

# Zygmunt Gerstmann

---

"Filozofia sztuki", T. I : "Dzieje estetyki. Zagadnienie metody. Twórczość artysty", Michał Sobeski, Warszawa 1917 : [recenzja]

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 16/1/2, 148-158

---

1918

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

W ten sposób na tle ponurej rzeczywistości poety wschodziła idea przeznaczenia, jak gwiazda przewodnia, chroniąc łódź duszy od rozbicia wśród burzliwych odmętów życia.

„Bo we mnie była myśl słoneczna, Boża!” — mógł powtórzyć Wyspiański za „Królem-Duchem” — który dziwił się zrazu, nie rozumiejąc jeszcze wyższego zrządzenia losu, dlaczego jemu, uosobieniu woli, energii, siły niepohamowanej, przyszło urodzić się w sennym, znieruchomiałym otoczeniu, w świecie, który mu cichością i biegiem złotych uragał.

Lwów.

Henryk Życzyński.

**Sobeski Michał:** Filozofia sztuki, tom I. Dzieje estetyki. Zagadnienie metody. Twórczość artysty. Wydane z zapomogi Kasy pomocy dla osób pracujących na polu naukowym im. Dra J. Mianowskiego. Warszawa, E. Wende i Ska, 1917, 8-vo, str. VIII+456.

Uboga nasza literatura estetyczna nie może poszczycić się ani jednym dziełem, któreby obejmowało całokształt różnorodnych zagadnień, ze sprawą piękną, sztuki, twórczości artystycznej związanych. Nieliczne prace przygotowawcze, wyjątkowo tylko oryginalnie pomyślane i tłumaczenia rzeczy niewątpliwie wielkich (jak Taine'a) i pożytecznych (jak Lemcke'go), ale nic już wspólnego z najnowszymi postępami nauki nie mających — nie zapełniają bynajmniej luki, którą odczuwa zarówno specjalista, esteta, krytyk sztuki lub literatury, jak i inteligentny laik. Lukę tę usiłuje zapełnić dzieło Michała Sobeskiego, które właśnie mamy przed sobą.

Zadanie autora trudne było nie tylko ze względu na ten właśnie brak oparcia w naukowej literaturze ojczystej, ale także ze względu na rozliczne rozbieżności i jednostronności, jakie w dziejach estetyki, szczególnie ostatniej doby, w piśmiennictwach obcych się zarysowały. Zorientowanie siebie najpierw, a potem czytelnika w tym labiryncie odmiennych a często sprzecznych zupełnie teorii, a następnie wybudowanie na tym fundamencie możliwie wszechstronnego i przedmiotowego systematu estetycznej wiedzy — to były dwa różne, choć ściśle ze sobą związane, a niezmiernie ciężkie zadania. Mając przed sobą pierwszy tylko tom dzieła, tom, będący (jak to zobaczymy) w znacznej części tylko wstępem do rzeczy, nie będziemy się kusili o osądzenie, o ile autor z tego zadania wywiązał się bez zarzutu; postaramy się na razie rozejrzeć się w materyale, który nam autor podał, i w sposobach, jakimi stara się opanować go i wyłożyć.

Pierwszym zagadnieniem, jakie się tu p. Sobeskiemu nasunąć musiało, było: co »filozofia sztuki« w najszerszym i właściwym słowa znaczeniu objąć powinna oraz jakie są najodpowiedniejsze drogi czyli metody jej badań? Są to pytania o tyle ściśle ze sobą związane, iż przyjęcie tej lub owej metody wpływa decydująco na ich zakres, a w dalszym ciągu na zakres estetyki wogóle i naodwrot: wytknięcie sobie

tego czy owego zakresu i celu badań warunkuje koniecznie ich sposoby. Może więc autor niezupełnie odpowiednio postąpił, traktując pierwsze z powyższych pytań we wstępie (zatytułowanym »Zadanie filozofii sztuki«), a drugie w osobnym rozdziale pt. »Zagadnienie metody«, a co gorsza oba te ustępy odsunął od siebie i rozdzielił 128 stronic liczącemi »Dziejami estetyki«. Jeżeli bowiem z rozważań nad zadaniami filozofii sztuki wynika, iż »estetyka ma trzy główne grupy faktów do rozpatrywania: po pierwsze rozpatrywanie twórczej czynności artysty, po drugie badanie utworu rąk jego czyli dzieła sztuki, po trzecie analizę wrażeń, jakie utwór w nas budzi« (str. 12), — to ten sam wniosek nasuwa się nam również z krytycznego rozpatrzenia metod. Każda z nich bowiem (np. subiektywna, analizująca wyłącznie nasze doznanie estetyczne, — czy obiektywna, badająca pierwiastki, tkwiące w dziele lub warunkujące jego powstanie), stosowana wyłącznie, wiedzie do ograniczenia estetycznych badań i do jednostronności, której błędność autor najślusniej podkreśla i udowadnia. Nasuwa się tu nadto pytanie, czy ten spór o *zakres i zadania* estetyki jest wogóle potrzebny? Pamiętać bowiem należy, że co innego jest pytać, czy w ten lub inny sposób dochodzimy do poznania lub określenia istoty »sztuki« lub »piękna«, a co innego kwestyonować, czy w ten lub inny sposób wyczerpujemy to, co się pod mianem »estetyki« lub »filozofii sztuki« mieści lub mieścić powinno. Wydaje mi się, iż w tym drugim wypadku prowadzimy spór tylko o znaczenie *słowa* »estetyka«, co jest zupełnie bezcelowe i zbędne. Niechaj za przykład służą dyskusye na temat pojęcia »literatura« lub »filozofia«. A estetyka bądź co bądź nie jest swoistym i odrębnym działem nauki — jest raczej tylko złączeniem heteronomicznych działów filozofii (jak np. psychologii, metafizyki), związanych pewną wspólnotą przedmiotu (sztuki). Może nam być tedy obojętnem, czy np. Lipps, dając »psychologię wczuwania«, uważa ją już za całkowitą estetykę, czy nie, skoro nie przesądza to wcale tego, czy także i psychologia twórczości i badanie obiektywnych cech piękna w dziele mają być uprawiane i są pożyteczne. Kto zechce rozglądać się we wszystkich zagadnieniach, związanych ze sztuką, będzie mimo wszystko, siłą rzeczy musiał się i z tym i z tym działem badań się zapoznać. Istota tedy sporu musi polegać nie na tem, jakie są *kompetencye* estetyki, lecz czy ta lub owa metoda wyłącznie i jedynie rozwiąże zagadkę piękna artystycznego. Tu zaś subiektywiści zdają się o tyle mieć wyższość nad obiektywistami (twierdząc to wbrew autorowi), iż zaprzeczyc się nie da, że piękno bezwarunkowo i jedynie *w nas* istnieje. Poza nami są tylko cechy tak lub inaczej zestawione, a same w sobie obojętne: chodzi o to, jak my na ten lub inny rozkład ich reagujemy<sup>1)</sup>. Nikt chyba nie wątpi, iż nie istniałoby na świecie »piękno«, gdyby nie było percypującego człowieka. Błąd subiektywistów polega więc na tem,

<sup>1)</sup> Jest to sama sprawa, co np. ze światłem lub dźwiękiem. I światło i dźwięk istnieją jedynie w nas. Drganie eteru czy powietrza nie jest światłem ani dźwiękiem.

że ten obojętny w sobie układ cech obiektywnych uważa za obojętny dla nas, czyli po prostu, lekceważąc badanie pierwiastków, tkwiących w dziele, wyrzekają się badania *przyczyn* tego, w czym upatrują istotę piękna. Że takie oderwane stanowisko psychologiczne jest błędne, o tem świadczą trafnie przez p. Sobeskiego spostrzeżone niekonsekwencje psychologów, jak np. Lippsa, który wprowadza *obiektywne* czynniki formalne piękna: »jedność w różnorodności i monarchiczne podporządkowanie«, lub Cohna, który posługuje się »jednością wyrazu i upostaciowania«. Oderwanie od obiektu grozi też subiektywistom popadnięciem w zupełny relatywizm, co też niejednokrotnie się dzieje.

Jeżeli jednak źle jest, gdy się pomija obiekt (dzieło) w śledzeniu istoty piękna, tem gorzej, gdy się go rozważa wyłącznie, a już najtrudniej przyznać rację tym filozofom, którzy sądzą, iż wyjaśnią zagadkę sztuki przez samo badanie jej genezy na polu antropologii, socjologii lub psychologii przy użyciu metody porównawczej lub ewolucyjnej czy biologicznej itp. O tych drogach słusznie twierdzi autor, że, choć prowadzą do wyników w sobie ciekawych, w tem jednak błędzą, iż »kompetencją każdej metody jest swoiście ograniczona«, a nadto usiłują one powstawanie form estetycznych oprzeć na czynnikach pozaestetycznych, takich, jak np. Taine'a: rasa, milieu i moment, Sempera cele praktyczno-uitytarne, Hirna i Guyau motywy socyologiczne lub Darwina walka o byt i dobór płciowy.

Ostatnie czasy wprowadziły do filozofii świeży ruch metodologiczny; jest nim walka przeciwko wszechwładztwu metod przyrodniczych, toczona zwycięsko przez Windelbanda i Rickerta, oraz intuicyjna filozofia Bergsona. P. Sobeski poświęca im osobny rozdział, konstatając na razie ogólnikowo ich znaczenie dla badań nad sztuką, w których przecież, jak i w innych naukach humanistycznych, musimy liczyć się przede wszystkim z twórcami i dziełami, jako indywidualnościami, oraz z intuicyją, która w twórczości niepoślednią odgrywa rolę. Własnego stanowiska jednak wobec tych teorii nie określa; o ile i w jakich wypadkach ma zamiar nimi się posłużyć, nie mówi.

Te wstępne rozważania, mające charakter prawie wyłącznie referujący i krytyczny, doprowadziły autora w każdym niemal wypadku z osobna do przekonania, iż wprawdzie żadnej z przedstawionych teorii pewnej słuszności odmówić nie można — lecz, mając na uwadze ich ograniczony zakres kompetencji, a często nawet rażącą jednostronność, niepodobna żadnej z nich jako jedynie słusznej przyjąć. Taka postawa nosi na sobie niezaprzeczenie znamiona eklektycyzmu, przeciw któremu autor z góry broni się twierdzeniem, że, skoro żadna jednolita formuła dla ujęcia sztuki nie wystarcza, to lepiej pokusić się o kilka (str. 166). Czy usprawiedliwienie to istotnie ma wartość, na to najlepszą odpowiedzią będzie dzieło samo. Łatwo atoli przewidzieć, iż będzie to nie tyle indywidualny i samoistny system wiedzy o sztuce, ile raczej zbiór, czy zestawienie i zużytkowanie szeregu tych zdobyczy poprzedników, które autor z punktu widzenia swego (jak sądzi) bezstronnego i nieuprzedzonego krytycyzmu za godne przyjęcia uważa.

W myśl zasady, iż filozofia sztuki musi mieć na uwadze 3 czynniki, a to artystę, dzieło i widza (czytelnika, słuchacza itp.), rozpoczyna autor właściwą treść dzieła od rozbioru twórczości artysty i ten przedmiot wypełnia resztę (tj. trochę więcej, niż połowę) wydanego obecnie tomu. Tu wysuwa się na czoło kwestya stosunku artysty do rzeczywistości. Wiadomo, iż wyobraźnia ludzka nie jest w możności stworzenia żadnych form absolutnie nowych; daje tylko nowe kombinacje pierwiastków, zaczerpniętych z rzeczywistości. Jaki jest jednak stopień tej zależności od rzeczywistości, co do tego istnieją rozmaite zapatrywania, które autor ujmuje w trzy grupy: »naturalizmu«, teoryi t. zw. »obrazów z oddali« i teoryi »igrania«. Naturaliści (a do nich zalicza p. Sobeski najwybitniejszych twórców świata, jak np. Leonarda da Vinci, Dürera Böcklina i in.) twierdzą, iż sztuka powołana jest do jak najwierniejszego kopiowania czy naśladowania rzeczywistości. To stanowisko, o ile je pojmiemy dosłownie, czyni wysiłki sztuki z góry skazanymi na fiasko a nawet prowadzi wprost do absurdu — słusznie więc musi być odrzucone. Nasuwa się jednak pytanie, czy określenia »wierne naśladowanie«, »kopiowanie« itp. mogą być tak skrajnie i dosłownie rozumiane, jak w krytyce swojej czyni p. Sobeski. Wątpię, czy np. Leonardo da Vinci, twierdząc, że obraz jest tem lepszy, im wierniej naśladuje rzeczywistość, domagał się, by np. obraz drzewa oddawał wszystkie znajdujące się na niem liście, któreby nb. z odległości były tak samo widzialne, jak z bliska — a tak właśnie zdaje się interpretować naturalizm autor. Z tego też powodu sędzę, iż t. zw. naturalistom chodziło tylko o wierność w oddawaniu naszego optycznego wrażenia rzeczywistości, a nie o obiektywne formy bytu. Tak zaś stawia kwestyę teorya t. zw. »obrazów z oddali«. Sędzę więc dalej, iż tej ostatniej nie można przypisywać zbyt wielkiej oryginalności ani uważać za wynikłą z krytyki i odrzucenia stanowiska naturalistów, ale tylko za umiejętnę, powiedzmy naukowe, sformułowanie tej tezy, którą mieli na myśli wciągnięci przez autora pod nazwę naturalistów artyści. Zresztą i tak pojęty stosunek twórcy do świata nie rozwiązuje zagadki sztuki, albowiem nie, uwzględnia duszy artysty, strony ideowej sztuki, potrzeb uczuciowych, a wreszcie — jeżeli ma jakie uprawnienie w portrecie, pejzażu, poezyi opisowej — to bądź co bądź nie może znaleźć uzasadnienia w innych działach twórczości, że wspomnę tylko wszelką ideową i symboliczną. »Wszelkie obrazy z oddali — mówi przeto słusznie autor, (a my wciągnijmy tu także jego naturalistów) — są ostatecznie tylko środkiem do celu, nie zaś celem samym« (str. 232); uwzględniają właściwie tylko technikę — nie zaś twórczość jako taką.

Większą niezależność artysty od rzeczywistości akcentuje teorya »igrania«. Artysta, podług niej, posługuje się wprawdzie pierwiastkami bytu, lecz posługuje się zupełnie dowolnie i samowolnie, bawi się nimi, *igra*. Zapatrywanie to, któremu hołdował już poniekąd Kant, a całkiem wyraźnie Schiller, znalazło poparcie w biologicznych i ewolucjonistycznych wywodach Darwina i Spencera, w ich teoryi użytkowania przez zabawę (więc i sztukę) nadmiaru lub też wypełniania niedoboru sił.

O teorii tej, podobnie, jak o poprzednich, twierdzi autor, że, choć niewątpliwie wiele cennych przynosi spostrzeżeń, to jednak nie może być uważana za alfę i omegę całej estetyki. I to jest słuszne; prawdą bowiem jest, że *żadne* określenie stosunku artysty do rzeczywistości nie wyjaśnia całej twórczości. Ale — czyż musimy obie te rzeczy nierozdzielnie ze sobą łączyć? Możemy przecież starać się o zdefiniowanie stosunku artysty do świata realnego i osiągnąć je — nie przesądzając wcale, żeśmy już przez to samo całą zagadkę twórczości rozwiązali. Autor jednak na to zdobyć się nie może, czy nie chce; na pytanie, jakim właściwie ten stosunek jest, pozytywnej odpowiedzi (przynajmniej w omawianym tomie) nie daje. Porusza wprawdzie kilka ciekawych szczegółów, tej materii dotyczących, w dalszym ciągu dzieła, ale w innym związku i żadnej ogólnej formuły nie tworzy. To też zapowiedź, że »dopiero rozejrzenie się w duszy artysty może rzucić właściwe światło na tak wieloznaczny jego stosunek do rzeczywistości« (str. 247) pozostaje niezrealizowaną. Stanowi ona tylko formalne przejście do analizy psychologicznej procesu twórczego.

Proces ten bywa zwykle dzielony na kilka faz. W żadnym dziale estetyki nie są badacze tak ze sobą zgodni, jak tutaj. Bo chociaż ilość wyliczanych faz i ich terminologia są nieco odmienne u Ribota, Hartmanna, Paulhana lub Dessoire'a, to jednak dadzą się one z łatwością sprowadzić do trzech zasadniczych, które p. Sobeski nazywa: nastrojem twórczym, koncepcją i kompozycją. Określając nastrój twórczy (natchnienie) jako szczególnego rodzaju napięcie, koncentrację sił duchowych (powiedzmy: dyspozycję psychiczną przemijającą), która warunkuje pojawianie się pomysłu, — udowadnia autor, iż artysta nie jest skazany na bierność jego wyczekiwania, owszem umie często sztucznymi środkami wywołać go w sobie. Otóż nasuwa się wątpliwość, czy owe sztuczne środki nie są tylko pomyslnymi warunkami samej *pracy* artysty, które on sobie wedle upodobania stwarza, nie zaś środkami wywoływania natchnienia? Ale to drobiazg. Ważniejszym byłoby pytanie, czy istnienie lub nieistnienie natchnienia może być uważane za kryterium sztuki i wirtuozostwa, jak tego chce autor (str. 263). Teoretycznie zapewne — w praktyce w każdym razie nie. Jakże bowiem, mając przed sobą jakieś dzieło, oznaczyć, czy jest dziełem *sztuki* czy nie, jeżeli nie znamy jego genezy i nie wiemy, czy powstało w natchnieniu? Trudno chyba w każdym wypadku indagować twórcę! To też, przyznając jakiemuś utworowi miano dzieła sztuki lub odmawiając go, będziemy zawsze skazani na analizę obiektywnych czynników w niem zawartych, i subiektywnego stanu t. zw. doznania estetycznego. Zresztą nieobecność tej dyspozycji do wyłaniania się pomysłów tam, gdzie pomysł ostatecznie się wyłonił (powstało dzieło), jest wogóle wykluczona; mniejszy lub większy stopień »natchnienia« jest koniecznym podłożem koncepcji.

Istota tej ostatniej polega zdaniem autora na tem, iż pewien kompleks wyobrażeniowy, stanowiący treść pomysłu, zjawia się w umyśle najpierw jako *uorganizowana* (choćby ogólnikowa) *całość*, która po-

rządkuie niejako części składowe. Teoria utrzymująca, iż tworzenie jest wyłącznie mozaikowym składaniem, opartem o suche i celowe obliczanie i obmyślanie bez żadnej samorzutnie się zjawiającej wizji, nie da się utrzymać. Uorganizowana całość jest tem koniecznym prius, bez którego do celu wiodąca praca kompozycyjna jest wogóle niemożliwa. Szkoda, że autor nie uwzględnił tu dla przykładu jedynych w swoim rodzaju listów Grottgera do narzeczonej, odnoszących się do powstawania »Wojny«. Znalazłaby się tu także ciekawa ilustracja pracy kompozycyjnej, która się rozpoczyna z chwilą wyłonienia się pomysłu.

Da się ona podzielić na wewnętrzną (utrwalanie i ustalanie wizji w wyobraźni, w szczegółach) oraz zewnętrzną (szkicowe utrwalanie jej w tworzywie). Często obie te fazy łączą się i komplikują tak, iż wewnętrzne komponowanie odbywa się podczas pracy w tworzywie. Tu czyni autor bardzo ciekawe i bystre spostrzeżenie, jak to materyał, w którym artysta tworzy, wkracza wprost z prawami swemi w pracę twórczą, wpływając decydująco nie tylko na kompozycję pomysłu, ale nawet na samo jego powstanie. Szczególniej ciekawy i dla nas interesujący jest przykład wzięty ze Słowackiego, jak dalece rytm i rym, jako poetyckie tworzywo, wpływały zapładniająco na ideę. Ta sprawa stosunku tworzywa do koncepcji i kompozycji łączy się też z zagadnieniem znajomości techniki w procesie twórczym.

Rozglądając się w przebiegu procesu twórczego, przystępuje autor do bliższej jego analizy, do rozważania psychicznych jego składników, którymi są: pamięć ze swymi typami: wzrokowym, słuchowym, ruchowym, intelektualnym i uczuciowym; dziedzina podświadomej pracy ducha naszego, oraz wyobrażenia i uczucia. Cały ten rozdział oparty jest na szerokim tle ogólnopsychologicznem, przyczem uwzględniono z wielką skrupulatnością wszystkie istniejące teorie i odkrycia ostatniej doby. Ponieważ rozpatrywanie tej materyi za dalekoby nas zaprowadziło, pozwolę sobie poczynić tylko kilka luźnych uwag w sprawach, najbardziej wymagających sprostowania.

Mówiąc o kompetencji rozmaitych rodzajów pamięci w rozmaitych rodzajach sztuki (malarstwie, poezji i muzyce), autor konstatuje, iż »poeta nie posługuje się obrazami wzrokowymi i słuchowymi na to, by wywołać rzeczywisty.. obraz«; obrazy — twierdzi — dla niego są zawsze tylko środkiem do celu, nie zaś celem samym (str. 293). Twierdzenie to nie da się utrzymać. Autor ma na myśli chyba tylko obrazowe zwroty, porównania, przenośnie itp., oraz obrazy w liryce, — a nie pamięta zupełnie o poezji opisowej, w której przecież często obraz jest celem sam w sobie. Czyż słynne obrazy przyrody w »Panu Tadeuszu« nie miały za *główny cel* wywołanie odpowiednich wizji natury czysto zmysłowej (wzrokowej lub słuchowej) w naszej wyobraźni? To też nie zgodzilibyśmy się na twierdzenie, jakoby pamięć wzrokowa była zupełnie czemś innem u plastyka, aniżeli u poety (294). Wyobraźnia Mickiewicza była iście malarską, tylko środki ekspresji odmienne.

Podobne wątpliwości budzą uwagi autora o typie intelektualnym pamięci w twórczości. Autor utrzymuje, iż typ ten wogóle w sztuce

niewielką odgrywa rolę, a nawet twierdzi, iż bezpośrednio żadna ze sztuk (szczególniej plastycznych) nie jest w stanie wyrazić myśli. Przez »myśli« widocznie rozumie tu p. Sobeski znowu wyłącznie abstrakcyę, bo przecież tak zwana »fabuła« da się wcale jasno i niedwuznacznie wyrazić i w malarstwie i w rzeźbie, a trudno powiedzieć, ażeby ona nie była pewną »treścią myślową«. Wieloznaczność symbolów w dziełach sztuki, która służy autorowi za najsilniejszy argument, ma źródło nie tyle w naturze sztuk samych, ile raczej w tem, iż nie utarł się (na szczęście) żaden ogólnie przyjęty zwyczaj. Sprawa sprowadza się więc co najwyżej do *stopnia zrozumiałości* »znaków« (a pamiętajmy, że i słowa mówione i pisane są tylko symbolami, znakami), nie dotyczy zaś wcale tej rzekomo istotnej cechy sztuki, iż »żadnej treści myślowej nie wyraża«, lub, że »treść myślowa w plastyce jest zawsze czynnikiem pozaestetycznym« (str. 298). P. Sobeski twierdzi, że nawet w poezyi, która »bądź co bądź wyraża bezpośrednio myśli«, »jest myśl czynnikiem pozaestetycznym, rozumiejąc... przez »estetyczny« wyłącznie to, co warunkuje piękno utworu«. Musielibyśmy w takim razie wyrzec się powszechnie przyjętego rozróżniania myśli mądrych i pięknych i zaprzeczyć istnienia tych ostatnich. A co warunkuje piękno np. *Prometeusza*, *Fausta*, *Anhellego*, *Króla Duchy*, czyż nie w znacznej mierze myśl — idea? Wątpię, by »myśli zawarte w Królu Duchy« można przedstawić w formie rozprawy filozoficznej bez uszczerbku dla ich tężyzny (s. 299). W takiej formie podane, byłyby może dziwaczne, bo wartość ich nie w ich filozoficznej czy naukowej *prawdzie*, ale właśnie w ich *pięknie*! Nie wliczając myśli do rzędu czynników estetycznych, trzeba by piękno wielu dzieł sztuki oceniać tylko na podstawie ich formy wewnętrznej i zewnętrznej (na czemby niejednokrotnie stracili, np. »Przedświt«), a przeciw temu protestuje sam autor.

Co się tyczy pamięci uczuciowej, jako »zdolności przywoływania doznań uczuciowych przeszłości w całej ich świeżości i prawdzie« (s. 310), to ogromne jej znaczenie w sztuce, szczególnie w poezyi, jest ogólnie znane. Wiele hałasu i sporów natomiast wywoływała i w psychologii i w estetyce sprawa t. zw. *podświadomości*. Wpadając w skrajne przeciwieństwa, jedni (psychologowie, jak Wundt, Rehmke i in.) zaprzeczają wogóle jej istnieniu — inni (szczególniej artyści sami) podnosili jej rolę do wysokości jakiegoś tajemniczego misteryum, działania obcej, wyższej istoty poprzez ducha artysty. W obliczu tych sprzeczności staje autor na stanowisku wyłącznie empirykiem, konstatuje szereg niezaprzeczonych faktów, a rozpatrzywszy dwie grupy teorii, mianowicie fizyologiczną (która nie wytrzymuje krytyki), oraz psychologiczną, przyjmuje wyniki badań Abramowskiego i na ich podstawie, po usunięciu wątpliwej, a dla psychologii twórczości nieistotnej sprawy uczuciowego charakteru podświadomości, — stwierdza istnienie podświadomej aktywności psychicznej. To upoważnia autora do wniosku, iż nagłe zjawienie się wizji jest wynikiem tej właśnie podświadomej aktywności ducha artysty. W ten sposób autor usuwa ów pieprzyk metafizyki czy nawet mistyki z zagadnienia i wykazuje, że i ta, rzekomo tajemnicza, a przeto



przez niektórych psychologów tak skrętnie unikana sprawa da się w sposób prosty i ściśle naukowy rozwiązać.

Jako trzeci składnik procesu twórczego — obok pamięci i podświadomości — wprowadza p. Sobeski wyobrażenia. Ich kojarzenie się oraz składanie w nowe całości na zasadzie t. zw. »jakości kształtów« (Gestaltqualitäten) — to najważniejsze zagadnienia wyobraźni twórczej. Autor stawia sobie pytanie, czy który z tych czynników nie cechuje twórczości artystycznej swoiście i wykazuje, że kojarzenie przez podobieństwo wprawdzie obficie występuje w sztuce (szczególniej w poezji), aniżeli w innych działach twórczej pracy ludzkiej, jednak żaden z tych ostatnich nie jest jej pozbawiony, a twórczość naukowa szczególnie wiele ma temu rodzajowi skojarzeń do zawdzięczenia<sup>1)</sup>). Podobnie ma się rzecz z »jakościami kształtu«. Są one wedle najnowszej psychologii jedynymi absolutnie nowymi tworami ludzkiej wyobraźni, jako nowe, nie istniejące przedtem w świecie *układy* składników, pochodzących z rzeczywistości (Ehrenfels). Mimo licznych przeciwników tej teorii, odgrywa ona w estetyce ważną rolę, ponieważ usiłuje wyobraźni przyznać przynajmniej jedną i to dość ciasną sferę pełnej, samoistnej twórczości. Cóż, kiedy samo tworzenie nowych jakości kształtu nie ma jeszcze cechy arcyzmu, bo pojawia się wszędzie w życiu duchowem człowieka. Stąd okazała się konieczność dodatkowego określenia tych jakości kształtu w estetyce przez »wartość piękna« (»Gestaltqualitäten mit Schönheitswert« Kreibiga), co oczywiście dowodzi, że samo tworzenie tych jakości nie jest specyficzną cechą twórczości artystycznej.

Z kolei przechodzi autor do rozważania roli uczuć jako składnika procesu twórczego i oparłszy się na ogólnej psychologii uczuć (dualizm i pluralizm, uczucia i nastroje) stwierdza, iż uczucia mogą być bądź tematem, bądź pobudką twórczości, bądź też jednym i drugim naraz. Co do pierwszego punktu, to przyjmuje bez zastrzeżeń wyniki badań Heinricha (3 sposoby wyrażania uczuć w sztuce), co do drugiego zaś zwalcza z całą słusnością teorię o t. zw. uczuciach przytłumiających (astenicznych) i dochodzi do wniosku, iż każde uczucie może być pobudką twórczości, choć nie u każdego osobnika. Rola uczuć w sztuce jest ważną także przez swój wpływ na wyobrażenia. Wpływ ten, który wedle Höffdinga przejawia się jako urzeczywistniający, idealizujący i podniecający, oddziaływa też na żywość naszych wyobrażeń i trwa często nawet po zejściu danego uczucia pod próg świadomości. Na tej podstawie tłumaczy autor trafnie istotę indywidualności uczuciowych, z których wynikają odrębne poglądy na świat. Mianowicie indywidualne podłoże uczuciowe wpływa kształtująco na wyobrażenia twórcy, skutkiem czego staje się rzeczywistość ostatecznie tylko wizją. Twierdzenie to popiera autor doskonałym zestawieniem świata poetycznego Żeromskiego

---

<sup>1)</sup> W przeprowadzonej tu bardzo ciekawej paraleli między twórczością art. i nauk. warto było uwzględnić analogiczne wywody Struvego we *Wstępie do filozofii* § 9. Także jego dzieło »Sztuka i piękno« zostało całkowicie pominięte.

i Sienkiewicza, jako dwóch wizji odrębnych, uwarunkowanych kategorycznie ich podłożem uczuciowym. W tej »regulacyjnej« roli uczuć widzi autor istotę szczególności i oryginalności twórczej, ona stanowi jego zdaniem, ową *differentia specifica* twórczości artystycznej i naukowej, ona wreszcie jest podłożem pewnych specjalnych skojarzeń heteronomicznych wrażeń, jak n. p. w synestezji. Rozdział ten, najlepszy może w dziele, kończą uwagi o tendencji motorycznej wyobrażeń, która polega na ścisłym związku między wyobrażeniami, składającymi pomysł, a ruchami, koniecznymi przy utrwalaniu jego w tworzywie.

Ponieważ wszystkie zanalizowane przez autora składniki procesu twórczego napotyka się w każdej normalnej psychice a nie wszędzie ich działanie wiedzie do dzieł sztuki — stąd wniosek, iż psychika artysty — to podłoże, na którym proces twórczy się rozgrywa — musi mieć swoiste cechy. Konieczne jest przeto rozejście się w psychologii umysłu twórczego. Przedstawienie jej wypadło na ogół słabiej. Pewna wielomówność, niejednokrotne powtarzanie się utrudniają orientację. Za swoiste cechy psychiki artystycznej uważa p. Sobeski specyficzną wrażliwość zmysłową, która szczególnie u plastyków się uwydatnia, a różna jest od zintellektowanego reagowania na pobudki zmysłowe u człowieka przeciętnego; następnie przeczulone życie uczuciowe oraz zdolność rekonstruowania względnie »wymiślenia« obcej duszy bez obserwacji rzeczywistości, jedynie na podstawie »zarodków rozmaitych dusz«, tkwiących w twórcy. W tym wypadku mowa wyłącznie o poecie. Dość rozwlekłe i może zbyt szczegółowo (sprawa to powszechnie znana) opisuje autor to zjawisko, iż poeta czerpie życie duchowe swych postaci z własnej duszy, obserwacja zaś odgrywa tylko korektywną rolę. Heilpern nazywa tę właściwość artysty »wielopostaciowością« (w *Przyczynkach do psychologii twórczości*).

Ciekawym jest ustęp następny, dociekający różnicy pomiędzy talentem a geniuszem. Problem to nie tylko w estetyce, ale i w innych dziedzinach życia od dawna interesujący, a tem ciekawszy, iż istniała zawsze pewna chwiejność sądów w przypisywaniu miana geniusza rozmaitym ludziom. Rozliczne przykłady przytoczone przez autora świadczą o tem niezbitcie. Skonstatować więc należy w pierwszym rzędzie płynność granic między talentem a geniuszem. Próby ustalenia pewnego kryterium (np. doskonałość i nowość dzieł geniusza) okazały się zawodnymi, podobnie, jak wysiłki, zdążające do wykazania *różnicy rodzajowej* między umysłem geniusza a człowieka zwyczajnego. Można tedy mówić tylko o różnicy stopnia rozmaitych identycznych u obu pierwiastków psychicznych. Szczególniej podświadomości, która aktywną jest i u innych ludzi, zdaje się geniusz o wiele więcej zawdzięczać, niż talent. Ale geniusz bez »żelaznej pracy« wielkiego dzieła nie stworzy. Mówiąc o niej, rozwodzi się autor o t. zw. »klasycznych i romantycznych« temperamentach, nie tylko w sztuce ale i w nauce, w czem odbiega nieco od właściwego zagadnienia. Jako ostatni szczegół, uzupełniający charakterystykę umysłu twórczego, dodaje autor jeszcze uzdolnienie przedwczesne, które w rozmaitych rodzajach sztuk rozmaicie się

objawia, ale słusznie może być uważane raczej za przedmiot psychologii indywidualnej, aniżeli ogólnej psychologii twórczości.

Istotę geniuszu starał się, jak wiadomo, Lombroso sprowadzić do objawów psychopatologicznych, twierdząc, iż nieodzownym warunkiem genialności jest zachwiana równowaga umysłowa. »Epilepsya należy do istoty genialności« twierdził on niedwuznacznie. Otóż rozpatrując krytycznie tę teorię oraz jej późniejszy posiew, nie dochodzi p. Sobeski do stanowiska zdecydowanego. Na niejedno z twierdzeń badaczy godzi się — ale czyni to zawsze z konkretnymi zastrzeżeniami. Dążność do kompromisu, widoczna zresztą w wielu miejscach dzieła — występuje tu może najsilniej. Wynik jego rozpatrywań dałby się streścić w twierdzeniu, iż chorobliwość wprawdzie nie jest nieodzownym warunkiem genialności, jak chciał Lombroso, ale w indywidualnych wypadkach zdaje się że jest jednym z wielu jej warunków. Dlatego zagadnienie to uważa autor za przedmiot psychologii dyferencyjalnej, tworzącej t. zw. patografie, których zestawienie dopiero może prowadzić do następujących wniosków ostatecznych: warunkiem produkcji artystycznej jest normalne działanie intelektu; anomalie umysłowe są jednak dopuszczalne; wtedy stają się podniecią do twórczości, dostarczają tematu, stwarzają korzystne warunki tworzenia — ale sam proces twórczy musi pozostać zdrowym.

Przebiegliśmy w ten sposób możliwie dokładnie — najważniejsze punkty treści dzieła p. Sobeskiego. Rozliczne drobniejsze, poruszone w niem zagadnienia i kwestye, zwłaszcza, o ile wkraczają na teren rozmaitych działów filozofii a szczególnie psychologii, mogłyby być przedmiotem osobnych i obszernych dyskusyi. Pozostawiając tę żmudną i niewdzięczną pracę specjalistom, wypada mi jeszcze tylko rzucić okiem na całość dzieła (a raczej tomu), na jego ogólny charakter i kompozycję.

Tu zauważyć należy, iż charakter dzieła jest przedewszystkiem referująco-krytyczny. Ogromna liczba rozmaitych teoryi, związanych z przedmiotem, przesuwa się przed naszą myślą w streszczeniu po największej części jasnym, ścisłym i nacechowanym niezwykłą prostotą wykładu. Za wzór pod tym względem można np. uważać wykład filozofii Bergsona. Do nielicznych wyjątków zaliczyć można te, które oświetlone zostały zbyt jednostronnie, jak np. teoria naturalizmu. To też jako podręcznik informacyjny, jako pomoc do zorientowania się w chaosie teoryi, dzieło p. Sobeskiego może oddać nieocenione wprost usługi nie tylko inteligentnym laikom (dla których zdaje się być w pierwszym rzędzie pisane), ale i fachowcom. Własne stanowisko autora wobec tego materiału jest, jak to już zaznaczyłem, z reguły eklektyczne (oczywiście w szlachetniejszym tego słowa znaczeniu) — więc bądź co bądź na ogół mało twórcze i oryginalne, tu i ówdzie nawet dość niezdecydowane.

Co się tyczy układu książki, to przedewszystkiem powtórzyć mi wypada to, o czem już raz wspomniałem, mianowicie, iż zagadnienie przedmiotu filozofii sztuki i metody badań, tak ściśle ze sobą związane, rozerwane zostały obszernym rozdziałem, poświęconym historii estetyki. Rozdział ten wogóle nie należy do rzeczy, z czego autor wprawdzie zdaje sobie sprawę, ale usprawiedliwia jego wprowadzenie tem najpierw,

iż »przywodząc sobie przed pamięć dorobek przeszłości, orjentujemy się z natury rzeczy łatwiej w estetyce teraźniejszości«, a powtórę brakiem zupełnym historii estetyki w języku polskim. Ten drugi wzgląd wogóle nie może wchodzić w rachubę — mógł być bodźcem do wydania osobnej broszury tej treści, bardzo zresztą pożądanej. Co do pierwszego zaś to zdaje się, iż o wiele praktyczniej było uwzględnić odnośne dawniejsze teorye zawsze tam, gdzie tego wymagała omawiana kwestya i łącznie z teoryami nowszymi. Pożytek takiego układu potwierdza zresztą sam autor, czując się zmuszonym *powtarzać* wykład teoryi dawniejszych, których uwzględnienie w danem miejscu było potrzebne, a odwołanie się do ustępu odnośnego w »Dziejach estetyki« nie wystarczało. Tak się ma rzecz np. z Kantem, Taine'm itp. — Za drugą wadę kompozycji dzieła uważam sam tok i następstwo wykładanych i rozważanych materyi, które jest odbiciem przebiegu badań i tej drogi, którą myśl autora w jego poszukiwaniach za prawdą odbyła. A przecież czemś innym jest wykład zdobytych już wyników naukowych aniżeli sam przebieg pracy. Wyobrażam sobie, iż dla czytelnika przystępniejszym i naturalniejszym byłby następujący porządek materyi: zagadnienie zakresu i metody; geneza sztuki (odłożona przez autora do tomu drugiego); charakterystyka umysłu twórczego w związku z jego stosunkiem do rzeczywistości; składniki procesu twórczego i wreszcie jego przebieg.

W obfitym materiale przykładowym za mało może uwzględniono twórczość i twórców polskich. Wprawdzie materyał to jeszcze niedość przygotowany, studia nad psychologią twórczości naszych wielkich artystów jeszcze w powijakach, ale najbardziej typowe przykłady, jak np. z Grotgera lub Matejki, Mickiewicza lub Krasieńskiego (gdy chodzi np. o koncepcyę i kompozycyę wewnętrzną i zewnętrzną) dałyby się z łatwością przytoczyć. Przy rozpatrywaniu istoty sztuki nie uwzględniono też jedyne większego dzieła polskiego, tej materyi poświęconego, jakim jest »Sztuka i piękno« Struvego.

Język z reguły potoczysty i jasny szpecą miejscami błędy czy przeoczenia fleksyjne i składniowe, jak np. *palcy* (str. 292 = 2 przyp. l. mn. od palec); *obci* (275 = 1 przyp. l. mn. zam. obcy); *przyšli* (342, zam. przyszli); *nie podobno* (= niepodobna); *regulacyjno* (360, przysł., zam. regulacyjnie); *uprawomacnia* (377, ?); *dokonn u w u je* (= dokonywa); składnie: »...stawało się wszystko białe...« (355, zam. białem); »...tem więcej, p o m n a c, że...« (377, zam. »tem więcej, że...«) itp.

Lwów.

Zygmunt Gerstmann.