

*Werner Strube*

## Teoria wzniosłości Mendelssohna albo jak pisać historię estetyki

*Tekst odczytu wygłoszonego w czasie pobytu Autora w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego w kwietniu 1997 roku (Mendelssohns Theorie des Erhabenen – und wie man Ästhetikgeschichte schreibt). Do druku podała Elżbieta Paczkowska-Łagowska.*

W artykule pragnę zająć stanowisko przeciw genetycznie zorientowanemu ujęciu estetyki XVIII wieku, na korzyść „otwartej” strukturyzacji jej historii, określonej zasadniczo przez chronologię. Będę się starał pokazać na dwa sposoby, co przemawia za otwartą strukturyzacją: w części I w odniesieniu do *samej historii estetyki*, dokładniej biorąc: na przykładzie teorii wzniosłości Mendelssohna; w części II w oparciu o przyjętą historiografię estetyki, ze szczególnym uwzględnieniem ujęcia estetyki XVIII wieku przez Ernsta Cassirera.

### I

W roku 1758 Mendelssohn publikuje swoją teorię estetyki pod tytułem „Betrachtungen über das Schöne und Erhabene in den schönen Wissenschaften”<sup>1</sup>. Trzy cechy są charakterystyczne dla tej teorii: po pierwsze kontynuuje ona retoryczno-poetologiczną tradycję wychodzącą z założenia, iż wzniosłość jest przedstawiona w *prozie* lub *poezji*: „sztuki piękne” to według ówczesnej terminologii

---

<sup>1</sup> Moses Mendelssohn, *Gesammelte Schriften*, Jubiläumsausgabe, Bd. 1, *Schriften zur Philosophie und Ästhetik*, reprint, Stuttgart – Bad Cannstatt 1971, ss. 191-218 („Rozważania o tym co piękne i wzniosłe w sztukach pięknych”).

poezja i retoryka. Po drugie Mendelssohn nie przypisuje wzniosłości przyrodzie ani „przedmiotom naturalnym”, lecz *duchowi*, przede wszystkim *ludzkiemu duchowi*: wzniosły jest według niego niezwykle duch: na przykład heroiczna postawa bohatera dramatycznego Corneillea lub (jak przedstawia to Cicero) decyzja Regulusa, by wrócić do Kartaginy, choć wie on, iż zostanie tam zamęczony i umrze. „Ta decyzja wzbudza podziw, ponieważ nie dalibyśmy wiary w to, jaką wagę dla człowieka może posiadać obowiązek dotrzymania przyrzeczenia nawet w stosunku do wroga.”<sup>1</sup> Charakterystyczny jest, po trzecie, wpływ *racjonalistycznej filozofii* Christiana Wolffa, a szczególnie jego racjonalistyczno-filozoficznej definicji piękna: piękno jest doskonałością (jednością w wielości), wyrażoną, względnie postrzeżoną zmysłowo, tym samym doskonałością, której intelekt nie analizuje i dlatego też dokładnie nie poznaje. Ta definicja piękna stanowi punkt wyjścia teorii wzniosłości:

*Wzniosłość jest najwyższym stopniem piękna. To niezwykle doskonałość, którą poznajemy zmysłowo, a mianowicie niezwykle doskonałość (literacko przedstawionego) ludzkiego ducha. Decyzja Regulusa, by powrócić do wrogów ze względu na obowiązek, choć czekały go męki i ostatecznie śmierć, stanowi taką niezwykle doskonałość. Poznanie zmysłowe [sinnlich Erkannte] względnie naoczność [Anschauung] takiej doskonałości łączy się z podziwem i poczuciem wzniesienia się ponad poziom codzienności – bycia wyniesionym.*

Niedługo po napisaniu swego artykułu o wzniosłości Mendelssohn czyta Burke’a, który przedstawił zupełnie inną teorię wzniosłości.<sup>2</sup> Dla Burke’a wzniosłość nie jest pięknem najwyższym ani najwyższym stopniem piękna, lecz to co wzniosłe, zostaje tu ściśle przeciwstawione temu, co piękne. Według Burke’a wzniosłość jest estetyczną jakością przedmiotów naturalnych (morza lub gór), nie jest natomiast jakością umysłu (człowieka, anioła). Krótko zreferuję porównanie pięknego ze wzniosłym. Przedmioty piękne są

---

<sup>1</sup> Ibid., s. 194.

<sup>2</sup> E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przeł. P. Graff, Warszawa 1968; zwł. część 2 i 4.

małe, gładkie, zmieniają się powoli, mają jasne i czyste barwy; powodują rozluźnienie systemu nerwowego i wywołują dzięki temu łagodną sympatię [*zärtliche Zuneigung*] do danego przedmiotu. Przedmioty wzniosłe są wielkie lub nieskończenie duże, ostre, mroczne, zmieniają się gwałtownie w swych zarysach; powodują niezwykle napięcie systemu nerwowego i wywołują w ten sposób przestrah jako stan duszy, w którym wszelkie jej ruchy są zahamowane i do pewnego stopnia opanowuje ją trwoga i ból.<sup>1</sup> Ten stan wprawdzie nie jest związany z przyjemnością (*pleasure*), z pewnością jednak z zadowoleniem (*delight*) i to w tym stopniu, w jakim ból i trwoga „oswobadzają organy od niebezpiecznego i nieznośnego bezwładu”<sup>2</sup>. Wzniosłość, o której mówi tutaj Burke, była w późniejszej analizie określana jako „wzniosłość wzbudzająca przerażenie” lub „wzniosłość budząca grozę”.

Określenie wzniosłości dokonane przez Burke’a do pewnego stopnia fascynuje Mendelssohna. Uznaje on wiele jego uwag za bardzo przydatne – jako filozof nie jest jednak Burke dla niego dość systematyczny i „wystarczająco gruntowny”<sup>3</sup>, co właściwie znaczy, że pomija wyjaśnienie swych obserwacji w oparciu o zasady racjonalistycznej psychologii, takiej jaką rozwinął np. Christian Wolff, do którego uczniów zalicza się Mendelssohn. Burke nie dostrzega, według Mendelssohna, iż w skład wzniosłości wchodzi zarówno wyobrażenie *doskonałości* jak i *podziw* (jako zmysłowe czy naoczne poznanie nadzwyczajnej doskonałości) wraz z *rozkoszą* [*Lust*], która w racjonalistycznej psychologii jest wręcz zdefiniowana jako ogląd doskonałości.<sup>4</sup>

W roku 1771 ukazuje się nowe opracowanie artykułu Mendelssohna na temat wzniosłości, będące pod wyraźnym wpływem Burke’a.<sup>5</sup> Wzniosłość nie jest już teraz krańcowym stadium piękna, mianowicie zmysłowym wyrazem niezwyklej doskonałości, lecz jest

---

1 Por. *ibid.*, s. 99.

2 *Ibid.*, s. 153.

3 M. Mendelssohn, „Bemerkungen über Burkes philosophische Untersuchung”, w: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, s. 216.

4 Por. Chr. Wolff, *Deutsche Metaphysik*, par. 404.

5 Por. M. Mendelssohn, *Schriften zur Philosophie und Ästhetik*, op. cit., ss. 453-494.

w pełni przeciwstawiona pięknu. Piękno nie jest już określane jako zmysłowo poznawana doskonałość, lecz jako coś, „co ma swe określone granice, których nie może przekroczyć”<sup>1</sup>; to, co piękne, jest czymś ograniczonym, przejrzystym. To, co *wzniosłe*, natomiast jest czymś *zmysłowo niewymiernym*. To „coś nieograniczonego” – lub raczej pewien *rodzaj* niewymierności, mianowicie to, co niewymierne wielkie w doskonałości ducha (a więc nie coś niezmiernie wielkiego w swej rozciągłości – ocean w swej nieskończonej rozległości nie jest dla Mendelssohna przedmiotem wzniosłym). Jeśli chodzi o oddziaływanie niezmiernie wielkiego ducha, to polega ono na wywoływaniu *podziwu* dla ducha. Widz lub czytelnik podziwiał niezwykle doskonałość danego człowieka – na przykład Regulusa, który spełnia obowiązek kosztem własnego życia.

Jak widać, Mendelssohn jest z jednej strony pod wpływem Burke’a: odchodzi od (wcześniej stosowanego) modelu porównującego lub stopniującego, według którego wzniosłość jest czymś w najwyższym stopniu pięknym; stosuje teraz, podobnie jak Burke, model postulujący zasadnicze przeciwieństwo pomiędzy pięknem a wzniosłością (ograniczone względnie nieograniczone). Z drugiej strony jednak, Mendelssohn pozostaje wierny swym własnym starym określeniom: określa wzniosłość *nie* jako wzniosłość *natury*, lecz wzniosły jest dla niego nadal *niezwykły* duch; jeśli zaś chodzi o *oddziaływanie* wzniosłości, to trwoga i ból nie odgrywają w nim żadnej roli. Mendelssohn obstaje przy tym, że to właśnie *podziw* stanowi o zmysłowym i naocznym poznaniu wzniosłości. Jednym słowem: stosuje się do tej paradygmatycznej sytuacji estetycznej, w której ktoś (sam posiadający niezwykłego ducha) podziwiał to, co szlachetne albo heroiczne. Albo też wyrażając to negatywnie: Mendelssohn nie zmienia swej perspektywy do tego stopnia, by zaakceptować i określić przedstawioną przez Burke’a wzniosłość wzbudzającą przestrah i grozę. Teoria Mendelssohna z roku 1771 nie stanowi w tym sensie zasadniczej zmiany jego starej teorii wzniosłości; jest ona zmieniona tylko, że tak powiem, w swej zewnętrznej postaci – w teoretycznym

---

<sup>1</sup> Ibid., s. 455.

wyposażeniu, i jest z pewnością bardziej skomplikowana niż jego starsza koncepcja.

Pragnę uogólnić tezę, iż Mendelssohn *zasadniczo* nie zmienił (i nie poprawił) swej teorii pod wpływem Burke'a – i uzasadnić ją na sposób analityczno-fenomenologiczny.<sup>1</sup>

Każdy estetyk wychodzi od jakiejś określonej, paradygmatycznej sytuacji estetycznej, gdy np. czyni swoim tematem wzniosłość.<sup>2</sup> To znaczy zakłada on taką sytuację, że ktoś znajdujący się w określonym stanie estetycznym (podziwu, przyjemnego przejęcia itd.) użyje terminu „wzniosły” w odniesieniu do pewnego przedmiotu (pewnej postawy, określonego krajobrazu itd.)<sup>3</sup>. Z uwagi na to, iż sytuacje estetyczne są względem siebie równouprawnione<sup>4</sup>, nie można, względnie nie wolno odmiennie oceniać opierających się na nich teorii, chyba że ocenia się je pod względem moralnym lub metodologicznym.<sup>5</sup> Teoria zorientowana na to, co szlachetne lub heroiczne, nie jest pod względem estetycznym lepsza od teorii wychodzącej od wzniosłości wzbudzającej grozę. Znaczący to zarazem, iż nie można

<sup>1</sup> Por. J.L. Austin, *Philosophical Papers*, Oxford 1961, s. 130 oraz mój tekst „Linguistische Phänomenologie”, w: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, Basel 1989, Art. 507-510.

<sup>2</sup> Zachodzić może także kilka (dwie lub trzy) paradygmatycznych sytuacji estetycznych, do których stosuje się estetyk (por. Kant, wychodzący z jednej strony od majestatycznej wzniosłości, np. spokojnego morza, a z drugiej strony od wzniosłej potęgi morza w ruchu).

<sup>3</sup> Istnieje znaczna mnogość takich sytuacji. W odniesieniu do tak zwanego piękna: istnieją sytuacje, w których ktoś odczuwa bezinteresowne upodobanie oglądając naturalne piękne obiekty, np. kwiaty lub ozdobne wzory tapet; istnieją też sytuacje, w których ktoś zwraca się z czułą sympatią ku pięknu w sensie przyjemnego (*venustum*, nie *decorum*); są wreszcie sytuacje, w których ktoś z podziwem rozważa wzniosłą piękność, (*Kallokagathia*) itd.

<sup>4</sup> Teza o równouprawnieniu sytuacji estetycznych odpowiada zasadzie, iż nie należy spierać się w kwestiach smaku. Por. mój artykuł: „Ästhetische Wertäußerungen. Eine sprechakttheoretische Analyse”, w: F. Koppe (Hg.), *Perspektiven der Kunstphilosophie*, Frankfurt/M. 1991, s. 257.

<sup>5</sup> Oczywiście taka lub inna teoria estetyczna (np. teoria niezaangażowanej afirmacji wolnych obiektów pięknych) może dać się połączyć z jakąś *teorią moralną* – lub też nie. Oczywiście jest również, iż można oceniać teorie estetyczne z formalnego punktu widzenia *teorii naukowych*, powiedzieć więc, że pewna teoria jest gruntowniejsza, bardziej systematyczna, dopracowana, skomplikowana niż inna.

mówić o rozwoju lub postępie od jednej teorii estetycznej do drugiej. Albo też – wyrażając to pozytywnie przy pomocy metafory: należy widzieć estetykę XVIII wieku jako rozległą i wielobarwną paletę teorii estetycznych lub jako „patchwork”, w który włączone są elementy o różnych kolorach, wzorach i formach. Przy tym pojawiają się wątki biegnące niejako z jednego kawałka materiału do drugiego (np. „związki” między teoriami estetycznymi Mendelssohna i Burke’a), nie zmieniające jednak nic we właściwościach samych tych kawałków (czyli w zasadniczej postawie estetyków wobec tej czy innej paradygmatycznej sytuacji estetycznej). Na koniec mojego artykułu rozwinę jeszcze tę metaforę patchworku.

## II

W odniesieniu do tradycyjnej historiografii estetyki, a dokładniej do historycznego przedstawienia historii estetyki XVIII wieku, można stwierdzić:

Historia estetyki XVIII stulecia jest prezentowana z reguły w oparciu o określony schemat rozwojowy lub „prawo rozwoju”<sup>1</sup>, przy pomocy którego wielość teorii estetycznych zostaje sprowadzona do porządku homogenicznego. Przykład tej reguły stanowi Cassirer<sup>2</sup>: wychodząc od „fenomenologii ducha filozoficznego” stara się Cassirer o „wyjaśnienie i zgłębienie [...] które ten duch [...] uzyskuje sam z siebie”<sup>3</sup>. Proces rozwoju ducha filozoficznego w XVIII wieku przebiega dialektycznie i kulminuje w filozofii Kanta. Cassirer twierdzi wręcz, iż cała historia estetyki XVIII wieku stanowi „szereg przygotowań i faz wstępnych” w stosunku do *Krytyki władzy sądzienia Kanta*<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Zob. np. B.R. Sommer, *Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik*, Amsterdam 1966 (reprint), s. VI.

<sup>2</sup> E. Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen 1932, rozdz. 7 „Die Grundprobleme der Ästhetik” (ss. 368-482).

<sup>3</sup> *Ibid.*, s. IX.

<sup>4</sup> *Ibid.*, s. 370.

Osobiście uważam ten sposób uprawiania historiografii estetyki za chybyony:

1. Ze względu na *wybór* teorii estetycznych okazuje się, iż Cassirer jako „historyk rozwoju” nie sprostął wielości teorii estetycznych, to znaczy, że teorie, które „nie pasują do schematu”, pominął lub przedstawił marginalnie i tak zdawkowo, iż nie przyczynia się to zupełnie do lepszego ich zrozumienia. Cassirer nie wspomina na przykład F.J. Riedela, który wychodząc od „smakowania piękna”<sup>1</sup> stworzył ściśle opracowaną subiektywistyczną teorię piękna.<sup>2</sup> Nieuwzględnione pozostały estetyczne teksty Herdera, choć zawierają mnóstwo nowatorskich myśli, inspirowane zaś są sytuacjami ewidentnie paradygmatycznymi, jak na przykład sytuacją „estetycznego utożsamienia” widza z posągiem Appollina jako wyrazem „bujnego życia”.<sup>3</sup>

Ze względu na *interpretację* tekstów estetycznych istnieje niebezpieczeństwo zaniedbania *szczególnej* formy danej teorii na korzyść klarownej prezentacji wielkich lini rozwojowych, np. wyraźnego zarysowania dialektycznej triady; istnieje również niebezpieczeństwo (którego skutki są jeszcze groźniejsze), że badacz tak „nagnie” lub zdeformuje poszczególną teorię, aby pasowała do założonego przez niego schematu „rozwojowego”. Temu niebezpieczeństwu ulegał często Cassirer, wyraźnie np. w odniesieniu do teorii wzniosłości Burke’a. Cassirer, który, jak powiedziano, ujmował historię estetyki jako „szereg przygotowań i faz wstępnych” do *Krytyki władzy sądu* Kanta, wyjaśnia psychologiczną analizę wzniosłości Burke’a w następujący sposób: w obliczu wzniosłości „jednostka odczuwa „wywyższenie i oswobodzenie [...] gdyż w poczuciu nieskończoności, które teraz w sobie odkrywa, udziałem jej staje się doświadczenie

<sup>1</sup> Por. J.G. Herder na temat omawianej przez Riedela sytuacji estetycznej w: „Kritische Wälder. Viertes Wäldchen” w: *Sämtliche Werke*, Hg. B. Suphan, Bd. 4, Berlin 1878, s. 60.

<sup>2</sup> *Über das Publicum*, Jena 1768. Zob. np. s. 16.: „Dla mnie to jest pięknem, co mi się podoba”.

<sup>3</sup> J.G. Herder, *Plastik*, w: *Sämtliche Werke*, Hg. B. Suphan, Bd. 8, Berlin 1892, zvl. ss. 12 n., 56, 60.

własnej bezgraniczności.”<sup>1</sup> Jednakże nie o wywyższeniu i oswo-  
dzeniu jest mowa w teorii wzniosłości Burke’a, lecz o psychologicz-  
nie uzasadnionej grozie i trwodze [*Schaudern*]. Teoria wzniosłości  
Burke’a zostaje przez Cassirera przetworzona w interesie całości-  
owego, kulminującego u Kanta rozwoju, na teorię „przedkantowską”,  
tzn. na taką teorię, która zdaje się bezpośrednio antycypować Kanta  
– czego faktycznie *w ogóle* nie czyni. (Kant nie stosuje się w swojej  
*Krytyce władzy sądenia* do paradygmatu wzniosłości budzącej  
grozę, lecz do paradygmatów takich jak wzniosłość majestatyczna  
i wzniosłość potęgi.) Można także powiedzieć, że Cassirer przei-  
nacza lub deformuje teorię wzniosłości Burke’a do tego stopnia, iż  
pasuje ona ostatecznie do założonego przez niego schematu dialek-  
tycznego rozwoju „ducha estetycznego.”

Na koniec swego szkicu pragnę opowiedzieć się za *otwartą* struk-  
turyzacją historii estetyki, a przynajmniej estetyki XVIII stulecia,  
i dołączyć kilka wyjaśniających uwag w sprawie tego rodzaju histo-  
riografii estetyki.

To co powiedziano w punkcie II jest pośrednim argumentem na  
rzecz strukturyzacji otwartej: Zamknięta, mianowicie genetyczna  
prezentacja estetyki XVIII stulecia, jest (z konieczności) obarczona  
błędami. To, co powiedziano w części I, jest bezpośrednim argumen-  
tem na rzecz strukturyzacji otwartej: istnieje cała wielość, szeroka  
paleta teorii estetycznych, wychodzących od paradygmatycznych  
sytuacji estetycznych. Teorie te są równouprawnione, jeśli nie oce-  
niamy ich z moralnych lub metodologicznych (systematyczność,  
stopień dopracowania) punktów widzenia. Tworzą one, widziane  
jako całość, strukturę *patchworku* lub „składankową”. Nie istnieje  
żaden prototyp wszystkich paradygmatycznych sytuacji estetycz-  
nych lub coś w rodzaju naczelnego paradygmatu, do którego syste-  
matycznie odnosiłyby się wszystkie sytuacje estetyczne. Innymi  
słowy: nie ma czegoś takiego jak powtarzający się wzór na dywanie  
uszytym ze skrawków.

---

<sup>1</sup> Por. E. Cassirer, op. cit., s. 441.



Z drugiej strony, różne teorie estetyczne nie stoją obok siebie. Zostały sformułowane jedna po drugiej – właściwie zasadą ich uporządkowania jest zasada chronologii lub, jeśli ktoś chce, zasada kroniki.<sup>1</sup> Pozwala ona respektować, między innymi, to, co Danto określa jako „doniosłość konsekwencji”<sup>2</sup>.

Nie istnieje więc substancjalna zasada porządkująca (np. „prawo rozwoju”), do której miałyby stosować się historycy. Istnieje jedynie zasada formalna (tj. chronologii). Zrozumiałe jest wszelako, że odchodzenie od niej bywa czasami celowe ze względu na technikę prezentacji, na przykład ze względu na konieczność utrzymania ciągłości tematu lub gdy skupiamy się na jednej osobie czy określonej grupie osób.

*Przełożył Dariusz Kastelik*

---

<sup>1</sup> Jako że w XVIII stuleciu formułowano coraz to więcej teorii estetycznych, można mówić o „formalnej zasadzie rozwoju” jako kumulacji.

<sup>2</sup> Por. A.C. Danto, *Analytische Philosophie der Geschichte*, Frankfurt/M. 1974, s. 218 n.