

Stefan Morawski  
Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku  
Polskie Wydawnictwa Naukowe, 1961

## TEORIA ESTETYCZNA E. BURKE'A \*

### WSTĘP

Istnieją przypuszczenia, że pracę estetyczną pt. *Filozoficzna rozprawa o pochodzeniu naszych wyobrażeń wzniosłości i piękna* napisał Burke już w 19 roku życia, choć wydał ją w druku dziewięć lat później.

Już w trakcie pobytu, jako student prawa, w dublińskim Trinity College, w 1744 roku z pasją interesował się zagadnieniami estetycznymi. W listach z lat 1744—47 do R. Shackletona, swego najserdeczniejszego przyjaciela, pisał, iż studiuje Longinusa i rozważa nad kwestiami piękna i wzniosłości. W Klubie Studenckim miał m. in. referaty o malarstwie jako sztuce naśladowującej rzeczywistość i o różnicy między filozofią (ape-

---

\* Podstawą tej pracy jest rozbudowany i nieco zmieniony szkic, który pod tym samym tytułem ukazał się w „Przeglądzie Filozoficznym”, XLV, 1949, z. 1/2.

Edmund Burke (1729—1797), z pochodzenia Irlandczyk, aklimatyzował się w Anglii, większą część życia spędził w Londynie. Wybitny mąż stanu, jeden z pierwszych teoretyków systemu partyjnego w parlamentarnym ustroju angielskim, *de nomine* — whig, *de facto* — torys. Od lat osiemdziesiątych przedstawiciel teorii politycznej podług której państwo jest „istotą moralną”, opartą na boskim (resp. naturalnym) porządku panującym zarówno w świecie przyrody, jak i społeczeństwa. W imię tej teorii występował w słynnym dziele pt. *Uwagi o rewolucji francuskiej* (1790) przeciw francuskim jakobinom, tj. przeciw teorii i praktyce przewrotu społecznego. John Morley (*E. Burke*, London, 1894) i B. Newman (*E. Burke*, London, 1927) pisali o nim głównie jako o polityku. Niedawno ukazało się nowe wydanie rozprawy estetycznej Burke'a w opracowaniu i ze wstępem J. T. Boultona (London — N. York, 1958). Przy ponownym opracowaniu mego szkicu sprzed trzynastu lat korzystałem z wielu cennych informacji Boultona.

Walter J. Hipple Jr (*The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, The Southern Illinois U. P., 1957) poświęcił Burke'owi oddzielny rozdział (s. 83—98) i wielokrotnie powracał do jego teorii, konfrontując ją z następcami Burke'a. Książka ta — odkrywca w całości biorąc — nie wnosi ani nowego materiału, ani nowych interpretacji w odniesieniu do teorii Burke'a. Interpretację w wielu punktach zbliżoną do tej, którą opublikowałem w r. 1949 dał Friedrich Bassenge we wstępie do nowego niemieckiego przekładu *Enquiry* (Berlin, 1956, s. 5—25).

ującą do rozumu) a poezją (zwróconą ku wyobraźni i uczuciom)<sup>1</sup>. Obie postawione tam tezy prowadziły do rozwiązań z *Enquiry*. W latach 1747—50, już po przeprowadzce do Londynu, Burke podjął robotę publicystyczną wydając pismo „The Reformer”. Pisał w nim głównie o teatrze, i to dublińskim. W Irlandii poznał Sheridana: dzięki niemu oglądał na scenie najwybitniejszych ówczesnych aktorów i nabył znaczną wiedzę o dramatach i teatrze. Doświadczenia tego okresu również przydały mu się w krystalizowaniu poglądów estetycznych. W zasadzie jednak zarys rozprawy miał być gotowy już w 1747 roku. W latach 1750—52 zaszły w życiu Burke'a dwa wypadki, które wiążą się z historią *An Philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Poznał wówczas swą przyszłą żonę, Jane Nugent, pod wpływem której — jak twierdzą zgodnie jego krytycy i biografowie — nadał ostateczny kształt swej koncepcji piękna, a niedługo później wydawcę Roberta Dodsleya, który wziął na siebie kłopoty opublikowania omawianej tu rozprawy. Trudno dociec, czy i w jakim stopniu Burke poprawiał pracę w latach 1747—56. We wstępie do 1 wydania (1757) wzmiankował, iż kilku jego uczonych przyjaciół przeczytało ją z zadowoleniem. Wiadomo jednak tylko tyle, iż otrzymał ją do lektury William Marckham, późniejszy arcybiskup Yorku. Burke wydał pracę tę anonimowo podobnie jak rok wcześniej debiutował nie podpisaną książką polityczną (*Vindication of Natural Society*), o której autorstwo podejrzewano zmarłego Bolingbroke'a. Sławę przyniosła Burke'owi rozprawa estetyczna. Recenzowano ją natychmiast i obszernie w „Literary Magazine”, II (Arthur Murphy) i w „Monthly Review”, XVI (Oliver Goldsmith); ukazało się także krytyczne sprawozdanie w „Critical Review”, III. Recenzenci byli na ogół dla książki życzliwi, ale zarzucali autorowi, iż przesłanki jego wywodów są mylne<sup>2</sup>. Burke czytał uwagi krytyczne w sposób nader rozsądny: w następnym wydaniu (z r. 1759), na którym tu się opieramy, starał się bądź je wyzyskać dla ulepszenia pierwotnego tekstu, bądź też odpowiadał na zarzuty w wielu uzupełnieniach rozwijających wątpliwe wywody. Stwierdził to sam we wstępie do drugiego wydania akcentując przy tym, iż nie widział dostatecznego powodu dla dokonania istotnych zmian w wyłożonej teorii<sup>3</sup>. Dopełnił ją natomiast metodologicznymi rozważaniami zawartymi w nowym wstępie oraz dyskursem o smaku (*Essay on taste*), który potraktował

<sup>1</sup> Por. J. Boulton, op. cit., s. XIX—XX. Główną monografią, za którą Boulton przekazuje informacje, jest praca A. P. I. Samuela *The early life, correspondence and writings of Right Hon. E. Burke*, Cambridge, 1923.

<sup>2</sup> Por. Boulton, op. cit., s. XXIII—VI.

<sup>3</sup> Wszystkie zmiany między pierwotnym a poprawionym tekstem dokładnie przebadal H. A. Wichelns w szkicu pt. *Burke's Essay on the Sublime and its Reviewers*, „Journal of English and Germanic Philology”, 1922, XXI, s. 645—61. Por. także nowe opracowanie Boultona, w którym cytowane są wypisy z recenzji krytycznych.

wał jako wprowadzenie do głównej rozprawy. W latach następnych zainteresowania estetyczne Burke'a gasną. Niemniej do lat siedemdziesiątych, wg T. W. Copelanda<sup>4</sup>, recenzował jako wydawca pisma „Annual Register” m. in. *Beauties of Painting* D. Webba, *Ossiana* Macphersona, *Unconnected Thoughts on Gardening* W. Shenstone'a.

Kiedy w r. 1789 — jak podaje Sir James Prior (*Life of E. Malone*, 1860) — Malone zaproponował mu ponowną edycję *The Sublime and Beautiful*, Burke odmówił mu stwierdzając, że odszedł już od zagadnień estetycznych, a tymczasem inni (wskazał Home'a) lepiej i pełniej rozwinęły poruszone przez niego kwestie.

Pracę napisał językiem jasnym, pozbawionym zwrotów retorycznych i ornamentów metaforycznych, którymi szafował w swych mowach politycznych, lecz nie pozbawionym patosu — szczególnie w rozdziałach dotyczących tego, co wzniosłe. Rozprawa nie była pisana w celach polemicznych, lecz dla szukania i ewentualnie znalezienia prawdy. Tak przynajmniej zapewniał autor. Kilka tylko nazwisk teoretyków z dziedziny estetyki lub teorii poznania (Arystoteles, Longinus, Locke, Addison, Hogarth, Abbé Dubos, Spence) wspominał w związku z poszczególnymi dyskusjami; natomiast obficie i często cytował *Stary Testament* oraz klasycznych i angielskich poetów (np. Homer, Wergili, Horacy, Spenser, Szekspir, Milton, Pope). Niemniej tekst zawierał sporo aluzji do innych poglądów, np. Shaftesbury'ego, Hutchesona, Crousaza, a także sporo myśli, które zostały przejęte od angielskich myślicieli bez wymieniania ich nazwisk (np. od J. Dennisa, D. Hume'a, D. Hartleya, A. Smitha, J. Baillie'a). Burke miał więc za sobą znaczną, rozległą lekturę. To zaś, że nie odwoływał się do wszystkich znanych mu poprzedników, należy przypisać jego przeświadczeniu, iż decydującą rolę w ukształtowaniu wykładanej tu teorii odegrały jego własne doświadczenia i obserwacje (por. wstęp do 2 wydania).

W metodzie wykładu Burke poszedł za Locke'em. To znaczy był: 1) analitykiem i celował głównie w analizie psychologicznej i genetycznej. Analitykiem, tj. szukał najprostszyc elementóv, sprawdzał je, czy sobie nie przeczą, i składał je w mechaniczną całość. Od strony psychologicznej, tj. metodę tę stosował głównie do zjawisk świata psychicznego. Od strony genetycznej — szukał źródeł biologicznych i fizjologicznych, które warunkują nasze reakcje psychiczne. Nie stawiał pytania sokratycko-platońskiego: „Co to jest piękno lub wzniosłość?” lecz: „Na jakim podłożu biologicznym i fizjologicznym powstają wyobrażenia piękna i wzniosłości?” Oraz 2) — był empirykiem, tj. wiedzę opierał na dokładnej i bogatej obserwacji. Zbierał możliwie największą liczbę faktów, porównywał je ze

<sup>4</sup> *Our Eminent Friend, Edmund Burke*, Yale U. P., 1949.

sobą i odróżniał, by uczynić konkluzję najprawdopodobniejszą. Podkreślał niedostateczność naszej wiedzy: „nie mamy żadnej pewnej reguły, podług której moglibyśmy postępować”<sup>5</sup>. Zalecał ostrożność w wyciąganiu ostatecznych wniosków, „nie powinniśmy próbować fruwać, skoro ledwie umiemy pętać”<sup>6</sup>. W końcu zaznaczał, że stawianie pytań, choćbyśmy nie otrzymywali gotowych na nie odpowiedzi, również ma wartość naukową: „Jeśli badanie prowadzone w ostrożny sposób zawiedzie w odkryciu prawdy, to przynajmniej odniesiemy ten pożytek, że odkryjemy błędy rozumu”<sup>7</sup>. „Kto w pracy swej sięga poza powierzchnię rzeczy [...], ten może nawet swe błędy zużytkować dla uzyskania prawdy”<sup>8</sup>. Kilkakrotnie wzmianki w tekście o Newtonie, zdają się wskazywać, iż Burke pozostawał i pod jego wpływem metodologicznym. Poszukiwał wszakże praw rządzących całą rzeczywistością, obowiązujących dla wszelkich zjawisk stałych. Podkreślał ten moment nie tylko we wstępie, ale i przy wielu okazjach, we wszystkich częściach pracy. Jego empirystyczna postawa również sięgała do Newtona — do jego wskazówki, by nie tworzyć zbytecznych hipotez.

#### TEORIA

*Philosophical Enquiry* składa się z pięciu ksiąg, każda księga podzielona jest na rozdziały i każdy rozdział do pewnego stopnia stanowi osobną całość, gdyż zwykle omawia jeden temat. Nie sposób jednak analizować poszczególne rozdziały w oderwaniu od innych, gdyż wszystkie się uzupełniają i wyjaśniają nawzajem. Podobnie ma się rzecz z księgami. Każda z nich poświęcona jest analizie osobnego zagadnienia, lecz wszystkie analizy zająbiają się i w sumie dopiero dają rozwiązanie jednego problemu: jak powstają nasze wyobrażenia piękna i wzniosłości?

<sup>5</sup> *Enquire into the Origin*, The Harvard Classics, N. York, 1909, v. 24 (cz. I, r. 19, s. 47). W. J. Hipple Jr (op. cit., s. 85) mówi w związku z metodycznymi postulatami Burke'a o stosowaniu przez niego Millowskiej zasady udoskonalonej indukcji (*Inverse Deductive Method*), tzn. z uogólnień osiągniętych na drodze prostej indukcji wywodzi prawa rządzące naturą i sprawdza je w dalszych doświadczeniach estetycznych. Metodę tę ujawnia Hipple również w pracach Gerarda, Alisona, Stewarta. Wydaje się, że była to cecha charakterystyczna dla XVIII-wiecznej estetyki angielskiej. Hipple (op. cit., s. 306, 312/13) skłania się do tego wniosku, który formułuje w kolejnej rozprawie. Nie do przyjęcia zaś jest sąd G. Mc Kenzie (*Critical Responsiveness A Study of the Psychological Current in Later Eighteenth — Century criticism*, Berkeley, 1949 s. 88—89), iż Burke był apriorycznym racjonalistą.

<sup>6</sup> Tamże, wstęp, s. 7.

<sup>7</sup> Tamże, wstęp, s. 8.

<sup>8</sup> Tamże, cz. 1, r. 19, s. 48.

W pierwszej księdze przeprowadził Burke analizę biologiczną i psychologiczną. Stawiał dwa pytania, które można by sformułować następująco: a) jakie są źródła biologiczne naszych wyobrażeń piękna i wzniosłości? b) jaki jest materiał psychologiczny, składający się na ich doznanie?

Pierwsze pytanie dotyczy przyczyn, drugie elementów naszego przeżycia estetycznego. W związku z pierwszym dzielił popędy na dwa rodzaje: samozachowawcze oraz dotyczące obcowania z ludźmi.

W związku z drugim rozróżniał dwa rodzaje przyjemności: przyjemność zależną, kontrastową występującą po przykrości, którą nazywał zadowoleniem („*delight*”), oraz pozytywną. Jeszcze jedno rozróżnienie przeprowadził odnośnie do popędów. Pierwszy z nich, samozachowawczy, nastawiony jest na obronę organizmu przed otoczeniem i zwykle łączy się z przyjemnością zależną; drugi z nich, dotyczący obcowania z ludźmi, nastawiony jest na współżycie i łączy się zwykle z przyjemnością pozytywną. Pierwszy z nich budzi — uczucie grozy, drugi (przez popędy sympatii i naśladownictwa) — uczucie miłości.

Na podstawie tych trzech „*distinguo*” zarysowuje się podział, który jest linią przewodnią dzieła, na dwie odrębne i przeciwstawne sobie kategorie estetyczne: piękno i wzniosłość.

Piękno łączy się z popędem dotyczącym obcowania z ludźmi (wyłączywszy popęd płciowy), przyjemnością pozytywną i uczuciem miłości. Wzniosłość z popędem samozachowawczym, przyjemnością zależną i uczuciem grozy. Ilekroć odczuwamy przyjemność nie zmieszana z przykrością w związku z kimś lub czymś, to budzi się w nas uczucie sympatii i miłości. Uczucie to charakteryzuje kierunek odśrodkowy: od nas do przedmiotu „p” i dlatego powstaje ono na tle popędu społecznego. Wiąże się z kategorią estetyczną piękna, gdyż kochamy to, co nas napawa tkliwością.

I odwrotnie: ilekroć doznajemy przyjemności zmieszanej z przykrością w związku z kimś lub czymś, to budzi się w nas uczucie niepokoju, strachu i w końcu grozy. Uczucie to charakteryzuje kierunek dośrodkowy: od przedmiotu „p” do nas i dlatego powstaje ono na tle popędu samozachowawczego. Wiąże się z kategorią estetyczną wzniosłości, gdyż podziwiamy to, co nas napawa grozą.

W księgach: drugiej i trzeciej poświęconych analizie fizycznej stawiał Burke pytanie: Jakie są własności obiektywne piękna i wzniosłości? Analiza fizyczna miała wyjaśnić analizę biologiczno-psychologiczną. Jej konkluzje brzmiały: a) wzniosłe jest to, co jest groźne, b) piękne jest to, co jest tklive.

Rozważmy je po kolei:

Ad a) Jakie są cechy obiektywne odpowiadające wyobrażeniu wzniosłości? Cechą obiektywną jest to, co groźne, czyli wywołujące uczucie

grozy. Tzn. cecha „cg” (groza) jest warunkiem koniecznym i wystarczającym, by wystąpiło przeżycie estetyczne wzniosłości. Cecha „cg” występuje w trzech postaciach: 1) Jakości zmysłowych (potęga, ogrom, nieskończoność, mroczność, pustka, nagłość zmiany), tzn. co potężne, ogromne, nieskończone czy mroczne, co się nagle zmienia (przerywane dźwięki) czy to, co jest pozbawione czegokolwiek (przestrzeń bez drzew i zwierząt), to groźne, a zatem wzniosłe. 2) Jakości związanych z poprzednimi (np. barwa, światło, dźwięk), tzn. mroczne światło i mroczne barwy są groźne, a zatem wzniosłe. 3) Jakości psychicznych, cudzych (np. samotność, cierpienie, milczenie), tzn. czyjeś cierpienie czy samotność wzbudzą grozę, a zatem są wzniosłe.

Ad b) Jakie są cechy obiektywne odpowiadające wyobrażeniu piękna? Autor odpowiada najpierw, czym piękno nie jest, albo lepiej: jakie cechy obiektywne przedmiotów nie stanowią o pięknie i tym samym rozprawia się z teoriami, których nie podziela.

Piękno nie wiąże się z proporcją (teorie renesansu, Ten Kate, Hutcheson, Berkeley, Home, J. Spence): „Utrzymuje się zwykle, że piękno polega na pewnej proporcji między elementami. Rozważając tę tezę mam wiele słusznych powodów do powątpiewania, czy w ogóle pojęcie piękna należy kojarzyć z pojęciem proporcji”<sup>9</sup>. Ani z odpowiedniością budowy i funkcji organizmu (tak sądził np. Shaftesbury, Hogarth, Gerard) „istotne znaczenie celowości i proporcji: to, że oddziałują na rozum, który je pojmuje. Uczucia i wyobrażenia [...] w tym wypadku nie odgrywają roli”<sup>10</sup>. Ani z doskonałością (tak sądził np. Crousaz, Shaftesbury, Baumgarten) „Co dotyczy przedmiotów doznawanych zmysłowo [...], to doskonałość [...] na pewno nie jest przyczyną ich piękna”<sup>11</sup>. Ani w końcu z cnotą (tak sądził np. Mesnardière, Le Bossu, Scaliger) „Ten nieścisły i niewłaściwy sposób mówienia (o tym, że co piękne jest dobre i *vice versa* — *przyp. mój* — *St. M.*) sprowadził nas na błędne drogi zarówno w teorii smaku, jak i w teorii moralności”<sup>12</sup>.

Cechą pozytywną piękna jest to, co tkliwe, czyli wywołujące uczucie tkliwości. Tzn.: cecha „c” (tkliwość) jest warunkiem koniecznym i wystarczającym, by wystąpiło przeżycie estetyczne piękna.

Cecha „c” występuje w trzech postaciach: 1) Jakości zmysłowych (małość, jasność, gładkość, linia krągła, łagodna zmienność). Tzn. to, co jest małe, gładkie lub jasne, to, co się nie zmienia nagle budzi tkliwość, a zatem jest piękne. 2) Jakości związanych z poprzednimi (kształty, bar-

wy i dźwięki). Tzn. jasne barwy, kształty krągłe, jasne dźwięki budzą tkliwość, a zatem są piękne. 3) Jakości psychicznych, cudzych (np. delikatność, łagodność oka czy fizjonomii). Tzn. to, co jest delikatne, o łagodnym wyrazie oka lub ujmującej fizjonomii jest piękne, gdyż budzi tkliwość.

W księdze czwartej Burke przeszedł do analizy fizjologicznej. Postawił pytanie: „Jakie są objawy cielesne, które odpowiadają albo przyjemności pozytywnej, albo przyjemności zależnej, a zatem warunkują albo doznanie piękna, albo doznanie wzniosłości?”

Pytanie to zrodziło się prawdopodobnie z trudności, z których Burke zdawał sobie sprawę. Zaczął badania od strony genetycznej i zamierzał na nich skończyć, lecz analiza fizyczna uwikłała go w zagadnienie: „Dlaczego danym obiektywnym elementom estetycznym odpowiadają przeżycia wzniosłości i piękna?” i nie dała mu wyczerpującej odpowiedzi. Dlatego też dla wyjaśnienia stosunku podmiotu do przedmiotów użył członu pośredniczącego: objawów fizjologicznych.

Po pierwsze: dowodził, że objawom fizjologicznym odpowiadają psychologiczne. Jeżeli występuje uczucie grozy i przyjemność zależna, to występuje równocześnie stan napięcia mięśniowego i nerwowego. „Przykrość i groza — zarówno wywołują napięcia, skurcz lub gwałtowną reakcję nerwową i w ogóle działają zawsze w podobny sposób”<sup>13</sup>. Jeśli zaś występuje uczucie miłości i przyjemność pozytywna, to równocześnie występuje stan rozluźnienia mięśniowego i nerwowego „Należy więc wywnioskować, że to co piękne oddziałuje poprzez rozluźnienie całego systemu organicznego”. — „Możemy więc założyć, że [...] piękny przedmiot oddziałując na zmysły powoduje rozluźnienie (*relaxation*) mięśniowe i nerwowe i wywołuje w duszy (*mind*) uczucie miłości”<sup>14</sup>.

Po drugie: tłumaczył w jaki sposób objawom fizjologicznym odpowiadają estetyczne elementy przedmiotowe. W tym celu omawiał poszczególne cechy obiektywne wzniosłości i piękna w związku z towarzyszącym im napięciem lub rozluźnieniem mięśni i nerwów.

Np. to, co ogromne, działa na siatkówkę oka w ten sposób, że wywołuje stałe wibracje mięśni i nerwów, sprawia ból i wywołuje — wzniosłość. Albo: to, co gładkie, działa na zmysł dotyku i wzroku w ten sposób, że wywołuje rozluźnienie napięcia mięśniowego, sprawia przyjemność i wywołuje — piękno.

Oba powyższe wywody miały za zadanie — według Burke'a — ułatwić i ostatecznie wyjaśnić: przejście od własności estetycznych, obiektywnych przez warunki fizjologiczne, towarzyszące doznaniu psychicznemu (wa-

<sup>9</sup> Tamże, cz. 3, r. 2, s. 75.

<sup>10</sup> Tamże, cz. 3, r. 7, s. 89.

<sup>11</sup> Tamże, cz. 3, r. 9, s. 90.

<sup>12</sup> Tamże, cz. 3, r. 11, s. 91.

<sup>13</sup> Tamże, cz. 4, r. 3, s. 105.

<sup>14</sup> Tamże, cz. 4, r. 19, s. 120.

runek konieczny, lecz niewystarczający!) do elementów estetycznych, subiektywnych. Jednakże analiza fizjologiczna przesunęła tylko punkt ciężkości; dla ostatecznego rozwiązania zagadnienia  $p(x) = d(x)$  trzeba się było odwołać do Boga.

W pierwszych czterech księgach Burke operował przykładami z dziedziny przedmiotów naturalnych, tzn. roślinami, zwierzętami i ludźmi (oraz wyjątkowo odwoływał się do obrazów lub budowli); w księdze piątej przeprowadził analizę wyrazów stawiając pytanie: „Czy wyrazy budzą w nas przeżycia wzniosłości i piękna w ten sam sposób co przedmioty naturalne czy też inaczej?” i odpowiadając na nie wyłożył własną koncepcję poezji.

Podzielił wyrazy na trzy grupy (ks. V, r. 2): a) zbiorowe (*aggregate*), np. koń, drzewo, człowiek, b) proste abstrakcyjne (*simple abstract*), np. czerwony, okrągły, c) złożone abstrakcyjne (*compound abstract*), np. cnota, honor i zaznaczył, że słowa mogą oddziaływać w potrójny sposób (cz. V, r. 4), wywołując: a) dźwięki, b) wyobrażenia danych rzeczy, c) uczucia z nimi związane. Wyrazy pierwszej i drugiej grupy wywołują wszystkie trzy efekty, wyrazy trzeciej grupy tylko pierwszy i trzeci, gdyż połykają wyobrażenia i wydaje się nam, że są one wyłącznie dźwiękami „Tego rodzaju słowa są w rzeczywistości tylko dźwiękami”<sup>15</sup>. Poezja nie polega ani na wyrazach pierwszego rodzaju, ani też drugiego, lecz na kombinacji wyrazów złożonych abstrakcyjnych: „To połączenie słów wywołujących uczucia (*affecting*) — jest najpotężniejszym ze wszystkich narzędzi poetyckich”<sup>16</sup>. „Za pomocą słów jesteśmy w mocy stwarzać takie kombinacje (uczuć — *przyp. mój* — *St. M.*), których w żaden inny sposób nie można otrzymać”<sup>17</sup>, gdyż poezja ma za cel nie wywoływać wyobrażenia, lecz wzruszać. „W samej rzeczy, poezja i retoryka nie celują w dokładnym opisie, tak jak to czyni malarstwo: ich zadaniem jest raczej wzruszać uczuciowo niż oddziaływać przez naśladowanie”<sup>18</sup>. Nie będąc zaś „sztuką naśladowczą”<sup>19</sup>, lecz pobudzając do uczuć, poezja używa umyślnie wyrazów niejasnych, rodzących niepokój (tak jak wobec fizycznej ciemności), przezeń grozę i w końcu wzniosłość. Wzniosłość jest bowiem (choć nie wyłącznie) głównym elementem estetycznym poezji. „Wyobrażenie albo wzruszenie wywołane przez słowa [...] zakłada w znacznym stopniu doznanie wzniosłości”<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> Tamże, cz. 5, r. 2, s. 130.

<sup>16</sup> Tamże, cz. 5, r. 5, s. 135. Zdziwiająca jest zbieżność tej tezy Burke'a z współczesnymi koncepcjami semantyków angielskich — I. A. Richardsa (*The Philosophy of Rhetoric*, 1936) i W. Empsona (*Seven Types of Ambiguity*, 1930).

<sup>17</sup> Tamże, cz. 5, r. 7, s. 138.

<sup>18</sup> Tamże, cz. 5, r. 5, s. 137.

<sup>19</sup> Tamże, cz. 5, r. 6, s. 137.

<sup>20</sup> Tamże, cz. 5, r. 7, s. 139.

Łatwo się zorientować z powyższych uwag, że Burke nie był zainteresowany poezją dla jej techniki tworzenia (jak np. XVIII-wieczni szwajcarscy estetycy czy też Home i Blair), lecz ze względów na teorię piękna i wzniosłości. Podobnie miała się rzecz z jego dyskusjami o malarstwie i tragedii, najlepszym zaś przykładem jest fragmentaryczny „*pendant*” o architekturze w związku z argumentami przeciw porcji<sup>21</sup>.

Zacznijmy od malarstwa, które posłużyło Burke'owi do wykazania, czym wzniosłość nie jest (albo inaczej mówiąc: co nie może być wzniosłe). Celem malarstwa jest naśladowanie natury. „Właśnie na tym (na naśladowaniu — *przyp. mój* — *St. M.*) opiera się jedna z głównych zasad malarstwa i innych sztuk pięknych”<sup>22</sup>. Im obraz podobniejszy do modelu, tym lepszy (np. martwa natura Holendrów). Malarstwo posługuje się liniami i barwami, by wywołać w nas jasne wyobrażenie rzeczy, a nie by wzruszać. Jeśli malarz próbuje wywołać uczucie wzniosłości, to zawodzi i najczęściej mijając się z intencją własną, wywołuje uczucie śmieszności<sup>23</sup>. Malarstwo oddziałuje estetycznie przez chwilę i przede wszystkim na zmysły, a więc jego głównym (choć nie wyłącznym, gdyż Burke dopuszczał możliwość obrazu „*picturesque*”, tzn. po części literackiego) elementem jest piękno: „malarstwo ze względu na to, że wywołuje przyjemność z naśladowania, działa na nas po prostu w ten sposób, że przedstawia pewien obraz, ale nawet w malarstwie umiarkowana niejasność wzmacnia efekt obrazu”<sup>24</sup>.

W teorii tragedii Burke poszedł za Arystotelesem. Celem tragedii jest *katharsis*, tzn. oczyszczenie uczuć litości i strachu. Burke'a nie interesowała technika budowania tragedii (jak np. Drydena); dla niego ważne było to, że tragedia jest piękna, jeśli budzi sympatię, wzniosła, jeśli budzi grozę. Najważniejszym zaś zagadnieniem było to, że działanie estetyczne tragedii nie polega na poczuciu fikcji<sup>25</sup>. Wprost przeciwnie, im tragedia bliższa jest prawdziwym wydarzeniom, tym jest lepsza. „Im bliższa jest rzeczywistości i im bardziej wyłącza jakiegokolwiek wyobrażenie fikcji, tym doskonalsze jest jej oddziaływanie”<sup>26</sup>. Kryterium jej najwyższej wartości jest zatem maksymalne prawdopodobieństwo.

<sup>21</sup> Tamże, cz. 3, r. 4.

<sup>22</sup> Tamże, cz. 1, r. 16, s. 44.

<sup>23</sup> Tamże, cz. 2, r. 4, s. 54.

<sup>24</sup> Tamże, cz. 2, r. 4, s. 53.

<sup>25</sup> O ówczesnych angielskich próbach rozstrzygnięcia problemu radości estetycznej czerpanej z widoku cudzych nieszczęść (tragedia) por. W. K. Wimsatt Jr and C. Brooks *Literary Criticism, a short history*, N. York, 1957, cz. 2, r. 14.

<sup>26</sup> *Enquiry*, wyd. cyt., cz. 1, r. 15, s. 42.

## ZESTAWIENIE

*Podwójność kategorii estetycznych.* Istnieją dwie odrębne i przeciwstawne sobie kategorie estetyczne: wzniosłość i piękno. Piękno i wzniosłość są kategoriami estetycznymi, gdyż wywołują przyjemność, pierwsze — przyjemność czystą, pozytywną, druga — przyjemność zmieszana z przykrością (zadowolenie). Każdej z nich odpowiadają odmienne własności fizyczne, biologiczne, fizjologiczne i psychologiczne. Brzydota — kontrastowe przeciwieństwo piękna może być — choć nie musi — elementem składowym wzniosłości. To co wzniosłe kojarzy nam się z doskonałością i wzbudza cześć. To co piękne kojarzy się z brakiem doskonałości i wzbudza uczucia opiekuńcze. (Por. tabelę dychotomii na s. 30).

Burke wiedział o tym, że tak ostre rozgraniczenie obu pojęć jest teoretycznym uproszczeniem. W rzeczywistości spotyka się przedmioty łączące pewne własności piękna z pewnymi własnościami wzniosłości, np. gładkie, lecz bardzo duże, i takie Burke nazywał nie pięknymi, lecz ładnymi (*fine*). Lecz przedmioty odczuwamy i nazywamy pięknymi lub wzniosłymi zależnie od tego, jakie w nich cechy obiektywne przeważają. „Jeśli właściwości przypisywane wzniosłości lub pięknu nieraz łączą się ze sobą, to czy to oznacza, że są one tożsame? [...] musimy wiedzieć [...] jaka jest ta dominująca własność przedmiotu, która przede wszystkim oddziaływa na duszę”<sup>27</sup>. Np. jeśli przedmiot „p” jest ogromny, mroczny, lecz o łagodnie zmieniających się częściach (świątynie babilońskie — *zikkurath* z tarasami), to działa wzniosłe, choć doznanie jest zakłócone obcym mu elementem (wzniosłość według Burke'a znosi tylko jednostajną zmienność).

Burke miał — jak to wykazuje następna z kolei rozprawa — wielu poprzedników. W interpretacji wzniosłości korzystał z Longinusa (to co ogromne, pełne napięcia uczuciowego, wywołujące bardzo silne reakcje), Boileau (to co wspaniałe), Dennisa (to co groźne, związane z pojęciem Boga), Addisona (to co bardzo wielkie, co budzi zdumienie), Baillie'a (to co potężne, jednostajne, nieskończone), Hartleya (to co mroczne), Dubos (przyjemna reakcja na tle grozy), ale jego koncepcja była mimo wszystko oryginalna. Przede wszystkim dlatego, że nikt przed nim tak ostro nie przeciwstawił wzniosłości pięknu. Po drugie dlatego, że nikt tak nie zaakcentował elementu grozy jako podstawy wzniosłości, którą raczej wiązano z poczuciem pełnego, skupionego spokoju. Po trzecie dlatego, że wzniosłe doznania miały wywoływać wszelkie możliwe jakości zmysłowe, byleby spełniały przewidziane przez Burke'a warunki. Po czwarte, wreszcie, nikt nie wpadł przed nim na pomysł określenia fizjologicznych

<sup>27</sup> Tamże, cz. 3, r. 27, s. 102.

źródeł wzniosłości. Burke miał przeciw sobie mocną tradycję nowożytną (i nie tylko tej zresztą) myśli estetycznej, która piękno wiązała z proporcją, doskonałością i moralną wartością. Od Albertiego, da Vinci i Dürera aż po Berkeleya i Home'a prowadziły koncepcje uzasadniające, iż piękno jest funkcją określonej miary i harmonii. O pięknie jako doskonałości pisali ci, którzy ową miarę i harmonię dostrzegali nie tylko w poszczególnych przedmiotach, ale i w całym kosmosie. Od Leibniza do Shaftesbury'ego, Hutchesona i Berkeleya wiodły tutaj drogi, na które zbaczali czasami i tacy myśliciele jak Addison i Gerard. Moralizm był wciąż modny, choć inny mu nieco nadawano sens w XVIII wieku niż w XVII, (Akademia paryska). W roku 1752 Joseph Spence (Harry Beaumont) bronił wszystkich tych tez w rozprawie pt. *Crito or a Dialogue on Beauty*. Burke wystąpił więc z koncepcją nową. Bliski mu był jedynie Hogarth z jego „*serpentine line*”<sup>28</sup>. Koncepcję piękna u Burke'a interpretowano zwykle — i na pewno słusznie — jako wynik jego uwrażliwienia na urodę kobiecą. Było to piękno wdzięku, co w rezultacie pozwoliło mu inne cechy dotychczas wiązane z kategorią piękna przypisać wzniosłości. Koncepcja wzniosłości wyprowadzona przez Burke'a z analizy swoistych doświadczeń: wobec Boga i natury w stanie pierwotnym oraz w związku z literaturą namiętności i grozy, ma niewątpliwie proveniencje preromantyczne. Koncepcji piękna Burke nie sprawdzał — jak sądzę — na żadnych ówczesnych czy też wcześniejszych dziełach sztuki. Wywiódł ją z osobistych doświadczeń i gustów, a podtrzymał podziałem na różne przyjemności opartym na argumentach Shaftesbury'ego, Locke'a, Hume'a oraz powiązaniem doznań piękna z doznaniem seksualnymi czy też społecznie zorientowanymi (Hutcheson, Hume, Smith). Inna rzecz, że koncepcja Burke'a oddziaływała z kolei na ówczesną myśl z zakresu teorii sztuki i posłużyła dla obrony bądź to rokoka, bądź to gotyku<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> W r. 1776, w „*Deutsche Merkur*”, Johann Heinrich Merck (przyjaciel Goethego, Herdera i Wielanda) ogłosił rozprawkę pt. *O pięknie. Rozmowa Burke'a z Hogarthem*. Owa fikcyjna dyskusja odbywa się w Belwederze watykańskim na tle rzeźby antycznej. Burke (dość niespodziewanie) broni tu proporcji przeciw Hogarthowi uparcie argumentującemu za swoją „linią krętą”. Spór rozstrzyga A. R. Mengs, który opowiada się za normami artystycznymi, różnymi, byle traktowanymi jako zasady nienaruszalne. Tak więc i linia Hogartha ma być jedną z owych norm. Jest to stanowisko Mercka (Mengs był bardziej dogmatyczny), bliskie Goethe'owskim upodobaniom. Znamienne jest w tym przypadku to, iż autor owej domniemanej rozmowy podkreślił nie podobieństwa, lecz różnice między Burke'em a Hogarthem.

<sup>29</sup> R. Wellek (*A history of Modern Criticism, 1750—1950*, New Haven, 1955, t. 1, s. 114) słusznie więc wiąże Burke'owską kategorię wzniosłości z tendencjami preromantycznymi, natomiast bezasadną wydaje się jego sugestia, by Burke'owskie piękno wywieść ze sztuki rokoka. Tę samą sugestię wysunął W. Sypher *Baroque Afterpiece; The Picturesque*, „*Gazette des Beaux Arts*”, t. XXVII, 1945, Janvier. Burke zachwycał się malarstwem o charakterze imitacyjnym. Koncepcję piękna u Burke'a

Tabela dychotomii

Kategoria estetyczna	Własności obiektywne	Źródła biologiczne	Warunek fizjologiczny	Elementy psychologiczne		
				Wrażenia	Uczucia proste	Uczucia złożone
Wzniosłość	(to, co groźne)  potęga (wielkość) mroczność nagła zmienność samotność milczenie	Popęd samozachowawczy	Stan napięcia mięśniowego i nerwowego	Wielkości kształtu, czerni, chropowatości itd.	Przyjemność zależna (zadowolenie) „delight”	Zdumienie podziw groza
Piękno	(to, co tkiwne)  małość jasność łagodna zmienność delikatność łagodność	Popęd dotyczący obcowania z ludźmi	Stan rozluźnienia mięśniowego i nerwowego	Małości kształtu, jasności, gładkości itd.	Przyjemność pozytywna „pleasure”	Miłość, tkliwość

Zmysłowe wrażenia, wyobrażenia i uczucia elementami doznania estetycznego. Elementy psychologiczne doznania estetycznego są podwójne: z jednej strony: zmysłowe (wrażenia i wyobrażenia), z drugiej: uczuciowe (związane z zmysłowymi — uczucia proste i złożone). Odpowiadają im elementy fizyczne przedmiotów pięknych i wzniosłych np.: gładkości przedmiotu „p” — wrażenie gładkości „w”, związane z przyjemnością pozytywną. Albo: mrocznej pustce — wyobrażenie mroku i ciszy, związane z uczuciem grozy. Albo: czyjejś samotności i milczeniu — uczucie niepokoju, zdumienia i pewnego rodzaju czci. Natomiast w skład doznania estetycznego nie wchodzi pierwiastki rozumowe, gdyż reakcja estetyczna jest wcześniejsza od reakcji poznawczej nastawionej nie na oglądanie, lecz na użytkowanie danego przedmiotu.

Mówiąc o uczuciu grozy Burke stwierdzał: „Wówczas dusza jest tak zupełnie zaabsorbowana przedmiotem (który wzbudził w nas zdumienie i grozę — *przyp. mój* — *St. M.*), że nie ma w niej miejsca na nic innego i w następstwie tego na przedmiocie tym nie może skupić się rozum. Stąd wielka moc uczucia wzniosłości, które [...] wyprzedza rozumowanie i z nieodpartą siłą wzmagają się w nas”<sup>30</sup>. Jeszcze wyraźniej mówi

slusznie natomiast wiązano później z kategorią ładności czy schludności (*Niedlichkeit*). Tak interpretował ją np. M. Dessoir w *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, (Stuttgart, 1906, s. 204), który ponadto wskazywał, iż Burke'owskie pojęcie małości jako cechy piękna łączy się często z komizmem — kategorią przez w. XVIII raczej zaniedbaną.

<sup>30</sup> *Enquiry*, cz. 2, r. 1, s. 49.

o tym w związku z dyskusjami o proporcji i odpowiedności (*fitness*): „Proporcje [...] należy przyjmować raczej jako wynik rozumowania niż jako główną przyczynę zmysłowej i wyobraźniowej reakcji. Wcale nie jest tak, że dzięki długiej uwadze i badaniom, przedmiot staje się dla nas piękny. Piękno nie wymaga zainteresowania rozumowego: także i wola nie jest przez nie poruszona: wygląd tego co piękne z taką samą skutecznością rodzi w nas pewien stopień miłości jak pod wpływem lodu lub ognia rodzą się w nas wyobrażenia gorąca lub zimna”<sup>31</sup>. Bóg bowiem — wg autora — wyposażył nas w takie władze i takie właściwości, które hamują naszą reakcję rozumową i wolę, tzn. opanowują duszę, zanim rozum zdolny jest pogodzić się z nimi lub też im się przeciwstawić.

Najlepszym przykładem zmysłowo-emocjonalnej postawy Burke'a są jego definicje piękna i wzniosłości. Np. o pięknie: „Przez piękno rozumiem taką własność (*quality*) lub takie własności przedmiotów, które wywołują w nas uczucie miłości lub jakieś inne podobne uczucie. Definicję tę ograniczam głównie do zmysłowych własności w przedmiotach”<sup>32</sup>. O wzniosłości: „Cokolwiek wzbudza zadowolenie (*delight*), to nazywam wzniosłym”<sup>33</sup>, „rodzaj grozy sprawiającej zadowolenie, rodzaj spokoju zabarwionego grozą, która ponieważ związana jest z instynktem samozachowawczym — jest jednym z najsilniejszych uczuć. Przedmiotem, który (te uczucia — *przyp. mój* — *St. M.*) budzi jest to, co wzniosłe”<sup>34</sup>.

To, co przy tym stanowi oryginalną cechę Burke'a, nie da się sprowadzić do jego antyintelektualizmu estetycznego. Tę postawę dzielili z nim niemal wszyscy estetycy angielscy. Natomiast pośród nich nie było tak radykalnego *sensualisty* jak Burke. Inni kładli większy nacisk na wyobraźnię albo na namiętność, Burke zaś akcentował jakości zmysłowe. Dlatego też mniejszą niż Hutcheson, Gerard, Home, Beattie, Price, Knight przykładał wagę do znaczenia skojarzeń. Wprawdzie pisał o barwach i dźwiękach, które przez asocjację z potęgą lub małością, mrokiem lub jasnością działają w sposób wzniosły i piękny. Jednak jako zasadę postulował badanie, czy i jak przedmioty są naturalnie, tzn. same w sobie przyjemne lub nieprzyjemne (cz. 4, r. 2).

*Autonomizm estetyczny* (zjawisko estetyczne jest niesprowadzalne do poznawczego, moralnego i praktycznego). Burke nie formułował pozytywnej tezy, iż doznanie estetyczne cechuje odrębna, swoista postawa, lecz pogląd ten jest zawarty *implicite* w następujących tezach:

a) Postawa estetyczna nie jest natury biologicznej. Burke, choć przy-

<sup>31</sup> Tamże, cz. 3, r. 2, s. 75.

<sup>32</sup> Tamże, cz. 3, r. 1, s. 74.

<sup>33</sup> Tamże, cz. 1, r. 18, s. 45.

<sup>34</sup> Tamże, cz. 4, r. 7, s. 109.

pisywał wyobrażeniom piękna i wzniosłości źródła biologiczne, nie uważał jak późniejsi witaliści, że przyjemność estetyczna jest tego samego rodzaju co np. przyjemność gimnastyki porannej. Przeprowadził bowiem wyraźne rozróżnienia. W związku z wzniosłością zaznaczał (za Abbé Dubos), że przyjemność zmieszana z przykrością (*delight*) tylko wówczas działa estetycznie, jeśli nie jesteśmy narażeni na bezpośrednie niebezpieczeństwo. W związku z pięknem podkreślał, że należy wyłączyć z rozważań estetycznych popędy płciowe, gdyż na ich tle budzi się nie miłość, lecz żądza. Żądza skłania nas do zdobycia przedmiotu, który nam się podoba, miłość zaś skłania nas do bezinteresownej sympatii, która stanowi o przeżyciu estetycznym;

b) nie jest też postawą praktyczną. Nieprawdą jest, że to, co pożyteczne, to piękne. To znaczy: być może, że przedmiot piękny jest zarazem pożyteczny (albo też proporcjonalny i regularny), lecz nie dlatego jest piękny, że jest pożyteczny, lecz dla innych przyczyn. Użyteczność stwierdzamy rozumem, piękno i wzniosłość odczuwamy;

c) ani też postawą moralną. Nieprawdą jest, że to co etycznie słuszne, to piękne. Estetyka ma się tak do etyki, jak przyjemność do powinności;

d) ani też postawą gnoseologiczną, to znaczy nastawioną na poznanie rzeczy. Również nie jest postawą teleologiczną (tj. stwierdzającą doskonałość dzieła bożego w przedmiotach naturalnych), która jest odmianą postawy gnoseologicznej. W obu bowiem wypadkach nie uczucia i zmysły, lecz rozum jest głównym elementem doznania.

Autonomizm wywiedziony tutaj z rozprawy Burke'a był więc przede wszystkim pochodną jego tezy o antyintelektualnym charakterze doznania estetycznego. Teza ta bezpośrednio prowadziła do estetyki kantowskiej.

**Obiektywizm.** Jedną z odmian obiektywizmu estetycznego jest uznanie przedmiotowych cech piękna. Mówimy: dany przedmiot „p” zawiera cechę lub cechy x, y, z..., które stanowią o pięknie. Subiektywizmem estetycznym jest zaś stwierdzenie piękna zależnego zawsze i wszędzie od przeżyć estetycznych (cechy podmiotowe). Mówimy: dane doznanie „d” zawiera cechę „x” lub cechy x, y, z..., które stanowią o jego charakterze estetycznym. Piękno tak określane jest względne, uwarunkowane tym, czy się podoba.

Można by mieć zastrzeżenia, czy Burke był obiektywistą, skoro piękność i wzniosłość definiował przez elementy zmysłowo-emocjonalne. Lecz jego słownik zdaje się nie nasuwać wątpliwości, że miał na myśli obiektywne cechy przedmiotów, cechy istniejące niezależnie od ludzkiego umysłu. Jako ilustrację wystarczy zacytować wspomnianą już poprzednio definicję wzniosłości z cz. I, r. 7: „cokolwiek jest w jakiś sposób straszne, albo mówi o strasznych rzeczach — to jest źródłem uczucia wzniosłości”.

oraz definicję piękna: „piękno jest pewną własnością przedmiotową mechanicznie oddziaływającą na duszę za pośrednictwem zmysłów”<sup>35</sup>. Nie tłumaczył wszakże — jak już podkreślałem — piękna lub wzniosłości przez nasze tylko skojarzenia, lecz opierał je przede wszystkim na jakościach przedmiotów naturalnych, postrzeganych zmysłami. „Wiele rzeczy oddziaływa na nas w pewien określony sposób nie za pośrednictwem ich naturalnych cech [...], lecz przez skojarzenia [...] byłoby jednak absurdem [...] twierdzić, że wszystkie rzeczy oddziaływają na nas tylko drogą skojarzeń: muszą przecież istnieć pewne rzeczy w naturalny sposób przyjemne lub nieprzyjemne, by inne (rzeczy — *przyp. mój* — *St. M.*) mogły być z nimi kojarzone”<sup>36</sup>. Naturalnie wzniosła jest np. ciemność i naturalnie piękna np. gładkość.

Można by wnosić zastrzeżenia do owej interpretacji przypominając, iż Burke wyszedł z Locke'a oraz, iż cała ówczesna myśl estetyczna w Anglii zorientowana była subiektywistycznie. Dotychczasowe opracowania unikały raczej określenia Burke'a pod tym względem. J. T. Boulton ogranicza się do stwierdzenia sensualizmu, ale ten interpretuje bądź subiektywistycznie, bądź obiektywistycznie<sup>37</sup>. Nie ułatwia to rozeznania czytelnikowi. Wydaje się, że wniesione tu zastrzeżenia dają się obalić. Nie jest prawdą, iż wszyscy estetycy angielscy byli wówczas subiektywistami. Nie byli nimi zwłaszcza ci, którzy jak Shaftesbury i Berkeley sądzili, iż świat jest pięknym tworem Boga. Nie byli nimi również Hogarth, Home, Price, Knight, a także inni; Addison, Hutcheson, Gerard, Blair — skłaniali się do obiektywizmu. Co zaś tyczy się wpływu Locke'a, to Burke mógł nawiązać do jego koncepcji w ten sposób, iż jakości estetyczne, przynajmniej podstawowe, potraktował jako jakości pierwotne. Mówił wszakże o wielkości, kształtach, ruchu jako głównych źródłach wzniosłości i piękna. Sprawdzał je przy tym wg zaleceń Locke'a przez odwołanie się do wszystkich zmysłów. Barwy, dźwięki, zapachy i smaki uważał zaś za źródła wtórne, oparte na kojarzeniach z głównymi. W rozdziałach kończących pierwsze cztery księgi powtarzał, że bada przedmiot swój wszech-

<sup>35</sup> Tamże, cz. 3, r. 12, s. 92.

<sup>36</sup> Tamże, cz. 4, r. 2, s. 104.

<sup>37</sup> J. T. Boulton, op. cit., s. XXX—VI, LII, LXV. Sąd o Burke'u jako sensualistcie utrwalony został w w. XIX. R. Zimmermann (*Geschichte der Aesthetik*, Wien, 1858, s. 258—73) i Basch (*Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris 1896, s. II) jego właśnie przeciwstawiali intelektualistom — Leibnizowi i Baumgartenowi. Wydaje się, że sąd ten i owo przeciwstawienie są w znacznej mierze wątpliwe. Subiektywistyczną orientację przypisuje Burke'owi również S. H. Monk (*The Sublime, A Study of Critical Theories in XVIII-Century*, N. York, 1935, s. 48). Natomiast W. J. Hipple Jr (op. cit., s. 91 i 314/15) uważa go — w związku z jego fizjologiczną tendencją — za obiektywistę. Za obiektywizmem opowiada się również Bassenge (op. cit., s. 15—18) stwierdzając zarazem, iż Burke był przedstawicielem nurtu materialistycznego (sensualno-mechanistycznego).



stronnie, a więc i od strony własności obiektywnych (por. szczególnie cz. I, r. 19). Interpretację tę można by jeszcze wzmocnić hipotezą, iż Burke, pozostający pod fascynującym dla niego wpływem Newtona, nawiązywał także do mechanisty Hobbesa, a ten zaczynał analizy empiryczne od rzeczy.

*Prymat przedmiotów naturalnych nad dziełami sztuki.* Głównym przedmiotem zainteresowania Burke'a nie były dzieła literatury czy sztuki, lecz rośliny, zwierzęta i ludzie. Cytując przykłady korzystał więcej z przyrody niż z książek. Np. w dyskusji na temat proporcji porównywał pawia z łabędziem (cz. III, r. 3), kaczora wskazywał jako ilustrację harmonii kolorów (cz. III, r. 17), byka zaś, wilka i nosorożca (cz. II, r. 5) jako zjawiska wzniosłe. Jeśli Burke sądził, że od artystów można nauczyć się więcej niż od scholarskich krytyków, to miał na myśli tych artystów, którzy kopią podług natury (znana teza Shaftesbury'ego: „to be a copist after nature”).

Dwa były źródła prymatu przedmiotów naturalnych nad dziełami stworzonymi przez człowieka. Po pierwsze: stworzone są przez Boga, a zatem są doskonałe. Stąd też, ilekroć Burke napotykał fakty niewytłumaczalne, odwoływał się do natury, a pośrednio przez nią do Opatrzności. To co naturalne należało przyjąć jako „daną bezpośrednią”. Po drugie: doznania wzniosłości i piękna odnosimy według Burke'a przede wszystkim do przedmiotów naturalnych, do dzieł zaś sztuki lub literatury o tyle tylko, o ile one przedstawiają przedmioty naturalne. Miltona *Raj utracony* jest wzniosłym dziełem dlatego, iż opowiada o szatanie pokonanym przez Boga, który jest najwznioslejszym „przedmiotem” w naturze. W końcu, dzieła stworzone przez człowieka zmuszają do zapytania: „Jak to zostało zrobione?” i odpowiedź na to pytanie może tylko dać rozum. Sensualista Burke chciał takiego zagadnienia uniknąć, gdyż klóciło się z jego teorią. Było poza nią tak samo jak teleologiczne pytanie: „Jak Bóg stworzył świat, by był równie doskonały jak jego autor?”

*Tendencje preromantyczne w teorii poezji i rozumieniu natury*<sup>38</sup>. Burke mówił o naturze w odmienny sposób niż Dryden lub Pope. Miał na myśli, używając słowa „Natura” (przez duże „N”), Boga, lecz interesowały go konkretne przedmioty naturalne. Dla Drydena natura nie zna-

<sup>38</sup> Obszerną analizę tego problemu daje książka W. J. Bate'a *From Classic to Romantic. Premises of Taste in 18-th century England*, Harvard, 1946. Bassenge (op. cit., s. 18—22) akcentując naturalizm Burke'a zarzuca mu zarazem niezrozumienie znaczenia sztuki, wiążąc ten brak z Burke'owskim ahistoryzmem. Zarzut dotyczący ahistoryzmu jest niewątpliwie słuszny; natomiast trudno oskarżać Burke'a o to, że nie był zwolennikiem realizmu. Burke postawił sobie inne zadania i właśnie dzięki naturalistycznej tendencji był obiektywistą, co Bassenge rozsądnie akceptuje.

czyła prawie nic, gdyż rozumiał ją abstrakcyjnie jako ogół przedmiotów żywych. Rozważając przeżycia konkretne Burke analizował je osobno, indywidualnie i tym samym rezygnował z ustalonych reguł. Poszczególne przeżycia były ważniejsze od sztywnych przepisów krytyki. Ufając przeżyciom więcej niż regułom Burke porzucał kult rozumu dla kultu wyobraźni. Według Drydena wyobraźnia powinna być podporządkowana rozumowi — według Burke'a odwrotnie. Stąd w teorii poezji Dryden i Pope poszli za Boileau i uważali, że jej wyobrażenia powinny być jasne i dokładne (*clair et distinct*). Pogląd ten utrzymał się jeszcze w wieku XVIII. Reprezentowali go nawet ci, którzy bronili nowej literatury z dominantą uczucia i wyobraźni (np. Wartonowie). Burke zaś sądził, że powinny być niejasne i niedokładne, gdyż ich celem jest: wywoływać uczucia.

Cztery te cechy: a) przejście od rozumienia abstrakcyjnego do konkretnego rozumienia natury, b) przejście od ustalonych reguł do indywidualnej twórczości, c) przejście od kultu rozumu do kultu wyobraźni, i d) przejście od poezji dydaktycznej do nastrojowej, były wyrazem ruchu preromantycznego (w literaturze angielskiej od Thomsona, Collinsa i Graya począwszy) i rozwinęły teorię geniuszu, znamioną dla ery romantycznej. Burke jest typowym przykładem angielskiego hybrydyzmu z XVIII w., tj. racjonalizmu w teorii poznania i antyintelektualizmu w teorii estetyki. W tym antyintelektualizmie — jak akcentowałem — nie był odosobniony. W ujęciu poezji również nie był ani samotny, ani oryginalny, chociaż nowe idee wyraził najdobitniej. Niektórzy wyprowadzają koncepcję poezji działającej na wyobraźnię i wzruszenie od Shaftesbury'ego (*Letter concerning Enthusiasm*, 1708), ale sformułowania tam zawarte są nazbyt mgliste. Nie ulega natomiast wątpliwości, iż Burke korzystał chyba z Jamesa Harrisa *Three Treatises* (1744), w których autor przeprowadzał za Arystotelesem wyraźny podział na utwory działające dzięki następstwu elementów (*energeia*) lub dzięki ich współrzędności czasowej (*ergon*). Poezja i muzyka należą do sztuk pierwszego rodzaju, malarstwo, rzeźba i architektura reprezentują sztuki drugiego rodzaju. U Harrisa (moment ten akcentuje szczególnie traktat drugi poświęcony konfrontacji muzyki, malarstwa i poezji) sztuki „energetyczne” są znacznie wyższe od pozostałych. One też działają głównie emocjonalnie (por. *The Works of J. Harris, Esq.* 2 vol., London, 1801, Treatise II, s. 50—60). Harris z kolei miał przed sobą Abbé Dubos, który rozróżnił w *Réflexions* (1719) znaki naturalne od znaków sztucznych, przypisując pierwsze sztukom plastycznym, drugie zaś poezji. Owa różnica środków wyrazu związana była nie tylko i nie tyle z problemem formy, ile z zagadnieniem różnych funkcji i zadań: radować iluzją rzeczywistości albo budzić namiętności. Od Burke'a z kolei prowadzą drogi do Lessinga i Herdera, którzy, jak

się wydaje, nawiązywali również bezpośrednio do Spinozy (*Etyka*, cz. III, rozważania o siłach wewnętrznych duszy, które obok Harrisowskich terminów o „power” i „energy”, służyły za podstawę dla pojęcia „Kraft”, użytego w pierwszym „*Kritisches Wäldchen*”). Wszakże interesujący nas tu motyw poezji opartej na wzruszeniach wywołanych abstrakcją podejmą w pełni dopiero romantycy, w Anglii szczególnie Coleridge, choć on właśnie wyraźnie nie doceniał estetyki Burke'a.

W uwagach o tragedii, architekturze i malarstwie Burke był tradycjonalistą bądź też głosił to, co było wówczas *en vogue* (teoria maksymalnego prawdopodobieństwa w teatrze, z którą skutecznie polemizował Hume w eseju *O Tragedii* opublikowanym w tym samym roku co *Enquiry*<sup>39</sup>). Jego banalne rozważania o sztuce malarskiej zyskują szczególny posmak w związku z jego patronatem nad dwoma artystami — Irlandczykami, Georgem Bernettem i Jamesem Barrym. Ten ostatni z J. H. Mortimerem i H. Füsslim stworzyli grupę artystyczną bliską Blake'owi, który był żałościwym antagonistą Burke'a<sup>40</sup>. Podobne ale wcale nie dziwne paradoksy wynikły w zakresie teorii architektury, gdy mediewiści powoływali się na *Enquiry* jako podstawę kultu gotyku. Bowiem Burke'owskie rozważania o wzniosłości w oryginale zawężone do poezji, zostały później wraz z rozkwitem myśli preromantycznej przeniesione i na sztuki plastyczne<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Podobne do Burke'owskich sugestie, tzn., iż instynktownie pociąga nas cierpienie, wysuwali Hutcheson (*An Inquiry into the original of our ideas of Beauty and Virtue*, London, 1725, cz. 2, s. 217—8) oraz H. Home (Lord Kames) w *Elements of Criticism* (Edinburgh, 1762, 3 wyd. z r. 1765, t. 1, s. 431). Wzmianki tego samego rodzaju znajdujemy u Smitha, Blaira, Hurda, Campbella. Hume przeciwstawił im koncepcję neutralizowania nieprzyjemnych uczuć dzięki ich artystycznemu opracowaniu (por. *Eseje*, wyd. BKF, Warszawa, 1955, s. 183/4 i 187). Hipple Jr (op. cit., s. 51/2) słusznie zwrócił uwagę na to, iż koncepcja Hume'a wynika z jego wywodów o przechodzeniu uczuć ujemnych w dodatnie i *vice versa*, zawartych w *Treatise*, II. Burke'owską ideę ostro skrytykował R. Payne-Knight w *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (London, 1805, cz. III, 1—13) dowodząc, iż sympatyzujemy nie z cierpieniem, lecz z odwagą, siłą, dzielnością, właśnie przezwydzającą cierpienie.

<sup>40</sup> Por. Boulton, op. cit., s. CIX—CXVI. Znamienny jest przy tym fakt, iż Barry w swych wypowiedziach teoretycznych (*Enquire into Real and Imaginary Obstructions to the Acquisition of the Arts in England*, 1773 oraz *Letter to the Dilettanti Society*, 1795) polemizujących z angielskimi italianistami był bliski tezom Hogartha.

<sup>41</sup> Jeśli wierzyć sprawozdaniom Mrs. Crewe (*Extracts from Burke's Table-Talk at Crewe, Philobiblon Society Miscellannies*, t. VII), które przytoczył W. D. Templeman (*The life and Work of W. Gilpin*, Urbana, Univ. of Illinois Press, 1939, s. 255/6), to Burke w sporze między architektem i artystą użytkownikiem (H. Reptonem i U. Pricem) był po stronie pierwszego. Repton bronił zasad neoklasycznych (piękno oparte na użyteczności jako podstawie wartości estetycznych) przeciw utożsamianiu sztuki ogrodniczej ze sztuką malarską, które postulowali preromantycy. Hipple Jr (op. cit., s. 202—246) prezentuje materiały, które wskazują, iż różnice między Reptonem a Pricem nie były tak rażące jak się to wydawało ówczesnym, m. in. i Burke'owi.

*Fizjologiczne i biologiczne tłumaczenie zjawisk estetycznych*. Burke'a cechowała z jednej strony postawa preromantyczna (kładł nacisk na elementy uczuciowe), z drugiej zaś strony postawa naukowa, obiektywna. Sądził on, że w estetyce materiałem są uczucia, lecz narzędziem badania może być tylko rozum. Dlatego też z jednej strony korzystał z poezji, z drugiej zaś — posługiwał się biologią, fizjologią<sup>42</sup> i psychologią. Lecz stosując biologię nie był witalistą. I stosując fizjologię nie sprowadzał do niej estetyki, jak to próbowali zrobić niektórzy estetycy XIX w.

*Wszystkie wrażenia zmysłowe mają wartość estetyczną*. Tzn. każde wrażenie zmysłowe (nie tylko wzrokowe i słuchowe) może być elementem stanowiącym o przeżyciu estetycznym.

Burke rozumował następująco: a) zmysły są nieomyłne w swych bezpośrednich reakcjach, są to reakcje naturalne, oraz b) jeśli występuje piękno, to występuje również przyjemność zmysłowa (jeśli wzniosłość, to przyjemność zmysłowa zmieszana z przykrością). Z tych dwu tez wynikała następująca konkluzja: Między reakcjami poszczególnych zmysłów, choć odpowiadają one różnym własnościom obiektywnym, można postawić znak równości, o ile wywołują przyjemność analogiczną z punktu widzenia estetycznego. I tak: jeśli dla zmysłu dotyku gładkość jest przyjemna, to jest zarazem piękna i jej wartość estetyczna jest równa jasnym kolorom sprawiającym przyjemność oku. Podobnie: jeśli słodycz jest przyjemna dla zmysłu smaku, to również jest piękna. Zgodność reakcji zmysłowych uzasadniał Burke fizjologicznie, a mianowicie: Zarówno w wypadku jasności, gładkości, jak i słodyczy występuje ten sam stan: rozluźnienia mięśniowego i nerwowego.

Tezy i konkluzja Burke'a były dowolne. Wynikały z jego skrajnie sensualistycznej teorii estetycznej, według której piękno było koniecznie związane z jakąkolwiek przyjemnością zmysłową<sup>43</sup>. Lecz wnioski z jego

<sup>42</sup> Fizjologiczne analizy nie były popularne w XVIII-wiecznej estetyce angielskiej, niemniej Burke nie był osamotniony. D. Hartley w *Observations on Man* (1749) sugerował takie badania, za co też spotkała go w wiele dziesiątków lat później ostra reprymenda ze strony Coleridge'a (*Biographia Literaria*). Hogarth mówił o „przyjemnych wibracjach nerwu wzrokowego” przy postrzeganiu światłocienia, koloru, różnorodności elementów (*Analysis of Beauty*, 1753, XII i XIV). Price (*Essay on the Picturesque*, 1794 IV—VIII) wyjaśniał doznanie malowniczości związane ze stanem ciekawości m. in. przy pomocy naturalnej, umiarkowanej reakcji nerwowej (*curiosity [...] by its active agency keeps the fibres to their full tone*). Knight (*Analytical Inquiry*, I) uzasadniał, iż wszelkie wrażenia pochodzą z określonych, ale nie znanych pobudzeń nerwowych. Jeśli pobudzenia te są umiarkowane i różnorakie, doznajemy przyjemności. Fizjologiczne analizy — jak wskazują wymienieni estetycy — wiązały się ściśle z tendencjami obiektywistycznymi.

<sup>43</sup> Boulton mówi w związku z tym punktem o Burke'u jako „odkrywcy” synestezji (op. cit., s. LXXIII—IV). O podobieństwie reakcji zmysłowych mówiono wówczas sporo we Francji, gdzie ojciec Castel demonstrował swój „klawesyn kolorów” (por.

punktu widzenia były poprawne. W cz. II, r. 22, Burke mógł stwierdzić, iż wyziewy Acherontu działają w sposób wzniosły oraz w cz. IV, r. 22, że mięko i cukier wywołują w nas doznanie piękna.

Tak więc teorię estetyczną Burke'a cechuje: 1) ostre przeciwstawienie wzniosłości i piękna, 2) antyintelektualizm, od strony pozytywnej — sensualizm w analizie doznania estetycznego, 3) autonomizm, tzn. przeżycie estetyczne jest niesprowadzalne do przeżycia moralnego ani też do przeżycia natury poznawczej czy praktycznej, 4) obiektywizm w sensie uznania piękna jako własności przynależnej przedmiotom, 5) prymat przedmiotów naturalnych nad dziełami sztuki, 6) tendencje preromantyczne w teorii poezji i rozumieniu natury, 7) fizjologiczne i biologiczne tłumaczenie zjawisk estetycznych, 8) przyznanie wszystkim wrażeniom zmysłowym wartości estetycznej.

Mimo iż Burke posługiwał się biologią i fizjologią dla wyjaśnienia zjawisk estetycznych, nie znalazł on ostatecznego rozwiązania. Brakowało mu odpowiedzi na pytanie: „w jaki sposób na własności obiektywne piękna zawarte w danym przedmiocie  $p(x)$  — reagujemy zawsze i tylko doznaniem estetycznej przyjemności  $d(x)$ ”. Dla wyjaśnienia tej zgodności między podmiotowymi a przedmiotowymi cechami estetycznymi  $p(x) = d(x)$  odwołał się do Boga. Już w cz. IV, r. 1, Burke stwierdzał, że nie potrafi odpowiedzieć, jakie są ostateczne przyczyny piękna i wzniosłości, gdyż odpowiedzi ostateczne należą do Boga, rozum zaś ludzki potrafi odpowiedzieć tylko na pytanie „jak?”, a nie „dlaczego?”. Jednak, mimo iż Burke usiłował pozostać ścisłym naukowcem i krytykował Newtona za metafizyczną hipotezę eteru, to sam również nie uniknął metafizyki.

Trzy były zagadnienia natury filozoficznej, które stanowiły pomocniczą część jego teorii estetycznej, i domagały się rozwiązania: 1) stosunek podmiotu do przedmiotu, 2) stosunek duszy do ciała, 3) stosunek wrażeń zmysłowych do doznawanych przez nie własności obiektywnych (jako osobne zagadnienie, choć podporządkowane pierwszemu). Trzykrotnie odpowiedział Burke na każde z poszczególnych zagadnień powołując się na Boga, Opatrzność, Naturę.

Ad 1. W rozważaniach stosunku obiektywnych własności estetycznych do subiektywnych doznań estetycznych Burke stwierdzał, że tak zosta-

W. Mason *Father Castel and His Color Clavecin*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, v. XVIII, 1958, nr 1). W Anglii poeci, Thomson i Akenside stosowali często metafory synestetyczne. Niektórzy przypisują owe tendencje wpływom Newtona, który analizował związek światła i barw. Por. M. H. Nicolson *Newton demands the Muse*, Princeton, 1946 oraz E. von Erhard-Siebold *Harmony of the Senses in English, German and French Romanticism*, Publications of the Modern Language Association, 1932, t. XLVII. To metaforyczne użycie terminów estetycznych spotkało się z końcem stulecia z ostrą krytyką w pracach Payne-Knighta i Stewarta.

liśmy stworzeni przez Boga, iż na to, co piękne z natury reagujemy odczuciem piękna, na to zaś, co wzniosłe z natury odczuciem wzniosłości: „kiedykolwiek w swej mądrości Stwórca zamierzał, by dany przedmiot nas wzruszył, to nie ufał On naszemu powolnemu i niepewnemu rozumowi, lecz [...] opanowując nasze zmysły i wyobraźnię, pochłaniał naszą duszę w zupełności zanim rozum zdołał się z tym pogodzić lub też się temu sprzeciwić”<sup>44</sup> oraz „przedmioty naturalne oddziałują na nas na podstawie tego związku, który Opatrzność ustaliła pomiędzy pewnymi ruchami i układami przedmiotów a pewnymi występującymi w następstwie (pojawiania się tych ruchów czy układów — *przyp. mój* — St. M.) stanami duszy”<sup>45</sup>.

Ad 2. W rozważaniach stosunku naszych fizjologicznych i psychologicznych reakcji na piękno lub wzniosłość w cz. 4 w r. 1 Burke próbował dać najpierw odpowiedź trzeźwą i wstrzemięźliwą, sugerując, iż dusza i ciało wzajemnie na siebie wpływają. To interakcjonistyczne rozwiązanie wydało mu się jednak nazbyt proste w stosunku do badanych tajemniczych procesów i od pytania „jak” przeszedł do pytania „dlaczego”. W odpowiedzi na nie utrzymywał, że Opatrzność tak zrządziła, iż dusza i ciało reagują zawsze i wszędzie jednakowo. „Opatrzność tak zrządziła, że stan spoczynku czy bezruchu, mimo że zadowala pragnienie lenistwa, sprawia dużo kłopotów [...], gdyż odpoczynek powoduje, że wszystkie mięśnie ciała rozluźniają się [...] Melancholia, przygnębienie, rozpacz [...] są konsekwencją [...] tego cielesnego stanu”<sup>46</sup>.

Ad 3. W rozważaniach reakcji estetycznych wszystkich zmysłów (nie tylko wzroku i słuchu) i ich stosunku do obiektywnych własności piękna, Burke zaznaczył, że każdy z zmysłów w zakresie swych doznań odkrywa to samo piękno na podstawie prawa Natury: „Nie sądzę byśmy mieli lepszy sposób jasnego ustalania, czym jest piękno wizualne jak właśnie na drodze badania podobnych przyjemności w zakresie innych zmysłów [...] W ten sposób (badane różne wrażenia zmysłowe — *przyp. mój* — St. M.) jedne świadczą za drugimi: taka jest przyroda (rzeczy) [...] i tylko tyle o niej piszemy, ile ona sama nam dostarcza o sobie informacji”<sup>47</sup>.

To odwoływanie się do istnienia Boga jako aksjomatu i „zasady pierwszej” (*the principle*) wyjaśniającej problem piękna<sup>48</sup>, można by nazwać

<sup>44</sup> *Enquiry*, cz. 3, r. 7, s. 87.

<sup>45</sup> Tamże, cz. 5, r. 1, s. 129 (*moje podkr.* — St. M.).

<sup>46</sup> Tamże, cz. 4, r. 6, s. 107.

<sup>47</sup> Tamże, cz. 3, r. 26, s. 101.

<sup>48</sup> Znamienne jest, że Burke wyjaśniał w ten sposób również sympatię dla losów tragicznych i popęd do naśladowania natury (ks. I, r. 14—17). Zwróciła na to uwagę K. Gilbert (*A History of Esthetics* pisana wspólnie z H. Kuhnem, Bloomington, 1954, r. 8, s. 254—6) sprowadzając jednak ów problem do „sympathetic magic”. Problem ten podjął i rozwinął W. J. Hipple (*op. cit.*); por. rozprawę następną, s. 89. Bassenge (*op.*

dywinizmem lub providencjonalizmem estetycznym. Prąd ten występował w Anglii XVIII wieku w dwu odmianach: 1) interwencjonistycznej, jak np. u Burke'a, gdzie piękno jest określane przez obiektywne jakości zmysłowe, lecz dla uzgodnienia ich z przeżyciami estetycznymi przyjmuje się boskiej natury adekwatyzm —  $p(x) = d(x)$ , albo 2) zawarty jest w poglądzie estetycznym, podług którego pięknem jest doskonała celowość urządzonego przez Boga świata. Tzn. to, co bezwzględnie piękne (boska natura), wydaje nam się piękne zawsze i wszędzie, gdyż świat jest doskonały (refleks teologii resp. teleologii). Pogląd ten wyznawali niektórzy z współczesnych Burke'owi estetyków angielskich<sup>49</sup>.

Dywinizm estetyczny był w głównej mierze wynikiem wątpliwości co do subiektywizmu. Estetycy angielscy zdawali sobie sprawę, że subiektywizm nie jest rozstrzygnięciem wystarczającym i znajdowali ratunek w dywinizmie. Na podstawie boskiego porządku natury wyjaśniali, dlaczego umysł znajduje upodobanie w własności „w”, a nie znajduje w własności „non w”.

Tendencja ta występowała szczególnie dobitnie u Hutchesona i Home'a, ale ślady jej znajdujemy również u Addisona i Gerarda oraz we wszystkich próbach uzasadnienia obiektywnych powszechnie obowiązujących kryteriów dobrego smaku. Jest przy tym faktem charakterystycznym, że nie odwoływali się do niej ci myśliciele, dla których, jak

cit., s. 17—18) wspominał o tym, iż Burke obok tendencji sensualno-mechanistycznej wprowadzał quasi-wyjaśnienia teleologiczne. Jednakże Bassenge nie dostrzegł głównego problemu dywinizmu, gdyż pominął subiektywistyczne tezy u Burke'a. Tę sprzeczność u Burke'a zauważył już w w. XVIII jego wielki krytyk Lessing w znanym liście do Mendelssohna z 18. 2. 1758.

<sup>49</sup> W wersji pierwszej przed laty, kiedy usiłowałem wyjaśnić ten problem, postawiłem tezę, iż dywinizm był schyłkowym prądem kartezjańskim oraz iż jego pierwsza odmiana jest okazjonalistyczna. Wycofałem się jednak z obu tych tez. Dywinizm był przede wszystkim przejawem reakcji na rozwój ówczesnej estetyki zmierzającej od obiektywizmu do subiektywizmu. W tym sensie jego odmiana pierwsza jest bardziej symptomatyczna od drugiej, będącej raczej reliktem. Burke próbował pogodzić subiektywizm z obiektywizmem. Póki stawiał pytanie „jak?”, utrzymywał się w granicach empirycznych. Na pytanie „dlaczego?” odpowiadał zaś wyłącznie przez odwołanie się do Opatrzności, gdyż inaczej odpowiedzieć nie umiał. Stawiał to drugie pytanie nie tylko z nawyku, ale z konieczności. Chciał bowiem uzasadnić odpowiedź obiektywistyczną. Dywinizm pierwszej odmiany nie da się określić jako okazjonalistyczny, gdyż pojęcie to zakłada brak wzajemnego oddziaływania przedmiotu i podmiotu estetycznego. Burke zaś tego momentu nie przekreślał. Wręcz przeciwnie — kilkakrotnie do niego powracał. Interwencjonizm (odpowiada on zarazem tradycji kartezjańskiej, jak i newtonowsko-hobbesowskiej, która wywarła wpływ na Burke'a) jest nazwą adekwatną, gdyż pojęcie Boga służy Burke'owi jako ostateczna przyczyna ustalająca regularne wzajemne związki między przedmiotem estetycznym a podmiotem estetycznym.

dla Hogartha, problem obiektywności piękna był oczywisty bądź też nie-dyskusyjny był problem jego subiektywności (np. dla Hume'a). U Alisona i jego prozelity Jeffreya stwierdzamy jednak znamieny rys odwoływania się do Boga również dla wyjaśnienia wewnętrznego mechanizmu procesów estetycznych zachodzących w podmiocie (*the constitution of our nature*). Alison podkreślał bowiem, iż „natura we wszystkich jej przejawach, wokół nas, winna być odczuwana jako znak [...] Opatrzności<sup>50</sup>”.

#### »DYSKURS O SMAKU«

Wszystkie tezy z głównej rozprawy znajdujemy również w *Dyskursie o smaku*, lecz cztery z nich Burke specjalnie zaakcentował: to, że zmysły i uczucia są elementem doznania estetycznego, autonomizm estetyczny, prymat przedmiotów naturalnych i tezę o wartości estetycznej wszystkich wrażeń zmysłowych. Były one odpowiedzią na jedno i to samo zagadnienie o podwójnym sformułowaniu: „Czy istnieje powszechne kryterium estetyczne (*standard of taste*) i czemu należy przypisać różnice w smaku?”

Wywód Burke'a jest następujący: Reakcje zmysłowe wszystkich ludzi są podobne. Takie jest prawo psychologiczne, że te same własności obiektywne wywołują te same przyjemności lub przykrości. Percepcje zmysłowe są bierne, lecz oprócz zmysłów posiadamy aktywną władzę psychiczną — wyobraźnię, której funkcja polega na kojarzeniu rzeczy na podstawie ich podobieństwa. Wyszukiwanie podobieństw jest według Burke'a postawą na wskroś artystyczną i jednym z głównych źródeł naszego doznania estetycznego w odniesieniu do literatury pięknej. Reakcje wyobraźni są również jednakowe u wszystkich ludzi, gdyż przyjemności wyobraźni rodzą się z przyjemności zmysłowych: „Ponieważ wyobraźnia jest jedynie przedstawieniem tego, co doświadczają zmysły, więc sprawiają jej zadowolenie lub niezadowolenie te same obrazy, które cieszą lub sprawiają przykrość zmysłom w ich odniesieniu się do rzeczywistości<sup>51</sup>”.

Ponieważ zmysły i wyobrażenia (z towarzyszącymi im uczuciami) są koniecznymi i jedynymi elementami przeżycia estetycznego, więc istnieje powszechne kryterium smaku<sup>52</sup>, gdyż to, co się podoba przez zmysł

<sup>50</sup> *Essays on the Nature and Principles of Taste*, 4th edit., Edinburgh, 1815, t. II, s. 442.

<sup>51</sup> *On Taste*, wyd. cyt., s. 17.

<sup>52</sup> Był to pogląd przeciwny temu, jaki reprezentował sceptyczny Hume w eseju *On standard of Taste* (1757). Boulton (op. cit., XXIV—XXX) słusznie podkreśla, iż Burke do drugiego wydania *Enquiry* dołączył szkic o smaku m. in. dlatego, by pole-

i wyobraźnię, podoba się na ogół wszystkim, zawsze i wszędzie. Dlatego „na ogół”, gdyż Burke zdawał sobie sprawę z różnicy smaków. Te same przedmioty na jednych silniej oddziałują, na drugich słabiej. Jedni w nich b. dużo znajdują, drudzy prawie nic. Ten relatywizm jest dwójakiego rodzaju:

a) różnicy stopnia, zależnej od I. wrodzonej wrażliwości zmysłowej oraz II. bogactwa materiału skojarzeniowego, którym rozporządza wyobraźnia;

b) różnicy jakości, zależnej od czynności sądenia, czyli bogactwa materiału porównawczego, którym rozporządza rozum. Różnice pierwszego rodzaju decydują o tym, czy dany osobnik ma smak, czy go nie ma. Różnice drugiego rodzaju czy ma smak dobry, czy zły<sup>53</sup>. Jak pogodzić ten pogląd z tezą *Phil. Enquiry*, podług której rozum jest wyłączony z doznania estetycznego? Burke stwierdzał, że „to co nazywamy smakiem [...] nie jest prostym pojęciem, gdyż składa się na nie przyjemność pierwotnej (*primary*) percepcji zmysłowej, wtórna (*secondary*) przyjemność wyobraźni i konkluzja rozumowa, w której rozważa się różne stosunki (między przyjemnościami zmysłowymi a przyjemnością wyobraźni — *przyp. mój* — *St. M.*) i (w ogóle) ludzkie uczucia, zachowania się i czynności<sup>54</sup>.

To znaczy: smak nie jest doznaniem estetycznym w czystej postaci, gdyż w skład jego funkcji wchodzi funkcja sądenia. Lecz Burke mówiąc „smak” miał na myśli: dobry smak („*le bon goût*” jak mawiali Francuzi) i w istocie rozróżniał dwie rzeczy: — estetyczne, powszechne reakcje zmysłów i wyobraźni, oraz krytyczne, indywidualne reakcje rozumu. Pierwsze stanowiły o smaku w ogóle (*the matter of the sensibility and of the knowledge of the imagination*). Drugie stanowiły o ocenie, a zatem o dobrym smaku (*the matter of the judgment*). Pierwsze warunkowały powszechne kryterium smaku, drugie pozań wychodziły. Pierwsze były — w dzisiejszym języku — estetyką laików, drugie — estetyką znawców. Pierwsze dopuszczając tylko różnice stopnia (a nie jakości) upodabniają przeżycia Turków i europejskiego malarza wobec tego samego obrazu<sup>55</sup>. Drugie dopuszczając różnice jakości oddalają smakoszy (Burke nazywa

mizować z Humeem. Wspólna im była przy tym postawa psychologizyczna. Por. G. Mc Kenzie (op. cit.) i W. J. Hipple Jr (op. cit.). Większość estetyków angielskich w XVIII zajmowała stanowisko podobne do Burke'owskiego. Najbliższe Burke'owi rozwiązania proponowali Gerard, Blair i Home.

<sup>53</sup> Problem ten stawia R. Wellek (op. cit., s. 108), ale nie zestawia on *Discourse on Taste* z główną pracą Burke'a ani też nie przeprowadza jego analizy. Nie rozwiązuje go również Bassenge (op. cit., s. 13).

<sup>54</sup> *On Taste*, wyd. cyt., s. 22.

<sup>55</sup> Tamże, s. 19.

ich po łacinie: „*elegans formarum spectator*”) od zwykłych odbiorców estetycznych.

Przyczyną tego, że Burke włączył rozum do pełnego przeżycia smaku estetycznego, była obrona przed stanowiskiem, które zajmowali w tej sprawie Francuzi. Uważali oni, że smak jest pewnego rodzaju instynktem (*je ne sais quoi*) czy też intuicją, która zastępuje wyobraźnię i umysł, i dokonuje obu funkcji jednocześnie: zestawia podobieństwa i wyszukuje różnice. Burke sądził, że nie należy stwarzać nowych władz psychicznych, skoro można dany problem rozwiązać przy pomocy zmysłów, wyobraźni i rozumu. Jego ostatnia definicja smaku nie pozostawia wątpliwości, że był konsekwentny i rozum uważał nie za element estetyczny, lecz pozaestetyczny, który rozstrzyga nie: „co jest piękne?”, lecz „co jest piękniejsze?": „Jeśli cokolwiek oddziałuje na uczucie i wyobraźnię, to jestem przeświadczony, że rozum jest niemal zupełnie z tej reakcji wyłączony (*the reason is little consulted*), lecz ilekroć chodzi o układ, odpowiedniość (części) słowem ilekroć chodzi o różnicę między najlepszym a najgorszym smakiem, wówczas — jestem przekonany — odgrywa rolę rozum, a nie co innego”<sup>56</sup>.

Porównajmy na zakończenie tego rozdziału, rozprawę *O smaku* z *Philosophical Enquiry*. W pierwszej nie spotykamy ani jednego słowa o Bogu, ale też Burke nie kładł nacisku na obiektywizm estetyczny. Rozważając smak — własność subiektywną — nie było potrzeby odwoływania się do dywinizmu, gdyż nie zrodziło się pytanie: „W jaki sposób  $p(x) = d(x)$ ?” W obu pracach z punktu widzenia estetycznego — zmysły i wyobraźnia przeważają nad rozumem, z punktu widzenia teoriopoznawczego — odwrotnie. W obu też zmysły i wyobraźnia potraktowane są jako elementy psychologiczne zbieżne z naturalnymi reakcjami, rozum jako element psychologiczny raczej im przeciwny. W obu Burke był zarazem preromantykiem i racjonalistą. Po pierwsze: wrażliwość zmysłowa (smak w ogóle) jest wrodzona, zdolności sądenia (dobry smak) można się po pewnym treningu wyuczyć. Obie dyspozycje są ważne, ale pierwsza bardziej podstawowa. Wyraźniej podkreślał Burke tę różnicę w związku z wyobraźnią. Wyobraźnia jest zdolnością wytwórczą umysłu, rozum tylko analityczną. Wyposażając zaś wyobraźnię (*wit*) w ten atrybut, odrzucał teorię smaku jako „swoistego instynktu” i w tej postawie był bardzo racjonalistyczny. Po drugie: racjonalistyczne jest to, że szukał i stwierdzał powszechne kryterium estetyczne, lecz preromantyczne znowu to, że budował je na elementach zmysłowo-emocjonalnych, a nie na rozumie, gdyż ten właśnie stanowił o relatywizmie smaku (odwrotnie niż szkoła

<sup>56</sup> Tamże, s. 25. Podobny wywód o elementach smaku znajdujemy w najpełniejszej wówczas na ten temat rozprawie A. Gerarda (*Essay on Taste*, 1759).

Boileau: kryterium estetyczne oparte na regułach rozumu, relatywizm uwarunkowany reakcjami zmysłowo-uczuciowymi). Sumując: Burke był typowym przedstawicielem lat sześćdziesiątych XVIII wieku w Anglii, łącznikiem pomiędzy Pope'em i Coleridge'em.

#### NA TLE EPOKI

Jeśli przyjmiemy, że odwoływanie się do Boga jako zasady wyjaśniającej, dlaczego piękno nas wzrusza, uważać należy za punkt ciężkości teorii estetycznej Burke'a, to jej filiacje z jego poglądami politycznymi nie ulegają wątpliwości. Nie może zresztą być inaczej. Dzieło estetyczne choćby pozornie odbiegało od swej epoki zawsze tkwi w niej korzeniami.

Ufność w stosunku do Boga u Burke'a i jemu współczesnych była refleksem ufności w stosunku do monarchy absolutnego. Wiąż tych dwu elementów podkreślał Bossuet, a proces ten — wzajemnego oddziaływania teorii w zakresie teologii i polityki od czasów „króla-słońca” aż po czasy Burke'a — opisał Engels w *Materializmie historycznym* (1892), w *Liście do J. Blocha* (21. IX. 1890) i w pracy pt. *Ludwik Feuerbach* (1888). Wiek XVIII przyniósł *Umowę społeczną* Rousseau'a i ścięcie Kapeta, ale Burke opierał się na konstytucji angielskiej z w. XVII, która mimo pozorów rewolucyjności zachowała głęboki respekt dla korony i kościoła. Na tle zjawisk gospodarczo-społecznych w Anglii XVIII w. (stabilizacja systemu mieszczańsko-feudalnego z coraz wyraźniejszą dominantą klasy średniej) odwoływanie się do Boga-monarchy było formą przeżytkową. Mogła się ona jednak w Anglii utrzymać, gdyż sprzyjała jej tradycja kulturalna skłaniająca do unikania gwałtownych konfliktów oraz ściślejsze przywiązanie do monarchy spowodowane odrębnością religijną i ogólną izolacją od Europy. Jest faktem ponadto znamienym, iż właśnie Burke utrwalił tę tradycję swymi książkami politycznymi. Jego teoria w tej dziedzinie ulegała ewolucji. W latach 1770—1778, obejmujących *Thoughts on the Cause of Present Discontents* i mowy amerykańskie, bronił „*theory of expediency*”, tzn. dostosowywania się do okoliczności, atakował oświeceny absolutyzm, wykladał filozofię partii jako instancji najwyższej w rządach parlamentarnych. Był to jego okres whigowski, w którym wszakże uwidoczniły się już elementy postawy późniejszej. W okresie 1788—1796 (mowy przeciw Hastingsowi, wielkorządcy w Indiach, książka o rewolucji francuskiej) Burke, wówczas już pan na Beaconsfield, reprezentował koncepcję torysowską. Wykladał wówczas filozofię państwa jako *entitas moralis* (*theory of partnership*) oraz teorię naturalnego, stopniowego przekształcania się ustroju społecznego. Moralizm dominował teraz nad realizmem politycznym; do słynnej tezy Bolingbroke'a „*British interest is British policy*” Burke dorzucał: jeśli interes nie koliduje z moralnością.

W imię tych poglądów Burke bronił praw narodu amerykańskiego do niepodległości oraz prawa Hindusów do sprawiedliwego i ludzkiego ich traktowania, ale zarazem służyły mu one do niewybrednych ataków na jakobinów francuskich (por. ostrą polemikę z T. Paine'em i A. Youngiem). Burke, tradycjonalista i antyracjonalista z lat dziewięćdziesiątych, piszący w liście do przyjaciela, iż „rdza ma swój sens”, ufający w instynkt i sumienie, a nie w szalony rozum, apelujący do gestów szlacheckich, uczczonych człowiekowi przez Boga — wydaje się bliski Burke'owi — autorowi *On Sublime and Beautiful*. Na ów motyw antyracjonalistyczny w ówczesnej kulturze angielskiej położył nacisk Leslie Stephen w *History of English Thought in the XVIII-th century* (London, 1927, t. I, r. 1—2; t. II, r. 9—11).

Naturalizm w zakresie estetyki (jak również w teoriach politycznych) był pochodną XVIII-wiecznej myśli o Bogu-kapłanie i artyście. Oczywiście źródła jego należy szukać w tradycjach społecznych i kulturalnych sięgających Kartezjusza i Grocjusza. Racjonalizm nowożytny, choć pozornie rozstawał się z Bogiem, zachował go pod terminem „natura”. Mówiono o „naturalnym świetle rozumu” i „naturalnej cności”. Poglądy te w XVIII wieku wygłaszali w nieco odmienny sposób Shaftesbury, Hutcheson, Smith, a we Francji — Rousseau. U tego ostatniego (*O nierówności*) odwoływanie się do natury, do jej idealnego stanu pierwotnego, było najklasycyjszym przykładem, jak ówczesna myśl ludzka reagowała na nierówności socjalne. Dla jednych (jak Rousseau i zwolennicy „sympatii moralnej”) świat był kiedyś i mógłby być dobry, dla innych (od Hobbesa po Hume'a i Burke'a) nierówność jest stanem naturalnym i na naturę właśnie powołują się, by wytłumaczyć odwieczne, niezmiennie różnice klasowe.

Naturalizm służył obu klasom: schyłkowej (feudalnej) i wstępującej (mieszczańskiej) do obrony ich pozycji socjalnych. Feudalizm powoływał się na to, że prawa natury są absolutne, a więc niezmiennie. Z tej myśli korzystał Burke-dywinista mówiąc o stałych urządzeniach w wszechświecie. Encyklopedyści zaś odwoływali się do tego, że z natury rzeczy „wszyscy ludzie są braćmi” i przewaga feudałów jest wytworem określonych warunków historycznych. Z tej myśli korzystał Burke, mówiąc o smaku estetycznym. Naturalizm Burke'owski, podobnie zresztą jak i jego przeciwników — co wydaje się godne uwagi — miał konsekwencje historyczne. Do Burke'owskiej koncepcji narodu, jako spójnej całości moralnej, obejmującej przeszłość i teraźniejszość, oraz do jego koncepcji państwa jako „braterstwa cnot” nawiązali bezpośrednio przedstawiciele niemieckiej szkoły romantycznej i francuscy providencjoniści. W tym nurcie tezę Bolingbroke'a i Pope'a „*whatever is, is right*”, tłumaczono przez relację do mądrej Opatrzności. Nurt przeciwny prowadził od ency-

kłopedystów do Hegla — instancją odwoławczą był tutaj rozum, pisany z małej lub dużej litery, i historia, która mu służyła za podstawę. Rozważania estetyczne Burke'a były ahisteryczne, ale i od nich prowadziły drogi do historyzmu. Interesujące jest w tym względzie zestawienie biofizjologicznych analiz Burke'a z pytaniami, które na tych samych fundamentach postawił dwadzieścia lat później Herder w *Rzeźbie*. Widać na tym przykładzie wyraźne przejście od metody genetycznej w sensie naturalistycznym do tejże metody w sensie historycznym.

Autonomizm estetyczny również wynikał z ogólnych tendencji rozwojowych od pocz. XVIII w., szczególnie wyraźnych w Anglii, gdzie najskrajiej występuje zjawisko specjalizacji zawodowej. Smith w *Bo-gactwie narodów* opisywał kolejne, oddzielne funkcje przy wyrobieniu szpilek. W tymże wieku nastąpiło wyodrębnienie zawodu dziennikarza i literata. W rozwoju filozofii nastąpiło przesunięcie akcentu z teorii bytu na teorię poznania. W rozwoju nauk następowała coraz to wyraźniejsza specjalizacja. Te procesy dojrzały jeszcze przez cały wiek. W ich trakcie również estetyka wyzwalała się z pęt metafizyki.

Kategoria wzniosłości była elementem postępowym, gdyż rozszerzała zakres estetyki i pośrednio wprowadzała w nią brzydotę (choć Burke się przed tym wzbierał). W wydaniu Burke'a jednak wzniosłość miała nadal feudalne źródło respektowania tego co arystokratyczne. Burke pisząc o wzniosłości odwoływał się do Boga i Marii Antoniny (epizod w *Philos. Inquiry*, cz. II, szczególnie r. 6 *O potędze*) i łączył tę kategorię z czcią dla czegoś, co w naturalny sposób jest wyższe i lepsze od nas. Ponieważ zaś w drugiej połowie swej działalności politycznej prowadził krucjatę przeciw „świńskiemu motłochowi” w imieniu lepiej urodzonych, więc jego teza estetyczna o wzniosłości prawdopodobnie wpływała z tych samych przesłanek naturalistyczno-dywinistycznych, co i jego poglądy polityczne. Tę samą kategorię estetyczną wykorzystali w odmienny sposób artyści reprezentanci klas średnich, którzy w wzniosłych obrazach i wierszach opiewali rewolucję społeczną (przykładem są we Francji np. David, w Anglii np. Wordsworth)<sup>57</sup>.

Natomiast demokratyczne podłoże miała teza o zmysłach i uczuciach jako elementach powszechnego kryterium smaku. Wiek XVII, tak bardzo jeszcze arystokratyczny, we Francji stworzył teorię „*je ne sais quoi*”. W XVIII wieku, w którym doszło do władzy mieszczaństwo i stało się

<sup>57</sup> Tę tradycję kontynuował Czernyszewski, który wprawdzie „wzniosłość” zdefiniował od strony ilościowej jako coś ogromnego i potężnego w sensie fizycznym, niemniej w polemikach z liberalami i w postaci Rachmietowa z *Co robić*, wskazywał moralne i społeczno-polityczne cechy wzniosłości. Upatrywał ją bowiem w rewolucyjnej walce o wolność i sprawiedliwość. O tej kategorii u Czernyszewskiego por. interesujące uwagi M. S. Kagana w książce *Estetyczeskoje uczenieje Czernyszewskiego*, Lenin-grad, 1958, s. 62—69.

z czasem głównym odbiorcą dóbr kulturalnych, teza o możliwości wyuczenia się, czym jest piękno, a czym nie jest, była refleksem dokonanych zmian społecznych.

Ten związek między poglądami w zakresie estetyki a podłożem społecznym w Anglii XVIII w. stwierdzimy również u współczesnych Burke'owi myślicieli. Dywinizm, naturalizm, wyodrębnianie zjawisk estetycznych i stosowanie powszechnego kryterium smaku zrodziły się z tych samych przekształceń ustrojowych, które wysunęły fizjokratyzm jako główny prąd ekonomiczny w XVIII w. i z tych samych relikwów społecznych, które nawiązywały do twierdzenia Bossueta, że „ten długi łańcuch poszczególnych przyczyn, które stwarzają i niszczą królestwa, zależy od tajemnych nakazów boskiej Opatrzności. Bóg dźwierży z wysokości niebios ster rządów we wszystkich państwach”.

#### ZAKOŃCZENIE

Wpływ Burke'a na współczesnych był znaczny<sup>58</sup>. Przypisać go należy wspomnianym przed chwilą wspólnym podstawom społeczno-kulturowym oraz prekursorstwu Burke'a, który koncepcją wzniosłości i sposobem ujęcia poezji wybiegał ku w. XIX. Koncepcja wzniosłości i piękna jako kategorii przeciwstawnych przyjęła się — wprawdzie nie bez zastrzeżeń — w Anglii w drugiej połowie XVIII w. Wyraźne jej ślady znajdujemy u Home'a, Reynoldsa, Johnsona, Beattiego. Poddał się jej w zupełności H. Blair (*Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 1783).

Ale np. Reynolds, choć w VIII dyskursie nazwał dzieło Burke'a zachwycającym i przyjął jego dychotomiczny podział na dwie różne kategorie estetyczne, to jednak zmienił sens obu tych pojęć. Jak dowodzi jego list do Beattiego z r. 1782, przez piękno rozumiał on właściwie to, co Burke nazwał wzniosłością. Reynolds dzielił natomiast malarzy na eleganckich, tj. pełnych wdzięku i maestrii (Rafael, Correggio, Claude Lorrain) i wzniosłych (M. Anioł, Salwator Rosa), Blair zaś (*Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 1782, III), mimo iż korzystał z wszelkich elementów Burke'owskiej analizy wzniosłości, za główną jej cechę uznał nie grozę, lecz potęgę budzącą zdumienie lub podziw. Jeszcze za życia Burke'a pojawiły się obok pochwał ostre krytyki. Już Goldsmith we wzmiankowanej recenzji z pierwszego wydania zwracał uwagę na to, iż ciemność powodując rozszerzanie się siatkówki, nie sprawia bólu, a więc — stosując *sequitur* wywodów Burke'owskich — nie powinna działać wzniosłość. Fizjologiczna analiza piękna i wzniosłości napotkała i później

<sup>58</sup> Por. wywody Boultona, op. cit., LXXI—CXXVII.

na ostre sprzeciwy. Jedni, jak Gilpin, przemilczeli tę koncepcję. Inni znów, jak Knight, kpili z konkluzji, do których doszedł ich wielki poprzednik. To Knight właśnie pisał, że nigdy nie spotkał dzieła podobnego do *Enquiry*, równie chwalonego co wyszydzanego. On też wykazywał (*Analytical Inquiry*, I), że jeśli doznanie wzniosłości wywodzi się z napięcia nerwów, to pióro, którym pisze, jest bardziej wzniosłe niż najwyższa wieża położona w odległości mili. Krytyka ta prowadziła go do odrzucenia grozy jako podstawy wzniosłości. Groza bowiem budzi przykre upokorzenie, a wzniosłość stan intensywnej sympatii do tego, co podziwiamy jako potęgę (nb w wcześniejszej pracy z roku 1794 pt. *The Landscape* Knight dopuszczał jeszcze możliwość powiązania wzniosłości z grozą). Doznanie wzniosłości nie jest, wg Knighta, ani natury zmysłowej, ani kojarzeniowej, lecz uczuciowej. Wszystko, co jest gwałtowną pasją (*energy*), daje uczucie wzniosłości. Np. wzniosła jest wierność psa Ulissesa. Było to ujęcie przeciwstawne Burke'owskiemu, które w drugiej części *Analytical Inquiry* zostało pomówione o fatalny wpływ na kulturę angielską, a mianowicie, o spowodowanie obfitej produkcji „powieści grozy”, osjanizmu, wstrząsających obrazów, kultu M. Anioła i ekstrawagancji obyczajowej. Z krytyką spotkała się również kategoria piękna. Gilpin (*Three Essays*, 1792) zwracał uwagę, że piękno budzi często podziw, a nie tkiwość. Podawał on także w wątpliwość małość i gładkość jako cechy charakterystyczne piękna. Te same motywy krytyczne podjął Price (*Essays on the Picturesque*, III, 1810) korzystając m. in. z komentarzy Th. Twininga do przekładu Arystotelesowskiej *Poetyki* (1789), w których przypominano, iż nie piękno, lecz ładność wiąże się z małością. Knight (*Analytical Inquiry*, I) wykazywał dowodnie, iż gładkość jest jakością dotykową i że jej związek z pięknem jest jedynie asocjacyjny. Tę kontrowersję podjął Stewart (*Philosophical Essays*, 1810) uzasadniając dowolność Burke'owskich definicji piękna i wzniosłości. Mimo to jednak, iż krytyka była tak wielostronna i tak wytrwała, wszyscy z wymienionych tu estetyków uznawali niezwykle talent Burke'a podkreślając przy tym jego pionierskie wysiłki w ustalaniu pojęć estetycznych. Burke wywarł wpływ nie tylko na estetyków, ale także na amatorów — turystów, piszących przewodniki krajoznawcze (np. na książkę R. Westa *Guide through the District of the Lakes* z lat 70-tych) i na teoretyków sztuki ogrodniczej (Th. Whateleya, W. Chambersa i H. Reptona), którzy akcentowali rolę scenarii charakterystycznych, budzących dreszcze. Pod jego też wpływem U. Price (esej pt. *On Architecture and Buildings*, 1794) stosował kategorie wzniosłości i piękna do architektury, przypisując cechę pierwszą gotykowi, a drugą — budowlom greckim. Vanbrugh miał je zsyntetyzować w pałacu w Blenheim. Dalej jeszcze posunął się duchowny John Milner w szkicu pt. *Observations on the means necessary for further illustrating the Ecclesia-*

*stical Architecture of the Middle Ages* (r. 1800), który wykorzystał idee Burke'a dla obrony gotyku i całej „wzniosłej” sztuki średniowiecznej przeciw sztuce z ery augustiańskiej. Tymczasem w *Enquiry* (cz. 2, r. IX i X) znajdujemy wyraźną opozycję wobec gotyku i gotycyzmu przy równie wyraźnej predylekcji Burke'a dla architektury palladiańskiej<sup>59</sup>. Dzięki Reynoldsowi, który wysoko cenil rozprawę Burke'a, idee wzniosłości i piękna były bardzo popularne w ówczesnym środowisku malarskim. Wspomniałem już o jego podopiecznych Irlandczykach, z których Barry usiłował, idąc za wskazówkami *Enquiry*, malować obrazy wzniosłe (Burke nie był z nich zadowolony). Wzniosłe — według Burke'owskiego określenia — malarstwo uprawiali także J. Martin i H. Füssli. Wpływy Burke'a odnalazł Boulton jeszcze później u akwafortysty D. Coxa zarówno w jego praktyce, jak i w jego teorii wyłożonej w *Treatise on Landscape Painting and Effect in Water Colours* (1813). Romantycy, choć mieli wszelkie powody do wdzięczności wobec Burke'a, potraktowali go po macoszemu lub co najwyżej pobłażliwie. Wordsworth kontynuował jego myśl w *The Prelude*, ale bez poczucia owej kontynuacji. Wordswortha bardziej zachwycała Burke'owska działalność moralistyczno-polityczna (pisał m. in. *Genius of Burke! the most eloquent tongue old but vigorous in age! stands like an oak...*) niż jego rozprawa estetyczna. Coleridge (*Specimens of Table Talk*) nazwał jego rozprawę marną rzeczą, a Blake (*Marginalia*) wręcz nazwał go szydercą z prawdziwej estetyki i sztuki. Romantycy po prostu nie wystarczała połowiczna, hybrydystyczna doktryna estetyczna Burke'a. Zaangażowani w walkę z neoklasycystycznymi ideami w. XVIII, widzieli w Burke'u bardziej swego antagonistę niż protektora. Wiek XIX przyniósł Burke'owi w Anglii sławę jako pisarzowi politycznemu, ale i wówczas Th. Hardy i G. H. Lewes nawiązywali do jego tez estetycznych<sup>60</sup>.

Sławy estetycznej nie ugruntowała jednak Burke'owi Anglia. Jego *Enquiry* inspirowała Diderota (*Salony*) i Lessinga (*Laokoon*), a z końcem stulecia powołał się na nią Kant<sup>61</sup>. Rozprawa Burke'a okazała się więc

<sup>59</sup> Por. Kenneth Clark *The gothic revival*, London, 1928.

<sup>60</sup> Por. Boulton, op. cit., s. CXVII—CXX.

<sup>61</sup> O wpływie Burke'a na estetykę nieangielską por. G. Candrea *Der Begriff des Erhabenen bei Burke und Kant*, Strassburg, 1894, O. Schlapp, *Kantslehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft*, Göttingen, 1901 i Bäumler *Kunstkritik der Urteilskraft*, Halle, 1923. Pisze na ten temat również Bassenge (op. cit., s. 7—10) podkreślając sympatię Lessinga i Herdera dla *Enquiry*, choć „system” tam zawarty im nie odpowiadał. W myśli polskiej najbardziej uderzającym przykładem powinowactwa z Burke'em jest rozprawa K. Brodzińskiego pt. *Piękność i wzniosłość* (1834). Mimo iż autor wychodził z założeń schillerowskich i odwoływał się do Kanta, jednak podobnie jak Burke cechy wzniosłości i piękna traktował jako obiektywne, rozciągał je na przyrodę i życie moralno-obyczajowe, przeciwstawiał piękno jako właściwość



jednym z najoryginalniejszych osiągnięć angielskiej myśli estetycznej XVIII w. i zyskała trwałe miejsce w dziejach europejskiej filozofii piękna<sup>62</sup>.

kobieca, wzniosłości jako przymiotowi męskiemu; wreszcie, jak przystało na dywini-  
stę, zakładał interwencję boską w doznawaniu odpowiednich przyjemności wobec tego  
co piękne lub wzniosłe.

Wpływ XVIII-wiecznej estetyki angielskiej na polską myśl XIX wieku z lat  
1815—1830 wymaga studiów, które — jak się zdaje — byłyby niezwykle owocne. Re-  
cepcji estetyki niemieckiej, i przez nią angielskiej, towarzyszyła recepcja bezpośred-  
nia, wynikała z wpływów Oświecenia. Wystarczy przypomnieć tutaj dwa znamienne  
przykłady: J. Sniadecki (*O pismach klasycystycznych i romantycznych*, 1819) w oparciu  
o Johnsona zwalczał kult Szekspira; Mickiewicz zaś wskazywał angielską poezję jako  
wzór (*O poezji romantycznej*, 1822), a angielskie teorie Hutchesona, Burke'a, Home'a  
i Smitha (*O krytykach i recenzentach warszawskich*, 1829) jako poglądy sojusznicze  
w walce z klasycyzmem.

<sup>62</sup> Hipple Jr (op. cit., s. 98), choć najwyżej ceni w XVIII-wiecznej estetyce angiel-  
skiej Alisona, pisze o teorii Burke'a „brilliant if incomplete system of merit not histo-  
rical but absolute”, zarzucając mu jedynie nadmiar fizjologizmu kosztem analizy sko-  
jarzeń. Gilbert i Kuhn (op. cit., s. 253—6) podkreślają jego szczególne znaczenie dla  
XVIII-wiecznej estetyki angielskiej, a Wimsatt i Brooks (op. cit., s. 259—60) jego  
rolę jako prekursora romantycznej myśli estetycznej. Mc Kenzie (op. cit., s. 249), choć  
wysuwa zastrzeżenie co do metody Burke'a, zachwycą się piątą księgą jego dzieła  
jako teoretycznym manifestem ówczesnej nowej poezji.

## O PODSTAWOWYCH ZAGADNIENIACH ESTETYKI ANGIELSKIEJ XVIII WIEKU\*

### WSTĘP

W pracy tej omawiam kolejno: a) charakter i funkcję doznania este-  
tycznego, b) jego autonomię wynikającą z analizy morfologicznej i funkcjo-  
nalnej, c) obiektywny i subiektywny aspekt jakości estetycznych, d) smak  
estetyczny, e) kategorie estetyczne, f) kult natury (naturalizm estetyczny),  
g) metodę historyczną w ujęciu dzieła artystycznego, h) wybrane teorie  
dzieła literackiego i malarskiego<sup>1</sup>.

Ponieważ układ ten zmierza do syntetycznego opracowania estetyki  
angielskiej XVIII w. nie zwracałem uwagi na chronologię występujących

\* Niepełna i znacznie skrócona wersja tej rozprawy ukazała się w „Estetyce”,  
rocznik 1, r. 1959.

<sup>1</sup> Prolegomena do tego studium naszkicowałem podczas pobytu w Anglii, dwa-  
naście lat temu, w związku z analizą koncepcji estetycznej Burke'a. Znaczna litera-  
tura przedmiotu, która w międzyczasie narosła, narzuciła konieczność dokonania  
w pierwotnej wersji znacznych uzupełnień i korektur. Ostały się jednak pomysły i in-  
terpretacje, które — jak się okazało — prowadziły ku analizom wysuwany w na-  
stępnych latach przez Katherine Gilbert, R. Welleka, H. A. Needhama i W. J. Hip-  
ple'a, Jr.

Z wymienionych tu pozycji najbardziej ambitną, pełną i odkrywczą jest książka  
W. J. Hipple'a Jr, wzmiankowana już w rozprawie poprzedniej. Dwie tylko pozycje  
dawne mogą się z nią mierzyć — S. H. Monka *The Sublime* (1935) i Ch. Hussey'a  
*The Picturesque* (1927). Książka Hipple'a przewyższa je nie tylko zasięgiem tema-  
tycznym, ale i metodą wykładu, ujawniającą różnice w pojmowaniu tych samych  
podstawowych kategorii estetycznych w zależności od systemu, w którym wystę-  
powały. Autor nie miał jednak zamiaru napisać historii XVIII-wiecznej myśli estetycz-  
nej w Anglii i w konsekwencji zrezygnował z wielu dzieł i problemów, bynajmniej  
nie drugorzędnych. Jeśliby więc szukać syntezy, to prace Gilbert, Needhama i Welleka  
są bogatsze w nazwiska i zagadnienia. Jeśli zaś szukać szczegółowej analizy wy-  
branych autorów, to systematyczny i dociekliwy przegląd Hipple'a jest niezastąpi-  
ony. Jednakże i ta praca nie wyciąga wniosków, do których jest na podstawie wyło-  
żonych analiz uprawniona. W zakończeniu (op. cit., s. 303—320) autor mówi o wspól-  
nej dla badanych przez niego estetyków metodzie genetyczno-analitycznej, wspól-  
nych tendencjach psychologizacyjnych i naturalistycznych, wspólnych — mimo róż-  
nych odpowiedzi — usiłowaniach, by rozwiązać problem relacji między obiektywną