

Potoczne poglądy estetyczne Greków

POJĘCIE PIĘKNA

Wyraz "kalon", którym posługiwali się Grecy i który tłumaczymy jako "piękno", miał sens odmienny od tego, w jakim zwykło się dziś ten termin rozumieć. Oznaczał bowiem wszystko to, co się podoba, pociąga ludzi, budzi uznanie. Zakres jego był więc szerszy włączył bowiem i widoki, dźwięki, cechy charakteru, w których dzisiejszy człowiek widzi wartość innego rodzaju i jeśli je nazywa "pięknymi", to z świadomością, że wyrazu używa przenośnie. Świadectwem, jak Grecy pojmowali piękno, jest znane orzeczenie wyroczni delfijskiej, że " *najpiękniejszym jest to, co najsprawiedliwsze*". Z tego szerokiego pojęcia dopiero później wydzielili się jego węższe, w dzisiejszym sensie estetyczne rozumienie. Zbliżone do naszego sposobu rozumienia waloru estetycznego Grecy oddawali za pomocą innych terminów. Poeci pisali o "wdzięku", który raduje śmiertelnych, hymny mówiły o "harmonii" kosmosu, artyści plastycy o symetrii, czyli współmierności lub właściwej mierze, mówcy o eurytmii, czyli o właściwym rytmie i dobrej proporcji. Ale te pojęcia utarły się dopiero w dojrzałej epoce; na pojęciu harmonii, symetrii, eurytmii widać piętno filozofów, mianowicie pitagorejskich.

POJĘCIE SZTUKI

Z wyrazem "techne", który tłumaczymy jako "sztukę", było podobnie jak z pięknem. Grecy rozumieli go szerzej niż my sztukę. Rozumieli przezeń *każdą produkcję umiejętną*. Nazwą tą obejmowali wszelką pracę człowieka, jeśli jest wytwórcza (w przeciwieństwie do poznawczej), jeśli korzysta z umiejętności (nie z natchnień) i jest świadomie oparta o reguły ogólne. Byli przekonani, że w sztuce umiejętność jest rzeczą istotną - i dlatego mieli sztukę za czynność umysłową, kładli nacisk na wiedzę, jaka sztuka zakłada, i za tę wiedzę cenili ją najwięcej. (dziś oddajemy to raczej terminem *kunsztu*)

PODZIAŁ SZTUK

Nie dzielili sztuk na piękne i rzemieślnicze. Zakładali, że rzemieślnik w każdej sztuce może osiągnąć doskonałość.

POJĘCIE TWÓRCZOŚCI

Grecy wczesnego okresu nie posiadali pojęcia twórczości; sztukę pojmowali jako umiejętność. Widzieli w niej trzy czynniki: jeden dany przez przyrodę, mianowicie materiał, drugi przekazany przez tradycję - wiedza; i trzeci pochodzący od artysty czyli jego pracę. Nie przykładali wagi do oryginalności, nowość w dziele sztuki cenili niżej niż zgodność z tradycją, w której widzieli gwarancję trwałości, powszechności, doskonałości. Artystów we wczesnym okresie nie wymieniali z nazwiska. Nic się Grekom nie wydawało ważniejsze od "kanonu", czyli odpowiednich reguł, których artysta ma się trzymać. Sądzieli, że dobrym artystą jest ten, co te reguły poznał i stosuje, nie zaś ten, który myśli o tym, by w swym dziele dać wyraz swej indywidualności.

POJĘCIE KONTEMPLACJI

Postawy estetycznej nie odróżniali od badawczej, dla kontemplacji estetycznej mieli ten sam termin, co dla badania naukowego: "theoria", czyli oglądanie. W kontemplacji rzeczy pięknych nie widzieli nic, co by ją odróżniało od zwykłego postrzegania rzeczy: towarzyszy jej przyjemność, ale sądzili, że towarzyszy każdemu postrzeganiu, oglądaniu, badaniu, poznawaniu.

Pierwszy raz termin „estetyka” użył Aleksander Baumgarten w 1750 roku.

PODSTAWOWE ZASADY SZTUKI GRECKIEJ

Zachowały się dzieła sztuki klasycznej i wobec tego historyk musi z nich odczytywać poglądy estetyczne epoki. I odczytuje z nich, że a) stosowały się do kanonów; że b) trzymając się w zasadzie proporcji matematycznych odchodziły jednak od nich i że c) porzuciły tradycyjne formy schematyczne na rzecz organicznych.

KANON. Klasyczna sztuka Greków zakładała, że dla każdego dzieła istnieje kanon, czyli forma obowiązująca artystę. Nazwa „kanon” była w sztukach plastycznych odpowiednikiem nazwy „nómos” w muzyce, oba terminy oznaczały w gruncie *rzeczy* to samo. Jak muzycy greccy ustalali swój „nómos”, czyli prawo, tak greccy plastycy ustalali swój „kanon”, czyli miarę: szukali go, sądzili, że znaleźli, i stosowali go w swych dziełach.

Dzieje sztuki znają okresy dwojakiego rodzaju: „kanoniczne” oraz „niekanoniczne”; jedne szukały i przestrzegały kanonu, bo widziały w nim gwarancję doskonałości, drugie, przeciwnie, wystrzegały się go, widząc w nim niebezpieczeństwo dla sztuki, ograniczenie jej wolności. Otóż klasyczny okres sztuki greckiej był kanoniczny.

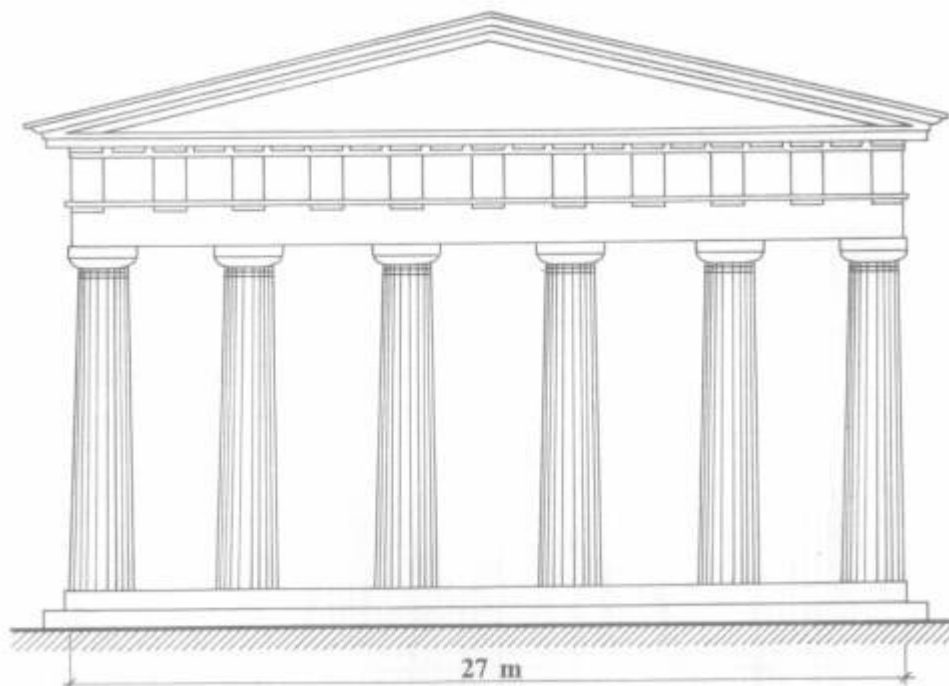
Kanony, jakie zna historia, miały uzasadnienie liturgiczne bądź społeczne, ale miały też artystyczne, gdy przypisywały sztuce formy dlatego tylko, że są najdoskonalsze. Właśnie kanony greckie epoki klasycznej miały uzasadnienie *artystyczne* (w przeciwieństwie np. do egipskich, które przede wszystkim były uwarunkowane liturgicznie i społecznie, były stosowane wyłącznie w podobiznach bogów oraz ludzi wyższych klas społecznych). To był pierwszy rys klasycznych greckich kanonów. Drugim rysem była ich *elastyczność*: były raczej poszukiwane niż ustalone, były ustalane stopniowo, były zmieniane i poprawiane. Trzecim rysem ich było, że dotyczyły głównie *proporcji* i dawały się wyrażać liczbą. Mówiły, ile razy w doskonałej kolumnie trzon powinien być większy od kapitelu, ile razy w doskonałym posągu tułów większy od głowy. Założeniem ustalania kanonu było, że jest *jedna* proporcja z wszystkich najdoskonalsza; było to założenie filozoficzne: szukali kanonu artyści, ale pobudzeni do swych poszukiwań przez filozofów.

3. **KANON W ARCHITEKTURZE.** Architekci byli tymi greckimi artystami, którzy najwcześniej ustalili kanoniczne formy: już w V wieku zrealizowali je w świątyniach i sformułowali je w traktatach. Zabytki tego wieku dowodzą, że kanon był stosowany powszechnie. Dowodzą też jego trwałości: pokolenia mijały, a on trwał. Miał rozległy zakres: dotyczył zarówno całego budynku, jak jego szczegółów, kolumn, kapiteli, gzymsów, fryzów czy szczytów. Ta kanoniczność, stałość i

powszechność form architektury greckiej czyniła, że były formami jakby obiektywnymi, bezosobowymi, koniecznymi. Źródła rzadko wymieniają nazwiska artystów, jak gdyby artysta niewiele znaczył, był nie twórcą, lecz raczej wykonawcą tego, co i tak konieczne. Przed oczami pierwszych estetyków stały dzieła architektury, które mogli odczuwać jako wzniesione według wieczystych praw, ponadindywidualne i ponadczasowe.

Kanon klasycznej greckiej architektury miał charakter *matematyczny*. Witruwiusz, rzymski kontynuator klasycznych greckich architektów, pisze: „Kompozycja polega na symetrii, której praw architekci ściśle przestrzegać powinni. Symetria rodzi się z proporcji... proporcją budowli nazywamy obliczenie zarówno jej członów, jak i całości wedle ustalonego modułu”. Archeologowie nie są zgodni, czy modułem doryckiej świątyni był tryglif, czy pół szerokości kolumny mierzonej u dołu: ale na jednej i na drugiej podstawie można zrekonstruować całą świątynię.

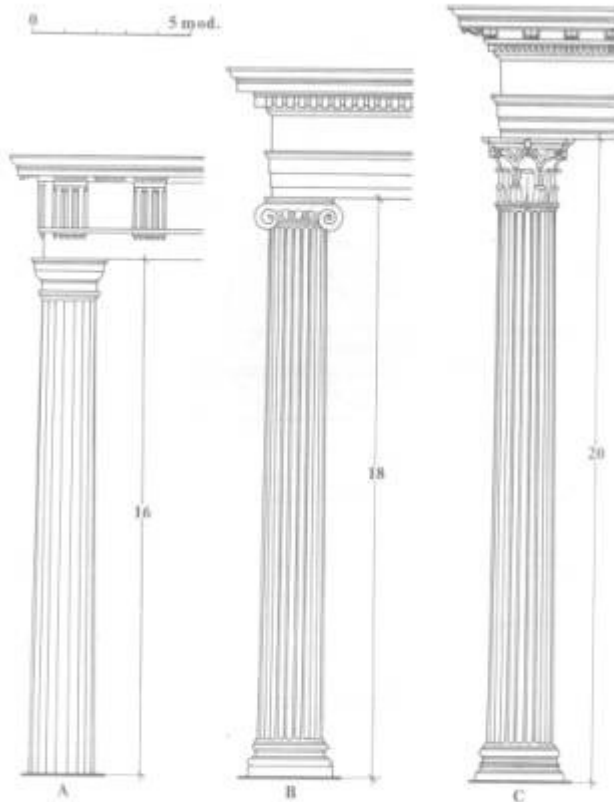
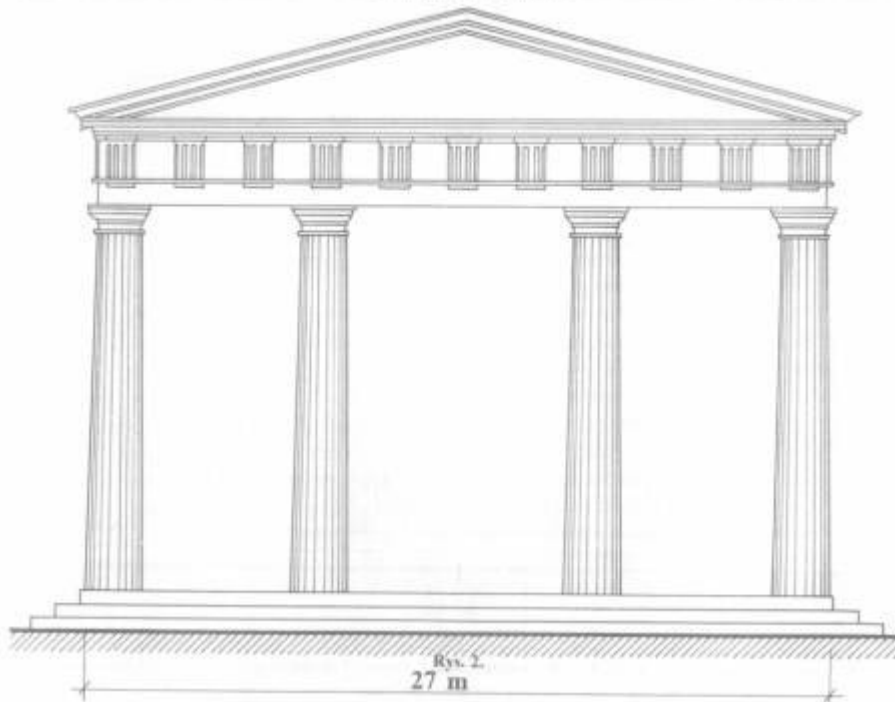
W *świątyni* greckiej każdy szczegół miał należną sobie proporcję. Jeśli za moduł przyjąć pół szerokości kolumny, to ateński Tezejon ma sześciokolumnową fasadę o 27 modułach: sześć kolumn obejmuje 12 modułów, trzy środkowe interkolumnia są po 3,2 moduły, dwa boczne po 2,7, razem 27. Stosunek kolumny do (środkowego) interkolumnium jest więc 2:3,2, czyli 5:8. Te same cyfry powtarzają się w wielu świątyniach doryckich (rys. 1 i 2).



Rys. 1. Rysunki 1 i 2 pokazują stałe proporcje starożytnych świątyń. Były one, jak wyjaśnia Witruwiusz, ustalone w ten sposób, że szerokość portyku, zarówno 4-, jak 6-kolumnowego, liczyła 27 modułów (modułem była połowa szerokości kolumny mierzonej u dołu).

Ta sama ilość 27 modułów wypada też w fazach czterokolumnowych.

Witruwiusz pisze: „Moduł stanowi podstawę wszystkich obliczeń. Średnica kolumn będzie się równała 2 modułom, wysokość kolumn wraz z kapitelem 14 modułom. Wysokość kapitelu będzie równa jednemu modułowi, szerokość - $2\frac{1}{6}$ (...) Architrav wraz z tenią i kroplami powinien mieć wysokość jednego modułu. (...) Nad architravem należy umieścić tryglify wraz z metopami; tryglify powinny mieć wysokość $1\frac{1}{2}$ modułu, a szerokość 1 modułu”. I w podobny sposób określa wszystkie inne elementy porządku. *Dla historyka estetyki szczegółowe liczby są mniejszej wagi, największej natomiast to, że wszystkie elementy były liczbowo określone* (rys. 3).



Rys. 3. Architektura grecka podlegała regułom kanonów określającym proporcje jej elementów, ale w ramach tego kanonu mieściły się przynajmniej trzy odmiany, trzy „poszczególne”: dorycki (A), jonicki (B) i koryncki (C) o proporcjach cięższych bądź lżejszych, w efekcie samowolnym bądź świadomiejszym.

Kanon obowiązywał w starożytności przede wszystkim świątynie, ale także *teatry* (rys. 4). „Kształt teatru - pisze Witruwiusz - należy zaprojektować w następujący sposób. Umieściwszy koniec cyrkła w środku zamierzonego obwodu wolnej części teatru, należy zakreślić koło, a w nim wpisać cztery trójkąty równoboczne dotykające wierzchołkiem w równych odstępach obwodu koła”. Ten

geometryczny układ teatru stosowany był w Grecji od klasycznych czasów: w ateńskim teatrze Dionizosa, najstarszym teatrze kamiennym, już go odnajdujemy. Architekci teatru przestrzegali też stałej proporcji między odległością sceny od widzów a jej wysokością: gdy ją później obniżali, to ją jednocześnie proporcjonalnie do tego zblizali.

Kanon architektury obejmował także jej szczegóły: kolumny (rys. 5), entablament, nawet ślimacznice kapiteli i żłobkowania kolumn.

Architekci za pomocą matematycznych metod szczegółowo i dokładnie stosowali kanon w tych wszystkich detalach. Kanon przewidywał ślimacznice w kapitelach jońskiego porządku: przebieg krzywej w tej ślimacznicy architekci wyznaczali geometrycznie. Kanon określał nie tylko ilość żłobków w kolumnie (20 w doryckiej, 24 w jońskiej), ale także ich głębokość. W porządku doryckim była ona wykreślana promieniem z przecięcia przekątnych kwadratu wybudowanego na cięciwie żłobka. W porządku zaś jońskim była rysowana za pomocą trójkąta tzw. „pitagorejskiego”, który Grecy mieli za szczególnie doskonałą figurę geometryczną. Ale oczywiście za doskonałą figurę było również uważane koło.

Kanon starożytnej architektury miał służyć nie tylko oczom, ale w pewnych wypadkach także i uszom. Kanon teatru określał nie tylko jego kształty, ale także sposoby uzyskiwania w nim dobrej akustyki: naczynia akustyczne były w teatrach rozstawione w określony sposób, który miał nie tylko potęgować siłę głosu, ale też dawać mu pożądany ton (rys. 9).

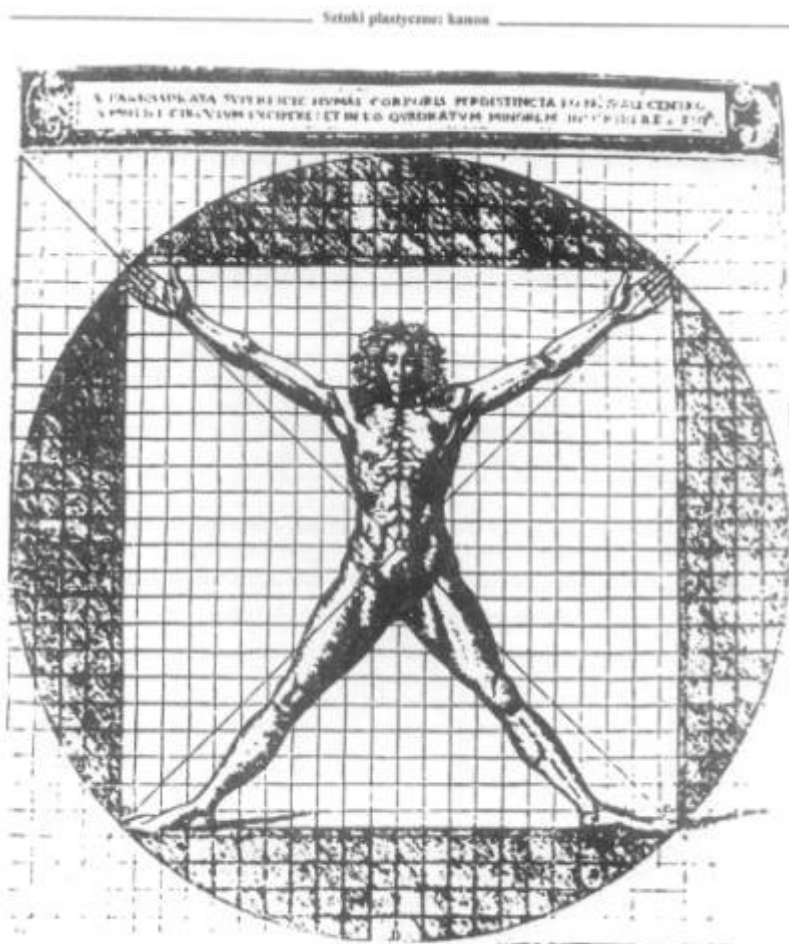
4. KANON W RZEźBIE. Również i rzeźbiarze greccy usiłowali dla swej sztuki ustalić kanon. Wiadomo, że najwięcej na tym polu uczynił Poliklet. Kanon rzeźby również był ilościowy, polegał na stałej proporcji. „Piękno tkwi w proporcji... części ciała, tj. proporcji palca do palca, palca do przegubu, jego do dłoni, jej do łokcia, łokcia do ramienia, i wszystkich tych części jednych do drugich, jak to jest napisane w *Kanonie* Polikleta”: tak informuje Galen. A podobnie zaleca Witruwiusz: „Przyroda w ten sposób stworzyła ciało ludzkie, że czaszka od brody do górnej części czoła i korzeni włosów wynosi jedną dziesiątą długości ciała” - i dalej ilościowo określa proporcje poszczególnych części ludzkiego ciała. Kanon ten był przez klasyków ściśle stosowany. Jedyny przechowany fragment dzieła Polikleta powiada, że w dziele sztuki „doskonałość zależy od wielu stosunków liczbowych i drobne różnice o niej decydują”.

Kanon rzeźbiarzy dotyczył w zasadzie przyrody, nie sztuki; obliczał, jakie proporcje występują w przyrodzie, jakie w szczególności ma prawidłowo zbudowany człowiek, a nie jakie ma mieć dobrze wyrzeźbiony posąg. Był to więc, jak go nazywa Panofsky^[1], kanon „antropometryczny”. Jako taki nie przesądzał, czy rzeźbiarz ma prawo do wprowadzania korekt anatomicznych i skrótów perspektywicznych, do udoskonalania przyrody. Kanonem dla samej sztuki rzeźbiarze greccy się nie zajmowali, ale fakt, że zajmowali się kanonem przyrody i stosowali go w swych dziełach, wskazuje, iż go uważali za obowiązujący również sztukę. „Malarze i sławni rzeźbiarze - dodaje Witruwiusz - posługiwali się znajomością tych proporcji (jakie ma w rzeczywistości dobrze zbudowany człowiek) zyskując sobie wielką i nieprzemijającą sławę”. Grecy przyjmowali, że przyroda, a w szczególności ciało ludzkie ma matematycznie określone proporcje, i wnosili stąd, że także proporcje powinno mieć jego odtworzenie w sztuce.

Kanon rzeźbiarzy obejmował proporcje nie tylko całego ciała ludzkiego, ale także jego części, w szczególności proporcje twarzy”. Dzielili twarz na trzy różne części:

czoło, nos, usta z brodą. Jednakże tu kanon - jak to wykazały szczegółowe pomiary — był chwiejny. Rzeźby pochodzące z pewnego okresu V w. mają czoło niższe, a dolną część twarzy dłuższą. Poliklet wrócił do podziału twarzy na równe części. Ale znów odchylił się od niego Eufanor. W ciągu ery klasycznej smak Greków ulegał pewnym wahaniom, a mimo dążenia do obiektywnej sztuki, wraz ze smakiem zmieniały się proporcje rzeźb.

W klasycznym okresie Grecji powstała również myśl, że ciało doskonale zbudowanego człowieka można ująć w proste figury *geometryczne*, mianowicie koło i kwadrat. „Jeśli położy się człowieka na wznak z wyciągniętymi nogami i rękami i utkwivszy jedno ramię cyrkla w miejscu, gdzie jest pępek, zakresli się koło, to obwód tego koła dotknie końca palców u rąk i nóg”. Grecy sądzili, że w podobny sposób można też wrysować ciało człowieka w kwadrat; powstała koncepcja człowieka kwadratowego (po grecku „aner tetragonos”, po łacinie „homo quadratus”), która utrzymała się w anatomii artystycznej aż po czasy nowe (rys. 10).



Rys. 10. „Homo quadratus”: rysunek wedle włoskiego wydania Witrwianusa z r. 1521.

5. KANON *WAZ*. Kanon można odnaleźć także w kształtowaniu przez Greków drobniejszej sztuki, mianowicie waz. Amerykańscy badacze Hambidge i Caskey^[2] ustalili, że wazy greckie mają stałe proporcje: są to po części proporcje najprostsze, jak proporcje kwadratu, ale przeważnie takie, które nie dają się wyrazić w liczbach naturalnych, mianowicie 1:pierwiastek 2 albo 1 :V pierwiastek 3, albo 1:V pierwiastek 5, które autorowie nazywają „geometrycznymi”, w przeciwieństwie do arytmetycznych; występuje też w wazach proporcja „złotego cięcia” (rys. 11). Ilość przechowanych waz greckich jest wielka, a we wszystkich, które były mierzone, wymienione proporcje powtarzają się, jeśli nie dokładnie, to w przybliżeniu.

Dla Greków doskonałymi formami sztuki i piękna były najprostsze figury geometryczne: trójkąt, kwadrat, koło. A także najprostsze stosunki liczbowe zdawały im się stanowić o pięknie kształtu (tak samo jak harmonii dźwięku). Za doskonałe trójkąty mieli trójkąt równoboczny oraz ów „pitagorejski”, którego boki mają stosunek 3:4:5.

6. *POZNAWCZE AMBICJE SZTUKI*. Ta wiara w matematyczny kanon wytworzyła się, jak można sądzić, w sztuce greckiej niezupełnie samorzutnie: wyszła nie tylko od samych artystów, ale też od filozofów. Z tych zaś najwięcej przyczynili się do niej pitagorejczycy i platończycy. Późniejsi Grecy uważali, że sam termin „kanon”, oznaczający pierwotnie miarkę używaną przez techników budowlanych, przenośne swe znaczenie miary artystycznej zawdzięczał filozofowi, mianowicie Pitagorasowi. W znaczeniu estetycznym użyty był najpierw w budownictwie, potem stosowany również w muzyce i rzeźbie; spopularyzował go Poliklet.

Artyści greccy byli przekonani, że w swych dziełach stosują i ujawniają prawa rządzące przyrodą, że przedstawiają nie tylko wygląd rzeczy, ale ich *istotę*, ich wieczystą strukturę. A także, że przedstawiają to, co obiektywnie jest pięknem, a nie tylko to, co się ludziom podoba. Ich podstawowe pojęcie „symetrii” oznaczało proporcję, która nie jest wymyślona przez artystów, lecz właściwa przyrodzie. Przy takim rozumieniu sztuka była rodzajem wiedzy. W szczególności sykiońska szkoła rzeźbiarzy uważała swą sztukę za wiedzę: był to odpowiednik rozpowszechnionego wśród Greków poglądu na poetów, że są oni (a w szczególności Homer) „nauczycielami mądrości”. Pliniusz podaje, że malarz Pamfilos, nauczyciel wielkiego Apellesa, był wybitnym matematykiem i twierdził, że bez arytmetyki i geometrii nie można być dobrym artystą. Objawem tych ambicji poznawczych było, że artyści nie tylko rzeźbili i malowali, ale także uprawiali teorię swej sztuki. Kanon w sztuce rozumieeli jako swe odkrycie, nie jako wynalazek; nie jako ludzki pomysł, lecz jako obiektywną prawdę, którą zdołali odszukać.

Poznawcze aspiracje artyści Grecji łączyli z aspiracjami estetycznymi. Sądzieli, że w kosmosie jest harmonia i że jest tylko w nim; aby więc sztuka była harmonijna, trzeba, aby artysta poznał proporcje kosmosu i stosował je w sztuce. Celem ich było nie tyle subiektywne zadowolenie widza, ile obiektywna doskonałość dzieła. Mało o tym pisali, ale w myśl tego postępowali.

TRZY PODSTAWY KANONÓW.

Grecy ustalali swe kanony na wielu podstawach:

A. Przede wszystkim na podstawie *ogólnofilozoficznej*. Byli przekonani, że pewne proporcje są doskonałe i rządzą kosmosem, więc twory ludzkie, jeśli mają być doskonałe, muszą ich przestrzegać. „Skoro przyroda - tak napisze Witruwiusz- w ten sposób stworzyła ciało, że jego członki są proporcjonalne do całej postaci, to słuszna wydaje się zasada starożytnych, aby także w budowlach stosunek poszczególnych członów odpowiadał całości”. Odkrywszy, jak sądzili, doskonałe proporcje, traktowali je jako obowiązujące sztukę i stosowali powszechnie.

B. Inną podstawę kanonów stanowiła obserwacja proporcji istot *organicznych*. Odgrywała ona przeważającą rolę w plastyce i jej antropometrycznym kanonie.

C. Trzecią podstawę, ważną dla architektury, dawała znajomość praw *statyki*. Kolumny były rozstawione w różny sposób, zależnie od ich wysokości: im były wyższe, tym entablament był cięższy i tym gęściej musiał być podpierany. Formy greckiej świątyni są owocem umiejętności technicznej i znajomości wymagań materiału: one to w dużym stopniu zdecydowały o formach i proporcjach, które odczuwamy jako doskonałe.

SZTUKA A WYMAGANIA WZROKU

Grecy komponowali więc swe dzieła wedle matematycznych proporcji i geometrycznych form, a jednak frapujące jest, że wrażliwi byli także na to by przystosować dzieło do warunków ludzkiego

widzenia. Diodor Sycylijski pisze, że w tym właśnie sztuka Greków różniła się od sztuki Egipcjan, którzy ustalili proporcje bez względu na wymagania wzroku. Grecy uwzględniali je w ten sposób, że usiłowali przeciwdziałać deformacjom optycznym. Figurom malowanym czy rzeźbionym nadawali kształty nieregularne, wiedząc, że właśnie one będą wydawać się regularne.

Robili to w malarstwie, w szczególności w teatralnym; ponieważ dekoracje były przeznaczone do oglądania z daleka, malowali je inaczej niż obrazy sztalugowe. Od nich malarstwu liczącemu się z prawami perspektywy dawali nazwę scenografii (od „skene” - scena)!. Od V w. malowali też impresjonistycznie, rozmieszczając światła i cienie tak, by dawały złudzenie rzeczywistości, choć widziane z bliska były tylko bezkształtnymi plamami, jak to malarzom wypominał Platon. To impresjonistyczne malarstwo Grecy nazywali *skiagrafią* (od „skia” - cień).

Analogicznych metod używali w *rzeźbie* posągów bardzo wielkich lub ustawionych bardzo wysoko. Była już mowa o posągu Ateny, którego kształty Fidiasz świadomie zdeformował, ponieważ miał go umieścić na kolumnie!. Napis na świątyni w Prienie miał litery nierównej wielkości, tym większe, im wyżej umieszczone. Napisy wysoko umieszczone tak samo i w późniejszej starożytności uwzględniały deformacje perspektywiczne, np. w Oinoanda w Likii (ok. r. 200 n.e.) albo na kolumnie Trajana.

Podobnie postępowali również *architekci*, i nawet w ich sztuce zabiegi te nabrały szczególnej wagi. W świątyniach doryckich od V wieku pogrubiali środek kolumny". W portykach kolumnom bocznym dawali rozstaw rzadszy. Kolumny boczne nachylali po to właśnie, aby wydawały się proste. Ponieważ kolumny oświetlone wydają się cieńsze od zaciemnionych, więc aby wywołać wrażenie, że wszystkie w budynku mają tę samą grubość, pogrubiali jedne (zewnątrzne, oświetlone), a wysmuklali inne (wewnętrzne, stojące w cieniu), rys. 14-16. Architekci postępowali w ten sposób, gdyż, jak później powie Witruwiusz „złudzenie oczu musi być wyrównane przez obliczenia". Jak to sformułuje polski historyk', stosowali proporcje nie liniowe, lecz kątowe. Wielkością stała była dla nich nie kolumna czy entablament, lecz kąty, pod jakimi kolumna i entablament są (z pewnego przyjętego punktu) widziane. A jeśli tak, to wielkość kolumny i entablamentu musiała właśnie ulegać zmianie, gdy były umieszczone wyżej lub dalej.

ODCHYLENIA.

W odchyleniach od prostych linii i proporcji architekci greccy szli jeszcze dalej. Tam gdzie się oczekuje linii prostych, tam je wyginali: zarówno linie poziome, jak pionowe, linie cokołów, gzymsów, kolumn bywają w klasycznej architekturze lekko wygięte. To dokonywane przez greckich artystów :dodatkowe wyrównywanie modułów” służyło przeciwdziałaniu deformacjom, a także wprowadzeniu pewnej swobody do zarysów budowli. Były przeznaczone na to, by dawać zadowolenie oczom przez unikanie formalnej monotonii i matematycznej dokładności, która jest nieartystyczna , niemożliwa w dobrej sztuce. Klasyczne poziome krzywizny były inspirowane przez poczucie piękna i upodobanie artystyczne, nie zaś przez chęć forsowania – za pomocą poprawek optycznych – formalności, sztywności, wyprostowywania linii krzywych. (pogląd badacza F. C. Penrose ?) W opinii Tatarkiewiczza odchylenia od prostych linii służyły obu celom : unikaniu deformacji i unikaniu sztywności.

Podwójny cel mógł zwłaszcza występować w wypadku linii pionowych: gdy starożytni architekci nachylali zewnętrzne kolumny ku środkowi, to mogli robić to, z jednej strony, dlatego że inaczej przy kolumnach ściśle pionowych widz ulegając złudzeniu optycznemu miałby wrażenie rozchylenia kolumn. Ale z drugiej, mogli także odchylenie od prostopadłej linii stosować po to, aby budowla dawała wrażenie solidności, mocnego oparcia. Prawdopodobnie zresztą umieli raczej

dobrze budować niż tłumaczyć, dlaczego dobrze budują. Wytworzyli swą umiejętność praktycznie, empirycznie i intuicyjnie, a nie na podstawie naukowych przesłanek. Ale dla swej praktyki od razu szukali teorii: to był grecki styl postępowania.

ELASTYCZNOŚĆ KANONÓW.

Faktem jest, że architekci greccy posiadali swój kanon, trzymali się form geometrycznych, przestrzegali prostych proporcji. Ale faktem jest również, że nie ma dwu greckich świątyń, które byłyby identyczne; a musiałyby nimi być, gdyby kanon był bezwzględny. Różnorodność ich tłumaczy się tym, że kanon i proporcje architekci stosowali elastycznie; nie byli ich niewolnikami, traktowali je jako wytyczne, niejako nakazy. Kanon był powszechny, ale odchylenia nie tylko dopuszczalne, lecz traktowane indywidualnie. Te odchylenia od linii prostych i pionów, krzywizny i pochylenia tworzyły wahania drobne, jednakże wystarczające, aby dać budowlom swobodę i indywidualność, by surową sztukę grecką uczynić jednocześnie swobodną.

Sztuka klasyczna jest dowodem, że jej twórcy mieli świadomość estetycznej wagi, jaką posiada z jednej strony regularność, ale z drugiej też - swoboda i indywidualność.

FORMY SCHEMATYCZNE A ORGANICZNE.

Trzeci rys estetycznej postawy objawiającej się w klasycznej sztuce Greków był równie wielkiej wagi. Wystąpił dopiero w erze klasycznej; to on właściwie dał jej początek, oddzielił ją od archaicznej. Znalazł wyraz w plastyce, głównie w rzeźbie. Rzecz polegała na tym, że sztuka wyzbyła się archaicznych schematów na rzecz *organicznych* form przyrody. Plastyka archaiczna odtwarzając żywe formy upodabniała je do geometrycznych, klasyczna zaś poddała się żywym. Zbliżyła się do przyrody, odchodząc tym samym od tradycji Wschodu i znajdując własną estetykę. **Była to przemiana ogromna - niektórzy historycy sądzą, że największa z tych, jakie znają dzieje sztuki.** Sztuka grecka przeszła wtedy od form schematycznych do realnych; od sztucznych do żywych; od konstruowanych do obserwowanych; od tych, które pociągały dlatego, że były symbolami, do tych, co pociągały same przez się; od form reprezentujących zaświaty do form ludzkich.

Opanowanie form organicznych przez rzeźbę grecką przyszło z niepojętą prawie szybkością: zaczęło się w V w., a w połowie stulecia było już dokonane. Pierwszy z wielkich rzeźbiarzy tego stulecia, Myron, wyzwalał dopiero rzeźbę z archaicznego schematu i zbliżał do przyrody, a drugi - Poliklet - ustalił już jej kanon oparty na obserwacji organicznej przyrody. Rzeźbiarzem V stulecia był Fidiasz, który w zgodnym przekonaniu Greków osiągnął szczyt doskonałości.

Sztuka klasyczna przestała stylizować ciało ludzkie na figurę geometryczną, odtwarzała jego złożone żywe kształty, ale starała się w nich odnaleźć proste, stałe proporcje: to połączenie stanowiło jej cechę najszczególniejszą. Odtwarzała żywe ciała, ale nie w kopii, lecz w syntezie. Jeśli posągom dawała siedmiokrotną długość twarzy, a twarzy trzykrotną długość nosa, to dlatego, że w liczbach tych widziała syntezę ludzkich proporcji. Odtwarzała rzeczywistość, ale szukała w niej kształtów powszechnych, typowych, istotnych. O rzeźbiarzach peryklejskich można powiedzieć to, co o sobie mówił Sofokles, że: przedstawiali ludzi takimi, jakimi być powinni. Od naturalizmu byli równie dalecy, jak od abstrakcjonizmu. Zmierzała do idealizacji zarówno formy, jak treści sztuki. Zapewne te idealne aspiracje dawały artystom klasycznej epoki poczucie trwałości, nieprzemijalności ich dzieł. Zeuksis zapytany, dlaczego maluje tak wolno, odparł: „Długo maluję, bo wieczność maluję”.

Z tych wczesnych czasów pochodzi zdanie dziś jeszcze często powtarzane: *ars longa, vita brevis*, sztuka jest trwała, trwalsza niż życie. Cytowane bywa w wersji łacińskiej, ale sięga Grecji, jest

zapisane już u Hipokratesa. Przypisuje sztuce tę samą trwałość, którą wcześni poeci widzieli w poezji. Zgodnie z szerokim greckim rozumieniem wyrazu, dotyczy nie tylko sztuk pięknych, ale dotyczy ich także: są dziełem człowieka trwalszym niż on sam.

NA MIARĘ CZŁOWIEKA.

Kanon proporcji klasycznych rzeźb greckich i klasycznych budowli greckich jest poświadczony przez źródła: z nich wiadomo, że fasada świątyni miała mieć 27 swych modułów, a wzrost ludzki 7 swoich. Ale ponadto ci, co mierzyli zabytki greckie, znaleźli w nich jeszcze ogólniejszą prawidłowość: że zarówno posąg, jak budowle konstruowane są wedle tej samej proporcji złotego cięcia: tak nazywa się podział linii, w którym część mniejsza ma się do większej, jak ta do całości. W matematycznej formule $\frac{\sqrt{5}-1}{2} : \left(1 - \frac{\sqrt{5}-1}{2}\right)$ Złote cięcie dzieli linię na części, które w przybliżeniu mają się do siebie jak 0,618 : 0,382. Najświetniejsze świątynie, jak Partenon, i posągi, takie jak Apolla Belwederskiego i Wenus z Milo, są wedle opinii niektórych znawców we wszystkich szczegółach zbudowane wedle zasady złotego cięcia lub tzw. funkcji złotego cięcia (0,528 : 0,472).

Dokładność tych pomiarów łatwo można podać w wątpliwość. Ale w tym wypadku nie chodzi o dokładność, wystarcza przybliżona zgodność. Ważne jest co innego: że podobne proporcje mają rzeźba i architektura, a ważne zwłaszcza w zestawieniu z tym, że proporcje rzeźby były w intencji Greków syntetycznymi proporcjami żywych ludzi. Bo wynika stąd, że proporcje, które Grecy klasycznej epoki w sztuce swej stosowali, były ich własnymi proporcjami. Były na miarę człowieka. W pewnych okresach kultury własną proporcję człowiek odczuwa jako najpiękniejszą i nadaje ją swym dziełom: tak jest mianowicie w okresach klasycznych. Cechuje je upodobanie do naturalnych, ludzkich proporcji, do kształtowania rzeczy na miarę ludzką. Ale są też inne okresy, które od tych form i proporcji świadomie odbiegają, szukając rzeczy większych niż ludzkie, proporcji doskonalszych niż organiczne. Toteż dzieje smaku, proporcji, sztuki, estetyki podlegają wahaniom. Klasyczna sztuka grecka była tworem tej estetyki, dla której najdoskonalszymi formami były naturalne, a najdoskonalszymi proporcjami organiczne. Dała estetyce tej bezpośrednio wyraz w rzeźbie, ale pośrednio także w architekturze: bo i w niej stosowała analogiczne proporcje, skonstruowane na tej samej zasadzie złotego środka, co posągi. Klasyczna rzeźba Greków przedstawiała bogów, ale w kształtach ludzkich; klasyczna ich architektura wznosiła świątynie, ale na miarę człowieka.

MALARSTWO.

Rzeźby Greków przechowały się przynajmniej częściowo, malowidła zaś zginęły - i dlatego w pamięci potomnych zostały przysłonięte przez rzeźbę. Jednakże malarstwo miało ważną pozycję w sztuce klasycznej. Rozwijało się może jeszcze szybciej od rzeźby. Przed okresem klasycznym nie znało ani trzeciego wymiaru, ani światłocienia, a wyjątkowo tylko wychodziło poza jednobarwność; jeszcze obrazy Polignota były rysunkami konturowymi, kolorowanymi czterema lokalnymi barwami. A parę pokoleń V wieku wystarczyło, by z malarstwa uczynić dojrzałą sztukę.

Nie ulega wątpliwości, że malarstwo to było tak samo jak rzeźba ówczesna wyrazem postawy klasycznej; cechowało je upodobanie do form organicznych, do proporcji na miarę człowieka. Natomiast pod niektórymi względami miało charakter inny niż rzeźba. Podejmowało tematy różnorodne i skomplikowane. Parrazjos pokusił się o wymalowanie personifikacji ateńskiego ludu z jego zaletami i wadami, Eufranor malował bitwę kawalerii i Odysa udającego szaleństwo. Nikias malował zwierzęta, Antifilos - odbłask ognia na twarzy ludzkiej, a Arystydes z Teb, jak podaje

starożytny pisarz, „pierwszy malował duszę i malował charaktery”. Dionizjos z Kolofonu był jedynym, który odtwarzał wyłącznie człowieka, nazywany za to „antropografem”. Pamfilos malował nawet pioruny i błyskawice i w ogóle, jak pisał Pliniusz „malował to, co się nie da malować” (*pinxit et quae pingi non possunt*). Wskazuje to, że sztuka klasyczna mimo swej jednolitej postawy miała możliwości rozległe.

Choć Grecy ówczesni nie mieli jeszcze terminów „forma” i „treść”, to jednak ich sztuka, w szczególności malarstwo, stawiała zagadnienia formy i treści. Zeuksis oburzał się, że publiczność podziwia raczej tematy, „materię” obrazu niż wykonanie. A znów Nikias podnosił znaczenie ważkich tematów, wbrew tym, co rozpraszają swą sztukę na takie błahostki, jak „ptaszki czy kwiaty”.

ESTETYKA SZTUKI KLASYCZNEJ.

Streszczając można powiedzieć tak: estetyka implikowana w klasycznej sztuce greckiej była, **po pierwsze**, estetyką form *kanonicznych*, oparta na przekonaniu, że istnieje obiektywne piękno, obiektywnie doskonale proporcje. Proporcje te pojmowała *matematycznie*, oparta była na przekonaniu, że piękno obiektywne polega na liczbie i mierze. Wszakże mimo tej obiektywności i matematyczności estetyka pozostawiała dość swobody na *indywidualne* ujęcie sztuki przez artystę. **Po drugie**, estetykę tę cechowało uprzywilejowanie form *organicznych*, przeświadczenie, że największe piękno występuje w formach, proporcji i skali istot żywych, a w szczególności ludzkich. Sztuka klasyczna utrzymywała harmonię obu elementów: matematycznego i organicznego. Kanon Polikleta był kanonem form organicznych wyrażonych w liczbach.

Po trzecie: estetyka sztuki klasycznej była *realistyczna*: w tym mianowicie znaczeniu, iż żywiła przekonanie, że sztuka piękno swe czerpie z natury; nie może też i nie potrzebuje pięknu natury przeciwstawiać innego piękna artystycznego.

Po czwarte, była to estetyka *statyczna*, najwyżej stawiająca piękno form zatrzymanych w ruchu, znajdujących się w spokoju i równowadze. A także była estetyką *prostoty*, ceniącą prostotę wyżej od bogactwa.

Po piąte, była to estetyka piękna *psychofizycznego*, zarazem duchowego i fizycznego, piękna formy i zarazem treści. Piękno, o które zabiegała, leżało przede wszystkim w jedności i harmonii duszy i ciała.

Estetyce tej, zawartej w sztuce klasycznej, odpowiadała estetyka, jaką sformułowali ówczesni filozofowie: estetyce matematycznej dała wyraz teoria pitagorejska, estetyce psychofizycznej - cała filozoficzna teoria sztuki, Sokratesa tak samo, jak Arystotelesa.

Pewne rysy tej estetyki pozostały trwale w sztuce i teorii greckiej. Inne natomiast skończyły się wraz z erą klasyczną. Tak było przede wszystkim z estetyką spokoju i prostoty: „cicha wielkość i szlachetna prostota” krótko były ideałem sztuki; artyści niebawem zaczęli stawiać sobie za zadanie przedstawienie raczej bogatego życia i silnej ekspresji. Podobnie było też z obiektywnymi aspiracjami estetyki: artyści i uczeni estetycy zaczęli uświadamiać sobie subiektywne uwarunkowanie piękna i od hasła obiektywnej „symetrii” przechodzić do hasła subiektywnej „eurytmii”.

EWOLUCJA SZTUKI KLASYCZNEJ I ZAPOWIEDŹ NOWEJ.

Wiek V i IV bywają zazwyczaj łączone ze sobą w ramach okresu klasycznego, jednakże różnice między nimi są znaczne, i nie mogło być inaczej przy tak szybkim rozwoju sztuki. Wiek IV nie

tylko rozszerzył tematy sztuki, ale także innym proporcjom dał pierwszeństwo. W architekturze nad porządkiem doryckim wziął górę smuklejszy porządek joński. W rzeźbie kanon Polikleta, przez jakiś czas uważany za klasyczny, zaczął się wydawać zbyt ciężki, nazbyt „kwadratowy” - i Eufranor przeciwstawił mu kanon inny.

Po drugie, zwiększyło się w IV wieku upodobanie do bogactwa, koloru, światła, kształtów, ruchów i ich *różnorodności*, którą Grecy nazywali „poikilia”. Zwiększył się też w sztuce plastycznej dynamizm psychiczny, napięcie uczuć, patos.

Trzecia przemiana była z punktu widzenia estetyki najważniejsza. Lizyp ujął ją w słowa: „Dotąd przedstawiano ludzi takimi, jakimi są, ja zaś przedstawiam takimi, jakimi się wydają”. Było to przejście od przedstawiania obiektywnych form rzeczy do przedstawiania ich subiektywnej wizji; od poszukiwania form doskonałych samych przez się do tych, co są piękne, bo odpowiadają warunkom ludzkiego widzenia.

Malarstwo sceniczne (skenografia), które pierwsze weszło na drogę iluzjonizmu, oddziało na sztalgowe: ono także zaczęło się liczyć z perspektywą (skiografią) i jej deformacjami. Taki zwrot w malarstwie spowodował, że już w dobie klasycznej Grecy nauczyli się patrzeć na obrazy z daleka: „Cofnij się, jak to czyni malarz” - powiada Eurypides. Ludzie ówczesni byli pod wrażeniem tego, że malarstwo daje złudzenie rzeczywistości właśnie wtedy, gdy od niej odbiega. Iluzjonistyczne malarstwo stało się zagadnieniem: Demokryt je analizował, Platon zaś krytykował, dopatrując się w nim niedopuszczalnego fałszu; pisał, że jest to „niewyraźne i złudne”. Jednakże konserwatywny teoretyk nie zdołał zatrzymać sztuki rozwijającej się w kierunku subiektywizmu i impresjonizmu.

[1] E. Panofsky, *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung* w «Monatshefte für Kunstwissenschaft», IV, 1921.

[2] L. D. C a s k e y. *Geometry of Greek Vases*, Boston 1922.