

Adam Grzeliński

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Zagadnienie sprawdzianu smaku w filozofii Davida Hume'a

Brytyjska estetyka została w XVIII wieku zapoczątkowana pracami A.A.C. Shaftesbury'ego i Josepha Addisona. Shaftesbury jako pierwszy wskazał na specyfikę doświadczenia estetycznego, odmiennego od bezpośredniego doznania zmysłowego, odwołując się do pojęć zmysłu wewnętrznego (*inward sense*) oraz bezinteresowności jako warunku tego doświadczenia. Do wyobraźni czytelników przemawiał pochodzący z *Moralistów* przykład pasterza podziwiającego piękno oceanu: „Doża, jako pan młody, który w majestatycznym bucentaurze płynie na łonie swej Tetydy - mówi jeden z rozmówców tego dialogu - posiada mniej niż biedny pasterz, który, swobodnie wyciągnięty na zwisającej skale lub szczycie wysokiego cypla, zapomina o swych stadach i podziwia piękno oceanu” [Shaftesbury 1790, 328], Ocena piękna wiąże się z przyjemnością płynącą z kontemplacji zjawisk, nie odnosi się do realnego istnienia przedmiotów. Pojęcie bezinteresowności w filozofii Shaftesbury'ego rozumiane jest jednak znacznie szerzej. Oznacza ono pewien sposób percypowania zjawisk poddanych kontemplacji i osądowi estetycznemu. Skoro zaś smak estetyczny opiera się na odrębnej władzy zmysłu wewnętrznego, podmiotowego warunku doświadczenia piękna, bezinteresowność odwołuje się także do określonej postawy, gdy obserwator porzuca własne, indywidualne upodobanie (związane z doznawaniem przyjemności, nie zaś piękna), a wydaje sąd, który ma mieć charakter obiektywny. Podając powody zepsucia smaku, Shaftesbury pisze m.in.:

Powody, dla których smak jakiejś osoby w praktyce i doświadczeniu jest z konieczności fałszywy: powód pierwszy. Staje się interesowny,

stronniczy, skłania się do stylu, maniery, manieryczności [Shaftesbury 1914, 112].

Shaftesbury jest przekonany, że spełnienie podmiotowych warunków percepcji estetycznej może zostać bezpośrednio ocenione przez osobę, która doświadcza piękna; w swym *Liście o entuzjazmie* pisze, że nie w każdym usposobieniu jesteśmy w stanie wydać sąd o rzeczach [Shaftesbury 1981, 320], a w *Moralistach* dodaje:

Nigdy nie możemy kontemplować niczego, co nas przerasta, jeśli nie jesteśmy w stanie wejrzeć w głąb nas samych i spokojnie ocenić usposobienia i namiętności naszego własnego umysłu [Shaftesbury 1790, 332].

Czy jednak jest to wystarczający sprawdzian spełnienia warunku bezinteresowności, bezstronności sądu? Czy taka ocena spełniania kryterium oceny estetycznej jest możliwa? Jak zobaczymy, pytanie to stanie się punktem wyjścia późniejszych badań prowadzonych przez Hume'a. Shaftesbury bardzo szeroko posługuje się pojęciem bezinteresowności, oznacza ona sposób odnoszenia się do wartości zarówno moralnych, jak i estetycznych. Dość powiedzieć, że sam ów termin pojawia się w jego pismach bodaj po raz pierwszy w odniesieniu do religii, wyznawanej bez oczekiwania nagrody w postaci zbawienia¹. Dla nawiązującego do myśli platońskiej i neoplatońskiej autora *Moralistów* bezinteresowność oznaczała sposób odnoszenia się do wartości - prawdy, dobra i piękna. Do rozdzielenia dwóch sfer: moralnej i estetycznej doszło nieco później, gdy kontynuator jego myśli, który z kolei silnie oddziaływał na Hume'a, Francis Hutcheson, rozwijając shaftesburiańskie pojęcie zmysłu wewnętrznego, odróżnił zmysł moralny i zmysł piękna. Echa tych rozstrzygnięć znajdujemy u samego Hume'a w wyodrębnieniu przezeń specyficznego rodzaju uczuć łagodnych wiążących się z aprobatą moralną i estetyczną.

Poza zagadnieniem natury smaku estetycznego innymi rozwijanymi problemami były kwestie określenia standardu ocen estetycznych, a także stosunku różnych kategorii estetycznych. Do czasu ukazania się Humowskiego *Sprawdzianu smaku* estetyka brytyjska zajmowała się nie tylko kategoriami piękna i wzniosłości, usiłowano bowiem wyodrębnić takie wartości jak malowniczość

Zob. [Shaftesbury 1737, 89].

czy nowość². Warto zauważyć, że brytyjscy estetycy z reguły doszukiwali się wartości estetycznych w naturze, uznając, że istota dzieła sztuki sprowadza się do ich odtworzenia. W przeciwieństwie do innych badaczy Hunie rozważa przede wszystkim wartości dzieł sztuki, pięknu naturalnemu poświęcając uwagę jedynie marginalnie, nie odnajdziemy u niego również szczegółowych rozstrzygnięć dotyczących stosunku różnych wartości estetycznych. Przede wszystkim interesuje go kwestia ocen estetycznych i ich społecznego funkcjonowania. Takie ujęcie problematyki estetycznej znajduje zresztą uzasadnienie w całości jego systemu filozoficznego.

Jeden z podstawowych problemów omawianych w osiemnastowiecznej brytyjskiej estetyce dotyczył sposobu określenia prawideł smaku, kryteriów oceny dzieła przyrody czy też sztuki, które pozwalałyby określić jego obiektywną wartość: czy możliwe jest ich określenie *a priori*, czy też należy oprzeć się na doświadczeniu? A jeśli podstawą jest doświadczenie - kto ma to uczynić i w jaki sposób: czy na podstawie egzemplarycznych przedmiotów, czy też uogólniając całość dostępnego doświadczenia? Już na początku wieku osiemnastego odnajdujemy zamysł, który jest wyraźną antycypacją rozwiązania zaproponowanego kilkadziesiąt lat później przez Hume'a. Otóż w jednym ze swych licznych artykułów zamieszczonych w *Spectatorze* Joseph Addison pisze, że reguły takie można wypracować na podstawie dzieł, które wytrzymały sprawdzian wielu stuleci i rozmaitych krajów, natomiast sztuki mogą wyprowadzić swe prawa i zasady z powszechnego zmysłu i smaku ogółu ludzi, nie zaś z zasad samych sztuk, a zatem to nie smak musi podporządkować się sztuce, ale sztuka - smakowi¹.

Osiemnastowiecznych brytyjskich estetyków interesował także sam proces doświadczenia estetycznego. O ile jeszcze na początku XVIII wieku żywa była francuska tradycja określenia smaku jako *je ne sais quoi*, zmysłu piękna o nieznannej naturze, odmiennego od zmysłów zewnętrznych, o tyle późniejsze badania usiłują odkryć jego naturę poprzez wskazanie na współdziałanie różnych władz umysłu. Badania takie w połowie XVIII wieku podejmują równocześnie

² Pierwsze wzmianki na temat wzniosłości i nowości znajdujemy w pochodzącym z 1711 r. cyklu artykułów Addisona zatytułowanych *Przyjemności wyobraźni*. W 1757 r., tym samym co *Sprawdzian smaku*, Aleksander Gerard wydaje *Essay on Taste*, w którym analizuje takie kategorie, jak nowość, wzniosłość, piękno, naśladownictwo, harmonia, humor i cnota.

³ J. Addison and R. Steele, *The Spectator*, ed. D. Bond, Oxford 1965, vol. 3, s. 528 (cyt. za: [Marschall 1995, 325]).

Edmund Burke (autor *Dociekań o pochodzeniu wzniosłości i piękna*) oraz David Hume.

W latach 1757 i 1759 ukazują się kolejno dwa wydania *Dociekań* Burke'a, drugie z nich, poszerzone o *Wstęp o smaku*, powstało jako polemika z teorią estetyczną Hume'a, przedstawioną w *Sprawdzanie smaku*, który wszedł w skład opublikowanego właśnie zbioru *Four Dissertations*⁴. Sprzeciw wobec teorii zmysłu wewnętrznego, który podniósł Burke, równie dobrze należy odczytywać jako sprzeciw wobec teorii Shaftesbury'ego i Hutchesona, którzy takim pojęciem się posługiwali, jak i w pewnej mierze jako sprzeciw wobec teorii Hume'a. Burke sprowadza doświadczenie estetyczne do percepcji zmysłowej, operacji wyobraźni oraz osądu, dzięki któremu można porównać doświadczenia i wydać ocenę porównawczą. Innymi słowy, wyodrębniona przez Burke'a władza naturalnego smaku, właściwego wszystkim ludziom, pozwala na ocenę piękna przedmiotu ze względu na zmysłową przyjemność i miłe uczucia, których jest źródłem, a smak wyuczony, ukształtowany przez doświadczenie i nawyk, pozwala na wydanie oceny względnej (przedmiot może być nie tylko piękny czy wzniosły, ale również piękniejszy czy wznioślejszy niż inne).

Pytanie, które w tym miejscu należałoby zadać, dotyczy prawomocności sądów estetycznych, a mianowicie - na jakiej podstawie można twierdzić, że określenie wartości przedmiotu może być prawdziwe bądź fałszywe? Aby na nie odpowiedzieć, Burke odwołuje się do Lockowskiego opisu doświadczenia, wyrażanego w kategoriach, które dzisiaj określilibyśmy mianem psycho-fizjologicznych. Pisze:

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 do zmysłów człowieka [Burke 1968, 19].

⁴ Hume znał rozprawę Burke'a, nie wiadomo jednak, czy zdążył się z nim zapoznać w trakcie pisania *Sprawdzania smaku*. W jednym z listów do A. Smitha, z kwietnia 1759 r., Hume wspomina o „Burke'u, pewnym irlandzkim gentlemanie, który ostatnio napisał bardzo ładny traktat o wzniosłości” [Hume 1932, I, 303].

Prawdziwość ocen estetycznych ugruntowana zostaje zatem w założeniu obiektywnego statusu zarówno jakości zmysłowych będących przyczyną piękna, jak i samego związku przyczynowo-skutkowego oraz uznaniu, że gwarantem owej prawdziwości jest również obiektywny status jakości zmysłowych obecnych w rzeczach wzbudzających przeżycie estetyczne. Rola podmiotu w doświadczeniu estetycznym sprowadza się do percypowania rozmaitych treści doświadczenia, w chwili zaś, gdy wyobraźnia zaczyna wiązać je za pomocą skojarzeń, łatwo o błąd, powodowanie się nawykami. Smak estetyczny, rozumiany jako władza osądu piękna i wzniosłości, nie różni się zatem, zdaniem Burke'a, w swej podstawowej funkcji od smaku fizjologicznego, zmysłowej receptywności.

W swym eseju Hunie wskazuje na wiele niedostatków koncepcji sprowadzających doświadczenie estetyczne do odbiorczości zmysłowej, która jego zdaniem może być co najwyżej punktem wyjścia dla percepcji piękna. Podobnie, zdaniem Hume'a, smak estetyczny nie daje się sprowadzić do biernej receptywności zmysłowej, do smaku fizjologicznego. Pomiędzy obiema władzami istnieją co najwyżej pewna analogia i podobieństwo, jednak nie są one tożsame. Hunie dowodzi, że niemożliwa okazuje się procedura proponowana przez Burke'a. Niemożliwa z dwóch przynajmniej powodów: po pierwsze nie ujmuje specyfiki doświadczenia piękna, po drugie zaś w nieuprawniony sposób odwołuje się do związku przyczyny i skutku, nadając mu całkowicie obiektywny status, niezależny, jak określiliby to Hunie, od ludzkiej natury, który miałyby łączyć nie różnorodne zjawiska, gwarantując spójność wiedzy o świecie, ale miałyby zachodzić pomiędzy niezależnymi rzeczami a substancjalnie pojmowanym ludzkim umysłem.

Rozwiązanie Burke'a Hume prawdopodobnie uznałby za specyficzny wyraz tradycyjnej metafizyki, a próby określenia w sposób konieczny cech, które miałyby gwarantować uznanie przedmiotu za piękny czy wzniosły, za skazane z góry na niepowodzenie. A jednak, choć wynik podjętych przez Burke'a wysiłków musi okazać się negatywny i choć dokonaną przezeń analizę smaku Hunie uznałby co najmniej za niewystarczającą, samo pytanie leżące u jej podstaw pozostaje w mocy: jak to się dzieje, że oceny estetyczne są sądami, że nie istnieje relatywizm w kwestii smaku, że wreszcie ludzie mają zgadzać się w swych ocenach pięknych przedmiotów?

Problem ten Hume usiłuje rozwiązać w *Sprawdzianie smaku*. Pisz tam:

Zrozumiałą jest rzeczą, że szukamy sprawdzianu dla smaku, to znaczy reguły, która by pogodziła rozbieżne odczucia ludzkie lub przynajmniej pozwoliła rozstrzygać, jakie z tych odczuć należy pochwalać, a jakie potępiać [E, 193].

Punktem wyjścia jest zdroworozsądkowa konstatacja dwóch wzajemnie przeciwnych odpowiedzi na to pytanie: wedle jednej z nich jest rzeczą niemożliwą ustalenie jakiegokolwiek kryterium smaku, zaś ocena przedmiotu sprowadza się do czysto indywidualnego odczucia. Jednak równie łatwo zauważyć, że określenie piękna przedmiotu wymaga powszechnej aprobaty, że naturalną rzeczą jest poszukiwanie warunku tej aprobaty, w praktyce bowiem okazuje się, iż kwestie smaku podlegają dyskusji.

Określając piękno jako odczucie (*sentiment*), Hume wcale nie wyraża przekonania o całkowicie relatywnym charakterze doświadczenia estetycznego:

Piękno nie jest właściwością przedmiotów samych przez się, istnieje jedynie w umyśle, który je ogląda, a każdy umysł dostrzega inne piękno. Niektórzy nawet widzą brzydotę tam, gdzie inni widzą piękno [E, *Sprawdzian smaku*, 194].

Teza taka stanowi co najwyżej konstatację dość rozpowszechnionego poglądu, który zostaje przewyciężony, gdy wskazane zostają racjonalne warunki sądu estetycznego. W ciągu wywodu okazuje się, że co prawda piękno jest pewnym *sentiment*, lecz nie każde uczucie określane tym pojęciem⁵ jest indywidualne, a problem standardu smaku sprowadza się do opisu rozumowania, które powinno towarzyszyć temu uczuciu tak, aby uczucie upodobania było podstawą prawdziwego sądu na temat piękna. Pełniejsze zrozumienie zamysłu Hume'a wyrażonego w *Sprawdzianie smaku* jest możliwe jedynie poprzez odwołanie się do opisu relacji pomiędzy afektywną stroną doświadczenia i rozumem, wyrażonego w *Traktacie*. Jak głosi słynne Humowskie rozstrzygnięcie, „rozum jest i winien być tylko niewolnikiem uczuć i nie może mieć nigdy roszczenia do innej funkcji, niż do tego, żeby uczuciom służyć posłusznie” [TNL, II, 188]. Chociaż więc podstawą ocen estetycznych jest uczucie, to rola rozumu sprowadza się do ukazania warunków ich poprawności, a co za tym idzie, określenie warunków określających ich prawdziwość. Aby zatem określić możliwość

⁵ Na temat stosunku pojęć, za pomocą których Hume opisuje afektywny wymiar doświadczenia, pisałem w: [Grzebiński 2005].

sądów estetycznych, należy, zdaniem Hume'a, ukazać, w jaki sposób pierwotne doświadczenie piękna jako „przyjemnego odczucia” zostaje zobiektywizowane. Wyrażając się inaczej: określenie sposobu rozumowania na temat piękna pozwala przejść od indywidualnego uczucia do sądu, którego prawdziwość można rozstrzygnąć. W przeciwieństwie jednak do apriorycznego rozumowania demonstratywnego [BDR, VII, 74 n.] sąd estetyczny nie daje się udowodnić, z konieczności też odnosi się do doświadczenia wraz z całą należącą doń sfera doznań, uczuć, afektów i sentymentów.

Chcąc prześledzić proces obiektywizacji doświadczenia estetycznego (przejścia od indywidualnego upodobania do sądu, którego prawdziwość jest rozstrzygalna), musimy zatem wrócić do *Traktatu o naturze ludzkiej* oraz do wprowadzonej tam aparatury pojęciowej. Na początku drugiej księgi odnajdujemy uzupełnienie przeprowadzonego w początkowych rozdziałach całego dzieła podziału percepcji. Początkowo zostają one podzielone na percepcje zmysłowe (impresje i idee) oraz na idee refleksywne, które Hume określa również jako 'uczucia' - *passions*. Te ostatnie zostają następnie podzielone na łagodną (*calm*) i gwałtowną (*violent*).

Do pierwszego rodzaju należy poczucie piękna i brzydoty w działaniach, w utworach artystycznych i w przedmiotach zewnętrznych. Do drugiego rodzaju należą uczucia miłości i nienawiści, smutku i radości, dumy i pokory. Podział ten jest daleki od ścisłości. Uniesienia, jakie daje poezja i muzyka, często dochodzą do najwyższego natężenia; gdy tymczasem te inne impresje, właściwie zwane *uczuciami*, mogą się przekształcić w emocję tak łagodną, iż stają się niemal niedostrzegalne [TNL, II, 10],

Czytając *Traktat*, podobnie jak wiele późniejszych Humowskich esejów, musimy zwrócić uwagę na pewną manierę pisarską filozofa: bardzo często i luźno wprawdzie przedstawia podstawowe terminy, siatkę pojęć, których znaczenie dane jest dopiero w dalszym ciągu dzieła. Podobnie jest w tym przypadku. Czytamy oto, że zaproponowany podział jest daleki od ścisłości, a nawet „potoczny i pozornie słuszny” [TNL, II, 10]. Pamiętajmy jednak, że sposób prezentacji ludzkiej natury w *Traktacie* (podobnie zresztą jak i w interesującym nas *Sprawdzianie smaku*) każe wyjść od potocznego doświadczenia opisanego w języku naturalnym po to, aby przedstawić filozoficzne ujęcie problemów wyrażone w ścisłych pojęciach wprowadzanych w dziele. Pozorność wprowadzonego podziału oznacza zatem tymczasową jego niezrozumiałość, która znika w dal-

szej części dzieła (dokładniej: po określeniu warunków sądu moralnego w trzeciej księdze *Traktatu*, w przypadku sądów estetycznych dopiero w *Sprawdzeniu smaku*).

Do impresji łagodnych należy zaliczyć zatem uczucia związane w aprobatą moralną (piękno ludzkich działań) oraz uczucia związane z oceną estetyczną - zarówno dzieł sztuki, jak piękna naturalnego „przedmiotów zewnętrznych”.

Hume, dzieląc rozumowanie na demonstratywne i „moralne, czyli metafizyczne” [BDR, VII, 75], do tych ostatnich zalicza nie tylko sądy egzystencjalne, dotyczące istnienia rzeczy zewnętrznych wobec umysłu, ale wszelkie sądy, które mają za przedmiot sferę obiektywnych faktów - nie tylko rzeczy składających się na przyrodę, ale wszystkich sądów, które wykraczają poza treści umysłu, ich przedmiot zaś jest niezależny od indywidualnego doświadczenia człowieka - stąd należałoby zaliczyć zarówno sądy o istnieniu rzeczy, innych osób, jak i wartości moralnych czy artystycznych. W przeciwieństwie do sądów matematycznych, które dają się wyprowadzić z rozumowania opartego jedynie na danych zmysłowych, sądy o „faktach i istnieniu” nie dadzą sprowadzić się do operacji rozumienia (*understanding*) polegającej na podstawianiu treści zmysłowych pod pojęcia za pośrednictwem zasad kojarzenia wyobraźni. Wymagają również odwołania się do całkowicie nieracjonalnego elementu, jakim są kolejno: przeświadczenie (*belief*) w odniesieniu do świata przyrody; oddźwięk uczuciowy (*sympathy*), będący podstawą sądów o innych osobach tworzących społeczność; uczucie moralne (*moral sentiment*), w którym ugruntowane są sądy moralne; i wreszcie specyficzna przyjemność towarzysząca doświadczeniu piękna w odniesieniu do sądów estetycznych.

Piękno wszelkiego rodzaju daje nam swoistą rozkosz i zadowolenie; z drugiej strony *brzydota* wywołuje przykrość, w czymkolwiek by tkwiła, czy ją widzimy w rzeczy żywej czy nieożywionej [TNL, II, 39].

Rzecz jasna, konstatację faktu doznawania przyjemności towarzyszącej percepcji piękna należy uzupełnić dalszą eksplikacją, gdyby bowiem piękno sprowadzone było jedynie do pewnego doznania „rozkoszy czy zadowolenia”, trudno byłoby na tej podstawie wyodrębnić specyficzną rozkosz związaną z pięknem spośród wielu innych przyjemności.

Temu celowi służy wspomniane wyodrębnienie kategorii *sentiments* oraz osobnej klasy uczuć łagodnych. W *Traktacie* pojęcie *sentiments* odnosi się do tych uczuć, których zrozumiały opis wymaga odwołania się do procesu od-

dźwięku uczuciowego - zawsze są współdoznawane wraz z innymi ludźmi. O *sentiments* Hume pisze zwykle w odniesieniu albo do doświadczenia cudzych stanów uczuciowych i związanych z nimi uczuć takich jak gniew, życzliwość, miłość, nienawiść, duma czy pokora [por. Hume 1969, 416 i 429 n.], albo też do uczuć aprobaty moralnej czy estetycznej. Pierwszy rodzaj uczuć Hume określa jako uczucia gwałtowne, drugi zaś - jako uczucia łagodne. Kryterium różniącym nie jest siła, z jaką uczucia motywują do działania, ale możliwość określenia udziału rozumu w ocenach moralnych i estetycznych.

Zrozumienie natury uczuć gwałtownych możliwe jest dzięki pojęciu odźwięku uczuciowego, a natężenie tych uczuć zależy od relacji pomiędzy osobami: im są one ściślejsze, tym silniej doznawane są uczucia. Relacje międzyosobowe wyznaczone zostają z kolei trzema głównymi zasadami kojarzenia wyobraźni: stycznością w czasie i przestrzeni, podobieństwem i związkiem przyczynowo-skutkowym. Stąd uczucia gwałtowne są zawsze relatywne i „stronnicze”, zależne od stosunku łączącego poszczególne osoby. Gdyby po-prześcić na określeniu przyjemności estetycznej jedynie jako pewnego *sentiment*, to niemożliwe byłoby rozstrzygnięcie prawdziwości ocen piękna przedmiotów. Toteż dotychczasowe uznanie przyjemności estetycznej jako pewnego *sentiment* nie wystarcza, w dalszej kolejności trzeba odwołać się do reguł smaku, które warunkują bezstronność oceny.

Dlatego doświadczenie estetyczne należy rozpatrywać na trzech kolejnych płaszczyznach, na których można w zrozumiały sposób opisać specyfikę właściwej mu przyjemności. Pierwszy sposób to zrównanie piękna i użyteczności. Piękno kojarzone jest z celowością żywego organizmu:

Człowiek, którego członki i cała postać zapowiadają siłę i aktywność, uważany jest za pięknego, choćby był skazany na dożywotnie więzienie. Wyobraźnia budzi pewien szereg uczuć, od których nasze poczucie piękna zależy w znacznej mierze [TNL, II, 409].

Taka ocena piękna, wiążąca to zjawisko z użytecznością, a mówiąc inaczej - z szeroko rozumianą celowością żywego organizmu, może być wydana indywidualnie, w oderwaniu od społeczności. Jak jednak łatwo zauważyć, takie rozumienie nie ujmuje specyfiki doświadczenia estetycznego.

W dalszej kolejności piękno rozpatrywane jest na płaszczyźnie społecznej, gdy analizowane są uczucia gwałtowne - przede wszystkim dumy, pokory, miłości i nienawiści.

Piękno, zręczność, zasługa, kredyt społeczny, zaszczyty krewnych starannie wystawia na pokaz człowiek dumny, jako jeden z najbardziej znacznych tytułów do swej dumy [TNL, II, 52],

Proces doznawania dumy i pokory, uczuć pośrednich, możliwy jest dzięki oddźwiękowi uczuciowemu - wszystkie te uczucia za swój przedmiot mają 'ja': 'ja' własne bądź innych osób. Również takie rozumienie piękna, ujmowanego jako *sentiment*, a więc uczucie, które zrozumiane może być tylko o tyle, o ile odnosi się do innych osób, pozwala więcej powiedzieć o uczuciach gwałtownych, mniej natomiast o samym pięknie. Warto jednak zauważyć, iż o ile wcześniejsze określenie piękna jako przyjemności nie pozwala twierdzić, że doznanie jest czymś więcej niż prywatnym, indywidualnym stanem umysłu osoby, o tyle wraz z ujęciem piękna jako *sentiment* Hume wskazuje na fakt, że jakkolwiek nie ma podstaw do wyodrębnienia piękna spośród innych, współdoznawanych z innymi osobami przyjemności, to jednak doznanie to jest komunikowalne.

Czy jednak można podać warunki, po spełnieniu których dałoby się określić, jakie przedmioty będą u różnych uczuć wzbudzać takie samo doznanie, taką samą przyjemność? Czy istnieje sprawdzian, który pozwala określić, że różni ludzie określą przedmiot jako przyjemny i piękny? Jak można w ścisły sposób odróżnić przyjemność towarzyszącą pięknu od przyjemności związanej z użytecznością bądź dumą?

Wyznaczenie koniecznych przedmiotów wywołujących uczucia gwałtowne nie jest możliwe, gdyż uczucia te, zapośredniczone oddźwiękiem uczuciowym, zależne są od relacji pomiędzy osobami - tych samych, które wyznaczone są zasadami kojarzenia wyobraźni. Oddźwięk uczuciowy pozwala lepiej rozumieć doznawane uczucia osobom, które albo mają podobny charakter (co jest podstawą związków przyjaźni), pochodzą z tego kraju lub obszaru, wreszcie u osób należących do jednej rodziny (pokrewieństwo należałoby uznać za specyficzny przypadek związku przyczynowo-skutkowego). Dopóki jednak przyjemność estetyczna traktowana jest jako uczucie gwałtowne, dopóty nie ma podstaw dla sprawdzianu powszechności sądów o pięknie.

Określenia jej możliwości nie odnajdziemy już w *Traktacie*, do tego zagadnienia Hume powraca dopiero w eseju *Sprawdzian smaku*. Esej ten rozpoczyna się od tego samego miejsca, w którym problem ten zostaje porzucony w *Traktacie o naturze ludzkiej*:

Różnica między sądem i odczuciem [*sentiment*] jest, jak wiadomo, ogromna. 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, co jest poza nimi, a mianowicie wypo-wiadają się o jakiejś rzeczywistości; temu zaś sprawdzianowi nie wszystkie odpowiadają [E, *Sprawdzian smaku*, 193].

Ponieważ jednak o pięknie nie można uformować sądu jedynie na podsta-wie związków pomiędzy ideami, określenie piękna musi opierać się na zbiera-niu doświadczeń. Pojedynczy przykład pięknego przedmiotu, budzącego w odbiorcy przyjemność, nie pozwala na określenie właściwości przynależnej wszystkim takim przedmiotom, może się natomiast stać podstawą sądów fał-szywych, gdy chcąc pochopnie określić istotę piękna, utożsamimy ją choćby z użytecznością czy dumą. Stąd Hume stwierdza, że podstawą reguł piękna jest „uogólnienie obserwacji nad tym, co się powszechnie podobało we wszystkich krajach i we wszystkich epokach” [E, *Sprawdzian smaku*, 195].

Reguł piękna nie można jednak poszukiwać w przedmiotach, lecz w umy-śle wydającym sądy, stąd reguły piękna przedmiotów można równie określić jako reguły smaku. Do wskazanych przez Hume'a reguł należą: zdrowe narządy zmysłów, subtelność wyobraźni, brak uprzedzeń, bogate doświadczenie; po-zwalają one określić, czy wydający ocenę krytyk może zasługiwać na miano sprawiedliwego i bezstronnego.

O taki tytuł ubiegać się może jedynie głęboki umysł w połączeniu z subtelnością poglądów, wsparty o doświadczenie, udoskonalony przez porównanie, i wolny od wszelkich uprzedzeń; dopiero zgodny sąd takich krytyków, gdziekolwiek są, jest rzeczywistym sprawdzia-nem smaku i piękna [E, *Sprawdzian smaku*, 207].

Wskazując na sposób funkcjonowania sądów estetycznych w społeczności, Hume odwołuje się jedynie do dzieł sztuki. O ile *Sprawdzian smaku* podaje procedurę, która, mówiąc najprościej, pozwala określić, w jaki sposób dzieła sztuki mogą w powszechny sposób budzić przyjemność i dzięki temu być uzna-ne za wartościowe, o tyle tkwiący u samych podstaw filozofii Hume'a podział treści doświadczenia na percepcje zmysłowe i refleksywne uniemożliwił bezpo-srednie określenie tego, czym jest piękno. Konsekwentnie bowiem należałoby albo przyjąć, że da się ono sprowadzić jedynie do jakości zmysłowych, jak zro-bił Burke, albo poszukiwać podmiotowych warunków jego percepcji. Ale dla

Hume'a jedynym sposobem określenia piękna jest wyodrębnienie specyficznych uczuć przyjemności. Z kolei zrozumiały opis tej przyjemności, który miałby sprostać wymogowi bezinteresowności, pozwala na ujęcie piękna tylko w przypadku przedmiotów, których jedynym celem jest przyjemność estetyczna - w przypadku dzieł sztuki.

Otóż jest pewne, że jeżeli nawet moc wywoływania przyjemności i przykrości nie stanowi istoty piękna i brzydoty, to doznania te są co najmniej nierozdzielne od tych cech i trudno jest nawet pomyśleć je w oderwaniu od tych doznań [TNL, II, 41].

Spełnienie wymogów sprawiedliwego krytyka pozwala ocenić piękno dzieł sztuki, ale z kolei za klasyczne dzieła sztuki uznane są te przedmioty, które w długim okresie czasu status taki zyskały dzięki akceptacji krytyków. Z kolei prawdziwość sądu estetycznego sprowadza się do zgodności z sądem grupy krytyków. Czy zatem rozumowanie to nie tworzy błędnego koła, w którym pojęcie dzieła sztuki i bezstronnego krytyka wzajemnie się określają? Błędnego koła mogłoby dotyczyć zarówno określenia istoty dzieła sztuki, jak i jego oceny, skoro jej prawdziwość zależy od zgodności opinii krytyków - w tym przypadku zdobywając doświadczenie na klasycznych dziełach uznanych przez powszechny osąd krytyków, stajemy się jednym z nich, powielając jedynie ich ocenę polegającą na zgodności z dotychczasowymi kanonami sztuki.

Ocena krytyka decyduje o wartości dzieła sztuki, nie zaś o spełnianiu wymogów bycia dziełem sztuki. Dzieło sztuki zawiera celowe powiązanie części, tworzących jednolitą całość, której przeznaczeniem jest przeżycie przez odbiorcę przyjemności.

W każdym wybitnym dziele talentu istnieje wzajemne powiązanie i zgodność części. Piękna i brzydota nie zdoła ocenić ten, kto nie jest zdolny objąć myślą i porównać ze sobą wszystkich tych części, aby spoznać zgodność i jednolitość całości [E, *Sprawdzian smaku*, 205].

Pisząc o dziełach sztuki, Hume wskazuje na konieczność określenia reguł właściwych każdemu rodzajowi twórczości, rezygnując jednocześnie z poszukiwania w dziele odtworzenia realnie istniejących rzeczy. Reguły te jednak mogą być różne: zależnie od rodzaju dzieła czy od epoki, w której powstało. Przekroczenie reguł, które może zdarzyć się w nowatorskim dziele, wykraczającym poza ustalone wcześniej wzorce, może prowadzić do twórczości nieudanej, ale

może także być początkiem nowego stylu czy kierunku twórczości. Pisząc o „okropnej i nieprawdopodobnej fabule” dzieł Ariosta, Hume przyznaje, że

Gdyby wszakże te części jego poematu, które uważamy za wadliwe, istotnie sprawiały nam przyjemność, nie stanowiłoby to zarzutu względem krytyki artystycznej w ogólności, lecz tylko zarzut względem tych poszczególnych jej reguł, które określają takie właściwości jako wadliwe i przedstawiają je jako bez zastrzeżeń podlegające potępieniu. Jeżeli się podobają, to nie mogą być wadliwe, chociażby przyjemność, jaką wywołują była niespodziewana i niewytłumaczona [E, *Sprawdzian smaku*, 196].

Wartość dzieła sztuki, które zrywa z dotychczasowym kanonem, polega na stworzeniu nowych, dotychczas nieznanych reguł, nie zaś na całkowitej dowolności twórcy. Nowe zalety zgodne są, pisze w tym samym miejscu Hume, z wymaganiami prawdziwej krytyki. Nowatorstwo niektórych dzieł, początkowo niezrozumiałe, może być określone jedynie jako wywoływanie wzruszenia estetycznego, lecz z czasem reguły te mogą nie tylko być poznane, ale także uzyskać potwierdzenie w zgodnym werdykcie krytyków, który dodatkowo wytrzymał próbę czasu.

Jak daleko może sięgać zgodność sądów krytyków? Jak powszechny jest sprawdzian smaku? Odmienność dzieł skierowanych do różnych odbiorców lub pochodzących z różnych czasów wymaga przygotowania: wiedzy historycznej, znajomości realiów epoki, do której należy dzieło. W przeciwnym wypadku sąd będzie, wypaczony, powodowany uprzedzeniem: dzieło sztuki będzie oceniane z cząstkowej perspektywy, ocena zaś więcej będzie mówić o upodobaniach krytyka, mniej zaś o samym dziele.

Można zauważyć, że dzieło sztuki, jeżeli ma wyrzucić odpowiednie wrażenie, musi być oglądane z pewnego punktu widzenia i nie może być w pełni ocenione przez kogoś, czyja rzeczywistość lub wyobrażona sytuacja nie jest taka, jakiej wymaga dane dzieło [E, *Sprawdzian smaku*, 204].

Dlatego poszukiwany sprawdzian smaku napotyka dwa podstawowe ograniczenia: pierwszym jest różnica pomiędzy charakterami różnych osób, drugim zaś obyczaje danej epoki i kraju. Chociaż zatem ogólne zasady smaku są takie same, to jednak właściwa ocena dzieła sztuki możliwa jest w obrębie zarówno poszczególnych rodzajów dzieł sztuki, jak i ze względu na uwarunkowania historyczne. Oczywiście różnice te można przezwyciężyć, choćby studiując

historię czy sztukę pochodzącą z odmiennej kultury, krytyk zaś, który kierowałby się tylko upodobaniem zgodnym z własnymi cechami charakteru, byłby złym sędzią. Jednak w odniesieniu do wszystkich dzieł sztuki podanie warunku powszechnego upodobania jest niemożliwe.

Tak zarysowana teoria estetyczna pozwala również opisać jeszcze jeden problem często poruszany w XVIII wieku - kształcenia, doskonalenia smaku. Na gruncie teorii Hume'a można wskazać na stopnie kompetencji do wydawania oceny estetycznej. Pierwszy z nich, najmniej wartościowy, zrównuje smak z przyjemnością, bez określania jej rodzaju i bez zastanawiania się nad jej przedmiotem, bądź też określa je w sposób niewłaściwy (piękno jako użyteczność czy przedmiot dumy bądź miłości). Na tym etapie nie można jeszcze wartościować przedmiotów, są one „po prostu piękne”, niezależnie od tego, czy są to dzieła sztuki, czy przedmioty przyrody. Właściwe kształcenie smaku rozpoczyna się wraz z uznaniem, że dzieła sztuki w ogóle podlegają wartościowaniu i „jeśliby ktoś twierdził, że Ogilby jest równie genialnym i wykwintnym autorem jak Milton, a Bunyan jak Addison, uważano by, że broni czegoś równie niedorzecznego, jak to, że kretowina jest równie wysoka jak szczyt Teneryfy lub że staw jest równie wielki jak ocean” [E, *Sprawdzian smaku*, 194]. Początkowo jedynym kryterium wydawanej oceny jest już istniejąca opinia ukształtowana przez dotychczasowych krytyków sztuki, ocena obejmująca istniejący kanon klasycznych dzieł, których pozycja gwarantowana byłaby sprawdzianem czasu.

Wreszcie, celem kształcenia smaku jest możliwość wydania oceny estetycznej w sposób całkiem samodzielny. Wiąże się to z przyjęciem bezstronnej postawy, w której dzieło można oceniać, przekraczając partykularyzm własnego punktu widzenia, charakteru, predyspozycji czy wychowania. Tak rozumiana bezstronność (*impartiality*) jest wymogiem właściwej oceny estetycznej, podobnie zresztą jak i oceny moralnej. Przy okazji tej ostatniej Hume pisze:

Tutaj zadowolimy się stwierdzeniem, że rozum wymaga takiego bezstronnego zachowania, lecz że rzadko możemy wymóc je na sobie, i że nasze uczucia niełatwo idą za tym orzeczeniem naszej władzy sądzienia. [...] Gdy tworzymy sobie nasze sądy o ludziach jedynie na podstawie tego, czy ich charakter może prowadzić do korzyści naszej własnej lub naszych przyjaciół, to wówczas znajdujemy tyle przeciwstawień do naszych uczuć w towarzystwie i w rozmowie i taką niepewność wynikającą z tego, iż nieustannie zmienia się nasza pozycja,

że szukamy jakiegoś innego wzorca wartości dodatniej i ujemnej, który by nie dopuszczał tak wielkich odmiian [TNL, II, 407],

W przypadku oceny estetycznej takiego bardziej stałego wzorca oceny dostarcza wspomniana grupa krytyków. To dopiero opinia grupy krytyków staje się *sądem*, gdyż w jej obrębie niejako znosi się stroniczość poszczególnych ocen.

Odkrycie, że sąd estetyczny należy wyprowadzić na podstawie swoistego „zmysłu wewnętrznego”, w konsekwencji zaś odkrycie, jak dużą rolę w doświadczeniu estetycznym odkrywa afektywność, w estetyce brytyjskiej należy przypisać już Shaftesbury'emu. Hunie wprowadza jednak do takiej teorii zasadniczą zmianę. Kryterium poprawności sądu, przedstawione przez Hume'a jako wykaz warunków, które spełnić powinien sprawiedliwy krytyk, zdaje się mieć źródło w zdroworozsądkowym doświadczeniu. Jest oczywiste, iż dzieło sztuki zostanie poprawniej ocenione przez osobę, która ma duże doświadczenie, wyzbyła się uprzedzeń i ocenia dzieło wyłącznie ze względu na jego wartości. Sytuacja jednak komplikuje się w przypadkach wątpliwych, albo wtedy, gdy różnica pomiędzy nabytymi stopniami doświadczenia jest niewielka. A przecież są to warunki, których spełnienie gwarantować ma poprawność wydawanej jednostkowej oceny artystycznej. Jak jednak zmierzyć doświadczenie? Jak (przynajmniej na gruncie Humowskiego opisu uczuć) określić, czy na ocenę nie mają Wpływu jakieś czynniki zewnętrzne? Chociaż zatem w odniesieniu czy to do dzieł, które są stosunkowo nowe, czy też nie dadzą się po prostu wpisać w istniejące kanony, ocena musi być wydawana bezpośrednio, na podstawie doznawanej przyjemności, to w takim przypadku wykrystalizowanie się zgodnej opinii krytyków nie jest warunkiem wydania sądu, ale jego uzasadnieniem. Wzgląd na powszechną opinię krytyków może być co najwyżej podstawą sądu jedynie w początkowej fazie kształcenia smaku, jednak ostatecznie stanowi jedynie swoistą instancję odwoławczą, uzasadniającą wydany sąd.

Zwróćmy uwagę, że w ten sposób Hunie odwołuje się do pojęcia bezinteresowności, jednak w przedstawionym przezeń opisie natury ludzkiej nie oznacza ono już sposobu odnoszenia się do obiektywnie istniejących wartości, jak rozumiał to pojęcie jego twórca, Shaftesbury, którego estetyka była proweniencji platońskiej. Nie oznacza ono jednak również operacji refleksyjnej władzy sądenia, przeciwstawionych władzy pożądanja zainteresowanej realnym istnieniem przedmiotów, jak ma to miejsce u Kanta. Empirystyczny charakter dociekań Hume'a sprawia, że bezinteresowność ugruntowana zostaje w operacjach wyobraźni, dokładniej: doznawanych w odpowiedni sposób uczuć.

Dzieje się tak, gdyż w swym opisie ludzkiej natury Hume ogranicza się do przedstawienia relacji pomiędzy różnymi rodzajami treści doświadczenia i nie podaje warunków możliwości sądu estetycznego (do takiego określenia dochodzi dopiero w estetyce Kanta i odpowiada mu wyodrębnienie refleksyjnej władzy sądenia i apriorycznego warunku percepcji piękna - idei estetycznej). Należy zatem wyraźnie sformułować problem, który stara się rozwiązać Hume. Nie chodzi mu ani o określenie zmysłowych jakości determinujących uznanie przedmiotu za piękny, jak Burke'owi, ani o wykazanie idealnego, celowego charakteru wszystkich zjawisk natury, jak czynił to Shaftesbury, ani też o wykazanie apriorycznych warunków możliwości i powszechności sądów smaku, czego dokonał dopiero Kant; przedstawia natomiast opis społecznego funkcjonowania ocen dzieł sztuki i nabywania przez osoby kompetencji do wydawania takich ocen. Hume dostrzega specyfikę doświadczenia estetycznego, zauważa też, że nie sprowadza się ono do odbiorczości zmysłowej, a smak estetyczny jest co najwyżej podobny do fizjologicznego, ale nie tożsamy z nim, co umożliwia podanie opisu społecznego funkcjonowania ocen wartości estetycznych.

Hume nie określa bliżej istoty wartości estetycznych, utożsamia wartość dzieła sztuki z pięknem, pisze przy tym o dokładności w naśladowaniu, blasku, kolorytu, harmonii czy naturalności. Piękno dzieł sztuki sprowadza się do wzbudzania bezinteresownego upodobania odbiorcy, przy czym bezinteresowność należałoby traktować dwojako: zarówno jako założone, należące do istoty dzieła sztuki jego przeznaczenie (wyłącznym celem dzieła sztuki jest wzbudzenie upodobania), jak i jako warunek poprawnego sądu estetycznego na jego temat. Dlatego Hume przyznaje, że piękno przynależy każdemu dziełu sztuki, choćby odbiorca nie był należycie przygotowany do jego odbioru. Piękno jest bowiem warunkiem uznania przedmiotu za dzieło sztuki, a jego ocena pozwala określić styl, do którego dzieło należy (ze względu na reguły, którym jest podporządkowane), oraz jego względną wartość w relacji do innych dzieł.

W ten sposób Hume wypełnia postulat, jaki przed teorią estetyczną stawiał na samym początku, przystępując do pisania *Traktatu o naturze ludzkiej*. Czytamy tam:

Jest rzeczą oczywistą, że wszystkie nauki pozostają w pewnym stosunku, bardziej lub mniej wyraźnym, do natury ludzkiej; i że choćby która z nich nie wiedzieć jak wydawał się oddalona od tej natury [...]. Te [podstawowe - A.G.] cztery nauki, a mianowicie: *logika, etyka, estetyka [criticism] i polityka* obejmują niemal wszystkie rzeczy, jakie

znać może być ważne dla nas dla jakiegokolwiek powodu i jakie mogą prowadzić do ulepszenia lub służyć ku ozdobie umysłu ludzkiego. [...] Stawiając sobie więc za cel wyjaśnienie zasad natury ludzkiej, w rzeczywistości projektujemy pełny system nauk, budowany na podstawie niemal całkowicie nowej, na jedynej, na której te nauki mogą się oprzeć pewnie [TNL, 1, 5-6].

W przewidzianym przez filozofa systemie nauk o ludzkiej naturze zawartość *Sprawdzianu smaku* odpowiadałaby części określanej przezeń mianem *criticism* [Hume 1969, 43]. O ile zatem terminem 'estetyka' należałoby objąć całość rozważań na temat piękna, o tyle w rozwiązaniach, do których Hume dochodzi w swym eseju, mielibyśmy do czynienia z częścią refleksji estetycznej, dotyczącą krytyki i oceny dzieł sztuki. Z drugiej jednak strony wcześniejsze, pochodzące z *Traktatu* uwagi na temat piękna czynione są marginalnie i tylko w odniesieniu do tak odmiennego tematu, jak wyjaśnienie natury uczuć miłości i dumy. Poza tym, jak widzieliśmy, dopiero w odniesieniu do sądów o dziełach sztuki Hume może określić właściwy charakter sądów na temat piękna. Skoro werdykt grupy sędziów ma charakter jedynie uzasadniający, nie zaś konstytutywny dla oceny estetycznej, to w odniesieniu do piękna przyrody brakuje takiej instancji odwoławczej. Hume twierdzi zatem, że nie ma sposobu, który przesądzałby, że przyjemność płynąca z piękna przedmiotu nie wiąże się z uczuciem dumy czy rozpoznaniem jego użyteczności, stąd właściwa teoria estetyczna szkockiego filozofa dotyczy jedynie dzieł sztuki.

Bibliografia

- Burke E., 1968, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, P. Graff (tłum.). Warszawa.
- Grzeliński A., 2005, *Kategorie 'podmiotu' i 'przedmiotu' w Dawida Hume'a nauce o naturze ludzkiej*, Toruń.
- Hume D., 1932, *Letters*, J. Y. T. Greig (ed.), Oxford.
- Hume D., 1969, *Treatise of Human Nature*, E. Mossner (ed.), London.
- Marschall D., 1995, *Arguing by Analogy: Hume's Standard of Taste*, „Eighteenth-Century Studies” 28, no. 3.
- Shaftesbury A.A.C., 1737, *Sensus Communis; an Essay of the Freedom of Wit*, [w:] idem, *Characteristics of Men, Manners, Opiniom nad Times*, London.

- Shaftesbury A. A. C., 1790, *The Moralists*, [w:] idem, *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times*, vol. II, Basil.
- Shaftesbury A. A. C., 1914, *Second Characters; or The Language of Forms*, B. Rand (ed.), Oxford.
- Shaftesbury A. A. C., 1981, *A Letter Concerning Enthusiasm*, [w:] idem, *Standard Edition. Complete Works*, G. Hemmerich and W. Benda (eds.), vol. I, Stuttgart.