

## 17. Geniusz artystyczny

Przyjmijmy, że na podobnej zasadzie, na jakiej w języku naturalnym występują już wszystkie słowa, z których poeta „układa” wiersz, w naturalnej rzeczywistości, którą odbieramy słuchem występują wszystkie dźwięki, z których kompozytor ułoży utwór. Osobiście sędzę, że najpiękniejszym pomnikiem warszawskim jest pomnik w Łazienkach przedstawiający Chopina wsłuchanego w szum wierzby. Alegoria zawarta w tej rzeźbie jest dość wyraźna. Wierzba symbolizuje wspaniały instrument, jakim jest przyroda. A przyznacie Państwo, że potrafi być ona wspaniałym muzykiem. Wieczorny szum drzew, którego słuchamy leżąc wieczorem w rozbitym w lesie namiocie, letni, albo i jesienny deszcz inaczej „dzwoniący” o szyby, a inaczej o blaszany dach, całokształt zjawisk estetycznych towarzyszących burzy, często tworzą wspaniały koncert, którego nie da się wysłuchać w żadnej filharmonii. Fenomeny naturalistycznego stylu w muzyce, jak *W grocie króla gór* Griega, burza z *Latającego Holendra* Wagnera, ogień na kominku z *Czterech pór roku* Vivaldiego to tylko formy naśladownictwa zjawisk, o których śmiało można postawić (naturalnie nie każdy musi akceptować tę tezę w dosłownej postaci), że to, co naśladują, jako zjawisko naturalne, zawsze je będzie przerastać, przynajmniej w zakresie bogactwa treści.

Pojęcie sztuki piękne pojawiło się w kulturze europejskiej stosunkowo późno. Wprowadził je wybitny, niestety trochę zapomniany dziś francuski estetyk, Charles Batteux. To właśnie on był twórcą koncepcji, zgodnie z którą sztuczny świat ludzkiej aktywności powstaje jako efekt zagęszczenia pewnych odpowiednio dobranych elementów świata naturalnego. W zależności od celów działalności twórczej wyróżniamy albo tak zwane sztuki naturalne, albo piękne.

Te pierwsze odnoszą się do fizycznych potrzeb człowieka, który musi mieć jakieś ubranie, jakieś obuwie, jakieś miejsce zamieszkania. Te drugie dotyczą jego potrzeb duchowych, które mogą mieć podwójny sens. Po pierwsze dążymy do tego, by buty, ubranie czy budynek były w miarę możliwości piękne. Po drugie, tworzymy również przedmioty, które nie odnoszą się do potrzeb naszego ciała w sposób dosłowny, służąc potrzebom naszej duszy. Sztuki stawiające sobie taki cel

nazywa Batteux właśnie **sztukami pięknymi**. Istnieje oczywiście rodzaj sztuk pośrednich, jak architektura, gdzie oba rodzaje naszych potrzeb zaspokajane są równocześnie.

Koncepcja Batteux opiera się na prostej prawdzie: materiałem, z którego powstają dzieła sztuki, są odpowiednio zagęszczane i dostosowywane do pewnych idei zjawiska naturalnego.

Czy oba światy, fenomenów empirycznych oraz idei jako formy, są względem siebie autonomiczne, czy może świat owych form zaistniał w nas sam z siebie w sposób autonomiczny, tego już Batteux do końca nie rozstrzyga i słusznie, bo myśliciele którzy starają się go rozstrzygnąć prędko popadają w przywołany już wspomniany paradoks pierwszeństwa jaja i kury. Oczywiście jest przecież, że nie sposób wyobrazić sobie osoby ludzkiej, która nie odbierałaby świata żadnym zmysłem zewnętrznym, a mimo to byłyby w stanie wytworzyć sobie w wyobraźni świat geometrii euklidesowej we wszystkich jego uwarunkowaniach. Z drugiej strony jakże często napotykamy osoby upośledzone, które mimo że ich zmysły funkcjonują normalnie, nie są zdolne do wyobrażania sobie czystego świata geometrii. Czasem jest to efektem ewidentnych nieprawidłowości w budowie mózgu, ale wystarczającą przyczynę może tu stanowić fakt, że jakaś osoba przez kilka pierwszych lat dzieciństwa nie miała kontaktu z żadną ludzką społecznością. Takie koleje jej życia powodują oczywiście, że w procesie odbioru przez nią zjawisk zewnętrznych nie wystąpią pewne korelaty neuronalne typowe w analogicznych sytuacjach dla osób, które od wczesnego dzieciństwa w ludzkiej społeczności się wychowywały.

Postawmy tu po raz kolejny na boku pytanie o domniemane pierwszeństwo świata materialnego i idealnego, przyjmując tezę, że dla funkcjonowania naszego umysłu konieczna jest korelacja obu.

Piękny wiersz powstaje więc, zdaniem Batteux, jako dzieło sztuk pięknych, gdy poeta odpowiednie słowa i zwroty języka naturalnego zestawi ze sobą w pewnym harmonijnym porządku, wedle idei zawartej w jego wyobraźni. Piękna muzyka jest efektem połączenia przez artystę określonych, rozproszonych dźwięków naturalnych w jednolitą całość. Oczywiście naprawdę dobrym poetą

może być tylko ktoś, czyj język naturalny jest odpowiednio bogaty i kto potrafi słowami i zwrotami tego języka posługiwać się w sposób maksymalnie swobodny. Z jednej strony wymaga to specyficznych predyspozycji do takich walorów, która w sensie czysto psychologicznym przysługiwać może poszczególnym osobom niezależnie od stopnia ich wykształcenia. Z drugiej, prawdziwa jest teza, że po to, by być dobrym pisarzem nie wystarczy mieć talent, lecz należy jeszcze dużo czytać.

Oczywiście, nietrudno znaleźć przykłady zupełnie naturalnych geniuszy artystycznych. Za takowy uchodzi osoba Nikifora Krynickiego, genialnego malarza samouka, który z największą łatwością przyswoił sobie pewne tajniki sztuki malarskiej, których osoby kształcone artystycznie uczą się w wielkim mozole. Z drugiej strony jednak Nikifor nie byłby w stanie skopiować nawet prostego obrazu Kossaka, do czego nie trzeba żadnego geniuszu, wystarczą zaś umiejętności wyuczone.

Zdaniem Batteux po to, by być geniuszem artystycznym, trzeba jednak tworzyć dzieła odkrywcze, to znaczy bezpośrednio związane z percepcją świata natury. Potrafił to czynić Chopin, zaś legendy mówiące o tym, że motywów dla swych kompozycji poszukiwał on w szumie wierzby, albo w podsłuchiwanej muzyce wiejskich pastuszków, wcale nie muszą opierać się na czystych wymysłach.

Komponować w stylu Chopina po Chopinie nie jest już zbyt trudno, ba, sposób uprawiania muzyki przez tego genialnego twórcę można rozwijać i był on faktycznie rozwijany. W tym celu nie jest już jednak potrzebny geniusz twórczy, choć pewnie o jakiejś formie geniuszu można tu mówić.

Zdaniem Batteux (jego koncepcję powtórzył później Heidegger w sławnym eseju *O źródle dzieła sztuki*), źródło wszelkiej autentycznej twórczości artystycznej stanowi bezpośredni kontakt geniusza artystycznego z naturą. Zjawisko naturalne porządkuje on wedle swojego własnego stylu. Również kwestia, jakie zjawiska wybiera, jest wówczas jego kwestią indywidualną, sam zaś wybór ma **charakter egzystencjalny**. W miarę asymilacji pierwowzorów stanowiących efekt pracy geniusza przez kulturę, zarówno specyfika doboru

poszczególnych elementów, jak i harmonia, w jaką elementy te łączymy, upowszechniają się. Naśladują je twórcy wybitni i pośledni, wreszcie pojawia się **kicz**.

W estetyce zjawisko kiczu nie jest już samo przez się zjawiskiem negatywnym. Oznacza po prostu określenie dzieła sztuki, które zatrzymuje się w pół drogi pomiędzy tym, co pospolite a tym, co klasyczne. Przytłaczająca większość wszelkich dostępnych nam dzieł sztuki to kicze. Więcej, trudno odmówić racji twierdzeniu, że pierwsze kroki naszego wykształcenia artystycznego dokonują się na drodze upodobania do kiczu ograniczanego przez snobizm. Jeśli jednak mamy do czynienia z taką sytuacją jak w czasach współczesnych, że kicz króluje powszechnie, zwłaszcza w wyniku działalności środków masowego przekazu, zaś twórczość artystów odkrywczych zostaje zamknięta w swoistych rezerwach, kultura zamiera.

Warto jednak przypomnieć, że o tym, kogo ostatecznie uznać należy za geniusza, rozstrzygać może wyłącznie sąd historii. Wielkie jest to, co w obliczu jej przemian się ostaje, choć ustawicznie przesłaniane jest przez formy aktualnie popularne, których popularność prędko przemija. Można podać wiele przykładów uznawania, nawet przez najświetniejsze umysły za geniusza kogoś, o kim przyszłe pokolenia zapomną. Kant na przykład za dwóch największych geniuszy sztuki dramatycznej uznawał Shakespearea i Wielanda, o którym dziś mało kto pamięta. W prawdziwej sztuce, podobnie jak w prawdziwej nauce, nie ma miejsca na demokrację, a walory artystyczne i estetyczne dzieła nie mogą być akceptowane „przez głosowanie”, w przeciwnym razie Chopin przegrałby z kretesem z muzyką disco polo.

Oczywiście, można podać przykłady genialnych twórców, o których zapomniano, przykładem, co prawda z dziedziny historii filozofii, a nie historii sztuki mógłby tu być chociażby wspomniany Batteux. Nie zmienia to jednak faktu, że jeśli dzieła francuskiego myśliciela pozna ktoś, kto potrafi zrozumieć, z czym ma do czynienia, raczej nie odmówi tym dziełom wielkości.

Batteux jest zresztą postacią o tyle interesującą, że choć jego nazwisko popadło dziś w niepamięć, to jego wpływ na rozwój kultury europejskiej przy

bardziej wnikliwym badaniu okazuje się być olbrzymi i niekwestionowalny. Z drugiej strony mianem geniuszy jakże często określa się twórców, o których nikt nie może dokładnie powiedzieć, co takiego wielkiego stworzyli, zaś w odpowiedzi na pytania o walory ich twórczości (często wywołujące oburzenie z powodu samego faktu ich zadania) słyszymy wyłącznie ogólniki.

Kluczową cechą geniuszu artystycznego jest więc jego egzemplaryczność. Tę jego cechę Kant w swej koncepcji estetycznej doprowadził do postaci skrajnej. Twierdził mianowicie, że choć niewątpliwie Newton był geniuszem, to jego koncepcja, gdyby się nie narodził, musiałaby zostać odkryta przez kogoś innego. Gdyby zaś nie pojawił się Shakespeare, to nigdy nie pojawiłyby się również jego genialne dzieła.

Odnosnie tego ostatniego twierdzenia trudno Kantowi nie przyznać racji. Naturalnie każde dzieło sztuki w jakimś sensie przynależy do jakiejś formacji kulturowej bodaj w tym sensie, że stanowi ona dla niego punkt wyjścia. Ale dzieła genialne potrafią się od wpływu otaczającej je kultury w sposób znaczący uwalniać. To zaś dokonuje się za pośrednictwem pracy geniuszy, która dla funkcjonowania kultury stanowi istotny bodziec postępu. Jeśli pracy tej zabraknie albo jeśli nie jest doceniana, miernikiem wartości wszystkiego stanie się porównywana do innych wartości. Coś staje się wielkie w stosunku do czegoś, ktoś jest genialny, bo tak orzekł ktoś inny, komu przyznaje się walor bycia autorytetem tak wielkim, że na jego temat nie należy podejmować żadnej dyskusji.

Zarówno w wymiarze życia indywidualnego, jak i społecznego dominującą postawą staje się manieryzm, czyli poszukiwanie uznania poprzez naśladownictwo czegoś, co jest uznawane powszechnie. Pytanie o autonomiczną wartość dzieła oraz jego prawdę wynikającą z odniesienia do świata natury zostaje zarzucone.

## 18. Duch i litera

Dzieła sztuki, których walory sprowadzają się wyłącznie do wartości estetycznych i które w większości kultur napotykamy stosunkowo rzadko. Efekty pracy artystów stanowią na ogół dzieła, w przypadku których wartościom estetycznym towarzyszą wartości inne, w stosunku do których te pierwsze odgrywają poniekąd rolę służebną. Mogą to być wartości religijne, etyczne, historyczne, polityczne i wiele innych. Z jednej strony mogłoby się wydawać, że sam sposób ich wyrażania odgrywa rolę drugoplanową. Z drugiej jednak wiemy, że wyrażenie nawet najwznioślejszych treści w grafomańskiej formie mija się z celem, bo tylko je ośmiesza, by nie powiedzieć dezawuuje.

Do pewnego stopnia podobne zjawisko napotykamy w naukach. Mówiliśmy już, że wzór matematyczny może być zapisany albo w formie pięknej albo takiej, która pozbawia nas przyjemności z jego odczytania. Podobnie *Krytyka czystego rozumu* Kanta to dzieło trudne w lekturze między innymi dlatego, że jego formie daleko do elegancji, a i sam zapis treści jest niejednolity, prowokujący mnóstwo pytań bez odpowiedzi. Między innymi dlatego filozof z Królewca poprawił to dzieło, wydając je w wersji drugiego wydania, co jeszcze powiększyło cały galimatias. Za eleganckie i miłe w lekturze uchodzi natomiast dzieło Schopenhauera *Świat jako wola i wyobrażenie*, które niestety przez wnikliwych filozofów nie traktowane jest zbyt poważnie, choć było powszechnie uwielbiane przez licznych czytelników, także takich, których wcześniejszy kontakt z filozofią był ograniczony. No cóż, potrzebna jest i taka filozofia, jaką tworzyli Kant z Wittgensteinem i taka, jaką pozostawili Schopenhauer i Nietzsche.

Nie ulega jednak wątpliwości, że gdyby treść dzieła Kanta, przy porównywalnej do obecnej formie przejawiała takie walory merytoryczne, jak treść dzieła Schopenhauera, nikt by dziś o filozofii kantowskiej nie słyszał. Podobnie, nikt by dziś nie słyszał o Schopenhauerze, gdyby jego myśl wyrażona została w takiej formie, jak myśl Kanta.

O dziełach pięknych, eleganckich, przyjemnych w odbiorze powiada się, że napisane są z **duchem**, z polotem, albo by odwołać się do lekkiego wulgaryzmu gwary młodzieżowej, „z jajem”. Oczywiście najbardziej odpowiednie i najszerze znaczeniowo jest to pierwsze określenie, bo wskazuje ono nie tylko na martwą formę dzieła, lecz także na emanującą z niego dynamiczną energię. Adam Mickiewicz w *Odzie do radości* określił to: „bez serc, bez ducha to szkieletów ludy”. Łatwo sobie wyobrazić, co wielki poeta miał na myśli. Znamy przykłady kultur przeładowanych minioną mądrością, ale pozbawionych już energii do dalszego rozwoju.

W przypadku dzieł sztuki możemy wyróżnić takie, w których ważna jest **litera** ich prawdy, to znaczy przekaz merytoryczny, natomiast walory estetyczne odgrywają w nich rolę drugoplanową, albo nie odgrywają żadnej. Przykładem mogą być tu wszelkie umowy prawne, w których tekście unikanie powtórzeń jest wręcz niewskazane, zaś co do imion układających się stron często wymaga się, by ich nie poddawać deklinacji lub rozróżnienia ze względu na rodzaj. I tak na przykład, gdybyśmy żyli w Stanach Zjednoczonych, nazwisko moje, Żelazny, i mojej żony, Żelazna, mogłyby być interpretowane jako dwa różne nazwiska. Dlatego na ogół nie dokonuje się tam rozróżnienia nazwisk ze względu na rodzaj pisząc nazwiska kobiet po prostu w rodzaju męskim. Współcześnie w Polsce tę amerykańską potrzebę, wynikającą z potrzeb litery merytorycznej, traktuje się jako źródło swoistej ozdoby i nazwiska Żelazna, Zielona itp. zapisuje się jako Żelazny, Zielony itp., co ma im rzekomo nadać walorów estetycznych. Osobiście wątpię, by walory takie rzeczywiście uzyskiwano, raczej mamy tu do czynienia ze zubożeniem bogactwa językowego i oderwaniem się od tradycji historycznej. Ale na świecie, jest nie tylko moje zdanie, zaś czyjeś osobiste upodobania, które nie wiążą się z niczyją krzywdą, są, jak już pisałem, „rzeczą świętą”.

Istnieją też dzieła, których celem jest wydobycie wyłącznie wartości estetycznych. Wyobraźmy sobie, że pewien artysta poświęca mnóstwo trudu, by odtworzyć w kryształach górskim formę jednego z rzeczywistych płatków śniegu. Tak powstałe dzieło sztuki samo w sobie nie wskazuje na żadne inne pożądane przez nas wartości oprócz samego piękna. Ewentualne wartości dodatkowe mogą

tu być dopiero dołączone, na przykład, gdy ów wyrzeźbiony płatek śniegu stanie się częścią dekoracji stworzonej, powiedzmy w celach religijnych bądź politycznych.

Na zajęciach z estetyki czasami pokazuję studentom obraz pewnego znanego amerykańskiego artysty zatytułowany *Czerwień, żółcień, błękit*. Przedstawia on te trzy podstawowe barwy ujęte w taki sposób, że całość przypomina flagę narodową Czadu. Studenci dziwią się, gdy im mówię, że nad obrazem twórca pracował bardzo długo, bo nie jest to ani jakaś zwykła czerwień, ani żółcień, ani błękit. Tylko, że my zwykli zjadacze chleba nie jesteśmy w stanie tak dobrze oceniać harmonii trzech prezentowanych barw, jak potrafi to uczynić specjalista.

Gdy kiedyś dyskutowaliśmy nad tym obrazem, pewien student stwierdził, że być może jest on cennym dziełem, ale pod warunkiem, że odkryta w nim harmonia zostałaby zastosowana w jakichś celach praktycznych. Ów student równocześnie miał rację i jej nie miał. Przypominał mi pewnego dociekliwego taksówkarza z Sopotu, który włączył się do mojej dyskusji z kolegą profesorem, twierdząc, że należy zostawić tylko te kierunki studiów, które mogą być zastosowane w przemyśle, a wszystkie inne należy zamknąć. Tu jednak pojawia się pytanie: jak wyglądałby rozwój matematyki, gdyby jej nauczanie ograniczyć do tych obszarów, które aktualnie znajdują zastosowanie w przemyśle? Albo: cóż ten taksówkarz może wiedzieć o przydatności dla przemysłu takich dyscyplin jak na przykład metodologia formalna nauk empirycznych?

Dzieła sztuki, które stworzone zostały w myśl zasady „sztuka dla sztuki” pełnią w świecie estetyki podobną rolę jak ta, jaką w dziedzinie nauk matematyczno-przyrodniczych pełni matematyka, zaś w obrębie samej matematyki wewnętrzna harmonia jej twierdzeń. W przytłaczającej większości dzieł sztuki, tak użytkowych jak pięknych, rozróżnić można natomiast dwie warstwy.

Po pierwsze, dzieło sztuki jako zapis albo symbol zawiera pewną **literę**, czyli treść merytoryczną. Po drugie, przejawia pewnego ducha, którego tworzą jego wartości estetyczne oraz energia przyciągająca odbiorcę.



Dziełem, które emanuje wspaniałym duchem, mogą być na przykład *Chłopcy z Placu Broni* Molnara, świetna, ponadczasowa lektura dla dzieci i dorosłych, przekazująca literalnie proste przesłania humanistyczne. Z kolei za dzieło odznaczające się wybitnymi walorami litery uznać można *Doktora Faustusa* Tomasza Manna, lekturę niestety bardzo trudną.

*Chłopców z Placu Broni* czyta się łatwo i przyjemnie. Język powieści jest stosunkowo bogaty, akcja ani nie jest nasycona dłużyznami, ani nie charakteryzuje jej komiksowa skrótomania. Bohaterowie to postacie mądre i dobre, lecz z jednej strony nie przemądrzałe i cliwe, z drugiej zaś nie znajdziemy wśród nich Lewina z *Anny Kareniny* czy Myszkina z *Idioty*. Całość przypomina lekką architekturę gotyckiej katedry.

Z kolei *Doktor Faustus* przypomina literacką twierdzę. Mądrzy bohaterowie tej powieści muszą się do końca wypowiedzieć, wygłaszając nieomal traktaty filozoficzne. Trudno w tej powieści doszukiwać się zbyt wiele ducha, jeśli pojęcie to będziemy rozumieli jako synonim polotu. I nie wynika to bynajmniej z ograniczonego talentu pisarza. Tomasz Mann potrafił przecież napisać *Józefa i jego braci*, dzieło, które pomimo jego rozmiarów, czyta się „jednym tchem”.

Bywają wreszcie takie powieści, które dla czytelnika o niewielkich doświadczeniach życiowych i niezbyt odczytanego są w najwyższym stopniu wciągające, ale gdy wyobraźnia owego czytelnika się wzbogaci, na przykład gdy z dziecka przekształci się w młodego mężczyznę, porażą go swoją prostotą. Klasycznym przykładem może tu być *Winnetou* Karola Maya. Dzieło to, ze względu na prostotę języka, znakomicie nadaje się, niezależnie od wieku czytelnika, na lekturę osób uczących się niemieckiego na szczeblu średniozaawansowanym. Ale jako normalna lektura dorosłego człowieka, nawet jako „czytadło” do pociągu, zwykle porazi właśnie owym ubóstwem języka, ubóstwem postaci bohaterów, ledwie zarysowanym opisem krajobrazów i zbyt lakonicznym prowadzeniem fabuły, której poszczególne wątki prędko przeskakują jeden w drugi jak obrazki z komiksu, zaś ich idee rażąco się powtarzają.

Są też liczne, bardzo prędko zapominane dzieła literackie, których twórca usiłował przekazać jakieś treści może i literalnie mądre, lecz dla czytelnika zupełnie niezrozumiałe. Opisy są w nich przegadane. Bohaterów jest zbyt wielu, zaś każdego z nich opisuje się przy użyciu zbyt wielkiej ilości szczegółów. Poszczególne wątki rozpadają się tak dalece na wątki podrzędne, że czytelnik całkowicie zatracą fabułę.

Jeśli podstawą ogólnych walorów dzieła sztuki ma być harmonia ducha i litery, to dla mnie osobiście znakomitym przykładem dzieła osiągnącego taką harmonię jest *Mistrz i Małgorzata* Bułhakowa. Po jednej jego stronie umieścimy liczne dzieła, w których istotne walory sprowadzają się do ich ducha, a więc kolejno: *Przygody dobrego wojaka Szwejka* Haska, *Chłopców z Placu Broni* Molnara, *Winnetou* Maya, wreszcie na końcu groszowe, przedwojenne romanse. Po drugiej, tam gdzie jednak chodzi o literę, dostrzeżemy *Braci Karamazow* Dostojewskiego czy *Doktora Faustusa* Manna, na końcu zaś dzieła mające wielkie aspiracje literalne, lecz niezdatne do czytania, bo przejawiające przysłowiową konsystencję „zaschniętej gliny”.

**Dokonajmy legitymistycznego podsumowania.** Oczywiście, w zależności od celu, jaki chcemy osiągnąć, tworząc dzieło, wybieramy formę bliższą lub dalszą od idealnej harmonii ducha i litery. Jak napisałem, dla mnie *Mistrz i Małgorzata* stanowi w pewnym sensie przykład literackiego kanonu złotego cięcia. I rzeczywiście, po to ażeby dzieło Bułhakowa komuś się nie podobało trzeba być albo dziwakiem, albo ów brak upodobania muszą powodować jakieś czynniki dodatkowe, na przykład skojarzenia z okolicznościami, których koincydencja z samą lekturą jest zupełnie przypadkowa (choćby przeświadczenia jakiegoś głupka, który „w ogóle nie lubi wszystkiego co ruskie”). Oczywiście, nie jest możliwe, by wszyscy mężczyźni mieli ciała Apollona z Belwederu, analogicznie nie jest możliwe, ażeby wszelka literatura pisana była w taki sposób, jak *Mistrz i Małgorzata*. Więcej, drugiego dzieła o takiej specyfice ducha nie stworzył nawet sam Bułhakow, zaś liczne próby pisania w duchu *Mistrza i Małgorzaty* podejmowane przez późniejszych, najczęściej młodych literatów rosyjskich, dawały efekty w najlepszym wypadku przeciętne.

Dla nas istotne jest coś innego. Otóż każdy odbiorca dzieła sztuki (bo powyższe rozróżnienie odnosi się nie tylko do literatury) posiada jakieś intuicywne poczucie harmonii ducha i litery. Naturalnie harmonia ta w najróżniejszy sposób może być odnoszona do dzieł, ze względu na różny sposób ukształtowania wyobraźni odbiorcy. Młody czytelnik nie będzie przecież porównywał walorów *Przygód Tomka Sawyera* z walorami *Doktora Faustusa* Tomasza Manna, bo to ostatnie dzieło jest dla niego zupełnie nieczytelne. „Upierdliwy” krytyk, krytykujący jakąś powieść dla dzieci uzna ją z kolei za moralizującą książkę dla dzieci napisaną przez osobę, która istoty psychiki dziecięcej nie zrozumie. Ten jego intuicywny wybór uzasadni, odwołując się do kategorii stanowiących nazwy wartości artystycznych. Padną wówczas takie sformułowania jak: ubóstwo języka czy zbyt skromne rozwinięcie wątków fabuły, bądź język sztucznie przegadany, wątki fabuły przeładowane szczegółami. Psycholog doda: dziecięcy bohaterowie tej książki nie przejawiają osobowości dziecięcej, to są właściwie dorośli, reprezentują sztucznie im przypisany infantylizm.

Ale ażeby w sposób oczywisty odczuwać powyższe nieprawidłowości, albo walory dzieła, nie trzeba być przecież ani literaturoznawcą, ani psychologiem. Jego harmonię lub dysharmonię odczuwamy znacznie wcześniej, zanim w ogóle zetkniemy się z analizą literacką bądź psychologiczną. Najłatwiej przyjdzie nam to, gdy zachwycamy się dziełem najbliższym kanonu „złotego cięcia”, dokonując rozróżnienia między jego duchem i literą tak, jak ma to miejsce w przypadku *Mistrza i Małgorzaty*. Lektura dzieł nastawionych wyłącznie na wartość ducha przysporzy nam do wrażenia estetycznej rozkoszy łatwego, ale i ulotnego. Do *Doktora Faustusa* będziemy się z kolei przekonywać długo, gdy już jednak zrozumiemy, na czym polegają literalne walory tego dzieła, nasza fascynacja nim zapewne trwać będzie już do końca życia. Z tego względu czytelnicy *Mistrza i Małgorzaty* stanowić będą zapewne grupę, której upodobania z upływem lat się nie zmienią. Czytelnicy *Winnetou* formację początkowo liczną, potem jednak zmniejszającą się. Owo „początkowo liczną” rozumieć należy zarówno w perspektywie dziejów życia zarówno indywidualnego, jak i jak i

ogólnohistorycznej. Z jednej strony dziełem Twaina zdecydowanie chętniej zainteresują się czytelnicy młodzi. Z drugiej, literatura tego akurat dzieła bardzo się zdezaktualizowała we współczesnym świecie, w którym pasją młodych czytelników nie są już wyprawy tratwą na bezludne wyspy na rzece. Nie zmienia to faktu, że to właśnie *Przygody Tomka Sawyera* przynależą do ścisłej czołówki klasyki literackiej, którego to waloru nie można przypisać niezliczonym innym pozycjom z historii literatury młodzieżowej. A ta ich pozycja nie jest bynajmniej ani dziełem przypadku, ani żadnego konsensusu krytyków, którzy się „umówili”. Wynika z immanentnych cech charakterystycznych dla aktywności ludzkiego umysłu.

## 19. Ostre wartości estetyczne – tragizm, komizm, godność

Omawiając istotę odczucia wzniosłości w odniesieniu do sytuacji przynależnych do sposobu postrzegania ludzkiego losu, odwołaliśmy się do przykładów, które można byłoby określić jako postawy **heroiczne**. Postawę taką wykazała na przykład wspomniana dzielna lekarka z pociągu.

Aby jednak uznać kogoś za osobę wzniosłą, nie musimy tego kogoś uznać za herosa w antycznym znaczeniu tego słowa. Moja siostra, wdowa, matka dwojga dzieci, nauczycielka w techniku, gdy żyła mogła się wydawać postacią przeciętną. Gdy jednak tragicznie zginęła w wypadku drogowym, pozostawiając dwoje sierot, objawiał się wszystkim jako osoba wielka.

Oczywiście śmierć każdego człowieka, ba, każdego żywego organizmu ma wymiar tragiczny. Ściślej mówiąc, prawie każdego, nie należy bowiem zapominać, że tragizm jest wartością estetyczną, a nie etyczną. W tym sensie nie odróżnia się tragedii rzeczywistej od pozornej, na przykład udawanej. Z kolei trudno sobie wyobrazić, by jako tragiczną ktoś z Państwa odczuł śmierć Adolfa Hitlera, choć ze

względu na oprawę dramatyczną niewątpliwie była to tragedia nieomal klasyczna.

Można sobie oczywiście wyobrazić sytuację, że stary nihilista i leń, umierając, cieszy się z tego faktu, powiadając: nareszcie się tak naprawdę wyleniuchuję. W sensie etycznym nikt nie odczuje jego sytuacji jako tragicznej, estetyka nie zajmuje się zaś prawdami wyłącznie teoretycznymi.

Zarówno śmierć mojej siostry, wdowy, która zginęła w wypadku samochodowym, jak i śmierć stuletniej staruszki, która po prostu umiera ze starości, ma niewątpliwie wymiar tragiczny. Każdy jednak przyzna, że tragedia, jaką była śmierć mojej siostry, była nieporównywalnie większa, przy czym chodzi tu nie o wielkość, dającą się obliczyć w jakichś jednostkach, lecz właśnie o wielkość estetyczną.

Przy odczuciu tragedii obowiązuje odnosząca się do wzniosłości prawidłowość punktu Savariego. Gdy bohater tragiczny jest dla nas postacią anonimową, na przykład kimś, o czym istnieniu dowiadujemy się z gazety, nasze odczucie tragiczności jego losu okaże się słabe, a często wręcz żadne. Z kolei, gdy jesteśmy obydwaj uczestnikami jakiegoś wydarzenia, w wyniku którego każdy z nas w równym stopniu ponieśliśmy szkody, skoncentrowanie na własnym losie może mi przeszkodzić w odczuciu jego tragedii z tego samego powodu, z jakiego trudno nam podziwiać wzniosłość zagrażającej nam bezpośrednio burzy na oceanie. Odczucie tragizmu najlepiej odczuwalne jest właśnie z perspektywy określonej zasadą „ani za blisko, ani za daleko”, to znaczy gdy nie jest ani tak, że zjawisko tragiczne w ogóle nie odnosi się do mojego losu, ani tak, że mnie osobiście całkowicie nie dotyczy, bo dowiaduję się o nim tylko w lakonicznej informacji dotyczącej jakiejś anonimowej osoby.

Istotę tragiczność znakomicie określił Bergson. stwierdzając, że polega ona na tym, iż **coś bardzo pragnęło bytu, lecz bytu tego nie otrzymało**. W tym sensie tragedia wynikająca bezpośrednio z wydarzeń odnoszących się do losu jakiejś osoby nie jest oczywiście jedyną dającą się wyobrazić tragedią. Łatwo można sobie wyobrazić, że ktoś ponad własne biologiczne życie ceni na przykład dzieło, nad którym pracował latami. Bez wątpienia też trafne byłoby określenie,

że dla niegdysiejszych Warszawiaków zburzenie ich rodzinnego miasta było wielką tragedią.

Tragedia, jeśli nie ma przerodzić się w pozór estetyczny, musi jednak być wartością, w której odczucia estetyczne nie mogą pozostawać w sprzeczności z pewnymi prawami etyki. Chodzi głównie o to, że nie można uznać równocześnie za postacie tragiczne dwóch postaci, dążenia których stanowią prostą sprzeczność, a nie autonomię.

I tak, za postać tragiczną nie uznamy Adolfa Hitlera, gdyż w jego konflikcie z osobami, które zwalczał, racja moralna znajdowała się wyłącznie po stronie tych ostatnich. Podobnie, nikt nie będzie rozpaczał z powodu, że cele, które tak bardzo chciał zrealizować ten szalony dyktator, ostatecznie nie zostały zrealizowane, zaś zbudowane przez niego totalitarne państwo obrócono w gruzy.

Za tragiczny uznamy natomiast konflikt Antygony i Kreona z tragedii Sofoklesa, bo sprzeczność zachodząca pomiędzy interesami obojga przybiera postać antynomii. Każde ma swoją rację, lecz racje te, z powodów od nich niezależnych, są ze sobą sprzeczne. Antygona głosi: więzi rodzinne są święte, zaś Kreon: zdrajcy ojczyzny zasługują na najwyższą karę.

Antynomia obu stanowisk rozwiązana zostanie dialektycznie. Należy sformułować takie prawo, w którym związki rodzinne traktowane będą inaczej, aniżeli wszelkie inne związki występujące w społeczeństwie. W przypadku konfliktu pomiędzy Hitlerem a jego ofiarami o żadnej antynomii nie może być mowy. Tu obowiązuje zasada niezwykle drastycznie sformułowana przez stare chińskie przysłowie: nie dyskutuje się z wściekłym psem. I jeśli nawet ktoś chciałby ze względów czysto estetycznych nazwać śmierć Hitlera w bunkrze pod Kancelarią Rzeszy tragedią, to z powodów etycznych będzie to tragedia ułomna.

Nieomal biegunowym przeciwieństwem zjawiska tragedii będzie zjawisko komedii. By znów odwołać się do Bergsona, polega ono na tym, że **demon, którego pokonał anioł na chwilę zmartwychwstał**. Pozwólcie Państwo, że w tym miejscu opowiem dalsze szczegóły wspomnianej historii o heroicznej lekarce z pociągu. Jej drugim bohaterem był pewien pijaczek, który stojąc na krawędzi peronu wpadł pod lokomotywę, ale tak szczęśliwie, że upadł dokładnie pomiędzy

szyny. Gdy lekarka zajrzała pod pociąg, ze zdumieniem stwierdziła, że domniemanej ofiary pod nim nie ma. Pijaczek sam wypełznął spod wagonu, ale na stronę przeciwną od tej, po której zgromadził się przerażony tłumek pasażerów. Tragedia zmieniła się natychmiast w komedię.

Jest powszechnie znanym zjawiskiem, że nasze odczucie komiczności jest tym większe, im wyższą pozycję w hierarchii społecznej zajmuje osoba, która jest jego bohaterem. Gdy rozbrykany chłopiec poślizgnie się na oblodzonym chodniku i w sensie dosłownym odwróci się do góry nogami, wydarzenie takie niezbyt nas rozśmieszy. Inaczej będzie, gdy nogami w powietrzu zamacha ksiądz w sutannie. O ile jednak okazałoby się, że ów ksiądz upadając złamał sobie nogę, śmiech natychmiast zgaśnie, bo w takiej sytuacji demon przewyciężył anioła na chwilę, a nie na dłuższy czas.

Oczywiście możemy śmiać się również i z takiego księdza, zwłaszcza w jakiś czas po wypadku. Ba, za komiczny można po czasie uznać fakt, jaki przydarzył się na pogrzebie mojej matki, gdy jej trumna nie chciała się zmieścić do przygotowanego grobowca. Już na stypie mówiliśmy: mamusia zawsze była rozrabiara. Po to jednak, ażeby tego rodzaju zjawiska uznać za komiczne, uczucie solidarności z ofiarą należy **na chwilę** zawiesić, broń Boże nie wyzbywając się jej całkowicie.

Prawidłowość ta działa też w drugą stronę. Można śmiać się chociażby z osoby tak nie zasługującej na sympatię, jak przywołany Hitler, lecz wówczas na chwilę zawiesić należy naszą do niego niechęć. Można nawet kręcić komedie dotyczące Holokaustu (oczywiście pod warunkiem, że się to robi w Ameryce).

Gdy jednak śmiejąc się przekraczamy pewną miarę, właściwie już w sytuacji, gdy naszego komizmu nie podziela osoba będąca jego przedmiotem, której moralności nie można nic zarzucić, pojawi się zjawisko złego śmiechu. W takim wypadku może wręcz wystąpić zjawisko, które Francuzi nazywają zabijaniem śmiechem.

Ten rodzaj śmiechu prowadzi do odebrania wyśmiewanej osobie godności, to znaczy subiektywnego bądź faktycznego pozbawienia jej poczucia wielkości,

które zawdzięcza ona intuitywnej świadomości własnego miejsca w hierarchii bytów przyrody bądź społeczeństwa.

W klasycznych rozróżnieniach takie pozbawianie kogoś godności na ogół przybiera dwie formy. I tak, zachodzi ono, gdy kogoś kto jest człowiekiem rozumnym traktuje się wyłącznie jako byt biologiczny. Osobę taką określa się epitetami: ty głupku, idioto, kretynie, debilu. Charakterystyczne jest przy tym, że za gorsze z założenia zwykle określa się tu osoby, ułomność umysłu których jest efektem choroby, na przykład debili. Kolejny stopień odebrania godności polega z kolei na odebraniu ofierze prawa do bycia istotą wolną, czyli w praktyce traktowania jej tak, jak gdyby była częścią martwego mechanizmu. Ze zjawiskiem tym spotykamy się na przykład w obrzędach zwanych w wojsku „falą”. Młodego rekruta przekonuje się tu, że jego osobowość właściwie nie istnieje, zaś w obliczu poczucia własnej wielkości oprawców on sam właściwie żadnego poczucia własnej wielkości właściwie nie powinien posiadać.

Jak widzimy, estetyczny wymiar wszystkich trzech przywołanych tu zjawisk estetycznych odnosi się do immanentnej cechy umysłu, jaką jest zdolność intuitywnego odczucia przez ludzką osobę swej własnej wielkości, odnoszonej do wielkości innych osób, czy też potęgi świata przyrody. Punktem odniesienia takiego odczucia staje się wyobrażenie harmonii i proporcji, tak jak w przypadku wszelkich wartości estetycznych.

Wszystkie te trzy wartości przynależą oczywiście zarówno do sfery estetyki, jak i etyki, lecz intensywność przeżycia estetycznego może tu przesłonić fakt, że etyka nie powinna opierać się wyłącznie na poczuciu rozkoszy i przykrości, lecz ostateczną jej instancję stanowić muszą sądy rozumowe. Inaczej łatwo możemy ulec pozorowi estetycznemu.

I tak, przy wykonywaniu pracy chirurga bądź lekarza pogotowia ratunkowego nadmierna emocjonalna wrażliwość na ludzką tragedię byłaby wręcz niewskazana, ba, często należy ją wręcz zawiesić. Lekarz ten zarówno wdowę, matkę nieletnich dzieci, która padła ofiarą wypadku, jak i terrorystę postrzelonego przez policję powinien traktować z taką samą pieczołowitością.



Analogicznie, najlepszym antidotum na zły śmiech byłoby uodpornienie się na niego. Każdy z nas zna osoby, które bardzo trudno jest obrazić, wyśmiewając je, i musicie Państwo przyznać, że osobom takim, jak to się mówi kolokwialnie, żyje się łatwiej.

Wreszcie, żaden z wielkich myślicieli ludzkości nie uważał godności za wartość zbyt istotną. Sokrates, na pytanie, dlaczego puszcza mimo uszu fakt, że go ktoś obraził odpowiada: gdyby mnie osioł kopnął, nie zaskarżyłbym go przecież do sądu. Jezus w tej kwestii idzie dalej, powiada: gdy cię uderzą w prawy policzek, nastaw lewy. Janusz Korczak stwierdza: ja nie mam żadnej godności, ja mam dwieście głodnych dzieci.

Oczywiście poczucie tragizmu, złego śmiechu i godności stanowią niezbędny element aktywności sumienia, które stanowi pierwszy etap wszelkiej aktywności moralnej. Ale sumienie samo w sobie jakże często może się mylić, właśnie z powodu swego zapośredniczenia w odczuciach estetycznych. Dlatego sądy etyczne, podobnie jak wszystkie odnoszące się do empirii sądy umysłu, powinny być podejmowane mocą wszystkich trzech jego władz.

## Zakończenie

Podstawową ideą wyznaczającą funkcjonowanie umysłu jest idea jedni. Ujęta została ona w zasadzie brzytwy Ockhama głoszącej, że nie należy mnożyć wielości ponad ich konieczność. W sposób wyjątkowo wyraźny zasadę tą obserwować można w matematyce.

Owo dążenie do jedności stanowi przyrodzoną cechę czystego umysłu, którą ten projektuje na świat. Gdy używamy pojęcia „nasz wszechświat” w sensie fizycznym, mamy najczęściej na myśli wszechświat wszystkiego, co podlega sile grawitacji. Taki wszechświat jest jeden, a jego granicę wyznacza nie jakaś zamykająca go sfera, której nie da się przekroczyć, lecz fakt, że tak silnie przyciąga ono wszystkie występujące w nim przedmioty, iż żaden z nich, nawet

światło, osiągające największą znaną nam prędkość, nie jest w stanie „urwać się z jego łańcucha”. Mimo to nie jesteśmy w stanie uniknąć dwóch pytań, co do których nawet nie wiemy, ku czemu mogłoby się one zwrócić. Pierwsze brzmi: w jaką rzeczywistość wkroczylibyśmy, gdybyśmy jednak prędkość światła przekroczyli tak, że „urwalibyśmy się z łańcucha”. Byłoby to pytanie o tak zwaną piątą prędkość kosmiczną. Pierwsza pozwala nam wznieść się na orbitę Ziemi, druga przewyciężyć jej grawitację i polecieć ku innym planetom, trzecia opuścić Układ Słoneczny, czwarta naszą galaktykę. Pytanie o piątą, dzięki której moglibyśmy opuścić wszechświat, jest bezprzedmiotowe w tym sensie, że nie może odnosić się do żadnych znanych nam obiektów empirycznych.

Mimo swej bezprzedmiotowości okazuje się ono konieczne, ale nie dla naszego poznania konstytutywnego, tylko dla zaszczerpionego w naszym umyśle dążenia, by żadnego osiągniętego przez nas poznania rzeczywistości nie uznawać za ostateczne. Z drugiej zaś strony zawsze musi ono tylko poprzedzać pytanie: a czym jest owa całość ostateczna. Oba wyrastają z potrzeby umysłu, którą Kant określił jako transcendentalną, czyli nie odnoszą się ani do jakichś dających się doświadczyć realiów empirycznych, ani do logiki, lecz mimo to stanowią motor samego rozumu.

O ile więc możemy sobie wyobrazić istnienie wielości światów, których doświadczylibyśmy, jakoby odrywając się od naszego świata, o tyle natychmiast musimy sobie wyobrazić istnienie ostatecznej jedności, która te wszechświaty obejmuje, a za którą rozciągałaby się absolutna nicość (wyobraźni nie jest dane empiryczne wyobrażenie nieskończoności). Oczywiście, można założyć, że poza jakimś wszechświatem ostatecznym istnieje jakaś nicość, można sobie wyobrazić, że nicość istnieje również poza naszym wszechświatem, ale takie wyobrażenie przychodzi nam z trudem, bo nie można go opatrzyć chociażby tym biedniutkim predykatem, że „jest poza”. Leibniz ujął tę kwestię w swym słynnym pytaniu: dlaczego jest raczej coś, aniżeli nicość?

Pytanie o jednię dotyczy również dwóch pozostałych obok idei prawdy idei czystego umysłu, idei dobra i idei piękna.

W otaczającym nas świecie postrzegamy bardzo wiele dobra, które gdyby je wyodrębnić jako tak zwany „świat dobry” ze świata istniejącego, jak to określił Nietzsche, „poza dobrem i złem”, mogłoby zaistnieć wedle dwóch zasad. Ograniczmy się w tym miejscu do świata dobra moralnego. Po pierwsze, świadczenie dobra wymaga bezwzględnie, by podmioty, które je świadczą i które go doznają, współistniały w stanie harmonii (co prawda wciąż naruszanej i ustawicznie odbudowywanej na nowo). Po drugie, ta harmonia musi być jednak tworzona przez podmioty, z których każdy posiada jedyny w swoim rodzaju, niepowtarzalny charakter. Taka harmonia często pojawia się w otaczającym nas świecie, niestety nie ogarnia go jako całości. Transcendentalna idea dobra nie jest niczym innym aniżeli tylko wyobrażeniem, że jedność taka może zaistnieć w otaczającym nas świecie empirycznym, ogarniając go jako całość. Natychmiast zauważamy, że takie wyobrażenie jest czystą utopią, gdyż już w świecie przyrody pozaludzkiej obserwujemy niedający się nijak przezwyciężyć fakt, że przetrwanie jednego organizmu możliwe jest zawsze tylko za cenę unicestwienia, czyli krzywdy innych organizmów. Świat ludzki, mimo zawartych w nim zasad moralnych, nie stanowi tu wyjątku. Mimo to nasze transcendowanie (czyli przekraczanie) ku dobru każe nam wyobrażać sobie ideę świata stanowiącego idealną harmonię dobra, którą można utożsamić z jednym ze znaczeń filozoficznych słowa Bóg. W znaczeniach innych, używanych przez religię, Boga wyobrażamy sobie jako szafarza dobra i zła w tym oto świecie, przez co staje się on istotą utopijną, której nie jesteśmy w stanie usprawiedliwić za dziejące się w świecie zło.

Trzecią czystą ideą rozumu jest idea piękna, jako jedność harmonii i proporcji. Jedność taką napotykaemy w niezliczonych zjawiskach przyrody ożywionej i nieożywionej oraz stworzonych przez człowieka dziełach sztuk pięknych. Tu znów narzuca się idea świata jako wielkiej jedni zjawisk zmysłowych, pozostających ze sobą w takiej harmonii, jaką tworzą między sobą części licznych przedmiotów uznawanych przez nas za doskonale piękne.

Krańce władz naszego umysłu wyznaczają wszystkie trzy idee: prawdy, dobra i piękna. Łatwo zauważyć, że faworyzowanie którejś z nich kosztem dwóch

pozostałych, a nawet dwóch z nich kosztem trzeciej sprawia, że nasz umysł funkcjonował będzie w sposób ułomny.

I tak, nie da się na przykład naukowo udowodnić, że nie należy mordować ludzi w komorach gazowych, natomiast z całą pewnością czysto naukowy charakter ma zagadnienie, jakiego należy w tych komorach użyć gazu. Działalność moralisty kierowanego władzą pożądania, ale pozbawionego rozumności również może doprowadzić do najgorszych efektów, a chyba wszyscy etycy zgodziliby się z tezą, że podstawową przyczyną bezinteresownej podłości w stosunku do bliźniego stanowi głupota (pomińmy tu oczywiście czynniki wpływające z zaburzeń nerwowych).

Z kolei wyrzeczenie się tych władz umysłu, które odpowiadają za poczucie rozkoszy i przykrości, z łatwością może stać się źródłem aktywności kojarzonej z aktywnością inkwizytora albo fanatycznego muzułmanina, który nie tylko każe chodzić kobietom w szatach zasłaniających ich ciało od stóp do głów, z ukrytą twarzą, lecz ponadto skłonny byłby karać je chłostą, gdyby te nakazy naruszyły. Z drugiej strony pogrążanie się w życiu nakierowanym wyłącznie na poczucie rozkoszy, przy relatywizowaniu prawd natury moralnej bądź sprowadzeniu tych ostatnich do oderwanych nie zgłaszających pretensji do ogarniania całości postulatów (jak w tak zwanej modnej współcześnie poprawności politycznej), prowadzi może wręcz do katastrofy kulturowej takiej, jaką obserwujemy we współczesnych czasach.

Właściwe wykorzystanie w życiu władz umysłu wymaga, by wykorzystywać wszystkie trzy jego moce: rozumność, władzę pożądania oraz władzę odczuwania rozkoszy, bądź przykrości estetycznej bez względu na to, którą z nich w naszym indywidualnym przypadku natura uczyniła przodującą, którą pomocniczą, a którą trzeciorzędną.

Z tego względu, przy kognitywnej analizie umysłu odczucia rozkoszy wynikającego z poczucia harmonii i proporcji przedmiotów pięknych, nie można w żadnym wypadku uznawać za swoisty „kwiatek do kożucha”, bez którego umysł „jakoś się może obyć”.

Estetyka bezwzględnie musi stanowić jedną z trzech podstawowych dziedzin wszelkiej wiedzy dotyczącej umysłu.

## Spis treści

1. Problem estetyki i nastawienie naturalne...
2. Trzy sfery umysłu
3. Transcendentalia: prawda, dobro, piękno
4. Przyjemność witalna a przyjemność duchowa
5. Rola uczucia rozkoszy w aktywności poznawczej umysłu
6. Umysł i inteligencja
7. Estetyczna władza sądenia
8. Pojęcie piękna
9. Wielkość i wzniosłość
10. Transcendentalia i pozory estetyczne
11. Komunikacja egzystencjalna i formacje ducha
12. Duch i formacje ducha
13. Komunikacja egzystencjalna a wartości estetyczne
14. Idea i ideał
15. Wartości estetyczne i wartości artystyczne
16. Zdolność zagęszczania
17. Geniusz artystyczny
18. Duch i litera
19. Ostre wartości estetyczne – tragizm, komizm, godność
20. Zakończenie