

Bronisław Dembowski

Józef Łęski i jego poglądy estetyczne

Studia Philosophiae Christianae 1/1, 159-174

1965

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BRONISŁAW DEMBOWSKI

JÓZEF ŁĘSKI I JEGO POGLĄDY ESTETYCZNE

I. Życie i praca. II. Działalność artystyczna i poglądy estetyczne: A. Działalność artystyczna; B. Poprzednicy: Baumgarten i Sulzer; C. Estetyczne poglądy Łęskiego; D. Stosunek poglądów Łęskiego do współczesnych mu idei estetycznych.

I. Życie i praca

W I Roczniku Towarzystwa Naukowego w Krakowie ukazała się w 1817 r. „Rozprawa o piękności w sztukach a szczególnie w malarstwie czytana przez Józefa Łęskiego 15 października 1816 r.”¹ Autor jej był od 1811 roku profesorem astronomii i dyrektorem obserwatorium w Krakowie. Przygotowany był jednak również do zabrania głosu na temat piękna w sztuce.

Urodzony w 1760 r.² był od 1772 r. związany ze Szkołą Rycerską Korpusu Kadetów w Warszawie. Tam zdobył nie tylko podstawowe wykształcenie naukowe, ale i artystyczne. Jeszcze jako uczeń nagradzany był przez Stanisława Augusta za rysunki o dużej wartości. Z ucznia stał się z czasem jednym z profesorów Szkoły Rycerskiej, gdy w 1789 r. został wykładowcą matematyki elementarnej, miernictwa i rysowania map.

W powstaniu 1794 r. zajmował niemałe stanowisko: był w stopniu majora inżynierii adiutantem Kościuszki, swojego starszego kolegi ze Szkoły Rycerskiej. Klęska Insurekcji zakończyła się dla niego dwuletnią pruską niewolą. Zwolniony z twierdzy wrócił w 1796 r. do kraju. Po drodze zwiedzał galerie drezdeńską i berlińską pilnie studiując dzieła sztuki. W 1798 r. został mianowany tymczasowym profesorem matematyki w Krakowskiej Szkole Głównej. Po wyjeździe Jana Śniadeckiego do Wilna

¹ Wszystkie, cudzysłowami tylko zaznaczone, cytaty z Łęskiego wzięte są z tej rozprawy.

² Dane biograficzne wg: K. Hube, Nekrolog Łęskiego, Rocznik T-wa Naukowego w Krakowie t. 14.

Łęski objął 2 czerwca 1803 r. w jego zastępstwie funkcję dyrektora obserwatorium astronomicznego i profesora astronomii i matematyki wyższej. Już jednak 7 sierpnia 1804 r. opuszcza Kraków, by objąć posadę profesora matematyki i fizyki w nowopowstałym Liceum Warszawskim. 4 października tego roku został członkiem Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Na posiedzeniu w dniu 24 listopada 1808 r. odczytał rozprawę o szkolnictwie, zawierającą program wychowawczy i naukowy oraz pierwszą polską próbę klasyfikacji nauk.³

W 1809 r. wyjechał do Paryża na dalsze studia. Kształcił się tam pod kierunkiem Delambre'a (astronomia) i Vauquelin'a (chemia). Jednakże jak zwykle zajmował się nie tylko nauką. Również w Paryżu znalazło wyraz jego drugie zamiłowanie: sztuka. Wolne chwile spędzał w Wersalu i Luwrze. Zachwycił się zwłaszcza Poussinem, Davidem, Rafaelem. Wiele dzieł starannie kopiował.

Po powrocie do kraju 25 marca 1811 r. został mianowany przez Izbę Edukacyjną Księstwa Warszawskiego profesorem astronomii i dyrektorem obserwatorium w Krakowie. W sierpniu tego roku zaczął pracować naukowo na tym stanowisku. Obserwacje i obliczenia drukował w berlińskich rocznikach astronomicznych, wydawanych przez von Bodego i w *Miscellanea Cracoviensia*. W tym okresie rozwinął ożywioną działalność popularyzatora sztuki. W obserwatorium urządzał wystawy kopii arcydzieł sztuki, które był jeszcze wykonał w Paryżu, połączone z prelekcjami o sztuce. Zachowały się wzmianki o wygłoszeniu pięciu takich prelekcji. Wydrukowana w pełnym tekście została tylko jedna: „Rozprawa o piękności w sztukach”. Ponieważ jest ona głównym wyrazem estetycznych poglądów Łęskiego, dlatego omówienie jej jest zasadniczym przedmiotem tego artykułu.

Z dalszych, zaginionych prelekcji dwie z lat 1819—1820 analizowały 30 kopii z Mikołaja Poussina, prelekcja z 1821 r. zawierała wykład o Poussinie, a prelekcja z 1823 r. omawiała wpływ sztuk pięknych na ukształtowanie charakteru człowieka.

Na stanowisku dyrektora obserwatorium pozostawał Łęski do 1824 r., kiedy dymisjonowany ze względu na chorobę wyjechał do Warszawy.

³ A. Kraushar, (Monografia T-wa Przyjaciół Nauk, t. 2/1, 146—159) podaje obszernie streszczenie owego Systemu Klasyfikacji nauk.

Po pewnym czasie zaczął działać w Towarzystwie Przyjaciół Nauk. W marcu 1825 r. wygłosił świetne sprawozdanie ze swej podróży naukowej do Francji i Austrii⁴. Zdawało się, że będzie mógł wrócić do pracy naukowej i artystycznej. Niestety umarł już 13 lipca 1825 r. Pochowany został na Powązkach.

Życie Łęskiego wypełnione było dwoma zwłaszcza sprawami: nauką i sztuką. Naukę traktował zawodowo, sztuce i jej teorii poświęcać mógł właściwie tylko wczasy, choć i w tej dziedzinie pracował bardzo dużo.

Brał osobiście udział w pracach najważniejszych instytucji naukowych i oświatowych swego czasu, czy to będąc profesorem w Szkole Rycerskiej, Liceum Warszawskim i Uniwersytecie Krakowskim, czy też biorąc udział w pracach Izby Edukacyjnej Księstwa Warszawskiego (rozprawka „Myśli do zasad urządzania szkół narodowych“ z 5 lutego 1807 r.), czy też wreszcie będąc czynnym członkiem najważniejszych ówczesnych towarzystw naukowych: Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk i Towarzystwa Naukowego Krakowskiego.

W żadnej z tych instytucji nie był osobą pierwszą, ale w każdej zostawił coś ze swej dużej kultury i wiedzy. Największą jego zasługą było to, że starał się jak najbardziej rozszerzyć i udostępnić ówczesne osiągnięcia naukowe i artystyczne. Temu zadaniu poświęcił swe życie.

II. Działalność artystyczna i poglądy estetyczne

A. *Z rysunków Łęskiego* przechowały się w zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego trzy kolorowe krajobrazy, kopie z de Choiseul Gouffier⁵. W Muzeum Narodowym w Warszawie znajdują się dwa jego szkicowniki⁶. Pierwszy z lat 1793—1798 zawiera 51 miniatur (m. i. portrety żony i córki oraz miniatury z niewoli), szkice z pieszego drogi do kraju (architektura) i opracowane do wydania po niemiecku ryciny pompejańskie. Drugi szkicownik zawiera dziennik podróży do Paryża, notatki

⁴ Wydrukowane w: A. Kraushar, *Monografia T-wa Przyjaciół Nauk*, t. III/3, 114—148.

⁵ Katalog zbiorów królewskich, teka 176, nr. 392—4

⁶ Zbiory Tadeusza Rawicz — Wyszomirskiego nr. kat. 126711 oraz nr. kat. 126712

z wykładów, bruliony listów do kraju, ponadto 21 miniatur, w tym portrety profesorów paryskich Vauquelina i Delambre'a.⁷

Władysław Tatarkiewicz napisał w 1914 roku studium o twórczości artystycznej Łęskiego⁸, w którym napierw omawia jego wczesne rysunki. Łęski, jeszcze jako uczeń Szkoły Rycerskiej, był za nie kilkakrotnie nagradzany przez Stanisława Augusta, zamięowanego zbieracza prac amatorskich. Król — mecenas posiadał ich dużą kolekcję (około 460 rysunków wykonanych przez 80 amatorów). „Amatorzy ówczesni — pisał Tatarkiewicz — nie rywalizowali z zawodowymi artystami, lecz uprawiali pewien rodzaj mniejszy i bardziej dyskretny, wykonywali najchętniej portreciki miniaturowe przyjaciół i rysunki sztambuchowe, sentymentalne widoki i «ołtarze przyjaźni»”⁹. Dalej Tatarkiewicz pisał wymieniając nazwiska amatorów, którzy ofiarowywali swe prace królowi, a były tam nazwiska i dam dworu i wybitnych mężów stanu, że „wśród tych nazwisk jest jedno, należące do człowieka, który pod względem artystycznym znacznie przerósł swych towarzyszy z królewskiej teki. To Józef Łęski ... Choć sztuka nie była jego zawodem, Łęski znał jednak gruntownie artystyczne rzemiosło i prace jego nie robią wrażenia amatorskich”¹⁰.

Już więc był uformowany artystycznie, gdy wyjechał na dalsze studia do Paryża w 1809 r. Pobyt w Paryżu do 1811 r. wypełnił Łęski nie tylko studiami astronomicznymi, ale także oglądaniem, studiowaniem i kopiowaniem najcenniejszych dzieł sztuki. Pisał w 1817 r. „na widok pięknych sztuk z różnych krajów sprowadzonych, obudził się młodociany duch mój kunsztowny”. Świadkiem głębokiej przemiany poglądów estetycznych Łęskiego jest wzmiankowany drugi szkicownik powstały w tym czasie. Pisał o nim Tatarkiewicz „widać w szkicowaniu, że silniej jeszcze od sztuki dawnych mistrzów uderzył polskiego artystę w Paryżu nowy i żywy naówczas prąd sztuki: klasyczna sztuka Davida... W Warszawie

⁷ T. Mańkowski (Dzieje wytwórni ceramicznych w Glińsku i Żółkwi, Biuletyn Historii Sztuki i Kultury 9 (1947) nr. 3/4, 253) wspomina o popularnych w XIX w., wykonanych przez Łęskiego miedziorytowych portretach Kościuszki, ze wzniesioną oburącz szablą, wzorowanych na szytchu Queneday'a z 1793 r.

⁸ W. Tatarkiewicz, Rysunki Łęskiego, Sztuka 5 (1914)

⁹ art. cyt. 51

¹⁰ Tamże 52

jeszcze zapewne wpisał do zeszytu „L'hymne ou baiser” i ozdobił go pełnymi wdzięku rokokowymi winjetami. Wyjechał z Warszawy jako osiemnastowieczny minjaturzysta, w Paryżu zaś stał się — klasykiem... Żaden chyba (artysta) zmiany stylów nie zademonstrował w swym działach artystycznych tak dobitnie jak Łęski¹¹.

Paryż więc stał się punktem zwrotnym w jego twórczości estetycznej. Przejął się nowymi teoriami sztuki głoszącymi kult dla wielkich dzieł antyku. Powołując się na Winckelmana wyrażał jego pogląd traktujący starożytnych Greków jako wzniosłych ludzi, wzniosłe żyjących, według wzniosłych zasad. Pisał np. w Rozprawie o piękności o męstwie Graków, „co u barbarzyńca z dzikości i zahartowania pochodziło, to w Greczynie sprawiała zasady”. Ale obok tego fałszywego, bo przesadnego i nieplodnego kultu starożytności widać poglądy przypominające już romantyzm, choć może będące reminiscencją sentymentalizmu. XVIII w. Krytykując Burke'a, który zakłada piękność na gładkości pisze: „do malarskiej przynajmniej piękności zastosować tego zdania nie można. Przenieśmy na płótno piękną Palladyusza budowę, nie będzie się tak oku podobać jak kiedy ją pod postacią dzikiej ruiny wystawimy”.

B. Zagadnienie, którego próbą rozwiązania była Łęskiego „Rozprawa o piękności w sztukach, a szczególnie w malarstwie,” sprowadzić można do pytania, jakie cechy sprawiają, że pewne przedmioty podobają się człowiekowi, że są piękne, a inne nie. Łęski zakładał, że takie cechy obiektywnie istnieją w przedmiotach. Odpowiedzi szukał, jak sam o tym pisał, obserwując dzieła sztuki i czytając rozprawy teoretyków, a szczególnie Sulzera, szwajcarskiego estetyka z drugiej połowy XVIII w. Powołując się na niego wskazał Łęski kierunek, w którym należy szukać poprzedników jego poglądu. Sulzer znajdował się pod dużym wpływem estetycznej szkoły Baumgartena, dlatego też trzeba przedstawić w ogólnym zarysie poglądy tej szkoły, by potem można było ocenić pracę Łęskiego z punktu widzenia jej samodzielności. *Aleksander Gottlieb Baumgarten* (1714—1762)¹² był uczniem Wolffa. Uzupełnił jego system opracowaniem nowej dziedziny filozofii i nadał jej nazwę: estetyka. Baumgarten odróżnia dwie „warstwy” umysłu, wyższą i niższą. Wyższej odpo-

¹¹ art. cyt. 56 ns.

¹² Główne dzieło: *Aesthetica*, 1750—1758

wiada poznanie logiczne, wyrażone w sądach rozumu (Verstandesurteil) opartych na wyraźnym przedstawieniu — niższej odpowiada poznanie zmysłowe wyrażone w sądach smaku (Geschmacksurteil), opartych na przedstawieniu „zawiłym” (verworren). Estetykę, która stanowi dziedzinę poznania opartego na „zawiłych” przedstawieniach, definiuje jako naukę o zmysłowym poznaniu lub jako teorię wyobrażeń. W ten sposób estetyka wchodzi do filozofii jako jej uzupełnienie będąc wytworem zmysłowego „zawiłego” poznania, gdy filozofia jest wytworem jasnego rozumu. I choć nieścista wyobraźnia, fantazja poetycka, przedmiot badań estetyki, nie ma tego znaczenia poznawczego, co sąd logiczny, ale jest nieodzownym etapem w przejściu od niewiedzy do jasnej, pewnej myśli.¹³ Dlatego to Baumgarten domaga się utworzenia i sam tworzy niezależną naukę, estetykę, teorię wyobrażeń. Tak rozumianą estetykę dzieli się na teorię piękna (estetyka teoretyczna) i teorię sztuki (estetyka praktyczna). Przez piękno rozumie on niesprzeczność części w ich związku ze sobą i w odniesieniu do całości, co można również nazwać jednością w wielości. Jeśli estetykę przedstawia Baumgarten jako analogiczną do teorii poznania, więc i pojęcie piękna winno być analogiczne do pojęcia prawdy. I rzeczywiście twierdzi Baumgarten, że piękno i dobro to ta sama doskonałość rozumiana jako jedność w wielości i zgodność rzeczy z jej przedstawieniem, tylko ujmowana raz przez jasne przedstawienie rozumu, a raz przez „zawiłe”, niesprecyzowane, wyobrażenie zmysłowe. Z tego wynika, że sztuka i nauka są dziedzinami analogicznymi, ale niesprowadzalnymi do siebie. Sztuka ma uchwycić piękno, analogicznie do nauki, która dąży do uchwycenia prawdy. Piękno to doskonałość. A ponieważ Natura jest (jak to za Leibnizem twierdzi Baumgarten) najwyższym wcieleniem doskonałości, jako doskonale harmonijna i niesprzeczna, więc zadaniem artysty jest naśladowanie natury. W naśladowaniu tym zostawione jest miejsce na twórczą fantazję artysty. Bowiem ma on możliwość wyodrębniania poszczególnych elementów z rzeczywistości i ponownego łączenia ich w nowe formy. Musi jednak zwracać uwagę na to, by nie tworzyć sprzecznych całości. Dlatego raczej winien wiernie naśladować, bo przecież w istniejącym świecie „jest największa możliwa różnorodność form, które mogą współistnieć bez sprzeczności”¹⁴.

¹³ Por: K. Gilbert und H. Kuhn, *A History of Esthetics* 1399, 290.

¹⁴ Por. tamże, 293.

Johann Georg Sulzer (1720—1779)¹⁵, który bezpośrednio oddział na Łęskiego, wychodził z tych samych co Baumgarten założeń. Bardziej jednak zdecydowanie podkreślał etyczne znaczenie wszelkich działań ludzkich. Celem twórczości nie jest poznanie artystyczne czy naukowe, ale szczęście społeczeństw. Szczęście polega na harmonijnym rozwijaniu wszystkich władz człowieka. Sulzer głosi hasło „popularnej” filozofii, że wszystko (sztuka, nauka, filozofia) jest podporządkowane człowiekowi i jego wewnętrznemu szczęściu. Wartość moralna sztuki polega na tym, że wzbudza upodobanie w pięknym i dobrym, a wstręt do brzydoty i zła, przez to rozwija pożądanie piękna i dobra, więc uszlachetnia. Mając tak wysokie mniemanie o wartości i roli sztuki oburza się Sulzer na tych, co „zakładając fałszywie, że sztuki piękne służą do zabicia czasu i zabawy, obniżają ich wartość i zmieniają Muzy, sąsiadki Olimpu w ziemskie dziewczki i zalotnice”¹⁶.

C. Przystępując do bezpośredniej *analizy estetycznych poglądów Łęskiego*, którym najdorzalszy dał wyraz w swej krakowskiej „Rozprawie o piękności w sztukach” raz jeszcze głos oddajmy Władysławowi Tatarkiewiczowi. Pisał on o owej rozprawie i jej autorze: „w terminologii trochę już staroświeckiej i sztucznie purystycznej, gdzie kontrast nazywa się „spornością”, oryginalność „własnodzielnością”, kopia „przerabianiem”, i artysta „dzieł mistrzem”, ale w duchu wcale nie staroświeckim wielbi ten światły artysta piękno antyków i szlachetną sztukę Poussina, Rafaela i Claude Lorraina”¹⁷.

W rozprawie swojej Łęski podkreśla znaczenie sztuki, twierdzi, podobnie jak Sulzer, że rozwija ona władze człowieka, rozum i uczucia moralne („poczucia tego co piękne, dobre i uczciwe”), co uszczęśliwia i uszlachetnia człowieka. W wielu momentach zwraca Łęski uwagę na ów moralny charakter sztuki, w czym bliski jest tendencjom filozofii „popularnej” i ogólnego etycznego nastawienia swej epoki. Piękna nie definiuje. Daje jedynie ogólnikowe określenie, że pięknym jest to wszystko, co umysł wznosi i wymienia przynioty, które mają składać się na piękno przedmio-

¹⁵ Główne dzieło: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1771—1774.

¹⁶ Cyt. wg Schassler, *Kritische Geschichte der Aesthetik*, Berlin 1872, 362.

¹⁷ art. cyt. 54

tu. Przymiotami tymi są: wielkość, kształt, prawdziwość, prostota, różnorodność, własnodzielność (oryginalność) i wzniosłość.

1. *Wielkość* to jeden z istotnych przymiotów piękna. Wzbudza poszanowanie i podziw; w przeciwieństwie do małych kompozycji, zmniejszanych, przeładowanych ozdobami. Wielkość przejawia się nie w wielkości wymiarów, lecz w prostocie i proporcji kompozycji. Dlatego też kilkocalowy posążek może mieć siłę i majestat — wielkość — Herkulesa. W związku z tą cechą daje Łęski kilka uwag o kościołach gotyckich, które mu się jako klasykowi nie podobają. Pisze np. „uważamy w nich mieszaninę barbarzyństwa, wyborności, siły i znikomości”. Widzi jednak w gotyku wyborność i siłę, przypisuje mu uroczysty, poważny charakter, razi go jednak przeładowanie ozdobami, które traktuje jako barbarzyństwo i znikomość. Wytlumaczyć ten stosunek do sztuki średniowiecznej można kultem Łęskiego dla monumentalnego w swej prostocie klasycznego piękna, dla którego odrzucił rokokową ornamentację. Tymbardziej barbarzyństwem wydawała mu się gotycka koronka kamienna, której bogactwo utrudniało mu uchwycenie strzelistej i lekkiej konstrukcji. Taki stosunek do gotyku jest typowy dla klasycyzmu XVIII w. Można powiedzieć, że Łęski programowo występuje przeciw „gockim” katedrom. Ale nie jest radykałem odrzucającym wszystko, co z obcego obozu; stara się jak najzyczliwiej analizować sztukę średniowieczną i widzi w niej te zalety, które później podkreślać będzie romantyzm; widzi strzelistość, odwagę konstrukcji, widzi „wyborność” i „siłę” i ekspresyjność. Świadczy to, że stać było Łęskiego na własne sądy, że nie ulegał bezkrytycznie poglądom pseudoklasycyzmu.

2. *Kształtem* nazywa Łęski „wielkość ograniczoną”. Wyróżnia trzy rodzaje piękna kształtu, zależnie do tego, czy jest to kształt ciała martwego, czy ciała martwego uformowanego celowo przez człowieka, czy też ciała wyrażającego myśl rozumną.

- a) Bryła — ciało martwe jest piękniejsza kształtem od innych, jeśli jest regularniejsza i przez to łatwiej zrozumiała („podobają się nam one tyle tylko, ile jaśniejsze o sobie wyobrażenie dać mogą”).
- b) Piękna regularna bryła, a do tego celowo skonstruowana np. dźwigająca kolumna, to wyższy stopień piękna kształtu.
- c) Szczyt piękna kształtu jest tam, „gdzie materia staje się wyrazem sił umysłowych”. Odtwarzanie myśli w dziele sztuki jest najtrudniej-

szym i najwłaściwszym zadaniem artysty. Przypomina to słowa Leonardo da Vinci: "dobry malarz winien malować dwie rzeczy głównie tj. człowieka i myśl jego ducha. Namalować człowieka jest łatwo, myśl — trudno, gdyż trzeba ją przedstawić za pomocą gestów i ruchów członków"¹⁸.

Nawiązując do piękna kształtów wygłasza Łęski mniemanie, że geneza sztuki leży w chęci nadawania przedmiotom użytkowym formy przyjemnej dla zmysłów: „w upiększaniu wszelkich potrzebnych rzeczy”. A jego etycznie-utilitytarne nastawienie, wpływ klasycznego oświecenia, przejawia się w mniemaniu, że te rzeczy są piękne kształtem, które są dobre i pożyteczne, zaś złe i szkodliwe są odrażające i brzydkie.

3. *Prawda i naśladowanie*. Prawdę, którą ukazywać ma sztuka, definiuje Łęski jako zgodność wyobrażeń danych przy kontemplacji dzieła z rzeczywistością, którą dzieło przedstawia¹⁹. Jest więc to pojęcie powiązane z pojęciem naśladowania, bo Łęski (w czym nie odbiega od Baumgartena, Sulzera i ogólnego nastawienia XVIII w.) uważa, że zadaniem artysty jest przedstawianie istniejącej rzeczywistości. W naśladowaniu widzi trzy stopnie. Wierna kopia, która sprawia przyjemność rozpoznawaniem twarzy czy okolic, stanowi właśnie najprostsz rodzaj naśladowania. Ale i tu potrzebna jest fantazja twórcza artysty, by dokonać dobrego doboru fragmentów, aby dzieło stanowiło jednolitą kompozycję.

Wyższym stopniem twórczości naśladowującej jest taka kompozycja, że całe dzieło „przewyższa prawdę, ponieważ całość tak piękna, nigdzie taką nie była”. Tłumaczy to tym, że w naturze fragmenty piękna są rozproszone, zarzucone niepotrzebnymi szczegółami, utrudniającymi odczucie piękna. Artysta twórczą pracą zbiera elementy piękne w jedną całość, której konstrukcja uwydatnia piękno.

Trzeci rodzaj naśladowania wymaga od artysty i oberwatora przyjęcia pewnych konwencji, bez których dzieło będzie się wydawało nonsensem

¹⁸ Leonarda da Vinci, Pisma Wybrane, przekład Staffa, Warszawa 1930 t. 2, 277.

¹⁹ Podobnie definiuje prawdę artystyczną K. Zwolińska: Prawda artystyczna jest to pewna odpowiedniość przedmiotu przedstawionego i rzeczywistości (Przegląd Filozoficzny, 45 1949) 206. Przedmiot przedstawiony określa jako wyobrażenie, jakie narzuca nam obraz lub rzeźba (tamże, 209)

„niepodobnym“ do żadnej rzeczywistości. Artysta, by podkreślić piękno i prawdę, mającą ponadczasowy i ponadmiejscowy charakter rezygnuje z przedstawiania konkretnych elementów miejscowych i czasowych, które rozpraszają uwagę obserwatora. Stwarza w ten sposób dzieło, wydobywające najistotniejsze elementy z rzeczywistości, najostrzej przedstawiające prawdę o świecie. Dlatego też nie razi nas, a wprost przeciwnie głęboko przeżywamy stylizowaną, schematyczną tragedię pokazującą prawdziwe charaktery i zawsze aktualne problemy, a jednak, „trzeba znosić rolę konfidentów, głos ustronny, rymowane mowy — Pugińał ugodził osobę, zapewne będą ją ratować, nie: mówi precz, i umiera gadając“²⁰.

Ale nie tylko chodzi o przystosowanie się do pewnych form czysto konwencjonalnych, czy też wynikających z własności tworzywa. Chodzi o to, że artysta winien pokazywać problemy ogólne, zawsze aktualne, nieprzemijające. Jeśli jak pisze Łęski „Nagość Laakoono nic nie ma rążącego, a jednak kapłan Neptuna odziany był szatą, gdy czynił ofiary“, to właśnie dlatego, że rzeźba ta nie miała przedstawiać konkretnego człowieka w konkretnym momencie jego życia, lecz tragiczną prawdę, aktualną we wszystkich czasach i którą przeżywać mogą zarówno ludzie w chłamidach, jak w ciemnozielonych frakach, czy kraciastych koszulach. Jest więc w tym naśladowaniu celowa deformacja, by podkreślić to co istotne. Jest to rodzaj „prawdy prawdziwszej niż rzeczywistość“, bo dzięki stylizacji została wyluskana przez artystę synteza rzeczywistości. W takim rozumieniu naśladowania idzie Łęski za klasycyzmem. Ten to prąd nakazywał odtwarzać to co typowe, a nie to co indywidualne, przedstawiać to co istotne, wspólne, a nie konkretny fragment rzeczywistości. Naśladować wzory antyku należy właśnie dlatego, że starożytni potrafili najlepiej uchwycić to, co istotne w naturze. Tego rodzaju tendencje były powszechne za czasów Łęskiego.

Podobne trójstopniowe rozumienie naśladownictwa zawiera studium terminologiczne Goethego z 1789 roku „Einfache Nachahmung der Natur, Maniere, Stil“. Dla niego pierwszym stopniem jest proste naśladowanie,

²⁰ Podobnie o konwencjonalnej stylizacji pisał St. Ossowski, *U podstaw estetyki*, Warszawa 2, 1949, 131.: „W dramacie — tak samo zresztą jak w poezji niesceniczej — przykładem deformującej rzeczywistości stylizacji są dialogi osób, których autor bynajmniej nie chce przedstawić jako poetów, a które toczą rozmowy płynnym aleksandrynem lub kunsztownymi oktawami.“

o którym mało pochlebnie mówi, że „głupiec naśladuje Sokratesa”. Drugim stopniem jest maniera, tu „Artysta paradiuje Sokratesa”. Najwyższym stopniem naśladowania natury jest styl, gdzie „mędrzec stara się dorównać Sokratesowi”. Styl polega na odkrywaniu najgłębszej prawdy i harmonii zjawisk. Trzy stopnie Łęskiego nie całkiem pokrywają się z koncepcją Goethego. W pierwszym stopniu Goethe widzi nieartystyczne kopiowanie, a Łęski stwierdza konieczność twórczej fantazji już w tym, by dokonać dobrego wyboru kopiowanych fragmentów rzeczywistości, by stworzyć jednolite dzieło. Drugi i trzeci stopień pokrywają się intencją u Łęskiego i Goethego. Szczególnie trzeci stopień, gdzie styl ma zmieniać rzeczywistość, by wydobyć to co istotne, jest mniej więcej taki sam u obu teoretyków.

4. *Prostota*. Prostota to jedność w poemacie, planowość i kompozycja w plastyce, nieprzesadność w mowie. Tym mocniej wyrażone będzie uczucie, im prostszymi efektami będzie artysta operował. Dzieło sztuki winno być tak skonstruowane, by koncentrowało uwagę na jednym punkcie. Łęski domaga się, by podkreślona prostymi efektami treść dzieła była zrozumiała dla widza.

5. *Rozmaitość*. Ważnym przymiotem piękna jest rozmaitość, która jest przeciwstawieniem nie prostoty, lecz monotonii. Ideałem jest połączenie w dziele sztuki właśnie prostoty z rozmaitością, „pod tym względem — pisze Łęski — najstarszytniejszy z poetów będzie wieczną rozpaczą ludzi porywających się do epepej.”

6. *Oryginalność* — „*własnodzielność*”. Oryginalność to według Łęskiego bodaj najważniejsza cecha, po której można odróżnić artystę i twórcę dzieła sztuki od zręcznego rzemieślnika. Pisze o tym „Można sobie zasłużyć na szacunek trzymając się wiernie śladów sławnych autorów, lecz aby tworzyć pomniki wieczyste trzeba nam wyjawić rozkosze, jakich jeszcze nie ma we wzorowych dziełach.” Oryginalność można osiągnąć szukając ciągle nowych sposobów tworzenia i w nową formę przybierając znane już tematy. Można też znanymi sposobami pokazywać nowe prawdy. Ciągłe poszukiwanie nowych form jest cechą wiecznie żywej sztuki, wszelkie zatrzymywanie się choćby przy najwspanialszych wzorach jest zawsze przyczyną co najmniej kryzysu artystycznego.” Dzieło oryginalne nosi na sobie piętno talentu, który go powziął ... nowe jego cechy rozsiewiają radość, którą chciwie chwytą nasz umysł. Lecz wkrótce spowszed-

nienie, odejmujące wdzięk przedmiotom ponurą swą siłą, osłabiające nasze czucie i byt nam niesmakiem zarażające stępia te wzruszenie" Oryginalność nie jest łatwa, to też rzadko się zjawiają prawdziwe talenty. I chociaż wytworzyły one dzieła wiekopomne, jednak młody artysta winien mieć się na baczności, gdy chce się na nich wzorować. Tu powtarza Łęski przestrożę Leonarda da Vinci: "Trzeba sobie mieć za obowiązek, naśladować wielkich dzieł mistrzów w szlachetności i wzniosłości ich myśli i wyobrażeń, nie zaś sposób ich malowania".

7. *Wzniosłość*. Nazywa ją Łęski „dopełnieniem piękna przez myśl moralną”. Dzieło jest wyrazem myśli twórcy, który przekazuje ją w ten sposób odbiorcy. Myśl winna być etycznie dodatnia — „wzniosła”. Łęski dobitnie podkreśla znaczenie sztuki dla moralności. Poczucie piękna jest dla niego często identyczne z poczuciem dobra. „Zamiłowanie w sztukach prowadzi na koniec do cnoty i szczęśliwości, bo rozpędza próżne zamysły i zgryzoty”. Bez nauki moralnej, bez „wzniosłego przykładu” dzieło sztuki nie jest skończenie piękne. Na nie według Łęskiego składa się przedmiot materialny o swoich fizycznych cechach i myśl, którą autor chce wyrazić i przekazać odbiorcy. Myśl ta ma być prawdziwą tj. ma przedstawiać prawdziwy obraz rzeczywistości, bo tylko prawda może mieć dodatni wpływ na kształtowanie poczucia moralnego, a to jest obowiązkiem sztuki. „Tym ważniejszą jest, aby dziełmistrz godnie sobie dobierał rzeczywistość przedmiotu swego, że szkoda wynikająca z występnego nadużycia sztuki jest bardzo wielka. Naród uwiedziony sofistycznymi dziełmistrzami, przywykając do pozoru, traci tym samym szczęśliwą skłonność do rzeczywistości, którą sztuki zwiększać powinny; przyjemny bajacz staje się nauczycielem ludzi, grzeczny błazen albo złoczyńca, uważany jest od niego jako mąż zasłużony. Gdyby dzieła smaku dziełmistrzów z Sybaris do nas przeszły, znaleźlibyśmy pewnie w nich fundamenty, dlaczego kucharz albo modniś więcej u tego narodu znaczyli, jak Filozof — nie masz stworzenia godniejszego wzdargy nad amatora mówiącego z zapalem o dziełach sztuki, najmniej sobie na to nazwisko zasługujących”.

D. Po zreferowaniu poglądów Łęskiego na piękno i na charakter sztuki, nasuwają się *wnioski zarówno co do stosunku jego koncepcji do współczesnych mu idei estetycznych, jak i co do podkreślanego na wstępie przedmiotowego charakteru jego dociekań*. Teoria jego miała

wykazać, że istnieją cechy wyróżniające obiektywnie przedmioty piękne spośród innych. Ale nie można ich ująć w jakiś system pomiarowy, jakby chcieli wielbiciele klasycznej sztuki greckiej. Ani linia wężowa, jak chciał Hogarth, ani elipsa jak sądził Winckelmann, nie są absolutną linią piękna. Taka linia jest w ogóle niemożliwa, a poszukiwanie jej doprowadzić może co najwyżej do „neutralnego jak woda” ideału piękności stworzonego przez Winckelmanna. Łęski, chociaż język jego sugeruje kult jakiegoś wzniesłego Ideału, Absolutnego Piękna, jednak tym językiem, wyraża myśl, że właśnie jednym z najistotniejszych przymiotów piękna jest oryginalność. Zawsze żywa, ciągle nowe formy przybierająca sztuka, gdzie raz ideałem jest barokowa krzywa Hogartha, a kiedy indziej surowa prostota greckiej świątyni, jest wyrazem żywego piękna. Oryginalność w receptę ująć się nie da. Ale to nie jest jej wada. Bo każda recepta jest początkiem końca oryginalności, a wraz z nią i sztuki.

Z omówionych przymiotów piękna wydzielić można wielkość, kształt, prostotę i różnorodność jako cechy kompozycji dzieła. Do nich stosuje się nakaz oryginalności. Nie można im narzucić form, co nie świadczy o tym, że nie są obiektywnymi cechami dzieła. Z pozostałych przymiotów prawda określa stosunek przedstawionego przedmiotu do jego desygnatu. Regułę tu nakreślić, poza bardzo ogólnymi, też nie można. Prawdziwość wyczuwa się raczej instynktownie. Co zresztą zgodne jest z baumgartenowską teorią „zawiłego zmysłowego poznania”.

Wzniosłość określić można jako moral zawarty w przedmiocie przedstawionym. Morał ten polega na uczuciu, jakie narzuca się obserwatorowi. Sztuka gra w tym wypadku rolę etyki opartej nie na poznaniu logicznym, lecz na niższego rodzaju poznaniu zmysłowym. Wzniosłość jest najbardziej subiektywnym przymiotem piękna. Można jednak wysnuwać wniosek, że Łęski uznawał obiektywność przymiotów piękna, że zajmował się raczej ich analizą, niż analizą przeżyć estetycznych, że uznawał możliwość wskazania w danym dziele sztuki na czynniki piękna. I dlatego mimo, że ścisłych reguł na tworzenie przedmiotów piękna dać nie można, zalecał Łęski artyście badanie arcydzieł, bo w nich można znaleźć wskazówki i drogę swego własnego oryginalnego rozwoju.

Zbierając poglądy Łęskiego, można powiedzieć, że od szkoły Baumgartena wziął on, po pierwsze, rozumienie sztuki jako specyficznego rodzaju poznania, opartego na „zawiłych” wrażeniach zmysłowych i, po

drugie, naśladowanie natury jako jedyne i słuszne zadanie artysty, który ma przedstawiać prawdę. Od Sulzera pochodzi teza o moralno-społecznej roli sztuki. Teza ta zresztą pokrywała się z ogólną tendencją polskiego Oświecenia. Od Klasycyzmu przejął Łęski kult dla antycznych wzorów i rozumienie naśladowania, jako wydobywania tego co istotne, idei; a nie jako wiernego odbijania konkretnej rzeczywistości. Był Łęski pod dużym wpływem ekspansywnych prądów neoklasycznych, jednakże jego duża kultura artystyczna nie pozwalała mu na zamykanie się w ciasnych ramach jakiegokolwiek systemu estetycznego. Dlatego tak wiele miejsca poświęcił omówieniu oryginalności. Poglądy jego pod tym względem są przeciwne mniemaniom teoretyków klasycyzmu. Istotę talentu widzi w zdolności wynajdywania nowych form i nowej treści. Sztukę klasyczną traktuje jako jedną z wielu możliwych. Nie negując wartości wielkich rzeźb antyku uznaje za bezcelowe próby znalezienia liczbowych reguł na tworzenie piękna. W tym pojmowaniu sztuki, jako wiecznie żywej, zmieniającej się i szukającej nowych form w oparciu o uczucia, a nie o rozum, odcina się od powszechnych jeszcze racjonalistycznych tendencji. Może zbliża się do romantyzmu mającego wkrótce rozwinąć się w potężny prąd ogarniający całą sztukę europejską. Świadczyłyby o tym pewien podziw dla sztuki średniowiecznej i podkreślanie nastrojowego piękna ruin. Świadczy też o tym jego uwaga, że analizowanie rozumowe uczuć, jakie sprawia dzieło artystyczne, na nic się nie zda. Kończy się ono próbami „chemików, którzy aby poznać kwiaty, niszczą ich świetność i zapach“.

Podstawę do tego rodzaju nieoklasycznych poglądów czerpał Łęski z baumgartenowskiej teorii dwóch sfer umysłu, zostawiającej wiele możliwości uczuciowego, a więc rozumem nie dającego się ująć, rozumienia sztuki. Trzeba przyznać, że taka teoria kładąca nacisk na oryginalność, ciągłą zmienność form, jest bardziej płodna niż klasyczne wzorowanie się na antyku. Widzimy więc, że potrafił Łęski z dwóch najsilniejszych prądów epoki wydobyć to, co w nich najlepsze. Z klasycyzmu wziął to, co nazywał wielkością, kształtem, prostotą oraz rozumienie naśladowania, jako wydobywanie tego, co istotne. Z teorii Baumgartena zaś zrozumienie irracjonalnej istoty sztuki, nie dającej się ująć w żadne logiczne reguły. Jako nieodrodzonego przedstawiciela polskiego Oświecenia cechowało go podkreślanie etycznej roli sztuki. Jego własna świadomość artysty przejawiała się

w nawoływaniu do oryginalności. Można twierdzić, że mało wówczas było Polaków tak jak Łęski orientujących się w aktualnych prądach sztuki i o tak głębokiej kulturze artystycznej.²¹

Łęski nie odznaczał się twórczym umysłem zdolnym do wytwarzania nowych myśli, dokonywania odkryć stanowiących postęp ludzkości. Nie miał też takich ambicji. Chciał przekazywać innym to, czego się sam w ciągu czynnego życia od innych nauczył. I w tej dziedzinie zrobił bardzo dużo. Przejął się duchem Komisji Edukacji i Towarzystwa Przyjaciół Nauk i starał się usilnie, by nauka i sztuka rozwijała się w Polsce nawet w trudnym okresie po rozbiorach. Można śmiało twierdzić, że jeśli kultura polska przetrwała czas niewoli, to stało się to dzięki „Łęskim” których wielu było, a o których w gruncie rzeczy mało wiemy.

JOSEPH ŁĘSKI UND SEINE AESTHETIKANSCHAUUNGEN

Zusammenfassung

Nach einer kurzen Besprechung des Lebens und der Tätigkeit von Joseph Łęski (1760—1825), des krakauer Astronomen und Malers, wurde in diesem Artikel eine Vergleichsanalyse seiner Aesthetikanschauungen in der „Abhandlung über die Schönheit in der Kunst, vor allem in der Malerei“ (Rocznik Towarzystwa Naukowego, Kraków, I, 1817 — Das Jahrbuch der wissenschaftlichen Gesellschaft, Krakau, I, 1817) bearbeitet.

Łęski versucht auf die Frage: „Welche Attribute bewirken, das gewisse Objekte dem Menschen gefallen und gewisse nicht?“ eine Antwort zu geben. Er setzte voraus, dass

²¹ W dwa lata po ukazaniu się rozprawy o piękności w sztukach została wydrukowana w Krakowie w tych samych Rocznikach (t. III) Rozprawa o malarstwie napisana przez Ignacego Mieroszewskiego. Warto ją porównać, aby ocenić zalety Łęskiego. Praca Mieroszewskiego jest rodzajem krótkiej historii rozwoju malarstwa. Początki jego widzi w Grecji i Rzymie. Potem zaś długo nie uwzględnia nic. Za pierwsze godne wzmianki dzieła uważa prace Cimabuego i Giotto otwierające malarstwo Odrodzenia, dla którego nie ma wprost słów pochwały. Mieroszewski nie zauważa innego jak klasyczny rodzaj malarstwa. Przebija tendencja, że Odrodzenie wyczerpało wszelkie możliwości rozwoju malarstwa i że jedyna rzecz, która wobec tego zostaje do zrobienia, to wierne naśladowanie wielkich mistrzów XV w.

Nawet najwybitniejszy chyba w owym czasie historyk i teoretyk sztuki Stanisław Kostka Potocki właściwie nie wyszedł poza neoklasyczne poglądy Winckelmanna. Por. o nim J. Starzyński, Stanisław Kostka Potocki jako historyk i teoretyk sztuki, Rocznik Historii Sztuki, Wrocław, 1 (1956) 424—30.

solche Attribute objektiv in den Gegenständen existieren. Ueber die Schönheit des Gegenstands entscheiden folgende Attribute: die Grösse, die Form, die Wirklichkeit, die Einfachheit, die Verschiedenheit, die Originalität, die Erhabenheit. Der Analyse dieser Attribute widmet er seine Abhandlung. Den Standpunkt von Łęski in einer Zusammenfassung kann man so vorstellen: Dem Baumgarten (1714—1762) folgend versteht er die Kunst als eine spezifische Erkenntnis, die auf den Sinneneindrücken begründet ist und Nachahmung der Natur versteht er als die einzige Aufgabe des Künstlers, welcher die Wahrheit vorstellen soll. Vom Sulzer (1720—1779) stammt seine These über die moral-soziale Rolle der Kunst. Diese These deckte sich mit der allgemeinen Tendenz der polnischen Aufklärung. Vom Klassizismus übernahm Łęski den Kultus für die antike Modelle und das Begreifen der Nachahmung als eine Herausholen dessen, was wesentlich ist: der Idee; und nicht als genaue Abgabe der konkreten Wirklichkeit. Obgleich Łęski sich unter einem grossen Einfluss der neoklassischen Ströme befand, seine grosse artistische Kultur erlaubte ihm nicht auf ein Verschliessen in den engen Rahmen eines beliebigen ästhetischen Systems. Daher widmete er viel Platz der Besprechung der Originalität. Seine Anschauungen in dieser Materie unterscheiden sich von den der Theoretiker des Klassizismus. Das Wesen des Talents sieht er in der Fähigkeit im Herausfinden neuer Formen und neuer Gegenstandssensenz. Die klassische Kunst behandelte er als eine der vielen möglichen. Als unmöglich betrachtete er die Versuche des Herausfindens der zahlenmässigen Regel für die Schöpfung der Schönheit. In diesem Begreifen der Kunst, als einer immer lebendigen, immer sich ändernden, immer suchender neuer Formen auf Grund des Gefühls und nicht des Verstands, wehrte er sich von den allgemeinen noch rationalistischen Tendenzen. Vielleicht näherte er sich zu dem Romantismus, welcher in der Kürze sich in einen mächtigen, die ganze europäische Kunst beherrschenden Strom entwickeln sollte.