

Życ, aby patrzeć

Refleksje o pięknie i użyteczności

Wstęp

Mówiąc o pięknie, dotykamy jednego z najbardziej tajemnych zjawisk życia. Istnienie piękna i jego oddziaływanie na ludzi jest bardzo frapujące. Zastanawiać musi zwłaszcza autonomiczność piękna: występuje ono w naturze, choć trudno dostrzec w niej dobro, przeciwnie – natura nie zna miłosierdzia. Piękno pojawia się jak gdyby „znikąd”, samo się objawia, budzi u ludzi zachwyt i pragnienie trwania w nim. Tomaszowa definicja piękna trafia tu w sedno, wiążąc je z upodobaniem i delectacją: piękne jest to, co widziane wzbudza upodobanie (*pulchrum est id quod visum placet*).

Nie istnieją czyste, wyczerpujące podziały sztuk ani rodzajów piękna. Znany jest podział sztuki na czystą i użytkową. Istnieje także pojęcie sztuki dekoracyjnej i – upowszechnione od połowy XIX w. – pojęcie sztuki stosowanej, która obejmuje rzemiosła i czynności związane z dekoracją wnętrza. Bliskie tym określeniom jest pojęcie *design*, które z terminu oznaczającego wzornictwo przemysłowe stało się nazwą na wiele praktyk projektowych odnoszących się do rzeczy, wnętrza i przestrzeni publicznych¹. Domaganie się od sztuki, aby była wyłącznie lub przede wszystkim użyteczna – który to postulat pojawia się w kulturze od czasu do czasu – jest oznaką naiwności, niekiedy agresywnej, i niezrozumienia jej istoty. Sztuka zaistniała jako *mimesis* szerszego porządku. Pierwsze dzieła sztuki – malowidła z jaskini Chauveta i malowidła z Lascaux – nie pełniły prawdopodobnie funkcji użytecznościowych. Nawet jeśli ich powstaniu towarzyszyły intencje magiczne – zaklinanie przedstawianych zwierząt-ofiar przez malarzy-mysliwych – to powstały jako obrazy świata widzialnego na jawie i być może we śnie².

Już w starożytności, u sofistów (np. Isokrates), nastąpił podział sztuk na te, które uprawiamy ze względu na ich użyteczność, i na te, które dostarczają przyjemności. Pierwsze są koniecznością życiową, drugie są przyjemnym dodatkiem do życia. „Klasyfikacja ta

znalazła uznanie i przyjęła się wśród Greków. W dobie hellenizmu pojawiała się też niekiedy w postaci bardziej rozwiniętej”³. Plutarch mianowicie dodał jeszcze do klasyfikacji jako trzecie te sztuki, które uprawia się dla ich doskonałości. Należy jednak powiedzieć, że nie postulowali Grecy sprowadzania wszystkich sztuk do sztuk użytecznych. Postulat taki uznaliby za pomniejszający rolę sztuk w życiu człowieka.

Mamy zresztą przykłady starożytne na jałowość postulatu użyteczności sztuki. W życiu społecznym Sparty sztuka była niemal nieobecna, a Rzymianie sprowadzili muzykę do roli służebnej względem wojskowości – co sprawiło, iż jej rozwój uległ wstrzymaniu. Sztuka rozkwita w wolności, rozkwita też w kryzysie, pod presją i w zagrożeniu wolności przez politykę (ang. *no pressure, no diamonds*), ale nie rozwija się w atmosferze powszechnego utylitaryzmu.

Należy też podkreślić, że podobnie jak pojęcie „efektywności” pojęcie „użyteczności” – tak często fetyszyzowane – nie jest terminem neutralnym i mającym ściśle określony zakres⁴. Jest to pojęcie uwikłane w konkretne wartości, koncepcje teoretyczne, wizje świata. Może to być wizja świata promująca przebojowość, zysk i wartości materialne, ale może też być wizja zakładająca, że najbardziej użyteczny w życiu jest minimalizm i samoograniczenie, i dlatego promująca postawy antymaterialistyczne, antykonsumpcyjne i proekologiczne.

Zwróćmy w tym kontekście uwagę na sport. Względem estetyczne, o których decydował indywidualny „styl” danego zawodnika, były niezwykle istotne w sporcie tradycyjnym. Wielokrotny mistrz świata GP w sportach motocyklowych V. Rossi był nie tylko niezwykle szybki, ale potrafił rywalizować w piękny sposób: kochano go przede wszystkim za niepodobny do nikogo innego styl jazdy, w którym były emocje i który nie stawiał kalkulacji na pierwszym miejscu⁵. Jeszcze dziś selekcjoner reprezentacji Niemiec w piłce nożnej

1 A.M. Willis (ed.), *The Philosophy of Design. The Design Philosophy Reader*, Bloomsbury, London 2019; M. Malpass, *Critical Design in Context: History, Theory, and Practice*, Bloomsbury, London 2017; S. Yelavich (ed.), *Design as Future-Making*, Bloomsbury, London 2014. Współczesne projektowanie, zwłaszcza design ekologiczny i etyczny, zwraca uwagę na problem materiałów i etyki ich stosowania. Etyczny design – podobnie jak etyczna moda – sugeruje stosowanie materiałów, przy których produkcji nie wykorzystywano pracowników, oraz takich, które są łatwe do degradacji. Okazuje się, że w trakcie długiego trwania to, co etyczne, jest zarazem tym, co naprawdę użyteczne.

2 Zob. H. Jonas, *Zmiana i trwałość. O podstawach rozumienia przeszłości*, przeł. P. Domański, IFiS PAN, Warszawa 1993.

3 W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1988, s. 63–64.

4 Niejednokrotnie zwracał na to uwagę A. MacIntyre w swoich polemikach z liberalizmem i z filozofią analityczną. Zob. A. MacIntyre, *Whose Justice? Which Rationality?*, Notre Dame University Press, Duckworth 1984.

5 Zob. *Fastest. A Documentary Feature Film by Mark Neale*, narrated by E. McGregor, Universal 2011.

J. Löw stawia piękną grę ponad grę skuteczną⁶. Generalnie jednak w obecnych czasach – gdy sport uległ skrajnej komercjalizacji – na pierwszy plan wysunięto systematyczną pracę, dyscyplinę oraz kult wyników, co odebrało sportowi nie tylko widowiskowość, ale też nieprzewidywalność wyników zmagania⁷.

Relacje między pięknem i użytecznością są subtelnie złożone. Widok piękna, jak zauważył niegdyś Platon, podnosi nastrój, a widok brzydoty przeciwnie – obniża go. Obcowanie z pięknem pomnaża zatem ludzkie siły żywotne, podczas gdy brzydota powoduje smutek i apatię. Piękno „jest po to”, aby człowiek mógł żyć. Nie jest ono bynajmniej luksusem i dekoracyjnym dodatkiem do życia, ale podstawowym pokarmem, którego ludzie instynktownie łakną. Pouczają nas o tym dobitnie przypadki społeczeństw totalitarnych, w których narzucanie ludziom tego, co brzydkie, miało ich pozbawić sił żywotnych i podporządkować władzy⁸.

Ponadto rozdzielanie piękna i użyteczności poza obszarem sztuki czystej oraz absolutyzowanie którejś z tych wartości trzeba uznać za niepotrzebne, a często nawet szkodliwe. W naturze wszak obie występują łącznie. Dość podać przykład opraw książek, które pełnią podwójną funkcję: protekcyjną (użyteczną w ścisłym sensie) i ozdobną⁹. Innego przykładu dostarcza nam projektowanie samochodów. Dla wielu nowszych modeli samochodów zaprojektowano piękną linię (*la bella figura* U. Zagata) i detale wykończenia, jednak – wskutek zaplanowanej zawodności podzespołów – ich eksploatacja bywa zmorą użytkowników. Wytwory tego rodzaju są paractwem i atrapami prawdziwych rzeczy. Motywacją ich powstania jest szyderstwo i pogarda dla ludzi. Często za źle wykonaną rzeczą stoją także ludzkie pomyłki i pośpiech.

Mówiąc o użyteczności warto też myśleć o niej w szerokiej perspektywie czasowej, a nie jedynie o użyteczności pojmowanej wąsko – jako służbie

bieżącym i podstawowym potrzebom życia, jak żywność, schronienie, dostęp do źródeł energii. Piękna budowla (skocznia narciarska, lotnisko, filharmonia) i piękna rzecz (samochód, kawiarka, fotel) mogą być bardzo użyteczne w szerokiej perspektywie właśnie: jako ikony i symbole twórców, miast, państw czy nawet całych kultur.

Homo videns

Cechą człowieka jako człowieka jest wytwarzanie przedmiotów przeznaczonych li tylko do oglądania. Być może *homo videns* jest definicją najściślej odnoszącą się do człowieka Zachodu – wszak prymat wzroku pośród zmysłów został zapoczątkowany w Arystotelesowskim obrazie świata¹⁰ – jednak zasadniczo stanowi cechę ponadkulturową. Obok narzędzi i przedmiotów o innym statusie – np. rzeczy uczestniczących w kulcie – ludzie wytwarzają pewne przedmioty, które istnieją po to, aby je ktoś oglądał¹¹. Wzorcem takiego oglądu jest postrzeżenie wzrokowe. Istnieją także obiekty przeznaczone do bycia dotykowymi – mamy dziś cały nurt sztuki haptycznej¹² – jednak wzorcowym oglądem pozostaje ogląd wzrokowy. Rzeczami do oglądania są dzieła sztuk (malarstwa, grafiki, rzeźby). Pokazuje się je w muzeach i galeriach oraz gromadzi w kolekcjach. Fenomenolog zbierania M. Sommer pisze: „Z jednej strony wszelkie zbieranie przebiega według jednego schematu: liczne przedmioty, które wcześniej były rozproszone, zostają tak poruszone, że następnie znajdują się razem. Z drugiej strony owo wspólne poruszenie ku byciu razem dokonuje się gwoili oglądania: To, co jest tu-oto, pozostaje tutaj i może być oglądane”¹³.

Oglądem wzorcowym jest spostrzeżenie wzrokowe. W przestrzeni domu ogląd wzrokowy łączy się z reguły z dotykiem – inaczej aniżeli w muzeum, gdzie najczęściej dotyk rzeczy-obiektu jest wykluczony¹⁴. Z powyższego względu dla kolekcjonera tragicznym wydarzeniem może być nie tylko utrata zbiorów (wskutek kradzieży, bankructwa, pożaru, zalania wodą itd.), ale i niemożność ich oglądania. Co to oznacza? Bolesne jest już samo przestrzenne oddalenie od kolekcji. Zawiera ona bowiem rzeczy piękne, których oglądanie podnosi nastrój, daje radość i umożliwia gry wyobraźni. Tragiczna

6 Zob. Ch. Bausenwein, *Joachim Löw. Strateg, esteta, mistrz świata*, przeł. A. Janiszewska, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2016, s. 365 n. Löw, który bywa nazywany trenerem-filozofem i który sam o sobie myśli jako o filozofie gry i „trenerze estetycznym”, dąży do uzyskania na boisku gry doskonale atrakcyjnej.

7 Zob. M. Czubaj, J. Drozda, J. Myszkowski, *Postfutbol. Antropologia piłki nożnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Wrocław 2012, s. 213–242.

8 W wywiadzie rzece H. Müller mówi o planowanej brzydocie w krajach komunistycznych: „Ubrania w socjalizmie właściwie obrażały człowieka. (...) Gdy wchodziłam do sklepu odzieżowego, ogarniały mnie smutek, niechęć” – H. Müller, *Moja ojczyzna była pestką jabłka. Rozmawia Angelika Klammer*, przeł. K. Leszczyńska, Czarne, Wołowiec 2016, s. 65. I jeszcze: „Wszecchobecna brzydota była w socjalizmie jedyną równością. Była zamierzona, należała do programu dyktatury. Produkowane w socjalizmie przedmioty zniechęcały do życia: betonowe bloki, meble, firanki, naczynia, klomby w parkach, plakaty, pomniki, wystawy. (...) Brzydka równość działa deprymująco, wpędza w apatię i pozbawia wymagań. Tego właśnie państwo chciało. Dla socjalizmu nasze przygnębienie było idealne, radość życia napelnia ludzi spontanicznością, a więc czyni ich nieprzewidywalnymi. Nędzą powleka brzydota” – tamże, s. 66.

9 A. Wagner, *By chronić i zdobić*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014. Podobnie jak oprawa książkowa podwójną funkcję pełni ekslibris: jest znakiem własnościowym i jako taki zabezpiecza książkę przed przywłaszczeniem, a zarazem stanowi dekorację książki.

10 Zob. F. Brentano, *Arystoteles i jego światopogląd*, tłumaczenie, wstęp i opracowanie S. Kamińska, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012, s. 155 n. Na temat prymatu zmysłów i hierarchii zmysłów na Zachodzie zob. R.G. Newhauser (ed.), *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages*, Bloomsbury, London 2016; D. Howes (ed.), *A Cultural History of the Senses in the Modern Age 1920–2000*, Bloomsbury, London 2014. Na temat widzenia zob. też. W. Bałus, *Efekt widzialności. O swoistości widzenia obrazów, granicach ich odczytywania i antropologicznych aspektach sztuki*, Universitas, Kraków 2013.

11 M. Sommer, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003. Z nowszych prac o kolekcjonerstwie zob.

R. Tańczuk, *Kolekcja – pamięć – tożsamość. Studia o kolekcjonowaniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2018.

12 I. Heywood (ed.), *Sensory Arts and Design*, Bloomsbury, London 2017.

13 M. Sommer, *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, s. 5.

14 R. Tańczuk, *Kolekcjonowanie jako doświadczenie haptyczne. Refleksje teoretyczne*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, 2015, nr 2, s. 9–28.

natomiast jest utrata zmysłu, który umożliwia ogląd – zmysłu wzroku.

Inne zmysły w naturalny sposób „usiłują” zrekomensować braki spowodowane niewidzeniem, jednak kompensacja taka może być jedynie częściowa i niewystarczająca. Zmysł dotyku sprawdza się w pewnej mierze w wypadku rzeźby, jest jednak „słaby” wobec dzieł malarstwa. Istnieją co prawda obrazy przeznaczone do tego, aby je dotykano – są one jednak rzeczami rzadkimi, a pod pewnymi względami można je uważać za surogat obrazów w sensie tradycyjnym.

Uznanie, że dzieła sztuki istnieją po to, aby zamawiane do przestrzeni domu były tam prezentowane i oglądane jako rodzaj *decorum*, jest nieporozumieniem. Jeśli ktoś sprowadza sztukę do dekoracji, cieszy się nią w znikomym stopniu, o wiele mniejszym, aniżeli by mógł. Celem dzieł sztuki jest bycie oglądanymi i dostarczanie treści rozmaitym grom wyobraźni uprawianym przez osoby na owe rzeczy patrzące. Jeśli artysta intencjonalnie tworzy dzieło sztuki wyłącznie jako *decorum*, pomniejsza swą pracę.

Z powyższego powodu przebywanie w gabinecie kolekcjonera jest fascynujące, ale też męczące w pewien szczególny sposób. W gabinecie kolekcjonera panuje taki natłok dobrych rzeczy, że walczą one o uznanie patrzącego estymatora. Każda z nich chce się wyrwać z tłą przed inne rzeczy. Świadectwem uznania jest skupianie uwagi przez patrzącego na tej, a nie innej rzeczy z pominięciem innych. Uwaga zostaje wtedy przyciągnięta przez konkretny obiekt, a inne schodzą natychmiast na plan jej tłą.

Mówiąc o użyteczności, weźmy teraz przykład koncertu muzycznego. W kontekście życia politycznego wspólnoty może on pełnić – jako pewne wydarzenie – rozmaite funkcje. Lokalne władze przez zafundowanie koncertu podnoszą swój prestiż i prezentują się społeczeństwu jako zatroskane o kulturę. Impreza przynosi też materialny zysk różnym firmom przy niej zatrudnionym. Jednak sam koncert – będący publicznym wykonaniem utworów muzycznych – niczemu nie służy. Jest rodzajem święta (łac. *festum*). Ma swoją stronę spektakularną, ale skupienie się na niej byłoby niewłaściwe. Jako święto koncert zaprasza bowiem nie do oglądania, lecz do uczestnictwa¹⁵.

Wielkie rzeczy: architektura

Weźmy teraz za przykład dzieła architektury. Wielu powie, że właśnie ona jest sztuką, która jak żadna inna stara się o bycie użyteczną. Taki sąd jest

jednak mylny. Pokazuje to przypadek funkcjonalizmu, który zyskał co prawda zwolenników, ale jako styl projektowania nie przysięgał się na trwałe. Funkcjonalizm to „koncepcja, według której architekci powinni projektować budynki wyglądające tak, jakby je postawiły maszyny”¹⁶. Według Miesa van der Rohe i innych modernistów dom miał być maszyną do mieszkania, a budynki pozbawione wszelkiej dekoracyjności poza zamawianym malarstwem ściennym i dziełami sztuki niebędącymi ich integralną częścią. Budownictwo miało reprezentować architekturę czystą, wolną od subiektywizmu i tradycjonalizmu. Jak jednak łatwo zauważyć, funkcja i użyteczność podlegały w modernistycznym „stylu międzynarodowym” (1925–1965) swoistej fetysyzacji i estetyzacji oraz powiązaniu ze stylem życia, który cechowała nowoczesność, dyscyplina, powściągliwość i minimalizm uznawany za synonim elegancji¹⁷. Użyteczność może być jedną spośród funkcji obiektu architektonicznego – *notabene* budynki modernistyczne nie zawsze zdawały egzamin z funkcjonalności, bo u architektów górę brały względy estetyczne – ale trudno na dłuższą metę chcieć czegoś, co jest przede wszystkim użyteczne i funkcjonalne.

Architektura to najtrwalszy z języków, jakimi przemawia człowiek. Osobliwością sztuki architektonicznej jest to, że jej przeznaczeniem jest nie tylko bycie ogladaną, ale też bycie zamieszkiwaną. Tradycyjne pobudki architektoniczne to władza, ciągłość i pamięć. D. Sudjic pisze: „Umieszczenie dzieł architektonicznych w odpowiedniej relacji z krajobrazem jest sposobem na nadanie im znaczenia; ma to sugerować, że są one częścią systemu. Krajobraz istnieje o wiele dłużej niż człowiek. Próba uczynienia obiektów stworzonych przez człowieka częścią tego trwania daje pocieszające poczucie złączenia z wiecznością”¹⁸.

Okazałość dzieł sztuki architektonicznej i ich zdolność trwania w czasie sprawiają, że od wieków upodobała ją sobie władza¹⁹. Dzieła architektury służą władzy jako jej domy władzy i jako pomniki. „Czy rzeczywiście możemy traktować architekturę jako broń – jak V-2? Być może chodzi o to, że jesteśmy skłonni obarczać większą odpowiedzialnością architekta niż inżyniera – ponieważ ten pierwszy

15 Z tego względu niewłaściwe i zakłócające odświętny charakter koncertu jest praktykowane od pewnego czasu nagrywanie jego przebiegu za pomocą telefonów komórkowych. Nagrywający spogląda na święto z zewnątrz, separuje się, zamiast uczestniczyć pozostaje widz. Na temat świętowania oczywiście J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Aletheia, Warszawa 2015.

16 D. Sudjic, *Kompleks gmachu. Architektura władzy*, przeł. A. Rasmus-Zgorzelska, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2015, s. 273.

17 Na temat instrumentalnego traktowania środowiska w kontekście architektury modernistycznej, filozofii i polityki programów Le Corbusiera i Bauhausu zob. R. Scruton, *Zielona filozofia. Jak poważnie myśleć o naszej planecie*, przeł. J. Grzegorzczak, R.P. Wierchosławski, Zysk i S-ka, Poznań 2017, s. 243–274.

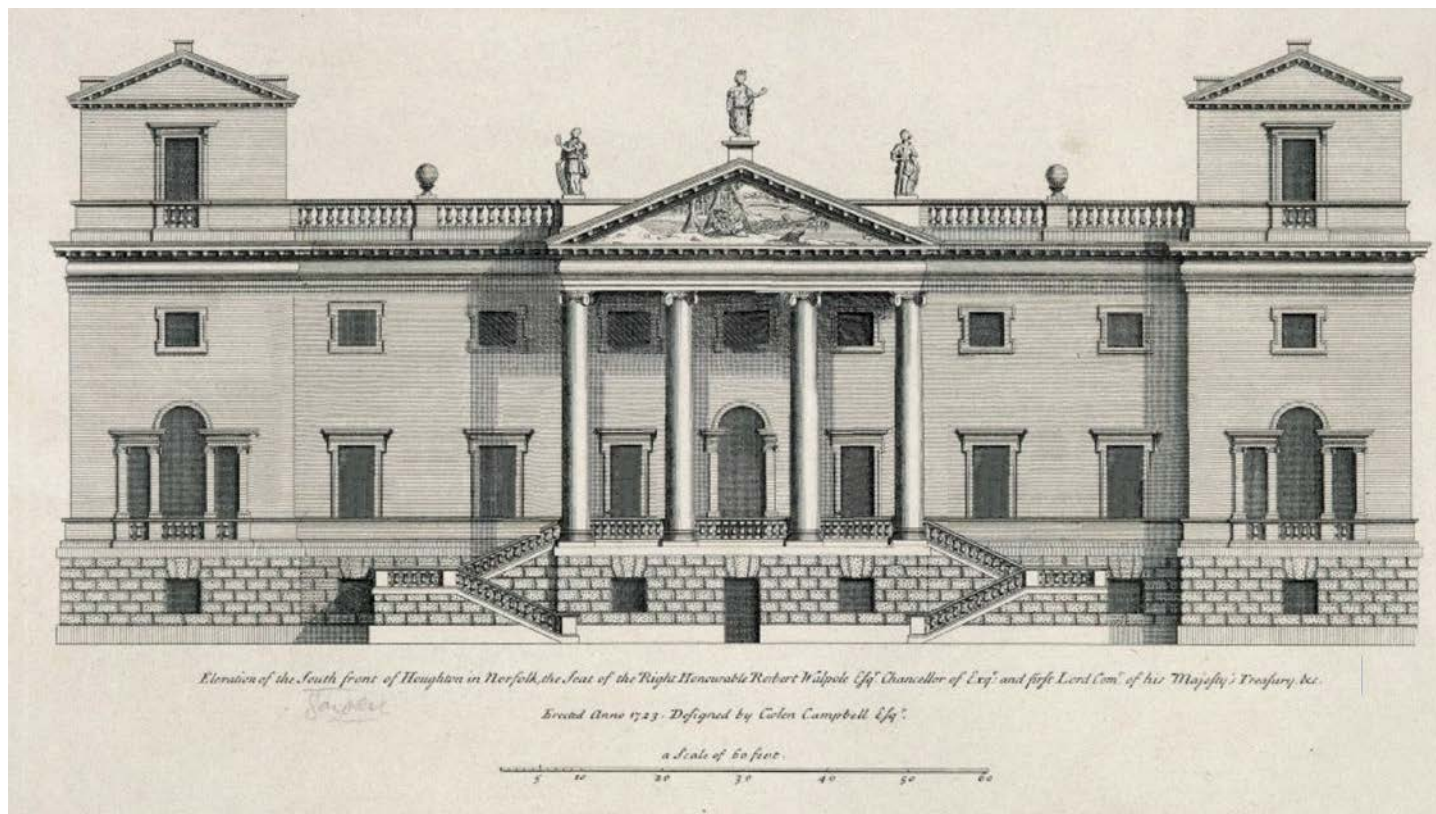
18 D. Sudjic, *Kompleks gmachu*, dz. cyt., s. 271.

19 Wiele dawnych budynków i wnętrz urzędowych wymaga do ich zrozumienia wysokich kompetencji kulturowych i erudycji. Na przykład uchwycenie treści ideowych dotyczących teologii władzy wyrażonych w wystroju Sali Czerwonej (Wielkiej Sali Rady) w gdańskim Ratuszu Głównego Miasta – zaczerpniętych przez twórców z kalwińskiej teologii moralnej, filozofii stoickiej oraz historii i mitologii – jest wręcz wyzwaniem intelektualnym. Żadne chyba współczesne wnętrza nie stawiają nas przed takimi wyzwaniami.

nadawał formę totalitarnemu państwu²⁰. Jest bowiem tak, że: „Architekt może wyczarować wizję faszyzmu, stalinizmu czy saddamizmu, zanim one zaistnieją”²¹.

Budynki zamawiane przez władze mogą mieć ograniczone funkcje bezpośredniej użyteczności. Są jednak bardzo użyteczne na innym poziomie – jako ikony i symbole. „Kto próbuje zrozu-

wyrazistym przykładem. Jak wiadomo, na gruncie totalitaryzmu nie powstała nigdy sztuka najwyższej miary – co nie oznacza, iżby nie powstały obiekty wybitne, jak choćby Casa del Fascio (Dom Faszysty) w Como autorstwa G. Terragniego – a artyści uczestniczący w nurcie socrealizmu czy sztuce nazistowskiej cierpieli z powodu nieczystego sumienia lub potępienia społeczne-



Houghton Hall (Wielka Brytania) – rzut fasady, front

mieć świat, nie uwzględniając psychologicznego oddziaływania architektury, ten nie rozumie jej istoty”²². Przywódcy światowej polityki posługują się architekturą, aby uwodzić, imponować i onieśmielać. Jest tak od dawna: „Architektoniczny splendor i sama lokalizacja Wersalu miały zneutralizować siłę arystokracji z francuskiej prowincji”²³. Architekturą posłużył się Napoleon III, angażując do przebudowy Paryża G.E. Haussmanna, i F. Mitterrand, przebudowując Luwr i budując Wielki Luk przy La Défense, aby zaznaczyć, że to Paryż, a nie inne miasto jest stolicą nowoczesnej Europy. Znana jest megalomania N. Ceaușescu i S. Husajna, obie znalazły wyraz w budownictwie.

W dziejach niejednokrotnie formułowano postulaty wprzęgnięcia sztuki w rozmaite ideologie totalitarne. Obiekty architektury są tu

go ze strony kolejnych pokoleń. W wielu krajach, np. we Włoszech, do dziś nie ma zgody, co należy zrobić z budynkami po dawnych reżimach.

Sztuka rozkwita w wolności, rozkwita w sprzeciwie i w rywalizacji. Bardzo istotna jest prestiżowa funkcja sztuki. Jest to funkcja wysoka. O ile użyteczność oznacza praktycyzm i służbę podstawowym potrzebom życia, zabieganie o prestiż oznacza realizację potrzeb wyższych²⁴. Architektura wzmacnia prestiż w najwyższym stopniu. Jest odmianą piękna będącego mnożnikiem prestiżu i jako taka pozostaje w wysokim stopniu użyteczna. Taka była funkcja arystokratycznych założeń rezydencjonalnych, zarówno w Europie (w Polsce np. warszawskie pałace Branickich czy Czapskich), jak i w Ameryce. Dość przypomnieć wielkie założenia angielskie:

20 A. Sudjic, *Kompleks gmachu*, s. 110.

21 Tamże.

22 Tamże, s. 22.

23 Tamże, s. 23.

24 Zob. J. English, *Ekonomia prestiżu. Nagrody, wyróżnienia i wymiana wartości kulturowej*, przeł. P. Czapliński, Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

Holkham, Apethorpe, Houghton, Badminton²⁵, Harewood, Syon, Madresfield, Blenheim Palace (miejsce urodzin w Churchilla, pałac w rzadkim w Anglii stylu barokowym), Goodwood, Chatsworth (również barok), Arundel, Rodmarton. Cechą domów angielskich było, że z zewnątrz zawsze były skromne, niejako skrywając wspańnię wnętrza. Rola kulturowa, intelektualna rezydencji angielskich – były wszak ośrodkami kultury, miały okazałe zbiory sztuki, biblioteki, wyrafinowane ogrody, były miejscami spotkań elit – to sprawa osobna²⁶.

W najnowszych czasach ogromny dom w stylu *english country house* – pomyślany jako dom prywatny i mauzoleum – zapragnął mieć wiedziony próżnością N. van Hoogstraten, potentat na rynku nieruchomości. W ten sposób powstał Hamilton Palace w Sussex. Jest to 183-metrowy gmach w stylu neoklasycystycznym z przymieszką postmodernizmu, posiada galerię sztuki i wielki ogród. Budynek nie został ukończony z powodu problemów sądowych właściciela.

Prestiżowe funkcje miały rezydencje amerykańskie. Największa z nich – i zarazem największy dom w USA – to Biltmore Estate²⁷. Jest to składający się z 250 komnat neorenesansowy francuski zamek wybudowany z nowojorskiej fortuny George'a W. Vanderbilta, potentata w transporcie. Dom stoi w Karolinie Północnej w górach Blue Ridge. Vanderbilt zbudował też luksusowy Marble House, czyli Vanderbilt Mansion, na wschodnim brzegu rzeki Hudson. Motywacją dla budowy wielkich domów i dla

strojenia ich z przepychem była często rywalizacja właścicieli z innymi bogaczami: Harvey S. Firestone, właściciel koncernu oponiarskiego, zbudował swój wielki Harbel Manor koło Akron w Ohio, współzawodnicząc z Franklinem A. Seiberlingiem z Goodyear Tire and Rubber Company. Powstające w ten sposób budynki w swej bryle i pod względem urządzenia wnętrza nie zawsze spełniały kryteria subtelności gustu. Cechował je raczej budowlany rozmach i eklektyczny przepych wnętrz.

Współcześnie wiele wybitnych projektów architektonicznych zamawianych jest po to, aby promować miasta, a nawet całe kraje. Oryginalne budynki – niektóre z nich obciążone są „efektem wow!”²⁸ – szybko stają się ikonami miast, ich wizualnymi wizytówkami, które turyści pragną ujrzeć na własne oczy przed wszystkim innym. Dość powiedzieć, jak ikoniczny status zyskały takie obiekty, jak zaprojektowane przez F. Gehry'ego Muzeum Guggenheima w Bilbao czy gmach opery w Sydney (Sydney Opera House) autorstwa J. Utzona i O. Arupa. To samo można powiedzieć o niektórych projektach innych architektów XX wieku: O. Niemeyera, L. Kahna, Z. Hadid, R. Piano, T. Ando, S. Calatravy. Gdy idzie o tego ostatniego, słynne są jego projekty mostów, jak most Alamillo w Sewilli. Wiele budynków Calatravy zdumiewa, jak gmach opery w Walencji (1995–2005) z ogromnym zakrzywionym dachem czy Tenerife Auditorium Santa Cruz, budowane w latach 1997–2003, o organicznej formie przypominającej głowę atakującej kobry i barwie szkieletowej bieli. Formy tych budowli zdają się sugerować ten sam poziom równowagi i ładu, jaki posiadają twory przyrody z ich ornamentyką i harmonijnymi strukturami²⁹.

Częścią strategii współczesnych budowniczych stało się uwodzenie, przy czym uwodzić najbardziej pragnęli sami zamawiający. „Przez minione dwa dziesięciolecia – pisał T. Dyckhoff w roku 2017 – coś bardzo dziwnego przydarzyło się naszym miastom i miasteczkom oraz stojącym w nich budynkom. To narastało niepostrzeżenie, ale ostatnio stało się wszechobecne. Budynki dziwne, krzykliwe i ostentacyjne okazały się normą, a nie wyjątkiem. Ten rodzaj architektury, w którym zakochałem się jako dzieciak, dzisiaj jest wszędzie. Lloyd's był zapowiedzią, prekursorem tego, co miało nadejść: epoki budynków typu superstar, wieku architektury 'ikonicznej', zaprojektowanej, by

25 Od nazwy tego miejsca (Badminton House) bierze swą nazwę XVIII-wieczny hebanowy kabinet (Badminton Cabinet), arcydzieło ebenisty łączące różne gatunki drewna z *pietra dura*, stworzone we Florencji na zamówienie dla młodego księcia Beaufort. Trzydziestu kwalifikowanych rzemieślników budowało mebel przez sześć lat. Jest to najdroższy spośród kiedykolwiek sprzedanych na świecie mebli: po raz pierwszy sprzedano go w 1990 r. w domu aukcyjnym Christie's za osiem i pół miliona funtów, po raz drugi w 2004 r., uzyskał wtedy 36,7 milionów. Na drugim miejscu listy cen mebli sytuuje się Dragon Chair, nieduży skórzany fotel z drewnianymi poręczami projektu Irlandki E. Gray, należący ostatnio do prywatnej kolekcji Y. Saint Laurenta i P. Berge i sprzedany po śmierci projektanta na aukcji; wyceniono wtedy sumę 27 milionów dolarów. Trzecim najdroższym meblem pozostaje komoda Harrington autorstwa T. Chippendale'a. Ten XVIII-wieczny mebel został sprzedany na aukcji w Sotheby's w Londynie za niemal 6 milionów dolarów.

26 Zob. M. Dimmock, A. Hadfield, M. Healy (eds), *Intellectual Culture of the English Country House 1500–1700*, Manchester University Press, Manchester 2018; M. Girouard, *Life in an English Country House*, Yale University Press, Yale 1993; A. Sebba, *The Exiled Collector: William Banks and the Making of an English Country House*, The Dovecot Press, Wimborne 2009; Ch. Hiskey, *Holkham: The Social, Architectural and Landscape History of a Great English Country House*, Unicorn Publishing Group, London 2016; M. Ridgill, *Raynham Hall: An English Country House Revealed*, foreword by J.J. Norwich, ACC Art Books, New York 2018; R. Wilson, A. Mackley, *Creating Paradise: The Building of an English Country House 1660–1880*, Continuum, New York 2000.

27 Zob. C. Aslet, *The American Country House*, Yale University Press, New Haven & London 1990, s. 19–33. Na temat amerykańskich kolekcji sztuki – dla których rezydencje były przestrzeniami prezentacji – zob. R. Salvatori, *Piękno i bogactwo. Amerykańscy kolekcjonerzy sztuki XX wieku*, przeł. H. Kralowa, K. Skórska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017.

28 Zob. T. Dyckhoff, *Epoka spektaklu. Perypetie architektury i miasta XXI wieku*, przeł. A. Rasmus-Zgorzelska, Karakter, Kraków 2018, s. 14.

29 Przykładem symbiozy dzieła architektonicznego z naturą jest niezwykle dom Fallingwater w Pensylwanii zaprojektowany w 1935 r. przez Franka Lloyd Wrighta, skonstruowany tak, że pod budynkiem przepływa górská woda. Dom został wpisany na listę światowego dziedzictwa UNESCO.

oszałamiać – po prostu czasów Wowhausu”³⁰. Strategia uwodzenia bywa zgubna dla zamawiających, gdyż nie musi wcale prowadzić do rozwoju miast. Jak to ujmuje Sudjic: „W rzeczywistości sukcesu nie odnoszą miasta, które prostodusznie budują muzea w nadziei, że coś się wydarzy. Sukces odnoszą miasta zanurzone w wystarczająco twórczym klimacie kulturalnym, by nie tylko wznosić muzea, ale wypełniać je ludźmi”³¹.

Rzeczy

Aby zrozumieć, czym jest rzecz, i aby sobie uświadomić, że jej funkcje użytecznościowe nie powinny być absolutyzowane, rozpocznę od przykładu. W powieści *Amras* (1964) T. Bernharda dwóch braci po samobójczej śmierci rodziców zostaje umieszczonych w Amras (jest to przetworzona nazwa miejscowości Ambras koło Innsbrucku, gdzie stoi zamek Habsburgów) w zwanym Czarnej Kuchnią pokoju wieży należącej do ich wuja. Stara wieża stanowi azyl dla chłopców. Dni spędzają, leżąc na sienniku i rozmyślając, posilają się chlebem, suchym mięsem i owocami. Wśród nielicznych przedmiotów obecnych w pokoju znajduje się nóż. Jest to przedmiot sporych rozmiarów, określany w narracji jednego z braci jako „nóż augsburski”, od wizerunku wież miasta precyzyjnie wygrawerowanego na ostrzu albo też „nóż Philippine Welser”³². Przytoczę teraz obszerny opis przedmiotu i stosunku, jaki przejawiali do niego obaj bracia: „Krajałem to wędzone mięso, jak również chleb nożem, który Philippine Welser przywiozła w 1557 roku arcyksięciu Ferdynandowi z Augsburga do Tyrolu i który, w odległości dwóch metrów od naszych sienników, wisiał na ścianie w Czarnej Kuchni. Walter nie miał odwagi się nim posługiwać, bał się nawet choćby wziąć go do ręki, ale był zachwycony, kiedy ja, znacznie zręczniejszy manualnie, wkrawałem się w mięso... podobał się nam niezwykle delikatny ‘filozoficzny cyzelunek’ (Walter) po obu stronach ostrego ostrza,

przedstawiający wieże Augsburga, miasta położonego nad rzeką Lech. Walter często miewał nocami fantazje związane z tym nożem... bał się, że w jego dłoni zostanie on użyty jedynie do ‘przysporzenia niezdarczającego się poza tym bólu’, żył w takim wyobrażeniu, co się tyczy noża, bał się, że ‘tym dziełem sztuki z Augsburga, należącym do wuja’, gdy tylko znajdzie się w jego, Waltera, ręce, dźgnie... tak więc przez cały czas, kiedy był w wieży, aż do swojej śmierci, nawet go nie tknął... kiedy szybkim ruchem wyciągałem ten nóż augsburski ze ściany, wokół ust Waltera pojawiał się jakiś chorobliwy rys... Walter każde okrojenie mięsa przeze mnie obserwował z wielkim zainteresowaniem, które wprawiało mnie w zadumę; to, jak ośmielał się mówić do mnie: ‘Ten nóż jest świeżo naostrzony’, było pouczające, dawało mi do myślenia; sposób, w jaki obchodził go z daleka i bał się przyglądać mu dłużej niż było to, jak mawiał ‘znośne’; nie patrzył na niego tak, jak człowiek patrzy na nóż... cokolwiek mówił w związku z tym nożem augsburskim, dawało mi do myślenia, zresztą wszystko, co Walter mówił w wieży, dawało mi do myślenia, powodowało we mnie najbardziej ponure braterskie myśli... Już jako dziecko widziałem ten nóż augsburski tkwiący na swoim miejscu w Czarnej Kuchni; był tam zawsze po to, żeby krajać nim wędzone mięso i chleb; osobliwe, ale Walter, jak sobie przypominam, już jako dziecko wzdragał się dotykać tego noża, kiedy przyjeżdżaliśmy do wieży na Wielkanoc, na Zielone Świątki, na Trzech Króli... w dni późnego lata, gonieni przez miliony pszczoł poszukujących miodu i szukający w wieży schronienia przed komarami... zagłębieni w tych samych siennikach, na których teraz mamy posłanie... szukający schronienia i znajdujący schronienie przed uprawiającą z nami nierząd rozeźloną naturą... Nóż augsburski czy też nóż Philippine Welser: wuj nie rozumiał, dlaczego mój brat bez przerwy boi się tego noża, który był najostrzejszy; raz chciał mu go wmusić, wcisnąć z szybkością dorosłego człowieka, ale mojemu Walterowi udało się odskoczyć... nóż poszybował na ziemię, dobrze to pamiętam: w chwili, kiedy leżał na ziemi, ujęło mnie, że tak pobłyskuje i migocze... O tym zdarzeniu przypomniałem sobie od razu w momencie, gdy ostatnio znów spojrzałem na ten nóż... już pierwszego dnia pobytu w wieży zaproponowałem Walterowi, że oszczędzę mu sytuacji, aby musiał zdejmować go ze ściany... chciałem dać nóż wujowi, żeby go zabrał ale mój brat nie pozwolił na to... Przy zamkniętych okiennicach

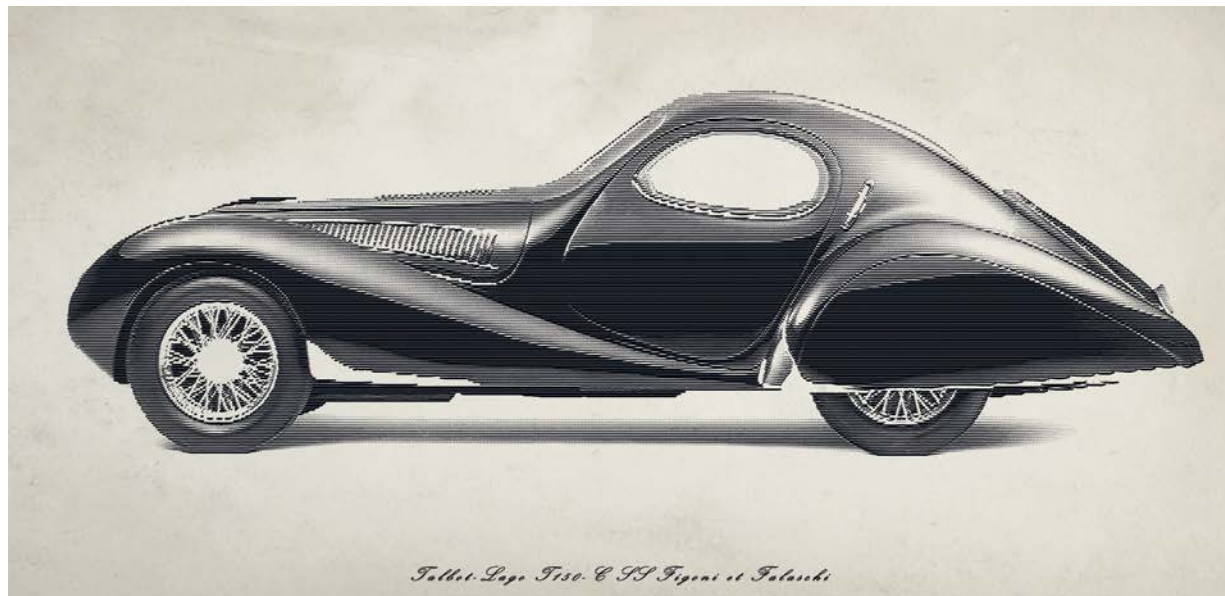
30 T. Dyckhoff, *Epoka spektaklu. Perypetie architektury i miasta XXI wieku*, s. 15. Autor mówi o londyńskim wieźowcu firmy Lloyd's autorstwa R. Rogersa. Dodajmy, że w obszarze designu projektantem *wow-rzeczy*, przedmiotów ikonicznych, jest wszechstronny Francuz P. Starck.

31 D. Sudjic, *Język miast*, przeł. A. Sak, Karakter, Kraków 2017, s. 46.

32 Bernhard bazuje tu na realnej postaci i przetwarza jej historię. Philippine Welser (1527–1580) wywodziła się z bogatej augsburskiej rodziny kupców i finansistów. Została żoną Ferdynanda II, arcyksięcia Tyrolu, którego ojciec wszakże nie zaakceptował związku syna. Dzieci-bliźnięta Philippiny i Ferdynanda zmarły w niemowlęctwie, ich grób odkryto w kościele w Innsbrucku dopiero w 1897 r. Philippina uczyniła z ulubionego zamku Ambras – w którym umarła – zamek prawdziwie renesansowy. Interesowała się ziołolecznictwem i kuchnią, napisała kodeks apteczny oraz książkę kucharską *De re coquinaria*. Po jej śmierci upowszechniono mit o jej niezwyklej urodzie.

nóż stanowił dla nas wyobrażenie ‘tureckiego’ księżycy... W Walterze widok tego noża augsburskiego, noża Philippine Welsa, inaczej niż we mnie, w którym na widok swojej niezwyklej ostrości i wysokiej sztuki wywoływał wyłącznie rozkosz oraz fantazje rodzące się dzięki pięknu poszczegól-

określonych zasad i reguł. Do sztuk (*artes*) zaliczano zatem rozmaite odmiany rzemiosła: stolarstwo, tkactwo, garncarstwo. Pojęcie sztuki było wtedy szersze niż nasze i obejmowało rzemiosła, a nawet nauki – jako nie wytwarzające wprawdzie rzeczy, ale obejmujące umysłem. Wytwarzanie



Samochód Talbot Lago T 150 C SS (projekt Figoni et Falaschi, 1937)

nych elementów, otóż w Walterze budził on wyłącznie irytację, strach, niewiarygodny strach, straszliwe przerażenie...”³³.

W historyzującej narracji *Amras* niewątpliwie mamy do czynienia z „dobrą rzeczą”. Nóż augsburski, jak przystało na przedmiot, który może zyskać status daru dla osoby możnej, jest dziełem sztuki, wykonanym z wielką starannością, ze znakomitych materiałów i zgodnie z regułami rzemiosła. Jest to rzecz wykraczająca swym statusem poza rzeczy codziennego użytku i obdarzona trudną do wytłumaczenia mocą. Nóż taki ogniskuje uwagę i budzi respekt. Jego pojawianie się przyciąga oko. „Wysoka sztuka”, z jaką wykonany został przedmiot, budzi delektację („rozkosz”). Patrzenie na taką rzecz – gdy oko ujmuje ją całą, a następnie, gdy skupia się na poszczególnych elementach – umożliwia grę wyobraźni, a nawet czyni ją nieuchronną.

Nóż augsburski z powieści Bernharda ilustruje, czym były przedmioty w dawnych wiekach. Od czasów Greków wszelką umiejętność wykonywania rzeczy określano mianem sztuki lub też przez sztukę rozumiano wykonywanie rzeczy według

rzeczy dokonywało się poprzez praktyki mające swoje cnoty i swoje wzorce doskonałości³⁴. Wykonywana rzecz miała być „dobrą rzeczą”, rzemieślnik miał zmierzać do mistrzostwa w swojej pracy, a partactwo było czymś haniebnym.

Z lektury *Amras* nasuwa się też ważny wniosek, że nasz stosunek do rzeczy – nie tylko „dobrych rzeczy”, ale wszystkich rzeczy – nie jest nigdy ściśle wyznaczony przez reguły użyteczności. Rzeczy są przez nas obsadzane afektywnie, o czym mówił już Z. Freud, sam ogarnięty pasją kolekcjonerską. Niekiedy dzieje się to zgodnie z naszą wolą, wiele jest jednak przypadków, gdy uczuciowe przywiązanie do rzeczy pojawia się mimowolnie i jest trudne do wytłumaczenia³⁵.

Zakończenie: design i filozofia

Relacje piękna rzeczy do ich użyteczności zmieniały się w ciągu wieków. Piękno uznawano za powiązane z wyższym, obiektywnym porządkiem wartości i ceniono niezwykle wysoko. W tym kontekście nie

33 T. Bernhard, *Amras*, [w:] tegoż, *Chodzenie. Amras*, przeł. S. Lisiecka, Wydawnictwo Od Do, Łódź 2017, s. 143–145.

34 Zob. A. MacIntyre, *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył A. Chmielewski, przekład przejrzał J. Hołówka, PWN, Warszawa 1996, s. 327–364.

35 Zob. R. Bodei, *O życiu rzeczy*, przeł. A. Bielak, Przypis, Łódź 2016.

powinien dziwić fakt, że do XIX w. to człowiek był „dla mebla”, a nie meble dla człowieka³⁶. Dotyczyło to zresztą całych wnętrz mieszkalnych. Wnętrza – nie tylko urzędowe, ale i prywatne – wraz z wyposażeniem były przestrzeniami uczestniczącymi w wyższym porządku. Nawet jeśli meble projektowane były do konkretnego wnętrza, stając się w ten sposób przedmiotami „subiektywnymi” – co w domach warstw wyższych było bardzo częste – to reprezentowały one przez swe formy i elementy zdobnicze świat i bóstwa. Pełne symboli ornamenty, sceny alegoryczne ukazane za pomocą rzeźby, malarstwa i intarsji niosły ze sobą wizję świata, odwoływały się wszak do mitów antycznych i do chrześcijańskiej koncepcji ontoteologicznej³⁷.

W drugiej połowie XIX w., a zwłaszcza w wieku XX zaistniało wiele powiązanych ze sobą zjawisk, które odmieniły produkcję i dystrybucję rzeczy. Upadek wielkich narracji ontoteologicznych sprawił, że w ogólnym sensie człowiek i jego potrzeby stały się miarą wszystkiego. To jego wygodą okazała się decydująca przy projektowaniu rzeczy i budynków. Stąd notoryczne postulaty użyteczności i domaganie się – przy poparciu *vox populi* – aby kryterium użyteczności było decydujące w każdej dziedzinie. Z kolei po stronie wytwórców wraz z produkowaniem na wielką skalę zwyciężył cynizm. Zarządcy firm zaczęli gardzić ludźmi ukazującymi im się jako niewybredne masy: tłumy jednostek będące powtórzeniem tego samego typu, a więc i gustu. U podłoża produkcji legły szyderstwo, skłonność do manipulacji i uwodzenia.

W XX stuleciu pojawiła się także i szybko upowszechniła kategoria rzeczy, których użyteczność jest z definicji wątpliwa bądź bardzo ograniczona, a które są pożądane dla swych jakości estetycznych. Są to – kierowane przede wszystkim do młodych konsumentów – gadżety (ang. *gadget*). Gadżety służą zabawie, uruchamiają grę wyobraźni w obszarze technoestetyki. Ich powszechność jest dowodem materialnego dostatku współczesnych społeczeństw, naddatku środków do życia, które można przeznaczyć na zabawę. Przedmioty tego rodzaju mają też moc wzmacniania społecznego prestiżu.

Niezwykle trudno napotkać dziś wytwory ludzkie o bardzo wysokiej jakości.

Od kilku dekad mamy do czynienia z drastycznym spadkiem jakości wytwarzanych rzeczy, które nas otaczają i które służą nam jako narzędzia. W dużej mierze wynika to ze świadomej ideologii producentów, którzy zamawiają u projektantów rzeczy z zaprogramowaną datą ich przydatności do użycia (sprzęt agd i rtv, auta, sprzęt biurowy itd.). Ideologia ta ma poważne skutki antropologiczne i ekologiczne³⁸.

H.G. Gadamer zwracał uwagę na to, że przed epoką masowej produkcji i „amerykanizacji” rzeczy – o której wspominał już z niechęcią R.M. Rilke – przez swe jakości formalne odsyłały ludzi do dziejów i do całego świata. Rzecz była niczym dzieło sztuki, stanowiła *mimesis* świata – odzwierciedlenie obiektywnego, zewnętrznego porządku³⁹. Kontakt z „prawdziwą rzeczą” uspokajał, bo osadzał nas wśród tego, co znane, co oswajone. Pozbawieni miejsc i rzeczy zakorzenionych w szerszym porządku i „historyzujących” tracimy bezpieczeństwa ontologicznego⁴⁰. Świat odarty z elementów tradycji i z symboli traci dla nas cechy domu, stając się gnostyckim „nigdzie”, „nie-miejscem” – przeciwieństwem oswajalnego antropologicznego „miejsca” – o którym mówi M. Auge⁴¹. Przestrzenie nowoczesnych „nie-miejsc” (*non-lieux*) są w wysokim stopniu użyteczne, a funkcjonalność odegrała w ich projektowaniu rolę główną. Są też zestandaryzowane, co tylko wzmacnia funkcjonalność: wnętrza sieciowych barów szybkiej obsługi, hipermarketów, hoteli, lotnisk i stacji benzynowych są wszędzie niemal takie same, ułatwiając poruszanie się w ich obrębie. Jako ahisteryczne i wyposażone w symbole kulturowe w stopniu minimalnym, nie wymagają rozumienia i kompetencji kulturowej. Inaczej niż wnętrza historyzujące – które osadzają nas w ludzkich dziejach, włączają w historię ludzkości – wnętrza „nie-miejsc” nas wyosabniają, a przy spojrzeniu z zewnątrz emanują nastrojem samotności. Stanowią przykład skrajnej użyteczności i funkcjonalizacji konsekwentnej, która – jak się okazuje – uniemożliwia nawiązanie więzi emocjonalnych z miejscem lub rzeczą.

38 Zob. C. Tonkinwise, *Ethics by Design or the Ethos of Things*, [w:] A.M. Willis (ed.), *The Philosophy of Design. The Design Philosophy Reader*, s. 83–90.

39 H.G. Gadamer, *Sztuka i naśladownictwo*, tegoż, *Rozum, słowo, dzieło. Szkice wybrane*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził K. Michalski, przekł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, PIW, Warszawa 1979, s. 139–140.

40 Zob. H. Mamzer (red.), *Poczucie bezpieczeństwa ontologicznego. Uwarunkowania społeczno-kulturowe*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2008.

41 Zob. M. Auge, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, PWN, Warszawa 2010.

36 Zob. J. Gloag, *A Social History of Furniture Design*, Cassel, London 1966.

37 Zob. M. Praz, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti del gusto nella decorazione interna attraverso i secoli*, edizione illustrata, Longanesi, Milano 2012 (I wyd. 1964). Praz jest twórcą „filozofii wnętrza” ukazującej związki między światopoglądami a sposobami aranżacji wnętrz mieszkalnych i publicznych.

Na to, czym jest rzecz – czym powinna być, aby być „prawdziwą rzeczą” – naprowadza nas rekwizyt. Byle jaka rzecz nie nadaje się do tego, aby wystąpić w roli rekwizytu na planie filmowym lub na scenie teatru. Tutaj rzecz – auto, krzesło, łyżka, książka, okulary – musi realizować swój *telos* zadany jej w ramach tworzącego ją rzemiosła-sztuki (gr. *technē*)⁴². Jedynie taka, wykonana zgodnie z zasadami sztuki wytwórczej rzecz ma dostateczną moc, aby przykuwać uwagę widza i stawać się nośnikiem rytuału⁴³. Inna rzecz jest lichotą, tandetą, wytworem spartaczonym, marnym, słabym, „do niczego”.

Dlatego w filmie ogromną moc mają na przykład klasyczne samochody.auta te – wytwarzane do końca lat 60. XX wieku – cechowały się w wielu wypadkach mistrzowską precyzją wykonania i użyciem najlepszych materiałów. O samochodzie Mercedes-Benz 540K Roadster (1936), wykonanym, jak większość aut w tamtych czasach ze stali – który to samochód A. Hitler wybrał na swój osobisty pojazd – S. Salvetti pisze, iż jego „jakość wykonania do dziś zapiera dech w piersiach”⁴⁴.auta marek znajdujących się na rynku od kilku dekad odsyłają nas do dziejów własnych i dziejów motoryzacji, a poprzez nią do dziejów całej kultury. Nie są produktami „znikąd”, lecz obiektami powiązanymi z wieloma ludźmi i procesami. Dzięki tym powiązaniom klasyczne auta są czymś, o czym snuć można długie i bogate w treść opowieści.

Społeczeństwo potrzebuje rzeczy pięknych i trwałych. Rzeczy takie są niezbędnymi jako nośniki stylu i kryteria estymacji. Bez takich – obecnych w przestrzeni publicznej – obiektów ludzie są skazani na estetyczną dezorientację, a bardziej jeszcze na zawłaszczenie przez złe wzorce. Życie wśród przedmiotów wytwarzanych byle jak i niebędących dziełami sztuki w sensie Gadamera – zatem

nieodsyłających do dziejów i do świata – musi skutkować świadomością płytką i wyalienowaną.

Słowa klucze: piękno, użyteczność, rzeczy, kolekcjonowanie

WITOLD NOWAK

Live to look. Reflections on beauty and utility

Summary

The paper analyzes the relation between beauty and utility. The author examines those two values using examples from architecture, interior design, handicrafts and mass production. He advances the thesis that the order of beauty and the order of utility need not be separated or absolutized, particularly as regards the latter. He distinguishes between utility in a narrow sense, which is meant to satisfy current and basic needs, and utility in a broader sense, where what is beautiful usually turns out useful, as it provides energy to live, brings joy and aesthetic pleasure. Beautiful objects can also enhance social prestige of creators, customers and owners.

Key words: beauty, utility, objects, collecting

Bibliografia

- Aslet C., *The American Country House*, Yale University Press, New Haven & London 1990, s. 19–33.
- Auge M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, PWN, Warszawa 2010.
- Bańs W., *Efekt widzialności. O swoistości widzenia obrazów, granicach ich odczytywania i antropologicznych aspektach sztuki*, Universitas, Kraków 2013.
- Bausenwein Ch., *Joachim Löw. Strateg, esteta, mistrz świata*, przeł. A. Janiszewska, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2016, s. 365.
- Bernhard T., *Chodzenie. Amras*, przeł. S. Lisiecka, Wydawnictwo Od Do, Łódź 2017, s. 143–145.
- Brentano F., *Arystoteles i jego światopogląd*, przeł. S. Kamińska, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012, s. 155.
- Bodei R., *O życiu rzeczy*, przeł. A. Bielak, Przypis, Łódź 2016.
- Czubaj M., Drozda J., Myszkowski J., *Postfutbol. Antropologia piłki nożnej*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Wrocław 2012, s. 213–242.
- Dimmock M., Hadfield A., Healy M. (eds), *Intellectual Culture of the English Country House 1500–1700*, Manchester University Press, Manchester 2018.
- Dyckhoff T., *Epoka spektaklu. Perypetie architektury i miasta XXI wieku*, przeł. A. Rasmus-Zgorzelska, Karakter, Kraków 2018, s. 14.
- English J., *Ekonomia prestiżu. Nagrody, wyróżnienia i wymiana wartości kulturowej*, przeł. P. Czapliński, Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.
- Gadamer H.G., *Sztuka i naśladowanie*, [w:] tenże, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, PIW, Warszawa 1979, s. 139–140.

42 Zob. L.E. Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, University of Chicago Press, Chicago 2001, s. 19–20.

43 Zob. H. Jurkowski, *Materiał jako nośnik treści rytuału*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018. Na temat roli i mocy rekwizytów zob. K. Waligóra, „Koń nie jest nowy”. O rekwizytach w teatrze, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.

44 S. Salvetti, *Złoty wiek samochodów klasycznych. Od początku XX wieku do końca lat 60.*, przeł. L. Erenfeicht, Olesiejuk, Ożarów Mazowiecki 2015, s. 96. Wyrazistym przykładem obecności auta-rekwizytu w narracji filmowej jest Aston Martin DB 6 Volante w filmie *Mrożony peppermint* (1967) C. Saury. Samochód ten uosabia tu żywotność, sex appeal i bogactwo.

- Girouard M., *Life in an English Country House*, Yale University Press, Yale 1993.
- Gloag J., *A Social History of Furniture Design*, Cassel, London 1966.
- Heywood I. (ed.), *Sensory Arts and Design*, Bloomsbury, London 2017.
- Hiskey Ch., *Holkham: The Social, Architectural and Landscape History of a Great English Country House*, Unicorn Publishing Group, London 2016.
- Howes D. (ed.), *A Cultural History of the Senses in the Modern Age 1920–2000*, Bloomsbury, London 2014.
- Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Aletheia, Warszawa 2015.
- Jonas H., *Zmiana i trwałość. O podstawach rozumienia przeszłości*, przeł. P. Domański, IFiS PAN, Warszawa 1993.
- Jurkowski H., *Materiał jako nośnik treści rytuału*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.
- MacIntyre A., *Dziedzictwo cnoty. Studium z teorii moralności*, przeł. A. Chmielewski, PWN, Warszawa 1996, s. 327–364.
- Malpass M., *Critical Design in Context: History, Theory, and Practice*, Bloomsbury, London 2017.
- Mamzer H. (red.), *Poczucie bezpieczeństwa ontologicznego. Uwarunkowania społeczno-kulturowe*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2008.
- Müller H., *Moja ojczyzna była pestką jabłka. Rozmawia Angelika Klammer*, przeł. K. Leszczyńska, Czarne, Wołowiec 2016, s. 65.
- Newhauser R.G. (ed.), *A Cultural History of the Senses in the Middle Ages*, Bloomsbury, London 2016.
- Praz M., *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti del gusto nella decorazione interna attraverso i secoli*, edizione illustrata, Longanesi, Milano 2012.
- Ridgill M., *Raynham Hall: An English Country House Revealed*, foreword by J. J. Norwich, ACC Art Books, New York 2018.
- Salvatori R., *Piękno i bogactwo. Amerykańscy kolekcjonerzy sztuki XX wieku*, przeł. H. Kralowa, K. Skórska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2017.
- Salvetti S., *Złoty wiek samochodów klasycznych. Od początku XX wieku do końca lat 60.*, przeł. L. Erenfeicht, Firma Księgarska Olesiejuk, Ożarów Mazowiecki 2015, s. 96.
- Sebba A., *The Exiled Collector: William Bankes and the Making of an English Country House*, The Dovecote Press, Wimborne 2009.
- Shiner L.E., *The Invention of Art: A Cultural History*, University of Chicago Press, Chicago 2001, s. 19–20.
- Sommer M., *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*, przeł. J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2003.
- Sudjic D., *Kompleks gmachu. Architektura władzy*, przeł. A. Rasmus-Zgorzelska, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2015, s. 273.
- Tańczuk R., *Kolekcja – pamięć – tożsamość. Studia o kolekcjonowaniu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2018.
- Tańczuk R., *Kolekcjonowanie jako doświadczenie haptyczne. Refleksje teoretyczne*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej”, 2015, nr 2, s. 9–28.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1988, s. 63–64.
- Tonkinwise C., *Ethics by Design or the Ethos of Things*, [w:] A.M. Willis (ed.), *The Philosophy of Design. The Design Philosophy Reader*, s. 83–90.
- Wagner A., *By chronić i zdobić*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014.
- Waligóra K., *„Koń nie jest nowy”. O rekwizytach w teatrze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2017.
- Willis A.M. (ed.), *The Philosophy of Design. The Design Philosophy Reader*, Bloomsbury, London 2019.
- Wilson R., Mackley A., *Creating Paradise: The Building of an English Country House 1660–1880*, Continuum, New York 2000.
- Yelavich S. (ed.), *Design as Future-Making*, Bloomsbury, London 2014.

Ilustracje

Houghton Hall (Wielka Brytania) – rzut fasady, front.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/Houghton_Hall_20080720-2.jpg
 Samochód Talbot Lago T 150 C SS (projekt Figoni et Falaschi, 1937).

„Przezroczystość” jest niezwykle pożądaną cechą użytkową dobrze zaprojektowanego kroju dziełowego. Polega na tym, że osoba czytająca tekst skupia się wyłącznie na treści, nie myśli o wyglądzie liter i złożonych z nich wyrazów. To, co w tym przypadku jest zaletą, z drugiej strony w znacznym stopniu uniemożliwia czytelnikowi docenienie pięknych kształtów i proporcji zaprojektowanych liter. Zabieg zastosowany przy składaniu powyższego artykułu jest próbą płynnego zaburzania proporcji użyteczności i piękna, ilustruje sytuację, w której nadmiernie eksponowane cechy ozdobne biorą górę nad funkcjonalnością i ergonomią czytania. Za sprawą kroju *Pikny* – specjalnie zaprojektowanego do tego działania przez Jacka Machowskiego, mamy możliwość przekonać się, jak w niemal niezauważalny sposób odsłania się obecność pisma, które traci swoją początkową „przezroczystość”.