

# Mieczysław Giergielewicz

---

## Z estetyki francuskiej ostatniego dziesięciolecia

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 28/1/4, 146-168

---

1931

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.

## IV. RECENZJE.

### Z estetyki francuskiej ostatniego dziesięciolecia.

V. Basch. Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine. 1912. — Milda Bites-Palevitch. Essai sur les tendances critiques et scientifiques de l'esthétique allemande contemporaine. Paris Alcan 1926. — T. M. Mustodixi. Histoire de l'Esthétique française 1700 — 1900. Paris Champion 1920. — H. A. Needham. Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX-e siècle par.... Paris Champion 1926. — Ch. Baudouin. Psychanalyse de l'art. Paris Alcan 1929. — Ch. Lalo. Esthétique. Paris 1925. — Ch. Lalo. Introduction à l'esthétique. Paris Colin 1925 (nouvelle édition). — Ch. Lalo. L' Art et la vie sociale. Paris 1921. — Ch. Lalo. L' Art et la morale. Paris Alcan 1922. — Ch. Lalo. La Beauté et l'instinct sexuel. Paris Flammarion 1921. — Henry Lagrèssille. Esquisse de l'esthétique intégrale... Paris 1925. — J. Segond. L'esthétique du sentiment. Paris Boivin 1927. — Gaston Rageot. La Beauté. Essai d'esthétique historique. Paris Plon s. a. — Pierre Guastalla. Esthétique. 1. Esthétique analytique. 2. Le goût — la grâce — et le rythme. Préface de M. Charles Lalo. Paris Vrin 1925. — Paul Audra. La Vision et l'expression plastiques. Essai d'esthétique positive. Paris Chiron 1924. — E. Monod-Herzen. Principes de morphologie générale par.... Tome I. Formes définies. Familles de formes. Formes associées. Forme et fonctionnement. Des cristaux à la matière vivante. Tome II. Matière vivante. Morphologie humaine. Esthétique. Paris Gauthier-Villars 1927. — Etienne Souriau. L'Avenir de l'esthétique. Essai sur l'objet d'une science naissante par.... Paris Alcan 1929.

Praktyczny duch gallicki okazywał w porównaniu z nauką niemiecką mniejszą skłonność do teoretycznych dociekań nad pięknem. Poszczególni uczeni francuscy wnieśli niewątpliwie do skarbcza badań estetycznych płodne pomysły i użyteczne przyczynki, jednak najważniejszym ogniskiem studjum estetyki pozostały Niemcy. Atoli w ostatnich czasach daje się zauważyć we Francji coraz żywsze zainteresowanie się tą gałęzią wiedzy. Objawia się ono przede wszystkim w dążeniu do zapoznania się z dotychczasowym dorobkiem estetyki. Z prac dawniejszych należy wspomnieć o rozprawie V. Basch'a p. t. „*Les grands courants de l'esthétique allemande contemporaine*“ (Revue Philosophique 1912, I. oraz w wydaniu książkowym). Świeższą publikacją tego rodzaju jest książka Mildy Bites-Palevitch, profesorki estetyki w ruskim konserwatorium muzycznym, p. t. „*Essai sur les tendances critiques et scientifiques de l'esthétique allemande contemporaine*“ (Paris Alcan 1926).

Praca ta zawiera popularny zarys dziejów estetyki niemieckiej od czasów upadku wielkich spekulacji metafizycznych oraz obszernie streszczenie poglądów Hamann'a, Volkelt'a i Utitz'a, których autorka uważa za typowych reprezentantów nowoczesnej estetyki niemieckiej. Poglądy estetyków francuskich przedstawia T. M. Mustodixi w „*Histoire de l'Esthétique française 1700—1900*“ (Paris Champion 1920). Należy również wspomnieć o dziele, poświęconem estetyce socjologicznej, p. t. „*Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX-e siècle* par H. A. Needham Assist. lecturer in English in the university of Bristol (Paris Champion 1926, Bibli. de la Revue de litt. comparée t. XXVIII). Autor dzieli estetykę na trzy części: 1) metafizyczna podaje definicję piękna; 2) psychologiczna bada proces odczuwania psychicznego piękna i 3) socjologiczna określa miejsce piękna w społeczeństwie. Spory różnych szkół na temat piękna, zdaniem jego, nie przyniosły pozytywnych rezultatów. Celem pracy było nie tylko przedstawienie badań socjologicznych nad pięknem we Francji i Anglii, lecz również przeprowadzenie porównania z niemiecką filozofją idealistyczną. Przedmiot został ujęty gruntownie, dzięki czemu książka Needham'a jest cennym źródłem informacyjnym. Sam autor uznaje tezę, że sztuka i poezja nie mogą być pozbawione związku z zasadniczymi potrzebami społeczeństwa.

Obok wymienionych dotychczas dzieł należy umieścić rozprawę Ch. Baudouin'a p. t. „*Psychanalyse de l'art*“, wydaną w Paryżu w r. 1929. Książka ta była recenzowana obszernie na łamach „*Ruchu Literackiego*“ (październik 1930). Główna jej część zawiera ocenę dotychczasowych badań psychanalitików niemieckich w dziedzinie sztuki. Autor omawia starannie szereg dzieł Freud'a, K. Abraham'a, Rank'a, Rinklin'a i innych, okazując duży obiektywizm. W dociekaniach samodzielnych poddaje rozbirowi psychanalitycznemu doznania estetyczne widza i słuchacza. Ostateczne wnioski pracy uwydatniają użyteczność psychanalizy na gruncie badań nad sztuką, nie przypisują jednak tej metodzie tak bezwzględnego autorytetu, jak to czynią niektórzy z uczonych niemieckich.

Zwięzły i przejrzysty zarys estetyki podaje książeczka Ch. Lalo, stanowiąca część podręcznika do egzaminów maturalnych z filozofji, p. t. „*Esthétique*“ (Paris 1925). Zawiera ona wcale bogaty materiał, porządnie rozłożony. Z twierdzeń, wysuniętych w tej książeczce, zasługuje na uwagę silne podkreślenie relatywizmu wartości estetycznych (str. 162). Z faktu, że brzydota naturalna może być pięknem w sztuce, Lalo pośrednio wnioskuje, że właściwym przedmiotem estetyki jest piękno artystyczne, które służy również za podstawę do sądów o piękności naturalnej. Estetyka jest przede wszystkim filozofją sztuki, refleksją filozoficzną na temat historii sztuki i krytyki. Z teoryj estetycznych omawia autor najpierw dogmatyczne, następnie mistykę estetyczną, witalizm (por. definicję sztuki u Guyau: *L'art, c'est de la vie concentrée*), teorię

„Einführung“, którą traktuje krytycznie, gdyż antropomorfizm nie jest specjalnie charakterystyczny dla zjawisk estetycznych, teorię gry, psychanalizę etc.

Najpełniejsze bodaj wyobrażenie o poglądach estetycznych Ch. Lalo daje jego „*Introduction à l'esthétique*“, której ostatnie wydanie ukazało się w roku 1925 (Paris, Colin). Żywotność tej książki nie zmalała, co jest rzeczą charakterystyczną dla estetyki francuskiej ostatniego dziesięciolecia; dlatego poświęcimy jej dłuższe omówienie. Autor zaczyna od ostrej krytyki metod estetyki, które przetrwały bez zmiany od starożytności; na dowód przytacza Ruskin'a, Tołstoja, Maeterlincka, Paladan'a i Bergsona. Należy mówić raczej o braku metody. Estetycy traktują sprawę metod po macoszemu. Panuje nieokreślony mistycyzm, sprzeczny z duchem naukowości; stan ten należy określić jako „*infantilisme esthétique*“. Mistycyzm pragnie nauczyć rozkoszowania się dziełem artystycznym, co jest niedorzecznością; estetyka nie może stwarzać genjuszu i smaku, nie może udzielić intuicji. Mistycyzm estetyczny znajduje poparcie u artystów, którym zależy na uznaniu nadprzyrodzonego charakteru procesu twórczego i którzy chętnie przypisują sobie widzenie bezpośrednie istoty świata. „*En réalité l'imagination créatrice produit dans les meilleurs esprits à tout instant, pêle-mêle du bon, du médiocre et du mauvais, et c'est leur jugement qui choisit, et rejette, et combine. Dans l'art comme dans la morale, l'inspiration n'est pas un miracle; c'est un capital qui s'accumule lentement, et parfois se dépense d'un seul coup. La vraie faculté de l'artiste, c'est la conscience du métier*“ (str. 14).

Krytyka Lalo obejmuje nie tylko metody estetyki, ale również jej cele i źródła. Panuje rozbrat między estetyką sztuki i jej historją. Tymczasem między temi naukami zachodzi ścisły związek. Gdy krytyk literacki stwarza uogólnienie, dotyczące komedji lub tragedji, staje się estetykiem. Naodwrot w badaniach teoretycznych nad pięknem komizmu lub tragizmu trzeba się opierać na konkretnych przykładach. Przedmiot jest w obu wypadkach ten sam, tylko w pierwszym bywa rozpatrywany szczegółowiej, zaś w drugim — bardziej ogólnie. Obie nauki muszą ze sobą współpracować.

Dla jasności autor wyłącza szereg „*falszywych*“ problemów estetyki, których precenianie prowadzi na niewłaściwe drogi: 1) nie zachodzi konieczność wyboru między dedukcją a indukcją, gdyż obie metody wzajemnie się uzupełniają; 2) pytanie, czy estetyka ma być metafizyczna, czy pozytywna, nie ma znaczenia: w razie stosowania dedukcji obiera się zwykle za główną przesłankę ideę piękną, zaś indukcja nadaje badaniom charakter pozytywny; 3) czy estetyka ma być ogólna, czy specjalna? Oba punkty widzenia uzupełniają się; nadmierna ogólność sądów o różnych rodzajach sztuki grozi kultem niekompetencji, jednak orientacja ogólna jest niezbędna.

Estetyka została określona jako „*une explication qui mène à des estimations des valeurs*“. Zatem podstawowem jej zagad-

nieniem jest problem wartości. Za punkt wyjścia do jego rozwiązania służy zestawienie piękna artystycznego i naturalnego. Lalo twierdzi, iż nawet najbardziej krańcowi idealisci sądzą, że idą za naturą i naodwrot realista nie może być zwykłym filozofem natury. Niema dwóch rodzajów piękna; piękno sztuki wyraża jedynie piękno natury. Istnieją jednak dwie koncepcje odmienne, anestetyczna i pseudoestetyczna, a mianowicie realizm i idealizm. Oba kierunki połączył Ruskin, według którego artysta winien mówić tylko prawdę, nie mając prawa wyboru choćby rozumnego, sądzi przytem, że Bóg uczynił pięknymi formy najczęstsze, tak że można wnioskować o pięknie na podstawie częstości i naodwrot. W związku z tem, czynnikiem wartościującym staje się upodobanie osobiste, co prowadzi do lekceważenia planowego wyboru wśród rzeczywistości. Do takiej konsekwencji dochodzi „witalizm estetyczny“ Guyau, Gabrijela Séailles, mistycyzm Maeterlinck'a i Bergson'a: dogadza on również niemieckiej szkole sentymentalnej, podkreślającej łączność istot przez wczuwanie się („Einfühlung“). W imieniu tej szkoły J. Schultz oznajmia, że największą potęgą estetyczną, przynajmniej dla normalnie kulturalnego Niemca naszej epoki, jest radość na widok wolnej natury (str. 72), człowiek psuje ją tylko. Dochodzi do głosu „symboliczna sympatja“ dla natury. Zdaniem Lalo natura jest anestetyczna, a odczuwanie natury wyklucza sądy o wartościach estetycznych. Tam, gdzie wszystko jest piękne, nic nie jest piękne. Natura zawdzięcza piękno antropomorfizmowi oraz temu, że artyści widzą w niej dzieła na podobieństwo sztuki. Inne piękno znajduje w naturze klasyk i romantyk. Ostatecznie o pięknie decyduje wartość.

W długim wywodzie autor wykazuje, że nawet ci estetycy, którzy za swe zadanie uważali jedynie gromadzenie faktów oraz ich wyjaśnianie (estetyka naturalistyczna Taine'a, Zoli, Hennequin'a, Brunetière'a, M. Doumic'a), w gruncie rzeczy zakładali konieczność norm i wartościowania, choćby dlatego, że pewne rzeczy przemilczali, co jest najsurowszym rodzajem osądu. Przeciwnicy estetyki normatywnej albo uważają indywidualność za wolną od ograniczeń i dlatego lękają się wszelkiego dogmatyzmu, albo przeceniają wiedzę naturalną oraz powagę środowiska zewnętrznego i wtedy okazują niechęć dla wewnętrznej obserwacji świadomości. Wistocie każdy fakt psychologiczny staje się wartością, o ile przedstawia się jako potrzeba. Lalo wyraźnie przychyła się do stanowiska Volkelt'a, który podzielił estetykę na normatywną i opisową; części te, choć różne, są nierozdzielne, — druga znajduje oparcie w pierwszej i naodwrot pierwsza znajduje nić przewodnią jedynie w przypuszczalnych wartościach. Estetyka albo musi być normatywną, albo musi zrezygnować z naukowości (str. 190 — 191). Podobnie inne nauki, np. agronomja mają charakter bądź teoretyczny lub spekulacyjny, bądź normatywny, o ile osiągnęły dostatecznie wysoki stopień rozwoju, bądź wreszcie stosowany, jeśli zmierzają do celu praktycznego. Estetyka nowoczesna różni się od starożytnej prze-

dewszystkiem tem, że jest ona historyczną, a nie dogmatyczną, innemi słowy nie nakłada przepisów, lecz konstatuje prawa. Mimo to i dziś zachodzi konieczność klasyfikacji, któraby w zbiorze większej ilości faktów umożliwiła stworzenie hierarchji, opartej na zróżniczkowaniu wartości. „Un jugement méthodique ou scientifique en art n'est que l'interprétation personnelle de la hierarchie des caractères dominateurs et subordonnées“ (str. 172). Istota wartości polega na technice, której rozwój nie ma nic wspólnego z naśladowaniem, np. śpiew gregoriański przeistoczył się w polifonję, a ta — w harmonję, a przecież dokoła nic się nie zmieniło. Trzeba, aby artysta umiał być głuchym na świat zewnętrzny, nawet, czy raczej szczególnie wtedy, gdy układa symfonję pasterską.

Rozdział p. t. „Impresjonizm i dogmatyzm“ zajmuje się skrajnemi teorjami impresjonistów, według których krytyka jest sztuką, nie nauką, np. według J. Lemaitre'a krytyka jest to „un art de jouir des livres, et d'enrichir et d'affiner par eux ses sensations“ (str. 213). Jedyną podstawą sądów ma być dla nich przyjemność, a zdania cudze traktują z obojętnością. Według Lalo w impresjonizmie tkwi dogmatyzm: przyjmuje on za zasadę zmianę gustu zbiorowości (A. France) czy też jednostki (Jules Lemaitre) oraz twierdzenie, że istnieją reguły, których złamanie pomniejsza wartość dzieła. Między impresjonizmem a dogmatyzmem np. Brunetièrre'a zachodzi tylko różnica stopnia. Odrzuca się zasady, jak gdyby one z konieczności musiały być wąskie, sztywne, klasyczne lub akademickie, wrogie wszelkiemu postępowi. Prawdziwy impresjonizm zwie się relatywizmem. Jeśli nauka może być tylko ogólna, to sztuka — tylko indywidualna. W każdym razie ma zatem impresjonizm zasługi — trzeba go interpretować jako dogmatyzm odmłodzony, t. j. relatywistyczny; daje on odczuć energję i piękność dzieł. Jednak uczony dogodnych hipotez nie nazywa przypadkiem, lecz ośmiela się mówić o prawach. Estetyka wbrew Rémy de Gourmont nie zmusza do uznawania piękna absolutnego i do oceny dzieł według pokrewieństwa z tym mglistym ideałem. Szuka ona praw, a prawo jest tylko stosunkiem.

W dogmatyzmie naturalistycznym Taine'a widzi Lalo psychologję tłumu, a nie indywidualności; jest on metodą socjologiczną, nie estetyczną. Wprawdzie Taine nie wykluczał indywidualności poza nawias swych rozważań, lecz pojmował ją zbyt wąsko, co jest winą nietyle jego metody, ile manjery. Najbardziej zbliża się do ideału dogmatyzmu relatywistycznego metoda krytyczna Brunetièrre'a, która zasadza się na tezie, że każde wyjaśnienie polega na klasyfikacji faktów. Założenie to obowiązuje i w krytyce literackiej, która musi iść za ogólnym kierunkiem nauk. Ewolucja nie jest postępowem — Brunetièrre jest relatywistą, choć w praktyce może zapominał o tem. Prądy i gatunki zmieniają się i zniekształcają. Indywidualność wybitna zgodnie z teorją Darwina została uznana za pożyteczną odmianę. Klasyfikacja jest zastosowanym sądem;

prawa są tylko stosunkami, a sąd estetyczny polega nie na zestawieniu dzieła z ideałem, lecz z innymi dziełami lub faktami.

Estetyka eksperymentalna została określona jako dogmatyczna, gdyż dąży do odkrycia praw, i relatywistyczna, gdyż stosuje się do pewnej liczby badanych przedmiotów. Rozbiór dotychczasowych metod i wyników tej szkoły wykazuje poważne sprzeczności między różnymi badaczami. Należałoby zebrać wszystkie wyniki i poddać je metodycznej weryfikacji. Można by ująć opinię estetyków w cyfry przez opracowanie odpowiednich ankiet. Ernest Lichtenberger proponował stworzenie krytyki nieosobowej, zbiorowej, obiektywnej — na fundamencie krytyk indywidualnych.

Z rozważań Lalo wynika, że należy z dogmatyzmu przejść koncepcję prawa koniecznego, zaś z impresjonizmu — reagowanie na sztukę. Należy uwzględnić wszystkich impresjonistów — wówczas powstanie niejako dogmatyzm jeszcze bardziej impresjonistyczny. Złem dogmatyzmu jest impresjonizm, wyniesiony do godności absolutu, złem impresjonizmu — nieświadomiony dogmatyzm (str. 320). Różnica między np. Brunetière'em i Fechnerem, pozornie zasadnicza, polega na odmienności biurka i pracowni psychologicznej. Błędny jest dogmatyzm absolutystów, uznających jeden stały ideał piękna. Uwydatniło się znaczenie pierwiastka socjologicznego w estetyce. Wartość oceniamy w związku z kategorjami socjalnymi, przeto podlega ona zmianom. W poszczególnych indywidualach wartość estetyczna jest objawem nacisku, wywieranego przez środowisko społeczne. „Dans notre age scientifique“ czytamy w konkluzji pracy, „l'esthétique, cette philosophie de la critique d'art, ou ne sera pas, ou, dépassant l'impressionnisme, elle sera dogmatique. — Le dogmatisme ne sera qu'une survivance attardée du traditionalisme, s'il ne devient d'absolu, relativiste. Le relativisme esthétique enfin ne sera complet que s'il s'étend vraiment à toutes les relations; et il en est d'autres qu'individuelles: c'est-à-dire qu'il impliquera nécessairement de plus en plus le point de vue sociologique“ (str. 328 — 329).

Poglądy swoje Lalo rozwijał w pracach bardziej specjalnych (*L'Art et la vie sociale*, Doin 1921; *L'Art et la morale*, Alcan 1922; *La Beauté et l'instinct sexuel*, Flammarion 1921). Duży nacisk kładzie na owocność metody socjologicznej dla badań estetycznych. Jego „Introduction à l'esthétique“ stanowi próbę pogodzenia impresjonizmu z wymaganiami nauki. Główną zaletą tej książki jest wyraźne sformułowanie zagadnień estetyki nowoczesnej, szczególnie francuskiej. Cechuje ją jasność, która czyni z niej dobry podręcznik dla osób, stawiających pierwsze kroki na polu tradycyjnej estetyki. Mimo dość silnego krytycyzmu w stosunku do swych poprzedników Lalo kroczy tradycyjnymi drogami, domagając się jedynie dokładniejszego ich określenia.

W poglądach Ch. Lalo uderza również odrzucenie dogmatyzmu absolutystów, a tem samem zaprzeczenie istnienia jakiegoś stałego ideału piękna. Stosunek jego do estetyki jest wolny od

śladów mistycyzmu, któremu zostały przeciwstawione metody naukowe. Biegunowo sprzeczne stanowisko zajmuje Henry Lagrèsille. Jego wielkie dzieło p. t. „*Esquisse de l'esthétique intégrale. L'ordre des harmonies et les rapports occultes.* (Paris, les presses Universit. de France 1925) wywiera na czytelniku wrażenie anachronizmu, choć niewątpliwie odpowiada dość silnym tendencjom życia współczesnego. U podstaw jego estetyki tkwi doktryna mistyczna, jako najwyższe kryterjum wszystkich sądów. Lagrèsille przez świat estetyczny rozumie wszechświat, rozważany pod kątem widzenia piękna, na wszystkich swych stopniach i we wszystkich sprawach, zarówno w podmiocie, jak i w przedmiocie. Świat można rozpatrywać z następujących punktów widzenia: 1) fizycznego lub zewnętrznego; 2) psychicznego — jako zbiór bytów i sił świadomych; 3) moralnego — jako wielką ewolucję dusz, uszczęblowanych na wszystkich stopniach świadomości, i wreszcie 4) z punktu widzenia estetycznego, najpełniejszego, stwarzającego syntezę. Jako objaw czystej piękności i jako twórca piękna, świat zyskuje szczególną wartość. Poznanie estetyczne pobudza duszę do doskonałości. Piękno ożywia i zdobi wszechświat. „Que paraîtrait l'Univers sans lumières esthétiques?“ woła patetycznie autor: „Une basilique aux vitraux incolores et aux orgues muettes, un Parthénon froid, attendant le rehaussement de ses vives couleurs et les échos de ses lyres. A la beauté de réchauffer le temple vivant de l'Univers! A la beauté d'animer sous les yeux le grand Vivant suprême qui réalise le Tout! A la beauté d'introduire partout joie, sentiment, béatitude“ (str. 5). Jak cały świat stanowi wzniosłe zastosowanie Wyższej Idei przez Ducha panującego, tak i świat estetyczny jest realizacją Idei. Każda część wszechświata, każda grupa zjawisk ma swoje własne piękno, stąd wynika podział piękna na szereg działów: 1) dziedzinę nieorganiczną — woda, ziemia, powietrze, ogień, światło; 2) organiczną, obejmującą rośliny morskie i lądowe, zwierzęta niższe i wyższe oraz człowieka i 3) sferę socjalną, w zakres której wchodzi czynności i dzieła zbiorowe. Tę naiwną klasyfikację popiera autor obficie przykładami. W miarę rozwoju psychicznego możemy również przenikać w wyższe sfery piękna: astralną, mentalną i duchową. Zadanie to spełnia sztuka, która obejmuje częściowo dziedzinę zmysłową, częściowo ponadzmysłową, stworzoną przez samego człowieka. Pochodzenie sztuki wiąże się głęboko z wiedzą okultystyczną, która jest dziełem Boskiej rasy ludzi, zamieszkałej na kontynentach zaginionych. W piękności przejawia się zawsze zasada harmonji oraz prawo — form materialnych, psychicznych lub idei, bądź też reguła moralna. Zatem sztuka jest ściśle związana z myślą, myśl zaś z prawdą i dobrem.

Po tych niejasnych wywodach autor przystępuje do rozważań nad estetyką jako nauką. I ta część pracy może przemówić jedynie do współwyznawców autora. Operuje on stale terminami, pożyczonymi z t. zw. nauk okultystycznych; między innymi przyjmuje podział świata na siedem kondygnacji: od fizycznej do Boskiej.



Nie niepokoją go wątpliwości metodyczne świata naukowego; swemi uproszczonymi sposobami dowodzenia posługuje się z całą swobodą. Przyjmuje, że piękność natury wynika z jej praw, w których objawia się „plan dirigeant“. Stąd wniosek, że między rodzajami i pierwiastkami piękności panują stosunki intelegijne, a zatem tkwią w niej elementy, warunkujące prawdziwą naukę. Studium estetyki zostało podzielone na cztery działy: 1) percepcje pięknych form; 2) naturę i rację pięknych form; 3) ich tworzenie i wynajdywanie i 4) charakterystykę ich wartości dla duszy, ich wpływu socjalnego i moralnego (str. 28—9). Lagrésille sądzi, że estetyka, jak większość nauk, za wyjątkiem matematyki, fizyki i chemji, stoi na stopniu elementarnym i stanowi połączenie wiedzy pozytywnej ze spekulacją. Jej część pozytywna obejmuje sferę fizykalną, fizykę czuść i dział eksperymentalny, zaś spekulacja — sfery wyższe, koncepcje intuicyjne, hipotezy, syntezy i prawa rozumowe. Sam autor jednak niewiele się przyczynia do nadania estetyce większej ścisłości, skoro za najwyższy jej cel uważa wyjaśnienie tego, czego nie zdołała wytłumaczyć żadna nauka, a mianowicie „l'harmonie transcendante du grand tout“ (str. 47). Z estetyków ceni Lagrésille wysoko Plotyna, „wielkiego mistrza i wielkiego wtajemniczonego szkoły aleksandryjskiej“, którego definicję piękna uważa za najtrafniejszą. Dalsze części obszernej książki zajmują się przeglądem różnych rodzajów sztuki według przytoczonej klasyfikacji oraz traktują o moralności estetycznej. Poza tem warto zauważyć, że autor zamieścił szereg ciekawych myśli o pięknie, wyjętych z dzieł różnych myślicieli (str. 212 i nast.). Całość pracy z punktu widzenia naukowego posiada wartość niewielką i może zainteresować jedynie jako ciekawy objaw współczesnej opinii.

Do stanowiska impresjonistów zdaje się zbliżać J. Segond w „*L'Esthétique du sentiment*“ (Paris Boivin 1927). Autor zaznacza, że z sztuką i pięknem łączy go stosunek serdeczny, że zatem tworzył swą estetykę nie na podstawie założonego à priori systemu, lecz przez długotrwałe zrośnięcie się z dziełami piękna. Tymczasem o sztuce wyrokuje się często zgodnie z modą, panującą w świecie naukowym. Segond energicznie piętnuje doktrynerstwo i pedanterję uczonych-estetyków: „Parce qu'ils ne s'aperçoivent rien au delà du mécanisme que l'on démonte, ils accusent d'hermétisme impenétrable ceux qui éprouvent autre chose. Parce qu'ils sont inaccessibles au sentiment qui donne la signification de l'oeuvre, ils tiennent pour mystique et négligeable une esthétique vouée à la recherche de la signification par l'analyse du sentiment“ (str. VIII). Najważniejszą rzeczą jest zdać sobie sprawę z uczuć, doznawanych wobec dzieła sztuki, zbadać z punktu widzenia czysto psychologicznego, na czem zasadza się wrażenie, określane mianem piękna. Estetyka uczucia musi udzielić wiele miejsca smakowi, który każdy określa sam w zetknięciu się z rzeczami.

Podkreślenie wartości badań psychologicznych dla estetyki nie stanowi bynajmniej nowego zjawiska i niepotrzebnie zostało

potraktowane przez autora jako rewelacja. Jego dalsze wywody, opisujące wrażenie piękna, również nie mają większego znaczenia. Zasługuje na uwagę rozdział ósmy pracy p. t. „La sublimation et le lyrisme intérieur“, zawierający omówienie poglądów estetycznych S. Freuda. Autor naogół aprobuje stanowisko twórcy psychanalizy, jednak w charakterze zastrzeżenia przeciwstawia mu szczere wyznanie Pascal'a, że sztuka pobudza pragnienie rozkoszy i miłości, co przeczyłoby hipotezie, jakoby na terenie sztuki następowało wyładowanie afektów na przedmiocie neutralnym. Second ceni w sztuce to, że stwarza świat nierealny, w którym my jesteśmy niejako twórcami, a występujące osoby wyrażają nasze uczucia. Uzyskana w ten sposób wolność jest czemś głębszem i silniejszym, niż realność naszego życia codziennego i życia socjalnego. W konkluzji autor ujmuje swoje stanowisko w sposób następujący: „L'esthétique du sentiment nous découvre de la sorte une refonte lyrique de ce que nous sommes immédiatement, une fusion de toutes nos puissances dans cette sentimentalité directe, une ré-création mystique de notre être intériorisé. Mais s'il y a mystique en cela, elle est tout explicable, rationnelle. Une esthétique réelle n'est pas une logique, mais une psychologie du sentiment stylisé. Le tenir pour une logique, ce serait en faire métaphysique, confondre le monde de la fiction subjective avec le monde de l'absolu, l'identité impossible des règnes de l'esprit avec leurs correspondances“ (str. 154).

Zasada relatywizmu piękna posłużyła za punkt wyjścia Gastonowi Rageot w „*La Beauté. Essai d'esthétique historique*“ (Paris Plon s. a, wstęp datowany z r. 1922 — 23). Autor zaznacza na wstępie, że na pytanie: co to jest piękno? każdy daje inną odpowiedź: kobieta myśli o piękności własnej, mężczyzna — o twarzy swej kochanki, artysta myśli o swych portretach lub posągach; „si enfin on interroge un philosophe ou un esthéticien, il ne pense à rien du tout“ (str. 3). Najwidoczniej sztuka zależy od ideału i od życia i zmienia się w związku z temi dwoma czynnikami. Stąd błędne jest wyznawanie jakiejś jednej niezmiennej piękności. Każdy naród i wiek inaczej pojmują piękność. Sztuka musi być względna, ponieważ ludzkość przechodzi zmiany, a przytem bądź powstają nowe środki techniczne, bądź doskonalą się stare. Ideał się zmienia, niezmiennem pozostaje tylko pragnienie ideału. Z drugiej strony nieśmiertelność arcydzieł klasycznych zdaje się objawiać istnienie jakiegoś „kanonu“; zjawisko to należy tłumaczyć faktem, że mimo stałej ewolucji ludzkość nie zmienia się w swych najgłębszych instynktach i afektach. Należałoby odkryć, co w dziedzinie piękna jest stałe, a co przemijające. By tego dokonać, autor kreśli obraz upodobań artystycznych w różnych epokach. Jego stosunkowo szczupła praca nie mogła oczywiście wyczerpać olbrzymiego tematu i mimo dowcipnych uwag oraz kilku zajmujących spostrzeżeń jest mało przekonująca. Zdaniem autora, w literaturze ewolucja upodobań i ideałów nie była wielka, w sztukach plastycz-

nych również zaszły stosunkowo niewielkie zmiany; najradzykalniej przeistoczyła się muzyka, której została poświęcona w książce szczególna uwaga. Wywody autora umacniają go w przeświadczeniu o przejściowym charakterze wszelkich zasad sztuki. Końcowe określenie genjuszu przypomina uderzająco sądy naszych romantyków: „L'homme de génie est celui qui a été capable d'exprimer l'humanité éternelle par des moyens exactement appropriés au développement de son époque“ (str. 142). Całość pracy robi wrażenie impresji i nie celuje pod względem jasności terminologii.

Zamęt w dziedzinie pojęć estetycznych zamierza zwalczać Pierre Guastalla w „*Esthétique. 1. Esthétique analytique. 2. Le goût — la grâce — et le rythme. Préface de M. Charles Lalo*“. Paris, J. Vrin 1925. Autor kwestjonuje sceptycyzm Basch'a, oparty na bezowocności dotychczasowych wysiłków estetyki. Podobna bezpłodność przejawia się i w innych dziedzinach filozofji. Ten stan rzeczy nie powinien jednak budzić zniechęcenia. Czyż nie jest to rzeczą wzniosłą, że w miarę zmiany pokoleń estetyka wciąż wznawia te same zagadnienia, dając rozwiązania pozornie sprzeczne? P. Guastalla zapowiada, że będzie się posługiwał metodą analizy i definjowania. W pierwszej części książki zajmuje się analizą stanów estetycznych, z których wyprowadzi najpierw wnioski co do naczelných problemów estetyki, a następnie co do kwestyj ubocznych: smaku, gracji i rytmu.

Studjum estetyczne zajmuje się pewnym stanem, którego występowanie uchodzi za fakt psychologiczny. Stan ten przeżywamy w chwili, gdy poznajemy lub wspominamy coś, co uważamy za piękne. Stanowisko estetyki winno być aposterjoryczne, doświadczałne, — trzeba się liczyć z każdym świadectwem. O pięknie absolutnem nie może być mowy: jeśli nawet pod pewnym względem zachodzi zgodność między przeżyciami szeregu osób, jest to tylko wypadek poszczególny, nie zasada stała. Najczęściej mówi się o pięknie w dziełach sztuki, choć nietylko one są piękne. W każdym razie rozbiór zagadnień estetycznych rozpoczyna się od sztuki. Każda sztuka jest konstrukcją pewnych elementów, powiązaniem ich w jakąś całość. Fakt przynależności do sztuki zdaniem autora oznacza tylko sposób wyrobu: łączy się w jedną grupę dzieła o podobnej fabrykacji. Sztuka nie oznacza czegoś udanego, konstrukcji pięknej, dzieła wzruszającego lub podobającego się. Trzeba zatem zupełnie oddzielić poznanie piękna od sztuki, tem bardziej, że mówi się również o sztuce kulinarnej, inżynierskiej etc. Sztuka zasadza się głównie na swobodzie twórczości. Ta sama właściwość cechuje grę, co posłużyło za podstawę do znanych poglądów, utożsamiających oba te rodzaje zjawisk (Guyau, Grant Allen, Groos). Guastalla widzi między grą a sztuką następujące różnice: 1) gra jest wolnem ćwiczeniem, nieskrępowanem więzami konieczności; 2) zarówno w grze, jak i w sztuce mamy pewien wysiłek do pokonania, lecz w grze celem jest sama fabrykacja, przebieg czynności, zaś w sztuce — jej rezultat; 3) gra

nie przynosi uchwytneho rezultatu. Odpowiedzialność gracza jest ograniczona i nie prowadzi do konsekwencji zewnętrznych. Gracz odczuwa swoją swobodę i przeżywa percepcję bezużyteczności tworzonej rzeczy; pożytek wynika tylko z ćwiczenia. Również gry hazardowe łatwo wyodrębnić od sztuki. Celem sztuki jest rezultat, rzecz stworzona; zbliża ją do gry charakter czynności twórczej, oddala cel. Autor odrzuca doktrynę, uznającą przyjemność za podstawę uczuć estetycznych, choć uznaje jej współdziałanie w przeżyciu estetycznym.

Dalsza analiza elementów przeżycia estetycznego obejmuje środki ekspresji. Autor dzieli je na kilka kategorii: 1) wyrazy, które posiadają znaczenie; 2) rysy, służące do reprodukcji; 3) asocjacje przez reprodukcję, opierające się na wspomnieniach przedmiotów, dzięki którym zamykamy percepcję rysów i linii porównaniem. Subtelnym rodzajem ekspresji jest asocjacja przez wywołanie (np. szereg tonów wywołuje wrażenie skargi). Dzięki tym środkom ekspresji dochodzi do wzajemnego zrozumienia się między jednostkami. Asocjacje przez reprodukcję i wywołanie zachowały świeżość; natomiast jeśli chodzi o znaczenie, wywołuje ono mocą nałogu ograniczony zakres asocjacji; dlatego koniecznym jest specjalne ugrupowanie tych elementów w zdaniu, co pozwala wywoływać uczucie. Ogólnie rzecz biorąc, w dziele sztuki artysta chce coś wyrazić; jego swoboda pozwala mu wybierać dowolnie środki ekspresji. Stany duchowe ulegają modyfikacjom ze względu na materię samych środków ekspresji. Nie można przekazywać bezpośrednio wzruszeń i uczuć (Tołstoj), ani samego wyrazu (Croce). Doznawane uczucia wpływają na przeżycie estetyczne — powstaje coś w rodzaju przyjemności fizycznej; lecz przy stosowaniu środków ekspresji uwzględnia się wychowanie i doświadczenie. Samo uczucie czy stan uczuciowy nie mają w sobie nic estetycznego.

Epitet „piękny“ stosuje się często do natury. Opisując wrażenie na widok wysokich gór, autor uwydatnia w nim „sentiment métaphysique de la nature“. Człowiek wraz z kierującymi nim prawami stanowi część natury, wskutek czego na widok bytu naturalnego doznaje niemal religijnego uczucia. Przeżywali je silnie Rousseau, Schopenhauer, Ruskin. „Einfühlung“ jest poprostu uwagą, niezbędną dla wystąpienia przeżycia. Jeśli patrząc na krajobraz, dowiemy się, że śnieg jest sztuczny, wrażenie będzie mniejsze. W naszym istnieniu, pełnym sztuczności, odczucie natury jest reakcją przed oknem, otwartym na rzeczywistość.

Po tych rozważaniach przechodzi autor do określenia piękna, którego, jak widzieliśmy, nie utożsamia ani z przyjemnością, ani z zdolnością budzenia wzruszeń. Nie można tworzyć definicji na podstawie jakiegś jednej grupy przedmiotów pięknych. Za Diderot'em autor upatruje ideę piękna przedewszystkiem w stosunku jedności, choćby nie występowała ona jasno. Bliższe określenie stosunku, charakterystycznego dla piękna, brzmi jak następuje: „... la notion de rapports existant, dans un but déterminé, entre diverses parts

d'un tout; ou avec un résultat tendant ou faisant tendre le spectacle envisagé vers une unité plus grande, de quelqu'un ordre qu'elle soit — se retrouve à la base de toute beauté. C'est ce que nous appellerons la notion d'harmonie (str. 94). Piękność jest tem doskonalsza, im lepiej części łączą się w jedność, im zwarciej zmierzają do jakiegoś celu. Rodzi się ona nie z celu, lecz z spistości środków, ześrodkowania ich przy jednej idei, zupełnie dowolnej. Im łatwiej uchwytnijemy zbieżność czynników, im silniej uderza nas idea przewodnia, tem lepiej odczuwamy piękność. Brak prostoty utrudnia nieraz jej uchwycenie, lecz pewne bogactwo może się okazać niezbędne dla harmonji. „Toute harmonie constatée est élément de beauté“ (str. 98).

W estetyce P. Guastalli odgrywa dużą rolę czynnik intelektualny. Na poparcie swych określeń przypomina wrażenie na widok niewyraźnego rysunku: wywołuje on jedynie zbiór myśli, a nie uczucie. Pewne nauki, jak teoria liczb, zawierają również piękno. Auto wydaje się piękne, gdy znamy użyteczność i celowość jego budowy; przyjemność polega na przejściu od punktu rozważanego do innych, które się z nim wiążą. To ostatnie spostrzeżenie pozwala uznać piękność za zastosowanie prawa bardziej ogólnego: natura ludzka znajduje zadowolenie w przechodzeniu od szczegółów do całości i w uświadamianiu sobie związków.

Wyniki analizy można streścić jak następuje: 1) widok piękna dostarcza przyjemności fizycznej, zmysłowej; 2) z kolei budzą się w nas uczucia i zainteresowania intelektualne, które jednak nie są konieczne i nie wystarczają do wywołania faktu estetycznego; 3) o piękności decyduje harmonja, celowe ugrupowanie; 4) wrażenie harmonji rośnie w miarę natężenia przyjemności fizycznej, środków ekspresji, w miarę komplikowania się innych harmonij lub wchodzących w grę asocjacji (str. 115 — 116).

Część druga rozprawy składa się z dwóch rozdziałów: 7-my mówi o smaku, 8-my — o gracji i rytmie. Autor analizuje różne znaczenia terminu „smak“ i sprowadza kwestję upodobań estetycznych do zwyczajów społecznych. Dzieło sztuki jest zawsze przypuszczalnym rozwiązaniem jednej lub wielu kwestyj. Problemy, czy też zbiór problemów, postawionych w danej epoce, stanowi właśnie o „smaku“ epoki. Gracja została określona jako przyjemność, poznawana wskutek przygotowania się do przejścia z jednego stanu do drugiego. Szybki lot ptaka odznacza się gracją, jeśli budzi wrażenie bezwzględnej ciągłości. Z tych samych względów dostrzega autor grację w zwolnionym ruchu (na ekranie filmowym). Rytm zaś jest każdą regularnością, stwierdzoną w czasie. Na końcu książki został dołączony zwięzły przegląd prądów w estetyce.

Rozprawka P. Guastalli odznacza się względną jasnością myśli, ale autorowi nie udało się uniknąć błędów, typowych dla prac tego rodzaju. Wątpliwości budzi przedewszystkiem układ i kolejność poruszonych zagadnień. Nie jest zupełnie jasne, czy wywody noszą charakter hipotetyczny, czy bezwzględny, szczególnie w tych ustę-

pach, w których autor wiąże zasady estetyki z prawami bardziej ogólnymi. Metoda pracy nastrocza również poważne zastrzeżenia. Autor określa ją jako „doświadczalną“; w rzeczywistości posługuje się indukcją niezupełną, której słabość na gruncie estetyki wynika z przymusowego ograniczenia się do stosunkowo wąskiego zakresu faktów, dobieranych w znacznej mierze intuicyjnie. Jednak i od tej metody autor odstępuje; tak np. mówiąc o wdzięku, opiera się na hipotezie ekonomji energii, co zakrawa na dedukcję. W rozbiórce niektórych terminów, np. sztuki i smaku, przejawia się błąd sokratesowski, mianowicie nie zostało przeprowadzone rozróżnienie znaczeń synonimowych definiendum. Poza tem praca pomija sporo ważnych zagadnień estetyki.

Nieco podobne zastrzeżenia budzi książka Paul Audra, dyrektora szkoły dekoracyjnej w Nicei, p. t. „*La Vision et l'expression plastiques. Essai d'esthétique positive*“ (Paris Chiron 1924, str. 260). Określenie piękna, podane na początku rozprawy, przypomina definicję Guastalli: „La beauté est une vision de l'esprit, accueillie par les sens. Le Beau provoque l'enthousiasme à l'occasion de certaines manifestations de la vie. Il émane de l'oeuvre d'art, née du jeu imprévu des combinaisons extérieures, des perceptions les plus subtiles de la sensibilité et de l'intelligence et d'une intervention de l'esprit. Il réalise le voeu de suspendre le cours du temps, de ravir l'homme en plein infini, en lui versant l'oubli de l'égoïsme. Il est désintéressé, demeure étranger aux préoccupations morales et transfigure la vérité. Il est au fond pourtant de l'Utile supérieur, de l'Amour et du Vrai“ (str. 9—11). Obaj autorzy wydatniają związek piękna z życiem oraz czynnik intelektualny, jednak P. Audra okazuje mniejszą ostrożność i metodyczność. W każdym razie staje on również na stanowisku relatywistycznym w przekonaniu, że piękno wypływa jedynie z pewnych stosunków i kontrastów. By nie popełnić omyłek, należy rozważania estetyczne opierać na badaniu psychologicznem. Wzruszenie estetyczne zmienia się zależnie od indywidualności, różnią się także sądy o dziełach sztuki. Rozważana niezależnie od metafizyki piękność jest pewną wibracją wewnętrzną, jeszcze mniej związaną z przedmiotami, niż słodycz z owocem lub urok barwności — z krajobrazem. Przypisywanie piękna rzeczom zewnętrznym stosuje się dla wygody językowej. Wynika ono z pewnej organizacji wrażeń i uczuć. Rozum spełnia pracę porządkującą, wprowadzając równowagę i jedność. W ten sposób powstaje kompozycja; duszą jej jest rytm.

Po tych uwagach ogólnych następuje przegląd czynników składowych twórczości, do których autor zalicza wrażliwość zmysłową, uczucia, inteligencję oraz abstrakcję i konkretność jako elementy inteligencji. W przeciwieństwie do tych pierwiastków zewnętrznych wyróżnione zostały t. zw. czynniki wewnętrzne sztuki: eurytmja (określona jako harmonijny ruch zbioru linii kompozycji), rytm bierny, czynny, akord, punkt kulminacyjny i dekadencja, postęp. Czynnikiem indywidualnym w sztuce jest artysta. Talent

artystyczny polega na zdolności odczuwania piękna, ujmowania całości obrazu, rysów istotnych i typowych, przechodzenia od poszczególnych rysów do życia powszechnego. Śród temperamentów artystycznych autor wyróżnia typ percepcyjny i uogólniający. Ważna rola przypada w udziale oryginalności, której podstawę stanowi szczerłość artysty (str. 40).

Zarys rozwoju estetycznego człowieka, poczynając od wieku dziecięcego, nie okazuje gruntownej znajomości badań w tej dziedzinie i nosi charakter ogólnikowy. Mimo to opis wrażliwości estetycznej dziecka jest zajmujący. Rozdział VI p. t. „*Ideale estetyczne*“ zawiera zwięzły przegląd doktryn estetycznych: klasycyzmu, akademizmu, romantyzmu, realizmu, naturalizmu i idealizmu. Czynniki społeczne apelują dla poparcia swych zamierzeń do artystów. Ci mają świadomość wartości swych dzieł i ich pożytku, lecz powodują się instynktem.

Dalsze części pracy noszą charakter bardziej specjalny; druga została poświęcona wizji i ekspresji plastycznej, zaś trzecia i czwarta — barwnemu wyrazowi życia realnego i cudowności. Zdaniem autora „*la vision est une perception immédiate d'eurythmie par pénétration spontanée de la sensibilité dans l'esprit*“ (str. 70). Materiał nie odgrywa zasadniczej roli; piękno znaleźć można wszędzie. Rozbiór środków ekspresji plastycznej został zilustrowany zestawieniem z muzyką, np. symfonia w świecie plastyki objawia się jako synchronja. Zasadą winna być niewielka ilość barw, jak u Tycjana na schyłku życia; u prawdziwego kolorysty, jak w harmonji, charakter ogólny jest podporządkowany tonowi naczelnemu. Wszystkie zagadnienia rozpatruje autor w ten sposób, aby przynieść pewne konkretne wskazówki artyście i zasypać przepaść między estetyką a sztuką. W swoim żywiole jest w rozdziałach końcowych, poświęconych w znacznej mierze sztuce dekoracyjnej. Mówiąc o znaczeniu materiału, posuwa się do drobiazgowych pouczeń. W zakończeniu kreśli paralełę między twórczością człowieka i natury.

Krytycyzm w stosunku do dotychczasowych wyników estetyki stanowił wspólną cechę niemal wszystkich omówionych powyżej autorów. Na jego gruncie zrodziły się poważne próby przetworzenia estetyki w naukę ścisłą. Występują one w dwóch ciekawych pracach, spokrewnionych pod względem koncepcji zasadniczej. Zajmiemy się najpierw wcześniejszą chronologicznie książką Edw ar d a Monod - Herzen'a p. t. „*Principes de morphologie générale par... Tome I. Formes définies. Familles de formes. Formes associées, Forme et fonctionnement. Des cristaux à la matière vivante. Tome II. Matière vivante. Morphologie humaine. Esthétique*“. Paris, Gauthier — Villars 1927. Autor, bibliotekarz Szkoły wyższej sztuki dekoracyjnej, opiera się w rozważaniach estetycznych głównie na plastyce, jednak jego wywody posiadają wartość dla każdej dziedziny sztuki.

Monod - Herzen, podobnie jak wielu innych estetyków francuskich, zmierza do nawiązania łączności między estetyką a sztuką.

Formy badają zarówno uczeni, jak i artyści, lecz obie strony negują wzajemnie swoje wyniki: artyści lekceważą dorobek nauki, a uczeni nie dbają o sztukę. Przyczyna rozbieżności tkwi w tem, że wiedza uczzonego jest przede wszystkim ilościowa, zaś artyści — jakościowa. Mimo to obie dziedziny mogą być dla siebie użyteczne: „La Science et l'Art ne sont que deux termes éloignés d'une série d'activités (mathématique, physique, biologie, psychologie, esthétique), où décroît peu à peu le rôle de la Quantité et où croît celui de la Qualité. Une étude de la Qualité se dessine donc“ (str. X). W ten sposób otwiera się pole dla badań nad formą. Autor nie zamierza wyczerpać olbrzymiego materiału, dotychczas pomijanego przez uczonych; pragnie tylko podać przykłady możliwości, zawartych w nowej nauce, a dzieło swe uważa za wstęp do systematycznych badań. Termin „morfologia“ został przyjęty od Goethego, gdyż odpowiada przedmiotowi podjętych rozważań.

Najprostsze formy, jak prosta, płaszczyzna, koło, kula etc. są podporządkowane określone mu prawu, co pozwala na sformułowanie układu ich elementów. Przykłady znajdują się nie tylko w geometrii, ale i w przyrodzie (szkielety radiolariów, gąbki i t. p.). Bardziej złożone są formy półprawidłowe, jak szkielet Sethoformis rotula, stanowiący sześciokąt z trzema bokami dłuższymi i trzema krótszymi. Następują formy trudniejsze do określenia: krzywizny, cykloidy, epicykloidy, sinusoidy — za przykład może służyć powierzchnia falującego płynu. Autor podaje próby analizy form złożonych i przechodzi do parabol, hiperbol, spirali i wirów. Rozdział drugi zajmuje się rodzinami form, jak linje na płaszczyźnie, geodezyjne oraz inne rodziny krzywych. Jasnym się staje, że studjum morfologii wykracza poza granice geometrii elementarnej. Na terenie sztuki problemy jeszcze bardziej się komplikują.

Rozdział trzeci został poświęcony formie i funkcji oraz ich wzajemnym związkom. Można by przypuszczać, że jeśli dwie formy należą do tego samego rodzaju, to związane z nimi funkcje mają coś wspólnego; jednak rzeczywistość niezawsze jest zgodna z tą hipotezą. Na uwagę zasługują definicje formy ciała i warunków istnienia: „La forme d'un corps est l'ensemble des surfaces qui délimitent ce corps. Tout ce qui est enclos par ces surfaces est le milieu intérieur du corps. On appelle conditions du milieu, ou conditions d'existence, ou encore régimes, les innombrables et incessantes actions exercées sur l'individu par le cosmos. On appelle fonctionnement, toute manifestation ou transformation d'énergie“ (str. 249 — 260). Omówienie form kryształów zamyka tom I, poczem następuje rozbiór form materji żywej. Autor dokonuje częściowo podziału na zasadzie pozamorfologicznej, np. w rodzaju motyli vanessa wyróżnia formy czasowe, miejscowe, różnice płci i typy błędne lub nieznanne. Morfologia człowieka zbliża się z jednej strony do morfologii dynamicznej, z drugiej zaś może się stać częścią fizjologii. Badanie form reakcyj pozwala na zestawienia z formami linjowemi, np. reakcji prostej odpowiada symetryczne



wzniesienie się i opadnięcie linii. Próby znalezienia trwałego oparcia dla estetyki form zawodziły dlatego, że szukano jednej proporcji piękna; tymczasem mała kolekcja japońskich inros wykazuje 10 do 12 praw proporcji, zarówno geometrycznych, jak i arytmetycznych. Studium formy nie pociąga za sobą nakazu naśladowania natury. Złudzenia wzrokowe świadczą o tem, że wszystkie oczy deformują; zdaniem autora oczy artysty deformują więcej od zwykłych. Stany uczuciowe wyraźnie wpływają na rysunek: „Des idéations réciproques unissent étroitement les impressions visuelles, les états d'émotion, l'idéation, et les motricités dont le jeu enregistré consiste l'oeuvre d'art. Par rapport au modèle, dans cette oeuvre, l'influence des trois premiers facteurs sur le dernier se traduit par des déformations (II, str. 165). Jest to hipoteza bardzo ważna; może ona posłużyć za punkt wyjścia dla naukowych badań estetycznych.

Autor wysnuwa z wysuniętej przez siebie tezy daleko idące wnioski i tworzy definicję interpretacji estetycznej, którą ze względu na jej znaczenie cytujemy również dosłownie: „L'Interprétation consiste à expliciter au mieux les traits caractéristiques du modèle, les propriétés caractéristiques de la matière traitée et les caractéristiques de l'auteur: vision, émotion, idéation. Par rapport au modèle, celle opération se traduit par une série de déformations: interpréter et déformer sont synonymes“ (II, str. 165). Jeśli zaś chodzi o widza czy słuchacza, deformacja staje się dla niego znaczącą wskazówką, która wywołuje uczucia i myśli, odpowiadające przeżyciom autora. Zatem dzieło sztuki powstaje z rozpatrywania i eksploatacji pewnych zjawisk zmysłowych; dlatego estetyka jest związana z naukami ścisłymi — fizjologją i psychofizjologją. Badanie wzajemnego stosunku formy i materji w przedmiotach wskazuje, że wrażenie harmonji jest uwarunkowane wyznaczeniem właściwości lub praw danej materji. Analiza dzieła sztuki odkrywa w wrażeniu harmonji obok dwóch wymienionych czynników — wyraz jakiegoś prawa psychofizjologicznego. Ostateczne określenie „interpretacji“ musi zatem zostać uzupełnione. Polega ona na wyświetleniu jak najlepiej rysów charakterystycznych, właściwości danej materji, cech autora i czynników, stanowiących o jedności dzieła, rozpatrywanego jako całość. Wrażenie harmonji powstaje zawsze jako wyraz określonego prawa. Piękno rodzi się wtedy, gdy rozproszone elementy zbiegają się, tworząc zbiór, obdarzony nową własną indywidualnością i podległy nowemu, rozleglejszemu prawu. Dzięki przyjętym założeniom, jak podkreśla Monod-Herzen w zakończeniu pracy, staje się możliwe powstanie ściśle naukowej estetyki: „En montrant que l'oeuvre d'art est l'objectivation d'émotions liées, correspondant toutes à des lois de nature, le sens esthétique apparaît comme un sens de la Loi naturelle. L'Esthétique prend place dans un ensemble de disciplines connues, et son étude précise est justiciable de mêmes méthodes qu'elles, avec tout le prix de vérifications expérimentales aussi variées et aussi concluantes“ (II, str. 175).

Uwagi końcowe, zmierzające do nadania estetyce godności nauki i wyeliminowania z niej pierwiastków nienaukowych, uderzają głębią i oryginalnością. Całe zagadnienie zostało jednak potraktowane zbyt szkicowo, wskutek czego w czytelniku rodzi się szereg poważnych wątpliwości. Tak np. niejasno przedstawia się sprawa zakresu nowej estetyki i jej stanowiska względem innych nauk. Sprawa metody została dotknięta jakby mimochodem i przedstawia się również niejasno. Należałoby dokładniej scharakteryzować nową „estetykę“, jej cele i środki, oraz przeprowadzić choćby próbną klasyfikację jej materiału. Wszystkie te zagadnienia podjął Etienne Souriau w znakomitej książce p. t. *L'Avenir de l'esthétique. Essai sur l'objet d'une science naissante par....* (Paris Alcan 1929, Bibliothèque de philosophie contemporaine, str. VIII + 403). Stanowi ona ważne wydarzenie w dziejach estetyki francuskiej.

E. Souriau obiera za punkt wyjścia myśl, którą Monod-Herzen zamknął swoje rozważania, mianowicie stworzenie naukowej estetyki. Sąd swój formuluje ściśle i dosadnie: „Ne pas laisser la philosophie (pas plus que l'histoire de l'art) compromettre l'Esthétique, c'est une des idées dominantes dans ce livre. L'avenir de l'esthétique est parmi les sciences“ (str. 6). Pierwszym zadaniem autora było określenie przedmiotu nowej estetyki, przez co pozycja jej wśród innych nauk byłaby utrwalona, a nawet mogłaby ona korzystać z ich materiału. Sprawa metody jest rzeczą dalszą: we wszystkich naukach zasady metodyczne ustalają się drogą stopniowego doskonalenia, po wypróbowaniu ich owocności. „Estetyka“ w oświetleniu E. Souriau odpowiada w przybliżeniu morfologii Monod-Herzen'a. Autor określa ją jako naukę o formach, przyczem wyraz „forma“ należy rozumieć jako przeciwieństwo do „materji“ (Matière, Stoff), a nie „treści“ (Fond lub Contenu). Powyższej definicji nie należy utożsamiać z formalizmem estetycznym, który ograniczał się do dziedziny piękna (Dessoir); takie stanowisko jest sprzeczne z zasadą obiektywizmu naukowego. Studium estetyki winno objąć nie tylko formę w sztuce, lecz wszelką formę. Nauki matematyczno-przyrodnicze, korzystając z prawa wolnego wyboru przedmiotu, zajmują się prawami, a unikają badań nad formą; dlaczego formy same przez się nie miałyby stanowić przedmiotu nauki? Pozorny wyjątek stanowi matematyka w swych częściach ogólnych, lecz zdaniem autora „la partie même des mathématiques qui construit les concepts dont elles codifieront ensuite les usages n'a pas pour objet l'étude de ces concepts en leur quiddité formelle, mais l'établissement du „milieu“ où se nouent les relations qui font l'objet de cette science“ (str. 18).

Zadanie nowej nauki polega na wyodrębnieniu form, wydobywaniu ich z chaosu powszechnego, systematycznym opisanu, określeniu zapomocą odpowiedniego języka technicznego, wreszcie stworzeniu z nich świata zamkniętego, związanego w łańcuch myślowy. Autor nadaje projektowanej nauce nazwę estetyki przede wszystkim zgodnie z etymologią tego wyrazu: *αισθησις* oznacza

percepcję, a percypować to tyle, co ujmować formalnie. Nowe znaczenie terminu „estetyka“ nie jest zgodne z tradycyjnym określeniem go jako filozofii sztuki. Zmiana znaczenia była jednak konieczna dla nadania estetyce pewności naukowej. Dotychczas więcej wiedzy estetycznej okazywali artyści, niż filozofowie, którzy nie mogą się pochlubić równie ścisłymi obserwacjami.

Nauka współczesna dąży do uwolnienia nauki o formach od zagadnienia wartości (Dessoir, Utitz, Strzygowski: *Die Krisis der Geisteswissenschaften*). Zajmowano się rolą poznania formy przy analizie percepcji (Bergson, Le Roy). Logików - genetystów uderzył subiektywizm związków między orzeczeniem i podmiotem (Meinong i Baldwin). W psychologii pojawiły się prace o schematach percepcyjnych. Nauki obiektywne, szczególnie biologia, zmierzają do podjęcia analogicznych studjów. Dążność ta nie pozostała bez wpływu na badania nad społeczeństwem i kulturą (G. Simmel, Ernst Cassirer, Curtius, Troeltsch, Dilthey, O. Sprengher, Lethaby: *Form and Civilisation 1922 etc.*). Wszystkie te badania były dotychczas prowadzone w interesie nauk, reprezentowanych przez poszczególne uczony, lecz mogą one dostarczyć cennego materiału estetyce. Zadanie jej jest zatem olbrzymie i przerasta siły jednego człowieka. Powiązanie statutem naukowym nieskoordynowanych badań nad jedną klasą przedmiotów okaże się niewątpliwie użyteczne. Z jednej strony estetyka poszukuje ściśle naukowego przedmiotu, z drugiej — w różnych naukach pojawiają się lotne pierwiastki, naturalną drogą zmierzające do eliminacji. „Estetyka“ w nowym znaczeniu czyni zadość obu powyższym tendencjom. Należy przyjąć dwie zasady: 1) ze wszystkich spekulacji na gruncie filozofii sztuki tylko te mają wartość naukową, które odnoszą się do ścisłego pozytywnego studjum formy; 2) Niezależnie od podłoża danej nauki każda spekulacja, dotycząca formy, posiada charakter estetyczny. Psychologia artysty nie należy do „estetyki“ — jest ona przedmiotem psychologii charakterów i może być rozpatrywana monograficznie podobnie jak inne specjalizacje społeczne: Profesor, Sędzia, Oficer i t. p. Wogóle badanie pracownika czy wytwórcy nie ma związku z nauką o jego zawodzie — lekarz nie jest przedmiotem studjów w medycynie. Wiedza techniczna, związana ze sztuką, należy do gałęzi fizyko-chemicznej. Co do smaku, wyobraźni etc., są to poprostu stałe składniki życia psychicznego. Izolowanie piękna jest czynnością nienaturalną. Tendencje uczuciowe odgrywają dużą rolę we wszystkich naukach, lecz nikt nie bierze ich za przedmiot osobnej nauki i nie czyni z nich podstawy klasyfikacji zjawisk. Specjalne uprzywilejowanie piękna jest nieuzasadnione. Istnieje ono samo w sobie chyba tylko wtedy, jeśli się zajmuje stanowisko ściśle platońskie; wistocie zaś kto mówi: piękno, mówi: uznanie, wartość, wybór. Estetykom dogadzało nadawanie wrażeniu piękna wartości rewelacji, a sądom estetycznym — cechy prawd wieczystych. Taka estetyka wkracza w dziedzinę teologii. Stojąc na stanowisku ludzkim, trzeba włączyć uczucia estetyczne

do psychologii, jak uczynili Müller-Freienfels i Delacroix. „Ainsi donc“, wnioskuje autor, „si l'on conçoit le beau comme chose en soi, l'esthétique devient théologie; si comme concept, psychologie“ (str. 57). Można jeszcze rozpatrywać piękno jako jakość rzeczy realnych, dzieł sztuki. Bada się piękno w jego dziejowym rozwoju, a historję sztuki uznaje się za podstawę estetyki (prace instytutu Strzygowskiego, H. Tietze, M. Dvorak, R. Hamann, H. Wöllflin, W. Timmling i inni). Czy jednak można twierdzić, że piękno pozostało niezmienione? czy rzeczy, które nam wydają się piękne, np. stare budowle, nie mogły być kiedyś uważane za banalne? Znów stajemy wobec subiektywizmu i religji. Przytem przegląd wszystkich dzieł sztuki jest niepedagogiczny, gdyż może uwzględniać rzeczy bezwartościowe. Trudno o absolutny obiektywizm: nikt dziś nie gloryfikuje Delille'a tak, jak jego współcześni. Czy można dowieść, jacy autorzy są najwierniejszymi reprezentantami swych epok? Historia sztuki nie może zatem stanowić podstawy dla naukowej estetyki, choć jest dla niej użyteczna. Winna ona znieść klasyfikację według piękna i brzydoty, ale wówczas nie będzie się nazywała ani historją sztuki, ani tem bardziej — sztuk pięknych. Założenie idei piękna powoduje niepokonalne trudności metodologiczne zarówno w obserwacji, jak i eksperymentach. Doświadczenia będą miały wartość tylko wtedy, jeśli nie będą się ograniczały do jakiegoś zgóry określonego piękna; naodwrot definicja piękna winna stanowić owoc pracy naukowej. Nowa estetyka stanie się dla sztuki tem, czem jest fizjologia dla medycyny, fizyka — dla inżyniera. Tak jak one, nie będzie podawała wskazówek praktycznych i technicznych, a jednak jej kosmologiczny charakter okaże się niezmiernie użyteczny.

Pogląd na estetykę musiał zaważyć na interpretacji twórczości artystycznej. Souriau rozpatruje ją ze stanowiska społecznego: W artyście widzi producenta, który żyje z sztuki, jak kapłan z ołtarza (str. 84). Największe dzieła powstawały nieraz z myślą o zarobku (np. grobowiec Medicich Michała Anioła). Nadanie artystom swobody materialnej byłoby niesłuszne — istnieją inne jakości dodatnie, jak miłość prawdy, dobroć i t. p., nikt jednak nie żąda dla obdarzonych niemi istot prawa próżnowania. Praca zarobkowa nie jest dla artysty poniżeniem, przeciwnie fakt dostarczania przedmiotów potrzebnych i poszukiwanych przynosi mu chlubę. Sztuka jest niejako funkcją oszczędzania, o czem świadczy fakt, że jest starannie przechowywana. Miejsce jej jest w życiu, gdyż oszczędzać — to tyle, co rozumnie rozkładać. Zbliża się do przemysłu, gdyż również realizuje określoną rzecz zapomocą wszystkich środków, nie wyłączając mechanicznych. Słowo „artysta“ powstało właściwie jako przeciwieństwo słowa „robotnik“; pierwszy raz zjawia się w słowniku Akademji z r. 1762. Wyroby fabryczne są pozornie lepsze — w rzeczywistości robotą ręczną stoi zawsze wyżej. Pomniejsza wartość przedmiotów nie stosowanie środków mechanicznych, lecz wielokrotne powtarzanie wyrobu. Medal pojedynczy jest

dziełem sztuki, zaś moneta do sztuki nie należy, co zresztą nie świadczy o szkodliwości powtarzania wogóle. Sztuka przenika w przemysł i ożywia go. Łatwo uchwycić różnicę między temi dwiema dziedzinami. Istotę sztuki stanowi „une activité visant à créer des choses“ (str. 133). Dlatego rolnik jest tylko producentem, nie twórcą; spełnia on jedynie rolę akuszerza wobec rodzącej ziemi. Istnieją trzy rodzaje pracy: produkcja, handel i rękodzielnictwo. Wiele wolnych zawodów, np. lekarza, polega wyłącznie na wykonywaniu pewnych czynności bez względu na rezultat (*travail opératoire*). Handel nadaje wartość przez pracę transportu, lecz nie zmienia wartości wewnętrznych. Od innych rodzajów wytwórczości różni się sztuka tem, że jej przedmiot przechodzi do użytku taki, jakim został zrobiony, natomiast np. w przemyśle ważna jest substancja, a nie postać, w jakiej się wytwór objawia. Chcąc obiektywnie sądzić o sztuce, należy dokonać procentowego obliczenia jej roli w przemyśle: zsumować liczbę godzin pracy automatycznej i czas, w którym rzemieślnik pracuje indywidualnie nad daną rzeczą; iloraz wyznaczy procent sztuki w danej fabrykacji. W dużych księgarniach odsetek sztuki wyniósł zaledwie 0,58%. Istnieje zatem praca, odmienna od wszystkich innych: „Ce travail est essentiellement caractérisé par ce fait qu'il est entièrement mù — suscité, contrôlé, finalisé — par la vision soit imaginative soit perceptible de la chose déterminée qui doit sortir de ce travail. C'est là une attitude mentale toute spécifique de la création artistique. Elle est dominante et impérieuse dans l'âme des plus grands artistes durant qu'ils oeuvrent“ (str. 156). Czynność artysty od greckiego słowa *οικεῖος* (mebel, naczynie, przedmiot użytku lub poprostu rzecz) nazywa autor funkcją skeupoetyczną. Dzięki temu oświetleniu forma staje się najważniejszym czynnikiem sztuki, która w rezultacie uzależnia się ściśle od „estetyki“ jako nauki o formach.

Dalsza część dzieła przynosi dokładniejsze rozróżnienie formy i treści w sztuce. Pierwiastek formalny został określony jako zbiór determinacji percepcji jako takiej, istota zmysłowa, urzeczywistniająca się w percepcji, zaś pierwiastek materialny — jako zbiór warunków, regulujących fakt urzeczywistnienia się percepcji (str. 163). Pojęcie materji powstaje wskutek doznawania percepcji przez kilka osób. Prócz tego autor wyróżnia formę „istotną“ jako formę kontroli, postrzeganą z uprzywilejowanego punktu widzenia i dlatego niezależną od punktu widzenia. W sztuce występują oba czynniki: materja i forma; w innych rodzajach pracy niema celowych rozważań formy. Osobliwością sztuki jest zatem wiedza o formach rzeczy. Jeśli formy są indywidualne, jak stworzyć estetykę uniwersalną? Autor dowodzi powszechności form. Elementy muzyki mogą być zestawione z kategorjami przestrzennymi. Forma rzadko jest całkowicie uwarunkowana materją fizyczną. Motywy ikonograficzne wędrowały bez zmiany już w starożytności mimo zmiennej techniki. W niższych rodzajach sztuki cała praca nad materją polega na nadaniu jej określonej formy, np. istoty amfory, co nasuwa na myśl

ideje platońskie. Sztuki wyższe zakładają bardziej rozległą znajomość świata. Uwydatnia się znaczenie poznawcze dzieła sztuki. Forma jest nie tylko literą sztuki, jest ona maską, pod którą kryje się duch. Miał odrzucać poznanie intelektualne artysty, należy wydobyć z sztuki pierwiastki naukowe. Najbardziej bezpośredni stosunek do sztuki nie może zakładać przedmiotu formalnie nieskończonego i bezkształtnego, z którego mistycyzm Plotyna uczynił czynnik estetycznej ascezy. Ucieczkę przez sztukę do nieskończoności uważa autor za chimery i dowodzi tego, wykazując znaczenie elementów formalnych w muzyce.

Z kolei należy zadać pytanie, czy przedmiot gnoseologiczny estetyki zadawała z punktu widzenia ściśle epistemologicznego. Sprawdzianu dostarczy porównanie z innymi dyscyplinami, przynajmniej pokrewnymi, przede wszystkim zaś należy wiedzę o formach poddać klasyfikacji. Autor dzieli estetykę na pitagorejską, dynamiczną, skeuologiczną i psycho-estetyczną. Estetyka pitagorejska obejmuje formy idealne, nie posiadające bytu kosmologicznego, jak swastyka, krzyż, trójkąt, pojęcia metafizyczne i moralne; sferą jej będzie w pierwszym rzędzie geometria, rozpatrywana ze strony formalnej. Estetyka dynamiczna zbada formy następcze, posiadające rozciągłość w czasie (formy muzyczne, epizody etc.); ma ona stanowić odpowiednik nauk, ustalających prawa zmian, jak fizyka i chemia. Estetyka skeuologiczna będzie omawiała konkretne formy rzeczy; należy ją uważać za studjum równoległe do nauk kosmologicznych, jak astronomia, geografia i część opisowa historii naturalnej. Wreszcie estetyka psycho-estetyczna obejmuje formy świata psychicznego. Klasyfikacja odpowiada związkowi, łączącemu poszczególne nauki. Estetyka zajmie w hierarchii nauk miejsce ostatnie, za naukami moralnymi, co jest rzeczą normalną dla nowej nauki.

Dalsza część rozprawy zawiera dokładniejsze omówienie poszczególnych działów nowej estetyki. Główną trudnością, związaną z estetyką pitagorejską, było wyraźne określenie jej stosunku do nauk matematycznych. Po dłuższych rozważaniach autor dochodzi do wniosku, że obie nauki uzupełniają się, nie zachodząc na siebie (str. 233). Tematy linijowe znajdujemy również w dziełach sztuki (np. *x* u Rubensa, *H* u Veronesa), jednak artyści nie tworzą tej formy, lecz obierają ją za podstawę pierwszej pracy prowizorycznej. Projektowany jest atlas form elementarnych, uszeregowanych według rodzajów; na tej podstawie możnaby dokonać klasyfikacji i odkryć prawa ewolucji. Estetyka pitagorejska rzuci światło na świat uporządkowany, wykazując rządzące nim prawa i, być może, da początek stereochemii. Rozdział o estetyce dynamicznej rozprawia się głównie z wątpliwościami co do istnienia form czasowych, podnoszonymi przez Bergsona. Souriau dowodzi nie ich „realności“, lecz tylko tego, że posiadają współczynnik pozytywności, oporu wobec rozumu, czego wymaga od swego przedmiotu każda nauka. Autor widzi rzeczowość naukową wszędzie, gdzie wyznaczamy systemy, „désormais comme des touts, isolés du reste, pourvus

d'une qualité de totalité et susceptibles d'identité avec eux-mêmes c'est — à dire tels qu'une autre appréhension, plus tard, sous les mêmes espèces formelles, n'introduise aucune multiplicité des êtres" (str. 248). Tę właściwość posiadają proste postępy niewątpliwie. Czynności mimo nieistotnych zmian mogą być podobne, mogą zachowywać swą identyczność formalną. Po drugie należy zapytać, czy formą wydarzenia w sferze nieorganicznej nie jest jego prawo fizyczne lub chemiczne; odpowiedź, podobnie jak w analogicznym ustępie o estetyce pitagorejskiej, wypadła negatywnie: „La pure spécificité des sciences physico-chimiques pose, corrélativement et symétriquement à soi, celle d'une science positive de succession phénoménale" (str. 267). Podział materiału potrzebny jest nietylko dla ekonomji czasu, lecz i dla umożliwienia jednoczesnej pracy: pewne nauki nie mogą się rozwijać bez innych. „Estetyka" winna przyniesieć wielkie korzyści naukom fizycznym.

Z równą starannością został wyodrębniony zakres estetyki skeuologicznej i psychoestetycznej. Estetyka skeuologiczna rozpada się na trzy części, odpowiednio do związku z trzema dziedzinami wiedzy: historją, geografją fizyczną i historją naturalną. Nauki te nie uwzględniały formy jedynie wskutek braku podziału pracy. Autor wskazuje na występujące w nich trudności metodologiczne i przewiduje ich usunięcie przez izolowanie wiedzy o formach. Uwagi o historii nawiązują do problemów, poruszonych przez Windelband'a i Rückert'a. W dziedzinie psychologii zachodzi rozdwojenie: psychologia eksperymentalna, indukcyjna ustala prawa, zaś opisowa daje naturalny obraz przeżyć psychicznych. Pierwsza część jest bardziej naukowa, lecz uboższa; nie jest pewne, czy różni się swym przedmiotem od biologji, bowiem myśl stanowi funkcję życia. W części drugiej opisy mają charakter bardziej estetyczny. Przyjmuje się, że świadomość nie zmienia myśli w jej istocie, co jest rzeczą niepewną. Czy nie lepiej badać oddzielnie fakty psychiczne, indukowane przyczynowo i obserwowane introspekcyjnie? Ścisłejsze pod względem naukowym byłoby oznaczenie jako *A* każdego poznania, osiągniętego jako antecedens obiektywnie stwierdzonego fenomenu, i jako *B* każdego faktu, stwierdzonego przez zwykły opis. Wiedza o życiu psychicznem musi się stać przedmiotem dwóch niezależnych dyscyplin. Żadna z nich nie jest autonomiczna: jedna stanowi część biologji, druga estetyki. Już Lalande we wstępie do „Traité de Psychologie" M. G. Dumas'a wyrażał zdanie, że część psychologii powinna objąć inna dyscyplina. Przednaukowe studia introspekcyjne psychologów zostaną przeniesione na teren naukowy. Osiągnięta jasność przyczyni się do nawiązania łączności z moralnością, z którą są zespolone psychologia i socjologia; nauki te jednak uczą o koniecznościach i są ślepe na rzeczywistość, — oczy otworzą się dzięki estetyce psychologicznej. Etyka posiada dwie strony: „la seconde de ces deux théories, celle qui nous tend des connexions efficientes, c'est la science sociologique. La première,

celle qui nous présente des formes, c'est la science psycho-esthétique" (str. 387).

Omówienie książki E. Souriau odsłania tylko jej linje zasadnicze i nie oddaje całej siły argumentacji, polotu naukowego oraz konsekwencji w rozwijaniu koncepcyj. Piszącemu te słowa sprawiła ona głębokie zadowolenie nie tylko treścią, ale i przemyślaną, doskonale wykończoną formą. Zastrzeżenia może wzbudzić wprawdzie niezmiernie interesujące, ale jednostronne ujęcie twórczości artystycznej, którego konieczność z punktu widzenia zasadniczego pomysłu dzieła jest rzeczą niepewną. Mamy również pewne wątpliwości, czy opłacał się trud unaukowania terminu „estetyka“; być może, ze względu na wygodę terminologiczną korzystniejsze byłoby pozostawienie temu wyrazowi jego tradycyjnego znaczenia i przyjęcie dla projektowanej nauki specjalnego terminu, choćby użytego przez Monod-Herzen'a.

Podany przegląd szeregu dzieł ogólnych z zakresu estetyki obejmuje tylko część publikacyj tego rodzaju; mimo to pozwala on uchwycić pewne cechy charakterystyczne współczesnej estetyki francuskiej. Poglębiła się znajomość dotychczasowego dorobku w tej dziedzinie, jednak uczeni francuscy przeważnie zajmują względem niego stanowisko negatywne; w szczególności zasługuje na uwagę, że teoria „Einführung“, która uzyskała wielki rozgłos, nie znalazła aprobaty. W związku z tem objawiła się dążność do zasadniczej przebudowy estetyki, tworzenia nowych, nieskrępowanych tradycją systemów. Znaczny wysiłek został skierowany w celu zapewnienia estetyce charakteru pozytywnego w najszerszym znaczeniu. Dla osiągnięcia tego celu uciekano się do różnorodnych środków. Drogą niezakonspirowanego mistycyzmu poszedł H. Lagrèsille, który obrał za podstawę wiarę w nauki okultystyczne. Niektórzy estetycy próbowali osiągnąć rezultaty przez sumienną analizę pojęć estetycznych oraz ich racjonalną konstrukcję (Guastalla, częściowo Audra). Inni, zniechęceni do intelektualnego traktowania piękna, usiłowali oprzeć się na prawdzie uczucia estetycznego (Segond). Próbę estetyki historycznej skreślił G. Rageot. Najważniejsze dzieła były najbardziej konsekwentne w swym krytycyzmie względem tradycyjnej estetyki i usiłowały nadać jej nowe podstawy, zmieniając w znacznej mierze jej charakter i zadania (Monod-Herzen i E. Souriau). Uderza dążność do nawiązania łączności między estetyką a sztuką, do uczynienia z estetyki nauki, użytecznej dla artystów.

*Mieczysław Giergielewicz.*

**Stefan Vrtel-Wierczyński:** Wybór tekstów staropolskich. Czasy najdawniejsze do r. 1543. (Lwowska Biblioteka Sławistyczna, t. XII). Lwów 1930, str. XII + 368.

Lata ostatnie przyniosły kilka staropolskich chrestomatyj. Krótkim z nich sprawozdaniem rozpoczynam recenzję książki wymienionej w nagłówku. Czynię to dlatego, że na tem dopiero tle uwypuklił się w całej pełni jej charakter i wartość. Wydane przed