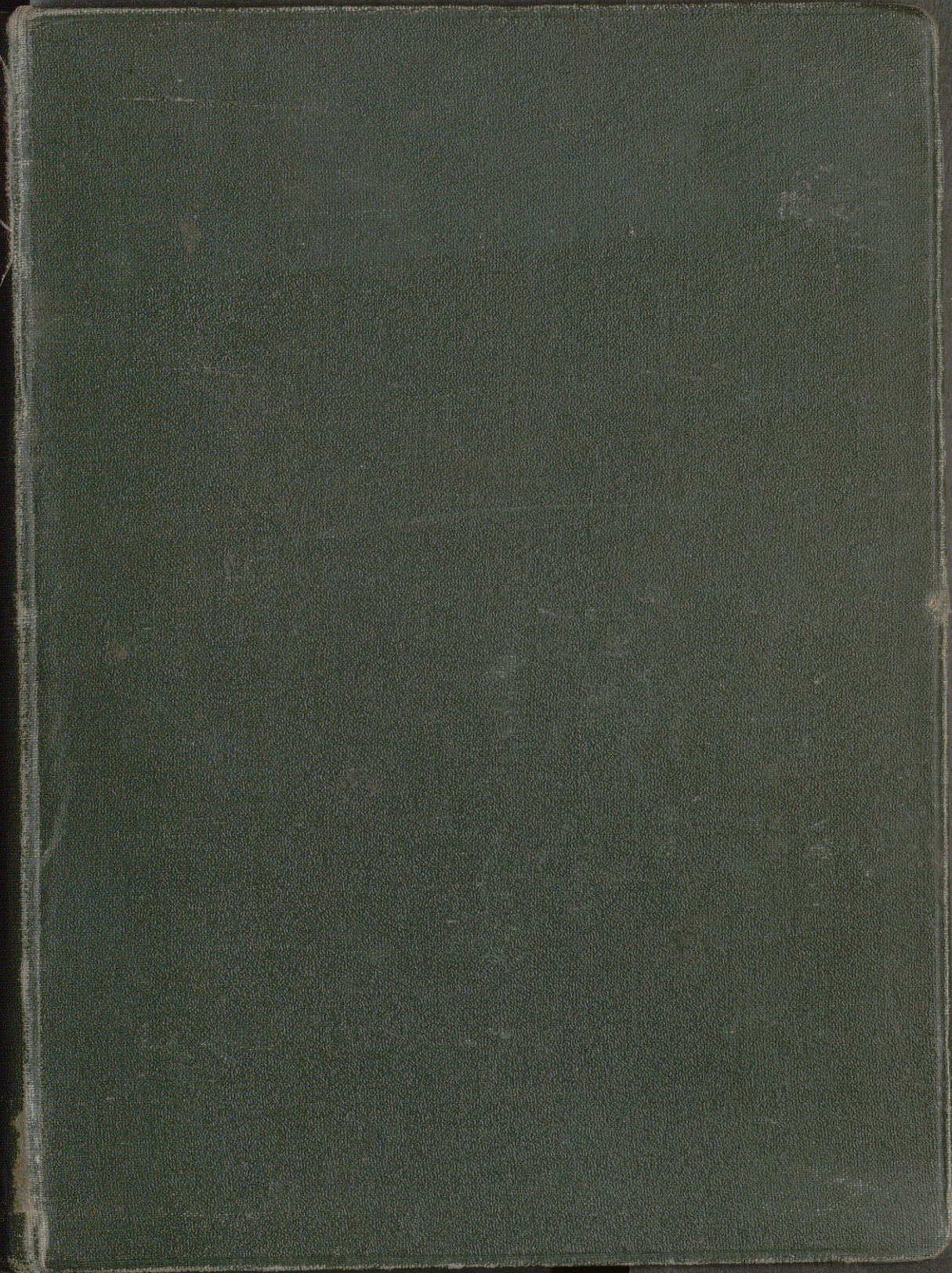
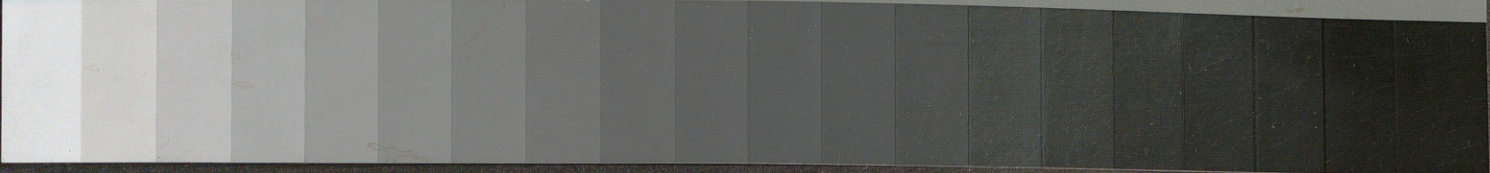


Grey Scale #13



A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19

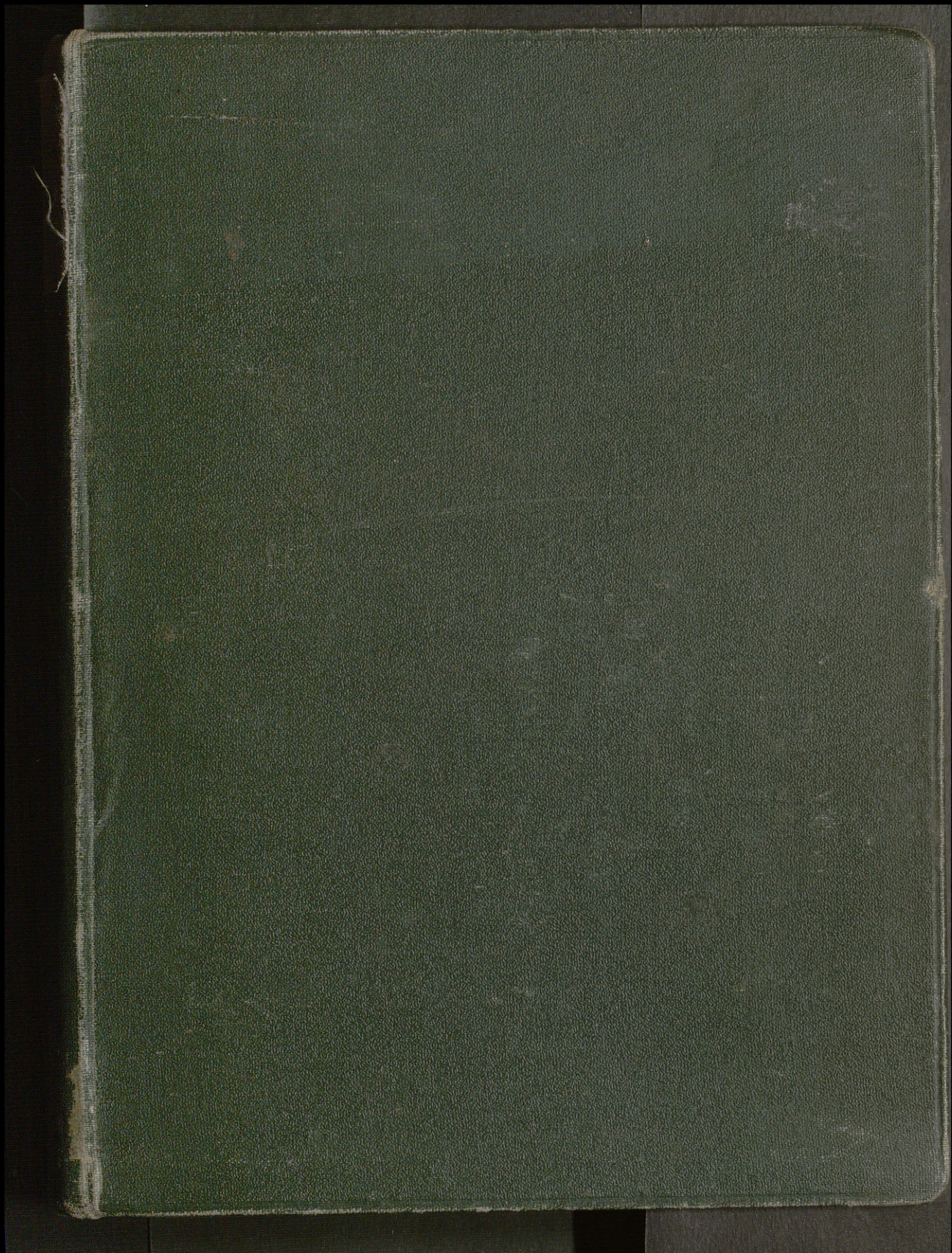


Colour Chart #13

Blue Cyan Green Yellow Red Magenta White 3/Color Black

Inches 1 2 3 4 5 6 7 8  
Centimetres 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19





BIBLIOTEKA ESTETYCZNA

---

BRODER CHRISTIANSEN

FILOZOFJA SZTUKI

PRZEŁOŻYL

ZDZISŁAW MILEWSKI

---

WARSZAWA - 1914 - FERDYNAND HOESICK

::: KRAKÓW - S. A. KRZYŻANOWSKI :::

701



30205 | 2

---

REDAKTOR I WYDAWCA: DR. FIL. ADA WERNER-SILBERSTEIN.  
KOMITET DORADCZY: PROF. IGNACY MATUSZEWSKI, PROF. LUCJAN MAR-  
CZEWSKI, PROF. HENRYK OPIEŃSKI I ART.-MAL. WACŁAW TEOFIL HUSARSKI.

DO CZYTELNIKA: Chcemy taką pójść drogą: od centru filozoficznych zagadnień sztuki do powierzchni. Rozpoczynamy od pojęć zasadniczych, kończymy zaś na kwestjach poszczególnych i na kwestjach dnia, które rozpatrując ze stanowiska owych pojęć, dopiero można przeświecić całkowicie. Lecz także, by ułatwić poznanie zasad, wydało mi się niezbędnem zająć się szczegółami. Wszystko ogólne posiada swój szczególny sposób rozgałęziania się; stąd wejrzenie w sposób jego indywidualizacji dopiero uzupełnia poznanie zasady. Nie jest to wszakże możliwe, ani też potrzebne, by wyszukiwać wszystkie rozgałęzienia pojedyncze; kilka charakterystycznych przykładów wystarcza: wybrałem te, które nas dziś szczególnie obchodzą.

Broder Christiansen

Fryburg w Brezgowji, grudzień 1908.

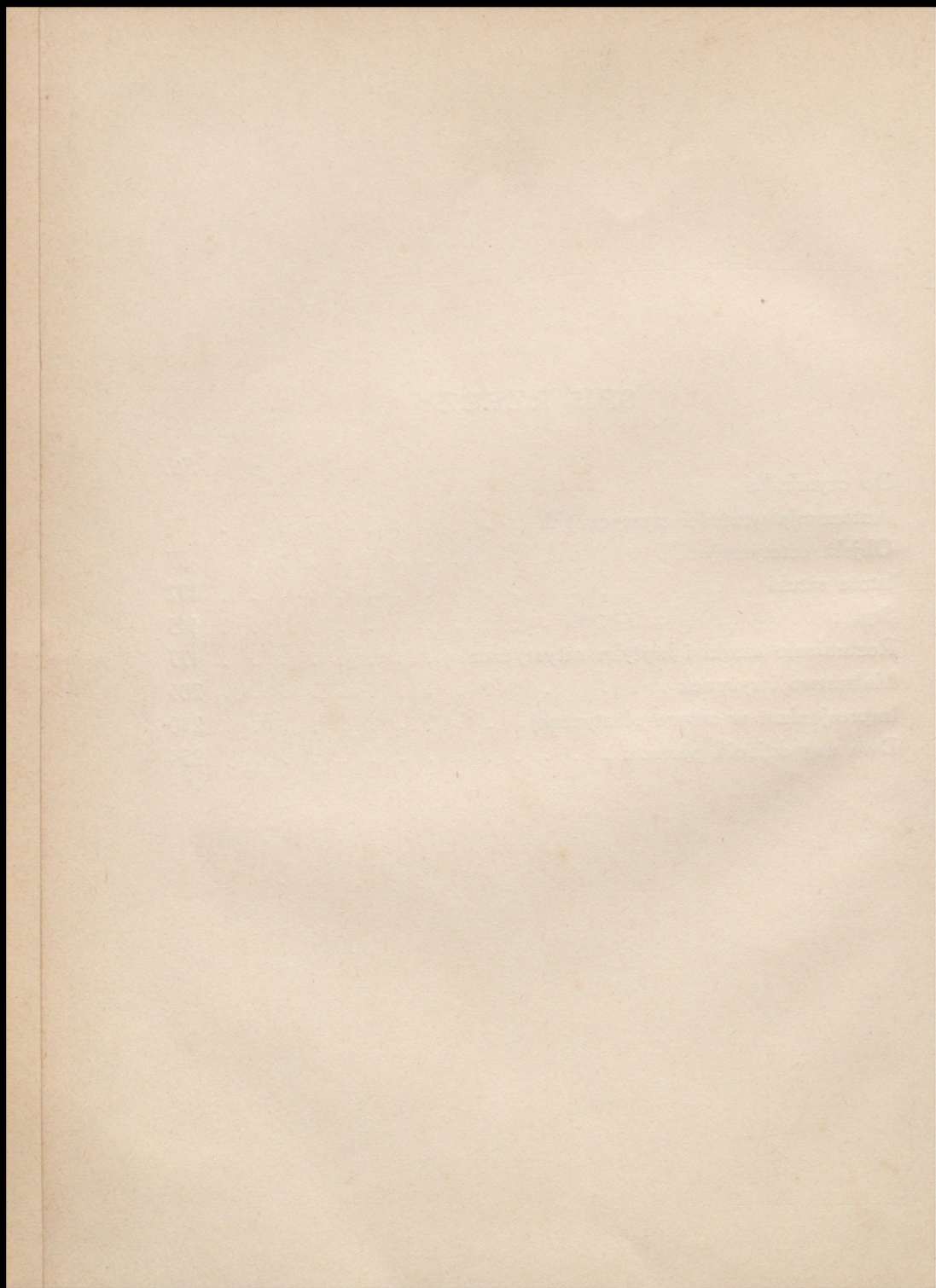
Faint, illegible text, possibly bleed-through from the reverse side of the page.

Faint, illegible text, possibly bleed-through from the reverse side of the page.

Faint, illegible text, possibly bleed-through from the reverse side of the page.

## SPIS RZECZY

	<i>Str.</i>
Do czytelnika	
Autonomja wartości estetycznych . . . . .	1
Objekt estetyczny . . . . .	37
Istota sztuki . . . . .	102
Styl . . . . .	145
Rozumienie sztuki i krytyka artystyczna . . . . .	177
Malarstwo i rysunek . . . . .	205
Impresjonizm w sztuce plastycznej . . . . .	230
Dwa zagadnienia portretu . . . . .	254



# AUTONOMJA WARTOŚCI ESTETYCZNYCH

Pierwsze pytanie, wiodące do zajęcia się filozofją sztuki, jest chyba zawsze takie samo. Pytamy się o prawo piękna. Prawo to, mniemamy, leży ukryte w mistrzowskich dziełach wielkich artystów; otóż istnieć przecież musi nauka, która je wydobywa i w uchwytną formułę przyodziewa. Wszak do tego potrzeba tylko, jak się zdaje, metody porównawczej; gdyż jeśli się znajdzie to wspólne, w czym się zgadzają wszystkie arcydzieła sztuki, będzie ono warunkiem i regułą piękna.

Do pytania tego zniewala częsta i dręcząca sprzeczność wartościowań estetycznych. Jest to fakt niezaprzeczony, że sądy różnych ludzi o tem samem dziele sztuki są rozbieżne, że każdy, według mniemania swego, ma rację, a nikt swej racji dowieść nie może. Ilość głosów jednakże nie decyduje, gdyż jeśli z mniemaniem naszym czujemy się nawet w mniejszości, obstajemy pomimo to przy niem mocno; ba, stwierdzamy nawet z pewną prawidłowością, że to, co zyskało poklask tłumu, wydaje się nam bezwartościowem, i odwrotnie. Również historia wykazuje ciągłą zmianę sądów o sztuce; różnice gustów zaś pomiędzy narodami wydają się często nieprzewyciężone. Jeszcze bardziej niepokojące są przemiany i wahania sądu własnego i trudność decyzji. Stoimy bezradni wobec dzieła sztuki nowego rodzaju i nie wiemy, czy mamy je uznać za piękne, czy brzydkie, lub też dziś się nam jakieś dzieło podoba, a jutro jesteśmy doń rozczarowani; albo znowu jakieś dzieło najpierw

nas odpycha, a później całkiem podbija. Nie myślimy przytem, aby wartość dzieła zależała od sądu; aby ze zmianą wartościowań zmieniała się także wartość, nie myślimy, aby wielkość Beethovena lub Rembrandta zmieniała się skutkiem przygany lub poklasku. Raczej uważamy wartość za coś istniejącego samo w sobie i za wytyczną dla sądów, którą się te może nie kierują, ale którą kierowaćby się powinny; skoro zaś nazywamy sąd „słusznym“, rozumiemy przez to, że ujmuje trafnie wartość danego dzieła. Lecz jak poznajemy prawdziwą wartość dzieła? Skąd wiemy, jaki sąd o niej jest trafny? Skąd wiemy, że właśnie nasz obecny sąd jest trafny? Wszędzie mniemanie występuje przeciwko mniemaniu i każde myśli, że ma rację; które jednakże ma rację? Aby to rozstrzygnąć, potrzeba nam normy sądenia i miary wartości. Dlatego żądamy od estetyki, aby nas objaśniła co do prawa piękna.

Lecz odpowiedź na to pytanie jest inna, niż się oczekuje, zwraca pytającemu pytanie z powrotem: szukaj w samym sobie! Prawo piękna bowiem jest Twojem własnem prawem. Myślisz, że leży ukryte w arcydziełach wielkich mistrzów; lecz aby wyróżnić te dzieła jako „mistrzowskie“ ze wszystkich obiektów sztuki, aby je wyodrębnić z mnóstwa dzieł bez wartości lub o małej wartości, czyż nie musisz stosować już miary wartości? Nie mógłbyś przeto znaleźć w nich żadnej innej reguły piękna, prócz tej, której już użyłeś przy tej pracy krytycznej. Tyś sam ją włożył w owe dzieła, gdyż zasada wartościowania, Twym kierująca wyborem, wyznacza dziedzinę tych obiektów porównywanych, a tem samem określa też regułę ich wspólności. Skoro byś jednak chciał, w poszukiwaniu analitycznej formuły wartości, przejąć od innych odgraniczenie piękna od bezwartościowego, czyniąc, na przykład taki wybór, który wyznacza konwencjonalność lub tradycja, znalazłbyś w tem cudzą tylko regułę piękna, dla innych prawomocną, i nie wiedziałbyś, czy ważna jest i dla Ciebie. Przeto w sobie samym musisz nosić ostateczną miarę wartości. I co postanowisz, wychodząc z tego, co

Twoje własne, będzie też słuszne. Innej bowiem słuszności Twych sądów estetycznych być nie może. Dla Ciebie ważne jest tylko to piękno, które bezpośrednio jako piękno sam w sobie możesz odczuć. Skoro zaś nie nosisz w sobie takiego prawa wartości, należysz do ślepych na wartość i różnica pomiędzy pięknem a brzydkiem nie ma znaczenia dla Ciebie; pocóż tedy chcesz zdobywać miarę wartości, które dla Ciebie wcale nie istnieją?—Albo więc odczuwasz piękno bezpośrednio, wówczas nie potrzeba Ci miernika zewnętrznego, lub też niewrażliwy jesteś na piękno, a wtedy nie potrzeba Ci wogóle żadnego mierzenia. Z tego również wynika, że sądy innych ludzi, współzawodniczące z Twoim, tylko wówczas Cię wogóle obchodzą, kiedy przypuszczasz, że kryje się w nich to samo prawo wartości, co i w Tobie: o tem zaś pouczyć Cię może jedynie doświadczenie Twoje.

Może jednak potrzeba Ci filozofji do czego innego? Chciałoby bowiem prawo piękna było ugruntowane w Tobie samym, to jednak zarodek ten nie koniecznie musi się rozwinąć i uświadomić dla Ciebie, a wartościowania Twoje nie będą same przez się harmonizowały z ważnymi dla Ciebie wartościami. Musisz znaleźć samego siebie, musisz się uczyć dosłuchiwać się głosu własnego w gmatwaniu swoich przeżyć: w tem właśnie filozofja sztuki może Ci być pomocną.

Dla całej teorii wartości pojęcie autonomji ma znaczenie centralne; a podział na wartości autonomiczne i heteronomiczne dotyka istoty rzeczy, potrąca bowiem o prawną zasadę wartości: czy prawomocność ich ugruntowana jest w wydającym sądy podmiocie dlatego, że są one dla niego prawami własnymi, czy też są to dla niego prawa cudze. Godne jest uwagi, jak wcześniej zbliżono się do pojęcia autonomji; skoro się tylko wyłoniła kwestja miernika wartości, odkryto ślad, wiodący do subyektu: człowiek jest ostateczną miarą wartości. Przez to naturalnie zyskano jeszcze niewiele; na pierwszych właśnie znalazłkach ujawniło się niebezpieczeństwo tego pojęcia, subyek-

tywizm bowiem zawiódł ich do sceptycyzmu w dziedzinie wartości. Okoliczność, że tą samą formułą objąć można zarówno naukę sofistów, jak naukę ich antypody, Kanta, pokazuje, iż aby się stać użyteczną, wymaga ona wyjaśnienia. Zamęt wywołuje tu wszakże nieokreśloność słowa „auto“.

Co artysta dowolnie lub też z zimnego wyrachowania czyni sobie prawem tworzenia, jest to chyba jego prawem, gdyż sam je sobie nadał; ale czy jest jego własnym w tym znaczeniu, że wydobywa na światło dzienne ukryte w nim wartości piękna? Wcale nie; nie stwarza ono w artyście podstaw do żadnej właściwej wartości i mógłby on łatwo uchylić się od cenięcia takich sobie samemu nadanych reguł i sposobów. Albo też czy to, co przez wychowanie, tresurę szkolną, przyzwyczajenie i sugestję stało się dla człowieka drugą naturą, tak iż reguluje jego życie i pracę, nie stało się jego prawem? Czy to, co cudze, nie stopiło się w jego „ja“? Lub gdy się poddaję dobrowolnie cudzej ustawie, jeżeli „przyjmuję ją do swej woli“ i czynię z niej swój obowiązek,—czyż nie podnoszę jej przez to do godności mojego prawa? Przy tem wszystkim nie osiągam jednakże ostatecznych, prawomocnych dla mnie wartości. Widzimy więc: subiektywne sięga dalej, niż własne, stwarzające wartości. Lecz pojęcie autonomji prowadzi do tego, że się miesza jedno z drugim i uważa dowolność subiektywistyczną lub też dobrowolnie jej poddane za podstawę wartości. Sofiści mieszają własne prawo z samowolą, tak dochodzą do burzącego wartości sceptycyzmu; podobny zamęt stał się również losem Nietzschego, który daremnie usiłował odstąpić od pojęcia samowoli. Kant znowu nasunął inne nieporozumienie, aby szukać w poddańczem podstawy wartości.

Subiektywne ma większy zakres niż własne. Czy to nie dziwne: samo ja w ja, niby jądro w komórce? Mamy tu dwa różne pojęcia subiektywu, włożone jedno w drugie, niby koncentryczne koła o różnej średnicy. Musimy spróbować je rozebrać,

skoro chcemy zrozumieć autonomję wartości i dojrzeć, jak one powstają w subiekcie. Najpierw mówimy tu o wartościach autonomicznych w ogóle, a później dopiero zdołamy udowodnić, że estetyczne w szczególności są tego pochodzenia, pokazując mianowicie, że są autonomiczne. Badanie takie wszakże jest nadzwyczaj trudne, wymaga przeto pewnej bacności, tembardziej, że układ całej książki pozostawia niewiele miejsca na to zagadnienie.

Dwoistość pojęcia podmiotu objaśnia się tem, że człowieka rozpatrywać można w różny sposób. Można go mianowicie rozpatrywać jako kawałek rzeczywistości, jednorodny i skoordynowany z wszelką inną jej częścią oraz włączony w wszechświat; z drugiej — znów strony zważać można na to, jak się podmiot przeciwstawia całemu światu pozostałemu, niby coś zupełnie innego: i zależnie od tego „ja“ otrzymuje sferę szerszą lub węższą.

Przez to samo, że się bierze człowieka za coś rzeczywistego, dane jest, że ujmować go można w kategoriach rzeczy i przyczynowości; ten sposób rozpatrywania określa w zasadniczych rysach nasze obcowanie z ludźmi. Podmiot oznacza wówczas coś, w którym coś się dzieje. Jest to zakres stałych mniej więcej własności; jeżeli chcemy przedstawić psychę swego znajomego, wyliczamy charakteryzujące ją własności nie inaczej, niż kiedy w ogóle opisujemy kawałek rzeczywistości. Z tem się wiąże następstwa przeżyć wewnętrznych, znajdujących w owych własnościach jeden z swoich warunków i po za tem splecionych przyczynowo ze wszystkim, co się dzieje w świecie otaczającym podmiot. Wszystko bowiem, co w nim zachodzi, zależy w części od właściwości podmiotu, w części zaś od oddziaływania świata otaczającego. Takie same oddziaływania w podmiocie inaczej ukonstytuowanym wywołałyby inne przeżycia, jak znów ten sam podmiot w innem otoczeniu odbierałby inne wrażenia i stąd też inneby miewał przeżycia. To jest szersze pojęcie subjektu. Wszystko, co nazywam mojemu wyobrażeniami, czuciami, uczuciami, nastrojami, chcenia-

mi, namiętnościami, rysami charakteru, słowem, moje całe życie psychiczne jest „moje“ w sensie tego rozważania. Dniosłe jest to: podmiot tak pojęty jest tak samo, jak każdy inny odłam rzeczywistości, tylko punktem przejściowym dziejów; wszak zjawiska, występujące w podmiocie, rozpatruje się z punktu widzenia przyczynowości, a tak rozpatrywany podmiot nie jest ani początkiem, ani końcem, lecz przejściem. Względem wszystkiego, co subjekt przeżywa, co się w nim dzieje, zapytać można o przyczyny i prowadzi to po za subjekt. Choćby bowiem stałe jakości podmiotu uważać należy za jeden z warunków jego przeżyć i chociaż wyprowadzamy je po części z jego charakteru, to jednak pytamy o przyczyny takiego właśnie charakteru i sprowadzamy go do dziedziczności, do wpływu wychowania lub też do przyczyn nieznanych. Słowem: tak rozpatrywany podmiot nie bierze innego udziału we wszystkim, co się w nim dzieje, niż maszyna: co zachodzi w maszynie, ma przecież także swe przyczyny, po części w wpływach otoczenia, po części zaś w właściwości samej maszyny. Podmiot w tem znaczeniu nie jest początkiem i niczem na sobie samem polegającym, jest to miejsce przejściowe mechanicznego stawania się, skomplikowany mechanizm psychiczny. Wszystko, czem on jest i co przeżywa, ma koniec końców swoje przyczyny w świecie otaczającym, równie jak w przeszłości podmiotu i oddziaływa na to otoczenie, jako też na potomność. Przy takim pojmowaniu subjektu nie można mówić o „własnym“ ani o tem, że subjekt sam do siebie należy, tak samo, jak nie twierdziłoby się czegoś podobnego o maszynie, albowiem subjekt nie dźwiga sam siebie, lecz jest wpleciony w ustrój wszechświata, gdzie jedno dźwiga drugie.

To pojmowanie subjektu po przez kategorię przyczynowości jest całkiem bez zarzutu, nie obala go nawet to, że możliwy jest inny jeszcze sposób rozpatrywania. Oba sposoby nie przeszkadzają i nie przeczą sobie wzajemnie, chociaż drugi bierze subjekt jako początek i jako polegającą na samej sobie zasadę samodzielną. Sprzecznością nie jest to dlatego, że teza

i antyteza nie podlegają tej samej kategorii. Wprawdzie przy drugim sposobie rozpatrywania bierze się człowieka jako źródło pochodzenia, lecz nie jako początek, w znaczeniu przyczynowości, co naturalnie często przeoczano i stąd wynikły owe rozdzźwięki w pojęciach subiekty, które w zagadnieniu wolności woli doszły do szczytu.

Że pojmowanie człowieka jako mechanizmu, chociaż mu nic zarzucić nie można, istoty człowieka jednak nie wyczerpuje i dlatego konieczny jest, dla dopełnienia, inny jeszcze sposób rozpatrywania, — czuje to każdy. Gdy się powie: Ty nie jesteś niczem innym, jeno maszyną, niczem samodzielnym i własnym, Ty jesteś agregatem stanów i przejściowym tylko punktem stawania się, to każdy założy przeciwko temu protest. I słusznie. Człowiek czuje w sobie jakiś początek i coś pierwotnego. Tylko że protest jego nie powinien zmierzać do obalenia deterministycznego sposobu rozpatrywania. I nie powinien chcieć on twierdzić, że jest pod względem przyczynowym początkiem i praźródłem. Niech jeno spróbuje na serjo domyśleć raz do końca tę myśl, jakoby w podmiocie mogły się rozpoczynać bezprzyczynowo nowe szeregi wydarzeń, a myśl tę ze zgrozą znowu porzuci i poczuje, że protest ów nie do tego zmierza. Gdyby bowiem w podmiocie mogły występować zjawiska bezprzyczynowe, to uczucie pewności co do nas samych oraz innych ustąpiłoby przed obawą wydarzeń, które mogłyby jeszcze przewyższyć groteskowość obłądu. Im więcej wolności woli tego rodzaju byłoby w człowieku, tem więcej miałby on powodów do strachu przed przyszłością, gdyż nie mógłby wcale przewidzieć, jakie zdarzenia go spotkają i największy nonsens byłby możliwy. Protest ów, jeżeli sam siebie dobrze rozumie, nie może być twierdzeniem przepojonego strachem indeterminizmu; może tylko mniemać, że obok mechaniczno-przyczynowego sposobu rozpatrywania możliwy jest i niezbędny inny jeszcze, nie przeczący mu sposób; niezbędny dlatego, że tamten nie zwraca uwagi na to, co najistotniejsze w podmiocie: na jego twórczą aktywność. Dzięki swej aktywności bowiem,

podmiot występuje wobec całkowitej pozostałej rzeczywistości jako coś odmiennego. Maszyna jest wprawiana w ruch, lecz sama nie działa. Człowiek natomiast w działaniu swem i tworzeniu ujmuje sam siebie jako coś samodzielnego i dającego początek.

Co znaczy wszakże aktywność i co to może znaczyć, że przyczynowy sposób rozpatrywania nie jest w stanie jej ująć? Bowiem postęпки człowieka są przecież także wydarzeniami, mającemi swe przyczyny i skutki, i wplecionemi w wszechświat przyczynowy, a więc podpadają wszak pod rozpatrywanie przyczynowe? Bez wątpienia; wszystko rzeczywiste podlega tej kategorii; tylko że przy takim rozpatrywaniu właśnie nie bierze się ich za „czyny”. Dla rozpatrywania posiadają one dwie strony: są wydarzeniami mechanicznemi i są aktywnością, zależnie od punktu widzenia, z którego się je ujmuje. Jako wydarzenia mechaniczne wskazują one wstecz po za subjekt, na przedsubiektywne i pozasubiektywne; jako aktywność wskazują na pochodzenie z subjektu. Jako wydarzenia mechaniczne ujmuje się je z punktu widzenia przyczynowości. Jako aktywność ujmuje się je z punktu widzenia telosu (celu). Pojmuje się czyn jako wydarzenie, skoro się zna jego przyczyny, te zaś są przed—i pozasubiektywne; jako czyn pojmuje się go wówczas tylko, kiedy się pytamy o jego cel. Rozważane teleologicznie, czyny biorą swój początek w subjeckie: odnoszą się do celu, który dopiero w subjeckie i przez istnienie subjeckie jest postawiony. Skoro się śledzi przyczyny jakiegoś szeregu czynów wstecz po za subjeckie, co trzeba przyjmować zawsze jako możliwe, całe bowiem istnienie podmiotu ma swe antecedenje, swych poprzedników przedsubiektywnych — wówczas znika w przedsubiektywnem stosunek do celu, tem samem zaś i charakter aktywności. Stosowanie wszakże tej nowej kategorii wywołane jest i wymagane przez osobliwość podmiotu: pierwiastek woli w jego naturze.

Co do tego słowa musimy się porozumieć. Jeżeli mówimy, że woła nadaje pewnym wydarzeniom w podmiocie piętno

czynów, to przy wyrazie „wola“ nie należy myśleć o tych przeżyciach przelotnych, zwykle nazywanych aktami woli lub też chceniami, proleptycznie, to jest zawczasu, niby sygnały, poprzedzających niektóre z naszych czynów. Czy bowiem zjawisko pewne taki sygnał poprzedza, czy też nie, nie stanowi to o charakterze aktywności. Chcenia te wogóle grają w działaniu naszym rolę o wiele mniejszą, niż się powszechnie przypuszcza; w rzeczywistości zważamy na nie tak mało, że nawet nie spostrzegamy, jak rzadko występują, i że czyny nasze przeważnie odbywają się cichaczem, bez takich sygnałów. Wolę jako zasadę aktywności brać należy w tem drugiem znaczeniu słowa, bliższem językowi filozoficznemu niż psychologicznemu i oznaczającym mianowicie jakąś trwałą właściwość bytu subiektywnego, czyli to, co, może mniej wywołując nieporozumień, zwiemy także „popędem“, a czego przykładem najbliższym jest wola do życia. Przez wolę w tem znaczeniu, albo popęd, stawiany bywa cel. Nie należy znowu tego pojmować jako przeżycie przemijające, odbywa się to nie koniecznie za pomocą szczególnego aktu stawiania celu i nie koniecznie w świadomym wyobrażeniu: raczej cel jest popędowi immanentny (wsobny). Wola, rzecz można, jest utajonem stawianiem celu. Stosunek do tego celu, immanentnego podstawie woli, daje nową kategorię. O ile wydarzenia w subiekcie przechodzą przez popędową bytu podstawę i wskutek tego prowadzić mają do zaspokojenia popędu, o tyle się przedstawiają, i mogą być też rozważane, jako sięganie po cel, jako przez popęd określone urzeczywistnianie celu immanentnego. Otóż wyznaczona przez popęd dążność do celu — to aktywność.

Stosunek do telosu skupia wydarzenia w szeregi czynów, przyczem obojętne następstwo ogniów łańcucha przyczynowego przeistacza się, za pomocą „po co“ telosa w ściślejszą łączność, każdy bowiem członek służy zawsze drugiemu jako środek i stopień. Atoli szeregów tych, pojętych teleologicznie, nie można przesłedzić wstecz po za subjekt, nie pozbawiając ich charakteru aktywności. Początek ich zatem tkwić musi koniecznie

w podmiocie: określenie przez popęd. Wprawdzie, jako wydarzenia, czyny mają swoje antecedencje przedsubiektywne: nie są one jednakże określone przez popęd i nie odnoszą się do celu, immanentnego podmiotowi; jako czyny przeto rozpoczynają się dopiero w podmiocie. Postęp wstecz po za subjekt jest jakoś możliwy, ale nie bez zmiany kategorii, z nią zaś szereg traci swój charakter czynu. Dopiero gdy szereg przyczynowy zakręca ku subjektowi i pozyskuje stosunek do celu woli, od tej dopiero chwili począwszy, można go rozpatrywać jako czyn.

Tak więc, z punktu widzenia telosu, podmiot się przedstawia jako początek: cele, jego popędom immanentne—to zasada aktywności. Kategoria przyczyny wydała oto pierwsze pojęcie subjektu, kategoria zaś celu wydaje drugie; stosowanie tej ostatniej kategorii nie jest wszakże dowolne, ale konieczne, gdyż wola stanowi cechę istotną bytu subiektywnego. Przytem widoczną się staje różna wielkość sfer obu pojęć subjektu: system bowiem popędów zasadniczych ma znaczenie istotne w życiu psychicznem, ale nie jest wszystkim. W woli tedy znajdujemy jądro jaźni: „samo ja“. Moje chcenie celu jest mojem najwłaśniejszem; jako dążący do celu zależę całkowicie od siebie samego; cele moje są samodzielną, na sobie samej polegającą jednością, o ile je rozpatruję odpowiednio: jako cele.

Lecz wróćmy oto do naszego zagadnienia wartości. Teoria autonomji orzeka, iż wartości pochodzenie swe zawdzięczają samemu podmiotowi. Jakie z obu pojęć tegoż wchodzi tu w grę i w jakim sensie może być mowa o powstawaniu wartości w podmiocie, nie będzie już teraz wątpliwe. Skoro wartości powstają w podmiocie jako własne, dzieje się to w sferze, którą odgranicza rozpatrywanie teleologiczne. To bowiem jedynie usprawiedliwia uznawanie subjektu za początek. Znaczy to, że wartości autonomiczne muszą pochodzić z zasadniczych popędów subjektu. Nie może tu chodzić o rozpoczynanie w sensie przyczynowości. W rzeczy samej, fenomen wartościowania,

zajmowanie stanowiska względem obiektów za pomocą „tak“ i „nie“, pochwały i nagany, szukania i unikania, ma, jak wszelkie inne stawanie się subiektywne — rozpatrywane przyczynowo — swoje antecedencje pozasubiektywne; nie jest to stawanie się, które bez przyczyny bierze początek w subjekcie; wierzymy w to, nawet jeżeli w wypadkach poszczególnych nie potrafimy wykazać przyczyn. Może tylko chodzić o rozpoczęcie w sensie teleologicznym i o pochodzenie prawomocności w wartościach: o to, aby popędy podstawowe, dzięki immanentnemu im celowi, uzasadniały prawomocność wartości. To zaś jest możliwe, ale tylko wówczas, kiedy wartości, co do znaczenia swego, są całkowicie zdefiniowane przez dany popęd i przez określone do niego stosunki.

Tak więc do określenia wartości autonomicznej dwu potrzeba rzeczy: wymienić zasadniczy popęd i wymienić szczególną relację. W jednym i tym samym popędzie mogą się znajdować zarodki odmiennych rodzajów wartości, odnoszących się do tego samego celu, ale w sposób różny; a różny sposób odnoszenia się wytwarza charakterystyczne różnice. Przez to samo już, że popęd jest dany podmiotowi, wszystkie odnoszące się doń wartości posiadają dla tego podmiotu prawomocność konieczną. Okaze się to najlepiej na przykładzie popędu do życia: jasne jest bowiem bez dalszych wywodów, że wszystkie wartości życiowe w jaknajściślejszym są związku z celem tego popędu i przez stosunek swój do niego są zdefiniowane; że popęd ten jest podstawą ich prawomocności; że wartości owe są prawomocne, gdzie jest dany ów popęd, i że bez tego popędu nie byłyby one prawomocne. Moglibyśmy wszakże mówić i o tym drugim popędzie, który najwidoczniej występuje w bohaterstwie moralnym, a który jest dążeniem do wstawienia się za czemś, do poświęcenia się gwoli osiągnięcia jakiegoś ideału: ten popęd daje podstawę wartościom moralnym — o ile tę nazwę: „moralne“ stosować zechcemy do oznaczania najwyż-

szych wartości postępowania, nie zaś, jak to przecież się dzieje, do konwencjonalnego ładu życia społecznego.

Do tego samego rezultatu, że: wartości pierwotne ugruntowane są w woli człowieka i stąd wywodzą swoją prawomocność, dojdziemy na innej jeszcze drodze, skoro mianowicie zapytamy, jak też wartości odczuwane być mogą przez podmiot bezpośrednio, w jaki sposób coś się przedstawia świadomości jako wartościowe. Odpowiedziano, wskazując na uczucia przyjemności i nieprzyjemności: w przyjemności ma się objawiać pierwotna wartość dodatnia, w nieprzyjemności zaś — ujemna. Nikt nie zaprzeczy, iż odpowiedzi tej przyznać należy pewną słuszność. Zapewne: przyjemność może zapowiadać wartość, nieprzyjemność zaś niewartość. Faktycznie rzecz się ma tak w pewnej dziedzinie wartości, mianowicie niektórych wartości życiowych; właśnie dlatego, że zawsze dają się one spozstrzedz, wpływają z łatwością na teorię. Do uogólnienia wszakże niema żadnego powodu. Należy tylko pomyśleć o wartościach moralnych, aby odrzucić hedonistyczną teorię wartości, w jej uogólnieniu. Skoro bowiem przy wartościach moralno-heroicznych zapytamy o znaczenie przyjemności i nieprzyjemności, to dla wartości dodatnich wejdzie raczej chyba nieprzyjemność w rachubę. Bohater moralny to nie człowiek użycia. Nie szuka on wprawdzie cierpienia dla samego cierpienia, ale nie schodzi mu z drogi; charakterystyczne jest też, że dla niego moc posiada „umrzyj i stań się“, występowanie w obronie czegoś i poświęcanie się. A przecież życie takie odczuwane bywa jako wartość bezpośrednio lub też w następstwie. Kiedy wszakże, podejrzliwi względem uogólnienia hedonistycznej teorii wartości, powrócimy do rozpatrywania wartości życiowych, wykryjemy z łatwością, że nawet tutaj przyjemność i nieprzyjemność nie mogą spełniać funkcji wskaźników ostatecznych. I tutaj musi istnieć inne jakies, bezpośrednie odczuwanie wartości, kontrolujące tamte. Nikt nie zaprzeczy, że przyjemność i nie-

przyjemność byłyby złymi doradcami w życiu, gdyby się na nich wyłącznie polegało. Kto bowiem dąży tylko do przyjemności i rozkoszy, chybia wartości życiowych jak najgruntowniej. Przyjemność i nieprzyjemność nie oznaczają nic więcej, jeno krytereterja prowizoryczne, których pomoc jest potrzebna, gdyż czyn nie zawsze czekać może na sygnały ostateczne i dlatego właśnie, że są one tylko probierzami pomocniczymi, ulegają kontroli, za każdym razem otrzymując swe potwierdzenie lub też korekturę od ostatecznych wyroków wartościujących; stąd zaś doświadczenie gromadzi prawidła, potęgujące użyteczność kryterjów tymczasowych. Miarą ostateczną wartości jest wszakże—jak to z łatwością można rozpoznać—zaspokojenie popędu do życia w jakimkolwiek z jego rozgałęzień. Przyjemność i nieprzyjemność antycypują tylko wartość. Są to drogowskazy do zaspokojenia popędu, dlatego też muszą być tak widoczne i tak łatwo dostrzegalne w ciżbie przeżyć subiektywnych. Zważmy tylko, do jakich momentów przywiązane są przyjemność i nieprzyjemność: uczucia te znajdujemy w tem właśnie miejscu, gdzie potrzebny jest drogowskaz dla czynów, wyrokowanie proleptyczne o wartości, a więc w wypadkach, w których ostateczny wyrok wartościujący następuje dopiero po czynie. Analogiczną rolę, mówiąc nawiasem, mają postrzeżenia zmysłowe w ocenianiu rzeczywistości empirycznej.

Musimy naturalnie przyznać, że popęd do życia może zwyrodnieć hedonistycznie, kiedy się rozkosz podnosi do godności celu, zaś tymczasowe kryterjum, przyjemność, bierze się za ostateczną wartości miarę, tak iż użycie może być obrane za cel życia. Stąd jednakże nie można wyprowadzić racji dla hedonistycznej teorii wartości; sądzą, że właśnie istnienie ludzi użycia najlepiej taką teorię obala. Dążenie ich bowiem okazuje się jako zwyrodniałość przez to, że koniec końców wymykają się im wszystkie wartości. Jakoż temu hedonicznemu zwyrodnieniu popędu do życia odpowiada zwyrodnienie popędu moralnego w kierunku odwrotnym, kiedy cierpienie, stanowiące je-

den z momentów w życiu moralnym, akcentuje się i czyni ostatecznym celem. Przeciwwstawieniem człowieka użycia jest Heautontimorumenos — samodręczyciel. Asceza, samodręczenie, ale i okrucieństwo, w grubszych i wyrafinowanych postaciach — gdyż jest środkiem do własnego cierpienia—następnie, pewne zadziwiające „skłonności“ do przestępstw, poznajemy jako takie zwyrodnienie popędu moralno-heroicznego, które, podobnie jak zwyrodnienie hedoniczne, zdradza się tem właśnie, że koniec końców do harmonijnego zadowolenia doprowadzić nie może. Skoroby zatem chciano określić ostateczne probiezże wartości według zjawisk zwyrodnienia, to równie dobrze możnaby przyjść na myśl, że wartości pierwotne objawiają się człowiekowi w cierpieniu i nieprzyjemności; praktyczna zaś tego konsekwencja, purytanizm i ascetyzm, na naturach głębszych wywiera wrażenie nie mniej dziwne, aniżeli reguła życiowa hedonizmu.

Widzimy więc, że przyjemność nie jest to bynajmniej probiezż nieomylny, lecz tylko prowizoryczny i to nawet, jako oznaka tego rodzaju, tylko dla ograniczonej dziedziny wartości, np. dla niektórych wartości życiowych. Przyjemność i nieprzyjemność nie stanowią definitywnie o wartości i niewartości, ale są tylko drogowskazami do zaspokojenia popędu. Wszędzie jednak, gdzie są potrzebne kryterja prowizoryczne—czyn bowiem nie może czekać na ostatnie orzeczenie o wartościach—wpada się w niebezpieczeństwo przyjmowania owego sygnalizowania wartości za coś definitywnego. Ostateczną wszakże miarą tych wartości jest przeżycie zaspokojenia popędu; a tem samem powracamy do tezy, że wartości takie ugruntowane są w usposobieniu popędowym człowieka i że stąd pochodzi ich ważność czyli prawomocność.

Wartości, tkwiące zarodkowo w rdzennej istocie człowieka, muszą być dlań zgoła i bezwarunkowo ważne; skoro je raz poczuł, nie może się uchylić od ich uznawania; ważność ich jest dla człowieka kategoriyczna. Może on naturalnie postępować inaczej, niżby to się zgadzało z wartościami, lecz nie może ich

zaprzeczać jako wartości, nie zaprzeczając samego siebie, są bowiem kawałkiem jego jaźni. W tym znaczeniu są to prawa własne, nie zaś nadane sobie lub przez siebie wynalezione reguły i przykazania — autonomia wyklucza wszelką samowolę — ani też coś takiego, coby człowiek wchłaniał z zewnątrz i sobie przyswajał, lecz je znajduje w sobie jako część swej istoty, jako kawałek tego, co czyni zeń „samo ja“. Nie da się wszakże pomyśleć żaden inny rodzaj wartości, który mógłby dla człowieka być zgoła ważny. Żadna ustawa nadana mu z zewnątrz przez samowolę, przymus, nawyknięcie, wychowanie lub cokolwiek bądź innego, nigdy nie może być dlań wartością odczuwaną bezpośrednio i prawomocną kategorycznie.

Powiedzieliśmy, że wartości autonomiczne, mające swą podstawę w woli ludzkiej, odczuwać można jako wartości bezpośrednio, mianowicie w przeżyciu zaspokojenia popędu. Atoli musimy podkreślić „można“! Nie koniecznie bowiem zarodek wartości dochodzi do rozwoju, nie koniecznie prawa wartości, immanentne popędom, rozwijają się w sądy wartościujące, owszem mogą pozostać w stanie utajonym. I podobnie jak w człowieku zachodzą wydarzenia wewnętrzne, niezgodne z charakterem jego woli, tak samo odbywać się mogą akty wartościowania, nie harmonizujące z tem, co właściwie i odpowiednio do jego istoty prawomocne jest dla człowieka. Przyczyna jest w obu wypadkach ta sama; możliwość zaś takiego stanu rzeczy zaznaczyliśmy już tem samem, że rozróżniliśmy węższą i szerszą sferę podmiotowego. Prawo wartości, ukrywające się w popędzie, dane jest tylko w stanie napiętym, nie zaś w wyobrażeniu świadomem i nigdy się nie przejawia w przeżyciu indywidualnego spełnienia popędu jako prawidło ogólne, lecz tylko dla wypadku pojedynczego. Nie wiemy przeto z góry, jakie wartości są dla nas ważne. I dla tego odbywają się często akty sądu, inspirowane nie przez owo kryterjum spełnienia popędu. Dzieje się to już z tego powodu, że na wartościowanie ostateczne nie zawsze można czekać — o tem już mówiliśmy; następnie, sąd



się opiera na kryterjach tymczasowych, które nie są nigdy zupełnie pewne. Prócz tego, w wypadkach nawet, gdzie to niekoniecznie byłoby potrzebne, stosuje się chętnie kryterja pomocnicze, często dlatego, że takie są dogodniejsze w użyciu — szuka się np. dość uchwytnej formuły wartości — lub też dlatego, że decydujące przeżycie spełnienia popędu tak łatwo zostaje zakłócone, przesłonięte lub zatarte przez momenty współzawodniczące z niem w jednoczesnym życiu psychicznym. Jakże rzadko się to zdarza, aby obiekt jakiś, przed którym stoimy, wypełnił nas całkowicie! Abyśmy wszakże byli pewni, że to, co przeżywamy wobec niego, objawia nam jego wartość, a nie jest w związku z innymi może obiektami, musiałby on świadomość naszą wypełnić całkowicie. Przybywają jeszcze rozmaite przeszkody, wypływające z mnogości ludzkich popędów oraz systemów wartości. Największe jednak odchylenie od definitywnego probierza wartości powstaje z mnóstwa gotowych sądów o wartości, które przejmujemy od innych, a które, wszczępione w nas przez wychowanie i przyzwyczajenie, zakorzeniają tendencje do pewnych sądów, zawsze są gotowe do użytku i zwalniają od trudu poszukiwania własnego sądu, od trudu wydobycia go z oszałamiającego mnóstwa przeżyć wewnętrznych. W ten sposób staje się zrozumiałem, iż nie wszystkie akty sądów naszych harmonizują z prawomocnymi dla nas wartościami, że nie wszystkie sądy nasze są słuszne. Staje się zrozumiałem, że nawet wtedy, gdy prawomocność wartości ma źródło swoje w samym podmiocie, pozostaje jednak różnica między sądami słusznymi i fałszywymi, że jeżeli nawet człowiek jest miarą wszystkich wartości istotnych, nie każdy z sądów jego może być słuszny. W ten sposób obalony zostaje wniosek sceptyczny, wysnuty przez sofistów z pojęcia autonomii wartości. Człowiek jest miarą wszystkich wartości pierwotnych, ostaje się jednak przytem różnica między wartościowaniami słusznymi i fałszywymi. Prawomocność bowiem wartości nie opiera się na akcie sądenia, raczej to ostatnie powinno się ową prawomocnością kierować, sprawa sądenia bowiem jest sama

związana. Prawomocność wartości jest utajona i zasadza się na samej istocie człowieka; zależnie od tego, czy „tak” lub „nie” aktów wartościujących dają wyraz immanentnym prawom wartości, zależnie od tego, czy się w nich wypowiada bezpośrednio odczuta wartość, czy też nie, wartościowania są słuszne albo fałszywe. Natomiast inny rodzaj słuszności lub niesłuszności takich sądów istnieć nie może.

Przedstawiliśmy oto w zarysie ogólną teorię wartości autonomicznych i zakreśliliśmy granice pojęcia tych wartości, zabezpieczając je przeciwko błędnym interpretacjom sceptycznym. Obecnie winniśmy tylko scharakteryzować pokrótce ich przeciwieństwo—wartości heteronomiczne, a zdobędziemy podstawę do odpowiedzi na pytanie nasze: czy wartości estetyczne są autonomiczne, czy też heteronomiczne.

Zorientujemy się na przykładzie. Prawa językowe, podobnie jak przeważna część tego, co się zowie obyczajem i moralnością, noszą jawnie charakter heteronomji. Język może zawierać pewne możliwości autonomiczne, dla większości jednak ludzi nie wchodzi one w rachubę, przedewszystkiem zaś nie są dla języka istotne. Dlatego też jednostka, nawet tam, gdzie język obraża poczucie logiczne i estetyczne, ulega zwykle bez wahania przekazanemu tradycją prawu, z którym się zrosła, które pod przymusem lub też dobrowolnie sobie przyswoiła. Jeżeli jej zapytamy, skąd wie o istnieniu tych praw: iż rzecz jakaś tak a tak się nazywa, że słowo jakieś tak a tak się pisze, tak a tak się wymawia, takiej a takiej wymaga budowy, dlaczego to mianowicie uchodzi, coś innego zaś byłoby błędem—będzie zmuszona przyznać, że znajomości tych prawideł nie zaczerpnęła z samej siebie, że zostały jej przekazane i że są ważne, jako powszechnie przyjęte. Istnieje oczywiście coś, co mniemanie jej mogłoby wprowadzić w błąd i prosty stan rzeczy przesłonić: jest to „poczucie językowe”; stwarza ono bowiem pozór sądenia samodzielnego, jakgdyby drogą bezpośredniego odczucia można było stwierdzić, co językowo słuszne jest lub fałszywe. Atoli poczucie językowe jest to przecież

z nawyknienia jeno pochodząca dążność do oczekiwania wypadków podobnych; tendencja, która pozwala rozciągać stosowanie przekazanych nam wartościowań i na takie wypadki pojedyncze, z jakimi w praktyce nie miało się jeszcze do czynienia. Chodzi więc o wprawne posługiwanie się analogją, sądy jednak poczucia językowego, na tej drodze okólnej, są konwencjonalne. Wartości heteronomicznych nie można odczuwać bezpośrednio jako wartości. Nie są one przeto z koniecznością ważne dla podmiotu, owszem ma się wobec nich do pewnego stopnia świadomość, że zamiast tego, co teraz jest ważne, mogłoby co innego być ważne.

Czy jednak z wartościami estetycznymi nie dzieje się faktycznie tak samo? I tutaj każdy wzrasta w jakiejś tradycji. Dzieła sztuki i artystów przedstawia się mu jednocześnie z gotowem i o nich sądami, od innych się też dowiaduje, kto z artystów największy i jakie dzieła najlepsze. Również spostrzega rychło, że wygłaszanie takich a takich sądów znamionuje wykształcenie, a więc sprzyja pretensji do wyróżnienia się społecznego, stąd łącznie powstaje gotowość do wypowiedzania takich samych sądów i wstąpienia do grona estetycznie wykształconych. Sądy jego wówczas są, jak widzimy, heteronomiczne; zastanówmy się, czy to mu wystarcza. Najpierw więc powtarza tylko sądy obce; skoro jednak ma dość sposobności do zajmowania się dziełami sztuki, prędko spostrzega w sobie zdolność sądenia o takich również dziełach, których wartości nikt mu jeszcze nie ujawnił; poczem, zasięgnąwszy zdania innych, ku swojej radości, znajduje, że te jego sądy samodzielne są trafne. A więc może wydawać o sztuce sądy samodzielne. Rozwinęło się w nim coś podobnego do poczucia językowego, mianowicie zdolność i tendencja do stosowania wartościowań przekazanych do wypadków analogicznych. Co jest zewnątrz podobne do arcydzieł uznanych, jest dobre, co odbiega od nich, jest złe. Tak że wobec dzieła nowego sam już rozstrzyga o wartości lub bezwartości, nie czekając na orzeczenie powag. To posługiwanie się analogją, ma się

rozumieć, dla jednego jest łatwiejsze, dla drugiego trudniejsze, zarówno jak dar poczucia językowego może być różny. Przypuśćmy szczególne uzdolnienie pod tym względem: do czego by to doprowadziło? Czy wystarcza do objaśnienia fenomenów sztuki? Dostateczne chyba, jak sądzę, byłoby dla krytyka artystycznego; ktoś bardziej uzdolniony zawsze by wyprzedzał nieco innych i przewyższał ich w swych sądach; skoroby mu jednak tamci dorównali, musieliby sąd jego potwierdzić, posługują się przecież tą samą metodą analogji: w ten sposób stałby się on rychło powagą niezawodną i nadawałby ton w gronie wykształconych. Cechą znamioną wszakże takiej krytyki heteronomicznej byłaby zupełna bezradność w razie napotkania oryginalnej siły twórczej, gdyż ta pod względem podobieństwa zewnętrznego daleka jest od wzorów przekazanych, raczej odbiega w sposób przykry od form przyjętych, tak iż krytyk nie mógłby w tym wypadku dosyta naprzyganiać. Jednym słowem, podobna krytyka wypadłaby dokładnie tak samo, jaką ta, którą posiadamy, jest faktycznie.— Gdyby wartości estetyczne były ważne tylko heteronomicznie, czy i wówczas nie byłyby również możliwe miłośnictwo i namiętność dla sztuki? Z pewnością. Widzimy przecież na zbieraczach znaczków pocztowych i innych osobliwości, do jakiego stopnia potęgować się może pasja do konwencjonalnych jedynie wartości. Gdyby jednak rynek sztuki od tego zależał, zdradzałby to charakterystycznym wyglądem: osobliwości przekładanoby nad wszystko inne; wobec dzieł z epok minionych znawstwo opierałoby się przeważnie na znajomości szczegółów historycznych, wartościowania byłyby zakazane historycznością, rzadkość i kaprys mody wyznaczałyby ceny: i mogłoby się zdarzyć, że za banalności takie, jak barwne sztychy angielskie, tylko dlatego iż byłyby w modzie, lub też za „szeroki brzeg“ starej grafiki, dlatego że jest rzadszy, płaconoby sumy szalone. Znaczy to, że rynek sztuki musiałby zupełnie tak wyglądać, jak się nam faktycznie przedstawia. Że, następnie, sądy heteronomiczne wystarczają w historii sztuki, zaledwie potrzeba tego dowodzić. Historyk nie musiałby się nawet

ograniczać do zyciorysów i stwierdzania dat poszczególnych dzieł oraz do omawiania i porównywania przedmiotów. Mógłby też analizować technikę oraz sposób przedstawiania rzeczy i wykazywać nam, jak np. w rozwoju plastyki ciało ludzkie wyzwala się stopniowo z skrępowania archaicznego i ujawnia swobodnie poruszające się członki. Następnie, jak i kiedy wynaleziono i udoskonalono w malarstwie perspektywę przestrzenną, jak sztuka coraz bardziej zbliża się do natury i, wreszcie, odtwarza światło i powietrze, oraz wszystkie zjawiska atmosferyczne i wciąż postępuje naprzód. Historyk taki reasumowałby podobieństwa zewnętrzne danej epoki w sztuce, analizował nam style historyczne i t. d. słowem, czyniłby i pisał to, co w przeciętnych dziełach historycznych znajdujemy faktycznie.—Wreszcie wartościowanie heteronomiczne wystarcza chyba także do artyzmu; kto bowiem posiada jeszcze oko pewne, zręczność ręki i talent naśladowczy, będzie malował, modelował, a komu skojarzenia dźwiękowe napływają obficie, ten pisać będzie poezje. Artysta taki przepisywać będzie z dzieł już istniejących oraz z rzeczywistości i ubierać to w formy tradycyjne. Ta zaś okoliczność, że konwencja, do której się on przyłącza, jest starsza lub młodsza, wytwarza różnice w kierunkach: „akademicki” lub „nowoczesny”, po za tem wszakże niema znaczenia. Znamienną cechą takiej sztuki jest zawsze jednakowa pustka form, do jakiegokolwiek należałaby kierunku. Formy przytem mogą być wyzywające, ale mowa ich pozbawiona jest związku lub też zatrzymuje się na poziomie trywialności. A więc taka sztuka byłaby zupełnie podobna do tej, jaką u większości tak zwanych artystów znajdujemy faktycznie.

Można tedy pomyśleć grono wykształconych, rozporządzających sądami wyłącznie heteronomicznymi, które jednakże sztukę popiera—biernie lub czynnie—posiada swoich artystów, krytyków, związki artystyczne, historyków sztuki i zbieraczy; praktycy zaś z pośród tego grona mogą być pewni, że zadość czynią „najlepszym swego czasu”, wykształconym, albowiem piękna harmonia sądów łączy ich wszystkich społeczeństwem. Że jed-

nak chodzi im o coś więcej, niż o samą możliwość, przekona się każdy, kto się dokładniej rozpatrzy pośród większości krytyków, artystów i miłośników sztuki.

Jeśli tedy w samej rzeczy istnieją wartościowania heteronomiczne, a sądy uzasadnione heteronomicznie wystarczają do wytłumaczenia fenomenów życia sztuki, — cóż z tego wynika? Czy autonomja wartości estetycznych, o ile się oględnie trzymamy faktów, nie staje się wątpliwą? — Właśnie przeciwnie: to zaś dowodzi, że nie jakości faktyczne, ale wymagalne określają pojęcia wartości. Te z pośród sądów estetycznych, które się opierają rzeczywiście na podstawie heteronomicznej, najsilniejszy stanowią dowód, że autonomja należy do istoty sądów estetycznych: każdy bowiem sąd heteronomiczny o sztuce zaprzecza swój charakter heteronomiczny tem samem właśnie, że rości pretensję do podstawy autonomicznej. Każdy człowiek wykształcony protestuje przeciwko twierdzeniu, jakoby powtarzał tylko sądy tradycyjne, lub, opierając się na kulach analogji, dalej je rozpowszechniał; owszem, chce sam bezpośrednio odczuwać piękność dzieła sztuki. Większość czyni to w dobrej wierze, gdyż rozciąganie sądów tradycyjnych, za pomocą analogji, na coraz dalsze wypadki, wpaja w nich przekonanie o oryginalności ich odczuwania sztuki. Tak więc sąd heteronomiczny zaprzecza swą jakość faktyczną i przyznaje, że każda ocena estetyczna powinna mieć charakter pierwotności, tem samem zaś dowodzi, że autonomja należy do istoty wartości estetycznych.

Inny tego dowód tkwi w następującem: skoro tylko poczucie wartości wyraźnie się ujawnia, podaje wartość estetyczną za ważną zgoła i bezwarunkowo; słyszę, przypuśćmy, muzykę i jestem przejęty jej pięknnością — czyżby ta sama muzyka mogła nie być piękną? Pytanie to wydaje się bezsensownem. Mógłbym pięknosci jej nie odczuć, to przyznaję, ale skoro mi się już raz odsłoniła, to wiem, że jest piękna i że taż sama muzyka nie mogłaby być inną, tylko piękną. Nie chodzi mi o to, czy odczuwałem ją zawsze w ten sposób, nie

jestem pewien, czy kiedyś jeszcze będę tak dostępny jej działaniu, nie wiem też, czy inni piękność jej czują tak samo—o tem wszystkiem nie myślę, ta muzyka jest poprostu piękna. A przystem się wymyka wszelkiej dowolności, nie moja wola, nie inna jakaś wola o niej stanowi. Ta prawomocność bezwarunkowa czyli — wyrażając się subiektywistycznie: to poczucie konieczności sądu może występować tylko przy sądach autonomicznych. Te przecież muszą się wydawać podmiotowi bezwzględnie ważnymi, skoro tylko wartości ujawniają się dlań jako takie, gdyż korzeniami swemi tkwią w istocie jego; podmiot nie może ich zaprzeczać, nie wyrzekając się zarazem samego siebie. Cecha istności w podmiocie mogłaby się wydać każdemu przypadkową, dla samego podmiotu jest czemś ostatniem i tylko to, co ma podstawę w jego istocie, może stanowić dlań definitywną konieczność prawomocności. Natomiast wartości heteronomiczne są, pod względem prawomocności dla podmiotu, zawsze czemś przypadkowym. Zwyczaj językowy np., jako fakt tylko stanowi o tem, co jest poprawne, a co niepoprawne, daje się jednak pomyśleć zwyczaj inny, nie ma on bowiem konieczności w sobie; co jest poprawne tylko dlatego, że przypadkowo za takie uchodzi, mogłoby też być i niepoprawnem. Tak się rzecz ma z obyczajem oraz z każdą inną wartością heteronomiczną. Co natomiast jest piękne i odczuwane jako piękne, nie może być inne, jak piękne.

O ile się bierze pod uwagę obadwa momenty sądu estetycznego: jego pretensję do oryginalności i przyjmowanie wartości za ważną bezwarunkowo, autonomja wartości estetycznych może się wydawać całkiem niewątpliwą. Zarzucą nam może, iż dowodzimy tego, czego nikt nie zaprzecza. Musieliśmy wszakże być zupełnie pewni autonomji, aby przyjąć również wszystkie jej wyniki. Te bowiem są następujące:

Jeżeli wartości estetyczne są autonomiczne, to dla danego podmiotu są wprawdzie ważne bezwzględnie, lecz w istocie ich nie może leżeć ważność dla wielu podmiotów: są ważne indy-

widualnie, nie zaś powszechnie. Ważność ich, dlatego właśnie że jest ugruntowana w woli poszczególnego subiekta, nie sięga po za ten subiekt. Co jest dla mnie piękne, dla innych może być brzydkie. Ile podmiotów, tyleż samodzielnych centrów wartościowania, tyleż sfer ważności, gdyż ja, ty i on nie jesteśmy identyczni. Jeśli wyrokowanie ostateczne co do piękna i niepiękna zależy od podmiotu poszczególnego, to każdy ma własną swoją miarę, dostępną tylko dla niego i dla nikogo więcej; jest to bowiem przeżycie wewnętrzne, w którym się coś ujawnia jako walor piękna; jeżeli inni również się dowiadują o tem przeżyciu, to jednak nie może ono i dla nich znaczyć objawienia obowiązującego, lecz tylko dla tego, kto je przeżywa; innych ono nie wiąże. Dla wartości estetycznych nie może tedy istnieć żadna wspólna miara intersubiektywna czyli międzypodmiotowa.

Ale oto każdy, znajdując coś pięknem, mniema, że sąd jego i dla innych jest słuszny i że ujmuje wartość, również dla innych ważną. Ja wypowiadam swoje sądy i komunikuję je innym, ale przecież w oczekiwaniu ich zgody. Sąd mój żąda zgody z ich strony. Nawet wówczas, gdy wiem, że innego są zdania, sąd mój jednakże chce być i dla nich ważny: powinni by tak sądzić, gdyż tak jest słusznie, również dla innych. Sąd swój uważam za powszechnie słuszny. Czem się tu kieruję? Przeżyciem wartości, które jest we mnie? Lecz to jest dla mnie tylko dostępne bezpośrednio, nie zaś dla innych, i dla mnie tylko, a nie dla innych również, może być obowiązującą miarą wartości. Czyż pretensja mojego sądu do ważności ogólnej nie wymaga, w założeniu, wspólnej miary wartości? Zapewne. Lecz dla wartości autonomicznych takiej miary być nie może. Mój sąd żąda zgody innych: jak mogę wszakże czegoś podobnego żądać, skoro przecież wiem, że przekonania ich mogą być określone tylko przez własne przeżycia wartości? A czyż wszelki spór o wartości estetyczne, będący przecież faktem niezaprzeczonym, nie czyni założenia wspólnej dla spie-

rających się miary? Lecz niema takowej, jeżeli wartości estetyczne są autonomiczne. Mówimy również o dobrym i złym guście, a więc zdolność jednostki do sądzenia estetycznego znowu podlega wartościowaniu. O ile miałoby to znaczyć więcej, niż to, że każde sądzenie, różniące się od mego własnego, nazywam złym gustem—tego zaś nie można tu mieć na myśli, rozróżnianie bowiem dobrego i złego gustu odbywa się w wypowiedzi międzypodmiotowej—to czyniłoby się założenie, że przeżycia wartości poszczególnego podmiotu nie są ostatecznymi kryterjami piękna, że istnieje raczej wyższy jakiś trybunał i jakaś międzypodmiotowa, po za subjektem leżąca, miara piękna i niepiękna. Skoro bowiem gust sam znowu podlega wartościowaniu, nie może być ostatecznym probierzem piękna. Jeżeli zaś wartości estetyczne są autonomiczne, to wyrokowanie definitywne zależeć musi od zdolności sądzenia u jednostki, a gust sam nie może znów podlegać wartościowaniu. O ile zatem wartości estetyczne są autonomiczne, to rozróżnianie dobrego i złego gustu nie ma właściwie sensu.

Od czasów Kanta przyzwyczajeni jesteśmy mówić jednym tchem o ważności koniecznej i powszechnej, jak gdyby jedna była warunkiem drugiej. Zdawałoby się prawie mogło, że słusznym jest przeciwieństwo tego. Wartości autonomiczne, tam gdzie wogóle są ważne, ważne są koniecznie; ważność ich nie jest przypadkowa dla podmiotu, dla którego są one ważne. A konieczność ważności należy do ich istoty. Natomiast międzysubiektywna ważność powszechna nie może być dla nich istotna. Już to samo, że są one ważne bezwzględnie, usuwa wszelki wzgląd na istnienie innych podmiotów; muzyka której piękno mię porywa, uchodzi dla mnie za wartość, niezależnie od tego, czy obok mnie są inni jeszcze ludzie, czy też nie, i od tego, co uchodzi za wartość dla innych. Absolutność ważności, mogąca dotyczyć tylko poszczególnego podmiotu—gdyż podstawę swoją ma w jego istocie — atomizuje właśnie prąwomocność sądów autonomicznych.

Rozumie się, że natomiast dla wartości uzasadnionych heteronomicznie ważność międzysubiektywna może być istotna. Dla zorientowania się wskażemy znowu na język: prawa jego chcą być ważne dla wielu. Otóż, jeśli istnieje wspólność wartości estetycznych na gruncie heteronomji — wykazaliśmy jej możliwość i faktyczność, dla krótkości nazywając „wykształceniem“, przyczem zużytemu wyrazowi temu niewielką tylko, jak sądzę, wyrządzamy krzywdę — to w kole wykształconych charakter żądania, przysługujący sądowi estetycznemu, jest sam przez się zrozumiały. Tutaj każdy sąd występować musi z pretensją do ważności międzypodmiotowej i słuszność, czy też niesłuszność, wartościowania jest prawomocna w znaczeniu międzypodmiotowym, gdyż wspólność sądów przedstawia korzyści społeczne: dlatego należy ją zachować. Sąd chce być świadectwem wykształcenia, a więc musi pochwycić to, co jest ważne powszechnie. Istnieje tu wspólny, dla wszystkich dostępny miernik sądenia: autorytet, opinia publiczna, klasycy, używający miru w danej chwili, moda. Tutaj waży się także dobry gust i zły, od tego bowiem zależy wyróżnienie się społeczne; dobry gust ma ten, kto powtarza oceny powszechnie uchodzące za słuszne i za pomocą analogji rozciąga na wypadki nowe; zły gust mają ci, którzy stoją po za obrębem wykształcenia. Dlatego też pretensję sądu estetycznego do powszechnej ważności międzysubiektywnej, równie jak jego charakter żądania, uznajemy łącznie za atrybuty heteronomji. W każdym zaś razie intensywność tego żądania zmniejsza się znacznie, skoro się ograniczamy wyłącznie do sądów autonomicznych. Pragniemy zgody innych na własny nasz sąd. Lecz jakiego rodzaju zgody? Czy wystarcza powiedzenie „tak“? Bynajmniej. Wymagamy „tak“, ale wypowiedzianego z przekonaniem. A więc przepisujemy innym ich zdania, a jednak mają to być ich własne pierwotne przekonania. Gdyby wszakże te były inne, czy powinni byłiby również powiedzieć „tak“? Oczywiście, nie. Pomimo to wymagamy od nich tej zgody. Czyż charakter żądania nie zatracą się wskutek tej sprzeczności wewnętrznej?

A jednak autonomiczny nawet sąd wartościujący nie mógłby się obejść zupełnie bez prawomocności międzypodmiotowej. Albowiem założeniem kultury estetycznej jest wspólność wartości. Dla kogo tworzy artysta? dla samego siebie? Czy też dla siebie i dla mnie? I czy dzieło jego nie stoi otworem dla wszystkich? A to znaczy, że co jest piękną dla niego, uchodzi za taką również dla nas i dla innych. Twórczość jego byłaby nonsensem, gdyby nie wierzył w ważność międzypodmiotową walorów piękna. Takiej ważności dla wielu wymaga tedy nie tylko heteronomiczne wykształcenie, lecz i kultura estetyczna, wprawdzie w innym może sensie i w innym spełnieniu.

Wspólność wartości pośród wykształconych możliwa jest wskutek niesamodzielności jednostki, wskutek skrępowania jej sądu przez wspólną miarę wartości. Kultura natomiast czyni każdego niezależnym, daje mu zupełną swobodę wyrokowania o wartościach; ile indywiduów, tyleż poszczególnych mierników wartościowania, a jednak musi ona przedstawiać wspólność wartości, gdyż jest tworzeniem wartości przez jednych dla drugich, tak iż dla jednego prawomocne jest to samo, co i dla drugiego: jakżeż to możliwe? Tylko w ten sposób, że w miejsce wspólności miary występuje jednakowość albo podobieństwo mierników. Możliwość kultury estetycznej opiera się na fakcie, który tam, gdzie się zdarza, uważany być musi za szczęśliwy wypadek, gdyż konieczności jego dojrzeć nie można. Dla sądu autonomicznego ważność międzysubiektywna nie jest istotna, daje się tylko z nim pogodzić i ma miejsce wówczas, kiedy popędy zasadnicze subiektów pojedynczych, z których pochodzą wartości, są zgodne. Kultura możliwa jest wśród ludzi o pokrewnej istocie. Nie musi to być zupełna jednakowość popędów wrodzonych, takiej wszak nie znalazłoby się nawet; ale różnice nie mogą przekraczać pewnego stopnia. Wówczas każdy ma wprawdzie swoją własną miarę wartości, lecz jedna zgodna jest z drugą, a stąd możliwa jest zgodność rozmaitych „tak“ i „nie“;

co ważne jest dla jednego, ważne jest również dla drugiego. Wiedza o takiej zgodności podstaw wartościowania jest doświadczalna i nie można a priori orzec, jak daleko sięga pokrewieństwo istot ludzkich; a doświadczenie nie daje tu wskazówek niezawodnych, albowiem wspólność heteronomiczna wykształcenia z łatwością wytwarza złudzenie autonomicznej sympatii między wartościami. Wykształcenie i kultura nie są przecież nazewnątrz tak widocznie oddzielone i, chociaż tak różne, w jednej często bywają osobie. Skądinąd znów nie każda faktyczna jednakowość nastrojów w podstawach wartości staje się dostrzegalną, gdyż prawomocność wartości jest tylko utajona i faktycznie wydane sądy często od niej odbiegają.

Do jakiego napięcia doprowadza ktoś swoje oczekiwanie jednakowo nastrojonych dusz, zależy to od doświadczeń osobistych. Bez takiej wiary atoli żadna twórczość artystyczna nie jest możliwa; kto zwątpił o współczesnych, pokłada nadzieję w potomności. Kto wszakże znalazł wielu pokrewnych sobie istotą i uznających te same, co i on, wartości, ten z trudnością uwierzy, że kulturę się zawdzięcza przypadkowości faktu; że wprawdzie jedna i ta sama piękność nie tylko dla jednostki, lecz i dla wielu, uchodzi za taką, że jednak mogłoby też być inaczej.

Zauważyliśmy już, że z jednakowego nastrojenia podstaw wartości nie wynika jeszcze zgodność wydanych rzeczywiście sądów; wszak te nie zawsze się kierują probierzami należytemi, a więc nie zawsze są indywidualnie słuszne i nie odpowiadają temu, co jest naprawdę ważne dla wydającego sąd podmiotu oraz dla pokrewnych mu istotą. Tym sposobem nawet przy sympatii wartościowań istnieje przeciwieństwo zdań i tylko tu właściwie spór ma jakiś sens, gdyż na tym jeno gruncie możliwe jest porozumienie. Mój sąd mniema, że jest słuszny, naprzód dla mnie tylko, ale dlatego już dla wszystkich, jednakowo ze mną nastrojonych. Do ich tylko grona się on zwraca, skoro go wypowiadam; jeżeli zaś jest słuszny dla mnie, to musi być też ważnym dla wszystkich, których poznałem jako po-

krewnych sobie istotą, i jeśli sąd ich w pojedynczych wypadkach odbiega od mojego, to myślę, że wiem lepiej od nich, co jest dla nich ważne, oraz wzywam ich do sprawdzenia swego sądu. W tym jedynie sensie sąd mój żąda potwierdzenia innych ludzi; tego rodzaju wymaganie zaś nie przemawia przeciwko autonomji sądu i właściwie jest nią samą — ta bowiem rozkłada się na dwa momenty: na pretensję mego sądu do autonomji i na żądanie od uznających wspólne ze mną wartości, aby ze swej strony sądzili również autonomicznie.

Heteronomja przeciwko autonomji, naśladownictwo i współodczuwanie przeciwko samodzielnemu wartościowaniu i twórczości według własnego prawa, skrępowanie przez autorytet zewnętrzny przeciwko swobodnemu odnajdywaniu się pokrewnych istotą duchów, tak się przeciwstawiają sobie wzajemnie wykształcenie i kultura. Są to skończone przeciwieństwa. A jednak żadne z nich nie może się obejść bez drugiego, stosunek ich to jakby symbioza. Że wykształcenie bez kultury obyc się nie może, rozumie się samo przez się, gdyż nie ma w sobie prawdziwej siły twórczej. Lecz i kultura nie obchodzi się bez wykształcenia, gdyż jedynie to zabezpiecza stan materialny kultury. Bez wykształcenia nie mieliby artyści chleba, a dzieła ich — dachu nad sobą. Sztuka tworzy dla autonomicznych, ale heteronomiczni ponosić muszą koszta. Wykształcenie to przecież jedynie środek, za pomocą którego bogactwo potęguje i uwydatnia swoją dystynkcję społeczną. Gwoli własnej świetności popiera ono sztukę i przechowuje wszystkich czasów skarby, które w salonach wspaniałych wyczekują oto w spokoju tych, dla których są przeznaczone. Wykształcenie pielęgnuje również tradycję artystyczną w czasach posuchy na sztukę. Zakłada szkoły dla wykonawców i odbiorców, a chociaż cnót artystycznych nie można się nauczyć, jak to myśli wykształcenie, to jednak pożyteczna jest dla nich pomoc w chwili narodzin.

Usiłowano coprawda usprawiedliwić nierówność społeczną, twierdząc, że bogactwo dźwiga na sobie kulturę. Jezeli

przez to się rozumie, iż przeważnie bogaci czynni są przy tworzeniu kultury, to błądzi się grubo. Najoryginalniejsze i największe zdolności posiadają dzieci biedaków albo stan średni. Sztuka i nędza idą często w parze. Albo jeśli się mniema, że odbiorcze zainteresowanie dla kultury związane jest z bogactwem, jest to znowu złudzenie. Natomiast z bogactwem łączy się pseudozainteresowanie: wykształcenie. Udane to zainteresowanie dla kultury jest wszak jednym ze środków, którym bogactwo potęguje swoją dystynkcję społeczną. Dlatego popiera ono kulturę, a materialny jej stan od tego zależy. W tem jedynie znaczeniu bogactwo dźwiga kulturę. W tem znaczeniu także jest koniecznością nierówność społeczna i usprawiedliwia się żądaniem kultury: aby pseudozainteresowanie miało jakąś pobudkę. Albowiem wykształcenie powszechne to *contradictio in adjecto*. Gdyby wykształcenie nie było przywilejem, niktby go nie pożył, a z niem razem znikłaby i kultura.

Zależność materialna od wykształcenia nie jest wszakże bez szkody dla kultury. Albowiem człowiek wykształcony sam nie może temu zapobiedz, aby prawdziwe jego zainteresowanie nie przebijalo przez udane i nie dawało się poznać przy wyborze tego, co on popiera. — Tak więc jest nieuniknione, aby wykształcenie, nawet wbrew woli i przy wszelkiej powściągliwości, nie określało, koniec końców, częściowo przynajmniej, kierunku rozwoju kulturalnego. Stąd pochodzi, że każde pokolenie artystów wykazuje tę samą krzywą upadku. Na trzech rzeczach zna się wykształcony w dziele sztuki, lecz żadna z nich nie dotyczy wartości prawdziwie artystycznych: na tem, co jest empirycznie przedmiotowe, na technice i na dekoracyjności. W każdym rozwoju okazuje się, że artyści stopniowo coraz więcej koncentrują się na przedmiotowym, na wyrafinowaniu technicznym i na dekoracyjności. Z tego wszystkiego sztuka może znieść trochę bez wielkiego uszczerbku, lecz w końcu przez to upada. Czyż istniał naród, z którym było inaczej? U Greków, w Japonji, w Wenecji: czy zainteresowanie autonomiczne było tu rozpowszechnione dość szeroko, aby

dźwigało materialny byt sztuki? I tutaj odnajdujemy tę samą krzywą upadku, a w końcu przewagę pospolitej przedmiotowości, lub wirtuozostwo techniczne i zbytkowną sztukę dekoracyjną. Tak więc sztuka żyje z wykształcenia i przez nie też upada. A przecież nie ginie. Albowiem, przechowana w skarbcach wykształcenia, ocala się aż po nowe czasy, kiedy to świeże siły o nią się zapalają.

Wykształcenie i kultura to przeciwieństwa, skoro jednak się zważy ich rozpowszechnienie topograficzne, to się okazuje, że mogą być dane w unji osobistej. Człowiek posiada przecież zdolność do mieszczania w sobie przeciwieństw bez zderzeń ich wzajemnych, nie uświadamiając sobie sprzeczności. Często jeden i ten sam podmiot miewa sądy autonomiczne i heteronomiczne obok siebie, sam nie znając ich granic. Przeważnie tedy posiada wykształcony także dziedziny prawdziwego odczuwania, może rozbudzonego właśnie przez wpływy wykształcenia; szczególnie twórcy nowej mody w wykształceniu są to mieszańcy osobliwi. A znów dla sądzącego samodzielnie enklawy (wtręty) heteronomiczne są prosto regułą. Nie jest to żaden cud. Wychowali go wykształceni; zanim jeszcze sam siebie odnalazł, podlegał już prawu obcemu. Z wykształcenia zawsze coś pozostaje, oryginalność bezwzględna jest ideałem niedoścignionym. Na tym lub owym punkcie jest się pod wpływem autorytetu. To zaś, rozważane ze stanowiska polityki kultury, nie jest uszczerbkiem: przerzuca bowiem most po nad przepaścią, dzielącą kulturę od wykształcenia, oraz ułatwia jednostkom autonomicznym ciężką skądinąd drogę do odnalezienia się wzajemnego.

Sądy heteronomiczne o dziełach sztuki posiadają kryterium, leżące po za subiektywnymi poszczególnymi, dla wszystkich jednakowo dostępne i mogące wszystkim obowiązywać: autorytet zewnętrzny, opinię publiczną, modę; dlatego to w sądach heteronomicznych pretensja do ważności powszechnej należy do

istoty rzeczy. W sądach autonomicznych natomiast wyrok ostateczny o wartości zależy od samego podmiotu, od bezpośredniego odczucia wartości, lecz po za nim probierz ten nie jest ważny, tak że wspólność wartości jest co prawda możliwa, ale wówczas tylko, gdy przypadkowo zachodzi pokrewieństwo istot, dlatego sąd własny nie rości sobie praw do ważności powszechnej. Tam istnieje powszechna międzypodmiotowa normalność, albo słuszność sądenia, tutaj zaś jedynie indywidualna. Lecz oto przy przeżyciu estetycznym — w każdym razie, jeśli chodzi o dzieła sztuki, a nie o piękno w naturze — powstaje żądanie, do wszystkich bez ograniczeń skierowane. Dotyczy jednakże nie oceny wartości, lecz syntezy tego, co się ocenia. Dotyczy ono rozumienia. Każde dzieło sztuki wymaga szczególnego rodzaju syntezy odtwórczej i każdy, kto sąd o dziele sztuki wydaje, rości sobie pretensję do należytego jego zrozumienia. Dzieło sztuki rozumiemy wówczas, kiedy pierwiastki, dane bezpośrednio czy też pośrednio, w postaci jakości zmysłowych, w taki szczególny zestawiamy sposób, jak tego właśnie dzieło sztuki wymaga. Rozumieć dzieło i oceniać jego wartość — to całkiem różne rzeczy; rozumienie sztuki i zdolność sądenia mogą być w różnym stopniu rozwinięte. Ponieważ jednak synteza obiektu jest założeniem sądenia, więc w każdej próbie sądu tkwi już pretensja do należytego rozumienia dzieła sztuki. Kiedy wydaję sąd, mniemam, że ujmuję dzieło tak, jak tego wymaga, a więc tak, jak to jest słuszne dla wszystkich, jak wszyscy powinni je rozumieć. Ta właśnie pretensja kusi chyba filozofów szkoły krytycznej do nadawania również sądowi autonomicznemu ścisłego charakteru żądania. Przeocząją oni, że chodzi tu o normę syntezy obiektu, nie zaś oceniania wartości. Ten sam moment kusi pogląd naiwny do rozróżniania, nawet w znaczeniu autonomicznym, dobrego i złego gustu: w rzeczywistości ma się tu na myśli zdolność lub też niezdolność do trafnego ujmowania dzieła sztuki; nie chodzi tu wcale o zdolność wartościowania, o gust, tylko o zdolność patrzenia estetycznego.

Co się ocenia: czy dzieło sztuki? Owszem, ale tylko pośrednio. Zewnętrzne dzieło sztuki, które się znajduje przed nami w przestrzeni jako, powiedzmy, ociosana bryła marmuru, albo zabarwione płótno, to jedynie pobudka i wskazówka do tego, czego się tyczy bezpośrednio sąd wartościujący. Objekt właściwy sądu estetycznego albo, jak powiemy krótko, obiekt estetyczny jest to coś w subiekcie i dla różnych widzów tego samego zewnętrznego wytworu sztuki nie jest poprostu jednakowy. Tak więc identyczność dzieła sztuki jeszcze nie zapewnia jednakowego obiektu estetycznego. Objekt sądu powstaje w duszy widza, dzięki aktowi twórczości następczej, który jednak nie powtarza dzieła zewnętrznego, ale to dostarcza jedynie materiału i wskazań dla syntezy. Wynik syntezy wtórnie tworzącej — oto do czego bezpośrednio się odnosi sąd wartościujący. Dobrze rozumieć dzieło sztuki to znaczy: dokonać syntezy obiektu zgodnie z pobudką i wskazaniem, dostarczonych przez takie dzieło. Nie każdemu się to udaje, potrzeba do tego szczególnej zdolności syntetycznej: rozumienia sztuki.

Ponieważ każde dzieło sztuki wymaga szczególnego rodzaju syntezy, więc niejedni niektórzy dzieła zrozumie, innych zaś nie. W jednym z dalszych rozdziałów pomówimy o tem, tutaj zaś chcemy tylko zaznaczyć niektóre różnice postępowania syntetycznego: chodzi o to, jak dalece zainteresowanie dla przedmiotu śledzić ma szczegóły; chodzi o to, jakie formy należy rozpatrywać specjalnie, aby pozyskały czas do wyładowania swej impresji nastrojowej; chodzi o to, aby odpowiednio porozdzielać akcenty uwagi i natrafić na taką kolejność czynników, jaką artysta ma na celu; następnie, o to również, czy pewne formy należy brać razem, czy też mają przemawiać pojedynczo, wytwarza to bowiem działanie różne; wreszcie, chodzi o to, aby od niektórych momentów abstrahować i pomimo, że są dane przedmiotowo lub technicznie, współdziałanie ich wyłączyć. Obrazy Cinquecenta np. wymagają innego rodzaju syntezy aniżeli obrazy z poprzedniego okresu. Obraz

Rafaela wymaga, abyś ujmował linje krajobrazu pospołu z zarysami grupy osób i abyś uwzględniał równoległość lub też rozbieżność tych pierwiastków liniowych: ujęcie takie daje impresję, nie zawartą jeszcze w pojedynczym konturze, wedle zamierzenia artysty należą one do jednej całości. Skoro zaś, przyzwyczajony do takiej syntezy, przystępujesz do obrazów Quattrocenta, to zjawia się moment niepokoju i do obiektu estetycznego wnosisz coś, czego w zamierzeniach artysty wcale nie było. Inny przykład: rysunek, jeżeli posiadać ma styl, wymaga, aby ruch linii odczytywać bezpośrednio na płaszczyźnie obrazu, linje powinny przed interpretacją przedmiotową i perspektywiczną i tak, jakimi przed nią właśnie się wydają, ujawniać swoje formy i melodię. W obrazie natomiast, jeżeli posiada on swój styl, powinno się naprzód brać linję tak, jaką się przedstawia po interpretacji przedmiotowej, a dopiero po wciągnięciu jej w głębię perspektywiczną—jako mowę kształtów: skoro się tam stosuje ten, tutaj zaś tamten rodzaj syntezy, powstaje złe rozumienie. Albo: kto po raz pierwszy widzi kakemonu i drzeworyty japońskie, zwykle jest rozczarowany, gdyż tam właśnie szuka tonów zasadniczych, gdzie artysta japoński wymaga abstrakcji. Patrzy w oblicze małym kobietom Harunobu, doszukując się miny i wyrazu, a znajduje pustkę; ciała zaś, całkowicie w luźnych szatach uwięzione, żadnego nie mają ruchu. Dopiero po wielokrotnym oglądaniu ujawni się mu może wysmukłe zgięcie szyi, lub wyłonią z fałd linje dziwaczne i powiodą myśli, niby igrając, jak tony podnosić się będą i opadać i snuć się jedna wokół drugiej: i oto, jakgdyby ręka, szukająca po omacku, natrafiła przypadkowo na zamek w tajemniczej szafie, obraz się przed nim otwiera, przemawia doń i, rzecz dziwna, w znanym mu języku, wcale nie po japońsku. Nauczył się nowego rodzaju syntezy: porządek czynników według ważności, wymagany przez obraz japoński, jest niemal odwróceniem tego, do któregośmy przywykli.

Każde dzieło sztuki wymaga tedy szczególnego rodzaju

syntezy, której nie każdy potrafi dokonać. Jeżeli przeto sądy nasze się rozchodzą, może to wynikać z tego, iż jeden z nas ujął dzieło nienależycie: przeciwieństwo wartościowań jest wówczas tylko pozorne, gdyż bezpośrednio odnoszą się przeciwieństwa do wyników syntezy następczej (odtwórczej), brak zatem warunku do ich porównywania, t. j. odnoszenia się do jednako-  
wego obiektu. Różnica w wartościowaniu nie dowodzi tedy różnicy gustów. I jestem przekonany, że bardzo liczne różnice wartościowań zniknąć muszą w ten sposób, jako pozorne. Nie chcę bynajmniej zaprzeczać, że prawdziwe różnice gustu istnieją, przypuszczam jednak, że różnice w rozumieniu zachodzą częściej. One to właśnie podczas rozwoju jednostki dają złudzenie przemiany gustu: zdolności syntetyczne sięgają coraz dalej, obiekty sądu przedstawiają się inaczej, niż dotychczas, a więc i oceny brzmią inaczej, wtedy nawet, gdy zdolność krytyczna ten sam zachowuje kierunek. Pomyślmy o pierwszych spotkaniach z obcą dla nas sztuką. Z początku ją odpychamy; powracamy jednak do niej, coś bowiem nas nęci, i pewnego dnia wyznajemy sobie, że znaleźliśmy w tem upodobanie, a później nie pojmujemy już nawet, jakby to mogło być inaczej. Co się w nas zmieniło? Gust? Ależ ten we wszystkich innych wyrokach swoich pozostał w tym czasie jednakowym; raczej obce dzieła sztuki teraz dopiero dla nas się otwarły. Widzimy je inaczej. Naturalnie, nie jest to inne widzenie w rozumieniu empirycznym; i przedtem oko nasze nie było ślepe na płaszczyzny i linje i barwy; lecz z danych zmysłowych tworzymy obecnie coś innego; synteza wzrokowa jest inna; uwaga zaś nasza taką obecnie idzie drogą, jakiej właśnie dzieło sztuki wymaga.

Niechybność, rozpiętość i giętkość zdolności syntetycznej zależne są od ćwiczeń i nawyknienia. Ćwiczenie jednostronne daje pewność w dziedzinie ograniczonej, odbiera jednak sprężystość. Tem się tłumaczy owo niepokojące częstotliwością swoją zjawisko, iż wielcy artyści mówią jeden o drugim ujemnie. Ponieważ własna ich twórczość kroczy jednakową zawsze

drogą, więc zdolność przystosowawcza usypia i nie potrafią już dokonać żądanej syntezy, skoro ta jest innego rodzaju. Oznacza to jednostronność i ograniczoność rozumienia, z gustem zaś ich nie ma nic wspólnego. Nie rozumieją innego artysty, przeto go potępiają. Widzą jego dzieło inaczej niż było przezeń pomysłane; gdyby ten je tak widział, prawdopodobnie sądziłby tak samo.

Streśćmy: możliwość kultury estetycznej każe zakładać wspólność wartości. Wspólna miara wartości piękna istnieć, oczywiście, nie może, wartości estetyczne bowiem są autonomiczne: lecz w miejsce wspólności istnieje jednakowość czyli podobieństwo miar wartości. Doświadczenie pokazuje, że pokrewieństwo, pod względem uznawania określonych wartości, faktycznie istnieje. Jak daleko wszakże sięga, trudno oznaczyć. Z jednej bowiem strony jednostajność wykształcenia może dawać złudzenie zgodności w wartościowaniu. Z drugiej znowu strony nie każdą różnicę sądów można brać za świadectwo przeciwko temu. Często chodzi tu o zmiany tego, co konwencjonalne tylko, gdyż wykształceni, aby się utrzymać na stanowisku uprzywilejowanym wobec rozpowszechniającego się wykształcenia, muszą ustawicznie zmieniać swoje normy prawomocności. Tym sposobem mody w wykształceniu następują jedna po drugiej, trwając zaś dłużej lub krócej, czynią wrażenie, jakgdyby z biegiem dziejów zdolność sążenia estetycznego u ludzi się zmieniała. Przytem wszakże chodzi tylko o przeciwieństwa sądów heteronomicznych; te zaś nie mówią nam nic a nic o guście, nie są bowiem przezeń podyktowane. Lecz i w razie zatargu sądów autonomicznych różnica bywa często tylko pozorna. Albowiem pomiędzy sądy estetyczne mieszają się też wartościowania innego rodzaju: nie można przeto porównywać ich ze sobą; lub też odnoszą się do tego samego dzieła sztuki, bezpośrednio wszakże—do różnych obiektów estetycznych, dlatego że zdolność rozumienia jest rozwinięta niejednakowo i synteza wtórnie tworząca różne daje wyniki: i wtedy również sądów

nie można właściwie porównywać, nie mogą też tworzyć sprzeczności, nie odnosząc się do różnych obiektów. Tak więc interpretacja faktów jest niepewna i zależy to od optymizmu i osobistej siły tęsknoty, jak daleko ktoś nadzieją sięgnąć się poważy.

## OBJEKT ESTETYCZNY

By odróżnić przeżycie estetyczne od innych, wystarcza, tak sądzi się powszechnie, jego stosunek do zewnętrznego dzieła sztuki; tu bowiem ma swój początek i koniec; rozpoczyna się od zmysłowej recepcji dzieła sztuki, a kończy sądem o niem. Dlatego każde podobanie się lub niepodobanie, wywołane przez dzieło sztuki, bierze się za sąd o wartości estetycznej dzieła, a z drugiej znów strony myśli się, że wszystkie sądy estetyczne, o ile tylko wywołane bywają przez to samo dzieło sztuki, odnoszą się do jednego i tego samego obiektu. Dokładniejsze jednak zastanowienie pokazuje, że odgraniczenie owe nie posiada wartości definicji. Gdyż w łuk, scharakteryzowany przez jednakowy punkt wyjścia i zakończenie, wtrącać można sądy, nie będące właściwie ocenami estetycznymi. Dzieło sztuki może się podobać lub nie podobać z powodów, nie mających nic wspólnego z wartością estetyczną. Dość jest wziąć pod uwagę uzasadnienie potocznej oceny sztuki, aby dojrzeć, że często chodzi o wartościowania pozaestetyczne. Chwali się na przykład w obrazie prawdziwość lub to, że czyni on rzeczy wygodniejszymi do oglądania, niż są w rzeczywistości; w powieści chwali się interesujące przedstawienie otoczenia albo psychologiczne wiadomości autora, sympatyzuje się z tendencją dramatu, doznaje się radości z wirtuozostwa, lub też dzieło jakiegoś podoba się dlatego, że zdradza dobre usposobienie artysty: jest on dobrym Niemcem i poczciwy, pobożny i patriota,

i królowi wierny, albo znowu jest — przeciwieństwem tego wszystkiego. Z drugiej wszakże strony recepcja zmysłowa dzieła sztuki nie określa obiektu sądu ostatecznie. Nie każdy bowiem, przystępujący do dzieła sztuki z otwartymi i zdrowymi zmysłami, może je „rozumieć“. Dzieła sztuki rzadkiej i nowej wymagają oglądania wielokrotnego, zanim się odsłonią widzowi całkowicie. Objekt sądu estetycznego lub, jak krótko powiadamy: obiekt estetyczny, powstaje dopiero skutkiem syntezy, która w każdym bądź razie nie jest tem samym, co recepcja zmysłowa, chociaż ta stanowi jej założenie. A więc sąd estetyczny odnosi się do wyniku tej syntezy bezpośrednio, do zewnętrznego dzieła sztuki zaś pośrednio i różne sądy o tem samym dziele sztuki mogą do różnych odnosić się obiektów. Bowiern sąd danego widza jest reakcją na to, jak rozumie on i ujmuje dzieło sztuki. Objekt estetyczny jest to coś w subiekcie; zewnętrzne dzieło sztuki daje tylko materiał i wskazówkę do zbudowania go, samo wszakże nie jest jest jeszcze gotowym obiektem sądu.

Rozważania te prowadzą do dwóch najważniejszych zagadnień estetyki. Jeżeli, mianowicie, nie zawsze, kiedy się nam dzieło sztuki podoba lub nie podoba, sądzimy estetycznie, to zapytać należy, co też cechuje sądy estetyczne jako takie. Innymi słowy, co znaczy „piękne“ i „brzydkie“? Co znaczą wartości estetyczne? Pytanie to wszakże jest identyczne z pytaniem o istocie sztuki. Bowiern definicja wartości estetycznych musi nam odsłonić ostateczne zamierzenia sztuki. Po drugie zaś, skoro obiekt estetyczny nie jest tem samym, co zewnętrzne dzieło sztuki, to należy zapytać o jego właściwość: jakim sposobem syntezy powstaje? czem się różni oglądanie estetyczne od recepcji zmysłowej? jaka jest struktura obiektu estetycznego?

Postawmy kwestję ogólniej, aby pozyskać punkty porównawcze i widoki na sposób jej rozwiązania. Mówimy tedy o wartościowaniach wogóle. W każdym wartościowaniu znaj-

dują się dwa momenty: obiekt sądu i osądzanie wartości. Obiekt sądu jako to, o wartości czego się sędzi; osądzenie wartości jako zajęcie przez subiekt stanowiska względem niego, co się wyraża za pomocą „tak” lub „nie”, dobrze lub źle, prawdziwe lub nieprawdziwe, piękne lub brzydkie i t. d. Co do charakteru alternatywnego, wszystkie oceny wartości się zgadzają, jest to zawsze zajmowanie stanowiska za lub przeciw, pozycja lub negacja. Otóż pytanie: czy są one tedy wogóle jednego rodzaju? Czy „tak” i „tak” znaczy zawsze jedno i to samo, czy istnieje jeden tylko rodzaj pozycji, który różniczkuje się wskutek stosowania do różnych odmian obiektu? Czy „tak” lub „nie”, zabierające stanowisko, określają już w zupełności sens wartościowania? Okazuje się, że tak nie jest. Dowodem tego, że nieraz przy jednym i tym samym obiekcie zderzają się odmienne rodzaje wartościowania. Stąd powstaje zadanie, aby rozróżnić pomiędzy sobą poszczególne rodzaje zajmowania stanowiska. Co znaczy tak-realne w odróżnieniu od tak-dobre i od tak-piękne? Inaczej się wyrażając: filozofia wartości ma zdefiniować poszczególne gatunki wartości, ma podać, co znaczy realność, piękność i t. d. Wskazówek do takiej definicji, o ile chodzi o wartości autonomiczne, udziela rozdział poprzedzający. Czytelnik przypomnie sobie, że się definiuje wartości autonomiczne, przytaczając mianowicie popęd, uzasadniający je same, jako też ich ważność, oraz wymieniając ich stosunek charakterystyczny do tegoż popędu. Mamy tu uogólnione pierwsze z obydwu zagadnień oraz sposób jego rozwiązania. — Drugie zaś zdobywamy dzięki takiemu rozumowaniu: wprawdzie jeden obiekt dopuszcza przy sposobności wiele odmiennych rodzajów wartościowania, jednakże wcale nie każdy obiekt zezwala na każdy rodzaj wartościowania. Nie możemy np. zapytywać o realność empiryczną punktu matematycznego, ani o wartość etyczną góry piasku, ani też o piękność daty historycznej. Twierdzenie i zaprzeczenie wartości są w takich wypadkach jednakowo niedorzeczne. Okazuje się, że dany obiekt musi posiadać określoną właściwość, jeżeli samo choćby

pytanie o jego wartość szczególną ma wogóle mieć sens. Założeniem już samej możliwości wartościowania jest szczególna struktura obiektu. Obiekt, ze względu na swoją własność, dopuszczający jeden rodzaj pytania o wartość, nie koniecz- nie zezwalać musi na inne tegoż rodzaje. Tem samym docho- dzimy do zagadnienia: jaką strukturę posiadać musi obiekt, aby miało sens pytanie o jego realność? i jakie musi obiekt posiadać własności, aby można było zapytywać, czy jest piękny lub brzydki i t. d. Zauważmy sobie: nie to jest zagadnieniem, jakie objekty są piękne, jakie właściwości muszą posiadać, aby je można było nazwać pięknymi—ale: jakie objekty są piękne lub brzydkie; innymi słowy: jakie własności posiadać musi obiekt, aby możliwe było samo choćby pytanie o jego wartość estetyczną.

Gdybyśmy oto chcieli tytułem przykładu zanalizować jakiś obiekt empiryczny, t. j. taki, o realność którego można zapytywać, którego rzeczywistość można z sensem twierdzić lub też zaprze- czać, choćby to jabłko tutaj, albo krzyk dziatwy na ulicy, to wyniki byłyby następujące—czy ujmujemy przy tem właściwy obiekt re- alny, czy to, co go reprezentuje, nie powinno tu nas zajmować—: mielibyśmy najpierw do wymienienia wiele jakości zmysłowych, przyczem kłopot sprawiłoby nam tylko ujęcie ich wszystkich po- jedyńczo i znalezienie nazwy dla każdej z osobna: barwy i kształty, światła i smaku odcienie, zapachy i jakości dotykowe, albo znów mnogość tonów i jakości szmerów. Po drugie zaś trzeba- by było określić uszykowanie tych jakości zmysłowych w przestrze- ni i czasie. Wreszcie, znaleźlibyśmy, iż pierwiastki te są sku- pione w szczególną jedność, tak mianowicie, że w zjednoczeniu swem stanowią „rzecz“ lub oznaczają „następstwo przyczynowe“, albo znów są włączone do jakiejś rzeczy lub następstwa przy- czynowego. Dla tej formy jedności, którą przedstawia rzecz i przyczynowość, jest w użyciu słowo „kategoria“. Znajdujemy więc, iż w obiekcie realnym określić należy trzy momenty: pier- wiastki, z których się on buduje, formy koordynacji pierwiast- ków i kategorie. Pierwiastkami są tu: jakości zmysłowe; for-

mami koordynacji: „obok“ w czasie i przestrzeni; kategorjami: rzecz i przyczynowość. Te trzy momenty charakteryzują obiekt empiryczny; gdzie się znajdują, tam jest możliwe pytanie o realność. Daje się jednakże stwierdzić, że dla możliwości wartościowania są tu miarodajne kategorie, gdyż przy samym tylko przestrzennym i czasowym „obok“ jakości zmysłowych, bez powiązania kategorjalnego, pytanie o realność nie ma sensu. Dopiero kategoria czyni z koordynacji pierwiastków przedmiot wartościowania. Nasuwa się tu wyrażenie Kanta: kategoria nadaje „objektywność“. Lecz przez to rozumiemy możliwość wartościowania, samą możliwość pytania o wartość i wyłączamy stąd wszelkie napomknięcie na wartość dodatnią. Kategoria jest jeszcze zupełnie obojętna na „tak“ i „nie“. Formowanie kategorjalne obiektu empirycznego nie daje jeszcze rzeczywistości, lecz stwarza tylko możliwość pytania o realność obiektu. To, co nieuformowane kategorjalnie, nie jest ani rzeczywiste, ani nierzeczywiste, gdyż pytanie o realność nie ma tu sensu. Kategoria więc daje objektywność w sensie możliwości wartościowania, ona to czyni dopiero obiekt zdolnym do podlegania pytaniu o wartość, czyni go możliwym podłożem wartości.

Stąd wynika oto, że pytanie o kategorie jest w związku z pytaniem o znaczenie wartości. Kategorie obiektu empirycznego rozumiemy wówczas dopiero, kiedy wiemy, co znaczy „realność“: wówczas dopiero pojmujemy, dlaczego jedynie wobec rzeczy i następstw przyczynowych możliwe jest pytanie o realność. Albowiem z definicji wartości należy wyprowadzić warunki jej możliwości. Teoria poznania, wyrzekająca się definicji realności, nie byłaby w stanie wyprowadzić jej kategorii.

Co z tego rozpatrywania obiektu empirycznego włączyć można do schematu ogólnego, wynika samo przez się. Przy każdym rodzaju obiektów wartościowania będzie się musiało określać trzy momenty odpowiednie; gdyż każdy obiekt jest zbudowany z jakichbądź pierwiastków, pierwiastki te skupiają się w właściwy sobie sposób i wreszcie muszą istnieć formy

kategorjalne, miarodajne dla obiektywności, to zn. dla możliwości wartościowania. Wszędzie też funkcja kategorii zrozumiana będzie tylko z definicji wartości. Znaleźliśmy tedy ogólny schemat rozwiązania również dla kwestji struktury obiektu estetycznego. Należy określić: jakież to są pierwiastki obiektu estetycznego? jakie są formy koordynacji tych pierwiastków? i jakie są kategorie estetyczne?

Jakąkolwiek drogą poszłoby nasze badanie, wówczas dopiero można je uważać za skończone, kiedy będziemy mieli odpowiedź na te trzy pytania. Od tego właśnie zagadnienia chcemy tu rozpocząć: określić obiekt estetyczny, to zn. jego pierwiastki, jego formy koordynacji i jego kategorie. Drugie z obu zagadnień podstawowych przekazujemy rozdziałowi następnemu: tam spróbować mamy analizy wartości estetycznej, gdzie następnie można dopiero zakończyć ostatecznie rozważanie kategorii estetycznych, tem samem zaś wglądanie w istotę obiektu estetycznego.

Punktem wyjścia dla syntezy obiektu estetycznego jest recepcja zmysłowa dzieła sztuki, a więc ogląd zmysłowy. Nazwa „estetyczny” wskazuje na to już oddawna, że w sztuce potrzeba oglądu w szczególnej mierze, więcej jeszcze aniżeli przy ujmowaniu obiektu empirycznego, gdzie często już pół spojrzenia wystarcza do orientacji. Natomiast w sztuce, plastycznej np., oko się zatrzymuje na jej dziełach, w muzyce oddajemy się całkowicie słuchaniu, gotowiśmy dać się wypełnić tem, co spływa w nas przez wrota zmysłów. Stąd, rozumie się, nie możemy wyciągać przedwczesnych wniosków. Naprzód, obiekt estetyczny jest dla nas całkowicie nieznanem X; nie wolno nam uważać owych danych zmysłowych wprost za poszukiwane pierwiastki obiektu estetycznego; byłoby przecież możliwe, że mianoby na celu nie tyle owe dane same przez się, ile następstwa ich oddziaływania na podmiot czyli, że miałyby znaczenie przemijające, a i wówczas oglądy zmysłowe byłyby jednakowo niezbędne. Aby zaś nie mniemano, że rezerwa taka

jest ostrożnością za bojaźliwą, proszę pomyśleć nad tem, czy owo szczególne przeżycie obiektu w muzyce, które zowiemy melodją, nie jest, co do istoty swej, niczem innym, jak następstwem zmysłowych jakości tonu.

Bądź co bądź, to, że ogląd zmysłowy stanowi niezbędny punkt wyjścia dla syntezy obiektu, wskazuje badaniu naszemu początek drogi: Naprzód będziemy musieli zorientować się mianowicie, co z tego wszystkiego, co w dziele sztuki jest postrzegalne zmysłowo, wchodzi w rachubę dla obiektu estetycznego, bądź bezpośrednio, bądź też pośrednio. Może bowiem nie wszystko poszczególne ma znaczenie. Lecz to się okaże w wpływie na wartość obiektu: wszystko to, od czego zależy wartość, musi być istotne dla syntezy obiektu, co natomiast pozostaje bez wpływu na wartość, nie może wchodzić w rachubę dla obiektu estetycznego.

Pierwszą grupę danych zmysłowych skupiamy pod nazwą materiału, np. marmur, bronz albo drzewo, w plastyce. W twórczości artysty materiał jest to dana gotowa, praca jego polega na ukształtowaniu tego materiału. Przytem wydaje się ten czemś biernem, podlegającym ukształtowaniu, i dlatego tylko niezbędnym, że wszelkie kształtowanie zakłada coś, co należy ukształtować. Wydaje się, jakgdyby tylko dźwigał ideę formy, a nie miał żadnej czynności samodzielnej. Takie rozpatrywanie rzeczy prowadzi z łatwością do przypuszczenia, że to, co materialne, nie jest istotne pod względem estetycznym. Obiekt estetyczny wydaje się czemś abstrakcyjniejszym, niż materialne dzieło sztuki. Może plastyka w istocie swej to tylko kształtowanie przestrzenne, do kamienia zaś przywiązana po to jedynie, aby kształtowanie otrzymywało oparcie i widzialność? Może w obrazie istotna jest tylko lśniąca gra barw, płótno zaś i pigment dlatego tylko są niezbędne, że inaczej upojenie barwami prędko znika dla artysty i nie może być udzielone nikomu innemu? Konsekwencją twierdzenia takiej abstrakcyjności obiektu estetycznego

byłaby zamienialność materiałów, tak iż miejsce jednego podłoża materialnego mogłoby zająć drugie.

Otóż, bezsprzecznie, w pewnym stopniu można oddzielać obiekt od materiału. „Ten sam“ sztych drukować można na jedwabiu, na papierze japońskim lub holenderskim, „ta sama“ statua może być wykonana w marmurze lub bronzie, a dzieła poetyckie przekłada się z jednego języka na drugi. Po bliższym jednak przyjrzeniu się widzimy, że takie wykonanie jakiegoś dzieła w innym materiale jednakże nie pozostawia tożsamości jego całkowicie nietkniętą; występuje pewne zniekształcenie, przejawiające się w uszkodzeniu wartości. Kto jest mniej wrażliwy, naturalnie, tego nie spostrzega. Rzymianie, odtwarzając oryginały greckie, częstokroć zmieniali materiał, tłumaczyli bronz na marmur: to między innymi winne jest sfałszowania wrażeń, które odbieramy od starożytnej sztuki greckiej. Deformacje takie bywają w różnym stopniu silne; w niektórych wypadkach trudno je zauważyć, w innych znowu burzą wartość całkowicie. Zależy to po części od charakteru dzieła: bywają takie, które można oddzielić łatwiej, podczas gdy inne są mocno zakorzenione w materiale i nie dają się przenieść. Liryka jest ściślej przywiązana do materiału mowy niż epos. Również nie każdy materiał wiąże w jednakowy sposób, bywają materiały charakteru neutralniejszego.

Z tego wszystkiego jednakże wynika, że materialne w dziele sztuki również wchodzi w rachubę dla syntezy obiektu, gdyż to, że zmiany materiału wywołują mniej lub więcej silne uszkodzenia wartości, dowodzi, że zmieniają tożsamość obiektu. Każdy materiał posiada swój określony charakter i w tym zgadzać się musi z całym charakterem obiektu estetycznego. Przeto należy wybierać materiał odpowiednio do zamierzenia artystycznego lub też, jeśli materiał jest już ściśle określony, to inne czynniki muszą się temu podporządkować. A więc materiał nie jest żadną miarą bierny, poddający się wszelkiemu obrobieniu; przyjmuje tylko pewne kształtowania. Zakres tego, na co zezwala, jest przy różnych materiałach różnie wielki; język niemiecki,

w porównaniu z innymi, pozostawia szczególnie szeroką dziedzinę możliwości, jest bowiem szczególnie zdolny do modulacji i wykazuje słabiej uwydatniony charakter materiału: stąd nadaje się do przekładów. Podobnie fortepian, w porównaniu ze skrzypcami albo fletem.

Że wybór materiału wpływa na wartość estetyczną, tego nie powinno się naturalnie rozumieć tak, jakgdyby materiał wnosił do dzieła swoją wartość pozaestetyczną, na przykład ekonomiczną, a więc im cenniejszy materiał, tem dzieło bardziej wartościowe. Nie chodzi tu o cenę, lecz o estetyczną odpowiedniość. Wykonanie jakiegoś dzieła plastyki w srebrze, zamiast w drzewie, nie czyni go bardziej wartościowym, zaś stosowany gips może być w swoim miejscu, estetycznie, bardziej wartościowy aniżeli marmur, pół-szlachetne kamienie—bardziej wartościowe od djamentów. Graficy nasi niedomagają częstokroć na przesadę naiwny co do kosztownego materiału; również istnieje wśród nich nasuwający wątpliwości zwyczaj odbijania, ze względów handlowych, jednej i tej samej płyty na różnych gatunkach papieru, zamiast by wybierać jedynie taki materiał, który dziełu ich nadaje największą skończoność. — Widzimy tedy, że odłączalność obiektu estetycznego od materiału nie jest doskonała. Zmiana materiału znosi tożsamość obiektu i pozostawia tylko pewne podobieństwo, tak że, porównany z zewnątrz dziełem sztuki, obiekt estetyczny — pod tym przynajmniej względem — nie jest czemś abstrakcyjniejszym. I oto mamy rezultat: materiał dzieła sztuki wchodzi w syntezę obiektu estetycznego, bądź bezpośrednio, bądź też pośrednio, przez następstwa swych oddziaływań.

Zresztą, materiał to nie czynnik jedyny, przy którym występuje zjawisko pewnej odłączalności obiektu, chociaż przy nim może najwidoczniej. Rozwijając zaś myśl tę dalej, odbiera się nieraz wrażenie, jakoby obiekt estetyczny, podobnie jak pączek, składał się z samych opon tylko i mógł być rozbierany warstwami. Gdy się oddaje obraz kolorowy w odcieniach bieli i czerni, to mówi się wszak jeszcze o „tym samym“ obrazie:

byłoby to odłączenie go od barwy. Dzieło muzyczne wydaje się niezależnym od wysokości tonu, obraz — niezależnym od wielkości absolutnej; dopiero gdy się wprowadza zmiany krańcowe, deformacja obiektu estetycznego staje się widoczną dla wszystkich. Również od tego, co przedmiotowe, wydaje się on odłączalnym: pieśń dopuszcza zmiany treści tekstu. Albo znów przy jakimś Capricho Goyi zdarza się łącznie, że nie rozumiemy dobrze treści przedstawionej, wówczas przedmiotowe w części odpada: a jednak rozumiemy dzieło sztuki. A kiedy z Novalisa Śpiewu umarłych zapomniemy wszystko, aż do brzmienia i rytmu i splotów rymowych, to przecież myślimy, iż zapamiętaliśmy tyle, że pewni jesteśmy tożsamości dzieła.

Drugą grupę danych postrzegania wyróżniamy pod nazwą przedmiotowego albo przedstawionej treści. Bryła marmurowa jest, powiedzmy, tak obrabana, iż przedstawia Wenus, farby są tak nałożone na płótno, że ukazuje się nam krajobraz, epos opisuje losy zewnętrzne i rozwój wewnętrzny jakiegoś życia i t. d. Psychiczne może, naturalnie, być równie dobrze przedmiotem takiego przedstawiania rzeczy, jak cielesne, a wytwory fantazji tak dobrze, jak zapożyczone od rzeczywistości, i czy ktoś maluje pozostające w spokoju, lub ruchome, rzeczy uchwytnie, czy zjawiska atmosferyczne, jak blask słoneczny i grę światła i mgłą przepojone powietrze, jedno jest tak dobrze „przedmiotowe“, jak drugie. Pytamy się: czy przedstawiona treść wchodzi w rachubę przy syntezie obiektu estetycznego? Jest to pytanie, znane w takim sformułowaniu: o cóż chodzi w sztuce, o Co czy o Jak, o treść czy o formę?

Przeciwstawiają się tu sobie dwa zapatrywania krańcowe. Jedno utrzymuje, iż przedmiotowe Co jest wyłącznie miarodajne dla wartości estetycznej danego dzieła, tak że treść przedstawiona byłaby właśnie tem X, którego szukamy, byłaby tem samem, co obiekt estetyczny, zaś rozumienie sztuki tylko subtelniejszym rozumieniem się na rzeczy, głębszem wniknięciem lub intensywniejszem ujęciem przedmiotowego. Antyteza nato-

miast utrzymuje: w dziele sztuki nie chodzi wogóle o treść przedstawioną. Znaczyłyby to dla nas, że przedmiot nie daje bezpośredniego ani pośredniego przyczynku do syntezy obiektu estetycznego. Owa teza utrzymuje więc, że przedmiot to wszystko, antyteza zaś twierdzi, że nie jest on niczem dla obiektu estetycznego.

Zajmijmy się tezą. Czem uzasadnia ona swoje twierdzenie? Jako dowód przytoczyłaby, co następuje: wszyscy wielcy artyści są mistrzami w przedmiotowym i przewyższają w tym złych; a więc przedmiotowe posiada u nich większą głębię i bogactwo. Pokazać to można przy pomocy porównania. Dobry portret wyróżnia się intensywniejszym życiem i wprowadza głębiej w duszę przedstawionego. Zarówno świat fantazji u wielkich artystów jest na obrazie żywy i pełny, jakgdyby był rzeczywistością, wobec czego wytwory fantazji u artystów mniejszych to cienie bez treści. Również wypowiedzi samych artystów—pomyślmy o Menzlu, Leiblu, Hokusaiu—świadczą o tem, że dążenie ich skierowuje się całkowicie na przedmiotowe. I jest to warunkiem możliwości tworzenia doniosłego, aby zainteresowanie zwracało się na przedmiotowe, aby artysta przejęty był przedmiotem, gdyż „wszystka wielka sztuka jest uwielbieniem“. Skoro natomiast zainteresowanie zwraca się na inne momenty, na formy lub technikę, to sztuka staje się płaską manierą, wirtuozostwem albo pustą konwencjonalnością, z której jedynie uratować może powrót do natury, do rzeczywistości przedmiotowej. I wreszcie, zainteresowanie widza bezsprzecznie skierowuje się w sztuce zawsze nasamprzód na przedmiotowe; pierwsze pytanie, do dzieła sztuki zwrócone, tyczy się zawsze zorientowania się co do przedmiotu: co dzieło przedstawia?

Można przyznać, że każdy z tych argumentów zawiera słuszne jądro; mimo to, zdaje mi się, nie wystarczą one do uzasadnienia tezy estetyki treściowej. Czynią tylko prawdopodobnem, że wśród składników obiektu estetycznego również przedmiotowe ma swoje znaczenie. Lecz, aby wykazać zupełną zgodność obiektu estetycznego z treściowem Co, należałoby

wyłączyć wszystkie czynniki współzawodniczące, co trudno byłoby osiągnąć w sposób bezpośredni; zatem owa teza musi na-przód wyczekiwać przeciwnika, aby przy obronie własnej po-sonać swoją sprawę dalej.

Cóż tedy mówią formalści? Dowody, które się słyszy od nich najczęściej, chyba dlatego, że na nich samych zdają się największe wywierać wrażenie, są mniej więcej takie:

Że przedmiot nie stanowi o wartości, okazuje się najwy-rażniej z tego, iż dzieła o jednakowej treści mogą posiadać nadzwyczaj różną wartość. Gdyby wyłącznie przedmiot określał wartość, to jednakowość treści musiałaby pociągać za sobą równość wartości; a tak nie jest. Gdyby zaś przedmiot określał wartość chociażby tylko głównie, to, przy jednakowej treści, nie byłyby w każdym razie możliwe silne różnice wartości. Te jednakże są faktem. Bowiem dobry i zły obraz mogą posiadać tę samą treść, a więc nie może tu chodzić o przedmiotowe. Niechaj się da malować ten sam krajobraz, tę samą głowę por-tretową, przez różnych artystów, a dzieła ich będą różną mia-ły wartość. Chodzi o Jak, zaś nie o Co. Artyści Odrodzenia mieli wszyscy ten sam ograniczony zakres tematów: to nie czy-niło ich obrazów równymi pod względem wartości. Ale usta-wiczne powtarzanie tego samego przedmiotu wychowało arty-stów i publiczność do uważania na Jak, tem samym zaś na istotne w sztuce. Naturalnie, że zainteresowanie naiwne pyta przedewszyst-kiem o przedmiot, lecz dlatego tylko, że nic nie rozumie ze sztuki.

Atoli obrońcom tezy treści nie byłoby zbyt trudno wynik ten obalić. Odparliby, co następuje:

Możecie mieć słusność, że chodzi o Jak, a nie o Co, jeśli oto przeciwstawiacie Co i Jak. Lecz wasze przeciwieństwo tego Jak i Co pozostaje wszak całkowicie w sferze przedmiotu, gdyż nie oznacza u was nic innego, jeno przeciwieństwo ogó-lnego i indywidualnego; tak że twierdzenie wasze orzeka właściwie tylko to: nie chodzi o temat ogólny, lecz o indy-widualne w przedmiotowym. Skoro wielu malarzy maluje Madon-nę, to mówicie o jednakowej treści. Ale czy ich obrazy mają

rzeczywiście treść jednakową? Bynajmniej. Treść podpada tylko pod ogólne pojęcie jednakowego tematu. Porównajcie wszakże Madonny pomiędzy sobą; są to zupełnie różne indywidua. Nie mają takiego samego oblicza, nie mają takiej samej duszy. Te różnice indywidualne oznaczacie za pomocą Jak. Lecz są to różnice treści i należą całkowicie do Co, skoro się tem oznacza przedmiotowe. Do treści bowiem należy wszak nie tylko ogólne w temacie, lecz także określoność indywidualna. Jeśli więc powiadacie: Jak jest miarodajne dla wartości, to rozumiecie przez to indywidualny odcień przedmiotowego. Artyści Odrodzenia nie tworzyli dzieł o treści jednakowej; mieli wprowadzić te same tematy ogólne, lecz każdy dawał temu, co ogólne, szczególne spełnienie indywidualne. I kiedy różni artyści robią portret tej samej głowy, to prawdziwie powstają obrazy o treści różnej; ukazują się głowy indywidualnie różne. Gdyby cud uczynił je żywymi, byłyby to indywidua całkowicie różne i prawdopodobnie żadne nie zgadzałyby się z modelem w zupełności. Każde miałyby swój szczególny temperament i swoje szczególne życie psychiczne: byłyby tylko podobne do tego samego modelu. Tam więc, gdzie się przyjmuje jednakowość treści, chodzi o treści indywidualnie różne, które są tylko podobne do siebie lub też podpadają pod to samo pojęcie ogólne. Krótko mówiąc: nie dowodzicie nic innego, jak że w sztuce nie temat ogólny określa już wartość, lecz dopiero indywidualne jego spełnienie, czyli indywidualny odcień treści; wasz dowód tedy nie wymierza przeciwko nam, raczej przyznaje nam słuszność, gdyż tak dobrze, jak ogólne, należy także indywidualne do przedmiotowego: a więc dowodzicie, że w sztuce chodzi o przedmiotowe.

Tem samem obalamy dowodzenie, według mniemania ogółu najskuteczniejsze. Zawierało sprzeczność, którą można było wykryć; dowodziło przeciwieństwa tego, czego chciało dowieść. Kto zapatrywanie swoje opierał jedynie na tej argumentacji, był zwolennikiem tezy treści, sam tego nie wiedząc. Rozumie się, że obalony jest tylko argument, a nie rzecz sama.

Pozostaje tylko oczekiwać, aż formalizm zdobędzie lepsze podstawy i lepszych rzeczników. Jednak parada taka nie tylko usuwa z drogi antytezie ważny środek dowodzenia, stwarza zarazem dla estetyki treściowej pozycję, jak się zdaje nie do zwyciężenia. Roztoczmy przed nią linie i barwy, stopniowane przeciwieństwa światła, płaszczyzny, tendencje do ruchu i głębie, a przyzna te formy za doniosłe dla wartości, lecz tylko dlatego, że indywidualizują treść przedstawioną. Do indywidualności w przedmiotowym należy wszak również indywidualna określoność wszystkich jego form; zmień je, a sam przedmiot stanie się innym; wprawdzie podpada on jeszcze pod to samo pojęcie ogólne, nosi jeszcze, być może, to samo imię, lecz nie jest już tym samym w swojej indywidualności. Twierdzenie, że w sztuce chodzi głównie o formy, można tedy wyłożyć tak, że chodzi o indywidualność przedmiotową: to zdanie wszakże pozostaje w ramie estetyki treściowej.

Stanowisko to wydaje się niepokonalnym; i w pewnym znaczeniu jest niem także: ale przecież dlatego tylko, że niktogo nie można zmusić do widzenia i odczuwania wartości. Musimy się porozumieć co do tego, iż w rzeczach sztuki dowodzenie powszechnie obowiązujące, jak np. w matematyce, jest niemożliwe. Zapewne, można zaatakować dowodzenia przeciwników i pokazać, że nie sięgają dość daleko albo chorują na sprzeczność, to jednak dotyczy jedynie argumentów, nie zaś tezy. Nie można tu, ściśle biorąc, dowieść twierdzenia z ważnością powszechną, ani też obalić. Jest to w związku z autonomią wartości estetycznych. Każde dowodzenie musi się opierać na własnym odczuciu wartości, które jednak w autonomicznych jest tylko indywidualnie ważne, nie zaś ważne już dlatego również dla innych. Nie mogę zmusić nikogo do odczuwania wartości estetycznych tak samo, jak ja to czynię. Dla dowodzenia powszechnie ważnego brak tedy przesłanek. Mogę twierdzić tylko: to lub owo odczuwam jako wartość, tu zaś odczuwam uszkodzenie wartości: czy ty odczuwasz tak samo? Ktoś inny, być może, nie zgodzi się na to, dlatego że jest

wogóle ślepy na wartości estetyczne, lub że istotą swoją jest mi obcy, tak iż niema między nami sympatji wartości i że dla niego ważne są inne ich prawa, lub też niema praw żadnych. Albo wreszcie nie udaje mu się natrafić na własne prawa wartości. Skoro wszakże odczuwa, podobnie jak ja, wartości obiektów, logika wstępuje w swoje prawa: wówczas zgadza się on na moje przesłanki wartościowania, a ja ściągam pętlicę wniosku.—W tym sensie spróbowałbym tego przeciwko obrońcy tezy treści w ten mniej więcej sposób: przyznaję, że, ściśle biorąc, wszelka zmiana formy pociąga za sobą obrażenie indywidualności przedmiotu. Lecz z jednakową pewnością uszkodzenia te mogą przecież być w różnym stopniu ciężkie. Wprawdzie na pewne zmiany formy pojęcie indywidualności jest bardzo czułe, na inne zaś prawie nieczułe i wobec tych ostatnich ma, że tak powiem, pewną rozciągliwość. Podczas gdy w rysunku twarzy najmniejsze przesunięcie linii może całkowicie zmienić wyraz fizjognomji, tak iż przedstawiona treść obrazu staje się inną, to zmieniony nieco porządek fałd u szaty nie wywołuje przeważnie wielkiej różnicy w przedmiocie. Istnieją więc zmiany form, które dla indywidualności przedmiotu znaczą tyle, co nic: te same zmiany wszakże mogą być istotnie ważne w dziele sztuki i największy mieć wpływ na wartość.

W „Orfeuszu“ Feuerbacha pewna zmiana w rozmieszczeniu fałd pozostałaby bez znaczenia dla treści obrazu, a jednak mogłaby narazić na szwank wartość całego dzieła. A więc różnica w formie, dla przedstawionego przedmiotu nieistotna, może być istotna dla obiektu estetycznego: z tego widać najwyraźniej, że przedmiot i obiekt estetyczny to niezupełnie jedno i to samo. Od przedmiotowej indywidualności przedstawionej treści musimy odróżniać indywidualność estetycznego obiektu: co pozostawia prawie nietkniętą indywidualność przedmiotu, może zgoła zmienić indywidualność estetyczną dzieła: do tego stopnia nie pokrywają się one. Pewno, że linje, barwy i reszta form zmysłowych posiadają w sztuce plastycznej również czyn-

ność oddawania przedmiotu i dlatego wiele z określoności formy ma doniosłość i dla przedmiotu; lecz obok tego muszą one wchodzić także w rachubę same przez się i bezpośrednio oraz współdziałać na widza przez swoją właściwość zmysłową; inaczej bowiem nie byłoby możliwe, aby zmiana w formie, nie będąc istotną dla przedmiotu, pociągała jednakże za sobą znaczne uszkodzenie wartości. Powiemy tedy: jakości zmysłowe mają tam czynność podwójną, jedną mianowicie tę, aby oddawały przedmiot, a potem inną jeszcze: współdziałać przez swoją właściwość, tak, jakimi są same przez się, czyli przemawiać bezpośrednio jako barwy, linje, światłocien. Mamy na myśli tę drugą czynność, skoro bierzemy wyraz forma jako terminus technicus i odróżniamy formę od treści, przeciwstawiając je wzajemnie. Rozumie się, że forma i przedmiot, dane zmysłom naszym, nie są rozdzielone; stanowią jednakże dwie różne i niezależne od siebie funkcje jednych i tych samych jakości zmysłowych: są to dwa różne sposoby przyczyniania się do syntezy obiektu estetycznego.

Odpowiednikiem do tego, cośmy tu wyłuszczyli, oraz dowodem w tym samym kierunku jest to, że z przedstawionej treści może ubyc coś istotnego, nie czyniąc przez to problematyczną samej wartości dzieła sztuki; a więc forma sama przez się musi wystarczać do utrzymania wartości. Mógłbym wskazać na niektóre fragmenty wschodniego fryzu i wschodniego pola szczytowego świątyni Partenonu w Atenach: zatraciły się w nich twarze i ręce, zachowały się tylko odłamki ciał przyodzianych: a mimo to nie wyłania się żadna wątpliwość co do artystycznej doniosłości tych dzieł. Ponieważ przedmiot może tu zaledwie przemawiać, więc piękność zadziwiająca musimy przypisywać wpływowi formy. Odmianę dowodu tego dostarcza Nike Peonjusza z Mendy wraz z dopełnieniami nowoczesnymi: jeśli te ostatnie na dziele antycznym odczuwamy jako barbarzyństwo, to zechcemy siebie zapytać, skąd to pochodzi? czy, być może, przedmiot nie jest dopełniony odpo-

wiednio? O tem nie wiemy nic określonego — a przecież sąd nasz jest określony i wolny od wątpliń. Musi to więc na tem chyba polegać, że nowocześni popsuli charakter formy dzieła antycznego.

Mógłbym też wskazać na sztukę prymitywistów, którzy w odtwarzaniu przedmiotu są jeszcze tak nieporadnie niedoskonali; jeżeli pomimo to znajdujemy wśród nich wybitnych artystów, to przyczyny ich wartości szukać musimy w mowie form. Albo porównajmy wieśniaków Leibla i innych artystów: spotykamy łatwo dzieła, nie ustępujące tamtym w charakterystyce przedmiotu, a jednak o mniejszej bezsprzecznie wartości. Porównanie takie pokazałoby, że Leibl jest w pierwszej linii artystą formy, że zawartość formy wychodzi u niego daleko po za przedstawianie przedmiotu. Ba, w niektórych z pośród jego dzieł odnalazłoby się dziwny kontrast pomiędzy treścią i formą, które odpowiadają sobie wprawdzie, lecz nie pod względem nastroju, a tylko jak się dopełniające barwy. Skoroby się raz na to zjawisko miało zwrócić uwagę, znajdowałoby się częściej to dopełniające się przeciwieństwo pomiędzy charakterem formy i przedmiotu, jak np. w rysunkach i sztychach Rembrandta, również u Goyi i wielu artystów nowoczesnych: przemawia ono wyraźnie za niezależnością jednego charakteru od drugiego.

Wreszcie, wskazałbym na muzykę, że, z wyjątkiem muzyki programowej, nie zawiera wogóle nic przedmiotowego. Zarzuci się nam, być może, że, słuchając dzieła muzycznego, doznaje się silnego przeżycia wewnętrznego, a więc muzyka przedstawia treść psychiczną. Jednakże odrzucenie tej nazwy nie jest to jedynie spór o słowa, a tylko, dla wejrzenia w istotę muzyki, koniecznie trzeba zaakcentować, że przy tem przeżycie duszy nie występuje przed nami jako przedmiot. Muzyka nie opisuje nam spraw psychicznych. Nie opowiada o czemś teraźniejszym albo przeszłym. Wprawdzie wywołuje w nas przeżycia wewnętrzne, ale takie, które się zdarzają i w sztuce plastycznej, obok i po za recepcją przedmiotu. Kiedy artysta

w fryzie Partenonu każe szatom bogów w precyzyjnych spływać linjach, to przeżywamy coś podobnego, jak gdy słuchamy muzyki: i tutaj przeżywanie wewnętrzne idzie bezpośrednio w ślad za ruchem linii, a jednak się nie powie, że wyrażone jest przedmiotowo, gdyż tutaj niema żadnej wątpliwości, co jest przedmiotem: fałdziste szaty; owo przeżycie natomiast przybywa do świadomości przedmiotów jako coś innego; a w muzyce jest jedyne, gdyż brak tu świadomości przedmiotów. Tu przemawia tylko forma, lecz nie przedstawia ona, nie opowiada, nie opisuje. Muzyka programowa próbuje wprowadzić przedmiotowe; tymczasem jest to *quantité négligeable* i w każdym razie nie dowodzi niczego przeciwko możliwości obywatela się w muzyce bez przedmiotu.

Skoro wszakże się uzna zawarte tu przesłanki wartościowania, to nie uniknie się wniosku, że forma stoi co najmniej w jednym rzędzie z przedmiotem, a nawet, że jest czynnikiem ważniejszym. Istnieją bowiem dzieła sztuki bez przedmiotowego, ale nie istnieje sztuka bez formy; i nawet w sztukach odtwarzających braki przedstawiania przedmiotów równowagę zawartość formy, ale odwrotnie, pustka i niski poziom form nie mogą być wynagrodzone przez treść. Tak więc forma jest to *conditio sine qua non*; i co dzieli sztukę od nie-sztuki, artystów od nie-artystów, to właśnie opanowanie formy.

Nie daje się tem bynajmniej racji krańcowemu formalizmowi; z nim to mamy się jeszcze rozprawić. Pozostaje za nim taki dowód zupełnej bezwartości przedmiotowego dla sztuki: daj wielkiemu artyście jakikolwiek przedmiot, a stworzy zeń cenne dzieło. Dobrze namalowana wiązka rzodkiewek stoi wyżej niż źle namalowana Madonna. A więc nie chodzi wcale o przedmiot. Czy jednak nie możnaby wyzyskać podobnego argumentu i przeciwko estetycznemu znaczeniu materiału? Daj artyście materiał najprostsz, a stworzy zeń cenne dzieło. Dobrze zrobiona rzeźba z drzewa stoi wyżej od złej statui z kości słoniowej i złota. A więc o materiał nie chodzi i nie ma on znaczenia dla dzieła sztuki—czy to jest wniosek? Ani trochę.

A tylko: że pozaestetyczne wartości materiału nie są dla sztuki miarodajne. Podobnie się rzecz ma i z owym argumentem: nie dowodzi on niczego więcej, jak że przedmiot nie może wnosić ze sobą do obiektu estetycznego swoich wartości pozaestetycznych. Wyraźne tego poznanie jest naturalnie bardzo ważne; gdyż publiczność jest zawsze skłonna do uwzględniania w swoim sądzie również wartości pozaestetycznych odтворzonej treści, tak samo, jak szanuje kosztowność materiału, chociaż, estetycznie biorąc, ta nie ma głosu. Lecz widzieliśmy, że, pomimo tego ograniczenia, materiał jest czynnikiem istotnym: charakter materiału wchodzi do obiektu estetycznego i żąda uwzględnienia. Podobnie przedmiot, chociaż nie zdobywa wpływu przez swoje wartości pozaestetyczne, może być wiele znaczącym składnikiem syntezy obiektu i jako taki daje się poznać w pewnych żądaniach: charakter przedmiotu żąda uwzględnienia. Formaliści przeocząją, iż działo ich można odwrócić i skierować przeciwko nim samym, mianowicie tak: ten artysta, który tworzy dobry obraz z tematu wiązki rzodkiewek, nie podoła, być może, tematowi Madonny i przedmiotowi takiemu zejdzie chętniej z drogi. Sama ta możliwość — którą się wszak przyzna — pokazuje wyraźnie, jak wiele przedmiot współdziała: stawia on wymagania, do których nie każdy dorósł. Gdyby przedmiot zupełnie nic nie znaczył, cóżby miało stać artyście na przeszkodzie do stworzenia na jeden temat równie dobrego obrazu, jak na drugi?

Z całego sporu i przeciwieństwa estetyków treści i formalistów wynika, zdaje mi się, taki rezultat, że nikt nie jest zwycięzcą i nikt nie jest zwyciężony. Forma i przedmiot (czyli treść), niezależnie jedno od drugiego, dają swój watek obiektowi estetycznemu. Forma jest dla dzieła sztuki niezbędna, a przedmiot zbędny; gdzie się jednak znajduje, jak w sztuce opowiadającej i plastycznej, nabiera znaczenia przez swój szczególny charakter, tenże wymaga bowiem określonej nastawy i przystosowania pozostałych czynników obiektu.

Z pośród danych zmysłowych dzieła sztuki określiliśmy, obok materiału i przedmiotu, trzeci czynnik: formę. Znaczenie jej dla obiektu estetycznego jest wykazane. Czego ona dokonywa, pokazuje najwyraźniej muzyka. Forma jest niezbędna dla każdego dzieła; stąd, rozumie się, nie wynika, że w syntezie obiektu musiałaby zawsze dominować. Całokształt formy nie tworzy też nigdy kontrastu z ogólnym charakterem dzieła, jak to z łatwością się zdarza z przedmiotem; dlatego zrozumienie dzieła osiąga się najpewniej, biorąc za punkt wyjścia formę i nie troszcząc się z początku o to, co dzieło przedstawia; obieranie przedmiotu za punkt wyjścia w oglądaniu może sprowadzić z drogi, dlatego Francuzi źle zrozumieli swojego Milleta, a Niemcy swojego Leibla.

Czem jest forma, zostało już wyjaśnione. Nie można odróżnić formy i przedmiotu jako danych zmysłowych: są to bowiem jedne i te same jakości zmysłowe, od których żądamy funkcji podwójnej: przedstawiać przedmiot i być „formą”. Rozpatrując jakości zmysłowe jako formę, abstrahujemy od ich znaczenia przedmiotowego. Dla przedmiotu są one cechami dagnostycznymi albo oznaczeniami językowymi; jako formy zaś oddziałują przez szczególny rodzaj swego bytu.—Określenia te, jak mniemano, są zrozumiałe. Ponieważ jednak w badaniach nad sztuką żaden inny wyraz nie jest ważniejszy i ponieważ przy żadnym zwyczaj językowy nie jest tak chwiejny, musimy jeszcze odgraniczyć negatywnie pojęcie formy i przed fałszywą obronić interpretacją. Forma nie znaczy dla nas „Jak” traktowania przedmiotu; już dlatego nie, że takie Jak zawsze każe zakładać przedmiot, a istnieje forma bez przedmiotu: muzyka nie posiada ani Co, ani też Jak tego rodzaju. Jeszcze dlatego nie utożsamiamy formy z „Jak”, że właściwie w użyciu językowym należy ono przeważnie samo do przedmiotowego, a mianowicie, oznacza indywidualną określoność przedmiotu i tylko się przeciwstawia tematowi ogólnemu. My atoli mówimy o formie, abstrahując od wszelkiego jej stosunku do przedmiotu. Po drugie, niektórzy pisarze rozumieją przez for-

mę tylko ukształtowanie przestrzenne, a więc formę przeciwstawiają barwie i światłu. Naturalnie, terminologia jest zawsze rzeczą upodobania, tak iż owo użycie terminu: forma jest równie dopuszczalne, jak inne; tylko że w takim razie brakłoby nam wyrazu obejmującego wszystko. A jeśli poszukujemy słowa, obejmującego linię i płaszczyznę i zapełnienie głębi, barwę i światło, takt i ton, rym i rytm, dźwięk samogłosek i szmer spółgłosek, grę tendencji ruchowych oraz wszystkie inne jakości i półjakości zmysłowe, wówczas gdy własnym przemawiają językiem, to niema żadnego odpowiedniejszego i wreszcie bardziej utartego — niż wyraz „forma“.

Znaleźliśmy trzy czynniki, wnoszące każdy coś do syntezy obiektu estetycznego; lecz pytanie, jak jest wogóle możliwe ich zjednoczenie? Albowiem materiał, przedmiot i forma są zgoła różnorodne: musimy poszukać, co też im nadaje jedno miano. Przy tem zaś pomyśli się naprzód o zmysłowym oglądzie, z którego je wyczytujemy; posiadają one ten sam zmysłowy punkt wyjścia: czy jednoczy je ten rodzaj jednomianowości? W samej rzeczy, na tej drodze powstaje możliwość syntezy, tylko że nie ta, której szukamy. Stosunek formy, materiału i treści do oglądu zmysłowego objaśnia nam jedynie to, jak one mogą występować razem w zewnętrznem dziele sztuki, jak jeden i ten sam wytwór rzeczywisty, np. ociosana bryła marmuru dźwigać może formę, materiał i treść. Lecz to nam nie wystarcza. Albowiem w oglądzie zmysłowym, a więc w zewnętrznem dziele sztuki, te trzy czynniki nie są jeszcze różniczkowane. Tkwią nierozdzielone jeden w drugim. Wskazaliśmy już przecież na to, że przedmiot i forma, dane zmysłowo, całkowicie się jednoczą, gdyż są to te same jakości zmysłowe, te które opisują przedmiot i te, które przemawiają jako forma. Przeciwnieństwa formy i treści nie można ująć zmysłami. Dopóki więc pozostajemy w oglądzie zmysłowym, nie możemy oddzielić formy od przedmiotu. Ale właściwie chcemy wiedzieć to: jak się jednoczą funkcje róż-

niczkowane? Jak, rozdzieliwszy się, mogą znów razem występować jako rozróżnione? Innymi słowy: poszukujemy możliwości ich zjednoczenia się w obiekcie estetycznym. W zewnętrznym dziele sztuki są one razem dzięki oglądowi zmysłowemu, lecz wogóle jeszcze nie rozłączone; w obiekcie estetycznym natomiast mają być zróżniczkowane, a jednak zjednoczone.

I nie jest to poprostu powiązanie, samo tylko dodanie jednego do drugiego, ale się wymaga, aby czynniki pasowały do siebie, czy to pod względem jednakowego nastroju, czy też dopełniającego kontrastu, czy wreszcie w jaki bądź sposób. Forma, treść i materiał powinny ze sobą harmonizować. Że to występuje w sztuce jako wymaganie, dowodzi, iż te trzy czynniki nie same przez się i nie zawsze do siebie pasują: gdyż wówczas nie trzeba byłoby tego wymagać. Postarajmy się zrozumieć, jak wogóle może być mowa o pasowaniu czy niepasowaniu, ponieważ wydają się one całkowicie różnorodnymi. Co ma wspólnego własny charakter linii i barw z Madonną, a papier japoński z krajobrazem? Już sama możliwość zgodności każe przypuszczać pewną jednorodność: ale w czym są jednakowe forma, przedmiot i materiał?

Powie się, że trudność tę stwarza dopiero analiza, że same przez się treść i forma są nierozłącznie ze sobą związane, dopiero analiza je rozkłada i później ma trudność spojenia ich na nowo. Ale napewno tak nie jest. Że forma i treść nie są nierozłączne, widać z obu stron: bywa treść bez formy i forma bez treści. W empirycznej recepcji rzeczywistego obiektu nie uwzględnia się formy jako mowy: jakości zmysłowe ujmuje się tylko jako cechy djagnostyczne przedmiotu, a nie jako formy w ich własnej mowie. Z drugiej znów strony, w muzyce i architekturze mamy formę bez przedmiotowości. Jeżeli nawet treść i forma byłyby faktycznie nierozłączne, to przecież wskutek tego nie rozumielibyśmy jeszcze możliwości ich harmonji, a przede wszystkim ich dysharmonji. Przecież jedność formy i treści, tak sama ze siebie, nie istnieje, ale jest zadaniem sztuki—

ją wytworzyć. Kiedy przedmiot odda nie-artysta, to stosowane tu przezeń jakości zmysłowe, jako formy, nie będą odpowiednie do przedmiotu. Nie mielibyśmy objaśnione, dlaczego w obrazie Madonny, kiedy ma on nam pokazać matkę boską, podział przestrzeni i sposób nakładania farb, nie bacząc wcale na warunki przedstawienia treści, muszą być inne, niż kiedy się oddaje matkę ludzką. Co to znaczy, że linje i barwy — przy abstrahowaniu od ich znaczenia przedmiotowego — jednakże mogą i powinny się kierować przedmiotem? Na to użyliśmy poprzednio słowa „charakter“; powiedzieliśmy: charakter formy, charakter przedmiotu i charakter materiału powinny sobie odpowiadać. Lecz to jest tylko słowo dla niewiedomego X: charakter ten właśnie ma określić analiza. — Szukamy tedy miejsca spotkania trzech czynników w obiekcie estetycznym; ogląd zmysłowy go nie wskazuje, gdyż w nim jeszcze niema wogóle zróżniczkowania owych czynników: tak więc miejsce ich spotkania zdaje się leżeć po za zmysłowem.

Jeżeli poruszymy obecnie pytanie czy w oglądzie zmysłowym zawarte są już pierwiastki obiektu estetycznego, innymi słowy: czy mamy określić szukane pierwiastki obiektu estetycznego jako zmysłowe jakości? — odpowiemy raczej przecząco. Zmysłowe zdaje się mianowicie dostarczać tylko inicjatywy poszukiwanym tu pierwiastkom obiektu. Treść i forma różniczkują się dopiero po recepcji zmysłowej; dopóki nie są rozłączone, nie mogą ani się zgadzać ze sobą, ani też nie zgadzać. Po zróżniczkowaniu jednakże występują jako niejednorodne; przecież koniecznem założeniem samej tylko możliwości ich harmonji jest jednorodność; stąd, jak sądzę, wynika, że spotykają się w miejscu, dla podmiotu mniej widocznem, niż przeżycia zmysłowe, i łatwiej wymykającym się samoobserwacji.

Najprędzej jeszcze przy formie możnaby było pomyśleć o zbieżności bezpośrednich danych zmysłowych z pierwiastkami obiektu estetycznego. Ale przeciwko temu przemawia już to, że jakości zmysłowe uwzględnia się w rozpatrywaniu em-

pirycznym obiektów rzeczywistych, wszakże nie jako „formę“: a więc jakości zmysłowe nie są eo ipso także formami. Przeciwno temu przemawia także i to, że nie każdy posiada zdrowe, otwarte zmysły, nie każdy jest wrażliwy na formę. Poprzednio wskazaliśmy już na melodię. Nie jest ona samem tylko następstwem tonów o różnej wysokości. Rozumie się, że musimy uważać na tony, inaczej nie pochwycimy melodji; nie ma też odstępu czasu pomiędzy słyszeniem tonów i jeszcze czegoś innego, a jednak w melodji przeżywamy więcej lub też coś innego, niż sam tylko obraz akustyczny szeregu tonów. Nie każde przyłączenie tonów jednych do drugich wydaje melodię. Następstwo tonów może być puste. Czego mu brak wówczas? Jest tak, jakgdyby niektóre mogły przemawiać, inne zaś nie. Niektóre następstwa tonów są jakgdyby bezsensownem gadaniem, inne znów rozumiemy bezpośrednio, jak swoją mowę ojczystą. Jest tak, jakgdyby w nas coś wzywano, kiedy się melodia rozpoczyna i jest coś, co nas do jakiegoś celu prowadzi, który przeczuwamy, po drogach, dotąd nieznanych, i czując cel, rozumiemy każdy krok melodji. Uważamy na tony, a jednak oddajemy się melodji. Są artyści tak przejęci wnętrzem muzyki, iż strona akustyczna dla nich znika. Co jest takiego w melodji, co tkwi po za tonami? gdyż nie mogliśmy tego opisać, tylko w porównaniach mówiliśmy o niem. Powiadamy: mówi ono z nami niby znajomy naszą mową ojczystą; lecz nie donosi nam nic o bycie lub dziejach, nic o terażniejszym lub przeszłym; i niema wobec nas nikogo, ktoby nam coś donosił, jesteście sami z sobą, z naszym przeżywaniem. Lecz nie jest to przeżywanie swobodne, a tylko prowadzeni jesteście do jakiegoś celu i znów sami tego celu chcemy, każdy krok jest swobodny, a jednak mamy przewodnika. Ale to są obrazy i porównania. Melodia jest czemś zanadto złożonem, aby można było od niej rozpocząć analizę. Musimy się zwrócić do wypadków najprostszych, jeżeli chcemy znaleźć to pozazmysłowe, które z jakości zmysłowych stwarza „formy“.

W jednym z rozdziałów swojej rozprawy o barwach mówi Goethe o „zmysłowo-moralnem“ działaniu barw. Rozumie przez to, że czucie zmysłowe nie wyczerpuje wrażenia barwy, że raczej każda barwa wywołuje nadto szczególny nastrój ducha. Ta impresja wtórna jest najsilniejsza, kiedy się wypełnia oko jedną barwą, patrząc np. przez kolorowe szkła. Ze względu na tę impresję, tak charakteryzuje Goethe barwy: żółta jest wesoła, ożywiająca, łagodnie podniecająca, ogrzewająca; w czerwono-żółtej potęguje się nastrój ciepła; w żółto-czerwonej potęguje się żywość do gwałtowności; niebieska daje czucie zimna, pustki, smutku, oddalenia, ustępowania i t. p.

Co znaczą, subiektywnie, te drugie impresje? Czy są to uczucia? Wszak w nowszej psychologii mówi się dużo o akcencie uczuciowym jakości zmysłowych. Atoli z przyjemnością i nieprzyjemnością owe impresje nie mają nic wspólnego. Ta alternatywa uczuć nie czyni zadość ich niewyczerpanej różnorodności. Każda bowiem impresja wtórna różni się od innych nie tylko w stopniu, ale także jakościowo. Goethe nazywa je nastrojami ducha. I to mogłoby wprowadzić w błąd. Gdyż nastrojami ducha stają się te fenomeny, towarzyszące wrażeniom zmysłowym, tylko w pewnych warunkach. Wyrazem tym oznaczamy przecież ogólną postawę duszy; do wywołania jej w rzadkich tylko wypadkach wystarczają czucia barw. Tylko jeżeli się wypełnia oko całkowicie jedną barwą i oddaje się zupełnie widzeniu, może impresja wtórna stać się nastrojem ducha. Jest więc ona czemś, nie różniącym się wprawdzie jakościowo od przeżycia nastroju, lecz brak jej pełni. Nastrój jest w istocie swej całością: impresja ma się doń jak pierwiastek. Impresje wtórne są w pewnej mierze różniczkami nastrojowemi, z których się nastrój buduje. Chciałbym stosować do nich wyraz „impresje nastrojowe“; po uprzednim objaśnieniu nie może on być źle rozumiany; wskazuje na to, że chodzi o oddziaływanie jakości zmysłowych na podmiot i że ta impresja jest jakościowo zbliżona do nastrojów.

Zechcemy wziąć pod uwagę, jak Goethe charakteryzuje

poszczególne impresje nastrojowe: naprowadzi nas to na ważną osobliwość. Nie tylko wskazuje on bezpośrednio na znane nastroje: barwa żółta jest wesoła, niebieska smutna—lecz opisuje żółtą także jako „cieplą“, a niebieską jako „zimną“: porównywa tedy barwy z czuciami zmysłu temperatury. Czy istnieje podobieństwo pomiędzy samymi wrażeniami zmysłowymi, pomiędzy czuciami wzrokowymi oraz czuciami temperatury i czy to właśnie podobieństwo ma się tu na myśli? Przecież chyba nie. Musi się tu mieć na myśli pokrewieństwo pośrednie: przez podobieństwo impresji wtórnych. Niebieskie nie jest zimne, nie jest również podobne do zimnego; niebieskie i zimne nie dają się wcale same przez się porównywać; ale porównywać można ich impresje nastrojowe: niebieskie daje pokrewną impresji zimna. Niebieskie i zimne są pokrewne ze względu na nastrój. Również ciepłe i żółte, i t. d.

To nas prowadzi do wyniku, że tak dobrze, jak barwy, i inne czucia zmysłowe wywołują impresje wtórne i że przy tem się okazują dziwne pokrewieństwa: czucia, które jako zmysłowe jakości są całkowicie różne lub nie dają się porównywać, stają się w swych pierwiastkach nastrojowych porównywalnymi i wykazują nastrój jednakowy, albo przeciwieństwo tegoż, lub wreszcie inny jakiś stosunek. Dlatego w celu charakterystyki impresji wtórnych będzie się musiało wskazywać często na różnorodne grupy jakości, z którymi je łączy pokrewieństwo: istnieją barwy, oddziaływanie których się odczuwa jak gdyby ton trąby, inne są znów jak gdyby twarde lub miękkie, albo cierpkie lub słodkie.

Podczas gdy czucia zmysłowe wydają się podmiotowi czemś obcem i danem mu, czemś, co przychodzi „z zewnątrz“, to pierwiastki nastrojowe występują raczej jako coś własnego. Są bliżej sfery aktywnej; i dlatego chyba nazwał je Goethe działaniami zmysłowo-moralnymi. Bliższy ich stosunek do aktywności pokazuje najwyraźniej pewna osobliwość, którą można także obserwować w barwach: niebieska wymaga żółto-czerwonej dla dopełnienia, purpurowa wymaga zielonej i t. d. Nie jest to zachowanie się właściwych jakości zmysłowych, te

nie mają sił, stawiających postulaty. Może to znaczyć tylko, że w impresji nastrojowej danej barwy tkwi coś, jakby energia i jakby dążenie, i że to dążenie się spełnia w impresji innej barwy określonej.

Okazało się, że proste czucia zmysłowe wywołują impresje wtórne, które posiadają wprawdzie jakościową określoność i konkretność, ale nie są właściwie pogładowe. Naturalnie, że nie mają w sobie także nic rozumowego, nie są też uczuciami, i właściwie nie są również nastrojami ducha, ale do tych są zbliżone jakościowo. I pomiędzy impresjami nastrojowymi różnych danych zmysłowych znajdujemy pokrewieństwo jednakowego nastroju, przyczem granice poszczególnych zakresów zmysłowych bywają często przekraczane. Widzimy, że impresje nastrojowe charakteru dynamicznego mają się jedna do drugiej, jak tęsknota i spełnienie. Różnorodność impresji nastrojowych nie pozostaje w tyle za bogactwem jakościowym czuć zmysłowych, raczej je przewyższa jeszcze. Bowiern zauważamy dalej, że nie tylko proste dane zmysłowe, ale i kombinacje ich mogą wzbudzać nowe, szczególnego rodzaju impresje np. każde zestawienie barw daje znów osobliwą impresję, odmienną od wrażeń barw pojedynczych.

Pomyślmy o nieopisanie wielu możliwościach impresji, wywoływanych przez linię. Aby na prostych przykładach pokazać jej dynamiczny charakter, przypominamy, jak podnosząca się linja wymaja biegnącej w dół, jak łuk występujący naprzód, wymaga cofającego się, jak to się może kombinować, jak jedno przeciwieństwo może się splatać z drugim, jak np. para ramion, z których jedno unosi się w górę, a drugie biegnie w dal, spotyka się z drugą parą ramion, z których jedno zstępuje w dół, a drugie powraca w górę. A więc już pojedyncza linja przemawia, skoro nosi w sobie jakąś dążność, jakieś prawo celu i rozwija się zgodnie z tem prawem, bądź idąc naprzód i powracając, bądź podnosząc się i zstępując. Niekiedy dążność ta jest tak prosta, iż byłaby dostępna dla matematycz-

nego sformułowania, inne znów nie dają się ująć w formułę, nie można ich nawet opisać; tylko w bezpośrednim przeżyciu ujawnia się ich dążność: immanentna myśl o celu, z którym mierzą się ich ruchy, jako dążenie do celu lub zbłądzenie i zwolnienie, wreszcie jako ostateczne spełnienie. Zdarza się także, iż linja przywiązana jest do przedmiotu, pozornie poddaje się z własną wolą obcemu prawu, w konturze lub w rysunku wewnętrznym, ale przy tem nie zapomina własnego zamiaru i gdzie tylko można, swoją idzie drogą. Zdarza się także, iż opanowuje przedmiot, wyciąga lub zaokrągla, podnosi i przesuwa, a w takich zwłaszcza razach pokazuje całą siłę dążenia własnego. Nadto, każda linja, jeżeli nawet już nosi w sobie zróżniczkowanie sił na napięte i rozwiązujące, daje znów jako całość szczególną impresję nastrojową; jeśli np. cechą prostokąta jest skrzyżowanie dwu par sił, to całość tego kształtu posiada znów zdolność do wywołania szczególnego wrażenia, które jest nowe wobec swoich pierwiastków. Dlatego rozmaite kombinacje takich samych kształtów elementarnych dają zgoła różne impresje, często tak od siebie odmienne, iż dopiero w następstwie uświadamiamy sobie ich budowę z takich samych części. Najwyraźniej doświadcza się tego, przeglądając książki wzorów, przedstawiane przez drukarzy: z kilku nielicznych upiększeń, za pomocą rozmaitego układu, otrzymuje się co raz to nowe kształty i często mała zmiana daje całkowicie nową impresję.

Nadto jeszcze każda linja przemawia odmiennie, zależnie od tego, czy jest narysowana grubo, czy też subtelnie, zależnie od tego, czy przebiega w zgrubieniach i zwężeniach, czy też równomiernie. Następnie zważyć także musimy, że zaokrąglone formy linji posiadają inny charakter niż kanciaste, że wyciągnięte inaczej oddziałują niż skupione; różnorodność jest tak wielka, że dla opisanja jej musielibyśmy zastosować wszystkie registry możliwych nastrojów i wszystkie porównania z przeżyciami innych zmysłów.

Do tego jeszcze przybywa znajdowanie się linji o bok

siebie; może to być: dążenie do jednakowego celu, wprost chodzenie razem, igrające sprowadzanie z drogi, stawianie przeszkód. Albo znów z ich zbiegowiska i pokrzyżowania wypływa impresja o nowym i własnym charakterze. Ten ostatni moment jest szczególnie ważny i powraca w sposób analogiczny we wszystkich innych formach zmysłowych: kombinacja danych zmysłowych może wytworzyć impresję o nowej jakości, odmiennej od impresji składników i przedstawiającej coś innego niż prostą ich sumę. Dlatego możliwości sztuki nie mają granic: za pomocą wciąż nowych kombinacji może ona prowadzić do przeżyć, których nikt nie przeczuwa. Dlatego też jej środki wymykają się wszelkim obliczeniom i z samej siebie wytwarza ona co raz to nowe środki: na tem to polu ma właściwe swe miejsce czynność wynalazcza fantazji estetycznej.

Znajdujemy różnorodność rytmów: stopy i takty jako najmniejsze ustroje, które się stają często widocznymi jako jednostki teleologiczne tam, gdzie w zaakcentowanym powstaje życzenie, a następna kadencja je spełnia; napotykaemy w wierszu wszelkie rodzaje stopy o charakterystycznej impresji, odmiennej od innych, skupiające się w jedności większe, w wiersze i powiązania wierszy, przyczem znów się przejawia dynamiczna gra życzenia i spełnienia. Dwuwiersz np. objawia szczególnie wyraźnie zmuszającą siłę swego dążenia, wznoszenia się i zstępowania; kiedy mianowicie ruch przeszedł już przez ustroje jednakowego rodzaju, hexametru wymaga spełnienia pentametru; pomyślmy o scenie domowej Mörike'go, pokazującej zabawnie, choć drastycznie, jak to męczący, skoro w układzie dwuwierszów raz stoi hexametru sam jeden. Poznawszy zaś dokładnie stosunek hexametru do pentametru, zauważa się łatwo, jak każdy z nich znów się rozczłonkuje teleologicznie, jak np. obie połowy pentametru są sobie wzajemnie zapowiedzią i spełnieniem, i każda z obu części znów się składa z taktów, noszących w sobie napięcie i rozwiązanie; lecz tu weźmy pod uwagę ten jedynie wypadek, kiedy takt końcowy pentametru pozostaje niespełniony. Analogicznie powtarza się to bowiem

w innych również ustrojach form i zakresach jakości, że często spełnienie całości osiąga się przez ogniwo, samo przez się niespełnione, tak że rozwiązanie całości zamyka w sobie częściowe napięcie, wskutek czego finał otrzymuje pewną cierpkość.

Następnie, rym: w pierwszym słowie rymu jest żądanie, w drugim spełnienie; każdy rym występuje przytem z odrębnym brzmieniem, inne zaś rymy, jednakową przejęte dążnością, wplatają się jako przeszkoda lub wzmocnienie. Weźmy Novelisa „Chwalcieź nasze ciche uroczystości“: jakżeż wtrącanie co raz to nowych, nieoczekiwanych słów rymowych co raz dalej odsuwa spełnienie zapowiedzi i ciągle od nowa się niem napawamy. Następnie, wypadek, kiedy rym i rytm się łączą. Przytem się znów ujawnia ten rodzaj syntezy: drobne pary spełnione podporządkowują się celowi szerszemu, same wnoszą napięcie i żądanie, które innej znów pary wymagają do rozwiązania. Tak więc w spełnieniach częściowych trwa dalej dążenie do celu ostatecznego, pojedyncze spełnienia są wobec całości same żądaniami lub też oporem i przeszkodą, gdy każdy pierwiastek trwa w swej odrębności, albo znów postępowaniem naprzód, gdzie tenże wplata się w ruch ogólny, albo wreszcie są spełnieniem całości.

W królestwie słuchu każdy ton pojedynczy, jak odcień barw w świecie widzialnym, posiada swoją szczególną impresję nastrojową, zaś kilka tonów, brzmiących jednocześnie, daje nową impresję, która jest czemś więcej, aniżeli sumą nut pojedynczych. Ujawniają się również stosunki dynamiczne tonów, które się wzajemnie żądają i są sobie spełnieniem, np. dwa tony skali muzycznej, odległe od siebie o oktawę: ton wyższy oktawy daje pobudkę, jeżeli po nim następuje ton niższy, to staje się rozwiązującym finałem. Tony, wchodzące pomiędzy te, mogą brać udział w dążeniu, bądź jako przeszkody, bądź też jako zbliżenia. Obok impresji tonów pojedynczych ma doniosłość interwał: krok od jednego tonu do następnego w czasie. Podczas gdy tony pojedyncze chciałoby się porównać z jakościami barw, interwale tonów przypominają linje. Skoro

więc dwa tony następują po sobie, dane jest więcej, niż kiedy się widzi dwie barwy obok siebie lub też jedną po drugiej. Plus ten, interwał tonów—właściwie nie można powiedzieć, że wywołuje czucie zmysłowe, ale jest zmysłową półjakością — daje sam przez się charakterystyczny pierwiastek nastrojowy; niezależnie od wysokości tonów, istnieją pomiędzy interwałami także pokrewieństwa nastrojów i stosunki dynamiczne: można je więc skupiać razem, podobnie jak się łączy w jednym po- ciągnięciu linje, w górę i w dół biegnące, uciekające i powra- cające, powstrzymujące, zwlekające, porywające za sobą. Lecz oba rodzaje impresji, tonów i interwali, kombinują się oto z ko- nieczności, nigdy bowiem nie są dane interwale bez jakości tonów i już cała droga od tonu pobudzającego do rozwiązu- jącego daje nastrój charakterystyczny—jeżeli niema pomiędzy nimi innych tonów—np. spadek oktawy, każdy krok zaś ru- chu powstrzymującego lub zbliżającego daje znów impresję interwalu i wstępuje w stosunek do innych. Jeżeli w tem po- łączeniu tendencja jakości tonów pozostaje panującą, tak że pe- wien ton żądany jest i odczuwany jako zakończenie i spełnie- nie całości; jeżeli zarazem jest podstawą i miarą dla ruchu od tonu do tonu, punktem, z którego one wybiegają i do którego muszą powrócić, jeżeli wreszcie zlewają się z tem impresje rytmów, powstaje zakończony motyw muzyczny, melodia. Ta znów, jako całość przedstawiająca napięcie i rozwiązanie, jest niezaprzeczenie ciąglem następowaniem po sobie napięć i roz- wiązań mniejszych, szczególnie zaś łatwo odczuć można, jak fałowanie rytmów komplikuje się jednocześnie z krokami to- nów w górę i na dół, podczas gdy ich szczyty często się spo- tykają. Ale każda z napięcia i rozwiązania złożona jedność elementarna ma przytem, podobnie jak linja, swój szczególny kształt i daje odrębną jakość impresyjną, która z kolei wstę- puje znów w stosunek do jakości o jednakowej potędze. Ustro- je jedności tego rodzaju mogą się jednoczyć, również skrócone, w coraz rozleglejsze związki celowe.

Jest to kilka przykładów, jak w wszystkich dziedzinach

zmysłowego występują impresje nastrojów i jak pomiędzy nimi istnieje, bądź pokrewieństwo w postaci jednakowego nastroju, bądź też przeciwieństwo, nadto jeszcze przynależność wzajemna innego rodzaju, taka mianowicie, iż dążenie zawarte w jednej impresji nastrojowej, spełnienia swego szuka i znajduje też je w drugiej, i że dlatego impresje, dzięki ostatniemu rodzajowi pokrewieństwa, mogą się łączyć w jedność teleologiczną.

Skoro wszakże ten stosunek dynamiczny dwóch członków takiej jedności jest sam przez się odwracalny i samo następstwo w czasie nie określa jeszcze, który z nich ma wziąć na siebie czynność pobudzania, który zaś czynność spełnienia, lecz oba przedstawiają się rozpatrywaniu jednocześnie — który to wypadek zachodzi przeciw z rzeczami widzialnymi — to różniczkowanie musi być wywołane za pomocą akcentu. Skoro się zestawia razem purpurę i zielen w jednakowej sile, to stosunku ich nie można ujawnić. Sztywność symetrii skuwa je. To samo jest z linjami, powierzchniami i formami bryłowatymi: symetria wywołuje wrażenie sztywności. Przy symetrii jest niemożliwy podział na dążenie i spełnienie. Linje, opierające się jedna o drugą symetrycznie, nie działają jakgdyby jedna wchodziła, druga zaś schodziła; raczej połączone są ich siły i tą samą postępują drogą, tak że nie stają się jedna względem drugiej napięciem i rozwiązaniem, a tylko do trzeciego pierwiastka w stosunek taki ewentualnie wejść mogą. Dlatego symetria jest środkiem bądź do zatamowania wogóle rozwoju sił tam, gdzieby on był przeszkodą, — w ten sposób przeważnie służy rzemiosłu artystycznemu — bądź też do utrzymania w jednym kierunku i zdwojenia siły wówczas, kiedy trzeba przewyciężyć opór pierwiastka trzeciego: w ten sposób służy sztuce budowniczej. Symetria nie należy tedy do pierwotnych fenomenów estetycznych, takim jest raczej niesymetryczny stosunek napięcia i rozwiązania, symetria zaś najpierw znaczy zaw sze skuteczną przeciwnych. Jest ona tylko środkiem do szczególnych celów, aby np., przewyciężyć wagę materiału, ko-

niecznem jest utrzymać dążenie w górę i pomnożyć jego siłę: gdyby napięcie podnoszenia się wyrównywało się przez linię w dół biegnącą, nie pozostawałoby nic do opanowania siły ciężkości. Co jest dwubocznie symetryczne, zdaje się dążyć w górę: jest tak, jakgdyby Apollo z Tenei chciał fruwać; aby zaś oddać postaci unoszące się w powietrzu, przedstawiając np. wniebowstąpienie, potrzebna jest, przynajmniej dla głównego pola widzenia, sztywna symetria. Z powierzchni symetrycznych dachu nie idzie jedna w górę, druga zaś na dół, lecz obie, podtrzymując się wzajemnie, w górę; kontury symetryczne Fuji oznaczają dążenie w górę; natomiast niesymetryczne linje gór, nierówny podział trójkątów, jako też kontur fali, zawierają ruch w górę i na dół, i jedna linja rozwiązuje się w drugiej.

Aby tedy rozwinąć się mógł stosunek dynamiczny dwu impresji współistniejących, potrzeba akcentowania: słabszy i nieakcentowany pierwiastek staje się przytem zapowiedzią, akcentowany zaś rozwiązaniem; ostatni bowiem jest miejscem wypoczynku dla wzroku, a stąd i finałem. Akcent czyni tu z współistnienia następstwo, nie w czasie coprawda, ale pod względem teleologicznym. Barwa bez akcentu daje pobudkę, zaś barwa uwydatniona, czy to przez rozciągłość lub oświetlenie, czy też przez siłę własną, lub jakkolwiek bądź umotywowane zainteresowanie, staje się podłożem spełnienia: tamta zadaje pytanie, ta zaś daje odpowiedź. Otóż takie jedności elementarne mogą się kombinować na jednym obrazie w najrozmaitszy sposób. Najprostszy wypadek mamy wówczas, kiedy się akcenty spotykają, przenikając się wzajemnie, lub też rozmieszczone blisko siebie, tworzą jeden centr dla uwagi. Coś w ten sposób zaakcentowane staje się dla wzroku, po zorientowaniu się ogólnem, miejscem wypoczynku w patrzeniu, z którego ten wybiega, szukając podniet i pytań, i dokąd wciąż od nowa powraca, znajdując rozwiązanie i finał oraz na każde pytanie odpowiedź.

Dlaczego w rzemiośle artystycznym i w architekturze sy-

metrja taką posiada doniosłość, malarstwo natomiast posługuje się nią tak oszczędnie i tylko w całkiem szczególnych celach, będzie już teraz zrozumiałe. Niektórzy mówią o „przesuniętej symetrii“ w obrazach; wyraz ten jednak wprowadza w błąd, jakgdyby to była odmiana symetrii albo złagodzona jej forma, gdy tymczasem naprawdę jest to jej przeciwieństwo i negacja. Owo „przesunięcie“ bowiem daje w rezultacie coś przeciwnego, niż coby miało miejsce przy symetrii. Symetria wiąże dynamikę teleologiczną, zaś „przesunięcie“ owo rozkuwa siły przy pomocy wyraźnego akcentowania, tak że jedna staje się momentem pobudzającym, druga zaś rozwiązaniem.

Muzyka najłatwiej nas objaśni, w jaki sposób się impresje grupują. Czy na przykład jest wszystko jedno, gdy słucham jakiegoś utworu, czy go słyszałem od początku, czy też od środka? Napewno jest różnica. Ale dlaczego? Czy, kiedy utwór dźwiękowy doszedł do środka, nie przebrzmiały już wszystkie poprzednie tony i harmonje? Nowe tony napełniają teraz moje ucho, wcześniejsze minęły, jako zjawiska zmysłowe nie istnieją już. Albo czy zostało coś z nich w mojej świadomości? Z pewnością, tak musi się rzecz mieć, inaczej bowiem byłoby wszystko jedno, czy śledziłem za utworem od początku. Co jednakże pozostało mi w świadomości po dźwiękach poprzednich? Same tony? Czy leżą zatrzymane jako wspomnienia-obrazy, jeden obok drugiego rozłożone w mojej świadomości? To niemożliwe. Żadna pamięć nie mogłaby tego dokonać; żadna świadomość nie jest w stanie zatrzymać większej ilości tonów i zaprezentować w jednym polu widzenia. Gdyby wszakże ze słyszanych tonów ostawały się zawsze tylko niektóre, dawałyby fałszywy obraz, tworzyłyby, razem wzięte, co innego, niż to, co się słyszało. Nie można również myśleć o zlewaniu się zmysłowych jakości tonów, gdyż fenomen akustycznej mieszaniny tonów daje zupełnie inny rezultat, aniżeli tonów następstwo, a więc pamięć muzyczna, zasadzająca się na zlewaniu się tonów, fałszowałaby obraz słyszanej melodji. Weźmy

wszystkie tony danej melodji naraz, a będzie to zupełnie co innego niż ich następstwo. Należy to do melodji, aby tony były oddzielnie, lecz tak dzieło muzyczne nie może być zachowane w świadomości.

A jednak powiadamy, że coś zeń zostało, nie jest bowiem wszystko jedno, czy śledzimy za dziełem muzycznym od początku, czy też od środka. Jeżeli wszakże tony same uleciały, a ich zmysłowe obrazy-wspomnienia także nie mogą już tkwić w pamięci, to pozostaje ta tylko możliwość, że chodzi o impresje nastrojowe. Pewno, że i o nich powiedzieć należy: aby je zatrzymać rozdzielone i przedłożyć wzrokowi w całej rozciągłości, na to nie wystarczyłaby świadomość z największym obwodem. Skoro mają być zniesione a jednak działać, możliwe jest to w tym jedynie razie, jeżeli forma połączenia impresji nastrojowych to nie rozłożenie się ich w świadomości, jednej obok drugiej, ekstenzja, ale zlanie się, intenzja. Z tego zaś faktu, że słyszana już część dzieła muzycznego zostaje się w pamięci i oddziałuje na to, co następuje, oraz z tego, że chodzić może tylko o impresje nastrojowe, a nie o same jakości zmysłowe tonów lub ich obrazy następcze w pamięci—wynika, że impresje nastrojowe danego następstwa tonów zlewają się i tym sposobem zostają w świadomości. Czyż nie jest tak: każdy nowy ton, który słyszymy i każdy interwał na linii melodji przybywa do tego, co już jest, nie jako coś dodanego ekstenzywnie, ale stapia się z czemś, co trwało, zmienia je nieco i wzbogaca. Naprawdę melodia nie jest linią rozciągłą—taką się tylko wydaje wskutek empirycznego rozpatrywania następstwa w czasie, kiedy mianowicie się ma na myśli zewnętrzne dzieło sztuki—lecz dla tego, kto jej słucha, jest przeżyciem, zmieniającem się ustawicznie i rosnącym, w którym jednak pierwiastki wchłonięte się zatrzymują, przenikając się wzajemnie i w którym to, co było wcześniej, jest zachowane, tak że określa po części oczekiwanie tego, co ma nastąpić. W tem stapianiu się momentów następstwa, to przeobraża się w coś współlistniejącego; kiedy w koń-

cu, który się przeczuwa, następuje rozwiązanie, trwa jeszcze napięcie zapowiedzi, rozpoczęte na wstępie, a z drogi, pomiedzy końcem i początkiem, zmaganie się sił.

W ten sposób znika, pod pewnym względem, dla impresji nastrojowych różnica między zmysłowemi formami współlistnienia i następstwa: tutaj z następstwa zachowuje się tylko moment teleologiczny, tam zaś współlistniejące przekształca się, za pomocą rozdzielającej siły akcentu, najpierw w następstwo teleologiczne, aby jako takie stopić się sukcesywnie.

Coś niewidzialnego po za widzialnem, coś niesłyszalnego po za słyszalnem—tak po za zmysłowem zjawiskiem form tkwi ich zawartość nastrojowa. Jest ona wprawdzie zależna od owego zjawiska, niezbędnego wszak do wywołania nastrojów, a przecież nie we wszystkich stosunkach do niego proporcjonalna; ma swoje przyjaźni jako też obcości i zawiązuje stosunki, którym nic nie odpowiada w sferze zmysłowej. Powiedzieliśmy już, że formy różnić się mogą bardzo jakością zmysłową, a przytem być sobie pokrewne ze względu na impresję nastrojową; istnieje np. pewna czerwień, zbliżona do druzgoczącego dźwięku trąby. I odwrotnie: formy mogą mieć wygląd podobny, a różnić się całkowicie swoją zawartością nastrojową.

Goethe zwraca uwagę na to, z jaką łatwością żółta barwa zmienia z gruntu swój charakter nastrojowy. Dlatego zdacza się często, przy naśladowaniu powierzchownem form dzieła sztuki, że zawartość ich się zatracza, gdyż naśladowcom brak wrażliwości na formy, zaś dla odcieni, sprawiających różnicę, nie posiadają narządu. Przeto nie jest to pewna droga do sztuki—obierać za punkt wyjścia zmysłową stronę form, lepszym już byłoby przedmiotowe. Skoro podkreślamy mocno znaczenie form w dziele sztuki, nie myślimy, iż chodzi o to, aby formy ściągały na siebie dużo uwagi: gdyż formy w zjawisku zmysłowem mogą być głośne i narzucać się, a przytem biedne w zawartość. Raczej chodzi o taki porządek form, żeby ich impresje zgrupowały się teleologicznie: aby wyładowały

swoje sympatje i antypatje, znalazły swoje pokrewieństwa, wypróbowały swoje siły na oporach i spełniły się w przeciwieństwach. Zewnętrzne bogactwo form, jak u Fidusa lub Van de Veldego, jest często tylko sztucznością i niczego nie daje. U artystów natomiast, jak Holbein i Leibl, forma się nie wysuwa naprzód, a jednak swoją zawartością nastrojową uduchowia dzieło.

To byłoby analizą formy, wystarczającą do naszych celów. Czy jednak w przedmiotowym można także rozróżnić pomiędzy zjawiskiem zmysłowem a impresją wtórną? A może ta tylko, coś nieobrazowego w przedmiocie, wchodzi do obiektu estetycznego? Wówczas byłoby zrozumiałe to, czemuśmy się dziwili poprzednio: jakże miałyby być możliwem, aby forma i treść się jednoczyły i jakże możnaby mówić o ich odpowiedności lub nieodpowiedności wzajemnej, jeżeli dla ujęcia jakości zmysłowych jako formy, abstrahujemy właśnie od ich znaczenia przedmiotowego?

Aby wszakże nie dopuścić do nieporozumień, powiedzmy zaraz: skoro tu mówimy o impresjach nastrojowych i o możliwej zawartości nastrojowej przedmiotu, to nie mamy na myśli fałszywego i kłamliwego romantyzmu, tanich środków sentymentalności, którą się delektują duchy naiwne, nie ograniczamy się również do tego, co, w lepszym wprawdzie znaczeniu, wydaje się za „sztukę nastrojową“. Przypominamy tu, dlaczego niechętnie przejęliśmy wyraz Goethego „nastój ducha“ dla wtórnych impresji barw: nie są to właściwe nastroje, ale mniej, jakgdyby tylko pierwiastki nastrojów, różniczki, coś, co dzięki przyrostowi i wyrośnięciu może się dopiero stać nastrojem. O coś podobnego może też chodzić w przedmiotowym, niektóre bowiem treści nie dają rozwiniętych nastrojów, a jednak mogą być cenne w dziele sztuki. Nasze badanie nie ma na celu stanąć w obronie sztuki nastrojowej, ani też ją zwalczać.

Naprzód chcemy wykazać, że do realnych obiektów przyłączają się impresje wtórne; w tym celu zwracamy uwagę na

pytanie: w jaki sposób wyobrażamy sobie takie objekty? Odpowiada się: przy pomocy postrzeżenia zmysłowego. A gdy są nieobecne, a więc niepostrzegalne lub też, gdy minęły. Wówczas przy pomocy owych następczych obrazów postrzeżeń, które się zaczepiają w pamięci jako wspomnienia wrażeń zmysłowych. Jeżeliśmy nie widzieli jeszcze wcale przedmiotu, to jednak sobie tworzymy jego obraz za pomocą takich zmysłowo danych fragmentów wspomnień. Słowem, myśli się, że objekty konkretne wyobrażamy sobie w jaki bądź sposób obrazowo. Mniemanie to jest w pewnej mierze słuszne; napewno znajdujemy w sobie przeżycia tego rodzaju. Tylko że, bacząc na nie dokładniej, zauważymy łącznie, że wyobrażenie obiektu przeważnie jest inne. Co w nas zachodzi przy prędkim czytaniu lub słuchaniu jakiegoś opowiadania? Wówczas jest mowa o wielu przedmiotach, wciąż nowe się wyłaniają w co raz to nowych stosunkach wzajemnych i rozumiemy każde słowo, a więc sobie wyobrażamy objekty. Ale czy przytem się znajdują ich obrazy? Być może; lecz chyba tak niewyraźnie, że nie wystarczyłyby do dokładnego rozróżnienia przedmiotów; przytem jednakże pewni jesteśmy, iż żadnego z przedmiotów wymienionych nie bierzemy za inny. Nadto dla większej części brak nawet owych fragmentów wspomnień. Bez wątpienia, wyobrażamy sobie i wówczas przedmioty, rozumiemy wszak, co słowa mniemają (znaczą), lecz obrazowości przy tem niema. Obrazy przedmiotów nie mogłyby również być zastąpione przez pojęcia np., gdyż pomyślenie pojęcia wymaga jeszcze o wiele więcej czasu, aniżeli odżycie obrazu zmysłowego. Może jednak słowo — słyszane, czytane lub też powtarzane wewnątrznie — a więc zmysłowy obraz słowa zastępuje obraz przedmiotu? Atoli słowo z pewnością nie jest już samo przez się wyobrażeniem przedmiotu, gdyż nie wszystkie słowa się rozumie, np. nie rozumiemy słów mowy nam nieznaney. Słowo rozumieć — znaczy to właśnie, że do słowa-obrazu coś jeszcze przybywa: wyobrażenie tego, co słowo mniema. Aby więc słowo jakies zrozumieć, musi się znajdować w świadomości, obok obrazu

słowa, jeszcze wyobrażenie przedmiotu: słowo samo tedy nie wystarcza. Słowo bez towarzyszącego mu wyobrażenia przedmiotu byłoby jak obraz dźwiękowy z całkiem obcego języka. Otóż powiedziano sobie: ze słowem znanem łączy się wyobrażenie przedmiotu, ze słowem nieznanem zaś nie; gdybyśmy wiedzieli, co jedno od drugiego odróżnia psychologicznie, to może ujęlibyśmy tem samym nieobrazowe wyobrażenie przedmiotu. Jako różnicę odczuwamy wszakże odcień pewien, któryby się może chciało nazwać cechą znajomości (*Bekanntheitsqualität*): otóż, czy ta jest identyczna z rozumieniem słowa? Tak utrzymywano. Lecz to niemożliwe: to odczuwanie czegoś jako znanego jest przecież zawsze takie samo, a więc wszystkie słowa znane musiałyby mieć jednakowe znaczenie. Również słowa używanej dawniej mowy mogą się nam wydawać znajomymi, choć niema już ich rozumienia, a więc nie wiemy co znaczą.

Dowodem najpewniejszym przeciw temu że, w razie braku obrazu, wyobrażenie przedmiotu jest zastąpione samem słowem, jest to, że przy wyobrażaniu przedmiotu brakować może samo nawet słowo. Myślenie najszybsze — jeżeli ktoś nie jest właśnie literatem, a i wówczas nawet — odbywa się przy sposobności zarówno bez obrazu przedmiotu, jak bez obrazu słowa. Nawet dla zmysłowego wyobrażenia słowa brak tedy czasu, później dopiero myśl z trudem szuka odpowiedniej szaty słownej. Są tedy wyobrażenia przedmiotów całkiem nieobrazowe, wystarczające jednak do odróżnienia jednego przedmiotu od drugiego; te nieobrazowe wyobrażenia przedmiotów są ruchliwsze, aniżeli obrazowe, jeszcze szybsze, aniżeli słowo, oznaczające przedmiot; dopuszczają najszybszą zmianę. To sprawia, że trudno je obserwować; gdy się je chce pochwycić dla analizy, to już ich niema i wydaje się, jakgdyby rzeczywiście nic nie było w świadomości, jakgdyby nasze myślenie odbywało się właściwie bez myślenia, jakgdybyśmy mogli myśleć o przedmiotach, nie mając w świadomości jakiegokolwiek o nich wyobrażenia.

Są jednak wypadki, w których nieobrazowe wyobrażenia

przemiotów trwają i rozwijają się. Na przykład: skoro chcemy sobie przypomnieć jakieś dawniejsze przeżycie, potrzeba nam czegoś do przynęty skojarzeń; otóż zatrzymuje się je wszystkimi środkami napięcia wewnętrznego i odosobnienia, tak że staje w pełnym świetle uwagi. Przynętą jest niekiedy wyobrażenie obrazowe, mające jakiś związek z tem, czego szukamy; nieraz wszakże niema przytem żadnego obrazu i może nic więcej dla przynęty, jak tylko nazwa szukanego, i jednocześnie owo wyobrażenie nieobrazowe tego, co oznacza nazwa; a więc to, czego szukamy, mamy tu w wyobrażeniu nieobrazowem. Zdarza się więc, iż szukamy wspomnienia o b r a z u jakiegoś przedmiotu przy pomocy nieobrazowego wyobrażenia tegoż. Skoro napięta uwaga trzyma zdala wszelką przeszkodę zewnątrz, a pomimo to szukane nie wyłania się zaraz, wówczas nieobrazowe wyobrażenie przedmiotu, to szukające w nas, nabiera chyba takiej rozciągłości i natężenia, iż wypełnia nas całkowicie — oto jest chwila, kiedy szybka decyzja analityka może je pochwyć: czyż to, co wówczas znajdujemy, nie jest tegoż samego rodzaju, co przeżycia, zwane nastrojami? Czyż nie jest podobne do impresji wtórnej odcienia barwy, kiedy ta całkiem otacza oko i zupełnie jesteśmy oddani patrzeniu, albo czyż nie jest ono jak impresja dźwięku? Czyż nie ma swojej określonej jakości indywidualnej i czyż nie znajdujemy przy każdym z różnych przedmiotów realnych innej jakości nastrojowej? Szukałem jeden za drugim znikłych mi z pamięci obrazów dwóch przyjaciół z wczesnej młodości, przy pomocy ich nazwisk i razem z temi było mi dane coś o tak wyraźnej jakości, że mógłbym je porównać z czuciem smaku na języku; gdyby szukane obrazy się zjawiły, musiałyby się wylegitymować owemi jakościami nastroju jako prawdziwe. Podobnie jak impresja barwy zwykle nie rozwija się w nastrój ducha, lecz jest tylko ułamkiem nastroju, tak—interpretując nasze spostrzeżenie w sposób analogiczny — zdobywamy hipotezę, że nieuchwytnie zwykle wyobrażenie nieobrazowe przedmiotu ma charakter pierwiastka nastrojowego. Zarówno jak wszelka barwa,

jak każda forma przestrzenna, każdy interwał tonów, tak wszelki znany przedmiot realny zdaje się posiadać swoją własną charakterystyczną impresję nastrojową, która, podczas nieobrazowego ruchu myślowego, wystarcza do odróżniania jakiegoś przedmiotu od wszystkich innych.

Otóż spróbujmy wykazać, że w odtwarzaniu przedmiotowego w sztuce nie chodzi o zmysłowy obraz obiektu, lecz o nieobrazową impresję przedmiotu.

Zacznijmy od poezji i obierzmy zaraz punkt, przeciwstawiający się najsilniej naszej tezie. Powszechnie żąda się od poety pogłębłości w przedstawianiu rzeczy. Dam kilka przykładów, w których żądanie to, jak mi się zdaje, całkiem wypełniono: Mörrike'go:

Patrz, kasztana liście dziecięce zwieszają się,  
Jak wilgotne skrzydła motyla, kiedy opuszcza powłokę

albo Lilienkrona:

Wielka żółta róża spoczywała ciężko,  
Na czarnej marmurowej trumnie, w marmurowych hallach.

Czy mamy przytem jakiś obraz? Prawdopodobnie. Mój przedstawia braki, zaś u malarza może być tak wyraźny, iż zdołałby go odrysować. Przeczytaj te wiersze różnym malarzom i poleć im narysować obrazy bez własnych dodatków: bez wątpienia żaden obraz nie będzie do drugiego podobny. Okazuje się, że słowa poety dają sposobność do pojawienia się obrazu zmysłowego, ale że w szczegółach go nie określają: dają tylko wskazówkę ogólną do obrazu. Jak obraz wypada, dokładniej: jaki określony obraz się pojawia, zależy to od gry przypadku w skojarzeniach. Poeta zamawia tylko obraz, który fantazja czytelnika wykonywa — jeśli temu podołać może; w szczegółach zamówienie jest całkiem nieokreślone. Poeta jest tak odpowiedzialny za obraz, wyłaniający się w fantazji czytelnika, jak np. mecenas sztuki za obrazy, które zamawia, Czy obraz w mojej wyobraźni jest niepiękny, czy piękny, nie zależy to

od poety, lecz od mego własnego daru artystycznego. Słowem: ponieważ ukształtowanie obrazu wymyka się z pod wpływu poety, to w dziele jego obraz nie może mieć znaczenia istotnego; dokończenie bowiem czegoś istotnego nie możnaby było pozostawić kapryśnemu przypadkowi skojarzeń.

Obserwując się dokładniej i będąc szczerymi z samymi sobą—co się większości uda łatwiej, jeżeli raz już zostanie zachwiany przesąd poetyckiej pogładowości obrazów—przyznamy, że w bardzo licznych przypadkach wcale nie dochodzi do kształtowania obrazów w fantazji: wprawdzie w biegu słuchania pojawiają się fragmenty obrazów, lecz ulotne i niewyraźne i znów się rozplývają. A przecież poetyckie przedstawienie przedmiotu działa może subtelniej nawet, niż gdyby nasza wyobraźnia wszystko wymalowała. Obserwuję też w sobie często, przy słuchaniu jakiegoś utworu poetyckiego, obrazy pogładowe, o których wiem dokładnie, że nie są trafne; wydarzenia jakiegoś opowiadania przenoszę zazwyczaj do mojej wioski ojczystej, co jest przeważnie nieodpowiednie; lub też przy „Wiewiórce“ Rilkego np. widzę coś wprawdzie dość wyraźnie, tylko że nie jest to wiewiórka, ale sarna, wspomnienie przepysznego brązu antycznego: w tem miejscu obraz jest czemś obcem i właściwie stanowi przeszkodę; jednakże przeżywam wiewiórkę jak najsilniej, lecz z pewnością nie dlatego, że ów obraz we mnie powstaje.

Co jednak się rozumie przez postulat pogładowości? jeżeli nie chodzi tu o obraz w fantazji, jeżeli o to chodzić nie może, wymyka się on bowiem określeniu przez poetę. Przez postulat ów rozumieć można tylko nieobrazową impresję obiektu: jest to żądanie silnej i żywej impresji. Słowa i kombinacje tychże są przecież różne pod względem siły suggestyjnej. Do przedstawienia rzeczy poeta wybierać powinien słowa o najsilniejszej suggestji. Jego opis powinien robić wrażenie. Przytem siła obrazowa jego słów ma znaczenie symptomatyczne: skoro mianowicie nieobrazowa impresja przedmiotu jest szczególnie żywa, wyładowuje się chętnie w fragmentach stworzonych przez wy-

obraźnię. Lecz nawet w utworze poetyckim chodzi równie mało o takie fragmenty obrazów, jak np. o obrazy fantazji, przewijające się przy słuchaniu dzieła muzycznego. Atoli pojawienie się fragmentów poglądowych jest oznaką, że poeta dać potrafił silną impresję przedmiotu, natury nieobrazowej: o tę właśnie chodzi, natomiast owe niesprawdzalne skojarzenia obrazowe, to dodatek bez znaczenia. Znany środek poglądowego oddawania rzeczy jest porównanie. Nie działa ono wszakże przez równoległość obrazów—czy widzę u Mörike'go rzeczywiście młodziutkie skrzydełka motyle, a obok liście kasztana? — lecz za pomocą jednakowego nastroju impresji nieobrazowych: zgodność obu potęguje siłę. Inny środek jest w zasadzie pokrewny porównaniu, chociaż na pozór wydaje się całkiem innym: zestawienie takich obiektów jednakowo nastrojonych impresji, które jako obrazy nie dałyby się porównać. Liryka Gotfryda Kellera używa tego środka po mistrzowsku; również pieśń ludowa. Wspomnijmy tu zaraz o innym jeszcze środku poglądowości poetyckiej. Ponieważ zarówno w formie, jak i w przedmiocie, chodzi o to samo, mianowicie o impresje nieobrazowe, więc też możliwa jest harmonja formy i przedmiotu, nie tylko zaś harmonja form pomiędzy sobą i przedmiotów pomiędzy sobą. Żądanie poglądowości poetyckiej można tedy pogłębić w ten sposób: ożywiać impresję przedmiotu za pomocą form o jednakowym nastroju. Zgodność podobna umożliwi takie spotęgowanie wrażenia, którego obraz sam dać nie mógł; odczuwamy wówczas przedmiot jakgdyby prześwietlony był od wewnątrz; przeżywamy go często silniej, niż gdyby stał nam przed oczyma zewnątrz lub wewnątrz.

W sztuce plastycznej teza nasza większy napotka opór. Głęboko zakorzeniło się bowiem mniemanie, że słuzenie oku to jej cel, że chce ona oddawać widzialność rzeczy oraz fenomenów i potęgować ją nawet. Jakto, czyż i tu nie miałyby się na celu obrazy dla zmysłów dostępnego, a tylko niezmysłowe w przedmiocie, kiedy przecież ta sztuka właśnie tworzy

„obrazy“ \*) i stąd pochodzi jej nazwa. W dowodzeniu nie wolno się nam powoływać nawet na takie dzieła, które najwidoczniej kładą nacisk na formę, a zjawisko rzeczy zaniedbują—być może, z powodu nieudolności, jak u artystów prymitywnych:—byłoby to ucieczką przed antytezą. Natomiast musimy pokazać, że samo nawet oddawanie przedmiotu i to u mistrzów, którzy całkowicie opanowali środki, ma na celu to, co nieobrazowe. Nawet nie tylko tam, gdzie w grę wchodzi psychiczne, ale i w przedmiotach nieżywych.

Daję najpierw przykład o wyrazności krańcowej: rysunki Rembrandta. Że wiele z nich jest niedoścignionych i wywołuje szczególnie żywe odczucie przedmiotów, nikt nie zaprzeczy. Lecz oto zapytajmy siebie: jak też właściwie wyglądają te przedstawione przedmioty? Może tak, jak na rysunku? Czy chciano, abyśmy je brali jako takie? Z temi ostremi linjami profilu, z temi wstążkowatymi konturami, z temi dziwacznymi plamami i kreskami na twarzy i rękach, z temi posiekanymi sukniami? Ależ tak rzeczy nie mogą wcale wyglądać naprawdę i nie jest chyba zamiarem artysty, aby wpoić w nas wiarę w takie rzeczy. Nie myśli on, aby rzeczy tak wyglądały, jak je rysuje. Ma na myśli rzeczy, które wyglądają zupełnie inaczej. A więc nie zjawisko zmysłowe przedmiotu chce oddać za pomocą rysunku. Wprawdzie od przedmiotów przedstawionych odbieramy żywe wrażenie, ale nie może to być zmysłowe wrażenie obrazu przedmiotu; bierzemy obraz jako obraz obiektu, że tak powiem, nie dosłownie: musi to więc być nieobrazowa impresja. Jeżeli tę ma artysta na celu, wybiera takie środki, w których tkwi największa siła wrażenia, nie troszcząc się o to, czy temi środkami pochwyci jednocześnie zjawisko zmysłowe, czy też nie.

Gdy się już to jasno rozpoznało na rysunkach, należy rozpoznać z tego samego względu sztychy Rembrandta. Sugeruje on łąkę, pole zbożne, ani jednej trawki, ani jednego kłosa nie zaznaczając; jego drzewa mają liście, a nie widzimy

\*) „Bilder“, stąd „bildende“ Kunst.

ani jednego w zjawisku prawdziwym, lecz mówimy, że są to obrazy z odległości. Niema takiego punktu widzenia, z którego krajobraz wygląda, jak gmatwanina kresek i plam, którą daje Rembrandt. Gdyby przedstawiony krajobraz był rzeczywisty, realny, nigdy przecież oko nie mogłoby odeń odebrać wrażenia zmysłowego, zgodnego zewnątrznie ze sztychem: tylko impresja nieobrazowa byłaby ta sama. Rozpatrując także malowidła Rembrandta oraz innych artystów, wciąż będziemy dochodzili do wyniku, że o oddanie zjawiska zmysłowego, w celu wybitnego odtworzenia przedmiotu, nie chodzi bynajmniej: że to, co na obrazie widzimy faktycznie, może się silnie różnić od tego, o co chodzi artyście: dojdziemy do wyniku, że w obrazach nie bierzemy zmysłowego opisu przedmiotów dosłownie.

Przeczuwam, że czytelnik ma już oddawna zarzut w pogotowiu. Chciałby powiedzieć: artysta nas tylko pobudza, zaś fantazja nasza wykańcza, dopełnia i zmienia obraz. Oglądając rysunki Rembrandta, nie „widzimy“ rzeczy tak, jak są faktycznie na papierze, ale wyobraźnia nasza przychodzi z pomocą, zmienia je i nadaje im wygląd naturalny, w ten sposób dopiero zdaje się nam, że je postrzegamy. Podobnie się dzieje ze sztychami i malowidłami, tak że z pomocą naszej fantazji dochodzi do skutku trafny obraz zjawiska przedmiotowego. W miejsce tego, co postrzegamy faktycznie, wyobraźnia podsuwa nam inny obraz, który, jak się nam zdaje, widzimy. Jest to wszakże zmysłowy obraz obiektu—choć go zawdzięczamy pomocy fantazji—a nie sama tylko nieobrazowa impresja obiektu.

Z tego wszystkiego jest tylko to słuszne, że wprawdzie artysta posługuje się przy sposobności udziałem naszej fantazji w pracy. Ale ma to miejsce o tyle jedynie i tam, gdzie pozostaje panem jej ruchów, gdzie, według dokładnych jego wskazówek, fantazja dokańcza to, co się postrzega bezpośrednio. Np. przy oddaniu głębi: obraz to płaszczyzna i, ściśle biorąc, widzimy tylko płaszczyznę; a że ta idzie w głąb, to rzecz fantazji, lecz jak mocno i jak daleko się zagłębia, jest to dokładnie określone przez dane perspektywiczne. Natomiast dla do-

pełnienia dowolnego nie może artysta nic pozostawić naszej fantazji; wydałby swoje dzieło z rąk niedokończone, a za rezultat nie ponosiłby winy, ani też otrzymywał podziękowania. Sztych oddaje wszystkie przedmioty w czerni i bieli. Ale tak one nie wyglądają; jednak, oglądając sztych, nie mamy ani trochę wrażenia czarnych i białych rzeczy. Nie widzimy drzew jako czarnych, łąki jako szarej, a nieba białego. Otóż, czy polega to na tem, że nasza fantazja, jak się sądzi, dopełnia w wyobrażeniu obrazem koloryt krajobrazu? Czy w miejsce tego, co nam daje sztych faktycznie, podsuwa ona obraz krajobrazu barwnego? z zielonemi drzewami i łąkami, pstrem kwieciami i niebieskiem niebem? Sądzę, że artysta podziękowałby za taką robotę laika nad swoim dziełem. Możliwa wówczas dysharmonja barw dodanych zepsułaby obraz. Wypróbujmy się też sami: czy rzeczywiście widzimy barwy? Mamy z pewnością wrażenie krajobrazu normalnego o barwach naturalnych: ale ich nie widzimy; wrażenie jest pozaobrazowe. Artyście-grafikowi zależy nawet bardzo na przeciwieństwie bieli i czerni: ma ono przemawiać jako „forma“, a więc nie wolno go zamazywać i przesłaniać kolorystycznymi dodatkami wyobraźni. Z tegoż powodu nie może to tkwić w zamierzeniu artysty, aby nasza fantazja wsuwała na miejsce tego, co widzimy, obraz z innymi linjami i modelowaniem, gdyż właśnie linje i plamy-cie nie potrzebne mu są takimi, jak je daje; powinny się zostać, nie zaś być zepchnięte przez formy inne. Skoroby miał na myśli inne formy, dlaczego nie dałby ich sam, dlaczego miałby to pozostawić laikowi? Nie, powinniśmy takimi właśnie użytkowywać wrażenia zmysłowe, jakimi je odbieramy z obliczonej przedtem odległości oka. Gdyby miejsce tego zajął obraz fantazji naszej, obraz artysty postradałby swoją formę. Natomiast nieobrazowa impresja obiektu nie wnosi uszkodzenia do form, które więc, obok tej impresji, mogą jeszcze powiedzieć, co zawierają własnego. Prawie wszędzie w sztuce graficznej bierzemy przedmiotowe inaczej, niż jakiem je bezpośrednio pokazuje artysta, a jednak fantazja nie powinna wsu-

wać na to miejsce innego obrazu: tak więc od tego, co artysta ma na uwadze, nie otrzymujemy wogóle obrazu zmysłowego, ani bliskiego, ani też odległego, a tylko wrażenie pozaobrazowe. Do zastanowienia się nad tym fenomenem znajdzie się sposobność później; tutaj zaś wystarczy skonstatowanie faktu, że grafik zwykle nie stawia nam przed oczyma zmysłowego obrazu rzeczy, ale daje coś mocno odróżniającego się; również fantazji naszej nie pozwala niweczyć swoich form przez podsuniecie innego obrazu, a pomimo to odbieramy od przedmiotu wrażenie żywe, a więc musi on być natury nieobrazowej.

Również wyraźnie poznać można z malowideł kierunku impresjonistycznego, że nie chodzi o zmysłowe w przedmiocie—pomimo wszystkiego, co twierdzą teoretycy impresjonizmu:—niema bowiem takiego bliskiego lub dalekiego punktu widzenia, ani takiej możliwości oświetlenia, przy którejby rzeczy tak wyglądały, jak na ich obrazach. U innych malarzy także spotykamy odchylenia od naturalnego zjawiska obiektu, aczkolwiek nie tak ostentacyjne. Nie chcemy bynajmniej zaprzeczać, że i obrazowe zjawisko obiektu mogłoby wejść do obrazu; twierdzimy wszak tylko, że koniec końców nie chodzi o nie, a tylko o impresję nieobrazową, co nie wyłącza owego zjawiska; gdyż jest ono jednym z możliwych środków, służących celowi, do którego się dąży: i zmysłowe zjawisko obiektu może przecież wywołać impresję nieobrazową. Tylko że nie jest środkiem jedynym. Ta okoliczność, że zamiast niego artysta stosuje również inne środki, dowodzi aż nadto, że zmysłowy obraz obiektu tam, gdzie się pojawia, nie jest celem, a tylko środkiem do impresji nieobrazowej.

Jeżeli się dokładniej przyjrzemy, to nawet w tych wypadkach pozostaje niewytłumaczona reszta. Aby ją umotywować, powiedzą teoretycy, że artysta powinien odtwarzać tylko to, co istotne w zjawisku zmysłowym. Lecz zapominają przytem, że „istotne“ bez wymienienia tego, dla czego jest istotne, żadnego nie ma sensu. Skoro chodzi, jak się mniema, o widzialność przedmiotu, jeżeli się go przedstawia dla widzenia i gwoi

samemu widzeniu, wówczas nie można usprawiedliwić żadnego odstąpienia od zjawiska widzialnego; dla widzialności każdy szczegół jest jednakowo ważny. Skoro natomiast chodzi, jak twierdzimy, tylko o impresję, to posiadamy zasadę wyboru; wówczas są istotne jedynie te momenty zjawiska, które wpływają na impresję obiektu. Kto więc przyznaje, że artysta ma utrzymywać tylko istotne w zjawisku obiektu, ten przyznaje również, że samo zjawisko zmysłowe nie jest ostatecznym celem przedstawiania rzeczy.

Chcąc jednak zachwiać u podstaw zakorzenione mniemanie, iż w sztuce plastycznej chodzi o zmysłowy obraz przedmiotu, musimy nie tylko przytoczyć dowody przeciw niemu, ale także uczynić zrozumiałym, jak ów przesąd mógł wogóle powstać. Tu, rozumie się, nie długo trzeba szukać. Mniemanie owo ma swoje źródło w łatwym do pojęcia samozłudzeniu. Mianowicie ogląd zmysłowy rysunku, sztychu lub też malarstwa daje nam żywą impresję obiektu, dlatego naturalnie myślimy, że na obrazie mamy przed oczyma bezpośrednio przedmiot taki, jakim go odczuwamy: wiemy bowiem, że jesteśmy nastawieni na rozpatrywanie optyczne. Złudzenie to jest nieuniknione; trzeba się zastanowić nad faktycznymi danymi postrzeżenia i fantazji, że przecież są inne, niżbyśmy, zgodnie z mniemaniem owym, oczekiwać musieli, aby przynajmniej teoretycznie odeń się uwolnić. Dla samego przeżywania estetycznego owo złudzenie wcale nie jest przeszkodą, tylko jeżeli się chce zdobyć poznanie sztuki, wprowadza ono w błąd teorię i staje się przesądem, a więc musi być wykazane jako złudzenie.

Przekonałiśmy się, że zarówno jak w poezji, tak i w sztuce plastycznej celem ostatecznym przedstawiania przedmiotu jest impresja nieobrazowa. A więc przedmiotowe stapia się, jako wrażenie tylko, z obiektem estetycznym, czyli jak my powiadamy: jako impresja nastrojowa, przy którym to słowie wciąż się odmachiwać trzeba od „sztuki nastrojowej“, mamy tu bo-

wiem na myśli pierwiastki nastrojowe, które nawet połączone nie zawsze tem się stają, co szeroka publiczność zowie „nastrojem“. Przedmiotowe koordynuje się więc z formalnem, które wszak jako wrażenie tylko wchodzi w obiekt estetyczny. I oto rozumiemy, jak treść i forma mogą być zgodne, bądź w nastroju jednakowym lub dopełniającym kontraście, bądź też w jakikolwiek inny sposób. Gdybyśmy nawet za pozaobrazowością przedmiotu w sztuce plastycznej mogli przytoczyć tylko dowody prawdopodobieństwa, to żądanie odpowiedniości wzajemnej pomiędzy formą i treścią musiałoby to zamienić na pewność, bowiem w żaden inny sposób zrozumieć jej nie można.

W kontraście dopełniającym forma i treść pozostają często u Rembrandta:—obszarpane postacie żebraków odziewa on w linje i światła o wielkim przepychu—, również u Leibla, Klingera i Goyi. Jednakowy nastrój wszakże nadaje przedmiotowemu owe cudne pogłębienie, którem sztuka tak przewyższa rzeczywistość nawet w odtwarzaniu obiektów realnych: gdyż wszelką zawartość form pochłania jednakowo z nimi brzmiąca treść, jak tony wtórne — ton zasadniczy; wszystko, co mówią formy, zdaje się nam w przedmiocie stawać widzialnie przed oczyma, mocą wzmiankowanego poprzednio lub też podobnego złudzenia. Jest to jeden z powodów, dlaczego tylu przeocza samodzielną rolę form: przedmiot zdaje się pochłaniać wszystko. Do tego nie jest konieczne, aby impresja przedmiotu przewyższała formy siłą i dlatego je sobie upodwładniała, że większą ma potężność. Jeżeli tylko nie stawia oporu, włożenie w nią zawartości form się odbywa. Z pewnością nie jest to przypadek, że u artystów, posiadających dar formy i w czasach, kiedy forma góruje, twarz „bierna“ w dziełach plastycznych pojawia się tak często: pewna fizjognomiczna pustka wyrazu, brak energii umysłowej. To znaczy: w rozpatrywaniu czysto empirycznem tak przedstawionego byłoby to brakiem i odczuwałoby się jako bezwyrazowość. Dlatego ci, do których formy nie przemawiają, znajdują w takich twarzach pustkę i głę-

powatość. Atoli brak ten, w związku całości dzieła, potęguje zdolność wchłaniania wyrazu, płynącego z wszystkich form dzieła. Wymieniam Botticellego, Szongauera, Harunobu, Vogelera, Thomę, również Belliniego. Często napotykamy spuszczone wzrok albo zamknięte prawie oko. U innych znów równoległość spojrzeń, co łamie ich obronną aktywność. Pokorę, zatopienie się w sobie, rozmarzoność, zastanowienie, dumanie, które i u Greków spotyka się częściej daleko, niż to się powszechnie sądzi; tylko szukać je należy w dziełach oryginalnych, bowiem kopje Rzymian nie pochwyliły odcieni. U Thomy dziecinność i prostota wzroku; u Mommy Nissena, gdy wieśniakom fryzyjskim kładzie w oko urok lekkiego zakłopotania; przede wszystkim zaś u artystów prymitywnych, w plastyce greckiej, ów dziwaczny ton ich „biernego“ uśmiechu. Kacper Dawid Friedrich stawia ludzi tyłem do widza: w ten sposób żaden antypatyczny ich wyraz własny nie stoi na przeszkodzie wkładaniu zawartości w formy i zdaje się w nich skupiać nastroj krajobrazu: coś podobnego mamy w cichych izbach Kerstinga oraz ich spokojnych mieszkańców.

Wkładanie owo jest ułatwione, jeżeli wchłaniające w siebie przedmiotowe leży pośrodku najważniejszych form, a więc w miejscu, z którego się formy najłatwiej ujmuje w całość. Sam środek przy tem może być pusty, o ileby tylko zezwalał na najwygodniejszą percepcję form z wyrazem.

Wszystko powyższe przemawia za tem, że forma i treść w sztuce są rodzaju pokrewnego. Przedmiot nie zdołałby w sobie skupić zawartości form, gdyby sam nie wchodził w grę właśnie ze swoim charakterem nastrojowym. To samo widzimy w następującem. W impresjach form znaleźliśmy stosunki dynamiczne: że mianowicie, jako żądanie i spełnienie, jako napięcie i rozwiązanie, tworzą one jedności teleologiczne — przy czem inne pierwiastki mogą pomiędzy nie wchodzić, w sposób najrozmaitszy, jako członki pośrednie — oraz że jedności pierwotne mogą się z kolei podporządkować celowi szerszemu i tak

dalej. Zwróćmy oto uwagę na przedmiotowe, które artysta zamyka w dziele swoim, a zobaczymy, że wybiera takie przeżwanie, w którym — czysto rzeczowo — jest dana teleologiczna jedność napięcia i rozwiązania. W plastyce — dopełniające się przeciwieństwa ruchów ciał lub tendencji ruchowych. Albo pomyślmy o zwykłym przebiegu opowiadania: jest to budowa mniej lub więcej złożona o strukturze teleologicznej. Albo znów przedmiotowe w dramacie: jako całość — napięcie i rozwiązanie, jako pierwiastki całości — wydarzenia aktu, gdzie się daje zauważyć podobną krzywą; dalej, scena — jako teleologiczna jedność elementarna aktu, każda zaś scena poszczególna znów się składa z najmniejszych jedności dynamicznych, z pytania i odpowiedzi dialogu, które widocznie są w takim do siebie stosunku, jak postawienie celu i spełnienie: budowa ta wszakże skomplikowana jest w ten sposób, że każde spełnienie elementarne ma w układzie wyższym szczególną znów czynność jako zapowiedź, opór, zwleknięcie, kontynuacja lub rozwiązanie.

W celu czynnościowego zrównania, wiąże się często z formą i treścią dynamiczną jedność. Pomyślmy o ołtarzu w Izenhaimie: co za kontrast dopełniających się barw pomiędzy pałacem i szalonym krzykiem sceny ukrzyżowania a ciemno-mistyczną, zieloną głębią obrazu. Zdarza się również, że dopiero forma rozbudza stosunki dynamiczne treści. Ciekawym tego przykładem jest algrafja Thomy, znana pod nazwą „Idylli leśnej”: na przodzie rybacy, zmęczone dogasaniem wypełnionego pracą dnia, w głębi korowody młodych dziewcząt i w cichym stłumionym tonie bachiczne podniecenie rozpoczynającej się nocy. Oba te składniki są tak odważone, że się wzajemnie neutralizują, gdy zaś się widzi ten obraz w reprodukcji bezbarwnej, ani jeden moment, ani też drugi nie ujawnia się należycie. Barwa wnosi tu akcent i rozkuwa siły. W większości druków ton zasadniczy jest żółty i brązowy, ale żółty przytłumiony przez trochę zielonego: ton żółty potęguje, za pomocą jednakowego nastroju, motyw ostatniego planu, ciche poruszenia bachiczne i czyni zeń finał. W innych drukach ton zasadniczy

jest niebieski: tu motyw główny stanowi zmrok zmęczony. W obu razach wszakże barwa nadaje dopiero sens neutralnie związanej treści, określając mianowicie kierunek ruchu teleologicznego od jednego momentu do drugiego i postanawia, który z momentów treści ma być zapowiedzią, który zaś finałem.

Impresje przedmiotu różnią się od impresji form podwójnym powinowactwem: własnym, określonym przez własną jakość impresji i zapożyczonym, które określają relacje rzeczowe. Każda bowiem impresja, od przedmiotu pochodząca, jest wszak najpierw i sama przez się pierwiastkiem nastroju o konkretnej jakości: a więc pomiędzy różnymi impresjami przedmiotu istnieć muszą jakościowe powinowactwa i przeciwieństwa. Tym sposobem przedmioty, czysto rzeczowo nie mające ze sobą nic wspólnego, w sztuce, dzięki swoim jakościom nastrojowym, mogą pasować do siebie lub też przeciwstawiać się sobie wzajemnie, czego przykładem dopiero co omówiony obraz Thomy. Albo w jednej poezji Kellera: młode dziewczę, kwitnące drzewo, czyste, świeże źródło—jako momenty treści o jednakowym nastroju. Należą tu, po drugie, wszystkie stosunki rzeczowe, które impresje przejmują od rozwiniętych wyobrażeń obiektu. Wszystkie bowiem relacje, zawiązane w rzeczywistości pomiędzy rzeczami i fenomenami, przechodzą z konieczności na impresje od przedmiotu—to jedynie wszak czyni je zdolnymi do zupełnego zastępowania, w szybkim myśleniu, brakujących obrazów obiektu: gdyby nie brały na siebie wszystkich ich sympatji, powinowactw i antypatji, zastępowanie takie byłoby niemożliwe. Podczas więc gdy impresje formalne mają tylko powinowactwa samowłasne, impresje od przedmiotu posiadają jeszcze zapożyczone od realnych obiektów: zależnie od tego, jak się te zachowują względem siebie w rzeczywistości, określa się też przynależność wzajemna lub przeciwieństwo ich impresji.

Skoro impresje przedmiotu zastępują obrazowe myśli o obiektach po za dziedziną estetyczną—a dzieje się to wszak bar-

dzo często—wchodzą w grę tylko ich powinowactwa zapożyczone. W sztuce natomiast nabierają znaczenia również te inne, własne. O które z nich chodzi w przypadku pojedynczym, na to niema prawidła ogólnego; dlatego w syntezie odtwórczej trudno natrafić na cel artysty, to zn. dzieło jego zrozumieć. W omówionym obrazie Thomy zainteresowanie empiryczne szuka nieuniknienie związków rzeczowych pomiędzy grupami pierwszego i ostatniego planu; dla takiego widza niezrozumiała jest większa część obrazów Marée'go. W liryce przeważają stosunki własne: w pieśni ludowej krajobraz i życie miłosne splatają się bez połączenia rzeczowego. W eposie i dramacie natomiast wchodzą w rachubę raczej powinowactwa zapożyczone. Ale i tu się zdarza, że łańcuch związków rzeczowych zostaje nagle przerwany przez ogniwa innego rodzaju, że się motywuje wydarzenia nie rzeczowo, lecz pod względem nastroju, przyczem podporą są zwykle impresje formalne: w bajkach-dramatach Maeterlincka, czasem również u Ibsena. Może to oddziaływać tak, jakgdyby jakiś inny świat tu wkrażał. Poe robi z tego wydajny użytek w szczególny sposób, tak mianowicie, że motywacja nastrojowa i rzeczowa przeświecają jedna przez drugą. W tych własnych powinowactwach impresji od przedmiotów, oraz w ich połączeniu z zapożyczonymi, poeta ma środek skuteczny do uczynienia wiarogodnym tego, co najnieprawdopodobniejsze, do uczynienia prawdziwą „bajki najcudowniejszej“; pojmujemy, jak romantyzm Novalisa mógł spróbować całkowitego przewartościowania tego, co realne.

Analiza nasza wykryła w dziele sztuki trzy czynniki odmiennego rodzaju: materiał, treść i formę. Dwa z pośród nich przybierają, jak widzimy, jednakowe imię: treść i forma należą do obiektu estetycznego tylko ze względu na pierwiastki swojego nastroju. Można jednak pokazać, że się to samo stosuje do materiału, a więc pod względem estetycznym przyłącza się on do tamtych, dzięki podobnej funkcji. Materjalne w dziele sztuki działa naprzód jako forma, tylko że nie stwo-

rzona z wolnością, ale materiał jest to forma już dana. Charakter materialny brązu to charakter formy: ciemny ton, dzięki któremu zarysowują się wyraźniej kontury, gładka i podatna do połysku powierzchnia, układanie się ostro zarysowanych plam świetlnych na ciemnej gładkości, następnie, metaliczność, ciężar, równowaga i t. d. Różnice pomiędzy materiałami rozplývają się w dane różnice form: brąz inne posiada kontrasty światłocienia niż marmur, inne rozchodzenie się światła, nadto, różnice barwy, przeciwieństwo metalicznej gładkości do ziarnistego kamienia i t. d. Flet, skrzypce i fortepian różnią się barwą swojego tonu, tembrem, charakterystycznym współbrzmieniem nadtonów. Język włoski różni się od niemieckiego inną mieszaniną dźwięków. W niektórych materiałach przybývá jeszcze coś, jakgdyby czucie przedmiotów, np. przy materiale rzeźby i architektury. Kombinują się tu impresje formy i przedmiotu, tworząc charakter materiału.

Przekonawszy się, że nieobrazowe pierwiastki nastroju, zarówno form, jak przedmiotu i materiału, są to prawdziwe składniki obiektu estetycznego, nie zdziwimy się, znajdując inne jeszcze pierwiastki, które posiadają odległy tylko związek ze zmysłowem dzieła sztuki i w których podnieta bezpośrednia nie jest również natury zmysłowej. Moźnaby mówić o „nie-zmysłowych formach”, gdyby się chciało tak rozciągnąć pojęcie formy, aby obejmowało wszystkie czynniki, nie będące treścią ani materiałem. Zaś dogmat sensualistyczny, że ogląd zmysłowy to nie tylko warunek i niezbędny inicjał estetycznej percepcji obiektu, ale istota i całość, tak że o przeżyciu estetycznym stanowi widzenie i słyszenie, my zaś nic więcej nie możemy i nie powinniśmy czynić, jak wchłaniać w siebie dzieło sztuki za pomocą zmysłów—dogmat ten okazuje się coraz wyraźniej przesadęm.

Biorę tylko jedną grupę form nie-zmysłowych, o ile widzę, najważniejszą: czucia różnic. Gdy odczuwamy coś jako odchylenie od zwykłego, od normalnego, od jakiego

bądź kanonu prawomocnego, wywołuje to impresję nastrojową o szczególnej jakości, wogóle nie różniącą się od pierwiastków nastrojowych formy zmysłowej, tylko że jej antecedenca to różnica, a więc coś nie zmysłowo postrzegalnego. Dziedzina różnorodności niewyczerpanej, gdyż impresje różnic są jakościowo różne, zależnie od punktu wyjścia, stopnia i kierunku odchylenia. Możemy w nich zauważyć dobrze znane rodzaje powinowactwa: jednakowych i przeciwnych sobie nastrojów.

Dlaczego liryka w języku obcym, nawet kiedyśmy go dobrze poznali, nie odsłania się nam całkowicie? Słyszymy przecież grę dźwiękową słów, słyszymy rym za rymem i czujemy rytm, rozumiemy znaczenie słów i wchłaniamy w siebie obrazy i porównania i treść: potrafimy ująć wszystkie formy zmysłowe, wszystko przedmiotowe. Czegóż nam brak jeszcze? Brak nam impresji różnic, tych najdrobniejszych odchyłeń od przyjętego w mowie: w wyborze wyrażań, w kombinacji słów, w rozmieszczeniu zdań, w ich skrzyżowaniu: wszystko to ująć zdoła ten, kto w danym języku żyje, kto, posiadając żywotną świadomość tego, co dla języka normalne, reaguje bezpośrednio na wszelkie odchylenie, jak na podniecie zmysłową. Normalne w danym języku sięga wszakże dalej jeszcze. Każdy język posiada swój charakterystyczny stopień abstrakcyjności i obrazowości; częstotliwość pewnej mieszanki dźwięków i niektóre rodzaje porównania—to jej przyzwyczajenia: otóż wszelkie odchylenie od tego odczuwa w całej pełni ten jedynie, kto jest oswojony z językiem jako z ojczystym; wszelka zmiana wyrażenia, obrazu, połączenia słów dochodzi doń z nastrojem wrażenia zmysłowego. Oto dlaczego nie rozumiemy nigdy całkowicie liryki w języku obcym: brak nam tu do syntezy obiektu estetycznego momentów istotnie ważnych.

Nadto, istnieje możliwość podwojenia różnicy, jako też jej odwrócenia. Pewien dystans od zwykłego może być znów ze swej strony punktem wyjścia i miarą dla odchyłeń, tak że każdy po w r ó t stąd do zwykłego odczuwa się znów jako różnicę. Rilke, który, jak nikt inny, jest mistrzem jakości różnic,

wtrąca umyślnie słowa najsurowszej prozy: jest to gra różnic i odwróceń różnic:

Ty, który wiesz i czyja w dal sięgająca wiedza  
Z nędzy jest i z nadmiaru nędzy:  
Uczyń, aby biednych więcej nie odpychano  
I w cierpienie nie wtrącano.  
Inni ludzie są jakgdyby wyrwani,  
Oni zaś powstają, niby kwiatów ród,  
Z korzeni i pachną jak melisy,  
A liście ich są pozębione i delikatne.

Co Nietzsche mówi w jednym aforyzmie o „dobrej prozie“, dotyczy tego samego: że tylko „w obliczu poezji“ pisze się dobrą prozą, że ta jest nieprzerwaną, grzeczną wojną z poezją i wszelki jej urok na tem polega, że się ustawicznie wymija poezję i przeczy się jej. Jeżeli bowiem poezja jest niemożliwa bez oddalenia się od zwyczajnej prozy, to znów dobra proza jest zachowaniem odległości od poezji.

Wszystko, mogące tu być kanonem, staje się punktem wyjścia bogatych w działanie czuć dyferencyjnych. W sztuce poetyckiej—geometrycznie sztywny system rytmu: słowa układają się w nim, ale i to ma swoje odcienie; słowa rozluźniają sztywną miarę wiersza i sprzeciwiają się tejże; słowo chce zachować własny akcent głosek i rozciągłość, rozszerza też odmierzoną mu przestrzeń wiersza lub też ją nieco ściąga: stąd pochodzą impresje drobnych odchyień od surowego systemu. Dalej, przeciwieństwo sensu i wiersza: wiersz wymaga uwydatnienia pewnych głosek jako najmocniej zaakcentowanych, sens zaś kładzie potajemnie akcent na inne; później, odgraniczanie każdego wiersza od sąsiednich: związek, wytworzony przez sens, przeskakuje te luki, nie zawsze robi pauzę, wymaganą przez wiersz na końcu, lecz, być może, umieszcza ją w wierszu następującym. W ten sposób zgodne z sensem akcentowanie i wytrzymywanie głosu ustawiczny sprawiają uszczerbek leżącemu u podstawy schematowi; te różnice ożywiają zespół wierszy; a schemat, po za rytmicznymi impresjami formy, jeszcze

ma tę czynność, że jest miarą odchyień, tem samem więc podstawą impresji dyferencyjnych. Coś podobnego mamy również w muzyce: matematyczna budowa taktu musi być odczuwana jako podkład, aby żywe wykonanie mogło się na niem odbijać: uskutecznia się to dzięki sumie najsubtelniejszych odcieni różnic.

Do dziedziny jakości różnic (dyferencyjnych) należy również to, co się nazywa „stylizowaniem“. Nie jest ono bowiem dane już tem samem, że formy zmysłowe jakiegoś dzieła przeważają czynnik treści, jak to widać na wiejskich typach Leibla, których to obrazów nikt z pewnością nie nazwie stylizowanemi, pomimo że chodzi w nich o formę. Zdarza się również, że formy, aby pokazać swoją siłę, zmieniają nieco znane zjawiska obiektu, ale przytem odchylenie jako takie nie musi być szczególnie wydatne. Podobnie odchylenie od tego, do czego się przyzwyczajono w przyrodzie, nie znaczą po prostu stylizowania. Mówiliśmy już o tem, że grafik daje zamiast zwykłego obrazu obiektu coś zupełnie innego, wszakże impresja obiektu pozostaje ta sama, przeto różnicy się nie zauważa. Często musi artysta przedsięwziąć zmianę właśnie w celu zachowania impresji znanej; matematycznie dokładne odtworzenie realnych stosunków wielkości zmieniłoby wrażenie: księżyc musi on malować względnie większym, niż jakim go faktycznie widzimy, skoro chce wywołać wrażenie, do którego się przywykło: narysowany w wielkości należytej, wydawałby się za małym; artysta musi też zmniejszać ilość kwiatów na łące, inaczej bowiem wydaje się za pełną; musi powiększać oko konia i t. d. Są to wszystko odchylenia, których się nie powinno odczuwać jako odchylenia, celem ich jest raczej zapobiedz właśnie przeszkadzającemu czuciu różnicy. Skoro jednak artysta ma na celu wyraźnie odczuwalne odchylenie od form w przyrodzie, aby wywołać wyraźnie stopniowane czucia różnic, to mamy fenomen stylizacji. Przy tem za kanon uchodzi to, co się zwykło widzieć w przyrodzie; kierunek zaś i siła odchylenia stanowią o jakości impresji. Stylizacja może mieć miejsce nie tylko w różni-

cach lineamentu, który zwykle ma się najpierw przytem na myśli, również położenie płaszczyzn, światłocien oraz wszystkie pozostałe jakości zmysłowe mogą podlegać przekształceniom stylizującym: wówczas dają więc nie tylko swoje własne, charakterystyczne impresje formy, lecz zarazem, wskutek odchylenia od znanej właściwości przedmiotu, jeszcze impresje szczególne różnic. Dobrym tego przykładem są linje i barwy Böcklina; niebieskość jego nieba działa nie tylko jako odcień barwy, ale również jako odchylenie od zwykłego, a w tym sensie, być może, jeszcze silniej, niżby działał formami czysto zmysłowemi.

U Ibsena rozpiera się szczególna odmiana jakości różnic i dzieł jego nie rozumiano całkowicie, dopóki sobie nie przyswojono podstawy różnic. Rysuje on karykatury ideału, coprawda w sensie gorzko-poważnym. Fundament porównawczy jego postaci to „ideał” i aby zrozumieć Ibsena, musi się odczuwać ton ich odchyień. W „Dzikiej kaczcze” przeprowadził on grę takich różnic, które mają wszystkie jedną i tę samą podstawę, ale najróżniejsze kierunki i siłę: działa to niby gra ostrych dźwięków metalicznych.

W niektórych dziełach sztuki za fundament porównawczy służy to, co jest prawomocne chwilowo. Odchylenia od konwencjonalności dnia, zarówno jak od modnego stylu — sama moda robi użytek z jakości różnic — mogą wejść do dzieła sztuki jako pierwiastki. Przykładów znajdzie się pełno wśród wielkości dnia. Wszakże te jakości różnic znikają z czasem; skoro tylko kanon przestaje uchodzić za prawomocny, brak podstawy odchyień. Takie dzieła przyczyniają się właśnie same do stworzenia nowej konwencjonalności, do wypchnięcia starej, a tem samem podcinają gałąź, która je dźwiga; potrzebują wszakże do swojej roli tego, co stare, mianowicie jako tła. Tu się okazuje, że niektórych obiektów estetycznych nie można wcale brać tak samo dla różnych czasów: gdy powstają bowiem, są w nich pierwiastki różnic, które później wypadają; z niemi dzieło mogło mieć wartość, pozbawione zaś jakości

różnic, traci ją, być może. Dlatego czasy późniejsze nie rozumieją już, cóżby w owych dziełach miało być dobrego. Nie pojmują „gustu“ czasu poprzedniego: w rzeczywistości jednak nie o gust tu chodzi, ale o zmianę w syntezie obiektu; skoro bowiem z biegiem czasu niektóre pierwiastki wypadły, to przedmiot sądu nie jest już ten sam. Dzieła takie, które się opierają na konwencjonalnościach przemijających, mogą być wartościowe dla dnia, lecz się prędko starzeją. Tylko wówczas, gdy jakości różnic mają swoje podłoże porównawcze w samym dziele lub gdy wynikają z odchyień od tego, co jest bądź ogólnoludzkie, bądź też ogólnonaturalne, albo znów z odchyień od głęboko zakorzenionych urządzeń—nie mogą się zatracić. Jak wiele jakieś dzieło cierpi wskutek wypadnięcia przemijających pierwiastków różnic, zależy, rozumie się, od tego, jak wielką tworzą one część całości. A to znów zależy od jaźni artysty. Kto dzięki temu jedynie jest oryginalny, że się wyróżnia w czasie, w którym żyje, komu więc czas udziela swoistości, kto jest mniej w sobie niż w swoim otoczeniu, ten przemija. Może on tworzyć coś dobrego dla dnia, ale jego dzieło się kruszy, jego dyferencyjne jakości bowiem odczuwają tylko współcześni. Kto zaś jest oryginalny w sobie samym, ten wprawdzie występuje również w swoim czasie i przeciwko niemu, lecz stąd płynąca różnica jest momentem podrzędnym. Bez kwestji, znajdowało się i u Rembrandta wiele efemerycznych jakości różnic i później wypadło; dziś możemy je tylko odtworzyć, ale nie odczuć; wobec tego jednak, co się ostało, strata nie stanowi tu wiele.

Czas zabiera i daje. Powoli lub prędzej przekształca grunt, w którym tkwią korzenie jakości dyferencyjnych; tym sposobem we wszystkich dziełach kruszy się coś i odpada niewidzialnie, a wraz z nałogami życiowymi, z zwyczajem językowym, z obyczajami i moralnym lub religijnym poglądem na świat, starzeją się również dzieła, którym wszystkie one służą za fundament porównawczy. Zachodzi tu to samo, co i z formą widzialną: rozpadanie się farb, tkanin oraz innych materia-

łów dzieła sztuki. Lecz zarówno jak i tu czas coś daje: wyrównanie barw wskutek zmatowienia i ściemnienia, rdzę szlachetną spizów, ożywienie dzieł architektury dzięki rozkładowi i mchom—tak i w dziedzinie form niezmysłowych stwarza przy sposobności mimowoli pewien nadmiar: wskutek tego, że stają się one obcemi, wyłaniają się zupełnie nowe różnice, a jakości ich nastrojów ozywiają często objekty estetyczne. Urok estetyczny starożytności z takich powstaje różnic, dla których podstawą porównania jest terażniejszość. Tak więc czas zabiera jakości różnic i sprawia, że się objekty starzejają; daje nowe jakości i czyni objekty starożytnymi.

Wszędzie musieliśmy oto występować przeciwko dogmatowi, jakoby ogląd zmysłowy był w sztuce celem sam przez się. Zajmowanie naszych zmysłów nie jest ostatecznym celem zamierzenia artystycznego. To, o co chodzi, jest w muzyce czemś nie-słyszalnym, w sztuce plastycznej czemś nie-widzialnym i nie-dotykalnym. Zmysłowe dźwiga to, co nie-zmysłowe. Przeczucie tego żyło po wsze czasy, pomimo owego przesądu: odczuwano ogląd zmysłowy jako podłoże nie-zmysłowej zawartości. Tylko że się to stało źródłem nieporozumienia, bowiem przeciwieństwo do oglądu zmysłowego doprowadziło wnet do abstrakcji i pojęcia: mniemano, że zawartością jest idea abstrakcyjna, którą można również w pojęciach wyrazić.

Pytano wobec dzieła sztuki o „ideę“ i próbowano ją zamknąć w krótką formułę. Praktycznym tego wynikiem była nieżywo-urodzona sztuka „myśli“; tam wszakże, gdzie wynik ten potępiono, myślano, że konieczny jest powrót do sensualizmu. Zawiniła w tem pospolita opinia szkolarska, stworzywszy jakieś albo-albo z pojęcia i oglądu zmysłowego. Skoro nazwiemy oglądem wszystko, co nie jest pojęciem i niczem rozumowem—a to rzecz dowolnej terminologii—wówczas, naturalnie, obiekt estetyczny, zawartość dzieła sztuki, będzie natury pogładowej; ale dlatego nie jest wszak jeszcze zmysłowy; i trzeba się będzie zdecydować na mówienie o pozazmysłowym

oglądzie, zawartość dzieła sztuki bowiem jest to kombinacja pierwiastków nastrojowych, nie jest więc ani natury zmysłowej, ani też abstrakcyjno-pojęciowej. Objekt estetyczny jest zupełnie konkretny. Nie daje się wtłoczyć w formułę, lecz wypełnia całe dzieło sztuki, albo raczej: zakłada je i wymaga zmysłowej recepcji całego dzieła. Zawartość dzieła muzycznego sięga od pierwszej nuty do ostatniej — a żadna nie jest zbyteczna — i nie można jej wypowiedzieć inaczej, jak za pomocą tonów. Konkretność nie-zmysłowa obiektu estetycznego zależy od zmysłowej konkretności dzieła sztuki. Recepcja estetyczna nie może się obejść bez oglądu zmysłowego i wymaga tegoż w wyższym jeszcze stopniu, niż do empirycznego ujęcia obiektu realnego, gdyż ujmować się ma również zawartość formy: to zaś czyni zrozumiałem przecenianie oglądu zmysłowego, nie usprawiedliwiając go, naturalnie.

Okazało się, że i sztuce plastycznej nie chodzi o wrażenie-obraz przedmiotu, lecz o nieobrazową impresję nastrojową; że przedstawiona treść wchodzi do całości obiektu estetycznego jedynie z tym pierwiastkiem nieobrazowym. Nie należy jednak myśleć, że zaciera to granicę między sztuką plastyczną i opowiadającą, gdyż sposób, w jaki tu i tam wytwarza się impresję nieobrazową, jest całkowicie różny. Łatwo byłoby również wykazać, dlaczego sztuka plastyczna osiąga największą siłę i żywość impresji w przedstawianiu jednoczesnego, sztuka poetycka zaś — tego, co sukcesywne. Najważniejszą jest wszakże całkowicie różna mowa form tych dwu sztuk, z których żadnej nie można przez drugą zastąpić: najważniejsze linje pograniczne, oddzielające poszczególne dziedziny sztuki jedną od drugiej, przebiegają w dziedzinie form.

Czy nasza analiza obiektu estetycznego jest skończona?

Stwierdziliśmy ogólną formę rozwiązania: że mianowicie badanie obiektu wartościowań musi wykazywać: pierwiastki obiektu, formy ich koordynacji i kategorie. I tak, w empirycznym obiekcie realnym — lub w tem, co go reprezentuje — pier-

wiastkami są zmysłowe jakości pogładowe, formami koordynacji—ich uszykowanie w przestrzeni i czasie, kategorjami zaś—przynajmniej i substancjalność.

Pierwsze tedy pytanie brzmi: z jakich to pierwiastków konstruuje się obiekt estetyczny? Są to impresje nastrojowe. Materiał, przedmiot i forma nie wchodzi bezpośrednio do obiektu estetycznego, a tylko przez swój przyczynek do pierwiastków nastrojowych; przyłączają się tu jeszcze impresje różnic i, być może, jeszcze impresje nastrojowe innego rodzaju. Pierwiastki obiektu estetycznego nie są więc zmysłowo-pogladowe; rozumie się, że nie są także pojęciowo-abstrakcyjne, ale są to konkretne treści przeżyć o indywidualnie określonej jakości; nie są też uczuciami, gdyż nie mają nic wspólnego z przyjemnością i nieprzyjemnością; najwięcej są zbliżone do nastrojów ducha, tylko że w tych mamy istotnie wypełnienie całego podmiotu; dlatego nazywamy owe pierwiastki obiektu estetycznego impresjami nastrojowymi.

Pytanie drugie tyczy się form koordynacji tych pierwiastków. Jako zasadniczy sposób ich powiązania znaleźliśmy stop sukcesywny. A więc nie rozmieszczenie pierwiastków jednych obok drugich, lecz przenikanie się ich wzajemne, nie byt jednych w drugich, tylko wrastanie; tak, że przeżycie estetyczne to proces, który ma początek i koniec. Również w sztuce plastycznej: tutaj siła akcentu układa to, co istnieje jednocześnie, w następstwo. I jeżeli przy długo trwającym oglądaniu dzieła plastycznego przeżycie estetyczne obiektu wydaje się dowolnie przedłużalnym, to dlatego jedynie, że się ten sam proces ciągle od nowa zaczyna i powtarza. I tutaj chodzi o to, w jakim porządku i następstwie pierwiastki nastrojowe się stapiają. Tak więc w każdej chwili estetycznej recepcji jakiegoś dzieła łączą się dwie rzeczy: cała recepowanych już pierwiastków, stopionych w jedność i w niej, jako pierwiastki, już zniesionych, a z drugiej znów strony na nowo się wyłaniająca różniczka, która oto sama się wtapia w ową

całkę, przekształcając ją przytem zlekka. Zdarza się często, że dzieła sztuki, wskutek spowszednienia, stają się dla nas za dobrze znanymi: wówczas świadomość przeskakuje następstwo pierwiastków, dzieło sztywnieje i traci swoje działanie. Tak się rzecz ma nie tylko z dziełami plastycznymi, które widzujemy codziennie w swoim otoczeniu, ale również, gdy za często słyszymy dzieło muzyczne w takim samym wykonaniu. Fenomen ten przemawia za tem, że chodzi istotnie nie tylko o pierwiastki nastrojowe oraz ich stapianie się, ale także o proces ich zrastania się sukcesywnego.

Pytanie trzecie tyczy się kategorii obiektu estetycznego. Załatwić się z niem ostatecznie można dopiero wówczas, gdy się zorientujemy co do znaczenia wartości estetycznych; bowiem kategoria, jak powiedzieliśmy, nadaje obiektywność, to znaczy możliwość wartościowania; zrozumieć tedy ją można, poznawszy sens wartości. Obecnie zaś tylko zestawimy fakty i zobaczymy, w jakim wskazują kierunku.

W niewyczerpanej różnorodności impresji nastrojowych znaleźliśmy, po pierwsze, takie, które są sobie bliskie dzięki pokrewieństwu jakościowemu, oraz takie, których różność jakościowa wzmaga się aż do przeciwieństwa. Zdziwiło nas przytem, że stosunki pokrewieństwa między impresjami są po części niezależne od podobieństwa i niepodobieństwa wywołujących je danych zmysłowych; różne tedy jakości zmysłowe mogą wytwarzać bardzo pokrewne jakości nastrojów, zaś charakter nastrojowy przedmiotu może być pokrewny charakterowi materiału, oraz form i jakości różnic: na tem wszak polega możliwość powiązania czynników tak różnorodnych w całość obiektu estetycznego.

Po drugie, okazało się, że impresje nastrojowe przedmiotu, prócz tych własnych powinowactw, posiadają nadto zapożyczone, mianowicie od rozwiniętych wyobrażeń obiektów rzeczywistych. Bowiem zachowanie się tych obiektów jednych względem drugich odbija się w przejętych antypatjach i sympatjach między impresjami przedmiotu.

Po trzecie, znaleźliśmy pomiędzy impresjami nastrojowymi pewne stosunki dynamiczne, jak: napięcia i rozwiązania, dążenia i spełnienia. Dzięki temu układają się one w jedności teleologiczne i widzieliśmy, że małe jedności tego rodzaju podporządkowują się większym, tak, że, wznosząc się na co raz to wyższe stopnie, zbudować można systemat teleologiczny.

Znaleźliśmy, następnie, że te trzy rodzaje relacji nie istnieją obok siebie, niezależnie jedna od drugiej, że raczej powinowactwa jakościowe i zapożyczone oraz przeciwieństwa służą ogólnemu stosunkowi teleologicznemu, a stąd nowe czerpią znaczenie, występując mianowicie, bądź jako nastrój jednakowy, jako kierowanie się do jednego celu, bądź też jako odwrót od celu, jako zaporę zamierzonego dążenia, jako opór i przeciwdziałanie, tak, że wchodzą pomiędzy napięcie i rozwiązanie niby ogniwa środkowe i wraz z niemi tworzyć mogą szereg teleologiczny. Skoro zsumujemy te momenty faktyczne, aby pozyskać przypuszczalne rozwiązanie kwestji, tyczącej się kategorji, to nasunie się nam, jak sądzę, twierdzenie, że dla obiektu estetycznego struktura teleologiczna jest ważna istotnie.

Badanie nasze jest u kresu. Znaleźliśmy pierwiastki, formę koordynacji i kategorję obiektu estetycznego. Czyśmy wszakże zadowoleni? Zaledwie. Zastanówmy się, czego jeszcze brak, a okaże się chyba, że nie zetknęliśmy się z wartością estetyczną. Znamy pierwiastki oraz ich strukturę, nie rozumiemy tylko, jak ona może być piękna albo brzydka, jak może być podłożem wartości estetycznej? Co ma do czynienia z pięknnością sukcesywne stapianie się teleologicznie napiętych impresji nastrojowych? To wszakże musiałyby przecież stać się dla nas jasnym, gdybyśmy naprawdę zgłębili istotę obiektu estetycznego.

Z pewnością; jednakże byliśmy na to przygotowani, że samo w sobie badanie nasze musiało pozostać nieskończonem. O tem właśnie dopiero co mówiliśmy i na wstępie już, rozstrząsając ogólną formę rozwiązania obu podstawowych zagad-

nień estetycznych, zauważyliśmy, jak kwestja kategorii wiąże nierozzerwalnie jedno zagadnienie z drugim, tak, że poznawszy sens wartości, dopiero zakończyć można wglądanie w istotę obiektu. Zadawalającego przeto rozwiązania naszego zagadnienia obiektu oczekiwać możemy dopiero w badaniu następnem.

## ISTOTA SZTUKI

Czem jest dla nas sztuka? Na to pytanie każdy okres czasu daje swoją szczególną odpowiedź. I zdaje się niemal, jakgdyby to pytanie było probierzem dla danego okresu czasu, odpowiedź zaś wyznaniem i bardziej jeszcze, niż dla sztuki, znamieną dla czasów, które w jej definicji same siebie i swoje własne cele zdradzają. Dlatego też czasy, wspominając odpowiedzi wcześniejsze, mają uśmiech wyższości. Tak uśmiechamy się dziś na myśl o czasach oświecenia, które do tego stopnia oddane były swemu szkolarstwu, że w sztuce nie potrafiły widzieć nic innego, jak środek pouczenia i moralnej poprawy ludzi. Od owych czasów bowiem doświadczenie wykazało nam dostatecznie, że wartości estetyczne na tem polegać nie mogą; to, co poucza i moralizuje, wydaje się nam raczej przeciwieństwem wszelkiej sztuki i zaporą. Wszakże nie tylko to negujące wejrzenie w stan rzeczy zapewnia nam wyższość; nie wprawia nas w kłopot również odpowiedź pozytywna; jeśli chodzi o ostateczne zamierzenia sztuki, czasy nasze, skądinąd tak rozbieżne w sądach, są zadziwiająco zgodne, a w tem już tkwi dowód naszej słuszności. Czego szukamy w sztuce? Nasze czasy odpowiadają: rozkoszy. Wartość estetyczna objawia się nam jako rozkosz artystyczna. Oto hasło, pod którym się dziś sztukę zaleca i pod którym się sztuki poszukuje. Z pobudek społecznych dążymy do „sztuki dla wszystkich“, gdyż wszystkim przecież przystoi prawo do rozkoszy. Ale sztuka daje

rozkosz subtelniejszą i myśli się, że wysubtelnia i uszlachetnia tego, kto się nią rozkoszuje: a więc napawanie się sztuką staje się obowiązkiem i podsuwa się pedagogom myśl, aby przygotowywali dzieci zawczasu do rozkoszowania się sztuką oraz do estetycznego napawania się naturą, i żąda się, mówiąc w pięknym skróceniu, „wychowania po przez sztukę do rozkoszowania się przyrodą“. Aby z wdzięcznością wyróżnić rozkoszowanie się sztuką z innych rozkoszy, nadaje się mu przymiotnik „szlachetne“. Czy jest to tylko epitheton ornans? Lub też wyraża się w nim preczowanie innego miernika wartości, leżącego po za rozkoszą? Albo czy ma on wreszcie służyć jako płaszczyk dla nieczystego sumienia wobec słowa, nasuwającego się tak łatwo—kiedy mowa o rozkoszy—jako nieproszone skojarzenie: rozkosz czyni ludzi ordynarnymi?

Zwątpienie w tę hedonistyczną interpretację wartości estetycznych odparłoby się zapewne pytaniem, cóż innego na świecie mogłaby mieć sztuka na celu, jeśli nie przyjemność i rozkoszowanie się, kiedy pouczanie i doskonalenie moralne, jako cele, należy odrzucić? Że bowiem nie stwarza ona wartości ekonomicznych, jak rzemiosła i przemysł, nie ulega kwestji; sztuka pozostaje w dziedzinie idealnej—a czy potrafi ktoś wymienić inne dobra idealne, jak te trzy: być pouczonym, wydoskonalenie moralne i wysubtelniona rozkosz?

Może ktoś powoła się także na naukę o psychicznym życiu człowieka. Już oddawna pozyskał prawo obywatelstwa podział fenomenów psychicznych na umysł, wolę i uczucie; były to trzy władze duszy; a dziś, kiedy zaniechano teorii władz, są to trzy rodzaje przeżyć wewnętrznych. Tak, czy inaczej, myślano i myśli się, że w każdej z tych władz, czyli w każdym z tych rodzajów przeżyć, tkwi zarodkowo możliwość jakiejś szczególnej wartości: w każdym bowiem istnieć musi pewna wyżyna i jakaś skończoność. Tak się rozwija trójgwiazda prawdy, dobra i piękna: doskonałość w myśleniu, doskonałość w chceniu i doskonałość w uczuciu. I tak, dzie-

dziną sztuki byłoby uczucie, a więc przyjemność i nieprzyjemność.

Dalej, powołanoby się na to, co mówi nowsza psychologia o zabarwieniu uczuciwem czuć zmysłowych. Doszła ona mianowicie do tego, że podrażnienia zmysłowe nie tylko są różne jakościowo, ale i w tem jeszcze się różnią pomiędzy sobą, że niektóre mają słabszy, inne znów mocniejszy ton przyjemności lub też nieprzyjemności. Otóż ważność postrzegania zmysłowego w rozpatrywaniu estetycznym jest notoryczna; patrzymy i słuchamy, oddani całkowicie patrzeniu i słuchaniu: czyż nie dla tonu przyjemności? Abyśmy pili tony uczuć z widzenia i słyszenia, jak pszczoły miód z kwiatów? Wartość estetyczna? ta byłaby sumą wszystkich owych drobnych zabarwień przyjemnych, zawieszonych niby perły miodu u pojedynczych czuć. Zaś rozkosz estetyczna byłaby zbieraniem momentów przyjemności w patrzeniu. Sprawiać przyjemność z patrzenia—to więc byłoby celem sztuki.

Pośrednio dostarcza psychologia innego jeszcze potwierdzenia i musi to znacznie potęgować zaufanie do hedonistycznej interpretacji wartości estetycznych, skoro się widzi, jak psychologia bierze poprostu tę teorię za podstawę, aby na niej zbudować „estetykę z dołu“. Ba, nawet co najwięcej imponuje w tej nauce, eksperyment, ma tu punkty oparcia; estetyka eksperymentalna pracuje w duchu hedonistycznego pojmowania rzeczy i robi nadzieję, że wkrótce będziemy panami piękna w ten sam ścisły sposób, jak przyrody doświadczalnej. W dumnej skromności ogranicza się ona jeszcze do najelementarniejszych spraw, bada się np. przyjemność i nieprzyjemność, wypływającą z prostych jakości kształtu, pisze się i eksperymentuje za i przeciw złotemu cięciu — chyba przecież w nadziei, że, wychodząc z tych pierwiastków, osiągnie się kiedyś zrozumienie Fidjasza, Donatella i Rembrandta. Albo może takiej nadziei się nie żywi? Chyba że się ją mieć musi, inaczej bowiem cała ta sztuka eksperymentu byłaby tylko samozłudzeniem i raczej nauką „o tem, co nie warte wiedzy“.

Następnie, teoria przyjemności mogłaby wytoczyć prze-

ciwko zwątpieniu fakt, że niema dzieła sztuki bez momentu hedonicznego, niema takiego artysty i niema takiego rodzaju sztuki, któryby się wyrzekł go całkowicie. Lecz właśnie, gdzie ma miejsce powoływanie się na coś faktycznego, musi rozpocząć swoje dzieło zwątpienie. Przyznaję odrazu, że każde dzieło sztuki zawiera momenty hedoniczne, twierdzą jednak, że nie są one celem ostatecznym sztuki, a przyjemność, z nich płynąca, nie jest probierzem wartości. Pomiedzy ilością hedonicznego bowiem i wartością estetyczną nie znajduję stosunku proporcjonalności. Dla kogo dekoracyjność nie jest szczytem sztuki, kto ceni sztywne i szorstkie formy młodocianego Dürera wyżej, aniżeli wszelkie przyjemne harmonje Reynolds'ów i Lawrence'ów, ten musiał inną mierzyć miarą. Gdyby doznawana przyjemność była probierzem wartości, to właśnie z najgłębszymi artystami byłoby źle, gdy tymczasem ci właśnie górują w słodkiej eurytmji, których formy są puste i banalne. Wogóle sztuka miałaby trudne stanowisko wobec rozkoszy współzawodniczących z nią; co bowiem daje większą rozkosz: „Ukrzyżowanie“ Gruenewalda, czy też dobry obiad z szlachetnemi winami? Powie się może — wymijająco — napawanie się obrazem jest szlachetniejsze niż to drugie. Jeżeli ma to znaczyć więcej niż spotęgowanie tego, co się przyznaje także winom, jeżeli się przez to rozumie jakąś nadwartość przyjemności zdradzałoby to, że się ma i stosuje inną jeszcze miarę oraz że przyjemność nie jest czemś ostatecznem w sztuce. Albo znów niedostateczna ilość przyjemności otrzymuje tu pomoc od postulatu ważności powszechnej: przyjemność estetyczna jest pono „prawomocna powszechnie“, to ma ją wynosić po nad subiektywność zwyczajnego używania. Wszakże jest to kiepska pomoc, gdyż zgodność powszechna wartościowań estetycznych faktycznie nie ma miejsca, wymagana zaś prawomocność powszechna w dziedzinie hedonicznego nie ma sensu; coby to bowiem mogło znaczyć: wprawdzie takie a takie dzieło sztuki w większości wypadków nie sprawia ludziom rozkoszy, ale powinnyby ją sprawiać?

Zmysłowy moment przyjemności w dziele sztuki nazywa się zwykle „pięknością form“. Coś z niej wprawdzie znajduje się w każdym dziele, jednak mniej lub więcej tej piękności nie określa rzędu, w jakim stoi wartość. Są artyści, którym się ów moment łatwo nasuwa, inni znów go unikają, ale ci nie są wszak już dlatego mniejsi od tamtych. Pod tym względem można porównywać artystów i całe narody i znaleźć różnice w uzdolnieniu, a, być może, i w stopniu pożądania. Piękność form właściwa jest więcej sztuce romańskiej niż niemieckiej i niderlandzkiej. Gdy się mówi o darze formalnym, to większość myśli przytem o zdolności formalnej harmonji, która nie dowodzi wszakże wielkości artystycznej, zbyt łatwo bowiem piękność form idzie w parze z trywialną zawartością. Opozycja przeciwko formalistom jest często niczem więcej, jak ucieczką i strachem przed pustką pięknej formy: od niecenienia piękności form dochodzi się łącznie do przeceniania przedmiotu w sztuce, przeocząc mianowicie istotne znaczenie formy dla zawartości dzieła.

Nie dojdzie się do żadnego porozumienia ani zgody, co do fenomenów estetycznych, jeżeli się nie rozgraniczy ostro dwu rzeczy. Obie tyczą się formy i w obu razach abstrahuje się od przedmiotowego znaczenia jakości formalnych. Jedna, to zmysłowa podnieta przyjemna, a więc to, co się nazywa pięknością form, takie uszykowanie jakości zmysłowych, że się je odczuwa jako harmonję i jako przyjemne. Druga zaś — to siła wyrazu w formie, jej mowa, zawarte w niej jakości nastrojowe. Skoro się mówi o darze formalnym, to należałoby zaznaczyć, który z wymienionych ma się na myśli, gdyż pierwszy nie jest dany już przez to, że dany jest drugi: Włosi mają dar do piękności form, Niemcy — do formy z głębokim wyrazem i wymownej. A i wrażliwość na oba momenty nie zawsze jest równie wielka: ktoś może odczuwać harmonję i urok form u Włochów, a nie rozumieć mowy linii u prymitywistów lub młodocianego Dürera. Ponieważ oba momenty są niezależne jeden od drugiego, musi się łatwo zda-

rzać, że różnica ich staje się przeciwieństwem, współzawodniczą wszak o zainteresowanie artysty: silne podkreślanie jednego odbywa się kosztem drugiego, przynajmniej trudno jest i rzadziej się zdarza, aby równą doskonałość osiągnęły oba. Jeżeli zamierzanie skierowuje się wyłącznie na przyjemną formę, musi ona stać się pustą. Jest to wówczas sama dekoracja. Ze względu na to przeciwieństwo, wyłaniające się tak łatwo pomiędzy pięknnością form a ich zawartością, niektórzy artyści i to nie najgorsi, unikają owej piękności. Co bowiem stanowi o wartości estetycznej, to zawartość formy. Nie chodzi o mniej lub więcej przyjemną jej harmonję, lecz o to, by głęboką miała zawartość i w charakterze nastrojowym podporządkowywała się całości dzieła. Wielcy artyści nie zawsze mają piękniejszą formę, ale ich dzieła mają głębszą jej zawartość.

Znajdujemy więc faktycznie moment przyjemności, ale nie zgodność konieczną pomiędzy nim a wartością estetyczną dzieła sztuki: oto przyczyna, dla której podajemy w wątpliwość pojmowanie hedonistyczne wartości estetycznych. Do tego samego wyniku mogłoby doprowadzić inne jeszcze rozważanie. W sztuce wyższej napotykać często rys powagi i surowości, który źle się zgadza z nastawą do użycia i z oczekiwaniem przyjemności. Również się wzdragamy najlepszych właśnie artystów uważać za *maîtres de plaisir*. Czyż to ma jakiś sens, że artysta cierpi niedostatek, że w nędzy i wyrzeczeniu się pozostaje wiernym swojej sztuce, służąc jej, niby jakiemś surowemu bóstwu, jeżeliby się ją tworzyło tylko w celu rozkoszy i dla rozkoszujących się nią? I czyż nie chcielibyśmy mózdz najlepsze dzieła uchronić przed natarczywością rozkoszujących się? Czyż nie czujemy wyraźnie, że smakosze zohydzają sztukę, ściągając ją na niziny.

Skoro zaś moment hedoniczny nie może być celem ostatecznym, a jednak znajduje się w każdym dziele, to należy go pojmować jako środek do celu podrzędnego. W samej rzeczy, nie trudno jest w tym sensie zdać sprawę z czynności pierwiastka hedonicznego. Przyjemna podnieta w formie to bo-

dziec do jej rozpatrywania. Forma przyjemna zwraca uwagę i przykuwa: zyskuje możliwość wyładowania swojej zawartości nastrojowej, inaczej bowiem wzrok śpieszny łatwo się po niej ześlizguje, nie pozostawiając jej czasu do mówienia. Tym sposobem piękność formy może ułatwić recepcję jej wartości; a więc nie można się obejść zupełnie bez przyjemności zmysłowej. Tylko że istnieje zawsze niebezpieczeństwo zbyt silnego jej zaakcentowania i środek staje się celem. Wówczas następuje z konieczności płaskość sztuki; zamiast służyć zawartości, aby ułatwić jej recepcję, piękność formy przeciwstawia się zawartości form w sposób wrogi. Jest to typowe stoczenie się sztuki do dekoracyjności; musiałoby oznaczać właśnie szczyt jej rozwoju, gdyby teoria hedonistyczna była słuszna.

Brak nam wyrazu, któryby oznaczał wartość estetyczną tak niedwuznacznie, jak, powiedzmy, słowo „realność” — pewną wartość poznawczą. Najłatwiej się nasuwa „piękność” i dopóki się nie rozpoczyna badania wartości estetycznych, nazwa ta nie jest szkodliwa. Skoro się jednak przystępuje do rozbiórki znaczenia wartości, nie można stosować wyrazu, tak łatwo nasuwającego nieporozumienia i obciążonego przesadami. Że się używa wyrazu „piękność” nie tylko do oznaczenia wartości estetycznych wogóle, ale w znaczeniu ściślejszem, również szczególnego rodzaju tych wartości, oddzielając mianowicie piękno od podniosłości, to mogłoby jeszcze uchodzić. O wiele niebezpieczniejsze jest wiązanie tego wyrazu z momentami, pod względem estetycznym, podrzędnymi i nieistotnymi: to musi sprowadzać badanie z drogi. Słowa bowiem są silniejsze od rmyśli, a błędne drogi teorii mają swe źródła przeważnie w wyrazach wieloznacznych. Lecz właśnie te znaczenia poboczne wrzeważają tu w użyciu językowym: co się zwykle nazywa pięknnością, nie ma nic wspólnego z wartością estetyczną bezpośrednio. Jedno z tych znaczeń pobocznych, to mianowicie, które jest współwinne teorii estetycznego hedonizmu, dopiero co omówiliśmy. „Piękna forma” jest

to, jak widzieliśmy, tylko środek, a nie cel ostateczny i w żadnym razie nie jest miarodajna dla wartości estetycznej, a tem mniej z nią identyczna. Piękność form służy tylko do wskazywania uwadze drogi i jest środkiem do ułatwiania recepcji za-wartości form. Sztuka wyrodnieje i upada, skoro tylko ową piękność stawia się jako cel.

Prócz tego wyraz „piękność“ przyczepił się do przedmiotu tego, w znaczeniu, z wartościowaniem estetycznym nie zgodnym. Mówimy np. o piękności człowieka. Cóż przez to rozumiemy? Naprzód chyba to, o czem już mówiliśmy, pewną piękność form: podobające się linje, łagodne zaokrąglenia, przyjemne zestawienia barw, rytm nadobny ruchów. Wszakże inne jeszcze momenty przyłączają się tu z swoim wpływem. Jako najważniejszy, ten zwykle: aby w powierzchowności człowieka widoczne było zdrowie cielesne i psychiczne. Garb mógłby mieć jaknajbardziej urocze kontury, będzie zawsze brzydota. Często ma tu również głos drugi moment, podnieta płciowa, wabik erotyczny. A potem, jako trzecie: oznaki zewnętrzne dostojności społecznej, wszystkie te właściwości ukształtowania ciała, fizjognomji i mimiki, które odróżniają klasę panującą od stojących niżej społecznie.

Z tych trzech lub czterech momentów składa się pojęcie „piękność“ i zmienia z konieczności, zależnie od tego, czy ten lub ów moment podkreśla się mocniej; nadto każdy z tych momentów jest sam w sobie zmienny; zdatność życiowa np. jest z natury rzeczy dla każdej rasy inna. Tem się objaśnia, dlaczego jest niemożliwy ideał jednolity pięknego człowieka: każdy naród i każdy okres czasu tworzy sobie z konieczności inny ideał piękna. Stąd chciano wnioskować o zmianie i różnicy wartości estetycznych; niesłusznie, owo pojęcie piękności bowiem nie ma nic wspólnego z wartością estetyczną. Od ideału owego wszakże zależy zasadniczy typ ubrania, które przecież — tyczy się to przynajmniej ubrania kobiecego — ma czynność potęgowania i uwydatniania piękności. Zależnie od tego, czy się wysuwa na pierwszy plan jeden lub drugi z owych

czynników piękności, ubiór otrzymuje zasadniczo inny charakter. Zaakcentowaną dostojność zdradza odzież w ostentacyjnej nieodpowiedniości do pracy zarobkowej albo i zbyt kosztownych materiałach, bądź prawdziwych, bądź też naśladowanych. Podkreśleniu momentu płciowego zawdzięczamy owe zniekształcenia, które akcentują różnicę płci z wyrazistością karykatury. I przeciwnie, skoro się znów kładzie większy nacisk na zdrowie i zdatność do życia, powstają „reformy“ odzieży. Nasze czasy nawet w kwestji ubrania nie znają jedności i przeżywamy zabawne współzawodnictwo owych trzech typów zasadniczych, z których żaden nie pozostaje w związku koniecznym z wartością estetyczną.

Że siła przyciągająca pięknej twarzy i wspaniałość odzieży nie wystarczają do nadania wartości dziełom sztuki, dowiedli tego najwyraźniej malarze i rzeźbiarze, posługujący się niemi dowoli. Rzeźba grecka doszła wprawdzie do szczytu w odtwarzaniu postaci odzianej, zawdzięcza to jednak tylko głębokiemu wyrazowi form, które przemawiają do nas bezpośrednio, jak muzyka: szaty dają formie większe bogactwo możliwości niż ciało nagie. Zdumiewano się, że piękność, przywiązana do przedmiotów, nie wystarcza do wartości dzieła plastycznego: dlaczego portret pięknej kobiety nie jest wprost już dlatego piękny? Przyczynę łatwo można wykryć, jednakowe wyrażenie wprowadza tu w błąd. Piękność przedmiotu i wartość estetyczna to pojęcia, które się nie pokrywają, ani nawet częściowo. Piękność przedmiotu ma ze sztuką może jeszcze mniej związku, aniżeli piękność formy; jest ona wartością zgoła pozaestetyczną i wykazaliśmy już poprzednio, że przedmiotowe nie potrafi wnosić swoich wartości pozaestetycznych w taki sposób w dzieło sztuki, aby się stały miarodajnymi dla wartości estetycznej. Nasza analiza pięknego człowieka pokazuje jądro owego pojęcia piękności; oprócz hedonicznego pierwiastku zmysłowego uroku form, chodzi o motywy interesów życiowych. Zdrowie, zdolność do życia, przyciągająca siła płci, albo znów dostojność zwycięzców w walce o byt, wszystkie te motywy

tkwią korzeniami w woli do życia; tym sposobem piękność przedmiotu okazuje się wykwitaniem wartości estetycznych. Aby tego dowieść, nie potrzeba było dopiero spekulacji biologicznej i darwinizmu, który sprowadził przez to zamęt, że pobudził do próby ewolucjonistycznego wyjaśnienia estetyzmu; niedorzeczne przedsięwzięcie, tkwiące w dwuznaczności słowa „piękność“ i biorące bezkrytycznie za podstawę nauki wulgarny zwyczaj językowy. Pomiedzy popędem życiowym a sztuką niema ciągłości; wartość estetyczna i piękność przedmiotu to nie jedno i to samo.

Nie twierdzimy, naturalnie, że piękność tę należy z dzieła sztuki wyłączyć; tylko że nie znaczy ona i nie określa wartości estetycznej. Dzieło, w którym przeważa, może być nieznośnie pospolite, pozbawione zaś jej — prowadzić do wyżyn. Tam, gdzie się ją uwzględnia, wchodzi ona w rachubę w sposób dwojaki: bądź jako treść, z momentami rzeczowemi interesu życiowego, a więc działając tak, jak wszelki inny rodzaj impresji przedmiotu; bądź znów pobudza, jak zmysłowy urok form, do natężonego patrzenia, przyciąga wzrok i zatrzymuje; a więc jest środkiem, kuszącym do recepcji dzieła. Zrozumiałe jest wszakże, że niektórzy artyści wyrzekają się raczej tych środków wabiących, aby ich nie stawiano na jednym stopniu z malarzami piękności i że, z drugiej znów strony, właśnie publiczność wykształcona żąda piękności przedmiotu zwłaszcza typu dostojnego; a postulat ten w narodzie o woskowej zachowawczości Japończyków prowadzi do osłepiającego przesądu.

Jeszcze trzecie pojęcie piękności znajdujemy związane nieślusnie z wartościami estetycznymi i mianowicie w ten sposób, że czyni się zeń obowiązek artystów. Dlatego też w powracających często wysiłkach uwolnienia się odeń staje się ono szczególnie widocznym. Istnieją bowiem artyści, buntujący się przeciwko temu obowiązkowi, stoją oni „po za pięknem i brzydkiem“: wówczas ma się na myśli owo trzecie pojęcie warto-

ści. Zawsze też znajdują podtrzymujących ich teoretyków, którzy na przykładach wykazują nieważność piękna i brzydoty. To trzecie pojęcie styka się może, co do treści, z omówionymi już, ale jest zupełnie innego pochodzenia. Chodzi tu o „klasyczny” typ piękności. Jest to norma zapożyczona, mianowicie od tego, co kiedyś uchodziło za klasyczne i wzorowe. Jakościową określoność przedmiotu, właściwą klasykom, stawia się za regułę piękności, np. typ kobiety późnego Odrodzenia albo ułożenie ciała w plastyce greckiej z okresu średniego. Pewna powierzchowna zgodność z przedmiotowem sztuki klasycznej staje się normą piękności. Prawo to, jak łatwo rozpoznać można, jest zgoła heteronomiczne, nie pozostaje więc do autonomicznej wartości estetycznej w żadnym stosunku wewnętrznym, a na wartość estetyczną może również mało rzucić światła, jak omówione wyżej pojęcia piękności. Artyści mają zupełne prawo buntowania się, łudzą się tylko, przypuszczając, że obowiązek tworzenia według norm narzucają im znający się na rzeczy.

Widzimy, że wyraz „piękność” przeładowany jest obcemi mu znaczeniami, a co się zwykle nazywa pięknnością, w życiu i u piszących o sztuce, nie ma z wartościami estetycznymi nic wspólnego lub mało, tak mało, że może nawet być wrogiem dla tego wszystkiego, co estetyczne: po pierwsze, piękność formalna, to znaczy, co się podoba zmysłom, przyjemna podnieta formalna; po drugie, piękność przedmiotu, wykwit wartości życiowych; i po trzecie, piękność klasyczna, wartość zgoła heteronomiczna. Chcąc się zaufać przewodnictwu owego terminu, bylibyśmy oddani na pastwę związanych z nim przesądów: pojęcie piękności formalnej zaprowadziłoby nas z powrotem do hedonizmu estetycznego; pojęcie piękności przedmiotu narzuciłoby nam mniemanie, że sztuka to jakiś dodatek do wartości życiowych; a pojęcie piękności klasycznej naraziłoby na niebezpieczeństwo charakter autonomji.

Mówimy przeto chętniej, aczkolwiek nieco zawile, o „wartościach estetycznych”, zamiast o „piękności”; ważniejsza prze-

cież, niż krótkość i zwartość wyrażenia, jest jasność i jednoznaczność tegoż.

Kwestję sensu i znaczenia wartości estetycznych możemy postawić również tak: jakie są ostateczne zamierzenia twórczości artystycznej? Wówczas otwiera się droga, umożliwiająca przynajmniej zbliżenie się do rozwiązania, chociaż nie zupełnie doń prowadzi. Podpatrując mianowicie, jak sztuka usuwa przeszkody i jakiego rodzaju przeszkody, dojdziemy, być może, do przypuszczenia, o co jej właściwie chodzi.

Skoro dzieło sztuki zamyka w sobie coś przedmiotowego, to ostatnie, jak już wielu zauważyło, traci swój charakter rzeczywistości. Sztuka nie chce wywoływać wrażenia czegoś rzeczywistego, a tylko, jak zwykło się mówić, chce dawać „zjawę”. Nie polega to jednak na bezsilności sztuki; że bowiem podobnymi środkami, jak te, któremi rozporządza, bardzo łatwo wywołać można złudzenie, dowodzą tego figury woskowe i panorama. Brak złudzenia nie jest też przypadkowym skutkiem przedsięwzięcia jakich bądź miar w innym kierunku, ale sztuka unika złudzenia rozmyślnie. I nie tak np., jak się unika czegoś zbyt cennego, dla oszczędności sił, ale unika złudzenia jako przeszkody. Widać to stąd, że wstawia pewne czynniki, których funkcją jest nie dopuszczać do złudzenia: wszystko, co służy do izolowania dzieła sztuki, to zn. do wyjęcia go z rzeczywistości otoczenia: w rzeźbie, gdzie złudzenie jest tak natarczywie bliskie, postument, biel albo nierzeczywisty ton materiału; w poezji — mowa wiązana, w sztuce scenicznej — psująca złudzenie rama obrazu sceny. Rzeźba, tak ustawiona i pomalowana, że można ją wziąć za rzeczywistość, straciłaby swoje działanie estetyczne. Możliwość wartości estetycznej, jej „objektywność”, zależy więc od tego, czy się unika złudzenia. Ależ dlaczego? Znalezione dla najbliższej przyczyny taką formułę: dzieło sztuki wymaga rozpatrywania bezinteresownego. W oglądaniu estetycznym wola podmiotu powinna milczeć. Ani życzenie lub pożądanie, ani miłość i nienawiść,

ani strach i nadzieja nie powinny się pojawiać. Oto są namalowane owoce: nie powinienem myśleć o dobrym ich smaku, ani też chcieć je spożyć; oto są kwiaty: nie powinienem chcieć je zerwać i ozdobić nimi pokój; oto walka: nie powinienem chcieć się w nią wmieszać, ani rozłączać, ani pomagać. Gdyby się to wszystko brało za rzeczywistość, nie dochodziłoby i wówczas może do czynu, ale zawsze wola i życzenie byłyby podrażnione. Wobec dzieła sztuki jednak wola powinna milczeć; całkiem biernie winienem się oddawać patrzeniu. W ten sposób znaleźlibyśmy już to, co sztuka odczuwa jako przeszkodę i odrzuca: podrażnienie woli w widzu. Nie dopuścić do tego jest celem momentów, przeszkadzających złudzeniu.

Ale czemu chcenie jest przeszkodą w rozpatrywaniu estetycznym? Dlaczego w patrzeniu wola ma milczeć? Nasuwają się trzy przypuszczenia. Bądź że spokój woli jest sam przez się wartością; znaczenie sztuki polegałoby na tym właśnie, aby ją doprowadzić do milczenia, wyzwoić od samej siebie. Tę hipotezę uznać może tylko radykalny pesymizm—dla którego wola sama w sobie jest cierpieniem—i, ściśle biorąc, nie doprowadza ona do żadnego potwierdzenia wartości, bowiem z igrania podwójnem przeczeniem jeszcze nie wynika potwierdzenie; wszak przyjemność i nieprzyjemność nie są to przeciwieństwa logiczne. Gdyby wszelkie osłabienie nieprzyjemności mogło się przedstawiać jako wartość dodatnia, to należałoby zakładać przyjemność jako niewyczerpane prążródło, które wszelką próżnię natychmiast wypełnia. Nadto pesymizm woltarystyczny sam przez się, jak sądzę, utrzymać się nie może; bowiem popęd, jako korzeń wszystkich dla podmiotu prawomocnych wartości, sam nie może być oceniany ani dodatnio, ani też ujemnie; spełnienie popędu i powstrzymanie go stwarzają dopiero wartość i niewartość, pożądanie zaś jako takie nie jest wartości wrogie, raczej jest prążródłem wszelkich wartości, ponieważ bez popędu - pożądania nie daje się po-

myśleć żadna wartość; tylko powstrzymanie popędu, tylko zamknięcie mu drogi do spełnienia się, jest niewartością.

Drugą hipotezą byłaby ta: że samodzielny ruch woli mógłby psuć akt recepcji estetycznej. Może dlatego musimy być bierni, abyśmy mogli spokojnie wchłaniać w siebie dzieło sztuki. Musimy się zachowywać spokojnie, jak naczynie, przyjmujące dary. Z pewnością ten moment wchodzi tu w rachubę, gdyż obiekt estetyczny wymaga wszak dokładnego ujęcia wszystkich danych zmysłowych; musimy uważniej patrzeć niż w postrzeganiu zmysłowem; wobec tego, że świadomość nasza jest faktycznie wązka, korzystniej jest, jeżeli własne poruszenia woli nie odwracają uwagi i cała przestrzeń świadomości pozostaje wolna dla obiektu estetycznego. Ten moment wchodzi tedy napewno w rachubę; nie może być jednak istotnie ważną przyczyną owego zakazu. Bowiern przy oglądaniu dzieła sztuki może we mnie także powstać życzenie posiadania go, często nawet gwałtowne pożądanie, które napewno też jest przeszkodą, zwężając pole świadomości, a jednak przeszkody tej nie odczuwam tu jako istotnej. Sprawia to więc różnicę, czy rozbudzone pożądanie odnosi się do samego dzieła sztuki—jak wówczas, kiedy je chcę pozyskać—czy też interesuje mnie przedstawiony przedmiot: ze względów przestrzenno - technicznych wszakże niema różnicy pomiędzy obu wypadkami. Zakaz ów skierowuje się zasadniczo tylko przeciwko interesom woli co do przedstawionego przedmiotu, który wchodzi jako czynnik do obiektu estetycznego i wciągnąłby weń także skierowane na siebie zainteresowanie. Chodzi więc o to, aby w przeżycie obiektu estetycznego nie w mieszało się własne poruszenie woli — nie tylko zaś o to, aby przestrzeń, którą rozporządza świadomość, nie była zwężona; a więc obiekt estetyczny i własne poruszenia woli muszą się nie znosić.

Tutaj się nasuwa trzecie przypuszczenie. Pomyślmy tylko o tem, że ruchy własne będą zawsze przeszkadzały tam, gdzie chodzi o to, aby się dać poruszać, aby się dać prowadzić.

Jeżeli bowiem coś ma być wiedzione do celu, musi być samo w spokoju, musi się dać biernie prowadzić. To mogłoby mieć na celu owo zakazanie interesów własnej woli: moja wola musi milczeć, aby na mnie spełniała się jakaś inna wola. Wówczas przeżycie estetyczne znaczyłoby: prowadzenie woli, poruszanie mojej woli do jakiegoś celu, może nawet do osiągnięcia celu—ale bez własnej aktywności. Byłby to bierny rozwój popędu. Rozumie się, że, tak krótko wyrażone, brzmi to paradoksalnie, a, wzięte dosłownie, stanowi sprzeczność. Bowiem ujawnianie się popędu jest identyczne z aktywnością i nie może być określone za pomocą przymiotnika „bierny“. Hypotezę naszą wyrazimy dokładniej tak: chodzi o to, że owe różnorodne przeżycia napięcia i rozwiązania, które zwykle powstają dzięki popędom i uświadamiają nam dopiero naszą aktywność — pierwsze, cicho budzące się życzenie, napięcie pożądania, postanowienie, wahanie się przed wyborem, parcie czynu naprzód, przeszkody, walka, osłabienie, ocknięcie się, zbliżanie się do celu, spełnienie—chodzi o to, że te przeżycia, które normalnie wynikają z popędu i uświadamiają nam rozwój tegoż, mogą być rozbudzone nie tylko od wnętrza, przez źródło popędu, ale również przez inne przyczyny, mianowicie zzewnątrz. Wówczas musi powstać dla nas zjawa przeżycia popędu, nawet gdy jesteśmy całkowicie bierni. Aby pobudzona zzewnątrz gra napięć i rozwiązań nie doznała żadnej przeszkody, aby się w nas tak odbywała, jak tego chce artysta, niezbędny jest właśnie spokój wewnętrzny. Każde bowiem poruszenie własne naszej woli pokrzyżowałoby taką grę i sprowadziło zamęt. W ten sposób byłoby zrozumiałe, że dzieło sztuki stosuje środki, które działają na własną wolę widza niby kwiaty i trzymać mają zdala od patrzenia estetycznego własne jej interesy.

Hypoteza nasza orzekałaby tedy, że sztuka zmierza do wzbudzenia w nas zjawy—bogatego w ruch—rozwoju popędów, tak, że prowadzeni przez nią, osiągamy cel jakiś walką i twórczością. Nie po to, żeby się uwolnić od męczarni chcenia, ale przeciwnie, żeby w bogatsze być wprawionym chcenie, żeby

doznać rozkoszy tworzenia i walki, mamy się zachowywać biernie i patrzeć na sztukę bezinteresownie.

Postulat unikania złudzeń rzeczywistości, postulat bezinteresownego patrzenia, dostarcza nam pobudek do naszej interpretacji. Gdybyśmy nie mieli innego powodu, skok hipotezy byłby naturalnie za wielki. Wszakże całe nasze badanie struktury obiektu estetycznego wskazuje w tym samym dokładnie kierunku. Jako pierwiastki obiektu estetycznego znaleźliśmy przecież niezmysłowe, nieobrazowe impresje nastrojowe i zauważyliśmy pomiędzy nimi stosunki dynamiczne o charakterze teleologicznym, że mianowicie niektóre z pośród nich zachowują się, jedna względem drugiej, jak napięcie i rozwiązanie, jak zapowiedź celu i spełnienie. W zjednoczeniu dążenia i spełnienia dojrzeliliśmy prafenomen estetyczny. Stosunek ich bywa często odwrotny, a przy równowadze sił pozostaje utajony; widzieliśmy, jak sztuka się z tem liczy, uwydatniając jakiś moment przy pomocy akcentu; wówczas jeden stawia cel, drugi zaś moment go wypełnia. Charakter teleologiczny wykazuje już najprostsze połączenia elementarne: purpura i zieleń, podniesienie się głosu i spadek, wyższy i niższy ton oktawy, długość i krótkość rytmu. Widzieliśmy następnie, że powiązanie w kompleksy odbywa się w tym samym duchu; tu napięcie jest większe, droga od pierwszej zapowiedzi celu do rozwiązania jeszcze dalsza i prowadzi przez wielokrotne intermezza. Jak silne może być takie napięcie, dowiadujemy się wówczas, kiedy w szeregu dwuwierszów nagle brak oczekiwanego pentametru, lub gdy utwór muzyczny tuż przed takkami końcowymi się urywa; jest to tak, jakgdyby pociąg kolei żelaznej nagle się zatrzymał w otwartym polu; czujemy wyraźnie, że biegł do jakiegoś celu, że i nas coś tam niosło, że sami tam dojsć nie możemy i odczuwamy przerwanie jako męczące.

Widzieliśmy również, jak telos wprowadza ład w chaotyczną różnorodność pokrewieństw między nastrojami, jak z sympatji i antypatji pomiędzy nimi wynika tu pomoc, albo znów

opór w całym ruchu do celu. Widzieliśmy, że impresje nastrojowe tak odmiennego rodzaju, jak impresje form zmysłowych i treści, materiału i jakości różnic, związane bywają w jedność ruchu, tak że np. pobudzenie, rozpoczęte w pewnym odcieniu żółtym, znajduje swoją kontynuację w bachanckim tańcu dziewic korykijskich. Widzieliśmy, że walka cierpień nadludzkich wyłania się z mistycznego tła ciemnej zieleni, że na obrazie, przedstawiającym biesiadę, peruki i żyrandole prowadzą dalej dowcipną rozmowę postaci i że w pieśni ludowej krajobraz i tęsknota miłosna dziwnie się splatają. Wszystko wskazuje na to, że winniśmy się oddawać całkowicie patrzeniu estetycznemu, aby spełniało się w nas jakoweś chcenie i dlatego musimy być bierni: że chodzi o wywołanie i kombinację podobnych przeżyć, jak te, których doznajemy w własnej aktywności, i w których uświadamiają się nam popędy.

Skoro zaś wyłożenie to jest słuszne, to niema jakiegoś szczególnego, treściowo określonego popędu, w którym biorą początek wartości estetyczne. Chodzi wszak tylko o pozór ujawnienia się popędów; stawianie sobie celów, przeżywanie podczas recepcji dzieła sztuki, nie jest pierwotne i nie pochodzi z żadnego popędu w nas samych. Niema tedy żadnego popędu swoistego, który możnaby było nazwać estetycznym w znaczeniu właściwym, który mógłby stanąć obok popędu do życia i popędu moralno-heroicznego i jako spełnienie którego możnaby pojmować wartości estetyczne. W ruchu estetycznym chodzi tylko o zjawę i analogje. Z tego zaś, że estetyczne nie posiada korzeni w jakimś popędzie swoistym, ale jest zjawą tylko, wynika, że musi się oprzeć o inne popędy ludzkie i że za pomocą tych popędów, jako też stosunku do nich, definjować je należy — rozumie się, nie jako rzeczywistą ich gałąź, raczej tak, jak analogja i zjawą każą zakładać jakiś prawzór. Gdyby te popędy się różniły między sobą, nie tylko co do swojej treści i co do przedmiotu, na który się skierowują, lecz i formalnie, w sposobie rozwoju i spełnienia, to modyfikacje wartości estetycznych szłyby równolegle z temi

odmianami prawzoru. Jako modyfikacje takie wymienia się zwykle: piękno, w znaczeniu ściślejszem, podniosłość i może jeszcze komizm, w szczególności zaś humor.

Skoro przeżycie estetyczne pojmować mamy jako zjawę rozbudzenia się popędów i skoro prawzorem ich są oryginalne pobudzenia naszych popędów, to do ostatecznego wyjaśnienia wartości estetycznych niezbędne jest zorientowanie się w systemie ludzkich popędów zasadniczych. Odbieglibyśmy, rozumie się, za daleko od swojej drogi, gdybyśmy tu spróbowali dać więcej niż zarys i wskazówki asertoryczne; uzasadnienie jako też obronę naszych poglądów musimy pozostawić późniejszej rozprawie. Poszukamy też zaraz takich punktów widzenia, z których się rozejrzeć można najlepiej w dziedzinie popędów; jest ich dwa: jak się postępuje i co się uznaje za rzeczywistość. Oboje wszakże, postępowanie i rzeczywistość, są z sobą w związku.

Najpierw ukazuje się szukającemu wielce rozgałęziony system popędów, nazywany popędem do życia lub też układem interesów życiowych. Objekty, przy pomocy których można zdefiniować ten popęd — są bowiem punktami zbornymi rozwijających się popędów — znaleźć można, kierując się zaimkiem dzierzawczym „mój“. Otóż najpierw znajdujemy ten dziwny obiekt materialny, który zawsze stoi w środku rzeczywistości, nie wydaje się nigdy przedmiotem odległym, ale zawsze jest „tu“, porusza się, kiedy ja czegoś chcę, stany jego wywołują przyjemność i nieprzyjemność; wyróżnia się on jeszcze innymi dziwnymi cechami: moje ciało; zachowanie i dobrobyt tegoż, to główny moment popędu do życia. Później następuje, z różnym stopniem zainteresowania, wszystko to, co jest „moje“, lub może się stać „mojem“: krewni, przyjaciele, współobywatele, ludzie otaczający, mienie i dobro i t. d. Popęd ten możnaby nazwać miłością do swego, albo „miłością bliźniego“, gdyby do słowa tego nie przywarło już całkowicie inne znaczenie; gdyż bardzo dobrze oznaczałoby stopniowanie i rangę

interesów od tego, co najbliższe, t. j. ego, aż do najdalszego, ale zawsze jeszcze odczuwane jest jako blizkie i jako swoje. Nazywając zaś ten popęd egoizmem—od centralnego obiektu, ego—nie wolno przeoczać, że moje ego, stoi tu tylko przed czymś innym, które jest także mojem, ale go nie wyklucza. Otóż środek popędu, miejsce najsilniejszego akcentu, czyli ego, jest w każdym podmiocie inne, podczas gdy dalsze sfery mogą wykazywać częściowe pokrywanie się interesów życiowych u różnych podmiotów. Moi współobywatele np. mogą być także twoimi; wówczas dążenie nasze idzie kawałek drogi razem, mianowicie, aby pomagać im więcej niż obcym.

Układ rzeczywistości, odpowiadający popędowi do życia, to rzeczywistość empiryczna, świat, który najpierw przychodzi na myśl każdemu, skoro jest mowa o realności: świat, który sobie budujemy z swych doświadczeń zmysłowych, w którym żyjemy i jesteśmy czynni: jest on polem działalności dla popędu życiowego. Mówiąc obrazowo: podobnie jak wszelki środek lokomocji wymaga ośrodka, stawiającego opór — statek może tylko po przedmiocie: woda naprzód się śrubować,—tak popęd wymaga przedmiotu do swego ujawnienia się. Dokładniej: każdy obiekt empiryczny, tylko jako obiekt i niezależnie od tego, czy jest rzeczywisty, czy też nie, stanowi dla popędu życiowego nakaz warunkowy, który wyznacza pierwszy nieokreślone możliwości ujawniania się popędu. Potwierdzać rzeczywistość obiektu empirycznego to znaczy potwierdzać prawomocność takiego nakazu. Nawet obiekt wymyślony oznacza nakaz warunkowy; lecz, biorąc go za fikcję, za nie-realny, zaprzeczamy jego prawomocność i powiadamy tem samem, że wykonanie nakazu nie prowadzi do upragnionego celu. O rzeczywistości lub nie-rzeczywistości obiektów empirycznych stanowi to, czy zgodne z nakazami czyny prowadzą do celu, czy też nie. Spełnienie popędu życiowego jest więc pośrednim, ale ostatecznym probierzem rzeczywistości; bezpośredniego zaś niema, z natury rzeczy. Wszystkie inne kryteria rzeczywistości, zwłaszcza używane proleptycznie,

jak np. charakter postrzeżenia w wyobrażeniach obiektu, czerpią swoją prawomocność z owego probierza, który też ustawicznie ma nad nimi nadzór i nadaje im kierunek. Ostateczną więc podstawą rzeczywistości empirycznej jest popęd życiowy; że go definiujemy za pomocą obiektów rzeczywistych, nie przemawia to przeciwko temu, że realność zależy od popędu, że jest on dla niej punktem wyjścia i pochodzi tylko stąd, że „popędu samego w sobie“ zdefiniować nie można. Odróżnialnym od innych systemów popędów staje się on dopiero wskutek określoności swego ujawniania się, a więc po wymienieniu obiektów, do których się odnosi, które jako nakazy warunkowe oznaczają pewne kierunki w jego ujawnianiu się.

Ale czy obok popędu do życia i obok rzeczywistości życiowej istnieje inny jeszcze system popędów i, opierając się na nim, inna jeszcze sfera rzeczywistości? Idąc pod przewodnictwem czynu, napotykamy, pod nazwą moralności albo prawa obyczajowego, układ wartości, różniący się wyraźnie od wartości życiowych i często przeciwstawiający mu się nawet. Z jakiego popędu on pochodzi? Badanie dokładniejsze pokazałoby, że w przykazaniach moralnych chodzi o wartości heteronomiczne. Ten, którego one jako przykazania obowiązują, który je ma wypełniać, uznawać za wartości, dla tego nie są one, prawdę mówiąc, własnymi i pierwotnymi wartościami; wypełniając je, nie idzie on za popędem, lecz są one włożone nań zzewnątrz. Można je zrozumieć przy pomocy następującego schematu: każdy podmiot ma swoją własną sferę interesów życiowych i punkt środkowy każdej sfery, ego, jest wszędzie inny; przeto zakresy interesów różnych podmiotów mogą się tylko częściowo pokrywać, nigdy zaś całkowicie. Wszakże egoizm każdego osobnika posiada dążność do wybięcia się kosztem wszystkich innych; stara się także, aby wszyscy inni na jego korzyść służyli. Z drugiej znów strony podmioty skazane są na życie społeczne, w celu obrony wspólnej i ku osiągnięciu celów, przechodzących siłę pojedynczą. Stąd nie

powstaje walka wszystkich przeciw wszystkim, raczej wyrównanie interesów sprzecznych w sensie, odpowiadającym równowadze sił pojedynczych. Znaczy to, że słabszy zmuszony jest służyć egoizmowi silniejszego, za tę użyteczność wszakże silniejszy go broni i podtrzymuje. Kto jednakże jest „silniejszy“? To zależy od okoliczności, czy pomiędzy jednostkami istnieją wielkie różnice władzy i czy wiele z nich łączy się w jedność władzy. Jeżeli różnice władzy pomiędzy jednostkami nie są znaczne w stosunku do dążności jednostek, to tym silniejszym wobec jednostki jest ogół, społeczeństwo. Wówczas powstają wartościowania „moralne“. Skoro bowiem ta równowaga sił się ustala, żądania silniejszej większości zastygają w prawo obyczajowe: oto co się powszechnie nazywa moralnością: jest to ład życia w społeczeństwie, wyrażony sumą obowiązków i jako taka włożony na jednostki.

Celem nakazu, zawartego w obowiązku, jest zawsze: korzyść, dobro silniejszego, a więc: dobro całości, pożytek innych, największe szczęście w życiu największej masy ludzi. Sprawadzone do krótkiej formuły: altruizm. Otóż popęd do życia zawiera wprawdzie, do pewnego stopnia, pomaganie innym, o ile są mi bliscy i wchodzi w rachubę jako moi, przytem wszakże nacisk leży zawsze na ego, wysunięcie zaś naprzód cudzej korzyści, jak tego wymaga prawo moralne, jest odwróceniem czynu z popędu. To uszeregowanie wartości moralnych według rangi jest obce jednostce; sama ze siebie wartościowałaby inaczej. Ale społeczeństwo się troszczy o przystosowanie wartości moralnych do autonomicznych życiowych za pomocą zapłaty i kary, lub też pochwały i nagany, które są czekiem na zapłatę i karę i funkcjonują podobnie, jak pieniądze papierowe. Do nagrody i kary potrzebna jest wyższość silniejszego, przeto on tylko może określać żądania moralne zgodnie z swoim egoizmem. Dla słabego zaś nagroda i kara tworzą motyw egoistyczny poddawania się owym żądaniom; do tego jeszcze przybywa egoistyczne uwzględnianie czynów i ża-

dań: gdyż jako członek całości jednostka też stawia żądania i ma udział w korzyści.

Heteronomja wartości moralnych przejawia się już w formie tychże: „Powinieneś!” Żąda się kategorycznie. To, że nagroda i kara, pochwała i nagana są niezbędne do zapewnienia prawom moralnym posłuszeństwa, — przemawia za tem, że altruizm, wyrzeczenie się albo odsunięcie na plan dalszy własnej korzyści gwoźli cudzej, nie leży w naturze pędów człowieka.

W charakterze heteronomicznym prawa moralnego nie zmienia to nic a nic, jeżeli nie pojedynczy czyn, nie pojedynczą korzyść, jako takie, się wartościuje, lecz się zważa na motywacje postępowania: jeżeli dobrą wolę stawia się wyżej od dobrego czynu: dopóki tu, jak i tam, „dobre” się definiuje przez korzyść silniejszego, przez korzyść przeważającej większości. Rachunek utylitarny jest tylko subtelniejszy i bardziej dalekowidzący, ocenia widoki na przyszłe korzyści i przebolewa doznana tu i ówdzie stratę. Podobne są również maksymy moralne: Wypełniaj swój obowiązek! — albo: postępuj zawsze zgodnie z swoim sumieniem! Bowiem społeczeństwo zastrzega sobie przytem określanie treści moich obowiązków — w duchu własnej korzyści, w duchu największego szczęścia dla największych mas; zaś odwoływanie się do mojego sumienia nie daje mi wolności postępowania autonomicznego, a tylko społeczeństwo wpoilo we mnie — drogą wychowania, będącego pod jegoż dozorem, — swoje nakazy altruistyczne i te ma na myśli, skoro się odwołuje do mojego sumienia. Jeżeli tedy stawia się wyżej dobrą wolę, poczucie obowiązku i sumienność, niż pojedynczy rezultat korzystny, to żadną miarą nie jest to moralność wyższa od zwykłego żądania utylitarystycznego, a tylko mądrość tych, którzy oceniają wyżej kapitał zakładowy niż otrzymany jednorazowo procent; rozumiało jest, że silniejszy stara się szczególnie o hodowanie dobrej woli. — Tak zwane wartości moralne są więc heteronomiczne i zyskują prawomocność dzięki przywiązywaniu ich, za

pomocą nagrody i kary, do popędu życiowego; pochodzą wszakże z egoizmu tych, co wartości żądają, co obowiązek nakazują.

W objaśnieniu fenomenów moralnych przyznajemy w zasadzie słuszność Hobbesowi i oświeceniemu greckiemu. Tylko że się im zdawało, iż zanalizowali ostateczne wartości postępowania. Czy i z tem się zgadzamy? Czy też znajdujemy po za moralnem inne jeszcze wartości postępowania? Czyż nie znamy czegoś takiego, co wyraźnie odróżniamy od heteronomicznych żądań moralności, jako moralność autonomiczną, i co wyrasta z popędu całkiem odmiennego? Czyż nie znamy wolnego postępowania moralnego, wobec którego poddańcza, wierna obowiązkowi, sumienność wydaje się bezpłodną i niemal że karykaturą?

Czy we wszystkich ludziach tkwi popęd etyczny, o tem, rozumie się, trudno powiedzieć coś określonego. Taki bowiem popęd nie jest, podobnie jak popęd życiowy, niezbędnym warunkiem istnienia; mógłby być dany w zarodku, ale się nie rozwinać i dlatego zmarnieć lub zwyrodnieć. Nadto energia popędu życiowego wcześniej już zagarnia cały aparat chęci; następnie, wychowanie w duchu moralności heteronomicznej— w ten sposób dochodzi do przyzwyczajień w postępowaniu, które zabierają miejsce dążeniom odmiennego rodzaju. Wreszcie, wiele ludzi jest tak całkowicie oczarowanych moralnością powodzenia i tak skrępowanych, iż wstydzą się wolnych poruszeń etycznych, co zaś uczynią etycznego, zakrywają wnet przed samymi sobą oraz przed innymi płaszczykiem użyteczności: uczynili to — niemal że sami temu wierzą—aby innym przynieść korzyść, dla dobra ogólnego, gwoli największemu szczęściu największych mas; i niemal że woleliby dać się obwinić o mądry egoizm, aniżeli o pozbawioną korzyści moralność. Wstydzą się takiej moralności, bowiem umysłem utylitarnym wydaje się ona niedorzeczną. Stąd moralność autonomiczną w życiu powszedniem trudno wykazać, ponieważ w swoim zjawisku zewnętrznem przystosowuje się chętnie, ze wstydu, do wyma-

ganego i powszechnie cenionego altruizmu — rodzaj *mimicry* w dziedzinie etycznej. W niektórych ludziach jednak głos moralności autonomicznej odzywa się jak głośny dźwięk trąby. Kroczą oni naprzód bez wahania, po przez względy cudzej i własnej korzyści, do swego celu, poświęcając swoje i innych życie. Czegóż jednak chcą? Dokąd ich droga prowadzi? Są to marzyciele dziwni! Cóż ich pędzi? Coś niedorzecznego: „idea”. Nazywają ich „idealistami”. Lecz co czynią, musi wszak posiadać cel? Przecież się nie poświęca siły swych lat, swego i cudzego życia dla niczego? Ów dziwak z Galilei zdawał się przybyć po to, aby uwolnić współobywateli z pod cudzego panowania i od rzymskich podatków. Ależ nie, umiera, nie czyniwszy nawet nic w tym celu i rozczarowuje wszystkich usposobionych nacjonalistycznie, pozwala się skazać i ukrzyżować, jak przestępca. Ale cóż to wszystko znaczy — gdyż przeczuwa się bliskość czegoś wielkiego, — lecz jak się to ma rozumieć? Czyby chodziło właśnie o umieranie, czy może dla nas umarł, ku naszej korzyści, aby nam cierpień oszczędzić, aby, jak baranek ofiarny, okupić nasz grzech śmiertelny? iżbyśmy nie obawiali się już śmierci, bowiem nas, okupionych jego cierpieniem i umieraniem, czeka tam, na drugim świecie, jeszcze rozkoszniejsze przedłużenie doczesnego życia? Albo ów w Barbizonie, co, wbrew wszystkim, pozostaje wiernym swej sztuce? Nie czyniłże tego w usposobieniu altruistycznym, nie skazywałże siebie i swoich najbliższych, żony i dzieci, bezwzględnie na niedostatek, aby stwarzać szlachetne rozkosze dla posiadających? A bohater, co „za ojczyznę wyrusza?” Nie czyniż tego właściwie dla przemysłu naszego, aby mu otworzyć nowe rynki zbytu i nie poświęcał swego życia dla korzyści naszych handlowców? Albowiem czyny owych marzycieli przynoszą zawsze niemal korzyści namacalne i często właśnie potrzeba życiowa budzi ich do czynu. A jednak pozostaje coś zagadkowego i coś, co się nie mieści w rozumowej mierze wartości życiowych i moralnych, iż wydaje się znów, jakoby żyli czemś zupełnie innym, jakoby obliczenia korzyści były im obce, jak-

gdyby nic nie wiedzieli o korzyści, po nich następującej lub jakgdyby potrzeby życia innych były dla nich tylko wymówką pomyslną, aby mózdz zarazem dać jeszcze coś innego: samego siebie i swoją miłość. Co najdziwniejsze jednak: od zdumionego stada odłącza się jeden po drugim, aby pójść za Owymi. W wielu z nich bowiem znajduje się jedno miejsce, którego sami nie znali i które pojmuje to, co wydawało się szaleństwem: iż życie może pozyskać sens, wskazujący po za życie i że dopiero wówczas otrzymuje sens, kiedy się je poświęca. I uświadamia się im, że dotąd była w nich tęsknota niezaspokojona do czegoś wyższego; jakgdyby ich upaja to, że na przykładzie ukazuje się im możliwość spełnienia. I idą za nią, i czują, że Królestwo Boga jest blisko.

Tam, gdzie popęd etyczny w objawach swoich odróżnia się najwyraźniej od egoistycznych wartości życiowych i heteronomicznego altruizmu moralności, przejawia się jako dążenie do oddania się czemuś wyższemu, do wzniesienia się ku czemuś wyższemu, do stopienia się w jedno z czemś wyższem, przez oddanie samego siebie. Z czemś „wyższem“ dlatego, że gwoli jemu poświęca się największe dobro życiowe. Popęd etyczny zawiera ocenę popędu życiowego: dlatego życie jest celem ostatecznym, dla etycznego zaś — środkiem. Poczóż żyjemy? Tam, gdzie popęd życiowy jest w substancjalnej podstawie wszystkim, jak u prostego zwierzęcia, nie powstaje pytanie o sens życia. Życie stoi na samym sobie, żyje się je dlań samego. Skoro wszakże pytanie owo się wyłania, jest dowodem dążenia z innego źródła. Altruizm nie daje odpowiedzi. Jeżeli bowiem moje istnienie sobie samemu nie wystarcza, to i życie dla innych nie sięga dalej, gdyż istnienie innych jest zupełnie takie samo, jak moje. Skoro moje życie samo w sobie nie jest niczem, to mnogość tego samego nie da również wielkości dodatniej. Cóż to jest wszakże, to wyższe, które niby cel definiuje wolę etyczną? Wydaje się ono — przy pierwszym rozpatrywaniu — czemś tak odmiennego rodzaju — to czemś pojedynczym, to znów grupą obiektów, albo

też czemś abstrakcyjnym, bez konkretnego odpowiednika: dziecko, kobieta, mężczyzna, rodzina, biedni i chorzy, ojczyzna, zaggon rodzinny, sztuka, nauka, ludzkość: czyż nie tym obiektom należy się poświęcenie etyczne? Lecz jakże mogłyby dla mnie być czemś więcej, niż moje własne istnienie? I właściwie chodzi tu o objekty z całkiem innej sfery, o coś leżącego po za owymi rzeczami i pojęciami, co prześwieca przez nie niby ogień przez otwory w zasłonie. Poświęcenie dzieje się dla czegoś metafizycznego, które jednemu tu, drugiemu zaś ówdzie się objawia; jeden dowiadyuje się o niem, patrząc w oczy dziecka, drugiego zaś uderza ono w błagalnym ruchu biedaka;— a nauka, sztuka, ojczyzna i wszystkie te idee nie są to pojęcia oderwane, jakimi się wydają wzrokowi empirycznemu, lecz dla tworzącego są to rzeczywistości metafizyczne.

Zarówno bowiem jak popędowi życiowemu odpowiada rzeczywistość empiryczna, tak popęd etyczny musi posiadać rzeczywistość swoistego rodzaju, jako materiał do działalności, niby przedmiot dążenia. Popęd z odmiennym kierunkiem każe zakładać odmienne wyznaczenia (determinacje) i dostarcza innych potwierdzeń. Ale i w tej sferze również przedmioty muszą wyznaczać popędy, w formie nakazów warunkowych: dzięki nim dopiero nieokreślone możliwości przejawów popędu etycznego pozyskują określoność. Ostatecznie zaś realność metafizyczną potwierdza spełnienie popędu etycznego; realność bowiem nie znaczy tu, podobnie jak w sferze empirycznej, nic innego, jak prawomocność takich nakazów determinujących: że pójście za nimi prowadzi do spełnienia popędu. Choć i wiara w realność potrzebuje zawsze kryterjów proleptycznych, gdyż musi poprzedzać czyn, to jednak czerpią one swoją moc z ostatecznych potwierdzeń spełnienia popędów i są przez nie ustawicznie kontrolowane i kierowane. „Doświadcza” się więc tego świata metafizycznego równie dobrze, jak tego innego i w sposób analogiczny; nie za pomocą dedukcji się go otrzymuje; chcieć zaś go dowieść—jak to przedsiębiorą sobie „dowodzenia Boga”—jest tak niedorzeczne, jakgdyby się chciało

dowieść zwykłego świata zewnętrznego. Realności nie można dowieść, a tylko „doświadczyć“ w spełnieniach popędów. Bez popędu etycznego niema nadświata, jak bez popędu życiowego niema rzeczywistości empirycznej; ktoby nie miał w sobie popędu etycznego, temu nie możnaby było odsłonić nadświata za pomocą dowodzenia — i ten nie potrzebowałby go nawet, gdyż sens nadświata jest to być sferą przejawów dla popędu etycznego. „Doświadczalne“ są tedy oba światy, tak dobrze metafizyczny, jak i fizyczny, skoro wszakże do tego jedynie stosujemy słowo „empiryczny,“ dzieje się to dlatego tylko, że zwyczaj językowy związał tak ciasno wyraz ten z tą właśnie sferą, że pierwotnego jego znaczenia nie można się dopatrzeć.

Tym sposobem człowiek żyje w dwóch światach jednocześnie, o ile wola jego nie jest skłonna do jedności nieprzerwanej, jak u zwierzęcia, lecz się rozdwaja naraz w dwa światy; że zaś jeden popęd upodwładnia sobie drugi i staje po nad nim, to tem samem jeden świat staje po nad drugim w randze. Dlatego i w tem znaczeniu nazywamy go „nadempirycznym“. Nie ma on nic wspólnego z „rzeczami samemi w sobie,“ lecz jest, jak ten świat inny, światem doświadczalnym i rzeczywistością dla podmiotu. Nie jest to również rzeczywistość, w którą człowiek ma wstąpić dopiero po absolwencji istnienia empirycznego, nie jakiś świat, który go oczekuje, żaden zaświat, następujący w czasie; raczej jest to świat, w którym postępowanie autonomicznie moralne wkracza tak bezpośrednio, jak działalność popędu życiowego — w świat empiryczny, i który w każdym spełnieniu twórczości etycznej potwierdza się jako terażniejszość.

Czy atoli nie mówimy o tym świecie nadempirycznym jakby o nieznanym i odległym? Nie musize stać on otworem, widoczny dla wszystkich z dążeniami etycznymi, jak dla każdego żyjącego świat zmysłowy. Przyczyną tego, że się czujemy w nim tak mało po domowemu, zaledwie o posiadaniu jego wiedząc, nie przeczuwając, jak daleko sięga i co jest z nim w związku — jest to, że popęd etyczny w swoich przejawach

najczęściej pozostaje daleko za popędem życiowym; tamuje go również heteronomiczna moralność powodzenia, tak, że wielu się wstydzi swojej etyczności i próbuje przystosować ją do utylitaryzmu. Tą drogą nadświat przystosowuje się do empirycznego: boskość ma być pomocą w potrzebach życiowych, ma ręczyć za utylitarystyczny porządek wartości; za pomocą obietnic i gróźb kary troszczyć się ma o to, aby każdy żył dla korzyści innych; boskość ma wcielić heteronomiczny altruizm moralności do egoizmu jednostek: „aby ci się dobrze działo i abyś długo żył na ziemi.“ Przez to się pozbawia nadświat swoistego charakteru. Najsilniejsza jednak przeszkoda dla widzialności świata metafizycznego tkwi w religijnych mitach, w których fantazja, wybiegając po za wszelką pewność doświadczoną, stwarza pretensjonalny świat zjawy, dający odpowiedź, zanim się zadaje pytanie, i tamuje potrzebę pytania.

Był czas, kiedy tworzenie mitów wypełniało również poznanie rzeczywistości empirycznej, ale systematyczna praca badawcza je wyrugowała. Wobec tego bogactwa mitów religijnych, to trochę naszego doświadczenia etycznego wydaje się tak nędznym, że niechętnie ograniczamy się do tego, co jest bezpośrednio pewne; również widoki na większe ożywienie i skupienie się sił etycznych są tak małe, że tymczasem wyrugowanie mitów na korzyść jasnego poznania tego, co metafizyczne, spodziewać się nie można.

Co dla popędu życiowego jest ostatecznym celem i najwyższym dobrem, to popęd etyczny uważa za środek i poświęca dla czegoś innego; ta okoliczność wyznacza następstwo popędów według rangi i następstwo dziedzin dla ich przejawów, t. j. obu rzeczywistości. Ten sam moment wytwarza przeciwieństwo form, w jakich się spełniają dla podmiotu. Spełnienie popędu życiowego to samozachowanie podmiotu; akt spełnienia jest tu jednolity i wolny od rozdźwięku. Natomiast dążenie etyczne jest przywiązane do wyrzeczenia się podmiotu samego siebie: jest to zapomnienie samego siebie, dążenie do oddania się czemuś innemu, rozłam istnienia indywidualnego,

aby się pogrążyć w jedność nadindywidualną. Tak więc spełnienie dążenia etycznego nosi w sobie rozdwojenie: podmiot się poddaje i zwycięża jednocześnie, jest to spotkanie przypadkowe, ale jedno przywiązane jest istotą rzeczy do drugiego: zwycięstwo po przez negację samego siebie.

W tem przeciwieństwie jednolitej i rozdwojonej formy spełnienia popędów, jako też w różnicy niższej i wyższej sfery ich przejawów, znaleźliśmy ważne momenty dla naszego zagadnienia estetycznego.

Doszliśmy do wyniku, że przeżycie estetyczne to zjawia wyładowania popędu. Kto się pogrąża w oglądanie dzieła sztuki, czyni to, powiedzieliśmy, aby się w nim odbywało jakieś chcenie; przeto winien sam zachowywać „bezinteresowność,” aby własne poruszenia jego woli nie przeszkadzały grze napięć i rozwiązań. Objekt estetyczny posiada budowę teleologiczną; jego pierwiastki, impresje nastrojowe, muszą się tak łączyć w swoich stosunkach dynamicznych, aby odpowiadały na jeden cel skierowanemu ruchowi. My zaś, odbierając impresje nastrojowe, płynące z dzieła sztuki, możemy przeżywać owe różnorodne czucia dążenia, napięcia, zatamowania, oporu, pomocy, walki, poddania się lub owładnięcia — podobnież i w następstwie podobnem, jak czucia te normalnie aktywności naszej towarzyszą i ją ujawniają.

Stosuje się to do każdego obiektu patrzenia estetycznego, który ma pretensję do wartości—czyby ta pretensja była usprawiedliwiona, czy też nie — a więc do wszystkich obiektów, względem których możliwe jest pytanie o wartość estetyczną. O żadnem dziele sztuki nie możemy wydać sądu estetycznego—bądź dodatniego, bądź też ujemnego—jeżeliśmy nie odczuli jego impresji nastrojowych i tak się nastawili, żeby się one wiązały ze sobą teleologicznie. Struktura teleologiczna należy do „objektywności“ estetycznej, to znaczy do możliwości wartościowania.

Jakie wszakże objekty posiadają wartość dodatnią?

Dojrzyć można odrazu, iż warunek dodatniej wartości musi być taki, aby biernie przeżycie popędu kończyło się jego spełnieniem. Czy akt spełnienia jest to warunek jedyny wartości dodatniej, pozostawmy tymczasem nierozstrzygniętem. Otóż poznaliśmy dwie formy spełnienia, jedną charakterystyczną dla popędu życiowego, drugą zaś—dla etyczno-bohaterskiego. Zgodnie z tem, wartości estetyczne—o ile warunkiem ich jest akt spełnienia—muszą się dzielić na dwie grupy, z których jedną cechuje jednolitość, drugą zaś—opisane wyżej rozdwojenie aktu spełnienia. I każda wartość estetyczna musi wchodzić do jednej z grup, ponieważ spełnienie to warunek jej dodatniości. Jednakże druga grupa jest mniej równomierna od pierwszej i niektóre z jej modyfikacji zbliżają się do pierwszej. Bowiem konflikt w spełnianiu różną posiadać może siłę—w niektórych zaś wypadkach niemal że znika—podobnie jak przy oryginalnej aktywności popędu etycznego interesy życiowe nie zawsze z jednakową szorstkością odsunięte być mogą. Stąd grupa druga, począwszy od zbliżenia do pierwszej, a skończywszy na największej od niej odległości, przedstawia stopniowanie różnic.

Wykazaliśmy pomiędzy impresjami nastrojowemi dwa rodzaje stosunków: relacje dynamiczne i pokrewieństwa jakościowe. Tamte są miarodajne dla spełnienia, jako też dla rodzaju aktu tegoż: od ich uzyskania zależy jeden z warunków wartości i omówione tylko co ugrupowanie wartości. Ale czem są dla wartości pokrewieństwa jakościowe? Przypomnieć wypada, że impresje nastrojowe, jeżeli nawet mają źródła niejednakowe i nieporównalne, mogą być podobne jedna do drugiej: impresje barw do impresji tonów albo szmerów, zapachów, dotyku albo ruchu, a wszystkie te znów mogą być podobne do impresji obiektów realnych albo materiału, albo wreszcie czuć dyferencyjnych. Skoro zaś taki stosunek podobieństwa zachodzi pomiędzy czynnikami różnorodnemi, to w wypadkach, kiedy w sferze jednego czynnika istnieją głęboko się-

gające różnice wartości, przenoszą się one na inne czynniki, które są wtedy podobne do mniej lub też więcej wartościowych. Otóż znaleźliśmy w przedmiotowym różnice wartości, będące w związku z wyładowaniem popędów. Rozróżniliśmy mianowicie świat empiryczny i metafizyczny jako sfery przejawiania się popędu zmysłowego i etycznego. Ta różnica światów, wyższego i niższego, musi się przenosić, za pomocą pokrewieństwa jakościowego, na całą dziedzinę impresji nastrojowych. Impresje, pochodzące od form lub też od właściwości materiału i od czuć różnic mogą, siłą swych pokrewieństw jakościowych, wzbudzać oddźwięk sfery niższej albo wyższej. Zależnie od tego, czy te lub owe przeważają w całokształcie obiektu estetycznego, nadają mu położenie w różnej wysokości: rangę empirycznego lub metafizycznego. Dzieje się tak i wówczas, kiedy dzieło sztuki nie zawiera nic przedmiotowego, zaś obiekt estetyczny nie wymaga świadomości przedmiotów, jak w muzyce; sama forma wystarcza, aby określić wysokość położenia obiektu. Gdy słuchamy Beethovena i rąbanie kamieni na ulicy, czujemy się przytem w dwóch różnych światach. Dlatego i w sztuce plastycznej odtworzony przedmiot bynajmniej nie zawsze określa wysokość położenia dzieła; formy mogą dominować i przekazywać całość innej sferze.

Otóż w aktywności oryginalnej pewna sfera realna jest wprawdzie zawsze związana z pewną formą spełnienia; gdyż każdy z obu popędów zasadniczych charakteryzuje się szczególnym rodzajem aktu spełnienia, zaś wyznaczenia (determinacje) swoje otrzymuje od jednego z obu światów. Natomiast w przeżyciu estetycznym wyładowanie popędu jest tylko zjawą i nie określa się samo, według wskazówek przedmiotu: przeto forma i sfera spełnienia nie są koniecznie ze sobą związane. Świat przedmiotu odzywa się tylko w pokrewieństwie impresji nastrojowych i nie kieruje rozwojem teleologicznym. Pomyśleć się dają tedy cztery możliwości ich spotykania się, ponieważ parzystość sfery niższej i wyższej krzyżuje się z pa-

rzystością dwu form spełnienia popędu: jednolitej i zawierającej konflikty. Stąd powstaje także ilość modyfikacji estetycznych; gdyby zaś akt spełnienia wystarczał do stworzenia wartości dodatniej, mielibyśmy cztery grupy wartości estetycznych. To pewna, że co się powszechnie nazywa sztuką, uprawiać można we wszystkich czterech dziedzinach; wszakże rozważanie późniejsze zmusi nas do zacieśnienia pojęcia sztuki.

W pierwszej modyfikacji obiekt pozostaje w sferze niższej i posiada charakter spełnienia popędu życiowego. Dzieła tego rodzaju są łatwo zrozumiałe, tembardziej że stosują hedoniczne brzmienie form zmysłowych, równie jak urok przedmiotu i skoncentrowanie oraz siłę wrażeń nastrojów, aby zjednywać sobie widza: trywialna idylla, słodkawość, wystarczająca sobie ograniczoność i to wszystko, co wielki tłum obcych sztuce chwyta i odczuwa bezpośrednio jako piękne i nastrojowe.

Grupa druga: obiekt w sferze niższej, forma spełnienia zaś—popędu wyższego. Dążenie, nie odrazu dające się poznać jako rozdwojone, dzieli się w chwili spełnienia: naturalniejsza z obu dążności, ta właściwie dźwigająca, ta właściwie niezbędna, poddaje się i tem samem pomaga drugiej do powodzenia. Na tem polu leżą różnorodne odmiany komizmu, wplatające chętnie w swoje działanie bądź efekt niespodzianki, bądź też haut-gout ohydy i nieokrzesanego prostactwa. Schemat komiki słownej np. jest zwykle taki: że się zadaje pytanie i oczekuje odpowiedzi z sensem; w tej jednak zauważamy najpierw brak zwykłego sensu logicznego i rzeczowego, odpowiedź wydaje się nedorzecznością—i nagle wyłania się inny sens, który właśnie daje znaczenie słowa; dopiero gdy logiczny sens przepada, znaczenie tego słowa pozyskuje sens. Komizm polega tu oczywiście nie na nedorzeczności w pierwszym rozumieniu, ale na tem, że, wskutek zniknięcia jednego sensu, staje się możliwym inny: klęska tendencji przewodniej daje zwycięstwo innej. Sama nedorzeczność nie jest komiczna. Że jakieś oczekiwanie się nie spełnia, że coś się zapowiada jako pełne znaczenia i rozprasza się w nic, nie daje to jeszcze komizmu.

Określono komizm jako rozproszenie się napiętego oczekiwania w nic; jest to jedna tylko połowa, która sama nie wystarcza. Jeżeli ktoś nie rozumie pointy dowcipu, to przecież nie brak mu tu widzenia, że oczekiwany sens się rozbija, a tylko nowy sens odsłonić się mu nie chce. Powiedzieliśmy już przy pierwszym badaniu odmian spełnienia, że grupa wartości o rozdwojonej formie tegoż sama w sobie nie jest równomierna; temu odpowiada wielopostaciowość komizmu, tak łatwo do fałszywych kusząca definicji: często bowiem zaakcentowane jest poddanie się jednej dążności, często znów zwycięstwo drugiej. Istnieją tedy wypadki, gdzie rozbicie się oczekiwania w nic wydaje się rzeczą główną, w innych zaś potęgują się wymagania co do sensu ostatecznego i w rezultacie żąda się prawdy, z którąby można było coś począć. Wszakże, prócz tych różnic akcentu, schemat podstawowy jest taki sam: rozbicie się sensu oczekiwanego i umożliwienie przez to wyłonienie się innego.

Albo weźmy karykaturę: ma tu być narysowany obraz jakiejś osobistości i oczekuje się podobieństwa, naturalnie podobieństwa obrazów albo impresji. Jednakże tego oczywiście niema, raczej różność, która zaledwie mogłaby być gorszą. Lecz w tem namacalnym odchyleniu zauważa się oto podobieństwo innego rodzaju: zamiast oczekiwanego przez nas pogładowego—gdyż jest to obraz—pojęciowe: uwydatnienie i podkreślenie niektórych cech kosztem innych; im lepiej trafiony jest w ten sposób oryginał, tem większy urok karykatury; dlatego też jedynie ci, którzy znają oryginał, odczuwają urok jej w całej pełni. Nie to jest tu doniosłe i ostateczne, że nasze oczekiwanie pogładowej zgodności rozprasza się w nic, a tylko pojawienie się podobieństwa pojęciowego, zamiast tamtego, oraz dojrzanie, że konieczne są właśnie owe grube i otwarcie wyznane odchylenia, aby oryginał w tak niespodziewany pochwycić sposób: samopoświęcenie naturalnej dążności do podobieństwa, aby, ginąc, w innej zwyciężyć postaci.

Mówi się, że komizm i śmiech wyzwalają. To prawda: na

chwilę jest się uwolnionym z ciasnoty życia, ale na chwilę tylko; nie podnosi to jednak prawdziwie. To pierwsze jest zrozumiałe z przebiegu samego przeżycia, analogicznego do rozwoju i spełnienia popędu etyczno-bohaterskiego; to drugie zaś—z niższej sfery jakości impresji. Uwolnienie, którem nas darzy śmiech komizmu, jest niby trzepotanie skrzydłami kurczęcia, które pomimo wszystkiego pozostaje na ziemi.

Tylko humor podnosi. Atoli nie jest on właściwie szczególnym rodzajem komizmu, lecz formą mieszaną: wplotem komizmu w owe odmiany wartości, które omówimy niżej: te właśnie nadają humorowi charakter podniosły.

Modyfikację trzecią charakteryzuje oddźwięk wyższej sfery rzeczywistości wraz z wolną od konfliktów formą spełnienia: obejmuje ona wszystko, co sztuka może stworzyć słownecznego, wesołego, otwartego, niezmaconego szczęścia: obejmuje wszystko piękne w najwyższym znaczeniu słowa: pełne światłości podniesienie życia. Pokrywa się to—choć nie tak zupełnie, abyśmy wyrażenie przyjąć mogli—z pierwiastkiem apollinijskim Nietschego. Słusznie je też on interpretuje jako apoteozę życia, z drugiej znów strony wskazując na djonizyjski pierwiastek piękna w pozornej zgodności „błogiego w samym sobie“ poznaje tu bowiem mieszaninę czynników różnorodnych. Tylko że Nietzsche zbliża je zanadto do obrazowości patrzenia oraz fantazji i przeciwstawia muzyce: ale w rzeczywistości modyfikacja ta jest tak mało obca duchowi muzyki, jak element djonizyjski sztuce plastycznej.

Modyfikacja czwarta: obiekt należy do sfery wyższej, a forma spełnienia jest w rodzaju popędu etyczno-bohaterskiego. Wobec czystego piękna wydaje się ona cierpką. Różne stopnie dysharmonji w spełnieniu wnoszą wielostronne różniczkowanie: silna cierpkość stopniuje się, dochodząc do miękkiego marzenia melancholji, albo też się wzmaga do potęgi tragizmu: skoro się przytem silniej akcentuje wysokość poziomu obiektywnego niż rozdźwięk w spełnieniu—choć ten nie powinien brakować—otrzymujemy modyfikację p o d-

niosłości. Jeżeli akcent leży na momencie samozaprzeczenia, jest to modyfikacja powściągliwego lub też nieokiełznanego bachantyzmu, w którym przeważa upojna rozkosz samounicestwienia. Pokrewieństwo tych wszystkich modyfikacji jest widoczne; o przyczynie ich mnogości wspomnieliśmy już poprzednio. Element djonizyjski Nietschego odpowiada tej ostatniej modyfikacji, ale znów nie pokrywają się one zupełnie; do pewnych zjawisk tej grupy wyraz: djonizyjskie źleby się nadawał. Musielibyśmy również pojęcie Nietschego oczyścić od pesymizmu metafizycznego, jak wogóle od pierwiastka schopenhaurowskiego, a później i od bezpośredniego stosowania się do muzyki. Że bowiem i sztuce plastycznej ukształtowanie pierwiastka djonizyjskiego nie sprawia trudności, tego dowodzi owo przypisywane Antonio Pollajuolo cudowne dzieło grafiki, które jest znane jako „Walka nagich mężczyzn.“

Pojęliśmy przeżycie estetyczne jako zjawę wyładowania popędu i, jako pierwszy warunek wartości, znaleźliśmy przeto, że ruch ten kończyć się musi spełnieniem popędu. Stąd wyprowadziliśmy cztery grupy możliwych modyfikacji; że w istocie odpowiadają one przyjętym powszechnie wyliczeniom, wydaje się to pomyślnem dla naszego tłumaczenia rzeczy. Zostawiliśmy bez odpowiedzi pytanie, czy ów warunek sam jeden wystarcza do wartości, czy zatem wszystkie owe modyfikacje naprawdę do sztuki zaliczać należy, czy też stosowanie tego słowa oraz związanych z niem wartości ograniczyć należy do pewnych tylko grup. Nie jest to kwestja samej tylko terminologii. W dowolnej definicji można, rozumie się, wyrazić tak lub owak stosować. Lecz po za wyrazem tkwi tu kwestja, wciąż jeszcze niedokończona:

Nacóż nam sztuka? Nacóż nam artyści?

Odpowiedź na to pytanie stanowi o tem, co należy do sztuki, co zaś nie należy, stanowi tedy również o warunkach ostatecznych wartości estetycznej. Odpowiedź będzie wszakże mogła zadowolić tylko wówczas, gdy to, co w sztuce od-

czuwamy jako najwyższe, dozwoli ona też jako najwyższe pojąć. —

Nacóż nam sztuka?

Mając przed sobą zakończone dzieło jakiegokolwiek rodzaju, możemy się przyrzuć, jak się daje użytkować, a później, jak się je faktycznie użytkowuje. Do czego mogą dzieła sztuki służyć i do czego się ich używa faktycznie? Tą drogą otrzymalibyśmy odpowiedź na nasze pytania. Druga zaś droga jest taka, żeby brać to pod uwagę, czego w swoim dziele chce tworzący artysta, żeby wykryć motyw twórczości. Jakiego stanowiska w całokształcie kultury wymaga dla siebie artysta? Co chce uczynić dla ludzi za pomocą swojego dzieła? Punktem wyjścia dla owego rozważania jest widz, dla tego zaś — tworzący: oba rozważania muszą prowadzić do jednego i tego samego.

Do czego może służyć dzieło sztuki? Gdy, zachowując się biernie, odbieramy podniecie ruchową i pozwalamy się wieść do celu, przeżywamy coś podobnego, jakgdybyśmy sami do czegoś dążyli i własną walką zdobywali zwycięstwo. Dzieło sztuki daje nam bez trudu urok bogatej w wyniki działalności; tym sposobem zastępuje ją dla tego, kto sam nie jest czynny. Ma nawet to pierwszeństwo przed własnym działaniem, że pewniej do celu prowadzi; i choć posiada błądliwość zjawy, to jednak artysta, który opanował swoje środki i skupia wszystkie czynniki nastroju w jednym ognisku, niby promienie za pomocą soczewki, potrafi osiągnąć wielką intensywność wrażenia. Tak więc dzieło sztuki służyć może jako surogat własnej działalności, dla zmęczonych i ociążałych, lub też, jak się mówi, może mieć na celu słuzenie zabawie, przepędzaniu czasu, odpoczynkowi. Tej możliwości odpowiada użytek faktyczny, gdyż nie mówiąc już o rozkoszującym się wydobyciu momentu hedonicznego, czego od sztuki żąda i otrzymuje większość, jest to tylko: zabawa i odpoczynek. Sztuka to przepędzanie czasu i zabawa. Przystosowanie się do tej potrzeby nadaje piętno charakterystyczne nowoczesnemu te-

atrowi, sali koncertowej, masowym wystawom obrazów: dużo a różnorodność wielka i szybka zmiana nowości. To też żaden rodzaj sztuki nie wyrasta bujniej, aniżeli zajmująca powieść.

Rozpatrzmy kwestję z innej strony, tak mianowicie: czego chcą artyści, jakiż cel stawiają sami dziełom swoim? a zobaczymy, że w wielu wypadkach harmonja pomiędzy ich zamiarem i życzeniami publiczności jest niewątpliwa, przyczem zasadą przedustawną jest tu potrzeba sławy i pieniędzy u artystów. Gdyby się według tego określiło stanowisko sztuki i artystów w całokształcie kultury, to *métier* ich byłaby troska o zabawianie surogatami aktywności, o trzymanie nudy zdala od godzin niezapelnionych i godzin zmęczenia dla tych, którzy pracować nie mogą lub nie chcą, albo też nic do roboty nie mają; tylko że sztuka, dzięki przywilejowi wykształcenia, ma przed innemi sposobami skracania czasu pierwszeństwo.

Sądzę jednak, że ta odpowiedź nie może zadowolić, gdyż właśnie najwyższego w sztuce nie pojmuje jako najwyższe. Jeżeliby chodziło o zabawianie, to nie stawiano by wysooko Holbeina i Dürera, Fidjasa i Giorgione, Eyck'a i Liebermann'a i Thomy. Sądzę, że mamy inne pojęcie o godności i powadze wielkiej sztuki. Istnieje bowiem sztuka, która, nie mając w sobie nawet motywów religijnych, jednakże stoi blisko religii. Czyby się to dało pomyśleć, gdyby sztuka chciała być tylko zabawą i przepędzaniem czasu?

Na to pytanie, nie można odpowiedzieć, że: sztuka jest przecież celem sama dla siebie; wystarcza ona sobie i tylko dla niej samej daje się ją i bierze. Nie myślę o tem, aby ją pojmować jako służebnicę innej jakiejś rzeczy—nauki np., religii albo moralności. Jest ona zrównana z temi wszystkiemi czynnościami ducha ludzkiego i w jednym z niemi stoi szeregu. W pytaniu chodzi właśnie o to, aby ją pojąć w własnej jej istocie: jako co jest ona celem dla siebie? jako co zabiera stanowisko w całokształcie kultury? Pytamy właśnie o definicję sztuki jako celu dla siebie; nie definjuje jej przecież samo

posługiwanie się pendzlem, dłutem i sztyftem; zdefiniować ją to znaczy ująć jej cel immanentny.

Lecz oto dziwnie jest z pojęciami celu. Przywykliśmy, w potrzebie wiedzy, czerpać odpowiedź u faktów. Co się wszakże tyczy pojęć celu, odpowiedź z faktów nie jest wprost już trafna. Fakty przemawiają za tem, że zabawa, którą może dawać sztuka, stanowi jej cel; a jednak tem się nie uspakajamy; nie dlatego z pewnością, abyśmy nisko cenili zabawę i odpoczynek, lecz że, jak sądzimy, w wielkiej sztuce jest to tylko możliwy użytek poboczny, albo nawet nadużycie. Skoro byśmy chcieli zapytać faktów o cel ostateczny nauki, moglibyśmy taką samą otrzymać odpowiedź i tu bowiem jest wielu, którzy tylko dlatego rękę do czynu wyciągają; dość jest również takich, którzy piszą swoje książki dla leniuchów; a jednak odpowiedź taką odczułoby się jako niezadowolającą.

Powie się może: co pcha do czynu artystę, to rozkosz kształtowania, rozkosz tworzenia czegoś, co stawa przed nim jakby odłam rzeczywistości, to czucie się twórcą, podobnie jak przyroda. Bezwątpienia, w motywach tych wskazano na ważne bodźce do twórczości, lecz nie dosięgają one sztuki. To kształtowanie i tworzenie, dla samej rozkoszy kształtowania, jest również właściwe dyletantyzmowi, który przytem może być zgoła pozbawiony rozumienia dla sztuki. Równie jak przyjemność w kombinowaniu i bawieniu się dziwnymi stosunkami liczb, albo posługiwanie się figurami geometrycznymi, nie jest jeszcze matematyką—choć może do niej zaprowadzić—tak samo kształtowanie i tworzenie dla samej rozkoszy nie jest jeszcze twórczością artystyczną.

Czy zewnętrzny wynik twórczości, dzieło sztuki, daje bodziec ostateczny? Ależ to zewnętrzne jest przeciwieństwo tylko środkiem do utrwalenia czegoś i wypowiedzenia, a więc nie celem końcowym. Rozumie się, że dzieło sztuki nie jest jedynie środkiem, aby innym coś zakomunikować, jak to się często utrzymuje, lecz artysta je tworzy również dla siebie. Wprawdzie tworzy je, aby się w niem coś objawiło i co dzieło wypo-

wiada, pochodzi, naturalnie, od samego artysty, a jednak tworzy je po to przede wszystkim, aby sobie samemu coś objawić, gdyż nie leżało to w nim tak, aby je mógł, chociażby w ciszy jednej chwili, objąć jako całość; lecz zbiera się w dziele z odosobnionych godzin: natchnienie, pierwszy wygląd całości były nieokreślone i podczas roboty dopiero się spełniają i zaokrąglają, stając się dla samego artysty dopiero w skończonym dziele uchwytne. Może on wiedzieć, że nie wszystko, na co wskazało natchnienie, udało się mu skupić, pomimo to dzieło sztuki zawiera w sobie więcej, niżby on — bez dzieła — mógł w sobie przeżyć. Mylny jest sąd, że artysta nosi w sobie coś gotowego, a dzieło zewnętrzne jest dlań tylko środkiem do zakomunikowania go innym; nie było ani jednej godziny, która by to niosła z sobą gotowe, co dzieło sztuki objawia. Pomimo to wszakże dzieło zewnętrzne jest tylko środkiem: dla tego, co przez dzieło otrzymuje życie i objawienie. Skoro tylko dzieło na samym artyście spełnia swoje zadanie, oddaje on je obcym i przypadkowi, i zwraca się do nowego tworzenia, aby co innego, co jeszcze bez szmeru w nim się kryje, samemu sobie oraz innym wypowiedzieć.

Oto, co pcha do twórczości artystycznej. Czynność kształtowania jako taka, dla niej samej wykonywana, nie znaczy to jeszcze sztuka, zaś dzieło w istnieniu zewnętrznym jest środkiem tylko; jeżeli przeto sztukę ma dźwigać jakiś cel immanentny, to można ją zdefiniować tylko zawartością dzieła, tem, co się w dziele objawia; przyczyną, pobudzającą do twórczości, musi być chęć uwidocznienia, za pomocą dzieła, kawałka życia wewnętrznego, który w inny sposób, niż z pomocą dzieła, jednym spojrzeniem i w całej pełni ująć się nie daje. Musi tedy coś być w człowieku, co o samoobjawienie woła i sztuka byłaby tem jego samoobjawieniem. Cóż to jest, co sztuki wymaga, aby się uświadomić dla samego siebie i bez niej samowiedzy nie osiągnąć?

Wskazaliśmy na dwoistość w naturze ludzkiej. Z jednej

strony daleko rozpościerający się układ interesów życiowych, które ujawniają się wcześniej już w tych wszystkich różnorodnych rozgałęzieniach przedłużania i prowadzenia życia; rzeczywistość empiryczna, przeciwstawiająca się jako opór i przedmiot działania; w tej rzeczywistości odnajduje siebie samego jaźń empiryczna, przyczem na ja patrzy się, jak na środek wszelkiej rzeczywistości, jest ono „tutaj“ w porównaniu z wszystkimi innymi obiektami realnymi i stanowi szczyt celów życiowych. Z drugiej znów strony układ inaczej skierowanego popędu, objawiający się czynnie w tem, co nazywamy etyzmem lub także bohaterstwem—tu bowiem moralność autonomiczna jest najwidoczniejsza; to przedmiotowe zaś, którego rzeczywistość potwierdza się przez ten popęd i dzięki któremu się ujawnia postępowanie etyczne, w którym znajduje swe cele—jest to świat nadempiryczny, metafizyczny. Etyzm czyni z życia środek, ustanawiając tem samem siebie jako coś wyższego i ostatecznego, a realność metafizyczną jako ostateczną i absolutną. Ale temu stosunkowi wartości nie odpowiada stosunek sił obu popędów. Etyczne jest zewnątrz i wewnątrz omotane przez życie, które już wcześniej opanowuje narządy działania, stwarzając przyzwyczajenia oraz skłonności, człowiek, w jarzmie przyzwyczajzeń życiowych, patrzy bezsilny na niespełnienie swych najwyższych wartości i nadziei. Tylko bowiem w najrzadszych ludziach wywalcza ono sobie panowanie, tak, że czyn i życzenie brzmią zgodnie; u większości ludzi pozostaje ono w działaniu odłamkiem. Przeto niedokończonem dziełem pozostaje również ich patrzenie w świat transcendentny. Wprawdzie, zamiast tego darzy się nas gotowym obrazem rzeczywistości wyższej, religią, przeważnie jest ona wszakże o wiele za odległa dla faktycznego ujawnienia się etyzmu i dlatego brak jej potwierdzenia czynu, a więc i właściwej możliwości wiary; nie pokrywa się również z tem, co sami widzimy.

Przy całym skrępowaniu przez życie i odsunięciu na stronę, pierwiastek etyczny w nas prze naprzód jako niepokój; spełnienie życia zwierzęcego i społecznego nie daje jeszcze spo-

koju, człowiek szuka sensu i nadwartości swego życia; nie z obawy, że może istnieć jakiś zaświat w czasie, na który się zaleca już teraz mieć wzgląd, ale że życie jako takie mu nie wystarcza. Nie dość mu jest przeżyć swe lata i jak zwierzę umrzeć. Musi istnieć coś wyższego, co, życie jako środek chwytając, podnosi je ku wartości wyższej. Atoli widok na świat ideału, gdzie leżą ostateczne cele, rozjaśnia się tylko przy niezatamowanym ujawnianiu się popędów; tym sposobem tęskniący nie jest również widzącym: czuje wprawdzie niepokój, a jednak nie wie, czego chce, i nie wie, co w nim rwie się naprzód.

Wówczas sztuka wskazuje człowiekowi drogę do siebie samego. W niej bowiem, która może być pustem przepędzeniem czasu i dla wielu nie jest niczem innym, tkwi inna jeszcze możliwość: aby się stała samoobjawieniem czegoś absolutnego w człowieku. Obie możliwości uzasadnia jedno i to samo: istota obiektu estetycznego. Sztuka daje zjawę spełniania się popędów, w świecie zjawy, prowadząc przez cele-zjawy do spełnienia: może to być zabawą, ale może znaczyć więcej. Gdy nas sztuka podnosi, iż zdaje się nam, jakgdybyśmy w wyższej istnieli i działali sferze, to wiemy wprawdzie, że to zjawia tylko. Sztuka nie daje nam ani ideałów, ani też czynów. Wiemy, że nas tylko prowadzi, sami zaś jesteśmy bierni; a gdy się to kończy, nie zdobywamy żadnej wiary nowej i nie wiemy, co mamy czynić. Było nam tak, jakgdybyśmy wiedzieli, lecz to zjawia tylko. Jednakże w igraniu tej zjawy ujmujemy prawdziwie jedno: siebie samych. Zbliżyliśmy się ku samym sobie, to bowiem pozostaje jako prawdziwe i niezłudne w zjawie: zem jest taki i siebie jako taki odnajduję, dla którego to przeżycie znaczy podniesienie i spełnienie. Odnajduję i poznaję swoją tęsknotę, gdyż w zjawie przeżywam to konkretnie, coby ją zaspokoić mogło. Znajduję to, coby mojemu życiu sens dać mogło: działać w sferze, podobnej do tej, do której wznosi mnie sztuka. Niby-dzia-

łając wobec jakiejś analogji idealności, ujmuję swe ja, ukrywające się po za empirycznym.

I po to, mniemam, są artyści żeby uwalniali dusze z więzów życiowych i udzielali głosu temu, co w nas milczy, abysmy siebie samych słyszeli i objawili się samym sobie. Sztuka nie może nam dać tego, czego daremnie szukamy w religji; również nie zastępuje nam twórczości etycznej i na tem właśnie polega jej niebezpieczeństwo, że się jej w tym celu nadużywa: sztuka nie ukazuje też, jak to o muzyce jeden powiedział, świata rzeczy samych w sobie, daje tylko zjawę i analogję rzeczywistości oraz czynu: ale odsłania nam naprawdę własną naszą istotę.

Sztuka jako samoobjawienie czegoś absolutnego w człowieku: jeżeli z punktu widzenia tej możliwości rozpatrywać wyprowadzone przez nas modyfikacje estetyczne, to układają się one w szereg stopni, z których wszakże najwyższe tylko dosięgają ściślejzego pojęcia sztuki. Stopień pierwszy: wystarczanie sobie w życiu empirycznym, nie wymagające sensu wyższego i zamykające oczy przed takim pytaniem. Drugi: wyładowanie popędu wyższego w niższej sferze; tu mówi się o wyższem tylko po to, aby ściągnąć na dół, gdyż śmiech nie daje innej wolności, jak sceptycyzm; jest dotknięty chorobą przeczenia i czego się doruszy, staje się negacją; ukazuje nam tylko niedostateczność tego, co empiryczne, lecz nie znajduje drogi do czegoś pozytywnego. Następnie, piękno: wznosi ono życie w sferę ideału—jest więc czemś odwrotnem do poprzedniego i czyni życie boskiem. A stopień czwarty przewycięża ostatecznie życie w djonizyjskiem, w podniosłem, w tragicznem i jest ostatecznem samoznalezieniem się absolutnego w człowieku.

Skoro się bierze sztukę w tem znaczeniu, a nie jako zabawę i przepędzanie czasu, to do wskazanego już warunku estetycznej wartości przybywa jeszcze drugi i ważniejszy. Mianowicie, aby analogje przedmiotu w obiekcie estetycznym, za-

leżne od jakości impresji nastrojowych, odpowiadały wyższej sferze rzeczywistości. I dlatego nieraz do poznania artystycznej wartości dzieła wystarczy już fragment drobny, zdradza bowiem wysokie lub niskie położenie dzieła.

Co mistycy spodziewali się dojrzeć w swych ekstazach i przez pogrążenie się w samych siebie, to artyści objawiają każdemu, kto posiada coś z własnej ich istoty. Lecz nie mówią o tem, niby o rzeczach, które tylko jeden jedyny widział, aby donieść innym; umożliwiają Tobie samemu zapuszczenie wzroku w siebie. Wynajdują bowiem co raz to nowe analogje — dlatego sztuka jest niewyczerpana, że tylko jej analogji potrzeba, nie zaś świata rzeczywistego, ani nawet formy rzeczywistej i wszystkie jej analogje mają to wspólnego: działanie i spełnianie się w sferze, gdzie leżą cele Twojej tęsknoty. Ale tym, kto działa w wszystkich ich analogjach, w zjawie tylko, lecz prawdziwie jako ten, który działania takiego z największej głębi dla się wymaga:

tym jesteś Ty.

## S T Y L

Kto obserwował, jak gorliwie nasze czasy usiłują stworzyć sobie własny styl, w tym zapewne powstaje pytanie, które łatwiej zadać, aniżeli nań odpowiedzieć: pocóż czasowi styl i dlaczego potrzeba mu właśnie swojego stylu? dla kogo jest styl czasu niezbędny: dla artystów, czy też dla widzów? albo czy styl czasu to warunek estetycznej wartości wogóle? czy jest to może próżność jakiegoś czasu, że chce on z własnym do historii wejść herbem?

Dla recepcji zdaje się styl czasu nie mieć znaczenia istotnego. Rozumiemy i oceniamy dzieła sztuki z najróżniejszych i najodleglejszych epok; nie uważam też za dowiedzione, aby nasza wrażliwość na nie była mniejsza, niż za czasów, które je stworzyły. Przy pierwszym spotkaniu, dzieła w stylach wczesnych mogą się wydawać obcemi — odległość tę trzeba przewartościować, a może — swoim własnym czasem nie były mniej obcemi. Nie zdaje mi się także, aby styl czasu był warunkiem wartości, dzieło bowiem zachowuje swoją wartość również po upływie czasu swojego stylu, może ją w każdym razie zachować. Zdarza się naturalnie, że dzieła sztuki starzeją się, nie jest to wszakże w związku koniecznym ze zmianą stylu, lecz, jak okazało się wyżej, z wypadaniem pewnych jakości dyferencyjnych, które się opierają na przemijających przyzwyczajeniach; z ich zniknięciem obiekt estetyczny zmienia

się, dzieło sztuki nie może być już tak rozumiane, jak tego chciał artysta.

Czy styl czasu jest niezbędny dla twórczości artystycznej? i czy ma być normą obowiązującą? Wymagamy przecież od artysty wolnej twórczości z samego siebie. Albo może styl czasu ma dopiero wyzwolić siły do twórczości? Widzimy, iż każda twórczo płodna epoka posiada swój własny styl: jakież więc zachodzi tu związek? Czy styl czasu jest przy tem objawem tylko i wynikiem? czy też prym tu dźwierży: czy on to właśnie sprawia, że czas jest płodny? Czy, odnaleziony, posiada on siłę rozbudzającą czarodziejskiego zaklęcia? Ale widzimy także, jak prędko sztywnieją dzieła epigonów: jest to ilościowo spotęgowana produkcja bez wartości wewnętrznej. Czy nie możnaby i o tem pomyśleć, aby stylowi czasu przypisać winę za ten upadek; twierdząc, że on to, jako przymus i prawo zewnętrzne, zacieśnia oryginalne siły twórcze, torując za to drogę tłumowi nie-powołanych. Czy więc styl ma charakter heteronomji, czy też jest wykwitem autonomji?

Nie łatwo jest powiedzieć nawet, co znaczy styl czasu? Wprawdzie niektóre cechy tego pojęcia łatwo jest dojrzeć. Naprzód chodzi o pewną, także zewnętrznie dostrzegalną, jednostajność twórczości. Po drugie zaś, wymaga się, aby ten pierwiastek wspólny był nowym. Jednakże te opisywania nie wystarczają. Jeżeli bowiem, jak to się często zdarza, maniera jakiegoś artysty, cieszącego się powodzeniem, znajduje naśladowców, i, dzięki temu, osiąga pewną powszechność, to mamy dwie cechy powyższe, a nawet i to, czemby się zadowolić mogła próżność danego czasu; posiadałaby swoją odrębną markę w historii sztuki. A jednak nie byłoby to koniecznie stylem czasu. Ów sposób w sztuce byłby może związany ze swoim czasem jedynie chronologicznie, a nie wewnętrznie. To zaś odsłania nam w stylu czasu trzecią cechę charakterystyczną: określać go musi treść czasu. I ta cecha jest najważniejsza.

Zamiast tego mówi się także: dzieło sztuki powinno być

wyrazem swego czasu,—i myślano nawet, że z pomocą tego postulatu można zdefiniować sztukę, oraz jej wartości. Jak mało to jest słuszne, dowodzą, rozumie się, owe budowle ostatnich dziesięcioleci, których się obecnie wstydzimy; są one niezaprzeczenie wiernem odbiciem czasu, ale z pewnością nie są sztuką. Również dla kwestji stylu czasu rozpoczyna się tu właśnie trudność: w jaki sposób i przez jakie momenty ducha danego czasu powinny być określane dzieła sztuki, aby posiadać styl czasu? Tu chcę już wypowiedzieć w pytaniu konkretnem, o co chodzi: czy sztuka ma harmonizować z swoim czasem w znaczeniu wiernego odbicia zwierciadłowego, czy też w znaczeniu czegoś dopełniającego. Naprzykład: gdyby charakter czasu nazwano czerwonym, co byłoby jego stylem: czerwoność, czy też zieloność? Czem bywa określany styl czasu: tem, co jest na czasie, czy też tem, co nie jest na czasie? Dla niektórych pytanie to zapewne brzmi dziwnie, gdyż ujednostajniają sobie pole widzenia przy pomocy kolorowych szkieł teorii środowiska i diapazonów. Później dopiero wykażemy słuszność tego pytania i spróbujemy je rozwiązać.

Przypuściwszy, żeśmy tego dokonali, to jednak wciąż jeszcze nie mamy zupełnej analizy pojęcia stylu. Wyraz czasu, jakieśmy to już wspomnieli, nie musi być koniecznie sztuką, nie musi też być stylem. Brak nam tedy cechy istotnej, mianowicie cechy samego źródłosłowu „styl”. Styl czasu jest równorzędny z innymi pochodnymi tegoż źródłosłowu; mówimy przecież o stylu poszczególnego artysty, również o jego stylu młodzieńczym i starczym, o stylu różnych narodów, o stylu materiału, o stylu techniki. Co znaczy „styl” w tych związkach myśli? Następnie, powiadamy też poprostu: to dzieło posiada styl, a w tym wypadku słowo to zdaje się mieć jakieś inne znaczenie, mniej dostępne dla zmysłów. Najprzód potrzeba nam wyjaśnień co do tego.

Różnica rozmaitych pojęć stylu ujawnia się także w tem, że wyrokowanie, czy dane dzieło wogóle posiada styl, czy też

nie, dotyczy wartości dzieła; wyrokowanie zaś co do stylu odrębnego, czy np. dzieło jest w stylu rokoko, czy też w barokowym, oznacza często tylko klasyfikację, a nie przez to samo już i wartościowanie. Dzieło posiada styl, albo też jest stylu pozbawione — w tem się wyraża pochwała lub nagana. Styl w tem znaczeniu jest warunkiem estetycznej wartości, rozumie się, nie takim, któryby sam przez się wystarczał i potraçał o wyrokowanie ostateczne o sztuce. Dzieła o najtrywialniejszej treści mogą także posiadać styl; z drugiej znów strony najwyższych cech dodatnich nie mogą unicestwić pewne braki stylowe. Jest to więc warunek wartości, który może być wypełniany w różnym stopniu. Nieco stylu jest rzeczą niezbędną; ale najdoskonalsze choćby wypełnienie tego warunku nie jest rękomią wartości estetycznej.

Wogóle, styl jest to jednolita harmonijność różnych czynników dzieła w ten sposób, że jeden drugiemu nie przeszkadza, że każdy podtrzymuje inne w ich sprawie i że wszystkie pierwiastki współdziałają w duchu całości. Przeto oddziaływanie stylu i zarazem cele jego są podwójne. Po pierwsze: unikanie przeszkód; jeżeli pierwiastki nie są dostosowane wzajemnie, powstaje zamęt, jakgdyby różne głosy przemawiały jednocześnie bez ładu: styl jest niezbędny. Po drugie: spotęgowanie siły wrażenia, siły oddziaływania całości.

Już przy podziale funkcji, t. j. uszykowaniu odmiennie nastrojonych pierwiastków w jedność ruchu teleologicznego, odpowiedniość wzajemna tych funkcji jest konieczna; mówiąc jednak o stylu, ma się na myśli szczególnie jednakość funkcji: mnogość jednakowych lub też podobnych nastrojów, powtarzanie się jednakowych motywów, dzięki czemu momenty pojedyncze przebiegu teleologicznego, albo cały ruch, jako taki, spotęgowane są przy pomocy paraleli i następuje wzmocnienie, oraz skoncentrowanie impresji.

Podstawą możliwości stylu jest powinowactwo jakości nastrojowych. Ponieważ zaś między czynnikami różnorodnymi

również istnieć może pokrewieństwo nastroju, przeto w jedność stylową danego dzieła włączone są wszystkie momenty, bądź jednorodne, bądź też różnorodne. Jedność wszakże jest najwidoczniejsza w jednorodnym, dlatego tu najłatwiej się ją zauważa. Kiedy podział czynności zachodzi głównie w jednorodnym, mówi się o konsekwencji. W muzyce absolutnej przeprowadzany jest ruch teleologiczny przez jednorodne pierwiastki formy; w dramacie, podobnie jak w eposie, rozwój odbywa się zwykle w dziedzinie rzeczowej; natomiast w liryce ruch posuwa się często po przez impresje formy i treści, na zmianę. Atoli mieszanina taka jest wszędzie możliwa i dozwolona. Również w eposie i dramacie zamiast rzeczowej motywacji jakiegoś wydarzenia, mogą występować silne impresje form albo różnic. Myślano, że powinno się żądać konsekwencji, że mianowicie w jednorodnym przeprowadzać należy podział funkcji. Bez racji, sądzę; chodzi tylko o to, aby w estetycznym przeżyciu obiektu nie brakowało konsekwencji wewnętrznej, ta jednak nie musi być widoczna zewnętrznie.

Jednakowość funkcji, którą przedewszystkiem ma się na myśli, kiedy mowa o stylu, nie ogranicza się również do tego, co jednorodne, i nie powinna się doń ograniczać; nie tylko linje winny być dostosowane do linji, a barwy do barw, lecz także linje do barw, a te i tamte do gry światła i głębi, wszystko zaś do przedmiotu i do materiału, tylko że w jednorodnym paralelizmy są najwyraźniej widoczne jako powtórzenie, lub też warjacje jednakowego motywu: powracanie jednakowych pierwiastków linji, jednakowych ruchów, jednakowych napięć, jednakowych taktów, jednakowych wierszy, jednakowych strof, jednakowych brzmień, powtarzanie się tematu melodyjnego i warjacje tegoż, paralelizm w przedmiotowym, paralelizm charakterów, warjacje idei etycznych. Jednakowość funkcji w obrębie jednego i tego samego gatunku form uderzała po wsze czasy, jako rys charakterystyczny sztuki oraz stylu; dlatego bierze się ją łatwo za coś istotnego w stylu i otrzymuje jakąś heteronomiczną odmianę pojęcia stylu, bezwątpienia,

niedostateczną—chodzi bowiem także o zgodzanie się pierwiastków różnorodnych—ale mającą olbrzymie znaczenie w praktyce sztuki: styl, zdefiniowany przez niektóre zewnętrzne prawidłowości formy zmysłowej. Podobnie historia sztuki przekształca pojęcie stylu, aby je uczynić zdatnym do celów naukowych.

O poczuciu stylu mówi się w znaczeniu czynnym i biernym: w pierwszym jako o darze artysty do tworzenia jedności stylu, zwłaszcza zaś jako o subtelniejszym poczuciu tego, które momenty w danym dziele wymagają wzmocnienia przez paralelizm i w jakim mianowicie stopniu; w drugim zaś znaczeniu—jako o wrażliwości widza na dysonanse stylowe. W obu wypadkach poczucie stylu nie oznacza ogólnego stosunku podmiotu do sztuki, jest ono raczej wyspecjalizowane; przeto w różnych dziedzinach sztuki różną posiada subtelność. Nie jest to takie dziwne, jak się z początku zdaje, widzimy bowiem, iż poczucie stylu zależy od wrażliwości na mowę form, ponieważ w jedności stylu nie chodzi tak o uwydatnianie się łatwo poznawalnych jednostajności zewnętrznych, jak o harmonijność nastrojów; a na różne formy jest się różnie wrażliwym: do jednego przemawiają tony, ale nie formy plastyczne, do drugiego zaś linje, a mniej barwy. Wrażliwość na styl może być także w pewnej dziedzinie sztuki przytępiona, z winy jakichś wpływów. W naszych czasach odczuwanie stylu jest bardziej rozwinięte w muzyce, niż w sztukach plastycznych. Kto, słuchając gramofonu, odczuwa wstręt, patrzy, być może, z upodobaniem na fotografię o jednakowej wartości. I sądzę, że zdziczenie poczucia stylu w sztukach plastycznych, w części przynajmniej, pochodzi z zalewu reprodukcji mechanicznych. Łatwo zrozumiała jest chęć zatrzymania wspomnień tego, co się widzi, w naśladownictwach, lub też poznania czegoś odległego; o tej potrzebie myśleli dostatecznie graficy, zanim ich wyparła fotografia. Reprodukacja mechaniczna wyłącza temperament: można więc bardziej na niej pole-

gać; jest również tańsza, i w ten sposób obrazy stają się dostępnymi dla każdego. Fotografia zdaje się czynić sztukę własnością powszechną. Niestety, tak się tylko zdaje. W rzeczywistości zaś, wsuwa niepostrzeżenie na jej miejsce coś zupełnie innego. Przyjęte redukowanie wielkości, zmiana materiału i t. d. fałszują tak mocno wrażenie, że z dziełem sztuki porównywać go estetycznie już nie można. Pewność zaś fotografii jest tylko pewnością dla wiedzy o dziele sztuki: służy ona interesom nauki, tak mniej więcej, jak mechanicznie dosłowny przekład liryki w obcym języku. Niektóre bowiem relacje przejmują się niezmiennie. Lecz to właśnie, że pewne momenty się zachowują, inne zaś zmienia całkowicie, rozdziera jedność stylu. A jeżeli takie reprodukcje nasuwają się widzowi codziennie i w dużej ilości, to wrażliwość jego na styl musi się przytępić. Fotografie są tylko dla tego mniej szkodliwe, kto posiada przeciwwagę w częstym oglądaniu oryginałów: uczy się je interpretować. Ale taniość techniki podsuwa je wszystkim; używa się ich w zastępstwie oryginałów i w celu pierwszego tychże poznania, a dla naszych wychowawców artystycznych są bardzo pożądanym środkiem do estetycznej oświaty ludu; przeto zło rozszerza się niepohamowanie i wszędzie.

Że silne przyspieszenie tempa zmienia charakter dzieła muzycznego, pojmuje się dziś łatwiej, niż że zmniejszenie dzieła sztuki plastycznej wywołuje zniekształcenie. A jednak oba wypadki są podobne. Wprawdzie dla rozpatrywania matematycznego nic się nie zmienia, skoro wszystkie stosunki wielkości zmniejsza się równomiernie, ale zato zmienia się wiele dla poglądu estetycznego; zwój linii zredukowanych, fałdy na płaszczyznach stają się żywszemi, rojniejszemi i zmieniają swój charakter nastrojowy. Jeżeli trzeba zredukować wymiary z zachowaniem jedności stylu, to należy zmienić stosunki i wogóle musi nastąpić uproszczenie form. Stosuje się to również do barwy: przy redukowaniu do formatu, musi być zmniejszona skala barw. Następnie, zredukować należy modelowanie, obraz musi stać się bardziej płaskim. Temu wszystkiemu potrafili zadośćuczynić

graficy reprodukujący i prace ich mogły jeszcze rościć pretensję do stylu; choć ręce ich nie zdołały przynieść dokładnego charakteru oryginału, dawali jednak wspomnienia swoistej wartości artystycznej. Fotografia natomiast nie osiąga ani tego, ani też tamtego. Kształcenie artystyczne za pomocą fotografii, znaczy wypędzanie diabła przy pomocy Belzebuba.

Wymaganie jedności stylu pociąga za sobą tę konsekwencję, że artysta liczy się z takimi składnikami, które opanować może przy pomocy środków. Nie powinien się zdawać na grę przypadku ani użytkowywać jakości nastrojów, dostarczonych przez niepodlegające kontroli skojarzenia. Dla tej samej przyczyny wymaga się od widza, aby w odtwarzaniu obiektu estetycznego abstrahował od skojarzeń przypadkowych, które faktycznie pojawiają się przecież zawsze. Stosuje się to do gry obrazów fantazji, przy słuchaniu muzyki, nie mniej też do indywidualnie różnych fragmentów poglądowych, do których pobudza utwór poetycki. Leżą one po za obiektem estetycznym. Zawisłe są od czynników, nad którymi artysta żadnej nie ma władzy, muszą tedy być wykreślone z jego zamierzeń. To samo tyczy się sztuk plastycznych: zajmowanie się nadal w fantazji przedstawionem tu wydarzeniem, dochodzenie przyczyn i następstw danej sytuacji, wnosi do estetycznego obiektu momenty niewłaściwe. Jednakże obcy sztuce lubią to właśnie użytkowywanie dzieł plastycznych: dają one pobudkę do własnych fantazji i marzeń. Naturalnie, że nie broni się nikomu, aby szukał swej przyjemności, jakbądź i gdziebądź ją znaleźć może,—tylko, że podobne rozrywki nie mają z celami sztuki nic wspólnego. Dlatego lubi się malarstwo anegdotyczne i historyczne—o ile panująca właśnie moda wykształcenia wyraźnie tego nie zakazuje. Rozumie się, że i malarstwo anegdotyczne może stworzyć obraz o zaletach artystycznych, tylko że zwywa poprostu widza do samowolnych dopełnień. Jest to również miarodajny punkt widzenia dla sądu, jakie znaczenie przysługuje tytułowi dzieła sztuki. Wprawdzie, może się on przyczynić do szybszego i doskonalszego ujęcia przedmiotu, mianowicie,

aby zapobiedz przeszkodzie, wynikającej z niezrozumienia; prze-  
ważnie bowiem, skutkiem przyzwyczajęń z dni powszednich,  
widzowie rozpoczynają od przedmiotu w dziele sztuki i dopóki  
tenże nie staje się dla nich jasnym, nie idą dalej. Lecz współ-  
działanie tytułu po za granicami temi stanowi zło. Nie wolno  
mu pobudzać do gry fantazji, niepodlegającej kontroli. Widz  
powinien odtwarzać, a nie tworzyć na nowo. Artysta sam wi-  
nien dać wszystko, co do dzieła należy. Ale właśnie bezsilność  
artystyczna ukrywa się chętnie po za wiele mówiącym tytułem,  
który pobudza do dalszej roboty i trzyma w tajemnicy, jak  
niewiele się dokonało. Poiesis tytułu poetyckiego jest  
niedozwolone, wtrąca bowiem w dzieło robotę laików, czyniąc  
tem samym jednolite ukształtowanie całości problematycznym.

Musimy dodać słów kilka o muzyce i dramacie. Wszak  
tu artysta nigdy prawie nie jest w możności wykonania swego  
dzieła samemu, potrzeba mu pomocy wykonawczej i wysta-  
wiającej. Że przytem doskonałość stylu zostaje poszwankowana,  
dowodzą tego fakty. Naturalnie, że jedność można osiągnąć wielu  
sposobami, ale nie zawsze się to udaje. Najnaturalniejszy i naj-  
doskonalszy sposób jest ten, aby pomocnicy zachowywali styl  
dzieła, a dopełnienia swoje wplatali w całość, w myśl jedno-  
rodności funkcji; w muzyce Bacha np. spokojnie przejrzysta  
gra o ściśle architektonicznym rozczłonkowaniu. Do tego spo-  
sobu potrzebne jest giętkie rozumienie, wielostronna umiejęt-  
ność i dobrowolna skromność. Druga odmiana: wykonaw-  
cy formują dzieło na nowo, uważając je tylko za materiał włas-  
nej twórczości, tak, że powstaje coś zupełnie nowego. Nie  
odpowiada to, rozumie się, celom artysty, ma jednak napewno  
swoje prawa, jeżeli wykonawca dorównywa genjuszem twórcy.  
Duża umiejętność jednostronna, kiedy ma reprodukowac, prze-  
do kształtowania na nowo. Ten rodzaj jest ulubiony przez  
wszystkich, których próżność ubiega się o to, aby stali na wi-  
doku; ich tworzenie na nowo jest poniekąd samowolą i mas-  
karadą, a tylko obcy sztuce są im wdzięczni za różnorodność  
„nowego pojmowania“. Trzecim zaś sposobem do utrzymania

jedności stylowej jest, żeby wszystkie przeszkadzające momenty niezbędnego dopełnienia dawać z zastrzeżeniem abstrakcji, i rodzaj ten jest najważniejszy w praktyce. Stosowanie go zapewnia muzyce domowej wyższość estetyczną wobec wielu koncertów publicznych. Jest to dziwny fakt, że potrafimy usuwać od współdziałania pewne, pojawiające się w świadomości, momenty nastrojowe, o ile tylko wiemy, że tu nie należą. Mówi się, że zachodzi to wskutek odwrócenia od nich uwagi; jednakże to objaśnia niewiele. Bez tej zdolności wszakże otrzymywalibyśmy rzadko wrażenie całkowite. Gdy patrzymy na dzieło, wchodzi w nas przecież jednocześnie tysiąc innych rzeczy przez wrota zmysłów; i wnosiłyby one swoje impresje nastrojowe do obiektu estetycznego, gdybyśmy nie potrafili go obronić przy pomocy abstrakcji: jednocześnie z malowidłem widzimy zwiedzających muzeum i słyszymy ich rozmowę, albo na koncercie, jednocześnie z muzyką postrzegamy groteskowe ruchy i twarze muzyków; nawet w każdym dziele tkwią momenty, które należy w ten sposób wyłączyć, zgodnie z celami artysty—o tem będzie mowa później. Takie abstrakcje są naturalnie w pewnej mierze niewygodne dla widza i musimy żądać od artysty, aby je ułatwiał. Tyczy się to w szczególności wykonawców sztuki słowa i sztuki tonu. Jeżeli nie mają daru stylowych dopełnień, ani też siły lub pretensji do podporządkowania dzieła własnemu stylowi, możliwość stylu wówczas tylko istnieje, gdy jaknajlepiej wywiązują się z dopełnienia, przy warunkach, ułatwiających abstrakcję, to jest: bez wszelkiej pretensji, jak najskromniej, prosto, z jak największą rezerwą. Dzięki temu, że występują bez uroszczeń do najwyższej umiejętności, zmuszają recepcję do pobłażania, to znaczy do abstrahowania od pewnych braków i jedność stylu pozostaje zachowana.

Bezstylowość dzisiejszej gry scenicznej odczuwana jest przez wielu. Kto chodzi jeszcze do teatru? Tylko ci, którzy się chcą zabawić. Nie oczekuje się tam sztuki. Nie mówmy, że dramaturgowi zastępuje widza czytelnik książki.

Dramat sceniczny wymaga sceny. Są dramaty książkowe i są dramaty sceniczne, lecz: albo—albo. Jeden rodzaj nie posiada wartości mniejszej niż drugi, każdy stawia inne wymagania. Rozdziela je nie zewnętrzna trudność wystawienia, ale różne stylu nastawienie. W dwóch zwłaszcza punktach widzę różnicę. Raz, że scena posiada szybsze tempo niż książka. Nie dotyczy to tak bardzo absolutnej miary czasu, chociaż i do niej się stosuje—kto w godzinach jednego wieczoru przeczyta Fausta do końca? Jeszcze więcej stosuje się to do zjawy czasu. Plastyczne spełnienie przedstawienia scenicznego sprawia, iż wydarzenia jakgdyby się tłoczą i twardo zawadzają jedno o drugie; jako myśli czytelnika zaś „z łatwością zamieszkują jedno obok drugiego“; w ten sposób na scenie wszystko się wydaje bardziej zbitem, a tempo szybszem. Otóż, jest to kwestją jedności stylu, czy dramat wymaga tempa powolniejszego, czy też szybszego, i odpowiednie jest albo jedno albo też drugie. Z dramatycznych poematów Goethego najlepsze wymagają czytelnika: Faust, Ifigenja, Tasso. Pośpiech sceny zadaje im gwałt.

Innym motywem różniczkującym jest to, że scena udziela dramatowi jakby od d a l e n i a, nadaje się przeto jedynie do dramatów, obliczonych na działanie z odległości. W czytaniu zaś historie są o wiele bliższe, jakgdyby się trzymało w rękę i oglądało rysunek. Dramaty o konturach mocnych, uproszczonych i surowych poszukują sceny, w czytaniu wydawałyby się przesadzone i grube; dramaty zaś o subtelnem przewijaniu się stanów duszy, w których już słabe odcienie stają się pobudzeniami, wymagają intymności rozpatrującego zblizka czytania. Odległość sceny pozbawiłaby takie dramaty tego, co w nich najlepsze. Równie z tego powodu dramaty Goethego pozostają dziełami dla czytelnika, nie mówiąc już o dramatach-bajkach Maeterlincka, podczas gdy Szyler i Ibsen i Eschylos i Arystofanes wymagają sceny, a rozpatrywania zblizka nie znoszą; zdaje się też niejednemu przy czytaniu, że postaci ich nie rozpościera przed sobą poprostu w myśli, lecz wyobraża je sobie na scenie, a więc w czytaniu przekłada na mowę sceniczną.

Nizki stan obecnej sztuki scenicznej pochodzi z ciężkości wystawy i mimiki. Dopełnienie dzieła poetyckiego akcentuje się więcej niż samo dzieło. Czyni się tą drogą ustępstwo obcemu sztuce gustowi szerokiej publiczności: wszystko dawać z wyrazistością dotykającą i aż do złudzenia, nie pozostawiać nic oglądaniu w refleksach. Gdzie zaś spostrzega się braki i pożąda reform, powołuje się na scenę malarza lub artystę przestrzeni. Stwarza on napewno coś lepszego, niż niezdatna robota rzemieślników scenicznych. Ale błąd zasadniczy pozostaje, mianowicie dopełnienie dramatu za silny ma akcent; bowiem artysta plastyczny jeszcze mniej jest skłonny do postawienia własnego światła pod korzec dramaturga; chce on zwrócić na siebie uwagę nastrojami przestrzeni i finezją barw.

Najlepszą drogą do zamierzonego celu byłoby, jak sądzę, obcięcie wystawy i mimiki. Nie powinno się wcielać w dramat nowych nastrojów przy pomocy artystów plastycznych, lecz ujawniać wartość samego utworu. Obraz sceniczny, ile możliwości, prosty i skromny, trzeźwy, bez pretensji; tylko nie uderzająco prymitywny. Abstrakcji sceny szekspirowskiej dziś narzucać nie można. Ale, co nie koniecznie pokazać trzeba, nie ma na scenie miejsca. Własne wskazówki poety nie są tu miarodajne, stanowią często wytwór biurka; chodzi o immanentne wymaganie dzieła. Np. widma nie są na scenę. Każde widmo sceniczne blamuje bohatera, który je bierze na serjo. I nacóż stawiać publiczności przed oczami to, o czym bohater tylko marzy, albo co widzi w oddali, czy też w lustrach czarodziejskich? Czyż nie wie się nic o silnem działaniu, jeżeli nie widzimy rzeczy bezpośrednio, a tylko w refleksie cudzej świadomości?

Poeci mogliby doprawdy pomagać w upraszczaniu zewnętrznego wyglądu scenicznego—które wszak na ich korzyść się odbywa—w ten sposób, żeby tak mało zmieniali sceny, jak tylko można. Najlepiej, by zachowywali jedność miejsca. Znaczy to, rozumie się, ograniczanie wolności poetyckiej; lecz

kwestją jest przecież, czy wolność to lepszy grunt dla rozwoju sztuki, niż czasy z formami, które wiążą.

Ścisłe jednolite dzieło sceniczne dramaturg stworzy wówczas tylko, kiedy z góry obliczyć zdoła również czynniki uzupełniające, o ile są utrwalone przez tradycję, lub jakieś urządzenie zewnętrzne. Ażeby się zorientować na przykładzie konkretnym, wyobraźmy sobie jakieś minimum wystawy zewnętrznej, a nadto jedność miejsca, tak, że scenerja prędko zwalnia naszą uwagę; następnie, aktorów w maskach, aby nieobliczalna mimika nie podkreślała fałszywie, i stąpających na koturnach, a więc związanych pewnym sposobem stąpania i działania, i już dlatego, a jeszcze skutkiem wielkości otwartej przestrzeni teatralnej, zmuszonych do pewnego sposobu wydawania głosu: wówczas dzieło zamknięte będzie w rękach poety; może ono być w stylu tak ścisłe, jak świątynia dorycka; poeta może opowiadać okrucieństwa największe, bowiem za pomocą opanowanych przez się środków przetwarza je w tragizm: podnosi swe dzieło do takich wyżyn, i taką mu nadaje uroczystość, na jakie przy naszych, pozbawionych stylu, scenach przypadku, niktby się ważyć nie mógł.

Wskazaliśmy już poprzednio na doniosłość materiału w obiekcie estetycznym. Nie jest on obojętnym podłożem jakiejś zawartości, lecz, zgodnie z odrębną swoją właściwością, sam wzbudza impresje charakterystyczne, które się wplatają w syntezę obiektu, na równi z formami, swobodnie przez artystę stworzonymi, i z przedmiotem dzieła sztuki. Tą drogą materiał staje się sam częścią zawartości. Przeto, żądając jedności stylu, uwzględniać należy charakter materiału. Tembardziej, że impresje materiału, rozproszone po całym dziele, występują razem z wszystkimi formami zmysłowemi, oraz z przedmiotem, ciągle się powtarzając i wzmacniając się w tych powrotach. Stąd wynikają dwie rzeczy: skoro całość obiektu estetycznego jest określona co do swojego kierunku, należy odpowiednio wybrać materiał. Jeżeli zaś dany jest materiał, jako punkt

wyjścia dla twórczości, to pozostałe czynniki nastroju w dziele dostosować się muszą do nastrojowego charakteru materiału. Oto, co się nazywa stylem materialnym. Pojęcie stylu ukazuje przytem nowy odcień. Wymagana jedność nie jest już całkiem nieokreślona, ale na drodze do konkretności. Jedność stylu definiuje się przez określony punkt dostosowywania. Zakres możliwych tu jedności jest ograniczony, a każdy materiał posiada inny: bronz inny, niż drzewo albo marmur.

To samo, co do materiału, stosuje się do techniki. Odrębność narzędzia, odrębne posługiwanie się narzędziem pozostawiają w gotowem dziele ślady, a przez własne impresje wnoszą swój przyczynek do obiektu estetycznego. Czy płytę miedzianą drapie się cieniutką igłą, czy trawi kwasami albo ryje ostremi rylcami, sprawia to różnicę w zjawisku obrazu. I podobnie, jak w materiale, tak i w technice zasada jednakowych funkcji jest immanentna impresjom: ślady roboty przenikają całe dzieło, wszędzie powracając i w powtarzaniu same się potęgując. A więc i w jedności stylistycznej technika wymaga uwzględnienia; należy ją dostosować do uplanowanego charakteru całego dzieła — albo, jeżeli stanowi punkt wyjścia dla twórczości, co się np. zdarza często u miedziorytnika, to wymaga doboru innych czynników nastroju w kierunku dostosowania. W tem znaczeniu mówi się o stylu techniki: o stylu drzeworytu, o stylu sztychu, o stylu malarstwa olejnego i t. d.; formy zmysłowe, równie jak indywidualizacja przedmiotu, winny się dostosowywać do charakteru techniki.

Kilka przykładów dla wyjaśnienia. Widzę u Genellego skończone dostosowanie się do kresek ołówka. Miękkości i mglistości takich kresek odpowiada mglistość i zaokrąglenie w miękkich linjach, w miękkim modelowaniu postaci, w miękkim wyrazie wzruszeń. Wszystko zatracą całą swoją twardość i ostrość, nie stając się wszakże bezsilnem. Życie duchowe jest jakgdyby pod woalem. Opowiada się o namiętnościach, lecz ich energia jest przesłonięta. Wszystko brzmi tak, jak

gdyby już minęło. Oczy dziwny posiadają urok, ale ich spojrzenie jest jakby błędne. Z obrazami do Rozpustnika należy porównać objaśnienia, pisane przez artystę; w opisie wychodzi na jaw podniecenie i jaskrawość tematu, lecz obrazy indywidualizują go w kierunku złagodzenia i oszlifowania. Można by nieomal sądzić, że styl wyrósł tu z techniki odrębnej, co się chyba nie często zdarza, wskutek niecenienia tej właśnie techniki.

Inny przykład: znaczenie silnych konturów w sztuce plastycznej. Dziś dyskutuje się to zagadnienie ze względu na ogólne „tak” lub „nie”. Artyści oraz ich teoretycy popadają ustawicznie w ten sam błąd, jakoby technika już sama przez się określała wartość, i jakoby istniała jakaś technika, obowiązująca powszechnie. Skoro dojrzano, jak technika wplata się w całość obiektu estetycznego, i że postulat stylu wymaga dostosowania techniki do innych czynników dzieła, — nie rozważa się już kwestji, czy bezwzględnie jest lepiej zacierać w obrazie kontury przedmiotu, czy też nie zacierać. Na taką naiwność pytania można by zezwolić artystom, ale nie teoretykom. Czy lepszy jest kontur silny lub też zatarty, decydować można tylko w każdym wypadku pojedynczym, zależy to od innych czynników dzieła sztuki i powinno się do nich przystosowywać. A rozważać w ogólności można tylko to, jakie konsekwencje stylowe pociąga za sobą jedna i druga technika, jaki charakter nastrojowy posiada jedna i druga.

Kiedy widzimy przedmioty w ostrych konturach? Gdy oczy są nastawione dokładnie na rozpatrywanie przedmiotu. To zaś ma miejsce we wszystkich stanach napiętej i świadomej celu aktywności. Natomiast stanom marzącego zamyslenia i samozapomnienia właściwa jest zła akomodacja oczu, wzrok ślizga się tu po rzeczach, ale nie jak u tego, który je za cel obiera, i granice się zacierają, zatracą się ostra określoność i odgraniczenie jednej rzeczy od drugiej. Ten związek pomiędzy nastrojem subiektywnym, akomodacją oka i zjawiskiem przedmiotu w obrazie jest miarodajny dla znaczenia stylu owych różnic technicznych. Określoność i ostrość konturów wnosi ze

sobą coś z nastroju aktywności, jakies czucie pewności siebie, czucie samopotwierdzenia i, pełnej siły, świadomości celu. Taka technika nadaje się do piękna, w znaczeniu ściślejszem, dla tego, co apollińskie. Niech sobie tu czytelnik przypomni naszą analizę trzeciej grupy modyfikacji estetycznych, a zrozumie, dlaczego wymaga się w niej techniki wyraźnego konturu, ze względów stylowych. Natomiast mglistość konturów nosi charakter rozplywającego się, marzycielskiego nastroju, samozapomnienia; stąd też związek krajobrazów zmierzchowych, mglistych i księżycowych z owemi nastrojami. I dlatego technikę taką stosować można do pewnych tylko modyfikacji grupy czwartej, które podkreślają oddanie się i zatracenie się podmiotu, gdy naprzykład w krajobrazie wzrok wybiega w bezgraniczność wielkiej płaszczyzny, a patrzący gubi się i, nie czując już więzów indywidualności, pogrąża się w wszechświat. Technika, zastosowana w miejscu nieodpowiednim, wytwarza rozdźwięk i zaburzenie. A wszystkie modyfikacje pierwiastka djonizyjskiego, w których przeważa nastrój siły: skupiona siła, męzka stanowczość, wyraźność celu, wymagają bezwarunkowo całym wyrażnych konturów.

Podobnie, jak w zamkniętym łańcuchu, każde dowolnie wybrane ogniwo można uczynić podłożem całości, tak, że wszystkie inne od niego zależą, tak samo jedność stylowa obiektu estetycznego może być wyznaczona przez składniki dowolne, bądź w taki sposób, że jeden z nich jest punktem wyjścia dla twórczości, bądź, że inny powód istnieje do sprawdzenia, z pewnego określonego punktu, jedności stylowej. Możliwości jej są wówczas nieskończenie liczne, gdy się mówi o stylu wogóle; skoro zaś jest wyraźnie dany jakiś moment, określający styl, możliwości te ulegają ograniczeniu. Istnieje wprawdzie jeszcze swobodne pole działania, jednakże zakres tego, co się zgadza z pewną określoną techniką, jest już mniejszy. Ograniczenie powiększa się jeszcze, gdy jednocześnie utrwalone są dwa lub więcej czynników stylu. Zdarza się często, że artysta ma

przepisany jednocześnie materiał i przedmiot, albo technikę i przedmiot, lub wreszcie materiał i technikę.

Z pośród wszystkich składników obiektu estetycznego najbardziej ruchome i dające się najłatwiej wybierać są formy zmysłowe, z ich to pomocą doprowadza artysta zawsze do skutku wyrównanie ostateczne, dokładne zrównoważenie; tu właśnie tkwi ich niezbędność dla stylu; przeto o uzdolnieniu do sztuki mówić należy tam dopiero, gdzie dowiedziono umiejętności formalnej — w znaczeniu mowy form. Inne czynniki sztuki nie zezwalają na tak subtelne stopniowanie odcieni, ażeby z ich tylko pomocą można było osiągnąć zupełną harmonję. Przeto formy mogą być zaledwie punktem wyjścia dla twórczości, albo też określony jest z góry rodzaj formy tylko, nie zaś forma indywidualna. Wówczas forma ogólna określa jedność stylu i wymaga też dostosowania innych czynników. Rodzaj formy jest zawsze tam punktem wyjścia, gdzie chodzi o przyłączenie lub włączenie jednego dzieła sztuki do drugiego, o wyraźnym charakterze, pod względem formy, np. jeżeli dzieła architektury powiększa się albo łączy z innymi budowlami, lub jeżeli do jakiegoś wnętrza o zaakcentowanej formie należy dostosować dzieło malarskie. I wówczas również, gdy, przy oglądaniu natury, porywa artystę strona formalna oglądu i pobudza do ukształtowania: czy będzie to barwa, czy figuracja przestrzenna, czy wreszcie połączenie obojga. Wytwarza to znów odrębny odcień pojęcia stylu: styl formy.

Nawet, jeżeli punktem wyjścia jest przedmiot, co zdarza się przeważnie, gdy zamówienie kieruje artystą lub go wiąże, nawet wtedy przepisany jest zwykle tylko rodzaj przedmiotu. Bowiem jeżeli nawet przedmiot, wzięty jako rzeczywistość, jest wydarzeniem jednorazowym albo rzeczą jakąś, to zamówienie określa go tylko w ogólnych zarysach. Jeżeli artysta przedstawić ma Ukrzyżowanie, czy Wieczerzę Pańską, Fryderyka Wielkiego, czy też Chrystusa: co do strony indywidualnej, pozostawia mu się swobodę działania; przeto każdy ar-

tysta stworzy inne indywiduum. Jakkolwiek ogólne jest czemś abstrakcyjnym, to jednak charakteryzują je pewne konkretne impresje nastrojowe; te określają wówczas jedność stylową dzieła, do nich też winny się dostosować materiał i technika i mowa form. Ale jeszcze coś innego powinno się niemi kierować: indywidualizacja tematu ogólnego. I tu powstaje zagadnienie, uprawiające w kłopot umysł logiczny. Biorąc logicznie, każda determinacja indywidualizująca zgadza się z ogólnem, o ile nie wytwarza *contradictio in adjecto*, to zn. ogólne nie jest w możliwości wytworzenia z siebie czegoś indywidualnego. Oto, nawiasem mówiąc, przyczyna, dla której wyprowadzenie całej indywidualnej rzeczywistości z najwyższych zasad — czy nazywają się one bogiem, czy matematyką, czy atomami — jest niemożliwe. Atoli zagadnieniem estetycznym jest właśnie to, że charakter ogólny ma określać indywidualizację. Możliwe jest to w ten sposób, że wymagane dostosowanie do impresji gatunku wyznacza odcienie indywidualne, co do ich impresji. Jeżeli przytem chodzi o jednakowość funkcji, to impresja ogólna potęguje się. Wówczas artysta winien znaleźć, lub też wynaleźć, ten rodzaj indywidualny, w którym impresja gatunkowa najsilniejszy znajduje wyraz. Innemi słowy: to, co ogólne, w danym temacie, winien artysta przetworzyć na typ estetyczny.

Typ jest czemś indywidualnym; nie jest abstrakcyjny, nie jest też przeciętną całego doświadczenia. Przeciętna egzemplarzy gatunkowych nie jest bynajmniej typowa. Typ to zgęszczenie ogólnego w osobniku. Typ jest to taka indywidualność, która powtarza charakterystyczne impresje gatunku aż do rozgałęzień swojej indywidualizacji. Typ zawiera w sobie charakter gatunku w stanie czystym i zgęszczonym, a dlatego silniej, niż wszystkie inne osobniki tegoż gatunku, bez domieszki innych impresji, a przecieź jest indywidualny w określoności swojej formy. W ten sposób Lionardo uczynił typowym temat *Wieczery Pańskiej*. Dzieło to jest przedmiotowo zgoła indywidualne, ale wyznaczenia indywidualne harmonizują z charakterem gatunkowym.

Dał on nam Wieczerzę Pańską wogóle. A Grünewald dał nam Ukrzyżowanie, a Dürer w swoim sztychu na żelazie dał nam Getsemane. A dzięki Menzlowi mamy Fryderyka Wielkiego, oraz jego czasy. Atoli nad obliczem Chrystusa trudziło się daremnie wielu malarzy. A postaci Homera, pod względem plastycznym, nie znalazły jeszcze swojego typu, pomimo Flaxmana, Prellera, Genellego i Slevogta; Fryc Boehle mógłby go stworzyć. Często właśnie to zadanie nęci artystę: stworzyć typ do czegoś przedmiotowego, danego tylko w ogóle. Również w takiej warjacji: uczynić typowym kawałek natury, znaczy to: wdziać na pejzaż, kwiaty, zwierzęta, obraz miasta—inną indywidualność, niż jaką posiadają w rzeczywistości, mianowicie dać im taką, w której istota ich spełnia się całkowicie i czysto się wypowiada. Jeżeli do tej nastrojowej harmonji pierwiastka indywidualnego z ogólnym przybywa jeszcze harmonja form, techniki i materiału, to osiągamy owo pojęcie stylu, które Goethe przeciwstawił prostemu naśladowaniu przyrody i manierze, jako najwyższy czyn sztuki.

Jedność stylowa nie przychodzi artystom bez trudu. Nie można dojrzeć a priori, ani też określić w zarysach ogólnych, co się zgadza, a co nie, zaś poczucie stylu zakłada tylko swoje veto; pozytywne warunki tej jedności muszą być znalezione każdy z osobna. Tyczące się stylu postulaty każdego poszczególnego materiału, każdej odrębnej techniki, charakteru form, rodzaju przedmiotu—odsłaniają się powoli, dzięki pracy całych pokoleń artystów. Jeden artysta uczy się tu od drugiego, z własnego i cudzego niepowodzenia i powodzenia; tu pracuje on dla innych, a usiłowanie jego podobne jest do usiłowań badacza i w tem znaczeniu można mówić o postępie sztuki, gdy po za tem przecież każde dzieło sztuki jest zamknięte w sobie i pozbawione stosunku do dzieł innych. Lecz, co się w ten sposób zdobywa, tego, rozumie się, nie można rozpowszechniać w postaci recept i ogólnych prawideł; jakkolwiek próbuje się tego ustawicznie. W sztuce istnieje jeden tylko sposób prze-

kazywania: ogląd bezpośredni. I w tem właśnie leży wartość tradycji, że ułatwia ona drogę do stylu. Przeto zerwanie z tradycją jest dla większości jednoznaczne z bezstylowością; bowiem największa tylko siła rozpędowa może wynaleźć własną jedność stylową. Z drugiej znów strony, tradycja nie zastąpi artystę nigdy żywego odczuwania stylu, daje mu tylko środek do ręki, zaś należyte stosowanie go, to rzecz artysty.

Lecz oto do obiektu estetycznego również taki wchodzi moment i stawia żądania co do stylu — przy którym artysta zdaje się być pozostawionym samemu sobie: jest to pierwiastek osobisty. Każdy artysta jest przecież indywidualny, jest inny, niż każdy inny, a przeżycia jego posiadają odcień odrębny. Jeżeli zaś obiekt estetyczny można porównać z przeżyciem popędu i jeżeli prawzór swój posiada w oryginalnem przeżyciu popędowem, to w każde dzieło musi przenikać coś z odrębności artysty; dzięki temu zawartość artystyczna otrzymuje pierwiastek, który u każdego artysty jest odmienny. Tego momentu artysta modyfikować nie może, jest on ściśle dany, nie może się więc dostosowywać do innych czynników estetycznych, ale wymaga od nich przystosowania. Tym sposobem wymaga też wyodrębnienia stylu. Posiada jednak stałość w czasie, przy każdym dziele artysty powtarza swoje wymagania: w tym względzie tedy artysta może się uczyć od siebie samego i od dzieła do dzieła lepiej wypełniać wymagania stylu, od subiektywnego pochodzące pierwiastka. Ten oto moment, o ile się ujawnia stylistycznie, nadaje dziełom artysty coś wspólnego: oto, co nazywamy jego stylem osobistym, jego osobistą nutą albo odrębnością.

Istnieje obecnie skłonność do przesady faktów różnic indywidualnych, również szuka się ich w fałszywym zupełnie miejscu. Twierdzi się, że istnieją różnice w zmysłowym postrzeganiu zjawisk. Feuerbach np. miał podobno widzieć wszystko przestrzennie większem niż inni. Zaniepokazuje się, że różnic tego rodzaju, gdyby istniały, niepodobna byłoby zauważyć w dziele sztuki. Bowiem nie dotykałoby to wcale proporcji

między dziełem sztuki a wzorem w naturze: kto widzi naturę przestrzennie większą, temu również dzieło jego w większych zjawia się wymiarach. Inni twierdzą, że istnieją różnice w widzeniu barwnem: krytyka powyższa ma i tu swoją rację, o ile nie chodzi o częściową ślepotę na barwy, o zjawiska wypadania i mieszanie jakości zmysłowych, które byłyby wszak tylko niepożądaną przeszkodą: bowiem artysta z taką odrębnością nie widziałby i nie opanowywał wszystkich różnic jakościowych, które stają się w dziele jego widocznymi dla innych, a więc brakłoby mu ostatecznej kontroli tego, co tworzy.

Również przesadza się doniosłość różnic subiektywnych dla sztuki, gdy się przez nie definjować chce sztukę. „Sztuka“, mówi się, „jest to kawałek natury, widziany przez temperament“, i zakłada się przytem milcząco indywidualną odrębność temperamentu. Ale odrębność patrzenia nie tworzy jeszcze artysty. Każdy posiada właściwość odczuwania części natury inaczej niż inni. Ale jest rzeczą artysty podnieść swoją odrębność do stylu.

Oryginalność — słowo to w najlepszym pojęte sensie — znaczy również, że osobnicza odrębność artysty znalazła swój styl, że artyście udaje się zharmonizować z swoją różnicą subiektywną inne czynniki stylu. Oryginalność nie musi być koniecznie głośna i narzucać się. Siła jaźni artystycznej nie mierzy się stopniami jej odchylenia od innych. Jest ona także zgoła pozytywna: to, co jest własne. Za pomocą podwójnej negacji fabrykuje się dziś surogaty oryginalności: być innym aniżeli inni. Lecz oryginalność prawdziwa nie patrzy ukradkiem, jak czynią inni, ażeby samej zrobić to inaczej. Swoją idzie drogą, nie troszcząc się o innych, nie dbając o to, czy zwraca uwagę, czy też nie. Nie chodzi wszak o samą odrębność i o pokazanie jej, lecz o to, by odrębność istniejąca znalazła swój styl, by inne czynniki do niej się przystosowały.

Żądza oryginalności w naszych czasach niewiele ma wspólnego z oryginalnością prawdziwą. Wyływa z drobnostkowej próżności artystów. Jest także w związku z nieszlachetnym

sposobem współzawodnictwa, do którego się zmusza artystów: z krzykliwym otwieraniem rynku sztuki przed publicznością, która przeważnie ze sztuki nic nie rozumie, a jednak swoim zachowaniem się oraz kupnem określa wartościowanie chwilowe. Żądza oryginalności jest także w związku z całą jawnością naszego życia, z nieznośnie dokładną buchalterją pisarzy o sztuce, księgujących bieżący rozwój żyjących artystów. A publiczność, żadna sensacji nowości i nie rozumiejąc więcej z jaźni artysty, niż ze sztuki, nie szuka wcale dodatniej oryginalności, lecz jej surogatu, a czem jaskrawsza przytem negacja, tem miłsza.

Przeciw obecnej pogoni za oryginalnością podkreślić trzeba, że oryginalność artysty obchodzi tylko jego samego, nie zaś publiczność. Widz nie powinien się troszczyć o pochodzenie tego, co artysta wnosi do dzieła, a tylko ważne jest dlań, czy dzieło posiada wyżyne, bogactwo, spełnienie i styl. Dla artysty zaś ważne jest, aby się nie zatarła własna nuta i swój znalazła styl—nie dlatego, aby pokazanie jej było celem dla siebie, lecz że jest w związku z wszystkimi siłami plastycznymi, którym zawdzięcza on swoje dzieło. Nie pracuje bowiem jak ktoś, coby rzeczy rozumem konstruował, nie robi on sztuki, lecz jej daje w sobie dojrzewać i zbiera żniwo. Musi on dać się prowadzić swojemu instynktowi artystycznemu. Zawsze mu grozi to niebezpieczeństwo: nie czeka, aż w nim dojrzeje dzieło, ale chce robić i konstruować. Niebezpieczeństwem jest dla artysty, że się zmusza. I właśnie artyści z silną wolą ulegają aż nadto często temu niebezpieczeństwu: zmusić się, poddać się jakiejś maksymie, uważanej przez ich rozum za słuszną i robić według zasad. Jest to smutna walka Dürera: w swoich drzeworytach, w swoich żelazorytach, w swoich rysunkach, zawsze daje on rzeczy doskonałe, gdy pracuje dla niewymagalnego ludu, albo dla nikogo: ale rozumowo wierzy w reguły piękna Włochów i poświęca dla nich często siebie samego. Związanie tego, co własne, jednością stylu, jest podporą i bodźcem dla sił wytwórczych; własny styl, raz znaleziony i zachowany, chroni od zbłądzeń konstrukcji. Tedy za-

chowanie nuty osobistej jest cennym środkiem twórczości — a nie celem dla siebie. Odrębność indywidualna artysty, związana jednością stylową, traci wszystko za głośne i natarczywe — jest tylko jednym pierwiastkiem pomiędzy innymi, a pytać o jego „skąd?” nie ma widzieć żadnego powodu. W obec dzieła klasycznego zapominamy o artyście.

Styl własny jest dla tych wszystkich artystów niebezpieczny, którym w rzadkich tylko godzinach udaje się twórczość oryginalna, u których rzadziej przejawia się to, co najwłaśniejsze, i z życiem powszednim niezgodne; takimi są romantycy. Dla nich styl własny jest pokusą do przedłużania twórczości nawet w godziny pustki: stają się własnymi naśladowcami i styl wyrodnije w manierę. Nie znam romantyka, któryby stanowił wyjątek. Wnosi to w ich dzieła ton sztuczności i nieprawdy. I stają się własnymi epigonami, jeżeli przenieść chcą na męskość, co było dane tylko ich młodości.

Utrzymywano, że styl czasu to nic innego, jak osobisty, styl własny jakiegoś wybitnego artysty, rozpowszechniony i rozwodniony przez naśladownictwo. Ci, co tak twierdzą, widzą w tem tylko konsekwencję swego przekonania, iż we wszystkich wartościach wyższych pierwiastkiem twórczym jest wielka osobowość, a nie czas. Wielkie osobowości kują czasy; styl czasu jest uwidocznieniem tego kucia. Również doświadczenie pokazuje i przemawia za tem rachunek psychologiczny, że artysta wybitny i mający powodzenie znajduje naśladowców, rozpowszechniających jego sposób tworzenia. Następnie, co do niektórych stylów czasu, taki centr osobniczy wykazać można historycznie.

Żadnemu z tych dowodów nie mógłbym, ani też nie chciałbym przeczyć, jednakże dowodzą one, jak mi się wydaje, tego tylko: że w stylu czasu współdziała naśladowanie, że w stylu czasu istnieje pierwiastek heteronomiczny. Kto bez uprzedzeń ogląda utwory stylu czasu, pozna w nich często jakiś brak swobody. A przecież naśladowanie do objaśnienia samego fenomenu

stylu nie wystarcza. Po za nie wskazuje fakt, godny uwagi, że styl czasu kwitnie zawsze w swoim tylko czasie, choć czasy późniejsze próbują go naśladować. Artyści cesarstwa rzymskiego nadaremnie usiłują podjąć znów styl archaiczny, a my sami od dziesięciu lat próbowaliśmy tego nadaremnie z najrozmaitszemi stylami przeszłości. Style pozostają martwe. Nieudawanie się takich prób obala wyprowadzanie stylu czasu z samego tylko naśladownictwa i to z siłą dowodzenia eksperymentu. Życie stylu czasu musi być czemś więcej niż naśladowaniem, choć to ostatnie współdziała. Do tego przyłącza się tu jeszcze dowód przeciwny. Często artyści, w których twórczości realizuje się styl czasu, stoją godnie obok siebie, a więc żadną miarą nie może jeden z nich uchodzić sam tylko za oryginalnego, inni zaś za naśladowców tylko. Bywa tedy, jak się zdaje, inny jeszcze sposób rozpowszechniania stylu. Jaki zaś to sposób, oraz prawdopodobieństwo jego, pokazuje następujące rozumowanie.

Artyści jednego i tego samego czasu, ponieważ zależą od takiego samego po części otoczenia, wykazują pewne zgodności psychiczne. Mogą to być podobieństwa w rodzaju diapazonów, tak, że odpowiadają ogólnemu charakterowi współczesnych, mogą to być również właściwości o kierunku odwrotnym. Tak czy inaczej, czy nastrój jest taki sam lub przeciwny, czy są to charaktery tuzinkowe, czy też ludzie wyjątkowi, jedno i drugie posiada swoje warunki po części w danym czasie; i to bowiem, co nie na czasie, jest z czasem w związku i każdy czas ma inny rodzaj niewczesności. Tak więc istnieje pomiędzy artystami pewne pokrewieństwo. Zgodnie zaś z tem, o ileby każdy znajdował swój styl własny, musiałoby się ujawnić podobieństwo stylów poszczególnych. Nawet gdyby każdy znajdował go niezależnie od innych. Możliwe jest wszakże, by się wzajemnie pobudzali i byli sobie pomocni w znalezieniu stylu własnego. Bowiem jaźnie artystów pokrywają się częściowo, a więc jeden styl musi pobudzać drugi, jak jedno skojarzenie przez podobieństwo pobudza drugie.

To nie jest naśladowanie. A im bliższe pokrewieństwo duchowe między artystami, tem większa pomoc, którą jeden drugiemu okazuje w znalezieniu własnego stylu. Postulatów jedności materiału, techniki, strony formalnej i przedmiotowej uczą starzy mistrze, uczy tradycja; ale jak to, co własne, zaakrablić w styl, tego nauczyć się może artysta jedynie u współczesnych. Możliwości tu jest wiele. Jeden artysta może odnajdywać w sobie głównie to, co nowe, doprowadzić styl do skończoności, pobudzić innych artystów, a ci pozostają jego dłużnikami. Może się też odbywać oddziaływanie wzajemne, pobudzanie się i postęp. Pierwszy znalazca stylu może posiadać jako twórca znaczenie małe, ale być ważnym jako pobudzający innych. Ten pierwiastek wspólny w stylu pokrewnych duchem artystów współczesnych jest stylem czasu, w znaczeniu autonomicznem. W istocie więc styl czasu sprowadza się do osobniczych stylów poszczególnych, ale stanowi dla nich w pewnej mierze pojęcie ogólne i w nich to żywą ujawnia działalność, a tego znów samo naśladownictwo wytworzyłoby nie mogło: nie jest też samem tylko universale post rem.

Pojmujemy oto, dlaczego artysta pragnie stylu czasu: odnajduje w nim cząstkę swojej jaźni i most do stylu własnego.

To wszakże byłoby sprawą wewnętrzną sfery artystycznej, i, w rzeczy samej, powszechne żądanie stylu czasu ma co innego na celu. Czyż to nie dziwne, że takie żądanie stawia się mniej względem sztuki wolnej, aniżeli stosowanej? Dla domu i sprzętów domowych, dla narzędzi, ogrodu, kościoła i teatru, dla szkoły, muzeum i koszar, dla studni i mostów żądamy stylu czasu o wiele natarczywiej, niż dla rzeźby i malarstwa. Dlaczego? Tamte są sztuką stosowaną i mówi się, że sztuka służy tu czemuś, że się podporządkowuje celom pozaestetycznym. Sądzę jednak, że „sztuka służąca“ jest to tytułowanie, wprowadzające w błąd. Sztuka szanuje ideę celu, ale nie inaczej niż ulega prawu materiału. Nieskrępowane niczem bujanie nie jest właściwe sztuce w żadnej dziedzinie, skoro

jest dany czynnik stylu. Sztuka podporządkowuje się idei stylu nie inaczej niż my, w życiu praktycznym, poddajemy się prawu przyrodzonemu: aby przyrodę opanować. Przyjmuje ona cel do swojej jedności, robi z celu czynnik stylu. Choćby styl jako taki przeważał w dziele, nie uzasadniałoby to jeszcze istotnego przeciwieństwa sztuki użytkowej do innej, w której dominantą jest materiał albo technika, przedmiot lub forma. Nie w tem również tkwi różnica, że dzieła sztuki stosowanej nie tylko podlegają rozpatrywaniu estetycznemu, ale prócz tego jeszcze mają wartość użytkowania; choć jest ona w związku z tem i stanowi konsekwencję estetyczną możliwości użytkowania. Istotna różnica jest mianowicie taka: podczas gdy wszystkie inne dzieła sztuki są zakończone w sobie i gotowe, dzieła sztuki użytkowej nie tworzą dla rozpatrywania estetycznego zamkniętych w sobie jedności, lecz zawierać w sobie muszą koniecznie stosunki do czegoś innego. Świątynia, dom mieszkalny, krzesło, kielich: porównywając je z obrazami, rzeźbami, rysunkami, czuje się, że te są w sobie zamknięte, tamte zaś wymagają dopełnienia, jak pytanie odpowiedzi. Lecz dopełnieniem ich jest — człowiek. Otrzymują skończoność, również estetyczną, wówczas dopiero, gdy człowiek ich używa. To właśnie jest wielkiem odkryciem najnowszej sztuki stosowanej: odzyskana wiedza, że dzieł sztuki stosowanej nie można traktować jak zakończone w sobie twory, lecz że muszą nadawać się do użytku i że dopiero używający staje się dla nich zakończeniem. Kielich i ręka, co go podnosi, dom i jego mieszkańcy, świątynia i uroczystość świąteczna, park i spacerujący tworzą dopiero całość dzieła sztuki.

Z tego powodu żąda się zgodności takiego dzieła z jego dopełnieniem. Dokładne dopasowanie do człowieka nadaje dopiero dziełu jedność stylową. Nie chodzi tu mianowicie o samo tylko dopasowanie celowe do każdorazowych potrzeb — jest ono samo przez się zrozumiałe — lecz o akomodację estetyczną co do charakteru nastroju. Lecz oto dopełnienie-człowiek jest zmienne. My, ludzie dzisiejsi, jesteśmy inni —

i wiemy o tem—aniżeli starożytni i średniowieczni, także inni aniżeli ludzie z czasów wejmarskich. A więc i nasza sztuka do użytku musi stać się inną. Dom i sprzęty domowe muszą się zmienić, bośmy się stali innymi. Styl ich, o ile mają go posiadać wogóle, będzie określony przez odrębność ludzi naszych czasów. Oto jest sens i podstawa naszych wymagań co do stylu czasu. Dzieła sztuki do użytku muszą być nowoczesne w tem znaczeniu, które z modą nic wspólnego nie ma. Bowierni ktoś musi się dostosować: a jeżeli czyni to człowiek, powstaje dziwaczna maskarada. Nienowoczesna sztuka do użytku jest bezstylowa. Rozumie się, że niezmiernie mało z tego, co się nazywa nowoczesnem, dostosowane jest estetycznie do człowieka naszych czasów.

Pojmujemy teraz, dlaczego w tej właśnie dziedzinie sztuki żądanie stylu czasu jest tak naglące: gdyż w sztuce stosowanej styl czasu i styl wogóle pokrywają się wzajemnie. Pojmujemy również, że jest to sprawa wszystkich, nie tylko artystów. Ale przybywa tu coś jeszcze, co naturalnie nadaje pojęciu stylu zwrot ku heteronomji. Dla najmniejszej tylko części tego, czego używamy, możemy trudzić artystów, już ze względów ekonomicznych. Zdani jesteśmy na los rzemieślników, od których nie można oczekiwać twórczości oryginalnej, ale w najlepszym razie dobrze zrozumianego naśladownictwa. Pomimo to prace ich powinny być nie tylko dostosowane celowo do zmienionych i nowych potrzeb, ale też wykazywać odcień artystyczny naszych czasów. Wobec tych dzieł również chcemy się czuć jako dopełnienie artystyczne. Aby to umożliwić, rzemieślnicy muszą już zastawać stworzony przez artystów styl czasu, który przejmują, naśladując go. I dlatego jest konieczne, aby styl czasu liczył się z góry już z potrzebą naśladowania. Po pierwsze: musi on być łatwy do ujęcia, zarówno w dających się wypowiedzieć zasadach, jako też w widomym charakterze form. Po drugie zaś: formy stylowe powinny być tak utrzymane, aby przez naśladownictwo nie traciły zbyt łatwo swojego charakteru nastrojowego. Słowem: od stylu sztuki stoso-

wanej żąda się, by dostępny był dla uogólnienia zewnętrznego.

Temu zaś wymaganiu odpowiada nie każdy styl, choćby sam w sobie był doskonały. A przyczyną tego: że pomiędzy podobieństwami form zmysłowych a pokrewieństwami ich nastrojowych impresji nie koniecznie istnieje paralelizm. Jak formy, różne zmysłowo, mogą być sobie pokrewne nastrojem, tak samo formy, podobne zewnętrznie, mogą się rozbiegać w nastroju. Formy zaś, u których małe odchylenia już zmieniają charakter nastroju, nie dają się uogólniać przy pomocy naśladownictwa zewnętrznego, są więc bez użytku dla stylu czasu w sztuce stosowanej i dlatego należy ich unikać.

Mogłoby to wydać się dziwaczem, że w sztuce, stosowanej do rzemiosła, narzuca się artyście względ na zdolności jego naśladowców; nie może on jednak uchylić się od tego zobowiązania, nie wyrządzając sobie samemu szkody. Jeżeli bowiem cieszy się powodzeniem, to będzie się naśladowało jego sposób tworzenia, czyby tego chciał, czy nie; o ile zaś sposób ten jest subtelny, o ile w formach jego chodzi o najsubtelniejsze odcienie, to w rękach naśladowców staną się one rychło pośmiewiskiem świata. Bardzo pouczający przykład tego przeżyliśmy z tak zwanym stylem „Jugend“. U niektórych artystów był on subtelną, kapryśną grą linii; lecz niezdolny do uogólnienia, zwyrodniał u naśladowców do nieznośnej pustki; nieuniknione odchylenia odebrały mu wszelki sens. Artysta musi więc mieć na względzie, by odtwarzający nie mogli w stylu jego popsuć za dużo, a jeżeli tego nie czyni, nieprzyjemna woń ich wytworów przylega wnet do jego imienia i własne jego dzieła cierpieć muszą od skojarzeń. Pojęcie stylu czasu, wymagane w sztuce stosowanej, jest tedy dziwną mieszaniną autonomicznego z heteronomicznem. Autonomiczne ma wprawdzie pierwszeństwo, narzuca się mu jednak względ na użytek heteronomiczny. Artysta jest związany obowiązkiem wzorowości: aby styl jego mógł być, z pomocą naśladownictwa zewnętrznego, rozszerzony w obyczaj estetyczny.

Styl czasu w sztuce do użytku—znaczy to dostosowanie estetyczne do charakteru nowoczesnego człowieka. Lecz dostosowanie w jakim sensie: jak czerwień do czerwieni? czy też zieleń do czerwieni? Odpowiedź na to pytanie odkładaliśmy dotychczas.

Czyż w rzeczach, któremi się otaczamy, w których stwarzamy jakoby przedłużenie nas samych, poszukujemy zwierciadlanego odbicia własnego istnienia? Czyż chcemy tu odnaleźć wszystkie jakości, charakterystyczne dla naszych czasów? Odrębny charakter nasz oznaczany bywa jako wrażliwość. Czy pragniemy odnaleźć w swoim mieszkaniu i sprzętach wyrażoną i przemawiającą do nas co godzina nerwowość naszych czasów, pośpiech zaferowania, rozdrażnienie, zgiełk jarmarczny, całą jawność życia, przeraźliwą żądzę sensacji, demokratyczność i pierwiastek niwelujący, rozdźwięki, niedowierzenie i rozkład? Albo też, czy szukamy wypoczynku od siebie samych? Czy styl nasz, który nareszcie poczyną się odsłaniać i wybijać w dziełach, powiedzmy, Ryszarda Riemerschmida i Teodora Fischera, nie nosi jawnie cech tego, co jest przeciwieństwem charakterów czasu? — spokojny, jasny, prosty i dostojny, swojski, bez narzucającego się przepychu, intymny, zachowujący dystans. Gdyby to wszakże miało się stać naszym stylem czasu, jak mocno łudziliby się historycy przyszłości, chcąc z testamentu zawartego w stylu, wyczytać charakter naszych czasów.

Myśli się może, iż nasza tylko potrzeba stylu zaspakaja się w przeciwieństwach, bo tyle chorobliwości i niedołęstwa charakteryzuje nasze czasy. A jednak coś zdaje się wskazywać na to, że nastawienie sztuki stosowanej na człowieka częściej odbywa się w znaczeniu swoistego dopełnienia. Trudność wykazania tego historycznie pochodzi wszakże stąd, że ze stylu czasu wnioskowano często o charakterze czasu, a ludzi przedstawia się tak, jakgdyby nastroszeni byli jednakowo z wybranym przez nich samych otoczeniem. Bierze się sztukę poprostu za zwierciadło życia. Ale każdy przyzna, że ta teoria jednakowego nastroju nie jest tak zrozumiała sama przez się,

jak to się wydaje na pierwszy rzut oka i wymaga rewizji. Tu mogę wskazać na parę tylko momentów, przeczących tej teorii.

Czyż pracownie swoje i warsztaty urządzamy tak, by w nastroju i tonie odzwierciedlały niespokojne borykanie się naszej myśli z zagadnieniami, i żywą barwność twórczej fantazji, i trudy rąk naszych; albo też, czy nadajemy im cechy prostoty, spokoju i trzeźwości? Czyż to nie uderza, iż pokojom sypialnym nadaje się powszechnie nastrój świeżości przez biel, barwę jasno-niebieską lub ostrą świeżo-żółtą, jak świeżość poranku po śnie. „Dom w różach“, na darmsztadzkiem wzgórzu Matyldy robił eksperymenty z jednakowym nastrojem zmęczenia, używając mieszaniny barw, odpowiadającej jakby zapachowi maków—co odczuto jako sprzeczne z celem. Następnie, przypominam tu dom i sprzęty Japończyków, zadziwiająca prostotę i jednostajność urządzenia ich pokoi: czy to nie antyteza ich żywości i ruchliwości, ich tryskającej życiem rozmowy, zmienności ich twarzy, ich łatwego śmiechu? A melancholja greckiej starożytności stworzyła owe świątynie i sprzęty, które mówią o apollinijskiej wesołości i naiwności nieskażonej, a które zdołały omamić historyków naszych, wraz z Nietzschem, co do charakteru narodu greckiego. Natomiast kościoły gotyckie, pełne nastroju mrocznej mistyki i stroniącej od świata tęsknoty, powstały w radosnem średniowieczu, w czasach radujących się życiem uroczystości—przeciwnieństwo, które do dziś dnia zachowało miasto Kolonja w antytezie swoich budowli i swoich karnawałowo wesołych mieszkańców.

Nie myślę bynajmniej, że wskazówki moje wyczerpują zagadnienie; chodziło mi tylko o to, by je postawić jasno, właśnie jako zagadnienie. Streścimy się: styl w sztuce stosowanej jest z konieczności stylem czasu: dostrojenie się do odrębnego charakteru nowoczesnego człowieka. Bowiem dzieła do użytku, pod względem estetycznym, same w sobie zakończone nie są, dopiero w użyciu, dopiero wraz z człowiekiem, zaokrąglają się w całość. Dlatego istotnem jest dla nich estetyczne uwzględnianie odrębności człowieka, któremu służą i którego otaczać

mają. Lecz kwestją jest właśnie, jakiego rodzaju dostosowania żąda się: czy jednakowego nastroju i jednakowej funkcji — to nasuwałoby się najłatwiej — czy też podziału funkcji, dopełniających się wzajemnie, tak, że człowiek i stworzone dlań przez sztukę otoczenie mieliby się do siebie, jak teza i antyteza. Znalezliśmy kilka momentów, przemawiających za tem, że chodzi tu o stosunek antytetyczny (przeciwstawny). Na pytanie nasze dlatego odpowiedzieć trudno, że znamy wprawdzie człowieka terażniejszego, ale stylu swego jeszcze nie jesteśmy pewni, podczas gdy z czasów przeszłych, odwrotnie, znamy wprawdzie styl, lecz charakter ludzi wywnioskować tylko możemy z testamentu ich kultury, a nadto nie jesteśmy zupełnie pewni reguł tego wniosku.

W sztuce stosowanej wymaga stylu czasu interes publiczności, w sztuce czystej zaś — interes artystów, tu bowiem każdy, by własny styl znaleźć, szuka bodźca u pokrewnych sobie duchem, współczesnych, a dążąc wciąż naprzód także bodźce im oddaje z powrotem. Lecz jak się tu rzecz ma ze stylem czasu: czy go określa to, co jest na czasie, czy też to, co jest niewczesne?

Sądziłbym, że każdy czas wypowiada się w ludziach podwójnie i antytetycznie, tak mianowicie, że w większości teza przeważa i dlatego się uwidocznia jako charakter czasu, że jednak u mniejszości czynnikiem określającym jest antyteza. Istnieją jednakże artyści obu rodzajów, a skutkiem tego, że jeden artysta coś bierze od innych, otaczających go, i coś im też daje, wytwarza się w każdym rodzaju wspólność sposobu tworzenia, tak, że mamy nie tylko jeden styl czasu, ale dwa style. Te jednak z konieczności stanowią przeciwieństwo. a, zwracając się do jednego czasu, walczyć będą o panowanie.

Czy nie dość wyraźnie jest dziś już uwydatniona podwójność stylu czasu? Po jednej stronie wszystko, co się skupia pod tytułem impresjonizmu. Choć bowiem impresjonizm zawiera, jak sądzę, motywy, wybiegające po za granice naszego czasu, to

przecież o naszym rodzaju impresjonizmu i neoimpresjonizmu, o malarstwie rozkładu plam, o pointillizmie i o malarstwie migawkowem powiedzieć można, że całkowicie uchwyciły to, co odpowiada czasowi, i odzwierciadlają przeważający jego charakter: rozterkę wewnętrzną, sceptycyzm, zblazowanie, wyrafinowanie, natarczywość niższych instynktów, pośpiech i nerwowy niepokój, którego zainteresowanie czepia się chwili tylko i od chwili też chce spełnienia: Slevogt, van Gogh, Manet, Degas, Toulouse-Lautrec. Po drugiej zaś stronie stoją ci, których dzieła wydają się nam dziwnie obcemi, jak samotność kwitnących wysepek pośród morza: sztuka ich, pogodna, zdrowa i silna, patrzy na nas zaufania pełna, okrąglemi oczyma dziecka i jasnym sercem: Thoma, Haider, Marées, Leistikow, Vogeler, Steppes. Jaka wszakże tendencja osiągnie zwycięstwo, dziś lub w oczach przyszłości: teza czy antyteza czasu, Slevogt czy Thoma?

## ROZUMIENIE SZTUKI I KRYTYKA ARTYSTYCZNA.

Sąd naiwny utożsamia obiekt estetyczny z zewnętrznym dziełem sztuki i mniema, że jest on dany przez sam akt oglądu estetycznego. W przeciwieństwie do tego jednak, badanie nasze wykazało, że obiekt estetyczny powstaje dopiero dzięki swoistej syntezie odtwórczej i że dzieło zewnętrzne jest tylko środkiem, pobudzającym widza do tej syntezy. A więc obiekt estetyczny nie jest właściwie utrwalony i złożony w marmurze, płótnie albo glinie, lecz za każdym razem może być tworzony od nowa: stąd możliwość, by go nie rozumiano lub też źle rozumiano.

Występujemy tem samym przeciw rozpowszechnionemu przesądowi estetycznego sensualizmu. Twierdzimy: że dzieło sztuki posiada treść pozazmysłową i że jest puste, o ile formy zmysłowe nie są tak uszykowane, by objawiały to pozazmysłowe; że ani barwy, linje i tony, ani też obrazowe zjawisko przedstawionego przedmiotu nie wchodzi w rachubę jako takie, a tylko coś niewidzialnego po za obrazem i jego formami, i że następstwo tonów jest tylko zmysłowem podłożem pozazmysłowej melodji.

Jako właściwe pierwiastki obiektu estetycznego znaleźliśmy impresje wtórne, które, dla odróżnienia od jakości zmysłowych, nazwaliśmy jakościami nastrojowemi albo impresjami nastrojowemi.

Ze wszystkich fenomenów psychicznych najmniej uwagi

poświęcono, dla przyczyn łatwo zrozumiałych, impresjom nastrojowym. Jak np. pojąć można genetycznie związek pomiędzy jakością zmysłową a impresją nastroju? Jako dany organicznie? Jako skojarzenie, zdobyte przez osobnik? Czy też w życiu gatunku zdobyte i przez osobnik odziedziczone? Czy pierwotnie tylko objekty empiryczne wywołują nastroje, a ich zabarwienie nastrojowe przenosi się dopiero przy pomocy skojarzenia na właściwe im jakości zmysłowe? Czy barwa czerwona ma charakter podniecający — co zauważamy u ludów niższych, również u zwierząt — dlatego, że krew jest czerwona: co jeszcze drży później w nastroju? czy pobudzenie, widokiem krwi wywołane? Podobnych przykładów możnaby przytoczyć więcej, ale w większości wypadków nie uchwyciłoby się przy tem dokładnie tego odcienia formy, który właśnie trzeba objaśnić. Skoro przechodzimy do syntez wyższego rzędu i widzimy, jak w muzyce np., dzięki kombinacji, co raz to nowe wytwarzają się nastroje i niewyczerpane powstają możliwości, jak rozumienie mowy muzycznej wolne jest od wszystkiego, co niepewne, a właściwe takim skojarzeniom gdzieindziej — że raczej tak jasne i określone być może, jak język matematyków, — to znika, jak sądzę, możliwość objaśnienia wszystkiego przy pomocy skojarzeń. I zdaje się nieomal, iż związek pomiędzy formą zmysłową a impresją nastroju bardziej jest bezpośredni, określony, jednoznaczny, aniżeli pomiędzy objektem empirycznym i jego charakterem nastrojowym.

Rozstrząsanie takich i podobnych zagadnień zechcemy pozostawić psychologii. W estetycznym znaczeniu czynników nastrojowych nie chodzi o poznanie ich genezy. Myśl, że walki i namiętności przodków ludzkich i zwierzęcych święcą zmartwychwstanie w przeżyciach sztuki, posiada urok dla wielu, ale w gruncie rzeczy jest czężą zabawą, bowiem nie objaśnia nigdy jedynej w swoim rodzaju kombinacji pierwiastków, o co właśnie chodzi w dziele sztuki. Nie zapominajmy również, że Beethoven posługuje się dokładnie takimi samymi pierwiastkami, jak rąbiący kamienie na ulicy.

Rozumienie dzieła sztuki nie dokonywa się w oglądzie zmysłowym; ten wszakże niezbędnym jest dlań warunkiem, gdyż jakości oglądu są pośrednikami jakości nastrojowych. Lecz ogląd i ogląd to nie jedno i to samo. Spojrzenie na dzieło sztuki jest inne, niż spojrzenie w rzeczywistość empiryczną. Ogląd estetyczny różny jest od empirycznego. Różnicę określa to, że różne kierują nimi interesy. Gdy wychodzimy z galerji obrazów do ogrodu lub na ulicę, zdarza się, że zabieramy ze sobą nastawę estetyczną: świat jest wówczas pełen barw i światła, i wydaje się innym niż zwykle.

Ogląd empiryczny pomaga do orjentowania się w życiu organicznem. Uczy on każdego w dostatecznej mierze potrzeb życiowych. Ale do patrzenia estetycznego nie wszystkie przedmioty są jednakowo usposobione. Zdolność ta może wprawdzie potęgować się, dzięki ćwiczeniu, ale nie jest koniecznością życiową, stąd też brak jej często zewnętrznego bodźca.— Różnica pomiędzy oglądem estetycznym a empirycznym okazuje się już przy ujmowaniu przedmiotu w dziele sztuki. Ogląd empiryczny posiada tendencję do zajęcia się natychmiast szczegółami, by znaleźć cechy diagnostyczne, oraz wskazówki co do przyczyn i następstw, przedewszystkiem zaś, by poszukać punktów oparcia dla interesów praktycznych. Weźmy dla uwyrażenia rzeczy wypadki krańcowe: jak patrzy wieśniak na kraj-obraz, a pastuch na stado, jak leśniczy patrzy na las, a żołnierz na obraz, przedstawiający bitwę: im większa jest znajomość praktyczna przedmiotu, tem więcej chwyta się szczegółów śpiesznem spojrzeniem i przędzie w sieć stosunków przyczynowych: cóż jest interesującego do zobaczenia? dlaczego jest ono właśnie takim? co tu zajdzie? co tu można zrobić? jak należałoby postąpić? Po wszystkim innem ślizga się wzrok obojętnie, szuka tylko wciąż interesujących szczegółów; dlatego żąda się dla widza takiego stanowiska, z którego łatwo można rozpoznać szczegóły przedmiotu: widz przystępuje do obiektu, jak można, najbliżej.

Natomiast ogląd estetyczny jest zupełny, skoro tylko wy-

wołana została zamierzona przez artystę impresja przedmiotu. Poszukiwanie interesujących szczegółów jest tu bezdrożem. Dlatego wymaga się takiego stanowiska dla widza, przy którym najłatwiej wywołuje się zamierzoną impresję całości, a wcale nie zawsze jest to patrzenie zblizka. Różnica obu rodzajów oglądu występuje całkiem zewnętrznie już w tem, że najpomysłniejszy punkt widzenia dla rozpatrywania estetycznego nie zawsze jest najpomysłniejszym dla ujęcia empirycznego. Widz, obcy sztuce, często bywa zgorszony tem, że artysta odmawia mu rozpatrywania obrazu zblizka, i że mu brak pożądaney jasności szczegółów. Malarstwu naszych czasów przypisaćby można pewne znaczenie pedagogiczne: uczy ono publiczność patrzeć na sztukę zdaleka, odzwyczajają od szukania interesujących szczegółów, wymusza nawet pewne oddalenie od obrazu, zblizka bowiem przedmiotu takich obrazów tembardziej rozpoznać nie można. Wogóle, żaden kierunek sztuki nie rozpoznał tak jasno, jak impresjonizm, różnicy pomiędzy oglądem estetycznym a empirycznym i nie wyciągnął stąd wniosków: nie czyni on najmniejszych ustępstw nieusprawiedliwionemu w sztuce żądaniu wyraźnych szczegółów i unika wszystkiego, co ogląd estetyczny pobudza do zboczeń.

Tak więc, w recepcji przedmiotu mamy plus po stronie oglądu empirycznego; odwrotnie zaś, mamy plus po stronie oglądu estetycznego w recepcji form zmysłowych. Wszystko, co należy do formy: poprowadzenie oddzielnych linii, oraz ich połączonego igrania, siła ich, rozkład barw jednej obok drugiej, stopniowanie ich natężenia, siła, z jaką świecą, ustosunkowanie światła i cieni, bogactwo fałd na płaszczyznach, rozmieszczenie ciał w przestrzeni i równowaga mas w przestrzeni, dźwiganie i opieranie się, dążenie w górę i opadanie, i wszystkie rodzaje ruchów, i ton i rytm i rym i brzmienie słów i t. d., to wszystko interesuje rozpatrywanie empiryczne, o ile posiada znaczenie przedmiotowe i doniosłość praktyczną: jako punkt oparcia dla relacji pomiędzy obiektami i jako wskazówka dla czynu. Ale mała tylko część form ma pod

tym względem znaczenie. Wszystkie inne pomija ogład empiryczny. Następstwem tego ciągłego ignorowania jakości form jest, że formy jakgdyby bledną. Zawsze mnie to uderzało, że nawet świadoma wola nic tu pomódz nie może: dopiero gdy rozumienie przedmiotu ustępuje na plan drugi, barwy i formy przestrzenne odzywają w całej świeżości i bezpośredniości. Idąc drogą przez las, widzimy na skręcie, po przez drzewa, jak świeci intensywnie coś ciemno niebieskiego — kilka kroków, i poznajemy w tem przeciwległą ścianę góry: w chwili zrozumienia to świecące niebieskie blednie i staje się matowo szarem; jakgdyby rozumienie przedmiotu pochłaniało barwę. Dalej: gdy się leży na trawie, głowę na stronę zwróciwszy, i patrzy na krajobraz, albo, gdy ogląda się go, schyliwszy się, poprzez własne szeroko rozstawione nogi, widzi się nagle cudnie nasycone tony barw, naturalnie, źle zrozumianego obrazu.

Podczas gdy ogład empiryczny uwzględnia te tylko formy, które wchodzą w rachubę jako znaki odróżniające, zaś inne przeocza, tak, że się stają obcemi dla świadomości,— cechą ogładu estetycznego, jest, przeciwnie, zatrzymywanie się przy wszystkich formach zmysłowych, by wyładowały swe nastroje, by formy oddzielne złożyły się w grupy, a te znów w wyższe syntezy nastrojów. Wrażliwość na mowę form jest, być może, wśród ludzi już z natury różna: nie wiemy przecież nic pewnego o łączniku pomiędzy jakością zmysłową a jakością nastroju; lecz drażliwość taka może być spotęgowana przez ćwiczenie; na niem przedewszystkiem opiera się zdolność skupiania form w syntezy wyższe. Istnieją „niemuzykalni“— co to znaczy? Czy są ślepi na wartości? Sądzę, że chodzi tu często o nadzwyczajnie niski stopień zdolności syntetycznej lub też drażliwości na formy. Nie dochodzi u nich wcale do stworzenia obiektu estetycznego. Dlaczego jednak ten fenomen występuje przed nami otwarcie i tyłu przyznaje się doń w muzyce tylko, a nie w innych dziedzinach sztuki? Z pewnością istnieją tu analogje, brak rozumienia dla formy zdarza się w sztuce plastycznej chyba jeszcze częściej, aniżeli w muzyce,

tylko że nie uświadamia się tak wyraźnie, gdyż zajmowanie się przedmiotem daje złudzenie rozumienia sztuki, podczas gdy w muzyce, która opiera się całkowicie na formie, brak ten musi dawać się we znaki samemu podmiotowi.

Powiedzieliśmy już, że hedoniczny urok formy jest środkiem do zwracania na nią oraz do przykuwania do niej uwagi; urok form ułatwia tedy recepcję impresji formalnych. Dlatego sztuka, posługująca się formami miłemi, podoba się łatwiej, powszechniej i ogólniej. Stąd sztuka dekoracyjna ma również pewne znaczenie pedagogiczne: jak impresjonizm wyrabia giętkość estetycznego oglądania przedmiotu, tak sztuka dekoracyjna uczy takiegoż patrzenia na formy. Nie jest to chyba przypadek, że u narodów, których sztuka zawiera dużo dekoracyjności, jak u Greków, Japończyków i u narodów romańskich, zdolność do recepcji form jest bardziej rozpowszechniona, niż u Germanów.

Ponieważ patrzenie estetyczne na formę i przedmiot różne jest od empirycznego, więc nie rozwija się tam, gdzie to ostatnie wysuwa się naprzód; a ponieważ rozpatrywanie empiryczne określa interesy życia praktycznego, więc tam, gdzie takie interesy są usunięte na drugi plan, ogląd estetyczny jest ułatwiony. Tak więc uwolnienie podmiotu od przyzwyczajenia dnia powszedniego musi być pomyślnie dla recepcji estetycznej. Takie znaczenie posiada już niedziela dla niektórych: wszystko wydaje się im wówczas całkowicie innym, świętecznym i o wiele ładniejszym. Albo pobyt w odległym mieście, w Wenecji np., gdzie jest się tak odsuniętym od teraźniejszości, iż wszystko, co widzimy, zdaje się polegać na samym sobie. Jak tylko przyzwyczajamy się do tego, co obce, i stopniowo wszystko pozyskuje stosunek do życia codziennego, empiryczny sposób patrzenia wysuwa się znowu na plan pierwszy. Podobnież charakter estetyczny stron rodzinnych odkrywamy dopiero po dłuższej rozłące: byliśmy przyzwyczajeni do ujmowania rzeczywistości z punktu widzenia praktycznego, dopiero odległość uwolniła nas od tego przymusu. Podobnież,

komu życie nieskończonymi ciężymi troskami, ten trudniej się wznieśnie do wolności oglądu estetycznego; wzrok jego spostrzega to tylko, co go interesuje praktycznie; w obrazach przykuwa go jedynie przedmiot. Gdzie natomiast życie staje się łatwiejszym, tam sztuka jest blisko. Dobry humor otwiera oczy na piękno. Dlatego też łatwiejszy dostęp mają do sztuki ci, co wesołe mają serca. Spostrzega się to zarówno u jednostek, jak i narodowości; przysłowiowe usposobienie artystyczne jest przyczyną, nie zaś skutkiem. *Frisia non cantat*: czyż to nie jest w związku z jej wystygłą krwią.

Dar oglądania estetycznego nie jest warunkiem jedynym rozumienia dzieł sztuki. Nawet ten, kto zdoła uwolnić się od wzroku empirycznego, ograniczyć swoje zainteresowanie dla przedmiotu i zatrzymać się na formach, dopóki nie przemówią do niego, nie zrozumie jednak każdego dzieła sztuki, mianowicie wówczas nie, kiedy artysta „coś nowego” daje. Cóż znaczy to „nowe” w sztuce, które nawet wyszkolony estetycznie wzrok powoli dopiero zdobywać musi? Wszak nie chodzi tu widocznie o coś przedmiotowego, dotychczas nieznanego rodzaju.

Przy jednakowej do recepcji zdolności estetycznej, oraz przy czysto estetycznej nastawie na dzieło, różni widzowie mogą jednakże dochodzić do różnych syntez obiektu; nie wszyscy tak rozumieją dzieło, jak zostało pomyślane. Jednakowy stopień recepcyjności to rękojmią zgodnego brzmienia pierwiastków; ale wówczas możliwy jest zawsze jeszcze odmienny rodzaj syntezy. „Nowe” w dziele sztuki to znaczy, że się wymaga niezwykłego rodzaju syntezy. Spróbujmy wszakże wyświetlić sobie, na czym właściwie polega zmienność syntezy obiektu, a natrafimy przedewszystkiem na trzy punkty zmienne: 1. wybór dominanty, 2. odgraniczenie niższych syntez formy i 3. określenie abstrakcji.

Chodzi o to mianowicie. Rzadko się zdarza, by czynniki nastrojowe obiektu estetycznego jednakowy miały udział w spr-

wie ogólnej, raczej naturalne jest, że jeden czynnik albo powiązanie kilku, wysuwa się na pierwszy plan i obejmuje przewodnictwo. Inne zaś towarzyszą dominancie, potęgują jej siłę, dzięki jednobrzemieniu, uwydatniają ją przy pomocy kontrastu, otaczają warjacja. Dominanta jest niby szkieletem w ciele organicznym, zawiera temat całości, dźwiga całość i wszystko do niej się odnosi. Lecz nie jest dane a priori, jaki moment winien przewodniczyć. Każdy formalny, ale również przedmiot może być dominantą. A tu znów istnieją wielce rozgałęzione różnice. Jeżeli przewodniczy linja, to różnicę istotną stanowi, czy linja konturu niesie główny temat, jak u Schwinda, u Genellego i u Japończyków, czy też tkanka linii wypełniających, jak u Liebermanna i Whistlera. Jeżeli zaś przewodniczy przedmiot, pozostają jeszcze różnice, czy się akcentuje psychikę, czy też stronę zewnętrzną, rozwój charakteru, czy stany, postępowanie, refleksję, wydarzenia zewnętrzne, otoczenie albo sytuację. Dla zrozumienia dzieła sztuki trzeba jednak wy-czuć dominantę i dać się przez nią prowadzić; ona to dopiero interpretuje ostatecznie każdy inny pierwiastek i całość. Wi-dzimy tedy, że jeden rodzaj „nowego“ tkwi w możliwości wprowadzenia dominanty niezwyklej. Wskutek jednostajności bowiem tworzenia artystycznego, w pewnym okresie, powstaje oczekiwanie określonego rodzaju dominanty, wprowadzające w błąd przy zjawieniu się czegoś nowego. Czytający po raz pierwszy Jacobsena byli nastawieni na ciągłość zewnętrznych wydarzeń i czynów, nie ujęli przeto nowego rodzaju dominanty. W niektórych szychach Rembrandta głównym tematem jest rytm światła i cieni; dla tego zaś, kto jest przyzwyczajony do centralnego znaczenia linii konturowej, zrozumienie jest utrud-nione. Albo, dla kogo znów dominantą zwykłą jest to, co empirycznie przedmiotowe, ten z trudnością zrozumie wszelką sztukę, wysuwającą na pierwszy plan jeden z wielu czynników mowy form, a jeżeli przedmiotowe wtrącono tylko jako anty-tetyczny motyw poboczny, zbłądzi on całkowicie. Podobnie,

kto w architekturze oczekuje przewagi charakteru materiału, nie zrozumie sztuki tumów gotyckich.

Ponieważ a priori żaden czynnik sam przez się nie jest uprzywilejowany, i nie ma to znaczenia, który z nich staje się w dziele sztuki dominantą, przeto wprowadzenie dominanty niezwykłej, czyli nowość, nie reprezentuje żadnej wartości. Jest to tylko objawem siły artysty, że bodziec do wypowiedzenia się jest tak potężny, iż sam sobie drogę toruje.

Ponieważ twórczość artystyczna jest w istocie swej dojrzewaniem, wybór czynnika dominującego nie jest rzeczą świadomej woli w artyście, ale jego instynktu. Zdarza się także, że świadoma wola i instynkt rozbiegają się tu, wówczas artysta sam najmniej zdaje sobie sprawę z kierunku swojej sztuki. Dość istnieje przykładów, iż malarze sądzą, że dają „naturę“, a więc, że dominantą czynią przedmiot, tymczasem ich centralki w zasadzie formalnej; przypominam tu Leibla i Menzla. To, czego chce dzieło sztuki, zamierzenie artystyczne, udzielające rozumieniu normy, nie jest to, czego chce artysta świadomie, lecz cel, do którego dąży instynktownie. Rozdzielenie takie pomiędzy instynktem a świadomą wolą zaważa z łatwością na losach artysty w wyborze dominanty i tem bardziej, im większa jest energia jego artyzmu.

Zależnie od wyboru dominanty, można rozróżnić parę zasadniczych typów twórczości artystycznej. W muzyce przewodzi zazwyczaj melodia, ale istnieją także odchylenia. Pośród muzyków nowoczesnych są tacy, u których płaszczyzny tonów, bez melodyjnych konturów, przechodzą z ciągłością jedna w drugą, i są tacy, którzy obcięte kawałki takich płaszczyzn układają w rodzaj mozaiki. W sztuce plastycznej wielką stanowi różnicę to, że jedni wychodzą z obiektu empirycznego, inni zaś z mowy form; lecz w granicach każdej grupy jest niezliczona ilość możliwych odmian, tembardziej, że dominantą mogą być całkiem indywidualne sploty czynników poszczególnych: dla Nazareńczyków charakterystycznym jest powiązanie tematów

biblijnych z konturami rysunku, a pewna faza naturalizmu wiąże malarstwo plein-air'owe z tematem biedy ludzkiej.

Dla należytego odtworzenia obiektu estetycznego wchodzi w rachubę, oprócz trafnego ujęcia dominanty, jako drugie: odpowiadająca intencji dzieła abstrakcja. Ta jest w związku z pierwszym warunkiem. Dominowanie jednego czynnika odsuwa inne, a następstwem tej dążności, jeżeli posuwa się ona dalej, jest nieuwzględnianie wogóle pewnych czynników. Ale pocóż je tedy włączać w dzieło? Bowiem artysta nie może ich wyrugować. Często nieproszone wchodzi do dzieła impresje materiału i techniki. Nie przeszkadzają one w tym stopniu, by dla nich trzeba było wyrzec się tego, co zresztą daje się użytkować: a więc pozostawia się je abstrakcji. Brzęk skrzypiec w najlepszym nawet wykonaniu zawiera w sobie coś, co się starannie wyłącza z syntezy obiektu, wnosiłoby doń bowiem odcień komizmu. Równie przy większej części innych instrumentów, jeżeli są odosobnione, należy abstrahować od wszelkich niepożądanych, pobocznych impresji brzmienia. To samo wynika często z podwójnej funkcji zmysłowych form w sztuce plastycznej: ponieważ są bezpośrednio podłożem własnych impresji, pośrednio zaś podłożem przedstawionego przedmiotu, to nieraz jednobrzmienia wytworzyć nie można i z jednej, albo z drugiej strony niezbędne jest ignorowanie, niewłączenie wraz z innymi czynnikami do odtwórczej syntezy obiektu. Popiersie marmurowe nie chce przedstawiać śmiertelnie blado człowieka, zaś pól i drzew sztychów pejzażowych nie należy brać za białe, jak papier, i czarne, jak atrament. Nie uzupełnia się tu, z pomocą fantazji odtwórczej, barw prawdziwych, ale przeciwnie, abstrahujemy od barw krajobrazu. Do podobnych wszakże abstrakcji przywykamy tak wcześnie i to w takim stopniu, że nie jesteśmy ich świadomi, a więc nie brak nam niczego, stąd wytwarza się mniemanie, jakoby fantazja widza uzupełniała swojemi obrazami to, czego w obrazie nie dano.

Tam, gdzie się wymaga abstrakcji niezwykłych, rozumienie

jest utrudnione. Prymitywiści są dlatego niedostępni dla wielu, że wymagają abstrakcji, przez nowszych artystów nie wymaganych, a często tam właśnie, gdzie u nowszych leży dominanta. Podobnie było i u nas z drzeworytami japońskimi z wczesnej epoki: trzeba tam po części abstrahować od fizjognomicznego znaczenia linii twarzy. To samo wymaganie, rozumie się, występuje częściej; np. podczas recepcji wyrazu inteligencji musimy abstrahować od tego, co mógłby on znaczyć dla stopnia inteligencji.

Trzeci moment zmienny to ograniczanie niższych, względnie samodzielnych syntez form jakiegoś dzieła. Gdy ujmujemy wiele linii razem, gdy odnosimy jedną barwę do drugiej, gdy rozkładamy masy i każemy ruchom splatać się między sobą, to powstają odrębne jedności z określonymi nastrojami. Lecz jakie pierwiastki mamy ujmować razem? Nie wszystkie ze wszystkimi, ale naprzód stworzyć trzeba grupy poszczególne, które z kolei tworzą syntez wyższe, odgraniczone od innych i względnie samodzielne. Widoczne jest, że zależnie od odgraniczenia syntez niższych, wynik ostateczny jest całkowicie odmienny. Każde dzieło sztuki wymaga zupełnie określonego układu pierwiastków; skoro zaś nawyknienia syntetyczne przywiązały nas do innego rodzaju odgraniczania grup pojedynczych, to osiągnięty przez nas obiekt nie odpowiada zamierzeniu artystycznemu. Nie wystarcza tedy zdolność ogólna do takiego wiązania pierwiastków, by nowe wytwarzały nastroje: trzeba wyczuwać, które z wielu pierwiastków dzieła należą przedewszystkiem i bezpośrednio do jednej grupy. By dać przykład różnic, stąd powstałych, przypomina my, iż w okresie Quattrocenta dąży się do syntez linii bardziej ograniczonych, niż w okresie następnym: kto posiada nawyknienia Cinquecenta, nie zrozumie tamtych obrazów; będzie on wiązał bezpośrednio formy, nie należące do jednej grupy.

A więc prócz wrażliwości na mowę form, potrzeba do rozumienia sztuki jeszcze giętkości syntezy odtwórczej: zdolność

zadośćczynienia zmiennym intencjom kształtowania, zdolność ujmowania form istnieć może bez tej giętkości, to bowiem, czemu tamta sprzyja najwięcej: przyzwyczajenie i wyszkolenie w granicach jednego rodzaju syntezy, dla zdolności dostosowywania się jest przeszkodą. Japończycy mają w wysokim stopniu zdolność recepcji form, ale mniejszą giętkość rozumienia. Tak samo jest z artystą twórczym: jego własny rodzaj syntezy staje się jego przesądem, trudniej mu nagiąć się do wymagań innego rodzaju. Widzi ostro i prędko tam, gdzie jeszcze może iść razem z innymi, ale jego widnokrąg estetyczny zacieśnił się.

Dzieło sztuki rozumiemy wówczas, kiedy synteza odtwórcza obiektu estetycznego odpowiada dokładnie zamierzeniu artysty. Lecz w jaki sposób objawia się nam norma rozumienia? Jak się dowiadujemy o pożądanem następstwie czynników nastrojowych, co ma być dominantą, od czego winno się abstrahować i jak należy odgraniczyć wzajemnie syntezy pierwiastków? Naturalnie, że artysta nie mówi nam tego w prologu, czy epilogu do swego dzieła: wszak nawet świadoma jego wola niezawsze wie dokładnie o celu twórczości; dzieło musi przeto samo siebie objaśniać. W jakim sposobie? Otóż, istnieje bardzo dużo dzieł, które faktycznie same siebie nie objaśniają. Raczej płyną z prądem nawyknienia danego czasu. Dają zmienne momenty syntezy w takim położeniu, do jakiego właśnie publiczność przywykła. Wymagają zwykłego tylko następstwa czynników, zwykłych abstrakcji, zwykłych rozczłonowań. Stąd łatwo się przyjmują, chociaż nie zawierają w sobie żadnego klucza do zrozumienia. Ale, wyjęte z swego czasu, tracą kształty, podobnie jak owe galaretowate zwierzęta wodne, kiedy się je na ląd wyciąga.

Jeżeli dzieło sztuki ma istnieć samo przez się i niezależnie od prądów czasu—a twórczość oryginalna to nie czcze bieganie z innymi—to jego norma syntezy obiektu musi być im-

manentna. Artysta zaś ma dwa środki, by wiązać wolę syntezy odtwórczej: jasność i ścisłą jedność stylu.

Jasność znaczy, w pierwszym rzędzie, uwydatnienie dominanty: czynnik, mający panować nad innymi, dać w ten sposób, by uwaga zwracała się nań mimowoli: uwydatnienie środkami akcentowania, przez głośny lub uderzająco cichy ton, przez żywą barwę i jasność, albo przez ciemnię na jasnym tle. Prócz tego, im jest prostszy motyw panujący, tem łatwiej go ująć. Stosowanie w dominancie form prostych i głośno przemawiających zapewnia jej pierwszeństwo w świadomości widzów.

W sztuce bynajmniej nie zawsze chodzi o jasność tego, co przedmiotowe. Rysunki Goyi posiadają jasność najwyższą, ujmuje się zawartość kartek, nawet kiedy się nie rozumie przedstawionej treści. Jedynie to, co z przedmiotu należy do głównego tematu estetycznego, musi uwydatniać się jasnością. Nawet wówczas jasność nie jest tem samym, coby znaczyła w oglądzie empirycznym: ostra określoność szczegółów. Ta, jak zauważyliśmy już, mogłaby nawet przeszkadzać, sprowadzając uwagę na fałszywą drogę. Jasność przedmiotu, wymagana w sztuce, nie jest niczem innym, jak lekkim odsłonięciem impresji przedmiotu.

Równie w sztuce plastycznej niezawsze chodzi o jasność tego, co przestrzenne i jedynie tam, gdzie się je tak uwydatnia, że wchodzi koniecznie w dominantę, jak w rzeźbie i architekturze, potrzebna jest jasność rozczłonowania przestrzennego. Gdzie należy wymagać jasności, a gdzie nie należy, trudno jest określić wogóle. Przeto, porównując wiek 16. malarstwa włoskiego z poprzedzającym go, nie od razu przyzna się tamtemu pierwszeństwo większej jasności. Tylko inne, niż przedtem, momenty są jasne. Pochodzi to stąd, że nowe dominanty odpowiadają teraz danemu czasowi: otrzymują większą jasność. O postępie wolno by mówić wówczas tylko, gdyby się uważało te dominanty za absolutne. Teraz akcent leży na rozwinięciu tego, co przestrzenne i tego, co cielesnie or-

ganiczne, oraz na ugrupowaniu w przestrzeni, w różnych planach i w jednym, dlatego też nadaje się jasność tym momentom. W okresie poprzedzającym natomiast dominanta leży w podziale płaszczyzny, w wyrazie linii pojedynczych i w pewnych jakościach dyferencyjnych: i w tych właśnie momentach dąży się do jasności.

Wyraźne wypracowanie dominanty, zbudowanie tejże środkami najprostszymi, głośno przemawiającymi, uwidocznienie ich następstwa teleologicznego przez akcentowanie—oto, co znaczy jasność oglądu estetycznego; ona to daje poczucie szyku, w jakim następować mają czynniki nastrojowe w syntezie obiektu, tem samem zaś wskazuje na potrzebne abstrakcje. Jak osiąga wszakże artysta owo drugie: odgraniczenie w swoim dziele elementarnych syntez form? Przez co daje nam znać, które formy trzeba ujmować razem, jako należące bezpośrednio do jednej grupy, a które nie? Zależnie bowiem od wąskości lub też szerokości pierwszych syntez, wynik będzie różny. Spróbujmy u Botticellego przedsięwziąć takie samo grupowanie form, jak u Rafaela; odnieśmy kontury krajobrazu do zarysów grup ludzkich, a otrzymamy wrażenie, którego artysta nie miał na celu. Ale skąd wie nasze oko, jak daleko winny się rozciągnąć pierwsze syntezy? Jest to, w samej rzeczy, najgłówniejsza trudność w porozumiewaniu się i w rozumieniu. Często bowiem odgraniczenie wprost tego, co bezpośrednio do jednej należy grupy, wcale nie jest możliwe. Lecz istnieje sposób pośredni; ścisła jedność stylu dzieła. Jest to ważną funkcją poboczną stylu, iż zapewnia on dziełu sztuki określone kształtowanie syntetyczne. Granice poszczególnych syntez elementarnych zakreślone są dzięki temu, że jedna winna harmonizować z drugą, co do jednakowości funkcji lub też w sensie podziału funkcji, by wszystkie zaokrągliły się w całość stylową. Jest to określanie się wzajemne, jak pomiędzy niewiadomymi wielkościami w równaniach algebraicznych, albo jak pomiędzy składnikami zagadki: jeden składnik określony jest pośrednio tylko, przez wzgląd na inne oraz na całość; potrzebne tu więc zga-

dywanie, ale dowolność jest wyłączona. Zrozumienie dzieła sztuki, wprowadzającego nowe linje graniczne, jest także, w pewnym sensie, odgadnięciem; przeto nie dla każdego jest możebne; a jednak styl określa te granice. I tylko dzieło sztuki, w natężony ujęte styl utrzymać się zdoła wbrew nawyknieniom swojego czasu i po za tem, gdyż w sobie samym nosi swój klucz.

Do zrozumienia dzieł sztuki konieczne jest przeto, obok rozciągłej zdolności syntetycznej, obok zdolności dostosowywania się, jeszcze co innego: wola, szukająca stylu, oczekiwanie i nadzieja wartości pozytywnej. Należy rozpoczynać od oczekiwania jedności stylu—jak w zagadce przypuszcza się, że jest rozwiązalna. Choćby oczekiwanie nasze miało być później zawiedzione, jest niezbędnym początkiem. Brak zaufania względem artysty przeszkadza rozumieniu, zaufanie je ułatwia. Względem nowego w sztuce potrzebny jest pewien stopień dobrej wiary, optymizm estetyczny. Posiadają go łącniej młodzi, niż starzy, dlatego tamci prędzej się wzywają w sztukę. Ci, co widzą czarno i patrzą krytycznie, nie znajdują nigdy nowych dróg w rozumieniu nowej sztuki. A miasto lub państwo, w którym przeważają „krytyczni“, pozostaje w rzeczach sztuki w tyle po za innemi.

Dodam tu słów parę o estetycznem oglądaniu natury. Co artysta zdziałać może twórczością celową, to natura—przypadkiem: pobudzić do syntezy dodatnio wartościowych obiektów. Estetyczne przeżycie natury odpowiada dokładnie—prócz jednego tylko rysu—odtwórczemu ujęciu dzieła sztuki: złożone wrażenia zmysłowe, oraz ich empirycznie przedmiotowe znaczenie wytwarzają jakości nastrojowe, które, w postępujących co raz wyżej syntezach, składają się na obiekt estetyczny. Że obiekt ten w oglądaniu natury stwarza się po raz pierwszy, podczas gdy w dziele sztuki poprzedza to twórczość w duszy artysty, byłoby zewnętrzną tylko różnicą; nabiera jednak wagi dzięki temu, że estetyczne oglądanie natury, jako

synteza, ma zupełną swobodę. Oto, co odróżnia sztukę od natury: dzieło sztuki nakłada na syntezę obiektu wiążącą ją normę— bądź immanentną dziełu, bądź też wynikającą z przyzwyczajenia danego czasu,—w dziele sztuki istnieje tylko jedna słuszna możliwość syntezy obiektu, wszystkie zaś inne ujęcia to nieporozumienia. Natura, przeciwnie, nie ma żadnej normy rozumienia, daje zupełną swobodę estetycznej syntezy obiektu, dopuszcza każde ujęcie. Natura daje swobodę w wyborze dominanty, w szyku składników, w odgraniczaniu syntez elementarnych i w abstrakcjach. Pozostawia wszystko to nieokreślonym, nie kryje bowiem w sobie żadnego zamierzenia artystycznego.

Stąd wynika, że, biorąc ściśle, nie może być mowy o estetycznym wartościowaniu natury. Pod względem estetycznym natura jest obojętna. Obiekt estetyczny, przy oglądaniu natury, ma coprawda wartość dodatnią lub ujemną, lecz natura za to nie odpowiada i sąd odnosi się tu do widza. Ten bowiem, a nie natura stwarza tu wartość. Podobnie jak z plam na ścianie, lub ze strzępów obłocznych, fantazja układa obrazy—za które ściana i obłoki nie są odpowiedzialne, tak stwarza każdy z materiału wrażeń natury swoje własne syntezy. Tylko, że natura ułatwia tworzenie, przez zadziwiające bogactwo impresji zmysłowych. Za to jesteśmy jej wdzięczni; gdybyśmy wszakże chcieli uczynić ją odpowiedzialną, w ścisłym znaczeniu, tak samo, jak artystę, za wrażenie jego dzieła, należałoby chyba powiedzieć, że natura jest estetycznie niedoskonała. Pokazuje nam to dobitnie każda fotografia krajobrazu: tu, gdzie naturę utrwała się w ten sposób, iż nie możemy przedsięwziąć tak obfitych kiedyindziej abstrakcji, odsłania się nam ona jako poplątanie form, których połączenie w jakiś sens estetyczny jest niemożliwe.

Tem mniej przeto, niż w dziele sztuki, estetyczne oglądanie natury wychodzić może z nastawienia się krytycznego. Bierne poddanie się oddziaływaniu natury dałoby w rezultacie pełną rozdzwięków mieszaninę impresji nastrojowych. Musi tu

przybyć koniecznie tendencja do jedności nastroju: wyszukiwanie wszystkich momentów, które potęgują wrażenie dominujące i pomijanie wszystkiego, co się temu sprzeciwia. Estetyczny ogląd natury nie może chcieć: „tak” albo „nie”, musi chcieć: tak. Tylko do tego przemawia natura wartościami, kto z oczekiwaniem wartości dodatnich do niej przychodzi.

Widoki na międzypodmiotową zgodność sądów o naturze są mniejsze, aniżeli sądów o dziele sztuki, żadna bowiem norma nie prowadzi do tożsamości obiektu; o ile zaś obiekt sądów jest różny, to nawet przy ogólnej sympatji, czyli zgodności wartościowań, sądy muszą się różnić. Każdy określa dominantę według swojego sposobu i przyzwyczajenia, z pomocą abstrakcji i zakreślenia granic, oddzielając obraz naturalny. Także swobodne wplatanie wytworów fantazji w to, co się postrzega, nie napotyka tu żadnej przeszkody i rozszerza różnice.

Lecz oto, zarówno w naturze, jak i w dziele sztuki, to zawsze pozyskuje głos, co nasze najwłaśniejsze i wewnętrzne. Nie można go widzieć ani oglądać, samo tylko pobudzenie jest zmysłowe, i projekcją przenosimy nazewnątrż to, co jest w nas. Myślimy, że natura mówi do nas; w rzeczywistości zaś jest to coś wiecznie nieżywego, co nas do samoobjawienia pobudza. Estetyczne rozpatrywanie natury jest to nastawienie się człowieka na dialog z sobą samym, wymaga spokoju i skupienia. Dając syntezie zupełną swobodę, natura lepiej jeszcze, niż dzieło obcego ducha, pokazać może w odbiciu zwierciadlanem to, co najwłaśniejsze w jednostce. Tu odnajduję siebie bezpośrednio, w dziele sztuki zaś tylko przez duch pokrewny. Ale natura daje tylko możliwości, które dla większości ludzi się nie spełniają, gdyż brak im pędu i siły do własnych syntez.

Czy sztuka prowadzi nas do natury, czy ona to uczy nas rozpatrywać naturę estetycznie? W pewnym znaczeniu: tak. Sztuka potęguje naszą zdolność do recepcji mowy form i czyni nas baczniymi na indywidualne figuracje barw, światła, linii, oraz na rytmikę mas. Sztuka rozszerza naszą władzę synte-

tyczną. Uwalnia nas od przewagi wzroku empirycznego, który kształtuje rzeczy tylko jako węzły interesów praktycznych; uważa jedynie na dagnostyczne cechy korzystności, ignorując wszystkie inne wrażenia zmysłowe. Malarz krajobrazów uczy nas także odrębnych sposobów syntezy, które zużytkować można w oglądaniu natury. Lecz, obok tego, ta sama sztuka uczy niepomysłnego stanowiska względem natury. Wiąże jednostronnie uwagę jakościami optycznymi. Kto przyzwyczaja się do wzroku malarza, u tego odczuwanie natury musi zbiednieć. Bogactwo innych czynników, wzbudzających nastroje, pozostaje niewykorzystane: dźwięki wiatru i fali, ptaków, drzew i zarośli, woń kwiatów i głębi lasu, świeżość powietrza, szerokość oddechu, swoboda chodzenia, pęd wspinania się, miękkość trawy i wszelki ruch i życie. Natura przemawia nie tylko do oka, ale do wszystkich naszych zmysłów; a wśród organów wewnętrznych niema takich, któreby nie mogły odczuwać nastroju natury. Dla malarza ograniczanie się do tego, co wzrokowe, jest potrzebą i czyni on z tego swoją cnotę, bo jest artystą; dla innych wszakże potrzebna jest w naturze pełnia i niezmnieszone jej bogactwo, gdyż przez ścisły tylko dobór i wiele abstrakcji kształtować można z danych natury objekty wartości dodatniej. Jeszcze w jednym różni się rozpatrywanie natury od krajobrazu malowanego: że jest się ze wszech stron objętym przez naturę, że jest się samemu w naturze. Dzieła malarskie przyuczają nas widzieć naturę tak, jak obrazy, rozpościerać ją przed sobą niby obraz. Pozbawia to odczuwanie natury czegoś istotnego. Przywyknienie do obrazów malarskich sprawia, że natura biednieje i staje się estetycznie bezpłodną, a oglądanie jej mało przynosi korzyści. Co prawda, otwiera nam oczy, lecz tylko, by widzieć niedoskonałość natury. Prędzej aniżeli przez krajobraz, estetyczne odczuwanie natury wzmaga się przez sztukę wielkich przeżyć wewnętrznych albo przez sztukę poetów lirycznych.

Że sztuka nie może być naśladownictwem natury, wynika z estetycznego indyferentyzmu natury. Że jednak natura

jest najlepszą mistrzynią artysty, to nie teoria tylko, lecz dowodzą tego ciągle od nowa fakty. Jak to być może, kiedy przecież natura, estetycznie biorąc, nie posiada jakiegokolwiek doskonałości? Jak może ona uczyć tego, czego sama nie posiada?

Jeżeli artyści wskazują ciągle od nowa na naturę, jako na najbogatsze źródło swej twórczości, trzeba wiedzieć, czemu przeciwstawia się naturę. Można brać tu naturę jako przeciwieństwo fantazji u artysty. Na to odpowiemy, że zarówno jedna, jak i druga, mogą pobudzać do twórczości; że jednak w żadnym z tych wypadków nie jest możebna czysto bierna recepcja. Ani natura, ani też fantazja nie dają nic dodatnio wartościowego pod względem estetycznym: zarówno tu, jak i tam, potrzeba — wyłączenia, syntezy, rytmizowania, akcentowania. Natura i fantazja dają artyście tylko surowy materiał. Ale natura jest wydajniejsza. W przemianach jej i bogactwie tkwią niewyczerpane możliwości wkładania w nią co raz to nowej treści.

Można rozumieć naturę jako przeciwieństwo gotowego dzieła sztuki, zbioru starożytności, galerji obrazów. Te wszak dają nie tylko surowy materiał, ale uczą jak tworzyć. Czy natura ma współzawodniczyć z niemi? Lecz właśnie, w przeciwieństwie do nich, wychwala się naturę jako mistrzynię. Wydaje się to nieprawdopodobnem, gdy się zważy estetyczny indyferentyzm natury. Przypuszczając nawet, że artyści mają przytem na myśli wypadki harmonijności w naturze, jak mogłyby one uczyć lepiej niż dzieła mistrzów? Nie posiadają wszak większej doskonałości. A ma się na myśli, ostatecznie, nie te wyjątki, te harmonje przypadkowe, ale naturę w całej, wielkiej rozciągłości.

Rozwiązanie zagadnienia jest w tem, że nie ma się na myśli uczenia się od natury, ale na naturze. Zdolność natury do wchłaniania treści estetycznej, tkwiący w niej trwałe bodziec do jej estetycznego urabiania, do przekształcania już w samem oglądaniu, jest dla artysty bezustannem ćwicze-

niem się w patrzeniu kształtującym, a więc w oryginalnej twórczości. Natura nie uczy go swojej metody estetycznej, gdyż estetycznie jest indyferentna, ale w oglądaniu natury uczy się on znajdować swoją własną metodę. Nie używając pigmentów ani narzędzi: w samym patrzeniu jest on twórczy, uczy się tworzyć. Właśnie dlatego, że estetycznie natura jest niedoskonała, pobudza artystę do przekształcenia jej, do przepatrzenia; i właśnie dlatego, że nie zawiera normy żadnej dla syntezy, ale zupełną pozostawia swobodę, musi on sam być tu czynnym. Natura daje więc artyście to, czego ani muzeum, ani też salon antyków dać mu nie są w stanie: szkołę i ćwiczenia własnej twórczości. Bowiem odtwarzanie sztuki obcej w recepcji nie jest swobodne i daje się prowadzić; natura zaś, dlatego właśnie, że jest niedoskonała, podnieca go ustawicznie do używania własnych sił twórczych. Uczy ona artystę nie swojego sposobu, ale jego sposobu.

W tem samym dokładnie znaczeniu studjowanie natury przeciwstawia się szkole, akademizmowi, konwencjonalności. Te mianowicie chcą dawać reguły twórczości. Ale ponieważ wszelka zawartość odrębna wymaga swojego indywidualnego związku stylowego, swojej odrębnej formy wyrazu, przeto żadna sztuka prawdziwa nie może powstać z reguł, lecz musi wypływać oryginalnie, a tego uczy się artysta na naturze; rozumie się, nie od natury, lecz w tem pierwotnem tworzeniu, kiedy artysta mimowoli i bez świadomości czynu w samym patrzeniu robi z natury zwierciadło swojej duszy.

Natura więc, na którą powołują się artyści, jest estetycznie oglądaną naturą i właściwie samym aktem estetycznego jej przekształcania. Nie chodzi tu bynajmniej o empiryczne pojęcie natury, tem bardziej zaś o pojęcie zracjonalizowanej natury, wprowadzone przez nauki przyrodnicze. Nie jest to ta natura, jaka się zjawia wzrokowi empirycznemu; natura artysty nie jest też naturą badacza przyrody. Lecz owa samorzutność i niezamierzoność przekształcania estetycznego wytwarza u artysty mniemanie, iż znajduje on naturę niby

coś danego, iż mógłby się od niej uczyć; tymczasem zaś w rzeczywistości sam on ją stworzył taką — i już przez to twórcze patrzeć się uczył.

Pomimo całego sławienia natury, artyści mają, zdaje się, świadomość jej indyferentyzmu estetycznego. Wystarczy zapytać tylko, czy dokładna kopja i dosłowne przepisanie natury, czyli fotografia, jest już sztuką, a wszyscy wychwalający naturę jako mistrzynię, temu zaprzeczają. Spostrzegają wówczas, że potrzeba odrębnego patrzenia na naturę, pełnego miłości pogrążania się w nią. Ta miłość do natury jest tem samem, cośmy nazwali estetycznym optymizmem, na wartości dodatnie skierowana wola, — warunek patrzenia, wydającego dodatnie wartości. Schwind powiada, że trzeba być subtelnym, czystym, do brym, by odsłaniać cuda natury, że trzeba ją rozpatrywać z miłością, wiernie, ba, z nabożnością nawet. — Skoro zapytamy artystów, dlaczego fotograficznie wiernego odtworzenia natury nie uważają za dzieło sztuki, powiedzą, że chodzi o to, by odzielić istotne od nieistotnego. Ale co jest istotne, i kto pokazuje artyście, co jest istotne, a co nie jest takie? Natura z pewnością nie; zawiera przecież oboje nierozdzielone: dla niej niema nic nieistotnego. Należy sobie uprzytomnić, że przeciwieństwo istotnego i nieistotnego przypuszcza rozdzielające kryterjum, a rozdzielającym jest tu zawsze tylko zainteresowanie w pewnym kierunku. Każde zainteresowanie rozdziela, ale każde inaczej — który wszakże podział potrzebny jest artyście? Z pewnością nie ten, który przeprowadzany jest przez empiryczny interes życiowy z swojemi dodatkami, ani ten, który przeprowadzany jest przez interes etyczny. Ale podział interesu estetycznego, woli estetycznych wartości. Podział natury na estetycznie istotną i nieistotną nie znaczy nic innego, jeno takie przekształcenie natury, by wchłonęła estetycznie cenną zawartość: zaakcentowanie dominanty nastrojowej, wydobycie wszelkich form o takim samym nastroju, pominięcie wszystkich momentów przeszkadzających. Od ustępstw marzycieli powracamy tedy do naszego twierdzenia: nie natura empiryczna uczy artystę, ale w patrze-

niu estetycznym i samorzutnym przekształcaniu natury uczy się on sił swoich używać. Nie dlatego, by natura stanowiła pojęcie zbiorowe wszystkich wartości piękna, ale, przeciwnie, dlatego że jest niedoskonała estetycznie, staje się dla artysty najlepszą szkołą, tu bowiem uczy się on tworzenia oryginalnego.

W związku z badaniem warunków rozumienia sztuki mówić tu należy o krytyce sztuki. Zadaniem krytyka nie może być przenoszenie sądów wartościowych w publiczność; już dla tego nie, że wartościowania nie dają się właściwie przenosić, w każdym zaś razie nie bez utraty swojego charakteru pierwotności; nie zmienia tu nic okoliczność, że można te sądy powtarzać i nawet tak żyć, jakgdyby się w nie wierzyło, że mogą one wejść w przyzwyczajenie i ludzi nawet sam podmiot. Zadanie krytyki—względem publiczności—na tem tylko polega, by ułatwić odtwórczą syntezę obiektu estetycznego, innemi słowy: przygotować rozumienie dzieła sztuki.

Z tego już wynika wprost, że, po pierwsze, krytyk musi mieć wzgląd na to, by, o ile możliwości, mało przeszkadzać rozumieniu dzieła. Skoro jednak rozpoznało się to, zjawia się pewne zakłopotanie. Krytyk powinien omówić dzieło sztuki: co ma nam o niem powiedzieć? Większości nasuwa się najłatwiej, że będzie mówił o przedmiocie dzieła sztuki. Atoli wszędzie, gdzie przedmiot, jako przeciwstawienie impresji finału, stanowi pokrewieństwo antytetyczne, byłoby to wprowadzaniem w błąd. I, mówiąc całkiem ogólnie, ponieważ zainteresowanie publiczności dla przedmiotu jest prawie zawsze już za silne i raczej wymagałoby ograniczenia na korzyść rozpatrywania formalnego, to omawianie przedstawionej treści podtrzymuje dążność do rozpatrywania empirycznego, a więc ogląd czysto estetyczny tamuje. Przeszkadzałoby tedy odtwórczej syntezie obiektu. Jest to, rozumię się, jednakowo ważne, czy chodzi o przedmiot natury materialnej, czy też psychicznej. Krytycy usiłują często analizować psychologicznie przedstawione charaktery, ich zarodki, rozwój tychże i stany w mniemaniu, że przez to czynią dzieło sztuki zrozu-

miałsem. Lecz jest to zgoła odciąganie od rozpatrywania estetycznego i nie inne, niż jakgdyby nam analizowano kraj-obraz z punktu widzenia nauki leśnictwa albo geologii.

Albo, czy krytyk winien mówić o technice? starać się wprowadzić publiczność w rzemieślniczą budowę dzieła, wpuścić ją za kulisy? Dowiedzielibyśmy się wówczas, jakimi środkami malarz wydobywa głębię przestrzeni, jak maluje światło słoneczne, jak grupuje poszczególne figury, by dać wrażenie masy, jak ciało ustawia i jakie odsłania części, by ożywić współodczuwanie organiczne, jak wywołuje złudzenie ruchu, lub nawet, jak miesza farby i nakłada je pędzlem. Że jednak takie oświecanie raczej szkodę przynosi niż pomaga, gdy chodzi o odтворzenie obiektu estetycznego, zaledwie trzeba tego dowodzić, choć z innego względu może to być interesujące. Wypadek krańcowy najlepiej ilustruje takie dzieło krytyka: gdy się dowiadujemy, jak się robi grzmot w teatrze,—nie uspasabia nas to do większej wrażliwości na jego działanie. Uwaga nasza fałszywie się nastawia.

Albo, czy krytyk winien mówić o formach? Może to uchodzić, jeżeli na tę lub ową wskaże ulotnie. Lecz analiza formy byłaby najnieznośniejszym nietaktem, szczególnie względem dzieł, obliczonych na działanie form. Skoro bowiem krytyk kładzie swoje słowo na formie, podporządkowuje ją pojęciu. To znaczy: budzi umysł tam, gdzie tylko zmysły spokojnie recepować powinny, i przeszkadza recepcji działania nastrojowego. Najgorzej, gdy stawia się formę pod pojęcie konstrukcji: wówczas uwaga otrzymuje taki kierunek, że wdraża się zupełnie odmienne działanie, niż jakie miano na celu. Prawdliwość bowiem oddziaływa inaczej na odczuwanie nasze, dopóki jej nie zauważymy jako takiej, to zn. nie ujmujemy rozumowo, pojęciowo. Istnieje ściśle prawidłowy obraz Hugo van der Goes'a, „Opłakiwanie Chrystusa“: jak tylko zwraca się naszą uwagę na regułę konstrukcyjną i zauważamy ugrupowanie osób jako skrzyżowanie przekątnych, obrazu nie można znieść. Albo, gdy

krytyk pokazuje nam w wierszu jedno i to samo brzmienie samogłosek:

Waldung, sie schwankt heran,  
Felsen, sie lasten dran,  
Wurzeln sie Klammern an,  
Stamm dicht an Stamm hinan

to właśnie psuje brzmienie dzwonów w melodji języka. Skutkiem tego, że pojęcie ujmuje pierwiastek formy,—wrywa go z naturalnego związku, odosabnia i stawia na pierwszym planie. Pogrubia ono albo przesuwa zamierzoną różnicę składników w randze. Forma, uchwycona pojęciowo, staje się natrętną: z całej masy nieprawidłowego wyskakuje natrętnie przed widzem to, co stało się prawidłowem dzięki pojęciu. Wszak to jest przyczyną, dla której artyści tak chętnie omijają wszystko prawidłowe: unikają bliskości pojęcia. Dlatego szukają tego, co irracjonalne. I dla tej właśnie przyczyny wiele środków formy się zużywa: gdyż stopniowo zostają przecież uchwycone przez pojęcie. To właśnie odróżnia doświadzonego w sztuce od naiwnego: że dla tamtego cały szereg form postadał moc oddziaływującą, zbliżywszy się zanadto do poznania. Przeto krytyk, usiłujący przy pomocy analizy uczynić formy dzieła sztuki zrozumiałemi, wyświadcza zarówno artyście, jak i publiczności, najgorszą usługę.

Albo, czy krytyk ma odsłaniać historyczną oraz psychologiczną genezę dzieła? Tem samem jednakże podsuwałby nam zainteresowanie pozaestetyczne; bowiem geneza dzieła to nie droga odtwórczej syntezy. Nie potrzeba, byśmy rozróżniali pierwszy bodziec do dzieła, model, wpływy szkół i to, co zapożyczone, od tego, co własne, gdyż jedność dzieła winna przewycięzać różnicę tych momentów. Genetyczne objaśnienie dzieła sztuki rozrywa jedność tegoż, przeciwstawiając mianowicie to, co artysta przejmuję od innych, lub zawdzięcza przypadkowi danego stopnia rozwoju, i to, co jest własne oraz trwałe. Rozumienie genetyczne nie jest to rozumienie estetyczne, przeważnie nawet mu nie pomaga, ale szkodzi. Bo-

wiem rozumienie estetyczne to patrzenie na całość, a nie rozdzielenie i dlatego chce dzieła takiego, jakim jest, jako jedność.

Albo, czy krytyk winien opisywać dzieło i klasyfikować, jak lineuszowski botanik swoje rośliny, określając punkt za punktem odrębności, przy pomocy porównania z innymi dziełami tego samego artysty, jako też z dziełami, o jednakowym temacie, innych artystów? Ależ porównawcze jego pojęcia nie uchwycą nigdy tych odcieni, o które właśnie chodzi w sztuce. Gorzej jeszcze: nastawia on nas na syntezę pojęciową, która jest toto coelo różna od wymaganej syntezy estetycznej. Wypycha on estetyczne oglądanie przez chęć zrozumienia. A rozumienie pojęciowe przeszkadza estetycznemu bardziej jeszcze, niż historyczne.

O czym tedy ma krytyk mówić, jeśli zewsząd brzmia mu ostrzeżenia? Z pewnością, do rzemiosła krytycznego potrzeba rzadkiego taktu, i jestem zdania, że istotnie w większości wypadków gadanie o dziełach sztuki raczej szkodzi, niż pomaga. Jeżeli krytyka ma być naprawdę pomocą w rozumieniu, to pozytywności czynu trzeba szukać mniej w tem, co krytyk o danem dziele pisze—tam wystarcza cnota taktownej ostrożności—aniżeli w tem, co pomiędzy wierszami mówi. Tu zaś widzę dwie możliwości. Raz, że: krytyk może stworzyć pomysły dla dzieła oczekiwane, niby prowizoryczne uprzedzenie. Zdaje się, że to mało, ale jest ważne. Nie dlatego, by pomódz widzowi w wyrobieniu sobie własnego sądu definitywnego, lecz że optymistyczne oczekiwanie ułatwia niezwykle zrozumienie dzieła: jest to wszak tendencja, szukająca stylu, bez której nie da się pomyśleć żadna pewność przy ujmowaniu zmiennych składników dzieła.

Druga możliwość pomocy dodatniej to wywoływanie, środkami językowymi, wrażenia nastroju, podobnego do impresji wprowadzanego dzieła jako całości. Wszak impresje pokrewnych nastrojów mogą powstawać całkiem różną drogą. O ile to się krytykowi udaje, to osiągnięcie celu rozpatrywania jest

ułatwione i powinny tylko się napiąć usiłowania widza, by do celu tego doszły. Tak więc dzieło się odsłania, wychodząc z punktu końcowego. Jakgdyby wiedziało się z góry wynik rachunku; wówczas jest łatwiej go zrobić. Do tego wszakże krytyk winien posiadać w pewnej mierze dar poetycki, gdyż, biorąc ściśle, zadanie jego polega na stworzeniu, środkami jego języka, dzieła sztuki o pokrewnym nastroju. Co prawda, nie stawia się wielkich żądań: chodzi więcej o to, by dać impresję w łatwo przemawiający sposób, niż o pełnię i absolutną czystość nastroju. I unikać należy wszelkiego natręctwa robionego nastroju; nie chodzi wszak o gloryfikację krytyka. Im skromniej, tem lepiej; krytyka nie jest tu celem sama przez się; musi pozostawać widocznem, iż służy czemu innemu.

To, co się tu mówi o zadaniu krytyka, by pośredniczył między artystami a publicznością, stosuje się *mutatis mutandis* także i do wszystkich innych rodzajów usiłowań artystyczno-wychowawczych w szkole, w domu i w występowaniu publicznem. Tylko, że nieraz trudno jest ocenić granice możliwej tu działalności, dlatego, że niektóre rodzaje, np. historia sztuki i literatury, już z zawodu postawione są niekorzystnie — zainteresowanie historyczne jest odmienne od estetycznego i nie wszędzie daje się z niem połączyć — i dlatego, że nauka o starożytności w szkołach popadła w nieuleczalne barbarzyństwo; tak, że wychowaniu artystycznemu okazałoby się największą usługę, gdyby się trzymało dzieła poetyckie i sztukę, o ile możliwości, daleko od takiego szkolarstwa.

Należy pomówić jeszcze o tem, w jaki sposób krytyk może i musi być pomocnym artyście, ponieważ sam twórcy jest względem własnego dzieła uprzedzony i że on właśnie związany bywa najłatwiej fałszywemi sądami. Niech krytyk toruje mu drogę, usuwając mianowicie przesady akademji, konwencjonalności, znawstwa, rynku sztuki i samotności. Niech wskazuje mu ciągle swobodę artysty: iż żaden rodzaj przedmiotu, żaden rodzaj techniki, żaden rodzaj materiału, żaden rodzaj mowy form, żaden rodzaj budowy syntetycznej nie nadaje

a priori jego dziełom wartości, ani też nie ma pierwszeństwa przed innymi rodzajami: czy maluje się jasno, czy ciemno, brązowo, czy szaro, swobodnie, czy trzymając się reguł, naturalistycznie, czy też stylizując, czy przedstawia się ruch, czy też spokój, coś świętego, czy też pospolitego, zarówno jedno, jak i drugie, jest dopuszczalne i żadne nie rozstrzyga z góry o wartości; niech więc artysta wybiera, co najlepiej odpowiada jego naturze. Krytyk zaś niech mu wskazuje granice wolności: jak tylko wybór rozstrzyga w pewnym punkcie, styl wiązać poczyna. Niech wskazuje artyście, kiedy tenże uchybia wymaganiom stylowym dowolnie wybranej techniki, materiału i przedmiotu. Nie jest to wszakże najważniejsze; bowiem w sztuce chodzi mniej o to, by unikać błędów, niż o pozytywność czynu. Ważniejsza przeto jest inna granica, określona przez naturę i zdolności artysty, przez ich kierunek i zakres: gdyż tu istnieje bezpośredni związek z siłami twórczymi. Obcy widzi wcześniej, niż sam artysta, w jakim kierunku podążają jego instynkty, czy pomiędzy nimi a świadomą twórczością istnieje konflikt, i prędzej poznaje niebezpieczeństwo tego, że artysta własną swoją odrębność składa w ofierze jakiegokolwiek regule artystycznej. Tu pomoc jest najpotrzebniejsza; a niesienie jej byłoby powołaniem krytyka.

Z tego wszystkiego można wywnioskować, jakie kwalifikacje uzdolniają do krytyki estetycznej. Krytyk winien być przewodnikiem i pomocnikiem: a założeniem tego jest wyższość. Lecz chodzi o to, w jakim kierunku wyższość tę posiada. Nie wystarcza większa wrażliwość, subtelniejsze odczuwanie formy. Ważna jest przede wszystkim zupełna wolność od uprzedzeń. Następnie, większa siła napięcia władzy syntetycznej; do tego jeszcze giętkość i pewność w ujmowaniu różnych odmian dominant. A dalej, szukające stylu nastawianie się, optymizm estetyczny. Bowiem tak zwana krytyczna rasa ludzi, szukająca wszędzie tylko błędów i znajdująca je wszędzie, nie nadaje się tu zupełnie; dochodzi ona do syntez wartości tam jedynie, gdzie do danego ujęcia przywykła; obok nowej sztuki zaś przejdzie

bez zrozumienia. Dlatego krytyczni nie nadają się do torowania publiczności drogi do nowej sztuki. Następnie, potrzeba pewnego stopnia artystycznego uzdolnienia, by znaleźć słowa, któreby wyczarowały zasadniczy nastrój dzieła sztuki. Do tego jeszcze niezwykły takt, by nie odwracać łatwo ulegającego pokusie zainteresowania od tego, co istotne, estetyczne. Później, szczerłość i nieugięta twardość w dawaniu odprawy wszystkim niepowołanym, ale cześć dla wszystkiego, co wielkie w sztuce. A nadto jeszcze skromność i samozapomnienie. I pojmuje się, dlaczego dobrzy krytycy są nieledwo większą rzadkością niż wielcy artyści, i dlaczego sztuka, gdy potrzeba jej najbardziej pomocy krytyków, woła o to nadaremnie.

## MALARSTWO I RYSUNEK

Styl—znaczy to harmonijność wszystkich czynników dzieła sztuki. Jeżeli więc jeden czynnik, z jakiegoś względu lub też wyboru, jest dany, to innych nie można już wybierać swobodnie. Wymaganie stylu, postawione przez czynnik dany, nawet gdy punkt wyjścia pozornie nie ma znaczenia, rozgałęzia się na całość. Pokażemy to na przykładzie, podejmując raz jeszcze zagadnienie Klingera, jak rozgraniczyć malarstwo i rysunek. Tu bowiem rozgałęzienie się wymagania stylu jest, jak miemam, szczególnie wyraźne. Wywody Klingera przymtem w części potwierdzamy, w części zaś im przeczymy i dopełniamy je. Zgadamy się z nim więcej co do stwierdzania faktycznych różnic, niż w wykazywaniu ich podstaw. Dla teorii sztuki ważne są przecież także i uzasadnienia—a stają się ważnemi równie dla praktyki sztuki: gdyż maksymy artystyczne rozwijają się z podstaw, a nie z faktów.

Bierzmy tymczasem przeciwieństwo terminologiczne tak, jak zyskało ono prawo obywatelstwa przez rozprawę Klingera, że mianowicie malarstwo obejmuje przedstawianie rzeczy przy pomocy farb olejnych, gwaszy, akwareli i farb pastelowych, rysunek zaś nie tylko rysunek ręczny, ale i wytwory wszystkich sztuk graficznych: sztych, akwafortę, drzeworyt i litografię. Że rysunek przedstawia sztukę samodzielną, nie potrzeba już obecnie dowodzić. Rozumie się, że istnieją prace o takiej technice, nie będące same przez się niczem i mające wartość tylko jako odtworzenia albo jako studia przygotowawcze. Oznaczyć

wszakże, kiedy rysunek przedstawia samodzielne dzieło sztuki, kiedy zaś nie, jest trudniej, niż się zdaje na pierwszy rzut oka. Nie chodzi tu bowiem w takiej mierze o cel i powód zewnętrzny, lub o brak stosunków zewnętrznych: rozstrzyga tu nastawienie się na odrębny styl graficzny. Rysunek może być, ze względu na swój powód zewnętrzny, przygotowaniem do malowidła, a jednak posiadać właściwości i doniosłość dzieła samodzielnego. Tak, studja Rembrandta są często skończone jako takie: nie dbają, stylowo, o to, do czego są przygotowaniem, i biorą sobie swój własny styl.

Okazuje się wszakże zaraz, że przeciwieństwo stylów, które tu chcemy wyjaśnić i interpretować, nie idzie całkiem równoległe z odgraniczeniem terminologicznym, biorącem za punkt wyjścia narzędzie i materiał. Z jednej bowiem strony, co zauważył już Klinger, postulaty stylu malarstwa ściennego są zgoła inne niż obrazu stalugowego; zbliżają się do żądań grafiki, tak, że lepiej zaliczać malarstwo ścienne do grupy rysunku. Z drugiej znów strony, mamy dzieła graficzne, np. niektóre litografje, wkraczające w dziedzinę malarstwa; wprawdzie, nie dlatego, że współzawodniczą z obrazami olejnymi i chciałyby je naśladować, ale że, właśnie co do ogólnych praw stylu, wchodzących w rachubę przy rozróżnianiu malarstwa i rysunku, stoją w grupie malarstwa. Ta okoliczność, że, podkreślając mocno przeciwieństwo stylów, jedną dziedzinę malarstwa zaliczać musimy do rysunku, a część prac graficznych do malarstwa, pokazuje najwyraźniej, że przyjęte rozgraniczanie jest niedostateczne, i że, chcąc zrozumieć przeciwieństwo stylów, szukać musimy zasady różnicującej nie w narzędziu, lecz gdzieindziej.

Tak więc nasze wyrażenia „malarstwo“ i „rysunek“ brać należy tylko jako nazwy grup stylu.

Atoli zasadą różnicującą nie jest tu także barwność, nasuwająca się pierwsza jako przeciwieństwo obrazu kolorowego do czarno-białego; gdyż kolorowy drzeworyt, kolorowy gobelin, kolorowe malowidło ścienne, kolorowa mozaika szklanna lub kamienna podlegają stylowemu prawu rysunku. Również

malarstwo obrazów zbliża się, stylowo, więcej do bezbarwnej rzeźby, niż do kolorowego rysunku. Chodzi raczej o to, co przestrzenne: punktem, na którym powstaje przeciwieństwo stylów, jest traktowanie głębi przestrzennej.

Obraz, czy to malowidło, czy też rysunek, jest to wykrawek z przestrzeni trójwymiarowej. Ale podłożem, na którym się maluje, jest tu płaszczyzna, a więc szczególnych potrzeba środków, by otrzymać zjawisko głębi przestrzennej. Środkami takimi są np. zbieżność (konwergencja) linii równoległych: zmniejszająca się wielkość i widzialność znanych przedmiotów; następnie, mniej lub więcej wyraźna głębia zależy również od ugrupowania rzeczy w przedstawionym kawałku przestrzeni: jak się przecinają, jak się układają płaszczyznami i t. d.; np. powtarzanie przedmiotów, które znamy jako jednako wielkie, a które w obrazie zmniejszają się perspektywicznie, jak, powiedzmy, przedstawianie drzew alei, ciągnącej się w głąb, szczególnie ułatwia odczytywanie trójwymiarowości. A więc każdy obraz, wszystko jedno, czy w grafice, czy też w malarstwie, o ile się posługuje należyteymi środkami, może przedstawić z dostateczną jasnością przestrzeń trójwymiarową.

Otóż są obrazy, które — ze względu na przestrzenność — nie chcą, czy też nie powinny, dawać nic innego, jak to: doprowadzić do najwyższego stopnia wyraźności przedstawienie przestrzenne. Nie zmierzają wprawdzie do oszukania oka, gdyż złudzenie naraża na niebezpieczeństwo ogląd estetyczny, ale chcą, by widz zapomniał o podłożu obrazu, o płaszczyźnie. Z drugiej znowu strony istnieją obrazy, w których, pomimo przedstawionej głębi przestrzennej, ma pozostać widocznym płaskie podłoże obrazu. Tu zaś przy wyborze środków, ułatwiających odczytywanie przestrzenności, należy dbać o to, by nie zatarty płaskiego charakteru podłoża obrazu; należy je tak stosować, by płaski charakter podłoża obrazu jednoczył się z wrażeniem głębi samego przedstawiania w obrazie. Oto jest punkt wyjścia dla różnicy stylów.

Gdy dajemy upiększyć ścianę freskiem, to wymagamy

przecież, by czuło się w niej nadal płaską powierzchnię; ujęcie wnętrza byłoby mocno uszkodzone, gdyby płaski charakter ściany postradał swoją wyrazność. Tak samo gobelin, niezależnie od przedstawionego na nim trójwymiarowego wykrzywka przestrzeni, chce, zawieszony na ścianie, rozpościerać się jako płaszczyzna. Podobnie każdy obraz, służący jako upiększenie książki, musi dostosować się do płaskiego charakteru stronicy w książce. Albo znowu rysunki, sztychy, drzeworyty, akwaforty, dlatego, że same przez się nie zwracałyby uwagi, odrazu już tak się traktuje, że można je przedrukować lub też nałożyć na większą płaszczyznę kartonu. A nadto, w rysunku ręcznym, ołówkowym, piórkowym lub kredkowym, również w sztychu, drzeworycie i w litografii, podłoże obrazu włącza się do środków w przedstawianiu rzeczy: płaszczyzna papieru pozostaje w znacznej części wolna, kresek jest względnie mało, w ten sposób płaski charakter przenosi się już na samo dzieło i stawia swoje żądania. W barwnym drzeworycie natomiast powierzchnię papieru zakrywa się może zupełnie, lecz technika druku wymaga nakładania farb wielkimi płaszczyznami, a więc rezultat jest podobny. Malowidło ścienne (fresk), gobelin, rysunek ręczny i sztuki graficzne stawiają więc zgodnie jedno i to samo żądanie—choć z różnych powodów—oddawać wyraźnie płaski charakter podłoża obrazu, nawet wówczas, kiedy w obrazie przedstawia się głębię przestrzenną.

Natomiast w obrazie stalugowym odtwarzanie przestrzenne rozwija się swobodnie i wyzwala z płaskiego podłoża obrazu. Definitywną pomoc okazuje mu tu przylegająca bezpośrednio i plastycznie wykonana rama obrazu. Znaczenie jej nie tylko na tem polega, że oddziela obraz od rzeczywistości otoczenia, równie ważne jest to, że odrywa malowanie od płaszczyzny ściany i że, do wnętrza pochyła, prowadzi wzrok w głąb obrazu. Rama przygotowuje widzenie obrazu, jakgdybyśmy mieli wyjrzeć przez okno na krajobraz. Skutkiem dostosowania się do plastycznej ramy, malowidło pozyskuje zdolność

i obowiązek do zupełnego ukrycia płaskości podłoża, na które nakładane są farby. Do jakiego stopnia malowidło związane jest z ramą, okazuje się, gdy jest bez ramy: wydaje się wówczas niegotowem i brak mu czegoś zasadniczego. Rysunkowi nie potrzeba ramy, kiedy zaś ją otrzymuje, wymaga szerokiego brzegu kartonu, a ramy z płaskich listw: chce pozostać na płaszczyźnie i dlatego przylegać do ściany, gdy tymczasem malowidło zyskuje na położeniu pochyłym, które oddala je od płaskiej ściany. Pomyślmy sobie obraz stalugowy, podobnie jak rysunek, obramowany szerokim brzegiem, tak, by widać było płótno po za granicami obrazu: samo pomyślenie tego już boli. Ale taka próba pokazuje dobitnie różnicę.

Przeciwieństwo stylowe pomiędzy malarstwem a rysunkiem sprowadzamy więc do tego, że w grupie, dla której typowy jest rysunek, powinien być zachowany płaski charakter podłoża obrazu—pomimo, że się przedstawia przestrzeń, gdyż wymaga tego materiał, technika lub też czynniki pozostałe; podczas gdy w malarstwie dwuwymiarowość podłoża obrazu powinna być zapomniana, a wszystkie środki, jakimi się rozporządza, użytkować należy do przedstawienia głębi przestrzennej.

Możliwość tego przeciwieństwa istnieje dzięki temu, że czucie przestrzeni w dwojaki powstaje sposób. Raz, mianowicie, przy pomocy środków perspektywicznych: perspektywa linijna, perspektywa powietrzna i t. d. Założeniem wszystkich środków perspektywicznych jest nasza znajomość przedmiotów, wypełniających przestrzeń. Zbieżność linii daje wówczas tylko wyobrażenie głębi, kiedy przypuszczamy, że chodzi o pasma, faktycznie równoległe; odpowiednio rzecz się ma w wypadkach bardziej złożonych. Można odczytywać głębię z zmniejszającej się na obrazie wielkości i z zmniejszającej się wyraźności przedmiotów wówczas tylko, gdy przypuszczamy, że z jednakowej odległości widzenia przedmioty owe są jednakowo wielkie i jednakowo wyraźne, lub też gdy znamy dokładnie różnice ich wielkości i wy-

rażności z rozpatrywania z jednakowego oddalenia. Tak samo barwa przedmiotu ma dzięki temu tylko znaczenie perspektywiczne, iż wiemy, jak on wygląda zblizka. Słowem, założeniem środków perspektywicznych jest doświadczenie przedmiotowe; działają one tylko pośrednio i drogą okólną po przez takie doświadczenie; są też zależne od przedstawionego przedmiotu.

Po drugie zaś, istnieją środki, wywołujące czucia głębi bezpośrednio, niezależnie od przedstawionego przedmiotu. Różne barwy, różne stopnie jasności, różne ugrupowania figur w przestrzeni, posiadają odmienną wartość głębi, niezależnie od tego, co przedstawiają. Można je przeto stosować w obrazie, niezależnie od przedmiotowo-perspektywicznego podziału przestrzeni i zużytkować bądź do wzmocnienia perspektywy, bądź też jako jej przeciwwagę.

Różnicującą zasadę przeciwieństwa pomiędzy malarstwem a rysunkiem możemy oto ująć w ten sposób: malarstwo wymaga skierowanego na jedno i to samo współdziałania obu rodzajów czynników przestrzeni, tak, że czynniki bezpośrednie wzmacniają perspektywiczne; rysunek natomiast rozdziela ich czynności: środkom perspektywicznym pozostawia odtwarzanie przestrzenne w obrazie, bezpośrednio zaś zużywa jako przeciwwagę, by zaakcentować płaski charakter podłoża obrazu.

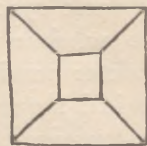
Malarstwo i rysunek zgadzają się tedy w stosowaniu środków perspektywicznych w celu przedstawienia w obrazie przestrzeni. Nie jest tak, jak to interpretuje Klinger, że ukształtowanie przestrzeni w obrazie rysunek może pozostawiać fantazji widza. W ten sposób dzieło sztuki rzucone byłoby na los przypadku i samowoli, dopełniałaby je robota laików i dzieło traciłoby swoją jedność. Wprawdzie rysunek, w przeciwstawieniu do malarstwa, może rezygnować z wstawiania rzeczy w określoną przestrzeń trójwymiarową. Rysunkowi wolno umieścić figury w środku obrazu przy pomocy konturów i kilku kresek wewnętrznych, bez zaznaczania podstawy, na której się

opierają i tego, co jest ponad nimi oraz za nimi w przestrzeni. Tego wszakże nie pozostawia on fantazji do uzupełnienia dowolnego, ale żąda, by od tego abstrahowano. Że jednak rysownikowi tak czynić wolno, malarzowi zaś nie, jest to właśnie w związku z tem, że rysunek zachowuje płaski charakter powierzchni obrazu i w tę płaszczyznę może wstawiać figury, podczas gdy malarstwo, właśnie dlatego, że przewycięża płaszczyznę obrazu, koniecznie stworzyć musi przestrzeń, by wmieścić namalowane figury.

Skoro jednak abstrahujemy się od podobnych wypadków i baczmy tylko na te, w których rysunek, równie jak malarstwo, chce przedstawiać obrazowo głębię przestrzenną, to potrzeba mu do tego takich samych, jak malarstwu, środków perspektywicznych; z ich to pomocą określa on przestrzeń tak samo, jak malarstwo, nie pozostawia zaś nic fantazji do stworzenia dowolnego. Malarstwo i rysunek różnią się wszakże w stosowaniu owych innych, bezpośrednio działających, czynników przestrzeni, te bowiem w malarstwie popierają działanie perspektywy i pomagają do zapomnienia o płaskości obrazu; w rysunku natomiast są przeciwwagą dla perspektywy, a płaski charakter podłoża obrazu powinny zachowywać.

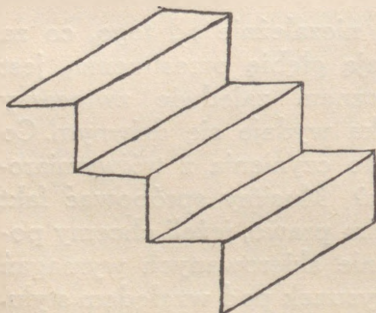
Że pewne wrażenia optyczne, niezależnie od tego, co za przedmioty są wyobrażane, oznaczają głębię przestrzenną, jest to fakt, na który w życiu praktycznym zaledwie zwracamy uwagę, i który na pierwszy rzut oka wydaje się dziwnym. Co np. barwy, same przez się, mają do czynienia z trójwymiarowością, z bliskością i z oddaleniem? Musimy spróbować fakt ten zrozumieć i wykryć rządzące nim prawo, jeżeli chcemy pokazać, że konsekwencje dwóch różnie skierowanych wymagań przestrzeni rozdzielają malarstwo i rysunek pod względem stylu. Niech elementarny przykład wskaże nam drogę. Stojącą obok figurę, dwa współśrodkowe kwadraty z związanymi kątami, można widzieć plastycznie, nie jest ona wszakże jednoznacz-

nie określona. Można w niej widzieć wydrążenie idącej w głąb rury kanciastej, lub też odwrotnie, piramidę, przytępionym wierzchołkiem zwróconą do widza. W pierwszym wypadku mniejszy kwadrat jest w tyle, w drugim zaś na przodzie. Mogę widzieć figurę dowolnie tak, lub inaczej. Mogę też pozostawić to przypadkowi, a jednak, spoglądając, mam jedno lub drugie wrażenie. Od czego to zależy? Co wyznacza takie lub inne widzenie obrazu?



Zdarza się również, że podczas rozpatrywania nagle następuje zmiana, nieoczekiwane odwrócenie stosunku plastycznego, przewrócenie na drugą stronę: co się tu zmieniło? Podobnie dwuznaczna jest druga figura: może wyglądać jak schody lub też jak wystający kawał ściany, wykuszony na podobieństwo stopni: tu również wrażenie jest dowolne lub przypadkowe i odnajdujemy fenomen niespodziewanego odwrócenia, mianowicie, że, ujęta jako mur, figura przemienia się łatwo w schody.

Psychologia odsłania nam przyczynę tego zjawiska: ruch spojrzenia określa tu ujęcie plastyczne dwuznacznego rysunku. Kiedy coś rozpatrujemy, oko nasze zwykle obiera sobie pewien



punkt jako punkt spokoju, z którego wybiega, do którego ustawicznie powraca jako do centru ujęcia optycznego. Otóż okazuje się, że w omówionych figurach ten punkt, z którego wzrok wychodzi, i w którym odpoczywa, staje się przednim. Gdy patrzymy, dowolnie lub przypadkowo, na kwadrat mniejszy, to zakładając, że żadne, już istniejące, wyobrażenie przedmiotu nie określa

przestrzeni inaczej, widzimy figurę jako zwrócony ku nam, przytępiony wierzchołek piramidy. Gdy zaś patrzymy na jedną ze stron kwadratu większego, tenże występuje na przód, a obraz

idzie w głąb niby rura. W drugim znowu obrazie, gdy skierujemy wzrok na lewy kraniec, tenże występuje na przód i widzimy schody; gdy się patrzy na prawy kraniec i tenże występuje na przód, to widzimy wystający kawał muru. A więc to, na czym wzrok się zatrzymuje, i co staje się ogniskiem optycznym, otrzymuje w podobnych wypadkach dwuznaczny charakter pierwszego planu. Dowodzi to, że zaakcentowanie jakiegoś miejsca przez zatrzymanie na niem wzroku stwarza tendencję do upatrywania w niem pierwszego planu.

A co będzie, gdy w naszych figurach wzmocnimy niektóre linje? Ściągną one wzrok na siebie; jeżeli nie mają pewności absolutnej—gdyż wchodzi tu w grę skojarzenia, tyżące się przedmiotu i przypadki inne—to przynajmniej większe szanse stania się punktem wyjścia dla wzroku, a tem samym do zjawienia się na planie pierwszym; gdyż wzrok i uwaga mimowoli kierują się na to, co uderza. A więc dzięki temu, że do obrazu o znaczeniu problematycznym wnosimy coś uderzającego, można określić wymiar głębi, to, co jest blisko, i to, co jest daleko. Wogóle można powiedzieć, że zmysłowo uderzające momenty, stając się łatwo punktem wyjścia dla wzroku, muszą zawierać w sobie dążność do wydawania się bliższymi, niż momenty nie-uderzające, dążność do wysuwania się na przód i do odsuwania w tył innych. Rozumie się, dążność tylko, która nadto rozwija się całkowicie tylko w figurach o nieokreślonym charakterze głębi; jeżeli zaś obraz jest perspektywicznie określony, to dążność owa nie zmienia ujęcia przestrzenno-przedmiotowego. Jednakże nie pozostaje bez wpływu, lecz, zależnie od swego kierunku, albo wzmacnia ujęcie perspektywiczne, albo też przeciwstawia mu się, osłabiając je dla wrażenia bezpośredniego. Jeżeli więc w obrazie jakimś pewne momenty uwydatniają się już dzięki swemu zjawisku zmysłowemu, to ściągają na siebie wzrok, stają się centrem ujęcia optycznego i wydają się caeteris paribus bliższymi od innych momentów: posiadają dążność do pierwszego planu. Gdy znajdują się na pierwszym

planie obrazu, podtrzymują wrażenie plastyczne przestrzeni, gdy zaś znajdują się w głębi, działają w kierunku odwrotnym. Ta dążność zmysłowych akcentów w obrazie do planu pierwszego stwarza prawo bezpośrednich, niezależnych od przedmiotu, wartości głębi.

Porównyując bowiem wrażenia optyczne jedno z drugim, zauważymy, iż ściągają na siebie uwagę z siłą niejednakową. Gdy zestawiamy różne barwy, to, przy jednakowych warunkach ich współzawodnictwa, uderza nas przede wszystkim czerwona. Stąd wszakże czerpie ona swoją dążność do pierwszego planu: jeżeli przeto czerwień znajduje się na samym przodzie obrazu, to głębia plastyczna staje się widoczniejszą, a jeżeli znajduje się w tyle obrazu, to przeciwdziała wrażeniu głębi. Pozostałe jakości barw także nie są jednakowe pod względem siły przyciągającej, a staranne badania wykazałyby, odpowiednio do tego, skalę ich wartości głębi. W ogólności zaś powiedzieć już można tyle, że mianowicie barwy dodatniej strony widma słonecznego, w przeciwstawieniu do barw—strony ujemnej, posiadają tendencję do planu pierwszego, ale przejawia się ona wówczas tylko, gdy barwy współzawodniczą ze sobą przy warunkach jednakowych. Albowiem, w granicach każdej jakości barwy, różne stopnie nasycenia, intensywności oraz siły świecącej w różnym stopniu przyciągają wzrok widza, a zatem posiadają różną wartość głębi: im silniej barwa świeci i im jest intensywniejsza, tem większa jest dążność do planu pierwszego. Z tego samego również powodu, stopniowania bezbarwnego światła i ciemni różne mają znaczenie przestrzenne: miejsca jasne wysuwają się na przód—caeteris paribus—i odsuwają w tył miejsca ciemne. Jasna pełnia księżycy jakby odstaje od nieba; a w pierwszych dniach nowiu, gdy ciemny krąg jest słabo oświetlony, usuwa się najwyraźniej w tył po za błyszczący sierp. Dalej, stanowi to różnicę, czy wrażenia zmysłowe są zwarte, czy też rozproszone: tamte silniej przyciągają wzrok, aniżeli te, dlatego posiadają większą tendencję do planu pierwszego. W związku zaś z tem, to, co

ma kontury ostre, uderza więcej, niż to, co się rozplywa i zacierza, zatem posiada wartość przybliżania. Następnie—co jest szczególnie ważne—wszystko, co odbija jako kontrast od bardziej jednostajnego otoczenia, pozyskuje dążność do pierwszego planu. W ten sposób może i barwa niebieska, może i ciemnia również, wysuwać się na przód przed jasnością lub barwą czerwoną, jeżeli niebieska lub ciemnia odróżniają się ostro od jednostajnego tła. Tem samym zaś już się zaznacza, że różne momenty uwydatniania mogą się w rozmaity sposób kombinować, przyczem neutralizują się wzajemnie, osłabiają lub też potęgują, zależnie od tego, czy kierunki ich są jednakowe, czy też odwrotne, oraz od stopnia ich siły. Jeżeli np. intensywnie świecąca czerwień odbija, skutkiem ostrych granic, od przyćmionego, matowo zielonego tła, to wydaje się, jakgdyby dotykałnie występowała na przód.

Zasadą przestrzeni w malarstwie jest zgodność różnych danych przestrzennych, wzmocnienie perspektywy za pomocą bezpośredniego działania przestrzennego wrażeń optycznych. Przeto malarz umieszcza na pierwszym planie obrazu wszystkie momenty, posiadające dążność do tego właśnie planu. Wszystko, co pobudza zmysłowo i przykuwa wzrok bezpośrednio, winno znajdować się na pierwszym planie malowidła: wszystko jasno świecące, ostro odgraniczone, zamknięte i zbite, ciężkie i ważkie, jaskrawe i stanowiące kontrast. Zważyć jednak trzeba, iż przy rozwijaniu głębi w malowidłach chodzi nie tylko o przeciwieństwo bliskości i oddalenia, lecz o ciągłość różnic. Nie wystarcza przecież odłączenie planu pierwszego i odsunięcie wszystkiego innego na jednakową odległość; to ostatnie również wymaga stopniowania: malarz powinien tak rozkładać różnej siły formy zmysłowe, stwarzające wrażenie przestrzeni, by się dochodziło do głębi stopniowo. Może zaakcentuje on dwie lub więcej prostopadłych płaszczyzn, do pierwszego planu równoległych, to znaczy „plany”—wstawiając szeregi przedmiotów, jednakowo od-

ległych: wszak powtarzanie jednej i tej samej odległości ułatwia orjentowanie się w przestrzeni. Jednak, o ile chodzi o bezpośrednie czynniki przestrzeni, należy dbać o ciągłość posuwania się w głąb obrazu; możliwe jest to dzięki temu, że owe znaki przestrzenne dają się stopniować; wszak różne barwy posiadają różną wartość głębi, tak samo jasności i żywość kontrastów, a za pomocą mieszania czynników o takim samym kierunku, oraz sobie przeciwnych, osiągnąć można każdy stopień: ażeby np. osłabić działanie czerwieni w planie środkowym, zaciera się nieco kontury, lub też tłumi się jej żywość za pomocą rozproszenia po całej rozciągłości tego samego planu.

Pragnę i tu również dodać kilka uwag o mechanicznych reprodukcjach malowideł, których natrętne rozpowszechnianie masowe jest, zdaje mi się, klęską naszych czasów. Przeniesienie obrazu stalugowego, przygotowanego do ramy plastycznej, na płaszczyznę tektury albo kartki w książce, stawia obraz na stopniu rysunku, do którego stylowo nie należy. Im lepiej zachowuje malowidło swój styl, tem nieznośniejsza jest reprodukcja; nadmiar zaś takich reprodukcji osłabia z konieczności poczucie stylu ścisłego i czystego. Im gorzej znów malowidło spełnia stylowe wymagania malarstwa, tem lepiej się wydaje w książce. Sprowadza to zamęt w sądach wartościujących; oryginał bowiem jest unikatem, więc rzadko kiedy można go zobaczyć, a reprodukcje jednego i tego samego dzieła są liczne, stąd nieuniknione jest, by wrażenie ich nie wpływało na ocenę wartości samego dzieła. A może jest to w związku z okolicznością, iż obecnie malarze są bardziej skłonni, niż kiedykolwiek, do zacierania granic stylowych pomiędzy malarstwem a rysunkiem i do takiego traktowania malowidła, które odpowiada drzeworytowi lub też sztychowi.

Zaproponowałbym, aby reprodukowano malowidła zawsze razem z ramą. Wówczas widziałoby się, jakie działanie ramy artysta miał na myśli. A następnie, fotografia nie może

i nie powinna być niczem więcej, jak wskazówką, która w takim razie byłaby jeszcze dokładniejsza. Zarazem przeszkodziłoby się temu, by reprodukcja wydawała siebie samą za sztukę i przywłaszczała sobie samodzielną wartość estetyczną.

Rysunek, oraz wszystko przezeń reprezentowane typowo: fresk i gobelin, mozaika i rycina—tu należą również japońskie kakemono—pozostawiają widzialnym płaski charakter swojego podłoża. Przeto, jak już wspomnieliśmy, mogą abstrahować od przestrzeni, otaczającej przedstawione przedmioty, mogą stawiać ludzi, drzewa i zwierzęta, nie rysując podstawy, na której stoją: wówczas to pierwiastkiem wiążącym staję się odczuwana jednocześnie powierzchnia obrazu. Lecz nawet wtenczas, gdy rysunek chce określać przestrzeń w obrazie, z natury rzeczy potrzeba mu o wiele mniej środków perspektywicznych. Nie dziwny się więc, że w sztuce japońskiej, która po wsze czasy była sztuką rysunkową, nie wynaleziono kilku z najważniejszych środków perspektywicznych. My, z naszymi odmiennymi przyzwyczajeniami, odczuwamy to, rozumie się, jako naiwność, gdy malarze i artyści-drzeworytnicy japońscy tak często rysują korytarze, szachownice, stołeczki, nie zważając ich w miarę odsuwania się ich w głąb obrazu; nawet pomiary dokładne wykazują tu i ówdzie przyrost szerokości. Ale widocznie o wiele silniej odczuwali oni płaskie podłoże obrazu, niżesmy to czynić zwykli; a wymaganie płaskości podłoża w obrazie było dla nich równie ważne, jeśli nie ważniejsze, aniżeli wymaganie głębi tego, co się odtwarza. Dopiero malarstwo stalugowe, wyzwalając obraz z płaszczyzny, potrzebuje wszystkich środków perspektywicznych i wynajduje takowe; przewaga takiego malarstwa sprawia, iż oko nasze i w rysunku również wymaga jasno oddanej głębi w obrazie. Dlatego też nie możemy dziś przejąć tego, na co pozwala sobie drzeworyt japoński, jak np. nasza scena nie mogłaby przejąć masek greckich; nawyknięcia podobne stawiają sztuce realną granicę, stając się powodem nieprzyjemnych i przeszkadzających zgrzy-

tów. Jednakże rysunek dobrzeby zrobił, unikając krańcowych i zbyt silnych środków perspektywy, oraz modelowania zanadto plastycznego.

Jakim wszakże sposobem rysunek, przedstawiając obraz głębi, zachowuje pomimo to płaski charakter, widoczne jest z prawa bezpośrednich wartości przestrzennych. Najważniejsze jest, że wyłącza on z planu pierwszego wszystkie momenty z silną dążnością do tego planu, lub też, nie mogąc ich pominąć, stara się je neutralizować. Zmysłowych akcentów w obrazie, jako też wszystkiego, co przykuwa wzrok bezpośrednio, lepiej unikać w pierwszym planie, lub też należy je rozproszyć po całej szerokości płaszczyzny obrazu, tak, by cała płaszczyzna planu pierwszego była jednorodna. Przeto w rysunku—a stosuje się to zarówno do sztychu, drzeworytu, fresku, mozaiki, gobelinu i do witrażu, jak do rysunku ręcznego—unikać należy na pierwszym planie świecącej czerwieni, zwłaszcza na odosobnionym kawałku płaszczyzny, skoncentrowanej jasności, przeraźliwych kontrastów i wszystkiego, co zbite i ciężkie. Umieszczając zaś masy ciał na pierwszym planie, rysownik musi pozbawić ich ciężaru, musi im odebrać zbyt wyraźną cielesność, unikając mianowicie wszelkiego plastycznego modelowania, albo znów nadając im luźniejszy układ linii. Whistler i Otto Fiszer są tu przykładem. Spójrzmy tylko, jak Otto Fiszer traktuje sposobem rysunkowym kamienie, leżące na znajdującym się naprzeciw nas brzegu morskim: im są bliżej, tem je mniej modeluje, a wreszcie, całkiem na przodzie, są to same kontury. Jerzy Jahn byłby znowu przykładem odwrotnego stanu rzeczy, przenosi on plastyczne wrażenie natury wprost na sztych. Unikać trzeba mianowicie łączenia masywności ciał z efektem jasności: przedziwną równowagę tych czynników znajdujemy w banknocie stuguldenowym, gdzie równoważy się rozwianie kształtów w świetle z plastycznością figury w cieniu. Nie zaleca się także, główny przedmiot dzieła skupiać w jednym punkcie pierwszego planu; stojące na przodzie, pojedyncze drzewo albo człowiek np. za wiele dają głę-

bi. „Wędrowiec“ Thomy—akwaforta—jest dlatego chyba wadliwie pomyślany, że idący w obrazie naprzeciw widzowi staje się nieuniknienie punktem wyjścia dla wzroku; jego działanie odsuwające jest dla akwaforty za silne; nadawałoby się do malowidła. Natomiast korzystne robią wrażenie figury, rozmieszczone, jak w płaskorzeźbie, po całej płaszczyźnie pierwszego planu, co widzujemy często u Boehlega i w drzeworytach Dürera.

Najważniejsze jest, by rysunek czynił pierwszy plan jednorodnym i trzymał odeń zdala mocne akcenty. Do dalszego traktowania przestrzeni istnieją dwie metody. Jedna z nich polega na tem, by w rysunku unikać poszczególnych silnych momentów, a całą powierzchnię traktować jednorodnie. Tak, w rysunku ołówkowym matowe szare kreski rozchodzą się po całej płaszczyźnie i nadają jej ton jednolity. Albo znów, zachowuje się w rysunku i w sztychu, o ile możności, jak najwięcej jednostajnie białego tła, zadowolając się minimalną ilością linii: wówczas rysunek staje się „sztuką opuszczeń“; ten zaś, kto ten wyraz ukuł, Maks Liebermann, jest mistrzem tej właśnie metody; prace jego, wykonane suchą iglicą na płytach cynkowych, osiągnęły subtelne piękno whistlerowskich odbitek. Albo znów, wyrównywa się rysunek za pomocą skośnych i wszędzie w jednym kierunku prowadzonych pociągnięć igły, jak na wczesnych sztychach włoskich. Albo, stosuje się w obrazie tylko barwy o małej różnicy pod względem wywoływania głębi, matowe, wyblakłe, stonowane; albo rozkłada się barwy i światła podniecające równomiernie po całej płaszczyźnie; albo wywołuje się jednorodność barw przez domieszkę jednego i tego samego tonu do nich wszystkich.

Drugą zaś metodą jest *inwersja*: momenty najsilniej pobudzające, jakości i kontrasty uderzające, odsuwa się w głąb obrazu. Jest to zupełne przeciwieństwo metody malarstwa. Podczas gdy w obrazie stalugowym punktem wyjścia dla wzroku jest plan pierwszy, tak, że przestrzeń odczytuje się w kierunku od przodu do tyłu obrazu, to w rysunku, przy zastoso-

waniu inwersji, punkt wyjścia dla wzroku znajduje się na planie ostatnim, a przestrzeń odczytuje się od głębi do przodu obrazu. W malarstwie najsilniejsze akcenty obrazu znajdują się na przodzie i odsuwają w głąb dalsze plany; w inwersji rysunku zaś znajdują się w tyle i przybliżają do widza to, co jest przed nimi. Nowoczesna sztuka graficzna daje nam dobre tego przykłady: wysoki horyzont, a ponad nim, odróżniają się ostro od równomiernej jasności nieba występujące na przód sylwetki ludzi, zwierząt, drzew i t. d. Podobny układ ma znany gobelin Mohrbuttera „Wiatrak w polu“, gdzie prócz tego, w dolnym pasie obrazu, czerwień zachodzącego słońca akcentuje płaszczyznę. Albo w rysunku „Opowiadaczka bajek“ — wielki świecący księżyc przybliży znów głębię. Litografia Welteriego „Dom snów“ stała się przykładem wzorowym: pierwszy plan w ciemności pokoju, figury tegoż planu rozłożone równomiernie po całej szerokości, a w odległej głębi, od żywej jasności nieba odróżniają się, jako optyczny akcent obrazu, ostro zazębite kontury gór. Słabe poczucie stylu u artystów nowoczesnych winne jest chyba temu, że taki sposób kompozycji, dopuszczalny jedynie w sztukach rysunkowych, przejęty zostaje również przez malarstwo; np. wysoki horyzont i ostre sylwetki ponad nim, zmuszają do odczytywania przestrzeni w kierunku od głębi do przodu obrazu, co działa bardzo nieprzyjemnie w malarstwie, gdzie plastycznie zagłębiona rama skłania wzrok do kierunku przeciwnego. Japońskie kakemono zaś, którego obramowanie jest tylko przedłużeniem płaszczyzny obrazu, nastrojone jest dlatego już na odczytywanie przestrzeni w obrazie od głębi do przodu, to zn. mówiąc o płaszczyźnie, z góry na dół, że w obramowaniu pas górny zaakcentowany jest, w przeciwstawieniu do dolnego, przez większą szerokość.

Wyłuszczone tu różnica pomiędzy malarstwem i rysunkiem pociąga za sobą inne jeszcze konsekwencje, a mianowicie dla sposobu traktowania strony formalnej, oraz dla jej doniosłości, następnie w stosowaniu pewnych jakości dyferencyjnych i wresz-

cie przy wyborze przedmiotu: przez badanie tych konsekwencji wyjaśni się nam jeszcze więcej przeciwieństwo stylów.

Objęliśmy pojęciem „rysunku“ rysunek ręczny, sztuki graficzne, gobelin, fresk ścienny i zdobienie waz, dlatego że się zgadzają co do wymagania, by zachować płaski charakter podłoża obrazu i że spełniają je typowo; zobaczymy jednak, że terminologja nasza jeszcze głębszy ma powód. Bowiern z wyrazem „rysunek“ wiąże się szczególnie myśl o sztuce linii; i całą ową grupę możnaby scharakteryzować, w przeciwstawieniu do malarstwa stalugowego, jako sztukę linii; nie dlatego, by linja była tu koniecznie dominantą, ani też skutkiem ograniczania się do linii konturu, gdyż sztuką linii jest także stosunek linii wypełniających, ale dlatego, że jedynie w dziełach tej grupy linja rozwinąć może całkowitą siłę swojej mowy. Owo wspólne wymaganie, by zachować płaskość obrazu, stwarza właśnie taką możliwość. Linja wówczas tylko przemawia wyraźnie, gdy znajduje się na płaszczyźnie. Wówczas jest taką i działa właśnie tak, jak się ją widzi, a ruch nadaje jej melodję. Wzrok ujmuje ją bezpośrednio, a sposób jej zmysłowej recepcji jest jednolity. Natomiast linja w przestrzeni głębokiej nie uchodzi za to, co widzimy w niej bezpośrednio; na podstawie tego, co się widzi, interpretuje się ją dopiero z pomocą innych momentów: jej przebieg pozorny przemienia się pespektywicznie na rzeczywisty, którego nie widzimy, ale który uchodzi za taki: bezpośredni wygląd linii jest więc momentem przelotnym i stąd niewielką ma siłę nastroju; a przemiana linii za mało daje się odczuć i za mało jest określona zmysłowo, by mogła być odczuta jako forma przemawiająca. Stąd zaś wynika, że obraz stalugowy, ponieważ przewycięża płaskość obrazu na korzyść głębi przestrzennej, z konieczności osłabia siłę wyrazu linii; a gdzie w obrazie stalugowym linja otrzymuje swój pełny i dźwięczny ton, dzieje się to przypadkowo, jeżeli mianowicie w głębi obrazu przedstawiona jest płaszczyzna ściany, gobelin, lub coś podobnego, na

czem linja kładzie się projekcyjnie. Natomiast wszystko, co nazywamy rysunkiem, zachowując płaski charakter podłoża obrazu, daje linji płaski grunt, którego jej potrzeba jako pierwiastka formy. W rysunku—gdy posiada on styl—odczytujemy linje bezpośrednio, nie troszcząc się o ich znaczenie dla trzeciego wymiaru, a więc także przed interpretacją przedmiotową tych linji albo: przed zrozumieniem ich jako przedmiotów. Pojmujemy teraz, że im wyraźniej rysunek zachowuje widzialnem podłożę obrazu, tem silniej linia wyraża formę: im oszczędniej tedy rysunek ręczny albo sztych rzuca linje na papier, tem bardziej rośnie siła mowy tych linji.

Wszelka sztuka plastyczna jest w pierwszym swoim stadium rysunkiem, w tem najszerszem znaczeniu słowa; dlatego artyści prymitywni są tak pełni wyrazu w swoich linjach. Odłączenie malowidła, jako obrazu stalugowego, od ściany wytwarza nowy styl malarstwa. Nie można go definjować, w przeciwstawieniu do sztuki linji, poprostu jako sztukę barwną. I w malarstwie barwa także nie panuje bez ograniczenia: raczej dla stylu malarskiego charakterystycznym jest ściśle powiązanie barwy ze światłem, z formą przestrzenną, oraz z przedmiotem. Barwa tak samo, jak linja, musi tu z góry już liczyć się z trójwymiarowością, a więc i z tem, co wypełnia przestrzeń, to jest z przedmiotem. W obrazie nie zestawia się barwy z barwą, lecz barwny przedmiot z barwnym przedmiotem, do tego zaś jeszcze barwny przedmiot na tem miejscu z barwnym przedmiotem na miejscu innym w przestrzeni, a więc np. nie barwę zieloną z niebieską, lecz zielone drzewo przed niebieskiem niebem. Pierwiastki malarstwa, w porównaniu z pierwiastkami rysunku, są już skomplikowane. W rysunku, włączającym barwę, jak gobelin, mozaika, drzeworyt barwny i fresk, barwa znajduje się na widomej powierzchni obrazu: odrywa ją to nieco od przedmiotu, tak, że powstaje bezpośrednia gra barw. Tu więc może ona pomijać wszystkie drobne relacje pomiędzy przedmio-

tami, jak zmienia się przedmiot w odcieniu swojej barwy wskutek bliskości lub też oddalenia, albo przez inny przedmiot, przez barwną grę cieni i refleksów, przez atmosferyczne stłumienie barw. Nie jest to przypadek, że tego wszystkiego brak sztuce japońskiej. Do tego jednak dąży właśnie malarstwo, tak, że nawet w traktowaniu barw jest różnica: w sztukach rysunkowych barwa ma stanowisko bardziej abstrakcyjne niż w malarstwie, to zn. bardziej odłączona jest od przedmiotu, stąd łatwiej wywołuje impresje swojej formy.

Widzimy w sztuce włoskiej, że w miarę tego, jak obraz stalugowy odnajduje stopniowo swój styl — zmniejsza się siła wyrazu form, zwłaszcza linii, zadziwiająca w prymitywach. Widzimy następnie, że w naszej kulturze panującym staje się obraz stalugowy, a zdarza się przytem, że inne gałęzie sztuki plastycznej, na swoją szkodę, posługują się stylem malarskim. Miedzioryt i drzeworyt idą na służbę do reprodukcji malowideł, nie podejmując zupełnego ich przekładu na graficzny sposób wyrażania się i z konieczności tracą wiele z własnego stylu. Skutkiem takiej przewagi obrazu stalugowego znika co raz bardziej wrażliwość na melodyjną mowę linii, jako też jej zrozumienie, by w ostatnich dopiero czasach, chyba przez zetknięcie się ze sztuką japońską, znowu nieco odżyć. W Japonii obraz pozostał nazawsze rysunkiem, a w nim linja zachowała funkcję samodzielną, nie, jak się często myśli, by działać dekoracyjnie—rozprawianie o kaligraficznym ideale Japończyków prowadzi do nieporozumień: w sztuce tej linja przemawia do nas, jak ciągłość ruchomych tonów w muzyce. I ze zdumieniem widzimy, jak mocno obrazy na wazach greckich, albo prymitywy naszego malarstwa, zbliżają się do sztuki malarzy japońskich.

Ponieważ rysunek zachowuje płaski charakter swego podłoża, nawet, gdy daje nam obraz z określoną głębią, więc przedmiot wygląda mniej bryłowato, mniej dotykalnie, że tak powiem, lżej, bardziej unosi się w powietrzu, stąd wydaje się

mniej bliskim rzeczywistości i pozbawionym rzeczywistego ciężaru. Przeto wymagania, które powstają z przyzwyczajzeń do tego, co rzeczywiste, tu, w rysunku, narzucają się z mniejszą siłą. Znaczy to, że rysunek mniejszy stawia opór przekształcaniu stylizacyjnemu form naturalnych, aniżeli malarstwo.

Bowiem stylizowanie jest to odsunięcie się od normy zwykłości w naturze, które winno być odczute jako odsunięcie się, by wywoływało impresję dyferencyjną, określoną jakościov. A ponieważ w malarstwie rzeczy, skutkiem swojej uchwytnej cielesności, tak mocno zbliżają się do tego, co rzeczywiste, to odchylenie od zwykłego jest utrudnione, albo znów wytwarza mimowoli przeraźliwy ton, który stapia się gorzej z całością nastrojową. W rysunku rzeczy są mniej cielesne, przeto łatwiej znosimy oddalenia od rzeczywistości i łagodniejszy mają one ton; więc stylizowanie nasuwa się tu łatwiej. Nie wymaga się go tu bynajmniej, ale dopuszcza i pragnie, jako wzbogacenia środków; gdy tymczasem malarstwo, im bardziej własny swój styl rozwija, tem więcej rezygnuje z tego rodzaju jakości dyferencyjnych. Przeto w czasach stylu rysunkowego lubi się stylizujące przekształcenie natury; a w tem prymitywy nasze schodzą się znów ze sztuką japońskich kakemonów, która daleko więcej, niż nasze malarstwo, zużytkowuje nastrojowe działanie stylu. Można u jednego i tego samego artysty obserwować niekiedy ten moment przeciwieństwa między malarstwem a rysunkiem, porównywając mianowicie jego grafikę z jego malowidłami; u żadnego pewno nie lepiej, niż u Henryka Voglera, który w rysunkach ręcznych, w grafice i szkicach do gobelinów puszcza wodze swojemu umiłowaniu stylu, w malarstwie zaś trzyma je w korbach z wielkim taktem.

Konsekwencja trzecia: różny wybór przedmiotu. Klinger pochwyił trafnie rzeczywisty stan rzeczy, utrzymując mianowicie, że malarstwo — to skończony wyraz naszego radowania się światem, że kocha ono piękno i szuka go dlań samego,

ale że piękno jest zarazem granicą malarstwa, że musi ono pozostać niemem wobec silnych wrażeń rozdźwięków i wszystkiego, co przerażające i wstrętne — a co jednak życie każe artyście odczuwać — i że dla pochwycenia ich potrzeba artyście sztuki uzupełniającej, rysunku.

Ta różnica pomiędzy malarstwem a rysunkiem jest faktem nie w tem, rozumie się, znaczeniu, by można jej zaczerpnąć wprost z historycznego materiału sztuki. Dość jest malowideł, które nie tylko ubocznie odtwarzać chcą to, co przeraża i odstręcza, ale nawet czynią z tego rzecz główną. A nie wszystkie znów rysunki mają na celu oddawanie ciemnych stron życia. Przy stwierdzaniu faktów estetycznych potrzeba wszak zawsze czegoś więcej, niż samego odczytywania: potrzeba tu wartościującego odczucia. Malowidła takie wywierają przykre wrażenie, wybór ich przedmiotu odczuwamy jako uszkodzenie wartości. Rysunkowi zaś tematy podobne mogą szczególnie nadawać urok. Malowidło odpycha je, a rysunek je przyjmuje, nie wymagając ich wszakże. W tem to znaczeniu mówimy tu o różnicy faktycznej.

Jak należy ją objaśnić? Klinger obiera, jak mi się zdaje, słuszny punkt wyjścia. Zauważa on, iż muzyka i poezja mogą odbierać takie same wrażenia, jak rysunek, ale które są wzbronione malarstwu i rzeźbie. Przyczyny zaś tego dopatruje się Klinger w tem, że „pewna treść może, a nawet powinna być odtwarzana w poezji, dramacie i muzyce, bowiem w tych sztukach treść taka nie wiąże fantazji całkowicie i wyłącznie, choćby z całą narzucała się siłą. Skutkiem oddziaływania poprzedzającego ją rozwoju, jako też przecucia następującego rozwiązania, treść taka nie może działać sama przez się i całkowicie jako szczyt wstrętności, ale pozostaje zawsze naturalną częścią przygotowywanej całości. Zajęcie naszej fantazji przy ujmowaniu czegoś wstrętnego, przeszkodzenie jego wyłącznemu oddziaływaniu na nas — oto istotny moment artystycznego zużytkowania takiej treści. Takie momenty — cytuję tu wciąż jeszcze Klingera — posiada właśnie rysunek, np. oby-

wając się bez barwy, jednej z niezbędnych części całego wrażenia, jakie wywiera na nas natura. Zmuszeni jesteśmy do stworzyć barwę, której brak wrazeniu... Rysunek pozostawia fantazji duże pole do uzupełniania barwnego tego, co sam przedstawia". Nadto zaś rysunek może tak swobodnie traktować plastyczną formę ciała, że i tu fantazja musi ją uzupełniać; może on również tak odosobnić przedmiot odtworzony, iż fantazja musi sama stworzyć otaczającą go przestrzeń. „Niemożliwość widzenia świata inaczej, niż po przez barwę, formę i przestrzeń, zmusza fantazję do uzupełniania t. j. dotwarzania tych trzech warunków, jednocześnie z ujzieniem czegoś ohydneho; w tej zaś czynności nie tylko oddala się od nie-piękna, lecz odbiera wrażenie tego borykania się z ohydą, które jest podstawą utworu poetyckiego“.

Tak utrzymuje Klinger. Sądzę jednak, że nie możemy pójść za nim do końca. Dwa zarzuty wytoczyłbym przeciwko jego uzasadnianiu. Najprzód ten: należy, rozumie się, odwracać uwagę od przedmiotu przerażającego, tylko, że nie można tego czynić w sposób, o którym wspomina Klinger. Wielokrotnie już mieliśmy sposobność wskazania na to, że swobodnie tworząca fantazja widza nie uzupełnia obrazu, lub, jeżeli występuje, to stanowi zło. Dzieło artysty musi być samo przez się zakończone i nie pozostawiać nic do dokończenia wolnemu igraniu i dowolności widza. Atoli dzieło sztuki może być wówczas nawet samo w sobie zakończone, gdy, rozpatrywane jako reprodukcja rzeczywistości, nie byłoby zakończonem. Jeżeli w rysunku brak koloru i plastycznego modelowania, a lokalizacja jest nieokreślona, dzieje się to dlatego, że należy je pominąć, nie zaś dlatego, by dać widzowi zajęcie. Napewno nie widzę przedmiotu sztychu w kolorach papieru i farby drukarskiej: nie widzę trawy szarej, zboża białego, a drzew nie widzę z czarno obramowanymi liśćmi; czyż stąd, że widzę krajobraz kolorowym, wynika, że koloruję go w fantazji? Zawsze taki wyciąga się wniosek, a jest on fałszywy. Obserwujmy się też dokładnie, czy rzeczywiście w wyobraźni wyłaniają się ko-

lory. Nie widzę krajobrazu ani czarno-białym, ani też kolorowym, lecz abstrahuję od barw przedmiotu. Tak samo, jeżeli rysunek pozostawia nieokreślone ukształtowanie plastyczne, przedmiot nie wydaje mi się ani spłaszczonym, ani też wyobraźnia moja nie stwarza tu, uzupełniając, dowolnego modelowania: raczej pozostawiam je nieokreślone, tak, jak je daje artysta; abstrahuję od tej strony charakteru cielesności. Również tam, gdzie brak umiejscowienia przedmiotu, nie uzupełniam dowolnie przestrzeni. Do fałszywego wniosku skłania nas tu przesąd zakorzeniony, że czemś najwyższem w sztuce jest ogląd zmysłowy. Odparliśmy ten dogmat wielu dowodami. Uzupełnienie tedy obrazu przez wolną twórczość fantazji nie ma miejsca, lub nie odpowiada przynajmniej celom artystycznym; artysta nie pozostawia fantazji naszej pola działania: w ten sposób nie odbywa się odwrócenie uwagi od wstrętnej treści w dziele sztuki.

Następnie, sama możność odwrócenia uwagi od takiej treści nie wystarcza, jak mi się zdaje, by usprawiedliwić wprowadzenie jej do obrazu. Właśnie porównanie z muzyką i dramatem pokazać może, czego jeszcze brak: musi nastąpić przewyciężenie rozdźwięku, rozwiązanie i wyrównanie—powiedziałbym „katharsis“, gdyby trafne to słowo Arystotelesa nie nasuwało nieporozumień, skutkiem licznych prób interpretacji. Wrażenie czegoś strasznego winno rozwiązać się i oczyścić przez moment podniesienia djonizyjskiego. Tematy przerażające nie są wprowadzane do sztuki dla nich samych, a tylko jako pobudka do przewyciężenia.

Powiadamy więc: gdy sztuka plastyczna pragnie wprowadzić to, co odrażające i straszne, nie ubocznie, ale jako temat główny, jako przedmiot, to odwrócenie odeń uwagi musi być możliwe; lecz za pomocą momentu, stworzonego przez samego artystę, a nie pozostawionego widzowi do stworzenia. Taki moment odciągający musi być zarazem przewyciężeniem i katharsis. Możliwość zaś takiego momentu nie trudno wykazać. Ma on przewyciężyć przedmiotowy temat

główny, a więc sam nie jest natury przedmiotowej, tylko czemś formalnem. Forma — w znaczeniu przez nas przyjętem — musi odciągać nas od okropności przedmiotu i rozwiązywać wniesiony przez nią rozdźwięk. Że forma może tego dokonać, to polega w gruncie rzeczy na tem, że forma i przedmiot otrzymują w dziedzinie estetycznej, dzięki impresjom nastrojowym, wspólny mianownik, tak, że wstępować mogą we wszelkie ze sobą stosunki, również w stosunek antytezy.

Przedstawianie treści odpychającej w sztuce plastycznej jest więc dopuszczalne wówczas, gdy forma przewycięża przedmiot. I oto powracamy do naszego pytania: dlaczego jest to prędzej możliwe w rysunku, aniżeli w malarstwie?

W rysunku przedmiot jest cielesnie mniej uchwytny, gdyż rysunek, dając nawet perspektywicznie obraz głębi, zachowuje pomimo to płaski swój charakter i w ten sposób rzeczywistość przestaje ciążyć na rzeczach. Stąd też mniej przykuwają one uwagę, niż przedmiot w malarstwie, od którego, skutkiem natrętnie blizkiej rzeczywistości, wzrok ani myśl uwolnić się nie mogą, stoi on bowiem przed nami, niby kawałek rzeczywistości. A stąd wynika, że w rysunku odwrócenie uwagi od motywu przedmiotowego bardziej jest możliwe, aniżeli w malowidle, i tem bardziej, im więcej zarazem, dzięki abstrakcji, osłabia się w rysunku wrażenie przedmiotu.

Dalej, wykazaliśmy, iż w rysunku formy są bardziej niezależne od przedmiotu, aniżeli w malarstwie. Bowiem linje układają się tam bezpośrednio na podłożu obrazu, odczuwanem jako płaskie, a barwy na tej płaszczyźnie układają się w harmonję i odrywa je to nieco od przedmiotu w przestrzeni. Dla malarstwa zaś, jak widzieliśmy, charakterystycznym jest ściśle powiązanie barwy, światła, przestrzeni i przedmiotu. Tu linja, światło i barwa nie oddziałują tak, jak je odczuwa nasza wrażliwość, lecz tak, jak się ostają w znaczeniu przedmiotowem. Z tej różnicy pomiędzy malarstwem

a rysunkiem — którą wyprowadziliśmy z różnicy kierunków w ich postulatach, co do przestrzeni,—wynika, że rysunek łatwiej, niż malarstwo, wytwarza antytezę pomiędzy formą a przedmiotem; takiego wszakże stosunku wymaga się, by zwyciężyć harmonijnie rozdzźwięk wnoszony przez treść. Oba warunki dopuszczalności odpychającej treści w sztuce plastycznej, mianowicie: możliwość odwracania uwagi od dysharmonijnej impresji przedmiotu, oraz możliwość katharsis'u przez wartość formy, oba te warunki łatwo jest wypełnić w rysunku, trudniej zaś w malarstwie; dlatego sztuka malarska, znalazłszy swój styl, schodzi takim tematom z drogi, gdy tymczasem rysunek postawić one mogą szczególnie wysoko; bowiem pobudzają do podniosłości. Jaki stopień osiągnąć tu można, dowodzi ów wspaniały karton Antonjusza Pollajuola „Walka mężczyzn“, o którym już raz mówiliśmy, gdzie okropność mordu całkowicie zwyciężona zostaje i przemieniona w djonizyjski radosny wybuch rytmicznych linii.

Okazuje się tedy, że i to przeciwieństwo pomiędzy malarstwem a rysunkiem, polegające na odmiennym wyborze przedstawianego przedmiotu, ma swoje źródło w tem, cośmy uznali za różnicę podstawową: w rozbieżności ich wymagań, dotyczących się przestrzeni; i widzimy, jak nieznaczne napozór wymagania stylu rozgałęziają się po przez wszystkie momenty oddziaływające, a drobna różnica założeń potęguje się do postarzającego wszędzie przeciwieństwa stylów.

## IMPRESJONIZM W SZTUCE PLASTYCZNEJ

Ma tu być mowa o tem, co znaczy impresjonizm, jakie ma prawa i jaką wartość estetyczną. Wobec tak głęboko sięgającego i trwałego ruchu, wolno przypuszczać, że nie same tylko pozaestetyczne motywy go wywołują, że raczej u podstaw jego leży określona tendencja estetyczna, która, o ile nie jest jedynie uprawniona, jak to utrzymują teoretycy ruchu, to przynajmniej równouprawniona z tendencjami współzawodniczącymi i dlatego spoczywa, w stanie uśpionym, jako możliwość, w każdej fazie sztuki, urzeczywistniając się w innych również czasach, oraz w innych strefach sztuki. Zgodnie z tem, impresjoniści nowoczesni odnajdują pokrewieństwo ze sztuką japońską albo wśród prymitywistów, a także wśród późniejszych przedstawicieli naszej sztuki, np. w niektórych dziełach Rembrandta, Franciszka Halsy, Velasqueza. Tylko, że impresjonizm nowoczesny posiada wyraźną odrębność. Ta zaś jest wskazówką, że prócz owej ogólniejszej tendencji estetycznej, szukać należy jeszcze motywu odrębnego, a więc pozaestetycznego, jako jednego z warunków sztuki nowoczesnej. Dlaczego teraz właśnie urzeczywistnia się owa tendencja estetyczna, istniejąca zawsze, jako możliwość, i dlaczego teraz właśnie urzeczywistnia się w ruchu tak niepohamowanym? Impresjonizm musi chyba odpowiadać jakiejś szczególnej naszych czasów potrzebie, która, drogą wymaganego przystosowania, wyciska na nim swoje odrębne piętno. Taka potrzeba czasu ukazuje się nam

jednak nie tylko w sztuce, ale i w innych dziedzinach kultury, oraz życia wogóle i stwarza sobie odpowiednie zaspokojenie, tak, iż w ten sposób impresjonizm nowoczesny wchodzi w stosunki powinowactwa z innymi czynnościami życiowymi i kulturalnymi.

Przeto analiza rozróżniać musi ogólną tendencję estetyczną, leżącą u podstaw impresjonizmu, i motyw pozaestetyczny, potrzebę czasu, określającą odrębność tego kierunku sztuki. Do tego zaś przyłącza się jeszcze coś trzeciego, które wymaga rozpatrzenia osobnego: teoria impresjonizmu w oddziaływaniu swem na praktykę. Każdy kierunek sztuki znajduje swoich teoretyków, którzy go usprawiedliwiają i wykazują jedyne jego uprawnienie. Praktyka jest przytem coprawda pierwsza, a teoria idzie za nią, pomimo to ma znaczenie dla praktyki i oddziałuje na nią. Bowiem teoria chybia zwykle miarodajnej przyczyny ruchu; w impresjonizmie również sprawa ma się tak, iż racjonalną przyczynę tej sztuki znaleźć można w praktyce, nie zaś w teorii. Lecz właśnie dlatego, że teoria niezupełnie się zgadza z praktyką, którą chce usprawiedliwić, i że chybia istoty impresjonizmu, właśnie przez to wywołuje ona pewne modyfikacje w sposobie tworzenia i popycha do ekstrawagancji. Tak więc niektóre z dziwactw impresjonizmu nowoczesnego trzeba wpisać na rachunek teorii, nie zaś wiązać je bezpośrednio, bądź z podstawową tendencją estetyczną, bądź też z motywem potrzeb aktualnych.

Z tych trzech momentów najważniejsza jest dla nas estetyczna zasada impresjonizmu, stanowi bowiem drogę, którą dojść można do sztuki plastycznej. Aby ją wszakże rozpatrzyć samą w sobie, musimy od zjawisk czasowych odjąć działanie dwóch innych czynników, a dlatego najprzód określić te ostatnie.

Nietrudno jest wykryć specyficzną nowoczesną nutę impresjonizmu. Powstając bowiem z naglącej potrzeby czasu, musi pojawiać się także w innych dziedzinach sztuki, oraz wogóle działalności naszych czasów. Z natury rzeczy przejawia

się ona w różnym stopniu, a wybierając same tylko punkty kulminacyjne, nie można jej zapoznać. Krańcowość taką w malarstwie stanowi kierunek, nazywający się neoimpresjonizmem albo pointillizmem albo dywizjonizmem, i uważający się słusznie za zakończenie nowoczesnego impresjonizmu: buduje się obraz z plam kolorowych, stojących obok siebie bez powiązania, jak w mozaice. Unika się stopniowych przejść barw jednej w drugą. Formę przestrzenną rozwiewa się i kawałkuje; unika się ciągłości konturów oraz ciągłości w zgięciach płaszczyzn; tak, że przy rozpatrywaniu dzieł takich widzi z trudnością skupia to, co przestrzenne. Bowiem dla przestrzeni istotna jest ciągłość; pointillizm przemienia przestrzeń w coś nieciągłego. Tak samo ze światłem: istotną dla rozlewania się światła jest ciągłość; w naturze rozchodzi się ono po rzeczach z miękkimi, zawsze stopniowanymi przejściami, po wypukłościach i zagłębieniach form przestrzennych, i przepaja powietrze—za dnia—równomierną, wesołą jasnością; a malarstwo dywizjonistyczne rozrywa ciągłość w rozchodzeniu się światła: w powietrzu jego obrazów migocze ono niespokojnie i skrzy się, a na rzeczach kładzie się poszarpane i w refleksach trzaskających. Teoretycy impresjonizmu oświadczają, że ci nowocześni są malarzami światła par excellence; trudno zrozumieć, jak można było przyjąć taki sąd. Dają oni podniety jasności, ale nie światło; z jednakową słusnością możnaby im poczynać za sławę odtwarzanie przestrzeni. Ciągłość bowiem należy do istoty światła, tak samo jak przestrzeni. Zwłaszcza tam, gdzie światło bierze na siebie rolę symboliczną odmaterjalizowania, uduchowiania. „Światło—to suknia, którą masz na sobie“. W pointillizmie rzecz się ma odwrotnie: światło samo materjalizuje się, kładzie się w powietrzu i na rzeczach, jako coś grubo materjalnego.

To, co tu jest krańcowe, odnajdujemy w stopniu słabszym wszędzie, jako specyficznie nowoczesną cechę w impresjonizmie naszych czasów: unikanie ciągłości. W rzeźbie gładkie powierzchnie ustępują przed szorstkimi wskutek przesa-

dzonych śladów roboty. Wyraz „gładkie“ staje się pogardliwym, gładkie malowanie—słowem obelżywym. Coś analogicznego spotykamy w muzyce: unikanie ciągłości w figuracji tonów, rugowanie melodji; pojedyncze harmonje albo fragmenty melodji występują jedne obok drugich, jak w mozaice. W opowiadaniu i dramacie rozluźnia się związek przyczynowo-rzeczowy i zastępuje szeregiem ostro zaznaczonych fragmentów sytuacji. I słusznie wskazywano wszędzie w życiu nowoczesnym na analogje tego zjawiska; porównywano z niem także formę aforystyczną niektórych filozofów współczesnych.

Okazuje się tedy, że nutą odrębną nowoczesnego impresjonizmu jest radykalna dekompozycja ciągłości. Ale cóż ona znaczy, co ma na celu? Rozpatrując rzecz abstrakcyjnie, można dojść do wniosku, że, ponieważ związki są rzeczą pamięci, dąży się do ulżenia jej, do uwolnienia od zachowywania danych poprzednich, do którego nie ma się już więcej ochoty, żyje się bowiem tylko dla bezpośredniej terażniejszości, może dlatego, że starcze zmęczenie pamięci, charakteryzujące nasze czasy, tego wymaga. Albo też, estetyczne ujęcie obiektu ma pono być ułatwione przez to, że każdy składnik polega na samym sobie i, odłączony od innych, staje się dostępnym dla percepcji bezpośredniej. Pierwsze przypuszczenie wszakże pojawia się tylko w stosunku do epiki i filozofji, drugie zaś może w stosunku do muzyki; ale i tak oba są niesłuszne. Bowiem rozrywanie ciągłości jest wszak tylko metodą przedstawiania: odtwórcze zaś rozumienie dzieła jest i tu niemożliwe bez syntezy. W eposie impresjonistycznym sytuacje pojedyncze mają być znów zebrane w całość, a i filozofja w aforyzmach ubiega się o wielkie związki. Przeto słuszniej możnaby powiedzieć, że tu stawia się większe wymagania syntezie pamięciowej: żąda się zatrzymywania w pamięci związków, pomimo rozerwanego przedstawienia rzeczy. Podobnie w muzyce: chodzi wszak o syntezę następujących po sobie momentów, a ułatwiłaby ją właśnie melodja. Schodząc z drogi powiązaniom melodyjnym, utrudnia się syntezę, nie uwalniając

od niej. Można powiedzieć, że w ogólności metoda impresjonistyczna wcale nie mniej wymaga od syntetycznej zdolności widza, a w każdym razie ulgi mu nie przynosi. Mozajka neoimpresjonistów także wymaga patrzenia skupionego, a to nie jest łatwiejsze, niż w obrazach Belliniego. Impresjonizm nie oszczędza bynajmniej widzowi budowania obiektu estetycznego; wymaga on połączeń, a jednak mniej je nasuwa. Nie unika on odnoszenia jednego pierwiastka do drugiego, a tylko szczególnej odmiany znajdowania się razem: ciągłości.

Ciągłość—znaczy to, że każdy moment pojedynczy przygotowany jest przez inne i przygotowuje inne. Następuje on wówczas, kiedy jest oczekiwany, wywołując oczekiwanie innych momentów określonych. Przychodzi oczekiwany, gdyż po części zawarty był już w poprzednich. Ciągłość to identyczność częściowa pierwiastków przyległych. Unikać ciągłości znaczy unikać przygotowywania momentów poszczególnych; w ten sposób każdy moment przychodzi nieoczekiwanie i działa jak pchnięcie. W związku ciągłym przejście od jednego do drugiego trudno zauważyć, jest to lekkie prześlizgiwanie się jednego momentu w drugi; przy braku ciągłości zmiana odbywa się skokami, a każdy krok jest wstrząśnieniem. Podczas gdy to, co ciągle, recepowane jest z łatwością i wchodzi łatwo, recepcja czegoś nieciągłego napotyka zawsze na opór, a każde wrażenie, przychodząc nieoczekiwanie i bez przygotowania, działa z całą siłą pobudzającą. Jest tak, jak gdyby między dwa wrażenia wsuwało się opór, który musi być ciągle na nowo przewyciężany. Podrażnienia przerywane działają silniej, niż mające przebieg równomierny, jest to powszechnie znane z doświadczenia. Przeto każda recepcja drażni i pobudza tem silniej, im jest mniej przygotowana. W rozrywaniu ciągłości widzimy tedy środek do silniejszej podniety nerwów w oglądzie zmysłowym. A jeżeli dekompozycja ciągłości występuje niby zasada metodyczna nowoczesnego impresjonizmu, to możnaby z niej wnioskować o pożądaniu silnych podniety nerwowych: że nasze czasy są bardziej

od innych chciwe pobudzeń, oraz silnych podniet, i że nowoczesna odmiana impresjonizmu jest dostosowaniem się do tej pożądlivości silnych podniet.

Że trafnie rzecz ujmujemy, dowodzi tego rzucenie okiem na wybór przedmiotu w sztuce neoimpresjonistycznej. Wprawdzie artyści i teoretycy tego kierunku twierdzą jednogłośnie, że bynajmniej o przedmiot im nie chodzi, jednakże praktyka zadaje im kłam; nie da się zaprzeczyć, iż wybierają całkiem określone dziedziny treści, i to w takim stopniu, że artyści innej zupełnie metody odczuwani są i uznawani za impresjonistów, tylko ze względu na wybór tematu. Wystarczy zestawić tylko nazwiska kilku głównych przedstawicieli, a zauważy się, że częstotliwość pewnych tematów nie może być przypadkowa: Manet, Degas, Rops, Toulouse-Lautrec, Slevogt, Ludwik Corinth, T. T. Heine, Aubrey Beardsley, Rodin, Henryk Zille. Przedmiot, przez nich wybrany, powinien, drażnić; przekładają oni wszystko, co jaskrawe, przeraźliwe, gryzące, odpychające, ordynarne. Czem dla dawniejszych artystów była madonna, tem jest dla nowoczesnych hetera. Nie chodzi wszakże o pożądlivość, ta byłaby za łagodna. Skuteczniejsze jest to, co nienormalne i perwersyjne, silne jakości dyferencyjne w dziedzinie płciowej — Salome przeto jest jednym z najulubieńszych tematów u artystów nowoczesnych — albo wszystko erotyczne musi być haut-goût. Wstręt uważają oni za łechtanie nerwów. Występek i nędzę przedstawiają dlatego tylko, że jest w nich coś agresywnego, albo że cuchną. Nędzniczy z Berlina u Henryka Zillego nie po to są, by wzruszać, nie są też oskarżeniem społecznym, a tylko środkiem silnych podniet nerwowych, zgnilizna ich dostarcza sztuce bodźca i na obrazach Zillego rzadko brak kloaki. „Czarne sceny“ Slevogta zawierają siłę podniecającą brukowych romansideł, jego „Achilles“ robi z Iliady historję o indjanach. Faktyczność takiego wyboru tematów potwierdza naszą interpretację metody. Oboje, przedmiot i metoda, harmonizują ze sobą, i o tyle też nowocześni artyści posiadają styl: jaskrawemu i drapiącemu

przedmiotowi odpowiada szorstkość w technice. Przedmiot taki wybierany jest umyślnie, stąd wynika, że i podniecające działanie metody nie jest przypadkowym skutkiem ubocznym, lecz zamierzeniem. W ten sposób kwestja odrębności impresjonizmu nowoczesnego, dla której szukaliśmy motywu pozaestetycznego, byłaby wyczerpana.

Mówiliśmy o pokrewieństwie artystów nowoczesnych z niektórymi zjawiskami innych czasów i stref sztuki; dlatego włączamy je do szerszego pojęcia impresjonizmu. Szukając cech wspólnych, znajdujemy również u artystów wcześniejszych dekompozycję ciągłości, tylko nie tak krańcową, jak u nowoczesnych, i nie zamierzoną, nie szukaną, lecz zjawiającą się jedynie przy sposobności i jako możliwość. Japończyk, rysując krzew bambusowy, nie czuje się zobowiązany do wyłożenia wzajemnego stosunku liści oraz gałęzi. Z tej wszakże wolności nie korzysta zwykle w taki sposób, by przedstawienie rzeczy otrzymało coś szorstkiego i podniecającego; działania podobne pojawiają się wówczas tylko, jeżeli styl tego wymaga, jak u naszych artystów nowoczesnych, gdy np. karykaturzysta tak poszarpie linje rysunku, zewnętrzne i wewnętrzne, że śledzący za nimi wzrok, szukając związku, ustawicznie potyka się o przeszkody.

We wszystkich tedy sposobach przejawiania się impresjonizmu widzimy dopuszczalność rozrywania ciągłości; jako odrębność zaś sposobu nowoczesnego: krańcowe użytkowywanie tej możliwości na korzyść realnego upodobania do silnie działających bodźców nerwowych. Owo określenie ogólne skłania nas przede wszystkim do ujemnej charakterystyki tendencji estetycznej, leżącej wszędzie u podstaw impresjonizmu. Zważywszy mianowicie doniosłość przestrzennych, czasowych i przyczynowych, jako też substancjalnych i logicznych sposobów odtwarzania przedmiotu, oraz takichże związków jego, właśnie dla rozpatrywania empirycznego — dojrzymy w owej wolności to znaczenie, że: im-

presjonizm nie liczy się z empirycznym oglądem przedstawionego przedmiotu. Mogłoby się to wydawać bezwarunkowo wyższością oraz mądrą ekonomją sił artystycznych. Dopóki wszakże nie zdefiniowaliśmy impresjonizmu przez cechy dodatnie, pozostaje problematycznym, czy taka wolność zgadza się stylowo z każdym zamierzeniem sztuki.

Nowoczesna teoria impresjonizmu opiera się na szeroko rozpowszechnionym przesądzie, że sztuka to sprawa zmysłów, że ostatecznym jej działaniem oraz celem jest ogląd zmysłowy; i tylko przeprowadza konsekwentnie—aż do absurdu—tę właśnie myśl. Rozumie się, że ogląd zmysłowy to przecież nieodzowny warunek recepcji estetycznej; tak więc w teorii owej pomieszana jest słusność z niesłusnością.

By śledzić za nią, możemy obrać za punkt wyjścia to, że widz, oglądający przedmiot, zwykle nie wie dokładnie i nie może zdać sobie sprawy z tego, co oko percepuje bezpośrednio. Bowiern bezpośrednio wrażenia zmysłowe interpretuje się z przyzwyczajenia jako stosunki pomiędzy obiektami, te zaś przykuwają tak silnie ciekawość empiryczną, że trzeba szczególnego zastanowienia, by odnaleźć owe dane pierwotne, a i wówczas z trudem się to udaje. Widzę przed sobą śnieżną płaszczyznę, częściowo w słońcu, częściowo w cieniu. W jakich kolorach? Otóż: śnieg jest biały, ale cień ściemnia, a więc płaszczyzna w słońcu jest biała, w cieniu zaś — ściemniona biała, to zn. szara. W rzeczywistości jednak sprawa ma się inaczej: co tłumaczyłem sobie jako cień, było blado niebieskie. Ale widziany kolor tłumaczę sobie jako biały, który znam jako barwę śniegu, plus działanie cienia. W ten sposób wiedza o własnościach i stosunkach przedmiotu zabiera miejsce wrażenia pierwotnego. I tak zawsze. Kiedy widzę drzewo w jednym i tem samym miejscu o różnej porze, rano, w południe i wieczorem, to nie tylko mniemam, że jest ono tem samym drzewem, lecz że niezmiennie zachowuje swoje własności, że

jego liście ten sam mają kolor i że postrzegam na nich bezpośrednio ten sam kolor, choć w różnym oświetleniu. W rzeczywistości zaś widzę za każdym razem inną jakość barwną, — którą wszakże biorę za tę, jaką się widzi przy dobrem świetle i zna dokładnie, a która służy za cechę drzewa rozpoznawczą i odróżniającą, gdyż najłatwiej daje się zauważyć i odróżnić — plus działanie pory dnia. Przeważnie tedy wydaje się nam, iż widzimy barwy inne, niż postrzegane przez nas faktycznie; widząc je, myślimy zaraz o rozpoznawczych cechach przedmiotu: wrażenie pierwotne otrzymuje znaczenie innego, które jest czynne jako cecha przedmiotu, plus zmiana międzyprzedmiotowa. Widzę barwę rdzawo-brunatną; ponieważ znam takie drzewo, sądzę, że widzę młodą, jasną zielen buku plus światło zachodzącego słońca. Podobnie dzieje się z formami przestrzennymi; i tu ujmuje się co innego, niż się myśli. Podczas gdy w rzeczywistości widzę np. zupełnie wąską elipsę, myślę, że postrzegam bezpośrednio koło w położeniu pochylonym. W tem wielka tkwi trudność dla artysty. Gdy bowiem chce oddać kawałek natury, wysuwa się na przód jego wiedza o przedmiotach; ucieka się on do barw i form przestrzennych, o których wie, że istnieją rzeczywiście i spostrzega rozczarowany, że dzieło jego nie udaje się. Wielokrotne niepowodzenie poucza go i krok za krokiem odnajduje on drogę do bezpośrednich danych zmysłowych. Atoli podobny sposób uczenia się, na niepowodzeniach, jest zawiły, a nadto przerywa go co pewien czas zacierająca różnice konwencjonalność; stąd to zrozumiałem jest, iż nasi artyści mają przed sobą wciąż nowe odkrycia; i dziwiono się wielce, gdy kilka dziesiątków lat temu malarze zauważyli barwność cieni.

Tak więc, dochodzimy do postulatu, że artysta nie powinien wnosić do obrazu swojej wiedzy o rzeczach, a tylko swoje bezpośrednie wrażenia zmysłowe; że powinien wyłączać to, co wie o danej rzeczy, a co tak łatwy ma dostęp do obrazu, ponieważ wydaje siebie za coś postrzeżonego bezpośrednio. Rzecz w oddaleniu nie powinna zdradzać, że

artysta zna jej wygląd zblizka; na koloryt obrazu, oddającego zmrok, nie powinno wpływać to, iż malarz wie, jak rzeczy wyglądają w południe; a co jest w cieniu, powinno być tak malowane, jak przedstawia się bezpośrednio, leżącym w cieniu, nie zaś tak, jak to sobie rozłożył umysł empiryczny. Postulat ten może uchodzić za obowiązujący warunkowo, choć nie rozstrzyga o wartościach estetycznych. Chodzi bowiem tylko o dobry sposób przedstawiania przedmiotu; ale ten nie jest rzeczą główną w sztuce; następnie zaś taka metoda nie jest bynajmniej jedynie skuteczna, a więc nie jedynie dopuszczalna. Sensualistyczna teoria sztuki patrzy na to, rozumie się, inaczej. Sztuka plastyczna jest, według niej, kształtowaniem dla oka, zwraca się jedynie do zmysłów; dlatego winna usuwać wszystko to, co rozumowe i opierać się na bezpośrednich wrażeniach zmysłowych. W tych to pierwotnych danych zmysłowych, nieinterpretowanych jeszcze i nieprzeinaczonych przez umysł empiryczny, posiadamy ogląd najczystszy; gdy artysta potrafi je ująć i utrwalić w obrazie, to mamy — i tylko wówczas, zdaniem tych teoretyków — dzieło sztuki. Wszystko to brzmi dość dobrze; tylko wolnoby może zapytać, komuż w tym wypadku przypaść ma w udziale ów czysty ogląd? Chyba patrzącemu na obraz. Jakim wszakże sposobem? Gdy artysta zdołał utrwalić bezpośrednio dane zmysłowe, czy wówczas widz nie stoi przed obrazem tak samo, jak wobec natury, czy więc nie zachodzi to samo: że bezpośrednio wrażenia zmysłowe przemienia się w cechy oraz stosunki przedmiotu, zupełnie tak, jak się to dzieje wobec rzeczywistości? I mianowicie, tem pewniej, im lepiej udaje się artyście ująć i utrwalić to, co widzi bezpośrednio? Ależ w takim razie metoda ta osiągałaby właśnie przeciwieństwo tego, czego sensualizm estetyczny oczekuje: widz nie dochodzi do czystego oglądu, nie zatrzymuje się na momencie zmysłowym, wrażenia zmysłowe mają charakter jedynie przejściowy (tranzytoryczny) i ulegają niezwłocznie, a niepostrzeżenie, interpretacji rozumowo-rzeczowej, jak przy rozpatrywaniu rzeczywistości. Im lepiej

udaje się artyście trzymać zdala od obrazu swoją wiedzę o cechach i stosunkach przedmiotu, tudzież odtwarzać bezpośrednio odebrane wrażenia zmysłowe, tem więcej sprzyja to wiedzy empirycznej widza i ułatwia mu przemianę obiektywizującą, a więc uwolnienie się od wrażenia zmysłowego. Wyobraźmy sobie technicznie doskonałą fotografię kolorową: tu został osiągnięty ideał czystego oglądu, żadna wiedza o rzeczach nie fałszuje wrażenia, obraz dostarcza ściśle takich samych danych bezpośrednich, jak natura — i dlatego właśnie ulega tak samo, jak natura, przemianie obiektywizującej. Podobny los musi spotkać i obraz artysty, jeżeli wypełnia całkowicie postulat czystego oglądu: daje on wprawdzie bezpośrednio wrażenia zmysłowe, ale te, rozplywając się, nie pozostają w duszy widza, lecz niepostrzeżenie przemieniają się w znaczenie rzeczowe. Tak więc usiłowania jego w rezultacie uwyrażniałyby tylko przedmiot — czego właśnie się nie pragnie. Chciano mieć czysty ogląd, a pracuje się dla wiedzy o rzeczach.

O ile tedy ma być zadośćuczynione teorii, zachodzi potrzeba modyfikacji. Należy przeszkadzać temu, by z trudem znalezione przez artystę dane zmysłowe rozplywały się i były tłumaczone empirycznie. Dlatego aprobuje się wszystkie przez artystów przedsiębrane miary do zachowania oglądu w stanie pierwotnym. A środkiem do tego jest przesadzenie różnicy pomiędzy bezpośrednimi wrażeniami zmysłowymi a ich tłumaczeniem empirycznym. Dlatego aprobuje się wszelkie pogrubianie, wszelkie przesadzanie. Gdy np. malarz oddaje śnieżną płaszczyznę w cieniu, nie dokładnie tak, jak widzi się ją bezpośrednio, jako słabo niebieską, lecz przesadza kolorowość cienia, gdy zamiast słabych odcieni, daje barwy nasycone: to kolor pozostaje, a nie rozpuszcza się w tłumaczeniu obiektywizującym — właśnie dlatego, że, wzięty obiektywnie, nie ma sensu i widz go spostrzega. To zaś jest pożądane, gdyż w ten sposób otrzymuje on czysty od procesów umysłowych ogląd, doznaje przeto rozkoszy artystycznej. Albo, jeżeli artysta odkrył, że w jasnym świetle słonecznym kontury

ciał prawie że znikają—jaskrawe światło zaciera je nieco—to musi on dobrze się strzedz, by nie naśladować natury dokładnie, w takim bowiem razie jego odkrycie pozostałoby dla oglądających obraz tak samo niewidocznym, jak fenomen rzeczywisty. Patrząc na jego obraz sądzilibyśmy, iż widzimy przedmioty w słońcu z wyraźnymi konturami, gdyż byłoby to zwykłe patrzeć, któreby się przemieniało natychmiast w naszą wiedzę o rzeczach, tłumaczyło się na mowę naszego umysłu empirycznego. Raczej malarz uczyni dobrze, przesadzając w taki sposób rozwianie się konturów w świetle słonecznym i oddając fenomen tak silnie, iż każdy widz zdumiewa się i nie może nie zauważyć rozwianych, zatartych konturów: w ten sposób dostępuje łaski oglądu czystego i unika fatalności myślenia obiektywnego.

Istnieje wiele obrazów nowoczesnych, które w ten, jedynie dopuszczalny, sposób czynią zadość żądaniom sensualizmu: przesadzają one tak silnie różnicę pomiędzy wrażeniami zmysłowymi a ich zwykłą interpretacją, by widz ją spostrzegł. Ale co się na tem zyskuje? Czy naprawdę udaje się nam wśrubować się z powrotem w stan oglądania pierwotnego i trwać w nim, tak, iżbyśmy pograżyli się całkowicie w postrzeganiu czysto zmysłowem? Sądzę, że nie. Bowiem całkiem niezależnie od tego, że dane przez artystę jakości zmysłowe wcale nie zgadzają się naprawdę z danymi pierwotnie — malują np. cień o wiele za niebiesko—przemawia i to jeszcze przeciwko nim: owe przesadzone dane oglądu nie stają się dla nas właściwie przeżyciem zmysłowem, któremu oddajemy się naiwnie, lecz z konieczności budzi się w nas refleksja, przypatrujemy się im tak, jak obserwuje się coś obcego. Rozpatrujemy je z ciekawością, jak odkrycie jakieś, z ciekawością psychologa albo technika malarskiego, czy artysta pochwyił trudny do ujęcia fenomen. Że nie pochwyił go dokładnie, widzimy co prawda natychmiast, gdyż w sposób tak gruby natura nie oddziaływa nigdy. To przecież wiemy: gdyby artysta pochwyił je dokładnie, to w obrazie jego równie trudno byłoby fenomen

ten spostrzedz, jak w naturze samej. Tak więc, zważamy tylko na to, czy przynajmniej kierunek uchwycił on poprawnie, a przesadę wyrazistości znosimy tak samo, jak się wybacza przesadę obrazów w demonstracjach naukowych: bez tej przesady nie demonstrowałyby niczego. Artysta nie wprawia nas w stan oglądu pierwotnego, lecz demonstruje go nam tylko: daje nam wiedzę o takim stanie. Zamiast wiedzy o rzeczach, której należy unikać, pozyskujemy wiedzę o stanach oglądu. Tak więc recepcja posiada zawsze charakter tranzytoryczny; nie może wprawdzie przemienić się bez reszty w zwykłe interpretowanie przedmiotów, ale przechodzi w objektywizację stanów psychicznych. Krocząc wśród przesadzonej pstrokacizny takich obrazów, czujemy się chyba podobnie, jak w gabinecie biologicznym, gdzie w słojach ze spirytusem stoją spreparowane embrjony. Bowiem obrazy impresjonistyczne — to nic innego, jak preparaty naukowe, mianowicie, spreparowane embrjony oglądów, które sztucznie zachowano w takim stanie, w jakim nie mogłyby się ostać, gdyby żywe były.

Zatrzymywanie widza w sferze czysto zmysłowej sprzeciwia się naturze i jest niemożliwe. Bowiem charakter tranzytoryczny jest dla wrażeń zmysłowych istotnym. Przedzierzają się one nieuniknienie, albo w myśl — bądź o przedmiocie, bądź też o fenomenach psychicznych — albo też w impresję nastrojową. Że zaś istnieją one tylko dla tej ostatniej, pokazaliśmy już poprzednio. A malowidła, zgodne niby z rozpozszecznioną teorią impresjonizmu, zawierają w sobie to dobre, że najbardziej poglądowo dowodzą niedorzeczności sensualizmu estetycznego.

Odjąwszy od sztuki nowoczesnej wszelkie ekstrawagancje, powstające z pożądania silnych podnieć nerwowych, oraz wszelkiego rodzaju pokusy teorii sensualistycznej, słowem, wszystko, co pochodzi z motywów, obcych sztuce, — otrzymujemy ogólną estetyczną tendencję impresjonizmu; już opisaliśmy ją negatywnie, powiedziawszy mianowicie, że uwalnia się od

względu na empiryczne rozpatrywanie przedmiotu. Czem jest ona pozytywnie?

Porównyując najlepsze rzeczy nowoczesne z impresjonistycznymi rysunkami pendzłowemi Japończyków, ze szkicami oraz sztychami Rembrandta, z obrazami Franciszka Halsy, z Velasquezem albo z Wilhelmem Buschem,—znajduję, jako cechę wspólną, chęć wywołania, przy pomocy środków odrębnych, szczególnie żywej impresji przedmiotu. Przytem jednakże nie chodzi im wcale o zmysłową stronę zjawiska przedmiotu, lecz jedynie o nieobrazową impresję pozazmysłową: spotęgować ją do najwyższego stopnia—jest ich celem. Nie chcą oni pokazać, jaką jest obiektywnie dana rzecz lub fenomen, z jakimi cechami poznawczymi i odróżniającymi wchodzi w rozpatrywanie empiryczne, nie chcą również pokazać, jakim się coś wydaje zmysłom bezpośrednio, jak się przedstawia w oglądzie czystym, a tylko uwydatniają w zjawisku zmysłowym jedynie czynniki suggestywne. Dają więc tylko ekstrakt zjawiska, odosobniają te czynniki, od których zależy nieobrazowa impresja przedmiotu. Dzięki izolacji wszakże czynniki te zyskują jeszcze na sile suggestywnej, gdyż inne czynniki nie odwracają uwagi.

Nazwa „impresjonizm“ wydaje mi się tedy zupełnie odpowiednią. Wiadomo jeszcze, jakiemu zawdzięcza się ją przypadkowi. Gdy société anonyme z kół Manet'a wystawiała w roku 1874, pomiędzy obrazami Kludjusza Monet'a znajdował się jeden z napisem: „Impresja: wschodzące słońce“. Dzieło to było charakterystyczne dla całego rodzaju; mówiono o impresjonistach, słowo to zostało podchwycone i oto stworzono dla nowej sztuki nazwę. „Impresjonizm“—to nazwa słuszna, celem tej sztuki bowiem jest impresja przedmiotu, bądź rzeczy, bądź też przelotnego fenomenu. Chodzi o metodę uwydatniania takich pierwiastków zjawiska zmysłowego, które największe wywołują wrażenie. Że przytem rewiduje się optyczne wrażenia natury, zbliżając się bardziej do oglądu pierwotnego, niż to się praktykowało w akademjach i konwen-

cyjonalnie przyjęte było, że się studjuje barwność refleksów i cieni, oraz zmiany oświetlenia dziennego, jest to zrozumiałe— jako środek do celu; bowiem działanie pierwotnych danych zmysłowych jest wielkie, posiadają też one siłę suggestywną. Tylko, że nie są celem ostatecznym tej sztuki, jak przypuszczają teoretycy, i nie chodzi o impresje w znaczeniu sensualistycznym, lecz o impresje wtórne, o nieobrazowe wrażenie przedmiotu, o jego różniczkę nastrojową. Gdyby chodziło o pierwiastki zmysłowe, jako takie, musiałyby się dawać je wszystkie, tak jak następują; wybiera się wszakże, dopuszczając tylko szczególnie suggestywne, a więc nie same dane zmysłowe są celem ostatecznym, lecz to, co wywołać mają: impresja nastrojowa przedmiotu. Trzy linje, z pomocą których Wilhelm Busch utrwała jakąś impresję, nie czynią dla nas widzialną samej rzeczy, nie zaznaczają własności jej, ani też bezpośredniego działania jej na oko, gdyż obraz siatkówkowy albo korowy rzeczy prawdziwych, z którym pokrywałby się rysunek—nie istnieje, ale jego linje—to środek tak silny, jaki tylko wyobrazić sobie można, do wyczarowania różniczki nastroju, nieobrazowej impresji nastrojowej.

By dotrzeć do rdzenia sprawy, możemy rozpatrywać ją również w ten sposób. Jeden i ten sam przedmiot daje odmienne zjawisko-obraz zależnie od swego położenia względem oka: czy znajduje się blisko lub daleko, czy widzimy go z góry lub z dołu, z przodu lub z tyłu, z prawej strony czy z lewej, w położeniu prostym czy pochylonym: za każdym razem wygląda on inaczej. Różnice w strukturze obrazu wynikają także stąd, jak patrzymy na obraz, długo lub tylko przelotnie, czy uwaga nasza pochwyciła go i pozostaje nań zwrócona, czy oko znajduje się w spokoju lub też szuka czegoś, i czy przedmiot jest w ruchu lub też stoi w miejscu przed widzem. Te nieskończenie liczne a możliwe wrażenia-obrazy jednego i tego samego przedmiotu są często, jako obrazy, to zn. kompleksy danych zmysłowych, wcale nie bardzo do siebie podobne. Tylko, że podobnie działają na podmiot: dają mu

impresję tego samego przedmiotu. Są to dla nas różne sposoby zjawiania się jednego i tego samego przedmiotu.

Taką samą impresję przedmiotu może tedy wywoływać nieskończenie wiele różnych obrazów przedmiotu. Ale siła ich działania nie posiada jednakowej intensywności. Suggestywna ich siła jest różna. Niektóre z pośród nich są w wywoływaniu impresji żywsze od innych. To zaś winien mieć na uwadze artysta, jeżeli mu chodzi o spotęgowanie impresji przedmiotu.

Szczególnie ważna jest tu różnica pomiędzy ulotną wizją a obrazem-wrażeniem długiego, spokojnego patrzenia. Doświadczenie uczy, że działanie suggestyjne ulotnej wizji większą ma siłę. A proste rozumowanie wyjaśnia przyczynę. Patrzenie ulotne dokonywa w jakimś ułamku czasu tego samego, co patrzenie dłuższe, dając nam poznać przedmiot; a więc sposób jego oddziaływania musi być bardziej skoncentrowany. A nadto, budowa obrazu-wrażenia, zależnie od trwania oglądu, jest całkowicie różna. W dłuższem oglądaniu przedmiotu, znajdujacego się w spokoju, każdy szczegół staje się jasnym, obraz-wrażenie jest całkowicie określone, lecz to właśnie odwraca uwagę od całości, kierując ją na szczegóły: impresja tychże przeszkadza impresji całości. W wypadku zaś ulotnej wizji przedmiotu wprawne oko chwyta w locie kilka charakterystycznych odcieni, nie zupełnie, ale dostatecznie określonych; wszystkie szczegóły pozostają niewyraźne, dlatego nie przeszkadzają: w ten sposób powstaje tylko impresja całości. Te nieliczne pierwiastki, które oko, przebiegając je, ujmuje, muszą tedy największe wywierać wrażenie, inaczej nie wystarczałyby do poznania przedmiotu. Tedy wizja przelotna sprowadza już w pewnej mierze wybór z pośród danych zmysłowych: widz ogranicza się tu, dzięki wprawie, do momentów największej siły suggestywnej, interesują go takie tylko dane, które mają dla impresji przedmiotu znaczenie bezpośrednie. By zauważyć nadto jeszcze jakiś plus jakości bez znaczenia — na to niema czasu.

Jeżeli wyciągniemy stąd wniosek, to artysta, który chce nadać swemu dziełu szczególnie wielką impresyjność, odda pierwszeństwo—o ile styl dzieła na to zezwala—oglądowi, powstałemu z patrzenia ulotnego. Daje on bowiem artyście to, czego mu potrzeba, dobór momentów, o jak największym działaniu. Rysunek, przeprowadzony w szczegółach drobnostkowo i pilnie, nigdy nie osiągnie tej samej siły wrażenia, co odtworzenie przelotnej wizji. Jeżeli artysta dąży do spotęgowanego działania impresyjnego, musi podpatrywać wspomnienia-obrazy chwilowych oglądów, krótko eksponować objekty przed optycznym aparatem zmysłowym i prędko zapisywać to, co chwyta oko: w ten sposób uczy się on oddzielać czynniki suggestywne od nic nie znaczących.

Przytem wszakże istnieje dziwna trudność. Wizja chwilowa, jako taka, nie daje się przenosić. Nie tylko bowiem szczegóły przedmiotu są w niej nieokreślone, lecz jej samej brak wewnętrznej określoności formy. W rysunku zaś i w malowidle każda forma występuje z konieczności jako określona. Możesz narysować linję, jak chcesz, zupełnie dowolnie, lub też pozostawić ruch ręki przypadkowi: zawsze pozostaje linja o indywidualnym i całkiem określonym kształcie. Tak samo każda dowolna plama kolorowa posiada określony odcień, jako też indywidualnie określoną rozciągłość. Natomiast wizji przelotnej brak definitywnej określoności formy; pochodzi to stąd, że podrażnienie optyczne zachodzi po większej części zewnątrz żółtej plamki, a więc po za granicami widzenia ostrego. Co się widzi bocznymi częściami siatkówki, nie ma formy. A nadto, gdy, podczas oglądania przedmiot lub oko poruszają się, liczne podrażnienia nakładają się jedno na drugie, ścierają się wzajemnie i dziwnie zamazują. Wizja chwilowa jest tedy przeciwieństwem momentalnego zdjęcia fotograficznego, które aż do najmniejszych szczegółów jest ostro określone. Zaś momentalnemu obrazowi żywego oka brak określoności formy, bowiem te kilka charakterystycznych momentów przedmiotu,

pochwyconych przez uwagę wzrokową, też nie osiąga zupełnie ostrej określoności.

Właściwie tedy nie można odtworzyć w obrazie samego wrażenia zmysłowego; lecz artysta posiada możliwość stworzenia analogji o pełnej wartości. A zastępstwo to odbywa się z taką naturalnością, iż przy robocie nie zauważa się trudności i dopiero refleksja ją wykrywa. Artysta stwarza równoważnik chwilowej wizji, o ile traktuje swoje formy tak, by z jednej strony jednoczyły w sobie czynniki suggestywne optycznego wrażenia chwilowego, z drugiej zaś—ich nieunikniona określoność nie mogła być wzięta za określenie szczegółów przedmiotu. A to jest możebne. Można np. tak wybrać linje w rysunku pejzażu, iżby żaden człowiek rozumny nie wpadł na myśl, że te linje mają określać szczegóły drzew, domów i ludzi, iżby nikt nie brał ich za określenie jakości przedmiotu. Formy muszą omijać jakości przedmiotu. Unika się linji, któreby odpowiadały dokładnie charakterowi przestrzennemu rzeczy przedstawianych. Rysuje się dom: wszędzie ma on linje proste jako granicę murów i powierzchni dachu: więc rysownik unika całkowicie linji prostych w przedstawieniu domu. Następnie, same formy określone są pod względem rysunkowym, lecz określoność form nie znaczy to określoność szczegółów przedmiotu. W ten sposób otrzymuje się analogję rysunkową ulotnego obrazu wzrokowego; musi ona posiadać taką samą siłę oddziaływania, jak ów obraz-wzór, przejmuje bowiem jego czynniki oddziaływania i w sposób analogiczny ruguje przeszkody impresji całości.

Taka metoda to impresjonizm. Celem jej—spółęgowana żywość impresji przedmiotu; impresjonizm osiąga ten cel przy pomocy środka rysunkowych i malarskich analogji wizji chwilowej: od niej zapożycza momentów największej suggestywności wrażenia i tak, jak ona, unika przeszkód, wywoływanych określonością szczegółów przedmiotu.

Szkicowi nasuwa się najłatwiej metoda impresjonistyczna; wszystkie też dzieła tego kierunku przypominają szkic. Ale i szkic może być również dziełem skończonym. Do skończenia nie należy wszak to, by umysł empiryczny nie miał już o co pytać; lecz dzieło jest wówczas skończone, kiedy osiąga swoje immanentne zamierzenie. To zaś polega na spotęgowaniu działania impresyjnego. Szkicowy sztych Rembrandta nie chce utrwalić formy bytowania, ani też jakiegobądź innej formy, w której zjawiają się rzeczy; daje on grę linii, unikającą granic rzeczywistości w przestrzeni i nie chce, by go brano za określenie szczegółów przedstawionych przedmiotów. A jednak ma zadziwiającą siłę sugestji: krajobraz odżywa przed nami, jakgdybyśmy czuli jego oddech. To właśnie było celem, nie zaś uwidocznienie pejzażu. A środkiem do tego jest analogja rysunkowa ulotnej wizji. Linje sugerują impresję nieobrazową pejzażu, jego charakterystyczną różniczkę nastrojową. Nie oddziałują na fantazję naszą tak np., żeby kończyła krajobraz, nie pobudzają do zbudowania tegoż z określeniem szczegółów. Podkreślaliśmy już nie raz, że to szeroko rozpowszechnione przypuszczenie sprzeciwia się faktom, oraz postulatом estetycznym. Faktycznie żaden obraz fantazji nie wsuwa się na miejsce tego, co widzimy w sztychu, układ linii nie zmienia się tak, by odpowiadał prawdziwym kształtom rzeczy. Gdyby zaś miało to miejsce, dowolność i przypadek posiadałyby otwarte pole działania; jeden dodawałby linje harmonizujące, inny znów—dysharmonijną płataninę; skończenie obrazu byłoby dziełem laika, a osiągnięcie zamierzenia artystycznego stałoby się problematycznym. Ale wszak odczuwamy pejzaż w obrazie? Z pewnością, lecz nie widzimy go właściwie. Widzimy sztych, jego linje, jego biel i czerń, odczuwając przytem krajobraz żywiej, niż gdyby rozpościerał się przed nami prawdziwy. Mamy żywą świadomość jego ukształtowania, lecz nie jest to ujęcie obrazowe. I nie powinniśmy go ujmować obrazowo; gdyż nie powinniśmy widzieć innych linii, niż te, które

nam daje artysta, t. j. właśnie ten lineament, który jest w obrazie. Bowiem gra linii ma tu wszak inne jeszcze zadanie, niż suggestjonować impresję krajobrazu: własna zawartość formalna linii również powinna tu przemawiać; winny być wzbudzone bezpośrednio impresje formy, kryjące się w nich, niezależnie od przedstawionego przedmiotu; i dlatego linearnego obrazu artysty nie wolno wypychać przez inny, np. obraz fantazji: wytworzyłyby to inne warunki formalne. — We wszystkich dobrych dziełach metody impresjonistycznej mowa form jednakże szczególnie ma doniosłość. Ponieważ formy omijają tu przedmiot w takim stopniu, że nie mogą uchodzić za przeszkadzające określenia szczegółów, to wielką posiadają swobodę rozwijania własnych zdolności. Wzgląd czysto negatywny: nie zbliżać się zanadto do cech bytowania przedmiotu, pozostawia im liczne możliwości ruchu. Przeto od impresjonisty wymagać musimy szczególnie subtelnego poczucia formy i takiejże gry form. Wolność jego nie powinna leżeć odłogiem. Definitywna określoność jego form, niezwiązana przedmiotem, musi służyć do wydobycia własnego ich tonu, do wyładowania ich sympatji i powinowactw. Dzieło impresjonistyczne bez poczucia form — choćby największe czyniło wrażenie swoją impresją przedmiotu — jest surowe.

Impresjonizm jest metodą, nie zaś celem sam dla siebie. Pracuje on dla celu: dla spotęgowania impresji przedmiotowej, który to cel może być również osiągnięty drogą inną, np. tą, by potęgować impresję przedmiotu za pomocą jednakowo z nią nastrojonej mowy form, tak samo, jak ton zasadniczy — za pomocą rezonansu. Tak więc impresjonizm — to nie sine qua non owego celu; wszakże jest usprawiedliwiony, jako jeden ze środków, dopóki przesada nie stwarza przykrych działań ubocznych, lub też dopóki sam on nie popadnie w sprzeczność z innymi wymaganiami stylowemi. Oceniając definitywnie metodę impresjonistyczną, nie należy zapominać, że chodzi o cel, ma-

jący podrzędne tylko znaczenie. Spotęgowana żywo impresja przedmiotu jeszcze nie jest dziełem sztuki; i odwrotnie, dzieło sztuki może obyć się bez niej. W wielu dziełach impresja przedmiotu nie należy do centru dzieła i spotęgowanie zbyt żywe mogłoby szkodzić. Z tego wszystkiego zaś wynika, że metoda impresjonistyczna warunkowo tylko posiada wartość, gdyż cel jej uznaje się tylko warunkowo, i że ten sam cel można osiągnąć inną również drogą. Następnie zaś, uwzględnic należy, że impresjonizm, jak każda metoda, zawiera pewne wymagania stylowe, ma swoje sympatje i antypatje, przeto zgadza się lub też nie zgadza z innymi czynnikami stylu. Z przyczyny jedności stylu jest on w niektórych wypadkach upragniony, w innych znów niedopuszczalny. Otóż twierdzą, i dowiodę tego, że dla sztuki graficznej impresjonizm jest jedną z najlepszych metod i mówi o wysokim jej rozwoju, że jednak stosowanie go w malarstwie, a zwłaszcza w obrazie stalugowym, stylowo jest błędzeniem.

Najprzód przypominam, że impresjonizm rozluźnia związek pomiędzy przedstawiającymi formami a przedstawionym przedmiotem. Jeżeli bowiem szczegóły przedmiotu winny pozostać nieokreślonymi, jak w ulotnej wizji, by nie przeszkadzały impresji ogólnej, to definitywna określoność form nie jest skrepowana przedmiotem, raczej musi go wymijać, by jej nie brano za określenie jego szczegółów. Otóż wykazaliśmy poprzednio, że podstawowe wymaganie stylu w rysunku prowadzi również do uwolnienia form od przedmiotu, gdyż rozkłada je podwójna przestrzenność rysunku: na płaskim podłożu obrazu, które pozostaje widocznym, mieszczą się przestrzennie formy, na niej to odczytuje się je bezpośrednio, podczas gdy przedmiot idzie w trzech wymiarach w głąb obrazu. Na tym więc punkcie stykają się dążności stylowe rysunku i impresjonizmu; zaś, w przeciwieństwie do tego, obraz stalugowy wymaga związku ściślejszego pomiędzy formami i przedmiotem.

Moment drugi: traktowanie impresjonistyczne poniżej lub więcej to, co przedstawia. Ta bowiem technika, co jest zrozumiałe, ma w sobie coś z nastroju przelotnego patrzenia i nadaje przedmiotowi taki odcień, jakgdyby go przedstawiono jedynie w celu przelotnego obejrzenia. W portrecie odczuwa się to jakby brak szacunku, zaś w wypadkach krańcowych, jak u niektórych artystów nowoczesnych, jest to wprost obrażające. Liebermanowski portret Bergera w hamburskiej Kunsthali otrzymuje przez to charakter studjum zoologicznego. Z tego samego powodu zastosowanie metody impresjonistycznej w obrazie religijnym byłoby wielkim nietaktem. Nie można jej używać w tych wypadkach, gdzie sam przedmiot wywyższyć należy. Wszystko szlachetne, czyste i dostojne, święte i boskie, nie znosi impresjonistycznego sposobu przedstawiania. Nie może on być użyty również dla oddania wysokiego i błęgiego piękna, oraz w całej owej dziedzinie, którą przy wyliczaniu wartości estetycznych wymieniliśmy na trzecim miejscu. Natomiast pożądanym jest impresjonizm wówczas, kiedy włączoną do dzieła treść przewyciężyć należy za pomocą formy, kiedy stanowi ona w dziele antytezę, jako coś ordynarnego, przyziemnego, jako opór, który zostaje zwyciężony przez dążący w górę ruch formy: w tym bowiem wypadku przedmiot znosi bardzo dobrze odcień mniejszego szacunku: wszak już w nim tkwi początek przewyciężenia. Lecz oto wykazaliśmy, że antytetyczne traktowanie przedmiotu bliższe jest rysunkowi, aniżeli malarstwu; tak więc impresjonizm i rysunek znów idą razem.

Trzeci zaś moment jest rozstrzygający i określa zarazem granicę dziedziny „rysunku“, która wita impresjonizm z radością. Malarstwo i rzeźba winny mieć zgoła charakter trwania i spokoju. Włącza się je we wnętrze mieszkania, kościoła, domu zbornego, jako coś, co pozostaje. Nie wystarcza im, tak, jak wszelkiej ozdobie pokoi, oglądanie przy sposobności, lecz mają się za punkty kulminacyjne i wymagają od Ciebie patrzenia dłuższego; gdy zaś wzrok Twój zwolnią, pozostajesz w ich obecności, a one są koło Ciebie, jak spokojni domow-

nicy. Dlatego malarstwu i rzeźbie sprzeciwia się impresja ulotności i chwilowości, ten nieunikniony przydźwięk impresjonizmu. Mają one charakter czegoś pozostającego, a impresjonizm jest nastawiony i nastrojony na niepokój chwilowości. Wyobraźmy sobie malowidło impresjonistyczne w mieszkaniu; a jest to taka sytuacja, jakgdyby się było zmuszonym do słuchania codziennie tego samego dowcipu: może on być dobry, lecz powtarzanie go bez końca jest nieznośne. Podobnie też utrwalanie w impresjonistycznym malarstwie i w plastyce tego, co chwilowe, jest nieznośnym wykroczeniem przeciwko smakowi artystycznemu.

Zupełnie co innego karton graficzny. Miejsce jego w tece, tam jest schowany i zapomniany, dopóki nie poweźmiesz chęci obejrzenia go znowu; a gdy Ci powiedział to, co zawiera w sobie, odkładasz go na bok. Tak więc ma on już w sobie samym charakter ruchomy, nietrwały i zadowala się krótkim patrzeniem, poczem cichutko przechodzi znowu w zapomnienie. Dlatego nie sprzeciwia mu się impresja chwilowości, raczej wydaje mu się pokrewną; gdyż sam jest obliczony na szybkie działanie. Malowidło natomiast czeka spokojnie, dopóki „powolna strzała jego piękna“ nie ugodzi w Ciebie; wie, że zatrzymasz się na niem dłużej i, niby domownik, nie śpieszy się, by powierzyć Ci się odrazu. A karton śpieszy i musi Cię pochwycić, niby w locie, gdyż nie zechcesz go zatrzymać długo w swoich rękach; temu zaś metoda impresjonistyczna nie tylko skuteczną okazuje pomoc, lecz stylowo z niem harmonizuje.

Stąd więc zrozumiałe, że artyści impresjonistyczni przeważnie są dobrymi grafikami, ale złymi malarzami. Z pewnością, poprawność stylowa nie jest jeszcze sztuką i odwrotnie, artyzm nie ginie przez błędy stylowe i nie można go wówczas nawet zapoznać, lecz powodzenia zupełnego nie osiąga. Porównajmy późniejsze dzieła Trübnera z młodzieńcami, albo jakiś portret van Gogh'a z portretami starych malarzy holen-

derskich, a pożałujemy impresjonistycznego zwyrodnienia sztuki malarskiej.

Że jednak obecnie tyłu z najlepszych malarzy ulega impresjonizmowi, za to chciałoby się może winić powszechną bezstylowość naszych czasów. Wchodzi tu napewno w grę i to, że wielu artystów wyczuwa w impresjonizmie pokrewny sobie pierwiastek — diapazon czasu; otóż właśnie ten chcą przeprowadzić; a nie zadowolając się skromniejszymi możliwościami sztuki graficznej i będąc zbyt ciężcy, by wynaleźć nowe możliwości, np. w rodzaju kakemonów japońskich, wysuwają oni ten pierwiastek w nieodpowiednim miejscu, w sztuce malarskiej. A nadto, jeszcze istnieje przyczyna szczególna. Chodzi tu o oddziaływanie naszych wystaw. Wielkie, zmieniające się szybko rynki obrazów fałszują z konieczności charakter dzieł sztuki, zatracając mianowicie ich cel: wejść w spokojne wnętrze jako coś trwałego. Na wystawie dzieło sztuki nie czuje się jak w domu, a będąc samo pasażerem niestałym, daje się oglądać biegającym śpiesznie widzom. Musi ono działać szybko, gdyż poświęca mu się mało czasu, a działać musi, gdyż nie chce, by je przeoczono i chce zwyciężyć inne dzieła. Tak więc artysta musi przystosować swoje dzieło do tych wymagań wystawy. Przeto obliczone jest ono na chwilę, jak karton graficzny, i nie stawia już oporu impresjonizmowi. I dla tych niskich potrzeb rynku zapomina o swoim przeznaczeniu pierwotnym: że chciało wejść w trwałe stosunki z ludźmi, którzyby je kochać potrafili.

## DWA ZAGADNIENIA PORTRETU

Dla sztuki portretowej, ze względu na szczególny jej przedmiot, jak również dlatego, że wiąże się ją z zamierzeniem pozaestetycznym, wyłaniają się zagadnienia szczególne, a w każdym bądź razie tu jest ich centr, tu są one najbardziej widoczne, chociażby posiadały znaczenie ogólniejsze. Pierwsze pytanie jest, jak portrecista ożywia swój przedmiot.

Albowiem od głowy portretu wymagamy przede wszystkim, aby „żyła“. Przy oglądaniu go kwestja wartości artystycznej z początku usuwa się całkowicie na stronę. Twarz powinna być pełna wyrazu i żywa, im zaś intensywniejsze jest życie, tem lepiej. Fotografją portretową gardzimy nie tylko dlatego, że jest ona mniej warta estetycznie, lecz że brak jej życia; jeżeli je fotografia pochwyci, dzieje się to przypadkiem tylko. Wyrzywa ona pojedynczy moment czasu, zatrzymuje go dla niego samego, udziela mu trwania i wywołuje w ten sposób wrażenie czegoś zdrętwiałego, martwego, gdyż ciągle trwanie jednego i tego samego momentu jest przeciwieństwem życia.

Wymagamy od portretu żywości dlatego, że istnieje tu największa możliwość współprzeżywania, następnie zaś dlatego, żeby mózg długo nań spoglądać i prowadzić z nim rozmowy; a może też odżywa nieco instynkt zwierzęcy, który czuje strach przed znieruchomieniem pokrewnego organizmu?

Co to znaczy życie? Przeciwieństwo jego—to zdrętwienie,

nieruchome trwanie jednego i tego samego. Do życia tedy należy się ruch i następstwo niejednakowych stanów. Tak, że twórca portretu powinienby dać następstwo w obrazie, który przecież, bądź co bądź, trwa niezmienny.

W tem tkwi zagadnienie: jak można przedstawić następstwo i ruch, jak można życie przedstawić obrazowo, tak, iżby je widz odczuł jako następstwo stanów niejednakowych?

Tu zjawia się impresjonizm; wszak on to potrafi przedstawić ruch cielesny jako ruch, za pomocą ruchu zaś, o ile jest to mimika, zmianę w psychice. A przyznać trzeba, iż metoda impresjonistyczna działa najsilniej, jeżeli chodzi o bezpośrednie odtworzenie ruchu. Hokusai i Slevogt są to mistrze niezrównani. Dlatego też impresjonizm przekłada nad inne motyw ruchu, że czuje się w nim silniejszy; teoretycy zaś jego pochlebiają mu, twierdząc, że ruch więcej jest wart estetycznie, niż każdy inny rodzaj przedmiotu. Możliwość obrazowego odtwarzania ruchu, choć istnieje on jako następstwo, a więc do przedstawienia swego zdaje się wymagać następstwa obrazów, dana jest impresjonizmowi przez szczególną właściwość naszej siatkówki. Dlatego, że technicznie, rzecz można, nie jest ona doskonała, zachowuje podrażnienie optyczne danego momentu jeszcze po za ten moment. Tak, że, przy rozpatrywaniu czegoś zmiennego, nowe i inne wrażenie kładzie się na zachowanym jeszcze poprzednim i stapia się z niem; w rezultacie otrzymuje się kompleks zmysłowy o właściwości swoistej. Ten wprowadzie sam przez się nie daje się przenieść do obrazu, gdyż wskutek układania się warstwami i przeplatania, jak również dlatego, że najwięcej przypada na boczne części siatkówki, zmysłowemu wrażeniu ruchu brakować musi uchwytnej określoności formy; lecz można je odtworzyć impresjonistycznie, jak to wyżej omówiliśmy, za pomocą analogii rysunkowych. Jak się to robi, studjować można u Slevogta. Genetycznie tedy, odtworzenie impresjonistyczne ruchu odpowiada wrażeniom kinematografu; dlatego ruch wykazuje tu podobny charakter: jest śpieszny, skoczny i nagle się urywa. Ma w sobie coś

z mechaniczności nakręconego zegara, co rozkręca się i staje. Przypomina papugi, wykrzykujące ciągle od nowa to, czego się nauczyły napamięć, albo sztuczkę na płycie fonograficznej. Ruch taki, gdyby chodziło o mimikę, oznaczałby grymas; a impresjoniści japońscy — kiedy chcą — są świetnymi odtwórcami grymasu.

Atoli portret szuka żywości całkiem odmiennego rodzaju; życia, w którym przeważa spokój, które może trwać, na którym możesz się zatrzymać, które Cię zmusza do spokojnego patrzenia. Migotliwy pośpiech i grymas ruchu impresjonistycznego znosi tylko przelotne spojrzenie, a jeśli metoda impresjonistyczna wogóle nie harmonizuje z substancją sztuki malarskiej, to w szczególności impresjonistyczne odtworzenie ruchu sprzeciwia się spokojnemu życiu psychicznego biegowi, którego wymaga portret. A cechujące powszechnie ową metodę obniżenie wartości tego, co ludzkie, pogarsza się jeszcze, skoro chce ona przedstawiać na swój sposób ruch psychiczny.

A więc środek, którym rozporządza impresjonizm, nie daje się tu zastosować. Że jednak środek inny istnieć musi, dowodzą tego dzieła wielkich mistrzów portretu w Holandji, w Niemczech, we Włoszech. Kiedy, stojąc przed takim portretem, podpatrujemy, jak też życie jego udziela się nam, odczuwamy to chyba tak, że wyraz twarzy jakgdyby poczyna się zmieniać, że po jednym nastroju następuje drugi, a później, dajmy na to, znów pierwszy, i znów jakiś nowy, i tak dalej; cicha przemiana, po przez którą jednakże ciągle brzmi ten sam ton zasadniczy.

Porównywając jeden obraz z drugim, znajdziemy może, iż żywość pozostaje w pewnym związku z wielkością przestrzenną i w takim mianowicie, że wraz z wielkością obrazu powiększa się nie tylko pełnia jego życia, ale i stanowczość jego wypowiedzenia się, przede wszystkim zaś jego powaga. Portrecista wie z doświadczenia, że większa głowa łatwiej „przemawia“. Obserwując się dalej, zauważamy, że spojrzenie nasze wędruje po obrazie: od oka do ust, od jednego oka do

drugiego i do wszystkich momentów wyrazu twarzy; że dotyka ono form konturu, że odważa płaszczyzny i ciągle od nowa powraca do oka, spoczywając tu po każdym zбочeniu. Myślę, że mógłby istnieć związek pomiędzy tą wędrówką spojrzenia naszego a wymaganą miarą wielkości, związek, dzięki któremu większe pole widzenia ułatwiałoby zupełne oderwanie się wzroku od jednego punktu i swobodną jego wędrówkę, ba, że nawet tego by wymagało, by skupić wszystko w jedną całość; tak, że intensywność życia portretu byłaby zależna od spokoju i amplitudy ruchu, który wykonywa wzrok rozpatrujący i skupiający.

Lecz znajdujemy także, iż wzrok w różnych punktach obrazu, które kolejno zwiedza, ujmuje coś różnego, różny wyraz fizjognomiczny, różny nastrój, które mimo swej różności, wszystkie jednak odpowiadają sobie wzajemnie, jak barwy dopełniające lub jak tony nastrojone harmonijnie; tak, że wraz z bieganiem wzroku zmienia się jakby wyraz i nastrój w portrecie i powstaje harmonijne następstwo.

I oto poznajemy środek, który stosują wielcy artyści, żeby portret ożywić: jest to dyskongruencja fizjognomiczna różnych czynników wyrazu. Sama przez się istnieje możliwość i—biorąc abstrakcyjnie—wydaje się to naturalniejszem, by w ustach i oczach, równie jak we wszystkich innych częściach twarzy, odzwierciedlać ten sam nastrój duszy i aby właśnie ten sam powracał też w mowie własnej konturów, barw i wszelkich innych form, gdyż jest to wszak jedna i ta sama psyche, która po przez nie wszystkie prześwieca. Wówczas jednakże portret dźwięczałby jednym tonem nastrojowym, przez wszelkie rezonanse wzmocnionym; lecz byłby jako rzecz dźwięcząca i bez życia. Artysta różniczkuje przeto wyraz psychiczny i nadaje każdemu oku wyraz nieco odmienny, inny znów ustom i tak wszędzie. Tylko, że sama różnica nie wystarcza: zachodzić musi między nimi stosunek harmonijny. Powinno tu znaleźć miejsce to, cośmy przy analizie stylu nazwali podziałem funkcji. Musi tu istnieć napięcie te-

leologiczne, tak, iżby możliwy był ruch od postawienia sobie celu do samego celu; taki przebieg jest dla dzieła sztuki istotny. Dlatego też muszą one być w ten sposób zróżniczkowane i zaakcentowane, żeby jeden z czynników wyrazu był dominującym i finałem ruchu: do tego, z natury rzeczy, najlepiej nadaje się oko. Wyraz jego musi być tak utrzymany, ażeby stał się tonem zasadniczym i dopełnieniem wyrazu każdego innego momentu fizjognomicznego lub też formalnego.

Głównego motywu melodyjnego twarzy dostarcza stosunek wzajemny ust i oka. Usta dają pobudkę, oko się odzywa. W ustach bowiem koncentruje się pobudzenie i napięcie woli, w oku dominuje wyzwalający spokój umysłu. Podziwu godne jest to przeciwieństwo w holbeinowskim portrecie profilowym Erazma. Usta mówią o napięciu szukania i o surowej karności myślenia, oko zaś o subtelnej radości tryumfującej sentencji. Usta zdradzają instynkty i wszystko, co człowiek osiągnąć chciał i chce; oko zaś mówi, bądź z radością zwycięstwa, bądź też z niemą rezygnacją, czem on się stał.

Łuk o mniejszem napięciu przerzuca portrecista od jednego oka do drugiego. Obojgu zaś nadaje wyraz różnych nastrojów; przytem jeszcze uwydatnia jedno z nich za pomocą akcentu i czyni finałem, ażeby stosunek teleologiczny był określony i nieodwracalny. Ze środka tego jedni robią użytek mniej widocznie, drudzy zaś więcej, rzadko kto nie posiłkuje się nim wcale. U Dürera różnica fizjognomiczna wyrazu obojga oczu bywa często bardzo silna. W portrecie rysowanym jego starej matki nastrój prawego oka oznacza wyskok, aż do granicy obłądu, i wzrok nasz cofa się bojaźliwie ku drugiemu oku, jakgdyby szukając ucieczki: że zaś to oko, ze swą własną biedą i tępem kalectwem musi jeszcze służyć za ucieczkę, to właśnie jest wstrząsające w obrazie.

W podobny sposób mogą oto i inne czynniki wyrazu twarzy stanowić punkty przeciwległe względem dominującej siły nastrojowej oka, równie jak to, co poszczególne grupy form zawierają właściwego sobie. Naówczas wzrok nasz wybiega

raz w raz ze swego punktu spoczynkowego i odnajduje nowe podniety i pytania, które rozwiązywane są na drodze powrotnej do zasadniczego tonu oka. W spokojnem odchodzeniu i wracaniu o wielkiej amplitudzie wzrok nasz skupia rytm następujących po sobie napięć i rozwiązań, zapowiedzi i spełnień, co odczuwamy jak spokojny oddech zdrowego życia.

W portrecie ma pierwszeństwo to, co przedmiotowe. Już dlatego, że oblicze ludzkie wśród wszystkich obiektów doświadczalnych znaczy w sztuce najwięcej, gdyż to, co bezpośrednio wnosi do zawartości dzieła, może mieć większe znaczenie, niż przyczynek jakiegokolwiek innego obiektu. Oblicze ludzkie, skutkiem przyzwyczajenia fizjognomicznego, wydaje się nam zmysłowem odzwierciedleniem duszy; widzimy to, co psychiczne, tak samo bezpośrednio, jak naprzykład w perspektywicznym odtworzeniu przestrzeni ujmujemy głębię. Lecz ponad to, portret bierze sobie za cel, postawienie przedmiotu na pierwszym planie. Chce bowiem—i to właśnie czyni zeń portret—przedstawić indywidualnie określonego człowieka, jakim tenże jest faktycznie. Mieć na uwadze podobieństwo—to istotnie ważne dla sztuki portretu. Nawiażując tylko do jakiejś twarzy indywidualnej, artysta może stworzyć dzieło, które i bez podobieństwa ma wartość estetyczną; lecz tylko wówczas, kiedy podobieństwo bywa zamierzone i osiągnięte, dzieło takie jest portretem.

Dlatego stosunek artysty do przedmiotu jest w portrecie wyjątkowy. Kiedyindziej bierze on z rzeczywistości to, co mu się przydać może, i nie troszczy się, czy to coś istnieje tak, jak on je maluje, czy też nie. Tu zaś wiąże go kawałek rzeczywistości, ma on go przedstawić tak, jakim jest; tu wiąże artystę cała przypadkowość faktów. Rzeczywistość wiąże go tem więcej, że rości pretensję do stanowienia wszystkiego w dziele. Portrecista winien dać obraz człowieka indywidualnego, jego właściwości cielesnej i duchowej, nie dodając niczego, coby mu nie było właściwe.

Lecz obraz musi być także dziełem sztuki, a do tego wymaga się więcej, niż samego podobieństwa. Nie wystarcza również, że przybrywa naprzykład gustowne uszykowanie i ładny podział samej płaszczyzny obrazu. Dekoracyjność ma tylko związek zewnętrzny ze sztuką, jako środek, by widza przynęcić i zatrzymać; harmonijność formy nie stanowi absolutnej wartości estetycznej i nigdy nie wystarcza. Jeżeli portret ma być dziełem sztuki, wyższą sztuką, to żąda się podniesienia tego, co obiektywne, do stopnia metafizyczności. Jest to bowiem, jak badanie nasze wykazało, cechą sztuki, o ile chce ona być czemś więcej, niż ozdobą, albo wypełnieniem wolnych chwil.

To podniesienie do stopnia metafizyczności artysta osiąga przez nową formę. W muzyce jest to koniecznością już dlatego, że brak w niej odtwarzania przedmiotu; stąd metafizyczne nie jest w niej przedmiotem, zapowiada jednak niechybną bliskość jakiejś rzeczywistości wyższej. O ile zaś dzieło sztuki daje coś przedmiotowego, mającego wchłonąć w siebie zawartość formy, to metafizyczne zostaje doń wcielone. Dzieje się to już w krajobrazach; odbywa się łatwiej jeszcze przy odtwarzaniu czegoś ludzkiego, w portrecie zaś, który czyni z człowieka rzecz główną dzieła, a właściwie całe dzieło, nie da się uniknąć. Całą zawartość formalną portretu wkłada się w psychę przedstawionego osobnika — biorąc ją bądź za substancję, bądź też za przeżycie chwilowe — i potęguje się to, co jest dane już w samym wyrazie fizjognomji. W ten sposób staje się jasnym, jak artysta za pomocą mowy form podnieść mógłby portret do stopnia metafizyczności. Lecz oto powstaje pytanie: jak pogodzić z tem właściwy cel portretu, przedstawić człowieka indywidualnego w jego osobliwości faktycznej i nie dawać nic, coby nie było mu właściwe. Portret ma być podobny i nie powinien podsuwać nic obcego. Czyż nie jest to fałszowanie, jeżeli wraz z zawartością form wnosi się coś do życia psychicznego, co przekracza jego faktyczność?

Albowiem dzieje się to rzadko, by osobistość, którą się ma przedstawić, widoczna była w życiu jako ucieleśnienie me-

tafizycznego. Van Eyck ma malować znacznych fundatorów jakiegoś ołtarza, Dürer czcigodnych obywateli miasta albo cesarzów kilku, Velasquez zaś dworaków. Cóż heroicznego można w nich odnaleźć? Są to ludzie powszedni z powszednimi twarzami.

Zachodzi pytanie, jak można połączyć postulat podobieństwa portretu z postulatem metafizyczności? Jak może dzieło jakieś, pod względem swej zawartości, stać na stopniu muzyki beethovenowskiej, a przytem nie być niczem więcej, jeno prostem, wiernem odtworzeniem człowieka powszedniego, kiedy w portrecie nieuniknienie całą zawartość, którąby formy dawały, jednak uprzedmiotawia się i wkłada w psyche przedstawionego osobnika, a więc jemu się ją przypisuje? Połączenie tych niedających się napozór pogodzić postulatów osiąga się w ten sposób, że w człowieku, danym przez moralnie-heroiczne usposobienie, odnajdujemy możliwość takiego podniesienia metafizycznego; możliwość, która rzadko, a może i nigdy nie urzeczywistniła się, która więc nie przyczyniła się może wcale do postrzegalnego wyglądu osobnika, lecz która nie powinna mu się sprzeciwiać: możliwość wstąpienia w inną rzeczywistość. Zdarza się niektórym ludziom całkiem nieoczekiwanie, pośród pracy nad zwykłemi rzeczami, że myśli ich dotyczą metafizycznego, a swe życie codzienne widzą oni jakgdyby w odali. Nieraz przemienienie to następuje w chwili, kiedy przyjacielowi w oczy spoglądają lub gdy są świadkami dobrego czynu. Tą możliwością owładnęli mistrze portretu wszystkich czasów, z celnością swego instynktu artystycznego. Nie zadowalają się oni odbiciem kawałka rzeczywistości psychicznej w jego charakterze osobliwym, lecz wzięli sobie za zadanie, przedstawić duszę indywidualną w tej właśnie chwili, kiedy nachodzi ją to, co metafizyczne: jak urabia się takie przeżycie w poszczególnym indywiduum? Chodzi, być może, o człowieka, znającego tylko dzień powszedni, lub też artysta zna go tylko w takich nastrojach: wówczas musi on być w możności ukształtowania go od wewnątrz. Musi w własnej fan-

tazji wydoskonalic twórczo ową możliwość, musi posiadać wizję tego poszczególnego indywiduum, takiego, jakimby ono było w swą godzinę metafizyczną. Mówiąc konkretnie, portrecista, nie bacząc na wszelkie indywidualne właściwości swego pierwowzoru, musi mu nadać fizjognomiczny wyraz oderwania się od rzeczywistości, ucieczki ze świata empirycznego.

Jest to wyraz całkowicie określony, który wystąpić mógłby u każdego, tylko, że u każdego inaczejby się przejawiał. W ten sposób artysta pozostaje w przepisanych granicach podobieństwa, nie przekracza bowiem możliwości danego indywiduum; z drugiej znow strony ów rys fizjognomiczny dostarcza motywacji do wkładania jakiejś treści wyższej; i oto artysta może, za pomocą języka swych form, dodać coś metafizycznego, gdyż jest ono umotywowane jako nadempiryczna myśl o rzeczywistości, w której zatracą się indywiduum. Wyższa treść staje się patrzaniem wewnętrznym. Czy nie uderzyło Cię, że dzieła portretowe naszych wielkich mistrzów, począwszy od Dürera, Eycka i Tycjana, aż do Runego, Leibla, Feuerbacha i Thomy, chociaż wszystkie silnie akcentują wszelką osobliwość indywidualną, przecież mają coś wspólnego, jakgdyby przedstawieni przez nich byli krewnymi i rodzaju odmiennego, niż ludzie wogóle? Skoro jednak patrzeć będziesz dokładniej, zauważysz, że to wzrok czyni ich podobnymi. Spostrzeżesz w tym wzroku zawsze jednakowe zapatwienie się w dal albo też zwrócenie się ku wnętrzu. W niektórych portretach wzrok jakgdyby Ciebie właśnie szukał; a przecież, gdy stajesz przed nimi, wzrok ich nie zatrzymuje się na Tobie i czujesz, że w Twem istnieniu empirycznym nie jesteś dlań oporem i granicą: czujesz, że daleko wybiega on po za Ciebie, jakgdyby dosięgał jakowejś teraźniejszości po za życiem, dla nas, zwykłych ludzi, ukrytej.

## BIBLIOTEKA ESTETYCZNA

W czasach najnowszych, kiedy z całą świadomością poczęto wyzwalać Estetykę z mgieł metafizyki, względnie mistycyzmu, i kiedy cenne zdobycze badań po za Estetyką ujawniły ścisły związek sztuki i twórczości artystycznej z życiem kulturalnym, otwarły się dla wiedzy estetycznej nowe perspektywy. Wiele kwestji, do niedawna jeszcze uchodzących za niedostępne dla nauki, ukazało się w innym zupełnie świetle; inaczej, niż dotychczas, brzmią dziś zagadnienia piękna i sztuki, na innych też drogach szuka się ich rozwiązania.

Wprawdzie rezultaty dotychczasowe stanowią zaledwie drobne światełka na bezmiernym Estetyki obszarze, przesłoniętym jeszcze mgłą tajemniczości, ale zapowiadają nową epokę w historii tej nauki. Literatura odnośna na Zachodzie jest tak ogromna, że dziś już trudno jest objąć ją w całości. Do nas jednakże przedostają się zaledwie słabe tego odgłosy, jak się rozwija Estetyka Naukowa.

Zadaniem Biblioteki Estetycznej jest właśnie zapoznać nasz ogół inteligentny z dorobkiem Estetyki Nowoczesnej.

Dzieło to prowadzić będziemy systematycznie i gruntownie, ogłaszając zarówno prace oryginalne, jak przekłady i opracowania najwybitniejszych przyczynków do naszej nauki.

Prócz kwestji teoretycznych Biblioteka Estetyczna zajmie się sprawami kultury estetycznej w różnych jej postaciach, jako też kwestjami granicznymi: stosunku estetyzmu do moralności, nauki, religii i t. d.

Pragniemy, żby wydawnictwo nasze było popularne, lecz nie kosztem gruntowności, jak się to często dzieje. Traktowanie jednak gruntowne Estetyki wymaga od czytelnika znajomości nauk filozoficznych. Chcąc ułatwić naszym czytelnikom zdobycie wiedzy pomocniczej wogóle i oszczędzić im rozczarowań—gdyż wybór literatury odnośnej może być dokonany tylko po uprzednich studjach specjalnych—przy Bibliotece Estetycznej tworzymy serję nauk pomocniczych.

Wydawnictwo rozpoczęliśmy od Wstępu do Estetyki Nowoczesnej Ady Werner-Silberstein.

Część pierwsza: Przedmiot, zadania i metody estetyki. Wydana z zapomogi Kasy im. Mianowskiego. Cena rb. 1.20.

Treść: Możliwość estetyki. Sceptycyzm laików i jego źródła. Indywidualność gustu a subiektywność piękna. Studja a zdolność rozkoszowania się. Sceptycyzm metodyczny.—Różnorodność przedmiotu estetyki. Dialektyka w estetyce. Brzydota a estetyczność. Napawanie się a przyjemność. Stanowisko piękna w szeregu fenomenów estetycznych.—Zadania estetyki. Definicje jako uwieńczenie badań. Normowanie a estetyka.—Metoda a nauka pomocnicza. Estetyka metafizyczno-spekulacyjna a empiryczna. Metody: genetyczna, etnologiczna, socjologiczna, porównawcza, historyczna: ewolucjonistyczna, psycho-fizjologiczna, psychologiczna (samoobserwacja, obserwacja, ankieta, ekperyment), fenomenologiczna.

## GŁOSY PRASY:

...Autorka przytacza najważniejsze punkty sporne dzisiejszej estetyki..., bardzo ważne zagadnienia porusza w ustępach p. t. przyjemność jako kryterjum wartości estetycznej, brzydota a estetyczność, napawanie się a przyjemność... poddaje wartość eksperymentu w estetyce bystrej krytyce... Książka niniejsza... oparta na szerokiem czytaniu i głębokiej znajomości przedmiotu, jest pierwszą wogóle próbą systematycznego wstępu do estetyki... zarazem pierwszym tomem Biblioteki Estetycznej, w żadnej literaturze nie istniejącej. Pragniemy, by zarówno ta książka, jak i dalsze tomy Biblioteki, przyczyniły się u nas do żywszego zainteresowania się zagadnieniami estetyki, którym nie wiele dotychczas poświęcano uwagi.

(Przegląd Filozoficzny. R. 1912. Z. III).

Autorka... występuje przeciw ciasnemu pojmowaniu estetyki jako nauki o pięknie, przeciw utożsamianiu rozkoszy estetycznej z przyjemnością, poświęca zagadnieniu brzydoty ciekawe i oryginalne uwagi... Książka polega na obszernem czytaniu w literaturze estetycznej i na samodzielnem przemyśleniu tego materiału, pogłębionem własnymi badaniami.

(Książka. Nr 4, 1912).

Praca ta posiada wszystkie zalety niezbędne, aby trafić do szerszych kół czytelniczych. Prosta, jasna i zwięzła w wykładzie, doskonale opracowana pod względem metodycznym, stanowi poważną próbę systematycznego wstępu do estetyki nowoczesnej, a nie wymagając od czytelnika żadnego przygotowania specjalnego, może służyć całemu ogółowi inteligentnemu.

(Kurjer Warszawski. 4/IV 1912).

Serję nauk pomocniczych rozpoczęto od Wstępu do Teorii Poznania—prof. Augusta Messera. Cena rb. 1.50.

Jest to przygotowanie niezbędne do wszelkiej lektury filozoficznej. Niezwykła w tej dziedzinie popularność wykładu Messera przemawia za tem, aby książką jego posługiwały się jak najliczniejsze zastępy czytelników, nie tylko zaś już zainteresowani Estetyką.

Treść książki: Zadania teorii poznania. Zdolność myślenia do prawdy. Pochodzenie poznania. Realizm naiwny i krytyczny. Idealizm subiektywny. Fenomenalizm. Idealizm transcendentalno-logiczny. Przegląd nauk. Poznanie naukowe i wiara religijna. Spis literatury.

Redaktor i Wydawca: Dr. Ada Werner-Silberstein.

Komitet doradczy: prof. Ignacy Matuszewski, prof. Lucjan Marczewski,  
prof. Henryk Opieński i Wacław Teofil Husarski.





914

30295/2