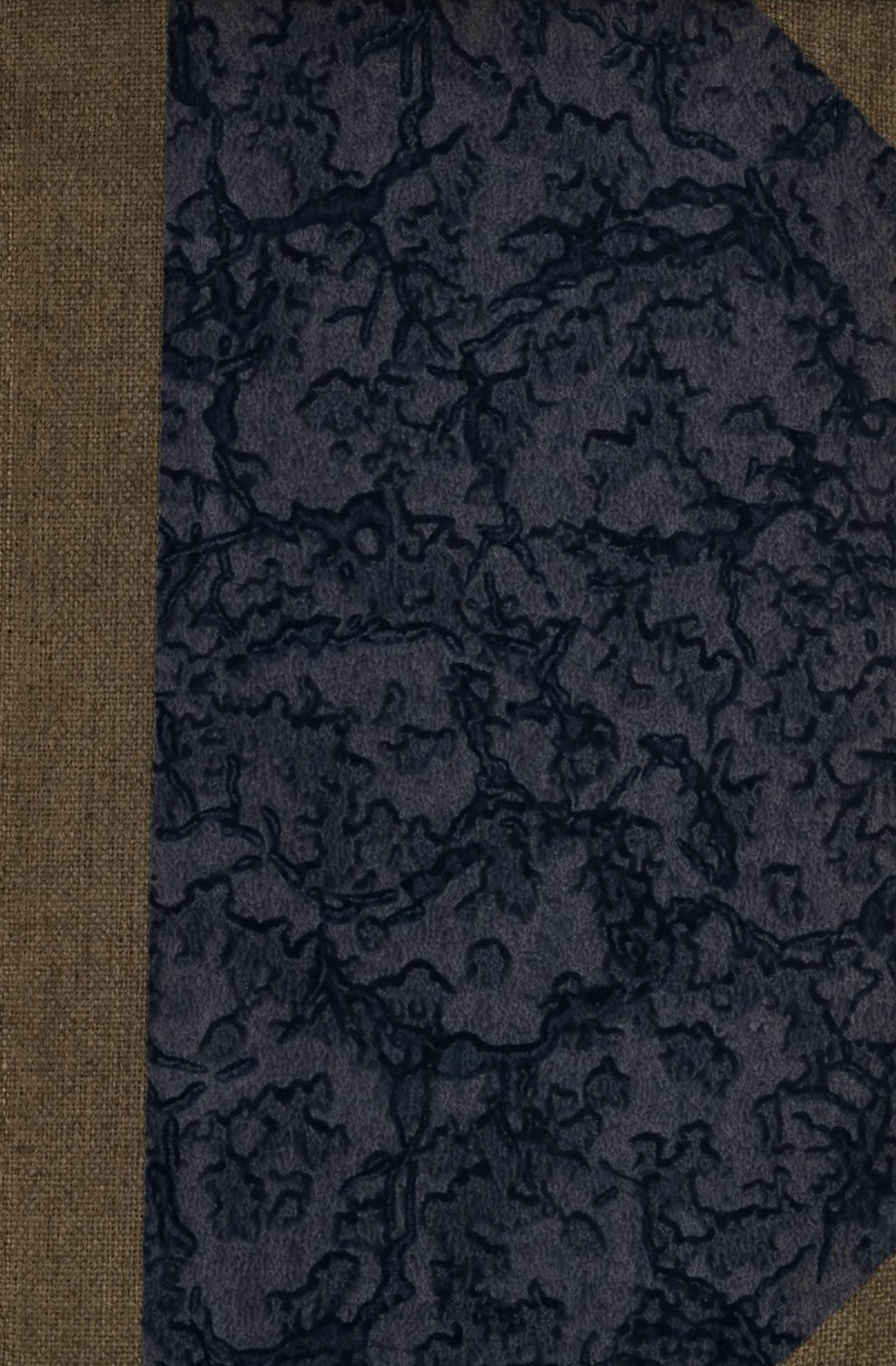




KAZIMIERZ FILIP WIZE

NAUKA
o
PIĘKNIE I SZTUCE
W ZARYSIE

MOTTO:

Wszyscy dokonać chciejmy --
dokona kto może,
Bo się nierówną miarą dzielią
łaski Boże.

Adam Mickiewicz.

POZNAŃ 1924

KSIAŻNICA NARODOWA M. NIEMIERKIEWICZ I SP.

Nauka o Pięknie i Sztuce

KAZIMIERZ FILIP WIZE

NAUKA
o
PIĘKNIE I SZTUCE
W ZARYSIE

MOTTO:

Wszyscy dokonać chciejmy —
dokona kto może,
Bo się nierówną miarą dziela
łaski Boże.

Adam Mickiewicz.

POZNAŃ 1924

KSIAŻNICA NARODOWA M. NIEMIERKIEWICZ I SP



II-25.357

CZCIONKAMI DRUKARNI DZIENNIKA POZNAŃSKIEGO

WSTĘP

Przedkładając czytelnikom „Naukę o pięknie i sztuce w zarysie“, pragnąłbym dać podkład do wyjaśnienia zawiłych zagadnień i pobudzić do kroczenia w tym samym kierunku, jeśli na to zasługuje.

Kierunek to jest pod wielu względami *nowy*. Wprowadza bowiem do nauki o pięknie i sztuce pojęcie *gry* w odróżnieniu od *zabawy*, wykazuje panowanie piękna i sztuki we *wszystkich* dziedzinach życia *duchowego*, wnikając w najdalsze skutki tego zjawiska, i zestawia *postaci piękna*, opierając się na kategoriach *myślowych*, *uczuciowych* i zależnych od *woli*, jakoteż od *współżycia* ludzi i narodów.

Pomimo to „Nauka o pięknie i sztuce w zarysie“ łączy się tradycyjnie z nauczaniem poprzedników, wśród których znajdują się nie na ostatniem miejscu uczeni *polscy*, a więc *Euzebjusz Słowacki*, *Jan Śniadecki*, *Józef Kremer*, *Karol Libelt* i *August Cieszkowski*. Przecie nie tylko uczeni patronowali pracy mej, ale i *artyści*, którym w rzeczach sztuki i piękna należy się *głos*, kto wie, czy nie w wielu razach rozstrzygający. —

ROZDZIAŁ I.

Nauka o pięknie i sztuce w starożytnej Grecji.

1. Nauka o pięknie i sztuce rozwinęła się w Grecji,¹⁾ w ojczyźnie nauki europejskiej, wczesnie, prawie razem z rozkwitem sztuki samej i z zamięłowaniem do piękna przyrody.

W sądach o zamięłowaniu do piękna przyrody u Greków, niektórzy uczeni niemieccy dali się uwieść hiperbolicznej chwalbie czasów nowożytnych, wygłoszonej przez jednego z największych ich poetów, Fryderyka *Schiller'a*, twierdzącego, że Grecy nie byli wrażliwi na piękno przyrody w sposób pokrewny naszemu.²⁾ Zaczęli więc rozpisywać się o nieczułości na piękno przyrody u narodów starożytnych.³⁾ A przecie u wielu dawnych ludów istniały opisy rajów, Asyryjczycy i Egipcjanie przedstawiali plastycznie polowania, a poeci greccy

¹⁾ U nas dali pogląd na grecką naukę o pięknie i sztuce Michał *Sobeski* w „Filozofji sztuki“ i Mieczysław *Treter* w osobnej rozprawie, umieszczonej w Nowym Przeglądzie Literatury i Sztuki. Tom II, p. 222 i 338 i n.

²⁾ Ueber naive und sentimentalische Dichtung.

³⁾ *Schaster*, Aesthetik I, 69. *Mitthaler*, Raetsel des Schoenen 59.

rozpływali się nad pięknnością morza, gajów oliwnych, bluszczów, śpiewu słowika, wschodu słońca, blasków jutrenki. Z morza kazali powstać bogini piękności, *Afrodyce*, i pytali, czyby woda była przyczyną urody kiterejskiej bogini, czy też ta, dopiero kąpiąc się dała początek piękności onej.⁴⁾ Znał piękno mórz *Hezjod*, *Homer*, znała je *Safo*, lubująca się w blaskach gwiazdy wieczornej i jeszcze piękniejszego księżyca. Do świerku leśnego, miotanego burzą, podobnem jej się być zdało serce miłością wezbrane, a gałązka mirtu i krzak róży nęciły jej oko rozkosznie. *Sofokles* opiewa piękno Kolonu z gajami oliwek, oplecionych bluszczem, głośniami śpiewem słowików. Nawet dziwak taki, jak *Sokrates*, którego najbardziej zaprzętało obcowanie z ludźmi, a nie z przyrodą, zachwycał się przygodnie pięknem okolic Aten, o czym świadczy *Platoński „Fajdros“*.

2. Zastanawianie się nad pięknem i sztuką rozpoczyna się w Grecji z rozkwitem szkoły *Pitagorejczyków* i z wystąpieniem *Heraklita*.

Pitagorejczycy zajęli się szczególnie nauką o harmonji i o muzyce. Przynajmniej należy tak wnosić z pozostałych fragmentów. Za najważniejszy pod względem teoretycznym uważać możnaby zwrot, przekazany nam przez Nowopitagorejczyka *Nikomacha* z Gerary, powtórzony w nieco odmienny sposób przez *Teona* ze Smyrny, a umieszczony u *Diels'a* wśród fragmentów *Filolaos'a*: „Harmonja całkiem z przeciwieństw się składa, jest bowiem

⁴⁾ *Walter*, Geschichte der Aesthetik im Altertum 27.

harmonja jednością w różności i połączeniem myślowem myśli rozdwojonej.“

Harmonję ogólną, nie tylko w dziedzinie piękna, upatrywali *Pitagorejczycy* wszędzie, a więc też we wszechświecie, w kosmosie, w przestworach nieba. I sfery gwiazd błędnych i stałych miały poruszać się w odstępach harmonijnych, dając najszczytniejszą muzykę, muzykę sfer. *Walter*, autor dziejów nauki o pięknie i sztuce w starożytności, gani te dowolne jakoby przypuszczenia *Pitagorejczyków*, żałując, że nie zajęli się w sposób poważniejszy teorią nieba, zamiast oddawać się wyobraźni jedynie. Tymczasem istnieją uczeni nowocześni, jak *Bode* i *Titjus*, wykazujący, że planety krążą w odległościach w stosunku do słońca harmonijnych, umożliwiających układ w pewnym ogólnemu prawidłu podlegającym szeregu. A zresztą! co znaczy „powaga“, czem byłaby nauka bez fantazji, bez hipotez coraz śmielszych, pchających nas coraz dalej, poprzez grzęzawidła, zatopy do wysp nieznanych, lecz przecie istniejących, nie takich, jakimi je wymarzyły rojenia, ale przewyższających często wszelkie przypuszczenie!

Chociaż więc harmonja, zestrój w muzyce i wogóle, w sztuce i w tem, co jest pięknem, były w oczach *Pitagorejczyków* tylko jednym z wielu przykładów doniosłości harmonji i zestroju we wszystkim, to jednak napotykamy w powyżej przytoczonych zdaniach to, w czem szczególnie w ośmnastym wieku widziano całą prawie treść piękna, a na co i *Arystoteles* za *Pitagorejczykami* szczególnie kładł nacisk.

Podobnie doniosłem dla późniejszej nauki o pięknie stało się uznawanie przez *Pitagorejczyków* doskonałości za piękno. *Doskonałość* ta była słusznie wedle nich mniejsza lub większa, o czym w nauce późniejszej zapomniano, dając powód do jednostronnych wyrokowań.

Obok nauki o harmonji i doskonałości piękna napotykaemy u *Pitagorejczyków* pod pewnym względem także i teorię *śmiałego kojarzenia* wrażeń, opartą na zasadzie *porównań*. Piramidę kojarzyli *Pitagorejczycy* z płomieniem, sześcian z ziemią, umocnioną na swych podstawach. Są to spostrzeżenia przypominające teorie „wczuwania“ się w piękno i sztukę u nowoczesnych myślicieli, do których należą *Diderot*, *Rousseau*, *Fechner*, *Groos*, Teodor *Lipps* i in.

Do ściślejszego zakresu badań u *Pitagorejczyków* odnoszą się bardzo szczegółowe prawa muzycznej harmonji, uwagi nad dźwięcznością oktaw, kwart, kwint i t. d., oraz podział oktawy na dźwięki całkowite i półdźwięki, w czym odznaczył się *Filolaos*. O *Architasie* zaś możnaby powiedzieć, że był twórcą *akustyki*. Wysokie i niskie dźwięki określa przez mniejszą i większą siłę i szybkość ruchów. Wysokość dźwięczności piszczałek krótszych lub dłuższych tłumaczy tem, że „to samo powietrze przez przestrzeń dłuższą przechodzi powoli, przez krótszą ostro“. W muzyce rozróżnia „*proporcje*“, jako to arytmetyczne, geometryczne, przeciwne i harmonijne. Ciekawą jest także jego uwaga o niepochwytności odgłosów silnych (wysokich). Pochodzić ma to stąd, że „potężne odgłosy, tak samo do

ucha naszego nie dostają się, jak nie da się niczego wlać do wąskoszyjnych naczyń, skoro się za wiele wlać próbuje“⁵⁾. Obraz użyty tu, dałby się także zastosować do zjawisk rezonansowych, zbadanych tak dokładnie przez *Helmholtza*.

3. *Pitagorejczyków* przypomina *Haraklit* z Efezu, gdy podkreśla, że z różnic powstaje najpiękniejsza harmonja, jako, że wszystko rodzi się ze sprzeczności. „Przyroda zaś dąży“, wedle niego, „do przeciwieństw i z nich, nie z tożsamości, stwarza zgodność, jak się łączy rodzaj męski z żeńskim“. A sztuka do tegoż samego prowadzi, oczywiście drogą naśladowania przyrody. „Malarstwo“, albo „zwierzopismo“, jak mówili Grecy, „miesza pierwiastki białe z czarnymi, żółte z czerwonymi, osiągając podobieństwo z wzorem; muzyka miesza wysokie i niskie, długie i krótkie dźwięki w przeróżnych głosach i doprowadza na tej drodze do jednolitej harmonji“. *Arystoteles* kończy przytoczenie powyższe uwagą, że to samo wynika ze słów „ciemnego“ *Heraklita*, gdy wymienia połączenie „całości z częstkami, zgody z niezgodą, dźwięku z rozdzwiekiem i wszystkiego w jednym i jednego we wszystkim“.⁶⁾

4. Nie wiele co później, jak wyjawienie upodobania przeciwieństw u *Pitagorejczyków* i *Heraklita*, wysledzić można w filozofji greckiej podkreślenie upodobania *podobieństw*. Zdobył się na to komik

⁵⁾ Dla obu przytoczeń por. fragmenty *Architasa*, umieszczone w *Diels'a* fragmentach poprzedników *Sokratesa*.

⁶⁾ O świetle 5, 396, b 7,

Epicharm, piszący pod wpływem *Pitagorasa*, *Eleatów* i *Heraklita*. Wyraża się we fragmencie uznanym przez większość uczonych za prawdziwy, o upodobaniu samego siebie u ludzi i zwierząt: „Nie ma w tem dziwu, że tak mówimy, iż sobie się podobamy nawzajem i że zdaje się nam, że tak pięknieśmy wyrosli. Albowiem i pies uważa psa za najpiękniejszego, jakoż i wół wołu, osieł osła, albo świnia świnie“. Myśl *Epicharma* powstała niezawodnie z myśli pokrewnej Eleaty *Ksenofanesa* z Kolofonu. Tenże jednak nie mówi o *podobaniu* się sobie samemu, lecz o *wystawianiu* sobie bóstwa na podobieństwo własne. Wedle więc wolnomysłiciela z Kolofonu Etyjopijczyk modli się do Boga czarnego z płaskim nosem, ponieważ sam tak nos i taką cerę posiada. Trakowie zaś wedle niego twierdzą, że ich bogowie mają czerwone włosy i oczy niebieskie. A gdyby konie, woły i lwy miały ręce i umiały malować, lub dzieła tworzyć, jako ludzie, toby konie malowały bożków do koni podobnych, woły do wołów i takie kształty tworzyły, jakieby z wyglądu odpowiadały ich gatunkowi.⁷⁾

5. Łącząc naukę *Heraklita* i *Epicharma*, uznaje ważność zarówno podobieństwa, jak i przeciwieństwa dla całości świata i dla piękna w przelicznych

⁷⁾ *Diels*. Fragmenty poprzedników *Sokratesa*. *Ksenofanes* Sylle. 15. 16. Dziwne koleje przechodzą w dziejach literatury myśli szczęśliwie wyrażone. U naszego *Kadłubka* czytamy wedle wypisu Ign. *Chrzanowskiego*, co następuje: „Ponieważ nikt inny, tylko mędrzec, może się sam sobie *nie podobać* (nawet bowiem małpie własna szpetność nie wydaje się szpetną)“ i t. d.

zwrotach *Empedokles*. Pozatem napotykalmy u niego nader doniosłą uwagę o *bogini uroku*, że jest *nieprzyjaciółką niezdolnej konieczności*. Jest to jakby zapowiedź tłumaczenia piękna i sztuki przez *zabawę duchową*.

6. Nauka o pięknie i sztuce zdobyła sobie, jakśmy się przekonali, w samych początkach rozwoju filozofji greckiej poczesne miejsce. To też nie dziw, że *Demokryt*, współczesny *Sokratesa*, zajmował się już bardzo dokładnie zagadnieniami artystycznymi. *Trazylos* zebrał *ośm* dzieł *Demokryta*, dotyczących poezji, śpiewu, rytmu i harmonji pod mianem „muzycznych”; prócz tego umieścił wśród jego dzieł z dziedziny techniki dzieło o malarstwie, i to, obok geometrii, taktyki i sztuki władania bronią.

Na nieszczęście pisma *Demokryta* zaginęły. Stało się więc z biegiem wieków zadość życzeniu *Platona*, który nosił się z myślą zniszczenia dzieł swojego rywala. Wiadomość o tem podaje *Arystoksenos*. Tylko *Pitagorejczycy Amiklas* i *Klinjas* mieli odwieść od tego mistrza, ponieważ uważali to za bezowocne: „Albowiem książki owe były już w posiadaniu wielu osób”. Niektórzy badacze, którym tak często chodzi o nieposzlakowane imię uprzywilejowanych przez siebie osób, a mniej o prawdę, zapominają o przysłowiuem „amicus *Plato*, sed magis amica veritas”, i nie dają wiary świadectwu *Arystoksena*, uwłaczającej jakoby *Platonowi*. Świadectwo to jest przecie prawdopodobnem, gdyż zaciekleść stronnicza często nie zna granic właśnie u ludzi najwybitniejszych, jak tego

uczą dzieje.⁸⁾ Nawet genjusze, właśnie dla tego może, że nimi są, działają często żywiołowo, bez upamiętania, zazdrośnie, jak burza, jak człowiek pierwotny, jak dziecko, jak dorośli w afekcie lub zamroczeniu umysłem, jak hipochondrzy i histerycy, jak tłum i tłuszcza, nie zważając na krzywdy, czy nie zdają sobie z nich sprawy. I *bohaterowie*, jak *Herakles*, popełniają zbrodnie!

Demokryt pochodził z *Abdery*, miejscowości położonej nad wybrzeżem Tracji, osławionej i wy-

⁸⁾ W średniowieczu miał scholastyk *Charpentier* nasłać skrytobójców na przeciwnika swego *Pierre de la Ramée*. *Kant* okazał się niewdzięcznym zaprzającym wobec mistrzów swych *Wolff'a* i *Leibnica*. *Lessing* obrzucił jadem i błotem *Voltaire'a*, utraciwszy nadzieję w poparcie swę u króla pruskiego, chociaż pisarzowi francuskiemu pierwotnie pomagał w jego nieczystych spekulacjach papierami świeżo pobitej Saksonji. Tenże sam *Lessing* wydrwiwał *Dubos'a* po duchowym ograbieniu go, chcąc najwidoczniej ukryć na tej drodze niecną swą grabież.

Z naszych pisarzy podkopał w okrutny i bezlitosny sposób *Mickiewicz* świeżo zdobytą sławę, a nawet dobre imię *Słowackiego* zgrabnie do jego poezji zastosowaną przenośnią o pięknym kościele, w którym nie ma Boga, i umieszczeniem w *Dziadach*, a potem z wznowioną zawziętością i uporem w *Konfederatach Barskich*, postaci *Doktora*, wzorowanej na ojczymie *Słowackiego*.

U *Mickiewicza* mogła się przyczynić do postępowania wobec *Słowackiego* troska o zdrowie ducha narodowego, o słoneczność idei polskiej, którą zaciemniał początkowy pesymizm i bajronizm późniejszego zwiastuna „*Królewskości ducha*”. Postać i zdarzenie z życia ojczyma *Słowackiego* nadawały się szczególnie i jako typ i jako przykład „*Kary Bożej*”. Trudno się było oprzeć pokusie użycia jej u „*plastyka*” i „*realisty*” tej miary, jakim był *Mickiewicz*.

śmiewanej w Atenach z powodu rzekomego ograniczenia mieszkańców. Nie całkiem słuszne były te potwarze. Abderytami przecie byli prócz *Demokryta* jeszcze i mężowie tacy, jak sofista *Protagoras*, filozof *Anaksarch*, uczeń *Demokryta*, oraz *Hekatos*, dziejopis. Opinia stolic greckich, widzimy, kształtowała się w podobny sposób, jak za naszych czasów. Łatwo zdobyta ogłada wielkomieszczucha kazała już wówczas w płytki sposób natrzasać się z prowincjała, „kresowca“, zdobywającego sobie nieraz o wiele gruntowniejszą kulturę własnym mozołem i własną zasługą.

Demokryt należy, jako etyk, jako filozof i przyrodnik, do największych genjuszów świata. Niektórych jego nakazów etycznych nie prześcignęły żadne późniejsze; jego teoria atomistyczna przetrwała do najnowszych czasów, rozwijając się i wywierając jeden z najbardziej doniosłych wpływów na nasze wyobrażenia przyrodnicze.⁹⁾

Za życia swego *Demokryt* nie wszędzie cieszył się zasłużoną sławą. Podczas swego pobytu

⁹⁾ Poprzednikiem *Demokryta*, o ile chodzi o teorię atomistyczną, był *Leukip*, następcą zaś *Epikur* i *Lukrecjusz*. *Lukrecjusz* jest jakby zwiastunem spostrzeżeń, potwierdzonych przez naukę nowoczesną, jest nauki tej wyników *wieszczem natchnionym*. W zaraniu naszych czasów kontynuował myśl *Demokryta Galilei* i wielki horwat, genjusz uniwersalny, matematyk, fizyk, filozof, inżynier i poeta *Rogier Boscovich*. *Lukrecjuszem* jego filozofii fizyko-przyrodniczej był przyjaciel jego *Stay*. Doniosłą jest też nauka *Boscovich'a* o względności ruchu. Dr. V. Varićak. *Boscovićeve biljeske* o apsolutnom i relativnom kretanju. U Zagrebu. 1912.

w Atenach zdziwił się, że go tam „nikt nie znał“. Nie znał go nikt w „rozadwokaconej“ metropolji, pełnej wybitniejszych i pośledniejszych sofistów, wśród których przebywał „arcysofista“ *Sokrates*, nie mający wiele zrozumienia dla zagadnień przyrodniczych, będących podstawą nauk *Demokryta*. *Sokrates* natrząsał się — sądząc z tego, co *Platon* pisze — z najpopularniejszych idei *Demokryta*. A i *Platon* sam uprzedził się do filozofa z Abdery, to korzystając zeń, to krytykując go bez wymienienia przeciwnika, niesympatycznego sobie najwidoczniej.¹⁰⁾

W nauce o pięknie i sztuce, o ile ją z fragmentów znamy, był *Demokryt* razem z *Sofistami* wyznawcą *entuzjazmu twórczego*, twórczego natchnienia. Twórca artystyczny stwarzał wedle niego dzieła najpiękniejsze, gdy był Bogiem przepełnion, *entheos*. Od mędrca z Abdery i współwyznawców *enteizmu* i *entuzjazmu*, pojęcia te przeszły na nas, bo choć *Platon* wypowiada je z ironją, z zazdrością poważnego myśliciela, dochodzącego do swych zdobyczy z trudem, wobec poety, zawdzięczającego wszystko li tylko natchnieniu, to już samo powtórzenie ich przez *Platona* i przetrwanie ich razem z dziełami jego rzuciło je w obieg idei zwycięskich i nieśmiertelnych. Wzmianki o *Demokrycie* dotyczące entuzjazmu brzmią u *Cycerona*: „Często bowiem słyszałem, że każdy dobry poeta (co wedle podania w pismach *Demokryta* i *Platona* zachowano) nie obywa się bez duchowego jakby

¹⁰⁾ *Diogenes* z Laerty, IX, 40.

ognia i pewnego rodzaju zapalczywości.“ „Przeczy bowiem *Demokryt*, żeby bez zapalczywości którykolwiek poeta mógł być wielkim, co także twierdzi *Platon*.“ U *Horacjusza* zaś znajduje się paradoks: „*Demokryt* wyklucza z Helikonu zdrowych poetów“, w czym znać wpływ wykrzywienia myśli *Demokryta* przez *Platona*. Inaczej brzmi znowu to, co pisze *Klemens Aleksandryczyk*: „*Plato*, zarówno, jak *Demokryt* twierdzą, że wszystko, co poeta tworzy pod wpływem entuzjazmu i boskiego tchnienia, jest naprawdę pięknem.“ *Klemens Aleksandryczyk* nie spostrzega u *Platona*, jak widać jego uprzedzenia i spaczenia myśli *Demokrytowej*.

Mniejsze echo, niż teoria entuzjazmu i enteizmu artystycznego, wywołały inne myśli *Demokryta* z zakresu piękna i sztuki. Do nich należy twierdzenie, że słowo jest „czynu cieniem“. Przypomina się *Mickiewicz* z „Improwizacją“ i *Norwid*, dla którego sztuka, słowo jest „czynu testamentem“. Zapowiedzią jakby teorii sztuki i piękna u *Spencera* jest niesłuszne mniemanie *Demokryta*, że muzyka jest sztuką niedawną, młodą, gdyż nie potrzeba ją zrodziła, tylko pewna „pełnia i zbytek“. Dla *Spencera* jest sztuka i zabawa także *zbytkiem*.

Do dalszych ułamków przechowanych po *Demokrycie*, a będących w związku z pojęciem piękna, należą jeszcze: „Piękną jest wszędzie miara; nadmiar i brak nie podobają mi się“, albo: „Piękno ciała jest zwierzęce, jeżeli duch z niego nie przemawia.“

7. Zaslugi *Sofistów* wobec nauki o pięknie i sztuce łączą się z tem, co sztukę spokrewnia z re-



toryką. W retoryce *Sofistów* szukać należy n. p. wzoru nie tylko dla retoryki *Arystotelesa*, ale i dla jego poetyki. I tak sofista *Gorgjasz* jest odkrywcą oczyszczenia uczuć, słynnego Katharsis ton pathematon, pod wpływem mowy, od czego krok tylko do pojęcia „oczyszczenia uczuć” w *poezji*. Działanie mowy napominającej przyrównywa *Gorgjasz* do działania leków, przykrych zrazu, lecz zbawien-nych w skutkach.

W retoryce *Gorgjasza* szukać należy dalej i nauki *Arystotelesa* o dziele sztuki, że powinno mieć pewną *określoną wielkość*, nie za małą i nie za dużą, żeby przez to stać się *przejrzystym i zapamiętlivem*.¹¹⁾

8. Przeciwnikiem *Sofistów* był *Sokrates*. Lecz mimo zwalczania ich w pewnym kierunku był jednak ich uczniem i naśladowcą. Zdobyczą *Sokratesa* w zakresie piękna jest odłączenie *pojęcia* piękna samego od pięknych *przedmiotów*. Żądał przy sądzie o pięknie, żeby nie pytano, które przedmioty są piękne, lecz co w nich jest piękne, i uważał za rzecz najważniejszą rozstrzygnięcie zagadnienia, czym jest *piękno samo w sobie*. Pięknem takim miała być podatność do celu, jakiemu przedmiot służy. Jak widzimy, *Sokrates* umiał odróżnić piękno, jako pojęcie, od zjawisk pięknych, ale nie zdołał odłączyć piękna od użyteczności, jednego pojęcia od drugiego. Bo też przyznaje *Ksenofont* w „*Ekonomiku*”, że *Sokrates* miał wprawdzie zamiar stworzenia sobie dokładniejszego pojęcia o dobru i pię-

¹¹⁾ *Suess, Ethos*, str. 91.

knie, ale mało mu pozostawało czasu do przyglądania się dziełom uchodzącym za piękne, ponieważ głównie zajmował się badaniem, o ile u ludzi piękno i dobro idą w parze. Łączenie piękna z pożytkiem wypływa z jednej strony z utylitarnego stanowiska *Sokratesa*, z drugiej strony z jego ogólnego kierunku łączenia zasadniczych zjawisk, a więc kiedyindziej też i dobra z prawdą. Pozatem w rozmowie podczas „Biesiady“, opisanej nam przez *Ksenofonta*, potrzebne jest *Sokratesowi* łączenie piękna z pożytkiem do żartobliwego dowodu, że pięknym jest nie rzeczywiście piękny *Kritobulos*, lecz on, *Sokrates sam*, ponieważ jego nos zadarty służy lepiej do wachania, a usta szerokie do całowania. Jak widzimy, na rozmowie w „Biesiadzie“ znać wpływ obfitego jadła i napoju, nie można więc brać jej zbyt poważnie. Bo też wogóle „Biesiada“ *Ksenofonta* należy tak samo, jak wiele dialogów *Platona* do dzieł popularnych, nie naukowych, do gustu i poziomu publiki dostosowanych, ze szkodą dla powagi myśli filozoficznych, z pożytkiem dla zdobycia poglądu na dzieje zwyczajów greckich. Mimo zajęcia innemi rzeczami, umiał jednakże *Sokrates*, chociaż przygodnie, nawet *pod względem piękna i sztuki* coś doniosłego wypowiedzieć. I tak, wdając się w rozmowę z rzeźbiarzem *Klejtonem*, stawia żądanie wydobywania piękna *duchowego*. Myśl tę dzielił *Sokrates* z *Demokrytem*. Wobec malarza *Parazjosa* wyraża się o możliwości stworzenia *idealu*, bo choć nie łatwo znajdzie się u jednego człowieka wszystko doskonałem, to jednak w dziele sztuki można zgromadzić zalety zauważone u różnych lu-

dzi. Jest to wzlot, do którego nauka o pięknie i sztuce miała dojść w całej pełni dopiero u *Arystotelesa* i *Plotyna*.

9. Wiernym uczniem *Sokratesa* był *Ksenofont*. Nie wystrzela on z tego powodu wysoko ponad mistrza w nauce o pięknie i sztuce, ale też nie zbacza z drogi przezeń obranej, zachowując w przeciwieństwie do *Sokratesa*, tak jak nam się przedstawia w dialogach *Platona*, czy w Biesiadzie *Ksenofonta*, trzeźwość sądu. Ma *Ksenofont* zrozumienie dla piękna charakterystycznego, uznając piękno *typu*, czy to dziecka, chłopca, męża, czy też starca. Jako zamilowany myśliwy, umie uznać piękno przyrody. Piękno, świat, kosmos, ładność, zlewają mu się w jedną całość. Najważniejszym jest bodaj przekonanie, że *dobrym* jest porządek, ład, jeśli chodzi o *łatwość orientacji, pięknym*, jeśli chodzi tylko o *wygląd*. I tak ustawienie wojska winno być takie, żeby dawało najpiękniejsze wrażenie i równocześnie do boju było gotowe. Jest to, jakby zapoczątkowanie nauki o *bezcelowości i bezinteresowności piękna i teorii zabawy duchowej*, wyrażającej się w pięknie i sztuce.

10. W stosunku do *Demokryta*, *Sofistów*, *Sokratesa* i *Ksenofonta* cofnął się *Platon* w zakresie nauki o pięknie i sztuce pod wielu względami. Okazał się wstecznikiem, ciasnym, gorzkim i zazdrośnym pedantem, równocześnie zaś i sentymentalnym miłośnikiem poezji bez wiary w możliwość skutecznego bronięcia jej. By zrozumieć stosunek *Platona* do sztuki i piękna konkretnego, trzeba liczyć się z tem, że *Platon* w dialogach swych często

powtarzał z pamięci to, co *Sokrates* i towarzysze wygłaszali w czasie biesiad w stanie nie koniecznie trzeźwym, skłonny do żartów i przesady. Może trzebaby jeszcze ponad to uwierzyć w podanie o niefortunnych próbach *Platona* pisywania tragedji, czego skutkiem był żal do świata i ludzi. Nie mogąc pobić artystów i poetów współzawodnicząc z nimi, starał się *Platon* podkopać ich znaczenie wyrokowaniem słownem. Ale może już i sama zazdrość filozofa jako takiego, ogólnie mniej uznanego przez naród od poetów, tłumaczy nam dostatecznie stanowisko jego.

Naukę o pięknie i sztuce rozprowadza *Platon* w osobnych dIALOGACH, oraz w łączności z innemi zagadnieniami. Do dzieł najważniejszych należą tu dialogi *Io*, *Hipjasz większy*, *Sympejzon*, *Rzeczpospolita*, *Fajdros*, *Filebos* i *Prawa*.

W *Ionie* zajmuje się *Platon* poezją i recytacją przez rapsodów. Już poeta czerpie jako naśladowca z drugiej ręki; rapsod zaś i recytator z trzeciej ręki. Zachodzi taki stosunek między przyrodzeniem, poetą i rapsodem, jak w działaniu magnesu na kawałki żelaza między nim a kawałkami żelaza, uczepionemi bezpośrednio i pośrednio. Poza tem poeta nie tworzy jako sztukmistrz, lecz pod wpływem entuzjazmu i natchnienia, które nań spływa. Poeci są nietrzeźwi, miotani furją, pozbawieni zdrowych zmysłów. Poeta najlichszy pod względem inteligencji i zdolności pisania na trzeźwo, bywa twórcą najpiękniejszych peanów. *Platon* głosuie więc przez usta *Sokratesa* za tem, by wielbić Ho-

mera dla jego boskiego natchnienia, ale nie dla jego umiejętności artystycznej.

W *Hipjaszu większym* trudzi się ateński myśliciel nad określeniem *piękna samego w sobie*. *Sokrates* pyta się tu dosłownie: „Piękno jest więc czymś samem w sobie?” i żąda, żeby wszystko, co się o niem powie, było oparte na sądzie ogólnym. Piękno zestawia kolejno z przynależnością, użytecznością, korzystnością, dobrem, przyjemnością, a nawet z umiejętnością mówcy bronięcia siebie i swoich przyjaciół, i kończy całą rozmowę przytoczeniem przysłowia, że *rzeczy piękne są trudne*. Przy omawianiu pożyteczności potraça *Platon* o naturę i sztukę, dopuszczając możliwość, że coś jest piękne nie tylko w sztuce, ale i w naturze. Tem samem przyznaje istnienie piękna przyrodzonego obok piękna artystycznego. Przyjemność, jaką nam zmysły sprawiają, jest wedle *Platona* najmniej szkodliwą przy wrażeniach wzroku i słuchu. Tkwi tu niezaprzeczona prawda i wyjawia się wielkie znaczenie wzroku i słuchu w sprawach piękna i sztuki.

W *Fajdrosie* oddaje się mędrzec grecki żalowi filozofa, że trudno mu za poetą i jego *entuzjazmem* podążyć, jeszcze bardziej, niż w Jonie. By sobie to wynagrodzić, stawia utwory poetyckie, jako służące *rozrywce*, poniżej dzieł naukowych. Utwory poetyckie, te „ogródki literackie”, jak *Stefan Pawlicki*¹²⁾ tłumaczy słowa *Platona*, „gotów” i mędrzec zasiać, aby w starości łatwo zapominającej mieć skarb wspomnień dla siebie i tych, którzy pój-

¹²⁾ Historia filozofii greckiej, II p. 310,

da jego śladami. O wiele piękniejszym zdaje się być jemu wszakże zajmowanie się *poważne* rzeczami, gdy kto znalazłszy duszę odpowiednią, za pomocą sztuki dialektycznej szczepi lub sieje umiejętnie mowy, które i siebie i hodowcę swego potrafią obronić, a nie są bezowocne". Żal zamienia się w *złośliwość* i samowolnie wyświadczone sobie za-dośćuczynienie, gdy w szeregu kast przyznaje Platon pierwsze miejsce myślicielowi, drugie królowi sprawiedliwemu i wojownikowi, trzecie politykowi, finansście i kupcowi, czwarte lekarzowi i atlecie, piąte wróżbicie i kuglarzowi, a *szóste* dopiero *poecie i artyście*, siódme robotnikowi, ósme demagogowi i sofiscie, dziewiąte tyranowi. Entuzjazm, enteizm, majaczenie, czy „boską manję“ poety, zestawia z delirjum chorych umysłowo, ale i tych, którzy za ich pomocą przekraczając granicę ludzkiego przyrodzenia zdobywają natchnienie od bóstwa idące. Natchnień takich rozróżnia Platon cztery, a więc profetyzm *Apoliński*, zapal *Dionizyjski*, twórczość poety *Muzyjską* i kochanie *Atrydyjskie*, i stwierdza, że ze wszystkich obłędów najbardziej boską jest *miłość*. Fajdros, poetycko-manjacki ten dIALOG, kończy się niespodzianą modlitwą *Sokratesa*: O panie i wy bóstwa wód! dajcie mi piękno wewnętrzne duszy i uczyńcie, żeby u mnie wygląd zewnętrzny zlał się harmonijnie z pięknnością duchową!" Ten, który szukał piękna samego w sobie, jako idei, zapragnął stać się sam pięknym osobnikiem. Tkwi w tem jakaś dwoistość ducha i charakteru *Sokratesa*, a może raczej *Platona*, o czem w dziełach jego nieraz można się prze-

konać. Wobec *Fajdrosa* trudno się oprzeć pewnemu żalowi, że *Sokrates* i *Platon* dają tu miłości osobistej pierwszeństwo przed profetyzmem i służbą wobec Bóstwa i Narodu.

W *Sympozjonie*, w biesiadzie, jest mowa o *miłości*, lecz tu i tam napotyka się uwagi doniosłe dla *piękna i sztuki*. Na chwałę piękna twierdzi gość z Mantynei, że oglądanie piękna samego w sobie jest największą wartością życia. Co wobec szczęścia stąd płynącego znaczą złoto, blichtr i piękno dzieci i młodzieńców, których widok zachwycą cię i zaprzęta tak dalece, że, aby widzieć bez przestanku tych, których kochasz, aby być z nimi zawsze, gotowyś, o ile możliwości zbyć się picia i jedzenia, by wieść życie w ich pobliżu i w oglądaniu ich. Co myśleć o śmiertelniku, któremu byłoby danem oglądanie piękna samego, jedynego, bez domieszki, nie ukrytego w cielesności człowieczej i całej przypadkowości znikomej, lecz piękna boskiego w jego własnej zjawie. *Platon* wznosi się tu ponad uwielbienie piękna cielesnego u osobników różnej zarówno i tej samej płci do tęsknej wizji piękna idealnego.¹³⁾ Nie tyle piękna, ile miłosnego upodobania, dotyka uwaga w pociągu różności ku różności. Ale i miłość jest tak wszechwładnym poetą, że czyni poetą prawie każdego. I staje się nim nawet ktoś, który zdawał

¹³⁾ Pewnego rodzaju zwyrodnienie, odsunięcie się od kobiety na korzyść miłości chłopców, doprowadzała greków, umysłowo głębszych, do umiławania ideału *duchowego*. *Przyjaźń* przewyciężyła po pewnym przesycie, z czasem lubieżną, w gimnazjach nabytą, miłość cielesną — i kończyło się wszystko ukochaniem *duszy*.

się pierwaj obcy Muzom. Miłość jest mu natchnieniem, co dowodzi, że miłość odznacza się dziełami Muzom przynależnemi. W Sympozjonie napotykamy też definicję pojęcia poezji i twierdzenie, że jest ono pierwotnie z pochodzenia ogólniejszem. Ogólne pojęcie poezji, czynności swobodnej, poejjn, nadało imię czynności artystycznej w obrębie poezji i muzyki. —

W *Rzeczypospolitej* omawia *Platon* rolę poezji w wychowaniu publicznem. Razi go dowolność przedstawiania Bogów przez *Hezjoda* i *Homera*; zarzuca poetom bluźnierstwo i zestawia ich z malarzami portretów nieudanych i niepodobnych. Poleca ustanowienie prawa, zakazującego podawać fałsze o Bogach. Im piękniejsze są dzieła poetów, tem niebezpieczniejsze. Niech więc nie wygłasza się „przed wojownikiem takich rzeczy, jak *Eurypides*: „Podarki zdobywają łaskę Bogów i królów czcigodnych“. Wymieść należy z miast greckich tego rodzaju urojenia ze względu na zgorszenie. Na innem miejscu rozróżnia *Platon* trzy rodzaje poezji, a mianowicie wypływające z naśladownictwa, a więc tragedia i komedia, z twórczego pędu poety, a więc dytyramby, i z jednego i drugiego, a więc epepeja. Jakkolwiek się dzieje, trzeba wedle *Plutona*, czuwać nad poetami i pilnować, by się trzymali ściśle przepisów. Od poezji przechodzi nasz mędrzec do muzyki. Uważa ją za nader doniosły czynnik wychowania. Ale i w muzyce trzeba się strzec niebezpieczeństwa, jakie wypływa z za daleko idącej swobody, a przede wszystkim z szukania nowinek. Piętnuje więc *Platon* wiersz z *Odysei*,

opiewający, że pieśni coraz *nowe* najlepiej się podobają i żąda kategorycznie, żeby nie pozwalano na żadne nowości. Mimochodem przypomina znowu, jak niegdyś, zdanie z *Hipjasza*, że *rzeczy piękne są trudne*.

Inną epizodyczną uwagę, ale już dotyczącą dziedziny plastyki, jest twierdzenie, że do niedawna jeszcze uznawano widok nagiego ciała za rzecz wstydliwą i śmieszną, jak to się dzieje u ludów barbarzyńskich, i że nim stworzono gimnazja, najpierw na Krecie — nawiasem mówiąc w ojczyźnie miłości mężczyzn do chłopców — później w Lacedemonji, drwinkarze owych czasów mieli prawo do strojenia żartów.

Stanowisko artystów wogóle ma *Platon* i w Rzeczypospolitej za nic, i to tak dalece, że każe między artystów i robotników degradować tchórzów i dezterterów. Urąga też lubownikom pięknego głosu i pięknych widoków, którzy jednakże nie chcą nic słyszeć o pięknie idei, o pięknie samem w sobie, zarzucając im, że chodzi im tylko o mniemanie, a nie o mądrość poznania. *Platon* nie umie tu być bezstronnym. W słusznej obronie idei o pięknie samem w sobie zapoznaje piękno formy. Piękno jest wedle mędrca naszego jedyne i wyróżnia się od przedmiotów ładnych, dostępnych zmysłom. Istnieje piękno w sobie i dobro w sobie, do którego odnosimy wszystkie te piękności i dobroci poszczególne, jak do idei prostej i jedynej. I mówimy, że przedmioty piękne należą do zmysłów i do ducha, że zaś idee piękne i dobre należą do ducha, a nie do zmysłów.

Do zagadnień związanych ze sztuką powraca *Platon* w *Rzeczypospolitej* niejednokrotnie. Jeszcze na końcu raduje się z przepisów ograniczających swobodę poetów i uważa te przepisy za najlepszy dowód, że napomnienia jego są słuszne. A jednak żal mu *Homera* i tragików, których od dziecka umiłował. Ale cóż, kiedy tragik czerpie swoje dzieło z trzeciej ręki, podobnie jak malarz malujący n. p. łóżko, które jest dziełem rzemieślnika, który jest znów naśladowcą idei łóżka od Bóstwa idącej. Stąd więc tem słuszniejszem zdaje mu się być prawo potępienia poezji. A cóż dopiero mówić o tem, że współczucie dla bohatera interesującego nas łączy się z podziwem dla poety. Toż to w ten sposób poezja budzi w nas te same uczucia i wzruszenia i bóle, podnieca je i pielęgnuje, zamiast *końc*, to wszystko, by wzmocnić naszą cnotę i szczęście. Trzeba więc poezję skazać na wygnanie, chyba, że się zrobi wyjątek dla hymnów na cześć bogów i wielkich ludzi. Dla odparcia zarzutu ze strony poezji, że filozofja twardo się z nią obchodzi, będzie dobrze odrzec jej, że nie od dzisiaj poróżniła się z filozofją. Ale niech poezja naśladowcza dowiedzie drogą rozsądnych rozważań, że jej nie potrzeba wydalać z państwa dobrze strzeżonego, a przyjmie się ją z otwartemi rękoma, bo nie można tego zaprzeczyć, że działa na wszystkich jej siłą, słodycz i czar. Mimo wszystko nie wolno przecie filozofowi dopuścić się zdrady wobec tego, co uważa za prawdę. Jak widzimy, wielki filozof waha się bezustannie, lecz zawsze powraca z uporem do wyrozmowanego uprzedzenia wobec sztuki i artystów,

W *Filebie* roztrząsa *Platon* zagadnienia przyjemności i dotyczy wielu momentów mających łączność z pięknem i ze sztuką. W dyskusji między *Sokratesem* i *Protarkiem* chodzi o wykazanie zalet mądrości wobec przyjemności. Na chwałę mądrości wypowiada *Platon*, iż twierdzenie, jakoby mądrość kierowała wszystkim, jest związane z uczuciem, godnem widoku wszechświata, słońca, księżyca, gwiazd i wszystkich obrotów niebieskich. Jest to myśl, którą powtórzył *Kant*, sławiąc prawo katerycznego nakazu, umieszczonego w sercu człowieka. Naiwne powtórzenie myśli greckiej, mające tem samem wartość prawie że kumunału, poczytano *Kantowi* niejednokrotnie za genialny jego własny pomysł.

Zabawę i przyjemność obniża *Platon* widząc w nich rozrywkę, usprawiedliwioną tylko znużeniem po zajęciu poważnem. Przyjemność jest nienasycona i nieskończona. Harmonja uczuć jest połączeniem między bólem a rozkoszą, jest uczuciem mieszanem. Przy najlżejszem naruszeniu równowagi rodzi się cierpienie. A kiedy harmonja znów nastanie, powraca rozkosz. Między doznaniem cielesnem istnieją uczucia, które zaspakajają się w ciele samem, ale obok nich i takie, które docierają do duszy. Do uczuć mieszanych z cierpieniem i radością należą uczucia tragiczne; podobnie dzieje się ze śmiesznością: „Nie tylko w teatrze, ale i w tragedji i komedji życia ludzkiego, radość łączy się z boleścią i temu podobnie w tysiącu innych wypadkach“. Znamy istotne rozkosze i takie, które niemi nie są. Do istotnych należą te, którym służą

za podkład piękne barwy i postaci, większość tych, które się rodzą we wrażeniach zapachu i dźwięków.

Lecz pięknymi same w sobie są dopiero kształty jako takie, to, co jest proste lub krągłe, — mybyśmy powiedzieli kształty i linje geometryczne. — Piękno to nie wiąże się w oczach *Platona* z żadną przypadkowością i nie jest ono pięknem z *porównania*. Ze sztuk, muzyka ustępuje architekturze, ponieważ pełna jest mętnych i nieokreślonych pierwiastków, architektura zaś posiada miarę i dokładność. Najważnijszem w całym Filebie dla nas jest jednakże twierdzenie, że miłość piękna może być tylko prawdziwą miłością, o ile jest *wolna od pożądania*. Byłby to znowu jeden z zaczątków idei o *bezinteresowności poczucia piękna*.

W *Prawach*, jednym z najpóźniejszych dzieł *Platona*, występuje myśliciel, podobnie jak w *Rzeczypospolitej*, przeciw zbytnej swobodzie, jaką się daje poetom i w rytmie i w melodji i w słowach, oraz przeciw używaniu takich utworów do kształcenia młodzieży, zrodzonej z obywateli cnotliwych, bez kłopotania się, czy w ten sposób wykształci się ją ku cnotcie, czy ku nieprawości. Państwo winno nad tem czuwać, jeśli pragnie zasłużyć na sławę państwa dobrze rządzonego. Takim państwem miał być wedle *Platona* Egipt, w którym młodzież uczy się na podstawie najdoskonalszych kształtów i melodji.¹⁴⁾ Tamże zabroniono wedle *Platona* ma-

¹⁴⁾ Jak widzimy, każe *Platon* Egipcjowi odgrywać podobną rolę, jaką nakładają u nas „Zachodowi“ szczególnie ci pisarze, którzy w braku samodzielności sądu pragną zastraszyć naiwnych, biorąc imię Zachodu „nadaremno“.

larzom i artystom tworzącym rzeźby zaprowadzać nowości i usuwać się z pod przepisów prawa krajowego; to samo dźać się miało w Egipcie na polu muzyki. A jeżeli się zważy, że znajdziesz u nich dzieła sztuki malarskiej i rzeźbiarskiej, tworzone od dziesięciu tysięcy lat, które są nie mniej ni więcej piękne, jak późniejsze, choć wykonane podług tych samych przepisów, to jest to zdaniem *Platona* dowodem, że prawodawstwo dotyczące sztuki w Egipcie jest arcydziełem w swoim rodzaju.

Sąd o sztuce należy się wogóle najwyżej stojącemu pod względem wykształcenia i cnoty. Równocześnie wymagać trzeba od takiego sędziego w sprawach sztuki odwagi w wypowiedaniu i w niedaniu się uwieść aklamacją tłumu. Ponieważ zaś sztuka jest naśladownictwem, powinniśmy w sądzie o dziele sztuki znać przedmiot naśladowany, wiedzieć, czy naśladownictwo jest wierne, oraz uważać, czy jest piękne.

Platon jest przeciwnikiem muzyki czystej, muzyki na narzędziach samych, nie jako wtóru do tańca i śpiewu. Poeci zaś gniewają go, gdy zaprowadzają nieład, niegodny muz; nie dla tego, że im braknie genjuszu, ale, że za mało u nich znajomości przepisów, praw i natury muzyki i że oddają się nadmiernie *entuzjizmowi*, za daleko pozwalając się zawieść uczuciom i rozkoszy. Mieszają więc hymny i treny, peany i dytyramby, zastosowują dźwięki liry na flecie, i dochodzą w swoich zakusach aż do mniemania, że muzyka nie posiada żadnego własnego piękna, i że przyjemność wyświadczona

pierwszemu lepszemu, czy jest cnotliwym, czy nie, jest miarodajną. I tak doszło do tego, że Ateny, niegdyś arystokratyczne, stały się „teatrokracyjne“.

Tak samo, jak poezja, tak i taniec ma się stosować do tego, co stanowi dobro i chwałę kraju; i taniec ma być przygrywką bojową i uświetnieniem świąt narodowych.

Przecie nie tylko poezja i taniec, ale i *zabawy dziecka* tym samym prawom podlegać winny; a broń Boże, żeby i one miały ulec zmianom, bo gdyby nic nie miało być stałym w zabawach, to mogłoby to połączyć się ze strasznym niebezpieczeństwem dla państwa, w którym nie byłoby poszanowania dla dawności.

To też trzeba niebo i ziemię poruszyć, by u dzieci niedopuszczyć do polubienia zmian w naśladownictwie, czy to w tańcu, czy to w melodji, i żeby nikt nie śmiał zwodzić ich urozmaicheniem rozrywek. A jeśliby kto mimo stróżów i kapłanów zawinił pod tym względem, każdy obywatel winienby mieć prawo oskarżenia go przed sądem o bezbożność. Ród poetów na ogół nie umie rozróżnić dobra od zła; dla tego należy go dozorować i trzymać w korbach.

Podaliśmy rozmyślnie naukę *Platona* o pięknie i sztuce w wątku, jaki spoczywa w dziełach jego, by dać tem samem obraz powstania i rozwoju jej. Bije nas w oczy u wielkiego filozofa przedewszystkiem chęć ograniczenia swobody artystów, albo nawet ścigania ich w razie niepoddania się przepi-
som. *Platon* wogóle nie miał wcale pojęcia o roz-

woju, najmniej zaś w zakresie sądu o twórczości artystycznej. Nieco wyżej, niż teorie dotyczące artyzmu, stawić należy naukę o pięknie samem w sobie; ale do czegoż i ta nauka zmierza u *Platona*, skoro filozof w niej uznaje nie ledwie, że tylko piękno figur i linii geometrycznych, bez tego znaczenia, jakie myślom pokrewnym miał nadać później *Plotyn*. A czy malarzowi, n. p. wolno było wyrażać piękno samo w sobie, kiedy miał być tylko wiernym naśladowcą? Nierównie ważniejszym od wszystkiego u *Platona* w styczności z pięknem i ze sztuką wypowiedzianego, jest spostrzeżenie pokrewieństwa między sztuką, a *zabawą*, łączenie obu zjawisk i napomknięcie o *bezinteresowności* sądu o pięknie.

11. Z współczesnych *Platonowi* myślicieli i poetów nie dał nikt niczego bardziej doniosłego w zakresie nauki o pięknie i sztuce. Jednak zasługują na wzmiankę dwa przeciwne twierdzenia: *Cyników*, że tylko dobro jest pięknem, a zło brzydkiem, i *Cyrenaików*, że tylko piękno jest dobrem, a brzydota złem. Maksyma *Cyników* świadczy najlepiej, jak niesłusznie nazwa tych etycznie wysoko stojących filozofów otrzymała w późniejszych czasach znaczenie urągliwe. Wyłączną bardzo jest nauka ateisty *Teodora* o pięknie, jako o celu *miłosnego* zadowolenia. *Socjologiczna* ze względu na znaczenie jest teoria *Arystofanesa* o komedji. Twierdzi on, że komedja, jako odwrócona tragedia, razem z nią służą do *pouczania* dorosłych, co przypomina nieco naukę poety *Schillera* o sztuce, jako o mistrzyni ludzkości. W „*Żabach*” czytamy dosłownie, że,

powstał w nauce z powodu utraty dzieł *Arystotelesa*, będących w związku z zagadnieniami nas obchodzącymi.

Nazwa *poetyki* wywodzi się z greckiego słowa *poiejn*, swobodnej czynności, które *Arystoteles* wyodrębnił od pojęcia *prattejn*, czynności tworzącej dzieła, dążącej do celu. Mędrzec grecki przeciwstawia przymiotnik *pojetikos*, dwóm innym *praktikos* i *theoretikos*, uzależniając od nich trzy rodzaje czynności duchowych i nauk filozoficznych. Mówi on w metafizyce, że cała wiedza, jest albo *praktyczna*, albo *teoretyczna*, albo *poetyczna*. Porównując ten trójdzielny podział wiedzy u filozofa ze Stagejry¹⁶⁾ z dwudzielnym w „*polityku*” u *Platona*, gdzie jest mowa o wiedzy, że jest albo *praktyczna*, albo *gnostyczna*, nie trudno spostrzec, że jest on jego *uzupełnieniem*. *Arystotelesowski* podział jest miarodajnym dla wyodrębnienia *poetyki* i dzieł jej pokrewnych, które niestety zaginęły. A chociaż *Arystoteles* niekiedy, jak w *topice*, wymienia także inny jeszcze podział nauk, dzieląc za *Platonem* wiedzę filozoficzną na *fizykę*, *etykę* i *logikę*, to jednak podział jego, w którym nauki poetyczne, a więc nauka o pięknie i sztuce, przedstawiają się nam jako zakres nauk filozoficznych, równomierny z *praktyczną* i *teoretyczną filozofią*, jest nader ważny ze względu na to, że jest istotny i że przypomina zdobyty na innej drodze rozumowań nowoczesny podział nauk filozoficznych, przewyższając go, jeśli chodzi o ścisłość uzasadnienia genetycznego.

¹⁶⁾ Miejscowość, w której się *Arystoteles* rodził.

Poetyka *Arystotelesa* zaczyna się wyliczeniem rodzajów poezji wedle środków naśladowczych, a więc rytmu, mowy i harmonji, użytych osobno, lub równocześnie. I tak harmonja i rytm stanowią wedle *Arystotelesa* razem podstawę dla sztuki gry na flecie, cytrze i na im podobnych narzędziach gędziebnych. Rytm sam jest pierwiastkiem tańca i pantominy, albo jak Arystoteles się wyraża, „rytmów figuralnych, naśladowujących zwyczaje, uczucia i akcję.“ *Epopci* służy mowa jedynie i metryka. Ale istnieją rodzaje poezji łączące wszystkie wymienione pierwiastki. Do nich zalicza myśliciel nasz poezję dytyrambów, tragedję i komedję. Dalsze rozdziały poetyki zajmują się poezją wedle przedmiotów naśladowanych i sposobu naśladowania. Powstanie poezji wywodzi Stagejryta z popędu naśladownictwa, tkwiącego w naturze ludzkiej, wyróżniającego człowieka rzekomo od innych stworzeń. Popęd ten tak jest silny i daje takie zadowolenie, że rzeczy nie podobające się w naturze, podobają się, gdy się je odtworzy, jako wierne naśladownictwo. Zadowolenie z podobieństwa do wzoru łączy się z zadowoleniem uczenia się.

Po tych ogólnych uwagach przystępuje poetyka do ściślejszego określenia komedji i tragedji. Komedja naśladuje to, co jest bardziej poziome, a szczególnie rzeczy śmieszne. Tragedja naśladuje akcję poważną, działając za pomocą *litości i lęku* na *ukojenie uczuć*, katharsis ton pathematon. Do wzruszenia najsilniejszego przyczyniają się *rozpoznawanie* i *perypetja*. Ważnemi czynnikami w tragedji są *fabuła*, *ethos*, *wyraz*, *dykcja* i *chór*. Z pierwiast-

ków tych wymaga *ethos*¹⁷⁾ bliższego określenia. Jest to pojęcie nader ważne w całej nauce greckiej, nie tylko dla poetyki, ale i dla retoryki. Możeby należało tłumaczyć je *dostojeństwem*, *godnością*, *powagą*, a nie samym *nastrojem* jedynie jak to czynią niektórzy badacze. W każdym razie niezupełnie wyjaśnione to pojęcie, zestawiane także z *ejkos*, z *godziwością*, świadczy o trzymaniu poziomu sztuki i piękna w starożytnej Grecji na prawdziwych wyżynach ducha. Z powodu domagania się, by tragedia miała pewną *określoną długość* i żeby akcja *nie przewlekła się*, zdobywa Arystoteles dwa doniosłe postulaty dla piękna i sztuki, że dzieło artystyczne powinno być *uchwytlive i zapamiętlive*, co brzmi po grecku *eusynoptos i eumnemoneutos*. Z określoną długością fabuły łączyć się winna jednolitość akcji. Wiedział o tem wedle *Arystotelesza Homera*, bądź to z powodu znajomości rzeczy, bądź to naprowadzony naturalnym popędem genjuszu. Ustęp to, który jakby naprawiał niesłuszny sąd *Platona*, odmawiający poetom znajomości rzeczy, tłumacząc wszystko zapamiętaniem się i entuzjazmem. Fabuła nie potrzebuje się trzymać wiernie dziejów; chodzi nie o to, co było na prawdę, lecz o to, co było prawdopodobne i konieczne. Różnica między dziejopisem i poetą nie polega na tem, że jeden pisze prozą, drugi wierszem, lecz, że jeden pisze o tem, co się działo *rzeczywiście*, drugi zaś o tem, co się dziać *mogło*. Dla tego poezja jest bar-

¹⁷⁾ Suess. Ethos, studja nad dawniejszą grecką retoryką.

dziej filozoficzna od dziejopisarstwa. Orzeczeniem tem *Arystoteles* wyniósł się ponad *Platona*, o ile chodzi o zrozumienie znaczenia sztuki. Dla *Platona* sztuka była li tylko *naśladownictwem*, błędem naśladownictwem z drugiej, czy trzeciej ręki; *Arystoteles* wzoruje się szczególnie na tragedjach *Sofo-klesa* i na *Odysei*. My epigoni znamy również znaczenie rozpoznawania w dziełach sztuki. Korzyścili z niego *Goethe* w Hermanie i Dorotei, oraz w opowieści o Mignon, *Krzysztof Schmidt* w swych powiastkach dla dzieci, *Brodziński* w Wiesławie, *Mickiewicz* w Panu Tadeuszu w nader dramatyczny sposób, gdy wyjawia się tajemnica księdza *Robaka* przed *Klucznikiem Horeszków*.

Arystoteles obstaje silnie przy swoich żądaniach dotyczących tragedji. Dla tego wszystko, co n. p. nie wywołuje lęku i litości, jest dla tragedji w jego oczach obojętnem, a więc m. in. i śmierć zadana *wrogowi* przez *wroga*, albo przejście ze stanu szczęścia do nieszczęścia u ludzi *złych*.

Omówiwszy ogólne znamiona tragedji, zwraca się *Arystoteles* do języka, do form gramatycznych, i do figur poetycznych. Są to rozdziały, w których filozof nasz zapewne wzorował się na pismach *Demokryta*. Przypominają one bowiem treścią i układem tytuły dzieł *Abderyty*, oznaczonych przez *Teofrasta* jako *muzyczne*.

Po tych ustępach, nie należących właściwie do tragedji, ale do wszelkiej poezji, zajmuje się poetyka epopeją i jej kompozycją. Przyrównywa ją do tragedji, wylicza zasługi *Homera* i urywa się na

przyznaniu tragedji wyższości nad epopeją. Dalejszego ciągu poetyki brak....

Mimo, że poetyka przeszła do nas w ułamkach i że może, jak większość dzieł przypisywanych *Arystotelesowi* jest tylko złożona z wypisów dla wykładu przeznaczonych, albo z zapisków uczniowskich podczas wykładu powstałych i uzupełnianych z pamięci nie dość wiernej niekiedy, to znaczenie jej jest wiekopomne. Żałować należy, że nie przeszła do nas w całości, tem bardziej, że z powoływań w innych dziełach *Stagejryty* wiemy, jak ważne były zagadnienia w niej rozwiązywane. Jedno z nich n. p. dotyczyło rzeczy, które się podobają, a więc *piękna*, o czem czytamy w *Retoryce*.

Retoryka jest po poetyce drugim utworem wielkiego myśliciela najważniejszym dla nauki o pięknie i sztuce.

Pojęcie piękna wedle tego, co czytamy w *Retoryce*, równa się z *bezinteresownością*. Piękno jest dobrem tyjącem się ogółu, nie samego siebie jedynie. I tak pięknym jest n. p. *honor*, *chwała*, nie nagroda w pieniądzech, piękną jest *ofiara* z życia na ołtarzu ojczyzny złożona, w czem *Arystoteles* powtarza myśl *Pindara*. Nawet dosłownie czytamy w *retoryce*, że pięknymi są dobre postęпки, przyczyniające się do szczęścia bliźnich, nie nas samych; dla tego to piękną jest *sprawiedliwość*. *Zwycięstwo* i *sława* należą także do zjawisk pięknych, ponieważ dążymy do nich nawet wtedy, gdy nam samym nie przynoszą korzyści.

Ciasnym i niesprawiedliwym jest sąd filozofa o zależności pięknego czynu od osoby działającej

i twierdzenie, że czyn mężczyzny jest z przyro-
dzenia rzeczy piękniejszy od czynu kobiety. Sąd
ten to jakby stopień do sądu pokrewnego o kobiecie
w *Fizjognomice*, w dziele przypisywanem może nie-
słusznie *Arystotelesowi*. Mowa tam, że mężczyzna
jest dobrze zbudowany i przeto odważny i sprawie-
dliwy, że kobieta natomiast nie jest zbudowana pra-
widłowo i dla tego złośliwa.

Nie tylko o pięknie rozwodzi się *Arystoteles*
w *retoryce*, ale i o *upodobaniu*. Podoba się wedle
niego *zmiana*, lecz *podobają* się także rzeczy *po-
dobne*.

Do piękna *czynu bezinteresownego* powraca
Stagejryta w *retoryce* niejednokrotnie. Najcieka-
wsze są uwagi o skłonności *młodzieży* do czynów
pięknych i bezinteresownych: „Młodzi kierują się
chętniej pięknem czynu, niżli pożytkiem. Cnota
więcej dla nich waży niż obrachunek; gdyż obra-
chunek ogląda się za pożytkiem, cnota za pięknem.“
Trudno o lepszą pochwałę *młodzieży*; może ona być
po wszystkie czasy wdzięczną za to *Arystotelesowi*.
Jakże inaczej przedstawia wielki myśliciel *starców*!
Oni uzależniają wedle niego życie od obrachunku,
nie od moralności; gdyż obrachunek związany z po-
żytkiem, moralność z cnotą. Starzec bywa co pra-
wda także litościwy, ale nie dla tych samych po-
budek, co młodzieniec. Młodzieniec jest nim z po-
czucia ludzkości, starzec zaś z powodu swego nie-
dołęstwa. Człowiek dojrzały trzyma się w po-
środku między młodzieńcem a starcem. Nie żyje
wyłącznie dla piękna, lub dla pożytku, ale dla jed-
nego i drugiego.

W retoryce wypowiada się *Arystoteles* także o szlacheństwie. Liczy się już i z jego upadkiem. Szlachcica znamieniem była za czasów *Herodota* i *Safony* kalokagatja. *Herodot* zestawiał szlachcica greckiego z uprzywilejowaną kastą egipską, *piromis*, synów *człowieczych*, czy *bożych*, a *Safo* żądała, żeby człowiek piękny, zapewne dobrze urodzony, był równocześnie i dobry, cnotliwy. *Arystoteles* już wytyka znieprawienie i degenerację rodów *Alkibiadesa*, *Denysa*, *Kimona*, *Periklesa* i *Sokratesa*. Piękno charakteru nie było w oczach *Stagejryty* przywiązane do rodów, tylko, jak o tem słyszeliśmy, do wieku młodzieńczego.

Inne dzieła naszego myśliciela po za poetyką i retoryką tylko przygodnie zawierają coś ważnego dla nauki o pięknie i sztuce. Ogólnie o pięknie wyraża się *Arystoteles* w *Polityce* twierdząc, że piękno jest dobrem w przeciwieństwie do konieczności i pożyteczności. Zgadza się to ze zdaniem w *Zagadnieniach*, że piękno wywołujące *pożądanie*, dążenie do zaspokojenia namiętności, nie jest prawdziwem pięknem. W *Zagadnieniach* rozróżnia *Arystoteles* także dwa rodzaje muzykalnych wzruszeń, *etycznych* i *patetycznych*. Etycznymi są zjawiska *nastrojowe*, tyjące się treści, patetycznymi *rytmiczne objawy i harmonje*. *Dostojność*, *etos* piękna, podkreśla wielki *Stagejryta* nieustannie, co mu trzeba za szczególną zasługę policzyć i za chwałę największą. To, co się tej dostojności przeciwstawia, potępia filozof, jako rzemieślnicze, poziome, *banalne*, *banauson*. Banalnym jest dzieło i nauczanie, które ciało, czy duszę, czy też ducha wolnego

człowieka, zamiast podnosić i umocnić, obniża i czyni go niezdolnym do walecznego wystąpienia. Tak samo, jak przed banalnością, ostrzega *Arystoteles* przed zbytniem sztukmistrzostwem. Zabrania nawet z tego powodu używania narzędzi, na których gra jest trudna.

13. Z okresu bezpośredniego po *Arystotelesie* nie dotrwało do naszych czasów żadne dzieło o pięknie i sztuce, godne współzawodnictwa z dziełami wielkiego myśliciela ze Stagejry. O wielu dziełach wiemy tylko tyle, że istniały. Z *Perypatetyków* pisał *Teofrast* o poezji, komedji, śmieszności, muzyce, o melodjach, wierszach, o entuzjaźmie, a *Arystoksenos* o muzyce. Ze *Stoików*, duchowych spadkobierców szkoły *Cyników*, dzielił *Pozydonjusz* sztuki na pospolite, bawiące, artystyczne i wolne. Do pierwszych należało rzemiosło, do drugich kuglarstwo, do trzecich malarstwo, muzyka i poezja, do czwartej kategorii filozofja. Inni *Stoicy*, a między nimi także jeden z najpłodniejszych *Chryzyp*, jednocyli piękno z dobrem. Dobro było przystępnem, przystępne miłem, miłe chwalebne, chwalebne pięknem albo dobro było radosnem, radosne wzniosłem, wzniosłe pięknem.¹⁸⁾ *Diogenes z Laerty* (VII, 101) pisze, że o *Stoikach* mówią, że uważają piękno za dobro, jak n. p. *Hekaton* w trzeciej księdze o dobru, a *Chryzyp* w rozprawach o pięknie. *Diogenes Babilończyk* rozpisывał się o muzyce i twierdził, że przydatną jest w wychowaniu¹⁹⁾.

¹⁸⁾ *Plutarch* de Stoic. repugn. c 13 p. 1039 c.

¹⁹⁾ *Philodemus* de musica p. 7, ed Kemke, *Stoicorum veterorum fragmenta Joannes ab Arnim* III p. 221,

Seneka miał plastyczną sztukę w pogardzie, przyrównyując ją do kosmetyki, uznawał tylko poezję, ale i tą tylko, o ile wznosiła się do filozofii. Mimo małego zajęcia się sztuką i pięknem, mimo zespolenia dobra z pięknem, zdobyli się jednak *Stoicy* także i na przeciwstawienie piękna i pożyteczności; i tak pisze *Cycero* o nich w rozprawie o granicach dobra i zła, że wskazują na naturę jako tą, która obok rzeczy pożytecznych stwarza rzeczy, służące tylko do przystrojenia, jak ogony pawiom, różnobarwne pióra gołębiom, mężczyznom brody. *Epikurejczycy*, następcy *Cyrenaików*, zestawiali piękno z okragłością, gładkością i miękkością, brzydotę z kanciastością, szorstkością i twardością. Do *Eklektyków*, nie należących do żadnej szkoły, zaliczają *Cycerona* i *Plutarcha*. *Cyceron* rozróżnia *godność* i *czar*, pierwszemu przyznając *męski*, drugiemu *żeński* charakter. Dalej przeciwstawia piękno urokowi i łączy je z celowością. *Plutarch*, pod wpływem *Arystotelesa* zastanawiał się nad upodobaniem naśladownictwa. Podczas kiedy jednak *Arystoteles* ponad naśladownictwo stawiał wcielenie idei, był *Plutarch* wielbicielem *iluzji*, czem sztukę obniżał, podobnie, jak niektórzy nowocześni teoretycy, oraz inscenizatorzy sztuk teatralnych, do roli panoptikum i brzuchomówstwa i to tak dalece, że sławił niejakiegoś *Parmena* za to, że umiał naśladować krzyk prosięcia.

14. Jak elektycy, tak też i *retorycy* i *gramatycy* z dwu ostatnich wieków przed Chrystusem nie zostawili nic głębszego, dotyczącego piękna i sztuki. Uznaniem cieszył się w swoim czasie,

a i w zaraniu filozofii nowoczesnej *Kwintyljan*, autor dzieła o retoryce, i poeta *Horacy*, twórca poetyki w formie listów pisanej. Na niesławę zaś zasłużył sobie, i to nieśmiertelną, bo aż przysłowio-
wą, krytyk *Homera*, *Zoil*.

15. Dopiero *Plotyn*, w trzecim wieku po Chry-
stusie, rozwinął naukę o pięknie i sztuce w sposób
odrębny, a głęboki. *Plotyn* był uczniem Nowopla-
tończyka, Aleksandryjczyka *Amonjusza Sakkasa*.
Wziąwszy udział w wyprawie cesarza *Gordjana* do
Persów, miał mieć sposobność poznania filozofii in-
dyjskiej. Z dalekiego wschodu prawdopodobnie
przejął też i sposób życia, wstrzymując się od je-
dzenia mięsa. Pisma *Plotyna* zebrał jego uczeń
Porfirjusz, dzieląc jego rozprawy na sześć części
i umieszczając w każdej po 9 rozpraw, od czego
części te otrzymały nazwę *enead*.

Zagadnienie piękna²⁰⁾ jest u *Plotyna* jednym
z najulubieńszych. Piękno polega wedle niego pier-
wotnie na wrażeniach wzroku i słuchu. Wznosząc
się jednakże ponad wrażenia zmysłowe, zauważył
się, że pięknymi mogą być i *urządzenia*, *stosunki*,
nauki i cnoty. To też *Plotyn* rozróżnia rzeczy pię-
kne wedle tego, czy są jednoznaczne z pięknem
i cnotą, czy są też piękne tylko tem, iż biorą *udział*
w pięknie, jak n. p. przedmioty. Przypomina się tu
nauka *Platona* o braniu udziału w idei u przedmio-
tów, słynna *meteksys*. Te same przedmioty stają
się raz pięknymi, drugi raz niepięknymi, tak, że

²⁰⁾ O nauce o pięknie u *Plotyna* napisał rozprawę
Edward *Krakowski*, jak donosi „Świat“ z 24 grudnia 1920 r.

istnienie ich, jako przedmiotów, jest różne od istnienia ich, jako przedmiotów *pięknych*. Podobieństwa piękna zmysłowego do piękna duchowego polega na udziale jego w twórczej *idei*. Stąd piękno cielesne opiera się na udziale od bóstwa idącego rozumu. Skoro wrażenie zmysłowe wskaże nam na ideję zamieszkującą cielesność i na to, jak ta idea opłotywywa niekształtną naturę i jedność z niej tworzy, rozwidni się przed nami kształt, który się uzależnia w uroczy sposób od innych kształtów, łącząc wielość, podnosząc ją i spajając z nierozdzielnią ideją w jego własnem wnętrzu, jako coś zgodnego, pokrewnego i zaprzyjaźnionego. Widokiem stąd rozkosznym jest dla szlachetnego męża, jeżeli z twarzy młodziana wybłyska ślad cnoty, która razem z prawdą spoczywa we własnem jego wnętrzu. Wszędzie więc, jak widzimy, spostrzega *Plotyn* piękno duchowe i wszędzie go szuka. Symbolem jego jest mu barwa, a także w mierze niepośledniej ogień. Kto zaś chce poznać dobro i piękno w ich jedności, powinien stać się do Boga podobnym i pięknym. Wtedy to powie, że idee są pięknem; gdyż dzięki im wszystko jest pięknem, dzięki twórczości i istocie ducha. Co zaś ponad duchem się unosi, nazywamy dobrem samem, z którego piękno wypływa, stając się pięknem w *praiście*. Równie podniosłe jak o pięknie duchowem, umie mówić *Plotyn* także i o pięknie spostrzegalnem dla wzroku. Kto pragnie widzieć, musi posiadać oko, pokrewnie do przedmiotu oglądanego; nigdy by oko słońca nie ujrzało, gdyby samo nie było słoneczne. Tak i dusza nie spostrzeże piękna, jeśli sama nie jest piękną.

Pięknu, *duchowemu* jedynie, poświęca *Plotyn* osobną eneade. Jest ono tem, co nadaje formę bryle z marmuru, z której artysta tworzy piękny posąg, nie pojedynczego osobnika, ale ideału, zespalającego w sobie rysy piękna napotykanego u różnych osobników. Forma dzieła nie mieściła się w bryle marmuru, lecz przedtem, nim się w kształty wcieliła, w duszy rzeźbiarza, a w niej nie z tego powodu, że artysta posiadał oczy i ręce, lecz, że brał *udział w sztuce*. W sztuce zamieszkiwało więc o wiele wyższe *piękno*. Jeśli się artyście uda stworzyć dzieła, które odpowiadają całkowicie idei i istocie piękna, to zdobędą one, ponieważ zawierają w sobie piękno sztuki, większe i prawdziwsze piękno od tego, które się znajduje w przedmiotach zjawy. Jak widzimy, *Plotyn* w uznaniu sztuki zbliżał się bardziej do *Arystotelesa*, niż do *Platona*. Wyraźniej to jeszcze wynika z następującego orzeczenia, w którym *Plotyn*, jakby z *Platonem* nawet wprost polemizował: Kto by wedle naszego myśliciela zamierzał pogardzać sztuką dla tego, że w dziełach swych naśladuje naturę, to najpierw można mu odpowiedzieć, że i dzieła natury są naśladownictwem, a potem, że sztuka nie zadawalnia się naśladowaniem zjawiska, lecz, że wznosi się do ideału, od którego natura wie dzie swój początek, a w końcu, że i od siebie wiele dodaje, gdyż będąc sama w posiadaniu piękna, wszystkiemu niedostatecznemu coś zeń *dorzuca*. W dalszym ciągu, zastanawiając się nad pięknem przyrodzonym, wymienia na pierwszym miejscu piękno kobiet, jak Heleny, Afrodyty, czem dowodzi, że nie podziela dziwaczego sądu, wyrze-

czonego w starożytności, który prawdziwe piękno przyznaje tylko mężczyźnie, a nie kobiecie. Pojęcie piękna w przyrodzie jest wzorem piękna widomej postaci; samo zaś ma za wzór jeszcze piękniejsze pojęcie piękna w duszy, skąd piękno w przyrodzie wie dzie swój początek. Najjaśniej błyszczy ono, rozumie się, w duszy szlachetnej, jeżeli się w niej ujawni; bo jeśli duszę zdobi i światło jej niesie, światło światła większego i pierwotniejszego piękna, powoduje ją, ponieważ pozostaje w duszy, do zastanawiania się nad istotą panującej nad nią myśli, która się niczemu innemu nie udziela, tylko w sobie samej trwa. Piękno zlewa się w końcu w nauce *Plotyna* z całością *bytu*. Gdzie się kończy piękno, tam się kończy istnienie. Wszystko istnieje tylko o tyle, o ile bierze udział w pięknie, w idei. Im więcej tego udziału, tem doskonalszem jest. A my sami jesteśmy piękni, jeśli pozostajemy sobą, brzydcy, jeżeli przechodzimy do czegoś poziomego.

W innej eneadzie zespala *Plotyn* piękno z *miłością*. Przy tej sposobności skłania się mistyk grecki do uznania czegoś za piękno, co posiada pewną określoną wielkość, w czem stosuje się do nauki *Arystotelesa*. Chcąc tworzyć, spogląda natura na piękno i na określoność, która znajduje się w jednym rzędzie z dobrem; gdyż nieokreśloność jest brzydka i należy do innego rzędu. Kto jest przepelniony czystą miłością, dla tego piękno jedynie jest przedmiotem podziwu. Ale jeśli łączy z miłością żądę nieśmiertelności, wtedy szuka piękna w ciągłości poczęcia, które go czyni nieśmiertelnym, tworzy piękno wedle swego przyrodzenia

i w płodzeniu dąży do nieśmiertelności, płodząc piękno dla pokrewności swej z pięknem.

O twórczości artystycznej najwięcej mowy w ósmej książce eneady trzeciej. Treścią jej jest *patrzenie*. Jeśli dziecko bawi się, albo mężczyzna nauką się zajmie, to niech pierwsze swą zabawę, drugie swą naukę uprawia tylko dla patrzenia. Dzieło jest wynikiem milczącego patrzenia, naszego przyrodzonego patrzenia, a my, z takiego patrzenia poczęści, jesteśmy nie darmo przyrodzeniem żadnem patrzenia i nie darmo siłą patrzenia w nas tworzy, jak matematyk patrząc kreśli figury. Wszystko, co prawdziwie istnieje, pochodzi z patrzenia.

W eneadzie o *dobru* omawia *Plotyn* różnicę między dobrem a pięknem. Poznanie piękna, podziw i obudzenie się dążenia ku pięknu spływa na człowieka dopiero, gdy jest poniekąd widzącym i czuwającym; dobro zaś, ponieważ od dawna jest przedmiotem dążności, żyje jako przyrodzona spuścizna i w śpiącym, a widok jego nie wprowadza nas w zdumienie, ponieważ jest zawsze przy nas, w swej własnej zjawie, a nie tylko jako przedmiot pamięci. Dobro jest starsze i wcześniejsze od piękna. Piękno człowieka jest tylko własnością tego, który je posiada. Większość ludzi zadawalnia się nawet tem, żeby się zdawać pięknymi, choćby nimi nie byli. Dobro natomiast pragnęliby posiadać nie tylko pozornie. Dobro jest łagodne, spokojne i zawsze obecne, kiedy się tylko tego pragnie; piękno wzbudza podziw, niepokój i miesza ból z rozkoszą. Może nawet nieświadomego odwieść od dobra, jak istota ukochana syna od ojca odwodzi. Dobro jest

początkiem wszystkiego, więc także i piękna. Piękno i istnienie nie może pochodzić ze zła, lub z rzeczy obojętnej, bo przyczyna jest zawsze lepsza od skutku, z powodu swej doskonałości.

Szczytem wszystkiego jest pojęcie *Plotyna* o pięknie absolutnem. Mówiąc o niem należy wyzbyć się pojęcia wszelkiej postaci i nie wywoływać jej sobie przed oczy, bo upadlibyśmy od piękna absolutnego do rzeczy, która tylko ze względu na ciemny udział nazywać się może piękną, podczas gdy piękno absolutne jest formą bez kształtu, jeśli wogóle może być tutaj mowa o formie. Tylko, jeśli zapomnimy o wszelkim kształcie, zbliżymy się do tej formy. Jeśli dusza myśli o czemś pewnem, to zmniejsza się, nawet, gdy wszystko ogarnia, co w niem jest; gdy pochwyci jedność, to posiadzie jedną jedyną postać; gdy ujmuje wszystko, jako mnogi kształt, staje przed dalszem pytaniem, jakby pojąć to, co się ponad wszechstronnie i wielorako pięknem unosi, a nie jest wielorakiem. Dusza pragnie tego, nie wiedząc, dla czego, podczas gdy rozum nam mówi, że to właśnie jest prawdziwem pięknem, ponieważ istota najlepszego i najmiłszego zawiera się w absolutnym kształcie. Prapiękno jest bezkształtne; istotne piękno jest wyrazem *dobru duchowego*.

Jak z wszystkiego wynika, *Plotyn* wzniosł się do niebywałych wyżyn w zdobyciu tajemnicy piękna i jego odczuwania. Czyżby rzeczywiście filozofia indyjska podziałała nań w tym kierunku? W każdym razie niejedno u *Plotyna* przypomina współczesne nam doktryny o pięknie i sztuce, będące także w związku z dalekim wschodem.

16. Z Plotynem kończą się dzieje nauki o pięknie i sztuce w starożytności. Rozprawa o *wzniosłości*, przypisywana *Longinowi*, jest jeszcze ostatnim, choć mało znaczącym wykwitem kultury greckiej, przynajmniej pod względem treści. Mimo to przyczyniła się do niesłusznego przeciwstawiania piękna i wzniosłości w nowożytnej nauce o pięknie i sztuce u Anglików, a za nimi bezkrytycznie, lecz uporczywie u Niemców.

17. Przebiegając myślą dzieje nauki o sztuce i pięknie w starożytności i zatrzymując się tylko na najwyższych szczytach jej, spostrzegamy, jak się stale rozwija. Zrozumienie doniosłości sztuki budzi się w głębi duszy *Heraklita*, nazywanego ciemnym filozofem. *Pitagorejczycy* są już poplecznikami prawidła o *równomierności i harmonji*. *Empedokles* odkrywa pierwiastek *swobody* w pięknie i sztuce, uważając, że *urok niezgodny jest z przymusem konieczności*. U *Demokryta* przybiera nauka o pięknie i sztuce kształty bardzo wyraziste, tak, że można by go uważać za jej twórcę, o ile wolno sądzić o tem z tytułów dzieł niestety zaginionych. W każdym razie *jemu i Sofistom* zawdzięczamy wzniosłą naukę o *entuzjaźmie i enteizmie artystycznym*. *Sokrates* i *Ksenofont* podkreślali znaczenie *wychowawcze sztuki* i *bezinteresowność* wyrażoną w sądzie, że coś jest pięknem. *Platon* wywyższył piękno, lecz poniżył sztukę i artystów. W przeciwieństwie do *Platona* widział *Arystoteles*, zapewne pod wpływem nauk *Sokratesa*, jak je dla nas *Ksenofont*, a nie *Platon*, zachował, w sztuce mniej naśladownictwo, jak raczej oddanie idei, i zobowią-

Wize, Nauka o pięknie.

zywał artystów, jak *Sofiści*, krasomówców, do zachowania *godności* i *dostojeństwa* przez domaganie się dla sztuki tego, co Grecy nazywali „*ethos*”. Godnym następcą *Arystotelesa* i jego poprzedników okazał się dopiero po wiekach *Plotyn*. Pogodził on poniekąd stanowisko *Platona* i *Arystotelesa*. Był jednym z najkonsekwentniejszych myślicieli. Snując jednakże wątek własny i przejęty w spuściznie do najdalszych krańców, doszedł nieraz aż do zatarcia jasnych rozróżnień, wymaganych w nauce.



ROZDZIAŁ II.

Nauka o pięknie i sztuce w nowszych czasach.

1. W *Imaginie*, poemacie pisanym na wzór *Beniowskiego* i *Atta Troll*, pisze Marja Konopnicka, iż „*pokład myśli tak płytki w Europie, że kto grunt ruszy, Grecji się dokopie*“. My sobie nie zdajemy może nawet sprawy, ile prawdy zawierają te słowa. W rzeczy samej, cała nauka Europy oświeconej, a więc i jej nauka o pięknie i sztuce, jest owocem nauki greckiej, zdobytym pracą i móżdżem ducha greckiego, i to najbardziej w tem właśnie, co się nam wydaje teraz najjaśniejszem i najprostsze.

2. Mimo tej zależności od nauki greckiej poczyniła nauka o pięknie i sztuce i w nowszych czasach doniosłe zdobycze. Na nie złożyły się, obok podstaw, danych i przekazanych przez greków, zaczęły poczęte w średniowieczu, bujnym we wszystko, co tchnie gorącą tęsknotą wielkich wypełnień. Jak u greków z *Heraklesowych* i *Tezeuszowych „prac“* i zadań, poprzez *kalokagatię*, wyrosła pono z egipskiej „*piromji*“, zrodziła się wiedza, sztuka i kultura grecka, tak w średniowieczu na tle *wojen krzyżowych*, wykwitło z błędnego rycerstwa z jego szukaniem *Graala* nasze zdobywanie *Królestwa Ducha* w dziełach wiedzy, sztuki i kultury

nowoczesnej. Błędne rycerstwo przeżyło się w życiu. Łatwo było później skarykaturować je i uśmiercić, a raczej może tylko dobić *Cervantesowi* ku uciesze wszelkich miernot. Nie spostrzeżono bowiem i w *Cervantesie* samym owego błędnego rycerza, który zniweczył z bohaterem satyry i siebie samego i swoje niewypełnione marzenia. — Błędne rycerstwo przeżyło się w *życiu*, ale odżyło w *sztuce*²¹⁾.

3. To, co miało wyrosnąć z średnich wieków, z czasów rycerskich, krzyżowych czynów i zakonnych pogłębień dla nauki, sztuki i kultury naszej, nie od razu wydobyło się na jaw. Nie było bowiem w Europie przez pewien czas poza *teologią*, żadnej nauki, nie było też nauki o pięknie i sztuce. Piękno i sztukę uwzględniali teolodzy tylko przygodnie, czerpiąc myśli z pisarzy starożytnych, i to dość *dorywczo*, głównie z *Cycerona* i *Stoików*, jak n. p. *Św. Tomasz z Akwinu*.

4. Dopiero *Odrodzenie*²²⁾ i czasy następne, a potem czasy nasze przyniosły nowy dorobek

²¹⁾ Pieśniami błędnego rycerza przeciw „arcytrzeźwej“ satyrze *Cervantesa* są u nas w Polsce *Nieboska Komedja* i *Niedokończony poemat* *Kraśńskiego*, *Dziady* *Mickiewicza*, *Król Duch* *Słowackiego* i w. i.

²²⁾ Rolę Odrodzenia w powstaniu idei o pięknie i sztuce, wyczuł w artystyczny sposób *Wacław Berent* w „Żywych Kamieniach“. Przypisać jednakowoż należy, że trudno u niego rozstrzygnąć, co jest ścisłym oddaniem dziejowem, a co jaśnowidzeniem, co rzeczywiście *ówczesnością*, a co *anachronizmem*. Może wykaże się to, jeśli się doczekamy u *Berenta naukowego* opracowania dziejów, przedstawionej przezeń epoki, do czego zdaje się być szczególnie powołanym.

w dziedzinie nauki o pięknie i sztuce. Role przywódców odegrali tu *włosi, francuzi i anglicy*. Niemcy utrwalili to, co odkryły narody prawdziwie twórcze, jak na wszystkich polach, tak i w nauce o pięknie i sztuce, zastosowując myśli pochwycone nieraz fałszywie, ale zawsze z gruntownością sobie właściwą i z przeświadczeniem o własnej, tak bardzo wyłączonej jakoby zasłudze. *Polacy* okazali się pod wielu względami poprzednikami idej ogólnoeuropejskich, głosząc je prawie bez wyjątku, jakby do pustych ścian, nie znajdując echa nawet u własnych ziomków.

5. O jednej z najważniejszych zdobyczy greków, o podziale nauk filozoficznych na sposób *Arystotelesa*, z czasem zapomniano. Zagadnienia o sztuce i pięknie zaczęto też z razu traktować oddzielnie i bez związku z filozofją ogólną. Nie przeszkodziło to, że jakby szczęśliwym trafem francuz *Batteux* od razu postawił naukę o pięknie i sztuce na poziomie, który zapewnił jej nie tylko odrębność, ale i większe uznanie, niż u niektórych myślicieli starożytności. Stało się to dzięki temu, że *Batteux* stworzył nowe pojęcie „*sztuk pięknych*“, *beaux-arts*. Pojęcie *sztuk pięknych*, a więc przez to samo zespolenie piękna ze sztuką ściślejsze, niż w starożytności, bo aż z czasem *mechaniczne, odręczne*, raz na zawsze odłączyło sztukę od rzeczywistości nawet w umysłach nie zdających sobie z tego sprawy. Stało się to mimo, że i po Karolu *Batteux* jeszcze nie przestano mówić, nie tylko o sztukach pięknych, ale i o sztukach *wyzwolonych*, jak np. u nas czynił to *Euzebjusz Słowacki*.

6. Innym pierwiastkiem, mającym wpływ na nowoczesne ukształtowanie nauki o sztuce i pięknie, było od św. *Augustyna* i od *Dunsa Szkota* ciągnące się, a przez *Kartezjusza* silnie podkreślone rozróżnianie wiadomości i wrażeń *jasnych*, *świadomych* od *mętnych*, *odruchowych*.²³⁾ Z czasem bowiem poczęto łączyć wrażenia mętne ze zmysłowością i z pięknem. Piękno miało się ujawniać w czemś zmysłowym, niejasnym, mętным, niewiadomym. Brzmiało to u Francuzów, n. p. u *Bouhours'a* „le je ne sais quoi“, a przyjął je później Niemiec *Leibniz*. *Bouhours* powoływał się na *Torquata Tassa*, ale znał to samo pojęcie także Włoch *Salvini* i Hiszpan pater *Feijoo*. Łączenie tego komunału o „niewiadomem“ ze zmysłowością, z „bezpojęciowością“, jak się także wyrażano, stworzyło przejście do odróżnienia nauki o pięknie i sztuce, jako poznania niższego rzędu, od poznania wyższego rzędu, do odłączenia „estetyki“ od „noetyki“. Do używania słowa „estetyki“ do nauki o pięknie i sztuce przyczynił się uczeń *Wolff'a*, Niemiec *Aleksander Baumgarten*, przez napisanie osobnej rozprawy pod tytułem „*estetyka*“. Pojęcie „*estetyki*“, jako nauki o pięknie i sztuce, powstałe z fałszywego założenia, utrwaliło się przecie z czasem w umysłowości ludów oświeconych, przyczyniając się do wzmocnienia nauki o pięknie i sztuce, jako samodzielnej ga-

²³⁾ Na *Kartezjuszu* znać wpływ św. *Augustyna*. *Kartezjusz* bije wpływ scholastyki i *Tomasza z Akwinu* odświeżeniem niektórych pojęć i haseł zasadniczych św. *Augustyna*. Posiadamy piękną pracę polską M. *Straszewskiego*: „*Św. Augustyn na tle epoki*“.

łęzi wiedzy ludzkiej. Nowe miano było potrzebne, bo dawne nazwy dla rzeczy będących w związku z pięknem i sztuką, nazwy *muzycznych* u *Demokryta* i nauk *poetycznych* u *Arystotelesa*, zatraciły swoje ogólniejsze, pierwotne znaczenie, obejmując ciśniejszy zakres zagadnień sztuki dźwięków i sztuki mowy głosowej, czy pisanej.

7. Pojęcie *bezpojęciowości odgraniczyło* naukę o pięknie i sztuce od *logiki*, a pojęcie *piękna* od *prawdy*, opartej na pojęciach ściśle określonych. Od *dobra* i *etyki*, odłączyło piękno i naukę o niem i o sztuce pojęcie „*bezinteresowności*“, wprowadzone do filozofii nowoczesnej przez Francuzów *Monteskiusza* i *Crousaz'a* i przez angielskich moralistów *Shaftesbury'ego* i *Hutcheson'a*, a szczególnie przez *Home'a* i przez *Burke'a*.

8. *Bezinteresowność i bezpojęciowość*, to tylko znamiona, wyróżniające piękno od innych pojęć, a nie określające go bezpośrednio. Bezpośrednie znamię dla piękna i sztuki wykrył Francuz *Abbé Du Bos*. W książce swej „*Réflexion critiques sur la poésie et la peinture*“ zauważył on, iż umysł ludzki potrzebuje zajęcia, by nie cierpieć mąk, by nie narażać się na nudę. Zaradza temu piękno i sztuka. Jest to wyprowadzenie piękna i sztuki z zabawy. *Jan Baptysta Du Bos* jest następcą *Greków*, a poprzednikiem naszych polskich uczonych *Euzebjusza Słowackiego* i *Jana Sniadeckiego*. W Polsce uzupełniła się *teoria zabawy duchowej* przy działaniu piękna i sztuki, przez podniesienie pojęcia zabawy do *gry*. Język polski posiada wielką czułość w różnieniu słów będących w związku z pięknem.

V *Gra* podkreśla sobą odrazu *układ, ład, ładność* zabawy, piękna i sztuki. Samo słowo *ładny* zawiera w sobie dla piękna przez siebie wyrażonego, pierwiastek *układu, rytmu, miary*; podobnie jak z pojęciem *ładny*, dzieje się z pojęciem *strojności*, dla którego posiadamy równoznaczniki w języku greckim w pojęciach *kosmos i kosmetikos*.

9. Tłumaczenie piękna i sztuki przez zabawę, czy *grę* duchową, nie wyodrębnia jeszcze piękna i sztuki od innych gier duchowych. Sztuka i piękno działają na nas jako zabawy *wyrazu, idei, znaczenia*. Sztuka i piękno przemawiają do nas *wyrazem*, są głoszeniem, czy pisanem, czy pokazywanem *słowem*. Na tę właściwość piękna i sztuki zwrócił uwagę Włoch *Jan Chrzyciel Vico*. Posiadamy o nim w polskim języku rozprawkę profesora *Michała Sobieskiego* i tłumaczenie jego „*Nowej Nauki*“ dokonane przez *Antoniego Langego*. Dla *Vico* poezja w ogólnem swem znaczeniu, a więc i sztuka, jest najpierwotniejszą *mową*, dziecięctwem cywilizacji ludzkiej, opartej na *mowie*, na obcowaniu między sobą za pomocą porozumień, znaków pokazywanych, czy głosowych. *Wieki sztuki*, w oczach jego, wieki poetyckie, poprzedziły wszelkie dalsze epoki rozwoju ludzkiego. Na naukę genialnego Włocha wpłynęła zapewne greckochrześcijańska nauka o „*Słowie*“, o *logos*, i pojęcie *rozwoju*, pochodzące nietyle z *filozofii* greckiej, ile z jej *mitologii*. Poezja głosi dalej *Vico*, powstaje z namietności i uczuć, w czym się różni od sentencji filozoficznych, powstających na drodze rozważań, rozumowań; przeto sentencje filozoficzne tem bliższe są

prawdy, im się bardziej zbliżają do *uogólnień*, podczas gdy sentencje poetyckie są tem pewniejsze, im się bardziej zbliżają do *wyszczególnień*. Pierwszymi pisarzami nowych języków Europy byli *poeci*. — *Vico* jest ojcem w końcu ośmnastego wieku często powtarzanej myśli o sztuce, jako o *jutrzence wiedzy*, myśli pokrewnej z tem, co *Schiller* wyraził w słowach: „Tylko poprzez bramę piękna jutrenkową do wiadomości wtargniesz kraju“. —

10. Nauka o pięknie i sztuce zdobyła, jak widzimy, dzięki pojęciom *Beaux-arts*, *Bezpojęciowości* i *Bezinteresowności*, dzięki teorii *Zabawy* i *Gry*, oraz *Wyrazu artystycznego*, *Słowa*, ogromne pogłębienie. Wobec tego inne teorie dotyczące sztuki i piękna, a więc n. p. teorie *kojarzeń* i *wczucia*, są tylko pewnego rodzaju uzupełnieniem, albo i błakaniem, gubieniem się po bocznych ścieżynach. *Kojarzenie* ułatwia nam zestawienie zjawisk i ich znaków, słów i pojęć; *wczucie* wskazuje znaczenie ich, doprowadza do ich zrozumienia. Kojarzenie, jako pierwiastek działający w pięknie i sztuce, wysunęli *Diderot* i *Rousseau*, a za nimi Niemiec *Fechner*. O wczuciu rozpisywał się przedewszystkiem *Teodor Lipps*, mając swych poprzedników w *Epicharmie* i *Sofistach* greckich. Kojarzenie i wczuwanie nie tylko w sztuce i pięknie odgrywają rolę, ale we wszelkiem zrozumieniu i porozumieniu, czy to *logicznem*, czy *praktycznem*, czy *artystycznem*. Mniej znaczących przyczynków dostarczyło nauce o pięknie i sztuce dążenie do wynalezienia pięknych linii i ich stosunków. Stosunek „*złotego cięcia*“ pokutuje do dziś dnia, jako domniemana pod-

stawa kształtów w przyrodzie i sztuce. Ma on należeć do pięknych, albo nawet być wyłącznie pięknym. Odkrywcą znaczenia jego dla nauki o pięknie jest Włoch *Luca Paciolo*, autor dzieła „*De divina proportione*”. Przywiązując wagę do *złotego cięcia*, uznaje się to, co *dobrze, mocno* stoi, albo *wygodnie* leży, albo na koniec i to, co wisi, czy sterczy, jako odpowiednia *dźwignia*, jak to się zauważyć da w stosunkach przedramienia do ramienia, ręki do przedramienia (dźwignie), ram obrazów między sobą w poziomym i pionowym kierunku (stanie i leżenie) i t. d. Ale kto tylko w złotym cięciu widzi wszystko, zapomina o pięknościach innych, do których należą n. p. linje i stosunki linjowe rozległego brzegu morskiego, rzeki płynącej, łańcucha gór, strzeliści topoli, lub cyprysu i t. d. Toż samo, co o złotym cięciu, rzec można o linji *Hogartha*, linji wężykowatej, także przez długi przeciąg czasu uniwersalnej jakoby linji piękna.²⁴⁾

11. Wykreśliwszy w najogólniejszym zarysie kierunki, w jakich myśl o pięknie i sztuce rozwinęła się w czasach nowożytnych, warto przejść do przyjrzenia się jej rozwojowi u *poszczególnych narodów*.

12. We *Włoszech* najwybitniejsze dzieło o sztuce i pięknie napisał w ostatnim czasie *Benedetto Croce*. Kładzie on za *Vikiem* nacisk na *wyraz*, na sztukę i piękno, jako na *mowę, objawienie Słowa*. Croce idzie nawet tak daleko, że twierdzi,

²⁴⁾ Szukanie uniwersalnej linji piękna równa się z chęcią znalezienia „kamienia filozoficznego”.

że nauka o pięknie i sztuce jest niczem innem, jak tylko *lingwistyką*, nauką języka. Jeśli się zauważy, że poeci, artyści są twórcami nowych sposobów wyrażania się, ponieważ na tem polega w wielkiej mierze zadanie ich, można przyznać pewną słuszość *Croce*mu. Słuszość przyzna mu szczególnie ten, kto jak *Wundt*, doszedł do przekonania, że „*wynalazca jest zawsze równocześnie twórcą artystycznym, mistrzem*“.²⁵⁾

13. Uczeni *francuscy* zaniechali jakoby kierunku, w jakim szła początkowo nauka w ich kraju. Zachowując wprawdzie myśl Karola *Batteux* i używając już stale jego pojęcia *beaux-arts*, do którego przyłączyło się jeszcze i drugie *belles-lettres*, od którego wyrażenie beletrystyka, odbiegli od pojmowania sztuki, jako zabawy, według pojmowania księdza *Du Bos'a*; stworzyli jednak, jako miłośnicy rzeczy coraz nowych, jak gallów *Cezar* już scharakteryzował, naukę nową, *socjologję sztuki*. Socjologia sztuki tkwi w ogólnem ujęciu wszystkiego, co ludzkie, przez *Comte'a*. Socjologiczną jest nauka o pięknie i sztuce *Hipolita Taine'a*, jego *filozofja sztuki*. *Taine* widzi treść sztuki w ujawnieniu jakiejś cechy istotnej. Artysta zaś jest „synem ziemi“. Działa nań i na jego utwory po nad to „chwila dziejowa“, napięcie jej i nagromadzenie sprzyjających okoliczności, starożytne greckie *kajros*, w tym wypadku *kajros dziejowe*. Socjologiem sztuki jest także *Guyau*. Odrzuca on teorię zabawy w stosunku do piękna i sztuki. Nie pomnąc na *Du Bos'a*,

²⁵⁾ *Völkerpsychologie* VII, 155.

zwalcza teorię zabawy artystycznej w tej postaci, jaką przybrała u Niemców i u Anglików, starając się po nad to wykazać, że sztuka i piękno wciąga w obręb swych pobudzeń nie tylko *uczucie*, jak nauczają Niemcy, ale *wszystkie zjawiska duchowe*. — W przeciwieństwie do *Jana Marji Guyau* wywodzi *Abel Rey* upodobanie piękna i sztuki z *bezinteresowności i zabawy*.

14. U Anglików, którzy okazali się w ośmnastym wieku zwolennikami bezinteresowności piękna, wybiła się na pierwsze miejsce teoria sztuki i piękna, jako *zabawy*, i to dzięki *Spencerowi* i *Grant Allen'owi*. — *Spencer*, genialny samouk, powziął myśl o pięknie i sztuce, jako zabawie, przypominając ją sobie z rozumowań jakiegoś niemieckiego pisarza, którego kiedyś czytał, ale którego nazwisko wypadło mu z pamięci. Zabawa jednakże u *Spencera* jest tylko dodatkowym objawem, nie czemś tak nieodzownem, jak to się przedstawiało n. p. księdzu *Du Bos'owi*. Łatwo też było przeciw takiemu pojmowaniu zabawy i sztuki wystąpić później wspomnianemu tu już myślicielowi francuskiemu *Guyau*. Twierdzi on, że sztuka tak, jak ją *Spencer* pojmuje, byłaby podobną do *kłapy bezpieczeństwa*, „*soupape de sûreté*“, dla władz niezajętych codzienną pracą, i ma pod pewnym względem słuszność. — *Grant Allen*, Kanadyjczyk, opiera swoją teorię zabawy i sztuki na bogatym materiale przyrodniczym. — Popularnym stał się w Anglii *John Ruskin*. Ma on znaczenie raczej jako szerzyciel zamiłowania piękna, mniej jako teoretyk, a jednak i w zrozumieniu sztuki wznioł się w obrębie zjawisk

ze sztuką będących w związku do przedstawienia rzeczy w sposób przypominający nie kogo innego, jak *Plotyna*. Zdolnością, którą piękno spostrzega, ma być nie dusza, nie zmysły, lecz szczególniejszego rodzaju uczucie, którego nazywa darem *patrzenia*.²⁶⁾

15. W przeciwieństwie do Włochów, Francuzów i Anglików okazali się *Niemcy*, jak wszędzie,²⁷⁾ tak i w dziedzinie nauki o pięknie i sztuce naśladowcami, popadającymi w błędy, gdy samodzielnie zapragnęli snuć wątek od narodów twórczych podchwycony. Dla gruntowności, z jaką się jednakże do wszystkiego zabierają, wywarli i w nauce o pięknie i sztuce wielki wpływ, największy niestety często tam, gdzie popełnili pomyłki i gdzie ulegli nieporozumieniu.

Najgłówniejszem takim „niemieckiem” nieporozumieniem w nauce o pięknie i sztuce jest sama nazwa tej nauki, „*estetyka*”, wprowadzona, jak wiemy, przez *Baumgarten’a*. Nazwa ta przyjęła się *ogólnie*, nie tylko u Niemców, ale i u innych narodów.

Jednostronnem i ciasnem jest po nad to u Niemców łączenie piękna i sztuki z *uczuciem* je-

²⁶⁾ Przed *Ruskin’em* pisze pięknie o „poetycznem na świat *patrzeniu*” Antoni *Malecki* z powodu *Juljusza Słowackiego* I tom dzieła *Maleckiego o Słowackim*, str. 71.

²⁷⁾ Klasycznym jest m. i. przykład filologa T. A. *Wolf’a* wobec francuza *Hédélina’a*. Por. *Ćwikliński*, *Spuścizna greków i rzymian*. 10.

dynie.²⁸⁾ Stało się to przedewszystkiem pod wpływem *Kanta* i jego *Krytyki władzy sądzenia*.²⁹⁾ Filozofia *Kanta*, ten „dom zajezdny“³⁰⁾ przeróżnych idei z całego świata, dla Niemców najulubieńszy, szła tu w ślad Mojżesza *Mendelssohn'a* i Fryderyka Justusa *Riedel'a*.³¹⁾ Z czasem przypisano w Niemczech *Kant'owi* wogóle odkrycie uczucia, jako nowej władzy duchowej, nieznanej dotąd uczonym, równomiernej z myśleniem i wolą, widząc poprzednika pod tym względem w *Tetens'ie*. Trudno powstrzymać się od uśmiechu nad naiwnością wielbicieli *Kant'a*. Uczucie znali przecież Grecy, greccy zwolennicy „ukojenia“, czy raczej „przewidnienia“ uczuć, słynnego „katharsis ton pathematon“, znał je nie kto inny, jak *Spinoza*, zaliczając je z fanatyzmem sobie właściwym do spostrzeżeń mętnych, niedostrojonych, do *ideae inadaequatae*, znał je i każdy Niemiec zapewne przed *Kant'em*. *Kant*, pisząc

²⁸⁾ Ciekawym jest bieg myśli, jakim to niemieckie stanowisko przewycięża u nas Zygmunt *Wasilewski* w rozprawie „Zatarg rozumu z uczuciem“ w książce „*Mickiewicz i Słowacki*“ str. 21 i n.

²⁹⁾ Porównaj Adam *Żółtowski* „Filozofia Kanta“ 418—448, Victor *Basch* „Essai critique sur l'Esthétique de Kant“, i *Meredith*, „Kant's Critique of aesthetic Judgement“, oraz niemieckie B. *Erdmann* Immanuel Kant's Kritik der Urteilskraft oraz mało krytyczne „Kants Begründung der Aesthetik“ H. *Cohena* i w. i.

³⁰⁾ Określenie *Basch'a* w jego „Essai critique sur l'esthétique de Kant“. Podobnie wyraża się *Żółtowski*.

³¹⁾ *Schasler*, Aesthetik I. 1. 359. *Schlapp*, Kant's Lehre vom Genie 415. *Goldstein*, Moses *Mendelssohn* i moja rozprawa: Friedrich Justus *Riedel* u. s. Aesthetik.

w *Krytyce władzy sądzenia o uczuciu*, jako czemś nowem, uległ złudzie, a za nim jego ziomkowie w bałwochwalczem oszołomieniu.³²⁾ Mimo wymienionej omyłki, zasługi „największego“ niemieckiego filozofa wobec *niemieckiej* nauki o pięknie i sztuce są nad wyraz doniosłe. Już bowiem samo nawet *błędne* łączenie piękna i sztuki z *uczuciem*, przyczyniło się u Niemców do równorzędnego umieszczenia nauki o pięknie i sztuce z filozofją teoretyczną i praktyczną, uzależnianych za *Riedel'em* od myślenia i woli. Powrócili więc Niemcy na innej, mylnej drodze do tego samego ujścia, u którego stanął niegdyś *Arystoteles*.

Kant stał się po nadto zwolennikiem idei o pięknie i sztuce, jako o *zabawie*, i to głównie pod wpływem angielskiej filozofji. Zwolennikami tejże samej teorii u Niemców są jeszcze z najwybitniejszych poeta *Schiller* i filozofowie *Groos*, *Konrad Lange*, *Milthaler*, oraz muzykolog *Hausegger*. *Schiller* na podstawie swojej teorii wywnioskował ważność sztuki, jako mistrzyni ludzkości. Czem którakolwiek zabawa dla umysłu dziecka, tem sztuka dla narodów. Przypomina się tu stanowisko *Platona* i *Arystofanesa*. U Greków nauka i zabawa były prawie równobrzmiące *pajdeja* i *pajdia*. — *Groos* widzi w sztuce nie zabawę wyrazu, lecz zabawę *naśladownictwa*, czem pozbywa się zdobywcy

³²⁾ Niemcy umieją czczyć swoich „wielkich“ aż do zapamiętania; my polacy i „pogrzebiemy“ i „jeszcze nie kochamy“. *Słowacki* był optymistą, gdy pisał: „najpierw pogrzebią, potem kochają“.

nowych czasów, które w sztuce nie szukają naśladownictwa, ale *piękną*. By piękno przedmiotów po za sztuką określić, stwarza *Groos* nad wyraz sztuczne pojęcie „*wewnętrznego naśladownictwa*“. — *Konrad Lange* tłumaczy piękno zabawą iluzji. Obniża tem samem sztukę i piękno do poziomu sztuk iluzyjnych, jak bruchomówstwo, panorama, panoptikum i t. p. By zaś uzgodnić ze swoją teorią znaczenie piękna po za sztuką, ucieka się do pojęcia „*odwrotnej iluzji*“. — *Milthaler* napisał książkę w obronie „*estetycznej teorii zabawy*“ przeciw zarzutom *Guyau'a*. — Klasycznym jest dzieło *Hauseggera* o muzyce, jako o „*zabawie wyrazu*“. *Hausegger* w swoim zakresie wypełnił wszystko to, na co mu każdy wyznawca teorii gry *znaczenia* w sztuce i pięknie tylko przykłaśnie.

Obok zwolenników teorii zabawy dla określenia piękna i sztuki wspomnieć należy osobno o innych filozofach niemieckich, a między nimi na pierwszym miejscu o wielkim systematyku, *Heglu*. Piękno wyraża on pojęciem „*zmysłowej zjawy idei*“. Sztuka należy wedle niego do sfery absolutnej duchowości, a to razem z filozofją i religją. Dla *Schopenhauer'a* przedmiotem sztuki jest *idea*. Sztuka ogrodowa n. p. wraz ze sztuką malarstwa krajobrazowego oddają „*ideę roślinnego przyrodzenia*“. — Przeciwnikami teorii gry zastosowanej do piękna i sztuki jest Teodor *Lipps* i Jan *Volkelt*. *Lipps* to zwolennik teorii „*wczucia*“ w stosunku do piękna. „*Wczucie*“ jest w jego oczach całą treścią piękna. Nie zdaje sobie sprawy, że wczucie w piękno winnoby chyba mieć szczególne jakieś zna-

miona, ponieważ uznaje obok niego *wczucie etyczne*, prowadzące do „*altruizmu*“, i *wczucie logiczne*. — Jan *Volkel*,³³⁾ znakomity znawca form piękna, szczególnie tragizmu — osobny moment tragiczny widzi w postaci księdza Robaka w Panu Tadeuszu — odczuwający sztukę w sposób głęboki, gubi się w rozległej krainie wrażeń będących w związku z pięknem. Nie zdobywa się na żadną wyłączną myśl wytyczną, nazywając nawet dążność w tym kierunku za daleko idącą zapalczywością. Równie bogate rozpatrywanie form piękna, jak u niemieckiego znawcy i wielbiciela *Mickiewicza*, zawdzięczamy *Edwardowi von Hartmannowi*, *twórcy* filozofii nieświadomości. — *Socjologję sztuki* zgłębił w Niemczech jeden z najwybitniejszych psychologów, *Wilhelm Wundt*, który jest właściwie także i zwolennikiem teorii gry znaczenia wyrażającej się w pięknie i sztuce, chociaż teoria ta nie doczekała się u niego należytego podkreślenia. Czyżby zawiniło tu poczucie koleżeństwa wobec *Volkel*a, z którym razem w Lipsku nauczał, a który był teorii tej przeciwnikiem?

16. Z przedstawicieli narodów słowiańskich najgłośniejszym teoretykiem piękna i sztuki stał się *Lew Tolstoj*. Napisał rozprawę „Co to jest sztuka“. Sztuka jest dla rosyjskiego proroka wyrazem i udzieleniem *uczuć*. Znać tu wpływ i ciasnotę

³³⁾ Krytykę nauk *Volkel*a znajdzie czytelnik w rozprawie autora, umieszczonej po niemiecku w *Vierteljahrschrift für wissenschaftl. Philos.* XXXIV. 4, 369. „Ueber aesthetische Grundtypen“.

niemców. Nie należy piękna i sztuki odnosić wyłącznie do uczucia z pominięciem myślenia i woli. Po nad to jest *Tolstoj* przekornym krytykiem utworów fantastycznych, w których występują potwory, wymagające od widza i słuchacza wiary i chęci poddania się dobrowolnemu złudzeniu. Mędrzec rosyjski nie zna się na zabawie, psuje ją sobie i drugim, jak zwykle czynić przedwcześnie dojrzałe dziecko. Ciasnota etycznego barbarzyńcy, czy niemowlęcia, kazała napisać *Tolstojowi* słynną nowelę wymierzoną przeciw sonacie Kreutzerowskiej Beethovena. O wiele poważniej, jak z *Tolstojem*, liczyć się należy z nauczaniem o pięknie i sztuce filozofa czeskiego *Hostinsky'ego*. Uchodzi on za ucznia *Herbarta*. Zasłużył się szczególnie przez dzieła o pięknie muzycznym.

17. W *Polsce* teorie o pięknie i sztuce przybrały kształty swoiste już w samych początkach zeszłego wieku.

Rodzicem nauki o pięknie i sztuce u nas, jest Euzebjusz *Słowacki*, ojciec Juljusza. Najgłówniejszem jego dziełem o pięknie i sztuce, jest „*Teoria smaku w dziełach Sztuk Pięknych*”. Pierwszy rozdział streszcza profesor wileński w zdaniu, że nauki wyzwolone, czyli piękne, są naśladowaniem pięknej natury. W rozróżnieniu nauk i sztuk pięknych, albo też wyzwolonych, nie jest *Słowacki* konsekwentnym. Nie chodzi też o to, dość stwierdzić, że ojciec Juljusza niemi się posługuje. Sztuki piękne wzięły początek z tego, iż człowiek począł szukać nie tylko samego pożytku i wygody, ale jeszcze przyjemności i ozdoby. Szczególnym celem więc sztuk pię-

knych jest podobać się, *bawić*, wzruszyć. Jest to teoria sztuki i piękna jako *zabawy*. Z nią to też wiąże się uwaga, że codzienne doświadczenie uczy, że są rzeczy, które nam się podobają i przyjemne w nas budzą uczucia, choć o ich własnościach i istocie żadnego nie mamy *wyobrażenia*. Przypomina to *Kanta* i jego poprzedników. Za *Arystotelesem* wykazuje *Słowacki*, że dzieło artystyczne powinno mieć kształt w swojej całości uważany bez wielkiej trudności, by mógł być wyraźnie objętem i ogarnionem. Profesor wileński cytuje z *Arystoteles*a nawet cały ustęp, dotyczący się właściwej proporcji w rzeczach pięknych, w mowie wygłoszonej w roku 1811, przed rozpoczęciem prelekcji o wymowie i poezji w uniwersytecie wileńskim. Znając dzieje poezji i nauk, ocenia znaczenie odrodzenia, a nie zapomina o rozwoju nauk i we własnym kraju, wymieniając jako jednego z pierwszych autorów dzieła o poezji, *Sarbiewskiego* z jego traktatem o doskonałej poezji, a potem sztukę rymotwórczą *Franciszka Dmochowskiego*.. O *Dmochowskim* pisze, że autor wybrał, co mu się wydawało dobrem, z *Horacjusza* i *Boilau'a*.

Prawie rówieśnikiem *Euzebjusza Słowackiego* był inny profesor wileński, *Jan Śniadecki*.³⁴⁾ Za

³⁴⁾ O *Śniadeckim* wspominają *Jan Harasek* w książce „*Kant w Polsce*” i *Zygmunt Wasilewski* w „*Mickiewicz i Słowacki*”. Poza tem istnieje o nim, jako o filozofie, dość obfita u nas literatura, podana przez *Ignacego Halperna* na str. 78 „*Polskiej filozofji narodowej*” wydanej i przedmową zaopatrzonej przez *Maurycego Straszewskiego*.

mało niestety może jeszcze znany *krytyk*³⁵⁾ filozofii *Kanta*, poprzednik *Comte'a*,³⁶⁾ niefortunny obrońca klasycyzmu wobec romantyzmu w poezji, był myślicielem niepowszedniej miary, co się okazało szczególnie w jego działalności, jako psychologa, matematyka i astronoma. Piękno i sztukę ze stanowiska naukowego omawia w części drugiej „*Filozofii ludzkiego umysłu*“. Chodzi tu o wyższe i zawilsze władze umysłu, a więc o rozum, o imaginację i o wolę. Imaginację nazywa *Śniadecki* siłą twórczą, używającą pomocy *wszystkich* władz umysłowych i żywiących się ich „wYROBKAMI“. *Śniadecki* jest tu poprzednikiem *Kremera* i *Guyau'a*. Zamiarem imaginacji nie jest *przekonywać*, ale *bawić*, stroić, zadziwiać, zachwycać i przywiązywać uwagę. Od imaginacji odróżnia „*fantazję*“, która wydaje się być u niego niesforą (czy nie myśli o romantykach?), „obracającą całą siłę wynalazkową na mnożenie gwałtów, rozpusty i zgorszenia, i zniewalającą niemi nawet piękne sztuki“. Teoria imaginacji *Jana Śniadeckiego* prowadzi go podobnie, jak *Słowackiego* do tłumaczenia sztuki i piękna — zabawą. —

Teorię zabawy w stosunku do *poezji* podejmuje przeciwnik *Śniadeckiego*, o ile chodzi o klasycyzm i romantyzm, *Kazimierz Brodziński*.

Poezja i piękno zależne są wedle niego od „nieba“, „wieku“ i *narodu*, a zadaniem poezji jest „wiel-

³⁵⁾ Następcami *Śniadeckiego* są pod tym względem *Szyman*, *Wartenberg*, *Żółtowski*.

³⁶⁾ *Juljan Ochorowicz*, Wstęp i pogląd ogólny na filozofję pozytywną. 35.

kie prawdy *powawem* zdobić i *igraszką* one nauczać; zgola pięknoscią piękne czucia obudzać". *Brodziński* przypomina *Arystofanesa*, *Herdera*, i *Schillera*.

Mniejsze znaczenie od *Słowackiego*, *Śniadeckiego* i *Brodzińskiego* ma dla nas, jako teoretyk, *Józef Korzeniowski*, autor „Kursu Poezji“, wzorujący się w nim na teorii sztuk pięknych Niemca *Eschenburga*. Prócz tego kursu napisał zasłużony nasz dramaturg i powieściopisarz rozprawkę o patetyczności. —

Z wielkich naszych systematyków wśród filozofów najgłębiej ujęli zagadnienia piękna i sztuki *Józef Kremer*, *Karol Libelt* i *August Cieszkowski*.

Ale już i *Trentowski* zajął się pięknem i sztuką. Pisce ten entuzjasta, oszołomiony swem zadaniem, do jakiego się sam poczuwał, popchnięty przytem zbyt pohopną wiarą w jego zdolności wybitnych u nas mężów, w *Panteonie*, że nauka o pięknie i sztuce to matematyka i logika *wyzwolona*, lecz właśnie dla tego najwyższa, najprawdziwsza, najtrudniejsza. Sztuka jest apoteozą natury, ducha i człowieka. Piękność rzetelna jest prawdą, cnotą, świętością, prawem, wolnością i miłością. Przestrzega więc, by artyści nie dawali żadnej „mierzwy moralnej w promienicy niebios“. Artysta zamienia ideje na ideały. Przeciwnieństwo filozofa do artysty wyraża *Trentowski* w sposób właściwy sobie: „I filozof polski, choć tylko prawdy szuka, prawdę wypowiada i prawdzie służy, uderza rad czołem przed takimi łgarzami, jakimi byli *Mickiewicz*

i *Krasiński*, a jakim jest *Moniuszko*“. „Łgarstwo“ sztuki polega na idealizowaniu. O sile jego przekonania w oczach filozofa, „opiętego polskością i własnym duchem“ to, że nawet rzeczy brzydkie stają się piękne w poezji. W *Miltonie* każdy czytelnik rozkocha się „zgoła w piekle, w Anhellim *Słowackiego* w kraju okropniejszym dla nas od piekła, w Syberji“. —

Józef *Kremer*, jest znawcą i miłośnikiem piękna niepoślednim. Dowodem tego „Listy z Krakowa“ i „Podróż do Włoch“. Krakowski filozof, jeden z największych systematyków, niedoceniony może dostatecznie, podziela ogólne zdanie o działaniu sztuki na kulturę i rozwój ludzkości. Pisze, że „nim! się duch ludzki mocą rozumu dobił prawd o niebie i ziemi, o życiu i śmierci, o wieczności i naturze, wcześniej o nich zamarzył, ucząc się czytać z dzieł piękności, jakby z książki obrazkowej z nich przeczuwając wielkie przeznaczenie swoje“.³⁷⁾ Dla tego też „poeci, wieszcz, bardy“ byli pierwszymi nauczycielami narodów, tudzież pierwszymi ich kapłanami i filozofami. Jak później dla *Gyau'a*, tak i dla *Kremera*, piękno wprowadza w czynność wszystkie władze duchowe. „Sztuka i piękno uderzają na całą treść człowieka, chwytają wszystkie struny jego jestestwa i całą istotę człowieczą budzą pełnym akordem. Zmysły i rozum, uczucie i myśl, duch i serce, ciało i dusza, wszystkie te potęgi zarazem są tknięte piękności dziełem, żadna tedy z osobna, ale wszystkie razem, jakby w chór

³⁷⁾ *Kremer* przypomina tu *Vika*, *Herdera* i *Brodzińskiego*.

grzmiącym psalmem witają Wiekuistość, która na ziemię zstąpiła. Gdy piękność się zjawi, wszystkie radości i boleści, tęsknoty i nadzieje, odwaga, potęga, lęki i miłość, żale i wesele i co jeno w duszy naszej jest, rozgorzeje ogniem nadziemskim i łączy się wspólnem płomieniem. Są to prawdy proste, ale je Polak dopiero wypowiedzieć umiał. Może dla tego, że prawdą jest i to, co także *Kremer* wyrzekł na innem miejscu: „Gdy pokolenie, gdy lud, gdy stulecie umiera, duch ich jakby hostja wznosi się na ofiarę ku niebu“. To też nie dziw, że *Kremer* czuje posłannictwo jakby swoje i narodu *przez sztukę*: „Opatrzność“, tak mówi „zakreśliła jedynie zakon ogólny świata, wytknęła mu cel, zostawując rodowi ludzkiemu, by po swojemu ziścił najwyższe przykazanie“. I zaraz przechodzi do tego, co później *Taine* miał wprowadzić do filozofii sztuki, do podniesienia doniosłości *chwili dziejowej*. „Każdy wiek gotuje materiał dla następnych pokoleń, dla następnych ludów, które kiedyś, jako dziedzice, mają wstąpić do wiekuistej pracowni historii powszechnej“. Z powagą chwili dziejowej zlewa się w jedno to, co *Kremer* mówi o *przeczuciu wieku*. „Zna je człowiek wielki dotykając pulsów świata, a gdy ten świat cały w koło niego jeszcze jakby nocnym snem złożony drzemie i marzy, on sam czuwa i słyszy cichy chód czasu i *bijące dziejów godziny*, a zanim *świt*, zrywa się i woła słowem potężnem, wszechmożnem, a słowo to upada na świat jak grom, i co było dopiero drobnem, tulącym się pod ziemię ziarnem, w mgnieniu oka wyrasta na olbrzyma. A gdy maż wielki wywoła tą przyszość, już ona do

historji należy, już dokonał powołania swego na ziemi, swoją osobą płaci to swoje zrodzenie, bo sam idzie w poniewierkę lub skonaniem, jak pieczęcią, stwierdza puścizny swoje“. Komu nie przypomni się tu inne dziecko Krakowa, a może i dziecko duchowe *Kremera*, *Stanisław Wyspiański*, który nam obwieścił ważność *chwili dziejowej* w następnych słowach:

„Powstaną nad nami, powstaną
I będą nad nami drzeć.
Kiedys, godzinę wołaną
Będziemy, będziemy mieć.
Powstaną nad nami, powstaną,
W powietrzu będą drzeć
Chorągwie — to będzie w czas rano,
Nim liście zaczną drzeć,
To będzie, to będzie w czas rano,
Zanim ptacy zaświergocą swój świt,
Cyt, cyt, cyt, cyt“.

Komu nie przyjdą na myśl i inne hasła, czy przeczucia, znowu *Wyspiańskiego* o *godzinie*, która *wybija, gnana tęsknotą lat*, gdy to *piorun* ma *uderzyć przez pierś, przez polskie serce?*

Obok *chwili dziejowej* podnosi *Kremer* także i drugi pierwiastek, ważny w filozofji *Taine'a*, wpływ *klimatu i otoczenia*. Sztuka, jako córka fantazji swojej, widzi duszę własną w zmysłowej postaci. To też *Listy z Krakowa* przechodzą kolejno objawy sztuki we wszystkich krajach, w czem uzupełnia je później *podróż do Włoch*. Do pewnego stopnia poprzednikiem *Kremera*, nie mówiąc już

o *Brodzińskim*³⁸⁾ w Polsce, pod względem podkreślenia ważności klimatu dla ukształtowania sztuki, jest autor dziełka drukowanego w roku 1694 w Krakowie, przypisywanego *Andrzejowi Opalińskiemu*, pod tytułem: *Krótką nauką budowniczą dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego*³⁹⁾.

Prawie tej samej doniosłości dla nauki o pięknie i sztuce, jak *Listy z Krakowa i Podróż do Włoch*, *Kremera* jest „*Estetyka, czyli umiactwo piękne*“ *Karola Libelta*. Dla *Libelta* sztuka łączy się z *wyobrażeniem* i jako taka staje w równym rzędzie z religią w łączności z *uczuciem* i z *umiejętnością* w łączności z *rozumem*. Jest to jakby trójca nauk filozoficznych, etyka, logika i nauka o pięknie i sztuce, uzależniona od trójcy władz duchowych nieco innej, jak u Niemców. Hasłem „sztuka jest sama sobie celem“ staje się *Libelt* jakoby zwolennikiem prawidła *l'art pour l'art*, sztuka dla sztuki. Że hasła tego nie trzyma się nasz myśliciel niewolniczo — wynika z łączenia sztuk pięknych z religią, w czym *Libelt* przypomina *Hegla*. Sztuka nie jest naśladowaniem natury, a „*uwydatnieniem ducha*“. Olbrzymią część swojego dzieła poświęcił *Libelt* opisowi kształtów natury, okazując się doskonałym znawcą piękna przyrody, odkrywcą jego i wielbicielem. To, co pisze o piękności ciała człowieka,

³⁸⁾ *Brodziński* „O klasyczności i romantyczności“. Na *Brodzińskim* znać wpływ *Herdera* i *Schillera*.

³⁹⁾ Wiadomość o dziełku tem zawdzięczam *Nikodemowi Pajzderskiemu*.

nie znajdzie tak łatwo nic równego sobie. Nie brak u *Libelta* ciekawych spostrzeżeń psychologicznych. Do nich należy n. p. zdanie, że wstydlivość jest wiedzą grzechu. Jak *Arystoteles* wyróżnił szczególną pochwałą *młodzież*, tak *Libelt* wydobył na jaw piękny rys charakteru *kobiecego*. Filozof nasz twierdzi, iż rzec można, że w niewieście odsłania się jeszcze piękno *natury* w całej swojej plastycznej świetności, zaś w mężczyźnie już z form natury prześwieśla idealne piękno ducha. Ztąd to mężczyzna w kobiecie kocha zawsze naturę i jej wdziękiem się usidla, przeciwnie kobieta nie szuka w mężu piękna natury, ale kocha się więcej w ideale jego ducha.

Z współczesnych z *Libeltem* i *Kremerem* filozofów zajął osobne miejsce *August Cieszkowski*. Nie opracowywał on przecie zagadnień o pięknie i sztuce tak wyłącznie, jak jego dwaj wielcy rówieśnicy, ale nie omijał ich. A, że był filozofem, kładącym nacisk na rzeczy najpodnioślejsze, więc był też może jedynym, który sztuce i pięknu *nie kazał schodzić* z piedestału, wskazanego im przez naukę grecką, żądającą od piękna i sztuki, by zachowały *ethos*, by dbały o *dostojeństwo*. W „dziełku“, jak je w zaofiarowaniu zmarłej żonie nazywa, w „O drogach Ducha“ pisze o świętem powołaniu sztuki i przemawia „usilnie za religijnoobywatelskiem Sztuk i Nauk uspołecznieniem, za żywotnem skierowaniem ich *własnych* i *niezaprzeczalnych* celów ku spólnemu wszego Ducha celowi“. Może też kieruje się i świadomie tem, czem grecka nauka o pięknie i sztuce po nad współczesną nam wyrosła,

Zna bowiem jej dzieje najwidoczniej, skoro pisze, że „w *Starożytności* pod ogólną nazwą *Muzyki* nie tylko pojedynczą, jak dziś *Sztukę*, ale *cały organizm Sztuk pięknych* pojmovano“. — W *Ojczyźnie* zestawia Cieszkowski polskie pojęcie *ładności* z greckim *kosmosu*. (I.³, 198). Najwięcej jednakże objawień z zakresu piękna i sztuki podaje jedna z najwcześniejszych prac naszego proroczego filozofa: „*Prolegomena do Historjografji*“. Pisze tam, że w sztuce chodzi o przedstawienie tego, co *wewnętrzne* jest, czyli o *uprzedmiotowanie znaczenia*. Najwyższemi predykatami Absolutu nazywa Piękno, Prawdę i Dobro. Jednem ze „stadjów“ ducha, równomiernem ze stadjami Prawdy i Dobra, jest stadjum Piękna, „gdzie Wnętrze (Pojęcie) odpowiada Zewnętrzzu (Objektywności), ale tylko jako szczególność, jako coś bezpośredniego, jako partykularność, zewnętrzna rzecz etc.“ Dzieje są dlań procesem rozwojowym „ducha ludzkości w odczuciu, w świadomości i w czynnem stwierdzeniu Piękna, Prawdy i Dobra“.

Filozofowie polscy współcześni nie bardzo pamiętają o spuściźnie po Euzebijuszu *Słowackim*, Janie *Śniadeckim*, *Kremerze*, *Libelcie* i *Cieszkowskim*. Szkoda, bo tylko z ciągłości, z chęci uzgodnienia i przeciwstawienia, wytwarza się nauka *rodzima*, godna stanąć obok nauk obcych. A każdy naród z językiem odrębnym, i co za tem idzie, z kołem pojęć nie dających się często na obcy język przetłumaczyć, przyrodzonym rzeczy biegiem, ma prawo i obowiązek stworzyć i stwarza własną naukę, co najmniej w zakresie nauk duchowych,

wnosząc nawet do nauk przyrodniczych swój jego właściwościom najbardziej odpowiadający sposób ujęcia.

Nie dawno zmarły *Nestor* naszych filozofów, Henryk *Struwe*, wyraża się o utworach poezji i sztuki, że można je nazwać *strojem*, którym człowiek swe życie upiększa. Strój ten, jako wytwór podmiotowy, łączy się jaknajściślej z ustrojem wszechbytu, jako z objawem porządku i ładu wcielonego w świat rzeczywisty. W uzależnieniu sztuki i piękna od *uczucia* wstępuje *Struwe* w ślad Niemców. — W. M. *Kozłowski* jest zwolennikiem teorii o pięknie i sztuce poety niemieckiego *Schiller'a*. Ogłosił prace „*Królestwo ideałów i odkupienie estetyczne*” i „*Filozofję Schiller'a i wiersz Artyści*”. — *Raciborski* widzi najważniejsze zadanie sztuki i piękna w zwracaniu uwagi na *piękno typu*, w czem przypomina *Taine'a*. — Odrębne jest stanowisko *socjologiczne* względem piękna i sztuki Władysława *Pilata*. Początki sztuki tkwią wedle niego w *kolektywiźmie*. — Nieco paradoksalną jest także *socjologiczna* czy może „*antysocjologiczna*” i psychologiczna teoria *Świętochowskiego*. *Twórca* jest wedle niego *człowiekiem pierwotnym*, czy nawet wprost *dzikim*. — Książka *Heilperna* „*Przyczynki psychologii twórczości*” kończy się zdaniem: „*Pięknem nie jest więc to, co się podoba, ale to, co budzi najsilniejsze tęsknoty*”. Dziwne uprzywilejowanie tęsknoty; ale co znaczy przeciwstawienie dwu słów jednoznacznych „*piękna*” i „*podobania się*”? Czyż nie możnaby z równem uprawnieniem powiedzieć: *Podoba się więc nie to, co jest pięknem, ale to, co*

budzi najsilniejsze tęsknoty? — Bardzo ważną książkę o zagadnieniu *poszczególnem* z dziedziny twórczości artystycznej napisał *Mleczko* pod tytułem „Serce a heksametr“, w której od rytmu *oddychania i bicia serca* uzależnia rodzaje i budowę wiersza. Teorja *Mleczki*, mimo, że poczęta samodzielnie, jest uzupełnieniem głośnego i słusznie cenionego dzieła *Karola Bücher'a*: „Praca i Rytm“. —

Chociaż współczesna nam filozofja polska omawia wiele zagadnień będących w związku ze sztuką i z pięknem, nie dała w tym kierunku prac na tak szeroką miarę zakrojonych, jak dzieła *Kremera* i *Libelta*. Wyjątek stanowić będzie zapewne „Filozofja Sztuki“ Michała *Sobeskiego*. Dotąd ukazał się wszakże dopiero pierwszy tom tej pracy.

18. Z krótkiego przedstawienia nauki o pięknie i sztuce w czasach nowożytnych widzimy, że poczyniła ona wobec nauki greckiej pewne postępy, chociaż nie we wszystkim z niej skorzystała. Najdonioślejszą zdobyczą jej jest *łączenie sztuki z pięknem*, nie z naśladownictwem, i idea *rozwoju sztuki*. Największem obniżeniem znaczenia sztuki jest uzależnienie jej za przykładem Niemców od *uczucia jedynie*, albo nawet od zmysłowości, a nie zespolenie jej z całą pełnią wszystkich objawów ducha. Stało się to przez odbieżenie od podziału nauk wedle założenia *Arystotelesa*, oraz przez niezupełne dostrojenie się do poziomu, jaki sztuce i nauce o niej i o pięknie wytknęła nauka grecka wskazując na *etos artystyczne*,

na *sztuki i piękna dostojęstwo*.⁴⁰⁾ — O czym zapomnieli teoretycy, o tem pamiętali artyści.⁴¹⁾ Z współczesnych nam polskich twórców artystycznych sztandar sztuki nosi wysoko, rozumiejąc doskonale jej znaczenie, jej *etos*, poeta *Mirjam*. Wyjawia się to szczególnie w jego wynurzeniach o *Słowackim* w „*Nad Mogiłą*“ i „*Powieści nieskończonej*“. Uważa tam, że nie jesteśmy jeszcze godni i że nie mamy prawa iść z hołdem i czci wyrazami na grób *Słowackiego*. „Gorzkie“ te i „pałace słowa“ mówi do nas *mistrz współczesnych pokoleń w Polsce*, choć przecie sam, jak nikt inny, wie, że my wszyscy, chcąc jako tako wyrazić najgłębsze swe uczucia wobec *Sztuki, Polski, Boga, Odwiecznych Tajemnic i Dążeń najgorętszych naszego jestestwa*, prawie nie umiemy tego wyrzec innemi słowami, jak temi, które *Słowackiego* są, z jego nieukojonego bólu, z jego upojnej radości i z wiary jego „*widzącej*“ poczęte. — Inny pisarz-artysta współczesny, *Wacław Berent*, odkrył niejedną tajemnicę z zakresu piękna i sztuki w „*Żywych Kamieniach*“. Nie wszystko tam bowiem zapewne należy do dziejów wskrzeszenia idei średniowiecza i odrodzenia. *Berent* od siebie niezawodnie sławi n. p. wrażliwość

⁴⁰⁾ Wyjątek stanowią tu ci, którzy, jak *Hegel, Kremer, Libelt* i *Cieszkowski*, zestawiali piękno i sztukę z religią, albo i ci, którzy, jak *Kremer*, a po nim *Guyau*, kazali pięknu i sztuce panować w obrębie wszystkich władz ducha.

⁴¹⁾ Artystom w sprawach piękna i sztuki należy się nawet w nauce o pięknie i sztuce *głos* i to może, co przedniejszy, wszakże zawsze z uwzględnieniem ich wybujałej nieraz „zapalczywości“. Wybieram dowolnie artystów *polskich* z doby najnowszej.

niewieścią na artystyczne podniety, dzięki której bezwiednie działa piękno i sztuka *na rozwój pokoleń*. Jakaż niezbita prawda i jaka piękna prawda tkwi w następujących słowach: „Grał. Łagodność cisz *niewieścich* grał i krosienkowych rojeń moce, rzuconego w te cisze *tonu długie przetrwanie*, mleko marzeń, któremi karmią *plody mężowe w żywocie swoim*, śród łez u kądzieli....“! i t. d. Inaczej, jak o kobietach, sądzi *Berent* o mężczyznach. Z *Goliardem* razem skarży się, że *nie masz* w sercach *mężów* ciekawości bezkorzystnej.“ Sztuka i piękno *działa*, nie jest sztuką dla sztuki w ciasnym zwrocie tego ujęcia⁴²⁾, *panuje* nad *życiem*. I wielbi stąd n. p. sztukę satyrów zaciąg, „a z pradawniejszych piękności“ idącą „niżli każda inna“. Satyrówby „na czoło igry wszelkiej, by zbodli ludziom wprzód z grzbietów wszystkie pomstliwe brzemiona doli.“ Ale nie tylko satyra działa drogą *odstraszania* i *wyśmiewania*, *działa* i sztuka na naszą wolę *pozytywnie*: „*Wiodła niegdyś Muza rycerzy i na boje święte!*“ Zaprawdę! czyni ona to i dzisiaj jeszcze. Wpływ sztuki na życie jest nieustanny i najróżnorodniejszy. Czasem polega choćby jedynie na „rozprężaniu“ dusz „z powszedniości.“ Wszelka sztuka wywiera wpływ w powyższy sposób, ponieważ jest zawsze „mową“.⁴³⁾ Przeor mówi w „Żywych Kamieniach“ o bracie *Łukaszu*, że nakazuje mu wciąż

⁴²⁾ Hasło „Sztuka dla sztuki!“ ma swoje znaczenie, jako żądanie swobody dla sztuki, nie, jako podkreślenie jej obojętności wobec życia, a szczególnie wobec „*ethos*“ a choćby wobec „*eikos*“.

⁴³⁾ *Vico, Croce, Cieszkowski.*

milczenie w mowie innej, nad pędzle i farby, aby tem wymowniejszą stała się przed Bogiem tamta jego *mowa*." Przedziwnie maluje *Berent* także i los artystów w krótkich, lecz dosadnych słowach: „Roznosimy po świecie człowieczeństwa kielnię i młot, i gęśle, i pieśń, i słowo, — sami wytraceni ze społeczności chór człowieczeństwa....“ — Ze zmarłych niedawno poetów, *Wyspiański* wyznacza poecie jako „Słowo“, „widmo gończe“, — *zwiastowanie*, poeta winien być „*Zwiastunem*“. — *Konopnicka* żąda od poety *spowiedzi*, *świadczenia* i *dawania hasel*. W jej zrozumieniu twórca rozpala jakieś *płomieniste zory*, że nas rozwichrzy i rzuci w zadumy, że nam „łódź pchnie na pełne morze i łodzi *hasło* da na morskie szumy“. —

Zaprawdę artyści, poeci nasi zrobili nie tylko z *Polski*, ale i ze *Sztuki* „i z jej nazwiska *pacierz*, co płacze, i *piorun*, co błyska“. Poszli oni ręką w rękę z filozofami ubiegłego stulecia, z *Kremerem*, *Libeltem* i *Cieszkowskim*. Trudno o wyższe „*ethos*“, jakiego oni żądali. Sztuka ich stała się tem, czem wedle *Mickiewicza* była „*pieśń gminna*“, stała się naszą *arką przymierza*“. Arką przymierza, a więc też i bardziej osobistym „*szkaplerzem*“, jest sztuka i być dla nas powinna! *Konopnicka* śpiewa o tem w *Imaginie*.

„Ja znam ten *szkaplerz*! Na piersiach go noszę
I wiem, jak pali, jak rany rozszerza,
Nieraz ja w łkaniu jak wichr się unoszę
I znak krwawego chcę zerwać „*przymierza*....“
Lecz wrósł już w serce, jak wrasta cierń głogu
W rozciętą gałąź, co rodzić ma róże....“

O czem głoszą, jak dotąd ogólnie, z naszymi filozofami ubiegłego stulecia *artyści polscy*, nie tylko w poezji, ale i za pomocą innych sztuk,⁴⁴⁾ na każdym kroku, o tem pójdzie wieść i z polskiej *nauki o pięknie i sztuce*, tylko trzeba *przejrzeć, przejąć się, przeprzeć i przekazać!*

⁴⁴⁾ Chopin, Grotger, Matejko, Wyspiański, Jacek Malczewski.

ROZDZIAŁ III.

Zabawa, gra, sztuka i piękno.

1. Podział nauk filozoficznych u *Arystotelesa* opiera się na trzech rodzajach *czynności* duchowej. Wszelka czynność, a więc i duchowa czynność, dzieli się na czynność *swobodną*, czyli *zabawę*, na czynność *doświadczającą*, czyli *naukę*, i na czynność *dążącą do celu*, czyli *pracę*. Jedna i ta sama czynność może być i zabawą i nauką i pracą. Weźmy tu pod uwagę bądź co bądź, konną jazdę, grę na fortepianie, łupanie drzewa, pięcie się na szczyty i t. d. Zabawa, nauka i praca należą do całości naszego życia, do całości życia wszelkiego. Zabawa jest budzeniem się życia i czynności, nauka doświadcza sposobów ujawnienia naszych czynności, naszego bytu, środków i sprawności, praca zdobywa zasoby dla życia, stwarza jego podstawy, wyężdżając naszą czynność do zdobycia dóbr. Wszystko, co poniżej, i co powyżej, przeczy życiu, jego zdrowiu i normie.

Poniżej czynności swobodnej, budzenia się życia, znajduje się zbyt swawolna zabawa, igraszka, *igranie*, doigrawanie się dzieci, karciarzy, uczestni-

ków domu gry, pijaków, sportowców, albo odurzanie się bezmyślnymi i bezcelowymi ruchami u ludów pierwotnych, czy też precywilizowanych, ale kierujących się wrażliwością, wierzeniami, zaboronem.

Powyżej czynności dążącej do celu i zdobywającej go najskuteczniejszym wysiłkiem, zaczyna się praca niewolnicza, praca przechodząca siły nasze, zaczyna się *trud*.

Zarówno igranie jak i trud nie przynoszą zadowolenia. Nuda i cierpienie wiąże się z niemi, prześyt i wyczerpanie.

2. Łączenie swobodnej czynności, zabawy, z pięknem i ze sztuką jest, jakieśmy się w poprzednich rozdziałach przekonali, bardzo dawne, bo sięga greckich czasów, a bardzo ogólne, bo zgadzają się na nie przedstawiciele wszystkich narodów. Świadczą o tem nauki i uwagi *Empedoklesa, Ksenofonta, Platona, Arystofanesa, Arystotelesa, Burke'a, Spencera, Du Bos'a, Abla Rey'a, Kanta, Schillera*, Euzebjusza *Słowackiego*, Jana *Śniadeckiego* i Kazimierza *Brodzińskiego*, żeby wyliczyć tylko najprzedniejszych. Ale i przeciwnicy naszej teorii są jej wyznawcami, nie zdając sobie z tego sprawy, a więc m. in. też Jan Marja *Guyau* i Teodor *Lipps*.

Guyau, jak wiemy, występuje przeciw zbyt ubogiemu ujęciu sztuki u *Spencera* i zacieśnieniu sfery piękna i sztuki do zakresu *uczuciowości* u Niemców. Streszcza swoje wywody w książce „*Zagadnienia współczesnej nauki o pięknie i sztuce*” w następującem orzeczeniu: „Słowem, piękno, wierzejmy, można określić jako ujęcie lub czynność,

która podnieca w nas życie pod jego trzema postaciami naraz (*wrażliwość, umysłowość i wola*) i przyczynia się do rozkoszy za pomocą nagłego odczucia tego ogólnego podniecenia.“ Po francusku brzmi to: „En somme le beau, croyons-nous, peut se définir; une perception ou une action qui stimule en nous la vie sous ses trois formes à la fois (*sensibilité, intelligence et volonté*) et produit le plaisir par la conscience rapide de cette stimulation générale.“ Teoria zabawy przebija tu ze zwrotów o *podnieceniu życia i czynności i o nagłym odczuwaniu* tej podniety.

Teodor *Lipps*, drugi najzaciętszy może przeciwnik teorii zabawy w jej stosunku do piękna i sztuki, nie liczy się ze słowami, gdy chodzi o ośmieszenie jej. Mimo to w opisie różnic między zachowaniem się umysłu badającego, dążącego do celu, a doznającego wrażenia pod wpływem piękna i sztuki, daje najwyraźniej teorię zabawy duchowej.

Pisze w swojej nauce o pięknie i sztuce (I, 129) co w polskim języku z zachowaniem szczególnego sposobu przecinkowania i stylu, brzmi, jak niżej:

„Czynność, o której ja tu mówię, jest różnorodnego rodzaju. Jest, dajmy na to, moją *czynnością inteligentną*. Cieszę się siłą czynności mojej myśli, zdolności uchwycenia duchowego wielu rzeczy. Czuję się zadowolonym z koncentracji pracy duchowej, w skupieniu tejże w jednym punkcie i celu.

Innym razem, czynność ma zwrócona do zadań *praktycznych*. Jest to wola praktyczna celów, i doprowadzenie do skutku. I tu rozkosz związana z siłą wewnętrznego czynu, z bogactwem treści, i ze

zgodnością czynu ze sobą, i skupienie z jednością celów.

Nakoniec jest moja czynność może tylko owa *czynnością*, która *polega na ujęciu i pochwyceniu przedmiotu, w sobie zgodne, ale wewnętrzne swobodne zwrócenie się do rzeczy spostrzeżonych i wyobrażonych, i swobodne odczepienie się, aktywne zbliżanie i oddalanie się, zespajanie i rozczłonkowanie, wnikanie, wewnętrzne przyswajanie i opanowywanie.*"

W opisie trzech czynności duchowych *Lipps'a* nie trudno dopatrzeć się wyraźnie podziału czynności u *Arystotelesa* i nie trudno na nim oprzeć trzy rodzaje nauk *filozoficznych, teoretycznych, praktycznych i swobodnych*, „wyzwolonych“, będących w związku z pięknem i ze sztuką. —

3. Rozróżnienie czynności, ujawnienia życia na *zabawę, naukę i pracę*, ma znaczenie przedewszystkiem *teoretyczne*; w poszczególnym wypadku mogą się wszystkie pierwiastki znamienne dla nich między sobą zespolić i zmieszać. *Zabawa* może pouczać, *nauka* stać się *pracą*, *praca* rozrywką i t. d., we wszystkich ustosunkowaniach. Jedno jest przytem jednakże za każdym razem nader ważnem, a mianowicie pewien układ, ład, rytm, miara. Wykazał to dla pracy Karol *Bücher* w książce „*Praca i rytm*“. *Mleczko* dla poezji w książce „*Serce a heksametr*“, zrozumieli to dawni logicy i gramatycy dla *nauki*, układając w wierszu rytmicznym i rymowanym pewne dane naukowe dla lepszego zapamiętania. Dla sztuki i piękna z pragnienia ładu, ładności, zestroju, strojności, wyrastają prawa harmonji, jedności

w mnogości i zaokrąglenia w całość łatwą do ogarnięcia, omawiane już przez *Pitagorejczyków* i *Arystotelesa*. Bawienie przechodzi za pomocą rytmu, miary, ładności z *zabawy w grę*.⁴⁵⁾ Pojęcie *zabawy* nie zawiera w sobie tak dobitnie znamion wyróżniających od bawienia się bezładnego, niestrojnego, jak pojęcie *gry*. To też teoria *gry* duchowej w stosunku do sztuki i piękna uzupełnia teorię *zabawy*. Narody słowiańskie, a w szczególności polski, posiadając osobne słowa dla *zabawy* i *gry*, zdobywają sobie tem samem zdolność wyrażenia doniosłej prawdy lepiej i bardziej bezpośrednio od innych narodów.

4. Stosunek *gry*, jaką nam przysparza piękno i sztuka, do innych gier, jest dość przejrzysty. Sztuka i piękno nie są grami czynności *cielesnej*, lecz *duchowej*. Wśród *duchowych gier* wyróżnia się piękno i sztuka tem, że są grą *znaczenia*⁴⁶⁾ i *wypowiadania* czegoś. Od razu więc odcinają się od „*gier towarzyskich*“, jak zgadywanie zagadek, gier w karty, warcaby, szachy i wszelkiego rodzaju pionki. Nie są też piękno i sztuka grą *naśladownictwa*, lub *iluzji*, za jaką je mają, pod wpływem nauki greckiej, Niemcy Karol *Groos* i Konrad *Lange*. Naśladownictwo i iluzja odgrywają w sztuce i w pięknie wielką rolę, ale tylko mniej więcej taką, jaką w sposobach wyrażania się i nadawania znaczenia, w *języku* i w *mowach*. Jak w języku nowe słowo, w mowie migów lub znaków nowy sposób, gest, tem

⁴⁵⁾ Znaczenie ładu w sztuce wyjawia się już u ludów najpierwotniejszych. Por. *Wundt: Völkerpsychologie*, VII. 154

⁴⁶⁾ Cieszkowski,

silniejsze robią wrażenie, tem lepiej się ogólnie przyjmują, im bardziej w jakikolwiek sposób *naśladową*, tak i w sztuce i w pięknie każde w tym kierunku idące ułatwienie rozpoznawania i wyrazistości tego, co ma być wypowiedziane, wyrażone, wy czute i pojęte, przyczynia się do zadowolenia, radości i rozkoszy. Mimo to wierność naśladownictwa i daleko idąca iluzja, stają się tak mało potrzebne w pięknie i sztuce, że wystarczy stworzyć sobie nawet świadomie fałszywą fikcję na podstawie czegoś, co ani naśladownictwem nie jest zupełnie, ani też nie ma na myśli wywołania iluzji.⁴⁷⁾ — Pokazuje się to najwyraźniej w sztuce dziecka, szczególnie w jego przedstawieniach dramatycznych, w których przedmioty nabierają znaczenia osób, przedmiotów. Duże krzesła mają często przedstawiać rodziców, małe krzesła dzieci i t. p. Podobnie jak u dzieci, dzieje się u ludów „pierwotnych”. I u nich zjawia się „moc asymilująca duszy, która w rzędzie trójkątów lub czworoboków ornamentu widzi chmury ptaków, ryb i owadów.”⁴⁸⁾

W przeciwieństwie do języka mowy, sztuki i piękna stają właściwe *sztuki iluzyjne*, jako to *panoptikum*, *panorama*, *brzuchomówstwo* i t. p. Zależne one zupełnie od naśladownictwa i iluzji. —

5. Teorja gry wyrażania, wypowiedzania, znaczenia (*Cieszkowski*), streszczamy się, wyróżnia piękno i sztukę od innych gier tem, że wykazuje ich

⁴⁷⁾ Zobacz Jana *Vaihingera* „Filozofja łącznika jakoby”.

⁴⁸⁾ *Wundt*, *Völkerpsychologie*, VII, 147.

duchowość, ich pokrewieństwo z mową, z wyczuwanem i głoszonym słowem. Piękno jest grą wyczuwanego słowa, znaczenia czegoś; sztuka zaś jest grą wyczuwanego słowa, znaczenia czegoś, dla widza i słuchacza, dla odbiorcy, a wyłącznie słowem, „widmem gończęm“, wyrazem głoszonym, pisanym, kształconym ze strony artysty i twórcy. —

ROZDZIAŁ IV.

Piękno i jego postaci.

1. Jeśli słusznem jest zdanie, że piękno i sztuka są grą wyczuwanej i głoszonej mowy, grą znaczenia czegoś, to należy szukać w nich najpierw znamion zabawy, potem gry duchowej i наконец wszystkiego tego, co wyrazić zdolna mowa.

2. Zabawa duchowa, pierwsza podstawa piękna i sztuki, polega na swobodzie i bierze jako taka na usługi trzy uzupełniające się pierwiastki *wpływowość*, *samodzielność* i *swobodę artystyczną*, władając niemi dowolnie. *Swoboda artystyczna* jest *wpływowości* i *samodzielności* — w pojmowaniu Hegla — *syntezą, zrównoważeniem przeciwieństw* w zrozumieniu *Arystotelesa*.

Swoboda artystyczna nie znosi pęt. Hasłem jej staje się *Piękno dla Piękna!* Sztuka dla Sztuki! Nic jej nie wzbroniono, wszystko jej wolno. Wolno jej panować wszędzie, poruszać najcięższymi stągwiami domniemyanych prawd i cnót zakisłych i zwiętrzałych, by życie zbudzić nowe. Burzą jej być wolno i gradem dla całych pasów ziemi osędziałych, wichurą dla strzech porośłych mchem i rojnikiem.

Nie zakazy, lecz nakazy, nie pęta, lecz skrzydła przynosi sztuka i piękno w niej wyrażone. Też samej swobody godzien będzie i widz i słuchacz. Im dostojniejszych wzruszeń zapagnie, tem lepiej dla niego, tem lepszy będzie dobór dzieł artystycznych, które ukocha, za swoje uzna i do *arki przy- mierz* swych posklada.

Swoboda artystyczna zabawy duchowej objawia się nie tylko treścią, ale i *formą*.

Przykładem znamiennym, dowodzącym swobody piękna i sztuki jest m. i. w poezji *porównanie poetyczne*, ważne nie tylko w poezji samej, ale i w krasomówstwie. Nie żąda się od takiego porównania *ściśłego* podobieństwa, lecz tylko rysu bardzo poszczególnego. Z porównań poetycznych, któremi słynie *Homer*, w których u nas celują *Mickiewicz*, *Stowacki* i *Konopnicka*, powstają jako formy pochodne *paralelizmy*, polegające bądź na pokrewnych myślach i obrazach, bądź nawet na znajdowaniu się *równoczesnem* co do chwili lub miejsca, bądź też na *równobrzmienności*. *Rymy* i *aliteracje* są dalszym stopniem w tym kierunku. Poszczególne narody ulubily sobie poszczególne rodzaje wyliczonych form. Poezja *psalmów biblijnych* kocha się w *paralelizmach*, *starogermańska* w *aliteracjach*, poezja narodów *nowoczesnych* w *rymach*. — Porównaniami jakby skróconemi są „zwroty” poetyckie i retoryczne, jako to *metafory*, *metonymje*, *przenośnie*. — Swoboda wyrażania się poetycznego dochodzi do ostateczności w *skrótach*, jak *pars pro toto*, w *zamilczaniu*, *apozjopezie*, *elipsie*, albo i w *rozszerzaniu*, jak w „hendjadojn”, w *hiperboli*,

na koniec w *niezgodnych z sobą przeciwstawieniach*, w *oksimoron* i w *paradoksie*. —

W ten sam sposób, jak w poezji i krasomówstwie, występuje *swoboda zabawy duchowej* we wszystkich sztukach pięknych i w pięknie przygodnem po za sztuką. Niezwykłe odgłosy i dźwięki w muzyce, chimery, potwory w rzeźbie i malarstwie, użycie form dowlanych w dostosowaniu stylowem budownictwa i zdobnictwa, wyzyskanie ruchów w tańcu, balecie i pantominie, są przykładem dla naszego twierdzenia. To samo dotyczy wizji fantastycznych, któremi wypełniamy przyrodę, to samo przypadkowych sylwet, plam, zagieć linii, zwojów w drewnie mebli, krajobrazów, rysów twarzy, szumu drzew, łopotu skrzydeł, tententu stad, zatoków wichru i jego zawodzeń, wogóle wszystkich zjawisk wywołujących najróżnorodniejsze *nastroje*. —

Wpływowość, samodzielność i swoboda artystyczna objawiają się w stosunku do *prawdy*, jako *wierność, fantastyczność i prawda artystyczna*. Prawda artystyczna, którą *Arystoteles* wyżej stawiał od prawdy istotnej, dziejowej, nazywając ją *filozoficzną*, jest *fantastyczności i wierności* pogodzeniem, synteza. W sztuce zachwycamy się wszystkiemi trzema postaciami we właściwy sposób. Bawi nas zarówno fantastyczność, jak i wierność charakterów, rysów twarzy, linii poszczególnych, jakoteż typowość ich, stanowiąca prawdę artystyczną, wznoszącą się ponad przypadkowość. —

W stosunku do *dobra* przybiera *swoboda artystyczna* formy *zbożnego ewangelizmu, buntującego*

się prometeizmu i odkupienia artystycznego. Przykładem dla zbożnego ewangelizmu może być *Raj Dantego*, *Ksiądz Piotr z Dziadów*, *Anhelli Słowackiego*, dla prometeizmu *Prometeusz spętany Aj-schilosa*, *Improwizacja Mickiewicza*, dla odkupienia artystycznego *Ksiądz Robak z Pana Tadeusza*, *Zabuda Marii Konopnickiej*, albo też i na *Robaku* wzorowany i prawie, że godny wzoru *Kmicic Sienkiewicza*, dalej *Rejtan Matejki*, *Samuel Zborowski Słowackiego* i t. p.

3. Swoboda doprowadzona do ostateczności może szkodzić *powadze* dzieła sztuki i odczuwaniu piękna, może zabłuznić ich *etosu*, zawinić wobec ich *ejkos*, popełnić *grzech przeciw Duchowi Świętemu*. Zabawa staje się *igraszką*, swoboda *swawolą*, tworzenie *banalizowaniem*, odtwarzanie *szarżą*, prometeizm *tanim wykretem* i t. d. Lecz nim się to stanie rodzi się na *pograniczu* piękna sfera *dowcipu*, *żartu* i *humoru*. — *Dowcip* polega na pozorze prawdy, połączonym z niespodzianką. Zaciekawienie, wzbudzone najskrajniejszymi przeciwieństwami, kończące się wyjaśnieniem bardzo *blahem*, lecz nie mniej przekonującym, oczywiście, znamionuje każdy dowcip. Dwuznaczniki, poważne na pozór zamiary, kończące się nagłym zawodem, osiągające przytem cel pozornie, wszystko to należy do dowcipu i wywołuje śmiech. — *Żart* jest odmianą *dowcipu*. I w nim chodzi nie o prawdę, lecz o jej pozór i o przeciwieństwo z powagą. — *Humor* to dar wrodzony i nastrój, pochopny, do żartów, dowcipu i śmiechu. — Dowcip, żart i humor objawiają się we wszystkich rodzajach sztuki. W malarstwie

i rzeźbie odznacza się niemi *karykatura*, w tańcu, balecie i pantominie ruchy, budzące pozory prawdy, a jednak odbiegające od niej, ruchy, u których zamiar klóci się z wynikiem, w muzyce ośmieszające naśladowanie odgłosów i dźwięków nie zupełnie zgodnych z rzeczywistością. *Dowcip*, żart i humor może przejść w niesmaczne drwiny z prawdy, uczuć, cnoty, z „*rzeczy i ludzi*”. Popada w nie łatwo nieopatrna działalność satyryczna w sztuce, mająca przecie pierwotnie na oku przez ośmieszenie przywar ludzkich, niedomagań państw i społeczeństw, doprowadzać do naprawy zła. Satyra poczyną wysługiwać się zemście partyjnej, djabolistycznym instynktom nałogowych „*naśmiewców*”, zamieniając się na *pamflet* najzłośliwszych pluskiew i łowików⁴⁹⁾ ludzkich. —

4. Przed popadnięciem *zabawy duchowej* w *igraszkę* i swawolę aż po za sferę dowcipu i żartu, bronią ją najczęściej pierwiastki *formalnej* natury. Zawsze, gdy mamy do czynienia z zabawą w pełnem znaczeniu tego słowa, jest ona *zestrojona zabawa, uładowa, ładna*, innemi słowy — grą. Gra w sztuce i w ujmowaniu piękna po za sztuką polega na połączeniu *różnorodności z jednolitością* w *zestroju*, w ładzie. Różnorodność, różnorodność, rozbieżność za daleko idąca *męczy*; jednolitość ścisła, jednostajność, powtarzanie *nuży*. Tylko dzięki strojności, ładowi, dzięki temu, co ze zabawy czyni *grę*, zdolni jesteśmy do doznania *pełni piękna*, do korzystania z największej ilości wrażeń bez udręcze-

⁴⁹⁾ Łowik, rodzaj much dosiadających w locie inne owady i wpijających się w ich kark, by wyssać z nich życie.

nia. Porządek, ład, rytm, miara, konieczne są w sztuce; odnajdujemy je także w przyrodzie. Zwrócić należy tu uwagę na potrójne znaczenie greckiego *kosmos*, jako *świata*, *ładu* i *piękna*. W polskim języku *ładny*, znaczy etymologicznie uporządkowany, w mowie potocznej zaś tyle, co piękny.

Dzięki swobodzie zabawy, *ład* w sztuce może być zastosowany w sposób doskonały. Wyczuwamy go w tej samej doskonałości w zjawiskach podziwianej przez nas przyrody.

Zabawa artystyczna, wyrażająca się w pięknie i sztuce, nie jest jedyną zabawą, wymagającą ładu. Każda zabawa stara się być *grą*. Świadczą o tem tak zwane „*gry towarzyskie*” i *gry dziecięce*. Porządek, ład wypływają z przepisów *gry*. U zwierząt zauważamy urojone bójki, bitwy, polowania, wyrywanie zdobyczy, wspólne próbne loty; są to zarówno gry, jak i przygotowania do potrzeb życiowych. W tym wypadku ład wypływa z przebiegu naśladowanej czynności. —

5. Znamiona gry w sztuce i w odczuwaniu piękna, to jakby pierwiastki formy zewnętrznej piękna i sztuki. Ich całkowitą *treść* wypełniają postaci, wynikające z tego, co czyni z nich *mowę*, *wypowiadane i wyczuwane słowo*, *wyraz*, co stanowi ich *znaczenie* (Cieszkowski). Od treści tej żąda między innymi niemiecki filozof Jan Volkelt, by *ważność* jej była *na człowieczą miarę znaczną*.⁵⁰⁾ W sztuce i pięknie nie chodzi tylko o to, *jak* się

⁵⁰⁾ System nauki o pięknie i sztuce I. Rozdział ósmy i dziesiąty.

coś wyraża, jaką drogą do nas przemawia, ale i o to, co na nas działa i wpływ swój wywiera. Inaczej *Boska Komedja Dantego* musiałaby ustąpić przed lada humoreską *Bocacci'a*, *Pan Tadeusz Mickiewicza*, przed którymkolwiek choćby własnym jego *sonetem*, inaczej wierszowi *Słowackiego* „Jenerał Sowiński w okopach Woli“ dla skromnej formy możnaby odmówić tytułu arcydzieła, jakim jest niemal jedynie dzięki swej *treści*, prawie nie znajdując niczego sobie równego pod względem prostoty i prawdy poetycznej.

6. Podstawą mowy, znaczenia, wyrażania i pojmowania jest *kojarzenie*, zestawienie wrażeń między sobą. W nauce o pięknie i sztuce zwrócił uwagę na znaczenie kojarzeń Francuz *Diderot*, a Niemiec *Fechner* oparł na nich swoją „*Vorschule der Aesthetik*“. W książce tej rozróżnia pierwiastki *bezpośrednie* i *pośrednie*, z *kojarzeń* wynikające. Jest to stanowisko nie całkiem słuszne. Nie ma bowiem dla naszego umysłu pierwiastków, któreby mogły być uważane za niebędące w łączności z czemkolwiek. Wszystko się zawsze z czemś *kojarzy*. Odczuwa to jakby mądrość wrodzona języków w utartych zwrotach, jak: Do czego to podobne! albo: To do niczego nie podobne! i: To niepodobieństwo! i t. d., chcąc jakby naznaczyć, że coś co nie jest podobne do niczego, co się nie da zestawić z niczem, *skojarzyć*, jest *nieistniejące, niezrozumiałe, niedobre, niepiękne, nic, głupie, złe, brzydkie, pozbawione treści*. W równej mierze należy wziąć tu pod uwagę polskie wyrażenie *podobania* się i *niepodobania* się w łączności z pięknem i z brzydotą. Jaki po nad to

istnieje związek między słowami *dobry, dobra i podobny*, pozostawiamy do rozstrzygnięcia językoznawcom.

Znakomity przykład, że się coś *podoba* z powodu możliwości skojarzenia z czymś, jest rysunek podany przez Karola *Groos'a* w „Die Spiele der Menschen“ str. 75. Dziecku zapytywanemu rysunek ten podobał się bardziej od innych, regularniejszych, ponieważ wyglądał w jego oczach, jak „*kamelusz*“.

7. Kojarzenie może odbywać się mniej lub bardziej *świadomie*. Przejście z jednego do drugiego zjawiska jest niewyraźne. Trudno odgraniczyć je. Tylko filozofowie jak *Wundt* wraz ze swoją szkołą, pod wpływem *Kartezjusza* jeszcze zapewne, nie zupełnie, jak i on, wyzwoleni z pod jarzma *scholastyki*, rozróżniają ściśle między kojarzeniem *podświadomem*, czy *nieświadomem*, a kojarzeniem *świadomem*, nazywając tamte *kojarzeniem*, kojarzenia świadome zaś „*appercepcją*“. Czyni to, jakby z nałogowej potrzeby człowieka odróżnienia za wszelką cenę duszy *ludzkiej* od *zwierzęcej*, przyznając w rozczulającej swej łaskawości zwierzętom tylko zdolność *nieświadomego kojarzenia*. Jest to *antropocentryzm*, umiejący nad podziw sobie samemu dogodzić. U nas zajmował podobne stanowisko w trzynastym wieku autor *Traktatu o porządku istnień i umysłów*, którym wedle Witolda *Rubczyńskiego* ma być *Ciołek, Vitellio*, albo jak *chce Baeumker, Witelo*⁵¹⁾. Inaczej nauczał u nas już w ośm-

⁵¹⁾ *Baeumker. Witelo 199. Baeumker* pragnie dowieść, że *Ciołek* pochodził z rodziny niemieckiej.

nastym wieku ksiądz *Kluk*. Wedle niego zwierzęta miały duszę do człowieczej podobną⁵²⁾.

W sztuce i w pięknie oba rodzaje kojarzeń, i świadomych i nieświadomych mają wielkie znaczenie, takie nawet, że zależne są od nich dwie grupy sztuk. Do sztuk wywierających wpływ na duszę za pomocą kojarzeń przeważnie *nieświadomych, niewyraźnych, podświadomych, rozbieżnych*, należą *muzyka, budownictwo, zdobnictwo i taniec*; do sztuk działających przedewszystkiem na podstawie kojarzeń *świadomych, wyraźnych, dosłownych, odróżnionych*, zalicza się *poezję, rzeźbę, malarstwo i pantominę*. Rozróżnienie powyższe zgadza się z prawdą do pewnych tylko granic; twórcy artystyczni i odbierający wrażenia przekraczają je ze swobodą, właściwą temu, co piękne i ze sztuką będące w związku. Okazuje się przytem dowodnie, że między kojarzeniem świadomem a nieświadomem różnicy wyraźnej nie ma. *Wundt*, czując to, wstawia między kojarzenie i apercpcję działalność *fantazji*, nie dopuszczając do niej *zwierząt*. Kto widział kociaka igrającego z kłębkim lub korkiem, jak z myszą, i zabawianie n. p. psiaka przez matkę fantazyjnie udanemi łowami, temu trudno będzie zgodzić się na arcyłaskawe to wyrokowanie wybitnego niemieckiego psychologa.

⁵²⁾ *Nusbaum-Hilarowicz*. Szlakami Nauki ojczystej. 55 in. Porównaj także *Próby Montaigne'a*, które świeżo przetłumaczył *Boy*. Księga druga, rozdział dwunasty. Co prawda przyznać należy, że *Montaigne*, jak i *Plutarch*, którego przytacza, są nieraz zbyt łatwowierni.

Kojarzenie dzielią uczeni pod względem treści na ogół wedle *podobieństwa* i *styczności* w czasie, lub przestrzeni. *Henryk Maier* ustanowił świeżo cztery grupy kojarzeniowe: 1) *podobieństwa*, 2) *styczności*, 3) *przynależenia logicznosyntetycznego* i 4) *styczności emocjonalnej*. Należałoby trzy kierunki kojarzenia 1) *zestawienie*, 2) *przeciwstawienie* i 3) *wyróżnienie* zastosować do wszystkich zakresów ducha, nie tylko *logicznosyntetycznych* i *emocjonalnych*, ale też i zależnych od woli i drogą wczucia zdobytego *upodobania, asymilacji*. —

9. Podstawą wszelkiego kojarzenia jest *zestawienie* dwu zjawisk, ich *przeciwstawienie* i *wyróżnienie*, innemi słowy *określenie stosunku*. Wcześniej uznano ważność tego zjawiska i bardzo ogólnie, że tylko wspomnimy *Heraklita, Boehmego, Kremera, Renovier'a*, a choćby filozofję *Lao-Tse*. *Lao-Tse* wyraża się:

„Byt, jak i niebyt nawzajem siebie rodzą,
Ciężar i lekkość nawzajem siebie znaczą,
Długość i krótkość z jednego pnia wychodzą,
Wysokość, niskość nawzajem się tłomaczą,
Dźwięk i głos w jednym odezwą się sposobie,
Przeszłość i przyszłość następują po sobie“.

Arystoteles zauważył *stosunkowość* nazw *zbiorowych*, *wyluczając* z nich nazwy *indywidualne*. Na zestawianiu i przeciwstawianiu opierają się *słowa języka* naszego i jemu pokrewnych. „*Dwuczłonowość*“ tą podkreśla z naciskiem w językoznawstwie *Rozwadowski*. Można ją przyrównać do podwójnej nomenklatury przyrodniczej, zaprowadzonej sztucznie w genialny sposób przez *Lineusza*. Każda

podwójna nazwa gatunku i rodzaju wedle *Lineusza* i jego następców, każde słowo języka w swej dwuczłonowości jest poniekąd syntezą tezy i antytezy w zrozumieniu filozoficznem. Zastosowanie podwójnej nomenklatury w naukach przyrodniczych jest *bezwiedną projekcją* rzeczy przyrodzonych w nauce, podobnie jak nią są wedle *Przybyszewskiego* narzędzia muzyczne i niektóre fizyczne w stosunku do narządów zwierząt i ludzi.

W zakresie piękna *zestawienie, przeciwstawienie* i *wyróżnienie*, trzy człony kategorii *stosunkowości*, przyczyniają się do powstania trzech ważnych czynników działających w nim *nowości, dawności* i *osobliwości*. Nowość w sztuce i pięknie tak jest doniosłą, że często piękno zdaje się prawie równoznacznem z tem, co nowe, że nowość jest prawie że podstawowem dążeniem twórców artystycznych. Stąd też i gonienie za wrażeniami coraz nowemi, charakterystyczne dla osób i narodów. — Lecz komu by się zdawało, że nowość jest jedynem dążeniem w sztuce i jedynym pierwiastkiem działającym w pięknie, zapomniałby o tem, że i *dawność* ma swoje prawa. Cieszy nas, bawi, zachwyca *nowość*; lecz *dawność* koi nasz niepokój, pociąga i budzi umiłowanie wielkie i niezapomniane. Z nowości i dawności wyłania się jako synteza ich *osobliwość*, której nic nie prześcignie i nic nie wyprzedzi. —

10. Stosunkowość jest podstawą kojarzenia nieświadomego i świadomego; jest też nią dla *myślenia*, boć myślenie opiera się na kojarzeniu spotrzebanych zjawisk.

Spostrzeganie zjawisk, to spostrzeganie *zmian, ruchu, czynności*; bez zmian nie ma spostrzegania; bezruch, beczynności to śmierć, to *nic*. *Zmiana, ruch, czynność*, to najpierwszy i całkowity dowód naszego istnienia. Nie *Kartezjuszowskie „cogito, ergo sum“*, ani *„volo, ergo sum“* Maine de Biran'a, ale *Henryka Korwin Kamieńskiego „ago“*, albo *„creo, ergo sum“* jest podstawą życia i myślenia⁵³).

Kategoria *zmiany, ruchu, czynności* dzieli się na postaci czynności, bierności i oddziaływania wzajemnego. W pięknie i w sztuce odpowiadają tym postaciom *aktywność, pasywność* i *harmonijny zestrój czynnych i biernych pierwiastków*. Wszystkie trzy rodzaje pobudzeń przyczyniają się do ożywienia wrażeń w sztuce i w przedmiotach pięknych, czy to będzie krajobraz, zjawisko przyrody, czy epos, dramat, pieśń, piosenka, hymn, symfonia, czy układ powierzchni i brył w architekturze, rzeźbie, na obrazie, czy przebieg tańca, lub pantominy.

11. Zmiana jest jedynem, całkowitem, konkretnem ujawnieniem dla naszych spostrzeżeń. Tylko drogą *abstrakcji* dają się wydzielić z niej podporządkujące się jej kategorie *czasu, przestrzeni, jakości i ilości*. *Czynność*, inaczej, zmiana, ruch, wykryte za pomocą zestawienia zauważonych stosunków, odbywa się w *czasie i przestrzeni*, wyrażając się pewnemi *jakościami i ilościami*.

⁵³) Karol Libelt, *Filozofja i Krytyka* I. p. 142 M. Straszewski. W dążeniu do syntezy, str. 218. „Nie wiem, czem jestem, nie wiem, czem jest moje otoczenie, ale wiem, że jestem czemś w otoczeniu zmiany powodującym, czemś działającym.“

12. Czas, któremu przydziela się w matematyce — trudno orzec, czy słusznie — *jednowymiarowość*, przyczynia się w pięknie i sztuce do nader ważnych postaci, *postępowości*, *zachowawczości* i *wieczystości*. Dzieło sztuki, uchwycenie piękna, mogą czas swój wyprzedzić, być zgodnemi z wymaganiem współczesnych, lub zdobyć wartości wieczyste. Z czasu wywodzi się *chwila odpowiednia*, greckie *kajros*, i nierównie ważniejsza „*chwila dziejowa*“, tak doniosła dla sztuki wedle zapatrywań *Kremera* i *Taine'a*. O jej znaczeniu pisze w sposób żywy, bo potwierdzony własną twórczością, *Adam Mickiewicz* w przemowie do „Ballad i Romansów“.

13. *Przestrzeń*, której matematycy przydzielają — nie wiadomo, czy słusznie — *trójwymiarowość*, jako, że ponad linje jednowymiarowe, linje i płaszczyzny dwuwymiarowe, oraz bryły i powierzchnie i linje ⁵⁴⁾ trójwymiarowe nie innego w sobie pomieścić niezdolne, obejmuje *miejsce*, *otoczenie*, *kraj*, *ojczyznę* z ich klimatem i zjawiskami przyrody. Postaci piękna, zależne od otoczenia i kraju, to *swojskość*, *obcość* i *powszechność*. Są dzieła sztuki, zrozumiałe tylko dla ziomków, są dzieła i formy piękna, zachwycające nas przez swą egzotyczność, są wszakże i takie, które, choćby z kraju swego wyrosłe, działają swem pięknem na wszystkich, niepodzielnie, niezależnie od środowiska.

⁵⁴⁾ Linjami dwuwymiarowemi są n. p. linje geodetyczne, trójwymiarowemi n. p. stereometryczne linje spiralne.

Mnogi jest zastęp mężów. podkreślających wpływ środowiska na działalność artystyczną. Nauka o nim i o wpływie chwili dziejowej rozpow szechniła się w połowie pierwszej zeszłego wieku aż do *przesady*. To też Zygmunt Krasiński nie bez pewnej słuszności podnosi gorący protest przeciwko niej.⁵⁵⁾ Píše on do *Gaszyńskiego* w roku 1837: „Jeśli kto stosuje dzieło sztuki do jednego tylko położenia, do jednego tylko kraju, ten pisze paszkwil, polityczno-satyryczną analizę, a nie poemat: a zatem zarzut, że nie do Francji zastosowane dzieło, jest niczem.

Jeśli kto w poezji pojmuje tylko objawienie cząstkowe czegoś, dziś, na tem miejscu i przy owych ludziach, a nie przyrodę wiekuiatą czegoś: ten głęboki nie jest, ten nie może zwać się poetą.“

Potwierdzał on w powyższy sposób to, co pisał już w roku 1834: „A co się tyczy poezji, i tu wbrew ci zaprzeczę twojego zdania. Co ty mi chcesz stosować poezję do ducha czasu?! Alboż poezja jest nałożnicą marnych okoliczności? Literatura romansów, dzisiejsza francuska literatura, oto mi nałożnica za pieniądze, oto mi małpiarstwo *Rajrona* — bo ci mówię, że oni go nie rozumieją: servile imitatorum pecus. Ale poezja tyczy się rodu człowieczego całego, a nie *jednego łachmana czasu i przestrzeni*. Ona wieczność i nieskończono-

⁵⁵⁾ Stanowisko pośrednie co do wpływu klimatu na twórczość i cywilizację, zajmuje *Voltaire*. Por. Refleksje 71, wyd. Symposionu. Cytaty z Dictionnaire philosophique.

ność garnie pod skrzydła swoje....“ I dalej każe poezji podnosić to, co *tkwi w granicach*, do życia *bez granic*.

Można przyklasnąć słowom Zygmunta Krasińskiego, choć i stanowisko pomniejsze *Kremera* i *Taine'a* o wpływie chwili i miejsca na twórcę, albo *Przybyszewskiego*, piszącego o *synostwie ziemi*,⁵⁶⁾ ma swoje znaczenie. Bo przecie właśnie ci, których *Przybyszewski* nazywa „*synami ziemi*“, *Szopen* i *Kasprowicz*, w ziemi swej, jakby korzeniami, tkwiąc, nad ziemię swą bezkresnie wyrosli. Dlatego i oni są nie tylko doczesnymi synami kraju, ale i wieczystymi *świata synami*.

Wracając do *Krasińskiego*, to w twórczości jego późniejsze odstępstwo od pierwotnie zajętego stanowiska *wieczystości* i *powszechności* przyczyniło się właściwie do obniżenia wartości jego dzieł. W twórczości innych poetów i artystów przeciwnie się działo, choćby tylko *Mickiewicza* wciąż pod uwagę, *Szopena* i *Matejkę*. Oni czerpali z kraju, z dotknięcia się ziemi rodzinnej, *siły prawdziwie Anteuszowe*. Z hasłem romantyzmu wzywającym do powrotu do pieśni i twórczości gminnej działo się podobnie, jak z hasłem *Rousseau'a* powrotu do natury. *Wsteczne* na pozór wskazania przyczyniły się do *rozwoju* i sztuki i wychowania i całej kultury. Nie *Zygmunt Krasiński*, nie *Śniadecki*, jako krytyk romantyzmu w poezji, nie *Leszczyński*, jako

⁵⁶⁾ Wyrażeniem „Syn ziemi“ posługują się Juliusz Słowacki i Kornel Ujejski.

krytyk *Rousseau'a*,⁵⁷⁾ zwyciężyli i przyczynili się w swoim czasie do niebywałego rozwoju, ale ci, którzy podjęli hasła dziwnie zacofane, a nawet hołdujące zabobonom.

14. Czas i przestrzeń to jakby nici kanwy dla pewnej ilości zmian, nici, dające się nieraz „zamie-
nić”. Zegar n. p. *przestrzennymi* ruchami wskazówek służy za miarę nie przestrzeni, lecz czasu. Oznaczenie zaś *godziny* drogi daje miarę przestrzeni, a nie czasu. Podobnie dzieje się z dwu pozostałymi abstrakcjami od czynności odłączonymi, z *jakością* i *ilością*, które nakształt krasnobarwnych nici przetykają wspomnianą kanwę. *Jakość* to pewna *ilość* zmian następujących tak szybko po sobie, że zmysły nie zdolne zauważyć pojedynczych ruchów. Tak, jak czas daje się wymierzyć przestrzenią, a przestrzeń czasem, tak też i jakość daje się wyrazić ilością, a ilość jakością. Uczy tego n. p. przy jakości dźwięków liczba otworów syreny przesuniętych w sekundzie, albo drgań śpiewającego płomyka, odbitego w obracającym szybko zwierciadle

⁵⁷⁾ Jeśli się jednakże weźmie pod uwagę, jaki straszliwy wpływ wywarły teorie *Rousseau* na literaturze i kulturze współczesnej Rosji, to należy sąd o ich doniosłości zmodyfikować. Idee wielkich ludzi są, jak żywioł każdy, i klęską i błogosławieństwem, zależnie od tego, w co i jak uderzą. *Rousseau* jest dzieckiem nieodrodnem ojczyzny *Kalwina*. Najpotworniejsze i najmylniejsze zapewne hasła *Kalwina* o predestynacji złości i dobroci, potępienia i zbawienia przyczyniły się przecie do rozkwitu kalwińskiej Szwajcarii, w której każdy człowiek chętniej wierzy w dobroć swą i w nagrodę zbawienia dla siebie i staje się stąd i najdzielniejszym obywatelem.

w przeciągu sekundy, przy jakości barw obliczanie drgań cząstek eteru, przy mierze ciężkości nakładanie potrzebnej ilości ciężarów i t. d. Na odwrót ilość ciężaru wymierzamy jakością ucisku na sprężynę, ilość drgań jakością wrażeń. —

W dziedzinie piękna i sztuki *jakość* przyczynia się do powstania postaci *odrębności*, *normalności* i *wyrozumienia*. *Odrębność* zaciekawia, bawi, ale i przesycą, *normalność* koi, cieszy, ale i nudzi, *wyróżnienie* równoważy, uwypukla, ale i zubożnia.

Z *ilości* wywieść można postaci piękna *wzniosłości*, *misterności* i *umiaru*. Należy wzniosłość, misterność i umiar *podporządkować* pojęciu piękna w ogólnem znaczeniu. Nie czyniono tego na końcu ośmnastego stulecia. Pod wpływem rozprawy, przypisywanej *Longinowi*, nauczono się odłączać wzniosłość od piękna, omawiając wzniosłość jako coś pięknemu równorzędnego. W Anglii postąpił sobie w ten sposób *Burke*, a za nim zupełnie bezkrytycznie w Niemczech wraz z innymi *Kant*.

15. Czynność, zmiana z jej własnościami, wyłania się, jako pojęcie ze spostrzegania, wypełniając je całkowicie, jako jedyny bezpośrednio dany objaw. Lecz duch ludzki na tem nie poprzestaje. Wiąże on pojedyncze pierwiastki między sobą, w pewne grupy, w pewne w całość ujęte środowiska, tworząc na tej podstawie wyobrażenie *przedmiotu*. Najważniejszym takim przedmiotem jest jego własne istnienie, on sam, osoba, duch, podmiot, odbierający wrażenia. Duchowi, osobie, podmiotowi przeciwstawia się świat, rzecz, *przedmiot*, jako własnego istnienia podobieństwo, podobieństwo pod-

miotu, będące źródłem podobnych czynności, jak podmiot. Synteza podmiotu i przedmiotu jest *absolut*, na podobieństwo otoczenia i własnej osoby stworzone pojęcie *istoty bezwzględnej*. Absolut, istota bezwzględna, nieuchwytny ten punkt oparcia dla rozumu, wymagany całą mocą jestestwa naszego, stał się łatwą zdobyczą, zesłaną drogą *łaski* spływającej na nas *cudownie* razem z *wiarą* weń od zaczątków istnienia człowieka, a może i dawniej jeszcze.⁵⁸⁾

Formy piękna, odpowiadające postaciom podmiotowości, przedmiotowości, i absolutowi są *subiektywizm, obiektywizm i idealizm*.

16. Wyliczone dotąd postaci piękna wiodły swój początek z pojęć zasadniczych opartych na znaczeniu słów pojedynczych. Obok słów pojedynczych i pojęć z nimi związanych istnieje *łączność słów* i pojęć w zdaniach, wyrażających *sąd*. Z sądów wynikają pojęcia nowe i nowe postaci piękna. Na sądach pojedynczych opiera się zauważenie *istnienia* czegoś, lub jego *braku*, przywótżenia i zaprzeczenia, *tak* i *nie*. Przywótżeniem w zakresie piękna jest *piękno, upodobanie*; zaprzeczeniem *brzydota, nieupodobanie*. Synteza obu pierwiastków jest *harmonja kontrastów*. Brzydota jest pojęciem sprzecznem piękna. Jest ona przeto wszystkim, co nie jest pięknem. Nie należy więc właściwie wcale do postaci piękna. Ale w zastosowaniu do poszczególnych zjawisk nie przestrzegamy tak ści-

⁵⁸⁾ Porównaj rozprawę H. *Vaihinger'a*, Prawo rozwoju wyobrażeń o rzeczywistości. Wyd. Przeglądu Filozoficznego.

słych rozgraniczeń. To, co nazywamy brzydkiem pod pewnym względem, nie jest niem ze wszech miar. Ważna rola brzydoty w działach sztuki i w odczuwaniu piękna po za sztuką, objawia się najlepiej w harmonji kontrastów, w zestroju przeciwieństw. Brzydota służy do podniesienia piękna, do jego uwypuklenia, wyrazistości. Do brzydoty można by analogicznie do tego, co uczynił św. Augustyn z pojęciem grzechu i winy, a co przytacza i uzupełnia August Cieszkowski w *Ojcie - Naszu* (I³, 206) przyłączyć przymiotnik „najszcześniejszy“ i ukuć hasło „*felicissima turpitude*“, z pewnemi, rozumie się, zastrzeżeniami wobec „żuków artystycznych“. Czem jest „*felicissima culpa*“, uczą postaci *Robaka, Zabudy, Kmicica*, a nadewszystko heroje z *Króla - Ducha*. — Na granicy piękna i brzydoty znajduje się *karykatura*, z której korzysta *humor* i *satyra*. Dalej jeszcze od karykatury sięgają sztuki narodów azjatyckich z ich *kultem potworów i czarowników*,⁵⁹⁾ a u nas tak zwane po łacinie *obscoena* i także, teraz już co prawda umarłe kulty *szatana* i *wysługujących się im czarownic*, oraz *samocących się z szatanem czarowników*. Potworom azjatyckim odpowiadają średniowieczne rzeźby gotyckie, nie świętych, ale szatanów, smoków, gadów, grzechów upostaciowanych i t. d. —

Po za pojedynczemi zdaniami i sądami istnieją sądy *złożone*. Mogą one wyrażać zależność, cza-

⁵⁹⁾ Potworna sztuka narodów azjatyckich wywodzi się nie tylko z wielkiej roli czarowników u nich, ale zapewne i z „*totemizmu*“, kultu zwierząt.

sowa, przestrzenną, jakościową i ilościową, oraz stosunek wzajemnego oddziaływania. Dla każdej takiej zależności i takiego stosunku istnieją osobne formy w zakresie piękna i sztuki, będące jednakże tylko powtórzeniem, lub rozszerzeniem form piękna, wynikających z pojedynczych zasadniczych pojęć.

17. Zależność sądów od siebie wyraża się w sposób *prosty*, jak powyżej, albo w bardziej *złożony*, jak to się dzieje z *wnioskami*. Wnioski, których rola praktyczna i teoretyczna jest nader ważna, dają w zakresie piękna i sztuki formy *nie spodzianki, przygotowania i nieprzewidywania*. Są to formy, wynikające z całego przebiegu, lub też z układu zjawisk, czy dzieła wywierającego wrażenie piękna.

18. Kategorie postrzeżeń, pojęć, sądów i wniosków wypełniają formy należące do zakresu *myślenia*. Kategorie piękna w nich mające swe źródło, a tak ważne w sztuce i znane w nauce o niej od dawna, dowodzą *naocznie*, że *myślenie* odgrywa rolę w dziedzinie piękna. Nie próżno głosili to nasz Józef *Kremer* i późniejsi, francuz Jan Marja *Guyau*, oraz niemiec *Hanslick*. *Myślenie* wykluczano z dziedziny piękna i sztuki, jak wiemy, pod wpływem zacietrzewienia niemieckiego, uzależniającego sztukę i piękno od samego tylko *uczucia*. Było to *nieopatrzone* pochwycenie i złe zrozumienie teorii uczonych francuskich z siedemnastego i ośmnastego wieku przez entuzjastów niemieckich. Bezpośredniość sądu o pięknie, *swobodne* jego poczęcie, jako, że opiera się na *zabawie duchowej*, nie na ścisłym doświadczeniu, były przyczyną, że łączono go ogół-

nie, a więc i we Francji ze *zmysłowością*. Od zmysłowego czucia, *sentir*“, pochodzi francuskie wyrażenie „*sentiment*“, znaczące tyle, co *czucie* i *uczucie*. Cóż więc dziwnego, że Niemcy, czasu „*burzy i naporu*“, — gdy chwyтали w gorączkowem oślepieniu pomysły i nauki od obcych, a szczególnie od anglików i francuzów, by je na swój sposób przetworzyć, ukryć i za swoje podać, — przydzielili *piękno* i *sztukę* zakresowi *uczucia*? Wystarczyły im wtedy choćby pojedyncze zdania, by powziąć myśl na pozór nową, nie omieszkując często, jak czynił to *Lessing*, i oplwać dobroczyńców, by się tem łatwiej ukryć ze zdobyczą. Myśli te następne pokolenia poczęły przerabiać i urabiać, zapędzając się coraz dalej. K. H. v. *Stein*⁶⁰⁾ podaje zdanie, które miało się stać dla uczonych niemieckich niezaprzeczalnym dogmatem: „*c'est un principe sûr, que la poésie doit être une expression du sentiment.*“ Kto prawdziwie poznał, z jaką naiwną, dziecięcą ufnością największy filozof niemiecki *Kant*⁶¹⁾ powtarza obce zdania, urastające później u niego i jego następców w dogmaty, ten zrozumie doniosłość powyższych twierdzeń. —

19. Wobec różnorodności postaci piękna, zależnych od myślenia, zdawać by się mogło, że w zakresie *uczuc* zachodzi mniejsze bogactwo. Tymczasem tak nie jest. Ponad to formy piękna,

⁶⁰⁾ Powstanie nowoczesnej nauki o pięknie i sztuce p. 224.

⁶¹⁾ Zbiorem nedorzecznosci są prelekcje *Kanta* z zoologii.

z uczuciem związane, łączą się z całą swobodą i wielmożnością najjaśniejszego swego panowania z formami już wymienionemi. *Uczucia* nabierają wyrazistości kształtów pod wpływem pierwiastków *myślowych*.

Najogólniejsze przeciwstawienie uczuć *przyjemności* i *przykrości*, oraz *zrównoważenia* ich daje podkład do kształtów piękna opartych na *radości*, na *tragiczności* i *ukojeniu uczuć*.

Tragiczności nie przeciwstawiamy tu komiki, lecz *radość*. Objawia się ona często podnieceniem humoru, żartem, komiką, ale istnieje i radość głęboka, poważna. Jako przykłady dzieł sztuki powodujących radość głębszą, przytoczymy tu finał dziewiątej symfonji *Beethovena* na temat i do słów *pieśni o radości Schillera*, niektóre ustępy *ośmiu błogosławieństw* Cezara *Franck'a*, obrazy zwycięstw i hołdów *Matejki*, pomniki bohaterów greckich i rzymskich, aurygów zwycięskich, *łuki triumfalne*, dzieła takie, jak *Nike ze Samotraki*, dalej *Pieśń nad Pieśniami*, *Te Deum*, polonez z *Pana Tadeusza*, pieśń powrotu z *Pana Balcera w Brazylii*, chór o zwycięstwie, o potędze człowieka z *Antygony*, o piękności *Kolonu* z *Edypa Sofoklesa*, La joie *Verhaerena*, *Pieśni dożynek*, *Msze solenne*, w których tragedia *Oliary* staje się triumfem *Dobra* i t. d. —

Radości przeciwnym biegunem jest *tragika*. Doznajemy uczucia tragizmu z szczególnem wstrząśnieniem całego naszego jestestwa. To też w sztuce dramatycznej n. p., w *tragedji* najważniejszy upatrujemy dział. Młodzież i społeczeństwa młodzień-

cze, wierzące w siły swe i pragnące walczyć o ideje, czerpią z tragedji wzory i naukę, jak w walce zwyciężać należy, ponosząc i najdalej idące ofiary. Muzyka i obchody żałobne tragizmem swym krzepią ducha, wstrząsają nim. To samo dzieje się pod wrażeniem dzieł plastycznych, opiewających meczeństwo i walki bohaterów. Wielkie i nagłe skony idą za jedno z umartwieniami powolnemi i powolnemi zanikami, czy kto „dębem od pioruna legnie w swej sile“, jak jaki *Poniatowski*, czy jak *Księżę Niezłomny*, lub *Walery Łukasiński*, ginie od powolnej udręki, lecz cierpiąc za całe pokolenia. Hymn na cześć tragedji wyśpiewał u nas filozof-entuzjasta Józef *Gołuchowski*: „Kto chce dokonać czegoś ważnego, powinien wejść w życie z tragicznem usposobieniem mocno postanowiwszy przeprowadzić nieskończoną ideję, jaką jest przejęty, i raczej poświęcić wszystkie korzyści, a nawet siebie, aniżeli od nich odstąpić. Przeznaczeniem jego jest walka, częstokroć zagłada tu na ziemi, lecz zawsze zwycięstwo w wieczności, bo triumfem dusz wielkich jest zgon bohaterski. W tem się wykazuje nieskończona potęga ich postanowienia. Człowiek winien uśmiercić w sobie wszelki rodzaj upartego samolubstwa, lecz bronić każdej idei do zgonu. Wielki umysł znajduje w uczuciach tragicznych najlepszą karm swoją. Wśród uczuć rzewnych, rozpluwających się, gasną zazwyczaj bohaterskie. Naród, w którym tragedia już nie żyje, przestał już w idei istnieć i jest tylko czczem zjawiskiem. Jego dzieje już się skończyły, jego życie jest igraszką; potrzeba mu jedynie „chleba i widowisk“. Naród zaś zdolny

do polotu tragicznego, zginąć nie może; jego życie tli nawet pod popiołem“.⁶²⁾

Tregadję umieją uznać artyści. To też jeden z nich Jan *Kasprowicz*, wyraża się o *bolu*, że on „*sam jeden wszechmocny posiada głos, który sam jeden rozpieśnią duszę słabą człowieka w natchnioną pieśń, zapładniającą światy*“. Filozofją tragicznej ofiary i jej znaczenia biologicznego jest „*Genesis z ducha*“ *Słowackiego*, zwiastowaniem *Ewangelije Synoptyków* i *św. Jana*.

Radość i tragedia, choćby najgłębsze, wywołują w nas połączeniem swem, w sprzecznościach spłocie, tak ważne już w oczach retoryków i filozofów greckich *ukojenie uczuć*, przekształcenie ich, przewidywanie, oczyszczenie, słynne *katharsis ton pathematon*. Przez czyścić uczuć sprzecznych, przez odkupienie i bój, przez burzę uczuć, wstępuje się do niebios, do raju, zdobywając sobie *ducha pogodę*. z nieotartą jeszcze łzą, z gotowością do nowych bojów idzie rycerz *Graala* w kraj słoneczny. —

20. Z uczuć stałych, trwałych, rodzi się *usposobienie*. Postaci usposobienia, *optymizm, pesymizm* i *hart ducha*, mają doniosłe znaczenie w pięknie i w sztuce. *Pesymizm*, niezadowolenie, prowadzi do zdobywania coraz wyższych dóbr, do walki o to, dla braku czego dusza nasza cierpi. *Optymizm* potrzebny ludzkości, jak potrzebną jest wiara w zwycięstwo dobra. Optymizm, w boju z pesymizmem, składają się na *hart ducha*. Rycerze hartowni du-

⁶²⁾ Filozofja i życie, tłum. Piotra Chmielowskiego, str. 125.

chem, wytrwaniem swem, zdobywają życia kwiaty i owoce, choćby śmiercią czyny swe przypieczętowali, jak *Podbipięta*, *Wołodyjowski*, *Zabuda*.

21. Z uczuć w połączeniu z dążnością, z pragnieniem, powstają formy *grozy*, *miłości* i *czci*. Odczuwamy to wszystko wobec zdarzeń i osób działających w życiu i w sztuce, doznając najgłębszych wstrząśnień i zadowolenia. Opisy burzy z Pana Tadeusza i Pana Balcera w Brazylii, opisy walk tytanów i przedstawienie ich plastyczne, finał sonaty b-mol *Szopena* wywołują *grozę*. *Miłość* rozjaśnia „Pieśń nad Pieśniami“, „W Szwajcarji“, obraz *Matejki* Zygmunt August z Barbarą Radziwiłłówną, *Fideljo* i t. d. *Cześć* budzą w nas wzmagania Królów-Ducha, Konrad i Ksiądz Piotr, ofiara Zabudy, polonezy *Szopena*, malarstwo religijne.

22. *Wola*, trzeci zakres objawów ducha, równorzędny z myśleniem i uczuciem, przyczynia się do powstania postaci *pobudliwości*, *ustępliwości* i *zrównoważenia dążeń*. Wpływ piękna i sztuki na *wolę* naszą jest bardzo doniosły. Wiedzą o tem wszyscy prorocy, wszyscy, którzy pragną być przywódcami narodów i ludzkości, wszyscy wieszczowie i artyści przepełnieni Bogiem, „entheoi“, wiedzą to twórcy kultów. Pesymista powiedziałby, że nie mogąc przeprowadzić czegoś na jawie, wywalcza się dla tegoż w sztuce zwycięstwa *pozory*. Sztuka i piękno łatwiej zdobywa ją ideał w nieskalanej czystości od nauki i wiedzy, prawa i obyczaju. Mimo to istnieją pewne granice w działaniu na *wolę* w zakresie piękna. Zbyt wyraźne wpływanie bez mocy dostatecznej, przyczem wyjawia się *krepowanie* woli,

przeciwnie swobodzie gry artystycznej, jest błędne. Artystom zarzuca się wtedy *tendencyjność*. Dział sztuki *pouczający, dydaktyczny*, uchodzi za mniej wartościowy od „sztuki czystej“, „sztuki dla sztuki“. Sztuka nie znosi przymusu, „piękno nienawidzi nieznosnej konieczności“, powtórzyć należy za *Empe-doklesem*.

Działanie na wolę w sztuce i pięknie osiąga najwyższe znaczenie tylko wtedy, gdy wola artysty staje się wolą widza i słuchacza, gdy widz i słuchacz bezwiednie myśli i czuje i pragnie myślać, uczuciem i pragnieniem artysty i treścią wewnętrzną piękna. Nakaz i posłuch jest wtedy jednością i przestaje być nakazem i posłuchem⁶³). Jako przykłady podamy tu pieśni *Tyrteusza*, epopeje narodowe, hasła wieszczów czczonych na równi ze świętymi, pomniki wielkich czynów, bohaterów, wielkie linje architektoniczne, budzące chęć wielkich wypełnień, motywy przewodnie bohaterów *Wagnera*, zwycięski pochód polonezów *Szopena*, tańce obfzadkowe narodów pierwotnych, zjawiska przyrody, jako to wy-

⁶³) Wyrabia się wtedy jednomyślność zamiarów, zapal, powstaje, odruchowe wypełnienie, dnieje świat, wschodzi słońce czynu. Dydaktyczna myśl przybiera najuroczystsza szatę prostoty i zwieżłości. Typowym przykładem będzie tu zapewne wiersz *Józefa Kościelskiego* przytaczany wielokrotnie: „Na nic się nie oglądać, nie świecić — ale pałać, nie błagać — ale żądać, nie marzyć — ale działać! Odzienie zewlec sutsze, robocze suknie wzuć, choć dni do pracy krótsze, nam myśleć wciąż o jutrze i kuć, i kuć“. Świetność rymu, prostoty wyrażen, nagłość antytez, krótkość zdań i onomatopeja dźwięków, wszystko to każe zapomnieć o przymusie i nakazie.

silki drzew i roślin o światło, o miejsce, kojącą ciszę i powagę cedrów Libanu, urok brzoź dziewczęcy, rozkoszny lot motyli mieniających się od barw, rzeszistą ulewę rajskich ptaków Gwineji, błękitny błysk zimorodka, ruchomą zorzę czerwonych El-Fajumu, śpiewy ptaków, głoszących z tryumfem opanowanie terenu i t. d. Komuż wtedy pragnienie piersi nie rozrywa, by być jak to wszystko, zdobywcą, bohaterem, ukojonym w sobie po zwycięstwie, bałwochwalcą Cudu, którym jest życie i jego zdobycie!

Ale i zaprząć rzesze tych, którzy cierpią na przesyć, hasłami swemi o *niewpływaniu* na wolę uwodzą tylko nas i siebie; nie chcąc chęć, obracając się w błędnym kole odwrotności. Inaczej owo hasło *sztuka dla sztuki* byłoby opowieścią nie o wszechwładnej Pani, ale o wyrobnicy pozbawionej woli i chcenia.

24. *Wola w łączności z myśleniem* rodzi postaci *tesknoty, zapomnienia i zadowolenia*. Znaczenie ich w zakresie piękna i sztuki jest bezbrzeżne. Wysyłać je można, jak *Verhaeren*, na krańce świata, tak daleko ogromnie, że już nigdy nie wrócą z powrotem. Sztuka i piękno leczy, w ich kierunku idąc, najcięższe cierpienia i ducha frasunki. —

25. Podaliśmy klasyfikację form piękna, wypływającą ze sposobów kojarzenia się postrzeżeń, uczuć i podnieć, nie zwracając uwagi na przebieg powstawania ich w duszy wrażliwej. Wszelkie kojarzenie umożliwia wewnętrzne *upodobnienie, asymilacja*, które jest albo *samorzutne*, albo *udzielone*. Do jednego i drugiego upodobnienia prowadzi wczucie. Jest ono wedle niektórych badaczy jakoby

całą treścią piękna w sztuce i przyrodzie. Sąd to nieopatrny, ponieważ wczucie odgrywa rolę przy *wszelkiem upodobnieniu*, a więc i przy *logicznem* i *praktycznem*, jak o tem przecie wie nie kto inny, jak sam Teodor *Lipps*, najzagorzalszy zwolennik i szermierz *teorii wczucia artystycznego*, twierdząc n. p., że dowodem wczucia *praktycznego* jest *altruizm*. —

26. Z *upodobnienia samorzutnego* powstają postaci *ożywczego upodobnienia nowości, pogodnego odświeżenia dawności i zgodnego połączenia nowości z dawnością*. Tą drogą rośnie i bogaci się skarb wewnętrzny duszy naszej naszą *własną zasługą*.

27. Z *upodobnienia udzielonego nam* wyrastają formy piękna *głębi, prostoty i jasności*. Upodobnienie, udzielone nam, jest podstawą *socjologii sztuki*. Wszelka socjologia opiera się na możliwości porozumienia, udzielenia sobie wrażeń, myśli uczuć i pragnień, na *sympatji*.

28. Upodobnienie jest ukoronowaniem zagadnień będących w związku ze sztuką i z pięknem. Bez niego nie działałyby na nas ani piękno, ani dzieło sztuki.

29. Na zakończenie podamy tablicę postaci piękna, żeby unaocznić ich liczbę, nie koniecznie ostateczną, bo zdobytą wysiłkiem długoletnim wprawdzie, ale przez nikogo nie przygotowanym. Próba, w tym kierunku przez *Kanta* podjęta, spoczyła się z powodu jego niezdecydowanego stanowiska, niezdolnego do ostatecznego zerwania z dogmatyzmem i aprioryzmem. Kategorie zasadnicze *prawdy*, tak

jak je *Kant* ustanowił, nie nadawały się do równomiernego układu postaci *cnoty* i *piękna* już same w sobie. Przytem użył ich *Kant* po raz pierwszy po *Suidas'ie*, — który zastosował do dobra kategorie *Arystotelesa*, — tylko dla swej tablicy „*kategorji wolności*“ w „*Krytyce praktycznego rozumu*“. Natomiast w „*Krytyce władzy sądenia*“ nie posłużył się niemi do wywodu postaci piękna już określonego, tylko do *określenia* piękna samego w sposób zupełnie od dawniejszych swych metod odbiegający⁶⁴). Postaci piękna v. *Hartmanna* i *Volkelta* nie wchodzą tu w rachubę, jako uzyskane na innej drodze. --

I. Zabawa duchowa.

1. Zabawa, jako taka.

- a. Samodzielność, b. Wpływowość, c. Swoboda artystyczna.

2. Gra.

- a. Różnolitość, b. Jednolitość, c. Zestrój.

II. Udział poszczególnych władz duchowych.

A. Myślenie.

1. Stosunkowość.

- a. Nowość, b. Dawność, c. Osobliwość.

⁶⁴) K. F. Wize. „Kants Analytik des Schoenen“ w *Zeitschrift für allgemeine Kunstwissenschaft* 1909 oraz „Die Definition des Schoenen in Kant's Kritik der Urteilskraft“. Bericht des III. internationalen Kongress für Philosophie in Heidelberg.

2. *Czynność.*

- a. Aktywność, b. Pasywność, c. Harmonijny zestrój czynnych i biernych pierwiastków.

3. *Czas.*

- a. Postępowość, b. Zachowawczość, c. Wieczystość.

4. *Miejsce.*

- a. Obcość, b. Swojskość, c. Powszechność.

5. *Jakość.*

- a. Odrębność, b. Norma, c. Wyróżnienie.

6. *Ilość.*

- a. Wzniosłość, b. Misterność, c. Umiar.

7. *Przedmiotowość.*

- a. Subiektywizm, b. Obiektywizm, c. Idealizm

8. *Sąd.*

- a. Piękno, b. Brzydota, c. Harmonja kontrastów.

9. *Wnioski.*

- a. Niespodzianka, b. Zaciekawienie, c. Nieprzewidywanie.

B. *Uczucie.*1. *Uczucie samo w sobie.*

- a. Radość, b. Tragedja, c. Ukojenie uczuć.

2. *Uczucie stałe. Usposobienie.*

- a. Optimizm, b. Pesymizm, c. Hart ducha.

3. *Pragnienie.*

- a. Miłość, b. Groza, c. Cześć.

C. Wola.

1. *Wola sama w sobie.*

a. Pobudliwość, b. Ustępliwość, c. Zrównoważenie.

2. *Wola w łączności z myśleniem.*

a. Tęsknota, b. Zapomnienie, c. Zadowolenie

D. Upodobnienie.

1. *Samorzutne.*

a. Ożywcze przyswojenie nowości, b. Pogodne odświeżenie dawności, c. Zgodne połączenie nowości z dawnością.

2. *Udzielenie.*

a. Głębia, b. Prostota, c. Jasność.

30. Postaciom piękna możnaby przeciwstawić postaci brzydoty dla użytku krytyki. Należałoby tylko wyliczone postaci zastąpić pojęciami *odwrotnemi*, wytykającami *brak* właściwości *dodatnich*. Brzydkiem byłoby zawsze to, co grzeszy przeciw pięknu i co wykazuje brak pierwiastków ważnych dla piękna wywołując niesmak i niezadowolenie. Dla przykładu podamy postaci brzydoty dla *czasu*. W miejsce piękna *postępowości*, *zachowawczości* i *wieczystości* otrzymalibyśmy brzydotę *nowinek nie w porę*, *tępego zacołania* i *banalnej trywialności* itp.

ROZDZIAŁ V.

Piękno i sztuka — a zmysły.

1. Definicja piękna i sztuki, jako *gier wyczuwanego i głoszonego słowa, gier znaczenia* (Cieszkowski), wskazuje na rolę *zmysłów* w stosunku do piękna i sztuki zależną od udziału w odczytywaniu wyczuwanego i głoszonego słowa.

2. Człowiek rozporządza *więcej niż sześcioma zmysłami*, nie *pięcioma*, jak dawniej mniemano. — Dwa z nich, węch i smak, można nazwać *chemicznymi*, ponieważ rozróżniają składniki ciał. Pozostałe zmysły rozpoznawają własności *fizyczne*. —

Z *chemicznych zmysłów*, czułych na niektóre składniki prawie tak, jak najdokładniejsza analiza chemiczna, rozróżnia *węch* ciał *lotne* tylko, *smak* właściwie tylko *płynne*, a *stałe*, o ile się przy żuciu i trawieniu ustnem za pomocą śliny rozpuszczają. Wonie i aromaty potraw dochodzą u człowieka do nosa i nerwów węchowych od zewnątrz przy wkładaniu potraw do ust, albo od wewnątrz po nad miękkim podniebieniem przy połykaniu.

Z *fizycznych zmysłów* stwierdza *wzrok* zjawiska *optyczne*. Zmysł *stuchu* otrzymuje wrażenia

akustyczne. Zmysł narządu łukowego w *uchu* czuwa nad równowagą ciała, posiadając jakoby dla trzech kierunków brył umieszczalnych w przestrzeni, dla „bryłowości”, osobne łuki, razem w liczbie trzech.⁶⁵⁾ Pokrewne zadanie z rolą zmysłu łukowego spełniają zmysły położenia cielesnego, mające na usłudze nerwy rozmnieszczone w mięśniach, ścięgnach, kościach członków i tułowiu. Dalej istnieją zmysły i narządy po całym ciele rozsiane, najgęściej pod skórą, ale i w mięśniach, żyłach, sercu i t. d., od których zależne są wrażenia *ucisku* i *zmiany temperatury*.⁶⁶⁾ Po nad to liczyć się trzeba, kto wie, czy nie ze zmysłami i narządami, a w każdym razie ze zdolnością odczuwania *ciężaru powietrza*, *wahań pogody*, *napięcia elektrycznego atmosfery*, *położenia ziemi do słońca*, *kierunków odbytej podróży* itd. Nie wszystkimi temi właściwościami obdarzon jest *każdy* człowiek. Niektóre z nich wykształciły w sobie nad podziw zwierzęta koczownicze i wędrowne. A wiąże się z niemi jakaś przemożna, pełna przeżyć i jasnowidzeń, z pokolenia snąć na pokolenie przechodząca, *pamięć rodowa*. (Libelt, Ribot, Semon). *Semon* nazywa ją „*mneme*”.

⁶⁵⁾ Niektóre ryby posiadają tylko *dwa* przewody łukowe dla orientacji płaszczyznianej może, mając i tak dla przestrzeni głębinowych osobny narząd w pęcherzyku zmieniającym ciężar gatunkowy ciała. Por. Elie de Cyon. *Dieu et science*. Porównaj prócz tego „O pływaniu ryb pozbawionych pęcherza pławnego” Stefana *Kopecia* w Warszawie. *Rocznik XLV*. str. 138 i n.

⁶⁶⁾ U ryb istnieje zmysł „linji bokowej”, prawdopodobnie dla odczuwania drgań wodnych.

3. Z wymienionych zmysłów, „chemiczne“ nie posiadają u ludzi wielkiej skali możliwości ujawnienia, sięgającej od zabawy do celowego użycia. Dogodzenie im łączy się dość szybko z *przesyceniem*. Zagadnienia tego dotyka już *Platon* w *Hipjaszu* większym. Mówi on tam o mniejszej lub większej *szkodliwości* zmysłów. Po za tem wartość duchowa pośredniczenia w udzielaniu *znaczenia* czegoś za pomocą węchu i smaku u człowieka nie jest wielka. Sztuki wyrabiania perfum i przygotowywania potraw nie są u przeciętnych osobników wyrazicielkami duchowych podniet, nie cieszą się szczególną czcią. Mimo to smak i woń poziomek, malin i czarnych porzeczek dają u osób wrażliwych rozkosze duchowe, oparte na wspomnieniach lasów rodzinnych, słoneczności ich polanek, bujności zacienionych uroczyisk, silne szczególnie u wszystkich wygnańców, czy z kraju na obczyznę, czy też z otoczenia przyrody do miast. Smak i woń bananów i mandarynek budzą obrazy południa i pragnienie poznania czegoś nieznanego. Wonie świeżo zorniej roli, siana, pól ziemniaczanych w kwieciu, lip miednych, dymu z kominów kraju rodzinnego, za którym tęsknił *Odyseusz*, rozniecają uczucia najtkliwsze. Wyrażną *mową* dla węchu, nadawania *znaczenia* — *woniom*, jest bezwiedne wydzielanie zapachu ciała,⁶⁷⁾ przy zbliżaniu się osobników przeciwnych płci, czujących do siebie pociąg, czy też sztuczne i całkiem świadome przypodobywanie się za pomocą *perfum*. Nie tyle *mową smaku*,

⁶⁷⁾ Sienkiewicz, *Buddha*, Iwan Bloch, *Das Sexualleben* 4—6, str. 18 i i.

ile tkliwem przypomnieniem pierwszej rozkoszy noworodka, ssącego u piersi matczynej, jest zapewne *pocałunek* u dzieci i dorosłych, będący wyrazem miłości i przyjaźni. U ptaków istnieje analogiczne zupełnie miłosne *dziobkowanie*, pozostałość zapewne po karmieniu piskląt.

Inaczej, jak u ludzi, dzieje się ze zmysłami chemicznymi u niektórych zwierząt. Istnieje u nich mowa i pismo cieczy, wysyłanie wiadomości o czasie kochania na „wszystkie cztery wiatry“. Mają one osobne gruczoły wonne dla przywabiania i niewolenia, piżma, z których przecie i człowiek korzysta, wyrabiając z nich perfumy silnie podniecające i jego popędy. Nawet kwiaty wabią do siebie zapachem, zapachem i nektarem wyrażają swą wdzięczność za rozkosz zapłodnienia i za słodycz cudu, którym jest powstawanie nowego życia w tajnej głębi własnego istnienia. —

4. Zmysły fizyczne przewyższają zmysły chemiczne w kierunku podatności do odbierania i udzielania wrażeń, oraz do wytwarzania *zabaw* i *gier*.

Zmysły kinetyczne, ruchowe, zrzeszające się naokoło *ucisku*, *położenia cielesnego*, *ruchu ciała*, są podstawą gier ruchu, gimnastyki, turniejów, *gier sportowych* i *sportu* wogóle. Na nich opierają się sztuki *tańca* i *pantominy*. Taniec daje, jako gra, te same przyjemności, dla wykonawcy, co inne gry ruchu. Sztuka, wyrażająca coś, staje się taniec, o ile przemawia do *widza*. Dzieje się to szczególnie w *balecie* i w *tańcach mimicznych*. Taniec wymaga rytmu; *pantomina* polega na ruchach i gestach nie koniecznie rytmicznych, przypominających pewne

wydarzenia, uczucia i zamiary. Pantomina działa na nas za pośrednictwem *wzroku*.

W rozkoszach zmysłów ruchu biorą udział prócz wymienionych zmysłów jeszcze zmysły ciepłoty, zbliżenia płciowego i pokrewne. Skala ich zaspokojenia do przesycenia jest niewielka. Zbliżenie płciowe zależne jest od uczucia *sromu*, wymagającego u człowieka nie tylko, ale i u wielu ⁶⁸⁾ zwierząt, najściślejszej tajności, i od nieobliczonej z góry improwizacji, bez żadnego grą i sztuką przewidzianego układu, daje przecie n. p. w tańcu do pary możliwość zaspokojenia przedwstępnych tęsknot, wzajemnego zdobywania serc, objawienia bezinteresownej życzliwości, przychylności, wykazania jędrności, zdrowia i t. d. Ukrywanie tego, ukrywanie całego zakresu pociągu płciowego, nie tylko w tańcu, ale wogóle w sztuce, jest pewnego rodzaju teoretyczną hipokryzją, najczęstszą może właśnie u tych artystów, którzy tem silniej korzystają w imię swobody sztuki z jej wielkiego znaczenia aż do deptania wszelkiej *wstydlivosti*. A jest przecież znowu ta *wstydlivost* dla duszy zdrowej czemś tak uroczem, jak tylko może być niem najbardziej szczerzy, dziecięcy czy młodzieńczy rumieniec. Srom i wstydlivost mają znaczenie w życiu i w sztuce. Zaprawdę *barbarzyńca północy*, o którym *Platon* już nieśłusznie pisze jakby z politowaniem współczesnego snoba, barbarzyńca, nie znający gimnazjów grec-

⁶⁸⁾ Istoty w chwili kochania „tracą prawie zmysły”. Ztąd niezdolne do obrony; jedynem wtedy schronieniem przed napastnikiem jest więc samotność, ukrycie przed świadkami.

kich i przeróżnych rodzajów miłości, czy z *Krety* początek wiodą, czy też z *Lesbos*, może się słusznie cieszyć swoim prostactwem. Swoboda późnej sztuki greckiej i pochodnych sztuk, posągi nagich atletów, mających przedstawiać bóstwa, z mięśniami nienaturalnie wystającymi z pod skóry, o głowach głupawomałych, karkach grubych, od których roją się rynki i ulice najpiękniejszych miast nad morzem śródziemnem z jednej strony, a z drugiej strony sztuka gotycka, pełna godności i nabożeństwa, a razem z tem artystyczne zobojętnienie, tępota, czy obluda, a świeżość dusz prostych umiających się wstydić, ale i pożądać ze szczerym zapalem, oto zagadnienia, któreby należało podjąć bez uprzedzeń mody, bez snobizmu, bez lęku przed terrorem większości. Niechaj „wyśmiewa rozpustnik, niech potępia świętoszek“. Czyż lękać ich się należy umysłem samodzielnym?

Osobnego uwzględnienia wymaga uczucie *techtliwości*, zależne od pobudzeń zmysłu dotyku i pokrewnych. Jest ono tem w zakresie zjawisk cielesnych, czem dowcip w obrębie zjawisk duchowych. Polega na wzbudzeniu *pozoru*, rozwiewającego się w *nicość* w *nagły* i *oczywisty* sposób. Dotyk, ucisk, grożący jakoby nastąpić mającym bólem, nagle *ustępuje*. Wzbudza to zadowolenie ominięcia niebezpieczeństwa, uczucie ulgi i radości, czego wyrazem odruchowym *śmiech*, zupełnie, jak przy dowcipie, gdy powaga rozwiewa się w żarcie.

Już w przyglądaniu się tańcom i pantominie bierze udział *wzrok*, zmysł optyczny. Jego „pokrewność ze słońcem“, czy raczej słoneczność jego

pochodzenia, albo jakby można jeszcze inaczej uzupełnić myśl *Plotyna*, wyznacza mu jedną z pierwszych ról wśród zmysłów, jako należącego do zmysłów *duchowych*, jako najgłówniejszego „*okna duszy*”. Wrażenia wzrokowe, nie znające prawie przesytu, jak tylko chyba oślepienie źródłami światła, stanowią najpodatniejsze pole do rozkoszowania się widokiem wszystkiego. To też i sztuki, od wrażeń wzrokowych zależne, rozwinęły się w sposób znamienity. Obok więc tańca i pantominy, sztuk ruchu, które za pomocą wzroku udzielają się widzowi, istnieją *sztuki plastyczne*, działające na wzrok za pomocą barw, światła, oraz kształtów. Kształty i położenie części, to jakby zakrzepłe ruchy. W kształtach zawsze do pewnego stopnia odgrywa rolę ruch, choćby ruch wodzenia ocz, śledzących ich rozprzestrzenienie. Inaczej z barwami, światłem i z nasileniem świetlnem. One należą jakoby jedynie do wzroku. To też dążenie *Winckelmann'a*, a za nim *Lessing'a*, żeby ze sztuk plastycznych wyłączyć barwy, nazywanie rzeźby bezbarwnej malarstwem, jak w *Laokoonie Lessinga*,⁶⁹⁾ jest tylko afektacją i fanatyzmem zaślepionych naśladowców źle zrozumianego greckołacińskiego klasy-

⁶⁹⁾ *Lessing* miał zamiar w *Laokoonie* mówić o rzeźbie. Dla zwrócenia jednakże na dzieło swe uwagi zapożyczył się u ks. *Dubos'a*, używając dodatkowo tytułu jego książki, świeżo przetłomaczonej na język niemiecki i bardzo popularnej, nie omieszkawszy później wyprzeć się swego dobroczyńcy, z którego i myśli niejedne podał za swoje. Por. list *Schaeffner'a* do *Herder'a* z 6 sierpnia 1766. *Danzel-Guhrauer*, „*Lessing*” I, 357 i II, 6. Tytuł dzieła *Dubos'a* brzmiał: *Réflexions critique sur la poësie et la peinture*“.

cyzmu. Klasycyzm greckołaciński, prawdziwy, znał malarstwo barwne, a nawet barwne rzeźby. Tylko rzeźby wykopalisk były najczęściej *bezbawne*, bo wieki barwę z nich starły, jeśli barwa była sztuczna, nie zawdzięczająca swojego trwania przyrodzonej barwie materiału.

Drugim zmysłem, budzącym i udzielającym wrażeń duchowych w równej mierze, jak wzrok, jest *sluch*. Słuch pochwytuje *odgłosy* i *dźwięki*. Na ich tle rozwinęły się sztuki głoszonego słowa i dźwięków. *Głoszone słowo, artykułowana mowa*, mają pewien związek z *gestami*, z ruchami pod wpływem uczuć i popędów powstałymi, ale najbardziej zależne są od odgłosów wytwarzanych w krtani, której służą jako wzmocnienie *jamy*, *piersiowa* i *usna*, oraz jako *przewód*, *krtani*, a jako pewnego rodzaju *thumbniki przewód nosa*, a u mężczyzn jeszcze *wąsy*. Sztuką głoszonego słowa, jest *wieszczba*, inaczej *poezja*. Połączenie głosu z dźwiękiem to *śpiew*. Ze *śpiewu* i odgłosów swoistych *narzędzi gędziebnych*, powstała jako sztuka *gędzba*, inaczej *muzyka*. Poezja, śpiew i muzyka przystępne są *sluchowi*; dla *wzroku* i *utrwalenia ich widzialnego* wymyślił człowiek *pismo* i *nuty*. Utrwalenie widzialne jest po za tradycją najistotniejszym utrwaleniem. Podczas gdy „wymawiania czasów minionych nigdy nie usłyszymy“, to „*pisanie*“ (pisma czy nuty, wszystko jedno) „czasów minionych przechowuje się niekiedy w ciągu wieków i tysiącleci“.⁷⁰⁾

⁷⁰⁾ J. Baudouin de Courtenay, zarys historii języka polskiego, 9.

Zmysły *optyczne* i *akustyczne* odgrywają najważniejszą rolę w duchowym życiu człowieka w ogóle, w odczuciu piękna i sztuki w szczególności, uzupełniając się do niebywałego wydoskonalenia. Są ludzie bardziej akustycznie usposobieni, na ogół może głębsi, arytmetycy, myśliciele, czasem i jakby małostkowi ludzie bibliotek i sal koncertowych. Są też ludzie bardziej wzrokowo udoskonaleni, na ogół o szerszych poglądach, swobodniejsi, lekkomyślniejsi, powierzchowniejsi, o uzdolnieniu geometrycznym, ludzie czynu, zdobywcy świata, rzeczywistości, odkrywcy mórz i lądów. — Są przecie osobniki pozbawione jednego z dwu zmysłów, o których mowa, *zupełnie, niewidomi, głusi i głuchoniemi*. Dla *niewidomych* pozostaje śpiew, muzyka i poezja wygłaszane, albo wypisywane pismem, wystającym do czytania dotykowego. Czulsi wśród nich czerpią podniety za pomocą słuchu, stosownie do głębi życia wewnętrznego nie-raz bardzo obfite i głębokie.⁷¹⁾ Dla *głuchych*, którzy są najczęściej i *głuchoniemi*, jeśli są głusi od urodzenia, istnieje tylko mowa i sztuka *widzialna*. Rytm i napięcie dźwiękowe odczuwają jednak głusi i głuchoniemi za pomocą wstrząśnień komórek ciała, mięśni, czy może i narządów łukowych, co umożliwia im nawet zdolność rytmicznego tańczenia przy dźwiękach muzyki. Z niewidomymi, głuchymi i głuchoniemymi można współczuć, chociaż mniej są bie-

⁷¹⁾ Wykład *Augusto Romagnola*. Cos è la bellezza. Contributo dè un ebeco all'estetica. Sprawozdanie z kongresu filozoficznego w Bolonji III, 509.

dni może od tych, co mogąc słyszeć, zamykają się przed rozkoszą, jaką daje muzyka nie tylko obdarzonym wrażliwością muzyczną, ale nawet i tym, którzy, choć muzycznie nieuzdolnieni, jednakże na muzykę są czuli i którzy nad sobą w kierunku muzycznego wykształcenia pracowali. Tacy nieuzdolnieni muzycznie, a wzruszeniom dźwiękowym dostępni, są nawet czasem o tyle szczęśliwsi, że nie kładą zbyt wiele wagi na sztuczność manifestacji głosowej i dźwiękowej, ciesząc się szczerością uczuć, wyrazem dążeń i wynajdywaniem znaczenia wszystkiego, co dźwięczy, szumi, huczy, szepce, gwarzy, grzmi i łomocze. Oni to też często prędzej odczuwają i uznawają w twórczości muzycznej, to, co jest nowe, odbiegające od każdorazowych prawideł.

ROZDZIAŁ VI.

Pojedyńcze sztuki.

1. *Wieszczba*, w potocznym języku poezja, wywodzi swe nazwisko z greckiego przejęte, od *swoobodnej czynności, pojejn*. Pierwotne znaczenie poezji jest więc właściwie obszerniejsze od obecnego, obejmując całą działalność artystyczną. Obecnie poezją nazywamy wieszczbę, sztukę posługującą się *językiem, mową członkowaną*, której wyłącznem wytworzeniem chęłpi się — nie wiadomo, czy słusznie — człowiek.

2. Wieszczba istniała od najdawniejszych czasów u wszystkich ludów i towarzyszyła im we wszystkich ich zajęciach i zdarzeniach życiowych. Była ona prawdziwą wieszczbą natchnionych, służąc jako modlitwa przed bóstwem, jako skarga nad grobem bohaterów; była pierwotnem kreśleniem dziejów, przekonań filozoficznych, wierzeń, świętowaniem, uczczeniem wielkich zdarzeń, gawędą długich wieczorów i nocy przy ogniu strażniczym, pobudką bojową; ale zajmowała się też rzeczami mniejszej wagi, jak gadkami, żartami, albo zniżala się nawet do oszukaństwa pomagając czarowni-

kom i znachorom⁷²⁾ do zdobywania od prawników ich mniej lub bardziej godziwych zysków i dochodów i związanej z nimi potęgi i panowania.

3. Powoli wytworzyły się stałe formy wieszczby, wielkie grupy twórczości poetyckiej. Wśród nich wyróżniły się z czasem *epika, liryka, dramat i dydaktyka*.

4. *Epika, poezja epiczna*, to wszystko, co ma styczność z opowieścią, z utrwalaniem zdarzeń. Na czele jej epos, epopeja, poezja bohatera o szerokim założeniu, jak n. p. *Ilias* i *Odyseja Homera*. Sądzono, że czas obecny nie nadaje się do powstawania wielkich epopej. Tymczasem zdarzył się naród, który tak walczył, jak bohaterowie dawni, bez właściwych wodzów i dyplomatów i tak, jak on zwyciężał, ginął i tułał się po świecie. Był nim naród polski. To też zdobył on drugą *Iljadę* w *Panu Tadeuszu*; a pieśń tułactwa, *Odyseję* jego, wyśpiewała *Marja Konopnicka* w *Panu Balcerze w Brazylii*. Jeszcze krytyka nieświadoma tego, czym jest Pan Balcer w Brazylii dla nas, dla Polski; jeszcze nie wie prawie, że jest on całą treścią niemal pewnej epoki dziejów naszych, której na imię *tułactwo*. *Pan Tadeusz* uchodzi w jej oczach już za arcydzieło. Nowego rodzaju eposem, eposem symbolicznym, ideowych walk, opowieścią z dziejów wysnutą, jest *Król-Duch Słowackiego*. Poezją epicką mniejszych rozmiarów są *poematy epiczne, dумы, balady* i ro-

⁷²⁾ Wykorzystywanie sztuki przez czarowników dotyczy wszystkich jej rodzajów. *Wundt, Völkerpsychologie* VII, 148.

mance. Przedziwnem połączeniem poematu epicznego z baladą jest *Żmija Słowackiego*. Poeta przeplata tok poematu baladami. Na *Żmiji* wzorowała się *Konopnicka* we wspomnianym Panu Balcerze włączając do opowieści z wielką korzyścią dla całego dzieła wstrząsające do głębi silne wyrazem swym śpiewy *Staruszki z nad Buga*. Poezja epicka, szukająca wyższego typu piękna, nawet we formie posługuje się rytmem i rymem. Do niższego rzędu należą utwory poetyckie nierymowane, dla rozrywki raczej stworzone, a nie dla prawdziwej gry duchowej, a mianowicie *romanse, nowele, humoreski*. Nie potrzebowałyby wszakże i one zniżać się do poziomu plotki artystycznej, do gustu publiki przystosowanej, jak o tem świadczą rzeczy o wielkiem znaczeniu kulturalnem, a więc mimo pewnego zacieśnienia *Don Kiszot Cervantesa*, dalej nieco zbyt dydaktyczna *Heloiza*⁷³⁾ Jana Jakuba Rousseau'a, lub doktrynerskie powieści *Zoli*, albo ku pokrzepieniu pisana „trylogja“ *Sienkiewicza*, albo jeszcze powieści *Kraszewskiego, Orzeszkowej, Reymona*, będące rozległym nieraz obrazem całokształtu naszego życia, choć czasem tylko codziennego, z pewnej epoki. —

5. *Poezja liryczna*, to wylew uczuć, rozważań i dążeń twórczych wieszczą, czy też tylko lirnika bez znamiennych haseł i zawołania rycerskiego z krainy ducha. Liryka może być modlitwą i spowiedzią, jak *hymny* i *glosy*, okrzykami tryumfu, jak *dytyramby*, wysławianiem osób i zdarzeń, jak *ody*

⁷³⁾ W. M. Kozłowski, Ku źródłom Demokracji.

i skromniejsze nieco *epigramaty*, dziewosłębieniem, jak *poezja erotyczna* i na koniec pieśnią żałoby, jak *elegje* i *treny*. Łącząc się z eposem daje liryka formy eposu fantastycznego z rodzaju Podróży młodego Harolda *Byrona*, Beniowskiego Słowackiego, Imaginy *Konopnickiej*. — Połączeniem liryki z epiką jest współczesna powieść „psychologiczna“, najczęściej zupełnie nieartystyczna, wcale *nie-„zabawna“* i arcynudna. Kto wie, czy liryzm wogóle znosi takie naukowe raczej, a wcale nie artystyczne „*przedsięwzięcie*“.

6. *Poezja dramatyczna*, służąca początkowo obyczajom religijnym, uświetnieniu zdarzeń, uczczeniu świąt, to połączenie poezji ze sztuką ruchu i gestów. Dzieli się na dwa główne rodzaje, na *komedje* i *tragedje*. W *komedji* nastrój jest wesoły, cały przebieg kończy się szczęśliwie; w *tragedji* nastrój jest poważny, główną jej treścią walka z zakończeniem nieszczęśliwym, a więc pewnego rodzaju męczeństwo. Komedia nasiąknięta dowcipem, humorem i żartem, tragedia smutkiem, bólem i rozpaczą. *Szekspir* nauczył łączyć tragedję z komedją, podnosząc przez kontrast tragikę zdarzeń. *Dramatem* nazywamy utwór poważny, nie pozbawiony scen tragicznych, z zakończeniem pomyślnem. *Humoreską* sceniczną jest komedia bez żadnego poważniejszego podkładu, *farsą* komedia pełna pomysłów wesołych i pustactwa, nie dbająca nawet i o prawdopodobieństwo.

7. *Poezja dydaktyczna*, pouczająca, uchodzi za niższy rodzaj sztuki, sztuki *stosowanej* jakoby. Zdanie to słuszne, o ile *nauczanie* już nie jest swo-

bodnem budzeniem wrażeń, jakie znamionuje piękno i sztukę. Tymczasem wszelka poezja, czczona przez ludzkość jest wyraźnie dydaktyczną, czy to będą komedje *Arystofanesa*, *Moljera* i *Fredry*, czy to będzie *Don Kiszot*, czy nieśmiertelny poemat *Dantego*, czy *Faust*, *Dziady*, *Kordjan*, *Król-Duch*, *Nieboska Komedja*, *Legion*, *Imagina*, *Wesele*. Wyłącznie jakby dydaktyczne formy poezji są *bajka*, *satyra*, *alegorja* i t. p. Słynne są bajki *Ezopa*, *Lafontaine'a* i *Krasickiego*. *Alegorja* jest utwór, satyryczny najczęściej, w którym właściwości występują jako osoby. *Alegorja* posługuje się wogóle poezja z jakiegokolwiek działu, stając się przez nią *symboliczną*. Połączeniem wyraźnem poezji dydaktycznej z dramatem jest m. i. *teatr marionetek* do smaku dzieci i naiwnego tłumu przystosowany, ale nastreczający i starszym myśli ku roztrząsaniu i rozwadze.

8. *Gędźba*, w potocznym języku *muzyka*, zawdzięcza swoje greckie nazwisko boginiom opiekuńczym sztuk pięknych. Pierwotnie muzycznymi nazywano większość sztuk pięknych, nie tylko samą muzykę, o czym świadczą tytuły dzieł *Demokryta*, zebrane jako „muzyczne”. Z czasem jednak zaczęto stale używać nazwy muzyki dla samej gędźby tylko.

9. Muzyka dostarcza wrażeń słuchowi za pomocą dźwięków i ich układu, wytwarzając pewnego rodzaju mowę bez wyraźnie określonego znaczenia poszczególnych objawień. Nie tłumacząc się, co się pragnie wyrazić, wyraża się w muzyce zjawiska *jedyne*, jak tylko jedyne są drgania duszy, dla

których nie szuka się w języku słów, bo ich i znaleźć nie sposób.

10. Mimo nieokreślonych kojarzeń, mimo, że związek tych kojarzeń jest w muzyce o wiele mniej ścisły, o wiele dowolniejszy, niż w innych sztukach, działa muzyka we wszystkich zakresach życia duchowego, jest *ową* duszy w całej pełni. Píše o tem *Moniuszko*, zastanawiając się nad zapatrywaniem na muzykę z wyższego stanowiska i nad ocenianiem jej nie tylko jako *języka*, oddającego „*myśl pewną, uczucie, namietność*“, malującego rozmaite „fenomena w świecie fizycznym“, ale jeszcze jako nad wyrazem pewnej miejscowości, charakteru narodowego ludów, ich zabaw, obrzędów, zwyczajów i t. p.⁷⁴⁾ To też n. p. Edward *Hanslick* walczy zupełnie słusznie z ciasnym sądem, że muzyka działa na *uczucie* wyłącznie, i twierdzi, że organem, przejmującym piękno muzyczne, jest „nie uczucie — lecz wyobraźnia“. Rozum i uczucie mają być wedle niego w pojmowaniu piękna dwa obszary, przylegające do wyobraźni, ale już zupełnie kresowe.⁷⁵⁾ Wszelkie uczucia pod wpływem muzyki powstają na podstawie pewnej ilości przedstawień i sądów, w razie silnego odczuwania — bezwiednych. Stanowisko muzykologa niemieckiego podlega krytyce. Są bowiem poruszenia w głosie ludzkim, które, gdy je muzyka odda lub odgłos w przyrodzie przypomni, łączą się tak bezpośrednio bez sądu o tem, co to wszystko znaczy, z naszym *oddźwiękowym* wzru-

⁷⁴⁾ *Jachimecki* St. *Moniuszko* 29.

⁷⁵⁾ O pięknie w muzyce. Przekład *Niewiadomskiego*, 20.

szeniem, że nawet nie tłumacząc sobie dźwięku, czujemy z nim razem. Podobnie dzieje się zapewne i ze struną, dźwięczącą bez dotknięcia jej na odgłos do wtóru głosom z tego samego tonu. Istnieją ponad to zestawienia dźwięków, które działają bezpośrednio prawie bez wyobrażeń i *na wole*, jak o tem świadczą pieśni bojowe, ich rytm i rozkaz wrodzony, ich moc *Tyrteuszowa*. *Hanslick* przytacza anegdotę o *Eryku Dobrym*, królu duńskim, która potwierdza powyższe uwagi. „Chcąc się przekonać o zachwalonej potędze muzyki, przywołał“ Eryk Dobry „do siebie pewnego sławnego muzyka i kazał mu grać; przedtem jednak służba na rozkaz króla usunęła wszelką broń. Otóż artysta swemi kunsztownemi modulacjami pogrążył najpierw wszystkich w smutek, a następnie przywiódł do takiej szalonej wesołości, iż nawet król, wyłamawszy drzwi, chwycił za szpadę i czterech z otoczenia pozabawił życia“.⁷⁶⁾ Choćby anegdota przytoczona nie miała być prawdziwą, to tkwi w niej jądro prawdy. Nie jeden słuchacz *Wagnera*, po wyjściu z opery jego, doświadczył zapewne, jak wezbrał nową energją do spełnienia zadań, nasłuchawszy się „motywów przewodnich“ jego bohaterów, ich wzmagania i zwycięstwa. Jest w muzyce jakaś utajona siła rytmu i dźwięku, moc jakiejś ich konsekwencji wewnętrznej i zewnętrznej, objawiającej się w tem nawet, że początek układu dźwięków i rytmów wymaga jakoby tego, a nie innego dalszego ciągu, że początek frazy muzycznej od razu

⁷⁶⁾ j. w. str. 162.

przypomina nam to, co następuje, bez żadnych trudności szukania w pamięci. Tak narastają pono w ciele organicznem komórki, by z prostej, pozornie równomiernej tkanki, wyrósł jednakże narząd po nariadeniu tej najprzedziwniejszej budowy, jakim jest osobnik roślinny, czy zwierzęcy. Harmonja muzyczna jest liczbą cząstkową jakiegoś wspólnego mianownika, który tkwi w naszych przyrodzonych układach, w rozroście komórek, drganiach duszy, nerwów, pobudzeń zmysłowych i czyż wiemy, jakiego czaru jeszcze po nad to wszystko. I chociaż muzyk do nas słowami wyraźnemi, „dosłownemi“ nie przemawia, to „wiemy“, o co mu chodzi. *Hanslick* wyraża się nieco drastycznie, lecz słusznie: „Usłyszawszy początek *Leonory Beethovenowskiej*, każdy muzyk pozna, co ma przed sobą, chociażby mu dalszy ciąg był nieznany. Wie odrazu, że to portal pałacu, a nie wejście do karczmy“. Zaprawdę czujemy dokładnie, co znaczą dźwięki poloneza *As-Dur Chopin'a*, a nawet zagadkowa na pozór, a tak wstrząsająca całem naszym jestestwem beznadzieja finału jego *sonaty B-mol* znajduje w duszy naszej oddźwięk jej tylko przynależny.

11. Powstanie muzyki u człowieka sięga najpierwotniejszych czasów ⁷¹⁾ dla tych, dla których muzyka rozpoczyna się z śpiewem, albo choćby z wynalezieniem pierwszego narzędzia gędziebnego.

12. Śpiew swój zawdzięcza człowiek prawdopodobnie chodzeniu na dwu nogach i noszeniu głowy

⁷¹⁾ *Henryk Opieński* nazywa muzykę jedną z najstarszych sztuk. Dzieje muzyki powszechnej w zarysie, str. 1.

i piersi wysoko, swobodnie, na podobieństwo ptaków uskrzydlonych i płazów trzymających tak samo, jak człowiek i ptak przednią część ciała w górę, przysiadując na tylnych nogach, lub wychylając się piersiami po nad wodę. U świerszczów główną wagę ciała stanowi tułów. To też odgłosy wydobywają świerszcze pocieraniem tylnych kończyn o odwłok. Używanie całego ciała, lub wszystkich kończyn do ruchu po ziemi u większej ilości ssawców i gadów, oraz życie podwodne u ryb, pęta głos, nie wykształca go, pozwala tylko na syk małobrzmiący, pisk, ryk, bek, wycie o ubogiej skali dźwiękowej.

Śpiew jest połączeniem mowy głosowej z dźwięcznością. Dźwięczność i rytm dźwięków ma osobne prawa, różne od mowy i jej rytmu. To też zarzut stawiany polskim kompozytorom pieśni, którzy jak *Moniuszko* i *Chopin*, popełniają usterki deklamacyjne i prozodyczne, są niesłuszne.⁷⁸⁾ Poezja polska nie znosi pewnego rodzaju monotonii i ścisłości rytmu; muzyka natomiast jest pod tym względem ściślejsza. W śpiewach *ludowych* po nad to rytm słów głoszonych ze śpiewanemi nie zgadza się prawie *stale* i przyczynia się do *najczarowniejszych* zboczeń od rytmu głoszonego. Naginanie rytmu mowy do muzycznego należy zaprawdę do jednego z najpiękniejszych *uroków* pieśni gminnej.⁷⁹⁾ Wy-

⁷⁸⁾ *Jachimecki*. Stanisław Moniuszko, str. 37 i n. *Jachimecki* wskazuje na usterki deklamacyjne i u *Schuberta* i *Schumann'a*.

⁷⁹⁾ Na tej drodze, pogwałcania naturalnego rytmu mowy i przekształcania go w śpiew, doprowadzania go do

czuł to snąć i *Moniuszko* i *Chopin* znakomicie, jak i kompozytor melodji do polskiego hymnu narodowego *Jeszcze Polska nie zginęła*. Nowsi kompozytorzy natomiast nie wahają się w niemieckim, snąć chyba pedantyzmie, żadną prawdziwie twórczą sztuką nieuzasadnionym, zmieniać tekstów poetycznych, by zaprowadzić jednolitość rytmu słów z melodją, wiodącą ich do nienaturalnego układu słów, sprzeciwiającego się intencji poety. Kompozytorowie ci zapominają, że swoboda, szukanie wyższych praw i prawidłowości, głębszej nad ciasne przepisy, są prawdziwem pięknem, na które się właśnie tylko genjusz zdobywa, po pracy nad sobą nie mniej uciążliwej nieraz, od pracy uczniaka szkoły. — Jakże to wszystko zgadza się z tem, że n. p. człowiek „doskonale wykształcony“, wychodzi z niesmakiem z rozśpiewanego wiejskiego kościoła, czy z karczmy, rozegranej muzyką; *Chopin* zaś, *Kasprowicz*, *Wyspiański* i *Włodzimierz Tetmajer*, wynoszą z nich podniecie do stworzenia największych arcydzieł i do zdobycia najświetniejszych triumfów artystycznych. Dobrze są sale koncertowe, akademje, uniwersytety, ale się w nich kształcą naśladowcy; — twórca wyrasta z wszystkiego, co żyje swobodą i całością życia.

artystycznego układu powstaje każde dzieło sztuki i to od samych początków rozwoju ludzkości. Znaczy się wyraźnie przejście od „naturalnego powstania rysunku do umyślnego przekształcenia w ornament, od naturalnego rytmu mowy i melodji zdania do artystycznego wzniesienia się do śpiewu, od codziennego porozumiewania do opowieści w całość artystyczną ułożonej“. *Wundt, Völkerpsychologie*, VII. 145.

13. *Narzędzie gędziebne* nazywa *Przybyszewski* projekcją narządu głosu ludzkiego. Jest to metonymja, dająca wiele do myślenia, szczególnie, że świadczy wedle *Przybyszewskiego* równocześnie nieraz o cudownem powstaniu narzędzia bez znajomości jakby zupełnej pierwowzoru w narządzie ciała ludzkiego. Krtać i piszczałka, flet, trąba, struny głosowe i struny skrzypiec, jama ustna, piersi i dna oddźwiękowe, oto cały szereg narzędzi i narządów do siebie podobnych.

Narzędzi gędziebnych używa człowiek może tylko sam jeden na ziemi. U zwierząt posługują się niektóre *nie narzedziem*, lecz przedmiotami do wywołania odgłosów. Dzieciół, bawiąc się, bije dżobem w niepojęcie szybki sposób o korę i drewno spróchniałych drzew, wywołując głuche tętnienie, słomka wydobywa odgłosy dmąc w błotnistą ziemię, to samo czyni bąk; zwierzęta żyjące w norach dudnią w ziemię rozrytą od spodu.

14. Istnieje dążenie oddania pojedynczego głosu ludzkiego i chóru za pomocą narzędzi i orkiestry i mówi się o tem, jakby o najważniejszym celu muzyki na narzędziach. Jest to zaciętrzewienie pedantów, zaślepionych entuzjastów i bałwochwalców człowieka. Równie ważnem jest „*pomnożenie*” głosu ludzkiego przez narzędzie i orkiestrę, a potem i oddawanie *wszelkich odgłosów przyrody*. Niech sobie w utworze muzycznym dźwięczy głos ludzki, kobiety, dziecka, a może i anioła, albo szatana, ale niech się też zapada z hukiem świat, wybucha z łomotem wulkan, morze pochłania z rykiem całe szmaty ziemi, niechaj się odezwą

wizgi traw, jęki puszczy, świsty огоłoconych drzew, niechaj się rozskrzypią wszystkie smyczki świerszczów ukraińskich o skwarnem południu dnia, albo niech się tajemniczo rozzwonia dzwoneczki francuskich ropuch z *Fontenay aux roses*,⁸⁰⁾ czy jakiego innego zakątka pełnego truskawkowych i malinowych sadów oraz klaszczących słowików, niech się zmagają kumki z gadki ludowej „Co gotujesz? groch. A ty co? ja też groch. Idziesz do kościoła? idę. A co obleczesz? miech. A ty co? ja też miech.”⁸¹⁾

15. Lecz i *narzędzie* samo ma jeszcze swoje własne prawo. Narzędzie gra dla siebie, z siebie gra jego przedziwny, kosztowny materiał, jego konstrukcja z wszystkimi włóknami i spoidłami bezcennego drewna, metalu, z całym napięciem pasm trzewnych w strunach, najskrupulatniej spreparowanych. I narzędzie ma jakby duszę osobną i szczególnie przywileje. Narzędzie pojedyncze i orkiestra zna to swoje władztwo i szuka władców. *Skrzypce, Paganini i Stradywarjusz, Fortepjan, Chopin* i firmy pewne fortepjanów, posiadające lasy o pewnym typie drzew,⁸²⁾ *Orkiestra, Beethoven i Colonne*, oto uzupełnienia, oto chwile cudu i cudy żywe, zarówno w wykonaniu narzędzi i gry na nich, oraz tworzeniu przez nie i dla nich.

⁸⁰⁾ Uroczą nocami wiosenną miejscowość pod *Parizem*.

⁸¹⁾ W zachodniej Polsce, nie zarażonej przecież rusycyzmem, „miech“ znaczy tyle, co „worek“. Obok tego mówi się też i o miechu kowalskim.

⁸²⁾ Wiadomość o tem podał mi Jan *Skrzydlewski*.

16. Muzyka posługuje się *głosem ludzkim* i *narzędziem gędziebnem*. Stąd jej formy: *śpiew* dla pojedynczego głosu, *chór* dla większej ilości głosów, tych samych i mieszanych; *gra* pojedynczego narzędzia i muzyka *orkiestralna* dla większej ilości narzędzi. *Pieśń* łączy muzykę z poezją, to samo czyni *oratorium*, *opera* i *dramat muzyczny*.

17. *Pismem* muzyki, utrwaleniem dla utworów gędziebnych są *nuty*. One zapewniają dziełom muzycznym byt, lecz same w sobie nie dają nic prócz znaków. Treści nadaje znakom tym wykonawca. Utwór muzyczny odżywa wciąż dzięki *wykonywaniu*, ale równocześnie przekształca się, zależnie od wybitnej indywidualności *wykonawcy*, przynosząc nieraz nowe zrozumienie dzieła.⁸³⁾

18. Sztuki *plastyczne* działają na nas przez rozmieszczenie „znaków” *przestrzenne*. Pośredniczy w ich udzieleniu *wzrok*. Do sztuk plastycznych należy *malarstwo*, *rzeźba*, *budownictwo* i *zdobnictwo*. Malarstwo i rzeźba wywołują na ogół kojarzenia bliżej określone, budownictwo i zdobnictwo kojarzenia dowolne.

19. *Malarstwo* posługuje się przestrzenią *dwuwymiarową*, *rzeźba* bryłami *trójwymiarowymi*. Malarstwo i rzeźba mogą być bezbarwne, czy raczej jednobarwne, lub dwubarwne, mogą więc barwy przyrodzone ograniczyć i to z zachowaniem wartości świetlnej barw i oddaleń, albo bez niego. Przy

⁸³⁾ Do czasu *fonografów* nie było utrwalenia słuchowego ani „wymawianiowosłuchowego”, tylko „pisaniowozrokowe”. J. Baudouin de Courtenay, Zarys historii języka polskiego, 9.

użyciu barw przyrodzonych mogą obie sztuki wier-
nie trzymać się prawdy, albo nadawać ogólny ko-
loryt powierzchniom w rzeczywistości różnobarw-
nym.

20. Malarstwo jakiegokolwiek bądź zdolne przez
odpowiednie cieniowanie, odtworzenie wartości
przestrzennej barw i siły świetlnej dać złudzenie
bryły mimo dwuwymiarowości płótna, czy papieru,
deski, muru, na których malarz kreśli kształty
i farby kładzie, albo może nie dążyć do tego wcale,
albo i wybrać drogę pośrednią, malować plamami
syntetycznymi nadając ogólny koloryt pewnej gru-
pie brył.

21. Rzeźba bywa bezbarwna, czyli raczej je-
dnobarwna, albo przygodnie różnobarwna, zależnie
od materiału, albo też stara się oddać barwy przy-
rodzone. Barw przyrodzonych szuka twórca, chcąc
pokonać trudności, chcąc dać złudzenie rzeczywi-
stości zupełne. Barwami takimi posługuje się rów-
nież i sztuka iluzyjna panoptyków i panoram. Barwy
przyrodzone odrzuca twórca, stawiający nad wszy-
stko kosztowny materiał, trwalszy zazwyczaj od
nałożonych farb. Nie zawsze dzieje się tak, jak
my powiedzieli. Są rzeźbiarze, którzy odrzucili
barwy dla tego, że w ich mniemaniu *starożytni* tak
czynili. Wykopaliska rzeźb są bezbarwne, ale po
największej części z tego powodu, że czas barwy
z nich pościerał. Gdy badania to wykryły, znaleźli
się naśladowcy nadający rzeźbom barwy z wynika-
mi często pożałowania godnymi, gdy szlachetny ma-
teriał pokrywali barwami. Inaczej sądzić należy
o barwach, jakie w rzeźbie powstają dzięki zastoso-

waniu wypalań, emalii, utrwalających materiał, albo pochodzących z materiału barwnego samego w sobie, jak złoto, wogóle kruszce, barwne kamienie, szkło, perłowa masa, korale, kość słoniowa i t. d. Tak jak trwałość, „szlachetność“ materiału, rozstrzyga o wyborze barw, tak też trwałość kształtów odgrywa rolę w sztuce rzeźbiarskiej przed wszystkim innym. *Moda* ubiorów i to, co jak ona przemija, musi ustąpić *stałości* form. Dla tego samego już *nagość* w rzeźbie ma tak doniosłe znaczenie, że artyści najchętniej odrzucają odtwarzanie odzienia, klóćąc się nieraz ze wstydem szczerego barbarzyńskiego widza, a dogadzając poniekąd snobowi.

22. Dążenie do trwałości każe nie tylko w rzeźbie, ale i w *malarstwie* dawać przewagę temu, co ani czas, ani woda, ani ogień nie niszczy. W tym kierunku idą zabiegi i poszukiwania najtrwalszych barwników; nad papier przekłada się płótno i drewno, mur i kamień. Od malowania na murze gotowym wyżej się stawia malowanie *al fresco*, na świeżo. Od malarstwa farbami przechowuje się lepiej *mozaika*. Od farb wodnych, olejnych i sproszkowanych, jak kredka, pastel, ołówki, węgiel, trwalszemi są barwy wypalane. Podobnie, jak w rzeźbie, i z tychże samych powodów odgrywa i w malarstwie ważną rolę nagie ciało.

23. Jak w muzyce nabywa praw narzędzie, tak i w malarstwie i rzeźbie nie tylko materiał ale i — *pracownia*. Nauka rysunku i studja anatomiczne kazały malować i rzeźbić niewidzialne w przyrodzie mięśnie podskórne aż do obrzydzenia, z podkreśleniem atletycznych zalet ciała ludzkiego, z zaniecha-

niem wyrazu duchowego. Od malowania i rzeźbienia „aktów“ modeli, doszło z czasem do odtwarzania manekinów. —

24. Rzeźba i malarstwo, jako sztuki, są *pokazywanem słowem, mową* dla wzroku, u niewidomych jedna z nich, rzeźba, może być uważaną za mowę dla dotyku. Stąd *treść* ważniejsza od sposobów i środków; nie o iluzję chodzi, ale o siłę wyrazu, nadanie *znaczenia* (Cieszkowski). Fotografia i pantoptikum muszą ustąpić sile *ekspresyjnej*. Cóż znaczy, że u *Nike z Samotraki* brak głowy, kiedy cała postawa, każda fałda sukni, kiedy rzut ciała, to jeden okrzyk zwycięstwa, triumfu i jedno sięganie po palmę zwycięstwem uwieńczonego pokoju! Cóż znaczy, że nikt nie widział takiej królewskiej mary, jaką oglądać można na projekcie do witrażu *Kazimierza Wielkiego*, wykonanym przez *Wyspiańskiego*, kiedy dzieło to, to jakby cała treść tragiczna naszego królowania i żebraczej naszej strupieszalości w pewnej epoce dziejów. Obrazy *Matejki*, witraże *Wyspiańskiego*, rysunki *Grotgera*, oto odpowiedź genjuszów na chęć odjęcia treści sztukom plastycznym przez sztukmistrzów i krytyków nie sztuki, a majsterkunsztu.⁸⁴⁾ Przecie istnieją nawet przepiękne, a wzruszające swoją naiwnością obrazy i rzeźby z wypływającymi z ust wstęgami,

⁸⁴⁾ Jak silnie do nas „przemawiać“ zdolne sztuki plastyczne, choćby więc krajobrazy przepelnione faunami i nimfami, pokazuje się w dziełach greków i tchnących greczyzną, a także i na odwrót w dziełach literackich, takich, jak n. p. „*Żywe Kamienie*“ Wacława Berenta, przepojonych wrażeniami *plastycznymi*.

na których twórca wypisał to, co uzupełnić ma „*znaczenie*” utworów.

25. W przeciwieństwie do rzeźby i malarstwa przemawia do nas prawie wyłącznie nastrojem, a nie znakami ściśle wyrażonemi, *budownictwo* i *zdobnictwo*. Wyłączność ta jest względną, bo i malarstwo i rzeźba działają „*nastrojowo*”, a budownictwo i zdobnictwo daje także i *wyraźne określenia*. Malarstwo n. p. krajobrazowe działa i działać pragnie, jak krajobraz sam, li tylko nastrojem; podobnie dzieje się z rzeźbą. Budowle zaś takie, jak gotyckie świątynie, przedstawiają często bardzo określone pojęcia i zjawiska, a więc grzechy główne, dzieje ewangelji, żywoty świętych, a bodaj nawet całe systemy mistyczno-filozoficzne. Dowodem na to jest n. p. katedra w Amiens, albo Tour St. Jacques w Paryżu.

26. W budownictwie wytworzyły się z biegiem czasu pewne, bardzo dla danej epoki znamienne *style*. Style *babilońskie*, *asyryjskie* i *egipskie* dały wyraz przyrody i owocnej pracy nad jej opanowaniem. Grecja stworzyła styl linii prostych i geometrycznych i arytmetycznych stosunków. Rzym zdobył się na kopuły i zastosowanie linii krzywych. Styl *ostrolukowy* dał nam wyraz przyrody w spokoju, z jej lasami śpilkowemi, pasmami gór i piętrzących się skał, różami, gwiazdami, roślinnością, całym światem form zwierzęcych, orszakami świętych, cierpieniami męczenników, wszystkiemi grzechami i zabobonami średniowiecza, tajemnicami wiary. *Barok* zdobył się na spowiedź uczuć, wzniósł się do modlitwy ze światła

i płomieni, oddał nastroje nieba, dymów ofiarność i kadzideł, zesłał anioły na ziemię, orlich skrzydeł ukojenie, ukazał trójkąty opatrnościowe, świecące słońcami nadziei z za chmur. *Renesans* przed barokiem i powrotny po baroku, to jakieś naśladowanie, szukanie, błędzenie i wszelaka szkodliwa najczęściej uczoność. Styl *rokoko* to sielanka, *empire* to sen o legionach rzymskich, orłach i liktorach, to ustawianie bagnetów i baterji i wolności sztandarów. Styl *biedermajer* to zacność wystarczającej sobie doli urzędniczej, z całą obowiązkowością i sumiennością dobrego ojca i wymagającego męża, z rozrzewniającą schludnością i usłużnością małżonki, troskliwością i czułością matki, napuszonej wobec sąsiadek kumoszki. Style *wschodnie* mają osobny charakter, jak wszędzie, od dziejów i klimatu zawisły. Niektóre z nich zakłęły dziwy i dziwactwa baśni, czarnoksięskich gusiel i kuglarstwa w potworne straszydła, nie wolne od okrucieństwa i sprośności. Najważniejszym dla nas stylem wschodu, a raczej wschodu i południa, był bodaj styl *maurytański*, rodzic stylu *ostrotukowego*, przezwanego później *gotyckim*.

27. *Zdobnictwo* wyraża najlepiej obyczaj i ludowość. Jest on często tem, czem piosenka ludu, niewyczerpaną skarbnicą natchnień dla artystów wszelkiego kierunku. Może dawać przedmioty codziennego użytku, być sztuką stosowaną, może zdobić jedynie. Może działać nieokreślonymi „znakami“, może stawać się pewnego rodzaju malarstwem, jak to się dzieje n. p. z *gobelinami*. I w zdobnictwie, podobnie, jak w innych sztukach

plastycznych odgrywa rolę pewna *trwałość*. *Moda* bywa jej wrogiem. Ubiory wyższych warstw, niestałych w upodobaniach, mają tylko wartość bardzo przemijającą „*arcydziela chwili*”. O wiele cenniejsze są dla tego pod względem artystycznym od tualety modniści *ubioru ludowe*. Najgorsze natomiast jest *przebieranie* się ludu, korzystanie z wzorów u wyższych warstw. Wzory te zadawałają, jako prawdziwe *dziela chwili*, tylko *nowością*; u ludu nie mogącego zdobyć się na szybkie zmiany, stają się staromodnemi, karykaturalnemi, śmiesznemi.

28. Ze sztuk plastycznych, z malarstwa i rysunku powstały znaki pisma hieroglifów, a też i pisma zupełnie konwencjonalnego, jakiem się posługują narody w życiu potocznem zarówno, jak i poświęconem pięknu i sztuce, w poezji i w muzyce. Pismo konwencjonalne ze swojej strony znów upiększają artyści w ozdobnem piśmie i w drukach wytwornych.

29. „Znaki” od *czasu i przestrzeni* zależne, łączą w sobie sztuki *tańca i pantominy*. — Pantomina, sztuka ruchów i gestów, daje samodzielnie to, co *przedstawienie dramatyczne* wespół z poezją, *operowe* z poezją i muzyką. Pantominę wykonują osoby żywe; w *kinematografie* zastępuje się osoby żywe przez fotografie szybko przesuwane przed otworem ukazującym one. Znaczenie wychowawcze i artystyczne kinematografów jest bardzo doniosłe. Wyzyskują je aferzyści niestety w kierunku sensacji, nie ustępując w niczem pisarzom opowieści niewybrednych, a wyzyskujących upodobania gawiedzi, prześcigając się wzajemnie. — *Taniec* daje

wrażenie mniej ściśle od pantominy. Wyraża się w nim podobnie, jak w piosence gminnej w zdobnictwie ludowem, dusza ludu i ludów. Taniec bywa, jak śpiew, pojedynczy i zbiorowy. Jest konwencjonalny, poświęcony jakby tylko rytmowi i zręczności, wyrażając sobą tylko nastroje, działając przez dekoratywność, albo zdobywa się na wyraz zdarzeń, jak to się dzieje w próbach współczesnych reform tańca i dochodzi aż do tworzenia prawdziwych *poematów ruchu*.

ROZDZIAŁ VII.

Twórca i naród.

1. Dla twórcy artystycznego jest sztuka przede wszystkim wyrazem jego duszy, słowem, „widmëm gończem“. Twórcy chodzi o oddanie tego, co dusza jego myśli, czuje i czego pragnie i z czem się *podzielić* zamyśla. Dzięki swobodzie zabawy, jaka się w sztuce objawia, może twórca pokusić się o *najwyższe* wartości, o to, czego się na jawie nigdy osiągnąć nie da, i to w formie najwytworniejszej, dobytej z najtajniejszych i najprzedziwniejszych rytmów *duchowej gry*.

2. To też sztuka i *piękno*, które się w niej mieści, dają twórcy możność być *objawicielem* i *zwiastunem* w dziedzinie *myślenia*, wyznawcą i *przechowawcą* *świadectwa* w dziedzinie *uczuć*, a *wodzem* i *nadawcą* *haseł* w dziedzinie *woli*. Wiedzą o tem twórcy, uczą tego filozofowie jak *Kremer* i *Gyau*, wypowiada *Wyspiański* w rozmowie poety z rycerzem w Weselu, z Sulimczykiem Zawiszą, głosi *Artur Górski* w odczycie „O wieszczaniu w sztuce“, objawia *Konopnicka* w *Imaginie*, *Norwid*

w dziełach swych ważkich, z mozołu twórczego powstałych.

3. *Objawienie, świadectwo i przywództwo* przez piękno i sztukę nie jest możliwe bez udziału *narodu, ludu, ludów*. Twórca artystyczny, *objawiciel, wyznawca i duchowy wódz*, znajdujący posłuch, winien i pragnie wejść, jako też i wchodzi z narodem, ludem i ludzkością w *przymierze*. Sztuki piękne są *przymierzem* narodów i ludzkości. Mówi o tem *Mickiewicz* w *Konradzie Waleńrodzie*, *Konopnicka* w *Imaginie*. Podzielono też i „Pismo Święte“ na *Stare i Nowe Przymierze*. Sztuki piękne są *Pismem Świętem ludzkości*. *Przymierze artystyczne*, jest tem w obrębie piękna i sztuki, czem *przymierze społeczne* w życiu *praktycznem*, tak, jak je *Rousseau* pojmował.

4. *Objawienie, świadectwo, przywództwo i przymierze* przez piękno i sztukę dowodzą, że naród, lud, powołany przez twórców, *bierze udział* w twórczości artystycznej, w tem, by dzieło artystyczne osiągnęło swoje przeznaczenie. Szczęśliwy twórca, który umie uderzyć w ton, który jest *tętnem stuleci*⁸⁵⁾. Ale biada mu, gdy dla zdobycia oklasku poniży siebie i dzieła swe. Niechaj go czeka choćby „pozagrobowe zwycięstwo“. Niechaj podnosi tłum, albo podnieść go zapragnie, by się spełniło *dzieło dostojne*, by zawładnęło *etos dzieła — narodem*. Niechaj pozostawi przytem pogardę tłumowi dorobkiewiczom ducha, mieniącym się być ducha arystokracją. Czeką go przecie nagroda po-

⁸⁵⁾ *Konopnicka*, Fragmenty.

słuchu i czci u najlepszych, powszechna i wieczysta. A tym najlepszym widzem i słuchaczem może być każdy, choć nie zawsze, to co najmniej podczas najlepszej życia *chwili*. A ta jest przecie może tylko właściwym życiem, życiem, w którym człowiek jest *entuzjastą, pełnym Boga!*

SPIS ROZDZIAŁÓW

	str.
Wstęp	6
Rozdz. I. Nauka o pięknie i sztuce w starożytnej Grecji	7
„ II. Nauka o pięknie i sztuce w nowszych czasach	51
„ III. Zabawa, gra, sztuka i piękno	82
„ IV. Piękno i jego postaci	89
„ V. Piękno i sztuka — a zmysły	120
„ VI. Pojedyncze sztuki	130
„ VII. Twórca i naród	150

SKOROWIDZ NAZWISK

Miejsca ważniejsze oznaczono tłustszym drukiem liczb.

- Ajschilos 92.
Amiklas 13.
Amonjusz Sakas 43.
Anaksarch 15.
Architas 10, 11.
Arnim, Joannes ab 41.
Arystofanes 32, 63, 69, 83, 134.
Arystoksen 13, 41.
Arystoteles 9, 11, 18, 20, **33**
do **41**, 42, 45, 46, 49, 50,
53, 55, 63, 67, 74, 77, 82,
83, 85, 86, 89, 91, 98, 117.
Augustyn Św. 54.
Baeumker 96.
Basch 62.
Batteux **53**, 59.
Baudouin de Courtenay 127,
142, 145.
Baumgarten **54**, 61.
Beethoven 110, 137, 141.
Berent 52, **78—80**, 145.
Bloch 122.
Boccaccio 95.
Bode 9.
Boehme 98.
Boileau 67.
Bos, Abbé du 14, **55**, 59, 69,
83, 126.
Bocovich 15.
Bouhours 54.
Boy 97.
Brodziński 37, **68—69**, 70,
73, 83.
Buecher 77, 85.
Buda 122.
Burke 55, 83, 105.
Byron 102, 133.
Cervantes 52, 132.
Cezar 59.
Charpentier 14.
Chopin 81, 103, 113, 114, 137,
138, 139, 141.
Chmielowski 112.
Chryzyp **41**.
Chrzanowski Ignacy 12.
Cięglewicz 33.
Cieszkowski 69, **74—75**, 78,
79, 80, 86, 87, 94, 107, 120,
145.

- Ciolek-Vitelio 96.
 Comte 59.
 Croce 58—58, 79.
 Crousaz 55.
 Cycero 16, 42, 52.
 Cynicy 32, 41.
 Cyon 121.
 Cyrenaicy 32, 42.
 Ćwikliński 61.
- Dante 92, 95, 134.
 Danzel-Guhrauer 126.
 Demokryt 13—17, 19, 20, 33, 37, 49, 55, 134.
 Diderot 10, 57, 95.
 Diels 8, 11, 12.
 Diogenes Babilończyk 41.
 Diogenes z Laërty 16, 41.
 Dmochowski 67.
 Duns Szkot 54.
- Eleaci 12.
 Empedokles 13, 49, 83, 114.
 Epicharm 12, 57.
 Epikur 15.
 Epikurejczycy 42.
 Erdmann 62.
 Eschenburg 69.
 Ezop 134.
- Fechner 10, 95.
 Fejjo 54.
 Filolaos 8, 10.
 Franck Cezar 110.
 Fredro 134.
- Galileusz 15.
 Gaszyński 102.
- Goldstein 62.
 Gołuchowski 111.
 Gorgjusz 18.
 Górski Artur 150.
 Grant Allen 60.
 Grotger 81, 145.
 Groos 10, 63—64, 86, 96.
 Guyau 59—60, 64, 68, 70, 78, 83, 108, 156.
- Hanslick 108, 135, 136, 137.
 Halpern 67.
 Harasek 67.
 Hartmann 65, 117.
 Hausegger 63—64.
 Hédélin 61.
 Hegel 64, 73, 78, 89.
 Heilpern 76.
 Hekaton 41.
 Hekatos 15.
 Heloiza 132.
 Helmholtz 11.
 Heraklit 8, 11, 12, 49, 98.
 Herbart 66.
 Herder 70, 73, 126.
 Herkules 14.
 Herodot 40.
 Hezjod 7, 25.
 Hogarth 58.
 Home 55.
 Homer 7, 21, 25, 27, 36, 37, 42, 90, 131.
 Horacjusz 17, 42, 67.
 Hostinsky 66.
 Hutcheson 55.
- Jachimecki 135, 138.

- Kadłubek 12.
 Kamieński 100.
 Kant 14, 28, **62—63**, 67, 68,
 83, 105, 109, 116, 117.
 Kartezjusz 54, 96, 100.
 Kasproicz 103, 112, 139.
 Klejton 19.
 Klemens Aleksandryczyk 17.
 Klinjasz 13.
 Kluk 97.
 Konopnicka 51, 80, 90, 92,
 131, 132, 133, 150, 151.
 Kopeć 121.
 Korzeniowski 69.
 Kościelski 114.
 Kozłowski 76, 132.
 Krakowski 43.
 Krasicki 134.
 Krasieński 52, 70, 102, 103.
 Kraszewski 132.
 Kremer 68, 69, **70—73**, 74,
 75, 77, 78, 80, 98, 101, 103,
 108, 150.
 Kritobulos 19.
 Ksenofanes 12.
 Ksenofont 18, 19, **20**, 49, 83.
 Kwintyljan 43.

 Lafontaine 134.
 Lange Antoni 56.
 Lange Konrad **63—64**, 86.
 Lao-Tse 98.
 Leibnic 14, 54.
 Lessing 14, 109, 126.
 Leszczyński 103.
 Leukip 15.
 Libelt 69, **73—74**, 75, 77, 78,
 80, 100, 121.

 Lineusz 98, 99.
 Lipps, Theodor 10, 57, **64—65**,
 83, 84, 85, 116.
 Longin 49, 105.
 Lukrecjusz 15.

 Łukasieński 11.

 Maier 98.
 Malczewski Jacek 81.
 Małeckie 61.
 Matejko 81, 92, 103, 110,
 113, 145.
 Mendelssohn 62.
 Meredith 62.
 Mickiewicz 14, 17, 37, 52,
 62, 65, 67, 69, 80, 90, 92,
 95, 101, 103, 151.
 Milthaler 7, **63—64**.
 Milton 70.
 Mirjam 78.
 Mleczek 77, 85.
 Moljer 134.
 Moniuszko 70, 135, 138,
 139.
 Montaigne 97.
 Monteskiusz 55.

 Nestor 76.
 Niewiadomski 135.
 Nikomach z Gerary 8.
 Nusbaum-Hilarowicz 97.
 Norwid 17, 150.

 Ochorowicz 68.
 Opaliński 73.
 Opieński 137.
 Orzeszkowa 132.

- Paciolo 58.
 Paganini 141.
 Pajzderski 73.
 Parazjos 19.
 Parmen 42.
 Pawlicki 22.
 Perypatetycy 41.
 Philodem 41.
 Pilat 76.
 Pindar 38.
 Pitagoras i Pitagorejczycy 8—11, 12, 86.
 Plato 8, 13, 16, 17, 19, 20—33, 36, 37, 45, 49, 50, 63, 83, 122, 124.
 Plutarch 41, 42, 97.
 Plotyn 20, 32, 43—49, 50, 61, 126.
 Podbipięta 113.
 Poniatowski 111.
 Porfirjusz 43.
 Protagoras 15.
 Protark 28.
 Przybyszewski 103, 140.
 Raciborski 76.
 Ramée, Pierre de la 14.
 Renouvier 98.
 Rey Abel 60, 83.
 Reymont 132.
 Ribot 121.
 Riedel 61, 62.
 Romagnola 128.
 Rousseau 10, 57, 103, 104, 132, 151.
 Rozwadowski 98.
 Rubczyński 96.
 Ruskin 60—61.
 Safo 7, 40.
 Salvini 54.
 Sarbiewski 67.
 Schasler 7, 62.
 Schiller 7, 32, 57, 63, 69, 73, 76, 83, 110.
 Schlapp 62.
 Schubert 138.
 Schumann 138.
 Schmidt 37.
 Schopenhauer 64.
 Semon 121.
 Shaftesbury 55.
 Sienkiewicz 92, 122, 132.
 Skrzydlewski 141.
 Słowacki Euzebjusz 53, 55, 66—67, 68, 69, 75, 83.
 Słowacki Juliusz 14, 52, 61, 63, 66, 67, 70, 78, 90, 92, 95, 103, 112, 131, 132, 133.
 Sobeski 7, 56, 77.
 Sofiści 16, 17—18, 20, 49, 57.
 Sofokles 7, 110.
 Sokrates 7, 11, 13, 16, 18 do 20, 21, 23, 24, 28, 49.
 Spencer 17, 60, 83.
 Spinoza 62.
 Stay 15.
 Stein 109.
 Stoicy 41, 52.
 Stradivarius 141.
 Straszewski 54, 67, 100.
 Struve 76.
 Suidas 117.
 Suess 36.
 Szekspir 133.
 Szuman 68.

- Śniadecki, Jan 55, 67—68, 69, 75, 83, 103.
Świętochowski 76.
- Taine 59, 71, 72, 76, 101, 103.
Tasso 54.
Tetmajer, Włodzimierz 139.
Tetens 62.
Theodor 32.
Theofrast 41.
Theon ze Smyrny 8.
Titius 9.
Tolstoj 65—66.
Tomasz św. z Akwinu 52, 54.
Trazylos 13.
Trentowski 69.
Treter 7.
Tyrteusz 114, 136.
- Vaihinger 87, 106.
Varicak 15.
- Verhaeren 110, 115.
Vico 56—57, 70, 79.
Volkelt 65, 94, 117.
Voltaire 14, 102.
- Wagner 114, 136.
Walter 8, 9.
Wartenberg 68.
Wasilewski Zygmunt 62, 67.
Winckelmann 126.
Wolf 61.
Wolff 54.
Wołodyjowski 113.
Wundt 59, 65—66, 86, 87, 96, 97, 131, 139.
Wyspiański 72, 80, 81, 139, 145, 150.
- Zoil 43.
Żółtowski 62, 68.
-

WAŻNIEJSZE OMYŁKI DRUKARSKIE

Str. 11 wiersz 6 od góry zam. Haraklit winno być Heraklit.

„ 14	„ 7	„ „	„	zdają	„ „	zdając.
„ 24	„ 24	„ „	„	w pociągu	„ „	o pociągu.
„ 47	„ 10	„ „	„	poczęści	„ „	poczęci.



II - 25.357

Wydawnictwa i komisja

księgarni i składu nut

M. Niemierkiewicza i Sp.

w Poznaniu, pl. Wolności 11, tel. 1794

Korsak Wł., *Rok Myśliwego* z 250 ilustr. i przedmową
J. Weyssenhoffa, wyd. albumowe w ozd. oprawie.

Mukułowski St., *Podręcznik chemji rolniczej*.

Plan miasta Poznania w 5 kolorach, 84×64 cm.

Stieber K. inż. prof., *Zarys estetyki lasu*, z 5 ilustr.

Angielski dla wszystkich Heywooda i Peirce'a. Praktyczna i łatwa metoda bez nauczyciela.

Bojomir-Mileski W., *Trzy programy*.

Doyle Conan, *Studjum w szkarłacie*, powieść.

— *Skandal w Czechach*.

— *Wstęga centkowana*.

— *Znak czterech*.

Gorkij M., *Moje dzieciństwo*, powieść.

Gourmont de, *Fizyka miłości*.

Marden C. S., *Wola i powodzenie*.

Przewodnik ilustrowany m. Poznania, z mapą.

Szulczewski Br. Dr., *Badanie dziecka w hypnozie*.

Śniegocki Br. i W. Sypniewski, *Radom Nadzorczym
Towarzystw Akc. i Spółk. wskazówki na czasie*.

