

Witold Nowak

Uniwersytet Rzeszowski

Umiarkowana pochwała klasycyzmu

„Dobry tryb życia to dobrobyt w stosownej proporcji do towarzyskości”¹.

Niniejszy artykuł jest przyczynkiem do diagnozy cywilizacji współczesnej. Punktem wyjścia jest pytanie o wartość antykizującej postawy klasycznej i proponowanego przez nią ideału umiaru dla rozstrzygnięcia dylematów życia. Analizy wiodą mnie do apologii klasycyzmu jako postawy unikania skrajności i poszukiwania ładu i równowagi w oparciu o rozum, aczkolwiek staram się ukazać obszary, które wymknęły się klasycznemu pojmowaniu świata i życia, obszary, na które wskazali romantycy.

Umiar jest pojęciem intuicyjnym, żywo obecnym w języku potocznym. Wiąże się z nim przeważnie pozytywne konotacje. Kojarzy się z łądem, harmonią, zachowaniem proporcji, unikaniem ekscesów i przekroczeń, a także z rozumem i rozumną częścią człowieka. Przeciwnością umiaru jest brak miary, skrajność w zachowaniach, czynach i poglądach. Pojęcie umiaru występuje w języku wielu dziedzin ludzkiego życia i kultury. Obecne jest w języku moralności, gdzie często utożsamiane bywa z pojęciem cnoty umiarkowania (łac. *temperantia*), a także w języku licznych sztuk (architekturze, malarstwie, muzyce, literaturze) i języku refleksji nad

Witold M. Nowak, dr hab., prof. UR – pracownik Instytutu Historii Uniwersytetu Rzeszowskiego; zajmuje się filozofią kultury, antropologią filozoficzną i filozofią historii; publikacje: *Spór o nowoczesność w poglądach Charlesa Taylora i Alasdaira MacIntyre’a*, Rzeszów 2008.

¹ I. Kant, *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, przeł. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, wstęp A. Bobko, Warszawa 2005, s. 190.

sztuką, estetyki. Stała obecność pojęcia umiaru w języku sztuki wynika z normatywności tego pojęcia, oznacza ono bowiem pewien trudny do osiągnięcia ideał. Osiągnięcie umiaru w dziele łączy się zaś z przekonaniem, że sztuka potrzebuje reguł (*ars sine scientia nihil est*), a tych dostarczyć jej może między innymi rozum.

Umiar jest ideałem całej kultury antycznej. Sukces, jaki odniosła w jego realizacji, sprawił, że zyskała dla późniejszych wieków status kultury klasycznej i w owej klasycyzacji wzorcowej². W przekonaniu starożytnych umiar był powiązany z doskonałością, ta zaś była warunkiem piękna i najwyższej sztuki. Starożytni nie tylko postulowali dążenie do doskonałości, ale też „wskazali, na czym doskonałość piękna i sztuki polega. Najwcześniej uczynili to pitagorejczycy: twierdzili, że polega na właściwej proporcji i harmonijnym układzie części. Nazywali ją proporcją, «symetrią», harmonią, ładem. Widzieli w niej tajemnicę sztuki, zwłaszcza muzyki, o której mówili, że jest *theon ergon*, dziełem bogów, dając w ten sposób wyraz jej doskonałości”³. Grecy utożsamiali piękno z doskonałością. Doskonałość mieli za coś integralnego, piękno również, a pogląd ten był tak wpływowy, że np. harmonie muzyczne uznane za doskonałe były nakazane podczas publicznych wykonań utworów muzycznych – obowiązywały prawnie.

Umiar był także postulatem etyki antycznej, niemal bezwyjątkowo. Sporna była jedynie kwestia, czy w samym praktykowaniu cnoty winniśmy respektować zasadę umiaru⁴. Umiarkowanie, *sophrosyne*, zaliczano za Platonem do cnot kardynalnych. Gdy mowa o umiarkowaniu jako cnotce etycznej, należy pamiętać, że jego przeciwieństwo – nieumiarkowanie – oznacza nie tylko, jak się zrazu zdaje, przerost tego, co po-

² Zob. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 272.

³ W. Tatariewicz, *O doskonałości*, Warszawa 1976, s. 42. Do tej starożytnej koncepcji niejednokrotnie nawiązywał Johann W. Goethe, twierdząc, że w sztuce to, co najdoskonalsze, jest ledwie wystarczające.

⁴ Kwestię tę podjęła chrześcijańska kultura wieków średnich, w ramach której dążenie do świętości uznawane było za cel nadrzędny i tak istotny, że zgadzano się na praktyki ascetyczne, które dziś uderzają nas swą surowością i skrajnością. Zob. F. Bowie, *Antropologia religii. Wprowadzenie*, przeł. K. Pawluś, Kraków 2008, s. 82–83.

trzebne do bycia dzielnym etycznie, lecz i niedomiar. Zwracał na to uwagę zwłaszcza Arystoteles. Niedomiar to brak miary, nieuchwycenie lub naruszenie proporcji. Tak pojęte umiarkowanie jest więc cnotą trudną, wymagającą posiadania całościowej koncepcji świata i wiedzy o tym, co i w jakim stopniu godne jest naszych starań. Stagiryta podkreślał, że aby odnaleźć miarę, potrzebne są rozum, doświadczenie i dobry smak. Na wydoskonalenie tych władz potrzeba czasu, dlatego trudno wymagać umiarkowania od młodości, której zbywa zwłaszcza na doświadczeniu. Aby umiarkowanie było prawdziwą cnotą, musi być też wolne od resentymentu. Umiarkowanie wynikające z braku odwagi lub braku sposobności do ekscesu, którego by się pragnęło, nie jest umiarkowaniem w sensie właściwym. Dopiero, gdy wynika ono z doświadczenia i przekonania, że dobre życie wymaga zachowania miary – jest cnotą.

Wielką próbą dla cnoty umiarkowania jest życiowa pomyślność. W warunkach pomyślności najtrudniej o umiar, gdyż niejako samorzutnie ulegamy pysze (*hybris*). Starożytni, zwłaszcza Arystoteles i tragicy greccy, podkreślali tę zależność niejednokrotnie⁵. Przez wzgląd na nią Arystoteles traktuje umiarkowanie jako właściwy środek w odniesieniu do przyjemności, w mniejszym zaś stopniu w odniesieniu do przykrości.

Umiar wymagany jest w każdej cnotcie. Postulat umiaru jest wręcz rdzeniem całej filozofii i etyki Zachodu⁶. Gdy uznamy, że wady polegają na nadmiarze lub niedomiarze tego, czego potrzeba, aby postępować etycznie – umiarkowanie okazuje się kluczem do wszystkich cnót. Ono bowiem pozwala uchwycić miarę między nadmiarem i niedomiarem. Nieumiarkowanie godzi natomiast we wszystkie cnoty i wspólne jest wadom: przerost miłości własnej jest pychą, przerost pragnienia posiadania – chciwością, pożądlivość – uleganiem popędowości, ustawiczne porównywanie się z innymi – zazdrością, jedzenie i picie nad miarę

⁵ Zob. W. Galewicz, *Z Arystotelesem przez greckie tragedie. Glosy i ilustracje do „Etyki nikoma-chejskiej”*, Kraków 2002, s. 52–74.

⁶ Zob. J. M. Bocheński, *Podręcznik mądrości tego świata*, Kraków 1992, s. 49n. Autor trafnie uważa, że pochwała umiaru jest sednem mądrości greckiej, „mądrości tego świata”, natomiast z perspektywy religijnego odniesienia do rzeczywistości należałoby się niekiedy w imię wyższych racji zasadzie umiaru przeciwstawić.

potrzeby i smaku – obżarstwem i opilstwem, brak panowania nad gniewem – porywcznością. Jedynie lenistwo, *acedia* – by w tym wyliczeniu posłużyć się średniowieczną już listą wad/grzechów głównych – zdaje się wadą niedomiaru, u jego źródeł leży brak miłości do świata, zatem brak pożądania dóbr w nim się znajdujących⁷.

Kategoria umiaru odnoszona była również do analizy typów społeczeństw ludzkich. Antropolożka Ruth Benedict w nawiązaniu do słynnej terminologii Friedricha Nietzschego wprowadziła podział społeczeństw na apollińskie i dionizyjskie⁸. O ile pierwsze cechuje kultywacja ładu, umiaru i unikanie przekroczeń, o tyle drugim właściwe jest preferowanie transgresji w formie orgiastycznych (narkotycznych, alkoholowych, seksualnych) ekscesów. O ile pierwsze wymagają powściągnięcia emocji i nadawania im formy wyrazowej, o tyle drugie preferują swobodne erupcje gniewu, żalu czy radości⁹. Bardzo interesujące jest wprowadzenie kategorii umiaru do analiz historiozoficznych. Arnold Toynbee w swojej koncepcji rozwoju cywilizacji zarysował – na podstawie empirycznych przypadków – prawidłowość, zgodnie z którą najkorzystniejsze warunki dla rozwoju cywilizacji istnieją tam, gdzie warunki zewnętrzne („wyzwanie” ze strony przyrody) znajdują się pośrodku bieguna surowości i bieguna łagodności, gdy są umiarkowane. Bywa nawet lepiej, twierdził, gdy „wyzwanie” (*question*) środowiska przyrodniczego przesuwają się nieco ku surowości, warunki takie sprzyjają bowiem twórczej „odpowiedzi” (*answer*) ludzi: organizacji społeczeństwa w celu pokonania trudności i ukształtowaniu cywilizacji prężnej i bogatej w środki działa-

⁷ Szerzej na temat klasyfikacji wad zob. W. M. Nowak, *Grzechy, wady, znaki naszej ułomności*, w: *Siedem grzechów głównych. Eseje z filozofii kultury*, red. M. Żardecka-Nowak, W. M. Nowak, Rzeszów 2014, s. 9–31.

⁸ Sam Nietzsche przypisywał Grekom dążenie do równoważenia obu elementów w swej kulturze, zatem troskę zarówno o jasną, rozumną stronę człowieczeństwa, jak i o to, co w nas zwierzęce, popędowe, zmysłowe, ciemne. Kryzys kultury Greków spowodowało, jego zdaniem, wyniesienie intelektu ponad wolę, uczucia i zmysły. Proces ten rozpoczęli Sokrates i Platon, a jego kulminacją było średniowieczne chrześcijaństwo jako spopularyzowana forma platonizmu. Zob. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, nakład J. Mortkowicza, Warszawa 1907, s. 6n.

⁹ Zob. R. Benedict, *Wzory kultury*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2011.

nia. Umiarkowana surowość okazuje się tym zespołem warunków, który rodzi najpełniejsze cywilizacje¹⁰.

Umiar jako kategoria refleksji nad sztuką

Rozważania nad kategorią umiaru w sztukach pięknych wiodą nas do słynnego rozróżnienia, a niekiedy także przeciwstawienia piękna klasycznego i piękna romantycznego. O ile dzieła sztuki romantycznej – z zamiarzenia skupione na konfliktach, cierpieniu, złu – często wywołują u odbiorcy niepokój, o tyle obcowanie ze sztuką klasyczną, np. architekturą, oddziałuje kojąco, a to dzięki zachowaniu złotych proporcji, symetrii i unikaniu wszelkiej nadmiarowości¹¹. W przypadkach poszczególnych dzieł rozróżnienie obu stylów i rodzajów piękna nie zawsze jest oczywiste. Mieczysław Tomaszewski przypomina opinie poważnych krytyków, że romantyczna muzyka Szopena, ze względu na swą doskonałość i wyważenie jest najbliższa klasycyzmowi, a tym samym Szopen jest najbardziej klasycznym spośród romantyków¹².

Wzniosłość i wywołujące niepokój piękno bohatera romantycznego polega na braku miary, ekscesywności nie tylko w myślach – która była zabawą ludzi baroku – lecz i w postępowaniu. Rys ten pojawia się nawet u Kierkegaardowskiego Abrahama, „romantycznego” rycerza wiary, który z ludzkiego punktu widzenia jest szaleńcem i zbrodniarzem i którego postępowanie obronić można dopiero w perspektywie religijnej. Romantyzm to czas mody na burzliwy życiorys, a nawet na dramatyczną, zadaną niekiedy własną ręką śmierć¹³. Dokonując apologii uczuciowej strony

¹⁰ Zob. A. J. Toynbee, *Studium historii*, skrót dokonany przez D. C. Sommervella, przeł. i przedmową opatrzył J. Marzęcki, Warszawa 2000, s. 695–728.

¹¹ Na temat przyjemności dostrzegania symetrii pisze W. Rybczyński w pracy *Dom. Krótka historia idei*, przeł. K. Husarska, Warszawa 1996, s. 175n.

¹² Zob. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s. 682.

¹³ Ogólny gust epoki romantycznej „ciążył ku chaotyczności, makabrze, okropnościom i dziwom” (M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, wstęp M. Brahmer, Gdańsk 2010, s. 56). Romantyków, jak choćby Charles’a Baudelaire’a, pociągało też „niezdrowe” piękno.

człowieka, nurt ten wydawał ludzi na napór sił, którym trudno stawić tamę ich własnymi środkami. Dobrze jednak przypomnieć, że także sztuka klasycyzmu zachowywała ważne miejsce dla idealizmu i wzniosłości (ang. *sublime*). To, co wzniosłe – czego potężnej mocy doświadczamy, pozostając w bezpiecznym odeń oddaleniu – jest nieustannym przedmiotem uwagi romantyków.

Ideał umiaru przenikał sztukę zachodnią od jej początków. Najsilniej zaznaczył się w sztuce klasycznej, a potem w nawiązujących do jej dzieł nurtach klasycyzujących. Horacy, poeta augustiański pochwała miarę, środek, *aurea mediocritas*. W tym duchu należy także rozumieć *festina lente*, „spiesz się powoli” Augusta. Umiarkowanie tego rodzaju jest właściwe epokom klasycznym i wyznacza miarę dla innych epok. Romantyzm tymczasem był epoką braku umiaru, zaś słynna walka romantyków z klasykami – walką dynamizmu ze statyką i spokojem.

Ryszard Przybylski przypomina, że wyraz *classicus* został przeniesiony do literatury z administracji: „Wyrazem *classicus* określano w dawnym Rzymie człowieka, który należał do pierwszej klasy obywateli i miał bardzo wysoki dochód. Kiedy ze sfery administracyjno-majątkowej słowo to przeniesiono do piśmiennictwa, zaczęło ono oznaczać pisarza najwyższego lotu, który w swoim rodzaju stał się doskonały do tego stopnia, że można go było podać jako wzór dla innych. Uważa się, że w takim właśnie znaczeniu użył tego słowa po raz pierwszy Aulus Geliusz w zbiorze *Noce attyckie* (II w. n.e.) [...]”¹⁴. Pisarzowi klasycznemu, doskonałemu przeciwstawiano pisarza klasy niższej, nazywanego przenośnie proletariackim (*proletarius*).

Klasycyzm – styl, który dominował w drugiej połowie XVIII i pierwszym 30-leciu XIX wieku – jest wyrazem ideologii oświecenia. Kładł nacisk na cnoty obywatelskie, republikańskie, a nawiązując do antyku, interpretował ówczesną sztukę jako przejaw starożytnego racjonalizmu. Hugh Honour pisze: „Krytycy, teoretycy i sami artyści nazywali go po prostu «stylem prawdziwym», i mówili o nim jako o «odrodzeniu sztuk», lub o *risorgimento* sztuk, pojmując go jako nowy renesans, ponowne

¹⁴ R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 11.

utwierdzenie ponadczasowych prawd, a nigdy jako zwykłą przelotną modę”¹⁵.

Gdyby spoglądać na klasycyzm jako na reakcję na barok z jego upodobaniem do bujności formy, kontrastowości i dynamiki, wtedy w klasycyzmie na pierwszy plan wysunie się symetria, przejrzystość i równowaga. Jedną z najważniejszych definicji piękna klasycznego, do której później nawiązywano dał Leon B. Alberti: „Piękno jest harmonią wszystkich części dostosowanych do siebie i będących w zgodzie i proporcji z tym dziełem, w którym się znajdują, tak że nie można nic dodać ani ująć, ani zmienić, żeby nie zepsuć całości”¹⁶. Piękno jest zatem doskonałym stanem rzeczy, którego nie można zmienić pod groźbą zepsucia. Jest to piękno *stricto sensu*, czyli piękno formy, regularnego układu. Jan Białostocki uważa formułę Albertiego za wyraz ideału złotego środka (*aurea mediocritas*) i przypomina, że odegrała ona także pewną rolę w myśli moralnej i społecznej Florentyńczyka. Dodajmy, że samo życie i dzieło Albertiego są przykładami umiarkowania monumentalnego. W postaci tej mamy do czynienia z jednej strony z miarą – człowiek ten był wszechstronny (*uomo universale*), uprawiał pełną gamę ludzkich czynności twórczych obejmujących także sprawności cielesne – z drugiej zaś z ogromną, ponadmiarową intensywnością poczynania¹⁷.

Klasyczną definicję piękna stosowało się zarówno do dzieł sztuki, jak i do tworów natury, np. do ciała ludzkiego, którego piękno zasadało się na proporcjach części i ich stosownej relacji do całości. Większość definicji klasyczności sprowadza klasyczność do równowagi i zgodności elementów. Gdy jednak wziąć pod uwagę dzieła zaliczane do klasycznych, da

¹⁵ H. Honour, *Neoklasycyzm*, przeł. W. Juszcak, Warszawa 1972, s. 14. Dodajmy, że w Polsce klasycyzmem określa się tzw. styl stanisławowski (od króla Stanisława Augusta Poniatowskiego).

¹⁶ L. B. Alberti, *Książ dziesięć o sztuce budowania*, przeł. I. Biegańska, Warszawa 1960, VI, II, s. 153. Zob. J. Białostocki, *Potęga piękna. O utopijnej idei L. B. Albertiego*, w: J. Białostocki, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966, s. 56.

¹⁷ Alberti pisał poezje, był dyplomatą i urzędnikiem papieskim, malował, rzeźbił, a przede wszystkim zajmował się architekturą. Już to ostatnie wystarczyłoby w jego wypadku, aby przyznać mu status klasyka. Figura architekta jako potężnego myśliciela przewija się przez całe dzieje architektury. W wieku XX rolę i status architekta poniżył socrealizm, usiłując sprowadzić go do rodzaju wykwalifikowanego robotnika.

się wyliczyć więcej cech klasycyzmu: właściwe jej są nie tylko zgodność i równowaga, lecz także harmonia, spokój i umiar¹⁸.

Klasycyzm i biedermeier a ideał umiaru

Klasycyzm w sztuce, zwłaszcza w swej odmianie monumentalnej, jest stylem arystokratycznym. Styl ten cechują władczość, harmonia i spokój. Władza łączy się z harmonią i spokojem, ponieważ oznacza tu opanowanie i uspokojenie żywiołów, zaprowadzenie porządku. Zachowanie miary jest w klasycyzmie zasadą naczelną, a towarzyszy mu poczucie dostojności i założenie, że osiągnięcie miary jest przywilejem i wymaga wysiłku, inteligencji i wrażliwości.

Bardziej demokratyczny charakter ma koncepcja umiarkowania, którą spotkamy w stylu biedermeier (2 ćwierć XIX wieku), ten bowiem był wytworem niemieckiego i austriackiego mieszczaństwa, a oddziałwał szeroko, nawet poza tę warstwę społeczną. Był dostosowany do mieszczańskiego smaku i życiowych wymogów mieszczan. Umiarkowanie to jedna z naczelnych cnót biedermeieru. Uderza nas ona zwłaszcza przy spojrzeniu na ówczesne meblarstwo i wyposażenie wnętrz. Zrywają one z właściwą stylowi *empire* – będącemu monumentalną wersją klasycyzmu – i stylem dawniejszym ideą reprezentacyjności. Od mieszkań wymaga się w tej epoce, aby były przytulne, skromne, zharmonizowane. W wystroju wnętrz poprzestaje się na małym, odrzucając przepych. Meble cechuje prostota i solidność konstrukcji, powściągliwe stosowanie zdobień. Można tu dostrzec dążenie ludzi wykształconych i sentymentalnych do wygody, przytulności, umiarkowania, pedanterii, miłego obcowania ze sobą, prostoty schludności¹⁹. Wnętrza biedermeierowskie wywoływały wrażenie dobrobytu, ale przede wszystkim przytulności i domowego ciepła. Inaczej w klasycyzmie, jako że we wnętrzarstwie tej doby domi-

¹⁸ Zob. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 207–216. Autor przypomina XVIII-wieczną formułę, zgodnie z którą klasycyzm to szlachetna prostota i cicha wielkość.

¹⁹ Zob. G. Herman, *Człowiek biedermeieru*, w: *Spory o biedermeier*, wybór, wstęp i opracowanie J. Kubiak, Poznań 2006, s. 67–71.

nowały przestronne i jasne sale, których duże okna wpuszczały do pomieszczeń sporo światła.

W moralności mieszczańskiej związanej ze stylem i okresem biedermeieru (i nie tylko) umiarkowanie przybiera jednak także walor ujemny. Krytycy mieszczańskiej moralności, zwłaszcza ze środowisk artystycznej bohemy widzieli w mieszczańskim umiarkowaniu nie cnotę, lecz irytującą wadę. Usposobieni romantycznie krytycy rzekomą cnotę umiarkowania, którą chlubili się drobnomieszczanie, demaskowali jako małoduszną mierność, kult pospolitości²⁰. W krytykach tych było sporo słusznego zapału, nierzadko bowiem cnoty mieszczańskiej moralności przeradzały się w pospolite wady, np. oszczędność w skąpstwo albo rozsądek w wyrachowanie.

W klasycyzmie napotykałyśmy roszczenie do uniwersalizmu. Jeśli bowiem opowiada się on za rozumem i racjonalizmem, to zakłada obiektywny porządek rzeczy i dąży do jego odpoznanania. Odrzuca tym samym właściwą romantikom subiektywną wizję rzeczywistości jako ostateczny punkt dojścia naszego poznania i często pozostaje nieufny wobec uczuć jako tych, które tę subiektywną wizję fundują. Powracające dzieła, które nawiązują do stylu klasycznego (obrazy Jacques'a-Louisa Davida, rzeźby Antonia Canovy, architektura Claude'a-Nicolas Ledoux, Johna Soane'a i Benjamin Latrobe'a) przywracają wiarę w ład świata i możliwość jego rozumowego poznania. Dzieła reprezentujące styl klasyczny mają u podstaw wiarę w możliwość wpisania jednostki ludzkiej w szerszą całość, w Wielki Plan. Człowiek świata klasycznego to człowiek epicki, który nie jest samotny, bo kroczy przez życie z ręką w dłoni bogów. Świat klasyczny to świat bezpieczeństwa.

Sztukę klasyczną cechuje oszczędność wyrazowa, spokój, akcentowanie kształtu (rysunku) przed kolorem, chłodne barwy. To, co klasycyzujące, jest racjonalne i jasne. Władysław Tatarkiewicz pisze: „Klasyki dążą do jasnego, wyraźnego obrazu rzeczy. Chcą wykonać swe zadanie

²⁰ Zob. M. Ossowska, *Moralność mieszczańska*, Wrocław–Warszawa 1985, s. 36. Autorka przytacza wymowny cytat z *Mieszczan* M. Gorkiego popierający powyższe, „romantyczne” krytyki.

racjonalnie. Poddają się dyscyplinie, ograniczając swoją własną wolność. Przestrzegają skali ludzkiej, tworzą na miarę człowieka”²¹.

Wspomniałem już, że klasycyzm jest pojęciem normatywnym²². Z tego względu klasycyzm niesie w sobie element wzorcowości i perfekcjonizmu. Dlatego choć np. muzykę XVIII stulecia nazywano i wciąż nazywa się muzyką klasyczną, określenie to od dawna stosowane jest także do muzyki poważnej wszelkich epok²³. Z wzorcowością łączy się ciągłość: w sztuce nowoczesnej jedynie neoklasycyzm był nurtem, który nie zrywał z przeszłością; nawet neofolklorizm w muzyce (np. u Zygmunta Krauzego w Polsce) był odmianą postmodernizmu.

I jeszcze uwaga o nadmiarowości baroku, z tym bowiem stylem i epoką wiązana bywa skłonność do zachwiania miar w sztukach. Z punktu widzenia palladiańskiego klasycyzmu (który zadomowił się w architekturze Francji i Anglii XVII i XVIII wieku) barok Francesca Borrominiego i Giovanniego L. Berniniego oznacza brak umiaru oraz ekscentryzm. Ekscentryczność baroku jest nieklasycyzmem, bo nie tworzy wzoru do naśladowania, a nawet nie daje się naśladować, lecz jedynie kopiować. Należy jednak zapytać, czym byłaby np. architektura Europy, a potem świata bez owego barokowego ekscesu, który zawdzięczamy Włochom, a zwłaszcza Rzymowi? Późno rozpoznana wartość baroku polega nie tylko na stworzeniu przezeń twórczego kontrpunktu dla renesansowego klasycyzmu, ale i na triumfie życia nad śmiercią, który przyniósł. Barokowe bogactwo fantazji, przepych motywów, bujność form wizualnych, literackich i muzycznych wniosły do kultury wielką nadzieję, wyrosły bowiem z aprobaty świata, z zachwyty jego pięknem i różnorodnością.

²¹ W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt., s. 214.

²² Por. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda...*, dz. cyt., s. 272–277. Normatywność pojęcia klasycyzmu zaznaczyła się szczególnie silnie w pedagogice i edukacji. Studia humanistyczne to w tradycji Europy studia klasyczne, które z założenia mają charakter formatywne.

²³ Zob. Ch. Rosen, *Styl klasyczny: Haydn, Mozart, Beethoven*, przeł. R. Augustyn, Warszawa 2014.

Zakończenie

W klasycyzmie bardzo silne jest przekonanie – zupełnie obce koncepcjom romantycznym – że piękno jest jedno i tylko jedno. Romantyzm tymczasem uznawał wielość i wielorakość rzeczywistości i sztuki. Apologetyzował też indywidualność człowieka – to, że każdy z nas jest człowiekiem na własny sposób (Johann Gottfried Herder, Jean Jacques Rousseau). O ile według klasyków piękno zasadza się na regułach, jest pięknem proporcji i harmonijnego układu części, musi zatem być jedno, o tyle według romantyków piękno ma naturę duchową, zatem amorficzną, niepoddającą się formie ani regułom. Romantycy z takiego odczytania natury rzeczywistości wyprowadzali postulat rozwijania owej indywidualności, postulat życia autentycznego²⁴. Dla nas współczesnych romantyczne pojmowanie człowieka jest co najmniej korektą postawy klasycznej: chcemy uwzględnienia indywidualnego pierwiastka w człowieku i wymagamy od siebie i innych bycia autentycznym, czyli postępowania w zgodzie ze sobą i odzywającymi się w naszym wnętrzu uczuciami moralnymi, a nie jedynie z ogólnym wzorcem człowieczeństwa i społecznymi regułami.

Klasycyzm i romantyzm można owocnie interpretować jako koncepcje odpowiadające dwóm wielkim ludzkim pragnieniom: pragnieniu bezpieczeństwa i pragnieniu wolności. Pierwsza koncepcja usiłuje zakorzenić nas w świecie, zadomowić w nim i oddać pod opiekę rozumnych sił, druga koncepcja przyznaje nam niebezpieczny i trudny dar wolności, jest czuła na konflikty w świecie oraz na braki i nędze ludzkiej kondycji. Będąc spadkobiercami oświecenia – bardziej niż jakiegokolwiek innej epoki – jesteśmy skazani na napięcia jeszcze większe niż te, które targają oświeconą epoką²⁵. Napięcia te wynikają z samej ludzkiej kondycji, którą cechują

²⁴ Zob. Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, Kraków 2002, s. 34n.

²⁵ O napięciach w obrębie klasycyzmu i oświecenia pisał historyk idei Jean Starobinski w pracy *1789: emblematy rozumu*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1998, s. 63n. Sztuka Francisca Goi była dla francuskiego badacza antytezą klasycyzmu, ukazywała jego pęknięcie – zob. J. Starobinski, *1789: emblematy rozumu*, dz. cyt., s. 84. Zob. też B. Baczek, *Hiob, mój przyjaciel: obietnice szczęścia i nieuchronność zła*, przeł. J. Niecikowski, rozdz. 12 przeł. M. Łukasiewicz, przekład przejrzał B. Baczek, Warszawa 2001.

skończoność i przygodność, ale także z cech szczególnych nowoczesnej epoki, z których na plan pierwszy wysuwają się pośpiech i wzmożone tempo życia. Żyjemy też „coraz mocniej”: jednostki zużywają coraz więcej energii elektrycznej i paliw, konsumują coraz więcej towarów i odbierają coraz więcej informacji. Żyjemy jednak przede wszystkim w czasach, gdy „coraz szybciej zmienia się coraz więcej” (Odo Marquard)²⁶ i z powodu owego pośpiechu jesteśmy stale zagrożeni popadaniem w rodzone przezeń uprzedzenia. Myśl, że wiele przesądów ma źródło w pośpiechu, nie jest zresztą nowa, sformułowało ją już oświecenie²⁷. W takich czasach postawa klasycyzująca – z jej ideałem równowagi i umiaru – wydaje się solidnym i skutecznym remedium na choroby wieku, remedium, bez którego łatwo o wielkie, może nieodrabialne straty.

Bibliografia

- Alberti L. B., *Ksiąg dziesięć o sztuce budowania*, przeł. I. Biegańska, Warszawa 1960.
- Baczko B., *Hiob, mój przyjaciel. Obietnice szczęścia i nieuchronność zła*, przeł. J. Nieci-kowski, rozdz. 12 przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2004.
- Benedict R., *Wzory kultury*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2011.
- Białostocki J., *Potęga piękna. O utopijnej idei L. B. Albertiego*, w: J. Białostocki, *Sztuka i myśl humanistyczna. Studia z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1966.

²⁶ Marquard jest obok Paula Virilia i Jeana Baudrillarda badaczem, który uznaje pośpiech i przyspieszenie tempa zmian za najważniejsze cechy dystynktywne współczesności. Zob. O. Marquard, *Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 83–90. Żyjemy w cywilizacji, w której główne hasło oświecenia, Horacjańsko-Kantowskie *Sapere aude!* oraz postulat osiągnięcia dojrzałości akcentowany przez Kanta okazują się niemożliwe do spełnienia. Wskutek przyspieszenia powiązanego rozwojem technologii, których wciąż trzeba się uczyć, jesteśmy niczym dzieci, „przestaliśmy dorosnąć” (O. Marquard, *Apologia przypadkowości...*, dz. cyt., s. 81–82).

²⁷ W oświeceniowej nauce o przesądach, np. u Christiana Thomasiusa, daje się odróżnić dwa ich rodzaje: oparte na autorytecie (*prejudicium auctoritatis*) i wynikające z pośpiechu (*praejudicium precipitantiae*). Pośpiech oznacza tu przede wszystkim pochopność, ta jednak wspomagana jest często przez wzmożenie tempa życia, bo jako szybkie domaga się ono natychmiastowego wydawania sądów. Zob. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda...*, dz. cyt., s. 261n.

- Bocheński J. M., *Podręcznik mądrości tego świata*, Kraków 1992.
- Bowie F., *Antropologia religii. Wprowadzenie*, przeł. K. Pawluś, Kraków 2008.
- Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Kraków 1993.
- Honour H., *Neoklasycyzm*, przeł. W. Juszcak, Warszawa 1972.
- Galewicz W., *Z Arystotelesem przez greckie tragedie. Glosy i ilustracje do „Etyki nikoma-chejskiej”*, Kraków 2002.
- Kant I., *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*, przeł. E. Drzazgowska, P. Sosnowska, wstęp A. Bobko, Warszawa 2005.
- Marquard O., *Apologia przypadku. Studia filozoficzne*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, przeł. L. Staff, Warszawa 1907.
- Nowak W. M., *Grzechy, wady, znaki naszej ułomności*, w: *Siedem grzechów głównych. Eseje z filozofii kultury*, red. M. Żardecka-Nowak, W. M. Nowak, Rzeszów 2014, s. 9–31.
- Ossowska M., *Moralność mieszczańska*, Wrocław–Warszawa 1985.
- Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, wstęp M. Brahmer, Gdańsk 2010.
- Przybylski R., *Klasycyzm, czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983.
- Rosen Ch., *Styl klasyczny: Haydn, Mozart, Beethoven*, przeł. R. Augustyn, Warszawa 2014.
- Rybczyński W., *Dom. Krótka historia idei*, przeł. K. Husarska, Warszawa 1996.
- Starobinski J., *1789: emblematy rozumu*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1998.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975.
- Tatarkiewicz W., *O doskonałości*, Warszawa 1976.
- Taylor Ch., *Etyka autentyczności*, przeł. A. Pawelec, Kraków 2002.
- Tomaszewski M., *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998.
- Toynbee A. J., *Studium historii*, skrót dokonany przez D. C. Sommervella, przeł. i przedmową opatrzył J. Marzęcki, Warszawa 2000.

Abstrakt

Umiarkowana pochwała klasycyzmu

Artykuł jest poświęcony relacji między pięknem i umiarem w estetyce klasycyzmu i romantyzmu. Dobierając przykłady, staram się pokazać, że umiar był kluczowym pojęciem estetyki klasycznej, a także sztuki życia w dobie antyku. W drugiej części artykułu

traktuję klasycyzm i romantyzm jako paradygmatyczne postawy życiowe i staram się ocenić ich przydatność w warunkach życia współczesnego.

Słowa kluczowe

umiarkowanie, klasycyzm, romantyzm

Abstract

A Moderate Apology of Classicism. Considerations on Temperance

The paper considers the notion of temperance, which is said to be one of the main virtues. Firstly, the multi-aspectual character of temperance is emphasized. Temperance may be considered, among others, from philosophical, psychological, aesthetical point of view. Next, different definitions of temperance are referred to and various forms and types of temperance are presented. Finally, the author emphasizes the relation between classicism and temperance in opposition to romantic conception of life and world.

Keywords

temperance, moderation, classicism, romanticism