

preprint – przed redakcją

Adam Grzeliński

Angielski spór o istotę piękna
Zestawienie koncepcji Shaftesbury'ego i Burke'a

Toruń 2001

Spis treści

Wykaz stosowanych skrótów	s. 4
Wstęp	s. 6
Emotywistyczne uwarunkowania percepcji piękna	s. 14
1. Shaftesbury i harmonia afektów	s. 14
1.1. <i>An Inquiry concerning Virtue and Merit</i>	s. 16
1.2. Entuzjazm: <i>A Letter concerning Enthusiasm</i> i <i>The Moralists</i>	s. 30
2. Burke.....	s. 37
2.1. Przyjemność i zadowolenie, dwa rodzaje popędów.....	s. 37
2.2. Piękno i wzniosłość a psychologia.....	s. 39
Smak estetyczny.....	s. 51
1. Hume: sprawdzian smaku czyli zgoda krytyków.....	s. 53
2. Burke: smak estetyczny to zmysły, wyobraźnie i sąd	s. 61
3. Shaftesbury: smak jako zmysł wewnętrzny	s. 74
Wzniosłość i piękno.....	s. 88
1. Burke: piękno jedynie zmysłowe	s. 88
2. Wzniosłość.....	s. 98
2.1. Shaftesbury i wzniosłość.....	s. 102
2.2. John Baillie: pomiędzy Shaftesburym a Burke'iem.....	s. 108
2.3. Nowa teoria wzniosłości: Burke	s. 111
3. Shaftesbury: piękno nie jest wrażeniem.....	s. 120
Teleologia: natura, ja, zadanie filozofii. Shaftesbury'ego koncepcja natury z punktu widzenia krytycznej filozofii Kanta	s. 149

Sztuka	s. 176
1. Shaftesbury:	
<i>Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times</i>	s. 180
2. Shaftesbury: <i>Second Characters i Philosophical Regimen</i>	s. 191
3. Burke.....	s. 200
Zakończenie	s. 205
Bibliografia	s. 208
1. Źródła.....	s. 208
2. Opracowania	s. 210
3. Literatura pomocnicza.....	s. 213

Wykaz stosowanych skrótów

- Dociekania* Edmund Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. Piotr Graff, Warszawa: PWN, 1968.
- Hercules* Shaftesbury, *A Notion of the Historical Draught of Hercules*, [w:] *Second Characters or The Language of Forms*, ed. by Benjamin Rand, Cambridge: Cambridge University Press, 1914.
- Inquiry* Shaftesbury, *An Inquiry concerning Virtue and Merit*, [w:] *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times, with a Collection of Letters*, Basil: printed by J. J. Tourneisen and D. L. Legrand, 1790, vol. II.
- Letter* Shaftesbury, *A Letter Concerning Enthusiasm, to my Lord ******, [w:] *Standard Edition. Complete Works, selected Letters and Posthumuous Writings*, edited, translated and commented by Gerd Hemmerich & Wolfram Benda, Stuttgart: Frommann - Holzboog, vol. I, 1981.
- Moralists* Shaftesbury, *The Moralists, a Philosophical Rhapsody*, [w:] *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times, with a Collection of Letters*, Basil: printed by J. J. Tourneisen and D. L. Legrand, 1790, vol. II.
- Plastics* Shaftesbury, *Plastics; an Epistolary Excursion in The Original Progress and Power of Designatory Art*, [w:] *Second Characters or The*

Language of Forms, ed. by Benjamin Rand, Cambridge: Cambridge University Press, 1914.

- Reflections* Shaftesbury, *Miscellaneous Reflections*, [w:] *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times, with a Collection of Letters*, Basil: printed by J. J. Tourneisen and D. L. Legrand, 1790, vol. III.
- Regimen* Shaftesbury, *Philosophical Regimen*, [w:] *Life, unpublished Letters, and Philosophical Regimen*, ed. by B. Rand, London: Swan Sonnenschein & Co. Lim., New York: The MacMillan Co., 1900.
- Sensus Communis* Shaftesbury, *Sensus Communis; an Essay of the Freedom of Wit* [w:] *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, London: J. Purser, 1737, vol. I.
- Soliloquy* Shaftesbury, *Soliloquy; or an Advice to an Author*, [w:] *Standard Edition. Complete Works, selected Letters and Posthumous Writings*, edited, translated and commented by Gerd Hemmerich & Wolfram Benda, Stuttgart: Frommann - Holzboog, vol. I, 1981.

Wstęp

Celem niniejszej pracy jest prezentacja dwóch osiemnastowiecznych koncepcji estetycznych. Pierwsza z nich, autorstwa Shaftesbury'ego (a właściwie Anthony Ashley Coopera, trzeciego hrabiego Shaftesbury), powstała na początku stulecia, druga, zaprezentowana przez Edmunda Burke'a, jest dziełem o około pięćdziesiąt lat późniejszym. Praca Shaftesbury'ego, którego Ernst Cassirer określił mianem twórcy "pierwszej rzeczywiście spójnej i niezależnej filozofii piękna"¹, ma charakter pionierski, zaś poruszane w niej problemy w dużej mierze wytyczyły dalsze dociekania – późniejsi estetycy odwoływali się do jego pism, choćby tylko po to, by unieważnić niektóre zawarte w nich rozwiązania i podać swoje własne. Burke pisząc *Dociekania o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, świadomy jest dokonań poprzedników i zbiera efekty dotychczas prowadzonych dysput. W tym czasie pisali bowiem tacy brytyjscy estetycy jak Joseph Addison czy Francis Hutcheson. Różnic dzielących koncepcje estetyczne oraz pisarstwo Shaftesbury'ego i Burke'a jest więcej.

Przede wszystkim Shaftesbury'ego i Burke'a różni tradycja, do której się odwołują, oraz metoda badań. Pierwszy z nich nie korzysta z dokonań brytyjskiej filozofii empirycznej, ale sięga do filozofii klasycznej, Platona, Plotyna, stoików. Hobbesa i Locke zna, ale ich nie ceni. Z Anglików najbliżsi są mu Platonicy z Cambridge. Charakter tworzonej przez Shaftesbury'ego filozofii, dążącej do zrozumienia świata, nie zaś jego wyjaśnienia, powoduje, że posługuje się on myśleniem syntetycznym, analogią, nierzadko odwołując się do sfery emocjonalnej czytelnika. Chłodna, analityczna metoda Burke'a jest zupełnie inna: chociaż bada on te same problemy, interesuje go analiza doświadczenia estetycznego na części, które próbuje dokładnie określić. Prawdopodobnie zna on tradycję platońską, ale filo-

¹ Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, translated by Fritz C.A. Koelln and James P. Pettegrove, Princeton: Princeton University Press, 1951, s. 312.

zofem, do którego najchętniej się odwołuje, jest Locke, którego metodę niemal w całości przejmuję.

Shaftesbury jest autorem pięciu tomów pism tworzonych literackim, "hymnicznym" językiem, barwnym i potocznym.² Tematy prowadzonych dociekań wykraczają poza estetykę: odkrywa istotne dla estetyki pojęcie bezinteresowności smaku, tworzy rozwiniętą później przez Hutchesona teorię zmysłu moralnego, jest aksjologiem, w niektórych jego myślach komentatorzy dostrzegają zapowiedź hermeneutyki.³ Poza tym jest publicystą: żywo reaguje na dysputy religijne⁴ i polityczne⁵ swoich czasów. Wszystkie te elementy jego myśli wzajemnie się przeplatają i uzupełniają. *Dociekania* Burke'a⁶, w odróżnieniu od *Characteristics* Shaftesbury'ego, pisane są jasnym, klarownym, pozbawionym zwrotów retorycznych językiem. Rozprawa ta pozostaje efektem młodzieńczej fascynacji autora: poza niedokończonym szkicem na temat dramatu⁷ oraz artykułami zamieszczonymi w tworzonym przez siebie piśmie⁸, pozostaje ona jedynym dziełem, w którym poruszone zostają zagadnienia estetyczne.

Odmiennie wygląda też współczesna recepcja obu filozofów. Rozprawa Burke'a traktowana jest jako klasyka: stale dostępna w kolejnych wydaniach pozostaje pozycją, której znaczenie jest już tylko historyczne – stąd nikłe zaintereso-

² Pierwsze trzy tomy to zbiór *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times*, pierwsze wydanie: London: John Darby, 1711. Kolejne to *The Life, Unpublished Letters and The Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury, Author of the "Characteristics"*, ed. by Benjamin Rand, London: Swan Sonnenschein & Co. Lim., New York: The MacMillan Co., 1900 oraz *Second Characters or the Language of Forms, by The Right Right Honourable Anthony, Earl of Shaftesbury, Author of the "Characteristics"*, ed. by Benjamin Rand, Cambridge: Cambridge University Press, 1914. Dokładne informacje na temat wydań pism Shaftesbury'ego – zob. *Bibliografia*.

³ Zygmunt Łempicki, *Shaftesbury a irracjonalizm*, przeł. O. Dobijanka, [w:] *Wybór pism*, t. 1, Warszawa: PWN, 1966, s. 261.

⁴ Bardzo dobrym opracowaniem tego aspektu myśli Shaftesbury'ego jest praca: Alfred Owen Aldridge, *Shaftesbury and the Deist Manifesto*, "Transactions of the American Philosophical Society" 1951, vol. XLI, part II. Zob. także: William Alderman, *The Significance of Shaftesbury in English Speculation*, "Publications of Modern Language Association" 1923, vol. XXXVIII, s. 175–195.

⁵ Por. na ten temat: Ernest Tuveson, *Shaftesbury and the Age of Sensibility*, W: *Studies in Criticism and Aesthetics, 1660–1800. Essays in Honor of Samuel Holt Monk*, ed. by H. Anderson and J. S. Shea, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1967 oraz McGeary, *Shaftesbury on Opera, Spectacle and Liberty*, "Music and Letters" 1993, vol. LXXIV.

⁶ Pierwsze wydanie: *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas Of Beauty and Sublime*, London: R. and J. Dodsley, 1757. Dalsze wydania – por. *Bibliografia*.

⁷ Edmund Burke, *Hints for an Essay on the Drama*, [w:] *The Writings and Speeches of Edmund Burke*, general editor Paul Langford, Oxford: Clarendon Press, 1981, vol. I": *Early Writings*, ed. by T. O. Mc Laughlin and James T. Boulton, s. 553–563.

⁸ Tenże, *The Reformer*, tamże, s. 65–128.

sowanie historyków filozofii.⁹ O Burke'u wspominają przede wszystkim podręczniki historii estetyki,¹⁰ jednak silne zakorzenienie jego teorii w osiemnastowiecznej psychologii i empiryzmie ograniczyło oddziaływanie jego teorii w zasadzie do granic epoki.¹¹ Filozofia Shaftesbury'ego, estetyka mniej znanego w Polsce¹² i postrzeganego jako źródło inspiracji filozofów i pisarzy niemieckich,¹³ doczekała się poza naszym krajem wielu opracowań. Choć przez niektórych historyków pomijany bądź uznawany za postać o drugorzędnym znaczeniu¹⁴, z reguły postrzegany jest on jako filozof, którego znaczenie wykracza poza kontekst historyczny.¹⁵ Opracowania filozofii Shaftesbury'ego dotyczą jej najrozmaitszych

⁹ Badaczem, który najpełniej przyczynił się do opracowania estetyki Burke'a jest Stefan Morawski. W serii swych artykułów dał on wnikliwy obraz różnych aspektów jego teorii. (Stefan Morawski, *O recepcji myśli estetycznej Burke'a*, Warszawa: Muzeum Narodowe, 1974, tenże, *Światopogląd i estetyka Burke'a*, "Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej" 1971, t. XVII, tenże, *Teoria estetyczna Burke'a*, "Przegląd Filozoficzny" 1949, z. 1–2, tenże, *Teoria estetyczna Burke'a*, [w:] *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX w.*, Warszawa: PWN, 1961.)

¹⁰ Katharine Everett Gilbert, Helmut Kuhn, *A History of Esthetics*, London: Thames and Hudson, 1954, s. 253–256, Walter Hipple, *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth – Century British Aesthetic Theory*, Carbondale: The Southern Illinois University Press, 1957, s. 83–98, Samuel Monk, *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII–Century England*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1960, s. 84–100, *Taste and Criticism in the Eighteenth Century*, ed. by H. A. Needham, London 1952.

¹¹ Według Stefana Morawskiego Burke najsilniej oddziałł na Hume'a, Reynoldsa, Johnsona, Beattiego i Blaire'a a także na turystów i autorów przewodników turystycznych oraz teoretyków sztuki ogrodniczej (Younga, Graya, Whateleya, Chambersa, Reptona). Jednym z ostatnich autorów znajdujących się pod wpływem rozprawy Burke'a był Alexander Walker (*Beauty: illustrated chiefly by an analysis and classification of beauty in woman*, New York 1843.) Poza Anglią praca Burke znana była we Francji (przekład ukazał się w 1765 r.) Diderotowi, a w Niemczech – m. in. Lessingowi, Mendelssohnowi, Kantowi, Schillerowi i Herderowi (Stefan Morawski, *O recepcji myśli estetycznej Burke'a*, Warszawa: Muzeum Narodowe, 1974, s. 3–11.).

¹² Opracowania filozofii Shaftesbury'ego w Polsce ograniczają się do następujących prac: wspomnianej rozprawy Zygmunta Łempickeigo, Władysława Folkierskiego, *Ze studiów nad XVIII wiekiem*, "Rozprawy Akademii Umiejętności w Krakowie" 1932, t. LIX, nr 2, krótkich komentarzy Marii Ossowskiej (*A. A. C. Shaftesbury czyli wirtuozeria moralna*, [w:] *Myśl moralna oświecenia angielskiego*, Warszawa: PWN, 1966, s. 135–151.) oraz Henryka Elzenberga (*Shaftesbury*, [w:] *Z historii filozofii*, Kraków: Znak, 1995, s. 338–341.). Piszą o nim również estetycy: Stanisław Pazura (*De gustibus. Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*, Warszawa: PWN, 1981.) i Stefan Morawski (*O podstawowych zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII w.*, [w:] *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX w.*, Warszawa: PWN, 1961.).

¹³ "Czytali go: Schleglowie, Lessing, Mendelsohn; Rousseau, Herder, Schiller, Winckelmann i Goethe uważali go za proroka rewolucji moralnej i społecznej. Jego rozważania o bezinteresownej kontemplacji i przykład z pasterzem nasuwają na myśl i Baumgartena, i przede wszystkim Kanta." (Jacek Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 240.)

¹⁴ Całkowicie pomija go w swej znakomitej skądinąd monografii Walter Hipple, według Marii Ossowskiej gówność stylu jego pisarstwa przesłoniła faktyczną niewielką wartość merytoryczną (dz. cyt., s. 136.).

¹⁵ Początek zainteresowania współczesnych komentatorów filozofią Shaftesbury'ego trwa od publikacji pod koniec XIX w. pierwszej znaczącej rozprawy Thomasa Fowlera (*Shaftesbury and Hutcheson*, London: Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1882.). Wzrost zainteresowania przypada na pierwsze ćwierćwiecze XX w. i wiąże się z wydaniem przez Benjaminą Randa nie pu-

aspektów. Traktowano już Shaftesbury'ego jako estetyka¹⁶, etyka,¹⁷ śledzono obecny w jego koncepcji związek pomiędzy obiema dyscyplinami¹⁸; powstały prace śledzące zarówno styl¹⁹ i rozwój pisarstwa²⁰, jego oddziaływanie osiemnastym i dziewiętnastym wieku²¹, wpływ na estetykę niemiecką (zwłaszcza

blikowanych wcześniej pism filozofa (pojawily się ważne prace pióra Williama Aldermana, Ernsta Cassirera, Esther Tiffany). Kolejny okres szerszej recepcji myśli Shaftesbury'ego to lata 50. i 60. (do najbardziej wpływowych krytyków należą Alfred Aldridge, R. Brett, Stanley Grean, Jerome Stolnitz, Ernest Tuveson, Robert Voitle).

¹⁶ Por. prace Ernsta Cassirera (*The Philosophy of the Enlightenment*, wyd. cyt. oraz *The Platonic Renaissance in England*, translated by James P. Pettegrove, Edinburgh: Nelson, 1953.), artykuły Jerome Stolnitza ("*Beauty*": *Some Stages in the History of an Idea*, "Journal of the History of Ideas" 1961, vol. XXII, no. 2, *On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory*, "The Philosophical Quarterly" 1963, vol. XI, no. 43, *On the Origins of "Aesthetic Disinterestedness"*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1961, vol. XX, no. 2.), Dabney Townsend (*Shaftesbury's Aesthetic Theory*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1983, vol. XLII, no. 2, *From Shaftesbury to Kant. The Development of the Concept of Aesthetic Experience*, "Journal of the History of Ideas" 1987, vol. 48.) i Davida White'a (*The Metaphysics of Disinterestedness: Shaftesbury and Kant*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1973, vol. 32.).

¹⁷ William Alderman, *Shaftesbury and the Doctrine of Moral Sense in the Eighteenth Century*, "Publications of the Modern Language Association of America" 1931, vol. XLVI, no. 4, Stanley Grean, *Self-Interest and Public Interest in Shaftesbury's Philosophy*, "Journal of the History of Philosophy" 1964, vol. 2, tenże, *Shaftesbury's Philosophy of Religion and Ethics*, Ohio University Press 1967. Ernest Tuveson, *The Origins of the Moral Sense*, "Huntington Library Quarterly" 1947–48, vol. XI, tenże, *Shaftesbury and the Age of Sensibility*, W: *Studies in Criticism and Aesthetics, 1660–1800. Essays in Honor of Samuel Holt Monk*, ed. by H. Anderson and J. S. Shea, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1967, R. Voitle, *The Third Earl of Shaftesbury*, Los Angeles: Louisiana State University Press, 1984.

¹⁸ John Bernstein, *Shaftesbury's Identification of the Good with the Beautiful*, "Eighteenth-Century Studies" 1977, vol. X, no. 3, tenże, *Shaftesbury, Rousseau and Kant*, Fairleigh University Press 1980, M. F. Libby, *Influence of the Idea of Esthetic proportion upon Shaftesbury's Ethics*, "American Journal of Philosophy", vol. XII, no. 4, Trianosky, *On the Obligation to be Virtuous: Shaftesbury and the Question, Why be Moral?*, "Journal of the History of Philosophy" 1978, vol. 16.

¹⁹ William Alderman, *The Style of Shaftesbury*, "Modern Language Notes" 1923, vol. XXXVIII, Raymond A. Anselment, *Socrates and 'The Clouds': Shaftesbury and a Socratic Tradition*, "Journal of the History of Ideas" 1978, vol. 39, no. 2, Pat Rogers, *Shaftesbury and the Aesthetics of Rhapsody*, "British Journal of Aesthetics" 1972, vol. 12, Richard Wolf, *Shaftesbury's Just Measure of Irony*, "Studies in English literature 1500 – 1900" 1993, vol. XXXIII, tenże, *Shaftesbury's Wit in 'A Letter Concerning Enthusiasm'*, "Modern Philology" 1988, vol. LXXXVI.

²⁰ Alfred Aldridge, *Two Versions of Shaftesbury's Inquiry concerning Virtue*, "Huntington Library Quarterly" 1949–50, vol. XIII, John Hayman, *The evolution of 'The Moralists'*, "The Modern Language Review" 1969, vol. 64, no. 4, Horst Meyer, *Limae Labor: Untersuchungen zur Textgenese und Druckgeschichte von Shaftesburys 'The Moralists'*, "European University Papers" 1978, Frankfurt am Main, ser. XIV, Anglo-Saxon Language and Literature, LXIII, S. F. Whitaker, *The First Edition of Shaftesbury's 'Moralists'*, "The Library" 1952, ser. V, no. VII, Richard Wolf, *The First Two Editions of Shaftesbury's 'Characteristics': Corrigenda and Addenda to Meyer's 'Limae Labor'*, "Papers of the Bibliographical Society of America" 1984, vol. LXXVIII.

²¹ William Alderman, *Bibliographic evidence of the vogue of Shaftesbury in the eighteenth century*, "Transactions of the Wisconsin Academy of Science, Art and Letters" 1926, vol. XXI, Alfred Aldridge, *Shaftesbury and the Deist Manifesto*, wyd. cyt., Chester Chapin, *British References to Shaftesbury 1700 – 1800, additions, with commentary, to A. O. Aldridge's List*, "Philosophical Research Archive" 1987–88, no. 13.

Kanta, Schillera, Wielanda), oraz wiele szczegółowych zagadnień, takich jak smak estetyczny, teoria zmysłu moralnego czy uwagi na temat sztuki.²²

Pomimo różnic dzielących obu estetyków, w ich teoriach można dostrzec wiele elementów wzajemnie komplementarnych. Obaj poruszają te same zagadnienia, takie jak istota doświadczenia estetycznego, smak, wartość estetyczna, rola piękna (u Burke'a również wzniosłości) w życiu człowieka. Obaj próbują, choć w nieco odmienny sposób, opisać te zagadnienia za pomocą pojęć psychologicznych. Shaftesbury dostarcza opisu emotywistycznych uwarunkowań percepcji piękna, Burke natomiast analizując to przeżycie przedstawia opis uczuć towarzyszących doświadczeniu estetycznemu. Celem tej pracy jest ukazanie obu teorii w taki sposób, by przedstawić je jako dwa ważne momenty kształtowania się estetyki, które zaowocowało pod koniec XVIII w. rozwiązaniami zawartymi w *Krytyce władzy sądzienia* Immanuela Kanta.

Kant w różny sposób wykorzystał osiągnięcia obu filozofów. Bez wątpienia od Shaftesbury'ego przejął pojęcie bezinteresowności estetycznej, zaś jego teoria geniuszu nie powstałaby bez rozważań Shaftesbury'ego na temat entuzjazmu²³. Burke zostaje przez niego określony jako "najznakomitszy autor fizjologicznej i empirycznej teorii wzniosłości."²⁴ Kant docenia wagę spostrzeżeń Burke'a na temat wzniosłości i przejmuje jego krytyczne uwagi na temat zrównania piękna i użyteczności, doskonałości i proporcji²⁵. Jednocześnie filozofia Kanta jest daleka zarówno od platońskiego idealizmu Shaftesbury'ego, jak i empiryzmu i sensualizmu Burke'a.

Zgodnie ze znaczeniem terminu *estetyka*, stworzonym przez Alexandra Baumgartena²⁶, przez dyscyplinę tę rozumiem specyficzną teorię poznania, filozofię traktującą o zmysłowości jako odrębnej władzy poznawczej, opartej na poznaniu intuitywnym, nie zaś dyskursywnym. Uznanie estetyki za rodzaj epistemologii zmusza do nawiązań do klasyków filozofii, z którymi dyskutowali obaj estetycy:

²² Por. *Bibliografia*.

²³ Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, wyd. cyt., s. 318.

²⁴ Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa: PWN, 1986, s. 184.

²⁵ Na temat związków estetyki Shaftesbury'ego i Kanta zob.: Stefan Morawski, *O recepcji myśli estetycznej Burke'a*, wyd. cyt., s. 11.

²⁶ "Estetyka (teoria sztuk pięknych, teoria niższego rodzaju wiedzy, sztuka pięknego myślenia i rozumowania) jest nauką poznania zmysłowego" (Alexander Baumgarten, *Aesthetics*, W: *Philosophies of beauty. From Sokrates to Robert Bridges*, selected and ed. by E. F. Carritt, Oxford: Ox-

Hobbesa, Locke'a, Descartesa, Platoników z Cambridge. Ponieważ literatura dotycząca estetyki brytyjskiej dostępna w języku polskim jest bardzo ograniczona, niektóre miejsca pracy z konieczności zawierają szersze odniesienia do tradycji filozoficznej potrzebne do zrozumienia prezentowanych teorii – zwłaszcza Shaftesbury'ego.²⁷ Temat ten wart jest opracowania, gdyż osiemnastowieczna myśl brytyjska odegrała znaczącą rolę w rozwoju estetyki. Zgadzam się z oceną Jerome'a Stolnitza, iż "Brytyjczycy nie wynaleźli ani nawet nigdy nie posługiwali się pojęciem 'estetyczny', czy 'estetyka', ale przecież uznanie kogoś za 'twórcę' teorii estetycznej byłoby po prostu lekkomyślne. Jako pierwsi rozważali oni możliwość dyscypliny filozoficznej obejmującej badanie wszystkich dziedzin sztuki, będącej ponadto dyscypliną autonomiczną, ponieważ jej przedmiot nie daje się wyjaśnić za pomocą jakichkolwiek innych dyscyplin. To właśnie Anglicy byli pierwszymi, którzy działali w myśl tego programu i go zrealizowali."²⁸

Chociaż powstanie estetyki można historycznie łączyć z postacią Baumgartena, to problemy, które opracowywali angielscy myśliciele, również Shaftesbury i Burke, były istotne dla estetyki traktowanej zgodnie z nadanym jej przez Baumgartena znaczeniem.²⁹ Znaczenie podjętych przez nich tematów wykracza daleko poza epokę, w której żyli – pojawiające się współcześnie nawiązania do nich wskazują na ich żywotność również w dniu dzisiejszym.³⁰

ford University Press, 1952, s. 84.)

²⁷ Tradycja platońska w Anglii nie jest do tej pory w ogóle nie została w Polsce opracowana, nie są dostępne również tłumaczenia pism. Najlepszą monografią na ten temat jest praca Ernsta Cassirera *The Platonic Renaissance in England*, wyd. cyt.

²⁸ Jerome Stolnitz, *On the Origins of "Aesthetic Disinterestedness"*, wyd. cyt., s. 131–132.

²⁹ Por. Cassirer, *The Philosophy of Enlightenment*, wyd. cyt., s. 275–360.

³⁰ Piszą o tym również: Stefan Morawski, *O recepcji myśli estetycznej Burke'a*, wyd. cyt., Jorge Arregui, Pablo Arnau, *Shaftesbury: Father or Critic of Modern Aesthetics?*, "British Journal of Aesthetics" 1994, vol. 34, no. 4, Jerome Stolnitz, *On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory*, "The Philosophical Quarterly" 1963, vol. XI, no. 43. Nieślusne wydaje się też twierdzenie Stanisława Pazury, że problem smaku estetycznego należy tylko do estetyki osiemnastowiecznej (dz. cyt., s. 6–7.). O jego aktualności świadczą nowe, współcześnie prowadzone badania (przykładowa literatura: E. M. Bartlett, *Types of Aesthetic Judgment*, London: George and Unwin, 1964, Kate Hevner, *The Aesthetic Experience: A Psychological Description*, "Psychological Review" 1937, no. 44, Bertrand Jessup, *Taste and Judgment in Aesthetic Experience*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1960, Fall, vol. XIX, Herbert Langfeld, *The Aesthetic Attitude*, New York: Harcourt, Brace, 1920, Vernon Lee, *Empathy, W: A Modern Book of Esthetics*, ed. by M. Rader, New York: Holt, 1952, Joseph Morgolis, *Aesthetic Perception*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1960, vol. XIX, Bestram Morris, *The Aesthetic Process*, Northwestern University Press, 1943, D. W. Prall, *Aesthetic Judgment*, New York: Crowell, 1929, Jerome Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1960.).

Głównym tematem pracy jest dokonana przez Shaftesbury'ego i Burke'a analiza pojęcia smaku estetycznego (rozdział drugi) oraz dwóch wartości estetycznych – wzniosłości i piękna (rozdział trzeci). Pierwsza z tych części uzupełniona jest o opis smaku przedstawiony przez Davida Hume'a, druga – o krótką prezentację koncepcji Johna Baillie, stanowiącej ogniwo pośrednie pomiędzy ujęciami wzniosłości przez obu interesujących nas estetyków. W obu przypadkach uzupełnienia te mają odmienny charakter. W krótkiej rozprawce Baillie, pochodzącej z roku 1747, dokonuje się zwrot w rozumieniu wzniosłości. Shaftesbury rozumie jeszcze tę wartość tradycyjnie jako cechę ludzkiego charakteru oraz, podobnie jak Pseudo – Longinos, jako pewien styl retoryczny, natomiast wzniosłość rozumiana jako wartość odnajdowana w przyrodzie jest, jego zdaniem, nieodłączna od piękna. Dokonane przez Burke'a przeciwstawienie obu wartości odnajdowanych w naturze było możliwe dopiero po spostrzeżeniu poczynionym przez Baillie. Twierdził on bowiem, że wzniosłość może dotyczyć pewnych zjawisk obecnych w naturze, a jednocześnie może być wartością niesprowadzalną do piękna. Powołanie się na pracę Baillie jest więc uzasadnione względami historycznymi. Zagadnienie wzniosłości było systematycznie rozwijane przez angielską estetykę, znaczącymi postaciami podejmującymi ten temat byli kolejno: Shaftesbury, Baillie, Burke.

Z nieco innych przyczyn rozważania na temat smaku estetycznego zostały uzupełnione w tej pracy o koncepcję Hume'a. Z historycznego punktu widzenia koresponduje ona z teorią Burke'a – Hume przed napisaniem *Standardu smaku* prawdopodobnie zapoznał się z pracą Burke'a, z kolei zamieszczony w drugim wydaniu *Dociekań Wstęp o smaku*, miał stanowić odpowiedź na sceptycyzm autora *Standardu*. Jednak jeżeli spojrzeć na historię estetyki jako na ciągły rozwój pewnych powtarzających się problemów, to teza proponowana przez Hume'a stanowi krok wstecz zarówno w stosunku do teorii Burke'a, jak i Shaftesbury'ego. Zgodnie z proponowaną przeze mnie interpretacją i odniesieniem przedstawianych koncepcji do teorii Kanta (przede wszystkim filozofii Shaftesbury'ego – w rozdziale czwartym), paradoksalnie dużo wcześniejsza myśl Shaftesbury'ego zawiera w niektórych fragmentach rozwiązania dojrzsze od tych, które znaleźć można w

Dociekaniach.

Wstępem do prezentacji obu teorii jest spojrzenie na ich wymiar psychologiczny, natomiast zakończenie (rozdział piąty) dotyczy problemu sztuki, w niewielkim tylko stopniu poruszonego przez Shaftesbury'ego i Burke'a. Samodzielnym dodatkiem jest bibliografia referująca nie tylko kolejne wydania prac obu estetyków³¹ oraz opracowania ich myśli i literaturę pomocniczą, ale obejmująca także wykaz źródeł na temat trzech zagadnień: entuzjazmu, filozofii Platoników z Cambridge oraz wpływu Shaftesbury'ego na rozwój estetyki niemieckiej.

³¹ Wydania dzieł Edmunda Burke'a podane są na podstawie pracy: William B. Todd, *A Bibliography of Edmund Burke*, London: Rupert Hart – Davis, 1964, s. 33–42.

Emotywistyczne uwarunkowania percepcji piękna

1. Shaftesbury i harmonia afektów

Zjawisko piękna staje się centralnym przedmiotem zainteresowań Shaftesbury'ego dopiero w późniejszych pismach, przede wszystkim w pochodzących z 1709 r. *The Moralists*, gdzie odnajdujemy jego szczegółową analizę. Główny problem tego dzieła, zasadzający się w pytaniu "czym jest piękno i w czym tkwi jego waga?" rozwijany będzie następnie w pismach wydanych pośmiertnie: *Miscellaneous Reflections* (1714 r.), *Life, Unpublished Letters and Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury* (1900 r.). Pod koniec życia filozof skierował swe zainteresowanie na sztuki plastyczne, próbując stworzyć ich ogólną teorię (zwłaszcza w *Plastics or the Original Progress and Power of Designatory Art*, dzieło wydane w opublikowanym w 1914 r. zbiorze *Second Characters or the Language of Forms*).

Wczesne pisma (*An Inquiry concerning Virtue and Merit* – 1699 r., *A Letter concerning Enthusiasm* – 1708 r., *Sensus Communis* – 1709 r.) odpowiadały na bieżące, aktualnie poruszane przez "szerokie koła" tematy teologiczne bądź komentowały bieżące wydarzenia. Były to wypowiedzi pisane stylem nieco retorycznym, dotyczące sytuacji społeczno-politycznej Anglii na przełomie wieków. Wszystkie wymienione prace nie zawierają zbyt wielu odniesień do problemu piękna czy wartości, które dziś określilibyśmy terminem "estetyczne". Jeśli pojawiają się w nich słowa "piękny" (*beautiful*) czy "wzniosły" (*sublime*), odnoszą się one zawsze do ludzkich czynów czy charakterów, stając się synonimami pojęć "moralny" (*moral*) oraz "cnotliwy" (*virtuous*). W późniejszych pismach Shaftesbury zachowa utożsamienie sfery etycznej i estetycznej zrównując piękno z dobrem, lecz równocześnie w pełni rozwinięte teorię piękna.

Zanim przystąpimy do analizy stworzonej przez Shaftesbury'ego teorii piękna, spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, czy w stosunku do jego pism można mówić o pewnej – mniej czy bardziej spójnej – teorii, stopniowo rozwijanej w kolejnych pracach, czy też poglądy rozwijane w poszczególnych dziełach należałoby rozważać oddzielnie. Wydaje się, że można przeprowadzić podział co najwyżej pomiędzy utworami wchodzącymi w skład trzytomowego wydania *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times* a zbiorami *Life, unpublished Letters...* oraz *Second Characters*. Poza względami merytorycznymi rozstrzygającym argumentem jest zamiar samego Shaftesbury'ego, który w listach do Thomasa Micklethwayta przekazywał szczegóły dotyczące wydania swych pism, zebranych w kolejnych tomach *Characteristics* nie w kolejności chronologicznej, ale w sposób

najpełniejszy i najbardziej czytelny oddając ogólny zamysł całości dzieła.³² Do tej grupy pism należałoby zaliczyć także przygotowane przez filozofa do druku, choć opublikowane po jego śmierci: *A Letter concerning Design* (po raz pierwszy opublikowany w 1732 r.), *A Notion of the historical Draught or Tablature of the Judgement of Hercules* (w listopadzie 1712 r., krótko przed śmiercią autora zdążyło ukazać się francuskie tłumaczenie tekstu w *Journal des Sçavans*, angielski oryginał opublikowany został natomiast w 1713 r. i od drugiego wydania *Characteristics* – 1714 r. – wszedł w skład trzeciego tomu). Mimo że poruszane w nich problemy sztuki traktowane są w nieco inny sposób niż we wcześniejszych pracach, to nie wydaje się, by zawarte tam myśli były sprzeczne z treścią wcześniejszych prac. Przede wszystkim zaś, i to stanowi główny przedmiot naszych zainteresowań, za całościowym potraktowaniem tych pism przemawiają względy merytoryczne. Jak bowiem zobaczymy, pewne rozwiązania, do jakich dochodzi Shaftesbury w dziedzinie teorii piękna, stają się w pełni zrozumiałe tylko w świetle lektury wczesnych prac.

Nieco odmiennie należy traktować notatki filozofa wydane przez Benjamina Randa w 1900 r. oraz *Plastics or the Original Progress of Designatory Art* (wyd. 1914 r.). Są to luźne zapiski, nie zawsze wykończone pod względem stylistycznym, które nie były przeznaczone do druku, zaś tematycznie zostały uporządkowane dopiero przez wydawcę. Nie sposób jednak ich pominąć, często bowiem wnoszą wiele ciekawych uzupełnień do “oficjalnej” teorii. Ich odmiennosc spowodowana jest między innymi tym, że autor mógł w nich zawrzeć pomysły śmielsze, które, gdyby zostały opublikowane, mogłyby spotkać się z nie zawsze życzliwym przyjęciem. Wreszcie, co najważniejsze, znaleźć można w nich próbę przewartościowania własnych poglądów, nie tyle może w sensie ich całkowitej zmiany, ile nadania im nowego kształtu.³³ Z tych przyczyn poświęcony zostanie im odrębny fragment tej pracy.³⁴

Uwaga ostatnia: wczesne pisma Shaftesbury’ego mają bardzo duże znaczenie dla proponowanej później teorii estetycznej. Przeprowadzona w nich analiza ludzkich emocji i leżących u ich podłoża afektów warunkujących wydawanie sądów o wartościach (tak moralnych, jak i estetycznych) pozostały aktualne również i później. Także pojęcie entuzjazmu, pojawiające się w *A Letter concerning Enthusiasm* (1708 r.) stało się kluczem do rozumienia hierarchizacji piękna w *The Moralists*.

Niniejszy rozdział kreśli wstęp do shaftesburiańskiej teorii piękna analizując emocjonalne warunki percepcji estetycznej. Skupia się on na trzech głównych dziełach autora *Characteristics: An*

³² M. in. w liście z 8. grudnia 1711 r. oraz liście nie datowanym, znajdującym się bezpośrednio przed nim w wydaniu pism Shaftesbury’ego dokonany przez B. Randa (*Life, unpublished letters...*, wyd. cyt., s. 448–452.).

³³ Ciągłość myśli Shaftesbury’ego najlepiej widać poprzez porównanie z późniejszymi pracami pierwszego wydanego przezeń pisma, pochodzącego z 1698 r. wstępu do kazań Whichcote’a. Już tam Shaftesbury daje wyraz intuicji, które doprowadzą do powstania *Characteristics...*: optymistycznej wizji świata i pojmowaniu naczelnej roli naturalnego afektu jako warunku wewnętrznej harmonii – poglądom tym będzie wierny cały czas, choć zajmować będą go różne zagadnienia: etyczne, estetyczne czy artystyczne (por. *Preface w: Select Sermons of Benjamin Whichcote*, London 1698.).

³⁴ Zob. zakończenie piątego rozdziału tej pracy.

W drugiej części pod tym samym kątem analizowana jest rozprawa Edmunda Burke'a.

1. 1. *An Inquiry concerning Virtue and Merit*

Powstanie tego dzieła wiąże się z głośną w czasach Shaftesbury'ego dyskusją na temat możliwości ustanowienia teorii moralności jako dziedziny samodzielnej, niezależnej od zasad religijnych. Wyrażając ów problem językiem tej dysputy, chodziło o to, czy działania ludzkie, które można by nazwać moralnie słusznymi, muszą opierać się na wizji zbawienia, przyszłego życia w stanie szczęśliwości. W dyskusji, którą rozpoczęli teologowie i kapłani, można było usłyszeć m. in., że "ludzkość bez nadziei na przyszłe szczęśliwe życie byłaby najbardziej niedoskonałym z bożych dzieł", zaś bez wiary w lepszą przyszłość "cnota byłaby jedynie pustą, martwą nazwą" (Tillotson)³⁵, "tak wielka jest słodycz naszych grzechów, naturalność naszego zepsucia, tak wielkie przekonanie o naszej bezkarności na tym świecie, że gdybyśmy nie oczekiwali w przyszłości nagrody, byłoby nierozumnie (*unreasonably*) spodziewać się, że ktokolwiek porzuciłby te rozkosze, usilną skrucą wyrzekłby się samozadowolenia i sprowadziłby gorycz we własną duszę" (biskup Pearson)³⁶. Wreszcie w kazaniu wygłoszonym 11 września 1698 r. – czyli rok przed ukazaniem się *An Inquiry...*, Robert South zaatakował "dziwny pomysł", by "chrześcijanin miał we wszystkich swoich powinnościach oddzielać swą myśl od wszelkich widoków na jakąkolwiek należną nagrodę i oprzeć swe posłuszeństwo w całej rozciągłości na umiłowaniu samej powinności, oddzielając ją w całości od jakiegokolwiek wynikającej z niej korzyści".³⁷ Teoria ta, jak twierdził, być może "mająca zastosowanie wśród aniołów", nie mogłaby być odpowiednia dla człowieka, który jest zbyt słaby i niedoskonały, aby opierać swe postępowanie na pojęciu samego obowiązku.³⁸ Wszystkie te twierdzenia Shaftesbury podważa w *Inquiry* uznając samowystarczalność zasad moralnych.³⁹

Dzieło to po raz pierwszy zostało wydane w 1699 r. przez J. Tolanda bez zgody autora, który dla potrzeb I wydania *Characteristics* poprawił je, zachowując jednak wyjątkowo systematyczny, jak na jego pisma, charakter wywodu. W późniejszych swych dziełach, zwłaszcza zaś w pisanych patetycznym tonem *The Moralists*, Shaftesbury celowo zarzuca ten styl na rzecz formy o pewnych zaletach literackich. Inne, jak *Miscellaneous Reflections*, cechują się kolokwialnością i potocznością zwykłą dla luźnych notatek.

W *Inquiry* zadaniem autora było zbadanie relacji cnoty (*virtue*) i religii oraz określenie możliwości ustanowienia zasad moralnych opartych na podstawach psychologicznych. Gdyby precyzyjnie wyrazić problem postawiony przez Shaftesbury'ego, brzmiałby on następująco: czy istnieje

³⁵ Alfred Owen Aldridge, *Shaftesbury and the Deist Manifesto*, wyd. cyt., s. 304. Wszystkie cytaty, jeżeli nie zaznaczono inaczej, podawane są w tłumaczeniu autora tej pracy.

³⁶ Tamże.

³⁷ *Sermons preached upon several occasions*, London 1858, s. 347.

³⁸ Tamże, s. 348.

³⁹ Na temat dalszych losów tej dyskusji zob.: Alfred Owen Aldridge, *Shaftesbury and the Deist Manifesto*, wyd. cyt., s. 34–36. Cytowane wypowiedzi pochodzą z tej właśnie pracy. Materiał źródłowy znajduje się w publikacji Francisa Attenbury, *Sermons and Discourses*, London 1740.

dobro jako takie, niezależne od wszelkich innych wartości? Co to znaczy, że działając człowiek może stawiać za cel działania dobro? A także: jakie dobro może stać się celem ludzkich uczynków?

Punktem wyjścia dla Shaftesbury'ego jest konsekwentnie przyjmowana przezeń perspektywa celowościowa. Każde ludzkie działanie należy według niego rozpatrywać w kategoriach możliwego celu, jakiemu służy. Bezpośrednim przykładem zjawiska, które stanowić może formalny wyznacznik takiej perspektywy, jest sposób funkcjonowania pojedynczego żywego organizmu. Jeśli celowy sposób współdziałania jego części miałby stanowić podstawę rozpatrywania czynów jednostki na płaszczyźnie moralnej, najbardziej bezpośrednim celem jej działań byłaby sama ta jednostka. W ten sposób realizuje się dobro, które byłoby subiektywne, właściwe tylko dla pojedynczego podmiotu moralnego.

Okazuje się jednak, że niektóre sytuacje zmuszają jednostkę, by do pewnego stopnia porzuciła realizację dobra subiektywnego i przestała realizować j e d n i e ten cel, jaki stanowi ona sama dla siebie.⁴⁰ Niekiedy część swej wolności jednostka musi przeznaczyć na realizację pewnego celu wyższego – np. rodziny czy społeczności. Jeśli zatem przyjąć za filozofem, że problem oceny moralnej należy rozpatrywać przez pryzmat ukierunkowania czynów na takie czy inne dobro – taki czy inny cel – to pozostaje rozpatrzyć jakie możliwe cele – dobra – mogą być realizowane przez jednostkę. Shaftesbury pisze:

“Tak zatem u istoty obdarzonej rozumem to, co nie ma swego źródła w żadnym w ogóle afekcie, nie czyni jej natury ani dobrą, ani złą (*ill*); jeśli zatem można kogoś uważać za dobrego, to tylko ze względu na dobro lub niekorzyść (*ill*) systemu, jaki współtworzy, gdy stają się one bezpośrednim przedmiotem poruszającej go pewnej namiętności (*passion*) czy afektu. Jedyne bowiem ze względu na afekt jakaś istota może być oceniana jako dobra lub zła (*ill*), naturalna, bądź nienaturalna.”⁴¹

Zgadzać się nawet, że postępowanie może być rozpatrywane z punktu widzenia dobra pewnego “systemu” – grupy współtworzonej przez daną jednostkę z innymi, trudno byłoby znaleźć powód przesądzający o wyższości dobra jednej grupy nad dobrem grupy innej. Z drugiej strony jednak oczywiście trzeba by zgodzić się z Shaftesburym, że dobro społeczeństwa należałoby stawiać powyżej dobra kilku zaledwie jednostek. Chociaż brak niekiedy wyraźnej granicy wyznaczającej nadrzędność jakiejś realizującej się celowości, można tymczasowo poprzestać na rozróżnieniu pomiędzy celem indywidualnym a pewnym (nie przydając mu żadnych szczegółowych określeń) celem wyższego rzędu. Proponowane przez autora *Inquiry* rozwiązanie kazałoby tym samym rozróżnić dwa rodzaje pobudzeń woli determinujące postępowanie każdej jednostki: w terminologii Shaftesbury'ego są to afekty prywatne (*private affections*) i afekty społeczne (*social affections*). Chociaż filozof nie daje żadnego ścisłego przepisu pozwalającego z całą pewnością rozróżnić pomiędzy różnymi zobowiązaniami, to wydaje się, że oba rodzaje pobudzeń należałoby raczej traktować f o r m a l n i e jako wybór pomiędzy dobrem niższego (afekty prywatne) rzędu a

⁴⁰ *Inquiry*, s. 13–15.

⁴¹ Tamże, s. 15.

dobrem wyższego rzędu (afekty społeczne). Cel, jaki jednostka stanowi sama dla siebie może zostać uchylony na rzecz pewnego celu wyższego, czyli w najszerszej perspektywie – realizującego się nadrzędnego celu, jakim jest domniemane dobro całej ludzkości.

Po tych wstępnych rozróżnieniach Shaftesbury przechodzi do swej zasadniczej myśli głoszącej, że pomiędzy afektami prywatnymi a społecznymi nie musi istnieć konflikt.⁴² Co więcej, to właśnie te ostatnie nazywa “naturalnymi” uznając ich prymarność wobec wszystkich innych pobudek woli.

Najbardziej znany przykład sądu przeciwnego zawierał *Lewiatan* Thomasa Hobbesa. W rozdziale XIII można przeczytać np.:

“Pragnienia człowieka i inne jego uczucia same przez się nie są grzechem. I nie są również grzechem działania, jakie wypływają z tych uczuć, póki człowiek nie zna prawa, które je zakazuje (...) Niemniej można sobie przedstawić, jaki byłby sposób życia ludzi, gdyby nie było żadnej mocy, której by się bali; a to na podstawie tego, jak obniża się zazwyczaj w wojnie domowej sposób życia ludzi (...) Ta wojna każdego człowieka z każdym innym ten ma jeszcze skutek, że nic tutaj nie może być niesprawiedliwe. Pojęcia tego, co słuszne i niesłuszne, sprawiedliwości i niesprawiedliwości, nie mają tu miejsca.”⁴³

W takim stanie wojny każdego z każdym nie można w ogóle rozpatrywać czynów od strony ich wartości moralnej, zaś wszelkie oceny wydawane są na podstawie wtórnego wobec naturalnych popędów prawa. *Lewiatan* stał się powodem licznych sporów prowadzonych w obrębie myśli społecznej drugiej połowy siedemnastego wieku: Shaftesbury przyłącza się do ostrej polemiki, jednak skierowana jest ona nie tyle przeciwko jawiącemu się na horyzoncie teorii Hobbesa ateizmowi (powód ostrych sprzeciwów m. in. Platoników z Cambridge), ile przeciw niemożności ustanowienia zasad etycznych na pewnym, stabilnym gruncie. Podobny powód tkwi w jego ostrych atakach na Locke’a, który “wywrócił podstawy moralności, zniszczył porządek i cnotę w świecie, wygłaszając przekonanie, że idee porządku, cnoty i Boga są nabyte a nie wrodzone i że natura nie obdarzyła nas żadną zasadą uczciwości”.⁴⁴ W przeciwieństwie do obu filozofów Shaftesbury stara się wykazać, że można nie tylko sformułować zasady moralne nie oparte na arbitralnych rozstrzygnięciach prawa zwyczajowego (jak u Locke’a), ale również, że – odwrotnie niż u Hobbesa – postępowanie jednostki może być powodowane własnym dobrem. Nie przesądza, to, że musi ono w tym wypadku być sprzeczne z regułą, w myśl której realizowane jest dobro ogólne – np. z prawem.

⁴² Stanley Grean sugeruje, że Shaftesbury’ego teoria afektów mogła powstać pod wpływem lektury pisma *De Legibus Naturae* Richarda Cumberlanda (1672), który, podobnie jak on, twierdził o istnieniu zależności pomiędzy egoistycznymi i społecznymi pobudkami działania. Tym ostatnim towarzyszyło “spontaniczne rozpoznanie, że dobro całości przewyższa dobro części i że z tego względu dobro jednostki jest nierozzerwalnie związane z dobrem społeczności.” (Stanley Grean, *Self-Interest and Public Interest in Shaftesbury’s Philosophy*, wyd. cyt., s. 40). Na temat struktury afektów por. także: Bernard Peach, *Shaftesbury’s Moral ‘Arithmetics’*, “The Personalist” 1958, vol. XXXIX. Bardzo wnikliwą analizę argumentów, którymi posługuje się Shaftesbury w *Inquiry* dostarcza Gregory W. Trianovsky (*On the Obligation to be Virtuous: Shaftesbury and the Question, Why be Moral?*, wyd. cyt., s. 289–300.).

⁴³ Thomas Hobbes, *Lewiatan*, przeł. Cz. Znamierowski, PWN, Warszawa 1954, s. 109–110.

⁴⁴ *Regimen*, s. 117–118.

W tym miejscu Shaftesbury przyjmuje, że postępowanie niemoralne musi być dla każdego z konieczności niekorzystne. Innymi słowy, chodzi mu o wykazanie, że pomiędzy dobrem jednostki a dobrem ogółu nie tylko nie ma sprzeczności, ale również, że indywidualne dobro może być w pełni realizowane t y l k o , albo p r z e d e w s z y s t k i m przez kierowanie się dobrem wyższego rzędu: “Istota nie może prawdziwie czynić zła dla swej społeczności nie wyrządzając jednocześnie zła sobie i nie postępując nienaturalnie w stosunku do samej siebie”.⁴⁵

Pierwszym krokiem w dowodzie, jaki Shaftesbury stara się przeprowadzić, jest wskazanie na wszystkie możliwe rodzaje pobudek do działania. Można pomiędzy nimi rozróżnić oprócz a) afektów naturalnych i b) afektów prywatnych także c) afekty nienaturalne. Te ostatnie mają tłumaczyć postępowanie, któremu nie można przypisać żadnego celu – nie realizujące żadnego dobra, takie, jak np. akty nieumotywowanej agresji czy samobójstwo. W praktyce jednak trudno niekiedy rozpoznać motywy postępowania, gdyż – jak się wydaje – jednostka nie zawsze kieruje swą uwagę na to, jaki w danej chwili pragnie realizować cel. Skąd zatem mieć pewność o moralnej wartości czynów nie tylko kogoś innego, ale niekiedy nawet własnych? Shaftesbury pisze następująco:

“U istoty zdolnej tworzyć ogólne pojęcia rzeczy, nie tylko przedmioty zewnętrzne, które prezentują się zmysłom, są przedmiotami afektów, ale stają się nimi także same działania i afekty żalu, życzliwości, wdzięczności i im przeciwne, będąc za pomocą refleksji przedstawione umysłowi (*mind*). Tak więc, za pomocą tego zmysłu refleksji (*reflected sense*) rodzą się innego rodzaju afekty, które odczuwa jednostka, a które teraz stają się przedmiotem nowego upodobania lub niechęci (*dislike*).”⁴⁶

Shaftesbury idzie w tym miejscu tropem brytyjskich empirystów, stwierdzając, że w świadomości mogą pojawić się pojęcia utworzone na podstawie dostępnych zmysłom danych, stając się podstawą odczuwanych przez człowieka uczuć (które w tym miejscu Shaftesbury nazywa afektami). Z drugiej strony same uczucia “na drodze refleksji” mogą stać się przedmiotem upodobania. Zatem pobudki własnego działania dane są bezpośrednio świadomości. Przypomina to Locke’owskie rozróżnienie pomiędzy ideami (przedstawieniami w umyśle) zmysłowymi i refleksyjnymi.⁴⁷

⁴⁵ *Inquiry*, s. 16.

⁴⁶ Tamże, s. 21.

⁴⁷ Por. John Locke, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, ks. 2, rozdz. 1–7, przeł. B. J. Gawęcki, Warszawa: PWN, 1955, s. 119–161. Na temat podobieństwa charakteru *Inquiry* i dzieła Locke’a zob. zwłaszcza Ernest Lee Tuveson, *The Imagination as a Means of Grace. Locke and the Aesthetics of Romanticism*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1960, s. 54 – 56. Z pewnością warto byłoby bliżej przyjrzeć się dość skomplikowanemu związkowi łączącemu Shaftesbury’ego z Locke’iem. Wychowywany pod kierunkiem starszego filozofa, będącego od dawna przyjacielem rodziny, do końca zachował dla niego szacunek, choć sam doszedł do rozwiązań całkowicie odmiennych. Zarzucając Locke’owi całkowicie błędny punkt widzenia, sam pisał pierwsze dzieło w sposób formalnie zbliżony do jego prac. Merytorycznie różnica pomiędzy nimi sprowadza się do odmiennego spojrzenia na aktywność ludzkiego umysłu. Dla Locke’a *understanding* to tyle, co operacje dokonywane na ideach – np. scalanie idei prostych w celu utworzenia idei złożonej lub dokonywanie analizy idei złożonej na idee proste, dla Shaftesbury’ego akt rozumowania oznacza przede wszystkim zaangażowanie emocjonalne i wolicjonalne. Według jego słów, Locke skonstruował bardzo złożony i precyzyjny mechanizm ludzkiego poznania, nie wskazał jednak, dlaczego miałby on działać. Taką pobudką dla samego Shaftesbury’ego jest oczywiście afekt. Warto jednak zauważyć, że w pierwszym wydaniu *Inquiry* nie jest jeszcze tak silnie akcentowana możliwość pogodzenia afektów prywatnych i społecznych. Stwierdza tam np., że choć spotykamy wiele

W tym miejscu należałoby poczynić pewną obszerniejszą uwagę. Jak widać w przytoczonym właśnie fragmencie, wywodom Shaftesbury’ego często brak precyzji, zaś pojęcia *afektu* (*affection*) i *namiętności* (*passion*) stosowane są zamiennie.

Pojęcie *afektu* posiada dla filozofa przynajmniej trzy znaczenia. Podstawowe z nich to “pewna szczególna niezbywalna dla człowieka skłonność, naturalna dyspozycja bądź tendencja do lub od czegoś”.⁴⁸ Często jednak, jak w omawianym przykładzie, afekty to tyle, co emocje (*emotion*) czy uczucia (*feelings*) rozpatrywane często jako przeciwstawne rozumowi, w tym przypadku afekt i *namiętność* (*passion*) traktowane są jako synonimy. Po trzecie wreszcie, “afekt” może oznaczać również miłość odczuwaną wobec jakiejś osoby lub przedmiotu.

W świetle tego, co zostało do tej pory powiedziane, taka wieloznaczność nie wydaje się niczym dziwnym. Afekt może być odczuwany jako pewna *namiętność* (uczucie, emocja), gdy sam staje się przedmiotem przyjemności bądź przykrości – upodobania lub niechęci. W sytuacji, gdy motywy będące pobudką do działania są uświadomione, stają się one przedmiotem oceny, której podstawą jest odczuwane uczucie. Nawet jeżeli trzeci sposób użycia tego pojęcia należałoby potraktować jako wynik pewnego zwyczaju językowego, to rozumienie takie nie stoi w sprzeczności z rozumieniem wcześniej przyjętym. Tak więc w swym podstawowym znaczeniu (pierwszym z wymienionych) afekt pozostaje dyspozycją do działania, której jednak można być świadomym, przez co staje się ona równoznaczna z uczuciem. Afekty naturalne (społeczne) mogą zatem stać się źródłem uczucia miłości, współczucia lub np. troski o kogoś.

Nieco inaczej stosowane jest przez autora *Characteristics* pojęcie *namiętności*. Może ono oznaczać albo same uczucia, albo też stan, gdy biorą one górę nad rozumem. Zgodnie z pierwszym znaczeniem Shaftesbury może pisać np. o “pięknych *namiętnościach*”, zaś w rozumieniu drugim mogą one stać się “jedyną trucizną dla rozumu” – zwłaszcza, gdy ma na myśli irracjonalne uczucia strachu, melancholii i “złego nastroju”.

Shaftesbury’emu chodzi o wskazanie źródeł działań; jak pisze Stanley Grean, dla filozofa “afekty są spontanicznymi *emocjami* lub *pobudkami* powstałymi w obrębie osobowości, nie zaś jedynie zewnętrznych pobudzeń”.⁴⁹ W dalszej części tego rozdziału zobaczymy, jaki wpływ mają emocje na percepcję estetyczną w teorii Shaftesbury’ego.

Od czasów Kanta postępowanie moralne kojarzymy zwykle z obowiązkiem, który nie musi dostarczać przyjemności (Kant, jak wiemy, wykazywał moralną niejednoznaczność uczynków, które mogą stać się źródłem przyjemności czy satysfakcji, wartość moralną rezerwując dla czynów wpływających z poczucia czystego obowiązku względem powszechnego prawodawstwa), zaś uczucie przyjemności zostało zarezerwowane dla domeny władzy sądenia, która umożliwia wydawanie sądów na temat piękna, wiążących się z uczuciem przyjemności. Krótko rzecz ujmując, przyzwyczajeni jesteśmy, by piękno wiązać z przyjemnością, jakkolwiek może być ona obwarowana wie-

stworzeń żyjących w harmonii i zgodzie z naturą, to “sam człowiek żyje w niezgodzie z własnym gatunkiem i z naturą tak, że zakrawa na cud ujrzyć w świecie człowieka, który żyje w sposób naturalny – i jak człowiek” (tamże, s. 55).

⁴⁸ Stanley Grean, *Shaftesbury’s Philosophy of Religion and Ethics*, wyd. cyt., s. 148.

⁴⁹ Tamże, s. 149, podkr. – AG.

loma warunkami, kierować się dobrem powinni zaś nie dla ewentualnej przyjemności, ale wedle obowiązujących moralnych zasad.

Filozofia tworzona kilkadziesiąt lat przed Kantem przez brytyjskiego filozofa nie wpisuje się jeszcze w ten schemat. W *Inquiry* (gdzie nie pisze on jeszcze o zjawiskach estetycznych) Shaftesbury stara się udowodnić, że sprzeniewierzenie się afektom naturalnym może stać się przyczyną odczuwanych namiętności nienawiści czy strachu. Z drugiej strony, postępowanie moralne może być źródłem wyraźnie odczuwanej satysfakcji, która w ten sposób stanowi pobudkę do etycznego działania. Widziany od strony emocjonalnej problem podporządkowania własnej celowości pewnemu dobru ogólniejszemu polega na swoistym sprzężeniu zwrotnym: postępowanie moralne możliwe jest o tyle, o ile posiada się elementarne samouznanie, świadomość wartości dokonywanego czynu, z kolei najpełniejszego zadowolenia może dostarczyć właśnie kierowanie się naturalnymi afektami: “kierować się naturalnymi afektami (...) oznacza posiadać podstawę samouznania (*self-enjoyment*), porzucić je, oznacza pewne nieszczęście i zło (*ill*)”.⁵⁰

Czy można jednak wyobrazić sobie kogoś, kto kierowałby się tylko egoistycznymi pobudkami? Hobbes twierdziłby, że nie tylko można, ale że byłby to naturalny stan ludzkich afektów. Jeżeli jednak pytanie to sformułować w terminach formalnych (jak zaproponowano powyżej), nie wydaje się to możliwe. Podporządkowanie się naturalnym afektom jest jedyną możliwą podstawą prawdziwego rozpoznania wartości (przez postrzeganie siebie w kategoriach celowości, realizacji pewnych dóbr), władzy, którą Shaftesbury w *The Moralists* nazwie *z m y s ł e m t e g o , c o s ł u s z n e i n i e s ł u s z n e (the sense of right and wrong)*.⁵¹ Rozróżnienie pomiędzy afektami – ujęte w sposób formalny – to rozróżnienie pomiędzy celowością wyższego i niższego rzędu, pomiędzy pobudzeniami woli mającymi na celu realizację wyższego czy niższego dobra. Sytuacja, gdy w s z y s t k i e pobudki są jedynie “prywatne”, oznaczałaby nie tyle kierowanie się dobrem własnym, prywatnym właśnie, ale po prostu dobrem “mniejszego rzędu”. Problematyczne staje się wtedy konsekwentne realizowanie jakiegokolwiek celu, prawdopodobnie jedyne, co kształtowałoby postępowanie, to chwilowe podporządkowanie się przemijającym kaprysom. Nie można by wyznaczyć żadnej stałej determinacji chcenia jednostki, której działania prawdopodobnie sprowadzałyby się do tego, co brytyjski filozof nazywa kierowaniem się *a f e k t a m i n i e n a t u r a l n y m i*.

Chociaż powszechnie zwykło się przyjmować, że Shaftesbury przedstawia skrajnie wyidealizowany wizerunek człowieka, który nie może nie być dobry (źródło takiego sądu można szukać w pochodzącej z 1714 r. “Bajce o pszczołach” Mandeville’a⁵²), to trudno jednak odmówić mu pew-

⁵⁰ *Inquiry*, s. 81.

⁵¹ Pojęcie “zmysłu moralnego” Shaftesbury rozwinię później odnosząc je również do władzy rozpoznawania piękna. Na temat rodowodu pojęcia zob. William Alderman, *Shaftesbury and the Doctrine of Moral Sense in the Eighteenth Century*, wyd. cyt. oraz Ernest Tuveson, *The Origins of the Moral Sense*, wyd. cyt.

⁵² “(...) pewien niedawno zmarły pisarz, bardzo dziś czytany przez rozumnych ludzi, wyobraża sobie, iż ludzie mogą być cnotliwi z natury, nie zadając sobie żadnego kłopotu ani gwałtu. Autor ten zdaje się wymagać i oczekiwać od rodzaju ludzkiego dobroci, podobnie jak wymagamy i oczekujemy słodkiego smaku od winogron i pomarańcz, o których, jeśli są kwaśne, orzekamy śmiało, że nie osiągnęły doskonałości, do jakiej ich natura jest zdolna. Szlachetny ów pisarz, mówię bowiem o lordzie Shaftesbury i jego *Charakterystykach*, wyobraża sobie, iż skoro człowiek stworzony jest

nego poczucia realizmu. Twierdząc bowiem, że człowiek nie może być c ł k o w i c i e zły, Shaftesbury jest przekonany, że traktowanie własnych czynów zawsze musi być dokonywane z perspektywy celowości, nie przeczy jednak, że pewne czyny – a nawet być może w niektórych przypadkach większość z nich – można określić jako moralnie naganne. Mimo że, jak pisze w *Inquiry*, “trudno orzec o jakimś człowieku, że jest on absolutnie zepsuty czy występny”,⁵³ to podaje wiele przyczyn, dla których zmysł moralny nie może poprawnie funkcjonować tzn. zaburzona jest właściwe wartościowanie odpowiadające hierarchii możliwych celów. Na płaszczyźnie psychologicznej odpowiada to dysharmonii afektów – objawiających się jako uczuciowe wzburzenie, “melancholia” (*melancholy*), “zły nastrój” (*ill humour*). Potrzeba realizacji celowości własnego organizmu (poczucie przeciwstawności ja i świata) jest wtedy na tyle silna, że uniemożliwia przyjęcie perspektywy jakiegokolwiek wyższej celowości. Ujmując rzecz precyzyjniej: można być wówczas świadomym istnienia wartości, lecz nie wystarcza to, aby wybrać je za cel postępowania. Shaftesbury posługując się przy opisie naturalnych afektów terminem “racjonalny” (*rational*) ma na myśli nie tylko czysto intelektualny opis powinności, ale zawsze również emocjonalne i wolicjonalne uwarunkowania ich wyboru. Wyróżnienie elementu racjonalnego w przeżywaniu wartości wiąże się z tym, że o ile pod wpływem impulsu można skierować swe działanie ku dobru innemu niż własne, o tyle same emocje nie wystarczają, by stan taki trwał długo. Jego trwałość zapewnia dopiero świadome, racjonalne zdecydowanie się na podporządkowanie się pewnej celowości nadrzędnej.

Pytanie, jakie można w tym miejscu postawić, brzmiałoby następująco: jak można kogoś przekonać do postępowania w myśl zasad etycznych, skoro miałyby ono zależeć od wewnętrznej spójności afektów, ze swej strony zależnych i warunkujących – na zasadzie sprzężenia zwrotnego – emocje? Teoria rysowana przez filozofa jawiłaby się jako błędne koło, w którym ci, którzy potrafili postępować moralnie, stają się coraz lepsi, zaś ci, którym brak wewnętrznej harmonii, pozostają nie przekonani i im mocniej stają w opozycji wobec świata, tym silniej się w niej utwierdzają. Jak można się domyślać, wizja ta jest Shaftesbury’emu jak najbardziej obca. Rozwiązanie, do którego dochodzi w *The Moralists*, antycypuje teorie niemieckiego romantyzmu (zwłaszcza Schillera)⁵⁴. Celowościowy układ części składających się na zjawisko piękna (gdy na przykład rozpatrujemy grę barw, światła, linii czy faktur) okazuje się wzorem, który objawia możliwą harmonię ludzkiej duszy.

dla społeczności, powinien on rodzić się z serdeczną życzliwością dla całości, której sam jest częścią, oraz ze skłonnością do pracowania dla jej dobra. (...) Przyznaję, że jego myśli są wielkoduszne i subtelne; stanowią one wielki komplement dla rodzaju ludzkiego i przy pomocy odrobiny entuzjazmu zdolne są nas natchnąć najszlachetniejszymi pojęciami o godności naszej wzniosłej natury. Jaka szkoda, że nie są prawdziwe! Nie twierdziłbym tego tak śmiało, gdybym nie udowodnił już niemal na każdej stronie niniejszego traktatu, że ich prawdziwość nie godzi się z naszym codziennym doświadczeniem.” (Bernard Mandeville, *Bajka o pszczołach*, przeł. A. Glinczanka, tłum. poematu W. Chwałewik, oprac. M. Ossowska, Warszawa: PWN, 1957, s. 346–347.)

⁵³ *Inquiry*, s. 24.

⁵⁴ Fryderyk Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk, Warszawa: Czytelnik, 1972, s. 140 i nast. W pewnym sensie pogląd ten znaleźć można również w § 59 Kantowskiej *Krytyki władzy sądowniczej*, w której królewiecki filozof wykazuje, że piękno może stać się symbolem moralności, gdyż pomiędzy sądem o pięknie a sądem o dobru można wykazać pewną analogię. Szerzej na ten temat w dalszych częściach pracy.

Piękno, niezależne od człowieka, odnajdowane w przyrodzie, stanowi tam możliwość wyłamania się z błędnego koła niewłaściwych sądów.

Na etapie pisania *Inquiry concerning Virtue and Merit* Shaftesbury nie zwraca jeszcze uwagi na możliwość rozwiązania tego problemu przez odwołanie się do doświadczenia estetycznego, lecz stara się wykazać, że stan harmonii afektów, który nazywa “jednością umysłu”, *integrity of mind*, zapewnia szczęście, stanowiąc tym samym bezpośredni bodziec do jego realizacji. Dokonuje tego przez udowodnienie, że przyjemność, jaka wiąże się z realizacją naturalnych afektów, a więc przyjemność niezależna od pobudzenia samych zmysłów, umysłowa, *pleasure of the mind*, przewyższa wszelkie przyjemności, jakich mogą dostarczyć zmysły (przyjemności cielesne, *pleasures of the body*).

Jeden z powodów uznania ich wyższości jest taki oto: przyjemności zmysłowe mogą być zawsze jedynie prywatne (subiektywne), dopiero przyjemności umysłu mogą stać się udziałem grupy osób, gdy czyjś czyn lub postawa wzbudzą uznanie. Etyka Shaftesbury’ego opiera się bowiem nie na pojęciu obowiązku⁵⁵, lecz w mniejszym czy większym stopniu na właściwej wszystkim ludziom zdolności współodczuwania wraz z innymi i odwołuje się do poczucia solidarności – ucieleśnionego właśnie w naturalnych afektach doświadczanych jako “przyjemności umysłu”⁵⁶. Wyższość tych ostatnich opiera się jednak przede wszystkim na ich trwałości, ale również na ich prymarnym charakterze względem przyjemności ciała – dopiero spokój wewnętrzny pozwala cieszyć się przyjemnościami zmysłowymi. Widoczne zapożyczenia w teorii Platona (mowa o zawartym w *Filebie* rozróżnieniu wyższych i niższych przyjemności⁵⁷) staną się jeszcze wyraźniejsze, gdy Shaftesbury przeciwstawi piękno zmysłowe – ulotne i wtórne – pięknu duchowemu. W obu przypadkach – dwóch rodzajów przyjemności opisanych w *Inquiry* i dwojakiego rodzaju piękna w *The Moralists* – podstawą ich rozróżnienia jest zależność. Piękno zmysłowe zależy od piękna idealnego (duchowego), przyjemności duchowe są warunkiem przyjemności zmysłowych.

Prowadzone przez filozofa rozważania nad “cnotą i zasługą” są istotne dla teorii estetycznej z dwu co najmniej powodów.

Po pierwsze, sposób rozwiązania niektórych problemów posiada wiele analogii z tymi, które zawarte są w pismach estetycznych. Wiąże się to z silnym przekonaniem Shaftesbury’ego, dla któ-

⁵⁵ Prawdopodobnie można mówić o podobieństwie zasady postępowania zgodnego z nakazami afektu naturalnego z kantowskim imperatywem kategorycznym: obie zasady opierają się na formalnym uznaniu nadrzędnej celowości całej społeczności tworzonej przez wszystkich ludzi. Różnica polegałaby jednak na wykazanej przez Kanta niemożności osadzenia etyki na samym uczuciu, co nie gwarantowałoby powszechności i konieczności sądów moralnych. Na gruncie teorii Shaftesbury’ego nierozwiązywalne pozostaje pytanie, czy jego zasada “naturalnego afektu” w rzeczywistości stałaby w sprzeczności z Kantowskim pojęciem obowiązku. Tam, gdzie pisze on o *racjonalnym* charakterze wyboru wartości, widzi w nim właśnie gwarancję takiej konieczności i powszechności, choć dalej tego nie precyzuje.

⁵⁶ Warto przy tej okazji zauważyć, że możliwy jest też przekład sformułowania *pleasures of the mind* jako *przyjemności moralne*. Jednak ze względu na pewną niejasność powstającą w odniesieniu tych ostatnich do percepcji zjawisk estetycznych, korzystniejsze wydaje się w tym wypadku tłumaczenie tego terminu właśnie jako *przyjemności umysłu*, względnie *przyjemności duchowe*. Oczywiście z punktu widzenia całości myśli Shaftesbury’ego dwuznaczność znika w chwili utożsamienia piękna z dobrem.

⁵⁷ Platon, *Fileb*, 51 a–e, przeł. W. Witwicki, PWN, Warszawa 1958 s. 92–93.

regu w samym tekście *Inquiry* brak jeszcze uzasadnienia, że cnota i piękno są tym samym. O pięknie można bowiem zdaniem Shaftesbury'ego mówić również jako o pewnej proporcji, harmonii afektów:

W konsekwencji filozof postuluje istnienie dwóch możliwych stanów ludzkiej psychiki mających u podstaw relacje między afektami:

a) stan braku równowagi:

“Posiadać prywatne, czyli nakierowane na samego siebie afekty zbyt silne lub przekraczające należy im stopień podporządkowania afektom życzliwym i naturalnym oznacza (...) nieszczęście.

Posiadać nienaturalne afekty, które za podstawę swą nie mają ani interesu własnego czyjegoś gatunku czy społeczności, ani samej tej osoby czy stworzenia, jest nieszczęściem w najwyższym stopniu.”⁵⁸

b) stan harmonii:

“Posiadać naturalne, życzliwe i wielkoduszne afekty (*natural, kindly and generous affections*) silne i z całą mocą skierowane na dobro społeczności, oznacza posiadać główne środki i moc samouznania (*self-enjoyment*).”⁵⁹

“Pewne jest, że porządek czy też symetria tej wewnętrznej konstytucji (*inward Part*) jest sama w sobie nie mniej rzeczywista i dokładna (*exact*) niż ta, cechująca ciało.”⁶⁰

Brak rozgraniczenia pomiędzy harmonią “zewnątrzną” a “wewnętrzną”, a raczej sprowadzenie obu do tej samej zasady, pozwoli później Shaftesbury'emu doszukiwać się uniwersalnej harmonii tkwiącej w naturze, której obie są przejawami, z której bierze się “pewna naturalna radość płynąca z kontemplacji tej symetrii, harmonii, proporcji i zgody, które wspomagają powszechną naturę i stanowią o istocie jej konstytucji i formy każdego poszczególnego gatunku, czy porządku istnień (*beings*).”⁶¹

Shaftesbury pozostanie przy twierdzeniu o nie zmysłowym, lecz duchowym charakterze piękna. W tej chwili jednak należy odwołać się do koncepcji zjawisk estetycznych jako uzupełnienia shaftesburiańskiej psychologii; uzupełnienia, które stanowi drugi istotny powód, dla którego można ją uznać za ważny element późniejszych dociekań.

Wspomniałem wyżej o tym, że percepcja piękna stanowić będzie dopełnienie psychologicznych podstaw, na których Shaftesbury buduje moralność. Nawet bowiem wykazanie zależności wszelkich przyjemności od tych, które wiążą się z satysfakcją ze spełniania moralnego obowiązku, nie zakazuje postawienia pytania o sytuację, w której stan czyichś emocji nie pozwala mu przyznać ich wyższości i każe kierować się tylko zmiennymi, krótkotrwałymi potrzebami ciała. Sprowadzałoby się to z powrotem do sytuacji, którą brytyjski filozof określa mianem postępowania zgodnie z afektami nienaturalnymi:

⁵⁸ *Inquiry*, s. 79.

⁵⁹ Tamże, s. 79–80.

⁶⁰ Tamże, s. 80.

⁶¹ *Moralists*, s. 298.

“Kierować się afektami nienaturalnymi, tj. takimi, które nie są ugruntowane ani na interesie gatunku bądź społeczności, ani na własnym (*private*) interesie osoby bądź stworzenia, oznacza znaleźć się w największym nieszczęściu.”⁶²

Jedynego sposobu wydostania się z takiego nieszczęścia dostarczy zjawisko piękna.

Drugim miejscem, w którym rozwijana myśl wymaga rozszerzenia o perspektywę estetyczną, wydaje się być fragment, w którym Shaftesbury sugeruje, by etykę oprzeć na poczuciu międzyludzkiej solidarności. Jednostka może stać się świadoma własnych pobudek do działania, gdy te zostaną uświadomione w postaci emocji. Zauważa przy tym, że aby zrezygnować z części własnej wolności, własnego dobra na rzecz ogółu, konieczne jest samouznanie, biorące się z oceny zachowania jednostki dokonywanej przez innych. Shaftesbury uznaje, że ogromna większość przyjemności dostępnych człowiekowi bierze się z takich właśnie interakcji z innymi – są one wynikiem bądź samozadowolenia z dokonanego moralnie dodatniego uczynku, albo właśnie z uznania, jakie znajduje on w oczach innych.

Do tej pory emocje były rozpatrywane głównie od strony ich destruktywnego charakteru, gdy np. silne uczucie strachu, panika albo nienawiść uniemożliwiają w danej chwili wybór pewnej wartości. Teraz jednak okazuje się, że spełniają one również rolę pośrednika pomiędzy jednostkami. Pierwsze zjawisko rozpatrywane z punktu widzenia estetyki oznaczałoby zniekształcenie percepcji estetycznej przez silne emocje. Przykładem mógłby być stan silnego wzburzenia, w którym jakieś zjawisko, np. ludzka twarz, jawiłoby się jako pozbawione piękna. W efekcie, w stanie wściekłości czy wielkiego znużenia, można ujrzeć czyjąś twarz wyraźnie zniekształconą, bowiem na pierwotnych doznaniach zmysłowych wycisnęły swe piętno emocje. Z drugiej strony jednak należałoby zapytać, czy uczucia nie pozwalają również na uświadomienie sobie czegoś, co bez nich pozostawałoby nieuchwytnie. Innymi słowy, czy nacisk, jaki Shaftesbury kładzie na kształtującą rolę uczuć, nie wynika również z ich pozytywnego, poznawczego charakteru – przynajmniej w obrębie poznania zmysłowego.

W jednym z przytoczonych powyżej cytatów autor *Inquiry* wskazał na możliwość rozpatrywania harmonii jako cechy samej natury (czy też: przyrody); jako taka, byłaby ona harmonią pierwotną tak wobec wszelkiej harmonii afektów czy emocji, jak również wszelkiej harmonii zmysłowej. Wymagałoby to spojrzenia na całą naturę jako na twór uporządkowany celowościowo. Tu jednak pojawia się trudność: bez wątplenia celowość można dostrzec w zjawisku piękna, a także można obserwować celowy układ części żywego organizmu, w jaki jednak sposób przekonać się o celowości, która miałaby cechować całą naturę? Percepcja c a ł o ś c i świata jako całości celowej możliwa jest – twierdzi Shaftesbury – jedynie w stanie graniczącego z oddaniem religijnym uniesienia, spotęgowania emocji. Przeprowadzoną na kartach *Inquiry* analizę psychologiczną należy zatem rozszerzyć o opis uczuciowych uwarunkowań zjawiska, które Shaftesbury określa mianem e n t u z j a z m u .

1.2. Entuzjizm: Shaftesbury’ego *A Letter concerning Enthusiasm*

⁶² *Inquiry*, s. 80.

i *The Moralists*.

“Potrząsanie głowami, chodzenie na kolanach, wstrząsy i drżenie ciała, gwizdy, bębnienie, trąbienie i dudnienie, sapanie tak głośne, że przypomina dmuchanie w róg, dyszenie i trudności w oddychaniu, westchnienia i jęki, syki, uśmiechy i śmiech (...), uderzanie się, psi skowyt na zgromadzeniach: pod każdym względem pomieszanie.”⁶³

Tymi oto słowy niejaki Nathaniel Spinckes, angielski duchowny, opisywał na początku XVIII wieku zachowanie członków jednej z ówczesnych sekt, którzy głosili potrzebę bezpośredniego kontaktu a Duchem Świętym. Na zewnątrz kontakt ten objawiał się trwającym nieraz kilka godzin odurzeniem czy stanami ekstatycznymi, szałem, niekiedy – zadawaniem sobie cierpień. Wygłaszane wtedy przez owych “proroków” przepowiednie mówiły o nieszczęściach, plagach, jakie miały wkrótce spaść na Londyn, zapowiadały bliski koniec świata, bywało też, że ogłaszano rychłe zmartwychwstanie pogrzebanych kilka miesięcy wcześniej osób (ku wielkiemu rozczarowaniu licznie zgromadzonej na cmentarzu gawiedzi nieboszczyk jednak wstać z grobu nie chciał). Jedno z ich wystąpień, związane z kolejną przepowiednią mających dotknąć Anglię nieszczęść, zakończyło się procesem i zakuciem w dyby trzech profetów. Wszyscy byli już zmęczeni nie sprawdzającymi się prorocत्वami, pojawiający się często przymiotnik *enthusiastic*, jakim obdarzano tego rodzaju sekty, wyrażał przede wszystkim niechęć, wrogość, stanowił odpowiednik “nawiedzenia” i religijnego fanatyzmu. Tak było w roku 1707, kiedy Shaftesbury napisał swój *List o entuzjazmie*.

Filozof miał sposobność naoczego obserwowania działalności sekt, prawdopodobnie uczestniczył nawet w jednym z ich spotkań.⁶⁴ I chociaż, podobnie jak w przypadku *Inquiry*, powstanie *A Letter concerning Enthusiasm* zbiegło się z głośnymi wydarzeniami, to jednak zainteresowanie Shaftesbury’ego tym zjawiskiem miało inne źródła. Warto odnotować, że przed opublikowaniem w 1709 r. *The Moralists, A Philosophical Rhapsody*, znana była wersja wcześniejsza nosząca tytuł *Przyjazny entuzjasta: przygoda filozoficzna (The Sociable Enthusiast: a Philosophical Adventure)*. Pierwotna wersja *Moralistów* powstała już zatem w 1705 roku, co znaczy, że teoria entuzjazmu była gotowa przed napisaniem *Letter*. Shaftesbury’emu chodziło raczej o to, by sprawdzić, czy w przypadku wspomnianych sekt można mówić o entuzjazmie w takim rozumieniu, jakie było mu bliskie, a jakie można było odnaleźć w *The Moralists*, i czy rzeczywiście wszystkie przypadki określane tym mianem otwierają możliwość poznawczą, jaką mu wyznaczył. W konsekwencji *A Letter concerning Enthusiasm* stał się próbą obrony przed niewłaściwym stosowaniem tego pojęcia.⁶⁵

⁶³ *The New Pretenders to Prophecy Examined*, W: George Hickes i in., *The Spirit of Enthusiasm Exorcised*, London 1709, s. 499.

⁶⁴ Chodzi przede wszystkim o tzw. *camisards*, znanych w Anglii pod popularną nazwą “francuskich proroków”, którzy schronili się w tym kraju przed prześladowaniami religijnymi po ogłoszeniu w 1685 r. edyktu z Nantes. Zob. na ten temat: Stanley Grean, *Shaftesbury’s Philosophy...*, wyd. cyt., s. 20 – 25 oraz Alfred O. Aldridge, *Shaftesbury and The Deist Manifesto*, wyd. cyt., s. 314–315.

⁶⁵ Pojęcie entuzjazmu doczekało się wielu opracowań, przede wszystkim dokonujących opisu jego miejsca w historii religii (Ronald A. Knox, *Enthusiasm. A chapter in the history of religion*, Oxford: Clarendon Press, 1950, Umphrey Lee, *The Historical Backgrounds of Early Methodist*

Z terminem *entuzjazm* Shaftesbury spotkał się w pismach Platoników z Cambridge, dokładniej – w napisanym w 1662 r. traktacie Henry More’a *Enthusiasmus Triumphatus*, czyli *krótka rozprawa na temat natury, przyczyn, rodzajów i uzdrowienia entuzjazmu* oraz *Traktacie o entuzjazmie* Merica Casaubon (1656).⁶⁶

Obaj autorzy byli zgodni w ocenie: entuzjazm to nieodparte, choć fałszywe przekonane o własnym religijnym natchnieniu, którego źródłem może być “stan melancholii”, w którym następuje takie zawieszenie wolności sądu, że nie można odróżnić urojeń od rzeczywistości. More pisze jednak, że oprócz entuzjazmu spotykanego wśród religijnych fanatyków istnieje jednak pewna szczerza, prawdziwa odmiana entuzjazmu, której nie zamierza on krytykować.

Pomimo tej nieśmiałej sugestii nie można w książce More’a odnaleźć sposobu, który pozwalałby odróżnić prawdziwe nawiedzenie religijne od fałszywego entuzjazmu. Ten ostatni nadal był przedmiotem licznych, mniej lub bardziej zajadłych krytyk, których autorami byli, oprócz przedstawicieli szkoły w Cambridge, również Addison, Swift, a nawet Locke i Hume. Wszyscy zgadzali się z Addisonem, że “entuzjazm jest błędnie rozumianym religijnym uczuciem, słabością ludzkiego rozumu, która sprowadza rodzaj ludzki poniżej poziomu zwierząt”.⁶⁷

Rozważany do tej pory projekt celowościowego i całościowego rozpatrywania ludzkiej społeczności, w której każda jednostka musi być traktowana jako realizująca swój cel zawierający się w ogólniejszym celu całego społeczeństwa, zostaje w *A Letter concerning Enthusiasm* poparty przykładem opisu emocji, które również wykraczają poza jednostkę. Dotychczasowe rozważania można było traktować jako propozycję rozpatrywania motywów postępowania w obrębie pojedynczej świadomości nakazującej sobie samej podlegać afektom naturalnym – społecznym. Przykład namiętności rozprzestrzeniającej się wśród tłumu pozwala dostrzec zależność pomiędzy jednostkami tworzącymi grupę; zależność ta, co charakterystyczne dla całych rozważań Shaftesbury’ego, zdaje się być zapośredniczona przez emocje:

Enthusiasm, New York 1931, Edward C. Walker, *The problem of ‘enthusiasm’ as a factor in the religious and social problems of the eighteenth century*, “Institute of Historical Research” 1931, vol. IX) bądź literatury (J. E. V. Crofts, “*Enthusiasm*”, *Eighteenth-Century Literature*, Oxford: An Oxford Miscellany, 1909, Clarence W. Webster, *Swift and Some Earlier Satirists of Puritan Enthusiasm*, “Publications of the Modern Language Association” 1933, December, vol. XLVIII, Kevin Whelan, *Enthusiasm in English Poetry of the Eighteenth Century (1700 – 1774)*, Washington: The Catholic University of America, 1935, George Williamsen, *The Restoration Revolt against Enthusiasm*, “Studies in Philology” 1933, vol. XXX). Pracą, która szerzej ujmuje to pojęcie jest rozprawa Susie I. Tucker, *Enthusiasm: A study in semantic change*, Cambridge: Cambridge University Press, 1972.

⁶⁶ Henry More, *Enthusiasmus Triumphatus, or a brief Discourse of the Nature, Causes, Kinds and Cure of Enthusiasm*, London 1662, Meric Casaubon, *A Treatise concerning Enthusiasme*, Roger Daniel, London 1656, ostatnia praca dostępna w reprimie The Augustan Reprint Society, University of California, Los Angeles 1966.

⁶⁷ Joseph Addison, “Spectator” 1711, nr 201, [w:] *The Essays of Addison*, ed. by R. D. Gillman, London: George Newnes, b. r. w., s. 64, Por. także: Jonathan Swift, *A Tale of a Tube*, [w:] *A Tale of a Tub, with other early works, 1696–1707*, ed. by Hernert Davis, Oxford: B. Blackwell, 1939, John Locke, *Rozważania o naturze ludzkiej*, ks. IV, rozdz. XIX, wyd. cyt., t. II, s. 457–472, David Hume, *Of Superstition and Enthusiasm*, [w:] *Selected Essays*, Oxford University Press, Oxford – New York 1998, s. 38–43. Dalsza literatura źródłowa – zob. *Bibliografia*.

“Moglibyśmy słusznie nazwać paniką każdą namiętność, która powstaje wśród tłumu, gdy rozprzestrzenia się pewien grymas twarzy, lub, tak jak w tym przypadku, kontakt oparty na sympatii. W ten sposób zwykła pasja może być nazywana paniką, gdy wściekłość ludzi, zwłaszcza tam, gdzie zamieszana była religia, kazała im, jak nieraz mogliśmy się przekonać, wyjść z samych siebie. W takim stanie nawet sam ich wygląd był zaraźliwy. Furia przenosi się z twarzy na twarz, sama zaś choroba jest widoczna, gdy tylko ktoś na nią zapadnie. Ci, którzy w lepszym stanie ducha spoglądali na tłum opanowany tą namiętnością, przyznawali, że w twarzach ludzi widzieli coś bardziej upiornego i przerażającego niż to, co objawia się przy innych okazjach, związanych z największymi nawet emocjami. Oto jaką moc posiada społeczność wobec namiętności dobrych i złych: każdy afekt jest o wiele silniejszy, gdy jest komunikowany i wiąże się ze społecznością.”⁶⁸

Powyższy przykład paniki dobrze pasowałby do opisów uniesień religijnych proroków przywołanych wcześniej. Cechy paniki, “która byłaby prawie niemożliwa bez pewnego rodzaju mieszaniny entuzjazmu i zabobonnego przerażenia”⁶⁹ to przede wszystkim siła uczuć, niemożność ich powściągnięcia, wreszcie – zapośredniczenie w społeczności, spełniającej rolę swego rodzaju katalizatora emocji. Jednakże Shaftesbury daleki jest od uznania paniki za jedyny, czy nawet wzorcowy przykład entuzjazmu. Zauważa, że o podobnym entuzjazmie można mówić w odniesieniu do starożytnych poetów, czy w przypadku miłości. Scharakteryzowany zostaje on jako potężny wybuch emocji, zarówno zachwyty, jak i przerażenia, które ogarniają “umysł (*mind*), gdy ten jest pochwycony (*taken up in*) wizją i nasuwa na myśl albo jakikolwiek rzeczywisty przedmiot, albo sam odbłask (*spectre*) boskości (*divinity*).”⁷⁰

W *The Moralists* dodaje, że w zasadzie przedmiot entuzjazmu może być całkowicie dowolny:

“Zachwyty poetów, wzniosłość mówców, podniosła muzyka wirtuozów – wszystko to jest właśnie entuzjazmem! Nawet sama wiedza, zamiłowanie do sztuki i osobliwości, duch podróżników i awanturników, dzielność, wojna, heroizm – wszystko, wszystko to entuzjazm!”⁷¹

Co powoduje, że – zgodnie z daną przez Shaftesbury’ego definicją – entuzjazmowi, jaki potrafi ogarnąć jedną osobę, towarzyszy uczucie strachu bądź paniki, entuzjazmowi innej zaś – podziw czy umiłowanie poezji?

Tak postawione pytanie odkrywa możliwość mówienia o entuzjazmie na dwa sposoby. Po pierwsze, związane z entuzjazmem mogą być te emocje, które wiązały się z wewnętrznym brakiem

⁶⁸ *Letter*, s. 324. *Letter concerning Enthusiasm* spotkał się z krytyką. W trzech natychmiastowych replikach podkreślano, że wyszydzając francuskich profetów, Shaftesbury sam popada w równie entuzjastyczny ton. Z brakiem przychylności spotkała się również propozycja Shaftesbury’ego, by sprawdzianem szczerości entuzjazmu uczynić śmiech. Szyderstwo jako “test prawdy” czyichś przekonania wydawał się krytykom Shaftesbury’ego zbyt kruchym narzędziem. *Letter* spotkał się początkowo z chłodnym przyjęciem Leibniza, który jednak zmienił zdanie dowiedziawszy się, kto jest jego autorem. O dalszych szczegółach wczesnej recepcji *Letter* zob. Thomas Fowler, *Shaftesbury and Hutcheson*, wyd. cyt., s. 44 i nast. oraz Alfred Owen Aldridge, *Shaftesbury and the Deist Manifesto*, wyd. cyt., s. 371–382. Na temat “testu prawdy” (także w oparciu o późniejsze *Soliloquy*) zob. A. O. Aldridge, *Shaftesbury and the Test of Truth*, “Publications of Modern Language Association” 1945, vol. LX.

⁶⁹ *Letter*, s. 362.

⁷⁰ Tamże, s. 372.

⁷¹ *Moralists*, s. 331.

harmonii afektów, po drugie zaś inny dostępny ich rodzaj to emocje, które mogą porwać człowieka o hierarchii wartości podporządkowanych afektom naturalnym. Shaftesbury tropem wyznaczonym już przez H. More'a odróżnia entuzjazm fałszywy od prawdziwego. Uczucie religijne, które stało się dla Shaftesbury'ego pretekstem dla tych rozważań, jeśli nie jest odpowiednio ukierunkowane, może przerodzić się w fanatyzm (gdy zbyt silne jest uczucie miłości) lub w przesąd (gdy górę niebezpiecznie bierze strach).

Możliwość oceny rodzaju entuzjazmu dana jest według Shaftesbury'ego jako doznanie czysto estetyczne. Skoro każdy prorok może być przekonany o szczerości swych uczuć, o rodzaju przeżywanych przezeń uczuć świadczyć będzie jego twarz, zachowanie. Entuzjazm "szczerzy" objawia się np. w uczuciu miłości do innych ludzi, gdy jednostka zdaje sobie sprawę i godzi się na to, by traktować ją jako część całego społeczeństwa, natomiast owładnięta entuzjazmem "fałszywym" traktować siebie w ten sposób nie potrafi. Wreszcie, w przypadku strachu, paniki czy furii, jedynym uświadamianym sobie przez nią celem jest ona sama. Najbardziej interesującym nas w tej chwili aspektem tego zagadnienia jest jednak wpływ entuzjazmu na doświadczenie estetyczne.

Jedną z podstawowych tez Shaftesbury'ego głosi, że nie w każdym usposobieniu zdolni jesteśmy do wydania sądu o rzeczach.⁷² Łatwo wyobrazić sobie sytuację, gdy brak wewnętrznej harmonii afektów nie pozwala dostrzec zjawiska, które w normalnej sytuacji określilibyśmy jako piękne. Ktoś, kto jest głodny, zmarznięty, zdenerwowany, dla kogo dostrzegalna celowość musi ograniczać się do niego samego, może nawet postrzegać zjawiska te jako po prostu brzydkie. Wewnętrzny spokój z kolei można by uznać za optymalny warunek percepcji, czy nawet w ogóle zauważenia piękna. Emocje te, wzmocnione w postaci entuzjazmu, mogą sprawić, że cały świat jest traktowany bądź jako potencjalnie zagrażający (melancholia, zły nastrój), bądź jako przyjazny (szczerzy entuzjazm, percepcja piękna).

Wzmocnienie emocji powoduje, że cały umysł pochłonięty jest pewną wizją – przedmiotem entuzjazmu. W percepcji estetycznej odpowiednikiem tego zjawiska będzie przekonanie podmiotu (mniej w tej chwili jest ważne, czy przekonanie to jest prawdziwe), że cechą świata w ogóle, całego świata pojmowanego jako świat form estetycznych (Ernst Cassirer pisze przy tej okazji o *ż y w y c h f o r m a c h*⁷³) postrzeganych przez pryzmat własnego stanu emocjonalnego jest piękno. Upraszczając, świat taki, świat form, może jawić się jako piękny, bądź jako pełen brzydoty. W tym pierwszym przypadku, niezwykle ważnym dla Shaftesbury'ego, nie tylko można mówić o harmonii wewnętrznej, ale również harmonii, "sympatii" czy też odpowiedności (*sympathy*) wszystkich zjawisk składających się na całość doświadczenia świata. Oto opis takiego doświadczenia, jakiego dostarczają *The Moralists*:

"Wszystkie rzeczy w świecie są zjednoczone. Tak bowiem, jak gałąź jest zjednoczona z drzewem, tak samo bezpośrednio drzewo zjednoczone jest z ziemią, powietrzem i wodą, którymi się karmi. (...) Zobacz stałą zależność rzeczy! Związek pomiędzy nimi: ziemi i tej oto zamieszkaanej planety, Ziemi i innych planet ze Słońcem. Porządek, jedność i spójność całości. (...) Struktura

⁷² *Letter*, s. 320.

⁷³ Ernst Cassirer, *Sztuka*, [w:] *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, Warszawa: Czytelnik,

współzależnych od siebie rzeczy może być ustalona na podstawie wielu dowodów, zdolnych przekonać każdego, kto jest prawy i we właściwy sposób oddaje się kontemplacji natury.”⁷⁴

Zachwyty, z jakim można traktować naturę, bliski jest uniesieniu religijnemu. Entuzjazm nie traci konotacji religijnych; Shaftesbury pisze, że “nie możemy niczego do głębi (*profoundly*) podziwiać bez pewnego rodzaju religijnej czci (*veneration*)”.⁷⁵ Z punktu widzenia emocji tym, co łączy entuzjazm, nazwijmy go estetycznym, z zapalem religijnym, jest akt wiary, przekonanie o tym, że cały świat jest piękny. Wyobrażany jest on wtedy jako celowo, harmonijnie uporządkowana całość.

W tym miejscu rodzi się wiele pytań. Po pierwsze, jeśli nawet przyjąć za Shaftesburym, że właściwym ukazaniem się świata jest jego przejawianie się w fenomenie piękna, to jak odróżnić, czy w danej chwili percypujemy go już w dostatecznie właściwy sposób? Po drugie, na czym polega percepcja świata jako czystych form i czym różni się ona od normalnego, codziennego sposobu, w jaki odnosimy się do świata? Po trzecie wreszcie, jeśli uwarunkowana emocjonalnie percepcja może dostarczyć przekonania, że świat jako całość może być piękny, jak również przekonania o jego całkowitej brzydocie, to na jakiej podstawie należałoby uznać prawdziwość któregośkolwiek z nich?

W tej chwili jasna jest odpowiedź tylko na pierwsze pytanie. Podobnie jak wcześniej ocena własnego stanu emocjonalnego, tak i ocena właściwego “odbioru” świata, możliwa jest na podstawie możliwości ich apercpepcji:

“Nigdy nie możemy kontemplować niczego, co nas przerasta (*anything above us*), jeśli nie jesteśmy w stanie wejrzeć w głąb nas samych i spokojnie ocenić usposobienia (*temper*) naszej własnej duszy (*mind*) i namiętności.”⁷⁶

Takie rozwiązanie mogłoby wydać się na pierwszy rzut oka niemożliwe: zmysł wewnętrzny mógłby być na tyle zaburzony, że dostarczałby nieprawdziwych informacji na temat emocji (jak wtedy, gdy ktoś znajduje przyjemność w występku). Dla Shaftesbury’ego jednak, jak starałem się wykazać, c a ł k o w i t y brak możliwości oceny równałby się pełnej wewnętrznej dysharmonii, a to, jak podkreślał, jest niemożliwe. Poza tym, na co również zwracałem uwagę, odpowiedzi dostarcza estetyczne doświadczenie świata, w którym w takim wypadku piękna po prostu nie można by dostrzec.

Na drugie z podanych pytań będzie można odpowiedzieć dopiero wtedy, gdy przeanalizowane zostanie Shaftesburiańskie pojęcie estetycznej bezinteresowności i smaku estetycznego. Analiza ta da z kolei możliwość odpowiedzi na pytanie trzecie, dotyczące metafizycznych założeń leżących u podstaw całego systemu, a w szczególności przeprowadzonego na sposób platoński utożsamienia piękna z prawdą.

1977, s. 251.

⁷⁴ *Moralists*, s. 238.

⁷⁵ Tamże, s. 177.

⁷⁶ *Letter*, s. 346.

2. Burke

2. 1. Przyjemność i zadowolenie, dwa rodzaje popędów

W ciągu pół wieku, jakie dzielą pisma Shaftesbury'ego od wydania Burke'a *Dociekań filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, ukazało się w Anglii wiele rozpraw estetycznych. Był to również okres ugruntowywania się w tym kraju tradycji filozofii empirycznej. Już na początku stulecia wpływ pism przeciwstawiających się jej Platoników z Cambridge był nikły, pierwszym znaczącym kontynuatorem ich filozofii był dopiero Shaftesbury.⁷⁷ W połowie wieku tradycja ta była już w zasadzie zapomniana, zaś Edmund Burke korzystał z dokonań brytyjskiego empiryzmu rozwijanego m. in. przez Locke'a, nurtu, którego korzenie sięgały wcześniejszej teorii Hobbesa. Empiryzm poddawał jednocześnie krytyce niektóre z twierdzeń estetyki wywodzącej się bezpośrednio od Shaftesbury'ego (teoria zmysłu estetycznego). Rzeczywiście, jeśli przeczytać choćby pierwsze zdanie *Lewiatana*, trudno oprzeć się wrażeniu, że obu filozofów – Hobbesa i Burke'a – łączyły te same założenia teoriopoznawcze:

“Co się tyczy myśli człowieka, chcę je rozważać *pojedynczo*, a następnie w *ciągach*, czyli w zależności jednych od drugich. Pojedynczo każda z nich jest *przedstawieniem*, lub obrazem jakiejś jakości., cz też innej cechy ciała poza nami, która zazwyczaj nazywa się *przedmiotem*. Ten przedmiot działa na uszy, oczy, inne części ludzkiego ciała i działając różnorako, wywołuje różnorakie obrazy.”⁷⁸

Punktem wyjścia dla rozważań Burke'a na temat piękna i wzniosłości staje się odkrycie, iż pewne jakości zmysłowe oddziałują na ludzki umysł w taki sposób, że człowiek odczuwa określone emocje; pewien szczególny rodzaj tych jakości (oraz towarzyszących im przeżyć) nazwany zostaje pięknem, inny zaś – wzniosłością. Na początku trzeciej części *Dociekań* filozof pisze:

“Przez piękno rozumiem tę jakość lub te jakości w ciałach, przez które powodują one miłość lub jakąś namiętność (*passion*) do niej podobną.”⁷⁹

W obrębie takiego empirycznego schematu Burke tworzy miejsce na badania psychologiczne, mające wskazać reakcje psychiki odpowiadające doznaniom, jakie towarzyszą percepcji zjawisk estetycznych. Co więcej, relacja przedmiot (i jego pewne jakości) – podmiot (i jego doznania)

⁷⁷ Przyczyną był, po pierwsze, religijny charakter ich pism, po drugie, brak precyzyjnej metody, co w konfrontacji z rodzącym się nowożytnym przyrodoznawstwem skazywało ich z góry na przegraną. Dobrym przykładem może być jedno z najważniejszych ich dzieł, *The True Intellectual System of the Universe* Ralphi Cudwortha (1743 r.), które w najpopularniejszym wydaniu z 1845 (translated by John Morrison, London: Thomas Tegg, 1845) liczy ok. 2000 stron, a jest to tylko początek zamierzonej całości. Rozwlekłość, liczne odwołania do filozofów starożytnych zaciemniające myśl dzieła oraz podporządkowanie całej treści obronie religii sprawiły, że oddziaływanie tej pracy nie było zbyt wielkie. Bezpośrednim efektem zainteresowań Shaftesbury'ego tą tradycją filozoficzną, poza charakterem tworzonej filozofii, było wydanie przez niego kazań Whichcote'a, do których przedmowa była pierwszą publikacją późniejszego autora *Characteristics (Select Sermons of Benjamin Whichcote)*, London 1698). Na temat znikomego oddziaływania w osiemnastym wieku myśli Szkoły w Cambridge zob.: Ernst Cassirer, *The Platonic Renaissance in England*, translated by James P. Pettegrove, Edinburgh: Nelson, 1953, s. 3–84.

⁷⁸ Thomas Hobbes, *Lewiatan*, wyd. cyt., s. 9.

pozwała Burke'owi szukać podmiotowych uwarunkowań, które empiryczna metoda odnajduje zarówno na płaszczyźnie fizjologicznej, psychologicznej jak i na biologicznej. Rezultatem tych poszukiwań jest wskazanie takich reakcji organizmu jak: stan napięcia lub rozluźnienia nerwowego i mięśniowego, proste i złożone uczucia, Burke dodaje też, że źródłem doświadczenia estetycznego są popędy leżące u podstaw ludzkich zachowań. Tak jak w przypadku teorii Shaftesbury'ego, punktem wyjścia przy omawianiu zjawisk estetycznych jest dla Burke'a psychologia. Cel, jaki stawia swemu dziełu, jest jasny: określić cechy dystynktywne piękna i wzniosłości, gdyż, jak sam zauważa,

“...idee wzniosłości i piękna bywały często mylone oraz że obydwie bez wyboru stosowano do rzeczy nader odmiennych, a czasem o wprost przeciwnej naturze. (...) Takie pomieszanie idei musi z pewnością sprawiać, że wszelkie nasze rozważania na tego rodzaju tematy są wielce niecisłe i nieprzekonujące. Mniemałem, że jeśli w ogóle można temu zaradzić, to nie inaczej, jak tylko przez pilne badanie namiętności w naszych sercach, poprzez staranny rozbiór tych własności rzeczy, których wpływ na owe namiętności ujawnia doświadczenie i poprzez poważne i baczne dociekanie praw natury, dzięki którym własności te zdolne są oddziaływać na ciało i w ten sposób pobudzać nasze namiętności.”⁸⁰

Tak naszkicowany zamiar z góry wyznacza możliwe do uzyskania rozwiązanie: przeprowadzany w kilku pierwszych rozdziałach pierwszej części rozbiór prostych uczuć i wyodrębnienie spośród nich z a d o w o l e n i a (*delight*) jako przeciwstawnego p r z y j e m n o ś c i (*pleasure*) i p r z y k r o ś c i (*pain*) ma na celu przeciwstawienie namiętności (*passions*) związanych z dążnością do samozachowania i namiętności przynależnych społeczności – w konsekwencji zaś przeciwstawienie wzniosłości i piękna.

2. 2. Wzniosłość i piękno a psychologia

“Górność jest echem wielkoduszności”,⁸¹ a “dusza nasza ma już taką naturę, że jakość daje się unosić prawdziwej górności, i biorąc radosny rozpęd, napęlnia się weselem i dumą, jakby sama zrodziła to, co usłyszała.”⁸²

Powyższy cytat z dzieła Pseudo – Longinosa dobrze ukazuje podstawową cechę tego zjawiska – bardzo silne uniesienie, nad którym nie jest się w stanie zapanować. Burke dzieło to znał dobrze (korzystał z angielskiego przekładu z 1739 r.), kilkakrotnie wspomina je na kartach *Dociekania*. Nie widzi też powodów, by nie zgadzać się z zawartym tam jego opisem, sam podobnie określa

⁷⁹ *Dociekania*, s. 101.

⁸⁰ Tamże, s. 3–4.

⁸¹ Pseudo – Longinos, *O górności*, W: *Trzy poetyki klasyczne: Arystoteles, Horacy, Pseudo – Longinos*, przeł. T. Sinko, Wrocław: Ossolineum, 1951, s. 102. Traktat ten jest uznawany za pierwsze dzieło poświęcone wzniosłości.

⁸² Tamże, s. 99.

wzniosłość, jako “najsilniejsze uczucie, jakiego umysł jest w stanie doznać”.⁸³ Obaj kładą nacisk na emocjonalny aspekt tego zjawiska.⁸⁴

Wzniosłość zostaje przez autora *Dociekań* określona jako najsilniejsze z dostępnych człowiekowi uczuć. W chwili jego przeżywania “umysł jest tak całkowicie wypełniony swoim obiektem, że nie może zająć się żadnym innym, ani tym samym rozumować na temat tego obiektu, który go opanował. (...) Zdumienie (...) jest efektem wzniosłości w jej najwyższym natężeniu; skutki pośrednie to podziw, cześć i szacunek.”⁸⁵

Za przykład takiego paraliżu woli, gdy “wszystkie jej [duszy – AG] poruszenia zostają zawieszane, a do tego dochodzi pewien stopień zgrozy”, najłatwiej uznać *strach*. Całą duszę wypełnia wówczas myśl o niebezpieczeństwie, zaś podstawą takiego przeżycia byłby popęd samozachowawczy. Niemniej jednak w silnym uczuciu strachu, gdy jest się świadomym realnego niebezpieczeństwa, trudno byłoby mówić o przeżywaniu czegoś więcej niż strachu i przerażenia. Trudno wyobrazić sobie, by chwile strachu o własne życie miały stać się źródłem szczególnych doznań estetycznych, osoba ogarnięta takim uczuciem nie zajmowałaby się samym faktem jego przeżywania, lecz prawdopodobnie ucieczką bądź przeciwdziałaniem niebezpieczeństwu; uczucie strachu prowadziło do chęci jak najszybszego zlikwidowania go. O żadnej “czci i podziwie”, o których pisze Burke, nie ma mowy. Chociaż zatem opis przeżywanych uczuć byłby prawdopodobnie w pewnym stopniu zbliżony, należałoby przyjąć, że podziw taki można odczuć tylko wtedy, gdy jakiś przedmiot zostaje *wyobrażony* jako potencjalnie groźny. Na przykład obserwator szalejącej morskiej burzy musi być realnie bezpieczny znajdując bezpieczne schronienie np. w latarni morskiej. Zdaje on sobie wtedy sprawę, że jego życie z pewnością znalazłoby się w realnym niebezpieczeństwie, gdyby znajdował się w łodzi daleko od brzegu, na morzu. Za każdym razem jego uczuciom towarzyszyć będzie *zdumienie*, gdy odkrywa on potencjalną nieuniknioną niebezpieczeństwa.

Jednym ze sztandarowych przykładów zjawiska wzbudzającego uczucie wzniosłości jest widok rozgwieżdżonego nieba (przykładem tym posługuje się zarówno Burke, jak i Kant). Nieboskłon, jak się wydaje, *nieśkończony* pełen gwiazd, stawałby się źródłem przeżycia wzniosłości nazywanej przez Kanta wzniosłością *matematyczną* (związaną z niewspółmiernością dwu władz poznawczych: posiadającego pojęcie nieskończoności intelektu i próbującej ogarnąć naoczność wyobraźni). Jeżeli jednak widokowi temu towarzyszyłoby realne niebezpieczeństwo, o wzniosłości nie można by w ogóle mówić.

Przykład rozgwieżdżonego nieba wymaga jeszcze jednej uwagi. Jeżeli bowiem porównać wspomniany wcześniej opis morskiej burzy czy to z widokiem nieba, czy też z rzeczami, które najbardziej bezpośredni sposób wywołują uczucie szacunku i podziwu, to trzeba dodać, że nie zawsze łatwo można odnaleźć element wyobrazonego niebezpieczeństwa. Również budzący podziw kamienny krąg Stonehenge widziany o zachodzie słońca (inny przykład, jakim posługuje się Burke) nie nasuwa żadnych skojarzeń z potencjalnym niebezpieczeństwem. W tym przypadku należałoby

⁸³ *Dociekania*, s. 43.

⁸⁴ Na temat angielskich edycji dzieła Pseudo – Longinosa oraz jego wpływu na estetykę brytyjską, zobacz trzeci rozdział niniejszej pracy.

⁸⁵ *Dociekania*, s. 63.

mówić, zdaniem Burke'a, o wyobrażeniu mocy (*power*), jaka była potrzebna do zbudowania takiej budowli. Można zgodzić się, że uczucia, jakie taki widok wywołuje, to zdumienie i podziw dla twórców kamiennego kręgu, trudniej zgodzić się, że widok ten łączy się z trwogą i niebezpieczeństwem.

Burke pisze następująco: "Cokolwiek zdolne jest w jakikolwiek sposób pobudzać wyobrażenie przykrości i niebezpieczeństwa (...) jest źródłem *wzniosłości*".⁸⁶ Wzniosłość jest tym samym efektem oddziaływania "idei (...) związanych z samozachowaniem" w odróżnieniu od tych, które dotyczą społeczności. Podział ten obejmuje "większość idei zdolnych wyrzeć potężne wrażenie na umyśle".⁸⁷ Nie zawsze konieczne jest, by niebezpieczeństwo – wyobrażone – było uświadomione. Chodzi raczej o ukryte źródła – Stefan Morawski nazywa je źródłami biologicznymi⁸⁸ – uczuć.

W omawianym przykładzie Stonehenge (przykład rozgwieżdżonego nieba byłby bardzo podobny) analogia może dotyczyć niewspółmierności mocy potrzebnej do jego wzniesienia oraz siły, jaką dysponuje pojedynczy obserwator. Jakkolwiek swej własnej słabości nie musi on przeciwstawiać czyjejś potędze, to może odczuć w porównaniu z nią własną znikomość. W tym miejscu Burke dochodzi do źródła wzniosłości – dążenia do samozachowania.⁸⁹ Od opisu przeżyć przechodzi on do poszukiwania ich podstaw. Moment ten dobrze widoczny jest w sposobie, w jaki określa znaczenie trwogi: "jest [ona] bowiem we wszystkich w ogóle przypadkach, czy to b a r d z i e j o t w a r c i e , c z y s k r y c i e , p r z e w o d n i ą z a s a d ą w z n i o s ł o ś c i".⁹⁰ Oba przypadki: obserwowanej z bezpiecznego miejsca burzy morskiej i Stonehenge, a więc zarówno sytuacja, w której widok wiąże się z uczuciem trwogi, jak i ta, gdy trwoga jest "bardziej skryta" i stanowi tylko domniemany efekt biologicznego źródła wzniosłości, łączy jeszcze jedna cecha. Otóż, jak się wydaje, całe dotychczasowe rozumowanie "wisiałoby w próżni", jeśli nie udałoby się wskazać przekonujących dowodów, pozwalających te dwie, tak przecież różne, sytuacje, podporządkować jednemu źródłu. Konieczne staje się postawienie pytania o to, jakie wspólne cechy, dane empirycznie, sprawdzalne, łączą oba przeżycia?

Oczywiście odpowiedź na tak postawione pytanie trudno byłoby znaleźć wśród uczuć takich jak strach, ten bowiem nie jest bezwzględnie odczuwany. Poza tym, jak zauważa Boulton w swym przypisie do dzieła, "wzniosłości nie tworzą poszczególne uczucia, choć mogą one przyczynić się do rozpalenia tego patetycznego zapалу, który wespół z podniosłymi myślami porusza umysł. Strach więc potęguje wzniosłość tak samo, jak to czynią inne uczucia: smutek, miłość, gniew, oburzenie, ambicja, litość, etc."⁹¹ O wzniosłości nie decyduje zatem rodzaj uczuć, jakie jej towarzyszą. Konstitutywnego elementu wzniosłości Burke szuka gdzie indziej. Zauważa oto, że wszędzie tam, gdzie można mówić o wzniosłości, odczuwane jest uczucie zadowolenia (*delight*), będące w odróżnieniu

⁸⁶ Tamże, s. 43.

⁸⁷ Tamże, s. 42.

⁸⁸ Stefan Morawski, *Teoria estetyczna Burke'a*, wyd. cyt., s. 23.

⁸⁹ Burke, podobnie jak Shaftesbury, nie jest zbyt precyzyjny w sformułowaniach: w obu przypadkach – (świadomych) uczuć i (nie zawsze uświadomionych) popędów – używa najczęściej terminu *a f e k t* (*affection*). Shaftesbury jednak nie przeciwstawia popędu samozachowawczego popędowi społecznemu, gdyż w jego teorii oznaczałoby to stan nieprawidłowy.

⁹⁰ *Dociekania*, s. 64, podkr. – AG.

od wyżej przytoczonych uczuciem prostym, wrażeniem (podobnie jak przyjemność i przykrość: „Przyjemność i przykrość są prostymi wrażeniami (*ideas*), nie dającymi się definiować”⁹²; Burke korzysta tu z określenia Locke’a⁹³). Gdy przebiegam wzrokiem wzburzone fale morskie, ogarnia mnie zdumienie, że jednak nie jestem w niebezpieczeństwie. Elementarnym wrażeniem (*idea*), jakiego doświadczam, jest zadowolenie (*delight*), którego powodem jest usunięcie pewnej przykrości (*pain*), zasadzającej się na potencjalnym zagrożeniu życia. Zauważmy, że bezpośrednio dane jest wrażenie i to ono powinno stanowić punkt wyjścia dociekań. Tak w istocie czyni Burke. Wiele uwagi w początkowych rozdziałach swego dzieła poświęca klasyfikacji uczuć prostych – wrażeń, przy czym celem jest wykazanie odrębności zadowolenia, w szczególności zaś – rozróżnienia pomiędzy zadowoleniem a przyjemnością.

Powód wydaje się następujący: bez uznania, że podstawowy element emocjonalny uczucia wzniosłości jest natury pozytywnej, tj. takiej, że nie można go określić jedynie poprzez negację jakiegoś innego wrażenia prostego, niemożliwe wydaje się Burke’owi pozytywne określenie samej wzniosłości jako wartości odrębnej, przeciwstawnej pięknu. Tak zatem dla empirysty Burke’a ostateczne rozstrzygnięcie czym jest wzniosłość tkwi wśród danych dostępnych zmysłom.

* * *

Tak jak wzniosłość, tak i piękno ma swe źródło w biologicznej naturze człowieka; wyrasta ono z potrzeby obcowania z innymi ludźmi. W analizie wzniosłości Burke doszedł do wniosku, że podczas przeżywania tego uczucia popęd samozachowawczy musi być, jeśli można to tak określić, przeniesiony w sferę wyobraźni. Również obecne u podstaw percepcji piękna pojęcie popędu społecznego trzeba jednak ograniczyć. Z perspektywy czysto biologicznej drugi, obok samozachowawczego, instykt wiązałby się po prostu z potrzebą podtrzymania gatunku (choć można byłoby go zapewne określić jako popęd społeczny), piękno zaś byłoby tożsame z żądzą.⁹⁴ Aby zatem ująć specyfikę piękna, należy abstrahować od żądzy i potraktować towarzyszące mu uczucie jako w jakiś sposób analogiczne. Miłość nie zmieszana z żądzą Burke nazywa „miłością lub jakąś namiętnością do niej podobną”, „tkliwością”:

“(…) odróżniam miłość, przez którą rozumiem tę satysfakcję, jaka powstaje w umyśle przy kontemplacji każdej rzeczy pięknej, jakiegokolwiek byłaby natury, od żądzy, która jest energią umysłu popychającego nas ku posiadaniu pewnych przedmiotów, które nie tym nas poruszają, iżby były piękne, ale czymś zgoła innym.”⁹⁵

Powyższy cytat ważny jest z dwu powodów. Pierwszym jest niemożność określenia piękna na podstawie samej „satysfakcji” (byłaby to definicja *idem per idem*): piękno byłoby tym, co wzbudza satysfakcję właściwą... pięknu! W tych określeniach obecny jest jednak istotny element pozytywny.

⁹¹ Tamże, przypis.

⁹² Tamże, s. 34.

⁹³ Por. John Locke, *Rozważania dotyczące rozumu* ludzkiego, ks. II, rozdz. VII, § 1, wyd. cyt., s. 155.

⁹⁴ *Dociekania*, s. 46.

Otóż drugim powodem, dla którego warto uważniej przyjrzeć się tym słowom, jest próba pozytywnej definicji żądy wiążącej się z chęcią posiadania swego przedmiotu. Analogicznie piękno nie mogłoby nasuwać myśli o chęci posiadania swego przedmiotu, mimo to wzbudzone uczucie byłoby takie samo lub podobne (miłość).

Pytanie tylko, na ile definicja taka – przeprowadzana na płaszczyźnie psychologicznej – jest wystarczająca.

Przykładem, którym posługuje się Burke przy opisie uczucia towarzyszącemu percepcji piękna, jest właśnie miłość, razem z domieszką żądy:

“Zatem obiektem tej mieszanej namiętności, którą nazywamy miłością, jest p i ę k n o p ł c i . Ludzie czują pociąg do płci w ogóle, ponieważ jest to płeć, na mocy powszechnego prawa natury, ale poszczególne osoby pociągają ich dzięki osobistemu pięknu.”⁹⁶

Rodowód piękna jest czysto biologiczny, lecz jak odróżnić uczucie właściwe samemu pięknu? Kiedy zatem wiadomo już, że w określeniu “ta kobieta jest piękna” chodzi o sam fakt “bycia piękną”, nie zaś o uczucie, które zmieszane jest z żądzą? W drugim przypadku nadal odczuwany jest pociąg do przedmiotu. Doznanie, pisze filozof, nie jest wtedy tak gwałtowne, jak wtedy, gdy wiąże się z “chęcią posiadania”. Samo odróżnienie na podstawie stopnia intensywności przeżyć nie wydaje się jednak przekonujące. Jednakże Burke dodaje zaraz, że społeczność, o której mówi, nie jest “społecznością płci”. W ocenie piękna ludzkiego ciała sytuacja nie byłaby prawdopodobnie nigdy do końca czytelna. Społeczność mająca stać się podstawą odczuwania piękna może być rozumiana szerzej:

“Nazywam piękno jakością społeczną, bo kobiety i mężczyźni oraz nie tylko oni, lecz także inne zwierzęta (a jest takich wiele) napawają nas uczuciem czułości i upodobania ku sobie, gdy czerpiemy radość i przyjemność z ich oglądania; lubimy mieć je w pobliżu i chętnie nawiązujemy z nimi pewnego rodzaju związek, chyba że sprzeciwiają się temu ważne powody.”⁹⁷

W tym miejscu koncepcja Burke’a zbliża się do myśli Shaftesbury’ego – obaj estetycy zgadzają się, że świadomość tworzenia pewnej większej wspólnoty łączy się z odczuwaniem przyjemności. Do pewnego miejsca Shaftesbury myśli o niej w zbliżonych kategoriach: taką podstawową wspólnotą jest społeczeństwo ludzi. Jak jednak można było zauważyć, uczucie entuzjazmu umożliwiło rozpatrywanie człowieka w relacji do całości natury. Burke zwraca tu jednak uwagę, że najsilniej odczuwana jest wspólnota z innymi ludźmi. Cechy, które pociągają nas w innych ludziach – piękno ciała – będą, jego zdaniem, stanowiły wzór w konsekwencji dla wszelkich jakości, jakie określi mianem pięknych. Od strony uczuciowej – piękno wiązać się będzie z uczuciem solidarności, jedności, wspólnoty z innymi. Charakterystyczne, że im szerzej będzie pojmować się taką wspólnotę, tym poczucie to będzie słabsze; można mówić o tkliwości odczuwanej w stosunku do pewnych zwierząt, pewnym przywiązaniem można darzyć zapewne również niektóre rośliny, trudno jednak uczucie to rozciągnąć na przyrodę nieożywioną. Jeśli wyrazić to w kategoriach celowości, celowość

⁹⁵ Tamże, s. 101.

⁹⁶ Tamże, s. 47, podkr. – AG.

⁹⁷ Tamże, s. 47–48.

obejmująca całą przyrodę, postulowana przez Shaftesbury’ego, dla Burke’a jest czymś wielce wątpliwym:

“Być może jednak, że opatrność uczyniła także i tę różnicę mając na widoku jakiś wielki cel, choć nie możemy dostrzec wyraźnie, jaki by miał być, jako że jej mądrość nie jest naszą mądrością, ani jej drogi naszymi.”⁹⁸

Sprawdzian może być tylko jeden – granice “społeczności piękna” wyznaczone mogą być jedynie na podstawie doznawanego uczucia tkliwości, przy czym dla Burke’a w przypadku piękna ludzkiego ciała byłoby dość trudno określić, czy faktycznie ocenie podlega samo piękno. Aby oddać mu jednak sprawiedliwość, trzeba zauważyć, że konieczne abstrahowanie od żądy jest postulatem słusznym, nasuwającym na myśl rozwiązanie Shaftesbury’ego i Kanta. Problem polega jedynie na tym, że w takiej teorii, jaką tworzy, nie ma miejsca na jej wystarczający opis, skoro ten może opierać się tylko na danych świadomości rozumianej jako pewien aparat percepcyjny. Inaczej też niż wzniosłość, piękno nie może opierać się na rozróżnieniu podstawowych wrażeń. Odpowiadające mu wrażenie p r z y j e m n o ś c i może mieć rozmaite źródła. Stawia to Burke’a w niewygodnej sytuacji: pozostaje mu przyznać, że jedynym dostępnym wyznacznikiem piękna jest brak właściwej żądy intensywności w odczuwaniu uczucia miłości. Konieczna staje się jeszcze jedna próba zakreślenia granic piękna: próba dokonana z perspektywy nie psychologii, lecz fizycznych właściwości przedmiotów. Teoria jednak nie będzie wolna od antropomorfizmu (będąc zakorzeniona w jakościach, jakie można odnaleźć w pięknie ludzkiego ciała), co, jak zobaczymy, stanowić będzie o jej ograniczeniu. Niewystarczalności takiego podejścia świadom jest sam Burke, gdy dostrzega, że nie wyjaśnia ono, d l a c z e g o pewne zwierzęta uznajemy za piękne, inne zaś nie.

Dylematem, z jakim Burke musiał jednak w tym miejscu się zmierzyć, jest opis sposobu, w jaki następuje przejście od własności samego przedmiotu do przeżycia, jakie własności te wywołują. Dotychczasowe rozważania, jeśli nawet sygnalizują rozwiązanie “fizyczne” (jakości obiektywne przedmiotu), byłyby niekompletne, gdyby nie próba wyjaśnienia zasady, na jakiej opręć muszą się sądy smaku, skoro a) dotyczą jakości przedmiotu i b) opierają się na przyjemności i zadowoleniu. Dla empirysty i sensualisty możliwym rozwiązaniem było odwołanie się do warunku f i z j o l o g i c z n e g o, mającego stanowić pośredni człon pomiędzy cechami przedmiotu i uczuciami podmiotu. Powstają w ten sposób następujące dychotomie⁹⁹:

Kategoria estetyczna	Własności obiektywne	Źródła biologiczne	Warunek fizjologiczny	Elementy psychologiczne		
				Wrażenie	Uczucia proste	Uczucia złożone
Wzniosłość	(to, co groźne) potęga (wielkość) mroczność,	Popęd samozachowawczy	Stan napięcia mięśniowego i nerwowego	Wielkości kształtu, czerni, chropowatości itd.	Przyjemność zależna – zadowolenie	Zdumienie, podziw, trwoga

⁹⁸ Tamże, s. 48.

⁹⁹ Korzystam z analizy Stefana Morawskiego zawartej w jego pracy *Teoria estetyczna Burke’a*, wyd. cyt., s. 30.

	nagła zmienność, samotność, milczenie					
Piękno	(to, co tkliwe) małość, jasność, łagodna zmienność, delikatność, łagodność	Popęd dotyczący obcowania z ludźmi	Stan rozluźnienia mięśniowego i nerwowego	Małości kształtu, jasności, gładkości	Przyjemność pozytywna	Miłość, tklliwość

Jak pisałem, rozróżnienie pomiędzy wzniosłością i pięknem opiera się na rozróżnieniu dwóch przeciwstawnych popędów, co z kolei wyznaczyło poszukiwanie tych jakości zmysłowych, które mogłyby wywoływać określone uczucia związane z tymi popędami (uczucia proste i złożone). W tym miejscu Burke zakłada (co zgadza się z jego empirystycznym podejściem) odpowiedniość pomiędzy jakościami przedmiotu (na płaszczyźnie podmiotowej odpowiadać im będą wrażenia) a stanami fizjologicznymi. Przykładem może być uczucie wzniosłości: w przypadku bólu – bądź strachu przed nim – człowiek ma “(...) zęby zaciśnięte, brwi spazmatycznie ściągnięte, czoło zmarszczone, oczy wpadnięte, którymi dziko toczy dookoła, włosy zjeżone, głos dobywa się w krótkich okrzykach i jękach, a całe jego ciało się słania. Lęk, czyli trwoga, która jest obawą przed bólem albo śmiercią, ujawnia dokładnie te same skutki (...) Jedyna różnica pomiędzy bólem a trwogą leży w tym, iż rzeczy, które wywołują ból, działają na umysł za pośrednictwem ciała, podczas gdy rzeczy powodujące trwogę poruszają zawsze narządy cielesne poprzez działanie umysłu donoszącego o niebezpieczeństwie.”¹⁰⁰

Podobieństwo reakcji na bodźce nie jest tylko zewnętrzne: bezpośrednią reakcją w przypadku wzniosłości jest stan napięcia mięśniowego i nerwowego, gdy organizm przygotowuje się do stawienia czoła niebezpieczeństwu, choćby było ono tylko wyobrażone. Z kolei opis fizjologicznej reakcji na zjawisko piękna (“głowa odchyła się nieco na bok, powieki przysmykają się bardziej niż zwykle, a oczy łagodnie się obracają skłaniając się ku przedmiotowi, usta są nieco rozwarte, a oddech dobywa się powoli, z cichym westchnieniem od czasu do czasu: całe ciało jest nacechowane spokojem (...)”¹⁰¹) przekonuje, że cały organizm znajduje się w stanie rozluźnienia.

Wywody te stanowią najsłabszą część całej teorii. Współczesnego czytelnika uderza arbitralność rozwiązań, na siłę dopasowywanych do całego systemu.¹⁰² Wydaje się, że w tym miejscu silnie zaciążył niedoskonały stan wiedzy na temat fizjologii, jak również brak rzetelnego przygotowania samego autora. Łatwo można bowiem zarzucić, że o ile oglądanie piękna czy przeżywanie

¹⁰⁰ *Dociekania*, s. 148–149.

¹⁰¹ Tamże, s. 170.

¹⁰² O tym, że wątki te już w czasach powstania *Dociekań* budziły wiele wątpliwości, świadczą reakcje recenzentów popularnych magazynów kulturalnych (*Critical Review*, *Literary Magazine*), przytoczone przez Boultona, które znajdują się również w przypisach do polskiego wydania dzieła. Por. także Herbert. A. Wichelns, *Burke's Essay on the Sublime and its Reviewers*, “Journal of English and Germanic Philology” 1922, vol. XXI.

wzniosłości mogą wiązać się z efektami opisanymi przez Burke'a, to zależność pomiędzy nimi nie jest konieczna. Filozof pisze jednak:

“Bowiem wydaje mi się zupełnie jasne na podstawie tego [przytoczonego powyżej] oraz wielu innych przykładów, że kiedy ciało z jakiegokolwiek przyczyny odpowie w sposób zgodny z emocjami, jakich by doznało dzięki określonej namiętności, to ono samo rozbudzi w umyśle coś bardzo do owej namiętności podobnego.”¹⁰³

Zdaniem Burke'a warunek wystąpienia opisanych objawów fizjologicznych jest konieczny, choć nie wystarczający. Jeśli nawet przyjąć (co byłoby znacznym uproszczeniem), że k a ż d e m u przeżyciu estetycznemu towarzyszą określone reakcje organizmu, to nadal nie wiadomo, dlaczego tak się dzieje, że wzbudzane są one przez takie a nie inne przedmioty, nic nie przekonuje też do przyjęcia, że dany objaw fizjologiczny jest warunkiem wystarczającym, by uznać, że mamy do czynienia z określoną kategorią estetyczną. Oba te zarzuty Burke próbuje odeprzeć poprzez analizę oddziaływania konkretnych bodźców zmysłowych (ciemność, jasność, kolor, wielkość itd.) na organy zmysłowe. Tym jednak zajmiemy się w dalszej części pracy, gdy prześledzimy opisane przez Burke'a jakości przedmiotowe, odpowiedzialne za wywołanie przeżyć estetycznych. Niemniej jednak już teraz można dostrzec wątpliwość, czy odpowiedź, jakiej Burke może udzielić, będzie ostateczna i wyczerpująca, czy wybór pewnych konkretnych jakości nie będzie znów arbitralny i po części przypadkowy.

* * *

Spojrzenie na obie teorie pozwala zauważyć przede wszystkim dzielące je różnice. Burke, inaczej niż Shaftesbury, odróżnia wzniosłość i piękno. Rozróżnienie pomiędzy tymi wartościami tkwi u samych założeń teorii – przeciwstawienia popędowi prywatnemu popędów społecznych. Shaftesbury oczywiście uświadamiał sobie różnicę pomiędzy nimi i prawdopodobnie zgodziłby się na wiele sądów wypowiedzianych w Burke'owskich *Dociekaniach*. Prawdopodobnie jednak też zarzuciłby temu pismu niekompletność wywodów. Jeżeli bowiem pobudką postępowania ma być albo własny interes, albo dobro społeczności, to na gruncie rozwiązań Burke'a nieznana jest relacja, która je łączy. Mogą one być całkowicie sobie przeciwstawne – ale wtedy trzeba by założyć bądź prymarność jednej z nich (co prowadziłyby do Hobbesa albo do Shaftesbury'ego), bądź stwierdzić dwa niezależne pobudzenia ludzkiej woli, co wydaje się trudne do przyjęcia. Burke zadowala się opisem emocji determinowanych przez afekty (można zasadnie przyjąć, że to, co Burke nazywa “popędem”, odpowiada “afektom” Shaftesbury'ego), tych ostatnich już nie uzasadnia. Uzasadnienie takie można znaleźć u Shaftesbury'ego – jest nim pojęcie *integrity of mind*, podporządkowanie afektów wspólnej zasadzie.

Podstawowym powodem takiego stawiania pytań przez Shaftesbury'ego jest celowościowy charakter jego teorii. Pozwala on szukać uzasadnień przeżywanych emocji w teorii wartości. O ile Burke dokładnie klasyfikuje wszystkie przeżycia, wyznaczając różne ich rodzaje (afekty, uczucia złożone i uczucia proste), o tyle wywodom Shaftesbury'ego brak takiej skrupulatności. Nie wydaje

¹⁰³ *Dociekania*, s. 149.

się jednak, by właśnie ta jej cecha zaważyła na braku niektórych rozstrzygnięć – np. obecnych u Burke’a subtelnych dystynkcji pomiędzy uczuciami złożonymi i prostymi. Przyczyn tego braku można poszukiwać w dwóch miejscach. Po pierwsze, chociaż obaj filozofowie nie byli odosobnieni w poszukiwaniu psychologicznych komponentów przeżycia estetycznego, to sama psychologia miała dopiero powstać. Zaważyło to na powstających pismach. Zarzutom braku dokładności można obciążyć równie dobrze także samego Burke’a (u którego pojęcia namiętności i popędu często stosowane są zamiennie).

Drugim, dużo istotniejszym powodem, dla którego Shaftesbury nie przeprowadził takiego rozróżnienia, jest przyjęcie przez niego całkowicie odrębnej perspektywy badawczej. Burke, przyjmując empirystyczny pogląd o bierności ludzkiego umysłu, którego rola sprowadza się do rejestracji docierających do niego wrażeń, stara się z możliwie największą dokładnością opisać nie tylko owe wrażenia, ale również elementarne reakcje, jakie one wywołują. Wreszcie celem bezpośrednim opisu zadowolenia i przyjemności było dla niego wyróżnienie wzniosłości jako odrębnej wartości estetycznej.

W przypadku Shaftesbury’ego sytuacja wygląda inaczej. Opis bezpośredniej reakcji na wrażenie zmysłowe nie jest mu potrzebny, gdyż problem, jaki stara się opisać, dotyczy aktywności ludzkiego umysłu, zmuszonego “podać obróbce” dostępny mu materiał zmysłowy. W odniesieniu do uczuć chodzi nie o to, jakie elementarne odczucia psychiczne składają się na doświadczenie, ale o to, jaki jest ich cel. Na płaszczyźnie psychologicznej odpowiada mu *integrity of mind*, stan zrównoważenia afektów, znalezienie wspólnego mianownika pomiędzy społecznymi a prywatnymi pobudzeniami woli.

Odmienność perspektyw ma niebagatelne znaczenie dla obu teorii estetycznych. U Burke’a opis zjawiska estetycznego sprowadzał się do opisu poszczególnych etapów procesu poznawczego. Piękno na przykład jest prostą sumą następujących elementów: a) własności ciał + b) przeżycia przyjemności + c) przeżycia bardziej złożonych uczuć (tkliwość, miłość itp.) + d) warunku fizjologicznego + e) warunku biologicznego (źródło w popędzie społecznym). Z tego powodu estetyka Burke’a będzie charakteryzować się szczegółowymi opisami *k o n k r e t n y c h* jakości zmysłowych czy *e l e m e n t a r n y c h* doznań psychicznych. Te drugie będą stanowiły mocniejszą stronę teorii (skorzysta z nich Kant), pierwsze zaś bardzo często okażą się arbitralne i szybko popadną w zapomnienie.

Shaftesbury daleki będzie od uzasadniania piękna poszczególnych zmysłowych przedmiotów, będzie natomiast starać się uzasadnić zjawisko piękna, pytając, jak jest ono możliwe. Z kolei teleologiczny charakter dociekań pozwoli mu także zadać pytanie o cel piękna, rolę, jaką pełni ono we właściwym człowiekowi doświadczeniu świata. Gdyby chcieć krótko podsumować dzielące obu filozofów różnice, można by najprościej powiedzieć, że Burke dostarcza szczegółowego opisu przeżycia estetycznego i zjawiska zmysłowego określanego mianem piękna, natomiast Shaftesbury zjawisko to uzasadnia podając warunki, które muszą być spełnione, by było ono możliwe i cel, któremu służy. Także rolę uczuć, jakie mu towarzyszą, można określić u obu estetyków inaczej. Burke zdawałby się twierdzić: “percepcji estetycznej *t o w a r z y s z ą* określone uczucia”, trudno

natomiast orzec, czy będąc dla percepcji tej warunkiem koniecznym, są one dla niej również warunkiem wystarczającym. Teorię psychologicznych komponentów przeżycia estetycznego, którą stworzył Shaftesbury, można określić słowami: “percepcja estetyczna jest możliwa, o ile uczucia, jakie można przeżywać, wypływają z harmonijnie ukształtowanych afektów”. Paradoksalnie i na przekór historii można zatem uznać, że Burke przygotowuje Shaftesbury’emu grunt pod dociekania nad istotą zjawiska piękna.

Smak estetyczny

Przygotowując w 1759 r. drugie wydanie *Dociekań filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, Burke powiększył swój traktat o *Wstęp o smaku*. W ten sposób teoria jego została uzupełniona o opis władz poznawczych biorących udział w rozpoznaniu zjawiska piękna. Od wcześniejszych prac angielskich estetyków: Shaftesbury'ego, Francisa Hutchesona i Josepha Addisona upływało wtedy już prawie pół wieku; w tym czasie zostają wydane również inne ważne dla brytyjskiej estetyki pisma o tej problematyce: Dawida Hume'a *Sprawdzian smaku* (1757 r.), Aleksandra Gerarda *An Essay on Taste* (1759 r.), Henry'ego Home'a *Elements of Criticism* (1763 r.).

Smak estetyczny można najprościej zdefiniować jako dyspozycję do rozpoznania wartości estetycznych.¹⁰⁴ Takie wstępne i bardzo ogólne określenie nasuwało osiemnastowiecznym estetykom od razu szereg pytań. Stanisław Pazura pisząc o ówczesnej teorii smaku¹⁰⁵ wyróżnia pięć grup problemów, jakimi oni się zajmowali.

Pierwsza z nich obejmuje psychologiczną naturę smaku. Rozważano nie tylko emocjonalny charakter przeżycia estetycznego, ale zapytywano również o to, czy smak ma charakter zmysłowy, intelektualny, czy jest zdolnością wrodzoną, czy nabytą i na ile można go doskonalić. Obaj interesujący nas filozofowie zgodni są w podkreślaniu podstawowego uczuciowego komponentu doznania zmysłowego, w szczegółach jednak ich poglądy znacznie się różnią.

Drugi rodzaj problemów dotyczy możliwości uzgodnienia sądów smaku. Każdy z filozofów rozwijających teorię estetyczną musiał zadać sobie pytanie o to, czy mówi o treściach, których status nie wychodzi poza indywidualne, subiektywne

¹⁰⁴ Stanisław Pazura, *De gustibus. Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*, wyd. cyt., s. 7. Historia pojęcia smaku estetycznego jest przedmiotem studium George'a Bickie, *The Century of Taste. The Philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century*, Oxford: Oxford University Press, 1996.

¹⁰⁵ Stefan Pazura, *De gustibus*, wyd. cyt., s. 8–9.

odczucie, czy też o treściach, które mogą być jeżeli nie obiektywne, to przynajmniej intersubiektywne. W praktyce chodziło np. o to, czy możliwe jest wypracowanie jakiegoś ideału piękna, odnośnie którego można by oczekiwać zgody krytyków wydających na jego temat sąd. To z kolei rodziło pytanie o kryterium, wedle którego oceniany jest smak uznawany za “prawidłowy”.

Inne zagadnienie to rola smaku i jego miejsce w całości kultury człowieka. Jak można już teraz zauważyć, na pytanie to należy oczekiwać pewnej odpowiedzi tylko na gruncie teorii Shaftesbury’ego. Burke nie jest w stanie jej dostarczyć, gdyż nieuchwycenie odrębnego charakteru przeżyć estetycznych unieważnia samo pytanie o ich rolę.

Inne wyróżnione przez Pazurę problemy (społeczno–historyczna różnorodność smaku i stosunek smaku do zdolności twórczej, geniuszu) są dla omawianych tu teorii mniej istotne.¹⁰⁶

Jak widzieliśmy w poprzednim rozdziale, Shaftesbury i Burke w bardzo różny sposób analizują uczucia towarzyszące doznaniom estetycznych. Metoda Burke’a jest genetyczna i analityczna, koncentruje się na poszczególnych etapach przeżywania uczuć i bada ich podstawy. Analiza przeżywanych uczuć towarzyszących percepcji zjawisk estetycznych nie dała jeszcze podstaw, by traktować doznanie estetyczne jako samodzielną, autonomiczną sferę ludzkiego doświadczenia. Metoda Shaftesbury’ego jest odmienna: filozof podłoże emocji odnajduje co prawda na tej samej płaszczyźnie afektów co Burke, lecz charakterystyczny dla siebie brak precyzji łączy z brakiem zainteresowania subtelnymi różnicami pomiędzy uczuciami złożonymi i prostymi. W jego teorii nie ma też miejsca na opis fizjologicznego stanu organizmu kogoś, kto w danej chwili postrzega piękno czy przeżywa wzniosłość. Zadaniem, jakie stawia sobie autor *Characteristics*, jest wykazanie specyfiki istnienia wartości – w tym wartości estetycznych – nie zaś opis towarzyszących im zjawisk. Różnice pomiędzy tymi stanowiskami doskonale widać również w proponowanych przez obu filozofów koncepcjach smaku estetycznego.

¹⁰⁶ Problem geniuszu, nie rozwijany w początku osiemnastego wieku, można powiązać z kwestią samoistności sztuki, nieobecną rozprawie Burke’a, a w pismach Shaftesbury’ego dopiero zapowiadaną. Dalsze informacje na ten temat – zob. piąty rozdział tej pracy.

Dobrym punktem wyjścia dla ich opisu jest przedstawienie tej problematyki na podstawie innej ważnej pracy z tego okresu: *Sprawdzanie smaku* Dawida Hume'a.

1. Hume: sprawdzian smaku czyli zgoda krytyków

Podstawowym założeniem umożliwiającym w ogóle dyskusję na temat zjawisk estetycznych, jest twierdzenie o ich nierelatywności. Poucza o tym nawet spojrzenie na potoczne poglądy na ten temat. Z jednej strony trudno jest wyznaczyć precyzyjne reguły uznawania czegoś za piękne – tak, żeby każdy, kto zapoznałby się z nimi, musiał jednocześnie bezwarunkowo na nie przystać. Z drugiej strony trudno również zgodzić się ze zdaniem głoszącym, że o smak w ogóle nie można się spierać – przykłady różnej jakości dzieł sztuki mogą być na tyle oczywiste, że uznanie ich za jednakowo wartościowe byłoby równie niedorzeczne, jak uznanie “że kretowina jest równie wysoka, jak szczyt Teneryfy, lub że staw jest równie wielki jak ocean”.¹⁰⁷

W *A Treatise of Human Nature* Hume stwierdza, że percepcja jakiegokolwiek piękna (*beauty of all kinds*), a zatem również piękna zawartego w dziele sztuki wiąże się z doznawaniem “szczególnego zadowolenia i satysfakcji”.¹⁰⁸ Uwaga ta, pochodząca z lat 1739 – 1740 (pierwsze wydanie *A Treatise...*), uznająca przyjemność za istotę piękna, nie tylko nie pozwala na wyodrębnienie zjawisk estetycznych spośród biologicznej natury podmiotu (to, co piękne, jest nieodróżnialne od tego, co użyteczne) i zaciera różnicę pomiędzy celowością żywego organizmu a celowością piękna, będącą celowością zewnętrzną. Hume pisze następująco: “(...) jeśli rozważymy, że duża część piękna, które podziwiamy wśród zwierząt albo innych przedmiotów, pochodzi od (*is derived from*) idei wygody i użyteczności, nie potrzebujemy się wahać nad przychyleniem się do tej opinii.”¹⁰⁹ Hume obrazuje tym samym potoczny pogląd, który każe widzieć w zjawisku piękna jedynie przejaw celowości właściwej ukształtowaniu żywego organizmu: “Kształt, który

¹⁰⁷ Dawid Hume, *Sprawdzian smaku*, [w:] *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, przeł. T. Tatarkiewiczowa, Warszawa: PWN, 1955, s. 194.

¹⁰⁸ David Hume, *A Treatise of Human Nature*, edited by E. C. Mossner, London: Penguin Books, 1985, s. 349.

¹⁰⁹ Tamże, s. 350.

wskazuje na siłę, jest piękny w jednym zwierzęciu, ten zaś, który jest oznaką zwinności, u innego.”¹¹⁰

Refleksje te, zawarte na marginesie rozważań nad namiętnościami, podporządkowywały zjawiska piękna i brzydoty (*deformity*) podstawowym uczuciom dumy (*pride*) i pokory (*humility*). Na kształcie teorii bezpośrednio zaważyło zrównanie wszystkich tych doznań do rozmaitych źródeł przyjemności bądź przykrości. Kilkanaście lat później, w *Sprawdzianie smaku*, eseju poświęconym niemal w całości zagadnieniom estetycznym, Hume miał okazję uniknąć związanych z takim utożsamieniem niebezpieczeństw polegających na “rozmyciu” tego, co estetyczne, w opisie biologicznej natury człowieka. Wprowadził tam bowiem kapitalne rozróżnienie pomiędzy s ą d e m a o d c z u c i e m .

“Każde odczucie jest słuszne, gdyż nie odnosi się do niczego poza sobą i jest zawsze realne, byleby tylko człowiek zdawał sobie z niego sprawę, natomiast nie wszystkie sądy umysłu są prawdziwe, sądy bowiem dotyczą czegoś poza nimi, a mianowicie wypowiadają się o j a k i e j s r z e c z y w i s t o ś c i ; temu zaś sprawdzianowi nie wszystkie odpowiadają. Wśród tysięcy rozmaitych poglądów, jakie ludzie mają na ten sam przedmiot, jeden jest tylko słuszny i prawdziwy; trudność leży tylko w tym, aby go ustalić i stwierdzić. Przeciwnie, spośród tysięcy odczuć, które obudził ten sam przedmiot, wszystkie są słuszne, gdyż żadne odczucie nie odtwarza tego, czym jest istotnie dany przedmiot.”¹¹¹

Gdyby uznać, że zdanie dotyczące piękna jest sądem, a zatem założyć możliwość orzekania o nim w kategoriach prawdziwości, otwierałoby to możliwość ustalenia reguł smaku. Hume jednak nie precyzuje, jakiej rzeczywistości sąd taki miałby dotyczyć. Ze względów epistemologicznych, które kazały mu prawomocność takich sądów ograniczyć do skończonego ludzkiego doświadczenia, daleki byłby od uznania piękna za cechę samych przedmiotów. Nie godzi się więc na rozwiązanie, które przedstawia Burke. Podobnie obcy byłby dlań platonizm Shaftesbury’ego i szukanie piękna w rzeczywistości idealnej.¹¹² Hume dostrzega jednak niemożliwość uznania zdań na temat piękna tylko i wyłącznie za subiektywne od-

¹¹⁰ Tamże.

¹¹¹ Dawid Hume, *Sprawdzian smaku*, wyd. cyt., s. 193, podkr. – AG.

¹¹² Hume prawdopodobnie znał poglądy Shaftesbury’ego bądź do nich zbliżone. Świadczy o tym inny jego esej, *Platonik*, będący popularnym streszczeniem poglądów platońskich (*Eseje z dziedziny moralności i literatury*, wyd. cyt.).

czucie. Niemniej jednak zdanie na temat piękno nie jest sądem. Poszukiwanie “pewnych prawideł sztuki” należy zatem jego zdaniem prowadzić w sferze “uogólnienia obserwacji nad tym, co się powszechnie podobało we wszystkich krajach i we wszystkich epokach”.¹¹³

Hume nie wykorzystał wprowadzonego rozróżnienia, które umożliwiłoby ustawienie teorii estetycznej na gruncie pewniejszym niż powszechnie przyjęta konwencja. Niemniej jednak prezentowana przezeń teoria zawiera kilka ciekawych wskazówek na temat adekwatności oceny estetycznej. Zdaniom na temat piękna nie odpowiada żadna rzeczywistość poza sferą subiektywnych odczuć. Adekwatność ocen należałoby zatem rozumieć jako zgodność czyjegoś odczucia przeżywanego podczas odbioru dzieła sztuki z normą wyznaczoną opinią krytyków.

Chociaż zatem jedynym sprawdzianem smaku miałyby być zgoda krytyków, nie oznacza to całkowitego relatywizmu. Hume twierdzi, że zgoda taka jest możliwa. Pytanie o warunki, po spełnieniu których do niej dochodzi, przyjmuje postać pytania o warunki, jakie każdy z krytyków musi spełniać, aby jego opinia zbliżyła się do opinii innych:

“O taki tytuł [krytyka – AG] ubiegać się może jedynie głęboki umysł w połączeniu z subtelnością poglądów, wsparty o doświadczenie, udoskonalony przez porównywanie i wolny od wszelkich uprzedzeń; dopiero zgodny sąd takich krytyków, gdziekolwiek są, jest rzeczywistym sprawdzianem smaku i piękna.”¹¹⁴

W sytuacji, gdyby przypadkowa grupa osób miała oceniać duży zbiór dzieł sztuki, mogłoby być nawet tak, że oceny znacznie by się różniły i każdej osobie “podałoby się” inne dzieło sztuki. Można przypuszczać, że wpływ na poszczególne oceny mogłaby mieć moda (“ten obraz, malarz, styl jest modny”). Werdykt mógłby też zależeć od osobistych związków łączących twórcę dzieła i jego komentatora. Pierwszy warunek rzetelnej oceny oznaczałby zatem abstrahowanie od wszelkich uwarunkowań oceny, które byłyby zewnętrzne wobec treści samego dzieła.

Kolejny krok na drodze do osiągnięcia przez krytyków zgodnej opinii opiera się na następującym spostrzeżeniu: ocena wydana przez osobę z wieloletnim doświadczeniem różni się od werdyktu przypadkowego przechodnia, który schronił

¹¹³ Dawid Hume, *Sprawdzian smaku*, wyd. cyt., s. 195.

¹¹⁴ Tamże, s. 207.

się w galerii przed deszczem. Skoro jednak j e d y n y m sposobem wyróżnienia wartościowych dzieł jest zgodna opinia znawców, najlepszym materiałem, który miałby stać się miarą dla dalszego wartościowania, są dzieła uznane za klasyczne.

Mniej wyjaśnień wymaga kolejny z warunków, posiadanie przez krytyka szczególnych predyspozycji do oceny estetycznej. Hume'owi chodzi o wrażliwość zmysłów i subtelność wyobraźni umożliwiające dostrzeżenie drobnych różnic jakościowych w dziełach.

Wnioski, do których dochodzi Hume, można podsumować następująco.

Rozbieżność w kwestii smaku jest nieusuwalna, co nie znaczy jednak, że nie jest możliwe w tej sprawie porozumienie pomiędzy osobami wydającymi werdykt. Hume podaje warunki, jakie należy spełnić, by mogło dojść do takiej zgodności. Niemożność znalezienia jednakowego prawidła – tytułowego *sprawdzianu smaku* – powoduje, że jedynym punktem oparcia, jakie można znaleźć dla oceny estetycznej, jest zgodna opinia na temat jakiegoś przedmiotu. Dla Hume'a to właśnie "rozległość" zgodności w wydawaniu jakiejś opinii warunkuje jej adekwatność. Opisane warunki, jakie musi spełnić *sprawiedliwy krytyk*, przybliżają taką zgodę, ale stanowią one raczej zbiór potocznych obserwacji niż zestaw warunków konstytutywnych dla właściwej oceny estetycznej. Nie przesądzają tym samym o poszukiwanym przez Hume'a sprawdzianie smaku. Co więcej, wobec braku innego kryterium prawidłowości wydawanych ocen niż zgoda, często różnice w przygotowaniu do ich wydawania zdają się widoczne dopiero *post factum*. Różnice w potrzebnym doświadczeniu czy wrażliwości zmysłów widoczne są tylko wtedy, gdy krytycy znacznie się w nich różnią. Być może zatem przy ocenach dzieł, których wartość różni się w dostatecznie małym stopniu, stwierdzenie lepszego przygotowania krytyka do takich ocen może być oparte na przekonaniu o wyższości wydawanego przezeń sądu, a nie użyte jako jego uzasadnienie. Dopiero zgadzając się z czyjąś oceną i przeciwstawiając ją innej, można argumentować, że wydający ją krytyk lepiej spełnia przedstawione przez Hume'a warunki.

Byłoby jednak pomyłką, gdybyśmy oczekiwali powstania grupy krytyków, która – nawet po spełnieniu powyższych warunków – wydałaby zgodny werdykt dotyczący każdego dzieła sztuki. Na odwrót: praktyka przekonuje, że z faktu, iż

ktoś, kto posiada doskonały słuch muzyczny i rozległą wiedzę dotyczącą historii muzyki, nie wynika, że jest on równocześnie doskonałym znawcą np. dziewiętnastowiecznej powieści czy malarstwa impresjonistów. Świadomy takich ograniczeń Hume pisze:

“(…) pozostają wciąż jeszcze dwa źródła rozbieżności, które wprawdzie nie wystarczają, aby zatrzeć granicę między pięknem a brzydotą, jednakże nieraz przyczyniają się do tego, że nasze pochwały lub nagany różnią się między sobą *co do stopnia*. Jednym z nich są różne usposobienia poszczególnych ludzi, a drugim obyczaje i poglądy naszej epoki i kraju. Ogólne zasady smaku są takie same dla wszystkich ludzi. (...) Lecz gdzie różnica w sądach wypływa z wewnętrznych właściwości sądzących lub z ich zewnętrznych warunków, tam żadnemu nie można dawać pierwszeństwa; pewna różnica w sądach jest nie do uniknięcia i na próżno szukalibyśmy sprawdzianu, przy pomocy którego moglibyśmy pogodzić przeciwne poglądy.”¹¹⁵

W związku z tym poszukiwanie przez Hume’a zasad, wedle których należy określać wartość dzieła sztuki, można podzielić na dwa etapy.

Pierwszy z nich to określenie zasad ogólnych, dzięki którym możliwa jest czysta (wolna od uprzedzeń) i wnikliwa (ze względu na wrażliwość zmysłów popartą doświadczeniem) ocena estetyczna.

Drugi etap wprowadza konieczne ograniczenia. Ocena, jaką można wydać po spełnieniu warunków etapu pierwszego, okazuje się poprawna o tyle tylko, o ile:

- a) znana jest epoka, kultura, ogólnie mówiąc: tło powstania dzieła sztuki,
- b) dzieło odpowiada zainteresowaniom krytyka; Hume wspomina o różnicach w ocenie twórcy ze względu na wiek odbiorcy: “Dla tego, kto ma lat dwadzieścia, zapewne Owidiusz będzie ulubionym autorem, Horacy – dla tego, kto ma lat czterdzieści, a w pięćdziesiątym roku życia stanie się nim może Tacyt.”¹¹⁶,

c) usposobienie krytyka predestynuje go do odbioru i oceny wartości estetycznych reprezentowanych przez dane dzieło (wrażliwość na piękno, wzniosłość, szyderstwo, czułość itp.).

Tak zatem ani osoba szczególnie wrażliwa na wzniosłość nie będzie najlepszym sędzią, gdyby przyszło jej oceniać Wolterowskiego *Kandyda*, ani też komuś

¹¹⁵ Tamże, s. 210.

¹¹⁶ Tamże.

wychowanemu tylko w kręgu kultury własnego kraju nie byłoby łatwo wydać prawidłowy, wnikliwy sąd na temat dzieła zakorzenionego w całkowicie różnej tradycji kulturowej.¹¹⁷

Celem Hume'a staje się nie tyle wypracowanie wspólnego standardu smaku, reguły, której przestrzeganie gwarantowałoby wydawanie adekwatnej oceny wszelkich dzieł sztuki (trudno wyobrazić sobie stworzenie jednej hierarchii obejmującej wszystkie dzieła sztuki: utwory muzyczne i literackie, rzeźby i balet...), ile ukazanie powodów, dla których można uznać daną ocenę za bardziej zasadną od innej. Różnice pomiędzy krytykami oznaczają jednocześnie różnice w samym standardzie smaku. Dopiero wprowadzenie do niego uściśleń i zrelatywizowanie go do emocjonalnych różnic w upodobaniach oraz do warunków zewnętrznych (okoliczności powstania dzieła i jego odbioru) pozwala szukać odpowiedzi na pytanie, jakie najczęściej można usłyszeć podczas analizy dzieła sztuki: "czy jest ono wartościowe?", albo, by posłużyć się przykładem samego Hume'a: "czy Owidiusz był dobrym poetą?". Program przedstawiony przez Hume'a podaje warunki, na których ocena może być trafna, oraz każe uwzględnić rozmaite okoliczności (uzależniając odpowiedź od tego, kto dane dzieło ocenia, z jakiej perspektywy czasowej, na ile zna on kulturowe tło jego powstania itp.). W rezultacie możliwe staje się ustalenie, wśród jakich ludzi pewne dzieło sztuki wzbudziłoby przyjemne odczucia.

Przypomnijmy jeszcze raz, że wszystkie te rozwiązania opierają się na założeniu, że ocena estetyczna jest odczuciem a nie sądem. Ze względu na jednakowe dla wszystkich ludzi władze poznawcze obowiązywałaby ta sama zasada smaku. Hume nie podaje konkretnie jakiej natury jest smak, tzn. które z władz biorą udział w ocenie estetycznej, można jednak domniemywać, że smak opiera się na poznaniu zmysłowym i to ono decydowałoby o jedności zasady. Towarzyszy mu uczucie "podobania się". Uczucie, ze względu na różnice charakteru, usposobienia powodowałyby różnorodność standardów estetycznych. Wywody Hume'a skonstruowane są tak, by obejść te różnice i wskazać na warunki zgody pomiędzy ludźmi. Kłopotliwa sytuacja, w której Hume się znalazł (tak czy inaczej rozstrzygnięcie sporu opierałoby się, mimo wyżej wymienionych szczegółowych warunków, na umowie, konwencji), byłaby jednak do uniknięcia, gdyby wbrew intencjom Hume'a przyjąć,

¹¹⁷ Por. na ten temat: Anthony Savile, *Hume, Kant and the Standard of Taste*, [w:] *Kantian Aesthetics Pursued*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993, s. 71.

że zdanie na temat piękna jest sądem, a tym samym uznać, że kwestie smaku można rozstrzygać w kategoriach prawdziwości. Według Hume'a jest to jednak niemożliwe – zdaniom, jakie wypowiadamy na temat wartości estetycznych nie odpowiada żadna rzeczywistość – poza subiektywnie przeżywanymi emocjami. Nie istnieje żaden niesubiektywny miernik oceny estetycznej.

Powód takiego twierdzenia jest dla Hume'a bardzo prosty, wystarczy w tym miejscu odwołać się do podstawowych założeń epistemologicznych tworzonej przez niego filozofii. W *Badaniach dotyczących rozumu ludzkiego* poddając w wątpliwość zdroworozsądkową tezę o prostej korespondencji przedmiotu i podmiotu, w myśl której przedmiot "odciska" jak pieczęć w podmiocie swe własności, Hume stwierdza, że prawomocnie można rozwijać dwa rodzaje wiedzy. Jedną z nich to wiedza o pojęciach i stosunkach między nimi (przykładem może być matematyka lub geometria). Posługuje się ona kryterium niesprzeczności i jest a priori pewna i niezależna od materiału zmysłowego. Druga, dotycząca faktów, zamknięta jest tylko w obszarze ludzkiego doświadczenia (w tym jednym miejscu Hume zgadza się z empirykami), a stąd nie można na jej podstawie wyprowadzić żadnych powszechnie ważnych obiektywnych praw. Wszelkie sądy na temat rzeczywistości są jedynie prawdopodobne.¹¹⁸ Do której zatem dziedziny można by zaliczyć estetykę?

W *Sprawdzianie smaku* Hume zauważa, że o pięknie nie można mówić jako o pewnej właściwości przedmiotu, lecz pewnego stanu umysłu:

"Niektóre formy czy właściwości dzięki *wewnętrznej naturalnej strukturze człowieka* przeznaczone są do tego, aby się podobać, a inne – aby się nie podobać. Jeżeli w jakimś wypadku nie wywołują tego wrażenia, pochodzą to będzie z wyraźnego defektu lub niedoskonałości narządu, który wrażenie odbierał. (...) Jest rzeczą pewną, że piękno i brzydota, bardziej jeszcze niż słodycz i gorycz, nie są właściwościami przedmiotów, lecz należą całkowicie do dziedziny przeżyć wewnętrznych lub zewnętrznych. Należy jednak przyznać, że są pewne własności przedmiotów, które z natury swej nadają się do wywoływania takich właśnie uczuć."¹¹⁹

¹¹⁸ Dawid Hume, *Badania dotyczące rozumu ludzkiego*, przeł. J. Łukasiewicz i K. Twardowski, Warszawa: PWN, 1977, s. 44.

¹¹⁹ Dawid Hume, *Sprawdzian smaku*, wyd. cyt., s. 198–199, podkr. – AG.

Skoro nie można poszukiwać miernika oceny estetycznej w jakościach przedmiotu (nie wszyscy z powodu różnej wrażliwości zmysłów są w stanie dostrzec piękno, a dokładniej, pewne jakości przedmiotu nie w każdym muszą wywołać odczucie przyjemności zwane pięknem), niemożliwe jest podanie reguły smaku choćby opartej na przyzwyczajeniu i należącej jedynie do prawdopodobnej wiedzy o rzeczywistości. Z drugiej jednak strony nie jest również możliwe stworzenie wiedzy takiej jak a priori prawdziwa wiedza matematyczna. Zdania na temat piękna i innych wartości estetycznych nie są bowiem ani analityczne, tak jak i nie opierają się wyłącznie na zasadzie niesprzeczności. Opierając się na uczuciach, sprawiają, że doznanie estetyczne jest czysto subiektywne, a jego zasady dają się wyznaczyć jedynie w bardzo dużym przybliżeniu.

Gdyby jednakże przyznać takiej ocenie własność sądu, subiektywna strona przeżycia estetycznego byłaby nieistotna. Zgodnie z taką teorią dane dzieło byłoby oceniane ze względu na reprezentowane przez nie wartości estetyczne, nie zaś jedynie z powodu wzbudzania upodobania. Przestałyby wówczas obowiązywać zastrzeżenia spowodowane różną konstytucją, charakterem poszczególnych krytyków, które Hume wysuwa na drugim etapie tworzenia standardu smaku. Ocena, jaką można byłoby wtedy usłyszeć z ust krytyka, brzmiałaby na przykład tak: “bardziej podoba mi się to dzieło sztuki, bardziej odpowiada mojemu usposobieniu, niemniej muszę ocenić je jako gorsze od innego dzieła, które nie jest mi tak bliskie”. Hume takiego rozwiązania nie przyjmuje.

Jednym z zastrzeżeń, jakie można wysunąć pod adresem tej teorii, jest zawężenie perspektywy do dzieł sztuki. Chociaż niektóre stwierdzenia Hume’a mogłyby odnosić się zarówno do przedmiotów artystycznych, jak i przyrody (wspomniane wyżej stwierdzenie o umysłowym charakterze piękna), to w przypadku oceny wartości estetycznych odnajdowanych w naturze trudno byłoby potencjalnemu krytykowi spełnić wszystkie warunki stawiane przez Hume’a. Nie istnieje żadna konwencja wyznaczająca piękne przedmioty naturalne. W stosunku do nich Hume prawdopodobnie powtórzyłby to, co wcześniej pisał w *A Treatise of Human Understanding*: piękno przyrody ożywionej opiera się na użyteczności.

Sposobem, dzięki któremu można pozbyć się uprzedzeń w stosunku do dzieł sztuki, jest dla filozofa przede wszystkim odwoływanie się do dzieł klasycznych,

które przetrwały burze rozmaitych ocen dokonywanych ze względu na walory pozaartystyczne. Można zgodzić się z Hume, że dzieło, od którego powstania dzieli odbiorcę odpowiednio duży dystans czasu, a w którego wysokiej ocenie krytycy są zgodni, najprawdopodobniej oceniane będzie właściwie – jedynie ze względu na swe artystyczne wartości (a więc “bez uprzedzeń”). Teoria estetyczna Hume’a dotyczy jedynie odbioru dzieł artystycznych.

Nieokreśloność kryterium sprawdzianu smaku każe widzieć rozwiązania zaproponowane przez Hume’a jako pewien opis oceny estetycznej, nie zaś pełną teorię estetyczną, która wyznaczałaby konstytutywne cechy smaku estetycznego. Anthony Savile komentuje tę sytuację następująco:

“Standard smaku jest teraz, a jak przypuszczam dla Hume’a zawsze był, pojmowany jako *świadczący (evidential)* o właściwej krytyce, nie zaś *konstytutywny* dla niej. Można rzec, że *Sprawdzian smaku* stanowi wkład do teorii estetycznego uzasadniania [ocen – AG], nie zaś do teorii doświadczenia estetycznego. (...) Zatem, jeśli odczytywać tę kwestię w sposób konstytutywny, sprawdzian opiera na zasadzie “tak / nie”, natomiast widziane w sposób jedynie *uzasadniający (evidential)*, poruszane kwestie (na ile można poprzeć sąd o danym dziele, że jest takie a nie inne) stają się sprawą przede wszystkim stopniowania. W tym przypadku nie w pełni zgodna odpowiedź krytyków tylko niekiedy prowadziły do całkowicie negatywnej oceny.”¹²⁰

2. Burke: smak estetyczny to zmysły, wyobraźnia i sąd

Analiza psychologicznych warunków percepcji estetycznej przeprowadzona przez Burke’a (przytoczona w poprzednim rozdziale pracy) ukazała, że o wartościach piękna i wzniosłości decydują wzbudzone przez poszczególne przedmioty proste uczucia przyjemności bądź zadowolenia. Taki odbiór zjawisk jest instynktowny, ma podłoże biologiczne, a w związku z tym jest jednakowy dla wszystkich ludzi. Jednakże potoczna, codzienna obserwacja przekonuje, że w wielu przypadkach – choćby rozpatrywanych przez Burke’a gustów kulinarnych – sytuacja wcale nie jest tak jednoznaczna, zaś w ocenie przyjemności bądź przykrości mogą mieć

¹²⁰ Anthony Savile, Hume, *Kant and the Standard of Taste*, wyd. cyt., s. 80.

miejsce znaczne rozbieżności. Dzieje się tak za przyczyną nawyku (*custom*); Burke stwierdza:

“Tak więc, gdy się powiada, że o smak nie można się sprzeczać, może to tylko znaczyć, że nikt nie umie ściśle odpowiedzieć, jaką przyjemność lub przykrość znajdzie ten czy ów człowiek w smaku tej lub owej rzeczy. O tym w istocie nie można dyskutować, można jednak i to dostatecznie jasno, spierać się o rzeczy, które są w *naturalny sposób* przyjemne lub nieprzyjemne dla tego zmysłu. Kiedy jednak mówimy o jakimś szczególnym lub nabytym upodobaniu, musimy znać nawyki, uprzedzenia i zaburzenia tego konkretnego człowieka i wówczas dopiero wyciągać wnioski.”¹²¹

Uwagi te w dużym stopniu przypominają to, co pisał Hume o przyczynach niemożliwości całkowitego konsensusu krytyków. Dla obu filozofów smak, który można by nazwać “estetycznym” (rozumiany jako zdolność do przeżycia wartości estetycznych, np. piękna) jest pochodny od smaku “fizjologicznego”, będącego samą odbiorczością jednego ze zmysłów. Hume, aby uwypuklić pokrewieństwo pomiędzy nimi, pisze nawet, że nie ma różnicy, czy rozważamy smak “w znaczeniu dosłownym czy przenośnym”. Burke twierdzi zaś, że smak fizjologiczny jest wspólny wszystkim, a problemy w jego określeniu pojawiają się, gdy rozpatrywać go w znaczeniu metaforycznym: “Termin *smak*, jak wszystkie terminy przenośne, nie jest szczególnie ścisły: to, co przezeń rozumiemy, nie jest bynajmniej w umysłach większości ludzi ideą prostą ani określoną, toteż narażona jest na niepewność i pomieszanie.”¹²² Gdy uważniej przyjrzeć się koncepcji Hume’a, to okazuje się, że o tym, czy wydawana ocena estetyczna jest *naturalna* (w znaczeniu tego słowa nadanym przez Burke’a), tj. odpowiada przedstawionym przezeń warunkom, można przekonać się jedynie *post factum*, na podstawie jednomyślności osiągniętej przez krytyków. Hume nie podaje bowiem żadnego sprawdzianu pozwalającego odróżnić percepcję *naturalną* od *nienaturalnej*. Burke jest jednak przekonany, że istnieje takie czyste doświadczenie zmysłowe pozwalające sprawdzić, co jest źródłem *naturalnej* przyjemności bądź przykrości.¹²³ Nawet wówczas, gdy nawyk

¹²¹ *Dociekania*, s. 16, podkr. – AG.

¹²² Tamże, s. 12.

¹²³ J. T. Boulton podaje, że powodem dołączenia *Wstępu o smaku* do drugiego wydania *Dociekań* była polemika ze sceptycyzmem *Sprawdzianu smaku* Hume’a. (J. T. Boulton, *Editor’s Introduction*, w: Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime*

zmieni opinię (termin *sąd*, jak zobaczymy, Burke rezerwuje na określenie operacji na ideach dokonywanych przez intelekt, w opisywanym tu przypadku chodzi o samą receptywność zmysłów, nawyk zaś miałby już charakter sądu) dotyczącą odczuć, jakie budzi pewien smak, to operacja, by tak rzec, “w mówienia sobie”, że coś jest smaczne, nie usuwa wspomnienia pierwotnego doznania:

“Wszyscy ludzie mają dostateczną pamięć pierwotnych, naturalnych przyczyn przyjemności, by wszystko, co ofiaruje się ich zmysłom, móc przyrównać do tego wzorca i kierować się nim w swoich odczuciach i poglądach.”¹²⁴

Bliższe spojrzenie na dalszą argumentację, jaką posługuje się autor *Dociekań*, ukazuje nieco inne jego intencje. Chodzi mu nie tyle o rzeczywistą pamięć pierwszych doznań – te w dużej części mogą być po prostu zapomniane – a o możliwość przekonania się o tym, jakie pierwsze wrażenie wywiera pewien *nowodoświadczany* przedmiot. Jak pisałem, doświadczenie takie, nie “zanieczyszczone” jeszcze nawykami, przyzwyczajeniami czy oczekiwaniami, byłoby jednakowe dla wszystkich ludzi.

Trudno byłoby jednakże przyjąć, że jedyną dziedziną, do której należy smak, jest zmysłowość. Już nawet w przypadku, gdy odczucie przyjemności bądź przykrości kształtowane jest przez nawyk, w grę wchodzi sąd intelektualny. Przedmiot, który w naturalny sposób budzi odrazę, może stać się źródłem przyjemności, jeśli znane są powody, dla których oceniany jest jako pożyteczny. Burke’owi za przykłady służą przedmioty, które stały się przedmiotami upodobania zmysłowego ze względu na swe dobroczynne, zdrowotne działanie. To samo rozumowanie można zastosować z powodzeniem do smaku estetycznego. Pewien zestaw barw, który w “naturalnych” warunkach, na pierwszy rzut oka, ocenilibyśmy jako nieharmonijny, może zostać uznany za bardzo pożądany na przykład pod wpływem panującej mody.

Oprócz zmysłów i sądu Burke wyróżnia wyobraźnię – trzecią władzę, najściślej związaną z kwestią smaku estetycznego. Czysty ogląd zmysłowy możliwy jest tylko przy pierwszym kontakcie z jakimś przedmiotem. Każdy następny może być już związany z pewnymi uprzedzeniami bądź oczekiwaniami, z pewnym nawykiem, kształtującym się w nas samych, bądź narzuconym z zewnątrz. Wyob-

and Beautiful, London: Routledge and Kegan Paul, 1958, s. XXVIII–XXIX.)

¹²⁴ *Dociekania*, s. 18.

rażnia jest nie tylko tą twórczą władzą umysłu, która pozwala dowolnie przedstawiać znane już doznania zmysłowe, ale również, a dla Burke'a przede wszystkim, jest źródłem emocji.

“Otóż wyobraźnia jest najrozleglejszą dziedziną przyjemności i przykrości, ponieważ jest terenem naszych obaw i nadziei oraz wszystkich związanych z nimi naszych namiętności; cokolwiek jest obliczone na to, by poruszyć wyobraźnię tymi naczelnymi ideami mocą dowolnego pierwotnego, naturalnego wrażenia, musi mieć tę moc mniej więcej jednakowo nad wszystkimi ludźmi. Skoro bowiem wyobraźnia jest jedynie przedstawicielką zmysłów, obrazy mogą jej sprawiać przyjemność lub przykrość jedynie na tej samej zasadzie, na jakiej zmysły doznają tych wrażeń od rzeczywistości, i przeto musi istnieć równie ścisła zgodność wyobraźni, co zmysłów człowieka.”¹²⁵

Wyobraźnia pełni w doświadczeniu estetycznym dwojaką rolę. Ze względu na nieuchwytność doświadczenia czysto zmysłowego (byłoby to nie tylko pierwsze doświadczenie przedmiotu, ale nawet sam pierwszy moment tego doświadczenia), stanowi ona podstawową płaszczyznę badań estetycznych. Stąd, wysuwa wniosek Burke, dzieła sztuki, powołane do istnienia właśnie jako obiekty estetycznej kontemplacji, zwane są również dziełami wyobraźni. Poza tym wyobraźnia pełni rolę swoistego “rezonatora uczuć”, będąc “terenem naszych obaw i nadziei oraz wszystkich związanych z nimi namiętności” wzmacnia podstawowe zmysłowe odczucie przyjemności i przykrości. Także zadowolenia, choć Burke nie pisze o tym we *Wstępie*: jak pamiętamy, przy przeżywaniu uczucia wzniosłości wywołujące je niebezpieczeństwo miało być jedynie wyobrażone.

Powracamy tym samym do zagadnień poruszanych w poprzednim rozdziale. Na płaszczyźnie samej władzy zmysłowej mielibyśmy do czynienia z uczuciami prostymi, natomiast wyobraźnia, moc twórczego łączenia doznań zmysłowych, byłaby źródłem uczuć złożonych – specyficznie odczuwanego niebezpieczeństwa właściwego wzniosłości czy nie zmieszanej z żądzą tkliwości, jaką budzi piękno.

W tym miejscu stajemy przed następującym problemem: dlaczego Burke z taką dbałością wyodrębnia z wyobraźni zmysłowość? Wielokrotnie zauważa przecież, jak blisko związane są ze sobą obie władze, zaś doznanie estetyczne właściwe im obu opiera się na tych samych zasadach.

Pierwszym powodem jest dla Burke'a wyodrębnienie takiego elementu konstytuującego smak, który daje możliwość udowodnienia istnienia wspólnej wszystkim ludziom dyspozycji do przeżycia estetycznego. Wyobrażnia, jako "przedstawicielka zmysłów", rządzi się tymi samymi prawami, co same zmysły. To prawda, że dołącza do nich również emocje, ale one – tu Burke zgadza się w pełni z Humem – wprowadzają element subiektywny, nie dający się do końca opisać żadnym standardem. Jedyne, co Burke może uczynić, to posłużyć się opisem, gromadzącym obserwacje. Opis ten nie ma jednak determinującego charakteru właściwego prawu:

"Na człowieka zbyt krwistej kompleksji podziałać może każda najbliższa przyczyna przyjemności: jego apetyt jest zbyt ostry, by mógł sobie pozwolić na wybredność smaku; (...). Ktoś o takim charakterze nie może być nigdy subtelnym sędzią (...)." ¹²⁶

Niemożność znalezienia reguł smaku we właściwej każdemu wrażliwości i podatności na emocje prowadzi Burke'a do opisu zbliżonego do tego, jakim posługuje się Hume. Reguły te natomiast znajduje w oglądzie zmysłowym. Jeżeli zatem zgodnie z teorią Burke'a określić naturę smaku estetycznego, to należałoby zgodzić się z zaproponowanym przez Stefana Morawskiego określeniem "zmysłowo – emocjonalny". ¹²⁷ Z tej perspektywy widać jednak, że gorące dyskusje prowadzone na ten temat przez osiemnastowiecznych estetyków dotyczyły przede wszystkim możliwości wypracowania standardu smaku. Smak "zmysłowo – emocjonalny" oznacza zatem tyle, co "taki, którego reguła daje się odnaleźć", w przeciwieństwie do "emocjonalnego". W drugiej części tego rozdziału zobaczymy, jakie konsekwencje miało przyjęcie w tej sprawie emocjonalistycznego stanowiska przez Shaftesbury'ego.

O ile można odczytać intencje autora *Dociekań o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, drugi powód wyraźnego wyodrębnienia zmysłowości jest następujący. Gdyby przyjąć, inaczej niż czyni to Burke, że percepcja estetyczna związana jest wyłącznie z władzą wyobraźni, do której należy "wszystko, co zwie

¹²⁵ Tamże, s. 19.

¹²⁶ Tamże, s. 30.

¹²⁷ Stefan Morawski, *O podstawowych zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII w.*, wyd. cyt., s. 31.

się dowcipem, fantazją i inwencją”¹²⁸, oznaczałoby to uznanie odrębności doświadczenia estetycznego od “zwykłego” poznania zmysłowego. Innymi słowy: zmysłowość nie decydowałaby o przeżywaniu wartości estetycznych. Ujmijmy tę kwestię jeszcze inaczej: opisując pewien przedmiot za pomocą określeń empirycznych jako np. “zielony”, “długi”, “o pewnym ciężarze”, nigdy nie natrafilibyśmy na taką cechę, którą można by określić jako “piękno”, nawet, jeśli opisywany przedmiot byłby różą. Taki jest też punkt widzenia Shaftesbury’ego: piękno nie jest cechą przedmiotu, lecz sprowadza się do aktywności postrzegającego przedmioty umysłu. Podobnie, choć z innych powodów, twierdzi Hume. Według niego piękno jest “własnością umysłu”, gdyż oddziela on to, co w doświadczeniu stanowi orzekanie o rzeczywistości od tego, co jest subiektywną własnością podmiotu. Trudność uchwycenia swoistości percepcji estetycznej, nad którą Burke przeszedł do porządku dziennego, poprowadziła Hume’a do oparcia kryterium smaku na powszechnej zgodzie krytyków, Shaftesbury’ego zaś do uznania ponadzmysłowego, idealnego charakteru piękna.

Tymczasem dla sensualisty, jakim jest Burke, percepcja estetyczna w dużej części oparta jest na percepcji zmysłowej – przynajmniej tam, gdzie w grę nie wchodzi działalność intelektu. Jako przyjemny można za Burke’iem uznać przedmiot, jakim jest róża, czy to widziana, czy wyobrażona (wyobrażenie może być przy tym doskonalsze, “ulepszone”). Okazuje się jednak, że przyjemne może być również k a ż d e wyobrażenie jako takie.

Na obrazie Leonarda da Vinci *Święty Hieronim*, który znajduje się w Pinacoteca Vaticana w Rzymie, przedstawiony jest człowiek o twarzy naznaczonej cierpieniem. Twarzy tej nie sposób określić jako pięknej, człowiek o takim wyglądzie wzbudziłby raczej współczucie i litość. Nigdy jednak jego widok nie łączyłby się z przyjemnością. A jednak w obcowaniu z powyższym dziełem sztuki odczuwamy pewną przyjemność. Jej źródłem może być nawet samo rozpoznanie kogoś lub czegoś:

“Gdy dwa osobne przedmioty są do siebie niepodobne – pisze Burke – jest tylko tak, jak się spodziewamy, rzeczy występują w zwykły sposób, a zatem nie robią wrażenia na wyobraźni; ale gdy dwa osobne przedmioty są do siebie podobne, jesteśmy zaskoczeni, zwracamy na nie uwagę i doznajemy przyjemności. Umysł

¹²⁸ *Dociekania*, s. 19.

ludzki z daleko większym naturalnym zapałem i zadowoleniem śledzi podobieństwa niż różnice, ponieważ wydobywając podobieństwa czynimy *nowe obrazy*, jednoczymy, tworzymy, poszerzamy nasze zasoby, zaś czyniąc rozróżnienia nie dajemy wyobraźni żadnego pokarmu, samo zadanie jest surowsze i bardziej nużące, zaś cała przyjemność, jaką stąd czerpiemy, jest negatywnej i pośredniej natury.”¹²⁹

Artystyczne przedstawienie człowieka jest przyczyną przyjemności. Jej źródłem jest rozpoznanie, porównanie dostarczonej przez artystę nowej interpretacji przedmiotu z istniejącymi już w umyśle odbiorcy wyobrażeniami. Wyobraźnia (*imagination* – od łac. *imago*, obraz) to dla Burke’a “wtórna władza zmysłowa” kopiująca (czasem uczuciowo zniekształcając) pierwotny “materiał” dostarczany przez zmysły. Chociaż zatem Burke próbuje również w wyobraźni odnaleźć regułę pozwalającą uchwycić standard smaku, znajduje ją jedynie w zmysłowym rodowodzie wyobrażeń. Ich uczuciowe zabarwienie jest dla niego elementem subiektywnym, nie poddającym się opisowi, na podstawie którego można by dojść do jakichkolwiek prawideł.

Wyobraźnia pozwala również na powstanie takich wyobrażeń, których pochodzenie nie jest bezpośrednio zmysłowe. Rozpoznanie czegoś – np. ludzkiej twarzy na obrazie – czyli porównanie jednego obrazu z innym, obecnym już w pamięci, powoduje powstanie nowego, bardziej ogólnego wyobrażenia warunkującego wzajemne porównanie obu obrazów. Wyobraźnia okazuje się nie tylko wspomnianym rezonatorem emocji, ale również miejscem przechowywania dotychczasowych wrażeń i tworzenia nowych, bardziej ogólnych wyobrażeń. Te ostatnie, “nowe obrazy” nadal mają naturę zmysłową: angielskie wyrażenie *new images* zachowuje dwuznaczność – *image* to zarówno “obraz”, jak i “wyobrażenie”.

Jaką rolę w doświadczeniu estetycznym odgrywa wyobraźnia? Podsumujmy. Uwagi zamieszczone we *Wstępie o smaku* (dotyczące “wzmacniania” emocji oraz kreatywnego charakteru tej władzy) stanowią uzupełnienie napisanej wcześniej głównej części *Dociekań*, w której Burke stwierdza m. in., że wzniosłość łączy się jedynie z wyobrażonym niebezpieczeństwem. Łącznie z przytoczoną powyżej uwagą, mówiącą o tym, że samo wyobrażenie jako takie staje się przyczyną przy-

jemności (związanej z rozpoznaniem) byłby to argument, by uznać, że to właśnie wyobraźnia odgrywa w doświadczeniu estetycznym rolę pierwszoplanową. Identyfikacja sposobu opisu obu analizowanych przez filozofa wartości estetycznych pozwala uzupełnić ten argument: pozbawiona żądz miłość towarzysząca przeżywaniu piękna może również być rozumiana jako emocjonalny stosunek do wyobrażenia (gdyż przedmiot miłości nie musi w danej chwili realnie istnieć).

Zaznaczmy jednak na marginesie, że odbiór dzieła sztuki wymaga od odbiorcy pewnego wysiłku związanego z rozpoznaniem, a mówiąc dokładniej: wymaga uchwycenia różnicy pomiędzy dziełem a rzeczywistością i utworzenia nowego wyobrażenia.¹³⁰ Ostateczną przyczyną przyjemności byłoby powiększanie wiedzy: dołączanie do posiadanych „obrazów” (wyobrażeń) nowych danych. Nowość nie jest dla Burke’a autonomiczną wartością estetyczną, taką jak piękno i wzniosłość. Stanowi ona raczej bodziec, który skłania do gromadzenia kolejnych doznań i tworzenia nowych wyobrażeń.¹³¹

“Pierwszą i najprostszą emocją, jaką odkrywamy w umyśle ludzkim, jest ciekawość. Rozumiem przez ciekawość całe nasze pragnienie nowości i wszelką przyjemność, jaką z niej czerpiemy. (...) Wszystko, co ma podzielać na umysł, musi być po trosze nowe, zaś ciekawość stapia się mniej lub bardziej z każdą naszą namiętnością.”¹³²

Rozważane przez nas wcześniej zjawisko nawiązało do wyobraźni i zmysłów i wyobraźni w percepcji estetycznej ma udział również sąd. Rozpatrywany dotąd smak opierający się na zmysłach i wyobraźni nazywa Burke smakiem

¹²⁹ Tamże, s. 20.

¹³⁰ Dzieło – mimo swego naśladowczego charakteru – nie może być doskonale wierną kopią rzeczywistości, przestałoby wtedy pełnić właściwą mu funkcję, a jego percepcja nie wymagając od odbiorcy wysiłku, nie stałoby się źródłem przyjemności estetycznej – tak prawdopodobnie należałoby odczytywać intencje Burke’a. Na tym polegałaby np. różnica pomiędzy zdjęciem robionym przez amatora, a zdjęciem wykonanym ręką artysty fotografa.

¹³¹ W przewyciężeniu sztywnego podziału zaproponowanego przez Burke’a (nie wyczerpującego rozmaitych wartości estetycznych) estetycy posłużyli się pojęciem malowniczości – *picturesque* (termin ten oznacza cechę przedmiotu sprawiająca, że nadaje się on na temat dzieła malarskiego). Terminem tym zaczęto określać wszystkie te zjawiska, które nie mieściły się w schemacie Burke’a. Pojęcie *picturesque* pojawia się w tym znaczeniu po raz pierwszy u Richarda Payne Knighta (*The Landscape*, London 1794), teorię malowniczości rozwinęli Uvedale Price (*An Essay on the Picturesque, as Compared with the Sublime and Beautiful*, London 1794) oraz William Gilpin (*Observations*, London 1782–1809). Por. Walter J. Hipple, *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth – Century British Aesthetic Theory*, wyd. cyt., Samuel Monk, *The Sublime*, wyd. cyt., s. 94, 156 i n., Stefan Morawski, *O podstawowych zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII w.*, wyd. cyt., s. 99–114.

¹³² *Dociekania*, s. 33–34.

naturalnym. Przeprowadzona w *Dociekaniach* analiza pozwoliła autorowi uznać jego całkowitą powszechność. Nie można jednak ograniczyć wszystkich ocen estetycznych do twierdzeń w rodzaju “ten przedmiot posiada określone jakości”, “to jest piękne”, ponieważ często oceny te opierają się na porównaniach, jak w stwierdzeniu: “przedmiot *x* jest piękniejszy niż przedmiot *y*”. Do opisu takich porównań (“bardziej lub mniej gładki”, “piękniejszy”, “bardziej zielony”) Burke wprowadza trzecią władzę umysłu: sąd. Smak, który wydaje oceny tego rodzaju nazywa w y u c z o n y m :

“Tu oto w istocie jest wielka różnica pomiędzy smakami, gdy ludzie mają porównać przewagę lub niższość rzeczy sądzonych wedle stopni, a nie wedle miary. Nie jest też łatwo rozstrzygnąć kwestię, gdy taka różnica powstanie, jeśli przewaga lub niższość nie jest nieodparta. Jeśli różnimy się w poglądach co do wielkości, możemy się odwołać do wspólnej miary, która potrafi zdecydować z największą ścisłością (...). Ale w takich sprawach, w których sądu o przewadze nie wydaje się mówiąc, co jest większe, a co mniejsze, w takich sprawach jak gładkość i szorstkość, twardość i miękkość, jasność i ciemność, odcienie barw, we wszystkim tym bardzo łatwo jest czynić rozróżnienia, gdy różnica jest choć trochę znaczna, ale nie wtedy, gdy jest drobna, a to z braku jakichś wspólnych miar, które może nigdy nie zostaną odkryte. W takich subtelnych przypadkach, przypuściwszy równą bystrość zmysłów, wyższość mieć będzie większa uwaga i nawyknięcie do takich rzeczy.”¹³³

Szczegóły analizy Burke’a nie wytrzymały próby czasu: dziś już powiedzielibyśmy, że pomiar natężenia światła jest matematycznie mierzalny, podobnie długość fali świetlnej może służyć precyzyjnemu określeniu barwy, istnieją również skale twardości i gładkości. Nie unieważnia to jednak zasadniczej myśli filozofa: tam gdzie nie odwołujemy się do oceny matematycznej (również wtedy, gdy jest to możliwe, ale nieprzydatne) trzeba odwołać się do samego doświadczenia zmysłowego. Nie wydaje się zresztą, by wszystkie doznania zmysłowe dały się w podobny sposób zmatematyzować: trudno wyobrazić sobie np. skalę jakości dzieł sztuki. W tym przypadku ocena matematyczna jest oczywiście niemożliwa. Burke’owi, podobnie jak Hume’owi, chodziło o różnicę w ocenie dzieła sztuki (bądź w jakiegokolwiek ocenie niematematycznej) dokonywanej w oparciu o posiadane

¹³³ Tamże, s. 25–26.

doświadczenie. Dalszy opis źródeł rozbieżności sądów smaku przywo-
dzi na myśl rozważania zawarte w *Sprawdzianie smaku*:

“Przyczyną złego smaku jest ułomność sądu. Ta zaś może powstać z natu-
ralnej słabości rozumienia (na czymkolwiek by polegała siła tej władzy), albo też,
jak to bywa znacznie częściej, z braku stosownego i dobrze skierowanego ćwicze-
nia, które jedynie zapewnia bystrość sądu. Prócz tego ignorancja, brak uwagi,
uprzedzenie, pochopność, lekkomyślność, upór, krótko mówiąc wszystkie te na-
miętności i wady, które psują sąd w innych kwestiach, upośledzają go nie mniej w
tej jego subtelniejszej i nobliwszej dziedzinie.”¹³⁴

Burke stwierdza, że porównywanie dwóch wrażeń lub wyobrażeń jest
czynnością intelektu; czyni tak, by móc wykazać istnienie kryterium takiego po-
równania. Nawet wtedy, gdy “przewaga lub niższość nie jest nieodparta”, Burke
sugeruje, że różnica ta da się ustalić ze względu na stałe prawa rozumu. Jedyną
przyczyną niezgody pozostaje powierzchowność, “pochopność sądu”, a także in-
dywidualne różnice wrażliwości zmysłów (charakter, “krwista kompleksja” itp.).¹³⁵

W pismach powstałych przed osiemnastym wiekiem, który przyniósł do-
kładniejszą analizę wartości estetycznych, w kategoriach tych oceniano nie tylko
jakości zmysłowe, ale również przymioty moralne, ludzkie charaktery i obyczaje.
Doskonałym przykładem tak szerokiego traktowania zjawisk estetycznych jest

¹³⁴ W porządku zaproponowanym w tej pracy wydaje się słuszne, by teorię Hume’a obrać
za punkt wyjścia dla dalszych rozważań: pozwala ona najlepiej zarysować istotne problemy, zaś
systemy estetyczne Burke’a i Shaftesbury’ego można lepiej zrozumieć, gdy ujrzy się je jako wyra-
stające z niedostatków widocznych w pracy Hume’a. Oczywiście takie problemowe ujęcie może
niekiedy zaciemniać historyczny rozwój teorii – stąd konieczność uzupełnienia tej pracy uwagami
na temat rozwoju brytyjskiej estetyki. W tym miejscu należy zauważyć, że podobieństwo pomiędzy
ujęciami niektórych problemów przez Burke’a i Hume’a nie jest przypadkowe. *Wstęp o smaku*
Burke’a był repliką na sceptycyzm Hume’a, z kolei o zainteresowaniu tego drugiego *Dociekaniem*
może świadczyć fakt, że, jak podaje William. B. Todd (*A Bibliography of Edmund Burke*, London:
Rupert Hart – Davis, 1964, s. 41.) Hume, wówczas sekretarz Lorda Hertforda, brytyjskiego amba-
sadora w Paryżu, mógł uczestniczyć w tłumaczeniu rozprawy Burke’a na język francuski. Przekład
ukazał się w 1765 roku, jego autorem był abbé Louis–Antoine Desfrancois.

¹³⁵ *Dociekania*, s. 28. Niektóre szczegółowe rozwiązania problemów przejmie od Burke’a
Kant. Jednakże z punktu widzenia *Krytyki władzy sądzienia* uznanie porównania ze sobą wrażeń bądź
wyobrażeń jest nieporozumieniem. Dla Kanta sąd polega na odniesieniu danej naocznej (zmysło-
wości bądź wyobraźni) do pojęcia (intelektu) bądź idei władzy sądzienia (zaangażowane są odpo-
wiednio: determinująca i refleksyjna władza sądzienia). Stąd Kant musiałby uznać, że Burke nie-
słusznie sądem nazywa rozpoznanie czegoś, skoro w akcie tym nie dochodzi do podporządkowania
danych naocznych pojęciu. Pominięcie przez Burke’a rozróżnienia **sąd / rozpoznanie** jest wynikiem
nieuchwycenia specyfiki doświadczenia estetycznego. Rozpoznanie jakości zmysłowej (np. koloru)
nie musi pociągać za sobą pojęcia “zielony”, natomiast w odniesieniu do piękna mamy zawsze do
czynienia z sądem: pewne jakości rozpoznane są jako piękne tylko na tej podstawie, że odniesione
są do idei piękna (por. *Wstęp do Krytyki władzy sądzienia*). Shaftesbury traktuje zjawisko piękna w

koncepcja Shaftesbury'ego. Teoria przedstawiona we *Wstępie o smaku* ma wykazać, że tak jak proste dane zmysłowe, tak i złożone idee (czyli zgodnie z tradycją angielskiego empiryzmu: wyobrażenia) obyczajów czy moralności pochodzą od wymienionych wcześniej trzech władz: odbiorczości zmysłów, twórczej wyobraźni oraz sądu:

“W ogóle wydaje mi się, że to, co nazywa się smakiem w najpowszechniejszym znaczeniu, nie jest prostą ideą, lecz składają się nań percepcja pierwotnych przyjemności zmysłów i wtórnych przyjemności wyobraźni oraz wnioski władzy myślącej dotyczące różnych związków między tamtymi oraz dotyczące ludzkich namiętności, obyczajów i działań. Wszystko to jest potrzebne, by uformować smak, zaś podstawa tego wszystkiego jest w umyśle jedna, skoro bowiem doznania zmysłowe są wielkimi pierwowzorami wszystkich naszych idei, to jeżeli nie są niepewne ani dowolne, cały fundament smaku jest wszystkim wspólny i przeto istnieje dostateczne oparcie dla rozstrzygającego myślenia w tych sprawach.”¹³⁶

Burke zdawał sobie sprawę, że praca, której się podejmuje, ma w dużej części charakter pionierski.¹³⁷ Estetycy brytyjscy rozwijający przed nim problematykę smaku zwykle nie dokonywali analizy tej zdolności, zadowalając się opisem jej kształtowania. Przykładem tej tradycji jest esej Hume'a. Próby analitycznego ujęcia, idące w tym samym kierunku co teoria Burke'a, można odnaleźć wcześniej przede wszystkim w serii artykułów *On the Pleasures of the Imagination* zamieszczonych w *Spectatorze*, których autorem był Joseph Addison. Dzieli on tam przyjemności swoiste dla doznania estetycznego na pierwotne (*primary*) i wtórne (*secondary*). Pierwsze z nich dotyczą przedmiotów danych oglądowo, które, aby stać się źródłem upodobania, muszą posiadać jedną z trzech cech: wielkość, niezwykłość lub piękno. Drugi rodzaj przyjemności pochodzi od przedmiotów wy-

sposób zbliżony do Kantowskiego, choć pojmuje je znacznie szerzej.

¹³⁶ *Dociekania*, s. 27

¹³⁷ Nowatorstwo polega przede wszystkim na analitycznej, psychologicznej metodzie – poglądy Burke'a zbieżne są z wieloma innymi sędziami na temat smaku głoszonymi przez twórczych w tym samym czasie estetyków (Aleksandra Gerarda, który również odrzucał teorię zmysłu wewnętrznego czy Johna Coopera wskazującego na emocjonalny charakter smaku). Tym, co wyróżnia Burke'a jest jego przede wszystkim sensualizm. (J. T. Boulton, dz. cyt., s. XXXVIII–XXXIX, zob. John Cooper, *Letters concerning Taste*, W: *Essays on Taste from J. G. Cooper, Letters concerning Taste, third edition, 1757, and John Armstrong, Miscellanies, 1770, with an Introduction by Ralph Cohen*, Los Angeles: The Augustan Reprint Society, University of California, 1951, Alexander Gerard, *An Essay on Taste*, London: A. Millar, 1759. Dalsza literatura źródłowa: *Early eighteenth-century essays on taste*. Facsimile reproductions with an introduction by Thomas B. Gilmore, New York: Delmal, Scholar's Facsimiles and Reprints, 1972.)

obrażonych i może być związany np. z właściwym (wiernym) opisem tego, co bezpośrednio odczuwane byłoby jako nieprzyjemne. Jak widać, podział zaproponowany przez Addisona odpowiada w ogólnych zarysach późniejszym rozwiązaniom przedstawionym przez Burke'a, te jednak znacznie przewyższają je dokładnością.¹³⁸

Brytyjska estetyka dziedziczy po siedemnastowiecznych autorach francuskich również inne, bardzo "niewygodne" określenie smaku estetycznego. Jak pisze świadom tej tradycji Burke, doświadczenie estetyczne da się rozciągnąć tak, by obejmowało nie tylko przedmioty zmysłowe i wyobrażenia, ale również dotyczyło "obyczajów i charakterów". Jednocześnie smak, nie będąc żadną "ideą prostą", nie jest dany w żadnym bezpośrednim przeżyciu. Nieuchwytność tego zjawiska była przyczyną poprzestawania przy nieporadnym stwierdzeniu "Je ne sais quoi", czy jak pisał później Shaftesbury "I know not what".¹³⁹ Źródłem takiego podejścia należy upatrywać już w filozofii Leibniza: doświadczenie estetyczne jest wiedzą nie dającą się ściśle określić, dotyczy ona przedmiotów rozpoznanych, ale takich, że dla ich opisu nie istnieje sąd determinujący.¹⁴⁰ Wyrażając to innymi słowy: wiadomo, że dany przedmiot posiada pewną cechę (np. jest piękny), nie wiadomo jednak, jak ostatecznie uzasadnić takie twierdzenie.¹⁴¹

Burke jednak stara się odnaleźć takie uzasadnienie, podając warunki upodobania w przedmiotach zmysłów bądź wyobraźni. Aby jednak w całości sprostać tak postawionemu zadaniu, musi przyjąć, że pojęcia ogólne (a zatem np. pojęcia piękna, dobra, sprawiedliwości, wreszcie: wszystkie wartości – estetyczne i etyczne) utworzone zostały na podstawie pierwotnych postrzeżeń zmysłowych. Konieczne staje się zatem dlań odwołanie się do *Rozważań* Locke'a, a zwłaszcza do księgi II, rozdz. I, § 2, w którym Locke zastanawia się:

¹³⁸ Joseph Addison, *On the Pleasures of the Imagination*, [w:] *The Essays of Addison*, edited by Russell Davis Gillman, London: George Newness, s. 479–523. Podobne rozwiązania znajdujemy również u Henry Home'a (*Elements of Criticism*, Edinburgh, 1762.), Francisca Hutchesona, ucznia Shaftesbury'ego i Addisona (*An Inquiry into the Origins of our Ideas of Beauty and Virtue*, London 1725.) oraz Johna Coopera, (*Letters concerning Taste*).

¹³⁹ Termin ten pochodzi prawdopodobnie od Bouhourse'a (*Les Entrentiens d'Artiste et d'Eugène*, 1671). Pisze na ten temat R. L. Brett, *The Third Earl of Shaftesbury. A Study in Eighteenth-Century Literary Theory*, London: Hutchinson's University Library, 1961 s. 124.

¹⁴⁰ Stefan Morawski, *O podstawowych zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII w.*, wyd. cyt., s. 91.

¹⁴¹ Mirosław Żelazny, *Źródłowy sens pojęcia 'estetyka'*, wyd. cyt., s. 19–22.

“Skąd bierze się w umyśle cały materiał dla rozumu i wiedzy? Odpowiem na to jednym słowem: z doświadczenia; na nim oparta jest cała nasza wiedza i z niego ostatecznie się wyprowadza. Nasze obserwacje zwrócone ku zmysłowym rzeczom zewnętrznym czy też wewnętrznym czynnościom duchowym, które postrzegamy i które są przedmiotem naszej refleksji – oto, co zaopatruje umysł w cały materiał myślenia.”¹⁴²

Rozwiązanie takie nie tylko umożliwia stworzenie standardu smaku, ale również sprawia, że wszelkie próby podporządkowania specyfiki doznań estetycznych osobnej władzy umysłu stają się z tego punktu widzenia nieużyteczne. Burke może zatem uznać za bezcelową teorię zmysłu estetycznego czy zmysłu moralnego, ponieważ rozbiór doświadczenia estetycznego okazuje się w jego ujęciu zupełny: sprowadza się ono bez reszty do zmysłów, wyobraźni i sądu:

“O ile chodzi o wyobraźnię i namiętności, wierzę w to, że mało się radzimy rozumu, ale tam, gdzie idzie o układ, o decorum, o stosowność i harmonię, słowem gdziekolwiek smak najlepszy różni się od najgorszego, tam, przekonany jestem, nie działa nic innego niż rozum, (...). Początkowo [ludzie] są zmuszeni sylabizować, ale w końcu czytają z łatwością i bystro: tylko że ta bystrość działania nie dowodzi wcale, by smak był odrębną władzą. (...) Mnożenie zasad dla każdego pozoru jest w wysokim stopniu bezużyteczne, a także niefilozoficzne.”¹⁴³

Czy tak jest rzeczywiście? Shaftesbury i inni zwolennicy zmysłu wewnętrznego stawiali sobie za cel wyodrębnienie poznania wartości (podziału na wartości estetyczne i etyczne podejmuje wśród nich dopiero Hutcheson). Teoria ta był wymierzona w epistemologię oraz wizję umysłu ludzkiego przedstawione przez Hobbesa i Locke’a, a odziedziczone przez Burke’a. Shaftesbury jednak zamiast odwoływać się do rodzimej tradycji empirycznej, ożywia platoński i neoplatoński nurt w filozofii. Chociaż teoria smaku, jaką można odnaleźć w pismach Shaftesbury’ego, nie jest całkowitą krytyką stanowiska filozoficznego, którego wyrazicielem stał się później Burke, to jednak skierowana jest przeciwko jej kluczowemu założeniu. Shaftesbury twierdzi, że sąd o pięknie nie daje się sprowadzić do odbiorczości zmysłów, piękno natomiast nie jest sumą wrażeń.

¹⁴² John Locke, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, wyd. cyt., t. I, s. 120.

¹⁴³ *Dociekania*, s. 31–32.

3. Shaftesbury: smak jako zmysł wewnętrzny

Teoria smaku jako zmysłu wewnętrznego, samodzielnej władzy umysłu, jest oryginalnym tworem Shaftesbury'ego. Uznanie niemożliwości zredukowania smaku do zbioru innych zdolności wynikało w dużej mierze z trudności jasnego sprecyzowania jego natury. To jednak, co było brakiem teorii wcześniejszych, określających smak jako "nie wiadomo co", staje się podstawą dla pozytywnego określenia smaku przez Anglika. I chociaż wcześniej próbowano poddać smak opisowi lub oprzeć go na pewnej formule, to nawet we wspomnianym wyżej eseju Addisona, zapowiadającym niektóre rozwiązania zaproponowane przez Burke'a, można znaleźć takie oto bezradne określenie:

"W nieznanym mi sposób uderza nas symetria każdej rzeczy, jaką widzimy; nagle dostępujemy piękna przedmiotu, nie dociekając jego szczegółowych powodów i okoliczności."¹⁴⁴

Addison, idąc za sugestiami Shaftesbury'ego, jest przeświadczony, że piękno można poddać opisowi, nigdy jednak nie można byłoby znaleźć praw, które determinowałyby fakt, że dany przedmiot jest piękny. Sam Shaftesbury zgodziłby się, że uchwycenie natury smaku jest trudne, ale dodałby też, że z pewnością jest ono niemożliwe na drodze, po której podążali później Hume czy Burke.

Przypomnijmy, że jedyną przesłanką, na jakiej można by poszukiwać swoistości percepcji estetycznej, jest w *Sprawdzianie smaku* Hume'a zawężenie płaszczyzny dociekań do dziedziny sztuki. Przesłanka to jednak bardzo słaba: sam wybór tego, co jest, a co nie jest dziełem sztuki, opiera się na arbitralnej zgodzie krytyków. Niewystarczające są również zabiegi, jakich dokonuje Burke podczas opisu sfery estetycznej: fakt przypisania piękna i wzniosłości przede wszystkim wyobraźni także nie pozwala z całą pewnością wskazać na jej odrębność. Wyobraźnia to przede wszystkim "przedstawicielka zmysłów". Wreszcie: Burke starał się w wielu miejscach *Dociekań* wykazać, że sąd determinujący uznanie czegoś za piękne jest możliwy. Gdy jednak zdaje sobie sprawę z trudności, jakie rodzi to rozwiązanie, każe oprzeć się na doświadczeniu (jak w przykładzie porównywania gładkości dwóch kawałków marmuru).

¹⁴⁴ Joseph Addison, *On the Pleasures of the Imagination*, wyd. cyt., s. 481.

Teoria zmysłu wewnętrznego, prowadząc do wyodrębnienia estetycznej sfery doświadczenia, stanowi bodaj najtrwalszy element Shaftesburińskiej estetyki. Przeciwstawia się ona tym wszystkim teoriom, na podstawie których nie można w pełni wskazać na odrębność doświadczenia estetycznego. Rozważania na ten temat doprowadzają Shaftesbury'ego do odkrycia przezeń bezinteresownej postawy estetycznej.

Rozległość doświadczenia zdaniem Shaftesbury'ego nie może przesądzać o trafności oceny estetycznej. Dostarcza zmysłowego materiału, nie przesądza o jego wyborze. Filozof pisze w pewnym miejscu¹⁴⁵, że ocena krytyka jest niewiele warta, jeżeli jego rozległe doświadczenie opiera się na złych przykładach. Zgodność ocen także nie przesądza o ich trafności. Filozof porzuca projekt poszukiwania możliwości wytyczenia reguł dla smaku, dzięki którym można by uzgodnić oceny dokonywane przez rozmaitych ludzi. W każdej takiej ocenie zawarty jest element rozstrzygnięcia, wyboru. Jest ona zatem aktem wartościowania, który Burke nazywa sądem wyuczonym, i dla którego szuka on rozstrzygnięcia w sądzie intelektualnym. Shaftesbury zauważa, że tak wobec doświadczenia, jak i ewentualnie biorącego w ocenie sądu, możliwość wyboru i wartościowania musi być pierwotna. Oto bardzo charakterystyczny przykład, jaki przytacza w *The Moralists*:

“Wystarczy, gdy rozważymy najprostsze kształty, takie jak kula, sześcian, kość do gry. Dlaczego nawet małe dziecko cieszy się widokiem ich proporcji? Dlaczego woli się sferę albo kulę, walec czy piramidę, a odrzuca i pogardza się kształtami nieregularnymi?”¹⁴⁶

Wszelkie odpowiedzi na pytanie o to, czym jest piękno, które posługują się terminami “proporcja”, “odpowiedniość części”, “harmonia”, w rzeczywistości odpowiadają na pytanie bardziej szczegółowe, a mianowicie: czym jest piękno pewnego konkretnego przedmiotu. Zamiarem Shaftesbury'ego nie jest oczywiście wskazanie na pewne kształty (kula, sześcian), których regularność kazałaby stawiać je w hierarchii piękna wyżej niż inne. Sugerowałby również, że nawet tam, gdzie oparcie się na opinii ustalonej werdyktem krytyków jest niemożliwe, to jednak akty

¹⁴⁵ “Nie mogę też nazwać należycie odczytanym człowieka, który czytuje wielu autorów. Z konieczności musi on mieć więcej złych wzorców niż dobrych, być bardziej napełniony pompacyjnością, złą wyobraźnią i wypaczonymi myślami niż zdrowym rozsądkiem i właściwymi wyobrażeniami.” (*Soliloquy*, s. 274.)

¹⁴⁶ *Moralists*, s. 343.

wartościowania mogą mieć miejsce. Problem zatem nie w tym, że ocena estetyczna dokonywana przez małe dziecko mogłaby być trafna, ale w tym, że jest w ogóle możliwa.

Powyższy przykład pozwala zauważyć jeszcze jeden aspekt poruszanego problemu. Ani bowiem teoria zgody krytyków, ani Burke'a teoria opierająca smak na osądzie intelektualnym nie wyjaśniają faktu zaistnienia *p i e r w s z e j* oceny estetycznej. W myśl ustaleń Hume'a trzeba byłoby czekać na ukonstytuowanie się zgodnej opinii, na podstawie teorii Burke'a w ogóle nie można wyjaśnić skąd bierze się zdolność do oceny estetycznej, a w każdym razie "pełnej" oceny, zawierającej w sobie osąd. Ten sam przedmiot jawiłby się jako "kolorowy", "kształtny" czy "piękny", by dopiero w akcie porównywania z innymi móc być oceniony jako "piękniejszy" lub "mniej piękny" niż one.

Do pewnego miejsca Shaftesbury zgodziłby się z Burke'iem, że wiedza o tym, co piękne (a dla niego także np. o tym, co dobre) pochodzi z doświadczenia. W *Inquiry concerning Virtue and Merit*, pozostając jeszcze pod wyraźnym wpływem Locke'a, pisze:

"U istoty zdolnej tworzyć ogólne pojęcia rzeczy, nie tylko przedmioty zewnętrzne (*outward beings*), które prezentują się zmysłom, są przedmiotami afektów, lecz stają się nimi także same działania (*actions*) i afekty żalu, życzliwości, wdzięczności i im przeciwne afekty, za pomocą refleksji przedstawione umysłowi (*mind*)."¹⁴⁷

Fragment ten przypomina przeprowadzony przez Locke'a podział na wrażenia i refleksje (§ 5, rozdz. 2, ks. II *Rozważań dotyczących rozumu* ludzkiego). Shaftesbury nie zgadza się jednak z jego podstawową tezą, głoszącą, że cała wiedza daje się sprowadzić do sumy wrażeń, lecz nie wraca do poglądów Platoników z Cambridge przekonanych, że znajomość prawd moralnych jest zagwarantowana bożą opatrnością.¹⁴⁸ Zamiast tego twierdzi on, że odnoszenie się do rzeczywistości jako do zespołu wartości możliwe jest dzięki zdolności samego rozumu. Nie polega ono jednak – jak chciał Burke – na ujmowaniu ciągu pojawiających się w umyśle wyobrażeń i dopiero późniejszym wydaniu sądu. Nie dochodzi się do niego również

¹⁴⁷ *Inquiry*, s. 20–21.

¹⁴⁸ Ernest Lee Tuveson, *The Imagination as a Means of Grace. Locke and the Aesthetics of Romanticism*, University of California Press 1960, s. 53.

dzięki chłodnym intelektualnym kalkulacjom. Określenie przez Shaftesbury'ego zdolności, dzięki której następuje wartościowanie, mianem *zmysłu* wskazuje na bezpośredni charakter doświadczenia: umysł nie “dochodzi” do uznania czegoś za wartość, ale za każdym razem odnosi się do zjawisk i wyobrażeń *jak o do wartości* – z upodobaniem lub niechęcią. Zmysł tego co słuszne i niesłuszne, smak, nie opiera się na wrodzonych zasadach, “(...) które ośmieszył Locke, ale na wrodzonych emocjonalnych skłonnościach, które nie były dyskutowane w jego *Rozważaniach*. “Afekt naturalny” nie funkcjonuje w oparciu ani o wiedzę, ani o idee [tj. wyobrażenia – AG], afekt ten jedynie reaguje skłaniając się ku wyobrażeniom (*images*) zmysłu refleksji. W ten sposób Shaftesbury wykorzystał zasady, którymi posłużył się Locke, by uniknąć zakazanej przez niego wrodzoności.”¹⁴⁹ Shaftesbury pisze następująco:

“W taki właśnie sposób te kilka poruszeń, skłonności, dyspozycji i idące za nimi postępowanie i zachowanie się istot na różnych etapach życia, przedstawiają się umysłowi (*mind*), który z łatwością (*readily*) rozpoznaje to co dobre i to co złe w stosunku do gatunku i ogółu (*Publick*). Okazuje się to nowym zadaniem dla afektu: cnotliwie i zdrowo skłaniać się czy też odpowiedzieć na to, co jest właściwe i dobre, i lekceważyć to, co jemu przeciwne; albo też, na odwrót, gdy [afekt] funkcjonuje błędnie i jest zepsuty, odpowiadać na to, co jest złe i lekceważyć oraz nienawidzić tego, co jest wartościowe i dobre.”¹⁵⁰

Rozumowanie to przeniesione na płaszczyznę estetyczną oznacza, że możliwość oceny jest wcześniejsza od wszelkiego doświadczenia:

“Tak samo jest w przypadku przedmiotów umysłu czy moralności, jak i najzwyczajniejszych ciał, codziennych przedmiotów zmysłów. Kształty, poruszenia, kolory i proporcje tych drugich przedstawiają się oku będąc przyczyną piękna lub niekształtności, zgodnie z odmienną miarą, układem i dyspozycją części. Tak samo w zachowaniu i działaniu, gdy przedstawiają się naszemu rozumowi (*understanding*), musi z koniecznością zostać odnaleziona pewna widoczna różnica, odpowiadająca regularności lub nieregularności przedmiotu.”¹⁵¹

¹⁴⁹ Robert Voitle, *Shaftesbury's Moral Sense*, wyd. cyt., s. 27.

¹⁵⁰ *Inquiry*, s. 23.

¹⁵¹ Tamże, s. 21.

Takie ujęcie problemu ma dla rozważanej tu teorii wielorakie konsekwencje. Po pierwsze, oparcie smaku na zmysłowej ocenie przyjemności bądź przykrości sprawia, że niemożliwe jest wydzielenie innych, poza pięknem, wartości estetycznych (pamiętamy, ile wysiłku włożył Burke w udowodnienie pozytywnego charakteru zadowolenia i niemożliwości sprowadzenia go do przyjemności bądź przykrości, by na tym gruncie zarezerwować miejsce dla wzniosłości). Shaftesbury używa wielu rozmaitych określeń, ale zawsze ma na myśli ogólnie pojętą jedną wartość – można ją określić jako piękno, pod warunkiem wszakże, że będziemy termin ten rozumieć bardzo szeroko. Po drugie, smak rozumiany jest tu jako uniwersalny “zmysł wartości”; wszelki podział na wartości etyczne czy estetyczne jest wobec tego wtórny. Shaftesbury wielokrotnie używa zamiennie takich pojęć, jak “dobry”, “piękny”, “cnotliwy”, “moralny”.

Po trzecie wreszcie, autor *Characteristics* nigdy nie próbuje określać cech przedmiotów, które to cechy miałyby decydować o określeniu jakiegoś przedmiotu jako “pięknego” (choć niekiedy posługuje się nimi jako przykładami). Nie odpowiada tym samym na pytanie o konkretną realizację piękna, uznając, że nie jest to odpowiedź na pytanie, czym jest piękno jako takie. Zamiast tego próbuje rozwiązać problem następujący: co decyduje o byciu pięknem (czy szerzej: czym jest wartość), czy istnieje i jaka jest stała hierarchia piękna (wartości w ogóle). Shaftesbury zakłada, że hierarchia taka istnieje i godzi się na całkowicie nową rolę, jaką ma pełnić smak. Według niego inaczej więc niż według Hume’a, a w pewnym sensie również i Burke’a, smak jest władzą p o z n a w c z ą, która pozwala odkryć obiektywnie istniejący porządek wartości. W notatkach podsumowujących całość *Characteristics* filozof napisał:

“Głównym i zasadniczym celem tych tomów było uzasadnić realność piękna i wdzięku w przedmiotach tak moralnych [umysłowych], jak i przedmiotach naturalnych, oraz racjonalność stosownego smaku i określonego wyboru w życiu i obyczajach.”¹⁵²

Shaftesbury widziałby w zupełnie nowym świetle zadanie, jakie stawiali sobie Hume i Burke. Poszukiwany przez nich *standard smaku* nie oznacza dla niego ani zgody pewnej grupy ludzi w ocenie dzieła sztuki, ani warunków, po spełnieniu

których zgoda taka mogłaby zaistnieć. Poszukiwanie takiego sprawdzianu oznacza próbę odkrycia właściwego, obiektywnie istniejącego porządku wartości, a jednocześnie – istoty piękna. Wysiłku wymaga nie doprowadzenie do sytuacji, gdy werdykty krytyków staną się zbieżne, ale to, by pojedyncza ocena była jak najbliższa prawdy.

Shaftesbury rozwija te dociekania w dwóch kierunkach. Pierwszy z nich można nazwać ontologicznym: piękno istnieje w obiektywnej rzeczywistości wartości, czy ściślej: to prawdziwa, idealna rzeczywistość posiada wartość piękna. Drugi aspekt, teoriopoznawczy, dotyczy warunków osiągnięcia adekwatnej wiedzy o tej rzeczywistości.

W poprzednim rozdziale opisane zostały emotywistyczne podstawy właściwej oceny wartości. Przypomnijmy je pokrótce.

Shaftesbury odnajduje trzy zasadnicze pobudzenia woli, które nazywa afektami. Wola, stanowiąca źródło celowego działania, może kierować się bądź dobrem jednostki, bądź dobrem pewnego ogółu, może wreszcie zrezygnować z podporządkowywania się jakiegokolwiek celowości i powodować powstanie czynów całkowicie pozbawionych celu (nie realizujących żadnego dobra). Stan, do którego należy dążyć, to stan równowagi umożliwiającej realizację dobra własnego jako podporządkowanego dobru ogółu. Jak można jednak na podstawie codziennego doświadczenia zauważyć, pomiędzy pierwszym i drugim rodzajem afektów często istnieje konflikt: jednostka pragnie zapewnić dobro sobie nie w obrębie realizującego się dobra ogółu, ale jego kosztem. Jeżeli konflikt ten jest wystarczająco silny, a zatem jeśli efekty “prywatne” biorą górę nad afektami społecznymi, “naturalnymi”, niełatwo przywrócić harmonię pomiędzy nimi, zaś jednostce trudno uzmysłowić sobie, że nie musi walczyć przeciwko światu pojmowanemu jako potencjalne zagrożenie, ale po prostu podporządkować dobro, jakim jest ona sama dla siebie, dobru rodziny, społeczności, ogółu.¹⁵³ Tak zarysowany przez Shaftesbury’ego obraz byłby jednak całkowicie czarno–biały. Zgodnie z nim wszyscy ludzie

¹⁵² *Reflections*, s. 250–251.

¹⁵³ Stanley Grean pisze w swym komentarzu: “Shaftesbury rozpoznaje konflikt pomiędzy osobistym i ogólnym interesem w doświadczeniu jednostki, jednak nie oddaje całości problemów, jakie on powoduje. Optymizm ogranicza u niego realizm.” (*Self-Interest and Public Interest in Shaftesbury’s Philosophy*, wyd. cyt., s. 43.).

dzieliliby się na tych, którzy w nieunikniony sposób dochodzą do doskonałości, oraz tych, którzy z równą koniecznością oddalają się od niemożliwej dla nich wewnętrznej harmonii.

Jeżeli jednak pierwotnie dana jest dyspozycja do oceny wartości piękna, to właśnie ona pozwala wyrwać się z tego błędnego koła, ponieważ piękno zmysłowe dostarcza wzorca harmonii. Gra kolorów, faktur, powierzchni, staje się symbolem wewnętrznej struktury afektów i emocji. Aby jednak jednostka mogła rozpoznać piękno, teoria proponowana przez Shaftesbury'ego musi pozwolić na wyodrębnienie percepcji czysto zmysłowej. Te same zjawiska oceniane bywają w różny sposób, zależnie od wewnętrznej harmonii afektów, a tym samym emocjonalnego zabarwienia. Aby zdobyć jakiś "punkt oparcia" dla tych ocen, trzeba pozbyć się emocji.

W tym miejscu Shaftesbury przedstawia projekt, który znajdzie się w kanonie pojęć estetycznych pod nazwą "estetycznej bezinteresowności". Chodzi o taki rodzaj percepcji, w której jednostka odnosi się do zjawisk rozpatrując je wyłącznie jako zjawiska estetyczne, z perspektywy bezpośrednio łączących się z nimi uczuć przyjemności lub przykrości. Oceniane jest wtedy samo piękno, odczuwana przyjemność lub przykreść mają swe źródło jedynie w jakościach przedmiotu.

Burke był również bliski takiego określenia percepcji estetycznej. Wskazuje na to odnoszenie przezeń zjawisk estetycznych do wyobraźni (powiedzielibyśmy dziś, że istotna staje się wtedy sama forma przedmiotu, nie jego materialne istnienie) oraz dokonana przezeń analiza piękna odróżnianego od proporcji i użyteczności. Nie przeprowadza on jednak *explicite* linii demarkacyjnej pomiędzy "codziennym" a specyficznym "estetycznym" doświadczeniem. To ostatnie różniłoby się tym, że dostarczałoby obrazu niezmaconego żadnymi uprzedzeniami, oczekiwaniami, emocjami; projekt Shaftesbury'ego byłby fundamentem, którego zabrakło teorii Hume'a, gdy pisał o wyzbyciu się uprzedzeń.¹⁵⁴ Shaftesbury kreśli w *The Moralists* następujący obraz:

¹⁵⁴ Jerome Stolnitz zauważa, że do podobnego traktowania zjawisk estetycznych zbliża się również wspomniany już Addison. Zob. J. Stolnitz, *On the Origins of "Aesthetic Disinterestedness"*, wyd. cyt., s. 143.

“Nie odmówisz piękna dzikiemu polu ani kwiatom, które rosną wokół nas wśród zielonego perzu, ani też tak pięknym formom przyrody jak błyszcząca trawa bądź srebrzysty mech, kwitnący tymianek, dzika róża czy kapryfolium: to nie ich piękno ściąga pobliską trzodę, zachwyca pasącego się jelonka lub koźlę i rozsiewa radość wśród pasących się stad. To nie forma raduje, ale to, co znajduje się pod nią: to smakowitość pociąga, głód popycha, a pragnienie, które lepiej zaspokaja czysty strumień niż błotnista kałuża, sprawia, że wolimy piękną nimfę, której formę w innym przypadku zaledwie byśmy dostrzegli. Gdyż nigdy forma nie może mieć rzeczywistej siły, gdy nie kontempluje się jej, nie osądza, nie bada; stoi ona wtedy jedynie jako przypadkowy znak, symbol tego, co nasycza poruszone zmysły i zadowala to, co przynależy zwierzętom.”¹⁵⁵

Jak odróżnić od innych doświadczenie, które Shaftesbury przedstawia w tak literacki sposób? Czym różni się estetyczna “kontemplacja i osąd” od “nieestetycznego” sposobu patrzenia? W podręczniku estetyki Jerome Stolnitz ujmuje całą rzecz następująco:

“Zwykle widzimy rzeczy w naszym świecie ze względu na ich użyteczność względem zaspokajania naszych celów lub ich uniemożliwienia. Gdybyśmy kiedykolwiek ujeli w słowach naszą zwykłą postawę wobec jakiegokolwiek przedmiotu, przybrałaby ona postać pytania: “Co mogę z tym zrobić, czym to może dla mnie być?”. (...) W ten sposób, gdy nasza postawa jest “praktyczna”, postrzegamy rzeczy tylko jako środki do pewnego celu, który leży poza doświadczeniem ich postrzegania. Dlatego nasza percepcja pewnej rzeczy jest zwykle ograniczona i wycinkowa. Widzimy tylko te jej cechy, które odpowiadają naszym celom i tylko tak długo kierujemy na nią swą uwagę, jak długo jest to dla nas użyteczne. (...) Jednak nigdy percepcja nie jest wyłącznie “praktyczna”. Od czasu do czasu oddajemy swą uwagę jakąś rzecz po prostu ze względu na cieszenie się sposobem, w jaki wygląda lub rozbrzmiewa lub też, w jaki sposób można ją czuć dotykiem. To jest “estetyczna” postawa percepcji.”¹⁵⁶

¹⁵⁵ *Moralists*, s. 351.

¹⁵⁶ Jerome Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1960, s. 34–35.

Na czym polega takie postrzeganie? Oto przykład podobny do tego, który podał Wasyl Kandyński.¹⁵⁷ Spytani, z czego składa się jakiegokolwiek napisane zdanie, np. “Dzisiaj jest czwartek.”, zwykle odpowiadamy następująco: składa się ono ze “słów”, “części mowy”, ewentualnie “znaków drukarskich”. Spróbujmy jednak zdanie to zapisać następująco: “Dzisiaj jest czwartek.”. Uderza niepoprawność zapisu: kropka w środku ostatniego wyrazu, zamiast na jego końcu. W ten sposób kropka staje się lepiej “widoczna”, zauważalna, być może po raz pierwszy zwróciliśmy na nią uwagę. Cóż jednak stanie się, jeśli zdanie to zapisać jeszcze inaczej:

•
“Dzisiaj jest czwartek”?

Tym razem znak, znajdujący się powyżej zdania, nie pełni już funkcji znaku przestankowego i nie sposób uznać go za kropkę, której zwykle miejsce znajduje się na końcu każdego zdania oznajmującego. Nie jest to już kropka ale p u n k t , którego przeznaczenia i funkcji trudno byłoby poszukiwać, który jawi się jako pewna forma. Przykład ten byłby pełny, gdyby całe zdanie wymazać i zostawić sam punkt, całkowicie pozbawiając go w ten sposób poprzedniego odniesienia.

Percepcja zjawisk jako czystych form byłaby oczywiście czymś innym od zwykłego doznania zmysłowego dostępnego – jak to obrazuje Shaftesbury – również zwierzętom. Zakładałaby ona również pewną (natychmiastową) operację umysłu jako odpowiedź na dane zmysłów, a tym samym oznaczałaby aktywność umysłu przeciwstawioną odbiorczości władzy zmysłowej. Tak więc, konkluduje Shaftesbury, zwierzęta mogą czuć zapachy, widzieć barwy i kształty, podczas gdy percepcja piękna opierająca się na ujmowaniu doświadczenia jako czystych form zmysłowych, dostępna jest jedynie człowiekowi.

Podsumowując: dokonane przez Shaftesbury’ego wyodrębnienie doświadczenia estetycznego miało następujące cechy:

a) abstrahuje od jakichkolwiek pozazmysłowych przesłanek oceny,

¹⁵⁷ Zob. Wasyla Kandyńskiego *Punkt, linia a płaszczyzna*, przeł. S. Fijałkowski, Warszawa: PIW, 1986, s. 34.

- b) umożliwia dotarcie do emocji bezpośrednio wywołanych przez przedmioty oglądu zmysłowego (Burke sugeruje to samo, jednakże nie daje podstaw dla odróżnienia materiału czysto zmysłowego od wyobrażeń),
- c) dotyczy pewnego sposobu percepcji jakiegokolwiek przedmiotu.

Ostatnia uwaga wymaga krótkiego komentarza. Powszechnie uważa się, że odkrycie bezinteresowności jako konstytutywnej cechy sądów smaku umożliwiło wyłonienie się estetyki jako odrębnej dziedziny badań filozoficznych.¹⁵⁸ Oczywiście, jak pisaliśmy we *Wstępie*, sam termin jest późniejszy i pochodzi od Baumgartena, który wprowadził go na określenia nauki o poznaniu zmysłowym.¹⁵⁹ Jednak z perspektywy późniejszej, zwłaszcza zaś opublikowanej w 1790 r. Kantowskiej *Krytyki władzy sądenia* jasno wynika, że to właśnie bezinteresowność jest kluczowym pojęciem tak rozumianej estetyki. Nie oznacza to jednak, by należało wyróżniać pewne szczególne przedmioty (np. dzieła sztuki, twórczość artystyczną), które można by traktować jako “obiekty estetyczne” inne niż “zwykłe” przedmioty. Zarówno Kant jak i Shaftesbury są przekonani, że ocena estetyczna jest podstawą wszelkiego doświadczenia.¹⁶⁰ Jerome Stolnitz twierdzi¹⁶¹, że niektóre zabiegi dokonywane przez współczesnych artystów (np. Duchampa) mogą być

¹⁵⁸ Pojęcie estetycznej bezinteresowności zaczęło szybko funkcjonować w brytyjskiej estetyce (Addison Hutcheson, Gerard, Burke, Alison). Szczegółowe etapy oddziaływania tego elementu teorii Shaftesbury’ego ciekawie opisuje dyskusja pomiędzy Stolnitzem a Allentuck i Saisselem. (Marcia Allentuck, *A note on Eighteenth-Century ‘Disinterestedness’*, “Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1963, Fall, vol. XXII, no. 1, Rémy Saisselin, *A Second Note on Eighteenth-Century ‘Disinterestedness’*, “Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1962, vol. XXI, Jerome Stolnitz, *A Third Note on 18th-century Disinterestedness*, “Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1963, vol. XXII, no. 1.) W dyskusji tej Stolnitz broni tezy, zgodnie z którą postawa bezinteresowna jest “centralną i ożywiającą ideą współczesnej estetyki odróżniającą ją od teorii tradycyjnej. (...) Pojęcie to, będące w logiczny sposób fundamentem estetyki Kanta, Schopenhauera i innych filozofów, zostało zarysowane i rozwinięte przez Anglików rozpoczynając od Lorda Shaftesbury’ego i pierwszych lat osiemnastego stulecia.” (*A Third Note on 18th-century Disinterestedness*, wyd. cyt., s. 69.). Tym samym przeciwstawia się on “powszechnie przyjętej opinii, zgodnie z którą powstanie estetyki przypisuje się Niemcom, od Baumgartena do Kanta (...), zaś Anglicy są postrzegani jako przygodni psychologowie, dostarczający obserwacji i surowego materiału dla właściwej filozofii” (tamże). Opinię taką można spotkać np. w *A History of Aesthetics*, Bernarda Bosanquet (wyd. cyt., s. 170.) i u Katherine E. Gilbert i Helmuta Kuhna w ich *A History of Esthetics* (wyd. cyt., s. 321.).

¹⁵⁹ Dokładne informacje na ten temat, zob.: Mirosław Żelazny, *Źródłowy sens pojęcia ‘estetyka’*, wyd. cyt., s. 9–36.

¹⁶⁰ Kant pisze o tym we *Wstępie do Krytyki władzy sądenia* w odniesieniu do rozkoszy, jaką daje ujmowanie zjawisk przez władzę sądenia (a tym samym sama możliwość ich poznawalności) oraz w rozdziale *Analityka wzniosłości*, gdy twierdzi, że każde matematyczna (liczbowa) ocena wielkości musi opierać się na pierwotnie danym w naoczności mierniku (np. wielkości ludzkiego ciała).

¹⁶¹ Jerome Stolnitz, *Bezinteresowność estetyczna a kryzys estetyki*, przeł. Z. Rosińska, W: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybór S. Morawski, Warszawa: Czytelnik, 1987, t.

uznane za próbę ponownego zwrócenia uwagi na estetyczny wymiar codziennego doświadczenia, który uległ zapomnieniu. Inaczej traktuje się przedmioty codziennego użytku, inaczej – dzieło sztuki. W tym ostatnim zwykło się szukać celowego zamiaru, pewnej tkwiącej w nim treści. Gdy odkrywam, że owym dziełem ma być zwykły, znany przedmiot, szukając – być może daremnie – ukrytego w nim sensu działań artystycznych, poddaję bacznej uwadze jego zmysłowe jakości, formę, staram się ogarnąć je “nowym spojrzeniem”, zobaczyć je “po raz pierwszy”. Stolnitz proponuje, by same jakości zmysłowe podlegające bezinteresownemu oglądowi określić mianem “tego, co estetyczne” (*the aesthetic*: właśnie o tę sferę doświadczenia chodzi Shaftesbury’emu) i odróżnić od pierwiastka artystycznego – przyświecającej artyście idei. Wszystkie te zabiegi artystów Shaftesbury uznalby oczywiście za sztuczne i niepotrzebne, gdyż każdy przedmiot może stać się obiektem aktywnej percepcji, “osądu i kontemplacji”.

Trudno byłoby odnaleźć w pismach Shaftesbury’ego dokładną analizę podmiotowych władz biorących udział w percepcji estetycznej, podobną do tej, której dostarcza Burke. Percepcja ta jest z pewnością uwarunkowana emotywnie, z pewnością również, o ile dotyczy zewnętrznego piękna przedmiotów, opiera się na zmysłach i wyobraźni. Pod tym względem można widzieć w *Dociekaniach* Burke’a elementy komplementarne wobec teorii Shaftesbury’ego. Ten ostatni odrzuciłby natomiast tezę o intelektualnym charakterze porównawczej oceny estetycznej. Pojęcie zmysłu wewnętrznego wprowadza po to, by wskazać na natychmiastowość i bezpośredniość tego rodzaju percepcji. Lapidarnego stwierdzenia “nie wiem, co to jest”. Shaftesbury używa w formie odpowiedzi na wszelkie próby tłumaczenia czym jest smak polegające na poszukiwaniu konstytuujących go władz.

Opisany powyżej przykład bezinteresownej kontemplacji piękna to dopiero wstępny warunek możliwego doświadczenia estetycznego. Gdyby zatrzymać w tym miejscu rozważania (przeprowadzane przez Shaftesbury’ego głównie w *The Moralists* i *Soliloquy or an Advice to an Author*), mogłyby one stanowić dopełnienie obrazu przedstawionego zarówno w *Dociekaniach* Burke’a, jak i *Sprawdzanie smaku* Hume’a. Główny cel tych rozważań jest, jak wspomniałem, inny: odpowiedź

na pytanie nie o piękno takich czy innych przedmiotów, ale odpowiedź na pytanie bardziej podstawowe: jak i czym jest piękno jako wartość.

Odpowiedzi na pierwsze pytanie może dostarczyć chociażby historia sztuki czy krytyka literacka operujące wzorami piękna dla konkretnego rodzaju i gatunku przedmiotów, odpowiadając np. na konkretne pytanie o to, który obraz danego malarza jest najlepszy, albo która powieść jest godnym reprezentantem określonego stylu literackiego. W tym kierunku zmierza Burke, zwłaszcza w późniejszych rozdziałach drugiej i trzeciej części swej książki, oraz Hume. Natomiast odpowiedź na pytanie drugie musi być ściśle „filozoficzna”¹⁶²: piękno według Shaftesbury’ego jest cechą całości rzeczywistości, jego odkrycie to odkrycie porządku natury. Dla tego filozofa estetyka to rzeczywiście „nauka o poznaniu zmysłowym”: wychodząca od percepcji zmysłowej teoria poznania.

Odkrywanie istoty, „źródła” piękna to z punktu widzenia teorii smaku odkrywanie to oznacza dochodzenie do świadomości immanentnie zawartego w strukturze umysłu apriorycznego warunku rozpoznania piękna zmysłowego.¹⁶³ Shaftesbury opisuje ten proces następująco:

“Dobrze już znasz wszystkie te uroki (*charms*) i porządki piękna, i posiadasz doświadczenie we wszystkich tych tajemniczych urokach poszczególnych form, wznosisz się więc ku temu, co bardziej ogólne; z większym sercem i bardziej skorym duchem (*Mind more comprehensive*), gorliwie szukasz tego, co w tym rodzaju najwyższe.”¹⁶⁴

Opisane przez Shaftesbury’ego dochodzenie do świadomości źródłowego piękna łatwiej będzie opisać, gdy podda się analizie hierarchię piękna, zarówno zmysłowego, jak i ponadzmysłowego.¹⁶⁵

¹⁶² Proudfoot W. Begg, *The Development of Taste*, Glasgow: James Maclehose and Sons, 1887, s. 253.

¹⁶³ Teza, by odczytywać teorię Shaftesbury’ego w sposób kantowski, nie jest nowa. Najpełniej jest ona realizowana przez Jean–Paula Larthomasa w jego dwutomowej pracy *Shaftesbury à Kant*, Lille 1985. Inne opracowania na ten temat to m. in. John Andrew Bernstein, *Shaftesbury, Rousseau and Kant*, Fairleigh University Press 1980, Dabney Townsend, *From Shaftesbury to Kant. The Development of the Concept of Aesthetic Experience*, „Journal of the History of Ideas” 1987, vol. 48, David A. White, *The Metaphysics of Disinterestedness: Shaftesbury and Kant*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1973, vol. 32.

¹⁶⁴ *Moralists*, s. 174.

¹⁶⁵ Shaftesbury, który w wielu miejscach powtarza myśl Platona, pyta o piękno w sposób podobny jak Sokrates, mówiący w *Fedonie*: “W takim razie, ja już nie rozumiem i nie mogę uznać innych przyczyn, tych mądrych. Jeśli mi kto mówi, że coś jest piękne za sprawą tego, iż ma kolor kwiecisty lub szczególny kształt, lub cokolwiek w tym stylu – to ja te rzeczy odrzucam – zupełnie się

Krytycy widzą w Shaftesburym postać przełomową dla historii estetyki. Odkryte przezeń bezinteresowne doświadczenie estetyczne pozwala widzieć w nim prekursora estetyki Kantowskiej (uważają tak Bernstein, Cassirer, Larthomas, Stolnitz, Townsend, White) czy niemieckiego romantyzmu (Cassirer, Elson, Hatch, Stettner, Walzel, Weiser, Woźniakowski).¹⁶⁶ Z historycznofilozoficznego punktu widzenia tezom tym nie brak podstaw, należy jednak zauważyć, że postawa bezinteresowna była pierwotnie, tj. dla Shaftesbury’ego, czymś nieco odmiennym niż to, co chcieliby w niej widzieć późniejsi estetycy piszący po Kancie. Postawa bezinteresowna oznaczała dla niego sposób odnoszenia się do wartości. “Bezinteresownym” można zatem nazwać nie tylko postrzeganie piękna, ale także postępowanie uczonego, który kieruje się wyłącznie poszukiwaniem prawdy, albo werdykt sędziego, mającego na uwadze tylko dobro.¹⁶⁷ Stolnitz zauważa, że Shaftesbury nie wyciągnął właściwych wniosków z własnego odkrycia tak z powodu braku systematyczności myśli, jak i silnego zakorzenienia w tradycyjnym, szerokim sposobie myślenia o estetyce.¹⁶⁸

Bardzo ciekawie brzmi w tej dyskusji głos Jorge V. Arregui i P. Arnau, którzy w artykule *Shaftesbury: Father or Critic of Modern Aesthetics?* uważają Shaftesbury’ego paradoksalnie za krytyka współczesnej estetyki, a nie jej fundatora. W jego teorii upatrują bowiem remedium na dwa negatywne następstwa wyłonienia się estetyki: utratę wymiaru estetycznego przez wszystkie inne sfery ludzkiej egzystencji oraz ogólny kryzys tożsamości sztuki czyniącej gargantuiczne wysiłki by

w nich bowiem gubię – natomiast na sposób prosty, nieuczony i być może naiwny trzymam się tego, że jedyne, co czyni pięknym, to samo piękno czy to przez obecność, czy wspólnotę, czy też przez jakikolwiek sposób związania się z nim. Nie utrzymuję tego stanowczo w każdym punkcie, ale tylko w tym, że piękne rzeczy stają się piękne za sprawą piękna.” (Platon, *Fedon*, 100d, przeł. R. Legutko, Kraków: Znak, 1995, s. 216.)

¹⁶⁶ Zob. *Bibliografia*.

¹⁶⁷ Na temat związków Shaftesbury’ego z plotynizmem oraz bezinteresowności jako cechy sądów moralnych opartych na wewnętrznym zmyśle zob. Dabney Townsend, *Shaftesbury’s Aesthetic Theory*, wyd. cyt. Townsend pisze tam m. in.: “Problemem jakiegokolwiek teorii zmysłu moralnego jest wskazanie, jak może on się mylić, a odpowiedź, jaką daje Shaftesbury, brzmi: nie może on się mylić tam, gdzie jest on bezinteresowny.” (tamże, s. 211.).

¹⁶⁸ Jerome Stolnitz, *On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory*, s. 112–113. Zwraca na to uwagę również Dabney Townsend: traktowanie Shaftesbury’ego jako postaci rewolucjonizującej sposób uprawiania estetyki jest, pisze, nieporozumieniem ukrywającym to, co w jego myśli najważniejsze. Shaftesbury’ego nie da się więc określić jako współczesnego etetyka, ani też po prostu kontynuatora tradycji neoplatońskiej. Por.: D. Townsend, *Shaftesbury’s Aesthetic Theory*, wyd. cyt., s. 205. Z kolei Peter Kivy, badacz Hutchesona, ogranicza się do stwierdzenia, że Shaftesbury to postać w historii estetyki “przejściowa” (Peter Kivy, *The Seventh*

porzucić autoreferencjalność i powrócić do związku z życiem. Shaftesbury miałby w ich ujęciu być “pierwszym krytykiem redukcji estetyki do subiektywnego ornamentu w świecie i życiu rozumianych jako mechanizm”.¹⁶⁹ Jeśli przypomnieć nacisk, jaki autor *Characteristics* kładzie na poznawczy charakter doświadczenia estetycznego, na traktowanie smaku jako “kompasu wartości”, na utożsamienie piękna z dobrem i prawdą, wypadałoby zgodzić się z tezami autorów tego artykułu pomimo całej ostrości sądu dotyczącego współczesnej sytuacji w sztuce i estetyce.

Sense, New York: Burt Franklin, 1976, s. 21).

¹⁶⁹ Jorge V. Arregui, Pablo Arnau, *Shaftesbury: Father or Critic of Modern Aesthetics?*, wyd. cyt., s. 357.

Wzniosłość i piękno

1. Burke: piękno jedynie zmysłowe

Poprzedni rozdział zakończył się uwagą na temat kluczowego znaczenia, jakie dla rozwoju estetyki miało odkrycie postawy bezinteresownej przez Shaftesbury'ego. Uwagę tę należy jednak opatrzyć pewnym zastrzeżeniem: zgodnie z duchem pism Shaftesbury'ego tzw. postaw bezinteresowna nie jest wyłącznie określeniem sposobu percepcji wartości estetycznych.¹⁷⁰ Z równym powodzeniem odnosi się ona np. do wyboru, jaki musi dokonać sędzia wydający wyrok sądowy w oparciu o kodeks karny, czy do sposobu prowadzenia badań przez naukowca. Shaftesbury wyraża klasyczne przekonanie, że piękno jest sposobem przejawiania się dobra i prawdy. W dziejach samookreślania się estetyki jako odrębnej dyscypliny filozoficznej odkrycie autora *The Moralists* miało wartość bezsporną, jednak ograniczenie bezinteresowności do sfery zjawisk estetycznych dokonało się niejako wbrew intencjom jego twórcy. Burke postępuje odmiennie: piękno (i wzniosłość, czyli w jego ujęciu całość doświadczenia estetycznego) jest dlań pewną jakością zmysłową. Również i to miało zasadnicze znaczenie dla wypracowania przez estetykę precyzyjnego ujęcia piękna. Filozof odróżnia piękno od doskonałości, proporcji i stosowności (*fitness*) po to, by po odrzuceniu niewłaściwych interpretacji tego zjawiska podać dokładną jego definicję.

¹⁷⁰ W *Sensus Communis bezinteresowność*, termin bardzo rzadki u Shaftesbury'ego, użyty zostaje w odniesieniu do religii, wyznawanej bez oczekiwania nagrody w postaci zbawienia (s. 98). Pojęciu "bezinteresowności" Shaftesbury nie nadaje jakiegos specyficznego znaczenia, dopiero później zaczęto wiązać to pojęcie z doświadczeniem estetycznym. Jak pisałem, Shaftesbury'emu chodziło o wyodrębnienie specyfiki doświadczenia wartości, dopiero później zastosował ten termin w kontekście tworzonej przez siebie teorii estetycznej. Zwraca na to uwagę Jerome Stolnitz, wskazując, że nawet Shaftesbury pierwotnie używa słowa "bezinteresowność" w odniesieniu do moralności, by dopiero w *The Moralists* określić w analogiczny sposób sposób doświadczania piękna. Podobnie pisze w *Reflections*: "Popatrz na te piękności, gdzie nie ma posiadania, żadnej radości z nagrody a jedynie patrzenie i podziwianie, podobnie jak w namietności wirtuoza, umiłowaniu malarstwa i wszelkiej sztuce (*designing art*)." (s. 152.) Zob. też Jerome Stolnitz, *On the Origins of "Aesthetic Disinterestedness"*, wyd. cyt., s. 132–134.

Początków rozumienia piękna jako proporcji można szukać u pitagorejczyków i Arystotelesa¹⁷¹. Choć często traktowane łącznie, tradycje te są jednak całkowicie różne. Dla pitagorejczyków proporcja wyrażająca się doskonałym stosunkiem liczbowym (jego przykładem może być muzyka) oznaczała realizację idealnie istniejących liczb – zasad. Wszelka proporcjonalność obserwowana w świecie zmysłowym stanowiła jedynie przejaw idealnej struktury rzeczywistości. Podobnie symetrię pojmuje Shaftesbury. Jednak sprzeciw Burke’a wobec traktowania piękna jako proporcji skierowany jest raczej na takie jej rozumienie, jakie znajdziemy *Poetyce* Arystotelesa. Starożytny filozof pisze tam: “piękno bowiem polega na (odpowiedniej) wielkości i porządku” (1450^b 36); w *Metafizyce* (1078^a 46) znajdujemy podobne określenie: “głównymi formami piękna jest porządek, symetria i wyrazistość”.¹⁷² Teoria ta, rozwijana później m. in. w renesansie, doprowadziła do wyrażania istoty piękna w kategoriach ilościowych (np. w teorii tzw. podziału, ustaleniach proporcji ludzkiego ciała przez Leonarda da Vinci, czy Dürera). Oto argumenty, jakich używa Burke:

A. N i e w y s t a r c z a l n o ść . Proporcja, jaką można odnaleźć w ukształtowaniu ciała, jest odpowiednia najwyżej dla przedstawicieli jednego gatunku. Burke stara się udowodnić inną tezę: mówi on o nieprzekładalności proporcji właściwych dla jednego gatunku na inny gatunek. Krytykowaną przez niego teoria nie może mieć zatem zastosowania nawet dla różnych przedstawicieli jednego gatunku, bowiem nie istnieje dla nich żaden ustalony wzorzec proporcji. Jeśli na podstawie kilku najpiękniejszych ludzkich twarzy (pozostajmy przy tym, pomocnym przy wielu okazjach, przykładzie) udało by się określić “średni przepis” na najbardziej charakterystyczną dla danej grupy ludzi twarz przez określenie jej odpowiedniego owalu, rozstawu oczu, długości nosa itp., formuła taka pozostałaby przepisem tylko uśrednionym. Nie ma powodów, dla których twarz musiałaby być piękna dzięki zachowaniu samych proporcji. Zawsze można np. wyobrazić sobie sytuację, gdy twarz o założonych z góry proporcjach, w odpowiednim ujęciu na portrecie zdolnego malarza albo karykaturzysty nie tyle traci na pięknie, ile po prostu stanie się brzydka. Atakowana przez Burke’a teoria opierałaby się na przekonaniu, że przy

¹⁷¹ Zob. na ten temat: Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa: PWN, 1988, s. 136–158.

¹⁷² Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław: Ossolineum, 1989, s. 27; *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, [w:] *Dzieła wszystkie*, t. 2, Warszawa: PWN, 1990, s. 827.

odpowiedniej dokładności pomiaru przy stosowaniu coraz mniejszej skali opisu, wreszcie nie zostałyby miejsca na swobodę twórcy, albo byłaby ona na tyle ograniczona, że ewentualne, bardzo już drobne nawet niezauważalne, dokonane przez niego zmiany nie zaważyłyby na pięknie malowanej “wedle przepisu” twarzy. W tej sytuacji jednak teoria ta traci jakąkolwiek wartość: opisuje już tylko jeden pojedynczy przedmiot, określany jako piękny, niemniej – jak się okazuje – nie na podstawie spełnienia pewnych proporcji. Popularność takiego, krytykowanego przez Burke’a, sposobu tłumaczenia zjawiska piękna bierze się jego zdaniem stąd, że wtórnie, po wcześniejszym uznaniu pewnych zwierząt i roślin (czy wszelkich przedmiotów) za piękne, cechę piękna sprowadzono do miary stosunku ilościowego dla ułatwienia opisu zjawiska i to doprowadziło do pomieszania pojęć:

“Jeśli się nie mylę, wiele uprzedzeń na rzecz proporcji powstało nie tyle z zauważenia jakichś określonych miar obserwowanych w pięknych ciałach, ile z fałszywego wyobrażenia o stosunku, w jakim pozostaje do piękna zniekształcenie, które uważano za jego przeciwieństwo; na tej podstawie orzeczono, że tam, gdzie się usunie przyczyny zniekształcenia, piękno musi wynikać w sposób naturalny i konieczny. To poczytuję za błąd. Bowiem *zniekształcenie* jest przeciwieństwem nie piękna, lecz *kompletnej, zwykłej formy*.”¹⁷³

B. Odmienność sposobu percepcji. W przypadku, gdy przedmioty nie są porównywane a ich cechy (w rozpatrywanym przez nas przypadku cecha piękna) nie są stopniowane, percepcja piękna jest zmysłowa i natychmiastowa. Ustalenie proporcji ma natomiast charakter intelektualny i wymaga pewnego czasu. Kiedy przedmiot widziany jest po raz pierwszy, ocena piękna nie może jeszcze odwoływać się do intelektualnego “wymierzania” proporcji, gdyż te nie są jeszcze znane. “Przeliczanie piękna na liczby” jest wtórne, przez co Burke utożsamia je z czynnością nawykową – ocena zjawiska estetycznego dokonywana jest na innej podstawie niż jedynie zmysłowa:

“Tak jest z tymi gatunkami zwierząt, które są nam znane, gdyby zaś nam przedstawiono zwierzę nowego gatunku, bynajmniej nie oczekiwalibyśmy aż nawyk ustali wyobrażenie proporcji, by dopiero wówczas postanowić, czy jest ono piękne, czy brzydkie. Wynika z tego, że ogólne wyobrażenie piękna nie więcej może zawdzięczać proporcji pochodzącej z nawyku, co z natury. Zniekształcenie

pochodzi z braku zwykłych proporcji, ale piękno nie jest koniecznym rezultatem istnienia proporcji w przedmiocie.”¹⁷⁴

C. O d m i e n n o ś ć z a s a d y . Proporcja najczęściej wyraża “średnią” sposobu, w jaki ukształtowane jest ciało przedstawiciela danego gatunku, podczas gdy piękno stanowi cechę jednostek. Posiadanie właściwych (tj. właściwych, uśrednionych dla gatunku) nie przesądza o pięknie. Burke twierdzi więc, że przeciwieństwem piękna nie jest nieproporcjonalność, ale brzydota (“Pomiędzy pięknem i brzydotą istnieje swoista mierność, gdzie przeważnie odnajduje się wyznaczone proporcje, ale nie wywiera to żadnego skutku na namiętności.”¹⁷⁵). Rozciągająca się w szerokim uśmiechu twarz nie musi być brzydka, choć proporcje, które byłyby w tym przypadku uznane za najlepsze mogą być zaburzone. Przeciwieństwem proporcjonalności jest jej brak, przeciwieństwem piękna – brzydota. Oba porządki – matematyczny i estetyczny – są niezależne od siebie. Na piękno składają się jakości przedmiotu, nie zaś stosunek ilościowy jego części. Gdyby natomiast było odwrotnie, możliwe stałoby się orzekanie o pięknie w sposób aprioryczny, a piękno stałoby się czystą formułą, której nie można byłoby odnieść do zjawisk, tak, jak w przytoczonym wcześniej przykładzie:

“Możesz przypisać jakie chcesz proporcje każdej części ciała ludzkiego, ja zaś zaręczam, że malarz zastosuje się do wszystkich skrupulatnie, a mimo to, jeśli zechce, wykona bardzo brzydką postać. Ten sam malarz znacznie odbiegnie od tych proporcji, a osiągnie bardzo piękny rezultat.”¹⁷⁶

Burke przeciwstawiając się szukaniu źródeł piękna we wzajemnej proporcji elementów przedmiotu ogranicza się do istot żywych, ale dzieła sztuki, zwłaszcza architektury, również dobrze wpasowywałyby się w tę krytykę. Co prawda najważniejszy argument, tj. nieprzekładalność proporcji jednego obiektu na drugi, stosowałby się w mniejszym stopniu, to jednak dwa pozostałe (różnica w sposobie percepcji oraz odmienność zasady, ta ostatnia wywiedziona zresztą z dwóch pierwszych) nie traciłyby nic ze swej mocy. W odniesieniu do przedmiotów wytworzonych można wyobrazić sobie pewną formę, która będzie dla nich optymalna. Właściwość proporcji, choćby zawężona do dzieł danego stylu, nie musi być – jak

¹⁷³ *Dociekania*, s. 114–115.

¹⁷⁴ Tamże, s. 115.

¹⁷⁵ Tamże, s. 117.

¹⁷⁶ Tamże, s. 109.

w przypadku organizmów żywych – odnoszona wyłącznie do pojedynczych wytworów. Wypracowana forma greckiej świątyni czy greckiej katedry może stanowić wzór dla każdej innej takiej budowli danego stylu architektonicznego. Przedmiotem takim może być nawet biurko, na którym leży kartka z tym tekstem, albo widziany z okna budynek. Sztuka rzemieślnicza i budowlana znają reguły, których pogwałcenie niemal na pewno spowoduje, że biurko i budynek tracąc swe proporcje przestaną być nie tylko funkcjonalne, ale i pozbawione zastaną swoistego dla nich piękna. Przykłady te mogą być jednak mylące, bowiem, jak przestrzega Burke, w ten sposób można pomylić dwa porządki: piękna i użyteczności, w jakich ocenialibyśmy przedmioty. Kieruje to naszą uwagę na powody odrzucenia przez filozofa utożsamienia piękna i s t o s o w n o ś c i (*fitness*).

“Gdyby nie ten pogląd, doktryna proporcji nie byłaby w stanie zbyt długo się utrzymać; świat znudziłby się wkrótce słuchaniem o miarach, które nie dotyczą niczego ani z naturalnej zasady, ani z racji odpowiedniości dla jakiegoś celu; wyobrażeniem proporcji, które najczęściej powstaje w umyśle ludzi, jest przystosowanie środków do pewnych celów; tam zaś, gdzie to nie wchodzi w rachubę, bardzo rzadko troszczymy się o skutki odmiennych miar przysługujących rzeczom. Teoria ta musiała więc konieczniej kłaść nacisk na to, że nie tylko sztuczne, ale także naturalne przedmioty czerpią piękno ze stosowności części do ich poszczególnych celów.”¹⁷⁷

Odrzucone wcześniej zrównanie piękna i proporcji ma w gruncie rzeczy swe źródło w rozumieniu piękna jako użyteczności: proporcje, które oceniane są jako właściwe (czy, aby posłużyć się terminem Burke’a, stosowne), mogą być ocenione dopiero wtedy, gdy znany jest ich cel, przeznaczenie budynku, czy wskazana jest wewnętrzna celowość żywego organizmu. Czy jednak istnieją podstawy, by uznać, że to właśnie celowość określa piękno?

Na pytanie o “przyczynę” piękna ptaka bardzo często można usłyszeć odpowiedź, że piękna forma jego upierzenia spełnia pewne określone funkcje biologiczne. W opisywanym przez Burke’a przypadku, piękno pawiego ogona tłumaczone jest chęcią przywabienia przez samca samicy i zapewnienie ciągłości gatunku. Niemniej jednak o wiele częściej można spotkać takie uformowanie ciała, które jest celowe, ale z pewnością nie jest piękne:

“(…) na tej samej zasadzie ścięty ryj świni z twardą i elastyczną chrząstką na końcu, jej małe wpadnięte oczka i cały układ łba, tak dobrze dostosowany do jej zadań kopania i rycia, byłby niezmiernie piękny. Wielki worek zwisający z dzioba pelikana, rzecz wysoce użyteczna dla tego zwierzęcia, byłby także piękny w naszych oczach. Jeź, tak dobrze zabezpieczony przed napaścią przez swą kolczastą skórę, i jeżozwierz ze swymi nastawionymi kolcami uchodziłyby za istoty o niemałej urodzie.”¹⁷⁸

Kluczowa jest następująca uwaga Burke’a: w przyrodzie istnieją przedmioty, którym nie można przypisać żadnej celowości, a które mimo to bez wątplenia są piękne. Uwadze tej towarzyszą jednak przykłady zgoła nieprzekonujące: “kształtne usta”, “dobrze utoczona noga” jako części organizmu mogą spełniać funkcje biologiczne, choć nie przesądza w uznaniu ich za piękne. Rozstrzygających przykładów należałoby raczej poszukiwać – za Kantem – w abstrakcyjnych arabeskach, wzorach deszczu na szybie. Ssama próba znalezienia innej przyczyny celowej poza zewnętrzną celowością obserwatora byłoby bezsensowne.

Jeszcze innym nieprawomocnym sposobem wyjaśnienia zjawiska piękna jest utożsamienie go z doskonałością. Pojęcie to można odnieść zarówno do przyrody (oznaczałoby wtedy zbliżenie się do całkowitej realizacji celowości wewnętrznej), jak i sztuki. W odniesieniu do tej ostatniej o doskonałości można by mówić w kontekście innych dzieł tego samego artysty bądź stylu. “Doskonałe” dzieło sztuki to zatem takie, które najlepiej realizuje założenia stylu albo szkoły artystycznej, lub jest “doskonałym” reprezentantem twórczości artysty. Posługiwanie się takim znaczeniem terminu “piękno” jest często spotykane: można w ten sposób orzec na przykład, że malarstwo Claude’a Lorraine’a stanowiło doskonały wzór dla późniejszego malarstwa pejzażowego Constable’a i niektórych płócien Turnera; można też powiedzieć, że słynne *Słoneczniki* wiszące w londyńskiej Gallerii Narodowej należą do najdoskonalszych dzieł Vincenta Van Gogha. W obu przypadkach sąd oparty jest na porównywaniu, co dla Burke’a oznacza działalność intelektualną, a zatem polega na znalezieniu racjonalnych przesłanek oceny. Wyższość dzieła, co potwierdziliby historycy i teoretycy sztuki, odnajdowana jest w regułach kompozycji, precyzyjnym operowaniu światłem czy w świetnej technice

¹⁷⁷ Tamże, s. 118.

¹⁷⁸ Tamże.

malarskiej. Według Burke'a zawsze chodzi tu o ocenę wtórną wobec pierwotnego doznania zmysłowego.

Jak widzieliśmy, teoria Burke'a jest silnie zakorzeniona w biologicznym pojmowaniu natury człowieka, powyższy przykład stanowi kolejne tego potwierdzenie. Wyodrębnienie czystego fenomenu estetycznego pozwoliłoby mu odróżnić wolne piękno barwy, kształtu i światła obrazu od piękna "zależnego".¹⁷⁹ Percepcja tego ostatniego wiązałaby się z koniecznością odniesienia się do celu – zamysłu artysty, albo – gdyby to pojęcie pojmować szerzej – celowości wewnętrznej żywego organizmu. Przykładem takiego właśnie odniesienia posługuje się Burke (piękno kobiety, która swą niedoskonałością ma budzić ma w mężczyźnie tkliwość). Tym samym przedstawione w trzeciej części *Dociekań* rozróżnienie piękna i doskonałości oraz użyteczności traci na wyrazistości. Burke wprowadza rozróżnienie piękno – doskonałość nie o to, by wykazać różnicę pomiędzy sposobem percepcji (czysty ogląd estetyczny – odniesienie zjawiska do jakiegoś celu), ale po to, by zawęzić rozumienie zjawiska piękna do płaszczyzny zmysłowej. Píše:

"Pogląd ten [tj. utożsamienie piękna i doskonałości – AG] rozciągnięto daleko szerzej niż same obiekty zmysłowe. W nich jednak doskonałość rozpatrywana sama przez się nie jest bynajmniej przyczyną piękna, ale ta ostatnia jakość, gdy jest najwyższa w płci żeńskiej, niemal zawsze niesie za sobą wyobrażenie słabości i niedoskonałości. Kobiety bardzo dobrze zdają sobie z tego sprawę i to jest powód, dla którego uczą się seplenić, drobić kroki, udawać słabość, a nawet chorobę. W tym wszystkim kieruje nimi natura. Piękno w nieszczęściu porusza nas może najbardziej."¹⁸⁰

Posługiwanie się przykładami, które nie odpowiadają głoszonej teorii nie umniejsza jednak odkrycia dokonanego przez Burke'a. Wszystkie trzy interpretacje zjawiska piękna, których błędność filozof wykazał, zasadzają się na jednym podstawowym błędzie. Jest nim nieuwzględnienie różnica pomiędzy celowością czysto estetyczną a celowością żywego organizmu bądź inna celowością zewnętrzną. W części tego rozdziału poświęconej myśli Shaftesbury'ego zobaczymy, jak trudno podobne rozwiązanie uzyskać w jego teorii.

¹⁷⁹ Piękno zależne w rozumieniu Kantowskim. Por. Immanuel Kant, *Krytyka władzy sędziennej*, § 16, przeł. J. Gałęcki, Warszawa: PWN, 1986, s. 105.

¹⁸⁰ *Dociekania*, s. 124.

Po tych wstępnych uwagach dotyczących tego, czym piękno nie jest Burke przystępuje do pozytywnej części wykładu. Przypomnijmy zaproponowaną przez niego definicję piękna: “piękno jest w przeważnej mierze jakąś jakością działającą mechanicznie na ludzki umysł za pośrednictwem zmysłów”.¹⁸¹

Takie określenie piękna pozwala zadać następujące pytania:

- a) które jakości przedmiotów należy uważać za piękne?
- b) jakie jakości uznane za piękne odpowiadają każdemu ze zmysłów?
- c) jaki jest mechanizm fizjologiczny towarzyszący percepcji piękna?

Burke zastanawia się, co łączy takie zjawiska, jak płynna melodia, przyjemna powierzchnia przedmiotu, łagodne światło, miłe barwy i zapachy. Tego typu określenia, wzięte z potocznego języka, zawierają terminy, które wskazują na zmysłową przyjemność: wszystkie one w przenośny sposób posługują się terminami będącymi synonimami przyjemności (“miły”, “łagodny”, “płynny”). Obserwacja ta dobrze obrazuje poszukiwania Burke’a. Przedmiotom zmysłowym odpowiada taka jakość, która w każdym ze zmysłów powoduje wrażenie analogiczne do wrażeń dostarczanych przez każdy inny zmysł. Takimi jakościami są gładkość i stopniowe urozmaicenie. Gładkość rozważana jest jako cecha przedmiotu wywołująca podobne wrażenie w każdym ze zmysłów. Burke zakłada, że “jeśli się okaże, że gładkość jest główną przyczyną piękna dla dotyku, smaku, węchu i słuchu, to łatwo zostanie uznana za składnik piękna wzrokowego”.¹⁸² Dlaczego tą poszukiwaną własnością jest akurat gładkość? Przyczyny są dwojakiej natury: fizycznej i fizjologicznej.

Gładkość spełnia fizjologiczny warunek uznania percepcji za percepcję piękna. Gładkość dotyku daje odprężenie, powoduje rozluźnienie mięśni. W odniesieniu do smaku jakość ta wywołuje wrażenie słodkości. Na potwierdzenie tego Burke odwołuje się do badań fizykalnych i mikroskopowych obserwacji. Otóż twierdzi on, że cząsteczki cukru posiadając kształt “doskonale kulisty” są tak drobne, że ściągnięte razem “sprawiają wrażenie czegoś jakby po prostu płaskiego, przypominając uczucie, jakie sprawiają w dotyku równe gładkie ciała”.¹⁸³ Innym argumentem za uznaniem słodkości za cechę piękna w smaku fizjologicznym jest

¹⁸¹ Tamże, s. 127.

¹⁸² Tamże, s. 172.

¹⁸³ Tamże, s. 174.

pierwotność związanych z nią doznań. Wrażenie słodczy będącej cechą pierwszego pokarmu, mleka i owoców, należy do smaku naturalnego – przyjemność z nim związana nie jest wytworzona przez nawyk. Odwołanie się do pierwszych doznań zapamiętanych z dzieciństwa uzasadnia również drugi z atrybutów piękna, płynną zmianę jakości. Przypominać ma ona odprężający “ruch łagodnie falisty, wznoszący się i opadający”¹⁸⁴:

“Kołysanie lepiej usypia dzieci niż całkowity bezruch, w istocie mało rzeczy sprawia w tym wieku więcej przyjemności niż łagodne podrzucanie w górę i w dół; potwierdzają to zupełnie dostatecznie sposoby, jak piastunki bawią się z dziećmi oraz późniejsze samodzielne ulubione dziecięce zabawy na huśtawkach i równoważniach. Większość ludzi z pewnością pamięta to uczucie, jakiego dostarcza jazda w lekkim powozie po gładkiej, falistej murawie. Daje to chyba lepsze wyobrażenie o pięknie i lepiej pokazuje jego prawdopodobną przyczynę niż cokolwiek innego.”¹⁸⁵

Delikatność (“gładkość”) i stopniowe urozmaicenie są także cechami melodyjnej muzyki, którą można metaforycznie również określić jako “słodką”, podobnie jak “słodkie” mogą być zapachy. Inne cechy znamionujące piękno przedmiotu uzasadniane są w taki sam sposób. Piękny przedmiot nie może być zbyt duży, ponieważ ogarnięcie go wzrokiem wymagałoby zbyt wielkiego napięcia mięśni oka, co byłoby sprzeczne z ogólnym warunkiem fizjologicznym. Burke pisze, że wielkość przedmiotu należy rozważać dwojako: odnosząc go do wielkości właściwej dla danego rodzaju rzeczy oraz rozpatrując ją w sposób absolutny. Pierwsze znaczenie wielkości wiąże się z celowością przedmiotu, natomiast fizjologiczny warunek określenia piękna dotyczy drugiego, nierelatywnego sposobu określenia wielkości. Przedmiot, którego duże rozmiary nie zaprzeczają jego celowości, Burke nazywa okazałym (“Ilekroć jakimkolwiek przedmiotowi przysługują wymienione jakości albo te, które należą do rzeczy pięknych, a ma on oprócz tego wielki rozmiar, jest równie daleki od zwykłego wyobrażenia piękna. Nazywam go *światnym* lub *okazałym*”¹⁸⁶). Odniesiona do celowości okazałość nie jest już czystym pięknem, ale wartością pochodną. W odróżnieniu od piękna nie oddziałuje

¹⁸⁴ Tamże, s. 177.

¹⁸⁵ Tamże.

¹⁸⁶ Tamże, s. 137.

ona na bezpośrednio na zmysły, ale odwołuje się do znajomości celu przedmiotu. Ze względu na uwarunkowania fizjologiczne wielkość jest właściwa raczej wzniosłości niż pięknu – jej percepcja wymaga pewnego wysiłku (napięcia mięśni).

Schemat zaprezentowany przez Burke'a określa jedynie przypadki modelowe. W praktyce można bowiem wskazać na przedmioty, których cechy nie będą temu schematowi jednoznacznie odpowiadać. Niezwykle trudno byłoby sobie wyobrazić przedmiot, który spełniałby wszystkie postawione warunki odpowiadające pięknu. Chociaż przeprowadzona przez filozofa analiza reakcji fizjologicznych i doznań psychicznych pozwala wyodrębnić dwie zasadnicze wartości estetyczne, można w tekście *Dociekań* odnaleźć miejsca, w których wspomniane są takie wartości, jak połączenie piękna i wielkości (okazałość) i wdzięk. Wzmianki na ten temat nie pozwalają jednakże choćby na przybliżone umieszczenie ich w całości prezentowanej przez Burke'a teorii. Wartości te można jedynie określić jako pochodne od piękna i wzniosłości. Jest to kwestia o tyle interesująca, że jeżeli w istocie autor *Dociekań* był świadomy modelowego charakteru proponowanych przez siebie rozwiązań,¹⁸⁷ to w dużej mierze broniłby się przed wieloma zarzutem, z którymi spotkały się szczegóły podziału jakości zmysłowych pomiędzy dwiema naczelnymi wartościami estetycznymi. Zgodnie z tą interpretacją należałoby podkreślić te fragmenty jego myśli, które niekoniecznie tworzą spójną całość (choć z tekstu rozprawy można się domyślać, jak bardzo Burke starał się nadać swemu dziełu kompletny kształt). Mniejsze znaczenie miałyby te elementy, które dopełniają tworzony obraz i nadają mu skończony, zwarty charakter. Dalszy rozwój estetyki ukazał, odróżnienie piękna od doskonałości, użyteczności i proporcji są najwartościowszymi częściami tej teorii, natomiast mniej istotnymi okazały fizykalne i fizjologiczne próby uzasadnienia konkretnych własności uznanych przez niego za piękne.

Aby lepiej zobaczyć tę różnicę, przyjrzyjmy się metodzie, którą posługuje się Burke. Sposób, w jaki Burke prowadzi swe rozważania, można ująć następująco.

a) **Z a ł o ż e n i e m** Burke'a jest przeświadczenie, że percepcja zmysłowa dostarcza pewnych wrażeń, niektóre z nich określa on jako piękne, inne zaś jako wzniosłe.

¹⁸⁷ Sugestię taką można znaleźć u Stefana Morawskiego, *Teoria estetyczna Burke'a*, wyd. cyt., s. 28.

b) Na tej podstawie Burke dokonuje rozdzielenia zjawiska piękna i zjawiska wzniosłości w obrębie psychologicznych uwarunkowań oceny estetycznej, na którą składają się:

b₁) proste uczucia zadowolenia i przyjemności,

b₂) złożone uczucia miłości i trwogi.

c) Kolejnym krokiem Burke'a jest poszukiwanie biologicznych źródeł przeżyć – buduje on model teoretyczny, w którym zdecydowanie przeciwstawia popęd samozachowawczy popędowi społecznemu.

d) Następnie Burke szuka praktycznego potwierdzenia swej teorii:

d₁) w fizjologicznych reakcjach organizmu na bodźce zmysłowe,

d₂) w rozróżnieniu jakości zmysłowych na dwie klasy wyznaczone wcześniejszą analizą popędów i uczuć.

Najwięcej zastrzeżeń może budzić ostatni krok tej metody. Burke konsekwentnie usiłuje znaleźć potwierdzenie teorii i wyczerpać dostępne, po przyjęciu założenia, metody opisu wartości estetycznych. Musi jednak zgodzić się na arbitralność sądów i sztuczność rozwiązań. W szczególny sposób są one widoczne w przeprowadzonej przez niego analizie wzniosłości.

2. Wzniosłość

Omówienie teorii wzniosłości zaprezentowanej przez Burke'a warto poprzedzić krótkim wstępem historycznym. Pozwoli to wskazać na przyczyny, dla których badacze uznali ją za rewolucyjną w historii estetyki.¹⁸⁸ Z historycznego punktu widzenia koncepcja Burke'a stanowi kontynuację tradycji zapoczątkowanej przez klasyczne pismo Pseudo-Longinosa oraz wyrasta z rozważań prowadzonych przez rodaków filozofa – Shaftesbury'ego oraz Johna Baillie.

Pierwotnie angielskie słowo *sublime* oznaczało tyle, co “wyniosły” i było używane jako synonim słowa “dumny” – *proud*.¹⁸⁹ Pierwsze odnotowane użycie tego słowa w odniesieniu do stylu literackiego pochodzi z roku 1586; A. Day określa za jego pomocą styl, który w retoryce zwykle nazywa się “wysokim”.

¹⁸⁸ Opinię taką można znaleźć u Samuela Monka (*The Sublime*, wyd. cyt., s. 100.) i u Stefana Morawskiego (*O recepcji myśli estetycznej Burke'a*, wyd. cyt., s. 2.).

¹⁸⁹ Uwagi historyczne oraz część poświęcona tradycji Pseudo-Longinosa oparte są na

Pisze on: “Możemy określić trzy rodzaje [stylu epistolarnego]. Wzniosły, najwyższy i najokazalszy, [cechuje] wypowiedź na temat jakiejś rzeczy, wyrażającą bohaterskie i potężne czyny królewskie.”¹⁹⁰ Autor posługuje się terminem *sublime* przy opisie tradycyjnego, pochodzącego od Cyserona, podziału na trzy rodzaje stylu: prosty (*subtilis, tenuis*), średni (*medius*) oraz wysoki (*gravis, grandis*). Zanim rozpoczęło się oddziaływanie dzieła Pseudo-Longinosa, *sublime* posiadało zatem dwojakie znaczenie: o charakterze potocznym – “wyniosły, dumny” – oraz literackim – “(styl) wysoki, podniosły (*lofty*)”. Aż do czasu, gdy rozpoczęło się oddziaływanie *Peri Hupsous* Pseudo-Longinosa, określenie *sublime* nie miało znaczenia, jakie posiadało dla późniejszych estetyków (tj. pojęcie “wzniosłe” jako określenie uczucia czy przeżycia, lub “wzniosłość” pojętą jako określona wartość estetyczna).

Anglicy poznawali dzieło Pseudo-Longinosa stopniowo. Samuel Monk ustalił początek recepcji tego dzieła na rok 1612, gdy ukazało się jego drugie tłumaczenie w języku łacińskim.¹⁹¹ O prawdziwym zainteresowaniu traktatem można mówić od roku 1632, gdy pojawiło się kolejne tłumaczenie na język łaciński, autorstwa Gerarda Longbaine’a. Był to pierwszy przekład dokonany przez Anglika, wydany w Wielkiej Brytanii. Szesnaście lat później John Hall dokonał pierwszego przekładu na język angielski. Tłumacz w poprzedzającej traktat dedykacji podał pierwszą w tym języku definicję wzniosłości:

“Musi być zatem w niej [tj. wzniosłości] coś boskiego, co trudno mi określić, gdyż wzniosłość polega nie na zwykłym nagromadzeniu czy też upiększaniu słów, lecz musi się w niej zawierać wspaniała wiedza o Człowieku, głęboka i wyuczona znajomość jego namiętności, człowiek musi nie tylko znać doskonale poruszenia własnego umysłu (*mind*), ale również musi być biegły w znajomości umysłów innych. (...) Wciąż jednak bez czegoś, czego nie potrafię wyrazić, wszystko to jest zaledwie najmniejszą częścią służącą budowie takiego cudu. Musi istnieć coś wiekuistego, przewyższającego człowieka, coś na kształt indywidualnej duszy,

monografii Samuela Monka *The Sublime*, wyd. cyt., s. 10–28.

¹⁹⁰ Tamże, s. 19.

¹⁹¹ Autorem przekładu był Gabriel de Petra. Pierwsze edycje dzieła to: wydania greckie (w Bazylei) Francisco Robertellego z 1554 r.; w Wenecji Paulusa Mantiusa z 1555 r., oraz pochodzące z 1568 r. wydanie Francisciusa Portusa opublikowane w Genewie) i pierwszy przekład łaciński autorstwa Pagano z 1572 r. (Wenecja). Szerzej na ten temat zob. Samuel Monk, *The Sublime*, wyd. cyt., s. 19–21.

która musi wszystko to poruszać i tchnąć w to ogień, by wszystko gorzało i lśniło.”¹⁹² Definicja ta szybko uległa zapomnieniu i dopiero prawie pół wieku później na trwałe zaczęto wiązać termin *sublime* – “wzniosłość” z treściami zawartymi w dziele Pseudo– Longinosa. Dopiero drugie tłumaczenie dzieła z francuskiego przekładu Boileau nosiło tytuł *O wzniosłości*.¹⁹³

Początkowi zainteresowania brytyjskich estetyków wzniosłością towarzyszyły problemy związane z retorycznym rodowodem pojęcia i takim samym charakterem pisma Pseudo–Longinosa. Znaleźli się oni w bardzo niewygodnej sytuacji: znali traktat *O górnosci*, zgadzali się z zawartym tam opisem, jednocześnie zaś musieli przyznać, że poza stwierdzeniami bardzo ogólnymi, szczegółowego opisu wzniosłości Pseudo–Longinos nie dostarcza.¹⁹⁴ Znamienną uwagę można znaleźć w rozprawce Johna Baillie *Essay on the Sublime* (1747) będącej pierwszą próbą analizy tego zjawiska na gruncie estetyki brytyjskiej: “[Longinos] całkowicie w swej rozprawie pominął to, czym jest wzniosłość, uznając to za rzecz doskonale znaną”.¹⁹⁵

Uwaga Baillie nie była pozbawiona słuszności, gdyż dzieło Pseudo – Longinosa dotyczyło przede wszystkim retoryki, ukazywało sposoby wywołania uczucia wzniosłości u słuchaczy różnych typów mów. Wiele miejsca zajmowały opisy środków stylistycznych służących wywołaniu prawdziwej wzniosłości przeciwstawionej płaskości i pompatyczności zawartych w mowie retorycznej. Te “przepisy praktyczne” Burke uzupełnia o opis “teoretyczny”, uwzględniający przede wszystkim opis uczuć osoby przeżywającej wzniosłość. Burke stara się w ten sposób odnaleźć cechy wyróżniające to zjawisko spośród innych.

Niemniej jednak można odnaleźć u Pseudo–Longinosa kilka uwag na temat istoty wzniosłości, które stały się zaczynem późniejszych dociekań. Pierwsza z nich

¹⁹² John Hall, *Dedication to the Lord Commisioner Whitelock*, w: *Peri Hupsous, or Dionysius Longinus of the Height of Eloquence rendred out of the originall by J. H. Esq.*, cyt. za: Samuel Monk, dz. cyt., s. 19 – 20.

¹⁹³ *An Essay on the Sublime: Translated from the Greek of Dionysius Cassius the Rhetorician. Compared with the French of Sieur Despréaux Boileau*, Oxford 1698. (tytuł za: Samuel Monk, *The Sublime*, wyd. cyt., s. 21.) Na temat polskich tłumaczeń traktatu zob. T. Sinko, *Wstęp*, w: *Trzy poetyki klasyczne...*, wyd. cyt., s. XXXV–XXXVI.

¹⁹⁴ Prób opisu wzniosłości przed Burkiem oprócz Shaftesbury’ego i Baillie dokonywał J. Dennis (*The Grounds of criticism in Poetry*, 1704), J. Addison (w swych artykułach w “Spectatorze” traktował ją jako rodzaj piękna) i Hume (pewne uwagi na temat wzniosłości można znaleźć w trzecim rozdziale drugiej części *Traktatu o naturze ludzkiej*).

¹⁹⁵ John Baillie, *Essay on the Sublime*, London 1747, s. 2, dostępne w reprimie The Augustan Reprint Society, University of California, Los Angeles 1953.

dotyczy emocjonalnego charakteru tego zjawiska. W pierwszym rozdziale tej pracy widzieliśmy, że takie stanowisko do pewnego punktu akceptował później również Burke. W innym miejscu swego traktatu Pseudo–Longinos określa wzniosłość jako “echo wielkoduszności, dlatego nieraz podziwia się samą myśl, nie ubraną w słowa, właśnie dla jej wielkości”¹⁹⁶ Zadaniem dzieła sztuki pisanego wzniosłym stylem jest wzbudzenie w odbiorcy silnych uczuć. Wzniosłość nie sprowadza się zatem, zdaniem Pseudo – Longinosa, do sumy słów, nie jest zabiegiem stylistycznym, ale wyrazem idei utworu, jego “duszą”: “Jeśli jednak któremkolwiek z innych środków amplifikacji odejmiesz górnosc, to jakbyś ciała odebrał duszę. Natychmiast bowiem ich energia, nie wzmocniona przez wzniosłe myśli, traci napięcie i marnieje.”¹⁹⁷ Emocjonalny charakter przeżycia wzniosłości, porównanie dzieła sztuki czy popisu retorycznego do ciała kierowanego wewnętrzną duszą przywodzi na myśl późniejsze rozważania Shaftesbury’ego. Jednak do czasów Bailliego i Burke’a musiano zadowolić się nieprecyzyjnymi określeniami, przypominającymi pierwszą próbę zdefiniowania wzniosłości przez Halla.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Pseudo – Longinos, *O górnosci*, wyd. cyt., s. 102.

¹⁹⁷ Tamże, s. 110.

¹⁹⁸ Samuel Monk zauważa, że tłumaczenie Halla powstało najprawdopodobniej na zamówienie, co świadczy o zapotrzebowaniu na nową edycję pisma Pseudo – Longinosa (Samuel Monk, *The Sublime*, wyd. cyt., s. 21.). Pojawienie się pod koniec siedemnastego wieku odpowiedzi na ogrom natury i skojarzenie tego ogromu z boską wszechobecnością (np. u Platoników z Cambridge i Shaftesbury’ego) można również traktować jako sposób “oswojenia się” człowieka z nowym wizerunkiem wszechświata w czasach odkryć Kopernika, teleskopu Galileusza i fizyki Newtona. W innym miejscu Monk pisze: “Uznając przestrzeń za atrybut Boga, filozofowie dali nieskończonemu wszechświatowi bezpieczny porządek, a jednocześnie stworzyli nowy rodzaj stosunku do ogromu w naturze, który teraz zdawał się symbolizować wszechobecność boskości.” (Samuel Monk, *Introduction*, w: John Baillie, dz. cyt., s. I–II) Na ten temat zob. również prace Ernsta Tuvesona: *Space, Deity, and the 'Natural Sublime'*, “Modern Language Quarterly” 1951, vol. XII, s. 20–38 oraz *The Imagination as a Means of Grace. Locke and the Aesthetics of Romanticism*, wyd. cyt., s. 51–55.

2. 1. Shaftesbury i wzniosłość

Autor *The Moralists* nie przedstawił żadnej spójnej teorii wzniosłości. Określenie *sublime*, rzadko pojawiające się na kartach jego pism, tradycyjnie odnosi się przede wszystkim do literackiego stylu. Podobnie jak Pseudo-Longinos odróżnia on prawdziwą wzniosłość – rozumianą jako przeżycie wywołane przez dzieło literackie – od pompatyczności, będącej efektem samych tylko zabiegów stylistycznych. W *Soliloquy; or An Advice to an Author* pisze: “Wzniosłość nie może się w żaden sposób na tyle zniżyć, ani znieść, by zawiesić ją w jej porywie. (...) Chociaż często jest przedmiotem krytyki, nigdy nie daje się sprowadzić do roli narzędzia”¹⁹⁹.

Rola, jaką odegrał Shaftesbury w wypracowywaniu przez brytyjskich estetyków teorii wzniosłości, polegała jednakże nie na dyskusjach o wzniosłym stylu, ale na przeniesieniu ich z płaszczyzny retoryki na płaszczyznę estetyki. Bosanquet, autor angielskiej historii estetyki, pisze: “Filozoficzna waga tego traktatu [tj. *Characteristics* – AG] polega raczej na tym, że stanowi on świadectwo faktu, że zaczęto kierować uwagę w kierunku wzniosłości, nie zaś na jakimkolwiek systematycznym wglądzie w jej naturę.”²⁰⁰ Brett w swej monografii o Shaftesburym dodaje: “Nie dał on [Shaftesbury – AG] nowego znaczenia temu słowu, ale przede wszystkim skierował uwagę na tę sferę doświadczenia, z którą słowo to miało stać się silnie związane.”²⁰¹

Opis tego, co angielski filozof rozumie przez wzniosłość, utrudniony jest przez fakt, że z jednej strony używa on tego określenia w sposób tradycyjny (jako określenia stylu retorycznego albo ludzkiego charakteru), posługując się przy tym terminem *sublime*. Z drugiej strony te elementy teorii, które za przytoczonymi komentatorami należy uznać za najbardziej istotne, *explicite* dotyczą nie wzniosłości, ale piękna i entuzjazmu. Przeniesienie rozważań na płaszczyznę estetyczną wiąże się ze zwróceniem uwagi na uczucia wywołane przez wielkość i okropność, przede wszystkim zaś przez rozważanie pojęcia wzniosłości (bez posługiwania terminem *sublime*) w odniesieniu do nieskończoności.

¹⁹⁹ *Soliloquy*, s. 170.

²⁰⁰ Bernard Bosanquet, *A History of Aesthetics*, wyd. cyt., s. 104.

²⁰¹ R. L. Brett, *The Third Earl of Shaftesbury. A Study in Eighteenth-Century Literary Theory*, wyd. cyt., s. 146.

Ostatnia uwaga wymaga krótkiego komentarza. Wielokrotnie już podczas omawiania teorii Shaftesbury'ego powoływaliśmy się na tradycję Szkoły w Cambridge. Filozofowie ci, jak pamiętamy, występowali przeciwko teorii Hobbesa, zwłaszcza zaś przeciwko materialistycznemu ateizmowi, jaki można wyczytać z *Lewiatana*. Shaftesbury znał spór platoników z Hobbesem (i w ogóle z pewnym sposobem uprawiania filozofii, który zaowocował empiryzmem Locke'a) widziany z perspektywy odkryć, jakich dokonał w estetyce Shaftesbury, stał się powodem, dla którego ten ostatni zwrócił uwagę na przyrodę rozpatrywaną jako ogrom. Spór dotyczył bowiem również możliwości wyobrażenia nieskończoności.

Według Hobbesa nieskończoności nie można ująć umysłem, bowiem "cokolwiek sobie wyobrażamy, jest skończone. Nie ma więc idei czy pojęcia rzeczy, którą nazywamy nieskończoną. Żaden człowiek nie może mieć w swoim umyśle obrazu wielkości nieskończonej. (...) Gdy mówimy, że jakaś rzecz jest nieskończona, chcemy przez to powiedzieć jedynie, że nie jesteśmy zdolni przedstawić sobie pojęciowo końców i granic tej rzeczy; mamy tu nie pojęcie tej rzeczy, lecz tylko pojęcie własnej niezdolności."²⁰² Konkluzja Hobbesa jest następująca: skoro nie posiadamy wyraźnego zmysłowego wyobrażenia nieskończoności, samo pojęcie jest pozbawione sensu. Ralph Cudworth w swoim sprzeciwie wobec takiego rozumienia nieskończoności trafnie odczytał ironię zawartą w słowach Hobbesa. Niemożność uchwycenia nieskończoności, pozorność tego pojęcia oznaczały, że nie można również posiadać wyobrażenia nieskończenie doskonałego Stwórcy.²⁰³ Dyskusja ta, przede wszystkim religijna, miała jednak wyraźnie epistemologiczny charakter. Sprzeciw Szkoły w Cambridge był sprzeciwem wobec sprowadzeniem wiedzy do wiązki wrażeń (a do tego w najogólniejszych zarysach sprowadzał się teoriopoznawczy model proponowany przez Hobbesa). Platonicy zwracali uwagę, że wiedzę tworzy nie tylko materiał zmysłowy, ale również sposoby jego "obróbki". Powoływali się na *Teajteta*, w którym można znaleźć taki m. in. fragment: "To w tych wrażeniach zmysłowych nie ma wiedzy, tylko w rozumowaniu, które się z nimi wiąże. Bo istoty rzeczy i prawdy, zdaje się, że tu dopiero można dotknąć, a tam nie można"²⁰⁴ Przeciwwstawiając się naiwnie pojętemu empiryzmowi starali się

²⁰² Thomas Hobbes, *Lewiatan*, wyd. cyt., s. 23.

²⁰³ Ralph Cudworth, *The True Intellectual System of the Universe*, wyd. cyt., vol. II, s. 521.

²⁰⁴ Platon, *Teajtet*, 186 d, przeł. W. Witwicki, Warszawa: PWN, 1959, s. 101.

poszukiwać apriorycznych form doświadczenia, Platonijskich *koinai ennoiai*, pojęć wspólnych, idei umożliwiających percepcję zmysłową.²⁰⁵

Shaftesbury, kontynuator tej tradycji, również poszukuje podstawy umożliwiającej odbiór wrażeń zmysłowych, ale czyni to przede wszystkim w odniesieniu do zjawiska piękna. Ponieważ, jak dowodzili Platonicy z Cambridge, wiedza nie jest prostą sumą wrażeń, zatem ujęcie nieskończoności przyrody przewyższającej zmysłowość nie musi mieć charakteru wrażeniowego. Co więcej, gdy umysł próbuje ogarnąć ogrom natury, doświadcza szczególnej estetycznej przyjemności. Wskazówka, że wzniosłość może być wywołana przez kontemplację tego, co cudowne i wspaniałe w naturze, zawarta była już w dziele Pseudo-Longinosa. Shaftesbury rozwija tę myśl: to, co w naturze jest wzniosłe, jest manifestacją boskości.²⁰⁶ Oto początek słynnego w osiemnastym wieku *Hymnu do Natury*, fragmentu *The Moralists*:

“Wspaniała Naturo! najpiękniejsza i najlepsza! wszechmiłująca i przeurocza, boska! Widoki twe są tak piękne i pełne nieskończonej gracji, uczenie się ciebie przynosi taką mądrość, kontemplacja – taką rozkosz! Każde twe pojedyncze dzieło przenosi na rozleglejszą scenę, na której rozgrywa się wspaniały spektakl.”²⁰⁷

Burke, dla którego wzniosłość nie oznacza manifestacji Boga, zgadza się jednak w tym miejscu z Shaftesburym. Nieadekwatność władzy zmysłowej do ujęcia nieskończoności jest źródłem przyjemności. On także podąża szlakiem wytyczonym przez Pseudo-Longinosa i Shaftesbury’ego, z niecierpliwością odrzucając nauki uczniów Locke’a: “Nic właściwie nie może uderzyć umysłu swoją wielkością, jeśli nie przybliży się w jakiś sposób do nieskończoności, nic zaś tego nie potrafi uczynić, jeżeli jesteśmy w stanie postrzegać jego granice; a przecież widzieć przedmiot wyraźnie, a postrzegać jego granice to jedno i to samo. Jasne wyobrażenie to zatem inna nazwa niewielkiego wyobrażenia.”²⁰⁸

²⁰⁵ Ernst Cassirer, *The Platonic Renaissance in England*, wyd. cyt., s. 56.

²⁰⁶ R. L. Brett, *The Third Earl of Shaftesbury. A Study in Eighteenth-Century Literary Theory*, wyd. cyt., s. 147.

²⁰⁷ *Moralists*, s. 289.

²⁰⁸ *Dociekania*, s. 70.

Te dalekie reperkusje spekulacji sprzed wieku są raczej wynikiem uwag Shaftesbury'ego, niż świadomym odniesieniem się do tradycji platońskiej, z gruntu obcej charakterowi *Dociekań*.²⁰⁹

W przytoczonym powyżej *Hymnie* wzniosłość nie jest odróżnialna od piękna. Podobnie traktuje ją w odniesieniu do dzieł sztuki: “*to kalon, piękno czy też wzniosłość (...) pochodzi z wyrażenia wielkości zawierającej porządek, oznacza zatem przedstawienie tego, co główne i zasadnicze w zamiarze (designed) za pomocą największych proporcji, jakie tylko można dostrzec.*”²¹⁰

Dzieło architektoniczne musi oprócz wielkości posiadać proporcję i porządek części. Te założenia bardzo przypominają przytoczoną na początku rozdziału Arystotelesowską definicję piękna zawartą w *Poetyce* (wielkość i porządek). *To kalon*, o którym pisze Arystoteles, to pewien rodzaj piękna, któremu towarzyszy wielkość. Shaftesbury traktuje zatem wzniosłość jako pewną cechę piękna. W pewnym sensie nie przeczy to późniejszym ustaleniom Burke'a, gdyż teorie obu estetyków w tym miejscu rozmijają się: piękno nie jest wyłącznie jakością zmysłową, ale ponadzmysłowym warunkiem zaistnienia piękna zjawiskowego.

Brett w swej monografii poświęconej Shaftesbury'emu podkreśla różnicę pomiędzy wzniosłością odnajdowaną w dziele sztuki (np. budowli) a wzniosłością przyrody. Ta ostatnia może być pozbawiona regularności, a nawet może być przerażająca (pewne opisane przez Shaftesbury'ego cechy natury pokrywają się z jakościami uznanymi przez Burke'a za wzniosłe). Oto fragment *The Moralists*, który można uznać za zapowiedź stylu romantycznego:

“Nie będę dłużej opierał się namiętności, jaką budzą we mnie przedmioty natury, w których ani sztuka, ani ludzka próżność czy kaprys, wdzierając się w ich pierwotny stan, nie zepsuły ich prawdziwego porządku. Nawet nieociosane skały, omszałe pieczary, nieregularne, niezbadane grotty i pełne uskoków wodospady, a nawet cała dzika gracia pustyni bardziej uosabiają Naturę, są bardziej poruszające i swą wspaniałością przewyższają sztywne i wzbudzające śmiech książęce ogrody.”²¹¹

²⁰⁹ Prawdopodobnie Burke znał założenia platonizmu, a przynajmniej Szkoły w Cambridge, o czym świadczy, że w jego księgozbiornie znalazło się dzieło Cudwortha.

²¹⁰ *Sensus Communis*, s. 143, przypis, podkr. – AG.

²¹¹ *Moralists*, s. 326.

Brett uznaje, że Shaftesbury to “neoklasycysta w sztuce, romantyk w stosunku do natury”.²¹² Ocena ta jest jednak powierzchowna, gdyż tak zdecydowane przeciwstawienie piękna sztuki i natury nie pojawia się w pismach filozofa i nie jest zasadne. Szczegółowy opis, jaki przedstawiłaby historia sztuki czy historia idei pozwoliłby wskazać na takie różnice, ale interpretacja taka dokonałaby się kosztem zatarcia najważniejszych elementów całej teorii, w której piękno pierwotnie nie jest własnością przedmiotów, nie jest też prostym wrażeniem zmysłowym. Spór o pewne jakości, które przesądzałyby o uznaniu czegoś (dzieła architektonicznego albo przedmiotów przyrody) za piękne albo wzniosłe, to spór drugorzędny. Należałoby w tym miejscu przypomnieć słowa Teoklesa, protagonisty *The Moralists*:

“Nic dziwnego, że jesteśmy w kłopotcie, skoro gonimy za cieniem, zamiast za istotą (*substance*). Bowiemy możemy zawierzyć naszemu rozumowaniu, że jeśli cokolwiek w Naturze jest piękne lub urocze, to jest ono tylko nikłym cieniem pierwotnego piękna.”²¹³

Wzniosłość to dla Shaftesbury’ego pewne poruszenie umysłu, nie zaś jakość zmysłowa. To pewien rodzaj piękna, wzbudzająca w obserwatorze cześć i szacunek. Szacunek i podziw to cechy wzniosłości, o których pisał już Pseudo-Longinos, z którego korzystają obaj interesujący nas estetycy. U Pseudo-Longinosa znajdujemy następującą uwagę:

“Dlatego ludzkiej zuchwałości nie wystarcza do patrzenia i myślenia nawet cały wszechświat, lecz nieraz myśli przekraczają granice otaczającej nas sfery, a ile we wszystkim więcej znaczy to, co niezwykle, wielkie i piękne, to wnet zrozumie, na coś się urodzili.”²¹⁴

Natura wyposażyła ludzką duszę w umiłowanie tego, co wzniosłe i boskie. Shaftesbury twierdzi podobnie, podaje podobne przykłady do tych, które można odnaleźć u Greka (rzeki, ocean, niebo). Czy ma on jednak rację twierdząc, że wzniosłość nie jest cechą natury, ale poruszeniem kontemplującego ją umysłu? Czy słuszne jest jego przekonanie, że natura dostarcza tylko sposobu ewokowania emocji?

²¹² R. L. Brett, dz. cyt., s. 157.

²¹³ *Moralists*, s. 327.

²¹⁴ Pseudo – Longinos, *O górnosci*, wyd. cyt., s. 141.

Uczucie towarzyszące wzniosłości może być wywołane w rozmaity sposób. Wiedzieli o tym dobrze twórcy tragedii antycznej. Ajschylos, pierwszy z trójki wielkich tragików w *Prometeuszu w okowach* przedstawia obraz cierpiącego Tytana, który kradnąc bogom ogień sam skazuje siebie na karę. Prometeusz mówi do zgromadzonego chóru Okeanid:

“Jam wszystko, co się potem stało, naprzód wiedział.
Zbłądziłem, bom chciał zbłądzić, zaprzeczać nie myślę;
pomoc niosąc śmiertelnym, sam popadłem w nędzę,
Jenom się nie spodziewałem, że taka mię straszna
dotknie kara, że na tym tu szczycie odludnym
schnąć będę, do wysokiej przygwożdżony turni...”²¹⁵

Czyn ukazany w tragedii, zgoda na nie kończące się cierpienie jako warunek spełnienia szlachetnego uczynku, spełnia podstawowy warunek wzniosłości: budzi część i szacunek. Widok takiego postępowania wymaga, by jakikolwiek przedmiot własnych codziennych zainteresowań oceniać w porównaniu z nim jako nieskończenie mały. W odniesieniu do opisanego sytuacji charakter głównego bohatera można określić jako “wzniosły” – nadając temu pojęciu znaczenia takie samo, jak nadaje mu Shaftesbury. W tragedii Ajschylosa nie przyroda jest wzniosła w swej grozie, ale wzniosły jest czyn Prometeusza.

Przedstawiony powyżej przykład wzniosłości przypomina Shaftesburiańskie pojęcie entuzjazmu, w którym “umysł (*mind*) jest pochwycony (*taken up in*) wizją i nasuwa mu się na myśl albo jakikolwiek rzeczywisty przedmiot, albo sam blask (*spectre*) boskości (*divinity*).”²¹⁶ Zmysłowy przedmiot wywołujący uczucie właściwe wzniosłości jest dowolny, o ile pozwala ujrzeć to, co boskie czy warte czci. Entuzjazm to uwarunkowana emocjonalnie zdolność odnoszenia się do wartości reprezentowanych przez zjawisko. To właśnie ona może być właściwym przedmiotem wzniosłości. Scena przedstawiająca najbardziej rozszalałe żywioły sama w sobie nie byłaby wzniosła – konieczne jest przedstawienie czynu Prometeusza.

²¹⁵ *Prometeusz w okowach*, 274–279, przekład S. Srebrnego (W: *Ajschylos, Sofokles, Eurypides. Antologia tragedii greckiej*, przeł. S. Srebrny, K. Morawski i J. Łanowski, opr. S. Stabryła, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989, s. 41.

²¹⁶ *Letter*, s. 372.

Shaftesbury jest przekonany, że chociaż nieskończoność jest warunkiem wytworzenia wzniosłości, to nie należy pojmować jej jako nieskończoność fizyczną, ale jako atrybut boskości:

“Jakże puste i śmieszne jest rozważanie ogromu czasu i substancji – głębi przed i po – przemykających pokoleń ludzi i innych istot, morskich fal, liści, trawy, nieprzerwanej zmiany jednych rzeczy w inne. (...) Nie tylko jest to konieczne, ale również jest najlepsze, ponieważ duch czy rozum wszechświata nie może działać przeciwko samemu sobie, a co jest najlepsze dla samego siebie, samego siebie z pewnością najlepiej zna.”²¹⁷

Shaftesbury, Baillie i Burke różnili się w odpowiedziach na pytanie o charakter rzeczywistości. Spośród tej trójki Shaftesbury pierwszy zwrócił uwagę na fakt, że moc albo nieskończoność przyrody jest w stanie wywołać uczucie wzniosłości. Późniejsi dwaj estetycy porzucają jego platoński idealizm; zachowują i rozwijają szczegółową kwestię wyobrażenia nieskończoności natury, lecz nie traktują jej jako potwierdzenia boskiej obecności.

Rozważania nad pewnym rodzajem piękna, które na płaszczyźnie zjawiskowej jest połączeniem potocznie rozumianego piękna oraz wielkości, (choć Shaftesbury każe widzieć w nim przejaw tego, co ponadmysłowe), pozwalają widzieć w filozofie prekursora Burke’a. Zarówno Bosanquet, jak i Brett w przytoczonych wypowiedziach wskazują na rzeczywiście istniejące elementy tworzonej przez niego teorii estetycznej. Obraz taki jednocześnie zaciemnia intencje Shaftesbury’ego: nie chodzi mu bowiem o wzniosłość rozumianą jako odrębną wartość estetyczną ani o jej fenomenalne komponenty. Rozwój myśli estetycznej, do którego Shaftesbury się przyczynił, a która coraz precyzyjniej ujmowała to, czym jest wzniosłość, zmienił znaczenie, jakie nadał temu pojęciu autor *Characteristics*.

2. 2. John Baillie: pomiędzy Shaftesburym a Burke’iem

Po przeniesieniu uwagi na płaszczyznę estetyczną i odkryciu przyjemności związanej z percepcją nieskończoności, dalszy rozwój rozważań nad wzniosłością jest zasługą wspomnianego wcześniej Johna Baillie. W wydanym pośmiertnie traktacie *Essay on the Sublime* (1747 r.) dokonuje on kroku, który wiedzie już

bezpośrednio do rozwiązań zaproponowanych przez Burke'a. Baillie silnie podkreśla to, co było *implicite* ukryte w pismach Shaftesbury'ego: całkowicie uwalnia się od retorycznych uwarunkowań i rozważa wzniosłość tkwiącą w naturze. Jak twierdzi, wzniosłość w pisarstwie nie ma źródła w kunszcie artysty, ale wynika z przedstawienia wzniosłych elementów przyrody:

“Jednak skoro tym, co sprawia przyjemność, jest świadomość jej [tj. duszy – AG] ogromu, to [trzeba przyznać, że] świadomość tę wzbudza jedynie ogrom przedmiotów, które ją zajmują. Jakakolwiek byłaby bowiem natura duszy, poznaje ona siebie i swe zdolności jedynie za sprawą refleksji opartej na wrażeniach. Ogromne przedmioty wywołują ogromne wrażenia, a ogromne wrażenia dają umysłowi (*Mind*) pewne wyższe wyobrażenie (*Idea*) jego własnych zdolności – małe przedstawienia, za wyjątkiem tych, [mającej swe źródło w] asocjacji, nigdy nie mają takiego skutku., (...) nigdy nie wypełniają one duszy.”²¹⁸

Burke korzysta z idei Pseudo-Longinosa i Shaftesbury'ego, ale jednocześnie wykorzystuje naukę Locke'a o wrażeniach i wyobrażeniach. Jego zamiarem jest zbadanie nie tylko wzniosłości jako cechy przyrody, ale również samego doświadczenia wzniosłości. Nie jest to żaden “szósty zmysł”, jak chcieli zwolennicy Shaftesbury'ego, ale wrażenia, które są odpowiedzialne za przeżycie wzniosłości. Sam pomysł, by przeanalizować przeżycia towarzyszące wzniosłości, choć nie zrealizowany przez Baillie zbyt szczegółowo, otwiera perspektywę w kierunku estetyki Burke'a i Kanta. Burke wykorzysta i rozwinie jeszcze jedną sugestię: wzniosłość nie musi być związana tylko ze zmysłem wzroku. Kilka uwag na temat wzniosłości w muzyce, choć, jak zauważa we *Wstępie* Samuel Monk bez większej wartości,²¹⁹ rozszerzyło sferę doświadczenia estetycznego i stworzyło podstawy do badań Burke'a. Kilka innych uwag: na temat nowości i jedności jako tych cech przedmiotu, które łącząc się z ogromem potęgują wrażenie wzniosłości, także nasuwa na myśl *Dociekania o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*.²²⁰

²¹⁷ *Regimen*, s. 90.

²¹⁸ John Baillie, *Essay on the Sublime*, wyd. cyt., s. 4–7.

²¹⁹ Samuel Monk, *Introduction*, w: John Baillie, *Essay on the Sublime*, wyd. cyt., s. IV.

²²⁰ Chodzi jednakże przede wszystkim o wyznaczenie kierunku przyszłych prac z estetyki. W szczegółowych rozwiązaniach obaj estetycy – Baillie i Burke – różnią się. Według pierwszego z nich przyjemność związana z odczuciem wzniosłości wiąże się z odkrywaniem przez duszę własnych zdolności, zaś ujmowanie nieskończoności nie wiąże się z nieadekwatnością władzy zmysłowej i wrażeniem napięcia nerwowego, jak u Burke'a. W *Essay on the Sublime* czytamy: “Kiedy przedmiot jest ogromny, a przy tym jednolity, nie ma granic dla ogromu wyobraźni, a umysł wybiega w nie-

Analiza dokonana przez Johna Baillie tkwi jeszcze w tradycji Pseudo-Longinosa i Shaftesbury'ego, ale to właśnie w niej dokonuje się zwrot w kierunku estetyki tworzonej w sposób empiryczny. Opis wrażeń i wyobrażeń związanych ze wzniosłością usuwa na dalszy plan emocjonalny charakter przeżycia. W *Eseju* Baillie nie znajdziemy już opisu uczuć, wzniosłości towarzyszy "uroczysty spokój". Nadal jednak przeżycie wzniosłości ma silne konotacje religijne. Poniższy fragment dobrze ukazuje połączenie tradycyjnych motywów i współczesnej dla Johna Baillie metody:

"Dusza w naturalny sposób przedstawia się sobie jako obecna wobec wszystkich przedmiotów, jakie postrzega i posiada niższe bądź wyższe pojęcie o własnej doskonałości (*Excellency*), ponieważ rozległość ta jest mniej lub bardziej ograniczona. Wszechobecność jest jednym ze wzniosłych atrybutów Boskości. O ile zatem większa musi się sobie przedstawić dusza, gdy kontempluje Niebiosa, potężne orbity planet i zestawia swą obecność z obecnością wszechświata, niż kiedy kurczy się do małych rozmiarów pokoju. Jakże bliżej jest wtedy doskonałości Bożej wszechobecności!"²²¹

Ujęcie problemu przez Baillie jest bardzo jeszcze bliskie myśleniu Shaftesbury'ego, o czym może świadczyć opis pochodzący z *The Moralists* – bardzo przypominający ten, który został przed chwilą przywołany:

"Obok sąsiednich planet, jakież mnóstwo gwiazd widzieliśmy nawet nie godzinę temu rozbłyskujących w czystej nocy. (...) Natura pouczyła nas o bezmiarze (*immensity*) tej Istoty (*Being*), która bezgraniczne przestrzenie wyposażała w nieskończoność ciał należących, jak można się domyślać, do systemów tak spójnych (*complete*) jak nasz, że nawet najmniejsza iskra tej jasnej galaktyki może rywalizować z naszym słońcem, które w pełni swego blasku obdarza nowym życiem, podnosi nas na duchu i sprawia, że bardziej jesteśmy świadomi obecności Boskości. Cudowne ciało niebieskie! Jasne źródło życiodajnego ciepła i dziennego światła!"²²²

skończoność, tworząc nieprzerwanie, niby za pomocą matrycy. W ten sposób, gdy oko cieszy się ogromem oceanu, wyobraźnia, nie mogąc go powstrzymać, chwyta ten obraz i rozciąga widok aż do bezmiaru (*Immensity*)." (wyd. cyt., s. 8–9.)

²²¹ Tamże, s. 6.

²²² *Moralists*, s. 307

Baillie przeformułowuje tezę Shaftesbury'ego głoszącą, że wzniosły jest idealny porządek natury odkrywany w stanie uniesienia. Dla obu wzniosłość jest sposobem ujawniania się boskiego oblicza rzeczywistości. Baillie jednak w dużo większym stopniu zwraca uwagę na podmiotową stronę doświadczenia: wzniosłości nie towarzyszy entuzjazm, jako emocjonalny odzew ludzkiej duszy, lecz przeżycie to można opisywać od strony wrażeniowej. Wzniosłość to już nie tylko sposób przejawiania się rzeczywistości idealnej, ale stan duszy odkrywającej własną zdolność ogarnięcia nieskończonego boskiego dzieła. Shaftesbury w tym miejscu prawdopodobnie polemizowałby z Baillie uznając czysto podmiotową perspektywę za zbyt ograniczoną. Twierdziłby, że należy ją wpisać w całość rozwoju natury (pojmowanej jako ideał), jako jeden z etapów tego procesu. Filozofia brytyjska szła już jednak torem wytyczonym przez empirystów, dla których takie twierdzeniem było bezpodstawnym uroszczeniem. Za nimi Baillie twierdzi, że wzniosłość, choć wzbudzają ją te same zjawiska, jak te, o których pisał Shaftesbury, jest poruszeniem duszy dochodzącej do świadomości własnej mocy. W ten sposób w teorii zaprezentowane w *Essay on the Sublime* została wytyczona droga wiodąca do Burke'a i Kanta.

2. 3. Nowa teoria wzniosłości: Burke

Dziesięć lat później w *Dociekaniach o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* wzniosłość pojmowana jest już inaczej. Burke wykorzystuje sposób opisu tej wartości, ale wzniosłość definitywnie przestaje być kojarzona z pięknem. O ile u Shaftesbury'ego obie wartości nie są prawie od siebie odróżnialne, a u Baillie wzniosłość może towarzyszyć pięknemu, o tyle dla Burke'a wzniosłość zawiera cechy dokładnie mu przeciwstawne. W ujęciu Johna Baillie jest ona, jeśli można to tak określić, "neoklasycystyczna" – przywołany powyżej opis harmonii wszechświata jest wzniosły ze względu na swą wielkość – istniejąca harmonia sugeruje, że wzniosłość, wartość w jego rozumieniu samodzielna, osobna, może jednak towarzyszyć pięknemu i być wywołana przez zjawiska, które są jednocześnie piękne. Wzniosłość w rozumieniu Burke'a jest już "romantyczna", przyroda ewokuje ją w tych zjawiskach, które są nie tylko pozbawione ładu i harmonii, ale które są

okropne, przerażające, budzące grozę. Shaftesbury wskazywał na te właśnie zjawiska, ale uznanie ich za wzniosłe uzasadniał istnieniem wyższej harmonii wszechświata. U Burke'a o niczym takim nie ma mowy.

W pierwszym rozdziale tej pracy była mowa o tym, że wzniosłości towarzyszy przeżycie zadowolenia wywołane ustąpieniem przykrości związanej z trwogą przed wyobrażonym niebezpieczeństwem. Z tego powodu, po przyjęciu założenia, że wzniosłość, podobnie jak piękno, jest cechą przedmiotu, Burke szuka cech mogących wiązać się z niebezpieczeństwem. Wszystkie one mogą stać się przyczyną wzniosłości. Wymienione zostają rozmaite “dźwięki, hałasy”, “gorycze i odory”, “dotyk, ból”, “głosy zwierząt”, “ciemność”.

Przykłady, które miałyby wedle Burke'a świadczyć o słuszności jego teorii, są nieprzekonywujące. Wzniosłość – odmiana grozy – miałyby cechować wszelkie niebezpieczne zwierzęta.²²³ Samuel Monk podsumowuje tę sytuację w sposób następujący: “Estetyczny dualizm Burke'a krył w sobie wszystkie znamiona zbytniego szufladkowania. (...) Nieokreśloność wcześniejszych spekulacji popycha go do tych wnikliwej i pobieżnej analizy, która charakteryzuje jego dzieło i która

²²³ Dwojaki charakter pracy, która odznaczała się dużą jak na połowę osiemnastego wieku wnikliwością i drobiazgowością, ale nie była wolna od prozaicznych błędów, a nawet śmieszności, sprawił, że początkowo krytycy zauważali właśnie te ostatnie. Zwracano uwagę na przykład na sprowadzenie tradycyjnego opisu wzniosłości, kojarzonej z podniosłością duszy, do opisu, którego efektem są całkowicie nieprzekonywujące przykłady. Anonimowy autor przestrzegał swego bratanka studiującego w Oksfordzie: “Tak zatem węże, i inne szkodliwe zwierzęta i owady są dla niego [Burke'a – AG] źródłem wzniosłości. Mogą one stać się przyczyną strachu i przykrości, ale jest dla mnie niepojęte, jak można takie stworzenia uznać za wzniosłe. Co jest wzniosłego w żądle pszczoły albo ugryzieniu węża? Czy jest cokolwiek cudownego w tej idei, cokolwiek, co wprawia duszę w uniesienie? To są bowiem, według mnie, konieczne cechy wzniosłości.” (*A Letter from a Gentleman to his Nephew at Oxford*, London 1772, s. 5.) Autor zauważa też, że przykłady, którymi posługuje się Burke, są arbitralne: “Według kogo zasługują one [psy] na pogardę, jeśli nie jedynie według niego [Burke'a – AG]? Kot, zwierzę bliższe człowiekowi, bardziej zasługuje na pogardę. Przypuśćmy jednak, że ten gentleman boi się kotów i przez to zaklasyfikowałby je jako zwierzęta wzniosłe, gdyż budzą grozę.” (tamże, s. 7.) Atakowane są zresztą także inne elementy teorii: architektura dostarcza przykładów, że wzniosłość może być tworzona przez obiekty jasne, że piękno nie musi być małe, że w budowlach ważna jest proporcja – przykładem budynek Whitehall Chapel (tamże, s. 12.). Podważane są również argumenty lingwistyczne, wskazujące, że zdrobnienia wyrazów używane są dla określenia przedmiotów pięknych (tamże, s. 14.). Te same zarzuty wysuwa też Uvendale Price – estetyk, nie dyletant – tworzący na przełomie XVIII i XIX wieku, jeden z twórców kategorii malowniczości. Daje on świadectwo ugruntowania się rozumienia wzniosłości takiego, jakie daje Burke: “Na tyle, na ile mogłem zaobserwować, jego [Burke'a – AG] zasady wzniosłości są powszechniej akceptowane, niż te, które dotyczą piękna. Można je z łatwością wy tłumaczyć: zwykliśmy rozważać grozę jako zasadnicze źródło wzniosłości w poezji, a stąd byliśmy gotowi rozciągnąć tę zasadę na całe spektrum widzialnych przedmiotów i oprzeć ją na wielkiej podstawie samozachowania.” (Uvendale Price, *A Dialogue on the distinct characters of the Picturesque and the Beautiful in answer to the Objections of Mr. Knight, prefaced by An Introductory Essay on; with remarkson the Ideas of Sir Joshua Reynolds and Mr. Burke upon that Subject*, London: J. Robson, 1801, s. 15–16.)

prowadzi do stwierdzeń, które często są absurdalne. Pomimo jednak absurdów, które są oczywiste, w *Dociekaniach* znajdują się także interesujące fragmenty, zaś dzieło to, historycznie patrząc, jest z pewnością jednym z najważniejszych dokumentów estetycznych stworzonych w osiemnastowiecznej Anglii.²²⁴

W dalszej części pracy Burke stwierdza:

“Tak więc niewiele potrzeba, aby pokazać przyczynę wzniosłości, lecz wystarczy dowieść, że jej przykłady, jakie podaliśmy w drugiej części, odnoszą się do takich rzeczy, jakie są z natury zdolne do wytworzenia tego rodzaju napięcia przez bezpośrednie działanie *czy to umysłu, czy ciała*.”²²⁵

Podobnie jak w przypadku piękna, Burke definiując wzniosłość odwołuje się do fizjologii, gdyż “każda odmiana trwogi lub bólu jest zawsze odmiana wzniosłości”.²²⁶ Również funkcje umysłu sprowadzone zostają przez niego do procesów fizjologicznych, “bowiem jest prawdopodobne, że nie tylko pośledniejsze cząstki duszy, jak się zwie namiętności, ale sam rozum używa w swym działaniu jakichś subtelnych instrumentów cielesnych, choć czym one są i gdzie się mieszczą, może być dość trudno ustalić”.²²⁷ Przykładem takiego mechanicznego oddziaływania jakości zmysłowych na umysł i jego namiętności jest wzrokowe postrzeżenie wielkości przedmiotu. Oko, ogarniając przedmiot o wielkich rozmiarach i niezmiennych cechach, otrzymuje tak dużo jednakowych bodźców, że jego błona podlega napięciu, co powoduje odczucie fizycznej przykrości. Burke podkreśla, że warunkiem przeżycia wzniosłości jest jedynie wyobrażone niebezpieczeństwo, ponieważ mechanizm oddziaływania jakości na umysł dotyczy nie tylko realnie odbieranych wrażeń, ale również wyobrażeń. Nawet wtedy, gdy rozpatrywane są takie jakości jak gorycz czy ból, Burke twierdzi, że uczucia, a nawet reakcje fizjologiczne analogiczne do powstałych pod wpływem oddziaływania bodźca zmysłowego mogą powstać pod wpływem wyobraźni:

“O dotyku niewiele można powiedzieć nad to, że *wyobrażenie* cielesnej przykrości we wszystkich odmianach i stopniach trudu, bólu, cierpienia, znużenia

²²⁴ Samuel Monk, *The Sublime*, wyd. cyt., s. 86–92.

²²⁵ *Dociekania*, s. 151, podkr. – AG.

²²⁶ Tamże, s. 154.

²²⁷ Tamże, s. 152.

jest przyczyną wzniosłości, zaś nic innego, co działa na ten zmysł, nie może jej wywołać.”²²⁸

Przedstawionej przez Burke’a analizie wzniosłości można przedstawić ten sam rodzaj zarzutu, na który narażona jest jego teoria piękna. Ugruntowanie wartości estetycznych w biologicznej naturze człowieka, mające na celu ich obronę przed ich relatywizmem, nie daje przekonujących przesłanek do ich wyodrębnienia. Mimo to warto zwrócić uwagę na dwa fragmenty analizy wzniosłości, wykraczające poza powierzchowne obserwacje i myślowe konstrukcje służące ich uzasadnieniu. Chodzi mianowicie o przeprowadzoną przez Burke’a analizę *n i e s k o ń - c z o n o ść i o r a z m o c y* – dwóch spośród wielu cech składających się na zjawisko wzniosłości. Zapowiada ona późniejsze rozróżnienie pomiędzy wzniosłością matematyczną i dynamiczną.

Komentując *Dociekania* natrafiamy na pewną trudność, bowiem ich wadą jest częste gubienie się w szczegółach. Druga część, poświęcona wzniosłości, i trzecia, na temat piękna, składają się z kilkunastu rozdziałów opisującym rozmaite jakości i ich wpływ na zjawiska estetyczne. Wzniosłe są, aby poprzestać na samych tytułach rozdziałów drugiej części, następujące jakości: trwoga, tajemniczość, ciemność, moc, brak, ogrom, nieskończoność, ciągłość i jednorodność, wielkość, trudność, przepych, nagłość, odpowiednie światło, barwa, dźwięk i hałas, smak, zapach, dotyk, ból. Zamysł autora, polegający na rozpoznaniu wzniosłych cech w każdym ze zmysłów jest jasny, jednak nie wydaje się, aby wszystkie z wymienione tu jakości pełniły równie ważną funkcję w wywoływaniu zjawiska wzniosłości. W rozdziale na temat przepychu Burke np. pisze:

“Przepych jest także źródłem wzniosłości. Stanowi go wielka obfitość rzeczy, które same przez się są zbyt kosztowne lub cenne. Gwieździste niebo, choć tak bardzo często roztacza się przed naszym wzrokiem, zawsze niechybnie budzi wyobrażenie majestatu. Przyczyną jest liczba. Widomy nieład powiększa majestatyczność, bowiem pozór dbałości jest wysoce sprzeczny z naszymi wyobrażeniami o przepychu. Prócz tego gwiazdy układają się przed oczami w taki chaos, że w zwykłych razach nie sposób ich zliczyć. Dzięki temu zyskują pewien rodzaj nieskończoności.”²²⁹

Porównajmy przytoczony opis z dwoma innymi fragmentami:

²²⁸ Tamże, s. 98–99.

²²⁹ Tamże, s. 88.

“Wielkość rozmiarów jest potężną przyczyną wzniosłości. Jest to zbyt oczywista i zwyczajna obserwacja, by trzeba ją było ilustrować; lecz rozważania, kiedy mianowicie wielkość rozmiarów, ogrom, *czyli ilość*, oddziałuje najbardziej, nie są takie zwyczajne.”²³⁰

“Nieskończoność jest innym źródłem wzniosłości, *jeśli po prostu nie należy do poprzedniego* [tj. ogromu –AG]. Nieskończoność napętnia zmierza do napętnienia umysłu tą odmianą związanej z zadowoleniem grozy, która jest najautentyczniejszym skutkiem: najprawdziwszym sprawdzianem wzniosłości. *Nie ma właściwie rzeczy, które mogłyby stać się obiektami naszych zmysłów, a które są rzeczywiście i z własnej natury nieskończone.* Ale ponieważ oko nie jest w stanie spostrzec wielu rzeczy, wydają się one nieskończone i ten sam wywierają skutek, co gdyby były takie naprawdę. Zostajemy w podobny sposób zawiedzeni, gdy części jakiegoś dużego przedmiotu tak się rozciągają w nieoznaczonej liczbie, że wyobrażenia nie napotyka przeszkody, by mnożyć je do woli.”²³¹

W pierwszym z przytoczonych fragmentów Burke poddaje opisowi widok rozgwieżdżonego nieba. Opis ten, dotyczący jednego z najczęściej narzucających się przykładów zjawiska wywołującego wzniosłość, daleki jest od precyzji, nie prowadzi też do żadnych ogólnych reguł rządzących przeżyciem wzniosłości. Cechy, jakimi odznacza się widok rozgwieżdżonego nieba, to ogrom i chaos, oraz “pewien rodzaj nieskończoności”. Na podstawie pojedynczego rozdziału dotyczącego przepychu nie wiadomo, czy chaos jest dla wzniosłości cechą konstytutywną, czy przypadkową i czy ogrom rozumiany jest tu jako nieskończoność. W kontekście dalszych ustaleń Burke’a (gdy pisze, o jednostajności i uporządkowaniu elementów jako koniecznych cechach zjawiska wzniosłości) wydaje się, że chaos jest cechą przypadkową. Świadczy o tym również trzeci z przywołanych fragmentów: ogrom (także: przepych) może być uznany za wzniosły wtedy tylko, gdy nasuwa na myśl wyobrażenie nieskończoności. Ta ostatnia może być jedynie wyobrażona, przekracza bowiem wszelki miernik jaki może być dostępny zmysłom. Jednakże wyobrażenia musi być tu rozumiana jako coś więcej niż tylko władza odtwarzania i “przestawiania” wrażeń zmysłowych. W takim bowiem przypadku ujęcie nieskończoności, a zatem przejście od zmysłowego odbioru wrażeń do ponadzmys-

²³⁰ Tamże, s. 81, podkr. – AG.

²³¹ Tamże, s. 83, podkr. – AG.

łowej płaszczyzny pojęć byłoby niemożliwe. W poprzednim rozdziale zauważyliśmy, że wyobraźnia spełnia dla Burke'a jeszcze jedną funkcję: "wzmacniacza", czy też "rezonatora" emocji pozwalającego odczuwać uczucia złożone. Takie rozumienie wyobraźni otwiera dwie możliwe interpretacje poruszanego przez Burke'a problemu. Można bowiem rozważania na temat nieskończoności odnieść wprost do Kantowskiej *Krytyki władzy sądenia*, a zwłaszcza porównać je z § 23, w którym królewiecki filozof stwierdza, że wzniosłość nie jest cechą zjawiska, ale poruszeniem samego umysłu. Taką interpretację umożliwia trzeci z przedstawionych wyżej fragmentów. Drugi możliwy kierunek, w którym można rozwinąć myśl Burke'a, pozwoliłby poszukiwać podmiotowych warunków przeżycia wzniosłości w wymiarze emotywnym, przez opis właściwych temu przeżyciu uczuć. Tak czyni np. Shaftesbury. Burke również dokonuje takiego opisu, jednak uczucia nie stanowią według niego istotnego warunku wzniosłości, a jedynie dopełniają jej opis.²³² Porzuca obie możliwe interpretacje, nie rozpoznaje, że skoro (jak sam pisze) nieskończoności nie można ogarnąć zmysłami, to wyjaśnienie jej roli w tworzeniu wzniosłości nie daje się opisać w języku empirystów, dla których wiedzę tworzą pochodne od wrażeń wyobrażenia. W konsekwencji obraz, jaki otrzymujemy, jest niejednoznaczny. Z jednej strony *Dociekania* zawierają takie fragmenty, które umożliwiają interpretacje, które tworzą spójną teorię, z drugiej jednak strony w dużym stopniu na treści traktatu bardzo mocno zażyła zdroworoządkowa filozofia empiryczna siedemnasto- i osiemnastowiecznej Anglii, która nie pozwoliła na konsekwentne kontynuowanie rozważań.

We wszystkich trzech wyżej zacytowanych fragmentach *Dociekań* Burke podkreśla, że zmysłowym warunkiem wzniosłości jest ilość. To jeszcze jeden powód, by mówić o zapowiedzi rozwiązań zawartych w *Krytyce władzy sądenia*. Podobnie jak Burke, Kant stwierdza, że "piękno w przyrodzie dotyczy formy przedmiotu, ta zaś polega na ograniczeniu; wzniosłość natomiast można znaleźć również w przedmiocie nie posiadającym formy, o ile w nim lub za jego przyczynieniem się wyobrażona zostaje nieograniczoność, która zostaje jednak myślowo uzupełniona w całość (...). Upodobanie łączy się w pierwszym wypadku z wyobrażeniem jakości, w drugim zaś z wyobrażeniem ilości."²³³ W przeciwieństwie

²³² Por. zakończenie pierwszego rozdziału tej pracy.

²³³ Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądenia*, wyd. cyt., s. 131.

jednak do Kanta Burke utrzymuje, że wzniosłość jest obiektywną cechą przedmiotu.

Niektóre inne cechy wymieniane przez Burke'a mają, podobnie jak chaos czy przepych, drugorzędne znaczenie i służą przedstawieniu wyobrażenia nieskończoności. Można do nich zaliczyć: ciągłość i jednorodność ("Ciągłość i jednorodność części są tym, co wytwarza sztucznie nieskończoność"²³⁴) i wielkość w budowlu ("niezbędna (...) by wyobraźnia mogła wznieść się do wyobrażenia nieskończoności"²³⁵). Inny natomiast jest mechanizm wywoływania wzniosłości przez wyobrażenie m o c y .

Obraz rozgwieżdżonego nieba, choć nasuwający wyobrażenie nieskończoności, można opisać w kategoriach geometrycznych. Ilość gwiazd, które można ogarnąć spojrzeniem, choć wielka, jest ograniczona, zaś gwiazdy układają się w znane konstelacje i gwiazdozbiory, które można narysować w atlasie. Niebo, czy olbrzymia jednorodna budowla są zjawiskami, wobec formy których można zastosować ścisły opis matematyczny. Tłumaczenie to jednak nie daje się zastosować do wyjaśnienia wywołania zjawiska wzniosłości przez podany przez Burke'a jako przykład, kamienny krąg Stonehenge. Budowla ta ma zbyt niejednorodny kształt, by jej wielkość odesłała obserwatora do wyobrażenia nieskończoności. Burke interpretuje to zjawisko następująco:

"Innym źródłem wielkości jest trudność. Kiedy zdaje się, że jakieś dzieło wymagało dla swego wykonania niezmiernej siły i trudu, wyobrażenie takie jest podniosłe. Stonehenge zgoła nie budzi podziwu ani układem, ani ozdobnością, ale te ogromne, toporne bryły kamienia, ustawione pionowo i spiętrzone na sobie, obracają umysł ku niezmiernej sile koniecznej do takiej pracy. Surowość dzieła wzmaga tylko przyczynę dostojęstwa, bo wyklucza myśl o sztuce i umiejętności; zręczność wytwarza efekt innego rodzaju, zupełnie odmienny od tego."²³⁶

Wysiłek konieczny do wzniesienia Stonehenge odsyła do pojęcia siły, której budowla jest efektem, ale która nie jest zjawiskiem zmysłowym. Opis przedmiotu zawsze dotyczy efektu siły, nigdy zaś – jej samej. Podobnie geometryczny opis rozhukanego konia przypominałby opis stopklatki, na której widoczne są poje-

²³⁴ *Dociekania*, s. 84.

²³⁵ Tamże, s. 86.

²³⁶ Tamże, s. 88.

dyncze stadia jego ruchu, podczas gdy jego dynamika wskazująca na tkwiącą w zwierzęciu siłę, pozostałaby nieuchwycona.. Burke znacznie upraszcza całe zagadnienie, gdy każe przyjrzeć się takiemu zwierzęciu w następujący sposób:

“Spójrzmy na inne silne zwierzę z dwu stron, z których możemy mu się przyjrzeć. Koń jako użyteczne bydło, zdatne do pług, siodła i zaprzęgu, koń od tej społecznie użytecznej oglądany strony, nie ma w sobie nic wzniosłego; ale czy takie same uczucia towarzyszą koniowi, któremu ‘... *grzywą szyję przystrajasz, / sprawiasz, że biegnie, jak gdyby szarańcza, / aż silne parskanie przeraża*’? W tym opisie całkowicie znika użyteczny charakter konia, zaś trwoga i wzniosłość występują razem na pierwszy plan. Mamy wciąż wokół siebie zwierzęta, których siła jest znaczna, lecz nie zgubna. Nigdy wśród nich nie szukamy wzniosłości; ta znajduje nas w ciemnym borze i w głuszy pełnej ryku, w kształcie lwa, tygrysa, pantery i nosorożca.”²³⁷

Tradycyjne rozwiązanie problemu uznania zjawiska za wzniosłe kazałoby dostrzec, że decyduje o tym sposób opisu. Literackich sposobów wywoływania wzniosłości dotyczyła większość rozważań Pseudo-Longinosa. Korzystając z odkrycia Baillie (wzniosły opis dotyczy rzeczy naturalnie wzniosłej, wzniosłość nie daje się sprowadzić do kwestii stylu), Burke nie mógł w ten sposób uzasadnić faktu, iż pewne zwierzęta są wzniosłe, inne zaś nie. Mógł natomiast odwołać się do odmiennych sposobów percepcji przedmiotów. Jak jednak zauważyliśmy w poprzednim rozdziale, nie udało mu się wskazać na odrębność postawy estetycznej, zgodnie z którą zwierzę mogłoby być oceniane nie jako użyteczne, ale jako wzniosłe bądź piękne. Zamiast tego Burke przeprowadza klasyfikację zwierząt na “wzniosłe” i “niewzniosłe”, osiągając nieraz efekt komiczny.

Oba rodzaje przedmiotów – te, które nasuwają wyobrażenie nieskończoności, i te, które każą odwołać się do tkwiącej w nich siły – muszą spełniać jeszcze jeden warunek. Ich wyobrażenie musi być źródłem trwogi. Przedstawiony podczas analizy piękna schemat metody Burke’a można teraz – w odniesieniu do zjawiska wzniosłości – uzupełnić następująco:

a) Wstępnym warunkiem uznania przedmiotu za wzniosły jest związane z nim potencjalne niebezpieczeństwo, bądź, w przypadku przedmiotów o ogromnych

²³⁷ Tamże, s. 154.

rozmiarach, przykrość związana z fizjologicznie uwarunkowaną trudnością jego percepcji.

b) Budzący trwogę przedmiot jest wzniosły, o ile dzięki niemu obserwator może odwołać się do wyobrażenia nieskończoności lub mocy.

c) Po przygotowaniu takiego “zaplecza teoretycznego” Burke śledzi sposoby wywoływania wzniosłości przez przedmioty odwołując się do wszystkich zmysłów. Schemat ten dotyczy większości opisywanych przez Burke’a zjawisk. Niekiedy jednak analizując poszczególne jakości zmysłowe (poza zmysłem wzroku) uznaje, że wyobrazenie niebezpieczeństwa jest wystarczającym warunkiem powstania wzniosłości. Oto przykładowy opis:

“O dotyku niewiele więcej można powiedzieć nad to, że wyobrazenie cieleśnej przykrości we wszystkich odmianach i stopniach trudu, cierpienia, znękania, jest przyczyną wzniosłości, zaś nic innego, co działa na ten zmysł, nie może jej wywołać.”²³⁸

Można zatem domyśleć się, że podział uwarunkowań biologicznych na związane z samozachowaniem, i te, które wiążą się z instynktem społecznym, oraz wskazanie na uczucie wyobrażonej trwogi jako efektu pierwszego z nich, jest w ścisły sposób związane z wyodrębnieniem wzniosłości. Inne elementy teorii nie odgrywają już tak zasadniczej roli. Z perspektywy rozwoju tej teorii, dokonanej przez Kanta, należałoby powiedzieć, że Burke nieco przecenił znaczenie tego odkrycia, zbyt mocno rozciągając zakres prowadzonych przez siebie badań na materiał zmysłowy “odpowiedzialny” za wzbudzenie lęku. Mógł zamiast tego połączyć w całość tezę o zadowoleniu i wyobrażonej trwodze jako uczuciowych elementach doświadczenia wzniosłości z tezą Baillie o roli wzniosłości w odkrywaniu przez duszę własnej doskonałości. W pewnym przybliżeniu można powiedzieć, że te właśnie wątki, a także idea, by wzniosłości nie poszukiwać w jakościach zmysłowych (Przedstawiona przez Shaftesbury’ego) prowadzą do rozwiązań zawartych w trzeciej Kantowskiej *Krytyce*.

²³⁸ *Dociekania*, s. 98.

3. Shaftesbury: piękno nie jest wrażeniem

W części *Krytyki władzy sądzienia* zatytułowanej *Dialektyka estetycznej władzy sądzienia* Kant podał rozwiązanie jednego z zasadniczych problemów estetyki: problemu statusu sądów estetycznych. Uznanie, że sądy takie są obiektywne, powoduje, że są one ważne dla każdego, kto chce wydać opinię na temat piękna przedmiotu. Przypisanie jakiemuś przedmiotowi cechy piękna jest w takim przypadku tak samo ważne, jak twierdzenie matematyczne i należy je respektować tak jak rozstrzygnięcie zawarte w tabliczce mnożenia. Jeżeli natomiast mielibyśmy przyjąć, że ocena wartości estetycznej jest jedynie subiektywna, nie sposób nie tylko prowadzić na jej temat merytorycznej dyskusji, ale również nie byłoby podstaw do uzasadnienia dokonywanego wyboru. W pewnym sensie problem ten, który u autora *Krytyki* nosi nazwę tzw. antynomii smaku, pojawia się w postaci dyskusji pomiędzy Burke’iem a Humeem. Pierwszy z nich przyjmuje, że wartości estetyczne mają status obiektywny i przedmiotowy, drugi opiera je na subiektywnym czuciu. Z punktu widzenia estetyki Kantowskiej oba ujęcia są niewystarczające. O uznaniu czegoś za piękne nie decyduje jakość przedmiotu (jak chciał Burke), ale idea będąca apriorycznym warunkiem rozpoznania piękna. Sąd smaku nie może opierać się na subiektywnym czuciu (jak dowodził Hume), ale jest intersubiektywny i rości sobie prawo do powszechnej akceptacji (choć na innej zasadzie jak twierdzenie matematyczne).

Ostatnie uwaga, dotycząca intersubiektywności sądów smaku jest rozwiązaniem poruszanego przez nas problemu. Kant ujmuje go następująco:

“T e z a . Sąd smaku nie opiera się na pojęciach; w przeciwnym bowiem razie można by było o nim dysputować (rozstrzygać na podstawie dowodów).

A n t y t e z a . Sąd smaku opiera się na pojęciach; w przeciwnym bowiem razie nie można by – mimo różnicy w tych sądach – nawet na ich temat się spierać (rościć sobie pretensje do tego, że inni muszą koniecznie zgodzić się na ten sąd).”²³⁹

Piękno nie może być oparte na pojęciu rozumianym jako pojęcie intelektualne, czyli właśnie tak, jak próbował określić piękno Burke, sprowadzając je do sumy określeń typu “jasny”, “niewielki”, “gładki” itp. Znajomość racji determinującej dla sądu estetycznego sprawiłaby, że nie mielibyśmy już do czynienia z

sądem estetycznym, ale sądem logicznym, którego prawdziwość można określić a priori. Dalej w *Krytyce* czytamy:

“Można tylko wskazać na subiektywną zasadę mianowicie na nieokreśloną ideę czegoś nadzmysłowego w nas, jako na jedyny klucz do rozwiązania zagadki tej władzy, której źródła są dla nas samych ukryte, ale nie można w żaden sposób uczynić jej zrozumiałą.”²⁴⁰

Do pewnego miejsca królewiecki filozof zgadza się ze sposobem tłumaczenia zjawiska piękna przez Burke’a. Odbiorczość zmysłów jest konieczna, dostarcza wrażeń, które władza sądenia poddaje intelektowi. Koniecznym “pomostem” pomiędzy naocznością a intelektem jest władza sądenia, pozwalająca rozpoznać wrażenie i wydać sąd przez podporządkowanie tego wrażenia pojęciu. W ten sposób możliwe są np. najprostsze zdania typu “To jest zielone”, “Ktoś tu jest”. Rolę, jaką spełnia władza sądenia, jeszcze lepiej ukazują przykłady twierdzeń dostarczanych przez przyrodoznawstwo: teoria fizyczna, operująca idealnymi formułami, może znaleźć eksperymentalne potwierdzenie tylko wtedy, gdy warunki doświadczenia w pełni odpowiadają założeniom sprawdzanego modelu. W rzeczywistości okazuje się, że warunek ten jest niemożliwy do zrealizowania, bowiem teoria opisująca wszystkie parametry, okoliczności przeprowadzanego doświadczenia miałaby nieskończoną wielkość. Porównanie teorii z empirią zawsze będzie tylko przybliżone. Takie odniesienie idealnej sfery pojęć na płaszczyznę doświadczenia możliwe jest dzięki osobnej władzy umysłowej, którą Kant nazywa determinującą władzą sądenia, podporządkowującą to, co ogólne – pojęcie – szczegółowym danym zmysłowym.

Sąd determinującej władzy sądenia wydawany jest na podstawie już istniejących pojęć. Czynność umysłu przypomina w tym przypadku postępowanie lekarza podczas pierwszej wizyty u pacjenta. Oprócz szczegółowej wiedzy podręcznikowej konieczna jest zdolność jej odniesienia do empirii – umiejętność wydania sądu.

Nieco inaczej wygląda wydawanie sądów na temat piękna, choć i tu zmysły dostarczają danych, na podstawie których ma zostać wydany sąd. Materiał zmysłowy może być np. taki sam, jak ten, na podstawie którego można wydać przyto-

²³⁹ Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądenia*, wyd. cyt., s. 279.

²⁴⁰ Tamże, s. 283.

czony powyżej dwa sądy (“to jest zielone”, “ktoś tu jest”). Władza sądenia nie może jednak odwołać się do adekwatnego pojęcia intelektu, takie bowiem nie istnieje. Tym razem dysponuje ona tym, co szczegółowe: danymi zmysłowymi, próbując podporządkować je pojęciu, by na tej podstawie wydać sąd. Pomimo braku odpowiedniego pojęcia (jego istnienie odpowiadałoby realizacji tezy Kantowskiej antynomii) można odróżnić zjawiska, które cechuje piękno, od tych, którym piękna brak. Nawet bez odwoływania się do wiedzy na temat malarstwa można określić, czy zestaw użytych przez malarza barw jest harmonijny, czy nie, czy widziany przedmiot jest budowlą posiadającą proporcjonalnie ułożone części, czy jest przypadkową stertą kamieni. To właśnie, że poszczególne elementy składające się na postrzeżenie bądź wyobrażenie “pasują do siebie”, a czego percepcja wiąże się z przyjemnością, określane jest mianem piękna. Za każdym razem wydawany sąd będzie jednostkowym sądem asertorycznym. Idea piękna, warunek dostrzeżenia harmonii zjawisk i odniesienia jej zgodnie z celowością obserwatora do uczucia przyjemności, jakie wzbudza, jest kondensacją pojedynczych doświadczeń. Idea piękna nie daje się sprowadzić do danych naocznych. Nawet jeśli na podstawie wielości takich doświadczeń wyprowadzane są reguły – np. zasady łączenia kolorów, układania kwiatów, proporcji – ich realizacja zawsze musi być oceniona w kolejnym doświadczeniu. Co więcej, nawet te zasady zawsze mogą spotkać się z zastrzeżeniami, których nie można obalić inaczej niż przez odwołanie się do doświadczenia.

Burke nie mylił się, gdy twierdził, że sąd smaku korzysta z jakości zmysłowych, jednak, jak można powiedzieć w oparciu o Kantowską *Krytykę*, nie zauważył, że refleksyjna i determinująca władza sądenia, spełniają różne funkcje: sąd “przedmiot x ma określone jakości” wydawany jest na zupełnie innej zasadzie niż sąd “przedmiot x jest piękny”. Więcej nawet: dla Burke’a ocena estetyczna nie jest wcale sądem: piękno było dla niego prostym wrażeniem, nie ocenianym wedle idei estetycznej, ani nie odnoszonym do jakiegoś pojęcia.

Według Kanta idea estetyczna stanowi punkt odniesienia dla percepcji zmysłowej i jest jej formalnym warunkiem jako sposób kondensacji obserwacji piękna.

“Tym jednak, co stanowi wręcz dowód zasady idealności w odniesieniu do celowości zawartej w pięknie – pisze Kant – jako tej zasady, którą w sądzie hipo-

tetycznym zawsze bierzemy za podstawę (...) jest to, że przy wydawaniu sądu o pięknie w ogóle szukamy jego kryterium *a priori* w nas samych i że estetyczna władza sądenia jest w odniesieniu do sądu, czy coś jest piękne, czy nie, sama prawodawcza, co nie może mieć miejsca przy przyjęciu realizmu celowości przyrody (...).²⁴¹

Konieczność odwołania się do niezmysłowego warunku percepcji piękna dostrzega również Shaftesbury. Aby jeszcze raz wskazać na różnice dzielące teorie Shaftesbury'ego od Burke'a, przytoczmy dwa, podobne do siebie, fragmenty ich pism.

“Spójrzmy na tę część pięknej kobiety, gdzie jest ona chyba najurodziwsza – pisze Burke – tam gdzie szyja i piersi – gładkość, miękkość, lekka i nieuchwytna krągłość, różnaitość powierzchni, która nigdy na najmniejszej przestrzeni nie jest jednakowa, zwodnicze manowce, po których niepewne oko pomyka olśnione, nie wiedząc, gdzie się zatrzymać ani dokąd da się zaprowadzić. Czyż to nie pokazuje dowodnie, że ciągle, a jednak ledwie dostrzegalne urozmaicenie powierzchni stanowi jeden z głównych składników piękna?”²⁴²

A oto podobny w treści fragment *The Moralists*. Mówi Teokles:

“Jakże zatem poznałbyś to zewnętrzne piękno, gdyby przedmiot taki (piękne ciało) objawiłoby ci się w całym swym Pięknie po raz pierwszy tego ranka w tym zagajniku? A może sądzisz, że pozostałbyś nieporuszony i nie będąc wcześniej poinstruowany, nie znalazłbyś różnicy pomiędzy jego formą, a jakąkolwiek inną?”²⁴³

Obaj filozofowie przywołują obraz pięknej kobiety na poparcie tezy o niereatywnym charakterze piękna. Twierdzenie to uzasadniają jednak w całkowicie odmienny sposób. Dla Burke'a piękno kobiecego ciała jest wzorcem dla wszystkich innych przedmiotów, jakie skłonny byłby uznać za piękne. Stanowi ono najpełniejszy zbiór cech określonych jako piękne. Dlaczego właśnie przykładem tym ma być piękno kobiety, odparłby zapewne, że jest to jeden z pierwszych przyjemnych widoków, jakie każdy człowiek obserwuje w dzieciństwie. Odpowiedź ta przypominałaby uzasadnienie uznania słodyczy za jakość piękna w odniesieniu do zmysłu

²⁴¹ Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądenia*, wyd. cyt., s. 296–297.

²⁴² *Dociekania*, s. 131.

²⁴³ *Moralists*, s. 342.

smaku. W obu przypadkach, twierdziłby Burke, mamy do czynienia ze smakiem naturalnym, nie skażonym przez nawyk. Pierwowzór piękna to – krótko ujmując – zapamiętane z dzieciństwa pierwsze wrażenia łączące się z przyjemnością.

Shaftesbury wykorzystuje ten przykład inaczej. To fakt, że rozpoznanie piękna tak oczywistego, jak piękno kobiecego ciała, jest nieodparte. Niemniej rozpoznanie to nie jest spowodowane pierwszymi przyjemnymi doznaniem, ale natychmiastową emocjonalną reakcją umysłu. Można by powiedzieć, że Shaftesbury zbliża się do Kantowskiego aprioryzmu, albo, mówiąc inaczej, tworzy własny rodzaj takiego aprioryzmu, a zabarwieniu emotywistycznym. Idea piękna jest a priori warunkiem rozpoznania piękna, jak w powyższym przykładzie:

“Anatomowie mówią nam, że zarodki, które ukształtowane są już w płodzie, przed narodzeniem, a w których tkwi zasada ciała, są wrodzone. Kiedy to się dzieje: czy przed urodzeniem, w jego trakcie czy też po nim, wszystko to jest sprawą spekulacji z pewnością ciekawych, ale bez większego znaczenia. Pytanie brzmi natomiast, czy zasady, o których mówimy [tj. zasady tego, co piękne, właściwe i sprawiedliwe – AG], pochodzą ze sztuki czy z natury. Jeżeli jedynie z natury, to nie ma dyskusji, nie będę spierał się z tobą, choćbyś zaprzeczał, że samo życie jest wrodzone, wyobrażając sobie, że zaczyna się nie przed, a po urodzeniu. (...) Dopiero, gdy znane są wdzięk i harmonia, to w wyniku bezpośredniego piękna oko może otworzyć się na kształty, a ucho na dźwięki.”²⁴⁴

Shaftesbury rozumuje w następujący sposób: Pierwotność idei piękna, jak określiłby to Kant, nie oznacza wrodzoności wzorca, z którym porównywane byłyby poszczególne wrażenia. Pierwotność ta polega z jednej strony na natychmiastowej reakcji emocjonalnej na piękno, jak pisałem w poprzednim rozdziale, ale oznacza również, z drugiej strony, możliwość kumulacji poszczególnych wrażeń w postać piękna. Wrodzona jest sama zdolność, nie zaś jej efekty. Prawdopodobnie Shaftesbury przyznałby, że sporo racji miał też Hume: doskonalenie smaku wymaga wyzwolenia się od rozmaitych uprzedzeń, dużego doświadczenia itp. Racje stojące za teorią Hume’a można jednak uznać dopiero po przyznaniu apriorycznego charakteru zdolności do percepcji piękna. Shaftesbury zgodziłby się w tym miejscu z Kantem, że to, co nazywa on ideą estetyczną, nie daje się w pełni przedstawić za

pomocą zmysłów. Termin “idea” w rozumieniu Kantowskim (najogólniej: warunek doświadczenia) nie jest tym samym co pojęcie używane przez empiryków skupionych wokół Locke’a: aż do czasów Hume’a oznaczało ono wyobrażenie. Shaftesbury’ego rozumienie piękna, idące pod prąd tradycji filozofii empirycznej, wywodzi się natomiast z poszukiwań przedstawicieli Szkoły w Cambridge.

Nie zaprzeczali oni zmysłowemu charakterowi pochodzenia wiedzy. Nie uznawali jednak, że program empiryków spełni wymogi stawiane wiedzy filozoficznej.²⁴⁵ Innymi słowy stawiali pytanie, czy badanie materialnej zawartości wrażeń wystarcza do opisu mechanizmu poznania? Odpowiedź More’a jest jednoznacznie przecząca: od analizy wrażeń nie można przejść do zrozumienia procesu poznawczego, ponieważ nawet odbiorowi najprostszycy danych zmysłowych towarzyszy aktywność umysłu. To samo dotyczy “wyższych władz umysłowych”, które wymienia More: pamięci, wyobraźni, rozumowania czy woli: “Nawet same wrażenia zmysłowe, będąc nie tylko zwykłym wrażeniem cielesnym, ale świadomością tego wrażenia, zawiera pierwotny i nieusuwalny element noetyczny.”²⁴⁶ Umysł, który miałby stać się jedynie lustrem, na którego powierzchni pojawiałyby się wrażenia, zostałby sprowadzony do wiązki impresji. Rozróżnienie pomiędzy wrażeniem a refleksją, jakie czyni Locke, jest wtórne i nie wyjaśnia noetycznego charakteru poznania. Filozofowie z Cambridge wyrażali pogląd całkowicie odmienny: to właśnie umysł daje warunki percepcji zmysłowej: “Percepcja istnieje tylko dla i ze względu na ego. Jedność ego jest i pozostaje rzeczywistym warunkiem konstytutywnym dla każdej zmysłowej czy refleksyjnej świadomości.”²⁴⁷

Szkoła w Cambridge, kładąc nacisk na intelligibilną, niezmysłową, stronę procesu poznawczego, rozwijała teorię Platona i Plotyna, sięgała do Platońskiego pojęcia idei rozumianej jako umysłowy wzorzec nadający sens wrażeniom, oraz do neoplatońskiej teorii czystej percepcji. W wielkim skrócie ich program można przedstawić następująco:

1. Przepływ wrażeń zmysłowych musi odnosić się i być wyznaczany przez stałe “wzorce myślowe” (*thought patterns*).

²⁴⁴ Tamże, s. 343.

²⁴⁵ Ernst Cassirer, *The Platonic Renaissance in England*, wyd. cyt., s. 129.

²⁴⁶ Tamże, s. 63–65.

²⁴⁷ Tamże.

2. Wyobrażenie, czy też urojenie, jest pozbawione znaczenia bez idei, czyli *noema*, którą jest określone.

3. Wniosek: to, co ogólne (tj. “wzorzec myślowy”) zawsze poprzedza to, co szczegółowe.

4. Dusza i umysł posiadają własną zdolność “czystej percepcji” o charakterze niezmysłowym, dzięki której można pojmować stany i aktywność innej duszy. Jest to “pierwotna i niezależna forma świadomości (...) która nie ma nic wspólnego z formą percepcji, dzięki której odnosi się ona do świata cielesnego, a z którą nie można jej pomylić”.²⁴⁸

Z historycznego punktu widzenia to właśnie ustalenia teoriopoznawcze określiły znaczenie Szkoły w Cambridge, chociaż sporym nieporozumieniem byłoby widzieć wśród przedstawicieli szkoły bezpośrednich poprzedników Kanta. Nie odróżniali oni wyraźnie tego, co racjonalne od prawd religijnych, a przede wszystkim nie odróżniali logicznego elementu a priori (jak zrobił to Kant) od a priori “czasowego” czy też psychologicznego, co sprawiło, że argumenty za ważnością zasad teoretycznych i moralnych okazały się jednocześnie argumentami za wykpioną przez Locke’a wrodzonością.²⁴⁹ Proponowane przez Cudwortha, More’a i innych rozwiązania teoriopoznawcze miały jednak silne zabarwienie religijne. Obszerne, monotonne, liczące w najbardziej dostępnym wydaniu około dwa tysiące stron dzieło Cudwortha *The True Intellectual System of the Universe*, to komentarze do historii filozofii zawierające rozliczne argumenty służące odparciu wszelkich odmian ateizmu. Jednym ze sposobów była np. głoszona przez nich koncepcja natury. Bardziej szczegółowo zagadnienie to omówione zostanie w rozdziale następnym, poświęconym koncepcji natury rozwijanej przez Shaftesbury’ego, w tym miejscu warto zasygnalizować jedynie, iż uznanie przez platoników nieredukowalności aktywności umysłowej do wiązki wrażeń dostarczających dane ze świata materialnego, szła w parze z głoszonym przez nich idealizmem. Jak głosili, fakt istnienia świadomości nie daje się wyprowadzić z istnienia materii. W swym dziele Cudworth pisze: “Zdolności zmysłów i rozumu, należące do duszy i umysłu (*mind*)

²⁴⁸ Tamże, s. 62.

²⁴⁹ Jak podaje Ernst Cassirer, jest bardzo prawdopodobne, że to właśnie przeciwko Platonikom z Cambridge skierowane były krytyczne uwagi z pierwszej części *Rozważań* Locke’a. (*The Platonic Renaissance in England*, wyd. cyt., s. 59.).

nigdy nie mogą być wyprowadzane z jakichkolwiek modyfikacji materii”.²⁵⁰ “Nierozumna materia” jest dla Cudwortha przejawem świadomości przenikającej świat, symbolem Boga. Podobnie rozumował More: “To, co zwiemy Naturą, jest jedynie zewnętrznym wyglądem pierwotnej aktywności, płótnem, draperią i zasłoną, w jaką się oblekła.”²⁵¹

Cudworth próbuje scalić Platona nauką o ideach, Plotyna teorię emanacji oraz inne elementy klasycznej filozofii starożytnej, by na tej podstawie wykazać słuszność doktryny chrześcijańskiej. Zwieńczeniem całego systemu ma być teodycea:

“Osądzając dzieła Boga, nie powinniśmy rozważać osobno poszczególnych części świata, by potem, gdy możemy wyobrazić sobie rzeczy dużo doskonalsze, obwiniać Stwórcę całości. To tak, jakby ktoś myślał tylko o ziemi, która jest jedynie najniższą częścią, osadem wszechświata, albo obwinał rośliny za to, że nie posiadają zmysłów; zwierzęta za to, że nie posiadają rozumu; ludzi za to, że nie są demonami albo aniołami i anioły za to, że nie są bogami i brak im boskiej doskonałości. (...) Powinniśmy zamiast tego w pierwszym rzędzie rozważać całość, czy nie jest najlepsza z tego, co mogło być stworzone, i to, co do niej należy; potem dopiero części w odniesieniu do tej całości, czy w swych wielu stopniach i klasach nie są nie pasują do siebie i nie są wzajem zgodne.”²⁵²

Nawet takie, z konieczności bardzo powierzchowne, spojrzenie na platońską filozofię siedemnastowiecznej Anglii pozwala dostrzec, jak wiele zawdzięcza jej Shaftesbury. Powtarza on tezę o apriorycznych wzorcach poznania, bliska mu będzie również idealistyczna koncepcja natury. Argumenty, jakimi się posługuje, nie są jednak natury religijnej, ale odnoszą się do poznania zmysłowego, do dziedziny, którą od czasów Baumgartena zwykło określać się mianem estetycznej.²⁵³

Shaftesbury dokonuje ugruntowania doświadczenia estetycznego w sposób inny niż Kant – nie w obrębie czystego rozumu, ale na obszarze emocji. Kant zarzuciłby mu, że podstawa czucia jest zaledwie subiektywna, co nie pozwala wyjść poza jednostkową ważność sądów smaku. Shaftesbury jednak emocje rozumie nieco inaczej. Jak pamiętamy, analiza emocji przeprowadzona w *An Inquiry con-*

²⁵⁰ Ralph Cudworth, *The True Intellectual System of the Universe*, wyd. cyt., vol. III, s. 132.

²⁵¹ Henry More, *Psychanthanasia*, [w:] *Philosophical Poems*, Cambridge: R. Daniel, 1647, s. 34.

²⁵² Ralph Cudworth, *The True Intellectual System of the Universe*, wyd. cyt., vol. III, s. 478.

²⁵³ Shaftesbury *expressis verbis* powołuje się na prace Platoników (Cudwortha, More’a,

cerning Virtue and Merit wykazała, że emocje opierają się na wzajemnie powiązanych afektach. Struktura tych pobudzeń woli jest strukturą trwalszą niż przelotne uczucie. Jej opis w *Inquiry* to opis dających się a priori wyznaczyć warunków doświadczenia piękna.

Przywołany przez Shaftesbury'ego przykład piękna ludzkiego ciała ma ukazać dwie ważne kwestie. W analizie piękna należy wyjść od emocjonalnych warunkowań podmiotu, zaś piękno nie wyczerpuje się w zmysłowych jakościach przedmiotu. Piękno to w pierwszym rzędzie *forma wewnętrzna*, ludzki charakter, kształtujący materię duch. Obserwator może dostrzec piękno tylko wtedy, gdy jego własna *forma wewnętrzna* – struktura afektów – jest wewnętrznie harmonijna. Shaftesbury posługuje się tym samym argumentem, co Platonicy z Cambridge: piękno nie sprowadza się do wiązki wrażeń, ale jest sposobem ich odbioru, wyznaczonym przez “przedpojęcie”, emocjonalny odpowiednik “wzorców myślowych”:

“Czyż zatem nie istnieje naturalne piękno kształtów i czy nie jest ono jednym z naturalnych działań? Dopiero, gdy znane są wdzięk i harmonia, to w wyniku bezpośredniego piękna oko może otworzyć się na kształty, a ucho na dźwięki. Dopiero, gdy wewnętrzne oko widzi to, co piękne i kształtne, miłe i godne podziwu, i odróżnia od tego, co bezkształtne, zepsute, odpychające i godne pogardy, dopiero wtedy można dojrzeć działania, dopiero wtedy – dostrzegać ludzkie skłonności i namiętności (...). Jakże można więc nie przyznać, że ponieważ rozróżnienia te mają swą podstawę w naturze, sama zdolność rozpoznawania (*discernment*) jest naturalna i pochodzi jedynie z natury?”²⁵⁴

Jak widzimy, Shaftesbury nie tylko wykorzystuje dokonania szkoły w Cambridge, ale również twórczo je rozwija.

Po pierwsze: zdolność właściwego rozpoznania wartości uznana zostaje za stan naturalny. Nie oznacza to, jak już wiemy, jej wrodzoności. Kiedy Shaftesbury dyskutuje z Hobbesem i Locke'iem i rozważa możliwość istnienia naturalnych afektów, wskazuje tym samym na przesłankę, której brakowało głoszonym przez nich teoriom. Jeżeli nawet, jak chciał Hobbes, społeczeństwo oparte na wzajemnym poszanowaniu wolności miałoby być wtórne wobec pierwotnego stanu powszech-

Whichcote'a i Burneta) m. in. w *Soliloquy*, cz. III, § 1, *Reflections*, cz. III, § 1.

²⁵⁴ *Moralists*, s. 344.

nej wrogości, to jednak trzeba założyć, że istnieje możliwość utworzenia takiej społeczności. A zatem musi istnieć rudymetarna skłonność do tworzenia społeczności i wzajemnego kompromisu. W teorii Shaftesbury'ego teza ta przybrała postać twierdzenia o pierwotności afektów naturalnych – emocjonalnych skłonności do podporządkowania własnej wolności dobru pojętemu szerzej niż dobro własne. Nieuwzględnienie tego faktu to zdaniem Shaftesbury'ego pierwszy błąd popełniony przez Hobbesa.

Autor *The Moralists* przyznaje, że być może kiedyś w przeszłości miał miejsce pierwotny stan wojny każdego z każdym. Czy należy w związku z tym uznać, że stan taki jest stanem naturalnym? Odpowiedź Shaftesbury'ego jest przecząca. Drugi błąd polega na uznaniu, że jakiś pojedynczy etap rozwoju historycznego zostaje uznany za stan naturalny, określający naturę człowieka. Sprzeciw Shaftesbury'ego nie bierze się tylko, jak mogło by się wydawać, z różnych od wyrażanych przez Hobbesa intuicji dotyczących mniej czy bardziej optymistycznej wizji natury ludzkiej. Shaftesbury prawdopodobnie powiedziałby, że błędu takiego nie wystrzega się także zwolennik jego poglądów, Rousseau. Anglik nie poszukuje w historii ludzkości złotego wieku, którego doskonałość została z czasem zaprzepaszczona. Żaden etap postępu kulturowego nie może być uznany za naturalny. "Naturalny" stan to pewien realizujący się ideał, który nigdy w ciągu historii nie jest do końca zrealizowany. Spełniająca się natura człowieka może równie dobrze oznaczać okresy niemal całkowitego zatracenia instynktu społecznego. Shaftesbury traktowałby taki okres jak czas szaleństwa, które ogarnia jednostkę kierującą się jedynie afektem prywatnym. W konsekwencji postępowanie takie sprowadzałoby się do działania zgodnie z afektem nienaturalnym nie mającym na celu realizacji żadnego dobra.

Rozumienie natury jako stale realizującego się ideału odnosi się również do sposobu traktowania zmysłu wewnętrznego jako naturalnej władzy człowieka. Oznacza to, że choć zawsze dana jest możliwość wyboru wartości, niekoniecznie jest to zawsze wybór słuszny. Z teoriopoznawczego punktu widzenia Shaftesbury nie widzi różnicy pomiędzy takim rozumieniem wartości (których poznanie wpisane jest w naturę człowieka), a wrodzonością. Oba rozwiązania są sprzeciwem wobec aksjologicznego, a więc także estetycznego, relatywizmu.

W jednym z poprzednich fragmentów Shaftesbury określa jako piękne nie tylko piękne przedmioty, ale także “działania, skłonności i namiętności”. Dla dzisiejszego czytelnika tak szerokie rozumienie zjawiska piękna może wydać się dziwne. Shaftesbury nie tylko odwołuje się do takiego traktowania piękna, jakie można wyczytać z tradycyjnych pism siedemnastowiecznej Francji, szesnastowiecznych Włoch czy pisarzy antycznych. Tworzy on również teorię, która zapowiadając pewne rozwiązania estetyki współczesnej, stanowi uzasadnienie takiego stanowiska..

Posłużmy się pewnym przykładem. W jednym z opowiadań Hermanna Hessego bohater, malarz, maluje swój autoportret, który ma być wizerunkiem doskonałym, zawierającym jego, chciało by się rzec, istotę. Oto opis tego obrazu:

“Rzecz zastanawiająca: każdy, kto znał Klingsora, natychmiast i niechybnie rozpoznawał go na tym obrazie, jakkolwiek nigdy żaden wizerunek nie był tak daleki od wszelkiego naturalistycznego podobieństwa. (...) Wiele twarzy wзираło ku niemu spoza własnego odbicia pomiędzy głupkowskimi różyczkami, wiele twarzy zawarł w swoim wizerunku: słodkie, zdumione twarze dzieci, rozmarzone i pałające skronie młodzieńca, kpiące oczy pijaka, wargi człowieka spragnionego, prześladowanego, cierpiącego, poszukującego, rozpustnego, zagubionego. Głowę wykreślił liniami majestatycznymi i brutalnymi, była to głowa pierwotnego bożka, rozmiłowanego w sobie zawistnego Jehowy, kukły, której składa się w ofierze pierwsze plony i dziewice. Tak wyglądały niektóre z jego twarzy. Poza tym były jeszcze inne – twarz ulegająca śmierci i rozkładowi, pogodzona ze swoim rozkładem: mech porastający czaszkę, krzywe, spróchniałe zęby, bruzdy w zwiotczalej skórze, pokryte liszajami i pleśnią. Niektórym z przyjaciół to właśnie się podobało. Mówili: oto człowiek, ecce homo, znużony, pożądlivy, dziki, dziecinny i przerafinowany człowiek naszej późnej epoki, umierający i spragniony śmierci Europejczyk, uszlachetniony wszelkimi możliwymi tęsknotami, skażony wszelkimi nałogami, uskrzydłony świadomością własnego upadku, gotowy do każdego kroku naprzód, dojrzały do każdego kroku wstecz, pełen zapału i śmiertelnie zmęczony, poddający się przeznaczeniu i bólowi jak morfinista truciznie, samotny, pusty w środku, prastary, Faust i Karamazow w jednej osobie, zwierzę i mędrzec, wycyty ze wszystkiego, pozbawiony ambicji, nagi, jak dziecko lękający się śmierci i w swym

znużeniu w każdej chwili gotów umrzeć. (...) Przeniósł na ten obraz nie tylko swoją twarz czy też tysiąc swoich twarzy, nie tylko swoje oczy i wargi, rozdarte cierpieniem usta, pobrużdżony masyw czoła, węzlaste jak korzenie ręce, drżące palce, szyderczy grymas, śmierć w spojrzeniu. Arbitralnymi, ciężkimi pośpieszonymi i rozedrganymi pociągnięciami pędzla namalował też całe swoje życie, swoją miłość, swoją wiarę, swoją rozpacz.²⁵⁵

Fragment ten w znakomicie obrazuje jeden z kluczowych momentów w filozofii Shaftesbury'ego: przejście od piękna zmysłowego do piękna ducha (*mind*). Opis portretu przedstawiony przez pisarza musi pozostać tylko literackim przedstawieniem – nie sposób wyobrazić sobie realizacji artystycznego zamierzenia bohatera. Zestawione razem wszystkie możliwe czyjeś twarze musiałyby doprowadzić do sprzeczności – nakładałyby się i wzajemnie zasłaniały. Niemożliwe byłoby już zresztą samo przedstawienie w s z y s t k i c h możliwych twarzy. Istoty tego, kim ktoś jest, nie można pojąć jako kolejnej jakości zmysłowej – byłaby to kolejna “twarz”, o jaką można by “uzupełnić” powstający portret. Shaftesbury na określenie tej istoty używa terminu “duch” (*mind*). Określenie to, które we współczesnej anglojęzycznej literaturze filozoficznej używane jest w znaczeniu *umysł*, dla Shaftesbury'ego ma znaczenie dużo szersze. Oznacza ono nie tylko całość władz intelektualnych, ale także (a dla filozofa przede wszystkim) strukturę afektów i całą emocjonalną stronę ludzkiej psychiki, także wiarę i przekonania – na tej płaszczyźnie Shaftesbury poddaje pojęcie *mind* analizie. Ale *duch* jest również zasadą wewnętrznej celowości funkcjonowania organizmu oraz pobudzeń woli. Jest “zasadą łączącą pewne części, która harmonijnie (*consonantly*) myśli i działa dla pożytku i ze względu na te części.”²⁵⁶ Opisany zostaje jako “(...) coś, czego działaniu podlega ciało, i co ma pod sobą coś pasywnego, co jest dla niego przedmiotem. Ma on nie tylko ciało czy samą materię za swój przedmiot, ale pod pewnym względem również samego siebie i to, co się z niego bierze. Nadzoruje on i kontroluje własne wyobrażenia, przejawy, fantazje, pracując nad nimi, poprawiając, kształtując je, aż znajdzie odpowiednie i osiągnie najlepszy możliwy złożony porządek ciała i rozumowania.”²⁵⁷

²⁵⁵ Hermann Hesse, *Ostatnie lato Klingsora*, [w:] *W słońcu dawnych dni*, przeł. M. Łukasiewicz, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1988, s. 327–329.

²⁵⁶ *Moralists*, s. 296.

²⁵⁷ Tamże, s. 298.

Duch pojmowany jest przez Shaftesbury'ego nie jako formalna zasada wewnętrznej celowości, ale stanowi też czynnik indywidualizujący. Wyznaczony jest wewnętrznymi afektami, których realizacja właściwa jest dla danej jednostki. Stanley Grean pisze w swojej monografii: "Afekty są naturalnymi potencjalnościami ludzkiej osobowości, rozwijanymi i realizowanymi w różnym stopniu przez różne osoby."²⁵⁸ Podział na afekty społeczne, prywatne i nienaturalne jest podziałem formalnym, uzyskującym konkretny, uczuciowy kształt. Oba przeplatające się wątki: idealnego charakteru natury człowieka (tego, jaki powinien być) i jej emotywistycznego opisu dokładnie opisał Zygmunt Łempicki:

"Roztrząsanie problemu istoty "ja" w sensie nie psychologicznym, lecz antropologicznym, a więc problemu istoty osobowości, wiąże się u Shaftesbury'ego z refleksjami na temat ideału człowieka. Shaftesbury łączy jedno i drugie. Daje on rodzaj filozofii życia, kreśląc nowy i swoisty obraz człowieka, i tworzy rodzaj antropologii, rozmyślając nad pozycją człowieka w duchowym kosmosie i próbując interpretować fizjonomicznie jego zachowanie. Shaftesbury wychodzi od konkretnego "ja", w które stara się wniknąć przy pomocy poznania samego siebie, z kolei szkicuje rodzaj obiektywnej filozofii człowieka."²⁵⁹

"Duchowy kosmos", o którym pisze Łempicki, problem świata wartości ściśle wiąże się z pojęciem smaku, który, jak pamiętamy, określany jest mianem zmysłu tego, co słuszne i niesłuszne, zmysłu moralnego, wewnętrznego. Rozstrzygnięcia te będą miały kapitalne znaczenie dla tworzonej przez Shaftesbury'ego teorii estetycznej.

Kant, od którego antynomii smaku rozpocząłem niniejszą część pracy, korzystając z dokonań Burke'a, przeciwstawia dwie podstawowe wartości estetyczne: piękno i wzniosłość. Na konieczność ich odróżnienia wskazuje nie tylko różnica emocjonalnego odzewu w podmiocie (rozkosz pozytywna i negatywna) oraz odmienne określenie przedmiotu wywołującego przeżycie (piękno łączy się z jakością zjawiska, wzniosłość zaś ze zjawiskiem rozpatrywanym od strony ilościowej). W ujęciu transcendentalnym piękno zasadza się na zgodności dwóch władz umysłu: dającej przedstawienia naoczne wyobraźni oraz intelektu, będącej władzą poznawczą. Wzniosłość można z kolei opisać jako dysonans pomiędzy wyobraźnią a

²⁵⁸ Stanley Grean, *Shaftesbury's Philosophy of Religion and Ethics*, wyd. cyt., s. 149.

²⁵⁹ Zygmunt Łempicki, *Shaftesbury a irracjonalizm*, wyd. cyt., s. 254–255.

intelektem (wzniosłość matematyczna) lub rozumem. (wzniosłość dynamiczna). Konkretnie zaś ujmując: wzniosłość matematyczna wskazuje na posiadanie przez człowieka takich władz poznawczych, które przewyższają wszystko to, co może być dane w naoczności, zaś wzniosłość dynamiczna pozwala człowiekowi uzmysłwić sobie, że zawarta w rozumie idea człowieczeństwa przewyższa wszystkie przedmioty, które może on traktować jako przedmioty swego zainteresowania. Przykładowymi zjawiskami mogącymi wywołać zjawisko są piramidy, nocne niebo nasuwające na myśl pojęcie nieskończoności, albo wybuch wulkanu porażający wyobrażeniem siły. Okazuje się jednak, że przedmioty, o których Kant wspomina są w dużej mierze przypadkowe. Wzniosłość może być również wywołana przez opis czyjejś postawy moralnej, wielkiego czynu. W konsekwencji Kant pisze, że wzniosłość w przeciwieństwie do piękna nie ma swego przedmiotu, lecz jest jedynie poruszeniem umysłu.

Przeżycie wzniosłości wymaga pewnej kultury – świadomości moralnego obowiązku, idei człowieczeństwa. Przypuszczalnie ktoś, kto całkowicie jeszcze świadomości takiej nie rozwinął, zamiast wzniosłości przeżyłby po prostu strach, uczucie “spadania nieba na głowę”, realnego niebezpieczeństwa. Z drugiej jednak strony wzniosłość służy do rozbudzenia uczucia moralnego w człowieku. Pozwala odwrócić się od zjawisk do ponadzmysłowej idei człowieczeństwa. W odróżnieniu od wzniosłości piękno związane jest z formą przedmiotu zmysłowego. Czy jest to jedyne prawomocne stanowisko?

Shaftesbury, inaczej niż uczyni to później Kant, nie uważa, by wzniosłość i piękno były wartościami przeciwstawnymi. Rodzi się zatem istotne dla tworzonych przez niego estetyki pytanie: czy piękna nie można traktować, podobnie jak wzniosłości, jako jedynie poruszenia umysłu, wyzwolonego przez (dosyć przypadkowy) przedmiot?

Trudności, jakie muszą powstać przy takiej interpretacji piękna, skupiają się przede wszystkim wokół niemożności określenia jego przedmiotu. O tym, czym jest piękno, nie może przesądzać jakość zmysłowa obserwowana w przedmiocie. Co więcej, należałoby prawdopodobnie uznać, że albo pojęcia “piękno” nie należy stosować w odniesieniu do zjawisk, albo że wszystkie obserwowane przedmioty są piękne (ewentualnie: mogą być piękne, zależnie od poruszenia samego umysłu,

poruszenia, dodajmy, niezależnego od całej sfery zmysłowości). Z kolei utożsamienie piękna i wzniosłości pozwala zapytać, czy obie wartości pełnią rolę, jaką pełni w systemie Kantowskim wzniosłość?

Spróbujmy odpowiedzieć po kolei na te pytania. Dla ułatwienia posłużmy się następującym rozróżnieniem: czym innym jest dochodzenie do świadomości piękna, kształtowanie smaku, czym innym zaś uzasadnianie piękna jako naczelnej wartości estetycznej. Punktem wyjścia do poznania wartości jest piękno zjawiskowe. Shaftesbury przeinterpretowuje tezę Platoników z Cambridge o czystej percepcji, niezapośredniczonym zmysłowo oglądzie jednego umysłu – ducha przez inny. Dla niego percepcja taka jest możliwa, ale medium pośredniczącym jest właśnie zjawisko piękna. Estetyka okazuje się być hermeneutyką.

Shaftesbury uzależnia percepcję piękna od kształtu *formy wewnętrznej*. Postrzeganie natury w aspekcie estetycznym jako pięknej bądź nie, zależne jest od rodzaju przeżywanych emocji oraz, na głębszym poziomie, afektów. W tym miejscu pojawia się problem: jeżeli duch kształtowany jest tylko i wyłącznie “od wewnątrz”, to dlaczego niekiedy jego *forma wewnętrzna* osiąga stan harmonii, niekiedy zaś sprzeczności jego *wewnętrznej ekonomii* powodują, że samo zauważenie piękna jest niemożliwe (np. w momencie zdenerwowania nie widzi się piękna krajobrazu)? Jak duch może zmienić tę sytuację?

Uznanie nierozwiązywalności tego problemu byłoby jednak według Shaftesbury’ego spojrzeniem jednostronnym. Kiedy w *Inquiry* pisze o podporządkowywaniu się jednostki społeczności i realizowaniu własnego dobra w harmonii z dobrem bardziej ogólnym, ma na myśli nie tylko ludzkie społeczeństwo, ale naturę rozpatrywaną jako całość. Shaftesbury dostrzega analogię pomiędzy ludzkim ciałem i kształtującym go duchem, a całą naturą podporządkowaną jednej zasadzie, analogicznej do tej, która “zarządza” człowiekiem. Dla Platońskiej tezy o istnieniu najwyższego umysłu, Stwórcy świata, Shaftesbury odnajduje uzasadnienie w poznaniu zmysłowym. Skoro piękno ludzkiego ciała jest wynikiem harmonijnego ukształtowania przez jego ducha, to pojawienie się piękna przyrody można próbować uzasadnić na tej samej zasadzie. Jednostkowy duch pozostaje w relacji do Ducha Świata “będącego tą samą substancją – na ile możemy zrozumieć, co to jest substancja – podobnie działającą na ciało, źródłem ruchu i porządku, podobnie

prostym, niezłożonym, jednostkowym, o podobnej energii, efekcie i działaniu”²⁶⁰ O istnieniu celowości spajającej całość natury przekonują Shaftesbury’ego również spekulacje na temat życia, do których wrócę w dalszej części pracy.

Tak więc osiągnięcie przez ludzki duch harmonii jest możliwe tylko wtedy, kiedy pojmie on, że jest częścią realizującej się całości. Podobnie jak wcześniej Cudworth rozumiał doskonałość świata jako doskonałość jego całości nie zaś części, tak dla Shaftesbury’ego warunkiem stworzenia wewnętrznej harmonii jest odwołanie się do harmonii cechującej całość natury. Środkiem do emocjonalnego “dostrojenia” jednostkowego ducha do piękna (a zatem do ujrzenia natury jako ideału) jest zjawiskowe piękno natury. Jest to również uzasadnienie postulatu osiemnastowiecznych estetyków, głoszących, że pierwowzorem wszelkiego piękna jest piękno natury. Dzieło sztuki stworzone przez człowieka może być piękne, o ile duch artysty, który je powołał do istnienia, był “piękny”. Piękno artystyczne jest tylko warunkowe. Teokles poucza Filoklesa w *The Moralists*:

“To, co piękne, to, co właściwe, co stosowne, nigdy nie tkwi w materii, ale w sztuce i dekoracyjnych wzorach, nigdy w samym ciele, lecz w formie bądź sile formującej. Czyż tego nie wyznaje piękna forma, nie obwieszcza piękno zamiaru zawsze, gdy cię uderza? Cóż cię uderza jeśli nie zamiar? Cóż oto podziwiasz, jeśli nie ducha bądź to, czego jest on źródłem? To duch sam formuje. Pozbawione ducha wszystko jest odrażające, a nie ukształtowana materia sama jest kaleka.”²⁶¹

W przyrodzie, tam, gdzie nie została ona zmieniona zamiarem człowieka (nie zawsze przecież udanym), pomiędzy zjawiskami można zaobserwować harmonię i “sympatię części”. Powołajmy się jeszcze raz na fragment z *The Moralists*:

“Nie odmówisz piękna dzikiemu polu ani kwiatom, które rosną wokół nas wśród zielonego perzu, ani też tak pięknym formom przyrody jak błyszcząca trawa bądź srebrzysty mech, kwitnący tymianek, dzika róża czy kapryfolium: to nie ich piękno nęci pobliską trzodę, zachwyca pasącego się jelonka lub koźlę i rozsiewa radość wśród pasących się stad.”²⁶²

Tam, gdzie przyroda zostanie zostawiona sama sobie, tam najprawdopodobniej pojawia się piękno. Należy jednak zauważyć, że o ile można się zgodzić, iż na

²⁶⁰ *Moralists*, s. 297.

²⁶¹ Tamże, s. 335–336.

²⁶² Tamże, s. 351.

poziomie zjawisk dostrzegalna jest harmonia (kolorów czy kształtów), o tyle trzeba również przyznać, że bardzo często (czy może nawet zawsze) harmonia ta jest zaburzona. Na łące może na przykład wyrosnąć pojedynczy kwiat maku tworząc czerwoną plamę na tle różnych odcieni zieleni i szarości. Można jednak spostrzec, że przyroda będzie dążyć do przywrócenia równowagi i za kilka lat na tejże łące nie będzie już żadnych maków lub... będzie ich bardzo dużo tak, że harmonia powróci, choć składać się na nią będą inne kolory. Może zdarzyć się również tak, że za każdym razem, gdy będziemy obserwować łąkę, harmonia form, jaką tam dostrzeżemy, będzie niepełna, niedokończona. Fakt, że harmonia powróci ostatecznie, wcale nie musi mieć miejsca. Shaftesbury wysuwa wniosek, że na poziomie zjawisk "sympatia rzeczy" i piękno zawsze są ułomne, są cieniem prawdziwego piękna. Zjawiska odsyłają jednak do pewnego ideału piękna i harmonii barw łąki. Niepełne piękno potrafi ukazać łąkę jako *powinna być*, pozbawioną niedociągnięć, łąkę jako ideał.

Podobnie jak na obrazie z opowiadania Hermanna Hessego, zjawiska mają jedynie wskazywać na istotę przedmiotu bądź człowieka, tak zjawisko piękna ma odesłać obserwatora do natury, realizującego się ideału. Zmysły pełnią zatem w przedstawianej tu percepcji piękna rolę analogiczną do tej, jaką pełnią w Kanta teorii wzniosłości: pozwalają obserwatorowi uświadomić sobie pierwiastek idealny. Zadanie, jakie stawia sobie Shaftesbury, polega na wykazaniu możliwości takiego rodzaju percepcji estetycznej, w trakcie której następuje przeskok od pięknych form (tego, co upiękkszzone, *the beautyfied*) do piękna źródłowego (tego, co upiękksza, *the beautyfying*). Ujmując to innymi słowami: chodzi o taki rodzaj doświadczenia, w którym cała natura postrzegana jest jako piękna, jako ideał.

W obu rozpatrywanych przykładach ludzkiej twarzy i przyrody mamy do czynienia z jednostkowym sądem empirycznym, dla którego nie można podać logicznych przesłanek. Zjawisko piękna nie wyczerpuje się w opisie aspektu matematycznego i dynamicznego. Twarz o bardzo nawet regularnych rysach może obserwatorowi wydać się sztuczna, bardziej "naturalne" jest piękno ruchu, dynamiki, gdy twarz np. "rozpływa się" w uśmiechu. Shaftesbury twierdzi jednak, że piękno ludzkiej twarzy będzie ułomne, jeżeli nie będzie "przeświecać" przez nią piękno duchowe będące przejawem harmonijnej formy wewnętrznej:

“Oto zatem podwójne piękno.– pisze Shaftesbury w *The Moralists* – Jest to bowiem zarówno forma, której źródłem jest duch, jest i sam duch. Pierwszy rodzaj jest niższy i gorszy w stosunku do drugiego z nich, od którego martwa forma otrzymuje swą świetność i moc piękna. Czym bowiem jest samo ciało, choćby i ludzkie i zawsze tak dokładnie ukształtowane, jeśli brakuje wewnętrznej formy, a duch jest spotworniały lub wadliwy jak u idioty czy dzikusa?”²⁶³

Odpowiednio zharmonizowane afekty będące pobudzeniami woli określają predyspozycję do czynów etycznych, których celem staje się dobro ogółu. Piękno twarzy w tym aspekcie, na jaki zwraca uwagę Shaftesbury, oznacza piękno ducha. Podobny charakter ma sąd o pięknie natury, postrzeganej jako przejaw ducha. Shaftesbury’emu obce są próby dowodzenia istnienia boskiej zasady kształtującej świat. O jej istnieniu może świadczyć piękno natury, jej celowa organizacja, ale nie istnieje sposób jej udowodnienia. Doświadczenie piękna całości natury dostarcza prawdy asertorycznej, opartej na jednostkowym doświadczeniu. Jego podstawą jest uczucie entuzjazmu.

Do tej pory mieliśmy okazję przyjrzeć się entuzjazmowi od strony psychologii, wspomniałem także o religijnym rodowodzie tego pojęcia. Pełni ono funkcję ogniwa spajającego różne elementy myśli Shaftesbury’ego i odgrywa kluczową rolę w przedstawionym przez niego mechanizmie doświadczenia estetycznego, oraz w tworzonej przez Shaftesbury’ego emotywistycznej etyce.²⁶⁴

Shaftesbury przejmując od More’a i Casaubona termin *entuzjazm* w dużym stopniu pozbawia go konotacji religijnej; dokładniej: będąc deistą odrzuca tradycyjne pojmowanie religii polegające na bezkrytycznym oparciu się na Biblii i przekonaniu o istnieniu Boga osobowego oraz wierze w objawienie. Jego miejsce zajmuje doświadczenie zmysłowe. Stosunek Shaftesbury’ego do religii wyznacza sposób, w jaki interpretuje on entuzjazm. W przeciwstawieniu religijnego fanatyzmu (fałszywego entuzjazmu), entuzjazmowi “szczeremu”, idzie szlakiem wytyczonym przez More’a. Podobnie jak on, Shaftesbury twierdzi mianowicie, że sprawdzianem jego “jakości” może być sposób, w jaki wpływa on na moralne kształtowanie jednostki. Odrzuca jednak przekonanie, że warunkiem prawdziwości

²⁶³ Tamże, s. 337.

²⁶⁴ Zwraca na to uwagę Stanley Grean, *Shaftesbury’s Philosophy of Religion and Ethics*, wyd. cyt., s. 20 i n.

entuzjazmu może być odwołanie się do prawd zawartych w Piśmie Świętym. Pozwala to widzieć w takiej zmianie rozumienia entuzjazmu przejaw “narastającego procesu sekularyzacji i ‘demitologizowania’ religii tamtych czasów”.²⁶⁵ Bóg jest w rozumieniu Shaftesbury’ego zasadą i gwarantem ładu świata, celem samodoskonalenia się człowieka. Dla Platoników z Cambridge Bóg był osobowy, uobecniał się w świecie poprzez cuda i obdarzał wybranych swą łaską. Wizja Shaftesbury’ego jest inna: sam proces realizacji wartości etycznych, odkrywania piękna i prawdy ma już znamiona boskości. Jest uobecnianiem się Boga – Shaftesbury woli mówić o Boskości (*Deity*), Duchu (*Mind*), Najwyższym Duchu (*Sovereign Genius*). Istnienie tak pojmowanego Boga nie może być dowodzone na drodze dyskursu. Jedynym argumentem jest zmysłowe doświadczenie harmonii obecnej w naturze. Filokles rozmawia o tym z Teoklesem w następujący sposób:

“Oczekiwałem, że usłyszę od ciebie to, co zwykle, o pierwszej przyczynie, pierwszym bycie i początku ruchu, o tym, jak oczywista jest idea substancji niematerialnej i o tym, jak pewne wydaje się, że w pewnym momencie materia musiała zostać stworzona.”²⁶⁶

Teokles próbuje przekonać swego rozmówcę, że Bóg (*Deity*) istnieje *teraz*, a panujący porządek wskazuje na swego Stwórcę:

“Wszystkie cuda natury służą do tego, by pobudzić i doskonalić w nas ideę ich autora. Pozwala nam wtedy ujrzeć siebie, a nawet rozmawiać z nim w sposób, na jaki pozwala nam nasza słabość.”²⁶⁷

W miejsce tradycyjnych dowodów, korzystających z przyczynowego tłumaczenia zjawisk, po raz kolejny Shaftesbury odwołuje się do myślenia teleologicznego. Posługuje się przy tym kolejnym porównaniem. Otóż, powiada, wyobraźmy sobie, że znajdujemy na pustyni budowlę, której przeznaczenia nie znamy. Mimo to uważamy, że nie jest ona dziełem przypadku, lecz została celowo przez kogoś wzniesiona. Podobnie nieodparte wrażenie celowości obserwowanej w przyrodzie przekonuje nas o istnieniu zasady, planu, chociaż nie musimy znać wszystkich istniejących zależności i celu każdej z rzeczy. Istnienie Boga zostaje więc potwier-

²⁶⁵ Tamże, s. 26.

²⁶⁶ *Moralists*, s. 309.

²⁶⁷ Tamże.

dzione w estetycznym doświadczeniu celowości świata, gdy postrzegamy go na podobieństwo dzieła sztuki, które odsyła nas do swego Twórcy.²⁶⁸

Shaftesbury nie tworzy konstrukcji metafizycznej lecz odwołuje się do sposobu, w jaki można odczuwać i postrzegamy świat. Opis jego powstania w ujęciu filozofa wygląda następująco:

“Wtedy Duch był z konieczności wszystkim we wszystkim: i w owych okresach stworzenia, gdy żadna forma ani gatunek nie istniał gdzie indziej, jak tylko w bożym umyśle, wszystko było Jednością, zebraną w sobie i istniejącą, jak to sobie [stoicy] wyobrażali, w sposób prostszy i doskonalszy niż gdy pomnożone na wiele sposobów. Wtedy brzemienisty Duch rozwinął się w postaci bogatej mapy natury i tego oto pięknego widzialnego świata.”²⁶⁹

Argumentacja, do której odwołuje się Shaftesbury, opiera się na prawdach zaledwie asertorycznych, podobnych do tych, na jakie można wskazać podczas prób oceny czyjegoś charakteru na podstawie sposobu ukształtowania jego twarzy przez formę wewnętrzną. Mimo to, odwołanie się do nadmysłowego piękna znajduje uzasadnienie w teorii estetycznej.

Opis mechanizmu doświadczenia piękna pozwala Shaftesbury’emu na wyodrębnienie różnych sposobów, na które można je rozumieć:

1) Piękno czysto zjawiskowe jako pierwszy rodzaj piękna. Można go oceniać jako geometrię kształtu bądź dynamikę bryły. Inaczej niż u Burke’a, który wykazywał, że zjawisko piękna dotyczy jakościowych cech przedmiotu, nie zaś ilościowych, odrzucenie tych sposobów eksplikacji zjawiska piękna przez Shaftesbury’ego bierze się z wykazania niewystarczalności odwołania się do sfery fenomenalnej. Shaftesbury piękno takie określa jako “martwe formy”, pozbawione “siły formującej”. Ten rodzaj piękna cechuje nieożywioną przyrodę oraz wytwory ludzkiej ręki; w taki sam sposób należałoby określić również wszelkie piękno rozpatrywane tylko od strony zmysłowej.

2) Piękno ducha jako nadmysłowy warunek powstania piękna fenomenów; piękno osoby pojmowanej jako ideał. Martwe formy same nie posiadają piękna, a piękno dzieła sztuki zawsze jest związane z ideą artysty, stanowi wyraz jego dążenia, “zamiaru”, jest tworem ducha.

²⁶⁸ Tamże, s. 311.

²⁶⁹ Tamże, s. 315, podkr. – AG.

“To, co piękne, to, co właściwe, stosowne – pisze Shaftesbury – nigdy nie tkwi w materii, ale w sztuce i zamiarze, nigdy w samym ciebie, lecz w formie bądź sile formującej. Czyż tego nie wyraża piękna forma, nie obwieszcza piękno zamiaru zawsze, gdy cię uderza? Cóż cię uderza, jeśli nie zamiar? Cóż oto podziwiasz, jeśli nie ducha, bądź to, czego jest on źródłem? To duch sam formuje.”²⁷⁰

Ukształtowana forma nie jest piękna, piękny jest natomiast proces jej “formowania” przez ducha. Duch będący źródłem piękna jest również, jak mogliśmy już zauważyć wcześniej, zasadą “wewnętrznej ekonomii” afektów, stanowi o wewnętrznej celowości cechującej człowieka. W konsekwencji należy rozciągnąć drugi rodzaj piękna na cały świat ożywiony. To życie poruszające świat jest piękne.

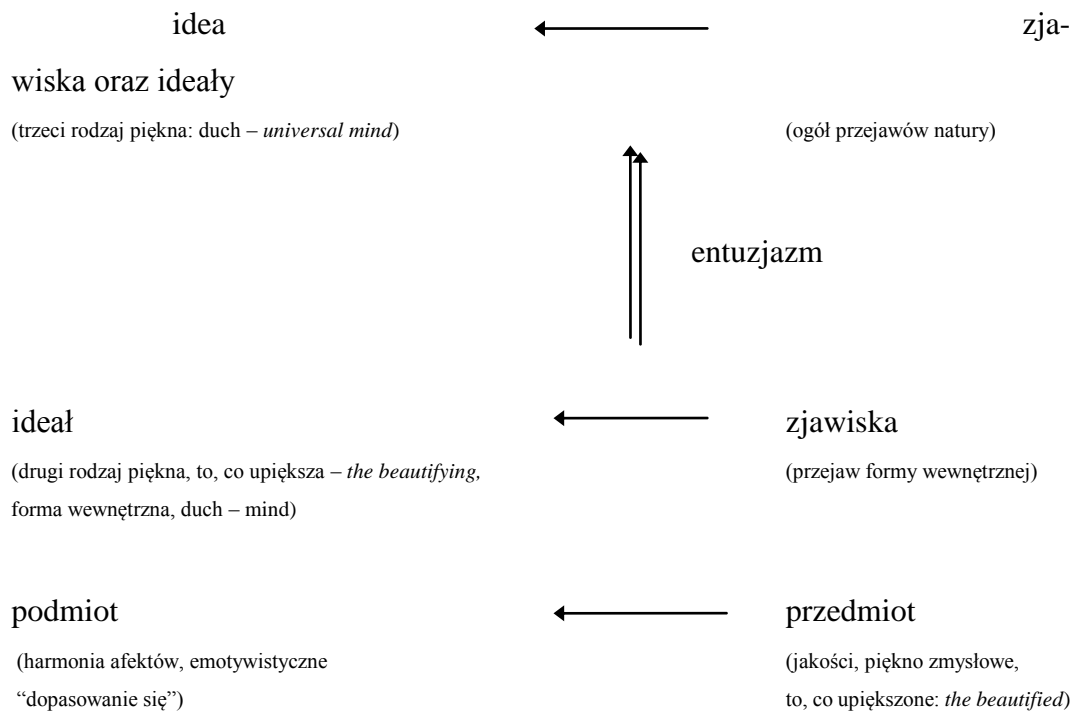
Wspomnijmy jeszcze o konsekwencjach takiego stanowiska dla teorii estetycznej brytyjskiego filozofa. Niemożność wyjaśnienia powstania fenomenu życia każe mu przyjąć, że zasada życiowa jest pierwotna. Zasada ta to duch określany przezeń mianem najwyższego ducha. Jest on również ostatecznym źródłem piękna. 3) Piękno życia, duch jako trzeci rodzaj piękna, w wymiarze epistemologicznym jest to podstawa kumulacji fenomenów w ideały. Tak jak piękno dzieła sztuki tkwi w zamiarze twórcy, tak wszelkie piękno można sprowadzić do ostatecznego jego źródła:

“To, co kształtuje naszego ducha, samo w sobie zawiera wszystkie przezeń ukształtowane piękności i jest wskutek tego zasadą, źródłem wszelkiego piękna (...), jakiegokolwiek piękno pojawia się w naszym drugim szeregu, bądź cokolwiek stamtąd pochodzi, albo tam ma swój początek, wszystko to najczęściej, zasadniczo i pierwotnie należy do tego ostatniego szeregu najwyższego i wszechwładnego piękna.”²⁷¹

Różne znaczenia terminu p i ę k n o oraz sposoby jego przejawiania się należałoby przedstawić następująco:

²⁷⁰ Tamże, s. 303.

²⁷¹ Tamże.



W świetle powyższych rozważań odkrywanie porządku piękna można podzielić na kilka etapów.

Pierwszy z nich należałoby opisać w kategoriach jakości zmysłowych wywołujących u odbiorcy określone skutki. Shaftesbury bliski jest tu intuicjom Burke’a z tą tylko różnicą, że nieco inaczej widzi stosunek wzniosłości i piękna oraz “biologiczne źródła” doświadczenia zmysłowego. Inną różnicą jest odmienna charakterystyka odbioru wrażeń: Shaftesbury akcentuje ich element uczuciowy, Burke twierdzi, że ocena piękna “porównawczego” jest funkcją intelektu. Przede wszystkim jednak obu filozofów różni sposób uzasadniania możliwości percepcji piękna. Chociaż obaj wskazują na konieczność oddzielenia tego, co jest piękne od tego, “co się podoba”, to Burke poszukuje ugruntowania tego podziału w psychologii (“miłość pozbawiona żądz”), natomiast Shaftesbury zakłada samoistność całej sfery doświadczenia estetycznego. Kształcenie smaku to nie rozwijanie umiejętności oceny konkretnych jakości zmysłowych, ale uświadomienie sobie przez odbiorcę odrębności oceny wartości od odbioru samych wrażeń. Niemniej jednak obie płaszczyzny nie są według niego całkowicie sobie obce: doznanie przyjemności czysto estetycznej podczas percepcji jakości przedmiotów jest bodźcem do odnoszenia się do zjawisk j a k o do wartości. Postulo-

wane kilkadziesiąt lat później przez Hume'a pozbycie się uprzedzeń w ocenie piękna w ustach Shaftesbury'ego przybiera postać nakazu traktowania zjawisk zgodnie z postawą bezinteresowną, a więc jako do wartości. Filoklesm rozmawia z Teoklesem:

“– Muszę przyznać, że dotychczas byłem jednym z tych prostaków, którzy nigdy nie umieją znaleźć upodobania w ceniowaniu, tym, co rustykalne, ani w dysonansach, o których mówisz. Nigdy nie marzyłem o takich arcydziełach w Naturze. Zwykłem bez przeszkód oceniać na pierwszy rzut oka. Teraz dostrzegam jednak, że w poszukiwaniu piękna – ukrytego i leżącego głęboko – powinienem podążać dalej, a skoro tak, to całkiem już jestem pewien, że moje przyjemności były dotychczas bardzo płytkie. Wydaje mi się, że do tej chwili zatrzymywałem się na samej powierzchni i cieszyłem się jedynie pomniejszym, powierzchownymi pięknosciami, nigdy nie dochodząc do piękna samego, a tylko do tego, w czym znajdowałem takie upodobanie. Podobnie jak reszta nie myślącego świata za pewne brałem, że to, co mi się podoba – jest piękne, a to, co mnie radowało, było dla mnie dobrem. Nigdy nie wahałem się kochać tego, w czym miałem upodobanie, a celując w kochanych przez siebie przyjemnościach nigdy nie zadawałem sobie trudu, by zbadać z jakich przedmiotów pochodzą, nigdy też nie wahałem się co ich wyboru. – Zaczynj więc je wybierać. – powiedział Teokles – Zobacz, jakie to są przedmioty i który z nich wybrałeś, które zasługują na twój podziw, miłość i uznanie. Ze względu na nie ty sam będziesz cieszył się szacunkiem. Twoja wartość będzie taka jak i wartość tego, co wybrałeś.”²⁷²

Przenosząc rozważania na płaszczyznę wartości, Shaftesbury zwraca uwagę, że piękno wcale nie jest zjawiskowe. Oznacza to, że, po pierwsze, można oceniać jako piękne również ludzkie uczynki, działania bądź charaktery, oraz, po drugie, że jakości za piękne uznane pełnią jedynie taką rolę, jaką w teorii Kanta pełnią zjawiska wywołujące przeżycie wzniosłości. Są “katalizatorem” pozwalającym odbiorcy zrozumieć specyfikę świata rozumianego jako realizujące się wartości. Piękno, podobnie jak u autora *Krytyki władzy sądzienia* wzniosłość, pozwala na moralne doskonalenie się jednostki.

“Harmonia i symetria części”, o której Shaftesbury kilkakrotnie wspomina, jest zasadą piękna zmysłowego, ale również określeniem moralnego postępowania.

W tym ostatnim przypadku można bowiem wskazać na harmonię pomiędzy ludzkimi afektami, a co za tym idzie, pomiędzy realizacją własnego interesu i dobra ogółu. W tym sensie potocznie rozumiane piękno byłoby sposobem przejawiania się powyższej zasady w świecie zjawiskowym. Shaftesbury proponuje jednak, aby określenie piękna rozszerzyć poza zjawiskowość. Tak szeroko rozumiane piękno będzie w konsekwencji tożsame z dobrem.

Wyjście poza sferę zjawiskową kieruje pytanie o źródło piękna zmysłowego. W omawianym przykładzie ludzkiej twarzy jest nim osoba rozpatrywana jako całość życia psychicznego, duchowego. Ten etap rozpoznawania piękna można by, zgodnie z sugestią Łempickiego²⁷³, nazwać specyficzną hermeneutyką. Zjawiska ułatwiają po prostu porozumienie pomiędzy poszczególnymi osobami. Twarz, ciało, sposób ubioru są przejawem “żyjącego ducha” (*living genius*). W tym ujęciu piękno nabiera szczególnego charakteru. Łatwo bowiem można wyobrazić sobie twarz, której niedostatki urody wskazują na ułomności ducha, nieharmonijnie współdziałające afekty, w efekcie czego twarz nie zawsze będzie piękna. Pojawiające się na twarzy piękno ma zdaniem Shaftesbury’ego wskazywać na zbliżanie się osoby do własnej naturalności, do ideału, do realizacji tkwiącej w człowieku (jako duchu) możliwości. Piękno stanowi potwierdzenie istnienia ideału, pozwala drugiej osobie uświadomić sobie, jakim ktoś inny być powinien. Łempicki pisze następująco:

“Tak jak duch (“Mind”) realizuje się ontologicznie jako forma, tak też można go adekwatnie ująć tylko przy pomocy smaku (...); z uwagi na silną domieszkę elementu estetycznego w badaniu świata i życia u Shaftesbury’ego ta silna preponderancja momentu aksjologicznego nie objawia się wyraźnie i filozofia formy i smaku, nastawienie filozoficzne na morfologię i aksjologię ukazuje się w otocze panestetyzmu, który jest tylko jedną z form przejawiania się panenteizmu Shaftesbury’ego. Psychologiczną podstawę tego poglądu stanowi nauka o instynkcie naturalnym, który jedynie umożliwia ujęcie “natury rzeczy”.²⁷⁴

Podobnie jak nie można uznać żadnego momentu rozwoju kultury za stan dla ludzkości “naturalny”, tak za “naturalny” stan jednostki może być uznany jedynie

²⁷² *Moralists*, s. 333–334.

²⁷³ Zygmunt Łempicki, dz. cyt., s. 259.

²⁷⁴ Tamże, s. 273.

ten, który można uchwycić w zjawisku piękna – jako realizujący się ideał. Dla Shaftesbury’ego smak jest nie tylko narzędziem pozwalającym odnieść się do pewnych specyficznych zjawisk określanym mianem piękna, ale specyficzną zdolnością poznawczą. Dzięki niej można dostrzec wewnętrzną formę ludzkiego ducha, a także harmonię zjawisk natury odsyłającą do idealnego rozumienia natury. Pojedyncze zjawisko należy bowiem rozpatrywać z punktu widzenia całości, której jest częścią: ludzki duch, specyficzna dla każdego zasada celowości, jest wytłumaczalna o tyle tylko, o ile założy się istnienie nadrzędnej celowości całej przyrody. W przytoczonym już opowiadaniu niemieckiego pisarza przykładem takiego zjawiska otwierającego rozumienie całości świata jest twarz wyłaniająca się z portretu głównego bohatera. Ma ona ukazywać nie tylko całość jego historyczności (wszystkich zjawisk składających się na to, kim jest) wskazujących na ideał, ale również ogół wszystkich zjawisk i możliwość zobaczenia pod ich “powierzchnią” stojącej się celowości wszystkich zjawisk w ogóle. Hesse w poetycki sposób pisze o tym następująco:

“I dalej jeszcze, jeszcze głębiej, pod tymi twarzami spały bardziej odległe, starsze, przedludzkie twarze zwierząt, roślin, kamieni, jak gdyby ostatni człowiek za Ziemi na chwilę przed śmiercią przypomniał sobie raz jeszcze, jak we śnie, wszystkie kształty swojej historii i młodości świata.”²⁷⁵

W wymiarze estetycznym trzeci szczebel piękna należałoby zinterpretować dwojako: źródłowe piękno natury to całość przyrody pojmowanej jako ideał. Byłby to więc odpowiednik ludzkiej “formy wewnętrznej”. W aspekcie teoriopoznawczym, jest to również ostateczny etap uzasadnienia piękna, idea, warunek możliwości odniesienia pojedynczych zjawisk do ideałów.

Należałoby w tym miejscu dokonać niezbędnej korekty dotychczasowych rozważań. Wszystkie rozpatrywane podmiotowe warunki doświadczenia estetycznego ważne są tylko na pierwszych trzech etapach. Pierwszy z nich to etap “zdroworozsądkowy”, wspólny Hume’owi i Burke’owi. Na tym etapie można twierdzić, że piękno jest obiektywną cechą przedmiotową. Wraz z dostrzeżeniem, że postrzeganie piękna zależy przede wszystkim od warunków emotywnych, możliwe staje się pojmowanie piękna nie jako wrażenia bądź wiązki wrażeń, ale jako “formy wewnętrznej”, ducha. Drugi etap to rozumienie wartości i

traktowanie zjawisk jako ich symboli. Ludzkie ciało czy dzieła sztuki to jedynie przejawy piękna nadzmysłowego ideału. Piękno jest specyficznym “medium” rozumienia. Na trzecim etapie nie ma już miejsca na oddzielenie podmiot poznającego od poznawanego przedmiotu. Obserwator uniesiony entuzjazmem widzi, że ogół zjawisk wskazuje na realizujący się ideał, sam zaś staje się jego harmonijną częścią. Jest zjawiskiem, ale również fragmentem skomplikowanego procesu urzeczywistniania wartości, chociażby w swych czynach. Piękno natury to zmysłowy wyraz harmonii, której innymi postaciami są dobro (spójność afektów jednostki i celowość ogółu zjawisk) oraz prawda (harmonijne “dostrojenie się” jednostki do procesu realizacji ducha świata).

Chociaż Shaftesburiańskiej koncepcji natury poświęcony zostanie kolejny rozdział, w tym momencie warto zadać następujące pytanie: na ile prowadzone przez Shaftesbury’ego rozważania są jeszcze teorią estetyczną? Czy w związku z szerokim pojmowaniem piękna należałoby uznać, że każdy człowiek (albo szerzej: każdy przedmiot natury) jest potencjalnie piękny?

W odniesieniu do dzieł przyrody piękne są wszystkie zjawiska oceniane z perspektywy całości natury. To zatem, co dla przyrody jest jej ideałem, w stosunku do pojedynczego jej wytworu, np. człowieka, jest czymś bardziej ogólnym – trzecim stopniem piękna, zgodnie z prezentowaną tu interpretacją, odpowiednikiem Kantowskiej idei piękna. Stopień drugi, człowiek rozważany jako ideał, stanowi kumulację wszystkich zjawisk określanych mianem “ten oto, konkretny człowiek” nie musi być postrzegany jako piękny. Jego *wewnętrzna forma* nie musi być harmonijna, podobnie jak daleki od piękna jest wizerunek namalowany przez Klingsora. Forma wewnętrzna to czynnik stanowiący o tożsamości człowieka, o jego indywidualności. Na cały problem można jednak spojrzeć jako na warunek odniesienia zjawisk do ideału, na źródłowe piękno “trzeciego szeregu”. Różnica polega zatem na odmiennej perspektywie: pierwsza z nich to odniesienie się do samego ideału, druga to uchwycenie w akcji entuzjazmu całości świata, który jest piękny. Wszystkie formy, które nie mogłyby wcześniej być uznane za piękne (także wewnętrzna forma człowieka) okazują się “upiękzone”. Całość doświadczenia spaja wiara w istnienie piękna całości natury, w której “roztapiają się” jej mniej piękne elementy. Teoria Shaftesbury’ego jest między innymi dlatego tak silnie

²⁷⁵ Herman Hesse, *Ostatnie lato Klingsora*, wyd. cyt., s. 328.

zabarwiona emocjonalistycznie, że doświadczenie takie jest niemożliwe bez entuzjazmu – swoistego aktu wiary w celowość natury. Przyjęcie takiej celowości stanowi ostateczny krok Shaftesbury’ego w uzasadnieniu istnienia zjawiska piękna. Tylko w odwołaniu się do emotywizmu Shaftesbury widzi możliwość stworzenia spójnej teorii estetycznej. Sprowadza się ona do twierdzenia, że przedmiot wywołujący przeżycie piękna jest, w ostatecznym rozrachunku, całkowicie dowolny, bowiem przeżycie to sprowadza się do uzyskania harmonii z idealną stroną natury. Jeśli tylko odbiorca posiada wewnętrzny spokój, osiągnął wewnętrzną harmonię afektów, wówczas piękno “objawia się przy tysiącu okazji i w tysiącu przedmiotów. Jego blask towarzyszy nam zawsze, w tej czy innej postaci.”²⁷⁶

Inny schemat, stworzony prawdopodobnie kilka lat później, przedstawiony w *Miscellaneous Reflections*, stanowi pewną modyfikację hierarchii piękna opisanej w *The Moralists*. Shaftesbury wymienia w nim następujące rodzaje piękna:

a) napotymane w **przedmiotach pozbawionych zasady ruchu** (*inanimate*) takich jak regularne figury i symetrie, dzieła sztuki, kamienie, minerały, skały, rośliny, morza, góry, cały ziemski glob, układ słoneczny i “wyższa architektura Natury pojmowana jako nieożywiona i pasywna”²⁷⁷;

b) cechujące **przedmioty obdarzone zasadą ruchu** (*animate*): zwierzęta i ludzi, zarówno jako jednostki i ich charaktery, rozsądek, zwyczaje, ale również grupy, jakie tworzą: stada i społeczności;

c) właściwe **“rzeczom złożonym”** (*things mixed*) — osobom (będącym złożeniem ciała i ducha), także łączącej je przyjaźni, miłości i innym afektom, rodzinie, miastu czy państwu, wraz z domami i połączeniami lądu, ale i “ideą domu, rodziny, narodu”²⁷⁸.

Podział na poszczególne przedmioty nie wydaje się tu tak ważny, jak różnicowanie sposobów, w jakie należy oceniać rozmaite zjawiska. Pierwszy z nich polega na zwykłej ocenie zjawisk, bez odwoływania się do “wewnętrznej formy”. Do trzeciej grupy Shaftesbury zalicza przedmioty, których ocena zjawisk musi być uzupełniona przez odniesienie do wewnętrznej harmonii, zasady decydującej o

²⁷⁶ *Sensus Communis*, s. 139.

²⁷⁷ *Reflections*, s. 151.

²⁷⁸ Tamże, s. 151–152.

wyglądzie zjawisk. Wreszcie przedmioty grupy drugie to takie, przy ocenie których zjawiska pełnią już rolę zaledwie “pomocniczą” i nie podlegają ocenie.

Również i tą charakterystyką różnych rodzajów piękna rządzi pytanie o ich źródło. Zasada piękna nie tkwi w samej nieożywionej przyrodzie i dziełach ludzkiej ręki – wskazują one na swoich twórców: Boga i człowieka. Piękno drugiego rodzaju posiada swe źródło w sobie samym. Jego przykładem jest ludzki charakter, który może sam siebie stwarzać i doskonalić. Trzeci rodzaj piękna najlepiej ukazuje wspomniana powyżej ludzka twarz ożywiana “wewnętrzną formą” człowieka. O przynależności do każdego z tych rodzajów decyduje zatem stosunek do przyczyny, tego, co upiększa. Cała ta “skala piękna” zbudowana jest tak, by można było ująć nią całą naturę. W każdym z jej rodzajów Shaftesbury, postępując stopniowo (*proceeding gradually*), otwiera miejsce dla wszystkich rzeczy o różnym stopniu złożoności: najprostszycy kształtów figur geometrycznych, podstawowych ludzkich afektów po skomplikowane stosunki w obrębie całych społeczeństw i harmonię cechującą cały wszechświat.

Jak starałem się pokazać, w odmiennych założeniach teoriopoznawczych tkwi największa różnica pomiędzy filozofią Shaftesbury’ego i Burke’a. Aprioryzm Shaftesbury’ego i empiryzm Burke’a doprowadziły ich do całkiem odmiennego ujęcia piękna. Burke zawęży rozumienie piękna do sfery zjawiskowej, podczas gdy Shaftesbury wskazując na ponadmysłowy charakter wartości i przyjmując ich obiektywny status jest idealistą. Obiektywność istnienia wartości nie oznacza tu jednak jakiegokolwiek opozycji w stosunku do subiektywności ludzkiego poznania. Wartości są samą realizującą się wartością.

Komentator filozofii Shaftesbury’ego staje w tym miejscu przed następującym dylematem: czy myśl filozofa jest zapowiedzią estetyki kantowskiej? Jeśli tak, to w jakim zakresie? Bez wahania należałoby udzielić na takie pytanie odpowiedzi twierdzącej, gdy idzie o wybrane elementy teorii: odwołanie się do natury jako “prawodawczyni” piękna, a zwłaszcza odkrycie estetycznej bezinteresowności. Jeżeli jednak chcielibyśmy odnieść ten sąd do całości filozofii Shaftesbury’ego, sytuacja się komplikuje. Całość ta może być bowiem rozumiana jako teoria poznania, a także jako pewna konstrukcja metafizyczna będąca rozwinięciem Pla-

tońskiej teorii idei w kierunku estetycznym. Odpowiedź na postawione powyżej pytanie zależy zatem od rozłożenia akcentów i uznania, który z tych dwóch elementów jest dla Shaftesbury'ego ważniejszy. Może ona być twierdząca, jeśli podkreśli się aspekt teoriopoznawczy całej teorii angielskiego filozofa. Konieczność odniesienia zjawisk do idei piękna i zwrócenie uwagi na aprioryczny moment doświadczenia estetycznego byłyby dla obu teorii wspólne. Zgodnie z taką perspektywą Shaftesbury – jeżeli nawet nie dysponował jeszcze odpowiednią aparaturą pojęciową – sposobem ujmowania problemów byłby bliski Kantowi. Z drugiej jednak strony znacznie bliższy Shaftesburiańskiemu rozumieniu filozofii jest idealizm. Opisywane przez Kanta podmiotowe warunki percepcji piękna w ujęciu Shaftesbury'ego dotyczyłyby tylko pewnego etapu przejawiania się ducha w świecie form. Rozbicie przedmiotowo – podmiotowe jest tylko etapem: fazą konieczną, choć wynikającym ze specyfiki ludzkich władz poznawczych. Określenie warunków “dostrojenia się” jednostkowego ducha do, by tak rzec, uczestnictwa w przejawianiu się ducha w pięknie jest tylko pierwszym krokiem na drodze odkrywania rzeczywistości. Opis podmiotowych aprioryzmów jest teorią kontekstu odkrywania, nie zaś uzasadniania tego, jaka jest rzeczywistość. To właśnie piękno (zjawiskowe i idealne) silnie ciąży na Shaftesburiańskiej wizji świata, rozumieniu natury, a także pojmowaniu zadania filozofii. Zagadnieniom tym został poświęcony następny rozdział pracy.

**Teleologia: natura, ja, zadanie filozofii.
Shaftesbury’ego koncepcja natury i jej prawomocność
z punktu widzenia krytycznej filozofii Kanta**

Interpretacja teorii Shaftesbury’ego, wedle której miałaby ona stanowić za-
powiedź estetyki Kantowskiej jest, jak zauważyłem pod koniec poprzedniej części
pracy, właściwa pod warunkiem zaakcentowania jej elementu teoriopoznawczego
przy jednoczesnym odsunięciu na dalszy plan właściwego autorowi *The Moralists*
idealizmu. Rozbicie obu wątków byłoby jednakże czynnością bardzo sztuczną:
ontologia tworzona przez Shaftesbury’ego bezpośrednio wyrasta z przeprowa-
dzonych przez niego dociekań dotyczących możliwości rozpoznania obiektywnego
statusu wartości oraz, w dalszej kolejności, z przyjętego przez niego widzenia
zjawiska piękna jako wartości naczelnej. Poruszony problem należałoby więc po-
stawić nieco inaczej: zaproponowana interpretacja byłaby zasadna wtedy, gdyby
opisana przez Shaftesbury’ego wizja świata była teoriopoznawczo uzasadniona w
sposób, jaki dopuszcza filozofia krytyczna Kanta. W ciekawy sposób oba aspekty
myśliautora *Characteristics* – teoriopoznawczy i metafizyczny – znajdują wyraz w
rozwijanej przezeń teorii o s o b o w o ś c i (a więc także podmiotowych uwarun-
kowań poznania) oraz n a t u r y (rozumianej jako ogół faktów, obejmujących
również istnienie podmiotu).

Sposób, w jaki Shaftesbury traktuje problem podmiotowości, nie odbiega od
rozwiązań typowych dla osiemnastowiecznej filozofii. Podczas gdy wcześniejsi
filozofowie, jak Descartes, próbowali zagadnienie to rozwiązać przez przeciwsta-
wienie różnych substancji lub ich rodzajów tak, by wskazać na różnicę dzielącą
wolność ludzkiej woli od zjawisk nieożywionej przyrody, późniejsi filozofowie (w
Anglii np. Platonicy z Cambridge, Locke, Shaftesbury oraz Hume) rozpoznali ten
problem w kategoriach nie ontologicznych, ale epistemologicznych. O różnicy
pomiędzy wolnością człowieka, albo szerzej: samorzutnością przyrody ożywionej,

a jej nieożywionymi tworam, miał decydować charakter związku przyczynowo–skutkowego służącego do opisu obu kategorii zjawisk. Metodę tę stosuje również Shaftesbury. Bardzo dobrze jest ona widoczna w sposobie, w jaki komentuje on słynne zdanie Descartesa *cogito ergo sum*:

“Nie wystarczy zatem – pisze w *Miscellaneous Reflections* – posłużyć się pseudologiką (*seeming logic*) pewnego słynnego dzisiaj Monsieur Descartesa i powiedzieć ‘myślimy, zatem jesteśmy’. Jest to przemyślnie stworzone powiedzenie podobne do filozoficznego stwierdzenia, iż ‘to, co jest, jest’. Wspaniała argumentacja! ‘Skoro jestem, to jestem.’ Nic bardziej pewnego! Skoro *ego*, czyli Ja, jest założone w pierwszej części tego stwierdzenia, to *ergo* musi z powodzeniem zachować owo *ego* w jego drugiej części. Pytanie brzmi jednak: ‘Co konstytuuje to *my* albo *ja*?’ i dalej: ‘Czy to *ja* jest stałe i tożsame z następnym mającym nadejść *ja*, a także z *ja* poprzednim?’ (...) Metafizycy twierdzą, że tożsamość może być udowodniona przez odwołanie się do świadomości, lecz przy tym ta świadomość może być zarówno fałszywa, jak i rzeczywista, ze względu na to, co jest przeszłością. Dlatego tożsamość następującego po sobie *my* lub *ja* musi pozostać wciąż nierozstrzygnięta.²⁷⁹ Wobec siły tego rozumowania muszę wyznać, że ze swej strony biorę swoje istnienie na wiarę.”²⁸⁰

Rozwiązanie zaproponowane przez Descartesa, ugruntowującego istnienie podmiotu poznającego w jego samoświadomości oraz utwierdzającego tożsamość *cogito* w istnieniu Boga²⁸¹ jest dla Shaftesbury’ego niewłaściwe przynajmniej z kilku powodów.

Przed wszystkim opis *ego*, jaki możemy odnaleźć w *Medytacjach*, jest dla autora *Miscellaneous Reflections* niewystarczający. Uznanie substancjalności podstawy *cogito* i przeciwstawienie *res cogitans* – *res extensa* nie wyjaśnia czym jest *ja*, a jedynie zakłada jego odrębność. Dodatkowo, aby udowodnić tożsamość kolejnych danych świadomości *ja*, Descartes musiał odwołać się do konieczności istnienia Boga, gwarantującego nieomyślność *cogito* oraz tożsamość kolejnych *ja* z samym sobą. Zarówno sposób argumentowania istnienia Boga, oparty na tzw.

²⁷⁹ W oryginale: *So that the same successional we or I must remain still, on this account, undecided.*

²⁸⁰ *Reflections*, s. 160–161.

²⁸¹ Por.: René Descartes, *Medytacje o pierwszej filozofii*, 25, 34–42, przeł. M. i K. Ajdukiewiczowie, Warszawa: PWN, 1958, t. I, s. 31–32, 42–55.

dowodzie ontologicznym, którego błędność wykazał dopiero Kant w drugim tomie *Krytyki czystego rozumu*, jak i zakorzenienie istnienia ja w świadomości, poddane krytyce przez królewieckiego filozofa jako pierwsze dwa paralogizmy czystego rozumu (substancjalności i niezłożoności ja), budzą również wyraźny sprzeciw Shaftesbury'ego. Wreszcie przeciwstawienie *ego* i świata, ducha i materii, okazuje się bardzo trudne do przezwyciężenia – nie tylko cała przyroda, za wyjątkiem obdarzonego świadomością człowieka, musi być pojmowana w tym modelu jako martwy mechanizm, ale także niejasny pozostaje sposób, w jaki duch, ludzka wola, może oddziaływać na świat ingerując w jego mechanizm.

Shaftesbury proponuje, aby do problemu związku pomiędzy ja i światem podejść w nieco inny sposób niż ten, który prezentuje Descartes. Światy świadomości ludzkiego ducha i ślepej materii nie różnią się rodzajem substancji, ale charakterem praw, którym podlegają. Dopiero takie ujęcie problemu umożliwia wskazanie na swoistość *ja*, ponieważ porzucenie na uznaniu istnienia dwóch rodzajów substancji oznacza tylko, zgodnie z definicją Descartesa²⁸², przyznanie ich odrębności, co z kolei prowadzi do wspomnianych problemów wyjaśnienia wolicjonalnego oddziaływania człowieka na materię. Jeżeli przystaniemy na propozycję Shaftesbury'ego i uznamy, że to, co Descartes określa mianem substancji myślącej, należy opisywać w kategoriach teleologicznych, otwierają się perspektywy dalszego jej opisu.

Celowościowy opis zjawisk Shaftesbury wykorzystuje podczas analizy osobowości. Harmonia afektów jest sposobem pogodzenia rozmaitych celów, na jakie nakierowana jest wola. Filozof sugeruje jednocześnie, że z punktu widzenia ludzkiej osobowości pożądana jest eliminacja afektów nienaturalnych, skłaniających jednostkę do czynów irracjonalnych, nie prowadzących do realizacji żadnego dobra. Działanie takie (np. samobójstwo, atak hysterii itp.) nie jest zgodne z interesem ani jednostki, ani jakiegś społeczeństwa, tak, jak ma to miejsce w przypadku pozostałych poruszeń woli (afekt prywatny i afekt naturalny), trudno zatem działanie takie w ogóle traktować w kategoriach celowości. Należałoby raczej uznać, że w takiej sytuacji emocje w sposób mechaniczny, a często nawet fizjologiczny, ograniczają możliwość oceny sytuacji i podjęcia właściwego wyboru. Określenie ta-

²⁸² Descartes definiuje (we fragmencie 44) substancję jako "rzecz, która sama dla siebie zdolna jest istnieć", tamże, s. 58.

kiego poruszenia woli jako stanu “nienaturalnego” idzie w parze z przekonaniem Shaftesbury’ego o konieczności rozpatrywania wszystkich aktów woli z perspektywy teleologicznej. Z podobną sytuacją przeciwstawienia celowości i mechaniczności mamy na przykład do czynienia wtedy, gdy sąd rozpatruje sprawę tzw. zbrodni w afekcie. Do zadania sędziego należy rozpatrzenie na ile czyn ten został dokonany z winy oskarżonego, na ile zaś “winne” są emocje, pod których “mechanicznym” wpływem działał.

Wszystkie pozostałe sposoby pobudzenia woli dotyczą realizacji jakiegoś celu, Shaftesbury twierdzi przy tym, że jedyny sposób, w jaki realizacja rozmaitych celów da się osiągnąć, polega na stopniowym podporządkowaniu różnych dóbr, zgodnie ze stopniem ich ogólności. Całość odnoszenia się jednostki do świata także musi być rozpatrywana w kategoriach celowości. Owym nadrzędnym celem może być po pierwsze dobro całej społeczności ogólnoludzkiej, po drugie zaś: dobro natury rozpatrywanej jako całość wszystkich faktów, której częścią jest fakt istnienia danej jednostki. Sugerowana przez Shaftesbury’ego możliwość spełnienia tego warunku dobrze ukazuje intencje filozofa: pomiędzy dobrem, jakim jest dla siebie samej jednostka, a jakimkolwiek innym dobrem, np. dobrem społeczności nie musi istnieć sprzeczność. Jednostka pragnąca zrealizować swoje cele za wszelką cenę, tzn. według Shaftesbury’ego również za cenę przeciwstawienia własnego dobra dobru ogółu, rozdarta jest wewnętrznym konfliktem: często wybierając pomiędzy różnorodnymi dobrami musi z niektórych z nich zrezygnować. Stan wewnętrznej harmonii afektów oznacza dla jednostki możliwie szeroką zgodność rozmaitych celów.

Oczywiście Shaftesbury jest świadom, że absolutny stan takiej harmonii nie jest możliwy do spełnienia. Zamiast tego twierdziłby raczej, że stanowi on ideał, do którego należy dążyć. Jak pisałem wcześniej, tak rozumiana struktura poruszeń woli jest pewnego rodzaju siatką aprioryzmów, strukturą formalną; jej “materialne” wypełnienie stanowią konkretne uczucia. Rozważania psychologiczne są jedynie uszczegółowieniem kwestii dużo ogólniejszej: właściwe człowiekowi i zwierzętom wolicjonalne (bądź instynktowne) działanie podporządkowane trzem rodzajom afektów jest specyficznym rozwinięciem celowościowego traktowania kwestii życia.

“Poprzestańmy na tym, co widzimy przed nami, – zwraca się w *The Moralists* Teokles do Filoklesa – wiem, że uważasz, że drzewa w tym rozległym lesie są od siebie różne. Ten oto wysoki dąb, najszlachetniejszy spośród swych współtowarzyszy, jest sam w sobie odrębną od nich rzeczą i ze swą koroną złożoną z licznych rozłożystych gałęzi, którymi przypomina tak wiele innych drzew, wciąż jest, jak sędzę, jednym i tym samym drzewem. Czyż nie powinienes teraz, jako zwykły kawaler, nie zaś prawdziwy sceptyk, powiedzieć mi, że jeśli jakiejś figurze woskowej, czy też wykonanej z innej substancji (*matter*), nadano by kształt i kolory dokładnie takie jak tego drzewa, a także gdyby zmodyfikować tę substancję – o ile jest to możliwe – tak, aby otrzymać ten sam jej rodzaj, to otrzymano by w ten sposób prawdziwe drzewo tego samego rodzaju czy gatunku. Nie dociekałbym dalej i zgodziłbym się z tobą. (...) Ty jednak pytasz, co tworzy tę *jedność* i *tożsamość* (*sameness*) drzewa lub innych roślin i czym różnią się one od woskowej figury czy jakiegokolwiek przypadkowo utworzonego *kształtu* (*figure*) czy to wśród chmur, czy na nabrzeżnym piasku. Powiem zatem, że ani woskowi, ani piaskowi, ani chmurze, ukształtowanym naszą ręką lub wyobraźnią nie jest właściwy ów wewnętrzny stosunek części, nie mają one żadnej właściwej im natury, odróżniającej je od stanu, gdy znajdują się w rozproszeniu.”²⁸³

Forma wewnętrzna każdego organizmu, jako zasada konstytuująca jego wewnętrzną celowość, spełnia jednocześnie funkcję czynnika indywidualującego. Sprawia, że indywiduum jest tożsame samo z sobą, a jednocześnie jest odrębne od wszystkich innych, jest, by posłużyć się jeszcze jednym terminem Shaftesbury’ego, *peculiar nature*, specyficzną, indywidualną naturą.

“Gdziekolwiek istniałoby takie współgranie części, jakie widzimy tutaj, w tym realnym drzewie, gdziekolwiek byłoby takie oczywiste nakierowanie na jeden wspólny cel, współdziałania, wzrostu i rozmnożenia się tak *pięknej formy*, jaką ono jest, tam nie moglibyśmy się mylić, twierdząc, że istnieje właściwa tej formie *szczególna natura* (*peculiar nature*), przynależna jej wraz z innymi tego rodzaju. Dzięki niej nasze drzewo jest prawdziwym drzewem, żyje, kwitnie i jest zawsze jedna i ta sama, nawet wtedy, gdy w trakcie wegetacji i wymiany substancji ani jedna cząsteczka nie pozostaje ta sama.”²⁸⁴

²⁸³ *Moralists*, s. 288–289, podkr. – AG.

²⁸⁴ Tamże, podkr. – AG.

Zjawisk życia, na którego istnienie wskazuje celowe współdziałanie części organizmu, Shaftesbury tłumaczy na tej samej zasadzie, na jakiej objaśnia fenomen piękna. To ostatnie zjawisko wymaga również uznania związku celowego, ale jesteśmy skłonni widzieć ów związek w nieco innej perspektywie: piękno celowe jest nie ze względu na wewnętrzny biologiczny interes żywego organizmu, ale ze względu na upodobanie, jakie może wzbudzić w ewentualnym odbiorcy (pamiętamy, z jaką krytyką wobec takich prób tłumaczenia tego zjawiska wystąpił kilkadziesiąt lat później Burke). W przytoczonym właśnie fragmencie Shaftesbury jednakże wyraźnie wskazuje, że chodzi mu o fenomen estetyczny: pisze o pięknych formach, o tym, jak wewnętrzna celowość przejawia się w świecie zjawiskowym. Tak czy inaczej możemy tymczasem przyjąć, że Shaftesbury do pewnego stopnia utożsamia oba zjawiska: piękno i życie, uzasadniając, że piękno jest przejawem życia.

Proces przenoszenia uwagi na teoriopoznawczy charakter eksplikacji zjawiska życia bardzo dobrze widoczny jest w koncepcji Platoników z Cambridge, którym Shaftesbury tak wiele zawdzięcza. Chodzi zwłaszcza o Cudwortha i More'a, którzy widząc niedostatki tych teorii, które chciałyby widzieć we wszystkich zjawiskach efekt jedynie mechanicznego oddziaływania materii (przede wszystkim należy wymienić Hobbesa, ale także La Metriego i Holbacha) usiłowali wykazać konieczność przyjęcia istnienia w świecie zasady życiowej, którą nazwali *twórczą naturą*, *Plastic Nature*.

“Gdybyśmy nie przyjęli czegoś takiego jak twórcza natura (*Plastic nature*) – pisze Cudworth w *The True Intellectual System of the Universe* – która działa ze względu na coś, i w sposób celowy (*in order to Ends*), uporządkowany (*Regularly*), zamierzony (*Artificially*) i metodyczny, to wydaje się, że należałoby wnioskować, że ma miejsce jedna z dwóch sytuacji. Mianowicie albo w ukształtowaniu ciał zwierząt, podobnie jak i w innych zjawiskach, wszystko dzieje się przypadkowo i bez nadzoru czy też kierownictwa jakiegokolwiek ducha (*Mind*) czy rozumu (*Understanding*); albo też, że sam Bóg czyni wszystko w sposób bezpośredni kształtując ciało każdego komara i muchy, owada i innego drobiazgu (*Mite*).”²⁸⁵

²⁸⁵ Ralph Cudworth, *The Digression concerning the Plastick Life of nature, or an Artificial, Orderly and Methodical Nature*, W: *The Cambridge Platonists*, edited by C. A. Patrides, London: Edward Arnold, 1969, s. 288.

Cudworth obserwuje, że żywy organizm składa się z części, które są ze sobą połączone na zasadzie odmiennej niż ta, do której musielibyśmy odwołać się, jeżeli chcielibyśmy wytłumaczyć ukształtowanie np. pewnej ilości piasku niesionego podmuchem wiatru. I chociaż żywy organizm również podlega tym samym prawom fizyki, to jednak cechuje go wewnętrzna spójność, współdziałanie w jednym celu, jakim dla żywego organizmu jest zachowanie właściwego im wzajemnego stosunku: podtrzymanie życia. Na pytanie o źródło takiej współzależności Cudworth daje odpowiedź następującą: źródłem tym nie może być sama materia, ta bowiem podlega tylko uwarunkowaniom fizycznym. Można by ewentualnie przyjąć, że w każdym momencie istnienia organizacja żywego organizmu istnieje na mocy ciągłej boskiej interwencji. Jeżeli zgodzimy się na uproszczenie i określimy mianem celowego przebieg zjawisk od zjawiska z_1 do zjawiska z_2 taki, który dokonuje się ze względu na jakiś cel, to przyjęcie takiego rozwiązania powoduje, że każdy "skok" od zjawiska z_1 do z_2 w obrębie *w s z y s t k i c h* zjawisk składających się na całość życia organizmu dokonywałoby się na zasadzie cudu. Takie rozwiązanie bardzo bliskie byłoby okazjonalizmowi Descartesa. Widząc niedostatki takiego projektu, Cudworth proponuje inne wyjście: życie należy tłumaczyć za pomocą związku celowego, ale w dużej mierze autonomicznego od woli Stwórcy. Takim elementem pośredniczącym pomiędzy wolą Boga a martwą materią, jest tzw. *twórcza natura*, boski instrument, zasada życiowa przenikająca wszechświat:

"Chociaż jest ona [tj. twórcza natura – AG] tym, co działa w sposób zamierzony, ze względu na cel, i która może być nazwana boską sztuką, przeznaczeniem (*Fate*) materialnego (*corporeal*) świata, to nie jest ona ani Bogiem, ani Boginią, ale stworzeniem niższym i niedoskonałym. (...) Ponieważ ani nie jest tak, że wszystkie rzeczy są stworzone przypadkowo przez ślepy mechanizm materii (*the Unguided Mechanism of Matter*), ani też nie można rozsądnie sądzić, że sam Bóg czyni wszystko bezpośrednio jako cud, to należałoby wnioskować, że istnieje jakaś niższa od niego twórcza natura, podległe mu narzędzie, pracowicie wykonujące tę część bożego planu (*Providence*), która polega na regularnym i uporządkowanym ruchu materii."²⁸⁶

²⁸⁶ Tamże, s. 293.

Cudworth w miejsce Kartezjańskiego dualizmu proponuje gradację: najniższym szczeblem stworzenia jest martwa materia, wyższym: ożywiona twory przyrody, twórcza natura, najwyższym – Bóg. Pisze dalej: “Istnieje hierarchia czy też drabina istot i doskonałości w świecie. Ułożone są one jedna nad drugą, a tworzenie się rzeczy nie może wznosić się od niższego szczebla do wyższego, ale musi postępować od wyższego do niższego.”²⁸⁷ Mechaniczność materii właściwa jest tylko najniższym tworom Boga, twory wyższe zorganizowane są celowo. Ponieważ jednak nie można wyjaśnić “przeskoku”, jaki powinien się dokonać pomiędzy materią a pierwszym powstałym żywym organizmem, nie można znaleźć sposobu, w jaki materia w pewnym momencie miałyby “nabyć” cechę życia, należy przyjąć, sugeruje Cudworth, że samo życie jest pierwotne w stosunku do materii.²⁸⁸

Shaftesbury tylko do pewnego miejsca zgodziłby się z Cudworthem. O ile sam wykorzystuje różnicę pomiędzy celowością a przyczynowością, to nie może zgodzić się z tworzeniem opartej na ich przeciwstawieniu konstrukcji metafizycznej, jego zdaniem nieuprawnionej. Powtórzy tezę Cudwortha: “istnieje złożenie życia czyli twórczej materii oraz mechanizmu, które przenika całość cielesnego wszechświata”.²⁸⁹ Myśl Cudwortha jest jeszcze dość odległa od Kantowskiej filozofii krytycznej: celowość i mechaniczność są zgodnie z tym, co pisze on w *The True Intellectual System...* nie tylko sposobem tłumaczenia następstwa pewnych zjawisk po sobie, ale są r ó w n i e ż cechą samej rzeczywistości, na co Shaftesbury, podobnie jak i Kant, nie przystaje.

Równoległe z estetyczną wizją prezentowaną przez Shaftesbury’ego, zjawisko życia, a także wzajemnego stosunku życia i świadomości oraz materii w znakomity sposób rozwiązuje Leibniz. Warto o tym przypomnieć dlatego, ponieważ jego stanowisko jest bardzo zbliżone do tego, które przedstawia Shaftesbury, choć

²⁸⁷ Ralph Cudworth, *The True Intellectual System of the Universe*, wyd. cyt., t. III, s. 440.

²⁸⁸ Whichcote, Cudworth i More będąc przede wszystkim teologami, szukali w filozofii uzasadnienia idei stanowiących podstawę religijnego doświadczenia. Ich myśl – jak twierdzi John Muirhead – została zainspirowana filozofią Descartesa. Oba nurty – kartezjanizm i siedemnastowieczny brytyjski platonizm – poszukiwały uzasadnienia wiedzy, moralności i religii w ludzkim rozumie. Szybko jednak zorientowali się, że stoją na przeciwnych stanowiskach. Cudworth napisał nawet, że “kartezjanizm ma ukryty posmak mechanistycznego ateizmu” (John H. Muirhead, *The Platonic Tradition in Anglo-Saxon Philosophy*, London: George and Unwin, 1931, s. 25–26.).

²⁸⁹ Ralph Cudworth, *The Digression...*, wyd. cyt., s. 290. Por. na temat koncepcji *Plastic Nature* opracowanie Charlesa F. Lowrey, *The Philosophy of Ralph Cudworth*, New York: Phillips and Nunt, 1884, s. 158–162.

obu różni metoda dociekań. Leibniz, podobnie jak Platonicy z Cambridge, zauważa, że różnica pomiędzy dwoma interesującymi nas w tej chwili rodzajami zjawisk polega na różnicy przyczynowości, widzi też niemożność redukcji życia do zjawisk materialnych. Pierwotność życia to pierwotność niezmysłowej substancji w stosunku do zjawisk, które są jedynie sposobem jej przejawiania się. Rzeczywistość tworzą “porcje życia”, monady, pojedyncze indywidua obdarzone samorzutnością (niektóre również świadomością), natomiast płaszczyzna materialna (agregaty monad) jest jedynie sposobem, w jaki monady jawią się sobie nawzajem. Każda monada jest samoistna, posiadająca inne percepcje niż wszystkie pozostałe. Celowość właściwa jest niezmysłowemu życiu monad, natomiast świat zjawiskowy, wtórny i zależny od możliwości percepcyjnych monady, rządony jest mechanicznymi prawami opisywanymi np. przez fizykę. Ponieważ jedną z monad jestem także ja sam, zależność tę można opisać w sposób taki: jako istota duchowa, posiadam wolność, współzależność części mego organizmu właściwą życiu, ale jako przedmiot empiryczny podlegam prawom fizykalnym. Przyrodoznawstwo, a nawet biologia, która ma opisać fenomen życia, jest w stanie odpowiedzieć tylko na pytania dotyczące różnych zjawisk, w których życie się przejawia. Może opisać poszczególne fazy procesów życiowych, samo zaś życie takiemu opisowi już nie podlega.

Projekt Shaftesbury’ego korzysta z osiągnięć Cudwortha, lecz rozwiązania, do których dochodzi, jak zobaczymy, są bardzo bliskie myśli Leibniza.²⁹⁰ Trzeba jednak zauważyć, że teleologiczny charakter traktowania rozmaitych zagadnień rozciąga się daleko szerzej niż sposób ujęcia zjawiska życia i piękna i jest cechą myślenia Shaftesbury’ego w ogóle: z punktu widzenia celowości rozpatrywane są nie tylko zjawiska psychologiczne (harmonia afektów), zagadnienie ludzkiej osobowości, ale także wszelkie rozważania aksjologiczne oraz sposób, w jaki według niego należy traktować filozofię.

Shaftesbury twierdzi, że wewnętrzna celowość jest cechą życia, ponadto stanowi o tożsamości i indywidualności każdego organizmu. Jego nowatorstwo nie polega na odkryciu konieczności odwołania się do zasady celowości podczas tłu-

²⁹⁰ Leibniz znał *The Moralists* Shaftesbury’ego, których ocenił bardzo wysoko, jako “sanktuarium najwznioślejszej filozofii”; był przy tym na tyle skromny, że stwierdził, iż znalazł w nich prawie wszystko, co sam chciał wyrazić w swojej *Teodycei* (Gottfried Leibniz, *Philosophical Papers and Letters*, ed. by L. Loemker, Dordrecht and Boston: D. Reidel, 1969, s. 633.)

maczenia zjawiska życia. Taką optykę prezentowali przed nim już Platonicy, w czasach Shaftesbury'ego ten sposób myślenia był już dość powszechny; dość powiedzieć, że podobne poglądy (a nawet przykłady) odnaleźć można w pismach współczesnych mu brytyjskich filozofów.²⁹¹ W pewnym sensie takim nowatorskim osiągnięciem jest utożsamienie życia i piękna.

Shaftesbury stawia pytanie o to, jak możliwe jest istnienie indywiduum, które jako istota żywa, zmienia się w czasie tak, że w pewnym momencie wszystkie części tworzące materialność zostają w interakcji z otoczeniem wymienione? Pytanie to ma jednocześnie wydźwięk epistemologiczny: jak można rozpoznać kolejne zjawisko w tym sensie, że tworzy ono całość wraz z istniejącym już doświadczeniem na temat tego samego przedmiotu?

Proces takiego rozpoznania wygląda zdaniem Shaftesbury'ego dokładnie tak, jak doświadczenie piękna. Podstawą do takiego rozpoznania jest zgromadzony przez obserwatora materiał zmysłowy. Bylibyśmy jednak w kłopotcie, gdybyśmy chcieli wskazać na zmysłowe komponenty takiego wyobrażenia, które służyłoby jako "miara" do późniejszych porównań. Jeżeli takim miernikiem dla rozpoznania np. pięknej róży byłoby wyobrażenie będące ujednoczeniem bądź uśrednieniem widzianych obiektów empirycznych, wszystkich widzianych do tej pory róż, powstaje pytanie o możliwość odniesienia kolejnego doświadczanego fenomenu z już powstałymi w wyniku doświadczeń poprzednich wyobrażeń. Nie mamy podstaw, by domniemywać, że nowodoświadczane zjawisko "pasowałoby" do jakiegokolwiek wyobrażenia. Taką odpowiedniość należałoby raczej zarezerwować dla wyrażenia tożsamości pojedynczego zjawiska z samym sobą w jednym punkcie chronologii czasowej. Skoro zaś dla każdego fenomenu i najbardziej zbliżonego doń wyobrażenia należałoby poszukiwać kolejnego "miernika", to proces rozpoznawania kolejnego zjawiska uznanego za piękne ciągnąłby się w nieskończoność.

Fakt, że nie można wyjaśnić uznania czegoś za piękne na podstawie zgromadzonych wcześniej wyobrażeń, skłania do przyjęcia tezy, że ideał, będący ku-

²⁹¹ Dzieła, na które można przy tej okazji się powołać, to, poza pracami Shaftesbury'ego: Locke'a *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego* (ks. I, rozdz. XXVII), Cudwortha *The True Intellectual system of the Universe* (ks. I, rozdz. III, fragm. XXXVII, §§ 2–16, 19–26), More'a *Philosophical Poems (The Interpretation Generall)*, Hume'a *Traktat o naturze ludzkiej* (t. I, cz. IV *O identyczności duszy*). Zob. na ten temat: Ben Mijuskovic, *Hume and Shaftesbury on the Self*, "Philosophical Quarterly" 1971, vol. 21, s. 324–336, Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, wyd. cyt., s. 37–92.

mulacją wcześniej doświadczonych zjawisk, sam nie ma już natury zjawiskowej. Jest, podobnie jak Platońska idea, warunkiem doświadczenia zmysłowego. Shaftesbury, rozwijając naukę Platona rozumie, że na tej samej podstawie, kumulacji pojedynczych doświadczeń, należy rozumieć rozpoznanie nie tylko piękna, ale każdego zjawiska jako takiego. Można zaryzykować twierdzenie, że to właśnie posługiwanie się opisem mechanizmu percepcji piękna, które odpowiada Kantowskiemu użyciu refleksyjnej władzy sądenia w wymiarze estetycznym, na określenie możliwości jakiegokolwiek doświadczenia, jest przyczyną, dla której w jego teorii zjawisko piękna pojęte jest tak szeroko.

Przyjrzyjmy się jeszcze raz jednemu z podziałów, jakimi Shaftesbury posługuje się w celu wyodrębnienia różnych rodzajów piękna. Oprócz wielopłaszczyznowego traktowania tej wartości (zjawisko – wewnętrzna forma (ideał) – duch (idea estetyczna)), przedstawia on inny jeszcze podział. Zgodnie z nim wszystkie przedmioty, które możemy określić jako piękne, należy podzielić na te, które posiadają w sobie źródło ruchu (*animate*), pozbawione źródła ruchu (*inanimate*) oraz mieszane (*mixed*).²⁹²

Jak wiemy, pierwszy rodzaj piękna obejmuje wszystkie zjawiska, w odniesieniu do których brak poruszającej je zasady wewnętrznej powoduje, że nie istnieje potrzeba odwoływania się do zjawiska życia. Drugi rodzaj przedmiotów to te, które taką zasadę ruchu posiadają: zwierzęta i ludzie, oraz tworzone przez nich grupy. Zaproponowana w poprzednim rozdziale interpretacja brzmiała następująco: do grupy pierwszej należą te zjawiska, których piękno wyczerpuje się w tzw. formie zewnętrznej, czysto fenomenalnej. Ludzkie charaktery, a nawet zachowania zwierząt zmuszają natomiast do ujęcia piękna jako emanacji wewnętrznej formy, dającej opisać się za pomocą struktury afektów (oczywiście w przypadku zwierząt chodzić będzie o działania instynktowne). Tak zatem podczas percepcji piękna przedmiotów drugiej oraz trzeciej grupy (do której należą rzeczy będące złożeniem obu aspektów piękna) obserwator zostaje odesłany do ideału będącego zarówno kumulacją wszystkich doznań zmysłowych związanych z percepcją tych przedmiotów. Dlaczego jednak Shaftesbury nie przewiduje, że w analogiczny sposób dokonuje się percepcja każdego rodzaju piękna?

²⁹² Por. koniec poprzedniego rozdziału.

Jeżeli angielski termin *animate* tłumaczyć jako “ożywiony”, niezasadne byłoby umieszczanie przez Shaftesbury’ego na liście “rzeczy nieożywionych” roślin, którym przecież Shaftesbury życia nie odmawiał.²⁹³ Według innego przekładu, którym posługuję się w tej pracy, *animate* to tyle, co “posiadający wewnętrzną zasadę ruchu” próbuje pogodzić dwie intuicje, którymi, jak się wydaje, kierował się filozof w swych *Miscellaneous Reflections*. Istotnie, jeśli będziemy interpretować zjawisko piękna w tych samych kategoriach, co Shaftesbury, doprowadzi to do uznania tożsamości piękna i życia. Jednakże o tym, że mamy do czynienia ze zjawiskiem życia, poucza nas jedynie doświadczenie zmysłowe – wewnętrzną celowość organizmu najlepiej widać w zjawisku ruchu. Czym jest owa wewnętrzna celowość, na jakiej zasadzie należy ją zdaniem Shaftesbury’ego utożsamić z celowością zjawisk, jaką przypisujemy pięknu?

Na pierwszy rzut oka pomiędzy systemem Shaftesbury’ego oraz rozumieniem piękna prezentowanym przez Burke’a istnieje w tym miejscu istotna różnica. Skoro bowiem Shaftesbury uznaje, że zasadą piękna żywego organizmu jest jego “wewnętrzna forma”, to fakt pojawienia się piękna oznaczałby taki “stan ducha” organizmu, który łączy się z użytecznością. Wewnętrzna harmonia to nie tylko określony stan psychiki umożliwiający percepcję piękna, ale również stan jak najbardziej pożądany z punktu widzenia biologicznej, wewnętrznej celowości samego organizmu. Z tej perspektywy to właśnie uwagi Burke’a skierowane przeciwko tak rozumianemu pięknu byłyby, przynajmniej w świetle późniejszej estetyki Kantowskiej, jak najbardziej zasadne.

Kant zauważa, że jakkolwiek oba zjawiska: piękno i życie, należy rozpatrywać w sposób teleologiczny, to jednak w obu przypadkach celowość należy rozumieć inaczej. Fenomen piękna można uznać za celowy jedynie ze względu na uczucie przyjemności wywołane u potencjalnego obserwatora, tak rozumiana celowość jest jedynie subiektywna. Natomiast w sytuacji, gdy obserwujemy następstwo zjawisk nie dające wytłumaczyć się przyczynowością mechaniczną, musimy założyć, że sam obiekt należący do przyrody zorganizowany jest celowo. W przeciwieństwie do celowości subiektywnej mielibyśmy w tym przypadku do czynienia z uznaniem obiektywnej celowości, jaką musimy przypisać konkretnemu przedmiotowi, uznanemu tym samym za żywy. “Uorganizowanym tworem natury jest

ten, – pisze Kant w *Krytyce władzy sądzenia* – w którym wszystko jest wzajemnie celem i środkiem. Nic nie jest w nim nadaremne, bezcelowe i nic nie może być przypisane ślepego mechanizmowi przyrody.²⁹⁴ Określenie celowości różni się więc w obu przypadkach rodzajem podstawy, na jakiej przypisujemy ją jakiemuś przedmiotowi.

Przeciwko utożsamieniu piękna i życia można więc wysunąć przynajmniej dwa zarzuty. Pierwszy z nich to zarzut mieszania porządków: piękno nie jest własnością przedmiotów, ale zależy od wywołanego zjawiskiem poruszenia umysłu – zgodności pomiędzy wyobraźnią i intelektem. Życie natomiast należy już do własności przedmiotu. Utożsamienie obu zjawisk prowadziłoby do ich nieokreśloności – a co za tym idzie, albo uznania zarówno piękna jak i życia za cechę samego przedmiotu, albo jedynie sposobu percepcji zjawisk. Drugi zarzut, wysunięty przez Burke’a, podkreśla zamazania granic tego, co uznajemy za piękne; zgodnie z krytykowaną przez niego interpretacją wszystko, co spełnia cel biologiczny, musieliśmy uznać za piękne, co prowadziłoby do określenia mianem pięknych przedmiotów, których wcale nie chcielibyśmy w ten sposób określać (opisywane przez autora *Dociekań* przykłady dzioba pelikana, ściętego ryja świni itp.).

Shaftesbury odparłby prawdopodobnie, że taka krytyka jest zasadna w bardzo niewielkim stopniu. Co więcej, wiele wysiłków, które podejmuje, aby wyodrębnić zjawiska specyficznie piękne, skierowana są właśnie przeciwko utożsamieniu piękna i użyteczności, a więc także przeciwko mieszaniu obu określonych przez Kanta rodzajów celowości. Przykład łąki, na której pasą się zwierzęta, dla których jest ona jedynie zbiorem przedmiotów, wobec których zajmują one postawę “biologiczną”, jest tu chyba najtrafniejszy. Jak zatem pogodzić oba twierdzenia: “percepcja piękna jest bezinteresowna”, “piękno jest tym samym, co życie”?

Z pewnością na płaszczyźnie zmysłów, określonej przez Shaftesbury’ego jako pierwszy stopień piękna, piękno należy przeciwstawić życiu. Jak pamiętamy, takie rozumienie piękna zasadza się na tradycyjnym, przedmiotowo – podmiotowym modelu teoriopoznawczym. Podmiot, aby mógł postrzegać piękno, musi spełnić pewne (emocjonalne) warunki, “zharmonizować” swe uczucia tak, by móc

²⁹³ Tak tłumaczy to pojęcie Lempicki w swej pracy *Shaftesbury a irracjonalizm*, wyd. cyt.

²⁹⁴ Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, wyd. cyt., s. 336.

percypować zjawisko. Na tej płaszczyźnie nie można jednak odnaleźć (obok takiego zjawiska jak piękno) tego, co zwykliśmy nazywać życiem.

Z epistemologicznego punktu widzenia ideał, który należałoby utożsamić z niezmysłową formą wewnętrzną, spełnia rolę miernika warunkującego rozpoznanie zjawisk jako odnoszących się do jednego przedmiotu. Kumulacja zjawisk, jakie określilibyśmy np. mianem “pięknej róży” do postaci ideału powoduje, że kolejne takie zjawisko można rozpoznać jako odpowiadające pięknej róży: w dużym przybliżeniu odpowiadałoby to roli, jaką odgrywa u Kanta idea piękna, warunek funkcjonowania refleksyjnej władzy sądenia, odnoszącej kolejne fenomeny do wspólnego “miernika”, jakim jest piękno. Celowość zjawisk, jaką jesteśmy skłonni przypisać życiu, okazuje się być niczym innym jak celowością zjawisk w stosunku do ideału rozpatrywanego jako zasada życiowa. Stosunek zjawiska – ideał, będący stosunkiem celu, ma dwa sposoby przedstawiania: piękno i życie. Należałoby jednak w tym miejscu dopowiedzieć za Shaftesburym: zjawiska, które nie dają podstaw do odnoszenia się do ich “formy wewnętrznej” mogą być traktowane jako piękne tylko w sposób pośredni, przez odwołanie do ideału całości natury, najwyższego ducha, będącego ich domniemanym twórcą. Podobnie jak tożsamość i osobowość, tak i całość natury widziana jest przez Shaftesbury’ego jako jeden żywy organizm, postrzegany jako ogół zjawisk powiązanych związkiem celowym i odsyłający do konstytuującego go ideału.

Opisywany przez Shaftesbury’ego problem tożsamości i osobowości można też rozpatrzeć w aspekcie dynamicznym na zasadzie analogicznej jak ta, za pomocą której analizowałem wartości estetyczne, wzniosłość i piękno. Piękno i wzniosłość odwoływały się do wewnętrznej dynamiki, która uwidaczniała się jedynie pośrednio, poprzez zjawiska. W obu przypadkach wrażenie tkwiącej w przedmiocie siły wiązało się ze sposobem, w jaki pewien ciąg zjawisk był “obrabiany” przez umysł odbiorcy: Posąg Mojżesza Michała Anioła, czy Fidaszowy *Dyskobol* byłyby przykładami dzieł sztuki, które potrafią dać wyobrażenie tkwiącej w przedmiocie siły, mimo że skądinąd wiadomo, że siła taka musi pozostać tylko wyobrażeniem.

W przypadku, gdy rozpatrywalibyśmy żywy organizm, zjawisko życia byłoby postrzegane w sposób taki sam, jak zjawisko piękna. Całość zjawisk składających się na bycie tym organizmem wskazywałoby na ideał; okazałoby się, że celowość

należy opisać inaczej jeszcze: fakt wewnętrznej korespondencji części żywego organizmu ze względu na wspólny cel opisywałby także stosunek łączący zjawiska i ideał. Zjawiska okazałyby się celowe ze względu na ideał, do którego odsyłają. Innymi słowy: zjawiska byłyby tylko swego rodzaju narzędziem, potrzebnym człowiekowi, ograniczonemu zmysłowością poznania, do tego, aby uświadomić mu istnienie ideału.

“Nie jest możliwe – pisze Shaftesbury – abyśmy nawet w najmniejszym stopniu rozwijali smak jakiegokolwiek zewnętrznej symetrii i porządku bez uznania, że stan proporcjonalny i prawidłowy (*regular*) jest prawdziwie korzystny (*prosperous*) i naturalny w każdym podmiocie. Te same właściwości (*features*), które są przyczyną deformacji, powodują szkodę (*incomodiousness*) i dolegliwość (*disease*). Te same kształty i proporcje, które tworzą piękno, przynoszą korzyść, odnosząc się do działań i pożytku. (...) W ten sposób piękno i prawda są w widoczny sposób związane z pojęciem użyteczności i dogodności (*convenience*), także w ujęciu każdego pomysłowego (*ingenious*) artysty, architekta, rzeźbiarza lub malarza.”²⁹⁵

Jak widzimy, oddzielenie tego, co podmiotowe, i tego, co przedmiotowe, możliwe jest jedynie tam, gdzie rozpatrujemy piękno fenomenalne. Wraz z uznaniem niezmysłowego źródła piękna i utożsamieniem piękna i życia, tracą sens wszelkie dalsze rozróżnienia opierające się na przeciwstawieniu wewnętrznej i zewnętrznej celowości: piękno okazuje się tym samym, co życie, a także użyteczność. Znosząc tę opozycję Shaftesbury przechodzi od opisu teoriopoznawczego (relacja zjawiska – ideał) jako opisu doświadczenia estetycznego do przedstawienia pewnej wizji świata. Dokładniej: obserwowana w naturze (także w odniesieniu do pojedynczego organizmu) celowość zjawisk każe mu zadać pytanie o to, jak taka celowość, również cechująca życie, jest w ogóle możliwa. Potocznie rzecz ujmując, chodzi o możliwość pojawienia się na świecie zjawiska życia i piękna.

Shaftesbury przedstawia trzy możliwe hipotezy. Pierwsza z nich to hipoteza materialistyczna:

“Świat był kiedyś pozbawiony jakiegokolwiek inteligencji czy myśli; był samą materią, chaosem, swobodną grą atomów, dopóki przypadkowo nie pojawiła się

²⁹⁵ *Reflections*, s. 149.

myśl i nie ustanowiła harmonii, jaka nigdy wcześniej nie była zaplanowana ani przewidywana.²⁹⁶

Hipotezę tę Shaftesbury stanowczo odrzuca: na jej podstawie niemożliwe byłoby wyjaśnienie faktu powstania celowej harmonii. Wszystkie procesy dokonywałyby się w sposób jedynie mechaniczny, natomiast całkowicie niewyjaśnialny pozostawałby przeskok pomiędzy przypadkowym, mechanicznym oddziaływaniem właściwym zjawiskom fizycznym, do celowego oddziaływania właściwego życiu. Pogląd taki oznaczałby, że same procesy fizyczne miałyby “zdolność” doprowadzenia do powstania harmonii, że chaotyczny ruch cząstek materii doprowadził na drodze przypadku do ich zorganizowania. Dla tych samych powodów, dla których Shaftesbury przeciwstawia się tej koncepcji, kilkadziesiąt lat później Kant napisze:

“Toteż nie ma w tym nic szokującego, jeśli odważę się powiedzieć, że prędeży potrafimy wytłumaczyć powstanie wielkich ciał niebieskich, przyczyny ich ruchów, jednym słowem pochodzenie całego obecnego urządzenia wszechświata, niż wyraźnie i całkowicie zrozumieć, jakie przyczyny mechaniczne powodują powstanie jednej główki kapusty czy jednej gąsiennicy.”²⁹⁷

Nieredukowalność porządku celowościowego do uwarunkowań czysto mechanicznych sprawia, że obok zjawisk, które można tłumaczyć na zasadzie oddziaływania przyczynowości fizycznej, należy przyjąć, że niektóre zjawiska wymagają od nas, abyśmy przy ich opisie posłużyli się opisem celowościowym. Shaftesbury opisuje taką właśnie “pewną współczesną hipotezę”, zgodnie z którą “...świat był przez całą wieczność taki, jak widać i niczym więcej: materią wraz z jej zmianami, wprawioną w ruch bryłą, z rozsianą tu i ówdzie myślą czy rozumnością (*intelligence*).”²⁹⁸

Taka interpretacja daje jednak zdaniem Shaftesbury’ego jedynie połowiczne rozwiązanie. Pyta on dalej, czy należy przyjąć istnienie relacji pomiędzy całym światem ożywionym, czy też “rozsiane porcje myśli” oddziałują na siebie w sposób równie przypadkowy, jak materia nieożywiona. Gdyby tak było, to z powrotem musielibyśmy przyjąć, że świat jako całość nie daje się rozpatrywać w

²⁹⁶ *Moralists*, s. 296–297.

²⁹⁷ Immanuel Kant, *Granice mechanistycznej interpretacji świata*, przeł. I. Krońska, W: *Filozofia niemieckiego oświecenia*, red. T. Namowicz, K. Sauerland, M. J. Siemek, Warszawa: PWN, 1973, s. 85.

²⁹⁸ *Moralists*, s. 296.

kategoriach celowości, a zatem musielibyśmy z powrotem zgodzić się na odrzuconą wcześniej pierwszą z hipotez. Zmusza to Shaftesbury'ego do przyjęcia trzeciego, jego zdaniem najbardziej prawdopodobnego rozwiązania:

“Uważam, pisze dalej w *The Moralists*, że tak, jak istnieje jedna powszechna masa, jedno ogólne ciało, tak to ciało ma swój porządek, a ten porządek zaś – ducha (*Mind*); uważam, że w stosunku do tego powszechnego ducha wszystko musi pozostawać w relacji, będąc tej samej substancji, o ile możemy zrozumieć, co to jest substancja, podobnie zawiadujące ciałem, pierwotne wobec ruchu i porządku, podobnie proste, niezłożone, indywidualne, o podobnej energii, skutkach i działaniu (*energy, effect and operation*). Tym więcej [duch ten jest do naszego] podobny, skoro współdziała z nim mając na celu wspólne dobro, i posiada najlepszą wolę. Z pewnością należy uważać za naturalne, że pojedynczy duch powinien poszukiwać swego szczęścia w zgodzie z duchem powszechnym, usiłując upodobnić się do niego w jego najwyższej prostocie i wspaniałości.”²⁹⁹

Sposób, w jaki Shaftesbury opisuje rzeczywistość, jest analogiczny do opisu, jakim posłużył się podczas analizy afektów. Tym razem też sugeruje, że o celowości można mówić tylko w odniesieniu do całości zjawisk. Wcześniej, gdy w *Inquiry concerning Virtue and Merit* twierdził, że wszystkie pobudzenia woli muszą być nakierowane na realizację dobra ogółu, ogół ten pojmował w sposób formalny, jako przeciwstawienie dobru partykularnemu. Po przeniesieniu uwagi na opis “metafizyczny”, opis tego, jaki świat jest, zauważa, że relacja celowa musi dotyczyć wszystkich zjawisk, nie zaś tylko pewnej ich części. Tak rozumiana natura jest jednak tylko ideałem, a zatem takiej harmonii przenikającej całość świata nie można odnaleźć wśród zjawisk. Oznacza to, że na jakimś etapie historyczności świata życie mogło jeszcze nie istnieć, jednak całość świata należy traktować tak, jakby możliwość powstania życia była założona od początku jego istnienia. Całość świata można uznać za żywy organizm; o ile same zjawiska można tłumaczyć za pomocą relacji jedynie przyczynowej, to ich całość realizuje jakiś nadrzędny cel, zaś taka celowość jest powodem uznania, że świat jako ideał, jest dobry. Dla tych samych powodów należy także przyjąć, że każdy przedmiot, jeśli rozumiany jest jako ideał, jest piękny, podobnie jak piękna jest całość rzeczywistości jako ideał.

²⁹⁹ Tamże, s. 297–298.

Ostrożność kazałaby jednak uznać, że realizację celów można dostrzec jedynie w bardzo ograniczonym zakresie, jako realizację dobra prywatnego, dobra pewnej grupy ludzi, może też: całych społeczeństw, natomiast spostrzeżenie domniemanej celowości wszystkich zjawisk przekracza możliwości skończonego umysłu. Uznanie, że świat jako całość jest dobry (gdyż jest realizacją jakiejś założonej celowości), albo uznanie, że jest zły, ponieważ nie można o takiej realizacji w ogóle mówić, jest jednakowo nieprawomocne. Shaftesbury jest świadom tych trudności. Optymizm swój uzasadnia w szczególny sposób:

“W tym potężnym związku, gdyby istniał związek pomiędzy poszczególnymi częściami, który nie byłoby łatwo odkryć. (...) Bowiem w nieskończoności rzeczy w taki sposób od siebie zależnych, umysł (*mind*), który nie widzi w sposób nieskończony, nie jest w stanie wiedzieć czegokolwiek w sposób całkowity, a ponieważ wszystko to, co poszczególne znajduje się w relacji do wszystkiego w ogóle, nie może uznać żadnego doskonałego i prawdziwego związku jakiejkolwiek rzeczy w świecie za doskonale i prawdziwie znany.”³⁰⁰

Shaftesbury wielokrotnie wspomina o *admirable distribution of Nature* – “podziwu godnej równowadze w naturze”³⁰¹, o “wzajemnym powiązaniu wszystkich rzeczy na świecie”³⁰², o *universal concord* – “powszechnej zgodności” wszystkich rzeczy³⁰³. Jedyne uzasadnienie takiego stanowiska dostarcza ogląd estetyczny.

Podsumujmy to, co powiedziane do tej pory. Dwa zjawiska wymagają odwołania się do myślenia w kategoriach teleologicznych: są to piękno i życie. Przeciwstawienie ich w oparciu o różnicę podstawy owej celowości (odpowiednio: subiektywnej i obiektywnej) jest zdaniem Shaftesbury’ego pozorne i obowiązuje jedynie w odniesieniu do zjawisk. W chwili, gdy zaczynamy patrzeć na piękno w perspektywie konstytuującego się ideału, tam oba rodzaje celowości oznaczają to samo odsyłanie zjawisk do ideału. Z jednej strony zjawiska same nie stanowią źródła piękna, lecz jedynie “narzędzie” służące do wywołania ideału, z drugiej zaś należałoby powiedzieć, że to sfera fenomenalna rządzi się prawami fizykalnymi, zaś samorzutność cechująca życie należy przypisać sferze nadzmysłowej. Zjawiska

³⁰⁰ Tamże, s. 301.

³⁰¹ Tamże, s. 259.

³⁰² Tamże, s. 237.

³⁰³ Tamże, s. 176.

pełnią jedynie rolę pośrednika i odsyłają obserwatora do płaszczyzny idealnej – “szlachetnych przedstawień, które rozgrywają się na wyższej scenie”.³⁰⁴ Przeciwwstawienie obiektywności i subiektywności, podobnie jak sam podział na przedmiot i podmiot na najwyższej płaszczyźnie, płaszczyźnie ducha przyrody (w wymiarze teoriopoznawczym idei piękna), okazuje się złudzeniem. Pełne zrównanie piękna i życia dokonuje się dopiero w odniesieniu do piękna rozumianego jako “ideał wszystkich zjawisk”, jako idea.

Przykładem, który pozwolił nam wcześniej zobrazować pierwsze dwa rodzaje piękna, był przykład ludzkiej twarzy. Według Shaftesbury’ego jej ukształtowanie jest jedynie zjawiskowym przejawem “wewnętrznej formy”, ludzkiego charakteru. Można sobie wyobrazić twarz, która odzwierciedla charakter kogoś, którego wewnątrz jest dalekie od jakiegokolwiek harmonii, kto nie potrafi dojrzeć celowego związku, którego jest częścią, osoby, która tkwi w świadomości przeciwstawienia “ja” od reszty “świata”. Shaftesbury twierdzi, że twarz taka będzie pozbawiona piękna. Jednak taka twarz, rozciągająca się w uśmiechu wdzięczności, choćby był na niej rzadkim gościem, pozwala dojrzeć, jaka mogłaby być forma wewnętrzna. Nawet jeśli twarz po krótkiej chwili wróci do swego powszedniego wyrazu, w tym jednym momencie pojawiające się piękno umożliwia “zobaczenie” ideału.

Dokładnie w ten sam sposób można dostrzec ideał całości natury. Potrzebny do tego jest akt entuzjazmu – zawierzenia w doskonałe piękno natury. Wszystkie zjawiska, których normalnie nie określilibyśmy jako pięknych, jawią się jako niedoskonałości właściwe każdemu zmysłowemu przedstawieniu ideału. Entuzjazm jest takim właśnie uwarunkowanym emocjonalnie przekroczeniem granic percepcji zmysłowej, intuitywnym oglądem ideału natury. Piękno całości natury, możliwe do ujęcia w zachwycie właściwym szczeremu entuzjazmowi to estetyczne potwierdzenie celowości spajającej wszystko, co istnieje.

“Wiele rzeczy przytacza się na potwierdzenie tego, w jaki sposób natura się myli, w jaki sposób jest pozbawiona mocy i jak błądzi za sprawą prowadzącej ją ręki. Ja jednak zaprzeczam, iżby błądziła; tam, gdzie wydaje się najbardziej nieświadoma (*ignorant*) i przewrotna w swych dziełach, nawet wtedy zapewniam, że

³⁰⁴ Tamże, s. 332.

jest tak mądra i przezorna, jak w swych najprzedniejszych dziełach. To, że ludzie narzekają na porządek świata, to, że wygląd zjawisk budzi w nich wstręt, nie bierze się stąd, że widzą, jak mieszają się i wykluczają różnorakie interesy, jak to, co z natury podrzędne, jest przeciwstawione sobie i w rozmaitych swych działaniach bywa przeciwstawione temu, co nadrzędne. Na odwrót: podziwiamy piękno świata widząc uporządkowanie niższych i wyższych rzeczy, gdy z takiej różnorodności i niezgodnych ze sobą zasad tworzy się powszechna zgodność.³⁰⁵

Wszystko to można uchwycić w przelotnym widoku, gdy z uniesieniem obserwuje się piękno, gdy np. w zachodzącym słońcu wszystkie barwy natury zdają się ze sobą harmonizować, i gdy widać już rozgwieżdżone niebo:

“Ten świat, Palemonie – mówi w *The Moralists* Filokles – wprawia cię w uniesienie teraz, gdy gasnące światło słońca otworzyło drogę dla tych oto pełnych blasku konstelacji, świat, który pozostawił ci swój cały rozległy system do kontemplacji.”³⁰⁶

Spróbujmy zebrać dotychczasowe rozważania, by odpowiedzieć na pytanie o to, na ile wizja kreślona w poetycki sposób przez Shaftesbury’ego antycypuje myśl Kantowską.

Autor *The Moralists* zbliża się do rozwiązań proponowanych przez filozofa z Królewca. Podanie przez Kanta rozwiązania problemu określonego przezeń jako tzw. trzecia antynomia czystego rozumu, pozwala określić, że całość zdarzeń w świecie fenomenalnym dzieje się w sposób mechaniczny, natomiast wolność należy przypisać rzeczy samej w sobie, nie należącej już do sfery zmysłowości, ale ją warunkującej.³⁰⁷ Dokładnie tak samo ujmuje rzecz Shaftesbury: wolność właściwa życiu należy, podobnie jak piękno, do tego, co nie jest zmysłowe, a co w estetyce należy nazwać ideałem. Różni jednakże Shaftesbury’ego od Kanta nieuprawnione zdaniem twórcy filozofii krytycznej całkowite zniesienie różnicy pomiędzy podmiotowością i przedmiotowością.

Shaftesbury będąc nie metafizykiem, ale, jak określilibyśmy go dzisiaj, aksjologiem, powstrzymuje się od określania istnienia substancji, jego celem jest

³⁰⁵ Tamże, s. 176.

³⁰⁶ Tamże, s. 176.

³⁰⁷ Por. rozdział *Krytyki czystego rozumu* zatytułowany *Możliwość przyczynowości przez wolność w połączeniu z ogólnym prawem konieczności przyrody*, przeł. Roman Ingarden, Warszawa: PWN, 1957, t. II, s. 281–285.

uzasadnienie obiektywnego statusu wartości. O istnieniu wartości świadczy według niego nie konstrukcja intelektualnego dowodu, ale fenomen estetyczny: piękno. Takie uzasadnienie nie jest jednak dowodem, bowiem opiera się na pojedynczym doświadczeniu dostępnym jednostce, natomiast cała wizja rzeczywistości nie jest dzięki temu konstrukcją ontologiczną, ale sposobem odbioru, odczuwania świata.³⁰⁸ Dzięki temu Shaftesbury nie wpada w niedopuszczalny zdaniem Kanta sposób dowodzenia charakteru rzeczywistości, który opierałby się na racjach czysto intelektualnych. Kant pisze następująco:

“Cokolwiek i ilekolwiek by tedy zawierało w sobie nasze pojęcie pewnego przedmiotu, to jednak [zawsze] musimy wyjść poza nie, by przedmiotowi udzielić istnienia. Przy przedmiotach zmysłów dzieje się to przez powiązanie [ich] z jakimkolwiek z moich spostrzeżeń wedle praw empirycznych; lecz co do przedmiotów czystego istnienia nie ma wcale środka, by poznać ich istnienie, ponieważ musiałoby ono być poznane całkowicie *a priori*, nasza zaś świadomość wszelkiego istnienia (czy to bezpośrednio przez spostrzeżenie, czy przez wnioski, które coś wiążą ze spostrzeżeniem) należy całkowicie do jedności doświadczenia, a istnienia poza tym polem nie można wprawdzie uznać bezwzględnie za niemożliwe, jest ono jednakże założeniem, którego nie możemy niczym usprawiedliwić.”³⁰⁹

Konstrukcja intelektualna może być co najwyżej spójna i chociaż poszczególne jej fragmenty mogą być udowodnione, to zawsze jednak dowód taki może co najwyżej odwołać się do innego fragmentu tworzonej teorii. Ponieważ “‘istnienie’ nie jest oczywiście realnym orzeczeniem, tzn. pojęciem czegoś, co może dołączyć się pojęcia pewnej rzeczy (...) [i] w logicznym użyciu jest jedynie *copula* w pewnym sądzie”³¹⁰, samo pojęcie nie może być dowodzone tak, jak dowodzona może być właściwość jakiejś rzeczy. Zatem np. tłumaczenie istnienia Istoty Najwyższej, możemy wnioskować za Kantem, nie może opierać się na jakimkolwiek dowodzie. Istnienie jakiegokolwiek rzeczy może być jedynie potwierdzone empirycznie bądź, jak np. w przypadku istnienia pomiotu wszelkiego doświadczenia, założone.

Powyższe uwagi można z powodzeniem odnieść do estetycznej teorii Shaftesbury’ego. Podobnie jak wcześniej istnienie podmiotu zostaje przez niego

³⁰⁸ Zwraca na to uwagę Zygmunt Łempicki, według którego Shaftesbury reprezentuje irracjonalny typ myśliciela, por. tegoż, *Shaftesbury a irracjonalizm*, dz. cyt.

³⁰⁹ Immanuel Kant, *Krytyka czystego rozumu*, wyd. cyt., s. 342–343.

³¹⁰ Tamże, s. 339.

“wzięte w nawias”, tak samo na istnienie Boga zdaniem Shaftesbury’ego można jedynie wskazywać na podstawie istniejącej w przyrodzie harmonii, której najlepszym przykładem jest zjawisko piękna. Obu zjawisk: tożsamości ja oraz istnienia Boga nie można zdaniem Shaftesbury’ego tłumaczyć w tradycyjny, metafizyczny, sposób, odwołując się do pojęcia odrębnej substancji, albo konieczności istnienia pierwszej przyczyny ruchu itp. Shaftesbury stara się unikać określeń tego czym jest substancja, jakie posiada atrybuty, jaka jest istota Boga. Zamiast tego odwołuje się do sposobu, w jaki można wskazywać na istnienie Boga, podobnie jak poszukuje sposobu wykazania odrębności zjawiska samorzutności właściwego istocie żywej, jako przeciwstawienia mechanicznemu oddziaływaniu zjawisk fizycznych.

We *Wstępie do Krytyki władzy sądenia* Kant zauważa, że całość przyrody należy rozpatrywać według zasady celowości formalnej, tzn. odnosząc ją do właściwych człowiekowi władz poznawczych. Kant ujmuje to następująco:

“Otóż zasadą tą [tj. transcendentálną zasadą dla refleksyjnej władzy sądenia – AG] nie może być żadna inna, jak tylko następująca: skoro ogólne prawa przyrody mają swą podstawę w naszym intelekcie, który dyktuje ją przyrodzie (...), przeto szczegółowe prawa empiryczne (...) muszą być rozpatrywane pod kątem takiej jedności, która jak gdyby została ustanowiona dla użytku naszych władz poznawczych również przez jakiś (choć nie nasz) nasz intelekt, aby umożliwić system doświadczenia podług szczegółowych praw przyrody. Nie oznacza to, jakoby musiało się przez to rzeczywiście przyjąć taki intelekt (gdyż idea ta służy za zasadę tylko refleksyjnej władzy sądenia, [służy tylko] do refleksji, a nie determinowania) – lecz tylko to, że władza ta nadaje w ten sposób prawo samej sobie, a nie przyrodzie.”³¹¹

Stąd wszelkie sądy na temat rzeczywistości (a w każdym razie wszystkie te, które chciałyby coś na jej temat orzekać w sposób bezpośredni, bez uwzględnienia specyfiki ludzkiego poznania) należałoby opatrzyć cudzysłowem, traktować “tak, jakby” dotyczyły rzeczywistości. Wszystkie sądy, którymi posługuje się autor *The Moralists*, by powiedzieć coś na temat natury rzeczywistości, na temat celowego ukształtowania natury, jej dążenia do harmonii itp., nie muszą kłócić się z późniejszymi zastrzeżeniami Kanta. Wizje przedstawione w *The Moralists* należą do

sfery estetyki, a więc dotyczą, wedle Kantowskiego rozróżnienia, nie logicznej, a estetycznej własności wyobrażeń. Jeżeli zatem Shaftesbury określa naturę jako piękną, to zdaniem Kanta, podstawa takiego stwierdzenia jest zaledwie subiektywna, aczkolwiek roszcząca sobie prawo do powszechności, dotycząca stosunku pewnego wyobrażenia do przeżycia rozkoszy przez odbiorcę.

Shaftesbury, choć nie posługuje się tak rozbudowaną aparaturą teoriopoznawczą jak Kant, wyraża to samo, co on, przekonanie: naturze każdego człowieka właściwa jest zdolność percepcji piękna, tj. kumulacji rozmaitych zjawisk rozpoznanych jako piękne, do postaci ideału. Warunkiem tej kumulacji, a także, konsekwentnie, wszelkiego “rozpoznania” piękna i doświadczenia estetycznego, jest naturalną skłonnością, emotywistycznym odpowiednikiem Kantowskiej idei estetycznej.³¹² Uznanie istnienia harmonii (czy, jak określiliby ją Shaftesbury, ekonomii) natury, należałoby zatem uznać za sąd oparty na refleksyjnej, nie zaś determinującej władzy sądenia. Sąd taki nie miałby jednak waloru poznawczego na sposób determinujący, gdyż nie opisuje obiektywnych własności wyobrażenia, a jedynie sposób jego odbioru. Inaczej niż czynili to wcześniej Platonicy z Cambridge, Shaftesbury twierdzenie o przenikającej świat harmonii ugruntowuje “zaledwie” w przeżyciu estetycznym.

Taka interpretacja, zgodnie z którą rozwiązanie zaproponowane przez Shaftesbury stanowiłoby zapowiedź rozwiązań Kanta, byłaby prawomocna tylko po części. Zgodność ta zachodzi tylko w tych fragmentach teorii Shaftesbury’ego, które dotyczą piękna pojmowanego jako sposób percepcji zmysłowej. Kant nie mógłby zgodzić się z równoległością prowadzenia przez Anglika rozważań jednocześnie na płaszczyźnie teoriopoznawczej i “metafizycznej” i uznaniem np. paralelizmu pomiędzy harmonią naturalnych afektów w odniesieniu do podmiotu oraz harmonią celowościowego zorganizowania przyrody. Jak się wydaje, Shaftesbury nie wypracował jeszcze takiego rozróżnienia, choć sposób, w jaki unika jednoznaczności stwierdzeń metafizycznych poprzez zawężenie ich uzasadnienia do doświadczenia estetycznego, zapowiada Kantowskie ograniczenie prawomocności filozofii do badań teoriopoznawczych. Zgodnie z taką perspektywą postać Sha-

³¹¹ Tamże, s. 26.

³¹² Por. fragment *Miscellaneous Reflections*: “Istnieje pewna moc symetrii (*numbers*), harmonii, proporcji i piękna wszelkiego rodzaju, które w naturalny sposób potrafi uchwycić serce i wznieść wyobraźnię do pewnej opinii czy przekonania o czymś majestatycznym i boskim.” (s. 25.)

Shaftesbury'ego jawiłaby się w historii filozofii jako postać pośrednia pomiędzy filozofią platońską reprezentowaną w siedemnastym wieku przez myślicieli skupionych wokół More'a i Cudwortha, a Kantem. Shaftesbury stanowiłby kolejne ogniwo w łańcuchu pewnych odkryć filozoficznych, chociaż pewne problemy musiały nadal czekać na rozpoznanie i rozwiązanie.

* * *

Związek pomiędzy sposobem myślenia reprezentowanym przez Shaftesbury'ego a krytyczną filozofią Kanta widać dobrze we wcześniejszej, pochodzącej z roku 1764 roku rozprawce Kanta *Rozważania o uczuciu piękna i wzniosłości*.³¹³ Jak pisze Mirosław Żelazny,³¹⁴ można wskazywać na związki prezentowanej przez Kanta myśli o tożsamości uczucia piękna i wzniosłości oraz uczucia moralnego z dokonaniem osiemnastowiecznej estetyki brytyjskiej. Uczucie to należałoby rozpatrywać na dwu etapach.

Pierwszy z nich to doświadczenie piękna zmysłowego. Analogicznie do niego pobudką do czynów moralnych jest obiekt empiryczny: przykładem może być współczucie odczuwane na widok czyjegoś cierpienia. Jednak ograniczenie pobudek uczucia moralnego tylko do sfery zjawiskowej byłoby równoznaczne z niemożnością kierowania się pobudkami, którym nie można przypisać żadnego zjawiska, takim, jak państwo, społeczeństwo, rodzina. Postępowanie moralne, którego celem jest dobro nie dającego się zmysłowo percypować ogółu, według Kanta również wypływa z uczucia analogicznego do przeżycia estetycznego, tego jednak, któremu odpowiada wartość określana mianem wzniosłości. U podstaw takiego rozumienia doświadczenia moralnego i estetycznego leży rozróżnienie pomiędzy pięknem zmysłowym oraz pięknem (i wzniosłością), którym adekwatnie nie odpowiada żadne przedstawienie w naoczności. Analizując piękno kobiety Kant stwierdza np., że

“Obejmuje ono albo to, co w postaci i rysach twarzy jest *d u c h o w e* (*moralish*), albo to, co *d u c h o w e* *n i e* *j e s t*. Kobieta, gdy posiada urodę tego drugiego

³¹³ Por. na ten temat: Mirosław Żelazny, *Rozważania o uczuciu piękna i wzniosłości. Objawienia rzeczowe*, w: Immanuel Kant, *Pisma przedkrytyczne*, przeł. A. Banaszkiewicz i in., Toruń: Wydawnictwo Rolewski, 1999, s. 196.

³¹⁴ Tamże.

gatunku, jest ładna. Proporcjonalna budowa, regularne rysy, zgrabna gra kolorów oczu i twarzy, słowem wiele czystych uroków podobających się ni-
czym bukiet kwiatów i wzbudzających chłodny poklask. Ale twarz, mimo że ładna,
nie wyraża nic i nie przemawia do serca. (...) Kobieta, której uroda należna jej płci
uwydatnia duchowy wyraz jej wzniosłości, jest piękna we właściwym sensie, ta
natomiast, której cechy duchowe, o ile widoczne są w rysach i wyrazie twarzy,
zdradzają oznaki piękna, posiada wdzięk, lub gdy oznaki te wybijają się silniej,
jest powabna.”³¹⁵

O ile piękno może być rozpatrywane jako gra jakości zmysłowych (analo-
gicznie można by posłużyć się shaftesburiańskim pojęciem *formy zewnętrznej*), o
tyle wzniosłość wiązałaby się z odniesieniem przeżycia do obiektu nieempirycz-
nego – w rozpatrywanym przez Kanta przykładzie byłby to odpowiednik *formy*
wewnętrznej, piękna, które Kant za Shaftesburym określa jako *duchowe*.

Oczywiście w okresie krytycznym Kant zarzucił takie próby zrównania sfery
etyki i estetyki, zakreślając granice pierwszej z nich w obrębie dających się wy-
znaczyć *a priori* praw czystego rozumu. Jednak ta wczesna rozprawka Kanta
ukazuje nie tylko rozwój myśli wielkiego filozofa i fakt korzystania z doświadczeń
estetyki anglosaskiej, ale również pozwala na próbę porównania obu typów re-
fleksji estetycznej. W pewnym sensie moglibyśmy bowiem określić, że we wcze-
snym okresie Kant występuje w roli orędownika tradycyjnej jeszcze estetyki spod
znaku np. *The Moralists*. Mirosław Żelazny różnicę, jaka dzieli przedkrytyczny
sposób uprawiania filozofii w omawianej rozprawie od treści zawartych w *Kryty-
kach*, widzi następująco:

“Rozprawka Kanta (...) nie jest w ścisłym tego znaczeniu rozprawą przedkry-
tyczną. Termin ten należałoby raczej zarezerwować dla prac, w których Kant jest
wyznawcą przedkrytycznego sposobu uprawiania metafizyki. W “Rozważaniach”
o problemach metafizycznych nie ma w ogóle mowy. Praca ta co do swej treści jest
natomiast bliższa późniejszej Kantowskiej nauce antropologii w aspekcie prag-
matycznym, znanej przede wszystkim z wykładów filozofa. Była to na wpół nau-
kowa a na wpół asertoryczna wiedza o człowieku, społecznościach i narodach, w
dużej części, podobnie jak treść “Rozważań”, oparta na uogólnieniu doświadczenia

³¹⁵ Immanuel Kant, *Rozważania o uczuciu piękna i wzniosłości*, przeł. D. Pakalski, M. Że-
lazny, [w:] *Pisma przedkrytyczne*, wyd. cyt., s. 33–34.

potocznego. Zdaniem filozofa taki jej charakter wynikał z faktu, że los człowieka jako istoty żywej w olbrzymim stopniu zależy od przyczynowości wolności. Analizując więc ludzką istotę, społeczność, naród, czy wreszcie cały rodzaj, jako obiekt, lub grupę obiektów postrzegalnych empirycznie, nie możemy odwoływać się do żadnych determinujących praw naukowych analogicznych do tych, które rządzą obiektami przyrody nieożywionej.”³¹⁶

Pewne odkrycia dokonane przez Shaftesbury’ego z pewnością należy uznać za trwałe zdobycze dla estetyki, w tym estetyki kantowskiej okresu krytycznego (należy tu wymienić z pewnością odróżnienie percepcji piękna od wrażenia zmysłowego, a także pojęcie estetycznej bezinteresowności).³¹⁷ Natomiast całość prezentowanej przezeń doktryny można uznać za niesprzeczną z estetyką okresu późniejszego, wyłożoną w trzeciej *Krytyce* o tyle tylko, o ile uzna się, że zawarte w niej prawdy mają charakter jedynie asertoryczny, że są wyrazem doświadczenia estetycznego, które nie stanowi wiedzy opartej na sądach determinujących. Można powiedzieć jednak, że jakiegokolwiek inne prawdy Shaftesbury’ego nie interesują. Tak estetyka, jak i wszelkie doświadczenie wartości należałoby rozpatrywać jako wiedzę asertoryczną, dla której brak racji determinujących.

“Wszelka wiedza – pisze Shaftesbury w jednym z listów – czy to w teologii, czy w jakiegokolwiek innej nauce, która nie ma bezpośrednio na celu uczynić nas lepszymi, łagodniejszymi, sprawiedliwszymi i bardziej tolerancyjnymi, nie zasługuje na nazwę wiedzy.”³¹⁸

³¹⁶ Mirosław Żelazny, *Rozważania o uczuciu wzniosłości i piękna. Objaśnienia rzeczowe*, wyd. cyt., s. 199.

³¹⁷ Należy przy tej okazji zaznaczyć, że przedkrytyczna rozprawa Kanta wyraża podobny do pism Shaftesbury’ego sposób rozważania problemów estetycznych, zaś estetyczna bezinteresowność stała się podstawowym elementem jego estetyki okresu krytycznego, umożliwiając przeciwstawienie władzy sądenia władzy pożądania. W *Rozważaniach o uczuciu piękna i wzniosłości bliższe* Kantowskiemu wydaje się rozumienie zjawiska piękna, jakie prezentuje w swej pracy Burke. Kant, podobnie jak i on, za podstawę piękna uznaje źródła biologiczne. Warto też zwrócić uwagę na cytowany fragment kantowskich *Rozważań*. Piękno w swym wymiarze duchowym – przynajmniej w odniesieniu do piękna ludzkiego ciała oznacza “powab”, co prawdopodobnie należałoby rozumieć w sposób analogiczny do Burkowskiego (piękno silnie uwarunkowane biologiczną naturą człowieka). Inaczej ujmuje Kant wzniosłość: nie jest ona ani tak ścisłym przeciwstawieniem piękna, jak u Burke’a, a także w *Krytyce władzy sądenia*. Obie wartości zasadzają się na uczuciu przyjemności, natomiast w świetle przytoczonego fragmentu należałoby uznać, że wzniosłość, nie odwołując się do zjawisk empirycznych, w odniesieniu do przedmiotów, które, jak państwo czy społeczeństwo, empiryczne już nie są, może towarzyszyć pięknu. Do podobnych wniosków dochodzi również Shaftesbury (por. poprzedni rozdział tej pracy).

³¹⁸ A. A. C. Shaftesbury, [w:] *Letters from a Noble Lord to a Young Man at the University*, cyt. za: W. Folkierski, *Ze studiów nad XVIII wiekiem*, wyd. cyt., s. 20.

Filozofii odkrywającej porządek wartości Shaftesbury przeciwstawia “ową próżną filozofię, która składa i rozkłada, która porównuje myśli proste, złożone i refleksyjne, ową metafizykę subtelną i sofistyczną; owo bezużyteczne studium natury, które buduje i burzy systemy, Arystotelizm, Kartezjanizm i wszelkie inne podobne chimery, (...) jednym słowem wszelkie inne części nauki, które ograniczają się do samej ciekawości, [a które] są tak oddalone od doskonalenia naszego ducha, że bez pomocy największej z naszej pomocy uwagi, mogłyby go w tym większe błędy wprowadzić.”³¹⁹

Shaftesbury twierdzi, że jedynym sposobem wyrażenia prawdy na temat rzeczywistości są zawsze tylko takie sądy asertoryczne. Świadczy o tym wielokrotnie wyrażany sceptycyzm wobec prób stworzenia jakiegokolwiek systematycznej filozofii. Tworzona przezeń estetyka ma charakter antropologiczny, zaś wszelkie prawdy mają według niego sens wtedy tylko, gdy wpływają na doskonalenie się człowieka. Shaftesbury’ego nie interesuje odkrywanie praw, które rządziłyby przyrodą, wszelka determinująca wiedza nie opisuje tego, dla czego szuka potwierdzenia i uzasadnienia. W centrum jego myśli zawsze znajdują się wartości. Wczesne *Inquiry concerning Virtue and Merit* uzasadniają samodzielność ich istnienia wskazując na możliwość, jakbyśmy to dziś powiedzieli, tworzenia etyki autonomicznej. Dzieło nieco późniejsze, *The Moralists*, dają uzasadnienie takiego rozstrzygnięcia. Pięknu, jako jedynej wartości, odpowiada przedmiot empiryczny, stąd, jeśli w ogóle można dojść do świadomości istnienia wartości, droga ku temu wiedzy według Shaftesbury’ego przez estetykę.

³¹⁹ List z 28. stycznia 1709, cyt. za: W. Folkierski, dz. cyt., s. 20.

Sztuka

Zagadnienia związane z istotą dzieła sztuki pojawiają się w pismach Shaftesbury'ego i Burke'a obok zasadniczych rozważań nad wartościami estetycznymi. Przedstawienie tych fragmentów ich teorii napotyka jednak na kilka trudności.

Obie teorie zawierają przede wszystkim refleksje na temat piękna oraz wzniosłości, czyli wartości estetycznych, wartości poznania zmysłowego. Różnica je dzieliąca jest zasadnicza: doświadczenie estetyczne zdaniem Burke'a ogranicza się do samej sfery zmysłowości, natomiast według Shaftesbury'ego doświadczenie estetyczne jest co prawda zapośredniczone w zmysłowości, jednakże odnosi się ono przede wszystkim do samych wartości, z których piękno posiada wtórny przedmiot - zjawisko, przedmiot empiryczny. Prawdopodobnie Shaftesbury uznałby też, że Burke zajmuje się jedynie pięknem zjawiskowym i nie dochodzi przez to do bezpośredniego ujęcia istoty piękna. Gdyby nawet pominąć tę różnicę, nadal należałoby odpowiedzieć na pytanie, czy w zakres rozumianej przez obu filozofów estetyki wchodzi zagadnienia dotyczące teorii sztuki.

Jak podaje Władysław Tatarkiewicz,³²⁰ pierwotnie pojęcie sztuki (greckie *techne*, łac. *ars*) dotyczyło przede wszystkim umiejętności opartej na regułach. Sztuką była zarówno umiejętność retora, dowódcy wojskowego, znawcy gramatyki, rzeźbiarza, jak i krawca i garncarza. Proponowany przez starożytnych podział na sztuki wolne i pospolite był drugorzędny, zaś miarą tego podziału był wysiłek fizyczny włożony w powstanie wytworu. Sztuka oznaczała sferę ludzkiej działalności, która opierała się na regułach, i obejmowała tym samym także niektóre nauki (na przykład geometrię i logikę), jak i rzemiosło. Malarstwo oraz rzeźba należały do sztuk pospolitych.³²¹

Tak szerokie rozumienie sztuki oraz wspomniany podział przetrwały aż do

³²⁰ Władysław Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa: PWN, 1988, s. 21.

³²¹ Tamże, s. 22.

odrodzenia. Od wieku szesnastego można obserwować próby dookreślenia tego rodzaju sztuk, który jeszcze średniowiecze za antykiem nazywało “wolnymi”. Próby te do prowadziły do powstania określenia “sztuki piękne”, które przypisywane jest Charlesowi Batteux i jego dziełu *Les beaux arts réduits à un même principe* (1747). Opisując zbieżność w czasie dotyczącą powstania tej pracy oraz szeregu rozpraw angielskich estetyków, można wskazać na rozmaite procesy warunkujące zainteresowanie estetyką oraz teorią sztuki (wzrost znaczenia mieszczaństwa, powiększenie się kręgu odbiorców sztuki, powstanie czasopism, np. Addisonowskiego *Spectatora*, itp.). Emancypacja zarówno estetyki, jak i teorii sztuki, rozpoczęła się w podobnym czasie. Batteux jest dzieckiem epoki przepełnionej dociekaniem na temat piękna, smaku, sztuki: według niego nie można obu dziedzin traktować oddzielnie. Według niego sztuki piękne (do których zalicza malarstwo, rzeźbę, muzykę, poezję, taniec, a także w mniejszym stopniu architekturę i wymowę) mają na celu poprzez naśladowanie natury wydobyć z niej piękno.³²² Artysta nie kopiuje wytworów natury, ale selekcionuje jej elementy, mocą smaku wybierając tylko niektóre z nich i tworzy całość w pewnym sensie niezależną od natury, pokazującą naturę nie taką, jaka ona jest w swych zmysłowych przejawach, ale taką, jaką ona być powinna. Geniusz artysty nie naśladuje natury samej, ale naturę piękną.³²³

O ile późniejsza teoria sztuki przyniosła – w romantyzmie – supremację sztuki nad pięknem natury, to jeszcze do końca XVIII wieku, np. u Kanta³²⁴, piękno dzieła sztuki zasadza się na pięknie przyrody. Unifikująca teoria Shaftesbury’ego (utożsamiająca piękno nie tylko z dobrem i prawdą, ale także np. z wzniosłością czy użytecznością) przynosi takie właśnie rozumienie sztuki, zgodnie z którym jest ona jedynie sposobem osiągnięcia piękna. Także ostatnia część rozprawy Burke’a, poświęcona m. in. poezji, ma za zadanie ukazania specyfiki jej oddziaływania i

³²² Zob. na ten temat Ernst Cassirer, *Sztuka*, wyd. cyt., s. 234–235.

³²³ Dobrym, unaoczniającym przykładem dzieł, które mogłyby zobrazować tę teorię, wydają się być fantastyczne porty morskie Claude’a Lorraine’a. Historycy sztuki są w stanie określić pochodzenie poszczególnych odtworzonych przez malarza budowli, jednak inwencja malarza pozwoliła na celowy dobór tych budowli, wybór światła, kolorów tak, by z tych gotowych już “fragmentów” skomponować nigdzie jeszcze nie istniejącą całość, której piękno przewyższać ma piękno poszczególnych elementów.

³²⁴ W § 46 *Krytyki władzy sądzienia* Kant pisze: “Genialność (*Genie*) jest talentem (darem przyrody), który ustanawia prawa dla sztuki. Ponieważ talent jako wrodzona zdolność twórcza artysty sam należy do przyrody, można by też tak się wyrazić: genialność jest wrodzoną dyspozycją umysłu (*ingenium*), za pomocą której przyroda ustanawia prawa dla sztuki.” (wyd. cyt., s. 231.)

wzbudzania przez nią uczuć wzniosłości i piękna. Różnice pomiędzy estetyką a teorią sztuki, jakie można wskazać w pracach współczesnych estetyków³²⁵, są wynalazkiem późniejszym. Niemniej jednak rodząca się u obu angielskich estetyków świadomość specyfiki twórczości artystycznej pozwala na prześledzenie linii napięć pomiędzy istnieniem wartości estetycznych w przyrodzie oraz tymi samymi wartościami powstałymi dzięki świadomej działalności artystycznej. Zgodnie ze współczesną definicją zaproponowaną przez Władysława Tatarkiewicza i omówioną przez Iwonę Lorenc, dzieło sztuki ma służyć wytwarzaniu piękna i u b odtwarzaniu rzeczywistości, i u b nadawaniu rzeczom kształtu, i u b ekspresji przeżyć twórcy, i u b wywoływaniu przeżyć estetycznych, b ą d ź wreszcie wywołaniu wstrząsu.³²⁶ Takie dysjunktywne i ostrożne określenie sztuki ma źródło w świadomości rozmaitych eksperymentów, jakie stały się dziełem artystów. Przykładów nie trzeba szukać daleko: może być nim zrywający z kanonem piękna turpizm czy naturalizm pragnący jak najwierniej oddać rzeczywistość lub ekspresjonizm i jego dążenie do wyrażenia wewnętrznych przeżyć artysty... Omawiane w tej pracy teorie nie znają jeszcze takiego podziału: Shaftesbury wszystkie wymienione cele sztuki widzi jako wzajemnie się uzupełniające. Rozprawa Burke’a również nie daje powodu do ich przeciwstawienia. Aby zapytać o aktualność obu teorii, współczesną definicję dzieła sztuki można potraktować jako pożyteczne narzędzie.

To jednak dopiero pierwszy ze wspomnianych problemów.³²⁷ Drugi z nich

³²⁵ Por. na ten temat Iwona Lorenc, *Wstęp do filozofii sztuki: od Kanta do Lukácsa*, Warszawa: COMSNP, 1987, s. 54–56.

³²⁶ Tamże, s. 60–61.

³²⁷ Problem geniuszu był jedną z często poruszanych w osiemnastowiecznej estetyce kwestii dotyczących teorii sztuki. Stosunek estetyki, rozumianej jako nauka o doświadczeniu zmysłowym, kategoriach piękna, wzniosłości, malowniczości itd., do teorii sztuki – kreacji artystycznej – można spróbować określić ze względu na relację pojęć smak – geniusz. Zagadnieniem tym zajmowali się w Anglii m. in. J. Addison (“Spectator” 1711, nr 160.), E. Young (*Conjectures on Original Composition*, 1759), W. Duff (*Essay on Original Composition*, 1759), A. Gerard (*Essay on Genius*, 1774). Oba pojęcia albo łączono, np. podporządkowując geniusz smakowi (Gerard, Home), albo wskazywano na różne rodzaje geniuszu (np. Addison rozróżniał geniusz “naturalny” i “ogładzony”, opierający się na prawidłach, natomiast opierając się na tym rozróżnieniu Young bronił wyższości pierwszego z nich), lub uznawano, że geniusz, jako władza wynalazcza opiera się z konieczności na smaku uzupełnionym przez wyobraźnię (Duff). Jak podaje Stanisław Pazura, praktycznie do końca osiemnastego wieku Anglia nie знаła opozycji pomiędzy obiema władzami: pierwszy raz przeciwstawił je William Hazlitt w pracach *The Round Table* (1817) i *Lectures on the English Poets* (1818). Zagadnieniem stosunku smaku i geniuszu jest o tyle interesujące, że wiązało się z wyodrębnieniem autonomiczności sztuki jako twórczyni innych wartości, niż wartości estetyczne (np. piękno). Tezę o opozycji tych władz i wyższości geniuszu powtórzyli romantycy (jej zwolennikiem był Worthsworth, w Niemczech zaś Schlegel czy Novalis). Por. na ten temat Stanisław Pazura, dz. cyt., Stefan Morawski, *O podstawowych zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII w.*, wyd. cyt., s. 61–72. Charakterystyczne, że zagadnienie piękna i sztuki bardzo blisko siebie sytuuje Cas-

dotyczy przyjęcia określonej perspektywy badawczej. Fakt bycia dziełem sztuki może być opisywany rozmaicie: określone dzieło można umieścić w kontekście społeczno – historycznym i podać okoliczności jego powstania. Można też powoływać się na psychologię i wskazywać na te cechy osobowości artysty, które spowodowały, że bliższe mu były pewne określone wartości (estetyczne czy artystyczne). Jednakże zarówno socjologia, historia, czy też psychologia twórczości będą opisywały co najwyżej okoliczności powstania dzieła sztuki, nie dotykając jego istoty. Dzieło sztuki staje się wyrazem pewnych procesów społecznych albo okazuje się wynikiem psychologii twórcy.³²⁸ Trudno byłoby opierając się na takim tłumaczeniu zjawiska piękna wskazać na to, co stanowi o specyfice samego dzieła. Autorowi niniejszej pracy bliskie są sugestie Ernsta Cassirera, który zauważa, że dzieło sztuki należy określać tak, aby nie tracić z oczu jego autonomii: sztuka nie jest ani jednym ze sposobów wywoływania przeżyć u odbiorcy, ani też nie jest jednym z wielu innych równorzędnych wytworów kultury.³²⁹ Jednakże nawet jeśli zdecydujemy się przyznać sztuce autonomię, bardzo łatwo można opisywać jej dzieła jako mniej lub bardziej reprezentatywne dla pewnej epoki, stylu lub twórcy: teoria sztuki staje się w takim ujęciu historią sztuki i porzuca podstawowe pytanie o to, czym jest dzieło sztuki jako takie. Widziani z tej perspektywy Shaftesbury i Burke jawią się jako dalecy prekursorzy stylu romantycznego. Takie stanowisko stwarza też dobrą okazję, aby spytać o ich stosunek do konkretnych twórców (z lektury pism wiadomo, że Burke pochlebnie wypowiadał się np. o Miltonie, zaś Shaftesbury’emu bliski był ideał sztuki antyku) itp. Wzmianki takie można potraktować najwyżej jako uzupełnienie teorii, ich egzemplifikację. Bardziej istotne wydają się szczegółowe rozważania na temat konkretnych rodzajów dzieł sztuki: Burke próbuje stworzyć teorię poezji oraz (choć projekt ten nie został za-

sirer, który w swym eseju na temat sztuki często odwołuje się do pojęcia piękna, powołując się przy tym na Shaftesbury’ego. Burke nie porusza zagadnienia geniuszu, natomiast według Shaftesbury’ego problem twórcy, podobnie jak “wirtuozowstwa” mieści się w obrębie teorii piękna i smaku. (Por. Ernst Cassirer, *Sztuka*, wyd. cyt., s. 266.)

³²⁸ W taki sposób odczytuje teorię Shaftesbury’ego Ernest Tuveson. Stawia on tezę, że choć tradycyjnie miejsce Shaftesbury’ego w historii filozofii wyznaczane bywa jego polemikami z Hobbesem i Locke’iem oraz walką z religijnym fanatyzmem, to jego pisma miały charakter przede wszystkim retoryczny; zdaniem Tuvesona również późniejsi zwolennicy jego teorii (Diderot, Rousseau, Schiller, Winckelmann, Goethe) widzieli w Angliku “profetę moralnej i społecznej rewolucji”. Według Tuvesona koncepcja Shaftesbury’ego powinna być odczytywana przede wszystkim w kontekście jego uwag na temat stanu społeczeństwa jako warunku rozwoju sztuki. (Ernest Tuveson, *Shaftesbury and the Age of Sensibility*, wyd. cyt., s. 75.)

³²⁹ Ernst Cassirer, *Sztuka*, wyd. cyt., s. 231.

kończony) dramatu.³³⁰ Natomiast Shaftesbury wspomina o twórczości poetyckiej okazjonalnie, gdyż skupia uwagę na sztukach plastycznych.

Niedogodnością jest również możliwość odczytywania pism Shaftesbury'ego jako dzieł literackich: jak wspominałem, *The Moralists* to traktat filozoficzny będący jednocześnie próbą stworzenia odpowiednika Platońskich dialogów, a także nie pozbawioną intrygi powieścią w listach. Również oryginalna jest forma *Soliloquy...*, będącą realizacją pewnego postulatu artystycznego Shaftesbury'ego: rozmowy z samym sobą. Literackość stylu Shaftesbury'ego doczekała się zresztą wielu komentarzy.³³¹

W prezentacji poglądów Shaftesbury'ego i Burke'a na temat sztuki nie można zatem pominąć takich problemów jak: stosunek teorii sztuki do teorii estetycznej, możliwości określenia dzieła sztuki jako tworu autonomicznego, nie dającego się sprowadzić do innych rodzajów działalności człowieka oraz analizy tych elementów teorii, które odnoszą się do poszczególnych rodzajów sztuki (malarstwa, poezji itp.).

1. Shaftesbury: *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times*

W dziełach, które weszły do zbioru *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times* za życia autora, problem sztuki pojawia się w ścisłym związku z teorią piękna. Celem dzieła sztuki jest, najogólniej ujmując, stworzenie piękna, a przez to moralne doskonalenie jego autora oraz odbiorcy, zgodnie z ogólnym celem szeroko rozumianej przez Shaftesbury'ego twórczości. Tą problematyką filozof zajmuje się przede wszystkim w *Sensus Communis* oraz *Soliloquy; or An Advice to An Author*, luźne uwagi na ten temat można znaleźć również na kartach *The Moralists* oraz *Miscellaneous Reflections*. Pisma wydane pośmiertnie ze względu na swą specyfikę zostaną omówione w kolejnej części tego rozdziału.

³³⁰ *The Reformer*, wyd. cyt., *Hints for an Essay on the Drama*, wyd. cyt.

³³¹ Krytycy analizują przede wszystkim ironiczny styl pisarstwa Shaftesbury'ego (William Alderman, *The Style of Shaftesbury*, s. 209–215), poddają analizie jego *Letter Concerning Enthusiasm* (Richard Wolf, *Shaftesbury's Wit in 'A Letter Concerning Enthusiasm'*, s. 46–53, tenże, *Shaftesbury's Just Measure of Irony*, wyd. cyt., s. 565–585), wskazują na literackość *The Moralists* (Pat Rogers, *Shaftesbury and the Aesthetics of Rhapsody*, wyd. cyt., s. 244–257), podkreślają posługiwanie się komizmem (John G. Hayman, *Shaftesbury and the Search for a Persona*, "Studies in English Literature 1500 - 1900" 1970, vol. X, s. 491–504), próbują wpisać styl Shaftesbury'ego w szerszy kontekst nawiązując do tradycji Sokratejskiej ironii (Raymond A. Anselment, *Socrates*

Poglądy Shaftesbury ewoluowały jedynie w minimalnym stopniu, a jedyną cezurą, jaką można przeprowadzić w jego pismach jest podział na dzieła wykończone i wydane przez samego autora oraz dzieła nie ukończone, bądź umieszczone w zbiorze wbrew jego intencjom, zmianom podlegał jednak styl prac. Shaftesbury szybko rezygnuje z pedantycznego stylu *Inquiry* na rzecz dużo swobodniejszej formy: “rapsodycznego” stylu *The Moralists*, wewnętrznej rozmowy z samym sobą *Soliloquy*, czy luźnych zapisków *Miscellaneous Reflections* i niektórych pism wydanych przez Randa (*Philosophical Regimen i Plastics*). Powstawaniu kolejnych prac towarzyszyła jednocześnie pisarska autorefleksja. Jak wyglądał zatem “pisarski program” samego Shaftesbury’ego?

Podtytuł *The Moralists* brzmi: *Philosophical Rhapsody* – “Filozoficzna Rapsodia”. Na początku XVIII wieku termin “rapsodia, rapsodyczny” nie miał jeszcze ustalonego znaczenia. Pat Rogers wskazuje, że dla Shaftesbury’ego określenie to miało znaczyć tyle, co “zestrojone wierszy”, rozproszoną kolekcję, “mieszaninę, zestrój (*string*) (słów, zdań, opowieści itp.).³³² Literackość, swobodna forma nawiązująca do Platońskich dialogów, intryga wpleciona w rozmowy postaci, to efekt poszukiwań autora, który nie chciał jedynie poinformować czytelnika o pewnym rozumieniu terminu “piękno”, ale przede wszystkim chciał wywrzeć na niego wpływ, przekonać go, a tym samym zrealizować własną koncepcję emotywistycznego uwarunkowania rozumienia tego pojęcia. Kulminacyjnym momentem tych zabiegów staje się Hymn do natury. Intencją autora jest oddziaływać emocjonalnie na czytelnika tak, by ten, pochwycony prezentowaną wizją w podobnie entuzjastyczny sposób, spojrzął na przyrodę w zachwycie i dojrzał idealny porządek rzeczywistości.

“Potężna naturo! Mądra zastępczyni opatrności! Potężna Stwórczyni albo ty, moc nadająca boskości, najwyższy Stwórco! Ciebie wzywam, ciebie wychwalam! Tobie poświęcona jest ta samotnia, to miejsce, te wiejskie rozmyślania, a ja natchniony w ten sposób harmonią myśli, niespętany słowem, w luźnej mowie opiewam porządek natury w stworzonych istotach i chwałę piękności, które są tobie, o ty, źródło i zasado wszelkiego piękna i doskonałości.”³³³

and ‘*The Clouds*’: *Shaftesbury and a Socratic Tradition*, wyd. cyt., s. 171–182.).

³³² Pat Rogers, dz. cyt., s. 246.

³³³ *Moralists*, s. 286.

Styl jest podniosły, posilkuje się dużą ilością wykrzyknień, powtórzeń, długich, wieloczłonowych określeń, inwersji, zawiera także klasyczną inwokację. Powyższy cytowany fragment to realizacja koncepcji wyrażonej już wcześniej, w *Inquiry*, gdzie Shaftesbury zwracał uwagę na potrzebę odwołania się wrażliwości, całej sfery emocji, których odzew ewokuje wzniosłość natury:

“Jest niemożliwe, by taki *boski porządek* kontemplować bez uniesienia (*extasy*) i zachwytu, bowiem w pospolitej nauce i sztukach wyzwolonych (*Liberal Arts*) cokolwiek jest obdarzone właściwą harmonią i proporcją, potrafi też natchnąć uniesieniem tych, którzy posiadają jakąkolwiek wiedzę tego rodzaju.”³³⁴

Emotywistyczna poetyckość Shaftesbury’ego zostaje uzupełniona o dialogi, które pomagają “wciągnąć” czytelnika w dyskusję. O ile *alter ego* autora w *The Moralists* ma być Teokles, o tyle czytelnik ma utożsamić się z jego rozmówcą i uczniem – Filoklesem, by, podobnie jak ten drugi, zdobyć wiedzę o pięknie. Oba sposoby – odwołanie się do emocji oraz dialog – mają na celu skłonienie czytelnika do odtworzenia toku myślenia, jaki przechodzi instruowany przez Teoklesa Filokles.³³⁵ Dialog pozwala też na odrzucenie partykularnego punktu widzenia, gdy w starciu różnych poglądów ukazuje się dyskutowana kwestia. Tak prowadzone rozważania zyskują wymiar hermeneutycznego docierania do prawdy zapośredniczonej pierwotnie w myśleniu rozmówców. Shaftesbury ujmuje to następująco:

“Tu bowiem [tj. w dialogu – AG] autor zostaje unicestwiony, zaś czytelnik nie mając do kogo się zwrócić, również staje się nikim. Obie podążające za swym interesem partie od razu znikają. Scena jakby przypadkiem, w niezamierzony sposób, prezentuje sama siebie. Jest się pozostawionym, aby nie tylko w chłodny i obojętny sposób rozsądzać zadane myśli, ale także odnieść się do charakteru, geniuszu, wymowności, obyczajów osób, które je przedstawiają. Przystają one być kimś obcym, nie wzbudzającym zaangażowania. Nie wystarcza, by te osoby za każdym razem mówiły trafnie i właściwie. Trzeba ujrzeć, jak ugruntowane jest to, co one mówią, jaka jest tego podstawa, podłoże, z jakiego gruntu czerpią i jakiego rodzaju rozumowanie sobą przedstawiają. Rozumowanie musi mieć tu swój charakterystyczny znak, za pomocą którego można je rozpoznać.”³³⁶

³³⁴ *Inquiry*, s. 60–61.

³³⁵ Rolę dialogu w pisarstwie Shaftesbury’ego podkreśla Władysław Folkierski, *Ze studiów nad XVIII wiekiem*, wyd. cyt., s. 50 i nast.

³³⁶ *Soliloquy*, s. 100–102.

W przywołanym fragmencie splatają się rozmaite wątki koncepcji Shaftesbury'ego. Zgodnie z nią piękno polega na kształtowaniu formy zewnętrznej przez formę wewnętrzną, będącą realizującym się ideałem czyjejś osobowości. "Kształt" formy wewnętrznej wyznaczony jest "wewnętrzną ekonomią", strukturą afektów (rozumianą także jako zależność pobudzeń woli wyznaczoną hierarchią wyznawanych przez kogoś wartości). Wszelka zatem rozmowa byłaby wzajemnym odnoszeniem się do siebie podmiotów reprezentujących określone wartości; dzieło – filozoficzny traktat czy wynik artystycznego zamiaru – ze względu na dialogowy charakter - stanowiłoby medium takiej rozmowy. Dzieło należy więc opisać w kategoriach teleologicznych jako całość, "zestroj" elementów, odsyłający do pewnego rozumienia świata. Ma ono zawsze wymiar aksjologiczny: stawia w świetle źródło własnej wartości, "wewnętrzną formę" autora, jego charakter, osobowość, wyznawane przezeń wartości. Shaftesbury pisze o dialogu mając na myśli własne pisarstwo, ale można te uwagi odnieść do każdego dzieła sztuki. Ich "dialogowy" charakter pozwala jednocześnie uwzględnić zapośredniczenie podjętego tematu przez osobowość autora oraz odbiorcy, ale również ujrzyć poprzez nie dyskutowaną kwestię - ideę dzieła.

Takie Platońskie³³⁷ rozumienie twórczości zostaje ponownie zaakcentowane przez Shaftesbury'ego w projekcie *soliloquy*, wewnętrznej rozmowy z samym sobą. Jest ona koniecznym środkiem do określenia własnej postawy duchowej: ponieważ sens wartości nie jest dla nikogo *a priori* jasny, konieczne jest kształtowanie wewnętrznego zmysłu – także wtedy, gdy chodzi o wartość piękna.

"Można by sądzić – pisze Shaftesbury – że nie ma nic łatwiejszego niż poznać własny umysł (*Mind*) i zrozumieć, co jest naszym głównym celem (*Scope*), zgodnie z tym, co w rozmaitych okolicznościach naszego życia uznajemy za swój cel (*End*). Jednak, ogólnie rzecz biorąc, nasze myśli posługują się tak ciemnym i niewyraźnym językiem, że jest najtrudniejszą rzeczą na świecie kazać im mówić wyraźnie. Z tego powodu potrzebna jest właściwa metoda, by udzielić im głosu i akcentu. Starają się

³³⁷ Można odwołać się zarówno do postulowanej przez Platona konieczności zbliżenia się w pisarstwie do żywej mowy, jak i do Listu VII, gdzie, we fragm. 344 b stwierdza on, że słowo, pojęcie, nie jest ostatecznym celem filozofii, ale zaledwie narzędziem służącym do zaprojektowania oglądu idei. Dokładniejsze rozważenie posługiwania się przez Shaftesbury'ego formą dialogu można prowadzić w oparciu o analizę tej samej kwestii u Platona (problem ten doczekał się bogatej literatury), można też, w charakterze uzupełnienia, rozpatrywać go od strony teoretycznoliterackiej poprzez odwołania do rozmaitych strategii dialogowych, struktury języka itp.

to czynić za nas moralisci i filozofowie trzymając przed nami lustro słów, wydobywają z naszych piersi dźwięki i pomagają nam w jak najłatwiejszy sposób uosobić nas samych.”³³⁸

“Skoro utworzyliśmy [wewnątrz nas samych] głęboką i zaciszną (*intimate*) niszę (*Recess*) – komentuje antyczną mądrość Shaftesbury – i uformowaliśmy w sobie podwójną miarę, mogliśmy doskonalić się w moralności i prawdziwej mądrości. To, jak sądzili [antyczni myśliciele], było jedyną drogą do stworzenia w naszych piersiach tematu i ustanowienia tej współzależności, która jedyna może pogodzić nas z samym sobą i uczynić nasze wnętrze jednym dziełem.”³³⁹

Forma *soliloquy* zastępuje u Shaftesbury’ego dosłowność dialogu antycznego, zbyt podniosłego, by móc go dosłownie naśladować³⁴⁰, a jednocześnie pozwala poprzez proces dialogiczny odkryć rozumienie wartości. Podobnie jak świadomość piękna, rozumienie to jest zależne od wewnętrznej spójności afektów, *integrity of Mind*.

Podsumujmy: jeżeli uwagi Shaftesbury’ego na temat własnego pisarstwa traktować jako spojrzenie na dzieło sztuki w ogóle, dotychczasowe rozważania wskazują na dialogiczność, emotywistyczne oddziaływanie na uczuciową sferę psychiki odbiorcy, oraz – co istotne – uznanie powinowactwa tak rozumianego tworu sztuki z wartością piękna. Dzieło sztuki jest nie tylko środkiem wywołania u odbiorcy określonych uczuć, ale (podobnie jak w przypadku idealnego i zmysłowego aspektu piękna) sposobem ujawnienia się wewnętrznej formy, ducha artysty. Jak jednak pogodzić dwa wątki: “prześwitywania” ducha artysty w dziele, i tego co dla dzieła swoiste: jego tematu, idei, jednocześnie ujawniającej się w dialogu?

Uwagi Shaftesbury na temat poszukiwanej przezeń formy pisarstwa i odwołanie się przy tej okazji do antycznego dialogu po raz kolejny kierują uwagę na platoński rodowód jego filozofii. Chociaż zaciążył on najsilniej na stworzonej przezeń teorii piękna, widoczny jest również w sposobie odczytywania procesu artystycznego. Jest to szczególnie widoczne w odniesieniu do trzech rodzajów piękna (zmysły – forma wewnętrzna – idea), stanowiących rozwinięcie myśli zawartych w m. in. Platońskiej *Uczcie*³⁴¹. W sposobie odwołanie się do pism Platona

³³⁸ *Soliloquy*, s. 64.

³³⁹ Tamże, s. 60–62.

³⁴⁰ Tamże, s. 104 i nast.

³⁴¹ Por. zwł. fragm. 210a–211b. (Platon, *Uczta*, przeł. W. Witwicki, Warszawa: Wydaw-

widać także nierozzerwalność związku teorii piękna z teorią sztuki: Shaftesbury rozwija idealne rozumienie piękna i twierdzi, że dzieło sztuki jest jedynie sposobem wytworzenia tej wartości. Pomija natomiast inny istotny fragment pism Ateńczyka: tę część *Państwa*, która opisuje sztuki naśladowcze.

“Prawda, że łóżka są jakoś trzy – pisze Platon – jedno to, które jest w istocie rzeczy; moglibyśmy może powiedzieć – uważam – że je bóg zrobił. Albo kto inny? – Nikt inny – myślę – A jedno to, które stolarz. – Tak – powiada. – A jedno to, które malarz. Czy nie? – Niech będzie. (...) – Więc autora trzeciego z kolei tworu licząc od natury rzeczy, nazywasz naśladowcą? – Tak jest – powiada. – Więc tym samym będzie i autor tragedii, jeżeli jest naśladowcą – on będzie kimś trzecim z natury, licząc od króla, i od prawdy, i wszyscy naśladowcy tak samo. – Gotowo tak być.”³⁴²

Zupełnie inaczej brzmi deklaracja Shaftesbury’ego:

“Poeta jest prawdziwie drugim stwórcą, prawdziwym Prometeuszem niżej Jowisza. Na podobieństwo Najwyższego Artysty czy uniwersalnej twórczej przyrody (*Plastic Nature*), tworzy pewną spójną i proporcjonalną całość o właściwym poddaniu i podporządkowaniu części. Zaznacza on granice namiętności, zna ich dokładny układ i miarę, za pomocą której je przedstawia, zaznacza wzniosłość (*sublime*) uczuć i działań, odróżnia to, co piękne i to, co zdeformowane, godne uwielbienia i obrzydliwe. Ten moralny artysta (*Moral Artist*) potrafi naśladować w ten sposób Stwórcę i zna wewnętrzną formę i budowę bliźnich (...)”³⁴³

Shaftesbury – inaczej niż Platon – uważa, że piękno będące dziełem człowieka może wiernie naśladować “proces upiększania” właściwy przyrodzie.³⁴⁴ Pamiętamy, że rozumienie piękna przyrody odwoływało się do pojęcia jej ducha, odpowiednika ludzkiej wewnętrznej formy. W podstawowym dla Shaftesbury’ego sensie, w s z e l k i proces kształtowania materii przez ducha należy traktować jako działalność odpowiadającą realizacji artystycznego zamiaru. W akcie upiększania forma staje się odpowiednikiem dzieła sztuki, kierowanej myślą czy też zamiarem (*design*) ducha. To właśnie pojęcie *design* staje się w późnych pismach synonimem sztuki pięknej. Naśladownictwo nie dotyczy form, ale procesu ich kształtowania. W tym miejscu Shaftesbury zgodziłby się z Platonem, że mocą naśladownictwa

nictwo Recto, s. 84–86.)

³⁴² Platon, *Państwo*, 597 b–e, przeł. W. Witwicki, Warszawa: AKME, t. II, s. 217–218.

³⁴³ *Soliloquy*, s. 110.

³⁴⁴ Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, wyd. cyt., s. 317.

zjawisk może powstać co najwyżej nieudana imitacja przyrody w jej aspekcie zmysłowym, której piękno byłoby pięknem ostatniego, trzeciego stopnia. Przyroda dostarcza raczej formalnego wzorca: jej zjawiska wskazują na idealne piękno, zaś artysta właściwie odczytując jej wskazówki ma za zadanie wyrazić w swym dziele formę wewnętrzną opisywanych postaci. W odniesieniu do piękna będzie to oznaczać zwrot od niewolniczego kopiowania np. konkretnych zestawień barwnych już istniejących w przyrodzie, do tworzenia takiej kompozycji, która, choć może zaistnieć po raz pierwszy, tworzy harmonijną całość:

“Zatem poeta, filozof albo pisarz, jest zawsze prawdziwie kopistą *według* natury. Jego styl może się różnić i odpowiadać czasom, w których żyje, nastrojowi (*Humour*) jego epoki lub kraju: maniera, ubiór postaci, kolorystyka mogą się zmieniać. Jednak jeżeli jego szkic jest niewłaściwy, a zamiar (*Design*) przeciwny naturze, jego dzieło uznane będzie za śmieszne, gdy tylko podda się je wnikliwej ocenie. Albowiem nie wyszodzi się przy tym samej natury.”³⁴⁵

Konieczność odwołania się do natury nie wynika jedynie z potrzeby naśladowania istniejącej w niej harmonii. Shaftesburiańskie *mimesis* dotyczy aktu upiększania, przejawiania się pięknego ducha w formie zewnętrznej. Dzieło sztuki może być zatem uznane za piękne tylko o tyle, o ile piękny był duch artysty. Dzieło ma dwojaki charakter: z jednej strony jest ekspresją osobowości artysty – to od niej zależy jego piękno – z drugiej jednak strony odsyła ono do przedstawionego przedmiotu (a właściwie jego ideału zapośredniczonego zmysłową formą dzieła). Obie płaszczyzny Shaftesbury traktuje łącznie, czego wynikiem jest niemożliwość wykazania specyfiki sztuki będącej czymś innym niż powtórzenie procesu przejawiania się idealnego porządku w zjawiskach przyrody. Oddzielenie obu funkcji dzieła umożliwiłoby wskazanie na szczególny charakter dzieła sztuki: inaczej niż jakiegokolwiek wytwory ducha wskazujące na jego piękno, dzieło sztuki należałoby oceniać ze względu na umiejętne uchwycenie wewnętrznej formy przedstawianego obiektu. Dzieło mogłoby być rozważane nie tylko w odniesieniu do ducha artysty, a zatem nie tylko jako przejaw piękna. Wyraźne oddzielenie zdolności dzieła do uchwycenia ideału przedmiotu (tak jak ma to miejsce w omawianym wcześniej przykładzie płótna Klingsora) pozwoliłoby ukazać artystę jako twórcę innych wartości niż piękno. Shaftesbury nie dokonuje jednak takiego kroku: obie funkcje

dzieła (ekspresyjność i mimetyczność), traktowane w przytoczonej wcześniej definicji Tatarkiewicza rozłącznie, według Shaftesbury'ego są ze sobą nierozzerwalnie związane. Także w pismach wydanych pośmiertnie nie odchodzi on od takiego rozumienia sztuki, choć zagadnienie to zaczyna go coraz bardziej interesować. Stwierdza tam np. "złe kształty: złe umysły (*Minds*), zniekształcony szkic (*design*): zniekształcona wyobraźnia. Brak szkicu, zamiaru (*design*): brak myśli."³⁴⁶ Obraz Klingsora, zbliżający się do uchwycenia ideału przedstawianej postaci, będący przy tym autoportretem, mógłby stanowić przykład syntezy obu wymienionych aspektów. Kожарzenie z pięknem wartości dzieła sztuki każe doszukiwać się źródła piękna w twórczym zamiarze (*design*) artysty. W odróżnieniu jednakże od człowieka, którego forma wewnętrzna może być piękna, musi być traktowana jako wewnętrznie harmonijna. Skoro zatem dzieło stworzone ludzką ręką powinno być piękne, to dzieło rozumiane jako całość zjawisk natury z konieczności wskazuje na swój piękny ideał. W przeciwieństwie do człowieka natura nie może błędzić.

Shaftesbury uzupełnia takie rozumienie dzieła: jego ocena musi uwzględnić okoliczności powstania, odniesienie do epoki, stylu, specyficznych upodobań twórcy. Można to ująć inaczej: "szeroki" sposób oceny dzieła odwołujący się do całej sfery wobec niego zewnętrznej stanowi etap wstępny do zasadniczego "dialogu" z dziełem oraz adekwatności ujęcia ideału. Ocena, która poprzestałaby na uwzględnieniu tych zewnętrznych okoliczności i odwoływałaby się do historii sztuki lub widziała w dziele jedynie jeden z przejawów procesu kulturowego, mięłaaby zdaniem Shaftesbury'ego celu.

Wreszcie sprawa ostatnia: w odniesieniu do sztuk pięknych Shaftesbury używa określenia *designing, designatory*. Termin *design* ma podwójne znaczenie – pierwsze ("szkic") łatwo można odnieść do dzieła sztuki, drugie zaś odnosi się pierwotnie do teorii piękna i oznacza "zamysł", "zamiar", wewnętrzne piękno przeciwstawione sferze zjawiskowej. "Cóż cię uderza jeśli nie zamiar? Cóż oto podziwiasz, jeśli nie ducha bądź to, czego jest on źródłem? To duch sam formuje. Pozbawione ducha wszystko jest odrażające, a nieukształtowana materia sama jest

³⁴⁵ *Soliloquy*, s. 186.

³⁴⁶ *Plastics*, s. 105.

kaleka.” twierdzi Teokles w znanym już fragmencie *The Moralists*.³⁴⁷ Sztuka opiera się na celowym, świadomym zamiarze. Jak podaje Władysław Tatarkiewicz, propozycja Batteux posłużenia się terminem “sztuki piękne” była zwieńczeniem długoletnich prób opisu sztuki zmierzających do jej oddzielenia się od nauki i rzemiosła. Próbowano określać tego rodzaju sztuki mianem “sztuk umysłowych” (G. Manetti), “szlachetnych” (G. P. Capriano), “pamięciowych” (L. Castelvetro), “obrazowych” (F. Menestrier) czy “poetycznych” (E. Tesauro).³⁴⁸ Shaftesbury bliski jest pierwszemu z tych określeń: sztuka jest tworem ludzkiego ducha i zwraca się do ducha odbiorcy. Sztuka oparta jest na “zamiarze”, duchowym, umysłowym “szkicu”, pojęciu przez artystę pewnego ideału, wobec którego akt nadawania dziełu materialnego kształtu jest procesem wtórnym. Te same określenia filozof powtarza pisząc o sztuce jako o *designing art*³⁴⁹, *designatory art*³⁵⁰ czy jako o sztuce kontemplacyjnej – *contemplatory art*.³⁵¹

Nie sposób sprowadzić dzieła do samej ekspresji i subiektywności. Czysta ekspresja przestałaby być czytelna dla kogokolwiek poza samym artystą – stałaby się – jak ujmuje to Cassirer – osobistym wylewem uczuć. Nie można jednak uciec od naśladowania natury: każde dzieło musi coś przedstawiać, posługiwać się jakościami zmysłowymi. Oba bieguny – subiektywny i obiektywny, ekspresyjny i naśladowczy – są ze sobą nierozzerwalnie związane.³⁵² Dzieło, które chciałoby “jak najwierniej” naśladować przyrodę, stałoby się mechanicznym powieleniem rzeczywistości. Shaftesbury proponuje, by nie tylko oba aspekty traktować łącznie, ale także, by przypisać dziełu rolę “pośrednika”. W procesie ukazywania się piękna, jak widzieliśmy w rozdziale trzecim, taką rolę spełniał człowiek, dla którego w akcie “osądu i kontemplacji” to, co fenomenalne, mogło być odczytane jako ideał. Podobnie, gdyby w dziele sztuki wyeliminować pierwiastek “artystyczny” (zdolność pojmowania zjawisk jako przejaw ideałów), dzieło prawdopodobnie przedstawiałoby się jedynie jako same “zjawiska”, przypominałoby mechanicznie odтворzone fragmenty przyrody, podobnie jak ma to miejsce na zdjęciach dokona-

³⁴⁷ *Moralists*, s. 336.

³⁴⁸ Władysław Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 28–30.

³⁴⁹ Shaftesbury, *A Letter concerning Design* [w:] *The Life, Unpublished Letters and The Philosophical Regimen*, wyd. cyt., s. 22.

³⁵⁰ *Plastics*, s. 90.

³⁵¹ *Plastics*, s. 109.

³⁵² Ernst Cassirer, *Sztuka*, wyd. cyt., s. 244.

nych przez automatyczną kamerę sterowaną mechanizmem. Różniłoby się ono od dzieła artysty fotografa, opartego na “zamiarze” polegającym na odniesieniu się artysty do sfery ideałów.

“Jakkolwiek trudnym i rozpaczliwym przedsięwzięciem może się wydać staranie się artysty i dążenie do osiągnięcia w dziele doskonałości, to jeśli nie posiada on idei doskonałości będącej dlań celem, jego dokonania zawsze będą niedoskonałe i słabe. Chociaż jego zamiarem jest podobanie się światu, musi w pewien sposób stanąć ponad nim, nie spuszczać spojrzenia z owej skończonej gracji, tego piękna natury i tej doskonałości harmonii, którą reszta ludzkości, odczuwając jedynie jej skutki, a nie rozumiejąc przyczyny, określa terminem *Je-ne-sais-quoi*, “czymś niezrozumiałym” i uważa za rodzaj czaru czy zauroczenia, którego autor sam nie umie wyjaśnić.”³⁵³

Umiejętność artysty, która polega na przekazaniu formy wewnętrznej, doskonałości, choć ma oznaczać nieskrępowaną twórczą aktywność, nie poddana żadnym regułom, mogłaby okazać się niezrozumiała, zmienić się w *je-ne-sais-quoi*. Reguły, jakie Shaftesbury wyznacza dla sztuki, nie są zbiorem przepisów określających konkretną realizację artystycznego zamierzenia, co zresztą w świetle jego teorii estetycznej byłoby niemożliwe. Shaftesbury’emu chodzi o wyznaczenie takiego prawidła, którego zastosowanie zapewniałoby “adekwatne” przedstawienie ideału oraz “sprawne” jego odczytanie. Zgodnie z takim prawidłem dzieło sztuki jest autonomiczne względem przyrody, lecz podobnie jak i ona, jego elementy mają tworzyć pewną zorganizowaną całość – *a whole*:

“Malarz, jeśli ma jakikolwiek geniusz, rozumie *prawdę* i jedność zamiaru (*design*) i wie, że postępuje wbrew naturze nawet wtedy, gdy podąża za naturą zbyt blisko i całkowicie wiernie (*strictly*) kopiuje *życie*. Jego sztuka bowiem nie pozwala mu na zawarcie *całej* natury w dziele, lecz jedynie jego część. Jednakże jeśli dzieło to ma być piękne i być nośnikiem prawdy, musi samo w sobie być pewną całością, kompletne, niezależne, a poza tym tak wielkie (*great*) i łatwe w ujęciu (*comprehensive*), jakie tylko artysta jest w stanie stworzyć. Tak więc szczegóły muszą służyć ogólnemu zamiarowi, a wszystkie rzeczy podlegać temu, co jest zasadnicze w celu stworzenia łatwości ogarnięcia wzrokiem (*Easiness of Sight*), prostego, pojedynczego i jednorodnego spojrzenia, które byłoby załamane i zaburzone, gdyby

dzieło zawierało cokolwiek szczegółowego i wyróżniającego się.”³⁵⁴

Dzieło ma stanowić pomniejszoną kopię całości natury, zaś wszystkie jego elementy mają być ze sobą powiązane na zasadzie związku celowego, tak jak dzieje się w naturze. Niedoskonałość dzieła sztuki polegałaby albo na wyłamaniu się niektórych części z takiego wzajemnego związku albo też na zbyt dużej ich liczbie, przez co utrudnione byłoby postrzeżenie treści dzieła (zamiaru artysty). Nadmiar elementów, kapryśność formy, eklektyzm, to główne błędy, jakie można odnaleźć w niektórych z nich. Można z tego wyczytać praktyczne reguły, jak ta, że “każde dzieło musi mieć na celu ogrom (*Vastness*) i być tak wielkie, bądź tak długo trwać, jak to tylko możliwe, tak jednak, by było uchwycone jednym łatwym spojrzeniem albo trwać w całości w pamięci”.³⁵⁵ Dzieło nie zapewnia spójności zgodności kolorów, dobór barw, ale jedność zamiaru. Artysta musi podporządkować całe dzieło jednej myśli. Jej przedstawienie musi dokonywać się tak, aby widz nie skupił uwagi na przypadkowym szczególe czy na warstwie zmysłowej – dźwiękowej, barwnej, słownej. Realizacja zamiaru musi być “przezroczysta”.

Podstawowym celem sztuki jest doskonalenie moralne poprzez stworzenie piękna, zaś ideałem artysty jest *virtuoso*, wirtuoz. To miłośnik piękna, jednostka, która “uwewnętrzniła” harmonię dostrzegalną w świecie zjawisk tak, że piękno jej formy wewnętrznej odpowiada pięknu przyrody. Teza Shaftesbury’ego jest następująca: naśladowanie natury jest przede wszystkim naśladowaniem jej ładu, porządkowaniem struktury afektów. Tak należy rozumieć oddziaływanie piękna przyrody. Dzieło artysty może spełniać tę rolę w podwójny sposób: artysta, studiując naturę, doskonali sam siebie, natomiast jego dzieło może pozytywnie oddziaływać na odbiorcę. “Wirtuoz” ma jeszcze inne znaczenia. Studiowaniu natury Shaftesbury przeciwstawia akademicki styl uprawiania filozofii, pedantyczność, wyszukaną uczoność. Wirtuozi są więc ludźmi takimi jak bohaterowie *The Moralists*, “interesujący się przede wszystkim tym, co piękne, jak pisze Władysław Folkierski, ale nie stroniący wcale od towarzystwa, owszem, lubujący się w obcowaniu z towarzyszami i przyjaciółmi, spotykanymi na zebraniach poufalitych, na których łagodnie i wesoło roztrząsają najbardziej zawile kwestie społeczne i reli-

³⁵³ *Soliloquy*, s. 264.

³⁵⁴ Tamże, s. 142–143.

³⁵⁵ Tamże, przypis.

gijne i na tej drodze najlepiej i najłatwiej dochodzą do prawdy, wiedzy i mądrości.”³⁵⁶ Wirtuoz to “artysta życia”, koncepcja estetyczna Shaftesbury’ego ściśle związana jest z pojęciem “dobrego smaku”, kultury, dobrego wychowania.³⁵⁷ Ze względu na swój emotywistyczny charakter odkrywanie piękna okazuje się być jednocześnie doskonaleniem moralnym; jak pisze Shaftesbury “w ten sposób sztuki i cnoty są stale w przyjaźni, nauka wirtuoza i cnota stają się w pewien sposób jednym i tym samym.”³⁵⁸

2. Shaftesbury: *Second Characters* i *Philosophical Regimen*

W 1714 r. do drugiego wydania *Characteristics* dołączono krótką rozprawę Shaftesbury’ego będącą jego komentarzem do malarskiego przedstawienia Herkulesa wahającego się pomiędzy wyborem bogini cnoty i przyjemności. Obraz ten, malowany przez neapolitańskiego malarza Paolo de Mattheis, nawiązywał do fragmentu *Memorabiliów* Ksenofonta. Miał on powstawać na podstawie instrukcji Shaftesbury’ego, które stały się pretekstem dla przedstawienia przez niego kilku uwag na temat malarstwa oraz sztuki w ogóle. Inną przyczyną zainteresowania filozofa tym tematem był zamiar opatrzenia przygotowywanego właśnie drugiego wydania zbioru prac rycinami najśłynniejszego ówczesnego rytownika Simona Gribelina. Shaftesbury był bardzo zainteresowany sposobem, w jaki za pomocą rysunków mógłby wyrazić swą koncepcję estetyczną.³⁵⁹

Dziełko to w zamyśle autora stanowiło początek większej całości pism, które miały wejść do zbioru jako czwarty tom *Characteristics*.³⁶⁰ Miał on stanowić podsumowanie dotychczasowych dociekań, zaś jego tematem miało być *Second*

³⁵⁶ Władysław Folkierski, dz. cyt., s. 44.

³⁵⁷ Zwraca na to uwagę Lawrence Klein w swym eseju *The Third Earl of Shaftesbury and the Progress of Politeness*. Klein umieszcza pisarstwo Shaftesbury’ego w szerszym kontekście przemian społecznych, które doprowadziły do samego pojawienia się kategorii “ogłady”, “dobrego smaku”. Analizując historię idei “ogłady” (*politeness*) i jej związek z cnotą (*virtue*) w pismach filozofa, podsumowuje ona: “‘Ogłada’ musiała być filozoficzna dokładnie tak, jak filozofia musiała być ‘ogładzona’. ‘Ogłada’ bez filozofii [tu: moralności – AG] byłaby niespójna; filozofia bez ‘ogłady’ – hermetyczna.” Zob. Lawrence Klein, *The Third Earl of Shaftesbury and the Progress of Politeness*, “Eighteenth-Century Studies” 1985, vol. XVIII, no. 2, s. 200. Trudno natomiast zgodzić się z tezą Fowlera, iż *virtuoso* oznacza po prostu amatora, dyletanta – takie rozumienie tego pojęcia oddaje tylko jedno z jego znaczeń i nie odnosi się do całości teorii Shaftesbury’ego, w której należy je umieścić. (Thomas Fowler, *Shaftesbury and Hutcheson*, wyd. cyt., s. 126.)

³⁵⁸ *Soliloquy*, s. 270.

³⁵⁹ R. L. Brett, *The Third Earl of Shaftesbury*, wyd. cyt., s. 52.

Characters, “wtórne pismo” – sposoby przedstawienia ludzkich charakterów w sztuce. Tak przemyślana całość miała składać się z czterech prac *A Letter concerning Design*, *A Notion of the Historical Draught of Hercules*, *The Picture of Cebes* oraz *Plastics*.³⁶¹ Prawdopodobnie oprócz tego do zbioru miały wejść również przynajmniej fragmenty notatek Shaftesbury’ego wydanych wcześniej przez Randa w poprzednim zbiorze.³⁶²

Rozległość nowej tematyki, którą Shaftesbury planował zająć się na krótko przed śmiercią³⁶³ sprawiła, że zapiski (dotyczy to przede wszystkim *Philosophical Regimen* oraz *Plastics*) sporządzane bardzo pośpiesznie, nieraz spisywane przez sekretarza, zawierają wiele skrótów, najczęściej przybierają formę uwag do dalszego wykorzystania, niekiedy nawet stają się nieczytelne.³⁶⁴ Z tego też powodu pisma wydane pośmiertnie prezentują nieco inny punkt widzenia niż te, które Shaftesbury zdążył opublikować. Te drugie prezentują koncepcję estetyczną w sposób demonstracyjny (stąd wspomniane poszukiwanie dogodnej formy). Z zapisków wyjętych “z szuflady” po śmierci filozofa wyłania się – chciałbym to podkreślić – ten sam obraz, ta sama teoria, choć widziana “od środka”. Oznacza to, że jeżeli w pismach wcześniejszych Shaftesbury ukazywał dojście do prezentowanego przezeń rozumienia piękna, dojście, które wiodło przez poznanie zmysłowe, to *Philosophical Regimen* korzysta z tego rozumienia, ale traktuje piękno przede wszystkim jako charakter formy wewnętrznej, nie opisując już jej zmysłowego sposobu przejawiania się. Istnienie odkrywanej w *The Moralists* harmonii świata, poszukiwanego Najwyższego Ducha jednoczącego wszystkie zjawiska natury, Shaftesbury przyjmuje jako pewnik:

“Cóż za wstyd sprzeciwiać się całości i powszechnemu dobru, uniwersalnemu, najwyższemu, najwspanialszemu, najczcigodniejszemu celowi (*interest*)!

³⁶⁰ Benjamin Rand, *Introduction*, w: Shaftesbury, *Second Characters...*, wyd. cyt., s. XI.

³⁶¹ Tamże, s. 2.

³⁶² Shaftesbury pisze o tym w *Idea of The Work*, wstępie do pism zebranych w zbiorze *Second Characters...*, wyd. cyt., s. 11.

³⁶³ “Muszę jeszcze napisać ci – czytamy w liście Shaftesbury’ego do Thomasa Micklethwaytha – słowo o tym, że jeśli dożyję i będę mógł podążać dalej w innych wirtuozowskich badaniach, z konieczności pociągną one za sobą (jak łatwo możesz to sobie wyobrazić) konieczność skupienia się i objęcia większej ilości rzeczy, niż początkowo przedsięwziąłem.” (cyt. za: Benjamin Rand, *Introduction* w: Shaftesbury, *Second Characters...*, wyd. cyt., s. XII.)

³⁶⁴ Lawrence Klein na podstawie badań dokumentów zgromadzonych w Public Record Office w Londynie zarzuca Randowi niedokładne odczytanie pism filozofa, (*The Third Earl of Shaftesbury and the Progress of Politeness*, wyd. cyt., s. 199.)

Cóż za szaleństwo! Przecież cel ten musi zwyciężyć i zwycięży, czy twa sztuka chce czy nie chce tego, cieszy się z tego, czy nie.”³⁶⁵

Shaftesbury zdaje się sceptycznie patrzeć na moralne oddziaływanie zmysłowego piękna:

“Cóż jednak jest takiego [co ukazywałoby naturalny porządek, pokój i słodycz] w umysłach (*minds*) tych, którzy tu spacerują i są posiadaczami wszystkich tych [willi i ogrodów naśladowujących naturalne piękno]? Jaki pokój? Jaka harmonia? – Żadna, gdyż jeśli by taka była, nie odczuwaliby potrzeby takiego zewnętrznego piękna: żadnego podziwu, żadnego poszukiwania porządku w tym, co zewnętrzne, żadnej namiętności w stosunku do takiego piękna i jakiegokolwiek piękna tego rodzaju. (...) Zamiast tego umiłowanie cnoty i spacery po uliczkach ducha”³⁶⁶

Zmiana perspektywy odbija się na tworzony przez Shaftesbury’ego teorii sztuki, gdy uznaje on, że zmysłowy wymiar dzieła jest jedynie pretekstem do tego, by “w mierze sylab i dźwięków (podobnie jak w dziełach plastycznych) wyrazić harmonię i symetrię wewnętrznego rodzaju”.³⁶⁷ Trzeba jednak zauważyć, że pisma pochodzące z tomu *Second Characters* przedstawiają bardzo nierówną wartość z punktu widzenia analizy teorii dzieła sztuki. Najmniejsze znaczenie ma *Picture of Cebes*, będące tłumaczeniem dialogu Kebesa z Kyzikos pt. *Obraz*³⁶⁸ z krótkim komentarzem autora. Tematem *A Letter of Design* jest zbiorem uwag na temat zależności powstania wartościowej sztuki od warunków politycznych i społecznych. Pisma te zostają w niniejszej prezentacji pominięte.³⁶⁹

³⁶⁵ *Regimen*, s. 93.

³⁶⁶ Tamże, s. 246–247. Spotykane wśród komentatorów skrajne przeciwstawienie poglądów prezentowanych przez Shaftesbury’ego w pismach wchodzących w skład *Characteristics* oraz w pismach wydanych przez Randa wydaje się jednak niesłuszne. Shaftesbury pisze bowiem w pewnym miejscu, że do przygotowywanego właśnie czwartego tomu *Characteristics* ma zamiar wykorzystać fragmenty wcześniejszych prac, natomiast całość ma być napisana tak, że “w tekście nie ma być nic poza tym, co czytałoby się z łatwością, gładko, bez powierzchownych trudności i ciężkich studiów”, zatem praca ta, po wykończeniu nawet stylem miałaby przypominać wcześniejsze publikacje. (*Idea of The Work*, [w:] *Second Characters...*, wyd. cyt., s. 9) Na podstawie analizy późnych pism Esther Tiffany wysunęła tezę, że do wszystkiego, co Shaftesbury pisze o estetyce i pięknie, odnosi się jako do przejawów “degeneracji”, co jednak chociażby w świetle prezentowanej przez filozofa teorii sztuki wydaje się błędne (Esther A. Tiffany, *Shaftesbury as Stoic*, “Publications of Modern Language Association” 1923, vol. XXXVIII, s. 642–684). Podobne przeciwstawienie można spotkać także w dwóch znakomitych pracach: R. Voitle, *The Third Earl of Shaftesbury*, Los Angeles: Louisiana State University Press, 1984 oraz, Alfred Owen Aldridge, *Shaftesbury and the Deist Manifesto*, wyd. cyt.

³⁶⁷ Shaftesbury, *Idea of The Work*, wyd. cyt., s. 10.

³⁶⁸ Zob. Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, przeł. I. Krońska (i in.), Warszawa: PWN, 1984, s. 149.

³⁶⁹ Odsyłam do komentarzy zawartych w pracy McGeary, *Shaftesbury on Opera, Spectacle*

W *Historical Draught or Tablature of the Jugment of Hercules* Shaftesbury prezentuje definicję dzieła sztuki będącą podsumowaniem dotychczasowych dociekań, zgodnie z nią jest to “pojedyncze dzieło dostępne w jednym ujęciu i ukształtowane przez jeden, pojedynczy intelekt (*intelligence*), znaczenie (*mean*) lub zamiar (*design*); tworzy ono pewną rzeczywistą całość dzięki stałej i koniecznej relacji swych części takiej samej, jak ta, która jednoczy członki naturalnego ciała”.³⁷⁰

Dzieło przestaje być przede wszystkim emanacją wewnętrznej formy artysty, staje się samodzielnym przedstawieniem ludzkich charakterów. Nie musi wiernie kopiować wyglądu ludzi, ani też natury, rządzi się własnymi prawami, zasadą jego istnienia jest rozumiane po arystotelesowsku prawdopodobieństwo. Prawdopodobne jest przedstawienie wyglądu opisywanej rzeczywistości, które nie kopiuje z natury, ale tworzy całość według natury. W ten sposób w warstwie obrazowania można mówić jedynie o prawdopodobieństwie, ale dzięki niemu dzieło może ukazać prawdę ideału. Dzieje się tak, ponieważ całość dzieła zespolona jest na zasadzie celowości jednolitym zamiarem artysty, natomiast wszystkie poboczne elementy dzieła muszą usunąć się w cień, by “to, co zasadnicze i podstawowe, mogło się natychmiast ukazać, nie pozostawiając umysłu widza w jakiegokolwiek niepewności”.³⁷¹ W ten sposób Shaftesbury uzasadnia konieczność stosowania zasady klasycznej trójjedności miejsca, czasu i akcji. Wykroczenie przeciwko niej może oznaczać wykroczenie przeciw wiarygodności, prawdopodobieństwu, a nawet przeciwko samej istocie sztuki polegającej na jednorodności i prostocie zamiaru wiążącego wielość elementów. “Nadzwyczajną prostotą” okazuje się fakt, że “ten sam duch może bez przeszkód rządzić całością zamiaru”.³⁷² W malarstwie

and Liberty, “Music and Letters” 1993, vol. LXXIV, s. 530–541. Autor analizuje tam poglądy Shaftesbury na temat zależności kondycji sztuki od wolności politycznej (temat *A Letter of Design*)

³⁷⁰ *Hercules*, s. 32.

³⁷¹ Tamże, s. 38.

³⁷² Tamże, s. 51. Francis Hutcheson rozwinie później tę teorię i uzna za regułę piękna “jedność w wielości”, stanowi to jednak odstępstwo od prezentowanej tu koncepcji: Shaftesbury nigdy nie twierdzi, że należy, albo nawet, że jest możliwe poszukiwanie piękna w jakościach przedmiotów (Hutcheson przedstawiając swą zasadę piękna, udowadniał na przykład, że siedmiokąt jest piękniejszy od trójkąta, bowiem w pierwszym przypadku jednolita zasada ogarnia większą różnorodność części. “Figury, które pobudzają w nas idee piękna zdają się [przedstawiać] jedność w różnorodności (*Uniformity amongst Variety*). Istnieje wiele ujęć (*Conceptions*) rzeczy, dzięki którym można je uznać za przedmioty czy to okazałości, nowości, świętości i innych jeszcze [wartości] (...) Jednakże to, co nazywamy pięknem w przedmiotach, mówiąc matematycznie, polega na złożeniu *ratio* jedności i różnorodności. Tak więc gdzie ciała są równe w swej jednorodności, piękno

wymaga się zatem, by “artysta ukończył swe dzieło w tym samym tonie, w jakim je zaczynał”.³⁷³ “Pośrednicząca” rola dzieła sztuki (odesłanie umysłu odbiorcy do wyrażanej treści) prowadzi do postulatu służebnej roli warstwy przedstawieniowej. Odbiór dzieła nie powinien polegać na rozkoszowaniu się zmysłowymi jakościami takimi jak kolor czy kompozycja. Shaftesbury ponownie (wcześniej czynił tak przy okazji analizy smaku estetycznego) posługuje się przeciwstawieniem przyjemności czysto zmysłowej oraz przyjemności płynącej z kontemplacji:

“Chociaż kolory są pomocne jako środek przedstawienia zamysłu, to jednak nie istnieje nic odleglejszego od intencji [artysty], jak ukazanie kolorów lub ich mieszaniny, by w ten sposób sprowadzić całkiem odmienną i płynną przyjemność zmysłów.”³⁷⁴

Dzieło należy zdaniem Shaftesbury’ego rozpatrywać w perspektywie celowościowej, tak jak żywy organizm. W przeciwieństwie do przedstawienia, które ma na celu ukazanie ideałów, obraz, który “bawiłby się” kolorami, wiersz będący jedynie grą słów, oddziaływałyby jedynie mechanicznie na zmysły, wzbudzając uczucie przyjemności. Shaftesbury wymienia w *Plastics* kilka rodzajów zepsucia smaku koniecznego do stworzenia wartościowego dzieła. Należy do nich niekorzystanie przez twórcę z należytych wzorów, gdyż prowadzi to do zastąpienia sztuki pedanterią (gdy kopiowana jest np. maniera artystyczna, natomiast nie jest uchwycona zasada twórcza, zamysł). Innym błędem jest pośpiech (zamiast tego Shaftesbury proponuje spokojne rozważenie zamiaru, *soliloquy*). Inne rodzaje zepsucia to zabawa sztuką, zniewieściałość, roztkliwienie, wreszcie upodobanie w scenach obscenicznych czy potwornościach. Uwagi te dotyczą – ogólnie rzecz ujmując – pomieszania przyjemności zmysłowej i specyficznej przyjemności artystycznej i estetycznej. W pierwszym przypadku przyjemność jest natury czysto wrazeniowej, drugi rodzaj przyjemności opiera się na odniesieniu zjawisk do sfery

polega na większej różnorodności, gdzie natomiast są one sobie równe stopniem różnorodności, tam piękno polega na jedności.” (Francis Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, London 1725, s. 17.) Oczywiście powinowactwa obu teorii są dużo bardziej złożone, Hutcheson jest znany przede wszystkim jako kontynuator shaftesburiańskiej koncepcji zmysłu wewnętrznego. Na temat związków obu teorii estetycznych zob. Peter Kivy, *The Seventh Sense. A Study of Francis Hutcheson’s Aesthetics And Its Influence in Eighteenth-Century Britain*, wyd. cyt., s. 1–21.)

³⁷³ *Hercules*, s. 50.

³⁷⁴ Tamże, s. 61.

idealnej. Stąd sprzeciw wobec wszelkiego rodzaju sztuki “afektowanej”, sentymentalnej, oddziałującej tylko i wyłącznie na emocje:

“Współcześni wszystko robią ze względu na afektowność. Zupełnie inaczej niż starożytni. Wszyscy współcześni. Żaden ze starożytnych (nawet najzwyczajniejszy rzemieślnik) nie był tym skażony, żaden z wielu modeli, choć bywały źle kopowane, żaden nie był stworzony w taki afektowany sposób. (...) Rafael nie jest tym skażony, ani Poussin, chociaż Francuz.”³⁷⁵

Afektowność (przykładem może być potępiany przez Shaftesbury’ego gotyccyzm) ma na celu wzbudzenie w odbiorcy silnych przeżyć, ale często w sposób zaledwie mechaniczny, bez udziału refleksji. Shaftesbury przyznaje dziełu charakter emotywistyczny, jednakże zawsze idzie on w parze z funkcją poznawczą dzieła, pozwala rozpoznać formę wewnętrzną osób oraz harmonię przyrody. Aby to osiągnąć, dzieło powinno być jak najprostsze, gdyż “im mniej ukazuje przedmiotów poza tymi, które są absolutnie w dziele konieczne, tym łatwiej objąć wzrokiem ich sumę czy też całość.”³⁷⁶ “To, co zaledwie naturalne, musi złożyć hołd temu, co historyczne i moralne (*moral*). Każde piękno, każdy urok musi być poświęcony temu rzeczywistemu pięknu, które należy do pierwszego i najwyższego porządku. Nic bowiem nie jest bardziej zdeformowane, niż bezładne pomieszanie wielu piękności, tam zaś, gdzie podporządkowanie to nie jest całkowite, tam pomieszanie takie jest nieuchronne.”³⁷⁷ Ponieważ dzieło sztuki jest ze swej natury ograniczone, jego przedmiotem nie może być adekwatne przedstawienie piękna przyrody. Krajobraz, podobnie jak martwą naturę, Shaftesbury zalicza do niższego rodzaju malarstwa, uznając, że właściwym jego przedmiotem może być dająca się opisywać się od strony emotywistycznej wewnętrzna forma człowieka. To, co moralne (*moral*) zostaje przez niego zdefiniowane jako “wszelkiego typu rozważne przedstawienie ludzkich namiętności”.³⁷⁸ Shaftesbury stwierdza dalej:

“To, co moralne (*moral*) w malarstwie tylko w nikłym stopniu tkwi w formach, (...) ale wyrażone zostaje w atmosferze, charakterze (*feature*), wyrazie (*attitude*), akcji, ruchu, a zatem jest w pełni zawarte w tej części malarstwa, która zwie

³⁷⁵ *Plastics*, s. 110. Na temat oceny poszczególnych malarzy i pisarzy przez Shaftesbury’ego zob. Władysław Folkierski, dz. cyt., s. 22 i nast..

³⁷⁶ *Plastics*, s. 55.

³⁷⁷ Tamże, s. 53.

³⁷⁸ Tamże, s. 53–54.

się ruchem, gdzie ukazana jest akcja, namiętności, afekty. Ca za tym idzie, znaki (*characters*) malarskie są jedynie formami, nie są one duchowe, chociaż [znaki właściwe] poezji są zawsze duchowe i przynależą do etyki. Nie ma żadnej prawdziwej, historii, żadnej prawdziwej formy (...), jeśli nie przejawiałyby się w dziele zwyczajnie, charaktery zgodnie z poetycką ideą (*poetic idea*).²³⁷⁹

Jak Shaftesbury rozumie proces kreacji artystycznej oraz odbioru dzieła sztuki?

Jeżeli uznać, że sztuka dotyczy według filozofa przede wszystkim samego procesu twórczego, którego wtórnym efektem jest powstałe dzieło, to nadal można by mówić o dużym podobieństwie pomiędzy teorią piękna (drugi i trzeci szereg piękna to piękno duchowe) a teorią artystyczną. W przypadku percepcji piękna niezbędnym punktem wyjścia jest przyjęcie przez obserwatora tzw. postawy bezinteresownej. Czy bezinteresowność taka ma swój odpowiednik w akcie percepcji dzieła sztuki?

Estetyczna bezinteresowność to, jak wiemy, specyficzny sposób ujmowania jakości zmysłowych bez odniesienia ich do jakiegokolwiek pojęcia bądź wiążącego się z nim znaczenia. Jest cieszeniem się kompozycją barwną dla samej przyjemności. Jednak, jak zauważa Shaftesbury, percepcja piękna nie jest natury wrażeniowej: zjawiska muszą być odczytane jako odpowiadające drugiemu szeregowi piękna (wewnętrzna forma człowieka) bądź trzeciemu (domniemana wewnętrzna forma całości natury). W akcie percepcji umysł nie jest biernym obserwatorem, ale w dokonywanej przez niego percepcji obecny jest osąd i kontemplacja, różne od bezrefleksyjnego oglądu, o którym później pisał Burke. Czy taka bezinteresowna kontemplacja jest koniecznym elementem doświadczenia sztuki?

Należy zauważyć, że proponowane przez Shaftesbury'ego rozumienie dzieła sztuki jest na tyle szerokie, że obejmuje wszystkie wskazane przez Władysława Tatarkiewicza i Iwonę Lorenc funkcje (należą do nich zarówno wytworzenie piękna, odtworzenie rzeczywistości, ekspresja przeżyć twórcy, wywołanie przeżyć estetycznych oraz – w mniejszym stopniu – nadanie rzeczom kształtu). W koncepcji Shaftesbury'ego funkcje te okazują się zespolone. Dzieło sztuki to takie przedstawienie, które, zapośredniczone indywidualnym sposobem odbioru świata przez osobowość artysty (ekspresją przeżyć), od-twarza nadzmysłowe piękno ukryte w

naturze (jej sferze idealnej).³⁸⁰ Dzieło takie staje się przedmiotem głębokich przeżyć estetycznych u odbiorcy. Na szczególną rolę bezinteresowności, jaką wyznaczył dla odbioru dzieła sztuki Shaftesbury, wskazuje Jerome Stolnitz:

“Odkąd “bezinteresowność” została umieszczona w centrum teorii estetycznej, stała się przyczyną powstania innych idei, które oddzieliły nowoczesną estetykę od tradycyjnej. (...) Być może najważniejsza z nich, zarówno dla estetyki, jak i teorii sztuki jest ta, która dzisiaj jest tak oczywista, że banalne jest samo wspomnienie o niej, a mianowicie, że dzieło sztuki musi być oceniane ze względu na swą wewnętrzną strukturę i wagę. (...) To, że dzieło sztuki jest autonomiczne i unikalne i że przekracza pozaestetyczne kryteria jest ideą, która mogła zaistnieć tylko wtedy, gdy pojęcie estetycznej bezinteresowności zostało ustalone.”³⁸¹

Znów wracamy do pytania o odbiór dzieła sztuki. Po raz kolejny odwołajmy się do Cassirera:

“Piękno nie składa się z biernych postrzeżeń, jest to tryb postępowania, proces czynnego postrzegania. Proces ten jednak nie ma subiektywnego charakteru; przeciwnie, jest jednym z warunków naszego bezpośredniego doznania świata obiektywnego. Oko artystyczne nie jest okiem biernym, przyjmującym i rejestrującym wrażenie rzeczy. Jest to oko konstruktywne, a jedynie przez konstruktywne akty możemy odkryć piękno rzeczy w naturze. Poczucie piękna jest wrażliwością na dynamiczne życie form, a życie to można uchwycić jedynie na drodze odpowiedniego procesu dynamicznego dokonującego się w nas samych.”³⁸²

Zdaniem Cassirera bez względu na to, czy mamy do czynienia z postrzeżeniem piękna czy percepcją dzieła artystycznego, pierwszym etapem jest ujrzenie przedmiotów jako form – pozbawionych zewnętrznego znaczenia. Odpowiada to zjawisku, które Kant nazwał pięknem wolnym. Dane te następnie są odnoszone do

³⁷⁹ Tamże, s. 98.

³⁸⁰ Przyjmując Schelerowską wykładnię procesu katartycznego właściwego tragedii, traktującą *katharsis* jako przejście od zmysłowego świata faktów, do nadzmysłowego świata wartości i ideałów, można nawet również przyznać dziełu funkcję wywołania wstrząsu. (Max Scheler, *O zjawisku tragiczności*, przeł. R. Ingarden, W: Arystoteles, Hume, Scheler, *O tragedii i tragiczności*, Kraków 1976.) Za możliwością takiej interpretacji przemawia podobne, zarówno u Schelera, jak i u Shaftesbury’ego, rozumienie obiektywnego statusu wartości. Należy jednak pamiętać, że interpretacja taka sprzeciwiałaby się wszelkim próbom odczytania *katharsis* w kategoriach psychologicznych. Shaftesbury uczuciowość i oddziaływanie na emocje uznaje za zbędną w dziele afektację.

³⁸¹ Jerome Stolnitz, *On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory*, wyd. cyt., s. 99.

³⁸² Ernst Cassirer, *Sztuka*, wyd. cyt., s. 251.

idei piękna (Kant), bądź – według Shaftesbury’ego – ideału (formy wewnętrznej) człowieka albo ideału natury. Aktywność umysłu (ducha) polega zatem na specyficznym “modusie” postrzegania, a także na koniecznym odniesieniu do sfery idealnej. Shaftesbury ujmując to następująco:

“Dobry malarz (...) rzeczywiście zaczyna swą pracę od swego wnętrza. Tu tkwi źródło obrazowości. Tu dzieło plastyczne! Najpierw kształtuje on, modeluje poprawia (...) swoje idee, potem – rękę i pociągnięcia pędzla.”³⁸³

Malarz musi być w stanie odczytać ideę piękna tkwiącą w przyrodzie, a zatem musi posiadać smak. Podobnie odbiorca dzieła sztuki: dostrzega najpierw przedmioty przedstawione na obrazie, ale musi traktować je bezinteresownie, dostrzegając w nich nie konkretne obiekty empiryczne istniejące w rzeczywistości, ale (w pierwszej fazie) same formy. Dostrzegając celowe przetworzenie form przez malarza może (w fazie drugiej) odczytać ów zamiar, artystyczną ideę.

Sztuka w ujęciu Shaftesbury’ego nie jest wytworem geniuszu. W kilku miejscach filozof posługuje się tym pojęciem pisząc o “geniuszu artysty”, jednak termin ten należy rozumieć potocznie, raczej jako “talent”, niż jako “geniusz” w rozumieniu Batteux czy Kanta. Przykładem twórczości genialnej może być “wynalezienie” romantyzmu, impresjonizmu, czy też kubizmu – sposobów nowego porządkowania zjawisk empirycznych zgodnie z nowopowstałą ideą. Artysta według Shaftesbury’ego nie tworzy nowych idei estetycznych tak, jak widzi to Kant: jest on tylko “pierwszy po Jowiszu” i potrafi wydobyć piękno tkwiące w naturze. Shaftesbury zbliża się do idei genialności w swojej teorii entuzjazmu, intuitywnego wglądu w proces “upiększania” natury.³⁸⁴ W unifikującej teorii Shaftesbury’ego nie ma miejsca na inne równorzędne wartości, jego sztuka jest tworem nie geniusza, ale wirtuoza, pozostaje sztuką smaku. Na jej uniezależnienie trzeba było czekać przynajmniej do Batteux.

3. Burke

³⁸³ *Plastics*, s. 142.

³⁸⁴ “Shaftesbury stworzył po raz pierwszy trwale filozoficzne podłoże pod przyszły rozwój problemu geniuszu.” (Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, wyd. cyt., s. 318–319.)

Podobnie jak w przypadku Shaftesbury'ego, uwagi na temat sztuki, jakie można wyczytać z pism Burke'a, stanowią kontynuację rozważań na temat estetyki. Zainteresowanie autora *Dociekań filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* w dużej części ma charakter amatorski. Burke wcześniej zaczął publikować recenzje teatralne w efemerycznym piśmie³⁸⁵, zainteresowania te zaowocowały przygotowaniem do pracy na temat komedii, pisanej pod silnym wpływem Arystotelesowskiej *Poetyki*. Efektem tych prób było pochodzące z roku 1761 (a więc o pięć lat późniejszy od *Dociekań*) nieukończone dziełko *Hints for an Essay on the Drama*.³⁸⁶ W pracy tej wykorzystał Burke kilka wcześniejszych spostrzeżeń dotyczących roli słowa w wywoływaniu uczuć wzniosłości i piękna (piąta część *Dociekań*), a także genetyczną i analityczną metodę badań, jaką się posłużył w swej pracy estetycznej. Analiza poglądów Burke'a na temat dzieła sztuki musi się zatem z konieczności oprzeć na bardzo niewielkim materiale: fragmencie głównej pracy oraz na niedokończonych fragmentach dzieła, które nigdy nie doczekało się pełnej realizacji.

W pewnym sensie koncepcja Burke'a stawia przed sztuką te same zadania, jakie przewidywał dla niej Shaftesbury. Sprzeciwia się arystotelesowskiej tezie o naśladowaniu przez utwór dramatyczny akcji i twierdzi, że przedmiotem dramatu, ale także dzieła literackiego w ogóle, jest przedstawienie ludzkich charakterów:

“Nasza natura skłania nas bardziej do takiego obrazowania, niż do wynajdowania opowieści, jesteśmy stworzeniami naśladowczymi i bliższe jest nam naśladowanie wpływu charakterów i namiętności niż obserwacja i opis wydarzeń oraz odkrywanie tkwiących pomiędzy nimi stosunków i zależności. (...) Bardziej jesteśmy skłonni obserwować ludzkie charaktery niż porządek rzeczy, w tym pierwszym celu ukształtowała nas natura i owa sympatia, która z taką mocą każe nam uczestniczyć w namiętnościach i obyczajach innych ludzi.”³⁸⁷

Skoro, jak twierdzi Burke, natura ludzkich namiętności jest nam wszystkim wspólna, ponieważ wyrasta z biologicznego popędu społecznego i samozachowawczego, to w “naturalny” sposób jesteśmy w stanie odczytać uczucia innych

³⁸⁵ Był to tygodnik ukazujący się w Dublinie w nakładzie 1000 egzemplarzy pomiędzy 28 stycznia i 21 kwietnia 1848. Burke był jego redaktorem i głównym autorem. (*The Writings and Speeches of Edmund Burke*, t. I, *Early Writings*, edited by T. O. Mc Laughlin and James T. Boulton, Oxford: Clarendon Press, 1997, s. 65–128.)

³⁸⁶ Tamże, s. 553–563.

odnosząc je do własnych przeżyć. W takim akcie “emocjonalnej komunikacji” należy zdaniem Burke’a widzieć początek sztuki poetyckiej, mającej swe źródło w dobrej lub złej opinii o bliźnich. Pierwsza z nich, przeradzając się w podziw i miłość, doprowadziła do powstania poezji panegirycznej, druga, której efektem była nienawiść lub pogarda, stała się źródłem poezji satyrycznej. Pierwotnie były to prawdopodobnie rodzaje pochwał i oskarżeń (*blames*) wyrażanych za pomocą pieśni lub hymnu, zaś różne okazje, przy których je wygłaszano, stały się przyczyną powstania rozmaitych gatunków poetyckich. Burke wyraźnie nawiązuje do *Poetyki*, zgadzając się z tezą o “naśladowczej” ludzkiej naturze i szukając początków sztuki poetyckiej³⁸⁸, ale wykorzystuje przy tym metodę, za pomocą której rozgraniczył uczucia wzniosłości i piękna.

W *Dociekaniach* Burke okazjonalnie pisze na temat tragedii, gdy chce ukazać przyczyny zadowolenia płynącego z obserwowania nieszczęść innych ludzi. Zadowolenie to może być dwojakiego rodzaju. Przyjemne albo budzące zadowolenie może być samo udane przedstawienie wywołane wysiłkiem rozpoznania jakiegoś przedmiotu albo uczucia. W ten sposób Burke wyjaśnia uczucie estetycznego zadowolenia płynące z artystycznego przedstawienia przedmiotów, które w naturze wcale przyjemne nie są. Drugi rodzaj takiego zadowolenia bierze się zdaniem Burke’a stąd, że wzbudzenie przez widok czyjegoś nieszczęścia uczucia przyjemności bądź zadowolenia jest warunkiem więzi międzyludzkiej:

“Wszędzie, gdzie natura ukształtowała nas do jakiegoś działania, namiętności, która nas do niego nakłaniała, towarzyszy jakieś uczucie zadowolenia lub przyjemności, jakkolwiek byłby jej cel i przedmiot; i tak skoro nasz Stwórca postanowił, że ma nas jednoczyć więź współodczuwania, wzmocnił tę więź proporcjonalnym uczuciem zadowolenia, a najwięcej tam, gdzie oddźwięk uczuciowy jest najpotrzebniejszy, w cudzych strapieniach. Gdyby ta namiętność była po prostu przykra, omijałibyśmy jak najstaranniej wszystkie osoby i miejsca, które mogłyby ją wzbudzić (...).”³⁸⁹

Wyjaśnienie charakteru takiego współodczuwania dobrze ukazuje sposób, w jaki jesteśmy poruszeni poezją.

³⁸⁷ Edmund Burke, *Hints for an Essay on the Drama*, wyd. cyt., s. 555.

³⁸⁸ *Poetyka* 1448^b 10–25, 1449^a 8–30, wyd. cyt., s. 11–16.

³⁸⁹ *Dociekania*, s. 51–52.

Przyjemność płynąca z kontemplowania malarstwa można wyjaśnić odwołując się do wysiłku potrzebnego, by w przekształconych temperamentem twórcy przedmiotach rozpoznać ich pierwowzory. Poezja w przeciwieństwie do malarstwa nie jest jednak sztuką przedstawiającą. Chcąc uzasadnić możliwość przeżycia estetycznego wywołanego poezją, Burke odwołuje się do współodczuwania. Słowa bowiem nie muszą bezpośrednio prowadzić do powstania wyobrażeń.

“Często się (...) dwie rzeczy miesza ze sobą, choć w rzeczywistości są one najzupełniej odmienne. Pierwsza dotyczy rozumienia, druga należy do uczucia. Jedna opisuje rzecz taką, jaka jest, druga opisuje ją taką, jak się ją odczuwa. Otóż tak samo, jak może istnieć wzruszający ton głosu, namiętny wyraz twarzy, gest pełen podniecenia i poruszać niezależnie od przedmiotów, które je wywołały, tak też są słowa i pewne układy słów, które będąc szczególnie związane z obiektami budzącymi silne uczucia i zawsze używane przez tych, którzy są pod wpływem jakiegoś uczucia, przejmują nas i wzruszają bardziej niż te, które daleko jaśniej i wyraźniej wyrażają swój przedmiot.”³⁹⁰

Nawiązując do rozróżnienia poczynionego przez Locke’a,³⁹¹ Burke dzieli słowa na trzy rodzaje. Pierwszy z nich to nazwy rodzajów rzeczy – “słowa zbiorcze” (“koń”, “drzewo”, “zamek”). Drugi to “proste słowa abstrakcyjne” takie jak “czerwony”, “okrągły”, “kwadratowy”. Ostatni rodzaj to “arbitralne słowa abstrakcyjne”, powstałe przez zestawienie dwóch pierwszych rodzajów. Przykłady wymienione przez Burke’a to “cnota”, “honor”, “przekonanie”, “urzędnik”.³⁹² Burke stara się udowodnić, że słowa należące do ostatniej grupy nie łączą się z żadnym zmysłowym wyobrażeniem, natomiast oddziaływanie słów opiera się na nawykowym wiązaniu ich z arbitralnie nadanym znaczeniem.

“Słowa takie są w rzeczywistości dźwiękami i niczym ponadto, ale są dźwięki, które dlatego, że są używane w określonych okazjach, gdy otrzymujemy jakieś dobro lub cierpimy jakieś zło, albo widzimy, jak inni podlegają działaniu dobra lub zła, albo słyszymy je wypowiedane wobec innych interesujących rzeczy lub wydarzeń oraz stosowane w tak różnorodnych przypadkach, że wreszcie wiemy

³⁹⁰ Tamże, s. 201.

³⁹¹ John Locke, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, wyd. cyt., s. 37–63.

³⁹² *Dociekania*, s. 186.

dzięki nawykowi, do jakich rzeczy przynależą, wywołują w umyśle, ilekroć się je później usłyszy, skutki podobne do tych, jakie powstawały w owych okazjach.”³⁹³

Podobnie jak Shaftesbury, Burke uznaje, że człowiek powodowany instynktem społecznym (Shaftesbury mówi przy tej okazji o naturalnym afekcie) jest w stanie bezrefleksyjnie odczytywać ludzkie namiętności. Poezja, operująca słowami, reprezentuje uczucia, dzięki czemu nie odwołując się do wyobrażeń i nie będąc sztuką naśladowczą, potrafi oddziaływać na widza. Sztuka poetycka zostaje sprowadzona do funkcji “impresywnej”, jest sztuką poruszającą uczucia odbiorcy. Shaftesbury również twierdzi, że sztuka przedstawia namiętności. Jednak jej odniesienie tylko do sfery uczuciowej byłoby jego zdaniem zgubne, gdyż prowadziłoby do sentymentalizmu i afektacji. Uczucia mają jedynie pomóc uchwycić wewnętrzny charakter człowieka, jego formę wewnętrzną. Różnica pomiędzy obiema koncepcjami polega przede wszystkim na tym, że Shaftesbury’emu nie chodzi o czysto mechaniczne oddziaływanie na emocje widza, ale o próbę zrozumienia czyjegoś ducha. Związek artysty i widza zdaniem Burke’a polegałby natomiast na jedności współodczuwania, dzielenia tych samych emocji.

Zdaniem obu estetyków zjawisko sztuki nie jest samoistne, w pełni niezależne od tworzonych przez nich teorii estetycznych. Według Burke’a percepcja piękna polega przede wszystkim (jeżeli pominąć towarzyszące jej skutki fizjologiczne, warunki biologiczne itp.) na mechanicznym oddziaływaniu na zmysły. Sztuka odwołuje się do przedstawienia przedmiotów zmysłowych (malarstwo) i pozwala przeżyć przyjemność bądź zadowolenie związane z rozpoznaniem przedmiotu. Poezja, pełniąc funkcję impresywną, równie mechanicznie oddziałuje na uczucia. Oba rodzaje sztuki odwołują się do człowieka jako istoty biologicznej. Shaftesbury ujmuje sztukę jako pewien sposób wytworzenia piękna, które ma dla niego walor poznawczy. Wraz z odrzuceniem dualistycznego schematu teoriopoznawczego w nieuprawniony sposób rozdzielającego poznawany przedmiot od poznającego podmiotu, okazuje się, że piękno nie jest tylko subiektywnym uczuciem towarzyszącym niektórym aktom percepcji, lecz staje się bądź zmysłowym przejawem rzeczywistości, bądź, jeżeli rozumieć je szeroko, jest cechą samej tej rzeczywistości. Podobnie rzecz ma się z dziełem sztuki: w rozumieniu węższym

oznacza ono dla Shaftesbury'ego taki sposób przedstawienia zjawisk, dzięki któremu można dotrzeć do rozumienia czyjegoś ducha czyli ideału. Sztuka rozumiana szeroko oznacza wszelkie przedstawienie zmysłowe pozwalające zobaczyć przejaw tego co idealne również w przyrodzie.

³⁹³ Tamże, s. 187.

Zakończenie

W jednej ze swych rozpraw Nicolai Hartmann daje następujący obraz historii filozofii:

“Obok myślenia systemowego kroczy problemowe. Najczęściej uprawiają je te same umysły, które są też twórcami systemów. Często spór między nimi toczy się w tym samym umyśle. (...) Nie tyle chodzi tu jednak o typologię myślicieli, ile o dwa typy samego myślenia filozoficznego, które w ich pracy bądź się dzielą, bądź łączą. Jeden sposób myślenia zabiega o konsekwencję systemu, usiłuje ją uzyskać za wszelką cenę; nie chodzi tu o zgłębianie sprawy, lecz o zwartość. Ten typ myślenia nie może zarazem uniknąć pogwałcenia problemów; pozwala on na wymuszone rozwiązania. Jeżeli zaś problemy nie dają się wtłoczyć w system, skłonny on jest je odrzucić, uznać za pytania błędnie postawione. Drugi sposób myślenia zabiega o konsekwentne badanie problemu. Niczego z góry nie przesądza, nie zakłada żadnego obrazu świata, do którego wszystko ma zmierzać, a co najmniej w każdej chwili gotów jest go zrewidować. Nie pozwala narzucić sobie własnych zasad, lecz dopiero ich szuka.”³⁹⁴

Rozważane w tej pracy teorie estetyczne stanowią dobrą ilustrację uwag Hartmanna. Nieprzezwycięzalna “systemowa” różnica pomiędzy myślą Shaftesbury’ego a koncepcją Burke’a nie unieważnia wzajemnie uzupełniających się dokonania obu estetyków. Hartmann radzi, by na każdą teorię filozoficzną spojrzeć krytycznie i odróżnić w niej elementy naprawdę istotne od mniej ważnych, które stanowią jedynie dopełnienie koncepcji dążącej do zamknięcia i zupełności. Shaftesbury i Burke prezentują raczej typ myślenia systemowego, i to właśnie te fragmenty ich koncepcji, które są najbardziej “systematyczne” są ich najsłabszą stroną. Sensualizm Burke’a wytyczył zbyt wąskie rozumienie doświadczenia es-

³⁹⁴ Nicolai Hartmann, *Myśl filozoficzna i jej historia*, [w:] *Myśl filozoficzna i jej historia. Systematyczna autoprezentacja*, przeł. J. Garewicz, Toruń: Wydawnictwo Comer, 1994, s. 15.

tetycznego ograniczając je tylko do sfery zmysłowej odbiorczości. Empiryczna metoda, jaką się posłużył, skazała większość jego rozstrzygnięć na zapomnienie. Z kolei Shaftesbury przede wszystkim szukał w doświadczenie estetycznym rozwinięcia teorii Platona. Wielokrotnie podczas lektury jego pism ma się wrażenie, że ich autor posiada gotowe rozwiązanie poruszanych problemów; natomiast wiele szczegółowych kwestii pozostawia otwartych (estetyczny wymiar entuzjazmu w odniesieniu do teorii sztuki, bardziej szczegółowa analiza estetycznej bezinteresowności itp.). Myślenie systemowe posiada szczególną słabość: systemy bardzo często są “myślowymi domkami z kart, które wałają się za najmniejszym wstrząsem”.³⁹⁵ Kruchość ta jest widoczna zwłaszcza w dokonywanych przez Burke’a fizjologicznych i fizykalnych próbach opisu doświadczenia estetycznego. Obie teorie zawierają jednak wiele fragmentów, w których stają się one w rozumieniu Hartmanna “problemowe”. W ten sposób należy odczytywać uwagi obu filozofów na temat smaku, dokonywane przez nich próby określenia specyfiki percepcji estetycznej, a także niektóre elementy teorii wzniosłości. W przypadku koncepcji Shaftesbury’ego należy wspomnieć jeszcze o bezinteresowności, entuzjazmie, emotywizmie, teorii dzieła sztuki. W *Dociekaniach* Burke’a takimi “problemowymi” zagadnieniami są ponadto rozważania nad istotą piękna i odróżnienie piękna od doskonałości, użyteczności i proporcji. Wydobyte w ten sposób problemy układają się w ciąg kumulujący poszczególne osiągnięcia. W omawianych koncepcjach estetycznych rozwój wiedzy dotyczy coraz precyzyjniejszego ujęcia smaku estetycznego, wartości estetycznych piękna i wzniosłości oraz sztuki. Hume rozumie smak jako subiektywne upodobanie do pewnego rodzaju dzieł, które nie podlega żadnym regułom; koncepcja prezentowana przez Hume’a posługuje się kryterium zewnętrznym wobec zjawisk estetycznych i zasadza się na zgodzie krytyków. Opis dostarczony przez Burke’a jest dużo bardziej wnikliwy i próbuje uchwycić istotę przeżycia estetycznego w różnych aspektach. Burke jednak nie rozpoznaje należycie specyfiki doznania estetycznego, a raczej, jest jej świadom, niemniej jednak metoda, którą się posługuje, nie pozwala mu na jej pełne ukazanie. Teoria Shaftesbury’ego uzupełnia obie wspomniane koncepcje: jej punktem wyjścia jest przekonanie

o bezinteresowności sądów smaku. O ile według Burke'a smak estetyczny polegał na odbiorczości zmysłów, o tyle Shaftesbury wykazuje, że takie rozumienie doświadczenia estetycznego jest błędne: sąd estetyczny zawiera w sobie nieredukowalny element noetyczny. Podobny rozwój rozumienia zagadnień dotyczy piękna. W teorii piękna zaprezentowanej przez Hume'a nie ma miejsca na pozytywne określenie tej wartości. Piękno jest *je-ne-sais-quoi*, zjawiskiem nieokreślonym, które można jedynie określać wtórnie na podstawie zgody krytyków. Burke dostarcza precyzyjnego opisu, spostrzegając, jak wiele powstało błędnych teorii na jego temat. Ich krytyka to najmocniejszy punkt koncepcji piękna, jaką prezentuje. Dopiero jednak w koncepcji Shaftesbury'ego piękno uzyskuje prawdziwe uzasadnienie jako element idealistycznej teorii poznania. W skrócie ukazany został też rozwój rozumienia kategorii wzniosłości. W koncepcjach Shaftesbury'ego i Baillie dokonywał się zwrot od traktowania wzniosłości jako kategorii literackiej do odrębnej kategorii estetycznej, której dokładną analizę przedstawił Burke. U obu estetyków dokonuje się również ewolucja poglądów na temat sztuki: Burke pisze o niej jedynie jako o pewnym sposobie wywoływania opisywanych przezeń przeżyć estetycznych. Shaftesbury, choć nie przedstawił jeszcze zupełnie samodzielnej teorii twórczości artystycznej, jest świadom charakteru procesu twórczego. Nie przewiduje, by mogło ono realizować inne wartości niż piękno, jednak swoim rozumieniem entuzjazmu Shaftesbury daje podstawy do prowadzonych później badań nad geniuszem.

³⁹⁵ Tamże, s. 16.

Bibliografia

1. Źródła

1.1. Anthony Ashley Cooper, the Third Earl of Shaftesbury

a) pierwsze wydania pism i listów (poza *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times*) w porządku chronologicznym

Preface w: *Select Sermons of Benjamin Whichcote*, London 1698 [pierwsza publikacja Shaftesbury'ego]

An Inquiry concerning Virtue, London 1699. [nie autoryzowana wersja *An Inquiry concerning Virtue and Merit* wydana przez Johna Tolanda]

Paradoxes of State, relating to the present juncture of affairs in England and the rest of Europe; chiefly grounded on his Majesty's... speech, London: B. Lintott, 1702. [publikacja dotyczy wystąpień politycznych Shaftesbury'ego w okresie jego zasiadania w brytyjskim parlamencie]

The Sociable Enthusiast: a Philosophical Adventure, London 1705. [pierwsza wersja *The Moralists*] *A Letter Concerning Enthusiasm, to my Lord ******, London 1708.

The Moralists, a Philosophical Rhapsody. Being a recital of certain conversations upon natural and moral subjects, London 1709.

Sensus Communis; an Essay of the Freedom of Wit, London 1709.

Soliloquy or an Advice to an Author, London 1710.

Several Letters written by a Noble Lord to a Young Man at the University, London 1716.

Letters from the Right Honourable the Late Earl of Shaftesbury to Robert Molesworthe, Esq., Now the Lord Viscount of that name. With two letters written by the Late Sir John Cropley. To which is prefix'd a large introduction by the editor, ed. John Toland, London 1721.

Letters of the Earl of Shaftesbury, author of the "Characteristics", collected in one volume, Glasgow 1746. [zawiera listy z dwóch poprzednich publikacji]

Letters of Anthony Earl of Shaftesbury, to Mr. Furley and others, b. m. w. 1830.

Original letters of Locke, Algernon Sidney, and Anthony Lord Shaftesbury, ed. by Thomas Forster, London 1830.

The Life, Unpublished Letters and The Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury, Author of the "Characteristics", ed. by Benjamin Rand, London: Swan Sonnenschein & Co. Lim., New York: The MacMillan Co., 1900.

Second Characters or the Language of Forms, by The Right Right Honourable Anthony, Earl of Shaftesbury, Author of the "Characteristics", ed. by Benjamin Rand, Cambridge: Cambridge University Press, 1914.

Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury (1671 – 1713) and 'Le Refuge Français' Correspondence, ed. by Rex A. Barrell, *Studies in British History*, vol. 15, New York: The Edwin Mellen Press, 1989. [krytyczne, dwustronne – wraz z listami do Shaftesbury'ego – obszerniejsze niż publikacja Randa wydanie korespondencji z P. Baylem, J. Basuagem, J. Le Clercem, P. Costem i P. des Maizeaux]

The Adept Ladys, [w:] Standard Edition. Complete Works, selected Letters and Posthumous Writings, Stuttgart: Frommann – Holzboog, vol. 1, 1981.

b) wydania *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times*

Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times, 3 vols, London: John Darby, 1711. [zawiera następujące pisma: *A Letter Concerning Enthusiasm, Sensus Communis; an Essay on the Freedom of Wit and Humour, Soliloquy; or an Advice to an Author, An Inquiry concerning Virtue and Merit, The Moralists, Miscellaneous Reflections*]

Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times, 3 vols, second edition revised, London: John Darby, 1714. [drugie, poprawione wydanie, dołączono pracę *Notion of the Historical Draught or Tablature of the Jugment of Hercules*; kolejne wydania ukazywały się w latach: 1723, 1727, 1732, 1733, 1737–38, 1743–5, 1749, 1758 (Glasgow, czterotomowe wydanie, ostatni tom zawiera wybór listów i przedmowę do kazań Whichcote'a), 1773, 1790 (Basil: printed by J. J. Tourneisen and D. L. Legrand, w pierwszym tomie dołączono wybór listów), 1870 (ed. by William M. Hatch, London, pojawił się tylko pierwszy tom), 1900 (ed. by John Robertson, p. dalej).]

c) wybrane wydania krytyczne pism Shaftesbury'ego

Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times, vol. I – II, ed. with introduction and notes by John M. Robertson, London: Grand Richards, 1900. [wydanie to stało się podstawą późniejszych reedycji, np. z roku 1964 (z nową przedmową Stanleya Greana, New York: The Bobbs – Merrill Co., Inc.), ostatnia z nich to reprint w wydawnictwie Thoemmes Press, Bristol, 1996.]

Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, vol. I – II, ed. by Philip Eyres, Oxford: Clarendon Press, 1999. [najnowsze, bardzo staranne wydanie krytyczne, którego zamiarem jest jak największa wierność intencjom autora, z tego względu brak w nim pracy *Notion of the Historical Draught or Tablature of the Jugment of Hercules*, włączonej do pośmiertnych wydań *Characteristics* wbrew sugestiom Shaftesbury'ego]

Standard Edition. Complete Works, selected Letters and Posthumous Writings, ed., translated and commented by Gerd Hemmerich & Wolfram Benda, Stuttgart: Frommann – Holzboog, vol. I – XIV, 1963. [ogromne zamierzenie wydawnicze obejmujące wszystkie prace filozofa, zawierające równoległy przekład niemiecki, porównanie różnych wydań prac, publikujące uwagi Shaftesbury'ego zamieszczone na marginesach pierwszego wydania *Characteristics* itp.; wydawanie pism rozpoczęto w 1963 r., do roku 1998 ukazało się 7 z 14 tomów]

d) przekłady polskie

Moralisci – ułamki filozoficzne będące powtórzeniem pewnych rozmów o przedmiotach naturalnych i moralnych, przeł. E. Stefańska, W: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700 – 1800*, wybór, przedmowa i komentarz E. Grabska i M. Poprzedzka, Warszawa: PWN, 1974. [jest to krótki fragment trzeciej części *The Moralists*]

Solilokwium, czyli rady dla autora, przeł. E. Stefańska, W: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700 – 1800*, wybór, przedmowa i komentarz E. Grabska i M. Poprzedzka, Warszawa: PWN, 1974. [jest to krótki, ośmiostronicowy fragment *Soliloquy*]

O pięknie, przeł. A. Grzeliński, "Heksis" 1998, nr 2 (15) [fragment trzeciej części *The Moralists*]

1.2. Edmund Burke

a) autoryzowane wydania *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of Beauty and Sublime*

A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas Of Beauty and Sublime, London: R. and J. Dodsley, 1757.

A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas Of Beauty and Sublime, Second Edition, with an Introduction On Taste, London: R. and J. Dodsley, 1759. W kolejnych latach 1761, 1764, 1767, 1770, 1773, 1776, 1782 ukazywały się reprinty drugiego wydania.

A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas Of Beauty and Sublime, New Edition, London: R. and J. Dodsley, 1787. Reprint: 1793.

A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas Of Beauty and Sublime, with an Introduction On Taste, London: printed for Vernor and Hood, F. and C. Rivington, T. N. Longman, Cadell and Davies, J. Cuthell, J. Walker, Lackington, Allen, and Co. Ogilvy and Son, and J. Nunn, 1798. Reprinty: 1801, 1807, 1812.

b) krytyczne wydanie *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of Beauty and Sublime*

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of Beauty and Sublime*, ed. with an introduction and notes by J. T. Boulton, London: Routledge and Kegan Paul, 1958.

c) krytyczne wydanie dzieł wszystkich

Burke, Edmund, *The Writings and Speeches of Edmund Burke*, general editor Paul Langford, vol. I – IX, Oxford: Clarendon Press, 1981. [wydanie rozpoczęło się w roku 1981, do roku 1998 wydano 7 tomów z 9 zamierzonych; spośród wielu pism i mów Burke’a estetyce poświęcona jest – oprócz *Dociekań* – jedynie nie dokończona praca *Hints for an Essay on the Drama*, zawarta w tomie pierwszym: *Early Writings*, ed. by T. O. Mc Laughlin and James T. Boulton oraz artykuły z redagowanego przez Burke’a czasopisma *The Reformer*, również w tym tomie]

d) przekład polski

Burke, Edmund, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. Piotr Graff, Warszawa: PWN, 1968. [wydanie polskie na podstawie edycji Boultona z 1958 r.]

2. Opracowania

2.1. Anthony Ashley Cooper, the Third Earl of Shaftesbury

a) monografie

Brett, R. L., *The Third Earl of Shaftesbury. A Study in Eighteenth-Century Literary Theory*, London: Hutchinson’s University Library, 1961.

Folkierski, Władysław, *Ze studiów nad XVIII wiekiem*, “Rozprawy Akademii Umiejętności w Krakowie” 1932, t. LIX, nr 2.

Fowler, Thomas, *Shaftesbury and Hutcheson*, London: Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1882.

Grean, Stanley, *Shaftesbury’s Philosophy of Religion and Ethics*, Ohio University Press 1967.

Klein, L., *Shaftesbury and the Culture of Politeness, Moral Discourse and Cultural Politics in Early Eighteenth-Century England*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Lyons, A., *Shaftesbury’s Principle of Adaptation to Universal Harmony*, New York 1909.

Voitle, R., *The Third Earl of Shaftesbury*, Los Angeles: Louisiana State University Press, 1984.

b) opracowania dotyczące filozofii Shaftesbury’ego

Alderman, William, *Shaftesbury and the Doctrine of Benevolence in the Eighteenth Century*, “Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Art and Letters” 1931, vol. XXVI.

Alderman, William, *Shaftesbury and the Doctrine of Moral Sense in the Eighteenth Century*, “Publications of the Modern Language Association of America” 1931, vol. XLVI, no. 4.

Alderman, William, *Shaftesbury and the Doctrine of Optimism*, “Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences” 1926, vol. XXI.

Alderman, William, *The Significance of Shaftesbury in English Speculation*, “Publications of Modern Language Association” 1923, vol. XXXVIII.

Aldridge, A. O., *Shaftesbury and the Test of Truth*, “Publications of Modern Language Association” 1945, vol. LX.

Arregui, Jorge V., Arnau, Pablo, *Shaftesbury: Father or Critic of Modern Aesthetics?*, “British Journal of Aesthetics” 1994, vol. 34, no. 4.

Bernstein, John Andrew, *Shaftesbury’s Identification of the Good with the Beautiful*, “Eighteenth-Century Studies” 1977, vol. X, no. 3.

Brett, R. L., *The Third Earl of Shaftesbury as a Literary Critic*, “Modern Language Review” 1942, vol. XXXVII.

- Dussinger, John A., *'The Lovely System of Lord Shaftesbury' An Answer to Locke in the Aftermath of 1688?*, "Journal of the History of Ideas" 1981, vol. 42.
- Elzenberg, Henryk, *Shaftesbury*, [w:] *Z historii filozofii*, Kraków: Znak, 1995.
- Grean, Stanley, *Self-Interest and Public Interest in Shaftesbury's Philosophy*, "Journal of the History of Philosophy" 1964, vol. 2.
- Grzeleński, Adam, *Idealny charakter piękna w teorii Shaftesbury'ego*, "Heksis" 1998, nr 2.
- Libby, M. F., *Influence of the Idea of Esthetic proportion upon Shaftesbury's Ethics*, "American Journal of Philosophy", vol. XII, no. 4.
- Lempicki, Zygmunt, *Shaftesbury a irracjonalizm*, przeł. O. Dobijanka, [w:] *Wybór pism*, t. 1, Warszawa: PWN, 1966.
- Mijuskovic, Ben, *Hume and Shaftesbury on the Self*, "Philosophical Quarterly" 1971, vol. 21.
- Ossowska, Maria, *Mysł moralna oświecenia angielskiego*, Warszawa: PWN, 1966.
- Peach, Bernard, *Shaftesbury's Moral 'Arithmetics'*, "The Personalist" 1958, vol. XXXIX.
- Rand, Benjamin, *Introduction*, w: Shaftesbury, *Second Characters or the Language of Forms*, Cambridge: Cambridge University Press, 1914.
- Stolnitz, Jerome, *On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory*, "The Philosophical Quarterly" 1963, vol. XI, no. 43.
- Tiffany, Esther A., *Shaftesbury as Stoic*, "Publications of Modern Language Association" 1923, vol. XXXVIII.
- Toole, Robert, *The Concept of Freedom and Necessity in Shaftesbury's Philosophy*, "Studia Leibnitiana" 1997, vol. 9.
- Townsend, Dabney, *Shaftesbury's Aesthetic Theory*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1983, vol. XLII, no. 2.
- Trianosky, Gregory W., *On the Obligation to be Virtuous: Shaftesbury and the Question, Why be Moral?*, "Journal of the History of Philosophy" 1978, vol. 16.
- Tuveson, Ernest, *The Origins of the Moral Sense*, "Huntington Library Quarterly" 1947–48, vol. XI.
- Tuveson, Ernest, *Shaftesbury and the Age of Sensibility*, W: *Studies in Criticism and Aesthetics, 1660–1800. Essays in Honor of Samuel Holt Monk*, ed. by H. Anderson and J. S. Shea, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1967.
- Voitle, Robert, *Shaftesbury's Moral Sense*, "Studies in Philology" 1955, vol. LII.

c) opracowania dotyczące stylu pisarstwa, poszczególnych wydań pism Shaftesbury'ego oraz bibliografie

- Alderman, William, *The Style of Shaftesbury*, "Modern Language Notes" 1923, vol. XXXVIII.
- Alderman, William, *Bibliografic evidence of the vogue of Shaftesbury in the eighteenth century*, "Transactions of the Wisconsin Academy of Science, Art and Letters" 1926, vol. XXI.
- Aldridge, Alfred Owen, *Shaftesbury and the Deist Manifesto*, "Transactions of the American Philosophical Society" 1951, vol. XLI, part II.
- Aldridge, Alfred Owen, *Two Versions of Shaftesbury's Inquiry concerning Virtue*, "Huntington Library Quarterly" 1949–50, vol. XIII.
- Anselment, Raymond A., *Socrates and 'The Clouds': Shaftesbury and a Socratic Tradition*, "Journal of the History of Ideas" 1978, vol. 39, no. 2.
- Chapin, Chester, *British References to Shaftesbury 1700 – 1800, additions, with commentary, to A. O. Aldridge's List*, "Philosophical Research Archive" 1987–88, no. 13.
- Hayman, John G., *Shaftesbury and the Search for a Persona*, "Studies in English Literature 1500 – 1900" 1970, vol. X.
- Hayman, John G., *The evolution of 'The Moralists'*, "The Modern Language Review" 1969, vol. 64, no. 4.
- Meyer, Horst, *Limae Labor: Untersuchungen zur Textgenese und Druckgeschichte von Shaftesburys 'The Moralists'*, "European University Papers" 1978, Frankfurt am Main, ser. XIV, Anglo-Saxon Language and Literature, LXIII.
- Rogers, Pat, *Shaftesbury and the Aesthetics of Rhapsody*, "British Journal of Aesthetics" 1972, vol. 12.
- Whitaker, S. F., *The First Edition of Shaftesbury's 'Moralists'*, "The Library" 1952, ser. V, no. VII.
- Wolf, Richard, *Shaftesbury's Just Measure of Irony*, "Studies in English literature 1500 – 1900" 1993, vol. XXXIII.
- Wolf, Richard, *Shaftesbury's Wit in 'A Letter Concerning Enthusiasm'*, "Modern Philology" 1988, vol. LXXXVI.

Wolf, Richard, *The First Two Editions of Shaftesbury's 'Characteristics': Corrigenda and Addenda to Meyer's 'Limae Labor'*, "Papers of the Bibliographical Society of America" 1984, vol. LXXVIII.

d) opracowania na temat wpływu Shaftesbury'ego na estetykę niemiecką

- Bernstein, John Andrew, *Shaftesbury, Rousseau and Kant*, Fairleigh University Press 1980.
- Cassirer, Ernst, *Schiller und Shaftesbury*, "The Publications of the English Goethe Society" 1935, no. 11.
- Elson, Charles, *Wieland and Shaftesbury*, New York: Columbia University Germanic Studies, 1913.
- Grudziński, Herbert, *Shaftesburys Einfluss auf Chr. M. Wieland*, Stuttgart: Metzlersche, 1913.
- Hatch, C., *Der Einfluss Shaftesburys auf Herder*, W: *Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte*, ed. M. Koch, 1901.
- Larthomas, Jean-Paul, *Shaftesbury á Kant*, Lille 1985.
- Seidensticker, O., *Literary Relations between England and Germany in the Eighteenth Century*, "Poet – Lore" 1890, vol. II.
- Stettner, Leo, *Das philosophische System Shaftesburys und Wielands Agathon*, Sändig: Walluf, 1925.
- Townsend, Dabney, *From Shaftesbury to Kant. The Development of the Concept of Aesthetic Experience*, "Journal of the History of Ideas" 1987, vol. 48.
- White, David A., *The Metaphysics of Disinterestedness: Shaftesbury and Kant*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1973, vol. 32.
- Walzel, Oskar Franz, *Das Prometheussymbol von Shaftesbury und Goethe*, München: M. Huebner Verlag, 1932.
- Walzel, Oskar Franz, *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben des 18 Jahrhunderts*, "Germanish – Romanische Monatsschrift" 1909, no. I.
- Weiser, Christian Friedrich, *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben*, Leipzig–Berlin: B. G. Teuber, 1916.
- Zont, G., *Einfluss der englischen Philosophen seit Bacon auf die deutsche Philosophie des 18 Jahrhunderts*, Berlin 1881.

e) pozostałe

- Aldridge, Alfred O., *Lord Shaftesbury's Literary Theories*, "Philological Quarterly" 1945, vol. XXIV.
- Battestin, Martin, *The Providence of Wit: Aspect of Form in Augustan Literature and the Arts*, Oxford 1974.
- Klein, Lawrence, *The Third Earl of Shaftesbury and the Progress of Politeness*, "Eighteenth-Century Studies" 1985, vol. XVIII, no. 2.
- Leatherbarrow, David, *Character, Geometry and Perspective: The Third Earl of Shaftesbury's Principles of Garden Design*, "Journal of Garden History" 1984, no. 4.
- Marsh, Robert, *Shaftesbury's Theory of Poetry: The Importance of the Inward Colloquy*, "ELH" 1961, vol. XXVIII.
- McGeary, *Shaftesbury on Opera, Spectacle and Liberty*, "Music and Letters" 1993, vol. LXXIV.
- Moore, C. A., *Shaftesbury and the Ethical Poets in England, 1700 – 60*, "Publications of Modern Language Association" 1916, vol. XXXI.
- Schlegel, Dorothy, *Shaftesbury and the French Deists*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1956.
- Uphaus, Robert W., *Shaftesbury on Art: The Rhapsodic Aesthetics*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1963, vol. 27.
- Woodfield, Richard, *The Freedom of Shaftesbury's Classicism*, "British Journal of Aesthetics" 1975, vol. 15.

2.2. Edmund Burke

- A Letter from a Gentleman to his Nephew at Oxford*, London 1772.
- Boulton, J. T., *Editor's Introduction*, w: Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London: Routledge and Kegan Paul, 1958.
- Morawski, Stefan, *O recepcji myśli estetycznej Burke'a*, Warszawa: Muzeum Na-

- rodowe, 1974.
- Morawski, Stefan, *Światopogląd i estetyka Burke'a*, "Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej" 1971, t. XVII.
- Morawski, Stefan, *Teoria estetyczna Burke'a*, "Przegląd Filozoficzny" 1949, z. 1–2.
- Morawski, Stefan, *Teoria estetyczna Burke'a*, [w:] *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX w.*, Warszawa: PWN, 1961.
- Price, Uvendale, *A Dialogue on the distinct characters of the Picturesque and the Beautiful in answer to the Objections of Mr. Knight, prefaced by An Introductory Essay on Beauty; with remarks on the Ideas of Sir Joshua Reynolds and Mr. Burke upon that Subject*, London: J. Robson, 1801.
- Robertson, James Burton, *Lectures on the Life, Writings and Times of Edmund Burke*, London 1869.
- Samuels, Arthur Purefoy, *The Early Life, Correspondence and Writings of the Right Honourable Edmund Burke*, Cambridge: Cambridge University Press, 1923.
- Todd, William B., *A bibliography of Edmund Burke*, New York: Oxford University Press, 1965.
- Wichelns, Herbert A., *Burke's Essay on the Sublime and its Reviewers*, "Journal of English and Germanic Philology" 1922, vol. XXI.

3. Literatura pomocnicza

Entuzjizm

- Bayley B., *An Essay on Inspiration*, 1708.
- Campbell, George, *The Spirit of the Gospel Neither a Spirit of Superstition no of Enthusiasm*, Edinburgh 1771.
- Casaubon, Meric, *A Treatise concerning Enthusiasm*, London: Roger Daniel, 1656, reprint: Los Angeles: The Augustan Reprint Society, University of California, 1966.
- Chauncy, Charles, *A Caveat against Enthusiasm: Enthusiasm described and cautioned against. A Sermon*, Boston 1742.
- Crofts, J. E. V., "Enthusiasm", *Eighteenth-Century Literature*, Oxford: An Oxford Miscellany, 1909.
- Elton, Oliver, *Reason and Enthusiasm in the Eighteenth Century*, Essays and Studies, vol. X, Oxford 1924.
- Evans, Theophilus, *The History of Modern Enthusiasm from the Reformation to the Present Times*, b. m. w. 1752.
- Faucourt, Samuel, *A Letter to the Author of the Nature and Consequences of Enthusiasm*, 1719.
- Fowler, Edward, *Reflections upon a Letter concerning Enthusiasm*, 1709.
- Hicks, George, *Sermon on enthusiasm*, London 1680.
- Hicks, George, *The Spirit of Enthusiasm Exorcised*, London 1709.
- Hume, David, *Of Superstition and Enthusiasm*, [w:] *Selected Essays*, Oxford – New York: Oxford University Press, 1998.
- Knox, Ronald A., *Enthusiasm. A chapter in the history of religion*, Oxford: Clarendon Press, 1950.
- Knox, Vicesimus, *Christian Philosophy: Cautions Concerning Enthusiasm*, 1795.
- Lee, Umphrey, *The Historical Backgrounds of Early Methodist Enthusiasm*, New York 1931.
- More, Henry, *Enthusiasmus Triumphatus, or a brief discourse of the Nature, Causes, Kinds and Cure of Enthusiasm*, London 1662.
- Swift, Jonathan, *A Tale of a Tub, with other early works, 1696–1707*, ed. by Hernert Davis, Oxford: B. Blackwell, 1939.
- The New Pretenders to Prophecy Examined* W: George Hickee i in., *The Spirit of Enthusiasm Exorcised*, London 1709.
- Tong, Wiliam, *The Nature and Consequences of Enthusiasm Consider'd*, 1720.
- Tucker, Susie I., *Enthusiasm: A study in semantic change*, Cambridge: Cambridge University Press, 1972.
- Walker, Edward C., *The problem of 'enthusiasm' as a factor in the religious and social problems of the eighteenth century*, "Institute of Historical Research" 1931, vol. IX.
- Webster, Clarence W., *Swift and Some Earlier Satirists of Puritan Enthusiasm*, "Publications of the Modern Language Association" 1933, December, vol. XLVIII.
- Wesley, John, *Sermon on Enthusiasm*, W: *Standard Sermons*, ed. E. H. Sugden, 1921.
- Whelan, M. Kevin, *Enthusiasm in English Poetry of the Eighteenth Century (1700*

– 1774), Washington: The Catholic University of America, 1935.
Williamsen, George, *The Restoration Revolt against Enthusiasm*, “Studies in Philology” 1933, vol. XXX.

Estetyka angielska XVIII w.

- Addison, Joseph, *On the Pleasures of the Imagination*, [w:] *The Essays of Addison*, ed. by R. D. Gillman, London: George Newnes, b. r. w.
- Baillie, John, *An Essay on the Sublime, 1747, with an Introduction of Samuel Holt Monk*, Los Angeles: The Augustan Reprint Society, University of California, 1953.
- Bickie, George, *The Century of Taste. The Philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century*, Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Bosanquet, Bernard, *A History of Aesthetics*, London: Swan, Sonnenschein, 1910.
- Carrit, Edward Frederic, *The Theory of Beauty*, London: Methuer and Co., 1914.
- Cooper, John Gilbert, *Letters concerning Taste, W: Essays on Taste from J. G. Cooper, Letters concerning Taste, third edition, 1757, and John Armstrong, Miscellanes, 1770, with an Introduction by Ralph Cohen*, Los Angeles: The Augustan Reprint Society, University of California, 1951.
- Dennis, J., *The Grounds of Criticism in Poetry*, London 1704.
- Draper, John W., *Eighteenth-Century English Aesthetics. A Bibliography*, Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1931.
- Early eighteenth-century essays on taste*. Facsimile reproductions with an introduction by Thomas B. Gilmore, New York: Delmal, Scholar's Facsimiles and Reprints, 1972.
- Engell, James, *The Creative Imagination. Enlightenment to Romanticism*, London: Hutchinson's University Press, 1981.
- Gerard, Alexander, *An Essay on Taste*, London: A. Millar, 1759.
- Gilbert, Katharine Everett, Kuhn, Helmut, *A History of Esthetics*, London: Thames and Hudson, 1954.
- Hipple Walter John Jr., *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth – Century British Aesthetic Theory*, Carbondale: The Southern Illinois University Press, 1957.
- Hume, David, *Of the Standard of Taste*, [w:] *Selected Essays*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1998, wydanie polskie: *Sprawdzian smaku*, [w:] *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, przeł. T. Tatarkiewiczowa, Warszawa: PWN, 1955.
- Hutcheson, Francis, *An Inquiry into the Origins of our Ideas of Beauty and Virtue*, London 1725.
- Kivy, Peter, *The Seventh Sense*, New York: Burt Franklin, 1976.
- McKenzie, Gordon, *Critical Responsiveness: A Study of the Psychological Current in Later Eighteenth-Century Criticism*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1949.
- Monk, Samuel, *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1960.
- Morawski, Stefan, *O podstawowych zagadnieniach estetyki angielskiej XVIII w.*, [w:] *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX w.*, Warszawa: PWN, 1961.
- Savile, Anthony, *Hume, Kant and the Standard of Taste*, [w:] *Kantian Aesthetics Pursued*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1993.
- Stolnitz, Jerome, "Beauty": *Some Stages in the History of an Idea*, "Journal of the History of Ideas" 1961, vol. XXII, no. 2.
- Stolnitz, Jerome, *Locke and the Categories of Value in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, "Philosophy" 1963, vol. XXXVIII, no. 143.
- Taste and Criticism in the Eighteenth Century*, ed. by H. A. Needham, London 1952.
- Townsend, Dabney, *Lockean Aesthetics*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1991, vol. 49, no. 4.
- Tuveson, Ernest Lee, *Space, Deity, and the 'Natural Sublime'*, "Modern Language Quarterly" 1951, vol. XII.
- Tuveson, Ernest Lee, *The Imagination as a Means of Grace. Locke and the Aesthetics of Romanticism*, Berkeley: University of California Press, 1960.

Platonicy z Cambridge

Cassirer, Ernst, *The Platonic Renaissance in England*, translated by James P. Pet-

- tegrove, Edinburgh: Nelson, 1953.
- Colie, Rosalie L., *Light and Enlightenment. A study of the Cambridge Platonists and the Dutch Arminians*, Cambridge: Cambridge University Press, 1957.
- Cudworth, Ralph, *The True Intellectual System of the Universe*, translated by John Morrison, London: Thomas Tegg, 1845.
- Lowrey, Charles, E., *The Philosophy of Ralph Cudworth*, New York: Phillips and Nunt, 1884.
- More, Henry, *A platonic song of the soul*, Lewisburg, London: Bucknell University Press, Associated University Press, 1998.
- More, Henry, *Enchiridion metaphysicum*, Hildesheim: Olms, 1995.
- More, Henry, *Philosophical Poems*, Cambridge: R. Daniel, 1647.
- More, Henry, *Philosophical Writings of Henry More*, ed. by F. I. Mackinnon, New York, London: Oxford University Press, 1925.
- Muirhead, John H., *The Platonic Tradition in Anglo-Saxon Philosophy*, London: George and Unwin, 1931.
- Pawicke, Frederick James, *The Cambridge Platonists*, London, Toronto: J. M. Dent, 1926.
- The Cambridge Platonists in Philosophical Context, Politics, Metaphysics, and Religion*, ed. by G. A. J. Rogers, J. M. Vienne, Y. C. Zarka, Dordrecht – London: Kluwer Academic, 1997.
- The Cambridge Platonists*, ed. by C. A. Patrides, London: Edward Arnold, 1969.
- The Cambridge Platonists*, ed. by G. R. Cragg, New York: Oxford University Press, 1968.
- The Cambridge Platonists: being the selections from the writings of Benjamin Whichcote, John Smith, Nathaneel Culverwel*, Oxford: Clarendon Press, 1901.

Smak estetyczny

- Allentuck, Marcia, *A note on Eighteenth-Century 'Disinterestedness'*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1963, Fall, vol. XXII, no. 1.
- Bartlett, E. M., *Types of Aesthetic Judgment*, London: George and Unwin, 1964.
- Bate, Walter Jackson, *From Classic to Romantic. Premises of Taste in Eighteenth-Century England*, New York: Harper and Bros., 1961.
- Begg, Proudfoot W., *The Development of Taste*, Glasgow: James Maclehose and Sons, 1887.
- Hevner, Kate, *The Aesthetic Experience: A Psychological Description*, "Psychological Review" 1937, no. 44.
- Jessup, Bertrand, *Taste and Judgment in Aesthetic Experience*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1960, Fall, vol. XIX.
- Langfeld, Herbert S., *The Aesthetic Attitude*, New York: Harcourt, Brace, 1920.
- Lee, Vernon, *Empathy, W: A Modern Book of Esthetics*, ed. by M. Rader, New York: Holt, 1952.
- Morgolis, Joseph, *Aesthetic Perception*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1960, vol. XIX.
- Morris, Bestram, *The Aesthetic Process*, Northwestern University Press, 1943.
- Pazura, Stanisław, *De gustibus. Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*, Warszawa: PWN, 1981.
- Prall, D. W., *Aesthetic Judgment*, New York: Crowell, 1929.
- Saisselin, Rémy G., *A Second Note on Eighteenth-Century 'Disinterestedness'*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1962, vol. XXI.
- Stolnitz, Jerome, *On the Origins of "Aesthetic Disinterestedness"*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1961, vol. XX, no. 2.
- Stolnitz, Jerome, *Bezinteresowność estetyczna a kryzys estetyki*, przeł. Z. Rosińska, W: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybór S. Morawski, Warszawa: Czytelnik, 1987.
- Stolnitz, Jerome, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, Boston: Houghton Mifflin Company, 1960.
- Stolnitz, Jerome, *A Third Note on 18th-century Disinterestedness*, "Journal of Aesthetics and Art Criticism" 1963, vol. XXII, no. 1.

Pozostałe

- Ajschylos, *Prometeusz w okowach*, przeł. S. Srebrny, W: *Ajschylos, Sofokles, Eurypides. Antologia tragedii greckiej*, przeł. S. Srebrny, K. Morawski i J. Łanowski, opr. S. Stabryła, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.
- Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, [w:] *Dzieła wszystkie*, t. II, Warszawa: PWN, 1990
- Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław: Ossolineum, 1989.

- Baumgarten, Alexander, *Aesthetics, W: Philosophies of beauty. From Sokrates to Robert Bridges*, selected and ed. by E. F. Carritt, Oxford: Oxford University Press, 1952.
- Cassirer, Ernst, *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, Warszawa: Czytelnik, 1971.
- Cassirer, Ernst, *The Philosophy of the Enlightenment*, translated by Fritz C.A. Koelln and James P. Pettegrove, Princeton: Princeton University Press, 1951.
- Descartes, René, *Medytacje o pierwszej filozofii*, przeł. M. i K. Ajdukiewiczowie, Warszawa: PWN, 1958.
- Hartmann, Nicolai, *Myśl filozoficzna i jej historia*, [w:] *Myśl filozoficzna i jej historia. Systematyczna autoprezentacja*, przeł. J. Garewicz, Toruń: Wydawnictwo Comer, 1994.
- Hesse, Herman, *Ostatnie lato Klingsora*, [w:] *W słońcu dawnych dni*, przeł. M. Łukasiewicz, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1988.
- Hobbes, Thomas, *Leviathan*, ed. by J. Plamenatz, Glasgow: Collins / Fontana, 1974, przekład polski: *Lewiatan czyli materia, forma i władza państwa kościelnego i świeckiego*, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa: PWN, 1954.
- Hume, David, *An Enquiry concerning Human Understanding*, Oxford: Clarendon Press, 1998, przekład polski: *Badania dotyczące rozumu ludzkiego*, przeł. J. Łukasiewicz i K. Twardowski, Warszawa: PWN, 1977.
- Hume, David, *A Treatise of Human Nature*, London: Penguin Books, 1985, przekład polski: *Traktat o naturze ludzkiej*, przeł. Cz. Znamierowski, Warszawa: PWN, 1963.
- Kandyński, Wasyl, *Punkt, linia a płaszczyzna*, przeł. S. Fijałkowski, Warszawa: PIW, 1986.
- Kant, Immanuel, *Granice mechanistycznej interpretacji świata*, przeł. I. Krońska, W: *Filozofia niemieckiego oświecenia*, red. T. Namowicz, K. Sauerland, M. J. Siemek, Warszawa: PWN, 1973.
- Kant, Immanuel, *Krytyka czystego rozumu*, przeł. R. Ingarden, Warszawa: PWN, 1957.
- Kant, Immanuel, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa: PWN, 1986.
- Kant, Immanuel, *Pisma przedkrytyczne*, przeł. A. Banaszekiewicz i in., red. M. Żelazny, Toruń: Wydawnictwo Rolewski, 1999.
- Leibniz, Gottfried, *Monadologia*, przeł. H. Elzenberg, Toruń: UMK, 1991.
- Leibniz, Gottfried, *Philosophical Papers and Letters*, ed. by L. Loemker, Dordrecht and Boston: D. Reidel, 1969.
- Locke, John, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, przeł. B. J. Gawęcki, Warszawa: PWN, 1955.
- Lorenc, Iwona, *Dlaczego sztuka?*, Warszawa: PWN, 1990.
- Lorenc, Iwona, *Wstęp do filozofii sztuki od Kanta do Lukácsa*, Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyczny Studiów Nauk Politycznych, 1987.
- Mandeville, Bernard, *The Fable of Bees, or Private Vices, Publick Benefits*, Oxford: Clarendon Press, 1957, przekład polski: *Bajka o pszczołach*, przeł. A. Gliniczanka, tłum. poematu W. Chwałewik, oprac. M. Ossowska, Warszawa: PWN, 1957.
- Platon, *Listy*, przeł. M. Maykowska, Warszawa: PWN, 1987.
- Platon, *Fedon*, przeł. R. Legutko, Kraków: Znak, 1995.
- Platon, *Fileb*, przeł. W. Witwicki, Warszawa: PWN, 1958.
- Platon, *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Warszawa: AKME, 1991.
- Platon, *Uczta*, przeł. W. Witwicki, Warszawa: Wydawnictwo Recto, 1992.
- Platon, *Teajtet*, przeł. W. Witwicki, Warszawa: PWN, 1959.
- Pseudo-Longinos, *O górności*, W: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przeł. T. Sinko, Wrocław: Ossolineum, 1951.
- Scheler, Max, *O zjawisku tragiczności*, przeł. R. Ingarden, W: Arystoteles, Hume, Scheler, *O tragedii i tragiczności*, Kraków 1976.
- Schiller, Fryderyk, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka*, przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk, Warszawa: Czytelnik, 1972.
- Tatarkiewicz, Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa: PWN, 1988.
- Woźniakowski, Jacek, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Warszawa 1974.
- Żelazny, Mirosław, *Idea wolności w filozofii Kanta*, Toruń: Wydawnictwo Comer, 1993.
- Żelazny, Mirosław, *Objaśnienia rzeczowe [do rozprawy Kanta Rozważania o uczuciu wzniosłości i piękna]*, w: Immanuel Kant, *Pisma przedkrytyczne*, przeł. A. Banaszekiewicz i in., red. M. Żelazny, Toruń: Wydawnictwo Rolewski, 1999.
- Żelazny, Mirosław, *Źródłowy sens pojęcia 'estetyka'*, Toruń: UMK, 1994.