

George Santayana

Poczucie piękna

Zarys teorii estetycznej

Przekład i opracowanie

Adam Grzeliński

Krzysztof Wawrzonkowski



WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA

Toruń 2014

Recenzent

Kinga Kaśkiewicz

Redaktor prowadzący

Katarzyna Czerniejewska

Projekt okładki

Krzysztof Skrzypczyk

Na okładce wykorzystano zdjęcie George'a Santayany z 1900 roku
znajdujące się w Bettmann Archive

Printed in Poland

© Copyright for the Polish translation by Wydawnictwo Naukowe

Uniwersytetu Mikołaja Kopernika

Toruń 2014

ISBN 978-83-231-3354-4

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA

REDAKCJA: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń

tel. (56) 611 42 95, fax (56) 611 47 05

e-mail: wydawnictwo@umk.pl

DYSTRYBUCJA: ul. Reja 25, 87-100 Toruń

tel./fax (56) 611 42 38, e-mail: books@umk.pl

www.wydawnictwoumk.pl

Wydanie pierwsze

DRUK: Drukarnia Wydawnictwa Naukowego UMK

Spis treści

Wstęp tłumaczy	7
Przedmowa	25
Wprowadzenie	27

Część I. Natura piękna

1. Filozofia piękna jest teorią wartości	39
2. Preferencje są ostatecznie nieracjonalne	42
3. Przeciwstawienie wartości moralnych i estetycznych	47
4. Praca i zabawa	49
5. Wszystkie wartości są w pewnym sensie estetyczne	51
6. Estetyczne uświęcenie zasad ogólnych	53
7. Estetyczna i fizyczna przyjemność	57
8. <i>Differentia</i> przyjemności estetycznej nie jest jej bezinteresowność	59
9. <i>Differentia</i> przyjemności estetycznej nie leży w jej powszechności	62
10. <i>Differentia</i> przyjemności estetycznej: jej obiektywizacja	65
11. Definicja piękna	69

Część II. Materiał piękna

12. Na poczucie piękna mogą się składać wszystkie funkcje umysłowe	73
13. Rola uczucia miłości	76
14. Instynkty społeczne i ich estetyczne znaczenie	80
15. Niższe zmysły	83
16. Dźwięk	86
17. Kolor	89
18. Podsumowanie	92

Część III. Forma

19. Istnieje piękno formy	99
20. Fizjologia postrzegania formy	102
21. Wartość kształtów geometrycznych	105
22. Symetria	107
23. Forma jednością różnorodności	111
24. Wielość w jednorodności	112
25. Przykład gwiazd	115
26. Braki samej wielości	121
27. Estetyka demokracji	124
28. Wartości typów estetycznych oraz przykładów	126
29. Pochodzenie typów estetycznych	129

30. Średnia zmodyfikowana w stronę brzydoty	134
31. Czy wszystkie rzeczy są piękne?	138
32. Nieokreślona struktura i jej efekty estetyczne	142
33. Przykład krajobrazu	144
34. Rozszerzenie o przedmioty, których zwykle nie traktuje się w sposób estetyczny	149
35. Dalsze niebezpieczeństwa nieokreśloności	153
36. Iluzja nieskończonej perfekcji	156
37. Organiczna przyroda źródłem postrzeganych form; przykład rzeźbiarstwa	161
38. Użyteczność zasadą organizacji w przyrodzie	164
39. Stosunek użyteczności do piękna	166
40. Użyteczność zasadą organizacji w sztukach	169
41. Forma a przypadkowy ornament	171
42. Forma słów	175
43. Forma syntaktyczna	178
44. Forma literacka. Fabuła	181
45. Charakter jako forma estetyczna	183
46. Postaci idealne	187
47. Wyobrażenia religijna	192

Część IV. Ekspresja

48. Definicja ekspresji	197
49. Proces kojarzeniowy	202
50. Rodzaje wartości drugiego elementu	205
51. Wartość estetyczna drugiego elementu	209
52. Wartość praktyczna drugiego elementu	211
53. Koszt jako element efektu estetycznego	214
54. Ekspresja porządku i stosowności	216
55. Władza moralności nad estetyką	220
56. Negatywne wartości drugiego elementu	223
57. Wpływ pierwszego elementu na dający przyjemność wyraz zła	227
58. Mieszanina pozostałych rodzajów ekspresji, w tym prawdy	229
59. Uwolnienie jaźni	234
60. Wzniosłość niezależna od ekspresji zła	239
61. Komizm	244
62. Dowcip	248
63. Humor	251
64. Groteska	254
65. Możliwość całkowitej doskonałości	256
66. Stałość ideału	260
67. Konkluzja	263

Wstęp tłumaczy

Wydane w roku 1896 *Poczucie piękna* jest pierwszą książką George'a Santayany, urodzonego w Hiszpanii amerykańskiego filozofa i literata. Książka ta, dopiero zapowiadająca jego pokaźny dorobek pisarski, rzadko jest traktowana jako część, czy choćby wprowadzenie do stworzonego przezeń później systemu filozoficznego, w najbardziej konsekwentny sposób prezentowanego w pięciotomowym *The Life of Reason* (1905–1906), następnie w *Scepticism and Animal Faith* (1923), ostatecznie zaś w *The Realms of Being* (1942). W późniejszym okresie Santayana kilkakrotnie odżegnywał się od swej wczesnej pracy, pisząc, że „w filozofii nie uznaje czegoś tak odrębnego, jak estetyka”¹, niemniej jednak czwarty tom *Życia rozumu* nosi tytuł *Rozum w sztuce* i stanowi rozwinięcie oraz uszczegółowienie tez zawartych w najwcześniejszym dziele. Z drugiej strony, to właśnie pierwsza rozprawa Santayany poświęcona pięknu zyskała większy rozgłos niż jego kolejne prace, a zajmujący się nią dwudziestowieczni estetycy rzadko kiedy mieli chęć przebijać się przez wiele napisanych przezeń później tomów, aby zestawiać młodzieńcze dzieło z jego dojrzałą twórczością. Odrębność tej książki wią-

¹ George Santayana, *A General Confession*, w: *The Philosophy of George Santayana*, ed. P. A. Schlipp, Evanston–Chicago 1940, s. 20.

że się również z faktem, że Santayana napisał ją w czasie, gdy pracował jako wykładowca na Uniwersytecie Harvarda, który opuścił w 1912 roku, aby powrócić do Europy i oddać się niezakłóconej pracy pisarskiej. Jak czytamy w przedmowie Arthura Danto do najnowszego wydania *The Sense of Beauty*, książka ta została przygotowana na podstawie kursów, które Santayana prowadził – bez większego zresztą entuzjazmu – na harwardzkim uniwersytecie². Piękno i sztuka interesowały Santayanę nie jako przedmiot teoretycznego namysłu, ale w sposób bliżej związany z życiem i twórczością literacką. Sam był pisarzem i poetą, a jego wydana w 1935 roku powieść *The Last Puritan* odniosła wielki sukces. Zapowiedź tych zainteresowań odnajdujemy w *Poczuciu piękna*, gdy wspomina, że „odczucie piękna jest czymś lepszym niż zrozumienie sposobu, w jaki nas ono porusza”³.

Pomimo deklarowanej przez Santayanę niechęci do teoretyzowania, w *Poczuciu piękna* filozof dyskutuje z wcześniejszymi koncepcjami estetycznymi i usiłuje przekroczyć zawarte w nich ograniczenia. Wpływ na kształtowanie się stanowiska Santayany miały dwie tradycje: osiemnastowieczna estetyka brytyjska oraz filozofia niemiecka – przede wszystkim myśl Kanta i Schopenhauera. „Owa pierwsza książka na temat estetyki, którą napisałem, wspominał później Santayana, nie była poświęcona sztuce ani kryterium jej wartości. Pisałem jedynie o poczuciu (*sense*) tego, co piękne. Było tam miejsce na literacką psychologię, ja zaś szedłem śladami osobliwych dawnych angielskich traktatów, Schopenhauera i Taine’a”⁴.

² Po latach w swej autobiografii wspominał: „Podjąłem się prowadzenia tego kursu, chociaż nie zdawałem sobie wówczas jasno sprawy, podobnie zresztą jak i teraz, czym może być «estetyka»” (George Santayana, *Persons and Places: Fragments of Autobiography*, ed. W. G. Holzberger, H. J. Saatkamp Jr., Cambridge (Massachusetts)–London 1986, s. 393).

³ George Santayana, *Poczucie piękna*, s. 36 niniejszego wydania.

⁴ Tenże, *Apologia pro Mente Sua*, za: Arthur Danto, *An Introduction*, w: George Santayana, *The Sense of Beauty. Being the Outlines of Aesthetic*

Na pierwszą z tych tradycji wskazuje już oryginalny tytuł dzieła: *The Sense of Beauty*. W jednym z możliwych tłumaczeń tytuł mógłby brzmieć: *Zmysł piękna*; taka propozycja translatorska nawiązywałaby wprost do osiemnastowiecznej estetyki brytyjskiej, rozwijającej się pod dużym wpływem empiryzmu Locke'a, postulującej istnienie odrębnego zmysłu odpowiedzialnego za percepcję piękna⁵. Chociaż jednak takie tłumaczenie terminu *sense* byłoby językowo poprawne, to wypaczałoby zamysł Santayany, gdyż jego koncepcja stanowi przede wszystkim polemikę z teoriami osiemnastowiecznymi.

Jednym z tematów podejmowanych przez nowożytny brytyjski empiryzm był podział ogółu doświadczenia na elementy proste (które nazywano różnie – Locke i Berkeley posługiwali się pojęciem idei, kontynuujący ich myśl Hume – pojęciem percepcji). Wyodrębnienie prostych składowych doświadczenia miało pozwolić na rekonstrukcję procesu myślenia poprzez wskazanie na podstawowe mechanizmy mentalne, dzięki którym umysł dochodzi do pojęć złożonych, a w związku z tym do całokształtu wiedzy. O ile jednak umożliwia to zrekonstruowanie sposobu, w jaki dzięki kojarzeniom poszczególnych doświadczeń „cegiełek” powstaje „gmach” wiedzy, o tyle sam materiał, z którego taki gmach miałby być zbudowany, nie może zostać wytworzony przez umysł od zera (byłoby to równoznaczne z solipsyzmem), ale musi być przezeń zastany. Locke za podstawowe sposoby, dzięki którym materiał doświadczenia jest dostępny, uznawał zmysłowość i refleksyjność (ta ostatnia opisuje operacje umysłu). Jednym z problemów, jakie napotykała taka psychologizacyjno-asocjacyjistyczna koncepcja, był opis doświadczenia

Theory, ed. W. G. Holzberger, H. J. Saatkamp Jr., Cambridge (Massachusetts)–London 1988, s. XVIII.

⁵ Arthur Danto, dz. cyt., s. XIX.

piękna oraz innych wartości estetycznych. Pewne cechy tego przeżycia, takie jak bezpośredniość i natychmiastowość, sprawiały, że ówcześni estetycy chętnie uznaliby, że doświadczenie to jest bliskie zmysłowej receptywności. Z drugiej jednak strony zauważano, że doświadczenie piękna nie daje się sprowadzić do samej zmysłowości (ponieważ ktoś, kogo zmysły funkcjonują bez zarzutu, może nie dostrzegać piękna), a wartości estetyczne są czymś innym niż treści czysto zmysłowe. Problem ten stał się podstawą do postulowania istnienia specyficznej władzy ludzkiego umysłu, którą miałby być *zmysł piękna* (*the sense of beauty*), bądź szerzej: *zmysł wewnętrzny czy moralny* (*inward or moral sense*), stanowiący przyrodzoną i niesprowadzalną do innych władzę umysłu. Taką koncepcję w XVIII stuleciu rozwijali przede wszystkim Shaftesbury (*Moralisci*, 1709), kontynuator jego myśli Francis Hutcheson (*Inquiry into the Origins of our Ideas of Beauty and Virtue*, 1725), nieco później zaś David Hume (*Sprawdzian smaku*, 1757). Dość szybko jednak okazało się, że koncepcja ta wymaga rozszerzenia: rozwój badań estetycznych przybliżył wiele kategorii estetycznych, w związku z czym zaczęto wyróżniać rozmaite „zmysły” odpowiedzialne za różne wartości estetyczne, chociażby takie jak wzniosłość czy komizm (Alexander Gerard, *An Essay on Taste*, 1756). Krytycy tej koncepcji wskazywali też, że chociaż założenie istnienia jakiegoś osobnego „zmysłu” umożliwia uchwycenie specyfiki doświadczenia estetycznego, to jednak na dobrą sprawę niczego w tej kwestii nie wyjaśnia. To ostatnie zastrzeżenie pozwoliło Edmundowi Burke’owi stwierdzić w *Dociekaniach filozoficznych o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* (1756), że to, w co wierzone przez pół stulecia, jest w gruncie rzeczy połączeniem innych władz umysłu: zmysłowości, wyobraźni i sądu⁶. Podobną drogą idzie

⁶ Edmund Burke, *Wstęp o smaku*, w: *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968, s. 18 i nast.

również Santayana, wskazując na złożoność fenomenu piękna i wyodrębniając jego trzy składowe: zmysłowe piękno materii, odkrywane przez wyobraźnię piękno formy, a także odsyłające do innych doświadczeń piękno ekspresji.

Pierwsze paragrafy *Poczucia piękna* wskazują na drugą tradycję, z którą starał się zmierzyć Santayana, a którą była teoria estetyczna Immanuela Kanta, zwłaszcza niektóre zagadnienia rozwijane przezeń w części *Krytyki władzy sądzienia* (1790) poświęconej analityce piękna. Jednym z przedstawionych tam warunków sądów estetycznych jest bezinteresowność. Jeśli w ogóle mamy mówić o sądach estetycznych, uważa Kant, a więc o stwierdzeniach, którym moglibyśmy przypisać walor prawdziwości bądź fałszu, to wydając je, nie możemy odnosić się do istnienia ocenianego przedmiotu, wówczas bowiem takie sądy dotyczyłyby związanej z nim indywidualnie odczuwanej zmysłowej przyjemności bądź jego praktycznej użyteczności. Tym samym jednym z celów Kantowskich analiz było wykazanie warunków możliwości czystych sądów estetycznych – sądów, które nie tylko pozbawione są domieszki interesowności, ale też mogą sobie rościć prawo do powszechności⁷. Jedną z konsekwencji stanowiło jednak ograniczenie fenomenu piękna do aspektów formalnych, pozwalających na wykazanie, na jakiej podstawie jest możliwy sąd o pięknie geometrycznym (jest nią nałożenie na materiał zmysłowy przestrzennej formy oglądu). To, co właściwe samej zmysłowej receptywności (jak barwa), zostało przez Kanta określone mianem powabu i uznane za element towarzyszący pięknu, ale jednak z nim nietożsamy⁸.

Wstęp o smaku został dołączony w wydaniu drugim jako odpowiedź na koncepcję Hume'a.

⁷ Immanuel Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. M. Żelazny, Toruń 2014, s. 79 i nast.

⁸ Por. Mirosław Żelazny, *Estetyka filozoficzna*, Toruń 2009, s. 100 i nast.

Na pierwszy rzut oka Santayana poddaje krytyce wszystkie powyższe rozstrzygnięcia. Powiada przede wszystkim, że piękno wcale nie łączy się z bezinteresownością. Wiązałoby się to jego zdaniem z całkiem innym niż zazwyczaj odniesieniem do odczuwających nas przedmiotów: jeżeli taka bezinteresowna postawa miałaby oznaczać zawieszenie przekonania, że mamy do czynienia z przedmiotami realnie istniejącymi, i jedynie kontemplację tego, jak jawią się one w naszym doświadczeniu, to takie doświadczenie byłoby czymś bardzo rzadkim w ludzkim życiu, a właściwie – nawet czymś niemożliwym. Jeśli natomiast bezinteresowność miałaby oznaczać traktowanie jakiegoś przeżycia ze względu na nie samo i przyjemność, jaką budzi, to taka postawa nie mogłaby decydować o odrębności przeżycia estetycznego, ponieważ można by ją w gruncie rzeczy przypisać każdemu rodzajowi przyjemności.

Słusznie można zauważyć, że w tym punkcie krytyka Santayany zasadniczo chybia celu, ponieważ bezinteresowność estetyczna nie oznacza dla Kanta cechy przeżycia, ale sądu: przeżycie jest zawsze prywatne i bezpośrednio niekomunikowalne, dopiero sąd estetyczny, pozwalający opisać przedmiot jako piękny, może być prawdziwy bądź fałszywy i stać się przedmiotem dyskusji⁹. W tym miejscu jednak docieramy do zasadniczej dla Santayany kwestii: otóż nawet najbardziej rzeczowa dyskusja na temat piękna pozostaje zawsze wtórna w stosunku do samego przeżycia piękna. Jeżeli u podstaw takiej dyskusji nie tkwi realne przeżycie piękna, staje się ona bezprzedmiotowa; co prawda, może być prawidłowo przeprowadzona, ale w ostatecznym rozrachunku jest całkowicie zbędna: logiczna poprawność takiej rozmowy nigdy nie zastąpi bezpośredniości samego przeżycia. Dlatego też, powiada Santayana, żadne roszczenia sądów estetycznych

⁹ Immanuel Kant, dz. cyt., s. 80–81.

do powszechności nigdy nie mogą zostać spełnione: oznaczałoby to domaganie się, aby u każdego człowieka przeżycie piękna budziły dokładnie te same przedmioty. To jednak, dodaje, jest niemożliwe. Byłoby tak wówczas, gdyby piękno stanowiło jakies proste doświadczenie, jak usiłowali je traktować estetycy brytyjscy. Byłoby tak również wtedy, gdyby piękno sprowadzić jedynie do aspektu formalnego, jak postulował Kant. Jednakże Santayana nie widzi żadnych powodów, aby tak czynić. Doświadczenie piękna jest zbyt złożone, zbyt zależne od wielorakich warunkowań ludzkiego życia, nie należy więc ograniczać go tylko do aspektu formalnego. Z kolei wymóg, aby te same przedmioty budziły te same przeżycia u wszystkich ludzi, oznaczałoby pragnienie, by ludzie mieli taką samą budowę organizmu, takie same skłonności, a wreszcie – byli ukształtowani przez dokładnie takie same doświadczenia. Santayana z dużą podejrzliwością traktuje sam projekt takiej powszechności sądów estetycznych, choć w swej krytyce zdaje się sięgać nie do Kantowskiej *Krytyki władzy sądzienia*, ale do Hume'owskiego *Sprawdzianu smaku*. Otóż domaganie się, aby dany przedmiot budził w innych te same przeżycia, co w nas, jest dlań wynikiem braku pewności siebie i własnego osądu, konieczności utwierdzenia się we własnym zdaniu poprzez baczne rozglądanie się, czy inni zdanie to podzielają. Prowadziłoby to ostatecznie do wyrzeczenia się własnych przekonań i zamiany realnego przeżycia – czegokolwiek by ono nie dotyczyło – na opinię obcą własnemu doświadczeniu. Chociaż zatem zapewne każdy człowiek ma możliwość doświadczenia piękna i w tym sensie można mówić o powszechności tego przeżycia, spieranie się o to, które przedmioty powinny przeżycie to budzić, jest bezcelowe. Jeśli natomiast wskazywalibyśmy – jak czyni to Hume w *Sprawdzianie smaku* – na fakt, że dyskusje na temat piękna pozwalają na wyrobienie smaku, na stopniowe kształcenie zdolności do coraz głębszych przeżyć, ja-

kie mogą budzić coraz bardziej subtelne dzieła artystyczne, to Santayana zapewne odparłby, że takie kształcenie smaku tak czy inaczej musi prowadzić do bezpośredniego doświadczenia piękna i odgrywa w stosunku do niego rolę podrzędną. Ostatecznie bowiem Santayanie chodzi o to, na czym polega *poczucie* piękna, jaką ma naturę, czego dotyczy i jakie miejsce zajmuje w ludzkim życiu.

W skrótowych opracowaniach dotyczących estetyki postać Santayany często kojarzona jest z dość enigmatyczną tezą, zgodnie z którą piękno to zobiektywizowana przyjemność, „przyjemność rozpatrywana jako cecha jakiejś rzeczy”¹⁰. W stwierdzeniu, że piękno jest zobiektywizowaną przyjemnością, można dostrzec wpływ poglądów Kanta, głoszącego, że chociaż piękno przedmiotu wiąże się ze specyficznym rodzajem estetycznej celowości (jego forma jest rozpatrywana jako odpowiednia do ujęcia przez ludzką wyobraźnię), a w związku z tym zawsze odsyła do człowieka, to jednak należy mówić o „pięknie tak, jak gdyby było ono własnością rzeczy”¹¹. Na takie określenie piękna mogła także wpłynąć filozofia Schopenhauera, którego amerykański filozof cenił i któremu chciał poświęcić swą rozprawę doktorską, choć ostatecznie jej przedmiotem była filozofia Lotzego¹². Za Schopenhauerem Santayana przyjmuje, że impuls kierujący nas ku światu jest irracjonalny i ślepy, ale ulega obiektywizacji i staje się przedstawieniem. W *Poczuciu piękna* wyraźnie słychać echa lektury *Świata jako woli i przedstawienia*, w której czytamy na przykład: „Niemoc czystej woli jest absolutna i gdyby nie oświetlała jej percepcja oraz nie ostrzegało doświadczenie, wiecznie

¹⁰ Por. np. Ernst Cassirer, *Sztuka, w: Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1977, s. 301.

¹¹ Immanuel Kant, dz. cyt., s. 81.

¹² George Santayana, *Persons and Places*, s. 389. Za namową J. Royce’a Santayana napisał doktorat na temat filozofii Lotzego.

wiłaby się ona w bólach i pożerałaby w ciemnościach samą siebie”¹³. Piękno – a także sztuka – stanowią natomiast przeciwieństwo woli, jej uprzedmiotowienie. „Dopóki więc to wychodzenie przyrody nam naprzeciw, ta ważność i wyrazistość jej form, z których łatwo przemawiają do nas indywidualizowane w nich idee, przenosi nas z poznania relacji jedynie, które służy woli, w kontemplację czysto estetyczną i w ten sposób wynosi nas do poziomu wolnego od woli podmiotu poznania, dopóty działa na nas tylko *piękno*, a wywołane jest tylko poczucie piękna”¹⁴. Schopenhauer przypisywał doświadczeniu estetycznemu z jednej strony walor uniezależnienia się od woli – miałby to być stan, w którym możliwy jest naoczny ogląd idei, ujrzenie rzeczy takich, jakimi są – a za właściwą domenę przejawiania się pierwiastka idealnego uznał sztukę.

Santayana, podobnie jak Schopenhauer, uważa, że sztuka stanowi jeden ze sposobów obiektywizacji woli, nie podziela jednak idealistycznego poglądu, zgodnie z którym wola stanowi uniwersalną zasadę leżącą u podstaw wszelkich zjawisk oraz praw przyrody. Autor *Poczucia piękna* jest daleki od metafizyki Schopenhauera, którą ostatecznie uznaje za zbędną: stosowanemu przezeń pojęciu woli bliżej raczej do pojęcia ludzkiego życia, które choć u podstaw stanowi bezrozumny pęd, może się przyczynić do powstania wytworów ludzkiego rozumu. „Tak więc – pisze w *Poczuciu piękna* – jeśli pominiemy schopenhauerowską mitologię, nawet u niego odnajdziemy to, że piękno daje zadowolenie pewnym niejasnym i ukrytym żądaniom naszej natury, dokładnie tak samo, jak poszczególne przedmioty dają bardziej specyficzne i chwilowe przyjemności naszej zindywidualizowa-

¹³ Arthur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł. J. Garwicz, Warszawa 1994, s. 316–317.

¹⁴ Tamże.

nej woli”¹⁵. W przeciwieństwie do Schopenhauera, Santayany nie interesują spekulacje na temat „świata w ogóle” pojmowanego jako wola i przedstawienie, ale świat czysto ludzki, a przeniesienie kategorii go opisujących na wszystko, co istnieje, uznałby zapewne za zbędną antropomorfizację przyrody i wynik czczych spekulacji.

Chociaż zatem samo pojęcie obiektywizacji Santayana zaczerpnął od Schopenhauera, to jednak w szczegółowych, proponowanych przez siebie rozwiązaniach bliższy jest tradycji amerykańskiej, zwłaszcza stworzonym przez Jamesa koncepcjom czystego doświadczenia i strumienia świadomości, o których dowiadywał się na jego wykładach. Wydaje się, że tu właśnie należy poszukiwać źródeł naturalizmu Santayany, a nie u przywoływanego przezeń Taine’a, którego wpływ był prawdopodobnie pośredni. Zdaniem Jamesa, projekt nowożytnych brytyjskich empirystów, starających się opisać doświadczenie, ostatecznie został zrealizowany jedynie połowicznie. Proste elementy doświadczenia, które próbowali wyodrębnić, wcale nie należały do czystego doświadczenia, lecz stanowiły jego wtórną konceptualizację, w której naczelną funkcję pełniły takie pojęcia, jak wspomniane wcześniej „idea”, „impresja” czy „percepcja”. Jeżeli chcielibyśmy ów projekt doprowadzić do końca, twierdzi James, musielibyśmy nie tylko zawiesić wszelki sąd o tym, „kto” i „czego” doświadcza, ale także nie narzucać na doświadczenie żadnej siatki pojęciowej. Czyste doświadczenie byłoby ogółem wszelkich niezróżnicowanych dostępnych w danej chwili doznań, z których nie można jeszcze wydzielić treści podmiotowych i przedmiotowych.

Na co dzień jednak doświadczenie nie jest dane „w stanie czystym”, lecz zawsze jest już częściowo ustrukturyzowane –

¹⁵ George Santayana, *Poczucie piękna*, s. 59 niniejszego wydania.

pewne treści ulegają zobiektywizowaniu ze względu na wymagania życia. To jednak, co z surowego materiału doznań zostanie zobiektywizowane i stanie się postrzeżeniem, nie wynika z jakiegoś odzwierciedlenia cech rzeczy istniejących niezależnie od człowieka, ale jest skutkiem aktywności życiowej.

Tych kilka pierwotnych cech, takich jak rozciągłość, przy których niezależnym i realnym istnieniu obstawiamy, wystarcza nam, aby wyjaśnić porządek naszych doświadczeń. Cała reszta, na przykład kolor, zostaje relegowana do sfery subiektywnej, uznana jedynie za skutek tkwiący w naszym umyśle, za zjawiska i jakości wtórne.

Jednakże uzasadnienie tego rozróżnienia jest jedynie praktyczne. To tylko wygoda i ekonomia myślenia określają, jaką kombinację naszych doznań będziemy dalej obiektywizować i traktować jako przyczynę pozostałych. Wszystkie one mają prawo i mogą być obiektywne, gdyż wszystkie są wcześniejsze względem wytworu myśli, dzięki któremu oddzielamy pojęcie od tego, z czego powstało: rzecz od naszych doświadczeń¹⁶.

O ile jednak postulowane przez Jamesa czyste i nieodróżniane doświadczenie pozostaje postulatem metodologicznym, o tyle także podział doświadczenia na treści podmiotowe i przedmiotowe nigdy nie jest ostateczny i nie obejmuje ich wszystkich. W rozległym polu doświadczenia obiektywizacja następuje niejako w jego centrum, na obrzeżach zaś wciąż pozostają treści, w których proces ten nie jest zakończony. W artykule wydrukowanym już po ukazaniu się *Poczucia piękna* Santayany, ale nawiązującym do pewnych wątków przedstawionych w znanej mu z wykładów *Psychologii*, James pisał:

¹⁶ Tamże, s. 67.

Istnieje pewna specyficzna klasa doświadczeń, którym zarówno wtedy, gdy traktujemy je jako subiektywne, jak i wtedy, gdy traktujemy je jako obiektywne, przypisujemy pewną naturę jako atrybut [...]. Chodzi mi tu o *oceny*, które tworzą dwuznaczną sferę bytu, skoro z jednej strony należą do emocji, z drugiej zaś – posiadają obiektywną „wartość”, a jednak nie wydają się ani czymś całkiem wewnętrznym, ani całkiem zewnętrznym, tak jakby rozdarcie to rozpoczęło się, ale nie dobiegło do końca¹⁷.

Przykładem takiego rodzaju doświadczeń, w których proces obiektywizacji nie został jeszcze zakończony, a percepcja np. kształtu przedmiotu (składnik obiektywny) nie daje się wyraźnie oddzielić od subiektywnej przyjemności jej towarzyszącej, są doznania estetyczne. Pierwotny impuls życiowy – odpowiednik schopenhauerowskiej woli – dzięki któremu człowiek kieruje się ku światu, realizuje się zatem zarówno w osiąganiu rozmaitych celów praktycznych, przejawiających się w przyjemności zmysłowej, jak i w specyficznej przyjemności związanej z doświadczeniem piękna. Tak oto Santayana, wychodząc od przesłanek naturalistycznych i uznając życie za fakt pierwotny, stara się odpowiedzieć na pytanie o specyfikę doświadczenia piękna – to samo, które wcześniej stawiał Kant. Odpowiedzi, których obaj udzielają, są zresztą dość zbliżone, choć różnią się uzasadnieniem. Dla amerykańskiego filozofa przyjemność właściwa pięknu tym różni się od zwykłej przyjemności zmysłowej, że ta druga ma podmiotowy charakter i zwykle dotyczy pewnego określonego organu cielesnego. Choć towarzyszą jej inne doznania, to wyraźnie można ją od nich oddzielić. Z drugiej strony, wartości estetyczne różnią się od wartości moralnych tym, że te ostatnie

¹⁷ William James, *Czy świadomość istnieje?*, w: tegoż, *Eseje o radykalnym empiryzmie*, przeł. A. Grzebiński, K. Wawrzonkowski, Toruń 2012, s. 47.

mają zawsze charakter negatywny. W ostatecznym rozrachunku, zgodnie z naturalistycznym nastawieniem Santayany, dobrem jest zawsze życie, stąd nakazy moralne mają charakter negatywny, wskazują bowiem na sposoby uniknięcia zła. Naturalizm Santayany nie jest jednak radykalny, gdyż życie oznacza dlań nie tylko sam fakt fizycznego istnienia organizmu zwanego człowiekiem, ale także realizację duchowych ideałów człowieka, do których powstania życie jest warunkiem koniecznym. Przykładem takiego oderwania się od czysto organicznego życia jest właśnie doświadczenie piękna: „Owa przyjemność nie może dotyczyć użyteczności przedmiotu, ale jego bezpośredniego postrzegania; innymi słowy, piękno jest pewnym ostatecznym dobrem, czymś, co pozwala spełnić pewną naturalną funkcję, zaspokoić pewną fundamentalną potrzebę czy zrealizować jakąś fundamentalną zdolność naszego umysłu”¹⁸.

Przedstawione przez Santayanę określenie specyfiki doświadczenia estetycznego daje się zatem w pewnym sensie uzgodnić z ustaleniami Kanta: różnica między pięknem a przyjemnością zmysłową oraz dobrem wiąże się z tym, że pierwsze z nich nie ma charakteru praktycznego. W gruncie rzeczy rozróżnienie to dotyczy przede wszystkim warstwy teoretycznej i terminologicznej oraz kryterium uzasadnienia, a nie warstwy konceptualnej. Zasadniczo bowiem kwestia poszukiwania warunków możliwości obiektywnych sądów estetycznych nie ma dla Santayany większego znaczenia, a nawet może przesłonić sprawę, którą on sam uważa za najistotniejszą – samo *poczucie* piękna.

Naturalistyczne podejście Santayany pozwala mu na określenie piękna, które jest szersze od Kantowskiego formalizmu. Z pięknem mamy do czynienia wszędzie tam, gdzie towarzysząca percepcji przyjemność nie daje się od niej wyraźnie oddzielić,

¹⁸ George Santayana, *Poczucie piękna*, s. 70 niniejszego wydania.

a więc tam, gdzie zgodnie z definicją jest ona „przyjemnością zobiektywizowaną”. Ponieważ zaś punktem wyjścia rozważań jest fakt ludzkiego – a więc także cielesnego – życia, przyjemność ta w pierwszym rzędzie dotyczy właśnie sfery zmysłowej i cielesnej. To zresztą zarzut, jaki Santayana formułuje wobec wszystkich wspomnianych teorii wcześniejszych, w których starano się opisywać piękno w oderwaniu od cielesności. Tymczasem cielesność – fizjologia, sfera seksualna, a także same przyjemne wrażenia zmysłowe ściśle wiążą się z pięknem. Po pierwsze, stanowią warunek jego doświadczenia, jak czynią to poprawnie funkcjonujące zmysły czy uczucie miłości, które – gdy nie dotyczy obiektu pociągu seksualnego, staje się przyczyną głębokich uczuć, jakimi darzymy przyrodę. Po drugie, to właśnie sama zmysłowość dostarcza również szeregu przyjemności, współtworzących piękno – przykładem może być chociażby architektura, na której piękno składa się zarówno forma budowli, jak i wykorzystane materiały, ich faktura czy kolor, albo malarstwo, w którym na pierwszy plan może wysunąć się zarówno aspekt formalny, jak i kolorystyczny.

Tak jak pierwszy rodzaj piękna odwołuje się do cielesności i zmysłowości, tak drugi – piękno formy – jest domeną wyobraźni. To zresztą ten aspekt piękna, który zazwyczaj przyciągał uwagę estetyków. Także Santayana poświęcił mu najwięcej miejsca w swych rozważaniach. Przyjemność właściwa pięknu formalnemu nie daje się bowiem zredukować do przyjemności właściwej poszczególnym postrzeżeniom (chodziłoby wówczas o rozpatrywane powyżej piękno materialne), ale też nie można go utożsamiać z tym, że zjawisko nasuwa na myśl przyjemne skojarzenie (wtedy bowiem mielibyśmy do czynienia z pięknem ekspresji). W przeciwieństwie do nich piękno formalne sprowadza się do świadomego dostrzeżenia porządku między dostępnymi postrzeżeniami i jest domeną wyobraźni. Najprost-

szy, a zarazem źródłowy przykład takiego piękna to chociażby przestrzenne rozmieszczenie przedmiotów, które stanowi realizację znanej zasady jedności w różnorodności: jedności dostrzeganej przez wyobraźnię reguły ustanawiającej porządek pośród różnorodności postrzeżeń. Takie piękno dotyczy wszelkich wyobrażeń, których jedność i porządek mogą budzić przyjemność. Piękno związane z dostrzeżeniem porządku w wyobrażeniach, o którym Kant powiedziałby, że jest wynikiem narzucenia idealnych form oglądu zmysłowego na to, co dane dzięki receptywności zmysłów, jest tylko najprostszym przypadkiem dużo ogólniejszej zasady. Każde postrzeżenie staramy się bowiem odnieść do doświadczeń minionych, które uległy już idealizacji. W przypadku, gdy forma nowo postrzeżonego przedmiotu pozwala zauważyć podobieństwo do uogólnionego wcześniejszego doświadczenia, a jednocześnie zostaje ono w ten sposób wzbogacone, pojawia się przyjemność związana z faktem dostrzeżenia nowej „jedności w różnorodności”, a przedmiot zostaje określony mianem pięknego. Oczywiście, gdy przedmiot jest po prostu widziany po raz kolejny, nie dochodzi do rozbudowania idealnego wyobrażenia o nowe treści empiryczne, a na przedmiot ten spoglądamy wówczas bez specjalnego estetycznego zainteresowania. Jeśli natomiast forma przedmiotu z jednej strony wyzwała takie idealne wyobrażenie, lecz jest zarazem na tyle odeń odmienna, że budzi zaskoczenie, to nowe doświadczenie nie może zostać scalone z wcześniejszymi i wzbogacić istniejącego już ideału. Wielkość odczuwanego wtedy zaskoczenia jest miarą brzydoty.

Wreszcie, trzecim rodzajem piękna jest ekspresja. Mamy z nią do czynienia wówczas, gdy doświadczenie zmysłowe nasuwa na myśl inne treści i staje się ich wyrazem. W tym przypadku piękno sprowadza się do wartości symbolicznej wyobrażenia: takiej, w której skojarzenie pewnego przedstawienia z jakąś inną

treścią samo w sobie będzie przyjemne. Dostrzeżenie adekwatności wyrazu może dotyczyć zarówno tego, co samo w sobie jest przyjemne, jak i krzywdy, bólu czy zła – możemy mieć tu do czynienia z szeregiem wartości estetycznych: komizmem, tragiczmem bądź wzniosłością. Fakt, że odpowiednia symbolika tego, co złe, może być źródłem specyficznej przyjemności, jest zdaniem Santayany skutkiem częstego mieszania czystej wartości estetycznej, jaką jest piękno (w tym przypadku piękno ekspresji), z wartościami praktycznymi i moralnymi, czego przykładem może być wzniosłość, jaką budzi wojna czy podziw dla harmonii wyobrażenia przedstawiającego utopijny porządek społeczny lub polityczny. Piękno ekspresji potrafi wówczas przesłonić brak realnej wartości moralnej i pozostaje jedynie estetycznym pozorem.

Estetyka Santayany miała być próbą ujęcia samego doświadczenia piękna, miała dać, jak sformułował to później dwudziestowieczny estetyk Monroe Beardsley, „ożywcze poczucie, że oto właśnie nareszcie wracamy do samego doświadczenia, wracamy z powrotem na ziemię”¹⁹. Wszelkie interpretacje doświadczenia estetycznego, które odwoływały się do metafizyki, nie wyjaśniają go: można bowiem patrzeć na piękno przez pryzmat takich koncepcji – jak czynili to chociażby Schelling czy Schopenhauer, ale samo doświadczenie do żadnej takiej teorii nie prowadzi²⁰. Ów „powrót na ziemię” dotyczy przede wszystkim warstwy problemowej: oto punktem wyjścia estetyki Santayany jest fakt ludzkiego życia, które stanowi podstawę konceptualizacji naukowych, ale którego specyficznym spełnieniem jest między in-

¹⁹ Monroe C. Beardsley, *Aesthetics from Classical Greece to the Present*, University Alabama Press 1975, s. 329.

²⁰ Paul Guyer, *Values of Beauty. Historical Essays in Aesthetics*, Cambridge 2005, s. 215.

nymi przeżycie piękna. Jeszcze po latach, choć miał zastrzeżenia co do możliwości uprawiania estetyki jako odrębnej dziedziny filozofii, Santayana chwalił swą wczesną rozprawę za elegancki styl i brak nadmiernego żargonu filozoficznego²¹. I rzeczywiście – książka jest bardzo potocześnie napisana, a przy stosunkowo niewielkiej objętości zawiera omówienie wielu zagadnień estetycznych. Co więcej, w efekcie powstała koncepcja spójna, w której jednak udało się Santayanie przedstawić wykładnię procesu doświadczenia estetycznego wraz z jego fizjologicznymi uwarunkowaniami, opisać wartości estetyczne zarówno właściwe przedmiotom naturalnym, jak i – do pewnego stopnia – dziełom artystycznym, a chociaż książka dotyczy zasadniczo piękna, to jednak znajdują się w niej także uwagi na temat innych wartości estetycznych: wzniosłości, komizmu czy tragizmu.

W *Poczuciu piękna* Santayana nie rozwija jeszcze szczegółowo swego późniejszego stanowiska, w którym stara się łączyć naturalistyczne przekonanie o tym, że świat materialny jest podstawą wszelkiej ludzkiej aktywności, z tezą o niezależności twórców ludzkiego ducha. Czyni to nieco później, we wspomnianym cyklu *The Life of Reason*, a w tomie zatytułowanym *Reason in Art* omawia proces obiektywizowania się rozumu w poszczególnych dziedzinach sztuki – tańcu, muzyce, literaturze, malarstwie czy architekturze.

Podstawą polskiego przekładu *Poczucia piękna* jest pierwsze wydanie: *The Sense of Beauty. Being the Outlines of Aesthetic Theory*, New York–Chicago–Boston 1896. Tam, gdzie to było możliwe,

²¹ List G. Santayany do L. P. Smitha z 4 grudnia 1917 r., w: *The Letters of George Santayana*, ed. W. G. Holzberger, Cambridge (Massachusetts)–London 2002, bk. 2, s. 264.

tłumaczenie uzupełniliśmy o istniejące przekłady przywoływanych przez Santayanę dzieł literackich, dodaliśmy również kilka pomocnych dla polskiego czytelnika objaśnień. Wszystkie przypisy, które nie pochodzą od autora, są umieszczone w nawiasach kwadratowych.

Adam Grzełiński
Krzysztof Wawrzonkowski

Przedmowa

To niewielkie dziełko zawiera główne idee zebrane na potrzeby wykładów poświęconych teorii i historii estetyki, które wygłaszałem w Harvard College w latach 1892–1895. Jedyna oryginalność, do której mogę rościć sobie pretensje, mogłaby polegać na próbie zebrania różnych potocznych obserwacji poświęconych estetyce w system, którego inspiracją była naturalistyczna psychologia. Moim celem była nie tyle oryginalność, ile szczerść, a jeśli jakaś kwestia, jak na przykład doniosłość tragizmu, została ukazana w nowym świetle, to zmiana polega jedynie na tym, że do tego złożonego zagadnienia w sposób bardziej ścisły zastosowałem zasady, które można wyprowadzić z naszych codziennych sądów na ten temat. W całej pracy starałem się oddać owym podstawowym doznaniom estetycznym właściwy im wymiar, z którego pochodzi zdrowy osąd i wyróżniający się smak.

Książka ta była pisana pod wpływem czynników raczej zbyt ogólnych i nieokreślonych, aby je szczegółowo wymieniać, jakkolwiek adeptom filozofii trudno będzie nie zauważyć, jak wiele zawdzięczam autorom, zarówno tym, którzy już zmarli, jak i żyjącym, którym moje podziękowania nie uczynią żadnego zaszczytu. Zazwyczaj starałem się w przypisach lub samym tekście pomijać odwołania do nich, aby uniknąć atmosfery sporu i aby czytelnik miał możliwość bardziej bezpośredniego porównania tego, co zostało powiedziane, z własnym rzeczywistym doświadczeniem.

G.S.

wrzesień 1896 r.

Wprowadzenie

Poczucie piękna ma w naszym życiu większe znaczenie od tego, jakie teoria estetyczna miała kiedykolwiek dla filozofii. Sztuki plastyczne razem z poezją i muzyką są najbardziej rzucającymi się w oczy pomnikami ludzkich zainteresowań, ponieważ chociaż nie odwołują się do niczego innego poza kontemplacją, to jednak sprawiały, że we wszystkich cywilizowanych czasach poświęcano im niewiele mniej wysiłku, ludzkiego geniuszu i obdarzano niewiele mniejszymi zaszczytami niż wytwórczość, wojnę i religię. Jednakże sztuki piękne, w których doświadczenie estetyczne pojawia się w niemal czystej postaci, w żadnym razie nie są jedyną sferą, w której ludzie wykazują się swą wrażliwością na piękno. Również w przypadku wszystkich dzieł ludzkiej wytwórczości zauważamy, z jaką ochotą nasz wzrok kieruje się na sam wygląd rzeczy, nawet w najzwyczajszych wyrobach poświęca się mu wiele czasu i wysiłku; także wtedy, gdy człowiek wybiera swe domostwo, ubiór czy też dobiera swych towarzyszy, nie czyni tego bez zwrócenia uwagi na wpływ, jaki owe dobra wywierają na jego poczucie estetyczne. Nie tak dawno odkryliśmy nawet, że ukształtowanie wielu gatunków zwierząt, które pozwala im przetrwać dzięki doborowi płciowemu, ze względu na swe kolory i kształty jest najbardziej atrakcyjne dla oka. Dlatego też w naszej naturze musi istnieć pewna bardzo źródłowa i powszechna

skłonność do tego, by zwracać uwagę na piękno i cenić je. Żadne wyliczenie zasad umysłu, które pomijałoby tę tak rzucającą się w oczy jego zdolność, nie mogłoby być wystarczające.

To, że na świecie tak niewiele uwagi poświęca się teorii estetyki, bierze się nie z tego, że temat, którym się ona zajmuje, jest czymś nieważnym, lecz raczej z tego, że brakuje odpowiedniego bodźca, aby nad nim spekulować, a także z niewielkich osiągnięć okazjonalnych prób dokonywanych na tym polu. Nie mamy zbyt wiele czasu na oddawanie się takim namiętnościom jak czysta ciekawość i umiłowanie osiągnięć dla nich samych: wymagają one nie tylko uwolnienia się od angażujących nas spraw, ale, co jeszcze trudniejsze, uwolnienia się od przesądów i niechęci do tych wszystkich idei, które wykraczają poza to, do czego w naszym myśleniu przywykliśmy.

To zatem, co z takich spekulacji przetrwało i ujrzało światło dzienne, miało głównie charakter albo religijnego uczucia, albo praktycznej użyteczności. Na przykład to wszystko, co napisano na temat piękna, można podzielić na dwie grupy: do jednej z nich należą pisma, w których filozofowie interpretowali fakty estetyczne z punktu widzenia swych zasad metafizycznych i wyprowadzali teorie smaku ze swych systemów bądź czynili z nich przypis do owych zasad; druga grupa to pisma, których autorzy – artyści i krytycy, zapuszczali się w obszar filozofii, gdy choć trochę uogólniali prawidła swego kunsztu lub uwagi wrażliwego obserwatora. Czymś bardzo rzadkim było podjęcie tego tematu w sposób zarówno bezpośredni, jak i teoretyczny: uwagę racjonalnych myślicieli przyciągały problemy natury i moralności, a opis piękna i jego tworzenie absorbował artystów; poza tymi podejściami refleksja na temat doświadczenia estetycznego pozostawała czymś chybionym i niespójnym.

Inną okolicznością, która przyczyniła się do braku estetycznych spekulacji lub ich niepowodzenia, jest subiektywność

fenomenowi, którym zajmują się artyści i krytycy. Człowiek żywi do siebie samego uprzedzenia i wszystko, co jest wytworem jego umysłu, wydaje mu się nierzeczywiste lub stosunkowo nieznaną. Jesteśmy zadowoleni tylko wówczas, gdy wyobrażamy sobie, że otaczające nas przedmioty i prawa są niezależne od nas samych. Starożytni długo spekulowali na temat budowy wszechświata, nim uświadomili sobie, że to umysł jest narzędziem wszelkich spekulacji. Podobnie czynią współcześni, którzy nawet w obrębie psychologii z początku zanieczywiali jedynie podmiotowe oraz ludzkie dziedziny wyobraźni i emocji i zajmowali się funkcjonowaniem postrzegania i teorią poznania, dzięki którym zdajemy się dowiadywać o zewnętrznych rzeczach. W praktyce jednak musimy uznać prawdę, że z tych naszych pogardzanych uczuć pochodzi, jeśli nie samo istnienie wielkiego świata postrzeżeń, to przynajmniej cała jego wartość. Rzeczy są interesujące, ponieważ troszczymy się o nie, ważne – ponieważ ich potrzebujemy. Gdyby nasze postrzeżenia nie miały związku z naszymi przyjemnościami, musielibyśmy szybko przestać kierować spojrzenie na ten świat; jeśli nasza inteligencja nie służyłaby naszym namiętnościom, to leniwa i swobodna gra naszych myśli kazałaby nam zwątpić w to, że dwa i dwa to cztery.

Mimo to, powszechne poczucie, że rzeczy całkowicie emocjonalnej natury są godne pogardy i bezwartościowe, jest tak silne, że ci, którzy biorą sobie moralne problemy do serca i odczuwają ich powagę, często usiłują gdzieś na zewnątrz odnaleźć dobro i piękno, odkrywane i postrzegane dzięki naszym moralnym i estetycznym doznaniom, podobnie jak zgodnie z potoczną opinią nasza intelektualna aktywność jest postrzeganiem lub odkrywaniem zewnętrznych faktów. Filozofowie ci zdają się uważać, że jeżeli moralne i estetyczne sądy nie są wyrazem obiektywnej prawdy albo chociaż przejawem ludzkiej natury, zasługują na potępienie ze względu na swą beznadziejną trywialność. Jednak-

że sąd nie jest trywialny tylko dlatego, że opiera się na ludzkich uczuciach; przeciwnie, trywialność polega na abstrahowaniu od ludzkich zainteresowań. Faktycznie błahe są jedynie te sądy i poglądy, które błędzą poza zasięgiem weryfikacji i nie pełnią żadnej funkcji w porządkowaniu i wzbogacaniu naszego życia.

Zarówno etyka, jak i estetyka wiele wycierpiały z powodu uprzedzeń względem subiektywności; wycierpiały jednak tyle tylko i nie więcej, gdyż ich problematyka jest po części obiektywna. Etyka w takim samym stopniu, jak wzruszeniem, zajmuje się również postępowaniem i dlatego rozważa przyczyny zdarzeń i ich następstwa oraz nasze sądy o ich wartości. Estetyka zdolna jest obejmować historię oraz filozofię sztuki i do teorii naszej wrażliwości na piękno dodawać bardziej opisową i krytyczną treść. W wyniku tego wszystkiego w ich rozważania wkradło się pewne zamieszanie, lecz jednocześnie dyskusja ożywiła się dzięki wypadom do sąsiednich prowincji, być może bardziej interesujących dla przeciętnego czytelnika.

Niemniej jednak w etyce i estetyce możemy wskazać trzy odrębne części i trzy różne sposoby podejścia do tematu. Pierwszy z nich dotyczy funkcjonowania samej władzy moralnej czy estetycznej, rzeczywistego wydawania sądów i udzielania pochwał, czynienia oskarżeń i wydawania nakazów. Jest to sprawa nie nauki, ale charakteru i entuzjazmu, delikatności postrzegania i subtelności emocji. To do nich sprowadza się nasza aktywna postawa estetyczna i moralna, podczas gdy etyka i estetyka jako nauki stanowią działalność intelektualną, której przedmiotem jest owa praktyczna postawa estetyczna i moralna.

Druga metoda polega na historycznym wyjaśnieniu czy to postępowania, czy sztuki, pojmowanym jako część antropologii, i na usiłowaniu odkrycia warunków zaistnienia różnorodnych typów charakteru, form ustroju, koncepcji sprawiedliwości, różnych prądów w krytyce i twórczości artystycznej. Do tego

sprowadza się większość prac na temat estetyki. Filozofia sztuki często okazywała się przedmiotem bardziej pociągającym niż psychologia smaku – zwłaszcza dla tych, których fascynuje nie tyle samo piękno, ile zadziwiający problem tkwiącej w człowieku skłonności do tworzenia sztuki i różnorodności jej historycznych przejawów.

O ile wcześniejsze dwie metody estetyki i etyki mają odpowiednio charakter dydaktyczny i historyczny, o tyle trzecia metoda jest psychologiczna. Zajmuje się ona sądami moralnymi i estetycznymi jako zjawiskami umysłowymi i rozpatruje je jako wynik umysłowej ewolucji. Problemem jest tutaj zrozumienie początków i warunków owych doznań i ich związków z resztą struktury nas samych. Takie dociekania, jeśli zakończyłyby się powodzeniem, pozwoliłyby zrozumieć powody, dla których uważamy, że coś jest słuszne bądź piękne, niesłuszne bądź brzydkie. Odśloniłyby one w ten sposób tkwiące w ludzkiej naturze źródła sumienia i smaku estetycznego, dzięki czemu moglibyśmy odróżnić chwilowe preferencje i ideały, które są zależne od takich czy innych okoliczności, od tych, które są względnie stałe i powszechne, gdyż mają swe źródło we wspólnych wszystkim ludziom własnościach umysłu.

Kolejne strony rozprawy są poświęcone właśnie takim dociekaniam w odniesieniu do estetyki. Nie usiłujemy ani narzucać jakichś konkretnych ocen, ani śledzić historii sztuki i krytyki artystycznej. Dyskusja będzie ograniczać się do istoty naszych sądów estetycznych i ich elementów. Będą to badania teoretyczne, pozbawione elementu bezpośredniej perswazji. Jednakże wgląd w podstawy naszych preferencji, jeśli tylko uda się go uzyskać, nie będzie pozbawiony dobrego i oczyszczającego na nie wpływu. Wykaże on nam bezsens dogmatyzmu narzucającego czyjeś sądy i wzruszenia komuś, w czyjej konstytucji i doświadczeniu nie ma potrzebnej im gleby. Zarazem jednak wgląd taki

wybawi nas od braku pewności siebie i nadmiernej tolerancji dla aberracji smaku estetycznego, skoro poznamy szersze podstawy naszych preferencji i nawyków, które przyczyniają się do większego i bardziej zróżnicowanego zadowolenia estetycznego.

Dlatego też, chociaż zwykle nie ma nic mniej pociągającego niż traktaty na temat piękna i mniej pouczającego niż rozprawy poświęcone smakowi estetycznemu, wciąż możemy żywić nadzieję, że korzyść z naszych studiów nie będzie jedynie teoretyczna. Często jednak z powodu niekorzystnych okoliczności takie studia nie miały praktycznego znaczenia. Autorzy byli zazwyczaj zuchwałymi metafizykami i dość nieudanymi krytykami; sugerując się innymi częściami swej filozofii, prezentowali ogólne i niejasne zasady dotyczące warunków artystycznej doskonałości i istoty piękna. Lecz jeśli badanie trzyma się blisko faktów dotyczących uczuć, możemy mieć nadzieję, że wynikająca zeń teoria wpłynie oczyszczająco na doświadczenie, na którym się opiera. Ostatecznie, na tym właśnie polega zastosowanie teorii. Jeśli teoria jest błędna, ogranicza naszą zdolność obserwacji i sprawia, że nasze oceny są chwiejne i bezduszne. Jeśli jest słuszna, korzystnie wpływa na nasze władze umysłowe, zwracając naszą uwagę na to, co jest naprawdę zdolne dostarczyć rozrywki i dzięki sile nowych analogii rozszerzyć zakres naszych zainteresowań. Spekulacja jest czymś złym, jeśli narzuca obcą strukturę naszemu życiu umysłowemu; jest czymś dobrym, jeśli tylko rozjaśnia i dzięki osiągniętej wprawie doskonali strukturę już w nim zawartą.

Właśnie dlatego powinniśmy badać samą ludzką wrażliwość oraz nasze bieżące odczucia piękna i nie szukać już głębszych, nieświadomych przyczyn naszej świadomości estetycznej. Wartość, jaką mają metafizyczne źródła istoty piękna, należy im się nie dlatego, że wyjaśniają one nasze podstawowe uczucia, tego bowiem nie da się zrobić, lecz dlatego, że wyrażają i w rzeczywiście-

ści konstytuują pewne nasze późniejsze oceny. Przykładowo, nie jest żadnym wytłumaczeniem piękna określanie go jako przejawu atrybutów boskości. Taka relacja, jeśli byłaby realna, w ogóle nie mogłaby pomóc w zrozumieniu tego, dlaczego owe symbole boskości poruszają nas w przyjemny sposób. Lecz w pewnych momentach kontemplacji, gdy mamy już za sobą bardziej emocjonalne doświadczenia i osiągnęliśmy ogólne wyobrażenie zarówno na temat natury, jak i życia, nasza rozkosz płynąca z ujęcia jakiegokolwiek poszczególnego przedmiotu nie polega na niczym innym jak tylko na tym, że przedmiot ten jest przejawem powszechnych zasad. Niebieskie niebo może stać się przyjemne głównie dlatego, że przypomina obraz czystego sumienia lub wiecznej natury i czystości natury, widocznej pomimo jej tysięcznych upadków. To jednak, że niebo wyraża pewne treści, jest wywołane przez pewne jakości doznaniowe, które pozwalają skojarzyć je ze wszystkim, co radosne i czyste; dla umysłu, który istotę czystości i szczęśliwości utożsamia z ideą Boga, wrażenie to łączy się z wyrażającą Go ideą.

Może więc zdarzyć się i tak, że nawet najbardziej arbitralne i nierzeczywiste teorie, które jako ogólne wyjaśnienie estetycznego życia powinno się odrzucić, mogą być przywrócone jako opis jego poszczególnych momentów. Te przeświadczenia, które określamy jako platońskie, rzadko mają charakter naukowy, rzadko wyjaśniają zjawiska lub natrafiają na rzeczywiste prawo dotyczące rzeczy, często jednak stanowią najwyższy wyraz tej aktywności, której nie potrafią uczynić zrozumiałą. Czarujący kochanek może nie potrafić zrozumieć naturalnej historii miłości; niemniej jednak to on właśnie okazuje się ostatnim i najwyższym etapem jej rozwoju. Teorie platoników są tak nieprawdopodobne, że świat zawsze był w kłopotcie, gdy miał wydać sąd na ich temat, a mimo to ich mądrość wydaje się ogromna. Platonizm jest bardzo wyrafinowaną i piękną nazwą naszych naturalnych

instynktów, ucieleśnia nasze sumienie i stanowi wyraz naszych najskrytszych nadziei. Dlatego też platonizujący filozofowie cieszą się naturalnym autorytetem jako ci, którzy znajdują się na niedosiężnych dla zwykłych śmiertelników szczytach, do czego w naturalny sposób i częściowo tylko świadomie aspirują.

Kiedy ktoś powiada wam, że piękno jest zmysłową manifestacją Boga, wy zaś chcielibyście móc go zrozumieć, wtedy próbujecie doszukać się w tym niejasnym sformułowaniu jakiejś głębokiej prawdy i z czcią odnosicie się do jego uwznioślonej duszy, a wasz szacunek może wam nawet kazać myśleć, że w tym, co on mówi, tkwi jakaś racjonalna teza. W konsekwencji wasze myśli mogą dać się zwieść jakiemuś werbalnemu dogmatowi, wokół którego szybko zaczną się zbierać wasze sympatie i antypatie, a w im mniejszym stopniu przyjrzelicie się pierwotnemu sensowi waszego *credo*, tym bardziej bezwarunkowo będziecie w nie wierzyć. Podążacie wtedy za Mefistofelesowską radą:

Im ganzen haltet euch an Worte,
So geht auch durch die sichere Pforte
Zum Tempel der Gewissheit ein¹.

Namysł może wam jednak uświadomić, że w słowach waszego mistrza brak jakiegokolwiek opisu istoty i źródła piękna, gdyż były one jedynie niejasnym wyrazem jego skomplikowanych uczuć.

¹ [Johann Wolfgang Goethe, *Faust*. W polskim przekładzie J. Paszkowskiego fragment ten brzmi:

„Nigdzie za słowa nie sięgać
Wtedy przed tobą prysną błędu tamy
Pewność szerokie otworzy ci bramy”.

(J. W. Goethe, *Faust*, przeł. J. Paszkowski, Kraków 2003, s. 74). Cytat podany przez Santayanę nie jest dokładny].

Jest jednym z atrybutów Boga, jedną z Jego doskonałości, które kontemplujemy w naszej Jego idei, że nie ma przeciwieństwa czy opozycji między Jego wolą i oglądem, między działaniami wypływającymi z Jego istoty a zdarzeniami Jego życia. Określamy to zwykle mianem Jego wszechmocy i stwórczości. W kontemplacji piękna nasze zdolności percepcyjne osiągną zatem taką samą doskonałość i rzeczywistość, na podstawie doświadczenia piękna i szczęścia, owej sporadycznej harmonii naszej natury i naszego otoczenia, stworzymy sobie pojęcie boskiego życia. Dlatego też słusznie nazywamy piękno zmysłową manifestacją Boga, gdyż w dziedzinie zmysłów percepcja piękna jest przykładem takiej zgodności i doskonałości, która znajduje ogólną obiektywizację w idei Boga.

Jednakże rzadko zdarza się, by te same umysły, które zajmują się takimi analogiami, troszczyły się o to, aby spytać, jakie są warunki i zróżnicowanie owej doskonałości funkcji, czyli, innymi słowy, jak to się dzieje, że w ogóle postrzegamy piękno albo że mamy jakieś przeczucie boskości. Jedynie ci inni filozofowie, którzy tarzają się w chlewie Epikura², coś wiedzą na ten temat. Łatwiej jednak być pod wrażeniem, niż dać się pouczyć, a publiczność zawsze jest gotowa uwierzyć, że tam, gdzie język jest szczytny, chociaż nie brak mu niejasności, musi nieść ze sobą gruntowną wiedzę. Powinniśmy tu jednak rozróżnić dwa odmienne roszczenia. Jednym jest roszczenie do zrozumienia: poszukujemy teorii ludzkich zdolności, która musi objąć wszyst-

² [Nawiązanie do listu Horacego do Tybulla (I, 4), w którym poeta ironicznie nazywa sam siebie wieprzkiem z trzody Epikura (*Epicuri de grege porcus*). Por.

„Mnie zaś błyszczą od tłuszczu delikatna skóra;
Pośmiejesz się, gdy ujrzysz wieprza Epikura”.

(Kwintus Horacjusz Flakkus, *Dzieła wszystkie*, t. 2: *Gawędy, listy, sztuka poetycka*, przeł. J. Sękowski, Warszawa 2000, s. 272)].

kie możliwe przypadki ich stosowania, zarówno szlachetne, jak i podłe. W tym platonicy nas zawiedli. Drugie rozszczenie dotyczy inspiracji; chcemy przyswoić sobie maksymy i wyznania wybitnego umysłu, który działa na nas przede wszystkim w sposób estetyczny. Z tego samego powodu tacy właśnie myśliciele mogą zyskać nasz podziw.

Odczucie piękna jest czymś lepszym niż zrozumienie sposobu, w jaki nas ono porusza. Mieć wyobraźnię i smak, żarliwie kochać, dzięki kontemplacji przyrody dojść do żywej wiary w ideały, wszystko to jest czymś więcej, dużo więcej, niż po jakiegokolwiek nauce możemy się spodziewać. Poeci i filozofowie, którzy przedstawiali to estetyczne doświadczenie i dzięki temu tak samo na nas oddziaływali, oddali większą przysługę ludzkości i zasługują na większy zaszczyt niż odkrywcy historycznej prawdy. Refleksja rzeczywiście jest częścią życia, lecz zarazem jego częścią ostatnią. Jej specyficzna wartość leży w zadowoleniu z zaspokojenia ciekawości, w prostowaniu i wyjaśnianiu spraw, lecz najwyższa przyjemność, jaką zyskujemy w refleksji, pochodzi z doświadczenia, nad którym dokonujemy namysłu. Retrospekcji oddajemy się rzadko ze względu na naukową wiedzę na temat ludzkiego życia, raczej czynimy to, by ożywić wspomnienia tego, co kiedyś było nam drogie. Nie mógłbym żywić wielkiej nadziei na zainteresowanie czytelnika tymi rozważaniami, gdyby nie atrakcyjność przedmiotu, z którym wiąże się tak wiele jego własnych przyjemności.

Rozpoznanie wyższości estetyki w doświadczeniu nad estetyką w teorii nie powinno jednak prowadzić do uznania za wyjaśnienie estetycznych uczuć tego, co w rzeczywistości jest jedynie ich ekspresją. Gdy Platon poucza nas o wiecznych ideach, na zgodności z którymi polega wszelka doskonałość, sam staje się rzecznikiem świadomości moralnej. Nasze sumienie i smak ustalają te ideały, powodują, że sąd może naprawdę osiągnąć

ideał, a wszystkie ideały są doskonałe i wieczne w sądzie, który ich dotyczy, ponieważ gdy poszukujemy rzeczy i uznajemy je za dobre i piękne, nasz wyrok jest kategoriyczny, a nasz sąd odwołuje się do tego, co w ostateczny sposób przynależy samym tym wartościom. Jednak zaraz potem, gdy umysł opiera się na czymś innym, przywołuje nowe ideały, nie mniej doskonałe dla obecnych sądów niż stare dla poprzednich. Jeśli zatem wyrażamy nasze uczucia i przyznajemy, co się z nami dzieje, gdy wydajemy sąd, to powinniśmy mieć słuszność, twierdząc, że zawsze mamy przed sobą pewien doskonały ideał i że wartość zależy od zgodności z tym ideałem. Jeśli spróbujemy również określić i ten ideał, to trudno będzie nam powiedzieć o nim cokolwiek mniej szlachetnego i bardziej określonego niż to, że jest on ucieleśnieniem nieskończonego dobra. Dlatego ideał ten nie daje się opisać i jest tak zwodniczo doskonały, że naznacza sobą wszystkie piękne rzeczy i

niczym gwiazda

Świeci z miejsca, gdzie Wieczność trwa³.

Po wyrażenie tego doświadczenia powinniśmy udać się do poetów, do co bardziej natchnionych krytyków, a nade wszystko do nieśmiertelnych przypowieści Platona. Jeśli jednak tym, czego pożądamy, jest nie tyle doskonalenie naszej zmysłowości, ile poszerzenie naszej wiedzy, zrobimy lepiej, jeśli zamkniemy wszystkie te zachwycające książki, gdyż nie znajdziemy w nich żadnego pouczenia w sprawach najbardziej dla nas palących, mianowicie tego, jak w umyśle kształtuje się pewien ideał i jak można porównać z nim jakiś konkretny przedmiot, czym jest ten

³ [Percy Bysshe Shelley, *Adonais* – powstała w 1821 r. elegia na śmierć Johna Keatsa].

wspólny element, który tkwi we wszystkich rzeczach pięknych, i czym jest istota tego absolutnego ideału, do którego mają sprowadzać się wszystkie inne, i na koniec: dlaczego w ogóle jesteśmy wrażliwi na piękno i dlaczego je cenimy? Jeśli tylko możliwa jest nauka o ludzkiej naturze, musi ona być zdolna odpowiedzieć na te pytania. Dlatego też jesteśmy dalecy od ignorowania tego, co rozpoznali platonicy, mamy bowiem nadzieję, że to wyjaśnimy i uzasadnimy, jeśli tylko wykażemy, że ich odkrycia stanowią naturalne i niekiedy podniosłe wyrażenie zwykłych zasad ludzkiej natury.

Część I

Natura piękna

1. *Filozofia piękna jest teorią wartości.* Łatwo byłoby odnaleźć definicję piękna, która w kilku słowach stanowiłaby celną parafrazę tego słowa. Znakomite autorytety powiadają nam, że piękno jest prawdą, że jest wyrazem ideału, symbolem boskiej doskonałości, zmysłową manifestacją dobra. Z łatwością można by zgromadzić całą litanię takich szacownych określeń i powtarzać je ku boskiej chwale. Takie wyrażenia pobudzają nasze myśli i dają chwilową przyjemność, lecz trudno, aby dały jakieś trwałe wyjaśnienie. Definicja, która rzeczywiście coś by definiowała, musi wyjaśnić źródło, miejsce i składniki piękna jako przedmiotu ludzkiego doświadczenia. Musimy dowiedzieć się z niej, ile tylko się da, dlaczego, kiedy i jak pojawia się piękno, jakie warunki musi spełniać przedmiot, aby być pięknym, jakie elementy naszej natury czynią nas wrażliwymi na piękno i jaka jest relacja między budową tego przedmiotu a pobudzeniem naszej nań wrażliwości. Wszystko, co nie spełnia tych warunków, nie będzie prawdziwą definicją piękna i nie pozwoli nam zrozumieć, czym jest ocena estetyczna. W tym sensie zadaniem całej tej książki jest określenie piękna: zadaniem, które w jej obrębie można wykonać jedynie w sposób niedoskonały.

Pojawiające się w dziejach nazwy naszego przedmiotu badań mogą dać nam wskazówkę dotyczącą źródeł takiej jego definicji. Wielu pisarzy ostatniego wieku określało filozofię piękna mianem krytyki sztuki i słowo to jako nazwa nadal odnosi się do rozumowej oceny dzieł artystycznych. Rozkoszowanie się przyrodą trudno byłoby określić mianem krytyki. Nie analizujemy krytycznie zachodu słońca; jest przez nas po prostu przeżywany i wywołuje radość. Słowo „krytyka” użyte przy takiej okazji mogłoby zbyt wyraźnie podkreślać moment rozważania w sądzie i porównywania z jakimiś wzorami. Choć często tak właśnie opisuje się piękno, rzadko jest ono tak postrzegane i jesteśmy jak najdalsi od zaakceptowania największych doskonałości przyrody i sztuki na podstawie tego, że same stanowią wzór i ideał, dzięki którym krytycy oceniają późniejsze piękno.

Dlatego też nasz wiek nauki i terminologii zaakceptował bardziej uczone słowo: „estetyka”, oznaczające teorię postrzegania lub wrażliwości. Jeśli krytyka artystyczna jest zbyt wąskim pojęciem, wskazującym wyłącznie na nasze sądy w dziedzinie sztuki, to estetyka wydaje się zbyt szerokim pojęciem, obejmującym wszystkie przyjemności i przykrości, jeśli w ogóle nie wszystkie postrzeżenia. Jak wiemy, Kant użył go jako nazwy dla swej teorii czasu i przestrzeni jako form wszystkich postrzeżeń, czasem zaś zawęził do odpowiednika filozofii sztuki. Jeśli natomiast połączymy etymologiczne znaczenia krytyki sztuki i estetyki, powinniśmy zjednoczyć dwie zasadnicze cechy teorii piękna. Krytyka artystyczna dotyczy sądu, a estetyka postrzeżenia. By odnaleźć wspólny grunt krytycznych postrzeżeń lub sądów, które są postrzeżeniami, musimy rozszerzyć nasze pojęcie rozważnej krytyki tak, by objęło te sądy dotyczące wartości, które są instynktowne i bezpośrednie, czyli tak, aby objęło przyjemności i przykrości. Musimy tym samym zawęzić nasze pojęcie estetyki tak, by wyeliminować z niej wszystkie postrzeżenia, które nie są

ocenami i które nie znajdują wartości w swych przedmiotach. W ten sposób osiągniemy krytyczną lub oceniającą percepcję, będącą, mówiąc z grubsza, tym, czym zamierzamy się zająć. Dzięki temu, że pozostajemy przy słowie „estetyka”, które teraz jest odpowiednie, możemy powiedzieć, że estetyka dotyczy postrzegania wartości. Dlatego znaczenie i warunki wartości są tym, co musimy rozważyć w pierwszej kolejności.

Od czasów Descartes'a filozofom znana jest koncepcja wyjaśniająca każde widzialne zdarzenie w przyrodzie przez wcześniejsze widzialne zdarzenia i głosząca, że wszelkie ruchy, na przykład języka podczas mówienia czy ręki podczas malowania, mogą mieć jedynie fizyczne przyczyny. Gdyby świadomość była dodatkiem do życia, a nie jego istotą, ludzka rasa mogłaby żyć na Ziemi i osiągnąć wszystkie umiejętności konieczne do jej przetrwania bez posiadania pojedynczego wrażenia, idei czy emocji. Naturalna selekcja mogłaby chronić przeżycie takich automatów, które sprawiły, że ich reakcje na środowisko stały się użyteczne. Instynkt samozachowawczy mógłby wówczas być całkiem rozwinięty, niebezpieczeństwa można by ominąć bez wzbudzenia obaw, a rany pomścić bez ich odczuwania.

W takim świecie wszystko mogłoby być zorganizowane w najdoskonalszy sposób. Istniałoby w nim to, co powinniśmy określić jako wyraz najgłębszych interesów i widoczne dążenie do osiągnięcia dóbr. Istniałyby bowiem spontaniczne i przyrodzone tendencje do unikania pewnych ewentualności i stwarzania innych; wszystkie te nieme przedstawienia i ekspresje myślenia byłyby dla obserwatora czymś oczywistym. Z pewnością jednak w całym tym procesie nie byłoby żadnego myślenia, żadnego oczekiwania, niczego nie osiągałoby się świadomie.

Ten, kto by na to spoglądał, mógłby działaniom przypisywać cele i doszukiwać się w nich przezorności, podobnie jak czynimy, mówiąc, że woda poszukuje właściwego sobie poziomu albo

że natura nie znosi próżni. Jednakże cząsteczki materii nadal tkwiłyby w nieświadomości własnego położenia i cała natura pozostawałaby nieświadoma odbywających się w niej przemian. Jedynie my, którzy mamy możliwość przypatrywania się temu spektaklowi, ze względu na swe własne zainteresowania i nawyki, moglibyśmy dostrzec w nim jakikolwiek postęp czy punkt kulminacyjny. Widzielibyśmy ów kulminacyjny punkt w tym, że osiągnięty rezultat tego procesu zaspokoiłby nasze praktyczne czy estetyczne potrzeby, a w zbliżaniu się do ich zaspokojenia widzielibyśmy postęp. Jednak poza nami samymi i naszymi ludzkimi inklinacjami nie potrafilibyśmy dostrzec w takim mechanicznym świecie żadnego elementu wartościowania. Usuwając świadomość, usunęlibyśmy możliwość istnienia wartości.

Wartość zniknęłaby jednak ze świata nie tylko wtedy, gdyby nie istniała w nim świadomość. Nawet jeśli nie abstrahowalibyśmy od totalności ludzkiego doświadczenia tak radykalnie, wciąż moglibyśmy ujmować byty o całkowicie intelektualnym charakterze, jeśli mielibyśmy umysł, w którym przemiany natury byłyby odzwierciedlane bez jakiejkolwiek emocji. Każde zdarzenie byłoby wówczas odnotowane, obserwowalibyśmy wszystkie jego relacje, a nawet moglibyśmy oczekiwać jego ponownego zajścia. Wszystko to jednak odbywałoby się bez cienia pragnienia, przyjemności czy żalu. Żadne zdarzenie nie byłoby odpychające, żadna sytuacja – straszna. Jednym słowem, moglibyśmy posiadać świat idei bez świata woli. Z takiego świata uszłaby wszelka wartość i wspaniałość tak zupełnie, jak wtedy, gdyby nie istniała w nich świadomość. Tak więc aby dobro mogło w jakiegokolwiek formie istnieć, potrzebna jest nie tylko świadomość jako taka, ale też świadomość emocjonalna. Nie wystarczy obserwacja, potrzebna jest ocena.

2. *Preferencje są ostatecznie nieracjonalne.* Możemy zatem od razu wprowadzić aksjomat, ważny dla wszelkiej filozofii mo-

ralnej, a fatalny dla pewnego uporczywego niespójnego sposobu myślenia: nie ma żadnej wartości, gdzie nie ma oceny, nie ma żadnego dobra, jeśli wcześniej nie przedkłada się istnienia czegoś nad jego nieistnienie lub nad jego przeciwieństwo. W docenianiu i preferowaniu czegoś tkwi źródło i istota wszelkiej doskonałości. Albo też, jak jasno wyraził się Spinoza, nie dlatego pragniemy czegoś, ponieważ jest dobrem, ale dana rzecz jest dobrem dlatego, że jej pragniemy.

To prawda, że gdy nie zachodzi jakaś instynktowna reakcja, wciąż na mocy nawyku językowego możemy stosować takie określenia. Możemy się zgodzić, że jakieś działanie jest złe, że jakiś budynek jest dobry, ponieważ rozpoznajemy w nich cechy, które nauczyliśmy się wiązać z takimi przymiotnikami, lecz jeśli nie ma w nas choćby śladu emocjonalnego potępienia lub zmysłowej rozkoszy, nie ma też miejsca na żaden moralny czy estetyczny sąd. Wszystko to jest kwestią poprawności mowy i pustych nazw. Słowne i mechanicznie powtarzane twierdzenie, uchodzące za sąd o wartości, to świetna zasłona dla niedorzeczności w tych sprawach. W codzienne użycie słów bardzo szybko wkrada się niewrażliwość. Gdybyśmy częściej odwoływali się do aktualnych uczuć, nasze sądy mogłyby być bardziej zróżnicowane, lecz przy tym bardziej słuszne i pouczające. Słowne sądy są często przydatnym narzędziem naszych myśli, ale to nie dzięki nim można ostatecznie określić wartość.

Wartości pochodzą z bezpośredniej i niedającej się wyjaśnić reakcji życiowego impulsu i z nieracjonalnej części naszej natury. Część racjonalna ze swej istoty jest zależna; prowadzi nas od danych do wniosków lub od części do całości; nigdy jednak nie dostarcza danych, na których pracuje. Jeśli jakieś upodobanie czy prawidło uznano by za ostateczne i pierwotne, to w związku z tym, że rozmyślanie, wnioskowanie i synteza są istotą racjonalności, takie upodobanie i prawidło należałoby uznać za nieracjonalne.

cjonalne. Jak każdy inny ideał, tak i ideał racjonalności sam jest umowny i zależy od potrzeb skończonego organizmu. Ideał ten ma dla filozofa jakąś przydatność tylko dlatego, że ostatecznie pozwala na wyciszenie umysłu, do czego ten instynktownie dąży. Chociaż powiedzenie, że rozum wymaga racjonalności, jest słownie poprawne, tym, co naprawdę wymaga racjonalności, tym, co czyni rzecz dobrą i niezbędną oraz nadaje jej znaczenie, nie jest jej własna natura, lecz nasza potrzeba zarówno bezpiecznego i ekonomicznego działania, jak i przyjemności płynącej ze zrozumienia.

To oczywiste, że piękno jest rodzajem wartości i wszystko, co powiedzieliśmy o wartościach w ogóle, stosuje się także do tego ich rodzaju. Pierwsze podejście do zdefiniowania piękna polegało w związku z tym na wykluczeniu wszelkich intelektualnych sądów, sądów dotyczących faktów i relacji. Zastępowanie sądów o wartościach sędami o faktach jest oznaką pedantycznego i wtórnego krytycyzmu. Jeśli w przypadku dzieła sztuki lub przedmiotu natury mamy na uwadze jego historyczne powiązania i właściwą klasyfikację, odnosimy się do nich naukowo, a nie w sposób estetyczny. Odkrycie daty jego powstania lub odnalezienie jego autora może być skądinąd interesujące; jednak tylko nieznacznie ma wpływ na naszą ocenę dzięki dodaniu do ostatecznego efektu pewnych skojarzeń. Jeśli brakuje bezpośredniego efektu, a przedmiot sam w sobie jest nieinteresujący, to okoliczności te są nieistotne. Oto jak Molierowski mizantrop zwraca się do osądzanego poety, który zachwala własny sonet jako napisany w kwadrans:

Voyons, monsieur, le temps ne fait rien à l'affaire¹,

¹ [„Nie sądzę, aby czas w tym miał grać jaką rolę” (Molière, *Mizantrop*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 2, przeł. T. Żeleński, Warszawa 1988, s. 440). Przypomnijmy,

więc i my możemy powiedzieć krytykowi, który zmienia się w archeologa, „pokaż nam dzieło i daruj sobie jego datę”.

W drugą stronę, z faktów na wartości, taka zmiana jest widoczna zawsze wtedy, gdy naśladownictwo faktu czyni się jedynym sprawdzianem artystycznej doskonałości. Wielu niedouczonych widzów z szyderczym uśmiechem wita płótno jakiegoś artysty – naiwnego albo obdarzonego fantazją – ponieważ, jak mówią, niewłaściwie oddaje ono przedmioty. Wynikałoby z tego, że warunkiem wstępnym wszelkiego piękna jest poprawne skopiowanie modelu. Owa poprawność rzeczywiście składa się na ten efekt i w przypadku znanych przedmiotów jest w gruncie rzeczy konieczna, ponieważ jej brak może spowodować rozczarowanie i niezadowolenie, których nie da się pogodzić z zachwytem. Im bardziej kochamy naturę i im większą posiadamy na jej temat wiedzę, tym bardziej uczymy się cenić prawdę. Jednakże wierność oryginałowi jest zaletą jedynie dlatego, że w taki właśnie sposób przyczynia się ona do naszej przyjemności. Ma ona takie samo znaczenie, jak wszystkie inne czynniki, które składają się na efekt piękna. Kiedy ktoś wywyższa ją i uważa za czynnik jedyny i nadrzędny, tak że nie docenia niczego innego, zdradza oznaki utraty estetycznego osądu. U takiej osoby skłonność naukowca hamuje skłonności artystyczne.

To, że fakty same w sobie mają pewną wartość, natychmiast komplikuje i wyjaśnia to pytanie. W naturalny sposób cieszy nas każde spostrzeżenie, a rozpoznanie czegoś i zaskoczenie są doznaniem szczególnie dojmującymi. Dlatego też rzucająca się w oczy prawda każdego naśladownictwa zachwyca nas, a tego rodzaju przyjemność, zupełnie uzasadniona, składa się na najlepsze dzieła we wszelkich sztukach przedstawiających. Stąd

że tytułowym mizantropem w tej komedii był Alcest i to on właśnie wypowiedział przywołane słowa].

prawda i realizm, choć estetycznie wartościowe, nie są dla estetyki wystarczające, ponieważ nie zawsze przedstawienie czegoś daje taką samą przyjemność i przynosi taki sam skutek. Fakt, że podobieństwo jest źródłem zadowolenia, uzasadnia żądania krytyka, lecz estetyczna niewystarczalność takiej prawdziwości dzieła ukazuje, że prawda znaczy co innego w nauce i w sztuce. Nauka stanowi odpowiedź na potrzebę informacji, toteż w nauce domagamy się całej prawdy i tylko prawdy. Sztuka odpowiada natomiast naszej potrzebie rozrywki i pragnieniu pobudzenia naszych zmysłów i wyobraźni, prawda zaś jest w niej obecna tylko o tyle, o ile służy tym celom.

Jednakże nawet naukowa wartość prawdy nie jest ostateczna i absolutna. Wspiera się ona częściowo na naszych zainteresowaniach praktycznych, częściowo zaś – estetycznych. Gdy dzięki żmudnemu procesowi selekcji stopniowo doprowadzamy nasze idee do coraz większej zgodności z faktami – gdyż jeśli nasza intuicja nie kieruje się doświadczeniem, może zarówno dojść do prawdy, jak i popaść w błąd i nie dojść do niczego – w dużym stopniu zyskujemy kontrolę nad naszym otoczeniem. Na tym polega fundamentalna wartość przyrodoznawstwa, które w obecnych czasach przynosi takie owoce. Nasza wizja natury i życia nie jest lepsza od tej, którą stworzyli nasi przodkowie, ale mamy większe od nich materialne bogactwa. Z tej racji warto znać prawdę na temat budowy i historii rzeczy. Dobrze ją również znać ze względu na rozleglejszy horyzont, jaki nam ona daje, ponieważ spektakl natury jest cudowny i fascynujący, przepełniony powagą smutku i pokojem, który zwraca nam, dzieciom tej planety, nasze przyrodzone miejsce na Ziemi. Taka jest poetycka wartość naukowego *Weltanschauung*. Z tych dwóch źródeł – praktycznego i wyobrazeniowego – pochodzi wszelka wartość prawdy.

Estetyczne i moralne sądy w przeciwieństwie do sądów intelektualnych są wobec tego zaklasyfikowane razem; jedno i drugie

dotyczą wartości, podczas gdy sądy intelektualne dotyczą faktów. Jeśli te ostatnie mają jakąś wartość, to jest ona tylko pochodna, a uzasadnieniem całego naszego intelektualnego życia jest jego związek z naszymi przyjemnościami i przykrościami.

3. *Przeciwwstawienie wartości moralnych i estetycznych.* Związek między estetycznymi i moralnymi sądami, między sferami piękna i dobra jest bliski, lecz ważna jest także różnica między nimi. Polega ona choćby na tym, że o ile sądy estetyczne są głównie pozytywne, to znacząco dotyczą postrzegania dobra, o tyle sądy moralne są głównie i zasadniczo negatywne, czyli są postrzeżeniem zła. Ta różnica polega także na tym, że podczas gdy w percepcji piękna nasz sąd jest koniecznie niepowiązany z niczym innym i opiera się na własnościach bezpośredniego doświadczenia, nigdy zaś nie dotyczy świadomego odesłania do idei jakiegóż ostatecznej przydatności przedmiotu, to sądy o wartości moralnej, przeciwnie, gdy są pozytywne, prawdopodobnie zawsze opierają się na świadomości związanych z nimi korzyści. Obie te różnice wymagają pewnego wyjaśnienia.

Etyka hedonistyczna zawsze musiała walczyć przeciw moralnemu poczuciu ludzkości. Poważne umysły, które odczuwają wagę i godność życia, buntują się przeciw twierdzeniu, że celem właściwego postępowania jest rozrywka. Przyjemność zazwyczaj jawi się im jako pokusa, a czasem posuwają się tak daleko, że z jej unikania czynią cnotę. Prawda jest taka, że moralność nie skupia się głównie na osiągnięciu przyjemności, lecz raczej, we wszystkich swych głębszych i bardziej autorytatywnych maksymach, na zapobieganiu cierpieniu. Jest coś sztucznego w rozmyślnym dążeniu do przyjemności i coś niedorzecznego w zobowiązaniu do bycia szczęśliwym. Nie czujemy, by cokolwiek obligowało nas do kierowania się w tę stronę, traktujemy przyjemność jako coś całkiem naturalnego i korzystamy z niej, gdy dzieło naszego

życia jest ukończone, a wolność i spontaniczność naszych przyjemności są tym, co w nich najbardziej istotne.

Smutną stroną życia jest to, że musimy unikać pewnych okropnych nieszczęść, na które wystawia nas nasza natura – śmierci, głodu, choroby, znużenia, osamotnienia i pogardy. To właśnie w strasznej władzy, jaką mają one nad nami, niczym widma stojące za każdym moralnym nakazem, przejawia się rzeczywisty głos naszego sumienia, a umysł, który został przez nie zawczasu poruszony, w poszukiwaniu przyjemności może co najwyżej poczuć beznadziejną trywialność. Może on jedynie poczuć, że na życie porzucone na pastwę rozrywki i zmieniających się pobudek czyhają nieoczekiwane, zgubne niebezpieczeństwa. Jednakże w chwili, gdy za sprawą presji środowiska wyłania się społeczeństwo, które w znośny sposób zabezpiecza się przed podstawowym złem, moralność zaczyna się rozluźniać. Formy, jakie życie później przybierze, nie są nałożone na nie przez autorytet moralny, lecz określone przez ducha danego ludu, możliwości dostępne w danym momencie oraz preferencje i zdolności pojedynczych umysłów. Panowanie obowiązku jest zastąpione przez panowanie wolności, a prawo i zobowiązanie – przez rządę przyzwoitości.

Uznanie dla piękna i jego ucieleśnienie w sztukach są czynnościami należącymi do naszego czasu wolnego, gdy na jakiś moment udaje nam się wykupić z cienia zła i niewoli strachu i gdy podążamy w kierunku, w jakim zechce poprowadzić nas nasza natura. Wartości, którymi tutaj się zajmujemy, są zatem wartościami pozytywnymi; były one negatywne w sferze moralności. To, co brzydkie, trudno uznać za wyjątek, gdyż nie jest ono przyczyną żadnej realnej przykrości – samo w sobie jest raczej źródłem rozbawienia. Jeśli kojarzy się ono z czymś, co jest radykalnie odpychające, jego obecność staje się rzeczywistym złem, wobec którego przyjmujemy praktyczną i moralną posta-

wę. Odpowiednio zaś to, co przyjemne, jak widzieliśmy, nigdy nie jest przedmiotem prawdziwie moralnego nakazu.

4. *Praca i zabawa*. Mamy tu zatem pewne istotne rozróżnienie między wartościami estetycznymi i moralnymi, to samo, na które wskazywano w słynnym przeciwstawieniu pracy i zabawy. Terminów tych można używać w rozmaitych znaczeniach, a ich istotność w klasyfikacji moralnej różni się zależnie od tego, jakie znaczenie im się przypisuje. Zabawą można nazwać każdą bezużyteczną aktywność, działanie, którego pobudką jest fizjologiczny impuls do rozładowania nadmiaru energii. Praca będzie zatem wszelką aktywnością, która jest potrzebna bądź życiowo użyteczna. Oczywiście, jeśli w taki obiektywny sposób rozróżnimy pracę i zabawę jako działanie użyteczne i działanie bezużyteczne, to praca będzie terminem pochwalnym, zabawa zaś – pogardliwym. Byłoby dla nas lepiej, gdybyśmy całą naszą energię skierowali ku czemuś pożytecznemu i żebyśmy w ogóle nie marnotrawili jej na działanie bezcelowe. W tym sensie zabawa jest oznaką niedoskonałej adaptacji. Jest czymś właściwym dzieciństwu, gdy ciało i umysł nie potrafią jeszcze stawić czoła otoczeniu, nie przystoi jednak dorosłości, a w starszym wieku staje się czymś żalonym, gdyż jest znakiem atrofii ludzkiej natury, porażki w wykorzystywaniu możliwości, jakie niesie życie.

Zabawa jest ze swej istoty czymś frywolnym. Niektórzy, rozumiejąc ten termin w tym znaczeniu, odczuwają właściwą wszystkim wolnym duszom niechęć do tego, aby mianem zabawy określać wszystkie przyjemności, jakie są im wspólne, i by przyjemności płynące z towarzystwa innych, sztukę i religię zaklasyfikować razem jako zabawę i w ten sposób potępić je, dążąc do tego, aby, jak chce pewna szkoła filozoficzna, stopniowo zaniknęły, gdy ludzkość osiągnie dojrzałość. Gdybyśmy jednak wraz z osiągnięciem pełnej adaptacji mieli usunąć cały ten orna-

ment naszego życia, ewolucja, miast wzbogacić, zubożyłaby naszą naturę. Być może taka jest właśnie tendencja ewolucji, a nasi barbarzyńscy przodkowie, przepełnieni gorejącymi namiętnościami, żyjąc pośród znoju i wojen, wiedli lepsze życie od tego, które czeka naszych dobrze zaadaptowanych następców.

Możemy jednakże wierzyć, że wyobraźnia, niczym jakiś pasożyt, przetrwa nawet w najbardziej praktycznie nastawionym umyśle. Bez względu na to, jak potoczy się historia, a przecież nie zajmujemy się tu prorocत्वami, nie ma to związku z tym, co jest czymś pożądanym, a co nie. Potępienie spontanicznych i przyjemnych zajęć dlatego, że z punktu widzenia samozachowania są one bezużyteczne, ukazuje, jak bezkrytycznie wysoko cenimy życie niezależnie od jego treści. W takim układzie najbardziej wartościową funkcją wszechświata powinno być ustanowienie nieustannego ruchu. Bezużyteczność jest miażdżącym oskarżeniem skierowanym przeciwko jakiemukolwiek działaniu mającemu na względzie domniemaną użyteczność, lecz te czynności, które wykonano z uwagi na nie same, stanowią swe własne uzasadnienie.

Zarazem czymś niezaprzeczalnie słusznym jest nazywanie zabawą wszelkich swobodnych i wyobraźniowych działań ludzkich, ponieważ są one spontaniczne i nie zachodzą pod wpływem presji ze strony zewnętrznej konieczności czy zagrożenia. Ich przydatność dla samozachowania może być niewielka i przypadkowa, lecz z tego powodu nie są one bezwartościowe. Przeciwnie, możemy mierzyć stopień szczęścia i ucywilizowania, jaki osiągnął dowolny lud, stosunkiem energii, jaką jego członkowie poświęcają na wolne i nieegoistyczne zajęcia służące ozdabianiu życia i kształceniu wyobraźni. Dlatego też to właśnie w spontanicznej grze zdolności umysłu człowiek odnajduje siebie samego i swe szczęście. Niewola to najbardziej ponizający stan, jaki może go spotkać. Staje się on niewolnikiem skąpstwa ziemi i su-

rowości nieba równie często, jak niewolnikiem swego pana lub instytucji. Jest sługą, gdy całą swą energię zużywa na unikanie cierpienia i śmierci, gdy wszelkie jego działanie jest narzucone z zewnątrz i gdy brak mu tchu i sił na swobodną radość.

Praca i zabawa mają tu odmienne znaczenie i są odpowiednikami służebności i wolności. Zmiana polega na przyjęciu subiektywnego punktu widzenia, z którego obecnie dokonuje się rozróżnienia między nimi. Przez pracę nie rozumiemy już wszystkiego, co jest użyteczne, lecz tylko to, co jest wykonane niechętnie i z konieczności. Zabawą określamy już nie to, co wykonane bez względu na korzyść, lecz cokolwiek, co zostało dokonane spontanicznie i dla niego samego, bez względu na to, czy ma przy tym jakąś ukrytą użyteczność, czy też nie. W tym sensie zabawa może być naszym najbardziej przydatnym zajęciem. Stopniowa adaptacja do środowiska byłaby jak najdalsza od tego, aby tak pojmowaną zabawę uczynić czymś zbędnym, już raczej starałaby się zastąpić pracę zabawą i uczynić ją czymś powszechnym. Wraz z eliminacją wszelkich konfliktów i błędów instynktu rodzaj ludzki spontanicznie robiłby wszystko, co przyczyniałoby się do jego dobrobytu, a nasze pozbawione zewnętrznych bodźców czy ograniczeń życie byłoby bezpieczne i pomyślne.

5. *Wszystkie wartości są w pewnym sensie estetyczne.* Tak więc w tym drugim i subiektywnym sensie praca jest terminem pogardliwym, zabawa zaś pochwalnym. Nikt, kto czuje powagę i doniosłość przedmiotów wyobraźni, nie musi zwlekać z zaklasyfikowaniem ich jako zabawy. W związku z tym możemy powiedzieć nie tyle, że nie mają one żadnej wartości, ile że ich wartość jest wewnętrzna, że to w nich tkwi jedno ze źródeł wszelkich wartości. Najwyraźniej wszystkie wartości ostatecznie muszą być wewnętrzne. Użyteczność jest dobra z powodu doskonałości swych konsekwencji; te jednak muszą z kolei przestać być uży-

teczne i doskonałe jedynie jako środki, gdzieś musimy osiągnąć dobro, które jest dobrem samym w sobie i tylko dla siebie, inaczej cały proces jest daremny, a użyteczność naszego pierwszego przedmiotu – iluzoryczna. Doszliśmy w ten sposób do drugiej przyczyny naszego odróżnienia wartości estetycznych od moralnych, która dotyczy ich bezpośredniości.

Jeśli mielibyśmy spróbować usunąć z życia wszystkie jego złe strony, jak nieraz czyni to zwykła wyobraźnia, odkrylibyśmy, że na ową czystą szczęśliwość nie składa się wiele więcej niż same przyjemności estetyczne. Zaspokojenie namiętności i pragnień, w których głównie upatrujemy naszą doczesną szczęśliwość, zyskuje pewien estetyczny posmak, gdy całkowicie usuwamy możliwość ich utraty bądź odmiany. Jaką czią darzyliby siebie mieszkańcy Olimpu, z jaką czią zwracaliby się do Boga Serafinowie, gdyby nie stanowił ucieleśnienia wieczystych przymiotów, tego, co, jak piękno, ze swej istoty uszczęśliwia nas jedynie podczas kontemplacji? Tylko światło i muzyka mogą symbolizować wspaniałość niebios. Nawet znajomość prawdy, którą najtrzeźwiejsi teologowie uznawali za istotę religijnych wizji, jest przyjemnością estetyczną, gdy bowiem prawda nie ma już praktycznej użyteczności, staje się jedynie pejzażem: przyjemność, jaką budzi, przynależy do sfery wyobraźni, a jej wartość jest estetyczna.

To zredukowanie wszelkich wartości do wartości bezpośrednich, do aktywności zmysłowej czy życiowej, jest tak nieuchronne, że uderzało nawet najbardziej radykalnie racjonalistyczne umysły. Tylko takie umysły, zamiast prowadzić do wyzwolenia wartości estetycznych od powiązań z tym, co praktyczne, i do uznania ich za jedyne czyste i pozytywne wartości naszego życia, analiza ta mogła przywieść do zaprzeczenia istnienia jakichkolwiek czystych i pozytywnych wartości. Tacy myśliciele naturalnie przyjmują, że wartości moralne są czymś zasadniczym

i najwyższym, skoro zaś owe wartości moralne mogą zaistnieć jedynie wtedy, gdy w grę wchodzi istnienie bądź groźba istnienia zła fizycznego, wpadają w następujący paradoks: bez zła nie można pojąć jakiegokolwiek dobra.

Bez wątpienia w przyjęciu tego stanowiska pomogły im surowe wymagania apologetów; do porzucenia go wystarczyłoby jedno tchnienie wiosny bądź widok szczęśliwie zrodzonego stworzenia. Moralne usposobienie i okowy pętające wyobraźnię takich apologetów nie pozwalają im poddać pod rozwagę samych założeń, jakie poczynili, i pojąć, że moralność jest środkiem, a nie celem, że jest ona ceną, jaką ludzie płacą za niemożność adaptacji, i konsekwencją pierwotnego grzechu niedostosowania się. Oznacza ona zawężenie ludzkiego postępowania do tego, co bezpieczne i możliwe. Usuńcie niebezpieczeństwo, usuńcie ból, usuńcie okazję do litowania się, a zniknie potrzeba moralności. Powiedzenie „nie powinieś” byłoby wtedy bezczelnością.

To usunięcie przykazań nie oznaczałoby jednak zatrzymania życia. Zmysły dostarczałyby wrażeń, instynkty nadal by funkcjonowały i nadal kazałyby wszystkim stworzeniom zajmować się tym, do czego zawsze zwykły je nakłaniać. Wypoczynek, jakim byłaby taka idealna egzystencja, wypełniałaby różnorodność natury i nieskończoność sztuki, a także towarzystwo innych istot takich jak my. Oto, co składa się na nasze pozytywne szczęście: rzeczy, które pośród tysiąca utrapień i daremnych dążeń tworzą czysty zysk z życia.

6. *Estetyczne uświęcenie zasad ogólnych.* Powyższa analiza ukazała nie tylko, że różne satysfakcje, które ma zagwarantować moralność, są natury estetycznej, ale także i to, że gdy doszło do wykształcenia się sumienia, a właściwe zasady zyskały pewien bezpośredni autorytet, nasz stosunek do tych zasad również przybrał charakter estetyczny. Oczywiście tymi tego przykładami

są honor, prawdomówność czy schludność. Gdy brak tych cnót powoduje instynktowne obrzydzenie, jak dzieje się to u dobrze wychowanych ludzi, reakcja ta jest przede wszystkim estetyczna, gdyż nie opiera się na refleksji i życzliwości, lecz na organicznej wrażliwości. Ponieważ jednak ta estetyczna wrażliwość jest skutkiem sumiennej praktyki, a także ze względu na to, że gdy jest bardziej stała i zaraźliwa, a przez to z większą mocą osiąga społeczne dobro niż wymagająca znoju cnota, całkiem poprawnie można ją określić jako moralną. Ta *καλοκάγαθία*² to estetyczne upomnienie się o moralne dobro i być może najpiękniejsze zwieńczenie ludzkiej natury.

Ta skłonność zasad przedstawiających do tego, by stać się niezależną władzą i uzyskać wewnętrzną wartość, czasem jest jednak szkodliwa. Staje się ona zarzewiem konfliktów między uczuciem i sprawiedliwością, między intuicyjną i utylitarystyczną moralnością. Każda ludzka reforma jest potwierdzeniem pierwszeństwa podstawowych korzyści człowieka nad autorytetem ogólnych zasad, które całkowicie przestały reprezentować owe korzyści, lecz wciąż zyskują bałwochwalcze uwielbienie ludzkości. Nie tylko rycerskość i religia są narażone na pogrążanie się w tym obyczajowym zabobonie. Powstaje on wszędzie, gdziekolwiek abstrakcyjne dobro zastąpiło swój konkretny odpowiednik. Wykrętność skąpca jest tego typowym przypadkiem, a podobne zachowanie stanowi etyczną zasadę postępowania połowy naszej zacnej ludności. Aby praktykować pewne przydatne nawyki, ludzie poświęcili korzyść, która była ich pierwotną podstawą i uzasadnieniem. Dąży się do odrobiny wiedzy kosztem wielkości umysłu, do bogactw – kosztem wygody i wolności.

² [Starogreckie pojęcie określające połączenie dobra i piękna. Pojęcie *καλοκάγαθία* po raz pierwszy zostało wprowadzone najprawdopodobniej przez Arystotelesa].

Ten błąd jest tym bardziej zwodniczy, gdy pochodny cel sam w sobie ma pewien estetyczny urok, taki jak stoicka idea odgrywania swej roli w rozległym dramacie różnych spraw, niezależnie od tego, czy komukolwiek przyniesie to jakąkolwiek korzyść; coś takiego jak namiętność skąpca wygląda nieco zwyczajniej, gdy jego wzrok jest zafascynowany nie tylko liczbami na koncie bankowym, lecz także blaskiem złotego złota. Marność odgrywanej tragicznej roli i chwała świadomego samopoświęcenia mogą w równym stopniu stać się przedmiotem bezpośredniej fascynacji. Wiele irracjonalnych maksym osiąga w ten sposób pewien rodzaj szlachetności. Przedmiot uznaje się wówczas za najwyższe dobro, mające wartość nie tylko ze względu na coś innego, ale także wartość wewnętrzną, która nie jest jedynie sposobem realizowania innych wartości, lecz tkwi ona właśnie w jej realizowaniu.

Dla chrześcijan posłuszeństwo Bogu, podobnie jak dla stoików zgodność z prawami przyrody i rozumu, jest postawą, która ma pewną emocjonalną i uczuciową wartość, niezależną od jej pierwotnego uzasadnienia za pomocą maksym użyteczności. Ta emocjonalna i namiętna siła stanowi istotę fanatyzmu, czyni imperatywy kategorycznymi i pomimo ich jednostronności i niesprawiedliwego traktowania rozmaitych żądań ludzkiej natury, daje im absolutną władzę nad sumieniem. Posłuszeństwo Bogu lub też rozumowi może pierwotnie przedstawiać się człowiekowi jedynie jako najpewniejszy i ostatecznie najmniej bolesny sposób zrównoważenia jego celów i pogodzenia ze sobą jego pragnień. Nawet najbardziej gwałtowne natury uznają tę sankcję za coś tak koniecznego, że żaden męczennik nie poszedłby na stos, gdyby nie wierzył, że w dniu Sądu Ostatecznego moce natury nie będą po jego stronie. Jednak ludzki umysł stanowi republikę targaną burzami i prawa, które ustanawia dla osiągnięcia jej największego dobra, nie mogą być wprowadzone bez pewnego poświęce-

nia, bez zduszenia wielu poszczególnych impulsów. Gdy tylko odkrywamy, że głosowi rozumu czy też nakazowi Boga, które mają na względzie osiągnięcie największego możliwego zadowolenia, przeciwstawiają się rozmaite rozproszone i nieposłuszne im siły, te ostatnie zostają od tej chwili określone mianem złych. Bezrefleksyjna świadomość, zapominając o pośrednim źródle swego własnego dostojeństwa, zyskuje wtedy uroczystą oraz niezrównaną bezpośredniość, jak gdyby jej dekrety miały absolutnie i zasadniczo autorytatywny charakter i nie przynależały do tego czy innego dnia, przy czym nikt nie potrafi powiedzieć, skąd one się wzięły. Instynkt z jeszcze większą łatwością dokonuje takiej mistyfikacji, gdy wprowadza w ruch interesowną i pełną silnych namiętności wyobraźnię. W najwyższym stopniu efekt ten powstaje zarówno w nabożnym i racjonalnym sumieniu absolutysty, jak i w miłosnej namiętności. W obu przypadkach przedmiot, ku któremu się dąży i który bardzo dobrze nadaje się do tego, aby budzić entuzjazm, jest obdarzony pewną indywidualnością, określonością i wyjątkowością; żar uczucia stapia różne procesy wolicjonalne w świadomość jednego zachwycającego wpływu, pod jakim jesteśmy.

Jakkolwiek ludziom, dla których najważniejsze są działania i elokwencja, cała złożoność tej kwestii może wydawać się czymś złudnym, nie powinno to zwieść krytyka ludzkiej natury. W oczywisty sposób, jeśli abstrakcyjne dobra nie czerpią swej wartości z doświadczeń, do których się odnoszą, to muszą ją posiadać same w sobie; są to idee, które sprawiają radość wyobraźni i mają na nią przemożny wpływ. Ta wewnętrzna zaleta, jaką posiadają pewne zasady i metody, nie jest mniej czy bardziej realna przez to, że ma w pewnym sensie charakter estetyczny. Jedynie toporny utylitaryzm, który pozbawia ludzką naturę wyobraźni, a przynajmniej prześlizguje się nad jej ogromnym wpływem na nasze szczęście, mógłby nie uznać ich wyż-

szości nad innymi, które pod względem praktycznym są równie dobre.

Gdyby można było pokazać, że na przykład w danym przypadku monarchia może zabezpieczyć społeczne dobro równie dobrze jak jakiegokolwiek inne formy rządów, przedkładano by ją nad nie i bez wątpienia ustanowiono by ją ze względu na jej wyobrażoną i dramatyczną wyższość. Jeśli jednak jakaś partia, oślepiąona tą jej nieco iluzoryczną zaletą, poświęciłaby na jej rzecz ważny interes publiczny, to niesprawiedliwość ta wyszłaby na jaw. Gdy sytuacja jest wątpliwa, sam naród, w sposób niepozabawiony bolesnych konfliktów, decyduje o tym, ile może poświęcić, aby zaspokoić swe uczuciowe potrzeby. Najważniejsze jednak jest to, abyśmy pamiętali, że względna lub praktyczna wartość jakiejś zasady to jedno, a wartość wewnętrzna lub estetyczna – to drugie, a także to, że słusznie można uznać, iż tylko ta ostatnia wygrywa w starciu z możliwymi zewnętrznymi trudnościami. Zawsze, gdy odrzuca się to porównywanie i bilansowanie ostatecznych korzyści różnego rodzaju ze złością, aby wybrać jakąś absolutną zasadę, która leży u podstaw wzgardy dla ludzkiego cierpienia i szczęścia, skutkiem jest jakiś prywatny i wydumany system etyki pozbawionej praktycznych sankcji. Stanowi to dowód, że przesądna wyobraźnia najechała trzeźwe i praktyczne królestwo moralności.

7. Estetyczna i fizyczna przyjemność. Gdy z rozwąą oddzieliśmy intelektualne i moralne sądy od tego, czego dotyczy nasz temat, okazało się, że mamy zajmować się jedynie postrzeganiem wartości, i to tylko pozytywnych oraz bezpośrednich. Lecz nawet to rozróźnienie nie określiło jeszcze najbardziej godnej uwagi właściwości poczucia piękna. Wszystkie przyjemności mają wewnętrzną i pozytywną wartość, ale nie wszystkie są postrzeganiem piękna. W rzeczywistości przyjemność jest istotą

tego postrzegania, lecz najwyraźniej w tej właśnie przyjemności zawiera się pewna złożoność, której brakuje w innych i która jest podstawą dokonanego przez świadomość i język rozróżnienia między nią i pozostałymi przyjemnościami. Pouczające będzie odnotowanie stopni tej odmienności.

W najmniejszym stopniu postrzeganie piękna przypominają przyjemności cielesne. Oczywiście, przez cielesne przyjemności rozumiemy więcej niż przez przyjemności tkwiące w samym ciele; do tych ostatnich mogłyby zaliczać się one wszystkie, równie dobrze jak wszystkie formy i składowe świadomości. Estetyczne przyjemności są uwarunkowane fizycznie, gdyż zależą od aktywności oka i ucha, od pamięci i innych umysłowych funkcji mózgu. Lecz poza studiami z zakresu psychologii nie łączymy tych przyjemności z ich cielesnym umiejscowieniem. Idee, z którymi przyjemności estetyczne są skojarzone, nie są ideami ich cielesnych przyczyn. Na odwrót, przyjemności, które nazywamy fizycznymi i które traktujemy jako niższe, to te, które zwracają naszą uwagę na pewną część naszego własnego ciała i powodują, że żaden przedmiot nie jawi się nam równie wyraźnie jak organ, w którym powstają.

W tym właśnie tkwi bardzo wyraźna różnica między fizyczną a estetyczną przyjemnością; narządy związane z tą ostatnią muszą być niewidoczne, nie mogą przechwycić naszej uwagi, lecz muszą przenieść ją bezpośrednio na jakiś zewnętrzny przedmiot. Większe znaczenie i zasięg estetycznej przyjemności są zatem całkiem zrozumiałe. Dusza jest niejako zadowolona z tego, że zapomina o swym powiązaniu z ciałem, i z tego, że wyobraża sobie, iż może przemierzyć cały świat i swobodnie zmieniać przedmioty swych myśli. Umysł przechodzi od Chin do Peru bez jakiegokolwiek świadomej zmiany w miejscowych napięciach ciała. Ta iluzja uwalniania się od cielesnej powłoki daje wiele radości, podczas gdy pograżenie się we własnej osobie i ograniczenie się do pewnych organów ciała nadaje naszej świadomości odcień

pospolitości i interesowności. Ogólna ubogość skojarzeń, które łączą się z przyjemnościami fizycznymi, również pomaga wyjaśnić ich stosunkową prostotę.

8. *Differentia przyjemności estetycznej nie jest jej bezinteresowność.* Powiadano niekiedy, że różnica między przyjemnością a poczuciem piękna polega na niesamolubności zadowolenia estetycznego. Mówi się, że inne przyjemności zadowolają nasze zmysły i uczucia, natomiast w kontemplacji piękna wnosimy się ponad samych siebie, uczucia cichną, my zaś jesteśmy szczęśliwi z odkrycia dobra, którego wcześniej nie pragnęliśmy osiąść. Malarz nie patrzy na źródło wody oczyma spragnionego człowieka, a na piękną kobietę oczyma satyra. Twierdzi się, że różnica polega na nieosobistym charakterze przyjemności. Jest to jednak różnica intensywności i delikatności, nie zaś natury, i zdaje się zadowalać jedynie najmniej estetyczne umysły³.

Po drugie, owa domniemana bezinteresowność przyjemności estetycznej w rzeczywistości nie jest czymś fundamentalnym. Uznanie, jakim darzymy jakiś obraz, nie jest tożsame z chęcią

³ Schopenhauer, który tak często się do nich odwoływał, był dobrym krytykiem, ale jego psychologia wielce ucierpiała na jego pesymistycznych uogólnieniach własnego systemu. Tym, o co mu chodziło, było ukazanie, że wola jest czymś złym, i gdy poczuł, iż piękno jest czymś dobrym, albo nawet świętym, pospiesznie przekonał sam siebie, że bierze się ono ze stłumienia woli. Jednak nawet w jego systemie to stłumienie jest jedynie względne. W percepcji piękna rzeczywistość nieobecne jest pragnienie indywidualnych przedmiotów, lecz wciąż jeszcze obecne jest pierwotne umiłowanie ogólnego typu i zasad rzeczy, które stanowi pierwszą iluzję absolutu i które prowadzi go do fatalnego eksperymentu kreacji. Tak więc, jeśli pominiemy schopenhauerowską mitologię, nawet u niego odnajdziemy to, że piękno daje zadowolenie pewnym niejasnym i ukrytym żądaniom naszej natury, dokładnie tak samo, jak poszczególne przedmioty dają bardziej specyficzne i chwilowe przyjemności naszej zindywidualizowanej woli. Psychologia Schopenhauera była jednak zbyt niejasna i ogólnikowa, aby zanalizować owe tajemnicze doznania.

jego nabycia, lecz jest – albo przynajmniej powinno być – blisko związane z ową chęcią i ją poprzedza. Piękności natury i sztuk plastycznych nie zużywają się, gdy są źródłem przyjemności; zachowują całą swą moc, z jaką wywierają wpływ na kolejnego widza. Jest to jednak przygodna okoliczność, a te przedmioty estetyczne, do istoty których należy zmiana i które z czasem przestają istnieć, jak inscenizacje teatralne, to rzeczy budzące przyjemność będącą przedmiotem rywalizacji i pożądania jak każda inna przyjemność. Nawet piękne dzieła plastyczne często mogą być podziwiane zaledwie przez garstkę ludzi, ze względu na konieczność podróży i inne utrudnienia związane z dotarciem do nich, a skoro tak, to owa przyjemność estetyczna jest tak samo przedmiotem egoistycznego pragnienia jak wszelkie inne.

Wydaje się raczej, że owa teoria stara się wyrazić następującą prawdę: gdy dążymy do przyjemności estetycznych, nie mamy na myśli kolejnych przyjemności, nie mieszamy zadowolenia płynącego z próżności i posiadania z przyjemnością kontemplacji. Rzeczywiście tak jest, lecz ta sama prawda leży u podstaw wszelkich pragnień i przyjemności. Każda rzeczywista przyjemność jest w pewnym sensie bezinteresowna. Nie dąży się do niej ze względu na jakieś wyższe motywy, a tym, co przepelnia umysł, nie jest kalkulacja, ale zabarwiony emocją obraz pewnego przedmiotu czy zdarzenia. Dla wyrobionej świadomości pojęcie jaźni może być często kamieniem probierczym jej upodobań, lecz to ja, którego satysfakcja i korzyść może być celem życia człowieka, samo jest jedynie zbitką celów i wspomnień, które kiedyś miały swe bezpośrednie przedmioty, obdarzane niewymuszonym i altruistycznym zainteresowaniem. Każda z satysfakcji, które razem składają się na samolubność, jest naturalna i nie bardziej samolubna niż najbardziej altruistyczne, bezosobowe uczucie. Samolubność składa się z mnóstwa niesamolubności. W czyichś naturalnych pragnieniach i afektach brakuje odniesienia do owej

nominalnej istoty określanej mianem jaźni, a jednak człowieka pochłoniętego swymi pokarmami i napojami, swymi domami i ziemią, dziećmi i psami nazywa się samolubnym, bo choć zainteresowania te są dlań naturalne i instynktowne, to jednak nie dzieli on ich z innymi. Niesamolubny jest ten, kto z natury bardziej uniwersalnie orientuje się w świecie i kto ma bardziej rozległe zainteresowania.

Ponieważ jednak myśli mogą być bezinteresowne jedynie w odniesieniu do jakiegoś przedmiotu, a nie podmiotu czy sprawcy, gdyż wszystkie myśli są myślami kogoś, tak też niesamolubne zainteresowanie musi być czyjś zainteresowaniem. Jeśli nie byłibyśmy zainteresowani pięknem, jeśli dla naszego szczęścia nie miałyby znaczenia, czy rzeczy są piękne, czy brzydkie, wykazalibyśmy się nie tyle najwyższym stopniem estetycznej zdolności, ile jej całkowitym brakiem. Dlatego też bezinteresowność tej przyjemności jest taka jak wszystkich podstawowych i intuicyjnych satysfakcji, które nie są uwarunkowane w żaden inny sposób, jak tylko przez odniesienie do pewnego sztucznego ogólnego pojęcia, takiego jak pojęcie mnie samego, którego wszelka siła działania musi pochodzić z autonomicznej energii jego składowych elementów. Dbam o siebie samego, ponieważ „ja sam” to nazwa dla rzeczy, które leżą mi na sercu. Ustanowienie słownego wymysłu, jakim jest osobowość, i uczynienie zeń przedmiotu troski niezależnie od korzyści, które były jego treścią i istotą, zmienia moralistę w pedanta, a etykę w przesąd. Ja, będące przedmiotem *amour propre*⁴, jest idolem plemienia⁵, które, nim jego kult zostanie usprawiedliwiony przez rozum, trzeba porozdzielać na pierwotne przedmiotowe korzyści, które się pod nim kryją.

⁴ [Miłość własna].

⁵ [W tym miejscu Santayana odnosi się do znanej koncepcji idoli F. Bacona. Idole plemienia (*idola tribus*) oznaczają powszechne błędy poznawcze, typowe dla ogółu ludzi].

9. *Differentia przyjemności estetycznej nie leży w jej powszechności.* Domniemana bezinteresowność naszego umiłowania piękna przechodzi w jeszcze jedną jego cechę, często uznawaną za podstawową – w jego powszechność. Powiada się, że przyjemności zmysłów nie mają w sobie żadnego dogmatyzmu, że cokolwiek sprawia mi przyjemność, nie pociąga za sobą pewności co do tego, że będzie to miało zdolność sprawiania przyjemności innym. Gdy jednak osądzam rzecz jako piękną, mój sąd oznacza, że rzecz jest piękna w sobie lub (wyrażając to samo bardziej krytycznie) że powinna wydawać się taka wszystkim. Zgodnie z tą koncepcją domaganie się powszechności jest istotą estetyki, tym, co percepcję piękna czyni nie tyle doznaniem, ile sądem. Niemożliwe byłyby jakiekolwiek twierdzenia estetyki, a wszelka krytyka byłaby arbitralna i subiektywna, gdybyśmy nie przyznali naszemu sądowi paradoksalnej powszechności, której filozoficzne implikacje będziemy mogli dopiero rozwinąć. Szczęśliwie jednak nie musimy wchodzić do labiryntu, do którego prowadzi ta metoda, istnieje bowiem dużo prostsza i łatwiejsza droga badania takich kwestii; polega ona na zakwestionowaniu takich twierdzeń i przeanalizowaniu ich oraz poszukiwaniu ich podstaw w ludzkiej naturze. Dopóki tego nie dokonamy, powinniśmy zaryzykować i rozwinąć to naturalne nieporozumienie czy też nieściskość myślenia do postaci rozbudowanej konstrukcji, dzięki czemu ujrzymy, jak stają się one całkowicie błędnym przesądem.

Nie będzie trudno wykazać, że takim naturalnym błędem jest roszczenie estetycznej przyjemności do uniwersalności. W kwestiach estetycznych ewidentnie brak ostatecznej zgody, a ta, którą w nich można spotkać, opiera się na podobieństwie pochodzenia ludzi, ich natury i okoliczności, w jakich się znajdują; tam, gdzie istnieje takie podobieństwo, pojawia się identyczność wszelkich sądów i doznań. Czymś bezsensownym jest

twierdzenie, że to, co dla kogoś jest piękne, *powinno* być piękne także dla kogoś innego. Jeśli obie osoby mają jednakowe zmysły, podobne skojarzenia i dyspozycje, to ta sama rzecz jest piękna dla nich obu. Jeśli te osoby z natury się różnią, to formy, która dla jednej jest czarująca, druga osoba może nawet nie dostrzec, gdyż inaczej klasyfikuje i różnicuje postrzeżenia; to, co dla pierwszej z nich było doskonałą całością, druga może postrzegać jako jakiś odrażający, oderwany fragment lub bezkształtne nagromadzenie rzeczy, skoro jedność przedmiotu całkowicie pokrywa się z jednością jego funkcji i użycia. Niedorzecznie jest twierdzić, że to, czego ktoś nie dostrzega, *powinno* wydawać mu się piękne. W ewidentny sposób warunkiem owego zobowiązania do rozpoznawania tych samych jakości jest posiadanie tych samych zdolności umysłowych. Jednakże nie istnieją dwie takie osoby, które miałyby dokładnie te same zdolności i dla których dwie rzeczy miałyby dokładnie taką samą wartość.

To, co w luźny sposób jest wyrażone w postaci twierdzenia głoszącego, że każdy powinien widzieć takie czy inne piękno, sprowadza się do tego, że dostrzegłby je, gdyby tylko jego uzdolnienie, wykształcenie i uwaga były takie, jakich domaga się nasz ideał; źródła owego idealnego wzorca, do którego ktoś taki powinien pasować, są złożone, jednakże można je odkryć. Sprawia nam pewną przyjemność na przykład to, że inni podzielają nasz sąd, nie znosimy zaś kogoś, kto różni się od nas, jeśli nie ze swej natury, to przynajmniej tym, co mówi, i sądami, które wydaje. Czujemy się szczęśliwi, gdy widzimy, jak nasze sądy są powszechnie akceptowane; utwierdzamy się wówczas w naszych przekonaniach, co do których mamy wiele wątpliwości. Nie potrafimy odnaleźć podstaw naszego smaku w naszym własnym doświadczeniu i dlatego nie poszukujemy ich tam. Gdybyśmy byli pewni własnego zdania, wolelibyśmy przyzwolić, aby inni mieli doznania i zwyczaje w naturalny sposób odmienne od

naszych. Postępujemy podobnie jak ktoś, kto jest świadomy, że mówi w swym języku z akcentem mieszkańca stolicy, i otwarcie, z radością to przyznaje; zajmują go i sprawiają mu przyjemność obserwacje odmienności języka, jakie zauważa u prowincjuszy, którzy zawsze z zazdrością przyglądają się, jak wskazując na autorytet dawnych czasów, uzasadnia on to, że mówi inaczej niż oni. Tak oto ludzie, którzy sami nie żywią żadnych odczuć i nie wiedzą, dlaczego mają wydawać sądy, zawsze usiłują wykazać uniwersalność stojących za nimi racji.

Dlatego też słabość i pobieżność naszych własnych sądów nie może znieść sprzeczności. Czujemy wstręt do wątpliwości drugiego człowieka, jeśli nie możemy powiedzieć mu, dlaczego sami jesteście o czymś przekonani. Zgodnie z naszym idealnym wyobrażeniem inni ludzie powinni zgodzić się z naszym osądem i chociaż moglibyśmy uznać za głupotę tego typu żądania w odniesieniu do istoty wielce różniącej się od ludzkiej, to możemy być na tyle nierozsądni, by wymagać, aby ludzie wszystkich ras podziwiali ten sam styl architektoniczny, a wszystkie epoki – tych samych poetów.

Roszczenie to wspomaga też realnie istniejąca w historii powszechnej wielka jedność ludzkiego smaku. Z zasady jest ono jednak nie do utrzymania. Zdolność wszystkich ludzi do docenienia prawdziwej wartości dzieła wyobraźni ma niewiele wspólnego z ową jednością; prawdziwym sprawdzianem jest stopień i rodzaj satysfakcji, jaki może ono dać temu, kto docenia je najbardziej. Symfonia nic by nie straciła, gdyby połowa ludzkości była stale głucha, jak faktycznie niemal każdy z ludzi głuchy jest na zawilłość jej harmonii; lecz straciłaby o wiele więcej, gdyby nie istniał żaden Beethoven. Więcej nawet: niezdolność do oceny pewnych typów piękna może być warunkiem *sine qua non* docenienia innych jego rodzajów. Największa zdolność zarówno cieszenia się sztuką, jak i tworzenia jej jest wysoce wyspecjali-

zowana i elitarna i dlatego najświetniejsze epoki w dziejach sztuki były często niezwykle nietolerancyjne.

Obelgi rzucane przez jedną szkołę w kierunku innej, choć z filozoficznego punktu widzenia są oznaką zepsucia, z punktu widzenia sztuki są znakiem zdrowia, ponieważ wskazują na to, że w istotny sposób docenia się pewne rodzaje piękna, że umiłowanie ich przerodziło się w zawistną namiętność. Z pewnego punktu widzenia można potępić architektów, którzy, jak Karol V, budujący swój masywny pałac jako część Alhambry, do niedoskonałości budowli antycznych dodali swoje własne pomysły. Choć wiele przez to popsuli, to jednak wykazali się olbrzymim zaufaniem do swych własnych intuicji, dumnie domagając się uznania ich własnego smaku, które jest największym dowodem estetycznej szczerości. Przeciwnie, nasze własne niezdecydowanie, eklektyzm i umiłowanie antyku są symptomami niemocy. Jeśli bylibyśmy mniej uczeni i mniej sprawiedliwi, moglibyśmy być bardziej sprawni. Jeśli nasza ocena byłaby mniej ogólna, mogłaby być bardziej rzeczywista, a jeśli wytrenowalibyśmy naszą wyobraźnię na tym, co wyjątkowe, mogłaby osiągnąć swój własny charakter.

10. Differentia przyjemności estetycznej: jej obiektywizacja.

W twierdzeniu o powszechności sądów estetycznych tkwi jednak coś więcej niż chęć uogólnienia naszych własnych poglądów. Znajduje w nim swój wyraz ciekawe, choć dobrze znane zjawisko psychologiczne, a mianowicie przekształcenie pewnego elementu doznaniowego we właściwość rzeczy. Jeśli mówimy, że inni ludzie powinni widzieć piękno, które my widzimy, to jest tak dlatego, że uważamy, że piękno to *tkwi w przedmiocie*, jak kolor, proporcje czy rozmiar. Nasz sąd wskazuje nam jedynie na postrzeżenie jakiegoś przedmiotu i pozwala odkryć, że przedmiot ten jest czymś zewnętrznym, że istnieje jakaś zewnętrzna

doskonałość. Jednak pojęcie to jest z gruntu niedorzeczne i wewnętrznie sprzeczne. Jak bowiem widzieliśmy, piękno stanowi pewną wartość, nie można go pojąć jako coś niezależnie istniejącego, co oddziałuje na nasze zmysły i co w związku z tym postrzegamy. Istnieje ono w samym postrzeżeniu i nie może istnieć gdzie indziej. Piękno, które nie jest postrzegane, to przyjemność, której się nie odczuwa, a zatem sprzeczność. Jednak nowożytna filozofia nauczyła nas, że to samo można powiedzieć o każdym elemencie świata percepcyjnego: wszystko jest doznaniem, a składanie z nich przedmiotów, które wyobrażamy sobie jako stałe i zewnętrzne, jest nawykowym działaniem naszego intelektu. Gdybyśmy nie organizowali i klasyfikowali postrzeżeń, a na świat chaosu nie nakładalibyśmy ram świata konwencjonalnych i rozpoznawalnych przedmiotów, nie moglibyśmy badać i zachowywać na dłużej rozproszonych doświadczeń naszego życia.

Współczesne teorie percepcji wyjaśniają, jak to się dzieje. Przedmioty zewnętrzne zazwyczaj oddziałują jednocześnie na kilka różnych zmysłów, przez co kojarzone są ze sobą poszczególne wrażenia. Także powtarzane doświadczenia jednego przedmiotu są kojarzone ze sobą ze względu na wzajemne podobieństwo; stąd pochodzi dwojaka tendencja do zlewania się ze sobą i jednoczenia w pojedynczym postrzeżeniu, do którego dołącza się nazwę, grupy takich wspomnień i reakcji, których rzeczywistą przyczyną ma być jedna zewnętrzna rzecz. Gdy jednak takie postrzeżenie jest już ukształtowane, jest ono czymś wyraźnie różnym od owych pojedynczych doświadczeń, z których wyrosło. Jest czymś stałym, podczas gdy tamte są zmienne. Są one jedynie jego cząstkowymi aspektami i oglądami. Dlatego też owo pojęcie staje się realnością, materia zaś, z którego zostało wytworzone – zaledwie jego przejawem. Różnice między substancją i cechą, rzeczywistością i zjawiskiem, materią i umysłem nie mają żadnego innego źródła.

Przedmioty, które pojmujemy w taki właśnie sposób i odróżniamy się od naszych idei, są zrazu złożone ze wszystkich wrażeń, doznań i wspomnień, które podlegają kojarzeniu i które wpadają w wir łączącej wszystko wyobraźni. Każde doznanie, jakie otrzymujemy za sprawą rzeczy, pierwotnie traktuje się jako jedną z jej cech. Jednakże doświadczenia, a także praktyczna potrzeba prostszego pojęcia struktury przedmiotów, każą nam stopniowo zredukować jakości przedmiotu do pewnego minimum i uważać, że większość postrzeżeń jest efektem, jaki budzi w nas kilka cech. Tych kilka pierwotnych cech, takich jak rozciągłość, przy których niezależnym i realnym istnieniu obstajemy, wystarcza nam, aby wyjaśnić porządek naszych doświadczeń. Cała reszta, na przykład kolor, zostaje relegowana do sfery subiektywnej, uznana jedynie za skutek tkwiący w naszym umyśle, za zjawiska i jakości wtórne.

Jednakże uzasadnienie tego rozróżnienia jest jedynie praktyczne. To tylko wygoda i ekonomia myślenia określają, jaką kombinację naszych doznań będziemy dalej obiektywizować i traktować jako przyczynę pozostałych. Wszystkie one mają prawo i mogą być obiektywne, gdyż wszystkie są wcześniejsze względem wytworu myśli, dzięki któremu oddzielamy pojęcie od tego, z czego powstało: rzecz od naszych doświadczeń.

Jakości, które pojmujemy teraz jako przynależne rzeczywistym przedmiotom, są w większości obrazami wzroku i dotyku. Jednym z pierwszych skutków, które traktowano jako wtórne, były oczywiście przyjemności i przykrości, ponieważ uznanie, że tkwią one w przedmiotach, miałoby niewiele wspólnego z inteligentnym i skutecznym działaniem. Jednak emocje mogą zasadniczo podlegać obiektywizacji w takim samym stopniu jak wrażenia zmysłów, dlatego łatwo nam wierzyć, że pierwotna i niedoświadczona świadomość wołała zaludniać świat cieniami swych własnych lęków i namiętności niż projekcjami zrozu-

miałych, matematycznych konceptów, których nie mogła jeszcze sformułować.

Ten animistyczny i mitologiczny nawyk myślenia wciąż utrzymuje się na obrzeżach poznania, gdzie nie ma miejsca na mechaniczne wyjaśnienia. W nas samych, gdzie obserwacja jest trudna ze względu na bliskość, w zawiłym chaosie zwierzęcego i ludzkiego życia, wciąż odwołujemy się do skuteczności woli i idei, podobnie jak w przypadku odległych ciemności kosmosu i problemów religijnych. Lecz między nimi, w całym królestwie dnia powszedniego, gdzie mechaniczna nauka osiągnęła postęp, włączenie emocjonalnych bądź uczuciowych elementów do pojęcia rzeczywistości byłoby obecnie absurdalne. Nasza idea rzeczy jest złożona wyłącznie z elementów postrzeżeń, z idei kształtu i ruchu.

Piękno przedmiotów tworzy jednak wyjątek od tej zasady. Piękno jest elementem emocjonalnym, naszą przyjemnością, którą mimo tego uznajemy za jakość rzeczy. Teraz jesteśmy przygotowani, by zrozumieć naturę tego wyjątku. Uznawanie każdego oddziaływania rzeczy za element składowy jej domniemanej natury to pozostałość po skłonności, która niegdyś była powszechna. Naukowa idea rzeczy jest w wielkiej mierze abstrahowaniem od wielu postrzeżeń i oddziaływań, które owa rzecz wywołuje; idea estetyczna jest mniej abstrakcyjna, ponieważ jako integralną część ujmowanej rzeczy zachowuje naszą emocjonalną reakcję, przyjemność postrzeżenia.

Nietrudno też znaleźć podstawę tej pozostałości obiektywizacji uczuć w odczuciu piękna, choć gdzie indziej już one wygasły. Większość wywoływanej przez przedmioty przyjemności daje się łatwo odróżnić i oddzielić od samego postrzegania przedmiotu, ten bowiem musi zostać przyłożony do określonego organu, takiego jak podniebienie, albo musi dać się połączyć jak wino lub też trzeba nim manipulować, zanim jeszcze przyjem-

ność powstanie. Dlatego związek przyjemności i pozostałych elementów doznaniowych jest powierzchowny; przyjemność jest oddzielona od postrzeżenia w czasie lub zlokalizowana w innym organie, a w rezultacie rozpoznaje się ją jako skutek oddziaływania przedmiotu, lecz nie jako jego jakość. Gdy jednak przyjemny jest sam proces postrzegania, jak to się łatwo może zdarzyć, gdy intelektualne działanie, dzięki któremu elementy odczucia są powiązane i ocenione, jest przyjemne samo w sobie, wtedy dochodzi do wytworzenia pojęcia formy i substancji rzeczy, które są w naturalny sposób zachwycające; mamy wówczas przyjemność blisko związaną z samą rzeczą; jest ona nieodłączna od jej charakteru i natury i ma w nas to samo siedlisko co postrzeżenie. W takich okolicznościach oczywiście nie udaje nam się oddzielić przyjemności od pozostałych zobiiektywizowanych odczuć. Podobnie jak one, przyjemność staje się cechą przedmiotu, a nadając jej miano piękna, odróżniliśmy ją od innych przyjemności, których nie wcieliliśmy do postrzeżenia rzeczy.

11. *Definicja piękna.* Doszliśmy teraz do naszej definicji piękna, które nasze analizy pozwoliły ująć jako pozytywną, wewnętrzną i zobiiektywizowaną wartość. Mówiąc w mniej technicznym języku: piękno jest przyjemnością rozpatrywaną jako cecha jakiejś rzeczy.

Definicja ta ma na celu zebranie rozmaitych rozróżnień i utożsamień, które być może należałoby tutaj spisać nieco wyraźniej. Piękno jest wartością, to znaczy nie jest postrzeżeniem jakiegoś faktu albo jakiejś relacji, jest pewną emocją, pewnym afektem naszej natury wolicjonalnej i oceniającej. Przedmiot nie może być piękny, jeśli nie daje nikomu przyjemności: piękno, na które wszyscy ludzie pozostają obojętni, jest czymś wewnątrznie sprzecznym.

Po drugie, jest ono wartością pozytywną, poczuciem obecności czegoś dobrego, czy też (jak w przypadku brzydoty) – jego

nieobecności. Nigdy nie jest postrzeżeniem pozytywnego zła, wartością negatywną. Fakt, że jesteśmy obdarzeni poczuciem piękna, jest czystym zyskiem, który nie niesie ze sobą nic złego. Kiedy brzydota przestaje już nas bawić i zaczyna być odrażająca, staje się wówczas rzeczywiście pewnym pozytywnym złem, jednakże nie złem estetycznym, lecz moralnym i praktycznym. W estetyce prawdziwe jest powiedzenie, w etyce często tak nie-szczere, że zło jest brakiem dobra, gdyż nawet nuda i trywialność istnienia pozbawionego piękna same w sobie są nie tyle brzydkie, ile godne pożałowania i poniżające. Brak tego, co estetycznie pozytywne, stanowi zło moralne, natomiast zło estetyczne jest zaledwie względne i oznacza mniejsze estetyczne dobro niż oczekiwane w danym miejscu i czasie. Żadna forma sama nie sprawia fizycznej przykrości, choć niektóre sprawiają przykrość, jeśli nas zaskakują, nawet gdy w rzeczywistości są piękne; gdy matka zamiast swego dziecka znajduje w kołysce małego byczka, odczuwana przez nią przykrość nie ma natury estetycznej.

Dalej, w związku z tym owa przyjemność nie może dotyczyć użyteczności przedmiotu, ale jego bezpośredniego postrzegania; innymi słowy, piękno jest pewnym ostatecznym dobrem, czymś, co pozwala spełnić pewną naturalną funkcję, zaspokoić pewną fundamentalną potrzebę czy zrealizować jakąś fundamentalną zdolność naszego umysłu. Dlatego też piękno jest wartością pozytywną i wewnętrzną, jest przyjemnością. Te dwie okoliczności wystarczająco oddzielają sferę estetyki od sfery etyki. Ogólnie rzecz biorąc, wartości moralne są negatywne i zawsze odległe. Moralność dotyczy unikania zła i podążania za dobrem; estetyka dotyczy jedynie przyjemności.

Wreszcie, przyjemności zmysłowe są czymś odmiennym od postrzeżenia piękna, tak jak, ogólnie rzecz biorąc, doznanie zmysłowe odróżnia się od percepcji ze względu na obiektywizację elementów i uznanie, że ich przejawianie się to cecha rzeczy,

a nie świadomości. Przejście od doznania do postrzeżenia jest stopniowe, a droga, na której się ono dokonuje, może się czasem powtarzać. Tak też jest w przypadku piękna i przyjemności zmysłowej. Granica między nimi nie jest ostra, lecz zależy od stopnia obiektywizacji, jaki osiągnęło moje doznanie w chwili, gdy powiadam: „To sprawia mi przyjemność” lub „To jest piękne”. Jeśli jestem pewny swego i krytycznie nastawiony, prawdopodobnie powinienem użyć pierwszego zwrotu, jeśli zaś jestem wrażliwy i ulegam emocjom – drugiego. Im bardziej przyjemność jest odległa, poprzepłatana z innymi i nie daje się wyjaśnić, tym bardziej będzie się wydawać obiektywna, a z połączenia dwóch przyjemności często powstaje jedno piękno. W LIV sonecie Shakespeare’a znajdujemy takie oto słowa:

Och, ileż więcej piękna w głębie zmysłów dotrze,
Kiedy prawda w nim żłobi swoje ornamenty!
Róże wzrok olśniewają, ale jeszcze słodsze
Są przez aromat, którym pąk jest przesiąknięty.
Równie głęboka barwa krasi róże polne
Jak te, które należą do wonnej odmiany:
Głogi też mają ciernie, też tańczą swawolne,
Gdy oddech wiosny muska ich płatek rumiany;
Lecz, oko tylko ciesząc, mają w swej naturze
Samotność w ciągu życia i samotność w zgonie:
Więdną wzgardzone. Nie tak kończą wonne róże:
Konanie destyluje z nich najśłodsze wonie⁶.

Jak widzimy, jeden dodany ozdobnik przekształca „głęboką barwę”, która wcześniej była zaledwie doznaniem i zwykłym wra-

⁶ [William Shakespeare, Sonet LIV, w: tegoż, *Sonet*y, przeł. S. Barańczak, Kraków 2011, s. 91].

żeniem, w element piękna i rzeczywistości. I tak jak prawda jest tu współdziałaniem postrzeżeń, tak piękno jest współdziałaniem przyjemności. Jeśli kolor, kształt i ruch są bez słodczy aromatu jedynie z trudem piękne, jakże bardziej niezbędne są one dla samej słodczy, by ta stała się piękna! Gdybyśmy trzymali perfumy we flakonie, nikt nie pomyślałby o tym, by uznać je za piękne, doznanie, które by one nam dały, byłoby nazbyt odseparowane i ograniczone. Nie znaleźlibyśmy żadnego przedmiotu, w który doznanie to mogłoby zostać wcielone. Lecz niech zapachy te dochodzą z ogrodu, wtedy postrzegany przez nas przedmiotom dodadzą nowego zmysłowego uroku i sprawią, że będą one piękne. Dlatego też piękno tworzy obiektywizacja przyjemności. Jest ono przyjemnością zobiektywizowaną.