

Anna ŁUKOWSKA

Michał Sobeski o dziele sztuki i wartości estetycznej

Michel Sobeski à propos de l'oeuvre d'art et de la valeur esthétique

Михал Собески о произведении искусства и эстетической ценности

Cały bogaty dorobek naukowy Michała Sobeskiego uległ po jego śmierci w 1939 roku niemal całkowitemu zapomnieniu. Po wojnie został wydany tylko wybór artykułów w opracowaniu Haliny Junghertz¹ oraz „Sztuka egzotyczna”², wkrótce przetłumaczona na język rumuński³. A w powojennej literaturze naukowej (oprócz wzmianek rocznicowych) są zaledwie cztery, jemu poświęcone prace⁴.

Jak już podkreślał S. Krzemień-Ojak⁵, Sobeski jest jednym z myślicieli, najkonsekwentniej uprawiającym estetykę. Nie stworzył on jednak własnego, kompletnego systemu i są w jego poglądach sformułowania niejasne i tezy niejednoznaczne. Na uwagę zasługuje jednakże wyjątkowa konsekwencja, z jaką jego poglądy wynikają i jednocześnie uzasadniają tezę naczelną: przekonanie o obiektywnym istnieniu piękna i jego szczególnej uczuciowej istocie. Równie konsekwentnie i bardzo ostro

¹ M. Sobeski: *Myśl a marmur i inne szkice estetyczne*, wybór i wstęp H. Junghertz, Warszawa 1959.

² M. Sobeski: *Sztuka egzotyczna*, Warszawa 1971.

³ M. Sobeski: *Arta exotica*, București 1975.

⁴ W. Gielecki: *Michał Sobeski*, „Przegląd Filozoficzny”, r. 42, z. 3/4; Wstęp H. Junghertz do: *Myśl a marmur...*; S. Dziamski: *O subiektywizmie w wersji psychologicznej w polskiej myśli estetycznej XX wieku*, Poznań 1968; S. Krzemień-Ojak: *Antynomie programu estetyki Michała Sobeskiego*, [w:] *Studia z dziejów estetyki polskiej 1890—1918*, Warszawa 1972.

⁵ Krzemień-Ojak, *op. cit.* Autor nie zajmuje się tu treścią poglądów Sobeskiego, lecz postulowanym przezeń programem estetyki czyli poglądami metaestetycznymi. Sobeski wiele uwagi poświęcał metodom estetyki, swoistości jej problemów i zadaniom, które winna spełniać.

zwalczał dwa skrajne stanowiska w estetyce: subiektywizm i obiektywizm (ten w wersji absolutystycznej, platońskiej)⁶.

Obiektywiści mówią: dzieła sztuki istnieją niezależnie od naszych przeżyć, więc istoty piękna należy szukać wyłącznie w przedmiotach pięknych. Subiektywiści odpowiadają: piękno przedmiotowe, niezależnie od nas istniejące jest złudzeniem. Istnieją tylko przedmioty sprawiające wrażenie piękna, więc piękno powinno istnieć z chwilą powstawania pięknych wrażeń. Już samo istnienie takich krańcowych przeciwności usposabia sceptycznie wobec obu.⁷

Własne stanowisko formułuje autor w sposób następujący:

Nieuprzedzona obserwacja uczy, że piękno zależne jest od przedmiotu i od podmiotu. Gdyby wyeliminować zależność od podmiotu, wtedy wszystko musiałyby być pięknem, czyli nic nie byłoby pięknem. A gdyby rzecz piękna nie była przedmiotowo taka a taka, wtedy nie mielibyśmy takiego a takiego wrażenia. Kto więc wyłącznie po jednej lub drugiej stronie istoty piękna poszukiwać będzie, zawiedzie się.⁸

Zacytowana wypowiedź jest zresztą przykładem na wskazaną, pewną niekonsekwencję w poglądach estetyka. Takie stanowisko nie jest subiektywistyczne ani nawet umiarkowanie obiektywistyczne, lecz raczej szczególnie relacjonistyczne. Jednakże takich niejednoznacznych sformułowań jest w pracach Sobeskiego stosunkowo niewiele.

W omawianej tu rozprawie habilitacyjnej Sobeski krytykuje subiektywizm z osobliwą i osobistą pasją. Takim przekonaniom dawał zresztą wyraz w każdej swojej pracy. Podobnie traktował i psychologizm w estetyce. Ale jak od subiektywizmu obronił się nie tylko deklaratywnie, tak psychologizm zaciążył na jego poglądach. Właśnie w kategoriach psychologicznych traktował wartości estetyczne⁹. Ale psychologizm w estetyce wcale nie musi łączyć się z subiektywizmem. Zwrócił już na to uwagę S. Dziamski, pisząc:

Orientacja psychologiczna w estetyce może być niekiedy rozumiana niesubiektywistycznie. Przy pewnych założeniach psychologiczne ujęcie wartości estetycznej nadaje jej charakter nie heteronomiczny, lecz autonomiczny bytowo. Do takiego poglądu skłaniają się zwłaszcza te koncepcje, które łączą ewolucjonizm z biologizmem.¹⁰

⁶ „Niedocenianie pierwiatków podmiotowych na korzyść przedmiotowych jest główną cechą estetyki metafizycznej, dochodzącej w poszukiwaniach piękna do samych źródeł wszechrzeczy w ogóle”. M. Sobeski: *Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce*, Kraków 1910, s. 37.

⁷ Sobeski: *Uzasadnienie...*, s. 36.

⁸ *Ibid.*, s. 36—37.

⁹ Są nimi, np. radość, smutek, melancholia — uczucia artysty zobiektywizowane w dziele sztuki.

¹⁰ Dziamski, *op. cit.*, s. 12.

Ale i taka odmiana psychologizmu obca była Sobeskiemu. Ewolucjonizm i biologizm w estetyce zwalczał tak, jak subiektywizm.

Idąc śladem Ingardenowskich precyzacji różnych znaczeń pojęć „obiektywny” i „subiektywny”¹¹, można przypisać Sobeskiemu, że istniejący obiektywnie znaczyło w jego poglądach tyle, co pojawiający się w przedmiocie i istniejący niezależnie od przeżyć świadomych (w tym od przeżyć estetycznych odbiorcy)¹². W ten sposób właśnie istnieje wartość estetyczna, jaką jest piękno.

Piękno zawarte jest immanentnie w dziele sztuki i nie jest w przeżyciu estetycznym (odbiorcy) wytwarzane a wyłącznie odkrywane i to w swoich warunkach, które można nazwać sytuacją estetyczną, aczkolwiek sam autor nigdzie tego terminu nie używa. Znaczy to, że stan psychiczny odbiorcy powinien być zbliżony do przeżyć artysty w momencie tworzenia.

Czym jest piękno i jaka jest jego geneza? Sobeski wielokrotnie podkreślał, że obca mu jest absolutystyczna koncepcja piękna, zgodnie z którą miałyby ono taki sposób istnienia, jak np. idee platońskie. Piękno nie posiada samodzielności bytowej. Jest natomiast wartością swoście ludzką, kulturową i w szczególnych aktach psychicznych, jaką jest twórczość artysty ma swoją genezę. Genetycznie jest więc uzależniona od artysty, ale tylko w genezie jest subiektywna. Z chwilą jednak, gdy zostanie zobiektywizowana w dziele sztuki czyli, jak niekiedy pisze Sobeski, w przedmiocie estetycznym uzyskuje względną (bo wobec twórcy a nie wobec dzieła) autonomię i w dalszym swoim istnieniu wsparcia bytowego w aktach twórczych nie potrzebuje. Istnieje obiektywnie, niezależnie swoście od twórcy. A więc piękno jest uposażone w te treści uczuciowe, które są własnością psychiki artysty, i tylko on jest w stanie wartość wytworzyć

Sobeski wyraźnie odróżnia istotę twórczości od całego, wielofazowego procesu twórczego, którego analizę i opis może podjąć w sposób odpowiedzialny przede wszystkim psycholog. Sam kilkunastofazowy schemat procesu twórczego przejął, z niewielkimi modyfikacjami, od Edwarda Hartmanna. Według Sobeskiego tworzenie artysty ma charakter ekspresjonistyczny i jest świadome. Tym różnił się od Hartmanna, który istoty twórczości upatrywał w nieświadomości.

Tworzenie jest urzeczywistnieniem czegoś, czego jeszcze nie było. W przeciwnym wypadku można mówić o naśladownictwie. H. Junghertz

¹¹ R. Ingarden: *Studia z estetyki*, t. 3, Warszawa 1970, s. 306—307.

¹² Por. np. „Rola psychologii w estetyce kończy się z chwilą, gdy uczucia stają się czynnikiem przedmiotowego piękna, wyzwalają się ze sfery psychologicznej i podlegają tylko autonomicznym, estetycznym prawom. Sobeski: *Uzasadnienie...*, s. 74.

stwierdza, iż Sobeski bronił szczególnego poglądu, że w sferze wyobraźniowej i wrażeniowej artysta nie może stworzyć czegoś zupełnie nowego, bo jest ona ściśle zależna od rzeczywistości istniejącej poza nami.¹³ Inaczej mówiąc, artysta ma do dyspozycji i zastosowania skończoną i niezbyt wielką ilość form artystycznych. W tej dziedzinie prawdziwie twórczy już być nie może. Możliwości prawdziwego i oryginalnego tworzenia czyli odkrywania i ukazywania nowego, mają artyści w całej pełni tylko w sferze uczuciowej.

Ludzka indywidualność emocjonalna jest nieskończenie bogata i w każdej jednostce niepowtarzalna. Podstawowym kryterium twórczości jest więc uczucie, ponieważ sztuka przemawia wyłącznie do uczucia. „A zdolna jest do tego przede wszystkim dlatego, że sama zawiera czynniki uczuciowe”.¹⁴ Jeśli więc artysta szuka odpowiedniej formy dla wyrażenia własnych przeżyć uczuciowych, wówczas jest prawdziwie twórczy.

Zawartość uczuciowa, odbłask wzruszenia ovladniającego artystę jest w rzeczy samej tym czynnikiem, który uformowaną bryłę marmuru zmienia na dzieło sztuki.¹⁵

Zdolności twórcze nie polegają więc na tym, że artysta jest zdolny do indywidualnych przeżyć emocjonalnych (bo do tego zdolny jest każdy człowiek), ale że umie dla nich odnaleźć adekwatny wyraz zmysłowy i w ten sposób zobjektywizować je w dziele sztuki. I to jest istota twórczości: uprzedmiotowianie własnych treści psychicznych w dziele, czyli nadawanie im formy dostępnej zmysłom.

Sobeski stawia pytanie:

Jak to się dzieje, że uczucie będąc czynnikiem podmiotowym może zawierać się w przedmiocie fizycznym. Jak materiał fizyczny może być wyrazem przeżyć wewnętrznych i jaki jest między nimi stosunek?¹⁶

I rozwiązuje:

Zależność między martwym materiałem a wewnętrznym przeżyciem staje się dopiero zrozumiała, gdy się przyjmie, że formy artystyczne są nie tylko formami, nie tylko czasowoprzestrzennym układem materiału, lecz, że są także zmysłowym wyrazem uczuciowej treści — gdy uczucie jest zasadą kształtującą formę.¹⁷

W takiej koncepcji kryterium piękna istotnie musi być uczuciowe, bo z jakości uczuciowych ono powstaje i tylko do uczuć odbiorcy przemawia. Ale jest i przedmiotowe, ponieważ przeżycie estetyczne jest okreś-

¹³ Junghertz: *Wstęp do: Sobeski: Myśl a marmur...*

¹⁴ Sobeski: *Myśl a marmur...*, s. 110.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Sobeski: *Uzasadnienie...*, s. 132.

¹⁷ *Ibid.*

lone właściwościami przedmiotu estetycznego. Tak więc piękno jest uposażone w te jakości uczuciowe, które są właściwościami psychiki artysty. Wyzwalając się ze sfery psychicznej, stają się one jednym z czynników piękna przedmiotowego i podlegają już tylko autonomicznym prawom estetycznym. Tak ustanowiona wartość estetyczna, posiadająca fundament bytowy w przedmiocie fizycznym, z którym współistnieje w sposób konieczny, ontycznie nierozzerwalny, stanowi o istocie dzieła sztuki. Dzieło sztuki nie jest więc — jak pisze Dziamski¹⁸ — „pewnego typu faktem psychicznym, ale jeśli już się chce określać w podobnych kategoriach, szczególnym przedmiotem psychofizycznym. Piękno zresztą nie jest również faktem psychicznym. Same uczucia artysty nieuprzedmiotowione w dziele nie są jeszcze tożsame z wartością estetyczną. Treść tych uczuć, będąc jednym z elementów piękna, nie jest identyczna z jego istotą.

Istoty piękna nie należy więc szukać ani wyłącznie w uczuciu, które artysta wyraził, ani wyłącznie w formie, którą w tym celu się posłużył, lecz jedynie w stosunku formy do uczuciowej treści. A stosunek ten jest zawsze taki sam, czy w Egipcie, czy w Atenach lub Florencji. Doskonałość tego stosunku oto konkretny ideał piękna i zarazem owa prawdziwa idea piękna, jedyna, która wobec doświadczenia estetycznego ostać się może.¹⁹

Tu należałoby postawić pytanie: jak możliwe jest istnienie tak szczególnego przedmiotu, jakim jest dzieło sztuki? Sobeski jednakże, co jest dość poważną wadą w jego systemie, wnikliwszych i mniej ogólnikowych stwierdzeń na temat specyficznych własności piękna nie zostawił. Nie zwracał zresztą większej uwagi na to, że tak sformułowana teoria jest zbyt powierzchowna i narażona na stosunkowo łatwe ataki. Wydawać by się mogło, że tego rodzaju poglądy były dla Sobeskiego tak oczywiste, że nie widział potrzeby dodatkowych wyjaśnień i argumentacji.²⁰

W swoich artykułach krytycznych i w oryginalnych opowiadaniach o tematyce filozoficznych pokazuje Sobeski jak analizując dzieła sztuki, wyszukuje w nich i określa wartości estetyczne. Za przykład może posłużyć „Przędziwo Arachny” z tomu pod tym tytułem,²¹ gdzie zajmuje się Wiosną Botticellego. Odnajduje tu estetyk: smutek, radość, niepokój.

¹⁸ Dziamski, *op. cit.*, s. 32.

¹⁹ Sobeski: *Mysł a marmur...*, s. 84.

²⁰ Istnieje spora zbieżność między poglądami Sobeskiego na temat wartości estetycznej oraz dzieła sztuki, jego formy i treści a poglądami F. T. Vischera. Sam Sobeski powołuje się na autora niemieckiego tylko raz przy omawianiu przeżycia estetycznego. Podobnie odnaleźć można pewne wpływy Sobeskiego na poglądy aksjologiczne K. Górskiego. Prześledzenie jednakże uzależnień i oddziaływań teoretycznych nie mieści się w ramach tego artykułu.

²¹ M. Sobeski: *Przędziwo Arachny*, Kraków 1909.

Te trzy odmiany wartości traktowane są w kategoriach psychologicznych.

Stojąc przed nią [Wiosną — A. Ł.] mówimy sobie: to nie naszej wiosny życie. A równocześnie czujemy: tak a nie inaczej musiał życie jej zakląć w barwy on, Sandro Botticelli.²²

Pozostaje teraz kwestia stosunku tak pojmowanych wartości do tradycyjnie przez estetykę określanych, jak np. komizmu, tragizmu, wzniosłości itd. Problem ten nie zajmował jednak Sobeskiego. Raz tylko marginalnie go poruszył w „Uzasadnieniu...” pisząc:

Oparzy się o modyfikacje piękna, wyodrębnione i ustalone w dziejowym rozwoju sztuki, może przystąpić [estetyka — A. Ł.] do określenia form podatnych do uzmysłowienia uczuciowej treści i do ustalenia „kategorij” estetycznych: piękna i wzniosłości i pospolitości. Na empirycznym tym gruncie nie grozi jej niebezpieczeństwo zamienienia się ani w jałowy system czysto formalnych wyznażeń, gdyż od tego uchroni ją uczucie ani w psychologię przeżyć estetycznych, gdyż od tego uchroni ją forma.²³

Toretycznie formuluje Sobeski dwa fundamentalne warunki dla istnienia piękna: Po pierwsze, dzieło sztuki musi posiadać treść uczuciową, a dzieje się to wówczas, gdy jest wyrazem jakiegokolwiek stanu uczuciowego artysty. Artysta nie stwarza dzieła kopiując rzeczywistość, a wtedy tylko, gdy form wziętych z rzeczywistości używa do wyrażenia własnych przeżyć. Przedstawiając więc rzeczywistość, faktycznie przedstawia twórca swój uczuciowy do niej stosunek. Rzeczywistość musi być zawsze traktowana instrumentalnie, jako środek, a nie cel sam w sobie. Drugi warunek piękna to zmysłowo dostępna forma, wybrana czy też dobrana tak, aby jak najadekwatniej wyrażała treść uczuciową. Tę indywidualność w doborze odpowiedniego wyrazu zmysłowego można chyba określić jako styl artysty. Sam Sobeski jednak pojęcia stylu w tym wypadku nie używa.

Jak już podkreślano, estetyk przeciwstawił się wszelkim absolutyzacjom wartości estetycznej. Ani w formie, ani w uczuciu nie stanowią one oddzielnie (tylko in abstracto, bo faktycznie pozostają w nierozdzielalnym związku) istoty piękna, która zasadza się na szczegółowym stosunku treści i formy. A istnieje ono realnie i przedmiotowo.

Piękno bowiem jest w każdym razie czymś rzeczywistym, realnie istniejącym. Jest ono przede wszystkim czynnikiem kultury. Wpływa ono na nasze życie, kształtuje nasze potrzeby i dążności. Pielęgnowujemy estetyczne wychowanie ludu, młodzieży itd. Posiadamy niezliczone instytucje i organizacje jemu poświęcone. Więc poza osobistym przeżyciem pojedynczych osobników, jest ono konkretną istnością kulturalną, owe przeżycia powodującą.²⁴

²² *Ibid.*, s. 8.

²³ Sobeski: *Uzasadnienie...*, s. 135.

²⁴ *Ibid.*, s. 40.

W tym miejscu nie sposób pominąć wspomnianej już książki Seweryna Dziamskiego, gdzie autor stosunkowo obszernie omawia poglądy Sobeskiego na temat wartości estetycznych i dzieła sztuki. W moim przekonaniu S. Dziamski bezpodstawnie zalicza Sobeskiego do subiektywistów w estetyce, aczkolwiek przyznaje niekiedy, że estetyk ten daje czasem wyraz poglądom obiektywistycznym. Wydaje się jednak, że postawienie autora „Uzasadnienia metody obiektywnej w estetyce” obok takich subiektywistów, jak np. J. Segal jest niedostatecznie w tej pracy uzasadnione. Trzeba jeszcze podkreślić, że S. Dziamski opiera się w zasadzie (sądząc po ilości cytatów) na jednej tylko pracy estetyka. Jest nią niejednokrotnie tu wspomniana rozprawa habilitacyjna Sobeskiego „Uzasadnienie metody obiektywnej w estetyce”. Jakkolwiek jest to w dorobku autora pozycja bardzo ważna, to jednak należy wziąć pod uwagę i ten fakt, że jest bardzo wczesna, bo wydana w 1910 roku, a więc na początku jego kariery naukowej. Nie zawsze też jest, co trzeba przyznać, dla późniejszych poglądów Sobeskiego w pełni reprezentatywna. O dwóch innych książkach S. Dziamski wspomina,²⁵ omawiając poglądy Sobeskiego na temat roli idei w sztuce i koncepcji przeżycia estetycznego.

Jak już wspomniano tu, niektóre, ale nieliczne wypowiedzi Sobeskiego zawarte w „Uzasadnieniu...” są niezbyt jednoznacznie obiektywistyczne.²⁶ Ale tylko takie, jak niżej cytowane, wypowiedzi mogą być traktowane jako subiektywistyczne, a ostrożniej, jako relacjonistyczne:

Naturalnie ani cukier sam, bez współdziałania obdarzonej smakiem osoby, nie jest słodkim, ani dzieło sztuki bez rozkoszującego się nim człowieka, nie jest pięknem. Lecz choćby nawet wszyscy ludzie wymarli, mimo to, ani cukier ani dzieło sztuki swych właściwości nie tracą; czyli: cukier pozostaje cukrem, a dzieło sztuki dziełem sztuki. A z chwilą, gdy się człowiek ku nim zwróci, sprawiają wrażenie słodczy i piękna.²⁷

Wyżej jednak, przed zacytowanym fragmentem czytamy:

Wrażenie piękna ma się do przedmiotu pięknego, jak słodczy do cukru. Sama analiza słodczy nie powiedzie nas dalej, jak tylko do stwierdzenia, że cukier jest warunkiem słodczy. Dopiero przedmiotowe badanie cukru wyjaśni nam warunki, które winny być dopełnione, abyśmy mieli wrażenie słodczy. Tak samo dopiero z pomocą wyświetlenia właściwości przedmiotów pięknych, pozna-

²⁵ Są to: *Interludia. Z pogranicza sztuki i filozofii*, Warszawa 1912 oraz *Filozofia sztuki*, Warszawa 1917.

²⁶ W. Tatankiewicz pisze o tej pracy: „To uzasadnienie metody subiektywnej [u Jakuba Segala — A.L.] było prawie jednocześnie z opublikowanym w 1910 »Uzasadnieniem metody obiektywnej w estetyce« Michała Sobeskiego: symptomatyczna koincydencja w dziejach tego upartego sporu. Ale bodaj już ostatnia”. *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 225.

²⁷ Sobeski: *Uzasadnienie...*, s. 107.

jemy warunki, nasze wrażenia piękna przedmiotowo warunkujące, a tym samym istotę piękna.²⁸ [Podkr. A.Ł.]

Na podstawie takich wypowiedzi trudno jest doprawdy kwalifikować ich autora jako skrajnego subiektywistę, jak czyni to S. Dziamski.²⁹ Pisze on wprawdzie, że „czasem tylko relatywizm przekształca się w skrajny subiektywizm”, ale nawet tak sformułowany wniosek wydaje się być niesłuszny, bo poparty jest wypowiedziami z trzech, a w zasadzie nawet z jednej pracy estetyka.

Pod uwagę trzeba wziąć właśnie fakt, że Sobeski jest autorem dwunastu książek i współautorem jednej. Napisał również kilkadziesiąt artykułów o bardzo różnej tematyce. Wśród tych prac pewna część to krytyki artystyczne („Malarstwo doby ostatniej. Ekspresjonizm i kubizm”, Poznań 1926) i oryginalne, choć w charakterystycznej młodopolskiej manierze stylistycznej pisane, sfabularyzowane opowiadania o treści filozoficznej i estetycznej („Przędziwo Arachny”, Kraków—Warszawa 1909), gdzie implicite zawarte są poglądy teoretyczne autora. Te zaś nie dają podstaw do kwalifikacji jako subiektywistyczne.³⁰

Czas wyjaśnić jak Sobeski rozumie formę i treść dzieła sztuki. W

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Dziamski: *op. cit.*, s. 43—44.

³⁰ S. Dziamski czasem tak cytuje fragmenty z pism Sobeskiego, że zniekształcają one zupełnie myśl ich autora. Np. pisząc o pojmowaniu bodźca czy też przedmiotu estetycznego przez Sobeskiego cytuje: „W powiązaniu przyczynowym z warunkami przedmiotowymi, fizycznymi rozumie bodziec Michał Sobeski, Stanisław Ossowski i Mieczysław Wallis. Jednakże — według Sobeskiego estetyka nie obchodzi »fizykalna natura podniety«” (Dziamski, *op. cit.*, s. 18). Tymczasem pełna wypowiedź Sobeskiego brzmi: „Piękno zmysłowe jest więc bez wątpienia jednym z elementów, którymi operuje filozofia piękna w ogóle, stąd stanowisko i znaczenie jego należy bliżej określić. Estetyka winna poprzestać na stanowisku wyłącznie estetycznym. Tym samym wykreślone są już granice kompetencji i potrzeby jej badań nad pięknem zmysłowym. Winna się ona tedy zadowolić stwierdzeniem, że takie a takie podniety zewnętrzne powodują takie a takie estetyczne upodobanie [podkr. A. Ł.]. Dociekania dalej idące estetyki nie obchodzą. Nie obchodzi jej ani fizykalna natura podniety, ani fizjologiczna natura przeżycia estetycznego. [podkr. A. Ł.]. Rozpatrywanie jej należy do fizyki i fizjologii. Nie posuniemy się bowiem ani o krok ku istocie piękna, choć będziemy wiedzieli, że dźwięki lub barwy zasadzają się na ściśle określonych falowaniach powietrza lub eteru. Wyczerpująca fizyka barw i tonów nie potrafi nam oddać ani jednej prawdy estetycznej”. (*Uzasadnienie...*, s. 24—25). Tak więc „fizykalna” oznacza u Sobeskiego tyle, co należąca do przedmiotu badań fizyki — a nie należąca do przedmiotu fizycznego, jak potraktował to S. Dziamski. Pisze bowiem dalej Sobeski: „Bezużyteczność fizykalnych dociekań stwierdza pośrednio estetyka dawniejsza, która nic pewnego o fizykalnej naturze podniety zmysłowej nie wiedziała a doskonale się bez tych wiadomości obydwała. To samo odnosi się do fizjologii zmysłów”. (*Uzasadnienie...*, s. 25).

pismach jego występuje dwojakie rozumienie formy: Jako czasowo-prze-strzenny układ materiału i jako zmysłowy wyraz uczuciowej treści. Ponieważ te znaczenia często występują razem, więc, jak pisze H. Jung-hertz³¹, można przyjąć, że dla Sobeskiego forma to jest to, co dane zmysłowo i pełniące funkcję wyrażania. Pojęcie treści dzieła również występuje w dwu znaczeniach: węższym, kiedy oznacza treść uczuciową, istotny składnik czy element wartości estetycznej i szerszym, kiedy pojmowana jest jako to, co domniemane myślowo na podstawie tego, co spostrzeżone. Tak np. treścią Madonny Sykstyńskiej Rafaela jest boskość i macierzyństwo. Wartości estetyczne określa natomiast jako: spokój, łagodność itd. Forma zaś to „gra światła, kolorów i harmonijne linie rysunku.”³²

Pewien chaos i niekonsekwencje do rozważań Sobeskiego wprowadza trzecie pojęcie treści (w związku z tym, że dwojako interpretował formę). W trzecim znaczeniu treść znaczy tyle, co np. układ dźwięków w dziele muzycznym. Najczęściej jednak w tym systemie pojęcie „treść” jest tożsame z treścią uczuciową.

Te dwa składniki dzieła sztuki tworzą nierozzerwalną całość. Konkretne połączenie uczuciowej treści i zmysłowej formy, mające fundament bytowy w materiale fizycznym to dzieło sztuki, zwane czasem przez Sobeskiego przedmiotem estetycznym lub pięknem.

Dzieło sztuki musi spełniać dwa warunki: 1. Musi być skutkiem pewnej dyspozycji uczuciowej, która opanowała artystę i zmusiła go do nadania własnym uczuciom wyrazu zmysłowego. Zmusiła, bo artysta tworzy z konieczności twórczej — tworzy, bo musi. 2. W dziele sztuki treść i forma są jednością. Rozerwania ich można dokonać tylko w abstrakcji. Natomiast w sztuce mamy do czynienia wyłącznie z konkretną jednością formy i treści. Te dwa elementy współustanawiające dzieło zwane są przez Sobeskiego „dwoma momentami obiektywnymi”. Pięknem czyli dziełem sztuki nazywamy więc każdy utwór rąk ludzkich, który jest dla nas bezpośrednim wyrazem uczucia, którego formę odczuwamy jako koniecznie tak, a nie inaczej ukształtowaną.³³

Forma i treść mają w dziele jednakowe znaczenie. Estetyka nie może więc przeciwstawiać jednego elementu drugiemu. Sobeski tak jak przeciwstawiał się wszelkim absolutyzacjom wartości estetycznych (nie istnieje ona poza konkretnym dziełem), tak zwalczał formalizm w estetyce, który nadmierne, czasami jedyne znaczenie przypisuje formie. W tym względzie polemizował zwłaszcza z poglądami J. F. Herberta i R. Zimmermanna. Ponieważ naczelną tezę w systemie Sobeskiego brzmiała, iż dzieło sztuki przemawia tylko do uczucia, bo wartość estetyczna zasadza

³¹ Jung hertz, *op. cit.*, s. 16.

³² Sobeski: *Uzasadnienie...*, s. 112.

³³ *Ibid.*, s. 133.

się na jakościach uczuciowych, więc tym samym forma nie może przeważać nad treścią. Wówczas bowiem dzieło sztuki zmieni się „w pustą wirtuozerię” form i nie wzbudzi przeżycia estetycznego.

Wychodząc z tego punktu widzenia, krytykował najnowsze w jego dobie kierunki w sztuce: ekspresjonizm i kubizm.³⁴ Jego zdaniem sztuka nie może zerwać kompletnie z odwoływaniem się do form rzeczywistości, wspólnych doświadczeniu ludzkiemu, bo przestaje być zrozumiała. Ta „niezrozumiałość” sztuki ekspresjonistycznej i kubistycznej polega na tym, że odbiorca nie jest w stanie dotrzeć do jakości uczuciowych dzieła, bo nic mu nie mówi forma, czyli nośnik jedynie dostępny postrzeganiu zmysłowemu. Protestując przeciwko ekspresjonizmowi skrajnemu, który „upiera się przy swej wyrazowości linii i plam jako takiej”³⁵ akceptuje ekspresjonizm nazywany przez siebie umiarkowanym. Ekspresjoniści umiarkowani w sztuce to tacy artyści, „którzy posługując się czynnikami przedmiotowymi, są zrozumiali nawet gdy czynniki te w wysokiej mierze przemieniają. Za pomocą deformacji kształtów naturalnych można spotęgować wyraz, jak to z dawien dawna wiadomo (gotyk, El Greco)”.³⁶ Z emocjonalistycznej koncepcji piękna wynika u Sobeskiego połowiczny — jak pisze H. Junghertz — antynaturalizm. Nie może być to traktowane jako zarzut wobec estetyka, jest to bowiem konsekwencja takiego a nie innego stanowiska w kwestii struktury wartości estetycznej.

Problemowi stosunku sztuki do rzeczywistości poświęcał Sobeski dużo uwagi. Dzieło sztuki niewolniczo naśladowujące rzeczywistość, kopiujące ją (w ten sposób rozumiał naśladowanie w sztuce — jako kopiowanie czy też imitowanie rzeczywistości) nie może pretendować do tego miana. I znowu ten pogląd jest konsekwencją wcześniejszego założenia, że tylko w dziedzinie uczuć artysta może być naprawdę twórczy (czyli precyzyjnie mówiąc, w kreowaniu wartości estetycznej). Zaś mechaniczne naśladowanie form przedmiotowych nie ma nic wspólnego z autentyczną twórczością artystyczną. Bowiem autonomiczną rzeczywistość sztuki z jej odrębnymi prawami estetycznymi tworzą trzy zasadnicze momenty: „architektonika wewnętrzna, urok odrębności i czar materiału” — jak pisze Sobeski w „Przędziwie Arachny”.

Sztuka nie ma prawa naśladować rzeczywistości tak, jak chcą tego naturaliści (Sobeski często używa zamiennie pojęć naturalizm i realizm skrajny), bo nigdy jej nie przewyższy:

[...] najdoskonalsze dzieło sztuki jest w porównaniu z przyrodą, jako wzorem, mizernym partactwem. Najsilniejsze efekty świetlne Gerarda de la Notte lub

³⁴ Sobeski: *Malarstwo doby ostatniej...*

³⁵ „Gdyż same formy, choćby najsubtelniejsze pozostaną tylko formami, a więc czymś pustym i czerzym”. Sobeski: *Myśl a marmur*, s. 79.

³⁶ *Ibid.*, s. 21.

Rembrandta nie są w stanie ani w przybliżeniu oddać drobnego promyka świetlnego [...]. Ruchu sztuki plastyczne w ogóle oddać nie mogą. Pod tym kątem widzenia jest sztuka krainą zastygłej martwoty wobec potężnego życia przyrody.³⁷

Ale z drugiej strony sztuka w jakiś sposób przewyższa rzeczywistość. Artysta potrafi kilku kreskami wiernie sportretować twarz ludzką i silnie zaakcentować jej indywidualność, nie musi się wcale wysilać na wierne skopiowanie pierwowzoru. Oddanie podobieństwa jest więc niezależne od ścisłego przestrzegania prawdy przyrodniczej”.³⁸ Ze względu na to, że sztuka pod pewnymi względami przewyższa, a pod innymi stoi niżej od rzeczywistości, więc należne jej miejsce to postawienie się obok niej.

Emocjonalizm i antynaturalizm Sobeskiego zaważył na jego hierarchii sztuk: najwyżej cenił muzykę, która — jako nieprzedmiotowa — odwołuje się wyłącznie do uczuć słuchacza. A poza tym nigdy nie może naśladować przyrody (w przyrodzie nie ma rytmu charakterystycznego dla dzieła muzycznego — podkreślał zawsze). Niżej stoją sztuki plastyczne, najniżej literatura. Tu lirykę stawiał przed epiką, a dramatu realistycznego w ogóle za dzieło sztuki nie uważał.

Natura jest domeną piękna zmysłowego, a piękno sztuki nazywał Sobeski pięknem konkretnym.³⁹ Te dwa rodzaje piękna istnieją obok siebie niezależnie, z tym że składnikiem piękna konkretnego czy artystycznego jest piękno zmysłowe, piękno formy. I tu znów stwierdzamy sporą niekonsekwencję w poglądach Sobeskiego. Raz twierdził, że piękno formy jest istotnym składnikiem piękna artystycznego (bo wartość estetyczna istnieje tylko w konkretnym zespole treści i formy), w innych wypadkach że piękno zmysłowe stoi niejako obok całej zawartości uczuciowej dzieła.

Podobnie ma się rzecz z pięknem zmysłowym w ogóle. Biała połyskliwość marmuru, rytm strof deklamowanych, barwa dźwięków fortepianowych itd. mogą się podobać bez wewnętrznego związku z danym utworem. I na odwrót: silne wrażenia mogą sprawiać dzieła pozbawione prawie zupełnie piękna zmysłowego.⁴⁰

Wydaje się, że w takich momentach występuje u Sobeskiego przesunięcie znaczenia pojęcia „piękno zmysłowe”. Raz oznacza ono to wszystko, co dane we wrażeniach zmysłowych, a w wypadku wyżej zacyto-

³⁷ Sobeski: *Uzasadnienie...*, s. 7.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ S. Dziamski zwrócił uwagę, że: „Rozróżnienie to przeprowadza Sobeski zgodnie z pewnymi założeniami filozofii Bergsona, który odróżniając piękno zmysłowe od piękna duchowego podkreślał, że pierwsze łączy się ze zjawiskami psychicznymi niższymi, tj. wrażeniami zlokalizowanymi w mózgu, zaś piękno duchowe determinował zjawiskami psychicznymi wyższymi, tj. procesami świadomymi”. *Op. cit.*, s. 24.

⁴⁰ Sobeski: *Uzasadnienie...*, s. 112.

wanym, znaczy tyle, co „ładność”, to co „pieści zmysły”, dostarcza wyłącznie określonych, przyjemnych wrażeń zmysłowych.

Z różnych przeżyć estetycznych wobec rozmaitych dzieł sztuki wnosi estetyk przekonanie o nieskończonej ilości odmian piękna konkretnego (inne jest np. piękno sonetu od piękna dramatu). Ale istnieje określona i skończona ilość typów piękna, wokół których oscylują nieskończone ich odmiany. Wprowadza więc obok pojęcia „rodzajów piękna” (zmysłowe i konkretne) i „odmian piękna” (nieskończona ilość) pojęcie „typów piękna”. Czynnikiem, który określa typ piękna jest materiał, którym posługuje się artysta. Inaczej bowiem realizuje się wartość estetyczna w marmurze, inaczej na płótnie czy w dźwiękach. Nie można stąd wnosić jednakże, że Sobeski był pluralistą w kwestii wartości, ponieważ zawsze podkreślał swoistą, dialektyczną nieomal jedność piękna w tej całej różnorodności typów i odmian. Natura piękna konkretnego jest jedna (każda odmiana piękna ma jako istotny czynnik jakości uczuciowe, więc i piękno jest jedno), ale w każdym dziele realizuje się inaczej. A to dzięki różnym formom zmysłowym, w których się obiektywizuje. Po wtóre, za jednością piękna przemawia fakt, że odczuwamy dzieła sztuki społeczności ludzkich czasowo i przestrzennie nam odległych.

Gdyby tak nie było [tzn. gdyby piękno nie było jedno — A.Ł.], nie mogłoby być mowy o wyrównanym zrozumieniu piękna społeczeństw kulturalnie i czasowo nam odległych.⁴¹

Trzecim dowodem na rzecz jedności piękna we wszystkich typach i odmianach jest bardzo oryginalne spostrzeżenie Sobeskiego. Opiera się ono na zamierzeniach tych artystów, którzy podczas tworzenia przeżywali charakterystyczną synestezję sztuk: malarz wówczas „widzi dźwiękami”, muzyk „słyszy barwami”.

Przedstawić teraz należy szczególnie sporne, moim zdaniem, poglądy Sobeskiego na temat bezwzględnej autonomii piękna jako wartości estetycznej nad innymi wartościami realizowanymi w dziele sztuki. Zresztą z takim sformułowaniem jak wyżej sam Sobeski by się nie zgodził, gdyż twierdził, że dzieło sztuki żadnej innej wartości — poza estetyczną — zawierać nie może. A za jedyną funkcję sztuki uważał wzbudzanie przeżyć estetycznych. Przypisywanie jej innych (np. poznawczej, wychowawczej) uważał za instrumentalizację dzieła i jego degradację. Ten skrajny estetyzm obraca się w rezultacie przeciw jego głosicielowi, gdyż, jak wykazemy dalej, on sam traktował sztukę w pewien szczególny spo-

⁴¹ Sobeski: *Myśl a marmur...*, s. 83. Na tej samej stronie czytamy dalej: „Tajemnica tego istnienia różnorodności przejawów a jednorodności istoty polega właśnie na tym, że piękno powstaje tylko wtedy, gdy formy wyłaniające się spod ręki artysty są rzeczywiście doskonałym wyrazem uczuciowej treści”.

sób instrumentalnie. Co zresztą — paradoksalnie — koncepcję tę od zarzutów skrajnego estetyzmu uwalnia i nadaje jej szczególnie humanistyczny charakter.

Sobeski pisał, że uczucie jako swoista i wyłączna treść piękna potwierdza autonomię i bezinteresowność upodobania estetycznego. Więc sztuce programowo nie wolno realizować ani idei (pojmowanej szeroko, oznaczającej wszelkie wartości poznawcze), ani dobra (jako wartości etycznej), bo przestaje być sztuką. Można sztukę jednak pośrednio wykorzystywać do celów pozaestetycznych. Jednakże środek do celu nie może się przekształcić w sam cel.

Estetyk broni poglądu, że dzieło sztuki nie tylko nie powinno, ale nawet nie jest w stanie wyrazić ani myśli, ani dobra, bo jego szczególna uczuciowa istota na to nie zezwala. Może być tylko pośrednim wyrazem myśli. A mianowicie u odbiorcy może wzbudzać skojarzenia myślowe, zmuszać do myślenia. Bo myśli i pojęcia pochodzą tylko od nas. W dziele sztuki się nie zawierają, bo się zawierać nie mogą.

Wydaje się to oczywiste, gdy mamy do czynienia z dziełami muzycznymi czy nawet plastycznymi. Ale literatura (którą czasem Sobeski nazywa poezją w najszerszym znaczeniu) zawiera i wyraża przecież myśli. Jednakże — zdaniem autora — idee, chociaż zawarte są w dziełach literackich, przecież nie odgrywają w nich roli zasadniczej a zawsze drugorzędną. Więc „myśl nie jest integralnym składnikiem poezji lirycznej, bez której obyc by się nie mogła”.⁴² Myśl nie jest nigdy tą wartością, która z poezji robi dzieło sztuki. Tym zasadniczym czynnikiem jest przecież — wedle i tu zadziwiająco konsekwentnego autora — uczucie.

Przy tak arbitralnym stawianiu i rozwiązywaniu problemu autonomii wartości estetycznych Sobeski nie wziął pod uwagę dwu zasadniczych dla tego typu rozważań aksjologicznych pytań: Czy jakkolwiek wartość może istnieć w przedmiocie bez jednoczesnego występowania innych wartości? I czy wartość estetyczna może istnieć w przedmiocie estetycznym bez koniecznego związku z innymi, np. poznawczymi czy etycznymi? Jest to jeden z trudniejszych problemów w teorii wartości i np. R. Ingarden był bardzo ostrożny w formułowaniu ostatecznych wniosków w tej sprawie.⁴³

Na zakończenie powrócić należy do funkcji sztuki, gdyż zagadnienie to rozwiązuje Sobeski niezgodnie ze swoim estetyzmem. To w jakiejś mierze broni jego koncepcję i właśnie likwiduje zarzut skrajnego estetyzmu.

Otóż najważniejsza funkcja sztuki, poza estetyczną, zjawia się w prze-

⁴² Sobeski: *Myśl a marmur...*, s. 65.

⁴³ Ingarden: *Studia z estetyki*, s. 207—220.

zyciu estetycznym. W procesie tym odkrywamy wartość estetyczną, a ponieważ jej zasadniczą jakością stanowią treści psychiczne twórcy, więc tym samym obcujemy i porozumiewamy się psychicznie z innym człowiekiem, który ofiarowuje nam swoje najintymniejsze i najcenniejsze przeżycia. I to właśnie a nie sam fakt uczuciowego przeżywania dzieła — jest według Sobeskiego najważniejsze.⁴⁴

Sztuka jest jedyną płaszczyzną, gdzie jeden człowiek może się w sposób pełny porozumieć i zrozumieć z innym człowiekiem.

RÉSUMÉ

Michel (Michał) Sobeski, savant polonais décédé en 1939, fut un penseur s'adonnant à l'esthétique avec beaucoup de conséquence. La thèse prédominante de ses idées est la conviction de l'existence objective du beau comme valeur esthétique. Le beau a une substance très particulière car sentimentale. Cependant Sobeski soulignait toujours que la conception platonicienne et absolue du beau lui était étrangère. Le beau ne possède pas l'indépendance vitale, c'est une valeur culturelle, spécifiquement humaine. Le beau a sa propre genèse dans des actes psychiques particuliers tels que dans l'oeuvre d'un artiste. Mais c'est uniquement dans la genèse qu'il est subjectif. Cependant à partir du moment où il s'objectivise dans l'oeuvre d'art, il obtient son autonomie par rapport au créateur, et dans son existence postérieure il n'a plus besoin de support vital dans les actes créateurs. Le beau est donc doté de ces contenus sentimentaux qui sont la propriété psychique de l'artiste. Seulement lui est capable de produire le beau.

Sobeski formule deux conditions fondamentales pour l'existence du beau: l'oeuvre d'art doit posséder un contenu sentimental ainsi qu'une forme sensuellement accessible, choisie de sorte qu'elle puisse exprimer le contenu sentimental de la manière la plus adéquate. L'esthéticien s'opposait à toute absolue de la valeur esthétique, faisant toujours remarquer que le beau existe réellement et objectivement.

Dans les écrits de Sobeski il existe une compréhension à double sens de la forme d'une oeuvre d'art: tantôt c'est un système matériel temporel et spatial,

⁴⁴ Przykładem „modelowego” — jak można by je określić — przeżycia estetycznego jest opis zawarty w opowiadaniu *W Kaplicy Medyceuszów*; [w:] *Przędziwo Arachny*, s. 89—113. Treścią opowiadania się przeżycia Galileusza, który osamotniony i ścigany za swoje odkrycia naukowe, przychodzi do Kaplicy Medyceuszów, aby tam przy grobowcu dłuta Michała Anioła współistnieć z tamtym zmarłym geniuszem, którego uczucia, podobne do uczuć fizyka są zaklęte w kamieniu rzeźb. A każdy człowiek znajdujący się w podobnej sytuacji psychicznej (samotny i cierpiący) jest w stanie je odkryć i przeżyć. „A samotność odwzajemniła mi się swą najczystsza, najboleśniejszą miłością. Począłem tedy rozglądać się za istotą ludzką, która byłaby również wypełniona po brzegi tymże samym piółunnym haszyszem. I na drodze tej spotkałem was Dniu i Nocy, Zmierzchu i Brzasku, i ciebie Michale Aniele. [...] Gdy nie cały miesiąc temu, po mszy, wszedłem z księciem Cosmosem po raz pierwszy pomiędzy was tutaj, poczułem, że zrodziłyście się z duszy człowieka, który całe życie był sam” (s. 99—100).

tantôt l'expression sensuelle d'un contenu sentimental. On peut donc considérer que, puisque ces deux significations coexistent, que la forme est ce qui est donné sensuellement et remplissant une fonction expressive. La notion de contenu d'une oeuvre apparaît également sous deux significations: — plus étroite quand il désigne un contenu sentimental, composante essentielle de la valeur esthétique, — et plus large quand il est considéré comme une supposition mentale à partir de ce qui est perçu. L'oeuvre d'art est donc la réunion concrète d'un contenu sentimental et d'une forme sensuelle, ayant un fondement vital dans un matériau physique.

Le contenu et la forme constituent une unité dans l'oeuvre. On peut les dissocier uniquement *in abstracto*. Ils ont dans l'oeuvre une importance égale. On ne peut jamais remplacer un élément par l'autre. Sobeski a combattu de la même manière aussi bien la tendance vers l'absolu des valeurs esthétiques que le formalisme en esthétique qui, parfois à l'excès, attribue à la forme une importance prépondérante.

Sobeski considérait que le rôle le plus important de l'art, en dehors de l'esthétique, est que par l'intermédiaire de l'oeuvre nous entrons en relation et nous comprenons l'artiste que le beau a doté dans le contenu de ses propres expériences sentimentales. L'art est donc le seul domaine où l'homme peut d'une manière complète un autre homme.

РЕЗЮМЕ

Михал Собески — польский ученый, умер в 1939 году. Это мыслитель, который очень последовательно занимался эстетикой. Начальный тезис его взглядов — это убеждение о объективном существовании прекрасного как эстетической ценности. Прекрасное имеет очень особое, эмоциональное существо. Собески всегда подчеркивал, что чужда ему платонская, абсолютистическая концепция прекрасного. Прекрасное не обладает бытовой независимостью, оно является культурной ценностью, своеобразно человеческой. Свой генезис оно имеет в особых психических актах, которыми является творчество художника и только в генезисе оно субъективное. Когда оно субъективизируется в производстве искусства, тогда приобретает автономию по отношению к художнику и в дальнейшем своем существовании не требует бытовой поддержки в творческих актах. Прекрасное обладает теми эмоциональными содержаниями, которые свойственны психике художника. Только он в состоянии это прекрасное создать.

Собески излагает два основательных условия для возникновения прекрасного. Произведение искусства должно обладать эмоциональным содержанием и чувственно доступной формой, подобранной так, чтобы наиболее адекватно извлекло эмоциональное содержание. Эстетик выступал против всяких абсолютизаций эстетической ценности, считая всегда, что прекрасное существует реально и предметно.

В письмах Собеского существует двойное понимание формы произведения искусства: во-первых — это временнопространственная система материала; во-вторых — это чувственный перечень эмоционального содержания. Можно ведь предположить (ибо эти два значения выступают нераздельно), что форма — это то, что дано чувством и исполняет функцию выражения. Понятие содержания произведения выступает также в двух значениях: узком, когда обо-

значает эмоциональное содержание — существенный компонент эстетической ценности и в более широком, когда понимается как то, что мислено мнимое на основе того, что замечено. Произведением искусства является конкретная связь эмоционального содержания и чувственной формы, имеющая бытовую основу в физическом материале.

Содержание и форма — это единое целое в произведении. Можно его разделить только *in abstracto*. Они имеют в произведении одинаковое значение. Не возможно противопоставлять один элемент другому. Собески одинаково выступал против абсолютизации эстетической ценности и формализма в эстетике, который придает иногда чрезмерное значение форме. Самая важная функция искусства кроме эстетической, заключается в том, по словам Собеского, что при посредстве произведения общаемся и договариваемся с художником, который прекрасное наделил содержанием собственных эмоциональных переживаний. Искусство является единственной плоскостью на которой человек может вполне договориться с другим человеком.

ANNALES UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA

Nakład 550 egz.+25 nadbitek, ark. wyd. 22,3, ark. druk. 19,75. Oddano do składu w marcu 1987 r., podpisano do druku w styczniu 1989 r., wydrukowano w lutym 1989 r. w Zakładzie Poligrafii UMCS w Lublinie. Pap. offs. kl. IV, B1, 71 g. Zam. nr 416/87, A-7

Cena zł 600,—

Skład wykonały Lubelskie Zakłady Graficzne im. PKWN w Lublinie

Adresse:

UNIWERSYTET MARII CURIE-SKŁODOWSKIEJ
BIURO WYDAWNICTW

Plac Marii

Curie-Skłodowskiej 5

20-031 LUBLIN

POLOGNE

Cena zł 600,—