

Anna Markwart

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

UŻYTECZNOŚĆ, PIĘKNO, WARTOŚĆ – ESTETYKA ADAMA SMITHA

1. Uwagi wstępne

Niniejszy tekst poświęcony jest przede wszystkim pobieżnemu naszkicowaniu poglądów Adama Smitha (1723–1790) dotyczących jego teorii estetycznej oraz odpowiedzi na pytanie o to, co, zdaniem filozofa, sprawia, że jakiś przedmiot uznawany jest za piękny. Obok wyodrębnienia elementów kluczowych dla oceny dzieł sztuki i przedmiotów użytku codziennego zarysowana jest w nim także relacja pomiędzy uwarunkowaniami społecznymi i kulturowymi a tym, co zawarte w samym przedmiocie oceny estetycznej. Rozważam w nim również, czy uprawnione jest twierdzenie szkockiego filozofa, że o tym, jaki sąd zostanie wydany na temat danego obiektu, na równi z aktualnymi uwarunkowaniami kulturowymi i rynkową wartością dzieła decyduje naśladownictwo (w rozumieniu Smithowskim).

Takie postawienie problemu wiąże się z szerokim zakresem zainteresowań Smitha, spośród których nacisk zwykle kładzie się na teorię ekonomiczną i moralną, pozostawiając rozważania o pięknie na marginesie dyskusji dorobku tego myśliciela. W rzeczywistości estetyka znajdowała się w obszarze zainteresowań Adama Smitha przez znaczną część jego życia. Mimo tego swą pierwszą książkę poświęcił problematyce etycznej (była to *Teoria uczuć moralnych* z 1759 roku¹), zaś sławę

¹ A. Smith, *Teoria uczuć moralnych*, Warszawa 1989.

przyniosły mu skupione na myśli społecznej i gospodarczej *Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów* (1776)².

Niestety, nurtujące Smitha pytania o piękno nie doczekały się systematycznego opracowania. Dzieło wyczerpująco opisujące ów temat nie powstało nigdy, jednakże publicznie filozof odnosił się do tej tematyki, choćby w ramach Glasgow Literary Society³. Wnioski na temat Smithowskiej estetyki wyprowadzać można zatem przede wszystkim w oparciu o poświęcony sztukom naśladowczym esej *Of the Nature of that Imitation which Takes Place in what Are Called the Imitative Arts*⁴ (*O sztukach naśladowczych*)⁵. Tekst ten dotyczy nie tylko rzeźby i malarstwa – szczególnie uwagę warto zwrócić również na fragment poświęcony muzyce instrumentalnej, który jest stosunkowo nowatorski jak na wiek osiemnasty.

Wśród licznych dziedzin sztuki szkockiego filozofa niezwykle fascynowała literatura – przede wszystkim angielska i włoska, o czym świadczą mogą zarówno prace *Of the Affinity between Certain English and Italian Verses*⁶, jak i fakt, iż przez wiele lat prowadził on wykłady skupiające się na retoryce i literaturze pięknej (opracowane na podstawie notatek i wydane w tomie *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*⁷) – zarówno w ramach wykładów publicznych (1748–1751) w Edynburgu, jak i późniejszych zajęć w Glasgow (do 1763)⁸. Filozof podkreślał w nich, że dopasowanie stylu wypowiedzi do jej celu, jak i indywidualności retora czy twórcy jest niezwykle istotne. Posługując się współczesnym językiem, postulat ten można wyrazić następująco: forma przekazu powinna się wiązać z jego treścią i nadawcą.

Adam Smith w swej myśli estetycznej podniósł interesujący problem, wciąż aktualny we współczesnym świecie: z czego wynika fakt, że przedmioty o statusie

² A. Smith, *Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów*, Warszawa 2007.

³ N. Phillipson, *Adam Smith. An Enlightened Life*, London 2010, s. 248.

⁴ A. Smith, *Of the Nature of that Imitation which Takes Place in what Are Called the Imitative Arts* [w:] idem, *Essays on Philosophical Subjects*, Indianapolis 1982, s. 176–213.

⁵ Trudno określić, kiedy powstał tekst *O sztukach naśladowczych*. Pierwsze wzmianki na temat poświęconej temu problemowi pracy Smitha padają już w latach siedemdziesiątych osiemnastego wieku, ostatnie – tuż przed śmiercią filozofa. Być może chodziło o ten sam tekst, wielokrotnie przerabiany. Mógł on stanowić zarys planowanego przez Smitha dzieła poświęconego estetyce, które nigdy nie powstało – por. *Introduction do Of the Nature of that Imitation which Takes Place in what Are Called the Imitative Arts* [w:] A. Smith, *Essays on Philosophical Subjects*, op.cit., s. 171–172; S. Zabieglik, *Adam Smith*, Warszawa 2003, s. 185.

⁶ A. Smith, *Of the Affinity between Certain English and Italian Verses* [w:] idem, *Essays on Philosophical Subjects*, op.cit., s. 220–225.

⁷ A. Smith, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* [w:] idem, *The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith*, op.cit.

⁸ S. Zabieglik, *Adam Smith*, op.cit., s. 164.

„oryginałów” są wysoko cenione i osiągają niekiedy niebotyczne ceny, podczas gdy te określane mianem „kopii” czy „podróbek” są zarówno mniej doceniane, jak i znacznie tańsze. W polskiej literaturze filozoficznej niezwykle mało miejsca poświęca się poglądom Adama Smitha dotyczącym problematyki estetycznej. Niniejsza praca ma na celu choćby częściowe wypełnienie tej luki i zwrócenie uwagi na ten niedoceniany obszar prac szkockiego filozofa. Podjęta została również próba wpisania odpowiedzi Smitha na pytanie o warunki sądu estetycznego w dychotomiczny dyskurs obiektywności i subiektywności piękna. Stąd staram się ona odpowiedzieć na pytanie o to, w jaki sposób autor *Teorii uczuć moralnych* rysował granicę pomiędzy wewnętrznym, intuicyjnym odbiorem piękna i sztuki, rolą współodczuwania a społecznymi uwarunkowaniami sądów estetycznych – jest to zresztą kwestia, która pomimo upływu dwóch stuleci nie straciła na aktualności.

2. Imitacja a piękno w poszczególnych dziedzinach sztuki

Przeciwstawiając pitagorejską tradycję opierającą piękno na harmonii elementów i proporcji mającemu swe źródła w myśli sofistów poglądom, iż piękno jest oceniane subiektywnie, a „piękne jest to, co się podoba, i dlatego, że się podoba. Żadne obiektywne kryteria tu nie obowiązują: piękno jest subiektywne i relatywne, zależne od podmiotu i dla każdego podmiotu inne”⁹, warto postawić pytanie o to, które ze stanowisk bliższe jest teorii Smitha.

Odnosząc się do rozważań nad elementami determinującymi ocenę estetyczną, kluczowe wydaje się zaznaczenie, iż czynników, które należy wziąć pod uwagę, jest wiele. Na wstępie podkreślić należy jednak, iż szkocki filozof nie pokusił się o dogłębną analizę otaczającego nas świata przyrody, bowiem mówiąc o pięknie, skupiał się głównie na ocenie wytworów ludzkich. Uwagi dotyczące piękna obecnego w naturze są marginalne, stanowią zaledwie przyczynek do dyskusji na temat roli podobieństwa w sztukach naśladowczych.

Chociaż filozofia Adama Smitha jest silnie inspirowana teorią Anthony’ego Ashleya Coopera, III hrabiego Shaftesbury, Smith nie podzielał jego fascynacji pięknem natury. Ten ostatni niezwykle wysoko cenił piękno dzieł Boga, doceniając je bardziej niż wytwory rąk człowieka, choć w obu przypadkach o wartości przedmiotu miał decydować cel leżący u jego podstaw¹⁰. Koncepcja autora *Moralistów*

⁹ W. Stróżewski, *Wokół piękna*, Kraków 2002, s. 159.

¹⁰ „Nie będę dłużej opierał się wzbierającej namiętności, jaką budzą we mnie przedmioty natury, tu, gdzie ani sztuka, ani ludzka próżność czy kaprys, wdzierając się w ich pierwotny stan, nie zepsuły ich prawdziwego porządku. Nawet nieociosane skały, omszałe pieczary, nieregularne, nie-

stanowi interesujące połączenie subiektywnego odczucia (antycypowana jest tu teoria zmysłu wewnętrznego, rozwinięta dopiero przez Francisca Hutchesona¹¹, który jednak bardziej niż Shaftesbury rozdzielał intuicję estetyczną i etyczną) z koncepcją teleologiczną: „Relacja pomiędzy pięknem sztucznym i naturalnym w koncepcji Shaftesbury’ego wygląda następująco. Zarówno w przypadku piękna przyrody, jak i piękna dzieł sztuki warunkiem sądu estetycznego jest bezinteresowność obserwatora i odpowiednia postawa wewnętrzna. Piękno naturalne podobnie jak sztuczne jest wynikiem celowego zamiaru Stwórcy; podobnie też na podstawie zewnętrznej, zjawiskowej formy stworzonych przez człowieka przedmiotów, wnosimy o ich celowości”¹². Brak wyczerpującej polemiki z Shaftesburym jest jednym z większych niedociągnięć koncepcji estetycznej Smitha.

Zdaniem Smitha w przypadku przyrody naszą uwagę przykuwa harmonia, proporcja – odpowiednio dla poszczególnych gatunków czy rodzajów przedmiotów lub istot. Pomimo tego dosyć klasycznego ujęcia filozof nie wglębiał się w określenie kanonów piękna dla różnych stworzeń, zadowolając się konstatacją, iż stosowane kryteria nie będą jednolite, lecz zależec będą od tego, jaki rodzaj czy gatunek reprezentuje dane stworzenie.

Podobnie dzieje się w różnych rodzajach sztuk. Chociaż Smith stwierdził ogólnie, że: „Dokładne podobieństwo odpowiadających części tego samego obiektu jest często uznawane za piękne, zaś jego brak za ułomność”¹³, to analizę prowadził w sposób bardziej szczegółowy, nie przykładając jednej miary do poszczególnych dziedzin twórczości artystycznej. Stopień imitacji musi być wyważony i dostosowany zarówno do środka wyrazu, jak i do zamierzonego efektu (na którego osiągnięcie wpływa to, jakimi środkami posługiwał się twórca¹⁴) czy tematu – gdyż nie każda problematyka jest odpowiednia dla sztuki w ogóle, co więcej – inne tematy sprawdzają się w malarstwie, inne zaś w rzeźbie. W przypadku malarstwa czy tkactwa cenione jest możliwie największe dążenie do podobieństwa do natury – świadczy ono o kunszcie artysty.

Z rzeźbą jest jednak inaczej – gdy jej wytwory są zbyt podobne do obiektów, które przedstawiają, mogą zwodzić, to zaś zamiast prowadzić do zachwyty, wiąże

wykute ludzką ręką groty i pełne uskoków wodospady oraz cała przerażająca gracia dzikich ostępów bardziej uosabiają naturę, bardziej nas poruszają i przewyższają wspaniałością sztywne i wzbudzące śmiech książęce ogrody”, A.A.C. Shaftesbury, *List o entuzjazmie. Moralisci*, Toruń 2007, s. 164.

¹¹ F. Hutcheson, *Philosophical Writings*, London 1994.

¹² A. Grzeliński, *Wstęp* [w:] A.A.C. Shaftesbury, *List o entuzjazmie. Moralisci*, op.cit., s. 22.

¹³ A. Smith, *Of the Nature of that Imitation which Takes Place in what Are Called the Imitative Arts*, op.cit., s. 176, przekład – A.M.

¹⁴ J.S. Malek, *Adam Smith’s Contribution to Eighteen-Century British Aesthetics*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1972, No. 1, Vol. 31, s. 49.

się z rozczarowaniem, żalem, że nie są prawdziwe. Wreszcie – gdy imitacja jest daleko posunięta – mogą bawić złudzeniem czy oszustwem, ale tylko przez krótką chwilę. Jak stwierdzał Smith „W przypadku malarstwa, imitacja często się podoba, chociaż przedmiot oryginalny może być nam obojętny lub nawet przykry. W rzeźbie (*Statuary and Sculpture*) jest inaczej. Imitacja rzadko kiedy się podoba, chyba że oryginalny obiekt jest w dużym stopniu wielki, piękny lub interesujący”¹⁵. Problemem jest określenie optymalnego stopnia imitacji – sam autor nie definiuje tego jasno, służąc raczej ogólnymi przykładami niż metodyczną analizą.

Na tle sztuk naśladowczych wyróżnia się muzyka instrumentalna – nie naśladuje ona rzeczywistości¹⁶, wywołując uczucia niewynikające ze współodczuwania czy porównania ze wzorcem, lecz stanowi źródło przyjemności sama przez się. Nie stanowiąc kopii, zmierza w stronę abstrakcji, poruszając odbiorcę autotelicznie – takie ujęcie odbiega od poglądów Smitha na inne dziedziny sztuki. Można zaryzykować tezę, że niezwykle wysoko ceniłby on abstrakcję jako poruszającą odbiorcę w sposób niezwiązany z imitacją.

Poglądy te można zestawić z niechęcią wobec sztuki jako imitacji wyrażaną zarówno przez Shaftesbury’ego¹⁷, jak i przez choćby Blaise’a Pascala¹⁸. Nie można jednak uznać, że Smith przychyliła się ku koncepcji piękna jako *mimesis* i harmonii – „wielkiej teorii” piękna¹⁹. Szkocki myśliciel nie tylko uznawał, że różnym rodzajom sztuk właściwe są różne kanony piękna i różne stopnie imitacji (nie uznając sztuki za „odwzorowanie” natury²⁰ – o czym świadczyć może choćby jego zachwyt nad abstrakcyjną przeciwieństwem muzyką instrumentalną), ale też dostrzegał inne aspekty wpływające na wydawane przez człowieka sądy estetyczne. Wśród nich niebagatelną rolę odgrywa kwestia użyteczności.

¹⁵ A. Smith, *Of the Nature of that Imitation which Takes Place in what Are Called the Imitative Arts*, op.cit., s. 179, przekład – A.M.

¹⁶ J.S. Malek, *Adam Smith’s Contribution to Eighteen-Century British Aesthetics*, op.cit., s. 53.

¹⁷ „Skoro jesteś gotowy – odparł – i tak biegle w tej nowej miłości, że pewien jesteś, iż nigdy już nie będziesz podziwiał naśladowczego piękna, a tylko szukał jego oryginału, i nie będziesz też celował w innych przyjemnościach niż przyjemności rozumu, możesz podobnie jak ja być godny zaufania” – A.A.C. Shaftesbury, *List o entuzjazmie. Moralisci*, op.cit., s. 165.

¹⁸ *Mysł 116* [w:] B. Pascal, *Mysli*, Warszawa 1996, s. 85.

¹⁹ Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 6.

²⁰ L. Rothschild, *Further Thoughts on the Aesthetics of Adam Smith*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1973, No. 4, Vol. 31, s. 542.

3. Piękno przedmiotów użytecznych

Często piękno wiąże się dla Smitha z jakościami, które można stosunkowo obiektywnie ocenić i odnieść nie tylko do dzieł sztuki, lecz także do wytworów pracy człowieka (z którymi stykamy się na co dzień, a które przecież również stanowią obiekt sądów estetycznych). Rozważania filozofa przedstawione w *Teorii uczuć moralnych* (inspirowane wczesnymi tezami Hume'a prezentowanymi w jego *Traktacie o naturze ludzkiej*) kładą zatem nacisk na dostosowanie przedmiotu do jego przeznaczenia, gdyż „każdy, kto uważnie zastanowił się nad naturą piękna, stwierdza, że użyteczność jest jednym z głównych jego źródeł [...] To, że przystosowanie jakiegoś systemu czy mechanizmu do wyprodukowania końcowego efektu zgodnie z jego przeznaczeniem, przysparza na ogół pewne poczucie właściwości i piękna i czyni samo myślenie o tym i rozważanie przyjemnym, jest tak oczywiste, że nikt nie mógłby tego nie dostrzec”²¹. Rzeczy mające pełnić funkcje inne niż tylko dekoracyjna nie zostaną uznane za piękne, jeżeli nie są przystosowane do swojej roli. Jedynie połączenie ich urody z użytecznością daje przyjemny efekt. Można się nimi zachwycać i cieszyć podwójnie – zdaniem autora *Teorii uczuć moralnych* – nawet jeżeli nie są naszą własnością. Dzięki mechanizmowi oddźwięku uczuciowego²² jednostka jest w stanie postawić się na miejscu właściciela danego przedmiotu i odczuwać radość, wyobrażając sobie, że samemu posiada coś tak wspaniałego²³. Smith wydawał się pomijać tu element zazdrości, skupiając się na pozytywnych odczuciach sympatyzującego. Zauważał jednak, iż wielu ludzi dąży do otaczania się pięknymi i cennymi rzeczami, co niekiedy okazuje się zupełnie irracjonalne. Wkładając cały swój wysiłek w próbę wzbogacenia się, nie mają oni czasu być szczęśliwi i cieszyć się życiem oraz pięknem tego, co mają. Mimo tego takie postępowanie nie zawsze wiąże się z negatywnymi konsekwencjami: jak stwierdził, to właśnie pragnienie bogactwa i pycha popychają człowieka do pracy – gdyby nie one, satysfakcjonowałoby go to, co już posiada.

W swych analizach szkocki filozof stara się pogodzić rynkową i praktyczną możliwość oceny przedmiotu z wewnętrznym odczuwaniem przyjemności. Co interesujące, nie jest ona zupełnie niezwiązana z rolą przedmiotu – cieszy nas, że dany obiekt może spełniać swoją rolę. Jednocześnie myśliciel połączył tę, indywidualną przecież, ocenę użyteczności przedmiotu z niezwykle istotnym dla jego

²¹ A. Smith, *Teoria uczuć moralnych*, op.cit., s. 264.

²² Oddźwięk uczuciowy, współodczuwanie, sympatia – terminy te w języku polskim są używane wymienne na oznaczenie osiemnastowiecznego terminu *sympathy*.

²³ Por. ibidem, s. 265.

teorii moralnej przekonaniu o możliwości współodczuwania – mechanizmu pozwalającego na tworzenie się norm moralnych, ocen etycznych i nawiązywanie więzi społecznej. Podobnie jak w przypadku jego teorii uczuć moralnych, także w sferze wartościowania estetycznego należy podkreślić zarówno indywidualny charakter sądu (co wiąże się z relatywizmem), jak i dążenie do zachowania przezeń wymiaru intersubiektywnego oraz uzyskania stabilnych ocen przedmiotów artystycznych.

Chociaż rozważania dotyczące użyteczności przedmiotów podejmowane były przez wielu przed nim, to, jak zauważył sam Smith, „na fakt, że to dostosowanie, ten fortunny pomysł w każdym przedmiocie sztuki winien być bardziej ceniony, niż sam wyznaczony mu cel, i że dokładne dostosowanie środków do osiągnięcia wygody czy przyjemności winno się bardziej wysoko cenić niż samą tę wygodę, czy przyjemność, do osiągnięcia których sprowadzałyby się cała ich zasługa, nikt, o ile mi wiadomo, nie zwrócił uwagi”²⁴. Bardzo często wiele wysiłku wkłada się w sprawienie, by jakiś przedmiot lepiej spełniał swoją funkcję, stał się piękniejszy dzięki swej użyteczności. Uzyskany efekt nie rekompensuje jednakże podjętego trudu. Mimo tego wciąż większe dostosowanie do wygody, nawet wymagające znacznego wkładu pracy, jest bardziej cenione niż nieco mniejsza jego wygoda²⁵, jakkolwiek obiektywnie może się to wydawać irracjonalne.

4. Moda i rynek – społeczne uwarunkowania sądów estetycznych

Użyteczność nie jest jednak jedyną determinantą sądu estetycznego – jak szkocki filozof pisał dalej w *Teorii uczuć moralnych*: „poza wymienionymi już czynnikami również inne czynniki wywierają znaczny wpływ na uczucia moralne ludzkości [...] Tymi czynnikami są zwyczaj i moda, czynniki, które dotyczą całej dziedziny naszych sądów odnośnie do piękna wszelkiego rodzaju”²⁶. Nie można mówić o jednym uniwersalnym wzorcu obecnym zawsze i wszędzie, rozumowym lub tak samo odczuwanym. Poszczególne epoki i kultury charakteryzują się odmiennymi kanonami piękna. Zmieniają się one w czasie i podlega im wszystko – poczynając od dynamicznie zmieniających się strojów, przez meble, muzykę, poezję, na architekturze kończąc. Przecież nie ma żadnego obiektywnego powodu determinującego wytyczne dotyczące na przykład kompozycji elementów i ornamentów w przypad-

²⁴ A. Smith, *Teoria uczuć moralnych*, op.cit., s. 265.

²⁵ Ibidem, s. 265–266.

²⁶ Ibidem, s. 286.

ku poszczególnych stylów architektonicznych. Nie decyduje o nich ani rozum, ani konieczność współwystępowania – zależą one jedynie od konwencji, stając się z czasem sztywnymi ramami. Bez problemu można sobie wyobrazić inne, równie piękne połączenie części. Mimo tego przestrzeganie konwencji sprawia, że „jeśli widzi się dwa przedmioty często występujące razem, wyobraźnia bez wysiłku przyzwyczaja się do łączenia jednego z drugim [...] Choć, niezależnie od zwyczaju, w ich połączeniu nie powinno występować prawdziwe piękno, to jednak skoro zwyczaj tak związał je razem, rozdzielenie ich uważamy za niewłaściwe”²⁷.

Jak zauważył Blaise Pascal w swoich sławnych *Mysłach*²⁸, „przyzwyczajenie jest drugą naturą” – co więcej, stanowi ono niezwykle silny czynnik kształtujący ludzkie oceny. Dla Pascala, gdy rozważa się „człowieka bez Boga”, zaciera się granica między przyzwyczajeniem, tym, co społeczne i kulturowe, a tym, co naturalne: „Bardzo się obawiam, że ta natura jest sama tylko pierwszym nawykiem, jak nawyk jest drugą naturą”²⁹. Pod tymi stwierdzeniami z pewnością podpisałby się również Smith, uznający, że fakt, iż człowiek żyje w pewnym środowisku sprawia, że właśnie taki obraz rzeczywistości staje się dla niego naturalny. W dużej mierze to właśnie to, co stale obecne i aprobowane przez otoczenie, na mocy zwyczaju ustanawia kanon piękna – zarówno dla poszczególnych jednostek, jak i całych kultur. Kulturowo relatywne są kanony sztuki, obyczajów, ozdób, przedmiotów użytkowych, strojów, a nawet kryteria ludzkiego piękna – odmienne dla poszczególnych ludów. Gdy rozważa się kwestię stroju i zmieniającej się mody, zauważyć można, że nawet gdy ktoś jedynie ubierze się niezgodnie ze zwyczajem, panującymi normami, postrzegany jest jako śmieszny.

Zarówno moda, jak i zwyczaj jednak wciąż ewoluują. To, co kiedyś było uznawane za klasyczne, eleganckie czy piękne, z czasem odchodzi w zapomnienie, zaś miejsce to zajmują rzeczy niegdyś ekstrawaganckie czy nieakceptowane – bez względu na to, czy odniesiemy się do kanonów ubioru, muzyki czy literatury³⁰. Oryginalność i innowacja są pierwszym krokiem dla popularyzacji nowego stylu, który może się przyjąć i stać się nowym obowiązującym kanonem.

Pojawia się zatem pytanie o to, dlaczego pewne wzory czy pomysły zyskują popularność i zaczynają stanowić nowe wyznaczniki dla sądów estetycznych, inne zaś popadają w zapomnienie, nigdy nie wykraczając poza sferę śmieszności. Jednym z podstawowych założeń teorii społecznej Smitha jest przeświadczenie o tym,

²⁷ Ibidem, s. 286.

²⁸ *Mysł 120* [w:] B. Pascal, *Mysli*, op.cit., s. 86.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Por. A. Smith, *Teoria uczuć moralnych*, op.cit., s. 291.

że człowiek dąży do uzyskania akceptacji otaczających go ludzi. Do tego celu prowadzić może nie tylko droga cnotliwego życia, ale także zdobycie majątku i władzy. W sposób naturalny podziwiamy ludzi zamożnych. Przekłada się to nie tylko na obdarzanie ich szacunkiem, ale także na naśladowanie ich trybu życia. Dlatego „nie to, co każdy nosi, jest modne, ale to, co noszą ludzie z wyższych sfer czy ludzie o wysokiej reputacji”³¹. Gust bogatych stanowi wyznacznik stylu, który następnie jest przejmowany przez niższe warstwy społeczne – oczywiście na taką skalę, na jaką jest to możliwe. Często imitowanie na szerszą skalę przedmiotów posiadanych przez ludzi zamożnych jest niemożliwe, choćby ze względu na wysoką cenę przedmiotów zbytku. Ogólne kanony jednakże mogą stanowić wzór do naśladowania.

W tym kontekście zwraca uwagę fakt, że to właśnie w rozdziale dotyczącym estetyki pada sławne określenie „niewidzialna ręka”³² (w całej *Teorii uczuć moralnych* pojęcie to pojawia się raz, we wszystkich dziełach szkockiego filozofa – zaledwie trzy razy, w tym raz w *Historii astronomii*³³ w nieco innym kontekście niż w przypadku dwóch pozostałych, szerzej znanych, fragmentów przywołujących ten sławny Smithowski termin). Smith przywołał także pychę, która sprawia, że ludzie kupują przedmioty będące jedynie ozdobami, pozbawione jakiegokolwiek obiektywnej wartości praktycznej. Mimo wszystko nie oznacza to, że zachowanie takich osób jest irracjonalne (choć może prowadzić do ruiny) – przedmioty te są użyteczne nie ze względu na swą przydatność praktyczną, lecz ze względu na wywoływany efekt³⁴. Ocena innych zaś, na którą pozytywnie wpływa posiadanie cennych ozdób, jest niezwykle istotna w społeczeństwie. Tę tezę Smitha można uznać za antycypację przedstawionej przez Thorsteina Veblena w *Teorii klasy próżniaczej* koncepcji konsumpcji na pokaz³⁵.

³¹ Ibidem, s. 287.

³² „To, co wytwarza ziemia, zawsze żywi nieomal wszystkich mieszkańców, których może wyżywić. Bogaci wybierają z kopca wszystko to, co jest najcenniejsze i najprzyjemniejsze. Spożywają niewiele więcej niż człowiek biedny i pomimo naturalnego samolubstwa i zachłanności, choć mają na względzie tylko własną wygodę, choć jedynym celem wysuwany wobec kroci zatrudnianych do ciężkiej pracy ludzi jest zaspokojenie ich własnych czczych, nienasyconych pragnień, dzielą z biedakami produkt ich wkładu do pomnażanych zbiorów. Niewidzialna ręka prowadzi ich do dokonania niemal takiego samego podziału artykułów pierwszej potrzeby, który by następował, gdyby podzielić ziemię na jednakowe części między wszystkich jej mieszkańców i w ten sposób samorzutnie i bezwiednie przyczynia się do zwiększania korzyści społeczeństwa...”, ibidem, s. 272–273.

³³ A. Smith, *The History of Astronomy*, op.cit., s. 49.

³⁴ Por. A. Smith, *Teoria uczuć moralnych*, op.cit., s. 266–267.

³⁵ Por. T. Veblen, *Teoria klasy próżniaczej*, Warszawa 2008, s. 60–86.

Bogaci³⁶ kształtują mody, są zatem naśladowani. Jednakże by pozostać oryginalnymi i podkreślać swój status – pragną się wyróżniać i odcinać od plebsu. Posiadane przez nich przedmioty są jednym z wyznaczników pozycji społecznej, gdyż pragną oni tego, co niezwykle i niepospolite. Posiadanie rzeczy rzadkich wiąże się z jeszcze jednym ich walorem – są one cenne (także pod względem kosztu ich zakupu), a zatem jednoznacznie świadczą o zamożności ich właścicieli. W ten sposób ich piękno wiąże się nierozzerwalnie z użytecznością. Dlatego „w sztukach, które odwołują się nie do ostrożnych i do mądrych, ale do bogatych i wielkich, do dumnych i próżnych, nie powinniśmy dziwić się, że pozór wielkiego wydatku, bycia tym, co jedynie nieliczni są w stanie kupić, jednym z pewniejszych wyznaczników wielkiej fortuny, tak często zastępuje niewymowne piękno i przyczynia się w równym stopniu do zachwalania ich wytworów”³⁷. Takie przedmioty są często wykonane z cennych, trudnych do zdobycia, rzadko występujących, materiałów, zaś ich stworzenie niejednokrotnie wymaga ogromnego nakładu pracy – ze względu na długość procesu twórczego nie może ich powstać wiele. Cenione są także dzieła, których twórca musi cechować się niespotykanym talentem. Jeżeli nikt inny nie jest w stanie stworzyć czegoś podobnego, dzieło będzie wyróżniać się spośród innych.

Podobny efekt wiąże się z pracą – którą również Smith uznawał za jedno ze źródeł wartości (także dzieła sztuki). Im trudniejsze i bardziej czasochłonne wykonanie, tym droższy pojedynczy przedmiot. Chociaż rozważając, ile kosztuje godzina pracy twórcy takiego dzieła, prawdopodobnie okaże się, że może to być przeciętna stawka. Jednak biorąc pod uwagę precyzję i czas wykonania, w ogólnym rozrachunku koszt będzie znaczny – nikt przecież nie zakupi fragmentu dzieła sztuki.

Smith zauważał także, że im przedmioty mniej powszechne, tym ich cena jest wyższa. Niektóre można spopularyzować – jeżeli materiał jest tani lub wykonanie na tyle proste, że szybko pojawią się naśladowcy. Jednakże im cenniejsze tworzywo, tym mniejsze prawdopodobieństwo naśladownictwa – stąd zdaniem filozofa, popularność na przykład marmurowych obelisków, jednoznacznie dowodzących wysokiego statusu majątkowego tego, kogo stać na zakup ilości marmuru wystar-

³⁶ E.A. Bohls, *Disinterestedness and Denial of the Particular: Locke, Adam Smith, and the Subject of Aesthetics* [w:] *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, Mattick P. Jr. (ed.), Cambridge 1993, online 2011.

³⁷ A. Smith, *Of the Nature of that Imitation which Takes Place in what Are Called the Imitative Arts*, op.cit., s. 182–183, przekład – A.M.

czającej na wykonanie tej konstrukcji³⁸. Dążąc do wyjątkowości, zamożni kreują nowe mody, wciąż poszukując tego, czego nie mogą posiadać inni.

Wartość tworzywa przekłada się często bezpośrednio na ocenę przedmiotu – spośród dwóch, równie pięknych, tiar bardziej doceniona zostanie ta wykonana z diamentów niż ta ze szkielek. Gdyby nie wiedza dotycząca kamieni, z których powstały, obie cieszyłyby oko tak samo. Szczególnie, że jak zauważył Smith, często różnicę jest w stanie dostrzec jedynie ekspert. Niekiedy zachwycamy się czymś, będąc przekonani, iż ów przedmiot powstał z drogiego kruszcu. Nasza ocena diametralnie zmienia się, gdy poznajemy prawdę – że jest on wykonany z pospolicie występującego tworzywa. Chociaż w samym przedmiocie nic się nie zmienia, nie traci on żadnych cech, to sąd o nim może ulec drastycznej dewaluacji. Zmiana wynika ze świadomości niższej rynkowej wartości rzeczy.

Podobny mechanizm zaobserwować można w odniesieniu do dzieł sztuki. Oryginał jest dużo bardziej wartościowy niż kopia – chociaż może się od niego nie różnić żadnym szczegółem. Decydujący jest tu sam fakt pierwszeństwa, autorstwa – wszelkie naśladownictwo nie będzie już tak cenione, nawet jeżeli musi się wiązać z maestrią stylu i warsztatu równą tej autora dzieła. Oceniając oryginał, stopień imitacji jest oceniany w odniesieniu do przedstawianego przedmiotu. Doceniana jest praca artysty, jego talent, pomysł, kunszt. W przypadku kopii – zależność jest podwójna. Porównuje się ją nie tylko z obrazowaną rzeczą, ale także z pierwowzorem. „Można rzec – pisze Smith – że nawet w przypadku kopii obrazu jej wartości nie wyprowadza się tyle z jej podobieństwa do oryginału, co z jej podobieństwa do przedmiotu, który miał przypominać oryginał. [...] bez względu na to, jaką wartość w przypadku kopii można wyprowadzać z jej podobieństwa do oryginału, to przy oryginale żadna wartość nie wynika z jego podobieństwa do kopii”³⁹. Dlatego też właściciele dzieł sztuki często sięgają wszelką cenę argumentując, że to właśnie ich obraz czy ta rzeźba, w której są posiadaniu jest autentykiem, zaś wszystkie inne – kopiami. Świadczy to zarówno o ich statusie majątkowym, jak i dobrym guście i uczciwości. Zjawisko to można obserwować także dziś – dobrze widziane i doceniane jest posiadanie oryginałów dzieł sztuki czy markowych przedmiotów użytkowych: wszelkie kopie są traktowane jako „podróbki” i fakt ten wpływa nie tylko na ocenę ich wartości, ale także na sposób postrzegania ich właściciela.

³⁸ Ibidem, s. 184, przykład – A.M.: „W przypadku piramidy czy obelisku z marmuru mamy świadomość wysokiej ceny materiałów oraz jeszcze wyższej ceny pracy, która nadała im ten kształt. W przypadku piramidy czy obelisku z cisu wiemy, że materiał kosztował niewiele, a praca jeszcze mniej. Pierwszy jest uszlachetniony przez wysoki koszt; drugi zdegradowany przez swą taniść”.

³⁹ Ibidem, s. 178, przykład – A.M.

Smith dał interesującą odpowiedź na pytanie wciąż pojawiające się w dyskursie społecznym i wzbudzające kontrowersje: o to dlaczego przedmiot sygnowany nazwiskiem znanego projektanta czy autora ma znacznie wyższą wartość niż identyczny produkt, będący kopią. Prosta odpowiedź, że wiąże się to z wkładem pracy twórcy i niepowtarzalnością (niekiedy zaś z ograniczoną ilością) produktu, stanowi jedynie część tego, co ma na ten temat do powiedzenia szkocki myśliciel. Przecież wykonanie idealnej kopii może wymagać znacznie większego kunsztu niż stworzenie oryginału. Materiały również mogą być droższe, a zarówno produkty markowe, jak i „podróbki” – produkowane „taśmowo”. Stąd interesująca i wciąż aktualna wydaje się odpowiedź Smitha, który obok czynników ekonomicznych, umieszcza społeczne, podkreślając rolę próżności i względów aprobaty, łącząc je w ciekawy sposób z kryterium stopnia imitacji. Warto pamiętać, że filozof sygnalizował także intrygującą kwestię zmiany nastawienia oceniającego do przedmiotu, gdy zmienia się wiedza na jego temat – nawet jeżeli w samym przedmiocie nie zmienia się nic. Takie przekonanie wiąże się z tezą, iż ocena estetyczna wykracza poza reakcję podmiotu na przedmiot, wpisując się w istotny sposób w kontekst społeczny.

5. Uwagi końcowe

Rozważając czynniki wpływające na ocenę wartości estetycznej przedmiotów – czy to codziennego użytku, czy też dzieł sztuki – dostrzec można ogromną różnorodność rozważanych przez Adama Smitha kwestii. Żałując, że nie wyraził nigdzie pełni swych poglądów z zakresu estetyki, opierać się można jedynie na drobnych fragmentach zawartych w *Teorii uczuć moralnych*, *Essays on Philosophical Subjects*, czy *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. Skrótowe przedstawienie teorii szkockiego myśliciela daje pogląd na to, jak wiele elementów, także tych zewnętrznych wobec samego dzieła sztuki, wpływa na to, jak jest ono oceniane. Pozwala również dostrzec, iż piękno przedmiotów nie zawsze jest autoteliczne, nie służy jedynie zachwytowi – często staje się środkiem wyrazu, symbolem, manifestacją, oznacza coś więcej i wpływa na postrzeganie człowieka, który je posiada.

Autor *Teorii uczuć moralnych* podkreślał rolę użyteczności pięknych przedmiotów – zarówno tej bezpośredniej, jak i pośredniej. Niezwykle istotne dla niego było ich dostosowanie do celu – zauważał, że jesteśmy gotowi wiele poświęcić, by stały się one maksymalnie dostosowane do roli, jaką mają pełnić. Gdy stają się wyznacznikami pozycji społecznej, wówczas dostrzec można, jak silnie na ocenę piękna przedmiotu wpływa jego rynkowa wartość. Docenia się cenne tworzywo, kunszt artysty, niepospolitość, oryginalność. Kopia, choćby najwierniejsza, nie

zyskuje statusu podobnego do pierwowzoru. W przypadku porównania z modelem natomiast jest odwrotnie – im dokładniejsza imitacja, tym wyższa ocena dzieła sztuki. Chociaż jak można zauważyć, Smith nie stawał tej opinii w tak prostej postaci. Optymalny poziom naśladownictwa okazuje się różny w przypadku poszczególnych dziedzin sztuki.

Smith łączył w swej koncepcji pitagorejskie zamiłowanie do harmonii, rozważanie problematyki naśladownictwa (niebędące jednak prostym, powtórzeniem koncepcji *mimesis*) z dostrzeżeniem podmiotowych uwarunkowań sądów o pięknie. Nie kopiował jednak wprowadzonego przez Shaftesbury'ego rozwiązania. Jego teoria estetyczna w niezwykle silny sposób włącza do dychotomii podmiot–przedmiot trzeci element: społeczeństwo. Chociaż można jej zarzucać relatywizm, bliżej jej jednak do przekonania o intersubiektywności ocen. Podkreślał on wpływ czynników kulturowych i społecznych na subiektywne sądy. Wpisywał pytanie o piękno w szerszy kontekst, nie postulując ani zupełnej dowolności ocen, ani całkowicie obiektywnych kryteriów.

Trudno wyznaczyć granicę jasno odróżniającą to, do jakiego stopnia przedmiot jest uznawany za piękny ze względu na prezentowany kunszt artysty czy stopień imitacji, a jaką rolę odgrywa kwestia uwarunkowań społecznych i ekonomicznych: mody, rynkowej wartości dzieła, chęci naśladowania ludzi zamożnych i tym samym pretendowania do bycia częścią elity. Wszystkie te czynniki należy brać pod uwagę, analizując poszczególne sądy dotyczące piękna. Smith podkreślał rolę wpływu kontekstu kulturowego i mody na oceny estetyczne. Z podobnym problemem w swym *Sprawdzianie smaku* zmagał się jego przyjaciel, wielki filozof – David Hume, który piękno lokował w umyśle je postrzegającym⁴⁰. Podjął on próbę odniesienia się do opinii „ekspertów” o wysublimowanym smaku i bogatym doświadczeniu. Jednocześnie podnosił kwestię użyteczności, podobnie jak Smith, wiążąc ją z pięknem przedmiotów użytkowych, jednak rozciągając także na to, co jest dziełem natury. Obaj myśliciele dostrzegali także rolę społecznych⁴¹ uwarunkowań (w tym aprobaty innych) ocen estetycznych. Pomimo dzielących ich różnic, gdy mowa o dziełach sztuki, obaj w podobny sposób twórczo rozwinęli teorie estetyczne, choć raczej na marginesie swej głównej działalności. Inaczej niż David Hume, Adam Smith nie jest szeroko znany ze swej teorii estetycznej – ta jednak, mimo iż niepełna, moim zdaniem, warta jest poznania i poświęcenia jej szerszej refleksji, także w Polsce.

⁴⁰ D. Hume, *Sprawdzian smaku* [w:] idem, *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, Warszawa 1955.

⁴¹ K. Wawrzonkowski, *Wyobraźnia i wzniosłość. Toeriopoznawcze podstawy wybranych koncepcji estetycznych XVIII wieku*, Toruń 2010, s. 145.

LITERATURA:

- Bohls E.A., *Disinterestedness and Denial of the Particular: Locke, Adam Smith, and the Subject of Aesthetics* [w:] *Eighteenth-Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, Mattick P. Jr (ed.), Cambridge 1993, online 2011.
- Hume D., *Sprawdzian smaku* [w:] D. Hume, *Eseje z dziedziny moralności i literatury*, Warszawa 1955.
- Hutcheson F., *Philosophical writings*, London 1994.
- Malek J.S., *Adam Smith's Contribution to Eighteenth-Century British Aesthetics*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1972, No. 1, Vol. 31.
- Pascal B., *Mysli*, Warszawa 1996.
- Phillipson N., *Adam Smith. An Enlightened Life*, Londyn 2010.
- Rothschild L., *Further Thoughts on the Aesthetics of Adam Smith*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1973, No. 4, Vol. 31, 1973.
- Shaftesbury A.A.C., *List o entuzjazmie. Moraliści*, Toruń 2007.
- Smith A., *Badania nad naturą i przyczynami bogactwa narodów*, Warszawa 2007, t. I i II.
- Smith A., *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* [w:] A. Smith, *The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith*, Indianapolis 1982.
- Smith A., *Of the Affinity between Certain English and Italian Verses* [w:] A. Smith, *Essays on Philosophical Subjects*, Indianapolis 1982.
- Smith A., *Of the Nature of that Imitation which Takes Place in what Are Called the Imitative Arts* [w:] A. Smith, *Essays on Philosophical Subjects*, Indianapolis 1982.
- Smith A., *Teoria uczuć moralnych*, Warszawa 1989.
- Smith A., *The History of Astronomy* [w:] A. Smith, *Essays on Philosophical Subjects*, Indianapolis 1982.
- Stróżewski W., *Wokół piękna*, Kraków 2002.
- Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975.
- Veblen T., *Teoria klasy próżniaczej*, Warszawa 2008.
- Wawrzonkowski K., *Wyobrażenia i wzniosłość. Toeriopoznawcze podstawy wybranych koncepcji estetycznych XVIII wieku*, Toruń 2010.
- Zabieglik S., *Adam Smith*, Warszawa 2003.

SUMMARY

An outline of Adam Smith's views concerning the issue of beauty was presented. The goal of the paper was to draw attention to the rarely discussed, in particular on Polish ground, this area of philosophy of the author of *Theory of Moral Sentiments*. Also an attempt to list

the factors that play an important role in formulating the aesthetic judgment was undertaken. The issue of imitation and its degree of relativity to particular types of pieces of art (the philosopher stressed that it is impossible to put the same measure when it comes to different means of artistic expression, each of the arts has its own rules) and the social conditionings, such as fashion, custom, utility or market value of the work (which also suggests the possibility of the variability of aesthetic judgment over time, when fashion changes as well as the availability of materials) were contrasted. It was shown that they are all intertwined in the Smith's theory, not allowing to draw a clear distinction that would define to what extent the beauty of the piece of art is the result of the artist's talent who was imitating reality in a manner appropriate for the type of art and from which point it becomes a matter of market value or utility of the object, or the desire to follow the current fashion.

Key words:

Adam Smith, aesthetics, imitation, utility, value, fashion, beauty