

MAGDALENA KRASIŃSKA
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-2347-3065](https://orcid.org/0000-0003-2347-3065)
UNIwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

JOHANN GOTTFRIED HERDER, *WCZESNE PISMA ESTETYCZNE*,
TŁUMACZENIE, WSTĘP, OPRACOWANIE NAUKOWE RAFAŁ MICHALSKI,
TORUŃ 2024, WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersytetu
MIKOŁAJA KOPERNIKA, SS. 466

Opublikowane w 2024 r. *Wczesne pisma estetyczne* Johanna Gottfrieda Herdera w przekładzie i opracowaniu Rafała Michalskiego to edycja o wyjątkowym znaczeniu dla współczesnej humanistyki. Na 466 stronach zebrano najważniejsze rozprawy estetyczne Herdera z lat 1766–1787 – teksty dotąd w znacznej mierze niedostępne dla polskiego czytelnika. To nie tylko edytorsko dopracowane, ale przede wszystkim ważne pod względem historycznym i filozoficznym wydanie, które zapewnia długotrwałą i odczuwalną lukę w recepcji niemieckiego Oświecenia.

Wagę tej publikacji można uzasadnić na kilku płaszczyznach. Po pierwsze, tom ten udostępnia po polsku zasadniczy segment dorobku Herdera – myśliciela, który rozwijał oryginalną i zarazem głęboko zakorzenioną w kulturze niemieckiej filozofię sztuki, ściśle powiązaną z jego antropologią i teorią poznania. Po drugie, przypomina, że XVIII-wieczna estetyka rozwijała się nie tylko w cieniu Immanuela Kanta, lecz także w dialogu z nurtami, które – jak u Johanna Georga Hamanna czy Giambattisty Vica¹ – łączyły myślenie o sztuce z refleksją nad językiem i zmysłowością. Herder zajmuje w tym kręgu miejsce szczególne jako autor spójnej, a zarazem wielowątkowej koncepcji estetycznej. Po trzecie wreszcie – tom ten przywraca Herderowi należne mu miejsce jako jednemu z kluczowych, a zarazem niedocenianych przedstawicieli niemieckiej filozofii klasycznej, oddziałującemu między innymi na myśl Johanna Wolfganga Goethego, Friedricha Schellinga czy Georga Hegla.

Zamknięty w jednym, imponującym tomie korpus estetycznych rozpraw Herdera można czytać jako kontynuację wcześniejszej publikacji tłumacza – przekładu *Czwartego gaju*, który ukazał się w tym samym wydawnictwie w 2022 r.² Obie książki tworzą spójną i pogłębioną propozycję recepcji Herdera jako filozofa sztuki, którego głos – długo w Polsce marginalizowany – wreszcie zaczyna być słyszany z należną uwagą.

¹ Por. J.G. Hamann, *Aesthetica in nuce. Rapsodia prozą kabalistyczną*, tłum. K. Najdek, [w:] K. Najdek, *Cytat jako figura myśli. Z retoryki filozoficznej Hamanna i Benjamina*, Nowa Wieś 2010, s. 209–230; G. Vico, *Nauka nowa*, tłum. J. Jakubowicz, Warszawa 1966.

² J.G. Herder, *Lasy krytyczne: Czwarty gaj. Riedla teoria sztuk pięknych*, tłum., wstęp, oprac. nauk. R. Michalski, Toruń 2022.

JOHANN GOTTFRIED HERDER: MIĘDZY ESTETYKĄ A ANTROPOLOGIĄ

Jak czytamy we *Wstępie tłumacza*, Herder należy do grona tych myślicieli, których nazwisko rozbrzmiewa w tle wielkich narracji intelektualnych, a mimo to pozostają słabo rozpoznani – zwłaszcza w polskim kręgu językowym. Kojarzony przede wszystkim z *Rozprawą o pochodzeniu języka czy Myśłami o filozofii dziejów*, ideą narodu, badaniem kultury ludowej oraz epoką *Sturm und Drang*, rzadko bywa przywoływany jako filozof sztuki. Tymczasem to właśnie estetyka – traktowana przez niego jako refleksja o charakterze genealogicznym i fenomenologicznym³ – stanowi oś, wokół której organizuje się znaczna część jego twórczości.

Związany między innymi z Królewcem i Rygą, uczeń Kanta, ale zarazem jego niepokorny krytyk, Herder wyróżniał się niespotykaną erudycją, temperamentem polemicznym i zamiłowaniem do języka pełnego poetyckich figur. W młodości – którą Goethe opisywał jako pełną „wrzenia” i „fermentu”⁴ – pisał z niezwykłą pasją, atakując dogmatyzm akademickiej teorii i proponując wizję estetyki jako refleksji wywodzącej się z żywego doświadczenia zmysłowego. Sztuka, a zwłaszcza poezja, była dla niego nie tylko przedmiotem refleksji, ale przede wszystkim pierwotną formą ekspresji i źródłem sensu, który rodzi się z afektywnego kontaktu ze światem.

Herder bardzo wcześnie wkroczył w świat niemieckiej debaty publicznej – i zrobił to w sposób, który na długo zdefiniował jego obecność w literackim i filozoficznym pejzażu epoki. Już jako dwudziestokilkuletni pisarz potrafił nie tylko komentować bieżące spory estetyczne, lecz także przesuwając ich środek ciężkości: od klasyfikacji ku genealogii, od normatywnych zasad ku pytaniom o pochodzenie form, figur i zmysłowych kategorii. Estetyka była dla niego nie tyle teorią sztuki, ile badaniem źródeł – nie abstrakcyjnych, ale językowych, kulturowych, zakorzenionych w cielesnym kontakcie ze światem archaicznym. Stąd jego nieufność wobec akademickich podziałów oraz potrzeba sięgania do mitologii, dziejów literatury i pierwotnych form wyrazu, w których jeszcze nie rozdzieliły się słowo i obraz, rytm i znaczenie.

Choć z czasem jego zainteresowania przesunęły się ku filozofii dziejów i antropologii, Herder do końca życia pozostał wierny przekonaniu, że myślenie filozoficzne nie może być oderwane od języka, historii, cielesności i zmysłowości. Estetyka miała jego zdaniem nie tylko analizować dzieła sztuki, ale również tropić ich źródła w psychofizycznej strukturze człowieka i jego kulturowym środowisku. To właśnie taka refleksja o sztuce – głęboko humanistyczna, sensualistyczna, a zarazem metafizyczna – znajduje u Herdera swoje oparcie w antropologii. U podstaw każdego aktu estetycznego dostrzega on bowiem coś w rodzaju mrocznej sfery psychiki, *fundus animae* – otchłani czy też rejestru nieświadomości, z którego wyłaniają się przedpojęciowe i afektywne obrazy, wspomnienia, postrzeżenia. To właśnie ta ciemna, niejako dolna warstwa (a precyzyjniej: podstawa) duszy wytwarza następnie poezję, metaforę i język, napędzając kulturotwórczą aktywność człowieka.

Herder w gruncie rzeczy nie oddziela estetyki od antropologii, ponieważ nie oddziela ducha od ciała, historii od wrażeń, formy od doświadczenia. Dlatego jego propozycja nie mieści się ani w granicach teorii sztuki, ani w XVIII-wiecznym schemacie estetyki jako „nauki o pięknie”. Jest ona raczej próbą myślenia o człowieku poprzez sztukę i cielesne (zwłaszcza haptyczne) doświadczenie świata. Estetyka, w ujęciu Herdera, nie stanowi dodatku do wiedzy o człowieku, lecz jej antropologiczny fundament, na którym wznosi on monumentalny gmach – wielopoziomową konstrukcję, zbudowaną z pojęć nasyconych zmysłowością i pięknem filozoficznego języka. Rozprawy zebrane we *Wczesnych pismach estetycznych* dokumentują właśnie takie rozumienie estetyki i jej ścisły związek zarówno z myśleniem historycznym, jak też z antropologią.

ZAWARTOŚĆ TOMU

Na przygotowaną przez Michalskiego antologię składa się starannie wyselekcjonowany zestaw najważniejszych rozpraw Herdera z lat 1766–1787 – okresu szczególnie intensywnego, intelektualnie płodnego i formacyjnego dla jego myśli. Tom otwiera esej Ralfa Simona *Estetyka Herdera jako prima philosophia*,

³ „Herder nie próbuje zmieniać istniejącej aparatury pojęciowej, chce natomiast sprowadzić kategorie estetyczne na powrót do miejsca ich narodzin. Estetyka powinna mieć zatem charakter genealogiczny, jej celem jest bowiem badanie genezy podstawowych kategorii opisujących sztukę w całym jej zakresie, a więc nie tylko poezję, lecz również malarstwo, rzeźbę, muzykę etc. Do realizacji tego celu ma ją prowadzić fenomenologiczna intuicja, która uchwytuje istotne, jakościowe cechy dzieła sztuki oraz związane z jego odbiorem wrażenia i odczucia”, R. Michalski, *Wstęp tłumacza*, [w:] J.G. Herder, *Wczesne pisma estetyczne*, tłum., wstęp, oprac. nauk. R. Michalski, Toruń 2024, s. 11.

⁴ *Ibidem*, s. 10.

napisany specjalnie na potrzeby tego wydania i stanowiący niezwykle cenny wkład w recepcję Herdera w Polsce. Fakt, że polski tłumacz zaprosił do współpracy jednego z najwybitniejszych znawców twórczości Herdera i uczynił z jego głosu punkt wyjścia do lektury, należy uznać za znakomity gest redakcyjny, który podnosi rangę tomu i nadaje mu międzynarodową perspektywę interpretacyjną.

Zasadniczą część zbioru tworzą następujące teksty: *Pomnik dla Baumgartena*, *O dziejach poezji lirycznej*, *Gaj pierwszy*, *O zmysle dotyku*, *Plastyka* oraz *O obrazie, poezji i bajce*. Każdy z tych utworów reprezentuje inny aspekt estetycznego projektu Herdera: od filozoficznego ugruntowania kategorii estetycznych i zmysłowych (Baumgarten, geneza poezji, rodzaje sztuk), przez refleksję nad wyobraźnią i zmysłowością (zwłaszcza dotykiem), po próbę określenia relacji między słowem a obrazem, między bajką a językiem (esej zamykający tom). Część tekstów, jak *Plastyka*, ukazuje się po raz pierwszy w języku polskim, inne – jak *Gaj pierwszy* – dopiero teraz doczekały się kompletnego tłumaczenia; wcześniejsza edycja ograniczała się do krótkiego fragmentu, obejmującego przekład rozdziałów 19, 22 i 23⁵.

POMNIK DLA BAUMGARTENA

Otwierający zbiór *Pomnik dla Baumgartena* (1766/1767) to tekst kluczowy z punktu widzenia narodzin estetyki jako odrębnej dyscypliny; co więcej, to również programowa wypowiedź młodego Herdera. Esej ten zawiera jednocześnie pochwałę i krytykę projektu Alexandra Gottlieba Baumgartena, uznawanego przez Herdera za pierwszego myśliciela, który podjął próbę filozoficznego ujęcia poezji. Centralna dla Baumgartena definicja poezji jako „zmysłowo doskonałej mowy”⁶ zostaje doceniona za psychologiczną głębię i filozoficzne ugruntowanie. Jednocześnie Herder wskazuje na ograniczenia tej koncepcji, wynikające z jej zakorzenienia w scholastycznej metodzie szkoły wolffiańskiej. Estetyka Baumgartena, mimo swojej analitycznej precyzji, w zbyt małym stopniu uwzględnia konkretność doświadczenia estetycznego i cielesne źródła odczuwania piękna. W miejsce spekulatywnej abstrakcji Herder domaga się więc „estetyki w stylu greckim”⁷: opartej na obserwacji, uczuciu i wewnętrznym zmysle piękna, a nie jedynie na systematycznych klasyfikacjach i definicjach. Tym samym szkic Herdera ustanawia napięcie, które powracać będzie we wszystkich jego późniejszych pismach estetycznych: między językiem pojęć a obrazami zmysłów.

Pomnik dla Baumgartena nie jest zatem wyłącznie próbą upamiętnienia twórcy nowej dyscypliny filozoficznej, lecz także krytycznym rozrachunkiem z jego projektem. Herder był jednym z pierwszych, którzy dostrzegli rewolucyjny charakter *Aesthetica* (1750–1758) – dzieła, które zerwało z platońskim i kartezjańskim sceptycyzmem wobec zmysłów, czyniąc z poznania sensorywnego przedmiot systematycznej refleksji filozoficznej. Zarazem jednak wskazywał na ograniczenia Baumgartena jako myśliciela wciąż zanurzonego w schematach scholastyki i racjonalizmu Wolffa. W oczach Herdera estetyka nie może być jedynie teorią pięknego myślenia czy nauką o sędach smaku, musi stać się genealogią doznań, punktem wyjścia dla filozoficznej antropologii i badania historycznych przemian zmysłowości. U źródeł tej transformacji leży przekonanie, że estetyka jako jedyna dyscyplina filozoficzna może przewyciężyć rozdziew między poznaniem zmysłowym a rozumowym, narzucony przez dominującą w Oświeceniu tradycję racjonalistyczną. To właśnie w estetyce Herder sytuje swoją teorię *fundus animae* – „ciemnego podłoża duszy” – jako źródła wyobrażeń i doznań, które poprzedzają myślenie pojęciowe i konstytuują ludzką podmiotowość⁸. Refleksja nad sztuką prowadzi go więc nie tylko do przemyślenia relacji między zmysłowością a poznaniem, lecz także do rozpoznania ukrytych struktur, w których dojrzewa każde doświadczenie człowieka jako istoty cielesnej i odczuwającej.

⁵ Por. J.G. Herder, *Gaj pierwszy*, tłum. M. Jaroszewski, [w:] J.G. Herder, *Wybór pism*, wybór i oprac. T. Namowicz, tłum. J. Gałęcki i in., Wrocław 1988.

⁶ Herder, *Wczesne pisma estetyczne...*, s. 52.

⁷ *Ibidem*, s. 61.

⁸ „Spójrz teraz w ciemną otchłań ludzkiej duszy, gdzie zwierzęce doznania stają się doznaniem człowieka i jakby z daleka mieszają się z duszą; spójrz w otchłań niejasnych myśli, z których następnie wyłaniają się popędy i uczucia, przyjemność i ból. Ulokuj uczucie piękna tam, gdzie jego miejsce: między aniołem a zwierzęciem, między doskonałością tego, co nieskończone, a zmysłową, bydlęcą, niejako wegetatywną rozkoszą”, *ibidem*, s. 54. Kategorię *fundus animae* Herder zapożycza od Baumgartena, który użył jej w swojej *Metafizyce*, zob. A.G. Baumgarten, *Metafizyka*, tłum. J. Surzyn, Kęty 2012, s. 179. Szczegółowe omówienie genezy i znaczenia tego pojęcia w antropologii Herdera: R. Michalski, „*Fundus animae*” – Herderowska koncepcja nieświadomego podłoża ludzkiej podmiotowości, „*Studia Warmińskie*”, 58, 2021, s. 43–60.

Herderowska krytyka Baumgartena, zawarta w *Pomniku*, nie polega zatem na prostym odrzuceniu jego założeń, lecz na ich radykalnym przekształceniu: Herder wydobywa z teorii estetyki jej ukryty potencjał – możliwość ustanowienia nowej filozofii pierwszej. Estetyka staje się w tym świetle autentyczną *prima philosophia*, ponieważ odsłania protoracjonalny wymiar afektów i wyobrażeń, który poprzedza i warunkuje wszelkie późniejsze formy logicznego myślenia. W ślad za Ralfem Simonem można powiedzieć, że Herder dostrzega w estetyce nie tyle teorię sztuki, co raczej fundamentalny sposób myślenia o człowieku jako istocie ucieleśnionej, której percepcja została „ukształtowana przez prehistorię” (w sensie zarówno ontogenetycznym, jak i filogenetycznym)⁹. W miejsce logiki pojęć proponuje więc genealogię doznań, a w miejsce abstrakcyjnej racjonalności nadbudowującej się nad sztuką – dynamiczną logikę afektu, wyobraźni i rozumu, której trzy stadia odzwierciedlają zarówno dzieje człowieka, jak też estetyczny rozwój: od percepcji (*aisthesis*), poprzez poezję, do teorii sztuki (estetyka)¹⁰.

Podsumowując, Herder rozwija impuls obecny już w estetyce Baumgartena, ale nadaje mu zupełnie nowy kierunek. Dla Herdera estetyka nie jest teorią sztuki *per se*, lecz przede wszystkim teorią *aisthesis* – zmysłowego doświadczenia świata, w którym zakorzenione są wszystkie wyższe formy poznania. Innymi słowy, estetyka jest estezjologią: nie teorią piękna, lecz filozofią zmysłów i doznań. Tak rozumiana estetyka poprzedza wszelką logikę i metafizykę: jest estetyką jako *prima philosophia*, w której duch nie przeciwstawia się ciału, lecz staje się w nim widzialny i słyszalny. To właśnie w doświadczeniu estetycznym dochodzi do jedności tego, co cielesne i duchowe, a sensorywne doznania – przekładane między zmysłami – uruchamiają proces metaforyzacji, który stanowi podstawę ludzkiego języka i myślenia.

O DZIEJACH POEZJI LIRYCZNEJ

Rozprawa *O dziejach poezji lirycznej* (1766/1767), należy do najtrudniejszych i najbardziej złożonych w całym tomie. Zaczyna się od refleksji nad ideą źródła jako klucza do zrozumienia ludzkich dzieł i wynalazków. Herder wprowadza tu głęboko antropologiczną perspektywę: interesują go nie rzeczy jako takie, lecz ich geneza – moment narodzin, który często pozostaje ukryty i zatarty przez czas, a mimo to stanowi warunek możliwości zrozumienia późniejszego rozwoju. Przywołując różne sposoby docierania do początków (historyczny, filozoficzny, filologiczny), Herder podkreśla, że źródło poezji, podobnie jak źródło każdej innej sztuki, nie jest ani jednoznacznie uchwytnie, ani dane z góry. Wskazuje, że źródło rozumiane jako *Ursprung* (początek sensu, istoty, formy) nie pokrywa się z tym, co historycznie najstarsze (*Quelle*), a dotarcie do niego wymaga wyobraźni, operowania analogią i ostrożnej spekulacji¹¹.

Pytając o pochodzenie poezji, Herder zarazem wskazuje na ograniczenia tradycyjnej refleksji poetologicznej, która myli późniejsze postaci z ich genezą. Zamiast klasyfikować formy liryki według ukształtowanych w tradycji modeli (oda grecka, rzymska, orientalna itp.), domaga się spojrzenia genetycznego, które potraktuje poezję jako organiczny proces, formujący się w czasie i wyłaniający się z niepozornych, zapomnianych aktów ekspresji. Źródło – jeśli w ogóle daje się odnaleźć – tkwi w ciemnym, niewidzialnym stadium początkowym, zanim jeszcze powstały reguły, gatunki i poetyki. Tym samym Herder podważa idealizującą wizję antycznego „początku” i zbliża się do myślenia preewolucyjnego, w którym sztuka nie objawia się jako gotowy dar, lecz rodzi się powoli: poprzez doświadczenie, eksperyment i stopniowe wyłanianie się formy z chaosu¹².

Istotnym wątkiem tej rozprawy jest krytyka idei boskiego pochodzenia poezji¹³ – krytyka, która stanie się później jednym z fundamentów Herderowskiej refleksji o języku¹⁴. To właśnie w *O dziejach poezji lirycznej* po raz pierwszy z taką siłą ujawnia się opór Herdera wobec traktowania kulturowych wynalazków jako bezpośredniego daru niebios. Zamiast cudownego początku akcentuje on ewolucyjny, historyczny, cielesny proces, zamiast aktu objawienia – twórczy wysiłek człowieka, jego zmysłów, wyobraźni i pamięci. Herder pokazuje, jak mit boskiego pochodzenia poezji powstał *ex post*, czyli na podstawie najbardziej udanych,

⁹ R. Simon, *Estetyka Herdera jako prima philosophia*, [w:] Herder, *Wczesne pisma estetyczne...*, s. 34.

¹⁰ *Ibidem*, s. 24.

¹¹ Herder, *Wczesne pisma estetyczne...*, s. 70.

¹² *Ibidem*, s. 64–72.

¹³ *Ibidem*, s. 78–83.

¹⁴ Zob. J.G. Herder, *Rozprawa o pochodzeniu języka*, tłum. B. Płaczkowska, [w:] Herder, *Wybór pism...*, s. 65–69.

ocalonych przykładów (takich jak wiersze przypisywane Mojżeszowi czy dzieła Homera), które zaczęto utożsamiać z samym początkiem gatunku. Tymczasem najstarsze teksty rzadko bywają doskonale – są raczej niedojrzałe, niekształtne, obciążone przypadkowością i zaciemnieniem właściwym każdemu początkowi.

W późniejszych partiach rozprawy Herder rozwija oryginalną koncepcję „dźwięcznego początku” języka i poezji¹⁵. W jego ujęciu pierwsze pieśni nie powstawały z natchnienia, lecz z potrzeby – były odpowiedzią na zdarzenia naturalne, wyrazem bojaźni, radości, ulgi lub rozpacz, które znajdowały swój wyraz w krzyku bądź westchnieniu. Zmysłowy charakter tej pierwotnej poezji nie świadczy o jej prymitywności, lecz wskazuje na głęboko zakorzenioną integralność między doznaniem a jego artykulacją. Pieśń, pisze Herder, nie narodziła się z rozumowej refleksji o Bogu, lecz z żywego kontaktu z tym, co wzniosłe, groźne, niezrozumiałe.

To prowadzi go do innej ważnej tezy: że również pojęcie Boga ma pochodzenie zmysłowe. Nie jest ono owocem czystej spekulacji, lecz wyrasta z konkretnych przeżyć: z obserwacji burz, głodu, płodności pól, narodzin i śmierci. Człowiek pierwotny nie oddawał czci abstrakcyjnemu bytowi absolutnemu, lecz reagował na to, co przekraczało jego siły – i to właśnie w tych reakcjach kształtowało się jego pojęcie boskości. Dlatego w języku pierwotnych modlitw dominują obrazy, dźwięki i gesty. Herder z ironią sprzeciwia się wizjom Johna Milтона czy Friedricha Gottlieba Klopstocka, w których biblijny Adam pojawia się jako postać obdarzona od początku dojrzałym językiem teologicznym, umożliwiającym komponowanie najwznioślejszych hymnów¹⁶; w jego ujęciu język (także język religijny) dojrzewa wraz z człowiekiem, z jego zmysłami i wyobraźnią.

GAJ PIERWSZY

Gaj pierwszy (1769) otwiera cykl czterech rozpraw, którym Herder nadał wspólny tytuł *Lasy krytyczne* (*Kritische Wälder*). Nazwa ta odsyła nie tylko do sylw (łac. lasy) jako literackiego gatunku o starożytnej proveniencji, lecz również do kompozycyjnego i retorycznego zamysłu całego przedsięwzięcia¹⁷. Herder nie tworzy systematycznego traktatu, lecz swobodny, rapsodyczny zbiór filozoficznych szkiców, które mają pełnić funkcję pola eksperymentalnego. To tutaj autor testuje nowe pomysły, szlifuje krytyczne intuicje i próbuje przełamać jałowość nowożytnej estetyki. *Gaje* stanowią świadome przeciwieństwo formalistycznych projektów w rodzaju *Aesthetica* Baumgartena – zamiast definicji i klasyfikacji mamy tu eseistyczny styl, retoryczną energię i zapis bieżących poszukiwań, co znajduje odzwierciedlenie w dygresyjnej strukturze tekstów. Każdy z *Gajów* podejmuje inne zagadnienie, lecz łączy je jeden kierunek: krytyka klasycznych modeli estetyki oraz próba wypracowania nowej filozofii sztuki, zakorzenionej w zmysłowości, doświadczeniu i historycznej zmienności ludzkiej percepcji.

Pierwszy tekst z cyklu *Lasów krytycznych* jest rozprawą fundamentalną dla zrozumienia estetyki Herdera i całości jego filozofii sztuki. *Gaj pierwszy* stanowi bezpośrednią odpowiedź na słynny esej Gottholda Ephraima Lessinga *Laokoon* (1766), który w połowie XVIII w. wznowił debatę o granicach poezji i malarstwa¹⁸. Herder polemizuje z Lessingiem na wielu poziomach – filologicznym, semiotycznym i filozoficznym – kwestionując przyjęte przez niego rozróżnienie przedstawiń (znaków) przestrzennych i czasowych oraz jego koncepcję „płodnego momentu” jako podstawy malarskiej reprezentacji. W miejsce tych formalnych klasyfikacji Herder proponuje perspektywę energetyczno-zmysłową, w której to nie natura znaków, lecz sposób ich działania na odbiorcę oraz relacja między zmysłami a znaczeniem stają się podstawowym kryterium podziału sztuk.

W *Gaju pierwszym* Herder nie tyle neguje różnice między poezją a malarstwem, ile stara się zrozumieć, z czego one wynikają: z odmiennych relacji do ciała, zmysłów, przestrzeni i czasu. Zamiast odgórnego podziału domen, proponuje dynamiczne ujęcie, w którym sztuki przenikają się i współpracują – ale każda z nich zachowuje własną autonomię, wynikającą z głębszego związku z określonym porządkiem doświadczenia.

¹⁵ Nie chodzi tu o historyczne pierwszeństwo Herdera w dostrzeżeniu dźwięcznego charakteru genezy języka – ten został bowiem szeroko omówiony chociażby w *Szkicu o pochodzeniu języków* Jeana-Jacques’a Rousseau (ok. 1755) – lecz o oryginalność jego ujęcia, które jest niezależną, głęboko antropologiczną próbą zmierzenia się z zagadnieniem fonetycznych źródeł ludzkiej komunikacji, wykraczającą poza mimetyzm oraz schematyczną krytykę rozumu. Temat ten został pogłębiony przez Herdera w *Rozprawie o pochodzeniu języka* (1772).

¹⁶ Herder, *Wczesne pisma estetyczne...*, s. 108–110.

¹⁷ Zob. R. Michalski, *Wstęp*, [w:] Herder, *Lasy krytyczne...*, s. 14–16.

¹⁸ Zob. G.E. Lessing, *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*, tłum. H. Zymon-Dębicki, Kraków 2012.

Poezja, według Herdera, nie jest po prostu sztuką czasu – jest sztuką energii i znaczenia, wyrażanego przez dźwięk, rytm, emocję i sens. Nie działa przez reprezentację, lecz przez ekspresję, nie oddziałuje na duszę przez obrazy, lecz przez siłę ukrytą w słowie. Tak pojmowana poezja wykracza poza semiotykę i poetykę: staje się polem, na którym ujawnia się wewnętrzne życie języka, wyobraźni i cielesności.

Centralnym pojęciem *Gaju pierwszego* staje się dla Herdera rozróżnienie między „dziełem” a „energią”, zaczerpnięte z *Etyki nikomachejskiej* Arystotelesa. Lessing, jego główny adwersarz, stawiał wyraźną granicę między poezją a malarstwem na podstawie różnic w sposobie przedstawiania: sztuki plastyczne miały ukazywać rzeczy współistniejące w przestrzeni, poezja – zdarzenia następujące po sobie w czasie. Herder proponuje inne kryterium, dynamiczne i fenomenologiczne: to, co konstytuuje daną sztukę, to sposób jej oddziaływania na zmysły i wyobraźnię. Dzieło malarskie istnieje jako całość w jednej chwili, domagając się „wiecznego spojrzenia”¹⁹ i wywołując stan kontemplacji. Poezja (podobnie jak muzyka i taniec) nie zamyka się w jednym obrazie, lecz działa w czasie, poprzez następowanie stanów, napięcie, przemienność, rozwój – jej istotą jest energia. Nie chodzi więc o to, że poezja i malarstwo „naśladują”, lecz że działają na innej zasadzie, a tym samym wymagają innego ujęcia teoretycznego.

Herder podkreśla, że każda ze sztuk ma swoją logikę: sztuka plastyczna zmierza ku wyciszonemu pięknu, harmonii i szlachetnej równowadze (w duchu Winckelmanna), sztuki energetyczne – ku ekspresji, poruszeniu, zmienności. Broni tu nie tylko poezji, ale także wyobraźni jako zdolności energetycznej, łączącej uczucia, dźwięki i sensory w nieustannym ruchu. W dalszej części *Gaju pierwszego* Herder pogłębia swój projekt energetycznej teorii sztuk, wskazując na szczególną więź między poezją a muzyką²⁰. To nie przestrzenna forma (jak w przypadku malarstwa), lecz czasowe następstwo i wewnętrzna siła znaczeń stanowią o istocie poezji. Herder nie utożsamia poezji z muzyką, lecz ukazuje ich pokrewieństwo: obie sztuki działają w czasie i, co ważniejsze, obie operują energią, która porusza duszę. Poezja to dla niego „muzyka duszy”, tak jak nazywali ją Grecy. Działa przez rytm, intensywność i zmienność obrazów, przez „melodię przedstawień”. To, co istotne w poezji, nie tkwi w samych słowach, lecz w ich działaniu na duszę, w ich sile (*die Kraft*), która przechodzi przez zmysły i pozostawia ślad w wyobraźni²¹.

Herder stanowczo odcina się tu od rozumienia poezji jako jedynie czasowego układu znaków, sprzeciwiając się również traktowaniu słowa niczym prostego odpowiednika koloru czy linii w malarstwie. Poezja nie działa przez same dźwięki, lecz przez znaczenia, które te dźwięki niosą. To energetyczne znaczenie – poruszające, sugestywne, z istoty ciemne – jest tym, co Herder nazywa (w duchu Baumgartena) „zmysłowo doskonałą mową”²². Poezja zatem nie tyle opisuje działania, ile sama jest działaniem, a tylko wtedy spełnia swą funkcję, kiedy wywołuje żywe doświadczenie, nie ograniczając się do przedstawiania uporządkowanych treści. W tym sensie Herder kreśli obraz poezji jako sztuki dwoistej: z jednej strony malarskiej, ponieważ operuje obrazami i zmysłowością, z drugiej – muzycznej, gdyż działa poprzez czas i energię. Pełne złączenie malarstwa i muzyki możliwe jest tylko w poezji jako sztuce, która zmysłowo przedstawia, a zarazem afektywnie porusza.

Najpełniejszą ilustracją idei energii w *Gaju pierwszym* jest interpretacja poetyki Homera²³. Przeciwwstawiając się Lessingowi, Herder pokazuje, że Homer nie tworzy opisów po to, by oddać obraz całości, lecz by stopniowo – poprzez działania – wywołać w duszy odbiorcy wrażenie siły. W opisie łuku Pandara, rydwanu Junony, berła Agamemnona czy tarczy Achillesa nie chodzi o to, by przedmioty te „zobaczyć”, lecz by poczuć ich energię, moc wyłaniającą się w trakcie narracji. To nie forma, lecz siła łuku ma poruszyć duszę słuchacza, nie widok tarczy, lecz proces jej powstawania u Wulkana ma wywołać napięcie i oczekiwanie. Homer, jak stwierdza Herder, nie dąży do obrazu, lecz do oddziaływania. Każdy element jego poematu ma działać, nie przedstawiać. Jego epos to nie układ form, lecz ciąg aktów energetycznych, które poruszają wyobraźnię i afekty odbiorcy.

¹⁹ Herder, *Wczesne pisma estetyczne...*, s. 199–201.

²⁰ *Ibidem*, s. 258–263.

²¹ Jak gdzie indziej objaśnia tłumacz, Herderowska kategoria „siły” ma charakter koniekturalny i dynamiczny: wywiedziona wprost z metafizyki Gottfrieda Wilhelma Leibniza (monada jest bytem obdarzonym wewnętrzną siłą), zostaje przekształcona w duchu nowożytnych nauk przyrodniczych, zwłaszcza biologicznego antymechanicyzmu. Herder pojmuje jednostkowy byt jako układ sił podlegający ciągłym przekształceniom i relacjom z zewnętrznym otoczeniem, a znaczenie rozumie jako działanie wewnętrzne – rezultat konkurencji między siłami afektywnymi i wyobrażeniowymi, którym język nadaje określony ekspresyjny kierunek. Zob. Michalski, *Wstęp*, [w:] Herder, *Lasy krytyczne...*, s. 20–21.

²² Herder, *Wczesne pisma estetyczne...*, s. 262–263.

²³ *Ibidem*, s. 273–276.

Herder dokonuje również krótkiej typologii poetyckich postaci – od Homera przez Anakreonta po Pindara²⁴ – i pokazuje, że choć każdy z nich tworzy inny typ całości (epicką, pieśniową, liryczno-architektoniczną), wspólnym mianownikiem pozostaje energetyczność poezji: jej zdolność do działania na duszę, a nie tylko do reprezentowania rzeczy. *Gaj pierwszy* okazuje się więc czymś więcej niż polemiką z Lessingiem – jest także propozycją nowego myślenia o sztuce. Herder dąży tu do redefinicji sztuki jako rzeczywistości żywej, cielesnej, dynamicznej, której nie sposób sprowadzić do formy ani symbolu.

O ZMYŚLE DOTYKU

Rozprawka *O zmyśle dotyku* (1769) to jedno z najbardziej osobliwych i zarazem najbardziej zaskakujących pism Herdera. Tematem eseju jest dotyk, traktowany nie jako „niższy” zmysł, lecz jako zmysł pierwotny, podstawowy, źródłowy. To zmysł dotyku, argumentuje Herder, jako pierwszy kształtuje nasze pojęcia, konstytuuje świadomość cielesną i stanowi fundament metafizyki. Na podstawie spekulatywnego eksperymentu myślowego („Spróbujcie wyobrazić sobie, jak niewidomy filozof myślałby o świecie!”²⁵) Herder projektuje sensualistyczną filozofię ciała i ducha, której punktem wyjścia jest bezpośredniość doznań oraz świadomość cielesnej obecności: nie obraz, nie wyobrażenie, nie forma, lecz fizyczne odczucie.

Herder sytuuje swoje rozważania w polu ówczesnych dyskusji metafizycznych (tłumacz w przypisach sygnalizuje konteksty związane z wczesnym Kantem, Leibnizem czy Baumgartenem), ale przełamuje je na rzecz żywej fenomenologii: nie buduje systemu, lecz próbuje wczuć się w samo ciało jako ośrodek myślenia. Rozważając język niewidomego, Herder pokazuje, jak zmieniałaby się struktura mowy, gdyby jej fundamentem był nie wzrok, lecz dotyk i słuch. Zamiast pojęć abstrakcyjnych bądź związanych z obrazem, dominowałyby w niej pojęcia „mocne, odczuwalne, zmysłowe”²⁶. Przymiotniki i czasowniki miałyby genealogię haptyczną, a świat poznania opierałby się na wewnętrznym samoodczuwaniu i energetycznym współdziałaniu z rzeczywistością, a nie na dystansie i kontemplacji. W centrum tego świata znalazłaby się nie forma, lecz siła; nie idea, lecz działanie.

Rozprawka Herdera wpisuje się w oświeceniową debatę o poznaniu zmysłowym osób niewidomych – spór zainicjowany pytaniem Williama Molyneux i rozwijany przez Johna Locke’a, Étienne’a Bonnota de Condillaca, a przede wszystkim przez Denisa Diderota w jego *Liście o ślepcach*²⁷. Herder zna ten kontekst i podejmuje go na własnych zasadach, choć w istocie jego refleksja rozwija te same intuicje, które wybrzmiewają u Diderota: że poznanie nie musi opierać się na wzroku, że dotyk stanowi pełnoprawną podstawę epistemologiczną i że świat osoby niewidomej może być równie bogaty, racjonalny i zmysłowy, jak świat osób widzących. Wbrew tradycyjnym hierarchiom zmysłów obaj myśliciele konstruują filozofię haptyczną – alternatywę dla wzrokocentrycznego modelu poznania, zakorzenionego w kartezjańskim rozdziale ducha i materii.

Herder, podobnie jak Diderot, ukazuje świat ślepców nie jako rzeczywistość wybrakowaną, lecz jako inny porządek relacyjny, oparty na bezpośredniości, kontakcie, równowadze ciała i świata. W jego ujęciu dotyk to nie tylko zmysł podstawowy, ale także model myślenia, który rezygnuje z dystansu, kontemplacji i uprzywilejowanego punktu widzenia. Obaj autorzy wykorzystują wyobrazeniowy eksperyment „świata ślepców” jako narzędzie dehierarchizacji zmysłów i krytyki spekulatywnej metafizyki. Zarówno u Diderota, jak i u Herdera ślepotą staje się nie tyle brakiem, co alternatywą poznawczą, w której filozofia opiera się na ruchu, dotyku, dźwięku i sile. Rozprawka Herdera dopisuje się więc do tej samej tradycji krytycznej, w której cielesność nie jest przeszkodą dla poznania, lecz jego warunkiem – a jednocześnie źródłem nowej estetyki.

W refleksji Herdera nad dotykiem istotną rolę odgrywa również inspiracja filozofią Condillaca, a zwłaszcza jego *Traktatem o wrażeniach*, w którym francuski sensualista wykazuje nie tylko prymarność, ale też

²⁴ *Ibidem*, s. 276–282.

²⁵ *Ibidem*, s. 316.

²⁶ *Ibidem*, s. 315.

²⁷ Zob. J. Locke, *Rozważania dotyczące rozumu ludzkiego*, t. 1, tłum. B.J. Gawecki, Warszawa 1955, s. 182–183; E.B. de Condillac, *Traktat o wrażeniach*, tłum. W. Wojciechowska, Warszawa 1958; D. Diderot, *List o ślepcach dla użytku tych, którzy widzą*, [w:] *idem, Wybór pism filozoficznych*, tłum. J. Rogoziński, J. Hartwig, Warszawa 1953, s. 177–253.

daleko idącą autonomię tego zmysłu²⁸. Herder przejmuje tę tezę i rozwija ją w kierunku zarówno epistemologicznym, jak i estetycznym. Dotyk – rozumiany jako *Gefühl* w znaczeniu XVIII-wiecznym, tj. raczej jako „zmysł dotyku” (*tactus*) aniżeli „uczucie” – staje się dla niego sensualną podstawą samoświadomości i zarazem modelem relacji ze światem, który opiera się na oporze, ciężarze, bliskości i cielesnym ugruntowaniu²⁹. W ten sposób Herder wpisuje swoją koncepcję dotyku w nurt oświeceniowej filozofii haptycznej, nie tylko reinterpretując ten zmysł w perspektywie narzędzia poznawczego, lecz również ukazując go jako źródło konstytucji podmiotu (dotyk pośredniczy w rozpoznaniu własnej odrębności wobec świata zewnętrznego) i pierwotny warunek estetycznego doświadczenia formy.

PLASTYKA

Plastyka (1778) to kontynuacja i pogłębienie idei zawartych w eseju *O zmyśle dotyku*, tym razem zastosowanych bezpośrednio do refleksji nad sztuką, w szczególności rzeźbą. Herder wychodzi od serii relacji i eksperymentów dotyczących poznania zmysłowego osób niewidomych: Diderotowskiego ślepeca z Puiseaux³⁰, niewidomego matematyka Nicholasa Saundersona oraz ociemniałego pacjenta Williama Cheseldena. Wszystkie te świadectwa służą mu do skonstruowania alternatywnej epistemologii formy – opartej nie na wzroku, lecz na dotyku. Kluczowe jest tu rozróżnienie między postacią (*Figur*) a formą lub kształtem (*Form/Gestalt*), między widzeniem a odczuwaniem, między powierzchnią a ciałem³¹. Herder wskazuje, że to nie wzrok, lecz dotyk pozwala realnie poznawać formę, gdyż tylko dotyk ma dostęp do kształtu jako trójwymiarowej, cielesnej obecności. Wzrok widzi jedynie płaskie zarysy, często iluzoryczne i sprzeczne z tym, co odczuwamy fizycznie. Dotyk natomiast umożliwia percepcję wagi, ciężaru, oporu, struktury, czyli tego, co dla rzeźby najistotniejsze.

Herder nie poprzestaje jednak na empirii i fizjologii – idzie dalej, ku aksjologii zmysłów. Pokazuje, że rzeźba (czy szerzej: sztuka plastyczna) nie opiera się na przedstawianiu „jak coś wygląda”, lecz na kształtowaniu (*die Plastik* jako sztuka formowania). To właśnie forma, rozumiana jako cielesna obecność i ucieleśnienie siły, posiada zdolność poruszania odbiorcy. Jej źródłem jest kontakt, opór, modelowanie – nie zaś obraz. Z tej perspektywy Herder dokonuje krytycznego przewartościowania wzrokocentrycznej estetyki i broni taktylności jako fundamentu estetycznego doświadczenia. *Plastyka* ukazuje się więc jako tekst estetyczny, ale zarazem głęboko antropologiczny; jako próba zbudowania alternatywnego, haptycznego modelu estetyki, w którym ciało i jego zmysły nie są przeszkodą, lecz drogą do piękna.

W *Czwartym gaju*, napisanym niemal dekadę wcześniej, Herder sformułował swoją oryginalną koncepcję trójdzielnej estetyki, opartej na odrębnych zmysłach i odpowiadających im dziedzinach sztuki (malarstwie, muzyce i rzeźbie). Piękno, jak przekonuje Herder, nie stanowi jednej, wspólnej kategorii dla wszystkich sztuk, lecz wyłania się z odmiennych doznań zmysłowych: wzroku, słuchu i dotyku. Wzrok dostarcza pojęcia piękna powierzchni, muzyka rodzi piękno tonów, a dotyk – najczęściej lekceważony i marginalizowany – odpowiada za pojęcie piękna ciała, formy i masy, którego modelem jest właśnie rzeźba. To w niej ujawnia się „trzecia brama do piękna”³², odzwierciedlana w sztuce (czy wręcz filozofii) dotyku. Herder tworzy w ten sposób nie tylko nową teorię rzeźby jako sztuki plastycznej (nie zaś wizualnej), ale też projekt całej estetyki haptycznej, postulując powrót do źródeł – do bezpośredniego, cielesnego doświadczenia formy.

Tym, co czyni tę propozycję rewolucyjną, jest jej ontologiczna i poznawcza doniosłość. Herder nie traktuje dotyku jako zmysłu niższego, lecz jako *sensus*, który konstytuuje pojęcie formy w sensie ścisłym. To nie wzrok, lecz dłoń potrafi „poznać” ciało jako całość trójwymiarową, złożoną z oporu, ciężaru, objętości i proporcji. W tej perspektywie rzeźba nie jest sztuką reprezentacji, lecz sztuką obecności; nie operuje obrazem, lecz realnym bytem. Herderowska estetyka dotyku – zaproponowana w *Czwartym gaju* i rozwinięta w *Plastyce* – okazuje się nie tylko alternatywą dla wzrokocentrycznego modelu piękna, lecz także oryginalną i nowatorską próbą myślenia o formie jako pojęciu cielesnym, a o pięknie jako doświadczeniu zmysłowym.

²⁸ „wzrok wzbogaca się kosztem dotyku, ponieważ działa tylko łącznie z nim lub też na skutek otrzymanych odeń pouczeń, i dlatego wrażenia jego mieszają się z ideami, które zawdzięcza dotykowi. Dotyk, przeciwnie, często działa sam i nie pozwala, abyśmy wyobrażali sobie, że wrażenia światła i barw należą do niego”, de Condillac, *op. cit.*, s. 192.

²⁹ Zob. Michalski, *Wstęp*, [w:] Herder, *Lasy krytyczne...*, s. 20–21.

³⁰ Diderot, *op. cit.*, s. 179–188.

³¹ Herder, *Wczesne pisma estetyczne...*, s. 327–330.

³² Herder, *Lasy krytyczne...*, s. 85.

O OBRAZIE, POEZJI I BAJCE

Zamykająca tom rozprawka *O obrazie, poezji i bajce* (1787) podejmuje w lekkiej, niemal szkicowej formie zagadnienia przewijające się przez cały zbiór: relację między zmysłowością a językiem, rolę wyobraźni, funkcję poezji oraz genezę form literackich. Jej głównym tematem jest zmysłowy obraz jako źródło i warunek możliwości poezji, ale też jako pierwotna forma poznania i przekazu – obraz postrzegany nie jako statyczny znak, lecz jako dynamiczna figura działania, poruszająca zmysły, uczucia i pamięć. Dla Herdera zmysłowy obraz nie jest reprezentacją rzeczy, lecz kondensacją doświadczenia, która została przechwycona przez wyobraźnię. To ona, jako siła twórcza i łącząca, przekształca impulsy zmysłowe w formy ekspresji i sensu – najpierw w obrazy, potem w słowa.

W tym kontekście Herder wprowadza motyw bajki jako pierwotnej formy poezji i myślenia, która łączy obrazowość, rytm, moralność i zmysłowe działanie w jedno. Bajka to nie tylko narzędzie wychowawcze, lecz przede wszystkim forma narracyjna, w której słowo splata się jeszcze z obrazem, a sens nie oddzielił się od dźwięku. Herderowska koncepcja bajki wyraźnie koresponduje z jego wcześniejszą *Rozprawą o pochodzeniu języka* (1772), która mówi, że pierwotny język – poetycki, obrazowy, metaforyczny – nie wyłania się z idei, lecz z cielesnych impulsów, afektów, okrzyku. W taki też sposób bajka staje się figurą narodzin słowa: miejscem, w którym człowiek nie tyle mówi, ile jeszcze śpiewa, gestykuje, tworzy. To forma pograniczna między ciałem a myślą, między naturą a kulturą.

Wybór tego właśnie tekstu na zakończenie tomu nie wydaje się przypadkowy. *O obrazie, poezji i bajce* wybrzmiewa jak epilog – cichy, refleksyjny, pełen wrażliwości wobec świata dzieciństwa, zmysłów, języka i sztuki. Jeśli esej o Baumgartenie zaczyna antologię jako tekst programowy, to finałowy utwór staje się figuralnym podsumowaniem całości: powrotem do źródeł, do cielesnego doświadczenia, do obrazowości mowy. Można odnieść wrażenie, że tłumacz, zestawiając teksty w takim właśnie porządku, subtelnie zasugerował jedność estetyki i antropologii w myśli Herdera. Przy okazji pozwolił, by tom domknął się nie definicją, lecz obrazem, przypowieścią o bajce, gestem skierowanym ku początkowi: zmysłowemu początkowi estetyki oraz imaginatywnej genezie poezji.

TŁUMACZENIE I OPRACOWANIE NAUKOWE

Na osobne omówienie zasługuje sam przekład, który stanowi jedną z największych zalet tego wydania. Michalski zmierzył się z wieloma trudnościami: terminologia estetyczna i antropologiczna Herdera bywa niejednoznaczna, zależna od kontekstu epoki, zakorzeniona nie tylko w języku niemieckim, ale też w łacinie i grece. Tym bardziej należy podkreślić, że mamy tu do czynienia z tłumaczeniem zarazem precyzyjnym i poetyckim, wykonanym z wielką dbałością o Herderowski idiom – jego afektywny rytm, retoryczne napięcia, zmienność rejestrów i filozoficzną energię. Język przekładu jest nie tylko komunikatywny, ale przede wszystkim wyszukany i ornamentalny: nie unika archaizacji, gdy wymaga tego tekst oryginału, nie boi się emfazy, gdy Herder operuje ironią, eksklamacją czy patosem. Szczególnie godna uwagi jest umiejętność oddania niezwykle złożonej składni – bez efektu spłaszczenia jej do klarownych, ale martwych parafraz. Styl tej „Herderowskiej polszczyzny” jest więc wybujały, nasycony, obrazowy, nierzadko rytmiczny. To tłumaczenie, które nie tylko przekazuje treść, ale wydobywa myśl poprzez formę – co w przypadku Herdera ma znaczenie kluczowe.

Nie mniej imponująca jest warstwa edytorska tomu, która świadczy o wyjątkowym, wieloletnim obecnianiu tłumacza z twórczością Herdera. Michalski nie tylko przekłada, lecz również interpretuje Herdera w artykułach naukowych, które dostarczają istotnego kontekstu interpretacyjnego dla tej edycji³³. Już wcześniejszy przekład *Czwartego gaju* ujawnił świetne wyczucie stylu i myślenia Herdera, a obecne wydanie tylko to potwierdza. Niekwestionowaną zasługą tłumacza jest także jego skrupulatna praca ze źródłami: teksty przekładane są z klasycznego wydania Bernharda Ludwiga Suphana³⁴, ale z jednoczesnym uwzględnieniem

³³ Por. R. Michalski, *Antropologiczny zwrot w filozofii oświecenia – Johann Gottfried Herder*, „Studia z Historii Filozofii”, 10, 2019, 2, s. 225–251; idem, *Konieczność „wewnętrznego języka” w filozofii Johanna Gottfrieda Herdera*, „Kultura i Wartości”, 2020, 30, s. 111–132; idem, „Fundus animae”...; idem, *O zbędności i nieodzowności filozofii dla życia społecznego. Komentarz do przekładu rozprawki Johanna Gottfrieda Herdera*, „Studia z Historii Filozofii”, 13, 2022, 1, s. 41–59; idem, *Analityka i metafizyka w teorii estetycznej Johanna Gottfrieda Herdera*, „Humaniora. Czasopismo Internetowe”, 43, 2023, 3, s. 41–59.

³⁴ *Herders Sämtliche Werke*, t. 1–33, red. B. Suphan, Berlin 1877–1913.

innych wersji (edycji krytycznych), o czym czytelnik zostaje poinformowany we wprowadzeniu. Michalski nie ogranicza się do objaśnień faktograficznych – proponuje również rozbudowany aparat interpretacyjny, który pomaga czytelnikowi odnaleźć się w gęstej sieci odniesień literackich, filozoficznych, mitologicznych i estetycznych. Nie sposób przecenić tego redaktorskiego wkładu, ponieważ znakiem charakterystycznym Herdera jest operowanie skrótem myślowym, aluzją, niekiedy żartobliwym szyfrem, za którym kryje się nazwisko autora lub tytuł dzieła będącego przedmiotem polemiki. Rozpoznanie i przybliżenie tych kontekstowych niuansów – często uchwytnych jedynie z poziomu głębokiej wiedzy na temat dyskusji toczonych w środowisku nie tylko „wielkich”, ale również poślednich i zapomnianych intelektualistów niemieckich – wymagać musiało pracy niemal archeologicznej. Liczba i jakość przypisów objaśniających, jakimi opatrzone każdy z przełożonych tekstów, są rzadko spotykane we współczesnych wydaniach filozoficznych – stanowią one bezcenną pomoc lekturową, a przy tym świadczą o erudycji, filologicznej czujności i autorskiej samodzielności tłumacza jako komentatora i redaktora. Krótko mówiąc, *Wczesne pisma estetyczne* to imponująca praca, która nie tylko otwiera przed polskim czytelnikiem dostęp do tekstu obcojęzycznego, lecz także sama w sobie stanowi istotny wkład w recepcję i interpretację filozofii Herdera w Polsce.

PODSUMOWANIE

Publikacja *Wczesnych pism estetycznych* Herdera to wydarzenie istotne nie tylko dla polskiej humanistyki, ale również dla badań nad oświeceniową filozofią niemiecką. Stwarza ona okazję do zapoznania się z tekstami, które dotąd były trudno dostępne lub nieznanne, a które rzucają nowe światło na intelektualne zaplecze XVIII w. – zarówno w zakresie estetyki, jak i antropologii kulturowej. Wybór ten będzie niezwykle cenny dla historyków idei, filozofów kultury, badaczy literatury i sztuki – wszędzie tam, gdzie refleksja nad zmysłowością, formą i językiem wymaga głębokiego osadzenia w tradycji myślenia nowożytnego.

Wydanie to pozwala dostrzec, jak silnie splecione były w myśli Herdera dwa sposoby rozumienia estetyki: jako filozofii sztuki i jako teorii poznania sensytywnego. Ta druga jest wprawdzie tradycją wywiedzioną od Baumgartena, lecz przez Herdera twórczo przekształconą i wpisana w szeroką wizję człowieka jako istoty cielesnej, czującej i historycznej. Zebrane tu rozprawy ukazują inną, często marginalizowaną stronę niemieckiego oświecenia – tę, która nie prowadzi do transcendentalizmu Kanta, lecz do subtelnej metafizyki zmysłów, do poetyckiej refleksji o początku języka, do estetyki jako ćwiczenia w widzeniu i dotykaniu świata. Można postawić pytanie: jak potoczyłyby się losy estetyki, gdyby to nie Kantowska *Krytyka władzy sądzenia*, lecz Herderowska estezjologia – nieporównanie bardziej zmysłowa, literacka, fenomenologiczna – zyskała należną sobie recepcję?