

KINGA KAŚKIEWICZ
HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-0556-6284
UNIwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

SPECYFIKA GENIUSZU W ESTETYCE SALOMONA MAJMONA

Słowa kluczowe: Salomon Majmon, Immanuel Kant, Joseph Addison, geniusz, metodyczny wynalazca

Keywords: Salomon Maimon, Immanuel Kant, Joseph Addison, Genius, Methodical Inventor

Abstrakt: Salomon Majmon znany jest historykom filozofii głównie jako krytyk i kontynuator filozofii Immanuela Kanta. Wprawdzie problematyka teoriopoznawcza dominuje w opracowaniach dotyczących filozoficznego stanowiska Majmona, ale jednak nie wyczerpuje całego potencjału bogatej twórczości filozofa. W jego obszernej, obejmującej kilkadziesiąt tytułów spuściznie filozoficznej znajdują się także rozprawy poświęcone zagadnieniom estetycznym. W niniejszym artykule próbuję udzielić odpowiedzi na dwa pytania: 1) Czy koncepcja geniuszu prezentowana w pismach estetycznych Majmona – to znaczy w *Über die Ästhetik*, a przede wszystkim w *Das Genie und der methodische Erfinder* – jest rzeczywiście inspirowana wyłącznie przez filozofię Kanta? 2) Czy treść jego pism estetycznych można w całości sprowadzić do problematyki geniuszu w nauce, jak zdają się sugerować niektórzy autorzy?

Abstract: Salomon Maimon is known to philosophy historians mainly as a critic and a follower of Immanuel Kant's philosophy. Although the theory-cognitive issues dominate the studies on Maimon's philosophical position, they do not exhaust the full potential of the rich writings of the philosopher. In Maimon's extensive philosophical legacy of several dozen titles, one can also find treatises dedicated to aesthetic issues. In this article I seek to answer two questions: (1) Is the concept of genius presented in Maimon's aesthetic writings – i.e. in *Über die Ästhetik* and above all in *Das Genie und der methodische Erfinder* – truly inspired solely by Kant's philosophy? (2) Can the content of Maimon's aesthetic writings as a whole be reduced to the issue of genius in science, as some authors seem to suggest?

Salomon Majmon (1754–1800) znany jest historykom filozofii głównie jako krytyk i kontynuator filozofii Immanuela Kanta. Najważniejsze innowacje zaproponowane przez niego – dotyczące dualizmu zmysłowości i intelektu, prawomocności poznania oraz sposobu stawiania pytania o prawdę – do tej pory pozostają przedmiotem badań historyków filozofii pokantowskiej¹. Wprawdzie problematyka teoriopoznawcza dominuje w opracowaniach dotyczących filozoficznego stanowiska Majmona, ale jednak nie wyczerpuje całego potencjału bogatej twórczości filozofa. W obszernej, obejmującej kilkadziesiąt tytułów spuściznie filozoficznej² znajdują się także rozprawy poświęcone zagadnieniom estetycznym. Również pisma estetyczne Majmo-

¹ N. Rotenstreich, *Salomon Maimons Position in der Entwicklung der Philosophie*, [w:] *Begegnung von Deutschen und Juden in der Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts*, red. J. Katz, K.H. Rengstorf, Tübingen 1994, s. 51–77; D. Voss, *Maimon and Deleuze. The Viewpoint of Internal Genesis and the Concept of Differentials*, „Parrhesia”, 11, 2011, s. [3–4].

² G. Freudenthal, *Overturning the Narrative. Maimon vs. Kant*, „Discipline filosofiche”, 29, 2019, 1, s. 47–68, oraz *Salomon Maimon. Rational Dogmatist. Empirical Skeptic. Critical Assessments*, red. i dem, Dordrecht 2003, s. 263–272.

na – jak eseje *Über die Ästhetik* czy *Das Genie und der methodische Erfinder* – wykazują nie tylko zbieżność z treścią dzieł Kanta, ale także uzupełniają je i przekraczają w niejednym punkcie. Zależność tych tekstów od treści *Critique of Judgement* wydaje się nawet na tyle silna i niekwestionowana, że bywa ona przyjmowana jako oczywisty punkt wyjścia przy referowaniu koncepcji geniuszu Majmona.

Jego pisma dotyczące estetyki nie były do tej pory przedmiotem żadnej całościowej analizy³. Nie istnieje jeszcze żadne usystematyzowane opracowanie estetycznej koncepcji Majmona, które rekonstruowałoby jej związki z innymi współczesnymi albo poprzedzającymi ją koncepcjami estetycznymi. Wyjątkiem pod tym względem jest monografia Idit Chikurel, która jako pierwsza wskazuje na pewne rozwiązania oraz wymienia hipotetycznych poprzedników estetycznej koncepcji Majmona⁴.

W niniejszym artykule próbuję udzielić odpowiedzi na dwa pytania: 1) Czy koncepcja geniuszu prezentowana w pismach estetycznych Majmona – to znaczy w *Über die Ästhetik*, a przede wszystkim w *Das Genie und der methodische Erfinder* – jest rzeczywiście inspirowana wyłącznie przez filozofię Kanta? 2) Czy treść jego pism estetycznych można w całości sprowadzić do problematyki geniuszu w nauce, jak zdają się sugerować niektórzy autorzy?⁵

Odpowiedź na pierwsze pytanie jest stosunkowo prosta. Majmon nie przyjmuje w całości Kantowskiej koncepcji geniuszu, choć z pewnością akceptuje jej główne założenia. Wymienić można kilka różnic: mniej jednoznaczne niż u Kanta rozróżnienie geniuszu w nauce i w sztuce; podział na geniusz teoretyczny i praktyczny; wprowadzenie pojęcia geniuszu szczęśliwego (*glücklich*)⁶ i instynktownego (*instinktmäßig*)⁷; próba powiązania geniusza z siłą wyobraźni. Wymienione różnice wskazują na inne źródła koncepcji Majmona. Do prawdopodobnych inspiracji jego stanowiska można zaliczyć nie tylko pisma Gottholda Ephraima Lessinga, Marcusa Herza czy Lazarusa Bendavida, ale także Josepha Addisona, Alexandra Gerarda czy Edwarda Younga.

Odpowiedź na drugie pytanie jest również negatywna. Treści pism estetycznych Majmona nie da się całkowicie sprowadzić do zagadnień geniuszu w nauce, choć bez wątplenia konsekwentna interpretacja tych pism w takim duchu jest możliwa⁸. Możliwa jest jednak również inna interpretacja, która uwzględnia bezpośrednie powody publikacji niektórych tekstów estetycznych Majmona. Dla przykładu: esej *Versuch über den Geschmack* (1791) jest omówieniem rozprawy Herza o tym samym tytule (1776). Natomiast esej *Über den Geschmack* (1792) jest polemiką z *Laokoonem* Lessinga. Oba teksty zostały później przez Majmona przeredagowane i w poszerzonej wersji wydane w *Streifereien im Gebiete der Philosophie* (1793), pod nowym tytułem: *Über die Ästhetik*. Wprawdzie eseje z 1791 i 1792 r. odnoszą się do tekstów z lat 60. i 70., ale powstały po *Critique of Judgement* i pod jej wpływem⁹.

Nie zostało rozstrzygnięte, czy zagadnienia estetyczne stanowiły dla Majmona zupełnie niezależny przedmiot badań, który tylko chwilowo go zainteresował¹⁰, czy też raczej zainteresowanie estetyką było częścią szerszych badań nad wyobraźnią, które realizował niezależnie od analiz nad zagadnieniami estetycznymi. Problematyka wyobraźni rzeczywiście dominuje w *Über die Ästhetik* i z tego powodu tekst ten może być traktowany jako uzupełnienie wcześniejszych rozważań teoriopoznawczych zawartych w *Essay on Transcendental Philosophy*. Kwestia ta, wykraczająca poza ramy tematyki niniejszego artykułu wymaga jeszcze zbadania. Treść *Über die Ästhetik* oraz *Das Genie und der methodische Erfinder* jest jednak na tyle bogata, że – niezależnie od intencji samego autora – wystarcza, by interpretować te eseje również jako prezentację stanowiska dotyczącego estetyki, a zawarte w nich omówienia natury geniuszu jako polemikę z XVIII-wiecznymi teoriami geniuszu artystycznego, w tym również z teorią Kanta.

³ Por. I.-M. D'Aprile, *Die schöne Republik. Ästhetische Moderne in Berlin im ausgehenden 18. Jahrhundert*, Tübingen 2006, oraz K. Kaśkiewicz, *Taste as a Cognitive Ability Shared by all People in the Concept of Salomon Maimon*, „Studia Philosophica Kantiana”, 8, 2019, 2, s. 45–56.

⁴ Idit Chikurel wymienia Kanta, Gerarda, Batteux, Bacona, Kartezjusza i Leibniza. Oczywiście nie wszystkich można uważać za poprzedników koncepcji estetycznej Majmona. Autorka w ich pismach dostrzega elementy koncepcji geniuszu i metodycznego wynalazcy Majmona, I. Chikurel, *Salomon Maimon's Theory of Invention. Scientific Genius, Analysis and Euclidean Geometry*, Berlin–Boston 2020, s. 147.

⁵ Por.: *Ibidem*.

⁶ S. Maimon, *Über Ästhetik*, [w:] *Salomon Maimon's Streifereien im Gebiete der Philosophie*, cz. 1, Berlin 1793, s. 119.

⁷ *Ibidem*, s. 135.

⁸ Por. Chikurel, *op. cit.*

⁹ Majmon otrzymał od Kanta egzemplarz *Critique of Judgement* zaraz po jego wydaniu w roku 1790. Por. list Majmona do Kanta z 15 maja 1790 r. (I. Kant, *Korespondencja*, red. M. Żelazny, M. Chojańska, Toruń 2018, s. 351–353). Por. Rotenstreich, *op. cit.*, s. 58.

¹⁰ Eseje dotyczące estetyki ukazały się w latach 1791, 1792, 1793, 1795 i 1799.

W czym jednak wyraża się najważniejsza różnica pomiędzy Kantem i Majmonem? Bez wątplenia dotyczy zakresu, w jakim można mówić o geniuszu. Kant w *Critique of Judgement* wyraźnie zakres ten zawęził wyłącznie do sztuki¹¹. Majmon zaś rozumie to pojęcie szerzej, w sposób podobny do angielskich estetyków (Gerarda, Addisona czy Younga). Ani nie powiela koncepcji estetycznej Kanta, ani nie przejmuje wprost pojęcia geniuszu z *Critique of Judgement*, ale modyfikuje ją, głównie pod wpływem koncepcji angielskich i szkockich estetyków. Dla Kanta podstawą do zawężenia pojęcia geniuszu jest przeciwieństwo pomiędzy poznaniem opartym na pojęciach i poznaniem, które dokonuje się bez pojęć, a więc tylko dzięki refleksyjnej władzy sądenia¹². Nieobecne jest również w koncepcji Majmona, typowe dla Kanta, rozróżnienie celowości obiektywnej (opartej na pojęciach) i formalnej (której źródłem jest wyobraźnia i jej swobodna gra z intelektem). Innymi słowy, Kant wyróżnia pewną osobną dziedzinę (sądów estetycznych), przypisując jej szczególną władzę (geniusz). Takiego rozróżnienia nie znajdziemy u Majmona. Te zaś rozróżnienia, które Majmon wprowadza (odróżniając geniusza od metodycznego wynalazcy) nie sprzyjają utrzymaniu Kantowskiego, wąskiego rozumienia geniuszu, ale przeciwnie, zmierzają do rozszerzenia tego pojęcia. Ten fakt rzeczywiście daje podstawy, by analizy znaczenia i roli geniuszu w filozofii Majmona sprowadzać wyłącznie do teorii poznania naukowego, a w konsekwencji marginalizować albo nawet pomijać jego koncepcję estetyczną, ściśle związaną z teorią geniuszu w tekstach publikowanych od roku 1791.

Koncepcja Majmona zakłada istnienie rozróżnienia na „geniusza” i „metodycznego wynalazcę”¹³. Różnica ta źródłowo nie jest nowa, jej odbicie znajdziemy w XVIII w. zarówno w Anglii, jak i w Niemczech, chociaż ukrywa się w rozmaitych pojęciach: geniusza ukształtowanego i naturalnego, geniusza wyrozumowanego i oryginalnego¹⁴ czy w końcu u Friedricha Schillera, pod postacią poety naiwnego i sentymentalnego¹⁵. Rozważania żydowskiego filozofa stanowią ich kontynuację w zupełnie nowy sposób, gdyż geniusz i metodyczny wynalazca nie stoją wobec siebie w ostrej opozycji.

Salomon Majmon nie ma wątpliwości, że obie wspomniane własności ludzkiego ducha polegają na zdolności wynalazczej, jednak za każdym razem zdolność ta działa w odmienny sposób. Rozważania żydowskiego filozofa po części idą tu drogą wyznaczoną przez Williama Duffa¹⁶, który głosi: „Przez słowo oryginalny, stosując go do określenia geniusza, rozumiemy tę wrodzoną i podstawową władzę odkrywania czegoś nowego i niezwykłego, którą posiada umysł”¹⁷. Majmon wprowadza tutaj jednak pewne rozróżnienie pomiędzy *erfinden* i *finden*. Wynalezienie (*erfinden*) czegoś nowego oznacza, że ze znanych wcześniej prawd potrafimy wyprowadzić nową zasadę, dotąd nieznaną. Wygląda to tak, jakby geniusz potrafił dostrzec nową wartość czy też prawdę na podstawie elementów znanych powszechnie. Wszyscy współcześni geniuszowi mają do czynienia z tym samym doświadczeniem i z tymi samymi obserwacjami zjawisk, jednak nie potrafią powiązać ich ze sobą na nowy sposób, tak jakby zasada zostawała ukryta przed oczami osób niebędących geniuszami. „Wynaleźć znaczy przedstawić całość istniejącego dla samego siebie poznania, jako obiekt *a priori*”¹⁸.

W eseju *O estetyce* Majmon, zastanawiając się nad specyfiką sztuk pięknych, odwołuje się bezpośrednio do zasady naśladowania sztuk pięknych stworzonej przez Charles’a Batteux¹⁹. W 1746 r. ten francuski estetyk w traktacie *Les Beaux Arts réduits à un même principe* nie tylko określa wspólną specyfikę wszystkich dzieł sztuki, ale także określa pojęcie geniusza. Podkreśla on, że człowiek niczego nie jest w stanie wymyślić całkowicie samodzielnie, ale zawsze musi sięgać do elementów wcześniej doświadczanych czy też poznawanych. Nawet najbardziej dziwaczne potwory, jakie zrodziła ludzka fantazja noszą znamiona eklektycznego

¹¹ Kant nie zawsze tak samo rozumiał to pojęcie, por. G. Tonelli, *Kant’s Early Theory of Genius (1770–1779): Part I*, „Journal of the History of Philosophy”, 4, 1966, 2, s. 109–132 oraz P. Giordanetti, *Das Verhältnis von Genie, Künstler und Wissenschaftler in der Kantischen Philosophie*, „Kant-Studien”, 86, 1995, s. 406–430.

¹² Por. Chikurel, *op. cit.*, s. 16–17.

¹³ S. Maimon, *Geniusz i metodyczny wynalazca*, [w:] idem, *Pisma estetyczne*, red. K. Kaśkiewicz, Toruń 2018, s. 116.

¹⁴ Por. J. Ritter, *Genie*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, t. 3, red. J. Ritter, K. Gründer, G. Gabriel, Basel 1974, s. 283.

¹⁵ Por. F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, [w:] idem, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk, Warszawa 1972.

¹⁶ William Duff (1732–1815), szkocki teoretyk, był jednym z pierwszych pisarzy, który przeanalizował naturę geniuszu jako właściwość ludzkiej psychiki. Jego główne dzieło *An Essay on Original Genius and its Various Modes of Exertion in Philosophy and the Fine Arts, particularly in Poetry* (anon.), wydane w Londynie w 1767 r., jest często cytowane jako punkt zwrotny w zachodniej analizie geniuszu i kreatywności.

¹⁷ Cyt. za: Ritter, *op. cit.*, s. 283–294.

¹⁸ Maimon, *Geniusz i metodyczny wynalazca...*, s. 116.

¹⁹ S. Maimon, *O estetyce*, [w:] idem, *Pisma estetyczne...*, s. 21–115.

złożenia z różnorodnych elementów wcześniej już istniejących. Geniusz według francuskiego estetyka nie może wychodzić poza granice natury. Jak pisze: „Wynalazek (*inventer*) w sztukach nie polega na nadawaniu bytu przedmiotowi, lecz na odkrywaniu go tam, gdzie jest, i takim, jakim jest”²⁰. Podkreśla wręcz, że ludzie są genialni wówczas, gdy potrafią obserwować, a jednocześnie są w stanie stworzyć z elementów powszechnie dostępnych nowe pierwowzory. Takim genialnym twórcą był dla francuskiego estetyka Molier, który potrafił z obserwacji świata wydobyć te własności, które najlepiej charakteryzowały skąpca, świętoszka lub hipochondryka. Z jednej strony stwierdzilibyśmy, że tacy oryginałowie nie istnieją, z drugiej – że wszystkie cechy i zachowania znane z komedii okazują się bardzo bliskie naszemu własnemu doświadczeniu.

Geniusz zatem tak dla Majmona, jak i dla Batteux jest zdolnością wyznajdowania pewnej zasady *a priori* z zaobserwowanych wcześniej doświadczeń lub znanych uprzednio praw. W ten sposób Świętoszek Moliera jest kwintesencją świętoszkowości w ogóle, zobrazowaną zasadą aprioryczną bycia świętoszkowatym. Dzięki temu, że Molier ją wydobył na światło dzienne i zaprezentował w komedii, w naszym umyśle zagościła określona idea, którą przykładamy każdorazowo do nowo zaobserwowanego zjawiska i nadajemy mu bądź nie określoną cechę charakteru.

Salomon Majmon rozróżnia jednak obok zdolności wynalazczej jeszcze inną umiejętność: znajdowanie. Znaleźć coś oznacza, że wydobywamy na jaw pewną zasadę poznaną już wcześniej, a stanowiącą składnik większej całości poznawczej, albo też wydobywamy to, co jest powiązane w sposób konieczny z pewną prawdą, co dotąd nie było wydobyte na światło dzienne, choć zawsze stanowiło element składowy jakiegoś procesu poznawczego. Zdolność ta wiąże się także z umiejętnością wyłożenia dostrzeżonej w ten sposób zasady *a priori*. Zdolność ta bliższa byłaby naukom niż sztuce. Choć żydowski filozof słusznie utrzymuje, że w tych dziedzinach obie umiejętności są równie często stosowane. „Wynajduje się pewną maszynę, teorię, system, metodę itd., natomiast własności trójkąta, koła itd. nie zostają w geometrii wynalezione tylko znalezione”²¹.

Możemy zatem mieć do czynienia z geniuszem w nauce, który znajduje zasadę *a priori* na podstawie obserwowanych zjawisk, analogicznie do Moliera tworzącego postać Świętoszka. Natchnienie, ogień boski, naturalne olśnienie, które tradycyjnie przypisywano geniuszowi, dla Majmona oznacza tylko, że w operacjach umysłowych odkrywcy zachodzą procesy, które trudno precyzyjnie wyjaśnić. Dla żydowskiego filozofa mamy do czynienia po prostu ze zdolnością odnajdywania zasady w oparciu o znane zjawiska, której dotąd jeszcze nikt nie odkrył.

Metodyczny wynalazca będzie działał nieco inaczej, odkrywa on wprawdzie nieznanne zasady, ale w tym celu posiłkuje się odkryciami innych. Wydobywa na jaw to, co inni pominęli, nie zauważyli lub z punktu widzenia teorii, którą opracowywali, było im niepotrzebne. Metodyczny wynalazca skrupulatnie jednak zbada ich pracę i zauważy, że pewne własności ich teorii mogą być użyte inaczej, w innym celu lub by wytłumaczyć odmienne zjawiska. W ten sposób nie jest kimś, kto powiela tylko osiągnięcia innych, ale także nie jest do końca odkrywcy. Jak obrazowo wyjaśnia Majmon: „Geniusza można porównać z tym pierwszym, śmiałym żeglarzem, który bez pomocy kompasu wypuszcza się na dalekie morza, metodycznego wynalazcę zaś z kimś, kto podczas podróży morskiej używa kompasu...”²².

Jednocześnie Majmon zauważa, że choć intuicyjnie różnica między geniuszem a metodycznym wynalazcą jest łatwa do uchwycenia, to jej udowodnienie choćby poprzez wskazanie na poszczególne przypadki nie jest już takie proste ani takie oczywiste. Wynika to stąd, że zazwyczaj nie mamy możliwości prześledzenia samego procesu myślenia, który doprowadził ostatecznie do takiego lub innego wynalazku. Mamy do dyspozycji jedynie końcowy efekt, na podstawie którego próbujemy wnioskować o procesie twórczym, który go poprzedził. Trudno zatem ustalić, czy określony wynalazek jest dziełem geniuszu, czy też wynikał z zastosowania innej metody. W ocenie jej nie pomogą nam ani ocena wielości dzieł, które twórca powoływał do życia, ani też wielkość ich odkryć. Geniusz może bowiem tworzyć bardzo wiele dzieł w krótkim czasie, jak widzimy na przykładzie Vincenta van Gogha, albo dzieła będą pojawiać się rzadziej, jak możemy zobaczyć u Leonarda da Vinci. Genialny wynalazek może mieć epokowe znaczenie i zmienić losy świata, ale też może być drobnym odkryciem i nie wpłynąć znacząco na losy świata. Może być tak, że wielkie wynalazki nie są wcale dziełem geniuszu, a wynikają jedynie ze żmudnej i drobiazgowej pracy metodycznego wynalazcy. Majmon powołuje się na przykład

²⁰ Ch. Batteux, *Zasady literatury*, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674–1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1997, s. 235.

²¹ Maimon, *Geniusz i metodyczny wynalazca...*, s. 116.

²² *Ibidem*, s. 117.

odkryć matematycznych Euklidesa: „Elementy Euklidesa na pewno zawierają liczne i ważne wynalazki, które zostały zebrane w jedno dzieło, i które stały się źródłem wszystkich nowych wynalazków. Euklides (czy ktoś inny, kto był wynalazcą tych elementów) nie bez powodu zyskał za to nieśmiertelną sławę. Ale właśnie dlatego nie można mu przypisać nadzwyczajnego geniuszu: bo takie dzieło mogłoby zostać zrealizowane również i bez geniuszu, przez konsekwentną pilność, głębokość i bystrość, porządek i metodę”²³.

Mimo trudności, które Majmon dostrzega przy możliwości odkrycia sposobu działania geniusza, potrafi jednak zauważyć kilka cech znamienych dla tej metody tworzenia. Przede wszystkim żydowski filozof wskazuje na to, że geniusz dysponuje zdolnością szybkiego i łatwego odnalezienia rozwiązania problemu. To raczej metodyczny wynalazca będzie pracował z trudem, czyniąc drobiazgowe poszukiwania, aby w końcu po wielu próbach osiągnąć wymarzony cel. Po drugie geniusz często może nie być świadomy praw i zasad jakie stosuje, podczas gdy metodyczny wynalazca zawsze podążać będzie za swą metodą, nawet wówczas, gdy w procesie myślenia będą miały miejsce odkrycia przypadkowe. Po trzecie geniusz według Majmona, tak jak i u Kanta, jest dziełem natury²⁴. Żydowski filozof jest przy tym przekonany także i do tego, że geniusz musi być wrodzony tak, iż nie można się go wyuczyć czy doskonalić, w przeciwieństwie do metodycznego wynalazcy, który może udoskonalać swą metodę w sposób świadomy.

To ciekawe, że przy tych rozróżnieniach Majmon nigdy nie będzie dokonywał oceny wartościującej pomiędzy geniuszem a metodycznym wynalazcą. Wyraźnie uważa je po prostu za dwie odmienne metody pracy twórczej, nie podejmując rozważań co do tego, która z metod jest lepsza. Taki sposób podejścia zbliżyć będzie jego zamysł do dwóch niezwykle podobnych koncepcji XVIII w.: Josepha Addisona i Friedricha Schillera. Sądzę, że warto porównać myśli te z rozważaniami żydowskiego filozofa.

Majmon, pisząc na temat geniuszu, nie podaje nigdzie bezpośrednich inspiracji, którymi się kierował, tworząc własną koncepcję. Wskazywanie innych źródeł jego koncepcji niż filozofia Kanta jest dość ryzykowne i może opierać się jedynie na dowodach pośrednich, na powierzchownych podobieństwach do modnych i powszechnie znanych wówczas koncepcji. W przypadku Majmona taka rekonstrukcja źródeł jest szczególnie trudna, ponieważ stanowisko filozofa nie jest jednorodne i prezentowane w kilku pracach o zróżnicowanej tematyce (choć wydanych w krótkim przedziale czasu: 1791–1795, nie wliczając w to eseju *Der grosse Mann* z 1799 r.). Biorąc pod uwagę, że pierwsze z tych pism ukazało się niedługo po opublikowaniu *Critique of Judgement*, możemy się domyślać, że dzieło Kanta w jakimś stopniu wpłynęło na zainteresowanie Majmona tematyką piękna, wyobraźni i smaku. Zazwyczaj interpretatorzy filozofii Majmona odwołują się do eseju *Das Genie und der methodische Erfinder*, który z powodu tytułu traktowany jest jako najważniejsza prezentacja stanowiska filozofa na temat geniuszu. Jednak tematyka tego eseju nie jest jednoznacznie estetyczna. Genialność rozpatrywana jest tu raczej jako zdolność do nowatorskiego myślenia zarówno w nauce, jak i sztuce. Z tego powodu naturalne wydaje się raczej poszukiwanie powiązań koncepcji Majmona ze stanowiskiem Gerarda zaprezentowanym w *An Essay on Genius*. Czyni tak na przykład Idit Chikurel, znakomicie pokazując podobieństwa obu myślicieli²⁵. Porównanie takie jest możliwe dlatego, że w eseju *Das Genie und der methodische Erfinder* Majmon podkreśla bliskość geniusza do metodycznego wynalazcy. Jednak we wcześniejszych esejach dotyczących smaku, które w 1793 r. połączone zostały przez Majmona w jedną rozprawę zatytułowaną *Über die Ästhetik*, sprawa wygląda inaczej. Nie ma tu jeszcze podziału na geniusza i metodycznego wynalazcę. Analizowane są natomiast różnice w zdolnościach twórczych samych artystów, u których genialność może wyrażać się dwojako: w sposób instynktowny, albo opierając się na dokonaniach poprzedników, co jednak nie pozbawia go oryginalności.

W 160. numerze „Spectatora” Addison 3 września 1711 r. zamieszcza znamieny artykuł *O dwóch rodzajach geniuszu*. Jak sam zauważa, celem jest pokazanie, na czym polega specyfika geniuszu: „W moim dyskursie zamierzam rozważyć, na czym właściwie polega wielki geniusz, i zebrać nieco uwag w tak niezwykłym przedmiocie”²⁶. Geniusz zgodnie z rozważaniami Anglika, tak jak i w myśli Majmona, jest talentem wrodzonym, który rozwinął się bez pomocy sztuki czy też nauki. Addison wręcz przypisuje geniuszowi pewną dzikość, nieokrzesanie, nadmierną fantazję, brak ogłady, precyzji i metodyczności. Przeciwstawia

²³ *Ibidem*, s. 118.

²⁴ Por. I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, red. nauk. M.A. Chojnacka, K. Kaśkiewicz, M. Marciniak, Toruń 2014 (Dzieła zebrane, t. 4), § 46, s. 185.

²⁵ Por. Chikurel, *op. cit.*, s. 20.

²⁶ J. Addison, *O dwóch rodzajach geniuszu*, [w:] „Spectator”. *Wybór*, wstęp i objaśn. Z. Sinkowa, Wrocław 1957, s. 207.

go francuskiemu określeniu *bel esprit*²⁷, które postrzega jako synonim pewnego rodzaju układności umysłu. Angielski filozof zauważa: „Ów wielki i przez samą naturę ukształtowany geniusz ma w sobie jakąś szlachetną dzikość i fantazję, które są nieskończenie piękniejsze, niżli układność i polor umysłu, określanego przez Francuzów mianem *Bel Esprit*. Używając tego określenia, mają oni na myśli geniusz ogładzony przez rozmowy, rozmyślania i odczytanie w działach pisanych najwytworniejszą manierą”²⁸.

Tak u Majmona, jak i Addisona będziemy mieli do czynienia z geniuszem naturalnym, z kimś, kto nie wzoruje się na innych, a samodzielnie poszukuje własnej drogi rozwiązywania twórczych problemów. Jednak obserwacje poczynione przez Anglika idą inną drogą. Geniusz naturalny przeciwstawiony jest co prawda geniuszowi metodycznemu, pracującemu podług wyuczonych zasad, jednak nie jest on „metodycznym wynalazcą” Majmona. Przeciwstawienie, które pojawia się u Addisona, ma przede wszystkim wymiar społeczny, a nie tylko estetyczny. Jest to opozycja pomiędzy dziką, nieokrzesaną naturą a precyzją i elegancją kultury. Widać to wyraźnie wówczas, gdy Anglik porównuje Homera do współczesnych sobie poetów. Podkreśla wówczas, że starożytni byli wielkimi i śmiałymi geniuszami, jednak brakowało im subtelności i poprawności obecnej w utworach oświeceniowych. Krytykuje nadmierną skrupulatność i gładkość nowożytnych za to, że poprawnością kompozycji próbują zastąpić to, czego najbardziej im brakuje – siły i witalności fantazji. Jednak jego krytyka dotyczy raczej miernych naśladowców, autorów, którzy nie potrafiąc tworzyć samodzielnie, sięgają po zapożyczone wzorce, których działania w dodatku nie do końca potrafią zrozumieć.

Addison podkreśla jednak, że obok wynaturzeń miernych naśladowców mamy też do czynienia z geniuszem metodycznym, który stał się nim, wypracowując pewne zasady kompozycji i pilnując rygorystycznie doskonalenia swej metody. Pod koniec swojego eseju pisze: „Istnieje inny rodzaj wielkiego geniuszu, który zaliczę do drugiej klasy, nie iżbym go uważał za późniejszego, lecz jedynie dla odróżnienia, jako że jest wcale innego rodzaju. Do owego drugiego gatunku wielkich geniuszy należą ci, którzy uformowali swój umysł w oparciu o pewne prawidła i poddali znakomitość swych przyrodzonych talentów poprawkom i rygorom, jakie nakłada sztuka”²⁹.

Addisonowski geniusz drugiego rodzaju niezmiernie przypomina Majmona metodycznego wynalazcę, który w znacznej mierze jest świadomy stworzonej przez siebie metody, dochodząc do niej przez wypracowanie określonych zasad. Ten sposób pracy zawiera jednak pewne niebezpieczeństwo, zauważa angielski filozof, a mianowicie zagrożenie, że popadnie się w nadmierne naśladownictwo. Twórca ten opracowuje bowiem zasady tworzenia nie tylko w oparciu o własne doświadczenia, ale także chętnie sięga do prawideł wymyślonych przez wcześniejszych geniuszy. W ten sposób powściąga niejako swoją własną inwencję twórczą, tym samym nie pozwalając rozwinąć się naturalnym zdolnościom. „Wielkie niebezpieczeństwo, w jakie może popaść ten właśnie rodzaj geniusza, polega na tym, iż krępuje on swe uzdolnienia poprzez zbytek naśladownictwa i kształtuje się całkowicie na cudzych wzorcach, nie dając pełnej swobody swym przyrodzonym talentom”³⁰.

Tak w rozważaniach Majmona, jak i w eseju Addisona otrzymujemy obraz geniusza nie do końca samodzielnego, ale takiego, który wypracowując własną metodę, korzysta z wzorców i osiągnięć ludzi go poprzedzających. U Anglika dochodzi do głosu jeszcze aspekt dobrowolnej rezygnacji z naturalnych zdolności, po to, aby okrzesać i wysubtelnić naturalny talent, który musi być obecny w każdym geniuszu, niezależnie od metody tworzenia. Geniusz naturalny – twierdzi Addison – podobny jest do gleby, która rodzi nieprzebrany gąszcz różnorodnych roślin, układających się w przecudne widoki, ale nieułożonych w żadną symetrię i porządek. W drugim wypadku na tak samo urodzajnej glebie powstaną alejki i kwietniki ukształtowane uzdolnioną ręką pracowitego ogrodnika.

Odwołując się do alegorycznego obrazu ogrodów stworzonego przez Addisona, możemy zauważyć, że geniusz, o którym pisze Majmon, także jest nieuregulowanym ogrodem. Tworzy swoje dzieła, nie znając zasad lub też je ignorując, zapuszcza się w nieznanne wcześniej i niezbadane rejony, bez jakichkolwiek przyrządów pomocniczych, a mimo to tworzy rzeczy zdumiewające potomnych. Także żydowski filozof, aby zobrazować różnicę między naturalnym geniuszem a metodycznym wynalazcą, odwołuje się do alegorii. Geniusz – twierdzi – jest zwierzęciem rodzącym nowe życie, spontanicznie, naturalnie, bez myślenia o całym procesie jego powstania. Metodyczny wynalazca jest istotą wysiadującą jajko, gdzie cały proces wykluwania

²⁷ Por. A. Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680–1814. De la raison classique à l'imagination créatrice 1680–1814*, Paris 1994.

²⁸ Addison, *O dwóch rodzajach geniuszu...*, s. 207–208.

²⁹ *Ibidem*, s. 211.

³⁰ *Ibidem*.

się stanowi precyzyjnie przygotowaną operację. Proces tego wysiadywania może być zresztą zawsze udoskonalany i poprawiany, aby ostatecznie otrzymać idealnego potomka.

W estetyce Addisona widać wyraźnie, że geniusz drugiego rodzaju ma tę samą zdolność co geniusz naturalny, jednak została ona przez kulturę poddana rygorom wysubtelnienia. W ten sposób twórca naturalny posiada większą siłę wyrazu, pozostając jednak zawsze surowy w swej technice, przez to, że został wcześniej wyuczony określonego sposobu tworzenia jest precyzyjniejszy i bardziej wysubtelniony, traci jednak na bezpośredniości ekspresji.

Majmon wyraźnie zaznacza, że metodyczny wynalazca znajduje się pośrodku drogi pomiędzy geniuszem a naśladowcą. Tak jak geniusz odkrywa nowe, nieznane dotąd prawdy, jednak pomaga sobie przy tym, sięgając do wcześniej już poznanych zasad. Pozostaje pytanie, czy dla żydowskiego filozofa metodyczny odkrywca będzie także geniuszem, choć pracującym inną metodą, czy też stanowi odmienną kategorię estetyczną. Rozwiązanie możemy znaleźć w eseju *O estetyce*, gdzie autor rozważa relacje pomiędzy zdolnością osądzania, smakiem, naśladowaniem i twórczą wyobraźnią.

Przede wszystkim Majmon wyraźnie zaznacza, że smak i geniusz są ze sobą nierozdzielnie związane oraz że są to zdolności, które w pewnym stopniu posiada każdy człowiek. Píše: „Geniusz i smak w większym albo mniejszym stopniu posiada każdy człowiek. Owo mniej lub więcej w żadnym wypadku nie zależy od źródłowego rodzaju ograniczenia tych możliwości samych w sobie, które jako niepodzielne jedności w małym stopniu dopuszczają wielkość zarówno intensywnej, jak i ekstensywnej. Polega zaś ono na wielkiej albo nieznacznej gotowości odróżniania przez podmiot swych działań od tego, co nie jest jego działaniem”³¹. Dlatego nieco wcześniej, w tym samym eseju Majmon zaznacza, że zdolności osądzania dzieł możliwe są tylko wtedy, gdy odbiorca także posiada choćby w niewielkim stopniu rozwinięty ten sam geniusz, który miał artysta. „Ażeby móc osądzać dzieła Rafaela albo Szekspira, należy posiadać taki geniusz jak ten, dzięki któremu powstały tak nieśmiertelne dzieła”³².

Sąd smaku nie jest zatem przeciwny geniuszowi, ale opiera się na nim. Bez przynależnej nam wszystkim, naturalnej zdolności nie mogłoby być mowy o poznaniu piękna. Ciekawe jest także to, że Majmon myśli o geniuszu jako o zdolności pokrewnej instynktowi i przeciwstawia go poniekąd krytyce artystycznej³³. Zawodowy krytyk sztuki z jednej strony musi opierać się na poczuciu smaku, aby instynktownie uchwycić piękno, z drugiej musi bazować na znajomości reguł, by zrozumieć kompozycję dzieła. Są to dwie różne zdolności. „Krytyk może odkryć w tych dziełach [Rafaela i Szekspira] pewne błędy. Ale nie może on tu przeoczyć piękna, to bowiem podporządkowane jest pewnym regułom. Geniusz jest współmierny do instynktu, tzn. jest on celowy bez odczucia celu; w taki też sposób muszą być osądzone jego dzieła”³⁴.

Geniusz będzie zatem pewnego rodzaju instynktownym poczuciem piękna właściwym zarówno artyście, jak i odbiorcy. Musi mieć go zatem także metodyczny wynalazca, który jednak oprócz naturalnego daru instynktownego odczucia piękna posiada także zdolności zbliżające go do krytyka sztuki. Geniusz i zwykły odbiorca nie muszą dokładnie znać zastosowanych metod na drodze twórczej, krytyk sztuki i metodyczny wynalazca pracują na innej zasadzie, szukając precyzyjnej metody i prawideł rozwijają systematycznie swoją wiedzę i udoskonalają ją w sposób świadomy.

Metodyczny wynalazca w sztuce będzie twórczym naśladowcą, a nie biernym kopistą. Ten ostatni przerysowuje po prostu większe lub mniejsze partie znanych dzieł, zostając na płaszczyźnie empirycznej, nie posiada on bowiem według Majmona geniuszu, czy też raczej po swój wrodzony okrucz genialności nie sięga. Niezwykle ważne jest bowiem to, że żydowski filozof rozróżnia wyraźnie naśladowanie od kopiowania, jako odmienne sposoby pracy wyobraźni. „Jest jeszcze jedna istotna różnica pomiędzy naśladownictwem i kopiowaniem; polega ona na tym, że przy kopiowaniu aktywne są tylko nasze zmysły albo reprodukcyjna władza sądenia, w żadnym zaś wypadku produktywna moc wyobraźni; w naśladowaniu zaś, podobnie jak w twórczej imaginacji (*Dichten*) objawia się aktywność”³⁵.

Kopiowanie polega zatem na skupianiu się jedynie na zewnętrznych cechach dzieł lub natury, bez twórczej zdolności ich przetwarzania i tworzenia z nich nowej jakości. Żydowski filozof twierdzi nawet, że do tego, aby być kopistą, nie potrzeba nawet być artystą plastykiem, wystarczy zwyczajne wyćwiczenie ręki,

³¹ Maimon, *O estetyce...*, s. 39.

³² *Ibidem*, s. 17.

³³ *Ibidem*, s. 31.

³⁴ *Ibidem*, s. 38.

³⁵ *Ibidem*, s. 60.

bez znajomości jakichkolwiek zasad tworzenia dzieła. Siła wyobraźni służy kopiście tylko do tego, aby zaobserwowane cechy empiryczne poszczególnych dzieł zestawiać ze sobą w eklektyczne całości, które jednak nie mogą być postrzegane jako nowatorskie, a jedynie jako odtwórcze przedstawienia. W przypadku artysty, choćby i naśladowcy wyobraźnia działa inaczej, zestawienie nawet ze znanych elementów stanowi odmienne dzieło sztuki, nową ideę dotąd niespotkaną. „Prawdziwym twórcą (*Dichter*) jest więc ten, czyja produktywna moc wyobraźni jest w stanie uchwycić cechy w zupełnie inny sposób, aniżeli byłyby one dane w pierwotnym zjawisku. Ta różnica pomiędzy naśladownictwem a kopią dostrzegana jest również przy postrzeganiu produktów najwyższych możliwości poznawczych”³⁶.

Artysta, który jest naśladowcą, będzie przypominał zatem metodycznego wynalazcę, a także wysubtelniejszego geniusza, o którym pisał Addison. W swojej twórczości będzie czerpał z prawd i wyobrażeń wcześniejszych niż on twórców, a jednak stworzy dzieła, które są wyjątkowe i jemu tylko właściwe. Jak zauważa angielski filozof: „Naśladownictwo najznamienitszych autorów nie może się równać dobremu oryginałowi i zda mi się, że mało który z pisarzy zyskał w świecie znamienite imię, nie posiadając w swoim sposobie pisania i wyrażania myśli czegoś, co jemu tylko byłoby właściwe i do niego całkowicie przynależało”³⁷.

Przenosząc myśl Addisona na rozważania żydowskiego filozofa: kopistą zatem będzie osoba, która wzorując się na innych zapomina o swojej indywidualności, naśladowca zaś mimo wszystko potrafił będzie wydobyć coś własnego, niepowtarzalnego nawet z powszechnie znanych wzorców. W tym właśnie kontekście pisze Majmon o „szczęśliwym geniuszu”, który potrafi odkryć coś nowego wśród prawd znanych wcześniej. Ów „szczęśliwy geniusz” z eseju *O estetyce* jest zatem jednocześnie metodycznym wynalazcą, który odkrywa nowe lądy używając kompasu wynalezionego przez innych. „Szczęśliwy geniusz, tzn. taki, któremu nie przeszkadza przypadkowa modyfikacja reproduktywnej władzy sądzenia, albo wręcz jest ona dla niego konstytutywna, w samym sobie odnajdzie przywódczą naturę nowej prawdy i odkryje nowy system w nauce, nie tylko porządkując to, co jest już znane w doskonałą całość i ogarniając to coś za jednym razem, lecz również odnajdując drogę do odkrycia powiązanej z tym czymś prawdy”³⁸.

Ów „szczęśliwy geniusz” – pisze dalej Majmon – nigdy nie naśladowuje swoich poprzedników, ale w jakimś sensie potrafi wczuć się w ich sposób działania, przejąć metodę i wykorzystać ją do swoich celów. Jego celem bowiem nie jest osiągnięcie tych samych rezultatów, które były dokonaniem innych, ale własna, oryginalna prawda. W ten sposób, przejmując metodę innych, osiąga swój własny cel, oddaje swoją osobowość i sposób myślenia o świecie. Żydowski filozof, pisząc o takim artyście, działającym w podobny sposób jak metodyczny wynalazca, dwukrotnie odwołuje się do Platona. Zwraca uwagę na to, że u tego typu twórcy fantazja zostaje „wyrwana z letargu” przez „platońskie wspomnienie”³⁹, dzięki czemu pobudzona jest do odpowiedniej, produktywnej aktywności. Możemy domyślić się, że autorowi chodzi o ciekawe rozróżnienie. Naśladowca, którego wyobraźnia pracuje reprodukcyjnie, odtwarzając jedynie biernie to, co podpatrzył od innych, skupia się na empirycznych obrazach, a nie na ukrytej za nimi idei, jaka przyświecała pierwotnemu twórcy dzieła. W tym względzie Majmon zgodziłby się z Addisonem, że tego typu artysta często nie rozumie idei, które posiadali jego poprzednicy, potrafi zauważyć tylko niektóre zewnętrzne aspekty i je przekopiować bezrozumnie, nierzadko tworząc w ten sposób rzeczy kuriozalne, tak jak opisani przez angielskiego filozofa naśladowcy Pindara⁴⁰. Żydowski filozof zauważa, że prosty naśladowca, pozbawiony geniuszu, kopiuje poprzedników poprzez nawarstwianie drobnych zaobserwowanych u nich szczegółów, nie potrafiąc podążać za ogólnym kontekstem myśli pierwotnego twórcy. „Prosty naśladowca, pozbawiony geniuszu trudni się natomiast kopiowaniem poprzedników, tzn. odkrywaniem i przypisywaniem ich rezultatów krok po kroku. Nie waży się na zmiany i ulepszenia z lęku, że nie podąży całkowicie za źródłowym konceptem. Nie pojmuje sztuki jako tłumaczenia myśli przez myśl oraz określania koniecznych i przypadkowych relacji wrażeń do myśli. Jego myślenie nie jest platoniczno-transcendentalne, lecz oparte na wspomnieniu tego, co empiryczne”⁴¹.

W tym miejscu po raz drugi Majmon wspomina Platona, tym razem w powiązaniu z koncepcją Kanta. W antynomii dotyczącej władzy sądzenia królewiecki filozof przeciwstawia sobie dwa różne znaczenia słowa „pojęcie”. W tezie, która głosi, że „sąd smaku nie opiera się na pojęciach, w przeciwnym razie można by było

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Addison, *O dwóch rodzajach geniuszu...*, s. 211.

³⁸ Maimon, *O estetyce...*, s. 60.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Por. Addison, *O dwóch rodzajach geniuszu...*, s. 210.

⁴¹ Maimon, *O estetyce...*, s. 61.

o nim dyskutować (rozstrzygać na podstawie dowodów)⁴², użyto słowa „pojęcie” w sensie empirycznym. Naśladowca traktuje jednak dzieło dosłownie, jako zestaw empirycznych cech, które po przekopowaniu nie tracą nic ze swojego wewnętrznego sensu. W antytezie mówiącej, że „sąd smaku opiera się na pojęciach, w przeciwnym bowiem razie, mimo różnicy w tych sądach, nie można byłoby nawet się na ich temat spierać”⁴³, słowo „pojęcie” użyte jest w innym znaczeniu, właśnie jako idea. W tym sensie „szczęśliwy geniusz”, tworząc nową, własną ideę, może sięgać do poszczególnych wątków ikonograficznych lub do rozwiązań artystycznych poprzedników, nie będąc jednocześnie kopistą, a samodzielnym i niezależnym twórcą. Można co prawda spierać się tutaj, czy idea, o której pisał Kant jest tożsama z ideą platońską, jednak w kontekście, o którym pisze Majmon, spór taki nie ma sensu. Żydowskiemu filozofowi chodzi po prostu o pokazanie, że geniusz, kontemplując dzieła innych, potrafi za zmysłowymi objawami znaleźć pierwotną ideę i sposób, w jaki została ona oddana przez wcześniejszych autorów oraz ponownie użyć tych symptomów do stworzenia własnej, nowatorskiej i niepowtarzalnej idei. „Geniusz odnajduje metodę i realne myśli w znakach, a te znów przekształca w myśli. Znacząco skraca to drogę do odnalezienia nowej prawdy”⁴⁴. Geniusz, działający jak metodyczny wynalazca, który dzięki osiągnięciom innych potrafi szybciej i prościej odnaleźć prawdę, przypomina ideał renesansowego twórcy, który wzorując się na starożytnych, potrafi tworzyć dzieła zupełnie innego rodzaju. Wystarczy przypomnieć rzeźby Michała Anioła, które choć wyraźnie oparte na kanonach greckich, stanowią zupełnie nową jakość i swoistą opowieść o człowieku nowożytnym. Problem rozróżnienia pomiędzy twórcą oryginalnym, naśladowcą a kopistą jest znamienny dla estetycznych rozważań XVII i XVIII w. i w takiej i czy innej formie przejawia się jako „spór między starożytnikami a nowożytnikami”⁴⁵.

W jaki jednak sposób udaje się „szczęśliwemu geniuszowi” wypracować metodę stworzenia dzieła egzemplarycznego przy jednoczesnym korzystaniu z prawideł wypracowanych przez innych artystów? Ani Majmon, ani Addison bezpośrednio o tym nie piszą. Najpełniejsze jednak tłumaczenie tego zjawiska możemy zdobyć, gdy odwołamy się do koncepcji genialności stworzonej przez Immanuela Kanta i porównamy ją z obserwacjami żydowskiego filozofa.

Wszelki geniusz, niezależnie od metody, jaką pracuje, jest dziełem talentu, wrodzonej predyspozycji natury, pewnego rodzaju instynktem, który nie do końca świadomie tworzy reguły w sztuce. To już wiemy z rozważań przedstawionych powyżej myślicieli. Nie dają nam oni jednak wyjaśnienia, dlaczego tak być musi, z jakiego powodu artysta nie może być po prostu dobrym rzemieślnikiem, czystym, tylko metodycznym wynalazcą?

Majmon wyraźnie w swych rozważaniach przejął estetyczną koncepcję Kanta, zgodnie z którą sądy o pięknie nigdy nie mogą być zdeterminowane przez pojęcia⁴⁶. Dlatego nigdy nie potrafimy wytłumaczyć, dlaczego te, a nie inne zasady okazały się dla danego artysty ważne. Nawet sam twórca nie jest w stanie wytłumaczyć, na czym polega jego geniusz. Stąd wynika pierwsza kantowska obserwacja dotycząca geniuszu: „Widać stąd, że geniusz jest: 1) talentem tworzenia czegoś, na co nie można podać żadnej determinującej reguły, nie zaś dyspozycją zręczności do nauczenia się tego, czego można się wyuczyć zgodnie z jakąś regułą; pierwszą jego cechą musi zatem być oryginalność...”⁴⁷. W ten sposób dzieła stworzone przez geniuszy mogą stać się wzorami dla innych naśladowców, choć sam ich twórca nie potrafiłby powiedzieć, skąd biorą się idee jego arcydzieł.

Genialność stoi zatem na drugim krańcu w stosunku do naśladownictwa. Geniusz nie naśladowuje nigdy, nie uczy się swoich idei, nie wypracowuje metody tworzenia w sposób od początku do końca świadomie. Naśladowca nie jest samodzielny, nie potrafi tworzyć inaczej, jak z inspiracji zaczerpniętej od innych, umie jednak znakomicie się uczyć, bowiem zdobywanie wiedzy polega właśnie na umiejętności imitowania. „Każdy się zgodzi, że genialność należy uznać za coś zupełnie przeciwnego do ducha naśladownictwa. A ponieważ uczenie się nie jest niczym innym aniżeli naśladowaniem, to największa nawet zdolność, pojętność (pojemność [umysłu]) uchodzić może tylko za pojętność, a nie za genialność. Lecz jeśli nawet ktoś samodzielnie myśli lub kumuluje treści (*dichtet*), chwyta to, co pomyśleli inni, co więcej, jeśli nawet wymyśli coś nowego w dziedzinie sztuki

⁴² Kant, *op. cit.*, § 56, s. 216–217.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Maimon, *O estetyce...*, s. 61.

⁴⁵ Por.: *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts*, red. W. Krauss, H. Kortum, Berlin 1966, s. 19–28; P.O. Kristeller, *The Modern System of Arts. A Study in the History of Aesthetics*, „Journal of the History of Ideas”, 12, 1951, 4, s. 496–527; W. Tatarkiewicz, *L'esthétique associationniste au XVII siècle*, „Revue d'Esthétique”, 12, 1960, s. 287–292; K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Warszawa 1991.

⁴⁶ Kant, *op. cit.*, § 6, s. 79. Por. W. Biemel, *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*, Köln 1959.

⁴⁷ Kant, *op. cit.*, s. 185.

i nauki, to przecież także i to coś nie stanowi jeszcze wystarczającej podstawy, by takiej (często wielkiej) głowie (w odróżnieniu od kogoś, kto nigdy nie potrafi nic więcej, jak tylko uczyć się i naśladować, i dlatego nazywany jest półgłówkiem) nadawać miano geniusza. [Geniuszu] bowiem nie można się nauczyć, czyli osiągnąć na naturalnej drodze badania i myślenia zgodnie z regułami, a [takie nauczanie] nie różni się niczym szczególnym od tego, co można nabyć przez pilność, poprzez naśladownictwo⁴⁸. Z tego powodu naśladowca może być technicznie dużo precyzyjniejszy niż pierwotny geniusz, którego dzieła często są niedoprecyzowane i mogą razić nadmierną prostotą, o czym pisał Schiller w odwołaniu do wrażeń z pierwszej lektury Szekspira i Homera.

Skoro sam geniusz nie wie, w jaki sposób dochodzi do ostatecznych rozwiązań i wzorców, skąd metodyczny wynalazca miałby potrafić odkryć ukryty za dziełem sztuki mechanizm. Kant zwraca uwagę na to, że choć sztuka piękna nie opiera się na racjach determinujących, to nie jest od pojęć i zasad wolna. W każdym dziele istnieje coś ze sztuki mechanicznej, to, co da się ująć w określone reguły, artysta bowiem, tworząc, wyznacza sobie określony cel, z którym pracuje. „Mimo że sztuka mechaniczna, będąca wyłącznie sztuką pilności i wyuczenia się bardzo się różni od sztuki pięknej jako sztuki geniuszu, to nie ma takiej sztuki pięknej, w której istotnego warunku nie stanowiłoby coś mechanicznego, co daje się ująć i zastosować zgodnie z regułami, a więc coś szkolnie poprawnego. Coś musi być bowiem przy tym pomyślane jako cel. Inaczej wytworu nie można byłoby przypisać sztuce, lecz byłby on wyłącznie wytworem przypadku. Żeby zaś pewien cel urzeczywistnić, potrzeba determinujących reguł, których nie można rozpatrywać w sposób dowolny⁴⁹”.

Interesujące jest to, że Kant zauważa, iż genialność nie polega na odrzuceniu kanonów czy reguł wypracowanych przez określone szkoły, wręcz przeciwnie, sama zdolność tworzenia idei estetycznych to dla artysty zbyt mało, musi on jeszcze wykształcić swój talent, a zatem nieuniknione jest dla niego uczenie się zasad i wyszkolenie kunsztu. Jak pisze: „geniusz może dostarczyć twórcom sztuki pięknej jedynie bogatego materiału, lecz opracowanie tego materiału [...] oraz jego forma wymagają wykształconego przez szkołę talentu⁵⁰”.

Co więcej, królewiecki filozof zwraca uwagę, że za tym, co nazywamy natchnieniem, często kryje się wiele żmudnych prób, stopniowe doskonalenie formy, powolne poszukiwanie jak najlepszych rozwiązań. Wrażenie szybkości i swobodnego tworzenia idei tak naprawdę często skrywa za sobą proces żmudnego ulepszania. Nie dostrzegamy go, ponieważ nie potrafimy odpowiedzieć na pytanie o reguły tworzenia. Sam artysta może nie zdawać sobie sprawy, że ciąg ćwiczeń doprowadził go w końcu do stworzenia arcydzieła.

Naśladowcy często dużo łatwiej jest zrozumieć, jakie środki zastosował geniusz, aby najdoskonalej zrealizować swój cel. Nastawiony na zewnętrzny efekt, potrafi lepiej wychwycić zasady niż sam pierwotny twórca. Wyuczony szkolnych reguł, posługuje się bardziej intelektem niż wyobraźnią, łatwiej jest mu uchwycić reguły determinujące sposób tworzenia, niż samą ideę dzieła.

Kant, tak jak później Majmon, rozgranicza biernego kopistę od twórczego naśladowcy. Kopista będzie skłonny raczej dostrzegać wszystko to, co w dziele sztuki mechaniczne: zasady, reguły, układ bez zrozumienia idei dzieła sztuki. Królewiecki filozof zauważa, że wbrew pozorom wytwór geniusza nie jest przykładem do naśladowania, wówczas bowiem ztraca się to, co w nim najważniejsze, jego niepowtarzalność, egzemplaryczność i wyjątkowość, to, co stanowi o istocie dzieła, jego genialność. Może być jednak wzorem do kontynuowania dla innego geniusza, pobudzając jego własną oryginalność, zdolność do dystansowania się od przyjętych reguł, co pozwala w ostateczności urodzić nowe zasady.

Królewiecki filozof wyróżnia zatem dwa rodzaje naśladowania, jeden godny pochwały, drugi naganny, ten ostatni nazywa „małpowaniem⁵¹”. Metoda drugiego rodzaju będzie tożsama z postępowaniem kopisty Majmona, który przekopiuje wszystko to, co dostrzeże, nie rozumiejąc idei artysty, przez co wynaturza reguły pierwowzoru. Kant zauważa: „Jeśli jednak uczeń kopiuje wszystko, łącznie z tym, co jest brzydkie, a co geniusz musiał dopuścić tylko dlatego, że nie dało się ono pominąć bez uszczerbku dla idei, naśladowanie staje się małpowaniem. Odwaga [takiego dopuszczania brzydoty] jest u geniusza zasługą⁵²”.

Gdzie geniusz dopuszcza pewne odstępstwa od reguły po to, by ostatecznie osiągnąć zamierzony cel, tam kopista bezwiednie i bezmyślnie przeniesie wszelkie błędy, nie rozumiejąc ich roli i zastosowania. Zgod-

⁴⁸ *Ibidem*, s. 186.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 188.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 189.

⁵¹ *Ibidem*, s. 197.

⁵² *Ibidem*.

nie z tym, co głosił żydowski filozof, kopista nie potrafi przełożyć empirycznego znaku na ideę, dlatego zostaje na poziomie czysto materialnym i dlatego mówi o postępowaniu tego typu, że „nie jest platonizmo-transcendentalne”⁵³.

Kantowska koncepcja geniuszu wyróżnia się w treści *Critique of Judgement*, której pierwsza część w ogóle nie dotyczy praktyki artystycznej, ale raczej istoty piękna naturalnego oraz wzniosłości, przyjemności estetycznej, a także podstaw formułowania sądów smaku. Te ostatnie zaś nie opierają się na pojęciach, a odczucie piękna jako „celowości bez celu” sprowadza się do swobodnej gry pomiędzy wyobraźnią a intelektem. Właściwości piękna mają bezpośrednie konsekwencje dla twórczości artysty, w tym również artysty genialnego. Według Kanta, genialny artysta ma wyjątkowy, naturalny dar, niezbędny do wytworzenia oryginalnej idei estetycznej, a przez to również ma zdolność tworzenia egzemplarycznych dzieł sztuki pięknej, które ustanawiają wzory do naśladowania dla innych artystów, pozbawionych tej unikatowej zdolności⁵⁴. Z tego powodu geniusz, jako zdolność twórczą, przeciwstawia Kant sztuce opartej na regułach, które mogą być przedmiotem kształcenia, służąc mechanicznemu wytwarzaniu dzieł sztuki. Kant wprawdzie uważa, że reguły są w sztuce niezbędne, by wytwarzać dzieła sztuki, jednak nie tworzą one „sztuki samej w sobie”⁵⁵. W ten sposób Kant przeciwstawia geniusz jako wyjątkowy dar natury wyuczonemu naśladowcy, który nie tworzy idei estetycznych⁵⁶, choć potrafi wiernie powtórzyć odkrycia genialnych poprzedników⁵⁷. Naśladowanie w sztuce jest możliwe, ponieważ idea estetyczna zostaje materialnie zrealizowana przez genialnego artystę w dziele sztuki i przekazana innym do dyspozycji⁵⁸.

Zanim koncepcja geniuszu zaprezentowana została przez Kanta w takiej formie w *Critique of Judgement*, przeszła pewną ewolucję. Jak zauważa Martin Gammon, jeszcze pod koniec lat 70. XVIII w. – pod wpływem koncepcji Johanna Tetensa i Johanna Winckelmana, według których wszelka kreatywność bierze się ze zdolności naśladowania – dopuszczał Kant możliwość istnienia „geniusza naśladowczego”, który nie tworzy oryginalnych idei estetycznych, ale jedynie rozszerza i udoskonala idee stworzone przez swych poprzedników⁵⁹. W *Critique of Judgement* Kant nie uważa już takiej twórczości za genialną. Zamiana ta dokonała się pod wpływem pism Addisona i Younga, które Kant poznał dzięki Johannowi Georgowi Hamannowi⁶⁰.

Zdolność geniuszu zostaje więc u Kanta ostatecznie przeciwstawiona mechanicznym zdolnościom naśladowczym. Wiąże się to jednak także z odrzuceniem geniuszu w naukach. Świadczy o tym przede wszystkim fragment paragrafu 47 *Critique of Judgement*, w którym Kant przeciwstawia Newtonowi Homera i Wielanda⁶¹. Oczywiście istnieją pojedyncze wypowiedzi Kanta, które potwierdzają, że pogląd ten nie był tak jednoznaczny i że ulegał pewnym modyfikacjom w okresie poprzedzającym publikację *Critique of Judgement*⁶². Zmiany te mogły mieć różne przyczyny. Wskazuje się między innymi na polemikę z Herderem⁶³, na lekturę dzieła Gerarda⁶⁴ oraz na studia nad koncepcją Willena Johanna Federa⁶⁵. W *Critique of Judgement* o ograniczeniu geniuszu jedynie do estetyki decyduje ściśle powiązanie sądu smaku z nieopierającą się na pojęciach refleksyjną władzą sądenia.

⁵³ Maimon, *O estetyce...*, s. 61.

⁵⁴ Kant, *op. cit.*, s. 185.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 235.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 184–185.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 196.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 195.

⁵⁹ M. Gammon, „Exemplary Originality”. *Kant on Genius and Imitation*, „Journal of the History of Philosophy”, 35, 1997, 4, s. 565, 572.

⁶⁰ Por. list Hamanna do Kanta z 27 lipca 1759 r., Kant, *Korespondencja...*, s. 37–45, w którym przeciwstawia geniusza naśladowcy. Por. Gammon, *op. cit.*, s. 567.

⁶¹ Kant, *Korespondencja...*, s. 185–187.

⁶² W jednej z notatek z 1772 r. Kant wymienia Newtona i Keplera wraz z Miltonem jako przykłady geniuszy, którzy wymyślają nowe idee (I. Kant, *Reflexionen aus dem Nachlaß. Anthropologie*, red. E. Adickes, Berlin 1969 [Kant's Gesammelte Schriften, t. 15], s. 340). Z czasem nieco niuansuje ów pogląd. Matematykę zaczyna postrzegać jako umiejętność wymagającą tylko naśladowania, „but in the philosophical and all other sciences, where mere imitation of another understanding is not sufficient ... the spirit of genius itself is necessary” (I. Kant, *Vorlesungen über Logik*, red. G. Lehmann, Berlin 1966 [Kant's Gesammelte Schriften, t. 24], s. 19), choć nadal jest zdania, że naśladowanie jest przeciwieństwem geniuszu (*ibidem*, s. 299). Podają za: Gammon, *op. cit.*, s. 570.

⁶³ B. Hall, *Kant on Geniuses and Scientists in the Public Sphere*, [w:] *Proceedings of the International Conference on Globalization and Changing Patterns in the Public Sphere* (Comunicare.ro, 2010), s. 3–4.

⁶⁴ Giordanetti, *op. cit.*, s. 411.

⁶⁵ Gammon, *op. cit.*, s. 580.

WNIOSKI

Według Idit Chikurel różnica pomiędzy geniuszem a metodycznym wynalazcą jest bardziej subiektywna niż obiektywna, wyraża się w znajomości reguł bądź w ich intuicyjnym stosowaniu. Geniusz w sztuce został jednak przez to sprowadzony przez Chikurel do nieświadomie działającego metodycznego wynalazcy⁶⁶. To zaś oznaczałoby, że Majmon istotnie oddalił się od Kanta, że odrzucił refleksyjną władzę sądenia oraz zakwestionował możliwość wydawania sądów estetycznych bez pojęć. W takiej interpretacji koncepcji Majmona pojęcia i zasady zawsze stanowiłyby fundament wytwórczej działalności człowieka. Niezależnie od tego, czy działalność ta realizowałaby się w nauce, czy w sztuce. Nie zaprzeczam, że w pismach Majmona można znaleźć argumenty na potwierdzenie tej tezy. Uważam jednak, że można znaleźć także wypowiedzi tego filozofa, które pozwalają na nieco inną interpretację. Zwłaszcza jeśli poszukiwań nie będziemy ograniczali tylko do treści *Das Genie und der methodische Erfinder*, i to interpretowanej z pozycji *Essay on Transcendental Philosophy*.

Wystarczy jednak, że poszerzymy analizy o treść *Über die Ästhetik*, a uzyskamy podstawę do nieco ostrzejszego zarysowania rozbieżności pomiędzy geniuszem a wynalazcą, niż to wynika z wczesnych pism Majmona. Tym bardziej że Majmon także w eseju *Das Genie und der methodische Erfinder* wyraźnie zaznacza, iż geniusz jest darem natury, że nie da się go nauczyć, ani nie można go doskonalić⁶⁷. Jeżeli geniusz postępowałby zgodnie z regułami, to nauczanie się ich nie stanowiłoby żadnego problemu. W nieco późniejszym eseju *Der grosse Mann* (1799) Majmon wyraźnie podkreśla, że przez geniusza (jako dar natury) rozumie także zdolność do odstępiania od reguł, od wydawania sądu, od obiektywnej celowości. Innymi słowy, geniusza uważa za zdolność uwolnienia się od warunków obiektywnego prawodawstwa⁶⁸. Takiej zdolności nie da się przypisać metodycznemu wynalazcy, który zawsze musi działać w rygorze celowości obiektywnej i na podstawie pojęć określonej nauki. W tym późnym eseju przeciwstawienie geniusza i metodyczności jest bardzo wyraźne⁶⁹. Również we wcześniejszym *Über die Ästhetik* nie odwołuje się już Majmon do nauki, aby scharakteryzować geniusza. Jedyne przykłady geniuszy, które przywołuje, to nazwiska artystów – Rafaela i Szekspira⁷⁰. Majmon nie twierdzi tu wprawdzie, że geniusz jest darem natury, ale podkreśla podobieństwo geniuszu do instynktu, do zdolności stwarzania idei, którą to zdolność przeciwstawia regułom sztuki⁷¹. Jest to prawdziwe nawet wówczas, gdy odwołujemy się do geniusza szczęśliwego⁷², a tym bardziej do instynktownego⁷³.

Na pewno charakterystyczną cechą genialności jest to, że nie daje się wyuczyć, w odróżnieniu od umiejętności metodycznego wynalazcy, która może być kształcona. Pierwsza jest darem natury, druga zaś – osiągnięciem kultury. Zapewne na gruncie pierwszego filozoficznego dzieła Majmona (*Versuch über die Transzendentalphilosophie*, 1790), w którym geniusz jest omawiany tylko jako geniusz naukowy (matematyczny), różnica ta zaciera się. Po publikacji Kantowskiej *Critique of Judgement* przeciwstawienie typowe dla Kanta również w pismach estetycznych Majmona jest wyraźnie widoczne i trudno je pominąć.

SPECYFIKA GENIUSZU W ESTETYCE SALOMONA MAJMONA

Streszczenie

Salomon Majmon znany jest historykom filozofii głównie jako krytyk i kontynuator filozofii Immanuela Kanta. Również pisma estetyczne Majmona – jak esej *Über die Ästhetik* czy *Das Genie und der methodische Erfinder* – wykazują nie tylko zbieżność z treścią dzieł Kanta, ale także uzupełniają je i przekraczają w niejednym punkcie. Zależność tekstów Majmona od treści *Critique of Judgement* wydaje się nawet na tyle silna i niekwestionowana, że bywa ona przyjmowana jako oczywisty punkt wyjścia przy referowaniu Majmona koncepcji geniuszu.

Pisma Majmona dotyczące estetyki nie były do tej pory przedmiotem żadnej całościowej analizy. Nie jest rozstrzygnięte, czy zagadnienia estetyczne stanowiły dla niego zupełnie niezależny przedmiot badań, który tylko chwilowo go zainteresował, czy też raczej zainte-

⁶⁶ Chikurel, *op. cit.*, s. 6–7, 10.

⁶⁷ Maimon, *Geniusz i metodyczny wynalazca...*, s. 120–121.

⁶⁸ S. Maimon, *Wielki człowiek*, [w:] idem, *Pisma estetyczne...*, s. 130.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 135.

⁷⁰ Maimon, *Über Ästhetik...*, s. 76.

⁷¹ *Ibidem*, s. 76.

⁷² *Ibidem*, s. 119.

⁷³ *Ibidem*, s. 135.

resowanie estetyką było częścią szerszych badań nad wyobraźnią, które Majmon realizował niezależnie od analiz zagadnień estetycznych. Problematyka wyobraźni rzeczywiście dominuje w *Über die Ästhetik* i z tego powodu tekst ten może być traktowany jako uzupełnienie wcześniejszych rozważań teoriopoznawczych zawartych w *Essay on Transcendental Philosophy*. Treść *Über die Ästhetik* oraz *Das Genie und der methodische Erfinder* jest jednak na tyle bogata, że – niezależnie od intencji samego autora – wystarcza, by interpretować eseje Majmona również jako prezentację stanowiska dotyczącego estetyki, a zawarte w nich omówienia natury geniuszu jako polemikę z XVIII-wiecznymi teoriami geniuszu artystycznego, w tym również z teorią Kanta.

Na pewno charakterystyczną cechą genialności jest to, że nie daje się wyuczyć, w odróżnieniu od umiejętności metodycznego wynalazcy, która może być kształcona. Pierwsza jest darem natury, druga zaś – osiągnięciem kultury. Zapewne na gruncie pierwszego filozoficznego dzieła Majmona (*Versuch über die Transzendentalphilosophie*, 1790), w którym geniusz jest omawiany tylko jako geniusz naukowy (matematyczny), różnica ta zaciera się. Po publikacji Kantowskiej *Critique of Judgement* przeciwstawienie typowe dla Kanta również w pismach estetycznych Majmona jest wyraźnie widoczne i trudno je pominąć. Uważam jednak, że można znaleźć także wypowiedzi Majmona, które pozwalają na nieco inną interpretację. Zwłaszcza jeśli poszukiwać nie będziemy ograniczali tylko do treści *Das Genie und der methodische Erfinder* i to interpretowanej z pozycji *Essay on Transcendental Philosophy*. W nieco późniejszym eseju *Der grosse Mann* (1799) Majmon wyraźnie podkreśla, że przez geniusza (jako dar natury) rozumie także zdolność do odstąpienia od reguł, od wydawania sądu, od obiektywnej celowości. Innymi słowy, geniusza uważa za zdolność uwolnienia się od warunków obiektywnego prawodawstwa.

THE CONCEPT OF GENIUS IN SALOMON MAIMON'S AESTHETICS

Summary

Salomon Maimon is known to philosophy historians mainly as a critic and a follower of Immanuel Kant's philosophy. Maimon's aesthetic writings – such as the essay *Über die Ästhetik* or *Das Genie und der methodische Erfinder* – not only demonstrate a convergence with the content of Kant's works, but also complement and exceed them in a number of points. The dependence of Maimon's texts on the content of *Critique of Judgement* seems so strong and unquestionable that it can be taken as an obvious starting point when referring to Maimon's concept of genius.

Maimon's writings on aesthetics have thus far not been the subject of any comprehensive analysis. It is not settled whether the aesthetic issues represented an entirely independent subject of research for Maimon that interested him only temporarily, or whether the interest in aesthetics was part of the wider research on imagination that Maimon conducted separately from the analysis of the aesthetic issues. The issue of imagination does indeed dominate in *Über die Ästhetik*, and for this reason, this text can be seen as a supplement to the earlier theory-cognitive considerations contained in *Essay on Transcendental Philosophy*. However, the content of *Über die Ästhetik* and *Das Genie und der methodische Erfinder* is so rich that, regardless of the intentions of the author himself, it will suffice for the interpretation of Maimon's essays also as a presentation of a position on aesthetics, and their discussion of the nature of genius, as a polemic against eighteenth-century theories of artistic genius, as well as with Kant's theory.

Certainly a characteristic feature of genius is that it cannot be learned, unlike the skill of a methodical inventor, which can be educated. The former is a gift of nature, the latter an achievement of culture. Probably on the basis of Maimon's first philosophical work (*Versuch über die Transzendentalphilosophie*, 1790), in which genius is discussed only as a scientific (mathematical) genius, this difference becomes blurred. After the publication of Kant's *Critique of Judgement*, the contrast typical of Kant also in Maimon's aesthetic writings is clearly evident and difficult to ignore. However, I believe that one can also find statements by Maimon that allow for a slightly different interpretation. It is particularly true if we do not limit our search to the content of *Das Genie und der methodische Erfinder*, interpreted from *Essay on Transcendental Philosophy*. In his slightly later essay, *Der grosse Mann* (1799), Maimon clearly underlines that by genius (as a gift of nature), he also means the ability to deviate from the rules, from passing judgement, from objective purposiveness. In other words, he considers genius to be the ability to free oneself from the conditions of objective legislation.

BIBLIOGRAFIA

- Addison Joseph, *O dwóch rodzajach geniuszu*, [w:] „Spectator”. Wybór, wstęp i objaśn. Zofia Sinkowa, Wrocław 1957, s. 207–212.
- Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts*, red. Werner Krauss, Hans Kortum, Berlin 1966.
- Batteux Charles, *Zasady literatury*, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674–1810*, oprac. Teresa Kostkiewiczowa, Zbigniew Goliński, Warszawa 1997, s. 232–265.
- Becq Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680–1814. De la raison classique à l'imagination créatrice 1680–1814*, Paris 1994.
- Biemel Walter, *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*, Köln 1959.
- Chikurel Idit, *Salomon Maimon's Theory of Invention. Scientific Genius, Analysis and Euclidean Geometry*, Berlin–Boston 2020.

- D'Aprile Iwan-Michelangelo, *Die schöne Republik. Ästhetische Moderne in Berlin im ausgehenden 18. Jahrhundert*, Tübingen 2006.
- Freudenthal Gideon, *Overtuning the Narrative. Maimon vs. Kant*, „Discipline filosofice”, 29, 2019, 1, s. 47–68.
- Gammon Martin, „Exemplary Originality”. *Kant on Genius and Imitation*, „Journal of the History of Philosophy”, 35, 1997, 4, s. 563–592.
- Giordanetti Piero, *Das Verhältnis von Genie, Künstler und Wissenschaftler in der Kantischen Philosophie*, „Kant-Studien”, 86, 1995, s. 406–430.
- Hall Bryan, *Kant on Geniuses and Scientists in the Public Sphere*, [w:] *Proceedings of the International Conference on Globalization and Changing Patterns in the Public Sphere*, (Comunicare.ro, 2010), s. 37–47, https://www.academia.edu/7949869/Kant_on_Geniuses_and_Scientists_in_the_Public_Sphere.
- Kant Immanuel, *Korespondencja*, red. Mirosław Żelazny, Marta Chojnacka, Toruń 2018.
- Kant Immanuel, *Krytyka władzy sądzienia*, red. nauk. Marta Agata Chojnacka, Kinga Kaśkiewicz, Milena Marciniak, Toruń 2014 (Dzieła zebrane, t. 4).
- Kant Immanuel, *Reflexionen aus dem Nachlaß. Anthropologie*, red. Erich Adickes, Berlin 1969 (Kant's Gesammelte Schriften, t. 15).
- Kant Immanuel, *Vorlesungen über Logik*, red. Gerhard Lehmann, Berlin 1966 (Kant's Gesammelte Schriften, t. 24).
- Kaśkiewicz Kinga, *Taste as a Cognitive Ability Shared by all People in the Concept of Salomon Maimon*, „Studia Philosophica Kantiana”, 8, 2019, 2, s. 45–56.
- Kristeller Paul Oscar, *The Modern System of Arts. A Study in the History of Aesthetics*, „Journal of the History of Ideas”, 12, 1951, 4, s. 496–527.
- Maimon Salomon, *Pisma estetyczne*, red. i oprac. Kinga Kaśkiewicz, Toruń 2018.
- Maimon Salomon, *Über Ästhetik*, [w:] Salomon Maimon's Streifereien im Gebiete der Philosophie, cz. 1, Berlin 1973.
- Ritter Joachim, *Genie*, [w:] *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, t. 3, red. Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Gottfried Gabriel, Basel 1974.
- Rotenstreich Nathan, *Salomon Maimons Position in der Entwicklung der Philosophie*, [w:] *Begegnung von Deutschen und Juden in der Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts*, red. Jacob Katz, Karl H. Rengstorff, Tübingen 1994, s. 51–77.
- Salomon Maimon. Rational Dogmatist. Empirical Skeptic. Critical Assessments*, red. Gideon Freudenthal, Dordrecht 2003.
- Schiller Fryderyk, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, [w:] idem, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. Irena Krońska, Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1972.
- Secomska Krystyna, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Warszawa 1991.
- Tatarkiewicz Władysław, *L'esthétique associationniste au XVII siècle*, „Revue d'Esthétique”, 12, 1960, s. 287–292.
- Tonelli Giorgio, *Kant's Early Theory of Genius (1770–1779): Part I*, „Journal of the History of Philosophy”, 4, 1966, 2, s. 109–132.
- Voss Daniela, *Maimon and Deleuze. The Viewpoint of Internal Genesis and the Concept of Differentials*, „Parrhesia”, 11, 2011, s. 62–74.