

Henryk Benisz

Uniwersytet Opolski

Opole University

CZY MOŻNA SĄDZIĆ, ŻE ŻYCIE JEST PIĘKNE? ESTETYKA SCHOPENHAUERA

Can You Judge That Life Is Beautiful? Aesthetics of Schopenhauer

Słowa kluczowe: Schopenhauer, estetyka, sztuka, piękno, wzniosłość, idee (platońskie), życie.

Key words: Schopenhauer, aesthetics, art, beauty, sublimity, ideas (Platonic), life.

S t r e s z c z e n i e

Schopenhauer konstruuje swą estetykę, nawiązując do Platońskiej teorii idei oraz rozwijając Kantowską koncepcję władzy sądenia w odniesieniu do piękna i wzniosłości. Dzięki ujęciu transcendentalnemu potrafi on zobiektywizować estetyczną wartość naturalnych wytworów przyrody i artystycznych wytworów człowieka. Wyróżnione miejsce w jego estetyce zajmuje poezja (dramat) i, w pewnej mierze, filozofia, ponieważ jest to sztuka słowa, w której idee najlepiej wypowiada się za pośrednictwem pojęć. Szczególnego rodzaju sztuką jest muzyka, ponieważ dzięki niej można bezpośrednio docierać do świata idei i wyrażać go w sposób poza- lub ponadwerbalny. Schopenhauer prowadzi ciekawe rozważania na temat woli i przedstawienia, idei i życia, talentu i geniuszu, uroku i wdzięku oraz wielu innych ważnych kwestii pojawiających się w obszarze jego zainteresowań estetycznych.

A b s t r a c t

Schopenhauer constructs his aesthetics, referring to Plato's theory of ideas and developing the Kantian conception of the power of judgment in relation to the beauty and sublimity. Using transcendental terms he can objectify the aesthetic value of the normal products of nature and artistic creations of man. Featured in his aesthetics is poetry (drama) and, to a certain extent, the philosophy, because it is an art of expression, presenting ideas best through concepts. Music is a special kind of art, enabling to reach out to the world of ideas directly and to express it in a non-verbal or over-verbal way. Schopenhauer leads interesting reflections on the will and representation, idea and life, talent and genius, charm and grace, and on many other important issues arising in the area of his aesthetic interests.

Wypowiadając się na temat estetyki, Schopenhauer nawiązuje do poglądów Kanta i po swojemu wyraża uznanie dla królewieckiego filozofa: „Podziwiać trzeba, jak Kant, któremu sztuka była chyba zupełnie obca i który na pozór był mało wrażliwy na piękno i zapewne ponadto nigdy nie miał okazji oglądania ważnego dzieła sztuki [...], mógł w tych warunkach zdobyć wielką i trwałą zasługę filozoficznymi rozważaniami nad sztuką i pięknem”¹. W opinii Schopenhauera przedkantowscy estetycy zajmowali się kwestią sztuki i piękna jedynie z empirycznego punktu widzenia. W swych badaniach starali się wskazać jakąś właściwość przedmiotu, która pozwalałaby stwierdzić, czy dany przedmiot jest piękny, i dopiero na tej podstawie określali, co jest prawdziwą sztuką. Niemal zawsze chodziło im o ustalenie, co takiego zawiera się w jakimś przedmiocie, że uznajemy go za piękny i, mając go przed oczyma, odczuwamy zadowolenie (*Wohlgefallen*). Rozważania estetyków wiodły od sądów szczegółowych do coraz bardziej ogólnych, aby w końcu doprowadzić do określenia reguł wszelkiej twórczości artystycznej. Rozważania te służyły praktycznym celom, albowiem artysta powinien przyswoić sobie właściwe reguły postępowania, dzięki którym wiedziałby, jakie cechy przedmiotu ma uwypuklić, a jakie ukryć, aby finalne dzieło było piękne. Tak myślał Arystoteles, a po nim wielu filozofów i badaczy piękna aż po czasy najnowsze, a wśród nich m.in. Henry Home, Edmund Burke, Johann Joachim Winckelmann, Gotthold Ephraim Lessing i Johann Gottfried Herder.

Bywało, że zwracano uwagę na podmiotowe uwarunkowania twórczości artystycznej, ale czyniono to głównie dlatego, żeby jeszcze lepiej poznać sposób oddziaływania zawartego w przedmiocie piękna na skonfrontowany z nim podmiot. Poza tym bliższe dookreślenie cechy piękna w przedmiocie przez pryzmat skutku wywartego na podmiocie podnosiło naukowe walory tych badań, a przynajmniej pozwalało uzyskać większą dozę pewności, jakże oczekiwanej we wszelkich procedurach naukowych. Próby upodmiotowienia estetyki zwykle jednak kończyły się psychologizmem. Za takowy Schopenhauer uznaje również estetykę Alexandra Baumgartena, przy okazji stwierdzając, że wypracowana przez niego ogólna teoria piękna wprawdzie odnosi się do doskonałości zmysłowego, naocznego poznania, lecz i tak ogniskuje się wokół analiz samego przedmiotu i metod jego artystycznego kształtowania. Dopiero Kant umiejętnie przeniósł punkt ciężkości badań estetycznych z przedmiotu na podmiot. Jego zasługą stało się dogłębne przebadanie podniety (*Anregung*), za sprawą której jakiś przedmiot uznajemy za piękny. Owa podnieta pojawia się w naszym umyśle (duszy), a więc ma charakter podmiotowy. Właśnie tym zwrotem od przedmiotu do podmiotu Kant pokazał, że chcąc poznać zjawisko wywołujące określony skutek,

¹ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł. J. Garewicz, PWN, Warszawa 1994, s. 795.

trzeba najpierw poznać ów skutek, a dopiero potem zająć się przyczyną zaistnienia tegoż skutku. Dla Schopenhauera jest to niewątpliwie słuszna droga poznania, tyle że poza wytyczeniem jej i ogólnikowym wyjaśnieniem, jak się na niej poruszać, Kant niewiele więcej zrobił: „Nie można bowiem tego, co dał, uznać za prawdę obiektywną i zysk realny. Wskazał metodę tego badania, przełamał lody, lecz poza tym chybił celu”².

Nietrudno zauważyć, że Schopenhauer uznaje siebie za myśliciela, który rozwinął i ukończył dzieło zapoczątkowane przez Kanta. Miał tego dokonać z pomocą pojęcia woli, które utożsamiał z pojęciem rzeczy samej w sobie, tyle że przecież Schopenhauer przyznaje, że już u Kanta są wyraźne podstawy do takiego utożsamienia. Za trafny można jedynie uznać zarzut, że Kant wspomnianej rzeczy samej w sobie czy woli – mniejsza o terminologię – nie poświęcił wystarczająco dużo uwagi. Pojawia się ona w jego filozofii okazjonalnie, wszak, co przyznaje Schopenhauer, Kant napomykał o niej tylko wtedy, gdy musiał wskazać na podstawę (źródło) jakiegoś zjawiska, nie będącą zjawiskiem i dlatego nie należącą do sfery możliwego doświadczenia. W odróżnieniu od Kanta, Schopenhauer czyni z woli główny motyw swego filozofowania. „Jego” wola już nie skrywa się za zjawiskami, tylko „objawia się każdemu jako rzecz sama w sobie w zjawisku, jakim jest on sam”³. Wola ma pierwszorzędne znaczenie w świecie, ponieważ to ona tworzy (stwarza) świat, sama nie podlegając niczemu (zwłaszcza regule podstawy dostatecznej bądź – w translacji Józefa Marzęckiego – zasadzie racji dostatecznej). Skoro zatem wola jest wolna od wszelkiej konieczności, to jest wolna absolutnie, czy też jest wolna jak absolut i jak on wszechmocna. Czy Kant, umieszczając rzecz samą w sobie (wolę) w przestrzeni pełnej wolności, także byłby skłonny ją absolutyzować czy wręcz deifikować? Wydaje się, że nie, a przynajmniej nie *explicite*, niemniej *implicite* być może opowiedziałby się po stronie Schopenhauera. Ten ostatni, po namyśle, formułuje swe zdanie w powyższej kwestii dość enigmatycznie lub całkiem dyplomatycznie: „Dlatego przyjmuję naprawdę, chociaż nie można tego dowieść, że ilekroć Kant mówił o rzeczy samej w sobie, zawsze w najbardziej mrocznych głębiach duszy myślał już niejasno o woli”⁴.

Nie podlegając żadnej konieczności, wola jest czystą koniecznością dla świata przedstawieniowego (zjawiskowego). O ile jednak wola jest konieczna dla tegoż świata, o tyle ów świat wcale nie jest konieczny, a może nawet w ogóle go nie ma. Znajdując się pod wpływem myśli Wschodu, Schopenhauer przyrównuje świat do mai albo też mówi o zasłonie mai. Pojawiające się w Wedach i Puranach stwierdzenia na temat mai stanowią jedną z najważniejszych nauk hinduistycznych. Wedle niej to, co wokół widzimy, a więc cały widomy świat,

² Ibidem, s. 797.

³ Ibidem, s. 755.

⁴ Ibidem, s. 757.

jest pozorem i swoistym czarem, czymś w rodzaju złudzenia optycznego lub snu. Można też powiedzieć, że świat przedstawieniowy jest zasłoną okrywająca wolę, a zarazem też ludzką świadomość. Skoro tak jest, to nie potrafimy jednoznacznie stwierdzić, że świat ten istnieje albo nie istnieje⁵. Naprawdę istnieje tylko wola, gdyż tylko ona istnieć musi. A jak ma się sprawa z pięknem? Czy jest ono, jak świat, tylko pozorem, czy też należy do istoty świata i, ściśle łącząc się z wolą, jest, podobnie jak ona, absolutne i wieczne? No właśnie, i czy można sądzić – bo ku temu zmierzają te rozważania – że życie jest piękne?

Podstawa estetycznych sądów o pięknie

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

Nie mając przed oczyma samego piękna, Kant rozpatrywał zagadnienia estetyczne, wychodząc od sądu o pięknie (*Urtheil über das Schöne*), który został nazwany sądem smaku (*Geschmacksurtheil*). Schopenhauer nie zachwyca się „niesmacznie wybranym wyrażeniem *smak*”⁶ i wolałby raczej mówić o uczuciu estetycznym, aczkolwiek również z pewnymi zastrzeżeniami. Tak czy inaczej, jest to dla niego czynnik kobiecy, którego działanie ogranicza się do uchwycenia i ocenienia jakiejś własności przedmiotu, zamiast, jak jest w przypadku czynnika męskiego, wydobywać z przedmiotów ich piękno. Z sarkazmem Schopenhauer stwierdza, że czynnik kobiecy, paradoksalnie, nie jest zdolny do płodzenia, tylko do „odbioru (*Empfangen*), tj. do poznania tego, co słuszne, co piękne, co odpowiednie – oraz jego przeciwieństwa, a więc do odróżniania dobrego od złego, wydobywania i doceniania tamtego, a odrzucania tego”⁷. Opinia ta spon-tanicznie budzi sprzeciw, i to nie tylko z pobudek anty-antyfeministycznych. Umiejętność oceniania estetycznej wartości przedmiotów jest przecież nieodzow-

⁵ Ibidem, s. 630.

⁶ A. Schopenhauer, *Parerga i paralipomena (W poszukiwaniu mądrości życia)*, t. 2, przeł. J. Gawarecz, Antyk, Kęty 2004, s. 387.

⁷ Ibidem.

na, gdy chcemy kompetentnie poruszać się w świecie piękna i brzydoty. Zapewne Schopenhauer zdaje sobie z tego sprawę, ale jego oczekiwania są znacznie większe. Chciałby on, aby ludzie potrafili nie tylko właściwie rozpoznawać, ale także tworzyć piękne przedmioty. Do tego jednak, jak się jeszcze okaże, nie wystarczy nawet talent – nieodzowny jest geniusz.

Zajmując się sądem smaku, Kant nie zwracał się wprost ku pięknu, ale za to dostrzegł coś, co inni przeoczyli, a mianowicie fakt, że formułowanie takiego sądu jest procesem zachodzącym w podmiocie, aczkolwiek z racji jego powszechnego obowiązywania sąd ten dotyczy jakby samego przedmiotu czy też jakiejś jego właściwości⁸. *Notabene* Kantowska władza sądenia w dziedzinie estetycznej (ukazana w *Krytyce władzy sądenia*) różni się od władzy sądenia w dziedzinie poznawczej (ukazanej w *Krytyce czystego rozumu*). Jest ona czymś dodatkowym, co uzupełnia działanie intelektu. W filozofii Schopenhauera nie pojawia się takie rozróżnienie, ponieważ dla tego myśliciela wszelka władza sądenia to „zdolność do przetransponowania poznania naocznego na abstrakcyjne i zastosowania go znów w słuszny sposób do tamtego”⁹. Może i niepotrzebne jest wprowadzanie rozbudowanych podziałów w obrębie władzy sądenia, skoro, jak twierdzi Schopenhauer, większość ludzi nie ma takowej władzy. Jego zdaniem władza sądenia przypomina feniksa, ponieważ na jej pojawienie się trzeba czekać pięćset lat, tak jak na tego rzadkiego ptaka. Schopenhauer pokazuje na przykładach, że w wyniku deficytu tej władzy wielcy myśliciele i artyści żyli niezauważeni przez ich współczesnych. Zwykle ludzie cenią tylko znanych twórców z przeszłości, a więc takich, którzy zostali już oficjalnie uznani za wielkich. Skoro sami z siebie nie potrafią ocenić wytworów geniuszu, tylko muszą się opierać na autorytetach, to i nie są w stanie się nimi rozkoszować¹⁰.

Rozpoznać w naukowym lub artystycznym dziele jego prawdę i piękno potrafi tylko ktoś, kto jest wystarczająco wyczulony na prawdę i piękno. Albo na odwrót: dzieło to przemawia tylko do pokrewnego sobie ducha, którego zresztą niezbędnie potrzebuje, wszak „piękne dzieło wymaga wrażliwego ducha, dzieło pomyślane – ducha myślącego, aby naprawdę istnieć i żyć”¹¹. Tenże duch jest „okiem”, które widzi, i „uchem”, które słyszy prawdę i piękno zakłętę wcześniej w dziele przez innego ducha. Człowiek nie posiadający odpowiedniej wrażliwości stoi przed takim dziełem jak przed zamkniętą skrzynią czarodziejską albo przed instrumentem, na którym nie potrafi grać. Schopenhauer zauważa, że twórca przedstawiający innym ludziom swe dzieło nierzadko przekonuje się o tym, że wystąpił w niewłaściwym miejscu i przed niewłaściwą publicznością. Jest on jak ogniomistrz, który z wielkim entuzjazmem odpala swe dzieło, ale nie słyszy

⁸ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 797.

⁹ *Ibidem*, s. 799.

¹⁰ A. Schopenhauer, *Parerga...*, t. 2, s. 391.

¹¹ *Ibidem*, s. 392.

żadnego echa, bo nie ma żadnej reakcji na to spektakularne wydarzenie. Może nawet i lepiej, gdy jej nie ma, ponieważ gdyby była, tzn. gdyby widownia składała się z samych ogniomistrzów gotowych spontanicznie odpalać własne działa, wówczas taki wybuchowy popis mógłby zakończyć się śmiercią twórcy przedstawienia.

Większość ludzi akceptuje tylko pojęcia dominujące w danej epoce, czyli ducha własnego czasu. Tępa masa (*stumpfe Menge*) – jak Schopenhauer nazywa szeroko rozumianą epokę, obejmującą określony czas i zwyczajnych ludzi w nim żyjących – łączy do znanych sobie pojęć i bezkrytycznie zachwyca się dziełami wyrażającymi te pojęcia. Jednak co jakiś czas dotąd obowiązujące pojęcia się dezaktualizują, a w ich miejsce pojawiają się nowe. To samo dzieje się z dziełami, albowiem one także zależą od ducha czasu. Stawia to pod znakiem zapytania nie tylko zdolności percepcyjne zwyczajnych ludzi, ale również wartość uwarunkowanych czasem dzieł. Schopenhauer zauważa, że poza wspomnianymi dziełami istnieją jeszcze dzieła ponadczasowe, które unaoczniają niezmienną prawdę życia i świata. One mają najwyższą, zgoła wyjątkową wartość: „Tylko prawdziwe dzieła, czerpiące bezpośrednio z natury, z życia, pozostają podobnie jak one same wiecznie młode w swej pierwotnej sile. Nie należą bowiem do żadnej epoki, lecz do ludzkości”¹². Niestety, z wartości tych dzieł zdaje sobie sprawę niewielu ludzi. Niewiele jest bowiem umysłów zdolnych do sądzenia, a więc potrafiących właściwie ocenić i docenić najwyższy rodzaj twórczości.

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

¹² A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 366.

¹³ *Ibidem*, s. 359.

najmniejszym nakładem życia zewnętrznego wprowadzić wewnętrzne w możliwie wielki ruch; albowiem [życie] wewnętrzne jest właściwie przedmiotem naszego zainteresowania”¹⁴.

Eksponowanie znaczenia zewnętrznego, czyli zajmowanie się historią, wprawdzie nie jest zajęciem godnym polecenia, ale jest zajęciem godnym docenienia, a nawet podziwu. Skoro bowiem ludzkie życie jest zatrważająco krótkie i nietrwałe, a wszystkie jednostki, jako elementy niezliczonej masy istnień, prędzej czy później trafią w rozwartą paszczę bezlitosnego dziejowego potwora, którym jest niepamięć, to warto czynić starania, aby przed tą powszechną zagładą ustrzec chociaż wspomnienia o najbardziej charakterystycznych jednostkach i związanych z nimi wydarzeniach¹⁵. Nie zmienia to faktu, że najwyższą wartość mają osobiste, a nie upublicznione losy ludzi, albowiem w nich kryje się bogate życie wewnętrzne jednostek. Schopenhauer stwierdza, że „tylko w życiorysie jednostki zachodzi jedność, związek, i tylko on ma naprawdę znaczenie [...]. Tylko procesy *wewnętrzne*, które dotyczą *woli*, są naprawdę realne i są rzeczywistymi zdarzeniami”¹⁶. Jego zdaniem historia powszechna, utkana z procesów zewnętrznych, jedynie pośrednio nabiera znaczenia dzięki odniesieniu do życiorysów jednostek i zachodzących w nich procesów wewnętrznych. W żadnym razie nie należy jej przeceniać, a zwłaszcza bezkrytycznie jej wierzyć. Już lepiej uznać, że chce ona uspić naszą uwagę i zaburzyć poczucie realizmu życiowego: „Co opowiada historia, jest faktycznie tylko długim, ciężkim, zawilym snem ludzkości”¹⁷. W swych uwagach z zakresu filozofii historii Schopenhauer wyraża przekonanie, że niezależnie od wszystkich procesów historycznych, jakie zachodzą w różnych czasach i w różnych obszarach kulturowych, los człowieka jest zawsze taki sam, zawsze tak samo określony przez wolę życia. Mimo wielkiego znaczenia jednostkowych doświadczeń wewnętrznych, jest to los nie do pozadroszczenia.

Jedyną pociechą człowieka na ziemi jest możliwość okazjonalnego przekraczania granic empirycznej rzeczywistości i oglądania idei, a właściwie takich postaci rzeczy, które reprezentują idee, kojarzone przez Schopenhauera z ideami platońskimi. To swoiście transcendentalne poznanie przebiega tak, jakby rzeczy wychodziły nam naprzeciw, odkrywając przed nami swoją istotę. Dla geniusza obcowanie z ideami jest niemalże chlebem powszednim, jednak dla innych, nawet bardzo zdolnych i wrażliwych ludzi jest to doświadczenie dość rzadkie i dlatego szczególnie cenne, a czasem w ogóle nieznane. Mając wgląd w idee rzeczy, widzimy trwale formy całego gatunku tychże rzeczy, a zarazem dokonujemy

¹⁴ A. Schopenhauer, *Parerga...*, t. 2, s. 377.

¹⁵ Ibidem, s. 382.

¹⁶ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 2, przeł. J. Garewicz, PWN, Warszawa 1995, s. 634.

¹⁷ Ibidem, s. 635.

transgresji własnych form jednostkowych i stajemy się czystymi podmiotami poznania, korelatami idei. Bez takiego doświadczenia niemożliwe byłoby odczuwanie piękna i wzniosłości, a co za tym idzie – tworzenie rzeczy pięknych i postępowania w sposób wzniosły. Akt twórczy jest odwróceniem aktu poznawczego, albowiem tworząc dzieło sztuki, artyści dzielą się z innymi ludźmi swym wrażeniem wywartym przez idee, a nawet pokazują innym ludziom te idee w kształtowanych przez siebie przedmiotach. Do zaangażowanego uczestniczenia w artystycznym życiu idei trzeba mieć w sobie choć trochę geniuszu albo trzeba umieć wytworzyć w sobie nieco nastroju genialnego. Chcąc obcować z najwyższymi ideami, trzeba być geniuszem *par excellence*, wszak „najznakomitsze dzieła każdej sztuki, najszlachetniejsze wytwory geniuszu pozostaną na zawsze zamkniętą księgą dla tępej większości ludzi, niedostępne dla nich, oddzielone głęboką przepaścią, tak jak dla motłochu niedostępne jest obcowanie z władcą”¹⁸.

Schopenhauer jest platonikiem, ale to nie przeszkadza mu w polemizowaniu z ateńskim mędrce. Nie zgadza się on choćby z opinią, że łóżko i stół wyrażają idee tych rzeczy¹⁹, ponieważ, jego zdaniem, wyrażają one idee tkwiące w samym materiale, z jakiego zrobiono stół i krzesło. Oczywiście materiał nie jest tożsamy z materią: „Materia jako taka nie przedstawia żadnej idei”²⁰, jest ona bowiem wyłącznie przyczynowością i jej bytem jest tylko działanie. W materii jako takiej nie ukazuje się więc żadna idea. Materii tej nie można naocznie przedstawić, można ją jedynie ująć w abstrakcyjne pojęcia. Jednak „każdy przejaw jakiejś idei musi ukazać się w materii, jako jej postać”²¹. Schopenhauer przyznaje rację Platonowi, gdy ten uznał materię za coś trzeciego, odrębnego od idei i jej przejawu (jednostkowej rzeczy)²². Na kanwie jego rozważań formułuje własny pogląd w powyższej sprawie: „Jednostka jako przejaw idei jest zawsze materią. Również wszelka jakość materii jest zawsze przejawem jakiejś idei i jako taka podlega też estetycznej obserwacji, tj. poznaniu przejawiającej się w niej idei”²³. Poza tym Schopenhauer przypomina, że już Arystoteles zauważył, iż Platon mówił o ideach tylko w odniesieniu do rzeczy naturalnych: „Platon słusznie twierdził, że istnieje tyle form, ile jest rodzajów naturalnych przedmiotów”²⁴ i dlatego Stagiryta nie uznawał istnienia na przykład idei domu

¹⁸ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 364.

¹⁹ Platon, *Państwo*, t. 2, przeł. W. Witwicki, Alfa, Warszawa 1999, s. 186 (ks. X, 596B); Platon, *Parmenides*, (w:) idem, *Dialogi*, t. 2, przeł. W. Witwicki, Antyk, Kęty 1999, s. 258–267 (130–135).

²⁰ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 333.

²¹ Ibidem, s. 334.

²² Platon, *Timaios*, (w:) idem, *Dialogi*, t. 2, s. 698–701 (48–49).

²³ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 334.

²⁴ Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, PWN, Warszawa 1983, s. 305 (ks. XII, 1070a).

i pierścienia²⁵. Bodaj największy punkt sporny między Schopenhauerem a Platonem dotyczy jednak sztuki. Schopenhauer zdecydowanie oponuje przeciw twierdzeniu, że malarze i poeci wzorują się na jednostkowych rzeczach, a nie na ideach²⁶. Żywiąc takie przekonanie, Platon zdeprecjonował i odrzucił sztukę, zwłaszcza poezję, co było wielkim błędem tego „wielkiego człowieka”²⁷.

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

Każde prawdziwe dzieło sztuki powstaje w wyniku odpowiedniego uchwycenia i zaprezentowania idei. Dzieło takie jest więc głęboko zakorzenione w rzeczywistości: „Swą pierwotną siłą czerpie tylko z samego życia, z natury, ze świata, a czerpie ją tylko prawdziwy geniusz lub człowiek przez chwilę natchniony aż do genialności. Tylko bezpośrednio zapłodnione powstają w ten sposób prawdziwe dzieła, w których zawarta jest nieśmiertelność. Właśnie dlatego, że idea jest i zawsze będzie naoczna, artysta uświadamia sobie zamiar i cel swego dzieła nie *in abstracto*; przyświeca mu nie pojęcie, lecz idea, dlatego nie może zdać sobie sprawy z tego, co czyni; pracuje, jak mówią ludzie, tylko mocą uczucia i nieświadomie, ba, instynktownie”²⁹. Widać tu wyraźną różnicę między artystą a filozofem. Pierwszy z nich korzysta z twórczych mocy branych wprost z życia, zwykle zupełnie nieświadomie, natomiast drugi zdany jest tylko na moc swego własnego rozumu, pozwalającą mniej lub bardziej sprawnie, ale zawsze świadomie, budować z pojęć wielki gmach poznania. Sztuka rozwija się więc wokół idei, natomiast rozumne myślenie (filozofia) i nauka – wokół pojęć³⁰. Wydaje

²⁵ Ibidem, s. 33 (ks. I, 991b).

²⁶ Platon, *Państwo*, t. 2, s. 188–189 (ks. X, 597A–E).

²⁷ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 332.

²⁸ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 2, s. 635.

²⁹ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 365.

³⁰ Ibidem, s. 362–363.

się jednak, że w praktyce, tak jak nieświadomość często przechodzi w świadomość, tak też sztuka nierzadko przeradza się w filozofię, i na odwrót, świadomość przechodzi w nieświadomość, a filozofia staje się sztuką. Wprawdzie Schopenhauer nie wyraża takiej myśli *explicite*, lecz jego opisy bycia natchnionym jednością pozwalają przyjąć, że równie dobrze może chodzić o idee, jak i o pojęcia.

Specyfika „ideowej” jedności polega na tym, że jest ona zawsze taka sama, niezależnie od tego, kto, kiedy i jak ją percypuje. Wynika stąd, że nie jest ważne, co kontemplujemy, dostrzegając w tym jakąś ideę. Może to być nawet martwa natura albo zestaw zupełnie banalnych przedmiotów, o czym świadczy malarstwo holenderskie, jakże urzekające i autentyczne za sprawą bezpośredniego dostępu artysty do świata idei³¹. Obcując z takimi dziełami sztuki, przepełnia nas obiektywny nastrój ducha ich twórców. Oddając się bezwolnemu, czyli wolnemu od woli poznaniu, uzyskujemy dostęp jakby do innego świata albo inaczej patrzymy na poniekąd znany nam świat. Schopenhauer mówi, że wtedy istniejemy już wyłącznie jako „jedyne oko świata, które wyziera ze wszystkich poznających istot” i nie ma żadnego znaczenia, „czy widzące oko należy do potężnego króla, czy do udęczonego żebraka”³². Stan taki daje się wyrazić w kategoriach metafizycznych: „Pozostaje wówczas już tylko świat jako przedstawienie, a świat jako wola znikł”³³. Dla większości ludzi jest to jednak krótkotrwały, ulotny stan, albowiem często, nazbyt często, ludzie uświadamiają sobie związki między kontemplowanymi ideami a wolą. Za sprawą woli zaś czar czystego poznania pryska, fantazja zanika, świat szarzeje. Powinniśmy więc starać się skupić na czystej kontemplacji i wtedy wola nie będzie miała do nas dostępu. Wtedy też przestaniemy odczuwać pragnienia, przestaniemy się borykać z problemem pragnień niezaspokojonych i wywołanym nimi cierpieniem. Bez reszty zatopimy się w kontemplowanym przedmiocie, przejdziemy od subiektywnego do obiektywnego poznania, zapomnimy o własnej i każdej innej jednostkowości, a także o upływającym czasie. Wtedy po prostu będzie nam dobrze, z czego świetnie zdawał sobie sprawę Epikur, gdyż twierdził, że jest to stan boski, polegający na udziale w najwyższym dobru.

Zarówno w doświadczeniu *stricte* poznawczym, jak i w estetycznym można wyróżnić dwa składniki: poznanie przedmiotu jako idei oraz samowiedzę czystego (niezależnego od woli) podmiotu poznania. Schopenhauerowska teoria poznania (i) piękna jest odmianą koncepcji platońsko-augustyńskiej, tyle że pojawia-

³¹ Maria Rzepińska wyraża podobną opinię o słynnych Holendrach: „Malarstwo dnia codziennego, ukazujące piękno krajobrazu i zwykłych przedmiotów, istniało w XVII w. we wszystkich prawie krajach. Ale nigdzie nie było uprawiane tak intensywnie i z taką naukową pasją jak w Holandii i nigdzie realizm optyczny nie stawiał sobie zadań tak szczegółowych i skomplikowanych, jak to ma miejsce u malarzy holenderskich” (M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Ossolineum, Wrocław 1986, s. 250).

³² A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 312.

³³ *Ibidem*, s. 313.

jące się w niej elementy idealistycznego transcendentalizmu zostały radykalnie znaturalizowane. Widać to choćby na przykładzie światła, które nie jest już, jak w iluminizmie, symbolem wyższego (boskiego) rodzaju wiedzy (o zbawieniu), tylko jest wyrazem wolności od przemożnej presji woli życia i gwarantem „nieocenzurowanego” dostępu do naoczności zmysłowej. Schopenhauer dobrze wie, że w interpretacji religijnej światło jest kojarzone ze zbawieniem (wybawieniem od zła), podczas gdy ciemność, będąca brakiem światła, jest kojarzona z potępieniem³⁴. Jego własna wykładnia uwzględnia ów zbawczy czy wybawiający aspekt światła, tyle że chodzi w niej o wybawienie od woli i skutków jej działania. Zauważa on, że „światło jest korelatem i warunkiem najpełniejszego poznania naocznego, jedyne go poznania, które bezpośrednio wcale nie pobudza woli”³⁵. Ogląd świata bez udziału czynnika wolitywnego niewątpliwie przyczynia się do wzrostu radości i szczęścia człowieka, a więc jest czymś z gruntu dobrym, mimo iż nie zasadza się na akcie rozdawnictwa dobra przez najwyższe, absolutne dobro (Dobro).

Poza tym jest trywialną, choć wartą przypomnienia prawdą, że pod wpływem padającego światła lepiej dostrzegamy piękno różnych przedmiotów – zarówno organicznych, jak i nieorganicznych. Po prostu łatwiej jest nam zachwycać się pięknym krajobrazem lub piękną budowlą, gdy są one odpowiednio oświetlone. Schopenhauer słusznie twierdzi, że w ludzkim poznaniu zmysł wzroku odgrywa niebagatelną rolę. Jego zdaniem – i tu można by się z nim spierać i zarzucać mu niekonsekwencję – wzrok jest jedynym zmysłem wolnym od woli i dlatego patrząc, nie doświadczamy ani przyjemności, ani nieprzyjemności, podczas gdy słuchając, możemy doświadczać albo przyjemnego, albo nieprzyjemnego uczucia. Rzekomo podobnie jest z pozostałymi zmysłami, ponieważ wszystkie one mogą nas wprowadzać w zupełnie odmienne stany ducha, wywołując przyjemność lub nieprzyjemność. W nawiązaniu do poglądów Kanta, który uważał, że węch i smak są zmysłami najbardziej subiektywnymi³⁶, Schopenhauer stwierdza, że są one też zmysłami najbardziej skazanymi na wolę, a więc najmniej szlachetnymi.

Z pięknem w sensie obiektywnym mamy do czynienia jedynie wtedy, gdy oglądamy idee. Zwykle dostrzegamy je w przyrodzie, ponieważ „zmusza ona

³⁴ Symbolika ta jest szczególnie wyrazista w pismach Janowych. Czytamy tam m.in., że „Bóg jest światłością, a nie ma w Nim żadnej ciemności. Jeżeli mówimy, że mamy z Nim współuczestnictwo, a chodzimy w ciemności, kłamiemy i nie postępujemy zgodnie z prawdą. Jeżeli zaś chodzimy w światłości, tak jak On sam trwa w światłości, wtedy mamy jedni z drugimi współuczestnictwo, a krew Jezusa, Syna Jego, oczyszcza nas z wszelkiego grzechu” (1J 1, 5–7 [BT]).

³⁵ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 314.

³⁶ Kant odróżniał „smak zmysłów” (*Sinnen-Geschmack* – zmysłowy smak) od „smaku refleksyj” (*Reflexions-Geschmack* – refleksyjny smak). Pierwszy z nich „wydaje o przedmiocie tylko sądy osobiste, drugi zaś sądy przedstawiające się jako pospolicie ważne (publiczne)” (I. Kant, *Krytyka władzy sądowniczej*, przeł. J. Galecki, PWN, Warszawa 2004, s. 79).

nawet najbardziej niewrażliwego człowieka do doznania przynajmniej przelotnej przyjemności estetycznej³⁷. Gdy konstatujemy, że jakiś przedmiot jest piękny, oznacza to, iż poza tym przedmiotem jako jednostkową rzeczą dostrzegamy ideę tego przedmiotu. Dzięki tak pogłębionemu poznaniu sami stajemy się obiektywni, tj. przeobrażamy się ze skupionych na sobie jednostek w wolne od wpływu woli podmioty poznania. Wówczas w zasadzie traci rację bytu wszelka jednostkowość (jednostkowa rzecz i jednostka poznająca tę rzecz) i dlatego przestaje mieć znaczenie, czy oglądamy konkretne drzewo, które właśnie mamy przed oczyma, czy też oglądamy drzewo, które kiedyś rośło lub będzie rośło w tym samym miejscu. Tak samo nie ma znaczenia, czy to my oglądamy wspomniane drzewo, czy ogląda je jakaś inna osoba. W trakcie takiego doświadczenia estetycznego liczą się już tylko czysta idea oraz skonfrontowany z tą ideą czysty podmiot poznania. Schopenhauer podkreśla, że każda rzecz, która wyraża jakąś ideę, jest rzeczą piękną, ale rzecz piękna może być jeszcze piękniejsza, gdy niejako wychodząc nam naprzeciw, ułatwia nam jej obiektywne oglądanie.

Podczas estetycznej kontemplacji znajdujemy się pod wyłącznym wpływem piękna i nie rozpraszamy naszej uwagi na nic innego. Wówczas czujemy się tak, jakbyśmy wznosili się ponad siebie i zarazem ponad działającą w świecie wolę. To przepelniające nas uczucie jest uczuciem wzniosłości (*Gefühl des Erhabenen*), o którym pisał już Kant w swej estetyce³⁸. Schopenhauer znacznie bardziej ceni Kantowską teorię wzniosłości niż teorię piękna: „Niewątpliwie najlepsza w *Krytyce władzy sądenia* jest teoria wzniosłości; udała się ona nieporównanie lepiej niż teoria piękna i przynosi nie tylko, jak tamta, ogólną metodę badania, lecz przechodzi ponadto znaczny odcinek słusznej drogi, która do niej wiedzie, tak iż jeśli nawet nie daje właściwego rozwiązania problemu, to jednak niemal się o nie ociera³⁹. Właściwie różnica między pięknem a wzniosłością jest nieznaczna, ponieważ zarówno piękno, jak i wzniosłość są ściśle skorelowane z ideami albo, inaczej mówiąc, mają ten sam przedmiot, którym jest jakaś idea, nigdy zaś jakaś jednostkowa rzecz. Najprościej rzecz ujmując, piękno jakiegoś przedmiotu jest własnością ułatwiającą poznanie idei tego przedmiotu. Uczucie piękna pojawia się samo i spontanicznie określa nasz sposób przeżywania przedmiotu. Ono – używając Schopenhauerowskiego określenia – zwycięża bez walki. Z kolei uczucie wzniosłości trzeba w sobie świadomie wzbudzić i utrzymywać, trzeba więc o nie walczyć z wolą. Uczucie wzniosłości różni się od uczucia piękna

³⁷ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 316.

³⁸ Księga pierwsza w obszernej części pierwszej Kantowskiego dzieła dotyczy analityki piękna, a księga druga – analityki wzniosłości. Przyznaję jednak, że nie rozumiem, dlaczego analityka wzniosłości „niesmacznie” zrasta się z dedukcją czystych pojęć estetycznych. Nie dostrzegam racji, dla których Kant w drugim i kolejnym wydaniu tego dzieła zrezygnował z nazywania księgą trzecią rozważań na temat wspomnianej dedukcji pojęć.

³⁹ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 799.

tylko owym wzniesieniem się ponad świat kontrolowany przez wolę. Schopenhauer mówi o różnych stopniach wzniosłości i przechodzenia piękna we wzniosłość oraz o różnych rodzajach wzniosłości (np. za Kantem mówi o wzniosłości matematycznej i dynamicznej⁴⁰). Ogólnie wydaje się, że im większe jest nasze poczucie nicości, wyobcowania ze świata woli, tym większe jest też nasze poczucie wzniosłości, tym bardziej odczuwamy siebie jako byt wyniesiony ponad wolitywne uwarunkowania i skonfrontowany przede wszystkim ze światem przedstawionym. Wiąże się to z tym, że „człowiek jest równocześnie gwałtownym i mrocznym popędem pragnień (których biegunem i ogniskiem są genitalia) i wiecznym, wolnym, radosnym podmiotem czystego poznania (którego biegunem jest mózg)”⁴¹. Zatem im więcej jest w nas czystego poznania, tym więcej jest też wzniosłości.

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

Stopnie poznania i przeżywania idei

W świecie będącym wolą mamy do czynienia tylko z pożądaniem oraz z cierpieniem, biorącym się z niezaspokojonych potrzeb. Na szczęście istnieje jeszcze zupełnie bezbolesny świat jako przedstawienie, który stanowi pewnego rodzaju odskocznnię od świata woli. Dla Schopenhauera drugi z tych światów jest wiecznie rozweselającym widowiskiem: „Na rozkoszowaniu się nim polega radość estetyczna”⁴². Przedstawienie zapewnia tyle pozytywnych wrażeń, ponieważ odsyła nas do idei. Dzięki nim podczas oglądania pięknego obrazu, czytania pięknego wier-

⁴⁰ I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, s. 136–166. Mirosław Żelazny gruntownie przebadał to trudne zagadnienie w swym opracowaniu pt. *Możliwości estetyki matematycznej a problem dynamiki w estetyce* (zob. M. Żelazny, *Źródłowy sens pojęcia „estetyka”. Rozprawy z historii estetyki niemieckiej*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1994, s. 37–64).

⁴¹ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 319.

⁴² A. Schopenhauer, *Parerga...*, t. 2, s. 358.

sza czy słuchania pięknego utworu muzycznego odczuwamy zaspokojenie i pogodę ducha. Ten sam efekt uzyskujemy napawając się naturalnym pięknem przyrody, ponieważ „przyjemność estetyczna jest z istoty jedna i ta sama, niezależnie od tego, czy wywołuje ją dzieło sztuki, czy też bezpośredni ogląd natury i życia”⁴³. Nie ma istotnej (wewnętrznej) różnicy między pięknem pozyskiwanym z dzieła sztuki lub z przyrody, dlatego też nie ma znaczenia, co jest przedmiotem estetycznej kontemplacji. W gruncie rzeczy chodzi tylko o to, aby ów przedmiot naprawdę był piękny. Czerpanie przyjemności z oglądania czegoś wypaczonego albo zaniedbanego przez przyrodę bądź sztukę jest problematyczne, gdyż niełatwo dopatrzeć się w tym idei. Niewątpliwą przyjemność sprawia nam za to patrzenie na udane byty nieorganiczne i rośliny, aczkolwiek jest to przyjemność mniejsza niż podczas przypatrywania się ładnie wyglądającym zwierzętom, a zwłaszcza atrakcyjnym ludziom. Nasze doznania piękna są bowiem ustopniowane: najmniejsze wrażenie wywołuje w nas świat nieożywiony i roślinny, a największe – świat zwierzęcy i ludzki. Natomiast największego bogactwa wrażeń doświadczamy wtedy, gdy wola całkowicie obnaża swą istotę i dochodzi do przełamania woli, co najczęściej następuje w tragedii. Wtedy to w pełni obiektywnie poznajemy idee i zarazem w pełni przeżywamy estetyczną rozkosz (*Genuß*).

Na otaczające nas rzeczy możemy patrzeć pod kątem praktycznej użyteczności, ale wtedy pozostają one w służbie woli i nie uwidaczniają żadnego piękna. Możemy również przyglądać się tym rzeczom, poszukując w nich wewnętrznego ładu, harmonii i celowości będącej własnością albo całych rzeczy, albo ich elementów składowych. Dopiero w drugim z tych przypadków ujmujemy rzeczy pod kątem ich piękna, a więc z uwzględnieniem artystycznego poznania, zawsze ukierunkowanego na odkrywanie idei. W szczególności „piękno jakiegoś budynku polega na uderzającej celowości każdej z jego części, a nie chodzi tu o dowolny cel ludzki (z tego względu jest to dzieło budownictwa użytkowego), lecz bezpośrednio o stan całości, do której miejsce, wielkość i kształt każdej części musi niezbędnie pozostawać w takim stosunku, aby po usunięciu jakiegokolwiek części, jeśli to możliwe, całość musiała się zawalić”⁴⁴. Gdy kontemplujemy dzieło sztuki architektonicznej lub rzeźbiarskiej, mimowolnie zwracamy też uwagę na materiał, z którego zostało ono wykonane. Interesuje nas, czy dzieło to jest spójne, odpowiednio sztywne i na miarę swych wewnętrznych potrzeb – masywne. Schopenhauer słusznie zauważa, że gdyby, dajmy na to, wyszło na jaw, iż stojący przed nami budynek został wykonany z pumeksu, wtedy byłibyśmy rozczarowani i uznalibyśmy ten obiekt za pozór budynku. Podobnie byłoby, gdyby się okazało, że budynek ten powstał z zastosowaniem całkowicie różnych i nie pasujących do siebie materiałów. Wówczas oglądany obiekt byłby dla nas tak

⁴³ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 308.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 336.

samo niezrozumiały, jak wiersz napisany w języku, którego nie znamy. Wynika stąd, że „architektura działa nie tylko matematycznie, lecz dynamicznie i że przemawia w niej do nas nie sama tylko forma i symetria, lecz raczej owe zasadnicze siły przyrody, owe pierwsze idee, najniższe szczeble przedmiotowości woli”⁴⁵.

Skoro Schopenhauer z dezaprobatą odnosi się do klasycznych teorii piękna, uważając, że są nieodpowiednie albo przynajmniej niewystarczająco dobre, to i nie jest skłonny uznawać niegdyś wprowadzonych kategorii estetycznych za obowiązujące w sztuce. Twierdzi on na przykład, że „symetria nie jest niezbędną, skoro ruiny też jeszcze bywają piękne”⁴⁶. Wydaje się jednak, że tutaj przeczy on samemu sobie, ponieważ naprawdę jakieś ruiny podobają się nam dlatego, że widzimy w nich już nie jednostkową rzecz (obiekt architektoniczny), tylko ideę tej rzeczy. Widzimy więc doskonały wzorzec takiego obiektu, nie podlegający czasoprzestrzennym zmianom, a przez to nie ulegający erozji i rozpadowi.

Chciałoby się też polemizować z Schopenhauerem, gdy ten nazbyt swobodnie albo i swawolnie wypowiada się o budowlach gotyckich, twierdząc, że styl gotycki wymyślili Saraceni, a potem Goci przemycili go do cywilizowanej Europy, gdzie się zdomowił, mimo iż jest nam obcy kulturowo i pozostaje niezrozumiały, ponieważ został wykoncypowany raczej w duchu subiektywnym niż obiektywnym. Jego zdaniem w budowlach gotyckich próbuje się w złudny sposób przezwyciężyć ciężar za pomocą sztywności reprezentowanej przez liczne wieże, wieżyczki i iglice. Gdyby starożytny Grek miał okazję stanąć przed naszymi najsławniejszymi katedrami gotyckimi, to musiałby je uznać za przejaw barbarzyństwa. Skąd wzięła się ta kuriozalna i nieprzejednana postawa Schopenhauera względem gotyku? Jan Gypmel pisze, że pojęcie gotyku od samego początku jego powstania budziło wątpliwości i było problematyczne, gdyż „zostało ono wprowadzone w XVI wieku przez włoskiego malarza, architekta i kaligrafa Vasariego w znaczeniu obraźliwym. Ponieważ (zachodni) Goci zadali cesarstwu rzymskiemu ostateczny cios, Vasari uważał ich za barbarzyńców, toteż jeszcze około roku 1800 gotyk gdzieś uważano za kwintesencję sprzeczności i bezguścia”⁴⁷. Tak więc Schopenhauer, reprezentujący już XIX-wieczną myśl filozoficzną, chyba po prostu przejął dawne, stereotypowe zapatrywania na gotyk i dorobił do nich własną teorię estetyczną czy też własną ideologię. Być może również, zasadnie krytykując wypaczone formy średniowiecznej religijności, podciągnął pod tę krytykę wszystkie wytwory ówczesnej epoki, włącznie z imponującymi wielkimi przecież osiągnięciami konstrukcyjno-budowlanymi. Patrząc na to, co się dzieje w jego własnych czasach, stwierdza on bowiem: „Gdy widzę, jak nasz niewierzący wiek z takim nakładem rozbudowuje kościoły gotyckie, których

⁴⁵ Ibidem, s. 337.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ J. Gypmel, *Historia architektury. Od antyku do czasów współczesnych*, przeł. A. Zaniewska, Könemann, Köln 2000, s. 30.

nie dokończyło pobożne średniowiecze, odnoszę takie wrażenie, jakby się chciało zabalsamować umarłe chrześcijaństwo⁴⁸.

Może nie warto kruszyć kopii w obronie gotyku, wszak architektura, w całości, ma najmniejsze znaczenie estetyczne. Zawarte w niej idee najmniej się liczą, gdyż chodzi tu o najniższy szczebel przedmiotowości woli. Na wyższym szczeblu niż sztuka architektoniczna znajduje się sztuka ogrodów, jak również malarstwo przedstawiające świat roślinny. Kontemplując ten świat bezpośrednio lub za pośrednictwem obrazów, odczuwamy głęboki spokój ducha, jako że w tym czasie wola na nas nie oddziałuje. Trochę inaczej jest w przypadku obcowania ze sztuką ukazującą świat zwierzęcy. Wówczas także działanie obecnej w nas woli chwilowo ustaje i odczuwamy spokój ducha, ale nie potrafimy się oprzeć woli zawartej w przedstawieniu jakiegoś zwierzęcia (w jego rzeźbie lub obrazie), ponieważ woli tej nie powstrzymuje nasza bezwolna refleksja lub kontemplacja. Zupełnie inaczej wygląda sprawa ze sztuką ukazującą świat ludzki. O ile bowiem zwierzęta mają tylko charakter gatunkowy, o tyle ludzie mają również charakter indywidualny. W każdym przedstawieniu człowieka pojawiają się oba te charaktery, przy czym pierwszy z nich zachowuje miano charakteru (*Charakter*) lub przyjmuje pokrewne mu miano wyrazu (*Ausdruck*), natomiast drugi nazywa się pięknnością (*Schönheit*). Owa piękność jest najbardziej obiektywną cechą człowieka. W tym kontekście Schopenhauer zauważa, że artysta przedstawiający człowieka stoi przed niemałym problemem, polegającym na tym, jakimi środkami ukazać oba wspomniane charaktery (gatunkowy i indywidualny), aby doskonale zobrazować określoną jednostkę ludzką⁴⁹.

Wszystkie wytwory przyrody ożywionej, nawet najprostsze, są imponującymi manifestacjami woli, która obiektywizuje się jako życie w wielości rozmaitych form piękna. Wedle Schopenhauera działanie woli życia w tym zakresie można uznać za ciąg (estetycznych) wariacji na ten sam temat, wydobywających na jaw naturalne piękno świata: „Jakim esteta jest przyroda! Każdy najmniejszy nawet, niekulturowany w ogóle i zdziczały, tj. pozostawiony odłogiem zakątek, o ile tylko nie spocznie na nim łapa ludzka, ubiera natychmiast z ogromnym smakiem w rośliny, kwiaty i krzewy, których nieprzymuszony charakter, naturalny wdzięk i powabne ugrupowania świadczą, że nie urosły pod różgą wielkiego egoisty, lecz że swobodnie panowała tu przyroda”⁵⁰. Patrząc z tego punktu widzenia, ogrody angielskie, które są inspirowane ogrodami chińskimi⁵¹, zawiera-

⁴⁸ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 2, s. 599.

⁴⁹ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 344.

⁵⁰ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 2, s. 580.

⁵¹ O chińskich inspiracjach ogrodniczych wspominają też autorzy popularnego podręcznika: „Powrót do ogrodów naturalnych związany był również, przynajmniej w pewnym stopniu, z wpływami chińskiej sztuki ogrodniczej, z jej dążeniem do podkreślania wszechobecności przyrody” (*Encyklopedia ogrodnictwa*, Elipsa, Warszawa 1997, s. 12).

ją w sobie znacznie więcej piękna niż ogrody starofrancuskie. Schopenhauer uważa, że pierwsze z nich powstają w duchu obiektywnym i zawierają w sobie uprzedmiotowioną wolę rozmaitych motywów przyrodniczych, natomiast drugie powstają w duchu subiektywnym i widać w nich głównie wolę właściciela ogrodu. Wydaje się jednak, że nawet zubożona ludzką, egoistyczną wolą przyroda zawiera tyle piękna, że działa oczyszczająco na naszego ducha i pozwala sprawnie funkcjonować umysłowi: „Piękny widok jest zatem dla ducha prawdziwym *kathartikon*, tak jak muzyka wedle Arystotelesa dla duszy, i w jego obecności myśli się najbardziej prawidłowo”⁵².

Poszczególne wytwory przyrody są szczególnie piękne, gdy wyrażają idee o wyjątkowo dużym znaczeniu. Skoro piękno człowieka góruje nad innymi formami piękna, to ono właśnie stanowi najważniejszy przedmiot sztuki. Konkretnie zaś odmalowywaniem ludzkiej postaci powinna zajmować się sztuka plastyczna, a ukazywaniem ludzkich zachowań – sztuka poetycka⁵³. Już Johann Wolfgang Goethe stwierdził: „Kto ujrzy to piękno [człowieka], nad tym zło nie ma władzy, ten czuje / się pojednany z sobą samym i z całym światem”⁵⁴. Nawiązując do jego słów, Schopenhauer dodaje, że kontemplowanie ludzkiego piękna jest czystym poznaniem, w którym nie ma domieszki cierpienia wywołanego wolą i dlatego w całości jest ono czysto estetyczną radością (*rein ästhetische Freude*). Ludzkie piękno należy uznać za „najdoskonalszą obiektywizację woli na najwyższym szczeblu jej poznawalności”⁵⁵. Jest ono najbardziej obiektywnym wyrazem piękna, aczkolwiek towarzyszą mu także odczucia subiektywne. Na widok pięknej twarzy lub pięknej postaci ludzkiej odruchowo przeżywamy niewymowną przyjemność (*Wohlgefallen*), która wynosi nas ponad nas samych i ponad wszystko, co jest przyczyną codziennych udręk i bólu niespełnienia.

Zastanawiając się nad tym, jak przyrodzie udaje się stworzyć pięknego człowieka, Schopenhauer dochodzi do wniosku, że musi ona przezwyciężyć wszystkie przeszkody pojawiające się na niższych szczeblach przedmiotowości i niejako ograbić z tego, co najlepsze, inne swe wytwory i obdarować tym człowieka. W rezultacie niższe formy bytu ożywionego są mniej różnorodne i mniej złożone niż wyższe, a człowiek jest najbardziej rozbudowanym systemem rozmaitych organów, które prowadzą zarówno własne, swoiste życie osobnych elementów, jak i życie podporządkowane całości tego organizmu. Dopiero tak doskonała zależność części od całości umożliwia zaistnienie największego piękna: „Jeśli wszystkie te części podporządkowane są właśnie w należyty sposób całości, zaś nawzajem są sobie przyporządkowane, jeśli harmonijnie współdziałają dla uka-

⁵² A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 2, s. 579.

⁵³ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 329.

⁵⁴ J.W. Goethe, *Powinowactwa z wyboru*, przeł. W. Markowska, PIW, Warszawa 1959, s. 58.

⁵⁵ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 348.

zania całości, jeśli niczego nie ma w nadmiarze, niczego za mało, są to wszystko rzadko występujące warunki, których wynikiem jest piękno, w pełni ukształtowany charakter gatunkowy”⁵⁶.

Artysta uprawiający autentyczną sztukę nie może jednak naśladować arcyzmu przyrody, ponieważ ma przed sobą tylko jej finalne wytwory, a z ich oglądu nie da się wydedukować mechanizmów wytwarzania piękna. W szczególności poprzez łączenie pięknych elementów nigdy nie uzyskuje się piękna bardziej złożonego obiektu. Schopenhauer jest głęboko przekonany o tym, że w świecie empirycznym nie ma żadnych gotowych wzorców, które można by przejąć i z ich pomocą odkrywać oraz tworzyć autentyczne dzieła sztuki: „Czysto *a posteriori* i tylko na podstawie doświadczenia żadne poznanie piękna nie jest możliwe”⁵⁷. Jeżeli chce się rozpoznawać i wytwarzać piękne przedmioty, trzeba umieć określać ich piękno *a priori*, a więc trzeba mieć dostęp do ich idei. Paradoksalnie, człowiek potrafi adekwatnie obcować z pięknem tylko dlatego, że jest w najwyższym stopniu uprzedmiotowioną wolą, która – jako sprawczy czynnik w świecie – posługuje się ideami. Wyraźnie widać to na przykładzie geniusza i bliskiego geniuszowi dobrego artysty, mającego zdolność spontanicznego uchwytowania idei. W takim człowieku wola życia staje się wolą poznania i tworzenia piękna, i to piękna niejednokrotnie znacznie doskonalszego niż piękno zawarte w przyrodzie. W pewnych okolicznościach artystyczny geniusz mógłby nawet być nauczycielem przyrody, wszak „wypowiada czysto coś, co u niej jest jedynie bełkotem” oraz „piękną formę, której ona nie zdołała osiągnąć mimo tysiącznych prób, narzuca marmurowi, przeciwstawiając ją naturze i niejako wołając do niej: »Oto, co chciałaś powiedzieć!«, na co znawca odpowiada jak echo: »Tak, o to chodziło!«”⁵⁸.

Schopenhauer z uznaniem wypowiada się na temat zmysłu piękna u starożytnych Greków. Nie jest przypadkiem, że umieli oni w artystycznie doskonały sposób przedstawiać piękno ludzkich postaci i właśnie na nich przez wiele stuleci wzorowali się inni artyści, chcący dorównać ich kunsztowi. Mogłoby się wydawać, że obcowanie z pięknem nie jest trudne. Każdy człowiek, gdy się zakocha, jest pociągany przez piękno innej osoby. Jest to jednak wyłącznie miłość płciowa, za pomocą której wola życia manipuluje jednostkami w imię przetrwania gatunku. Artystyczne piękno jest innego rodzaju, mimo iż ukazuje się także za sprawą woli. Jest ono wyrazem obiektywnego porządku świata, odkrywanego z większym udziałem umysłu. Na odpowiednim etapie poznania piękno wyłącza wolę, a przynajmniej marginalizuje jej działanie. Dzięki temu u Greków rozwinęła się krytyczny zmysł sztuki (*urteilender Kunstsinn*), który – w przypadku

⁵⁶ Ibidem, s. 345.

⁵⁷ Ibidem, s. 346.

⁵⁸ Ibidem.

wybitnych artystów, takich jak Fidiasz, Praksyteles czy Skopas⁵⁹ – pozwalała ustalić należyte proporcje w odwzorowywaniu ludzkich postaci⁶⁰. Kanon greckiej rzeźby jest wyrazem artystycznego ideału, czyli idei, która po części została w czysty sposób poznana *a priori*, a po części odkryta w przyrodzie *a posteriori*. Genialny artysta grecki miał dostęp do owych idei tylko dlatego, że sam był ich nosicielem. Był nim zaś dlatego, że był obiektywizującą się wolą, a więc jakby naturą samą w sobie. Schopenhauer powołuje się na Empedoklesa, który zauważył, że tylko podobne poznaje podobne i tylko natura może zrozumieć siebie samą. Wydaje się, że w sztuce, a więc również w rzeźbiarstwie, ważna jest harmonia między poznaniem apriorycznym i aposteriorycznym, między duchem i ciałem (zmysłami), między wolą i przedstawieniem. Greckie rzeźbiarstwo, dzięki odwołaniom do zmysłowej naoczności, cechuje się taką harmonią, dlatego jest estetyczne, podczas gdy na przykład hinduskie rzeźbiarstwo odwołuje się wyłącznie do pojęć, stąd jest ono tylko symboliczne⁶¹.

O ile rzeźbiarz musi skupiać swą uwagę na pięknie (*Schönheit*) i wdzięku (*Grazie*) odwzorowywanych postaci, o tyle malarz powinien wypuklać przede wszystkim ich wyraz (*Ausdruck*), namiętność (*Leidenschaft*) i charakter (*Charakter*). Z tego powodu może, a nawet – jak stwierdza Schopenhauer – powinien stanowczo rezygnować z odmalowywania piękna. Wszechobecne piękno wszystkich motywów, niezbędne w rzeźbie, czyniłoby obraz monotonnym, a zwłaszcza pozbawiałoby go specyficznych cech przedstawianych postaci. Wyjaśnia to, dlaczego na obrazach nierzadko widzimy nieładne twarze lub wręcz całkiem brzydkie postacie. Ponadto rzeźba i obraz spełniają odmienne funkcje, ponieważ „rzeźba wydaje się bardziej odpowiednia dla potwierdzenia (*Bejahung*), malarstwo – dla zaprzeczenia (*Verneinung*) woli życia, i tym można by wytłumaczyć, czemu rzeźba była sztuką starożytności, a malarstwo – czasów chrześcijańskich”⁶².

Wspomniany wyżej wdzięk różni się od piękna. Schopenhauer zauważa, że „tak jak piękno jest odpowiednim ukazaniem woli w ogóle przez jej czysto przestrzenny przejaw, tak *wdzięk* jest odpowiednim ukazaniem woli przez zjawisko czasowe, tj. w pełni słusznym i stosownym wyrazem każdego aktu woli przez obiektywizujący go ruch i obiektywizującą postawę”⁶³. Rośliny nie potrafią się poruszać, przynajmniej nie z własnej woli, dlatego mogą być tylko piękne, z ko-

⁵⁹ Szkoda, że wyliczając wielkich greckich rzeźbiarzy, Schopenhauer nawet nie wspomniał o Myronie. Mimo iż Fidiasz już w starożytności uchodził za najwybitniejszego mistrza dłuta i ta opinia przetrwała do dzisiejszych czasów, solidaryzując się z Kazimierzem Michałowskim, który skłonny jest przyznać palmę pierwszeństwa właśnie Myronowi (K. Michałowski, *Jak Grecy tworzyli sztukę*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1970, s. 115).

⁶⁰ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 2, s. 601–602.

⁶¹ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 371.

⁶² A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 2, s. 600.

⁶³ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 349.

lei zwierzęta i ludzie oprócz piękna mogą mieć również wdzięk. Oczywiście nie byłoby wdzięku bez piękna, ponieważ właściwe proporcje i harmonijna budowa ciała są warunkiem celowości i lekkości wykonywanego ruchu i przyjmowanych pozycji. Artysta musi umieć ukazać oprócz piękna człowieka jako cechy gatunkowej, także charakter człowieka jako cechę indywidualną (jednostkową), ale w tym znaczeniu, że w konkretnej jednostce szczególnie mocno uwyrażnia to, co występuje w całym gatunku (szczególna strona idei ludzkości). Wprawdzie w sztuce zasadnicze znaczenie ma idea ludzkości, lecz także jednostkom, a zwłaszcza wyjątkowo ważnym jednostkom przysługuje prawo do bycia jakby odrębnymi ideami. Tak więc „cechy charakterystyczne mogą ograniczać piękno i występować wreszcie nawet w postaci brzydoty u pijanego Sylena, fauna itd. Jeśli jednak cechy charakterystyczne rzeczywiście usuwają charakter gatunkowy, a więc posunięte są do nienaturalności, to piękno staje się karykaturą”⁶⁴. Warto nadmienić, że piękno najpełniej uwidacznia się wtedy, gdy jakiś obiekt oglądamy z wielu punktów widzenia, podczas gdy wyraz i charakter są już wyraźnie zauważalne z jednego punktu widzenia.

Prawdziwe piękno nie potrzebuje dodatkowej oprawy, ponieważ najlepiej prezentuje się w naturalnym otoczeniu. Z tego powodu Schopenhauer twierdzi, że człowiek mający piękne ciało powinien chodzić w lekkim odzieniu lub wręcz mógłby chodzić bez odzienia, gdyby tylko starczyło mu odwagi. Najodpowiedniejszy dla pięknych ludzi był grecki sposób ubierania się, kiedy to chodzono, w sprzyjających okolicznościach, prawie nago. Takie same zasady, jakie dotyczą ciała, dotyczą także ducha. Również walory duchowe człowieka najkorzystniej prezentują się w prostej, naturalnej oprawie. Dlatego człowiek piękny duchem, czyli posiadający wiele wzniosłych doznań i wartościowych przemyśleń, powinien wyrażać się w sposób jak najbardziej prosty i naturalny, dbając przede wszystkim o komunikatywność swych wypowiedzi. W życiu nazbyt często widzimy jednak, że „ubóstwo duchowe, mętność, ekscentryczność przystroi się w najbardziej wyszukane zwroty i najciemniejsze sposoby wysłowienia, by w ten sposób spowić małe, znikome, trzeźwe lub banalne myśli w trudne i pompacyjne zdania, tak jak ten, komu nie dostaje majestatu piękności, chce zastąpić ów brak ubiorem i usiłuje ukryć niski wzrost lub szpetotę swej osoby pod barbarzyńskich przepychem, pod błyskotkami, pióropuszcami, kryzami, bufami i płaszczem”⁶⁵. Przy tej okazji wypada zauważyć, choć chyba lepiej powstrzymać się od komentarza, że dla Schopenhauera wielki piewca filozofii ducha, Hegel, był jaskrawym przeciwieństwem osoby o pięknym duchu.

Piękno pojawia się również w twórczości literackiej oraz poetyckiej i właśnie dla takich twórców Schopenhauer rezerwuje duży obszar artystycznej wol-

⁶⁴ Ibidem, s. 351.

⁶⁵ Ibidem, s. 357.

ności. Twierdzi na przykład, że w poezji wszystko, co dotyczy losów ludzkości, jest dobrym tematem twórczej ekspresji. Poeta, w zależności od predyspozycji lub upodobań, może zatem pisać wiersze miłosne albo religijne, w których przedstawia namiętą rozkosz albo mistyczne uniesienia, może też uprawiać tragedię albo komedię. Skoro wypowiada się on w imieniu wszystkich ludzi i niejako wynosi na poetycki piedestał to, co wszystkim leży na sercu, to „nikomu nie wolno nakazywać pocie, by był szlachetny i wzniosły, moralny, pobożny, chrześcijański, taki lub owaki, a tym bardziej zarzucać mu, że jest taki, a nie inny. Jest zwierciadłem ludzkości, przynosi jej i uświadamia to, co ona odczuwa”⁶⁶. Wprawdzie w opinii Schopenhauera uprawianie liryki jest łatwym zajęciem, ale to nie znaczy, że chciałby on zbagatelizować jej znaczenie. Zdaje sobie bowiem doskonale sprawę z tego, że poezja liryczna przedstawia wewnętrzne życie całej ludzkości, jej wieczne dylematy i problemy, które są niezmiennie aktualne we wszystkich pokoleniach. Aby uzyskać zamierzony cel artystyczny, poeta musi zobiektywizować własne stany ducha.

W twórczości poetyckiej Schopenhauer docenia rolę przypowieści i alegorii, unaoczniającej pojęcie przy pomocy odpowiedniego obrazu. Owo unaocznienie może oznaczać nawet likwidację jakiegoś pojęcia i zastąpienie go innym, albowiem pojęcia są materiałem, który można niemal dowolnie formować. Z uwagi na kreatywny potencjał konstrukcji pojęciowych, „w sztukach wysłowionych przypowieści i alegorie funkcjonują znakomicie”⁶⁷. Podobnie mogą one także funkcjonować w filozofii, czego doskonałym przykładem jest Platon. Ten szczególnego rodzaju poeta zresztą posługiwał się alegoriami, by przystępnie ukazać abstrakcyjne kwestie filozoficzne. W tym miejscu warto wspomnieć choćby o znakomitej, dobrze znanej alegorii jaskini⁶⁸. Zgodnie z podaną przez Schopenhauera definicją, „filozofia nie jest niczym innym jak doskonałym i słusznym powtórzeniem i wysłowieniem istoty świata w bardzo ogólnych pojęciach”⁶⁹. Wprawdzie ma on na myśli głównie własną filozofię, która ma ewidentnie platoński rodowód, ale przynajmniej w jakiejś mierze opinia ta jest trafna w odniesieniu do większości sposobów „miłowania mądrości”.

Odmianą twórczości artystycznej, odgrywającą istotną rolę w Schopenhauerowskiej estetyce, jest dramat. Ze względu na swą wielką wartość, dramat jest „przeciwieństwem architektury i drugim biegunem w królestwie sztuk pięknych”⁷⁰. W dramacie zawarte są najważniejsze idee, zatem twórczość dramatyczna charakteryzuje się najwyższym obiektywizmem poznawczym. Schopenhauer z pełnym przekonaniem stwierdza, że dramat jest „najbardziej obiektywnym

⁶⁶ Ibidem, s. 386.

⁶⁷ Ibidem, s. 373.

⁶⁸ Platon, *Państwo*, ks. VII, 514A–519E.

⁶⁹ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 408.

⁷⁰ Ibidem, s. 338.

i pod niejednym względem najdoskonalszym, a także najtrudniejszym gatunkiem poezji”⁷¹. Jeszcze większe znaczenie estetyczne ma jedynie muzyka, ale ona znacząco różni się od pozostałych sztuk. W muzyce nie pojawia się żaden rodzaj naśladownictwa, nie dochodzi w niej do żadnego powtórzenia idei jakichś istot żyjących w świecie. Jest to wspaniała sztuka, bezpośrednio i niezwykle mocno oddziałująca na najgłębszą sferę ludzkich doznań. Specyficzny język muzyki, rozsadzający ramy pojęciowego języka poezji, jest całkowicie ogólny i – chciałoby się powiedzieć – abstrakcyjny, ale zarazem język ten swą „wyrzistością przewyższa nawet wyrazistość świata naocznego”⁷².

Sztuka odzwierciedlania istoty życia

Do uprawiania sztuki potrzebny jest talent, ale wybitnym artystą może być tylko geniusz. W opinii Schopenhauera człowiek utalentowany wprawdzie jest w stanie tworzyć rzeczy piękne, lecz nie ma on nadprzeciętnych zdolności pojmowania piękna. Tylko geniusz dostrzega piękno w sposób obiektywny i źródłowy tam, gdzie piękno łączy się z ideami⁷³. Takie poznanie znajduje się całkowicie poza zasięgiem zwyczajnych ludzi: „Talent przypomina strzelca trafiającego do celu, w który inni trafić nie umieją; geniusz – takiego, co trafia w cel, którego inni nawet dojrzeć nie potrafią”⁷⁴. Nie jest ono także dostępne dla kobiet, albowiem przedstawicielki „płci pięknej”, nawet jeżeli bywają utalentowane, to i tak zawsze pozostają subiektywne⁷⁵. Niezwykła zdolność poznania i odzwierciedlania piękna jest cechą wrodzoną, którą można jeszcze w sobie rozwinąć dzięki odpowiedniemu wychowaniu i wykształceniu. Wydaje się jednak, że w pełni obiektywne odczucie piękna jest jakby naturalnym impulsem odbieranym przez geniusza w trakcie kontemplowania otaczającego go świata, wszak „zapładnia go bezpośrednio naocznym wrażeniem tylko samo życie i świat”⁷⁶. Tak więc udoskonalic może on głównie sposób komunikowania innym ludziom własnego doznania piękna. Czyni to przez przyswojenie sobie właściwego rzemiosła artystycznego, tj. technik przedstawiania pięknych rzeczy za pomocą różnych narzędzi i materiałów.

⁷¹ Ibidem, s. 385.

⁷² Ibidem, s. 395.

⁷³ Kant zasadniczo nie różnicował tych pojęć: „Genialność (*Genie*) jest talentem (darem przyrody), który ustanawia prawa dla sztuki. Ponieważ talent jako wrodzona zdolność twórcza artysty sam należy do przyrody, można by też tak się wyrazić: genialność jest wrodzoną dyspozycją umysłu (*ingenium*), za pomocą której przyroda ustanawia prawa dla sztuki” (I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia*, s. 231).

⁷⁴ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 2, s. 562.

⁷⁵ Ibidem, s. 563–564.

⁷⁶ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 366.

Tworząc dzieła sztuki, geniusz antycypuje określone idee. W przypadku sztuk plastycznych chodzi zwłaszcza o antycypację piękna, natomiast w przypadku poezji – o antycypację tego, co charakterystyczne. Artystyczne doświadczenie jest tylko swego rodzaju schematem, który pozwala geniuszowi wyrazić swe odczucia. Inaczej mówiąc, w owym schemacie to, co odczuwane, staje się tym, co wyrażane, a więc to, co *a priori*, staje się tym, co *a posteriori*. Autentyczny twórca czuje się zobligowany przez życie do ukazywania piękna w odpowiednich dla niego formach. Tworzy on piękne rzeczy, ponieważ życie przepełnia go pięknem. Pod tym względem różni się od zwykłego wykonawcy przedmiotów użytecznych, który nie odczuwa żadnej presji, tylko tworzy to, co chce, świadomie i celowo. Specyfikę tejże różnicy Schopenhauer ujmuje następująco: „Matką sztuk pożytecznych jest potrzeba; matką sztuk pięknych nadmiar. Ojcem pierwszych jest rozsądek, drugich – geniusz, który sam jest swego rodzaju nadmiarem, mianowicie nadmiarem sił poznawczych ponad potrzeby służenia woli”⁷⁷. Paradoksalnie wynika stąd, że mimo wspomnianej presji, uprawianie sztuki jest działalnością czysto „ideową”, podczas gdy pozornie wolne od przymusu wytwarzanie przedmiotów codziennego użytku jest działalnością koordynowaną przez wolę życia, która w ten sposób dba o przetrwanie ludzkości.

Zasadniczo rzecz biorąc, tworzenie sztuki nie polega na naśladowaniu przyrody, niemniej powinno się odbywać w duchu przyrody. Tak więc na przykład architekt przy projektowaniu kolumn i filarów właściwie nie ma naśladować pni drzew, ale ma postępować zgodnie z zakodowaną w przyrodzie celowością, dzięki czemu uzyska typowy dla wytworów przyrody wdzięk oraz, jak ujmuje to Schopenhauer, nie nadłoży drogi na celu. Mając przed oczyma budowle i naczynia służące niegdyś starożytnym Grekom, widzimy, że w tym zakresie osiągnęli oni doskonałość. Wydaje się nawet, że gdyby sama przyroda chciała je stworzyć, to musiałyby wyglądać dokładnie tak samo. Szkoda, że współcześnie odbiega się od antycznych wzorców, ponieważ zarazem odbiega się od uniwersalnych i ponadczasowych wzorców wszelkiej sztuki. Jeżeli zatem w estetyce miałyby się nadal mówić o naśladownictwie, to raczej w tym znaczeniu, że „dążenie do ideału pokrywa się z naśladowaniem starożytnych”⁷⁸. Oni bowiem jako pierwsi odkryli świat idei i perfekcyjnie odwzorowywali go w tworzonej przez siebie sztuce. Schopenhauer dodaje, że idee, o których mowa, z istoty są naoczne i ową naoczność najlepiej ukazać można w postaci oglądu, jaki powstaje za pośrednictwem sztuki. Niepotrzebny jest tu głęboki namysł nad tym, co wyrażane: „Oczywiście, artysta musi myśleć, kiedy buduje swe dzieło; ale tylko myśl, którą *ujrzał*, zanim ją *pomyślał*, może potem, podczas przekazywania, inspirować i wskutek tego nie przemija”⁷⁹. Okazuje się, że najsilniej przemawiają do nas

⁷⁷ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 2, s. 587.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 588.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 586.

dzieła stworzone szybko i niemal bezrefleksyjnie (pierwszy szkic malarski, spontanicznie skomponowana melodia, powstały pod wpływem chwilowego nastroju wiersz liryczny). Mają one znacznie większą siłę oddziaływania niż takie dzieła, nad którymi długo i przemyślnie pracowano.

Jednym z ważnych warunków zaistnienia i powodzenia sztuki jest artystyczna fantazja (*Phantasie*). Jest ona potrzebna zarówno twórcom, jak i odbiorcom sztuki, ponieważ żadna idea i żadne dzieło nie oddziałuje na ludzi, którzy są jej pozbawieni. Fantazja otwiera bramę do duchowych przeżyć, a wiadomo, że sztuka absorbuje nie tylko nasze zmysły, lecz także nasze lotne umysły, czyli nasze go ducha. Niektóre rodzaje sztuk istnieją jedynie dzięki fantazji, jak na przykład poezja, która „odwołuje się wyłącznie nawet do fantazji i wprawia ją w ruch tylko za pomocą słów”⁸⁰. Zgodnie z ładną definicją Schopenhauera, poezja to „sztuka wprawiania wyobraźni w ruch za pomocą słów”⁸¹. Aby sztuka ta mogła się rozwijać, niezbędne są genialne jednostki, cechujące się niebywałą wrażliwością i otwartością na świat idei. Ponadto, aby oddziaływać, sztuka ta potrzebuje odpowiedniego klimatu duchowego, trudnego do stworzenia w trywialnej codzienności, zdominowanej przez zaspokajanie li tylko bytowych potrzeb. Sporo racji jest w twierdzeniu, że „dary poetyckie należą do święta, nie do dnia powszedniego życia”⁸². Zatem z darami poetyckimi trzeba obchodzić się bardzo umiejętnie i nie narażać ich na skalanie i – w konsekwencji – na zaturę. Chcąc zachować je w dobrym stanie, należy zadbać o ich czystość. Schopenhauer na pewno chciałby, abyśmy wzięli sobie do serca jego przestrożę: „Człowiek, którzy zamierza żyć z łaski muz, mam na myśli – ze swych darów poetyckich, przypomina mi dziewczynę, która żyje ze swych wdzięków. Oboje profanują dla marnego zarobku coś, co powinno być swobodnym darem ich istoty. Oboje wyczerpują się i najczęściej haniebnie kończą. Nie poniżajcie więc swej muzy do roli prostytutki”⁸³.

Zamiast poniżać, należy wywyższać swą muzę, wszak zadania stojące przed sztuką są szczytne. Ma ona wraz z filozofią przyczyniać się do rozwiązania problemu bytu (*Problem des Daseyns*) lub – jak przekładał ten termin Jan Garewicz – zagadki bytu. Wynika stąd, że sztuki piękne potrafią trafnie odzwierciedlać istotę rzeczy i sens bytu, nawet wtedy, gdy wydaje się, że pozostają one przed nimi głęboko ukryte. Zarówno filozof, jak i artysta po oczyszczeniu umysłu od wpływów woli stają się czystymi podmiotami poznania i tworzenia. Obaj rzetelnie próbują odpowiadać na pytanie: *Czym jest życie?*, aczkolwiek Schopenhauer od razu zastrzega, że „sztuki mówią tylko w naiwnym, dziecinnyim języku *ogłądu*, a nie w poważnym i abstrakcyjnym języku *refleksji*; ich odpowiedź jest więc

⁸⁰ Ibidem, s. 584.

⁸¹ Ibidem, s. 607.

⁸² A. Schopenhauer, *Parerga...*, t. 2, s. 368.

⁸³ Ibidem, s. 367.

ulotnym obrazem, a nie trwałym ogólnym poznaniem”⁸⁴. Jego zdaniem sztuki ujmują życie tylko przelotnie i fragmentarycznie, podczas gdy ustalenia filozofii są trwałe i całościowe. Skoro jednak – jak pisze – swą pełnię obiektywizmu poznawczego filozofia zawdzięcza pojęciom, to można by dodać, że poezja także posługuje się pojęciami. Jeżeli nawet są to pojęcia mniej „ostre” niż te, które służą do przeprowadzania analiz filozoficznych, to i tak, choćby chwilowo i niejasno, powinny się one odnosić do całości bytu. Dobry poeta ma więc prawo mówić do odbiorców swej sztuki: *Popatrz, oto jest życie!*

Schopenhauer konsekwentnie jednak stoi na stanowisku, że wyłącznie filozofia wyraźnie i zadowalająco przedstawia życie. W sztukach pięknych wprawdzie zawiera się życiowa mądrość, ale tylko *virtualiter* i *implicite*, czyli potencjalnie i niejasno, natomiast filozofia ukazuje życie *actualiter* i *explicite*, czyli faktycznie i wyraźnie. Mówiąc obrazowo, filozofia znajduje się w takiej relacji do sztuk pięknych, „jak wino do gron winnych”⁸⁵. Tyle że znowu można by stać w obronie poetyckiego obiektywizmu poznawczo-twórczego, wszak grona winne są pierwsze w stosunku do wina. Oczywiście trudno by mówić o jakiejś poezji pierwszej, będącej odpowiednikiem filozofii pierwszej Arystotelesa, niemniej współczesna filozofia zdaje się potwierdzać fakt, że poezja ma znaczne walory poznawcze, które z powodzeniem dają się spożytkować w filozofii. Znakomitym tego przykładem jest choćby filozofia Heideggera, chętnie czerpiąca z bogatego źródła poetyckiej wiedzy Hölderlina i Rilkego.

Nie wiadomo, czy powyższa argumentacja przekonałaby Schopenhauera, ponieważ gdzie indziej stwierdza on, że poezja pozostaje w takiej relacji do filozofii, jak doświadczenie do nauk empirycznych. Każde doświadczenie odnosi się tylko do losowo wybranych zjawisk, z kolei nauki ujmują całość doświadczenia w pojęciach ogólnych. Tak więc „poezja chce nas zapoznać z ideami (platońskimi) istot za pomocą zjawisk pojedynczych i przykładowo; filozofia zaś chce nauczyć poznawać wewnętrzną istotę rzeczy w całości i w ogóle. Widać już po tym, że poezja ma bardziej cechy młodości, filozofia starości”⁸⁶. Zastrzeżenia Schopenhauera pewnie biorą się stąd, że każde dzieło sztuki, w tym także sztuki poetyckiej i muzycznej, w jakiejś mierze pozostaje w zasięgu źródłowej, przedpojęciowej naocznosci. Oznacza to, że może zawierać w sobie wolę życia, która po podporządkowaniu sobie artysty nadal skrycie dąży do swych celów. Schopenhauer zauważa, że doświadczenie poetyckie, któremu nie udaje się wyzwolić spod wpływu woli, pozostaje czymś w rodzaju mądrości życiowej. Jedynie wtedy, gdy umysł artysty doprowadza do zerwania z wolą, doświadczenie to nabiera cech poznania obiektywnego, choć dramatycznego⁸⁷. Przyznaje on zarazem,

⁸⁴ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 2, s. 581–582.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 583.

⁸⁶ *Ibidem*, s. 612.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 602.

że każde autentyczne dzieło powstaje z intencją pokazania prawdy o życiu. Wyłania się ono z mgły niewiedzy i zdaje się świadczyć o tym, że artysta dąży do obiektywnego odzwierciedlenia rzeczywistości⁸⁸. Tyle że nie każdy artysta potrafi dojrzeć to, co ważne, i ukazać to środkami, jakimi dysponuje sztuka. Może zresztą ukazywanie prawdy nie leży w gestii artysty, tylko istotowo przynależy do samej natury, do życia czy do idei. Gdyby tak było, to artysta pozostawałby bezwolnym narzędziem w rękach woli albo tylko częściowo wolnym twórcą, który nie potrafi zapanować nad własnymi dziełami przejawiającymi ambicje do samodzielnego interpretowania świata.

Dodatkowa trudność w ocenie poznawczych walorów poezji wynika z faktu, że jest ona niespójna, a przynajmniej – różnorodna. Schopenhauer szczególnie podkreśla różnicę między poezją klasyczną a romantyczną, uważając, że oba rodzaje poezji znajdują się wobec siebie w takiej relacji, jak architektura grecka do gotyckiej. Pierwsza zajmuje się wyłącznie naturalnymi motywami, dominującymi w ludzkim świecie, dlatego jest bezwarunkowo słuszna i prawdziwa, natomiast druga podejmuje wymaginowane wątki, nie mające wiarygodnych odniesień do realnego świata, dlatego jest słuszna i prawdziwa co najwyżej warunkowo. Na niekorzyść drugiej świadczy również to, że obecne są w niej niemiłe dla Schopenhauera „motywy wywodzące się z mitu chrześcijańskiego, następnie motywy przesadnego i fantastycznego honoru rycerskiego, dalej niesmacznego i humorystycznego chrześcijańsko-germańskiego uwielbienia dla kobiet, a wreszcie bajdurzącego i lunatycznego, niecielesnego zakochania”⁸⁹.

Schopenhauer wyraża przekonanie, że najdoskonalszą odmianą poezji jest tragedia⁹⁰. O ile w poezji lirycznej przeważają komponenty subiektywne, o tyle w tragedii – obiektywne. Niejako przy okazji docenia on także komedię, stwierdzając, że dramat w całości bardzo obiektywnie przedstawia istotę ludzkiego bytu, gdy pokazuje smutną lub wesołą stronę naszego życia, lub też samo „przejście” od jednej do drugiej strony. Niemniej tragedia jest cenniejsza od komedii, ponieważ uczy zaprzeczania woli i prowadzi do rezygnacji (*Resignation*) z życia, podczas gdy w komedii pojawia się choćby niejasno sformułowana zachęta do podporządkowania się woli i kontynuacji życia, mimo iż nie jest ono wiele warte. Problematyczne w komedii jest to, że rzetelnie ukazując ludzkie cierpienia, stanowiące istotę naszego istnienia, zarazem próbuje je minimalizować albo wskazywać na ich przemijalność, przez co tworzy iluzoryczną nadzieję, że możliwe jest ostateczne zwycięstwo nad wszechobecnym bólem istnienia. Wszystko

⁸⁸ Ibidem, s. 582.

⁸⁹ Ibidem, s. 617–618.

⁹⁰ Zastanawiający jest fakt, że Kant nie zwrócił baczniejszej uwagi na tragedię. Zajmując się estetyką, tylko dwukrotnie o niej wspomniał i to akcydentalnie, przy czym posłużył się pojęciem *Trauerspiel*, a nie *Tragödie* (I. Kant, *Krytyka władzy sądu*, s. 179 i 260). Być może uznał, że „smutna gra” nie ma większych walorów estetycznych.

to zaś jest utkane taką dozą żartu, że właściwie nikt już nie przejmując się prawdziwym życiem, tylko każdy śmieje się z nieszczęść, których na co dzień doświadcza. Zatem komedia chce nas przekonać o tym, że „życie jest w sumie dość dobre, a zwłaszcza wciąż zabawne. Prawda, że musi pospieszyć się, by kurtyna zapadła w momencie radości, tak abyśmy nie ujrżeli, co nastąpi potem, podczas gdy tragedia z reguły kończy się tak, że potem nic już nadejść nie może”⁹¹.

Tragedia niczego nie owija w bawełnę i nie próbuje zamaskować zła toczącego nas jak robak. Z całą mocą ukazuje ona przerażające cechy życia, ciągle cierpienia i ostateczny upadek wszystkich, w tym także sprawiedliwych i wolnych od jakiegokolwiek winy. Gdy zasłona mai opada i nie ludzi nas już żaden pozór, pojawia się całkowite ukojenie woli, sprzyjające rezygnacji z życia. Dla Schopenhauera wola życia jest jeszcze gorsza od samego życia, dlatego pisze on, że wtedy następuje „wyrzeczenie się nie tylko życia, lecz całej woli życia”⁹². Bohaterowie tragedii na własnych przykładach pokazują, że ich dotychczasowe cele życiowe okazały się nic niewarte i nie ma sensu dalej walczyć z wiatrakami. W końcu, gdy wola życia w nich ustała, umierają oczyszczeni przez cierpienie i pogodzeni z własnym losem. Żadna inna sztuka, poza tragedią, nie potrafi w bardziej dobitny i wyrazisty sposób przedstawić ogromu ludzkich nieszczęść. Tylko ona jest w stanie wyrzucić na nas tak duże wrażenie, ponieważ odwołuje się nie tylko do piękna, ale także, a nawet przede wszystkim – do wzniosłości.

Mając przed oczyma tragiczną stronę ludzkiego życia, czyli życie *par excellence*, wzmaga się w nas wewnętrzny opór przeciw woli życia. Spontanicznie chcielibyśmy odwrócić się od świata, bo nie akceptujemy go w takiej postaci. Odkąd przestaje nas on pociągać, tracimy ochotę, by darzyć go jakimkolwiek pozytywnym uczuciem. Ujawniona w ten sposób niechęć do świata nie jest czymś autonomicznym, mogącym istnieć samodzielnie, bez udziału woli. Poznajemy ją tylko negatywnie, nigdy pozytywnie, gdyż jej, jako takiej, właściwie nie ma. Wydaje się, jakoby nie było nawet tego rodzaju doznań, a „życie jest ciężkim snem, z którego musimy się przebudzić”⁹³. Co ciekawe, owe senne doznania dostarczają nam swoistej przyjemności, która bierze się stąd, że na chwilę wznosimy się ponad wolę i jej dążenia, nabieramy dystansu do życia, świata i nas samych. Można powiedzieć, że w tym wypadku estetyczna radość towarzyszy choćby iluzorycznemu przeciwstawieniu się woli życia. Z zadowoleniem przyznajemy, że świat nam nie wystarcza i nie warto w nim trwać. Jest to przejaw ducha tragicznego, który w istocie jest duchem rezygnacji.

Mimo iż tragedię „wynaleźli” starożytni Grecy, antyczna sztuka jeszcze w niedoskonały sposób wywołuje ducha rezygnacji. Nie ulega jednak wątpliwo-

⁹¹ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 2, s. 628.

⁹² A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 392.

⁹³ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 2, s. 621.

ści, że patrząc na to, co się dzieje na scenie dramatu, grecki widz musiał doświadczać swoistego bezsensu życia. Jak bowiem miałby on uznawać życie za warte przeżycia, skoro wszelkie dążenia ludzkie zawsze spełzają na niczym? Jak miałby miłować świat, skoro istnienie w nim jest jednym wielkim pasmem nieszczęść i goryczy? W opinii Schopenhauera Arystoteles słusznie stwierdził, że tragedia wywołuje litość (*Mitleid*) i trwogę (*Furcht*), ale niesłusznie uznał te odczucia za nadrzędny cel tragedii. Nie są to bowiem odczucia przyjemne i dlatego muszą one być jedynie środkami do innego, przyjemnego celu. Owym celem gwarantującym prawdziwą radość może być tylko definitywne wyzwolenie z pęt życia⁹⁴. W takim też razie właśnie potrzeba rezygnacji jest ukrytym przesłaniem każdej tragedii – nierzadko ukrytym nawet przed twórcą tej sztuki. Problem zdecydowanego uwolnienia się spod wpływu woli jest już wyraźnie obecny w religii i sztuce chrześcijańskiej, która wychodząc od stoickiej obojętności (*Gleichmuth*), dochodzi do autentycznej rezygnacji z życia. O ile pierwsza polegała na spokojnym czekaniu na nieuchronne zło, a potem na jego godnym znoszeniu, o tyle druga na zdecydowanym wyrzeczeniu się życia wystawionego na działanie zła. W postawie Greków było zatem dużo heroizmu, ale chyba zbyt mało radykalizmu. Przez to Grecy nie potrafili wyzwolić się od zła i – tak jak chrześcijanie – doznawać radości istnienia dla innego świata, który jest przepojony absolutnym i wiecznym dobrem, nawet jeżeli miałby on być tylko absolutnym i wiecznym pozorem.

Ścisłe biorąc, nie chrześcijanie, lecz hinduiści byli pierwszymi mędrcami, którzy poznali prawdziwą wolność wynikającą z rezygnacji z życia. Chrześcijańska wiedza w tym zakresie została zaczerpnięta ze źródeł mądrości hinduistycznej, a więc jest wobec niej wtórna. Niemniej w obu w podobny sposób poznanie rzeczywistej natury życia nie rozbudza już kolejnych pragnień, lecz zapewnia ukojenie, czyli wyzbycie się wszelkich pragnień. Człowiek ostatecznie pogodzony z samym sobą odwraca się od woli życia i zarazem od stworzonego przez nią świata. Stan taki można nazywać zbawieniem (od świata), jako że dochodzi w nim do unicestwienia istoty doczesności. Mamy tu do czynienia z najwyższą mądrością i najwyższą sztuką (życia). Zdaniem Schopenhauera „tutaj jest szczyt wszelkiej sztuki, która śledziła wolę z jej adekwatnej przedmiotowości, w ideach, przechodząc przez wszystkie ich szczeble, od najniższych, gdzie w tak rozmaity sposób istotę woli wprowadzają w ruch i rozwijają przyczyny, potem bodźce, wreszcie motywy, a teraz kończy na pokazaniu dobrowolnej samolikwidacji

⁹⁴ Ibidem, s. 623–624. Ścisłe rzecz biorąc, wedle Arystotelesa w tragedii chodzi nie o samo ukazanie zdarzeń wzbudzających litość i trwogę, ale o właściwe przeżycie tych zdarzeń, skutkujące oczyszczeniem (*katharsis*) wspomnianych uczuć (zob. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, (w:) idem, *Dzieła wszystkie*, t. 6, PWN, Warszawa 2001, s. 582 [1449b]). Stagiryta dodaje, że „poeta przez naśladowcze przedstawienie ma sprawić przyjemność płynącą z przeżycia litości i trwogi” (ibidem, s. 595 [1453b]), a zatem oczyszczenie jest przyjemnym celem tragedii.

woli przez jedyne wielkie ukojenie, jakie następuje dzięki pełnemu poznaniu własnej istoty”⁹⁵. Przyczyny (*Ursachen*) są pierwszymi, najbardziej ogólnymi warunkami istnienia w świecie, po nich pojawiają się bodźce (*Reize*), będące najprostszymi sposobami działania woli, po nich zaś pragnienia, nazywane przez Schopenhauera motywami (*Motive*), które są przejawami zręcznego manipulowania człowiekiem przez wolę. Proces zniewalania człowieka zamiera w akcie (dobro)wolnej samolikwidacji (*freie Selbstaufhebung*) woli, czego wyrazem jest ostateczne ukojenie (*Quietiv*) człowieka. Taki przebieg wyswobodzenia człowieka z oków woli życia i wprowadzania go do wolnej od woli krainy wiecznej szczęśliwości przedstawiają dzieła chrześcijańskich mistyków, aczkolwiek główną zasługę przypisują one działaniu Boga.

Schopenhauer nie jest zainteresowany chrześcijańskim niebem, ale pochwała chrześcijańską rezygnację z życia w ziemskim „piekle”. Niezależnie od tego, jakie ma się przekonania religijne, warto jest bowiem trwać w prawdzie i żyć tak – jeśli żyć trzeba – jakby nie żyło się już w złym świecie. Warto zdecydowanie sprzeciwić się woli życia, ponieważ tylko w ten sposób można doświadczyć radości bezwolnego istnienia. Zauważmy, że w opinii Schopenhauera postawy rezygnacji uczą też tragedie nowożytne, nawiązujące nie do doktryny chrześcijańskiej, lecz do antycznej sztuki tragicznej. Patrząc na dokonania greckich poetów przez pryzmat twórczości Szekspira i Goethego, bez wahania opowiada się on za wyższością tragedii nowożytnej nad starożytną i staje się zdecydowanym krytykiem tej ostatniej. Jego zdaniem „Szekspir jest znacznie większy niż Sofokles; w porównaniu z *Ifigenią* Goethego można by niemal uznać *Ifigenię* Eurypidesa za prymitywną i gminną. *Bachantki* Eurypidesa są oburzającą szmirą na cześć pogańskich klechów. Niektóre sztuki antyczne nie mają w ogóle tendencji tragicznej, np. *Alcesta* i *Ifigenia w Taurydzie* Eurypidesa; w niektórych są nieprzyjemne lub zgoła wstrętne motywy, np. w *Antygonie* i *Filoktecie*. Niemal wszystkie pokazują ród ludzki pod straszliwym panowaniem przypadku i błędu, lecz nie pokazują spowodowanej przez to i wyzwalającej od tego rezygnacji. Wszystko dlatego, że starożytni nie osiągnęli jeszcze szczytu i celu tragedii, a co więcej, poglądu na życie w ogóle”⁹⁶. Jest jednak coś, co łączy tragedię starożytną z nowożytną. Tym zwornikiem jest wspólna wszystkim dramaturgom rzetelność w ukazywaniu prawdziwej natury człowieka. Tak więc w tragediach rzadko spotykamy prawych ludzi, natomiast bardzo często różnego rodzaju życiowych „rozbitków”, nazywanych przez Schopenhauera głupcami, dziwakami i błaznami. W twórczości Homera trudno doszukać się jednej szlachetnej postaci, a w twórczości Szekspira można znaleźć tylko kilka umiarkowanie szlachetnych, jak choćby Kordelię i Kordoliana⁹⁷.

⁹⁵ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 362.

⁹⁶ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 2, s. 622–623.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 626.

Towarzyszący tragedii, a może nawet konstytuujący tragedię chór okazuje się zgoła wyjątkowym rodzajem sztuki, nie mającym żadnego odpowiednika i właściwie też żadnej konkurencji. Zapewne mając na myśli tragiczny chór, Schopenhauer stwierdza, że o ile pozostałe sztuki „uprzedmiotowiają wolę tylko pośrednio, mianowicie za pośrednictwem idei”, o tyle „muzyka, pomijając idee, jest [...] *bezpośrednim* uprzedmiotowieniem i odbiciem *woli* w całości”⁹⁸. Skoro muzyka nie jest, stosując Schopenhauerowską terminologię, odbiciem idei, wedle których stwarzany jest świat, tylko jest odbiciem samej woli, od której dopiero pochodzą idee i, w dalszej kolejności, świat, to wydaje się, że muzyka mogłaby istnieć bez świata lub poza światem. Ku takiej też konkluzji skłania się sam Schopenhauer, dodając, że oddziaływanie muzyki jest znacznie większe niż oddziaływanie innych sztuk, „te bowiem mówią tylko o cieniu, ta zaś o istocie”⁹⁹. Można przyjąć, że relacja muzyki do idei czy pojęć ogólnych jest taka, jak idei czy pojęć ogólnych do konkretnych rzeczy w świecie. Można również powiedzieć, że muzyka, mimo iż sprawia wrażenie unikalnego, pozawerbalnego i najbardziej ogólnego „języka”, nie jest jednak czystą abstrakcją, lecz swoistą, wyrazistą i jasno określoną naocznością, która ma się tak do świata przyrody, jak liczby czy figury geometryczne do powiązanych z nimi przedmiotów doświadczenia¹⁰⁰. Na pewno zaś muzyka jest samodzielną sztuką, która może, ale nie musi łączyć się z poezją i akcją sceniczną przebiegającą na terenie świata przedstawieniowego. Dzięki temu, że odwołuje się wprost do woli, potrafi bezpośrednio i skutecznie oddziaływać na słuchającego jej człowieka¹⁰¹.

Na podstawie faktu, że muzyka wprawdzie odwołuje się do woli, ale jej nie pobudza, Schopenhauer dochodzi do dość kontrowersyjnego wniosku, że muzyka nie wywołuje cierpienia, tylko co najwyżej przywołuje obrazy cierpienia, a zwykle nawet w swych najboleśniejszych akordach przynosi z sobą radość¹⁰². Ma się tak dzieć na skutek harmonijnego łączenia z sobą odmiennych czy wręcz krańcowo różnych brzmień i mocno zaznaczonej głównej linii melodycznej, wszak „melodia wyraża zawsze wielokształtne dążenie woli, ale też zawsze

⁹⁸ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 398.

⁹⁹ Ibidem. Ogólnie mówiąc, Kant nie wyrażał się o muzyce z takim entuzjazmem jak Schopenhauer i nie zamierzał wynosić ją na estetyczny, a zwłaszcza na epistemologiczny piedestał. Dla niego najwyższym rodzajem sztuki była poezja, ponieważ ona „krzepi umysł”, natomiast muzyka „nie pozostawia, jak poezja, niczego, co należałoby przemyśleć”. Mimo że „wzrusza ona umysł w sposób bardziej różnorodny, a chociaż tylko przemijająco, to jednak głębiej”, z punktu widzenia kultury (umysłowej) muzyka ma „mniejszą wartość niż każda inna ze sztuk pięknych” (I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, s. 261–264). Być może Kant nie lubił muzyki, ponieważ kojarzyła mu się z głośnymi pieśniami śpiewanymi podczas nabożeństw religijnych, które zakłócały osobom z sąsiedztwa (może właśnie jemu) pracę umysłową (ibidem, s. 267).

¹⁰⁰ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 405.

¹⁰¹ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 2, s. 641.

¹⁰² Ibidem, s. 646.

– przez ostateczne odnalezienie jakiegoś harmonijnego szczebla, a jeszcze bardziej zasadniczego tonu – zaspokojenie”¹⁰³. Chyba dopiero teraz jasno widać, że muzyka dosięga tego rdzenia istnienia, którego nie dosięgają pojęcia. Posługiwanie się pojęciami angażuje bowiem rozum, a rozum z natury rzeczy nie pojmuje sensu życia, świata i w ogóle całościowego istnienia, tylko stara się ów nieuchwytny sens jakoś werbalizować dostępnymi mu środkami. Tymczasem muzyka jest w stanie bezpośrednio wyrażać wspomniany sens, a niejako przy okazji potrafi też szybko przenosić się z jednego poziomu życiowych doświadczeń na inny poziom, po czym nawet dosięgnąć śmierci, gdy następuje przejście od jednej tonacji do drugiej. Rozmaitość wariacji muzycznych odzwierciedla wielość jednostkowych życiorysów i rozmaitość życiowych doznań, natomiast główna linia melodyczna, dominująca nad tymi wariacjami, odzwierciedla wiecznie żywą wolę życia, konsekwentnie stwarzającą świat jako taki oraz nieskończone światy naszych indywidualnych doznań. Całościowo rzecz biorąc, w muzyce nie tyle chodzi o wyrażenie pojedynczych wrażeń i skonfrontowanie ich z innymi wrażeniami, ile raczej o przeniesienie słuchacza z obszaru samych wrażeń, które przestają się już liczyć, do źródła wszelkich wrażeń, a więc do źródła życia. Zapewne to ma na myśli Schopenhauer, gdy stwierdza, że muzyka „wyraża zawsze jedynie kwintesencję życia i jego procesów, a nie życie i procesy same”¹⁰⁴. Jeżeli dzielimy jego sposób myślenia, to powinniśmy także przyznać mu rację, gdy nagle wyraża z pitagorejską brzmiącą opinią, że można „świat nazwać równie dobrze wcieloną muzyką, jak wcieloną wolą”¹⁰⁵.

Chcąc w końcu odpowiedzieć na postawione w tytule pytanie, trzeba by chyba przyznać, że wprawdzie możemy – jako jednostki, i to jednostki obeznane z filozofią Schopenhauera – wypowiadać różne sądy na temat życia, ale twierdząc, że życie jest piękne, przeczymy codziennemu doświadczeniu, z którego zwykle wynika coś zupełnie innego, a więc głosimy nieprawdę. Gdyby jednak sięgnąć do źródeł życia i uznać wielość życiowych możliwości, odpowiadającą wielości możliwych melodii, za estetyczny walor życia, a także uznać idee (platońskie) za wieczne synonimy piękna samego w sobie, a człowieka za (naiwnego) twórcę wiecznych iluzji piękna w świecie przedstawieniowym, to pewnie nic nie stałoby na przeszkodzie, aby jednak przyjąć, że życie jest swoiście piękne. Oczywiście zupełnie inną rzeczą jest to, czy wypowiadając taki sąd, naprawdę zharmonizowalibyśmy nasze jednostkowe doświadczenia i odczulibyśmy zaspokojenie (*Befriedigung*), o którym pisał Schopenhauer.

¹⁰³ A. Schopenhauer, *Świat...*, t. 1, s. 402.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 404.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 406. Pitagorejczycy zachwycali się harmonią kosmosu, mając na uwadze nie tylko jego uporządkowanie (co zresztą wynika z etymologii tego słowa), ale też jego muzyczną naturę. Pitagorejska koncepcja muzyki sfer była bardzo popularna i żywo dyskutowana aż do czasów nowożytnych.