

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

O PODSTAWOWYCH ZAGADNIENIACH ESTETYKI ANGIELSKIEJ
XVIII WIEKU*

WSTĘP

W pracy tej omawiam kolejno: a) charakter i funkcję doznania estetycznego, b) jego autonomię wynikającą z analizy morfologicznej i funkcjonalnej, 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 malarskiego¹.

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.

¹ Prolegomena do tego studium naszkicowałem podczas pobytu w Anglii, dwa-nastę lat temu, w związku z analizą koncepcji estetycznej Burke'a. Znaczna literatura przedmiotu, która w międzyczasie narosła, narzuciła konieczność dokonania w pierwotnej wersji znacznych uzupełnień i korektur. Ostaly się jednak pomysły i interpretacje, które — jak się okazało — prowadziły ku analizom wysuwany w następnych latach przez Katherine Gilbert, R. Welleka, H. A. Needhama i W. J. Hipple'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 tematycznym, ale i metodą wykładu, ujawniającą różnice w pojmowaniu tych samych podstawowych kategorii estetycznych w zależności od systemu, w którym występowały. Autor nie miał jednak zamiaru napisać historii XVIII-wiecznej myśli estetycznej 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 wybranych autorów, to systematyczny i dociekliwy przegląd Hipple'a jest niezastąpiony. Jednocześnie i ta praca nie wyciąga wniosków, do których jest na podstawie wyłożonych analiz uprawniona. W zakończeniu (op. cit., s. 303—320) autor mówi o wspólnej dla badanych przez niego estetyków metodzie genetyczno-analitycznej, wspólnych tendencjach psychologizacyjnych i naturalistycznych, wspólnych — mimo różnych odpowiedzi — usiłowaniach, by rozwiązać problem relacji między obiektywną

tu zagadnień. Pojawiały się one jednak stopniowo i różne z nich odgrywały w poszczególnych fazach rozwoju myśli angielskiej XVIII w. rolę dominującą. Do lat trzydziestych utrzymywał się jeszcze decydujący wpływ neoklasycyzmu. W walce z nim problem charakteru i funkcji doznania estetycznego wysunął się na czoło. Już wówczas także — przede wszystkim w pracy Hutchesona z r. 1725 — pojawiły się zagadnienia: autonomizmu i obiektywności czy też subiektywności piękna. U schyłku tej fazy Blackwell pisze w r. 1735 książkę o Homerze, zwracając po raz pierwszy wyraźną uwagę na historyczne współczynniki dzieła literackiego. W okresie tym, w r. 1719 J. Richardson formułuje ostatecznie swoje sądy o malarstwie, broniąc akademickiego koneserstwa, a Hogarth w karykaturze z lat dwudziestych wyśmiewa jego i innych zwolenników akademizmu. W fazie następnej, która rozciąga się od r. 1750 do końca lat siedemdziesiątych, następuje szczególnie intensywny rozwój problematyki estetycznej. W tym okresie opublikowane zostały najsłynniejsze prace angielskie tego stulecia: *Analiza piękna* Hogartha w r. 1753, w r. 1754 — książka Th. Wartona o *Faerie Queene* Spensera, w r. 1757 — Burke'a *O wzniosłości i pięknie* i rozważania J. Wartona o Pope'ie, w r. 1758 — Hume'a *Eseje*, w r. 1759 — szkic o geniuszu E. Younga i praca A. Gerarda o smaku, w r. 1762 — książki Home'a i Hurda, w latach 1774—81 — *Historia literatury angielskiej* Th. Wartona, a w latach 1779—81 — *Zywoty angielskich poetów* Johnsona. W tym czasie też, to znaczy od końca lat sześćdziesiątych, neoklasycysta Reynolds zaczął czytać *Discourses* w Królewskiej Akademii Sztuki, a H. Walpole popularyzować gotyk. W fazie tej pogłębione zostały zagadnienia estetyczne wniesione w okresie poprzednim, a ponadto pojawiły się nowe: smaku, geniuszu, wzniosłości, zachwytu nad dziką naturą jako pięknem najwyższym, historycznej metody interpretacji dzieł sztuki. Zrodziły się również koncepcje artystyczne i literackie odpowiadające innym już, preromantycznym tendencjom w ówczesnej twórczości. W fazie tej dominują właśnie problemy związane z preromantyzmem: kult natury, geniuszu, wzniosłości oraz zainteresowanie dla twórczości artystycznej z czasów prymitywnych i z epoki średniowiecznej. Faza ostatnia rozwinęła w pełni estetyczny asocjacionizm, reprezentowany przez Alisona, Jeffreya i Ste-

jakością estetyczną a doznaniem estetycznym. Mimo to w konkluzji podważa te spostrzeżenia akcentując różnice wynikające z rozmaitych indywidualnych zadań, jakie sobie dany myśliciel stawiał. Stwierdzenie to (*There is little pattern even in retrospect*) jest wynikiem metody nazbyt ostrożnej, nazbyt idiografizującej, mszczącej się na autorze w ten sposób, iż stawia ona pod znakiem zapytania wiele — najcenniejszych zresztą w tej książce — uogólnień zawartych w poszczególnych rozdziałach.

warta (ci ostatni wystąpili już w pierwszej dekadzie w XIX wieku), rozważania o malowniczości (Gilpina, Price'a i Payne-Knighta), oraz teorie artystyczne Blake'a, który związany był już wyraźnie z nurtem romantycznym. Dominowały wówczas tendencje subiektywistyczne, bliższe wypowiedziom Wordswortha i Coleridge'a, ale i w tej fazie utrzymywały się jeszcze tradycje neoklasyczne. Bronił ich Reynolds i ci, którzy opowiadali się za architekturą palladiańską.

Wyodrębnianie tych trzech faz nie jest arbitralne, ale ścisłej linii demarkacyjnej między nimi wytyczyć nie można². Nie można również fazy pierwszej wydzielić jako neoklasycznej i przeciwstawić jej pozostałym. Wspólną zdobyczą opracowań z ostatnich lat jest stwierdzenie, iż w estetyce angielskiej omawianego stulecia nie sposób przeprowadzić w połowie wieku ostrej cesury, która by oddzielała neoklasycyzm od tendencji preromantycznych. Addison i Johnson niedawno uważani za reprezentantów czystego neoklasycyzmu, po gruntownym studium, wykazują pewne cechy bliższe tym myślicielom, którzy walczyli przeciw regułom i przez odniesienie do historii relatywizowali piękno. Needham³, Wel-
lek⁴, Wimsatt i Brooks⁵ dobitnie podkreślają splatanie się przez całe stulecie obu nurtów: neoklasycznego i preromantycznego. K. Gilbert⁶ zaś przeciwstawiła się tym, którzy odcinali wiek XVIII od XVII i ponownie przypominała, iż estetycy angielscy w wielu tezach nie odbiegli zbyt daleko od tej tradycji, którą zapoczątkował renesans i którą rozwinęli oraz skryształizowali Francuzi w XVII wieku.

Definicje neoklasycyzmu i preromantyzmu wciąż są płynne. W każdym razie wiek XVIII jest zarazem okresem stabilizacji starych zasad, jak i wyłaniania się nowych. W Anglii proces ten przebiegał łagodnie.

² Hipple (op. cit., s. 311—312 i 318—319) wysuwa bardziej radykalną hipotezę wskazując, iż nie ma ani żadnej wyraźnej ciągłości problemów estetycznych, ani żadnych wyraźnych nowych problemów w tym czy innym okresie. Sam jednak uzasadnia, iż Addison otwiera dyskusję o nowości, potędze i pięknie jako cechach estetycznych, iż od Baillie'a kategoria wzniosłości, od Gilpina zaś kategoria malowniczości stanowią fundament dyskusji, wreszcie iż o subiektywności piękna mówi się od czasów Hume'a, a szczególnie od Addisona. Wyodrębnienie „wątków” i „faz” estetycznych nasuwa się z koniecznością przy analizie sporów neoklasycyzmu z preromantyzmem, które przez autora nie zostały w ogóle uwzględnione. Jeśliby nawet podać w wątpliwość proponowany tu podział, to w żadnym razie nie można by się zgodzić z tezą Hipple'a, iż brak jest w XVIII-wiecznej myśli estetycznej ciągłości problemowej. Materiał zebrany m. in. w jego książce przeczy owym wstrzemięźliwym interpretacjom.

³ *Taste and Criticism in the XVIII-th century*, London, 1952, wstęp.

⁴ *A History of Modern Criticism, 1750—1950*, New Haven, 1955, t. 1, r. 5 i 6.

⁵ *Literary Criticism, a short history*, N. York, 1957, cz. 2, r. 13—15.

⁶ K. Gilbert and H. Kuhn *History of Esthetics*, Bloomington, r. VIII.

I choć tutaj narodziła się myśl preromantyczna, Niemcy ją dopiero zrewolucjonizowali i przekazali stuleciu następnemu⁷.

Od czasów renesansu filozofowie utracili wyłączny przywilej prowadzenia dociekań o istocie sztuki. W Anglii w XVIII wieku — jak wskazuje zresztą układ zagadnień podstawowych — estetyką zajmowali się obok filozofów eseiści, literaci, poeci, artyści, duchowni. Shaftesbury, Berkeley, Hume, Reid i Steward należą zarówno do historii filozofii, jak i historii estetyki; Pope, Dennis, Addison, Young i Johnson do historii literatury angielskiej i jednocześnie do historii doktryn literackich; Hogarth i Reynolds do historii sztuki angielskiej i historii doktryn artystycznych; w postaci Blake'a występuje więź sztuki malarskiej, poezji i teorii artystycznej; Watts, Lowth, J. Warton i Hurd byli duchownymi, a zarazem znakomitymi znawcami poezji; estetykami — amatorami byli J. Harris, W. Gilpin, A. Alison, U. Price, R. Payne-Knight. Burke był politykiem, który napisał w młodości jedną tylko pracę z zakresu estetyki; dla Hutchesona, Home'a i A. Gerarda estetyka była zajęciem głównym; Th. Blackwell zajmował się głównie literaturą klasyczną, Th. Warton zaś literaturą angielską. Pasją R. Payne-Knighta była sztuka ogrodnicza i zbiory dawnej sztuki, H. Repton był architektem i artystą-ogrodnikiem. Różnorodne profesje piszących wówczas o estetyce tłumaczą w znacznej mierze bogactwo myśli angielskiej w XVIII wieku; dowodzą również, jak żywe wówczas było dla tej dziedziny zainteresowanie.

Jakie były źródła XVIII-wiecznej myśli estetycznej w Anglii? Były trzy: tradycje estetyczne, filozoficzne i artystyczne. Obok tradycji działała oczywiście, szczególnie w przypadku sztuki, sytuacja aktualna.

1. W tradycji estetycznej sięgano przede wszystkim do źródeł rodzimych: do Bacona, Sidneya, Hobbesa, Drydena. Bacon w *On the Advancement of Learning* przypisywał poecie wyobraźnię jako główną władzę

⁷ W tym sensie miał częściowo słuszność Z. Lempicki (*Odrodzenie, Oświecenie, Romantyzm*, Kraków, 1921) sugerując za badaczami niemieckimi (Dilthey, Troeltsch), iż romantyzm był wynikiem symbiozy angielskiego historyzmu i niemieckiego mistycyzmu. Jednakże historia idei w ujęciu Lempickiego jest zbyt uproszczona i dzisiaj nie da się utrzymać. Nie dostrzegł on skomplikowanego charakteru estetyki XVIII-wiecznej, a także estetykę niemiecką sprowadzał jednostronnie do tradycji mistycznych. Hipple (op. cit., s. 284—7) kwestionuje tezę, iż estetyka angielska XVIII w. zmierzła ku Kantowi. Wg niego zbilansował ją w XIX w. eklektyk — Stewart. Wydaje się, że Hipple fałszywie, tzn. teleologicznie, traktuje sens słowa „zmierza”. Nie ulega bowiem wątpliwości, iż problemy podjęte przez Anglików podjęli nieco później i pogłębili Niemcy. Metoda Hipple'a a limine odrzucająca studium historii idei w oparciu o szerzej pojęte zjawiska społeczne, nie pozwalała mu uchwycić kierunku rozwojowego ówczesnych myśli estetycznych. Monk (op. cit., s. 6), który idąc za badaczami niemieckimi tę koncepcję akceptował, miał więcej zrozumienia dla procesów historycznych.

psychiczną⁸, w eseju *On Beauty* bronił przeciw Dürerowi nie dających się matematycznie określić proporcji jako cech o charakterze estetycznym, a w *New Atlantis* poezję paraboliczną stawiał wyżej od opisowej i dramatycznej. Hobbes pisał w *Lewiatanie*, iż w dobrym poemacie potrzebna jest zarazem zdolność sądenia jak i wyobraźnia, ale ostatnia musi przeważać⁹. Podobnie wykladał Sir Philip Sidney, uzasadniając prawo artysty do budowania własnego fikcyjnego świata. Broniąc poetów przeciw S. Gossenowi, który zarzucał im amoralizm i szerzenie nieprawdy, Sidney uzasadniał m. in.: „Poeta tworząc swoją materię tylko zmyśla, ale nigdy nie oszukuje [...] Z wszystkich piszących pod słońcem poeta jest najmniejszym kłamcą i choćby nawet chciał, nie mógłby nim być. Poeta bowiem nic nie stwierdza a zatem nigdy nie kłamie [...] W historii ludzie szukają prawdy, a więc odchodzą od niej obarczani fałszem, natomiast w Poezji szukając fikcji, pobudzają jedynie w sposób korzystny dla siebie wyobraźnię”¹⁰. Dryden w *An Essay of Dramatic Poesy* (1668) uzasadniał ustami Neandra, jednego z czterech uczestników dialogu, iż prawdziwą sztukę charakteryzuje żywość postaci i wątków oraz namiętności, a nie naśladowanie reguł antycznych Greków lub współczesnych Francuzów¹¹. Dryden jednocześnie bronił racjonalistycz-

⁸ W księdze II tego dzieła (z r. 1605) Bacon pisał m. in., iż poezja jest „feigned history”. Zmyśla ona dlatego, żeby „dać umysłowi ludzkiemu choć cień satysfakcji, którego same rzeczy dać nie są w stanie”. Jeśli bada je rozum, to wykazuje ich prawdziwy charakter, jeśli wyobraźnia je ożywia, to stają się większe, wspanialsze, bardziej godne szacunku i naśladowania. Dlatego też — konkludował Bacon — poezja działa moralnie.

We wspomnianym szkicu o pięknie spotykamy podobne myśli. „Chwył szczęśliwy” ma zastąpić reguły, najlepszym pięknem ma być to, które „sprawia”, że cnota ma blask, a przywary okrywają się rumieńcem” (F. Bacon *Eseje*, BKF, Warszawa, 1959, s. 190).

⁹ „W dobrym poemacie czy to epickim, czy dramatycznym, a również w sonetach, epigramatach i innych utworach potrzebna jest zarówno zdolność sądenia, jak i wyobraźnia. Ale wyobraźnia musi przeważać, albowiem takie utwory podobają się przez swoją niezwykłość; niemniej nie powinny się nie podobać przez brak poczucia rzeczywistości” (s. 61, cyt. wg wyd. BKF, Warszawa, 1954, przekład Cz. Znamierowski).

¹⁰ Sir Philip Sidney *An Apology for Poetry*, s. 35 i s. 39—40 (cyt. wg *English Critical Essays*, sel. and ed. by E. D. Jones, The World's Classics, t. CCXL).

¹¹ „A więc tymczasem nie można wywieść innej konkluzji jak tę — ku chwale naszego narodu — iż wynaleźliśmy, rozwinięliśmy i udoskonaliliśmy lepsze piarstwo dramatyczne niż starożytne i jakiegokolwiek współczesne; mam na myśli tragicomedię” (cyt. wg *English Classical Essays*, op. cit., s. 166). Znamienne, iż w eseju tym, który był w istocie rzeczy dyskusją z tezami Corneille'a wyłożonymi w *Examens* i trzech *Discours* (1660), wspomniany porte-parole autora zachwycał się Szekspiernym. Porównywał go do Homera, podczas gdy Ben Jonson miał być jedynie angielskim Wergilim (s. 179).

nej estetyki XVII-wiecznej, poezji heroicznej i zasady *ut pictura poesis*. Tak więc myśliciele XVIII-wieczni odziedziczyli zarazem tradycje antyracjonalistyczne (angielski kult wyobraźni), jak i przeciwstawne, neoklasyczne, rozpowszechniane przez Th. Rymera (tłumacza René Rapina), a także przez Drydena, który zachwycał się traktatem Le Bossu. U początków XVIII stulecia te dwa nurty widoczne są u Addisona i Pope'a, z tym, że drugi nurt wyraźnie dominuje. Neoklasycyzm oznaczał właściwie wpływy francuskie — i z nimi też angielska myśl estetyczna XVIII w. miała stoczyć walkę¹².

2. Źródła filozoficzne estetyki angielskiej w. XVIII — choć oddziaływała tutaj także myśl kartezjańska i platońska — były również przede wszystkim rodzime. Tendencja materialistyczna wywodząca się od Bacona zmierzła przez Hobbesa do empiryzmu Locke'a.

Dla estetyki, dla określenia charakteru doznania estetycznego, istotne były spory filozoficzne dotyczące obiektywnych własności rzeczy: czy są natury ilościowej, geometrycznej, czy także jakościowej; które są pierwotne, a które są wtórne; czy poznanie jest empiryczne, czy racjonalne. Najdobitniej wpłynęły na estetykę rozważania Locke'a z zakresu teorii poznania. Jego nauka o „ideach” rozwijana różnie przez późniejszych filozofów (inaczej przez Berkeley'a i Hume'a, inaczej przez Hartleya i Priestleya) była podstawą tez o obiektywnym lub subiektywnym charakterze piękna. Sprzeczności w filozofii Locke'a (przyjęcie obiektywnej rzeczywistości, a jednocześnie stwierdzenie, że przedmiotem poznania są idee, przyjęcie przedmiotów zewnętrznych i ich cech realnych, a jednocześnie stwierdzenie, że barwy, wonie, dźwięki są wytworem subiektywnym)¹³ uwikłały również estetykę w podobne kontradycje. Niewątpliwy wpływ na ówczesne dociekania o pięknie i smaku wywarła również szkocka filozofia „zdrowego rozsądku”. Problem intuicyjnej wiedzy o rzeczach takich, jakimi są w swej postaci obiektywnej, oraz odwo-

¹² Poprzez filozofię działały chyba także pomysły Augustyna i Kartezjusza. Kto wie czy m. in. nie od nich szły inspiracje, by naturalną zgodność doznań estetycznych i obiektywnego piękna wyprowadzić z interwencji praw boskich. To Augustyn przecież wyjaśniał w *De apto et pulchro*, a później w *De Ordine*, iż kochamy to, co piękne, ponieważ dusza według boskiego „*ordo rei*” skłania się do tego, co jej przynosi radość. Descartes rozumował podobnie w *Compendium musicae* z r. 1650. Jeśli wpływy te jednak działały, to drogą okreśną przez tradycję filozoficzną.

¹³ Locke pisał, iż idee cech wtórnych, tzn. owych barw, woni etc., powstają przez działanie niedostrzegalnych cząstek na nasze zmysły. Wyodrębniał je jednakże, gdyż nie są one podobne do ciał, nie tkwią w nich. Tzn. „jakości te bez względu na to, jaką realność im przypisujemy, w samych rzeczach nie są naprawdę niczym innym niż zdolnościami wywoływania w nas rozmaitych doznań zmysłowych i, jak powiedziałem, zależą od cech pierwotnych, takich jak rozmiary cząstek, ich kształt, budowa, ruchy”. (John Locke *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, BKF, Warszawa, 1955, t. 1, s. 168).

ływania się do introspekcji był punktem wyjścia wielu tez Alisona i jego następców. Zasady skojarzeń ustalane przez Hume'a i później przez Hartleya wchodziły w sojusz lub w kolizję z przesłankami filozofii szkockiej. Wpływ Locke'a wydaje się jednak najtrwalszy. Od niego bowiem pochodziła metoda — analityczna i genetyczna, dążąca od szczegółów do ogółu, sprawdzająca ponownie uogólnienia poprzez konfrontację z naturą rzeczy i z doświadczeniem wewnętrznym. Nikt nie ośmielił się jej podważyć w Anglii w XVIII wieku; jedni ją po prostu akceptowali, inni próbowali rozwijać. Locke wszakże bezpośrednio nie pisał nic o problemach estetycznych, Berkeley zaś i Hume wypowiadali się na ten temat i oczywiście uwagi ich wynikały z ich własnych koncepcji filozoficznych.

Istotne dla estetyki ówczesnej (tzn. dla rozwiązania problemu czy piękno obiektywne jest zawsze i wszędzie odczuwane jako coś pięknego z racji interwencji Opatrzności) były ponadto spory, jak pojmować Boga — jako siłę sprawczą wciąż ingerującą w losy świata, czy też jako zegarmistrza, który nastawił ongiś zegar. Wydaje się, że deistyczna interpretacja była dla rozwiązań estetycznych najwygodniejsza i zarazem zbieżna z panującym w Anglii sposobem myślenia i odczuwania.

3. W tradycji artystycznej sięgano przede wszystkim do Szekspira i Milona, rozmyślając przy tym nad istotą geniuszu. Doniosłym bodźcem do analizy poezji były również nowe próby Thomsona i Graya, Younga i Burnsa. Odkrycie pieśni ludowych (Percy) i „afera” Macphersona prowadziły do badań nad początkami poezji. Do badań nad historią sztuki dawnej prowadziło zaś odkrycie gotyku. Już od r. 1707 działało „The Society of Arts” zajmujące się ochroną zabytków średniowiecznych. B. Langley i H. Walpole zapoczątkowali słynny „*gothic revival*”, w XVIII wieku charakteryzujący się postawą raczej emocjonalną niż naukową. Z owych rozważań nad historią literatury i sztuki zrodziły się pierwsze próby historycznej interpretacji w dociekania estetycznych. Nowy teatr mieszczański stawił przed badaczami zagadnienie rewizji zasad Arystotelesowskich w wydaniu XVII-wiecznym. Dwa najwybitniejsze wówczas zjawiska malarskie — *oeuvre Hogartha* i Reynolds — zmuszały do rozstrzygnięcia sporu jaka ma być sztuka: zgodna z kanonami Belloriego, Poussina i Le Bruna czy też inna. Ogrodnictwo, niezwykle wówczas w Anglii popularne (Ch. Bridgman i L. Brown byli równie modni jak Richardson, Garrick i dr Johnson), prowadziło m. in. do rozważań o malowniczości jako nowej kategorii estetycznej.

U podstaw tych trzech źródeł: estetycznych, filozoficznych (obejmujących również myślenie deistyczne) i artystycznych leżały ogólne przemiany społeczne. Engels tak je charakteryzował (w pracy pt. *O materializmie historycznym*):

„W kalwinizmie znalazło gotową teorię walki drugie wielkie powsta-

nie burżuazji. Dokonało się ono w Anglii. Rozpętała je burżuazja miejska, a średnie chłopstwo (*yeomanry*) okęgów wiejskich wywalczyło zwycięstwo [...] Po tym nadmiarze działalności rewolucyjnej (Engels ma tu na myśli ruchy plebejskie: *levellerów* i *diggerów*) nastąpiła nieunikniona reakcja, która ze swej strony zaszła daleko poza swój cel. Po całym szeregu wahań ustalił się wreszcie nowy środek ciężkości, który stał się punktem wyjścia dalszego rozwoju. Ten wspaniały okres w dziejach Anglii, nazwany przez filistrów «wielkim buntem» oraz walki, które po nim nastąpiły, zostały zamknięte przez stosunkowo nieznaczne wydarzenie z r. 1689, któremu liberalna historiografia nadała miano «sławnej rewolucji». Nowy punkt wyjścia był kompromisem między wznoszącą się burżuazją a wielkimi ongiś obszarnikami feudalnymi [...] arystokratyczna oligarchia wiedziała aż nadto dobrze, w jakim stopniu jej własny dobrobyt ekonomiczny związany był nierozdzielnie z dobrobytem burżuazji przemysłowej i handlowej. Od tej pory burżuazja stała się skromną, ale uznaną częścią klas panujących Anglii¹⁴.

Jak podaje historyk angielski, Trevelyan, Anglia tego stulecia stała się w pełni państwem narodowym. Decydujący wpływ na ów proces wywarła klasa mieszczańska i jej reprezentanci w parlamencie, który w istocie rzeczy przejął władzę z rąk królewskich. Rządy sprawowali wielcy „*commoners*” (tzn. premierzy danego gabinetu), związani z jedną z dwu partii. Mimo, iż w kulturze europejskiej nadal dominowali Francuzi, Londyn — według znanego określenia Boswella — stał się „oknem na świat”. Cywilizacja i kultura angielska występowały do konkurencyjnej walki ze wzorami paryskimi. Londyn miał wszakże dwa oblicza. Jedno reprezentowały: obrady parlamentarne, teatr na Drury Lane, wspaniałe kreacje Garricka, słynna kawiarnia Toma na Russell Street (gdzie można było spotkać dra Johnsona lub Th. Gainsborougha), interesująca architektura palladiańska i rokokowa, oraz tzw. dobre towarzystwo, które opisywali skrętnie w „*Spectatorze*” Addison i Steele. Drugie zaś, to niezliczona ilość żebraków i dzieci-włóczęgów, wygłodzonych i szarych jak popiół, częste epidemie tyfusu i ospy, nagminna korupcja i drapieżny kolonializm, który ujawnił dopiero Burke w procesie przeciw Hastingsowi. To oblicze przejawiało się najdobitniej w *oeuvre* Hogartha, karykaturze i w wielkich powieściach angielskich XVIII w. Krytyka ówczesnych złych obyczajów nie posunęła się jednak nigdy do krytyki ustroju społecznego. Mieszczaństwo i jego ideologiczni reprezentanci nie tylko akceptowali *status quo*, ale w jakimś sensie starali się upodobnić do arystokracji (*leisure class*). Literatura i sztuka, nawet we wspomnianych, najlepszych osiągnięciach, nie kwestionowała kulturowego wzorca arystokratów; co najwyżej m o r a l i-

¹⁴ K. Marks i F. Engels *O materializmie historycznym*, 1949.

z o w a ł a, upominając się o równość tych, którzy bez względu na pochodzenie, ujawniali doskonałe cechy purytańskiego gentlemana. Źródła kształtowania się tego ideału etycznego i jego przemiany przedstawiła M. Ossowska w *Moralności mieszczańskiej* (Łódź, 1956, por. szczególnie r. V).

Czy można wyprowadzić ówczesne tezy estetyczne z ogólnej sytuacji społecznej? René Wellek (wyd. cyt., s. 9/10) kwestionował wprawdzie pogląd, iż upadek neoklasycyzmu wiązał się z awansem klasy mieszczańskiej (*the middle classes*). Przyznał jednak, iż tendencje preromantyczne wnosili ludzie z tzw. trzeciego stanu (synowie duchownych, zamieszkali na wsi), iż lokalne, autonomiczne tradycje w kulturze angielskiej decydowały o postawie antydogmatycznej, przeciwstawnej obyczajom w krytyce i teorii francuskiej, wreszcie, iż niewątpliwy był przy końcu stulecia wpływ rewolucji francuskiej i idei napoleońskich. Można by te zależności od epoki uściślić. Estetyka angielska XVIII wieku kształtowała się w klimacie opisanego przez Engelsa kompromisu klas starych i nowych. Wyraźnie ulegała ona religijnemu sposobowi myślenia, przyjmując deistyczne rozwiązania tam, gdzie szukać należało innych, oczywiście trudniejszych do odkrycia i sformułowania. Niektóre jej tezy miały wyraźny charakter klasowy. Wimsatt i Brooks (wyd. cyt., cz. 2, r. 12) zwracają np. uwagę, iż „wit” — angielski równoważnik francuskiego „esprit” — oznaczał określoną postawę człowieka z salonu, arystokraty, cynika pełnego inwencji. Walkę przeciw temu pojęciu podjęli reprezentanci *middle class* — Blackmore i Morris, który utożsamili je z postawą nihilistyczną i korupcyjną. Już więc u Johnsona termin „witty” stracił ten blask, jakim błyszczał jeszcze na początku stulecia. Inna teza — o wyuczalności smaku — niewątpliwie wiązała się z problemem rozciągnięcia kultury również na ówczesny *le tiers etat*. Kto bronił, jak Hogarth, malarstwa jako *dumb show*, opowiadał się zarazem po stronie mieszczaństwa. Emocjonalizm, który stał się hasłem teoretycznym nowej poezji, odpowiadał również klasie nowej. Arystokracja ceniła dowcip i inteligencję, mieszczaństwo głównie wzruszenie. Metoda historyczna wyrosła również na tle dążności klas średnich, by utrwalić swą pozycję społeczną przez odwołanie się do przeszłości — do źródeł ludowych i tradycji ogólnonarodowych. Arystokracja i szlachta feudalna była nastawiona raczej kosmopolitycznie. Oczywiście literatura i sztuka, a przedtem publicystyka, wyraźniej odzwierciedlały przemiany społeczne. Dobitnie świadczą o wroście wpływów i krystalizowaniu się autorytetu burżuazji artykuły Addisona i Steele'a z początku stulecia. Richardson, Fielding i Goldsmith są wyraźniej „*middle class*” niż piszący wówczas estetycy. To samo odnosi się do Hogartha, Girtina, Rowlandsona. Zwierciadła te pokazują, że był to wiek, mimo oczywistych przeobrażeń, względnie spokojny.

„Glorious revolution”, określona przez Engelsa jako błahy incydent, stworzyła warunki stabilizacji społecznej. Walka wigów z torysami była łagodna. Arystokracja wciąż jeszcze przez całe stulecie sprawowała patronat nad sztuką. Wstrząsy przyszły dopiero z końcem wieku, wraz z „industrial revolution”. Spokojny, ewolucyjny rytm ówczesnych przemian społecznych w Anglii odbił się również w rozwoju estetyki, w przemierzaniu wątków neoklasycznych z preromantycznymi, w symbiozie starych pomysłów wyznaczających piękno przez odwołanie się do Boga i nowych, szukających w historii wyjaśnienia istoty sztuki. Najjaskrawiej wystąpiły te zależności w pojmowaniu natury. A. O. Lovejoy wyróżnił w studium pt. *Nature as aesthetic norm* (1927) 37 znaczeń tego terminu. Dwa z nich dominowały w estetyce angielskiej XVIII wieku: traktowanie jako zjawiska naturalnego idei uniwersalnych, ogólnych, gatunkowych bądź też przeciwnie idei konkretnych, indywidualnych. Pierwsze pojmowanie było neoklasyczne, drugie właściwe było preromantykom. Ten dwójaki „naturalizm” estetyczny wiązał się nadto z dwójaką interpretacją natury w sensie społeczno-politycznym. Wszakże zarówno obrońcy starego, jak i nowego ładu powoływali się na naturę: pierwsi, by uzasadnić, że świat oparty jest na zasadzie nierówności, drudzy, by wykazać, że wszyscy są sobie równi. Pierwsi uciekali się do neoklasycznego uniwersalizmu, drudzy do preromantycznego indywidualizmu.

Ale i ten ostatni nurt nie był jednoznaczny w swej funkcji klasowej. Price pisząc o malowniczych sceneriach i malowniczej architekturze (*An Essay on Architecture and Buildings, as connected with scenery*, 1798) musiał wycofać się ze swych preromantycznych, ultraliberalnych koncepcji przypomniał sobie, iż wieś zamieszkuje biedni farmerzy, zasługujący przede wszystkim na cywilizacyjne wygody. Moralne, a nie estetyczne względy zdecydowały tu o humanitaryzmie Price'a. Wydawca, entuzjasta i komentator Price'a, Th. Dick Lauder jeszcze w r. 1842 borykał się nieudolnie z problemem jak pogodzić ową malowniczość z pożytkiem. H. Repton — oponent Price'a — w *Liście* (1794) do niego skierowanym, wprowadzał zgoła argumenty polityczne w dyskusję o sztuce ogrodniczej. Zarzucał on mianowicie Price'owi, iż broniąc malowniczości, broni dzikich obyczajów niezgodnych z konstytucją angielską. Wg Reptona, ogrody w miarę strzyżone, cywilizowane odpowiadały najlepiej duchowi obywatelskiemu XVIII-wiecznej Anglii, niechętnemu zarówno barbarzyńcom, jak i despotom. Price (*A Letter to H. Repton*, 1795) odpowiedział tym samym tonem. Według niego, właśnie koncepcja malowniczości (tzn. różnorodności i dynamiki elementów) zgodna jest naprawdę z tradycją angielskiej indywidualnej wolności. Pevsner i de Wolfe w artykułach zamieszczonych w „The Architectural Review” (November, 1944 i December, 1949) zwrócili uwagę na bliskie powiązania wspomnianych tu

teorii z XVIII-wiecznym liberalizmem angielskim. Hipple (op. cit., s. 244) wypowiada się przeciw tej hipotezie, argumentując, iż cytowani tu estetycy XVIII-wieczni używali terminów politycznych w sposób przenośny lub per analogiam. Hipple ma słuszość, ale nie dostrzega tego, iż wypowiedzi owe mają współczynniki klasowe bez względu na to, czy autorzy ich świadomie je w tym sensie formułowali. Kłopot jest jednak z jednoznacznością klasową owych sądów estetycznych — malowniczy, preromantyczny ogród, jak się okazuje, bynajmniej nie „służył” stanowi trzeciemu, lecz arystokracji.

CHARAKTER I FUNKCJA DOZNANIA ESTETYCZNEGO

ZAGADNIENIE GENIUSZU

Według koncepcji neoklasycznych główną rolę w doznaniu estetycznym odgrywa rozum. Z niego też wyprowadzono reguły powszechnie obowiązujące; na nim miał być oparty uniwersalny, dobry smak. Poglądy te reprezentowali w XVIII wieku przede wszystkim Francuzi: Wolter, Marmontel, La Harpe. Oni to, kontynuując racjonalistyczną estetykę swych poprzedników z w. XVII (Boileau, Rapin, d'Aubignac, Le Bossu, La Motte), bronili literatury Corneille'a i Racine'a przeciw „barbarzyńcom” naśladowującym Homera lub Szekspira. Przyznawali jednak (szczególnie La Harpe), iż uczucia i wyobrażenia są równie niezbędnym elementem doznania jak rozum oraz polemizowali z XVII-wiecznymi teoretykami odrzucając ich pogardę dla żywiołu poetyckiego. Postawę neoklasyczną dzielili z nimi także Włosi — Muratori, Beccarria i Spaletti; elementy neoklasyczne znajdziemy również u Lessinga.

Francja miała w tym stuleciu również drugi nurt: emocjonalistyczny. Od Dubos przez Diderota do Merciera i Condillaca snuje się myśl, iż uczucie jest podstawowym elementem doznania estetycznego. Dubos (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, r. 1719) pisał, iż ciało wymaga ruchu dla zdrowia, tak dusza wymaga wzruszeń. Wyprowadzał więc prymat uczuć z potrzeb czynnościowych. Diderot zachwycał się sentymentalnymi powieściami Richardsona i przeciwstawiał cywilizację poezji, tzn. dowodził, iż tej ostatniej właściwa jest żywiołowa pasja, a nie ogląda i jasność sformułowań. Dlatego też w jednej z korespondencji notował: „Jeśli wolę Homera niż Wergilego, Wergilego niż Tassa, Tassa niż Miltona, Miltona niż Woltera lub Camoensa, nie jest to kwestia dat; mógłbym to w pełni uzasadnić”¹⁵. Mercier w *Mon bonnet de nuit* (1784) broniąc uczuć i wzruszeń atakował suchego i pedantycz-

¹⁵ Cyt. za Wellekiem, t. 1, s. 273.

nego Boileau, a nieco wcześniej Condillac (*L'Art d'écrire*, 1775) stwierdził, iż piękno należy odczuwać, a nie pojmwować. Im kto więcej rozumuje o nim — pisał — tym bardziej gubi jego istotę, zmienną, konkretną, będącą wyrazem potrzeb indywidualnych. U Helwecjusza (*De l'Esprit*, 1758, Ks. IV, r. 2) znajdujemy symptomatyczną pochwałę wyobraźni i stwierdzenie, iż uczucie jest duszą poezji. Emocjonalizm miał przedstawicieli również we Włoszech: Cezarottiego i częściowo Baretiego. W Niemczech głosił podobne poglądy J. E. Schlegel. Jednakże to Anglicy głównie rozwinęli teorię, wg której rozbudzenie namiętności jest głównym źródłem radości estetycznej. Oni też kładli szczególny nacisk na wyobraźnię.

Pope pisał w *An Essay on Criticism* (1709) o naturze bezbłędnej, nieziennej i o klasycznych prawach sztuki z niej wywiedzionych.

„Those Rules of old discover'd, not devis'd
Are Nature still but Nature methodiz'd“
(w. 82—4)

Bronił tych praw również Ch. Gildon (*A Complete Art of Poetry*, 1718). Addison w uwagach o tragedii szedł za racjonalistami francuskimi i twierdził za Bouhourssem, iż podstawą sztuki jest bezwzględna wierność rozumnym prawom natury. Niemniej jego rozważania o przyjemnościach wyobraźni były wyzwaniem rzuconym starym zasadom. Już u Shaftesbury'ego (*Characteristics*, 1711) notujemy odmienną postawę, choć artystom zalecał jako nieśmiertelny i jedyny wzór dzieła literatury klasycznej. Shaftesbury — pierwszy wybitny estetyk angielski XVIII w. — był z temperamentu i przekonań filozoficznych platończykiem. Platonizm też zaważył na jego teorii piękna. Przeżycie estetyczne uważał za rodzaj objawienia („*the revelation*”), które jest podobne do uczucia religijnego. W objawieniu estetycznym odkrywamy wewnętrzną prawdę samych siebie i wewnętrzną strukturę świata. O artystach pisał, iż zewnętrzna proporcja i symetria jest im dana wyłącznie poprzez odkrycie wewnętrznego sensu i ładu rzeczy (*interior numbers*). W *Soliloquy or Advice to an Author* (cz. III, dz. 1) i w innych szkicach (*The Moralists, Miscellanies*) definiował piękno jako sztukę wyrażania owej wewnętrznej harmonii („*to express the harmony and numbers of inward kind*”). Doznając piękna przeżywamy je wszystkimi władzami psychicznymi: zmysłami, które rodzą przyjemność, uczuciami, które rodzą wzruszenie, i rozumem (w platońskim sensie: intuitywnym, a nie dyskursywnym), który rodzi kontemplację. To jednak co wyróżnia przeżycie estetyczne od innych, (a łączy je z przeżyciem moralnym) Shaftesbury nazwał entuzjazmem. Pojmował go jako namiętność, która w akcie tworzenia udziela artyście przeświadczenia, iż ukradł z nieba ogień prometejski; odbiorcy zaś (*vir-*

tuoso) daje poczucie współtworzenia z artystą. Entuzjazm będąc udziałem zarówno artysty, jak i odbiorcy jego dzieła zmniejsza przepaść, jaka dzieli odczucia jednego człowieka od drugiego i implikuje istnienie powszechnego, tego samego piękna.

Shaftesbury zgodnie z swymi platońskimi upodobaniami kładł nacisk na harmonię. Według jego słynnego stwierdzenia „*all beauty is truth*”, gdyż na drodze intuicji, kontemplatywnie poznajemy świat lepiej i dokładniej niż w nauce (tę nazywał pogardliwie „*mockscience*”). Entuzjazm był więc swoistego rodzaju pochodną poznania. Natomiast przedtem John Dennis i Isaac Watts pisali inaczej, tzn. pomijając rozważania o prawdzie zawartej w doznaniu estetycznym. Pierwszy w *The Advancement and Reformation of Modern Poetry* (1701, r. V—VI) dowodził, iż „*Namiętność lepiej odpowiada dwom (naśladowczym i wychowawczym — przyp. mój — St. M.) zadaniom poezji niż harmonia i dlatego należy na niej bazować; po pierwsze daje więcej przyjemności — oczywiście jest przecież, iż namiętność raduje nas bez harmonii, ale harmonia bez namiętności nuży nas. Ponadto w poezji romantycznej i epickiej można działać wychowawczo bez pomocy harmonii, ale nigdy bez pomocy namiętności*”¹⁶. Namiętność wg Dennisa odróżnia poezję od prozy. Pośród namiętności rozróżniał on zwykle, zrozumiałe dla tego, kto ich doznaje oraz niezwykle, niejasne dla odczuwającego, które nazywał entuzjazmem. Te ostatnie miały być najbardziej charakterystyczne dla żywiołu poetyckiego i Dennis wiązał je z doznaniem typu religijnego. I. Watts (wstęp do *Horae Lyricae*, 1709) wyzyskał tezy Dennisa dla obrony poezji chrześcijańskiej przed poezją pogańską. Argumentacja jego zmierzała do wykazania, iż inspiracja jest niezbędnym źródłem autentycznego przeżycia artystycznego i estetycznego oraz że najłatwiej i najgłębiej udzielana jest ona ludziom religijnym. Tak więc z początkiem stulecia estetyka angielska opowiadała się za uczuciami i wyobraźnią przeciw rozumowi, powołując się m. in. na religię. Shaftesbury powoływał się przy tym na religię naturalną i ta argumentacja okazała się silniejsza.

Do jego teorii nawiązali wprost Addison i Hutcheson. Joseph Addison (*The Pleasures of Imagination*, „*Spectator*”, 1712, nr 411—421) mówił o przyjemnościach zmysłów i wyobraźni jako cechach swoistych dla doznania estetycznego. Dzielił je na przyjemności pierwotne (*primitive*) i wtórne (*derived*). Źródłem pierwszych miały być przedmioty dane nam oglądowo (nr 411). Bezpośrednio miały je budzić trzy cechy zawarte w owych przedmiotach: wielkość (*greatness*) kojarzona z ich nieskończonością, nowość (*novelty*) działająca przez zaskoczenie oraz piękno (*beauty*) polegające na zmienności i żywoci kolorów oraz na symetrycznym, pro-

¹⁶ Cyt. za antologią Needhama, s. 62.

porcjonalnym układzie elementów¹⁷. Te argumenty wyłożone zostały w eseju w nr 412; w eseju zaś z nr 416 autor mówił o przyjemnościach wtórnych, wg niego, bogatszych, związanych z wyobraźnią. Ich źródłem nie są już rzeczywiste przedmioty, ale albo przedmioty wyobrażane, albo też przedmioty artystyczne, które naśladują rzeczywistość, a więc obrazy, rzeźby, poematy. Źródłem przyjemności miało też być szukanie pokrewieństwa lub różnicy między ideami przedmiotów realnych. W eseju w nr 418 czytamy, iż owe wtórne przyjemności są „szersze i powszechniejsze niż owe związane z oglądaniem, gdyż nie tylko to, co wielkie, dziwne lub piękne, ale także to, co nieprzyjemne, cieszy nas we właściwym opisie”¹⁸. Najwięcej też uwagi poświęcił Addison poezji, jej oddziaływaniu przez słowa wprost na wyobraźnię. Esej w nr 419 rozważał poezję fantastyczną, przeciwstawiał nowoczesną literaturę starej, klasycznej i stwierdzał, iż Anglicy są z temperamentu, spośród wszystkich narodów, szczególnie skłonni do przyjemności wyobraźni (*for the English are naturally fanciful*). Szekspir i Milton posłużyli Addisonowi jako dowód do tej tezy. Mimo gorącej obrony wyobraźni Addison pozostał wierny koncepcji neoklasycznej, gdyż w eseju w nr 420 uzasadniał, iż rozum jest wyższy i przyjemności z nim związane są natury najsubtelniejszych.

Francis Hutcheson (*An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*, London, 1725) dowodził, że posiadamy swoisty zmysł (nazywał go „wewnętrznym”) dla odczuwania piękna¹⁹. Odróżniał go od

¹⁷ Podział ten był odtąd bardzo popularny choć w angielskiej estetyce XVIII w. na czoło wysunęły się niedługo później kategorie wzniosłości i piękna. Powtórzył go w pierwszym wydaniu *The Pleasures of Imagination* (1744) Mark Akenside. Daniel Webb (*An Inquiry into the Beauties of Painting*, 1760), i siedem lat wcześniej J. Warton (w „*The Adventurer*”, nr 80) wykładali go jako podstawę swej estetyki. Home (*Elements of criticism*, VI) uznał Addisonowską propozycję, ale nowość jako źródło podziwu odróżnił od czegoś nieoczekiwanego, co budzi zdumienie. Reid (*Essays on the Intellectual Powers of Man*, VIII) przyjął koncepcję Addisona, jako podręcznie przydatną, ale precyzując pojęcie skłonny był piękno traktować jako kategorię nadrzędną, a więc właściwie jedyną; nowość zaś określał jako relację zachodzącą między daną jakością czy rzeczą a wiedzą danego podmiotu. Nowość jako kategorię estetyczną podniósł do najwyższej rangi Payne-Knight (*Analytical Inquiry*, rozdział ostatni). Nie jest ona bowiem, wg niego, ani odmianą wciąż zmiennej mody, ani też wyrazem jakiegoś kaprysu, lecz zasadą immanentną malowniczego ogrodnictwa. To wszakże ma podstawy w różnorodności i skomplikowanym bogactwie elementów, a więc w cechach, które ustawicznie zakładają wywoływanie nowych doznań. Payne-Knight wyjaśniając, iż szczęście polega nie na posiadaniu, lecz na zdobywaniu (a źródłem tego ostatniego jest zawsze coś, czego jeszcze nie znamy), z nowości uczynił też zasadę moralną. Tak więc u schyłku stulecia jedna z Addisonowskich kategorii zrobiła w systemie Paine-Knigha karierę filozoficzną.

¹⁸ Cyt. za antologią Needhama, s. 103.

¹⁹ „Autor nazywa, w odróżnieniu od innych zmysłów, ten zmysł, tj. zdolność spostrzegania piękna [...], zmysłem wewnętrznym” (*Internal Sense*, wyd. IV, London 1738, wstęp, s. XIII).

pozostałych zmysłów, które nazywał zmysłami zewnętrznymi, nastawionymi na bodźce otoczenia. Tłumaczył, że używa terminu „zmysł” w odniesieniu do tej swoistej władzy psychicznej, gdyż przeżycie estetyczne, będąc natury przyjemnościowo-wzruszeniowej, nie ma nic wspólnego z wiedzą, natomiast zbliżone jest do wrażeń zmysłowych²⁰.

Przedmiotem jego jest piękno, a to występuje w dwu postaciach: oryginalnej, jako spełnienie warunku „jedności w wielości” (*uniformity amidst variety*) występującej zresztą w nieskończenie rozmaitych wydaniach, oraz w zgodnej, jako coś, co wiernie naśladuje oryginalne przedmioty (*a conformity, or a kind of Unity between the original and the copy*). W obu przypadkach radość jest przede wszystkim sensualna, oparta na intuicyjnym ujęciu właściwych jakości przedmiotu naturalnego czy artystycznego²¹.

Hume, choć Sofoklesa i Racine'a przekładał zdaje się nad Szekspira, również akcentował znaczenie wzruszeń. W eseju pt. *O tragedii* (1757) podzielał poglądy Abbé Dubos i powoływał się na sąd Fontenelle'a, iż „serce z natury swej lubi się wzruszać i przejmować”. Wyżej jeszcze stawiał wyobraźnię, którą uważał za impuls nadrzędny dający maksimum radości estetycznej²². Te władze psychiczne przeciwstawiał zdolnościom poznawczym rozumu. To one powodują, iż następuje przemiana namiętności, pozwalająca w teatrze patrzeć z przyjemnością na zdarzenia, które w kontekście rzeczywistym wywoływałyby protest moralny lub obrzydzenie. W eseju pt. *Sceptyk* zestawiał matematyka czytającego Wergiliusza, który pojmuje każde łacińskie słowo i geografii poematu, ze zwykłym czytelnikiem, uczulonym na walory estetyczne. Konkludował tak: „I jeśli człowiek nie ma tak wrażliwego usposobienia, które by mu pozwoliło doznać takiego przeżycia, to nie pojmuje piękna, choćby był wykształcony i rozumny jak anioł”²³.

²⁰ „Tę większą od innych zdolność postrzegania nazywam zmysłem, gdyż jest ona pokrewna innym zmysłom w tym, że przyjemność (z nią związana — *przyp. mój — St. M.*) jest czymś różnym od wiedzy o zasadach, proporcji, przyczynach czy też użyteczności przedmiotów”, (tamże, t. I, dz. I, art. XII).

²¹ Wprawdzie R. L. Brett (*The Aesthetic Sense and Taste in the Literary Criticism of the Early Eighteenth Century*, „*The Review of English Studies*”, XX, July, 1944) wysunął hipotezę, iż piękno względne u Hutchesona zakłada reakcję intelektualną, gdyż dotyczy podobieństwa dwu przedmiotów, ale hipoteza ta oparta jest na nieporozumieniu. „Zmysł estetyczny” chwytła owo podobieństwo przez reakcję rozumu. To samo dotyczy kontemplacji „jedności w wielości”. Jeszcze dawniej W. R. Scott (*Francis Hutcheson*, Cambridge, 1900) sugerował, że Hutcheson zrezygnował w końcu z wielości elementów i pozostając przy samej tylko jedności szedł w kierunku intelektualizmu. Hipple Jr (op. cit., s. 28—29) zbija jego argumenty w sposób zasadny wykazując, iż nic w tekście Hutchesona nie upoważnia do takich wniosków.

²² D. Hume *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, BKF, 1955, s. 187—8.

²³ Tamże, s. 126. Obszernie analizuje ten motyw u Hume'a T. Brunius *David Hume on criticism*, University of Uppsala, Figura nr 2, s. 19—31 i 52—73.

A. Gerard (*An Essay on Taste*, 1759) odrzucając „zmysł wewnętrzny” jednocześnie dowodził, iż smak opiera się na ogólnych prawach rządzących wrażeniami, uczuciem i wyobraźnią. Kiedy bowiem — pisał — „przedmiot jawi się jakimś naszym zmysłom, psychika dostosowuje się do jego natury i wyglądu, rodzi się w nas analogiczne uczucie [...] To dostosowanie się psychiki do danego przedmiotu jest bezpośrednią przyczyną wielu przyjemności lub przykrości, należących do smaku estetycznego”²². Henry Home (Lord Kames) był najbliższy Hume'owi. W *Elements of criticism* (1762) doznania estetyczne wiązał z przyjemnościami zmysłowymi, uczuciami i wyobraźnią²³. Rozróżniał rozmaite namiętności i uczucia (pierwsze związane z żywym pragnieniem osiągnięcia czegokolwiek) odnoszące się do samego siebie lub do otoczenia. Estetyczne doświadczenia opierał na dwu tylko zmysłach, wzroku i słuchu. Przyjemności lub przykrości sensualne prowadzą do analogicznych emocji. To, co jest moralnie dodatnie, budzi w nas instyktową sympatię (*sympathetic emotion of virtue*) — tak oddziaływa właśnie teatr. Bez refleksji, na zasadzie uczuciowych skłonności i reakcji, działają na nas również inne sztuki — malarstwo i poezja. Dramat, (szczególnie), ale i inne sztuki przeżywamy dzięki pamięci i wyobraźni, które na tle przedmiotów idealnych (*the ideal presence of object*) dają pełną iluzję rzeczywistości²⁴. Na podstawie sympatii wyjaśniał Kames upodobanie do tragicznych wypadków ukazywanych w teatrze, radości zaś na tle naśladownictwa przypisywał to, iż z upodobaniem oglądamy w sztuce nawet brzydkie przedmioty²⁵. Piękno polegające na kolorze, kształcie, ruchu, prostocie, jedności w wielości lub samej różnorodności doznajemy w sposób zmysłowo-emocjonalny. Im więcej wymienionych elementów, tym więcej emocji. Tę odmianę piękna nazywał Kames podstawową (*intrinsic*), tzn. właściwą danemu przedmiotowi, ale i drugą odmianę (*relative*) — zależną od związków danego przedmiotu z czymś poza nim, zmuszającą do pytania o użytek i stosowność, pobudzającą rozum raczej niż emocje — sprowadzał w końcu do pierwszej. Bowiem przez skazanie przenosimy cechy relacyjne na sam przedmiot i nim się cieszymy²⁶. Kames jednak — mimo iż w estetycznych rozważaniach był radykalnym emocjonalistą — smak miał neoklasyczny²⁷. Inne upodobania reprezentował już Joseph Warton.

²² *An Essay on Taste*, London, 1759, s. 164—165.

²³ *Wyd. 1*, Edinburgh, t. 1, r. 2 i 3; t. 2, r. 21 i 22.

²⁴ *Tamże*, t. 1, s. 73—81, s. 135 i nast.

²⁵ *Tamże*, t. 1, s. 431 i nast.; t. 2, s. 235 i nast.

²⁶ *Tamże*, t. 1, s. 252—4.

²⁷ Por. Monk (op. cit., s. 132/3 i 237/8); Mc Kenzie (op. cit., s. 295/6). Ten ostatni jednak (s. 143) nie docenia wagi emocjonalizmu u Home'a. Najtrafniej interpretuje Home'a Helen Whitecomb Randall w *The Critical Theory of Lord Kames*, 1944.

W dedykacji do *An Essay on the Genius and writings of Pope* (1756) uzasadniał, iż trzeba odróżniać wybitne talenty intelektualne od poetyckich (*a Man of wit and a true Poet*). Do pierwszych zaliczał zarówno la Bruyère'a, jak i Boileau, zarówno Swifta, jak i Donne'a. Neoklasycy mieli „esprit” — przyznawał to bez wahania — ale poezję charakteryzuje przede wszystkim twórcza, płonąca wyobraźnia (*acer spiritus ac vis*). Dlatego Spenser, Szekspir i Milton są nieśmiertelni, gdyż to, co naturalne i pełne namiętności, zawsze wzrusza (*Nature and Passion are eternal*); podczas gdy Pope jako satyryk inteligentny, ale suchy i prozaiczny, szybko przeminie ze swą epoką. Richard Hurd występował otwarcie przeciw tezie o „naśladowaniu natury” właśnie w imię swobody poetyckiej. W rozdz. X jego *Letters on Chivalry and Romance* (1762) czytamy, iż rzeczą poety jest zmyślanie, a więc dzięki wyobraźni tworzenie rzeczywistości możliwej, nie zaś odtwarzanie autentycznej. Artysta nie dba o prawdę filozoficzną czy historyczną, gdyż ma własną, poetycką quasi-prawdę. Nie może i nie powinien więc naśladować natury. Hurd chwalił szczególnie ową poezję, która tworzy światy cudowne i niezwykłe, w której wzruszenie i wyobraźnia wyłączają działanie rozumu. Przepowiadał też rychłą śmierć wolterowskiej *Henriady* i zachwycał się baśniami i balladami. Powtarzał za Gorgiaszem: „Ci bowiem — którzy nas ludzą, są uczciwsi niż ci, którzy tego nie czynią; a ci, którzy dają się ludzi, mądrzejsi niż ci, którzy nie ulegają złudzeniom”²⁸.

Rozważania XVIII-wiecznych estetyków angielskich dotyczące charakteru i funkcji doznania estetycznego mają pewne znamienne cechy. Wyjąwszy Shaftesbury'ego, nie podkreślali oni znaczenia elementów poznawczych; wręcz przeciwnie — w samym doznaniu estetycznym funkcję poznawczą bądź to kwestionowali przeciwstawiając ją przyjemnościom zmysłowym, uczuciom i wyobraźni, bądź też w ogóle o niej nie wspominali. Była to więc postawa, którą można by nazwać agnozeologiczną. Estetycy angielscy wychodzili w owej analizie z przyjemności zmysłowych, ale akcentowali bądź to rolę uczucia, bądź to wyobraźni. Byli zatem sensualistami²⁹, emocjonalistami, bądź imaginatywiści. Ta druga grupa była najliczniejsza i najbardziej dla Anglii reprezentatywna. Mówiąc o roli uczucia, przedstawiciele pierwszej grupy mieli na myśli nie tylko odbiorców (ten motyw znał również wiek XVII, choćby w dyskusjach nad Arystotelesowską „*katharsis*”) ale także i przede wszystkim samych twórców. Samemu wzruszyć się i wzruszać innych — takie było

²⁸ Cyt. za antologią Needhama, s. 117.

²⁹ Sensualizm reprezentował szczególnie Burke. J. T. Boulton w wstępie do najnowszego wydania Burke'owskiego *Philosophical Inquiry* (London—N. York, 1958) akcentuje wielokrotnie ten moment jego teorii jako rozwiązanie oryginalne. Obok Burke'a wymienić należy jako sensualistów również Hogartha i Payne-Knighta.

ówczesne nowe credo artystyczne. Wimsatt i Brooks (wyd. cyt., cz. 2, r. 14, par. V—VIII) słusznie wiążą ówczesną modę na wzruszanie (*pathetic*) z filozoficzną koncepcją „sympatii” głoszoną przez A. Smitha; ale modę tę zrodziły przede wszystkim nowe zjawiska artystyczne i nowe potrzeby estetyczne. Świadczą o tym cytowane wypowiedzi Wartona i Hurda. Burke wychodził im naprzeciw z obroną poezji nieopisowej; jeszcze wcześniej myśl tę sugerował Addison. W analizach estetyków angielskich mieszały się zagadnienia dotyczące procesu artystycznego i odbiorczego, ale wyraźna była w nich dominanta położona na wyrażaniu i zdobywaniu „prawd” własnych, indywidualnych, dających nie radość z poznania rzeczywistości, ale radość płynącą z jej smakowania, przeżywania, zmyślania.

Na takie pojmowanie charakteru doznania estetycznego wpłynęła nie tylko filozoficzna koncepcja „sympatii” (Smith), ale i koncepcja asocjacji jako podstawy procesów psychicznych. Od Hobbesa przez Locke’a do Hume’a i Hartleya³² (*Observations on Man*, 1749) rozwijał się ów problem. Locke pisał jeszcze, że kojarzenia wyjaśniają pewne raczej przypadkowe zjawiska psychiczne (*Essay*, IV wyd., z r. 1700). U Hartleya kojarzenia tłumaczyły już wszelki mechanizm psychiczny. Przy tym według niego źródłem asocjacji miały być procesy myślowe. Przyjemności lub przykrości, jakich używa wyobraźnia, dotyczą siedmiu klas przedmiotów (natury, sztuki użytkowej, sztuk wolnych, nauki, ludzi, humoru, absurdu i deformacji) i są związane z doznaniem ambicji, egoizmu, sympatii, uczuć moralnych i religijnych. W każdym przypadku działa jakiś uboczny czynnik, który przenosi radość lub niechęć na czynnik bezpośrednio występujący. Np. „jedność w wielości” właściwa utworom artystycznym podoba się dlatego, iż wiążemy ją z pięknem naturalnym lub czymś, co wygodne (*convenience*). Jeśli np. w poezji podoba się rytm, to przez skojarzenie z językiem i tematem, a temat znów przez skojarzenie z jego rzeczywistymi odpowiednikami (op. cit., t. I, IV, 1—2). Poezja bowiem stara się upodobnić do rzeczywistości („*the chief Art is to copy nature*”); jest fikcją, ale nigdy nie zrywającą kontaktu z naturą („*all fictitious History borrow one chief part of their influence from their being imitations of real History*”). Jak później jeszcze wskażę, ostateczna wartość sztuki mierzona jest w jej relacji do religii, tj. głoszenia chwały bożej. W każdym razie wrażenia z wyobrażeniami, te zaś z ideami łączy określony proces intelektualny. Już jednak A. Tucker (*Light of Nature pursued*, 1768) skłonny był twierdzić, iż procesy kojarzeniowe oparte są na uczu-

³² O poglądach estetycznych Hartleya por. Robert Marsh *Mechanism and prescription in David Hartley's Theory of Poetry*, „*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*”, v. XVII, June 1959, nr 4, s. 473—485

ciach, a nie ideach. Rozważania te wpłynęły na analizy estetyczne, tj. na rozstrzygnięcia dotyczące obiektywności lub subiektywności doznań estetycznych, na wyniki dociekań o charakterze smaku estetycznego i także na uwagi o samej budowie i funkcji doznania estetycznego. Hutcheson wzmiankował już o pięknie zależnym od nawyków i wychowania, nawet Burke-sensualista rozpatrywał pewne przyjemności estetyczne na tle skojarzeń. Gerard i Home, a później Alison, Price, Payne-Knight i Stewart dowodzili m. in., w oparciu o wywody Tuckera, iż doznanie jest emocjonalnej natury.

Zagadnienie asocjacji wynikało głównie z rozbioru procesu odbiorczego. Z procesem twórczym wiązało się zagadnienie inne, dla ówczesnej estetyki europejskiej ważniejsze, a mianowicie: geniuszu³³. Anglicy odegrali tu decydującą rolę. W r. 1702 George Farquhar, wybitny komediopisarz, w *Discourse upon Comedy* wykazywał, że reguły rządzące sztuką są czymś absurdalnym jeśli nie liczą się z takim artystą jak Szekspir. To nie Arystoteles stworzył zasady dla znakomitego dramaturga angielskiego — pisał Farquhar — ale Szekspir stworzył je na nowo dla krytyków. Szekspir przecież był lepszym poetą od Arystotelesa, a więc — kontynuował Farquhar — „musiał mieć najlepszy sąd o sztuce; każdy wie wszakże, iż zdolność sądzenia jest istotnym elementem poezji i bez niej żaden poeta nie jest wart szeląga”³⁴.

Addison wprawdzie bronił Arystotelesa przed Szekspirem i Drydenem w esejach pt. *Niedostatki tragedii angielskiej* (nr 39, 40, 42, 44, r. 1711). Jednak w eseju z nr 160 (z 3. IX. 1711) zastanawiając się nad definicją geniuszu pisał o jego dwu rodzajach: naturalnym i ogładzonym (*bel esprit*). Pierwszy z nich, tzn. ów przez naturę ukształtowany geniusz — „ma w sobie jakąś szlachetną dzikość i fantazję, które są nieskończenie piękniejsze niżli układność i polor zmysłu określonego przez Francuzów mianem *Bel Esprit*”³⁵. Stary Testament, dzieła Homera, Pindara, Szekspira — oto przykłady pierwszego geniuszu. Drugi rodzaj geniuszów — opierających się na prawidłach, np. Wergilego, Cyserona i Milona —

³³ Hipple Jr (op. cit., s. 307—9) idąc za R. S. Crane'em (*English Neoclassical Criticism* w „*Critics and Criticism, Ancient and Modern*”, Chicago, 1952), argumentuje, iż problem geniuszu był wówczas wtórny. Nie kwestionuję ówczesnej wagi zagadnienia smaku, które Hipple Jr wysuwa na plan pierwszy. Niemniej z punktu widzenia rozwoju myśli estetycznej (jak już wzmiankowałem, taki punkt widzenia autor odrzuca) problem geniuszu wydaje mi się istotniejszy. Na problem ten zwrócił uwagę w *Die Philosophie der Aufklärung* (1932) Ernst Cassirer, który od Shaftesbury'ego wywodzi ideę aktywnej, kształtującej-własny świat, postawy artysty, ideę odziedziczoną po Anglikach przez Kanta.

³⁴ Cyt. za antologią Needhama, s. 74.

³⁵ Cyt. wg *Spectator*, wybór, przekład, wstęp i objaśnienia Z. Sinkowej, Biblioteka Narodowa, Wrocław—Kraków, 1957, s. 207.

porównywał Addison do ogrodu umiejętnie układanego przez ogrodnika. Zaznaczał przy tym, iż czyha tu niebezpieczeństwo naśladowania cudzych wzorów i ujarzmiania przyrodzonego talentu. Mimo więc, iż uznawał oba rodzaje geniuszu są równie cenne, sympatie jego były po stronie pierwszego. Świadczy o tym dobitnie esej nr 592 (r. 1712). Addison występował tam przeciw głupocie krytyków trzymających się sztywnych reguł. Starożytni — dowodził — pisali żywo o żywej, współczesnej im sztuce. Dzisiejsi krytycy — kontynuował — nie rozumieją, że lepiej jest odejść od starych reguł niż uporczywie trzymać się ich. I także: „Iż jest więcej piękna w dziełach wielkiego geniusza w ogóle nie znającego reguł niż w dziełach małego geniusza, który nie tylko zna reguły, ale je skrupulatnie stosuje”³⁶. Nie jeden tylko neoklasyk Addison występował z takimi sądami. Dr Johnson również wyznawał pogląd, iż prawdziwy geniusz łamie wszelkie reguły i że zjawisko to jest dla rozwoju sztuki korzystne. We wstępie do dzieł Szekspira (1765) bronił bogactwa jego poezji, mieszania tragizmu z komizmem. Wprawdzie Samuel Johnson był wierny zasadzie, iż zadaniem poezji jest „to instruct by pleasing”; nie domagał się jednak od wielkiego artysty, by trzymał się kurczowo rzeczywistości. Dlatego m. in. dyspenza z klasycznych jednościami miejsca i czasu wydawała mu się czymś oczywistym. Tak więc neoklasycyzm angielski uległ znacznej modyfikacji w stosunku do francuskiego oryginału. W kraju twórcy *Hamleta* i *Króla Leara* było to zjawisko łatwo wytłumaczalne. Już przed Johnsonem wystąpił poeta E. Young z pierwszym pełnym manifestem w obronie geniuszu tylko naturalnego, „dzikiego”, niczym nie skrepowanego. Jego *Conjectures on Original Composition* (1759) podejmowały problem XVII-wiecznej „querelle”. Young rozróżnił dwa rodzaje naśladowania: natury i innych twórców. Starożytni poeci nie mieli innej mistrzyni poza naturą; współcześni ulegają sławie sztuki klasycznej. A przecież współczesność zasłużyła na swoich geniuszów i ma ich na pewno. Wystarczy by artyści zwrócili się znów do Natury — wówczas geniusz zacznie sam działać. A kim jest ów genialny artysta? Jest czarodziejem (a magician) i instrumenty jego są niewidzialne (raises his structure by means invisible). Jego procesy duchowe są diametralnym przeciwieństwem tych, które są udziałem człowieka nauki. „W poezji — czytamy — jest coś, co wykracza poza prozaiczny rozum; są w niej tajemnice nie do wyjaśnienia”³⁷. Geniusz jest zjawiskiem na wskroś indywidualnym; błyszczy jak kometa — pisał Young — i nie znajduje na swej drodze nikogo sobie równego. Był to program romantyczny i do niego nawiązali Wordsworth i Coleridge. W r. 1774 Alexander Gerard napisał *Essay on genius* zbie-

³⁶ Cyt. za antologią Needhama, s. 79.

³⁷ *English Critical Essays*, wyd. cyt., s. 326.

rając owoce wcześniejszych na ten temat rozważań. Zjawisko geniuszu wiązał z wyobraźnią³⁸ i uczuciami, które powodują taki, a nie inny bieg myśli. Mówił o sile magicznej, która pozwala geniuszowi tworzyć nowe odkrywcze całości, a odbiorcy przeżywać je. Niemniej nie wyłączał z doznań artystycznych i estetycznych działalności rozumu. Geniusz bowiem, wg niego, musi dysponować dobrym smakiem, a ten implikuje zdolność i konieczność sądzenia. Gerard reprezentował tę XVIII-wieczną myśl estetyczną w Anglii, która oscylowała między neoklasycyzmem a romantyzmem. Jednakże nie on, lecz Young, który szedł dalej, wywarł największy wpływ na następne pokolenia estetyków.

Reasumując: w zakresie analizy charakteru i funkcji przeżycia estetycznego Angliki zgodnie z ich filozoficzną tradycją empiryzmu byli przedstawicielami postawy emocjonalistycznej lub imaginatywistycznej. Tzn. stwierdzali, iż doznaniu estetycznemu (resp. artystycznemu) nie jest właściwy charakter poznawczy; co więcej, jest mu przeciwstawny. Była to teza z gruntu odmienna niż ta, którą wysuwali XVII-wieczni Francuzi wywodzący swą estetykę z koncepcji kartezjańskiej. Wg nich rozum był głównym elementem składowym owego przeżycia i przysługiwała mu funkcja poznawcza. Tę postawę gnozeologiczną można by nazwać racjonalizmem estetycznym i odróżnić od niej jeszcze inną, również gnozeologiczną, którą reprezentowali w XVIII wieku Niemcy. Nawiązując do Leibnizowskiego „je ne sais quoi” Baumgarten (*Aesthetica*, 1750) dowodził, iż przeżycie estetyczne jest natury poznawczej, ale niższego rzędu. Wiedza zmysłowo-emocjonalna jako *analogon rationis*, jako *logica inferior* miała być swoistą cechą doznań estetycznych i właściwym przedmiotem estetyki³⁹. Postawę tę można nazwać — irracjonalizmem estetycznym. W Anglii zbliżali się do niej Shaftesbury i Berkeley (*Alciphron*, 1732). W Niemczech zaś do postawy Anglików zbliżali się Mendelssohn (*Rhapsodie über die Empfindungen*, 1761) i jeszcze wcześniej, dwaj estetycy szwajcarskiego pochodzenia, Bodmer (*Vom Wunderbaren in der Poesie*, 1740) i Breitinger, (*Kritische Dichtkunst*, 1740).

Estetyka angielska tego stulecia w sposób ciągły i wyraźny wpływała na ówczesną myśl niemiecką. Najdobitniej widać te wpływy w pojmowaniu zjawiska geniuszu. Niemcy rozwinęli idee wysunięte przez Younga i jego poprzedników. Hamann, Gerstenberg, młody Goethe i młody Schiller akcentowali, iż twórczość jest instynktowna, iż źródłem jej jest

³⁸ Szczególnie w części I, s. 51 i nast. oraz cz. III, s. 312 i nast. wyd. London and Edinburgh 1774. (W *Essay on Taste* stwierdzał, iż „pierwszą i główną cechą geniusza jest wynalazczość polegająca na niezwyklej sile wyobraźni”, op. cit., s. 197).

³⁹ Problemom tym poświęcona jest cz. 3 książki F. Willa *Intelligible Beauty in Aesthetic Thought from Winckelmann to Victor Cousin*, Tübingen, 1959 — znana mi niestety tylko z anonusu.

nieświadomość, iż zadaniem artysty jest wyrażanie siebie i to w sposób najbardziej osobisty, charakterystyczny. We Francji zaś pisano o geniuszu wstrzeźliwości. Wystarczy przytoczyć przykład Helwecjusza (*De l'Esprit*, Ks. IV, r. 1), który „ogień, natchnienie i boski poryw” odrzucał jako przerośnięcie, natomiast geniusza definiował jako twórczą inwencję, dotyczącą rzeczy zasadniczych i ważnych dla ludzkości.

Kant podjął wszystkie wątki zarówno angielskiej, jak i niemieckiej XVIII-wiecznej myśli estetycznej. Jego teza o alogicznym charakterze przeżycia estetycznego, o tym, iż wprawdzie odnosi się ono do przedmiotu, ale wyraża jedynie to, co zawarte jest w podmiocie, jest pochodną rozważań angielskich. Jego analiza przeżycia estetycznego jako sądu była zaś pochodną Baumgartenowskiej koncepcji „*scientia cognitionis sensitivae*”. I w teorii geniuszu zebrał Kant wyniki XVIII-wiecznych dociekań, pojmując go jako doskonałe współdziałanie wszystkich władz psychicznych. U progu epoki romantycznej zwycięsko ostała się koncepcja geniuszu naturalnego, nie podlegającego żadnym kanonom, co najwyżej tworzącego „reguły” własne.

Postawa agnozeologiczna w pojmowaniu charakteru i funkcji przeżycia estetycznego oraz kultu geniusza — prowadziły bezpośrednio do autonomizmu estetycznego.

AUTONOMIZM ESTETYCZNY (PRZEŻYCIA ESTETYCZNE SĄ NIESPROWADZALNE DO ŻADNYCH INNYCH)

Dwa zagadnienia — starożytne: „Jaki jest cel przeżycia estetycznego?” i nowożytne: „Jakie są jego elementy?” zmierzały do wyodrębnienia postawy estetycznej spośród podobnych do niej zjawisk psychicznych. Lecz proces wyodrębniania postępował bardzo powoli albo też, mówiąc ściśle, wcale nie postępował. Przyczyna tego była bardzo prosta: już autorzy obu zagadnień, wbrew dobrym intencjom, mieszały piękno z prawdą, (np. Boileau, przez pewien okres Diderot) albo z dobrem (Scaliger — „*utrum poeta docet mores an actiones*”, La Mesnardière), albo z jednym i z drugim (tradycja platońsko-plotyńska, Shaftesbury *Rhapsody* — „Piękno i dobro zawsze są jednym i tym samym”. „Wszelkie piękno jest prawdą”).

Kant mówiąc o bezinteresownym upodobaniu estetycznym, wydzielał przeżycie dotyczące piękna i wzniosłości od innych przeżyć. U źródeł jego tezy odnajdziemy uwagi Mendelssohna (*Morgenstunden*, 1785), który piękno określał jako „*ruhiges Wohlgefallen*” i zwracał uwagę, iż poddajemy się chętnie iluzjom, które wytwarza sztuka, gdyż obojętna jest w doznaniu „*Nichtwirklichkeit*” akcji, wątków, postaci. Co więcej,

właśnie abstrahując od tego, czy sztuka przedstawia naprawdę rzeczywistość, doznajemy zadowolenia. Karl Philipp Moritz i Goethe również prowadzili do tych konkluzji. Pierwszy (*Über die bildende Nachahmung der Natur*, 1788) stwierdzał, iż piękno nie liczy się z niczym innym poza sobą samym (*bloss um sein selbst und seiner Schönheit willen*). Artysta tworzy wszakże dzieło jako organiczną całość przeciwstawną rzeczywistości. Myśl tę podjął Goethe⁴⁰. W *Dichtung und Wahrheit* (ks. XIII) czytamy m. in. w związku z recepcją Werthera przez ówczesnych czytelników, iż oceniali oni dzieło fałszywie, gdyż z punktu widzenia dydaktycznego. Tymczasem — stwierdzał Goethe, prawdziwe dzieło sztuki „nic nie pochwała i nic nie gani, tylko rozwija przeświadczenia i działania w ich własnej kolejności, tym samym oświecając je”⁴¹. W księdze 12 Goethe podkreślał jeszcze ostrzej, iż domagać się od artysty moralnych intencji to tyle co zniszczyć jego dzieło.

Istniała więc przedkantowska tradycja niemiecka, ale i sam Kant i jego niemieccy poprzednicy korzystali z wcześniejszych rozważań angielskich.

Wyłączenia bowiem i tym samym usamodzielnienia przeżyć estetycznych dokonali przede wszystkim estetycy angielscy w XVIII w. Próby te przeprowadzili równolegle w trzech dziedzinach:

a) Odróżniali to, co piękne, od tego, co dobre. Hutcheson napisał osobny esej o uczuciu moralnym i twierdził, że istnieje, podobnie jak zmysł piękna, swoisty zmysł moralny (*the moral sense*). Słuszne postępowanie, wg niego, podobnie jak doznanie piękna, sprawia nam przyjemność, lecz obie przyjemności są różne. Moralna wiąże się z nakazem lub cnotą (*virtue*), tj. ze stosunkiem człowieka do człowieka, estetyczna zaś z harmonią wszechświata i stosunkiem człowieka do natury.

Nie wynika stąd jednak ani, iż piękno nie może działać moralnie, ani też, iż cnota nie jest pięknem. Ta ostatnia teza rozpatrywana jest w *Inquiry* dość szeroko. W trzy lata późniejszym traktacie o zmyśle moralnym Hutcheson wyjaśniał, iż człowiek jest cnotliwy, gdyż posiada trzy zmysły: społeczny (*publick*) działający na korzyść innych, etyczny (*moral*) szukający zaspokojenia w pełnieniu dobrych uczynków i poczucie godności (*honour dignity*), które skłania nas, by szukać aprobaty innych ludzi, oraz uzyskać spokój wobec Boga. Cnotą jest więc uczynność (*benevolence*). Otóż piękno cnoty polega na tym, iż harmonizuje zmysłowe skłonności z intencjami i z rozumem. Cnota podobnie jak przed-

⁴⁰ O powiązaniach organicznej koncepcji sztuki Goethego z jego dążnością do zautonomizowania przeżyć artystycznych i estetycznych pisze R. Wellek, wyd. cyt., s. 201—226.

⁴¹ Cyt. wg J. W. Goethe *Über Kunst und Literatur, eine Auswahl*, herausgegeben und eingeleitet von W. Girnus, Berlin, 1953, s. 252.

mioty naturalne spełnia warunek jedności w wielości. I jeśli poezję chwylimy za to, iż jest moralna, mamy na myśli nie jej dydaktyczne cele, ale ową harmonię życia ludzkiego, przedstawioną w całym utworze czy w jednym z jego bohaterów⁴². Piękno działa zaś moralnie nie tylko kiedy ukazana jest postać ludzka. Harmonia bowiem zawsze budzi postawę moralną. Hutcheson był przede wszystkim filozofem — moralistą. Tym bardziej godne jest zaakcentowania, iż wydzielił jednak zmysł estetyczny. Hartley szedł podobną drogą, dobitniej wszakże podporządkowując jakości estetyczne jakościom moralnym, wynikającym z postawy religijnej. W drugiej części *Observations on Man* pisał, iż „wszelkie dotąd omówione dziedziny wiedzy są zaledwie materiałem przygotowawczym i wstępnym do wiedzy o religii, naturalnej i objawionej” (op. cit., s. 366). Mechanizm asocjacyjny, charakterystyczny dla doznań estetycznych, miał być zatem czymś odrębnym, ale podrzędnym w stosunku do wolnej woli (*rule of life*), stanowiącej istotę człowieka. Inni jednak estetycy odcięli się od tych rozważań, odróżniając jeszcze ostrzej niż Hutcheson postawę estetyczną od moralnej. Home również przyznawał, iż doznanie piękna uszlachetnia oraz, iż pewne fakty moralne (godność, dzielność) nadają walor poezji, ale badaniom estetycznym wyznaczał inny przedmiot — świat fizycznych własności. Ponadto oddzielał kryteria moralne od estetycznych; pierwsze są trwałe, gdyż dotyczą powinności, a te są, i zresztą muszą być, bardziej uchwytnie niż przyjemności zmysłowe i emocje, które dzięki swej różnorodności i zmienności składają się na bogactwo sztuki i doświadczeń estetycznych⁴³. Gerard choć wyjaśniał, iż smak estetyczny sublimując przyjemności zmysłowe sprzyja postawie moralnej zaznaczał: „smak estetyczny i miłość cnoty, które według pewnych hipotez mogą być tym samym, są czymś zupełnie różnym⁴⁴. W rozważaniach Alisona, który dowodził, iż piękno (szczególnie natury kojarzącej się z Bogiem — twórcą) działa moralnie, ostatecznie jednak doznanie estetyczne różne jest od moralnego. Pierwsze bowiem jest natury skojarzeniowej, drugie zaś bezpośrednie⁴⁵. U Gilpina (*On Picturesque Beauty*, 1786) to, co moralne, jest przeciwstawione temu, co malownicze. Najdobitniej różnicę między postawą estetyczną a moralną uwypuklili Hogarth i Payne-Knight. Według Hogartha (*Analysis*, rozdz. VI i XI) nawet wzniosłość nie wiąże się z doznaniem natury etycznej, choć sztuka wzniosła podobnie jak i piękna oddziaływa na odbiorców m. in. udzielając im mądrości życiowej. Podobnie wg Knighta sztuki wprawdzie działają w sposób dodatni, gdyż przyjemności czysto zmy-

⁴² Op. cit., t. II, dz. 5—6, art. VII—VIII i t. III, dz. 3. art. III.

⁴³ Op. cit., r. 25.

⁴⁴ Op. cit., s. 37. Por. także s. 201—5.

⁴⁵ *Essays on Taste*, II, 6, II—IV.

słowe zastępują umysłowymi, ale „zadaniem moralności jest pohamowanie i zdyscyplinowanie wszystkich nieujarzmionych, wciąż zmiennych pasji i afektów, [...] zadaniem zaś poezji [...] jest uwypuklenie ich, a nawet i wyolbrzymienie tak, by pokazać życie w całej różnorodności nieujarzmionych, różnych afektów”⁴⁶.

b) Odróżniali to, co piękne, od tego, co pożyteczne. Hutcheson uważał, iż przeżycie piękna bynajmniej nie zakłada poczucia korzystania z czegokolwiek. Wyjaśniał, iż „pewne przedmioty bezpośrednio wywołują przyjemność odczuwania piękna i że zmysły są właśnie tak zbudowane” i w dalszym ciągu wywodów stawiał retoryczne pytanie: „czyż nie zdarza się często, że zaniedbujemy wygodę i pożytek właśnie po to, by osiągnąć piękno?”⁴⁷. To co pożyteczne wiązał Hutcheson z tym, co symetryczne, proporcjonalne, regularne, a więc ustalone i przyjmowane na drodze rozumowej. Dlatego też m. in. dowodził, iż piękno bynajmniej nie implikuje regularności⁴⁸.

Hutcheson mówił wprawdzie, iż celowość budowy i funkcji (*fitness*) jest cechą estetyczną, ale rozumiał ją po prostu jako przejaw zasady jedności w wielości. W *Treatise* Hume'a czytamy, iż „Ładność i piękno, w większości przypadków, nie są jakością absolutną, lecz relatywną i sprawiają nam przyjemność jedynie dzięki ich celowości”⁴⁹. Celowość tę czy też użyteczność (*utility*) piękna pojmował Hume po prostu jako zaspokajanie potrzeb duchowych człowieka. Hogarth używał terminu „*fitness*”, ale nadał mu sens specjalny, rozumiejąc przezeń pewną charakterystyczną odmianę piękna, dostosowanego do określonych okoliczności. Podstawową cechą piękna w jego *Analysis* jest różnorodność (*variety*) percypowana w sposób zmysłowo-emocjonalny. Niemniej Hogarth, a z nim Gerard — inaczej niż Burke — przyznawali proporcji walor estetyczny. Home wiązał pojęcie celowości z wtórną odmianą piękna (*relative*) ale używał tego terminu również dla oznaczenia harmonii natury. W tym ostatnim rozumieniu termin „*fitness*” ma sens identyczny z tym, jaki nadawał mu Hutcheson. Home odróżniał jednak wyraźnie piękno od użyteczności — świadczy o tym dobitnie rozdz. 24 jego książki, w którym omawiając architekturę i sztukę ogrodniczą podkreślał, iż jako sztuki stosowane wymagają dwu różnych punktów widzenia: praktycznego i estetycznego. Dla Alisona nie ulegało wątpliwości, iż proporcja i celowość wewnętrzna danego przedmiotu jest cechą estetyczną. Rozwa-

⁴⁶ *Analytical Inquiry*, London, 1806, III, s. 454.

⁴⁷ Wyd. cyt., t. I, dz. I, art. XIII.

⁴⁸ „częstość regularnych przedmiotów o tej samej formie powtarzających się w wszechświecie[...] nie ma nic wspólnego z postrzeganiem piękna” (wyd. cyt., t. I, dz. V, art. VIII).

⁴⁹ Wyd. London, 1882, t. II, s. 336.

żając proporcje w architekturze, doszedł on również do kategorii użyteczności (do czego służy budynek lub pomieszczenie). Stwierdził jednak, iż „Pierwsze dwie proporcje (w związku z wielkością i wyrazem emocjonalnym — *przyp. mój — St. M.*) tworzą stałe piękno, trzecia zaś (ze względu na użyteczność) stanowi piękno przypadkowe”⁵⁰. Problem relacji między pięknem a użytecznością powracał jako jeden z leitmotivów w pracach Gilpina, Price’a, Reptona, Payne-Knighta oraz w polemikach, które między sobą prowadzili. Price w *Liście do Reptona* zaznaczał, iż w kontrowersji o malowniczości nie należy brać pod uwagę wygody i użyteczności (*convenience and propriety*), gdyż są to cechy wprawdzie dla wszelkiego budownictwa niezbędne, ale nie są cechami estetycznymi. Repton, mimo iż upierał się przy respektowaniu owych cech w toczonej wówczas dyskusji, jakie mają być ogrody, nie kwestionował jednak tezy, iż walory estetyczne nie pokrywają się z utylitalnymi (*Sketches and Hints on Landscape Gardening, 1795* oraz *Fragments on the Theory and Practice of Landscape Gardening, 1816*). Knight podzielał całkowicie poglądy Price’a. Tak więc u schyłku stulecia potwierdzona została myśl, którą wysunął Hutcheson, a którą najradykałniej pojął Burke oddzielając piękno nie tylko od użyteczności, ale i od celowości i proporcji. Jeśli inni tego nie uczynili, to dlatego, że jak Hutcheson i Home uważali, iż i na te właściwości obiektywne reagujemy nie rozumem, lecz specjalnym zmysłem, intuicją, emocją, bądź też, że cechy te są wtórne. Przechodzimy więc do trzeciej podstawowej cechy autonomizującej przeżycie estetyczne.

c) Odróżniali — jak wykazałem omawiając problem charakteru i funkcji doznania estetycznego — to, co piękne, od tego, co prawdziwe (lub lepiej: postawę estetyczną od poznawczej). Hutcheson pierwszy dał temu dobitny wyraz stwierdzając, iż wiedza czerpana z wrażeń zmysłowych i na nich oparta (*external sensations*) może być doskonała, ale ustępuje tej zdolności, którą posiada poeta i odbiorca o dobrym smaku. Ta bowiem polega nie na mierzeniu, porównywaniu, pamięci, zastanawianiu się, lecz na natychmiastowym ujęciu całości (*delightful perception of the whole*) dzięki wzmiankowanemu już poprzednio „*internal sense*”. I ktoś, kto jest artystą albo ma dobry smak, tworzy lub odczuwa bez pomocy wiedzy. Albowiem „wiedza nawet najściślejsza — czytamy — nie zwiększa przyjemności czerpanej, choć może dać inną, racjonalną przyjemność z czegoś, co obiecuje korzyść bądź też nabytek wiadomości”⁵¹.

Tak więc autonomizm estetyczny, będąc pochodną rozważań o charakterze i funkcji przeżycia estetycznego był również cechą charaktery-

⁵⁰ *Essays*, wyd. cyt., t. II, s. 189.

⁵¹ Wyd. cyt., t. I, dz. I, art. XII.

styczną ówczesnej myśli angielskiej. Problem autonomizmu prowadzi z kolei do innego, kluczowego zagadnienia estetycznego omawianego tu stulecia w Anglii. A mianowicie: czy tedy piękno zależne jest jedynie od przeżycia estetycznego, skoro to da się wydzielić, czy też zawisłe jest od określonych własności obiektywnych.

OBIEKTYWNOŚĆ I SUBIEKTYWNOŚĆ JAKOŚCI ESTETYCZNYCH

Zagadnienie obiektywności lub subiektywności było najbardziej filozoficznym z wszystkich zagadnień estetycznych. Zanim więc rozpatrzmy poszczególnych autorów, trzeba ponowić uwagi o wpływie filozofii na estetykę angielską wieku XVIII. Dwa były takie wpływowe kierunki filozoficzne; pierwszy z nich — kontynentalny, drugi — lokalny. Pierwszy — sięgający tradycji kartezjańskiej, drugi — to empiryzm angielski. Pierwszy z nich, odwołując się do Boga, rozwiązywał dwa z punktu widzenia ówczesnej estetyki ważne ontologiczne problemy: a) stosunek podmiotu do przedmiotu, a także duszy do ciała (spinozjańskie uzgodnienia dwu *modi* tego samego „*deus sive natura*”) oraz b) stosunek wzajemny substancji (leibnizowskie uzgodnienie przez harmonię „przedustanowioną”). Mam tu na myśli ponadto tę tradycję kartezjańską, która wiązała się z okazjonalizmem, tzn. tłumaczeniem odpowiedniości i powiązań stanów duchowych i cielesnych przy pomocy każdorazowej ingerencji boskiej. Było to — jak trafnie powiada L. Kołakowski⁵² — wyjaśnienie pseudo-przyczynowe, maskujące koncepcję fatalistyczną, wynikającą z wiary w raz na zawsze prawidłowo urządzone świat. Ta koncepcja została zasymilowana przez tych, którzy reprezentowali myślenie teologiczne (*resp.* teleologiczne). Korzystając z obu powyższych pewników metafizycznych, estetycy angielscy stawali się dywinistami, co implikowało obiektywizm estetyczny.

Drugi kierunek skupiony był na zagadnieniach wyłącznie teoriopoznawczych. Problem stosunku duszy i ciała wyjaśniał w sposób biologiczny i fizjologiczny; problem zaś stosunku podmiotu i przedmiotu redukował do idealizmu subiektywnego. Locke rozróżniał jeszcze własności pierwotne i wtórne przedmiotów fizycznych. Berkeley uznał, że ciężar, wielkość i kształt są równie subiektywnymi własnościami jak kolor i zapach. Hume odebrał przedmiotom fizycznym substancję i pozbawił rzeczywistość obiektywnego prawa przyczynowości. Estetycy angielscy, korzystając z krytycznej analizy stosunku podmiotu do przedmiotu, sprawdzali to, co piękne, podobnie jak to, co ciężkie czy gorzkie, do umysłu

⁵² Por. wstęp do *Filozofii XVII w.* (Francja, Holandia, Niemcy), wybór tekstów, Warszawa, 1959, s. 27 i nast.

ludzkiego i tym samym reprezentowali subiektywizm estetyczny. Napotykać jednak na trudności w pogodzeniu tego stanowiska z narzucającym się skądinąd obiektywizmem, ponownie wchodzili w krąg rozważań dywinistycznych.

Był jeszcze trzeci wspomniany już nurt myślowy, który wpłynął na angielskie teorie estetyczne w XVIII wieku. Nie ściśle filozoficzny, lecz kulturowy. Deisci czy też teisci, estetycy angielscy, wierzyli w Stwórcę natury i odwoływali się do niego albo jako do ostatecznej, ponadrozumowej instancji, albo jako do najwyższego rozumu. I tak, jeśli nie tradycja kartezjańska, to właśnie ów nurt religijny prowadził ich do dywinizmu estetycznego (resp. obiektywizmu) zawartego *implicite* w tezie o tym, że świat jest boskiego pochodzenia, doskonale celowy, a więc piękny.

W dwu tylko przypadkach, a mianowicie Shaftesbury'ego i Berkeley'a filozofia platońska, ale także pod wpływem ówczesnych przekonań religijnych, zrodziła, i to w najczystszej postaci, pogląd, podług którego piękne jest to, co boskie, gdyż Bóg jest stwórcą piękna i natura jest jego dziełem. Shaftesbury pisał: „Stąd [...] to najwyższe i pierwsze Piękno, źródło wszystkiego, co dobre i przyjemne”⁵³.

Natura harmonijnie i celowo urządzona, widomy znak boskiego doskonałego projektu,⁵⁴ jest pięknem najwyższym, gdyż piękno nie polega na wielkości poszczególnych części, lecz na ich zgodnej ze sobą całości zamierzonej podług jednego planu. Wszechświat — wytwór Boga artysty — jest więc pięknem obiektywnym, przedmiotowym, niezależnym od umysłu ludzkiego. Philocles informował Palemona (osoby dialogu), iż po długiej dyskusji z przyjacielem doszedł do wniosku, że Pięknem jest to, co stwarza piękno, a nie to, co pięknie stworzone. Tym twórczym elementem piękna jest umysł. Przez „Umysł” Shaftesbury rozumiał przejaw boskiego geniuszu w naturze⁵⁵. Artystom polecał tworzyć dzieła podług wzoru bożego: kształtować formę dzieła tak, by sama przez się była piękna i zarazem stanowiła odbłask ludzkiego umysłu uczestniczącego w umyśle powszechnym.

W tymże traktacie, nazwanym „filozoficzną rapsodią”, Shaftesbury kreślił dla „*virtuoso*” — czyli dla wymyślonego *homo aestheticus* — hierarchię form pięknych od najniższej do najwyższej, nawiązywał bez-

⁵³ *Characteristics, The Moralists*, 1711, t. 2, s. 243. O wpływie platonizmu w Anglii widocznym m. in. w koncepcji piękna u Shaftesbury'ego, por. E. Cassirera *Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge* (1932) oraz *Die Philosophie der Aufklärung* (1932).

⁵⁴ „Jeśli bowiem istnieje boska doskonałość rzeczy, jeśli w naturze zawarta jest najwyższa boskość (*Deity*), to posiadamy przedmiot obejmujący wszystko co dobre i wspaniałe”, wyd. cyt.

⁵⁵ „Wszystkie cuda natury służą temu, by przypominać i doskonalić Ideę ich Autora”, wyd. cyt., s. 306.

pośrednio do Platona. Berkeley bronił tej samej koncepcji zbijając w trzecim dialogu (r. 9) argumenty Alciphrona, przedstawiciela koncepcji „*je ne sais quoi*” dowodami Euphranora, platończyka. Okazało się w tej dyskusji, że symetria i proporcja jako wartości estetyczne różnie przedstawiają się w różnych przedmiotach, i że zależy to od danej całości⁵⁶. O poszczególnych całościach zaś i o całości najwyższej (wszechświata) decyduje Boska Opatrzność. Bóg (*Great Designer*) jest źródłem wszelkiego Piękna.

Mimo to jednak, iż utożsamienie piękna z doskonałością w naturze stworzonej przez Boga prowadziło do stwierdzenia obiektywności piękna, Shaftesbury miał wahania. Symetria i proporcja, wszelka doskonałość przedmiotów to wszakże piękno odkrywalne w sposób intuicyjny („*the inward beauty*” — *Miscellany*, III), a więc jego istnienie określa odbiorca. W *Soliloquy* ta sama argumentacja posłużyła, by sugerować, iż piękno zależne jest od artysty i od „*virtuoso*”. Shaftesbury nie ujawnił jednak tych sprzeczności, gdyż druga teza — o subiektywności piękna — pojawiała się u niego w postaci wyłącznie marginesowych uwag. Sprzeczności te wystąpiły ostrzej u Hutchesona. Podobnie jak Shaftesbury stwierdzał on, iż Bóg — architekt natury — jest źródłem ostatecznym wszelkiego jej piękna. Piękno natury (bezwzględne) polega wg niego — jak już pisaliśmy — na jedności w wielości⁵⁷. Jest to piękno obiektywne, istniejące w samych przedmiotach i doskonałe, gdyż boskie. Znajdował je również w dziełach sztuki — jako cechę przedmiotową, obiektywną, niezależną od odbiorcy, gdyż artysta jedynie naśladuje Naturę i jej Stwórcę.

Jednocześnie, ulegając wpływowi Locke'a, przyjmował, iż po pierwsze: piękno nie istnieje poza umysłem. Było to oczywistą konsekwencją jego tezy o wrodzonym „zmyśle piękna” (*a natural sense of beauty*) oraz po drugie: że w przypadku piękna względnego (*relative or comparative*) odgrywają rolę skojarzenia (*custom, education, advantage*)⁵⁸. Rozwiązanie, które Hutcheson proponował, było wewnętrznie skłócone. Świadomy chyba był on tego, że pierwsza teza o pięknie bezwzględnym przeczyła

⁵⁶ „Czy nie można zatem we wszystkich przypadkach stwierdzić, iż te właśnie elementy (porządek, proporcja, symetria — *przyj. mój* — St. M.) będą nam pomocne, by w sposób racjonalny wyjaśnić piękno oparte na *je ne sais quoi*? Wszakże z naszej dyskusji dowiedzieliśmy się w rezultacie, iż nie ma piękna bez proporcji, że proporcje zaś należy oceniać jako właściwe i prawdziwe w zależności od tego, czemu służą i czy potrafią podporządkować się określonej celowi, że ta zależność decyduje o tym, iż proporcje się podobają, nieprawda?” (Alciphron *The works of G. Berkeley*, edit. by A. A. Luce and T. E. Jessop, London, 1950, v. 3, s. 128).

Myśl tak sformułowaną można znaleźć również u Hutchesona, Home'a i Alisona, ale ci kładli zarazem akcent dominujący na subiektywność piękna.

⁵⁷ „Przedmiotami rodzącymi w nas idee piękna wydają się być te, które zawierają jedność w różnorodności” (wyd. cyt., t. 1, dz. 2, art. III).

⁵⁸ Wyd. cyt., t. 1, dz. VI i dz. VII.

drugiej o subiektywizmie estetycznym. Albo istniały własności obiektywne piękna, a Hutcheson nie miał wątpliwości, że taką własnością jest to „co boskie, harmonijne, celowe w naturze”, i wówczas niesłuszne było twierdzenie o pięknie zależnym wyłącznie od przeżycia. Albo ta ostatnia teza była prawdziwa i wówczas nie należało mówić o pięknie bezwzględnym i jako jego przykład cytować jedność w wielości. Z trudności tej wybrnął Hutcheson stosując dywinistyczną formułę, podług której doznajemy piękna zawsze i wszędzie, jeśli spostrzegamy piękno przedmiotowe⁵⁹. Dowodził mianowicie, że piękno absolutne nie jest własnością obiektywną, przynależną rzeczy bez relacji do umysłu⁶⁰. To zaś, że zawsze znajdujemy piękno tam gdzie ono jest naprawdę, tłumaczył następująco: „Taka budowa zmysłu piękna, by cieszył się on jednością, jest właściwie zależna od Stwórcy (*arbitrary in The Author of our Nature*)”⁶¹ i: „Zmysł wewnętrzny jest bierną zdolnością postrzegania piękna we wszystkich przedmiotach zawierających jedność w różnorodności”⁶², wreszcie: „Jakże dogodnie było Bogu w łasce swej i mądrości stworzyć nasz zmysł piękna w ten sposób jak został stworzony — by przyjemność łączyła się z kontemplacją tych przedmiotów, które umysł ludzki może najlepiej zapamiętać”⁶³. A takimi przedmiotami najłatwiejszymi do zapamiętania były wg Hutchesona przedmioty celowo urządzone, wzorowane na budowie całej Natury.

Nie inaczej było z Home'em. Pisał w rozdz. 10 (op. cit.), że Bóg jest architektem (*the Sovereign Architect*) i że piękno natury przez niego stworzonej polega na jedności w wielości (*Beauty consists in uniformity amidst variety*). Podkreślał ponadto (przeciw Berkeleyowi), iż intuicyjnie stwierdzamy obecność przedmiotów i ich własności, oraz w tymże samym rozdziale (drugim) zaznaczał, że należy rozróżnić „agreeable” od „pleasant” — pierwszy termin dotyczy obiektywnej własności rodzącej przyjemność, drugi zaś przyjemnej reakcji emocjonalnej na tamtą dodat-

⁵⁹ Moment ten podkreśla również J. T. Boulton (op. cit., s. XXXII); nie formuluje on jednak żadnego sądu w odniesieniu do owej symptomatycznej propozycji Hutchesona. Dlatego też Boulton w ogóle nie zauważa problemu dywinizmu u Burke'a, którego raz prezentuje jako obiektywistę (s. XXXIV—V i s. LXV), to znów jako subiektywistę (s. XXXVI i s. LII).

Dostrzega ów problem również Hipple, Jr (op. cit., s. 29—30) formułując go raz jako finalizm wprowadzony dla quasi-wyjaśnienia zjawisk nie wyjaśnionych, to znów ostrzega, by Hutchesona nie traktować jako myśliciela teologicznego, który na boskim porządku oparł system estetyczny. Problem nie został więc sprecyzowany. Ponieważ Hipple, Jr — niemal jedyny ze znanych mi autorów — świadomy jest tej problematyki, którą nazwałem „dywinizmem”, wróć w *resumé* do jego propozycji.

⁶⁰ Wyd. cyt., t. I, art. XVI.

⁶¹ Wyd. cyt., t. I, dz. V, art. I.

⁶² Tamże, dz. VI, art. X.

⁶³ Tamże, dz. VIII, art. II.

nią cechę. I jednocześnie uzasadniał, że przedmioty są piękne o tyle, o ile są postrzegane przez umysł ludzki (rozdz. 3). Zdając sobie najpewniej sprawę, że przyjmuje jednocześnie dwie sprzeczne przesłanki: bezwzględne, obiektywne piękno w naturze oraz piękno względne — uzależnione od umysłu ludzkiego, tak jak Hutcheson, odwołał się do dywinizmu estetycznego. W rozdziale trzecim pisał: „badać dlaczego przedmiot na podstawie wspomnianych elementów (jedność w wielości, wielość, kolor, kształt, ruch — *przyp. mój* — *St. M.*) wydaje się piękny, jest jak sądzę próżnym przedsięwzięciem. Wydaje się najprawdopodobniejsze, że natura ludzka została tak stworzona, by cieszyć się nim (*the nature of man was originally framed with a relish for them*) i w ten sposób wypełnić dobry i mądry cel” (Natury — *przyp. mój* — *St. M.*)⁶⁴. Natura także sprawiła, iż możemy ufać zmysłom. „Nie jest, ogólnie biorąc, w naszej mocy nie wierzyć zmysłom; ich autorytet jest nieodparty”⁶⁵ wyjaśniał Home we wcześniejszej pracy, a w *Elements of criticism* uzupełniał tamten wywód stwierdzeniem, iż „wiele uczuć czy doznań zachowuje podobieństwo do przyczyn, które je wywołały”⁶⁶. Np. powolne ruchy budzą z natury rzeczy leniwe reakcje, niskie dźwięki rodzą stany depresyjne etc.⁶⁷.

Addison i Gerard nie podjęli konstrukcji dywinistycznej, ale obaj zmierzali ku niej. Ich rozważania o przedmiotowym charakterze piękna miały charakter metafizyczny (boski artyzm), analiza zaś strony podmiotowej nie wykraczała poza psychologiczne stwierdzenie przyjemności będącej wynikiem procesów umysłowych. Addison sugerował więc, że Bóg w swej szczodroblewości ofiarował ludziom upodobanie w rzeczach pięknych⁶⁸, a Gerard mówił o naturalnym, użyczonym przez Opatrzność, jak magnes działającym smaku, który odkrywa w przedmiotach zawsze to, co jest piękne⁶⁹. Kwestia obiektywności i subiektywności jakości este-

⁶⁴ Wyd. cyt., t. I, s. 259.

⁶⁵ *Essays on the Principles of Morality and Natural Religion*, Edinburgh, 1751, s. 227.

⁶⁶ *Elements of criticism*, wyd. cyt., t. I, s. 227.

⁶⁷ Hipple Jr (op. cit., s. 107—109) zwrócił uwagę na to, iż Home nie dając sobie rady z analizą doznań estetycznych, odwołuje się do intuicji i zmysłów wewnętrznych, które zgodnie z Opatrznością działają w sposób niezawodny, tj. zbieżny z naturą świata.

⁶⁸ W nr 413 (z 29 czerwca 1712 r.) Addison stwierdził, iż niepodobna określić ostatecznej i koniecznej przyczyny przyjemności estetycznych, ponieważ nie znamy ani natury idei, ani duszy ludzkiej, ani materii. Nie pozostaje więc nic — wg autora — poza potoczną i pożyteczną obserwacją, która upatruje źródło owych zjawisk w „Dobroci i Mądrości pierwszego Twórcy”.

⁶⁹ W I części *Essay on Taste* czytamy: „Istnieją jakości przedmiotowe, określone i stałe, niezależne od humoru czy kaprysu, które oddziałują na ustrój psychiczny (*mental principles*) tak samo u wszystkich ludzi i działając nań, w naturalny

tycznych nie absorbowala jednak ich uwagi w takim stopniu, jak np. Hutchesona i Home'a, którzy reprezentowali odmienny od Burke'owskiego punkt widzenia. Potracali o tę kwestię również Johnson (*Rasselas*, 1759, r. X) i Reynolds (*Discourses*), dociekając czy istotą sztuki są elementy indywidualne, czy uniwersalne. Obaj broniąc uniwersalizmu opowiadali się zarazem za obiektywnym, przedmiotowym charakterem piękna. Reynolds w dyskursie II a także w III i VI wyjaśniał m. in., iż natura i sztuka są pojęciami analogicznymi, tzn. sztuka naśladuje naturę, ale w sensie wychwytywania istotnych dla niej elementów. Te są zaś w równym stopniu cechami niezależnymi od podmiotu jak cechy indywidualne (*particulars*). Ale Reynolds w późniejszych dyskursach (VII, 1776) brał pod uwagę fakt, iż kojarzenia wynikłe z przyzwyczajenia lub osobistych gustów decydują o tym, co wydaje się piękne. I tutaj notujemy sprzeczności — bez żadnej próby ich rozwiązania. Wszakże tutaj nie spotykamy żadnej propozycji typu dywinistycznego. Obiektywizm nasuwały bowiem tradycje arystotelesowskie w równym stopniu jak platońskie czy deistyczne. Ale i ci, którzy byli deistami, nie zawsze eksponowali swój pogląd w argumentacji estetycznej. Hogarth, Price, Payne-Knight na pewno wierzyli w sprawczą i celową, dobroczynną interwencję Boga, ale obiektywność jakości estetycznych uzasadniali podobnie jak Burke poprzez analizę fizjologiczną. Być może, przejawiały się w tych próbach mechanistyczne, idące od Newtona, tradycje filozofii angielskiej. Wszystkie analizy w dziele Hogartha nie pozostawiają żadnej wątpliwości, iż cechy charakteryzujące piękno są natury obiektywnej. Dla Gilpina i Price'a nagła zmienność, surowość, nieregularność charakteryzujące scenerię malowniczą były również cechami obiektywnymi. Price wyjaśniał ten fakt przy pomocy reakcji fizjologicznych, tak samo jak Hogarth tłumaczył przeżycia estetyczne na tle określonych kształtów i kolorów, różnorodności i prostoty elementów. Payne-Knight przyjmował jako rzecz oczywistą, że istnieją

sposób rodzą doznania estetyczne w różnych postaciach" (wyd. cyt., s. 77/8). Gerard nie określił swego stanowiska w sposób jednoznaczny, gdyż w innych fragmentach skłaniał się do subiektywizmu. Marjorie Grene (*Gerard's „Essay On Taste”*, „*Modern Philology*”, XLI, 1943) podchwyciła te sprzeczności, ale nie umiała ich wyjaśnić. Hipple, Jr (op. cit., s. 79—80), mimo że uczulony na kwestię interwencji Natury czy Opatrzności w ówczesnych dociekaniach estetycznych, nie dostrzega również widocznej, choć tylko zarysowanej, tendencji dywinistycznej. Nie dostrzega również tego problemu in nuce u Hume'a, choć słusznie — wg mnie — akcentuje jego wahanie między obiektywizmem a subiektywizmem (op. cit., s. 45—7). U Blaira również można znaleźć akcydentalne uwagi prowadzące do dywinizmu. Pisał on np.: „Opatrzność wskazała jasno ów pożyteczny cel, dla którego mogą być wykorzystane przyjemności smaku estetycznego stanowiące moment pośredni między przyjemnościami zmysłowymi a intelektualnymi”. Cyt. wg *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, wyd. 4, London and Edinburgh, 1790, t. I, s. 15.

obiektywne jakości, które nazywamy pięknymi, wzniosłymi etc. Ale też Price i Payne-Knight nie kwestionowali roli i znaczenia asocjacji estetycznych. Poglądy ich były refleksem idei Reida z jednej strony, oraz Hume'a i Alisona z drugiej strony. W jednym tylko przypadku, a mianowicie Th. Reida (*Essays on the Intellectual Powers of Man*, 1790, esej VIII) — obrona obiektywnego charakteru jakości estetycznych wynikała z szkockiej filozofii zdrowego rozsądku. Z tezy tej szkoły, iż istnieją prawdy naturalne nie posiadające, ale też nie wymagające dowodu, Reid wyprowadzał uznanie piękna jako cechy przysługującej przedmiotom, podobnie jak przysługują im według niego — kolory, dźwięki, zapachy. Reid stwierdzał, iż obiektywne przyczyny doznania piękna są zaiste trudne do odkrycia i określenia, ale nie wynika stąd, by ich nie było.

W pierwszym rozdziale pisząc o smaku jako elemencie psychicznym (*internal sense*) dowodził, iż jest on tą zdolnością, która wyróżnia i odczuwa piękno. Ale zdolności tej odpowiada określona jakość tkwiąca w danym przedmiocie (*external sense*). Reidowi wydało się to stwierdzenie tak ważne, iż chwalił się nim — bez powodów zresztą — jako odkryciem. Krytykował przy tym modnych filozofów, dla których „piękno nie istnieje w przedmiocie: jest zaś tylko wrażeniem lub uczuciem osoby postrzegającej”⁷⁰. Oburzał się, iż ten fatalny, modny sposób wysławiania się sugeruje, jakoby osoba uznająca *Georgiki* za piękne mówiła o utworze, podczas gdy mówi o samej sobie. W wyniku podziału smaku na „wewnętrzny” i „zewewnętrzny” Reid rozróżnił dwa rodzaje sądów dotyczących piękna obiektywnego: instynktowne i rozumowe. Pierwsze jest związane — wg Reida — z natychmiastowym nierefleksyjnym uznaniem, iż coś w samej rzeczy postrzeganej działa na nasze uczucie i naszą wyobraźnię w sposób przyjemny. W tym przypadku właśnie ostrożne badanie przedmiotów, którym Natura użyła owych przyjemnych własności, może doprowadzić do odkrycia rzeczywistej ich doskonałości. W przypadku sądu rozumowego badanie to jest zbyteczne, gdyż sąd ten możliwy jest dzięki temu, iż owe własności ujawniają się od razu. Reid nie negował oczywiście faktu, iż własności nazywane pięknymi pozostają zawsze w relacji do umysłu, ale reakcje podmiotu sprowadzał do cech przedmiotowych. Jednocześnie jednak — co wprowadziło niesłychany zamęt do jego wypowiedzi estetycznych oraz do komentarzy dotyczących jego rozprawy o smaku⁷¹ — Reid bronił subiektywności doznań wzniosłych. Materia bo-

⁷⁰ *The works of Thomas Reid*, edit. by Sir W. Hamilton, Edinburgh, 1880, t. I, s. 490 b.

⁷¹ Kłopoty te są nadto widoczne w interpretacji M. Dessoira (*Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, (wyd. cyt., s. 18—21), który akcentował obiektywistyczną orientację Reida, ale nie mógł pominąć jego uwag o wzniosłości, jako zjawisku czysto duchowym. Gilbert (wyd. cyt., s. 251/2) traktuje go jako obiektywistę. Hipple Jr

wiem nie jest ani doskonała, ani szlachetna, jest co najwyżej dużych wymiarów. Wzniosłość jest funkcją podmiotu, a nie przedmiotu⁷². W liście do Alisona z 3. II. 1790 r. Reid posunął się jeszcze dalej pisząc, iż on pierwszy „w jasny i wyraźny sposób, z zimną krwią filozofa utrzymywał, że wszelkie piękno i wszelka wzniosłość sprowadzają się do ekspresji zjawisk intelektualnych, które stanowią jedyne oryginalne wartości”⁷³. Zaiste Reid wyjaśniał w eseju pt. *Of Taste*, że piękno koloru czy formy zależy od tego czy wyraża radość, siłę, zdrowie, delikatność etc. i jednocześnie cytował jako przykłady piękna twory natury sprawnie funkcjonujące o określonych obiektywnych własnościach⁷⁴. Mimo iż Reid kluczył między obiektywizmem a asocjacionizmem, pierwsza tendencja wydaje się dominująca w jego rozważaniach. Estetyka Reida pozostała marginesem jego filozofii i to marginesem bardziej poetyckim niż naukowym. Do Reida nawiązał częściowo Alison, a poza nim Price, Knight i D. Stewart. Wszakże do Alisona prowadziła droga przede wszystkim od Hume'a. Od niego też należy wywieść koncepcję subiektywistyczną.

W *Standart of Taste* (1757) na podstawie różnicy między sądem stwierdzającym prawdę a odczuciem stwierdzającym jedynie stan podmiotu, Hume argumentował, iż: „Piękno nie jest właściwością przedmiotów samych przez się; istnieje jedynie w umyśle, który je ogląda, a każdy umysł dostrzega inne piękno [...]. Szukanie prawdziwego piękna czy prawdziwej brzydoty jest równie bezowocne jak chęć ustalenia co jest naprawdę słodkie, a co gorzkie”⁷⁵. Była to koncepcja wywodząca się z nauki Locke'a o jakościach wtórnych. Ale Hume — podobnie zresztą jak Locke — był ostrożny w wyrokowaniu o obiektywnych przyczynach owych jakości wtórnych. Wąhanie swe wyraził Hume w tymże samym eseju stwierdzając dalej iż: „Należy jednak przyznać, że są pewne właściwości przedmiotów, które z natury swej nadają się do wywoływania takich właśnie uczuć”⁷⁶. Naturalna struktura władz psychicznych — kon-

(op. cit., s. 152—6), bez niepokoju określa go raz jako obiektywistę, to znów jako subiektywistę. Jedynym wyjaśnieniem ma być konkluzja stwierdzająca, że Reid nie zanalizował do końca pojęć i postulatów, że jego myśl estetyczna jest pełna luk i niekonsekwencji. W świetle tych interpretacji wręcz niezrozumiałe są pochwały Monka (op. cit., s. 147) i zachwyty D. O. Robbinsa (*The Aesthetics of Thomas Reid*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, Spring, 1942), który uważał Reida za najoryginalniejszego estetyka angielskiego XVIII wieku.

⁷² Wyd. cyt., t. I, s. 497 b—498 a.

⁷³ Wyd. cyt., t. I, s. 89 b.

⁷⁴ Wyd. cyt., t. I, s. 505 b—507 b.

⁷⁵ Hume, wyd. cyt., s. 198.

⁷⁶ Tamże, s. 199. Nie zwrócił na to uwagi T. Brunius, op. cit., s. 118 i n. ani też Hipple. A problem wymagał wyjaśnienia.

tynuował swe wywody — skłania nas do upodobania w tych przedmiotach. A kto się nimi nie raduje, ten chyba obarczony jest jakimiś defektami narządów postrzegania. Na podstawie owych obiektywnych cech uzasadniał Hume z kolei — sprawdzalność smaku (patrz rozdział następny). Dywinistycznej formuły nie znajdujemy w jego szkicach i uwagach o smaku i sztuce, ale w *Platończyku* i *Sceptyku* powoływał się wielokrotnie na to, iż ustrój naturalny człowieka pozwala mu zachwycać się tym, co jest w przedmiotach piękne. Ponieważ „Natura” oznaczała wówczas — także dla Hume'a — synonim Boga, można mówić o dywinistycznej sugestii w jego rozważaniach estetycznych. Tylko „sugestii”, ponieważ jawnie deklarowany subiektywizm wyłączał ostre postawienie problemu. Hartley próbował wyjaśnić mechanizm asocjacji, prowadzący do rozwiązania subiektywistycznego przez odwołanie się do Boga. Mechanizm ów działa sprawnie, przekładając piękno Boga nad piękno natury, a to z kolei nad piękno będące tworem ludzkim (op. cit., t. 2, s. 249 i nast.). Parę stron wcześniej czytamy, iż mechanizm ten w sposób nieomylny kojarzy wartości estetyczne z moralno-religijnymi i np. rozeznaje, iż dowcip i humor osiągają zaledwie „*great Vain-glory*”, niegodną etycznych zasad chrześcijanina. R. Marsh w cytowanym artykule zastanawia się, czy między pierwszą a drugą częścią *Observations on Man* nie zachodzi sprzeczność, tj. pierwsza z nich mówi o tym, jak przebiega proces doznania estetycznego, a druga, jak winien on przebiegać. Autor sam udziela sobie odpowiedzi, stwierdzając, iż są to rozważania dające się pogodzić na płaszczyźnie ówczesnego platońskiego i deistycznego myślenia (op. cit., s. 484/5). Wydaje się — czego autor nie widzi — iż również tutaj spotykamy się z dywinistycznym zabiegiem myślowym. Hartley pisał iż: „Religia jako regulator naszych emocji i działań zgodnych z Wolą Bożą, zakłada, iż skoro wola owa jest nam znana, i my w konsekwencji pragniemy postępować z nią w zgodzie, to tym samym posiadamy w swych rękach dostateczną moc, by ją wykonywać” (op. cit., t. II, s. 53). Propozycja zmierzała więc tutaj do ustalenia, iż także reakcje estetyczne natury kojarzeniowej na takie lub inne własności obiektywne, są udzielone przez Opatrzność. Motyw ten w nieco innej wersji odnajdujemy u Alisona. Archibald Alison (*Essay on the Nature and Principles of Taste*, 1790) nawiązywał bezpośrednio do Hume'a, głównie do tych jego uwag, które wskazywały, iż „zachodzi znaczna różnorodność w przeżyciach piękna i wartości, że wychowanie, zwyczaje, przesady, kaprysy, usposobienie wielokrotnie zmieniają nasz smak w tej dziedzinie”⁷⁷. Alison reprezentował koncepcję „asocjacionizmu” bardzo wówczas popularną w dyskusjach filozoficznych. Alison stawiał sobie trzy zadania, którym

⁷⁷ Tamże, s. 123.

właściwie furtkę do rozważań dywinistycznych⁸⁶. Gilpin, Price i Payne-Knight nawiązywali do Reida — obiektywisty i tym samym zajmowali stanowisko odmienne od Alisona i Stewarta. Żaden z nich nie kwestionował estetycznego znaczenia asocjacji, ale też wszyscy oni szukali obiektywnych jakości estetycznych, właściwych przedmiotowi. Gilpin⁸⁷ na tej drodze definiował kategorię malowniczości z ukrytym, ale oczywistym dla niego argumentem, że Bóg w swej szcudroliwości pozwolił nam reagować odpowiednim doznaniem na surowy i urwisty krajobraz. Price szedł tą samą drogą co Burke, ale większy kładł nacisk na rolę skojarzeń⁸⁸. Być może dlatego nie powtarzał jego argumentacji dywinistycznej. Payne-Knight był bardziej samodzielny. Zwracał uwagę przede wszystkim na wieloznaczność terminu „piękno” (wszystko co budzi radość zmysłów, wyobraźni i intelektu), którego autentyczny sens wiązał z reakcjami zmysłowymi⁸⁹. Spośród tych wydzielał reakcje wzroku i słuchu jako estetyczne, gdyż tak „umysł ludzi ukształtował Stwórca”. Przy pomocy tego samego czynnika wyjaśniał mechanizm fizjologiczny, polegający na bodźcach idących od przedmiotowych własności i na podrażnieniu nerwów, wywołującym wrażenia⁹⁰. W drugiej części *Analytical Inquiry* poświęconej asocjacji (m. in. „*improved perception*” — światło i kolor informują nas o odległości, porównywanie wrażeń np. w czynnościach znawcy win), Knight nie powoływał się wprost na Opatrzność ale nieodmiennie powracała myśl o określonej „konstytucji natury”.

Zapytajmy więc na zakończenie tego rozdziału, czy dywinizm był cechą charakterystyczną estetyki angielskiej XVIII w.? Wydaje się, że tak⁹¹. Wprawdzie subiektywiści — mimo wahań — obywali się bez jego

⁸⁶ Dalszym krokiem byłoby pytanie, jakie to własności podobają się bez asocjacji. J. Mc Cosh (*The Scottish Philosophy*, 1890) zarzucał Alisonowi, że nie postawił tego pytania, choć wynikało ono z jego rozważań i z kłopotów w związku z nieekspresyjną naturą dźwięków i kolorów.

⁸⁷ *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape; to which is added a Poem on Landscape Painting*, 1794 (2 wyd.), s. 4—6. Gilpin wyraźnie mówi o badaniu „*real objects*”. Dziwna wydaje się konkluzja Hipple'a (op. cit., s. 201), że Gilpin, nie będąc fizjologią, był asocjacionistą.

⁸⁸ *Essays on the Picturesque...* oraz *On Architecture and Building*, London, 1810, t. I, s. 88—93 i t. II, s. 267 i nast. W rozważaniach o architekturze pisał: „Wszystkie przedmioty działają na nas na dwa różne sposoby: poprzez wrażenia zmysłowe i poprzez refleksję”. Oko cieszy się formą, kolorem, światłem; umysł zaś kojarzeniami (użyteczność, historia, obyczaje etc.).

⁸⁹ *An Analytical Inquiry* (London, 1806, s. 11—13). Knight wysunął tu koncepcję „*transitive meaning of beauty*” podjętą później przez D. Stewarta.

⁹⁰ Tamże, s. 20—24.

⁹¹ K. Gilbert ten problem m. in. wysunęła na plan pierwszy dowodząc, iż estetycy angielscy najczęściej znajdowali naturalną odpowiedniość między doznaniem

pomocy, wprawdzie Alison tylko sugerował, iż Bóg obdarował pewne właściwości materii ekspresją estetyczną, tzn. uczynił je dla naszego umysłu podatniejszymi na kojarzenia niż inne właściwości, wprawdzie u Hogartha występuje obiektywizm bez odwoływania się do Stwórcy, a u Reida przynajmniej w jego podstawowych założeniach obiektywizm wynikał z filozofii zdrowego rozsądku, ale na ogół biorąc inni ominąć go nie potrafili. Dywinizm występował w dwu odmianach: czystej teologicznej i interwencjonistycznej⁹², tzn.: 1) utożsamiał piękno z doskonałością artystycznie przez Stwórcę ukształtowanego świata oraz 2) uzasadniał za sprawą interwencji boskiej zgodność doznania estetycznego z przedmiotowym pięknem. Pierwszą odmianę znajdujemy w koncepcji Shaftesbury'ego, Berkeley'a, Hutchesona⁹³, Gilpina, drugą — w koncepcjach Hutchesona, Burke'a, Home'a, a także Addisona, Gérarda, Price'a, Payne-Knighta⁹⁴. Jest przy tym faktem oczywistym, iż dywinizm implikował obiektywizm estetyczny oraz iż tendencje obiektywistyczne prowadziły wówczas na ogół do dywinizmu. Dywinizm w pierwszej odmianie był zjawiskiem schyłkowym, reliktem estetyki średniowiecznej. Drugą odmianę należy wyjaśnić inaczej. Był to mianowicie zdrowy przejaw kryzysu ówczesnej estetyki⁹⁵. Ustępowała myśl średniowieczna, nawykła do

piękna a jego przedmiotem. Autorka tłumaczy to zjawisko (op. cit., s. 253—7) empedoklejską tradycją myślenia, według której „*similis similibus gaudet*” — a więc inaczej niż ja. Gilbert używa terminu — „*sympathetic magic*”, co ma według niej oznaczać, iż doszukiwano się naturalnych dodatnich reakcji na zjawiska z istoty swej budzące radość estetyczną. Hipple Jr — jak już wspominałem — wielokrotnie podkreślał, iż Bóg służył estetykom angielskim XVIII w. jako podpora dla ustalenia związków między zjawiskami, których nie potrafili wyjaśnić. W zakończeniu (s. 313—17), mimo iż referuje zagadnienie obiektywizmu i subiektywizmu, nie wiąże go jednak z tym zabiegiem myślowym, który nazwałem dywinizmem. Dla Hipple'a bowiem — jak się wydaje — odwoływanie się do Boga było jedynie ówczesnym „*façon de parler ou de penser*”. Według mej interpretacji problem jest dużo głębszy i bardziej złożony — dotyczy bowiem metody, którą Hipple analizuje oddzielnie, nie dostrzegając powiązań między nią a dywinizmem. Ponadto Hipple zdaje się utrzymywać pogląd, iż wszyscy estetycy angielscy zakładali istnienie obiektywnych przyczyn piękna, ale piękno w rezultacie analizy psychologicznej sprowadzali do cech podmiotowych (op. cit., s. 41/2). Ten punkt widzenia klóci się z podziałem na obiektywistów i subiektywistów, którym jednak autor posługuje się.

⁹² W sprawie rozumienia tego terminu por. szkic poprzedni, s. 40.

⁹³ W systemie tego myśliciela występowały obie odmiany łącznie: od Shaftesbury'ego przyjął koncepcję świata — dzieła artystycznego, a jednocześnie rozważania o „zmysle piękna” prowadziły go do subiektywizmu. Trzeba było więc szukać nowych wyjaśnień.

⁹⁴ Peryferyjną (pochodną) wersją drugiej odmiany dywinizmu były uwagi asocjacionistów (Hartley, Alison) o zgodności władz psychicznych, aktywnych w procesie skojarzeniowym i zbieżności tego procesu z pewnymi właściwościami przedmiotowymi.

⁹⁵ Por. szkic poprzedni, s. 40—41.

stwierzeń metafizycznych i rodziła się myśl nowa, odwołująca się do psychologii i nieśmiało także do fizjologii i biologii. Ale w pierwszej odmianie mieściła się tendencja obiektywistyczna, druga zaś, odkrywając podmiotowe warunki piękna, grawitowała ku tendencji subiektywistycznej. Rezultatem tych dwu postaw był konflikt niezręcznie rozwiązywany przy pomocy formuły dywinistycznej. Prawdziwe rozwiązanie problemu mogło być bowiem tylko dialektyczne: nie oderwanie podmiotu od przedmiotu i później łączenie ich sztuczną konstrukcją, ale analiza ich wzajemnych uwarunkowań. W poszukiwaniu obiektywności piękna (wysiłek sam w sobie cenny) estetycy — dywiniści gubili się na powrót w metafizyce, gdyż nie dotarli do odpowiedzi naukowej. Na pytanie „jak” znajdowali jeszcze odpowiedzi sprawdzalne, na pytanie „dlaczego” pozostawała im jedynie odpowiedź: „Opatrzność”. Tak samo gubił się Diderot zestawiając obok siebie: piękno obiektywne (*beau hors de moi*) z pięknem względnym (*beau relatif*), odnoszącym się do ustalonych stosunków idei z rzeczami oraz z pięknem subiektywnym (nazywał je: *beau reel*), odnoszącym się do samych wyobrażeń i idei. Kant również nie wyszedł poza te trudności. Pierwsza część *Kritik der Urteilskraft* jest wykładem tezy subiektywistów, druga zaś jest dywinistyczna w odmianie pierwszej. Chyba tylko Goethe, wiedziony intuicją genialnego poety i myśliciela, szukał właściwego rozwiązania. Wielokrotnie akcentował on podmiotowo-przedmiotowy charakter piękna i na nim opierał swą koncepcję symbolu (szczególnie: *Über die Gegenstände der bildenden Kunst*, 1797, rozprawka w „Propylejach”)⁹⁶.

ZAGADNIENIE SMAKU ESTETYCZNEGO

Dywinizm był echem rozmyślań o agnozeologicznym charakterze doznania estetycznego i o jego autonomiczności. Te same punkty wyjścia należy mieć na uwadze rozważając problem smaku. Rozum wygnany

⁹⁶ Dialektykę procesu poznawania estetycznego rozwinęli właściwie dopiero rosyjscy krytycy i teoretycy z obozu rewolucyjno-demokratycznego. Najdobitniej sformułował nowe myśli Czernyszewski, który w swej głównej rozprawie z r. 1855 wykazał zależność ideału piękna od warunków społecznych (klasowych). Zjawisko społeczne występuje tu jako element wiążący podmiotową i przedmiotową stronę doświadczenia estetycznego. Tą drogą poszła dalej i głębiej estetyka socjologiczna w XIX, szczególnie zaś myśl marksistowska w niej zawarta. O podmiotowo-przedmiotowym aspekcie procesu estetycznego według Czernyszewskiego por. G. Lukácsa, *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, Berlin, 1954, s. 155—160 oraz M. S. Kagana, *Estietyczeskoje uczenieje Czernyszewskogo*, Leningrad, 1958, s. 53—59. Dzisiaj nawet ci, którzy *modo semantico* uchylają się od zajęcia stanowiska, skłaniają się w końcu do takiego, tj. podmiotowo-przedmiotowego rozwiązania. Por. np. Richards *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment*, London, 1956, s. 357—360.

z doznania estetycznego w tym problemie powracał jeśli nie triumfalnie, to przynajmniej w pełnych prawach. Subiektywizm tutaj napotykał na opór ze względu na moc kryteriów dotyczących wartości dzieł sztuki⁹⁷. Dla rozważenia różnych stanowisk trzeba się będzie jednak cofnąć nieco wstecz, gdyż oddziaływały na nie, oprócz aktualnych angielskich dyskusji o przeżyciu estetycznym, także rozwiązania spoza Anglii.

Dwa były pytania w związku z tym zagadnieniem, które interesowały estetyków XVIII wieku: 1) Jakie są elementy smaku? i 2) Czy istnieje jego kryterium powszechne? Rozpatrzmy je po kolei.

ad 1) Powszechnie zgadzano się, że smak jest odrębną władzą umysłu, którą cechuje to, że jest a) różna od rozumu, b) pełni tylko funkcję estetyczną oraz c) odnosi się do dzieł literatury lub sztuki. Lecz na dwa sposoby pojmowano stosunek smaku do rozumu. Jedni estetycy uważali, że smak zawiera w sobie *implicite* funkcję sądzenia, a więc rozum jest tu zbędny; inni zaś, że smak stanowi o odczuciu danego dzieła, lecz jeśli ma je ocenić, to jego niezbędnym elementem jest także rozum.

Zródłem pierwszego poglądu była leibnizowska koncepcja wiedzy o przedmiotach rozpoznawalnych, ale nie dających się ściśle określić (*Discours de metaphysique*, 1686, sec. 24). Leibniz nazywał taką wiedzę — estetyczną i twierdził, że jej narządem jest smak, który odczuwa radość, ale przyczyn jej nie umie sprecyzować. Ten stan nazwał „*je ne sais quoi*”. Do koncepcji tej nawiązali zarówno Niemcy, jak i Francuzi. Ci ostatni zamienili w wieku XVII ideał „*l'homme de la raison*”, na „*l'homme de l'esprit*”. Zmianę tę zapoczątkowali dwaj pisarze: La Motte i Bouhours. Pierwszy z nich pisał o swoistej wrażliwości estetycznej (*la délicatesse de l'âme*), co w stosunku do koncepcji Boileau było krokiem rewolucyjnym. Drugi zaś wrażliwość estetyczną odnosił do tego, co nieuchwytnie, niewypowiedziane (*je ne sais quoi*) w doznawanym przedmiocie. La Motte (*Réflexion sur la critique*) tłumaczył, że smak poprzez to niejasne poczucie rzeczy nieuchwytnych (w jego terminologii: *le sentiment*), dokonuje zarazem czynności sądzenia. Bouhours (*La manière de bien penser sur les ouvrages d'esprit*) stwierdzał zaś, iż „Dobry smak jest [...] rodzajem instynktu, to właściwie rozum, który działa z taką szybkością i pewnością jakich żadne rozumowanie nie mogłoby osiągnąć”⁹⁸. I dodawał, iż rozum zawsze aprobeuje jego sądy.

⁹⁷ Momenty te podkreślają zarówno K. Gilbert (op. cit., s. 233—235) jak i R. Wellek (op. cit., s. 24 i nast.). Dużo miejsca poświęca im W. J. Hipple, Jr, wracając do nich również w zakończeniu (op. cit., s. 310—11). Por. także dysertacje wcześniejsze: E. N. Hookera *The Discussion of Taste from 1750 to 1770 and the New Trends*, PMLA, 1934, v. XLIX i R. W. Backcocka *The idea of Taste in the eighteenth century*, PMLA, 1935, v. L.

⁹⁸ Op. cit., Paris, 1687, s. 382.

W XVIII wieku estetyka francuska poszła różnymi drogami. Do Boileau, Le Bossu i d'Aubignac'a nawiązywali neoklasycy La Harpe i Marmontel. Przyjmując koncepcję smaku jako „*je ne sais quoi*” próbowali ją jednocześnie uzupełnić XVII-wiecznym racjonalizmem. Marmontel (*Eléments de la littérature*, 1787) najjaskrawiej wyraził ową eklektyczną postawę. Rozróżniał smak naturalny oparty na uczuciach i racjonalny, oparty na refleksji i porównaniach. I dowodził, iż oba są do pogodzenia w smaku doskonałym. Inaczej pisali Dubos, Trublet, Montesquieu i d'Alembert. Koncepcja „*je ne sais quoi*” została przez Dubos w zupełności zirrationalizowana. Smak nazwał on „szóstym zmysłem” i wyjaśniał, iż sąd estetyczny jest natury wrażeniowo-wzruszeniowej, że jest obojętny na jakiegokolwiek reguły.

Estetycy niemieccy i szwajcarscy (Wolff, König, Bodmer i Breitinger) sądzili tak samo, że smak spełnia funkcję poznawczą, lecz łączyli go nie z instynktem, a z wyobraźnią. Rozumowali następująco: Przedmiotem doznania estetycznego są dzieła literatury (o tych zwykle pisali), a więc dzieła wyobraźni artystycznej. Wyobraźnia twórcza polega na wynalazczości (wg Wolffa „*Erfindungskraft*”). Na to, by odczuć i ocenić dzieło trzeba określonej władzy psychicznej, odpowiadającej u odbiorcy temu, co u poety nazywamy wyobraźnią. Tym równoważnikiem jest smak, który w skróconym akcie (J. König — „*fertige Untersuchung*”) dokonywa oceny estetycznej. Jest syntetycznym i intuitywnym ujęciem całości dzieła i jego szczegółów i przez to natychmiastowe ujęcie pojmujemy to, co jest w danym przedmiocie najważniejsze: indywidualność twórcy. Wartości, które się w procesie tym ujawniają — jak podkreślali Szwajcarzy — są czymś cudownym, tajemniczym, pełnym namiętności i entuzjazmu⁹⁹.

⁹⁹ Wokół problemu wzajemnych filiacji estetyki angielskiej i szwajcarskiej oraz stosunku obu tych estetyk do ówczesnych rozważań estetycznych w Niemczech rozwinęła się niezwykle bogata dyskusja trwająca od Danzela (*Gottsched und seine Zeit*, 1855) i Breitmaiera (*Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing*, 1889) przez Walzela (*Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart, Handbuch der Literaturwissenschaft*, t. XI, 1927—30) do Cassirera (*Die Philosophie der Aufklärung*, 1932). W dyskusji tej zabrał głos również Mehring w *Lessing's Legende*, a poza Niemcami J. B. Robertson w *Studies in the Genesis of Romantic Theory in the Eighteenth Century*, 1927. Dyskusja dotyczyła interesujących nas tu problemów o tyle, iż m. in. niektórzy z wymienionych badaczy traktowali polemikę Gottscheda ze Szwajcarami jako wyraz walki kultury francuskiej z angielską, racjonalizmu z irracjonalizmem, absolutyzmu z postawą republikańską. Dla Cassirera Gottsched jest kartezjański, a Szwajcarzy newtonistyczni, tzn. empirycznie zorientowani. Wydaje się, iż powiązania między Anglikami a Szwajcarami są nadto widoczne, by móc je podawać w wątpliwość. Moralizm, zainteresowanie dla zjawisk niezwykłych i dla twórczości folklorystycznej, postawa religijna — oto najbardziej uderzające zbliżenia. Breitinger sugerował ponadto swoiste „wyjaśnienia” procesu poetyckiego, które bliskie były propozycjom dywinistycznym. Artysta tworzy „*das Wunderbare*”, odchodząc od prawdopodobieństwa, ale Stwórca udzielił mu owej mocy, gdyż świat zastany jest jednym z wielu możliwych. Bóg mógłby wszakże w wyobraźni swojej powołać inną jego wersję — taką właśnie, jaka rodzi się w umysłach najświetniejszych poetów i jaką odbiorca z oczywistością przyjmuje. Z łaski Boga bowiem pochodzą zarówno owe postacie artystyczne, jak i estetyczne.

Z estetyków angielskich, Shaftesbury był bliski koncepcjom niemieckim o tyle, że smak uważał za władzę ujmującą przedmiot estetyczny intuitywnie i całościowo (doszedł do tego niezależnie, gdyż koncepcja ta wynikała z jego platonizmu), lecz jeszcze bliższa była mu koncepcja Dubos, gdyż przyjął tezę — „*je ne sais quoi*”. Addison łączył smak z wyobraźnią twórczą¹⁰⁰. Smak (pisał o nim „*wit*”) jest odrębną władzą psychiczną i polega na zdolności odkrywania podobieństw, podczas gdy rozum odkrywa różnice. Zdolność tę w dyskursie nr 118 Addison definiował jako „wiązaną rzecz za pomocą dalekich i pełnych fantazji skojarzeń, które sprawiają niespodziankę, gdyż są nieoczekiwane”. Był to pogląd pokrewny temu, jaki wyznawali wspomniani estetycy niemieccy, tzn. iż smak jest równoważnikiem wyobraźni twórczej.

A. Gerard (*Essay on Taste*, 1759) przeanalizował ten problem w sposób pełniejszy. Po pierwsze, nie próbował poetycką hipotezą o instynkcie zastąpić analizy psychologicznej. W analizie tej wykazywał, iż na smak estetyczny składają się zmysł nowości, piękna, wzniosłości, harmonii, humoru etc. Po drugie stwierdził, że „smak nie jest zdolnością prostą, lecz zbiorem kilku zdolności, które przez podobieństwo swych funkcji, przedmiotu i przyczyn, łączą się ze sobą” (tamże, s. 148). Trzy wyliczał elementy, które składają się na dobry smak: 1) Wrażliwość estetyczną (*the sensibility*), którą nazywał inaczej delikatnością zmysłowo-uczuciową, 2) subtelność wyobraźni (*the subtlety of imagination*), oraz 3) trafny sąd (*the judgement*).

Pierwszy z nich stanowi o tym, że w ogóle posiadamy smak; drugi stanowi o pełnym odczuciu doznawanego dzieła sztuki lub literatury i rozwija naszą wrażliwość aż do szczególnego wyczulenia (*refinement of taste*); trzeci pozwala nam właściwie oceniać przedmiot estetyczny (*correctness*), porównywać go z innymi i zdobyć znajomość danej dziedziny sztuki, niezbędną również u geniusza¹⁰¹. W związku z tym dowodził, iż spośród starożytnych tylko Kwintylijan miał smak doskonały, gdyż speł-

derbare”, odchodząc od prawdopodobieństwa, ale Stwórca udzielił mu owej mocy, gdyż świat zastany jest jednym z wielu możliwych. Bóg mógłby wszakże w wyobraźni swojej powołać inną jego wersję — taką właśnie, jaka rodzi się w umysłach najświetniejszych poetów i jaką odbiorca z oczywistością przyjmuje. Z łaski Boga bowiem pochodzą zarówno owe postacie artystyczne, jak i estetyczne.

¹⁰⁰ Por. artykuł M. A. Goldberga *Wit and the Imagination in Eighteenth-Century Aesthetics*, „*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*”, 1958, r. XVI, nr 4, s. 503—509. Tę koncepcję przejął zarówno od Addisona, jak i od Wolffa Gottsched (*Kritische Dichtkunst*, 1730), z którym z kolei bój prowadził Lessing. Spór dotyczył rozróżnienia geniusza od tego, którym włada jedynie esprit.

¹⁰¹ Tamże, s. 104—5. Gerard pisał: „*This excellence of Taste supposes not only culture, but culture judiciously applied*”.

niający wszystkie warunki. Inni zaś grzeszyli jednostronnością — Longinus nadmierną wrażliwością, Dionizy wyrafinowaniem, Arystoteles — zdolnością sądenia.

Dwa lata przedtem Hume w *Standart of Taste* głosił podobne poglądy. Stwierdzał podobnie jak Gerard, iż „rozum jeśli nie jest istotnie częścią smaku, to jest potrzebny dla jego działania”¹⁰². Rozum bowiem, wg Hume’a, usuwa złe skutki idiosynkrazji wypaczających umysł. Piękno i brzydotę można ocenić w pełni tylko przez objęcie danej całości i konfrontację jej części. Funkcję tę spełnia rozum. O tytuł sprawiedliwego krytyka może więc ubiegać się tylko „głęboki umysł w połączeniu z subtelnością poglądów, wsparty o doświadczenie, udoskonalony przez porównywanie i wolny od wszelkich uprzedzeń”¹⁰³. Nie inaczej sądzili i Blair, i Home. Do grupy tej przyłączyć należy również Reynoldsa. Z jego tezy o idealnym charakterze piękna wynikało m. in., iż ani geniusz, ani człowiek o dobrym smaku nie może działać bez rozumu, gdyż obaj muszą dokonać uogólnienia i opierać się na pewnych zasadach. Reynolds występował przeciw koncepcji „*je ne sais quoi*” i niedyskutowalności smaku estetycznego. Przyznawał, iż smak zależy od oryginalnej budowy umysłu, to znaczy od wyobraźni i namiętności (*Discourse VII*). Dowodził jednak, iż umysł ludzki z natury rzeczy ma określoną budowę i dlatego ludzie podobnie odczuwają i podobnie dzięki rozumowi oceniają dzieła sztuki¹⁰⁴. Było to — zgodnie z neoklasycznymi upodobaniami Reynoldsa — stanowisko zmierzające do racjonalizmu, ale bliskie przecież rozwiązaniom Hume’a, Burke’a, Home’a i Gerarda, gdyż uznające współdziałanie w dobrym smaku wszystkich władz psychicznych. Tę tradycję podtrzymali później Reid, Beattie, Alison, Stewart. James Beattie (*Dissertations Moral and Critical*, London, 1785) pisał, iż człowiek o dobrym smaku powinien odznaczać się żywą wyobraźnią, jasnym pojmowaniem rzeczy, łatwą

¹⁰² Wyd. cyt., s. 205.

¹⁰³ Tamże, s. 207.

¹⁰⁴ Reynolds porównywał piękno do dobra i prawdy. W sztuce, tak samo jak i w moralności poszukujemy zasad stałych. Ponadto „Ten sam smak raduje się doświadczeniem geometrycznym co podobieństwem obrazu do oryginału czy też harmonią masywną (*Discourse VII*, cyt. wg *Discourses on Art*, ed. by R. R. Wark, San Marino, California, 1959, s. 122). Smak i geniusz należy, wg Reynolds’a, kształtować studiując dzieła wielkich mistrzów (*Discourse VI*, wyd. cyt., s. 99—111). Hartley, mimo iż zakładał różnice smaku z różnych powodów (*age, nation, class of men*), skłaniał się wszakże do poglądu obiektywisty — Reynolds’a. Pisał bowiem, iż „skoro ludzie są do siebie podobni zarówno co do konstytucji wewnętrznej jak i co do okoliczności, w których pozostają, musi istnieć jakaś ogólna zgoda odnośnie do rzeczy wspólnych dla wszystkich. I zgoda ta będzie tym powszechniejsza, im bardziej ludzie upodobnią się w swym wyposażeniu naturalnym, studiach i warunkach życiowych” (op. cit., t. I, s. 430). Argumentem ostatecznym był zaś ten, iż doznanie religijne, wspólne wszystkim ludziom i traktowane powszechnie jako nadrzędne, uniformizuje smak estetyczny.

pobudliwością uczuciową, wrażliwością oraz zdolnością sądenia. Tę ostatnią Beattie określał jako: „element podstawowy, o którym można chyba powiedzieć, iż jednoczy w sobie wszystkie pozostałe elementy”.

Stewart bilansował uwagi o smaku, zawarte w pracach jego poprzedników. Próbowal on ponadto prześledzić rozwój smaku w zestawieniu z innymi władzami psychicznymi; rozróżniał w trakcie tych wywodów smak odnoszący się do przedmiotów natury budzących bezpośrednio doznania i do tych, które przez doświadczenie nauczyliśmy się klasyfikować estetycznie. Pośród tych ostatnich wydzielał z kolei te, które tradycyjnie ludzie kojarzą z pięknem od innych, które zależą jedynie od mody czy kaprysu¹⁰⁵. „Ktoś, kto zdolny jest odkryć owe wartości powtarzające się stale (*universal beauty*) reprezentuje smak filozoficzny zapewniający mu reputację pośród następnych pokoleń i stuleci¹⁰⁶; kto zaś reaguje na piękno przypadkowe, posiada tylko smak niższy, pozwalający zdobywać doraźne sukcesy. Ten drugi rodzaj smaku zależy od konkretnego w danym momencie otoczenia, od jego obyczajów i idealów. Dlatego też właściwa mu wrażliwość i zdolność sądenia jest ograniczona. Smak filozoficzny zakłada zaś głęboką wrażliwość, wyobraźnię, nadto „rozum bez uprzedzeń, zdolny do rozróżniania, pojmowania istoty, połączony z miłością prawdy i natury i z temperamentem nie poddającym się małym namiętnościom”¹⁰⁷.

ad 2) Odpowiedzi na pierwsze pytanie, jak wynika z zestawienia, nie były jednakowe i różnorodność ich w pewnej mierze uwarunkowała odpowiedź na drugie pytanie. Istnienie powszechnego kryterium smaku zależało od dwu rzeczy: a) czy smak jest zdolnością wyjątkową, czy powszechną?, b) czy smaku można się nauczyć, jeśli się go nie posiada jako zdolności wrodzonej?

I tak: niektórzy estetycy jak np. La Motte i Bouhours uważali smak za zdolność wrodzoną, właściwą tylko pewnym ludziom i nie do nauczania. Helwecjusz (*De l'esprit*, IV, r. 5) rozróżniał smak wyrozumowany od smaku z przyzwyczajenia. Pierwszy odznacza się znajomością rzeczy, drugi jej nie posiada, ale oba są nabyte. Inni zaś choć też opowiadali się za koncepcją „*je ne sais quoi*” lub „*sense of beauty*” (np. Dubos, Shaftesbury, Hutcheson) sądzili podobnie, że smak posiada każdy człowiek w mniejszym lub większym stopniu i ci, którzy są mniej wrażliwi mogą swój smak udoskonalić. Estetycy angielscy sądzili, że smak jest własnością wrodzoną, gdyż wrodzona jest wrażliwość estetyczna, i powszechną, gdyż każdy człowiek jest zmysłowo i uczuciowo mniej lub bardziej wrażliwy; oraz w końcu, że można i należy go kształcić przez długotrwałe ćwiczenia.

¹⁰⁵ Wyd. cyt., t. V, s. 357.

¹⁰⁶ Tamże, s. 361.

¹⁰⁷ Tamże, s. 382.

Przez trening wyobraźni i wznawiane obcowanie z dziełami sztuki — pisał Gerard — można stworzyć sobie „wewnętrzny model doskonałości” (*an exact model of intrinsic excellence*) jako kryterium estetyczne. Stewart poświęcił osobny rozdział uprawianiu wyobraźni, która ulepsza wrażliwość zarówno estetyczną, jak i moralną.

Kryterium powszechne smaku przyjmowali ci estetycy, którzy przyjmowali istnienie powszechnej wrażliwości zmysłów i uczuć wobec tego co piękne i zgadzali się, że wrażliwość tę można rozwijać. Przede wszystkim więc neoklasycy, którzy powoływali się przy tym na skłonność natury ludzkiej do określonych zasad kierujących twórczością i odbiorem sztuki. Wolter pisał w *Appel à toutes les nations de l'Europe* (1761), iż Szekspira nie można uznać za geniusza, ponieważ podoba się tylko Anglikom. Geniusz podobnie jak i smak estetyczny jest uniwersalny. La Harpe i Marmontel powtarzali Woltera. W myśli angielskiej Johnson i Reynolds rozumowali w identyczny sposób. Johnson (*Lives of the Poets*, 1779—81) dowodził przy tym, iż wyrocznią ostateczną jest „*common reader*” — ów przeciętny odbiorca, którego smak winien być punktem wyjścia dla analizy krytycznej. Nie jest on zepsuty żadnymi dogmatycznymi uprzedzeniami ani też nadmierną subtelnością. On też — pisał Johnson na marginesie rozważań o Congreve'em — decyduje o tym, że dzieło jest trwałe, tzn. otaczane społecznym szacunkiem. Reynolds uzasadniał powszechność smaku estetycznego tym, iż — jak już wzmiankowałem — ludzie obdarzeni są identyczną konstytucją psychiczną¹⁰⁸.

Na ogół jednak Anglicy wychodzili z założenia subiektywistycznego, iż doznania estetyczne są charakteru agnozeologicznego i szukali w nich mimo wszystko elementów wspólnych. Wyrażali oni tym samym tendencję obiektywistyczną, podczas gdy neoklasycy relatywizując smak wykazywali tendencję subiektywistyczną¹⁰⁹.

Hume (*Standart of Taste*) ograniczał relatywizm smaku wskazując, iż wartościowe dzieła sztuki przetrwały kaprysy zwyczajów i mody oraz uprzedzenia i głupotę ich doraźnych sędziów. Podobają się one dlatego, że ludzie — jak już wspominałem przy interpretowaniu Hume'owskich poglądów na doznania estetyczne — przyjmują chętniej i łatwiej pewne cechy jako podniety do przeżywania piękna. W sprawie kryterium smaku radził więc Hume odwołać się „do tych wzorów i zasad, które zostały ustalone przez zgodną opinię i doświadczenie wszystkich narodów

¹⁰⁸ *Discourse VII*, wyd. cyt., s. 123 i nast.

¹⁰⁹ Znana jest wypowiedź Woltera w haśle „Piękno” pisanym dla *Encyklopedii*: „Zapytajcie samca-żabę — co jest piękne — odpowie wam, że jego samica”. Johnson zwracał uwagę, iż piękno jest relatywne i porównywalne w zależności od zmiennego smaku („*The Rambler*”, 1751, nr 92). Reynolds dopuszczał również zmienność upodobań w zależności od przyzwyczajień i opinii społecznej (*Discourse VII*, wyd. cyt., s. 141—2).

i epok”¹¹⁰. Co więcej, Hume sądził, iż kryterium to jest pewniejsze niż kryteria naukowe. I jeśli od niego ludzie odchodzą, to bądź to z racji własnych upodobań, bądź też z racji obyczajów i opinii danej epoki czy danego kraju. Gerard stwierdzał już na wstępie swego *Eseju*, iż „Istnieją stałe i określone jakości przedmiotowe, niezależne od humoru czy kaprysu [...], wspólne dla wszystkich ludzi”¹¹¹. Zdając sobie sprawę z tego, iż smak jest zmienny w zależności od temperamentu, kultury, momentu, Gerard dowodził w suplementie do 3 wydania, iż smak będąc również aktem refleksyjnym, pozwala na ustalanie kryterium. Nie znaczy to, iż wszystkie smaki mogą być pogodzone i zbieżne; ale można na podstawie tego (kryterium — przyp. mój — *St. M.*) określić, który z różnych smaków jest najlepszy”¹¹². I można także przekonać kogoś kto inaczej czuje, że jednak omylił się. Smak bowiem, by był dobry naprawdę, musi być „wspomagany geniuszem filozoficznym, który podda materiały badaniu indukcyjnemu, przelał je na odpowiednie klasy i ustalił godne prawa nimi rządzące”¹¹³. Dla Gerarda bowiem jak i dla jego współczesnych istniały prawa rządzące w sposób stały doznaniem estetycznymi. Home wyjaśniał, iż „Odnosnie natury człowieka, wspólnej dla wszystkich, jestem przekonany, że jest w równym stopniu niezmienna jak i powszechna”¹¹⁴. Mało tego — wspólną ludziom naturę traktujemy jako doskonałą. Te zasady Home uznał za najlepsze do uzasadnienia powszechnego kryterium smaku”¹¹⁵. Tak więc Home reprezentował identyczny punkt widzenia, ale wniósł doniosłą poprawkę do rozważań o powszechności smaku. Stwierdzał mianowicie, iż należy z nich wyłączyć tych, którzy są zajęci pracą fizyczną, gdyż są oni pozbawieni smaku estetycznego. Niemniej Home utrzymywał tezę, iż pośród pozostałych klas społecznych u ludzi nawet różnej rasy i różnych narodów występuje zadziwiająca zgodność wrażeń, smak estetyczny można więc oprzeć na koncepcji *common sense'u*.

Zagadnienie powszechności smaku miało jak widać podwójny aspekt. Od strony socjologicznej oświetla ono przejście od wąskiego i bardzo elitarnego patronatu arystokracji nad sztuką do znacznie rozszerzonego kręgu, który można by nazwać patronatem mieszczańskim. Teza o możli-

¹¹⁰ Wyd. cyt., s. 20. Niektórzy badacze jak np. W. O. Clough (*Reason and Genius — An Eighteenth Century Dilemma*, „*Philological Quarterly*”, t. XXIII, 1944, January) mimo to utrzymują, że Hume opowiadał się za kryteriami najzupełniej subiektywnymi. Clough miesza dwa różne zagadnienia: charakter doznania estetycznego i problem trwałości smaku.

¹¹¹ Wyd. cyt., s. 77.

¹¹² *Essay on Taste*, 1780, cz. IV, s. 216.

¹¹³ *Essay*, 1759, cz. III, s. 182. Por. uwagi o Hartleyu z przypisu 104.

¹¹⁴ Wyd. cyt. r. XXV, s. 407.

¹¹⁵ Tamże, s. 426.

wości wyuczenia się dobrego smaku wiązała się przecież z procesem demokracji sztuki. „Virtuoso” Shaftesbury’ego był dworskim, salonowym gentlemanem. Odbiorcą, o którym pisali Home, Reynolds i Beattie, znaleźć można było również pośród ludzi „trzeciego stanu”. Była to wciąż jeszcze elita (ujawnił to Home) ale w owym czasie historycznym usprawiedliwiona. Od strony estetycznej problem ten traktować należy jako przeciwagę tendencji subiektywistycznych, dominujących w myśli angielskiej od połowy stulecia. Dla Burke’a problem ten nie przedstawiał trudności. Wg niego, te same przedmiotowe cechy musiały się podobać wszystkim, gdyż były piękne lub wzniosłe. Subiektywiści, odwracając porządek wartości (tzn. twierdząc, że piękne jest to, co się podoba) znaleźli się u progu relatywizmu. Lecz i oni wybrnęli z trudności w podobny sposób jak obiektywiści. A mianowicie sądzili, że istnieją te same lub podobne naturalne reakcje u wszystkich ludzi, i to, co jednym sprawia przyjemność estetyczną, sprawia ją także innym. Mimo więc zastrzeżenia, że każdy odczuwa swoje piękno, zarówno Hume i Hartley, jak i Reid i Alison przyznawali, że to, co się podoba znakomitej większości ludzi (*common — sensual judgement*) jest piękne i stanowi o kryterium smaku. Alison uzasadniał tę zgodność smaku jednakowym mechanizmem psychologicznym, tj. wspólną koniecznością kojarzenia piękna, wzniosłości etc. z określonymi własnościami materii czy też z określonymi cechami psychicznymi. Dla Alisona nie ulegał wątpliwości fakt, iż pewna odmiana piękna jest uniwersalna, a inna tylko akcydentalna¹¹⁶. Stewart — jak wykazały fragmenty już cytowane — w podobny sposób argumentował w obronie powszechnego kryterium smaku.

Wydaje się, że rozwiązanie Burke’a, Gerarda i Home’a było charakterystyczne dla Anglii XVIII wieku. Shaftesbury był zjawiskiem wyjątkowym i uległ wpływowi kontynentalnym. Hutcheson ulegał z kolei jego wpływowi. Estetykę angielską cechowało to, że w przeciwstawieniu do tezy o smaku-instynkcie (właściwej dla ówczesnych koncepcji francuskich) i do tezy o smaku jako swoistej funkcji poznawczej (koncepcja niemiecka), uprawiała „morfologię duszy” i rozkładała smak na pierwiastki pierwsze.

Równie angielskim zagadnieniem było poszukiwanie „kryterium powszechnego smaku” i sprowadzenie go do wspólnych, z natury, reakcji psychologicznych, zmysłowych i uczuciowych, wzbogaconych przez ćwiczenia wyobraźni¹¹⁷.

¹¹⁶ Wyd. cyt., *Essay II*, dz. 4 i 6, Monk (op. cit., s. 154), Hussey (op. cit., s. 17) i Mc Kenzie (op. cit., s. 165) wyłączają możliwość wprowadzenia powszechnego kryterium z przesłanek estetycznych Alisona. Zgadzam się z ich zastrzeżeniami, gdyż nie widzę szansy oparcia kryteriów wartości estetycznej na psychologizmie. Niemniej Alison próbował to uczynić.

¹¹⁷ Hipple Jr (op. cit., s. 305—7) dowodzi, iż zagadnienie smaku było wówczas

I tutaj podobnie jak w innych rozważaniach Kant był dziedzicem myśli angielskiej. Problem nie został przecież rozwiązany, sprzeczności tkwiły w nim nadal. Smak miał być władzą odrębną od rozumu, ale jednak z pretensjami do sądenia o zjawiskach, a zatem z aspiracjami, by ustalić określone kryteria oceny. Kant znalazł inne wyjście niż Burke i Gerard; a mianowicie dowodził, iż sąd estetyczny ma to do siebie, iż upodobanie występuje z koniecznością wewnętrzną i dlatego jest powszechne. Władze psychiczne człowieka są tego rodzaju, iż wszyscy tak samo przeżywają piękno czy wzniosłość. Rozwiązanie to również nie było zadowalające — w gruncie rzeczy Kant nie wyjaśniał czym smak dobry różni się od złego i jak można bez udziału rozumu (ten, jak wiadomo, aprobowali Anglicy) ustalać kryteria oceny. Z tychże m. in. przyczyn wysunął zarzuty przeciw Kantowi Herder w *Kalligone*.

KATEGORIE ESTETYCZNE

O wzniosłości jako kategorii estetycznej najbardziej znane i wpływowe rozprawy napisali przed Burke’em Pseudo-Longinus i Boileau. Pierwszy z nich (w rozprawie *O górnoci* napisanej prawdopodobnie około 1 połowy I wieku n. e.) wyliczał 5 źródeł wzniosłego stylu, które, podług jego podziału, można zredukować do dwu następujących: a) szlachetny, porywający sposób myślenia oraz żarliwy patos uczuć, b) układ zdań oraz dobór słów tego rodzaju, by styl był godny, tzn. albo wyrażał szlachetność myśli, albo żarliwość uczucia, albo i jedno, i drugie. W związku z pierwszym punktem autor podkreślał, że to, co wzniosłe jest przede wszystkim wynikiem spontanicznej wielkoduszności, a także kongenialnego naśladowania tych, którzy ją z natury posiadają; wreszcie wyobraźni, która celowo posługuje się obrazami (w prozie przemawiającymi do rozumu, w poezji do uczuć) wywołującymi poczucie nadzwyczajności lub wielkości. W związku z drugim tłumaczył, że najlepiej wypowiada się tę naturalną podniosłość przez znajomość zasad retoryki. Jednak nie umiejętność pisania czy mówienia stwarza to, co wzniosłe, lecz odwrotnie. Wzniosłość jest dziełem geniusza, przekracza wszelkie reguły. Wyraża zawsze uczucia we właściwy sposób i nie myli się w doborze słów. Używając nawet wulgarnych wyrazów nie traci ani na boskiej namiętności, ani na dobrym smaku. Pochłania nas zupełnie i budzi w nas uczucia po-

w Anglii centralnym problemem estetycznym, gdyż metoda była psychologiczna, oraz interesowano się bardziej odbiorcą niż twórcą. Wnioski te — szczególnie na tle innych hiperostronnych uwag autora — wydają się jednostronne. Ilościowo biorąc, przeważają wypowiedzi o smaku, ale dla rozwoju ówczesnej myśli estetycznej w Anglii i w całej Europie problemy: geniuszu, wzniosłości, kultu natury czy historyzmu były jeśli nie równie ważne, to zapewne ważniejsze.

dobne do uczuć twórcy. I zbliża nas do Boga, dając najwyższą przyjemność estetyczną (ekstazis).

W roku 1683 Boileau przetłumaczył rozprawę Pseudo-Longinusa na język francuski. Tłumacz skrócił oryginalny tekst, a za to dodał własne komentarze. Będąc pod wpływem kartezjańskiej teorii poznania sformułował następujące dwie zasady estetyczne: a) *Rien n'est beau que le vrai* b) *Rien n'est sublime que le simple*. Przez pierwszą tezę rozumiał tyle, co: przeżycie estetyczne jest natury rozumowo-uczuciowej. Jego przedmiotem jest powszechna, naturalna prawda, jego elementami jasne i dokładne wyobrażenia, lecz jego celem jest zarazem przyjemność poznania, jak i przyjemność uczuć. Przez drugą tezę rozumiał tyle, co: wzniosłe jest to, co proste, proste zaś to, co naturalne i jednocześnie tylko i wyłącznie przez rozum wytłumaczalne. To znaczy: wzniosłość jest naturalną namietnością wyrażoną przez określone rozumowo zasady tworzenia. Jest w niej wielkość i nadzwyczajność, lecz nie ma ani spontanicznej genialności, ani entuzjazmu. Boileau cytował jako przykład wzniosłości znane powiedzenie „*Qu'il mourût*” z *Horacjuszów* Corneille'a. W najwzięjszy sposób językiem logicznym przedstawić maksymalne natężenie uczuć — taki był jego postulat wzniosłości. Jeśli, podobnie jak Pseudo-Longinus, cytował Homera, to dlatego, by podkreślić, iż poeta grecki wciąż poucza czytelników (*il est [...] instruisant sans cesse*). Pseudo-Longinus zaś chwalił *Iliadę* za natchnienie i namietność, a ganił *Odyseję* za gadatliwość (IX). Domagał się fantazji nieposkromionej (XV) i wykazywał, iż talent z błędami jest zawsze większy niż mierna poprawność (XXXIII). Sztukę widział doskonałą wówczas, kiedy wydawała się naturą (XXII). Był to właściwie jaskrawy program: Anty-Boileau¹¹⁸. U Longinusa bowiem dominował motyw wewnętrznej intensywności, u Boileau zaś motyw zewnętrznej wspaniałości.

¹¹⁸ Dlatego też Boileau zmieniał terminy: np. „geniusz” na „*le grand orateur*” (XXX) albo „wulgarny” na „*très simple*” (XXV). Są jednak i u Boileau momenty inne. Np. w refleksji X wykazywał on, iż wzniosłość nie da się uzasadnić, lecz trzeba ją odczuć jako coś, co porywa (*un merveilleux qui saisit*), a w dyskusji z Huetem zwracał uwagę, iż wzniosłość jest nie tylko cechą obiektywną, ale zależy także od tego, który ją przeżywa, i okoliczności. Obok Boileau wymienić należy we Francji XVII-wiecznej traktat Silvaina (*Traité du Sublime*, napisany w r. 1708, wydany w r. 1732), który definiował wzniosłość jako coś niezwykle, rodzącego się dzięki szlachetnym obrazom i wielkim uczuciom, doznaniom wielkości i podziwu (*grandeur et admiration*). Przykładem, na który się Silvain powoływał, było zdanie ewangeliczne „*Fiat lux*”. La Bruyère (*Charaktery* 1688—1694) wiązał wzniosłość z wielką, szlachetną ideą, a de Piles (*Cours de peinture par principes*, 1708) z entuzjazmem. Wszystkie jednak pomysły nie wykroczyły poza granice klasycystycznej estetyki. Por. uwagi na ten temat w *Introduction à l'histoire de l'esthétique française*, Arsène Soreil'a (Bruxelles, 1955, s. 83—89).

W Angli pierwsze wzmianki o wzniosłości znajdujemy w *The grounds of Criticism in Poetry* (1704) J. Dennisa¹¹⁹. Poezja wg niego — jak już podkreślałem — jest sztuką wielkich, gwałtownych uczuć. Wzniosłość rodzi się na tle przedmiotów niezwykle, potężnych. Te zaś ponieważ mogą sprawić ból: „są przyczyną Powszechnego Strachu; i im są potężniejsze, i więcej mogą zranić, tym większy budzą Strach; a Strach im większy, tym bardziej wiąże się z podziwem i bliższy staje się zdumieniu¹²⁰. Uczucia te najczęściej występują w relacji do przedmiotów sakralnych. Addison w *Przyjemnościach wyobraźni* wyraźnie oddzielał te, które pochodzą z piękna i inne, które powstają na tle zjawisk wielkich, nadzwyczajnych, budzących zdumienie, ale nie używał tutaj terminu „wzniosłość”. Posłużył się nim zaś przy analizie *Raju utraconego*, traktując wzniosłość jako odmianę piękna. Hume (*Treatise*, II, 3), rozważając problem bliskości i odległości czasowej i przestrzennej, zwracał uwagę, iż przedmioty czy sprawy oddalone nikną w pamięci, ale jak gdyby rosną w wyobraźni. To, co jest czasowo rozciągnięte na stulecia, albo przestrzennie ogromne budzi szacunek i podziw, czyli doznania wzniosłe¹²¹. Czas działa przy tym silniej niż przestrzeń; i to nie tylko przeszły czas, ale i przyszły. Człowiek nie lęka się ich, chcąc je zaś opanować „ożywia duszę, której udziela się stan podniosły”¹²². Im większy czujemy opór (bez grozy), tym silniejsze doznanie wzniosłości. Hume nie oddzielał jednak wyraźnie wzniosłości od piękna. Hogarth zdawał się je odróżniać wskazując, iż formy wielkie nawet brzydko ukształtowane budzą podziw. Także „formy piękne, jeśli ukazane zostaną w wielkiej ilości, rodzą większe przyjemności, gdyż groza zmienia się w szacunek”¹²³. Hogarth nie używał jednak terminu „wzniosłość”, a omawiając *Apolla Belwederskiego* kategorię ilości (*quantity as greatness*) zredukował w końcu do wielkich proporcji właściwych także pięknu¹²⁴.

W r. 1739 ukazał się angielski przekład Longinusa; tłumacz w komentarzach akcentował związek doznań lęku i wzniosłości. W osiem lat później ukazała się dysertacja Johna Baillie pt. *Essay on the Sublime*. Była to pierwsza próba rozbioru nowej kategorii estetycznej; ale Baillie pozostał raczej nieznamy. Autor stwierdzał, iż wzniosłość jest własnością obiektywną zarówno przedmiotów naturalnych, jak i dzieł artystycznych. A co jest jej źródłem? „Ogromne przedmioty budzą wrażenia, a te potę-

¹¹⁹ Rozważania o wzniosłości wyprowadza od Dennisa S. H. Monk, w *The Sublime, A Study of Critical Theories in 18-th Century England* (N. York, 1935). Jest to podstawowa literatura do omawianego teraz zagadnienia.

¹²⁰ Tamże, s. 16.

¹²¹ *Treatise on Human Nature*, London, 1882, s. 209.

¹²² Tamże, s. 210.

¹²³ *The Analysis of Beauty*, London, 1753, s. 29.

¹²⁴ Tamże, s. 87—88.

gują świadomość własnych sił umysłowych"¹²⁵. Ową niezwykłą wielkość przedmiotów łączył Baillie z jednostajnością i nieskończonością¹²⁶. Sądził przy tym, iż rodzą one doznanie uroczystego spokoju (a *solemn Sedateness*), ponieważ „wzniosłość raczej skłania umysł do skupienia niż wstrząsa nim”¹²⁷. Wstrząs bowiem wynika z bólu i trwogi; wzniosłość zaś jest ich przeciwieństwem.

Burke znał zapewne wszystkich swych poprzedników. Longinus — choć przez innych Anglików krytykowany za analizę wzniosłości tylko w literaturze — był mu bliższy niż Boileau. Burke przekładał bowiem entuzjizm uczuciowy nad akademickie reguły. Od estetyków angielskich przejął wszystkie ich pomysły i zsyntetyzował je. Stworzył przy tym oryginalną koncepcję; tylko u niego znajdujemy analizę biologicznych i fizjologicznych współczynników wzniosłości, oraz stwierdzenie, iż wszystkim zmysłom dostępne jest doznanie wzniosłości¹²⁸. Nikt też nie przeprowadził przed nim tak ostrego podziału przeciwstawnych sobie kategorii: piękna i wzniosłości¹²⁹.

Z współczesnych Burke'owi Home przyznawał, że wielkość fizyczna lub moralna (obie wzbudzające podziw) jest cechą charakterystyczną wzniosłości, lecz wzniosłość uważał jedynie za przypadek piękna. W *Elements of Criticism* (rozdz. 4) pisał, iż doznanie wzniosłości rodzi piękny przedmiot wysoko umieszczony (*high placed*). W trzecim wydaniu *Elements* dodał jeszcze nowe zastrzeżenia — to, co budzi wzniosłe uczucia musi być nie tylko wielkie, ale spełniać warunki regularności, proporcjonalności etc. właściwe dla piękna. Gerard (*Essay on Taste*) określał wzniosłość podobnie jak Baillie i Burke odróżniając ją od piękna. W rozdz. 1 dowodził, iż przedmiot, aby był wzniosły powinien łączyć w sobie znaczne wymiary i prostotę¹³⁰. Jeśli brak tych elementów, to dany przedmiot może stać się wzniosły przez skojarzenie, np. grozę, ogromną siłę, wielkoduszność, etc. Budzą one podobnie jak wielkość fizyczna — podziw i zdumienie¹³¹. Obaj ci estetycy powtarzali za Pseudo-Longinusem, że to, co wzniosłe, jest wytworem geniusza i tym samym najbliższe boskości ze wszystkich uczuć ludzkich.

Blair jednak przyjmując sugestie swego mistrza, tzn. Burke'a, spro-

¹²⁵ Tamże, s. 7.

¹²⁶ Tamże, s. 9.

¹²⁷ Tamże, s. 10—11.

¹²⁸ Por. esej poprzedni, s. 28 i 37. Burke korzystał także z Dubos, na którego się wprost powoływał. Przyjemne doznanie grozy tłumaczył za francuskim poprzednikiem jako potrzebę „ćwiczenia” psychicznego.

¹²⁹ Boileau pisał: „Doznanie patetyczności należy do doznania wzniosłości tak, jak to z kolei należy do doznania piękna i przyjemności” (XXIII, cyt. wg *Oeuvres diverses*, t. 2, wyd. amsterdamskie z r. 1723).

¹³⁰ Wyd. cyt., s. 13—14.

¹³¹ Tamże, s. 18—19.

wadzał wzniosłość do „potężnej siły lub władzy, bez względu na to czy jest, czy też nie jest groźna”¹³². Ponadto poświęcił najwięcej uwagi dyskusji z Longinusem. Interesowała go bowiem przede wszystkim wzniosłość w dziele literackim. Idąc za J. Richardsonem (*An Essay on the Theory of Painting*, 1725, II wyd.) określał tę odmianę wzniosłości jako doskonałość przedmiotu, a nie stylu. Literatura działa wzniosłe — streszczając Blaira — jeśli przedstawia osoby, tematy, sytuacje, które z natury rzeczy budzą szlachetne uczucia¹³³. Styl winien być surowy, prosty, by najdokładniej oddać przedmiot i zrodzić w nas wzniosłość niespodziewanie jako „naturalny wytwór silnej wyobraźni”¹³⁴. Taką literaturę tworzono w czasach barbarzyńskich. W pracy o Ossianie wzniosłość jest powiązana z tkliwością (*pathetic*), gdyż podziw jest uczuciem nazbyt chłodnym, by nas silnie, a zarazem szlachetnie wzruszyć¹³⁵. Mimo iż Blair odszedł od Burke'a dość daleko nie tylko w szczegółach, zawdzięczał mu wszakże podstawowe idee. Do Burke'a nawiązywał również Johnson w *Rasselasie* i *Zywotach poetów*, J. Beattie w *Dissertations moral and political* (1783), a sławny wówczas orientalista, W. Jones, uległ tej koncepcji w rozprawach poświęconych poezji narodów Wschodu (1772 i 1774). Przejął ową nową kategorię również Reynolds w *Discourses*. W jego koncepcji piękna idealnego nie było właściwie już miejsca na wzniosłość; dlatego też przeciwstawiał wzniosłość, jako piękno wyższe, elegancji, jako piękno niższemu¹³⁶. Drugą reprezentuje Rafael, Correggio, Parmegiano, pierwszą M. Anioł¹³⁷. W malarstwie krajobrazowym (w zgodzie z upodobaniami Burke'a) Lorrain jest po prostu piękny, a Salvator Rosa wzniosły. I jedni, i drudzy malarze są tej samej, choć różnej klasy, ale wzniosli artyści budzą lepsze doznania. W. Chambers (*Dissertation on Oriental Gardening*, 1772) przypisywał tzw. chińskim ogrodom cechę wzniosłości ze względu na scenerię groźną i budzącą dreszcze, a dwa lata wcześniej Th. Whateley (*Observations on Modern Gardening*) rozważał, jakie elementy natury rodzą doznania wielkości i lęku, i godności, a jakie powodują reakcje pogodne i radosne. Termin „wzniosłość” stosowano później także do architektury średniowiecznej — już wbrew Burke'owi, który miał gusty klasycystyczne. W zbiorze esejów pt. *O architekturze gotyckiej* (1800) jeden z nich, pióra Johna Milnera, dotyczył dawnych kościołów i katedr i wskazywał, iż są one wzniosłymi arcydziełami — stworzonymi ku chwale Opatrzności i przerastającymi znaczeniem mo-

¹³² Wyd. cyt., t. I, s. 71.

¹³³ Tamże, t. I, s. 73—6.

¹³⁴ Tamże, t. I, s. 93—4.

¹³⁵ *A Critical Dissertation the Poems of Ossian, the Son of Fingal*, London, 1790, t. II, s. 324 i 426.

¹³⁶ Wyd. cyt., *Dyskurs IV*, s. 71—2.

¹³⁷ Tamże, *Dyskurs XV*, s. 270—276.

ralnym i artystycznym budowie wzniesione przez Ch. Wrena. Gilpin i Price dyskutując z Burke'em utrzymali jego definicję wzniosłości. Payne-Knight zaś przeciwstawiał mu inne jej rozumienie. Wiązał tę kategorię podobnie jak Blair z silną uczuciowo, ale tkliwą reakcją (*pathetic energy*), a więc wyłączał doznanie grozy¹³⁸. Poezję uważał za sztukę najbardziej wzniosłą, gdyż tu wyobraźnia jest najswobodniejsza i uczucia najsłabiej przykute do zmysłowo uchwytanych obrazów. Ta ostatnia myśl była już Burke'owska, ale Knight nie przyznawał się do wtórności¹³⁹.

William Gilpin był pierwszym z estetyków, który zakwestionował podział Burke'a na wzniosłość i piękno jako przeciwstawne sobie kategorie estetyczne. Pisał (przytaczając liczne konkretne przykłady), że w jednym i tym samym krajobrazie spotykamy zarazem cechy wzniosłości i piękna, i one nie kłócą się ze sobą. Np. o jeziorze Ulleswater: „Nie pamiętam żadnej scenerii, w której piękno i wzniosłość wg mego przeświadczenia byłyby bardziej zmieszane ze sobą niż tutaj”¹⁴⁰. Lecz w istocie różnica między nimi była pozorna. Burke nie miał wątpliwości, iż w pewnych przedmiotach czy sceneriach stwierdzić możemy jednocześnie cechy piękna i wzniosłości; szukał on jednak dla każdej z obu kategorii „*differentia specifica*” zdając sobie sprawę, iż upraszcza fakty. Gilpin, proboszcz z Salisbury, miłośnik natury, amator-turyista mówił o tym, i tylko o tym, co widział i odczuwał. Niemniej miał on ambicje naukowe. We wstępie do cytowanej książki¹⁴¹ stwierdzał, iż wszelkie uwagi ogólne starał się podeprzeć argumentami. Jednak jego argumenty były słabo podbudowane, a ponadto nie uderzały wcale w Burke'a. Gilpin zgadzał się przecież nazywać wzniosłym to, co wielkie lub samotne i zupełnie puste¹⁴². Pięknym zaś sam nazywał to, co łagodne i harmonijne, i sprawające zmysłową przyjemność oku¹⁴³. Nie to więc ich dzieliło, lecz odrębna postawa i wyraźnie odmienny przedmiot badań. Gilpina interesowało to, co jest w naturze malownicze (*the picturesque*)¹⁴⁴. Jeszcze w młodzieńczym, anonimowo wydany *Dialogue upon the gardens at Stow* (1748) i w późniejszym *Essay on Prints* (1768) przez pojęcie

¹³⁸ *Analytical Inquiry* III, wyd. cyt., s. 367–376.

¹³⁹ Tamże, s. 374 i 391.

¹⁴⁰ *Observation Relative chiefly to Picturesque Beauty*, London, 1786, r. 2, s. 53–54.

¹⁴¹ Tamże, s. XVIII.

¹⁴² Tamże, t. 2, s. 115–120 i s. 231.

¹⁴³ Tamże, t. 2, s. 231.

¹⁴⁴ Termin ten używany był w Anglii od końca XVII w. Rodowód jego — jak wskazują obecne badania — jest holenderski „*Schilderachtig*”. W znanej książce Carel von Mandera pojęcie to, powtórzone później przez J. von Sandrarta w związku z obrazami Rembrandta, oznaczało wybór pewnych zjawisk natury jako właściwego przedmiotu dla malarza. Termin przyjął się we Francji i Włoszech, stąd też przybył

„malowniczość” rozumiał tradycyjnie to, co odpowiada potrzebom i założeniom malarskim. Od r. 1782 zaczął wydawać książki turystyczno-geograficzne z opisem swych podróży po Anglii, w których sformułował inne od dotychczasowego pojęcie malowniczości. Definicje te zawarł w *Observations* i w najbardziej teoretycznym z jego dzieł: *Three Essays*.

Przez malowniczość rozumiał odtąd to piękno w naturze, które oddziaływa na nas swymi efektami malarskimi, tzn. krajobrazy takie, jak je widzą i pokazują na obrazach malarze Rubens i Tiepolo¹⁴⁵. W jaki sposób natura osiąga te malarskie efekty? Przez odkształcanie (*deformity*) harmonii i doskonałego spokoju, który cechuje piękne krajobrazy. Przez wprowadzenie nagłej zmienności (*abruptness, ruggedness*), tj. przerywanie lasów jeziorami, jezior łańcuchami górskimi; wyrastanie ruin z bujnej zieleni i skalistych urwisk nad łąkami. Słowem przez niezwykłość i surowość (*roughness*), które w pewnej mierze dramatyzują naturę¹⁴⁶. O miejscowości Dovedale, którą się zachwycał jako wzorem malowniczości Anglii. Znajdujemy go u Steele'a, Pope'a, Blaira, Smolletta (*The Expedition of Humphry Clinker*, 1771). Zwykle nadawano mu dwa znaczenia: w literaturze, jako coś żywego, malarskiego, w naturze, jako coś, co nadaje się do namalowania. W obu, jak zresztą wskazuje etymologia terminu, wyraźny jest związek ze sztuką malarską. Z opracowań kategorii „*picturesque*” najlepsze jest Hipple'a Jr (op. cit., cz. 2) z niego też sporo skorzystałem. Podstawową literaturą jest również Ch. Hussey'a *The Picturesque: Studies in a Point of View* (1927). Dla niego malowniczość to idea estetyczna, która jest niezbędnym stadium przejścia od klasycyzmu do romantyzmu w zakresie wszystkich sztuk. Sztuki te upodobniają się do malarstwa pejzażowego i uczą w ten sposób patrzeć na naturę. Wartości wizualne zamiast intelektualnych stanowią punkt wyjścia do fazy następnej, romantycznej, którą cechuje dominanta wyobraźni. Powiązanie tej kategorii z nurtem preromantycznym jest słuszne, reszta natomiast jest czystą spekulacją. Spekulacją jest również hipoteza W. Syphera (*Baroque Afterpiece: the Picturesque*, „*Gazette des Beaux Art*”, 1945, styczeń) o malowniczości jako XVIII-wiecznym baroku, w którym wzniosłość traciła walor dramatyczny, a nabiera waloru sentymentalnego. O związkach między teorią a historią krajobrazu, wyprowadzając je z doświadczeń jeszcze późnorenansowych, pisał E. Gombrich w tymże czasopiśmie (1953) w art. pt. *Renaissance Artistic Theory and Development of Landscape Painting*.

¹⁴⁵ W *Three Essays* czytamy, iż należy odróżnić „przedmioty, które są po prostu piękne, od tych, które są malownicze; a więc te, które jako zjawisko natury radują oko, od tych, które cieszą nas ze względu na pewne jakości, nadające się dla malarza” (wyd. cyt. z r. 1794, s. 3).

¹⁴⁶ „Surowość (*roughness*) jest podstawową cechą odróżniającą malowniczość od piękna” (tamże, s. 6). Ponieważ „*roughness*” oznacza dosłownie szorstkość i odnosi się do powierzchni ciał, Gilpin wprowadził drugi termin „*ruggedness*” (coś, co jest szorstkie, poszarpane, urywane). A więc — ruiny, zarosłe łąki, starcza twarz, zmierzwiłone włosy etc. Na tej zasadzie czytamy w *Observations*, iż koza jest stworzeniem bardzo malowniczym (t. I, s. 215) oraz, iż krowa jest bardziej malownicza od konia (t. II, s. 252–4). Świadectwem miał być autorytet malarzy: Pottera i Cuypa. Przeciwnieństwem owej szorstkości jest gładkość (*smoothness*), która zakłada linię ciągłą.

malowniczość
— to jest
od klasycyzmu
do romantyzmu

ści, pisał, iż wzbudza poza doznaniem piękna jeszcze zdziwienie. Artysta wybiera takie efekty, by skondensować siłę utworu. „*Roughness*” nie dotyczy tutaj sposobu wykonania, choć trzeba umiejętności operowania światłocieniem, dużej skali barw, nieregularnych kształtów. W istocie rzeczy decydujący jest wybór przedmiotu, jego scenerii i atmosfery¹⁴⁷. Gilpin nie umiał jednak odpowiedzieć na pytanie, dlaczego właśnie owa „*roughness*” czy „*ruggedness*” ma być cechą przedmiotów malowniczych. Zamiast badać przedmioty naturalne o własnościach przeciwstawnych zestawiał ze sobą naturę ze sztuką i oczywiście okazało się, iż przedmioty jednej i drugiej mogą być zarówno regularne, jak i nieregularne oraz mogą zawierać różnorodność w jedności, a więc, iż sztuka może udanie naśladować również niemalownicze przedmioty. Słowem, wywody ściśle teoretyczne skończyły się fiaskiem. Sam przyznał się, iż „poszukując podstawowych zasad, nie doszedł do niczego [...] Ludzki rozum nie dorównywa przedmiotowi badań [...] jesteśmy oszołomieni, ale pozostajemy bez wiedzy; wszystko jest niepewne”¹⁴⁸. Z tych niepowodzeń metodologicznych wynikały kłopoty z terminami.

Mówiąc o niezwykłości i naglej zmienności jako cechach malowniczosci odnosił je Gilpin również do wzniosłości i często krajobraz w jego terminologii wzniosło-piękny był zarazem krajobrazem malowniczym. Tytuł jego dzieła: *O malowniczym pięknie* wskazuje, że nie uznawał żadnych abstrakcyjnych podziałów, lecz wprowadzając nowe pojęcie estetyczne wprowadził nową kategorię estetyczną¹⁴⁹.

Sir Uvedale Price, posiadacz ziemski, whig, znany badacz literatury klasycznej, wslawił się dziełem *An Essay on the Picturesque*, w którym przejął od Burke'a podział na to, co wzniosłe i na to, co piękne¹⁵⁰, zaś od

¹⁴⁷ Tamże, s. 19–26.

¹⁴⁸ Tamże, s. 28–33. Wywód prowadził do takiej konkluzji, ale wina była oczywiście po stronie autora.

¹⁴⁹ Pełną bibliografię prac Gilpina i charakterystykę jego osobowości podał W. D. Templeman w *The Life and work of William Gilpin* (Urbana, 1939). Prace Gilpina były niezwykle popularne tym bardziej, że autor ilustrował wywody własnymi akwatintami. *Essays upon Prints* miał do końca stulecia cztery wydania. *Three Essays* wyszły po raz trzeci w r. 1808, w tymże roku po raz czwarty pojawiły się *Observations*. Jedynym człowiekiem, z którym Gilpin korespondował na temat malowniczosci, był Reynolds. Otrzymał on przez architekta G. Masona list w r. 1776 i tą samą drogą odesłał odpowiedź. Reynolds zmienił jednak sens pojęcia — według niego malowniczosc odnosi się tylko do natury i jest po prostu synonimem piękna. W naturze bowiem, inaczej niż w sztuce, panuje nieregularność. W każdym razie „*roughness*” nie jest ani jedyną, ani główną cechą malowniczych obrazów. Piętnaście lat później powracając do tego samego problemu Reynolds stwierdził, iż tylko gorsze dzieła sztuki można by opisać przy pomocy tych terminów, które definiują przedmioty malownicze w naturze.

¹⁵⁰ „Jestem przekonany o prawdziwości i trafności wywodów Burke'a, gdyż przyjąłem je za podstawę mego systemu.” (Wyd. cyt., t. I, s. 88/9).

Gilpina tezę, że malowniczosc jest kategorią estetyczną wymagającą oddzielnej analizy. Jednak definicja Gilpina wydała mu się za szeroka, gdyż niedostatecznie wyraźnie oddzielała malowniczosc od tradycyjnych kategorii, a zarazem za wąska, gdyż odnosiła nową kategorię wyłącznie do sztuki malarskiej. Price zamierzał wykazać, czym różni się w naturze malowniczosc od wzniosłości i piękna oraz dowieść, że elementy malowniczosci „choć są czymś właściwym naturze i zupełnie niezależnym od sztuki, można jednak najłatwiej i najpożyteczniejsz studium na obrazach świetnych artystów”¹⁵¹. Zasady te miały z kolei prowadzić do właściwych dyrektyw w zakresie sztuki ogrodniczej. W części pierwszej (r. 3–5) *Essay on the Picturesque* (1794) Price zestawiał trzy wspomniane kategorie estetyczne. Odrzucił przede wszystkim Gilpinowskie pojęcie „szorstkości” w sztuce wskazując ironicznie, że wynikał zeń sofistyczny zabieg eliminowania „gładkości” obrazu malarskiego¹⁵². „Malowniczosc” nie tyle wiąże się wg Price'a z samym dziełem, ile z artystą-malarzem. Mottem do jego dzieła jest sentencja Cycerońska: „*Quam multa vident pictores in umbris et in eminentia, quae nos non videmus*”. Znaczy to, iż malarze dostrzegają w naturze to, co w niej jest szczególne, charakterystyczne¹⁵³. Należało więc zarzucić dotychczasową tradycję terminologiczną, według której pojęcie „piękna” jest ideą zbiorczą, tzn. określa się przy jego pomocy każdy harmonijny układ o zgodnych ze sobą częściach i sprawiający zadowolenie odbiorcy. Ewentualność ta bowiem implikowała twierdzenie, że wzniosłość i malowniczosc są jedynie odmianami piękna. Można jednak iść inną drogą, jak to uczynił Burke. W tym wypadku wszystkie trzy pojęcia różnią się od siebie i podział ten przestaje być sztuczną abstrakcją, gdyż każdemu pojęciu odpowiada określona grupa własności obiektywnych¹⁵⁴. Czym się więc różni piękno od malowniczosci? Pierwsze ma się, do drugiego tak, jak: a) rozkwitanie do starzenia się (*freshness to decay*), b) gładkość do surowości (*smoothness to roughness*), c) stopniowa zmienność do naglej (*gradual variation to a sudden one*) d) symetria do asymetrii (*symmetry to irregularity*). Streszczając: ilekroć piękno przekwita i tracąc na prostocie i świeżości zyskuje na zawiloci (*intricacy*), tylekroć staje się ono malownicze. Np. ruiny na tle jesieni, albo twarz człowieka, który dużo przecierpiał. Malownicze są także gotyckie katedry, stare młyny i dęby, wędrujący cyganie, obrazy Mola,

¹⁵¹ Tamże, t. II, s. VI.

¹⁵² Tamże, t. I, s. 347–356 (Appendix).

¹⁵³ Tamże, t. I, s. 44 i 211. Niejasne jest jednak, dlaczego cech tych nie może dostrzec np. pisarz lub rzeźbiarz. Price wycofał się z tej pozycji pisząc w t. II (s. XIII–XVI), iż malowniczosc oznacza ce jakości naturalne, które są właściwe dla dzieła malarskiego w odróżnieniu od rzeźby.

¹⁵⁴ Tamże, t. I, s. 49.

Dugheta, Tintoretta i Rubensa¹⁵⁵. Czym się różni wzniosłość od malowniczości? Pierwsza ma się, do drugiej tak, jak: a) jednostajność do zmienności (*uniformity to variety*), b) wielkość do małości (*greatness of dimension to smallness*), c) uczucie grozy do uczucia atrakcji lub ciekawości (*terror to attraction or curiosity*). Streszczając: ilekroć prócz wymienionych poprzednio cech malowniczości spotykamy cechy wzbudzające uczucie zdumienia, czci lub podziwu, tylekroć malowniczość staje się wzniosła¹⁵⁶.

Malowniczość w ogóle łatwo łączy się z pozostałymi kategoriami estetycznymi. Np. w rozważaniach o zasadach ogrodnictwa Price dowodził, iż piękno i malowniczość „rzadko występują oddzielnie w naturze i tak też powinno być w sztuce”¹⁵⁷. Np. róża rośnie na kolczastym krzaku. Brzydota (pojmowana tu jako brak wszelkiej formy) i deformacja (przesadna forma) wchodzi z nią również w fuzję; sprawiają one wówczas przyjemność estetyczną zarówno w dziele malarskim, jak i w naturze¹⁵⁸. W drugiej części *Essays* autor analizował krytycznie systemy ogrodnicze Kenta i Browna, omawiał sztukę przestrzennego organizowania płaszczyn leśnych i wodnych, wreszcie apelował o wprowadzenie stylu „*picturesque*”. Zastrzegł się, iż nie chce naśladować sztuki malarskiej w naturze¹⁵⁹; chciał jedynie by artysta-ogrodnik znał ogólne zasady malarskie (kompozycji, światłocienia, harmonii, grupowania), gdyż „od nich zależy efekt wszelkich przedmiotów wizualnych i do nich muszą się wszystkie stosować”¹⁶⁰. Zalecał więc nie poddawanie się dzikiej naturze we wszystkich jej przejawach, lecz wybór i organizację jej elementów tak, by całość stworzyła dzieło sztuki. Artysta-ogrodnik jest wszakże kimś, kto naturę ulepsza (*improver*). Nie w sensie dodawania jej uroków sztucznych, lecz w tym znaczeniu, iż akcentuje jej walory największe. Price broniąc surowej natury jako tła i materiału dla parków, lasów i łąk był jednak konserwatystą kiedy mówił o ogrodach przy głównej budowlu. Tak więc styl

¹⁵⁵ Tamże, t. I, s. 51—83. Przykładem piękna są obrazy Lorraina, Correggia i Guido Reni; przykładem wzniosłości obrazy Rembrandta, Rosy, szkoły florenckiej i rzymskiej. Występuje tu uderzająca zbieżność z egzemplifikacją Reynoldsa, pod którego wpływem Price rozważał kategorię piękna. Jednak u Reynoldsa malownicze dzieła stoją najniżej; Price nie hierarchizował ich, ale nie ukrywał swej sympatii dla artystów — *picturesque*.

¹⁵⁶ Właściwie Price nie przeciwstawił pojęcia malowniczości pojęciu wzniosłości. Mają one tyle cech wspólnych (nagłość zmiany, zawilóść, surowość, asymetria, przyjemny niepokój), iż malowniczość jest tylko odmianą wzniosłości, albo też i odwrotnie.

¹⁵⁷ Tamże, t. II, s. 103.

¹⁵⁸ Tamże, t. I, s. 203.

¹⁵⁹ „Jakkolwiek wysoko cenię sztukę malarską, [...] nie może być dalsze od mej intencji [...] niż rekomendacja studium obrazów przed studium natury”, (tamże t. I, s. 3).

¹⁶⁰ Tamże, t. I, s. 14.

picturesque miał być wzorem raczej dla sztuki krajobrazu (*landscape painting*) niż dosłownie dla sztuki ogrodniczej (*the art of gardening*). W sumie biorąc, malowniczość i piękno miały się wzajem intensyfikować. Price powoływał się na przykład ogrodów włoskich, gdzie gładkość i płynność linii nagle przerywana jest formami innymi. Takie działanie jest właściwsze, gdyż „wszystkie rzeczy, które mają pobudzić wyobraźnię, muszą być zgodnie z okolicznościami mieszanką tego, co uderzające z tym, co jest po prostu przyjemne”¹⁶¹. Taki włoski ogród przy pałacu prowadził przez balustrady, tarasy i fontanny, przez kręte ścieżki posypane żwirem wśród drzew i krzewów do oddalonego parku z dziko rosnącymi trawami, zapuszczonymi drózkami z poplątaną roślinnością. Trzeba przyznać słusność tym komentatorom Price'a, którzy stwierdzili, iż jego estetyka jest preromantyczna¹⁶². Trzeba także — wbrew entuzjastom i biografowi Gilpina, Templemanowi — przyznać rację innym badaczom, którzy dowiedli, iż Price miał poglądy odmienne od gilpinowskich i, co więcej, metodologicznie dojrzałe. Zresztą sam Price już w przypisach do *Essays* z r. 1794, a szczególnie w *Appendixie* do wydania z r. 1810, wyraźnie zaznaczał, iż *Three Essays* Gilpina dostał w ręce, kiedy jego książka była prawie gotowa, i od razu rzuciły mu się w oczy nie podobieństwa, lecz różnice w pojmowaniu malowniczości.

Do Price'a, ale też pośrednio do Gilpina, nawiązali ówczesni polemisci — H. Repton i R. Payne-Knight. Repton, który był praktykującym i bardzo wówczas wziętym architektem, obawiał się estetyki Price'a, gdyż pojął ją jako wezwanie do absolutnego podporządkowania sztuki ogrodniczej i sztuki kształtowania krajobrazu — zasadzie malowniczości. Repton uważał zaś tę zasadę za jeden z wielu elementów i to wcale nie najważniejszy. Sztuka, którą reprezentował, miała stwarzać doskonały pozór, tzn. „tak udatnie naśladować naturę, żeby w ogóle nie odkryto w niej interwencji sztuki”¹⁶³. Artyzm miał polegać na tym, iż akcentowanie piękności natury, ukrywając zarazem jej defekty, stwarzało pozór całkowitej spontaniczności układu oraz maskowało te elementy, które służąc celom praktycznym nie mogły być włączone w kompozycję całości¹⁶⁴. W rezultacie więc Repton chciał tego samego co Price — krajobrazu, który jest malowniczy (*to please the eye*) i ogro-

¹⁶¹ Tamże, t. II, s. 131/2.

¹⁶² Por. J. J. Mayoux *R. Payne-Knight et le pittoresque, essai sur une phase esthétique*, Paris, 1932, s. 64—70. Wheeler Manwaring (*Italian Landscape in Eighteenth Century England*, N. York, 1925) i za nią Hipple Jr (op. cit., s. 222) uważają, że Price pozostawał pod wpływem pejzażu XVII-wiecznego i stąd wyprowadził nową kategorię estetyczną. Fakt ten nie przeczy jednak tezie Mayoux.

¹⁶³ Por. *Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening* (1803) w *Works*, London, 1840, s. 125—162.

¹⁶⁴ *Sketches and Hints on Landscape Gardening* (1795), s. 84/5.

du, który spełnia funkcje użytkowo-cywilizacyjne (*for the comfort and occupation of man*)¹⁶⁵. W ogrodzie panować miał „duch” Watteau, w parkach — Lorraina i Poussina, w lasach — Salvatora Rosy. Dyskusję wywołało to, że Repton nie zrozumiał terminu „malowniczość” w kontekście wywodów Price’a. Pojął ją raczej po gilpinowsku, jako te cechy natury (dzikość, szorstkość), które nadają się do malowania i w konsekwencji sądził, iż natura ma naśladować sztukę. Kpił sobie, iż niedługo wypadnie kuchni urządzać podług Ostade’a i Teniersa, stajnic podług Wouvermana, *fêtes galantes* podług Watteau. Wyliczał pięć momentów odróżniających jego własną sztukę od malarstwa: a) artysta-malarz ma ustalony punkt widzenia, artysta-ogrodnik ogląda swój przedmiot wciąż w ruchu i z wielu stron b) drugi ma większy obszar wizualny c) widok z góry w dół jest nie do oddania w malarstwie, d) światło w naturze jest ruchome, a więc każdy fragment może być iluminowany, e) plan pierwszy, właściwy dla dzieła malarskiego, nie odgrywa żadnej roli w rzeczywistym pejzażu¹⁶⁶. Jeśli abstrahować od tej quasi-diskusji, to poglądy Reptona i Price’a na ówczesne ogrodnictwo i architekturę wydają się zgodne. Wprawdzie posiadłość pierwszego w Romford była utrzymana bardziej w stylu klasycyzującym niż drugiego w Foxley, znana jako przykład malowniczości, ale praktyczne różnice w smaku artystycznym były większe niż w zakresie teorii. Ponadto działały tutaj różnice profesji — Repton jako architekt musiał się liczyć z wygodą i użytecznością swego dzieła, Price zaś był nastawiony bardziej filozoficznie. Bezpośrednia ich polemika wykazała zresztą jakie były źródła nieporozumienia¹⁶⁷. Okazało się, iż jedyna naprawdę różnica polegała na obronie zdrowego architektonicznego rozsądku przez Reptona. To on pisał: „ufam, że rozsądek i dobry smak w naszym kraju nigdy nie doprowadzi do tego, by gardzić komfortową, posypaną żwirem ścieżką, delikatnym zapachem krzewów, rozkosznym widokiem dalekich, rozległych przestrzeni czy pochyłych zboczy wzdłuż pagórków, choć żadna z tych scen nie nadaje się do malowania”¹⁶⁸. Price nie protestował przeciw tym tezom; prawdziwym zaś przeciwnikiem Reptona był Payne-Knight. Knight był jednym z najwybitniejszych członków Society of Dilettanti, tzn. stowarzyszenia ówczesnych intelektualistów zajmujących się archeologią, znanym zbieraczem dzieł sztuki i uczestnikiem dyskusji o marmurach Elgina. Namietnością jego była jednak sztuka ogrodnicza. W r. 1794 wydał poemat

¹⁶⁵ *Fragments on the Theory and Practice of Landscape Gardening* (1816), s. 530.

¹⁶⁶ *Sketches*, s. 96.

¹⁶⁷ H. Repton *A Letter to U. Price* (London, 1794) i U. Price *A Letter to H. Repton*, (London, 1795).

¹⁶⁸ *Price's Works*, wyd. cyt., t. III, s. 20.

dydaktyczny w 3 księgach pt. *The Landscape*, adresowany do Price’a. Pisał w nim, że:

„Nature in all rejects the pedant's chain
...For nature still irregular and free
Acts not by line, but general sympathy”¹⁶⁹.

Knight przeciwstawiał — pomagając sobie ilustracjami — dom palladiański z wystrzyżoną murawą i chińskim mostkiem budynkowi w stylu gotyckim, ukrytemu za dziką roślinnością. Atakował Reptona (*Red Book of Tatton*) za sadzenie się na sztuczną wspaniałość, atakował jego mistrza, L. Browna, za jego suche i sztywne reguły, które zamiast upiększać naturę, rabują jej piękności (*shave the goddess whom they come to dress*). W księdze drugiej Knight chwalił stary system ogrodnictwa, ale sądził, że winien on już ustąpić miejsca nowej koncepcji — malowniczej. Połamane kolumny, ruiny, dzika natura — oto wartości estetyczne dorównujące dziełom Rubensa i Lorraina. Poemat ten spotkał się z natychmiastową reakcją¹⁷⁰. Knight odpowiadał w 2 wydaniu (1795) na list Reptona do Price’a i ustosunkował się do tez tego ostatniego. Teoretyczne podstawy swych poglądów rozwinął jednak dopiero w *Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (1805). Punktem wyjścia była teoria Burke’a, którą zakwestionował w wielu punktach. Pojęcie piękna jest — podług niego — nazbyt wieloznaczne, by móc je tak apodyktycznie zdefiniować, jak to uczynił autor *Enquiry*. Najostrzejszej krytyce poddał pojęcie „gładkości” jako cechy wizualnej, przeniesione z wrażeń dotykowych. Oryginalnej radości wzrokowej dostarczają inne jakości „harmonijne, ale zarazem wspaniałe kontrastowe kombinacje światła, cienia i barwy”¹⁷¹. Takie piękno związane z różnorodnością kształtów, powierzchni, kolorów, z łamaną linią i ruinami, z nieregularnymi układami jest najwłaściwszym przedmiotem sztuki malarskiej¹⁷². Przez asocjację krajobrazy natury przypominają nam czasem znanych pejzażystów — i tu znów piękno jest swoiste, właśnie malownicze. Knight wyprowadzał je od Giorgione’a i Tycjana; określał je zaś wyraźnie po malarsku jako mieszanie linii i kolorów „z lekkością zabawną i niezwykłą, by osiągnąć nieokreśloność, coś nieuchwytnego i szkicowego, czego się nie obserwuje w rzeczywistości, chyba w szczególnych warunkach atmosferycznych”¹⁷³. Wydaje się na

¹⁶⁹ *The Landscape*, London, 1794, w. 140 i 143—4.

¹⁷⁰ Architekci-ogrodnicy, G. Mason i W. Marshall poważnie polemizowali z gustami Knighta; J. Matthews napisał parodię wyszydzającą jego prymitywizm.

¹⁷¹ Wyd. cyt., s. 68.

¹⁷² „painting as it imitates only the visible qualities of bodies separates those qualities from all others”, wyd. cyt., s. 69.

¹⁷³ Tamże, s. 150—1.

pozór, iż Knight powrócił do koncepcji Gilpina traktując malowniczość jako synonim „piktoralności”. Tymczasem Knight malowniczość znajduje w naturze jako coś, co odpowiada bezpośrednio wizualnej reakcji zmysłowej lub wyobraźni związanej z tym zmysłem. Malarze, jako ludzie najbardziej wyczuleni pod tym względem, jakości te odkryli najwcześniej i najtrafniej przenoszą je na płótna. A więc nie sztuka stanowi wzór dla natury, lecz odwrotnie. Dlatego też dla Knighta malarzami w stylu „picturesque” są nie tylko Rubens (choć tego foworyzował) i Lorrain, ale i Rosa, Rembrandt, a nawet Rafael. Rzeźba wymaga oczywiście spełnienia innych założeń — symetrii, jasności, regularności¹⁷⁴. Czy poglądy Knighta różniły się tak znacznie od poglądów Price’a, by usprawiedliwić ostrą ich polemikę, zaczęłą w r. 1795 (2 wydanie *The Landscape*), ciągnącą się poprzez *A Dialogue on the distinct characters of the Picturesque and the Beautiful* (1801) Price’a i *Analytical Inquiry* aż po *Appendix* do wydania *Dialogu* Price’a z r. 1810. W tym ostatnim utworze autora reprezentuje Hamilton, Knighta — Howard, a trzeci rozmówca — Seymour, odgrywa rolę naiwnego arbitra. Price protestował tam przeciw tezie, iż można oddzielać od siebie poszczególne reakcje zmysłowe. Tak więc wizualność nie jest dostatecznym kwalifikatorem dla nowej kategorii estetycznej. I jeśli brzydota, np. kawał wołu na obrazie Rembrandta, podoba się, to nie dlatego, że reagujemy tylko wzrokiem, a nie węchem równocześnie, ale dlatego, że jest to rzecz doskonale wykonana i ponadto jesteśmy świadomi, iż nie jest to przedmiot realny¹⁷⁵. Ponadto w systemie Knighta gubi się, wg Price’a, różnica między pięknem a malowniczością.

Ten zarzut jest niesłuszny, gdyż Knight wyraźnie oddzielał malowniczość jako odmianę piękna odnoszącą się do wizualnej percepcji przedmiotów. Inne zarzuty są trafne. Różnice między polemistami były realne. Knight wiązał malowniczość z malarstwem, Price traktował oba zjawiska oddzielnie. Pierwszy był zdania, iż nie gładkość, lecz łagodne wizualne podrażnienie stanowi podłoże doznania piękna; drugi bronił stanowiska Burke’owskiego¹⁷⁶. Krytyki poglądów wspomnianych tu poprzedników dokonał Douglas Stewart (*Philosophical Essays*, 1810). Umysł eklektyczny, analityczny, przeciwny wszelkim systemom, podkreślał przede wszystkim wieloznaczność podstawowych terminów estetycznych. Nawiązując do koncepcji „transitive meaning” (wysuniętej przez Knighta przy rozbiórce Burke’owskiego pojęcia piękna), Stewart wykazywał w sposób bardziej radykalny, iż „Mówimy o pięknych kolorach, pięknych formach, pięknych utworach muzycznych. Mówimy także o pięknie moralnym, pięknie poetyckiej kompozycji, pięknie stylu w prozie, pięknie matematycznych

¹⁷⁴ Tamże, s. 192.

¹⁷⁵ Price’s Works, wyd. cyt., t. III, s. 325/6.

¹⁷⁶ Tamże, t. III, s. 372—5.

teorematów i filozoficznych odkryć. Z drugiej strony nie nazywamy pięknymi ani smakowych, ani węchowych doznań, ani też przyjemnej miękkości czy gładkości”¹⁷⁷. Nie są to wcale — jak się potocznie mniema — desygnaty wchodzące w zakres tego samego pojęcia. Stewart uważał, iż należy zbadać genetycznie, który desygnat był pierwszy, ten uznać za wyjściowy i fundamentalny, a resztę za desygnaty (i także za pojęcia) pochodne, gdyż przenośne. Dla piękna takim desygnatem jest kolor, a więc Burke fałszywie wg niego definiował tę kategorię opierając się nazbyt na urodzie kobiecej¹⁷⁸. Największym błędem definicji Burke’owskiej, jak wynikało z założeń Stewarta, było wszakże to, że ta sama czy analogiczna jakość podoba się wszystkim zmysłom i dlatego zasługuje na miano pięknej¹⁷⁹. Krytyce zostało poddane także Price’owskie pojęcie malowniczości. Wg krytyka jest ono nazbyt arbitralne. Gilpin miał więcej racji zwracając je do „piktoralności”¹⁸⁰. Wreszcie żadna z dotychczasowych definicji wzniosłości (Longinus, Burke, Home, Blair, Knight) nie zadowoliła go. Zarzucał owym autorom, iż zlekceważyli oryginalne, tj. etymologiczne źródło tej kategorii. „Sublime” pierwotnie to tyle, co wysokość (*altitude*); wszystkie inne desygnaty są już rodowodem metaforycznego¹⁸¹. Trzy wyliczył źródła wzniosłości w sensie metaforycznym a) władzę czy potęgę, b) grozę, c) wielki styl literacki. W związku z pierwszym i drugim wskazywał, że uczucie wzniosłości najczęściej łączy się z uczuciem religijnym¹⁸². Wszystkie metaforyczne terminy oparte są na asocjacji. Ponieważ terminy te są w ciągłym użyciu. Stewart przypisywał procesom skojarzeniowym rolę dominującą. Zarówno pierwotne, jak i wtórne użycie terminów dowodzi wg Stewarta, że wzniosłość i malowniczość są formami piękna, tzn. — „są one jak się okazuje, najczęściej stosowane jako określenia uściślające, tj. zawężają ogólne pojęcia Piękna w poszczególnych przypadkach”¹⁸³. Tzn. wyróżniają się one tylko przez pewne dodatkowe cechy albo przez brak pewnych cech, które charakteryzują piękno w ogólnym znaczeniu tego słowa¹⁸⁴. Stewart wniósł do dyskusji o pięknie i wzniosłości niewiele nowego, natomiast ostro uwypuklił to, co zmuszało badaczy nowych kategorii estetycznych do refleksji i powściągliwości w absolutyzowaniu konkluzji. Dualizm estetyczny już u Burke’a zrodził zastrzeżenie, że przeprowadzony podział

¹⁷⁷ Op. cit., 1877, t. V, s. 191.

¹⁷⁸ Tamże, t. V, s. 225. To samo powtórzył A. Walker w pracy pt. *Beauty* (1836).

¹⁷⁹ Tamże, t. V, s. 217.

¹⁸⁰ Tamże, t. V, s. 224—230.

¹⁸¹ Tamże, t. V, s. 277—305.

¹⁸² Tamże, t. V, s. 296—305.

¹⁸³ Tamże, t. V, s. 234.

¹⁸⁴ Tzn., jeśli piękno oznaczamy P (a, b, c, d), to wzniosłość będzie P (abc) lub P (abce). To samo odnosi się do malowniczości.

jest abstrakcją wywiedzioną z pewnych cech przedmiotowych i z pewnych elementów doznania estetycznego. To samo wysuwali w różny sposób: od strony doświadczeń turysty i miłośnika natury — Gilpin, od strony teoretycznej — Price i Knight, od strony językowej — Stewart. Lecz każdy z wzmiankowanych następców Burke'a przyznawał bez wahania, iż dadzą się wydzielić trzy odrębne doznania, choć czasem występują razem, wzniosłości, piękna i malowniczości, i ten właśnie fakt zmuszał do poszukiwania dla tych doznań — odrębnych, obiektywnych przyczyn.

Głównym bodźcem do rozważań nad wzniosłością i malowniczością nie były jednak zainteresowania czysto teoretyczne. Nowe kategorie estetyczne zrodziły się pod wpływem zjawisk, o których piszę dalej, a mianowicie: nowej literatury i sztuki oraz kultu natury¹⁸⁵. Istniały bezpośrednio związki między ówczesnymi badaniami nad literaturą czy krytyką literacką a samą twórczością. Dla przykładu: poezje Thomsona i Collinsa, Younga i Graya albo też powieści Richardsona, Goldsmitha, Sterne'a czy Fieldinga, czy wreszcie sztuki teatralne Gaya, Lillo, Moore'a czy Sheridana były punktem wyjścia wielu analiz estetycznych. Mniej wyraźne, ale nie mniej silne więzi występowały między estetyką a sztuką malarską. Tak jak pojęcia wzniosłości i geniuszu wynikały z dyskusji o poezji, tak pojęcie „picturesque” nawiązywało do twórczości Wilsona, Morlanda, Barkera. Gainsborough namalował obraz pt. *Crossing the Stream* bliższy temu genre'owi; J. R. Cozens, Crome, Cotman i Ward rozwijali ten kierunek. Füssli i Blake uprawiali sztukę, która zasługiwała w ówczesnej terminologii na miano „wzniosłej”¹⁸⁶. W architekturze zabłysły wówczas nazwiska Vanbrugh'a i R. Adama, w ogrodnictwie Shenstone'a i przede wszystkim Lancelota Browna (1715—83), który zrewolucjonizował tę sztukę porzucając sztywne kanony klasycystyczne. Tak jak dla palladianisty Chambersa szokujące były koncepcje Adama, tak dla Browna i głównie jego uczniów dziwaczne były „gotycystyczne” wizje Gilpina i Price'a. Ten ostatni wyraźnie stwierdził, iż piękna jest architektura grecka, a malownicza — gotycka, dając tym samym wyraz ówczesnym tendencjom mediewistycznym.

Tak więc problemy estetyczne *sensu stricto* współżyły bardzo blisko z tymi problemami kultury artystycznej i estetycznej, do których teraz z kolei przechodzimy.

¹⁸⁵ R. Wellek (wyd. cyt., s. 114) zwraca uwagę, iż pojęcie piękna u Burke'a związane jest ze sztuką rokoka, a jego pojęcie wzniosłości odnosi się do sztuki preromantycznej i romantycznej.

¹⁸⁶ Por. R. W. Wilenski *English Painting*, London, 1945, s. 88—101, 128—130, 161—3, oraz K. Clark *Landscape into Art*, London, 1949, który w r. 3 i 4 (krajobraz fantastyczny i idealny) zwraca uwagę na wpływ Rosy, Lorraina i Poussina na XVIII-wieczny pejzaż angielski i od tego ostatniego (r. 5) wywodzi impresjonizm Constable'a.

NATURALIZM ESTETYCZNY

Estetyka XVII-wieczna powoływała się na naturę pojmowaną bądź to w sensie abstrakcyjnym, jako ogół zjawisk w wszechświecie, bądź też, ściśle biorąc, jako dworska cywilizacja, która miała być jej wzorem. Owo abstrakcyjne ujęcie utrzymywało się jeszcze w w. XVIII. Spotykamy je niekiedy u Diderota, ale przede wszystkim u neoklasyków. Operowali nim np. Pope, Johnson i Reynolds. Estetyka XVIII-wieczna i to głównie za sprawą Anglików odwoływała się do natury jeszcze inaczej. Natura konkretnie pojmowana to: lasy, góry, zwierzęta i ludzie. Ich piękno szczegółowe prowadziło zarazem do piękna boskiego, a więc ponownie do abstrakcji ale innej niż XVII-wieczna. Bowiem Bóg — wielki indywidualista — z powrotem wiódł do konkretów ukształtowanych indywidualnie przez artystów na wzór jego niezwykłego dzieła. Naturalizm estetyczny spowinowacony był więc z tendencją dywinistyczną, w wyniku której piękno przyrody stawiano wyżej niż piękno dzieł sztuki. Zachwyty nad pięknem natury szły w parze z rozważaniami o wzniosłości, spontaniczności twórców i geniuszu. Naturalizm przejawiał się również od drugiej strony — wpływu piękna przyrody na piękno ludzkie w sztuce ogrodniczej.

Shaftesbury był przykładem wszechstronnych zainteresowań estetycznych, lecz pierwszeństwo dawał naturze przed dziełami sztuki. Według jego koncepcji jeszcze z dominantą koncepcji abstrakcyjnej natura była najwyższym pięknem i najlepszym wzorem dla artysty, jak twierzyć. Natura, twierdził, jest nieomylna, stworzyła ją bowiem Doskonała Myśl. Znamienny jest jego pean do natury wyłożony w *Rapsodii Filozoficznej*; głębią i szczerością równy inwokacji Kanta do obowiązku, a przerastający ją poetyckim polem. Oto jego początek w fragmentach: „O wspaniała naturo. Najczystsza i najwyższa z wszystkiego, co dobre. Wszystko kochająca, cała przepiękna i boska[...] pełna nieskończonego wdzięku, którego badanie przynosi niezwykłą mądrość, a kontemplacja którego daje niezwykłą rozkosz. O potężna Naturo, będąca mądrym znakiem Opatrzności [...] O Ty władająca wszystkim Boskości. Stwórczo najwyższy”¹⁸⁷.

Hutcheson pisał głównie i prawie wyłącznie o przedmiotach naturalnych, a nie o literaturze. Piękne są rośliny, liście, kwiaty, zwierzęta, a w końcu człowiek. Piękne, gdyż każde z żywych stworzeń jest przejawem w naturze boskiej najwyższej mądrości. Zarówno cały wszechświat (wzór Harmonii, dz. II, art. 13) jak i jego poszczególne części, stanowiące mniejsze całości mówią — wg Hutchesona — więcej o pięknie

¹⁸⁷ Wyd. cyt., cz. III, dz. I, s. 286.

niz ludzkie twory. Tutaj abstrakcyjna koncepcja natury splata się już z konkretną egzemplifikacją.

Inni estetycy angielscy myśleli podobnie. Znamienne jest wyznaczenie sceptycznego Hume'a, iż sztuka tylko kopiuje naturę i dlatego nigdy nie osiąga jej wielkości i wspaniałości (esej pt. *Platończyk* z r. 1742).

Kult natury uwydatnił się bardziej w ówczesnych podróżach i listach, które o niej relacjonowały. John Dennis w liście z Włoch (1688) zachwycał się romantyką Alp. Walpole pisał w r. 1739 z Alp francuskich do przyjaciela R. Westa o geniuszu i szlachetności Natury. Th. Gray w listach z Grande Chartreuse, koło Grenoble (1739), z Netley Abbey (Southampton) z r. 1764 i z jezior angielskich (1769) przekładał piękno dzikiej natury nad wszelkie inne. Ton jego listów był zapowiedzią poezji „lake'istów”.

O wpływie piękna naturalnego na artystyczne pisał pierwszy Addison. Dyskurs nr 414 (z r. 1712) poświęcił on krytyce ogrodów cywilizowanych, strzyżonych. Wychodził z właściwego dla ówczesnej myśli angielskiej założenia, iż „W Naturze jest coś większego i wspanialszego nawet niż w niezwykłościach sztuki”¹⁸⁸. Powoływał się na ogrody chińskie, zgodne z przyrodą, natomiast Anglikom zarzucał, że je geometryzują. Pisał: „Nie wiem czy moja opinia jest odosobniona, ale wolałbym patrzeć na drzewo w całym jego bogactwie i obfitości gałęzi niż na obcięte i wystrzyżone na podobieństwo matematycznej figury”¹⁸⁹.

Addison pierwszy też rzucił pomysł, żeby posiadłości zamieniać w ładne dzieła sztuki podobne do pejzaży. Przyszedł mu w sukurs Pope (*The guardian*, 1713), który z konsekwencją urządził w ten sposób ogród w swej posiadłości w Twickenham. Ale pomysły te i próby były połowiczne. Trzeba było ostro wystąpić przeciw starym zasadom. Wątek ten podjął H. Walpole w *History of the Modern Taste in Gardening* (1771). Atakował on wprost francuską „formalistyczną” koncepcję ogrodów — wymierzonych, racjonalnie urządzonych, wykazujących dominancję sztuki nad Naturą. Rewolucję w smaku ogrodniczym wywodził od Charlesa Bridgmana, który obalił ściany i wprowadził w ich miejsce „fossés”. Eyre, naśladowca Bridgmana, budował w tym stylu ogród Roberta Walpole'a, ojca Horacego, w Houghton. Były to pierwsze próby zerwania z tezą natury wzorowanej na sztuce. William Kent, wybitny poza tym architekt, przeprowadził dalsze przeobrażenia — wg jego pomysłów, naturę należało przyjąć za wzór sztuki ogrodniczej. Zerwał więc ze sztucznymi kataraktami, z bagnami i kanałami. Woda popłynęła teraz strumykami. Zerwał z monotonią szerokich, jednobarwnych trawników. Zastosował grę światła i cienia, zagęszczając pewne partie ogrodu i organizując różne gatunki

¹⁸⁸ Cyt. wg antologii Needhama, s. 150.

¹⁸⁹ Tamże, s. 152.

drzew w swobodny sposób. Do perfekcji doprowadził ten styl ogrodniczy wspomniany już L. Brown. Pevsner pisze, iż ich „wiara w naturę nieujarzmioną jest oczywiście rewoltą liberalizmu i tolerancji przeciw tyranii, jest to rewolta wigów”¹⁹⁰. Bunt ten przeciw absolutystycznej zasadzie Le Nötre'a podzielali Gilpin, Price, Repton i Knight, ale niektórzy z nich protestowali z kolei przeciw postulatowi Kenta i Browna. Price, jak już referowałem, z tego m. in. powodu polemizował z Reptonem. Price krótko scharakteryzował owe postulaty horacjańskim wersem: *Mutat quadrata rotundis*. W miejsce bowiem sztywnych reguł (linia prosta) pojawiły się nowe kanony (linia kręta, kolista, wijąca się), dające w efekcie identyczną monotonię. Za największą pomyłkę uważał Price „brak powiązania — pasję, by wszystko wyróżnić i oddzielać”¹⁹¹. Krytykował on serpentyny, pasy traw, grupy drzew, gdyż w jego mniemaniu podważały „malarzką kompozycję” natury, a ponadto stosowane rygorystycznie uniemożliwiały to, co miało być fundamentem malowniczości: niespodziankę, zawilóść, bogactwo różnorodności. Price domagał się nie tylko ruin i gęstego dzikiego lasu, ale i dom mieszkalny radził otoczyć drzewami tak, by widok był asymetryczny, nieregularny, tajemniczy¹⁹². Architekt miał być koniecznym jednocześnie malarzem i to w stylu Lorraina lub Rosy. Repton również występował przeciw przeciwstawianiu sztuki ogrodniczej naturze, przeciw wspaniałym, dekorowanym wazami i ornamentami ścianom, przeciw palisadom i bezwzględnemu prymatowi wygody¹⁹³. Jako architekt bronił jednak budynku mieszkalnego i jego najbliższego otoczenia przed nadmierną malowniczością. Zabawne jest przy tym, iż także Repton mimo szacunku dla reguł Brownowskich odczuwał sympatię dla gotyku¹⁹⁴. Knight sam projektował swój Downton Castle i park (w Shropshire), które przeszły do historii jako klasyczne przykłady stylu *picturesque*. Postulował on całkowite zerwanie z pasami zieleni, sztucznymi serpentynami, quasi-mostami, których bronił jeszcze Repton, ale i on nie żądał, by las podchodził pod sam dom mieszkalny. Autorytetem dla niego byłby — jak i dla Price'a — architekt będący malarzem, szkolony na Lorrainie i Poussinie¹⁹⁵. Jest przy tym faktem znamienym, iż mimo ciągłego odwoływania się do malarstwa, natura była probierzem wszelkiej artystycznej doskonałości. Gilpin, który malowniczość określał przez relację ze sztuką, pisał: „Im bardziej subtelnie nasz

¹⁹⁰ N. Pevsner *An Outline of European Architecture*, Penguin, 1945, s. 188.

¹⁹¹ Wyd. cyt., t. I, s. 238.

¹⁹² Tamże, t. II, s. 206 i nast.

¹⁹³ *Sketches*, wyd. cyt., s. 85.

¹⁹⁴ *Fragments*, wyd. cyt., s. 427. Repton broni nawet absolutnej czystości gotyku przed Pricem i Knightem, którzy opierając się na włoskim pejzażu dopuszczali możliwość architektury mieszanej, „grecko-gotyckiej”.

¹⁹⁵ *Analytical Inquiry*, wyd. cyt., s. 225.

smak estetyczny studiując naturę, tym bardziej płaskie wydają się dzieła sztuki”¹⁹⁶. Price zaś akcentował, że estetyk winien zawsze starać się „wykazać zgodę między sztuką a naturą, nawet jeśli wydają się najbardziej różne”¹⁹⁷, gdyż druga stanowi ciągle, żywotne źródło pierwszej. Tak więc choć wszyscy wymienieni tu myśliciele pisali o „ulepszeniu” (*improve*) natury, to jednak naprawdę nie mieli zamiaru jej poprawiać. Gilpin stwierdzał, że Anglia jest najbardziej malowniczym krajem na świecie i cytował przykłady z natury, właściwie tylko z natury. Jeśli artysta-ogrodnik mógł cokolwiek dać od siebie, to tyle co dobry wychowawca wychowankowi. Mianowicie, pomóc naturze, by podkreśliła swe piękno; nadać jej ramy, by stworzyła to, co w ludzkich dziełach nazywamy kompozycją. Price zaś i Knight zaznaczali, że doskonałość natury jest sama przez się zrozumiała, gdyż na niej wzorowali swe obrazy najlepsi artyści. Jeśli ogrodnik stwarza kompozycję, to oddaje naturze to, co od niej wziął — jej piękno tylko mocniejszymi barwami podkreślone.

Naturalizm estetyczny — skryształizowany w XVIII stuleciu w słynnym powiedzeniu Diderota: „*La Nature ne fait rien d'incorrect*” — miał więc dwa oblicza: jeszcze neoklasyczne i już preromantyczne. To drugie było zjawiskiem charakterystycznym dla rozważań angielskich¹⁹⁸. Walpole, który wielił naturę i stawiał ją za wzór sztuce ogrodniczej, był także rzecznikiem gotycyzmu (dom w Strawberry Hill i jego powieść *Zamek w Otranto*). Jego sojusznikami byli Gilpin, Price i Knight. Problem naturalizmu estetycznego prowadzi nas zatem do problemu ówczesnego historyzmu.

METODA HISTORYCZNA

Pojęcie metody historycznej¹⁹⁹ nie jest bynajmniej jednoznaczne. W odniesieniu do myśli estetycznej XVIII w. obejmuje się nim dwa zachodzące na siebie, ale wcale nie tożsame znaczenia. W pierwszym znacze-

¹⁹⁶ *Three Essays*, wyd. cyt., s. 57.

¹⁹⁷ *Essay*, wyd. cyt., I, s. 360.

¹⁹⁸ K. Clark (op. cit., s. 142) pisze: „Almost every Englishman if asked what he meant by „beauty”, would begin to describe a landscape”.

¹⁹⁹ Niektórzy badacze (np. Meinecke, Cassirer, Wellek, Wimsatt i Brooks oraz inni) XVIII i XIX-wiecznej estetyki mówią o historyzmie (*Historismus, historicism*) traktując ten termin jako równoważnik metody historycznej. Termin ten przyjął się szczególnie w anglosaskiej literaturze przedmiotu. Wszedł on także do naszej terminologii filozoficznej. To samo pojęcie oznacza wszakże, od Troeltscha począwszy, coś innego, a mianowicie: jednostronne, wyłącznie historyczne wyjaśnianie zjawisk. Por. wstęp (s. 10—12), w którym używam wymiennie terminów: „metoda historyczna” i „historyzm”. Wydaje mi się to dopuszczalne, byle pamiętać, iż nie odpowiadają one pojęciu Troeltscha.

niu dotyczy ona stale rozwijających i pogłębiających się prób heteronomicznej interpretacji dzieła artystycznego. W wyniku ówczesnych tendencji, konkretnego indywidualnego traktowania sztuki, rodziły się nieuchronnie pytania o swoiste warunki determinujące taki, a nie inny kształt poszczególnego dzieła. Już wprawdzie wcześniejsza, idąca jeszcze od stoików i Cyserona, teoria *decorum* rozważała okoliczności towarzyszące sztuce, ale dopiero w XVIII uwypuklił rolę klimatu, obyczajów, ustroju politycznego, procesów społecznych, tradycji narodowej. Refleksja nad tymi warunkami prowadziła do relatywizmu historycznego. Historia stawała się głównym argumentem i główną instancją odwoławczą. Ponieważ zaś oznaczała ona wycieczki w przeszłość, metodę historyczną pojmuje się w drugim już węższym znaczeniu jako postawę gloryfikującą pewne okresy dawniejsze. W XVIII zrodził się, i to właśnie w Anglii, ruch mediewistyczny, tam także powstały koncepcje nazwane „prymitywistycznymi”, tzn. szukające źródeł i rozkwitu poezji w czasach barbarzyńskich. Teorie „folkloru” związane były najczęściej z metodą historyczną w tym drugim znaczeniu.

Te dwa znaczenia metody historycznej trzeba omówić oddzielnie; prowadziły one później zresztą do różnych rozwiązań. Metodę historyczną w szerokim sensie tego słowa przejął Hegel i przekazał estetyce socjologicznej XIX wieku. Metodę tę w węższym sensie przejęli teoretycy romantyzmu (głównie niemieckiego), by ją zupełnie zirrationalizować. Oba znaczenia tej metody występują po raz pierwszy w *La Scienza nuova* (1725) Giambattisto Vico. Zwrócił on uwagę na wpływ zjawisk społecznych na przemiany literatury i sztuki i to on wysunął myśl, iż poezja była pierwszym wytworem kultury ludzkiej oraz że wówczas, w mitologicznym okresie umysłowego rozwoju ludzkości, rozkwitała najbardziej. Jednakże Vico pozostał nieznanym i myśl XVIII-wieczna, szczególnie angielska, szła własnymi drogami ku podobnym rozwiązaniom. Dopiero Coleridge w r. 1825 zetknął się z jego książką; w Niemczech Hamann otrzymał ją w r. 1777, a więc jako pisarz dojrzały²⁰⁰.

Historyzm w sensie szerszym miał w Anglii przedstawicieli zarówno pośród myślicieli związanych z neoklasycyzmem, jak i tych, którzy zapowiadali romantyzm. Pope pisał we wstępie do Szekspira (1725), iż sądzić tego poetę „według zasad arystotelesowskich to tak, jakby oskarżać obywatela jednego kraju na podstawie praw obowiązujących w drugim kraju”²⁰¹. W konsekwencji wybitny poeta — neoklasyk nie szczędził słów zachwyty dla geniuszu swego poprzednika. Podobnie było w czterdzie-

²⁰⁰ Por. R. Wellek, wyd. cyt., s. 134—5. Renesans Vico przypada na okres heglowski i na szkołę francuskich „doktrynerów”. Michelet, Quinet i Ballanche bezpośrednio do niego nawiązywali.

²⁰¹ Cyt. wg antologii Needhama, s. 143.

ści lat później z dr Johnsonem, który zamierzał wydać Szekspira z komentarzem interpretującym wszystkie jego dzieła, ich słownictwo i ich treść na tle końca XV i początków XVI w. Nie porzucił on wprawdzie nigdy przeświadczenia, iż Dryden i Pope są najlepszymi twórcami Anglii, niemniej w *Zywotach poetów* (1779—81) starał się być sprawiedliwy dla wszystkich. Już w r. 1745 w *Obserwacjach o Makbecie* stwierdzał, iż „celem dokonania prawdziwej oceny zdolności i zasług pisarza, jest rzeczą konieczną zbadanie geniuszu jego wieku i opinii jego współczesnych”²⁰². Hume (*Standart of Taste*) przekazywał identyczne zalecenie krytykowi, który winien pamiętać, iż dawny autor zwracał się do ludzi z innej epoki, a ponadto do ludzi innej narodowości. Były także próby wiązania komizmu angielskiego z klimatem wyspiarskim (W. Temple, jeszcze z końcem XVII w.), ale zarówno Hume, jak i Home odrzucili tę propozycję. Utrzymała się natomiast sugestia, iż rozkwit sztuki wymaga niezbędnie wolności politycznej. Tak pisał Home w *Sketches of a History of Man* (1774), a dużo wcześniej Hume zasadnie uściślał to domniemanie wykazując, iż republika sprzyja rozwojowi nauk, sztuki piękne zaś kwitną pod rządami kulturalnej monarchii. Było to ograniczenie tezy, iż tylko rządy liberalne zapewniają sztuce sukcesy; niemniej i Hume odrzucał możliwość jej zdrowego rozwoju w warunkach despotyzmu (*Powstanie i postęp sztuk i nauk*, 1742). Najmocniejsza okazała się teza, iż prymitywne warunki społeczne sprzyjały najbardziej poezji, ale, jak już wspomniałem, była to właśnie teoretyczna podstawa historyzmu nie szeroko, ale wąsko pojętego.

Dobitniej niż w wymienionych przypadkach zaznaczyła się szeroko pojęta tendencja historyczna u tych badaczy literatury i sztuki, którzy sięgali bądź to do czasów barbarzyńskich, bądź to do folkloru angielskiego, bądź wreszcie do tradycji średniowiecznych. Thomas Blackwell (*Enquiry into the Life and Writings of Homer*, 1735) ukazywał barda greckiego na tle jego stulecia; Thomas Warton (*Observations on the Faerie Queene*, 1754) uczynił to samo ze Spenserem; w r. 1763 Hugh Blair odkrywał rodzime wartości poetyckie w twórczości Ossiana. Reprezentatywnymi angielskimi pozycjami tego nurtu były: *Letters on Chivalry and Romance* (1762) Richarda Hurda i *The History of English Poetry* (1776—81) Thomasa Warton. W liście VII Hurd dowodził m. in., iż *Faerie Queene* Spensera należy czytać wyłącznie jako poemat gotycki i tylko w ten sposób można pojąć jego walory historyczne i artystyczne. Miltona interpretował również jako poetę „gotyckiego”, który nawiązywał do klasycznych wzorów jedynie okresami. W liście VIII wyprowadzał z tych uwag krytyczno-literackich wnioski ogólne. Gotyc-

²⁰² Cyt. za Welk'em, wyd. cyt., s. 103.

kiej architektury nie można — twierdził — badać na podstawie kanonów właściwych dla sztuki greckiej. I dalej: „Nie na tym polega rzecz, która z tych architektur wykazuje więcej prostoty i lepszy smak artystyczny, lecz na tym, jaki sens i jaką kompozycję mają obie, jeśli badać je według ich praw własnych”²⁰³. Na tej zasadzie autor bronił Spensera i jego dwunastu bohaterów przed atakami tych, którzy chcieli bohatera tylko jednego jak w *Odysei*. Swobodną kompozycję w tym poemacie wiązał Hurd z swobodną grą fantazji architektonicznej w gotyku i sugerował tym samym, iż takie były artystyczne upodobania ówczesnej epoki. Th. Warton pisał historię poezji angielskiej m. in. pod wpływem rozważań Hurda. Mimo iż — zgodnie zresztą z gustami owego stulecia — wierzył w kryterium uniwersalne — wykazał zadziwiające wyczucie różnych epok historycznych. Praca oparta była na przesłance, iż także w literaturze dokonywa się postęp. Poezja dawna była surowa, zabobonna, kapryśna; obecna jest cywilizowana, pełna zdrowego rozsądku, krytyczna, elegancka, świadoma siebie. Warton nie był jednak — na szczęście — konsekwentny. Chaucera, Dantego, Spensera, poetów elżbietańskich, Miltona oceniał według ich zasług historycznych, nie szczędząc im słów entuzjazmu.

Metodę historyczną w sensie węższym reprezentowali jedynie preromantycy. Wprawdzie Addison bronił ludowej ballady (*Dyskursy* nr 70 i 74, r. 1711), ale przeciwstawiał jej prostotę manierze... gotyckiej, którą utożsamiał z barbarzyńską. Piosenka *Chevy Chase* w jego interpretacji odpowiadała kanonom ustalonym przez Le Bossu dla poematu heroicznego. Oczywiście preromantycy inaczej patrzyli na pieśń ludową — wiązali ją właśnie z tradycją gotycką; poszukiwali w niej wyrazu nieskre-

²⁰³ Cyt. wg antologii Needhama, s. 147. Tak samo rozumował Payne-Knight w argumentacji przeciw ślepym naśladowcom stylu klasycznego, palladiańskiego czy stylu gotyckiego. Każdy z nich jest oryginalny i niepowtarzalny. „Gotycyzm” Gilpina, Price’a i Knighta, podobnie jak ich wycieczki w dzieje malarstwa europejskiego, był świadectwem zmysłu historycznego, ale zasadniczą ich ideą była obrona określonych kategorii estetycznych. Jest rzeczą znamienne, że historyzm był reprezentowany na ogół przez inną grupę myślicieli niż ci, którzy wyszli od Burke’a. Jedynie u Alisona (*Essays*, II) znajdujemy zarys historycznego rozwoju sztuki — od zasady jedności wynikłej z potrzeby wyodrębnienia dzieła od natury do zasady różnorodności wyrażającej pasję artysty i znów do zasady wyjściowej, gdyż potrzeba nowości nigdy nie usypia. Ten rytm — od stanu prymitywnego przez rozkwit do dekadencji — wyznaczony jest jednak na podstawie Alisonowskiej preferencji tej sztuki, która spełnia funkcję wyrażania. Ekspresja panuje w stadium rozkwitu, w pozostałych stadiach panuje forma (*design*). Można wszakże tę koncepcję — analogicznie do Schillerowskiej — traktować jako dowód zmysłu historycznego. Ekspresja odpowiadałaby erze romantycznej tak, jak forma erze klasycznej. Artysta ekspresywny to tyle, co sentymentalny, artysta kultuwujący formę to tyle, co naiwny. Analogia zawodzi jednak kiedy zestawimy dojrzałą refleksję Schillera z sugestywną, ale zaledwie naszkicowaną myślą Alisona.

powanej niczym wyobraźni, a nie dobrego smaku; używali jej jako argumentu dla obrony aktualnych, zrodzonych z pasji i fantazji utworów. Homer i Wergili, Dante i Szekspir, Ariosto i Tasso, Spenser i Milton byli traktowani tak samo jak Ossian i nieznani poeci ludowi. Zachwycałi krytyków właśnie wyobraźnią bez cugli, żywością uczuć, zmysłowym bogactwem obrazów. Bowiem zarówno Blair, jak i Hurd opowiadali się przede wszystkim — mimo zmysł historyczny, otwarty dla wszelkiej literatury — za twórczością fantastyczną, magiczną, pełną grozy i cudowności. Dlatego też poemat epicki ustąpił wówczas miejsca liryce, a powieść z trudem zdobywała sobie uznanie (wystarczy przypomnieć wstępy Fieldinga do jego książek). René Wellek opisując ówczesny triumf ody, którą przyjęto jako najstarszy gatunek poetycki, zwraca uwagę m. in. na poszukiwanie związków z tradycją poezji orientalnej, metaforycznej i ekspresywnej²⁰⁴. R. Lowth wydał w r. 1783 — *De sacra poesi Hebraeorum*. W. Jones, znakomity orientalista, powołując się na przykłady literatury wschodu obalał teorie naśladowania natury i właściwie jedyny w ówczesnej myśli angielskiej intronizował lirykę jako podstawowy gatunek poetycki. Powrót do czasów biblijnych, epoki Homera, ballad ludowych (Th. Percy), rycerskich romansów średniowiecznych miał wspólne źródła: przekonanie, iż okresy te szczególnie sprzyjały rozwojowi poezji. Tezę tę sformułowano w skrajny sposób tak: Im bardziej barbarzyńskie czasy, tym żywsza i bardziej nieokiełznana wyobraźnia, tym większe namiętności, a zarazem tym większa poezja. Poezję przeciwstawiano rozumowi. Impuls pierwszy dał Th. Blackwell. Tak też pisał H. Blair (*A critical Dissertation on the Poems of Ossian*, London, 1763) a William Duff (*Essay on original genius*, 1767) wręcz dowodził, iż brak cywilizacji był przyczyną pojawiania się geniuszów. Mniemania te dzielił z nimi Th. Percy i poeta Gray. Wywiedziono z nich konsekwentnie stopniowy upadek poezji wraz z postępem historii. J. Brown w *Dissertation on Rise, Union and Power, the Progression, Separations, and Corruptions of Poetry and Music* (1763) śledził ów powolny regres: od twórczości synkretycznej obejmującej poezję, muzykę i funkcje kapłańskie przez kolejne wyodrębnienie się liryki, epiki i dramatu aż po coraz bardziej postępującą degenerację poezji. Joseph Warton w esejach o Pope'iem (1756 i 1782) tłumaczył na tej samej podstawie, iż poezja neoklasyczna musiała być opisowa i dydaktyczna, gdyż taką właśnie powołała do życia cywilizacja, wroga namiętności i wyobraźni. Ponieważ jednak istotą poezji jest wzniosłość wzruszeń

²⁰⁴ R. Wellek, wyd. cyt., s. 123. Pełna informacja o tym nurcie teoretycznym zawarta jest we wcześniejszej książce tego autora pt. *The Rise of English Literary History*, Chapel Hill, N. C., 1941.

i siła wyobraźni, poezja sprozaizowała się; stała się satyryczno-moralnym wykładem praw rozumu, podczas gdy poezja Szekspira i Milтона była autentyczna (*pure poetry*). Hurd powtórzył ten schemat dowodząc, iż współczesność zdobyła zdrowy sąd o rzeczach, ale straciła zdolność fantazjowania. Thomas Warton konkludował równie ostro: „Rozstaliśmy się z rzeczami dziwacznymi, które są jednak wyższe od konwenansów, z rzeczami nie do wiary, ale łatwiejszymi do przyjęcia niż prawda, i z fikcją, która jest wartościowsza niż rzeczywistość”²⁰⁵. Jest przy tym rzeczą uderzającą, iż wszyscy angielscy obrońcy tej tezy nie tylko akceptowali ideę postępu historycznego, ale aprobowali również współczesną im twórczość literacką. Hurd przecież zachwycał się Drydenem i Pope'em, a Th. Warton, ukazując jak poezja rozwijała się trzema stadiami (od wyobraźni przez syntezę wyobraźni z rozumem do rozumu), bynajmniej nie kwestionował artystyczno-moralnych i społecznych dobrodziejstw ostatniej ery. Konflikt więc — ujawniony przez estetyczną myśl angielską XVIII w. — nie był powtórzeniem (choć był swego rodzaju kontynuacją) siedemnastowiecznej *querelle*. Tam toczył się spór o to, kto lepszy: starożytni czy XVII-wieczni twórcy. Tutaj zaś przyznano jednogłośnie wyższość twórczości z epoki barbarzyńskiej, natomiast wypuklono przeciwieństwo między rozwojem cywilizacji a rozwojem poezji.

Czy historyzm, w obu znaczeniach łącznie wzięty, był zjawiskiem wyłącznie angielskim? Nie, nie był nim, ale Anglicy zjawisko to zapoczątkowali. Metodę tę podjęli, rozwinęli i pogłębili Francuzi i Niemcy.

Dubos i Montesquieu pisali o wpływie klimatu na rozwój literatury. Helwecjusz polemizował z Dubos wyjaśniając, iż przyczyną rozkwitu i upadku sztuki „nie należy szukać w warunkach fizycznych, dostatecznie tłumaczą je przyczyny moralne [...] nie ma narodów uprzywilejowanych pod względem moralności, umysłu, odwagi [...] Gdyby bowiem siła umysłu zależała od warunków klimatycznych kraju, to biorąc pod uwagę, iż świat istnieje odwiecznie, najbardziej uprzywilejowany naród musiałby poprzez nieustanne postępy osiągnąć wielką przewagę nad resztą. Fakt, że te same narody zdobywały raz uznanie dla swej umysłowości, a raz pogardę, dowodzi, jak niewielki wpływ ma klimat na umysłowość” (Helwecjusz *O umyśle*, Warszawa, 1959, t. I, s. 398/9). Autor wyprowadził stąd wnioski radykalne, dotyczące talentu i geniuszu. Przyczyny moralne (czyli społeczne) decydują o tym, iż talent lub geniusz wybija się. Okoliczności, wychowanie, szczęśliwa epoka — oto warunki, które decydują o naturalnych zadatkach, wg Helwecjusza, raczej pospolitych. Helwecjusz odróżniał umysł genialny od bystrego i talent od zamiłowania, ale z niezwykłą wnikliwością wskazywał tło ich występowania i funk-

²⁰⁵ Wyd. cyt., London, 1774—81, t. 2, s. 462—3.

cjonowania (op. cit., t. I, s. 401—2, t. II, s. 9—10). Te same założenia metodyczne przyświecały mu przy analizie smaku, który dotyczy bądź tego, co się podoba ogółowi określonego społeczeństwa w danym czasie, bądź tego, co pewna grupa koneserów uznaje za piękno (op. cit., t. II, s. 49—51). Rousseau wysunął problem sprzeczności między postępem moralnym a postępem cywilizacji i zakwestionował wartość współczesnej mu sztuki. On też podjął problem poezji jako pierwszego tworu kultury ludzkiej. Diderot idąc za Rousseau dowodził, iż im bardziej naród jest cywilizowany, tym mniej poetyckie są jego obyczaje; poezja traci żywość i namiętność w gradacji następującej: Hebrajczycy, Grecy, Rzymianie, Włosi i Francuzi. Ze współczesnych mu kultur angielską cenił najwięcej, gdyż była najbardziej naturalna, a zatem zbliżona do poetyckiej kultury ludów prymitywnych²⁰⁶.

Najwięcej wnieśli do tego zagadnienia Niemcy. Winckelmann w *Geschichte der Kunst des Altertums* (1763—68) w rozdziale 1 (ks. IV, par. 13—18) mówił o swobodach demokratycznych jako źródle rozkwitu sztuki greckiej, w rozdziale zaś 3 analizował wielorakie czyn-

²⁰⁶ Por. np. „poezja domaga się czegoś ogromnego, dzikiego, barbarzyńskiego. Gdy szła wojny domowej czy religijnej uzbraja ludzi w szpilety, a ziemia splywa strumieniami krwi, laur Apollina okrywa się zielenią i strzela w górę. Pragnie być skropiony krwią. W czasach pokoju i dobrobytu — zamiera. Złoty wiek wydalby może jakąś piosenkę lub elegię. Poezja epiczna i dramatyczna wymagają innych obyczajów (D. Diderot, *O poezji dramatycznej*, 1761 cyt. wg *Teorie dramatyczne Oświecenia francuskiego* przekład i oprac. E. Rządowska, Wrocław, 1958, s. 142).

Tezę o przeciwieństwie cywilizacji i poezji postawił już wcześniej Fontenelle w *Traité de la poésie en général* (napisanym około 1678 roku, drukowanym dopiero w połowie XVIII w.), ale wnioski wyprowadził diametralnie różne. Cieszył się, iż kończy się epoka surowej wyobraźni i witał z aplauzem epokę poezji rozumowej. W książce pt. *Historical Pessimism in the French Enlightenment* (1958) Henry Vyverberg sugeruje, iż nie tylko u Fontenelle'a, ale i u Ch. Perraulta, Fénelona i St. Evremonda znaleźć można rysy świadczące o historyczystycznej orientacji (op. cit., s. 23—35). Sugestie te nie są jednak dostatecznie uargumentowane, gdyż Vyverberg opiera je na słynnej w w. XVII „querelle”. Przekonywający jest natomiast materiał zebrany przez autora w cz. 3, r. 12 oraz cz. 4, r. 14, dotyczący estetyki francuskiej w w. XVIII. Obok wspomnianych już pisarzy Vyverberg cytuje Condillaca, d'Alemberta, Clémenta, Sénac de Meilhana, Charpentiera, Bricaire de la Dixmerie, Marmontela wykazując, iż wszyscy rozważali zagadnienie rozwoju i postępu sztuki, konfrontowali owe zjawiska z rozwojem cywilizacji i szukali dla nich określonych przyczyn geograficznych, społecznych i politycznych. Generalna teza autora, według której historyczystyczna orientacja m. in. w ówczesnej francuskiej estetyce jest świadectwem pesymizmu, nie wydaje się słuszną. Vyverberg usiłuje bowiem dowieść, że estetyka francuska kwestionowała postęp w sztuce w wyniku ogólnofilozoficznych, pesymistycznych refleksji nad historią ludzkości. Tak też ujmuje reakcję preromantyków (konkluzja na str. 121) zamiast ją wiązać z nową sztuką i infiltracją estetyki angielskiej. Wnioski Vyverberga, być może trafne w relacji do pewnego odłamku ówczesnej myśli historiozoficznej, nie dadzą się obronić w zakresie myśli estetycznej.

niki determinujące jej charakter i przemiany (m. in. klimat, wygląd fizyczny ludzi, ich sposób myślenia, ich obyczaje i rządy). Hamann w *Aesthetica in nuce* (1762) rozwijał koncepcję, iż poezja była pierwszym językiem ludzkości, iż zrodziła się z mitologii, z oryginalnych religijnych potrzeb. Wątki prowadzone przez Winckelmanna, Hamanna i przez estetyczną myśl angielską zebrał Herder, najwybitniejszy przedstawiciel historyzmu XVIII-wiecznego. Rozważał on narodziny poezji z liryki jako pierwszy przejaw kultury (*Über den Ursprung der Sprache*, 1772), badał pieśni ludowe na tle warunków narodowych i historycznych (*Volkslieder*, 1777—8), wysuwał postulat śledzenia rozwoju literatur w związku z historią ogólną (kultura, zjawiska społeczne i polityczne) oraz warunkami geograficznymi (klimat). Najlepiej świadczą o doniosłości stosowanej przez niego metody historycznej — *Briefe zur Beförderung der Humanität* (1796), w których poezję antyczną i chrześcijańską traktował na równych, relatywnych w stosunku do danej epoki prawach. Historyzm Herderowski wpłynął z kolei na rozprawę Schillera pt. *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795—6), która roztrząsała zagadnienie dawnej — antycznej, i aktualnej — nowożytnej twórczości artystycznej²⁰⁷.

Metoda historyczna z wieku XVIII została przekazana przez estetykę niemiecką „szkole romantycznej” i Schellingowi, by dojrzeć ostatecznie w genialnym dziele Hegla. Francja — m. in. pod wpływem Schległów — miała reprezentanta tego nurtu estetycznego w M-e de Stael, która dała podwaliny myśli socjologicznej. W świetle późniejszych losów estetyki europejskiej wydaje się więc, iż metoda ta była jednym z najdonioślejszych rysów estetyki XVIII-wiecznej, rysem najbardziej perspektywnym. Jeśli przyjąć takie założenie, to wówczas nazwiska Blackwella, Blaira, Hurda i Wartonów zyskują niepomiarne większe znaczenie niż dotąd im przypisywano w analizach angielskiej myśli XVIII w.²⁰⁸

Na zakończenie należy postawić pytanie, czym się ów XVIII-wieczny historyzm różni od XIX-wiecznego. Vyverberg zdaje się sprowadzać go do trzech przejawów: romantyzmu, empiryzmu i relatywizmu, które świadczą o zerwaniu z „intelektualistycznym autorytatywizmem” (op. cit., s. 121) epoki klasycyzmu. Nie jest jednak jasne, gdzie i jak przebiega linia demarkacyjna między historyzmem estetycznym XVIII a XIX w. Skoro — jak autor stwierdza — poglądy André, Batteux i Marmontela

²⁰⁷ O poglądach estetycznych Herdera i Schillera — por. Stefan Morawski *Rozwój myśli estetycznej od Herdera do Heinego*, Warszawa, 1957.

²⁰⁸ Nb. K. Gilbert (wyd. cyt.) wcale o nich nie wspomina. Hipple Jr (op. cit., s. 306 i 319) posługuje się terminem „historyczna metoda” w sposób arbitralny, mając na myśli właściwie metodę empiryczno-genetyczną, tzn. badanie źródłowe, psychologiczne i fizjologiczne czy etymologiczne problemów estetycznych. Problematyka autentycznego historyzmu wykraczała zresztą poza ramy jego pracy.

w w. XVIII nadal dominowały, skoro mimo zgłoszonych wątpliwości nadal odwoływano się do absolutnie pojmowanych: „rozumu” i „natury”, to różnica jest chyba tylko ilościowa. Taki punkt widzenia nie da się wszakże obronić. Reizow (op. cit., s. 523—33) wiążąc nowy XIX-wieczny historyzm z romantyzmem proponuje, by jako jego cechy uznać: ewolucyjne potraktowanie historii, jako zjawiska zachowującego własną tożsamość, zróżnicowanego ze względu na dzieje narodu, rozwijającego się zygzakami i w sprzecznościach, stanowiącego „siłę fatalną”, a zarazem określanego przez wybitne indywidualności. Dynamizm, kompleksowość zjawisk, mitologizacja — oto esencja historyzmu romantycznego, ale i to wydaje się autorowi niepewne, gdyż zastrzega się, iż „Historiografii romantycznej nie da się określić sumą symptomów” (op. cit., s. 519). Problem komplikuje poza tym fakt, iż — jak Reizow podkreśla — jego uogólnienia dotyczą głównie myśli francuskiej. W odniesieniu do Lelewela Nina Assorodobraj (op. cit., s. 126—151) zwraca uwagę, iż jego historia integralna (tzn. historia kultury) i zarazem filozoficzna była proveniencji oświeceniowej (od Rousseau przez Hume'a i Gibbona do Sismondiego), zorientowana antyromantycznie, choć krytyczna w relacji do abstrakcyjnych teorii XVIII w. (Volneya i Staszica). Badania angielskiej myśli estetycznej utrudniają sprawę od innej jeszcze strony — w szkicach krytycznych Byrona, Lamba, Hunta i Hazlitta znajdujemy racjonalistyczno-empirystyczną postawę, którą wówczas (vide: Stendhal i „Globe”) przyjmowano jako typowo romantyczną.

A. Hauser w *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (1953) proponuje inną jeszcze cezurę. Historyzm — w jego ujęciu — jest właściwie rodowodem romantycznego. Dopiero wówczas, kiedy myśl filozoficzna irracjonalizuje siły społeczno-kulturowe i procesy rozwojowe — można mówić o historycznym ujmowaniu rzeczywistości. Hauser przyjmuje, iż problemy te ujawniły się już wcześniej; bowiem w w. XVIII, w trakcie narastania konfliktów klasowych i narodowych coraz ostrzej dawały o sobie znać konflikty między człowiekiem jako jednostką a otaczającym go światem urządzeń społecznych, między rewolucją a tradycją, między naturą a kulturą. Były to jednak — wyjaśnia Hauser — alternatywy logiczne lub moralne, a nie historyczne. Te ostatnie skrytykował romantyzm, odziewając je jednak w szatę metafizyczną. Koncepcja Hausera ma ten plus, iż ostro podkreśla jakościową odmienność historyzmu XIX-wiecznego; nie wydaje się jednak możliwa do przyjęcia w całości, gdyż nie uwzględnia w dostatecznej mierze historyzmu XVIII-wiecznego. Prawdą jest — na co zwrócił uwagę właśnie Hauser w *Philosophie der Kunstgeschichte* (op. cit., s. 271/2) — iż patrząc na procesy historyczne niejako z góry, tzn. z punktu widzenia tego, co się już dokonało, łatwo wychwytyjemy elementy zapowiadające zjawiska późniejsze i zapominamy, iż

nadajemy im nazwę z perspektywy ich skutków, a nie ich kontekstu. Tak więc to, co tutaj proponuje się nazwać historyzmem XVIII-wiecznym (tendencje folklorystyczno-mediewistyczne, ujęcie sztuki w kontekście jej procesu dziejowego na tle dziejów powszechnych) byłoby właściwie częścią składową historyzmu XIX-wiecznego. Niemniej historyzm z w. XVIII da się wyodrębnić. Pokazał to z powodzeniem na przykładzie myśli filozoficzno-społecznej B. Baczkó (*Hegel a Rousseau*, „Studia Filozoficzne”, 1958, nr 6/9 i 1959, nr 1/10). Podobnie ma się rzecz i z historyzmem estetycznym, oczywiście zróżnicowanym w zależności od przeobrażeń duchowych i materialnych danego narodu.

Historyzm XVIII-wieczny nie dokonał ani syntezy zjawisk społeczno-politycznych, ani wszechstronnej analizy mechanizmu i rytmu przemian dziejowych. Problemy ciągłości i sprzeczności rozwoju historycznego tzw. ducha narodowego, jako podstawy owych procesów „postępu” lub „tradycji”, jako sił motorycznych przeszłości, która wciąż aktywizuje teraźniejszość — to *novum* z okresu datującego się po rewolucji francuskiej. Historyzm XVIII-wieczny (szczególnie w wydaniu Herderowskim) przygotował tamte późniejsze procesy, ale ich ani wszystkich w komplecie nie zasygnalizował, ani też nie powiązał w koherentną światopoglądową całość. Dla dziejów myśli estetycznej istotne jest, iż historyzm XVIII-wieczny odwracał ją od metafizyki, podobnie jak ówczesny psychologizm, ale jednocześnie prowadził ją ku nowej fali metafizyki, tym razem spowinowaczonej nie z Bogiem, lecz bądź z heglowskim „chytrym rozumem”, bądź też z „żywołem ludowym”, który pojawił się u Dembowskiego i Bielińskiego.

TEORIE DZIEŁA LITERACKIEGO I MALARSKIEGO

Problem teorii dzieła literackiego i plastycznego w Anglii XVIII wieku wymaga oddzielnej rozprawy. Tutaj zaznaczone zostaną jedynie te podstawowe tendencje rozważań teoretycznych, które wiążą się ściśle z dotychczasową, ogólną charakterystyką myśli estetycznej. Pomijam zupełnie teorie architektury, choć zdają sobie sprawę, że w tej dziedzinie jaskrawo uwydatniły się konflikty między starymi a nowymi ideami. Palladianizm mocno zakorzeniony w Anglii znalazł przeciwnika w braciach Adam. Ze względu na ich zainteresowania urządzeniem wnętrz i dekoracją — problemy architektury rozciągnęły się także na zagadnienia sztuki użytkowej (Chippendale, Wedgwood, Hepplewhite). Odkrycia Herkulanum i Pompei nie pozostały bez wpływu na dyskusje o ówczesnym budownictwie. Zasady Witruwiusza, powtórzone w r. 1624 przez Henry Wottona (*The Elements of Architecture*) były równie gorąco bro-

nione jak i podważane. Gotycyzm tutaj właśnie najdobitniej występował w polemikach teoretycznych i współżył z wciąż — mimo wszystkie nowe idee — neoklasyczną architekturą.

O sztuce ogrodniczej pisałem okazjonalnie przy analizie kategorii estetycznych i kultu natury. I tu znów należałoby poszerzyć materiał symptomatyczny dla ówczesnej myśli estetycznej. Najczulej jednak reagowały na nią poezja, dramat i malarstwo i one chyba (szczególnie pierwsza z nich) najwięcej estetyce dostarczyły impulsów²⁰⁹.

TEORIE DZIELA LITERACKIEGO

W 3 części *An Essay on Criticism* (1709) Pope wykladał teorię poetycką swych nauczycieli: Arystotelesa, Horacego, Kwintyliana, Pseudo-Longinusa i Boileau. Do wymienionych tutaj antenatów trzeba dorzucić jeszcze nazwisko Le Bossu, który w *Traité du poëme épique* (1675) stwierdzał, iż sztuka jak i nauka oparta jest na zasadach rozumu i że pierwszym zadaniem poety jest pouczanie (*d'instruire*). Pope we własnych sformułowaniach nic się od nich nie różnił. Naturę pojmował tak samo abstrakcyjnie, jako uniwersalny, nienaruszalny porządek (*unerring Nature, still divinely bright*), a kiedy abstrakcję konkretyzował, okazywało się, iż natura oznacza kulturę oglądanych gentlemanów, wyposa-

²⁰⁹ O teoriach literackich XVIII w. informują stare prace: H. v. Stein *Die Entstehung der neueren Aesthetik*, Stuttgart, 1886, G. Saintsbury *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, Edinburgh, 1900-4, W. Folkierski *Ze studiów nad w. XVIII*, Kraków, 1920 i *Entre le classicisme et le romantisme*, Cracovie, 1925, R. Bray *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1927, oraz wspomniane znakomite dwie książki R. Welleka i książka Wimsatta i Brooks'a. O teoriach malarstwa XVIII w. informują poza Schlosserem, Dresdnerem i Venturim — A. Fontaine *Les doctrines d'art en France*, Paris, 1909, E. Panofsky *Idee, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunstgeschichte*, Leipzig, 1924, K. Clark *The gothic revival*, London, 1928, K. L. F. Thielke *Literatur und Kunstkritik in ihren Wechselbeziehungen* i *Beitrag zur englischen Aesthetik des XVIII Jahrhunderts*, „*Studien zur englischen Philologie*“, H. XXXIV, Halle, 1935. Z prac ostatnich por. R. H. Wilenski *English Painting*, London, 1943 i Kenneth Clark *Landscape into Art*, Edinburgh, 1949 (oble fragmentarycznie mówią o problemach teoretycznych), N. Pevsner *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge, 1940, doskonałe studium R. W. Lee pt. *Ut pictura poesis, The Humanistic Theory of Painting*, „*The Art Bulletin*“, December, 1940, v. XXII, nr 4, studia J. Burke'a nad Hogarthem (*Hogarth and Reynolds; a contrast in English Art Theory*, 1943, *The Analysis of Beauty* edit. With an introduction, Oxford, 1955); artykuły w „*Journal of Aesthetics and Art Criticism*“: W. J. Hipple Jr. „*General and Particular in the Discourses of Reynolds*“, 1953, XI, 3, F. Will *Blake's Quarrel with Reynolds*, 1957, XV, 3 oraz M. Bowman *W. Blake, A study of his Doctrine of Art*, 1951, X, 1, J. T. Boulton, wstęp do najnowszego wydania E. Burke'a *A philosophical Enquiry*, London — N. York, 1958

zonych w szczególną władzę estetyczną (wit). Wielkość poezji wiązał on z poprawnością (*correctness*). Elegancja stylu (tzn. jak pisał Swift: właściwe słowa na właściwym miejscu) miała odpowiadać elegancji myśli. Była to niczym niezamącona teoria francuskiego neoklasycyzmu w angielskim wydaniu. Koncepcja ta pochodziła od Simonidesa (*muta poesis, pictura loquens*). Przekazana przez Horacego, usankcjonowana przez Lodovico Dolce (*L'Artino*, 1557) i Du Fresnoy (*De arte graphica*, 1668 i 1673) została w w. XVIII przyswojona przez badaczy broniących poglądów tradycyjnych. Caylus i Spence zasłynęli jako przedstawiciele owego estetycznego „*ancien régime*“, ponieważ ich właśnie zaatakował Lessing w *Laokoonie*. W Anglii opowiedział się za tą tezą R. Hurd w komentarzach do Horacego (1749), ale bez gorącego aplauzu. Od Shaftesbury'ego jednak datują się próby jej podważenia. Nie udało to się jeszcze Addisonowi, choć zmierzał w tym kierunku. *Dyskurs* nr 418 (o wtórnych przyjemnościach wyobraźni wynikających z opisu słownego) przechodzi stopniowo do analizy doznań strachu i litości, które rodzą się nie tyle na podłożu oglądowym, ile wyobraźniowym i refleksyjnym. Dopiero jednak Burke wyciągnął z tej sugestii ostateczne wnioski dowodząc, iż poezja opiera się na wyobrażeniach niejasnych, silnie zabarwionych emocją, gdyż tak właśnie w przeciwieństwie do obrazu malarskiego działa na nas słowo. Tę emocjonalistyczną teorię poezji wspierali ci pisarze, którzy, jak Blackwell, Blair i Wartonowie²¹⁰ bronili poezji prymitywnej, pełnej ekspresji. W poezji tej — według nich — miały przeważać akcenty liryczne. Jeśli zaś była to epika, to inna niż ta, którą uprawiali neoklasycy. Surowa, oparta na wyobraźni i namiętnościach, a nie na rozumie. Podobnie rozumieeli poezję Gerard, Price, Payne-Knight. Ten ostatni (*Analytical Inquiry*, II) pisał, iż poezja jest „językiem inspiracji, a więc entuzjazmu“. Największy sukces i najlepsze potwierdzenie znalazła owa teoria Burke'a nie tyle w rozważaniach historyczno-krytycznych, ile w samej ówczesnej poezji angielskiej. Głównie Johnson (ale ten, wspólnie z D. Webbem, autorem *Enquiry into the beauties of Painting*, 1764, był naprawdę przysłowiowym wyjątkiem z reguły) bronił w drugiej połowie stulecia koncepcji neoklasycznej. W *Rasselasie* (1759, w. X) wykladał swe racje teoretyczne, wg których celem poezji jest uchwycenie elementów gatunkowych (*to remark general properties*). Johnson zalecał poecie pomijanie cech indywidualnych, wyzbycie się uprzedzeń epoki, lekceważenie modnych opinii, by na tej drodze dotrzeć do niezmiennych, wiecznych praw Natury (*transcendental truths which will always be the same*). Tak też interpretował

²¹⁰ Ale żaden z nich nie wiązał emocjonalnie działającej poezji bezpośrednio z wyobrażeniami niejasnymi. J. Warton (esej o Pope'ie) stwierdzał nawet, iż obrazy powinny być jasne, bardzo plastyczne. Do idei Burke'a nawiązał wprost dopiero Coleridge.

Szekspira — przyznając mu wielkość dlatego, gdyż nie przedstawiał indywidualności, ale typy (*a character [...] is commonly a species*). Ale i jego neoklasyzm był osłabiony, gdyż zmodyfikowany przez uznanie geniusza i odrzucenie sztywnych reguł²¹¹.

W teorii tragedii (komedią bowiem rzadziej się wówczas zajmowano) wystąpiła w Anglii opozycja przeciw arystotelesowskiej wersji „*katharsis*”. Spór w tej materii ciągnął się już od Corneille'a i Racine'a. Dyskutowano nad tym, czy działanie katartyczne dotyczy tylko uczuć trwogi i litości, czy też oczyszcza także inne uczucia; czy *katharsis* wywołuje efekty moralne, czy też jest czystym zabiegiem homeopatycznym. Anglicy począwszy od Drydena (wstęp do *Troilus* i *Kressydy*, 1679) przez Dennisa, Addisona i Steele'a skłaniali się do odpowiedzi, iż *katharsis* dotyczy wszystkich złych uczuć i postaw, a zatem oddziałują moralnie. Blair i G. Campbell (*The Philosophy of Rhetoric*, 1776) sprowadzali znowu wszystkie uczucia zrodzone przez tragedię do litości. Burke i Home mówili zaś o współodczuwaniu (*sympathy*) jako fundamentalnym doznaniu tragedii. Obaj przy tym uzasadniali, iż współodczuwanie wynika z iluzji, jaką przeżywamy w teatrze. Burke posunął się w tym dowodzie tak daleko, iż usprawiedliwiał preferencję zdarzeń realnych w stosunku do tych, które są tylko naśladowane na scenie. Tego mniemania nie podzielał Hume. W eseju pt. *O tragedii* (1757) dowodził, iż iluzja nie wyjaśnia najistotniejszego problemu, a mianowicie: dlaczego zjawiska smutne, budzące niepokój i grozę cieszą nas w teatrze. Gdyby teza o iluzyjnym działaniu tragedii była słuszna, powinny by nas wzruszać również nieszczęścia, przestępstwa i morderstwa w życiu codziennym; tymczasem dzieje się inaczej. Hume tłumaczył, iż tragedia rodzi przyjemności wielorakie i złożone, ponieważ przyjemne jest „samo naśladowanie, samo podniecenie duchowe, w jakie wprowadzają nas rozbudzone afekty, gra wyobraźni i urok słowa”. Problem, który rozpatrywał Hume, tzn. jak to się dzieje, iż smutne zdarzenia wywołują uczuciowo dodatnie przeżycia, nie był nowy. Wimsatt i Brooks²¹² wskazują jego źródła w filozofii Hobbesa i Kartezjusza, tzn. w uzasadnieniu owych radości estetycznych bądź to poczuciem bezpieczeństwa u odbiorcy, bądź to przyjemnością przeżywania wielkich emocji (motywny ten podjął Dubos). W wszystkich wyłożonych tu uwagach o tragedii uderza nacisk położony na jej funkcję uczuciową, co wydaje się najzupełniej zgodne z omówioną agnozeologiczną interpretacją doznania estetycznego. Dramat nie ma za zadanie pouczać i budzić podziw — jak to uczyli XVII-wieczni estetycy — lecz przede wszystkim wzruszać. Znamienne jest przy tym, iż obrona dramatu działa-

²¹¹ Por. Wimsatt i Brooks, wyd. cyt., s. 324 i nast.

²¹² Wyd. cyt., cz. 2, r. 14, par. IV i V.

jącego za pomocą iluzji (Burke, Home) była refleksem nowego gatunku: tragedii mieszczańskiej, o której tyle wówczas mówiono we Francji i Niemczech. Home odrzucał dwie z klasycznych jedności teatru, akceptując jedynie jedność akcji, by uzyskać maksymalne prawdopodobieństwo. Prawdopodobieństwo różnie jednak pojmowano — dla Home'a i Burke'a było to działanie antyfikcyjne, dla Gerarda i Knighta właśnie fikcyjne. Gerard pisał: „poezja nazywana jest naśladowaniem nie dlatego, że przekazuje żywy obraz jej doraźnego przedmiotu, lecz dlatego, że sam podmiot jest czymś, co naśladuje jakąś część natury [...], a więc nie jest ograniczona do opisu rzeczywistości, lecz może swobodnie opisywać to, co ją przypomina”²¹³. Knight zaś zwracał uwagę, iż poetyckie prawdopodobieństwo nie wynika „z podobieństwa fikcji do zjawisk realnych, lecz ze zgodności: języka z uczuciami, uczuć i akcji z charakterami, różnych elementów fabuły między sobą”²¹⁴. Ta psychologiczna, wewnętrzna prawda utworu pozwala nam współczuć z tragediami bohaterów bez uczucia grozy i rozpaczliwego dla postawy realnej. Tragedia — wg Knighta — jest czymś wzniosłym, a więc czymś, co działa nie poprzez wyzwalanie przeżyć litości i trwogi, lecz wręcz przeciwnie gwałtownych i szlachetnych doznań (*pathetic energy*). Knight był także jednym z nielicznych badaczy zainteresowanych komedią. Ta budzi triumf, a nie sympatię. Śmiejemy się wówczas, kiedy postaci i wypadki nie budzą odrazy, a jednocześnie stwarzają intelektualny dystans i wywołują naszą przewagę wobec wad takich, jak tchórzostwo, próżność, chciwość etc. Komedia spełnia przede wszystkim funkcję poznawczą, ale nie dydaktyczną: jest wszakże czymś fikcyjnym, a nie rzeczywistością, a więc nikt jej nie traktuje zupełnie na serio²¹⁵. Wszyscy przy tym estetycy angielscy mówili o moralnym efekcie tragedii, nawet ci, którzy jak Hutcheson, Burke, Home i Knight bronili autonomizmu estetycznego.

Teoretyczne koncepcje Anglików, dotyczące poezji i dramatu, zostały przyjęte i rozwinięte przez myśl niemiecką. Lessing — jak już wzmiankowałem — korzystał w *Laokoonie* z Burke'a. Goethe kontynuował myśl J. Browna o narodzinach literatury z jednego pragmatunku (w tym przypadku: tragedii), z którego stopniowo wyłaniają się liryka (chór), epika (rapsod) i dramat (akcja, której ośrodkiem jest indywidualność). W korespondencji Goethego z Schillerem i wspólnie wydanej przez nich pracy pt. *Über epische und dramatische Dichtung* (1797) rozważania te zostały niejako skodyfikowane. Epika, wyrosła z rapsodu, miała mówić o zdarzeniach i o przeszłości; dramat skupiony wokół jakiejś indywidualności, miał dotyczyć aktualnej historii, i to ukazanej od strony prze-

²¹³ *Essay on Taste*, wyd. cyt., s. 283—4.

²¹⁴ *Analytical Inquiry*, III, wyd. cyt., s. 273.

²¹⁵ Tamże, s. 413—425.

żyć, cierpień, zmagañ bohatera z otoczeniem. Podobne konkluzje wyprowadzał Schiller w rozprawie *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Podział na przeciwstawne gatunki, ostrzeżenia by ich nie mieszać, tęsknota za współczesnym poematem epickim nie były wynikiem poszukiwań formalnych. Nie był nim także Schillerowski podział poezji sentymentalnej na satyryczną, elegijną i idylliczną. Lukacs²¹⁶ wykazał dowodnie, iż za ową dyskusją o gatunkach poetyckich kryła się walka o ówczesną sztukę, o jej możliwości sprostania ówczesnym problemom społeczno-historycznym. Angliacy dali więc w teorii poezji zaledwie bodziec, ale tak samo — jak w przypadku historyzmu — niezmiernie cenny, gdyż prospektywny.

W teorii tragedii koncepcje angielskie były słabsze aniżeli w teorii poezji. Rozprawę z Corneille'em z punktu widzenia tez arystotelesowskich, swoiście zresztą odczytanych (*katharsis* dotyczy trwogi, która jest zarazem litością odbiorcy nad sobą samym) przeprowadził Lessing („*Hamburgische Dramaturgie*”, 1767/8 nr 75) w sposób przewyższający wszelkie ówczesne próby. Dyskusji o nowych gatunkach Angliacy nie podjęli. Prowadzili ją Francuzi począwszy od La Motte'a (*unité d'intérêt*) po rozprawę Diderota pt. *Discours sur la poésie dramatique* (1761) oraz wstępy do jego sztuk teatralnych (*Ojciec rodziny*, 1758 i *Syn marnotrawny*, 1767). Diderot był zwolennikiem tylko „*unité du discours*”, ale nie w tym leżała główna jego siła. Bronił on — podobnie jak Lessing — nowego, mieszczańskiego dramatu (*genre sérieux*, tzn. poważnej komedii o cnocie i obowiązku, oraz tragedii o nieszczęściach rodzinnych) z bohaterami kreowanymi nie wg charakterów, a według kondycji społecznej.

Jeszcze dalej w obronie społecznego dramatu poszedł L. S. Mercier: W traktacie *O teatrze, czyli nowa próba sztuki dramatycznej* (1773) wyraźnie stwierdzał, iż prawdziwa tragedia dostępna jest dla wszystkich klas społecznych, wiąże się ściśle z polityką i walczy przeciw wszelkiemu niesprawiedliwemu prawu. Teatr nazwał Mercier wprost „mównicą publiczną”, która tłumaczy ludowi jego rzeczywiste interesy. W konsekwencji takich poglądów Mercier odrzucał oczywiście nie tylko dawną dworską tragedię, ale wszelkie wg niego sztuczne podziały na tragedię wzniosłą, komedię łzawą, dramat obyczajowy. Domagał się po prostu dramatu (r. VIII i IX), który by objął wszystko co rozumne, prawdziwe, etyczne, ciekawe i aktualne. Goethe i Schiller wnieśli do ówczesnej dyskusji o tragedii dalsze elementy. W *Nachlese zu Aristoteles Poetik* (1827) Goethe wyjaśniał „*katharsis*” jako proces właściwy dla bohaterów dramatu, a nie jego widzów czy czytelników; w związku z tą kon-

cepcją odrzucał moralno-dydaktyczne oddziaływanie tragedii. Najdalej poszedł Schiller w rozprawach *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (1792) i *Über das Pathetische* (1793). Kwestionował on kategorycznie tezę o litości i trwodze jako podstawach doznania tragizmu. Operując już pojęciami kantowskimi (konflikt wolności z koniecznością, świata nadzmysłowego ze zmysłowym) wchodził właściwie w epokę następną. W świetle tych faktów poszczególne uwagi rozsiiane w pismach estetyków angielskich (np. u Hume'a konwersja uczuć, u Home'a o jedności tylko akcji albo u Burke'a pośrednie aluzje do *comédie larmoyante*, u Knighta o prawdopodobieństwie psychologicznym) określić należy jako wtórne. To nie angielska teoria dramatu w w. XVIII, ale recepcja Szekspira wywołała przemianę poglądów estetycznych w tej dziedzinie.

Najdalej w owym stuleciu poszli Angliacy w dziedzinie powieści. To oni właściwie — Defoe, Richardson, Fielding, Smollett — stworzyli powieść jako nowy gatunek artystyczny. Na nich powoływali się we Francji: La Harpe, M. F. Grimm, Diderot, w Niemczech — Goethe. Jednak świetnym osiągnięciem artystycznym nie towarzyszyła równa im w randze świadomość teoretyczna. Jeden chyba tylko Fielding dawał wyraz teoretyczny swym przeświadczeniom o wyższości powieści nad innymi gatunkami literackimi. Od r. 1731 (*The Tragedy of Tragedies*), w którym wyśmiał dramat heroiczny, do r. 1742 (wydanie *Joseph Andrews*) prześledzić można w skrócie drogę prowadzącą od odrzucenia sztucznego patosu antykizujących tragedii, do obrony powieści jako literatury mówiącej pełną prawdę o życiu, pełniejszą jeszcze niż teatr, dla którego Fielding pisywał burleski i satyry.

W słynnej przedmowie do *Joseph Andrews*, powieści będącej parodią Richardsonowskiej *Pameli*, Fielding wyjaśniał, iż nie pisze ani romansu sentymentalnego, ani burleski, lecz rzecz nową, w której „każdy element jest odtworzeniem księgi Natury i niemal każdy charakter i każde zdarzenie są wynikiem moich własnych obserwacji i doświadczeń”²¹⁷. W kolejnej najlepszej jego powieści pt. *Tom Jones* (ks. IX., r. I) czytamy, iż jeśli ktoś chce być powieściopisarzem, winien mieć cztery zalety: zdolność szybkiego i bystrego wnikania w istotę rzeczy (co wiąże się ze zmysłem humoru, który zawsze wiedzie do Prawdy), wiedzę, znajomość ludzi, różnych charakterów i różnych stanów społecznych oraz życzliwość dla bliźnich. Uwagi Fieldinga bliższe są rozważaniom Lessinga i Diderota o dramacie niż dociekaniom współczesnych mu Anglików o tragedii — mają bowiem ten sam rodowód: mieszczański. W Anglii

²¹⁶ Zur Ästhetik Schillers, w „*Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*“, Berlin, 1954, s. 11—96.

²¹⁷ H. Fielding *The Adventures of Joseph Andrews*, Oxford University Press, London, N. York, Toronto, s. 8.

najbliższy był mu Hogarth, którego w cytowanej przedmowie do *Josephu Andrews* bronił jako malarza komedii ludzkiej (tzn. prawdy), a nie burleski: obaj bowiem reprezentowali idee tej samej klasy społecznej²¹⁸. Myśli Fieldinga nie zostały rozwinięte, ale stanowią charakterystyczny moment, do którego mogła powracać późniejsza teoria powieści.

TEORIA DZIEŁA MALARSKIEGO

W r. 1695 Dryden przełożył na angielski *De arte graphica* Du Fresnoy. Autor oryginału określał malarstwo za Cyceronem jako „*muta poesis*”, a tłumacz we wstępie uzasadnił, iż zarówno sztuki literackie jak i plastyczne naśladują heroiczną naturę człowieka. Pogląd ten został podważony przez Dubos (*Reflexions*, 1719, I, XL), który przeciwstawiał malarstwo operujące znakami naturalnymi, tzn. obrazami rzeczy — literaturze operującej znakami sztucznymi, tzn. słowem. Różnicę podstawową między literaturą a malarstwem upatrywano również w tym, iż pierwsza przedstawia zdarzenia i działania zachodzące w czasie, podczas gdy drugie ograniczone jest jedynie statycznym momentem, w którym musi skoncentrować to, co działo się przedtem i będzie działo się później. Sugestie na ten temat spotykamy już w rozprawach z okresu renesansu (da Vinci, Varchi), później u de Pilesa i Dufresnoy, za którym powtórzył je Dryden. W późniejszej myśli angielskiej problem ten zostaje rozwinięty przez Shaftesbury'ego, Addisona, Harrisa i wreszcie Burke'a. Shaftesbury dał mu świadectwo w znanym ustępie o malarskim przedstawieniu *Wyboru Herkulesa*²¹⁹, który staje na rozstajnych drogach, mając z jednej strony Cnotę, a z drugiej Przystępstwo. Autor sądził, iż malarz winien wybrać moment, który by w statycznej z konieczności scenie ukazywał dynamikę procesu psychicznego. Addison (op. cit.) i Harris (*Three Treatises*, 1744) dochodzili do identycznych wniosków na zasadzie podziału znaków, jakimi posługuje się malarstwo w odróżnieniu od literatury. Myśl Dubos (Addison ją wyprzedził) została tutaj wyzyskana dla udokumentowania nie tylko formalnej, ale i przedmiotowej różnicy obu dziedzin artystycznych. Harris, który w pierwszym traktacie (o szczęściu) wyjaśniał, iż ideałem moralnym jest aktywne życie (energia), najwyżej cenił operę jako sztukę najpełniej „energetyczną”, tzn. najbardziej zbli-

²¹⁸ Charakterystyczne są także związki L. Sterne'a z Hogarthem. W *Tristramie Shandy* (1760, t. II, r. IX i r. XVII) znaleźć można bezpośrednio wzmianki o „analizie piękna” lub „linii hogarthowskiej”, ale dużo istotniejsze jest pokrewieństwo postaw. Sterne wyśmiewa (1761, t. III, r. XII) koneserów przekładających włoskie piękności nad angielską prawdę życia. Hogarth zrobił zresztą ilustracje tytułowe do obu wydań z r. 1760 i 1761.

²¹⁹ *Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgement of Hercules. Characteristics*, wyd. z r. 1714, t. 3.

zoną do sztuki życia. Według niego, hierarchia artystyczna układała się właśnie według znaków. Malarstwo przekazuje tylko „*visible effects of the Body*”, ponieważ jego znaki to barwy, kształty i linie; poezja oddaje przebiegi czasowe i życie wewnętrzne człowieka (*internal Constitution of Man*), ponieważ operuje znakiem słownym; wreszcie muzyka najlepiej przekazuje emocje dzięki ruchowemu układowi dźwięków. Obie ostatnie kumulują swoje działanie w oratorium. Koncepcja Harrisa jest szczególnie frapująca ze względu na uwikłaną w niej teorię mimetyzmu skrzyżowaną z teorią znaków. Harris jednak nie wyszedł poza Dubosowski podział znaków. Najdalej poszedł Burke, który odrzucił tezę Dubos, iż literatura posługuje się jasnymi obrazami (tradycja kartezjańsko-boileau'owska) stwierdzając, iż słowo działa przede wszystkim na wyobraźnię i uczucia, a nie na zmysły i rozum jak malarstwo. Były to jednak — mimo iż rozważania dotyczyły swoistości sztuki plastycznej — marginalne spostrzeżenia filozofów czy estetyków.

Bezpośrednio o sztuce malarskiej mówili sami twórcy, zajmujący się jednocześnie żywo zagadnieniami teoretycznymi, a mianowicie: Hogarth, Reynolds i Blake. Hogarth zgodnie ze swym temperamentem artystycznym atakował często neoklasycyzm. Wyśmiewał J. Richardsona (autora *Essay on the Theory of Painting*, 1719 i dyskursów o koneserstwie) za jego akademickie reguły, za wierność ideom Belloriego i Le Bruna. Kwestionował tezę Pope'a o „*nature methodized*” dowodząc, iż nie idealizacja natury, lecz przedstawienie jej taką, jaka jest, stanowi zadanie artysty. W r. 1724 ośmieszył w karykaturze ówczesnych salonowych „*virtuoso*” (m. in. Burlingtona i W. Kenta). Sławy doczekał się wcześniej, już z początkiem lat trzydziestych, ale wrogów miał wielu, szczególnie pośród zwolenników akademizmu. *Analysis of Beauty* (1752) była więc rozprawą o podwójnym ostrzu; autor skierował ją przeciw obrońcom importowanej sztuki i teorii sztuki, a po drugie wykladał w niej własne zasady teoretyczne przeciw tym, którzy kwestionowali jego twórczość. Analiza piękna mówiła o linii krętej (*serpentine line*) jako podstawie sztuki plastycznej. Łatwo ideę tę sprowadzić do myśli XVII-wiecznych, do cytatu z Lomazza bądź też do uwag Testelina. Uważniejsze jednak przesłedzenie tekstu (tzn. jego czterech zmieniających się nieco wersji) prowadzi do innych wniosków²²⁰. „Kręta linia” była dla Hogartha wyrazem jego rea-

²²⁰ Idę tu w interpretacji za świetnym wstępem Josepha Burke'a do cytowanego, oksfordzkiego wydania Hogartha. Por. także Peter Quennell *Hogarth's Progress*, N. York, 1955. Ostatnio (1957) ukazał się rosyjski przekład *Analizy piękna* Hogartha ze wstępem i w opracowaniu M. P. Aleksiejewa. Aleksiejew wzbogaca interpretację J. Burke'a i uzupełnia ją nowymi faktami. Zwrócił on m. in. uwagę na traktat W. Aglionby pt. *Painting illustrated in three Dialogues*, z r. 1686, popularyzujący teorię włoskie, z którymi Hogarth musiał później stoczyć walkę. Podkreślił związki

listycznej postawy. Chciał wszakże przekazać w malarstwie niemy teatr (*dumb show*), chciał reagować na naturę zgodnie z pamięcią wizualną (*visual memory*), która syntetyzuje rzeczy zaobserwowane. Tak więc teoria jego wyrastała z własnej praktyki artystycznej. Joseph Burke wiąże go z rokkiem, stylem Chippendale i nurtem *Gothic revival*; Hogarth bowiem, tak jak i wymienione prądy artystyczne, opowiadał się za asymetrią, zawilocią i płynnością form, za żywą, konkretną, indywidualną treścią²²¹. Np. w rozważaniach o proporcji (*Analysis*, r. XI) kontynuując Dürera i wyprzedzając Diderota — autor pisał o tym, że zależy ona od danego charakteru i danej profesji. Inaczej zbudowany jest przewoźnik znaną *Tarnizy*, inaczej — przewodniczący sądu. Formy te były potrzebne artyście, by wyrazić komiczne lub satyryczne sytuacje. Teoria jego, mimo iż na miejsce dawnych sztywnych reguł wysuwała nową sztywną regułę, była w istocie rzeczy swoistym buntem przeciw neoklasyzmowi; związki myśli teoretycznej Hogartha z Hutchesonem, Burke'em, Hartleyem są oczywiste. Nic więc dziwnego, iż Reynolds atakując w „Idlerze” (1759, nr 82) koncepcję Hogartha (*the beauty of genteel elegance*) atakował jednocześnie Burke'a za tezę o stopniowej zmienności i wdzięku jako obiektywnych warunkach piękna. Wysuwano w badaniach nad Hogarthem tezę, iż jego *Analiza* była zabawą teoretyczną, której się później wyparł. Tymczasem Hogarth jeszcze na 3 lata przed śmiercią rozmyślał o uzupełnieniu tego dzieła, a jego ostatnia praca (*The Bathos*, 1764) wyraźnie nawiązuje do koncepcji „linii krętej”. Twierdzono również, iż występuje dobitna sprzeczność między jego teorią a praktyką. Jednakże grafika Hogartha dostarcza niewątpliwe, wręcz odwrotnego świadectwa²²².

Reynolds — spadkobierca Drydena, Richardsona, Sandby — był zwolennikiem koncepcji odmiennej. Nawiązywał on do tradycji Belloriego (*bellezza superiora*) i Le Bruna (*la belle nature*). Artysta miał, wg

koncepcji Hogartha z nauką Le Bruna o rysowaniu stanów uczuciowych i z późniejszymi angielskimi pracami o fizjonomice. Rozwodził — idąc za uwagami Lessinga — ewentualne pakrewieństwa Hogarthowskiej „linii piękna” z wywodami Antoine Parenta, francuskiego matematyka i fizyka, zawartymi w artykule pt. *O pięknie ciała ludzkiego* („*Journal des Savants*”, r. 1700). Wykazał uderzającą, przynajmniej częściową, zbieżność między pomysłami Hogartha odnośnie do piękna form naturalnych a współczesnymi pracami d'Arcy Thompsona (*On Growth and Form*) i Th. Cooka (*The Curves of Life*).

²²¹ Wyd. cyt., wstęp, s. XLVI. Hipple Jr (op. cit., s. 61) idzie jeszcze dalej dowodząc, iż linię tę można było wywieść z Fra Angelica, Botticellego i Rafaela. Słowem, ma to być koncepcja uniwersalna.

²²² J. Burke broni tego właśnie poglądu. Skłania się doń także Hipple Jr (op. cit., s. 61), ale niespodziewanie wycofuje się w konkluzji stwierdzając, że satyry Hogarthowskie nie znosiły „linii krętej”. Dlatego też Rafael i A. Carracci wydają mu się bardziej hogarthowscy niż sam Hogarth. Interesującą sylwetkę Hogartha-moralisty na tle epoki przedstawił ostatnio J. Białostocki (*Hogarth*, 1959, Arkady).

niego, porzucić naśladowanie szczegółów (tzn. natury danej w doświadczeniu) dla przedstawienia wielkiej idei (*the grand style*). Reynolds dopatrywał się jej w samej naturze. Pisał: „Moje pojęcie natury obejmuje nie tylko te formy, które tworzy natura, ale także wewnętrzną istotę i organizację, jeśli tak można powiedzieć, umysłu i wyobraźni²²³”. Zalecał uporczywą obserwację, porównywanie zjawisk, selekcję kształtów, linii, kolorów, by dojść do formy idealnej. Artysta — dowodził — „poprawia Naturę przy jej pomocy: jej niedoskonałe zjawiska przy pomocy bardziej doskonałych²²⁴”. Ten wywód (*Dyskurs* III, z 14. XII. 1770) o pięknie boskim (*divine*), odkrywalnym dzięki rozumowi, gdyż natura sama z siebie opiera się na regułach, odpowiadał w znacznym stopniu praktyce artystycznej Reynoldsa²²⁵. W dyskursie VI (z 10. XII. 1774) uzasadniał on, że artysta winien naśladować swych wielkich poprzedników. Złem jest — twierdził — tylko złe naśladowanie; dobre zaś, tzn. wybór doskonałych elementów i przyswajanie ich sobie od różnych mistrzów jest niezbędne także dla geniusza. Jednocześnie Reynolds obwarował swą tezę o nauce u klasyków, inną tezę, iż „Natura jest i musi być jedynym niewyczerpanym źródłem²²⁶”. Już w tych obwarowaniach (ideał piękna, ale wynikły z doświadczenia, studium klasyków, ale poprzez Naturę) widać, iż koncepcja neoklasyczna Reynoldsa, podobnie jak Johnsona, nie była rygorystyczna. Jej cechy angielskie widoczne są w innych jeszcze odstępach od XVII-wiecznych doktryn akademickich. Reynolds (*Dyskurs* VII i XV) uznawał za de Pilesem wielkość Rubensa; kwestionował (*Dyskurs* XIII) dydaktyczną funkcję malarstwa, które wg niego dostarczyć ma głównie przyjemności; domagał się od artysty wiedzy, ale nie erudycji, tłumiącej inwencję; wyśmiewał Le Bruna za to, że ten bronił „jedności akcji” w obrazach Poussina²²⁷.

²²³ *Discourse* VII, wyd. cyt., s. 124.

²²⁴ Sztuki uzyskują perfekcję dzięki pięknu idealnemu, wyższemu od jakichkolwiek indywidualnych zjawisk w naturze, por. *Discourse* III, s. 43—4.

²²⁵ Wilenski (wyd. cyt., s. 148 i nast.) mówi o jego eklektyzmie, wtórności jego pomysłów i jego poczuciu, iż pracował w sposób rzemieślniczy. Niemniej stwierdza on, iż obrazy Reynoldsa odznaczały się pewnymi wartościami niesprowadzalnymi do poprzedników, z których korzystał. Wilenski ma na myśli rytmikę i architekturę jego obrazów.

²²⁶ Por. *Discourse* VI, wyd. cyt., s. 101. Rafael i M. Anioł służą jako wzór „konceptyjny”, a nie dosłowny dla aktualnej twórczości.

²²⁷ Wokół estetyki Reynoldsa toczy się polemika, czy jego koncepcja Natury jako źródła sztuki była platońska, czy arystotelesowska. Roger Fry (edycja *Discourses* z r. 1905) bronił drugiej ewentualności, dowodząc przy tym konsekwencji Reynoldsa. Inni, jak np. M. Macklem (*Reynolds and the Ambiguities of Neo-Classical Criticism*, „*Philological Quarterly*”, t. XXXI, 1952, October), stwierdzają niekonsekwencje i skłaniają się do interpretacji platońskiej. J. Burke (*Hogarth and Reynolds*, wyd. cyt., s. 234) wykazał, że w *Dyskursach* I i VI artysta bronił niezmiennych reguł, by

Mimo iż Reynolds nie reprezentował czystego neoklasycyzmu, dla Williama Blake'a był on jedynie i wyłącznie prezydentem Royal Academy i jej teoretycznym orędownikiem. Uwagi Blake'a dotyczące Reynoldsa zawarte są w *Marginaliach* z r. 1820, ale jego poglądy skrytykowały się już w latach 80 i 90 w. XVIII. Wrogość Blake'a w stosunku do Reynoldsa wynikała oczywiście z na wskroś odmiennej postawy i praktyki artystycznej. Jego wizyjne, mistyczne, pełne ekspresji dzieła, prowadziły go do przeciwstawnego Reynoldsowi pojmowania zadań sztuki. Przeciw niemu pisał: „Uogólnia tylko głupiec. Rzeczą jedynie godną szacunku jest indywidualizacja (to particularize)²²⁸. Artysta pracuje wyobraźnią, opartą na intuicyjnym, bezpośrednim chwytaniu istoty zjawiska. Nie obserwuje szczegółów, nie rozmyśla nad nimi, nie próbuje ich selekcjonować i syntetyzować. Te funkcje należą do nauki. Blake uważał, że artysta tym lepiej tworzy, im bardziej zapomina o naturze. Inspiracja — rozumiał ją religijnie — miała stanowić wystarczającą podstawę dla oddania prawdy w sztuce. Prawdy nie codziennej, ale metafizycznej. W *Wizji sądu ostatecznego* Blake stwierdził, iż „zjawiska duchowe (mental) są jedynie realne”²²⁹. Irracjonalizm Blake'a był tak głęboki, iż nawet Locke'a i Burke'a uważał za patronów duchowych Reynoldsa. We wstępie do *Miltona* (1804—8) czytamy apel skierowany przeciw perwersji kulturowej, która przekłada księgi antyczne nad objawienie Chrystusowe. Blake wołał „Malarze [...] Rzeźbiarze [...] Architekci [...] Nie tolerujcie modnych głupców [...] Nie trzeba nam ani greckich, ani rzymskich modeli, jeśli jesteśmy wierni naszej Wyobraźni, Świata Wieczności, w którym żyć będziemy zawsze w Panu naszym, Jezusie”. Will²³⁰ określa trafnie różnicę między obu artystami w ten sposób: wg Blake'a sztuka była samą prawdą, wg Reynoldsa służyła do poszukiwania i przekazania prawdy. Różnica ta — inaczej historycznie ją formułując — była wyrazem dwu przeciwstawnych nurtów artystycznych: neoklasycyzmu i romantyzmu. Nic do-

obalili je w *Dyskursach* III i XIV. W. Clough (*Reason and Genius*, op. cit., s. 46—50) mówi o trzech fazach estetycznej myśli Reynoldsa — artykuł w „*Idlerze*” z r. 1759 (o formie „centralnej”, gatunkowej), *Dyskursy* do XVII włącznie (o wyraznie akademicko-klasycznej orientacji), i dalsze już bardziej tolerancyjne. Jednakże list do Beattie z r. 1782 potwierdza koncepcję z r. 1759, a ciągle zmiany akcentów w różnych dyskursach nie pozwalają na obronę tej hipotezy. Hipple Jr (op. cit., s. 144-8) słusznie, moim zdaniem, uwydatnia całą złożoną aparaturę estetyczną Reynoldsa bez wotowania za jakimś jednym z jej elementów. Niewątpliwy natomiast jest smak artystyczny Reynoldsa, obracający się w granicach Rafała i M. Anioła, hierarchizujący style i szkoły, pośród których rzymska i florencka zajmują miejsce najwyższe, a wenecka i holenderska należą do twórczości późniejszej (*Dyskursy* I, II i XIII).

²²⁸ Cyt. wg *The Portable Blake*, N. York, 1946, s. 569.

²²⁹ Tamże, s. 670.

²³⁰ Art. cyt., s. 344.

bitniej nie uwydatnia tej różnicy jak ich poglądy na geniusza. Dla Reynoldsa (*Dyskurs* VI) geniusz musi podlegać regułom (paralela do Lessingowskich zastrzeżeń z *Dramaturgii hamburskiej*) według Blake'a geniusz łamie reguły, i to wszelkie. Blake bowiem niewątpliwie należy już do epoki następczej: Wordwortha i Coleridge'a.

Wydaje się, że dla XVIII-wiecznej myśli angielskiej w zakresie teorii sztuki najbardziej charakterystyczny, najbliższy jej podstawowym tendencjom artystycznym był Hogarth. Jeśli Blake'a należy traktować jako zjawisko romantyczne, to *Analiza piękna* będzie najoryginalniejszym angielskim utworem z zakresu XVIII-wiecznej teorii sztuki.

Największymi jednak pozycjami tego stulecia były dzieła inne; niemieckie i francuskie, tj. Lessinga *Laokoon* (1766), Diderota *Salony* (1759—81) oraz Herdera *Kritische Wälder* (1767—9) i *Rzeźba* (1778). Diderot broniąc sztuki przedstawiającej ludzi trzeciego stanu reprezentował postawę realistyczną, Lessing skodyfikował różnice między poezją i malarstwem, obalając ostatecznie tezę „*ut pictura poësis*”. Herder pogłębił Lessingowską analizę zawartą w *Laokoonie* i śledził historyczny rozwój zmysłu estetycznego, by wyjaśnić różnicę między malarstwem a rzeźbą. Angolicy i w tej dziedzinie bądź to tylko przygotowywali materiał (dla Lessinga i Herdera), bądź to ustępowali innym w sile i konsekwencji wywodów (Hogarth też bronił malarstwa realistycznego, ale nie tak jasno i przekonywająco jak Diderot).

ZAKOŃCZENIE

Usiłowałem zobrazować współzycie i walkę tradycji neoklasycznych i tendencji preromantycznych w angielskiej myśli estetycznej XVIII w. Uwypuklałem te elementy, które, jak sądzę, składały się na nurt główny i które przede wszystkim decydowały zarówno o oryginalności Anglików, jak i znaczeniu ich przemyśleń dla estetyki w XIX. Elementy te, które tworzą zagadnienia podstawowe, sprowadzają się w reasumpcji do następujących:

1. Tendencja agnozeologiczna w interpretacji charakteru i funkcji doznania estetycznego; uwydatnienie przy tym roli uczucia i wyobraźni oraz wysunięcie i rozwinięcie koncepcji geniuszu nie podlegającego regułom, lecz inspiracji.
2. Stwierdzenie i uzasadnienie, iż przeżycie estetyczne jest niesprowadzalne do innych przeżyć (autonomizm).
3. W sporze o obiektywne czy też subiektywne warunki piękna stanowisko dywinistyczne, godzące oba aspekty na podstawie interwencji Opatrzności, która tak zbudowała organizm psychiczny człowieka, iż na

obiektywne jakości piękna odpowiada zawsze doznaniem estetycznym. Od połowy stulecia coraz silniejsze tendencje subiektywistyczne związane z asocjacionizmem, ale i tutaj przejawia się rys dywinizmu.

4. Stwierdzenie, iż dobry smak estetyczny zakłada współdziałanie wszystkich władz psychicznych, iż jest wyuczalny i może być powszechny; sformułowanie jego kryterium w oparciu w wspólny wszystkim ludziom „*common-sense*”.

5. Rozwinięcie i bogata analiza kategorii estetycznych (wzniosłość, malowniczość), stworzonych w trakcie rozważań nad nowymi zjawiskami artystycznymi.

6. Kult natury związany z tendencją dywinistyczną, gustami preromantycznymi, koncepcją geniuszu i popularnością sztuki ogrodniczej (naturalizm estetyczny).

7. Metoda historyczna, tzn. interpretacja dzieła artystycznego w zależności od warunków społeczno-historycznych oraz gloryfikacja przeszłości (czasów barbarzyńskich lub średniowiecznych) związana z tendencją folklorystyczną.

8. W teorii dzieła literackiego: obrona poezji ekspresywnej działającej na wyobraźnię i emocje, uczuciowej i moralnej funkcji tragedii oraz powieści realistycznej. W teorii dzieła malarskiego: antyakademizm, poszukiwanie takiej formy, która oddałaby żywą treść ówczesnej rzeczywistości ²³¹.

²³¹ W zależności od tego, jaki był szczegółowy przedmiot badań i jaką stosowano metodę, wzmiankowani badacze estetyki angielskiej XVIII w. różnie wskazywali jej cechy dominujące. Dla Hipple'a najważniejsze były nowe kategorie estetyczne i problem metody empiryczno-genetycznej, dla Needhama — ogólne związki myśli estetycznej z ówczesną kulturą i sztuką, dla Welleka — teorie literackie akcentujące postawę nazwaną przeze mnie historystyczną. Gilbert — ze względu na szczupłość analizy — uwypatniła raczej filozoficzny aspekt ówczesnej estetyki niż jej symbiozę z ówczesną kulturą. Moje zamiary szły w kierunku pełnej syntezy, z podkreśleniem tych momentów, które stanowiły *novum* w ogólnym rozwoju estetyki europejskiej. Taki sposób ujęcia wydaje mi się najwłaściwszy. Miara, którą przykładamy wówczas do koncepcji estetycznych, jest *historyczna*, tzn. sięga do ich autentycznych źródeł i autentycznych filiacji oraz do istotnych przyczyn ich późniejszej recepcji i trwałości. Uwydatnia się przy tym nie bezpośredni, ale jednoznaczny charakter ideologiczny pewnych tez — w moim zestawieniu dotyczy on ostatnich pięciu zagadnień.