

Adam Grzeliński

Specyfika doświadczenia estetycznego w teoriach Shaftesbury'ego, Addisona i Burke'a

Ernst Cassirer w *Eseju o człowieku* zauważył, że choć zjawisko piękna towarzyszy człowiekowi w codziennym doświadczeniu, to jednak dopiero od czasów Baumgartena i Kanta zaczęto traktować poznanie zmysłowe za niesprowadzalne do poznania teoretycznego bądź dziedziny moralności.¹ Jednakże grunt dla wyłonienia się estetyki, które *explicite* dokonało się w *Estetyce* Alexandra Baumgartena i Kantowskiej *Krytyce władzy sądzienia*, był w dużej mierze przygotowany przez dyskusje wcześniejsze: przede wszystkim przez bujnie rozwijającą się od początku XVIII w. estetykę brytyjską. W niniejszej pracy chciałbym przypomnieć kilka dokonań pionierów myśli estetycznej, zwracając uwagę na sposób, w jaki – przed Baumgartem i Kantem – próbowali oni wskazać na samoistność doświadczenia estetycznego. Mam na myśli dokonania Anthony'ego Shaftesbury'ego, Josepha Addisona i Edmunda Burke'a.

Shaftesbury, autor trzypięciotomowego zbioru *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times* (1711) jest twórcą pierwszej angielskiej teorii piękna², pomysłodawcą idei estetycznej bezinteresowności, która silnie oddziaływała na Kanta. Jego wpływ na myśl brytyjską był raczej pośredni: tropem jego platonizującej teorii poszli nieliczni (Addison, Hutcheson, Home), lecz projekt bezinteresownej percepcji zmysłowej wszedł na stałe do późniejszych rozważań. Addison, autor artykułów zamieszczanych w redagowanym przez siebie „Spectatorze” pod tytułem *On the Pleasures of Imagination* (1712), zetknął się z teorią piękna przede wszystkim dość powierzchownie jako z modnym wówczas tematem i doświadczenia estetycznego nie poddał gruntownej analizie. Jednak jego poglądy zarysowały wiele

¹ E. Cassirer, *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, Warszawa, Czytelnik, 1998, s. 231.

² E. Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, transl. by F. C.A. Koelln and J.P. Pettegrove, Princeton, Princeton University Press, 1951, s. 312.

późniejszych problemów (rozmaitość kategorii estetycznych, rola wyobraźni w doświadczeniu zmysłowym), zaś połączenie przezeń wątków zaczerpniętych z teorii Shaftesbury'ego z myślą Locke'a skierowało dyskusje na tory charakterystyczne dla późniejszych dociekań, prowadzonych często w myśl założeń empiryzmu. Rozwinięcie tej metody znajdziemy w nieco późniejszych *Dociekaniach o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* Edmunda Burke'a (1757).

Rozważając warunki, które umożliwiają percepcję estetyczną, Shaftesbury pragnie m. in. odpowiedzieć na pytanie o to, czy możliwość doświadczenia piękna jest wrodzoną zdolnością umysłu, czy może – jak chciał Locke – w umyśle nagromadzone są jedynie wrażenia zmysłowe. W odniesieniu do zjawiska piękna pytanie to brzmi następująco: czy cecha bycia pięknym przysługuje przedmiotom, zaś jej reprezentacja w umyśle zostaje z biegiem czasu, po szeregu doświadczeń, wytwarzana, „skryształizowana”, czy też zdolność doświadczenia piękna jest prymarna wobec wszelkiego doświadczenia?

Odpowiedź jest dla Shaftesbury'ego prosta. Wyobraźmy sobie, pisze w *The Moralists*³, że ktoś, kto nigdy nie widział kobiety, nagle, np. podczas porannego spaceru po lesie, spostrzega piękną niewiastę, wychodzącą na polanę. Bez wątpienia, twierdzi filozof, orzeknie on, że jest ona piękna. Zdolność ujrzenia piękna musi być jednak wcześniej zawarta w ludzkim umyśle, by można było wydać sąd o napotkanym pięknie, takim jak pierwszy raz widziana kobieta. Shaftesbury rozważa inny jeszcze przykład – tego, co najprostsze: podstawowych figur geometrycznych, nieskomplikowanych kształtów. Nawet małe dziecko wybierze przedmiot o kształtach regularnych, proporcjonalnych, odrzuci zaś przedmioty cechy tej pozbawione:

„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?”⁴

Shaftesbury chce tym samym zaznaczyć, że nawet pierwsze dokonywane akty oceny estetycznej dokonywane są wedle jakiegoś zawartego w umyśle miernika, zanim jeszcze w ogóle możliwe jest podanie jakiegokolwiek racjonalnego kryterium oceny. Dzieje się tak, ponieważ o pięknie informuje nas bezpośrednio „jasne, wewnętrzne odczucie”, o naturalności tego rodzaju „idei, przed-pojęć, czy też przed-czuć”⁵ najlepiej przekonują nas doznania, jakie towarzyszą doświadczeniu zmysłowemu, gdy porównu-

³ A. A.C. Shaftesbury, *The Moralists*, w: *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times*, Basil 1790, t. II, s. 326.

⁴ *Ibidem*, s. 343.

⁵ *Ibidem*.

jemy piękną, zaprojektowaną przez dobrego architekta budowlę z bezładnie leżącą stertą kamieni i piasku, albo melodyjnie współbrzące dźwięki ze zgrzytem. Czy jednak o pierwotności owych przed-pojęć, można mówić w ten sam sposób, jak o wrodzoności instynktu biologicznego? Ten ostatni „jest z pewnością wrodzony [...], wrażenie czy też instynkt tak są tu silne, że absurdem byłoby nie uważać go za przyrodzony nam tak, jak i innym stworzeniom, wśród których znane są [...] nie tylko narodziny, ale rozmaite i wręcz niezliczone sposoby i środki opiekowania się potomstwem. Wiele ich możemy dostrzec w pracach przygotowawczych i wytworach tych dzikich stworzeń, które dają wyraz swym przewidującym upodobaniom, uprzedzeniom i pradoznaniam [...]”⁶

Wyodrębniona zostaje w ten sposób z ludzkiej aktywności sfera biologiczna; Shaftesbury stara się jednak wykazać, że również w doświadczeniu estetycznym, dostępnym tylko człowiekowi, mają miejsce podobne pradoznanania jak opisane wcześniej. Nie oznacza to bynajmniej, by percepcja estetyczna została podporządkowana funkcjom biologicznym. Odbiór wartości estetycznych dany jest jedynie człowiekowi, zaś smak, dzięki któremu wydajemy sąd na temat piękna, można, w przeciwieństwie do instynktu, doskonalić, kształtować: „Nie przychodzimy na świat z całkowicie ukształtowanym smakiem lub sądem. Chociaż zasady i materiały po temu przynosimy ze sobą, chociaż pozytywne zdolności, zmysły czy wyprzedzające doświadczenie życiowe odczucia i wyobrażenia powstały same z siebie, bez naszej pomocy, asysty czy sztuki jako dzieło natury, to ogólnej idei i jasnego pojęcia o tym, co najszlachetniejsze i najważniejsze w tych przedmiotach wyboru i oceny, nikt chyba, jak sądzę, nie będzie uważał za wrodzone.”⁷

Smak można i należy kształtować, ale jako zdolność jest on rudymen-tarny i pierwotny – tak, jak pierwotna jest zdolność percepcji piękna: „Dopiero gdy znane są gracia i harmonia, to w wyniku bezpośredniego piękna oko może otworzyć się na kształty a ucho na dźwięki.”⁸ To bezpośrednie piękno nie może być, wedle Shaftesbury’ego tworzone na podstawie doświadczenia piękna zmysłowego, gdyż *pierwsze* takie doświadczenie nie byłoby w ogóle możliwe – brakowałoby „miernika”, według którego ocenione zostałyby to, co piękne. Cechy piękna nie dane by było nam stwierdzić. To pierwotne, bezpośrednie piękno daje dopiero możliwość orzekania o pięknie przedmiotów postrzeganych zmysłowo. Jak pisze filozof w *Miscellaneous Reflections*: „Nic, co naprawdę ujmujące i zachwycające w wytwornym świecie, nic, co przyjmuje się jako przyjemność, czy jakkolwiek rozrywkę,

⁶ Ibidem, s. 341.

⁷ A. A. C. Shaftesbury, *Miscellaneous Reflections*, w: *Characteristics of Men*, ed. cit., t. III, s. 136.

⁸ A. A. C. Shaftesbury, *The Moralists*, ed. cit., t. II, s. 343.

nie może być wytłumaczone, rozwijane ani ustanowione bez wcześniejszego ustalenia czy też założenia pewnego smaku.”⁹

Kształtowanie, rozwijanie smaku umożliwia wydawanie coraz dojrzalszych opinii na temat piękna, dostrzeganie w pięknych przedmiotach coraz drobniejszych szczegółów tworzących piękno. Pozwala ono również wydać aprobujący sąd o przedmiocie uważanym wcześniej za brzydki. Doświadczenie odgrywa w tym procesie zasadniczą rolę. Kiedy jednak Shaftesbury mówi, iż smak jest naturalną zdolnością człowieka, oznacza to, w myśl właściwego mu rozumienia *natury*, że stanowi on pewną potencjalność, rozwijającą się możliwość. Takie postawienie problemu idei piękna rozwiązuje, czy może raczej unieważnia, zagadnienie potocznie rozumianego natywizmu. Filozof twierdzi, że rodzimy się z określonymi zdolnościami i predyspozycjami i w ciągu życia możemy je rozwijać; do natury człowieka przynależy idea piękna, pierwotne, umysłowe piękno, dane pierwotnie, stanowi cel do osiągnięcia. Shaftesbury nie odpowiada na pytanie, czy jest ono wrodzone czy nie, uniemożliwia mu to charakter stawianych pytań – nie kauzalistyczny, ale teleologiczny.

Dla Shaftesbury’ego z teoriopoznawczego punktu widzenia nie ma różnicy, czy zawarte w umyśle idee są wrodzone czy też ich natura jest taka, że człowiek z konieczności musi do nich dotrzeć. Z właściwym sobie humorem zauważa on, że gdyby ktoś zarzucał mu niedorzeczność jego teorii, twierdząc, iż jest ona godna pogardy, to musi już wcześniej rozumieć, czym jest pogarda i posiadać ustaloną hierarchię wartości, wedle której wydaje swe sądy. Chociaż istnieje wiele różnych opinii na temat tego, co uznać za piękne, to trzeba założyć, że każda z wypowiadających swe opinie osób rozumie czym jest piękno. Shaftesbury nie udowadnia piękna poszczególnych przedmiotów, próbuje raczej wyjaśnić jak w ogóle możliwe jest wydawanie takich sądów, a czyni to broniąc realności bezpośredniego, umysłowego piękna: „Spory toczą się o to, która budowla jest najpiękniejsza, czyj kształt, twarz – najbardziej godne miłości. Jednak bez sporów przyjmuje się, że istnieje Piękno w każdym z tych rodzajów. Nikt nie ma zamiaru tego nauczać, nikt też nie chce przyjmować tych nauk, bo wszyscy się z tym zgadzają. Wszyscy uznają tę zasadę, regułę i miarę, zaś niezgoda narasta, ignorancja bierze górę, interes i namiętność rodzą pomieszanie, gdy odnosi się ją do przedmiotów.”¹⁰

Piękno nie jest zatem wiązką zjawisk, zaś jego „odbiór” jest specyficznym doświadczeniem, zakładającym podporządkowanie wrażeń wewnętrznemu „miernikowi”. W związku z tym właściwym rozumieniem terminu „piękno” nie jest obserwowalny zmysłowo przedmiot empiryczny, ale to, co

⁹ A. A.C. Shaftesbury, *Miscellaneous Reflections*, ed. cit., t. III, s. 137.

¹⁰ A. A.C. Shaftesbury, *The Moralists*, ed. cit., t. II, s. 344.

warunkuje możliwość jego rozpoznania, a co zostaje utożsamiane z pięknem wewnętrznym – w przypadku piękna ludzkiego ciała chodzi Shaftesbury’emu o wewnętrzną harmonię duszy, piękno charakteru, piękno przyrody odsyła natomiast obserwatora do celowego zamiaru Stwórcy.

Określenie piękna jako pewnego specyficznego odbioru wrażeń oznacza również, że piękno jest percepcją bezinteresowną: nie jest ani doświadczeniem jedynie zmysłowym, nie jest też doświadczeniem czysto intelektualnym i pojęciowym. Przedstawienie łąki, na której pasie się bydło, „zainteresowane” jedynie zaspokajaniem funkcji biologicznych, ukazuje, że doświadczenie piękna polega na możliwości abstrahowania od podnieci zmysłowych i zajęcie bezinteresownej postawy, w której celem przyjemności oglądania pięknych form (na przykład zestawu barw na tejże łące) jest sama przyjemność.

„Nie odmówisz piękna dzikiemu polu – pisze Shaftesbury – 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 jelenka lub kozłą 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 nasyci poruszone zmysły i zadowala to, co przynależy zwierzętom.”

Zdaniem Shaftesbury’ego, piękno nie jest sprowadzalne również do pojęć intelektualnych. Jest ono, jak podkreśla „nie wiadomo czym”, „jasnym, prostym uczuciem”, doświadczenie piękna jest natychmiastowe i nie poprzedza go działalność intelektualna.

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 jako do wartości – z upodobaniem lub niechęcią. Jak pisze jeden z wnikliwych komentatorów Shaftesbury’ego, smak, określany przez filozofa również jako zmysł tego, co słuszne i niesłuszne, nie opiera się na wrodzonych zasadach, ale „wrodzonych emocjonalnych skłonnościach, które nie były dyskutowane w jego *Rozważaniach*. ‘Afekt naturalny’ nie funkcjonuje opierając się na wiedzy, ani na ideach [tj. wyobrażeniach – A. G.], 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.”¹¹ 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 – A. G.] funkcjonuje błędnie i jest zepsuty, odpowiadać na to, co jest złe i lekceważyć oraz nienawidzić tego, co jest wartościowe i dobre.”¹²

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.”¹³

Takie ujęcie problemu ma dla tej teorii wielorakie konsekwencje. Po pierwsze, oparcie smaku na zmysłowej ocenie przyjemności bądź przykrości sprawia, że niemożliwe jest wydzielenie innych, poza pięknem, wartości estetycznych. 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”.

Piękno ma zatem dla Shaftesbury’ego dwa znaczenia. Pierwsze z nich to piękno zmysłowe, drugie to nadzmysłowy warunek jego percepcji. Każda dostrzegalna zmysłami forma przedmiotu stanowi jedynie przejaw formy wewnętrznej: piękno ludzkiego ciała jest pochodną ludzkiego ducha, piękno krajobrazu to przejaw realizującego się ideału całości świata, którego zmysłowa forma jest ukształtowana celowym zamiarem Stwórcy. Piękno wewnętrzne (np. człowieka jako istoty duchowej) jest źródłem piękna zmysłowego i podstawowym, pierwotnym rozumieniem terminu „piękno”.

¹¹ R. Voitle, *Shaftesbury’s Moral Sense*, „Studies in Philology” 1951, no. LII, s. 27.

¹² A. A. C. Shaftesbury, *An Inquiry concerning Virtue and Merit*, w: *Characteristics of Men*, ed. cit., t. II, s. 23.

¹³ *Ibidem*, s. 21.

Trudno jednakże wykazać, czym tak pojęte piękno (dla którego zmysłowe przejawianie się jest wtórne) miałyby różnić się od pojęcia wartości osoby czy takich wartości jak prawda czy dobro.¹⁴

Tak szerokie rozumienie zjawisk estetycznych skłoniło niektórych historyków estetyki do uznania, że właściwe wyodrębnienie zjawisk estetycznych dokonało się nie tyle w myśli Shaftesbury'ego, uważanego niekiedy raczej za aksjologa niż za estetyka, ile w rozważaniach J. Addisona.¹⁵ W cyklu artykułów opublikowanych w „Spectatorze” dokonuje on bowiem przejścia w rozumieniu smaku jako ogólnie pojmowanego „zmysłu wartości” do smaku, który można by określić jako zdolność do rozpoznawania zjawisk czysto estetycznych, takich jak piękno czy wzniosłość.

„Przez przyjemności wyobraźni rozumiem te – pisze Addison – które pochodzą z rzeczy albo wtedy, gdy aktualnie się je widzi, albo też wtedy, gdy przywołujemy w umyśle ich wyobrażenia (*ideas*) dzięki malarstwu, rzeźbom, opisom i przy wszelkich tego typu okazjach. W rzeczy samej nie możemy posiadać pojedynczego obrazu w wyobraźni, który by nie wkroczył do niej poprzez zmysł wzroku, posiadamy jednak również zdolność zatrzymywania, zmieniania i składania tych obrazów, które wcześniej otrzymaliśmy, w całe bogactwo obrazu (*picture*) i przedstawienia (*vision*), które najbardziej odpowiadają wyobraźni. Dzięki tej zdolności człowiek zamknięty w lochu zdolny jest zająć się widokami i krajobrazami, które przewyższają pięknnością wszystko, co można odnaleźć na całej mapie natury.”¹⁶

Bezinteresowność oznaczała dla Shaftesbury'ego odnoszenie się do zjawisk jako do wartości, przy czym piękno nie oznaczało dlań jakiegś odrębnej kategorii (a dokładniej: oznaczała ona wartość najwyższą). Addison zawęży natomiast perspektywę do wrażeń wzrokowych i wykazuje trzy możliwe kategorie jakości odnajdowanych w tych wrażeniach. Akcentuje również odrębność takiego doświadczenia: „Jesteśmy uderzeni, nie wiem w jaki sposób, symetrią czegokolwiek, co widzimy, i natychmiast przyznajemy przedmiotowi piękno nie dociekając jego poszczególnych przyczyn i okazji.”¹⁷

¹⁴ Utożsamienie piękna i dobra bierze się ze wskazania na ten sam emotywny warunek działań moralnych i percepcji piękna. Warunkiem takim jest – by ująć to w skrócie – harmonia wewnętrznych pobudek woli, a dokładniej znalezienie równowagi pomiędzy pobudkami osobistymi a społecznymi. Piękno związane jest również z prawdą, ponieważ jest zmysłowym potwierdzeniem idealnego charakteru rzeczywistości. Szerzej na ten temat zob. A. Grzeźliński, *Idealny charakter piękna w teorii Shaftesbury'ego*, „Heksis” 1998, nr 2, s. 21-35.

¹⁵ Takie opinie wyraża np. J. Kivy (*The Seventh Sense*, New York 1976), a do pewnego stopnia również J. Stolnitz (*On the Origins of 'Aesthetic Disinterestedness'*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 1961, vol. XX, no. 2, s. 143).

¹⁶ J. Addison, *On the Pleasures of the Imagination*, w: *The essays of Addison*, ed. by R. D. Gillman, London George Newnes Ltd., (brw.), s. 480.

¹⁷ *Ibidem*, s. 481.

Określenie piękna jako „nie wiadomo jakiego uczucia” to echa wcześniejszych dyskusji na temat piękna, prowadzonych we Francji. Niemożność pełnego określenia konstytutywnych cech piękna prowadziło do stwierdzenia, że chociaż piękno przedmiotu narzuca się niekiedy z całą oczywistością, nie sposób uzasadnić sądu na jego temat w jakikolwiek determinujący sposób.¹⁸ Podobne określenie, częste w teoriach końca XVII w.¹⁹ powtarza również Shaftesbury. Bezpośrednio od Shaftesbury’ego pochodzi również uwaga o natychmiastowości uznania piękna przedmiotów. Teorię tę Addison rozwija. Dla autora *Characteristics of Men* bezpośredni „odzew” duszy ma charakter uczuciowy, podobnie jak z gruntu emotywistyczna była cała jego teoria. Addison stara się wykazać, jaka jest natura smaku, jakie władze umysłu biorą udział w rozpoznaniu piękna. W jego teorii przewyciężona zostaje również pewna niedogodność zauważalna w teorii Shaftesbury’ego. Jak widzieliśmy bowiem, piękno zmysłowe, pewna symetria, harmonia formy percypowanej w bezinteresowny sposób odsyła do swego ostatecznego źródła: piękna niezmysłowego, określanego przez Shaftesbury’ego mianem ducha: „To, co piękne, to, co właściwe, co stosowne, nigdy nie tkwi w materii, ale w sztuce i dekoracyjnych wzorach, nigdy w samym ciełe, 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.”²⁰

Problem w tym, że uzasadnianie w ten sposób zjawisko piękna z trudem daje się odróżnić od zjawisk biologicznych. W konsekwencji bowiem celowość estetyczna nie daje się odróżnić od wewnętrznej celowości cechującej żywy organizm: „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

¹⁸ 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.

¹⁹ Zob. na ten temat S. Pazura, *De gustibus. Rozważania nad dziejami pojęcia smaku estetycznego*, Warszawa, PWN, 1981, s. 71-80.

²⁰ A. A.C. Shaftesbury *The Moralists*, ed. cit., t. II, s. 335-336.

pomysłowego (*ingenious*) artysty, architekta, rzeźbiarza lub malarza.”²¹ Wspomniana niedogodność polega na określeniu mianem piękna ogólnie pojętej wartości jako takiej, której reprezentacją jest zmysłowe piękno.

Shaftesbury jednakże bardzo niechętnie zgodziłby się na przyznanie miana piękna przedmiotom zmysłowym. Piękno okazuje się kategorią bardzo szeroką. Celowość wszechświata, jego realizujący się ideał może przejawiać się w rozmaitych formach: w pięknie, celowości życia i użyteczności. Przewyciężenie tego problemu zarysowało się już w teorii Addisona, pełniej zostało wyrażone w *Dociekaniach* Burke’a.

Addison zgadza się ze zdaniem Shaftesbury’ego: percepcja piękna różni się od prostej i biernej receptywności zmysłowej, samo zaś zjawisko należy traktować w sposób bezinteresowny, lecz pojęcie piękna zawęży do wrażeń i wyobrażeń. Na rozróżnieniu pomiędzy bezpośrednim postrzeżeniem a wyobraźnią opiera podział na pierwotne i wtórne „przyjemności”. Pierwsze z nich pochodzą z przedmiotów takich, jakie jawią się naszym oczom²², drugie „płyną z wyobrażeń przedmiotów widzialnych, które nie są w danej chwili widziane, ale są przywołane przez naszą pamięć lub na podstawie których powstają przyjemne przedstawienia rzeczy, które są nieobecne lub nieistniejące”²³.

Czy jednak wszystko, cokolwiek postrzegam, a czego doznanie łączy się z przyjemnością, należy uznać za piękne?

Przewartościowanie, jakie dokonuje się w myśli Addisona, zwrócenie przezeń uwagi na odbiór zmysłów pozwoliło na wyodrębnienie obok piękna również dwóch innych wartości estetycznych: nowości (*novelty*) i wzniosłości (*great*)²⁴. Rozróżnienie pomiędzy nimi opiera się na jakościach przedmiotów, oraz – przede wszystkim – na różnorodności wzbudzanych przez nie uczuć. Wzniosłość wzbudzana przez wielkość przedmiotu lub rozległość widoku napędza duszę „zdumieniem, rozkosznym spokojem i zadziwieniem”, natomiast niezwykłość przedmiotów daje „miłe zaskoczenie”. Addison nadal określa piękno jako wartość w pewnym sensie naczelną: jej wpływ na ludzki umysł jest najsilniejszy: „Nie istnieje nic, co w bardziej bezpośredni sposób oddziaływałoby na duszę niż piękno, które natychmiast wznieca pewną ukrytą satysfakcję i zadowolenie za pośrednictwem wyobraźni i kładzie kres wszystkiemu, co wielkie i niezwykłe.”²⁵ Tak czy inaczej piękno uznane za

²¹ A. A. C. Shaftesbury, *Miscellaneous Reflections*, ed. cit., t. III, s. 149.

²² J. Addison, op. cit., s. 480.

²³ *Ibidem*, s. 481.

²⁴ Jak wskazuje w swej monografii W. Hipple, opis tego, co wielkie (*great*) dotyczy dokładnie tej samej kategorii, którą później zaczęto określać mianem wzniosłości (*sublime*) (*The Beautiful, The Sublime, and The Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, The Southern Illinois University Press, Carbondale 1957, s. 16).

²⁵ J. Addison, op. cit., s. 488.

jedną z trzech wartości estetycznych, podczas gdy dla Shaftesbury'ego było ono w zasadzie wartością jedyną. Podział ten nie jest ostry i zasada się na różnicy pomiędzy uczuciami, nie ma więc powodu do ścisłego oddzielenia poszczególnych wartości: wzniosłość może towarzyszyć pięknu, a nawet wzmocnić odczuwaną przyjemność.

Podkreślenie roli zmysłowości w percepcji wyróżnionych przez Addisona wartości estetycznych nie oznacza bynajmniej, iż chodzi jedynie o odbiorczość zmysłów, której tak bardzo przeciwstawiał się Shaftesbury, uznając, że nie ma ona nic wspólnego z pięknem. Pierwszy rodzaj przyjemności, związany z odczuciem czysto zmysłowym, odpowiada tylko „pięknu właściwemu danemu gatunkowi” i oznacza upodobanie powodowane samą celowością biologiczną: „każdy odrębny gatunek stworzeń obdarzonych zmysłami posiada odmienne pojęcie piękna, każdy też jest najsilniej poruszony pięknoscią właściwą własnemu rodzajowi”²⁶. Na tej zasadzie można wytłumaczyć powstanie wielu form w przyrodzie (takich jak finezyjne upierzenie ptaków), które służą spełnianiu celów biologicznych.

Drugi rodzaj piękna obejmuje poszczególne jakości zmysłowe: „żywość bądź różnorodność kolorów, symetrię czy też harmonię części, układ ciała, właściwe zestawienie i współistnienie ich wszystkich”²⁷. Zdolnością abstrahowania od wartości, jaką posiada realnie istniejący przedmiot dla obserwatora pojmowanego jako istota biologiczna, jest wyobraźnia. Wyobrażenia są źródłem przyjemności odmiennej od przyjemności zmysłowej: jest ona bardziej subtelna, różna także od tej, która łączy się działalnością czysto intelektualną²⁸. W ten bardzo jeszcze nieprecyzyjny sposób, podobnie jak Shaftesbury, opierając całość doświadczenia estetycznego na uczuciu, Addison stara się wyodrębnić to, co wiąże się ze zdolnością odczuwania tego, co piękne, wzniosłe czy nowe. Różnica ta jednak nie opiera się na niczym więcej niż na subtelności uczuć wzbudzanych przez wyobrażenia. Od przyjemności zmysłowej, którą zawsze można podejrzewać o „interesowność”, nie różni ją odmienny sposób percepcji, ale jedynie charakterystyczne wyczulenie na drobne niuanse odczuć, niedostępne dla „zwykłej” percepcji zmysłowej. Innymi słowy, przyjemność czysto zmysłowa „domaga się” realnego istnienia przedmiotu empirycznego, natomiast przyjemność właściwa doświadczeniu piękna może pochodzić z samego tylko wyobrażenia. W przypadku, gdy wydajemy sąd o pewnym rzeczywiście istniejącym przedmiocie, nie ma pewności, czy jest on „czysty”, czy też powodowani jesteśmy potrze-

²⁶ Ibidem, s. 489.

²⁷ Ibidem, s. 486.

²⁸ Addison pisze następująco: „Przyjemności wyobraźni, brane w całej rozciągłości, nie są tak prostackie (*gross*) jak przyjemności zmysłowe, ani tak subtelne jak te, które łączą się ze zrozumieniem” (ibidem, s. 481).

bami i upodobaniami biologicznymi. W pewnym sensie przypisanie przyjemności wyobraźni oznacza dla Addisona określenie bezinteresowności percepcji, gdy jakości przedmiotu wraz z uczuciami, jakie rodzą, rozpatrywane są jako cel jedynie samego odczucia przyjemności.²⁹

Uwagi, jakie zawierają eseje Addisona, nie stanowią spójnej teorii, są one raczej jednym z pierwszych głosów w dyskusji pomiędzy estetykami I poł. XVIII w. To raczej surowy materiał dla dalszych dociekań. Warto zauważyć, że przyswajając niektóre założenia estetyki Shaftesbury'ego, Addison wplata w nie odrębne wątki, które wyznaczą dalsze poszukiwania (m. in. Aleksandra Gerarda, Henry'ego Home'a, Davida Hume'a). Intuicje zawarte w *Characteristics of Men* i przekonanie o swoistości doświadczenia estetycznego Addison próbuje wyrazić językiem brytyjskiego empiryzmu. To właśnie na odróżnienie bezpośrednich danych doświadczenia i wtórnych danych wyobraźni należy wskazać jako na podstawę odrębności zjawisk estetycznych.

Niedogodności we wspomnianych teoriach próbuje przezwyciężyć w swych *Dociekaniach o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* Edmund Burke. „Entuzjastyczny” styl pisarstwa Shaftesbury'ego, starającego się oddziaływać na uczucia czytelników tak, by stali się wrażliwsi na piękno, a także właściwy dla Addisona brak skrupulatności, Burke zastępuje precyzyjną metodą opisu dwóch kategorii estetycznych, korzystając z tego samego zaplecza teoriopoznawczego, do którego odwoływał się Addison. Na podstawie dokładnej analizy biorących udział w doświadczeniu estetycznym władz umysłu chce stworzyć jego możliwe dokładny opis. „W ogóle wydaje mi się – pisze Burke na samym wstępie swego dzieła – 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.”³⁰

Sprawdzenie władzy wydawania sądów na temat piękna do podstawowych władz umysłu: zmysłów, wyobraźni i intelektu pozwala Burke'owi na

²⁹ Por. J. Stolnitz, op. cit., s. 139.

³⁰ E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa, PWN, 1968, s. 27.

analityczne dociekania mechanizmu doświadczenia estetycznego. Konstytuuje się ono na kilku płaszczyznach.

Przede wszystkim sąd estetyczny jest, twierdzi Burke, sądem czysto zmysłowym. Piękno przedmiotów jest źródłem przyjemności, jakości określane przezeń jako wzniosłe są źródłem zadowolenia. Czym jednak proste uczucie przyjemności wywołane przez jakości przedmiotu określanego jako piękny różni się od przyjemności wywoływanych przez przedmiot, który piękny nie jest? Ujmując rzecz inaczej: skąd mam mieć pewność, że źródłem odczuwanej przeze mnie przyjemności jest to, co określilibyśmy mianem piękna, nie zaś jakieś inne jakości towarzyszące pięknu?

Zauważmy po pierwsze, że takie samo pytanie należałoby zadać w stosunku do uczuć wywoływanych przez przedmiot wzniosły. Cała teoria Burke'a opiera się na rozróżnieniu obu wartości. Różnica pomiędzy odczuciem wzniosłości i piękna obecna jest już na płaszczyźnie prostych wrażeń: przyjemności (*pleasure*) i zadowolenia (*delight*). Takie określenie obu kategorii estetycznych jest jednak niewystarczające: należałoby w tym miejscu zgodzić się, że wszystkie jakości przedmiotów, które wywołują przyjemność lub zadowolenie, konstytuują piękno lub wzniosłość.

Doskonale widoczne jest to w dalszej części opisu. Zacerpnięty od Locke'a empirystyczny model teoriopoznawczy pozwala Burke'owi przeprowadzić analizę konkretnych, składających się na piękno i wzniosłość, jakości przedmiotowych. Utożsamiając piękno z przyjemnością zmysłową, Burke określa, że jakościami, które składają się na piękno, są np. słodycz, gładkość powierzchni, delikatne kolory, niewielkie rozmiary, melodyjne, łagodne dźwięki, słodkie zapachy. Poszukiwanie owych jakości podporządkowane jest założeniu o zmysłowym charakterze piękna i sprowadzeniu istoty piękna do przyjemności. Analogicznie należałoby przyjąć za Burkiem, że wzniosłość można rozłożyć na „dźwięki, hałasy”, „gorycze i odory”, „dotyk, ból”, „głosy zwierząt”, „ciemność” itp.

Utożsamienie piękna i wzniosłości z jakościami obiektywnie istniejącymi w ciałach każe jednak zgodzić się na to, że albo każdy przedmiot, który posiada którąkolwiek z wymienionych jakości, może być uznany za piękny lub wzniosły, albo też, że należałoby poszukiwać takiego obiektu empirycznego, który spełniałby wszystkie warunki. W pierwszym przypadku niemal wszystkie możliwe do wyobrażenia przedmioty mogą być uznane za wzniosłe bądź piękne, posiadając w jakimś stopniu wymienione cechy, natomiast zgoda na rozwiązanie drugie, prowadziłaby do tego, że bardzo trudno byłoby znaleźć jakikolwiek przedmiot, który mógłby służyć za idealnego „reprezentanta” wzniosłości bądź piękna.

Oczywiście ten fragment teorii Burke'a należy traktować jako opisowy, nie zaś normatywny: zarówno na płaszczyźnie jakości postrzegalnych

zmysłowo, jak i prostych uczuć przyjemności i zadowolenia trudno wskazać na specyfikę doświadczenia estetycznego. Jak jednak widzieliśmy w przytoczonym wcześniej fragmencie, zmysłowość jest jedną z trzech biorących udział w takim doświadczeniu władz. Pozwala to na rozróżnienie smaku naturalnego i wyuczonego. Pierwszy z nich daje możliwość wydania sądów o pięknie i wzniosłości na podstawie bezpośredniego wrażenia, a zatem pozwala stwierdzić, że jakiś przedmiot jest „biały”, „głośny”, „chropowaty”, jeżeli zaś któraś z napotkanych jakości wzbudza uczucie przyjemności, można orzec o nim, że jest „piękny”. Smak wyuczony, oparty na sędziu intelektualnym, zakłada zdolność porównywania, określania stopnia „bieli”, „chropowatości” czy „piękna”. Wyobrażenia powielająca i odtwarzająca wrażenia bierze udział zarówno w wydaniu sądu opartego na smaku naturalnym, jak i wyuczonym.

Zdaniem Burke’a, podstawą biologiczną doświadczenia wzniosłości i piękna są dwa rodzaje „namiętności”: samozachowawcze i społeczne. Warunkują one pojawienie się uczuć strachu oraz miłości. Konstytuują się w ten sposób trzy płaszczyzny, na których należało by szukać podmiotowych warunków doświadczenia estetycznego. Pierwsza z nich to płaszczyzna uczuć prostych: przyjemności oraz zadowolenia, na płaszczyźnie drugiej odpowiadają im bardziej skomplikowane uczucia miłości, tliwości, bojaźni, trwogi i inne. Wreszcie można wskazywać na ukryte, biologiczne i popędowe źródła przeżywania uczuć w ogóle (popęd samozachowawczy i społeczny). Chociaż Burke określa popędy te mianem „namiętności” (*passions*), nie rozumie przez to pojęcie uczucia bezpośrednio doświadczanego przez podmiot. „Namiętności” ujawniają się dopiero pod postacią uczuć takich jak strach czy miłość.

Rzeczywiste wyłonienie specyficznych uczuć towarzyszących percepcji piękna i wzniosłości dokonuje się na płaszczyźnie drugiej, zdaniem Burke’a bowiem niemożliwe jest wykazanie, że każdy strach zasadzający się na popędzie samozachowawczym towarzyszy przeżyciu wzniosłości, podobnie jak nie każde uczucie, które bylibyśmy skłonni nazwać miłością, właściwe jest doświadczeniu piękna.

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 pośledniejsze to podziw, cześć i szacunek.”³¹

Za przykład takiego paraliżu woli, gdy „wszystkie jej [duszy – A. G.] poruszenia zostają zawieszane, a do tego dochodzi pewien stopień zgrozy”,

³¹ Ibidem, s. 63.

najłatwiej uznać strach. Całą duszę wypełnia wówczas myśl o niebezpieczeństwie, zaś podstawą takiego przeżycia byłby popęd samozachowawczy. Jednak w silnym uczuciu strachu, gdy jest się świadomym realnego niebezpieczeństwa, trudno byłoby mówić o przeżywaniu czegoś więcej niż strach i przerażenie. 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 prowadziłyby 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.

Na podobnej zasadzie należy odróżnić uczucie miłości, któremu towarzyszy domieszka żądz, od podobnego uczucia „miłości, tkliwości bądź czegoś podobnego”, które pozbawione jest domieszki żądz: „odróżniam miłość – pisze Burke – przez którą rozumiem tę satysfakcję, jaka powstaje w umyśle przy kontemplacji każdej rzeczy pięknej, jakiegokolwiek byłaby natury, od żądz, która jest energią umysłu popychającego nas ku posiadaniu pewnych przedmiotów, które nie tym nas poruszają, iżby były piękne, ale czymś zgoła innym.”³²

Podobnie jak w teorii Addisona, tak i dla Burke’a centralne miejsce w percepcji piękna i wzniosłości zajmuje wyobraźnia. Gdy oceniany przedmiot rozpatrywany jest jako bezpośrednie wrażenie, sąd o wzniosłości wymaga wyobrażenia strachu, jaki przy innej okazji mógłby budzić. Możliwa jest natomiast ocena piękna przedmiotu danego bezpośrednio w naoczności, lecz jedynie odwołanie się do jego wyobrażenia pozwala stwierdzić, czy mamy do czynienia z pięknem (gdy przyjemność może być wzbudzona przez samo jego wyobrażenie). Wyróżnienie sądu porównawczego, do którego zdolność nazywa Burke smakiem wyuczonym, jest wtórne wobec zmysłowo-wyobrażeniowego (a jak widzimy, w zasadzie wyobrażeniowego) smaku naturalnego.

Precyzyjnemu ujmowaniu zjawisk estetycznych służą także wstępne uwagi Burke’a na temat piękna. Podążając szlakiem wyuczonym chęcią

³² Ibidem, s. 101.

zaprowadzenia porządku w gmatwaninie pojęć i poglądów na ten temat, Burke wskazuje na liczne nieporozumienia, jakie nagromadziły się wokół rozumienia terminu „piękno”. Sprzeciw autora *Dociekań* budzi utożsamienie piękna z cnotą, użytecznością, doskonałością i proporcją.

Początków rozumienia piękna jako proporcji można szukać u pitagorejczyków i Arystotelesa.³³ W *Poetyce* Arystoteles pisze: „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”³⁴. 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). 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. Krytykowana przez niego teoria nie może zatem mieć zastosowania nawet dla różnych przedstawicieli jednego gatunku, bowiem nie istnieje dla nich żaden ustalony wzorzec proporcji. Jeśli na podstawie kilku najpiękniejszych ludzkich twarzy 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 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, określane 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

³³ Zob. na ten temat: W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa, PWN, 1988, s. 136-158.

³⁴ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Wrocław, Ossolineum, 1989, s. 27; *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, w: idem, *Dzieła wszystkie*, t. 2, Warszawa, PWN, 1990, s. 827.

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*.³⁵

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.”³⁶). Oba porządki – matematyczny i estetyczny – są niezależne od siebie. Na piękno składają się jakości przedmiotu, nie zaś stosunek ilościowy jego części.

Odrzucone wcześniej zrównanie piękna i proporcji ma w gruncie rzeczy swe źródło w rozumieniu piękna jako użyteczności (*fitness*): 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? „Gdyby nie ten pogląd – pisze Burke – 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 konieczne kłaść nacisk na to, że nie tylko sztuczne, ale także naturalne przedmioty czerpią piękno ze stosowności części do ich poszczególnych celów.”³⁷

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

³⁵ E. Burke, op. cit., s. 114-115.

³⁶ Ibidem, s. 117.

³⁷ Ibidem, s. 118.

pawiego ogona tłumaczone jest chęcią przywabienia przez samca samicy i zapewnienie ciągłości gatunku. 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 niemalej urodzie.”³⁸

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.

We wszystkich nieprawidłowych ujęciach rozpoznanie piękna byłoby możliwe dopiero jako wynik działalności intelektualnej: wyliczenia proporcji, odnalezienia celowej zasady danego ukształtowania organizmu żywego czy wreszcie wcześniejszej znajomości dzieł sztuki. Burke zgadza się z Shaftesburym, że percepcja piękna jest natychmiastowa, w przypadku zaś piękna prostego (nieporównawczego) wcale nie jest konieczny jakikolwiek sąd intelektualny. Sprzeciwiłby się natomiast rozciągnięciu znaczenia kategorii piękna na celowość biologiczną i na tak szerokie jej rozumienie, które można zauważyć u Addisona (piękno właściwe danemu gatunkowi).

Burke, podobnie jak Shaftesbury i Addison, doskonale zdawał sobie sprawę z konieczności odwołania się do bezinteresowności sądów estetycznych. W gruncie rzeczy również uwagi, jakie na ten temat znajdziemy w jego dziele, nie odbiegają wiele od tego, co znaleźlibyśmy w pismach Shaftesbury’ego czy esejach Addisona. Burke nie uniknął kłopotów z określeniem sfery doświadczenia czysto estetycznego. Jak widzieliśmy, poszukiwanie takiej granicy nie może być przeprowadzone tak, jak w teorii Shaftesbury’ego (piękno jako szczególny sposób odbioru wrażeń zmysłowych), nie satysfakcjonująca okazała się również próba wyodrębnienia jakości zmysłowych konstytuujących piękno i wzniosłość (choć Burke nie do końca zdawał sobie sprawę z jałowości swych wysiłków). Jediną płaszczyzną, na której można spróbować ująć to, co szczególnie dotyczy piękna

³⁸ Ibidem.

i wzniosłości, jest sfera uczuć. O tym, czy percypowany przez nas przedmiot jest piękny czy jedynie wzbudza pożądanie, jest odmienność towarzyszących mu uczuć. Podobnie bezpośrednio można doświadczyć różnicy pomiędzy wyobrażonym a realnym strachem.

W pewnym sensie Burke zbiera doświadczenia swych poprzedników. Podobnie jak Shaftesbury określa bezinteresowność postrzegania estetycznego. Nie może jednak zgodzić się na przyjęcie istnienia jakiejś odrębnej władzy poznawczej, innej niż „zmysły, wyobraźnia i sąd”, ponieważ posługuje się zupełnie innym zapleczem teoriopoznawczym. Teoria Shaftesbury’ego tkwi silnie w tradycji platońskiej, dzięki czemu problem rozpoznania piękna sprowadza się do pytania o możliwość odczytania zmysłowości przez odwołanie się do apriorycznych form doświadczenia, Platońskich *koinai ennoiai*, pojęć wspólnych, idei umożliwiających percepcję zmysłową.³⁹ Model teoriopoznawczy, jakim posługuje się Burke, jest adaptacją teorii Locke’a, wedle której całość doświadczenia można rozłożyć na proste składniki dostępne we wrażeniach zmysłowych, wywołanych mechanicznym oddziaływaniem przedmiotów na ludzki umysł. Stąd próba wskazania na konkretne jakości zmysłowe istniejące obiektywnie w rzeczach, poparta – jak czyni to Burke w czwartej części swego dzieła – opisem fizjologicznego oddziaływania tychże jakości na ludzkie zmysły.

Genetyczna i analityczna metoda Burke’a nie pozwala w pełni na wykazanie różnicy pomiędzy wartościami estetycznymi a potocznym doświadczeniem zmysłowym: całość zjawisk estetycznych odwołuje się do uwarunkowań biologicznych, jedyną różnicą pomiędzy pięknem i wzniosłością a tymi wrażeniami, które mogą być źródłem przyjemności bądź zadowolenia, jest, podobnie jak dla Addisona, wyobraźnia. Burke sprzeciwiłby się zawężeniu percepcji estetycznej jedynie do wyobrażeń. Piękno i wzniosłość są dlań obiektywnymi cechami przedmiotów, mogą być zatem odnajdowane we wrażeniach, w których trudno rozsądzić, czy mamy do czynienia z sądem bezinteresownym czy też nie.

„Spójrzmy – pisze Burke – na tę część pięknej kobiety, gdzie jest ona chyba najurodziwsza, 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?”⁴⁰

³⁹ E. Cassirer, *The Platonic Renaissance in England*, transl. by J.P. Pettegrove, Edinburgh, Nelson, 1953, s. 56.

⁴⁰ E. Burke, op. cit., s. 131.

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? Burke odparłby zapewne, że jest to jeden z pierwszych przyjemnych widoków, jakie każdy człowiek obserwuje w dzieciństwie. Odpowiedź ta przypominałaby uzasadnienie uznania słodczy za jakość piękna w odniesieniu do zmysłu 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.

Naszkiecowane tu próby wykazania specyfiki doświadczenia zmysłowego w dużej mierze pozostają próbami. Shaftesbury, Addison i Burke skłonni byli przyznać odrębność doświadczeniu estetycznemu. Wiele szczegółowych uwag zawartych w ich dziełach (bezinteresowność smaku, odróżnienie piękna i wzniosłości, zwrócenie uwagi na rolę wyobraźni, wykazanie niesprowadzalności piękna do proporcji, stosowności, doskonałości) służy właśnie temu celowi. Tym, co ich różni, a co jest powodem połowiczności sukcesu, jest metoda. Platonizm Shaftesbury'ego pozwala na wykazanie istnienia apriorycznego momentu w percepcji piękna, lecz trudne okazało się oddzielenie piękna od innych wartości. Analityczna metoda Burke'a na takie oddzielenie pozwoliła, podobnie jak na precyzyjne ukazanie procesu percepcji zmysłowej, jednak w ostatecznym rozrachunku całość doświadczenia estetycznego została sprowadzona do warstwy wrażeniowej i uwarunkowana biologiczną naturą człowieka. Na pełne samookreślenie się estetyki, wykazanie autonomii trzeba było jeszcze czekać do czasów Baumgartena i Kanta.

