

KAMILLA NAJDEK  
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-0173-0959](https://orcid.org/0000-0002-0173-0959)  
UNIwersytet Warszawski

## JAKBY DOTYKAĆ PĘDZLEM. RZEŻBA WEDŁUG JOHANNA GOTTFRIEDA HERDERA

**Słowa kluczowe:** doświadczenie haptyczne, estetyka XVIII w., Johann Gottfried Herder, rzeźba

**Keywords:** eighteenth-century aesthetics, Johann Gottfried Herder, sculpture, haptic experience

**Abstrakt:** Niniejszy artykuł jest analizą doświadczenia rzeźby w pismach estetycznych Johanna Gottfrieda Herdera. Umieszczam je w przestrzeni pomiędzy percepcją wizualną, haptyczną i językową. Koncentruję się na charakterystycznym języku opisowym zbudowanym wokół struktury „jakby”. Twierdzę, że pomimo oczywistej waloryzacji dłoni, doświadczenie rzeźby Herdera – oraz związane z nim „żywe pojęcie” – nie może być sprowadzone do jednego zmysłu. Przykładowy Pigmalion z *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* ostatecznie nie dotyka rzeźby ręką, ale pędzlem. Jednak ponieważ doświadczenie to wiąże się z indywidualną wiedzą na temat właściwości materii i ciał, skutkuje ono postrzeganiem rzeźby odmiennym od doświadczenia obiektów postrzeganych wyłącznie wzrokiem.

**Abstract:** This article examines the experience of sculpture in Herder’s aesthetic writings. I situate it in the space between visual, haptic, and linguistic perception. At the center of attention is the distinctive descriptive language built around an “as if” structure. I argue that, despite the evident valorization of the hand, Herder’s experience of sculpture—and the “living concept” bound up with it—cannot be reduced to a single sense. The exemplary Pygmalion from *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* ultimately does not touch the sculpture with his hand but with a brush. Yet, because the experience involves individual knowledge of the properties of matter and bodies, it apprehends sculpture differently than objects perceived solely by the eye.

Próby odtworzenia estetycznych koncepcji Johanna Gottfrieda Herdera obarczone są pewnym ryzykiem: rekonstruując, skłaniamy się w naturalny sposób ku temu, by stworzyć spójną konstrukcję i odnieść ją do jakiegoś znanego systemu pojęć. Tymczasem jego niesystemowe refleksje teoretyczne ani nie dają się wpisać w jednolity obraz, ani nie mają one, jak sądzę, odpowiednika w historycznych i współczesnych dyskursach estetycznych. Jednym z sensownych rozwiązań, przyjętym między innymi przez takich badaczy jak Inka Müller-Bach, Gerhard Sauder czy Ulrike Zeuch, jest przedstawienie kształtowania się myśli Herdera w dialogu z autorytetami – Gottfriedem Wilhelmem Leibnizem, Christianem Wolffem, Immanuelem Kantem, Alexandrem Baumgartenem, Mojżeszem Mendelssohmem, Johannem Georgiem Sulzerem i wieloma innymi. Propozycja, jaką chciałabym tutaj przedstawić, jest znacznie prostsza i zmierza w innym kierunku: postaram

się przedstawić dwa ściśle ze sobą powiązane pisma podejmujące kwestię doświadczenia rzeźby – *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*<sup>1</sup> i odpowiadające jej fragmenty czwartej części *Kritische Wälder*<sup>2</sup> – w taki sposób, żeby możliwie wiernie odtworzyć argumentację autora oraz odpowiadający jej język. Ten ostatni wydaje się przynajmniej równie ważny jak sama argumentacja. Otóż Herder wychodzi z założenia, że podstawową zasadą pracy naukowej jest stałe zmaganie z językiem, żeby ukuć odpowiednie pojęcie; ta walka leży u podstaw wiedzy<sup>3</sup>. Wymóg poszukiwania odpowiedniego wyrazu dla własnego myślenia wynika z podstawowego mechanizmu ludzkiego poznania. Podstawowy problem polega na tym, że o ile znaczenie części słów możemy weryfikować, odwołując się do zmysłów, o tyle idee abstrakcyjne nie poddają się tak prostej korekcie, a my, skłonni zawierzać raczej książkom niż rzeczom, chętnie „bierzemy w ramiona cień zamiast rzucającego go ciała”<sup>4</sup>. Ponadto przesadnie zawierając wiedzy książkowej produkowanej przez innych, redukujemy poznawczą aktywność (Herder mówi w tym kontekście o „usypianiu duszy”<sup>5</sup>). Jeśli zaś zadowolamy się gotowym produktem, to otrzymujemy jakąś połowiczną ideę o zredukowanej wartości, bo zwykle znajdujemy się w innym miejscu niż jej twórca. Niebezpieczeństwo to dotyczy również sądów estetycznych, budowanych nader często na wiedzy książkowej bez uwzględnienia jej historycznego uwarunkowania. Tymczasem, zauważa Herder, wystarczy przyrzeć się najczęściej używanym słowom, jak choćby „wdzięk”, aby stwierdzić, że oznacza on coś innego dla Correggia, Johanna Joachima Winckelmanna, Friedricha Hagedorna i późniejszych miłośników sztuki. Traktując je w każdym przypadku tak samo, uchwycimy znów jakiś cień zamiast samej rzeczy.

W czwartej części *Kritische Wälder*, skierowanej przeciw Friedrichowi Justusowi Riedlowi i jego propozycji, aby sąd smaku ufundować na *sensus communis*, pojawia się interesujące rozróżnienie<sup>6</sup>. Herder wyodrębnia sąd zmysłowy o charakterze ekstetycznym oraz sąd o charakterze naukowym, i przypisuje tym sądom różne doświadczenie rzeczy. Pierwszy określa jako żywy, bazujący na skomplikowanym wrażeniu (*Empfindung*) i przypisuje go geniuszom, których wrażliwość estetyczną uznaje za naturalną, ponieważ piękno jest dla nich niejako oczywiste<sup>7</sup>. W przeciwieństwie do pierwszego rodzaju sądów, sądy estetyki naukowej powstają w dwóch etapach. W pierwszym kroku doświadczenie dzieli się najpierw na części składowe, przez co rozerwana zostaje całość i ginie piękno. W kolejnym etapie nauka rozpatruje wszystkie części w odniesieniu do pierwotnego wrażenia i w ten sposób wytwarza jasne pojęcie piękna, które różni się od niejasnego wycucia artystów<sup>8</sup>.

W *Plastik* Herder jednoznacznie wyznacza cel swoich rozważań i typ czytelnika, którego dzisiaj określilibyśmy jako czytelnika modelowego. Kieruje swoje rozważania do ludzi o wyrobionym smaku – ich właśnie chce ukształtować filozoficznie<sup>9</sup>, docierając do sił, o których powiada, że nie zna ich jeszcze logika. Faktycznie, rozprawa przenosi publiczność w stronę snu, proponując rodzaj myślowego i językowego eksperymentu. Koncepcja tekstu jako próby w pełni uzasadnia obecność wprowadzanej do języka estetyki metaforyki roślinnej i poetyki marzeń sennych, angażującej wyobraźnię. I tak np. we fragmencie poświęconym

<sup>1</sup> J.G. Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Riga 1778.

<sup>2</sup> J.G. Herder, *Kritische Wälder*, Berlin 1879.

<sup>3</sup> Interesującą uwagę odnośnie do stylu Herdera znajdziemy u Gerharda Saudera, który interpretuje obrazowość filozoficznego języka Herdera jako wyraz odejścia od pojęciowych rozgraniczeń – obrazowy język pozwala połączyć w jedno części powstałe w wyniku podziału. Herder zdaje się bronić przed skostniałym językiem nauki za pomocą metafory – stąd w jego pismach pojawiają się nasiona, drzewa, łodygi, pąki, kwiaty, strumienie (w tym strumień myśli), światło (gwiazdy, słońce, komety, ogień). „Tak oto powstaje wielki tekst-metafora, sugerująca kosmiczny wymiar ludzkiej myśli i wrażliwości [*das Empfinden*]. Wszechobecne, wyczuwalne podobieństwa do nas samych uzasadniają poznanie *per analogiam* [...]. Herder nauczył się od wczesnego Kanta stosować analogię jako instrument poznawania i odkrywania. Tkwiąca w nas skłonność do tworzenia analogii to według niego źródło wszelkiej poezji”, G Sauder, *Kein Herder-Bild. Studien zu einem Weimarer Klassiker*, St. Ingbert 2018, s. 102 (przekład własny). Sauder pisze na ten temat w rozdziale poświęconym traktatowi Herdera *O poznawaniu i doświadczeniu w duszy ludzkiej*, poświęconym fizyce duszy i broniącym godności ciała i zróżnicowanej (mieszanej) natury doznań. Ponieważ estetyka podpadała tradycyjnie pod psychologię, nietrudno przenieść rozstrzygnięcia tego traktatu na teksty poświęcone poezji, malarstwu i muzyce. Wydaje mi się jednak, że metaforyzacja, chociaż niewątpliwie silna, nie określa permanentnie charakteru tekstu. Jest raczej tak, że Herder porusza się skokowo między dyskursem naukowym a językiem poetyckim, łącząc je w nie zawsze spójną, ale sugestywną całość.

<sup>4</sup> Herder, *Kritische Wälder*..., s. 436. W celu zachowania stylistycznej spójności wszystkie cytaty z Herdera podaję we własnym przekładzie.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Jak sam twierdzi, w duchu Baumgartena.

<sup>7</sup> Por. *ibidem*, s. 409.

<sup>8</sup> W tym kontekście pojawia się polemika z Baumgartenem. Herder jest zdania, że estetyka filozoficzna nie operuje jakimiś ciemnymi ideami, stanowiącymi zwiastun prawdy, por. *ibidem*, s. 409.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 410.

tw. ciemnym ideom i ich dowartościowaniu Herder zdaje się podążać drogą wytyczoną przez Baumgartena. Podejmuje wątek przechodzenia od ciemnych idei, powstałych na podstawie wrażeń zmysłowych, do jasnych idei rozumu, ale od razu umacnia ich znaczenie – wychodzi bowiem od konstatacji, że ciemne idee są najliczniejsze i to one stanowią fundament duszy, na którym zbuduje ona następnie subtelniejsze idee. Zamiast dwóch źródeł poznania, których związek wymaga uzasadnienia, pojawia się zatem konstrukcja zbudowana na pewnym fundamencie doświadczenia zmysłowego. O tych ciemnych ideach czytamy w *Kritische Wälder*, że najpierwotniejszą z nich jest poczucie ja, mające w sobie coś roślinnego. Dziecko wychodzi z fazy roślinnej, poznając inne doświadczenia, związane ze światem zewnętrznym – np. bólu czy braku, które przenikają do jego snu. Pierwsze, zmysłowe doświadczenia prowadzą w naturalny sposób do wytworzenia idei porządku, doskonałości, dobra. Pozwolę sobie tutaj jedynie zasygnalizować ten wątek związany z kształtowaniem się ciemnych idei, interesuje mnie on bardziej w kontekście języka estetyki filozoficznej. Herder zdaje się podejmować na wielu poziomach wysiłek dotknięcia rzeczy (bądź wycucia stanu rzeczy), nawet za cenę uruchomienia środków poetyckich. Kiedy pisze: „Nasze dzieciństwo jest ciemnym snem wyobrażeń następującym po odczuciach roślinnych; w tym ciemnym śnie dusza działa ze wszystkich sił”<sup>10</sup> i dalej: „Niektóre sny na jawie, które wracają do nas w późniejszych latach, kiedy dusza jeszcze nie oziębiała, ciemne wspomnienia o jakichś rzeczach nowych, rzadkich, pięknych, zaskakujących, o widzianych już miejscach, spotkanych kiedyś osobach, poznanej okolicy, pięknie itp. Są bez wątpienia fragmentami dawnej fantazji”<sup>11</sup>, to posługuje się obrazami typowymi dla (późniejszej) poetyki wczesnego romantyzmu. Nie pozostaje w niej na długo, wkrótce przechodzi do języka obiektywizującego. Tak więc od obrazu budzącej się z czasem i różnicującej duszy przechodzi na powrót do języka filozoficznego. W nim wypowie tezę, że żywa dziecięca fantazja, często nierozróżniająca między snem a jawą, blednie w miarę rozwoju intelektu i jego pendant – dowcipu. Pierwsze sądy powstają zatem na poziomie zmysłów („werden sinnlich gebildet”), zanika jedynie forma, która stała się niejako naszą naturą. W ten sposób sądy smaku stają się równie żywe jak pierwotne doświadczenia. Należy dodać, że sądy te uznaje Herder za wytworzone, a nie wrodzone – wytworzone zarówno indywidualnie, gdyż kształtujemy je, ciągle błędząc i ucząc się, jak i kulturowo.

W omawianych dziełach Herder wytycza obszar doświadczenia rzeźby gdzieś pomiędzy doświadczeniem wizualnym a haptycznym i buduje dla niego unikalny język opisu o strukturze „jak gdyby”. Jego modelowy *Pigmalion* w *Plastik* ostatecznie nie dotyka rzeźby, a jednak – ponieważ w jej doświadczenie zaangażowana jest indywidualna wiedza o właściwościach materii i ciała – doświadcza jej inaczej niż jako przedmiot postrzegany wyłącznie okiem. Dochodzę tutaj do dość drażliwej kwestii: nowsze badania<sup>12</sup> podnoszą kwestię dowartościowania przez Herdera zmysłu dotyku i właśnie w nim doszukują się atrakcyjności jego refleksji estetycznej dla współczesnych badań. Wprawdzie trudno nie zgodzić się z konstatacją, że dotyk stanowi podstawowy zmysł w jego fenomenologicznym opisie doświadczenia bryły<sup>13</sup>, w tym również rzeźby, jednak – co postaram się wykazać – nie opisuje on tego samego zjawiska, do którego dąży współczesna *aisthesis*, nie da się też Herderowskiej koncepcji doświadczenia rzeźby sprowadzić wyłącznie do zmysłu dotyku.

Ponieważ omawiane pisma nie zostały w całości przełożone na język polski, pozwolę sobie posłużyć się obszerniejszymi cytatami oddającymi styl autora.

#### OKO VERSUS DŁOŃ?

*Plastik* jest, jak zapowiada tytuł, zbiorem uwag<sup>14</sup>, a więc w założeniu różni się od traktatu czy naukowego eseju. Herder zebrał swoje „uwagi” w pięciu rozdziałach określonych jedynie numerami, mobilizując w ten sposób czytelników do samodzielnego określania tematów. Wskazówkę do ich odczytania daje

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 414.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 416.

<sup>12</sup> Por. U. Zeuch, *Umkehr von der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*, Tübingen 2000, szczególnie s. 254–271.

<sup>13</sup> Przekonująco pisze na ten temat Krzysztof Tkaczyk, *Zwischen Sehen und Tasten. Zum Paradigmenwechsel in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts.*, „Acta Philologica”, 2015, 47, s. 17–25.

<sup>14</sup> Uwagi, podobnie jak fragmenty rapsodii, można mnożyć. Wydaje się, że Herder, rezygnując z tego gatunkowego określenia, stosowanego w XVIII w. przez takich autorów jak Mendelssohn czy Johann Georg Hamann, dążył do rozluźnienia związków między poszczególnymi rozdziałami. Jednak luźne uwagi, w przeciwieństwie do zsytej łataniny rapsodii, mogą wolno krążyć.

zawarta w tytule sugestia, że każda z tych części odnosi się do doświadczenia rzeźby i oświetla różne jego aspekty, chociaż całości nie należy czytać jako dowodu w ścisłym znaczeniu tego słowa. Część pierwszą rozpoczyna przypomnienie kilku przypadków ludzi niewidzących: najpierw znana opowieść Denisa Diderota z *Lettre sur les aveugles* o człowieku, który urodził się niewidomy i żył w przekonaniu o zastępowalności zmysłów, mniemając, że wzrok można zastąpić dotykiem, wrażliwością na opór materii, np. na jej twardość i że wycucie kształtu kształt może zastąpić doświadczenie koloru. Człowiek ten był przekonany, że właściwie niczego mu nie brakuje. Umieszczenie na początku znanego przykładu okazuje się zgrabnym retorycznie zabiegiem, ponieważ skutecznie zwraca uwagę na zmysł dotyku jako fenomen wart głębszego namysłu, a także na potrzebę skorygowania dotyczących go przekonań. Kolejny przykład wskazuje na zależność między rodzajem doświadczenia a budowaniem wyobrażeń na temat przedmiotu. Nicholas Saunderson, ślepy matematyk, nie potrafił wyobrazić sobie obrazów, tj. powierzchni płaskich<sup>15</sup>, i musiał zastępować je formami przestrzennymi; inaczej niż wiele osób widzących nie miał natomiast problemu z wyobrażeniem sobie brył geometrycznych. Na tej podstawie Herder wnioskuje, że jakkolwiek człowiek niewidomy może orientować się w świecie, jego pojmowanie rzeczywistości będzie inne od osób widzących. Różnicę między wyobrażeniem świata budowanym na podstawie wyglądu i dotyku ma pogłębić kolejny przypadek, tj. historia pacjenta, który po usunięciu zaćmy nie tylko nie rozpoznaje znanych mu przedmiotów, ale ma też problem z doświadczeniem przestrzeni, bo widziany świat jawi mu się jako płaski<sup>16</sup>. „Nie widział przestrzeni, nie rozróżniał też rozmaitych przedmiotów; przed nim, albo raczej na nim rozkładało się ogromne płótno obrazu. Nauczono go rozróżniać i rozpoznawać wzrokiem to, co wcześniej poznał dotykiem, zamieniać postaci na ciała i ciała na postaci”<sup>17</sup>. Ozdrowieniec dopiero po dwóch miesiącach nauczył się dostrzegać głębię, ale dłużej jeszcze miał problem z odróżnieniem przedmiotów przedstawionych na obrazie i tych rzeczywistych: „Pytał, który zmysł oszukuje, wzrok czy dotyk? – Pokazano mu portret ojca na zegarku z dewizką i zapytano, co widzi. Rozpoznał podobieństwo, ale dziwił się niezwykle, że tak dużą twarz można przestawić na tak małej powierzchni”<sup>18</sup>. Ten ostatni przykład ilustruje specyfikę pracy oka, przede wszystkim jednak pozwala przejść do jednej z podstawowych kwestii związanych z doświadczeniem sztuk wizualnych, a mianowicie w jaki sposób możliwe jest rozpoznanie przedstawień malarskich. Herder nie wchodzi wprawdzie w bezpośrednią polemikę z autorytetami epoki, Gottholdem Ephraimem Lessingiem czy Winckelmannem, ale faktycznie odwołuje się do nich, proponując inny, bardziej złożony opis doświadczenia estetycznego i roli związanych z nim zmysłów. Podczas gdy Lessing w swoim rozróżnieniu poezji i sztuk plastycznych zakładał, że te ostatnie angażują tylko oko, które rozpoznaje treść obrazu w jednej chwili, autor *Plastik* robi krok wstecz i stawia pytanie o to, jak właściwie działa oko, czy widząc polegamy wyłącznie na wzroku i, co nie mniej ważne, jaką rolę w tym, co i jak widzimy, pełni kultura; nie zadowala go proste rozpoznanie przedmiotów w barwnej plamie ani zrównanie malarstwa z rzeźbą.

Do przedstawienia złożonej percepcji dzieł sztuki potrzebuje dodatkowego rozróżnienia: podczas gdy w pierwszym podejściu, w prezentacji przypadków osób niewidzących, chodziło mu o różnicę między doświadczeniem wzrokowym a tym, co czuje ciało dzięki dotykowi<sup>19</sup>, różnicę wyrażającą się w opozycji płaskie/przestrzenne, w następnym zajmuje się tym, czym stają się dla nas przedmioty w tych dwóch typach doświadczeń i jak te doświadczenia wzajemnie się splatają. Ten spłot wyraża się już na płaszczyźnie językowej – w opisie fizjologii widzenia pojawia się pędzel – metafora, która zdominuje później część poświęconą rzeźbie. Twierdzenie, że oko może pokazać nam jedynie kształty i płaską powierzchnię, a dotykowi zawdzięczamy przestrzenną znajomość ciał, zdaje się zrazu całkowicie rozdzielać percepcję powierzchni płaskich i brył: „Co światło może malować na naszych oczach? To, co daje się namalować, obrazy. Niczym na białą ścianę w ciemnym pokoju pada na siatkówkę oka pędzel promieni słonecznych [odbijając się] od wszystkich rzeczy przed nim, ale nie potrafi rysować inaczej niż powierzchnię, na której znajdują się obok siebie wszystkie widzialne przedmioty. Pokazanie oku jednego przedmiotu za drugim czy też przedmiotów solidnych,

<sup>15</sup> Herder, *Plastik...*, s. 6.

<sup>16</sup> Herder odnosi się tutaj do obserwacji Williama Cheseldena z pierwszej operacji zaćmy, przeprowadzonej w 1728 r., że formy ciał nie należą do doświadczeń optycznych i oko musi dopiero nauczyć się kształtów.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 8.

<sup>19</sup> Herder pisze dokładnie o wrażeniu wywoływanym przez poszukujący gest dłoni – „tastendes Gefühl”. Słowo *Gefühl* ma szersze znaczenie, dlatego przekładam je różnie; w przypadku, kiedy kontekst nie dopuszcza ujednoznacznienia, podaję odpowiedni przypis.

masywnych, jest tak samo niemożliwe, jak namalowanie kochanka za grubą tapetą albo śpiewającego chłopca w budynku wiatraka<sup>20</sup>. A jednak chociaż widzialne przedmioty pokazują nam się zawsze z jakiejś jednej określonej strony, to nawet w przedstawieniu malarskim identyfikujemy je jako wielowymiarowe. Wynika to z wcześniejszego doświadczenia cielesnego. Przypisujemy im określone cechy, odwołując się do własnego ciała i jego szczególnej wrażliwości (*Gefühl*) – czy nie nauczą nas, czym jest opór materii, jej twardość, miękkość, gładkość, forma, kształt, krągłość; nie wywiedziemy ich też z rozumu. Więcej: jeśli czegoś nie dotknęliśmy, możemy jedynie zgadywać, czym to jest, śnić albo kłamać<sup>21</sup>, ale z pewnością nie zyskamy pojęcia (*Begriff*), albo inaczej: nie uchwycimy samej rzeczy. „Im mniej gapimy się na ciało (*Körper*)<sup>22</sup> i śnimy o nim jako ciele, a więcej go dotykamy, tym żywsze staje się wycucie (*Gefühl*), albo, zgodnie ze znaczeniem słowa, pojęcie rzeczy<sup>23</sup>”.

Tworząc swoją fenomenologię doświadczenia estetycznego, Herder odwołuje się do najbardziej podstawowych wrażeń: raz wspomina stan, kiedy budzimy się ze snu i oswajamy niejako od nowa najbliższe otoczenie, innym razem przywołuje obraz dziecka, które biorąc w rączki przedmioty uczy się nie tylko rozróżniać kształty, wielkość, oddalenie oraz określać, ile ich jest. W swoich poszukiwaniach posługuje się pojęciami, które przejmując z tradycji filozoficznej i w oczywisty sposób modyfikuje ich znaczenie. I tak w odniesieniu do pojęcia piękna postuluje, aby jego rozumienie dostosować do specyfiki konkretnej sztuki, ponieważ innymi kryteriami kierujemy się w ocenie muzyki, malarstwa, literatury czy rzeźby. Podobnie różnicuje znaczenie pojęcia sądu i prawdy. Prawda rzeźby polega na czymś innym niż prawda malarstwa. Herder wskazuje w tym kontekście na oczywistość wiedzy budowanej na „ciemnych” wrażeniach zmysłowych. Skoro, twierdzi, metoda powolnego poznawania przez dotyk cielesnych właściwości przedmiotów daje subtelniejszy osąd<sup>24</sup>, to należy wnosić, że ślepiec ma pełniejsze pojęcie rzeczy od kogoś, kto je tylko widzi, ale nie miał okazji ich dotknąć. Herder ma na uwadze „ich żywą obecność<sup>25</sup>” i związany z nią rodzaj poznania, wytwarzającego rodzaj pojęcia (w *Plastik* określa je jako „ciężkie<sup>26</sup>”) różny od pojęć abstrakcyjnych. Podkreślmy, że w tekście nie ma mowy o tym, że doświadczenia materialnej obecności rzeczy jest dostępne wyłącznie ludziom ociemniałym (choć w dalszych rozważaniach stanowić będzie ono, jako najczystsze, punkt odniesienia), lecz wpisuje się je w ontogenezę człowieka. Nie ma też w nim mowy o całkowitej rozłączności pojęć ciężkich i lekkich, jest raczej tak, że jedno wzbogacają drugie. Herder nie ma wątpliwości, że w procesie poznania bierze udział wiele zmysłów<sup>27</sup>. Pisze: „Ponieważ od dzieciństwa używamy zmysłów jednocześnie i w połączeniu, to splatają się one ze sobą, a szczególnie ten najgruntowniejszy i najjaśniejszy – dotyk i wzrok. Ciężkim pojęciom, które wyciągamy sobie powoli, z trudem, towarzyszą idee wzroku; wyjaśniając, co uchwyciliśmy w ciemności<sup>28</sup>”. Warto jednak uświadomić sobie, że idee związane z postrzeganiem wzrokowym na tyle dominują w naszym myśleniu, że, polegając na nich, nie zastanawiamy się skąd pochodzą, dlatego często mylimy się i wydaje nam się, że widzimy, kiedy faktycznie czerpiemy z dotyku. Mówimy wówczas o wyglądzie (obrazie), kiedy tak naprawdę odsłania nam się kształt.

## PIĘKNO I PRAWDA POSĄGU

Herder nie tylko uhistorycznił znaczenie sztuki i powiązał ją z potrzebami tworzącej ją kultury<sup>29</sup>, ale, jak wspomnieliśmy, postulował również, żeby odejść od ujednoliconego pojęcia piękna, uzależniając je od zmysłów, do których się odwołuje, i wymogów kształtowania materiału. Wątpił, czy przyjmując

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 9–10.

<sup>21</sup> Herder posługuje się tu słowem *Lüge* w podobnym znaczeniu jak Fryderyk Nietzsche w eseju *O prawdzie i kłamstwie w sensie pozamoralnym*. Kłamstwo nie służy oszukiwaniu kogoś innego (co najwyżej samooszukiwaniu się), bliższe jest raczej złudzeniu, do którego ludzie mają specyficzną skłonność.

<sup>22</sup> Nie tylko ludzkie ciało, lecz bryłę przestrzenną w ogóle.

<sup>23</sup> Herder, *Plastik...*, s. 12.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Por. *ibidem*.

<sup>27</sup> Węch i smak Herder uznaje za nieistotne dla refleksji estetycznej.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 13.

<sup>29</sup> W literaturoznawstwie historyczne znaczenie sztuk było szeroko omawiane. Obecnie kwestia uhistorycznienia podnoszona zostaje również w kontekście antropologicznym, por. R. Michalski, *Antropologiczny zwrot w filozofii oświecenia*, „Studia z Historii Filozofii”, 10, 2019, 2, s. 225–251.

powszechny w teorii sztuki prymat zmysłu wzroku – z nim bowiem zwykliśmy wiązać pojęcie piękna, poznania filozoficznego i prawdy<sup>30</sup> – można adekwatnie opisać formy artystycznego wyrazu we wszystkich sztukach wizualnych. Zależnie od tego, czy mamy do czynienia z dźwiękami muzyki, płaszczyzną obrazu czy z przestrzenną rzeźbą, twierdzi, że należałoby skonstruować odmienne pojęcia piękna<sup>31</sup>. Każda sztuka działa w innych rejestrach: muzyka nie maluje obrazu, a obraz nie wydaje dźwięków. Obraz wytwarza rodzaj pięknego snu, pozor, w którym pojawia się wiele różnych kształtów. Wymaga to od artysty odpowiedniego uporządkowania, zestawienia jedności i różnorodności (*Mannigfaltigkeit*). Rzeźba pracuje inaczej: nie może pokazać ani bogatego pejzażu, bo za dużo w nim obiektów, ani takich zjawisk jak cień czy piorun – po prostu dlatego, że nie da się ich dotknąć. Jej celem jest stworzenie pięknych, skoncentrowanych form. Nie służy przedstawianiu przedmiotów nieistotnych, nie powinna też posiłkować się innymi elementami poza tym, który faktycznie chce przedstawić, i który zasługuje na przedstawienie. Oto uzasadnienie wspomnianej wcześniej zasady, że rzeźba jest prawdą, tj. przedstawieniem rzeczy taką jaką ona jest, malarstwo zaś snem – opowiadającym czarem<sup>32</sup>.

W *Kritische Wälder* Herder stawia pytanie o piękno nieco inaczej, wychodząc od uzusu językowego. Zastanawia się, czy język niemiecki zna słowo wskazujące naturę zmysłowych przedmiotów albo właściwości, dzięki którym nam się one podobają<sup>33</sup>. Ponieważ nie znajduje takiego pojęcia, to postuluje, aby przyjrzeć się poszczególnym rzeczom i sprawdzić, jak na nie reagujemy. Nie twierdzi, że jest ono niemożliwe, tylko że język niemiecki go nie ma, toteż myślenie w tym języku ma pewne ograniczenia. Piękno, które język wiąże ze zmysłem wzroku, znajduje się niejako na zewnątrz ciała; mamy dla niego wiele określeń. Inaczej rzecz ma się z wyrażeniami dotyczącymi przyjemności wywoływanych przez dźwięk, który oddziałuje na głębszy poziom duszy, na jej ciemniejsze, bardziej splątane rejony. Tutaj języki niemiecki okazuje się niewystarczający; język włoski jest pod tym względem bogatszy, podczas gdy francuski – jeszcze uboższy. Herder formułuje myśl bardzo bliską romantikom: gdybyśmy potrafili, pisze, jak Grecy potraktować muzykę i poezję jako istotę (*Inbegriff*) piękna, język filozoficzny wiele by na tym zyskał<sup>34</sup>. Teoria sztuki oparta na harmonii dźwięków byłaby doskonałą furtką do estetyki, ale my jej nie mamy. Między zewnętrznym obrazem i wewnętrznym oddziaływaniem muzyki na duszę mamy ciało. „Trzeci zmysł, dotyk [*Gefühl*], poznaliśmy najmniej, chociaż powinniśmy chyba badać go jako pierwszy. Odrzuciliśmy go jako jeden z mniej szlachetnych zmysłów, najmniej go kształcimy, ponieważ wzrok i słuch jako łatwiejsze i bliższe duszy powstrzymują nas przed nim, zatem nie zadajemy sobie trudu tworzenia pojęć na jego podstawie. Całkowicie wykluczaliśmy go ze sztuk pięknych i wymagamy, żeby dostarczał nam tylko niezrozumiałe metafory, chociaż estetyka, jak wskazuje nazwa, powinna być nauką o doświadczeniu zmysłowym, a szczególnie o dotyku [*Gefühl*]”<sup>35</sup>. Stąd estetyczna teoria rzeźby musi wypracować odpowiednie słownictwo, uwzględniające zarówno doświadczenie haptyczne, jak i fakt, że ostatecznie wszystkie rodzaje wrażeń wpływają na siebie i modyfikują wzajemnie.

Opozycja płaskie/przestrzenne wyznacza nie tylko różnice w sposobie postrzegania obiektów, ale również wskazuje to, czego możemy doświadczyć obcując z nimi; w przypadku obrazu będzie to jakies złudzenie rzeczywistości, a w przypadku bryły – sama rzecz. Herder podkreśla, że ograniczając się do wzroku i poruszając się na poziomie złożoności idei, pomijamy to, co najbardziej podstawowe, najprostsze<sup>36</sup> i konieczne dla doświadczenia rzeźby. Ta konstatacja prowadzi do następującego pytania: skoro wzrok z natury zatrzymuje się na powierzchni, przesuwa się po płaszczyźnie i nie obejmuje przestrzenności bryły, to w jaki sposób, patrząc – a przecież jest to nasz podstawowy kontakt z rzeźbami – możemy poznać ich formę przestrzenną, nawet jeśli obejrzymy rzeźbę z wielu stron? Jakąś pomocą jest, podobnie jak w przypadku malarstwa, wcześniej uzyskana wiedza, bo o przestrzeni, formie, kątach, zaokrągleniu

<sup>30</sup> Wprowadzając zróżnicowane pojęcie piękna, Herder uznaje związek piękna i oka za najbliższy poznaniu intelektualnemu. „Wzrok jest zmysłem najbardziej artystycznym i filozoficznym. Korygują go najsłabiej ćwiczenia, wnioski i porównania; potrafi on wprowadzać precyzyjne podziały [es scheidet mit einem Sonnenstrahle]. Gdybyśmy budowali autentyczną fenomenologię piękna i prawdy na tylko tym zmyśle, zyskalibyśmy już dużo”, Herder, *Plastik...*, s. 17.

<sup>31</sup> Por. *ibidem* s. 23–24.

<sup>32</sup> Por. *ibidem*, s. 28.

<sup>33</sup> Por. Herder, *Kritische Wälder...*, s. 425.

<sup>34</sup> Por. *ibidem*, s. 428.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 428. Herder wspomina również o zmyśle smaku i węchu, nie uznaje ich jednak za istotne dla estetyki.

<sup>36</sup> Herder, *Plastik...*, s. 17.

wnoskujemy przecież na podstawie cielesnego doświadczenia, ale podczas gdy poddając się iluzji obrazu możemy polegać na pracy oka, rzeźba wymaga wysiłku przekładu.

W sztuce rzeźbiarza nie chodzi o kolor czy światłocień, tylko o przedstawioną i wyczuwalną haptycznie prawdę. Wydaje się, że Herder wiąże tę prawdę z żywą obecnością pojęcia i rzeczy, dlatego posługuje się mitem Pigmaliona. Poznający – Pigmalion – pojawia się (nienazwany) w kluczowym fragmencie pierwszej części: „Spójrzcie na owego miłośnika<sup>37</sup>, poruszającego się chwiejnie, w głębokim pokłonie, wokół rzeźby. Czegóż to nie zrobił, żeby przekształcić zmysł wzroku w dotyk, żeby patrzeć jakby błądził po omacku w ciemności. Wodzi po niej dłońmi, szuka spokoju, ale go nie znajduje, bo nie ma jednej perspektywy, z której mógłby ją ogarnąć niczym obraz, nawet tysiąc takich perspektyw nie wystarczy, bo kiedy staje w miejscu, z tego, co żywe, robi się płaszczyzna, a piękna krągła postać zamienia się w nędzny wielokąt. Dlatego ją gładzi; jego oko staje się dłonią, promień światła palcem, a właściwiej jego dusza ma jeszcze wrażliwszy organ niż oko i dłoń, za pomocą którego może przejąć obraz z rąk i duszy twórcy. Ma go! Dokonała się iluzja: obraz żyje, a ona czuje, że ożył. Teraz mówi o nim, ale nie tak, jakby go widziała, tylko jakby go dotykała, czuła. Opisywanie rzeźby na zimno wnosi w poznanie tyle co malowanie muzyki – już lepiej ją zostawić i pójść dalej”<sup>38</sup>. Herder nie proponuje prostej zamiany wzroku na dotyk, lecz wprowadza dodatkowy, decydujący czynnik – złudzenie wywołane działaniem intelektu, który – w stanie zachwyty – przekształca wrażenia zmysłowe w żywy obraz.

Ten moment przejścia od oglądania do ożywiania został równie pięknie uchwycony w *Kritische Wälder*<sup>39</sup>, kiedy Herder posługuje się przykładem Apolla Belwederskiego, rzeźby uznanej przez Winckelmanna za doskonałą. Pisz o tym, jak uruchamia się ciało, intelekt i wyobraźnia patrzącego, jak się porusza, zmienia punkty widzenia, sumuje oglądy i tworzy całościowe wyobrażenie postaci, aż w końcu „dokonała się iluzja: zbiór zwyczajnych płaskich płaszczyzn przeistacza się w piękne ciało, które można dotknąć. I oto fantazja obrusza się i mówi, że właściwie tylko czuje. Mówi o łagodnej pełni, o miękkości, «danej kamieniowi lekką dłonią starożytnych Greków, którą prowadziły Gracje», o wspaniałym sklepieniu, pięknej krągłości, wypukłym wzniesieniu, o marmurze, który zdaje się ożywać pod dotykiem ręki”<sup>40</sup>. W tym momencie wiedza płynąca z doświadczenia haptycznego sprawia, że w percepcji rzeźby przestaje dominować oko i że staje się ona ciałem. Z odwołania do zmysłu dotyku i czującej wyobraźni wyprowadza Herder również doskonale opisy entuzjastów i znawców sztuki (zapewne Winckelmanna), które pozwalają czytelnikom nie tyle zobaczyć posągi, co poczuć je. O przekładzie jednego rodzaju doświadczenia na inny powiada wręcz, że wyobraźnia zdolna jest uśmiercić oczy.

Sposób, w jaki człowiek identyfikuje przedmioty i ich materię, decyduje o kształcie posągu, który Herder utożsamia z rzeźbą w ogóle. On też wyznacza perspektywę dla oceny piękna i brzydoty, tego, co stosowne i niestosowne, a także znaczenie tego, co wyobrażone. Skoro posąg odnosi się do zmysłu dotyku, to należy wyrzeźbić go tak, żeby błędząca dłoń ślepeca wyczuła krągłość ludzkiego ciała. Inaczej niż Lessing, Herder odrzuca okrywanie postaci strojem, nie odwołując się do właściwości materii, tylko przede wszystkim do zmysłu dotyku: sama dłoń nie rozpoznałby człowieka oblepionego kamienną bryłą<sup>41</sup>. Nie podąża też za Winckelmannem<sup>42</sup>, dla którego nieskrępowane, doskonale ukształtowane młodzieńcze ciało stanowiło wzorzec piękna. Obleczony w strój posąg – twierdzi – po prostu zniekształca postać, więc nie ma miejsca na dobrą rzeźbę w krajach, które nie dopuszczają nagości. Właśnie ze względu na kulturową akceptację nagości dzieli jednak z Winckelmannem przeświadczenie, że najdoskonalszą formę osiągnęła ona w starożytnej Grecji i że mimo technicznej biegłości nie mogli dorównać jej ani Egipcjanie, ani

<sup>37</sup> Słowo *Liebhaber*, określające wielbiciela albo amatora (np. sztuki) jest w tym kontekście jak najbardziej stosowne. Herder stosuje je w szerokim znaczeniu, odnosi je bowiem zarówno do artysty, który musi wejść w jak najbliższy, żywy kontakt z przedstawianą przez siebie postacią, jak i do kochanka. Te erotyczne podteksty nie dominują, ale powracają w wielu miejscach rozprawy.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>39</sup> Herder, *Kritische Wälder...*, s. 442–443.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 443.

<sup>41</sup> Por. Herder, *Plastik...*, s. 30.

<sup>42</sup> Herder, w przeciwieństwie do Winckelmanna, nie tworzy apologii antyku, nie doszukuje się w nim spełnionej wolności politycznej ani doskonałości człowieka. Interesuje go raczej fakt, że dzieła sztuki oglądamy w jakimś nastawieniu określonym przez przekonania, wychowanie, szerokość geograficzną i związane z nią konieczności dotyczące ochrony ciała, a więc tym wszystkim, co wyznacza charakter narodu. Wykształcenie może to nastawienie zmienić, ale też trudno według niego gorszyć się np. tym, że Goci (których określa jako obyczajnych) nie przechodzili obojętnie obok nagich antycznych posągów. Jest jednak zdania, że należy odróżnić poczucie obyczajności od doświadczenia estetycznego i umiłowania sztuki, a ta, w przypadku rzeźby, w swej najdoskonalszej postaci ogranicza się do rzeźby greckiej, por. *ibidem*, s. 35.

późniejsi Rzymianie w swoich obowiązkowych togach. Przyznaje jednak, że w niektórych wyjątkowych przypadkach tkanina nie przeszkadza, jak choćby w przypadku Niobe, której wyraz twarzy i ustawienie ciała mówią same za siebie<sup>43</sup>. Poniekąd grecka mokra szata nie oblepia ciała jak ciężka gruda. Dzięki temu rozwiązaniu „dało się oszukać palec i oko, które teraz dotyka jak palcem: dostaje ono suknię niczym chmura, welon, mgła – jednak nie: ani chmura, ani mgła, bo oko niczego tu nie będzie zadymiać. Grek dał mu mokrą szatę, żeby palec mógł wyczuć przez nią ciało”<sup>44</sup>. Co istotne, Herder uzależnia piękno nie tylko od rodzaju sztuki, ale również od tematu. Za normę uznaje zdrowe ciało zbudowane odpowiednio do wieku: „Chodziło mi o prostą zasadę, że każda forma wzniosłości i piękna ludzkiego ciała jest właściwie tylko formą zdrowia, życia, siły, dobrostanu każdej części tej wspaniałej istoty, a wszystko co brzydkie jest zwykłym kalectwem, niedomaganiem ducha, niedoskonałą formą tego, do czego zostało stworzone”<sup>45</sup>. Zdrowie nie decyduje bynajmniej o proporcjach ciała. Greckie posągi kształtowane były tak, by w pełni oddać charakter postaci – Diana miała sylwetkę wskazującą na zdolność szybkiego biegu, Wenus nie mogła mieć piersi obwisłych jak staruszka, Jupiter miał wyrażać postawą majestat. Uznawszy, że charakter postaci jest wpisany w ciało, wnioskował, że nie obowiązuje jeden i absolutny wzorzec piękna. Tę tendencję starożytnej sztuki rzeźbiarskiej Herder dostrzegł i w literaturze<sup>46</sup>. Każda rzeźba przedstawiała konkretną postać, która była przepełniona życiem<sup>47</sup>. W doświadczeniu posągu życie zawarte w dziele splata się z życiem odbiorcy. Stała, żywa obecność, pojawiająca się podczas obcowania z rzeźbą, wyznacza jego pojmowanie alegoryczności w sztukach plastycznych. W części piątej *Plastik* pojawia się zdecydowana polemika z powszechnym przypisywaniem posągom charakteru reprezentacji<sup>48</sup>. Inaczej niż później Georg Hegel, Herder nie dopatruje się w rzeźbie greckiej ucieleśnionego pojęcia, bowiem tym, co wyraża się w materii, jest według niego charakter postaci<sup>49</sup>. Jest to, jak sam przyznaje, dość nietypowe rozumienie alegorii, inne niż znamy z „lżejszych” sztuk i nauk. Tutaj nie ma miejsca na abstrakcję, ponieważ rzeźba jej nie znosi. Nie tworzy abstraktów, tylko osoby, nie miłość, tylko Afrodytę.

Z realną obecnością posągu i iluzją obrazu wiąże zatem Herder konieczność różnego przedstawiania postaci ludzkich. Nagość rzeźby jest w jego rozumieniu czymś zasadniczo różnym od nagości malarstwa. O nagromadzeniu nagich ciał na płótnach powiada z niechęcią, że wyglądają one jak na targu mięsny, i że są w tej sztuce iluzji zbyt dosłowne. Malarstwo powinno raczej uwodzić częściowo skrywając, pobudzać wyobraźnię, dawać złudzenie, stanowić reprezentację, czarodziejskie widowisko dla oczu<sup>50</sup>, w przeciwnym razie zbliża się do pornografii. Natomiast nagość posągu jest zasadniczo niewinna, tj. nie wzbudza pożądania: „Wyobraźnia chce tylko zapachu, pozor, lśniących barw, wierna natura całej prawdy podcina jej skrzydła, jest dla niej zbyt prawdziwa. Posąg stoi zawsze nagi, podczas gdy piękna Danae Tycjana mądrze skrywa się za zasłoną – oto magiczna tablica przeznaczona dla zepsutego zmysłu, który, jeśli go uwieść, nie zna żadnych granic”<sup>51</sup>. Jeśli chcielibyśmy wskazać na jakies erotyczne cechy w kontemplacji rzeźby, to należałoby powiązać je po części ze sposobem, w jaki człowiek jako istota płciowa postrzega innych ludzi<sup>52</sup>, po części zaś z twórczym charakterem doświadczenia estetycznego (Pigmalion stanowi tu wzorzec miłośnika ożywającego posąg, a nie jego twórcy).

Próbę charakterystyki rzeźby, jaką Herder podejmuje w trzeciej części *Plastik*, należałoby zatem przeczytać jako egzemplifikację zasady pracy intelektu, który odwołuje się do wszystkich zmysłów – w jego opisach jest miejsce i na mity, i na doświadczenia haptyczne. Zapowiada wprawdzie trochę na wyrost, że zamierza podejść do posągu „jak w świętą ciemność, jakbyśmy mieli dopiero wyczuć dłonią najprostsze pojęcie i znaczenie formy, i to tej najszlachetniejszej, najpiękniejszej i najbogatszej, jaką jest ludzkie ciało”<sup>53</sup>,

<sup>43</sup> Por. *ibidem*, s. 33.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 36–37.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 90.

<sup>46</sup> Homer – pisał – w niewielu miejscach opisuje wygląd postaci, natomiast doskonale oddaje ich charakter, *ibidem*, s. 94.

<sup>47</sup> Por. *ibidem*, s. 94–95.

<sup>48</sup> Por. *ibidem*, s. 118.

<sup>49</sup> „Ich kann sagen, daß bildende Kunst eine beständige Allegorie sei, denn sie bildet Seele durch Körper” (Mogę powiedzieć, że sztuki plastyczne zawsze są pewną alegorią, ponieważ oddają kształt duszy przez ciało), *ibidem*, s. 128.

<sup>50</sup> Por. *ibidem*, s. 39.

<sup>51</sup> Por. *ibidem*, s. 40.

<sup>52</sup> Mężczyzna, artysta czy władca, zawsze czuje jak mężczyzna, a kobieta jak kobieta, dlatego należy nałożyć na ogólnoludzkie odczuwanie perspektywę płci, *ibidem*, s. 109.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 67.

ale trudno oprzeć się wrażeniu, że dotyk traktuje raczej jako kamień probierczy<sup>54</sup>. I tak od ogólnego przedstawienia ludzkiej postaci przechodzi, przesuwając się stopniowo, przez włosy i czaszkę, czoło, oczy, nos, usta, brodę w dół, przez pierś aż do stóp. Ton tych opisów oddają poniższe fragmenty, z których pierwszy odwołuje się do indywidualnego doświadczenia zmysłowego, a w drugim na plan pierwszy wysuwają się skojarzenia mitologiczne, literackie i religijne:

„Wreszcie przechodzę do dolnej części twarzy, którą u mężczyzn natura również otoczyła chmurą, jak sądzę, nie bez przyczyny. W tym miejscu męskie rysy twarzy albo (co właściwie na jedno wychodzi) litery zmysłowości powinny pozostać okryte. Każdy wie, w jakim stopniu górna warga decyduje o smaku, skłonnościach, zmysłowości i erotyzmie człowieka: jak łamią jej linię duma i złość, wyostrza delikatność [*Feinheit*], zaokrągla dobroć i wysusza leniwa obfitość, jak wpływa na jej kształt miłość, pożądanie, pocałunek i tęsknota; dolna warga zamyka ją tylko i niesie niczym różana poduszka, na której spoczywa korona władzy. Jeśli można coś nazwać wyrazistym, to jest tym górna warga człowieka, sposób, w jaki zamyka usta – jeśli pachną ona jak ambrozja miłości i nektar łaski, to ona jest jęczyczkiem u wagi, odmierzającej boski pokarm”<sup>55</sup>.

„Jeśli o czole decydowało usposobienie, to pierś skrywa szlachetniejsze wnętrze i jest jego świadkiem. Człowiek, który oddycha pełną piersią, uznawany jest przez wszystkich za wolnego i szlachetnego. Można na nim polegać, bo przecież potrafi oddychać. *Pectus hirfutum*<sup>56</sup>, żelazny pancerz wokół duszy, wszedł do przysłów wszystkich narodów i języków, natomiast pierś Tersytyesa z natury zapadnięta, ściśnięta, dychawiczna, jest też naturalnym znakiem zamkniętego, ściśniętego, służalczego charakteru. Często zdarza się jednak, że szlachetny człowiek wychodzi poza te determinanty [*Grundsätze*]: Bóg dał mu, jak twierdzi Koran, wolne miejsce w piersi i przestrzeń, żeby bronił się przed naporem, częściej jednak udaje odwagę i usiłuje zastąpić swoje braki polityczną mądrością. Jak wiadomo, najbardziej przyczynia się do tego życie siedzące, pracowite pełzanie na piersi, nawet nie na brzuchu, dlatego barbarzyńcy, tj. ludzie żyjący jeszcze w stanie naturalnym, rozpoznali, jak takie życie oddziałuje na ciało i duszę”<sup>57</sup>.

Doświadczenie haptyczne warunkuje nie tylko piękno rzeźby, ale ogranicza możliwość pojawiania się w niej brzydoty. Zastanawiając się nad problemem obecności w sztuce tego, co brzydkie, Herder dopuszcza wprawdzie – za Arystotelesem – wyobrażenia nieprzyjemne: groźne, jak lwy i hipopotamy, albo dziwaczne, jak centaury, syleny czy fauny. Przyznaje, że pojawiają się one w sztuce greckiej i mają w niej odpowiednie miejsce<sup>58</sup>. W literaturze czy malarstwie można się pogodzić z przedstawieniami nieprzyjemnymi, np. z obrazem śmierci. Podane w zbyt dużej dawce lub oglądane często mogą one niewątpliwie męczyć, ale kiedy przedstawienia stają się zbyt gładkie i miłe, stają się po prostu monotonne i ograniczają świat, zasypując niejako źródło jego prawdy i siły<sup>59</sup>. Rzeźba rządzi się jednak innymi prawami. Dotyk, twierdzi, jest najciemniejszym i najbardziej leniwym zmysłem, jeśli chodzi o wytwarzanie idei, natomiast najszybszym, jeśli chodzi o doświadczenie pięknej formy. Można powiedzieć, że zapomina o ideach i naśladownictwie, za to czuje co czuje – a natura w procesie rozkładu jest dla niego zbyt okrutna<sup>60</sup>.

## O TWÓRCZYM ŚNIE PIGMALIONA

Jak rozumieć iluzję ożywiania, przypisaną do postaci Pigmaliona, a dokładniej: jaki jest status tej iluzji? Jedną z możliwych odpowiedzi daje Inka Mülder-Bach, która umieszcza refleksje Herdera w XVIII-wiecznej tradycji myślenia o posągu pod znakiem Pigmaliona<sup>61</sup>. Zauważa celnie, że *Plastik* można zasadnie przeczytać jako uwagi na marginesie słynnego *Laokoona* Lessinga, jednak wydaje się to niewystar-

<sup>54</sup> Zgodnie z upodobaniem epoki Herder chce widzieć posągi bez koloru (niemalowane). Uzasadnia to przede wszystkim przeznaczeniem ich czystej formy dla dotyku, ale w tle pojawia się również przekonanie o konieczności jakiejś granicy między sztuką a życiem, iluzja nie powinna być całkowita (niesmakiem napawa go np. rzeźba pomalowanej krowy, która wyglądałaby jak prawdziwa).

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 43–44.

<sup>56</sup> Lejkowata klatka piersiowa.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 85.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 52.

<sup>59</sup> Por. *ibidem*, s. 54.

<sup>60</sup> Por. *ibidem*, s. 49.

<sup>61</sup> I. Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung im 18. Jahrhundert“*, München 1998.

czające, ponieważ Herder tworzy dla opisu rzeźby całkiem inne ramy teoretyczne. Nie wychodzi on od materiału, tylko od zmysłów, do których się dana sztuka odnosi. W jego ujęciu metamorfoza z martwego w żywe nie zasadza się na charyzmie oglądającego – jak w przypadku Winckelmanna – ani na odpowiednim uchwyceniu płodnego momentu – jak chciał Lessing. Sen Pigmaliona spełnia się dzięki zmysłowemu doświadczeniu. Nowatorstwa Herderowskiego opisu Mülder-Bach upatruje w odejściu od opozycji albo przełamywaniu ich, zamiast przeciwstawienia mamy zapośredniczenie. „Podczas gdy opisy Winckelmanna odpowiadają narracji Owidiusza i znoszą opozycję między sztuką a życiem poprzez iluzję ożywiania, Herder stara się unikać tej opozycji już u podstaw”<sup>62</sup>. Jednym z jego sposobów odejścia od ostrego wytyczania granic jest wprowadzanie różnorodnych kontekstów. Autorka posługuje się przykładem słowa ciemność: Herder, stwierdza, odnosi się wprawdzie do Baumgartenowskiego wyobrażenia pola ciemności i pola jasności, zdecydowanie unika jednak przekuwania tych metafor w terminologię. I tak jego ciemność zawiera więcej niż jedną filozoficzną *obscuritas*, a mianowicie cały horyzont mitologicznych i życiowych asocjacji, sięgających od ciemnego chaosu na początku stworzenia, przez bezpieczną ciemność życia płodowego, po nieświadomość dzieciństwa gatunkowego i indywidualnego<sup>63</sup>. Praca nad mitem Pigmaliona oznacza uznanie mimetycznego charakteru rzeźby – posąg ma stworzyć ciało (ludzkie) i dawać złudzenie życia. Bezpośrednim nawiązaniem do mitu Pigmaliona jest również wyróżnienie zmysłu dotyku jako tego, który wyczuwa życie. Wprawdzie związek z tworzącą ręką i ożywionym ciałem obecny jest w wielu mitach tworzenia, ale myśl, że dłoń może być szczególnie predysponowana nie tylko do tworzenia życia, ale również do doświadczania sztuki, zdaje się specyficznym pigmaliońskim wkładem<sup>64</sup>. Kluczem do nowej estetyki Herdera jest, według Mülder-Bach, fragment, w którym odwołuje się on do Winckelmannowskiego opisu Apolla i każe zachwyconemu odbiorcy poruszać się, rozrywając jedność powierzchni. To, co Winckelmann i Lessing uznawali za złudzenie, pisze badaczka, tutaj staje się prawdą w modusie iluzji powstałej w wyniku zamiany oka na dotyk. W opowieści mitycznej marmur ogrzewa się i ożywa pod dotykiem Pigmaliona, również u Herdera. Autorka nie odczytuje procesu ożywiania jako metafory, lecz jako realne doświadczenie, które traktuje z całą dosłownością, włącznie z erotycznym podtekstem. W przeciwieństwie zimnego oka, które w jednej chwili postrzega całość, ręka „porusza się wolniej, dokładniej, z miłością, jak Pigmalion”<sup>65</sup>. W jej ujęciu nowatorstwo estetyki Herdera wyraża się bodaj najwyraźniej w zniesieniu różnicy między ciałem i duchem, sztuką a życiem, dziełem i jego odbiorcą: pod czującą dłonią posąg staje się ciałem, żywą substancją<sup>66</sup> – dodajmy: cielesną i duchową. W podrozdziale „Der bildende Traum der Anthropogenese” (Twórczy sen antropogenezy) czytamy: „*Corpus errat* – dziwi się Pigmalion Owidiusza, kiedy kość słoniowa zdaje się mięknąć i ogrzewać pod palcami, stając się ciałem. Jego sentymentalny następcza nie zadowolona się tym i chce od posągu więcej. Jego wymóg sformułowany jest w zdaniach, które otwierają drugą część (główną), zatytułowaną we wczesnych szkicach po prostu *Duch*. «Nie wystarczy, że wszystko ogrzało się w naszych dłoniach! W tym, co czujemy, musi zamieszkać duch, który przemówi do naszego ducha przez sympatię, przyciąganie żywiące się przyjemnością [Wohllust]»”<sup>67</sup>. Spotkanie z rzeźbą nie jest zatem jednostronną projekcją miłośnika: w miarę jak dotyk innego ciała budzi w nas wewnętrzne przedstawienie, pojawia się wzajemny kontakt, ucieleśniamy się niejako wraz z posągiem albo on, wraz z nami, zyskuje ducha.

Wydaje się, że interpretacja Mülder-Bach jest zbyt radykalna. Prawdą jest, że Herder poszukiwał alternatywnego, opartego na zmysłowym doświadczeniu, sposobu doświadczenia rzeźby, jednak wykładnia badaczki, przyjmująca całkowite zniesienie granic między dziełem sztuki a życiem pomija znaczenie iluzji, która w *Plastik* buduje żywe pojęcie, a więc odnosi się do pewnego szczególnego rozumienia, nie znosząc tym samym w pełni granicy między materią a duchem. Należy pamiętać o tym, że Pigmalion Herdera śni; śniąc, posiłkuje się swoim zmysłowym doświadczeniem i wiedzą, dzięki czemu oglądany posąg może ożyć. Posługując się określeniem Hansa-Georga Gadamera, można by powiedzieć, że wchodzi w grę – z całą powagą i świadomością, że to tylko gra.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 50.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 52.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 69.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 73.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 87.

Inną wykładnię iluzji cielesnej obecności proponuje Natalie Binczek<sup>68</sup>, dla której decydująca jest potrzeba przekładu: rzeźbę oglądamy wprawdzie z dystansu, jednak chcemy znaleźć jakieś połączenie oglądu z dotykiem. Miłośnik, o którym pisze Herder, pochylony, porusza się chwiejnie wokół posągu. Czegoż to nie robi, żeby dotyk przełożyć na widzenie, żeby patrzeć jakby wyczuwał w ciemnościach. Owo patrzeć „jak gdyby dotykał” wymaga od niego najwyższego wysiłku i skupienia. Nie może stanąć przed posągiem jak przed obrazem, musi się poruszać. Herder daje, według Binczek, pewien zapis złudzenia, polegającego na zamianie zmysłów, kiedy to oko staje się tu dłonią a promień światła palcem. Zamiana dokonuje się w duszy, w jej wyniku obraz przekształca się w posąg – obraz żyje i ona wie, że on żyje. Odtąd dusza nie mówi jakby widziała, tylko jakby dotykała i czuła<sup>69</sup>. Możliwość powstania fikcji dotykowego zbliżenia wpisana jest w akt doświadczenia estetycznego. Oznacza to, że wrażenie dotyku nie jest warunkiem recepcji rzeźby, lecz powstaje w wyniku jej doświadczenia. Dotykanie postaci byłoby zatem złudzeniem estetycznym, wytwarzanym przez dzieło sztuki. I z tym odczytaniem *Plastik* trudno zgodzić się bezwarunkowo – zwłaszcza mając na uwadze splot rozmaitych elementów, współgrających w doświadczeniu rzeźby. Niewątpliwą jego zaletą jest fakt, że autorka docenia strukturę „jak gdyby” estetycznej iluzji, pozornego przemienienia, w którym odsłania się jakieś życie.

Komentarze do silnie zabarwionych emocjonalnie, pracujących metaforami i opowieściami pism Herdera świadczą o tym, że one same stanowią pułapkę. Zaangażowani czytelnicy aż nazbyt chętnie zapominają o tym, że przemienienie nie jest ani doświadczeniem powszechnym, ani doświadczeniem posągu w ogóle, że wymaga ono wiedzy, wyrobionego smaku – i stosuje się wyłącznie do sztuki antycznej. Pod tym względem *Plastik* i *Kritische Wälder* nie odbiegają zasadniczo od elitarniej teorii Winckelmanna. W końcu, co ważniejsze, mimo dowartościowania zmysłu dotyku Herder nie dopuszcza do głosu materiału – marmur, brąz czy drewno muszą ogrzać się i zmięknąć, żeby stać się ciałem. Same niczego nie potrafią mu powiedzieć.

## JAKBY DOTYKAĆ PĘDZLEM. RZEŹBA WEDŁUG JOHANNA GOTTFRIEDA HERDERA

### Streszczenie

Teoretyczne pisma poświęcone doświadczeniu rzeźby *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* oraz *Kritische Wälder*, rozpatrywane pod kątem retorycznym, uświadamiają z jednej strony nowatorstwo Herdera w kształtowaniu języka osiemnastowiecznej estetyki, w tym jej podstawowych pojęć (m.in. pojęcia piękna dzieła sztuki i doświadczenia estetycznego), z drugiej zaś silne związki z ówczesną medycyną i teorią poznania. Filologiczna analiza wymienionych tekstów prowadzi do wniosku, że Herderowski opis rzeźby i jej doświadczenia zasadza się na strukturze „jak gdyby”, odpowiadającej formie iluzji powstającej przy obcowaniu z antycznymi posągami. Pojawia się ona dzięki pracy odpowiednio ukształtowanego intelektu, który odwołując się do wszystkich zmysłów, przede wszystkim jednak do zmysłu dotyku, wytwarza „żywe pojęcie”.

## AS IF TOUCHED WITH A BRUSH. SCULPTURE BY JOHANN GOTTFRIED HERDER

### Summary

Essays devoted to the experience of sculpture, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* and *Kritische Wälder*, considered from a rhetorical perspective, reveal on the one hand Herder's innovative role in shaping the language of eighteenth-century aesthetics, including its key concepts (such as the notions of beauty in art and of aesthetic experience), and on the other hand his strong ties to contemporary medicine and theories of cognition. A philological analysis of these texts leads to the conclusion that Herder's account of sculpture and its experience rests upon an “as if” structure, corresponding to the form of illusion that arises in the encounter with ancient statues. This effect emerges through the activity of a properly formed intellect, which, appealing to all the senses, and above all to the sense of touch, produces a “living concept”.

<sup>68</sup> N. Binczek, *Kontakt. Der Tastsinn in Texten der Aufklärung*, Tübingen 2007.

<sup>69</sup> *Ibidem*, s. 384.

## BIBLIOGRAFIA

- Binczek Natalie, *Kontakt. Der Tastsinn in Texten der Aufklärung*, Tübingen 2007.
- Herder Johann Gottfried, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Riga 1778.
- Herder Johann Gottfried, *Kritische Wälder*, Berlin 1879.
- Michalski Rafał, *Antropologiczny zwrot w filozofii oświecenia*, „Studia z Historii Filozofii”, 10, 2019, 2, s. 225–251.
- Mülder-Bach Inka, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung im 18. Jahrhundert”*, München 1998.
- Sauder Gerhard, *Kein Herder-Bild. Studien zu einem Weimarer Klassiker*, St. Ingbert 2018.
- Zeuch Ulrike, *Umkehr von der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*, Tübingen 2000.
- Tkaczyk Krzysztof, *Zwischen Sehen und Tasten. Zum Paradigmenwechsel in der deutschen Ästhetik des 18 Jahrhunderts*, „Acta Philologica”, 2015, 47, s. 17–25.