

LESZEK SOSNOWSKI

Uniwersytet Jagielloński

Sztuka z ducha natury. Kartezjusz wobec estetyki

Konsekwencją zabsolutyzowanej teorii bytu jest odpowiadająca jej aksjologia, przyjmująca istnienie wartości absolutnej. Taka wartość jest wezwaniem i wyzwaniem zarazem: wezwaniem poznawczym i wyzwaniem artystycznym. Artysta każdorazowo odtwarza swoim dziełem epistemologiczną sytuację demiurga; różni ich tylko zakres mocy kreacyjnych: demiurg stwarza dosłownie, artysta symbolicznie.

Poglądy te, charakterystyczne dla pewnego typu idealizmu, zaważyły na rozwoju sztuki do czasów współczesnych włącznie, stając się modelowym przypadkiem realizacji artystycznych, odwołujących się do kategorii idei oraz ideału. Największy ich rozkwit przypada na epokę renesansu, w której nastąpiło połączenie – na bazie poglądów neoplatonickich – idei starożytnych oraz ideałów chrześcijańskich. Efektem była sztuka przedstawiająca o charakterze symbolicznym.

Zgodnie z filozofią tego okresu podmiot (artysta, filozof), jako element wyższego porządku – stworzonego czy to przez demiurga, czy Boga – znajduje się wewnątrz bytu jako jeden z wielu jego elementów. Zarazem podmiot ten (jako artysta i filozof) w wyniku posiadania rozumu, jest wyróżnionym elementem bytu w tym choćby sensie, że może ten byt uczynić przedmiotem swojego poznania. A poznać byt to dostrzec jego zhierarchizowaną strukturę, a więc ująć właściwe relacje pomiędzy jego elementami w każdym aspekcie, w tym również estetycznym.

Artysta nie różni się tu niczym od filozofa. W całym nurcie neoplatonickim ciąży na nim większa zgoła odpowiedzialność, odpowiednio do podwójnego obciążenia. Artysta musi spełniać się na dwóch poziomach: poznawczym i artystycznym, jest więc filozofem i twórcą równocześnie, stąd podlega moralnemu obowiązkowi poznania w pierwszej kolejności tego, co następnie będzie artystycznie przedstawiał. Dobry artysta to zarazem filozof. Nie ma innej drogi. Dlatego zły artysta, który pomija zależności i konieczności ujmowalne na drodze rozumowej, zaprzecza swemu powołaniu artystycznemu i zobowiązaniu filozoficzno-moralnemu. Mimo iż w renesansie zostaje przyjęta, skrytykowana przez Platona, koncepcja twórczości jako boskiej inspiracji (*furor divinus*), *Traktat o malarstwie* Leonarda da Vinci

wyraźnie pokazuje, jaką rolę w twórczości artystycznej pełni rozum.¹ A pogląd ten nie odbiega od obowiązującego wówczas ogólnego neoplatońskiego (Plotynowego) podejścia do zagadnień sztuki i twórczości artystycznej.

To systemowe postrzeganie artysty ulega zmianie w nowej jakościowo filozofii Kartezjusza, w której następuje rozdzielenie poszczególnych sfer aktywności człowieka. Myślącemu ja, które konstytuuje swoje istnienie autonomicznością poznawczą, zostaje przeciwstawiony nie-myślący byt rzeczy. Kartezjusz, wykorzystując odkrycia Galileusza z dziedziny mechaniki i dynamiki, widzi w przyrodzie wielki mechanizm, którego poznanie sprowadza się do poznania praw nim rządzących. Arbitrem poprawności poznania jest rozum, który powinien sprawować kontrolę także wówczas, gdy staje się konieczne badanie empiryczne, od którego Kartezjusz nie odchodził. Istotny punkt tej postawy polega na tym, że podmiot poznający stoi wobec samodzielnie, obiektywnie istniejącego przedmiotu. Poznanie oznacza ujęcie przedmiotu w jego autonomiczności. Postawa podmiotu myślącego Kartezjusza nie jest jedyną możliwą. Jego filozofia inicjuje pewien nurt myślenia, w której podmiot będzie zajmował odmienne także postawy wobec przedmiotu. W obrębie filozofii świadomości następuje zróżnicowanie stosunku do tego, co wobec tej świadomości zewnętrzne, co znajduje się poza-świadomością.

Świadomość wobec świadomości

Kartezjusza ideały wiedzy uniwersalnej są wynikiem refleksji nad geometrią i arytmetyką. Wykorzystując analizę, zaproponował on w odniesieniu do pojęć istotowo proste, stąd jasne i wyraźne idee, które powinny być jedynymi elementami wiedzy. Natomiast intuicja i dedukcja jako źródła koniecznej prawdy stały się podstawą formułowanych sądów. Intuicję rozumiał Kartezjusz jako „pojęcie niewątpliwe umysłu czystego i uważnego, które pochodzi z samego światła rozumu”.² Czym wobec tego jest dedukcja? Jest ona ruchem, który spaja poszczególne ogniwa łańcucha intuicji.³ Te odkrycia pozwoliły Kartezjuszowi twierdzić, że każdy może wykorzystać jego metodę do uzyskania prawdy niepowątpiewalnej i uniwersalnej, w dwóch znaczeniach: obowiązującą każdą racjonalną jednostkę oraz dotyczącą wszystkich elementów w danym polu badawczym. Sformułowana metoda ma więc charakter aprioryczny i abstrakcyjny, co jest ważne dla jej charakterystyki. Poszukiwany przez

¹ Leonardo da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przeł. M. Rzepińska, Gdańsk 2006.

² R. Descartes, *Prawidła kierowania rozumem*, przeł. L. Chmaj, Warszawa 1958, s. 12.

³ *Ibidem*, s. 13-14.

Kartezjusza rodzaj wiedzy nie mógł być dostarczony przez empiryczne badania natury. Pozostawało tylko odwołanie się do wrodzonych pojęć i formułowanych w oparciu o nie sądów, które zwracały się bezpośrednio do „naturalnego światła rozumu”. A pewność tej wiedzy była gwarantowana zarówno przez jej oczywistą jasność, jak i dedukcyjną systematykę, z której wynikały sądy mniej i bardziej fundamentalne, pokazując w ten sposób ich logiczne zależności.

Po wiekach nacisku Kościoła na filozofów, naukowców i artystów ideały Kartezjańskiej wiedzy okazały się świeże i uwalniające z więzów dogmatyki. Oczekiwania czy nawet nadzieje na realizację tych ideałów były powszechne i ożywiały badania we wszystkich dziedzinach wiedzy eksperymentalnej oraz różnych aspektach praktycznej i niepraktycznej działalności człowieka, jak medycyna, chemia, czy także sztuka. Naukowcy, teoretycy, krytycy i artyści podejmowali próby zaangażowania czystego rozumu do poznania (zdominowania) każdego poziomu ludzkiego życia. Nadzieje okazały się jednak płonne. Paradoksalnie sam Kartezjusz nie widział racjonalnych podstaw dla tej nadziei, o czym przekonują nas jego słowa wyrażone w *Rozprawie o metodzie*: „Wysoko cenilem wymowę i byłem zakochany w poezji, mniemałem jednak, że jedna i druga były raczej darami umysłu anizeli owocami studiów”.⁴ Kartezjusz przeciwstawiał więc naturalny (wrodzony) talent racjonalnym badaniom.

Idea prawdy tych badań została przez niego podporządkowana kryteriom jasności i wyrażności, czyli matematycznemu rygoryzmowi. Jak jednak rozumiał on to kryterium? Choć może się wydawać, że jest to jeden zwrot, Kartezjusz miał tu na myśli dwie różne w istocie sprawy: „Jasnym nazywam to [ujęcie], które obecne jest i jawne dla natężającego uwagę umysłu; (...) Wyrażnym zaś to, które będąc jasne, od wszystkich innych tak jest oddzielone i tak ściśle, że w ogóle nie zawiera w sobie niczego innego jak tylko to co jasne”.⁵ Przekładając powyższą charakterystykę np. na doznania widzimy natychmiast, że ostry ból jest jasny, ale i niewyraźny. Wynika to z faktu, że samo odczucie ma swą cielesną (materialną) przyczynę, co rodzi trudności, gdy zostaje wyrażone w sądzie. Można za Kartezjuszem przyjąć w konsekwencji, że idee mogą być jasne lub niejasne; że z kolei niejasne idee mogą być wyraźne lub niewyraźne. Jakie cechy można przypisać idei wyraźnej? Jest ona abstrakcyjną, matematyczno-filozoficzną myślą. Natomiast źródłem niejasnych idei są wrażenia, które płyną ze strony sfery materialnej: kolorów, dźwięków, zapachów. Nasuwa się tu pewne

⁴ R. Descartes, *Rozprawa o metodzie*, przeł. W. Wojciechowska, Warszawa 1970, s. 9.

⁵ R. Descartes, *Zasady filozofii*, przeł. I. Dąbska, Warszawa 1960, s. 29.

skojarzenie, przywołujące metaforę Leibniza, której użył on w swoim traktacie *Zasady natury i łaski oparte na rozumie*. Otóż mówi on, że spostrzeżenia zmysłowe są niczym huk morza, który jest w istocie sumą pojedynczych dźwięków, z których żaden nie jest słyszany oddzielnie.⁶

Według Kartezjusza cechy nauk matematycznych nie mogą zostać przeniesione na przekonania płynące ze spostrzeżeń zmysłowych, tym samym nie można ich zastosować do sztuk pięknych. Przyczyny tego stanu rzeczy są oczywiste: żadna z dziedzin z jednego i drugiego zakresu nie podpada pod dokładne i systematyczne badanie, które można by wyrazić sądem jasnym i wyraźnym. Z punktu widzenia filozofii Kartezjusza nie może być mowy o prawdzie w tych dziedzinach, choć w historii pojawiali się filozofowie, którzy głosili poglądy, że sztuka dostarcza swoistego rodzaju prawdę (z naciskiem położonym na ową swoistość). Podobne trudności dotyczą nie tylko specyficznych, ale także innych zdolności poznawczych, które uznawano za ważne w humanistyce XVII wieku, jak np. wyobraźnia.

Mamy wszak w poglądach Kartezjusza pewien szczególnie filozoficznie doniosły aspekt, którym był jego dualizm umysłu i materii. System ten przedstawia dwa równoległe światy, z których każdy może być przedmiotem badań niezależnie od drugiego. Pogląd ten otworzył przestrzeń niejasności i niewyraźności. Gdy umysł jest charakteryzowany przez myśl, materia jest ujmowana przez rozciągłość; są to dwie radykalnie różne substancje, co wyjaśnia dlaczego jedność umysłu i materii nie jest istotowa. Są to bowiem dwie odmienne i niezależne substancje, wzajemnie skonstrastowane: pierwsza jest autonomicznym podmiotem, druga jest mechanicznym przedmiotem. Cała natura, żyjące organizmy, nieożywiona materia podlegają prawom fizyki, z jednym wyjątkiem ludzkiej duszy.

Świadomość wobec natury

W efekcie tych rozstrzygnięć mamy dwa rodzaje wartości, które są wynikiem dwóch typów postaw: poznawczej i niepoznawczej. Postawa pierwsza jest ściśle związana z rozumem człowieka, zachowuje neutralność wobec przedmiotu badań co jest zarazem miernikiem naukowości, a szczególnym jej wyrazem jest prawda. Postawa druga ma ścisły związek ze zmysłowością, emocjonalnością i wolą człowieka, co łączy ją z dyscyplinami „nienaukowymi”, jak etyka, estetyka, czy pragmatyka, i generalnie lokuje niżej wobec postawy

⁶ G.W. Leibniz, *Zasady natury i łaski oparte na rozumie*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1969, s. 291. Fragment ten brzmi następująco: „Każda dusza zna nieskończoność, zna wszystko, ale nader mętnie; podobnie przechadzając się brzegiem morza i słysząc jego huk, łowią odgłosy każdej fakli, z których połączenia składa się szum morza, żadnego wszakże nie rozróżniając w szczególności”.

pierwszej. Ważną konsekwencją tego podziału jest związanie wartości tylko z człowiekiem, a więc subiektywnością ocen; stąd prawda jest możliwa na poziomie *ratio*, piękno zaś na poziomie wrażeń, co w przypadku Kartezjusza oznacza poziom „nerwów”. Sama natura jest „ziemią niczyją” i zależnie od sytuacji lub potrzeb jest „z człowiekiem” lub „przeciw niemu”, zgodnie logiką praktyczną: „byciem za” lub „byciem przeciw”. W obu przypadkach wszakże mamy ten sam efekt: instrumentalne traktowanie natury. W tej perspektywie słuszność mają niemieccy filozofowie, Theodor Adorno i Max Horkheimer pisząc w *Dialektyce Oświecenia*, że ludzie zawsze byli zmuszeni wybierać między poddaniem się naturze albo poddaniem natury sobie.⁷ Te słowa mogą być mottem jednostronnej i fałszywej postawy człowieka – generalnie – wobec świata, a – zwłaszcza – wobec natury. Sądzę, że te słowa są intelektualnym dziedzictwem filozofii Kartezjusza.

W rezultacie otrzymujemy racjonalistyczny dualizm bytowy Kartezjusza: autonomicznemu myślącemu podmiotowi zostaje przeciwstawiona mechanistycznie zorganizowana przyroda, do której przynależy cielesność człowieka. W konsekwencji po raz pierwszy następuje tu rozdzielenie dwóch typów aksjogennych postaw: poznawczej i niepoznawczej, a więc witalnej, etycznej, estetycznej. Ta pierwsza jest odtąd na stałe związana z rozumem jako sferą neutralną wobec woli i świata, stąd obiektywną, i w konsekwencji waloryzowaną pozytywnie. Ta druga, przez samo oderwanie od rozumu, jest odtąd łączona z emocjonalnością („tchnieniami życiowymi”) i wolą człowieka, stąd subiektywną i automatycznie lokowaną na marginesie poważnych, bo dedukcyjnych, dociekań.

Filozofia Kartezjusza w jej matematycznej systemowości może wydać się całością monolityczną, bez rys niekonsekwencji, czy – co w niniejszym przypadku ważniejsze – bez słabości wynikających z nieuwzględnienia jakichś istotnych aspektów. Jednak pominięcie dyscyplin, które możemy określić jako społeczne, w tym przede wszystkim ważnej dla Kartezjusza sztuki, ujawnia wewnętrzne napięcia, które przez kontynuatorów zostaną podniesione do rangi konfliktu, stając się osnową zmian. Odkryty (sformułowany) dowód matematyczny, jako zamknięty i niepodlegający zmianie, lokuje się poza historią. Odmienne niż sama historia, która domaga się jako zawsze otwarta interpretacyjnego domknięcia.

Kartezjusz zapoczątkował w filozofii zwyczaj stawiania ogólnego pytania o przedmiot świadomości (czego jestem świadomy?) i odpowiedzi, że jest nim treść tej świadomości. Jest dla niego oczywiste, że pytanie dotyczy substancji, wiedzy, spostrzeżeń i może otrzymać

⁷ T.W. Adorno i M. Horkheimer, *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukaszewicz, Warszawa 1994.

odpowieź poprzez zwrócenie się do własnego wnętrza, poprzez analizę przedmiotu tej świadomości, którym jest idea, przedmiot mentalny. Przy takim podejściu zasadniczym problemem było ustalenie relacji między ideą (sfera wewnętrzna) a przedmiotem (sfera zewnętrzna). Dla Kartezjusza przedmiotem „sposrzedzenia” jest jego własna idea.

Sztuka z ducha rozumu

Filozoficzna myśl Kartezjusza tkwi w nurcie filozofii platońskiej, stąd można by sądzić, że jego racjonalizm obejmie wszystkie sfery działalności naukowej człowieka, a więc również sztukę, podobnie jak miało to miejsce w przypadku Platona. Tak się jednak nie stało.

Dla Platona sztuka była ważna w takim stopniu, w jakim stanowiła zagrożenie dla rozumu. Platon rozwiązał jej problem systemowo, poprzez znalezienie dla niej miejsca w swojej filozofii politycznej. To *de facto* oznaczało jej racjonalizację strukturalną, i zależność hierarchiczną. Sztuka oderwana od psychologii indywidualnej została pozbawiona związku z emocjonalnością osoby, na rzecz istotowego związku z racjonalnością systemu. Platon-filozof zdominował Platona-artystę. Dla pierwszego sztuka była ważna, lecz nieprzewidywalna, stąd nie było dla niej miejsca w granicach państwa. Nienaruszalność granicy zależała od stabilności równowagi między swobodą i ograniczeniem, wolnością i kontrolą. Dla drugiego sztuka nie była ważna, została bowiem zamknięta w granicach przewidywalności, jałowości, stąd w konsekwencji była zbyteczna. Dlatego też w poglądach Platona nie znajdujemy napięć, ujawniających problematyczność rozstrzygnięć systemowych. Represyjna w swym charakterze filozofia doprowadziła do izolacji sztuki.⁸

Najwyższym wyrazem racjonalności w odniesieniu do sztuki i piękna było jego sprowadzenie do matematycznego wyrazu w postaci relacji harmonicznej. Platon dostrzegł ową relację na wszystkich poziomach bytowych: ogólnym, kosmologicznym, jednostkowym. Również sztuka znalazła tu swoje miejsce podporządkowana pojęciu eurytmii czasowej i przestrzennej. Ale należy też od razu dodać, że był to najbardziej skrajny przejaw redukcjonizmu w filozoficznej myśli Zachodu. Kontekst, w jakim została postawiona sztuka, dotyczył również artysty. Zrozumiałe stają się teraz słowa przytoczone na wstępie tych uwag, że prawdziwy, a więc rozumiejący swą rolę, artysta musi być zarazem filozofem, bowiem w twórczości nie chodzi wcale o moc natchnienia, lecz o siłę rozumu.

U Platona podporządkowanie i zniewolenie sztuki nastąpiło w wyniku odwołania się do ontologii i epistemologii. W pierwszym przypadku zamierzony rezultat został osiągnięty w

⁸ Zob. L. Sosnowski, *Sztuka. Historia. Teoria. Światy A.C. Danto*, Kraków 2007, s. 127-166.

wyniku hierarchizacji sfer bytowych, podległych metafizycznym zasadom separacji oraz degeneracji jedności.⁹ W drugim przypadku do zamierzonego efektu prowadziła matematyzacja wyników poznawczych, poddana zasadzie analogii (*commodulatio*). Radykalny zamysł Platona został zakończony sukcesem, a jego podejście do sztuki znalazło swoich kontynuatorów w historii, którzy na dwa różne sposoby czynili sztukę bezpieczną: bądź pozbawiając ją wszelkiego znaczenia, bądź też przyznając jej pewną ważność, choć zdecydowanie poniżej filozofii. Istotne w tej chwili pytanie ma postać następującą: który sposób znajdujemy u Kartezjusza?

Sztuka z ducha natury

Filozofia Kartezjusza jest rezultatem przyjęcia określonej metody, a więc uznania, że koniecznym warunkiem poznania filozoficznego jest wątplenie metodyczne, czyli wstępne oczyszczenie pola poznawczego z tych wszystkich elementów, które są wątpliwe. To doprowadziło do rozerwania naturalnego związku poznawczego zmysłów i umysłu, nadając tym pierwszym charakter platońskiej opinii. Następstwem tego kroku było związanie poznania zmysłowego ze sztuką i pięknem, łącząc je trwale ze sferą subiektywną i względnością sądu. W jego teorii sądu poznanie prawdziwe łączy się z jasnością i wyrażnością przedstawienia, co odsyła do rozumu, natomiast poznanie zmysłowe choć jasne, jest jednak niewyraźne. Stąd sztuka i piękno są przedmiotem ujęć (pojęć) jasnych, lecz niewyraźnych (wieloznacznych).

Problem z tak rozumianą sztuką polegał na tym, że ulokowana poza rozumem znalazła się poza granicami racjonalnych kryteriów. To w konsekwencji oznaczało, że estetyka przejęła charakterystyczne cechy zajmowanego miejsca, w którym nie można już było mówić o poznaniu, gdyż została ona obciążona cechami przedmiotu o niestałych brzegach, o zmiennych i rozplywających się konturach. Gdy epistemologia tworzy związek z rozumem, wraz z jego analityką i dedukcją, to z estetyką należy łączyć wyobraźnię i krytykę smaku. Mamy tu więc opozycję, rozumu (intuicji) i wyobraźni; jedno zostaje przeciwstawione drugiemu. Czym jest wyobraźnia dla Kartezjusza?

Pojęcie wyobraźni należało do jednego z najważniejszych w wieku siedemnastym i osiemnastym. Sama wyobraźnia była rozumiana jako zdolność umysłu do zreorganizowania danych doświadczenia, które po szczegółowych i wnikliwych badaniach mogą rzucić nowe

⁹ Zob. K.R. Popper, *Spółczesność otwarte i jego wrogowie*, t. 1, *Urok Platona*, przeł. H. Krahelska, Warszawa 2006.

światło na problemy dotyczące relacji między sztukami pięknymi, nauką i religią. Ten typ dociekań wszelako nie był interesujący dla samego Kartezjusza oraz filozofów, wywodzących się z jego tradycji. W ich ujęciu wyobraźnia odgrywała podporządkowaną i ograniczoną rolę, razem z wrażeniami zmysłowymi, w zdobywaniu autentycznej wiedzy. Kartezjusz jasno wyraził swój stosunek do wyobraźni w kilku swoich dziełach. Za reprezentatywny uznaje się pogląd, przedstawiony w *Prawidłach kierowania rozumem*, gdzie przy okazji określenia intuicji, znajdujemy uwagę filozofa, że nie interesuje go „zmienne świadectwo zmysłów lub zwodniczy sąd źle tworzącej wyobraźni”.¹⁰ Stąd blisko już do kategorycznego stwierdzenia, że od intelektu „należy trzymać z dala zmysły, a wyobraźnię, o ile to możliwe, pozbawić wszelkiego wyraźnego wrażenia”.¹¹ Bardzo podobne stanowisko znajdujemy w *Medytacjach*, gdzie Kartezjusz pisze, „że owa władza wyobrażania, tkwiąca we mnie, o ile różni się od władzy pojmowania, nie jest wcale [konieczna] dla istoty mnie samego”.¹²

Kartezjusz tkwi w epistemologicznej tradycji platońsko-augustyńskiej, jednak nie kontynuuje jej w aspekcie ontologicznym. Przyjmuje mechanistycznie zorganizowaną substancję rozciąglą (materialną), stając u początku naturalistycznego nurtu myślenia w odniesieniu do nauk historycznych i społecznych oraz psychologizmu w odniesieniu do sztuki. Różnica między tymi podejściami do sztuki jest zasadnicza. W przypadku Platona sztuka z ducha rozumu – jak to wyżej określiłem – została wyczerpana praktycznie w punkcie wyjścia. Natomiast Kartezjusz inicjuje, choć sam się problemem nie zajmuje, nową postawę, którą wygodnie będzie nazwać jako sztuka z ducha natury. To oznacza zmianę jakościową o konsekwencjach, których nie przewidywał ani Kartezjusz, ani nikt inny w XVII w., a której pierwszym wyrazem był wykład Charlesa Le Bruna *Conferences sur l'Expression des differents Caracteres des Passions* (1667). Zmiana przedmiotu i charakteru twórczości otwierała nowe możliwości sztuki, które ujawnią się w odległej przyszłości wieku XIX, pociągając za sobą zmianę etosu artysty i samej dziedziny.

Jest jasne, że Kartezjusz nie obawia się sztuki, lecz rozpoznając jej faktyczne możliwości poznawcze nie obdarza jej szczególną uwagą i sytuuje poniżej filozofii. Choć takie podejście nie pozbawia ją całkowicie ważności, jest wszak wyrazem pewnego lekceważenia. Kartezjusz nie musiał więc sztuki zdominować, wystarczyło, że zepchnął ją na filozoficzny margines. Stanowisko to, choć wyrażało podejście negatywne, okazało się

¹⁰ R. Descartes, *Prawidła kierowania rozumem*, op. cit., s. 12.

¹¹ Ibidem., s. 61.

¹² R. Descartes, *Medytacje o pierwszej filozofii*, przeł. M. i K. Ajdukiewiczowie, Warszawa 1958, s. 96. Jak się zdaje, w oryginale kwestia ta zostaje postawiona nieco mocniej.

pozytywnie brzemiennie dla sztuki i estetyki. Jego konsekwencją w dalszym planie jest naturalizm estetyczny, co wobec racjonalizmu epistemologicznego jest faktem zaskakującym. Jednak fakt ten miał duże znaczenie dla jego bezpośrednich następców w wieku XVIII. To nie jedyna ciekawostka i swoisty paradoks.

Pewne estetyczne wypowiedzi Kartezjusza, przede wszystkim w jego *Compendium musicae*, odsyłają czytelnika do ideału matematyczno-logicznego. Brak tu wszakże i konsekwencji i systemowości. Dochodzi natomiast do pewnego napięcia w jego psychologii indywidualnej, związanej z „poruszeniem nerwów”, co znajduje wyraz w traktacie *Namiętności duszy* oraz *Listach*. Na usilne prośby Mersenne’a o podanie definicji piękna Kartezjusz w liście z 18. marca 1630 r. zawarł kilka punktów, które były odpowiedzią pytającemu. Tak więc, nie można podać kryteriów piękna, gdyż piękno (podobne do przyjemności) oznacza „tylko sposób odnoszenia się naszego sądu do przedmiotu”, a brak zgody co do sądów wskazuje na brak określonej miary „dla tego, co piękne”, tak więc wyrażenie sądu o pięknie (przyjemności), mówiąc coś o podmiocie (nie przedmiocie) jest jego „poruszeniem nerwów”, wyrażającą jego nawykową reakcją. Kartezjusz konkluduje, że piękno jest podobnym przypadkiem, jak preferowanie jednego dźwięku zamiast innego. Oba elementy (piękno i dźwięk) są odniesione do zmiennych indywidualnych sądów. Estetyczne preferencje i wybory zależą w wielkim stopniu od przypadkowych związków utrwalonych w rezultacie nawyku, dlatego to, co u jednych wywołuje radość, u innych może wywołać płacz.¹³

W tym liście, jak również w pozostałej korespondencji, piękno jest łączone z przyjemnością, a ta wynika z pokrewieństwa (podobieństwa) lub przystosowania bodźca do reakcji. Ludzki głos jest najbardziej przyjemnym dźwiękiem, gdyż cechuje go największa zgodność z naszym duchem. Mowa jest tu również o doświadczeniu estetycznym, inicjowanym przez wrażenie, które wywołuje poruszenie nerwów. Tak więc, reakcja estetyczna jest związana z owym poruszeniem, dostarczającym przyjemności o charakterze pozytywnym lub negatywnym. Estetyka zostaje więc zwrócona w stronę psychologii, tym samym metafizyka przestaje być źródłem wyprowadzanych twierdzeń i teorii. Kartezjusz, platonik teoriopoznawczy, jest anty-platonikiem ontologicznym w odniesieniu do sztuki; lekceważąc sztukę zarazem uwalnia ją ze strukturalno-bytowych zależności. Konsekwencje tego zwrotu są doniosłe i wielorakie, choć nie od razu widoczne. Obniżenie statusu ontycznego sztuki skutkuje zrekompensowaniem braku poprzez jej samowywyższenie i

¹³ F. Alquié, *Kartezjusz*, przeł. S. Cichowicz, [w:] *Wybór pism*, List do Mersenne’a, przeł. E. Wende, s. 182-183.

podniesienie statusu społecznego. Tak więc oderwanie sztuki od ontologii absolutu doprowadziło w późniejszym czasie do uzyskania przez nią cech, wyrażanych trzema „A”: autonomiczności, autarkiczności i autoteliczności. Konsekwencje zmiany dotyczą również estetyki; jej oderwanie od systemowych zależności doprowadziło do ustanowienia jej samodzielnego statusu oraz wypracowania metod o charakterze empirycznym. Kartezjusz okazał się mimowolnym rewolucjonistą, który doprowadził do zmian paradygmatycznych, skutkującej nowymi wartościami. To kolejny zaskakujący fakt.

Tak uprawiana sztuka staje się naturalistyczną raczej niż supranaturalistyczną, w swoim metafizycznym nachyleniu. Nie jest to podejście nowe ani oryginalne. Takie rozumienie tkwi w naturalistycznej tradycji filozoficzno-naukowej, obecnej od czasów Epikura, Lukrecjusza, czy Horacego, i kontynuowanej przez wielu filozofów następnych wieków (D. Hume’a, D. Diderota, H. Spencera, K. Marksa, J. Deweya, czy G. Santayanę). Wymienieni naturaliści różnią się oczywiście między sobą, jednak łączy ich pewien element wspólny: normatywizm estetyczny (aksjologiczny) zastępujący deskryptywizm estetycznym. Z naturalistycznego punktu widzenia wartości człowieka mają swoją podstawę w jego doświadczeniu, które jest jedynym dobrem człowieka. Naturalizm estetyczny głosi w konsekwencji, że dzieło sztuki może być wartościowane jako środek do takiego doświadczenia estetycznego. Stąd sztuka może mieć tylko wartości instrumentalne. Dlatego też naturalista odrzuca istnienie transcendentnego poziomu rzeczywistości, jak również odrzuca pogląd, że wartości związane ze sztuką mogą stać się środkiem do osiągnięcia sfery wykraczającej poza ten świat, w stronę np. Idei czy Absolutu.

Kartezjusz nie sformułował co prawda estetyki jako nauki, położył jednak podwaliny pod jej nieodległą konstrukcję. Powstanie estetyki jako niezależnej dziedziny było wynikiem połączenia ideałów oświeceniowych z wykształconym zmysłem smaku. Należy wszak pamiętać, że u początku tego procesu znajduje się Kartezjusz, dla którego rozum jest podstawą prawdziwości wiedzy i jej systemu. Rozbijając podmiot na aspekt teoriopoznawczy i praktyczny, doprowadził Kartezjusz do połączenia tego drugiego z funkcją sprawdzianu i zdolnością oceny, sferą uczuć oraz indywidualnością. A w takim razie z tym podmiotem zostaje związana sztuka, stając się elementem aktywności człowieka: twórczej w aspekcie indywidualnym i odbiorczej w aspekcie społecznym.