

NIEBO GWIAZDZISTE NAD KRÓLEWCEM A PRAWO MORALNE. DYSKUSJA GADAMERA Z ESTETYKĄ KANTA WOKÓŁ KWESTII DOŚWIADCZENIA PIĘKNA I JEGO ODNIESIENIA DO ETYKI

– Paweł Dybel –

Abstrakt. W artykule podejmuję dyskusję z odczytaniem przez Hansa-Georga Gadamera teorii estetycznej Immanuela Kanta. Zarzucił jej subiektywizację doświadczenia estetycznego, sprowadzając je do wolnej gry władz poznawczych podmiotu. W rezultacie zatracony został etyczny wymiar doświadczenia piękna, a wraz z tym pojęcia smaku, tak istotny w poprzedzającej dzieło Kanta tradycji europejskiego humanizmu. Ten zarzut Gadamera jest jednak nie do końca słuszny. Związek doświadczenia piękna z tym, co etyczne, zostaje u autora *Krytyk* zachowany, tyle że przybiera całkiem inną postać. Wolne „bezinteresowne” piękno przyrody (i ornamentów) współgra tu z „bezinteresownością” doświadczenia apodyktycznego prawa moralnego, które samo jest dla siebie racją. Podobnie też „zależne piękno” dzieła sztuki zasadzając się na wyobraźniowym „rozszerzeniu” pojęć stanowi swego rodzaju apel do wymiaru etycznego w człowieku. W rezultacie związek estetyki z etyką nie tylko nie zostaje przez Kanta zerwany (lub zrelatywizowany), lecz jest na swój sposób radykalizowany. Wydobycie struktury tego związku to główny temat analiz i rozważań w artykule.

Słowa kluczowe: Kant, Gadamer, estetyka, etyka, piękno, dzieło sztuki, wyobraźnia, idee estetyczne, ornament.

1. Ambiwalentny stosunek Gadamera do estetyki Kanta

Kwestia roli jaką *Krytyka władzy sądenia* Immanuela Kanta odegrała w późniejszej tradycji myśli estetycznej została podjęta przez Hansa-Georga Gadamera w jednym z kluczowych rozdziałów *Prawdy i metody*. Główny zarzut, jaki sformułował on pod adresem filozofa z Królewca, brzmiał, iż ten sprowadzając doświadczenie piękna do gry ludzkich władz poznawczych, wyobraźni i intelektu, pozbawił je bezpośredniego odniesienia do sfery moralności i prawa, jak to miało miejsce w dotychczasowej wielkiej tradycji europejskiego humanizmu¹. W niej

¹ Na temat myśli estetycznej Gadamera powstało u nas kilka prac, których autorzy koncentrują się jednak na całkiem innych zagadnieniach niż stosunek estetyki do etyki i omawiają ją z bardziej ogólnej, całościowej perspektywy. Są to: Chmielowski (1993); Dybel (2014); Czakon (2013): 11–24. Z literatury zagranicznej na uwagę zasługuje przede wszystkim praca Henrich (1992) oraz Früchtl (1996). Autor podejmuje w niej jednak problematykę relacji estetyki do etyki z całościowej perspek-

bowiem doświadczenie piękna wiązano ściśle z takimi pojęciami jak kształcenie (*Bildung*), takt, *sensus communis*, smak itd., które odsyłały do dzielonych i uznawanych przez daną wspólnotę form etycznego bytu. Szczególnie pouczające są pod tym względem dzieje pojęcia smaku. Ze smakiem wiązano zdolność „władzy sądenia”, a więc rozsądnego rozważania i oceny różnych kwestii, jakimi żyła dana społeczność, przez co mógł ukształtować się w odniesieniu do nich pewien osąd wspólny. Tego, kto był w stanie zdobyć się na tego rodzaju podejście cechował: „»dobry smak«, ten rzadki wyróżnik, który członków wykształconej społeczności wyodrębnia spośród reszty ludzi”². Dlatego:

Długa prehistoria, jaką miało to pojęcie, zanim Kant uczynił je podstawą swej krytyki władzy sądenia, pozwala stwierdzić, że *pojęcie smaku* było pierwotnie pojęciem raczej *moralnym* niż estetycznym. Opisuje ono pewien ideał prawdziwego człowieczeństwa i zawdzięcza swój charakter dążeniu do krytycznego przeciwstawienia się dogmatowi »szkoły«³.

W rezultacie u Kanta nastąpiło „zawężenie pojęcia zmysłu wspólnotowego do sądu smaku o pięknie”⁴. Wraz z tym zostało zawężone samo pojęcie smaku, które przed Kantem oznaczało wyczulenie na rzeczy właściwe i dobre, a więc nie odnosiło się tylko do doświadczenia rzeczy pięknych.

Zakreślenie przez Gadamera tak szerokiego kontekstu pojęć humanistycznych, które tworzą tło Kantowskiej *Krytyki władzy sądenia*, ma na celu nie tylko podkreślenie, jak dalece te pojęcia zatraciły w tym dziele swój moralno-społeczny wymiar. Stara się on zarazem wykazać, że w późniejszej wywodzącej się od Kanta tradycji myśli estetycznej zanika poczucie ścisłego związku między doświadczeniem piękna i szeroko pojętego moralnego dobra (*sensus communis*), który był żywo odczuwany w wielkiej tradycji humanistyki europejskiej aż po wiek XVIII.

Tym samym zatracone zostaje poczucie związku między doświadczeniem estetycznym i etycznymi formami ludzkiego samorozumienia, który tkwił u podstaw pojęcia władzy sądenia w przedkantowskich ujęciach. Władza sądenia w sensie moralno-społecznym była wszak wyróżnionym sposobem przejawiania

tywy historii dziedziny. Podobnie szeroka, całościowa perspektywa obecna jest w pracy Ehrenspeck (1998).

² Gadamer (1993).

³ Ibidem: 64.

⁴ Ibidem.

się ludzkiego rozumienia. Dzięki niej możliwa była refleksja nad różnymi zjawiskami społecznymi i ludzkimi zachowaniami.

W ten sposób doświadczenie estetyczne ma charakter hermeneutyczny, gdyż jest wyróżnionym doświadczeniem rozumienia, znajduje swoje wsparcie we wspomnianej tradycji europejskiego humanizmu, z której wyłoniła się współczesna myśl estetyczna. Tradycja ta wiążąc ściśle doświadczenie moralnego dobra z doświadczeniem estetycznym wychodzi naprzeciw przekonaniu Gadamera, że w trakcie obcowania ze sztuką liczy się przede wszystkim sens dzieła, a nie jego wąsko pojęte „piękno”. Dzieło sztuki nie jest nastawione na to, aby „się podobać”, ale na to, aby „coś powiedzieć”, „zagadnąć” (*ansprechen*) obcującego z nim swoimi przedstawieniami. Napotyka je on wówczas jako skierowane ku sobie pytanie, z którym musi się zmierzyć we własnym rozumieniu.

W tej dyskusji Gadamera z Kantem uwagę zwraca, że jakkolwiek ten pierwszy zarzuca autorowi *Krytyk* zatracenie moralnego (hermeneutycznego) wymiaru doświadczenia estetycznego, to twierdzi zarazem, że nie jest to utrata całkowita. Według Gadamera pewne aspekty tego związku zostają w teorii estetycznej filozofa z Królewca zachowane, tyle że przybrały w niej nową postać. Z tej też racji nie zostały one podjęte w późniejszej estetycznej tradycji, która nawiązała przede wszystkim do formalno-subiektywistycznego aspektu teorii Kanta (doświadczenie piękna jako gry władz poznawczych), zapoznając rysujący się tu nowego typu związek między doświadczeniem piękna a tym, co etyczne.

Ostatecznie stosunek Gadamera do estetyki Kanta jest głęboko ambiwalentny. Z jednej strony zarzuca on jej subiektywizację doświadczenia piękna, które zostało w niej sprowadzone do specyficznego stanu duchowego podmiotu, do gry jego władz umysłowych. Efektem tego była izolacja doświadczenia estetycznego na tle innych doświadczeń, co później zaowocowało romantycznymi mitologiami artysty-geniusza (a jeszcze później pojawieniem się artystycznej bohemy) oraz rozpatrywaniem dzieł sztuki w oderwaniu od kontekstu, w jakim się pojawiają. Z drugiej strony jednak Gadamer wskazuje na to, że ów wymiar moralny doświadczenia estetycznego nie został u Kanta całkowicie zatracony, ale powraca w nowej postaci w sposobie, w jaki ujmuje on doświadczenie pięknego przedmiotu.

W artykule niniejszym chciałbym wydobyć tę dwuznaczność postawy Gadamera wobec sposobu, w jaki Kant w *Krytyce władzy sądenia* ujmuje doświadczenie piękna oraz jego związek z tym, co etyczne. Jest to bodaj najciekawsze w jego odczytaniu teorii estetycznej autora *Krytyk*. Zarazem próbuję bliżej przyrzeć się samej tej teorii, wykazując, że wbrew zarzutom Gadamera związek między estetycznym i etycznym wymiarem doświadczenia piękna ujęty został

u Kanta poniekąd jeszcze radykalniej, niż miało to miejsce w tradycji europejskiego humanizmu.

2. Estetyka Kanta a tradycja europejskiego humanizmu

Jak już wspomniałem, kluczowe znaczenie w dyskusji Gadamera z estetyką Kantowską ma sposób, w jaki interpretuje on obecne w niej pojęcie smaku. Wskazując na nowe znaczenie, jakie filozof z Królewca nadał temu pojęciu, można szczególnie wymownie wykazać dokonaną przez niego subiektywizację estetyki. Do tej pory bowiem pojęcie smaku, jako jedno z centralnych pojęć tradycji humanistycznej, było spokrewnione z klasycznym *sensus communis*. Oznaczało ono sumę upodobań i ocen, które - uznane przez społeczność za oczywiste i powszechnie obowiązujące - pozwalały jej zachować poczucie jedności.

Kant wprowadzając do własnej myśli estetycznej ten termin wskazuje wprawdzie na jego aspekt etyczny, zachowując tym samym do pewnego stopnia związek z tradycyjnym „uniwersalnym” znaczeniem. Zgodnie z nim smak wiązano przede wszystkim z kwestią taktu, odpowiedniego zachowania akceptowanego przez daną społeczność. Zarazem jednak, z racji tego, że w rozważaniach Kanta na temat smaku główny nacisk został położony na stan duchowy podmiotu kontemplującego rzeczy piękne, tak rozumiana kwestia „taktu” schodzi na drugi plan. Dobry smak manifestujący się w trakcie obcowania z dziełami sztuki rodzi w nas wprawdzie poczucie etycznej wzniosłości, jest to jednak w istocie subiektywnym stanem naszych władz poznawczych.

Ale ponieważ u podstaw tego subiektywnego stanu tkwi określony stosunek do siebie władz poznawczych, który w trakcie doświadczania piękna jest taki sam dla wszystkich, dlatego ma on pewien aspekt uniwersalny. Na tym właśnie opiera się roszczenie smaku do powszechnej ważności. Ma ono swoją podstawę w samej relacji władz poznawczych podmiotu do siebie, a nie w przeżywanych przez niego określonych „treściach” związanych z pięknym przedmiotem.

Zarazem jednak tak pojęta „refleksyjność” smaku nie ma w sobie nic z poznania przedmiotu, które by odnosiło się do jakichś jego własności czy zawartego w nim sensu. Z drugiej strony nie daje się ona sprowadzić do subiektywnej reakcji podmiotu na przedmiot piękny, która by miała wyłącznie indywidualny i jednorazowy wymiar. Gdyby tak było, w smaku nie mogłoby być zawarte roszczenie do powszechnej ważności (uniwersalności). Konsekwencją byłby całkowity relatywizm sądów smaku.

Zasada smaku sytuuje się u Kanta gdzieś pomiędzy tymi dwiema ekstremalnymi pozycjami. Jest to zasada czysto formalna o apriorycznym charakterze. Nie wiąże się z nią wprawdzie żadne poznanie przedmiotu, niemniej jednak po-

tencjalnie każdy może rozpoznać jej działanie na sobie samym w doświadczeniu piękna, w którym jego „pobudzone” władze wyobraźni i intelektu pozostają w nowego typu relacji wobec siebie. W rezultacie relacja ta jest w swej „refleksyjności” komunikowalna innym i tym samym możliwa przez nich do zaakceptowania.

W tym sensie smak jest w oczach Kanta „zmysłem wspólnotowym”. Stawia to o powiązaniu smaku z prawem etycznym, rozbudzonym w podmiocie dzięki doświadczeniu piękna, niemniej jednak ujęcie takie:

[...] nie uwzględnia już całej tej wielkiej moralno-politycznej tradycji pojęcia zmysłu wspólnotowego [...]. Łączą się dlań w tym pojęciu raczej dwa momenty: po pierwsze powszechność, o tyle cechująca smak, że jest on oddziaływaniem na gruncie swobodnej gry wszystkich naszych władz poznawczych, nieograniczonym do żadnej konkretnej dziedziny jak poszczególne zmysły zewnętrzne, po drugie zaś smak jest o tyle wspólnotowy, że według Kanta abstrahuje on od wszelkich subiektywnych, osobistych uwarunkowań w rodzaju wzruszeń i zauroczeń⁵.

W konsekwencji nie można już mówić o smaku jako pojęciu ściśle powiązanym z *sensus communis*, które odnosi się do szerokiego spektrum ludzkich działań, ogarniającym sobą całość społeczno-kulturowej egzystencji człowieka. Smak mając swoją podstawę w relacji władz poznawczych do siebie może wprawdzie pobudzić w człowieku prawo etyczne, ale czyni to wyłącznie jako formalna aprioryczna zasada odniesiona do doświadczenia piękna.

Ta transformacja pojęcia smaku nie dotyczy jednak tylko estetyki Kanta. Wiąże się ona z utratą przez europejską myśl nowoczesności uniwersalnej perspektywy ujęcia, właściwej dotychczasowej tradycji humanistycznej. Dawna humanistyka rozpada się na szereg odrębnych dyscyplin wiedzy zajmujących się poszczególnymi dziedzinami ludzkiej działalności kulturowej – na filologię, historię, antropologię, nauki prawne, estetykę itd. W związku z tym poznania uzyskiwane w tych dyscyplinach nie zgłaszają już roszczenia do uniwersalnej prawdy, tak jak ma to miejsce w naukach przyrodniczych.

Za tą utratą szerokiego etyczno-społecznego znaczenia słowa „smak” idzie u Kanta wspomniane już pozbawienie go waloru poznawczego. Smak przestaje być wiązany z odpowiednim samorozumieniem człowieka w ramach danej społeczności, które sprawia, że zachowuje się on w określony sposób, właśnie zgod-

⁵ Ibidem: 72.

nie z powszechnie akceptowalnym „smakiem”. Smak staje się wyłącznie kwestią oceny tego, co jest piękne, a co nie. Jego podłożem nie jest już – obiektywnie – społeczny *sensus communis*, lecz – subiektywnie – szczególny stan władz poznawczych podmiotu w trakcie jego obcowania z przedmiotem pięknym. Idzie z tym w parze przypisanie owemu przedmiotowi jedynie zdolności wprowadzania podmiotu w ten stan, jego odpowiedniego „pobudzenia”. Przedmiot piękny ma wówczas dla nas sens tylko o tyle, o ile wprowadza nas w stan szczególnej „szczęśliwości spowodowany wolną grą zmysłów i rozsądku”.

Ujęcie to zakłada, że każdy przedmiot doświadczany jako „piękny” różni się swym sposobem odniesienia do człowieka od wszelkich innych nie-pięknych przedmiotów i zjawisk. W trakcie obcowania z tym przedmiotem nie liczy się jego „pojęcie” (nie pytamy się o to, czemu służy), ale ważny jest jedynie sposób, w jaki oddziałuje na nasze władze poznawcze. Jego doświadczenie przez człowieka jako „pięknego” nastawione jest wyłącznie na pobudzenie gry władz poznawczych.

Tak oto Kantowska *Krytyka władzy sądenia* zamyka sobą wielką tradycję europejskiej myśli humanistycznej, otwierając nową epokę refleksji o sztuce. Dzieło to:

[...] ograniczyło pojęcie smaku do pola, na którym jako swoista zasada sądenia mogło ono rościć sobie prawo do obowiązywania w postaci czegoś samodzielnego i niezależnego – ale tym samym zawężyło pojęcie poznania do teoretycznego i praktycznego zastosowania rozumu. Transcendentalny cel, jaki Kantowi przyświecał, znalazł wypełnienie w ograniczonym fenomene sądu na temat piękna (i wzniosłości), i pozbawił centralnego miejsca w filozofii ogólniejsze doświadczeniowe pojęcie smaku i funkcjonowanie estetycznej władzy sądenia na terenie prawa i moralności⁶.

Ceną zatem, jaką Kant zapłacił za nadanie smakowi autonomii w obrębie doświadczenia rzeczy pięknych było ograniczenie zakresu ważności smaku do dziedziny sądów estetycznych. Smak przestał stanowić ogólną normę i obowiązujący punkt odniesienia w sferze zachowań społecznych, gdzie wiązał się ściśle z tym, co etyczne. To zawężenie i degradacja pojęcia smaku, wynikająca z pozbawienia go mocy oddziaływania „na terenie prawa i moralności” nie doprowadziły jednak do całkowitego oddzielenia doświadczenia estetycznego od sfery etycznej. Kwestia ich odniesienia do siebie pojawia się bowiem w dalszych rozważaniach Kanta, w których wskazuje on na różnicę w sposobie doświadczania pięknych

⁶ Ibidem: 69.

przedmiotów przyrody i dzieł sztuki wytworzonych przez człowieka. Powraca w nich niejako „tylnymi drzwiami” pytanie o etyczny wymiar doświadczenia piękna w każdym z tych typów przedmiotów. W rezultacie problematyka związku doświadczenia piękna z tym, co etyczne, zostaje podjęta przez Kanta w nowy sposób, niemający nic wspólnego z degradacją tego ostatniego. Tym samym problematyczne staje się wyjściowe twierdzenie Gadamera, jakoby w estetyce Kanta dokonało się oderwanie doświadczenia piękna od sfery tego, co etyczne.

3. „Wolne” piękno przyrody i „zależne” piękno dzieła sztuki

Podstawowe twierdzenie estetyki Kanta, iż doświadczenie piękna zasadza się na pobudzeniu „bezinteresownej”, swobodnej gry wyobraźni i intelektu, która nie daje się ująć w pojęcia, sprawia, że prymat ontologiczny zyskują w jego oczach wszelkie postaci „piękna wolnego” – a więc różne przejawy piękna przyrody, zaś w dziedzinie sztuki, różnego rodzaju ozdobniki i ornament. Wszystkie te piękne przedmioty cechuje to, że są one piękne same z siebie i dla siebie. Piękno przysługuje im w sposób samoistny, a nie jest czymś dodanym do nich z zewnątrz w wyniku świadomej działalności ludzkiej. Z racji swej naturalnej „bezinteresowności” ma ono tak ogromną siłę oddziaływania na odbiorcę.

Natomiast wszelkie dzieła sztuki, których piękno jest produktem człowieka, są, jeśli chodzi o ich estetyczną wartość, ograniczone w porównaniu z doświadczeniem piękna zjawisk przyrodniczych. Piękno dzieł sztuki jest wszak efektem celowych poczynań ludzkich, które wyznaczają ściśle ramy dla wolnej gry wyobraźni i intelektu. Dlatego w przypadku dzieł sztuki mamy do czynienia z „pięknem zależnym”, za którym stoi ludzka interesowność. Słowem fakt, że człowiek sam stanowi o pięknie dzieł sztuki, ogranicza moc jego oddziaływania i czyni je zależnym od jego intencji. Podobnie też ograniczony i zależny jest sąd smaku wydawany na podstawie doświadczenia piękna dzieła sztuki. Zupełnie inaczej ma się rzecz z pięknymi przedmiotami przyrody. Są one piękne nie dlatego, że ktoś chciał je uczynić pięknymi, lecz dlatego, że piękno zjawia się w nich niejako samo z siebie. Stanowi ono spontaniczny, naturalny przejaw ich bytu.

Z produktów ludzkiej działalności jedynie arabski i różnego typu ornamenty mogą równać się z pięknem zjawisk przyrody. Za tymi pierwszymi stoi bowiem wolna kreatywność ludzkiej wyobraźni, która nie została ograniczona przez myśl o „celu”, przez jakieś „pojęcie” dzieła. Odpowiada temu ich wizualna postać, na którą składa się nieograniczona przez żadne normy, całkowicie wolna gra kształtów, linii i form. Ornament jest piękny, bowiem po prostu nic nie znaczy, nie stoi za nim żadne celowe działanie ludzkie. Człowiek, który kieruje nań wzrok ma do czynienia z pięknem „bezinteresownym”, które swoją swobodną

postać uwalnia go od myślenia o rzeczach tego świata w kategoriach teleologicznych.

Odczytana pod tym kątem estetyka Kanta przyznaje wyraźny ontologiczny prymat doświadczeniu „wolnego” piękna zjawisk przyrody, jak też piękna arabesk i ornamentów, nad „zależnym” pięknem dzieł sztuki. Tylko bowiem w przypadku tych dwóch pierwszych dokonuje się całkowite uwolnienie wyobraźni podmiotu spod dominacji intelektu, który ujmuje rzeczywistość na sposób teleologiczny. Im bardziej zaś to uwolnienie dokonuje się w sposób nieograniczony przez żadne zasady czy normy, tym bardziej doświadczenie piękna jest intensywne i pełne. Trudno jest zatem, przyznaje Gadamer, wychodząc od pojęć smaku i „wolnego piękna” w estetyce Kanta, dać jakieś mocne „pozytywne” uzasadnienie dla sztuki.

Ale zarazem, twierdzi dalej, w *Krytyce władzy sądzienia* obecne są wątki, które takie uzasadnienie umożliwiają. Wychodząc od nich można pokusić się o całkiem inne ujęcie doświadczenia piękna dzieła sztuki, które bynajmniej nie traktuje go jako ontologicznie wtórnego w porównaniu z doświadczeniem piękna zjawisk przyrody, ornamentów i arabesk. Należy przy tym podkreślić, że w tych wątkach istotną rolę pełni wskazanie na odniesienie doświadczenia piękna dzieła sztuki do tego, co etyczne.

Ta uwaga Gadamera jest szczególnie interesująca, gdyż otwiera możliwość nowego spojrzenia na jedno z kluczowych zagadnień *Krytyki władzy sądzienia* Kanta, czyli określenie relacji doświadczenia piękna zjawisk przyrody do doświadczenia piękna dzieł sztuki. To nowe spojrzenie implikuje lekturę dzieła Kanta „pod włos”, poprzez wskazanie na takie jego aspekty, które nie dają się włączyć w główną linię przeprowadzonego w nim wywodu. Tym samym zaś czynią problematycznym zarzut o jednostronnym uprzywilejowaniu przez niego piękna zjawisk przyrody i ornamentów wobec piękna dzieł sztuki.

To spojrzenie sytuuje się również w opozycji wobec dotychczasowej bogatej interpretacyjnej tradycji estetyki Kanta, w której bardzo dosłownie odczytano jego wywody na temat piękna zjawisk przyrodniczych i ornamentów, nie dostrzegając, że w świetle innych jego twierdzeń na temat piękna dzieł sztuki, ontologiczny prymat tych pierwszych staje się wysoce problematyczny. Fakt zaś, że w tych twierdzeniach Kant wskazuje na istotną rolę etycznego wymiaru doświadczenia piękna dzieł sztuki wychodzi naprzeciw głównemu zagadnieniu, jakie podjąłem w tym artykule: zbadaniu, na ile wskazanie przez Gadamera na zerwanie przez Kanta w *Krytyce władzy sądzienia* z dotychczasową tradycją europejskiego humanizmu, w której doświadczenie piękna wiązano ściśle z kwestiami moralności

i prawa, jest równoznaczne z radykalnym oddzieleniem przez niego estetyki od etyki?

4. Pojęcia smaku i geniuszu u Kanta. Prymat wyobraźni nad intelektem

Jednym z pojęć pojawiających się w *Krytyce władzy sądzenia*, które czyni wątpliwym prymat piękna zjawisk przyrodniczych wobec piękna dzieł sztuki, jest według Gadamera pojęcie geniuszu. W jego świetle „czysty sąd smaku” w ujęciu Kantowskim, a więc pozbawiony odniesienia do tego, co etyczne, ulega swoistej degradacji:

Akceptacja sztuki wydaje się z perspektywy oparcia estetyki na »czystym sądzie smaku« niemożliwa – chyba że kryterium smaku sprowadzić do roli samego tylko warunku wstępnego. Wprowadzenie pojęcia geniuszu w dalszych partiach *Krytyki władzy sądzenia* można rozumieć w tym właśnie sensie⁷.

Pytaniem jest jednak, czy „kryterium smaku” daje się w dziele Kanta rzeczywiście sprowadzić do roli „warunku wstępnego” doświadczenia piękna? Wszak podstawą sądu smaku jest doświadczenie „wolnego piękna” przyrody, w którym manifestuje się niejako sama, niczym nieograniczona, istota piękna. Jeśli więc nawet smak – zgodnie z sugestią interpretacyjną Gadamera – potraktujemy jako „warunek wstępny” doświadczenia piękna, to wszak tak czy inaczej rozstrzyga się w nim, czym jest „prawdziwe” piękno. Jak w takim razie w świetle tego ujęcia można wykazać „wyższość” piękna dzieła sztuki nad pięknem przyrody? Jest to niemożliwe już z założenia. Piękno dzieł sztuki jawi się w tej perspektywie jako „wybrakowane”, gdyż brakuje mu tego, co stanowi o pięknie w ogóle. Jest ono efektem całkowicie wolnej, nieograniczonej przez żadne celowościowe intencje gry wyobraźni i intelektu, która została pobudzona przez samoistne, „bezinteresowne” bycie pięknego przedmiotu. W przypadku takiego przedmiotu piękno nie jest niczym nadanym mu z zewnątrz – jak ma to miejsce w przypadku dzieła sztuki – ale przysługuje mu w sposób naturalny, wypływa z niego samego.

Między Kantowską koncepcją smaku i doświadczenia piękna, dla którego pierwowzorem jest piękno przedmiotów przyrody, a rozwijaną później w *Krytyce władzy sądzenia* koncepcją piękna dzieł sztuki, która znajduje swoje pozytywne uzasadnienie w pojęciu geniuszu, daje się dostrzec wyraźne pęknięcie. Gadamer

⁷ Ibidem: 73–74.

stara się to pęknięcie na swój sposób „zakleić” twierdząc, że aby w pełni oddać sprawiedliwość Kantowskiej koncepcji smaku i piękna należy uwzględnić to, że w istocie „wolne” piękno przedmiotów przyrodniczych ma na uwadze pewien „cel”, chociaż sama przyroda nic o nim nie wie: nastawienie na ludzkie władze poznawcze jako takie:

Właśnie dlatego, że w przyrodzie nie spotykamy *celów w sobie*, a mimo to spotykamy piękno, tj. celowość dla celu naszego upodobania, przyroda daje nam pewną »wskazówkę«, iż rzeczywiście jesteście ostatnim celem stworzenia⁸.

Ujęcie to pozwala Kantowi ustanowić nowego typu relację między doświadczeniem estetycznym i etycznym prawem, które określa byt ludzki. Zgodnie z nim piękno przyrody, które wydawało się całkowicie samoistne, bezcelowe i bezinteresowne, w istocie jest jednak nastawione bezwiednie na pewien cel: jest nim człowiek w jego moralnej egzystencji. W doświadczeniu przyrodniczego piękna ujawnia się zatem ścisły związek między przyrodniczym bytem i człowiekiem. Tym samym zaś zawiązuje się nowego typu przejście od tego, co estetyczne do tego, co etyczne, w którym to pierwsze w ostatecznej instancji jawi się jako środek do celu. Człowiek doświadcza piękna zjawisk przyrody po to, aby uświadomić sobie swoje etyczne powołanie. Wolna gra wyobraźni i intelektu nie wyczerpuje się tak naprawdę i nie kończy na sobie samej, ale jej przeznaczeniem jest pobudzenie „zmysłu” etycznego w człowieku.

Dopiero na gruncie wskazania na tego typu powiązanie między tym, co estetyczne i tym, co etyczne możliwe się staje odwrócenie przez Kanta dotychczasowej perspektywy ujęcia i „pozytywne” uzasadnienie piękna dzieła sztuki. Owo piękno wytworzone przez człowieka różni się od piękna przyrody tym, że pozostaje całkowicie w obrębie tego, co etyczne. Człowiek jako byt etyczny tworzy dzieła sztuki po to, aby poprzez doświadczenie ich piękna skonfrontować siebie z własną etyczną istotą. To, co piękno przyrody osiąga w sposób całkowicie „bezzinteresowny”; uprzytomnienie człowiekowi, że jako byt etyczny jest ostatecznym celem stworzenia, sztuka tworzona przez człowieka radykalizuje i podwaja. Zwracając się ku sobie jako bytowi etycznemu pod wpływem doświadczenia piękna zjawisk przyrody człowiek w sztuce napotyka siebie bezpośrednio w tym, co stanowi o jego istocie. Wyjawia się poprzez dzieło sztuki samemu sobie jako byt etyczny. I na tym polega ontologiczny prymat doświadczenia piękna dzieł sztuki nad doświadczeniem piękna zjawisk przyrody.

⁸ Ibidem: 78.

W tym ujęciu na szczególną uwagę zasługują dwa momenty. Po pierwsze w Kantowskiej definicji doświadczenia piękna jako wolnej gry wyobraźni i intelektu kluczowe znaczenie ma wyobraźnia. To ona pobudza władze intelektu i uwalnia od teleologicznego nastawienia na „pojęcie”, ożywiając na swój sposób ich treść. W obcowaniu z pięknymi przedmiotami przyrodniczymi to pobudzenie wyobraźni dokonuje się niejako samo z siebie – wypływa z poczucia ich „bezinteresowności”, czyli celowości bez celu. Pobudzona w ten sposób wyobraźnia podmiotu nie jest nakierowana tutaj na to, aby znaleźć swoje harmonijne dopełnienie w pojęciu, a tym samym mu się niejako podporządkować, zaniknąć w nim bez reszty, jak ma to na przykład miejsce w przypadku naszego odniesienia do rzeczy codziennego użytku, które pojmujemy jako rzeczy do czegoś, czy w przypadku instrumentalnego podejścia do przedmiotów przyrody, które napotykamy z myślą o ich eksploatacji. Dopiero gdy doświadczamy tych przedmiotów ze względu na nie same, tak jak są one nam pierwotnie dane jako określone przez „celowość bez celu”, mogą one pobudzić „bezinteresownością” swoich barw, rysów i kształtów naszą wyobraźnię. Wyzwolona zostaje ona wówczas od swego teleologicznego odniesienia do pojęć intelektu i w pewnym sensie zaczyna nad nimi dominować. Dopiero wówczas może zacząć się całkowicie swobodna gra między tymi dwiema władzami poznawczymi. Właśnie na tym doświadczeniu przerostu czy dominacji wyobraźni nad intelektem zasadza się według Kanta nasze doświadczenie przyrodniczego piękna. *Jest ono w istocie doświadczeniem kreatywnych mocy wyobraźni, jej wykraczania poza pojęcia i otwierania nas na drzemiące w nas możliwości innego pojmowania świata.*

Dzieło sztuki natomiast jako stworzone przez artystę z myślą o innym – odbiorcy, wyobraźnię tego ostatniego pobudza w całkiem inny sposób. Jego celowość jest wszakże, inaczej niż bezcelowa celowość, nakierowana na jakiś cel immanentnie w tym dziele zawarty. Artysta tworząc dzieło ukształtował je wszak celowo w taki sposób, aby swoim pięknem oddziaływało ono na innego – odbiorcę. Tym samym zaś w jego tle tkwi odniesienie do horyzontu moralności i prawa, który ukształtował samorozumienie tego odbiorcy. W tym sensie możemy tutaj mówić o „pojęciu”, które tkwi u podstaw doświadczenia piękna dzieła sztuki. Ogranicza ono wolną grę wyobraźni, z jaką mamy do czynienia w przypadku piękna przedmiotu przyrodniczego. Dzieła sztuki, inaczej niż piękne przedmioty przyrody, jako wytwory człowieka ze swej istoty nakierowane ku innym – odbiorcom, są bowiem z założenia „interesowne”. Nastawione na pobudzenie w odbiorcy wolnej gry wyobraźni i intelektu odnoszą się zarazem – pośrednio – do jego etycznego samorozumienia. Inaczej niż zjawiska przyrody, w których pięknie dopiero człowiek rozpoznaje rodzaj moralnego przesłania, to przesłanie

zawierają już immanentnie w sobie. Należą one do świata ludzkiej kultury. Stworzone przez człowieka z myślą o człowieku są ze swej istoty odniesione do określających kulturę celów i pojęć.

Wiąże się z tym ściśle zupełnie inne niż ma to miejsce w przypadku piękna przedmiotów przyrodniczych odniesienie piękna dzieła sztuki do człowieka jako „pięknego” bytu etycznego. W przypadku tych pierwszych odniesienie to zjawia się niejako *ex post*. Człowiek według Kanta urzeczony zrazu „bezinteresownym” charakterem piękna konkluduje, że przecież skrywa się za nim apel do niego samego jako bytu etycznego. W końcu prawo moralne, które go określa, ma tę samą autoteliczną strukturę, która określa owo doświadczenie piękna. To wszak prawo, zgodnie z którym winien on działać ze względu na nie samo. Jest ono zatem w swej istocie tak samo „bezinteresowne” jak owo doświadczenie piękna. Tyle że z ową „bezinteresownością” wiąże się na poziomie jego bytu etycznego wynikający z wolności rozumu apodyktyczny nakaz działania zgodnie z owym prawem.

W rezultacie jest to całkiem innego rodzaju „bezinteresowność” i wolność niż ma to miejsce w przypadku wolnej gry wyobraźni i intelektu. Mimo to zachodzi między nimi głębokie strukturalne pokrewieństwo i analogia – tylko dzięki niej doświadczenie piękna przyrody może „pobudzić” (*affizieren*) człowieka jako byt etyczny. Więcej nawet. Tylko dlatego, że jest on „bezinteresownym” bytem etycznym, może zostać przez owo piękno „pobudzony”. Najgłębszy sens tego doświadczenia piękna przyrody przez człowieka zasadza się na tym, że porusza ono całą jego moralną egzystencję.

W tej perspektywie jednak prymat ontologiczny doświadczenia piękna przedmiotów przyrody okazuje się wysoce problematyczny. Doświadczenie to znajduje wszak swoje zwieńczenie w odniesieniu do etycznego bytu człowieka, który ma ono „pobudzać”, a wraz z tym uprzytamniać człowiekowi jego etyczne przeznaczenie. Ostatecznie więc uwolnienie przez piękne przedmioty przyrodnicze swobodnej gry wyobraźni i intelektu niesie ze sobą pobudzenie całej egzystencji etycznej człowieka. Taki jest, dający znać o sobie pośrednio, „cel” doświadczenia wolnego piękna zjawisk przyrody. Osobliwość tego „celu” polega na tym, że jako „bez celu” nie daje się on ująć w pojęcia, gdyż pojawia się jako niezamierzony efekt tego doświadczenia. To jakby jego dodatkowy, aposterioryczny efekt, który prowadząc do wyrwania człowieka z potocznego, „interesownego” myślenia o świecie za pomocą pojęć, konfrontuje go nagle, poprzez zafascynowanie tym, co w przyrodzie „bezinteresownie” piękne, z jego równie „bezinteresownym” bytem etycznym.

Ano tak, mówi do siebie Kantowski podmiot, ten piękny dziko rosnący kwiat, drzewo, krzak, zafascynował mnie tak niezwykłością swoich barw i kształ-

tów, iż na moment zapomniałem o sobie. Ale przecież nie może tak być, żeby doświadczenie piękna rzeczy, które nic o mnie nie wiedzą i niczego ode mnie nie chcą, sprowadzało się tylko do mego chwilowego zauroczenia ich „bezinteresownym” sposobem odniesienia do mnie. W końcu w tym zauroczeniu zostałem również nieoczekiwanie „poruszony” w całej mojej egzystencji. To doświadczenie piękna zatem również jakoś mnie obchodzi jako odnoszący się do samego siebie byt etyczny. Doświadczając wolnego, „bezinteresownego” piękna przyrody, w równie „wolny” i „bezinteresowny” sposób odnajduję uzasadnienie dla tego, co etyczne w sobie samym.

Między wolną grą wyobraźni w doświadczeniu pięknego przedmiotu przyrodniczego a wolnością jaką człowiek odnajduje w swoim rozumie i z której wywodzi apodyktyczne etyczne prawo istnieje zatem głębokie ontologiczne pokrewieństwo. Ta pierwsza wolność odsyła do drugiej i ją na swój sposób „porusza” (*affiziert*), znajdując w niej swoje spełnienie. Przedstawiająca się w ten sposób relacja między tym, co estetyczne i tym, co etyczne nie jest relacją podrzędności, ale relacją współistnienia i strukturalnego pokrewieństwa. Piękno przedmiotów przyrody (ornamentów, arabesek) tylko jako samoistne może oddziaływać w ten sposób na równie samoistny byt etyczny człowieka i go pobudzić. Błędem i ograniczeniem późniejszej nawiązującej do Kanta tradycji myśli estetycznej było natomiast – jak sugeruje Gadamer – że zapoznała ścisły związek obu tych momentów i sprowadziła doświadczenie piękna do jego czysto estetycznego wymiaru. W ten sposób została w niej zatracona rozległa perspektywa estetyki Kantowskiej, w której doświadczenie piękna jest ze swej istoty odniesione do etycznego wymiaru ludzkiej egzystencji.

5. „Spoglądanie” artysty na pojęcia i ich „rozszerzanie”. Kluczowy status „idei estetycznych”

Piękno dzieła sztuki łączy z pięknem przedmiotów przyrodniczych to, że również u jego podstawy tkwi swobodna gra wyobraźni, która porusza byt etyczny człowieka. Tyle że z racji tego, że artysta tworząc dzieło celowo – a więc „interesownie” – obmyślił tę grę w ten sposób, aby każdy, kto z dziełem obcuje, był nim poruszony, owa gra nie jest tu całkowicie wolna. Nakierowana została ona już z góry przez artystę na człowieka; musiał mieć on zatem w trakcie tworzenia dzieła na uwadze jakieś jego „pojęcie”, do którego ową grę dopasował.

Ale, rzecz ciekawa, o odniesieniu dzieł sztuki do dziedziny „pojęć” możemy w estetyce Kanta mówić w jeszcze innym, znacznie głębszym znaczeniu. Nawiązuje do tego Gadamer, kiedy powołuje się na słowa Kanta, który w *Krytyce*

władzy sądenia stwierdza, że artysta tworząc dzieło „spogląda na pojęcie”⁹. Jak to należy rozumieć? Chodzi tu wyraźnie o inne rozumienie „pojęcia” niż to, o jakim była mowa powyżej. W tym wypadku jest to „pojęcie” związane z tym, co artysta chciałby uzyskać (powiedzieć?) poprzez przedstawienia swego dzieła, a nie „pojęcie” człowieka, adresata dzieła. To ostatnie znajduje się tutaj na dalszym planie, liczy się jako efekt oddziaływania pierwszego. Na co zatem „spogląda” artysta tworząc dzieło?

Zwróćmy uwagę, że Kant/Gadamer mówi tu o samym „spoglądaniu” artysty na pojęcie, a nie o posługiwaniu się nim, jego nazywaniu. Oznacza to, że jeśli artysta ma do przekazania w swoim dziele jakieś moralne przesłanie, musi to uczynić w ten sposób, aby jego „etyczny” zamiar nie był wprost rozpoznawalny przez tego, kto z owym dziełem obcuje. Nie może więc wypowiadać w nim wprost moralnych sentencji, wtedy bowiem obcujący z dziełem nie doświadczyłby go jako „pięknego”. Nie poruszyłoby go ono w jego moralnej egzystencji. Zamiast tego artysta musi w trakcie tworzenia dzieła jedynie „spoglądać” na pojęcie. Winien je mieć na uwadze, ale nie transponować wprost w obręb dzieła. Ma on spoglądać na pojęcie jakby z ukosa, pamiętając o tym, że oddać je może w dziele sztuki jedynie pośrednio, poprzez wytworzony w nim przez siebie efekt „piękna”. Od tego zależy najwyższa stawka w grze, jaką jest akt artystycznej kreacji.

Jeśli zatem w dziełach sztuki mamy do czynienia z odniesieniem do odsyłającej do tego, co etyczne sfery „pojęć” (poziom rozum), jest to odniesienie całkiem innego rodzaju niż ma to miejsce w przypadku pozostałych form ludzkich wypowiedzi i wytworów. O specyfice tego odniesienia stanowi to, że dokonuje się ono poprzez „piękno” owych dzieł, a więc poprzez ich wymiar estetyczny. Dlatego odniesienie do sfery pojęć (wymiar etyczny) jest w nich bezpośrednio nieuchwytnie. Konstytuuje się ono dopiero poprzez ich piękno, doświadczenie estetyczne. Wymiar etyczny jest tym, do czego odsyła piękno dzieła sztuki, jako to, co je na swój sposób przerasta. Etyka doświadczana z perspektywy dzieła sztuki jest w pewnym sensie metaforą piękna.

Bierze się to stąd, że „piękno” dzieła sztuki ma inny status ontologiczny niż piękno zjawisk przyrody, ponieważ w inny sposób niż w doświadczeniu piękna zjawisk przyrody przebiega w nim odniesienie do etycznego wymiaru ludzkiego bytu. Odniesienie to nie pojawia się dziele sztuki ex post, jako w stosunku do niego zewnętrzne, ale zawarte jest w nim w immanentny sposób. Artysta „spoglądając” w akcie twórczym na „pojęcie” od samego początku ma na uwadze etyczny wymiar ludzkiego bytu.

⁹ Ibidem: 74.

Pozwala to jeszcze inaczej spojrzeć na Kantowską opozycję piękna wolnego i zależnego. Piękno zjawisk przyrody jest „wolne”, gdyż odniesienie do etycznego wymiaru ludzkiego bytu w żaden sposób go nie ogranicza. Natomiast artysta kreując dzieło sztuki odnosi już z góry swój akt kreacji do tego wymiaru, co ogranicza swobodę jego wyobraźni. Sytuuje on „źródło” tego dzieła w świecie etycznych ludzkich wyobrażeń należących do porządku kulturowych idei.

Tylko dzięki temu zawartemu immanentnie w dziele sztuki odniesieniu do tego, co etyczne, człowiek może napotkać w nim siebie jako byt etyczny. To doświadczenie piękna ma postać koła; dzieło sztuki poświadcza swoim pięknem piękno tego, co etyczne w człowieku, to zaś jest ufundowane w „pięknem” pojęć etycznych, które określają byt ludzki. Kluczowa, wyróżniona pozycja dzieł sztuki w świecie ludzkiej kultury polega na tym, że wydobywają one na jaw ontologiczne pokrewieństwo między doświadczeniami piękna i tym, co w człowieku etyczne. Z tej racji w estetyce Kanta doświadczenie piękna dzieła sztuki dzieli od doświadczenia piękna przyrody ontologiczna przepaść.

Ta przepaść pogłębia się jeszcze bardziej, jeśli sięgniemy po pojawiające się w wywodzie Kanta pojęcia idei estetycznych oraz geniuszu. Według niego artysta „spoglądając” w akcie kreacji na pojęcie odnosi się równocześnie do „idei estetycznych”. To odniesienie jest jednak dość osobliwe, albowiem:

Idea estetyczna nie może stać się poznaniem, gdyż jest pewną daną naoczną (wyobraźni), dla której nigdy nie można znaleźć adekwatnego pojęcia¹⁰.

Idee estetyczne jako „dane naoczne wyobraźni” znajdują się poza pojęciem. Dlatego z natury rzeczy nie mogą adekwatnie tego pojęcia przedstawić (nazwać), chociaż zarazem są do niego odniesione. W efekcie mimo swego niedopasowania do pojęcia jakoś je sobą przedstawiają. To przedstawienie jest tego rodzaju, że „rozszerzają” one to pojęcie. Ostatecznie „nieadekwatność” idei estetycznych wobec pojęcia nie jest ich ułomnością. Wręcz przeciwnie. Pozwala im ona dodać w swych przedstawieniach coś istotnego do pojęcia¹¹. Przed tym zadaniem „roz-

¹⁰ Kant (1964): 284.

¹¹ Przekonanie, że w dziele sztuki dokonuje się „rozszerzenie” pojęć, wymownie wypowiada Kant w następującym fragmencie: „Jeśli pod jakieś pojęcie podkłada się przedstawienie [wytworzone przez – P.D.] wyobraźnię i służące jego unaoczniającemu przedstawieniu, ale budzące samo przez się tyle myśli, ile nigdy nie można połączyć razem w jednym określonym pojęciu, przez co pojęcie samo zostaje estetycznie w sposób nieograniczony rozszerzone [emfaza – P.D.], to wyobraźnia okazuje się w tym wypadku twórczą i wprawia w ruch władzę idei rozumowych (rozum), by mianowicie przy sposobności jakiegoś przedstawienia myślała o czymś więcej, niż da się w takim przedstawieniu ująć i wyraźnym uczynić (choć, co prawda [to „więcej”] należy do pojęcia przedmiotu), ibidem: 244. Kluczowe w tej wypowiedzi jest – podkreślone słusznie przez tłumacza – że nadmiar myśli uruchomiony przez rozum należy jeszcze do „pojęcia przedmiotu”, a nie poza nie wykracza.

szerzenia” pojęcia w przedstawieniach dzieła sztuki stoi właśnie artysta, zdając się w akcie kreacji na swobodną grę władz wyobraźni i intelektu. Kant ukazuje ten proces na przykładzie poezji, której przyznaje naczelną rolę wśród wszystkich sztuk pięknych. Według niego poezja:

Rozszerza umysł [*erweitert das Gemüt*] przez to, że daje wolność wyobraźni i w obrębie danego pojęcia, wśród nieograniczonej różnorodności możliwych, zgodnych z tym pojęciem form, ukazuje nam tę, która wiąże jego unaoczniające przedstawienia z takim bogactwem myśli, jakiemu żaden wyraz językowy nie jest zupełnie adekwatny, tzn. że estetycznie wznosi się do poziomu idei¹².

„Rozszerzenie umysłu” (*Erweiterung des Gemüts*¹³) polega na obdarzeniu przez artystę pojęcia, na które „spogląda”, pewnym wyobraźniowym nadmiarem. Dzieje się tak, ponieważ stara się on je unaocznic za pomocą takiej formy, która pobudza nasze „bogactwo myśli”. Specyficzne oddziaływanie owej formy na odbiorcę zasadza się na tym, że nie nazywa ona (adekwatnie) pojęcia, lecz unaocznia je na sposób estetyczny: prezentuje je za pomocą „pięknego” przedstawienia i „rozszerzając” je wznosi „do poziomu idei”.

Rola idei estetycznych w tym ujęciu aktu twórczego polega na tym, że będąc niewspółmierne z pojęciem wprowadzają odstęp między wyobraźnią a intelektem umożliwiając artyście swobodną grę nimi. Dzięki temu może on znaleźć dla swego dzieła taką „formę”, której „unaoczniające przedstawienie” pobudza u odbiorcy „bogactwo myśli”, nie dające się sprowadzić do aktu nazywania (przez pojęcie) jakiejś rzeczy.

Czym jednak są właściwie „idee estetyczne”? O jakie konkretnie idee tu chodzi? Z pewnością są to idee, które jako wyobraźniowe dane naoczne nadają dziełu sztuki walor piękna. Można o nich mówić jedynie o tyle, o ile doświadczają się ich w sposób naoczny w przedstawieniach dzieła, tzn. o ile przejawiają się w nim tak, że pobudzając grę wyobraźni i intelektu „rozszerzają” dane pojęcie. Innymi słowy, idee estetyczne są wprawdzie kluczowym punktem odniesienia dla artysty, źródłem jego inspiracji, ale jako takie istnieją jedynie o tyle, o ile znalazły

Implikuje to, że doświadczenie piękna dzieła sztuki mieści się w obrębie pojęcia, tyle że potraktowane zostało ono tutaj w całkiem inny sposób, niż ma to miejsce w przypadku czystego i praktycznego rozumu.

¹² Ibidem: 261.

¹³ Określenie w niemieckim oryginale *Erweiterung des Gemüts* można równie dobrze przełożyć jako „poszerzenie jestestwa”, ponieważ słowo *Gemüt* oznacza coś zasadniczo więcej niż umysł, odnosi się do całego psychofizycznego wymiaru ludzkiego bytu. Ale, biorąc pod uwagę kontekst, propozycja tłumacza jest uzasadniona por. Kant (1994): 265.

swoje przedstawienie w tworzywie dzieła. Wtedy też „rozszerzając” pojęcie nie prowadzą do (lepszego) poznania rzeczy, do której ono odsyła, ale jedynie je w dziele sztuki unaocniają. Przedstawiają je w obcej mu pierwotnie otoczce wyobraźniowych skojarzeń. Stąd zyskuje ono walor „piękna”.

Jeśli zatem artysta działa w akcie kreacji w sposób celowy, mając na uwadze jakieś pojęcie rzeczy, którą ma przedstawić, to owo pojęcie nie zostaje poddane przez niego uzmysłowieniu przez schematyzm wyobraźni. Zamiast zostać przez niego po prostu nazwanym, a więc adekwatnie przedstawionym – co zakłada podległość wyobraźni intelektowi, typową dla procesu poznania – staje się jedynie punktem odniesienia dla uwolnionej w akcie kreacji swobodnej gry wyobrażeń. Dlatego przedstawione w tak luźny („nieadekwatny”) sposób pojęcie znaczy w pewnym sensie w dziele sztuki więcej niż znaczy. Zostaje ono w nim wyobraźniowo „rozszerzone”. Wzniesione do poziomu estetycznych idei gra w swoich „pięknych” przedstawieniach w dziele możliwościami różnych znaczeń.

Ostatecznie piękno dzieła sztuki to wynik syntezy piękna wolnego i zależnego. Artysta kreując dzieło „spogląda” z jednej strony na pojęcie, co go w jakimś stopniu od niego uzależnia: wyznacza ramy dla jego poczynań. Z drugiej strony jednak odnosi to pojęcie do niewspółmiernych z nim idei estetycznych, co umożliwia mu uruchomienie (względnie) wolnej gry wyobrażeń. Wprowadzając w ten sposób dysharmonię między nadmiarem przedstawień wyobraźni („bogactwo myśli”) i intelektem (pojęcie), idee estetyczne nie dopuszczają do rutynowego nazwania owego pojęcia tzn. do jego „adekwatnego” unaocznienia za pomocą schematów wyobraźni.

Inaczej zatem niż w przypadku pięknego przyrodniczego przedmiotu, który nic o tym nie wiedząc, samoistnie pobudza do gry moce wyobraźni i intelektu, dzieło sztuki jest już z góry odniesione do jakiegoś pojęcia, które ma zostać w jego przedstawieniach „rozszerzone”. Dokonuje się to poprzez unaocznienie w dziele tego pojęcia w sposób nieschematyczny, tak iż zyskuje ono walor „bycia pięknym”, prowokując sobą nadmiar „bogactwa myśli”. Tak oto przedstawienie dzieła zostaje podniesione do rangi idei estetycznej.

Ponieważ „rozszerzenie” pojęcia w przedstawieniach dzieła może się dopiero dokonać, kiedy we władzach poznawczych artysty pojawia się wspomniany przedział między wyobraźnią i intelektem, otwierający przestrzeń dla swobodnej gry między nimi, wszystko zależy tu od tego, jak artysta rozegra tę grę. O tym zaś, zdaniem Kanta, stanowi jego „geniusz”, czyli „zdolność tworzenia idei estetycznych”. Ta zdolność jest tym:

[...] co jest tylko naturą w podmiocie, ale nie może być podciągnięte pod żadne prawidła lub pojęcia, tzn. nadzmysłowy substrat wszystkich jego władz (substrat, którego nie dosięga żadne pojęcie intelektualne) [...] ¹⁴.

Geniusz zatem dzięki swej naturalnej, niedającej się ująć za pomocą „pojęć intelektualnych” zdolności tworzenia idei estetycznych, wyprowadza w oparciu o nią zrywające z dotychczasowymi regułami sztuki nowe „formy” unaoczniania pojęć, dzięki którym owe pojęcia „rozszerza”. Tym samym zaś obdarza je estetycznym nadmiarem, sprawia, że w pewnym sensie znaczą one coś więcej niż znaczą. Owe nowe formy przy tym, jako oryginalne ze swej istoty, nie mogą stać się w sztuce obowiązującymi raz na zawsze regułami. Wynalezione przez geniusza, zrodzone na podłożu „nadzmysłowego substratu” wszystkich jego władz (a więc poza sferą pojęć), są jednorazowe i niepowtarzalne, zachowując swą ważność jedynie w odniesieniu do jego dzieł. Jeśli inny twórca stara się je mechanicznie powielać we własnej twórczości, tworzyć będzie dzieła wtórne o nikłej wartości estetycznej. Powołaniem każdego artysty jest bowiem wykreowanie w równie genialny sposób nowych, oryginalnych form estetycznych. Temu zadaniu udaje się wprowadzić sprostac tylko nielicznym – przytłaczająca większość jedynie kopiuje formy wytworzone przez geniuszy – niemniej jednak w istocie to jedynie kreatywność geniusza stanowi o randze i wyróżnionej pozycji sztuki na tle innych wytworów kulturowych człowieka. Ten bowiem doświadcza w niej siebie nieustannie w całkiem nowy sposób, „pobudzony” do tego przez oryginalne formy naocznościowe kreowane przez geniuszy, wznosząc się dzięki nim do poziomu własnego rozumu, skonfrontowany ze sobą samym jako bytem etycznym.

Również i w tym wypadku zaznacza się wyraźna ontologiczna odrębność piękna dzieł sztuki w porównaniu z pięknem przedmiotów przyrody. To ostatnie ma swoje źródło w powtarzających się od zarania istnienia świata stałych formach naoczności wytwarzanych przez przyrodę, nie będąc nigdy efektem kreowania przez „geniuszy” form całkowicie nowych (oryginalnych), które ulegają nieustającej zmianie. Jeśli przy tym geniusz wywodzi swoje idee estetyczne ze sfery rozumu, „rozszerzając” dzięki nim pojęcia, implikuje to, że również dzieła sztuki odnoszą się w immanentny, istotowy sposób do tego, co etyczne.

6. Niebo nad Królewcem a prawo moralne

Zarzut Gadamera, że Kant izolując doświadczenie piękna od sfery moralności i prawa dokonał subiektywizacji estetyki, rozpatrując to doświadczenie je-

¹⁴ Kant (1964): 288.

dy nie pod kątem jego oddziaływania na władze poznawcze podmiotu, nie jest zatem do końca słuszny. On sam zresztą w dalszych partiach swoich wywodów częściowo się z niego wycofuje, wskazując na to, że etyczny wymiar doświadczenia estetycznego powraca u Kanta w nowej postaci, będąc zakorzeniony w sposobie oddziaływania pięknych przedmiotów przyrodniczych i dzieł sztuki na odbiorcę.

Kiedy bliżej przyjrzeć się sposobowi, w jaki Kant ujmuje to oddziaływanie, okazuje się, że zarówno owe przedmioty, jak i dzieła sztuki odnoszą się na swój odrębny sposób do tego, co etyczne w człowieku, a w tych ostatnich zawiera się nawet coś w rodzaju apelu. Jest to innego rodzaju odniesienie niż to, na które wskazywano w europejskiej tradycji humanistycznej. Nie stawiano tam bowiem pytania o to, na czym polega specyfika oddziaływania pięknych przedmiotów przyrody i dzieł sztuki na ludzkie władze poznawcze. Jeśli więc doświadczenie piękna przedmiotów przyrody i dzieł sztuki Kant traktuje jako odrębne, wyłączone z bezpośredniego powiązania ze sferą etycznego bytu człowieka, nie znaczy to, że tym samym pozbawia to doświadczenie etycznego wymiaru. Różnica polega na tym, że ten wymiar nie jest tutaj dany wprost, ale pojawia się dopiero w perspektywie analizy tego, na czym polega samo doświadczenie piękna obu tych typów przedmiotów tzn. w jaki sposób oddziałują one na ludzkie władze poznawcze.

Jeśli więc na przykład w dziełach sztuki pojęcie ulega „rozszerzeniu” w wyniku jego „nieadekwatnego” przedstawienia przez idee estetyczne, to etyczny wymiar tego „rozszerzenia” przejawia się właśnie poprzez „natłok myśli” (czy obrazów) stanowiący o tej nieadekwatności. Innymi słowy, to właśnie ów wyobrazeniowy i myślowy nadmiar doświadczony od strony unaocznionych w dziele idei estetycznych, który „wprawia w ruch władze rozumowe” podmiotu, odsyła go i wznosi ku temu, co etyczne. Unaocznione w ten sposób przez idee estetyczne pojęcie, jako „rozszerzone” nie może zostać jednoznacznie i klarownie nazwane, lecz zawiera w sobie coś więcej, co – paradoksalnie – przekracza to pojęcie od strony jego samego.

Można zatem powiedzieć, że relację tego, co estetyczne do tego, co etyczne Kant ujmuje w istocie jeszcze bardziej radykalnie niż miało to miejsce w poprzedzającej ukazanie się *Krytyki władzy sądzienia* europejskiej tradycji humanistycznej. Relację tę odkrywa w samym sposobie, w jaki dzieło sztuki oddziałuje swoimi „pięknymi” przedstawieniami na władze poznawcze podmiotu. W tej perspektywie dzieło sztuki będąc nastawione na „rozszerzenie” pojęcia wraz z jego „nieadekwatnym” unaocznieniem przez idee estetyczne – czyli wraz z rodzącym efekt piękna uwolnieniem władz poznawczych podmiotu – zawiera w sobie apel do

tego, co etyczne w człowieku. Jego „piękne” przedstawienia, rodząc „bogactwo myśli” i obrazów na swój sposób pobudzają to, co etyczne w człowieku, nadając mu naoczną estetyczną wykładnię.

Tak też należałoby rozumieć znane powiedzenie Kanta, w którym rozpoznane w sobie poczucie moralnego prawa kojarzy on z obrazem rozgwieżdżonego nieba nad Królewcem. W tym powiedzeniu nie chodzi o przeciwstawienie sobie tych sfer jako odrębnych, ale o wskazanie na ich ściśle powiązanie ze sobą. Wszak dopiero spojrzenie w migocący tysiącami gwiazd nieboskłon sprawia, że porwany tym widokiem podmiot uprzytamnia sobie z całą naocznością apodyktyczną moc prawa moralnego. Prawo to nie jest teraz przez niego doświadczane jedynie jako surowy, abstrakcyjny nakaz rozumu, ale znajduje swoje naoczne wsparcie w pięknie pulsującego gwiazdami nieba, które zdaje się przenikać głęboka harmonia. Ten wspaniały, pobudzający ludzką wyobraźnię widok odsyła do idei *logosu*, tej samej, którą w ruchach ciał niebieskich odkryli kapłani egipscy, a w ślad za nimi pitagorejczycy. Wykreowane przez artystycznego geniusza „zależne” piękno dzieła sztuki zjawia się też w horyzoncie tego doświadczenia rozgwieżdżonego nieboskłonu – i zarazem odsyła do niego – poświadczając swój związek z ideami rozumu poprzez „rozszerzanie” w swoich przedstawieniach pojęć intelektu.

Ostatecznie związek między „nieadekwatnymi”, pulsującymi wyobrażeniowym nadmiarem przedstawieniami dzieł sztuki a usytuowanym po stronie rozumu doświadczeniem tego, co etyczne, przybrał w Kantowskiej estetyce radykalną postać. Zrywając z kontekstowym – i w istocie zewnętrznym – ujęciem tego związku w ramach tradycji europejskiego humanizmu, autor *Krytyk* wyprowadza go z samego wnętrza dzieła sztuki, przyznając mu wyróżnioną pozycję w obrębie ludzkich wytworów kulturowych.

Bibliografia

- Chmielowski F. (1993), *Sztuka, sens, hermeneutyka. Filozofia sztuki H.-G. Gadamera*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Czakon D. (2013), *Tradycja a rozumienie sztuki w filozofii Hansa-Georga Gadamera*, „Estetyka i Krytyka” 30 (3): 11–24.
- Dybel P. (2014), *Gadamera myśl o sztuce*, ASP w Gdańsku, Gdańsk.
- Ehrenspeck Y. (1998), *Versprechungen des Ästhetischen. Die Entstehung eines modernen Bildungsprojekts*, Leske + Budrich, Opladen.
- Früchtel J. (1996), *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitierung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

- Gadamer H.-G. (1993), *Prawda i metoda: zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Inter Esse, Kraków.
- Henrich D. (1992), *Aesthetic Judgment and the Moral Image of the World: Studies in Kant*, Stanford University Press, Stanford.
- Kant I. (1964), *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. J. Gałęcki, PWN, Warszawa.
- Kant I. (1994), *Kritik der Urteilskraft*, [w:] I. Kant, *Werkausgabe*, t. 10, Suhrkamp, Frankfurt am Main.