

Piotr Jaroszyński

Paradoks brzydoty

Studia Philosophiae Christianae 27/1, 25-45

1991

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.

PIOTR JAROSZYŃSKI

PARADOKS BRZYDOTY

Wstęp. 1. Geneza paradoksu i próby rozwiązań terminologicznych. 2. Metafizyczne rozumienie brzydoty. 3. Estetyczne rozumienie brzydoty. 4. Rozwiązanie paradoksu w metafizyce. 5. Rozwiązanie paradoksu w estetyce — brzydota niesamodzielną kategorią estetyczną. 6. Podsumowanie.

Nierzadko zdarza się nam podziwiać obraz, na którym wymalowano szkaradną postać diabła, zdeformowaną twarz człowieka, czy pole bitewne gęsto zasiane trupem. Nie jest też nam obce przeżywanie to strachu, to smutku, to cierpienia podczas tragicznej śmierci bohatera. A oglądając Flipa i Flapa często śmiejemy się z ich zabawnej niezdarności. Brzydota, tragedia, komedia — każda z tych trzech kategorii estetycznych zawiera w sobie coś, co powinno ją wykluczyć z zakresu estetyki. Bo przecież piękno jest tym, co chcemy oglądać, boimy się i unikamy strachu czy cierpienia, a również nie lubimy tego, co jest jakoś ułomne i kalekie. Mimo to kategorie powyższe doznają w sztuce pewnej metamorfozy, którą Rodin stawia na pograniczu magii i alchemii¹: z przyjemnością oglądamy i to co brzydkie, i to co tragiczne, i to co komiczne. Dlaczego tak się dzieje? Odpowiedź na to pytanie jest równoznaczna ze znalezieniem rozwiązania dla tego, co czasem określa się mianem paradoksu brzydoty, tragedii i komedii². W naszym artykule nie stawiamy sobie aż tak maksymalistycznego zadania, by rozwiązać te trzy paradoksy, skupimy się tylko na jednym z nich, może najbardziej paradoksalnym, a mianowicie na paradoksie brzydoty.

¹ „Mais qu'un grand artiste ou un grand écrivain s'empare de l'une ou de l'autre de ces laideurs, instantanément, il la transfigure d'un coup de bague magique, il en fait de la beauté; c'est de l'alchimie, de la féerie”. Podaję za L. Krestovsky, *La laideur dans l'art à travers les âges*, Paris 1947, 16.

² O paradoksie brzydoty mówią m. in. M. Gołaszewska, *Zarys Estetyki*, Kraków 1973, 356, oraz W. Stróżewski, *Istnienie i wartość*, Kraków 1981, 325n. O paradoksie komedii — B. Bosanquet, *A History*

1. GENEZA PARADOKSU I PRÓBY ROZWIĄZAŃ TERMINOLOGICZNYCH

Podkreślanie i eksponowanie brzydoty nie jest wymysłem XIX czy XX wieku. Już bowiem w sztuce prehistorycznej, w sztuce katakumb, w sztuce ikonicznej, czy też romańskiej i gotyckiej, a także murzyńskiej i meksykańskiej spotykamy się, jak słusznie zauważa L. Krestovsky, z szeroko pojętym deformowaniem³. Sztuka bowiem nigdy nie była nastawiona na wyłączne przedstawianie tego, co miłe i doskonałe. Jednakże dopiero w naszym wieku nastąpił wyjątkowy zwrot ku brzydocie, który swoje apogeum przeżył w ramach kierunku wprost nazwanego turpizmem. I w związku z powyższym wielu współczesnych estetyków zaczęło forsować tezę, iż „pięknum naszych czasów jest brzydota”⁴, czy że brzydota jest formą piękna⁵. Ten stan rzeczy spowodował, że w samej estetyce, nauce stosunkowo młodej, musiało nastąpić pewne przewartościowanie. Bowiem za Baumgartenem, twórcą estetyki, zwykło się ją utożsamiać z nauką o pięknie, a nie o brzydocie, która była tylko negacją piękna. A tu nagle brzydota staje się pięknem, staje się formą piękna, nawet czymś piękniejszym od samego piękna. Zatem paradoks z jakim spotykamy się w naszym doświadczeniu sztuki⁶ staje się również paradoksem na poziomie teoretycznym. Jaki jest przedmiot estetyki, jakie miejsce zajmuje tutaj brzydota i czym ona jest w porównaniu z pięknem? Mówiąc jeszcze inaczej, jeżeli przyjmiemy, że nadrzędną kategorią estetyki jest piękno, to w takim razie jak możliwe jest, aby jedną z kategorii była brzydota. Przecież tak jak zło nie jest kategorią dobra, a fałsz prawdy, tak i brzydota nie powinna być kategorią piękna.

³ of *Aesthetics*, New York 1957, 57, zaś o paradoksie komedii — J. Stolnitz w artykule dotyczącym brzydoty w *The Encyclopedia of Philosophy*, ed. P. Edwards, New York 1967, v. 8, 174.

⁴ Krestovsky, *La laideur*, 12.

⁵ „...ale obok tego piękna już od najdawniejszych czasów dostrzegano także inne — niespokojne, dysharmonijne, pełne napięcie, konfliktów, nie kojące, lecz podniecające, rozrywające więzy człowieka ze światem, pełne skłóconych ze sobą elementów. (...) skoro tego rodzaju wizje wprowadzane są do sztuki, budząc zachwyt, podziw, rozszerzając granice ludzkiego odczuwania świata — nie odmówimy im wartości estetycznej. Zachodzi tu pytanie natury bardziej zasadniczej: czy pięknem naszych czasów nie jest brzydota?” Golaszewska, *Zarys*, 352.

⁶ „...la Laideur peut être considerée comme une forme de Beauté”, L. Krestovsky.

Rozwiązanie, jakie zaproponowali estetycy, biegły w dwóch kierunkach. Wychodząc z założenia, że przedmiotem kontemplacji estetycznej może być brzydota, a nie tylko piękno, zaczęto po prostu podważać status piękna jako naczelnej kategorii estetycznej. Nie było to wcale trudne, gdyż począwszy od renesansu piękno zatracalo swój uniwersalny charakter na rzecz innych równorzędnych kategorii takich jak wdzięk (Scaliger), subtelność (Cardano), odpowiedniość (Le Brun) czy wreszcie wzniosłość (Burke, Kant)⁶. W takim układzie naczelną kategorią estetyki staje się „estetyczność (Groos) lub dokładniej mówiąc „wartość estetyczna” (Ingarden)⁷. Piękno jest wówczas tylko jedną z kategorii wartości estetycznych na równi z brzydotą. Opozycyjność, jaka zachodzi na tym poziomie, jest już do przyjęcia. Są jednak autorzy, którzy pragną bronić tradycyjnej nadrzędnej roli piękna. Czynią to w ten sposób, że wyróżniają dwa znaczenia piękna, jedno szersze a drugie węższe. Właśnie to szersze jest kategorią nadrzędną, zaś o brzydocie stanowi zaprzeczenie węższego a nie szerszego⁸. Brzydota może być kategorią piękna w szerszym znaczeniu, ponieważ wcale nie jest jego negacją, bo jest negacją piękna wąsko pojętego, a więc takiego, które spełnia klasyczne kryteria harmonii, doskonałości, jest pogodne i rado-

⁶ W. Tatarkiewicz, *Wielkość i upadek pojęcia piękna*, Studia Filozoficzne 1 (62), 1970, 11—17.

⁷ J. Segal, *O charakterze psychologicznym zasadniczych zagadnień estetyki*, Przegląd Filozoficzny 14 (1911), 381; R. Ingarden, *Studia z estetyki*, Warszawa 1970, t. 3, 258—265.

⁸ „Beau au sens large, désigne toute valtur esthétique, au sens étroit (...) une valeur particulière parmi les autres” Ch. Lalo, *Notions d'esthétique*, Paris 1960^s, 61, przyp. 1. „Paradoks piękna w brzydocie jest pozorny, skoro weźmie się pod uwagę, że określenie „piękno” występuje w dwu znaczeniach; ogólnym (oznacza tyle co „wartość estetyczna”) oraz szczegółowym (jako jedna z kategorii wartości), wówczas piękno, brzydota, wzniosłość, tragizm są pojęciami równorzędnymi i mogą być sobie przeciwstawne, „piękno w szerokim znaczeniu” mieści w sobie poszczególne kategorie (m. in. również „piękno w znaczeniu ścisłym”) Gołaszewska, *Zarys*, 356. Zob. też J. Segal, *O charakterze*, 380, W. Stróżewski, *Istnienie*, 325, W. Tatarkiewicz, *Parerga*, Warszawa 1978, 20—39. A. B. Stępień, *Propedeutyka estetyki*, Warszawa 1975, 12nn. Wśród wymienionych tu autorów jedynie Stępień i Gołaszewska zgadzają się na pozostanie przy stanowisku tradycyjnym, gdzie piękno miałoby równie szeroki zakres jak wartość estetyczna. Natomiast Tatarkiewicz uważa, że pojęcie piękna jest dla nauki „wręcz bezużyteczne”, *Wielkość*, 15.

sne⁹. Piękno szerzej pojęte dotyczy czegokolwiek, co zawiera w sobie estetyczność.

Wszelako cały problem jest problemem merytorycznym, a nie tylko terminologicznym. Nie wystarczy wprowadzić nowy termin, aby trudność zniknęła. Kiedy bowiem dokładniej zanalizujemy przedstawione tu rozwiązania, to okazuje się, że w dalszym ciągu intelekt nasz napotyka na pewien węzeł. W jednym i drugim wypadku brzydota jawi się nam jako coś „estetycznego” lub jako coś „pięknego”; jest bowiem czy to kategorią wartości estetycznej czy też kategorią piękną, jakkolwiek byśmy tych nadrzędnych pojęć nie rozumieli. Brzydota będąc kategorią wartości estetycznej nie może nie posiadać w sobie tej estetycznej wartościowości, a będąc kategorią piękną nie może nie posiadać piękna. I to jest właśnie aporia, której rozwiązanie wcale nie jest takie łatwe i oczywiste. Spontanicznie bowiem brzydota jest przez nas traktowana jako to, co „nie-estetyczne”, co „nie-piękne”. Faktu tego nie można lekceważyć. Uzasadnienie tezy o „estetyczności” lub „pięknie” brzydoty wymaga głębszych uzasadnień i analiz, a nie tylko swobodnego poszerzania lub zawężania zakresu pojęć.

2. METAFIZYCZNE ROZUMIENIE BRZYDOTY

Zwróćmy najpierw uwagę, że o pięknie i brzydocie można mówić w dwóch porządkach: metafizycznym i estetycznym. Pierwszy dotyczy bytu jako takiego, natomiast drugi przede wszystkim dzieł sztuki. Chociaż nam głównie chodzi o rozwiązanie paradoksu na poziomie estetycznym, to nie od rzezy będzie zwrócenie uwagi na brzydotę, która jawi się już na poziomie bytu jako bytu. Tutaj bowiem spotykamy się z generalnym i najbardziej podstawowym określeniem brzydoty jak również piękna. Samo sformułowanie paradoksu (coś brzydkiego w rzeczywistości jako przedstawione w sztuce podoba się) suponuje określoną koncepcję brzydoty ontycznej. Aby powiedzieć, czym jest brzydota w sensie ontycznym, musimy najpierw określić samo piękno, ponieważ brzydota jest negacją piękna.

⁹ „Brzydota, jako jedna z odmian piękna, przeciwstawia się bardziej temu, co ładne, niż temu, co piękne; jest ona przeciwieństwem ładu, spokoju, porządku, symetrii, dystansu, doskonałości” Gołaszewska, *Zarys*, 362. Por. R. Polin, *Du laid, du mal, du faux*, Paris 1948.

Piękno w filozofii klasycznej należy do transcendentaliów, czyli własności bytu jako takiego na równi z rzeczą, jednością, odrębnością, prawdą i dobrem¹⁰. Jest to taka własność bytu, która wyraża jednoczesne przyporządkowanie bytu do poznania i miłości. O ile bowiem dobro zawiera formalnie tylko zwiążanie bytu z miłością, a prawda — tylko z poznaniem, to piękno stanowiąc swoistą syntezę prawdy i dobra wyraża przyporządkowanie bytu do osoby jako jedności, a więc zwiążanie bytu zarazem z miłością i poznaniem. Taki właśnie sens posiada słynna definicja piękna sformułowana przez św. Tomasza z Akwinu: *pulchra sunt quae visa placent*, piękne są te rzeczy, które podobają się jako oglądane¹¹. To, co piękne, pochłania równocześnie naszą miłość i nasze poznanie. Oczywiście, w przypadku zwiążku bytu z człowiekiem przyporządkowanie takie nie realizuje się aktualnie i wcale dla bytu nie jest konieczne, ale przecież w bycie nie ma nic, co nie mogłoby wyzwolić w nas równoczesnego upodobania i oglądania. Natomiast konieczny jest zwiążek bytu z miłością i poznaniem Absolutu, ponieważ bez takiego odniesienia bytu by nie było. Na płaszczyźnie metafizycznej nie ma miejsca dla brzydoty pojętej jako jakaś pozytywna natura, jako coś samego w sobie, gdyż cokolwiek, co jest bytem, musi być przyporządkowane miłości i poznaniu posiadanemu przez Absolut, a tym samym musi być piękne. Tutaj brzydota pojawiać się może wyłącznie jako brak, a więc jako aspektywny niebyt¹². Zagadnienie to stanie się bardziej przejrzyste, gdy wyodrębnimy trojakiemu rodzaju części przysługujące określonemu bytowi. Są to części istotowe, integrujące oraz doskonałościowe. Pierwsze z nich to te, jakie konstytuują naturę danego bytu dzięki którym jest on tym, czym jest. Na tym poziomie nie można mówić w ścisłym sensie o braku: jeśli jest byt, to jako byt musi być ze sobą tożsamy, nie może tu brakować więc tego, co stanowi racji tożsamości, a pojawienie się takiego braku równoznaczne jest ze zniszczeniem

¹⁰ Na temat transcendentaliów zob. M. A. Krąpiec, *Metafizyka*, Lublin 1978², 126—219. Piękno na gruncie filozofii klasycznej zostało zaliczone do transcendentaliów dopiero w naszym stuleciu do tej pory stanowiąc przedmiot wielu kontrowersji. Pisałem na ten temat w pracy *Metafizyka piękna. Próba rekonstrukcji teorii piękna w filozofii klasycznej*, Lublin 1985.

¹¹ *ST* I, 5, 4 ad. 1.

¹² Stanowisko to pod wpływem stoicyzmu prezentował już św. Augustyn, *De natura boni* 14—17.

danego bytu, ale wtedy nie ma już bytu, nie ma też ani piękna, ani tym bardziej brzydoty. Brak pojawia się dopiero na poziomie następnych części. Na przykład utrata ręki jest utratą części integrującej, materialnej. Byt w aspekcie tego braku jest brzydki. Podobnie rzecz się przedstawia w przypadku części doskonalącej. Chodzi tutaj o to dzięki czemu jakiś byt może realizować zgodnie z własną naturą swoją doskonałość, a co nie zawsze zachodzi. Na przykład człowiek winien dążyć do doskonałości moralnej, ale nie zawsze akty, jakie z siebie wyzwała, są temu przyporządkowane, brak jest więc właściwych aktów, co pociąga za sobą, że człowiek w tym aspekcie jest brzydki. Rzecz jasna, odczytanie tego czy jakiś byt posiada lub nie posiada braku, może dokonać się wyłącznie w oparciu o posiadaną ideę natury danego bytu. W przypadku poznania ludzkiego idea taka to pojęcie używane na drodze spontanicznego lub naukowego poznania. Metafizycznie i w ostatecznej perspektywie może tu być jedynie mowa o ideach, jakie o każdym bycie posiada Absolut. Niezgodność owej idei z daną rzeczą w aspekcie czy to części integrujących, czy to doskonałościowych jest właśnie brzydotą metafizyczną. A z uwagi na to, że piękno stanowi swoistą syntezę prawdy i dobra, to brzydotą stanowić musi syntezę fałszu i zła. I właśnie brak ontyczny należnej części taką brzydotę wyraża. Mamy tutaj bowiem do czynienia z niebytem jako brakiem przyporządkowania zarówno do miłości jak i poznania posiadanego przez Absolut. Jest to brak zgodności z ideą jaką posiada Absolut o danym bycie (fałsz), oraz związany z tym brak przyporządkowania do miłości (zło). Ponieważ jednak w jednym i drugim aspekcie jest to po prostu niebyt, to tłumaczyć się on może wyłącznie racjami podmiotowymi, podmiot jako złożony dopuszcza utracalność pewnych części. Sam niebyt nawet części należnych nie suponuje żadnych realnych relacji do Absolutu, dlatego że niebytu nie ma. Z tego powodu byt na ile jest, jest związany z Absolutem, a tym samym jest piękny. Brzydotą nie jest bytem, jest aspektownym niebytem, pojawia się jako brak piękna, ale nie jako coś samego w sobie¹³. Nie jest specyfikacją piękna transcendentального.

¹³ Więcej szczegółów znaleźć można w dziele M. A. Krapca *Dlaczego zło? Rozważania filozoficzne*, Kraków 1962. Chociaż autor porusza tu zasadniczo problem zła, to analizy przeniesione być mogą na brzydotę, która stanowi syntezę fałszu i zła.

3. ESTETYCZNE ROZUMIENIE BRZYDOTY

A jak estetycy określają piękno i brzydotę? Jeśli chodzi o kategoriałne rozumienie piękna to w grę wchodzi tutaj głównie dwie klasyczne jeszcze koncepcje. Piękne w znaczeniu kategoriałnym jest to, co posiada właściwe proporcje, co jest doskonale i posiada blask. Jest to syntetyczna definicja piękna, jaką znajdujemy u św. Tomasza, zwana często definicją obiektywną¹⁴. Kategoriałną będzie też wąska interpretacja definicji relacjonistycznej, *pulchra sunt quae visa placent*. Jak wyżej zostało już powiedziane, definicja ta stanowi podstawę dla utworzenia transcendentnego pojęcia piękna. Jednak w wąskim rozumieniu staje się ona bliższa koncepcji piękna św. Bazylego Wielkiego, który powiedział, że piękne jest to, co daje oczom radość przyjemną i miłą¹⁵. Tak właśnie interpretuje Tomaszową definicję W. Stróżewski: piękne jest to, co wywołuje przyjemne wzruszenia¹⁶. Dostrzegamy tutaj wyraźne nawiązanie do koncepcji piękna E. von Hartmanna, gdzie piękno identyfikowane jest z „bezkonfliktowym pięknem” (*Konfliktlose Schönheit*), a więc takim, którego kontemplacja ma charakter bezwzględnie pogodny i radosny, bez rozdzźwięków i przykrych momentów¹⁷. W tym kontekście brzydkim będzie to, co stanowi negację podanych tu definicji piękna, a więc to, co niedoskonałe, nieproporcjonalne, ciemne, zdeformowane lub nieforemne, bezkształtne, mętne, nieczytelne etc. Brzydkie będzie również to, co w przeciwieństwie do pogodnego piękna sprawia przykre wrażenie, jest nieprzyjemne, niemiłe, a nawet wstrętne¹⁸. Jeśli

¹⁴ „Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas sive perfectio. Quae enim diminuta sunt hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas. Unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur”. *ST I*, 39, 8.

¹⁵ „...a i gwiazda wieczorna jest najpiękniejszą z gwiazd nie dla proporcji części z jakich się składa, lecz dlatego, że daje oczom jasność radosną i miłą”, *Homilia in Hexaem.*, II, 7.

¹⁶ „Przecież rozumie się przez nie (pojęcie piękna P.J.) tak często to, co się podoba, co wywołuje przyjemne wzruszenia; krótko i „autorytatywnie” — *quod visum placet*. Brzydota i inne kategorie estetyczne negatywne zostają z jego zakresu wyłączone: wrażenia, które wywołują nie są przyjemne i miłe”, *Istnienie*, 326.

¹⁷ Segal, *O charakterze*, 380.

¹⁸ Krestovsky wymienia około 15 typów brzydoty, niemniej wszystkie one dadzą się sprowadzić do takiego rozumienia brzydoty jak to zostało przez nas wskazane. Są to bowiem różne formy w jakich brzydota może się realizować np. skrócone lub przedłużone proporcje, odejście od normy, monstra, absurdalne rysunki, anomalie wynikające

więc będziemy mieli do czynienia z obrazem, który przedstawia coś zdeformowanego, pokrzywionego, to wówczas możemy stwierdzić, że pojawiła się brzydota. Ale może być też coś foremnego jak na przykład wisielec, ponieważ jednak sam widok będzie dość przykry, zatem i w tym wypadku stwierdzimy — brzydota. Paradoks tutaj polega na tym, że mimo iż coś jest zdeformowane, mimo iż wywołuje przykre wrażenie, to jednak podoba się, jednak przykuwa naszą uwagę i to coś oglądamy. A jeśli oglądamy z upodobaniem, nawet jeśli wywołuje przykre wrażenie, to musi być piękne. Gdyby obraz przedstawiający coś brzydkiego lub ohydneho nie podobał się nam, to byśmy nań nie patrzyli, gdyby scena tragicznej śmierci wywoływała tylko łzy, to byśmy zamknęły oczy etc. Przy paradoksie brzydoty chodzi więc o wyjaśnienie, jak to się dzieje, że piękno w pewien sposób zawsze musi przekraczać brzydotę, pojętą przedmiotowo i relacjonistycznie, że zawsze jakoś ją pochłania, że z kolei brzydota nie może pojawić się w sposób samodzielny. Mimo przykrych wrażeń oglądając coś znajdujemy jednak upodobanie. Jak to jest możliwe?

4. ROZWIĄZANIE PARADOKSU W METAFIZYCE

Stwierdziliśmy już, że z punktu widzenia metafizycznego brzydota jest aspektownym brakiem, brak zaś niebytem. Z tego powodu brzydota zawsze pojawiać się musi w jakimś podmiocie, który jako byt jest piękny. Tutaj doskonale widać, że brzydota nie jest czymś samym w sobie. A choć taka metafizyczna teza ma posmak nieco spekulatywny, to przy dokładniejszej analizie każdy przyznać musi, że zawiera ona w sobie myśl bardzo głęboką. Gdyby bowiem brzydota nie była brakiem, ale czymś pozytywnym, bytem, a więc albo substancją, albo którąś z kategoryalnych własności substancji, to wówczas w ostateczności Absolut musiałby być racją tak pojętej brzydoty. Dla nas znaczyć by to musiało, że jest byt, który w ogóle nie może być oglądany, czyli jest

z patologicznej wyobraźni etc., *La laidtur*, 14n. Na marginesie warto tu wspomnieć cztery znaczenia brzydoty wyróżnione przez Segala. 1. brzydkimi są rzeczy obojętne pod względem estetycznym, 2. są nimi też te, które wywołują uczucie estetycznie przykre, a także 3. te, które jako dzieła sztuki są chybione i nieudolne oraz 4. które są estetycznym plus i mogą być przedmiotem kontemplacji. O charakterze, 385—389.

niepoznawalny, a także, iż w ogóle nie może się podobać, w ogóle, to znaczy z którejkolwiek strony byśmy patrzyli, nie wzbudzi w nas miłości. Jedna i druga konsekwencja jest nie do przyjęcia. W pierwszym bowiem wypadku musielibyśmy uznać emanacyjne rozumienie bytu takie jak w neoplatonizmie, w drugim zaś nie trudno jest wskazać takie potraktowanie czegoś, że będzie się podobać, wstręt zaś okaże się tylko czymś dziecinnym¹⁹. Niemożliwe jest istnienie bytu absolutnie brzydkigo, choć może istnieć byt absolutnie piękny.

5. ROZWIĄZANIE PARADOKSU W ESTETYCE — BRZYDOTA

W porządku estetycznym problem nasz staje się nieco bardziej skomplikowany. Wiadomo bowiem, że dzieło sztuki jest tworem dość specyficznym. Mamy bowiem tu do czynienia z przeniesieniem pewnej treści intencjonalnej, duchowej na materiał pozapsychiczny²⁰. I nawet jeśli, jak to ma miejsce w naszym przypadku, owa treść mieści się w szeroko pojętej sztuce mimetycznej, a więc ma związek z pozapodmiotową rzeczywistością, to tą rzeczywistością już nie jest, lecz ją wyłącznie w jakimś sensie naśladuje²¹. Dzieło sztuki stanowi pewną jedność zarówno materiału, w którym jest zapodmiotowane, treści wyrażonej oraz sposobu przedstawienia. Tylko materiał jest w ścisłym sensie zastany, natomiast zarówno treść jak i sposób przedstawienia pochodzą bezpośrednio od artysty. Wprawdzie materiał odegrać może niepoślednią rolę

¹⁹ „O ile to od nas zależy, nie pominiemy żadnego zwierzęcia o mniejszym lub większym znaczeniu. Bo nawet gdy chodzi o zwierzęta nieprzyjemne dla zmysłów, Natura, która je uorganizowała, rezerwuje niezwykle rozkosze tym, którzy są w stanie dotrzeć do ich przyczyn i są z natury filozofami. W istocie, byłoby brakiem logiki i rzeczą sprzeczną z rozumem odczuwać przyjemność na widok ich obrazów — mamy tu na myśli sztukę malarską lub plastyczną — a nie odczuwać jeszcze większej radości z badania samych rzeczy, takich, jakimi je Natura utworzyła, o ile przynajmniej uda nam się dostrzec ich przyczyny. Dlatego nie należy ulegać dziecinnemu wstrętowi. (...) Również i do badania jakiegokolwiek zwierzęcia należy przystępować bez odrazy, w przekonaniu, że w każdym z nich istnieje coś z Natury i Piękna”. Arystoteles, *O częściach zwierząt*, tłum. P. Siwek, Warszawa 1977, 23n.

²⁰ M. A. Krapiec, *Realizm ludzkiego poznania*, Poznań, 1959, 423—481.

²¹ O naśladowaniu zob. S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, London 1898, 160; a także wstęp H. Podbielskiego do *Poetyki* Arystotelesa, Wrocław 1983, XLV—LXI. Wiadomo, że teoria Arystotelesa nie ma nic wspólnego z kopiowaniem czy XIX-wiecznym naturalizmem.

w ukonstytuowaniu się pięknego dzieła, niemniej jest on podporządkowany samemu zamysłowi oraz odpowiedniemu sposobowi przedstawienia. Z uwagi na taką złożoność dzieła sztuki, ale i jedność, brzydota pojawi się wówczas, gdy któryś z elementów zaszwanuje: czy to będzie niewłaściwy materiał, czy też nieudolny sposób przedstawienia, czy też brzydki temat.

Zalóżmy, że materiał jest dobrany właściwie. Dzieło przedstawia coś brzydkiego, a mimo to podoba się. Dlaczego? Na problem ten natknął się już w swej *Poetyce* i *Retoryce* Arystoteles. Wskazuje on trzy powody, które mogą na to wpłynąć. Pierwszy związany jest z arystotelesowską teorią źródła twórczości. Źródłem takim jest przyrodzone ludziom od dzieciństwa naśladowanie oraz uczenie się za pomocą naśladownictwa²². Rozpoznanie przedmiotu, niezależnie od tego czy jest on ładny, czy brzydki, sprawia nam radość, ponieważ przez wnioskowanie możemy nauczyć się, co dany obraz przedstawia²³. Inaczej mówiąc, zarówno przy naśladowaniu jak i odgadywaniu zaangażowana jest nasza inteligencja i z tego powodu odczuwamy radość, a sam temat staje się pretekstem dla uaktywnienia intelektu. Ale przecież nie zawsze znamy przedmiot przedstawiony, a mimo to obraz nam się podoba. Stagiryta podaje kolejną rację, która w wyjątkowy sposób odnosić się może do sztuki współczesnej. Trzeba tu dodać, że to, co istotne w rzeczywistości, nie musi wcale takim być w dziele sztuki. Dzieje się to wówczas, gdy artysta wykorzystuje temat dla wyeksponowania np. barwy czy też interesującego układu przestrzennego. Jeśli przypomni-

²² „Zdaje się, że twórczość poetycką zrodziły na ogół dwie przyczyny, obie tkwiące w naturze ludzkiej. Bo naśladowanie jest ludziom przyrodzone od dzieciństwa, i tym to różnią się oni od innych istot żyjących, że są najpochośniejsi do naśladowania stworzeń; że pierwszych wiadomości nabywają za pomocą naśladownictwa i że wszyscy cieszą się dziełami naśladowczymi”. *Trzy poetyki klasyczne*, Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos, tłum. T. Sinko, Wrocław 1951², 8.

²³ „Bo to, na co w rzeczywistości patrzymy z przykrością, to samo oglądane w obrazie w jak najdokładniejszym przedstawieniu sprawia nam radość, np. kształty najwstrętniejszych zwierząt i trupów. Przyczyna leży w tym, że uczenie się jest nie tylko najwyższą rozkoszą nie tylko filozofów, ale wszystkich innych ludzi, tylko że ci krótko biorą udział w tej rozkoszy. Dlatego bowiem cieszą się z oglądania obrazów, że przy patrzeniu na nie uczą się przez wnioskowanie, co każdy z tych obrazów przedstawia, np. ten to, tamten owo”, *tamże*.

my sobie ożywione dyskusje między krytykami i artystami drugiej połowy XIX wieku, to miały one swoje źródło właśnie w tym, iż krytycy traktowali wiele dzieł jako niemoralnych, podczas gdy tym drugim chodziło o coś zupełnie innego niż niemoralność. Przykładem może być studium płaszczyzn koloru w „niemoralnych” dziełach impresjonistów²⁴. I z taką sytuacją związana jest kolejna wypowiedź Arystotelesa: „Gdy zaś przypadkiem już przedtem nie widziało się samego przedmiotu, to nie samo naśladownictwo wzbudzi rozkosz, ale wzbudzi ją dokładne wykończenie dzieła, albo koloryt, albo inna tego rodzaju przyczyna”²⁵. Dokładnie mówiąc Stagiryta podaje tu dwa powody, a nawet sugeruje, że mogą być jeszcze inne, co wskazuje jak z dużym dystansem traktował własną teorię naśladowania. Zatem oprócz kolorytu mamy jeszcze „dokładne wykończenie dzieła”, o czym w *Retoryce* Filozof mówi szerzej: „przyjemne jest wszystko, co dobrze oddane, nawet gdy przedmiot oddany nie jest przyjemny”²⁶. Właśnie to samo stwierdza św. Tomasz z Akwinu: „imago dicitur pulchra si perfecte repraesentat rem quamvis turpem”, obraz nazywamy pięknym, jeśli doskonale przedstawia rzecz, nawet brzydką²⁷. Z uwagi na doskonałe przedstawienie brzydota i przykre wrażenie zostają przekroczone przez radość i upodobanie. Niewątpliwie fenomenologowie pozostający pod wpływem Ingardena w tym miejscu zaoponowaliby bardzo ostro, powołując się na różnicę między pięknem estetycznym, które jest własnością przedmiotu estetycznego, a pięknem artystycznym, stanowiącym własność dzieła sztuki²⁸. Sposób przedstawienia należałby do piękna artystycznego, a nie estetycznego, i z tej racji niesłusznym jest powoływanie się na piękno artystyczne w celu pokazania, że decyduje ono o pięknie estetycznym nawet tego, co brzydkie. Sam Ingarden zdawał sobie jednak sprawę z tego, że i wartości artystyczne stać się mogą wartościami estetycznymi, a przy tym odgry-

²⁴ J. Guze, *Impresjoniści*, Warszawa 1964—49n.

²⁵ *Trzy poetyki*, 8n.

²⁶ *Retoryka* 1371 b4. Podaję z Tatarkiewiczza, *Historia Estetyki*, Wrocław 1960, t. 1, 191.

²⁷ *ST* I, 39, 8. Podobnego zdania był Plutarch, który sądził, że „nie jest tym samym odtwarzać rzeczy piękne i odtwarzać pięknie. Bo odtwarzać pięknie — to odtwarzać właściwie i odpowiednio, a dla rzeczy brzydkich właściwa i odpowiednia jest brzydota” *De aud. poët.* 18d, *tamże*, 233. Plutarchowi nie chodzi o to, żeby rzeczy brzydkie brzydko odtwarzać, ale aby ich nie upiększać.

²⁸ R. Ingarden, *Studia*, 266—288, Stróżewski, *Istnienie*, 329n.

wają doniosłą rolę w doświadczeniu estetycznym²⁹. Nawet jeśli zgodzimy się, że dzieło sztuki różne jest od przedmiotu estetycznego, który na podstawie tego dzieła przy pomocy odpowiednich aktów konkretyzacyjnych jest ukonstytuowany, to przecież sposób przedstawienia nie pozostaje tak po prostu wyłącznie po stronie dzieła, lecz przeciwnie ma istotny wpływ na ukonstytuowanie się samego przedmiotu estetycznego, co jest szczególnie widoczne w przypadku arcydzieł. Właśnie to „dokładne wykończenie”, ta „doskonałość przedstawienia” jest czymś, co obcując z dziełem sztuki wielkiej miary intensywnie odczuwamy. Jak powiada Delacroix: „dobrze narysowana postać sprawia przyjemność nie mając nic wspólnego z tematem”³⁰.

Oprócz racji podanych przez Arystotelesa są inne, które pozwolą nam zrozumieć, dlaczego to, co brzydkie, może podobać się. Zauważmy najpierw, że samo pojęcie „brzydoty” obarczone jest pewną wieloznacznością. Wieloznaczność ta płynie stąd, że żyjemy nie tylko estetycznie, ale również moralnie czy biologicznie. Zdarza się, że mówimy o czymś, iż jest brzydkie wcale nie ze względów estetycznych, ale dlatego, że nam w czymś zagraża lub w czymś przeszkadza. Kiedy związana z tym tematyka zostaje przeniesiona na grunt sztuki, wówczas nie trudno o pomyłkę związaną z pomieszaniem wskazanych tu porządków. Ulegli temu tacy estetycy jak J. Segal czy W. Stróżewski. Jako przykład brzydoty podają oni brzydką pogodę³¹. Jak łatwo dostrzec, w języku potocznym pogodę określamy mianem brzydkiej tylko dlatego, że na dworze jest zimno i nieprzyjemnie. Ale kiedy patrzymy przez szybę na targane wichrem drzewa, deszcz siekający bezlitośnie, ludzi spieszących do domów, to sam widok wcale nie musi być brzydki. A co mówić o sztuce w której następuje intencjonalizacja wszystkiego, co stanowi jej treść, a więc oderwanie od porządku praktycznego, biologicznego i moralnego? Gdy to co przedstawione przestaje być realne? Jak powiada cytowany już wcześniej Delacroix: „Rozkoszna lub straszna (postać P.J.) swój urok zawdzięcza jedynie arabesce, którą kreśli w przestrzeni. Członki obdzieranego ze skóry męczennika, ciało omdlewającej nimfy, jeśli są umie-

²⁹ R. Ingarden, *Przeżycie, dzieło, wartość*, Kraków 1966, 157n. Por. dyskusję między S. Morawskim i A. Szczepańską w *Studiach Estetycznych* w numerach VII, VIII, IX.

³⁰ Podaję za J. Guze, *Impresjoniści*, 43.

³¹ Segal, *O charakterze*, 381; Stróżewski, *Istnienie*, 326.

jętnie narysowane, pozwalają doznawać przyjemności, w której temat nie gra żadnej roli, jeśli myślisz inaczej, będą musiał uwierzyć, że jesteś katem lub rozpustnikiem”³².

Brzydota może być jeszcze inaczej przekroczonej przez piękno. Wspominaliśmy już przy okazji omawiania piękna metafizycznego, że piękno stanowi swoistą syntezę prawdy i dobra³³. Pora więc na pokazanie, jaki udział ma zarówno prawda jak i dobro w ukonstytuowaniu się piękna estetycznego. Nim jednak to uczynimy warto przypomnieć, że nie tylko piękno dotknięte jest omawianym przez nas paradoksem, ale również z podobnymi paradoksami spotykamy się w odniesieniu do prawdy i dobra, mianowicie pojawia się tu paradoks fałszu i paradoks zła. Możemy posiadać wiedzę fałszywą, a mimo wszystko być w prawdzie, możemy wiedzieć, że coś jest złe, a mimo to pożądać. Nie znaczy to wcale, że wiedza fałszywa jest prawdą, a zło dobrem. Otóż w prawdzie jesteśmy nie tylko wtedy, gdy wiemy, że jakieś poznanie jest prawdziwe, ale również wówczas, gdy wiemy, iż jakieś poznanie jest fałszywe. Zgodnie z prawdą odczytujemy więc nie tylko prawdę, ale i fałsz, np. prawdziwie wiem, że sąd „ziemia jest kwadratowa” jest fałszem, prawdziwie wiem, że sąd „ziemia jest okrągła” jest prawdą. Fałsz zostaje więc przekroczony przez prawdę w metapoznaniu³⁴. Z kolei paradoks zła został doskonale rozwiązany przez św. Tomasza: „malum numquam amator nisi sub ratione boni”, zło jest kochane tylko z racji dobra³⁵. Ponieważ nie ma absolutnego zła, to każde zło jest w jakimś podmiocie, który jest dobry, i dlatego w złu zawsze znaleźć można coś dobrego, co pochodzi nie od braku, lecz od podmiotu w którym ten

³² Podaję za J. Guze, *Impresjoniści*, 43. Oczywiście tutaj wyłania się dość skomplikowane zagadnienie relacji między estetyką i etyką. Człowiek nie jest czystym duchem i to, co zobaczy zawsze ma wpływ na jego działanie i zachowanie pozapoznawcze, stąd pod hasłem estetyzmu można przeprowadzać akcje mające na celu zwykłą demoralizację. Dlatego też J. Maritain, choć początkowo nie narzucał sztuce żadnych granic, później zmienił zdanie, uznając że są takie granice, choć tylko negatywne. Silvester, *Kryteria moralne w krytyce literackiej*, Verbum 1938, 667—691; S. Krzemień, *Estetyka neotomizmu*, *Zeszyty Argumentów I* (1962) 2, 60—83.

³³ Nie chodzi tu o syntezę pojęciową, ale o syntezę wyrażającą obecność i współdziałanie dwu władz: poznania i miłości, wyrastających z jednego podmiotu.

³⁴ Prawdą bowiem jest nie tylko uznanie prawdy za prawdę, ale również fałszu za fałsz.

³⁵ *ST I—II*, 27, 1 ad. 1.

brak się pojawia. Np. jeżeli ukradzenie pieniędzy jest złem, to nie dlatego ktoś kradnie, że jest to złe, ale dlatego, że są to pieniądze, a więc pewne dobro, które można wymienić na inne dobro. Dopóki więc mówimy o bycie, dobro zawsze będzie przed złem. Mając to na uwadze spytajmy zatem, jaką rolę pełni prawda i dobro w ukonstytuowaniu pięknego dzieła, mimo że zawierać ono może momenty przykre i brzydkie?

Prawdę dzieła sztuki rozpatrywać można w jego potrójnej relacji. Jest to relacja do rzeczywistości, czyli do świata nas otaczającego, następnie relacja do samego twórcy, oraz dzieło ujęte samo w sobie, w swej jakby wewnętrznej prawdzie³⁶.

W pierwszym wypadku mimo że temat może być brzydki, to właśnie z uwagi na to, że odsłania nam pewne aspekty rzeczywistości, dzieło podoba się. Ma to miejsce szczególnie wówczas, gdy te aspekty są jakby do tej pory niezauważane lub celowo ukrywane przed okiem publicznym. Przykładem niech będą dzieła Chełmońskiego lub Gierymskiego, krytykowane przez Struvego i Kremera za poruszanie „brzydkich” tematów takich jak nędzne karczmy, nieproporcjonalne wiejskie dziewczęta czy ohydne zbrodnie³⁷. A przecież odbiorców właśnie ta prawda, rzecz jasna poza innymi zaletami, musiała w sposób szczególny uderzać. Oczywiście prawda w sztuce w omawianym przez nas sensie zarówno co do środków wyrazu jak i kryteriów jest w porównaniu z prawdą epistemyczną bardziej płynna i wielowarstwowa. Kiedy Heidegger mówi o prawdzie, stanowiącej kryterium piękna dla *Butów chłopskich* Van Gogha, które to buty jako zniszczone i stare potraktować można jako przykład czegoś brzydkiego, to ma na myśli prawdę głęboką i uniwersalną, pod naciskiem której owa brzydota znika. „Para chłopskich butów i nic więcej. A jednak”³⁸. Właśnie to „jednak”. Okazuje się, że w butach tych zawarty jest cały trud pracy i życie człowieka. Te zniszczone, stare buty nie są tylko bezużytecznym, nic nie mówiącym śmieciem, tu jest coś więcej, i o tym „więcej” traktuje obraz Van Gogha. Prawda o butach i to w aspekcie najbardziej istotnego dla nich aspektu, a nie tylko, że są zniszczone i brzydkie, powoduje że stają się nadzwyczaj piękne.

³⁶ Szerzej na ten temat W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, 350—360.

³⁷ J. Detko, *Antoni Sygietyński, Estetyk i krytyk*, Warszawa 1971, 102—126.

³⁸ „Ein Paar Bauernschue und nichts weiter. Und dennoch.” Holzweigen, Frankfurt am Mein 1972³, 22.

Dzięki prawdzie może więc powstać coś pięknego, mimo że dotyczy ona rzeczy w jakiś sposób brzydkich.

Prawdę w drugim z wyróżnionych przez nas sensów należy potraktować jako zgodność dzieła z samym twórcą. Zazwyczaj rozumie się przez to ekspresję prawdy autora, a więc przekazanie, wyrażenie w dziele sztuki osobistych czy też społecznych prawd³⁹. Różni się to od poprzedniej wersji tym, że większy nacisk położony jest na subiektywność, nawet jeśli będzie ona miała wymiar zbiorowy (świat ludzi), przy czym kwestię jak to jest naprawdę, czyli jak jest w porządku obiektywnym odsuwa się na dalszy plan. Chodzi tu o ekspresję osobistej wrażliwości artysty, jego własnego widzenia świata. W tym wypadku właśnie owa wrażliwość wysuwa się ponad sam temat, ponad to co brzydkie. Zajmującym się staję, że ktoś właśnie tak widzi, a nie co widzi. Im większa osobowość tym bardziej dzieło jest tą osobowością napiętnowane.

Kiedy rozpatrujemy relację dzieła do twórcy, to powstaje zjawisko dość ciekawe z punktu widzenia metafizycznego. Omawiając wcześniej zagadnienie piękna i brzydoty w tym ostatnim porządku stwierdziliśmy, że brzydota polega na braku. Z kolei by stwierdzić, że mamy faktycznie do czynienia z brakiem, musimy mierzyć daną rzecz posiadaną o niej ideą, bo inaczej nie byłoby podstaw do twierdzenia, że taki brak ma miejsce. Idea ta jest mniej lub bardziej dokładna, w zależności od tego czy jest rezultatem tylko spontanicznej, czy też metodycznie kierowanej abstrakcji. W przypadku dzieła sztuki cała kwestia się komplikuje. Przecież idea czy to wcześniej posiadana przez artystę czy też kształtująca się równoległe z tworzeniem, jest ideą jaką posiada wyłącznie artysta i nikt więcej. To zaś pociąga za sobą, że miarą zgodności wytworu z ideą może być tylko ta idea posiadana przez artystę, a nie idea jaką inni ludzie mają o danej rzeczy. W takim zaś razie miarą brzydoty pojętej jako brak musi być zgodność z zamysłem autora. My spontanicznie oceniamy piękno lub brzydotę w sposób realistyczny. Jeśli np. widzimy twarz, której wyłupiono oczy, to powiemy, że jest szkaradna, brzydka, człowiek powinien mieć oczy, one przynależą mu z natury. Ta sama twarz na obrazie mierzona ściśle wedle relacji do zamysłu twórcy traci ów brak, jeśli faktycznym zamiarem artysty było namalowanie postaci bez oczu.

³⁹ A. Wołczyński, *O doświadczeniu estetycznym w ujęciu E. Gilsona*, Lublin 1983, 59n.

A im większy mistrz, tym bardziej przekonujący jest jego zamysł, twarz bez oczu ma być bez oczu i źle by było, gdyby te oczy nagle odzyskała. Zatem jak z jednej strony prawda polegająca na pewnej zgodności dzieła z szeroko rozumianą rzeczywistością pozwala na znalezienie upodobania nawet w tym, co brzydkie, tak prawda polegająca na zgodności koncepcji twórcy z wykonaniem, niweluje niejako braki, które w samej rzeczywistości mogą wystąpić⁴⁰.

Ostatni typ prawdy ma charakter najbardziej estetyczny, ponieważ dotyczy dzieła ujętego w nim samym. Dzieło sztuki winno bowiem posiadać nade wszystko swoją wewnętrzną logikę, swoją wewnętrzną prawdę, nawet kosztem niezgodności z rzeczywistością. Zwrócił już na to uwagę Arystoteles: „Poeta, którego spotka zarzut, że przedstawił rzecz niezgodnie z prawdą, może odpowiedzieć, że mimo to przedstawił ją jak należy”⁴¹. Albowiem cel dzieła, sama koncepcja i obrona konwencja, jak również dramaturgia wymagają często, aby pojawiło się coś, co nie odpowiada rzeczywistości, do tego stopnia, że gdyby było inaczej, to wówczas nastąpiłby błąd w sztuce, czyli wewnętrzny fałsz. Prawda, o której mowa, jest więc wyrazem pewnej racjonalności, jakiej musi dzieło sztuki być podporządkowanym, z uwagi na przyjęte założenia. O takiej racjonalności i prawdzie mówi właśnie Rodin: „Brzydkie w Sztuce jest wszystko to, co fałszywe”, a więc to, co pojawia się bez powodu, co się manieruje bez racji, to co jest przekrzywione i spaczone bez dokładnego przemyślenia⁴². Ten typ prawdy dzieła sztuki podpada pod klasyczną definicję piękna: *debita proportio, perfectio, claritas*⁴³. Niezbędna jest właściwa proporcja, doskonałość oraz jasność. Tak rozumiane piękno nie wyklucza brzydoty, która nawet w kontekście całości potrzebna będzie dla uzyskania harmonii, na co zwracał uwagę św. Augustyn, gdy bronił dosko-

⁴⁰ Nie chodzi oczywiście o to, aby odczucie braku a więc i brzydota zniknęły, bo wówczas mielibyśmy do czynienia z sytuacją przed jaką przestrzegał już Plutarch. Mimo to „poręka” artysty, iż tak właśnie ma być, osłabia nasz naturalny odruch sprzeciwu, że coś posiada braki wbrew swej naturze. Owo oburzenie na brzydotę określa S. C. Pepper mianem oceny o charakterze bardziej etycznym niż estetycznym, *The Basis of Criticism in the Arts*, Cambridge 1956, 58.

⁴¹ Tatarkiewicz, *Historia*, s. 178.

⁴² Podają za Krestovsky, *La laideur*, 22.

⁴³ *ST I*, 39, 8.

nałości świata⁴⁴. Jeśli wewnętrzna logika dzieła sztuki domaga się pojawienia czegoś brzydkiego lub przynajmniej nie pozostającego w zgodzie z naszym gustem, to niespełnienie tego warunku może doprowadzić do załamania się dzieła. Gdyby zamiast, jak to mówiono, „nieproporcjonalnych wiejskich dziewcząt” pojawiły się na obrazach Chełmońskiego modelki z francuskiego żurnala, to powstałaby parodia, którą trzeba byłoby już mierzyć przy pomocy innych kryteriów.

Brzydota i paradoks z nią związany brany był przez nas w kontekście całego dzieła, nie zaś wąsko pojętego przedmiotu estetycznego; braliśmy również pod uwagę relację dzieła czy to do świata, czy też do twórcy. Bo też w całości i w tych wszystkich uwarunkowaniach dzieło przed nami się pojawia. Tu okazywało się, że brzydota nie występuje samodzielnie, że zawsze jakby coś takiego się do niej dołącza, albo też sama z czymś takim jest związana, że przyporządkowana zostaje pięknu oraz ostatecznie oglądana z upodobaniem. Mimo to wśród artystów i estetyków ciągle spotykamy się z tendencją, żeby uzyskać czystą brzydotę, jej jakby esencję i to taką, która wcale ma nie być zwykłym brakiem piękna. Stanowisko to najlepiej zilustruje Polin, który powiada w swym znanym eseju, że brzydkie jest to, co nie odpowiada, nie jest zgodne, ale podoba się. Tak pojęta brzydota ma swój własny porządek, wywołuje ona szok nie przez to czego nie ma ale przez to co ma, czego nawet ma za dużo. Nie wystarczy zniszczyć piękno, mówi Polin, aby powstała brzydota, wtedy bowiem pojawić się tylko może coś bez znaczenia, i dodaje, brzydota to nie jest mniejsze piękno⁴⁵. Z tego co mówi ten autor mogłoby się wydawać, że brzydota

⁴⁴ *De musica mundi*, VI, 11, 30.

⁴⁵ „De façon générale, est tenue pour laid ce qui, s'opposant aux canons et aux modèles reçus dans la créations traditionnelles de la nature, provoque une opposition réciproque, un antagonisme, un refus, une condamnation, accompagné de sentiments de gêne, qui vont du dégoût au mépris et à l'hostilité (...) Cette disconvenance, cette incompatibilité n'est pas celle d'une absence (celle de la beauté) ce n'est pas celle d'une vide qui fait horreur par manque d'un certain ordre. L'objet réputé laid témoigne, au contraire, d'un ordre positif, et il y a autant d'ordres de cette sorte que de genres de laideure. (...) Le beau et le laid s'opposent l'un à l'autre à l'insignifiant. (...) Il ne suffit pas de détruire du beau pour faire du laid: on produit seulement de l'insignifiant. Il est aussi difficile de produire quelque chose de vraiment laid que produire quelque chose de vraiment beau” *Rien n'est beau que le laid... ou presque...*, *Revue d'esthétique* 3—4 (1966), 259n.

jest samodzielną kategorią estetyczną. A jednak przy dokładniejszej analizie stanowiska tego nie da się utrzymać. Jeśli mówimy o braku, to nie musi to być koniecznie nieobecność jakiejś części; brak ma miejsce również wtedy, gdy czegoś jest za dużo, a paradoks ten da się wyjaśnić, jeśli weźmiemy pod uwagę, że zachwiana zostaje harmonia, brak jest więc harmonii, a ten brak harmonii w konsekwencji spowodować może realny brak konkretnych części przysługujących określonego bytowi z natury, tak jak otyłość spowodować może uszkodzenie istotnych organów, a w konsekwencji spowodować poważną chorobę. Mówiąc o braku musimy brać pod uwagę nie tylko to, co aktualnie w danym bycie się znajduje, ale również do czego sam nadmiar może doprowadzić, co z punktu widzenia natury danego bytu jest najważniejsze. Choć więc nadmiar jest bytem, to ponieważ może wpłynąć na pojawienie się aspektownego niebytu, musi być określony mianem zła lub brzydoty. I najczęściej właśnie nadmiar sprawić może wrażenie, że brzydota posiada swoją pozytywną naturę⁴⁶. Nie jest ścisłym powiedzenie, że przy koncepcji brzydoty jako braku, będzie ona po prostu mniejszym pięknem. A to dlatego, że nie bralibyśmy wówczas pod rozwagę owego braku należnej części, braku, który rzuca się momentalnie w oczy sprawiając wrażenie, że jest bardziej widoczny od samego bytu. Brzydota jako mniejsze piękno to byłaby rzecz z brakami, ale potraktowana tak jakby tych braków nie było, a to już jest zasadnicza różnica. Stanowisko nasze może wydać się nieco wyrozumowane, musimy jednak pamiętać, że ani artystom, ani estetykom teoria brzydoty jako braku nie jest znana w pełnym zakresie, a tylko potocznie, dlatego z tym większą emfazą podkreślają samodzielność tej kategorii estetycznej. Tymczasem tak jak od strony przedmiotu nie ma absolutnej brzydoty, absolutnej nieforemności etc., tak też od strony podmiotu, odbiorcy spotykamy się z niezwyklej przekornością natury, która skierowana u swych podstaw ku dobru nie może zatrzymać się na czystym uczuciu negatywnym. Jak mówił Owidiusz: *Est quaedam flere voluptas*, i w płaczu jest rozkosz. Nawet jeśli to, co brzydkie

⁴⁶ Teoria zła jako braku bytowego często pojmowana jest zbyt jednostronnie tzn. bez uwzględnienia typów złożeń występujących w bycie oraz czworakiego uprzyczynowania. Wpływa to z jednoznacznego rozumienia bytu, a wówczas jeśli spotykamy zło czy brzydotę, to muszą one mieć swoją pozytywną naturę. Tak jednak nie jest, by to uchwycić potrzeba wszakże znać analogiczne pojęcie bytu.

powoduje w nas odrazę czy wstręt, czy inne tego rodzaju uczucie, to zawsze towarzyszyć temu musi upodobanie. Dlaczego? Właśnie dlatego, że uczucie to pojawiło się we właściwym momencie i w odpowiedzi na właściwy powód, a każdemu prawidłowemu funkcjonowaniu naszych aktów właściwa jest swoista przyjemność, przez co doskonale widać istotę transcendencji dobra nad złem. Jeśli bowiem miłość jest korzeniem wszystkich aktów požądawczo-wolicjonalnych człowieka, łącznie z nienawiścią⁴⁷, to cały czas musi ona w jakiś sposób być obecna⁴⁸. To naturalne przyporządkowanie każdego bytu do właściwego mu dobra, ujawniające się nawet w tak dziwny sposób, może być przez artystów przekreślane, gdy celowo starać się będą korzystać z upodobania czy przyjemności towarzyszącym takim uczuciom jak wstręt czy przykrość, jednak w oderwaniu od nadrzędnego dobra, co stworzyć może pozór samoistności zarówno przykrych uczuć jak i ich przedmiotowego odpowiednika. W kontekście rozumienia bytu i człowieka program taki wydaje się być wbrew naturze (potocznie zwany z tego powodu „nienormalnym”), co z kolei samym artystom dodaje jeszcze silniejszego bodźca, by go realizować, ponieważ w epoce kontestacji wydaje się być niezwykle intrygujący. A to że jest jakoś wbrew naturze potwierdza fakt, że minął już prawie wiek od chwili powstania turpizmu, więc w formie kontestacyjnej prąd ten powinien dawno już się przeżyć, gdy kontestować po pewnym czasie można tylko samego siebie, mimo to ciągle odżywa, gdyż dobro i piękno jak zaczarowane roślinie dając podłoże, jak drzewo dla jemioli, dla kolejnych kontestacji. To nie brzydota wprawia nas w zdumienie, ale piękno, że tyle jeszcze może znieść. Brzydota nie może być więc potraktowana jako samodzielna kategoria estetyczna, czyli taka kategoria, która pojawia się niezależnie od piękna. Tym samym piękno jest kategorią nadrzędną, a brzydota nie będąc samodzielną kategorią, nie może być uznana za kategorię piękna. Gdy Polin mówi, że nie wystarczy zniszczyć piękno by otrzymać brzydotę, to potwierdza słuszność naszej tezy, iż zniszczenie dokonać się musi wedle jakiejś całościowej harmonii, a

⁴⁷ Nienawidzę to, co przeciwne jest temu, co kocham, ale kocham, nie dlatego że coś innego nienawidzę, lecz dlatego, że jest to mi jakoś bliskie, podobne, konnaturalne.

⁴⁸ „...semper operatio conveniens homini secundum dispositionem in qua est, sibi est delectabilis” *ST I—II*, 38, 2. Por. też pozostałe artykuły z tej kwestii.

wtedy brzydota nie pojawi się już samodzielnie. Zniszczenie „bezmysłne” postawi nas w obliczu brzydoty ontycznej, a nie estetycznej.

6. PODSUMOWANIE

Próbując rozwiązać znany w estetyce paradoks brzydoty staraliśmy się, w oparciu o rozstrzygnięcia należące zarówno do zakresu samej estetyki jak i metafizyki, uzasadnić, że brzydota nie jest kategorią piękna, jak zło kategorią dobra, a fałsz kategorią prawdy. Oznacza to, że zawsze suponuje jakieś zapodmiotowanie w pięknie a od strony odbiorcy — zakorzenienie w miłości. W rozważaniach naszych pragnęliśmy ujawnić owe zasadnicze momenty, które właśnie na tę transcendencję piękna nad brzydota miały wpływ. Były to powody mniej lub bardziej estetyczne, zaznaczające się wszakże w kontakcie z dziełem sztuki. Arystoteles mówił już o rozpoznawaniu za pomocą naśladownictwa, o sposobie wykonania, kolorycie — czynnikach, które powodują, że to co brzydkie, podoba się. W dalszym ciągu okazało się, że niesłusznie podciąga się brzydotę z porządku pozaestetycznego (np. brzydka pogoda) pod porządek estetyczny. Pokazaliśmy też jak prawda ujęta w potrójnej relacji czy to do rzeczywistości, czy do zamysłu twórcy, czy wreszcie stanowiąc coś wewnętrznego dziełu wpływa na pojawienie się upodobania. Na koniec zwróciliśmy uwagę, że próby usamodzielnienia brzydoty biorą się z powierzchownie odczytanej teorii braku również nie uwzględnienia przyporządkowania naszej natury do dobra. Brzydota nie jest czymś samym w sobie ani w przedmiocie, ani od strony ujęcia. W przedmiocie suponuje właśnie obecność czegoś, co nie jest brzydkie, zaś w odbiorcy oprócz uczuć negatywnych z konieczności pojawiają się uczucia pozytywne. Paradoks utrzymałby swoją moc tylko wówczas, gdyby brzydota została zabsolutyzowana, co jest jednak niemożliwe.

THE PARADOX OF THE UGLINESS

Summary

In our efforts to resolve the paradox of the Ugly which paradox is well-known in aesthetics, we have endeavoured, on the basis of various findings both in the area of aesthetics and in the area of metaphysics, to justify the thesis that the Ugly is not a category of

the Beautiful, just as Evil is not a category of the Good, and the False is not a category of the True. This means that the Ugly always presupposes some grounding in the Beautiful as in a subject, and, if it is a matter of the one who is the receiver, a certain grounding in love. In our considerations we have endeavored to reveal those fundamental moments which precisely bore upon the transcendence of the Beautiful over the Ugly. These were more or less aesthetic reasons, which reasons nevertheless come into clear relief when we come into contact with a work of art. Aristotle already spoke of recognition by the help of mimesis, of the manner of performance, of colouring — of the factors which cause that which is ugly to be pleasing. As time went on it turned out that the Ugly was improperly transferred from the extra-aesthetic order (e.g. ugly weather) into the aesthetic order. We have also shown how truth conceived of in terms of threefold relation, 1) to reality, 2) to the design of the craftsman, 3) and as it constitutes something which is internal to a given work, has an influence on how the state of being pleased arises. At the end we have pointed out that attempts at rendering the Ugly into something autonomous take their origin from the universally acknowledged theory of privation and also from a certain failure to take into consideration the way in which our nature is ordered to the Good. The Ugly is neither something in itself, nor in the objects nor again from the point of view of our mode of apprehension. In the object, the Ugly presupposes precisely the presence of something which is not ugly; in the receiver however, besides negative feelings there necessarily appear also positive feelings. The paradox would retain its power only when the Ugly would become absolutized, which is however impossible.