

Kamilla Najdek

"Aesthetica in nuce" Hamanna a "Aisthetica" Baumgartena

Sztuka i Filozofia 26, 54-70

2005

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

II. Artykuły i rozprawy

Kamilla Najdek

AESTHETICA IN NUCE HAMANNA A AISTHETICA BAUMGARTENA

Celem poniższego szkicu jest przedstawienie myśli estetycznej Johana Georga Hamanna jako twórczej kontynuacji koncepcji Baumgartena. Tym samym wychodzi on poza standardowe ujęcie Baumgartena jako typowego racjonalisty wywodzącego się ze szkoły Leibniza i Wolffa oraz Hamanna jako czołowego osiemnastowiecznego irracjonalisty. Tezy o wspólnych podstawach ich estetyki autorka postara się dowieść na podstawie *Aisthetica* Baumgartena oraz *Aesthetica* Hamanna.

Tytuł, podobnie jak motto, wymaga innej lektury niż treść utworu. Stanowi zapowiedź tego, co zawiera tekst, jest kluczem do jego znaczenia, ale jednocześnie jest jakimś hasłem-zagadką. Kiedy widzimy go po raz pierwszy, otrzymujemy pewną sugestię, odczytujemy go przez pryzmat tego, co znane. Tak więc bezpośrednie skojarzenie z *Aisthetica* Baumgartena sygnalizuje temat: estetykę jako naukę o sposobie docierania do prawdy, o ile dana jest ona zmysłom, a także teorię sztuk pięknych.

Literatura przedmiotu pomija milczeniem kwestię, jak estetyka Hamanna ma się do koncepcji estetycznej Baumgartena, poprzestając na jej oczywistych związkach z *Krytyką władzy sądzienia* Kanta¹. Nawet tak wnikliwy interpretator twórczości Hamanna jak Jørgensen zadowala się lapidarną uwagą: „*Aesthetica* w języku Baumgartena oznacza zarówno estetykę, jak i naukę o niższym poznaniu zmysłowym – niższym w porównaniu z wyższym i wyraźniejszym poznaniem zmysłowym. Na podwójnym znaczeniu tego słowa zasadza się Hamannowski punkt wyjścia, jak pokazuje strona pierwsza; człowiek odbiera wszystko poprzez zmysły, a poezja jest zmysłowym, naocznym językiem, odpowiednim dla czło-

¹ Por. G. Wohlfart, *Denken der Sprache. Sprache und Kunst bei Vico, Hamann, Humboldt und Hegel*, Freiburg–München 1984; I. Piske, *Offenbarung, Sprache, Vernunft. Zur Auseinandersetzung Hamanns mit Kant*, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main–Bern–New York–Paris 1989.

wieka, pobudzonym do istnienia przez paraboliczną, zmysłową mowę Boga, skierowaną ku niemu”². Tymczasem rzecz jest filozoficznie istotna, ponieważ mamy tu do czynienia z oryginalną kontynuacją myśli twórcy estetyki, inaczej niż popularna książka G.F. Meiera *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* (Pierwsze podstawy wszelkich nauk pięknych) z 1748 roku.

Należy przyjąć, że Hamann uznawał *Aisthetica* za równie ważną jak wydaną wcześniej *Metaphysica* – cenione, systematyczne dzieło, które ze względu na jakość dydaktyczną chętnie wykorzystywał w swoich wykładach Immanuel Kant. *Metaphysica* zawiera m.in. rozdziały poświęcone świadomości rzeczy i świata, percepcji rzeczywistości, pamięci, fantazji, a więc dotyczące zagadnień, które stanowią podstawę dla filozofii sztuki, ale również wiążą się silnie z pytaniem o kształtowanie się w świadomości obrazów i pojęć, a więc problematyką, którą w XVIII w. roztrząsano w związku z pytaniem o powstawanie języka. W *Aisthetica* natomiast Baumgarten próbował, jak wiadomo, stworzyć filozoficzną teorię tego, co dane we wrażeniach i zmysłach. Rozważał więc na płaszczyźnie teoretycznej to, co dla Hamanna było absolutnym pewnikiem: żadna wiedza nie jest możliwa w oderwaniu od poznania zmysłowego. Baumgarten określa wprawdzie – za Wolffem – tę zdolność poznania jako „niższą”, ale to nie znaczy, że gorszą. Jest bowiem jego estetyka próbą rehabilitacji zmysłowości, doszukiwania się w niej prawdziwości i logiki. Ukuł nawet termin „estetykologia”, który trzeba jednak traktować ostrożnie – trudno oprzeć się wrażeniu, że nie logikę *sensu stricto* miał na myśli, tylko zachowanie stałych reguł argumentacji. Celem poznania estetycznego nie jest zatem ani prawda absolutna i niezmienna, ani też poznanie wpisujące się w system matematyczny, tak jak poznanie racjonalne.

System estetyki Baumgartena należy rozumieć jako próbę wyjścia poza model racjonalności wolffiańsko-leibnizowskiej, podobnie jak w przypadku estetyki Hamanna i Kanta. Niewątpliwie Baumgarten pozostaje jeszcze silnie związany ze szkołą Wolffa i wiele zawdzięcza modelowi myślenia Leibniza: raz po raz sięga po terminologię tego ostatniego, choćby we fragmencie mówiącym o jasnych i ciemnych postrzeżeniach: „Im więcej cech zawiera w sobie jakieś przedstawienie, tym jest silniejsze. Dlatego przedstawienie ciemne, zawierające więcej cech niż jasne, jest od niego silniejsze, a mętne, które zawiera więcej niż wyraźne, również

² S.-A. Jørgensen, „Posłowie” do: J.G. Hamann, *Sokratische Denkwürdigkeiten. Aesthetica in nuce*, Philipp Reclam, Stuttgart 1998, s. 183.

silniejsze od tego ostatniego. Przedstawienia, które zawierają w sobie więcej (cech), nazwane zostaną wieloznacznymi. Wieloznaczne przedstawienia są zatem silniejsze. Dlatego przedstawienia rzeczy jednorodnych mają tak silną moc”³.

Tych terminologicznych związków nie należy jednak przeceniać – np. w kontekście estetycznym pojęcia „ciemność” i „jasność” dają się przełożyć na „złożoność”, a więc bliskość rzeczy, i „prostotę” (stylizację) wyobrażeń. Czytając powyższe zdania z perspektywy Hamanna, należałoby podkreślić, że świat jest w swej istocie złożony, podobnie jak złożone są obrazy przedmiotów, które otrzymujemy w postrzeżeniach. A skoro sam świat nie jest prosty, to należałoby przemyśleć, na ile prawdziwe są pojęcia abstrakcyjne⁴. Wydaje się, że taka lektura byłaby też bliższa założeniom samego Baumgartena.

W części poświęconej poznaniu estetycznemu Baumgarten posługuje się pojęciem prawdy, którego nie da się ostatecznie sprowadzić ani do koncepcji platońskiej ani leibnizjańskiej, ani do sceptycznego relatywizmu. Niewątpliwie daje się tu odnaleźć elementy nawiązujące i do systemów antycznych, i współczesnych, ale żaden z nich nie pełni, w moim rozumieniu, funkcji wiodącej. Toteż inaczej niż Hans Rudolf Schweizer, który pojęcie prawdy estetycznej uznaje za nadbudowane nad retorycznym postulatem bogactwa (*ubertas*), wielkości (*magnitudo*) i godności (*dignitas*)⁵, i inaczej niż Mirosław Żelazny, który interpretuje jego filozofię głównie przez pryzmat Leibniza i dlatego warunek możliwości sądów prawdziwych widzi w matematyzacji dowodu⁶, sędzę, że u podstaw

³ A.G. Baumgarten, „Metaphysica”, par. 517 (w:) *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, Lateinisch-Deutsch, Hamburg 1983. Cyt. za: M. Żelazny, *Źródłowy sens pojęcia estetyka. Rozprawy z historii estetyki niemieckiej*, UMK, Toruń 1994, s. 24.

⁴ W innym kierunku zmierza interpretacja tego fragmentu zaproponowana przez M. Żelaznego, który dostrzega pokrewieństwo nauki Baumgartena z filozofami wieku XX, „zwłaszcza z bergsonowską deklaracją o konieczności odróżnienia bogatszego poznania intuicyjnego od uboższego poznania intelektualnego” (M. Żelazny, op. cit., s. 25). Wydaje się, że istnieje jednak istotna różnica między poznaniem intuicyjnym a poznawaniem zmysłowym. Przede wszystkim to drugie dopuszcza błąd, który przynależy ludzkiemu poznaniu.

⁵ „Somit nimmt der neuartige, nicht auf platonisches Gedankengut reduzierbare Wahrheitsbegriff in der Reihe der rhetorischen Leitbegriffe, die den Aufbau der *Aesthetica* bestimmen und die auch in der zeitgenössischen Logik konstitutiv sind: Reichtum (*ubertas*), Größe (*magnitudo*), Würde (*dignitas*), eine besondere Stellung ein”. H.R. Schweizer, „Wprowadzenie” do: A.G. Baumgarten, *Thoeretische Ästhetik*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1988, s. XIII.

⁶ „Baumgarten, wierny uczeń Leibniza, stara się w miarę możliwości tworzyć ją (estetykę) tak, jakby tworzył każdą inną naukę: jako dziedzinę myślenia na sposób mate-

Baumgartenowskiego pojęcia prawdy estetycznej leżało przeświadczenie o poznawczej wartości pozostawienia zjawisk oraz odpowiadających im wrażeń w ich wielości i złożoności.

Estetyka, jak podkreśla wielokrotnie Baumgarten, jest autonomiczna względem logiki, jakkolwiek jak ona nakierowana jest na prawdę metafizyczną – *veritas metaphysica, realis, materialis, transcendentalis* (*Aesthetica* 2, § 89). Stanowi nie tylko konieczny etap na drodze poznania, ale tworzy też samodzielną jakość. Jeżeli uświadomimy sobie, że jasność, klarowność pojęć myślenia abstrakcyjnego zawsze wiąże się ze stratą – sam Baumgarten określa ją jako „utrata materialnej substancji” – to musimy zadać sobie pytanie, w jakich warunkach jesteśmy skłonni pogodzić się z tą utratą. W wielokrotnie cytowanym paragrafie 560 pisze: „Cóż innego może oznaczać abstrakcja, jeśli nie stratę? Dla przykładu: kiedy nieregularny blok marmuru zechcemy obrobić w marmurową kulę, musimy wziąć w rachubę utratę materialnej substancji przynajmniej takiej wartości, jaka odpowiada wyższej wartości okrągłego kształtu”⁷. Ceną, jaką trzeba zapłacić za zachowanie materialności, jest brak precyzji. Z logicznego punktu widzenia jest to duży mankament. W odpowiedzi na zarzut braku precyzji, sformułowanej w rozdziale wstępnym (§ 7), Baumgarten twierdzi zrazu, że nie ma poznania prawdy bez etapu pośredniego pomiędzy całkowitą nieprzejrzystością a jasnością, ponieważ „w naturze nie ma skoku z ciemności do jasności myślenia. Droga wiedzie z nocy poprzez świt do południa”. Gdyby przeczytać tylko ten paragraf, można by wnioskować, że poznanie estetyczne, zachowujące coś z chaosu wrażeń (*Verworrenheit*), jest pośledniejszego rodzaju. Tymczasem następne twierdzenie (§ 8) koryguje tę interpretację. Poznanie jasne – czytamy – ma pierwszeństwo jedynie w przypadku przedmiotów o najwyższej wadze.

Baumgarten w oczywisty sposób rozdzielał obszary zastosowań poznania estetycznego i ściśle naukowego, zgodnie zresztą z wzorcem sformułowanym przez Arystotelesa. W *Retoryce* rozróżnia się typy dowodzeń nie tylko ze względu na pewność przesłanek, lecz także cel, ku któremu zmierzają. Za pomocą sylogizmu, twierdzi Stagiryta, docieramy

matyczny, to znaczy myślenia wyjaśniającego złożoność badanych zjawisk poprzez dołączenie lub oddzielenie czynnika jednorodnego. Postrzeganie jest tym jaśniejsze, im większą liczbę konkretnych cech przedmiotu potrafimy wyszczególnić i wyliczyć, zaś tym ciemniejsze, im większa ich liczba pozostaje ukryta”. M. Żelazny, op. cit., s. 26.

⁷ A.G. Baumgarten, *Theoretische Ästhetik*, op. cit., s. 145.

do wiedzy pewnej, entymemat prowadzi natomiast do wytworzenia konsensusu i przyjęcia określonej racji, co do której można zasadnie domniemywać, że jest słuszna. Te dwa sposoby dowodzenia nie wykluczają się wzajemnie i są wyrazem ludzkiego dążenia do prawdy⁸. W *Aisthetica* parę sylogizm/entymemat zastępuje para jasność/doskonałość poznania zmysłowego, a ta ostatnia jest tożsama z *piękne*⁹. Doskonałe poznanie zmysłowe oznacza zgodność myśli i sądów z postrzeganymi fenomenami, w najdoskonalszej formie, jest niczym innym niż samo zjawisko. Poznanie estetyczne jest doskonałe (prawdziwe i piękne), jeśli myśli odpowiadają przedmiotowi w takiej postaci, jak on nam się jawi, i to niezależnie od tego, czy określamy go jako piękny czy brzydki, jeżeli porządek naszego myślenia odpowiada rzeczom samym oraz kiedy mówimy o nich w sposób piękny – posługując się odpowiednimi znakami. W tej koncepcji jest więc miejsce na stopnie prawdziwości: poznanie estetyczne może być mniej lub bardziej doskonałe, a to oznacza mniej lub bardziej prawdziwe.

Nietrudno zauważyć, jak silne więzy łączą tę pierwszą filozoficzną estetykę z tradycją retoryczną. Zbieżności nie ograniczają się do zagadnień teoriopoznawczych. Proponowany przez nią model nastawienia do świata, nazywany „sztuką doświadczenia estetycznego”, bliski jest modelowi oratora, opisywanemu przez Cyncerona (*De oratore*) i Kwintyliana (*Kształcenie mówcy*). Na silną zależność estetyki Baumgartena od tradycji retorycznej zwraca uwagę Hans Rudolf Schweizer. Widzi ją już w konstrukcji

⁸ „Retoryczny dowód jest więc entymemem, który – można powiedzieć – stanowi najwyższą formę uwierzytelnienia. Skoro entymem jest rodzajem sylogizmu, a każdy sylogizm jest przedmiotem rozważań dialektyki (...), to jasne, że ten, który doskonale potrafi poznać przesłanki i działanie sylogizmu, będzie również uzdolniony do posługiwania się entymemem, pod warunkiem że wie, do jakich przedmiotów się stosuje i czym się różni od sylogizmu logicznego. Odkrywanie prawdy i prawdopodobieństwa jest przecież wyrazem tych samych uzdolnień”. Arystoteles, *Retoryka* I 1355a. (w:) Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, t. VI, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.

⁹ W dalszych rozważaniach estetyka definiowana jest jako sztuka pięknego myślenia. Oznaczało to nie tylko doskonałe poznanie zmysłowe; do wiodących ideałów należała jego forma, tj. harmonia i elegancja. I podobnie jak poznanie estetyczne nie musiało, według Baumgartena, uragać wymogom logiki, tak logika w jakimś sensie łączy się też z estetyką. W komentarzu do pojęć metafizycznych Leibniza pisze: „Wenn aufgrund von sorgfältigen und etwas Schönes und Anmutiges wirklich erklärenden Definitionen, mit Hilfe einer gut zusammenhängenden Verknüpfung von Grundsätzen und Folgerungen, die sich daraus ergeben, die wichtigsten Probleme der Erkenntnis nicht nur gut, sondern auch schön gelöst werden könnten?” (§ 75).

wywodów. Pisze: „budowa odpowiada powszechnemu od czasów antycznych trójpodziałowi retoryki. Tak więc [autor] w § 13 zapowiada pod tytułem *Estetyka teoretyczna* heurystykę (*inventio*), metodologię (*dispositio*) oraz semiotykę (*elocutio*)”¹⁰. Ze starożytnym ideałem łączy również wizję *felix aestheticus*, idealnego człowieka, który niczym dziecko rozwija równomiernie zdolności duszy, takie jak: pamięć, uwagę, zdolność wybiegania w przyszłość i fantazję, ćwiczy je i poddaje się „nauce estetycznej”, przez co uzyskuje zdolność odpowiedniego i jasnego wypowiedzania się. Punktów styčných jest oczywiście więcej. Z klasycznej rzymskiej retoryki zaczerpnął Baumgarten przeświadczenie, że zdolności poznawcze nie są czymś, czego można po prostu nauczyć się, co można opanować jak rzemiosło. Przejął w pełni przekonanie Cyncerona, sformułowane w odniesieniu do mówcy, że doskonałość wymaga zarówno naturalnych predyspozycji¹¹, jak i znajomości reguł sztuki oraz ciągłego ich ćwiczenia. Tak jak najstarsi nauczyciele retoryki, wymagał od adeptów sztuki doskonałego doświadczenia, aby opanowali podstawy wiedzy o rzeczach najwyższych, uniwersum, o człowieku i moralności, o dziejach oraz istocie językowych i artystycznych środków wyrazu (§ 64), i jak oni nie oczekiwał, aby każdy z nich został uczniem. „Zajmując się metodycznie naukami tego rodzaju – pisze dalej w § 65 – estetyk troszczy się tylko o tę doskonałość, która przejawia się w przedmiotach pięknego myślenia”. Piękne wykształcenie polega po prostu na zdobyciu takiej wiedzy, która pozwoli spojrzeć na przedmioty pięknego myślenia w sposób pełniejszy niż ten, w jaki postrzega je człowiek niewykształcony (§ 63).

Estetyka w ujęciu Baumgartena jawi się zatem jako sztuka związana z jednej strony ze zmysłowym poznawaniem, a z drugiej – z elegancką komunikacją poznanych treści. Tym samym mieści się w konwencji osiemnastowiecznej kultury towarzyskiego współistnienia. Jako wiedza dotycząca warunków poznania zmysłowego jest też nauką, ale jak zauważa

¹⁰ A.G. Baumgarten, *Theoretische Ästhetik*, op. cit., s. XI.

¹¹ Miejscami Baumgarten posuwa się aż za daleko w powtarzaniu słów dawnych mistrzów. Tak oto w § 28 pisze: „Zu den Grundzügen des erfolgreichen Ästhetikers (...) gehört I die angeborene natürliche Ästhetik (Physis, Natur, gute Anlage, untypische Prägung der Geburt), das heißt die natürliche Veranlagung der menschlichen Seele, schön zu denken mit der sie geboren wird”. Taki zestaw cech jest w pełni uzasadniony w przypadku mówcy: Cyncero był zdania, że orator, który zwraca się do publiczności, musi nie tylko dysponować świetną pamięcią, giętkością mowy, umiejętnością zjednywania sobie słuchaczy, elegancją gestów, lecz także powinien mieć przyjemny wygląd, ponieważ przykro jest patrzeć na człowieka brzydkiego – nawet jeśli wypowiada złote słowa. W przypadku poznania estetycznego ten moment grania z publicznością właściwie nie ma znaczenia.

jej twórca, nie da się przeprowadzić ostrego podziału między nauką a sztuką. Poznanie estetyczne jest zawsze wynikiem współdziałania zmysłów i umysłu; łączy w sobie jakiś moment bierny i moment aktywny, jest receptywny i produktywny zarazem; stąd nawet w odbiorze dzieł sztuki konieczny jest wysiłek „myślenia wraz z twórcą” (§ 56).

Wreszcie, podobnie jak starożytni retorzy nie przeciwstawiali naturalnych predyspozycji retorycznych retoryce teoretycznej, tylko uznawali je za warunek konieczny, aby zastosować teorię w praktyce, tak Baumgarten dzieli estetykę po prostu na praktyczną i teoretyczną. Estetyka naturalna to ten stan, jaki może osiągnąć nasza zdolność niższego poznania przez samo tylko ćwiczenie, bez metodycznego kształcenia.

Kiedy raz jeszcze odczytamy tytuł *AESTHETICA IN NUCE. Rapsodia prozą kabalistyczną* po zaznajomieniu się z treścią dzieła, odkrywamy, że sygnalizuje on tezę, iż człowiek poznaje jedynie za pośrednictwem zmysłów, a poezja jako język zmysłowy odpowiada naturze człowieka, albowiem człowiek jest koroną zmysłowego objawienia Boga; nie trzeba zresztą sięgać daleko – uzupełnienie to umieszczone zostało już na pierwszych stronach rozprawy. Teza o twórczej kontynuacji myśli Baumgartena okazuje się słuszną. W twierdzeniu Hamanna zawiera się przekonanie nie tylko o doniosłości poznania zmysłowego, ale wręcz o jego apriorycznym znaczeniu. Najwyraźniej wyeksplikował je w *Metakrytyce puryzmu czystego rozumu*, gdzie stwierdza, że muzyka i malarstwo, które uznał za najstarsze formy językowe, leżą u podstaw transcendentalnej naoczności¹². Stanowią wzorzec form zmysłowej naoczności, które ujmują bezczasowy i niepodzielny byt jako czasowy i przestrzenny. Związek między formami czystej naoczności a estetycznym oglądem form gwarantowany jest przez język¹³. Poznanie estetyczne stanowi według niego nie tylko konieczny etap poznania w ogóle. Wszelkie poznanie, o ile nie jest czczą abstrakcją, musi być poznaniem estetycznym.

¹² Irmgard Piske w swojej dysertacji poświęconej polemice Hamanna z Kantem podkreśla szczególne znaczenie zmysłowości w filozofii Hamanna. Pisze: „Raum und Zeit sind deshalb nicht platonische «ideae innatae», wie Hamann Kants reine Anschauungsformen bezeichnet, sondern «matrices aller anschaulichen Erkenntnis» der Sprache entstammende und deshalb im Sinnlichen verwurzelte Formen der Anschauung. Die aus der künstlerischen Kreativität entstandenen Formen Raum und Zeit sind folglich Hamann gemäß ebenso wie «Laute und Buchstaben» «reine Formen a priori» – nicht als im Sinne des transzendentalen Formbegriffs «reine» und formalapriorische Bedingung der Erscheinungen überhaupt, sondern als jener Einheit von Sinnlichkeit und Form, welche die Natur in dem gemeinschaftlichen «Mutterstamm» der Sprache zusammengefügt hat, entstammende, sinnliche Formen”. I. Piske, op. cit., s. 190.

¹³ Por. G. Wohlfart, op. cit., s. 143.

Jednocześnie, co należy podkreślić, Hamann zmienia status tego, co zmysłowe. Już w *Pismach londyńskich* zanotował myśl, że wszystkie dzieła Boga są znakami i wyrazem jego właściwości; tak więc, jak się wydaje, cała cielesna natura jest wyrazem, przypowieścią o świecie duchów. Śmiertelne stworzenia potrafią widzieć prawdę jedynie w formie przypowieści. W *Aesthetica* ten związek doświadczenia i mówienia wyrażony zostanie jeszcze wyraźniej:

Zmysły i namietności przemawiają obrazami i nie rozumieją niczego poza nimi. W obrazach zawiera się cała skarbnica ludzkiego poznania i szczęśliwości. Pierwsza erupcja tworzenia i pierwsze wrażenie jego dziejopisarza; pierwszy przejaw i pierwsza rozkosz natury łączą się w słowie: niech stanie się światłość! tak rozpoczyna się wrażenie obecności rzeczy¹⁴.

Najbardziej odpowiednią mową, przystającą do obrazowości wrażeń zmysłowych, jest najstarsza, natchniona mowa poetycka.

Świat dany jest zatem jako cielesny znak Boga, a znak ten wymaga przekładu na język ludzki. Hamann przedstawia w swoich pismach człowieka jako istniejącego w świecie, zanurzonego w cielesności, która jest naturą świata. Zmysłom, jako atrybutowi cielesnego bycia, przypisuje rolę jak najbardziej pozytywną. Wbrew obowiązującym dyskursom nie traktuje przedmiotów jako po prostu danych zmysłom, które ze swej strony skazane są na to, jak mu się one będą jawić. Według Hamanna przedmioty jawią się takimi, jakimi rzeczywiście są w danym czasie i w danych okolicznościach, a zmysły są sposobem naszego wychodzenia ku nim. W poznawaniu nie ma więc mowy o biernej percepcji. Poznawanie i rozumienie to przekład, rodzaj naśladownictwa, toteż jest zawsze twórcze (o ile jest to poznawanie i rozumienie prawdziwe). W liście do Lindnera napisał: „Aby naśladować jako człowiek, trzeba tworzyć, być garncarzem takim jak Pigmalion, który ukochał swoje dzieło”¹⁵. O zagadnieniu poznania jako naśladownictwa będzie jeszcze mowa w kontekście filozofii języka, tutaj chciałabym jedynie zwrócić uwagę na wątek utożsamiania procesu poznawczego z twórczym kształtowaniem i modyfikacją. W ten oto sposób Hamann odchodzi od dychotomii aktywność/bierność. Dla niego poznanie jest zawsze aktywnym wychodzeniem ku przedmiotowi, przekładaniem tego, co doświadczane, na język i obraz.

Nie oznacza to, że to aktywne zetknięcie z cielesnym światem doprowadza do wiedzy absolutnej i niezmiennej. Taka wiedza zastrzeżona

¹⁴ J.G. Hamann, *Sokratische Denkwürdigkeiten...*, op. cit., s. 83.

¹⁵ List z 11 kwietnia 1761 r. (w:) J.G. Hamann, *Schriften und Briefe in vier Teilen*, oprac. M. Petri, Carl Meyer 1873, t. II, s. 231.

jest dla Boga i jego objawienia. Udziałem człowieka jest błędzenie, wypowiedanie sądów fałszywych, poznanie cząstkowe i historycznie zmienne. Przekonanie to znalazło wyraz już w najwcześniejszych pismach. We wstępie do *Okruchów*, zawierającym wyjaśnienie tytułu, Hamann określił ludzką wiedzę jako szczątkową, fragmentaryczną i bronił jej, ponieważ jest ona zarazem jedyna i uświęcona: „Jakkolwiek pusty jest widzialny świat w oczach ducha stworzonego dla nieba, jakkolwiek chleby podane nam przez Boga wyglądają niepozornie i nędznie a ryby małe, jednakże są one błogosławione, a my wraz z nimi”¹⁶. Ta wczesna koncepcja „życia pośród okrucichów” powraca w *Osobliwościach* jako wymóg uznania niewiedzy, pojawia się również w korespondencji. Bodaj najbardziej radykalną postać przyjmuje ona w liście do Herdera. „Luki i braki – czytamy – oto najwyższe i najniższe poznanie ludzkiej natury, dzięki któremu możemy sięgnąć jej ideału; pomysły i wątpliwości – to *summum bonum* naszego rozumu”¹⁷. Rozum skłonny jest oszukiwać siebie, ponieważ nie chce uznać własnych ograniczeń. W rezultacie, szczególnie wtedy, gdy chce orzekać o sprawach najwyższych – choćby porywając się na dowody na istnienie Boga – wypowiada kłamstwa¹⁸.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę na te elementy w filozofii Hamanna, które przywodzą na myśl angielską myśl estetyczną, oraz na istotne różnice, sprawiające, że ostatecznie nie daje się ona wpisać w jej nurt. Hamann znał zarówno współczesną literaturę angielskojęzyczną, jak i francuską. Niewątpliwie bliższa była mu filozofia angielska, o czym świadczą cytaty i aluzje w jego tekstach. Potrafił jednak docenić również niektóre pisma Diderota i Rousseau. Ostro zwalczał jedynie Woltera

¹⁶ J.G. Hamann, *Londoner Schriften*, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1993, s. 406.

¹⁷ List z 13 stycznia 1773 r. (w:) J.G. Hamann, *Schriften...*, op. cit., t. III, s. 204.

¹⁸ Myśl tę najwyraźniej formułuje w interesującym z filologicznego punktu widzenia artykule *Neue Apologie des Buchstabes h*. Jest to dowcipnie skomponowany tekst poświęcony projektowi reformy ortografii, a w szczególności rezygnacji z niemego „h”. Hamann dowodzi, że ukształtowany historycznie język wyraża więcej niż tylko suma poszczególnych dźwięków. Język, jak świat i Bóg, mieści w sobie to, co postrzegalne i niepostrzegalne, słyszalne i niesłyszalne. Racjonalizacja języka i jego zapisu powoduje okrojenie jego bardzo istotnej warstwy. To okrojenie określa jako kłamstwo (w tym samym znaczeniu „kłamstwo” występuje u Nietzschego w słynnym esej *O prawdzie i kłamstwie...*). Kłamstwo należy do istoty poznania racjonalnego. Hamann wyraża to następująco: „Lügt also nicht gegen die *Wahrheit* mit eurer prahlerischen Kenntnis von Gott; denn *Lügen* gehören zur *Weisheit*, die irdisch, menschlich, teuflisch ist. *Lügen* sind alle Satzungen eurer sogenannten allgemeinen, gesunden und geübten Vernunft”. *Schriften...*, op. cit., t. II, s. 432.

– i to przy każdej nadarzającej się po temu okazji. Ze współczesnych mu filozofów bezpośrednio odnosi się w *Aesthetica* jedynie do Shaftesbury'ego i Younga, zaś słynnego Burke'a, wysoko cenionego przez siebie Huma i innych estetyków angielskich pomija milczeniem. Natomiast zarówno w tekście głównym, jak i w przypisach dominuje piszący wcześniej Bacon.

Shaftesbury, którego *Sensus communis* Hamann *nota bene* przetłumaczył¹⁹, musiał przekonywać go swoją koncepcją przeżycia estetycznego jako rodzaju objawienia, które poprzez piękno pozwala człowiekowi doświadczyć prawdy o sobie i o naturze świata, a także rolę, jaką przypisywał naturze. Jako stworzona przez Doskonałą Myśl jest ona najwyższym pięknem i najdoskonalszym wzorcem. Podobnie bezpośrednio powiązanie przez Shaftesbury'ego piękna z osobą Boga, moralną prawdą i cnotą wyrażające się w kontemplacji stworzenia, bliskie było jego myśleniu. Toteż w artykułach i rozprawach filologicznej krucjaty znajdujemy wiele słów uznania dla angielskiego kultu natury i jego filozoficznego oraz poetyckiego wyrazu, którego wzorcem był zapewne Shaftesbury i Young. Hamann przeciwstawia go pismom Szwajcarów i Niemców. Bodmer i Breitinger krytykowani są nie tylko za powtarzanie cudzych myśli, ale i za zbyt ni sentymentalizm, a w końcu zarzuca im grube kłamstwa²⁰. Hamann nie mógł jednak w pełni akceptować u Shaftesbury'ego ani charakterystycznej dla myśli angielskiej wiodącej roli wzruszeń, ani zasady przyjemności w teorii piękna, a to ze względu na własną koncepcję postrzegania przyrody z pozycji twórcy. Mieści się w niej założenie, że uczestniczymy zarówno w jej pięknie, jak i wzniosłości, a ta ostatnia, zgodnie z definicją, tylko pośrednio wiąże się z przyjemnością. Nie mógł też przyjąć zasady entuzjazmu w procesie tworzenia i odbioru sztuki, ponieważ zasadza się ona na założeniu religii naturalnej, którą zdecydowanie odrzucał. Toteż wołał powołać się na bliższą mu

¹⁹ Tekst przekładu opublikował Nadler w czwartym tomie *Pism zebranych* Hamanna (*Kleine Schriften* 1750–1788, Herder-Verlag, Wien 1949–1957).

²⁰ „An Philosophie lohnt es gar nicht der Mühe zu denken; desto mehr systematische Kalender! – mehr als Spinneweben in einem verstörten Schlosse. Jeder Tagedieb, der Küchenlatein und Schweizerdeutsch auch mit genauer Not versteht, dessen Name aber mit der ganzen Zahl M. oder der halben des akademischen Thieres gestempelt ist, demonstriert Lügen”.

(„O filozofii nie oplaca się nawet myśleć – jeszcze więcej systematycznych bzdur – więcej niż pajęczyn w zrujnowanym zamku. Każdy leń, z trudem posługujący się kuchenną łaciną albo szwajcarską niemczyzną, ale za to stawia przed swoim nazwiskiem M albo półówkę zwierzęcia akademickiego, demonstruje kłamstwa”). J.G. Hamann, *Aesthetica*, op. cit., s. 111.

teorię poznania Franciszka Bacona. Kiedy w *Aesthetica* wprowadza rozróżnienie na naturalne posługiwanie się zmysłami i nienaturalne posługiwanie się abstrakcjami, nie cytuje współczesnych sobie myślicieli, tylko aforyzm CXXIV z *O tłumaczeniu przyrody i o królestwie człowieka* Bacona²¹. Przytacza go w przypisie, po tezie o twórczej wspólności człowieka i Boga, w akapicie, w którym zarzuca „Grekom”, tj. racjonalistom oraz zwolennikom Winckelmannowskiej teorii sztuki, że tworzą abstrakcyjne figury i zniekształcają pojęcia. Ale nie tylko: sugeruje, że pod pozorami racjonalności kryją się zachowania moralnie i politycznie wątpliwe. (To aluzja do homoseksualizmu Winckelmanna i politycznego służalstwa Woltera). Całość brzmi następująco:

Muza jak ogień jubilera i mydło pracza! – Nie obawia się oczyścić naturalnego użycia zmysłów z nienaturalnie używanych abstrakcji, przez co nasze pojęcia rzeczy są tak okaleczone, jak wypierane i znieważane jest imię Stwórcy. Mówię do was, Grecy! albowiem wydajecie się sobie mądrzejsi od kamerdynerów z gnostyckim kluczem (...) ²².

Cytat ten pokazuje wyraźnie, jak silnie poznanie estetyczne zakorzenione jest tutaj w teologii. Z całą pewnością nie dałoby się sformułować wobec tej koncepcji zarzutu analogicznego do tego, jaki wysunął Stefan Morawski w odniesieniu do Burke’a²³, że Bóg pojawia się tam, gdzie autor nie znajdował dostatecznych rozumnych racji. U Hamanna Bóg jest zawsze absolutnym punktem odniesienia, bez którego rozumienie w ogóle nie może być prawdziwe.

Young, którego słowa stanowią motta wielu artykułów, w *Aisthetica* cytowany jest w związku ze sporem o doskonałość sztuki współczesnej i konieczność naśladowania starożytnych, a przeciwstawiał go Hamann Winckelmannowi, do którego miał skądinąd ambiwalentny stosunek.

²¹ „Owe zaś niedorzeczne i modele, i małpie niejako podobizny światów, które w systemach filozoficznych [w teoriach nauk – przyp. Hamanna] stworzyła ludzka fantazja, należy naszym zdaniem całkowicie usunąć. Ludzie powinni zdawać sobie sprawę, jak wielka zachodzi różnica między idolami ludzkiego umysłu i ideami umysłu Bożego. Te pierwsze bowiem są niczym innym jak dowolnymi abstrakcjami, te drugie zaś są prawdziwymi znakami Stwórcy w stworzeniach – odcisniętymi tak, jak się je wyciska i określa w materii przy pomocy prawdziwych i starannie przeprowadzonych linii. Prawda i pożytek (jeśli o tę sprawę idzie) są ściśle tym samym, i same dzieła należy więc cenić z tego powodu, że są rękojmiami prawdy, aniżeli na wygody życiowe, jakie przynoszą”. F. Bacon, *Novum Organum*, tłum. J. Wikarjak, PWN, Warszawa 1955, s. 153.

²² J.G. Hamann, *Aesthetica*, op. cit., s. 117.

²³ Por. S. Morawski, *Studia z historii myśli estetycznej VIII i XIX wieku*, PWN, Warszawa 1961, s. 34.

Winckelmann wyraził w swoim słynnym traktacie *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, (Rozważania o naśladownictwie dzieł greckich w malarstwie i rzeźbie) pogląd, że sztuka rządzi się własnymi prawami, których trzeba się nauczyć, jeśli artysta ma stworzyć mistrzowskie odbicie widzialnego świata. Young, wprost przeciwnie, bronił naturalnego geniuszu. Starożytni poeci, powiadał, nie mieli innych wzorców jak tylko otaczający ich świat i tworzyli dzieła wielkie. Natomiast współcześni, zafascynowani mistrzostwem klasycznych dzieł, jedynie odtwarzają wzorce. Ratunkiem dla prawdziwej sztuki, twierdził, jest powrót do natury i uwolnienie w ten sposób twórczego geniusza. Kiedy do tego dojdzie, genialny artysta będzie tworzył jak czarodziej (mag?), za pomocą niewidzialnych instrumentów.

Podobieństwa w doborze słów są ewidentne: Hamann nie tylko chętnie posługiwał się maską maga, ale też pisał o magach, m.in. w *Die Magier aus dem Morgenlande, zu Betlehem* (Magowie ze wschodu w Betlejem) oraz w *Aesthetica*. Ale jak w przypadku Shaftesbury'ego, i tutaj w przypisie wyjaśniającym pojęcie nie ma wzmianki o Youngu, cytowane są natomiast słowa Bacona, według którego magia o charakterze metafizycznym zajmuje się związkiem zachodzącym między budową świata a naturą ludzką, nie poprzestając na prostych podobieństwach, lecz odczytując znaki Boga w różnych materiach. A zatem punkt ciężkości znowu został przesunięty na zagadnienia teoriopoznawcze. Hamann zgadzał się natomiast zarówno z ideą geniuszu naturalnego, jak i z tezą o konieczności twórczego czerpania z otaczającego świata. Idee te wyrażają się w krytyce literackiej, rozwinięte zostają w teorii geniuszu, a także w postulatcie powrotu do świata zmysłów jako jedynej drogi do natury. „Poezja jest naśladownictwem pięknej natury” – pisze całkowicie w duchu Younga. Bez zmysłowego jej doświadczenia nie ma poezji, co widać na przykładzie współczesnej produkcji literackiej. A dalej:

Natura oddziałuje przez zmysły i namiętności. Jakie doznania przypadną temu, kto kaleczy jej narzędzia? (...) Wasza kłamliwa filozofia usunęła naturę ze swej drogi, dlaczego więc żądacie, aby ją naśladować? – Żebyście znów mogli pozwolić sobie na przyjemność przeistoczenia się z uczniów natury w jej morderców²⁴.

Powrót do naturalnego świata w interpretacji Hamanna oznacza zatem uwolnienie zmysłów i odejście od abstrakcyjnego pojęcia natury. I znowu: w swojej walce z mitologizacją intelektu jest w jakiś sposób bliski filozofii angielskiej, ale rozwiązanie widzi nie w odrzuceniu kultu

²⁴ J.G. Hamann, *Aesthetica in nuce*, op. cit., s. 113.

rozumu na rzecz kultu wyobraźni i uczuć, lecz w uświadomieniu sobie możliwości poznawczych człowieka, jego zdolności i ograniczeń, i ich zaakceptowaniu. Filozofia zmysłów Hamanna różni się zasadniczo od sensualizmu estetyków angielskich, ponieważ w jego pojęciu człowiek, odbierając siebie i świat jako znak, hieroglif, doświadcza zarówno tego, co widzialne, jak i tego, co niewidzialne. Postulat poznawczego samograniczenia idzie w parze z przekonaniem, że każdy otwarty jest na słowa objawienia. W § 8 *Okruchów* notuje: „Wszyscy możemy być prorokami. Wszelkie przejawy natury to sny, widzenia, zagadki, które mają właściwe sobie znaczenie, własny tajemniczy sens. Księga natury i dziejów to szyfry, ukryte znaki, a otwiera je ten sam klucz, który wyjaśnia Pismo Święte”²⁵.

Aesthetica Hamanna zawęża program Baumgartena, poświęcona jest bowiem w pierwszym rzędzie warunkom możliwości poznania estetycznego, pozostawiając na marginesie tak podstawowe zagadnienia, jak piękno²⁶, sąd smaku i jego kształtowanie, kwestie twórczości artystycznej, stylu etc.²⁷ Nie znaczy to, że autor pomija je milczeniem, ale pisze o nich niejako poza głównym nurtem. Tak więc na marginesie filologicznej analizy *Mesjasza* Klopstocka Hamann wypowie się na temat braku literackiej wrażliwości współczesnych Niemców, zagadnienie poznania powiąże z postawą artystyczną, a wytyczając cel – nową naturalność, świętość i ekstatyczną twórczość – zdradzi własne preferencje literackie. Odpowiednio organizuje też własną polemikę: pisze ją „od środka”, profetycznie i polemicznie, unikając wszelkiej systematyzacji, pozostawiając wiele niedomówień, posługując się techniką asocjacji i wiążąc sens z artystyczną formą.

Pierwsze zdania zapowiadają filologiczny pojedynek, którego przedmiotem ma być „święta literatura”, zapewne ta zapisana w języku hebrajskim, a więc pismo Starego Testamentu. O tym, że debata nie będzie prowadzona w formie klasycznego dialogu, gdzie zaprezentowane są

²⁵ J.G. Hamann, *Londoner Schriften*, op. cit., s. 417.

²⁶ Pośrednio można wnioskować, że piękno mieści się w samym stworzeniu, a podstawowy problem polega na tym, żeby je w nim odkryć. Wskazówkę przemawiającą za taką wykładnią odnajdziemy np. w zdaniu: „alle Farben der schönsten Welt verbleichen: so bald ihr jenes Licht, die Erstgeburt der Schöpfung, ersticht.” („Zbladły wszystkie kolory najpiękniejszych (obrazów) świata, kiedy tylko zgasiłicie owo światło, pierwszy owoc stworzenia”). J.G. Hamann, *Aisthetica*, op. cit., s. 155.

²⁷ Wyjątek stanowi artykuł poświęcony szkolnym przedstawieniom, napisany głównie jako obrona Lindnera.

stanowiska rozmówców, czytelnik przekona się zaraz w następnym akapicie. Dyskurs jest tutaj zakotwiczony w mistycznym doświadczeniu zmysłowym; sięga tam, gdzie, jak głosi autor, znajdują się święte początki języka: ekstazy śpiewu i poetyckiego obrazu, do mowy Stwórcy, która nadaje kształt dziejom człowieka. Hamann już w *Pismach londyńskich* wyraził przekonanie, że dzieje są historią boskiego mówienia i pisania, w *Aesthetica* rozwija tę myśl, przedstawiając historię Adama jako swego rodzaju „hieroglif”²⁸, obraz symbolicznych dziejów człowieczeństwa, ponieważ przedstawia on typową egzystencję, która obejmuje stworzenie, upadek i odkupienie – dzieje zamykające się w kole, jako że przez akt łaski Chrystus odtwarza pierwotny stan Adama.

Punkt wyjścia zostaje wyłożony jasno – wszelkie poznanie ma charakter hermeneutyczny:

Sądy mędrców są sposobami odczytywania natury, a dogmaty teologów sposobami odczytania Pisma. Autor jest najlepszym interpretatorem własnych tekstów; mówi poprzez stworzenie – poprzez wydarzenia – przez krew, ogień i kłęby dymu, wyrażające język świętości. Księga stworzenia zawiera przykłady pojęć ogólnych, które BÓG zechciał objawić stworzeniu poprzez stworzenie, księgi przymierza zawierają przykłady tajnych artykułów, które BÓG zechciał objawić człowiekowi poprzez człowieka. Jedność twórcy wyraża się aż po dialekt jego dzieł²⁹.

Z tego wynika, że mowa musi być również przedmiotem poznania estetycznego; zetknięcie się ze światem zmysłowym należy rozumieć jako swoiste odczytywanie dialektu boskiego mówienia. Z drugiej strony poznanie wyraża się w słowach, wypowiadających jakąś prawdę, jakąś historyczną interpretację. Przestrzegając przed powtarzaniem martwych prawd, Hamann wprowadza do sporu o naśladownictwo (*Querelle des Anciens et des Modernes*) nowy element: rzecz nie tylko w tym, czy posługujemy się istniejącymi formami, czy tworzymy nowe rozwiązania. Jeśli sięgamy po wątki mitologiczne³⁰, to musimy zdać sobie sprawę, że

²⁸ „Der hieroglyphische Adam ist die Historie des ganzen Geschlechts im symbolischen Rade: – der Charakter der Eva, das Original zur schönen Natur und systematischen Ökonomie, die nicht nach methodischer Heiligkeit auf dem Stirnblatt geschrieben steht; sondern in der Erde gebildet wird, und in den Eingeweiden, in den Nieren der Sachen selbst – verborgen liegt”. („Heroglificzny Adam to historia całego rodzaju wpisana w krąg symboliczny! – Charakter Ewy, oryginał pięknej przyrody i systematycznej ekonomii, nie zapisanej na pierwszej stronie metodycznej świętości, ale ukrytej w ziemi, w trzewiach, nerkach i samych rzeczach”). J.G. Hamann, *Aesthetica*, op. cit., s. 93.

²⁹ Ibidem, s. 105–107.

³⁰ Nie ma sensu narzekać na współczesną teologię, jak czyni to Wolter; problem tkwi głębiej, w naszej ucieczce od realnego świata w abstrakcję. „Voltaire aber, der Hohepriester

należą one do świata, który już umarł, czerpiemy z „pustych studni”, albo inaczej: stawiamy siebie w pozycji Narcyza, który swoje zwierciadlane odbicie ukochał nad własne życie. Zdaje sobie sprawę, że świat ten nadal fascynuje i zapładnia wyobraźnię, nadal odnajdujemy w nim myśli wyrażone w sposób doskonały. I sam zaświadcza o tej fascynacji, raz po raz oddając głos słowom starożytności. Po to jednak, aby tchnąć w nie ożywczego ducha, piękny racjonalizm ich słów zestawia z pełnym emocji i tajemniczych przekazów pismem hebrajskiego Boga. Na tym polega Hamannowska metoda wpisywania tekstów antycznych w chrześcijańską współczesność.

Poznanie pozostaje w ścisłej relacji z nazywaniem. Człowiek poznając świat, nazywa go, a przez to jest w jakimś sensie jego twórcą. Hamann mówi o tym w kontekście „analogii między człowiekiem i Bogiem”. Nadler miał sporo racji, podkreślając mistycyzm tego myśliciela. Nie trudno dostrzec wątek tradycji mistycznej w jego idei narodzin słowa. Im bardziej czujemy się związani ze Stwórcą, im „żywsza jest w nas ta idea, obraz niewidzialnego Boga w naszej duszy”³¹, tym silniej odczuwamy jego obecność w stworzeniu i uprzytamniamy sobie prawdę, że stworzenie jest boskiej natury, a my jesteśmy tego samego rodzaju. To doświadczenie mistyczne wyzwala dopiero autentyczną zdolność tworzenia.

Tworzenie, a dokładniej możliwości odnowy sztuki stanowią ważny wątek estetyki Hamanna. Jak wiele innych, jest on zaznaczony jedynie mocnym konturem, pozwala jednak odtworzyć oryginalną diagnozę tego filozofa. Projekt odnowy rozpoczynają słowa: „Zbawienie nadejdzie od Żydów – jeszcze ich nie widziałem, ale po ich pismach filozoficznych spodziewam się zdrowszych pojęć – aby zawstydzić was – chrześcijanie!”³². Zapowiedź zmian dotyczy jakiejś nieokreślonej przyszłości. Aby mogły się one dokonać, trzeba uwrażliwić się na język, bowiem „materia i pismo stanowią materiał twórczego, naśladowującego ducha”³³. Skoro jednak język natury stał się martwy, a sam duch uwięziony jest w skost-

im Tempel des Geschmacks schließt so bündig als Kaifas, und denkt Fruchtbare als Herodes. Wenn unsere Theologie nämlich nicht so viel wert ist als die Mythologie: so ist es schlechterdings unmöglich, die Poesie der Heyden zu erreichen”. („Ale Voltaire, faryzeusz ze świątyni, wnioskuję tak zwięźle jak Kaifasz i myśli owocniej niż Herod. Jeśli mianowicie nasza teologia nie jest warta więcej niż mitologia, to jest rzeczą po prostu niemożliwą zbliżyć się do poziomu poezji pogan”). Ibidem, s. 111.

³¹ Ibidem, s. 115.

³² Ibidem, s. 127.

³³ Ibidem.

niałych strukturach zachodniego świata, trzeba szukać impulsów w odległych kulturach. Droga do świętych początków mowy prowadzi przez Wschód³⁴, jego magię, poezję, wyczulenie na materialność słowa. Czas odnowy jeszcze nie nadszedł – zapowie go „martyrologia rymu i rytmu”, albo inaczej „rzeź niewiniątek”³⁵ – ten nowotestamentowy obraz grozy oznacza ni mniej ni więcej tylko powrót do melodii (muzyki), rymu, rytmu i gier słownych, np. paronomazji, polegającej na zestawieniu homonimów. Celem, jaki wyznacza Hamann, jest powrót do zmysłowości pierwotnego ekstatycznego języka, odpowiadającej zmysłowości doświadczenia.

Podsumowując: *Aesthetica* można uznać za kontynuację myśli Baumgartena w tym sensie, że po pierwsze, jej autor sądy estetyczne uznaje za *par excellence* poznawcze. Sztuka (poezja) nie jest w związku z tym autonomiczna, ale przysługuje jej w procesie poznania szczególne miejsce. Jest ona wyrazem najbardziej pierwotnego i autentycznego sposobu określania się człowieka w świecie. Hamann przejmuje tezę o nieprzejrzystości pojęć estetycznych, ale nie traktuje ich jako koniecznego etapu na drodze poznania; niepewność i niejasność są według niego atrybutem poznania w ogóle. Po wtóre, podobnie jak Baumgarten, zachowuje ścisły związek estetyki z retoryką, przy czym jego pojęcie retoryki jest bliższe filozofom i retorom antycznym: w centrum jego zainteresowań znajduje się język jako medium poznania i środek wyrazu zmiennej historycznie prawdy. Po trzecie wreszcie, wzorowane na starożytnej pedagogice wyobrażenie *felix aestheticus*, uzupełnione chrześcijańską mistyką, daje w efekcie wizję geniusza – wybrańca Boga. Co ciekawe, geniusz w jego rozumieniu nie jest tożsamy z artystą – wbrew powszechnemu w XVIII w. użyciu tego pojęcia. Charakterystyczna dla niego natchniona, obrazowa mowa miała być po prostu mową w swej najpierwotniejszej postaci, mową poznania. Fakt ten wart jest podkreślenia, ponieważ łatwo ulec skłonności do posługiwania się pojęciem geniuszu zgodnie z obowiązującymi tendencjami epoki. (Tak np. Jochen Schmidt zestawia je z programem

³⁴ „Wodurch sollen wir aber die ausgestorbene Sprache der Natur von den Todten wieder auferwecken? – Durch Wallfahrten nach dem glücklichen Arabien, durch Kreuzzüge nach den Morgenländern, und durch die Wiederherstellung ihrer Magie, die wir durch die alte Weiberlist, weil sie die beste ist, zu unserer Beute machen müssen”. („W jaki sposób powinniśmy wskrzesić zmarły język przyrody? – Poprzez pielgrzymkę do szczęśliwej Arabii, wyprawy krzyżowe na Wschód i odtwarzanie ich magii, którą złupimy sobie posługując się starymi sztuczkami bab, bo są najlepsze”). Ibidem, s. 129.

³⁵ Ibidem, s. 141.

twórców okresu „burzy i naporu”, jakby zasady poznawania były tożsame z zasadami twórczości literackiej³⁶.)

Tych wspólnych elementów w myśli estetycznej Baumgartena i Hamanna nie powinna przesłonić rzucająca się w oczy różnica – różnica stylu.

Summary

The purpose of his paper is to present the aesthetic thinking of Johann Georg Hamann as a continuation of concepts created by Alexander Gottlieb Baumgarten. It goes beyond the standard presentation of Baumgarten as a typical rationalist from the school of Leibniz and the presentation of Wolff and Hamann as the leading eighteenth century irrationalists. The author strives to prove the theory of common foundation of their aesthetic systems based on Baumgarten's *Aisthetica* and Hamann's *Aesthetica*.

³⁶ „Vor allem aber verleihen die streng religiösen Anschauungen Hamanns dem Genie-Gedanken selbst ein anderes *Valueur*, als es ein Jahrzehnt später dem Genie der Stürmer und Dränger zukommt. Eine der zentralen Bestimmungen des späteren Genie-Begriffs, die der Autonomie, wie sie sich am entschiedensten in Goethes Prometheus-Hymne ausprägt, fehlt im religiösen Horizont Hamanns. Sie muß darin fehlen, weil sich der religiöse Mensch nicht unabhängig fühlt, sondern sich gerade seiner Abhängigkeit vom Höherem bewußt ist. «Das wahre Genie», so sagt Hamann einmal, «kennt nur seine Abhängigkeit und Schwäche, oder die Schranken seiner Gaben. Die Gleichung seiner Kräfte ist eine negative Größe» (...) Dennoch verherrlicht Hamann das menschliche Genie, ebenso wie er für die Unmittelbarkeit des Gefühls, den «erstgeborenen Affekt» und, mit häufiger Berufung auf Rousseau, für die Leidenschaften eintritt – aber nur unter der Voraussetzung des von Gott so Gewollten und Geschaffenen, das in seiner Unmittelbarkeit allerdings den Vorrang erhält vor der Sphäre der Vernunft”. J. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens 1750–1945. Von der Aufklärung bis zum Idealismus*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1985, s. 98–99. Porównując hamannowskie pojęcie geniuszu z wizją poetów „burzy i naporu”, autor podkreśla brak autonomii tego pierwszego, jakoby spowodowanej definiowaniem siebie w odniesieniu do Boga. Jest to duże nieporozumienie. Przede wszystkim, jak wspomina Goethe, Hamann spowodował w nich religijny zwrot, który nie przeszkodził buntować się przeciwko zastanym kanonom. Ponadto geniusz Hamanna działa nie tylko ze świadomością Boga w duszy, ale na wzór boski, stając się tym samym twórcą świata – i to nie zamkniętego świata sztuki, lecz ludzkiego świata w ogóle. Cytat ten pokazuje też, jak silnie musiała oddziaływać interpretacja Ungera: irracjonalizm, afektywność, ciemność, skłonność do zabobonnej mistyki miały stanowić cechy charakterystyczne tego myślenia. Tymczasem Hamann jednoznacznie wypowiada się przeciwko sentymentalizmowi „afektów” i „duchowych poruszeń”, a Rousseau interesuje się głównie ze względu na styl – rozwiązania filozoficzne uznaje za nie do przyjęcia.