

RAFAŁ ANDRZEJ MICHALSKI

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Wydział Filozofii i Nauk Społecznych
Instytut Filozofii
e-mail: metasis@umk.pl
<https://orcid.org/0000-0002-9587-5074>
<https://doi.org/10.14746/h.2023.3.3>

Analityka i metafizyka w teorii estetycznej Johanna Gottfrieda Herdera

Analytics and metaphysics in Johann Gottfried Herder's aesthetic theory

Abstract. *The main purpose of this article is to discuss the basic assumptions of the analytic method in Johann Gottfried Herder's philosophy of art and theory of sense cognition. Analytic method, along with phenomenology and historical hermeneutics, is an essential component of his innovative project of philosophical aesthetics, which is based on the assumptions of sensualist metaphysics. The goal of Herder's phenomenology is to isolate the sensory fields on which the various types of art are founded and to grasp the essential, qualitative features of a work of art. Hermeneutics examines the context of historical and cultural conditions that have determined such and not other forms of artistic expression and the laws that govern it. Meanwhile, the analysis of aesthetic categories serves as an organizing framework for synthesizing the findings obtained through the implementation of other research methods, thus laying the foundation for the theoretical edifice of aesthetics. The reconstruction of the analytics and metaphysics of aesthetics will be preceded by a discussion of the philosophical ideas of Leibniz and Baumgarten on which Herder's theory is based.*

Keywords: *Herder, aesthetics, conceptual analysis, metaphysics, phenomenology, historical hermeneutic*



Słowo wstępne

Metoda analityczna, rozwinięta przez Kartezjusza, Leibniza i jego kontynuatorów, wywarła głęboki wpływ na oświeceniową refleksję estetyczną. Wykorzystanie racjonalnego rozumowania opartego na logicznej analizie dawało wielu filozofom nadzieję na rzetelne zbadanie podstaw sądów smaku i sformułowanie naczelných zasad estetycznych. W XVIII wieku równolegle rozwijał się nurt myślenia programowo sceptyczny wobec skuteczności tej metody. Rousseau we Francji, a w Niemczech Johann Jakob Bodmer czy Johann Jakob Breitinger i wielu innych myślicieli podkreślało decydujące znacznie czynników irracjonalnych w dziedzinie sztuki. Skrajnym wyrazem tego sceptycyzmu było przekonanie, że piękno jest zjawiskiem całkowicie niewyjaśnialnym, niepoddającym się jakiegokolwiek analizie (Justus Riedel).

Teoria estetyczna Herdera, będąca głównym przedmiotem niniejszego artykułu, zajęła stanowisko pośrednie pomiędzy tymi opozycyjnymi nurtami myślenia o sztuce. Herder łączy w niej trzy odmienne metody badawcze: fenomenologiczny opis, historyczną hermeneutykę oraz pojęciową analizę. Pierwsze dwie metody są jego nowatorskim projektem – w artykule zarysuję ich założenia, ale skupię się na trzeciej, której jak dotychczas poświęcono najmniej miejsca w literaturze tematu¹.

Herder wykorzystuje analitykę do badania zagadnień estetycznych, jednak wyraźnie redukuje ją do roli narzędzia porządkującego treści uzyskane przez dwie pozostałe metody. Mimo podrzędnej funkcji analiza pojęć stanowi dla niego bardzo ważny element całej teorii, a w zasadzie dopiero ona nadaje rozproszonym dociekaniom charakter czysto teoretyczny. Ten na pierwszy rzut oka oczywisty wniosek wymaga jednak głębszych wyjaśnień w przypadku filozofa, który *explicite* deklaruje swoją antysystemową postawę.

Podążając za wczesnym Kantem, Herder twierdzi, że estetyczna analityka odnosi się do zmysłowego doświadczenia jedynie pośrednio, jej głównym przedmiotem jest bowiem język, za pomocą którego opisujemy estetyczne fenomeny. Za Kantem uznaje również, że postulat stworzenia precyzyjnej terminologii filozoficznej jest mrzonką, dlatego estetyka może bez skrupułów operować tradycyjnymi, wieloznacznymi pojęciami, a ponadto korzystać z eksplikacyjnej mocy naturalnego języka, który często lepiej oddaje żywe doświadczenie niż abstrakcyjne kategorie. Nieostrość potocznej mowy kompensowana jest na ogół bogactwem treści, podczas gdy pozornie jasne i wyraźne pojęcia wykorzystywane w filozoficznym dyskursie bardzo często okazują się przeszkodą w badaniach

¹ Z tego, co mi wiadomo, problematykę analizy w estetyce Herdera omawiają szkieco: F. Solms, *Disciplina aethetica. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder*, Klett-Cotta, Stuttgart 1990; R. Simon, *Gedächtnistheorie als Fundament für Hermeneutik, Ästhetik und Interpretation bei Johann Gottfried Herder*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1998.

zorientowanych na źródłową naoczność. Nawet podstawowe pojęcia czasu, przestrzeni, rzeczy, przedstawienia etc. oderwane od podłoża *aisthesis* zaczynają funkcjonować na podobieństwo magicznych zaklęć, których jałowość filozofowie skrętnie ukrywają za parawanem scholastycznych subtelności. Dlatego analityk powinien dążyć do możliwie precyzyjnego wyklarowania i uwyrażnienia tylko tych pojęć, które wcześniej zostały zweryfikowane przez dwie pozostałe metody. Jednocześnie musi zachować świadomość tego, że jego ustalenia stanowią teoretyczne *provisorium*, które w przyszłości może ulec daleko idącym modyfikacjom. Prowizoryczność pojęć wynika z ich zakorzenienia w nieustannie zmieniającym się kontekście kulturowym, a ponadto z potencjalnej rozszerzalności ludzkiego poznania. Teza o tymczasowym, uwarunkowanym historycznie charakterze każdej analizy filozoficznej nie prowadzi jednak Herdera do relatywizmu, ponieważ swoją teorię estetyczną opiera na założeniach metafizycznych. To powiązanie analityki z metafizyką w badaniach dotyczących obszaru zmysłowości i sztuki otwiera niezwykle interesującą perspektywę teoretyczną, która spina kłamrą wszystkie metody zastosowane przez Herdera.

Zanim przejdę do właściwego przedmiotu artykułu, omówię pokrótce najważniejsze idee filozofii Leibniza i Baumgartena, które przygotowały grunt dla Herderowskiego projektu filozoficznej estetyki.

1. Analiza i teoria stopni poznania (Kartezjusz, Gottfried Wilhelm Leibniz)

Termin analiza wywodzi się od greckiego rzeczownika ἀνάλυσις (ἀνά – „w górę” i λύω – „rozwiązywać”), który oznacza w przybliżeniu rozkład, rozbiór na składniki proste. Pokrewny rzeczownik ἀναλύσεως można zaś przetłumaczyć jako rozluźnienie, rozdzielenie całości na części. Etymologia słowa obrazowo przedstawia sedno filozoficznej analizy: precyzyjne rozkładanie na czynniki proste niejasnych, wieloznacznych zdań, twierdzeń czy pojęć, po którym następuje składanie wyodrębnionych, niepoddających się dalszemu rozbiorowi części w spójną całość. Większość filozofów zgodziłaby się bez większych kontrowersji z takim ogólnym rozumieniem tego terminu, jednakże duże wątpliwości budziłaby zapewne odpowiedź na pytanie, kiedy analityczne operacje dobiegają końca.

W klasycznym ujęciu analiza musi w pewnym momencie przekroczyć operacje czysto językowe i zatrzymać się w miejscu, w którym „przemawia” ewidencja tego, co niepojęciowe, na przykład oczywistość pewnych praw geometrii. Taki punkt końcowy analizy stanowiłby zarazem podstawę do dalszej dedukcji pojęciowej, jak paradygmatycznie wyraził to Kartezjusz w swojej *Rozprawie o metodzie*. Wedle drugiej wyróżnionej przez niego reguły metodologicznej powinniśmy „dzielić każde z badanych zagadnień na tyle cząstek, na ile by się dało i na ile byłaby po-

trzeba dla najlepszego ich rozwiązania”², a następnie (reguła trzecia) – „prowadzić myśli w porządku, zaczynając od przedmiotów najprostszych i najłatwiejszych do poznania, aby następnie wznosić się powoli, jak gdyby po stopniach, aż do poznania bardziej złożonych; należy się przy tym doszukiwać prawidłowych związków nawet między tymi, które nie tworzą naturalnego szeregu”³. Nie będziemy tutaj zajmować się subtelnościami Kartezjańskiej filozofii, ponieważ interesuje nas zastosowanie metody analitycznej w dziedzinie sztuki, a nie w teorii poznania. Nieco upraszczając, możemy podsumować jego zamysł w następujący sposób: filozoficzna analiza zaczyna się od zdań, twierdzeń, które funkcjonują w obiegu filozoficznym, ale są wieloznaczne i niejasne. Analiza ich treści sprowadza się do rozłożenia ich na prostsze zdania odsyłające do elementarnych stanów rzeczy, które można bezpośrednio, intuitywnie uznać za prawdziwe (oczywistość tego, co jasne i wyraźne). W kolejnym kroku, za pomocą syntezy dedukuje się z nich twierdzenia bardziej złożone, by na tej podstawie zbudować gmach systematycznej wiedzy.

Kartezjański koncept analizy pojęciowej poddał krytyce Leibniz. Kryterium prawdziwości opierające się na intuicyjnej ewidencji nie może, jego zdaniem, przekroczyć poziomu subiektywnego doświadczenia, a zatem nie jest w stanie osiągnąć statusu obiektywnej wiedzy. Zamiast odwoływać się do naoczności, powinniśmy od samego początku podążać za „logiką języka”, w której jasność i wyraźność uzyskuje się dzięki wykorzystaniu symboli matematycznych i logiki formalnej. Logika wsparta na matematyce jest narzędziem strukturyzacji teorii i ostatecznym probierzem jej prawdy.

Akt intuicyjnej autorefleksji, który daje nam niepowątpiewalne przeświadczenie o naszym istnieniu, nie może być traktowany jako archimedesowy punkt, jako fundament systemu ludzkiej wiedzy. Jej podstawą jest bowiem zasada niesprzeczności, która odpowiada za prawdziwość i spójność teorii filozoficznej. Analiza nie zatrzymuje się – z wyjątkiem niektórych pojęć matematycznych – na nieprzekraczalnej granicy, ponieważ nie pozwala na to złożoność poznawanego świata oraz niedoskonałość naszego aparatu poznawczego. Niemniej jednak musimy posługiwać się analizą, aby móc rozwijać system niesprzecznej wiedzy. Leibniz konkretyzuje tę ideę w ramach swojej teorii stopni poznania, która skądinąd stała się podstawą dla późniejszej Baumgartenowskiej koncepcji estetyki i wpłynęła na teorię estetyczną Herdera.

W swojej wczesnej rozprawce *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* (1684) Leibniz argumentuje, że proces poznawczy stanowi kontinuum złożone z przenikających się nawzajem wyobrażeń (*cognitiones, repraesentationes*). Następnie rozszerza Kartezjańską klasyfikację percepcji (przedstawienia „ciemne” oraz „jasne i wyraźne”) o klasę wyobrażeń „jasnych i mętnych”. Ciemne przedstawienie (*obscura*) to

² R. Descartes, *Rozprawa o metodzie właściwego kierowania rozumem i poszukiwania prawdy w naukach*, tłum. T. Boy-Żeleński, Antyk, Kęty 2002, s. 23.

³ Ibidem.

akt percepcji niewystarczający do tego, aby rozpoznać postrzeżony przedmiot jako odrębną całość oddzieloną od innych obiektów. Z kolei jasne przedstawienia mogą być albo mętne (*confusae*), albo wyraźne (*distinctae*). W przypadku jasnej, ale mętnej percepcji możliwe jest wprowadzenie rozpoznania przedmiotu jako całości, ale poznający podmiot „[...] nie jest w stanie [...] wymienić osobno wszystkich cech, które wystarczyłyby do wyodrębnienia jednej rzeczy od innych, chociaż rzecz ta ma takie cechy i określenia, na które jej pojęcie dałoby się rozłożyć”⁴. Przykładu takiego poznania dostarcza, według Leibniza, malarz, który rozpoznaje, że w obrazie istnieje coś fałszywego, albo subtelnie trafionego, jednak nie potrafi dokładnie stwierdzić, czym ono jest, ponieważ brakuje mu adekwatnego pojęcia. Jasne i mętne przedstawienia dotyczą również pojedynczych danych zmysłowych: barw, smaków, zapachów etc. Natomiast przedstawienie jasne i wyraźne zawiera pojedyncze cechy postrzeżonego przedmiotu, które zazwyczaj „są wspólne dla wielu zmysłów, jak liczba, wielkość, kształt”⁵, a zatem wystarczają do tego, by można było bez popadania w sprzeczność odróżnić postrzeżony przedmiot od innych obiektów oraz podporządkować go określonej pojęciu rodzajowemu lub gatunkowemu. Innymi słowy, jasne i wyraźne przedstawienie pozwala nam utworzyć nominalną definicję, czyli dokonać enumeracji jego wyraźnych cech. W jasnym i wyraźnym poznaniu możemy założyć możliwość istnienia przedmiotu, jednak nie możemy go przyjąć *a priori*.

Następnie Leibniz rozróżnia adekwatne i nieadekwatne przedstawienia (*cognitiones adaequatae* resp. *inadaequatae*) z uwagi na zakres cech poznawanego obiektu, jak i na przebieg ich analizy. „Wprowadzenie w złożonych pojęciach pojedyncze cechy są jasne, jednak jedynie w mętny sposób, jak w przypadku ciężaru, barwy, etc.; co do cech zawartych w złocie, to ich poznanie jest wprowadzenie wyraźne, ale nieadekwatne”⁶. Adekwatne poznanie zawiera nie tylko przedstawienie wszystkich koniecznych i kontyngentnych cech swojego przedmiotu, lecz obejmuje ponadto ich powiązanie opisywane przez proste, niesprzeczne pojęcia: „Jeśli jednak wszystko, co wchodzi w skład wyraźnej wiedzy, zostanie ponownie poznane, jeśli zatem analiza zostanie przeprowadzona do końca, to poznanie staje się adekwatne”⁷. Adekwatne poznanie wyraża tym samym ideę przedmiotu, która odzwierciedla wszystkie jego własności. Takie poznanie jest nieosiągalne dla człowieka, ponieważ każdy naturalny przedmiot zawiera w sobie niewyczerpalną dla intelektu pełnię cech. Adekwatność możliwa jest co najwyżej w odniesieniu do niektórych obiektów matematycznych, jednak nawet w matematyce człowiek musi zazwyczaj zadowolić się niepełnym, symbolicznym poznaniem:

⁴ Korzystam z niemieckiego przekładu: G.W. Leibniz, *Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen*, tłum. H. Herring, w: idem, *Fünf Schriften zur Logik und Metaphysik*, Reclam Verlag, Stuttgart 1966, s. 10.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem, s. 11.

⁷ Ibidem.

W większości przypadków [...] szczególnie przy dłuższej analizie, nie obejmujemy całej istoty przedmiotu na raz, lecz przedmioty zastępujemy znakami, których wyjaśnienie mamy w zwyczaju chwilowo pomijać ze względu na zwięźłość, wiedząc lub wierząc, że już je opanowaliśmy: gdy myślę np. o tysiąckącie lub o wielokącie o tysiącu równych boków, to nie zawsze rozważam istotę boku, równości, liczby tysiąc (lub trzeciej potęgi liczby dziesięć), lecz używam owych słów (których sens jest dla umysłu co najmniej ciemny i niedoskonały) zamiast idei tych obiektów, ponieważ pamiętam, że znam znaczenia tych określeń, dlatego uznaję, że ich wyjaśnienie nie jest teraz, na potrzeby mojego sądu konieczne. Takie poznanie mam w zwyczaju nazywać ślepym lub symbolicznym; posługujemy się nim w algebrze i arytmetyce, właściwie prawie wszędzie⁸.

Najwyższa forma intuicyjnego poznania (*cognitio intuitiva*) złożonego przedmiotu jest zarezerwowana dla Boga, który może „pomyśleć wszystkie jego cechy naraz”⁹, a zatem może go zrozumieć bez pośrednictwa rozłożonej w czasie, a przez to narażonej na błędy analizy. Boska wiedza ma charakter synoptycznego oglądu całości, natomiast człowiek dysponuje w większości przypadków symbolicznym, częściowym poznaniem, które, choć nie jest adekwatne, posiada jednak znaczenie praktyczne. Niepełność ludzkiego poznania nie wyklucza bynajmniej obecności w umyśle potencjalnej wiedzy o całości cech przysługujących danemu przedmiotowi. Leibniz ilustruje tę myśl słynnym porównaniem do bloku marmuru: „idee rzeczy, o których akurat nie myślimy [...] istnieją w umyśle tak jak postać Herkulesa w surowym marmurze”¹⁰. Wszystkie prawdziwe idee zawarte są zarówno w boskim, jak i w ludzkim umyśle, chociaż ten nie jest w stanie poznać ich wyraźnie, ani tym bardziej adekwatnie.

Z zarysowanej powyżej teorii stopni poznania wynika, że nawet najciemniejsze percepcje powiązane są bezpośrednio z ideami, którym przysługuje prawdziwość gwarantowana przez monadyczną strukturę uniwersum. Każda monada jest bowiem „żywym i wiecznym zwierciadłem wszechświata”¹¹, a więc odzwierciedla również wszystkie pozostałe monady oraz ich percepcje. Najbardziej mętne przedstawienie stanowi wyraz prawdziwych idei obecnych w Bogu, nawet jeśli nie da się przekształcić go w wyobrażenie świadome, jasne lub adekwatne. W ten sposób Leibniz legitymizuje wartość najniższego szczebla poznania i otwiera furtkę dla estetyki filozoficznej.

2. Ku filozoficznej estetyce (Alexander Gottlieb Baumgarten)

Baumgarten przejmuje Leibnizjańską teorię stopni poznania, poddając ją jednak kilku istotnym modyfikacjom. Przede wszystkim nieco inaczej opisuje topografię ludzkiego umysłu. Nieświadome percepcje, które odzwierciedlają całość uniwer-

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, s. 16.

¹¹ G.W. Leibniz, *Monadologia*, tłum. H. Elzenberg, Wydawnictwo UMK, Toruń 1991, s. 59.

sum, umieszcza na najniższym piętrze podmiotowości, w tzw. podstawie duszy: „Dusza zawiera wiele niejasnych przedstawień. Wpisuje się to w coś, co nazywa się podstawą duszy (*fundus animae*)”¹². Cała dziedzina zmysłowych percepcji naznaczona jest domieszką ciemności, którą rozjaśnić mogą dopiero pojęcia będące instrumentem wyższych władz poznania. Niejasne przedstawienia nie dają nam wprowadzić pewności poznawczej, ale przysługują im najwyższy stopień prawdziwości:

[...] każde wrażenie zmysłowe odnoszące się do czegoś jednostkowego nie jest wrażeniem czystym, a nawet w większej części jest niewyraźne. Wynika z tego, że każde wrażenie zmysłowe zawiera coś niejasnego, zatem również to wrażenie, które jest pewne, ma w sobie pewną domieszkę czegoś niejasnego. [...] Niemniej jednak, wszystkie nasze doznania są prawdziwe: Wrażenia zmysłowe, które reprezentują aktualny status cielesności lub duszy, bądź i ciała, i duszy i to zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne wrażenia tego, co urzeczywistnione [...] są w najwyższym stopniu prawdziwe w całym świecie [...] Jeśli jednak złudzenie zmysłowe pojawi się jako wniosek, to jego błąd tkwi albo w formie, albo w innych przesłankach¹³.

Baumgarten zakłada więc potencjalną poznawalność ciemnych wrażeń. Zadaniem estetyki staje się rozpoznanie struktur porządku obecnych w *fundus animae* i wyniesienie ich do poziomu logicznej jasności. Jednak taka transpozycja narażona jest zawsze na błędy wynikające z odmienności poznania logicznego i estetycznego. Różnica między nimi uwidacznia się nie tylko w sposobie konstruowania wiedzy, ale również dotyczy zakresu ich dziedziny przedmiotowej. Logika dociera do jasnych i wyraźnych pojęć na drodze abstrakcji, która zawsze jest subtrakcją (odejmowaniem) tego, co szczegółowe, a tym samym upraszcza i zubaża treść badanego przedmiotu. Natomiast estetyka ćwiczy naszą zdolność do ujmowania rzeczywistości w całej jej pełni i złożoności, zwracając się ku temu, co jednostkowe i niepowtarzalne. W obydwu dyscyplinach mamy zatem do czynienia z odmiennymi typami analizy. Estetyka rozkłada złożone fenomeny estetyczne na unikalne elementy proste, natomiast logika dociera do prostych pojęć, które obejmują abstrakcyjne cechy wspólne dla określonej klasy przedmiotów.

Kresem estetycznej analizy są jasne i mętne przedstawienia, które Baumgarten dzieli z uwagi na ich ekstensywną i intensywną jasność. W przeciwieństwie do Leibniza, uznaje on, że jasność przedstawienia można spotęgować nie tylko poprzez zwiększenie „intensywności”, tj. przez coraz wyraźniejsze poznanie poszczególnych cech, ale także przez zwiększenie ich ekstensywności, czyli ilości¹⁴. Ekstensywnie jasne przedstawienie charakteryzuje żywość (*vividus*), czyli fakt, że można w nim wyróżnić znaczną liczbę cech dystynktywnych bez pośrednictwa pojęcia. Poznanie zmysłowe (*cognitio sensitiva*) nie podporządkowuje się zatem

¹² A.G. Baumgarten, *Metafizyka*, tłum. J. Surzyn, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2012, s. 179.

¹³ Ibidem, s. 193.

¹⁴ Ibidem, ss. 187–188.

logice dyskursywnej, dlatego też analiza estetyczna nie stanowi fazy wstępnej analizy logicznej, której celem jest wyrażność pojęciowa. Jej finalnym przedmiotem staje się indywiduum uchwycone w całej pełni jego charakterystycznych cech. Baumgarten określa ten typ niepowtarzalnych (*unicum*), płodnych (*praegnantes*) i intensywnych (*fortiores*) percepcji mianem przedstawień poetyckich¹⁵.

W swojej *Aesthetica* (1750–1758) rozróżnia procedury analizy logicznej i zmysłowej za pomocą terminów *comparatio adscendens* (porównania wstępującego) i *comparatio descendens* (porównania zstępującego)¹⁶. Podczas gdy poznanie logiczne działa zgodnie z procedurą „porównania wstępującego” i redukuje przedmiot do jego ogólnych określeń za pomocą analizy wyraźnych cech, poznanie zmysłowe działa odwrotnie, zgodnie z procedurą „porównania zstępującego”. Ujmuje ono ten sam przedmiot jako „jakościowo jednostkowy”¹⁷ w największej możliwej obfitości jego cech, które konstytuują go jako indywiduum w jego specyficznej *haecceitas*, w jego jednostkowym, konkretnym bycie.

Analiza pozostaje wyłącznie narzędziem wyższych władz poznawczych, które mają skorygować i wynieść do poziomu jasności fenomeny doświadczane w sferze estetycznej. Jej końcem jest zatem to, co jednostkowe, indywiduum pojęte jako metafizyczna jedność. W konsekwencji Baumgarten podporządkowuje ciemne poznanie poznaniu logicznemu, a swoją estetykę, mimo przyznanej jej autonomii, opiera na apriorycznych zasadach.

3. Herder kontra Baumgarten

Estetyka Baumgartena stanowiła niewątpliwie jedną z najważniejszych inspiracji dla Herdera, o czym świadczy intensywna lektura jego dzieł jeszcze podczas studiów u Kanta w Królewcu oraz wczesne eseje opublikowane na jego temat¹⁸. Od samego początku Herder zarzucał jednak Baumgartenowi zależność od przyjętych praktyk i założeń filozofii instytucjonalnej, zwłaszcza od promowanej w niej metody apriorycznej dedukcji. Za słabość jego teorii uznawał ponadto ubóstwo przykładów wykorzystywanych w pracach dotyczących sztuki oraz pomieszanie dwóch rodzajów estetyki, które uniemożliwiło mu pełne zrozumienie sensu własnych odkryć.

Według Herdera, Baumgarten nie dostrzega bowiem różnicy między „estetyką naturalną”, która dotyczy konkretnych praktyk artystycznych i procesu twórczego,

¹⁵ H. Paetzold, *Ästhetik des deutschen Idealismus*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1983, s. 24.

¹⁶ A.G. Baumgarten, *Ästhetik*, Bd. 2, tłum. D. Mirbach, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2007, s. 762.

¹⁷ H. Paetzold, *Ästhetik des deutschen Idealismus*, s. 24.

¹⁸ G. Herder, *Bruchstück von Baumgartens Denkmal* oraz *Begründung einer Ästhetik in der Auseinandersetzung mit Alexander Gottlieb Baumgarten* w: idem, *Werke*, Bd. 1: *Frühe Schriften 1764–1772*, U. Gaier, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1985, ss. 681–694 oraz 659–676.

a zatem dziedziny zmysłowego doświadczenia i mętnych percepcji, od „estetyki filozoficznej”, która próbuje rozjaśnić pojęciowo tę pierwszą, rozłożyć piękno na czynniki proste, odsłonić uniwersalne kryteria smaku i prawa rządzące sztuką, by na tej podstawie skonstruować teorię spełniającą wymogi prawdziwości. Jak pisze Herder:

[...] skupia ona uwagę na wcześniejszym doznaniu, wydziera części z części, abstrahuje części z całości, która przestaje już być piękną całością; w tym momencie zamienia się w rozdarte i okaleczone piękno. Estetyka ta przechodzi następnie przez poszczególne części, rozmyśla nad nimi, umieszcza je wszystkie obok siebie, aby odtworzyć wcześniejsze doznanie i porównuje. Im dokładniej odzwierciedla, im ostrzej porównuje, tym wyraźniejsze staje się pojęcie piękna; zatem wyraźne pojęcie piękna nie zawiera już w sobie sprzeczności, jednak staje się całkowitym przeciwieństwem mętnego odczucia piękna¹⁹.

W wyniku pomieszania obydwu estetyk Baumgarten wyprowadza fałszywe wnioski i stawia niewłaściwe postulaty. Po pierwsze, odmawia estetyce statusu dyscypliny naukowej, po drugie, żywi błędne przekonanie, że poznanie zmysłowe wymaga korekty ze strony wyższych władz poznawczych. Według Herdera estetyka rozumiana jako *scientia de pulcro et pulcris cogitans* (poznanie piękna i myślenie o pięknie) kieruje się własnymi rygorami, które nie ustępują standardom myślenia filozoficznego. Jej celem nie jest dostarczanie reguł dla artystów ani korygowanie niewyraźnego poznania, ponieważ to właśnie płodna mętność sensorywnego doświadczenia umożliwia twórczość artystyczną. Estetyka jako dyscyplina filozoficzna ma budować spójną teorię opartą na jasnych i wyraźnych pojęciach. Natomiast dziedzina doświadczenia zmysłowego należy do innego porządku, który jest domeną estetyki naturalnej.

Herder rozczarowany klasyczną estetyką i niedopracowanym projektem Baumgartena postuluje zmianę perspektywy badawczej. Abstrakcyjna analiza przeżyć estetycznych odwołująca się do arbitralnych klasyfikacji, tworzenie czysto nominalnych definicji, pomijanie wewnętrznej logiki dzieła sztuki na rzecz badania subiektywnych doznań coraz bardziej oddalają nas od źródłowego doświadczenia i rodzą nieistotne spory. Estetyk nie może więc zaczynać swoich analiz od przyjętych z góry założeń i zasad. Jako punkt wyjścia musi obracać konkretne doświadczenie uwzględniające niepowtarzalność każdego dzieła. To zaś możliwe jest wówczas, gdy dokona swoistej *katabasis*, zstąpienia do ciemnego „podłoża duszy”, gdzie powstają nasze elementarne doznania estetyczne i rodzą się twórcze impulsy. Dlatego estetyka jako teoria sztuki i poznania zmysłowego powinna oprzeć się na fenomenologicznej analizie oraz logice błyskotliwego myślenia (*Logik des Witzes*), która pozwala odkryć sieć zmysłowych powiązań i analogii leżących u podłoża naszych podstawowych doznań, wyobrażeń i pojęć.

¹⁹ J.G. Herder, *Czwarty gaj. Riedla teoria sztuk pięknych*, tłum. R. Michalski, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2022, s. 58.

Herder zgadza się z twierdzeniem Baumgartena, że teoria sztuki musi uwzględnić w swoich analizach rejestrowane na poziomie zmysłowości jasne i mętne przedstawienia charakteryzujące się ekstensywną jasnością. Jednocześnie odrzuca, jak już wspomniano, jego dedukcyjną metodę, która przyjmuje *a priori* podstawowe kategorie estetyczne. Spory dotyczące tego, czym jest piękno, wzniosłość, wdzięk dotyczą często samych definicji pojęć, skupiają się zatem na języku, zamiast badać realnie doświadczane fenomeny.

Aby uniknąć zamknięcia analizy w czysto językowych operacjach, należy ufundować ją na intuitywnej analizie fenomenologicznej, która uchwytuje istotne, jakościowe cechy dzieła sztuki oraz związanych z jego odbiorem wrażeń i odczuć. Jak pisze Herder:

[...] nie możemy zacząć od końca i mówić o najbardziej abstrakcyjnych pojęciach wyobraźni, piękna, wielkości, wzniosłości itd., bez uprzedniego zbadania najmniej znaczących wrażeń, z których dopiero wyłoniły się te tak abstrakcyjne ogólne idee. Każde z tych pojęć z konieczności będzie pogmatwanym chaosem, jeśli leżące u ich podłoża pomieszane wrażenia nie zostaną najpierw sprowadzone do każdego zmysłu z osobna, jeśli każdemu pojęciu nie przypisze się właściwego mu źródła i znaczenia²⁰.

Fenomenologiczna analiza prowadzi Herdera do tezy, że specyficzne jakościowe cechy zmysłu wzroku, słuchu i dotyku definiują elementarne domeny doświadczenia, na których opierają się malarstwo, muzyka, rzeźba, poezja, taniec, architektura, pantomima i sztuka ogrodnictwa. Ich granice wyznacza zatem stosunek do wyodrębnionych trzech modalności zmysłowych. Źródłową domeną malarstwa jest wzrok, rzeźby – dotyk, muzyki – słuch, pozostałe sztuki wyrastają niejako z kombinacji trzech wymienionych pól sensorycznych. Obszarem, w którym następuje wyodrębnianie i schematyzacja poszczególnych modalności zmysłowych, jest wyobraźnia.

Istotnym wnioskiem płynącym z tych ustaleń jest przekonanie Herdera, że każdemu rodzajowi sztuki przysługuje odmienny rodzaj piękna. Każda ze sztuk odwołuje się bowiem do innej przestrzeni zmysłowej, innego rodzaju temporalności i rządzi się odmiennymi zasadami. Malarstwo operuje w dwuwymiarowym kontinuum współwystępujących obok siebie kształtów i barw. Jego optyczna przestrzeń czerpie jednak pewne modalności z innych pól sensorycznych. Wzrok rozwija się najdłużej ze wszystkich zmysłów i w znacznej mierze korzysta z ich osiągnięć poznawczych, dlatego może na przykład imitować haptyczne wrażenie trójwymiarowości, perspektywy czy głębi lub wywoływać złudzenie rytmu charakterystyczne dla zjawisk słuchowych, jednak tego rodzaju wtórne efekty nie należą według Herdera do źródłowej domeny tej sztuki.

Z kolei rzeźba operuje w trójwymiarowej, cielesnej przestrzenności, której nie należy utożsamiać z abstrakcyjną przestrzenią Newtonowskiej fizyki. Herder cha-

²⁰ Ibidem, s. 87.

rakteryzuje ją jako niedającą się uchwycić matematycznie bryło-podobną masowość, odczuwalny dotykowo wolumen, antycypując w tym punkcie fenomenologię Maurice'a Merleau-Ponty'ego i późniejszych fenomenologów cielesności. Istotą sztuki rzeźbiarskiej jest umiejętna prezentacja powierzchni przedmiotu, ewokowanie imaginatywnych doznań haptycznych, które pozwalają odbiorcy stłumić nawykową, wizualną percepcję obiektów. Chociaż rzeźba wydaje się być przeznaczona głównie dla wzroku, jej właściwy odbiór powinien włączyć w pole widzialności aktywną wyobraźnię dotykową, która finalnie „oślepia” widzenie i wprowadza doznający podmiot w kinestetyczną interakcję z dziełem sztuki. W przypadku artysty, który tworzy rzeźbę, to imaginacyjne przesunięcie odczuwania w kierunku haptyczności jest nieporównywalnie większe i intensywniejsze. W akcie twórczym wrażenia wzrokowe zostają zredukowane do minimum – kształtowany materiał staje się niejako bezpośrednim przedłużeniem ręki.

Trzeci podstawowy gatunek sztuki, czyli muzyka, rozwija się w temporalnym kontinuum, które posiada jednak przestrzenne cechy. Muzyczny utwór przybiera postać dyskretnego przepływu zanikających momentów wypełnionych akustyczną „masą” tonów. Tę specyficzną przestrzenność wytwarza ruch powietrza, który w odbiorze zmysłowym prezentuje się jako zmienna modulacja dźwięku, jako rodzaj rytmicznej i melodycznej wibracji przenikającej umysł odbiorcy.

Fenomenologia określa zatem warunki możliwości zaistnienia dzieła sztuki, a ponadto dąży do uchwycenia jego istotnych cech (forma, kompozycja, perspektywa, modalność czasowa etc.). Taka intuitywna analiza zmysłowej naoczności tworzy wprawdzie nieodzowne ramy dla interpretacji, ale nie wystarcza do zrozumienia sensu konkretnego dzieła, którego wyjątkowość zależy od splotu niepowtarzalnych oddziaływań charakterystycznych dla ducha czasu (*Zeitgeist*) danej epoki. Dlatego dociekania estetyczne muszą w kolejnym kroku uwzględnić szerszy kontekst historycznych i kulturowych uwarunkowań, które określiły takie, a nie inne formy ekspresji artystycznej oraz rządzące nią prawa. Badanie tego kontekstu jest zadaniem historycznej hermeneutyki. Według Herdera w procesie dziejowym przeobrażeniom ulegają nie tylko wytwory kulturowe, ale również formy percepcji, odczuwania i myślenia o rzeczywistości. Hermeneutyka musi więc uwzględnić również historyczne przemiany zmysłowości, a zatem uzupełnić synchroniczną perspektywę badań o swoistą *historia sensualitatis*.

4. Filozofia jako analiza pojęć – Kant i Herder

Według Herdera badania estetyczne muszą zostać zwieńczone analizą pojęciową. Bez niej nie byłoby możliwe sformułowanie definicji podstawowych fenomenów i kategorii estetycznych, a tym samym stworzenie spójnej teorii. Aby zrealizować ten cel, analityk nie może jednak posługiwać się logiczną metodą rozbioru

wzorowaną na matematyce, jak chciał tego Leibniz i jego uczniowie, ponieważ taka procedura popada w sprzeczność z naturą filozoficznej refleksji. Herder nawiązuje w tym punkcie do rozważań wczesnego Kanta zawartych w *Rozprawie o wyraźności zasad naczelných teologii naturalnej*. Kant argumentuje w niej, że filozofia zdana jest wyłącznie na metodę analityczną, podczas gdy dowodzenie matematyczne ma charakter syntetyczny:

Zadaniem filozofii jest rozbiór, precyzowanie, i określanie pojęć, które są dane jako niejasne. Zadaniem matematyki natomiast jest łączenie i porównywanie danych pojęć dotyczących wielkości, które są jasne i pewne, aby zobaczyć, co z tego może być wynioskowane²¹.

Punktem wyjścia w matematyce nie są pojęcia, lecz definicje. W istocie geometra nie dysponuje określonym pojęciem figury, na przykład trapezoidu, lecz zaczyna od definicji uzyskanej dzięki skonstruowaniu pewnego obiektu w przestrzeni dwumiarowej. Kant wyjaśnia, że geometra definiuje najpierw jakąś figurę, na przykład trapezoid jako obiekt, w którym cztery linie proste tak zamykają przestrzeń, żeby jego przeciwległe boki nie były równoległe. Następnie próbuje wyjaśnić jego własności na podstawie danych już reguł. Matematyka postępuje więc syntetycznie, łączy i dzieli symbole, korzystając z praw wnioskowania. Jej metoda gwarantuje pewność, pozwala bowiem precyzyjnie kontrolować kolejne etapy dowodzenia. Natomiast w filozofii można posługiwać się jedynie metodą analityczną, ponieważ jej celem jest rozwikłanie zagmatwanych rezultatów poznawczych. Większość pojęć analizowanych przez filozofię, na przykład pojęcie piękna czy wzniosłości, jest tak złożona, niejasna i niewystarczająco zdefiniowana, że rozłożenie ich na części proste, które następnie dałoby się złożyć w jedną ideę, wydaje się w większości przypadków zadaniem karkołomnym lub zgoła niemożliwym do zrealizowania z powodu potencjalnej rozszerzalności ludzkiego poznania. Ponadto filozofia ma duży problem z jednoznacznym ustaleniem niedowodliwych zasad (aksjomatów). W praktyce istnieje duża liczba takich zasad, a ponieważ brakuje precyzyjnych kryteriów, które pozwoliłyby je jasno i wyraźnie zdefiniować, filozofowie zdani są na wyjaśnienia *in concreto*, opierające się na pojedynczych przykładach. Kant przyznaje, że filozofia próbuje niekiedy postępować syntetycznie, jednak tego rodzaju przedsięwzięcia kończą się fiaskiem. Przykładem jest teoria Leibniza, w której definicja pojęcia monady ma służyć jako podstawa do skonstruowania całego metafizycznego systemu. Jednakże pojęcie to nie wynika konstrukcyjnie z definicji, której przedmiot dałoby się uchwycić w jakiegokolwiek naocznosci, lecz stanowi arbitralnie wymyśloną nazwę²².

²¹ I. Kant, *Rozprawa o wyraźności zasad naczelných teologii naturalnej i filozofii moralnej*, tłum. K. Rak, w: idem, *Dzieła zebrane. Pisma przedkrytyczne*, t. 1, Wydawnictwo UMK, Toruń 2010, s. 707.

²² Ibidem, s. 706

Kolejna zasadnicza różnica między obydwoma naukami polega na odmienności języków, jakimi się posługują. Matematyka operuje jednoznaczными znakami, natomiast filozofia wieloznacznymi słowami, które nie są zdolne do oddania pojęciowej ogólności. Idei nie da się zastąpić znakiem, skonkretyzować tak, żeby znak posłużył jako element definicji, dlatego zawsze dana jest ona jedynie *in abstracto*. Znaki matematyczne funkcjonują zaś jako zmysłowe narzędzia poznawcze *in concreto*, dzięki temu matematyka może naocznie weryfikować przebieg swoich definicji – może zatem precyzyjnie sprawdzać, czy nie przeoczyła jakiegoś pojęcia lub własności definiowanego obiektu.

W matematyce znaczenie znaku jest pewne, ponieważ łatwo możemy sobie uświadomić, co chcemy nim oznaczyć. W filozofii w ogóle, a w szczególności w metafizyce, słowa posiadają swoje znaczenie na mocy zwyczaju językowego, chyba że zostało ono dokładniej określone przez logiczne ograniczenie²³.

Największą słabością filozofii jest według Kanta jej arbitralny i redundantny semantycznie język. Słowa w żaden sposób nie odzwierciedlają treści pojęć ogólnych, stanowią jedynie środek pomocniczy ułatwiający ich przypomnienie. W najlepszym wypadku filozof może najdokładniej jak potrafi uściślić podstawowe pojęcia, może je wyjaśniać, wyodrębniać ich treści składowe oraz rozjaśniać związki między nimi, jednak nigdy nie będzie w stanie przeprowadzić wyczerpującego dowodu.

Dokładnie do tej sceptycznej konkluzji nawiązuje Herder, gdy pisze o roli metody analitycznej w swojej estetyce. Zasadniczo zgadza się z Kantem co do tego, że filozofia ponosi porażkę w swoich próbach sformułowania precyzyjnych definicji z powodu wieloznaczności ludzkiej mowy, zarazem jednak poddaje krytyce jego ujęcie języka jako systemu arbitralnych i konwencjonalnych znaków. Według Herdera język wyłania się ze zmysłowości i w swojej źródłowej postaci odzwierciedla podstawowe wzorce interakcji człowieka z naturalnym i kulturowym otoczeniem, dlatego należy go pojmować przede wszystkim jako aktualizację (*energeia*) ludzkiego doświadczenia, a nie tylko jako wytworzony przez ludzkość środek komunikacji. Uabstrakcyjnienie języka, czyli stopniowa redukcja jego zmysłowych komponentów, postępuje wraz z rozwojem kultury, jednak nawet najbardziej ogólne pojęcia wciąż kryją w sobie ślady swojego pochodzenia. Badając ewolucję znaczenia poszczególnych słów, możemy w niektórych przypadkach dotrzeć do ich semantycznych rdzeni, które odsłaniają leżące u ich podstawy, źródłowe doświadczenia. Dotyczy to również podstawowych kategorii estetycznych, takich jak piękno, wzniosłość, smak, wdzięk, przedstawienie. Z tego też powodu w analizie nie należy zakładać jakichkolwiek apriorycznych pojęć – każda, nawet najbardziej ogólna kategoria stanowi pochodną obrazowych figur, które niegdyś uzyskały prymat w językowym uniwersum danej kultury, a następnie zostały „oczyszczone” do postaci rzekomo ahistorycznych, uniwersalnych kategorii.

²³ Ibidem, s. 713.

Filozoficzna estetyka musi zatem uwzględnić swoje uwikłanie w historyczność naturalnego języka i zdać się na metodę analityczną, która podąża za rygorami ścisłości odmiennymi od standardów czysto logicznej analizy. Najważniejszym kryterium poprawności estetycznej analizy jest konfrontacja jej wyników z ustaleniami fenomenologii. Taka weryfikacja nie daje jednak gwarancji adekwatności opisu z uwagi na uwarunkowanie terminologii, jaką posługuje się analityk, określonym kontekstem historycznym. Tym niemniej filozofia nie powinna rezygnować ze swojego roszczenia do wypracowania uniwersalnych, koniecznych i niezmiennych zasad estetycznych. Herder ujmuje to następująco:

A zatem każda teoria piękna jako takiego musi przerodzić się w chaos, jeśli najpierw nie obierze swojej drogi w zgodzie ze sztuką umieszczania każdej idei na swoim miejscu, jeśli nie będzie badać piękna w każdym zmysle i w każdym istotnym odbieranym przezeń fenomenie, jeśli nigdy nie będzie wnioskować na podstawie niewyraźnych i złożonych pojęć, ale zawsze będzie podążać za rygorystyczną analizą; i powraca z głębi tego doznania do samego obiektu; obserwuje jego części zarówno w izolacji, jak i w ich wzajemnym oddziaływaniu; rezygnuje z jedynie połowicznych idei piękna; podporządkowuje sumę uwyraźnionych idei podstawowym pojęciom, a te z kolei ich własnym podstawowym pojęciom; wreszcie, być może, istnieje główne pojęcie, w którym odzwierciedla się uniwersum wszelkiego piękna, zarówno w sztuce, jak i w nauce o pięknie²⁴.

Wyrażona w końcowej części cytatu nadzieja, że istnieje naczelna idea piękna, pełni w teorii Herdera funkcję regulatywną, którą próbuje on uzasadnić w ramach swojej metafizyki.

5. Metafizyka estetyczności

Zanim przejdziemy do omówienia metafizyki estetyczności, podsumujmy dotychczasową rekonstrukcję Herderowskiego projektu, poszerzając ją o kilka szczegółów. Postulowana przez niego analityka kategorii piękna i innych fenomenów estetycznych wydaje się być skazana na regres w nieskończoność, prowadzi jednak do wartości granicznych, które wyznacza ewidencja fenomenologicznego doświadczenia. Ewidencja ta zatrzymuje proces pojęciowej analizy podobnie jak Kartezjańska oczywistość *cogito ergo sum*, z tą jednak różnicą, że nie daje się na jej podstawie skonstruować precyzyjnych definicji, choć można wyznaczyć tymczasową, konceptualną granicę, za którą kryje się pole zmysłowej nieokreśloności.

Pamiętajmy, że dla Herdera również fenomenologia nie ma dostępu do uniwersalnych idei, ponieważ sama jest uwarunkowana wzorcami postrzegania i schematami interpretacyjnymi, które zostały ukształtowane w określonym stadium rozwoju kultury. Dlatego fenomenolog podobnie jak analityk dociera tylko do

²⁴ J.G. Herder, *Czwarty gaj...*, s. 56.

wartości granicznych – w tym przypadku zmysłowych, jakościowych struktur, jakie potrafi uchwycić w swoim oglądzie, korzystając z zasobów posiadanej wiedzy i doświadczenia. Jednak jego wgląd ma istotną przewagę nad ustaleniami analityka zmagającego się z wieloznaczną terminologią filozoficzną, ponieważ bada dziedzinę sensytywnych doznań, które podlegają wolniejszym przeobrażeniom w dziejach kultury, a zatem zachowują większą stałość i gwarantują większy stopień pewności poznania. Nieuchwytniej idei piękna będącej zasadą jedności pozostałych idei estetycznych nie należy zatem poszukiwać w wymiarze inteligibilnym, jak czynił to Platon, lecz w *fundus animae*, ciemnej podstawie duszy. To odwrócenie tradycyjnej hierarchii ontologicznej, w której porządek neotyczny zwyczajowo góruje nad porządkiem zmysłowym, tworzy niezwykle intrygujący aspekt Herderskiej filozofii, którą Marion Heinz określiła jako sensualistyczny idealizm²⁵.

Idee estetyczne manifestują się co prawda w zmiennych historycznie formach, ale na poziomie metafizycznym ufundowane są w kategorii bytu. W swoim wczesnym eseju *Versuch über Sein* Herder stwierdza, że byt

[...] jest najbardziej zmysłowym, jedynym całkowicie nieanalizowalnym pojęciem, do którego można sprowadzić na drodze rozbioru wszystkie pozostałe pojęcia. Przy czym każde pojęcie zachowuje w sobie coś, co nie poddaje się analizie i – o ile można to dostrzec – sprawia, że dane pojęcie staje się określone. Byt jest podobny we wszystkich pojęciach, a zakres, w jakim daje się analizować, zależy od zakresu [realnego – R.A.M.] bytu, w którym może być analizowany. Im więcej [realnego – R.A.M.] bytu odkrywamy w pojęciu, tym bardziej jest ono nieanalizowalne i *vice versa*. W ten sposób, po pojęciu bytu [pojęcia – R.A.M.] *juxta, post* i *per* są być może najbardziej nieanalizowalnymi pojęciami²⁶.

Właściwe zrozumienie tego cytatu wymaga szerszych wyjaśnień. Na początku eseju Herder obrazowo przeciwstawia dedukcyjny aprioryzm własnej metodzie, korzystając z mitu o Epimeteuszu i Prometeuszu. W jego interpretacji Prometeusz (Προμηθεύς, dosłownie „przed-myślenie/poznanie”) reprezentuje abstrakcyjną filozofię, w której teoria poprzedza rzeczywistość; natomiast Epimeteusz (Επιμηθεύς, dosłownie „po-myślenie/poznanie”) symbolizować ma jego własną filozofię, w której rzeczywistość poprzedza teorię. Myśl epimetejskiego filozofa powinna więc zakorzeniać się *in medias res*, a ściślej w punkcie, w którym „nieanalizowalny byt” przekształca się w sekwencję zmysłowych doznań, wyobrażeń, myśli i pojęć. Jego ślad obecny jest na każdym etapie tej transformacji. To, co Baumgarten nazywał domieszką poznawczej ciemności zawartą w każdym doznaniu, staje się u Herdera nieredukowalną resztką czy „niekształtną grudą (*ein grober Klumpen*)”²⁷ bytu, obecną nie tylko w doznaniach, ale również w pojęciach.

²⁵ M. Heinz, *Sensualistischer Idealismus*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1994.

²⁶ J.G. Herder, *Versuch über Sein*, w: idem, *Werke*, t. 1: *Frühe Schriften 1764–1772*, ss. 9–20.

²⁷ Ibidem, s. 11.

Kategoria bytu wyróżnia się wśród pozostałych pojęć tym, że jest najbardziej zmysłowym, a zatem najciemniejszym pojęciem, które odsyła do realnego bytu, czyli nieartykułowanego aspektu naszego doświadczenia. Jak pisze Herder, byt jest „fundamentem całego naszego myślenia i elementem, w którym jesteśmy zanurzeni”²⁸, a dalej – „byt jest pojęciem pełnego doświadczenia”²⁹, które nie da się wyjaśnić, ponieważ stanowi podstawę predykcji i warunek wstępny wszystkich pojęć. „Któż może pomyśleć o pojęciu zmysłowym, przywołać na myśl proste słowo, wymyślić pojęcie, które nie jest ugruntowane w pojęciu bytu”³⁰. Byt jest zatem podstawą wszelkiego doświadczenia i jego jedności. Jego nieprzenikniona natura oraz fakt, że pozostaje nieopisywalny nie wynika bynajmniej z problematyczności samego języka³¹. W istocie, może on zmanifestować się nam na dwa sposoby: egzystencjalny, związany z konkretnym doświadczeniem rzeczywistości³², oraz idealny, będący jedynie wtórną refleksją nad nim³³. Ani to, co egzystencjalne, ani to, co idealne nie daje się wyjaśnić jedno bez drugiego, ale również sam byt nie może być zredukowany do żadnej z tych perspektyw. Byt zawsze przekracza każdorazowe doświadczenie oraz jego konceptualizację.

Uznając byt za najbardziej zmysłowe pojęcie, Herder naraża się na zarzut, że w ten sposób całkowicie pozbawia je ogólności, czyli logicznego charakteru, a w zasadzie sprawia, że w ogóle przestaje być ono pojęciem (jako *notio communis*). Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę, że określenie „najbardziej zmysłowe” uznaje on za synonim określenia „nieanalizowalne”³⁴, wówczas pojęcie bytu daje się opisać w wymiarze jego logicznego rozwoju w ludzkim umyśle. Dlatego Herder może tworzyć hierarchię nieanalizowalnych pojęć, na szczycie której znajduje się byt, a poniżej występują pojęcia *juxta*, *post* i *per*, czyli przestrzeni, czasu i siły. Zgodnie z tym porządkiem ścisłości nieanalizowalnych pojęć byt staje się najbardziej ogólną i wspólną treścią przestrzeni, czasu i siły. Kategoria bytu okazuje się zatem pojęciem całkowicie empirycznym, wyabstrahowanym ze zmysłowych obiektów, które same w sobie pozostają całkowicie nietknięte i niezmienione przez abstrakcję.

Podążając za Leibnizem, Herder przyjmuje, że w każdym prawdziwym sądzie treść predykatu logicznego musi zawierać się w podmiocie tego sądu (w późniejszej Kantowskiej: każdy logicznie prawdziwy sąd jest sądem analitycznym). Według Herdera prawidłowość ta nie dotyczy pojęcia bytu, ponieważ nie musi być ono traktowane jako pojęcie logiczne. W istocie wyraża ono coś, co nie mieści się w porządku pojęciowym, a zatem rozbija strukturę sądu analitycznego. Kant sformułował tę myśl dopiero kilkanaście lat później w postaci twierdzenia, że

²⁸ Ibidem, s. 14.

²⁹ Ibidem, s. 15.

³⁰ Ibidem, s. 12.

³¹ Zob. ibidem, s. 14.

³² Zob. ibidem, s. 12.

³³ Zob. ibidem, s. 15.

³⁴ Ibidem, s. 11.

sądy egzystencjalne nie są sędami analitycznymi, lecz syntetycznymi. Inaczej niż Kant z *Krytyki czystego rozumu* Herder odrzuca możliwość istnienia syntetycznych sądów *a priori*³⁵ i obstaje przy poglądzie, że z samej logicznej możliwości nie można wydedukować istnienia czegokolwiek na drodze analizy, ponieważ nie istnieje żaden dowód twierdzeń egzystencjalnych. Pojęcie „realnego bytu” jest pojęciem empirycznym, a zatem niedowodliwym. Wniosek ten przywodzi na myśl tezę Hume’a, że pewne, dowodliwe poznanie dotyczy jedynie relacji między ideami, a nie faktu istnienia czegoś. Jednak Herder przekracza sceptycyzm Hume’a, stwierdzając, że pewność bytu jest oczywista, choć niedowodliwa.

Wszystkie twierdzenia, które są obecnie możliwe do udowodnienia w najlepszy możliwy sposób [to znaczy analitycznie – R.A.M.] są niczym bez bytu: są zwykłymi relacjami³⁶.

W rzeczywistości nie ma potrzeby dowodzenia „realnego bytu”, ponieważ jest to problem spekulatywnych filozofów, a nie kierującego się doświadczeniem zdrowego rozsądku, który nigdy nie podaje w wątpliwość bezpośrednio doświadczanego faktu istnienia. Nie chodzi więc o to, że dowód na istnienie rzeczy jest niepewny, ale o to, że jest on całkowicie zbędny, ponieważ pewność bytu jako podstawowego, najbardziej zmysłowego pojęcia stanowi wzór dla wszystkich innych rodzajów pewności w filozofii. Jak pisze Herder: „natura oszczędziła filozofowi wysiłku dowodu, ponieważ ma moc przekonywania: to pojęcie jest centrum wszelkiej pewności”³⁷. Byt jest „fundamentem całego naszego myślenia i elementem, w którym jesteśmy zanurzeni”³⁸. Pojęcie bytu nie potrzebuje żadnego filozoficznego dowodu, ponieważ opiera się ono na ewidencji bezpośredniego, subiektywnego doświadczenia. To właśnie Herder ma na myśli, gdy pisze, odwołując się do Hume’a³⁹, że pojęcie to stanowi rodzaj „teoretycznego instynktu”, a sceptyczni filozofowie próbujący je udowodnić „[...] zaprzeczali istnieniu, o którym Matka Natura już dawno ich przekonała”⁴⁰.

Na Herderowskiej tablicy kategorii, tuż pod pojęciem bytu znajduje się równie istotne dla estetyki pojęcie siły, które zastępuje tutaj zasadę związku przyczynowo-skutkowego. Podążając za Humem, Herder uznaje, że pojęcie przyczynowości ma charakter indukcyjny i powstaje na skutek nawykowego łączenia idei, dlatego na poziomie ontologicznym bardziej elementarną kategorią jest siła będąca bezpośrednią manifestacją bytu: „Byt (Ichts, coś) objawia się przez siłę, w przeciwnym razie byłby niczym”⁴¹.

³⁵ Ibidem, s. 17.

³⁶ Ibidem, s. 19.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem, s. 14.

³⁹ Por. D. Hume, *Badania dotyczące rozumu ludzkiego*, tłum. J. Łukasiewicz, K. Twardowski, PWN, Warszawa 1977, s. 54 i inn.

⁴⁰ J.G. Herder, *Versuch über Sein*, s. 13.

⁴¹ J.G. Herder, *Eine Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft*, w: *Werke*, Bd. 8: *Schriften zu Literatur und Philosophie 1792–1800*, ed. H.D. Irmscher, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1998, s. 364.

Najwyższe kategorie charakteryzują się różnym stopniem nieanalizowalności. Siła ulokowana na drugim szczeblu drabiny metafizycznej zawiera w sobie potencjał treści, który z trudem daje się wyartykułować w pojęciowym języku, czyli, zgodnie z terminologią Baumgartena, jej pojęcie jest mętne i ekstensywnie jasne. Według Herdera ograniczoną analizowalność tej kategorii można zaobserwować nawet w Newtonowskiej fizyce, która wprawdzie potrafi opisać siłę grawitacji za pomocą matematycznego wzoru, jednak nie ma nic do powiedzenia na temat tego, czym w istocie ona jest.

Naszkiecowane założenia metafizyczne pozwalają Herderowi ominąć ryzyko relatywizmu, do jakiego prowadzi jego historyczna hermeneutyka. Idee estetyczne odkrywane w *fundus animae*, czyli w dziedzinie mętnych i ekstensywnie jasnych wyobrażeń, noszą w sobie piętno ducha epoki, w jakiej powstały, jednak ich sens nie wyczerpuje się bez reszty w wyrażaniu treści uwarunkowanych przez daną kulturę. Ludzkie istnienie na najbardziej fundamentalnym poziomie stanowi bowiem artykulację niewyraźnego bytu, będąc zarazem jego integralną częścią. Piękno i inne fenomeny estetyczne nie mają natury statycznych wzorców ulokowanych w czysto inteligibilnym wymiarze, lecz stanowią przejaw sił będących bezpośrednim wyrazem ontologicznej podstawy istnienia.

Zakończenie

Herderowska koncepcja analityki estetyczności stanowi istotne uzupełnienie jego fenomenologii i historycznej hermeneutyki. W istocie współtworzy z nimi całościowy projekt, w którym dyskurs pojęciowy splata się z intuicyjnym uchwytowaniem estetycznych jakości i faktograficzno-filologicznym badaniem zmiennego kontekstu kulturowego. Dopiero zintegrowanie tych trzech metod w ramach empirystycznej metafizyki otwiera szansę na stworzenie prawdziwie filozoficznej estetyki. W *Czwartym Gaju* i innych pomniejszych esejach Herder zarysowuje kontury takiej teorii. Pokazuje w nich, że niekończące się debaty na temat piękna prowadzą do jałowych wniosków, ponieważ nie uwzględniają specyfiki poszczególnych sztuk. W malarstwie, poezji, rzeźbie i muzyce mamy bowiem do czynienia z niesprowadzalnymi do siebie ideami i prawami. Każda z tych sztuk wyłania się z innej domeny zmysłowości i operuje w innych formach przestrzeni i czasu. Różnią się one nie tylko swoim obiektem, środkami artystycznej kreacji, ale przede wszystkim swoimi celami. Analityka estetyczności służy więc porządkowaniu teoretycznego gmachu, którego fundamenty opisuje metafizyka. Podstawowym punktem odniesienia dla badań nad zmysłowym poznaniem, jak i dla samej sztuki jest *fundus animae*, ciemna podstawa duszy, w której powstają impulsy ożywiające twórczą wyobraźnię i krystalizują się estetyczne idee. Jak pisze Herder:

Całe podłoże naszej duszy wypełniają ciemne idee, najżywsze i najliczniejsze, słotczona masa, z której dusza sporządza swoje bardziej subtelne pojęcia; te ciemne idee

są najpotężniejszymi sprężynami naszego życia, największym wkładem do naszego szczęścia i nieszczęścia⁴².

Nie tylko artysta, ale również analityk musi ostatecznie zanurzyć się w zmysłowym podłożu duszy, gdzie percepcja traci konceptualny charakter i ujawnia swój bezpośredni związek z bytem. Celem estetycznej analizy nie jest więc odsłonięcie apriorycznej, niezmiennej idealności, lecz rozpoznanie konstelacji sensytywnych idei, w których wyrażają się dzieje ludzkiej kultury.

Literatura

- Baumgarten A.G., *Ästhetik*, Bd. 2, tłum. D. Mirbach, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2007.
- Baumgarten A.G., *Metafizyka*, tłum. J. Surzyn, Wydawnictwo Marek Derewiecki, Kęty 2012.
- Descartes R., *Rozprawa o metodzie właściwego kierowania rozumem i poszukiwania prawdy w naukach*, tłum. T. Boy-Żeleński, Antyk, Kęty 2002.
- Heinz M., *Sensualistischer Idealismus*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1994.
- Herder J.G., *Begründung einer Ästhetik in der Auseinandersetzung mit Alexander Gottlieb Baumgarten*, w: idem, *Werke*, Bd. 1: *Frühe Schriften 1764–1772*, U. Gaier, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1985.
- Herder J.G., *Bruchstück von Baumgartens Denkmal*, w: idem, *Werke*, Bd. 1: *Frühe Schriften 1764–1772*, U. Gaier, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1985.
- Herder J.G., *Czwarty gaj. Riedla teoria sztuk pięknych*, tłum. R. Michalski, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2022.
- Herder J.G., *Eine Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft*, w: idem, *Werke*, Bd. 8: *Schriften zu Literatur und Philosophie 1792–1800*, ed. H.D. Irmscher, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1998.
- Herder J.G., *Versuch über Sein*, w: idem, *Werke*, t. 1: *Frühe Schriften 1764–1772*, U. Gaier, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1985.
- Hume D., *Badania dotyczące rozumu ludzkiego*, tłum. J. Łukasiewicz, K. Twardowski, PWN, Warszawa 1977.
- Kant I., *Rozprawa o wyraźności zasad naczelnych teologii naturalnej i filozofii moralnej*, tłum. K. Rak, w: idem, *Dzieła zebrane. Pisma przedkrytyczne*, t. 1, Wydawnictwo UMK, Toruń 2010.
- Leibniz G.W., *Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen*, tłum. H. Herring, w: idem, *Fünf Schriften zur Logik und Metaphysik*, Reclam Verlag, Stuttgart 1966.
- Leibniz G.W., *Monadologia*, tłum. H. Elzenberg, Wydawnictwo UMK, Toruń 1991.
- Paetzold H., *Ästhetik des deutschen Idealismus*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1983.
- Simon R., *Gedächtnistheorie als Fundament für Hermeneutik, Ästhetik und Interpretation bei Johann Gottfried Herder*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1998.
- Solms F., *Disciplina aethetica. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder*, Klett-Cotta, Stuttgart 1990.

⁴² J.G. Herder, *Czwarty gaj...*, s. 61.

