

Adam Grzeliński

Piękno a inne kategorie estetyczne w teorii Shaftesbury’ego

Celem niniejszego eseju jest wskazanie na miejsce Shaftesbury’ego w historii estetyki. Chodzi mianowicie o uwypuklenie tych fragmentów jego myśli, w których filozof odchodzi od swoistego „monizmu estetycznego”, wedle którego istnieje tylko jedna naczelną wartość estetyczną – dla Shaftesbury’ego jest nią piękno – aby wskazać na wartości inne: wzniosłość, komizm, wartość dzieła sztuki, sprawiając tym samym, że dla współczesnego czytelnika jego teoria jest bliższa i czytelniejsza. Wstępem będzie krótkie przedstawienie najważniejszych wątków jego estetyki, część następna poświęcona będzie innym wartościom estetycznym, o których wzmianki można odnaleźć na kartach pism autora *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times*.

1. W 1698 r. Shaftesbury pisze przedmowę do *Kazań wybranych* Benjamina Whichcote’a. Jest to jego pierwsza publikacja, czas literackiej aktywności ma dopiero nadejść. Jednak już w owej przedmowie odnajdziemy kilka bardzo istotnych dla budowanej później teorii estetycznej kwestii: atak na teorię Hobbesa oraz pojęcie naturalnego pobudzenia (*natural affection*) – wrodzonej uczuciowej aprobaty dla czynów bezinteresownych. Przedmowa ta stanowi wyraźne nawiązanie do myśli Platoników z Cambridge, od których Shaftesbury wiele zapożycza – zarówno przekonanie o altruistycznym charakterze człowieka, a przede wszystkim przekonanie o celowości przyrody pojmowanej jako Boży twór oraz pojęcie religijnego zachwyty – entuzjazmu¹.

Celem, jaki przyświecał Platonikom z Cambridge, była obrona chrześcijaństwa, stąd charakter ich pism pozostaje po części religijny². O tym, jak daleko

¹ Dwoma dziełami Platoników z Cambridge, które dotyczą entuzjazmu, są H. More’a, *Enthusiasmus Triumphatus, or a brief Discourse of the Nature, Causes, Kinds and Cure of Enthusiasm*, London 1662 oraz M. Casaubon, *A Treatise concerning Enthusiasm*, Roger Daniel, London 1656.

² Widać to wyraźnie choćby w dziele *True Intellectual System of The Universe* R. Cudwortha będącym przeglądem dzieł filozofii przeprowadzonym z perspektywy chrześcijańskiej.

od tego sposobu formułowania problemów filozoficznych odszedł Shaftesbury, najlepiej świadczy pierwsze wydane samodzielnie pismo: „An Inquiry Concerning Virtue”, w którym stara się uniezależnić etykę od kwestii religijnych, ugruntowując ją na pojęciu naturalnego pobudzenia. Rozwiązanie, do którego dochodzi, a które będzie w różnych wersjach dziedziczone, choćby przez Francisca Hutchesona, a nawet w pewnym stopniu przez Davida Hume’a, zakłada istnienie trzech pobudek do działania: naturalnych, prywatnych i nienaturalnych. Pierwsze z nich dają początek działaniom nakierowanym na dobro ogółu (np. społeczności, do której należy jednostka), drugie są źródłem dążeń, których celem jest dobro samej jednostki. Tym samym, idąc szlakiem wyznaczonym przez Platoników z Cambridge, Shaftesbury sprzeciwia się koncepcji Hobbesa uznającego, że jedynym motywem wyjaśniającym ludzkie postępowanie jest miłość własna. Głębsza różnica polega jednak na charakterze dociekań: wszystkie zdarzenia należy zdaniem Shaftesbury’ego rozpatrywać z perspektywy celowościowej: celem postępowania jest bądź dobro ogółu, bądź jednostki. Materializm Hobbesa kazał autorowi *Lewiatana* odwoływać się do mechanistycznego tłumaczenia zjawisk oraz porzucenia pytania o *telos*. Odmienność perspektywy nie oznacza jednak dla Shaftesbury’ego konieczności tłumaczenia każdego postępuku z osobna jako realizującego jakiś cel. Istnieją bowiem postęпки całkowicie nieracjonalne, którym nie sposób przypisać jakiegokolwiek celu: ich źródłem jest trzeci rodzaj pobudzeń – pobudzenia nienaturalne.

Teleologiczny charakter dociekań Shaftesbury’ego prowadzi go do wniosków, które mają duże znaczenie dla budowanej przezeń koncepcji estetycznej. Nie ma racji Hobbes, argumentuje Shaftesbury, gdy twierdzi, że pomiędzy domniemanymi pobudkami prywatnymi i naturalnymi istnieje z konieczności rozdział, natomiast jednostka ze względu na własne bezpieczeństwo musi rezygnować z altruizmu wobec niebezpieczeństwa ze strony innych. Jest raczej tak, że pewnym możliwym do osiągnięcia przez jednostkę stanem jest harmonijne pogodzenie sprzecznych pozornie interesów: jednostka może realizować własne dobro w ramach jakiejś „celowości wyższego rzędu” (rodziny, grupy społecznej, państwa). Może być też tak, że powodowana emocjami zarzuci takie dążenie i będzie dążyć do zaspokojenia własnego dobra poza społecznością, ale wtedy będą nią miotać sprzeczne popędy, co może doprowadzić do czynów, które już nie wiodą do żadnego dobra.

Całość wewnętrznych pobudzeń (podział na trzy rodzaje pobudzeń jest podziałem czysto formalnym ze względu na ogólność realizowanych celów) można więc opisać jako stan bardziej bądź mniej zbliżający się do wewnętrznej harmonii.

„Posiadać prywatne, czyli nakierowane na samego siebie afekty zbyt silne lub przekraczające należy im stopień podporządkowania afektom życzliwym i naturalnym oznacza [...] nieszczęście. Posiadać nienaturalne afekty, które za podstawę

swą nie mają ani interesu własnego czyjegoś gatunku czy społeczności, ani samej tej osoby czy stworzenia, jest nieszczęściem w najwyższym stopniu”³.

„Posiadać naturalne, życzliwe i wielkoduszne afekty (*natural, kindly and generous affections*) silne i z całą mocą skierowane na dobro społeczności, oznacza posiadać główne środki i moc samouznania (*self-enjoyment*)”⁴.

O istnieniu pobudzeń naturalnych świadczy zdaniem angielskiego filozofa bezpośrednio jasne odczucie, które uświadamia jednostce co jest dobre, a co złe. Zauważmy, że Shaftesbury odwołuje się do sfery uczuciowej i popędowej człowieka, jednocześnie postulując dwojakie pojmowanie ludzkiego postępowania: z jednej strony „wewnętrzna harmonia duszy”, pogodzenie rozmaitych dążeń oznacza podporządkowanie ich jednemu celowi, jakim jest dobro pewnego ogółu oraz spełnianie w jego obrębie dobro jednostki, z drugiej jednakże strony całkowity brak owej harmonii oznacza sytuację opisaną przez Hobbesa: jednostki miotanej rozmaitymi dążeniami, których nie jednoczy żadna wizja spełnianego celu ani społeczności, którego owa jednostka jest częścią, ani – tym samym – dobra jej samej. Opis tworzony przez Shaftesbury'ego dotyczy dwu płaszczyzn: pobudzeń (źródeł nieświadomych, biologicznych, przynależnych również zwierzętom) oraz emocji. Te ostatnie stanowią bezpośrednio dane napotymane w doświadczeniu, schemat funkcjonowania pobudzeń można uznać za próbę wyjaśnienia powstawania i kształtowania się emocji.

Opis pobudzeń i uczuć obecnych w ludzkim umyśle Shaftesbury wykorzystuje do opisu warunków percepcji estetycznej. Aby zauważyć piękno, należy wyciszyć emocje po to, aby nie rozpatrywać przedmiotu wzbudzającego zachwyty jako w jakikolwiek celowego poza samym aktem postrzegania oraz zachwyty, jaki on dostarcza. Aby dokładniej opisać kształt doświadczenia estetycznego, odwołajmy się do bardzo ważnego fragmentu *The Moralists*. Rozważane jest piękno posagu:

„– To nie kruszec, ani materia jest piękna. – Nie. – Ale: sztuka. – Z pewnością. [...] – A sztuka jest tym, co upiększa. – Tym samym. – Tak, że to, co upiększa, a nie to, co upiękzone jest prawdziwym pięknem.[...] – Czyż zatem to, co nadaje znaczenie, rozumie, kieruje i zarządza, nie jest zasadą tego piękna? – Z pewnością. A cóż to może być? – Duch (*Mind*), jak sądzę, bo cóż innego?”⁵

Piękno nie jest dla Shaftesbury'ego zjawiskiem empirycznym, sumą zmysłowych wrażeń, na którą składa się np. „bycie zielonym”, „gładkim”, „błyszczącym” itp., w źródłowym znaczeniu jest natomiast źródłem, „tym, co upiększa”, duchem, zasadą wewnętrzną. Dokładna odpowiedź na pytanie, czym jest piękno, może jednak być na gruncie tej teorii bardzo różna. Po pierwsze, jeżeli nawet

³ A.A.C. Shaftesbury, *An Inquiry Concerning Virtue and Merit*, w: *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times*, Basil 1790, vol. II, s. 79.

⁴ Ibidem, ss. 79-80.

⁵ A.A.C. Shaftesbury, *The Moralists*, w: *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times*, Basil 1790, vol. II, s. 335.

przyjąć za piękno cechę realnie istniejących przedmiotów (a więc sumę ich jakości), to należy zauważyć, że opis doświadczenia piękna wymagać będzie uzupełnienia o kogoś, kto to piękno postrzega. Natomiast warunkiem dostrzeżenia piękna jest bezinteresowne, mające swą podstawę w wyciszeniu emocji, odnośzenie się do zjawisk. Z kolei warunkiem wyciszenia emocji jest wewnętrzna harmonia pobudzeń. Shaftesbury wymóg ten ujmuje w pewnym miejscu w lapidarną formułę: „nie w każdym usposobieniu zdolni jesteśmy do wydania sądu o rzeczach”⁶, nie odchodząc daleko od emotywizmu rozwijanego w *Inquiry Concerning Virtue and Merit*.

Po drugie, taki opis doświadczenia piękna okazuje się niepełny, bowiem chociaż warunkiem „odbioru” piękna jest „wewnętrzna forma” człowieka, to pozostaje pytanie o przyczynę pojawienia się w świecie takich zjawisk, które odpowiednio „dostrojony” umysł odbiera jako piękne. Tym źródłem jest również duch, w przypadku piękna ludzkiego ciała i dzieł sztuki pojmowany jako wewnętrzna forma człowieka, natomiast w przypadku piękna przyrody jest nim domniemany Stwórca, zasada rządząca całością natury.

Zarysowany powyżej schemat pobudzeń kierujących ludzkimi czynami ma zatem bezpośrednie znaczenie dla tworzonej przez Shaftesbury’ego teorii estetycznej. Motywy działań stanowią jednocześnie podstawę wydawania sądów na temat piękna i dobra. Warto podkreślić, że wskazanie na emocjonalny charakter przeżycia estetycznego nie oznacza, jakoby pozbawione ono było charakteru poznawczego. Shaftesbury stara się przekonać czytelników *The Moralists* do uznania, że podobnie jak o istocie człowieka i każdego żywego organizmu świadczy wewnętrzna celowość wewnętrznych pobudzeń, tak i cały świat przypomina żywy organizm: jest tworem zorganizowanym celowo. Shaftesbury używa w tym celu dwojakich argumentów: racjonalnego i estetycznego. Pierwszy z nich odwołuje się do zestawienia dwóch porządków przyczynowości: ślepego trafu, przypadkowości oraz celowości cechującej życie. Nie mogąc wyjaśnić powstania zjawiska życia na łonie oddziałujących „na ślepo”, czysto mechanicznie cząstek materii, zmuszony jest przyjąć, jak wcześniej chociażby Giordano Bruno czy współczesny mu Leibniz, że zasada życia jest pierwotna i powszechna.

Z jednej strony niechęć do scholarskiego wywodu, z drugiej emotywistyczny charakter tworzonej filozofii sprawia jednak, że takie racjonalne tłumaczenie jest dla Shaftesbury’ego niewystarczające. Zauważmy, że teza odwołująca się podczas tłumaczenia zjawisk do domniemanej celowości świata jest tezą metafizyczną, Shaftesbury jednak daleki jest od jakichkolwiek tego typu spekulacji, uważa je za nieuprawnione roszczenia rozumu. Zamiast tego odwołuje się do doświadczenia estetycznego. Przekonanie o celowości świata możliwe jest na tej samej zasadzie, na jakiej postrzegany jest organizm żywy, w którym można dostrzec wzajemne

⁶ A.A.C. Shaftesbury, *A Letter Concerning Enthusiasm*, w: *Standard Edition. Complete Works, selected Letters and Posthumous Writings*, Stuttgart, vol. I, 1981, s. 320.

powiązanie części, harmonię mającą jeden wspólny cel. Podobną harmonię można dostrzec również w przyrodzie, aby jednak całość natury móc przyrównać do celowego organizmu, Shaftesbury odwołuje się do zjawiska piękna. Zmysłowe piękno jest również celowym powiązaniem pewnych jakości, które sprawiają obserwatorowi przyjemność. W myśl późniejszej estetyki Kantowskiej, należałoby w tym miejscu odróżnić celowość wewnętrzną, cechującą życie, od celowości zewnętrznej odwołującej się do przyjemności, jaką odczuwa obserwator piękna⁷.

Proponowane przez Shaftesbury'ego rozwiązanie pomija to rozróżnienie, co jak zobaczymy, jest jedną z przyczyn wspomnianych na wstępie trudności z wyodrębnieniem innych niż piękno wartości estetycznych. Zatarcie różnicy pomiędzy dwoma rodzajami celowości umożliwia odwołanie się do zjawiska piękna jako przesłanki za teleologicznym charakterem wszelkich zjawisk. Pojmowanie całości natury jako jednego żywego, celowego organizmu zasadza się na uczuciowym oddźwięku, jaki u człowieka budzi piękno przyrody i dotyczy tego rodzaju celowości, który za Kantem nazwalibyśmy celowością zewnętrzną. O ile przytoczona wcześniej analogia pomiędzy stosunkiem wewnętrznej formy człowieka i jego dzieła a Stwórcą oraz przyrodą może być odczytywana jako pewna konstrukcja metafizyczna, Shaftesbury usiłuje odwołać się do bliskiego każdemu doświadczenia: zachwytu przyrodą.

„Wspaniała Naturo – pisze w *The Moralists* – najpiękniejsza i najlepsza! Wszeci miłująca i przeurocza, boska! Widoki twe są tak piękne i pełne nieskończonej gracji, uczenie się ciebie przynosi taką mądrość, kontemplacja – taką rozkosz! Każde twe pojedyncze dzieło przenosi na rozleglejszą scenę, na której rozgrywa się wspaniały spektakl”⁸.

Uczucie, jakie towarzyszy takiemu doświadczeniu, a które filozof nazywa entuzjazmem, bliskie jest poetyckiemu uniesieniu. Pojęcie entuzjazmu, zachowując dalekie konotacje religijne obecne szczególnie u angielskich platoników, przyjmuje u Shaftesbury'ego wyraźnie estetyczny charakter: cała przyroda jawi się jako upiękuszona, jako ideał. Nie jest do dowód, który przypominałby scholastyczne konstrukcje próbujące przejść od pewnych pojęć do istnienia rzeczy. Shaftesbury nie próbuje udowodniać zatem, że skoro pewna intelektualna konstrukcja (wspomniana niemożność wytłumaczenia powstania życia) wymaga przyjęcia tezy o celowościowym charakterze świata, to z pewnością celowość taka istnieje. Zamiast tego ogranicza się do wskazania takiego przeżycia, które może co najwyżej do

⁷ Estetykę Shaftesbury'ego można odczytywać jako zapowiedź estetyki Kantowskiej, świadczy o tym zarówno bezinteresowność percepcji estetycznej, jak i nacisk, jaki obaj filozofowie kładą na aprioryczny warunek doświadczenia piękna zjawisk (shaftesburiański duch, kantowska idea estetyczna). Na temat związku obu teorii zob. D. White, *The Metaphysics of Disinterestedness: Shaftesbury and Kant*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1973, vol. 32, J.A. Bernstein, *Shaftesbury, Rousseau and Kant*, Fairleigh University Press 1980, D. Townsend, *From Shaftesbury to Kant. The Development of the Concept of Aesthetic Experience*, „Journal of the History of Ideas” 1987, vol. 48; A. Grzeliński, *Angielski spór o istotę piękna*, Toruń 2001, ss. 171-200.

⁸ A.A.C. Shaftesbury, *The Moralists*, ed. cit., s. 285.

takiej wizji przekonać. Pozostaje tym samym na poziomie niedowodliwych, pojedynczych, zmysłowych prawd.

Doświadczenie estetyczne oraz jego emocjonalne uwarunkowania można zatem rozpisać na kilka etapów.

Pierwszy z nich to doświadczenie piękna zmysłowego, które warunkowane jest uczuciowym „dostrojeniem” do harmonijnych zjawisk. Wewnętrzna harmonia pobudzeń oraz wyciszenie emocji sprawiają, że możliwe jest przyjęcie bezinteresownej postawy estetycznej, w której zjawiska oceniane są jedynie ze względu na przyjemność płynącą z samego aktu percepcji. Na tym etapie można odróżnić celowość zewnętrzną (przyjemność estetyczna) od wewnętrznej (realizowanie jakiegoś wewnętrznego celu obserwatora przez fakt zaistnienia zjawiska piękna). Rozdzielenie takie pozwala także uniknąć tłumaczenia zjawiska piękna przyrody ożywionej poprzez odwołanie się do wewnętrznej celowości pięknego organizmu.

Drugi etap polega na zrozumieniu, że źródło piękna tkwi w wewnętrznej zasadzie kształtującej zjawiska:

„To, co piękne, to, co właściwe, co stosowne, nigdy nie tkwi w materii, ale w sztuce i dekoracyjnych wzorach, nigdy w samym cielem, lecz w formie bądź sile formującej. Czyż tego nie wyznaje piękna forma, nie obwieszcza piękno zamiaru zawsze, gdy cię uderza? Cóż cię uderza jeśli nie zamiar? Cóż oto podziwiasz, jeśli nie ducha bądź to, czego jest on źródłem? To duch sam formuje. Pozbawione ducha wszystko jest odrażające, a nie ukształtowana materia sama jest kaleka”⁹.

W tym przypadku trudno jest oddzielić oba rodzaje celowości. Wewnętrzna harmonia pobudzeń jest zarówno celowa dla organizmu żywego (Shaftesbury kilkakrotnie przywołuje przy tej okazji nie tylko przykład sfery uczuciowej człowieka, ale także zwierzęcych instynktów), jak i dla kogoś, kto obserwuje piękno dobrze ukształtowanego zwierzęcia bądź wdzięk człowieka.

Wreszcie ostatni etap to odwołanie się do piękna całej natury, do ostatecznego źródła wszelkich zjawisk¹⁰.

Warunkiem takiego doświadczenia jest entuzjazm: zachwyt, uniesienie, w którym obserwator wierzy, że całość świata jest celowa, znajdując potwierdzenie w pięknie przyrody.

Świat okazuje się całością, realizującym się ideałem, który dostępny jest człowiekowi jedynie w sposób zmysłowy. Piękno zaś jest medium, za pomocą którego człowiek może celowość zauważyć.

Na etapach wcześniejszych możliwe jest tradycyjne przeciwstawienie przedmiotowo-podmiotowe. Początek edukacji estetycznej, jaką pod okiem „entuzjasty” i miłośnika piękna, Teoklesa, przechodzi główny bohater *The Moralists*, oznacza zdanie sobie sprawy, że warunkiem dostrzeżenia harmonii obecnej w świecie zmy-

⁹ Ibidem, ss. 335-336.

¹⁰ Ibidem, s. 289.

słowem jest stworzenie przez obserwatora analogicznej harmonii wewnętrznej. Jednak ostateczny wynik rozumowania Shaftesbury'ego jest inny: w rzeczywistości świat jest celowo zorganizowaną całością, zaś domniemany podział na poznawany przedmiot i poznający go podmiot jest złudą, spowodowaną niedoskonałością ludzkiego aparatu poznawczego. Ponieważ początkiem procesu poznawczego są dane zmysłowe, rozbicie to jest konieczne, ale w końcu okazuje się, że wszystkie zjawiska są przejawem ideału. Człowiek okazuje się częścią całości przyrody pojmowanej z jednej strony jako ideał, z drugiej – jako wszystkie dostępne człowiekowi zjawiska. W związku z tym podział na wewnętrzną celowość żywego organizmu i zewnętrzną celowość właściwą pięknu staje się w perspektywie całości teorii estetycznej autora *Characteristics* zabiegiem nieuprawnionym, pozbawiając teorię tę ostatecznego uzasadnienia fenomenu piękna. Uzasadnienia zarówno warunków jego zaistnienia, jak i celowości: skoro bowiem wszystko w naturze jest celowe, celowe jest również postrzeganie przez człowieka piękna: sąd o pięknie całości natury jest jednocześnie sądem o jej idealnym charakterze, zaś piękno pojawia się po to, aby człowiek zdał sobie z niego sprawę. W efekcie sąd estetyczny (podmiotowy) ma w prezentowanej teorii walor poznawczy, ale zjawisko piękna niezwykle trudno odróżnić od zjawiska życia.

Cześć i podziw oddawany naturze i jej Stwórcy w akcie entuzjazmu przywodzi na myśl uczucie wzniosłości, zaś traktowanie piękna zmysłowego jako przejawu twórczego ducha sprawia, że pojęcie piękna staje się w teorii estetycznej Shaftesbury'ego bliskie pojęciu wartości dzieła sztuki, twórczość artysty ma bowiem być odpowiednikiem wydobywania pięknych form w przyrodzie. Pomimo bardzo szerokiego zakresu znaczeniowego pojęcia „piękno” w teorii estetycznej Shaftesbury'ego, chciałbym tu zwrócić uwagę na te elementy jego myśli, w których rysuje się perspektywa wyodrębnienia wartości estetycznych: wzniosłości, wartości artystycznej dzieła sztuki oraz komizmu.

2. Początki wyłaniania się kategorii *w z n i o s ł o ś c i* w brytyjskiej estetyce XVIII w. należałoby wiązać bezpośrednio z trzema postaciami: Josephem Addisonem, Johnem Baillie oraz Edmundem Burkiem. Pierwszy nich w cyklu esejów publikowanych w „Spectatorze” (*On the Pleasures of the Imagination*, 1712) analizuje trzy wartości: piękno, wzniosłość i nowość, wskazując na rolę wyobraźni w przeżyciu estetycznym. Baillie (*An Essay on the Sublime*, 1747) próbuje opisać zjawisko wzniosłości od strony wewnętrznych przeżyć duszy. Burke z kolei (*Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, 1757), wykorzystując aparaturę teoriopoznawczą wypracowaną przez Locke'a, dokonuje wnikliwego opisu psychologicznego i fizjologicznego tego przeżycia, całkowicie przeciwstawiając wzniosłość pięknu.

Impuls, jaki późniejszym rozważaniom (zwłaszcza Johna Baillie i Edmunda Burke'a) dał Shaftesbury, polegał przede wszystkim na przejściu od tradycyjnego

traktowania wzniosłości jako pewnego stylu retorycznego (w tradycji wywodzącej się od Pseudo-Longinosa¹¹) i przejściu do analizy podmiotowych warunków percepcji estetycznej na płaszczyźnie emotywności oraz do zwrócenia uwagi na przyrodę jako na źródło tego przeżycia.

„Nie będę dłużej opierał się namiętności – mówi Filokles w *The Moralists* – jaką budzą we mnie przedmioty natury, w których ani sztuka, ani ludzka próżność czy kaprys, wdzierając się w ich pierwotny stan, nie zepsuły ich prawdziwego porządku. Nawet nieociosane skały, omszałe pieczary, nieregularne, niezbadane groty i pełne uskoków wodospady, a nawet cała dzika gracia pustyni bardziej uosabiają Naturę, są bardziej poruszające i swą wspaniałością przewyższają sztywne i wzbudzające śmiech książęce ogrody”¹².

Shaftesbury nie zgodziłby się prawdopodobnie na takie rozróżnienie wzniosłości i piękna, jakie odnajdujemy u późniejszych estetyków. Ostateczną przyczyną pojawienia się piękna jest boski zamiar leżący u podstaw zjawisk natury. Ogrom i nieskończoność obserwowaną w przyrodzie należy jego zdaniem traktować jako jego przejaw:

„Jakże puste i śmieszne jest rozważanie ogromu czasu i substancji – głębi przed i po – przemykających pokoleń ludzi i innych istot, morskich fal, liści, trawy, nieprzerwanej zmiany jednych rzeczy w inne. [...] Nie tylko jest to konieczne, ale również jest najlepsze, ponieważ duch czy rozum wszechświata nie może działać przeciwko samemu sobie, a co jest najlepsze dla samego siebie, samego siebie z pewnością najlepiej zna”¹³.

Zrównanie wzniosłości piękna kieruje uwagę ku dawnej, Arystotelesowej koncepcji, zgodnie z którą piękno „polega na odpowiedniej wielkości i porządku”¹⁴. Greckie *to kalon* było kategorią nieco inną niż piękno w znaczeniu dzisiejszym: należałoby powiedzieć, że stanowi połączenie piękna (wyrażonego przez zapożyczone od pitagorejczyków określenie piękna przez stosunek liczbowy, geometryczny) i wielkości, kojarzonej w późniejszych dziejach estetyki ze wzniosłością. Rozdział obu kategorii na gruncie teorii autora *Characteristics* możliwy byłby tylko wtedy, gdy mamy do czynienia z tym, co zmysłowe (*the beautified*), a nie jego ponadzmysłową przyczyną. Wśród rozmaitych zjawisk można wskazywać na rozległość oceanu, rozgwieżdżone niebo, omszałe groty i groźne katarakty z jednej strony, z drugiej zaś na symetrię ludzkiej twarzy czy ukwieconą łąkę z liśćmi kapryfolium. Tak właśnie czyni kilkadziesiąt lat później Burke, rozdzielając wszystkie zjawiska oraz ugruntowując odrębność obu wartości na źródłach biologicznych (popęd samozachowawczy i popęd społeczny) oraz psy-

¹¹ Na temat tradycji Pseudo Longinosa w XVIII-wiecznej estetyce angielskiej zob. S. Monk, *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1960, ss. 10-28.

¹² A.A.C. Shaftesbury, *The Moralists*, ed. cit., s. 326.

¹³ A.A.C. Shaftesbury, *The Life, Unpublished Letters and The Philosophical Regimen*, New York 1900, s. 90.

¹⁴ Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław 1989, s. 27.

chologicznych (uczucie tkliwości właściwe pięknu oraz trwoga towarzysząca wzniosłości).

Okres pisarskiej aktywności Shaftesbury'ego był krótki i obejmował kilkanaście lat, zaś prezentowana przezeń teoria jawi się jako spójna całość. Jednak zagadnienia *k r e a c j i a r t y s t y c z n e j*, którym filozof poświęcił uwagę w ostatnich latach, wykreślają dość wyraźną cezurę pomiędzy pracami, które weszły w skład opublikowanych jeszcze za życia *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times* (1711), a tymi, których nie zdążył przygotować do druku, a które zostały opublikowane dopiero na początku XX w. (*Life, Unpublished Letters and The Philosophical Regimen*, 1900, *Second Characters; or the Language of Forms*, 1914). Nowa tematyka wiązała się z nowymi zainteresowaniami Shaftesbury'ego malarstwem i rytownictwem, także ze względów edytorskich.

Przywołajmy na początek fragment pochodzący z wcześniejszych pism:

„Poeta jest prawdziwie drugim stwórcą, prawdziwym Prometeuszem niżej Jowisza. Na podobieństwo Najwyższego Artysty czy uniwersalnej twórczej przyrody (*Plastic Nature*), tworzy pewną spójną i proporcjonalną całość o właściwym poddaniu i podporządkowaniu części. Zaznacza on granice namiętności, zna ich dokładny układ i miarę, za pomocą której je przedstawia, zaznacza wzniosłość (*sublime*) uczuć i działań, odróżnia to, co piękne i to, co zdeformowane, godne uwielbienia i obrzydliwe. Ten moralny artysta (*Moral Artist*) potrafi naśladować w ten sposób Stwórcę i zna wewnętrzną formę i budowę bliźnich”¹⁵.

Twórczość artysty polega na naśladowaniu natury. Shaftesbury daleki jest jednak od twierdzenia, że wartościowe dzieło sztuki to takie, które najwierniej kopiuje piękne elementy przyrody. Piękno bowiem, jak wiemy, oznacza dlań źródło twórczy, celowy zamiar organizujący całość przyrody. Odtworzenie aktu twórczego polega na stworzeniu dzieła odznaczającego się wewnętrzną celowością, spójnością wszystkich elementów mającą ukazać pewną treść, ideę utworu. Dzieło sztuki, podobnie jak czyjś wygląd czy sposób ubierania się, jest zmysłowym wyrazem wewnętrznej formy, ducha pewnej osoby. Ocena dzieła sztuki zdaniem Shaftesbury'ego obejmuje dwa aspekty: a) dzieło sztuki może być piękne podobnie jak dzieło przyrody pod warunkiem, że piękny (harmonijny, odznaczający się spójnością pobudzeń) jest duch artysty; b) to samo dzieło sztuki należy oceniać jako autonomiczną całość ze względu na sposób, w jaki przejawia się wyrażone poprzez nie przesłanie. Dopiero wedle drugiego rozumienia dzieło sztuki posiada wartość samoistną, przestaje być odpowiednikiem dzieła przyrody, a wartość, jaką można by określić mianem „pierwiastka artystycznego”, nie musi być synonimem piękna. Inaczej wyglądałaby ocena wartości dzieła sztuki w pierwszym przypadku. Dzieło udane to takie, które przedstawiałoby przedmiot w piękny sposób, jego ocena byłaby analogiczna do oceny piękna przyrody – pod uwagę należałoby brać harmonię barw, kompozycję itp. Ostatecznym celem dzieła byłoby wskazanie na

¹⁵ A.A.C. Shaftesbury, *Soliloquy; or an Advice to an Author*, w: *Standard Edition*, ed. cit., s. 110.

wewnętrzną formę artysty, w przypadku zaś, gdyby dzieło było piękne – moralne doskonalenie odbiorcy.

Gdyby natomiast przyznać dziełu sztuki autonomię i uznać, że wartością, którą reprezentuje niekoniecznie musi być piękno, ale np. charakterystyczność, dokładność oddania tematu czy problemu, wtedy dobre dzieło sztuki odznaczałoby się spójnością elementów, brakiem eklektyzmu i chaotyczności, rezygnacją z elementów przypadkowych i rozpraszających uwagę widza.

Kłopoty związane ze statusem dzieła sztuki i zadaniem, jakie przed nim jest stawiane, widoczne są chociażby w próbie nazwania tej dziedziny ludzkiej aktywności, którą zwykliśmy nazywać „sztukami pięknymi”. Za pomocą tego pojęcia, pochodzącego od Abbé Batteux, możliwe jest wyodrębnienie sztuk pięknych nie tylko od dzieł przyrody, ale również od rzemiosł. Propozycja Batteux, by do dzieł sztuki zaliczyć malarstwo, muzykę, rzeźbę, poezję, taniec, a także architekturę oraz wymowę¹⁶, bliskie dzisiejszemu potocznemu rozumieniu pojęcia, jest jednak późniejsze od dokonań Shaftesbury’ego o ponad 40 lat (*Les beaux arts réduits à un meme principe* Batteux opublikowane zostało w 1747 r.). Brytyjski filozof proponuje, aby sztuki określić mianem sztuk opartych na zamiarze, *designatory arts*, *designing arts*, wykorzystując dwojakię znaczenie słowa *design* – szkicu, projektu, ale jednocześnie zamiaru, celowego zamysłu artysty.

Do takiego rozumienia sztuki, które przyznaje jej autonomię, Shaftesbury zbliża się w pismach zebranych w tomie *Second Characters*. Uwagi tam zawarte nie tworzą odrębnej teorii, ale rozwijają wypracowaną wcześniej koncepcję estetyczną tak, aby pełniej opisać zjawisko twórczości artystycznej.

Przeciwstawienie sfery zjawiskowej i jej idealnej, będącej źródłem piękna, wykorzystane zostaje do podkreślenia podrzędności warstwy przedstawieniowej dzieła w stosunku do wyrażanej w nim treści.

„Chociaż kolory są pomocne jako środek przedstawienia zamysłu, to jednak nie istnieje nic odleglejszego od intencji artysty, jak ukazanie kolorów lub ich mieszaniny, by w ten sposób sprowadzić całkiem odmienną i płynną przyjemność zmysłów”¹⁷.

W każdym rodzaju malarstwa należy przestrzegać wewnętrznej spójności elementów przedstawieniowych; utwór powinien być jednolity pod względem tonacji, zamiaru, nastroju, aby „to, co główne i zasadnicze natychmiast się ujawniło nie pozostawiając umysłu w niepewności”¹⁸. Sprzeniewierzenie się tej zasadzie może doprowadzić do rozmaitych błędów: popadnięcia w pedanterię (gdy naśladowana jest czyjaś maniera, nie zaś zamysł, duch), zabawy sztuką, roztkliwienia i sentymentalizmu czy rozmiłowania w scenach obscenicznych i potwornościach. Wszystkie rodzaje zepsucia smaku spowodowane są skupieniem się

¹⁶ E. Cassirer, *Esej o człowieku*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1971, ss. 234-235.

¹⁷ A.A.C. Shaftesbury, *A Notion of the Historical Draught of Hercules*, w: *Second Characters or The Language of Forms*, Cambridge 1914, s. 55.

¹⁸ *Ibidem*, s. 38.

autora na warstwie zmysłowej dzieła, nie zaś tym, co idealne zarówno wtedy, gdy dzieło sztuki ma przedstawiać jedynie piękno, jak i wtedy, gdy ukazywać ma ludzkie charaktery, postawy, wartości.

Na ścisły związek pomiędzy teorią sztuki a teorią piękna wskazują jednakowe warunki percepcji estetycznej: zarówno dzieło sztuki, jak i przyroda, aby być piękną, musi być percypowana w sposób bezinteresowny. W przypadku dzieła sztuki warunek ten sprowadza się do faktu, że obserwator jest w stanie wyodrębnić dzieło spośród innych przedmiotów i zwraca uwagę jedynie na jego jakości zmysłowe. Tak zatem w obu przypadkach doświadczenie piękna i dzieła ma charakter dwuetapowy. Pierwszy etap to bezinteresowny charakter percepcji. Tak celowość dzieła, jego wyjątkowość, jak i piękno przyrody przyzywają obserwatora, zwracają jego uwagę. Ten nie pyta już o funkcje, jakie przedmioty piękne (czy artystyczne) mogą spełniać poza wywoływaniem estetycznego zadowolenia, jego uwaga skierowana jest jedynie na warstwę zmysłową. Etap drugi to pytanie o źródło zaistnienia tego, co piękne czy artystyczne. Jest nim duch tworzący przyrodę bądź ludzki duch – twórca dzieła. Artysta, ów stwórca poniżej Jowisza, musi posiadać smak, bowiem tworząc „wedle natury” nie naśladuje jedynie zmysłowych przedmiotów, ale zasadę organizującą przyrodę, aby samemu zorganizować swe dzieło. Ernst Cassirer we fragmencie, który można traktować jako komentarz do teorii Shaftesbury'ego, ujmuje to następująco:

„oko artystyczne nie jest okiem biernym, przyjmującym i rejestrującym wrażenie rzeczy. Jest to oko konstruktywne, a jedynie przez konstruktywne akty możemy odkryć piękno rzeczy w naturze. Poczucie piękna jest wrażliwością na dynamiczne życie form, a życie to można uchwycić jedynie na drodze odpowiedniego procesu dynamicznego dokonującego się w nas samych”¹⁹.

Pomimo możliwości utożsamienia w teorii Shaftesbury'ego piękna i wartości artystycznej, odnajdujemy w jego pismach definicję, która wykracza poza wcześniejsze ustalenia dotyczące piękna. Shaftesbury określa bowiem dzieło sztuki

„jako pojedyncze dzieło dostępne w jednym ujęciu i ukształtowane przez jeden, pojedynczy intelekt, znaczenie lub zamiar; tworzy ono pewną rzeczywistą całość dzięki stałej i koniecznej relacji swych części, takiej samej jak ta, która jednoczy członki naturalnego ciała”²⁰.

Definicja ta zwraca uwagę na samoistność dzieła, jego odrębność, nie przesądza natomiast czy dzieło sztuki ma charakter mimetyczny, czy ekspresyjny. Shaftesbury'emu chodzi jedynie o autonomię dzieła, nie zaś program artystyczny. I chociaż można odnaleźć konkretne wskazówki dotyczące malarstwa czy poezji (jak choćby klasyczny wymóg jedności czasu i miejsca czy wspomniane uwagi na temat koloru), to należałoby uznać, że wpisują się one w historię sztuki, zaś kreowana tworzona przezeń estetyka ma charakter bardziej uniwersalny²¹.

¹⁹ E. Cassirer, *op. cit.*, s. 251.

²⁰ A.A.C. Shaftesbury, *A Notion*, *ed. cit.*, s. 32.

²¹ Warto przy tej okazji wspomnieć przynajmniej o dwóch głosach współczesnych komentatorów filozofii Shaftesbury'ego. Jednym z nich jest R. Brett, autor znakomitej monografii filozofa. Jego zdaniem Shaftesbury to

Ostatnią z kategorii estetycznych, którym poświęca uwagę Shaftesbury, jest *komizm*. Shaftesbury'ego interesuje on przede wszystkim ze względu na jego funkcję społeczną: zapewnienie wolności słowa. Temat ten podejmuje w dwóch pismach: w *Sensus Communis; an Essay of the Freedom of Wit* oraz w *A Letter Concerning Enthusiasm*. Bezpośrednią przyczyną napisania *Letter* był przyjazd francuskiej sekty proroków, którzy schronili się w Anglii przed prześladowaniami. Utrzymywali oni, że posiadają dar przepowiadania przyszłości, kontaktują się z Duchem Świętym itp. Shaftesbury uczestniczył nawet w jednym czy dwu spotkaniach tych „entuzjastów” (terminem tym określano wtedy w Anglii religijnych fanatyków), jego list pisany do lorda Sommersa jest głosem w dyskusji nad fanatyzmem: Shaftesbury miał już gotową koncepcję entuzjazmu (wcześniejsza wersja *The Moralists* powstała trzy lata przed napisaniem *Letter Concerning Enthusiasm*). Występując wcześniej w obronie entuzjazmu, stara się tym razem opisać religijne uniesienie, aby z jednej strony odpowiedzieć na pytanie o jego naturę, z drugiej bronić swego rozumienia entuzjazmu, wreszcie: dać receptę przeciw fanatyzmowi.

Fanatyzm religijny i poetycki entuzjazm²² łączy wiele cech. Oba są potężnym, nie dającym się powstrzymać wylewem uczuć, oba łączą się z wyobrażeniem czegoś znacznie przekraczającego jednostkę (piękno bądź bóstwo). Shaftesbury woli mówić o dwu rodzajach entuzjazmu: prawdziwym i fałszywym. Różnica pomiędzy nimi zasadza się na różnych stanach wewnętrznych jednostki, która jest nim owładnięta. Brak wewnętrznej harmonii pobudzeń powoduje, że jednostka postrzega swój własny interes jako mniej lub bardziej sprzeczny z interesem jakiegoś ogółu. Gdy jednak jednostka osiąga stan wewnętrznej harmonii duszy, wszystkie pobudzenia nakierowane są na jeden cel: jest nim domniemana celowość całej natury, której częściami jest reprezentowana przez nią społeczność bądź rodzina. Nie ma miejsca na sprzeczność interesów: jednostka pojmuje samą siebie jako element jednej całości, rozumiejąc, że dobro, jakim jest sama dla siebie, można osiągnąć tylko w obrębie celowości wyższego rzędu. „Entuzjazm fałszywy”, którego przykładem może być religijny fanatyzm, nakazuje bronić dobra pewnej grupy ludzi, nie bacząc na możliwe sprzeniewierzenie się jakiemuś innemu

„neoklasycysta w sztuce, romantyk w stosunku do natury”. Uwaga ta, poniekąd trafna, odnajduje miejsce Shaftesbury'ego w historii sztuki. Rzeczywiście, widziane z tego punktu widzenia pisarstwo filozofa antycypuje wątki romantyczne poprzez odwołanie się do dzikości przyrody, wzniosłości, jednocześnie w wielu miejscach szczegółowych broniąc tradycji (uwagi na temat architektury, malarstwa czy poezji). Należy przy tym dodać jednak, że takie rozbicie myśli autora *The Moralists* nie uwzględnia całości jego teorii estetycznej, w której oba wątki dadzą się połączyć (por. R.L. Brett, *The Third Earl of Shaftesbury. A Study in Eighteenth-Century Literary Theory*, London 1961, s. 157). Z drugiej jednak strony tacy krytycy jak J. Arregui i P. Arnau wskazują na aktualność estetyki Shaftesbury'ego, która, podkreślając związek sztuki z życiem, może stanowić antidotum na współczesne wyalienowanie sztuki z ludzkiego doświadczenia (J.V. Arregui, P. Arnau, *Shaftesbury: Father or Critic of Modern Aesthetics?*, „British Journal of Aesthetics” 1994, vol. 34, no. 4).

²² Na temat entuzjazmu wypowiadali się również tacy filozofowie jak J. Locke (zob. *Rozważania o naturze ludzkiej*, ks. IV, rozdz. XIX) i D. Hume (esej *O zabobonie i egzaltacji*).

dobru. Ekstremalnym przykładem takiego entuzjazmu może być panika, która w sytuacji zagrożenia własnego życia nakazuje je ratować kosztem innych. Shaftesbury w emotywizmie odnajduje odpowiedź na powody, dla których dana jednostka jest „podatna” na taki czy inny rodzaj entuzjazmu. „Entuzjazm prawdziwy”, który cechuje radość z przeżywania piękna bądź jest uniesieniem religijnym nie prowadzącym do fanatyzmu, wypływający z uwielbienia Stwórcy przez kontemplację Jego dzieł, wynika z wewnętrznej harmonii duszy. Jednocześnie to właśnie piękno, np. piękno przyrody, jest w stanie harmonię taką przywrócić.

Komizm jest dla Shaftesbury'ego właściwym sprawdzianem, czy podziwiany przedmiot ma realną wartość. Filozof wprowadza nawet swoisty „test prawdy”, polegający na próbie wyszydzenia:

„Często dziwiłem się – pisze w *A Letter Concerning Enthusiasm* – widząc rozsądnych ludzi poważnie zaniepokojonych, gdy przy pewnych sprawach napotykali cokolwiek, co przypominało śmieszność, zupełnie jakby nie wierzyli swemu własnemu sądowi. Jaka bowiem śmieszność może podważyć rozum? Jak ktoś, myślący choćby tylko w najmniejszym stopniu słusznie, ma wystawiać się na źle zastosowaną śmieszność? Nie ma nic bardziej śmiesznego. Prostacy mogą przełknąć każdy podły żart, każdy zwykły dowcip czy błazeństwo, by jednak zając ludzi rozsądnych i wychowanych potrzebny jest lepszy i prawdziwszy dowcip. Jak dochodzi do tego, że tak tchórzliwie posługujemy się rozumem i tak bardzo boimy się sprostać testowi śmieszności? *Ach, mawiamy, sprawa jest zbyt poważna!* Być może, lecz spójrzmy wpieryw, czy jest ona rzeczywiście poważna, czy nie, ponieważ przez sposób, w jaki ją pojmujemy, może ona przypadkowo być bardzo poważna i ważka jedynie w naszej wyobraźni, sama w sobie zaś wielce śmieszna i nie na miejscu. Zbytnią powaga z samej swej istoty jest oszustwem”²³.

Zwróćmy uwagę, że Shaftesbury unika wciąż rozwiązań metafizycznych, nie odpowiada na pytanie o łączność myśli z rzeczywistością, ani nie rozwiązuje Kartezjańskiego pytania o stosunek myślenia do ciała. Zamiast tego tworzy teorię, która posługuje się opisem pobudzeń i emocji oraz rozpatruje wszystko ze względu na przyczynę celową. W rzeczywistości tym, co naprawdę zajmuje Shaftesbury'ego, są wartości: teleologiczny charakter dociekań sprawia, że Shaftesbury usiłuje scalić wszystkie wartości w jedną wartość nadrzędną, jaką jest w jego teorii piękno, zaś emotywizm powoduje, że jedyny sprawdzian dla wartości odnajdowany jest właśnie wśród emocji.

W pewnym sensie podobnie jak piękno przyrody ma na celu moralne doskonalenie człowieka poprzez wprowadzenie ładu w jego duszę, tak i komizm powoduje, że musi on zawiesić inne uczucia po to, aby spojrzeć na daną rzecz, siebie samego, wartość, za jaką się opowiedział, jako komiczną. Spełnia tym samym cel społeczny: nie dopuszcza do utrwalenia postrzegania świata w kategoriach konfliktu interesów, daje ujście emocjom²⁴. Shaftesbury zgodziłby się,

²³ A.A.C. Shaftesbury, *A Letter Concerning Enthusiasm*, ed. cit., s. 305.

²⁴ „Rodzaj ludzki posiada pewne humory, które muszą znaleźć swe ujście. Ludzki umysł i ciało są razem w naturalny sposób przedmiotem wzburzenia: tak jak we krwi są dziwne fermenty, które w wielu ciałach w wyjątkowy

że jedynie szczerzy entuzjazm nie daje się ośmieszyć, zaś śmiech może mu towarzyszyć, pisze nawet, że nie może sobie wyobrazić bóstwa inaczej niż będącego w bardzo dobrym humorze, z kolei nastrój melancholijny ma według niego być przyczyną fanatyzmu i ateizmu.

Zdanie sobie sprawy z komizmu możliwe jest również jedynie wtedy, gdy przyjmie się „postawę bezinteresowną”: bez względu na emocjonalne zaangażowanie jednostki, musi ona zauważyć, że pewien przedmiot jest śmieszny, zaś śmieszność staje się jedynym sprawdzianem jego wartości.

Wszystkie trzy analizowane wartości – wzniosłość, artyzm dzieła sztuki, a nawet komizm – splatają się w teorii Shaftesbury’ego. Wszystkie wiedzą do naczelnej wartości, którą filozof w nieco dziś już mylący sposób określa mianem piękna. Przekonany, że świat jest realizującym się ideałem, Shaftesbury nie traktuje piękna oraz prawdy i dobra jako wartości odrębnych. Piękno jest zmysłowym sposobem przejawiania się dobroci Stwórcy, zjawiskowe piękno jest sposobem dotarcia do prawdziwego oblicza rzeczywistości. Teoria ta, silnie zakorzeniona w filozofii Platona i Plotyna, unifikuje wszystkie wartości. Tym, co charakterystyczne dla Shaftesbury’ego, to konsekwentne pojmowanie świata w kategoriach estetycznych. Doświadczenie estetyczne ma charakter poznawczy (piękno), jest przejawem Boskości (wzniosłość), stanowi sprawdzian wartości (komizm). Wszystkie trzy wartości estetyczne można traktować oddzielnie pod warunkiem rezygnacji z właściwego Shaftesbury’emu idealizmu. Takie dokonania Shaftesbury’ego, jak odkrycie bezinteresowności, celowościowego charakteru elementów dzieła sztuki, zwrócenie uwagi na wzniosłe zjawiska przyrody, podkreślenie społecznej funkcji komizmu²⁵ przeszły do historii estetyki, choć późniejsi estetycy nie nawiązywali bezpośrednio do nauk Platona²⁶.

sposób wyładują się, tak i w umyśle są odrębne cząsteczki, których na drodze fermentacji trzeba się pozbyć. Jeśli medycy zabiegaliby jedynie o uśmierzenie cielesnych fermentów, uderzając jednocześnie w humory, które ukazują się w takich erupcjach entuzjazmu, zamiast ozdrowienia najprawdopodobniej spowodowałyby plagę i zmieniłyby wiosenny niepokój czy jesienną ociążałość w zaraźliwą złośliwą gorączkę” (*A Letter Concerning Enthusiasm*, ed. cit., s. 331).

²⁵ Na temat miejsca Shaftesbury’ego w historii estetyki zob. np. E. Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment*, trans. F.C. Koelln and J. Pettergrove, Princeton 1951 oraz *idem*, *The Platonic Renaissance in England*, trans. J. Pettergrove, Edinburgh 1953; J. Stolnitz, „Beauty”: *Some Stages in the History of an Idea*, „Journal of the History of Ideas” 1961, vol. XXII, no. 2; *idem*, *On the Significance of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory*, „The Philosophical Quarterly” 1963, vol. XI, no. 43; *idem*, *On the Origins of “Aesthetic Disinterestedness”*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1961, vol. XX, no. 2.

²⁶ Odejście od estetycznego monizmu widać już u F. Hutchesona, ucznia i propagatora estetyki Shaftesbury’ego. Korzystał on z pojęć wypracowanych przez Locke’a, rozróżnił też zmysł moralny od zmysłu piękna, przez co zerwał z platońską tradycją utożsamienia dobra i piękna (por. *An Inquiry into the Origins of our Ideas of Beauty and Virtue*, London 1725). Jeszcze dalej zaszedł w swych drobiazgowych badaniach inny brytyjski estetyk tego okresu A. Gerard, rozróżniając siedem rodzajów zmysłów smaku (por. *An Essay on Taste*, London 1759).