

**Sixto J. Castro**

Universidad de Valladolid, Hiszpania

## **Co jest nie tak z: „Nie podoba nam się to”?**

### **Wprowadzenie**

Rzecz miała miejsce na zajęciach z muzyki dla osób starszych. Temat brzmiał: „czy jest różnica pomiędzy muzyką czystą a muzyką opisową?” Aby przetestować którąkolwiek z nich, słuchaliśmy utworu Aleksandra Mosolova, pt. „Odlewnia żeliwa”, jednak bez żadnego odniesienia do tytułu. Powiedziałem uczestnikom zajęć, aby uważnie słuchali i spróbowali odgadnąć, o czym jest ten utwór. Każda odpowiedź odnosząca się do pracy w fabryce lub czegoś podobnego byłaby dobra. Po kilku minutach, wstrzymałem odtwarzanie i zapytałem ponownie: „o czym jest ten utwór?”. Odpowiedź, która padła natychmiast z ust jednej z kobiet brzmiała: „nie podoba nam się to!”. Nie spodziewałem się takiej właśnie odpowiedzi. Była ona jednak spontaniczna, była czymś w rodzaju zbiorowego sądu smaku, subiektywnym odczuciem zuniwersalizowanym po kantowsku. Co jest więc nie tak z „nie podoba nam się to”? Aby udzielić odpowiedzi na to pytanie, należy podjąć dwie kwestie: po pierwsze, sądy smaku jako cechy konstytutywne przeżycia estetycznego; po drugie, indywidualny charakter sądu estetycznego.

# 1. Sąd smaku jako konstytuujący element reakcji estetycznej

## 1.1. Kogo obchodzi, czy Ci się to podoba

Milton Babbitt w eseju z 1958 r. zatytułowanym *Who cares if you listen*<sup>1</sup> (kogo obchodzi, czy tego słuchasz) próbował obrócić w cnotę ograniczony sukces odbioru muzyki współczesnej. Nie sądzę jednak, że faktycznie odniósł on ten sukces. Większość współczesnych artystów nie włącza sądów smaku do swych prawdopodobnych oczekiwań względem publiczności. Wydaje się, że sztuka dotyczy czego innego, ale mimo to zdarza się, że artysta chce, aby jego prace denerwowały. Mimo, że materialnie jest to coś zupełnie przeciwnego, to jednak formalnie sprowadza się do tego samego: artysta odwołuje się do poczucia smaku poprzez obrzydzenie. W post-historii w ujęciu Artura C. Danto, możemy zrozumieć siebie jako osadzonych w nowych artystycznym „episteme”, w którym nie istnieje żadne prawo do odwoływania się do poczucia smaku. Co więcej, jest to czas „artystycznego odbierania praw obywatelskich do posiadania poczucia smaku”.

Czy jednak jest tak faktycznie? Kwestia słownictwa dotyczącego smaku jest wciąż bardzo żywa w świecie sztuki. Rzeczywiście, jeśli nie zredukujemy kategorii smaku do bycia jedynie reakcją „fizjologiczną” oraz włączymy w jej zakres również odpowiedź na łamanie konwencji, nierespektowanie oczekiwań, etc., to wówczas będziemy w stanie powiedzieć, że nie podobają nam się pewne wytwory artystyczne. Niektóre zaś z reakcji stają się częścią artystyczno-historycznych właściwości określonych dzieł. Twierdzenie, że w post-historycznej sztuce świata wg Danto nie możemy oceniać sztuki na podstawie kryterium smaku, jest możliwe do przyjęcia jedynie jeśli zgodzimy się, że 1) *ars fecit saltus* (sztuka zrobiła krok – przyp. tłum.) 2) że znajdujemy się w nowym episteme, w którym 3) kryteria przyna-

---

<sup>1</sup> M. Babbitt, *Who cares if you listen?*, *High Fidelity*, Luty, 1958, <http://www.palestant.com/babbitt.html>

leżące do innego episteme nie mogą być stosowane. Oznaczałoby to, że nastąpił pewien historyczny przełom i że jeden z głównych elementów należących do poprzedniej epoki, przed owym krokiem, nie może być brany pod uwagę z jakichkolwiek przyczyn w epoce obecnej. Możemy jednak pytać o te przyczyny, ponieważ „sztuka współczesna” oraz „sąd smaku” nie są z sobą niezgodne z konieczności.

Niemniej jednak, 1) wcześniejsza sztuka stworzona w ramach paradygmatu smaku, wciąż może być osądzana według smaku. 2) Nie jest niemożliwe, aby sztuka „post-post-historyczna” cofnęła się do dziedziny smaku. Ujęcie Danto, biorąc je w aspekcie jego związku z heglizmem, może być odczytane tak, jak to czynią posthegliści, czyli jako teza, której musi być przeciwstawiona antyteza jako warunek kontynuacji procesu dialektycznego. Oznacza to, że koniec zawyrokowany przez Danto jest, podobnie jak heglowski koniec sztuki, tak głośny jak i ulotny. Po końcu sztuki, następuje wiele nowych początków, wśród których istnieje możliwość, że sztuka jest wciąż czymś zależnym od poczucia smaku. Wiek post-historyczny, bez jakiegokolwiek apriorycznego zawężania do artystów, wydaje się być stanem całkowitej wolności dla odbiorców sztuki, także w tym sensie (kiedy mucha raz ucieknie z butelki, nie może do niej ponownie wejść), że mogą oni po prostu powiedzieć „nie podoba mi się to” albo – tak jak rozpocząłem niniejszy artykuł: „nie podoba nam się to”. Publiczność może więc swobodnie odwołać się do poczucia smaku, zaś narzekanie artysty, że odbiorca wymierza kategorie smaku przeciwko jego zamysłowi, jest bez sensu.

Znamienne jest, że sam Greenberg, który tworzy w ramach narracji historycznej takie zamienniki słowa „piękno”, jak „abstrakcja”, „awangarda” i „modernizm”, nie zamierza tworzyć estetyki dla nowej sztuki awangardowej, ale teorię (taką jak kantowska) przeżycia estetycznego w ogóle. Czyni to poprzez obronę istniejącego od wieków powszechnego konsensusu (standardów) co do poczucia smaku oraz poprzez wyakcentowanie pewnej ciągłości istniejącej pomiędzy modernizmem i minioną sztuką zachodnią: „Sztuka nowoczesna kontynuuje sztukę minioną bez jakiegokolwiek luki czy przerwy, i gdziekolwiek się

zakończy, nigdy nie przestanie być rozumiana w kategoriach należących do tej sztuki. Wykonywanie obrazów było od samego początku sterowane przez te normy, o których wspomniałem”<sup>2</sup>. Jeśli uznamy, że sztuka dzieje się i powinna być oceniana w ramach zupełnie innego zestawu reguł od tych, które stosujemy do oceny sztuki dawnych mistrzów, to wówczas sama kategoria sztuki przestanie mieć jakiegokolwiek szczególne znaczenie: jedynie będziemy mieć wiele różnych elementów czy artefaktów będących dziełem człowieka, powstałych w różnych czasach i miejscach i nie mających z sobą nic wspólnego. Stąd powinny one być oceniane według różnych kryteriów (iluzjonistyczna głębia w jednym przypadku, jednolitość w innym), co z kolei uniemożliwiłoby wypracowanie odpowiedniej narracji. Dlatego też tak istotne jest zbadanie korzeni, jakie dane zjawisko artystyczne ma w tradycji (odkąd poczucie smaku jest czymś typowo ludzkim w tym sensie, że wszystkim podoba się to samo). W ramach tradycji, poczucie smaku jest ważnym pojęciem XVIII w. G. Dickie podkreśla element przyjemności i nieprzyjemności, na podstawie których formułowane są oceny, a które mają się analogicznie do waloru smaku, jaki przypisuje się jedzeniu. Przedstawicielem tej tradycji jest Jean-Baptiste Du Bos, dla którego poczucie smaku odniesione do dzieł literackich oraz malarskich tworzonych w celu sprawienia przyjemności odbiorcom, stanowi ekwiwalent poczucia smaku odniesionego do posiłków. Nie trzeba znać żadnych zasad, aby móc stwierdzić, czy dany posiłek jest dobry, czy nie, ponieważ oceniamy to na podstawie jego smaku<sup>3</sup>. Emocja, wzruszenie, które są wspólne wszystkim ludzkim istotom, nie są naturalnie ostatecznym sędzią dzieła: jeśli jakieś dzieło się nie podoba, to żaden argument nie sprawi, że nagle zacznie się podobać. Du Bos utrzymuje, że wszyscy ludzie mogą zgodzić się

---

<sup>2</sup> Zob. C. Greenberg, *Modernist painting*, w: *The Collected Essays and criticism*, Chicago, The University of Chicago press, 1993, s. 92.

<sup>3</sup> Zob. J.B. Du Bos, *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music. With an Inquiry Into the Rise and Progress of the Theatrical Entertainments of the Ancients*, Nabu Press, 2011.

na wartość dzieła, podobnie jak zgadzają się na osąd innych zmysłów, np. wzroku.

Subiektywistyczna koncepcja Du Bos'a oraz jego odwoływanie się do uczuć są bardzo podobne do stanowiska zajmowanego przez Davida Hume. Fragment jego Traktatu jest tego przykładem. Hume zaczyna od rozważań na temat moralnych ocen, a kończy analizą ocen estetycznych: „Działanie, uczucie, charakter, jest cnotliwy, lub występny; dlaczego? Dlatego, że jego widok sprawia przyjemność albo przykrość swoistego rodzaju. (...) Nie wyprowadzamy wniosku, iż charakter jest cnotliwy, ponieważ się nam podoba. Lecz czując, że się nam podoba w taki właśnie swoisty sposób, czujemy faktycznie, iż jest on cnotliwy. Rzecz się tu ma tak samo, jak w naszych sądach, które dotyczą wszelkiego rodzaju piękna, smaków i doznań zmysłowych”<sup>4</sup>. Z przyjemności wyprowadzamy wniosek o cnotliwości, zaś aby dokonać oceny dzieła najpierw musimy coś poczuć, a potem wyrazić to uczucie. Jeśli ocena opiera się na uczuciach, które się w nas pojawiają przy odbiorze dzieła, wówczas nie mówi nam ona niczego więcej poza tym, czy dzieło powoduje przyjemność czy strapienie. To zaś są stany subiektywne.

Smak, podobnie jak inne zmysły i zdolności, jest wspólny wszystkim ludziom. Jest to powód dla którego może on być wykształcony odpowiednio do wzorów, ponieważ jest zakorzeniony w „naturze ludzkiej” i kieruje nas do celu. Wykształcony smak (który jest w sensie ogólnym smakiem powszechnie ludzkim) jest drugą stroną talentu. Chwała, a mianowicie społeczne uznanie dzieła na podstawie tego, co zostało już uznane za sztukę (która jest naśladowana) jest mechanizmem, który stymuluje twórczość artystyczną<sup>5</sup>. W dziele pt. „Sprawdzian smaku”, Hume utrzymuje, że talent (geniusz) odpowiada w pewnym sensie naturalnemu smakowi, czego przykładem jest Homer – lubiany zawsze i wszędzie, niezależnie od wszelkich zmian

<sup>4</sup> Zob. D. Hume, *Traktat o naturze ludzkiej*, tłum. Cz. Znamierowski, Fundacja Aletheia, Warszawa 2005, t. II, s. 227-228.

<sup>5</sup> Zob. Tenże, *Of the rise and progress of the arts and sciences*, w: tenże, *Political Essays*, Cambridge 1994, Cambridge University Press, s. 58-77.

czy zaistniałych okoliczności<sup>6</sup>. Teraz natomiast piękno nie jest już związane z obiektywnymi właściwościami, tak jak w przypadku stanu umysłu, uczucia<sup>7</sup>. Ale jeśli tak faktycznie jest, to może również nie być czegoś takiego jak obiektywny, standardowy smak będący regułą, dzięki której można uzgodnić swoje odczucia z odczuciami innych, lub co najmniej stanowiący kryterium potwierdzania jednych uczuć i uznania drugich za niewłaściwe? Chodzi o znalezienie takiego powszechnego kryterium (obejmującego arcydzieła powstałe w całej historii, dzieła sztuki, które zyskały uznanie właśnie w oparciu o takie kryterium), które nie może znajdować się po stronie przedmiotu, ponieważ piękno nie jest jakością rzeczy samych w sobie, ale istnieje w umyśle odbiorcy. Każdy umysł dostrzega inne piękno, dlatego też „poszukiwanie prawdziwego piękna albo prawdziwej deformacji, jest tak bezowocnym dociekaniem, jak ustalanie tego, co prawdziwie słodkie lub prawdziwie gorzkie”<sup>8</sup>.

Percepcja owego „różnego” piękna spowodowana jest wadą organów, które osłabiają wpływ powszechnych zasad stanowiących fundament naszego odczuwania piękna i brzydoty (co Hume wydaje się przenosić z powrotem do krainy „obiektywnych” podstaw smaku). Pierwsza to „potrzeba delikatności wyobraźni, która jest niezbędną cechą, umożliwiającą przekazanie wrażliwości wynikającej z drobniejszych

---

<sup>6</sup> Zob. Tenże, *Of the standard of taste*, w: tenże, *Essays and treatise on several subjects*, Edinburgh 1825, vol. 1, s. 228.

<sup>7</sup> Zob. Tenże, *The sceptic*, w: tenże, *Essays: Moral, Political and Literature*, New York, Cosimo 2007, s. 168.

<sup>8</sup> Tenże, *Of the standard...*, dz. cyt, s. 225. Moje uwagi: Chociaż Hume podkreśla aspekt subiektywistyczny, nie może uniknąć pewnych odniesień do „obiektywizmu” źródła odczuwania: „wynika więc stąd, że mimo różnorodności i kaprysów smaku, istnieją jednak pewne ogólne zasady, na których opierają się pochwały i nagany, wpływ ich, uważne oko nie reaguje na tak minimalne składniki lub też nie jest w stanie wyodrębnić ich z bezzładu, w jakim są nam dane. *Niektóre szczególne formy lub cechy oryginalnej struktury wewnętrznej obliczone są na podobanie się lub niepodobanie*. Co więcej, jeśli ich cel nie powiedzie się w jakiegokolwiek chwili, wynika to z widocznej wady albo niedoskonałości całego organu (...) W każdym wytworze jest wydzwięk i jakiś brak; ten pierwszy pozostawiony oddzielnie wydaje się móc zapewnić nam prawdziwe kryterium smaku i opinii”, tamże, s. 229.

emocji”<sup>9</sup>. Hume ilustruje to przy pomocy przykładu zaczerpniętego z *Don Kichota* (II, 13). Przykład ten opowiada o dwóch osobnikach, którzy próbują dobrego wina. Jeden z nich porównuje smak tego wina do smaku skóry, drugi zaś do smaku żelaza. Nikt inny nie czuje zaś ani jednego ani drugiego smaku. Cervantes opowiada, że aby opróżnić dużą beczkę bohaterowie użyli klucza przywiązanego do skórzanego rzemyka. Przykład ten ilustruje pewną ambiwalencję humowskiego nastawienia: Sancho w *Don Kichocie* utrzymuje, że wino ma smak żelaza i skóry, odkąd znajduje się w nim klucz, który mu nadał smak właśnie żelaza lub skóry. Wrażliwość smaku jest więc zdolnością do „uchwycenia” czegoś „obiektywnego” w subiektywnym odczuwaniu (pewne własności – jak np. smak – rzeczywiście zależą od podmiotu, ale jednak są także uzależnione od uniwersalnej podstawy, która z tej racji, że ma obiektywny charakter – niezależny od podmiotu – czyni pewne osoby wrażliwymi na odczuwanie, a inne nie). Hume przynależy jednak do swojej epoki i nie potrafi w związku z tym przewyciężyć podziału na podmiot i przedmiot. Zatem poza ową ambiwalencją twierdzi, że: „ciężko jest być pewnym, że piękno i brzydota, bardziej niż słodycz i gorycz, nie są własnościami przedmiotu, ale należą w całości do wewnętrznego lub zewnętrznego odczuwania. Musi być możliwe to, że istnieją pewne własności, które z natury są tak dopasowane, by wywoływać te szczególne odczucia. (...) W przypadku, gdy narządy są zdolne do tak wrażliwego odczuwania, że nic nie jest im w stanie umknąć, a jednocześnie tak precyzyjne, by wychwycić każdy składnik kompozycji, wówczas nazywamy to wrażliwością smaku niezależnie, czy chodzi nam o sens dosłowny czy metaforyczny”<sup>10</sup>. Zatem, chociaż wszystko można zredukować do smaku, ostatecznie jednak wciąż zależy od własności przedmiotu (przynajmniej częściowo). Jest tak do tego stopnia, że Hume stwierdza: „jeśli te same własności, zarówno w zakresie całej kompozycji, jak i w mniejszym zakresie, nie wywie-

---

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże, s. 230-231.

rają powodują w kimś poczucia zachwyty lub niepokoju, wówczas odmawiamy mu dysponowania wrażliwością smaku<sup>11</sup>.

Wydaje się, że Hume chce zredukować wszystko to, co związane jest z pięknem, jedynie do odczuwania. Ostatecznie jednak nie udaje mu się to. Zrobił to nieco później Kant, chociaż język, jakim operuje, również nie uniknął całkowicie pewnej niejasności. Hume uważał, że gdy zaprezentujemy komuś powszechnie uznane zasady sztuki, ilustrując je odpowiednimi przykładami, a także udowodnimy mu, że zasady te stosują się do niniejszych przypadków, to jeśli osoba ta nie dostrzeże tego związku, wówczas musi ona zaakceptować fakt, że wina leży po jej stronie – w braku wrażliwości smaku. Tym samym wydaje się, że owa wrażliwość wskazuje na możliwość uchwycenia pewnych „obiektywnych” zasad wywołujących określone odczucia. Zmysł jest dla Hume’a czymś doskonałym, gdy jest w stanie dostrzec nawet najmniejsze niuanse i gdy nic nie umknie jego obserwacji. Wspólny osąd osób, które posiadają doskonałe zmysły albo wrażliwość smaku stanie się więc pewnym sprawdzianem smaku. To jednak wydaje się prowadzić do błędnego koła, ponieważ jak twierdzi Hume: „wszędzie tam, gdzie stwierdzić można istnienie wrażliwości smaku, pewne jest że spotka się to z aprobatą; najlepszą zaś drogą do takiej konstatacji jest odwołanie się do tych wzorów i zasad, które zostały ustalone w wyniku równomiernej troski oraz wieloletniego doświadczenia osób zaangażowanych<sup>12</sup>. Jeśli ktoś akceptuje owe modele, oznacza że ma dobry gust. A zatem czy to smak uznaje istniejące wzory, czy też ocena dokonana z perspektywy wzorów uznaje smak? Jest to kolejna wersja dylematu Eutyfrona.

Dla Hume’a wzory są kluczowe, ponieważ subtelność doskonali się dzięki praktyce: „ten sam cel i zręczność, który towarzyszy praktyce w czasie realizacji jakiegoś dzieła jest także nabywany dzięki tym samym środkom służącym jego ocenie<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Tamże, s. 231.

<sup>12</sup> Tamże, s. 232.

<sup>13</sup> Tamże, s. 233.



Procesy praktycznego formowania się artysty (prowadzące do oczyszczenia wrażliwości smaku) odpowiadają tym, którzy umożliwiając komuś innemu stanie się sędzią<sup>14</sup>. Wraz z wrażliwością i praktyką, niezbędne jest również częste porównywanie różnych typów i poziomów doskonałości oraz ocena ich proporcjonalności. Nie może się to jednak ograniczać do prac z niższej półki. Trzeba brać pod uwagę dzieła z różnych epok i o różnym pochodzeniu (narodowości). Hume apeluje tym samym do swego rodzaju kanonu, czy też artystycznej społeczności, pewnego „świata sztuki”, w którym łączą się różne dzieła sztuki będące sprawdzianem smaku. Nie ma bowiem sensu porównywać dzieła sztuki z czymś, co tym dziełem nie jest. Można co najwyżej ocenić ich artystyczne piękno. Zatem bez odwołania do świata sztuki nie można dokonać porównania, ponieważ nie byłoby wówczas artystycznego tła pozwalającego przeciwstawić coś badanym dziełom. Hume prezentuje więc ideę kluczową dla estetyki XX w., a zwłaszcza to, co nazywano historycznym podejściem lub też definicjami dzieła sztuki.

Kolejną kluczową cechą krytyka jest to, że on lub ona musi być wolny od uprzedzeń, aby móc zmierzyć się z „czystym” dziełem i uważać się za „człowieka w ogóle, zapomnieć, jeśli to możliwe o swoim indywidualnym istnieniu oraz swoich szczególnych okolicznościach”<sup>15</sup>. To odwołanie do ogółu jest elementem mocno akcentowanym w transcendentalizmie Kanta, ale jednocześnie nakładającym obowiązek zawieszenia wcześniejszych presupozycji. Ten, kto nie potrafi tego dokonać, nie może być uznany za idealnego sędziego albo – posługując się współczesną terminologią – odpowiedniego od-

---

<sup>14</sup> Praktyka jest dla Hume na tyle istotna, że wierzy on, iż zanim możliwe będzie wydanie sądu w sprawie każdego istotnego dzieła, musimy zbadać je dokładnie z różnych punktów widzenia, z uwagą i rozważą. Przypomina to religijny czy duchowy rytuał. To jednak, pomijając postulat, jest metafizycznie niemożliwe. Kiedy jednak osoba widzi obraz, ołtarz lub słucha symfonii, niemożliwe jest, aby uchwyciła ona każdy szczegół, nawet podczas kolejnych podejść do tej samej rzeczywistości. Nie jest możliwe uchwycenie każdego szczegółu, z wyjątkiem rodzaju wieczności w czasie przedłużonym do nieskończoności. Tak więc, uznając podstawowe znaczenie badania, teoretycznie idealnego, pełne badanie dzieła sztuki jest niemożliwe do przeprowadzenia.

<sup>15</sup> Zob. D. Hume, *The standard...*, dz. cyt., s. 235.

biorcę dzieła sztuki. Wreszcie, Hume dodaje do tego potrzebę dobrego zmysłu, który kontroluje wpływ uprzedzeń na odbiór dzieła, wychwytuje relację, jaka zachodzi pomiędzy fragmentami dzieła, a także pomiędzy dziełem i jego celem (scholastyczne *perfectio secunda*).

Hume zatem układa swoją wizję idealnych lub prawdziwych sędziów, wolnych od wszelkich wad, które zostały wymienione. Są to osoby, które mają dobry zmysł oraz wrażliwość, wzbogacaną w praktyce, udoskonalaną dzięki porównywaniu oraz oczyszczoną z wszelkich uprzedzeń. „Dopiero zgodny sąd takich krytyków, gdziekolwiek są, jest rzeczywistym sprawdzianem smaku i piękna”<sup>16</sup>. Ów zgodny werdykt sędziów stanowił również kryterium, jakie stosował św. Wincenty z Lerynu (Vw.). W jego dziele „Commonitorium”, które dotyczy tego, co należy uznać za prawdziwą chrześcijańską wiarę czytamy: *quod ubique, quod semper, quod ab omnibus creditum est*, a więc to, co wszędzie, co zawsze, co przez wszystkich było wyznawane. W podobny sposób, a więc poprzez potwierdzenie instytucjonalne lub uznanie społeczności, uświęcane są wzory (przykłady). Problemem jest jednak określenie wspólnoty gustu (smaku). W świecie chrześcijańskim kryterium stanowiło zgodne świadectwo Ojców Kościoła (*unanymis consensus Patrum*). Można powiedzieć, że ideę tę, jednak zsekularyzowaną, stosuje Hume odnośnie do sfery piękna: odwołując się do prawdziwych sędziów, obdarzonych pewnymi atrybutami, pozbawionych wad, jakie posiada większość ludzi, docieramy do kryterium smaku i piękna. W ten sposób Hume dochodzi do swego rodzaju idealnej instytucji, składającej się z sędziów, których wspólny werdykt wyznacza zarazem standardy dobrego smaku. Współcześnie nazywamy to instytucjonalną teorią piękna.

## 1.2. Odraza przeciwko dobremu smakowi

Smak, na przestrzeni wieku mającego według G. Dickie swoją nazwę, a mianowicie Wiek Smaku, stał się pojęciem problematycznym.

---

<sup>16</sup> Tamże, s. 238.

Oscyluje bowiem gdzieś pomiędzy subiektywnym charakterem uczuć a żądaniem powszechności dla sądu, zgodnie z którym uczucia nie można posiadać. To jednak, że smak jest pojęciem problematycznym, nie oznacza, że nie można się do tego pojęcia odwoływać (gdyby tak było, to wówczas oznaczałoby, że jest on pojęciem mało filozoficznym i można bez obaw się nim posługiwać). Jeśli zatem smak jest kluczowym pojęciem wchodzącym w skład estetycznego arsenału, to skąd ta niechęć do niego?

Możemy interpretować aktualny stan rzeczy przez pryzmat analizy, jaką w *Genealogii moralności* przeprowadził Nietzsche na temat winy. Twierdzi on, że pierwsze oszacowanie, pierwsza ocena, która pojawia się w relacji zachodzącej pomiędzy wierzycielem i dłużnikiem, wynika właśnie z tego uczucia. Wraz z poczuciem winy pojawia się ascetyczna odraza (resentyment), która stanowi przeciwieństwo „fizjologicznego rozkwitu” i jego zewnętrznych wyrazów: piękna i szczęścia, które są wówczas zastępowane przez dobrze zakorzeniony w niepowodzeniu ból, brzydotę, zaprzeczenie samego siebie oraz zwracanie się przeciwko sobie samemu (GM 3,11). Asceza (oraz większość spośród innych cech kapłana) przyjęta jest przez artystów od XIX w. Opisując siebie używają oni coraz większej ilości terminów para-religijnych, takich jak wehikuły doświadczeń lub psychagogowie docierający do tajemnicy świata.

Jeżeli w słowach Nietzschego, kapłan jest „prawdziwym artystą z poczuciem winy” (GM 3, 20), przedstawicielem ascetycznego ideału, to nie-nietzscheański artysta odgrywa tę samą rolę, poprzez wprowadzanie w poczucie winy tych, którzy widzą i nie rozumieją jego pracy. Ów ascetyczny ideał przyjmuje nową formę: anty-życiowa siła moralności, religii i filozofii jest teraz przyjmowana i reprezentowana przez najbardziej rzucającą się w oczy sztukę dnia dzisiejszego. Doświadczenie winy, tak jak u wielbłąda może zmienić się w doświadczenie lwa albo dziecka, którzy podczas zabawy nie mają poczucia winy (ponieważ po prostu lubią to), staje się doświadczeniem artystycznym.

To, co filozofowie nazywali racjonalnymi podstawami moralności jest jedynie szkolną wersją dobrej wiary w powszechną moralność,

nową drogą wyrażenia jej i w końcowych analizach, formą zaprzeczenia, że taka moralność może być rozumiana jako problem (Poza dobrem i złem § 186). Bywa tak, że zastój w sztuce wydaje się być uzasadnieniem aktualnego i dominującego trendu sztuki, trendu, który sprawia, że niemożliwe jest utworzenie innego, a więc ocenianego w inny sposób, np. poprzez odwołanie do „(nie) podoba nam się to”.

## 2. Jednostkowy charakter sądów estetycznych

Sądy estetyczne w Kanta *Krytyce władzy sądzienia*, są zarówno subiektywne jak i uniwersalne. Podobnie, zapośredniczona rzeczywistość: sądy – które obejmując przedmiot właściwy podlegają prawu rozumienia – i, pomimo wszystko, również doznawania. Idea doznawania była czymś istotnym w tradycji przed-Kantowskiej i przyjmowana jako pewnego rodzaju przed-krytyczny Kant. W swoich *Rozważaniach o uczuciu piękna i wzniosłości*, Kant podkreśla, że niezgoda również znajduje się po stronie odczuwania: „czynimy niesprawiedliwość temu, kto nie dostrzega wartości piękna tego, co porusza albo sprawia nam przyjemność, jeśli odpowiemy, że on tego nie rozumie. Nie ma tutaj takiego znaczenia to, co obejmuje rozumienie, ale to co odczuwają zmysły”<sup>17</sup>. W *Krytyce władzy sądzienia* Kant utrzymuje, że wyrażanie sądów estetycznych oznacza bezwarunkową deklarację, iż subiektywna reakcja jest tym, co każdy powinien z konieczności odczuwać, jest to reakcja, która powinna powodować spontaniczną zgodę na wszystko.

Wydaje się, że pewne subiektywne reakcje są obdarzone siłą uniwersalnych, koniecznych założeń. Zatem, powszechna jakość smaku nie może wynikać ani z przedmiotu, który jest czysto kontyngentny, ani z jakichś jednostkowych pragnień i interesów podmiotu, ponieważ

---

<sup>17</sup> I. Kant, *Observations on the Feeling of the Beautiful and the Sublime (Rozważania o uczuciu piękna i wzniosłości)*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2003, s. 72.

są one tak samo ograniczone. Oznacza to, że musi istnieć poznawcza struktura podmiotu, która może być pomyślana jako powszechna i postulująca możliwość uniwersalnej estetycznie harmonii *a priori*, zmysłu wspólnego. W reakcji na piękny artefakt lub naturalne piękno, podmiot bierze w nawias swoje własne preferencje, antypatie i sądy wyrażane z punktu widzenia powszechnej subiektywności.

Kant argumentuje, że każda osoba odwołuje się do powszechnych standardów smaku z pozycji swojej własnej podmiotowości, jednak twierdzi również, że osoba ta jest świadoma, że owa powszechność jest subiektywna i tylko postulowana. Zatem, że ma ona wartość postulowanej siły sądu, wartość podobną do postulatów rozumu praktycznego. Możemy stwierdzić, że ten charakter postulatu łączy nas z całą ludzkością, jednak, z tego też powodu, ów oficjalny smak narzucony z góry (instytucjonalnie i z przez publiczne autorytety) również ma jedynie wartość postulatu. Kant w ten sposób niejako otwiera drzwi do filozoficznej banieji dla sztuki, która nam się nie podoba (nawet jeśli sprzeciwia się temu ludzka ciekawość).

Gdy więc wspomniana przeze mnie kobieta biorąca udział w prowadzonych przeze mnie zajęciach muzycznych, mówi: „nie podoba nam się to”, jest ona kantystką w tym sensie, że nie opisuje ona faktu (mogła ona najwyżej opisać własną reakcję), ale pewien rodzaj obowiązku: nie powinno się nam to podobać, więc nie podoba mi się (fakt), i idąc Kantowskim tokiem myślenia konkluduje, że nikomu nie powinno się to podobać. Empiryczne prawo „nie podoba mi się to” (które odwołuje się do mojego odczucia niezadowolenia) staje się prawem transcendentnym – „nie podoba nam się to”. Kant jednak (w przeciwieństwie do Hume’a) nie poświęca uwagi wspólnocie pochodzenia smaku (oraz jego podłożu). Przed-nowoczesna tradycja – która prawdopodobnie znów pojawi się w naszych czasach – jest rozbita. W niej bowiem, społeczność działa na zasadzie kredytu zaufania, który tylko w ekstremalnych sytuacjach potrzebuje potwierdzenia.

Odrzucenie smaku ma sens jedynie wówczas, gdy zakwestionujemy relacje pomiędzy sztuką i pięknem. Sam Greenberg był przekonany, że to, co niektórzy nazywają u Polloca złym gustem, było w isto-

cie jego pragnieniem bycia brzydkim w kontekście obowiązującego w jego czasach rozumienia smaku, co oznacza, że dążył on tym samym do obalenia obowiązującego wówczas kanonu piękna. Wierzył, że z biegiem czasu brzydota (w rozumieniu tamtych czasów) stanie się nowym standardem piękna, który mógłby zostać narzucony przez elity dobrego smaku. „Istnieje zgoda co do smaku”. Najlepszy gust mają ci ludzie, którzy, w każdym pokoleniu, spędzają najwięcej czasu i kierują najwięcej troski w stronę sztuki. Wówczas ten najlepszy smak zawsze okazuje się czymś jednogłośnym, osadzonym w pewnych ramach i wyrażonym w sądach”<sup>18</sup>. Co jest więc nie tak z „nie podoba nam się to”? Zupełnie nic.

tłum. dr Joanna Kiereś-Łach

### **What is wrong with: *we don't like it?***

#### Summary

In this paper author explores the question of whether we can apply the notion of taste in contemporary art world. To illustrate the implications of this idea, he outlines some elements of the tradition of taste, especially in the work of Hume, he points out its inconsistencies and he suggests some hermeneutical keys that will allow us to recover this notion in the contemporary debate.

Key words: taste, Hume, Kant, Du Bos, true judges.

---

<sup>18</sup> C. Greenberg, “The Identity of Art”, w: *The collected Essays and Criticism*, red. John O’Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1993, wyd. IV, s. 118.