

Zofia Wojciechowska

Piękno natury w ujęciu Michała Sobieskiego

Sztuka i Filozofia 11, 164-175

1996

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.

PIĘKNO NATURY W UJĘCIU MICHAŁA SOBESKIEGO

Michał Sobeski (1877–1939) studiował w Niemczech, na uniwersytetach w Monachium, Lipsku, Getyndze, Berlinie i Wrocławiu. Habilitował się na Uniwersytecie Jagiellońskim na podstawie pracy *Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce*. Był współorganizatorem Uniwersytetu Poznańskiego, wieloletnim dziekanem Wydziału Filozofii tego Uniwersytetu, a także prezesem poznańskiego oddziału Towarzystwa Filozoficznego. Dał się poznać jako znakomity filozof i krytyk artystyczny, autor wielu prac, esejów i artykułów z zakresu estetyki.

Pośród wartości estetycznych M. Sobeski szczególnie wyróżniał piękno. Był przekonany, że na estetykę jako na naukę o pięknie powinny się składać zarówno „filozofia piękna”, jak i nauka o sztuce – czyli „teoria sztuki w najszerszym znaczeniu (...)”, dzięki której estetyka staje się dyscypliną weryfikowalną empirycznie¹.

Uważał, że istnieją trzy podstawowe rodzaje piękna: właściwe sztuce, przyrodzie i piękno historyczne. Usiłował wyodrębnić te czynniki, które są charakterystyczne dla sztuki, które decydują – jak sądził – o jej odmienności pośród innych wytworów i działań człowieka. Sztukę nazywał dziejami konkretnego piękna, i dlatego przykładami ze świata sztuki ilustrował swe poglądy estetyczne. Wiele uwagi poświęcił malarstwu, nieco mniej poezji, rzeźbie i muzyce. Dowodził, że „sztuka wytwarza wartości artystyczne, estetyka zaś zastanawia się, na czym polega ich istota”². Był przekonany, że sztuka za sprawą „konkretnego” piękna, twórczości i specyficznego typu przeżyć, jaki wywołuje, posiada autonomiczne cechy wyróżniające ją pośród innych wytworów ludzkich, i że wyjaśniać je należy na „właściwym przedmiotowym gruncie”³. „Estetyka – pisał – winna poprzestawać na stanowisku wyłącznie estetycznym”⁴.

¹ M. Sobeski: *Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce*. Kraków 1910, s. 135.

² M. Sobeski: *Z pogranicza sztuki i filozofii*. Poznań 1928, s. 75.

³ „Sztuka (...) tworzy własne, autonomiczne państwo rządzące się własnymi, autonomicznymi prawami”. (M. Sobeski: *Sztuka a naśladowanie rzeczywistości. Literatura i Sztuka*, 1912, s. 817); „przedmiotowe konkretne życie piękna, objawiające się w sztuce, przyrodzie i historii (...) ma swe własne autonomiczne prawidła, które jeno na jego właściwym przedmiotowym gruncie zrozumiałe być mogą” (M. Sobeski: *Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce*, op. cit.).

⁴ M. Sobeski: *Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce*, op. cit., s. 24.

Poglądy Michała Sobeskiego na piękno natury stanowią część jego teorii wartości estetycznych oraz integralnie z nią związanej teorii zjawisk estetycznych (procesów tworzenia i odbioru dzieł sztuki, ich interpretacji i oceny, lub też innych zależności rządzących tymi zjawiskami).

Naturę zdefiniował jako „całą rzeczywistość przedmiotową, którą uznajemy jako istniejącą niezależnie od naszego podmiotu, więc nie tylko przyrodę w ścisłym znaczeniu, lecz także ludzi, ich utwory i uczynki, itd., z wyjątkiem dzieł sztuki”⁵. Definicja natury przyjęta przez Sobeskiego wskazuje⁶, że jest on zwolennikiem niezwykle szerokiego jej widzenia, szerszego niż to wynika z tradycji tego pojęcia, a którą obecnie określa się raczej mianem rzeczywistości. Jeżeli jednak zanalizujemy przykłady podawane przez autora, to okaże się, że zazwyczaj myślał o naturze wąsko, jako o zespole naturalnych rzeczy (widoków, dźwięków), uczuć i stanów.

Sobeski uważał, że piękno przyrody musi zasadniczo różnić się od piękna sztuki, mimo że sztuka posługuje się formami przyrody. Twierdził, że piękno sztuki ma charakter obiektywny, natury zaś subiektywny. Autonomicznie pojmowane piękno natury nie istnieje. Podziwiamy naturę, albowiem uczestniczymy w niej jako jej część, dzięki niższym zmysłom, poprzez uczucia, które w nas wzbudza i dzięki świadomości, którą posiadamy. Subiektywnie tworzone piękno przyrody uwarunkowane jest psychologicznie i zdeterminowane indywidualnymi, wrodzonymi predyspozycjami odbiorcy. Autor podkreślał ontologiczny aspekt piękna natury, to, że zależy ono również od naszej świadomości, od wiedzy o zjawisku, a nie tylko od autonomicznych cech podziwianego widoku. Wiedza ta płynie z potocznej obserwacji zjawisk⁷, oraz analiz dostarczanych nam zarówno przez rozum, jak i intuicję⁸, i jest uwarunkowana kulturowo.

Michał Sobeski, analizując mechanizm nadawania pewnym aspektom natury wartości estetycznej, zwracał uwagę na jej łatwość w odbiorze przez nieprzygotowanego widza, oraz na to, że w percepcji główną rolę odgrywają tzw. niższe zmysły: powonienia, ciepła, wrażenia ruchu. Piękno

⁵ M. Sobeski: *Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce*, op. cit., s. 5.

⁶ Obszerne zastawienie poglądów na dzieje stosunku sztuki do natury przedstawił W. Tatkiewicz w pracy *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 340–349.

⁷ M. Sobeski: *Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce*, op. cit., s. 5.

⁸ „Teraz dzięki badaniom Bergsona, można się intuicją posługiwać jako czynnikiem równouprawnionym obok dyskursywnego myślenia. Toć w gruncie rzeczy obojętnym jest, jaką drogą zdobywa się prawdę – byleby ją zdobyć” (M. Sobeski: *Nowe drogi filozofii*. „Krytyka” 1911, XXXII/11–12).

takie nazwał zmysłowym i sądził, że jest ono wyłączną właściwością przyrody, rozpoznawaną i ocenianą jako regularność, harmonia, „linia, która pieści oko”, wymuskanie i fizyczna powabność.

Na ocenę elementów piękna przyrody wpływ ma także kontekst, w którym występują. „Izolowanie obiektów przyrody, obniża często ich wartość estetyczną”⁹ – dowodził Sobeski konstatując, że z chwilą, gdy motyla przeniesiemy z łąki do gabloty, traci on na urodzie, a „połysk cennych kamieni jest sam w sobie nieestetyczny”.

Człowiek przypisuje piękno naturze „głównie z powodu uczuć, które pośrednio budzi”¹⁰, za pośrednictwem skojarzeń pozaestetycznych (z losem ludzkim, narodzinami i śmiercią, nieskończonością, potęgą natury, tajemnicą stworzenia, skojarzeniami z konkretnym dziełem sztuki, wspomnieniami osobistymi, przyjemnością czy też świadomością autentyzmu¹¹ itp.). Sobeski pisał: „Wrażen akustycznych dostarcza przyroda bardzo wiele. Lecz bez skojarzeń uczuciowych są one wszystkie jałowe. (...) Melodii nie ma w przyrodzie w ogóle. Śpiew słowika jest bardzo słabą i biedną rozkoszą, gdy odłączymy od niego nastrój ciepłej i wonnej nocy majowej. Imitowany w jakikolwiek sposób najwyżej zaciekawia, lecz muzycznie duszy naszej się nie czepia. Świergot skowronka bez jasnego wiosennego słońca i bez dyszącej pod nim życiem roli, pozostałby jeno istnym świergotem”¹².

Analiza percepcji piękna natury doprowadziła go do wniosku, że jest to proces złożony, przebiegający w dwóch etapach. Pierwszy polega na „biernym wchłanianiu w siebie (...) zmysłowej rozkoszy, sprawianej przez przyrodę”, która „rodzi się w nas, mimo nas (...). Przeżywamy ją tak, jak przeżywamy rozkosz smacznego pokarmu lub napoju”. Drugi zaś, to konstytuowanie przedmiotu estetycznego poprzez nadanie przyrodzie przez odbiorcę treści, którą autor nazywa „naszą treścią wewnętrzną”¹³.

Piękno, wartość estetyczną, powstała w odbiorcy za pośrednictwem form przyrody, Sobeski nazwał pięknem pozazmysłowym przyrody, „w zupełnej zależności od nas będącym, samowładnie przez nas przyrodzie udzielanym lub nie udzielanym”¹⁴. Taki rodzaj subiektywizmu w estetyce

⁹ M. Sobeski: *Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce*, op. cit., s. 22.

¹⁰ *Ibidem*, s. 20.

¹¹ *Ibidem*: „ubarwienie kwiatów jest dla nas rozkoszą głównie dlatego, że wiemy, że kwiaty żyją” (s. 19).

¹² *Ibidem*, s. 21.

¹³ *Ibidem*, s. 23.

¹⁴ *Ibidem*, s. 24.

M. Ossowska określa mianem potencjalnego, gdyż: „wypowiadając ocenę estetyczną jakiegoś przedmiotu, jednostka daje wyraz swej dyspozycji do przeżywania odpowiednich doznań w stosunku do tego przedmiotu”¹⁵. Jest to zarazem odmiana relatywizmu, gdyż ocena przyrody zależy od odbiorcy¹⁶ i jego subiektywnych, relatywizujących piękno predyspozycji – teoretycznych przekonań o pięknie, wrażliwości zmysłowej, które są kształtowane w sensie indywidualnym i społecznym (w ramach historii kultury i aktualnych procesów życia społecznego). Te subiektywne przekonania są zasadą relatywizującą. Sprawą dalszych badań jest odpowiedź na pytanie, o jakim odbiorcy lub odbiorcach myślał Michał Sobeski, formułując swe sądy o pięknie.

Analizując przebieg procesu przeżycia estetycznego, towarzyszącego obcowaniu z przyrodą, Michał Sobeski przychylił się zarówno do poglądów formułowanych na gruncie teorii sztuki przez zwolenników tzw. teorii wczuwania, jak i teorii hedonistycznej i kontemplacyjnej. Władysław Tatariewicz tak definiuje główną tezę teorii wczuwania: „Przeżycie estetyczne dochodzi do skutku tylko wtedy, gdy podmiot własną aktywność przerzuca na przedmiot; przez to przypisuje przedmiotowi estetycznemu własności, których ten sam przez się nie posiada”¹⁷. Sobeski wczuwanie interpretował w duchu empiryzmu genetycznego, tak jak niemieccy twórcy tej teorii – Lipps, Lotze i Volkelt, tj. jako wynik skojarzeń, doświadczeń i wrodzonych predyspozycji. W żadnym miejscu swych rozważań o pięknie natury autor nie nawiązał wprost do prac tych uczonych, aczkolwiek poświęcił im wiele miejsca i krytycznych uwag w części dotyczącej sztuki. Przypisywał jej bowiem odmienne cechy niż naturze.

Teoria hedonistyczna zaś zakłada, że „przeżycie estetyczne jest niczym innym, jak doznaniem uczucia przyjemności”¹⁸ (Sobeski pisze o „zmysłowej rozkoszy, sprawianej przez przyrodę, która rodzi się w nas, mimo nas”¹⁹). Przedstawienie piękna natury jako przyjemnego wrażenia, powstającego dzięki niższym zmysłom, pozwoliło Sobeskiemu na nieledwie

¹⁵ M. Ossowska: *Podstawy nauki o moralności*. Warszawa 1947 (por.: T. Pawłowski: *Wartości estetyczne*. Warszawa 1987, s. 16).

¹⁶ „Ogólna postać oceny odpowiadająca pogładowi relatywistycznemu wyglądałaby następująco: „Przedmiot P posiada wartość estetyczną W ze względu na czynnik relatywizujący R” (T. Pawłowski: *Wartości estetyczne*, op. cit., s. 115).

¹⁷ W. Tatariewicz: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1975, s. 381.

¹⁸ Ibidem, s. 378.

¹⁹ „Piękno zmysłowe (...) w przyrodzie jest ono bezpośrednim źródłem rozkoszy estetycznej”. (M. Sobeski: *Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce*, op. cit.).

utożsamienie przeżycia estetycznego związanego z przyrodą z przyjemnymi przeżyciami fizjologicznymi („przeżywamy ją tak, jak przeżywamy rozkosz smacznego pokarmu lub napoju”). „Bierne wchłanianie w siebie” piękna jest z kolei główną tezą teorii kontemplacji, o której Tatarkiewicz mówi, że jest skrajnym przeciwieństwem teorii empatii („wczuwania”), gdyż „w przeżyciu estetycznym zadowolenia bynajmniej nie czerpiemy z siebie, z podmiotu, lecz właśnie z przedmiotu, z rzeczy oglądanych, przez poddanie się im i wchłonięcie ich piękna”²⁰. Sobeski zdawał sobie sprawę z rozbieżności obu teorii – kontemplacyjnej i wczuwania. Kontemplacyjną uważał za opisującą jedynie zachowanie się podczas przeżyć estetycznych, za teorię akceptowaną przez estetyków, „szukających istoty piękna zasadniczo po stronie podmiotowej (...) gdy świadomie odczuwam siebie jako doznającego rozkoszy biernie”²¹ (i tak też widział piękno natury), wczuwania zaś – za postawę czynną, odgrywającą wielką rolę w życiu codziennym (a więc, jak sądzę, także w obcowaniu z naturą), ale nie wystarczającą do wyjaśnienia piękna sztuki.

Tak więc jeżeli nawet piękno natury powstaje jako wynik obiektywnych jej właściwości (odbieranych przez niższe zmysły), to jest to piękno niższego rzędu, niż piękno sztuki, gdyż jest pięknem niesamodzielnym, zależnym od czynników heteronomicznych (takich jak na przykład zmysłowa przyjemność), a także od obcujuącego z naturą podmiotu, wczuwającego w nią swoje emocje, myśli itp., o których nie da się powiedzieć jednoznacznie, że są estetyczne²².

Analiza poglądów Michała Sobeskiego na piękno natury dowodzi tym samym, że nie były one tak jednoznacznie subiektywne, jak to sam deklarował. Zaś teorię przeżyć estetycznych natury zaliczyć można do teorii pluralistycznych (w znaczeniu używanym przez W. Tatarkiewicza przy charakteryzowaniu Ingardenowskiej koncepcji wielofazowego przeżycia sztuki), gdyż w jej ramach, zakładających istnienie dwóch odmiennych faz, mieści się wiele, wydawałoby się wzajemnie wykluczających, określeń²³. Przeżycie estetyczne piękna natury nie jest, zdaniem Sobeskiego, tożsame z pięknem realnie istniejącego, celowo ukształtowanego przedmiotu. Podziwiając naturę, stajemy się wszyscy artystami, konstitu-

²⁰ W Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*, op. cit., s. 382.

²¹ M. Sobeski: *Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce*, op. cit., s. 69.

²² *Ibidem*, s. 70. Jest to jeden z głównych powodów, dla których autor uważa współczesne mu teorie psychologiczne (w tym teorię kontemplacji) za niewystarczające do wyjaśnienia piękna sztuki.

²³ I. Lorenc: *Wstęp do filozofii sztuki od Kanta do Lukácsa*. Warszawa 1987, s. 81.

ujemy przedmiot estetyczny na surowej, bezcelowo ukształtowanej materii rzeczywistości. Przyrodzie brak bowiem celowej struktury, charakterystycznej dla sztuki. Człowiek podziwiający naturę, konstytuujący jej piękno, zachowuje się więc tak, jak odbiorca dzieła sztuki i jak artysta jednocześnie. Stwarza swój przedmiot estetyczny w procesie przeżycia estetycznego. Ów „przedmiot estetyczny” jest jednostkowy, niepowtarzalny i nie podlega intersubiektywnej weryfikacji, gdyż nie istnieje „przedmiot artystyczny” – „konkretne” dzieło sztuki. Nie jest on jednak zupełnie dowolny, bowiem zarówno wrażliwość estetyczna, jak i zdolność do przeżywania określonych stanów emocjonalnych wspólna jest wielu ludziom i uwarunkowana biologicznie, kulturowo i historycznie.

Problem relacji natury i sztuki był dla Michała Sobeskiego niezwykle istotny. Początek jego twórczej działalności przypada na przełom wieków – czas wielkich przemian w sztuce europejskiej i ożywionej dyskusji w estetyce. „W XIX wieku doszło do ostatecznego nasilenia się, przesielenia i kryzysu poetyki mimetycznej”, pisał Wiesław Juszcak²⁴, a Anna Baranowska, w artykule poświęconym pojęciu natury w teorii sztuki, tak określiła główne zagadnienia teoretyczne podejmowane przez estetyków i artystów tego czasu: „U schyłku stulecia zagadnienie związków natury i sztuki zostało doprowadzone do skrajności, jako że ścierają się ze sobą dwie opozycyjne pod tym względem formacje: naturalistyczna (...) i akademicka, (...) oraz modernistyczna, walcząca o emancypację języka sztuki, jego uwolnienie od przypisanego tradycją trybu naśladowania realnie istniejącej rzeczywistości”²⁵. Artyści poszukiwali wtedy nowych, nierealistycznych form wyrazu, opartych na innym, nie potocznym widzeniu rzeczywistości, stopniowo eliminując tradycyjny, typowy dla Europy światłocień, imitowanie substancji i rzeczy, a także frontalizm i centralizm. Już impresjoniści zrezygnowali z używania w swych obrazach barw relatywnych, a Cezanne, Braque i Picasso rozbili dawny obraz, zbudowany według zasad perspektywy zbieżnej. Wynalazek fotografii uświadomił zarówno twórcom, jak i odbiorcom, że jeden z głównych powodów dumy Europejczyków – malarstwo iluzyjne traci rację bytu. Według M. Rzepińskiej to w renesansie zapoczątkowano „pewną postawę artysty wobec natury, wobec zjawisk wizualnych; można by twierdzić, że całe malarstwo

²⁴ W. Juszcak: *Zastłona w rajskie ptaki albo o granicach „okresu powieści”*. Warszawa 1981, s. 58.

²⁵ A. Baranowska: *O pojęciu natury w teorii sztuki abstrakcyjnej*. W: *Sztuka a natura. Materiały z 38 sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Katowice 1991.

nowożytne od XV do XIX wieku jest realistyczne, gdyż ma do rzeczywistości, do natury stosunek badawczy, rekonstruujący i odtwarzający²⁶. Jednakże, dodaje Rzepińska, mistrzowie renesansu „instynktownie” godzili prawa natury i prawa obrazu, „gdyż żaden ich obraz nie był nigdy naprawdę wprost z natury malowany; był sumą studiów, wprawy i pamięci”²⁷. W połowie XIX w. teoretyk literatury realistycznej Champfleury pisał, że sztuka jest pięknem odbitym i ma źródło w rzeczywistości. H. Taine – filozof, teoretyk pozytywizmu, którego poglądy wywarły wielki wpływ na powstanie realizmu w sztuce i naturalizmu w literaturze twierdził, że artysta rozwikłuje rzeczywistość, że ją tłumaczy. Poezję, rzeźbę i malarstwo nazywał sztukami naśladowującymi rzeczywistość, zdeterminowanymi przez liczne okoliczności zewnętrzne, takie jak klimat, rasa, środowisko i moment historyczny. Twórcy – realści programowo usunęli ze swej sztuki religię, mitologię, antyk, fantastykę, malując jedynie to, co sprawdzalne w doświadczeniu zmysłowym.

Michał Sobeski był przekonany o zasadniczej różnicy zachodzącej między sztuką i przyrodą, i co za tym idzie między pięknem sztuki i przyrody, a także przeżyciami estetycznym przez nie wywoływanymi. W swych pracach estetycznych polemizował zarówno ze zdroworozsądkowymi, ukształtowanymi w duchu tradycyjnej estetyki sędziami o sztuce, jak i znajdującą ciągle jeszcze wielu zwolenników teorią pozytywistyczną w filozofii i naturalistyczną w estetyce. Wszystkie te poglądy nazywał jednym mianem „naturalizmu” i uważał je za z gruntu fałszywe, oparte na błędnych założeniach „niewolniczego naśladownictwa, zabójczych dla sztuki”. Nawet w związku ze słynną definicją Emila Zoli, według której „dzieło sztuki jest wykrawkiem przyrody, widzianym przez temperament artysty”, sądził, że sztuka wyłamuje się spod niewoli naturalizmu przez sam fakt uwzględnienia tak subiektywnego czynnika, jak temperament.

W artykule *Sztuka a naśladowanie rzeczywistości*²⁸, przedstawił genezę naturalistycznego poglądu o naśladowczym charakterze sztuki, dzieląc popierające go argumenty na trzy grupy: metafizyczną, logiczną i empiryczną.

Źródła metafizyczne Sobeski wywodził od Arystotelesa i stworzonego przez niego pojęcia entelechii, czyli zasady formującej jako przyczyny twórczej i celowej każdej twórczości, przypominając, że według Aryst-

²⁶ M. Rzepińska: *Siedem wieków malarstwa europejskiego*. Wrocław 1986, s. 388.

²⁷ Ibidem, s. 404.

²⁸ *Literatura i sztuka*, dod. do „Dziennika Poznańskiego”, 1912.

toteles: „Zadaniem sztuki jest odtwarzanie konkretnej, entelechiami przeopojonej rzeczywistości (...)”. Powoływanie się na Arystotelesa przez teoretyków jest błędne, pisał Sobeski, gdyż nie mogła to być rzeczywistość jednostkowa i przypadkowa, jak głosił XIX-wieczny naturalizm. „Sztuka odtwarza niezmienną, nieprzemijającą istotę bytu konkretnego”. Arystoteles tę właśnie cechą sztuki podkreślał, przeciwstawiając ją historii w stwierdzeniu: „historia odtwarza tylko wydarzenia indywidualne, raz dokonane i już się nie powtarzające”.

Podobnie, kierując się przesłankami metafizycznymi, uzasadniają swe poglądy na sztukę ci, którzy świat poczytują za twór Boga. „Taki teistyczny naturalizm cechuje nie tylko estetykę wieków średnich”, pisał Sobeski, wymieniając m.in. św. Augustyna i Tomasza z Akwinu, ale także Pascala, przytaczając jego maksymę: „Cóż za próżność malarstwo, wywołuje podziw podobieństwem rzeczy, których oryginału nie podziwia się wcale”.

Autor uważa, że: „Metafizyczny kierunek ma wartość tylko o tyle, o ile przyjmuje się jego metafizyczne założenia”. Tymczasem postulat wierności naturze, wywodzony ze stwierdzenia, że sztuka powinna kusić się wyłącznie o prawdę, mija się z „fundamentalnymi faktami estetycznego doświadczenia”. Dowodów na to dostarcza analiza konkretnych dzieł, u których genezy legło naturalistyczne przekonanie, że sztuka ma wiernie odtwarzać naturę: „jedynie figura woskowa w panoptikum pomalowana, pokryta rzeczywistymi włoskami, z oczyma sztucznymi itd. zbliża się jako tako do rzeczywistości. Lecz jak doświadczenie uczy figury takie budzą zawsze niesmak, a czasem wydają się wprost potwornymi. Do dzieł sztuki nikt ich nie zaliczy”²⁹.

Trudności w odróżnieniu piękna zmysłowego od piękna pozazmysłowego, piękna przyrody od piękna sztuki, spowodowane są, jak sądził Sobeski, tym, że sztuka posługuje się formami zmysłowymi, używając ich jako środka pomocniczego, który objawia się z całą naocznością. Szczególnie wyraźnie widać to w muzyce, w której piękno zmysłowe nierozzerwalnie łączy się z pięknem pozazmysłowym: „Już samo zabarwienie głosu ludzkiego należy wyłącznie do pierwszej dziedziny i jako takie, nie ma ono ze sztuką nic wspólnego... Stąd nie jest łatwą rzeczą osądzać, czy popis śpiewaka obdarzonego rzeczywiście pięknym głosem jest kreacją artystyczną, czy też tylko poprawnym odśpiewaniem znaków kompozytora”³⁰.

²⁹ M. Sobeski: *Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce*, op. cit., s. 7.

³⁰ *Ibidem*, s. 28.

Zależność między naturą i sztuką polega na tym, że sztuka, by być zrozumiałą, musi posługiwać się formami natury. Dotyczy to zarówno sztuki dawnej, jak i współczesnego autorowi abstrakcjonizmu, o którym pisał, że: „Linie i plamy wydobyte doszczętnie z wszelkich asocjacji przedmiotowych (...) są tylko pustym chaosem. Albo też posiadają prostą strukturę formalną – są tylko ornamentem”³¹. Pogląd ten zbieżny jest z opinią W. Kandinskiego³² z 1912 roku: „jesteśmy mocno związani z naturą, musimy czerpać z niej formy, a oderwanie się od natury dałoby w efekcie ornamentalizm niewiele różniący się na pierwszy rzut oka od krawata czy dywanu”³³.

Natura stanowi także inspirację dla artystów. Artysta korzysta z jej form dla osiągnięcia swych artystycznych celów: „Las w sztuce ma, ściśle wzięwszy, sens jedynie jako malowany (...); momenty przyrody... z chwilą gdy przeniesione zostały do państwa sztuki, stają się momentami już tylko sztuki i jako takie rozpatrywane być mogą”³⁴. Zależność artysty od rzeczywistości jest odmienna w każdej dziedzinie sztuki. W plastyce „studiowanie natury odgrywa tak ważną rolę, że na niej artyści muszą skupiać wszelkie swe siły. (...) jeśli ma się stać powolnym narzędziem w ich rękach. W architekturze zaś zależności te nie są już tak oczywiste” (z i tego powodu, jak przypomina Sobeski, Platon i Arystoteles nie zaliczyli jej w ogóle do sztuk), aczkolwiek „formy, jakimi się osługuje, pochodzą niewątpliwie również z rzeczywistości”. Poeta „nawet wznosząc się w sfery nadludzkie, może ostatecznie opierać się jeno na analogii z człowiekiem”, gdy tymczasem w muzyce – „zależność od rzeczywistości jest najmniejszą. Tworzywem muzyka jest dźwięk. Muzyk jest z natury przykuty do dźwięków dostępnych uchu ludzkiemu, jednakowoż kombinuje on dźwięki tak samowładnie, że o naśladownictwie nie może być mowy. Z chwilą, gdy dźwięki stają się formami muzycznymi, brak wszelkiej analogii z formami rzeczywistości. Rzekome przyrodnicze pierwowzory muzyki, jak śpiew ptaków, poszum wichru lub morza nie są w ogóle formami muzycznymi. Brak im bowiem rytmu, tej podstawowej cechy każdej formy muzycznej”³⁵.

³¹ *Zasady teoretyczne sztuki współczesnej*. „Przegląd Filozoficzny” 1928, nr 1–2, s. 179.

³² Sobeski uważał, że jedną z podstawowych metod estetyki powinno być krytyczne analizowanie wypowiedzi teoretycznych artystów.

³³ Cytat za: A. Baranowska: *O pojęciu natury w teorii sztuki abstrakcyjnej*, op. cit.

³⁴ M. Sobeski: *Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce*, op. cit., s. 14.

³⁵ M. Sobeski: *Filozofia sztuki*. Warszawa 1917, s. 156.

Studiowanie natury daje artyście możliwość odnowy artystycznego języka, odwrotu od skostniałych, nie wystarczających już w danym momencie form. Na poparcie swych wywodów przypomina Sobeski o przełomowych dla sztuki europejskiej przykładach twórczości Giotta i impresjonistów, którzy dzięki wnikliwym studiom natury wyszli poza „wszechobejmującą, zniewalającą, a nie przynoszącą niczego nowego, manierę sztuki gotyckiej czy też akademickiej”.

Zdaniem Sobeskiego cenimy sztukę, mimo że nie jest w stanie sprostać wymaganiom naturalistów (i jest to jeszcze jeden argument przeciw ich teorii), bowiem nie dysponuje ona środkami wiernej imitacji, a „najsilniejsze efekty świetlne Rembrandta nie są w stanie ani w przybliżeniu oddać rzeczywistego blasku drobnego promyka słonecznego (...), ruchu sztuki plastyczne w ogóle oddać nie mogą”. Podobnie pisał w 1889 roku Felix Fenenon w rozprawce *O przedstawieniu natury*: „Przedstawienie natury w malarstwie, zarówno jak w literaturze, jest właściwie chimera; ideałem przedstawiania natury (...) jest *trompe l'oeil* (przedstawienie iluzjonistyczne), ale dlaczegoż to w obrazie iluzjonistycznym postacię się nie poruszają? dlaczegoż ich nie słychać?”³⁶. Sobeski zarzuca ponadto naturalistom pomijanie bardzo ważnego problemu indywidualności i twórczości (gdyż, jak dowodzi, trudno o indywidualizm i twórczość, gdy naczelnym hasłem jest wierne naśladownictwo).

Autor zwraca uwagę, że mylne przekonanie o tożsamości piękna sztuki i przyrody dzielają szczególnie często sami artyści. Powodem jest, jak sądzi, zewnętrzne podobieństwo samego procesu twórczości w naturze i sztuce. Artysta dostrzega analogie w bezustannej, bezcelowej twórczości przyrody, stwarzającej paradoksalnie „organizmy o wyrafinowanej celowości”³⁷, ze swoją twórczością, z tym, że wizje objawiają mu się nagle i – jak uważa – nieświadomie i bezcelowo. Jak sądzi Sobeski, artyści stwierdzają: „Organizm – to bezwiedne dzieło sztuki, a dzieło sztuki – to bezwiedny organizm”. Są to jednak według Sobeskiego przekonania zdroworozsądkowe i uczuciowe, i choć przyznaje im „pewną rację istnienia”, to twierdzi, że „liryczne rozkoszowanie się przyrodą nie może wpływać na teorie estetyczne”³⁸, gdyż „tworzyć sztukę a filozofować o niej to dwie rzeczy zgoła odmienne”³⁹.

³⁶ *Moderniści o sztuce*. Warszawa 1971, s. 383–384.

³⁷ M. Sobeski: *Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce*, op. cit., s. 34.

³⁸ *Ibidem*, s. 34.

³⁹ M. Sobeski: *Filozofia sztuki*, op. cit., s. 162.

Michał Sobeski był przekonany, że teoretycy i odbiorcy dzieł sztuki nie zawsze zdają sobie sprawę z subiektywnego charakteru ich podziwu dla piękna natury, z tego, że jest to projekcja ich gustów i upodobań, a także wynik upowszechnienia błędnego według niego utożsamienia piękna z wrażeniem piękna. Konsekwencją tego błędu jest rozwój współczesnego mu estetycznego psychologizmu. Sądził, że psychologia może badać jedynie wrażenia, posługując się kategoriami psychologicznymi, gdy rzeczą estetyki jest badanie piękna.

Pytania na temat roli piękna natury w estetyce, jego istoty i relacji ze sztuką, stawiało wielu estetyków. Wypowiedzi na ten temat są częścią wielu teorii. Sobeski w swej pracy *Filozofia sztuki* przedstawił poglądy wielu filozofów na ten temat. Według bardzo znanych poglądów J.W. Goethego natura dostarcza form i kształtów, artysta zaś dobiera je i przekształca, czyli „sztuka nie musi koniecznie podlegać wymogom natury, ale posiada swoje własne prawo”⁴⁰. Także Hegel, na którego autor również się powołuje, zajął stanowisko w tej sprawie we wstępie do *Wykładów o estetyce*. Skrytykował w nim kopiowanie rzeczywistości, jako próżny trud, który nie może się powieść, a nawet gdyby powstała wyjątkowo udana kopia (jak słynne winogrona Zeuksisa), to i tak nie wytrzyma konkurencji z naturą⁴¹. Hegel dowodził, że piękno sztuki, jako piękno duchowe, jest wyższe i doskonalsze od piękna natury, bowiem naturę pojmował jako „innoby ducha”, jako szczybel wiodący do prawdziwego piękna cechującego sztukę.

Analiza różniących się między sobą poglądów Hegla i Schelunga wskazuje, jak pisał Sobeski: „że odmienne drogi mogą powieść do tych samych rezultatów (niższości piękna natury – Z.W.), jeżeli tylko, jako gwiazda przewodnia, przyświeca rozpoznanie, że właściwą dziedziną estetyki jest przede wszystkim piękno sztuki”.

Autor zafascynowany był teorią Bergsona, który sądził, że: „sztuka dąży raczej do odbicia w nas uczuć niż do ich wyrażenia; poddaje nam je i chętnie obchodzi się bez naśladownictwa przyrody, jeżeli rozporządza środkami skuteczniejszymi. Przyroda działa przez sugestię jak sztuka, ale rytmem nie rozporządza”⁴². Sobeski odmawia również przyrodzie rytmu, tej struktury właściwej jedynie sztuce, sprawiającej, że muzyka wywołuje u odbiorcy wrażenia zawarte w niej przez artystę⁴³. Bergson, zastanawiając

⁴⁰ J.P. Eckermann: *Rozmowy z Goethem*. Warszawa 1960, t. 1, s. 38.

⁴¹ G.W.F. Hegel: *Wykłady o estetyce*. T. 1. Warszawa 1964, s. 75.

⁴² H. Bergson: *O bezpośrednich danych świadomości*. Warszawa 1963.

⁴³ Bergson dostrzegał ponadto rytm w poezji, a w sztukach plastycznych jej odpowiednik – statykę.

się nad przyczyną silniejszego oddziaływania muzyki od dźwięków przyrody, odszedł do wniosku, że przyroda jedynie wyraża uczucia, gdy tymczasem muzyka je „poddaje”. Sobeski interpretując jego słowa dodaje: nasze uczucia – słuchacza. Wyciągając wnioski z teorii Bergsona – Sobeski głosił, że wielką sztukę może cechować piękno pozamysłowe, które nie wywodzi się z natury, jest niezależne od niej, oraz autonomiczne.

Autor *Filozofii sztuki*, akceptując poglądy wymienionych filozofów niemieckich oraz Bergsona, przyczynił się z pewnością do odrzucenia pozytywistycznych założeń estetycznych, popularnych w Polsce na przełomie wieków wśród artystów i estetyków. Przyczynił się zapewne do ugruntowania przekonania, które współcześnie sformułowała najwyraźniej Maria Gołaszewska, pisząc: „Piękno natury jest czymś zasadniczo innym niż piękno sztuki, dlatego też w inny sposób jest ono doznawane. (...) Wszechogarniające człowieka doznanie przyrody jest czymś specyficznym, jest zarazem przeżyciem estetycznym i witalnym, poznawczym i somatycznym. (...) zasadnicze wydaje się to, że piękno natury jest jakościowo odmienne od piękna sztuki... odbiór piękna natury ma charakter bardziej efektywny, somatyczny, znacznie mniej intelektualny (...) Natura zaczyna stawać się dla nas przedmiotem estetycznym wtedy, gdy ujmujemy ją jako znaczącą, gdy wyposażamy ją w nowy sens, gdy działa na nas tak, jakby zawierała w sobie coś więcej, niż na to wskazuje byt czysto fizyczny (...)”⁴⁴.

⁴⁴ M. Gołaszewska: *Zarys estetyki*. Warszawa 1986, s. 105–110.