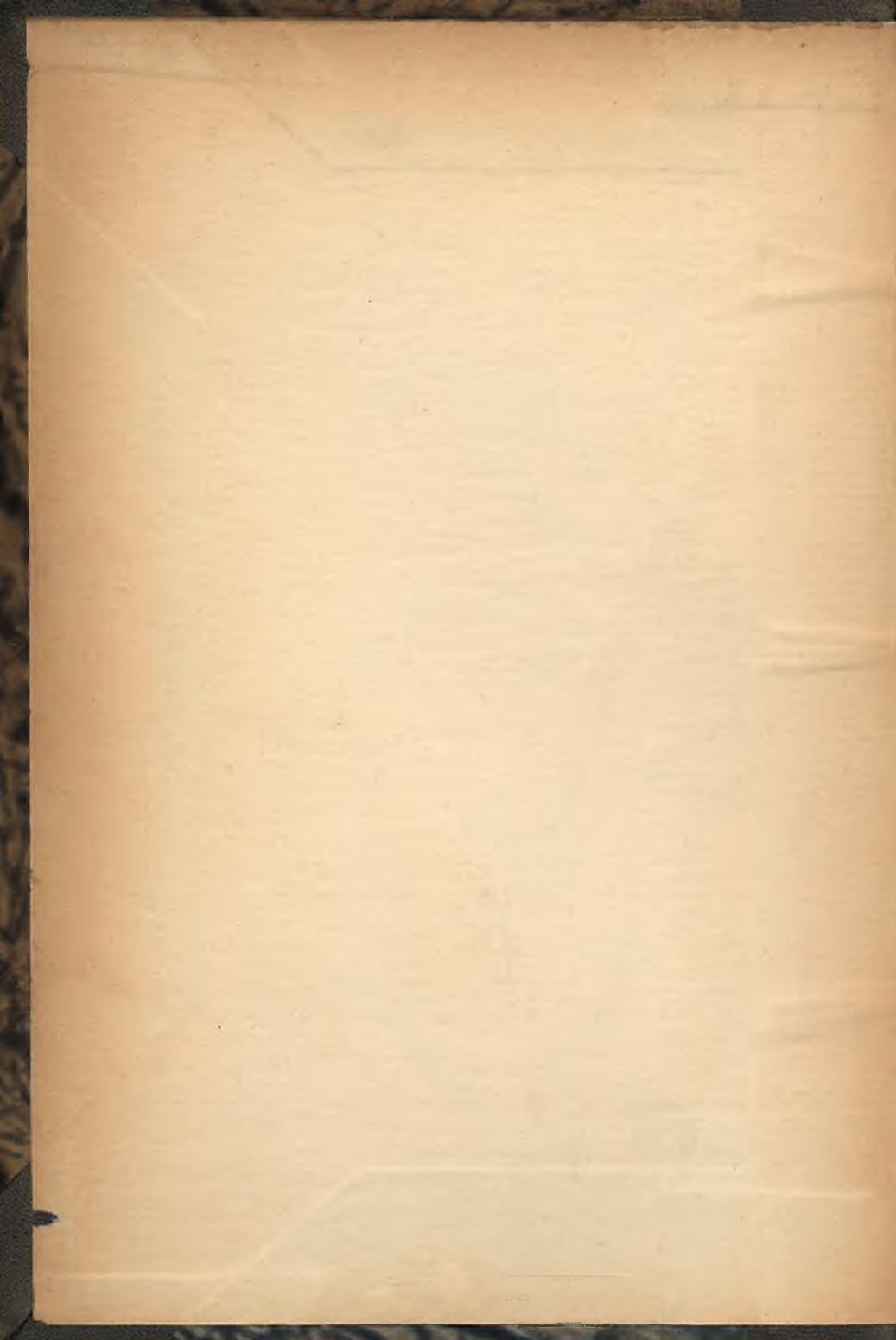


Biblioteka Sejmna Śląskiej

28357





UZASADNIENIE
METODY OBJEKTYWNEJ W ESTETYCE

6933
copy.

3814
I, 98

MICHAŁ SOBESKI
BIBLIOTEKA NAUCZYCIELI
C.K. WYŻSZEJ SZKOŁY REALNEJ
W KRAKOWIE.



UZASADNIENIE METODY OBJEKTYWNEJ W ESTETYCE



KRAKÓW
NAKŁADEM AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI SPÓŁKI WYDAWNICZEJ POLSKIEJ
1910

28357

II

Alimich Kraków, 22. IX. 33

cena 6 zł.



X-62968
28357 II

I. Przyroda i Sztuka.

I. Rzeczy najbliższe bywają często najdalszemi. Komunał ten nie ujawnia się może nigdzie tak jaskrawo, jak — w estetyce. Wszyscy znamy dzieła sztuki. Otoczeni niemi jesteśmy poniekąd na każdym kroku. Dom, który zamieszkujemy, sprzęty, których używamy, zaliczają się do nich conajmniej pośrednio. Mimo to wiadomo, jak trudną jest odpowiedź na pytanie, czem jest właściwie owa sztuka, ta nasza dobra znajoma. Widzimy ją ustawicznie, a jednak istota jej przepada gdzieś przed pytającym naszym wzrokiem — od Platona aż do dni dzisiejszych. Odpowiedzi, któraby wszystkich zadowolili i zniewoliła, dotąd nie znaleziono.

Istota sztuki jest więc bądź co bądź — misteryum. Dysproporcya ta między oczywistą prostotą wyjścia a pretensjonalnością ujścia zagadnienia sztuki jest jednakowoż nieco... niepokojącą. Czyżby umysł ludzki był rzeczywiście niejako skazany na osiągnięcie poznawalności jedynie z pomocą niepoznawalnego? Byłby to horoskop prawdziwie smutny.

Nadto przybywa tu jeszcze jedna nieprzyjemna okoliczność. Mianowicie znów fakt arcytrywialny. Otóż sami wykonawcy sztuki, artyści, nie zdołali

dać nam dotąd wyświecenia swego »metier«. Olbrzymia ich większość najzupełniej się o zagadnienie to nie troszczy, gdyż się bez niego doskonale obywa. Sztuka nadaje swym wybrańcom tę właściwość (znowu misteryum!), że mogą być królami w jej państwie, nie wiedząc w gruncie rzeczy: czemu, naco i poco. Tylko niewielka ich liczba zdawała sobie z tego sprawę i niepokoili się tem. Byli nimi zazwyczaj najwięksi. Starczy wspomnieć Polykleta, Leonarda, Michała Anioła, Rafaela Mengsa, Hogartha, Schillera i Goethego. Lecz i ci wielcy nie potrafili wyjaśnić jednoznacznie tajemnicy własnej wielkości. Odpowiedzi ich nawet wprost sobie przeczą. N. p. Leonardo powoływał się na swą arcyministrzynię przyrodę, jako taką. Hogarth cenił w niej tylko niektóre krzywe, zaś Michał Anioł nurzał się całą duszą w mistycznej krainie idei platońskich. Goethe wierzył, że dusza artysty-mikrokosmos, odbija jeno wszechstworzenie-makrokosmos, a Schiller opierał się na Kanta bezinteresownem i bezpojęciowem upodobaniu.

Zazwyczaj nie upatruje się w tem nic dziwnego. Mówi się bowiem, porównywając: można być zawołanym gimnastykiem, nie znając wcale prawideł funkcjonowania odnośnych własnych narządów, lub można być doskonałym myślicielem, bez znajomości prawideł logiki formalnej. Lecz, niestety, analogia ta jest tylko częściowo prawdziwą, tylko wówczas, gdy się porównywa czynność twórczą z sportową i myślową. Pozatem są *tertia comparationis* niewspółmierne. Z jednej strony chodzi bowiem tylko o środek do celu, zaś z drugiej, także o sam cel, o sztukę. Analogia obowiązywałaby bezwzględ-

dnie jedynie przy założeniu: można być mistrzem sportu i myślenia, nie wiedząc wogóle, czym jest jedno i drugie — co byłoby sprzecznem z rzeczywistością. Koniec końcem: niedostateczność analogii uniemożliwia owo z jej pomocą zamierzone usunięcie trudności, zawartych w faktie, że dzieła artystyczne powstają niezależnie od zdania sobie sprawy, czym jest sztuka. Gdyż chyba nie można poczytywać za dostateczne definicje owych mętnych pojęć, wyznawanych przeciętnie przez artystów.

Pośrednio zaś wskazuje wszystko powyższe na to, że momentowi definicyi sztuki przysługuje szczególne znaczenie. Okoliczność ta jest znamiennejszą, niż się może na pierwszy rzut oka wydaje. Przedewszystkiem nie zachodzi ona w całej dziedzinie nauk nomotetycznych¹⁾ t.j. przyrodniczych i posługujących się metodą przyrodniczą. Fizyka, botanika lub psychologia doświadczalna nie potrzebują się w szczególności troszczyć o podstawowe definicje. A w dziedzinie nauk idiograficznych napotykamy wprawdzie niejednolite definicje, natomiast nie znajdujemy tej bezwzględnej zależności całego systemu od zasadniczych określeń, charakteryzujących właśnie estetykę. Gdyż — niezależnie od tego, czy estetykę przydzielimy do nauk nomotetycznych czy idiograficznych,

¹⁾ Klasyfikacja zdobywająca sobie coraz większe prawa w nauce, zaproponowana przez Windelbanda „Geschichte und Naturwissenschaft“ Strassburger Rektoratsrede 1894 i przez Rickerta „Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung“ 1896. Jednakowoż w sprawie pierwszeństwa tej klasyfikacji zob. artykuł Davida Koigena w Archiv für system. Philosophie 1908, przypisujący pierwszą inicjatywę Harmsowi i Droysenowi.

czy też do obu — wątpliwości nie ulega, że każdy najdrobniejszy przejaw estetyczny będzie zupełnie czemś innym w idealistycznym systemie Hegla, jak w sensualistycznym Dubosa. Nawiasem powiedziawszy właściwość ta znamionuje prócz estetyki także etykę.

Równocześnie wy pływa stąd, że estetyka bez jasnych i zdecydowanych definicyi do takichże rezultatów doprowadzić nie może. Dosadną tego ilustracją jest nowe dzieło Dessoira¹⁾. Zasadniczo zastrzega się autor, że jest niepodobna zakląć żywego organizmu sztuki w suchą schematyczną formułę — w czem mu racyi nieprzyznać nie można. Lecz trudno pogodzić się z wnioskiem, utożsamiającym niemożność ustalenia jednolitej formuły z niemożnością definicyi, wogóle. Dessoir zadawała się negatywnymi określeniami. Stwierdza n. p., że estetyka nie może być ani wyłącznie obiektywną ani subiektywną. Lecz ponadto nie wychodzi i prócz gołosłownego stwierdzenia uprawnienia obu stanowisk, pozytywnych określeń nie daje. I tak dzieje się w całej jego książce. Darmo szukamy w niej jasnej i zwięzłej odpowiedzi, czem jest sztuka — mimo nagromadzenia tysięcznych faktów estetycznych. Ponieważ sztuka jest mu we wszelkich spornych kwestiach stale jednym i drugim, więc w rezultacie nie jest ona ani jednym ani drugim. Dążąc więc bezsprzecznie do zupełnej obiektywności, dochodzi mimowoli do sceptycyzmu, gdyż takie właśnie podnoszenie się nad trudnościami gdzieindziej powieść nie może. Czuje on to sam doskonale, bo w arty-

¹⁾ Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1906.

kule »Skeptizismus in der Aesthetik«¹⁾ broni się energicznie przeciw zarzutom eklektycznego sceptycyzmu.

2. Pierwszym krokiem celem uzyskania definicji jest ściśle wykreślenie zakresu badań. W sprawie tej wyłoniły się od dawien dawna dwie główne kwestye sporne. Po-pierwsze: zagadnienie przynależności problemu twórczości do estetyki. Po-drugie: stosunek piękna sztuki do piękna przyrody. Sprawą twórczości na razie zajmować się nie będziemy, gdyż z natury rzeczy najlepiej ją rozpatrywać mówiąc o »estetyce psychologicznej«. Natomiast rozejrzyjmy się w sprawie drugiej: czy istnieje wogóle piękno przyrody jako takie i czy ono w systemie estetyki uwzględnionem być może i powinno.

Stosunek sztuki do przyrody może być albo potwierdzający albo przeczący. Przez przyrodę rozumiemy tutaj naturalnie całą rzeczywistość przedmiotową, którą uznajemy jako istniejącą niezależnie od naszego podmiotu, więc nietylko przyrodę w ścisłym znaczeniu, lecz także ludzi, ich utwory i uczynki i t. d., z wyjątkiem oczywiście dzieł sztuki. Sztuka posługuje się w rzeczy samej fragmentami przyrody, by wyrazić to, na czym jej właśnie zależy. Inną »rzeczywistością« posługiwać się nie może, bo byłaby wtedy niezrozumiałą. Stosunek potwierdzający sztuki do przyrody utożsamia się więc na pierwsze wejście z naśladowaniem: sztuka ma się do przyrody, jak kopia do wzoru. Przypuśćmy, że tak

¹⁾ Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft. 1907.

jest w rzeczy samej. Jakież byłyby tego konsekwencye?

Najpierw niezrozumiałem by było, skąd się właściwie wzięło zagadnienie piękna. Jeżeli udatna kopia nazywa się piękną, właśnie dlatego, że łudzaco imituje przyrodę, wtedy przyroda musiałaby być absolutnie piękną, i to bez wyjątku. Każdy fragment posiadałby wówczas dla sztuki równą wartość. Wierne skopiowanie listka trawy lub kamienia, stałoby na równi z wierną kopją uduchowionej twarzy ludzkiej lub całej sceny z życia ludzkiego. Najwyżej zachodziłyby tu różnice ilościowe, lecz nigdy jakościowe. Jedyne kryterium w sztuce byłby stopień podobieństwa między oryginałem a kopią. Problem piękna byłby od jednego zamachu rozwiązany, a tem samem nie miałby wogóle racyi istnienia. Więc już jego samoistnienie wskazuje, że sprawa musi się mieć inaczej. Określenie sztuki jako kopiowania przyrody jest bowiem teorią tak prostą i jasną, że miałaby siłę absolutnie zniewalającą, gdyby była prawdziwą i żadna inna teoria nie mogłaby się obok niej ostać.

Argumentów przeciw naturalizmowi posiada literatura estetyczna podostatkiem. Stąd niema potrzeby szczegółowo ich wznawiać. Wyczerpująco nagromadził je Dessoir w wspomnianej książce i Hartmann w swej estetyce¹⁾. Przeto poprzestaniemy na krótkim ugrupowaniu najważniejszych momentów:

Po-pierwsze wiara w wierne imitowanie przyrody przez sztukę jest złudzeniem. Prawdziwe kopie rzeczywistości napotykamy w panopticum, lecz nie

¹⁾ Aesthetik II. Philosophie des Schönen. 1897.

w muzeach. Marmurowa rzeźba, wyobrażająca twarz ludzką, nie jest nigdy kopją oryginału. Jest ona jednobarwną, zaś oryginał jest wielobarwny. Twarz ludzka pokryta jest częściowo małymi włosami, oczy posiadają mniejszy lub większy blask, grają na niej światła i cienie. Wszystkiego tego niema w rzeźbie. Jedynie figura woskowa w panopticum, pomalowana, pokryta rzeczywistymi włosami, z oczyma sztucznymi i t. d. zbliża się jako tako do rzeczywistości. Lecz, jak doświadczenie uczy, figury takie budzą zawsze niesmak, a czasami wydają się wprost potwornymi. Do dzieł sztuki ich nikt nie zaliczy. Rzeczywiście wierne kopiowanie rzeczywistości jest więc czemś brzydkim, a nie pięknem.

Po drugie: najdoskonalsze dzieło sztuki jest w porównaniu z przyrodą, jako wzorem, mizernem partactwem. Najsilniejsze efekty świetlne Gerarda de la Notte lub Rembrandta nie są w stanie ani w przybliżeniu oddać rzeczywistego blasku drobnego promyka słonecznego, łamiącego się o miriady wirujących pyłków. Ruchu sztuki plastyczne wogóle oddać nie mogą. Pod tym kątem widzenia jest sztuka krainą zastygłej martwoty wobec potężnego życia przyrody.

Lecz z drugiej strony, po trzecie, sztuka przewyższa poniekąd rzeczywistość. Artysta potrafi kilku kreskami wiernie sportretować twarz ludzką i silnie zaakcentować jej indywidualność. Nie potrzebuje się wcale wysilać na wierne skopiowanie pierwowzoru. Oddanie podobieństwa jest więc niezależne od ścisłego przestrzegania prawdy przyrodniczej. Odznacza się tem przedewszystkiem karykatura. Urok mistrzowskich szkiców takiego Leonarda da Vinci zasadza się właśnie na wielkiej powściągliwości w ścisłym imi-

towaniu. Tylko kilka zasadniczych linii jest uchwyconych, a mimo to osiągnięte jest maximum wyrazu i indywidualnego pogłębienia.

O ile, po czwarte, sztuki plastyczne wzniecają przynajmniej pozory naśladowania rzeczywistości, to już zupełnie nie można tego powiedzieć o muzyce. Duch ludzki stworzył muzykę z własnych sił, bez żadnych wzorów. Gdyż tych kilka momentów muzycznych, napotykanych w przyrodzie: śpiew ptaków, szum wichrów, morza i t. d. nie można chyba za wzory do muzycznego kopiowania poczytywać. Brak im bowiem przede wszystkim rytmu, tego zasadniczego pierwiastku wszelkiej muzyki.

Po piąte, obstając konsekwentnie przy teorii naturalistycznej, zniewolonym się jest pominąć indywidualność. Przy kopiowaniu bowiem przeszkadza, ona raczej a nie pomaga. A żaden artysta, choćby nawet w własnym mniemaniu zdeklarowany naturalista, indywidualności swej na ołtarzu teorii w ofierze złożyć nie zechce. Wreszcie, po szóste, w systemie tym brak najzupełniej miejsca dla twórczości. Jeszcze trudniej tutaj się z nią uporać, aniżeli z indywidualnością. Boć chyba zręczności w niewolniczym kopiowaniu — z wolną, autonomiczną twórczością nikt zrównywać nie będzie.

Z fałszywości założeń naturalistycznych w sztuce wynika tedy, że stosunek sztuki do przyrody nie może być bezwzględnie potwierdzający: przyroda jako taka nie jest i nie może być absolutnym wzorem sztuki, a tem samem sztuka nie jest i nie może być jej kopią. Wierne naśladowanie przyrody wytwarza monstra — a ołówek zdolnego szkicownika nie troszczy się zbytnio o wierność przyrodniczą.

Więc właśnie wszystko to, co decyduje o artyzmie danego dzieła, odbiega od swego przyrodniczego pierwowzoru.

Jednakowoż w obronie naturalizmu możnaby przytoczyć jeszcze następującą okoliczność. Otóż porównując dzieło sztuki z oryginałem n. p. portret malowany lub rzeźbiony, dostrzegamy, że artysta utrwalił tylko niektóre cechy, czyli że dokonał doboru. Może tedy tylko niektóre pierwiastki rzeczywistości posiadają wartość artystyczną, a czynność artysty zasadza się wówczas na umiejętnem wynalezieniu i utrwaleniu tychże. Odpowiedź na to winny nam dać dwie instancje, mianowicie: historia sztuki i estetyka eksperymentalna.

Przyjrzyjmy się pierwszej. Niektóre przejawy zdają się w rzeczy samej za tem przemawiać. Przedewszystkiem rzeźba grecka. Nieraz napotyka się zdanie, że wybitne podobieństwo rzeźb greckich między sobą sprawia wrażenie, jakoby pochodziły od grona uczniów jednego i tego samego mistrza. Mistrzem tym mogłaby być tedy przyroda. A tem samym możnaby przypuszczać, że artyści greccy wykryli i odtwarzali owe absolutnie artystyczne pierwiastki rzeczywistości, co tłumaczyłoby podobieństwo ich dzieł.

Lecz obserwacja ta nie jest zniewalającą. Najpierw należy pamiętać, że znane nam marmury greckie są w znacznej części jeno mało zmodyfikowanemi kopiami niektórych najulubieńszych wzorów, nadto nieraz tylko kopiami rzymskimi. Powtóre: tylko rzeźby z tych samych epok są do siebie podobne. Boć chyba marmurów Fidyasza i Lisyppa nikt zrównywać nie będzie. A że pewne grupy utworów z pewnego ściśle określonego okresu wzajemnie się przypominają, jest

zjawiskiem zupełnie naturalnem w kraju, gdzie od razu całe szeregi artystów wstępowały na nowe tory, a nie tylko pojedyncze jednostki. A taki stan rzeczy znamionuje właśnie sztukę grecką i — dodajmy dla potwierdzenia — także pewne okresy sztuki francuskiej. Dość przypomnieć pierwsze, bliźniaczo sobie podobne, próby impresjonistów, gromadzących się koło Maneta, Moneta, Cézanne'a, Renoira, Van Gogha. Jasnym więc jest, że ta czysto zewnętrzna okoliczność w obronie tezy naturalistycznej zużyta być nie może.

Gdyby istota sztuki polegała rzeczywiście na kopiowaniu pewnych form rzeczywistości, wtedy tyłu-wiekowe jej dzieje byłyby niechybnie te formy dobitnie uwydatniły. Posiadalibyśmy niewzruszone idealne »kanony«, w rodzaju Polykletowych. Lecz wywodzić nie potrzeba, że takie kanony spowodowałyby niebawem skostnienie i zszematyzowanie się sztuki. O jakimkolwiek rozwoju ponad owe kanony naturalnie mowy by nie było. A właśnie dzieje sztuki pouczają, że każda epoka innemi oczyma patrzyła na przyrodę. Kształty, które gotyk francuski uważał za doskonałe, uchodziły w oczach renesansowych włochów za barbarzyńskie, za »gotyckie«¹⁾.

Negatywne te wyniki z dziejów sztuki potwierdza najzupełniej estetyka eksperymentalna. Jak wia-

¹⁾ Ciekawe przykłady przytacza A. Jolles w rozprawie »Zur Deutung des Begriffs Naturwahrheit in der bildenden Kunst«, Freiburg 1905. Wywody jego koncentrują się w zdaniu: »...dass Naturwahrheit kein Ausdruck mit feststehender Bedeutung in der Kunstgeschichte sein kann, sondern dass es die Pflicht eines jeden ist, sich jedesmal, wenn er an ein Kunstwerk herantritt, klar zu machen, was sich der Künstler in seiner eigenen Zeit unter diesem Begriff vorgestellt haben würde. Str. 51.

domo, głównym bodźcem do ufundowania tej nauki było dla Fechnera wykrycie rzekomego estetycznego znaczenia »złotego działu« przez Zeisinga. Fechner wykonał szereg pomiarów na dziełach sztuki i przekonał się, że proporcji tej najzupełniej nie przysługuje znaczenie kamienia filozoficznego w estetyce, jakie usiłował jej nadać Zeising. Zaś własne jego nowe pomiary zostały znów przez jego następców poważnie zakwestyonowane. Lecz w każdym razie rozpoczęła się odtąd ożywiony ruch w tej dziedzinie i pojawił się cały szereg badaczy jak Lightner Witmer, J. Cohn, Chown, Meumann, E. D. Puffer, Külpe, Gordon, Jakób Segal i inni. Ostateczne rezultaty bardzo licznych tych badań są wielce charakterystyczne. Oświetla je poglądowo Ada Silberstein w artykule »Spółczesna estetyka eksperymentalna«¹⁾. Dowiadujemy się tam, że eksperyment potwierdza czasami tylko to, co estetyka już dawno bez niego wiedziała. »W sprawie prostych figur geometrycznych eksperyment potwierdził tylko to, co Lipps przez analizę i obserwację stwierdził. O formach czasu powiedział eksperyment rzeczy powszechnie znane, tak samo o komiźmie. Badania eksperymentalne ani nie przysporzyły faktów, ani nie dały nowych objaśnień faktów znanych, nadmiar eksperymentatorzy są pod wpływem teorii, które chcą poprzeć lub obalić«²⁾. Również Charles Lalo zwraca w obszernej krytycznej pracy³⁾ uwagę na małą doniosłość pozytywnych rezultatów estetyki eksperymentalnej, wobec trzydziestokilkule-

1) Przegląd filozoficzny, Warszawa. 1908.

2) l. c.

3) L'esthétique expérimentale contemporaine. Paris 1908, mianowicie str. 197 i nast.

nich zabiegów — mimo że zasadniczo o jej pożyteczności nie wątpi.

Wobec tego zadziwiać nie powinno, że, za przykładem Lippsa, wogóle rację bytu tej nauki poważnie kwestjonować można — o ile się nie zadawała zapewnieniem jej zwolenników — np. Meumanna²⁾, że znajduje się ona obecnie jeszcze w początkowym stadyum szukania i że nie miała dotąd czasu wytknięcia sobie jasnego systematycznego celu badań.

Natomiast w każdym razie pewnem jest, że estetyka eksperymentalna jakichkolwiek form rzeczywistości o absolutnej wartości estetycznej nie wykryła. Toć nawet proporcya złotego działu, mająca na pozor tyle widoków powodzenia, zawiodła.

Tem samem więc i ta instancja tezie naturalistycznej ku pomocy wezwaną być nie może.

By zapobiedz nieporozumieniom, zwracamy uwagę, że była tu mowa o eksperymentach dokonywanych z formami przyrody, w sztuce zachodzącemi, n. p. z figurami geometrycznemi i t. d. — nie zaś o eksperymentach wprost z dziełami sztuki.

3. Czemże jest tedy przyroda dla artysty? Pomnąc na zapalne hymny, śpiewane po wsze czasy na jej cześć, możnaby przypuszczać, że jest ona alfą i omegą natchnień. Czy Giotto, czy Rembrandt, czy Manet — wszyscy oni zapewniają, że są tylko nieudolnymi uczniami tej arcymistrzyni. Wobec tego nieco dziwnym wydać się musi znany fakt z dziejów sztuki, że artystyczne zrozumienie pejzażu pojawiło się dopiero w pierwszej połowie XIX wieku, nie licząc spo-

²⁾ Einführung in die Aesthetik der Gegenwart. 1908, str. 22.

radycznych przebłysków u Claude Lorraina, Poussina, Ruisdaela i innych. Muther w swej historii malarstwa francuskiego w XIX wieku ¹⁾ tłumaczy to rozwojem wielkich miast. Dopiero gdy artyści, zamknięci w ciasnych i dusznych murach miejskich, poczęli tęsknić za przyrodą — odczuli całkowicie jej piękno i odkryli pejzaż. Póki życie rozgrywało się głównie na łonie przyrody, nie umiano się nią zachwycać, jako czemś zbyt zwykłym i codziennym. Toć lud wiejski jest po dziś dzień mniej wrażliwy na rozsiane wokół skarby, aniżeli przeciętny mieszkaniec wielkiego miasta.

Więc przyroda staje się »mistrzynią« artysty w szczególnych warunkach. Nie z własnej mocy budzi się ona do życia w sztuce, tylko z woli i łaski człowieka. Toć byli artyści, jak najwrażliwsi na grę barw, światła i cieni, a mimo to nie ceniący pejzażu nawet jako tła, n. p. Botticelli lub Michał Anioł. Gdyż pejzaż był im niepotrzebny dla wyrażenia tego, na czem im właśnie zależało. W rzeczywistości więc udaje się artysta dopiero wtedy po nowe formy do przyrody, gdy ich potrzebować zaczyna. Tęsknota za przyrodą nauczyła cenić przyrodę jako taką i otworzyła oczy na pejzaż.

Nawiasem powiedziawszy, byłoby wielce ciekawem zadaniem, wyodrębnić z dziejów sztuki powolne podbijanie przyrody, w miarę artystycznego zapotrzebowania. Wykazałoby się wtedy niechybnie, że przyroda nabiera wartości jedynie w miarę potęgowania się wartości ducha twórczego, że więc rzekome bezwzględne mistrzostwo przyrody wobec artysty jest złudzeniem. Nie przyroda narzuca się artyście, lecz

¹⁾ Ein Jahrhundert französischer Malerei. 1901.

artysta sięga samowładnie po jej formy, a gdy potrzeba, nawet je łamie. Pejzaże japońskie Hokusai urągają perspektywie. Kontraposty marmurowych gigantów Michała Anioła niemożliwe są w rzeczywistości, prawa statyki im przeczą. A jednak są to prawdziwe i wielkie dzieła sztuki.

Jednym słowem: całe bogactwo form przyrody jest tylko środkiem do celu, tylko narzędziem ducha twórczego. Ich podobanie się lub niepodobanie się, właśnie jako momentów przyrody, ma tylko drugorzędne znaczenie. Gdyż z chwilą, gdy ręką artysty przeniesione zostały do państwa sztuki, stają się momentami już tylko sztuki i tylko jako takie rozpatrywane być mogą. Kilka kresek ołówkowych, szkicujących nos lub palec, może być arcydziełem. Zaś czarująca bogactwem rysunku meduza morska, utrwalona na papierze z wszelkimi zdobiaczami ją barwami i światłami, będzie rzeczą artystycznie zupełnie obojętną, jeżeli odtworzyła ją ręka zawodowego kopisty obiektów zoologicznych, któremu, w imię ścisłości naukowej, nie wolno nawet być artystą. Takie, skądinąd niezmiernie cenne album Haeckla, odtwarzające cudowne i jakby z bajki poczęte kształty niższych zwierząt, stoi naturalnie zupełnie poza granicami sztuki. mimo swego tytułu: *Kunstformen der Natur*. Gdyż inaczej największą artystką byłaby — płyta fotograficzna.

Z chwilą więc, gdy sztuka tylko kopiuje kształty swej mistrzyni, ulega w walce konkurencyjnej z rzemiosłem fotograficznym. Lecz z drugiej strony, jak wiadomo, sztuka bez form przyrody istnieć nie może. Gdyby się wysilała na jakiegokolwiek inne, w przyro-

dzie nie zachodzące formy, stałaby się niezrozumiałą wszystkim, krom może własnemu ich twórcy.

Z tego wszystkiego wynika na razie tylko tyle, że piękno przyrody musi się zasadniczo różnić od piękna sztuki, mimo że sztuka posługuje się formami przyrody.

Weźmy jako przykład pejzaż rzeczywisty i malowany. Pejzaż malowany, jeżeli jest istotnie dziełem sztuki, wywołuje we mnie koniecznie pewien określony nastrój, mianowicie ten, na którym artyście zależało. Natomiast pejzaż rzeczywisty może we mnie wzbudzić najrozmaitsze nastroje, będące zależne od mej ogólnej dyspozycji psychicznej w tej właśnie chwili, i poniekąd także od mej woli. Wobec pejzażu rzeczywistego jestem panem mych uczuć. Jeżeli jestem smutny, wlewam weń mój smutek, a jeśli jestem wesoły, przepajam go mą radością. Zaś wobec pejzażu malowanego jestem ich sługą. Choć przystąpiłem doń wesoły, to jednak smutek wkrada się w mą duszę, jeżeli artysta chciał tak, a nie inaczej. Oto pierwsza fundamentalna różnica między pięknem przyrody a sztuki. A sięga ona jeszcze dalej. Nietylko czuję się zniewolonym przez artystę do wzniesienia w sobie pewnego nastroju, jeżeli wogóle chcę jego utwór odczuć i zrozumieć, lecz nadto wyczuwam, że artysta samowładnie ten właśnie nastrój w pejzaż wlał, że formy przyrody podporządkował nowemu heteronomicznemu pierwiastkowi. Nastrój bowiem nie jest koniecznym momentem rzeczywistego pejzażu. Mogę się nim zachwycać bez jakiegokolwiek nastroju. Sama gra światła, barw i harmonia konturów starczą, by sprawić przyjemność. Natomiast w sztuce to nie starczy,

gdyż inaczej sztuką byłaby już barwna fotografia. W sztuce może się rzecz mieć nawet wprost przeciwnie: wszystko to, co stanowi piękno rzeczywistego pejzażu, a więc harmonja linii barw, światła i cieni, nie jest koniecznym momentem piękna malowanego pejzażu. Artysta może bowiem stworzyć pejzaż, będący pełen kakofonji, a mimo to pełen potężnego nastroju, np. grozy. Takimi są niektóre płótna Edwarda Muncha.

Piękno przyrody nie decyduje więc o pięknie sztuki. To ostatnie musi tedy posiadać własne autonomiczne zasady. A czyżby mogło być wogóle inaczej, jeżeli się zważy, że sztuka jest bezpośrednim wpływem ducha ludzkiego, gdzie duch tak silnie i tak dobitnie czuje się samym sobą. Istota sztuki winna zatem być ugruntowaną przede wszystkim w istocie ducha. A życie ducha w życiu przyrody nie całe się zamyka. Nie może tedy piękno artystyczne znajdować się razem z pięknem przyrodniczym na tej samej jakościowej linii — choćby nawet na miejscu wywyższonem. Tak należy rzecz rozumieć nawet wtedy, gdy się, za przykładem Hegla lub Hartmanna, uważa przyrodę za przedsiónek ducha, za ducha w swym innobycie¹⁾. Gdyż duch, będący przyrodą, właśnie już nie jest duchem. Różnica między nimi nie jest ilościowa, tylko jakościowa.

4. Rozpatrzmy się teraz bliżej w pięknie przyrody. Piękno dostępne nam jest jedynie za pomocą zmysłów. Lecz naturalnie nie znaczy to bynajmniej, że każde piękno jest pięknem zmysłowem. Za takie

¹⁾ Termin Trentowskiego.

uważać należy to tylko, co bezpośrednio mile pieści nasze zmysły, podobnie jak słodycz cukru zmysł smaku.

W sztuce chodzi wyłącznie o zmysły wzroku i słuchu, nazwanymi stąd od dawien dawna estetycznymi. Przedmioty sztuki, przeznaczone dla powonienia, smaku i dotyku, nie istnieją. Tak samo niema ich dla reszty zmysłów, stwierdzonych, prócz owych pięciu popularnych, przez nowszą psychologię.

Znaną jest ciekawa literacka próba Huysmansa. W powieści »A rebours« pokusił on się o analizę rzekomych estetycznych wrażeń, doznawanych za pomocą powonienia i smaku. Opisał symfonie, wywołane przez skombinowane wążanie zharmonizowanych perfum i przez popijanie zestrojonych likierów. Próba ta została — próbą. By odczuć bowiem owe wonne i smakowite melodye, trzeba być conajmniej tak... przeczulonym jak książkę Des Esseintes. A na patologicznych fundamentach nie wolno wznosić estetyki normalnej, t. j. kuszącej się o powszechne znaczenie.

Również powoływanie się na rzekome wrażenia estetyczne, doświadczane przez osoby ociemniałe za pomocą zmysłu dotyku, niczego nie dowodzi dla tej samej przyczyny: nienormalności. Wzrok i słuch pozostają wyłącznie zmysłami piękna i sztuki.

Natomiast inaczej ma się rzecz z pięknem przyrody. Rozkoszy, sprawianej np. przez las, najzupełniej nie wyczerpują wrażenia wzrokowe i słuchowe. Gdy w upalny dzień wkraczamy w cienisty las, ogarnia nas orzeźwiający chłód i upajający aromat drzew. Całą pierśią wchłaniamy świeże wilgotne powietrze. Zmysły temperatury i powonienia są więc pierwszą i najsilniejszą przyczyną naszego zadowolenia.

Dopiero drugorzędnie oddziałują na nas wrażenia słuchowe. A często odczuwamy wprost brak ich, jako coś pozytywnego. Gdyż może najsiliej z wszelkich akustycznych wzruszeń, sprawianych przez las, działa cisza leśna. Świergot ptactwa poszum drzew schodzą na drugi plan. Choć ich niema, nie odczuwamy ich braku. A mimo to przemawia do nas melodia lasu w całej swej potędze.

Wszystkie te zmysły są przez las tak zaabsorbowane, że najslabiej odczuwamy wrażenia wzrokowe. Postrzegamy wprawdzie grę światła i barw, widzimy kontury drzew pojedynczych i całych grup. Lecz ludzi się niepodobna: to tylko tony poboczne, dźwięczące cicho obok potężnego kamertonu, wygrywanego przez resztę zmysłów.

Urok lasu polega więc bezwątpienia przedewszystkiem na niższych zmysłach. Gdyby bowiem wszystkie zmysły, z wyjątkiem wzroku, znieczulić, gdyby огоłocić las z aromatu, wilgotnej świeżości, świergotu ptactwa, poszumu drzew lub ciszy leśnej (odczuwanej przecież jako coś pozytywnego) — wtedy samo wrażenie optyczne byłoby wielce nieszczególne, wykluczwszy naturalnie wszelkie skojarzenie pamięciowe. Wszystko przyjemne, zawarte zazwyczaj w przeżyciu »lasu«, przysłoby — i pozostałoby jedynie jałowe wrażenie optyczne.

Właśnie na odwrót dzieje się w sztuce. Las w sztuce ma, ściśle wzięwszy, sens jedynie jako malowany. Przeto tutaj muszą już wrażenia optyczne być dla nas całym lasem.

W pięknie przyrody odgrywają więc — w przeciwieństwie do piękna sztuki — niższe zmysły wybitną rolę.

Nadto należy uwzględnić następującą okoliczność. Doświadczenie uczy, że rozkosz zmysłowa, sprawiana przez przyrodę, bynajmniej całego naszego estetycznego stosunku do niej nie wyczerpuje. Zwycięśliśmy, jak wiadomo, patrzeć na przyrodę jako na skarbnicę stanów naszej duszy, kładąc w nią nasze lęki i ufności, nasze radości i niepokoje. Lecz właśnie dlatego, że wszystko to kładziemy w przyrodę, to ona piękna przyrody jako takiej nie dotyczy. Tutaj my stwarzamy piękno przyrody. Zupełnie inaczej dzieje się w sztuce, mimo że na pozór może się sprawa wydawać tą samą. I tutaj treść dzieła uzyskujemy przez skojarzenia, gdyż n. p. farby na płótnie są bądź co bądź tylko farbami na płótnie. Natomiast odczuwamy bezpośrednio, że takie właśnie ugrupowanie barw na płótnie jest wyrazem takiej właśnie treści. I to odczucie jest tak silne i dominujące, że fakt zapożyczenia treści z naszej duszy nie wstępuje wcale w sferę świadomości (o ile go naturalnie umyślnie nie przywołujemy). Patrzymy tylko i patrzeć możemy na dzieło sztuki, jako na konkretny wyraz konkretnej duchowej treści. N. p. pejzaż zimowy Stanisławskiego jest bezpośrednim konkretnym wyrazem smutku i martwoty zimy.

Zaś wobec przyrody najwyraźniej czujemy, że my jesteśmy autorami jej ewentualnej treści, a więc także autorami jej ewentualnego pozazmysłowego piękna.

Weźmy kilka przykładów. Cóż może być pięknego w szarym, monotonnym, nudnym deszczu, tłukącym o szyby? Toć ludzie o naturach prostych i nieartystycznych czują w takiej chwili wstręt i rozstrój. Natomiast prawdziwie pięknym, bo najtajniejsze

struny duszy z całą potęgą poruszającym, może się stać ten widok dla tych, którzy potrafią w niego wlać chopinowskie smutki i zawodzenia.

Z widoków przyrody największą sympatyą i popularnością cieszą się wschody i zachody słońca, bo najłatwiej tam o najsilniejsze skojarzenia: dzień się rodzi, dzień zamiera i t. d. Rzekomemu szczególnemu bogactwu gry kolorów o wschodzie i zachodzie niewiele ustępują ani potężna symfonia słoneczna, wygrywana ogłuszająco w upalne południe lipcowe, ani przebogate zmaganie się światła i cieni w pochmurny rozwichrzony dzień jesienny. Mimo to wschody i zachody uchodzą za najpiękniejsze.

Przejawy i wydarzenia atmosferyczne i kosmiczne, olśniewające nas, pięknymi są głównie z powodu uczuć, które pośrednio budzą. Zorza polarna, gwiazdy spadające, burza z piorunami uprzytomniają nam dosadnie naszą małość, słabość i znikomość, i tem przedewszystkiem wstrząsają do głębi. Inaczej nie ustępowałyby im błyskotliwe zjawiska zręcznej pirotechniki.

Firmament niebieski zasłany gwiazdami sprawia niezwykle silne wrażenie. Niezliczone razy sławiono go jako rzecz skończenie piękną. Tymczasem estetyczna wartość jego, jako takiego, nie jest zbyt duża. Wiernie skopiowany przez malarza, przedstawiałby dla naszych uczuć tylko mniej lub więcej obojętną mapę topograficzną nieba. Naśladowany »en miniature«, na suficie zaciemnionej sali, nie zdołałby również nas głębiej poruszyć, z powodu swej nieregularności i chaotyczności. Zaś rzeczywisty firmament działa na nas silnie dzięki swym absolutnym rozmiarom, przygniata nas swym ogromem i technicznie

nieskończoności spływa na nas z niego. Wtedy staje się on dopiero prawdziwie pięknym.

Wrażeń akustycznych dostarcza przyroda bardzo wiele. Lecz bez skojarzeń uczuciowych są one wszystkie jałowemi. Poszum wiatru jest wówczas czemś nudnem lub wprost nieprzyjemnem. Melodyi niema w przyrodzie wogóle. Śpiew słowika jest bardzo słabą i biedną rozkoszą, gdy odłączymy od niego nastrój ciepłej, wonnej nocy majowej. Imitowany w jakikolwiek sposób, najwyżej zaciekawia, lecz muzycznie duszy naszej się nie czepia. Świergot skowronka, bez jasnego wiosennego słońca i bez dyśzącej pod nim życiem roli, pozostałby jeno istnym — świergotem. Właśnie niemuzyczność przyrody ilustruje dosadnie różnicę między jej pięknem, a pięknem sztuki, które stwarza sobie samodzielnie dusza ludzka.

W dziedzinie optycznej pięknemi nazywamy przede wszystkim niektóre kwiaty, motyle, ptaki i niższe organizmy. Lecz i tutaj piękno na samem wrażeniu wzrokowem nie polega. Ubarwienie kwiatów, nawet najbogatsze, jest dla nas rozkoszą głównie dlatego, że wiemy, że kwiaty żyją, choćby już nawet nie pachniały. Łudząco naśladowane kwiaty z papieru lub wosku budzą w nas niesmak, z chwilą gdy się o ich sztuczności przekonujemy. Subtelny rysunek listka trawy, trzymanego pod słońce, sprawia wysokie zadowolenie estetyczne, bo czujemy, że uformowały jego misterną strukturę tajemnicze siły organiczne. Dokładna imitacja w cienkim drucie jest nam zupełnie obojętną.

To samo dotyczy wspaniałych zwrotnikowych motyli. Prawdziwie pięknymi są one, gdy bujają

w promieniach ciepłego słońca na stubarwnych wonejących kwiatach, gdy są więc harmonijnym akordem nastroju, przez nas w przyrodę wlewanego. Nadziane na szpilki i umieszczone pod szkłem w muzeach zoologicznych, tracą znaczną część uroku. Estetyczna ich wartość maleje nadto wybitnie, gdy się wspomni, że przeciętny malarz zdoła nietylko te same, ale i znacznie bogatsze akordy barw i rysunku z palety i ołówka wyczarować. Wogóle, nawiasem powiedziawszy, izolowanie obiektów przyrody, obniża często ich wartość estetyczną. N. p. wielobarwne upierzenie ptaków staje się nieraz dopiero pięknem na odpowiednim tle, gdy n. p. żółte i czerwone papugi zlewają się harmonijnie z soczystą zielenią krzewów. Zaś oglądając je odosobnione, podziwiamy raczej śmiałość w układzie ich ubarwienia, o ile nie zadziwia nas czasami wprost tegoż krzykliwość — a nie smak wytworny i prawdziwie artystyczny.

Jeszcze dobitniej zaznacza się to wszystko w państwie nieorganicznym. O pięknie tegoż, jako takiego, może być tylko w szczupłych granicach mowa. Że martwa natura, jako taka, bez skojarzeń, jest prawdziwie martwą, wywodzić nie potrzeba. Bezpośrednio pięknymi można nazwać tylko niektóre kryształotwórcze minerały. Lecz najpierw prawdziwa regularność krystalizacji jest niezmiernie rzadką. A potem połysk cennych kamieni jest sam w sobie nieestetyczny. Gdy obracamy brylant w palcach, zarzuca on nas tysiącem bezładnych krzykliwych promieni. Dopiero jako ozdoba umiejętnie zużyta przez człowieka, na odpowiednim tle, poczyną być pięknym. Samo optyczne wrażenie wodospadu, choćby najbogaciej ubarwionego i oświetlonego, jest estety-

cznie nikłem, gdy wyzute jest z współdziałania wrażenia akustycznego i przede wszystkim, gdy nie kojarzy się z nim odczucie nieokreślonych sił przyrody i t. p. Nie trudno się o tem przekonać w teatrach kinematograficznych.

Koniec końcem: piękno przyrody jako takiej zawarte jest w wielce szczupłych granicach¹⁾, mianowicie redukuje się ono wyłącznie do piękna zmysłowego. Gdyż jedynie zmysłowa rozkosz, sprawiana przez przyrodę, rodzi się bezpośrednio w nas, mimo nas. Jesteśmy wobec niej bierni, wchłaniamy ją w siebie. Przeżywamy ją tak, jak przeżywamy rozkosz smacznego pokarmu lub napoju.

Natomiast, jak już wspominaliśmy, cała bogata sfera piękna pozazmysłowego przyrody nie pochodzi z niej, tylko z nas. My przepełniamy przyrodę naszą treścią wewnętrzną. Dlatego wydaje ona nam się piękną tą samą pięknnością, która znamionuje sztukę. Podlegamy złudzeniu, jakoby przyroda była autorem naszych wzruszeń artystycznych, podczas gdy, w pewnych warunkach, jest ona tylko ich po-

¹⁾ N. p. zoolog Karol Moebius wnioskuje wprawdzie w »Aesthetik der Tierwelt«, Jena 1908, str. 127, że formy zwierzęce są estetycznymi, o ile są prawidłowo ukształtowane. Lecz słusznie zaznacza, że prawidłowość ta może się stać dopiero wtedy źródłem rozkoszy estetycznej, gdy ją już skądinąd znamy, bo dopiero wówczas możemy stwierdzić zgodność lub niezgodność danego kształtu z jakąkolwiek prawidłowością. Nadto zdaje sobie sprawę, że estetyczne zadowolenie, zasadzające się wyłącznie na pierwiastkach formalnych, jest bardzo niewielkie. Wyższych estetycznych wrażeń doznajemy dopiero, gdy się nam ujawnia psychiczne życie zwierząt, w ich postawach, ruchach i t. d., a więc gdy wnioskujemy z naszych przeżyć o zwierzęcych.

średnikiem. Rzeczywistym artystą, istotnym twórcą piękna pozazmysłowego przyrody jest dusza nasza, a nie przyroda.

Moment ten jest wysoce znamienny, gdyż właśnie on stanowi istotną różnicę między pięknem przyrody a sztuki. Piękno sztuki bowiem nie pochodzi tylko z nas, lecz jest (jak później szczegółowo zobaczymy), rzeczywistym konkretnym pięknem, przedmiotowo w jej dziełach uzmysłowionem, więc jako takie, od nas niezależnem. Dzieło sztuki jest tedy prawdziwym autorem naszych przeżyć estetycznych. Zaś pozazmysłowe piękno przyrody jest tylko pięknem pożyczonem, w zupełnej zależności od nas będącem, samowładnie przez nas przyrodzie udzielanem lub nieudzielanem.

5. Piękno zmysłowe jest więc bezwątpienia jednym z elementów, którymi operuje filozofja piękna wogóle. Stąd stanowisko i znaczenie jego należy bliżej określić.

Estetyka winna poprzestawać na stanowisku wyłączenie estetycznem. Tem samem wykreślone już są granice kompetencji i potrzeby jej badań nad pięknem zmysłowem. Winna się ona tedy zadowolić stwierdzeniem, że takie a takie podniety zewnętrzne powodują takie a takie estetyczne upodobanie. Dociekania dalej idące estetyki nie dotyczą. Nie obchodzi jej ani fizykalna natura podniety, ani fizyologiczna natura wrażenia estetycznego. Rozpatrywanie jej należy do fizyki i do fizyologii.

Nie posuniemy się bowiem ani o krok ku istocie piękna, choć będziemy wiedzieli, że dźwięki lub barwy zasadzają się na ściśle określonych falowa-

niach powietrza lub eteru. Wyczerpująca fizyka barw i tonów nie potrafi nam odsłonić ani jednej prawdy estetycznej. Nadzieje, wzniecone przez rozwój optyki i akustyki w drugiej połowie XIX wieku, nie ziściły się. Po pierwszych epokowych badaniach Helmholtza w dziedzinie akustyki, spodziewano się potwierdzenia starodawnego przypuszczenia, że przyjemność wrażeń zmysłowych zależną jest od prostoty i racjonalności liczbowych stosunków, zachodzących w dźwiękach. Przypuszczano, że takie właśnie dźwięki powinny być dla ucha przyjemniejsze, ponieważ wolne są od zakłóceń, któreby ucho niepokoiły. Jednakowoż dalsze badania wykazały, że przyjemność dźwięków bynajmniej nie stoi w odwrotnym stosunku do towarzyszących im zakłóceń. Owszem istnieją akordy, wykazujące znaczną liczbę zakłóceń przez tony skombinowane i przez dudnienia tonów górnych, a mimo to są znacznie przyjemniejsze od akordów z mniejszą liczbą takich zakłóceń¹⁾. Prastare rojenia estetyczne, sięgające w swym rodowodzie aż do Pytagorasa, nie spełniły się: racjonalność elementów fizykalnych nie jest alfą i omegą estetyki. Nie mniejsze prawa rości sobie irracjonalność. W dziedzinie optycznej potwierdza to proporcja złotego działu, będąca irracjonalną $a:b = b:a + b$.

Bezużyteczność fizykalnych dociekań stwierdza pośrednio estetyka dawniejsza, która nic pewnego o fizykalnej naturze podmiot zmysłowych nie wiedziała, a doskonale się bez tych wiadomości obydwała.

To samo odnosi się do fizjologii zmysłów. Także

¹⁾ Hartmann. Philosophie des Schönen, str. 84.

tutaj łudzono się nadmiernymi nadziejami. Już prosta refleksya, że procesy fizyologiczne jeno towarzyszą estetycznym, które są przecież psychologicznymi, powinna była działać otrzeźwiająco i nie dopuścić do wysnuwania wniosków z natury pierwszych o naturze drugich. Kardynalnemu temu nieporozumieniu ulegała i ulega, jak wiadomo, często psychologia wogóle. Nie potrzeba tu chyba powtarzać wszelkich znanych kontrargumentów, już prawie komunałów. Zrozumiała to nawet eksperymentalna psychologia, która przecież u wyjścia swego bratała się ściśle z fizyologią. Dzisiaj nie chce ona być ani psychofizjologią ani psychofizyką, jeno wyłącznie psychologią doświadczalną¹⁾.

Fizyologia procesów zmysłowych, towarzyszących estetycznym procesom psychicznym, może w estetyce posiadać pewne znaczenie. Mianowicie może ona w patologicznym stanie narządów zmysłowych przyczynić się do zrozumienia zбочeń wrażliwości estetycznej i przez to pośrednio torować drogi do wyznaczenia granic normalnego estetycznego zachowania się. Lecz pomoc ta jest nieistotną, zważywszy, że obserwacya normalnych osobników najzupełniej wystarcza do określenia normalnego estetycznego upodobania.

Uzupełnienie dociekań nad pięknem zmysłowem przez fizykę i fizyologję, nietylko nie prowadzi do celu, ale czasami nawet wprost gmatwa drogę. Zakusy sensualistyczne, tylokrotnie pochowane, co chwila powstają z grobu. Obecnie n. p. dość znaczną więtością cieszy się teorja czuć ustrojowych duńskiego

¹⁾ W. Wundt, Psychologie w »Die Philosophie im Beginn des XX Jahrhunderts«, 1904, str. 1—51.

anatora i psychologa Karola Langego. reprezentowana w estetyce głównie przez Karola Grossa ¹⁾. Napotyka się tam dziwne pomieszanie trafnych obserwacji fizyologicznych z niemniej trafnymi estetycznymi. Momenty fizyologiczne odgrywają rolę estetycznych, i fizyologiczne teorie wyniesione są do godności estetycznych — o czym jeszcze pomówimy.

Pierwiastek piękna zmysłowego może więc w obrębie filozofii piękna wogóle odgrywać rolę wyłącznie tylko pierwiastka, a więc czegoś ostatniego, niepodzielnego. Decydować o nim mogą jedynie momenty estetyczne. Zaś badanie pozaestetycznej jego natury, estetyce korzyści nie przysparza.

Natomiast zalicza się do fundamentalnych zadań estetyki, jasne zdanie sprawy, co w sztuce należy a co nie należy do zakresu piękna zmysłowego, Sztuka bowiem, jak już widzieliśmy, posługuje się także pięknem zmysłowym, nieraz mniej, nieraz więcej powściągliwie. Lecz zawsze używa ona go tylko jako środka pomocniczego. Nie zależy jej na niem, jako takim, nie jest ono jej celem, gdyż inaczej byłaby ona tylko kopia przyrody, tej specyficznej dziedziny piękna zmysłowego. Z natury rzeczy jest więc jasne wykreślenie granic piękna zmysłowego w sztuce wielce uciążliwe. Zadanie to utrudnia nadto okoliczność, że sztuka jest, jak wiadomo, zabagniona surogatami. Piękno zmysłowe bowiem przemawia odrazu do szerokiej publiczności, natomiast piękno pozazmysłowe tylko do znawców. A dowodzić chyba nie potrzeba, że sztuka wymaga takiego samego fachowego znawstwa, jak każda inna specjalność, że na

¹⁾ Aesthetik w «Philosophie im Beginn des XX Jahrhunderts», 1905.



samem odruchowem upodobaniu, sądów o dziełach sztuki opierać nie można. Jasnym więc jest, że artyści, polujący na jak najszybsze i najszersze powodzenie, posługiwac się będą przedewszystkiem pięknem zmysłowem.

Największe trudności następuje muzyka. Tutaj bowiem piękno zmysłowe jest nierozzerwalnie związane z pięknem pozazmysłowem. Już n. p. samo zabarwienie głosu ludzkiego należy wyłącznie do pierwszej dziedziny i jako takie nie ma ono ze sztuką nic wspólnego. A głównie według tej miary ceni i opłaca się zazwyczaj śpiewaków. Stąd nie jest łatwą rzeczą osądzić, czy popis śpiewaka, obdarzonego rzeczywiście pięknym głosem, jest kreacją artystyczną, czy też tylko poprawnem odśpiewaniem znaków kompozytora. W muzyce instrumentalnej rzecz ma się nieco inaczej, gdyż wydobyć z instrumentu tonu o pięknem zabarwieniu należy już poniekąd do sztuki.

W malarstwie i rzeźbie są trudności mniejsze. Nadmiar piękna zmysłowego bije bowiem odrazu w oczy, jako »tanie efekty«, czyli jako schlebianie smakowi przeciętnej publiczności.

Piękno zmysłowe odgrywa w estetyce poniekąd dwulicową rolę. W przyrodzie jest ono bezpośrednio źródłem rozkoszy estetycznej. Zaś z chwilą przeniesienia go żywcem do sztuki, staje się ono, ściśle wzięwszy, poniekąd ciałem obcym w jej organizmie, uprawnionem tylko wtedy, gdy, dzięki zręcznemu zastosowaniu, nie zagraża pięknemu pozazmysłowemu. Sztuka bowiem, gdy chce, najzupełniej się bez niego obywa. Marja Magdalena Donatella w Baptisteryum Florenckiem nie posiada może

ani jednej linii, któraby pieściła oko, zdaje się być utkaną z samych kakofonii zmysłowych. A mimo to przemawia ona do nas silniej, aniżeli liczne jej siostry, wymuskane i fizycznie powabne. Rzeczywiście istoty piękna sztuki katexochen należy tedy szukać stanowczo poza sferą piękna zmysłowego.

6. Nie ulega wątpliwości, że estetyka wypłynęła głównie z zainteresowania się pięknem sztuki. Dopiero wówczas, kiedy sztuka już była potężnym czynnikiem kulturalnego życia, zrodziły się zapytania: co to jest sztuka i co to jest piękno. Przy narodzinach pierwszej rzeczywistej estetyki z ducha Platona, stała sztuka grecka już u zenitu.

A piękno przyrody chyba nie świeciło pod korcem, ale nie mniej było jawnem dla myśli greckiej, jak piękno sztuki. Toć Pytagoras posługiwał się niem w celach metafizycznych. Mimo to nie natchnęło ono myśli greckiej do dociekań nad jego istotą. Przyrodzie, jako takiej, a nie jej pięknem, poświęcano prawie wszystkie siły dyalektyczne od Talesa aż do Platona. Dziwnie kruchem musiało więc być piękno przyrody — bez pomocy sztuki.

Nic tedy dziwnego, że później, w epokach, w których rozumiano, że istotną ojczyzną piękna jest sztuka, znaczenie piękna przyrody niesłychanie malało. Musiało ono nieraz kołatać o skromne choćby miejsce w estetyce. Tak działo się przedewszystkiem w estetyce nowszej po Kancie.

Kant sam piękna przyrody z estetyki bynajmniej nie wykluczył. Powiada on wyraźnie, że wogóle można każde piękno, czy to przyrody, czy sztuki, na-

zwać wyrazem estetycznych idei¹⁾ — nie wchodząc tutaj w to, co on na tem miejscu przez ideę rozumie. A znane jego zdanie »Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewusst sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht«²⁾ wykazuje, że mimo zawartego w niem zastrzeżenia, przyznawał on przyrodzie poniekąd nawet rolę mistrzyni sztuki. Zresztą doskonałych wzorów piękna wyzwolonego (freie Schönheit) sprawiającego prawdziwie »bezinteresowne« i »bezpojęciowe« upodobanie, szukał on w »surowej przyrodzie«³⁾. Za takie uważał n. p. niektóre ptaki, jak papugi, kolibry, ptaki rajskie, niektóre zwierzęta morskie i t. d.⁴⁾. Niedoceniał on więc sztuki, degradując ją do sfery »piękna zależnego« (anhängende Schönheit), jedynie z wyjątkiem zupełnie beztreściowych ornamentów i arabesków, wzorów na tapetach, obramowaniach i t. d.⁵⁾, należących do piękna wyzwolonego.

Zresztą »Krytyka władzy sądzenia« traktuje zagadnienie stosunku piękna przyrody do piękna sztuki właściwie tylko okolicznościowo. Nie powstała ona bowiem z pobudek specjalnie estetycznych, lecz z ogólnych teoretyczno-poznawczych. Możliwość sądów estetycznych a priori, jest, jak wiadomo, je

1) Kritik der Urtheilskraft, wydanie R. Kehrbacha, str. 190.

2) l. c. str. 173.

3) str. 106, wenn »ein der Kritik der aesthetischen Urtheilskraft völlig anpassendes Beispiel gegeben werden soll, man nicht das Erhabene an Kunstprodukten... noch an Naturdingen, deren Begriff schon einen bestimmten Zweck bei sich führt, sondern an der rohen Natur... aufzeigen müsse«.

4) l. c. str. 76.

5) l. c. str. 77.

wyjściem i ujściem. Zaś teorie estetyczne, przy tej sposobności rozwijane, obchodziły Kanta w pierwszym rzędzie jako obiekt podatny do konkretnego zademonstrowania własnych teoretyczno - poznawczych rozumowań.

Natomiast zupełnie inną rolę musiał odegrać problem piękna przyrody u myślicieli, którzy a priori ciążyli wybitnie ku sztuce, którym chodziło nietyle o znaczenie sądów estetycznych jako takich, ile o filozoficzne wyświetlenia zagadnienia, czemu sztuka jest tak potężnym czynnikiem w organizacyi ducha ludzkości. Właśnie takie postawienie kwestji charakteryzuje idealistów, tuż po Kancie. Odczuwali oni w całej pełni piękno sztuki, przejmowali się głęboko jej znaczeniem. Motywy artystyczne stały dla nich na pierwszym planie. Zabierali się do zagadnień estetycznych pod kątem widzenia przedewszystkiem estetycznym. Ze zaś nie obyli się bez metafizyki, a więc momentu heteronomicznego, założeniom ich nie przeczy, o ile się naturalnie wogóle nie neguje racyi bytu metafizyki, jako ostatecznej macierzy wszelkich dociekań filozoficznych.

Hegel zajął wobec piękna przyrody prawie bezwzględnie przeczące stanowisko. Najzupełniej to u niego nie zadziwia. Toć przyroda była mu tylko *in nōbytem* ducha, jeno momentem w absolutnym duchu pokonanym. Piękno jest zmysłowym przejawem solutnego ducha, więc przyrody ono właściwie zupełnie nie dotyczy. W obszernej trzynomowej estetyce¹⁾ poświęcił on tylko drobny rozdział pięknu przyrody, a decydujący rozdział nosi tytuł »O nie-

¹⁾ Vorlesungen über die Aesthetik, wydał H. G. Hotho, Berlin 1835.

dostateczności piękna przyrody«¹⁾. Piękno przyrody uzmysławia, zdaniem Hegla, ideę bardzo niedostatecznie bo tylko w walce z nieorganiczną przyrodą i z niższymi stopniami organicznej przyrody. Znaczenie jego w estetyce jest co najwyżej pośrednie. Cennem jest o tyle, o ile uważa je się za drabinę do wspina-
nia się na wyżyny prawdziwego piękna, zawartego w sztuce. Gdyż właśnie niedostateczność jego znie-
wała człowieka do wzniesienia się do piękna sztuki, czyli do zrealizowania doskonałego przejawu idei.

Natomiast podobnie przeczące stanowisko zadzi-
wia u Schellinga. Gdyż o ile Hegel przyrody wo-
góle niedoceniał, o tyle Schelling ją przeceniał. Z lu-
bością operował pojęciami przyrodniczymi. N. p. an-
tagonizm przeciwdziałających sił, objawiający się
w magnesie, w pozytywnej i negatywnej elektrycz-
ności, wyniósł do godności wartości absolutnej. Przy-
roda, jako idealna całość, była mu absolutnem dziełem
sztuki, wpływem artystycznej twórczości bożej. Na-
zywał ją »pierwszym poematem bożej imaginacji«²⁾.

Mimo to nie przyznawał piękna pojedyńczym two-
rom przyrody. Bowiem piękno ich, jako istniejących
w zjawisku zmysłowem, może być tylko niedoskona-
łym i zamglonym odbłaskiem doskonałego piękna
przyrody, jako takiej, jako idealnej pozazmysłowej ca-
łości. Jest ono »przypadkowem« w porównaniu z rze-
czywistem pięknem przyrody, jako absolutu. Przy-
rodę nieorganiczną usunął tedy bezwzględnie z pań-

¹⁾ l. c. »Mangelhaftigkeit des Naturschönen« — str. 184
i nast.

²⁾ »Sämtliche Werke«, Tom V. Str. 631. »Die Natur ist an
sich betrachtet wieder das Ursprünglichste, das erste Gedicht
der göttlichen Imagination«.

stwa sztuki. Wyjątek zrobił dla organizmów¹⁾. Za prawdziwą zaś dziedzinę piękna poczytywał dopiero sztukę, jako realizującą w zmysłowym przejawie absolutne piękno idealnej przyrody.

Jasnym jest, że takie rozgraniczenie między pięknymi tworamı przyrody a absolutnie piękną przyrodą jako idealną całością, jest niekonsekwencją wobec metafizycznego stanowiska Schellinga. Lecz właśnie ta niekonsekwencja jest wysoce charakterystyczną. Dowodzi ona bowiem, że Schelling zdołał się oprzeć pokusom metafizycznym, by nie popełnić niesprawiedliwości wobec piękna sztuki, które w całej pełni jako autonomiczny wytwór ducha ludzkiego odczuwał. Energicznie występował przeciw naturalistycznym teorjom w sztuce, wykazując, że sztuka nie kształtuje swych zasad na modłę piękna przyrody; raczej przeciwnie: ocena piękna przyrody opiera się na zasadach stworzonych przez sztukę. Zdołał się więc powstrzymać od wyśpiewania peanu na cześć »arcymistrzyni« przyrody, której słabym tylko odbłaskiem byłaby sztuka — choć założenia metafizyczne właśnie ku temu nęciły.

Naszkicowane tu kilku kreskami przykłady Hegla i Schellinga są wielce znamienne. Wykazują bowiem, że odmienne drogi mogą powieść do tych samych rezultatów, jeżeli tylko, jako gwiazda przewodnia, przyświeca rozpoznanie, że właściwą dziedziną estetyki jest przedewszystkiem piękno sztuki.

A właśnie współczesna estetyka, nawiasem po-

¹⁾ l. c. str. 382. »Den drei Potenzen der realen und idealen Welt entsprechen die drei Ideen: die Wahrheit, die Güte und die Schönheit... der dritten (entspricht) die Schönheit im Organismus und in der Kunst«.

wiedziawszy, kroczy przeważnie odwrotną drogą. Zamiast na żywym pięknie sztuki, opiera się zazwyczaj na martwych formach, wyrwanych z organicznej całości utworu artysty — pomijając naturalnie stosunkowo nieliczne eksperymenta, dokonywane z samymi dziełami sztuki, jak już wspominaliśmy. I stąd wysnuwa wnioski o pięknie sztuki, wychodząc naturalnie milcząco z założenia, że estetyczne upodobanie owych figur eksperymentalnych jest zasadniczo identyczne z upodobaniem, jakie sprawia Hermes Praxitelesa lub Myśliciel Rodina. Wątpliwem chyba nie jest, że na tej drodze nie trudno wogóle nie dojść do zrozumienia artystycznego piękna. Boć doświadczalny materiał, który ze sztuką nic wspólnego nie ma, nie może dać odpowiedzi na zapytanie: co to jest sztuka.

Fałszywe wartościowanie piękna przyrody płynie więc z najrozmaitszych źródeł. Na zakończenie może nie od rzeczy będzie wspomnieć kilku słowy jeszcze o jednej okoliczności, mającej szczególnie silny oddźwięk w kołach artystycznych. Okoliczność ta bowiem nie jest bez znaczenia.

Otóż artyści posiadają z natury rzeczy pociąg do pewnego rodzaju lirycznego panteimu. Czują się duchowo złączeni z przyrodą. W poszumie morza i zawrocie wicherów słyszą własną duszę. Widzą, że przyroda tworzy. A ponieważ twórczość jest główną sprężyną ich własnej istoty, więc bliską i sympatyczną jest im myśl porównywania obu twórczości. A od porównywania już niedaleko do zrównywania. Przyroda tworzy bezustannie i bez wysiłku. Słońce wiosenne wyczarowuje tysiączne życia z zamarłej ziemi, stwarza przebogate harmonje barw i kształtów — zupełnie jak oni w chwilach natchnie-

nia. Przyroda tworzy nieświadomie. Nie widać celu, któryby nią władał, a jednak stwarza organizmy o wyrafinowanej celowości. Podobnie tworzy artysta. W chwilach ekstazy zjawiają się w jego duszy konkretne wizje, powstałe nieświadomie i bezcelowo. Potrzebuje im się tylko bacznie przyjrzyć i niejako skopiować je w jakimkolwiek materiale.

Więc nic prostszego, jak siłę twórczą przyrody pasować na absolutnego artystę, a twory przyrody, szczególnie organizmy, na absolutne dzieła sztuki — i na odwrót. Organizm — to bezwiedne dzieło sztuki, a dzieło sztuki — to bezwiedny organizm. Analogie takie są rzeczą powszednią w kołach artystycznych. Że one, ściśle jako takie, mają pewną rację istnienia, nie ulegą wątpliwości. Natomiast poczyną grozić niebezpieczeństwo, z chwilą, gdy się zamieniają w dogmat. Boć liryczne rozkoszowanie się przyrodą nie może z natury rzeczy nie wpływać na teorye estetyczne.

Więc sympatyczne metafory artystów, choćby największych, należy w estetyce stosować z wielką ostrożnością, mianowicie wtedy, gdy chodzi o ściśle rozgraniczenie piękna przyrody i sztuki.

II. O metodach subiektywnych w estetyce.

A. Estetyka psychologiczna.

W estetyce rozróżnia się, jak wiadomo, dwie grupy faktów: przedmioty piękne i wrażenie, jakie piękno na nas sprawia. Stąd można podzielić metody estetyki na obiektywną i subiektywną,

Obiektywiści mówią: dzieła sztuki istnieją niezależnie od naszych wrażeń, więc istoty piękna należy szukać wyłącznie w przedmiotach pięknych.

Subiektywiści odpowiadają: piękno przedmiotowe, niezależnie od nas istniejące, jest złudzeniem. Istnieją tylko przedmioty, sprawiające wrażenie piękna, więc piękno poczyna istnieć z chwilą powstawania pewnych wrażeń. Inaczej musiałoby ono podpadać także przyrodniczemu określeniu, podobnie, jak światło, elektryczność lub ciepło. Przedmiotowe istnienie tychże nie ulega najmniejszej wątpliwości. Zaś o pięknie powiedziec tego nie można. Apollin Belweder-ski, bez współdziałania pewnych naszych podmiotowych czynności, jest tylko bryłą marmuru. Więc istoty piękna należy szukać wyłącznie po stronie podmiotowej.

Już samo istnienie takich krańcowych przeciwieństw uspasabia sceptycznie wobec obu. Nie-

uprzedzona obserwacja uczy, że piękno zależne jest od przedmiotu i od podmiotu. Gdyby wyeliminować doszczętnie zależność od podmiotu, wtedy wszystko musiałoby być pięknem, czyli że nic nie byłoby pięknem. A gdyby rzecz piękna nie była przedmiotowo taką a taką, wtedy nie mielibyśmy właśnie takiego a takiego wrażenia. Kto więc wyłącznie po jednej lub po drugiej stronie istoty piękna poszukiwać będzie — zawiedzie się.

Dzieje estetyki wykazują, że wyłączne zajęcie jednego z obu stanowisk ani się najpierw nie powiodło, ani powtórnie nigdy konsekwentnie przeprowadzonym nie zostało. Nawet skrajny formalizm Herbarta, mianowicie w interpretacji Zimmermanna, redukujący piękno do kilku obiektywnych formuł, nie obył się bez uwzględnienia momentów subiektywnych.

Mimo to estetyka ciążyła zawsze albo ku jednej albo ku drugiej stronie. Niedocenianie pierwiastków podmiotowych na korzyść przedmiotowych jest główną cechą estetyki metafizycznej, dochodzącej w poszukiwaniu istoty piękna aż do samych źródeł istoty wszechrzeczy wogóle. Toć pod tą właśnie gwiazdą odbyły się narodziny estetyki. Platon przyznawał pięknu nie tylko byt przedmiotowy, ale nawet absolutny: idea piękna, królująca w państwie idei u samych szczytów tuż obok idei dobra, jest ostateczną przyczyną wszelkiego piękna w naszym świecie. Nie potrzeba przypominać, jakie znaczenie miała po wsze czasy nauka platońska. Przeświadczenie, że piękno jest w ostatniej instancji wartością absolutną, było i jest osią, mniej lub więcej jawną, wszelkich zdeklarowanych obiektywizmów. Epoka najpotężniej-

szego rozkwitu estetyki, tuż po Kancie, operuje stale absolutną ideą piękna, wywodzącą się z Platona, czy to bezpośrednio jak u Schellinga i Schopenhauera, czy to pośrednio jak u Hegla i jego szkoły. A zwrot ku idealizmowi w obecnej dobie, z natury rzeczy oddziałać musi także na estetykę.

Z drugiej strony również subiektywizm nie zapomniał o swych pretensjach. Reakcja, która nastąpiła po upadku wielkiej ery spekulacyjnej, wzmocniła jego szanse. Duch pozytywizmu, który od połowy XIX wieku wionął po Europie, ogarnął także estetykę. Nowe bogi w rodzaju Comte'a, Milla, Spencera, zapanowały na całej linji, i kazały uwierzyć w prastarą formułę dowcipnego sofisty: że człowiek jest miarą wszechrzeczy. Bezsprzecznie prawdziwa, lecz i jednostronna obserwacja, że piękno powstaje i ginie z człowiekiem, nabrała znaczenia dogmatu. Zapomniano, że mowa tu być może wyłącznie o wrażeniu piękna, a o niczem więcej. Stąd metodyczne badania estetyczne ulegały spaceniu w kierunku skrajnie subiektywistycznym. I tak zakorzeniło się niebawem przeświadczenie, że przez zbadanie wrażenia piękna posiadało się tegoż istotę.

Naturalnym tego wpływem jest współczesny estetyczny psychologizm. Wrażenie piękna jest bowiem bezwątpienia faktem psychicznym i psychologicznym; i bezsprzecznie stąd niedaleko do wniosku, że piękno jest także tylko faktem psychicznym i psychologicznym. Lecz mimo to jednostronność takiego założenia jest aż nazbyt widoczną, gdyż w »wrażeniu piękna« zawarte jest nietylko »wrażenie«, lecz także »piękno«. Do psychologii należy bezwątpienia pierwsze. Zaś przynależność do niej dru-

giego, jest co najmniej wątpliwą. W każdym razie, by mózż je podciągnąć pod zakres psychologii, trzeba by je wziąć z góry w karby psychologicznych kategorii. A wtedy obracalibyśmy się już tylko wyłącznie w sferze psychologii, pogwałciwszy przyrodzone prawa estetyki.

Drugim wybitnym kierunkiem współczesnego estetycznego subiektywizmu jest estetyka krytyczna. Stała ona dzisiaj z estetyką psychologiczną zajadłe boje. A ponieważ walczy w chroniącym cieniu autorytetu Kanta, stąd niejedna zatruta strzała z obozu psychologów jej nie dosięga. Rzeczywiste niebezpieczeństwo grozi jej natomiast z własnych pieleszy. Mając bowiem również wzrok utkwiony w podmiotową stronę zjawisk estetycznych, łudzi się, że gdy dotrze do istoty sądów estetycznych, wtedy objawi się jej zarazem istota piękna. Rolę wrażeń u psychologów odgrywają pod tym względem u niej sądy estetyczne. Jest to więc niejako logiczna modła subiektywizmu, dopełniająca harmonijnie psychologiczną.

Lecz ponieważ bezwzględne wykluczenie momentów podmiotowych z estetyki jest niemożliwością, więc obie modły nie zasługują na potępienie jako takie. Raczej odeprzeć je wypadnie tylko o tyle, o ile popadają w jednostronność i łudzą się, że posiadły monopol jedynie prawdziwego wyświetlenia faktów estetycznych. A z takimi pretensjami występują obecnie obydwaj kierunki subiektywizmu. Zadaniem naszym będzie więc rozróżnić ich rzeczywiste pretensje od urojonych.

Najpierw przyjrzyjmy się estetyce psychologicznej.

2. Kierunek psychologiczny twierdzi, że estetyka

nie jest niczem innym, jak gałęzią psychologii, czyli, że wolno jej się posługiwać kategoriami wyłącznie psychologicznymi. Zatem psychologiczna analiza winna wystarczyć, nie tylko by określić istotę wrażeń estetycznych, lecz także by dać odpowiedź na zapytanie: co to jest piękno. Piękno bowiem jest w każdym razie czemś rzeczywistym, realnie istniejącem. Jest ono przedewszystkiem czynnikiem kultury. Wpływa ono na nasze życie, kształtuje nasze potrzeby i dążności. Pielęgnowujemy estetyczne wychowanie ludu, młodzieży i t. d. Posiadamy niezliczone instytucje i organizacje, jemu poświęcone. Więc poza osobistym przeżyciem pojedynczych osobników, jest ono konkretną istnością kulturalną, owe przeżycia powodującą.

Jeżeli psychologiczna estetyka chce być nie tylko psychologią wrażeń estetycznych, lecz także estetyką, czyli nauką o pięknie, wtedy musi ona światłem swem rozświetlić wszelkie dziedziny piękna. Zanim tedy przystąpimy do zbadania jej założeń i wyników, nie od rzeczy będzie rozejrzeć się w grupie faktów, wogóle do estetyki należących.

Najistotniejszą dziedziną estetyki jest naturalnie sztuka, jak już kilkakrotnie widzieliśmy. Gdyby człowiek nie posiadał sztuki, wątpliwem jest, czyby wtedy posiadał estetykę, gdyż prawdopodobnie, by jej nie potrzebował. Zrozumienie bowiem, że coś jest wogóle problemem, rodzi się dopiero z chwilą, z którą się odczuwa przeciwieństwa w najszerszym znaczeniu. A dzieje sztuki, to dzieje zmagania się ducha ludzkiego z przeciwnościami, piętrzącemi się na drodze ku pięknu — jak później szczegółowiej zobaczymy. Więc uświadomienie sobie problemu piękna,

złączone jest z natury rzeczy przedewszystkiem z uświadomieniem sobie problemów artystycznych wogóle.

Z tem łączy się cały szereg pobocznych zagadnień. Mianowicie istnieje dużo rodzajów sztuk. Piękno rzeźby jest czemś innem, niż piękno poezji lub muzyki, mimo zasadniczego powinowactwa. Nietylko bowiem przedmioty tych sztuk są odmienne, lecz także nasze przeżycia estetyczne nie są zupełnie te same, gdy słuchamy symfonji Beethowena, lub oglądamy Matejki »Hołd Pruski«. Inaczej musiałoby istnieć jakieś ogólne, wszechobowiązujące uczucie piękna, jakościowo identyczne wobec każdej z sztuk, pozwalające najwyżej na ilościowe odmiany.

Tymczasem takiej »konkretnej abstrakcji« stwierdzić niepodobna. Raczej istnieją tylko konkretne, wobec każdej z sztuk odmienne, uczucia piękna. Więc nauka o pięknie nie chcąc zatracić się w niepochwytej abstrakcji, różnych modyfikacji piękna, a zatem różnych rodzajów sztuki, pominąć nie może.

Nauka o sztuce w najszerszem znaczeniu jest przeto integralną częścią estetyki. Istnieją, jak wiadomo, systemy estetyczne, umyślnie sztukę wykluczające. Lecz jest to rozgraniczenie pozorne i zewnętrzne. Gdyż w rzeczywistości posługują się one wciąż konkretnem pięknem sztuki, resp. wrażeniami, które ono sprawia. Więc nauka o sztuce jest w nich implicite zawarta, choćby sporadycznie i bezładnie. Bezwzględne usunięcie jej z obrębu estetyki jest ułudą.

Dalszą dziedziną estetyki jest cały zakres piękna nieartystycznego, mianowicie piękna przyrody i pię-

kna historycznego¹⁾, obejmującego piękno gatunku, rasy, wydarzeń osobistości historycznych i t. d., różniącego się od piękna sztuki niemniej, niż piękno przyrody. Zadaniem estetyki będzie więc także wyjaśnienie jakościowej odmienności tych rodzaj piękna.

Od zagadnienia sztuki nieodłączne jest zagadnienie twórczości. Artysta a twórca, i dzieło sztuki a dzieło twórcze, to synonimy. Mimo że problem twórczości przy badaniu piękna dzieł sztuki ponieważ pominąć można, to niepodobna go wykluczyć przy rozbieraniu podmiotowej strony piękna. Piękno artystyczne pojmujemy rzeczywiście i w całej pełni, dopiero na drodze odtwórczej. Kto nie jest sam artystą, t. j. kto nie posiada organizacji artystycznej, choćby sam czynności artystycznych nie wykonywał, ten całej głębi piękna sztuki odczuć nie zdoła. Jedynie wtedy, gdy czujemy, w przybliżeniu przynajmniej, to samo, co czuł artysta, gdy tworzył, rozwiera nam piękno sztuki doszczętnie swe podwoje. Inaczej zagraża niebezpieczeństwo ograniczenia się naszej rozkoszy na sferę piękna zmysłowego, które piękna artystycznego katexochen nie dotyczy.

A odtwórczość jest tylko słabszą odmianą twórczości. Więc zupełne zrozumienie pierwszej, bez zrozumienia drugiej uskutecznić się nie da. Problem twórczości jest przeto trzeciem głównem zadaniem estetyki.

Powyższe dziedziny estetyka uwzględnić musi, jeżeli chce być wyczerpującą nauką o pięknie. Natomiast nie jest koniecznem włączenie do jej zakresu dalszych objawów, pośrednio związek z nią mających.

¹⁾ Według terminologii Hartmanna: »Philosophie des Schönen«, str. 511 i nast.

Trzy te dziedziny nie wyczerpują bowiem życia piękna. Płyń ono szeroką strugą, wciskającą się prawie we wszystkie sfery życia kulturalnego. Przedewszystkiem przejawia się w dziejach sztuki. Lecz pragmatyczne rozpatrywanie historii sztuki naturalnie estetyki nie dotyczy. Potrzebuje ona jej tylko o tyle, o ile pragnie ustalić i skonfrontować swój ideał piękna. Historyczny rozwój tegoż posiada bowiem wybitne ideowe znaczenie. N. p. heglowa historjografia sztuki jest prawdziwem utwierdzeniem i uzupełnieniem jego systematycznych dociekań. Historia idei piękna może tedy służyć za podatny sprawdzian całego systemu estetycznego — choć nie jest bezwzględnie konieczną.

Również wszelkie pośrednie kulturalne oddziaływania sztuki nie stanowią integralnego momentu estetyki. Może się ona przeto obyć bez uwzględnienia funkcji duchowych, etycznych i towarzyskich sztuki, które n. p. Dessoir¹⁾ do swej »nauki o sztuce« włączył. Funkcje te bowiem są w życiu piękna tylko czemś przypadkowem. Gdyby ich nie było, piękno sztuki ani by nie ucierpiało, ani nie byłoby mniej zrozumiałem.

Także dociekania porównawczo-genetyczne w rodzaju Sempera i Taine'a, porównawczo-etnologiczne w rodzaju E. Grossego lub ewolucjonistyczne w duchu Darwina, nie mają istotnego znaczenia w systemie estetyki. Mogą się one wprawdzie przyczynić do wyjaśnienia niejednego zjawiska w życiu piękna. Lecz po-pierwsze należy wymagać od estetyki przedewszystkiem czysto estetycznego wytlómaczenia,

¹⁾ Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1906, str. 423—463.

więc wszelkie momenty pozaestetyczne mogą tu odgrywać rolę tylko drugorzędną. A po drugie grozi niebezpieczeństwo utożsamienia ich z systemem estetyki wogóle. Toć n. p. darwiniści roszczą sobie pretensje zastąpienia całej estetyki swemi tezami ewolucjonistycznymi — o czem później będzie jeszcze mowa. Wreszcie doświadczenie wykazało, ile zamieszkań spowodowało włączenie metod genetyczno-psychologicznych do teorii poznania. Z tych doświadczeń winna więc estetyka korzystać i z góry zataimować drogę heteronomicznym przypiływom.

Sztuka jest w każdym razie bezpośrednim wpływem kultury duchowej ludzkości, na jakimkolwiek bądź stopniu rozwoju się znajdującej. Przeto wyłącznie jako taka rozpatrywaną i zrozumianą być musi. Zaś ewentualne przyczyny, które spowodowały właśnie taki lub inny stan kultury, już jej nie dotyczą. Na każdym szczeblu rozwoju jest sztuka dla badań estetycznych już faktem dokonanym. Potwierdzają to empiryczne wyniki badań wybitnych etnologów Ernsta Grossego i szweda Yrjö Hirna. Stwierdzają oni, że ludy pierwotne posiadają nietylko te same rodzaje sztuki co ludy cywilizowane, z wyjątkiem architektury, lecz, co ważniejsze, że prawa estetyczne, stosowane w sztuce, są u jednych i drugich jednakie. Eskimosi i murzyni Oceanji, powiada Grosse, stosują te same elementarne zasady estetyczne, np. eurytmji, symetrii, kontrastu, stopniowania, harmonii i t. d., co Ateńczycy i Florenczycy ¹⁾.

Badania genetyczne mogą estetykę wprawdzie dopełnić, lecz nigdy nie zdołają jej zastąpić. Sztuka

¹⁾ por. E. Meumann, *Aesthetik der Gegenwart*. 1908, str. 118.

nie byłyby tem, czem w rzeczywistości jest, gdyby nie posiadała samodzielnej odrębności, wystarczającej, by być wyjściem i ujściem naukowego systemu.

Całokształt pierwszej grupy momentów, integralne dziedziny estetyki stanowiących, jest z natury rzeczy pośrednio najlepszym sprawdzianem jakiegokolwiek metody estetycznej. A możność konsekwentnego z nią skojarzenia drugiej grupy momentów pobocznych, będzie naturalnie jej pożądanem utwierdzeniem.

3. Estetyka psychologiczna szuka istoty piękna wyłącznie po stronie podmiotowej. Więc całokształt konkretnego piękna nie może być dla niej niczem więcej, jak tylko sumą warunków estetycznej rozkoszy. Warunków tych przedmiotowa natura jako taka, jest dla niej zupełnie obojętną. Mają one znaczenie tylko o tyle, o ile właśnie spełniają rolę podniety.

Wrażenia, zwane estetycznymi, muszą naturalnie posiadać specyficzne cechy, różniące je od reszty wrażeń, gdyż inaczej nie wiedzielibyśmy nic o ich naturze estetycznej. Stąd jest fundamentalnem zadaniem estetyki psychologicznej: ściśle wyodrębnienie wrażeń estetycznych w całokształcie objawów psychicznych. Metoda psychologiczna nie może naturalnie ułatwić sobie zadania, przez równomierne przywoływanie do pomocy momentów, zaczerpniętych ze strony obiektów estetycznych. Nie byłaby bowiem metodą ściśle psychologiczną, gdyby w dziele sztuki upatrywała coś więcej, jak tylko podniętę rozkoszy estetycznej. Natomiast każda inna, byle nie wyłącznie subiektywna metoda, pomocy tej wyrzec się nie potrzebuje. Estetyka psychologiczna, nie chcąca

się sprzeniewierzyć samej sobie, jest więc skazaną li tylko na psychologię. Trywialne to rozumowanie nabiera znaczenia wobec faktu, że wszystkie dotychczasowe systemy estetyki psychologicznej posługują się także momentami heteronomicznymi — co niebawem zobaczymy.

Z natury rzeczy jest tedy estetyka psychologiczna zależną od poziomu, na jakim badania psychologiczne wogóle się znajdują. Dlatego poświęcić należy tej sprawie kilka słów.

Wiadomo, że fizjonomia współczesnej psychologii nie jest jednoznaczna. Jedni uważają ją za naukę przyrodniczą, inni za humanistyczną; wreszcie inni, których jest najwięcej, za jedno i drugie. Zasadnicze te różnice nabrały w ostatnich czasach spotęgowanego znaczenia wobec nowej klasyfikacji nauk, wszczętej przez Windelbanda i Rickerta, o czym już wspominaliśmy. Nowe motywy klasyfikacyjne musiały spowodować nowy szereg badań metodologicznych. A rezultatem tego na razie jest: wzmożenie się ruchu wahadłowego psychologii w całokształcie nauk. Owo, w ciągu ostatnich dziesiątków lat tak mozolnie wywalczone ufundowanie psychologii jako nauki przyrodniczej — zachwiało się. Okazuje się bowiem, że nie wszystkie zjawiska można wyświetlić z pomocą metody przyrodniczej. Raczej wyłania się potrzeba stosowania wobec szczególnej grupy zjawisk psychologicznych nowej »historycznej« metody.

Oprócz tych metodologicznych zawiłań istnieją dalsze, wewnętrzne przeciwieństwa. Chwila obecna przypomina żywo drugą połowę XVIII-go wieku — wywodzi, jeden z najpowołańszych przedstawicieli psy-

chologii, Wundt¹⁾). Wówczas istniał antagonizm między zwolennikami psychologii władz duszy (Vermögenspsychologie) Wolffa a angielską psychologią asocjacyjną Hartley'a i Hume'a, opierających się na Lockem i Berkeley'u. Tradycje te odżyły w epoce pospekulacyjnej. Herbart wrócił mimo swego kancyanizmu, do Leibniza i Wolffa, zaś puściznę angielską objęli Bain i James Mill. Psychologia angielska stała się punktem wyjścia znacznego rozwoju. Pojęcie asocjacji zostało wszechstronnie wyświetlone, mianowicie przez słynny zatarg dwóch duńczyków Alfreda Lehmana i Höffdinga. Rozkwitająca fizjologia mózgu i zmysłów otworzyła nowe widnokęgi, lecz głównie w sensie negatywnym. Okazało się bowiem, że podstawowym zadaniem psychologii jest: właśnie wyraźne odgraniczenie się od tej nauki. Empiryzm stracił przez to nieco na znaczeniu, a tem samem zyskał jego wróg, natywizm, wyznający swoiste energie zmysłowe, będące niczem innym, jak zastosowaniem Wolffa psychologii władz duszy do fizjologii. Podobnych negatywnych doświadczeń przysporzyła nowa metoda eksperymentalna, stworzona przez Fechnera. Wygórowane nadzieje, z jakimi powitano ową naukę, nieco zmalowały. Nad psychologią musiano znów intensywnie popracować kilkadziesiąt lat, by zrozumieć, że do celu wiodą jedynie metody prawdziwie psychologiczne, a nie fizjologiczne ani fizykalne. I dopiero na tych podstawach zrozumiano rzeczywistą rolę eksperymentu w psychologii.

Taki jest stan obecny. Dzisiaj psychologia wyzwala się z całą świadomością z pod kurateli fizyo-

¹⁾ »Psychologie« w »Die Philosophie im Beginn des XX Jahrhunderts«, 1904, str. 1—51.

logii. Stąd i walka natywistów i empirystów przy-
cichła, bo straciła rację bytu. Również mechanisty-
czna psychologia assocjacyjna przestała odgrywać
rolę kamienia filozoficznego. Psychologia uświadomi-
ła sobie nareszcie, że winna pozostać wolną od
wszelkich momentów heteronomicznych, by nie sprze-
niewierzyć się sobie. Koniec końcem: praca prawdzi-
wie psychologiczna rozpoczęła się dopiero na dobre.

Taki stan rzeczy (moment ten niechaj usprawie-
dliwi powyższą krótką dygressyę) nie może natural-
nie nie wpływać na estetykę psychologiczną. Zwo-
lennicy jej znajdują się przeto wobec alternatywy:
albo z jakimikolwiek gotowemi formułami psycho-
logicznemi zaborą się do rozstrząsania zagadnień
estetycznych, jak to czyni np. Witasek¹⁾, opierający
się głównie na psychologii Brentano'a — lecz wtedy
charakter hipotetyczny pierwszych udzieli się także
drugim; albo też, stojąc ściśle na psychologicznym
poziomie doby obecnej, nie będą się łudzili, że ich
estetyczne dociekania są dopiero psychologicznemi,
że trzeba zdobyć najpierw zasady życia psychicznego
wogóle, by dojść do zrozumienia szczegółów, wyo-
drębniających się jako estetyczne. A wtedy estetyka
będzie ściśle zależną od postępu psychologii wogóle.
Tyluwiekowe doświadczenia estetyczne tracą na war-
tości, wobec chwiejnego chwilowo charakteru zasad
elementarnych psychologii. I tutaj musi się praca roz-
począć ab ovo. Gdyż każde nowe doświadczenie psy-
chologiczne rzuca i na nie nowe światła i cienie
i może spowodować zmiany zasadnicze.

Tej alternatywy naturalnie by nie było, gdyby za-

¹⁾ Grundzüge der allgemeinen Aesthetik, 1904.

sady psychologii były ustalone choć w przybliżeniu.

Zobaczymy teraz, czy konsekwentnie stosowana metoda psychologiczna powieść może do ugruntowania jakościowej odrębności przejawów estetycznych.

Dla psychologicznego estetyka nie ulega żadnej wątpliwości, że przejawy estetyczne posiadają cechy istotnie odrębne w całokształcie procesów psychologicznych. Każdy przeciętny człowiek wie bowiem od razu, które z jego przeżyć są estetycznymi, a które nie.

Jedne i drugie podlegają naturalnie tym samym ogólnym prawom psychologicznym. A ponieważ wszelkie jakościowe różnice w życiu psychicznym polegają na różnicach liczby, skojarzenia, ugrupowania i złań się psychicznych elementów, więc przeżycie estetyczne należy sprowadzić do ugrupowań, skojarzeń i złań odmiennych od zachodzących w przeżyciu nieestetycznym. Tak twierdzi konsekwentny rzecznik metody psychologicznej, Jakób Segal¹⁾.

Twierdzenie to jest bez zarzutu. A mimo to problemu ono nie rozstrzyga, bo go — wcale nie dotyczy. Zastosujmy je, dla porównania, w innej dziedzinie, n. p. logicznej, mimo że nas spotkać może zarzut, że co innego logika, a co innego estetyka, że więc żadne analogie nie obowiązują. Porównanie takie bowiem będzie bądź co bądź co najmniej instryktywnem, mianowicie, gdy się zważy, że psychologdy utożsamiający estetytę z psychologią, będą z natury rzeczy skłonni (naturalnie niema reguły bez wyjątku) do postąpienia tak samo z logiką, jak n. p. Lipps.

¹⁾ »Psychologische und normative Aesthetik« w Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, II Tom, I zeszyt, str. 4.

Nikt nie powątpiewa, że myślenie, jako fakt psychiczny, podlega także psychologicznej analizie. Lecz z pomocą wyłącznie takiej analizy, logicznej prawidłowości myślenia dostatecznie wyjaśnić niepodobna. Prawa logiki zademonstrować może tylko logika. N. p. najogólniejsza zasada »niesprzeczności«, którą Kant tłumaczył istotę logicznego myślenia, leży już poza obrębem psychologii. Nie napotykamy bowiem na żaden proces psychiczny, którego wyrównanym wyrazem mogłaby być owa zasada.

Logiczność ma swe autonomiczne prawidła, które właśnie jej *differentiam specificam* stanowią. Psychologia może co najwyżej opisać je heteronomicznie. Znamienne są wywody pozytywisty Doeringa, który pilnie unika wszelkiego »starego dogmatu racjonalistycznego«. Mimo pozorów logicznych posługuje on się w gruncie rzeczy metodą psychologiczną, jako najwięcej od racjonalizmu oddaloną. A w rezultacie daje następującą definicję myślenia: »Myślenie jest to czynność celowa, zupełnie odpowiadająca celowi wartościowemu i polegająca na samorzutnem łączeniu wyobrażeń«¹⁾. Więc psychologia najzupełniej zawiodła. »Celowości« bowiem żadna analiza psychologiczna z życia duszy wyłuskać nie potrafi, pomijając już to, że jest to nadto zwrot ku znieprawdowemu przez Doeringa dogmatycznemu racjonalizmowi.

Wszelkie próby zastąpienia logiki psychologią dotąd się nie powiodły i wątpić należy, czy się kiedykolwiek powiodą. Uznanie autonomii logiki jest bowiem koniecznością, której obejść nie można. Ona

¹⁾ »Filozofia nowokrytyczna«. Wydanie Przeglądu Filozoficznego, Warszawa. 1905, str. 241, artykuł p. t.: »Co to jest myślenie?«

bowiem jedynie daje gwarancję, że psychologiczne dociekania psychologów, które przecież także chcą i muszą być logicznymi, posiadają wartość. Jej nieistnienie prowadziłyby do absurdu.

Podobnie ma się sprawa z estetyką. Stwierdziwszy, że procesy estetyczne są tylko pewnym ugrupowaniem i zlaniami się elementów psychicznych, nie wolno już wtedy naturalnie opuścić gruntu psychologicznego. Zadanie estetyki redukuje się wówczas do psychologicznej analizy wszelkich odnoszących faktów, różniących się od nieestetycznych. A analizę tę naturalnie uzupełnić należy porównywaniem tych dwóch rodzajów przeżyć i uwzględnieniem podniet zewnętrznych.

Niewątpliwem jest, że na tej drodze osiągamy zrozumienie psychologicznej natury procesów estetycznych. Lecz czyż odsłania nam się wówczas także natura estetyczna, na której przecież przede wszystkim zależy? Jak wznieść się od samej analizy wrażeń do zasad i kategorii estetycznych? Skąd wziąć kryteria, czemu Sherlock Holmes nie jest dziełem sztuki, a Hamlet niem jest, kiedy u większości widzów Holmes powoduje zasadniczo te same ugrupowania i zlania się elementów psychicznych, co Hamlet u mniejszości? Na to konsekwentna estetyka psychologiczna z własnych sił odpowiedzi dać nie jest w stanie. A nawet uważa ją za zupełnie zbyteczną. Gdyż, powiada Segal¹⁾, jeżeli estetyka ma być nauką rzeczywiście psychologiczną, wtedy nie wolno jej wydawać sądów o wartości (Werturteile). Nie potrzebuje ona opisywać, jakimi uczu-

¹⁾ l. c. str. 23 i 24.

ciami się reaguje na rozmaite objekty estetyczne. Estetyczny sąd określający wartość jest dla niej tylko znakiem, że dane przeżycie ma być zanalizowane jako estetyczne ze stanowiska psychologicznego. A analiza dotyczy wyłącznie przebiegu i składników estetycznego przeżycia, które u wszystkich osób jest jednakowe, niezależnie od tego, jaki sąd o danym dziele sztuki wydały.

Konsekwentne założenia psychologiczne wiodą przeto do wniosku, że psychologiczna estetyka jest tylko psychologią i niczem więcej. Nikt nie zaprzeczy, że estetyka nie jest w pierwszym rzędzie powołaną do wydawania wyroków o dziełach sztuki. Lecz z drugiej strony wątpliwem nie jest, że estetyka, która nie potrafi i nie chce ufundować i utwierdzić, przynajmniej pośrednio, sądów kwalifikujących piękno sztuki, mija się właściwie z swem powołaniem. Swą rację bytu czerpie estetyka przedewszystkiem z istnienia konkretnego piękna sztuki. Wyrazem naszego stosunku do niego są nasze każdorazowe oceny. Piękno sztuki bowiem bynajmniej nie jest dostatecznie wyjaśnione przez samą analizę wrażenia, jakie sprawia. By je prawdziwie ująć, niezbędne jest uwzględnienie momentów obiektywnych, tak n. p. formy i treści, więc momentów w każdym razie zakres analizy psychologicznej przekraczających. Dopiero na takich obiektywnych momentach możemy oprzeć obiektywne oceny. I dopiero na podstawie tychże możemy chłonąć w siebie w całej pełni piękno sztuki.

Natomiast dla psychologicznej estetyki są i muszą być wszelkie dzieła sztuki, przekraczające naturalnie pewne artystyczne minimum, zasadniczo je-

dnakie. Heteronomicznych kryteriów stosować jej nie wolno, a na własne jej nie stać. Jest ona tedy wobec piękna sztuki prawdziwie bezradną. Opierać się może jedynie na bezpośrednim wrażeniu, jakie dany utwór na kimkolwiek sprawia. Jeżeli ktokolwiek wobec czegokolwiek oświadczy: tutaj odczuwam wrażenia estetyczne, wtedy psychologicznej estetyce nie wolno nie wierzyć, że dany przedmiot posiada wartość estetyczną. Tymczasem doświadczenie uczy, że większość ludzi wygłasza fałszywe sądy estetyczne, a co gorsze, wobec prawdziwych arcydzieł pozostaje nieraz wprost ślepą i głuchą. Estetyczne przeżycia przeciętnego człowieka są więc wielce zdawkowym materiałem.

Psychologicznej estetyce pozostałby tedy wybieg analizowania przeżyć znawców. Lecz któż jest znawcą? »Aprobowani« znawcy to, jak wiadomo, najczęściej ci, którzy schlebiają upodobaniom szerokiej publiczności — zdanie ich w kołach artystów jest prawie bez znaczenia. A potem nawet rzeczywiście znawcy mogą się omylić i odmówić wartości wybitnym dziełom, jak to się często zdarza przy powstawaniu nowych kierunków w sztuce. Więc i zastęp znawców nie wiele estetyce psychologicznej pomoże. Jej aspiracje estetyczne miałyby wtedy niezaprzeczoną rację bytu, gdyby istniał typ człowieka normalnego, z absolutną pewnością estetycznie reagującego. A takiego, jak wiadomo, niema.

Wobec tego, widoki dotarcia na tej drodze do istoty piękna, wybitnie maleją. Trafne i skądinąd cenne psychologiczne analizy przeżyć estetycznych posiadają dla estetyki, ściśle wzięwszy, wysoce względną wartość, bo nie dają dostatecznej rękojmi, że

przeżycie estetyczne jest estetycznie usprawiedliwionym ekwiwalentem podniety estetycznej, która je spowodowała. Zachwyty estetyczny, którego doznaje przeciętny zwolennik byle jakiego melodramatu, jest jako fakt psychologiczny bezsprzecznie ciekawy, lecz dla zrozumienia istoty piękna wielce obojętny. Estetyka psychologiczna nie może sobie przeto nie zdawać sprawy, że w ramach jej nie mieści się nic więcej, jak tylko psychologiczne wyjaśnienie pewnej grupy przeżyć, zwanych estetycznymi. Uprawia ona właściwie tylko analizę wrażeń przyjemnych, przez przeciętnego normalnego osobnika jako estetyczne określonych, więc dostatecznej gwarancji rzeczywistej estetyczności nie dających. Bezwzględnie pewnym jest tylko tyle, że dane wrażenia były przyjemnymi. Więc pierwsze kryterium, na mocy którego odróżnia ona przeżycia estetyczne od nieestetycznych, jest conajmniej wielce zwodnicze. Nieraz może ono być dostatecznym, lecz też nieraz może zawieść.

Natomiast przedmiotowe konkretne życie piękna, objawiające się w sztuce, przyrodzie i »historii« rozsadza ramy psychologiczne. Ma ono swe własne autonomiczne prawa, które jeno na jego właściwym przedmiotowym gruncie zrozumiały być mogą (jak niebawem zobaczymy). Z powyższego wynika na razie tylko tyle, że estetyka bez czynników niepsychologicznych obyć się nie może.

Negatywne wyniki metody psychologicznej są poniekąd charakterystyczne dla wszelkiego subiektywizmu wogóle, poczynając od wyłączonego celu filozofii, opisywanie kompleksu faktów, danego w świadomości. Subiektywizm taki naturalnie nie może wyjść poza stwierdzenie prawidłowości w danej gru-

pie faktów — a istota tej prawidłowości pozostaje dla niego niedostępną tajemnicą. Konsekwentnie musi on więc wieść do definicyi żadnej absolutnie oceny nie zawierających, gdyż inaczej przestałby być ściśle opisującym i przekroczyłby »czyste doświadczenie«. Przykładem tego są pisma n. p. Macha i Avenariusza.

W tym duchu roztrząsa Robert Eisler¹⁾ znaczenie sądów oceniających w estetyce i dochodzi z czysto logicznych założeń do tych samych wyników, ku którym zmierza konsekwentna psychologiczna estetyka (dla tego sprawę tę też w tem miejscu poruszamy). Za jedynie możliwą obiektywną podstawę naukowej estetyki uważa on definicyę: pięknem jest, co się komukolwiek podoba, ew. kiedykolwiek podobało²⁾. Wyłącznie w takiej definicyi upatruje rękojmię, oczyszczenia estetyki od wszelkich heteronomicznych ocen, urobionych przez rozmaitych znawców sztuki w rozmaitych epokach. Wskazuje na sprzeczne zdania znawców. N. p. Kaulbach zachwycał się kolorytem św. Cecylii Rafaela, a ganił kompozycyę, zaś Morelli wydał sąd właśnie odwrotny³⁾.

Jakim sposobem jednak relatywizm sądów estetycznych pokonaćby można za pomocą powyższego niemniej skrajnie relatywistycznego założenia, tego Eisler nie powiada. Gdyż po prostu tego powiedzieć nie może. Jeżeli bowiem piękno jest tylko przypadkowym wydarzeniem w umyśle byle jakiego indywiduum, i niczem więcej, wtedy nauka o pięknie jako

¹⁾ Studien zur Werttheorie, Leipzig. 1902.

²⁾ l. c. str. 97. Schön ist, was irgend jemandem gefällt, bzw. zu irgend einer Zeit gefallen hat.

³⁾ l. c. str. 102.

takiem traci rację bytu i zastąpić ją może statystyka przypadkowych przeżyć estetycznych. Nauka o pięknie czerpie swe uprawnienie natomiast z tego, że piękno jest konkretnem zjawiskiem, niezależnem od przypadkowości naszych sądów.

Poszukując więc istoty piękna wyłącznie po stronie subiektywnej, czy to logicznie czy psychologicznie ugruntowanej, zadziwiać nie może, że poza relatywizm, nieodłączny od subiektywizmu, wyjść nie podobna.

4. Niedostateczność psychologicznej estetyki potwierdza nadto pośrednio okoliczność, że konsekwentny jej system dotąd nie istnieje. Fakt ten jest bardziej znamienny, niż się może na pozór wydaje.

Dotychczas możemy bowiem stwierdzić tylko cały szereg rozpraw programowych, mianowicie w czasopismach, rozpatrujących możliwość, zadanie i cele estetyki psychologicznej. Między nimi odznacza się jasnością i konsekwencyą przytoczana praca Segala.

Natomiast istnieje niemały zastęp systemów estetycznych, żeglujących rzekomo wyłącznie pod flagą psychologii. Psychologia jest dzisiaj ukochanem dziecięciem filozofii. Zajmują się nią nie tylko filozofowie, lecz jak wiadomo, nawet liczne szeregi tych, którzy do filozofii wogóle z niechęcią się odnoszą. Od czasów powstania metod eksperymentalnych nabrała ona przysmaku przyrodniczej ścisłości, będącej, w obecnej dobie, najlepszą przynętą dla szerokich sfer. A ponieważ psychologia eksperymentalna włączyła w zakres swych badań od pierwszych chwil także zagadnienia estetyczne, więc ożywione zainteresowanie, jakie wzbudza estetyka, jest bezwątpienia wpływem ogólnych zamiłowań psychologicznych.

Literatura estetyczna urosła w ostatnich dziesiątkach lat niebywale — i chwila obecna przypomina nieco, pod względem ilościowym, świetne dzieje estetyki w okresie wielkiej spekulacji po Kancie.

Nie dziwnego tedy, że główny prąd estetyki płynie na razie w korycie psychologii, której przecież tyle zawdzięcza. Kierunki niepsychologiczne są liczebnie znacznie mniejsze. Estetyka metafizyczna wegetuje tylko gdzieniegdzie nieśmiało, słabym życiem. Przesąd, że metafizyka jest mrzonką i nie-naukowym rojeniem, jest jeszcze zbyt silny. Dzisiejsi filozofowie rekrutują się w znacznej liczbie z przyrodników, więc ich powściągliwość metafizyczna jest poniekąd predestynowana. Natomiast estetyka »krytyczna« zyskuje na znaczeniu. Gdyż Kant, eksploatowany dotąd jednostronnie przez pozytywizm, poczyna odżywać w prawdziwej swej postaci. Zaczyna się brać na uwagę, że prócz krytyki pozostawił on także system. Z natury rzeczy wpływa to na estetykę, i to bezwątpienia korzystnie — wobec zalewu psychologizmu.

W samym zaś obozie estetyków psychologicznych wysuwają się, z natury rzeczy, na pierwszy plan momenty psychologiczne. Fundamentalne rozpoznanie, że sztuka jest właściwą przyrodzoną dziedziną estetyki, niewielkim cieszy się poklaskiem. Stąd niebrak tu systemów, najzupełniej sztukę pomijających i wyznających jawnie jej zbyteczność dla estetyki. Nic dziwnego, że na takich drogach łatwiej dojść tylko do psychologii wrażeń estetycznych, aniżeli do istoty konkretnego piękna. Dopiero niedostateczność własnych założeń wiedzie do zrozumienia konieczności szukania innych dróg—i z na-

tury rzeczy prowadzi wówczas do sztuki. Na tę właśnie linię poczyna wkraczać, coraz wyraźniej, estetyka psychologiczna. Zdaje się ona obecnie przechodzić podobny proces rozwojowy, który niedawno ukończyła psychologia. Jak ostatnia zdołała się dopiero co wyswobodzić z pod autorytetu fizjologii, tak estetyka poczyna się wyzwalać z pod kurateli psychologii, i wkraczać jak teraz zobaczymy na własne autonomiczne tory.

Celem orientacyi najdogodniej będzie wziąć, jako wytyczną, estetykę wczuwania¹⁾. Większość psychologicznych estetyków posługuje się bowiem wczuwaniem w węższym lub szerszym zakresie. Wczuwanie nie jest, jak wiadomo, wynalazkiem ostatnich czasów. Już dawniejsza estetyka mniej lub więcej wyraźnie niem operowała, n. p. Lotze a zwłaszcza F. T. Vischer, który istotę procesu estetycznego upatrywał w użyczeniu (Leihen) życia duszy przedmiotom nieożywionym. Lecz bezsprzecznie dopiero współczesna estetyka psychologiczna nadała wczuwaniu znaczenie centralne, podczas gdy dotąd odgrywało ono tylko rolę pomocniczą, przygodną. Dla tego możemy tutaj pominąć ciekawe wywody Meumanna, Külpego, Steina, Sterna i innych, wykazujących nietylko, że już Herder i niektórzy romantycy posługiwali się powinowatemi pojęciami, lecz wywodzących genealogię wczuwania aż od Protagorasa.

Najwybitniejszym rzecznikiem teoryi wczuwania jest Lipps. Na równi z wszystkimi innymi jej zwolennikami odróżnia on specyficzne estetyczne wczuwanie od zwykłego, ogólnego. Zwykłego wczuwania

¹⁾ Einfühlungsästhetik.

się dokonywamy bowiem ustawicznie. Każdy ruch, każdy wyraz twarzy człowieka jest nam zrozumiałą głównie dzięki temu, że kładziemy weń życie wewnętrzne, że ożywiamy go życiem duszy, zapożyczonym naturalnie z naszego własnego wewnętrznego życia. Tej właściwości naszego postępowania nie ogranicza Lipps wyłącznie do ludzi, lecz stosuje ją do wszystkich przedmiotów. Każdy postrzegany przedmiot napełniamy treścią, zaczerpniętą z naszych własnych przeżyć. W każdym oglądanym przedmiocie, tkwiąc ja, oglądający, z mojami wewnętrznymi czynnościami¹⁾. Nazywa on to ogólnem, apercepcyjnym wczuwaniem, objawiającem się przedewszystkiem jako empiryczne wczuwanie czyli wczuwanie w naturę (Natureinfühlung). Kamień zawisły w powietrzu, »dąży« ku ziemi. Siłę ciężenia, w nim zawartą, odczuwamy jako siłę dążenia. Zwykłą kreskę na papierze odczuwamy jako podnoszącą się, lub przechylającą się i t. d.

Lecz wczuwając w przyrodę nasze dążenia i siły, wczuwamy zarazem nasze uczucia, mianowicie: naszą dumę, odwagę, lekkość, hardość, igrającą pewnością i t. d. A przez to właśnie staje się zwykłe wczuwanie — estetycznym. Jest ono więc uczłowieniem ogólnego, apercepcyjnego, empirycznego wczuwania. Nadto łączy się z niem: wczuwanie nastroju²⁾. N. p. każda barwa jest ośrodkiem nastroju. Barwy są nie tylko czemś niebieskiem lub czerwonym, lecz zarazem czemś smutnem lub wesołym, ci-

¹⁾ »Aesthetik« w Die Kultur der Gegenwart. Systematische Philosophie. Lipsk 1907, str. 356.

²⁾ l. c. str. 358 Stimmungseinfühlung.

chem lub krzykliwym, ciepłym lub zimnym i t. d., jednym słowem, czemś zblizonym do osobowości ludzkiej.

Tak więc każdy zewnętrzny przejaw budzi w nas tendencję do zajęcia wobec niego jakiegokolwiek wewnętrznego stanowiska, podnieca nas do wewnętrznej czynności, do przeżycia. I ta nasza wewnętrzna czynność wydaje się być złączoną z postrzeganym przedmiotem, jakoby do niego przynależną. A obce indywidua są niejako wielokrotnem powtórzeniem naszej własnej jaźni.

Wczuwanie może być potwierdzającym lub przeczącem. Przedmioty nazywamy pięknymi, jeżeli wczuwanie jest potwierdzającym, t. zn. jeżeli wywołane przez przedmioty tendencje do spotęgowania naszych wewnętrznych czynności, harmonizują z naszą własną spontaniczną tendencją do przeżycia nas samych. Pięknym jest przeto każdy przedmiot, który wpływa dodatnio na nasze wewnętrzne przeżycia, który potęguje w nas uczucie naszej żywotności, jednym słowem, który potwierdza życie. Zaś brzydkim jest przedmiot, który zaprzecza życiu, który odczuwamy, jako negację naszej jaźni.

Naturalnie wszystko, co potwierdza życie, jest nam sympatycznym. Więc istotą rozkoszy estetycznej jest sympatya estetyczna¹⁾. Przedmiotów, ją wzbudzających, dostarcza przedewszystkiem sztuka. Pobudza ona bowiem do kompletnego i doskonałego wczuwania, w przeciwieństwie do życia powszedniego, powodującego niezupełne i niedoskonałe wczuwanie. Jeżeli bowiem artysta chce wyrazić n. p.

¹⁾ l. c. str. 361.

radość w barwach lub w marmurze, wtedy utrwała przedewszystkiem głównie te cechy, które radość wyrażają. Tem samem ułatwia nam wczuwanie się. Estetyczne wczuwanie następuje więc wówczas w całej pełni, gdy, po pierwsze, treść, mająca być wczutą, nie zostaje zakłóconą przez wyobrażenia przeciwne, i gdy, powtóre, treść ta zupełnie nas pochłania.

Zatrzymujemy się przy wywodach Lippsa nieco dłużej, gdyż są one charakterystyczne dla teorii wczuwania wogóle. Wątpliwości nie ulega, że wczuwanie odgrywa znaczną rolę w życiu powszedniem i estetycznem. Lecz również niewątpliwem jest, że Lipps zakres i znaczenie jego przecenia.

Nikt nie zaprzeczy, że życie duchowe bliźnich rozumiemy dzięki analogii z naszym własnem. Natomiast niemniej pewnem jest, że większość ludzi, lecających kamieni ani prostych kresek swem życiem wewnętrznem nie wyposaża. Dorycka kolumna może być dla mnie wyrazem siły skupiającej się i dążącej ku górze. Lecz nie musi nim być, gdyż już sam stosunek formalny, zachodzący między jej szerokością, długością i t. d. budzi dostateczny zachwyt estetyczny. Tęcza, rozpięta na niebie, podoba mi się bez najmniejszego wczuwania. Skala jej barw oddziaływa tak na moje oczy, że odczuwam bezpośrednią zmysłową przyjemność.

Wczuwanie mogłoby mieć tylko wtedy tak ogólne znaczenie, jakie mu nadaje Lipps, gdyby z nieodwołalną koniecznością towarzyszyło naszym zmysłowym postrzeganiom. Tymczasem najzupełniej tak nie jest. Zaś, z drugiej strony, wywodzić nie potrzeba, że estetyk, a priori przeceniający wczuwanie, z łatwością je wszędzie dostrzeże, i rzekomą jego działalność

wszędzie wykaże. Błąd ten popełnia właśnie Lipps. Przeto jego subtelne wywody niezawsze przekonywają: man merkt die Absicht, und man wird verstimmt.

Lecz nie na tem koniec niedostateczności teoryi wczuwania. Zgodziwszy się bowiem na chwilę na założenia Lippsa, nietrudno dostrzec, że modła wczuwania, opisana przez niego jako estetyczna, istoty piękna nie wyczerpuje. Definicja jego wyraża się ostatecznie w zdaniu, że pięknem jest to, co potwierdza uczucie naszej żywotności, zaś brzydkiem, co mu zaprzecza. Jest to więc określenie sensualistyczne, już w XVIII wieku wyraźnie proklamowane n. p. przez Dubosa. A takie ujęcie sensualistyczne wprost kontrastuje z punktem wyjścia teoryi wczuwania, ufundowanej przecież na przeciwnym biegunie, bo na duchowem pięknie wyrazu.

Nadto Lipps zbyt wysoko ceni i zbyt głęboko odczuwa sztukę (czego dowodem drugi tom jego *Estetyki*), by się łudzić możliwością wykrycia istoty piękna na gruncie, tak silnie ku sensualizmowi ciągnącym. Stąd czuje się zniewolonym do włączenia w teoryę wczuwania całego szeregu nowych, heteronomicznych momentów.

Mianowicie ustanawia dwie główne zasady formalne: zasadę jedności w różnorodności i zasadę monarchicznego podporządkowania. Nawiasem powiedziawszy: zasadzie drugiej nie przysługuje właściwie samodzielne znaczenie obok pierwszej, gdyż jest ona tylko szczególnem jej zastosowaniem. Oznacza ona bowiem podporządkowanie części nie pod całość, tylko znów pod jedną lub kilka części całości. Przeto bez zasady jedności w różnorodności nie można jej wcale pomyśleć.

Lipps zdaje sobie sprawę, że jego »ogólne estetyczne zasady formalne« nie są w stanie nadać przedmiotom wartości estetycznej, gdyż są one tylko pustymi beztreściwymi wyznaczeniami. A forma bez treści jest abstrakcją, więc konkretnego piękna wyrazić nią niepodobno. Dla tego ustanawia on jako treść, właśnie wczuwanie.

Niekonsekwencja jego nie ulega wątpliwości. Proklamując wczuwanie jako jedyną i zupełnie wystarczającą zasadę estetyczną, powinien był swe zasady formalne z niej wydedukować, jeżeli już się bez nich obyć nie mógł. Lecz naturalnie uczynić tego nie zdołał, gdyż jest to niemożliwością. Zaś z drugiej strony, poświęciwszy już wyłączność zasady wczuwania w estetyce, winien był mimo to nie schodzić z gruntu psychologicznego, uważając przeciw estetykę za naukę wyłącznie psychologiczną. W rzeczy samej usiłuje on też kroczyć w tym kierunku. Mianowicie wskazuje na warunki, w których jedność w różnorodności i monarchiczne podporządkowanie sprawiają uczucie przyjemne. Stwierdza, że przyjemność wzmaga się wtedy, gdy się wyczuwa względną samodzielność części różnorodnych, a przytem zarazem i mimo to ich przynależność do wspólnej całości¹. Opisując więc psychiczne przeżycie postrzeganych stosunków formalnych, usiłuje Lipps niejako windykować dla nich psychologiczną naturę i wywołać wrażenie, jakoby wpływały z prawidłowości przeżyć psychicznych. Tymczasem wątpliwem nie jest, że przez analizę psychologiczną, nie dadzą się w świadomości naszej wykryć żadne procesy, które

¹) l. c. str. 350/351.

możnaby uważać za wyrównany wyraz owych zasad formalnych. Są one bowiem w rzeczywistości niczem innym, jak określeniem stosunków, zachodzących tylko między rzeczami.

Niekonsekwencya Lippsa jest z dwóch przyczyn znamiennej. Najprzód wykazuje ona wewnętrzną niedostateczność teorii wczuwania, a powtóre niedostateczność psychologicznego założenia wogóle. Nadto cenną jest okoliczność, że dzieje się to właśnie u Lippsa, który przecież nie szczędzi trudu, by estetykę mimo wszystko zasklepić w więzach psychologicznych. Na przykładzie Lippsa sprawdzają się nasze uwagi o zrealizowaniu estetyki psychologicznej wogóle. Otóż pozostaje on konsekwentnym tylko w roztrząsaniach programowych. Zaś z chwilą urzeczywistnienia programu, wychodzi niedostateczność psychologicznych założeń na jaw i chcąc nie chcąc nasuwają się czynniki heteronomiczne. Dwa obszerne (dotychczasowe) tomy jego estetyki, gruntownie się z psychologią rozmijają. A rozbieżność ta staje się tym jaskrawszą, im więcej przybliża się Lipps do specjalnych problemów, do piękna sztuki. Coraz wyraźniej mówi o obiektywnych warunkach piękna. Jego definicya komizmu n. p. zadowoli skrajnego obiektywistę: komicznem nazywamy to, co występuje z pretensją, by być czemś wielkiem i znamiennem, aby potem nagle objawić swą nicość. Nawet zasady formalne przestają mu wystarczać i wreszcie sięga wprost po »zjawę« (Schein), po owo tradycyjne założenie Schillerów, Heglów, Hartmannów i innych estetyków spekulacyjnych. Wyrazu tego wprawdzie nigdzie nie używa, lecz mówi to samo — innymi słowy. Mianowicie świat piękna staje mu się

coraz wyraźniej samoistnym światem dla siebie, oderwanym od zwykłej rzeczywistości, wiodącym własne życie i kierującym się własnymi prawami. Taki stan rzeczy nazywa »estetyczną idealnością estetycznego obiektu¹⁾«. A istotę twórczości artystycznej opiera właśnie na przeniesieniu tego, co sztuka ma uzmysłowić, z świata rzeczywistości do sfery czystej estetycznej kontemplacji, będącej absolutnie odmienną od sfery rzeczywistości²⁾. Powyższe określenia można więc krótko i węzłowato ująć w starą formułę: Das Schöne ist Schein.

Cel wszystkich sztuk jest jednaki: zakłęcie życia w zjawie zmysłowej. Każda sztuka poszczególna podlega prawidłowości swych środków. Każde dzieło sztuki bowiem jest niejako kompromisem między treścią, którą chce wyrazić, a środkami, którymi się, celem wyrażenia, posługuje. Przeto istota estetyki sztuk poszczególnych, powiada Lipps, polega na wykryciu logicznych warunków, wpływających z jednej strony z owego ogólnego celu sztuki, a z drugiej strony z swoistej istoty pojedynczych środków.

W tym duchu rozpatruje Lipps wszelkie poszczególne sztuki i ustanawia ich system. Wypływa więc pełnemi żaglami na morze obiektywnej estetyki, choć nie zapomina naturalnie o momentach subiektywnych. Te jednak mogą teraz odgrywać z natury rzeczy tylko rolę drugorzędną.

A co jest motywem ustąpienia Lippsa z pod psychologicznego sztandaru — pominąwszy wewnętrzną niedostateczność psychologicznych założeń? Odpo-

¹⁾ l. c. str. 367.

²⁾ l. c. str. 369.

wiedź nie trudna. Otóż kieruje nim przedewszystkiem zainteresowanie estetyczne. On zna, ceni i kocha sztukę. Nic dziwnego tedy, że potężne życie konkretnego piękna sztuki poczyna się domagać swych autonomicznych praw. A tych mu psychologiczna estetyka, będąca tylko gałęzią psychologii, zagwarantować oczywiście nie może. Więc wiarołomstwo to przynosi Lippsowi prawdziwy zaszczyt. Dowodzi bowiem, że potrafi on się wyrzec swych psychologicznych umiłowań, gdy tylko obiektywny stan rzeczy poczyna się tego domagać.

5. Inni estetycy, posługujący się również wczuwaniem, nie przypisują mu ani w przybliżeniu tego znaczenia, co Lipps.

Wundt w »Völkerpsychologie« twierdzi, że wczuwanie powstaje przez zlanie się uczuć, i że wyobrażenia, ożywiająca przedmioty estetyczne, posiada tylko drugorzędne znaczenie — w przeciwieństwie do Lippsa, u którego odgrywa ona rolę dominującą.

Witasek zaś upatruje istotę wczuwania w wyobrażaniu uczuć, nie pomnając, że »wyobrażone uczucia« są psychologiczna fikcją.

Volckelt znów określa estetyczne wczuwanie, będące zlanie się uczucia z uobrażeniem (Anschauung), tylko jako wyższy stopień napięcia zwykłego wczuwania — podczas gdy Lipps oba rodzaje wczuwania jakościowo rozgranicza.

Estetyczne wczuwanie nie jest tedy w współczesnej estetyce pojęciem jednoznacznym. Według Meumanna¹⁾ należy nawet różnić: stanowisko em-

¹⁾ Aesthetik der Gegenwart, 1908, str. 48 i nast.

piryczne, tłómaczące wczuwanie jako przez doświadczenie nabyte — i stanowisko natywistyczne, poczytujące wczuwanie za przyrodzone. Dalej uchodzi ono albo za proces assocyacyjny, albo też za rzeczywiste powtórne przeżycie i t. d.

Taki stan rzeczy rzuca, bądź co bądź, światło na trudności psychologicznej estetyki wogóle. Okazuje się bowiem, że nawet tak wygodna zasada wczuwania nie zdolna jest powieść do jednoznacznego psychologicznego wytłómaczenia faktów estetycznych. Poczyna ona zawodzić przedewszystkiem tam, gdzie chodzi o wyodrębnienie estetycznego wczuwania od zwykłego — a tem samem zniewala estetykę psychologiczną do przyzywania ku pomocy momentów heteronomicznych. Nic dziwnego tedy, że zakosztowawszy niedostateczności subiektywizmu, zwraca się estetyka psychologiczna ku stronie — obiektywnej. Widzieliśmy to u Lippsa. Również Volkelt zapożycza się u obiektywizmu, ustanawiając jedność treści i formy jako jeden z czynników piękna.

Estetykę wczuwania oddziela wogóle tylko mała przestrzeń od estetyki obiektywnej. Zwraca na to kilkakrotnie uwagę Dessoir¹⁾. Jeżeli, zgodnie z zasadami wczuwania, patrzymy na linie, płaszczyzny i przestrzenie nie mechanicznie, tylko dynamicznie, wtedy stają się one dla nas niejako uzmysłowieniem sił potencjalnych, w nich zaklętych. A niczego innego nie twierdzą ani Hegel, ani Schelling, ani Schopenhauer. I dla nich formalne piękno istnieje

¹⁾ »Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft« 1906, str. 85 i 185 i »Die aesthetische Betrachtung und die bildende Kunst« w Deutsche Litteraturzeitung 1908, N. 37 i 38.

tylko o tyle, o ile jest wyrównanym wyrazem duchowej treści. Walka między siłą i ciężarem, między ciśnieniem i przeciwcisnieniem, wnoszona w formy architektoniczne przez estetykę wczuwania, jest tylko innym określeniem heglowego poglądu, że formy te uzmysławiają ideę w walce z nieorganiczną przyrodą. A jeżeli, jak mówi Dessoir, owe wczute potencjalne siły nazwiemy wogóle ideami, wtedy jeno krok nas dzieli od metafizyki Schopenhauera. Różnica zasadzać się będzie jedynie na tem, że platońskie stopnie objektywizacji woli wyłaniają się tutaj z empiryi a nie z spekulacji. Naturalnie współczesna estetyka kroku tego (jeszcze) nie dokonała, choć wiadomo skądinąd, że n. p. ani Lipps ani Volkelt bynajmniej nie są wyzuci z »rojeń« metafizycznych.

Wszelkie ogólne zarzuty, czynione estetyce psychologicznej z okazji teoryi wczuwania, można zastosować, bez wielkich zmian, także do reszty estetyków psychologicznych, którzy się albo częściowo albo zupełnie bez wczuwania obywają.

Wielce zbliżoną do teoryi wczuwania jest teorya estetycznej kontemplacji. Nabrała ona znaczenia, jak wiadomo, od czasów Schopenhauera, który ją wysnuł z pobudek metafizycznych. Wszelkie udręczenia świata pochodzą z »woli«. Życie woli, to ustawiczna walka. Woli zależy wyłącznie na utrzymaniu gatunków, więc indywidua poświęca bezwzględnie i brutalnie. Stąd cierpienie jest nieustannym towarzyszem tychże, jest stanem pozytywnym. Zaś szczęście, to tylko stan negatywny, to owe chwile, w których zapomina się o nieszczęściu, zatracając w sobie wolę. A jednym z środków do tego jest właśnie sztuka. Pograżając

się w dziełach sztuki, zapominamy o tysiącznych udręczeniach życia, wyzbywamy się woli na owe szczęśliwych kilka chwil. Przeto w kontemplacji, w bezgranicznem zatopieniu się w pięknie, zawartą jest istota rozkoszy estetycznej¹⁾. Lecz Schopenhauer nie popełnił naturalnie błędu psychologicznego i nie upatrywał w kontemplacji jedynej zasady estetycznej. Raczej istoty konkretnego piękna szukał w uzmysłowieniu platońskich idei gatunkowych, czyli stopni obiektywizacji woli. Zaś kontemplacja była mu tylko środkiem pomocniczym, tylko stanem duszy, ułatwiającym czystą niezmaconą percepcję idei. Więc w gruncie rzeczy kontemplacja dotyczy tylko pośrednio istoty piękna, opisuje tylko zachowanie się podczas przeżyć estetycznych, zaś istota konkretnego piękna jako takiego leży już po za jej sferą.

Natomiast w współczesnej psychologicznej estetyce, mianowicie u Wundta, Külpego, Witaska i innych, nabrała ona znaczenia głównej zasady estetycznej — co zresztą zrozumiałem jest u estetyków, szukających istoty piękna zasadniczo po stronie podmiotowej. Bez wątpienia jest kontemplacja jedną z form, w jakich objawia się przeżycie estetyczne. Lecz też niezem więcej. Stąd jednostronność cechuje a priori usiłowania, zmierzające ku oparciu na niej całokształtu estetyki. Pamięć o powściągliwości jej twórcy i najwybitniejszego przedstawiciela mogłaby — nawiasem powiedziawszy — oddać tu niemałą przysługę.

Rozkosz kontemplacyjna zasadza się ostatecznie na

¹⁾ Por. »O metafizyce piękna i o estetyce« Parerga i Paralipomena, tom II, rozdział XIX, ed. Griesebach.

tem, że świadomie odczuwam siebie jako doznającego rozkoszy biernie, bezwzględnie i bez żadnych zakłuceń. Przy wczuwaniu zaś odczuwam siebie jako istotę czynną. Obydwa stany są więc zasadniczo identyczne — bo różnica bierności i czynności jest drugorzędna. Więc argumenty, wymierzone przeciw wczuwaniu, pozostają prawomocne także wobec kontemplacji. Tak samo jak wczuwanie jest kontemplacja objawem ogólnym, nie tylko estetycznym. Przeto z chwilą gdy chcę uzyskać wyznaczenia prawdziwie estetyczne, muszę tak samo i tutaj zawezwać ku pomocy momenty heteronomiczne. — Na innych pierwiastkach usiłuje oprzeć teorię rozkoszy estetycznej Konrad Lange¹⁾, którego poglądy, nawiasem powiedziawszy, cieszą się obecnie znacznym powodzeniem. Wychodzi on z założenia, że człowiek posiada przyrodzoną potrzebę iluzii, t. j. samoułudy. Potrzebę tę zadawalnia, zdaniem jego, w najwyższym stopniu sztuka. Dzieło sztuki bowiem sprawia wrażenie, jakoby było wykrawkiem rzeczywistości, a wiemy jednak, że nie jest nim. Oglądając n. p. pejzaż na płótnie, zdajemy sobie sprawę, że mamy przed sobą tylko kompleks barw, a równocześnie wydaje nam się, że stoimy przed rzeczywistym pejzażem. Więc samoułudę tę stwarzamy sobie świadomie, z umysłu. I właśnie to świadomie wywołane złudzenie, stanowi, według Langego, jądro rozkoszy estetycznej.

Słusznie zauważa w sprawie tej Dessoir²⁾, że właściwie zachodzi tu stan wahania się między dwoma logicznymi sądami, między dwoma prze-

¹⁾ Das Wesen der Kunst, 2 tomy. Drugie wydanie 1904.

²⁾ Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, str. 80 i 81.

konaniami. Więc cały ten proces należałoby przekazać logice, a nie psychologii.

Poza tem upada założenie Langego wobec nieuprzedzonej obserwacji psychologicznej. Rzekomego umyślnego i świadomego wahania się między rzeczywistością a nierzeczywistością stwierdzić bowiem niepodobna. Raczej wykazuje analiza wprost przeciwny stan rzeczy. Oglądając malowany pejzaż, nie wzbudzamy w sobie ani przez chwilę złudzenia, że mamy rzeczywisty pejzaż przed sobą. Również nie porównujemy obu pejzaży, jak oryginału z kopią. Taki proces przeszkadzałby nawet w wysokim stopniu rozwinięciu się rozkoszy estetycznej. Pejzażem na płótnie rozkoszujemy się dla tego, że znajduje się właśnie na płótnie, a nie w rzeczywistości. Właśnie ta okoliczność, że sztuka jest inną, od istotnej zupełnie odmienną rzeczywistością, należy do kardynalnych powabów sztuki. Więc na zaprzeczeniu tak oczywistej prawdy, teorii estetycznej wznosić chyba niepodobna. Zresztą wyłączwszy z teorii Langego fikcyjny psychologiczny moment »świadomej samoułudy«, sprowadza się ona do starej arystotelesowej nauki, mylnie utożsamiającej racjonalną przejemność, jaką sprawia porównywanie oryginału z kopią, z rozkoszą estetyczną¹⁾.

Na zakończenie tego krótkiego poglądu na główne systemy estetyki psychologicznej wspomnijmy jeszcze teorię Karola Groosa, której, ze względu na wybi-

¹⁾ Nauka Langego wywołała w ostatnich czasach żywą dyskusję. Por. mianowicie artykuł Segala »Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des ästhetischen Genießens« w Archiv für die gesamte Psychologie, tom VI, zeszyt 13.

ne stanowisko jej autora w estetyce, pominąć nie można.

Groos tłumaczy rozkosz estetyczną za pomocą »wewnętrznego naśladowania« (innere Nachahmung). Wychodząc z założeń estetyki wczuwania, zwraca uwagę, że wczuwanie naszych uczuć w dzieło sztuki osiąga cechę rzeczywistego współprzeżycia (Miterleben) dopiero dzięki wewnętrznemu naśladowaniu. Słyszanej melodii towarzyszy nasz śpiew wewnętrzny. Rozkoszując się dziełem sztuki, powtarzamy niejako wewnątrz to, co zewnątrz widzimy lub słyszymy. Chłonąc w siebie deklamowane słowa poety, mamy wrażenie, jakoby słowa te wypływały z naszego własnego wnętrza, a nie udzielały nam się mechanicznie tylko z zewnątrz.

Do teorii Groosa odnosi się to samo, co do teorii Langego: nieuprzedzonej obserwacji trudno stwierdzić ów rzekomy stan wewnętrznego naśladowania i powtarzania. Pogrążywszy się w dziele sztuki, przeżywamy wprawdzie ponownie jego treść, lecz przeżycie — to nie naśladowanie, jak słusznie powiada Meumann¹⁾. Podczas przeżycia bowiem jesteśmy twórczymi, gdyż wyposażamy je także naszą indywidualnością. Przeto niewolnicze wewnętrzne naśladowanie zaprzeczałoby wprost czynnikowi twórczości w naszych przeżyciach.

Z dziewięciu punktów, w których Groos rozprawdza szeroko swą teorię²⁾, najważniejszym jest w tem miejscu ostatni. Opiewa on, że wewnętrzne

¹⁾ Aesthetik der Gegenwart. 1908, str. 66.

²⁾ »Aesthetik« w Die Philosophie im Beginn des XX Jahrhunderts, 1905.

naśladowanie bynajmniej nie tłumaczy całego procesu estetycznego, nie będąc jedynym źródłem estetycznej rozkoszy — powtóre, że jest ono tylko szczególną formą »estetycznej ekstazy«. Jest ono więc w gruncie rzeczy tylko innem określeniem kontemplacyjnego wczuwania. Przeto ponawianie polemiki staje się zbytecznem.

6. Wobec niemożności oparcia estetyki wyłącznie na psychologii, nasuwa się teraz pytanie, jaka rola przysługuje wogóle psychologii w obrębie estetyki. Jeżeli psychologia nie jest sama fundamentem, to może ona przygotowuje fundamenty dla estetyki? O taki pogląd nietrudno w chwili obecnej, mającej wybitną słabość do wszelakich psychologizmów i uważającej psychologię za nieodzowną i przyrodzoną podstawę wszelkich nauk humanistycznych.

Psychologia jest naturalnie powołaną do psychologicznej analizy procesów estetycznych. Lecz z chwilą, gdy chodzi o wyodrębnienie swoistych cech estetycznych, poczyna zawodzić i zmusza — jak widzieliśmy — do sięgania po czynniki heteronomiczne.

Mimo to nikt nie zaprzeczy, że psychologia może nawet swoistym badaniom estetycznym oddać usługi pośrednie. Estetyka operuje bowiem uczuciami, wchodzącymi w skład konkretnego piękna, czy to drogą wczuwania, kontemplacyi, czy jakkolwiek bądź inną. Więc psychologia uczuć może naturalnie być przydatną, ułatwiając ogólne orientowanie się. Lecz z natury rzeczy po za tę rolę pomocniczą kompetencya jej nie sięga. Gdyż z chwilą, gdy uczucia stają się czynnikami przedmiotowego piękna, wy-

zwalają się ze sfery psychologicznej i podlegają już tylko autonomicznym estetycznym prawom — jak później szczegółowo wykażemy. Więc takiej pośrednio-pomocniczej roli psychologii z zasadniczą indyfikować nie należy.

Natomiast psychologia odzyskuje rolę jednego z prawomocnych czynników w całokształcie badań estetycznych, z zupełnie innych powodów. Mianowicie w sprawie problemu twórczości.

Konsekwentna estetyka psychologiczna wyłącza problem ten z swego zakresu. Szukając bowiem istoty piękna wyłącznie w przeżyciu estetycznym, spowodowanem przez dzieło sztuki, bada tylko skutki twórczości. Lecz naturalnie założenie to upada z momentem, w którym estetyka psychologiczna wogóle zawodzić poczyna. A dzieje się to szczególnie wówczas, gdy jej niedostateczność zniewała do sięgnięcia po czynniki zaczerpnięte z przedmiotowej strony piękna.

Już przy wyznaczeniu zakresu badań estetycznych widzieliśmy, że problemu twórczości żadną miarą w estetyce pominąć nie można, mianowicie gdy się ostateczny jej cel upatruje w wyrównaniem wyjaśnieniu przedmiotowego piękna sztuki. Twórczość jest bowiem w każdym razie conajmniej pośrednią cechą dzieła sztuki. Mianowicie decyduje ona w razach wątpliwych. Najpiękniejszej fotografii lub wspaniałego włoskiego ogrodu nie stawia się na równi z szkicem ołówkowym Rembrandta, właśnie głównie dla tego, że nie są wytworem wolnej, autonomicznej twórczości. Twórczość jest najlepszym kryterium, by odróżnić dzieło talentu, choć nieudolne, od zręcznego fabrykatu pozba-

wionego twórczości rzemieślnika. Znamca sztuki bez trudu zadaniu temu podoła. Na zewnątrz nie różni się wprawdzie dzieło twórcze od nietwórczego, o ile zachowany jest mniej więcej ten sam poziom technicznej sprawności. Za to tem większa różnica uwidacznia się na wewnątrz. Z chwilą, w której dzieło sztuki poczyna na mnie działać, gdy przeżywam to, co artysta w nie włożył, czuję bezpośrednio, czy jest tylko wyrozumowaniem, mechanicznem zespoleniem swych składowych części, lub czy też powstało z natchnienia. Każde rzeczywiste dzieło sztuki jest bowiem wypływem pewnej dyspozycji uczuciowej, która zawładnęła artystą niepodzielnie i zniewoliła go do nadania swym uczuciom pewnego zmysłowego wyrazu. Dzieło sztuki rodzi się więc z konieczności twórczej. I właśnie odczucie owej konieczności udziela się nam wówczas, gdy się pogrążamy w prawdziwym dziele sztuki. Mówimy wtedy, że artysta był szczerym, t. zn., że uczucia, w chwilach twórczych w sobie wezbrane, zdołał bezpośrednio wcielić w barwę, marmur, dźwięk lub słowo.

Koniec końcem: faktem jest, że do dzieła twórczego odnosimy się inaczej, jak do nietwórczego. A takiego stanu rzeczy estetyka pominąć nie może.

7. Istotę twórczości możemy poznać jedynie z pomocą psychologii, analizując jej przejawy w duszy artysty. Lecz nim się temu zagadnieniu bliżej przyjrzymy, należy zwrócić uwagę na okoliczność, będącą często źródłem nieporozumień w estetyce.

Otóż psychologia twórczości jest bezwątpienia środkiem do wyrównanego wyjaśnienia piękna sztuki. Lecz na tem powinno się jej zadanie ograniczyć:

winna pozostać tylko środkiem. Mniemanie, że z samej psychologii twórczości można wywieść piękno sztuki, jest niemniej błędnem, jak analogiczne urojenie psychologicznej estetyki wogóle. A błąd ten popełniano nieraz. Klasycznym jego przykładem jest teorya Taine'a.

Taine tłumaczył, jak wiadomo, sztukę trzema czynnikami: wpływem rasy, środowiska i czasu, a więc w gruncie rzeczy niczem innym jak »chwilowym« stanem duszy artysty, czyli psychologią twórczości. Rasa i milieu bowiem powołane są tylko do wyjaśnienia, czemu dusza artysty w danym momencie właśnie tak a nie inaczej dysponowaną była—obok dyspozycji, zależnej od pierwiastka indywidualności, któremu Taine także pewne znaczenie przypisuje.

Doktryna Taine'a, stosowana zresztą przez niego w całej dziedzinie życia duchowego, nie wytrzymała krytyki najpierw z faktycznych powodów, okazało się bowiem, że trzeba naginać fakty, by ją ocalić¹⁾. Powtórę zawiodło jej teoretyczne zastosowanie.

W dziedzinie malarstwa usiłował ją konsekwentnie przeprowadzić Ryszard Muther²⁾. Istota malarza skupia się dla niego w tem jednym słowie: tworzenie. Utwory pędzla są mu przede wszystkim przeżyciami osobistemi artystów, które, nawiasem powiedziawszy, wyświetla z wielką bystrością. I tak, mając wyłącznie psychologię twórcy na oku, zapo-

¹⁾ Por. mianowicie artykuł S. Askenazego w Bibliotece Warszawskiej, 1892.

²⁾ Historia Malarstwa, tłumaczył St. Wyrzykowski, Warszawa.

mina prawie zupełnie o obiektywnem pięknie utworów. Rozbiera je tylko o tyle, o ile widzi w niem artystyczny wyraz psychicznego nastroju twórcy, w chwili, którą właśnie bada. Stąd, zamiast historii malarstwa, daje tylko zbiór analiz biograficzno-psychologicznych, napisanych z okazji — obrazów. A że taki zbiór nie może zastąpić historii konkretnego piękna, przejawiającego się w malarstwie — wywodzić nie potrzeba.

Przykład ten charakteryzuje pośrednio niedostateczność teorii Taine'a, wskazując, że tam, gdzie psychologia twórczości jest alfą i omegą estetyki, dla systemu konkretnego piękna już właściwie — miejsca niema.

Przestrzeganie przed niebezpieczeństwami drogi, wiodącej od twórczości do istoty piękna, może się wydawać nieco dziwnem a nawet zbyt sztywnym wobec faktu, że naukowa estetyka kroczy zazwyczaj odwrotnymi tory. Lecz usprawiedliwia je okoliczność, że właśnie ta droga nie jest rzadkością w kołach artystów, mianowicie tych, którzy sił swych probują także w dziedzinie teoretycznej. Odczuwają oni silnie wybitne znaczenie twórczości w życiu piękna, nie tedy poniekąd dziwnego, że je przeceniają. A poglądów artystów nie może bezwzględnie ignorować naukowa estetyka, mianowicie wtedy, gdy głoszą je wybitni przedstawiciele sztuki — jak już wspominaliśmy. Np. teoria rzeźby i płaskorzeźby wybitnego rzeźbiarza Adolfa Hildebranda¹⁾ wpłynęła dość znacznie na estetykę plastyki ostatnich czasów,

¹⁾ Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Trzecie wydanie, 1901.

mimo że opiera on wyniki wyłącznie na doświadczeniach własnej pracowni i na analizie własnego procesu twórczego, więc mimo, że ich wartość jest a priori względna.

Psychologia twórczości napotyka poniekąd większe przeciwieństwa aniżeli psychologia innych procesów. Każda analiza psychologiczna zasadza się w ostatniej bowiem instancji na samoobserwacji. Wynikałoby stąd, że trzeba być samemu twórczym, by twórczość wogóle zrozumieć.

Bezwątpienia wymagania tego lekceważyć nie można. Toć piękno sztuki udziela nam się w całej pełni dopiero za pomocą odtwórczości. Dopiero gdy odczuwamy, przynajmniej w przybliżeniu, co artysta czuł, gdy tworzył, zdolni jesteśmy do wchłonięcia w siebie całego piękna, zawartego w jego utworze. Proces ten nieraz nie nastęrcza wybitnych trudności, np. w poezji lirycznej lub w pejzażach silnie nastrojowych. Lecz często jest on tak dalece utrudnionym, że trzeba się pomocniczo posługiwać czynnikami pobocznymi, np. uprzytomnić sobie problem, który artystę niepokoił, trudności, które wykonaniu na zawadzie stały i zadowolenie, związane z pokonaniem przeciwieństw. Wtedy łatwiej wżyć się w stan uczuciowy artysty, decydujący o twórczości.

Z natury rzeczy dążyć należy i można do odtworzenia całokształtu przeżyć twórczych artystów — bez obawy pogrążenia się w statystyce szczegółów. Gdyż procesy twórcze musi cechować jednaka prawidłowość — jeżeli wogóle ma być możliwą psychologia twórczości, t. j. nauka o prawidłowości psychicznych procesów, zwanych twórczymi. Fundamen-

talnemi pod tym względem są badania Hartmanna¹⁾, tem cenniejsze, gdy się wspomni, że Hartmann opiera się na bezpośrednim doświadczeniu, gdyż przez szereg lat uprawiał malarstwo nie bez talentu. Rozróżnia on cztery główne momenty: nastrój produktywny poprzedzający koncepcję, błyskawiczną koncepcję samą, pierwsze próby urzeczywistnienia koncepcyi i wreszcie samo praktyczne wykonanie. Najznamienniejszym jest moment drugi, gdyż zdolność miewania koncepcyi odróżnia właśnie umysł twórczy od nietwórczego. Z nią trzeba się urodzić. Nabyć jej niepodobna. Natomiast zużytkowanie koncepcyi związane jest przede wszystkim z sprawnością techniczną, którą przez pracę nabyć można i trzeba. Lecz i tu naturalnie odgrywają wybitną rolę różnice indywidualne.

Przybliżone odtwarzanie w sobie stanów twórczych jest więc bądź co bądź fundamentem psychologii artystycznej twórczości. Nieco pomocną jest okoliczność, że praca naukowa psychologa także nie jest, lub przynajmniej nie powinna być zupełnie wyczerpana z twórczości. I tutaj bowiem nie można się obyć bez błyskawicznej koncepcyi nowych idei, choćby grunt pod nie był nawet całemi latami systematycznie przygotowywany. Lecz analogia daleko nie sięga. Gdyż twórczość artystyczna rozgrywa się w sferze konkretnych wyobrażeń, zaś naukowa w sferze abstrakcyjnych pojęć. Nadto kierunek i cel obu są zasadniczo rozbieżne.

Pozatem może się psychologia twórczości posługiwać obserwacyami innych osób, mianowicie ze-

¹⁾ Philosophie des Schönen str. 522—586. Założenia Hartmanna przejął Dessoir, porównaj Aesthetik u. allgemeine Kunstwissenschaft, str. 229—236.

znaniem samych artystów, lecz naturalnie z niezwykłą ostrożnością, o czem już kilkakrotnie mówiliśmy. Że na podstawie tego właśnie materiału można wysnuć najrozbieżniejsze wnioski, ilustrują dosadnie teorie genialnej twórczości np. Cezara Lombroso i Gabryela Séailles. Co pierwszy uważa za symptomat chorobliwości, to drugi poczytuje tylko za wyższy stopień normalności.

Z problemem twórczości katexochen, związane jest zagadnienie czynności artystycznej wogóle. Jak w pierwszym rozdziale widzieliśmy, istnieją dwa tradycyjne przeciwne poglądy. Czynność artysty poczytywaną bywa albo za naśladowanie rzeczywistości, albo za autonomiczne kształtowanie form zaczerpniętych z rzeczywistości, celem uzmysłowienia jakiegokolwiek treści.

Wykazaliśmy, że teoria naturalistyczna nie wytrzymuje krytyki. Wątpliwem więc nie jest, że teorie, upatrujące w popędzie i w zamiłowaniu do naśladowania istotę czynności artystycznej, do celu doprowadzić nie mogą. Klasycznym przykładem jest estetyka starożytna. Opierając się wyłącznie na teorii naśladowania, nie zdołała wogóle wnikać w jądro problemu, ponieważ nie dostawało jej psychologicznego zrozumienia samowładnej fantazyi twórczej¹⁾.

Niemniej jednostronną jak teoria naśladowania jest nauka, utożsamiająca czynność artystyczną z »zabawą« i wywodząca sztukę z popędu do igrania. Wprawdzie istnieje prawdopodobieństwo, że w po-

¹⁾ J. Walter: »Die Geschichte der Aesthetik im Altertum« 1893, wykazuje, że Platon i Arystoteles istnienie autonomicznej fantazyi twórczej zaledwie przeczuwali, por. str. 449 i 712.

czątkach procesu ewolucyjnego sztuki, popęd do igrania odegrał także pewną rolę, jak to wykazuje Wundt. Lecz sam ten genetyczny moment nie uprawnia jeszcze do wniosków o istocie sztuki i twórczości wogóle. Bezwątpienia zachodzi między zabawą a czynnością artysty pewne podobieństwo. Zauważył to już Platon. Od czasów Schillera uzyskał pogląd ten większe znaczenie, a w nowszych czasach wywołały żywą dyskusję teorie Spencera i dociekania nad zabawami zwierząt K. Groosa.

Zabawa przypomina czynność artystyczną o tyle, że obie czynności nie są środkami do jakiegokolwiek celu, poza ich obrębem leżącego. Wykonywa je się raczej dla nich samych, dla zadowolenia, jakie sprawia sama zabawa i samo artystyczne tworzenie. Lecz dalej podobieństwo nie sięga. Nie miejsce tu powtarzać licznych argumentów pro i contra. Starczy wskazać na różnicę zasadniczą: czynność artystyczna stwarza konkretne piękno, czyli dzieła sztuki, zaś zabawa kończy się na sobie samej¹⁾.

Krótki ten pogląd na psychologię twórczości wykazuje dobitnie, że problem twórczości jest nierozwalnie złączony licznymi więzami z problemem piękna w ogóle. Utwierdza się więc nasze założenie, że estetyka pominąć go nie może. Zaś do rozwiązania go powołaną jest przede wszystkim psychologia. Tem samem jest psychologia twórczości jedyną właściwą dziedziną psychologicznej estetyki — boć, jak widzieliśmy, prawomocność jej innych dziedzin piękna nie dotyczy.

¹⁾ Por. doskonałą krytykę teorii Groosa przez Külpego w *Goettinger Gelehrte Anzeigen*, 1902, tom II, str. 900 i nast.

B. Estetyka normatywna.

1. Estetyka krytyczna wywodzi się, jak już nazwa głosi, od Kanta. Epokowe badania, zawarte w »Krytyce władzy sądenia«, stały się, jak wiadomo, źródłem najrozbieżniejszych systemów estetycznych. Na nie powołuje się w równej mierze estetyczny formalizm Herbarta i Zimmermanna, jak biegunowo mu przeciwny idealizm Schellinga, Hegla i Schopenhauera. Kantowi zależało wprawdzie przede wszystkim na ugruntowaniu naukowego subiektywizmu w estetyce. Lecz mimo to, wszechstronny jego umysł nie przeoczył także prawie żadnego momentu obiektywizmu estetycznego. A zrządzenie dziejowe sprawiło, że bezpośredni następcy rozbudowali właśnie momenty obiektywne jego estetyki, więc te, które miały dla niego samego dopiero drugorzędne znaczenie.

Olbrzymi rozwój spekulacji idealistycznej zesuwał wogóle krytycyzm, więc najistotniejszy wytwór ducha Kanta, na drugi plan. Także w estetyce odżył on dopiero w drugiej połowie XIX wieku, głównie za sprawą szkoły marburskiej, która wywołała na nowo silny ruch »neokrytyczny«. I właśnie z tego źródła czerpie współczesna estetyka krytyczna swe siły życiowe.

Z natury rzeczy uległa ona modyfikacyom, na które mógłby się pisać prawowierny kancyanin jedynie z zastrzeżeniami. Mianowicie włączyła w swój zakres zasadnicze motywy filozofii wartości. Skojarzenie to charakteryzuje mianowicie estetykę normatywną, będącą najznamienniejszą odmianą estetyki krytycznej w chwili bieżącej.

Estetyka normatywna mieni się sama: krytyczną nauką o wartościach (kritische Wertwissenschaft) lub krytyczną nauką o normach (kritische Normwissenschaft). Nazwy te wykazują, że między pojęciami wartości i normy przyjąć należy istotnie powinowactwo, jeżeli się zastąpić pragnie jedno pojęcie drugim w definicyi tego samego przedmiotu. W rzeczy samej: estetyka normatywna utożsamia oba pojęcia. Twierdzi, że każda wartość winna razem być normą. Przekonawszy się bowiem o wartości jakiegokolwiek postępowania, wynosimy je do godności normy naszego postępowania.

Rozpoznanie, czy cośkolwiek wartość posiada lub nie posiada, zasadza się na sądzie, więc na sądzie oceniającym. Cechy jego należy przeto wyodrębnić.

Gdy mówimy: dzwonnica Giotta przy tumie w Florencyi posiada tyle a tyle metrów wysokości, orzekamy wówczas tylko coś faktycznego, prawdziwego lub nieprawdziwego, o ile się pomiary zgadzają lub nie zgadzają z rzeczywistością. Sąd taki posiada naturalnie wartość, jako stwierdzenie pewnego stanu rzeczy. Lecz mimo to, nie można go nazwać oceniającym. Gdyż ma on dla nas tylko o tyle wartość, o ile się pomiarami dzwonnicy interesujemy. Zaś z chwilą, gdy nas one nic nie obchodzą, staje się dla nas obojętnym.

Natomiast, gdy orzekamy: dzwonnica Giotta jest dziełem pięknem, stan rzeczy się zmienia. Wymagamy bowiem, by treść tego sądu potwierdzoną została przez wszystkich, którzy do oceny dzwonnicy się zaborą. Wydaliśmy więc bezwzględny sąd o wartości. Przeto sąd ten różni się od poprzedniego.

Tamten ma tylko wartość jako stwierdzający pewien stan rzeczy. Ostatni zaś, jako normujący nasze zachowanie się, jest oceniającym. I takie właśnie sądy stanowią, według zasad normatywnej estetyki, istotę estetycznego procesu.

2. Estetyka normatywna jest więc nauką o sądach estetycznych. Definicja ta wykreśla zarazem granice badaniom estetycznym. Z góry przerzuca ich punkt ciężkości na stronę subiektywną. Poszukując, podobnie jak estetyka psychologiczna, istoty piękna wyłącznie po tej stronie, ignoruje estetyka normatywna tak samo obiektywne piękno i degraduje takowe do roli podniety estetycznej. Tem samem jest a priori narażoną na analogiczne niebezpieczeństwa.

Nadto musi ona pokonać najpierw trudności w własnej podmiotowej dziedzinie. Mianowicie musi się odgraniczyć od estetyki psychologicznej, będącej przecież jakoby naturalną przedstawicielką estetycznego subiektywizmu. O ile więc zadanie estetyki psychologicznej polegało na wykryciu momentów, któreby odgraniczały przeżycia psychologiczne, zwane estetycznymi, od reszty przeżyć psychologicznych — tak tedy zadaniem estetyki normatywnej będzie wykazanie, że analiza psychologiczna nie jest zdolną do jednoznacznego określenia swoistej natury przeżyć estetycznych. Tymczasem zaprzeczyć nie można, że rzeczowość w sferze subiektywno-estetycznej gwarantuje przede wszystkim analiza psychologiczna, podająca przeżycia wewnętrzne nieuprzedzonemu rozpatrywaniu. Estetyka normatywna jest przeto w niezwykle trudnem położeniu: z psychologią jej kolido-

wać naturalnie nie wolno, a równocześnie jest zniewoloną do oparcia się o psychiczne czynniki, wyłamujące się, w swoistej swej istocie, z pod prawomocności psychologicznej. Zobaczmy, czy trudnościami tym sprostać zdołała.

Do najwybitniejszych jej reprezentantów należy Jonas Cohn. Jego »Allgemeine Aesthetik« wywołała żywą wymianę zdań, mianowicie z obozem psychologicznym i przyczyniła się niemało do wyświetlenia granic i kompetencji obu metod. W artykule uzupełniającym¹⁾ roztrząsa Cohn samo jądro zagadnienia.

Estetyki, zdaniem jego, nie można utożsamiać z psychologią, ponieważ cel obu nauk jest odmienny. Psychologia bada fakty bez względu na nasze zamiary i oceny. Zachowanie się nasze wobec faktów jest dla niej obojętne. Natomiast przedmiotem estetyki jest właśnie nasze zachowanie się przy ocenie. Wychodzi ono oczywiście z założenia istnienia wartości. Stąd wnioskuje Cohn słusznie, że »nauka nie stwarza wartości, ale je napotyka i bada«²⁾. Lecz nie wystarcza uznać istnienie wartości, należy jeszcze uznać jej znaczenie obowiązujące (Geltung). Wartość więc posiada to co niemieccy uczeni nazywają Forderungscharakter. Innymi słowy: ocenie naszej przyznajemy nie tylko faktyczną rzeczywistość, lecz uznajemy ją zarazem jeszcze jako konieczną, jako żądanie, zwrócone ku nam, by właśnie tak a nie inaczej oceniać. Zachodzi tu więc ocenianie naszej oceny, »die

¹⁾ »Psychologische oder kritische Begründung der Aesthetik« w Archiv für systematische Philosophie, 1904. Tom X.

²⁾ l. c, str. 136.

Wertung der Werthaltung«. Takie ocenianie oceny, będące postulatem zwróconym ku indywiduum, przekracza naturalnie sferę indywidualną, wkracza w sferę nadindywidualną, jest więc »ocenianiem nadindywidualnem«¹⁾. I właśnie przez to przyznanie, że ocenając naszą ocenę, przekraczamy sferę tylko indywidualną — wznosimy się, zdaniem autora, rzeczywiście ponad tę sferę, i unikamy tem samem konsekwencyi radykalnego relatywizmu²⁾.

Rozumowanie powyższe jest tedy w ostatniej instancyi oparte na nieskażonych założeniach Kantowego krytycyzmu: ocenianiu trzeba przyznać charakter nadindywidualnego postulatu, jeżeli wogóle ma być możliwem jakiegokolwiek ocenianie, przekraczające sferę indywidualnej przypadkowości. Nie potrzeba więc wywodzić, że takie założenie bynajmniej nie jest pokonaniem »radykalnego relatywizmu« czyli sceptycyzmu, a jest raczej tylko chwilowem odroczeniem jego wewnętrznych trudności. Cała moc przekonywająca opartą jest bowiem nie na pewniku, tylko na... jeżeli, wtedy. Jeżeli chcę dojść do takich a takich wyników, wtedy muszę uczynić takie a takie założenia. Prawdziwość argumentu poręczona więc jest... przeświadczeniem o konieczności i niezbędności wyniku. Przeto cała ta argumentacya nie może się uchylić od zarzutu *petitio nis principii*.

W analogiczny sposób przeprowadza autor w dalszym ciągu dowód, że nasze estetyczne sądy oce-

¹⁾ l. c. str. 152.

²⁾ l. c. str. 153.

niające, faktycznie »charakter postulat« posiadają. Gdyby bowiem go nie posiadały, wtedy, zdaniem jego, nie różniłyby się niczem od czystego orzeczenia psychologicznego. Między pięknem a przyjemnem nie zachodziłaby wówczas żadna różnica; sztuka stałaby na równi np. z sztuką kucharską. Nieprzyznanie charakteru postulatowi prowadziłoby przeto ostatecznie do niedorzecznych konsekwencji.

Lecz tutaj zniewolonym jest autor do przyznania, że niedorzeczność ta nie jest bynajmniej logiczną. Niepodobna bowiem przytoczyć czysto logicznego dowodu, popierającego charakter postulat estetycznego oceniania. Dla logicznego myślenia zdanie: piękno i przyjemne, należą do tego samego rzędu zjawisk, jest bez zarzutu.

Stąd nie pozostaje nic innego, jak zawezwanie ku pomocy innych instancji. A mianowicie, przeciwzrównaniu piękna z przyjemnem podnosi protest inna potęga, którą jest: »świadomość kulturalna«¹⁾, objawiająca się w naszym ocenianiu. Lecz czynnik ten należy naturalnie brać w rachubę nie jako obiektywny fakt, tylko jako »żywotne poczucie«²⁾.

Oto jedyny rzeczywisty dowód, którym autor charakter postulatowi uzasadnia. Niewątpliwie dokonana jest tutaj transpozycya z sfery nadindywidualnej w indywidualną. Świadomość kulturalna ma być niejako wyrazem życia nadindywidualnych wartości. Natomiast w rzeczywistości może ona być tylko rodzajem consensus gentium, mianowicie owym, któ-

¹⁾ l. c. str. 155 »Kulturbewusstsein«.

²⁾ ibid. »lebendige Empfindung«.

regu jedyną treścią byłoby, że piękno posiada charakter postulatów, i nic więcej. Gdyż najmniejszej próbie rozszerzenia treści stają na zawadzie ogromne indywidualne różnice estetycznego oceniania, które autor w całej pełni uznaje.

Pomijając wątpliwość, czy taka świadomość kulturalna w rzeczywistości zachodzi i przyjąwszy jej istnienie, jasnym jest, że wobec niemożności nadania jej jakiegokolwiek pozytywnej treści, redukuje się ona do roli wyznaczenia tylko czysto formalnego. Tem samym cecha czystej formalności znamionuje również charakter postulatów. A że z samymi czysto formalnymi wyznaczeniami w dziedzinie konkretnego piękna niewiele począć można — nie trudno się przekonać.

Charakter postulatów jest w rzeczy samej czynnikiem zupełnie jałowym. Niezdolny on najpierw odgraniczyć wartości estetycznych od współrzędnych im (zdaniem autora) logicznych i etycznych. Empirycznie bowiem przejawia się charakter postulatów dzieła sztuki jedynie w tem, że ono przystępuje do mnie z żądaniem, bym jego piękno odczuł. Lecz tak samo przystępuje do mnie każda prawda logiczna z wymaganiem, bym ją zrozumiał i każdy nakaz etyczny, bym zgodnie z nim postąpił. Jeżeli nie uznaję owej prawdy i nie wykonam owego obowiązku, wtedy odczuję w mem wnętrzu tę samą kolidację, którą bym zaszła, gdybym trwał w opozycji przeciw pięknu dzieła sztuki.

Celem jednoznacznego odgraniczenia estetyki od logiki i etyki trzeba więc sięgnąć po inne czynniki. W rzeczy samej daje autor dwa dalsze wyznaczenia wartości estetycznej, które brzmią: »wartość estety-

czna jest czysto intensywną¹⁾ i »wartość estetyczna jest poglądem«²⁾.

Pierwsze wyznaczenie opiewa, że piękno cenimy dla niego samego, w przeciwieństwie do wartości pochodnych »konsekwentnych«, będących dla nas cennymi dlatego, że są nam pomocne w osiągnięciu jakichkolwiek celów. Czyli: gdy istnienie czegośkolwiek związane jest z »interese« dla nas, i tylko dzięki temu staje się nam cenne, wtedy mówimy o wartościach pochodnych, w przeciwnym razie zaś, mówimy o wartościach intensywnych. Wartość intensywna jest tedy w gruncie rzeczy tylko odmiennym określeniem Kanta »bezinteresowności«, z pomocą której Kant odgranicza sferę estetyczną od etycznej.

Zaś drugie oznaczenie wartości estetycznej jako poglądu głosi, że piękno nie udziela nam się zapomocą refleksyi, tylko właśnie na drodze poglądowej. Jest ono więc odmiennym sformułowaniem Kanta »bezpojęciowości«, zapomocą której Kant odgranicza sferę estetyczną od logicznej.

Dwie te nowe formuły Cohna nie przynoszą więc, ściśle wzięwszy, żadnych nowych pozytywnych momentów. Raczej dają tylko określenie negatywne, orzekając, że wartością estetyczną jest to, co nie jest ani wartością etyczną ani logiczną. Już ta okoliczność wskazuje pośrednio na to, że obydwa wyznaczenia są, podobnie jak charakter postulatu, tylko czysto formalnymi, co zresztą potwierdza ich rodowód z for-

1) Allgemeine Aesthetik, str. 23. »Der aesthetische Wert ist rein intensiv«.

2) l. c. str. 18: »Der aesthetische Wert ist Anschauung«.

malizmu Kanta. A jako takie są one z góry skazane na jałowość w estetyce.

Zaś z chwilą, z którą miałyby ewentualnie być czemś więcej, jak tylko wyznaczeniami czysto formalnemi, mogą zmienić się jedynie na zupełnie ogólne wyznaczenia psychologiczne. Wówczas redukowałoby się piękno do bezinteresownego i bezpojęciowego upodobania, które można bez wszystkiego utożsamić z — przyjemnem. Np. miła woń perfum lub przyjemne dotknięcie miękkiej tkaniny podoba się niewątpliwie bezinteresownie i bezpojęciowo. Tem samem spełzyłby na niczem cały wysiłek autora, zmierzający ku odgraniczeniu piękna właśnie od przyjemnego. Przeto nie pozostaje autorowi nic innego, jak pozostawienie dwóm tym wyznaczeniom charakteru wyłącznie formalnego.

Wypływająca z formalizmu bezproduktywność trzech zasadniczych wyznaczeń estetyki Cohna, ujawnia się dobitnie wówczas, gdy stają one oko w oko z konkretnem pięknem sztuki. Na zapytanie bowiem, jakim sposobem może jakikolwiek pogląd stać się wartością intensywną, posiadającą charakter postulatu — odpowiada Cohn, że dzieje się to wtedy, gdy dany pogląd jest dla nas wyrazem wewnętrznego życia¹⁾. Estetyczne ujęcie jest wtedy ponownem przeżyciem (Nacherleben) wyrazu, polegającym na zupełnem wczuciu się w ujmowany przedmiot²⁾. A wyraz jest upostaciowaniem wewnętrznej treści, mianowicie takim, by treść była dla nas zrozumiałą. Istotą piękną jest więc ostatecznie jedność

¹⁾ l. c. str. 49.

²⁾ l. c. str. 63.

upostaciowania (Gestaltung) i wyrazu, tworząca niedająca się opisać czar każdego prawdziwego dzieła sztuki¹⁾. Wy płynęliśmy tedy pełnemi żaglami na morze obiektywnej estetyki. Wobec ostatnich obiektywnych definicyi maleje naturalnie wybitnie rola trzech zasadniczych subiektywnych wyznaczeń wartości estetycznej — a właściwie staje się nawet zupełnie zbyteczną. Że autor mimo to usiłuje ją ocalić, zadziwiać, jako u subiektywisty, nie może. Np. wyznaczenie intensywności uważa za rodzaj ostrzegawczego regulatora. Zrozumienie »wyrazu« mogłoby bowiem nieraz służyć celom pozaestetycznym, szczególnie praktycznym. Więc z chwilą, gdy takie niebezpieczeństwo zagrażać poczyna, wskazuje cecha czystej intensywności, że ma się do czynienia z wartością estetyczną²⁾.

Koniec końcem: Trzy zasadnicze wyznaczenia (intensywności, poglądu i charakteru postulatu), mające rzekomo zagwarantować pięknu charakter podmiotowej, a mimo to nadindywidualnej wartości, są wyznaczeniami tylko czysto formalnemi. Przeto niepodobna z ich pomocą niczego orzec o treści, a tem mniej o istocie konkretnego piękna. Pośrednio potwierdza to okoliczność, że autor czuł się zniewolonym przyzwać ku pomocy zasadnicze czynniki z zakresu estetyki przedmiotowej. Ostatecznie nie powiodła się więc próba autora, ufundowania estetyki normatywnej wyłącznie na czynnikach podmiotowych, pomijając już tę okoliczność, że, jak autor sam przyznaje, logicznego dowodu, popierającego charakter postulatu piękna, przytoczyć nie podobna.

¹⁾ l. c. str. 127.

²⁾ l. c. str. 65.

3. Normatywna estetyka Cohna wychodzi z założeń bądź co bądź empirycznych. Rozpatrując bowiem przeżycia estetyczne, stwierdza niekompetencję psychologii w sprawach estetycznych i usiłuje przeto oprzeć istotę piękna na szczególnem ocenianym naszym zachowaniu się, na szczególnej naszej postawie.

Natomiast nieco odmienną drogą kroczy Windelband¹⁾, rozwijający wprawdzie tylko program estetyki normatywnej. Wychodzi on bezpośrednio od norm. Cała sprawa zależną tedy będzie od znaczenia, jakie normom nadaje. W odpowiedzi na to powiada Windelband: kto wierzy w ideał piękna, wie, że tylko niektóre wyobrażenia powinny mu się podobać, i że inne, podobające mu się z jakichkolwiek bądź powodów, nie powinny mu się podobać²⁾.

Napotyamy więc przeciwstawienie normatywnego odczuwania — rzeczywistości. Jest to wielce dziwne, gdy się zważy, że wszelkie nasze odczucia, czy przyjemne czy nieprzyjemne, podlegają chyba jednakiej prawidłowości. Lecz właśnie taka sprzeczność charakteryzuje, według Windelbanda sferę estetyczną — zresztą także logiczną i etyczną. Innemi słowy: w sferach tych mamy świadomość, że podlegamy nakazom i że wartość naszego zachowania się zależy od ich spełniania I te nakazy są dopiero prawdziwie »prawami« (Gesetze), gdyż wypowiadają, jaką winna być rzeczywistość, byśmy powszechnie mogli ją uznać za prawdziwą, dobrą i piękną. Natomiast prawidła psychologiczne

¹⁾ »Praeludien« 1884.

²⁾ l. c. str. 215.

są zasadami wyłącznie objaśniającymi, a prawo przy- czynowości jest tylko »axiomatem zrozumiałości przyrody«¹⁾. Nakazów nie należy więc utożsamiać z prawami przyrodniczo-psychologicznymi, regulują- cymi obiektywne kształtowanie się rzeczywistości lub subiektywne jej ujmowanie. Nakazy są tylko ide- alnymi normami, według których ocenia się to, co się z przyrodniczą koniecznością dzieje. Prawa przyrody należą więc do sądzącego, zaś normy do osądającego czyli oceniającego rozumu. Normy prze- to nie mogą być nigdy zasadami wyjaśniania, tak jak prawa przyrody nie mogą być nigdy zasadami oce- niania. A wzajemny stosunek ich jest: prawa przy- rody mogą, lecz nie muszą odpowiadać normom.

Normy estetyczne są więc ostatecznie tylko je- dnym z licznych rodzajów odczuwania, szczególną formą psychicznej czynności, w obrębie prawidłowo- ści przyrodniczo-psychologicznej. Są one niejako wy- borem między licznymi możliwymi formami odno- śnych skojarzeń psychicznych. A zasadą tego wyboru jest »cel powszechnego znaczenia«²⁾. Estetyczna reguła domaga się bowiem urzeczywistnienia właśnie ta- kiego stanu uczuciowego, któryby dozwalał na da- wanie czemukolwiek miana piękna jedynie pod wa- runkiem powszechnego znaczenia. Więc nie znacze- nie powszechne, tylko postulat powszechnego zna- czenia charakteryzuje ostatecznie normy estetyczne.

Windelband windykuje tedy normom bądź co bądź pewną autonomię, mimo, że uważa je za podlegające bezwzględnie prawidłowości psychologicznej. Lecz skąd się bierze owa autonomia i jak pogodzić

¹⁾ l. c. str. 217 »das Axiom der Begreiflichkeit der Natur«.

²⁾ l. c. str. 226.

ją z przyrodniczą prawidłowością przeżyć psychologicznych? W sferze logicznej są trudności względnie najmniejsze. Logiczne myślenie bowiem, pożyteczne bezwątpienia w walce o byt, możnaby uważać za wynik procesu selekcyjnego. Natomiast w etyce nie można się na to powoływać. Moralność bowiem nie przedstawia korzyści w walce o byt. Moralny człowiek nie może się posiłkować licznymi środkami, których niemoralny człowiek bez skrupułu używa. Tę samą trudność napotykamy w sferze estetycznej: wydelikacenie i wyczulenie zmysłu estetycznego nie jest czynnikiem dodatnim w brutalnej walce życiowej. Mimo to posiada człowiek moralność i kieruje się poczuciem piękna.

Ponieważ więc poczucia norm etycznych i estetycznych (Normbewusstsein) nie można, zdaniem Windelbanda, uważać za nabytego, więc nie pozostaje właściwie nic innego, jak przypisać mu aprioryczne istnienie. Windelband wprawdzie o tem zupełnie nie wspomina, lecz mimo to konsekwencja ta wypływa z jego rozumowania. Zadawała się orzeczeniem, że poczucie norm nabrało z chwilą, w której już raz istnieć poczęło, charakteru psychologicznej potęgi, wkraczającej jako nowy czynnik w przebieg procesów życia duchowego¹⁾. Natomiast, nam niewątpliwie nieco trudno zadowolić się takim gołosłownem twierdzeniem, pomnąc, że jego treść ma być fundamentem dla całej estetyki.

Pozatem, pominąwszy na razie dalsze stąd wpływające trudności, należy zapytać, czy przez wprowadzenie do estetyki poczucia norm, cośkolwiek zy-

¹⁾ l. c. str. 232.

skujemy. Usiłowania Windelbanda zmierzają bezwątpienia ku wyswobodzeniu wartości estetycznych z psychologicznego relatywizmu. A rezultat, jaki nam przynoszą, brzmi: gdy orzekamy, że pewne dzieło sztuki nam się podoba, wtedy stwierdzamy tylko, że ono zaspakaja nasze potrzeby estetyczne, nasz normalny sposób odczuwania¹⁾.

Zdanie to podpisze chyba bez wahania każdy estetyk — psychologiczny. Poczucie normy nie jest więc w gruncie rzeczy żadnym swoistym czynnikiem, przeżycie estetyczne cechującym — piękno zlewa się z zwykłym upodobaniem, z przyjemnem. Słusznie zaznacza wobec tego estetyka psychologiczna, że nadawanie pięknu cechy normatywnej, jest zupełnie zbyteczne: gdy znamy warunki estetycznego upodobania, wtedy wiemy także, jak postępować, by je spowodować. Ostatecznie, przez samo stwierdzenie, że jakiegokolwiek przeżycie estetyczne harmonizuje z naszym normalnym sposobem odczuwania — niczego nie osiągnęliśmy. Po pierwsze, nie wykryliśmy żadnej swoistej cechy, wyodrębniającej owo przeżycie estetyczne od innych również »normalnych« przeżyć. Po drugie, nie wiemy wogóle, jakim czynnikiem zawdzięcza owo przeżycie swą estetyczną »normalność« — o ile naturalnie, w obu razach, nie wyposażyliśmy »naszego normalnego odczuwania« jakąś szczególną właściwością.

Jasnym więc jest, że Windelband musi normalne, estetyczne upodobanie pojedynczych indywiduów oprzeć na innych szerszych fundamentach, by uni-

¹⁾ l. c. str. 233.

knąć relatywizmu i by osiągnąć jakiegokolwiek estetyczne wyznaczenia. Do tego celu służy mu, wspomniany już, »postulat powszechnego znaczenia« — podobnie jak Cohnowi »kulturalna świadomość«.

Naturalnie postulatu powszechnego znaczenia norm estetycznych nie należy pojmować empirycznie. Windelband zdaje sobie bowiem doskonale sprawę, że w estetycznym zachowaniu się nie ma mowy o robieniu przepisów sobie lub artyście. Tylko wielce nieszczęśliwi artyści tworzą według »reguł« i również tylko natury zupełnie nieartystyczne zniewolone są uświadamiać sobie piękno z pomocą reguł estetycznych.

Wyłączywszy więc wszelki przysmak empiryczny z »postulatu powszechnego znaczenia« norm, zapytać należy, czemże postulat ten jest w rzeczywistości? Jedyna odpowiedź brzmi: formalnem wyznaczeniem, pustem, beztreściowem, więc w estetyce bezproduktywnem. Normy albo są rzeczywistemi konkretnymi regułami — albo są niczem. Wyłączywszy więc pierwszą możliwość, pozostaje tylko druga. Jednym słowem: sam fakt, że uczucie piękna jest poniekąd wyrazem normalnego odczuwania ogółu ludzi, nie wystarczy, by estetykę poczytywać za naukę normatywną.

Nauka normatywna winna normować, i to konkretnie normować, a tego przecież, zdaniem Windelbanda, estetyce nie wolno. Przeto konsekwentnie rozwinięty program estetyki normatywnej, w duchu Windelbanda, wiedzie do rozpoznania, że estetyka jest wprawdzie nauką oceniającą, lecz — bez jakiegokolwiek kryteriów oceny.

A dalej, każda nauka, więc także normatywna, winna wyjaśniać i tłumaczyć zjawiska. Tymczasem,

powiedział nam słusznie Windelband, normy nigdy nie mogą być zasadami wyjaśnienia. Cóż tedy po nauce, opartej na czynnikach, którym wyjaśniać i tłumaczyć nie wolno?

Tem samym jest jego program, jako system naukowy, wogóle nie wykonalny.

4. Estetyka normatywna twierdzi bezwątpienia słusznie, że dziedzina piękna jest dziedziną wartości. Lecz ponieważ poprzestaje wyłącznie na sferze przedmiotowej, naraża się z natury rzeczy na szczególne trudności, chcąc przedmiotowo ugruntować wartości estetyczne. Proklamując nadto niekompetencję psychologii w sprawach oceniania, zadowolnić się musi — logicznym roztrząsaniem zagadnienia wartości. Głównym jej materiałem pozostaje ostatecznie sama hipoteza, że piękno jest wartością.

Naturalnie wartość estetyczną należy wypełnić treścią. I tu, jak widzieliśmy, napotyka estetyka normatywna pierwszą trudność nieprzewycięzalną, zniewalającą ją do zapożyczenia się u psychologii. Toć np. »intensywność« i »pogląd« Cohna, są wyznaczeniami psychologicznymi. To niekonsekwentne wkraczanie estetyki normatywnej w heteronomiczną sferę empirii psychologicznej, zadziwiać nie może. Gdyż wątpliwem chyba nie jest, że bez pomocy empirii, nie można o wartościach niczego więcej wypowiedzieć, jak tylko to, co już jest w ich pojęciu zawarte.

By więc mimo to uniknąć tej konsekwencji, czyli niekonsekwencji z samą sobą, zniewoloną jest estetyka normatywna do nadania wartości znaczenia absolutnego, do orzeczenia: piękno jest wartością. Tym-

czasem w czysto empirycznej, czysto podmiotowej sferze można o pięknie tylko wypowiedzieć, że ono ma wartość. W tem znaczeniu zachodzi ono także w psychologicznej estetyce. Indywidualne upodobanie jest dla niej instancją, o estetycznej wartości przedmiotu decydującą. Psychologiczna estetyka mówi o przedmiocie: ponieważ się podoba, ma wartość. Zaś normatywna estetyka rzecz musi: podoba się, ponieważ jest wartością.

Bez takiej definicyi normatywna estetyka obyc się nie może, jeżeli pragnie się jasno odgraniczyć od estetyki psychologicznej. Inaczej grozi jej niebezpieczeństwo utożsamienia wartości estetycznej z upodobaniem estetycznem.

Tak więc pozostają normatywnej estetyce wreszcie tylko sądy oceniające jako takie do dyspozycyi. Przyjrzyjmy się im bliżej.

Sądzenie, mówi Windelband, różni się od osądzania czyli oceniania tem, że wyraża wzajemną przynależność do siebie dwóch treści wyobrażeńowych, podczas gdy ocenianie wyraża stosunek sądzącego podmiotu do przedmiotu. (Gramatyczna forma obu jest jednaka). Więc wszelkie orzeczenia oceniające nie mówią nic o przedmiocie, są raczej jedynie wyrazem aprobacyi lub nieaprobacyi ze strony sądzącego podmiotu. Naturalnie orzeczenia oceniające mają tylko wtedy sens, gdy chodzi o rozstrzygnięcie, czy pewien przedmiot odpowiada lub nie odpowiada pewnemu podmiotowemu celowi. Szczególny cel — jest tedy miarą każdej oceny, mającej sens i znaczenie tylko dla tych, którzy ów cel uznają. Celem logiki jest prawda, celem etyki — dobro, ce-

lem estetyki — piękno. I to kryterium celu stanowi właściwą różnicę między sądzeniem a ocenianiem. Każda ocena bowiem jest przecież także tylko sądem, prawdziwym lub nieprawdziwym. Jeżeli tedy ocenianie ma być rzeczywiście czemś innym i czemś więcej, jak tylko sądzeniem, wtedy »cel« winien się stać rzeczywistą miarą oceny.

A w sferze czysto podmiotowej możliwym jest to wyłącznie wtedy, gdy się przyjmie za podstawę przyrodzone uczucie piękna, będące właśnie normą oceny. Inaczej wiszą sądy oceniające w powietrzu.

Naturalnie wówczas należałoby w pierwszym rzędzie przezwyciężyć trudności, płynące z nieuprzedzonej obserwacji, która istnienia przyrodzonego uczucia piękna bez wszystkiego nie potwierdza. Lecz przyjmąwszy rzeczywiste jego istnienie, trudno nie zdawać sobie sprawy, że nasza estetyczna postawa byłaby wtedy wyrazem bezpośredniej reakcji naszego uczucia na pewne podniety. Tem samym stałaby się zbyt dużą rolą a probujących lub nieaprobujących sądów oceniających. A w dalszym ciągu należy mieć na uwadze, że przyrodzone uczucie piękna, mające być zarazem normą, można pomyśleć tylko jako gotowy ideał posiadający nadto zupełnie ścisłe wyznaczenie — jeżeli pragnie się uniknąć popadnięcia w jałowe przepaści abstrakcji. Taki zaś gotowy ideał tamowałby znów z góry drogę do wytlómaczenia przebogatej różnorodności konkretnego piękna.

Jednym słowem: normatywna estetyka wikła się w trudnościach aprioryzmu. W procesie estetycznym zachodzi wprawdzie moment aprioryczny, ten je-

dnak dotyczy wyłącznie uczucia estetycznego. U człowieka wrażliwego na piękno wywołuje bowiem przedmiot estetyczny bezpośrednio i odruchowo uczucie piękna. Lecz aprioryczność ta bynajmniej nie jest jakąś tajemnicą. Jest tak samo jawną i bezpośrednio obserwowaną, jak aprioryczność każdego uczucia, bezpośrednio w nas powstającego. Natomiast normatywna estetyka jest zniewoloną windykować nadindywidualną aprioryczność sądom bezwzględnie oceniającym. Tem samym dokonywa ona mylnej transpozycji z sfery psychologicznej w logiczną.

Jednym słowem: estetyka normatywna jest zmuszoną sięgnąć ostatecznie po Kanta syntetyczne sądy a priori. Grunt pod nogami zyskuje dopiero wtedy, gdy w całej pełni razem z Kantem uzna, że sądy estetyczne są rzeczywiście syntetycznymi a priori, gdy więc przyjmie, że estetyka jest eksplikacją świadomości estetycznej, tak jak geometria jest eksplikacją poglądu na przestrzeń. Wtedy nie potrzebuje się troszczyć ani o estetyczne czynniki psychologii ani o objekty estetyczne, jako takie. I wtedy dopiero może być prawdziwie normatywną, wykrywającą i wyznaczającą wartości estetyczne, niezależne od relatywizmu wszelkiej empiryi. Estetyka normatywna, która wyszła od Kanta, zyskuje więc rację bytu, gdy znów wraca do Kanta, świadomie i bez zastrzeżeń. Lecz z drugiej strony jasnym jest, że wtedy racja jej istnienia zależną jest od racji istnienia Kantowych założeń wogóle.

Próbkę oparcia estetyki bezwzględnie na Kancie, podjął z pietyzmem i konsekwencją Hermann Cohen. Przeto jego usiłowaniom należy poświęcić

ostateczne uwagi o uprawnieniu estetyki normalnej wogóle.

5. Wiadomości, opartych na samym doświadczeniu, nie można, zdaniem Kanta, nazwać naukowemi. Podpadają one bowiem zmienności doświadczenia i każde nowe doświadczenie może ich wartość odwrócić. Nauka winna dawać wyniki konieczne i powszechnie obowiązujące. Tych dostarczają jedynie sądy syntetyczne a priori.

Przeto także estetyka, chcąc być prawdziwie naukową, winna być nauką o estetycznych sądach a priori. A cel ten osiąga wtedy, gdy zdoła wykazać konieczność i powszechne znaczenie estetycznego upodobania.

Usiłowania Kanta zmierzały więc ku ufundowaniu estetycznego subiektywizmu, któryby jednakowoż nie podlegał relatywizmowi, zazwyczaj złączonemu z wszelkim subiektywizmem. W tym celu uważa Kant estetyczne upodobanie jako stan czystej kontemplacji, określony przez »bezinteresowność« i »bezpojęciowość«.

Tymczasem dalszym nieodzownym warunkiem każdego upodobania jest, zdaniem Kanta, celowość podobającego się przedmiotu. Lecz ponieważ czysta bezinteresowność wyklucza naturalnie percepcję celowości, przeto w stanie bezinteresownej kontemplacji musi zachodzić bezcelowa ocena celowości przedmiotu. Pięknym nazywa tedy Kant przedmiot, który posiada wprawdzie formę celowości, lecz nie wywołuje w nas pojęcia o jakimkolwiek szczególnym celu.

Kant nie obywa się więc bądź co bądź zupełnie bez pomocy strony obiektywnej piękna. Lecz obje-

ktywne wyznaczenie »bezcelowej celowości« jest tak prawdziwie formalne i abstrakcyjne, że w estetyce niczego z niem począć niepodobna. Stąd też punkt ciężkości estetyki Kanta leży głównie po stronie podmiotowej. Istotne cechy piękna stanowią tedy: bezpojęciowość, bezinteresowność, konieczność i powszechność estetycznego upodobania. I właśnie z tych czynników wywodzi, jak widzieliśmy, estetyka normatywna swój rodowód.

Kant jest Kopernikiem myśli, bo nakazał przedmiotom stosować się do naszego poznania, a nie poznaniu do przedmiotów — powiada Cohen¹⁾, powołując się na przedmowę do drugiego wydania »Krytyki czystego rozumu«. Kant pierwszy stworzył rzeczywiście »system« filozofii, poznawszy, że system, to nie zamknięty całokształt poznanych prawd, tylko całokształt sposobów twórczych świadomości (Schöpfungsweisen des Bewusstseins), z których każdy wytwarza swoistą treść²⁾.

Wszelka filozofia wywodzi prawa, czy to przyrody, czy moralności, z świadomości. Takimi twórcami świadomości były pierwsze abstrakcje greckich filozofów, jak np. nieskończoność, atomy, idee. Lecz aż do czasów Kanta nie rozróżniano twórców świadomości, według ich rozmaitych wartości poznawczych. Dopiero Kant odkrył, że w świadomości istnieją trzy kierunki (Richtungen) wytwarzania treści. Mianowicie, kierunki wytwarzające: rzeczywistość (przyrodę), moralność i piękno.

¹⁾ Kants Begründung der Aesthetik, 1889.

²⁾ l. c. str. 96.

Estetyka jest więc uwarunkowaną przez własny kierunek estetycznej świadomości, wytwarzający swoistą treść. A kierunek ten urzeczywistnia się wyłącznie w uczuciu. Lecz uczucie jest naturalnie tylko kierunkiem, treść wytwarzającym i wyrażającym — nie zaś treścią samą. Więc cóż jest treścią estetycznej świadomości? Nie może nią być naturalnie ani przyrodnicza prawda, czyli rzeczywistość jako taka, ani dobro, jako takie. A ponieważ istnieją tylko te dwie treści, więc dla estetycznej świadomości pozostaje jedynie jako treść: połączenie tych dwóch treści w swoistej i szczęśliwej proporcji. Połączenie to, nie jest naturalnie mechanicznem, tylko posiada naturę zlania się. Przyroda musi przejść przez moralność, jeżeli chce zostać sztuką. Tak samo moralność musi nabrać ciała, jeżeli również pragnie zostać sztuką.

Zadaniem krytycznej filozofii wogóle jest przeto, według Cohena: ugruntowanie i uzasadnienie treści kultury, jako tworów świadomości.

Świadomość ma być tedy wszech nauk przyczyną twórczą i celową. Przeciwnieństwo między podmiotem a przedmiotem znika. Przedmiot istnieje tylko dzięki podmiotowi. Prawa rzeczywistości przyrodniczej, etycznej i estetycznej są uprzedmiotowieniem praw świadomości. Analogia z geometryą jest aż nazbyt widoczną. Jak prawa tejsze należy uważać za eksplikację przestrzeni, tak prawa wszelkich nauk są eksplikacją treści świadomości. Syntetyczne sądy a priori świecą więc pełnią tryumfu.

Na takim podłożu zyskuje naturalnie estetyka normatywna w całej pełni rację istnienia. Jej normy są identyczne z prawidłowością estetycznej świadomości.

Stanowisko takie jest bezwątpienia konsekwentnym rozprawieniem fundamentalnych założeń krytycyzmu. Lecz tem samem partycypuje ono także w niedostateczności krytycyzmu wogóle. Nie miejsce tu przytaczać wszelkie, mniej lub więcej wypróbowane argumenty. Dość wskazać na dwie okoliczności.

Najpierw krytycyzm osiąga pewność naukową tylko dzięki temu, że poświęca — doświadczenie. Uznaje on je wprawdzie za materiał nauki; lecz wszystko rzeczywiście naukowe t. j. konieczne i powszechnie znaczące, co nauka o materiale tym orzec może, pochodzi wyłącznie z świadomości. Przeto cała treść nauki identyfikuje się ostatecznie z prawdziwością naszej świadomości, — materiał, dostarczony przez doświadczenie, pozostaje nietknięty, a tem samem doświadczenie najzupełniej na ukształtowanie się naszych naukowych pojęć o rzeczywistości nie wpływa. Wszelkie nasze naukowo pewne wiadomości o rzeczywistości, zawarte są w apriorycznych intuicyjach czasu i przestrzeni i w kategoriach. Krytycyzm wznosi się więc ponad relatywizm empiryi, przez proste nieprzyznanie jej równouprawnienia z dyalektyką. Takie zwycięstwo, osiągnięte kosztem empiryi, jest chyba prawdziwie pyrrhusowem.

Powtóre, choćbyśmy nawet przyznali, że sądy estetyczne są rzeczywiście syntetycznymi a priori, czyli eksplikacją prawdziwości naszej estetycznej świadomości, to jeszcze sprawa samej świadomości nie jest ani rozjaśnioną ani uzasadnioną. Nie można się bowiem obyć bez drugiej hipotezy. Mianowicie trzeba przyjąć istnienie świadomości nadindywidualnej, której konkretnym wyrazem byłyby poszczególne świadomości normalne, u wszystkich indywiduów jednakie.

Cohen powiada wprawdzie, że podmiot, warunkujący przedmiot nie ma być pomyślany ani indywidualnie, ani gatunkowo, lecz tylko jako świadomość w nauce uprzedmiotowiona¹⁾. Lecz czyż przez to określenie sprawę rozstrzygnęliśmy? Cóż znaczy świadomość w nauce uprzedmiotowiona, jeżeli nie wiemy, jaki stosunek zachodzi między nią a naszą indywidualną świadomością, będącą tutaj dla nas bądź co bądź jedyną rzeczywiście niehipotetyczną daną? Określenie Cohena przeto tylko przesuwa zagadnienie, zamiast je rozwiązać. Natomiast przyjęcie nadindywidualnej świadomości usuwa wprawdzie te trudności; lecz jest ono niestety tylko — hipotezą.

Hipotez tych nie może się tedy wyrzec estetyka normatywna, jeżeli pragnie obstawać konsekwentnie przy swym programie. Wyszła ona od założenia, że piękno jest wartością, od przypadkowości indywidualnych przeżyć niezależną, odgraniczyła się dlatego od psychologii, jako niekompetentnej w sprawach oceniania — więc nie pozostało jej nic innego, jak oparcie się o sferę nadindywidualną. Gdyż jedynie na tej drodze mogła uzyskać jakąkolwiek treść dla swych sądów oceniających i uniknąć niebezpieczeństwa sprowadzenia samej siebie do — logicznych roztrząsań nad istotą sądów estetycznych a priori.

Naturalnie wszelkie te ekskursye w zwodniczą krainę hipotez stają się zbyteczne z chwilą, gdy estetyka opuszcza sferę czysto podmiotową i gdy wartości estetyczne uzasadnia z pomocą przedmio-

¹⁾ l. c. str. 106.

towej strony piękna. Wówczas może się w całej pełni posługiwać empiryą bez obawy zrównania się z psychologią przeżyć estetycznych lub z dyalektyką sądów oceniających.

Z niedostateczności metod podmiotowych wynika więc ostatecznie, że istoty piękna należy szukać po przedmiotowej jego stronie.

III. Formalizm i idealizm a estetyka obiektywna.

1. Wrażenie piękna ma się do przedmiotu pięknego, jak słodycz do cukru. Sama analiza słodyczy nie powie nam dalej, jak tylko do stwierdzenia, że cukier jest warunkiem słodyczy. Dopiero przedmiotowe badanie cukru wyjaśni nam jego właściwości, a tem samem warunki, które winny być dopełnione, abyśmy mieli wrażenie słodyczy. Tak samo dopiero z pomocą wyświetlenia właściwości przedmiotów pięknych, poznamy czynniki, nasze wrażenie piękna przedmiotowo warunkujące, a tem samem istotę piękna.

Naturalnie ani cukier sam, bez współdziałania obdarzonej smakiem osoby, nie jest słodkim, ani dzieło sztuki, bez rozkoszującego się niem człowieka, nie jest pięknem. Lecz choćby nawet wszyscy ludzie wymarli, mimo to, ani cukier ani dzieło sztuki swych właściwości nie tracą: czyli: cukier pozostaje cukrem, a dzieło sztuki dziełem sztuki. A z chwilą, gdy się człowiek ku nim zwróci, sprawiają wrażenie słodyczy i piękna.

Więc proste uwzględnienie zależności wrażenia piękna od pewnych ściśle określonych właściwości

przedmiotów pięknych, uzasadnia konieczność estetyki obiektywnej w niemniejszym stopniu, jak poznanie niedostateczności estetyki subiektywnej.

Każda estetyka winna się przedewszystkiem opierać na doświadczeniu. Lecz, jak wiadomo, często działo się inaczej, i to właśnie w dziedzinie estetyki obiektywnej. Zazwyczaj pojawiała się ona w ścisłej łączności z metafizyką. Stąd jest zrozumiałem, lecz bynajmniej nie zarazem usprawiedliwionem, że przedstawiciele jej zabierali się do wyświetlenia faktów estetycznych z gotowymi, skądinąd nabytymi poglądami. Opierali się wprawdzie na słusznem założeniu, że estetyka winna być harmonijnem ogniwem w całokształcie systemu metafizycznego. Lecz błędzili, nie troszcząc się dostatecznie o estetyczne doświadczenie lub naginając je nieraz, by odpowiadało ich ogólnym spekulacyjnym celom. Należy jednakowoż pamiętać, że najczęściej odegrały w tem decydującą rolę przyczyny — zewnętrzne. Przystępowano bowiem zazwyczaj do estetyki dopiero na samym końcu, gdy już system metafizyczny był nieledwie gotowy. Nic dziwnego tedy, że zjawiska estetyczne, jako mniej ważne wobec fundamentalnych zagadnień metafizycznych wogóle, włączano w pozostałe wolne miejsce. Toć np. Schopenhauer zwrócił się do estetyki dopiero wówczas, gdy chodziło o potwierdzenie nauki o przewyciężaniu cierpienia woli przez intelekt. Również Hegel witał w faktach estetycznych potwierdzenie swej koncepcyi absolutnego ducha.

Naturalnie nie wypływa stąd bynajmniej niemożliwość pomieszczenia estetyki w jakimkolwiek systemie metafizycznym wogóle. Nie można bowiem

powątpiewać o uprawnieniu estetyki metafizycznej, gdy tylko całokształt danych empirycznych nie w muszenie w niej się mieści. W dowolnościach estetyki spekulacyjnej należy przeto upatrywać przede wszystkim zbawienną dziejową przestrogę, nie zaś zdyskredytowanie estetyki metafizycznej wogóle.

Lecz nietylko ze strony spekulacji zagraża niebezpieczeństwo estetyce obiektywnej. Na niemniejsze narażona ona jest również ze strony samej — empiryi.

Prawem reakcyi bowiem, zatryumfowały w filozofii, jak wiadomo, po upadku spekulacji nauki przyrodnicze. Niezwykły ich rozkwit w wieku XIX zdawał się uprawniać do zastąpienia autonomicznych wartości filozoficznych - przyrodniczymi. Metoda przyrodnicza jest w rzeczy samej niewątpliwie metodą par excellence naukową, gdy chodzi o podporządkowanie prawidłowości zjawisk pod pojęcia coraz ogólniejsze, powszechnie znaczące. Miał to na myśli już Kant, gdy mawiał, że należy filozofię wprowadzić w »dobre towarzystwo matematyki«. Natomiast metoda przyrodnicza poczyną zawodzić już wobec wydarzeń indywidualnych, których istota zasadza się właśnie na momentach nie mieszczących się w ogólnem podporządkowaniu, gdyż inaczej nie byłyby indywidualnymi — jak szczegółowo wykazują Windelband i Rickert w przytoczonych już pracach. Zaś najzupełniej nie wystarcza, gdy chodzi o swoiste wartości filozoficzne. Tem zgubniejszą staje się wówczas tendencya do przenoszenia, razem z metodą, także wartości przyrodniczych do filozofii, do stosowania w filozofii cennych skądinąd zdobyczy przyrodniczych, wszędzie i bez zastrzeżeń.

A fakt taki zachodzi obecnie przedewszyskiem

z mechaniczną teorią ewolucyi w duchu Darwina. Bezsprzecznie jest walka o byt i dobór płciowy wybitnym mechanicznym czynnikiem ewolucyi. Należy jej się nawet pierwszeństwo przed innymi czynnikami, wprowadzonymi w szranki przez neowitalizm. Gdyż np. Reinkego¹⁾ dominanty lub Driescha²⁾ arystotelesowe entelechie są bądź co bądź zwrotem ku starodawnym »*qualitates occultaë*« witalizmu, a więc rezygnacją z naukowej ścisłości. Mimo tych zalet nie wystarcza jednakowoż walka o byt i dobór płciowy do zupełnego wyświecenia ewolucyi organizmów, czego nawet bezwzględni zwolennicy darwinizmu zaprzeczyć nie mogą³⁾. Tem dziwniejsze więc są pretensje darwinistów, usiłujących zaprawić także estetykę mechanicznym ewelucjonizmem. Nikt nie wątpi, że sztuka, jak wogóle cała kultura, jest wynikiem procesu rozwojowego ludzkości. Lecz niemniej wątpliwem nie jest, że sztuki, jako wytworu ducha, nie można najpierw bez wszystkiego mierzyć miarą mechaniczną. A powtóre należy pamiętać, że zasady darwinizmu bynajmniej dostatecznie nie tłómaczą rzeczywistego rozwoju. Odmiany organizmów, zdobyte z pomocą walki o byt i selekcji, nie muszą być koniecznie doskonalszemi od poprzedzających faz. Raczej nieraz, w interesie zachowania gatunku, nieodzownem jest cofanie się wstecz, a więc conajmniej powstrzymanie różniczkowania się części organizmów. A różniczkowanie jest ko-

¹⁾ Die Welt als That, 4-te wydanie 1905.

²⁾ Naturbegriffe und Naturerteile, 1903.

³⁾ Porówn. E. Hartmann, Das Problem des Lebens 1906, mianowicie str. 71—77.

nieczną cechą i warunkiem rzeczywistego rozwoju. Gdzie go niema, tam niema przeto także mowy o rozwoju. Czynniki darwinistyczne uzasadniają więc w gruncie rzeczy tylko zachowanie gatunków, nie zaś ich rozwój. Nie można ich przeto używać celem wytlómaczenia rozwoju sztuki, dążącej do coraz większej doskonałości. Tem mniej są one podatne do wyjaśnienia istoty piękna.

Empiryzm odgrywa więc nieraz, jak doświadczenia ostatniej doby uczą, wobec estetyki podobną rolę, co spekulacja metafizyczna. I tutaj przystępuje się do faktów estetycznych z gotową teorią, i nagina je się tak, by ją potwierdzały. A niebezpieczeństwo z tej strony jest wielce groźne. Przyrodnicza ścisłość bowiem i naukowość empiryzmu ludzi — i wówczas zapomina się łatwo, że ma się do czynienia z niedozwolonem zaszczerpieniem hipotetycznych wartości przyrodniczych na ciele estetyki, pod osłoną metody przyrodniczej.

Estetyka obiektywna winna się natomiast opierać na nieuprzedzonym badaniu faktów estetycznych, a nie na hipotezach. Wtedy jest prawdziwie obiektywną.

2. Estetyka obiektywna rozróżnia tradycyjnie w faktach estetycznych następujące cztery czynniki: formę i treść po stronie przedmiotowej — upodobanie myślowe i pozazmysłowe po stronie podmiotowej.

Najpierw przypomnijmy kilku słowy szczególne stanowisko piękna zmysłowego w estetyce obiektywnej. Jak widzieliśmy, jest ono swoistą cechą piękna przyrody. Przeto nie może tej samej roli odgrywać w pięknie sztuki, różniącym się przecież od

piękna przyrody. Wynik ten potwierdziło sprawdzenie rzeczywistego znaczenia, jakie się przynależy pięknu zmysłowemu w sztuce. Sztuka posługuje się niem wprawdzie. Lecz mimo to, piękno sztuki bynajmniej nie mieści się w niem całkowicie. Przewszystkiem stosunek jego do treści dzieła sztuki jest wielce luźny. Jeżeli np. treścią Madonny Sykstyńskiej nazwiemy boskość i macierzyństwo, niewątpliwem jest, że treść tę mógł Rafael wyrazić z tą samą siłą z mniejszym nakładem piękna zmysłowego. Zaś z drugiej strony: gra światła, kolorów i harmonijne linie rysunku obrazu tego mogą się podobać nawet tym, którzy treści nie odczuwają, którzy więc piękna tego dzieła w całej pełni ująć nie potrafią. Piękno zmysłowe stoi więc niejako obok całej pozostałej przebogatej zawartości piękna Madonny Rafaela. Podobnie ma się rzecz z pięknem zmysłowem wogóle. Biała połyskliwość wypieszczonego ręką artysty marmuru, rytm strof deklamowanych, barwa dźwięków fortepianowych i t. d. mogą się podobać bez wewnętrznego związku z danym utworem. I na odwrót: silne wrażenie mogą sprawiać dzieła, pozbawione prawie zupełnie piękna zmysłowego. Jasnym więc jest, że piękno zmysłowe swoistej cechy piękna sztuki katexochen stanowić nie może, mimo że mu zazwyczaj w znacznym stopniu towarzyszy i nieraz niestety jedyną dodatnią stroną niejednego utworu przedstawia.

Ponieważ piękno zmysłowe zależne jest od formy, w najszerszem znaczeniu, więc z natury rzeczy łączy się z niem zagadnienie formy wogóle. Lecz, by uniknąć nieporozumień, należy zwrócić uwagę, że obu zagadnień naturalnie utożsamiać nie można.

Piękno zmysłowe jest bowiem tylko podmiotowym momentem faktu estetycznego, obejmującym tylko wrażenie, jakie forma sprawia. Natomiast u estetyków obiektywnych jest forma momentem przedmiotowym, na którego obiektywnych właściwościach opiera się estetyka formalistyczna.

Podwaliny pod estetykę formalistyczną położył Kant, mianowicie w nauce o bezcelowej celowości przedmiotów estetycznych, stanowiącej istotę »wolnego« piękna. W czasie rozkwitu estetyki idealistycznej, poszły pierwiastki formalne Kanta w zapomnienie. Zwróciła się do nich dopiero reakcja przeciw idealizmowi, mianowicie w osobach Herbarta i ucznia jego Zimmermanna, który w swej »Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft« 1865, stworzył klasyczny system estetyki formalistycznej.

Zimmermann przyznaje, że treść dzieła sztuki nie jest wprawdzie obojętną, jako taka. Lecz przyjmuje, że jest ona obojętną dla estetyki, że więc nie wpływa na estetyczne upodobanie. Czynnikiem, zamieniającym bryłę marmuru w Apollina Belwederskiego, jest, zdaniem jego, wyłącznie forma, nadana marmurowi ręką artysty. Piękno wogóle zasadza się przeto wyłącznie na formie, czyli na układzie czasowo-przestrzennym jakiegokolwiek materiału. Muszą tedy istnieć pewne formalne stosunki, przemieniające materiał w dzieło sztuki. Jako najważniejsze oznacza Zimmermann następujące zasady estetycznego formalizmu¹⁾: 1) Silniejsze wyobrażenie podoba się obok słabszego; słabsze nie podoba się obok silniejszego. 2) Przeważająca tożsamość skła-

¹⁾ l. c. § 91.

dników formalnych podoba się; przeważające przeciwieństwo nie podoba się bezwarunkowo.

Nietrudno dostrzec, że takie formalne wyznaczenia wystarczać nie mogą. (Nawiasem powiedziawszy Zimmermann podaje ich razem sześć, lecz wszystkie cechuje ta sama ogólnikowość). Gdyby istota piękna rzeczywiście wyłącznie na nich polegać miała, wtedy byłyby sztuka tylko grą pustych form, więc w najlepszym razie technicznym wirtuozostwem. Z chwilą wyłączenia treści z przedmiotów pięknych znikają wszelkie wartości pozatechniczne. Szkic ołówkowy Leonarda da Vinci byłby niemniejszym arcydziełem, co »Ostatnia Wieczera« — różnicę mogłaby stanowić jedynie ilość zastosowanych czynników formalnych. Tem samym straciłaby sztuka dla nas największą część swej wartości, gdyż jako zimne wirtuozostwo nie zdołałaby nas ani przejąć ani zapalić.

Wobec takich konsekwencji wątpliwem być nie może, że błąd musi leżeć w samym założeniu. I też rzeczywiście z gruntu fałszywem jest zdanie, że wyłącznie forma zamienia bryłę marmuru na Apollina Belwederskiego. Pozornie zdaje się ono przekonywać. Każdy artysta i każdy lubownik sztuki odpowie nam bowiem zazwyczaj, że w sztuce nie chodzi o to co jest przedstawionem, tylko o to, jak jest przedstawionem. Zdanie to jest bez zarzutu, zważywszy, że czynność artysty polega rzeczywiście na formowaniu materiału. Lecz mimo to różnicy między niem a orzeczeniem estetyki formalistycznej zapoznać nie podobna: tam mowa o materiale, a tu mowa o treści. Lubownik sztuki mówiąc: chodzi o to jak, i t. d. bynajmniej nie rezygnuje z treści. Raczej w owem »jak« treść już jest dla niego zawartą.

Nie uważa on bowiem twórcy Apollina Belwederskiego za wirtuoza dłuta, który przystąpił do bryły marmuru, by z niej wyciosać rzecz piękną według pewnych reguł formalnych. Widzi w nim raczej twórcę, który pragnął w marmurze wyrazić i rzeczywiście wyraził właśnie półboga Apollina, który więc nadał marmurowi formę dla treści, a nie formę dla formy. Natomiast dla estetyki formalistycznej twórca Apollina może być tylko sprawnym technikiem, obrabiającym materyał, celem zadośćuczynienia pewnym prawidłom formalnym.

Koniec końcem: nie forma lecz treść zamienia bryłę marmuru na Apollina Belwederskiego. Piękno tego posągu nie zasadza się na tem, że jest on w pewien sposób ociosaną bryłą marmurową, tylko na tem, że jest on dla nas właśnie Apollinem, półbogiem wzniosłym i promiennym, jak słońce, którem włada. Treści więc pominąć nie można. Stanowi ona istotny czynnik piękna, a nie tylko »interesujący pozaestetyczny dodatek«, jak orzeka estetyka formalistyczna. Nadto wyłaniają się dla estetyki formalistycznej jeszcze następujące trudności. Zgodziwszy się na chwilę na jej założenie, że piękno zasadza się wyłącznie na formalnym układzie materyału, postawić należy pytanie, czemu właśnie te, a nie inne stosunki formalne nazywamy pięknymi. Odpowiedź estetyki formalistycznej brzmi: podobają się tylko te układy czasowo-przestrzenne, które są jasne, przejrzyste i łatwe do zrozumienia.

Zważywszy tedy, że sąd estetyki formalistycznego nie może przywoływać ku pomocy ani bezpośredniego zmysłowego upodobania, bo wtedy mielibyśmy sensualizm zamiast formalizmu, ani też treści, któraby

o stosowności danej formy decydować mogła — sprowadza się powyższa odpowiedź do orzeczenia racjonalistycznego. O pięknie wyrokuje łatwa zrozumialność — czyli myślenie. Bez tej racjonalistycznej pomocy, wiszą sądy estetyki formalistycznej w powietrzu. Gdyż inaczej byłaby odpowiedź powyższa tylko tautologią: pięknymi są formy, które się podobają. Wyniesienie zasady przejrzystości i zrozumialności stosunków formalnych na miejsce dominujące, jest naturalnie nieuprawnione. Gdyż jak doświadczenie uczy, czynniki racjonalne na ogół nie potęgują estetycznego upodobania, lecz je niweczą. Poza to nie trudno dostrzec, że ma się tutaj do czynienia z przecenieniem i niedozwolonem uogólnieniem niektórych faktów estetycznego doświadczenia. Zasada jasności i przejrzystości bywa wprawdzie często stosowaną, lecz bynajmniej nie jest powszechną. Liczne prawdziwe i głębokie dzieła sztuki wykazują bowiem nieraz wybitną formalną zawilść. A odpowiedź formalistycznej estetyki, że zawilść pięknego przedmiotu jest tylko — kombinacją jasnych i prostych zasad formalnych, trudności tej naturalnie nie usuwa. Gdyż jasność i przejrzystość albo jest, albo nie jest zasadą estetyczną.

Mimo więc że estetyka formalistyczna usiłuje świadomie i umyślnie oprzeć swą »naukowość« w duchu Kanta na aprioryzmie racjonalizmu — nie jest w stanie uchronić się od »przypadkowości« empiryzmu. A mianowicie za sprawą — uczucia. W każdym normalnym człowieku wywołują pewne stosunki formalne pewne uczucia, czy to zadowolenia czy niezadowolenia, wpływające bądź co bądź na estetyczną ocenę. Estetyka formalistyczna uważa

uczucie tylko za dodatek do percepcji formy. Lecz mimo to nie może tego dodatku zupełnie pominąć, gdyż bezwzględne pominięcie równałoby się pogwałceniu doświadczenia. A z chwilą, gdy się uczuciu przyzna znaczenie czynnika estetycznego, są racjonalistyczne czynniki zbyteczne. Tem samym traci estetyka formalistyczna grunt pod nogami. Nadto zagraża jej teraz niebezpieczeństwo subiektywistycznego relatywizmu, boć wykluczyła przecież treść, czyli jedyny czynnik, który mógł by jej teraz służyć do ustalenia estetycznej wartości form.

Koniec końcem: ufundowanie estetyki obiektywnej na zasadach czysto formalnych, jest niemożliwością.

Cała dążność estetyki formalistycznej, zmierzająca do wykluczenia z faktów estetycznych wszelkiej treści, do sprowadzenia takowej do roli »interesującego pozaestetycznego« czynnika i do zasklepienia piętka w kilku pustych abstrakcyjnych wyznaczeniach, jest jako taka, jako gołosłowny objaw, bądź co bądź nieco zdumiewającą. Natomiast zrozumiałą się staje, pomnąc, że źródła jej tryskają bezpośrednio z metafizyki Herbarta¹⁾. Herbartowskie »reale«, tworzące wszechświat, są niepoznawalne. Przeto treścią naszego poznawalnego świata zjawisk może być tylko formalny układ tych niepoznawalnych, obojętnych, beztreściowych, niezmiennych i wiekuistych istności. Stąd więc zagadnieniem estetyki w duchu Herbarta nie jest treść, tylko forma.

¹⁾ Porówn. Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906, str. 52.

3. Z niedostateczności estetyki formalistycznej wynika, że treści w zagadnieniu piękna pominąć nie można. Z natury rzeczy nasuwa się przeto pytanie, czy może sama treść wystarcza do wyświetlenia istoty piękna.

Na pytanie to odpowiedziała wyczerpująco estetyka idealistyczna. Ojcem jej jest również Kant, mimo że uważał on sam za swój najdonioślejszy czyn, ugruntowanie estetycznego formalizmu i subiektywizmu. Liczny szereg estetyków idealistycznych, z Schellingiem, Schopenhauerem i Heglem na czele, opierał się bezpośrednio na nim, poczytując idealizm za naturalne dopełnienie krytycyzmu, nieodzowne, by uchronić się od niebezpieczeństwa właśnie subiektywizmu i formalizmu. Zresztą w »Krytyce władzy sądenia« nie brak momentów idealistycznych np. w nauce o geniuszu¹⁾ i przedewszystkiem w ustępie o »idei normalnej«, gdzie mowa o wzorach, przyświecających technice przyrody²⁾. Również sam fakt pojawienia się idealizmu tuż po Kancie z niebywałą potęgą, dowodzi niemniej dobitnie, że pierwiastki jego w atmosferze krytycyzmu już kiełkowały.

Idealizm utożsamia treść piękna z ideą. Schelling, Schopenhauer i Hegel wychodzą, mimo rozbieżności w szczegółach, od wspólnego założenia: piękno jest uzmysłowieniem idei. Czynnikiem, swoistą istotę piękna stanowiącym, jest więc w każdym razie dla nich — idea. Moment »uzmysłowienia« odgrywa po-

¹⁾ l. c. str. 219 »man kann Genie auch durch das Vermögen aesthetischer Ideen erklären«.

²⁾ l. c. 82 »... das Bild, was gleichsam absichtlich der Technik der Natur zum Grunde gelegen hat...«

boczną rolę. Gdyż uzmysłowienie nie-idei nie jest pięknem.

Sztuka, zdaniem Schopenhauera, jest dla tego piękną, ponieważ uzmysławia nam istotne cechy »woli«, jej typowość, gatunkowość i t. d., dostępne nam pozatem tylko za pośrednictwem refleksyi filozoficznej. W doświadczeniu bowiem nie dostrzegamy ani typowości ani gatunkowości, tylko indywidualne modyfikacje woli, dla poznania jej istoty obojętne. Natomiast artysta, zatapiający się komtemplacyjnie w rzeczywistości, czyli w przejawie woli, wychwytuje z ogromu odmian indywidualnych cechy typowe i utrwała je w jakimkolwiek materyale. Np. pies na płótnie jest dopiero wtedy dziełem sztuki, gdy uwidacznia cechy gatunkowe psa, gdy się więc zbliża jaknajwięcej do idei psa, nie zaś, gdy jest tylko wieraną kopią przypadkowego wzoru. Również tragedia nie jest dziełem sztuki, gdy odtwarza tylko szereg scen z życia, choćby najboleśniejzych i najsmutniejszych. Natomiast wznosi się ona na wyżyny sztuki, gdy poprzez losy bohatera mówi nam o tragizmie istnienia, o nieuciszzonej nigdy rozterce woli, o tem, że żywot ludzki jest najgorszym z wszelkich możliwych istnień. Piękno tragedii zasadza się tedy na uzmysłowieniu idei wiekuistego bólu i cierpienia woli.

Pogląd Hegla na to zagadnienie jest następujące:

Piękno jest jednością idei czyli ducha i przejawu. Jedność ta wykazuje trzy zasadnicze stopnie, polegające na różnicach stosunku idei do przejawu. Na pierwszym »symbolicznym« stopniu idea nie przenika jeszcze dostatecznie zmysłowego materyału. Moment ten cechuje sztukę orientalną, w której się

ideę zaledwie w przejawie wyczuwa. Na drugim stopniu »klasycznym«, następuje zupełne wyrównanie idei i zmysłowego materiału. Odnosi się to przede wszystkim do sztuki greckiej. Wreszcie na ostatnim stopniu »romantycznym«, rozpoczyna się panowanie idei nad zmysłowym materiałem: w utworach sztuki chrześcijańskiej przeważa pierwiastek duchowy. Materiał schodzi na drugi plan i piękno objawia tutaj najdoskonalej swą prawdziwą ideową istotę.

Jak widzimy z tych przykładów: między idealizmem estetycznym a metafizyką zachodzi ścisły związek. I niewątpliwie — nie może być wogóle inaczej. Jeżeli się bowiem treść piękna wynosi do godności jedynego zasadniczego i decydującego czynnika estetycznego, wtedy trzeba jej nadać charakter wartości absolutnej. A osiągnąć to można wyłącznie z pomocą metafizyki. Idea jako treść przekracza sferę pustej abstrakcyjności dopiero wtedy, gdy ją się oprze o system metafizyczny. I tak samo dzieje się zresztą z każdą inną treścią, mającą ewentualnie stanowić jedyną wszechwyjaśniającą zasadę estetyczną. Idealizm estetyczny potrzebuje więc pomocy całego systemu metafizycznego, by wyjaśnić najdrobniejszy fakt estetyczny. Oparcie estetyki obiektywnej o samą treść jest przeto, bez pomocy metafizyki, niemożliwością. Już sam ten powód jest dla nieuprzedzonej estetyki obiektywnej instancją ujemnie decydującą — pomijając na razie motowy empiryczne, o których niebawem pomówimy. Nawiasem powiedziawszy: głównie metafizyczność estetyki idealistycznej przyczyniła się, jak wiadomo, do jej zdyskrydytowania, niestety do zdyskredytowania zupełnego. A na takie ona najzupełniej nie zasługuje. Potępiwszy słusznie jej zasadnicze

założenia, przeoczono niesłusznie liczne, niezmiernie cenne jej zdobycze. Zapomniano, że właśnie dzięki jednostronnemu upieraniu się przy treści piękna, wydelikaciła ona w wysokim stopniu zmysł dla ideowych zawartości piękna, bezsprzecznie istniejących a przez formalizm zapoznawanych. Doszukując się wszędzie idei, wykrywała najtajniejsze drgnienia duszy, zakłęte w dziełach sztuki i zyskała stąd głębokie zrozumienie sztuki i jej znaczenia dla kultury ludzkości. Osiągnęła więc wyniki, na które jej przeciwnik, formalizm, z natury rzeczy nigdy zdobyć się nie mógł. Nic tedy dziwnego, że sztuka czerpie po dziś dzień z idealizmu najlepsze swe natchnienia. Gdyby nie Schopenhauer, nie byłby np. Wagner tym, kim właśnie był. Przeto jak najśluszniej skarży się Volkelt: »Estetyków spekulacyjnych uważa się poniekąd za rodzaj kretów, przebywających pod ziemią i bojących się światła dziennego. Ponieważ metoda ich jest błędna, potępiono w czambuł każdą ich myśl i cały ich dorobek«¹⁾.

4. Ponieważ prawda mieści się nieraz w pośrodku, więc może należy jej szukać w szczęśliwym skojarzeniu krańcowych przeciwieństw formalizmu i idealizmu. Wniosek ten wyciągnął i urzeczywistnił myśliciel, uważający za swe posłannictwo harmonijne pojednanie wszelkich przeciwieństw filozofii po Kancie wogóle, mianowicie Edward Hartmann.

Słusznie zwraca on uwagę, że choć estetyka formalna opiera się wyłącznie na formie, to jednak milcząco przyjmuje i przyjmować musi zgodność formy z treścią, jeżeli zasady formalne mają posia-

¹⁾ »Aesthetische Zeitfragen« 1898, str. 197 i 198.

dać wogóle jakikolwiek sens. Estetyka idealistyczna zaś, zdaniem jego, nigdy znaczenia formy bezwzględnie nie negowała, tylko go nie doceniała. Pojednanie obu stanowisk, zawierających identyczne momenty zasadnicze, jest przeto dyalektyczną koniecznością, urzeczywistniająca się na trzecim syntetycznym stanowisku: zewnętrzne stosunki formalne są uwarunkowane przez wewnętrzne idealne stosunki treści — czyli jednym słowem: forma jest wyrazem treści.

Oto podwaliny estetyki Hartmanna. Założenie jego, że chcąc zrozumieć formę, nie można pominąć treści, jest bezwątpienia słuszne. Bezpośrednia obserwacja bowiem uczy, że w dziele sztuki są treść i forma jednością. Rozerwania formy z treścią można dokonać jedynie z pomocą abstrakcyi. Natomiast w sztuce ma się do czynienia wyłącznie z konkretną jednością formy i treści. Przeto na tej jedności winno się oprzeć punkt wyjścia badań estetycznych. Estetyka wychodząca a priori tylko od jednego z tych czynników, z natury rzeczy zawikłać się musi w trudnościach nie do przewyciężenia. Jądro zagadnienia polega więc teraz na wykazaniu, jaką treść wyraża forma przedmiotów pięknych. Dla Hartmanna, spadkobiercy idealizmu, wątpliwości nie ulega, że treścią może być wyłącznie — idea. Lecz pomnąc na losy idealizmu, spowodowane niedocenianiem empiryi, uwzględnia on w całej pełni doświadczenie.

Skojarzywszy tedy idealizm z empiryą, stwierdza on siedm »stopni konkrety i piękna«¹⁾, przedsta-

¹⁾ *Asthetik II*, str. 72—205 »Die Konkretionsstufen des Schönen«.

wiających zarazem siedm rodzajów wyrażania treści przez formę. Stopnie te są mu równocześnie stopniami estetycznego upodobania. Im bogatsza bowiem treść, tem bogatsza forma i tem wyższe upodobanie. Hierarchia tych stopni jest następująca: 1) piękno nieświadomie-formalne czyli zmysłowo-przyjemne. Zmysłowe upodobanie spowodowane jest przez ściśle określone formalne stosunki, zachodzące w podnieciach n. p. przez prawidłowość drgań powietrza w dźwiękach, eteru w barwach i t. d. — lecz stosunki te nie udzielają się naszej świadomości, 2) piękno formalne pierwszego stopnia czyli matematycznie ładne (Das mathematisch Gefällige — tłumaczymy przez ładne, ponieważ w wyrazie tym zawarty jest »ład«, co wiernie oddaje intencję Hartmanna), 3) piękno formalne drugiego stopnia czyli dynamicznie ładne, 4) piękno formalne trzeciego stopnia czyli bierna celowość, 5) piękno formalne czwartego stopnia czyli czynna celowość. organizmy, 6) piękno formalne piątego stopnia czyli rodzaje, gatunki i t. d., 7) piękno konkretne czyli mikrokosmiczne indywidua.

Mimo, że stopnie te są oczywiście predestynowane przez metafizykę Hartmanna, to jednak nie można im, jako takim, odmówić charakteru empirycznego. Gdyż formy przyrody w najszerszem znaczeniu są rzeczywiście dopiero wtedy prawdziwie formami, gdy znamy formujące je zasady. Figury geometryczne mają dla nas dopiero wtedy sens, gdy uważamy je za zmysłowy wyraz praw geometrycznych. W przeciwnym razie byłyby np. elipsa lub parabola tylko obojętnem ugrupowaniem barwnika na papierze. Również ruch w nieorganicznej przyrodzie jest dla nas dopiero wówczas »formą«, gdy

pocytujemy go za wyraz prawidłowo działających sił, czyli za wyraz formującej go zasady dynamicznej i t. d. Inaczej nie mogłoby być, ściśle wzięwszy, mowy o formach, tylko o bezładnych chaotycznych układach czasowo-przestrzennych.

Hartmann nie opuszcza więc bynajmniej sfery doświadczenia, póki nie twierdzi niczego więcej, jak tylko tyle, że forma jako taka jest pustą abstrakcją i że staje się konkretną dopiero z chwilą, gdy uważamy ją za wyraz kształtującej treści.

Naturalnie sam fakt, że forma wyraża treść, nie decyduje jeszcze o pięknie formy. Wówczas bowiem musiałaby być piękną cała rzeczywistość, gdyż każda forma rzeczywistości wyraża jakąkolwiek treść, czy geometryczną czy dynamiczną i t. d. Natomiast czynnikiem, nadającym jedności formy i treści wartość estetyczną, jest przejaw (Der Schein).

Przejaw jest odbiciem, refleksem rzeczywistości w naszym umyśle. Z chwilą, gdy patrzymy na jakikolwiek przedmiot, nie jako na realną część rzeczywistości, tylko, jak mówi Hartmann, jako na treść naszej świadomości, przenosimy go w sferę estetycznego przejawu. W przejawie wyswabdzamy więc przedmiot z więzów rzeczywistości, nadajemy mu samodzielną istność dla siebie. Naturalnie przejaw nie jest iluzją lub złudzeniem. Przejaw jest szczerym i prawdziwym. Jest tak samo realny, jak każda inna treść świadomości. A bez przejawu w estetyce, zdaniem Hartmanna, obyć się niepodobna. Gdyż właśnie i dopiero dzięki przejawowi staje się możliwym, że bryła marmuru jest dla nas człowiekiem lub półbogiem. Póki patrzymy na posąg wyłącznie jako na fragment rzeczywistości jako takiej, nie może on nam być niczem

więcej jak tylko obciosanym blokiem marmurowym. Dopiero w sferze przejawu możemy dzieła sztuki konkretnej ożywić tą treścią, którą artysta wyrazić usiłował. Przejaw jest więc siedliskiem piękna¹⁾.

Przez moment przejawu potwierdza Hartmann podmiotowość piękna. Ponieważ piękno mieści się jedynie w przejawie, przeto mieści się zarazem jedynie w naszej świadomości. Lecz piękno lub brzydota przedmiotów w przejawie nie zależy naturalnie od czynności podmiotu, tylko od przedmiotowych właściwości dzieła sztuki, czynność podmiotu określających. Przejaw estetyczny stoi więc do dzieła sztuki w tym samym stosunku, co postrzegana przez zmysły rzeczywistość do rzeczy w sobie. Jest jednym z warunków piękna — nie zaś jedynym. Charakteryzuje przedewszystkiem nasze estetyczne stanowisko, w przeciwieństwie do praktycznego i teoretycznego. Tendencja bowiem stanowiska praktycznego i teoretycznego zmierza poza przejaw ku transsubiektywnej rzeczywistości. Natomiast pogląd estetyczny nie przekracza sfery przejawu.

Powyższe dwa czynniki: forma jako wyraz treści i przejaw są bez wątpienia cennymi zdobyczami estetyki Hartmanna. Lecz, jak widzimy, decydujące znaczenie, nie przysługuje im jeszcze. Nawet ich skojarzenie nie wystarcza. Określenie bowiem piękna nawet jako przejawu konkretnej idei nie prowadzi do celu, gdyż konkretna idea równa się rzeczywistości, a wtedy piękno byłoby przejawem rzeczywistości, czyli, że wszystko byłoby pięknem. Jasnym tedy jest, że odtąd w estetyce Hartmanna decydować musi wyłącznie abstrakcyjna idea — mimo, że cały jego wysiłek

¹⁾ l. c. str. 24.

zmierza ku wykazaniu, że przez ideę należy rozumieć ideę konkretną, czyli kształtującą zasadę konkretnych form, nie zaś abstrakcyjną ideę Platonów, Schellingów i Schopenhauerów. Otóż wysiłek ten powieść się nie może, gdyż konkretność idei nie pozwala przekroczyć jałowej definicyi, utożsamiającej piękno z przejawem rzeczywistości. Natomiast właśnie abstrakcyjność idei umożliwia dopiero wyznaczenie swoistych cech piękna. Dopiero platońskie ideały czyli absolutne stopnie abstrakcyjnej idei umożliwiają ustanowienie konkretnych stopni konkretnej idei, jako kopii absolutnej hierarchii. I dopiero te idealne pierwowzory wnoszą moment prawdziwie estetyczny w przejaw konkretnej idei, wyrokując: konkretna idea jest piękną, gdy się zbliża do abstrakcyjnego ideału. Czyli: pięknem jest to, co doskonale uzmysławia ideę, zaś mniej pięknem lub brzydkim, to co słabiej lub wcale jej nie uzmysławia. Gdyż inaczej, powtórzmy dla dobitności, musiałyby wszelka »konkrety« idei, czyli cała rzeczywistość być piękną.

Bez platońskiej ostoji estetyka Hartmanna obyć się nie może. Zwalczana przez niego energicznie abstrakcyjność idei, upomina się o swe prawa. Zastąpienie jej »konkretyą« okazuje się złudzeniem — przynajmniej w dziedzinie estetyki. Przeto próba przewyciężenia tą drogą jednostronności idealizmu poprzedników się nie powiodła.

Natomiast wkracza Hartmann na właściwą drogę z zupełnej innej strony, mianowicie ze strony doświadczenia. Gdyż jak wspominaliśmy, baczy on pilnie, by metafizyczne konstrukcye utwierdzać i dopełniać doświadczeniem. Więc choć fundamentem jego estetyki jest idea, uwzględnia on mimo to zasadniczo fakt,

że idei niema w doświadczeniu estetycznym. Ideę możemy sobie uświadomić jedynie pośrednio: drogą refleksyi. Zaś sztuka przemawia bezpośrednio do naszego uczucia. Przeto percepcya idei w przedmiotach estetycznych, powiada Hartmann, może się odbywać wyłącznie za pośrednictwem uczucia. Empiryczny ten moment zniewala go do włączenia w swój konkretny idealizm subtelnej teoryi uczuć estetycznych.

Mianowicie: ponieważ idea w sztuce jest przejawem, więc także uczucia estetyczne muszą posiadać cechy przejawu (Scheingefühle). Stosunek ich do rzeczywistych uczuć jest ten sam, co stosunek przejawu do rzeczywistości. Przeto, nawiasem powiedziawszy, wszystko powyżej przytoczone o przejawie, dotyczy zasadniczo także uczuć w przejawie. Nie są one tedy żadną fikcją lub iluzją, lecz posiadają tę samą realność, co uczucia rzeczywiste. Są również wyodrębnione z sfery rzeczywistych uczuć, uwolnione z więzów realnych wydarzeń życiowych i pędzą samodzielny żywot w przejawie. Są niejako obrazem i odbiciem rzeczywistych uczuć, tak jak przejaw jest obrazem i odbiciem rzeczywistości. Lecz bynajmniej nie należy ich uważać tylko za słabsze stopnie uczuć rzeczywistych. Raczej zachodzi między nimi a uczuciami rzeczywistymi różnica jakościowa. N. p. gniew lub zazdrość przeżywane w sztuce, różnią się, zdaniem Hartmanna, jakościowo od rzeczywistego gniewu i rzeczywistej zazdrości. Koniec końcem: uczucia te są nowym rodzajem uczuć, znamionującym przeżycia estetyczne, a znamionowanym właśnie przez przejaw.

Już z tych kilku zasadniczych rysów teoryi uczuć Hartmanna wynika, że podstawowe jego definicje mu-

szą teraz uledez dopełniającym modyfikacyom. Mianowicie orzeczenie: przejaw jest siedliskiem piękna, brzmi teraz: siedliskiem piękna jest przejaw wypełniony i wzbogacony szczególnymi uczuciami.

Nowy ten moment oddaje Hartmannowi znamienne usługi. Chroni go przedewszystkiem od zła estetyki z dyalektyką, więc od niebezpieczeństwa niechybnie zagrażającego estetyce, operującej wyłącznie ideą. A powtóre służy mu do empirycznego utwierdzenia stopni konkrety piękna, czyli stopni konkrety idei. Hierarchia stopni tych kształtuje się bowiem teraz z natury rzeczy według bogactwa uczuć, towarzyszących poszczególnym stopniom. Matematyczne piękno zajmuje najniższe miejsce, ponieważ nie wznieca wogóle żadnych uczuć. Uczucia pojawiają się dopiero na drugim stopniu, dynamicznym: równowaga lub zmaganie się sił, ciężenie i t. d. pobudzają nas do sympatyzowania z tymi procesami. Zaś całe bogactwo uczuć rozbudza dopiero piękno mikroskomiczno-indywidualne, czyli dusza ludzka jako indywidualny charakter. Tem samem stoi ono najwyżej.

Lecz niestety empiryczność tej hierarchii jest tylko pozorną. Gdyż dla Hartmanna nie ma ona znaczenia decydującego, tylko odgrywa rolę pobocznego, choć pożądanego dodatku. Rzeczywiste prius przynależy się bowiem zawsze i wyłącznie — idei. Ponieważ idea na stopniu matematycznym zajmuje najniższe miejsce, dlatego nie towarzyszą jej żadne uczucia. I ponieważ idea na stopniu mikrokosmiczno-indywidualnym posiada najbogatszą treść, dlatego wznieca w nas całe bogactwo uczuć. Hartmann zaznacza dobitnie, że w uczuciach nie należy szukać

istoty piękna, mimo, że są bezpośrednim czynnikiem estetycznego doświadczenia. Uczucia są tylko empirycznymi towarzyszami piękna, zawartego wyłącznie w idei. Przysługuje im tylko znaczenie pośredników w estetycznego upodobania, zależnego natomiast bezpośrednio od stopnia logiczności (Logicität) idei.

Estetyczne upodobanie polega przeto ostatecznie na »uczuciowej i przeczuwającej« (gefühlsmässig und ahnungsvoll) percepcyi idei. Ponieważ więc idea zawartą jest bądź co bądź w estetycznym doświadczeniu, mimo, że się naszej świadomości, jako taka, nie udziela — nie pozostaje Hartmannowi nic innego, jak przekazanie jej sferze momentu nieświadomego. Istotną treścią piękna jest więc ostatecznie: nieświadoma logiczna idea.

Zatrzymaliśmy się nieco dłużej przy wywodach Hartmanna, ponieważ są one znamienne dla pojęcia idei w estetyce wogóle, a tem samem pośrednio dla estetyki obiektywnej, zważywszy, że reprezentowały ją głównie właśnie idealizm. Okazuje się tedy, że idea jest w estetyce obiektywnej wogóle nieproduktywną. Nadając jej tradycyjne znaczenie platońskie, za przykładem Schellinga i Schopenhauera, zaprzepaszcza się istotę konkretnego piękna w otchłaniach abstrakcyjności. Zaś zamieniając, za przykładem Hartmanna, ideę abstrakcyjną na konkretną, zniewolonym się jest, pod naciskiem empiryi, oprzeć się ostatecznie o sferę — momentu nieświadomego. A wątpliwości chyba nie ulega, że przez to nie zyskało się najzupełniej niczego — o ile się naturalnie nie wyniesie, również za przykładem Hartmanna, momentu nieświadomego do godności absolutu.

Pozytywnym wynikiem estetyki Hartmanna jest

natomiast najpierw gruntowne wyświecenie jednostronności tradycyjnego formalizmu i idealizmu w estetyce. A moment ten nie jest bez znaczenia, pomnąc, że obydwa kierunki odgrywają po dziś dzień w szerszych kołach znamienne rolę. Wykonawcy sztuki, artyści, mają skłonność do formalizmu, gdyż formując materiał, przeceniają z natury rzeczy formę, na niekorzyść treści. Zaś estetyzująca publiczność i krytyka artystyczna operuje z lubością »ideą« w sztuce.

Powtóre Hartmanna teoria uczuć estetycznych jest cennym dorobkiem estetycznych badań ostatnich czasów wogóle. W drugiej części jego dzieła, poświęconej teorii sztuki, napotykamy prawie wszystko, nad czem pracuje obecnie estetyka wczuwania.

5. Idea, ugruntowana w szeregu olbrzymich wysiłków myślowych od Platona aż do Hartmanna, zapadła się więc ostatecznie w tajemniczej sferze momentu nieświadomego, by ustąpić miejsca skromnej, niemal trywialnej prawdzie, że fundamentalnym czynnikiem piękna jest — uczucie. Póki więc estetyka opiera się wyłącznie na sferze świadomej, staje się idea właściwie zbyteczną. Obstawanie Hartmanna przy idei mimo to, celem wytlómaczenia także świadomych procesów estetycznych, musi tedy płynąć z szczególnych motywów — pominąwszy naturalnie motywy metafizyczne. A motywami tymi są szczególne jego poglądy na naturę uczuć wogóle.

Według współczesnej psychologii są uczucia czynnikami elementarnymi, niepodzielnymi, chociaż nie pojawiają się w duszy samodzielnie, ale zawsze w towarzystwie czuć lub wyobrażeń¹⁾. Natomiast

¹⁾ Por. H. Ebbinghaus, *Abriss der Psychologie* 1908, str. 76.

Hartmann nie przyznaje uczuciom charakteru pierwiastków psychicznych, lecz uważa je za złożone z całego szeregu pierwiastków wyobraźniowych. Naturalnie pierwiastki wyobraźniowe uczuć pozostają, jako takie, w sferze nieświadomości. Próg świadomości przekraczają tylko skróty (abrewiatury) czyli ostateczne wyniki procesów wyobraźniowych w sferze nieświadomości, zwane właśnie uczuciami. I stąd powstaje wrażenie, jakoby uczucia były także rzeczywistymi elementami psychicznymi. Jasnym jest, że taka teoria uczuć ocala ideę i uzasadnia założenie Hartmanna, że uczucia są pośrednikami ideowej treści piękna — boć przecież idea jest jako czynnik wyobraźniowy *implicite* w uczuciach zawarta¹⁾.

Powyższa teoria uczuć nie wytrzymuje naturalnie krytyki, już choćby dlatego, że posługuje się momentem nieświadomości. Boć wątpliwości nie ulega, że psychologia procesów świadomych winna się opierać przede wszystkim na świadomych czynnikach. Przytoczyliśmy ją natomiast dlatego, ponieważ ilustruje dobitnie definitywne bankructwo estetycznego idealizmu. Ostatni wielki wysiłek dogasającego idealizmu, by zacerpnąć świeżych soków żywotnych z łona empiryi, nie powiódł się — gdyż pragnąc ocalić siebie, musiał, chcąc nie chcąc, spaczyć doświadczenie.

Objektywnej estetyce pozostają tedy do dyspozycji dwa empiryczne czynniki: forma i uczucie. Ponieważ, jak widzieliśmy, treści piękna pominąć nie można, i ponieważ treścią nie może być idea, więc może nią być tylko uczucie. Estetyka obiektywna musi więc w pierwszym rzędzie wykazać, że uczu-

¹⁾ l. c. str. 62—63.

cie jest rzeczywiście treścią piękną, czyli, że dzieła sztuki są rzeczywiście uzmysłowieniem treści uczuciowej.

Na pierwszy rzut oka piętrzą się niezwykle trudności. Materiał, którym posługuje się sztuka, jest przedmiotem, zaś uczucie jest przeżyciem podmiotowym. Jak więc można przyjąć między nimi jakikolwiek stosunek? Jak może martwy materiał być wyrazem mych wewnętrznych przeżyć? Pierwsza odpowiedź mogłaby brzmieć: wczuwam się w materiał, ożywiam go mem własnym wewnętrznym życiem, mojami uczuciami. Lecz, pominiawszy zasadnicze niedomagania teorii uczuwania¹⁾, odpowiedź ta nie jest dostateczną. Gdyż sam fakt wczuwania nie tłumaczy, czemu w pewne formy artystyczne wczuwam się w pewien ściśle określony sposób, czemu innemi słowy, jakoś wczuwanych uczuć jest ściśle zależną od jakości przedmiotu estetycznego. Natomiast staje się ta zależność odrazu zrozumiałą, gdy się przyjmie, że formy artystyczne są nie tylko formami, nie tylko czasowo przestrzennym układem materiału, lecz że są także zmysłowym wyrazem uczuciowej treści — gdy więc jednym słowem, uczucie jest zasadą kształtującą formy. Nadto określenie formy jako zmysłowego wyrazu uczuciowej treści, chroni najpierw od niebezpieczeństwa estetycznego formalizmu, identyfikującego sztukę z czczem wirtuozostwem form, a powtóre uzasadnia fakt, że sztuka jest czemś więcej jak zbiorowiskiem form, sprawiających tylko zmysłowe upodobania.

Pierwszym warunkiem piękna jest tedy, by dzieło

¹⁾ Por. str. 45 i nast.

sztuki posiadało wogóle uczuciową treść. W rzeczy samej posiada ją z chwilą, gdy jest wyrazem jakiegokolwiek stanu uczuciowego twórcy. Póki więc artysta tylko kopiuje rzeczywistość — nie stwarza dzieła sztuki. Natomiast stwarza je, gdy form rzeczywistości używa do uzmysłwienia własnych uczuć. Każde rzeczywiste dzieło sztuki jest też zawsze dokumentem życiowym artysty. Najjaśniej uwidacznia to sztuka egotyczna np. poezya liryczna lub pejzaże nastrojowe. W obrębie innych sztuk jest to mniej widocznem. Napozór wydaje się bowiem, jak gdyby artysta przedstawiał obiektywnie tylko rzeczywistość. W rzeczy samej zaś wątpliwem nie jest, że przedstawiana rzeczywistość służy mu tylko za środek do wyrażenia własnego uczuciowego stosunku do niej. Boć właśnie ten stosunek uczuciowy jest owym momentem, cechującym artystycznie przedstawioną rzeczywistość — gdyż inaczej mielibyśmy tylko kopię rzeczywistości a nie dzieło sztuki.

A drugim warunkiem piękna jest, by dzieło sztuki posiadało odpowiednią do treści uczuciowej formę. I na tem zasadza się właśnie istota piękna. Pięknym, czyli dziełem sztuki, nazywamy więc każdy utwór rąk ludzkich, który jest dla nas bezpośrednim wyrazem uczucia, którego formę odczujemy jako koniecznie tak, a nie inaczej przez uczuciową treść ukształtowaną. Kryterjum piękna jest więc czysto uczuciowem. I w ogóle nie może być innem, gdyż sztuka przemawia tylko do uczucia. Lecz mimo to, jest ono równocześnie przedmiotowem, boć podmiotowa estetyczna reakcyja jest przecież ściśle określoną przez właściwości przedmiotu estetycznego.

Powyższej definicyi piękna możnaby zarzucić, że jest zbyt szeroką i że otwiera drzwi skrajnemu relatywizmowi, ponieważ każdą formę możnaby ostatecznie uważać za ukształtowaną przez uczuciową treść. Lecz mimo tego niebezpieczeństwa estetyka obiektywna nie może się kusić o ciaśniejszą definicyę, gdyż wtedy zamieniłaby się definicya odrazu w regułę; a o regułach nie może być naturalnie mowy w estetyce.

Estetyka unika natomiast tego niebezpieczeństwa, z chwilą, gdy się zwraca do doświadczenia estetycznego. Z nieprzebranej skarbnicy piękna sztuki może bowiem czerpać tyle kryteriów, ile właśnie do jednoznacznego określenia wszelkich rodzajów piękna potrzebuje. I jedynie taki stan rzeczy jest prawdziwie empiryczny. Gdyż doświadczenie uczy, że nie było i niema j e d n e g o piękna, tylko że różnaitości jego jest nieprzebrana. Piękno rzeźby jest czemś innym jak piękno muzyki lub poezyi. Piękno sonetu, to nie piękno dramatu i t. d.

Mimo to estetyka nie jest zniewoloną do wykreślenia nieskończonej ilości kryteriów. Doświadczenie estetyczne przychodzi bowiem znów z pomocą, wykazując, że istnieje określona liczba typów piękna, koło których oscyllują nieprzebrane ich odmiany. Najważniejszym czynnikiem, ustalającym typy, jest materyał, jakim posługuje się artysta. Inaczej wyraża się bowiem treść uczuciową w marmurze, inaczej w barwie lub dźwięku. Materyał posiada autonomiczne prawa, z któremi treść uczuciowa musi zawierać kompromis. Uwzględnienie wszystkich tych czynników jest tylko wówczas możliwe, gdy este-

tyka opiera się właśnie na tak szerokiej definicji piękna. Wtedy nie przesądza kierunku swych badań żadnymi zacieśniającymi wyznaczeniami, wyzbywa się apriorycznych uprzedzeń i jest prawdziwą nauką o konkretnem pięknie, stworzonem przez kulturę ludzką, a nie o chimerycznym ideale. Jednym słowem: estetyka jest wtedy prawdziwie estetyką, czyli nauką o pięknie, gdy filozofię piękna uzupełnia nauką o sztuce czyli teorią sztuki w najszerszem znaczeniu. Dopiero jako teoria sztuki jest estetyka powołaną do szczegółowego roztrząsania czynników formalnych i uczuciowych, tworzących konkretne piękno. Oparwszy się o modyfikacje piękna, wyodrębnione i ustalone w dziejowym rozwoju sztuki, może przystąpić do określenia form, podatnych do uzmysłowienia uczuciowej treści i do ustalenia »kategorii« estetycznych: piękna i brzydoty, komizmu i tragizmu, wzniosłości i pospolitości i t. d. Na empirycznym tym gruncie nie grozi jej niebezpieczeństwo zamienienia się ani w jałowy system czysto formalnych wyznaczeń, gdyż od tego chroni ją uczucie, ani w psychologią przeżyć estetycznych, gdyż od tego chroni ją forma.

6. Do wielkich czynów Kanta należy także, jak wiadomo, ugruntowanie autonomii estetyki. Z pomocą czynników »bezpójściowości« i »bezinteresowności« odgraniczył Kant nasze stanowisko estetyczne od teoretycznego i praktycznego.

Jednokowoż niebezpieczeństwo utraty autonomii nie przestało zagrażać estetyce z obu stron.

Idealizm usiłował wprawdzie zagwarantować pięknu autonomię. Hegel umieścił je w szczytowej sfe-

rze absolutnego ducha, obok religii i filozofii. Lecz mimo to zawiera idealizm ukrytą tendencją do zatarcia swoistych granic piękna. Istota piękna zawartą jest w treści, w idei. Lecz tę samą treść posiada także filozofia i religia. Nadto treść ta jest wszędzie bezwzględnie jednaka, gdyż idea jest, jak powiada Schelling, absolutną jednością, niezmienną, od czasu niezależną, substancją jako taką ¹⁾. Różnicę między sztuką a filozofią i religią wytwarza więc nie treść, tylko wyłącznie sposób przejawiania się tej samej treści czyli idei lub absolutnego ducha, który w sztuce widzi, w religii czuje, a w filozofii myśli samego siebie. Również modyfikacja Hartmanna, przekazująca uczucie sferze estetycznej, nie zmienia postaci rzeczy. Póki bowiem uczucie jest tylko pośrednikiem ideowej treści, nie zaś treścią samą piękną, daje nam sztuka w gruncie rzeczy to samo, co dyalektyka: w sztuce poznajemy ideę z pomocą uczuć, w dyalektyce z pomocą myśli. Tem samym powraca estetyka ostatecznie do racjonalizmu Leibniza, Wolffa i Baumgartena, poczytujących estetyczne upodobanie za niższy rodzaj poznania, a estetykę za niższy stopień logiki ²⁾. Że stanowisko to krytyki nie wytrzymuje, dowód zbyteczny. Byle doświadczenie estetyczne poucza, że już drobna domieszka racjonalnej percepcji obniża estetyczne upodo-

¹⁾ Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge. Berlin 1802, str. 199. »Die Idee also, oder die absolute Einheit ist das Unveränderliche, keiner Dauer unterworfen, die Substanz schlechthin betrachtet...«

²⁾ Por. M. Schasler, Kritische Geschichte der Aesthetik, Berlin 1872, str. 348 i nast.

banie, zamiast potęgować je, zgodnie z powyższemi założeniami.

Konsekwencye idealizmu, zagrażające estetyce ze strony »bezpójności«, są bądź co bądź mimowolnym atakiem na jej autonomię. Natomiast podano autonomię estetyki w wątpliwość świadomie i umyślnie, negując »bezinteresowność« estetycznego upodobania. Z tego ducha poczęta jest estetyka Guyau¹⁾, ciesząca się obecnie znacznem powodzeniem.

Guyau przyjmuje, że nasze stanowisko estetyczne jest taksamo nie bezinteresowne, jak stanowisko praktyczne. Oba stanowiska nie różnią się więc niczem. Rzeczy piękne nie podobają nam się nigdy, jako takie, tylko dla swej celowości. Piękna nie można odgraniczyć od tego co jest przyjemnem. Jest ono raczej spotęgowanym jego stopniem, skoncentrowanym w wolnem nieograniczonym odczuciu żywotności naszej jaźni, jako ogniwa kosmicznego wszechzycia.

Jak widzieliśmy przy rozbiorze estetyki psychologicznej: utożsamienie piękna z przyjemnem nie może powieść do wyników estetycznych. Nic tedy dziwnego, że estetyka Guyau, zamiast być nauką o pięknie jako takim, ogranicza się głównie na stwierdzeniu i określeniu licznych stosunków, zachodzących między sztuką a nauką, przemysłem i wogóle wszelkimi przejawami kultury. Okoliczność ta jest dostatecznym kryterjum jej niedostateczności. Istnienia tych stosunków naturalnie nikt nie zaprzecza. Lecz wysunięcie ich na pierwszy plan wstrzymuje wyodrębnienie swoistych cech piękna i sprowadza-

¹⁾ Les problèmes de l'esthétique contemporaine, Paryż 1884.

jąc estetykę ostatecznie do socjologii, niweczy do-
szczętnie jej autonomię.

Natomiast uczucie, jako swoista i wyłączna treść
piękna, utwierdza wszechstronnie samodzielność este-
tyki i bezpojęciowość i bezinteresowność estetycznego
upodobania. Ani myśl, ani dobro wówczas w sferę
piękna wkraczać nie mogą, a tem samem wyzbywa
się estetyka heteronomicznych momentów dyalekty-
cznych i etycznych.

Lecz z autonomii piękna wypływają nie tylko swo-
iste prawa, ale także swoiste obowiązki: sztuce nie
wolno uzmysławiać ani myśli, jako takiej, ani dobra
jako takiego. Z chwilą, gdy to czyni, przestaje być
sztuką. Naturalnie, nawiasem powiedziawszy, może
sztuka pośrednio służyć celom racjonalistycznym i ety-
cznym. Lecz środek do celu nie powinien się zamie-
nić w sam cel. A doświadczenie uczy, że dzieje się
to zbyt często. Na zboczenia te narażoną jest z na-
tury rzeczy przedewszystkiem poezya w najszerszem
znaczeniu. Literatura »tendencyjna« jest wielce rozpo-
wszechnioną. Autor wtłaczający jakiegokolwiek tezy
w formy artystyczne, ulega złudzeniu, że stwarza
dzieło sztuki. Tymczasem forma jest tylko wtedy
artystyczną, gdy jej kształtującą zasadą jest uczucie.
Przeto stosowanie form, w sztuce używanych, celem
wyłączonego i bezpośredniego uzmysłowienia treści
racjonalistycznej lub etycznej, jest w najlepszym
razie, rzemiosłem artystycznym.

Inne sztuki podlegają w mniejszym stopniu tym
zboczeniom. W najbezpieczniejszem oddaleniu znaj-
duje się muzyka. Treścią form muzycznych nie może
wogóle być nic innego, jak tylko uczucie. Muzyka
ujawnia najdobitniej kształtującą siłę uczucia Stany

uczuciowe twórcy zamieniają się bezpośrednio w uformowane dźwięki i te przemawiają znów bezpośrednio do uczucia słuchacza. Muzyka jest więc przedstawicielką kateksochen piękna sztuki, mimo że piękno zmysłowe odgrywa w niej, jak widzieliśmy, także wybitną rolę. Mniej bezpiecznymi od muzyki są sztuki plastyczne. Chroni je wprawdzie okoliczność, że pierwiastki racjonalistyczne i etyczne mogą wkrazać w ich sferę jedynie na drodze nienaturalnej, sztucznej. Lecz mimo to, dzieje się to dość często. N. p. moralizowanie w malarstwie jest zjawiskiem pospolitem. Destrukcyjne działanie refleksyjności zatacza również szersze kręgi, aniżeli się się na pierwsze wejrzenie wydaje. Nawet wybitni mistrze ulegają mu nieraz, n. p. Klinger lub Gustave Moreau. Z chwilą, gdy się widzi, że myśl zamiast uczucia władała ręką artysty, maleje, a nieraz niknie zupełnie estetyczne upodobanie.

Jednym słowem: sztuka, nie przestrzegająca swych autonomicznych praw z trwożliwą zazdrością, zaprzecza swej własnej istocie i sprzeniewierza się sobie. A ponieważ jakość sztuki wpływa na teorię sztuki, przeto heteronomia piękna powoduje z natury rzeczy heteronomię w teorii piękna.

7. Programowy ten szkic estetyki obiektywnej należy jeszcze uzupełnić kilku uwagami o znaczeniu twórczości w pięknie sztuki. Estetyka nie może bowiem pominąć, jak widzieliśmy, zagadnienia twórczości.

Określenie czynności artysty jako uzmysławiania treści uczuciowej, zamyka drogę wszelkim teoriom naturalistycznym, utożsamiającym czynność artysty

z naśladowaniem rzeczywistości. Tem samym uwzględnia ono w całej pełni fakt wolnej autonomicznej twórczości.

Artysta jest wtedy prawdziwym twórcą, gdy powołuje do życia coś, czego jeszcze nie było — a czemś absolutnie nowem mogą być wyłącznie jego indywidualne przeżycia. Tworzenie nowych wartości innego rodzaju, wkraczałoby w dziedzinę cudu. Indywidualność jest więc fundamentalnym warunkiem twórczości wogóle.

Psychiczne pierwiastki życia uczuciowego, które psychologia zyskuje wyłącznie drogą abstrakcyi, są wprawdzie u wszystkich indywidualów jednakie. Lecz rzeczywiste ich zlania się i skojarzenia są u każdego człowieka odmienne i wytwarzają indywidualne różnice. Gdyby tak nie było, nie istniałyby indywidualności. Indywidualność nasza polega bowiem nie na tem, co mamy z innymi indywidualami wspólnego, tylko na tem, czem się od wszystkich innych różnimy. Tajemnica twórczości polega więc na zdolności do wyodrębniania indywidualnych przeżyć uczuciowych z całokształtu życia duszy — a czynność artysty zasadza się na znalezieniu dla nich odpowiednich zmysłowych form. Więc artysta, tworząc, mówi nam w gruncie rzeczy tylko o sobie. Dlatego słusznie nazywa się każdą twórczość, choćby pozornie najobjektywniejszą: wypowiedaniem się artysty. Zeznania prawdziwych artystów potwierdzają to najzupełniej. Odtwarzanie rzeczywistości uważają oni tylko za środek do uzmysłowienia własnych stanów uczuciowych — do uwolnienia się od nich jak mawiał Goethe. Im bogatsze jest życie duszy artysty, tem bogatsze muszą być formy je uzmy-

sławiające. Lecz tem łatwiej powstaje wówczas zgubne złudzenie, że sztuka odtwarza rzeczywistość dla samej rzeczywistości.

Nieprzebrane bogactwo piękna sztuki jest więc zmysłowym wyrazem tak bardzo bogatego życia uczuciowego duszy ludzkiej. A dzieje piękna — to ustawiczne szukanie coraz nowych zmysłowych form dla coraz nowych uczuciowych treści. Jakość kultury wpływa przeto z natury rzeczy na jakość sztuki. Piękno przedfidiaszowe — stworzone przez hartowne plemię zwycięzców z pod Termopil i Maratonu, innem jest niż piękno wydelikaczonej generacji, która wydała Praxitelesa i Lisypa. Między pięknem Cimabuego, Giotto a Michała Anioła leży przepaść nietylko wiekowa. A mimo to jest piękno zawsze jednym i tem samym — gdyż jest ono zawsze tylko wyrazem stosunku uczuciowej treści do zmysłowej formy. Choć więc treść i forma piękna podlegają zmianom, to jednak stosunek ich pozostać musi jednakim — boć piękno rodzi się dopiero wtedy, gdy forma jest doskonałym wyrazem uczuciowej treści, gdy treść ta jest zasadą kształtującą formę.



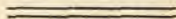
Spis przytoczonych autorów.

- Askenazy S. »Hipolit Taine« w Bibliotece Warszawskiej 1892, zeszyt IV.
- Cohen H. Kants Begründung der Aesthetik, 1889.
- Cohn J. Allgemeine Aesthetik, 1901.
- »Psychologische oder kritische Begründung der Aesthetik« w Archiv für systematische Philosophie, 1904, Tom X.
- Dessoir M. Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1906.
- »Die aesthetische Betrachtung und die bildende Kunst« w Deutsche Litteraturzeitung, 1908, N. 37 i 38.
- »Skeptizismus in der Aesthetik« w Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1907.
- Driesch H. Naturbegriffe und Naturteile, 1904.
- Döring A. »Co to jest myślenie?« Wydawnictwo »Przeglądu Filozoficznego«. Warszawa 1905.
- Ebbinghaus H. Abriss der Psychologie, 1908.
- Eisler R. Studien zur Werttheorie, 1902.
- Groos K. Aesthetik w »Die Philosophie im Beginn des XX Jahrhunderts«, 1905.
- Guyau I. M. Les problèmes de l'esthétique contemporaine, Paryż, 1904.
- Hartmann E. Aesthetik II, Die Philosophie des Schönen, 1888.
- Das Problem des Lebens, 1906.
- Hegel. Vorlesungen über die Aesthetik, wydał H. G. Hotho, Berlin, 1835.
- Hildebrand A. Das Problem der Form in der bildenden Kunst, 1901, III wydanie.
- Jolles A. Zur Deutung des Begriffs Naturwahrheit in der bildenden Kunst, 1905.
- Kant. Kritik der Urtheilskraft, wydanie K. Kehrbacha.
- Koigen D. »Jahresbericht über die Litteratur zur Metaphysik« w Archiv für systematische Philosophie, 1908, zeszyt IV.
- Külpe O. Recenzja K. Grossa »Der aesthetische Genuss« w Goettinger Gelehrte Anzeigen 1902, Tom II.

- Lalo Ch. L'esthétique expérimentale contemporaine, Paryż 1908.
- Lange K. Das Wesen der Kunst, 2 tomy, 1904, wydanie II.
- Lipps Th. Aesthetik w »Die Kultur der Gegenwart«, 1907.
— Aesthetik, Psychologie des Schönen und der Kunst, 1903.
- Meumann E. Einführung in die Aesthetik der Gegenwart, 1908.
- Moebius K. Aesthetik der Tierwelt, 1908.
- Muther R. Ein Jahrhundert französischer Malerei, 1901.
— Historya Malarstwa, tłumaczył St. Wyrzykowski, Warszawa.
- Reinke J. Die Welt als That, 1905, wydanie IV.
- Rickert H. Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung, 1896.
- Schasler M. Kritische Geschichte der Aesthetik, 1872.
- Schelling. Sämtliche Werke, Tom V.
— »Bruno oder über das göttliche« und natürliche Prinzip der Dinge« Berlin 1802.
- Schopenhauer. Die Welt als Wille und Vorstellung, wydanie Griesebacha.
— Parerga und Paralipomena, wydanie Griesebacha.
- Segal J. »Psychologische und Normative Aesthetik« w Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1907, Tom II, zeszyt I.
— »Die bewusste Selbsttauschung als Kern des ästhetischen Genießens« w Archiv für die gesamte Psychologie, 1905, Tom VI, zeszyt III.
- Silberstein A. »Spółczesna estetyka eksperymentalna« w »Przełądzie filozoficznym«, Warszawa 1908.
- Volkelt J. Aesthetische Zeitfragen, 1898.
- Walter J. Die Geschichte der Aesthetik im Altertum, 1893.
- Windelband W. Geschichte und Naturwissenschaft. Strassburger Rektoratsrede, 1894.
- Witasek St. Grundzüge der allgemeinen Aesthetik, 1904.
- Wundt W. Psychologie w »Die Philosophie in Beginn des XX Jahrhunderts«, 1904.
- Zimmermann R. Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft, 1865.
-

Spis rzeczy.

	Str.
I. Przyroda i Sztuka	1— 35
II. O metodach subiektywnych w estetyce	
A. Estetyka psychologiczna	36— 81
B. Estetyka normatywna	82—106
III. Formalizm i idealizm a estetyka obiektywna . .	107—141





Biblioteka Śląska w Katowicach

Id: 0030000729270



II 28357