Henryk Benisz: Podstawa estetycznych sądów o pięknie

Sztuka rozwija się wokół idei, natomiast rozumne myślenie (filozofia) i nauka – wokół pojęć. Wydaje się jednak, że w praktyce, tak jak nieświadomość często przechodzi w świadomość, tak też sztuka nierzadko przeradza się w filozofię, i na odwrót, świadomość przechodzi w nieświadomość, a filozofia staje się sztuką. Wprawdzie Schopenhauer nie wyraża takiej myśli explicite, lecz jego opisy bycia natchnionym jednością pozwalają przyjąć, że równie dobrze może chodzić o idee, jak i o pojęcia – pisze Henryk Benisz w artykule pt. „Czy życie może być piękne? Estetyka Schopenhauera".

Zanim spróbujemy wyjaśnić, czym jest piękno dla Schopenhauera, powiedzmy, jak je pojmował Kant. Przede wszystkim, w opinii Schopenhauera, królewiecki uczony nie znał piękna z autopsji. Zajmując się tym zagadnieniem, badał tylko cudze wypowiedzi, tak jakby nie mając dostępu do piękna, zdany był na opinie tych, co piękno znają. Mówiąc wprost, Kant stworzył własną teorię piękna z cudzych opowieści na temat piękna. Brzmi to zabawnie i Schopenhauer uznaje tę strategię „poznawczą" za bardzo pomysłową, ale też chybioną i, z naukowego punktu widzenia, niedopuszczalną. Wprawdzie w teorii tej pojawiają się też trafne spostrzeżenia, ale w całości nie tylko nie rozwiązuje ona problemu piękna, ale nawet nie dorasta do rangi tego problemu. Innymi słowy, Kantowska teoria piękna jest jak zasłona mai rozciągnięta nad pięknem.

Nie mając przed oczyma samego piękna, Kant rozpatrywał zagadnienia estetyczne, wychodząc od sądu o pięknie (*Urtheil uber das Schone*), który został nazwany sądem smaku (*Geschmacksurtheil*). Schopenhauer nie zachwyca się „niesmacznie wybranym wyrażeniem smak"[6] i wolałby raczej mówić o uczuciu estetycznym, aczkolwiek również z pewnymi zastrzeżeniami. Tak czy inaczej, jest to dla niego czynnik kobiecy, którego działanie ogranicza się do uchwycenia i ocenienia jakiejś własności przedmiotu, zamiast, jak jest w przypadku

czynnika męskiego, wydobywać z przedmiotów ich piękno. Z sarkazmem Schopenhauer stwierdza, że czynnik kobiecy, paradoksalnie, nie jest zdolny do płodzenia, tylko do „odbioru (*Empfangen*), tj. do poznania tego, co słuszne, co piękne, co odpowiednie – oraz jego przeciwieństwa, a więc do odróżniania dobrego od marnego, wydobywania i doceniania tamtego, a odrzucania tego”[7]. Opinia ta spontanicznie budzi sprzeciw, i to nie tylko z pobudek anty-antyfeministycznych. Umiejętność oceniania estetycznej wartości przedmiotów jest przecież nieodzowna, gdy chcemy kompetentnie poruszać się w świecie piękna i brzydoty. Zapewne Schopenhauer zdaje sobie z tego sprawę, ale jego oczekiwania są znacznie większe. Chciałby on, aby ludzie potrafili nie tylko właściwie rozpoznawać, ale także tworzyć piękne przedmioty. Do tego jednak, jak się jeszcze okaże, nie wystarczy nawet talent – nieodzowny jest geniusz.

Zajmując się sądem smaku, Kant nie zwracał się wprost ku pięknu, ale za to dostrzegł coś, co inni przeoczyli, a mianowicie fakt, że formułowanie takiego sądu jest procesem zachodzącym w podmiocie, aczkolwiek z racji jego powszechnego obowiązywania sąd ten dotyczy jakby samego przedmiotu czy też jakiejś jego właściwości[8]. *Notabene* Kantowska władza sądzenia w dziedzinie estetycznej (ukazana w *Krytyce władzy sądzenia*) różni się od władzy sądzenia w dziedzinie poznawczej (ukazanej w *Krytyce czystego rozumu*). Jest ona czymś dodatkowym, co uzupełnia działanie intelektu. W filozofii Schopenhauera nie pojawia się takie rozróżnienie, ponieważ dla tego myśliciela wszelka władza sądzenia to „zdolność do przetransponowania poznania naocznego na abstrakcyjne i zastosowania go znów w słuszny sposób do tamtego”[9]. Może i niepotrzebne jest wprowadzanie rozbudowanych podziałów w obrębie władzy sądzenia, skoro, jak twierdzi Schopenhauer, większość ludzi nie ma takowej władzy. Jego zdaniem władza sądzenia przypomina feniksa, ponieważ na jej pojawienie się trzeba czekać pięćset lat, tak jak na tego rzadkiego ptaka. Schopenhauer pokazuje na przykładach, że w wyniku deficytu tej władzy wielcy myśliciele i artyści żyli niezauważeni przez ich współczesnych. Zwykle ludzie cenią tylko znanych twórców z przeszłości, a więc takich, którzy zostali już oficjalnie uznani za wielkich. Skoro sami z siebie nie potrafią ocenić wytworów geniuszu, tylko muszą się opierać na autorytetach, to i nie są w stanie się nimi rozkoszować[10].

> *„Piękne dzieło wymaga wrażliwego ducha, dzieło pomyślane – ducha myślącego, aby naprawdę istnieć i żyć”*

Rozpoznać w naukowym lub artystycznym dziele jego prawdę i piękno potrafi tylko ktoś, kto jest wystarczająco wyczulony na prawdę i piękno. Albo na odwrót: dzieło to przemawia tylko do pokrewnego sobie ducha, którego zresztą niezbędnie potrzebuje, wszak „piękne dzieło wymaga wrażliwego ducha, dzieło pomyślane – ducha myślącego, aby naprawdę istnieć i żyć”[11]. Tenże duch jest „okiem”, które widzi, i „uchem”, które słyszy prawdę i piękno zaklęte wcześniej w dziele przez innego ducha. Człowiek nie posiadający odpowiedniej wrażliwości stoi przed takim dziełem jak przed zamkniętą skrzynią czarodziejską albo przed instrumentem, na którym nie potrafi grać. Schopenhauer zauważa, że twórca przedstawiający innym ludziom swe dzieło nierzadko przekonuje się o tym, że wystąpił w niewłaściwym miejscu i przed niewłaściwą publicznością. Jest on jak ogniomistrz, który z wielkim entuzjazmem odpala swe działo, ale nie słyszy żadnego echa, bo nie ma żadnej reakcji na to spektakularne wydarzenie. Może nawet i lepiej, gdy jej nie ma, ponieważ gdyby była, tzn. gdyby widownia składała się z samych ogniomistrzów gotowych spontanicznie odpalać własne działa, wówczas taki wybuchowy popis mógłby zakończyć się śmiercią twórcy przedstawienia.

Większość ludzi akceptuje tylko pojęcia dominujące w danej epoce, czyli ducha własnego czasu. Tępa masa (*stumpfe Menge*) – jak Schopenhauer nazywa szeroko rozumianą epokę, obejmującą określony czas i zwyczajnych ludzi w nim żyjących – lgnie do znanych sobie pojęć i bezkrytycznie zachwyca się dziełami wyrażającymi te pojęcia. Jednak co jakiś czas dotąd obowiązujące pojęcia się dezaktualizują, a w ich miejsce pojawiają się nowe. To samo dzieje się z dziełami, albowiem one także zależą od ducha czasu. Stawia to pod znakiem zapytania nie tylko zdolności percepcyjne zwyczajnych ludzi, ale również wartość uwarunkowanych czasem dzieł. Schopenhauer zauważa, że poza wspomnianymi dziełami istnieją jeszcze dzieła ponadczasowe, które unaoczniają niezmienną prawdę życia i świata. One mają najwyższą, zgoła wyjątkową wartość: „Tylko prawdziwe dzieła, czerpiące

bezpośrednio z natury, z życia, pozostają podobnie jak one same wiecznie młode w swej pierwotnej sile. Nie należą bowiem do żadnej epoki, lecz do ludzkości”[12]. Niestety, z wartości tych dzieł zdaje sobie sprawę niewielu ludzi. Niewiele jest bowiem umysłów zdolnych do sądzenia, a więc potrafiących właściwie ocenić i docenić najwyższy rodzaj twórczości.

Zaledwie nieliczne jednostki dostrzegają znaczenie (życie) wewnętrzne zachodzących wokół nich zjawisk, a właśnie ono odgrywa zasadniczą rolę w sztuce. Większość ludzi zdaje sobie sprawę tylko ze znaczenia zewnętrznego zjawisk, które jest ważne dla historii. W opinii Schopenhauera oba znaczenia mogą występować osobno bądź razem, ale – formalnie rzecz biorąc – pozostają od siebie niezależne. Często jest tak, że zjawiska ważne dla historii mają niewielkie znaczenie wewnętrzne, a zjawiska, którymi historia wcale się nie interesuje, mają duże znaczenie wewnętrzne. Chodzi o to, że pozornie nieistotne zjawiska z życia codziennego mogą zawierać w sobie odniesienia do konstytutywnych ideałów, wartości, sensu istnienia i celu rozwoju ludzkości. Stąd nawet „sceny, które składają się na życie tak wielu milionów ludzi, ich krzątanina, ich biedy i radości są już z tego powodu dostatecznie ważne, by stały się przedmiotem sztuki i muszą bogactwem swej różnorodności dostarczyć dostatecznego materiału, by rozwinąć wielostronną ideę ludzkości”[13]. Zadaniem twórcy jest eksponowanie znaczenia wewnętrznego za pomocą znaczenia zewnętrznego. To ostatnie jest wyłącznie „narzędziem” artystycznej ekspresji, zatem jego udział w dziele powinien być znikomy. Na kanwie powyższych rozważań Schopenhauer sformułował – nazwijmy ją tak – metafizyczną definicję sztuki: „Sztuka polega na tym, by możliwie najmniejszym nakładem życia zewnętrznego wprowadzić wewnętrzne w możliwie wielki ruch; albowiem [życie] wewnętrzne jest właściwie przedmiotem naszego zainteresowania”[14].

> *Schopenhauer stwierdza, że „tylko w życiorysie jednostki zachodzi jedność, związek, i tylko on ma naprawdę znaczenie”*

Eksponowanie znaczenia zewnętrznego, czyli zajmowanie się historią, wprawdzie nie jest zajęciem godnym polecenia, ale jest zajęciem

godnym docenienia, a nawet podziwu. Skoro bowiem ludzkie życie jest zatrważająco krótkie i nietrwałe, a wszystkie jednostki, jako elementy niezliczonej masy istnień, prędzej czy później trafią w rozwartą paszczę bezlitosnego dziejowego potwora, którym jest niepamięć, to warto czynić starania, aby przed tą powszechną zagładą ustrzec chociaż wspomnienia o najbardziej charakterystycznych jednostkach i związanych z nimi wydarzeniach[15]. Nie zmienia to faktu, że najwyższą wartość mają osobiste, a nie upublicznione losy ludzi, albowiem w nich kryje się bogate życie wewnętrzne jednostek. Schopenhauer stwierdza, że „tylko w życiorysie jednostki zachodzi jedność, związek, i tylko on ma naprawdę znaczenie [...]. Tylko procesy *wewnętrzne*, które dotyczą *woli*, są naprawdę realne i są rzeczywistymi zdarzeniami"[16]. Jego zdaniem historia powszechna, utkana z procesów zewnętrznych, jedynie pośrednio nabiera znaczenia dzięki odniesieniu do życiorysów jednostek i zachodzących w nich procesów wewnętrznych. W żadnym razie nie należy jej przeceniać, a zwłaszcza bezkrytycznie jej wierzyć. Już lepiej uznać, że chce ona uśpić naszą uwagę i zaburzyć poczucie realizmu życiowego: „Co opowiada historia, jest faktycznie tylko długim, ciężkim, zawiłym snem ludzkości"[17]. W swych uwagach z zakresu filozofii historii Schopenhauer wyraża przekonanie, że niezależnie od wszystkich procesów historycznych, jakie zachodzą w różnych czasach i w różnych obszarach kulturowych, los człowieka jest zawsze taki sam, zawsze tak samo określony przez wolę życia. Mimo wielkiego znaczenia jednostkowych doświadczeń wewnętrznych, jest to los nie do pozazdroszczenia.

Jedyną pociechą człowieka na ziemi jest możliwość okazjonalnego przekraczania granic empirycznej rzeczywistości i oglądania idei, a właściwie takich postaci rzeczy, które reprezentują idee, kojarzone przez Schopenhauera z ideami platońskimi. To swoiście transcendentalne poznanie przebiega tak, jakby rzeczy wychodziły nam naprzeciw, odkrywając przed nami swoją istotę. Dla geniusza obcowanie z ideami jest niemalże chlebem powszednim, jednak dla innych, nawet bardzo zdolnych i wrażliwych ludzi jest to doświadczenie dość rzadkie i dlatego szczególnie cenne, a czasem w ogóle nieznane. Mając wgląd w idee rzeczy, widzimy trwałe formy całego gatunku tychże rzeczy, a zarazem dokonujemy transgresji własnych form jednostkowych i stajemy się czystymi podmiotami poznania, korelatami idei. Bez takiego doświadczenia niemożliwe byłoby odczuwanie piękna i wzniosłości, a co za tym idzie – tworzenie rzeczy

pięknych i postępowania w sposób wzniosły. Akt twórczy jest odwróceniem aktu poznawczego, albowiem tworząc dzieło sztuki, artyści dzielą się z innymi ludźmi swym wrażeniem wywartym przez idee, a nawet pokazują innym ludziom te idee w kształtowanych przez siebie przedmiotach. Do zaangażowanego uczestniczenia w artystycznym życiu idei trzeba mieć w sobie choć trochę geniuszu albo trzeba umieć wytworzyć w sobie nieco nastroju genialnego. Chcąc obcować z najwyższymi ideami, trzeba być geniuszem *par excellence*, wszak „najznakomitsze dzieła każdej sztuki, najszlachetniejsze wytwory geniuszu pozostaną na zawsze zamkniętą księgą dla tępej większości ludzi, niedostępne dla nich, oddzielone głęboką przepaścią, tak jak dla motłochu niedostępne jest obcowanie z władcą”[18].

Do zaangażowanego uczestniczenia w artystycznym życiu idei trzeba mieć w sobie choć trochę geniuszu albo trzeba umieć wytworzyć w sobie nieco nastroju genialnego. Chcąc obcować z najwyższymi ideami, trzeba być geniuszem par excellence

Schopenhauer jest platonikiem, ale to nie przeszkadza mu w polemizowaniu z ateńskim mędrcem. Nie zgadza się on choćby z opinią, że łóżko i stół wyrażają idee tych rzeczy[19], ponieważ, jego zdaniem, wyrażają one idee tkwiące w samym materiale, z jakiego zrobiono stół i krzesło. Oczywiście materiał nie jest tożsamy z materią: „Materia jako taka nie przedstawia żadnej idei”[20], jest ona bowiem wyłącznie przyczynowością i jej bytem jest tylko działanie. W materii jako takiej nie ukazuje się więc żadna idea. Materii tej nie można naocznie przedstawić, można ją jedynie ująć w abstrakcyjne pojęcia. Jednak „każdy *przejaw* jakiejś idei musi ukazać się w materii, jako jej postać”[21]. Schopenhauer przyznaje rację Platonowi, gdy ten uznał materię za coś trzeciego, odrębnego od idei i jej przejawu (jednostkowej rzeczy)[22]. Na kanwie jego rozważań formułuje własny pogląd w powyższej sprawie: „Jednostka jako przejaw idei jest zawsze materią. Również wszelka jakość materii jest zawsze przejawem jakiejś idei i jako taka podlega też estetycznej obserwacji, tj. poznaniu przejawiającej się w niej idei”[23]. Poza tym Schopenhauer przypomina, że już

Arystoteles zauważył, iż Platon mówił o ideach tylko w odniesieniu do rzeczy naturalnych: „Platon słusznie twierdził, że istnieje tyle form, ile jest rodzajów naturalnych przedmiotów”[24] i dlatego Stagiryta nie uznawał istnienia na przykład idei domu i pierścienia[25]. Bodaj największy punkt sporny między Schopenhauerem a Platonem dotyczy jednak sztuki. Schopenhauer zdecydowanie oponuje przeciw twierdzeniu, że malarze i poeci wzorują się na jednostkowych rzeczach, a nie na ideach[26]. Żywiąc takie przekonanie, Platon zdeprecjonował i odrzucił sztukę, zwłaszcza poezję, co było wielkim błędem tego „wielkiego człowieka”[27].

Każde prawdziwe dzieło sztuki powstaje w wyniku odpowiedniego uchwycenia i zaprezentowania idei. Dzieło takie jest więc głęboko zakorzenione w rzeczywistości

Idea (*Idee*) różni się od pojęcia (*Begriff*) – niby oznacza to samo, ale ma inną genezę. Idea to (pierwotna) jedność, która uległa podziałowi na wielość (*unitas ante rem* – jedność przed rzeczami), a pojęcie to jedność, która powstała z połączenia wielości (*unitas post rem* – jedność po rzeczach). Idea jest całkiem naoczna, gdyż ma podstawę w rzeczywistym świecie, natomiast pojęcie jest całkiem abstrakcyjne, gdyż powstało na bazie zachodzącego w rozumie abstrahowania od faktycznych właściwości rzeczy. Można powiedzieć, że idea jest adekwatnym reprezentantem pojęcia, aczkolwiek pojęcie chyba bliższe jest wspomnianej wielości niż (pierwotnej) idei. Wielość, będąca przejawem rozpadu lub stawania się jedności, nie obrazuje prawdziwej rzeczywistości, nie jest też właściwym przedmiotem poznania artystycznego czy – odwołującego się do pojęć – poznania filozoficznego. Schopenhauer stwierdza, że „wszelkie stawanie się i wszelkie narodziny są pozorem, […] trwałe są tylko idee, a czas jest idealny. Tego domaga się Platon, tego chce Kant. Należy zatem dążyć do zrozumienia, co *jest* obecne, co *istnieje* naprawdę, dzisiaj i zawsze, tj. poznawać *idee* (w sensie platońskim)”[28].

Każde prawdziwe dzieło sztuki powstaje w wyniku odpowiedniego uchwycenia i zaprezentowania idei. Dzieło takie jest więc głęboko zakorzenione w rzeczywistości: „Swą pierwotną siłę czerpie tylko z

samego życia, z natury, ze świata, a czerpie ją tylko prawdziwy geniusz lub człowiek przez chwilę natchniony aż do genialności. Tylko bezpośrednio zapłodnione powstają w ten sposób prawdziwe dzieła, w których zawarta jest nieśmiertelność. Właśnie dlatego, że idea jest i zawsze będzie naoczna, artysta uświadamia sobie zamiar i cel swego dzieła nie *in abstracto*; przyświeca mu nie pojęcie, lecz idea, dlatego nie może zdać sobie sprawy z tego, co czyni; pracuje, jak mówią ludzie, tylko mocą uczucia i nieświadomie, ba, instynktownie"[29]. Widać tu wyraźną różnicę między artystą a filozofem. Pierwszy z nich korzysta z twórczych mocy branych wprost z życia, zwykle zupełnie nieświadomie, natomiast drugi zdany jest tylko na moc swego własnego rozumu, pozwalającą mniej lub bardziej sprawnie, ale zawsze świadomie, budować z pojęć wielki gmach poznania. Sztuka rozwija się więc wokół idei, natomiast rozumne myślenie (filozofia) i nauka – wokół pojęć[30]. Wydaje się jednak, że w praktyce, tak jak nieświadomość często przechodzi w świadomość, tak też sztuka nierzadko przeradza się w filozofię, i na odwrót, świadomość przechodzi w nieświadomość, a filozofia staje się sztuką. Wprawdzie Schopenhauer nie wyraża takiej myśli *explicite*, lecz jego opisy bycia natchnionym jednością pozwalają przyjąć, że równie dobrze może chodzić o idee, jak i o pojęcia.

Specyfika „ideowej" jedności polega na tym, że jest ona zawsze taka sama, niezależnie od tego, kto, kiedy i jak ją percypuje. Wynika stąd, że nie jest ważne, co kontemplujemy, dostrzegając w tym jakąś ideę. Może to być nawet martwa natura albo zestaw zupełnie banalnych przedmiotów, o czym świadczy malarstwo holenderskie, jakże urzekające i autentyczne za sprawą bezpośredniego dostępu artysty do świata idei[31]. Obcując z takimi dziełami sztuki, przepełnia nas obiektywny nastrój ducha ich twórców. Oddając się bezwolnemu, czyli wolnemu od woli poznaniu, uzyskujemy dostęp jakby do innego świata albo inaczej patrzymy na poniekąd znany nam świat. Schopenhauer mówi, że wtedy istniejemy już wyłącznie jako „*jedyne* oko świata, które wyziera ze wszystkich poznających istot" i nie ma żadnego znaczenia, „czy widzące oko należy do potężnego króla, czy do udręczonego żebraka"[32]. Stan taki daje się wyrazić w kategoriach metafizycznych: „Pozostaje wówczas już tylko świat jako przedstawienie, a świat jako wola znikł"[33]. Dla większości ludzi jest to jednak krótkotrwały, ulotny stan, albowiem często, nazbyt często, ludzie uświadamiają sobie związki między kontemplowanymi ideami a wolą. Za sprawą woli zaś czar czystego poznania pryska, fantazja zanika, świat szarzeje.

Powinniśmy więc starać się skupić na czystej kontemplacji i wtedy wola nie będzie miała do nas dostępu. Wtedy też przestaniemy odczuwać pragnienia, przestaniemy się borykać z problemem pragnień niezaspokojonych i wywołanym nimi cierpieniem. Bez reszty zatopimy się w kontemplowanym przedmiocie, przejdziemy od subiektywnego do obiektywnego poznania, zapomnimy o własnej i każdej innej jednostkowości, a także o upływającym czasie. Wtedy po prostu będzie nam dobrze, z czego świetnie zdawał sobie sprawę Epikur, gdyż twierdził, że jest to stan boski, polegający na udziale w najwyższym dobru.

Schopenhauera własna wykładnia uwzględnia zbawczy czy wybawiający aspekt światła, tyle że chodzi w niej o wybawienie od woli i skutków jej działania

Zarówno w doświadczeniu *stricte* poznawczym, jak i w estetycznym można wyróżnić dwa składniki: poznanie przedmiotu jako idei oraz samowiedzę czystego (niezależnego od woli) podmiotu poznania. Schopenhauerowska teoria poznania (i) piękna jest odmianą koncepcji platońsko-augustyńskiej, tyle że pojawiające się w niej elementy idealistycznego transcendentalizmu zostały radykalnie znaturalizowane. Widać to choćby na przykładzie światła, które nie jest już, jak w iluminizmie, symbolem wyższego (boskiego) rodzaju wiedzy (o zbawieniu), tylko jest wyrazem wolności od przemożnej presji woli życia i gwarantem „nieocenzurowanego" dostępu do naoczności zmysłowej. Schopenhauer dobrze wie, że w interpretacji religijnej światło jest kojarzone ze zbawieniem (wybawieniem od zła), podczas gdy ciemność, będąca brakiem światła, jest kojarzona z potępieniem[34]. Jego własna wykładnia uwzględnia ów zbawczy czy wybawiający aspekt światła, tyle że chodzi w niej o wybawienie od woli i skutków jej działania. Zauważa on, że „światło jest korelatem i warunkiem najpełniejszego poznania naocznego, jedynego poznania, które bezpośrednio wcale nie pobudza woli"[35]. Ogląd świata bez udziału czynnika wolitywnego niewątpliwie przyczynia się do wzrostu radości i szczęścia człowieka, a więc jest czymś z gruntu dobrym, mimo iż nie zasadza się na akcie rozdawnictwa dobra przez najwyższe, absolutne dobro (Dobro).

Poza tym jest trywialną, choć wartą przypomnienia prawdą, że pod wpływem padającego światła lepiej dostrzegamy piękno różnych przedmiotów – zarówno organicznych, jak i nieorganicznych. Po prostu łatwiej jest nam zachwycać się pięknym krajobrazem lub piękną budowlą, gdy są one odpowiednio oświetlone. Schopenhauer słusznie twierdzi, że w ludzkim poznaniu zmysł wzroku odgrywa niebagatelną rolę. Jego zdaniem – i tu można by się z nim spierać i zarzucać mu niekonsekwencję – wzrok jest jedynym zmysłem wolnym od woli i dlatego patrząc, nie doświadczamy ani przyjemności, ani nieprzyjemności, podczas gdy słuchając, możemy doświadczać albo przyjemnego, albo nieprzyjemnego uczucia. Rzekomo podobnie jest z pozostałymi zmysłami, ponieważ wszystkie one mogą nas wprowadzać w zupełnie odmienne stany ducha, wywołując przyjemność lub nieprzyjemność. W nawiązaniu do poglądów Kanta, który uważał, że węch i smak są zmysłami najbardziej subiektywnymi[36], Schopenhauer stwierdza, że są one też zmysłami najbardziej skazanymi na wolę, a więc najmniej szlachetnymi.

Z pięknem w sensie obiektywnym mamy do czynienia jedynie wtedy, gdy oglądamy idee. Zwykle dostrzegamy je w przyrodzie, ponieważ „zmusza ona nawet najbardziej niewrażliwego człowieka do doznania przynajmniej przelotnej przyjemności estetycznej”[37]. Gdy konstatujemy, że jakiś przedmiot jest piękny, oznacza to, iż poza tym przedmiotem jako jednostkową rzeczą dostrzegamy ideę tego przedmiotu. Dzięki tak pogłębionemu poznaniu sami stajemy się obiektywni, tj. przeobrażamy się ze skupionych na sobie jednostek w wolne od wpływu woli podmioty poznania. Wówczas w zasadzie traci rację bytu wszelka jednostkowość (jednostkowa rzecz i jednostka poznająca tę rzecz) i dlatego przestaje mieć znaczenie, czy oglądamy konkretne drzewo, które właśnie mamy przed oczyma, czy też oglądamy drzewo, które kiedyś rosło lub będzie rosło w tym samym miejscu. Tak samo nie ma znaczenia, czy to my oglądamy wspomniane drzewo, czy ogląda je jakaś inna osoba. W trakcie takiego doświadczenia estetycznego liczą się już tylko czysta idea oraz skonfrontowany z tą ideą czysty podmiot poznania. Schopenhauer podkreśla, że każda rzecz, która wyraża jakąś ideę, jest rzeczą piękną, ale rzecz piękna może być jeszcze piękniejsza, gdy niejako wychodząc nam naprzeciw, ułatwia nam jej obiektywne oglądanie.

> *Piękno jakiegoś przedmiotu jest własnością ułatwiającą poznanie idei tego przedmiotu. Uczucie piękna pojawia się samo i spontanicznie określa nasz sposób przeżywania przedmiotu*

Podczas estetycznej kontemplacji znajdujemy się pod wyłącznym wpływem piękna i nie rozpraszamy naszej uwagi na nic innego. Wówczas czujemy się tak, jakbyśmy wznosili się ponad siebie i zarazem ponad działającą w świecie wolę. To przepełniające nas uczucie jest uczuciem wzniosłości (*Gefuhl des Erhabenen*), o którym pisał już Kant w swej estetyce[38]. Schopenhauer znacznie bardziej ceni Kantowską teorię wzniosłości niż teorię piękna: „Niewątpliwie najlepsza w *Krytyce władzy sądzenia* jest teoria wzniosłości; udała się ona nieporównanie lepiej niż teoria piękna i przynosi nie tylko, jak tamta, ogólną metodę badania, lecz przechodzi ponadto znaczny odcinek słusznej drogi, która do niej wiedzie, tak iż jeśli nawet nie daje właściwego rozwiązania problemu, to jednak niemal się o nie ociera”[39]. Właściwie różnica między pięknem a wzniosłością jest nieznaczna, ponieważ zarówno piękno, jak i wzniosłość są ściśle skorelowane z ideami albo, inaczej mówiąc, mają ten sam przedmiot, którym jest jakaś idea, nigdy zaś jakaś jednostkowa rzecz. Najprościej rzecz ujmując, piękno jakiegoś przedmiotu jest własnością ułatwiającą poznanie idei tego przedmiotu. Uczucie piękna pojawia się samo i spontanicznie określa nasz sposób przeżywania przedmiotu. Ono – używając Schopenhauerowskiego określenia – zwycięża bez walki. Z kolei uczucie wzniosłości trzeba w sobie świadomie wzbudzić i utrzymywać, trzeba więc o nie walczyć z wolą. Uczucie wzniosłości różni się od uczucia piękna tylko owym wzniesieniem się ponad świat kontrolowany przez wolę. Schopenhauer mówi o różnych stopniach wzniosłości i przechodzenia piękna we wzniosłość oraz o różnych rodzajach wzniosłości (np. za Kantem mówi o wzniosłości matematycznej i dynamicznej[40]). Ogólnie wydaje się, że im większe jest nasze poczucie nicości, wyobcowania ze świata woli, tym większe jest też nasze poczucie wzniosłości, tym bardziej odczuwamy siebie jako byt wyniesiony ponad wolitywne uwarunkowania i skonfrontowany przede wszystkim ze światem przedstawieniowym. Wiąże się to z tym, że „człowiek jest

równocześnie gwałtownym i mrocznym popędem pragnień (których biegunem i ogniskiem są genitalia) i wiecznym, wolnym, radosnym podmiotem czystego poznania (którego biegunem jest mózg)”[41]. Zatem im więcej jest w nas czystego poznania, tym więcej jest też wzniosłości.

Przeciwieństwami wzniosłości są dwa uczucia ściśle związane z działaniem woli: urok i wstręt. To, co urocze (*das Reizende*) pobudza i zaspokaja wolę, sprawiając jej satysfakcję, natomiast to, co wstrętne (*das Ekelhafte*) także pobudza wolę, ale jej nie zaspokaja, tylko wywołuje odrazę. W pierwszym przypadku Schopenhauer mówi o uroku pozytywnym, a w drugim – o uroku negatywnym. W obu przypadkach człowiek znajdujący się pod wpływem uczucia przeciwnego do wzniosłości przestaje być czystym podmiotem poznania i przeobraża się (redukuje) w podmiot pożądliwy, zależny od woli. Urokiem szafują na przykład malarze ukazujący na swych obrazach obnażone postaci w wyzywających pozach albo smacznie wyglądające jedzenie (ostrygi, kanapki, piwo etc.). Podobnie jest ze wstrętem, który, ukazany przez twórcę, od razu angażuje wolę, wywołując w nas opór i niechęć. Schopenhauer nie godzi się z kojarzeniem jakkolwiek pojętego uroku z pięknem.

Przypisy:

[6] A. Schopenhauer, *Parerga i paralipomena* (W poszukiwaniu mądrości życia), t. 2, przeł. J. Garewicz, Antyk, Kęty 2004, s. 387.
[7] Ibidem.
[8] A. Schopenhauer, *Świat…*, t. 1, s. 797.
[9] Ibidem, s. 799.
[10] A. Schopenhauer, *Parerga…*, t. 2, s. 391.
[11] Ibidem, s. 392.
[12] A. Schopenhauer, *Świat…*, t. 1, s. 366.
[13] Ibidem, s. 359.
[14] A. Schopenhauer, *Parerga…*, t. 2, s. 377.
[15] Ibidem, s. 382.
[16] A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, przeł. J. Garewicz, PWN, Warszawa 1995, s. 634.
[17] Ibidem, s. 635.
[18] A. Schopenhauer, *Świat…*, t. 1, s. 364.

[19] Platon, *Państwo*, t. 2, przeł. W. Witwicki, Alfa, Warszawa 1999, s. 186 (ks. X, 596B); Platon, *Parmenides*, (w:) idem, *Dialogi*, t. 2, przeł. W. Witwicki, Antyk, Kęty 1999, s. 258-267 (130-135).
[20] A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 333.
[21] Ibidem, s. 334.
[22] Platon, *Timaios*, (w:) idem, *Dialogi*, t. 2, s. 698-701 (48-49).
[23] A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 334.
[24] Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, PWN, Warszawa 1983, s. 305 (ks. XII, 1070a).
[25] Ibidem, s. 33 (ks. I, 991b).
[26]Platon, *Państwo*, t. 2, s. 188-189 (ks. X, 597A-E).
[27] A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 332.
[28] A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 2, s. 635.
[29] A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 365.
[30] Ibidem, s. 362-363.
[31] Maria Rzepińska wyraża podobną opinię o słynnych Holendrach: „Malarstwo dnia codziennego, ukazujące piękno krajobrazu i zwykłych przedmiotów, istniało w XVII w. we
wszystkich prawie krajach. Ale nigdzie nie było uprawiane tak intensywnie i z taką naukową pasją jak w Holandii i nigdzie realizm optyczny nie stawiał sobie zadań tak szczegółowych
i skomplikowanych, jak to ma miejsce u malarzy holenderskich" (M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Ossolineum, Wrocław 1986, s. 250).
[32] A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 312.
[33] Ibidem, s. 313.
[34] Symbolika ta jest szczególnie wyrazista w pismach Janowych. Czytamy tam m.in., że „Bóg jest światłością, a nie ma w Nim żadnej ciemności. Jeżeli mówimy, że mamy z Nim współuczestnictwo, a chodzimy w ciemności, kłamiemy i nie postępujemy zgodnie z prawdą. Jeżeli zaś chodzimy w światłości, tak jak On sam trwa w światłości, wtedy mamy jedni z drugimi współuczestnictwo, a krew Jezusa, Syna Jego, oczyszcza nas z wszelkiego grzechu" (1J 1, 5-7 [BT]).
[35] A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 314.
[36] Kant odróżniał „smak zmysłów" (Sinnen-Geschmack - zmysłowy smak) od „smaku refleksji" (Reflexions-Geschmack - refleksyjny smak). Pierwszy z nich „wydaje o przedmiocie tylko sądy osobiste, drugi zaś sądy przedstawiające się jako pospolicie ważne (publiczne)" (I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałecki, PWN, Warszawa 2004, s. 79).
[37] A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 316.
[38] Księga pierwsza w obszernej części pierwszej Kantowskiego dzieła

dotyczy analityki piękna, a księga druga - analityki wzniosłości. Przyznaję jednak, że nie rozumiem, dlaczego analityka wzniosłości „niesmacznie” zrasta się z dedukcją czystych pojęć estetycznych. Nie dostrzegam racji, dla których Kant w drugim i kolejnym wydaniu tego dzieła zrezygnował z nazywania księgą trzecią rozważań na temat wspomnianej dedukcji pojęć. 39 A. Schopenhauer, Świat..., t. 1, s. 799.
[40] I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, s. 136-166. Mirosław Żelazny gruntownie przebadał to trudne zagadnienie w swym opracowaniu pt. Możliwości estetyki matematycznej a problem dynamiki w estetyce (zob. M. Żelazny, *Źródłowy sens pojęcia „estetyka". Rozprawy z historii estetyki niemieckiej*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1994, s. 37-64).
[41] A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 319.

Henryk Benisz

Opublikowany fragment pochodzi z artykułu: H. Benisz, *Czy życie może być piękne? Estetyka Schopenhauera*, „Humanistyka i przyrodoznawstwo” nr 20, Olsztyn 2014.

Foto: GRANGER / Granger History Collection / Forum