

I. Historyczne punkty wyjścia



Gdybym zdołał wpoić uczniowi warsztat naszej sztuki tak dokładnie, jak potrafi nauczyć swego rzemiosła stolarz, byłbym wtedy zadowolony. Byłbym też dumny, gdybym, trawestując znane stwierdzenie, mógł powiedzieć: pozbawiłem uczniów kompozycji złej estetyki, dałem im jednak w zamian dobrą wiedzę o warsztacie¹.

Surowy osąd, jakiemu poddał Arnold Schönberg estetykę w roku 1911, we wprowadzeniu do swej *Harmonielehre*, nie był nieuzasadniony, nawet jeśli jako problematyczny jawi się nam dzisiaj, pół wieku później, ostry rozdział działalności warsztatowej i rozważań estetycznych; rozdział niosący niebezpieczeństwo, z czasem coraz bardziej oczywiste, że dystans między kompozytorem i słuchaczem przerodzi się w obcość i wzajemne niezrozumienie, że – mówiąc dosadniej – ten pierwszy stanie się ograniczonym, uwikłanym wyłącznie w problemy techniczne pedantem, ten drugi zaś – wyniosłym dyletantem, który mniema, że góruje nad rzeczą, podczas gdy nie potrafi naprawdę w nią wniknąć.

Estetyka, którą Schönberg zbył lekceważącym gestem jako niepotrzebną gadaninę, była nadużywaną w publicystyce – dla usprawiedliwienia istniejącego stanu rzeczy – metafizyką piękna muzycznego, w imię której stróże podważanych tradycji protestowali przeciw nowemu, nie rozumiejąc go i zamykając się przed nim. Z drugiej strony Schönberg rozumiał przez warsztat, który przeciwstawiał zmurszałej estetyce, praktykę muzyczną utrzymaną w granicach tonalności, a zatem język, który pragnął pozostawić za sobą jako martwy i skończony, podczas gdy tradycyjna estetyka widziała w tonalności przesłankę – daną lub uprawomocnioną przez naturę

¹ Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Universal Edition, Wien 1911, s. 7.

– wszelkiej zrozumiałej ekspresji muzycznej. I tak jak zdecydowanie odrzucił Schönberg normy zawężonej (*beengenden*) estetyki, tak też – z drugiej strony – obca mu była skłonność do podporządkowania kompozycji, będącej dlań wyrazem wewnętrznej konieczności i posłusznej jedynie sumieniu, regułom nauki o warsztacie.

Jednak znaczenie historyczne, jakie zyskała antyteza warsztatu i estetyki, wychodzi daleko ponad sens, który sam Schönberg nadał zdaniu z *Harmonielehre*. O ile dla pisarzy muzycznych XIX wieku, nawet tych będących kompozytorami, jak E.T.A. Hoffmann, Weber, Schumann i Wagner, problem sądu estetycznego i jego filozoficznych podstaw znajdował się na pierwszym planie zainteresowań, o tyle w wieku XX dyskusja zarówno „neoklasyków”, jak i „dodekafonistów” krąży wokół kwestii technicznych. Schumann, w artykule o *Symfonii fantastycznej* Berlioza, potraktował analizę formalną tak, jakby była ona występkami przeciw duchowi utworu: „Berlioz, który studiował w młodości medycynę, nie mógł z większą odrazą przeprowadzić sekcji głowy urodziwego mordercy, niż ja uczyniłem to z pierwszą częścią jego *Symfonii*. Na cóż jednak przydała się moim czytelnikom ta sekcja?” Dzisiaj – na odwrót – podejrzana jest estetyka. Podejrzewa się ją, iż jest jedynie czystą (*sachfremde*) spekulacją, która z zewnątrz – czy to dogmatycznie, czy też wedle ulotnych kryteriów smaku – formułuje sądy o muzyce, zamiast skupić się na wewnętrznym przebiegu dzieła, który jest za każdym razem inny: na „intymnym życiu dźwięków”, jak określił to kiedyś Schönberg.

Tendencja technologiczna nosi nie tylko barwy współczesności, ale jawi się też jako zwrot ku dziedzictwu, które od późnych lat XVIII wieku wprawdzie nie zanikło, lecz straciło na powszechnym znaczeniu: ku tradycji Arystotelesowskiej teorii sztuki rozprawiającej o utworach poetyckich i muzycznych w suchym języku warsztatowym, a nie w metaforach teologicznych. Poetyka Arystotelesowska była teorią tworzenia (*Machen*) i wytwarzania (*Herstellen*). Pojęcie „tworzenia” było obce krytyce artystycznej antyku i średniowiecza. Dla św. Tomasza z Akwinu czy Bonawentury odniesienie go do ludzkich wytworów miałoby posmak bluźnierstwa.

O ile estetyka – w pełnym sensie tego słowa – „skończyła się” około 1900 roku i „rozpłynęła” w obszarach historii lub filozofii

historii, technologii, psychologii lub socjologii sztuki (estetycy o orientacji fenomenologicznej działający od lat dwudziestych XX wieku podejmują próby jej przywrócenia), o tyle jej początki sięgają nie dalej niż do XVIII wieku. To, iż termin „aesthetica” został ukuty dopiero w roku 1750 (utworzył go Alexander Baumgarten, sławny nie dzięki swej książce, lecz raczej dzięki jej tytułowi²) jest charakterystyczne dla całej sprawy. Ściśle rzecz biorąc, nie istnieje estetyka antyku lub średniowiecza, nie dziwi więc, że dyscyplina, która nosi tę nazwę od XVIII wieku, wykazuje niewątpliwie cechy hybrydyczne, zaś jej istnienie, nie mówiąc już o jej *raison d'être*, jest zagrożone. Wszystkie próby jej zdefiniowania, czy to jako teorii percepcji (*scientia cognitionis sensitivae*), filozofii sztuki, czy nauki o pięknie – odnoszone do niepokojąco wieloznacznego zjawiska, jakim stała się ona w wieku XVIII i XIX – naznaczone są dogmatyczną ciasnotą, jednostronnością i arbitralnością. Można jej oddać sprawiedliwość dopiero wtedy, kiedy stwierdzimy i zgodzimy się, że nie jest ona zamkniętą dyscypliną o wyrażnie określonym przedmiocie, lecz bliżej nieokreślonym i rozległym ogółem problemów i punktów widzenia, przy czym nikt przed XVIII wiekiem nie przypuszczał, że połączą się one kiedyś w kompleks o własnej nazwie, zaś ich spłot i wzajemne oddziaływanie zadziwia nawet, gdy dziś spojrzymy wstecz. Im bardziej ów moment historycznej przypadkowości i braku reguł, który towarzyszył powstaniu i rozwojowi estetyki, jest zawikłany, a nawet podejrzany dla metodologów, tym bardziej staje się on atrakcyjny dla historyków. Systemem estetyki jest jej historia, w której przenikają się myśli i doświadczenia o różnorodnej proveniencji.

1. „Istnieje jedna estetyka dla wszystkich sztuk, a tylko ich materiał jest odmienny”³.

Aforyzm Schumanna – zdanie, które sprowokowało sprzeciw Grillparzera i Eduarda Hanslicka, wynikało z entuzjastycznego wyobrażenia „jednej” sztuki, która rozszczepia się na różne sztuki, podobnie jak światło rozszczepia się na barwy. To zaś, co czyni

² Alexander Baumgarten, *Aesthetica*, Frankfurt a. Oder 1750.

³ Robert Schumann, *Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1888, t. 1, s. 40.

sztukę sztuką, a zarazem odróżnia ją od rzemiosła i wytworów „prozy” codzienności, nazwał Schumann „poezją”, w ślad za estetyką Jeana Paula.

Myśl, że sztuka stanowi sferę, w której ma udział pojedyncze dzieło, jak w metafizyce Platońskiej rzecz w idei, wywodzi się z romantyzmu. Jeszcze w *Krytyce władzy sądzienia*⁴ „sztuka” nie jest niczym innym, jak ogółem reguł, których należy przestrzegać, aby wytworzyć produkt artystyczny. Również kanon „sztuk pięknych”, jaki przyjął Schumann, kanon, który – obok architektury, rzeźby i malarstwa – obejmował też muzykę i poezję, z wyłączeniem sztuki ogrodów i złotnictwa, ukształtował się stopniowo dopiero w XVIII wieku.

Rozróżnienie pomiędzy sztuką wyniesioną do „poezji” i rzemiosłem sprowadzonym do „prozy”, jakkolwiek głęboko zakorzenione od półtora wieku, nie jest więc bynajmniej oczywiste. Schemat, który je poprzedzał i trwał przez ponad tysiąc lat – podział na *artes liberales* i *artes mechanicae*, był inaczej motywowany (przede wszystkim społecznie) i dlatego prowadził do stanowisk, które odbiegają od wyobrażeń ukształtowanych w XIX wieku, a nawet wyraźnie im przeczą. *Ars liberalis* – czy to dialektyka, matematyka, teoria muzyki, czy nawet gra na kitarze – służyła do praktykowania i wyrażania postawy i sposobu życia godnego wolnego człowieka, który dysponował czasem na rozrywkę. *Ars mechanica* była natomiast sprawą ludzi z niższych warstw: pracą „dla zarobku”, brudną – jak rzeźbiarstwo, lub zniekształcającą twarz – jak gra na aulosie. Hefajstos, będąc znakomitym artystą, naraził się na pośmiewisko bogów, którzy w blasku i arogancji swej swobody czuli się wyżsi od jego *artes mechanicae*.

2. „[...] Dlatego przyjemność estetyczna jest z istoty jedna i ta sama, niezależnie od tego, czy wywołuje ją dzieło sztuki, czy też bezpośredni ogląd natury i życia”⁵.

⁴ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*, Libau, Berlin 1790. Wyd. polskie, *Krytyka władzy sądzienia*, przeł. Jerzy Gąlecki, PWN, Warszawa 1986.

⁵ Artur Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. Jan Garewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994, t. 1, § 37, s. 308.

Przyjemność estetyczna, którą ma na myśli Schopenhauer, wynika z bezinteresownej kontemplacji idei rozbłyskujących w zjawiskach. Przywołane przezeń idee są platońskie. Wszelako metafizyka piękna, której historia rozciąga się od Platona i Plotyna poprzez platonizm wieków średnich i renesansu aż po Shaftesbury'ego i estetykę z początków XIX wieku, nie była zasadniczo filozofią sztuki, na co wskazuje w cytacie z Schopenhauera, z 1819 roku, słowo – „bezpośredni”. Jeśli estetyka byłaby stawiana na równi z metafizyką piękna, wówczas, jak twierdzi Max Dessoir, można wyobrazić sobie estetykę, w której nie ma mowy o istnieniu sztuki. Sam Kant, pod koniec stulecia „krytyki smaku”, wywiódł wyznaczniki piękna z natury, a nie ze sztuki, co raczej uwikłało go w trudności. Hegel natomiast sprowadził piękno natury jedynie do odbłasku piękna sztuki: wykształcenie się naszego sposobu widzenia natury jest, mówiąc dokładniej, wynikiem oddziaływania sztuki malarstwa.

Piękno sławione przez Platona w *Uczcie* i *Fajdosie* jest właściwością żywego wytworu natury, przy którym martwe produkty człowieka jawią się blade i marne. Plotyn – pół tysiąca lat później – określił piękno jako przeświecanie idei, jako „przebłysk zmysłowy” (*sinnliches Scheinen*), jak powiedział Hegel, by zaznaczyć, że idea promieniuje i jako blask przenika na zewnątrz. Platonizmowi renesansu i pomysłom Marsilio Ficino, by entuzjazm Platona dla żywego piękna przenieść na utwory artystyczne, zawdzięcza sztuka swe wyniesienie do godności metafizycznej o charakterze świeckim. Z drugiej wszelako strony nie można zaprzeczyć, że rozróżnienie na ideę i zjawisko, które platonizm przeciwstawiał arystotelesowskiemu modelowi formy i materii, ma wątpliwy pożytek dla teorii sztuki. Rozróżnienie to skłania bowiem obserwatora dzieła, by przejść szybko nad tym, co zewnętrzne, postrzegalne, a zarazem uznane za nieistotne, i ogarnąć to, co wewnętrzne, treściowe.

Z metafizyki piękna wywodzi się wyobrażenie, że kontemplacja – bezinteresowne zatopienie się w rzeczy – stanowi właściwą normę postępowania z dziełem sztuki. Przedmiot estetyczny zostaje wyizolowany, wyjęty z otoczenia i traktowany jest ze ścisłą wyłącznością, jakby był jedynym, który istnieje. Zjawisko to jednak jest na zbyt często dla kontemplacji tylko drogą, a nawet drogą okrężną, ku idei lub „formie wewnętrznej”, poszukiwanej nie tyle w samej

rzeczy jako duch przybierający kształt, ile raczej ponad lub poza nią, w otaczającym świecie. Metafizyce piękna jako filozofii sztuki grozi niebezpieczeństwo, że znajdzie się już poza sztuką, a zatem będzie z niej wyobcowana.

3. Estetyka, którą Alexander Baumgarten stworzył i nazwał w roku 1750, była pomyślana jako teoria percepcji, tj. „niższych zdolności poznawczych”, oraz uzupełnienie logiki. Baumgarten przypisał percepcji (*Wahrnehmung*), w której Leibniz i Christian Wolff nie widzieli niczego poza środkiem dojścia do pojęć, doskonałość – *perfectio cognitionis sensitivae*. Fenomenem zaś, na który się powoływał, by wesprzeć swe twierdzenie, było zjawisko piękna. Piękno nie stanowiło zatem punktu wyjścia nowej dyscypliny estetyki, lecz dowód w argumentacji, której celem było uprawomocnienie emancypacji poznania zmysłowego. Należało wykazać, że percepcja nie jest jedynie pierwszym stopniem, niejasnym i przytłumionym początkiem poznania, lecz że sama stanowi poznanie (*cognitio*). To, iż ma ona charakter poznawczy i może istnieć sama dla siebie, oznacza, że gdy percepcja osiąga pełnię przypisywanych jej możliwości, zespala wielość w jedność, a różnorodność przedstawień łączy w całość.

Pojęcie „całości” (*das Ganzen*) jest jednym z niewielu, które jako nietknięte przetrwały przemiany estetyki od teorii percepcji, poprzez metafizykę, aż po psychologię. W XVIII wieku zwróciło się ono albo – jako cecha przedmiotu estetycznego – ku obiektywności, albo – jako cecha sytuacji lub postawy estetycznej – ku subiektywności. W filozofii piękna Shaftesbury’ego „całość” (*the whole*) jest tym, co pozwoliło zdefiniować piękno jako właściwość przedmiotów i uniknąć cofnięcia się do systemu reguł wywodzącego się z trzeźwej, arystotelesowskiej tradycji teorii sztuki, z pewnością podejrzanej dla entuzjastycznego platonika, jakim był Shaftesbury. Natomiast u Mosesa Mendelssohna i Sulzera – redaktora *Allgemeine Theorie der schönen Künste* – pojęcie „całości” pojawia się w kontekście hipotez estetyczno-psychologicznych. To, co miało być uznane za piękne, musiało być – wedle Mendelssohna – ogarnięte bez wysiłku (stanowisko to przywodzi na myśl zasady „estetyki od dołu” [*Ästhetik von unten*] Fechnera). Jeśli jednak piękno miało

być łatwo uchwytny, wówczas jego składniki musiały ściśle ze sobą harmonizować. Całość jest zatem psychologicznym warunkiem piękna, nawet jeśli tylko w granicach estetyki, której ideałem była szlachetna prostota (*noble simplicité*) i która w imię prostoty i naturalności polemizowała z „podniosłym stylem” baroku, podejrzany jako styl napuszony.

Fakt, iż nasza percepcja – dana bezpośrednio – nie jest amorficzna, lecz ustrukturywana, wykazała i powtarzała aż do przesytu nowoczesna teoria postaci (*Gestalttheorie*). Pojedyncze wrażenia zmysłowe – od których wyszła dawniejsza teoria percepcji, aby wyjaśnić złożoność – nie są czymś bezpośrednim i pierwotnym, lecz stanowią wytwór wyabstrahowany, uchwytany jedynie w warunkach laboratoryjnych, nie zaś w codziennym, żywym doświadczeniu, w którym to, co pojedyncze, jawi się zawsze jako składnik pewnego kontekstu, „postaci”.

Baumgarten akt świadomości polegający na zbieraniu pojedynczych wrażeń w łączne przedstawienie nazwał „porównywaniem” (*comparatio*), przy czym – w odróżnieniu od psychologów postaci – pojmował ten akt jako czynność, a nie wyłącznie jako odbiór czegoś danego. Podczas gdy Christian Wolff, twórca niemieckiej filozofii akademickiej XVIII wieku, widział porównywanie jako składowy moment refleksji, która w szeregu zjawisk szukała cech wspólnych, by dojść do pojęć, Baumgarten uniezależnił i usamodzielił stopień przejściowy *comparatio* jako sytuację, w której uwaga zatrzymuje się, zamiast dążyć ku kształtowaniu pojęć. Częstkowe momenty percepcji nie łączą się pojedynczo w całość, lecz raczej odwrotnie – częściki zostają określone na podstawie pierwotnego oglądu całości.

Teza o prymacie całości została rozwinięta w relacji do zjawisk przestrzennych, które poddano rozważaniom. Czy i w jakich granicach jest ona przekładalna na przebiegi akustyczne, które – jak ujął to Kant – są „jedynie przejściowe”, raczej trudno stwierdzić. Takie pojęcia, jak „kształt przebiegu” i „kształt czasowy”, które pozwoliłyby poddać następstwo zjawisk założeniom teorii postaci, nie zostały dotąd wystarczająco określone i uzasadnione – ani logicznie, ani eksperymentalnie.

4. „Omnes enim tacito quodam sensu sine ulla arte aut ratione, quae sint in artibus ac rationibus recta ac prava diiudicant. (Wszyscy ludzie, choćby nie znali sztuki i jej zasad, umieją sądzić ukrytym jakimś zmysłem, co jest dobrego, co złego w dziełach sztuki i jej zasadach)”⁶.

Ukryty zmysł, który – zdaniem Cyncerona – odróżnia dobre od złego nie opierając się na regułach czy zasadach, jest zdolnością, którą w XVIII wieku określono mianem „smaku” i przedyskutowano z takim zapałem i nakładem argumentów, że pozwala to mówić o XVIII wieku jako stuleciu krytyki smaku. Słowo *goût* w *Wielkiej Encyklopedii Francuskiej* oznacza „poczucie piękna i niedoskonałości we wszystkich sztukach: bezpośrednie rozróżnienie, które poprzedza myśl, podobnie jak to właściwe językowi i podniebieniu” (*le sentiment des beautés et des défauts dans tous les arts: c’est un discernement prompt comme celui de la langue et du palais, et qui prévient comme lui la réflexion*). Nawet przy tak powszechnym i głęboko zakorzenionym filozoficznym zainteresowaniu smakiem, przy staraniach, by przybliżyć się do irracjonalnego, nieuchwytnego fenomenu, nie udało się zdecydowanie rozstrzygnąć, czy rozum (*Vernunft*) – przeciwieństwo uczucia (*Gefühl*) – ma być instancją ostateczną i decydującą, czy też smak – bezpośredni zmysł piękna i stosowności – mógłby sądzić niezależnie od reguł (czasem zaś wbrew nim), a jego osąd pozostawałby słuszny. Pośrednią tezę było twierdzenie, iż smak – ten „naturalny” i „niezepsuty”, który nie musi pokrywać się ze smakiem obowiązującym – poprzedza przy pierwszym wrażeniu sąd potwierdzony później i wyjaśniony przez rozumienie, tj. refleksję opartą na regułach: między tym, co spontaniczne, i tym, co racjonalne, utrzymywałyby się jakby „wprzód ustanowiona zgodność” (*prästabilierte Harmonie*).

Smak – czy to określony jako uczucie (*sentiment*), czy też jako zmysł (*sens*) – był przede wszystkim kategorią społeczną. Kant określał go, w zgodzie z panującymi tendencjami stulecia, jako „zmysł powszechny” (*Gemeinsinn, sensus communis, common sense*), który przejawia się w obcowaniu z innymi ludźmi, a nie

⁶ Cynceron, *De oratore* III 50, przekład wg Władysław Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, Arkady, Warszawa ³1985, t. 1, s. 203.

w samotnym zatopieniu się w dziele sztuki. Okazując smak, człowiek wznosi się ponad ograniczoność swych przypadkowych skłonności; to, co szczególne i ogólne, prywatne i publiczne, przenika się i oddziałuje na siebie, przy czym smak nie traci charakteru uczucia, o którym nie można dyskutować.

Wydaje się, iż są cztery charakterystyczne aspekty smaku, tak jak rozumiano go w XVIII wieku. Po pierwsze – zawsze osądza on rzecz indywidualną, ujmując ją jako przypadek szczególny, uwarunkowany przez sytuację, od której zależy. Wszelako – po drugie – bardziej niż pojedyncze dzieło lub niecodzienna sytuacja estetyczna, w jakiej umieszcza ono odbiorcę, decydująca jest edukacja estetyczna i kultura przekazywana przez sztukę. Po trzecie – smak wyraża się raczej w negatywnych niż w pozytywnych sądach; wybór tego, co stosowne, wynika z odrzucenia tego, co pozbawione smaku, a nie na odwrót. Po czwarte – chociaż przedmiotem smaku jest to, co indywidualne, jego sądy zmierzają ku powszechnej ważności. Jednakże to, co powszechne, co nadaje prawomocność poszczególnym sądom – „zmysł powszechny” – jest bardziej postulatem niż faktem: „ideą regulatywną”, by powtórzyć za Kantem. W niedoskonałej rzeczywistości, w jakiej żyjemy, sądy smaku są często rozbieżne, normy zaś, wedle których można by wykazać ich prawdziwość lub fałszywość, jak wykazuje się prawdziwość twierdzeń matematycznych, nie istnieją. Mimo to, w sądach o pięknie – w odróżnieniu od tych o czystej przyjemności – zawarty jest zawsze wymóg powszechnej ważności, czy to *explicite*, czy też w sposób niewypowiedziany. Mogę stwierdzić, że jakaś rzecz jest „mi” miła i przyjemna, ale nie, że jest „mi” piękna. Jestem zatem zmuszony już przez język, będący „duchem obiektywnym”, pretendować do zgody innych z moim sądem. Instancją, która może spełnić to wymaganie, nie są wprawdzie „ludzie” jako policzalny zbiór, lecz „ludzkosc”, którą każdy ma w sobie, nawet jako nierozwiniętą możliwość. O „rozpytywaniu dookoła”, spoglądaniu na innych, jak też o opinii publicznej, której nieokreśloność wynika z chwiejności upodobań, mówił Kant z lekceważeniem, pomimo iż był usposobiony życzliwie. Żywił jednak przekonanie, że nie jest zbędne porównywanie jego sądów o dziełach sztuki z poglądami innych lub z jego własnymi wcześniejszymi sądami, by uzyskać dystans do siebie samego i sytuacji.

Chociaż „empiryczna powszechność”, zgoda większości, bynajmniej nie gwarantuje prawdy (przeważająca opinia potrafi bowiem opierać się na zaślepieniu), nie należy nią pogardzać, gdyż ukazuje ona „idealną powszechność” *sensus communis* i jest przeciwwagą dla zamknięcia się podmiotu w sobie samym. Świadomość estetyczna tego podmiotu reprezentuje wprawdzie „ludzkość”, lecz tylko potencjalnie, nie zawsze aktualnie, a to jej idee usprawiedliwiają pretendowanie sądów smaku do powszechnej ważności. Sąd subiektywny nie jest jeszcze obiektywny, ale powinien takim się stać. Estetyka, nawet dla ostrożnego Kanta, jest zabarwiona utopią.