

Krzysztof Wawrzonkowski  
Toruń

## Smak i geniusz. Teoria piękna Alexandra Gerarda

Zagadnienie smaku estetycznego było w XVIII-wiecznej Anglii jednym z najczęściej podejmowanych problemów przez ówczesnych teoretyków sztuki. Począwszy od pochodzących z przełomu XVII i XVIII w. rozważań Shaftesbury'ego, poprzez badania takich myślicieli jak Hutcheson, Hume, Burke, Gerard, Home, Blair czy Reynolds, aż po dociekania Alisona, temat ten stanowił centralny problem tworzonych przez nich teorii. Choć naturę smaku pojmowali oni często w odmienny sposób, traktując go bądź jako autonomiczną władzę umysłu, bądź jako zależną od władz poznawczych: zmysłowości, wyobraźni i sądu, to jednak wszyscy przypisywali mu ten sam cel: orzekanie o wartości przedmiotów przyrody i sztuki. Najpełniejsze podsumowanie brytyjskiej refleksji w tym zakresie możliwie najpełniej przedstawia koncepcja Alexandra Gerarda wyłożona w jego *Eseju o smaku* napisanym w 1756 r., a opublikowanym w trzy lata później. Wykładnię interesującego nas problemu poparł on badaniami nad naturą geniuszu, który w obrębie jego dociekań stanowi konieczny element składowy procesu twórczego. Smak ma za zadanie oceniać wartości estetyczne, geniusz zaś – przejawiając się w artyście – pozwala mu tworzyć wielkie dzieła sztuki. W analogiczny sposób o obu tych władzach pisał Immanuel Kant, który dociekaniami na temat smaku, zawartymi w *Krytyce władzy sądenia*, niejako zamyka i wieńczy trwającą ponad wiek dyskusję<sup>1</sup>. Kant, w którego księgozbiornie znajdował się niemiecki przekład *Eseju o geniuszu* Gerarda, zapewne znał poglądy swego angielskiego

---

<sup>1</sup> Z tego powodu proponuję zestawić poglądy obu myślicieli w zakresie rozważań dotyczących geniuszu i jego roli w tworzeniu dzieł sztuki. Dzieło Kanta, jako późniejsze i o donioślejszym charakterze dla rozwoju myśli estetycznej, traktuję jako doskonalszy głos w dyskusji i czynię zeń probierz dla prezentowanych poglądów Gerarda. Nie zapominam przy tym o odmienności obu tradycji filozoficznych, a zatem i o specyficzności każdej z prezentowanych myśli. Zakładam przy tym, że – zachowując swą odrębność i będąc miejscami nawet sprzeczne ze sobą – mogą one stanowić równowartościowy wyraz poglądów swych epok i kultur.

poprzednika. Niemniej brak jakichkolwiek uwag w *Krytyce władzy sądzienia* na temat Gerarda sprawia, że można porównywać obie koncepcje, jednak nie ma możliwości wskazania realnego wpływu myśli Szkota na królewieckiego filozofa. Odmienne tradycje filozoficzne, a w związku z tym inny opis funkcjonowania władz poznawczych człowieka, jak i różne wnioski płynące z namysłu nad nimi, nie uniemożliwiają nam jednak problemowego zestawienia obu koncepcji. Obaj myśliciele rozważają składowe smaku i geniuszu i wspólnie podkreślają znaczącą dla obu zdolności rolę wyobraźni. Analizę poglądów opieram na przeprowadzonych przez Gerarda dociekaniach poświęconych władzom poznawczym wchodzącym w skład smaku, mechanizmom orzekania o wartościach przedmiotów przyrody i dzieł sztuki, oraz dokonanych przez obu myślicieli rozbiórach zagadnienia roli geniuszu w akcie twórczym. W niniejszym artykule przybliżyłam też polskiemu czytelnikowi koncepcję piękna Alexandra Gerarda, której nie poświęcono do tej pory większej uwagi i dokładnych badań<sup>2</sup>.

W koncepcji tej odnajdujemy rozróżnienie zmysłów na zewnętrzne i wewnętrzne. Pierwsze z nich to pięć tradycyjnie wymienianych zmysłów, drugie zaś to zmysły: nowości, wzniosłości, piękna, naśladownictwa, harmonii, śmieszności i cnoty. Gerard określa je mianem zmysłów przez analogię do zmysłów zewnętrznych. Jego zdaniem, mianem zmysłu winniśmy bowiem określać każdą władzę czy zdolność, która dostarcza właściwych dla niej percepcji, uzyskując je w sposób bezpośredni i niezależny od ludzkiej woli. Charakterystyczną cechą zmysłów jest również towarzyszenie im uczucia przyjemności bądź przykrości. Oznacza to, że ujmowane przez nie dane, wrażenia, nie zostają poddane żadnym rozważaniom co do ich pochodzenia czy rodzaju ani też nie przedstawiają się zmysłom wewnętrznym dzięki ludzkim aktom wolicjonalnym. Swoją przedmiot zmysły te ujmują natychmiastowo, w gotowej formie, w prosty sposób i, jeśli tak można rzec, przedrozumowo. Przedmiot zmysłów wewnętrznych niejako narzuca się nam tak, jak dzieje się to w przypadku odbierania wrażeń przez zmysły zewnętrzne.

Zmysły wewnętrzne nie są jednak żadnymi źródłowymi czy też pierwotnymi dyspozycjami ludzkiego umysłu, lecz pochodzą z połączenia i współdziałania

<sup>2</sup> Koncepcję estetyczną Gerarda komentowali m.in.: Walter J. Hipple, *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth – Century British Aesthetic Theory*, Carbondale 1957, Samuel Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1960 i George Dickey, *The Century of Taste. The Philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century*, Oxford University Press, Oxford, New York 1996. W polskiej literaturze poza drobnymi wzmiankami Stanisława Pazury w *De gustibus. Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*, PWN, Warszawa 1981, odnajdujemy jeszcze kilkunastostronicowe tłumaczenie fragmentu *Eseju o smaku* pióra Z. Sinko, w: *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskiego, niemieckiego i angielskiego obszaru językowego. 1674-1810*, opracowali T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Semper, Warszawa 1997. Poza tym znaczny wpływ myśli Gerarda odnajdujemy w koncepcji smaku estetycznego Euzebiusza Słowackiego: *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, Univeristas, Kraków 2003, (pierwotnie wydane we fragmentach w „Dzienniku Wileńskim” (1819), a wznowione pełne wydane w Wilnie 1824-1826, jako czterotomowy zbiór *Dzieł z pozostałych rękopisów ogłoszonych Euzebiusza Słowackiego*). Znajomości teorii estetycznej Gerarda można doszukiwać się również u J. Szymanowskiego, *List o guście, czyli Smaku*, w: idem, *Wierszem i prozą pisma różne*, Warszawa 1803 i M. Fijałkowskiego, *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu* (1790).

struktur poznawczych. Gerard zauważa, że nie mogą one stanowić ostatecznych zasad ludzkiej natury, gdyż wszelkie uzyskane przez nie doznania daje się wyprowadzić z prostszych właściwości umysłu, jakimi w tym przypadku są zmysły zewnętrzne. Musimy pamiętać, że zmysły wewnętrzne stanowiące o smaku wszystkie swoje zjawiska zawdzięczają

„albo ogólnym prawom, którym podlegają wrażenia, albo pewnym operacjom wyobraźni. Smak zatem, choć stanowi rodzaj doznania, jest ze względu na rządzące nim zasady sprowadzony do wyobraźni.”<sup>3</sup>

Gerard zauważa, że doznaniom cech przedmiotów towarzyszą określone uczucia, a także i to, że istnieją określone zasady kojarzenia idei. Umysł obserwatora dostosowuje się do postrzeganego przedmiotu, zaś z uświadomienia sobie pracy, jaką musi on podczas tego procesu wykonać, płyną określone uczucia. Dostosowanie umysłu do przedmiotu, który w danej chwili stanowi przedmiot uwagi, jest bezpośrednią przyczyną przyjemności i przykrości smaku.

Poszczególne rodzaje smaku są zatem pochodnymi wrażeń. Zdaniem Gerarda, powodem ich wyróżnienia jest prosta obserwacja ludzkiej natury, która pozwala nam zauważyć, że osoby pozbawione np. zmysłu czy smaku harmonii nie są w stanie jej zauważyć, jakkolwiek udzielone są jej wszelkie informacje składające się na to zjawisko. Okazuje się zatem, że praktyka, która opierać się ma na gromadzeniu danych postrzeżeniowych, wraz z upływem czasu wysubtelnia nasze zmysły wewnętrzne, według których porządkujemy wtórnie doświadczenie zmysłowe. Im częściej rozpoznajemy w poszczególnych jakościach przedmiotów źródło przyjemności poszczególnych zmysłów, tym częściej zmysły wewnętrzne kształcą swą wrażliwość i sprawność zarówno w przekazywaniu uczuć, jak i jej odnajdywaniu. Wraz z większą wrażliwością zmysłów sięgamy bowiem do coraz delikatniejszej natury uczuć, zaś drobne niuanse w jakościach przedmiotów potrafią pobudzić nas do zachwyty.

Po raz pierwszy rolę zmysłów wewnętrznych i ich znaczenie Gerard wyjaśnia, definiując smak estetyczny.

„Doskonały smak nie jest całkowicie ani darem natury, ani też działaniem sztuki. Swoje źródło ma on w pewnych naturalnych dla umysłu zdolnościach, które swą doskonałość mogą osiągnąć tylko wówczas, gdy będzie im towarzyszyła właściwa kultura. Smak sprowadza się głównie do doskonalenia tych zasad, które powszechnie nazywa się zdolnościami wyobraźni, a które współcześni filozofowie rozważają jako wewnętrzne lub refleksywne zmysły, zaopatrujące nas w doskonalsze i bardziej subtelne percepcje niż te pochodzące z zewnętrznych organów. Można je sprowadzić do następujących składników: zmysł nowości, wzniosłości, piękna, naśladownictwa, harmonii, śmieszności i cnoty.”<sup>4</sup>

<sup>3</sup> A. Gerard, *An Essay on Taste, With Three Dissertations On the same Subject by Mr. De Voltaire, Mr. D'Alembert, Mr. De Montesquieu*, London 1759, s. 160.

<sup>4</sup> *Ibidem*, ss. 1-2.

Zatem to zmysły czy też poszczególne smaki, bo i tak określa je Gerard, stanowią o smaku estetycznym jako władzy orzekania o wartościach przedmiotów. Każdy z nich w zależności od swojej dziedziny, współpracując tak z pozostałymi zmysłami, jak i wyobraźnią, współtworzy właściwy smak estetyczny, odnosząc się i oceniając należące do siebie przedmioty. Wyobraźnia rządząca się określonymi zasadami dyktuje je poszczególnym smakom, wytyczając tym samym prawa. Przestrzegając tych praw, one stają się przyjemnymi uczuciami. Choć każdy poszczególny smak może mieć właściwą tylko sobie zasadę, to jednak w większości przypadków zasady odpowiadające za wzbudzenie określonych uczuć są dla wszystkich smaków wspólne. Analizując w dalszej części referatu koncepcje piękna i odpowiadający mu zmysł czy smak, będę szerzej wyjaśniał pewne mechanizmy odpowiadające za „poruszenia” wyobraźni.

Aby nasz smak estetyczny mógł osiągnąć doskonałość, smaki pośrednie (nowości, wzniosłości, piękna, naśladownictwa, harmonii, śmieszności i cnoty) muszą ze sobą współpracować. Oznacza to, że dopiero wtedy, gdy każdy z nich będzie brał czynny udział w doświadczeniu estetycznym, czyli odbierał właściwe dla siebie wrażenia, będzie mógł wydać właściwy sąd i uzyskać pożądaną subtelność. Zdaniem Gerarda, wrażenia, jakich dostarczają nam poszczególne zmysły, potęgują się, zaś brak któregośkolwiek z nich może pozbawić nas satysfakcji właściwej przeżyciu estetycznemu.

„Nasze uczucia i wzruszenia niezmiernie zyskują na intensywności dzięki wzajemnemu oddziaływaniu na siebie. Spowinowacone ze sobą wzruszenia, powiązane uczuciem, kierunkiem lub przedmiotem, który je wywołał, a nawet wcale ze sobą nie spokrewnione, zlewają się w jedno odczucie i przez to połączenie wywołują mocną impresję. Stąd właśnie biorą się różnorakie przyjemności, mające swe źródło w jednym lub w wielu zmysłach; nasuwają się one jednocześnie umysłowi, sprawiając mu złożoną satysfakcję.”<sup>5</sup>

Tym samym silne wrażenie kumuluje w sobie poszczególne impresje, z których jedna z całą pewnością musi przewodzić pozostałym i nadawać główny charakter przeżycia. Gerard daje w ten sposób wyraz idei całościowego odbioru świata, który zachodzi przed wtórnym podzieleniem go na wrażenia poszczególnych zmysłów zewnętrznych i wewnętrznych. Wyodrębnianie jakiegokolwiek wrażenia, np. zapachu kwiatów, z całościowego estetycznego doświadczenia łąki, na której doznajemy i szumu lasu, i śpiewu ptaków, przyjemności z oglądania poszczególnych barw i wielu innych wrażeń, jest zabiegiem sztucznym i przydatnym jedynie w przypadku opisu. Jednakże doświadczenie świata jest zawsze urozmaicone wielością danych postrzeżeń i jako takie stanowi o pełności kompozycji. Główny zaś ton tych doznań nadaje z jednej strony nasz najdoskonalszy zmysł, z drugiej zaś najwyraźniejszy bodziec, jaki możemy uchwycić. Zwróćmy uwagę na fakt, że opisywane wzmacnianie uczuć nie jest w żadnym wypadku ideą nową. Odnajdujemy ją chociażby u Arystotelesa, który wspomina

<sup>5</sup> Ibidem, ss. 79-80.

o potrzebie towarzyszenia pewnej wielkości pięknym przedmiotom, czy też – żeby daleko nie szukać – u Addisona, dla którego uczucie nowości jest jedną z przyjemności wyobraźni, bez której większość przedmiotów nie mogłaby utrzymać naszego nimi zainteresowania<sup>6</sup>. Różnica polega jedynie na tym, że dla Gerarda każda z kategorii estetycznych, ze względu na które wyodrębniamy poruszające nas jakości w przedmiotach, wywodzi się od właściwego im smaku. Doznanie estetyczne jest więc nadal opisywane w schemacie przyjemność – przykreść, określającym stosunek emocjonalny podmiotu do wrażeń, lecz za rodzaj tych wrażeń odpowiada wrażliwość poszczególnych smaków. Pokrewieństwo zmysłów wewnętrznych, zasadzające się głównie na wspólnych skłonnościach i odczuciach, owocuje owym uzupełnianiem się wrażeń, ale i niejako napędzaniu czy ożywianiu tych, które pochodzą od zmysłu mniej wrażliwego. Jeśli jednak jeden ze zmysłów charakteryzuje tępota, pozostałe nigdy nie osiągną pełni swych możliwości.

Swoją koncepcję smaku estetycznego Gerard uzupełnia o opis dyspozycji umysłu, z której jak pisze, smak często robi użytek i wspiera się na niej. Mowa jest o czułości serca,

„która usposabia człowieka do łatwego wzruszania się i do gotowości poddania się – niczym chorobie – każdemu uczuciu, jakie zdolne jest w nim wzniecić dzieło sztuki. [...] Różnorodność w uformowaniu serca ludzkiego prowadzi do znacznej różnorodności uczuć, jakie ludzie odbierają z dzieł smaku, a także do rozmaitych sądów, jakie rozważając je wydajemy na ich temat.”<sup>7</sup>

Owa dyspozycja, objawiając się u różnych osób z różną siłą, przyczynia się w dużej mierze do rozbieżności między ludzkimi sądami na odmiennym zasadzie, niż czynią to upodobania, nawyk czy uprzedzenie wypaczające dobry smak. Oznacza to, że osoby o „twardym” i „miękkim” sercu będą w sposób diametralnie odmienny przeżywać odbiór dzieła sztuki lub przedmiotów przyrody. W przypadku pierwszym człowiek, nie dając się ponieść uczuciom, staje się obojętny na nawet najdoskonalsze dzieło, w drugim zaś daje porwać się poruszeniom wyobraźni i zatracą się w uczuciu. Jednakże zdaniem Gerarda nie oznacza to, byśmy byli skazani na relatywizm w ocenie przedmiotu; przeciwnie, delikatność uczuć,

<sup>6</sup> Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 1989, s. 27. W tekście czytamy: „Piękno bowiem polega na (odpowiedniej) wielkości i porządku”, 1450<sup>b</sup>. Zob. również Arystoteles, *Metafizyka* (1078<sup>a</sup>36) i *Etyka Nikomachejska* (1123<sup>b</sup>6). J. Addison, w tekście *O przyjemnościach wyobraźni*, op. cit., s. 185, do kategorii nowości odniósł się w następujący sposób: „Każda nowa czy niezwykła rzecz wzbudza przyjemność wyobraźni, ponieważ napelnia duszę miłymi niespodziankami, zaspokaja ciekawość i dostarcza idei, których nie posiadaliśmy wcześniej. Tak wielka ilość powtarzających się widowisk, w których oglądamy te same rzeczy, w istocie nas wyczerpuje. Tak często obcujemy z jednym układem przedmiotów, że cokolwiek jest nowe i niezwykle, wnosi odrobinę odmiany w ludzkie życie i choć przez chwilę bawi nasz umysł niezwykłością przejawów. Służy nam jako rodzaj odświeżenia i pozbawia uczucia przesytu, na które jesteśmy skłonni skarżyć się w naszych powszednich i zwyczajnych rozrywkach. To niezwykłość jest tym, co dodaje wdzięku potworowi, nawet niedoskonałości natury czyniąc nam przyjemnymi. To ona właśnie zachęca nas do szukania różnorodności, stale zajmując umysł czymś nowym, nie zmuszając uwagi do marnowania i zatrzymywania się zbyt długo nad jakimś szczególnym przedmiotem. Ponadto jest tym, co wzbogaca rzeczy o kazałe i piękne dostarczając umysłowi podwójnej rozrywki”.

<sup>7</sup> A. Gerard, op. cit., ss. 86-87.

określana mianem czułości serca, staje się warunkiem udzielania się człowiekowi prawidłowych doznań płynących z obcowania ze sztuką i przedmiotami przyrody. Oznacza to, że dopiero delikatność uczuć wspomagana wrażliwością wszystkich smaków umożliwia wydanie estetycznych sądów smaku. Te zaś nie mogą być dowolne, lecz odnosząc się do jakości tkwiących w rzeczach, będących przy tym niezależnymi od „humoru i kaprysu” obserwatora, powinny być niezawisłe od wszelkich pozaestetycznych wpływów.

„Delikatność uczucia musi być związana z żywością zmysłów wewnętrznych, aby zapewnić smakowi właściwy mu zasięg. A kiedy taki związek zaistnieje, dzieła geniuszu osiągają pełny wymiar i wzbudzają złożoną przyjemność. Człowiek przyjmuje i wchłania wszystkie ich zalety i przez to może przyznać każdemu z owych przymiotów właściwe znaczenie, formując jednocześnie swój sąd o wysokiej randze całości. Delikatność uczucia może tak pochłonąć człowieka, iż pewien czas niezdolny jest przyglądać się przedstawieniu z dokładnością krytyka; sprawia mu ono wszakże w danej chwili niewypowiedzianą rozkosz i umożliwia w końcu wydanie sprawiedliwego wyroku.”<sup>8</sup>

Silne uniesienie przyćmiewające chwilowo bystrość w orzekaniu sądów pozwala w pełni doświadczyć jakości przedmiotów. Jednakże z pewnością nie uniemożliwia ono wydania prawidłowego werdyktu. Współpracujące ze sobą zmysły wewnętrzne, wsparte nawet czułością serca czy delikatnością uczuć, same z siebie nie są jeszcze w stanie wydać właściwego sądu smaku. By stało się to możliwe, muszą uzyskać wsparcie innej władzy umysłowej – sądu. Jego rola nie ogranicza się jednak do orzekania werdyktów, lecz obejmuje również nieustanne porównywanie ze sobą obserwowanych przedmiotów, odróżnianie ich, wyodrębnianie z nich poszczególnych, istotnych dla poruszenia wyobraźni cech przedmiotów i ponowne złożenie ich w całość. Dzięki jego pracy zmysły wewnętrzne otrzymują właściwy obraz przedmiotów, oznacza to, że

„tego rodzaju sąd może w pełni wystawić zmysłom wewnętrznym piękno i niezwykłe powaby natury; mierzy on rozległość przedmiotów, ustala ich proporcje, śledzi ich celową budowę i zbawienne pożytki. [...] Sąd docieka praw i przyczyn w dziełach natury, porównuje je i przeciwstawia mniej doskonałym dziełom sztuki, w ten sposób dostarcza materiałów: a z nich wyobraźnia może tworzyć idee i kształtować różnorakie formy, które wywrą silny wpływ na smak wsparty skłonnością umysłu.”<sup>9</sup>

Rola sądu polega zatem głównie na śledzeniu podobieństw i stosunków tak między poszczególnymi przedmiotami czy dziełami sztuki, jak i między różnymi rodzajami sztuk. Wprawiając się w tych działaniach, sąd zyskuje właściwy sobie zakres i trafniej może orzekać o przedmiocie swych sądów. Dzięki uzyskanej biegłości szybko i łatwo odkrywa stosunek poszczególnych części wobec całości, ogólny wydzźwięk dzieła czy zamiar artysty. Porównując dzieło naśladowcze

<sup>8</sup> Ibidem, s. 89.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 91.



ze wzorem, jakim jest dlań natura, orzeka czy jest ono udane i czy uchwycony moment jest najlepszy do przedstawienia.

„A gdy to wszystko zostanie ustalone, zmysł znajduje w tym przyjemność lub przykrość, ale tylko sąd może rozstrzygać i podsuwać zmysłowi przedmioty jego postrzeżenia.”<sup>10</sup>

Dodajmy, że smak dokonuje oceny po uwzględnieniu przyjemności płynących ze zmysłów. Sąd zaś bierze pod uwagę i wydaje ostateczny werdykt na temat całości doświadczenia. Ciekawą uwagą Gerarda jest podkreślenie możliwości funkcjonowania smaku estetycznego jako opartego na różnym u poszczególnych osób stosunku proporcji użycia zmysłów i sądu<sup>11</sup>. Oznacza to, że pewne osoby mogą cechować się znaczną wrażliwością zmysłów przy niekoniecznie wprawionym sądzie, inne zaś przy całej swej biegłości i sprawiedliwości sądów nie mogą poszczycić się bogatym zakresem uczuć. Jednakże zdaniem Gerarda obie osoby będą mogły pochwalić się dobrym smakiem.

„U jednych cechą górującą stanowi wrażliwość zmysłów, u innych precyzja sądu. Jedni i drudzy wydadzą sprawiedliwy wyrok, ale zostaną przywiezieni do tego w odmienny sposób; pierwsi przez postrzeżenie zmysłu, drudzy dzięki przeświadczeniu rozumu. Jeden czuje, co się podoba lub nie podoba, drugi wie, co powinno zadowalać lub odpychać. Zmysł ma jakiś rodzaj wrodzonej nieomyślności, dzięki której, gdy tylko odznacza się żywością, może uchronić od błędu, choćby sąd daleki był od doskonałości. Sąd, biorąc pod rozwagę jakości poruszające smak, wglądając uważnie w istotne przyczyny jego uczuć, często usprawiedliwia słabość wyobraźni. W pierwszym przypadku główna satysfakcja z dzieł geniuszu zależy od tego, co dany człowiek czuje; gdy zaś bierze górę drugi przypadek, człowiek doznaje przede wszystkim przyjemności zrodzonej w umyśle i płynącej z odkrycia przyczyny swoich uczuć.”<sup>12</sup>

Obraz smaku estetycznego, jaki wyłania się z przytoczonych rozważań, to obraz zdolności opartej na zmysłach, wyobraźni, sądzie i zmysłach wewnętrznych. Dopiero współdziałając, władze te przyczyniają się do jego ustanowienia i umożliwienia mu poprawnego funkcjonowania. Pozostaje nam ustalić, jaki związek łączy smak estetyczny z geniuszem.

„Smak – pisze Gerard – można uważać albo za podstawowy atrybut geniusza, albo za jeden z jego koniecznych składników”<sup>13</sup>. Obie zdolności, co warto podkreślić, wywodzą się z wyobraźni, a ich istota opiera się na właściwym dla każdej z nich łączeniu idei. Smak zestawia ze sobą przedmioty i ocenia je,

<sup>10</sup> Ibidem, s. 94.

<sup>11</sup> Oznacza to, że usposobienie czy też charakter ma zasadniczy wpływ na właściwości smaku estetycznego poszczególnych osób. Wyróżniając, np. za C.G. Jungiem, rodzaje ludzkich typów psychologicznych, moglibyśmy przypisać właściwe im smaki estetyczne. Obserwowane różnice, jakie zgodnie z teorią Gerarda pomiędzy nimi zachodzą, należy złożyć na karb odmiennej jednostkowej emocjonalności, wrażliwości, bystrości umysłu czy sposobu orientowania się w świecie. W każdym razie nie prowadzą one do relatywizowania wydawanych przez smak sądów, lecz jedynie określają czy też rzutują na stopień, w jakim zmysły i sąd partycypują w tym akcie.

<sup>12</sup> Ibidem, ss. 96-97.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 173.

geniusz natomiast, będąc odpowiedzialny za twórczość, niejako rodzi z siebie idee i wskazuje na łączące je związki skojarzeniowe. Nic dziwnego więc, że jego główną cechą jest inwencja stanowiąca o jego nieprzeciętności. Zdaniem Gerarda, wyobraźnia odpowiadająca za łączenie idei, z całą pewnością kieruje się zasadami, które dyktuje jej geniusz, lecz człowiek nieobdarzony tym darem nie jest w stanie ich odkryć. Możemy dostrzec jedynie końcowy efekt – dzieło sztuki, które jest realizacją zamiaru twórcy. Ostateczna forma, jak i wybór materiału, z którego jest stworzona, początkowo nie daje się ująć widzowi i sprawia mu trudności w odbiorze. Z czasem jednak, głównie za sprawą wyobraźni, dzieło staje się przystępne, odnajdujemy w nim harmonię i proporcje, które zawarł genialny artysta:

„To właśnie żywość i siła wyobraźni rzuca blask na dokonania geniuszu i wyróżnia je spośród martwych i mdłych wytworów bezdusznego rzemiosła. Pilność i nabyte umiejętności mogą geniusz wesprzeć lub udoskonalić, ale zrodzić może go tylko przednia wyobraźnia. Z niej czerpie geniusz zdolność inwencji związanej ze wszystkimi przedmiotami, jakimi się może zatrudniać. Zdolność tę posiadają na równi muzyk, malarz, poeta, mówca, filozof, a nawet matematyk. Co prawda, u każdego z nich przejaw tej siły ma jakąś szczególną właściwość, biorąc swój początek z pojemności i wrażliwości wyobraźni, albo z wyraźnej przewagi jednej z cech kojarzenia, albo z umysłu, który przez swą wrodzoną dyspozycję, wychowanie, przykład lub naukę skłania się bardziej ku tej, a nie innej gałęzi sztuki. Geniusz skłaniający się ku sztukom pięknym zakłada nie tylko siłę inwencji czy zamysłu, lecz także umiejętność wyrażenia swoich zamiarów we właściwym materiale.”<sup>14</sup>

Inwencja zatem przejawia się zarówno w doskonałym uporządkowaniu elementów składowych dzieła (ale także pracy matematyka czy filozofa) jak i w samym doborze wykorzystywanych materiałów. Jednakże by geniusz w artyście nie posunął się za daleko, by przypadkiem nie przekroczył reguł czy granic sztuki, potrzebny mu jest smak. Zdaniem autora *Eseju o geniuszu*, „smak służy za wędzidło dla samej tylko wyobraźni; chwając lub ganiąc, wysuwa kryteria sądu i odrzuca wiele rzeczy, na które pozwoliłyby sobie geniusz bez pomocy smaku”<sup>15</sup>. Obie władze muszą więc ze sobą ściśle współpracować, a ich wspólne źródło – wyobraźnia – stanowi dla tego celu dobrą podstawę. Obie zdolności, operując na ideach, kojarząc je ze sobą i przetwarzając, są niezbędne dla artysty, którego dzieła mają stanowić wzory dla innych. Twórca genialny nie może być pozbawiony smaku, śmiałość bowiem samego geniuszu mogłaby błędnie go poprowadzić i wypaczyć obrany cel. Zdaniem Gerarda, geniusz zawsze idzie w parze z dobrym smakiem, jak byłoby wszak możliwe, by pierwszy – wywodząc się z bystrości wyobraźni – nie udzielił swej siły i drugiej z jej władz. Własną mocą niejako ożywia on smak i tym samym narzuca sobie tak potrzebny mu rygor.

Przedstawiwszy sposób, w jaki Gerard pojmował obie interesujące nas władze, możemy przyjrzeć się teraz jego koncepcji piękna.

<sup>14</sup> A. Gerard, *Esej o guście*, tłum. Z. Sinko, w: *Europejskie źródła*, s. 634.

<sup>15</sup> A. Gerard, *An Essay on Taste, With Three Dissertations On the same Subject by Mr. De Voltaire, Mr. D'Alembert, Mr. De Montesquieu*, London 1759, s. 177.



W głównej mierze zasadza się ona na wyróżnieniu przez niego trzech rodzajów tej kategorii estetycznej. Każdy z nich wzbudza przyjemne uczucia, choć proces ten opiera się na różnych zasadach. Pierwszy z rodzajów nosi miano piękna kształtu. Przedmioty, w których je odnajdujemy, charakteryzują się przede wszystkim jednorodnością i prostotą, różnorodnością i proporcją. Wspólne występowanie tych cech, choć rzadkie, daje jednak silniejszy efekt i w bardziej pełny sposób niżli czynią to w pojedynkę zadowala umysł. Łatwość odbioru sprawia nam przyjemność, lecz dodatkowy wysiłek ogarnięcia bogactwa przedstawienia może z drugiej strony spotęgować przeżycia i poczucie własnej zdolności i ożywczej energii. Jednolitość i prostota przez swój łatwy odbiór wywołuje uczucie przyjemności, lecz nie odsyłając nas do odmiennych idei, bez wzmacniania swej siły poruszania, chociażby nowością czy naśladownictwem, przestaje być przedmiotem naszego zainteresowania, zaś niewielki wysiłek związany z ich ujęciem przestaje sprawiać nam przyjemność. Piękno kształtu cechuje więc prostota ujęcia całości, zaś po stronie przedmiotowej doświadczenia estetycznego, regularność formy, przejrzystość i, co ciekawe, różnorodność łatwo odsyłająca do wyobrażenia całości. Jednorodność decyduje o podobieństwie współwystępujących części, prostota zaś polega na łączeniu niewielkiej ich liczby. Przedmioty charakteryzujące się tymi własnościami, bez wspomnianej już potrzeby wzmocnienia ich oddziaływania na nas, nie mają szansy na wywołanie pełnowartościowych doznań. Różnorodność, chociażby taka, jaką obserwujemy w „nierównościach powierzchni Ziemi czy kształtach i barwach kwiatów”<sup>16</sup>, zaspokaja nasz zmysł nowości niejako zadając nam pracę, z której podjęcia umysł czerpie przyjemność. Nadmiar różnorodności nie jest jednak zdaniem Gerarda wskazany, gdyż naraża on umysł na ciągłe przechodzenie od percepcji jednej części do kolejnej. Niekończąca się zmiana nuży z czasem umysł i uniemożliwia jednolitość doświadczenia. Duża ilość scalanych części przekracza możliwości percepcyjne wyobraźni, wywołując tym samym uczucie przykrości.

Drugim rodzajem piękna jest piękno proporcji, która jednak zdaniem Gerarda nie polega na właściwych stosunkach poszczególnych części, lecz na ich przystosowaniu, dopasowaniu i użyteczności. Uważa on, że wszelka dysproporcja jest dla nas przykra, zaś to, co proporcjonalne cechuje się stosownością i przydatnością elementów do określonych celów. Użyteczność rozumiana jako doskonałość staje się podstawą dla takiego ujęcia zagadnienia piękna. Przydatność żyrafiej szyi do umożliwienia zwierzęciu zrywania liści z górnych partii drzew staje się dla Gerarda powodem, dla którego określa to dostosowanie pięknem. Podobnie sądzi o sześciennym piedestale, który jest piękny poprzez swą stabilność i kształt najlepiej nadający się do wyznaczanych mu celów. W dziełach sztuki stosowność objawia się w pomyśle na przedstawienie idei, z którymi obnosi się twórca – całość pomyślana jest tak, by wywołać efekt. Właściwe uporządkowanie kompozycji

---

<sup>16</sup> Ibidem, s. 34.

tak wiersza, jak obrazu czy nawet architektury polegać ma na jej stosowności i przydatności do wywołania pożądanych uczuć. Ich brak oznacza dla Gerarda w przypadku dzieł sztuki błędność konstrukcji zaś w przypadku przedmiotów codziennego użytku: niewygodę, nieporęczność i bezużyteczność.

Piękno koloru jest trzecim rodzajem piękna. Co ciekawe, tylko przy omawianiu tego zjawiska Gerard odwołuje się do ogólnych zasad swej filozofii. Jednak typowy dla Gerarda asocjacionizm dochodzi do głosu najpełniej przy prezentacji kolejnej kategorii estetycznej, jaką jest wzniosłość. Skojarzenie wzniosłego przedmiotu z innym ze względu na podobieństwo, styczność czy upodobanie pozwala również ten drugi określić mianem wzniosłego. W przypadku piękna kolorów dużą rolę odgrywają podobieństwa do naturalnie przyjemnych barw, zwyczaj i opinia. Według autora *Eseju o smaku* wszystkie kolory w mniejszym lub większym stopniu poruszają naszą wyobraźnię, lecz tylko te, które są najmniej szkodliwe dla oczu uznajemy za przyjemne.

„Zieleń pól – pisze Gerard – jest zachwycająca nie tylko dlatego, że nie są one szkodliwe dla oka, lecz głównie dzięki przywołaniu przez nią idei urodzajności i żyzności.”

W przypadku oceny koloru np. ubrań często główną rolę odgrywa skojarzenie postrzeganego koloru z innym miłym dla oka przedmiotem, uczuciem, jakie żyjemy wobec przedmiotu lub osoby, czy też pozycją społeczną lub stanowiskiem, które ona piastuje. W malarstwie istotny jest jednak dobór subtelnych barw i ich zdolność ożywiania umysłu. Kolory pełnią wobec piękna kształtu i proporcji drugorzędą rolę i tylko dzięki wsparciu się na nich mogą wywrzeć silniejszy efekt.

Analizując kategorię piękna, Gerard dochodzi do wniosku, że „nie ma chyba terminu bardziej luźno i nieprecyzyjnie używanego”<sup>17</sup>. Przysługuje jednak, że sam za piękno uznaje wszystko, co pochodzi od zmysłu wzroku, a co sprawia nam przy tym przyjemność. Obojętne jest dlań, czy uczucie to wzbudza przedmiot sam przez się, czy też przywołuje przyjemne idee innych zmysłów czy przedmiotów. Oba sposoby uznaje za wystarczające do wzbudzania przyjemnych uczuć. Dodajmy również, że jest i trzecia przyczyna piękna, jaką wyróżnia Gerard – naśladownictwo. Musi jednakże dotyczyć ono przedmiotów, które same z siebie są piękne. W przeciwnym razie doznawane piękno wynikałoby nie z jakości przedmiotu, ale sposobu, w jaki artysta go przedstawił. W dziedzinie sztuki przewaga piękna nad wzniosłością wydaje się Gerardowi dowiedziona poprzez brak możliwości dokładnego odwzorowania w dziele tej drugiej. Jak wielkie musiałyby być wówczas obrazy czy rzeźby? Piękno natomiast odnajdujemy w proporcji i regularności posągu, w kolorach, a nawet wielkości obrazu. Istotne jest tylko to, by dokładne naśladownictwo za swój wzór miało piękny przedmiot.

Prezentowana koncepcja piękna nie jest wolna od błędów, przy czym zapewne podstawowym jest utożsamienie piękna z użytecznością. Gerard, choć zakłada

<sup>17</sup> Ibidem, s. 45.

powszechność i niezależność istnienia jakości stanowiących piękno w przedmiotach, nie jest w stanie uchronić swej koncepcji przed zarzutem relatywizmu. Użyteczność czy przydatność, podobnie jak i nieszkodliwość dla oka, nie mogą stanowić podstawy do uznania przedmiotu za piękny. Próba zaś wykorzystania asocjacionizmu do wytłumaczenia przyczyn piękna nie przynosi pożądaných skutków, zwłaszcza że odnosi się jedynie do piękna kolorów. Wydaje się zatem, że asocjacionizm bardziej wyjaśnia proces wypaczania smaku przez nawyk, zwyczaj i upodobanie, niżli sam powód, dla którego przedmiot jest piękny. Poza tym odpowiedź, że coś staje się piękne dzięki skojarzeniu z czymś, co już jest piękne, nie jest wystarczająca.

Przedstawiony w skrótovej postaci opis podstawowych założeń oraz roli, jaka przypada poszczególnym władzom umysłu w koncepcji estetycznej Gerarda, zestawmy dla porównania i określenia ich wartości z rozwiązaniem problemu roli geniusza w sztuce dokonany przez Kanta. Jak wiemy, zakres estetycznych dociekań królewieckiego filozofa w znacznej mierze przekracza badania podjęte przez Gerarda. Czy jednak tak samo rzecz przedstawia się z zagadnieniem geniuszu? Przyjrzyjmy się bliżej tej kategorii.

Zdaniem Kanta „sztuka piękna jest sztuką genialności”<sup>18</sup>. Stwierdzenie to wynika z faktu, że genialność pojmowana przez filozofa jako dar przyrody, która w ten sposób przez nas przemawia, dyktuje prawidła dla sztuki. Oczywiście istnieje twórczość artystyczna, w której główną rolę odgrywa talent czy rzemiosło, ale jej dzieła pozbawione są polotu (*Geist* = duch). Geniusz artysty, i tylko artysty, gdyż Kant w przeciwieństwie do Gerarda nie przypisuje tej zdolności naukowcom czy filozofom, prowadzi go do tworzenia dzieł niepowtarzalnych, oryginalnych i takich, które stają się wzorem dla innych. Jednocześnie Kant zwraca uwagę, że odnoszenie się przez kolejnych artystów do wzoru służyć ma jedynie kultywowaniu idei, które artysta wyraził w dziele sztuki, nie zaś prostemu ich kopiowaniu czy naśladowaniu. Tego typu praktyki autor trzech *Krytyk* określa wręcz mianem małpowania.

Rozumowanie Kanta w tym zakresie opiera się na obserwacjach, z których wyłania się następujący obraz sztuki i twórczości artystycznej:

„Kaźda sztuka bowiem zakłada jakieś prawidła, dzięki którym, jeśli założymy je u podstawy, wytwór – o ile ma się nazywać artystycznym – zostaje wyobraźony jako możliwy. Pojęcie sztuki pięknej nie pozwala jednak na to, by sąd o pięknie jej wytworu wprowadzany był z jakiegoś prawidła, którego racją determinującą byłoby jakieś pojęcie i [które] tym samym zakładałoby u podstawy pojęcie sposobu, w jaki wytwór ten jest możliwy. Sztuka piękna nie może zatem sama sobie wymyślić prawideł, podług których realizować ma swe dzieło. A ponieważ bez poprzedzającego prawidła żaden wytwór nie może nigdy nazywać się sztuką, przeto musi przyroda

<sup>18</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. J. Gałeccki, PWN, Warszawa 2004, s. 231.

w podmiocie (i przez natchnienie jego władz) ustanawiać prawa dla sztuki, to zaś znaczy, że sztuka piękna możliwa jest tylko jako produkt geniuszu.”<sup>19</sup>

Niemożliwość wyprowadzenia sądu o pięknie na podstawie determinujących prawideł czy pojęć intelektu wynika z przeprowadzonych przez Kanta analiz dotyczących władzy sądenia. Wskazanie dwóch rodzajów możliwego jej użycia – determinującego i refleksyjnego – pozwala mu na wyodrębnienie z aktów poznawczych specyficznego rodzaju doświadczenia – przeżycia estetycznego. Sądy smaku estetycznego, niebędące sądami poznawczymi, muszą spełnić warunki bezinteresowności, powszechności, konieczności i odnoszenia się do celowej formy przedmiotu i w żadnym wypadku nie mogą być oparte na ograniczeniu wolności wyobraźni<sup>20</sup>. Oznacza to, że zarówno przyjemności, skłonności, jak i wszelkie wyobrażenia doskonałości, użyteczności czy też przystosowania, jakie się nam narzucają, nie mogą poprzez intelekt determinować wyobraźni. W przeciwnym wypadku będziemy mieli do czynienia nie z refleksyjnym użyciem władzy sądenia, lecz, jak wynika to z definicji władzy sądenia, determinującym jej zastosowaniem:

„Władza sądenia w ogóle jest władzą myślenia o tym, co szczegółowe, jako o czymś podporządkowanym temu, co ogólne. Jeśli dane jest to, co ogólne (prawidło, zasada, prawo), to władza sądenia, która subsumuje pod nie to, co szczegółowe, jest (także i wtedy, kiedy jako transcendentalna władza sądenia podaje *a priori* warunki, pod którymi jedynie możliwe jest subsumowanie pod to, co ogólne) determinująca (*bestimmend*). Jeśli zaś dane jest tylko to, co szczegółowe, a władza sądenia ma do tego znaleźć to, co ogólne, to wtedy jest ona tylko refleksyjna (*reflektierend*).”<sup>21</sup>

Przy czym to, co szczegółowe jest nam dane poprzez wyobraźnię, zaś to, co ogólne, zawarte jest w intelekcie. Kognitywne użycie władzy sądenia polega zatem na wyznaczeniu przez intelekt zasad, na podstawie których wyobraźnia jako już przezeń określona, ma przedstawić nam „nieuporządkowane” dane (ich istnienie jednak nie może być przez nas nigdy stwierdzone), czyli na zdeterminowaniu jej poprzez prawa czy zasady. Użycie refleksyjne zaś – będące przejawem wolności wyobraźni – zasadza się na wygenerowaniu przez samą władzę sądenia własnej zasady i tylko na jej użytek, która nie jest niczym innym jak celowym przedstawieniem formy przedmiotów. Celowość ta odnosi się do wprowadzenia władz poznawczych w harmonijną wolną grę, a w konsekwencji wywołania u odbiorcy uczucia rozkoszy lub przykrości. Jak się okazuje, istnieją tylko dwa rodzaje przedmiotów, do których może się ona odnosić: życie i piękno.

<sup>19</sup> Ibidem, ss. 231-232.

<sup>20</sup> Teorię estetyczną Kanta miałem okazję przedstawić szerzej w artykule: *Koncepcja estetyczna Edmunda Burke’a w świetle Kantowskiej estetyki*, „Filo-Sofija”, 2005, nr 1 (5). Z tego względu zamieszczone w niniejszym artykule streszczenia myśli Kanta mają charakter jedynie zdawkowy i raczej przypominający niż wyczerpujący.

<sup>21</sup> I. Kant, op. cit., s. 24.

Z wymienionych powodów Kant uznaje, że tylko artysta-geniusz, który tworzy dzieła oryginalne, niepowtarzalne i stające się wzorem dla innych (niebędące przy tym same naśladownictwem) może ustanowić prawidła dla sztuki. Jednocześnie zauważa, że z tych samych powodów nie może on wyjaśnić sposobu, w jaki tego dokonuje. Geniusz rodzący z siebie piękne dzieła sztuki może czynić to tylko bez reguł. Piękno nie opiera się na żadnym prawidle, więc i jego stworzenie musi opierać się na wolnej grze wyobraźni i intelektu. Artysta tworzy zatem poprzez unaoczniające przedstawienie idei, które tylko jemu są dane i którym dzieło nigdy nie dorówna. Idea estetyczna, na podstawie której tworzy artysta, jest

„wytworzonym przez wyobraźnię przedstawieniem stowarzyszonym z pewnym pojęciem i połączonym w swobodnym użytku tej wyobraźni z taką różnorodnością częściowych przedstawień, że nie można dla niego znaleźć takiego wyrażenia, które oznaczałoby jakieś określone pojęcie; w ten sposób [przedstawienie] to sprawia, że w myśli dodajemy do pojęcia wiele [takich rzeczy], które nie dają się nazwać, a których odczuwanie nadaje władzom poznawczym życia, a językowi jako samej tylko literze – polotu.”<sup>22</sup>

Oczywiście, możliwe jest by, jeśli tylko artysta odpowiednio przedstawi swe dzieło, jego uczeń lub krytyk mogli właściwie je odczytać i wyabstrahować ukryte prawidła.

W malowniczy sposób sytuację tę przedstawiła Agnieszka Holland w filmie zatytułowanym *Kopia mistrza*. Dwie sceny filmu doskonale oddają ducha omawianego właśnie zagadnienia. W pierwszej z nich widzimy młodą kopistkę, która zostaje przysłana do mistrza w celu przepisywania jego partytur. Witając się z nim i przekonując do skromnej, własnej osoby jako rzetelnej pracowniczki zwraca jego uwagę na rzekomo celowo popełniony przez niego błąd w nutowym zapisie. Zaskoczonemu mistrzowi wyjaśnia, że pomyłka z pewnością była celowa, gdyż ktoś taki jak on nie może się mylić, a jedynie świadomie sprawdza wnikliwość i bystrość przyszłego pracownika. Można by zapytać, skąd młoda osoba wiedziała o niewłaściwym użyciu przez Beethovena nut. Wyjaśnieniem jest fakt, że studiowała ona wystarczająco długo dzieła swego przyszłego pracodawcy, by doskonale „zrozumieć” czy też odczytać idee, które leżały u podstaw ich powstania, a które nauczyciel wyraził w postaci znanych jej utworów.

Drugą ze scen traktującą o tym samym zjawisku otwiera ujęcie pędzącej karety, w której znajduje się zdążająca do umierającego mistrza kopistka. Oboje nie widzieli się przez szereg lat, gdyż jak przedstawia ich fikcyjne losy Holland, poróżnili się oni z chwilą, gdy Beethoven tworzy swe kolejne przełomowe dzieło, lecz tym razem niezrozumiałe dla nikogo. Nikt bowiem nie był jeszcze przygotowany na jego odbiór; nie wyłączając Anny Holtz – młodziutkiej studentki konserwatorium, która sama próbuje tworzyć, choć początkowo jedynie naśladuje mistrza. Twórca IX symfonii, któremu Bóg krzyczy do ucha, spoczywa na łożu śmierci i po raz ostatni rozmawia ze swoją kopistką. Ta z przejęciem przyznaje

<sup>22</sup> Ibidem, s. 246.

mu raczej w sporze sprzed lat i wyznaje, że zobaczyła „to” jego oczami. Owo „to” to nic innego jak tylko uchwycenie idei estetycznej, którą nauczyciel wyraził w swym dziele. Początkowo niezrozumiała i nieprzystająca do pozostałych utworów mistrza, po latach obycia z samymi opusami stała się jasna i uchwytna. Anna ujrzała ją wówczas oczami swego mistrza.

Możliwość wglądu w idee twórcy wynika z natury samej genialności, która polega właściwie

„na pewnym szczęśliwym stosunku, jakiego żadna nauka nie może nauczyć, a żadna pilność się wyuczyć, a który pozwala [z jednej strony] wynajdywać idee dla danego pojęcia, a z drugiej trafny dla nich wyraz, dzięki któremu wywołany tym wszystkim subiektywny nastrój umysłu może, jako towarzyszący pewnemu pojęciu, być przekazany innym.”<sup>23</sup>

Genialność twórcy opiera się więc – tak samo jak miało to miejsce w koncepcji Gerarda – na celowym zagęszczeniu elementów składowych dzieła, które zanim zostały poddane swoistej syntezie, stanowiły jeszcze rozproszony materiał źródłowy wytworu sztuki. Innymi słowy, artysta czerpiąc z natury rozmaite formy, zestawia je dzięki swej genialności w nowy, nieistniejący dotąd przykład kunsztowności, warsztatu i talentu. Działanie to w pewnym, choć tylko niewielkim stopniu, można porównać do nieświadomej wprawdzie, lecz instynktownej pracy, jaką podejmuje ptak, który kleci swoje gniazdo. Zdarza się, że wśród użytego budulca znaleźć można nie tylko gałązki, liście czy mech, ale i papę zerwaną z dachu, folię spożywczą, eternit czy styropian. W ten sposób ptak „tworzy” coś egzemplarycznie niepowtarzalnego i oryginalnego – jednakże z całą pewnością nie jest to dzieło sztuki.

Podsumowując, zauważmy, że geniusz w koncepcji Kanta pełni taką samą rolę, jak i w teorii Gerarda. Obaj uważają, że odpowiada on za twórczość artystyczną cechującą się przede wszystkim oryginalnością, inwencją i co najważniejsze rodzącą dzieła sztuki, które stają się wzorami dla innych. Na tym jednak nie koniec podobieństw, zauważmy bowiem, że smak w obu koncepcjach pełni rolę powstrzymywania geniuszu w jego zapędach twórczych.

„Smak jest – jak pisze Kant – jak władza sadzenia w ogóle, dyscypliną (czyli karnością) genialności, podcina mocno jej skrzydła, ogładza ją i szlifuje, ale zarazem udziela jej także wskazówek, czym i w jakim zakresie ma się ona zająć, aby pozostać celową, a wnosząc jasność i ład w bogactwo myśli, sprawia, że idee te stają się trwałymi, że nadają się do stałej, a zarazem powszechnej aprobaty, do kontynuowania przez innych i do ciągle rozwijającego się kulturowania.”<sup>24</sup>

Różnica pomiędzy obiema teoriami tkwi zatem w tym, że genialność opisywana przez Kanta odnosi się tylko do artystów. To, co Gerard ujmuje w skrócie jako funkcjonowanie wyobraźni, Kant sprowadza do dwóch rodzajów władzy sądenia: determinującej i refleksyjnej. O ile pierwsza pozwala na posługiwanie

<sup>23</sup> Ibidem, s. 247.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 251.



się precyzyjnie pojęciami i ma swe zastosowanie w naukach przyrodniczych, o tyle druga – refleksyjna – odnosi się do idei estetycznych, a jej właściwą domeną jest sztuka. Zdaniem Kanta, w dziedzinie nauki nie ma miejsca na swobodę tworzenia idei estetycznych, zaś rozwój nauki podporządkowany jest logicznym prawom intelektu.

Większość z odmiennych rozstrzygnięć w obu teoriach estetycznych bierze się z faktu przyjęcia różnych założeń teoriopoznawczych i wyprowadzonych z nich wniosków. Jednakże rozpatrując zestawione koncepcje z punktu widzenia sposobu problematycznego ujmowania zagadnień smaku i geniuszu, zauważymy, że obaj autorzy usiłują jak najpełniej rozwijać własne koncepcje. Nawet w teorii Gerarda, który nie był teoretykiem poznania, odnajdujemy rozważania na temat władz umysłowych biorących udział w procesie orzekania o wartości i tworzeniu dzieł sztuki. Zakres podjętych badań wydaje się zatem dość szeroki, zwłaszcza gdy zwrócimy uwagę na fakt, że Gerardowi brakuje narzędzi metodologicznych, wypracowanych później przez Kanta. Przypomnijmy przy tej okazji pochodzącą z okresu przedkrytycznego rozprawkę *Rozważania o uczuciu piękna i wzniosłości*, którą w stosunku do *Krytyki władzy sądenia* dzieli ogromna różnica. Przyjęty w obrębie eseju podział na przypisaną płci męskiej wzniosłość i piękno właściwe kobietom jest bardzo daleki od ścisłości analiz obu kategorii poczynionych w trzeciej z *Krytyk*. W ich świetle tekst *Rozważań...* jawi się jako zbiór luźno powiązanych obserwacji z dziedziny antropologii raczej niż estetyki.

Dociekania Gerarda, rozpatrywane z perspektywy dokonań Kanta, zasługują zatem na uwagę; autor próbuje ująć istotę doświadczenia estetycznego, wyjaśniając przy tym zasady funkcjonowania wyobraźni, a więc stronę podmiotową, a także wskazuje na konkretne jakości przedmiotów, które stanowią kategorie estetyczne, wyjaśnia zatem stronę przedmiotową. Eklektyzm teorii Gerarda, który w znacznym stopniu opiera się na wykorzystaniu epistemologicznych rozważań Hume'a, prowadzi go jednak do rozstrzygnięć, które choć z czasem zostały zapoznane, to jednak stanowiły istotny głos w XVIII-wiecznej dyskusji na temat smaku i geniuszu. Kant, którego koncepcja estetyczna jest dość powszechnie znana, zamyka trwającą ponad sto lat debatę. Wytycząc warunki wydawania estetycznych sądów smaku, w precyzyjny sposób podaje warunki sądów estetycznych.

Krzysztof Wawrzonkowski

**Taste and genius. Alexander Gerard's theory of beauty**

*Abstract*

The article deals with Alexander Gerard's theory of beauty and his analysis of the categories of taste and genius. Gerard begins his enquiries with delineating a distinction between external and internal senses. The former category includes five traditionally named senses, while the latter are: novelty, sublimity, beauty, imitation, harmony, oddity and virtue. According to Gerard, internal senses are a sort of particular, intermediate tastes, which due to harmonizing with each other, create the taste proper. Therefore, the taste's sensitivity and proficiency in judgment making depends to a large extent on particular tastes. Reconstructing the draft of Gerard's theory of beauty the author of the article describes particular types of this aesthetic category: the beauty of shape, the beauty of proportion and the beauty of colour. Also, the author points out some relations between taste and genius. Moreover, by virtue of some similarity between Kant's philosophy and the earlier British tradition, the author compares Kant's and Gerard's theories on the role of genius in creativity.