

P  
A  
N

11219

[1]

11219  
[1]

Dr WŁADYSŁAW PILAT

---

# SOCYOLOGIA SZTUKI

SZEREG STUDYÓW

TOM I.

1. SOCYOLOGIA SZTUKI
2. POCZĄTKI SZTUKI



KRAKÓW  
SPÓŁKA WYDAWNICZA POLSKA

1907.



Kochanemu Kazimienowi Twardowskiemu

Autor

VI b.15



Dr WŁADYSŁAW PILAT

# SOCYOLOGIA SZTUKI

SZEREG STUDYÓW

TOM I.

1. SOCYOLOGIA SZTUKI
2. POCZĄTKI SZTUKI

11219  
[1]



KRAKÓW  
SPÓŁKA WYDAWNICZA POLSKA  
1907.

11219

[A]



Odbitka z „Przeglądu Polskiego“.

H-123325

K  
19.12.58  
A. 659

**PAN 11219**

**(1)**



<http://dlib.org/dlib>

## I.

# SOCYOLOGIA SZTUKI.

Gdybyśmy chcieli krótko określić bilans naukowy stulecia XIX, trzeba by powiedzieć, że dokonało ono przede wszystkim dwóch rzeczy: wydoskonalilo metodę doświadczalną badania i wprowadziło do nauki myślenie genetyczne, ideę rozwoju.

Jedno i drugie poparło potężnie dalszy postęp wiedzy.

Zwrot ku doświadczeniu, ku faktom — całkiem naturalny po wysiłkach myśli spekulacyjnej z końcem XVII-go i z początkiem XIX stulecia — zaznacza się w naukach duchowych: badaniami historycznymi i porównawczymi nad zwyczajami ludowemi, mową, literaturą, prawem i t. d.; w naukach przyrodniczych — pomijając wyniki praktyczne — coraz lepszym wnikiem w organizację i prawa życia fizycznego.

Tem samym prowadzi zwrot ten w obu działach nauk do — myślenia genetycznego. W naukach duchowych, gdzie myślenie to najpierw się zarysowuje<sup>1)</sup> — do zrozumienia, że kultura duchowa nie jest czemś danem odrazu, lecz rozwija się z pewnych nieznacznych początków; w naukach przyrodniczych do — teoryi ewolucyi.

Powstają całkiem nowe, dotąd nieznanne nauki, jak filologia porównawcza, literatura porównawcza, psychologia lu-

<sup>1)</sup> Że nowoczesna myśl rozwoju wzięła początek z nauk duchowych, a nie, jak zwykle sądzą, z nauk przyrodniczych, wykazuje słusznie Stumpf w swym szkicu: *Der Entwicklungsgedanke in der gegenwärtigen Philosophie*, 1903, str. 43 i 44.

dów<sup>1)</sup>, historia i nauka porównawcza prawa, które badają genezę i rozwój kultury duchowej — jak chemia<sup>2)</sup>, biologia, które badają początki i rozwój życia w przyrodzie, a różne działy wiedzy, traktowane dawniej całkiem oddzielnie, zaczynają się łączyć ze sobą w licznych punktach styecznych i wiązać w nowe wyższe całości.

Nawet próby rozgraniczenia badań nad zjawiskami duchowymi a zjawiskami przyrody, wywołane szybkim postępem nauk przyrodniczych, zajmowaniem przez nie nowych i wciąż nowych terenów badań, tudzież przenoszeniem punktów widzenia przyrodniczych do nauk duchowych — nawet spory o metodę badania przekonują tylko jeszcze więcej o ścisłej łączności ze sobą zjawisk jednej i drugiej kategorii i o tem, że wszystkie nauki tworzą organiczną całość.

To też to, co cechuje rozwój każdego żyjącego organizmu: tworzenie się coraz nowych różnic w jego częściach i powstawanie ze zróżnicowanych części nowych wyższych całości — to daje się dostrzedz i w rozwoju tego organizmu duchowego, tego wytworu myśli ludzkiej, jakim jest nowoczesna nauka. Widzimy z jednej strony: coraz większą specjalizację, powstawanie nowych i coraz nowych działów wiedzy — ze strony drugiej: wiązanie się różnych jej działów w nowe wyższe kompleksy...

Kwestye t. zw. „graniczne“, które należą do zakresu dwóch lub więcej nauk, a które są najciekawsze właśnie, bo ich badanie przyczynia się do rozjaśnienia wszystkich tych nauk, mnożą się coraz więcej i śmiało można powie-

<sup>1)</sup> Taką nazwę dali nauce tej, jak wiadomo, jej twórcy: Lazarus i Steinthal. Por. *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*. I, 1860, str. 1 — 73. Nauka ta nie utrzymała się jednak ani pod tą nazwą, ani w tak szerokich granicach, jakie jej zakreślali jej twórcy. Główną część jej problemów objęły dzisiaj: socjologia i t. zw. psychologia zbiorowa.

<sup>2)</sup> Chemia nowoczesna początkami swemi sięga wprawdzie jeszcze XVIII stulecia, ale tworzy się jako nauka o światowym celu i rozrasta dopiero w stuleciu XIX.



dzieć, że nie ma dziś ważniejszego problemu naukowego, do którego nie możnaby przystąpić ze stron kilku<sup>1)</sup>.

Takim problemem jest także sztuka, którą w szeregu studyów zamierzam zbadać ze strony socjologicznej, t. j. jako zjawisko społeczne.

A próbowano ją już badać ze stron różnych.

Najdawniej — jak to zwykle bywa w początkach badań — ze strony filozoficznej, metafizycznej. Zastanawianie się nad sztuką z tej strony widzimy już w filozofii greckiej<sup>2)</sup>; widzimy później, choć w mniejszym zakresie, u różnych pisarzy Średniowiecza, którzy łączą je zwykle z zagadnieniami teologicznymi i etycznymi<sup>3)</sup>. Epoka Odrodzenia i okres t. zw. Oświecenia, chociaż zajęte więcej formą sztuki i tworzeniem prawideł estetycznych, nie zaniebują też rozpatrywać sztukę i z punktów widzenia ogólnych filozoficznych, a mianowicie stosunek sztuki do prawdy, do moralności, do uczucia<sup>4)</sup>. Nawet gdy z końcem XVIII stulecia powstaje ostatecznie estetyka, jako odrębna nauka — Baumgarten daje jej nazwę<sup>5)</sup>, Kant<sup>6)</sup> właściwe uzasadnienie — ma ona jeszcze przez czas długi charakter czysto filozoficzny.

<sup>1)</sup> Tak n. p. problemem ras ludzkich zajmują się równocześnie: badania geologiczne i archeologiczne, etnologiczne, antropologiczne, lingwistyczne, a wreszcie i socjologiczne.

<sup>2)</sup> Walter: *Geschichte der Aesthetik im Alterthum*. (Leipzig, 1893). Por. zwłaszcza poglądy Platona, str. 168 i n., i Arystotelesa, str. 477 i n.

<sup>3)</sup> Tak n. p. Plotinus, św. Augustyn, św. Tomasz z Aquino. — Reich: *Kunst und Moral*. (Wien, 1901, str. 34—37). Por. też zestawione zdanie św. Tomasza z Aquino w Gietmanna-Sörensen: *Kunstlehre*. (Freiburg in Breisgau, I, str. 27 — 36).

<sup>4)</sup> Heinrich Stein: *Die Entstehung der neueren Aesthetik*, 1886, passim. Reich: *Kunst und Moral*, str. 50 — 72.

<sup>5)</sup> W pracy *Aesthetica scripsit Alexander Gottlieb Baumgarten*. (Frankfurt a O, 1750).

<sup>6)</sup> Kant: *Kritik der Urtheilskraft*, wyd. Kirchmanna. (Berlin, 1869, część I, str. 39 — 228). Do tego Cohen: *Kants Begründung der Aesthetik*. (Berlin, 1889). Cohn: *Allgemeine Aesthetik*. (Leipzig, 1901, str. 16 i n., str. 156 i n.).

Wszak ze strony filozoficznej wyłącznie jeszcze prowadzi badania estetyczne, a tem samem badania nad sztuką, niemiecka filozofia romantyczna w pierwszych dziesiątkach lat XIX stulecia.

Badania filozoficzne, całkiem naturalne w początkach każdej nauki, a więc i nauki o sztuce, wskazały tylko na ostateczne zagadnienia, które powinno rozwiązać wszelkie zastanowienie się naukowe nad sztuką. Ale też tyle tylko zrobiły i innych rezultatów wydać nie mogły. Traktowały bowiem sztukę tylko jako część obszerniejszego problemu piękna, którym głównie się zajmowały; nie opierały się na podstawie doświadczalnej, poprzestając na spekulacjach rozumowych; wierzyły wreszcie w pewne niezienne normy piękna i w następstwie tego uznawały za sztukę tylko twórczość pewnych epok historycznych. O tem, że sztuka każdego czasu i każdego stopnia kultury może być równouprawnionym przedmiotem dochodzeń estetycznych, badania czysto filozoficzne nawet nie myślały!...

Dopiero powoli przygotowywał się grunt pod naukę o zjawiskach piękna, a tem samem o sztuce, krytyczną i opartą na podstawie doświadczalnej, jaką jest — estetyka dzisiejsza. Trzeba było w tym celu całego szeregu badań nad sztuką w naukach specjalnych.

W rzędzie badań tych zajęły pierwsze miejsce i zajmują je do dzisiaj: badania historyczne. Zaslugą niewątpliwą tych badań jest, że dały nam poznać dokładnie stan sztuki w przeszłości: w różnych czasach i u różnych narodów. O ile jednak przytem badania te historyczne — a da się to zwłaszcza powiedzieć o dawniejszych badaniach — poprzestawały na podawaniu dat biograficznych twórców, na wyliczaniu ich dzieł, co najwyżej zaś konstatowały tylko wpływy pewnych mistrzów czy szkół na siebie, zamieniały się w pewnego rodzaju archeologię muzealną. Gromadziły wprawdzie materiał naukowy, ale wytłómaczyć głębiej objawów sztuki nie były w stanie <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Grosse: *Kunstwissenschaftliche Studien*. (Tübingen, 1900) I, *Die Aufgabe der Kunstwissenschaft*, (str. 3 i n).

Toż samo trzeba powiedzieć o pierwszych badaniach geologicznych i archeologicznych nad sztuką przedhistoryczną i etnologicznych nad sztuką dzisiejszych ludów niekulturalnych. I te wszystkie badania w pierwszych swych początkach przedstawiały tylko daty: materiał naukowy zebrany w specjalnych większych i mniejszych monografiach, niekiedy traktowany okolicznościowo, przy pracach z innego zakresu wiedzy, n. p. przy pracach geograficznych, opisach podróży i nie ponadto <sup>1)</sup>.

Dopiero nowsze badania historyczne, geologiczno-archeologiczne i etnologiczne nad sztuką przedstawiają zebrany materiał na tle ogólnokulturalnem, traktują go porównawczo i kładą w ten sposób podstawy pod studjum genetyczne i rozwojowe sztuki.

Do takich prac należą n. p. w zakresie historii sztuki znane prace z historii malarstwa Muthera <sup>2)</sup>, Wölfliana: *Sztuka klasyczna* <sup>3)</sup>, Woermanna: *Historja porównawcza sztuki wszystkich krajów i narodów* <sup>4)</sup>, u nas znane prace z historii sztuki polskiej Władysława Łozińskiego, Maryana Sokolowskiego, Jerzego Mycielskiego. W zakresie geologii i archeologii przedhistorycznej: studia przygotowawcze Piette'a do zapowiadanego przezeń dzieła: *Sztuka z okresu re-*

<sup>1)</sup> To też słusznie narzeka Hoernes w swej pracy: *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa* (Wien, 1898) na str. IV i V przedmowy, że archeologia przedhistoryczna wykazuje: *Eine vollkommen geistlose Gründlichkeit im Detail*, że zbiera wciąż materiał naukowy, a nie opracowuje go z żadnych wyższych punktów widzenia, nie przedstawia zwłaszcza, o ile sztuka przedhistoryczna wiąże się z całą kulturą, z jej formami gospodarczymi i społecznymi.

<sup>2)</sup> Muther: *Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert*, 3 tomy. (München, 1893). *Ein Jahrhundert französischer Malerei*. (Berlin, Fischer, 1900). *Geschichte der englischen Malerei*. (Berlin, Fischer, 1903).

<sup>3)</sup> Wölfli: *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*. (München, Bruckmann, 1899).

<sup>4)</sup> Woermann: *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*. (Leipzig — Wien, I tom 1900, II tom 1905).

na<sup>1)</sup> i praca Hoernes: *Historia pierwotna sztuki europejskiej*<sup>2)</sup>; wreszcie w zakresie etnologii praca Schurtza: *Kultura pierwotna*, w rozdziale przedstawiającym kulturę duchową, a specjalnie sztukę pierwotną<sup>3)</sup>.

Obok badań historycznych, geologiczno-archeologicznych i etnologicznych, posunęły znakomicie zrozumienie sztuki, zwłaszcza zaś twórczości w sztuce i odczuwania dzieł jej: badania psychologiczne. I śmiało rzec można, że jeżeli w pierw w wspomniane kategorie badań dostarczyły i dzisiaj jeszcze dostarczają koniecznej podstawy, bo materiału do studyów nad sztuką, to badania psychologiczne są główną pomocą w jej tłumaczeniu.

Ale z tem wszystkim badania psychologiczne same przez się zjawisk piękna — więc i sztuki — nie wyjaśniają i estetyki, jako nauki o tej wyższej wartości życiowej nie zastąpią!... Przytem badania psychologiczne przyniosły w tłumaczeniu sztuki wprawdzie znaczne korzyści, ale obok tego i — pewne następstwa ujemne.

Rozpatrzmy to bliżej.

Badania psychologiczne zjawisk piękna same przez się nie wyjaśniają, gdyż psychologia nowoczesna, skonstruowawszy się jako nauka czysto opisowa o procesach świadomości, momentów wartościowych w duszy ludzkiej, a więc i wartościowania piękna tłumaczyć nie może<sup>4)</sup>. Może ona anali-

<sup>1)</sup> *L'art pendant l'âge du renne*. Studya te porozrzucane są po większej części w piśmie *L'Anthropologie*. Tomy V, VI i VII z lat 1894, 1895 i 1896. Także w *Centralblatt für Anthropologie*, VI, 1901.

<sup>2)</sup> M. Hoernes: *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*. (Wien, 1898). Także Hoernes: *Der diluviale Mensch in Europa*. (Braunschweig, 1903).

<sup>3)</sup> Schurtz: *Urgeschichte der Kultur*. (Leipzig—Wien, 1900, część V, 2. *Die Kunst*, str. 492 — 552).

<sup>4)</sup> To też za zupełnie chybione uważam próby skonstruowania estetyki, jako nauki czysto psychologicznej. Z najnowszych estetyków idzie n. p. w tym kierunku bardzo zdecydowanie Lipps: *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*. Część I. (Hamburg — Lipsk, 1903).

zować, opisywać przebieg procesów psychicznych przy odczuwaniu piękna, assocjacyę dat psychicznych, znaczenie przyzwyczajenia i t. d. — tak samo jak może to robić i robi przy prostem uczuciu przyjemności lub nieprzyjemności. Ale istoty instynktu estetycznego, jego znaczenia życiowego, kwestyi, dlaczego pewne dzieła ręki ludzkiej instynkt ten zadowolą, inne zaś nie, tych problemów nigdy nie wyjaśni!.. Słusznie powiada Cohn w swej doskonałej *Estetyce*, że badania psychologiczne piękna będą zawsze cierpiały na brak zasady i dodaje, że „występowałyby to jeszcze więcej, gdyby do nich niespostrzeżenie nie wkrađały się zawsze różnice wartościowe“<sup>1)</sup>.

Ale badania psychologiczne nowoczesne przyniosły nadto estetyce — tak zresztą, jak wszystkim naukom duchowym — pewne szkody, a to przez jednostronnó ści, w jakie popadły!

I tak w samem opisywaniu procesów duchowych jest psychologia nowoczesna, „psychologia bez duszy“ — jak ją trafnie nazwał jeszcze Fryderyk Albert Lange w swej *Historyi materyalizmu*<sup>2)</sup> — w najwyższym stopniu jednostronną. Gubi się w szczegółach eksperymentalnych, psychofizycznych: w mierzeniu czasu trwania wrażeń wzrokowych lub słuchowych, w konstatowaniu reakcyi normalnej lub nie-normalnej pewnego zmysłu i t. d., tracąc z oczu całość, jaką jest duch ludzki. Külpe n. p. przeceniając znaczenie psychologii dla badań estetycznych, żąda wprost ustalenia praw zasadniczych, „które określiłyby ściśle, od jakich warunków funkcyjonalnie zależnem jest podobanie się lub niepodobanie różnych przedmiotów poszczególnym jednostkom“ (!)<sup>3)</sup>. Czy żądanie to da się zrealizować? Następstwem

<sup>1)</sup> Cohn: *Allgemeine Aesthetik*, str. 10. W przypisku na tejże stronie daje Cohn ciekawe przykłady takiego mimowolnego uwzględniania momentów wartościowych w estetyce psychologicznej u Fechnera, Lippsa i Külpego.

<sup>2)</sup> Fr. Albert Lange: *Geschichte des Materialismus*. Wydanie trzecie. (Iserlohn, 1877, tom II, str. 381).

<sup>3)</sup> W krytyce pracy Groosa: *Der aesthetische Genuss*, w *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 1902, str. 913.

prób zrealizowania byłoby chyba to, że daty uzyskane czy drogą samoobserwacji, czy eksperymentów psycho-fizycznych, dokonanych na szeregu jednostek, uogólniano by łatwo i podnoszono do rzędu jakichś „praw“ ważnych dla każdego człowieka. I próbowano by te prawa „funkcyjonalnie“ i „ściśle“, zatem chyba ilościowo wyrażać

A przecież zjawiska duchowe, a tem samem i objawy odczuwania piękna u różnych ludzi, są jakościowo różne: dadzą się wprawdzie sprowadzić do pewnych ogólnych typów, ale nigdy wyrazić jakąś formułą matematyczną. Czyż nie jest to wprost materialistyczne pojmowanie zjawisk duchowych w ogóle, a specjalnie zjawisk estetycznych?...

Jednostronność psychologii nowoczesnej występuje i w tem wreszcie, że bada zawsze — czy na podstawie samoobserwacji, czy eksperymentów psycho-fizycznych — tylko jednostkę ludzką abstrakcyjną, to znaczy: zupełnie rozwiniętą psychicznie i oderwaną od społeczeństwa i czasu, w których wyrosła. A tak samo też bada jej odczuwanie estetyczne.

Tymczasem jednostka ludzka na różnych stopniach kultury czuje estetycznie różnie i w różny sposób tworzy, a to, co zachwyca, przypuścimy, Zulusa lub Eskimosa, nie zachwyci wcale Europejczyka. Sztuka zaś jest tak koniecznym objawem życiowym, że występuje na wszystkich, nawet najprimitwniejszych stadyach kultury! Czyż można ją na tych wszystkich stadyach tłómaczyć jednakowo według pewnego szablonu, ustalonego na podstawie wewnętrznego doświadczenia i eksperymentalnego psycho-fizycznego zbadania całkiem już kulturalnego człowieka?

Także zaś mocno wątpię, czy — jeżeli się zwrócimy ku historyi — czyste badania psychologiczne, wychodzące „z wewnętrznego doświadczenia nowoczesnego człowieka“, potrafią nam, choćby analogicznie stosowane, wyjaśnić, jak sądzi Volkelt<sup>1)</sup>: co czuli greccy wieszarze, tworząc swoje tragedye, lub jakie miała uczucia publiczność grecka przy obchodach dyonizyjskich! Bez znajomości społeczeństw

<sup>1)</sup> Volkelt: *System der Aesthetik*, str. 65.

ówczesnych, ich ustroju, prądów duchowych i ideałów, które niemi poruszały, absolutnie ich uczuć estetycznych nie rozumiemy!

To też dopiero wytworzenie się jako osobnych działów psychologii: t. zw. psychologii rozwojowej i psychologii zbiorowej<sup>1)</sup> i badanie przez nie genetyczne i porównawcze stanów psychicznych dziecka, ras kulturalnie niższych, wreszcie urabiania się duchowego jednostki w społeczeństwie, kładzie tamę tej jednostronności nowoczesnej psychologii: brania zawsze tylko pod uwagę człowieka już rozwiniętego duchowo i izolowanego od społeczeństwa i czasu, w których wyrósł...

Obok psychologii sztuki, pojawiła się w czasach ostatnich i fizjologia sztuki, która usiłuje tłómaczyć twórczość, wrażenia i uczucia estetyczne drogą — czysto fizjologiczną.

Znaczenia badań fizjologicznych i psychofizycznych dla psychologii sztuki, dla zrozumienia działania barw i dźwięków na nasze zmysły, nikt nie przeocza: dosyć przytoczyć, co w tym kierunku zdziałali Fechner i Helmholtz. By jednak ta droga wystarczała dla wytłómaczenia całej sztuki i jej objawów, tego chyba nikt na seryo nie będzie twierdził<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Niektóre problemy psychologii rozwojowej badano już w stuleciu XVIII. Por. Wundta artykuł: *Psychologie*, w zbiorowym wydawnictwie: *Die Philosophie im Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*. (Festschrift für Kuno Fischer. Heidelberg, 1904). — Psychologii zbiorowej dają zaś, jak już wspomniałem, początek pierwszy Lazarus i Steinthal. Jedną i drugą popierają niezależnie od badaczy niemieckich Spencera: *Zasady psychologii*, wyszłe jeszcze w r. 1855. Por. Guido Villa: *Einleitung in die Psychologie der Gegenwart* (tłóm. z włoskiego). (Leipzig, Teutner, 1902, str. 50 i n., str. 298 i n.). Willy Hellpach: *Die Grenzwissenschaften der Psychologie*. (Leipzig, Dürr, 1902, str. 427 — 506).

<sup>2)</sup> Typ takiej „fizjologii“ sztuki przedstawia n. p. praca Hirtha: *Aufgaben der Kunstphysiologie*. Drugie wydanie.

Rozumie się, że badania sztuki ze strony technicznej postępowały swoją drogą i towarzyszyły wszystkim poprzednio wymienionym kierunkom badań, zwłaszcza: historycznemu, psychologicznemu i psycho-fizycznemu, przyczyniając się do wyjaśnienia niejednych punktów spornych lub zawilych.

Jednym z pierwszych estetyków nowoczesnych, któremu znajomość techniczna sztuki posłużyła do stworzenia całej teorii o stylu w sztuce, był, jak wiadomo, Semper<sup>1)</sup>; dziś z historyków i krytyków sztuki wielką znajomość strony technicznej sztuki okazuje Muther<sup>2)</sup>, u nas Witkiewicz<sup>3)</sup>.

Najmniej badano dotąd naukowo sztukę z jej strony społecznej, mimo, że jest ona także — jak wykażę dalej — zjawiskiem społecznym, może być rozumianą tylko na tle społecznym, a w całym rozwoju społecznym gra doniosłą rolę.

Przyczyną tego jest niewątpliwie ta okoliczność, że nauki społeczne, a zwłaszcza socjologia nowoczesna, rozwijają się w pełni aż w stuleciu XIX, nawet w drugiej jego połowie<sup>4)</sup>, a dopiero należyte zrozumienie zjawisk społecznych dozwala pojąć i ocenić znaczenie społeczne sztuki...

---

(Monachium — Lipsk, 1897). Autor jej wypowiada wprawdzie nieraz trafne uwagi co do techniki sztuki, patrzenia na naturę i t. d., zdaje się jednak redukować krótko całą sztukę do zapamiętywania wrażeń odbieranych z natury i ich lokalizacji w mózgu(!).

- 1) Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*. 2 tomy. (Frankfurt — Monachium, 1860 — 1863). — *Die vier Elemente der Baukunst*. (Braunschweig, 1851). — Teorię stylu Sempera rozpatrzę w trzecim studyum, gdy będę mówił o wpływach społeczeństwa — więc i stanu techniki — na sztukę.
- 2) W pracach wyżej cytowanych.
- 3) Witkiewicz: *Sztuka i krytyka u nas*. Wydanie trzecie. (Lwów, 1899). — Jan Matejko. (Kraków, 1903). — Aleksander Gierymski. (Lwów, 1903). — Juliusz Kossak. Wydanie drugie. (Lwów, 1906).
- 4) Przyczyny późnego powstania socjologii nowoczesnej przedstawiłem w szkicu *Nowoczesna socjologia*. I. Powstanie socjologii. (*Przegląd Polski* z r. 1902, tom IV, str. 415 i n.).



Wprawdzie już poprzednio różni pisarze dotykają w swych pracach nad sztuką jej stron społecznych<sup>1)</sup>. I tak, żeby nie sięgać dawniejszych czasów, już z początkiem XVIII stulecia francuski pisarz, Abbé Du Bos, zastanawia się nad przyczynami różnego uzdolnienia artystycznego różnych narodów i czasów<sup>2)</sup>; Montesquieu w swym *Essai sur le gout* zaznacza zależność artysty od otoczenia społecznego<sup>3)</sup>; angielski estetyk zaś Henryk Home, w *Elementach krytycyzmu* podnosi, że wspólne używanie, odczuwanie sztuki, wiąże różne klasy społeczne ze sobą<sup>4)</sup>. Herder w *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* mówi o wpływach klimatu, narodowości, tradycyi mitów i legend, nawet ustroju państwowego na poezję i na sztukę w ogóle<sup>5)</sup>; Schiller podnosi znaczenie sztuki dla wychowania i zbliżenia ludzi do siebie<sup>6)</sup>; a Kant jest tak dalece społecznym w pojmowaniu sztuki, że twierdzi — całkiem słusznie — iż człowiek na odludnej wyspie nie ozdabiałby ani siebie, ani swej chaty i robi to tylko w społeczeństwie<sup>7)</sup>.

1) Nie mówię tu o pisarzach, którzy dotykają związku sztuki z etyką, bo o tych wspomnę w innem miejscu.

2) Du Bos: *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. 1719, 3 tomy. Wydanie późniejsze drezdeńskie, 1760. Por. zwłaszcza II Sect. XII, str. 126.

3) Montesquieu: *Essai sur le gout. Réflexions sur les causes du plaisir, qu'excitent en nous les ouvrages d'esprit et les productions des beaux arts*. (*Oeuvres complètes*, Paris, 1838, str. 588 — 598).

4) Home: *Elements on criticism*. (Londyn, 1762). Niemieckie wydanie, według którego cytuję. (Lipsk, 1772, rozdział 25, II, 555).

5) Cytuję według wydania Kurtza, nakładem Instytutu bibliograficznego w Lipsku. Tom III. Zwłaszcza księga 8, rozdział I i II i księga 13, rozdział II i III. Wobec małego materiału doświadczalnego, zebranego wówczas, dziwić się rzeczywiście należy, jak trafne myśli o wpływach społecznych na sztukę wypowiada Herder.

6) *Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, zwłaszcza List XXVII.

7) Kant: *Kritik der Urtheilskraft*. Wydanie Kirchmanna. (Berlin, 1869, § 41, str. 157).

Nawet u nas w Polsce, już w tych czasach, t. j. z końcem XVIII-go i samym początkiem XIX stulecia odzywają się głosy o stronie społecznej sztuki. I tak Albertrandy, malarz króla Stanisława Augusta, w przedmowie do swego poematu o malarstwie, wydanego w r. 1790, podnosi znaczenie wychowawcze i umoralniające sztuki<sup>1)</sup>, a Stanisław hr. Potocki w przekładzie a raczej w przeróbce dzieła Winckelmanna zastanawia się nad różnymi cechami sztuki u narodów wschodnich a zachodnich<sup>2)</sup>.

Mimoto wszystkich tych luźnych myśli i uwag, nie można jeszcze uważać za socyologiczne traktowanie sztuki.

Więcej możnaby się zastanowić już nad wywodami Comte'a o sztuce, zawartemi w jego *Socyologii*<sup>3)</sup>, nad *filozofią sztuki* jego ucznia Taine'a<sup>4)</sup>, wreszcie nad działalnością i pracami Ruskina.

Niektórzy uważają Comte'a za twórcę dzisiejszej socyologii estetycznej<sup>5)</sup>, zapatrywania tego jednak nie uważam za słusne. Comte w przedstawieniu znaczenia sztuki popadł w ten sam błąd, jakiego się dopuścił w całej swej socyologii. Chciał skonstruować socyologię jako naukę po-

1) A. Albertrandy, malarz W. K. Mości: *Wiersz o malarstwie*. Pieśni V, w Warszawie, 1790, w Drukarni uprzywilejowanej Michała Grölla. Poemat cały poświęcony jest nauce techniki malarskiej, w przedmowie jednak autor wypowiada zdania ogólne o malarstwie i jest zdania, że malarstwo „uwieczniając dzieło acz przyémione słabym zbyt opowiadaniem od pokolenia do pokolenia przechodzące, naychwalebniejszego zamiaru wkorzenia cnoty staie się bodźcem“.

2) Stanisław hr. Potocki: *O sztuce u dawnych, czyli Winkelmann polski*. W Warszawie, w Drukarni Xięży Piarów Roku 1815.

3) Comte: *Système de politique positive ou Traité de sociologie*. Wydanie pierwsze. (Paryż, 1851, tom I, str. 274 — 320).

4) Taine: *Philosophie de l'art*. Wydanie czwarte, według którego cytuję. (Paryż, 1885).

5) Tak n. p. Spitzer Hugo: *Ästhetik, Socialpolitik und Entwicklungslehre*. (*Euphorion*, Rocznik VI, 1899. Ergänzungsheft, str. 10 — 16).

zytywną o życiu społeczeństw ludzkich; zamiast jednak oprzeć się w tym celu na podstawie doświadczalnej, poprzestał na spekulacji rozumowej i postawił zupełnie dowolny szemat rozwoju społecznego: znane prawo trzech stadyów. Podobnie postąpił ze sztuką. I o niej wypowiedział tylko myśli, zdania ogólne, niekiedy zupełnie dowolne<sup>1)</sup>, nie wykazując wcale szczegółowo i doświadczalnie, jakim jest jej znaczenie w życiu społecznym. I dlatego nie można go uważać ani za twórcę, ani choćby za poprzednika dzisiejszej socjologii estetycznej: traktuje on sztukę — czysto spekulacyjnie...

Już więcej zbliżył się do dzisiejszej socjologii estetycznej i jest do pewnego stopnia jej poprzednikiem, Taine. W wykazaniu wpływów tak fizycznych, jak i duchowych, otoczenia społecznego (środowiska) na sztukę, rzucił on szereg myśli bystrych i trafnych. Lecz i u niego znać wpływy jego mistrza Comte'a: apodyktyczność i dowolne szematyzowanie rozwoju kulturalnego<sup>2)</sup>. Wpływy otoczenia społecznego (środowiska) przesadził tak dalece, że inicjatywie jednostki na polu sztuki prawie nie zostawił; cała zaś

<sup>1)</sup> Jak n. p. myśl o hierarchii estetycznej sztuk (str. 291 — 295), myśl, że w pozytywizmie filozofowie, uczeni, będą zarazem najlepszymi poetami (str. 309 — 312).

<sup>2)</sup> Czy nie przypomina Comte'a prawa trzech stadyów, różniczenie zupełnie dowolne przez Taine'a w twórczości każdego artysty, dwóch stadyów: jednego wcześniejszego, w którym artysta studjuje naturę, uczy się patrzeć, drugiego późniejszego, „w którym mu się zdaje, że umie już dosyć“, w którym popada w manierę? (*Philosophie de l'art*, I, str. 16 — 18). Wielej artyści nie zanedbują do końca swej twórczości studyować naturę. Dowodem tego taki Menzel n. p., który do lat ostatnich swego życia miał prawdziwą manię rysowania i szkicowania wszystkiego, co mu tylko w oko wpadło; dowodem Matejko, który nie ustawał w studyach z natury do końca... — Albo czyż nie jest schematyzowaniem dowolnym na wzór Comte'a, zredukowanie przez Taine'a czynników, pod wpływem których ma pozostawać sztuka, do trzech tylko?

jego główna teza socyologiczna, że sztuka jest wpływem „temperatury moralnej“, przy bliższej analizie, trzech czynników: rasy, klimatu i ogółu okoliczności, z którymi ludzie są związani<sup>1)</sup>, jest wprawdzie bardzo eleganckiem, ale nieco za krótkiem załatwieniem trudnego i skomplikowanego problemu zbadania sztuki ze strony społecznej. Samo pojęcie „rasy“ jest dziś w nauce bardzo nieustalonym, a o jednolitości rasy, w którymś z dzisiejszych społeczeństw kulturalnych, takiej, żeby mogła ona decydować o pewnej właśnie, a nie innej kulturze duchowej, nie ma i mowy<sup>2)</sup>.

To też całą tę pozornie socyologiczną, a w gruncie rzeczy schematyczną i spekulacyjną teorię sztuki Taine'a, osądza nauka dzisiejsza bardzo surowo<sup>3)</sup>.

Prace Ruskina wreszcie nie mają wprawdzie znaczenia bezpośredniego dla dzisiejszej socjologii estetycznej, bo we właściwy jej zakres nie wchodzi — mają jednak znaczenie pośrednie i to nie małe. Ruskin bowiem wskazał na ścisły związek piękna z różnymi stronami życia, a przez myśl swą, że i warstwy pracujące, robotnicze, powinny mieć pewien udział w odczuwaniu piękna, dał początek — estetyce socjalizmu<sup>4)</sup>.

To też dopiero estetyka socjalizmu, która wysuwa na-przód pytanie: czy można stworzyć sztukę dla ludu, dla

<sup>1)</sup> *Philosophie de l'art*, str. 1 — 15, str. 116 i n.

<sup>2)</sup> Jak szybko zaś rozstrzyga wszelkie wątpliwości Taine, porównując uzdolnienie duchowe ras łacińskich i germańskich. Wrażliwość zmysłową i duchową identyfikuje przytem zupełnie! (*Philosophie de l'art*, I, str. 257 — 276). — Wszystkich zarzutów, które tu podnoszę, nie stosuję zresztą oczywiście do *Historji literatury angielskiej* Taine'a, ani do jego prac historycznych.

<sup>3)</sup> Hennequin: *Critique scientifique*. Rozdział o analizie socyologicznej. Grosse w pracy *Anfänge der Kunst*, którą niżej cytuję na str. 15, powiada słusznie o wywodach estetycznych Taine'a, że „jasność formy“ zasłania w nich „aż za często niejasność treści“...

<sup>4)</sup> Estetyce tej poświęcę osobne studjum p. t. *Socjalizm a sztuka* i tam uwzględnię szerzej poglądy Ruskina.

mas najszerszych i tem samem wnika w związek sztuki z ustrojem społecznym — z drugiej strony zaś tworząca się socyologia, która wykazuje, że wszystkie strony życia duchowego społeczeństwa zostają ze sobą w ścisłej i najściślejszej łączności, wywołują badania socyologiczne sztuki.

I wnet cały szereg pisarzy — jak: Grosse<sup>1)</sup>, Groos<sup>2)</sup>, Guyau<sup>3)</sup>, Bücher<sup>4)</sup>, Posnett<sup>5)</sup>, Yrjö Hirn<sup>6)</sup>, Gummerre<sup>7)</sup> i inni, o których na właściwem miejscu mówić będziemy, przystępują na podstawie zebranego już poprzednio materiału historycznego, archeologicznego, etnologicznego i psychologicznego do badania sztuki, jako zjawiska ściśle społecznego. Tem samem kładą ci pisarze podwaliny pod odrębny, najnowszy dział socyologii — socyologię estetyczną<sup>8)</sup>.

<sup>1)</sup> Grosse: *Anfänge der Kunst*. (Freiburg — Leipzig, 1894). *Kunstwissenschaftliche Studien*. (Tübingen, 1900).

<sup>2)</sup> Groos: *Die Spiele der Thiere*. (Jena, 1896). — *Die Spiele der Menschen*. (Jena, 1899). — *Der aesthetische Genuss*. (Giessen, 1902)

<sup>3)</sup> Guyau: *L'art au point de vue sociologique*. Cinquième édition. (Paris, 1901). — *Les problèmes de l'Esthétique contemporaine*. Cinquième édition. (Paris, 1902). — W pracy pierwszej uwzględnia ten przedwczesnie zmarły uczony za nadto jednostronnie tylko materiał badań z zakresu literatury i to literatury francuskiej.

<sup>4)</sup> Bücher: *Arbeit und Rhythmus*. Doskonałą tę pracę będą cytował wedle wydania trzeciego. (Lipsk, Teubner, 1902).

<sup>5)</sup> Posnett Hutcheson Macaulay: *Comparative Literature*. (London, 1886). Pracę tę znam w przekładzie polskim p. t. *Literatura porównawcza*, dodatek do warszawskiej *Prawdy*, 1895.

<sup>6)</sup> Yrjö Hirn: *The Origins of Art*. (London, 1900). Przekład niemiecki Bartha, w którym znam tę pracę: *Der Ursprung der Kunst*. (Lipsk, 1904).

<sup>7)</sup> Gummerre Francis B.: *The Beginnings of Poetry*. (New-York, 1901). Tę pracę znam tylko z obszernego streszczenia jej w *L'Année sociologique* Dürkheima. Roczник VI (1901 — 1902), str. 560 — 565.

<sup>8)</sup> Pisma poświęcone socyologii, jak n. p. *L'Année sociologique* Dürkheima, włoska *Rivista di Sociologia*, wprowadziły

Socjologia estetyczna zajmie się badaniem ze strony społecznej zjawisk piękna w ogóle, n. p. poczucia piękna przyrody w różnych czasach i u różnych społeczeństw<sup>4)</sup>, socjologia sztuki zaś będzie tworzyć tylko część socjologii estetycznej: będzie rozpatrywać tylko działalność twórczą ludzką na polu piękna, t. j. sztukę z jej strony społecznej.

Lecz nasuwa się pytanie: czy można sztukę rozpatrywać ze strony społecznej, czy jest ona także<sup>5)</sup> zjawiskiem społecznym?

Jeżeli słowo „zjawisko społeczne“ weźmiemy w szerszym znaczeniu i oznaczymy przez nie: każdy objaw, który występuje przy pożyciu ludzi w społeczeństwie i w pożyciu tem gra pewną rolę, to nie ulega wątpliwości, że sztuka jest zjawiskiem społecznym już w znaczeniu szerszym.

Lecz sztuka jest zjawiskiem społecznym i w ścisłejsem tego słowa znaczeniu: jednym ze zjawisk, które oddziałują na strukturę społeczeństwa i wchodzą tem samem w zakres nauki o strukturze społeczeństw, t. j. socjologii<sup>1)</sup>.

Zjawiska społeczne bowiem, szerzej pojęte, dadzą się rozróżnić na dwie kategorie.

Jedne są wynikiem nieuchwytnego a ciągłego oddziaływania duchowego na siebie wszystkich współzyczących w pe-

obecnie stałą rubrykę, poświęconą przeglądowi prac z działu socjologii estetycznej.

- 4) Temat ten opracowuje n. p. Biese: *Die Entwicklung des Naturgefühls. I. Bei den Griechen und Römern.* (Kiel, 1882 — 1884). II. *Im Mittelalter und in der Neuzeit.* (Leipzig, 1888).
- 5) Powiadam „także“, bo w pierwszym rzędzie jest sztuka zjawiskiem estetycznym, objawem dążeń ludzkich do tej wyższej wartości życiowej, jaką jest piękno. Można zaś nadto — jak z poprzednich wywodów wypływa — rozważać ją i z licznych innych punktów widzenia.
- 1) Pojmuję socjologię, jako naukę syntetyczną o strukturze tak materialnej, jak i duchowej społeczeństw ludzkich. Dla struktury tej jest ważnym przedewszystkiem stosunek jednostek do grup społecznych, tudzież jednostek i grup do całego społeczeństwa.

wnem społeczeństwie: nie zaznacza się zaś w nich działalność pewnych określonych jednostek czy grup społecznych na zewnątrz i nie zaznacza tem samym stosunek jednostek lub grup do całego społeczeństwa, krótko mówiąc: struktura społeczna. Te zjawiska, jak: mowa, mity i legendy, wreszcie zwyczaj — o ile jeszcze nie jest zwyczajem prawnym, etycznym<sup>1)</sup> — są wprawdzie i dla życia społecznego ważne, bo stanowią podstawy całej atmosfery duchowej społeczeństwa, ale w pierwszym rzędzie są zjawiskami czysto psychologicznymi, zjawiskami z zakresu psychologii zbiorowej. To też prócz specjalnych nauk, które zjawiskami temi się zajmują, jak lingwistyki porównawczej, literatury porównawczej, etnologii, musi niemi ze stanowiska ogólnego zająć się — psychologia zbiorowa. Socyologia zaś wciągnie w zakres swych badań zjawiska te wyjątkowo chyba, o tyle tylko, o ile mogą one nabrać znaczenia dla struktury społecznej<sup>2)</sup>.

W drugiej kategorii zjawisk społecznych szerzej pojętych, którą możnaby nazwać zjawiskami społecznymi w ścisłym tego słowa znaczeniu, występuje natomiast już w sposób wyraźny działalność poszczególnych jednostek czy grup społecznych na zewnątrz i zaznacza się tem samym stosunek jednostek i grup do siebie lub do ogółu, t. j. struktura społeczna. Zjawiska te, jak: gospodarstwo, prawo, moralność, religia — o ile chodzi o jej organizację w społeczeństwie — sztuka, nadają charakter całej strukturze społecznej lub stosowny do niej charakter przybierają i przeto, obok nauk specjalnych, które niemi się zajmują, jak: Ekonomii społecznej,

<sup>1)</sup> Zwyczaj stoi właściwie już na granicy zjawisk społecznych pierwszej i drugiej kategorii: zjawisk społecznych czysto psychologicznych i zjawisk społecznych *sensu stricto* — zwłaszcza gdy zaczyna już się przeradzać w zwyczaj prawny etyczny. Zaczyna bowiem wówczas normować stosunek zewnętrzny, społeczny jednostek do siebie.

<sup>2)</sup> Socyologia więc n. p. rozpatrzy w mowie takie kwestye, jak: znaczenie mowy jednolitej lub różnorodności językowej dla społeczeństwa, czy w mowie nie odbijają się właściwości ustroju społecznego i t. d.

X Nauki prawa, Etyki, Teologii, Estetyki, musi znaczenie ich dla struktury społecznej i wpływy tejże struktury na nie badać nauka *par excellence* o tej strukturze: *Socjologia*<sup>1)</sup>.

Że specjalnie i w sztuce — co na pozór mogłoby się zdawać wątpliwem — występuje na zewnątrz stosunek jednostek i całych grup społecznych do drugich, tudzież stosunek ich do społeczeństwa, że i ona zostaje w ścisłym związku z całą strukturą społeczną, wykazuje to jej bliższa analiza.

I. I tak wykazują to już przedewszystkiem początki sztuki. Jak cała indywidualność duchowa człowieka, tak i jego instykt estetyczny, a wcale działalność jego twórcza na polu sztuki, wyrabia się i rozwija dopiero w pewnym środowisku społecznym. A charakter tego środowiska już w pierw-

<sup>1)</sup> W wywodach powyższych, jak łatwo z nich ocenić, przyjmuję w części — ale też tylko w części, w zaliczeniu mowy, mitów i zwyczajów do psychologii zbiorowej — zapatrywania Wundta, wypowiedziane w jego *Völkerpsychologie*. Tom I, str. 1 — 6. Wundt bowiem zresztą uznaje socjologię, jako oddzielną naukę, tylko w bardzo małym zakresie (*Logik* 1895, str. 436 — 447) i zdaje mu się, że inne nauki, a zwłaszcza psychologia zbiorowa — którą nazywa wciąż niewłaściwie „Psychologią ludów“! — socjologię zastąpią. Powtórę co do klasyfikacji sztuki w jej objawach społecznych, jest niejasnym i chwiejnym. W swojej *Logice* (tom 2, str. 217), uważał badanie tych objawów za rzecz prawie wyłączną psychologii indywidualnej, w *Völkerpsychologie*, w tomie I (str. 4) za zadanie historii sztuki, a w części etnologii psychicznej; w pracy wyżej cytowanej: *Die Philosophie im Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts* (Artykuł: *Psychologie*) zaliczył badanie początków sztuki do psychologii zbiorowej, a w świeżo wydanym II tomie swej *Völkerpsychologie* (*Mythus und Religion*, I Theil, Leipzig, 1905) myśl tę przeprowadza i traktuje początki sztuki jako problem psychologii zbiorowej. W wywodach powyższych podaję krótko moje pojęcie socjologii i jej rozgraniczenie od psychologii zbiorowej, nie wdając się wcale w bliższe uzasadnienie tego teoretyczno-poznaniowe, wymagałoby to bowiem, przy dzisiejszym stanie badań socjologicznych, osobnej rozprawy i przechodziłoby zakres niniejszego studyum.



szej chwili wyciska swe znamię na rezultatach twórczości ludzkiej.

II. Wykazuje to dalej okoliczność, że sztuka zbliża ludzi do siebie, dozwala jednym na drugich wpływać, jest jednym słowem: węzłem społecznym, który ludzi wiąże.

I tak: 1) już każda jednostka twórcza, nie żyjąc nigdy izolowana, zostaje pod wpływami pewnego społeczeństwa, nawet pewnej grupy społecznej, do których należy. Twórcy wybitniejsi, t. zw. „wielcy ludzie“, „geniusze“, są skryształizowaniem prądów duchowych społeczeństwa, wśród którego wyrosli, wypowiadają jego myśli i uczucia, odbijają w sobie strukturę duchową tegoż społeczeństwa. Niekiedy nawet mogą tacy „wielcy ludzie“ wyrażać myśli, uczucia, dążenia więcej społeczeństw w pewnej dobie dziejowej, myśli, uczucia i prądy całej pewnej epoki kultury. To są: wpływy społeczeństwa na twórców.

2) Lecz twórcy, jednostki twórcze, dziełami sztuki wpływają ze swej strony na społeczeństwo, wśród którego żyją. Krystalizując, jak powiedziałem wyżej, w dziełach swych jego myśli, uczucia i prądy, uświadamiają je lepiej i głębiej współżyjącym z nimi, a przekazują przyszłym pokoleniom. Wiążą w ten sposób dziełami swemi ściślej i współżyjących i przyszłe pokolenia ze sobą, a przyszłe pokolenia także z przeszłością. I to są: wpływy twórców na społeczeństwo.

3) W końcu, różne społeczeństwa, czy żyjące w tym samym, czy w innym okresie dziejowym, mogą na siebie oddziaływać dziełami sztuki. Dostyc przypomnieć, jak ulega sztuka grecka w starożytności, już w pierwszym okresie powstawania swego, a jeszcze silniej w okresie późniejszym, t. zw. hellenistycznym, wpływom Wschodu i Egiptu, kultura duchowa Europy w epoce Odrodzenia wpływom świata starożytnego, a w stuleciu XIX wpływom literatury indyjskiej i sztuki japońskiej...

Przejmowanie to sztuki (czy literatury) jednych społeczeństw przez drugie, przyczynia się do wezucia się lepszego

przejmujących społeczeństw w życie duchowe, w myśli i uczucia społeczeństw, od których sztukę przejęły, przyczynia się do lepszego zrozumienia, odczucia przeszłości, a o ile idzie o społeczeństwa równocześnie żyjące, do ich wzajemnego zbliżenia. W ten sposób staje się sztuka węzłem, który łączy ściślej całą ludzkość ze sobą.

III. Ponieważ jednak w poźyciu społecznym ludzi uczucia, dążenia etyczne mają pierwszorzędne, główne znaczenie, są jedyną miarą całego postępu społecznego i żywotności społeczeństw, nasuwa się dalsze pytanie: w jakim stosunku w życiu społeczeństw stoi, a względnie stać powinna, sztuka do etyki. Na to pytanie mogą dać nam odpowiedź tylko badania historyczno-społeczne i socyologiczne. Wykażą one, czy i o ile t. zw. kultura estetyczna schodzi się z etyczną lub może przeszkadza jej rozwinięciu się; wykażą także, czy u jednostek z nadmiernie, a raczej jednostronnie rozwiniętą wrażliwością estetyczną, nie stępią się zmysł etyczny i społeczny.

IV. Zależność sztuki od całego ustroju społecznego, nawet ekonomiczno-społecznego, wykazuje dalej fakt, że socjalizm, ten potężny prąd społeczny naszych czasów, wywołał osobny rodzaj twórczości artystycznej, odrębne zapatrywania estetyczne i zapatrywania te przyjął do programu ustroju społecznego przyszłości. To też stosunek socjalizmu do sztuki, to dalszy moment, który trzeba wziąć pod uwagę przy rozpatrywaniu jej socyologicznem.

V. W końcu ścisły związek sztuki z całą duchową strukturą społeczeństw, z poglądami, prądami danej chwili, wykazuje najlepiej przełom obecny w sztuce, który przeżywamy, a który da się zrozumieć tylko w oświetleniu socyologicznem...

W szeregu studyów, które kolejno po sobie następują, zamierzam zbadać wskazane wyżej (I — V) momenta znaczenia społecznego sztuki. Zdaję sobie przytem dobrze sprawę, że studia te wykażą niejedne luki i że nieraz wkroczę za daleko bądź w stronę czysto psychologiczną, bądź czysto estetyczną sztuki — proszę jednak o wyrozumiałość. I opano-

wanie bowiem materiału, wchodzącego w zakres tyłu specjalnych nauk, i rozgraniczenie go ściśle nie jest możliwem. Rozgraniczenie zbyt ściśle zresztą utrudniałoby nieraz — zrozumienie.

W studyum najbliższem zajmę się — początkami sztuki.

---

## II

### POCZĄTKI SZTUKI.

Początki sztuki występują już na pierwszych stopniach kultury <sup>1)</sup>. Sięgając wstecz, widzimy je w pokładach geologicznych równocześnie z pierwszemi śladami człowieka <sup>2)</sup>: rozpatrując dzisiejsze plemiona na pół dzikie, spotykamy je u wszystkich. Jest to tylko dowodem, jak konieczną częścią życia duchowego każdego, choćby najpierwotniejszego społeczeństwa ludzkiego, jest — sztuka.

Odpowiednio do zakreślonego poprzednio zadania studyów niniejszych, zamierzam zbadać i początki sztuki jedynie: socyologicznie, to znaczy: zbadać zależność ich od struktury społeczeństw ludzkich pierwotnych, tudzież znaczenie, jakie mają dla tych społeczeństw.

W tym celu muszę jednak choć najkrócej przedstawić stan psychiczny tych społeczeństw, który to stan, mimo

<sup>1)</sup> Ponieważ w tem studyum i w dalszych będę nieraz używał wyrazów „kultura“ i „cywilizacya“, zastrzegam — dla uniknięcia nieporozumień — że przez „cywilizacyę“ rozumiem dorobek materyalny i praktyczny pewnego społeczeństwa, epoki pewnej, więc: postępy gospodarki, techniki, później nawet wiedzy stosowanej, przez „kulturę“ zaś — zdobycze duchowe. Terminologia bowiem w nauce ustaloną nie jest i jedni pisarze, jak: Schurtz, Vierkant w pracach, które dalej cytuję, mówią tylko o „kulturze“ materyjalnej lub duchowej, inni znowu, jak Chamberlain, Ziegler, odróżniają, i to każdy w inny sposób, „cywilizacyę“ od „kultury“.

<sup>2)</sup> M. Hoernes: *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*. (Wien, 1898), str. 19 i n.

różnic rasowych i różnych wpływów przyrody <sup>1)</sup>, a tem samem modyfikacyj lokalnych, da się ująć w pewien ogólny typowy obraz. Da się ująć tem łatwiej, że na niższych stopniach kultury życie duchowe wszystkich społeczeństw ludzkich jest bardzo ubogiem, mało rozwiniętem, a tem samem podobnem do siebie. Materiału zaś do odtworzenia tego stanu nie braknie.

Materiału tego dostarczają przedewszystkiem już badania geologiczne i archeologii przedhistorycznej, które ze znalezionych wykopalisk pozwalają pośrednio wnosić, jaką była kultura najdawniejszych społeczeństw ludzkich. Dostarczają go dalej badania etnologiczne, które wykazują, jakim jest stan duchowy dzisiejszych plemion na pół dzikich, a stąd pozwalają do pewnego stopnia wnioskować, że takim, w prymitywnych warunkach bytu, był stan każdego społeczeństwa pierwotnego. Do pewnego stopnia tylko, bo najpierw dzisiejsze plemiona na pół dzikie mogły już zetknąć się z kulturą i uleść jej wpływom, powtóre — jak słusznie podnosi Schurtz <sup>2)</sup> — plemiona te, mimo, że istnieją od dawnych, bardzo dawnych czasów, ponad pewien poziom duchowy się nie rozwinęły, z czego chyba wnosić należy, że do rozwoju duchowego nie były w tym stopniu uzdolnione, jak przodkowie dzisiejszych ras kulturalnych.

Z temi też zastrzeżeniami należy przyjmować materiał dostarczany przez badania etnologiczne. Trzeciemi z rzędu badaniami, które są znaczną a nawet główną pomocą przy odtwarzaniu stanu duchowego społeczeństw pierwotnych, są badania psychologiczne, zwłaszcza badania psychologii rozwojowej i zbiorowej <sup>3)</sup>. Wreszcie składają

<sup>1)</sup> O wpływach rasy i przyrody na życie duchowe społeczeństw, a tem samem na sztukę, szczegółowo w studyum trzeciem.

<sup>2)</sup> Schurtz: *Urgeschichte der Kultur*. (Leipzig-Wien, 1900, str. 24).

<sup>3)</sup> Co do badań psychologii rozwojowej i zbiorowej, korzystam w tem studyum w pierwszym rzędzie z dwóch do-

się na odtworzenie stanu psychicznego społeczeństw ludzkich pierwotnych w pewnej mierze i same badania socjologiczne — wnikając bowiem w strukturę tych społeczeństw, wyjaśniają o ile duchowo zależną była w nich jednostka od całości związku społecznego.

Życie duchowe człowieka pierwotnego stoi na bardzo niskim stopniu. Jest jeszcze bardzo mało zorganizowanym i zróżnicowanym, więcej biernym niż czynnym, fizyologicznym, instynktowym i niejasno świadomym, niż psychicznym i o świadomości wyrobionej. Vierkandt w swych *Ludach natury i kultury*<sup>1)</sup> powiada, że życie to porównać można raczej do mechanizmu, niż do organizmu. Porównanie to jest słusznym o tyle, że życie duchowe człowieka pierwotnego jest co do ustroju swego tak prostym i ubogim, że łatwo je, jakby mechanizm jaki, przejrzeć i rozpatrzyć.

Przedewszystkiem życie to jest jeszcze — jeżeli użyjemy terminologii utartej w dzisiejszej psychologii — raczej czuciowo-ruchowym (senso-motorycznym), niż centralnym, właściwym życiem duchowym<sup>2)</sup>.

skonałych prac amerykańskiego psychologa: Baldwina, z których jedną znam w niemieckim, drugą we francuskim przekładzie (James Mark Baldwin: *Die Entwicklung des Geistes beim Kinde und bei der Rasse* (Berlin, 1898); tenże: *Intérprétation sociale et morale des principes du développement mental*. Tom XVIII *Biblioteki międzynarodowej socjologicznej*, wydawanej przez Wormsa); dalej z pracy mniej głębokiej i przesadzającej znaczenie naśladownictwa w rozwoju duchowym ludzkim — socjologa francuskiego Tarde'a: *Les lois de l'imitation*. (Paris, Alcan, 1890); wreszcie z pracy Wundta: *Völkerpsychologie*, którą cytowałem już w studium pierwszym. Obok tego uwzględnię i inne prace psychologiczne, które na właściwych miejscach powołam

<sup>1)</sup> Vierkandt: *Naturvölker und Kulturvölker*. (Leipzig, Dunccker-Humboldt, 1896, str. 110).

<sup>2)</sup> Co do tych i następujących wywodów, por. Baldwin: *Die Entwicklung des Geistes beim Kinde und bei der Rasse*.

Czuciem i ruchem, innem reagowaniem na podniety korzystne, innem na niekorzystne, rozpoczyna się — jak wiemy z nowoczesnej biologii i psychologii rozwojowej — wszelkie życie. Na podniety dla życia korzystną, którą organizm żyjący czuje jako przyjemną, odpowiada on ruchem, starającym się tę podniety zatrzymać, na jej działanie się wystawić — na podniety niekorzystną dla życia, którą odczuwa jako nieprzyjemną, ruchem starającym się tej podniety uniknąć, z pod jej wpływu się uchylić... Takim różnem czuciem i reagowaniem na podniety otoczenia wyposażyła wszelkie organizmy, w interesie utrzymania życia — „hodowla przyrody“.

U organizmów najniższych w skali gatunków ruchy reagujące przedstawiają się jako proste rozciąganie się w razie podniety korzystnej, przyjemnej, a jako kurezenie się w razie podniety niekorzystnej, nieprzyjemnej. Czucie zaś przyjemne lub nieprzyjemne i ruchy reagujące następują w skutek pojawiającej się wraz z życiem wrażliwości nerwowej i pewnej rudymentarnej, hedonicznej, świadomości, które skupiają energię życiową, będącą do dyspozycji w organizmie na punkt podniety dotknięty i wywołują ruch zatrzymujący podniety korzystną lub uchylający organizm przed podniety niekorzystną<sup>1)</sup>. U organizmów, które stoją wyżej w skali gatunków, zwłaszcza wyższych zwierząt, wyrabiają się centra nerwowe, a w miarę tego pojawia się nieco wyższy stopień świadomości, która pośredniczy w odbieraniu podniety i reagowaniu na nie. U człowieka wreszcie, który

Część II: Rozdziały 7, 8 i 9; tudzież Część III: Rozdziały 10, 11, 12 i 13.

<sup>1)</sup> Binet: *Études de psychologie expérimentale* (Paris, 1888): *La vie psychique des microorganismes*, str. 87 — 239 i Max Verworn: *Psychophysiologische Protisten-Studien* (Jena, 1889) przyjmują, że mikroorganizmy nawet mają pamięć, wolę, inteligencję. Baldwin przyjmuje u najniższych organizmów i centralny proces fizyologiczny, który, skupiając „nadwyżkę motoryczną“, wywołuje reakcję na bodźce zewnętrzne i świadomość rudymentarną.

duchowo wyrósł nad przyrodę, pojawia się świadomość właściwa, jakościowo różna od zwierzęcej, a reagowanie na podniety świata zewnętrznego — pominąwszy reakcje, które zeszyły do rzędu odruchów i automatyczne — jest świadomościem, kierowanym przez centra nerwowe i wyrobione centralne życie duchowe.

Nie tak jednak ma się rzecz z człowiekiem pierwotnym, który pod względem rozwoju duchowo-ludzkiego stoi na stadium początkowym, na stadium — dziecka. Posiada on, fizjologicznie biorąc, centra nerwowe, zdolne do życia duchowego, ale te centra — że użyję tu trafnego wyrażenia Baldwina — „jeszcze swych funkcyj nie objęły“. Życie duchowe człowieka pierwotnego, jego świadomość, tworzą się dopiero: świadomość jego jest jeszcze niejasną, a życie zmysłowe, czuciowo-ruchowe występuje na plan pierwszy.

I to właśnie życie, funkcyonując jako stadium pierwotniejsze w rozwoju, gromadzi i tworzy materiał dla stadium późniejszego, dla właściwego centralnego życia duchowego. Składa w centrach nerwowych daty czuciowe, myślowe, motoryczne; wyrabia assymilacje i assocjacje tych dat, a w dalszym następstwie centralne władze duchowe, jak pamięć, wyobraźnię, uwagę, intelligeneyę, wolę.

Zanim zaś władze te powstaną i właśnie w skutek niewyrobionego jeszcze centralnego życia duchowego, powiązanie dróg czuciowych i ruchowych u człowieka pierwotnego jest bardzo ściśsem, ściślejsem niż u człowieka rozwiniętego, kulturalnego, a cała ta strona psychiki gra u niego — rolę pierwszą.

Ma to doniosłe znaczenie dla charakteru, jaki przybierają u człowieka pierwotnego trzy rozróżniane w psychologii a w rzeczywistości nierozdzielne funkcyjne duchowe: uczuciowość, wola i myślenie.

Uczuciowość jest natury zmysłowej; przedstawia tak zw. uczucia proste<sup>1)</sup>, nie skomplikowane; reaguje na

<sup>1)</sup> Do uczuć prostych, pierwotnych, będą należące przede wszystkim „tony“ uczuciowe, związane ze zmysłowemi



podniety, bodźce silne, konkretne, zmysłowe, a nie na subtelne, idealne - na podniety świata zewnętrznego raczej, jak na reprodukcję dat duchowych wewnętrznych. Ale też z drugiej strony w skutek nieskomplikowanego życia duchowego, a powiązania ścisłego dróg sensoryjnych i motorycznych, w skutek tego, że powstających uczuć nie tamują, nie miarkują inne uczucia i myśli — uczuciowość człowieka pierwotnego wybucha bardzo łatwo i silnie. Wybucha w gestach, ruchach wyrazowych<sup>1)</sup>, w płaczu, śmiechu, krzykach, nawet w płużach i skokach. Wybuchy te, w skutek zmysłowości człowieka pierwotnego, dochodzą do formalnego upajania się uczuciem, nawet zrazu nieprzyjemnem, do lubowania się w żalu, smutkach, cierpieniach, jak tego przykłady widzimy w ceremoniach żałobnych starożytnych Greków i dzisiejszych plemion na pół dzikich, także w stypach słowiańskich. Z tem wszyskiem wybuchy te długo nie trwają i przechodzą łatwo, bo cała uczuciowość człowieka pierwotnego nie jest trwałą, głęboką, zdolną do stałych kierunków<sup>2)</sup>. Widzimy w niej raczej tak zwane w psychologii „affekta“, t. j. stany uczuciowe gwałtowne, a przechodzące szybko, niż tak zwane „nastroje“, t. j. stany uczuciowe słabe, a trwające dłużej<sup>3)</sup>. Za-

wrażeniami, ogólne uczucia przyjemności, nieprzyjemności, podniecenia, oczekiwania, bólu, pragnienia i t. d. Ale też będą należeć i uczucia sympatii do drugich, elementarne uczucia estetyczne. — Wundt: *Grundriss der Psychologie*. 4 Aufl. (Leipzig, 1901), § 2, str. 92 — 104 i § 12, str. 189 — 202; Lehmann: *Die Hauptgesetze des menschlichen Gefühlslebens*. (Leipzig, 1892, tłumaczone z duńskiego), str. 322 - 356.

- <sup>1)</sup> To znaczy w ruchach, które wskazują na pewien wewnętrzny stan duchowy. Baldwin: *Die Entwicklung des Geistes*, str. 204 i n
- <sup>2)</sup> Vierkandt, j. w. Rozdział III, 8, str. 197 — 205; Schurtz: *Urgeschichte der Kultur*, str. 67 — 72; Yrjö Hirn: *Der Ursprung der Kunst* (tłumaczone z angielskiego Barth. Leipzig, 1904. Rozdział IV, str. 55 — 70).
- <sup>3)</sup> Lehmann, j. w., str. 62. Przykłady u Vierkandta j. w. Rozdział III, 8, str. 200 i 201.

barwienie ogólne uczuciowości człowieka pierwotnego jest hedonizmem, to znaczy dążność do usunięcia cierpienia, stanów nieprzyjemnych, a utrzymania stanów przyjemnych, staje się punktem wyjścia w reagowaniu na każdą podniecie<sup>1)</sup>. Uczucia t. zw. wyższe, idealne, spoczywają jeszcze w zmysłowym świecie.

Tak samo jak uczuciowość, niewyrobioną jest skutkiem małej komplikacji życia duchowego a ścisłego powiązania dróg sensoryjnych i motorycznych wola człowieka pierwotnego. Z trzech czynników wewnętrznych, składających się na powstawanie woli: budzącego się życzenia, zastanowienia się (rozważenia) i decyzji<sup>2)</sup>, nie spotykamy stanowczo u człowieka pierwotnego — czynnika drugiego. Działa on albo instynktowo, skutkiem ustalonych dziedzicznie w organizmie swym dyspozycji, albo, jeżeli coś do odziedziczonych instynktów dorzuca, dorywczo, nie z rozważaniem. To też działanie jego zawisło więcej od wpływów otoczenia (przrydy, środowiska społecznego), jak od wyboru wewnętrznego, a różnica między t. zw. „wewnętrznym“ a „zewnątrznym aktem woli“ znika niemal zupełnie. Działanie to wreszcie przedstawia raz nadmierny wydatek energii życiowej, to znowu brak jej: nie jest zorganizowaniem w stałe kierunki, opartem na trwałych zasadach, lecz, jak u dziecka, na pół grą i zabawą<sup>3)</sup>.

Myślenie człowieka pierwotnego wreszcie jest — jeżeli użyjemy terminologii Wundta — raczej *assocyacyjnym*,

<sup>1)</sup> Baldwin: *Die Entwicklung des Geistes*, str. 159 i n., str. 219 i n.; Yrjö Hirn, j. w., str. 72. Człowiek pierwotny, żyjąc jeszcze więcej życiem fizyologicznym, nie mając wyrobionej woli, a tem samem etyki, podpada jeszcze na pół „hodowli przyrody“, w której stany przyjemne są równoznaczne z stanami korzystnymi dla życia, nieprzyjemne z niekorzystnymi.

<sup>2)</sup> Baldwin: *Die Entwicklung des Geistes*, str. 337.

<sup>3)</sup> Vierkandt, j. w. Rozdział III, 3, str. 114 — 120; III, 4, str. 120 — 132; IV, 2, str. 258 — 270; Schurtz: *Urgeschichte der Kultur*, str. 67 — 73.

jak apercypcyjnym<sup>1)</sup>, to znaczy: wrażenia odbierane ucierają dopiero, ustalają w jednostce ludzkiej drogi nerwowe dla procesów psychicznych i gromadzą materiał pamięciowy, a jednostka kojarzy, łączy myśli bez jasnej świadomości, jak gdyby biernie. Tymczasem przy myśleniu w wyższym stadium rozwoju duchowego, jednostka ludzka zachowuje się czynnie, panuje nad materialem pamięciowym, jest nim w stanie rozrządzać jasno i przejrzyście<sup>2)</sup>. Wynikiem myślenia assocyacyjnego u człowieka pierwotnego jest pojmowanie mitologiczne otaczającego go świata, personifikacja przyrody, w ogóle przedstawianie sobie wszystkiego konkretne i zmysłowe<sup>3)</sup>. Człowiek pierwotny może mieć bardzo zaostrzone poszczególne zmysły — jak to, co do wzroku i słuchu, widzimy i u dzisiejszych dzikich plemion myśliwskich — może mieć w pewnych kierunkach wyrobioną pamięć, myśli jednak zawsze konkretnie, więcej formalnie, w głębszą treść rzeczy nie wnika. Wcale zaś nie wznosi się do pojęć abstrakcyjnych, do tworzenia idealów, syntez, do jakiegoś poglądu na życie. Nie uświadamia sobie nawet należycie różnych stron swej duchowości<sup>4)</sup>.

Ogólny nastrój życiowy człowieka pierwotnego jest wesołym. Człowiek w zaraniu kultury nie troszczy się o jutro, nie przywiązuje wielkiej wagi do zdarzeń groźnych i smutnych. Przyjmuje je raczej z pewnym fatalizmem, apatycznym spokojem i zapomina o nich łatwo. Ze smutku i płaczu przechodzi wprost do śmiechu<sup>5)</sup>.

<sup>1)</sup> Wundt: *Grundriss der Psychologie*. III. *Der Zusammenhang der psychischen Gebilde*, §§ 15, 16, 17; zwłaszcza str. 250 — 267 i str. 301 i 302.

<sup>2)</sup> Bardzo dobrze przedstawia genezę i istotę apercypcyi Baldwin: *Die Entwicklung des Geistes*, str. 301 — 307.

<sup>3)</sup> Właściwości mitologicznego sposobu myślenia charakteryzuje dobrze i ilustruje je przykładami z życia dzisiejszych plemion dzikich Vierkandt, j. w., str. 252 — 258.

<sup>4)</sup> Vierkandt, j. w. Rozdział III, 10, str. 221 — 236; Rozdział IV, 1, str. 252 — 258; Schurtz: *Urgeschichte der Kultur*, str. 66 — 73.

<sup>5)</sup> Przykłady u Vierkandta, j. w. Rozdział III, 9, str. 206 — 220. Ten ogólny nastrój życiowy człowieka pier-

Taką jest charakterystyka duchowa człowieka pierwotnego ze stanowiska czysto psychologicznego.

Z punktu widzenia socyologicznego trzeba tylko dodać jeszcze, że grupa ludzka — jakkolwiek jest jej ustrój<sup>1)</sup> — w rozwoju społecznym jest czemś pierwszym, jednostka, jako rozwinięta osobowość, czemś późniejszym. Pierwotna grupa ludzka występuje jako całość jednolita najpierw na zewnątrz: jednostka zrazu w niej się gubi, samoistnie nie istnieje i dopiero powoli z grupy duchowo się wyrabia. Nie należy oczywiście tej jednolitości grupy a niesamoistności jednostki tak rozumieć, jak niektórzy socyologowie, że nie jednostka, lecz grupa jako całość czuje i myśli!...<sup>2)</sup>. Nie! Tylko w skutek niskiego a podobnego do siebie stanu duchowego poszczególnych jednostek, zwłaszcza niskiej ich inteligencji, w skutek wspólności pochodzenia i życia więcej instynktowego odziedziczonymi dyspozycjami duchowymi, wreszcie w skutek ciągłego przebywania razem i mimowolnego bezwiednego naśladownictwa wzajemnego, stany du-

---

wotnego ulega oczywiście modyfikacyom lokalnym, a wpływa w tym kierunku potężnie przyroda. Schurtz: *Urgeschichte der Kultur*, str. 33 i n.

- <sup>1)</sup> Zrazu opiera się ten ustrój na węzłach krwi, przyczem formy rodziny mogą być różne; później komplikują tę pierwotną podstawę pożycia społecznego inne, jak: klasy wieku, związki męczyzn. Por. Westermarck (przekład z angielskiego): *Geschichte der menschlichen Ehe*. (Jena, 1903); Grosse: *Die Formen der Familie und die Formen der Wirtschaft* (Freiburg-Leipzig, 1896); Schurtz: *Altersklassen und Männerbunde* (Berlin, 1902); Schurtz: *Urgeschichte der Kultur*, str. 95 i n., str. 106 i n.
- <sup>2)</sup> Pomijając dawniejszych socyologów ze szkoły Lazarusa i Steinthala, spotykamy do dziś u Gumplowicza w drugim przejrzanem i zwiększonym wydaniu jego *Socyologii* z r. 1905 zdania takie: „Największym błędem indywidualistycznej psychologii jest przypuszczenie, że człowiek myśli... „Co w człowieku myśli, to nie on, tylko jego wspólność społeczna... środowisko społeczne“. Gumplowicz: *Grundriss der Sociologie*. (2 Aufl., Wien, 1905) str. 268.

chowe jednych udzielają się bardzo łatwo drugim<sup>1)</sup>, a każda jednostka ulega przewadze grupy. Nie wiele rozmyśla nad swym stosunkiem do grupy, raczej czuje go: czuje się tylko częścią większej całości i żyje w kierunku czuciowym i ruchowym życiem więcej zbiorowym, jak własnym<sup>2)</sup>.

Tej organizacji psychicznej człowieka pierwotnego i temu stanowisku jego w grupie ludzkiej pierwotnej, odpowiada wyobraźnia jego, sposób, w jaki objawia się u niego instynkt estetyczny<sup>3)</sup>, wreszcie jego sztuka.

Wyobraźnia człowieka pierwotnego jest także więcej asocjacyjną jak apercpecyjną, receptywną jak produktywną, zmysłową jak skłoną do idealnego polotu. Przywiązuje się raczej do formy, jak do treści, do szczegółów konkretnych, jak do uogólnień. Do podnoszenia tylko znamion charakterystycznych odtwarzanego przedmiotu, do syntezy artystycznej nie wznosi się; działa silnie, jakby odruchowo; brak jej jednak spokoju, równowagi, miary<sup>4)</sup>.

Czynnikami które krępują wyobraźnię człowieka pierwotnego, są: najpierw przewaga grupy nad jednostką, o której to przewadze już wspominałem, dalej zależność jego od przyrody, wreszcie niewydoskonalona technika sztuki.

Jednostka ludzka w pierwszych studyach kultury żyje, jak już zaznaczałem, więcej życiem zbiorowym: uczuciami, myślami, dążeniami grupy, do której należy, jak ży-

<sup>1)</sup> Jak o tem jeszcze szerzej będę mówił, u ludzi pierwotnych, w skutek rozwinięcia się przedewszystkiem strony czuciowo-ruchowej życia, naśladownictwo bezwiedne mimowolne następuje bardzo łatwo. Por. Vierkandt, j. w. Rozdział II, 4, str. 89 — 94.

<sup>2)</sup> Schurtz: *Urgeschichte der Kultur*, str. 13 — 16 i str. 73; Vierkandt, j. w., str. 74 — 94 i str. 171.

<sup>3)</sup> Nie rozróżniam w tem studyum — jak niektórzy pisarze — instynktu estetycznego i instynktu, popędu do sztuki, bo muszę mówić o obu, choć więcej o drugim. Popęd do sztuki jest tylko dalszym wynikiem instynktu estetycznego, twórczość artystyczna wynikiem odczucia piękna w świecie i zdolności ujęcia go w formę zmysłową.

<sup>4)</sup> Vierkandt j. w. Rozdział III 11, str. 236 — 239.

ciem własnem. Stąd wierzenia, wyobrażenia, zwyczaje, a w sztuce — jak zobaczymy — nawet formy jej przenoszą się z pokoleń na pokolenia. Oczywiście krępuje to wyobraźnię jednostek i wywołuje w nich pewną monotoność, podobieństwo do siebie<sup>1)</sup>.

Przyroda olbrzymią żywotnością swoją, z jaką występuje w okresach pierwszego rozwoju życia na ziemi, przestrasza człowieka pierwotnego. Nie śmie on jej opanować, a także i nie może, bo ma za słabe, za nieudolne środki do tego. Nie rozwinąwszy zaś wobec niej swej działalności, nie rozwija też odpowiednio i zakresu swej wyobraźni. Z drugiej strony myśli konkretnie i zmysłowo, a widząc potęgę przyrody, personifikuje ją, zamienia w swej wyobraźni w świat podobny do siebie, ale wyższy. Wiatry, rzeki, ocean, słońce i t. d., stają się dlań także tylko — wyższymi osobistościami, bogami. Do odczuwania w naturze życia pokrewnego, a jednak zasadniczo różnego od życia ludzkiego — co jest dopiero cechą charakterystyczną nowoczesnego poglądu na świat — nie wznosi się wyobraźnia człowieka pierwotnego<sup>2)</sup>.

Krępuje wreszcie tę wyobraźnię także nierozwinięta technika sztuki. Technika ma w sztuce dwojakie znaczenie: raz dozwala wydoskonalić wysoko formę sztuki, a tem samem wyrazić lepiej i głębiej uczucie i myśli twórcy; powtóre nasuwa przez materiał dostarczony i przez sposób, w jaki ten materiał obrabia, nowe pomysły, nowe motywa wyobraźni twórczej<sup>3)</sup>. Oczywiście jest, że nierozwinięta, na

<sup>1)</sup> Vierkandt j. w. Rozdział II, str. 74 — 79.

<sup>2)</sup> Biese: *Die Entwicklung des Naturgefühls. I. Bei den Griechen und Römern.* (Kiel, 1882 — 1884); II. *Im Mittelalter und Neuzeit*, wydanie drugie (Lipsk, 1892). Wstęp str. 8 — 12, na których to stronach podane są przykłady personifikacji natury w poezji indyjskiej.

<sup>3)</sup> Volkelt: *System der Aesthetik*, I, str. 13 i 14. Zależność sztuki od danej techniki najsilniej podkreślił w swej teorii o stylu Semper — jak to wspominałem już w pierwszym mojem studyum. O jego poglądach szczegółowo jednak dopiero w studyum trzeciem.

niskim stopniu stojąca technika nie może ani w jednym, ani w drugim kierunku przyjąć wyobraźni z pomocą!...

Organizacji psychicznej człowieka pierwotnego i jego stanowisku w grupie społecznej odpowiada także jego — instynkt estetyczny.

Używam słowa „instynkt“ na oznaczenie zawiązkowych uczuć estetycznych człowieka pierwotnego, bo gdy u ludzi kulturalnych uczucia estetyczne są rozwinięte, i jasno świadome tym, u których występują, u człowieka pierwotnego są one wrodzonymi wprawdzie, ale niejasno świadomymi dyspozycjami i dążeniami duchowymi, które na razie, jak wszystkie t. zw. „wyższe uczucia“, spowite są w osłonę zmysłową, hedoniczną.

Dla zrozumienia, czym jest instynkt estetyczny człowieka pierwotnego, przypomnijmy sobie, co już wprzód podnosiłem, że człowiek pierwotny żyje raczej życiem czuciowo-ruchowym, niż wyższem centralnem życiem duchowym. Śmiało można powiedzieć, że w pierwszych początkach zwłaszcza, raczej czuje on świat, który go otacza i reaguje nań sensomotorycznie, niż świat ten — rozumie, w myślach się nad nim zastanawia.

Odczuwa tak grupę społeczną, wśród której żyje: raczej czuje, że tworzy z nią jakąś całość, raczej działa instynktowo z nią razem, niż ma jasną świadomość siebie samego i swego stosunku do grupy. Tak samo odczuwa przyrodę: raczej czuje w niej jakieś życie, czuje jej wpływy na siebie, niż zdaje sobie sprawę ze swego stanowiska wobec niej.

I otóż instynkt estetyczny człowieka pierwotnego jest tylko specjalnym rodzajem, sposobem tego ogólnego odczuwania świata zewnętrznego, mianowicie — odczuwaniem, przeżywaniem sensomotorycznym form (dźwięków, kształtów, barw) otoczenia. Jest odczuwaniem form, które człowieka pierwotnego pociągają ku sobie, odczuwaniem, zrazu niejasno, później więcej świadomem, wyrazu życia, który w formach tych występuje, jak gdyby jakiejś mowy, którą formy

te doń przemawiają. Jest jednym słowem już w zawiązku — jakby osobnym rodzajem poznania <sup>1)</sup>.

Odczuwanie to form otoczenia, znachodzenie w nich wyrazu, jest człowiekowi wrodzonym, wynika z zasadniczych rysów jego organizacyi duchowej, jak wykazują najlepiej badania etnologiczne ludów na pól dzikich, u których zawsze występuje poczucie rytmu, symetrii, proporcji i t. d.

Odczuwanie to form, choć od początku mieści w sobie wszystkie rysy, które cechują wyższe rozwinięte uczucie estetyczne <sup>2)</sup>, choć jest — jak wykażę później — uczuciem trans-

<sup>1)</sup> Z nowszych pisarzy najsilniej może akcentuje myśl, że uczucie estetyczne jest poznaniem, Benedetto Croce: *Esthétique comme science de l'expression et linguistique générale* (Paris, 1904, przekład z włoskiego), str. 7 i n., który rozróżnia poznanie intuicyjne, t. j. właśnie estetyczne i objawiające się w sztuce i poznanie logiczne; Schurtz: *Urgeschichte der Kultur*, str. 496, uważa sztukę za formę bezpośredniego poznania, ponieważ wyrastając z głębi życia instynktowego na pól świadomego, daje nam poznanie „mniej jasne, ale głębsze i więcej przekonujące, niż mozolne poznanie rozumowe“. — Por. też Cohn: *Allgemeine Aesthetik*, str. 253.

<sup>2)</sup> Cohn w swej dopiero co cytowanej *Estetyce* (Część I, Rozdziały I, II, III i Część II, Rozdziały I, II, III) przyjmuje, mojem zdaniem słusznie, jako cechy wartościowania estetycznego: 1) że jest ono czemś bezpośrednio odczuciem, przeżytem, nie rozumowaniem, tworzeniem pojęć; idzie nam o rzecz indywidualną, która nas pociąga, nie o jej stosunek do innych rzeczy; 2) że jest intensywnem: cenimy rzecz dla niej samej, nie ze względu na korzyści, jakie mogłaby przynieść; 3) że wartość ceniona domaga się uznania nie od jednostki, lecz od ogółu pewnej kultury; 4) że wreszcie wartość ta jest wyrazem życia w odpowiedniej formie. Wszystkie te cechy przedstawia już w zawiązku instynkt estetyczny człowieka pierwotnego; tylko cecha druga, ze względu na niejasną świadomość człowieka pierwotnego, nie zawsze wyraźnie występuje. Owszem, jak wykażę później, człowiek pierwotny łączy sztukę z inną działalnością życiową.



endentnem, ma na razie u człowieka pierwotnego charakter czysto zmysłowej przyjemności. To też Dessoir określa całkiem trafnie instynkt estetyczny człowieka pierwotnego, jako „radość ze zmysłowych i formalnych podnieć“<sup>1)</sup>.

O ile odczuwanie to form otoczenia wywołuje aż twórczość w sztuce, nie jest niczem innym, jak udzieleniem drugim odczutyh form i ich wyrazu, udzieleniem zrazu instynktowem, popędowem, później świadomem.

Jak się budzi zaś instynkt estetyczny człowieka pierwotnego i jak wywołuje twórczość w sztuce, wyjaśniają ze strony psychologicznej nowoczesne teorye o naśladownictwie i ruchach naśladowczyh.

Z teoryj tych, które tworzą dzisiaj całą odrębną literaturę, wezmę tu pod uwagę tylko omawianą już tyle razy pracę Baldwina: *O rozwoju ducha u dziecka i w rasie*, pracę Tarde'a: *O prawach naśladownictwa* i odnoszącą się specjalnie do sztuki pracę Yrjö Hirna<sup>2)</sup>.

Baldwin pojmuje naśladownictwo najszerzej, bo stawia je aż na gruncie biologicznym. Według niego naśladownictwem jest każde reagowanie organizmu żyjącego na podniety otoczenia i jest to jedyna droga, na której urabiają się wszelkie organizmy w skali gatunków, zaczawszy od najniższych. Świat otaczający poddaje, sugeruje organizmowi pewną podniety, korzystną czy niekorzystną jako

<sup>1)</sup> Dessoir: *Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. (Stuttgart, 1906), str. 301.

<sup>2)</sup> Praca Tarde'a: *Les lois de l'imitation*, jest jednostronną a przytem nie dosyć głęboką. Nie wystarcza, jak to Tarde czyni, przyjąc wrodzony „instynkt naśladowczy“ i tłómaczyć nim urabianie się społeczeństwa; trzeba instynkt ten psychologicznie uzasadnić, jak to czyni Baldwin. To też Baldwin słusznie zarzuca to Tarde'owi: *E. d. G.*, str. 260 i 329, 330. — Praca Hirna: *O początku sztuki*, jest doskonałą monografią, która wnika właśnie w pierwsze podstawy psycho-fizyczne instynktu estetycznego u ludów natury. Z tem wszystkiem, jak wykażę później, stanowisko autora pracy tej nie jest jednolitem, a wywody jego nie są ściśle konsekwentnemi.

„wzór“, a organizm, wyposażony w tym kierunku z góry już przez przyrodę, „naśladuje“ podniętę tę ruchem, przez który stara się podniętę korzystną zatrzymać, owszem wystawić się na dalsze jej działanie, podnięty niekorzystnej zaś unikać. U organizmów najniższych — jak wspominałem już poprzednio — ruchy te będą się przedstawiały tylko jako proste rozciąganie się w razie podnięty korzystnej, przyjemnej, a jako kureczenie się w razie podnięty niekorzystnej, nieprzyjemnej.

Lecz „naśladowanie“ tak proste u organizmów najniższych, staje się u wyższych coraz więcej skomplikowanym.

Ruchy „naśladowcze“ raz wykonane, pozostawiają w organizmach skłonność do dalszego „naśladowania“, powtarzania takichże samych ruchów, utrwalają się drogą dziedziczenia i stają się instynktowymi, gdy z drugiej strony przez postępujące przystosowywanie się i selekcję organizmy nabywają coraz nowe pożyteczne reakcje, a modyfikują dawne. W skutek tego ruchy „naśladowcze“ coraz się komplikują; następują w nich: podstawienia, skrócenia, tamowania jednych ruchów drugimi — co wszystko odbywa się w miarę rozwijania się systemu nerwowego i centralnego życia psychicznego — aż w końcu ruchy odbiegają od podnięty, która zrazu je wywoływała, od „wzoru“, tracąc charakter naśladowczy i przemieniają się już u wyższych organizmów zwierzęcych, wcale zaś u człowieka, w skomplikowane a odpowiednie celom działania się i zachowania.

Nie ulega wątpliwości, że tą skreśloną przez Baldwiną drogą postępuje rozwój biologiczny, a później psychologiczny wszelkich organizmów żyjących, że tą drogą postępuje i rozwój dziecka w człowieka dorosłego, a człowieka pierwotnego w kulturalnego. Można by chyba spierać się o to, czy drogę tę nazwać „naśladowaniem“, a wszelkie ruchy reagujące na podnięty otoczenia „naśladowczymi“<sup>1)</sup>. Lecz

<sup>1)</sup> Baldwinowi samemu nie jest dosyć jasnym, dlaczego nazwę tę przyjął. Raz bowiem wywodzi ją z naśladowania „wzoru“ — podnięty, którą poddaje przyroda; drugi

kwestycę nomenklatury w teoryi Baldwina jako drugorzędną, zostawimy na boku, a zapamiętamy sobie tylko prawdę w teoryi tej zawartą: że rozwój psychiczny każdego organizmu żyjącego zaczyna się reagowaniem hedonicznem i ruchowem.

Tarde — obok niego i inni — pojmują naśladownictwo ciaśniej, stosują je tylko do człowieka i rozumieją przez nie: mniej lub więcej świadome, mimowolne lub umyślne, przejmowanie przez jednych ludzi od drugich ich gestów, ruchów, działań, nawet myśli<sup>1)</sup>. Naśladownictwo takie niewątpliwie istnieje (inna rzecz, czy można tylko niem tłumaczyć powstawanie społeczeństw ludzkich!) i występuje zwłaszcza bardzo łatwo w wypadkach ścieśnionej, niejasnej i tworzącej się dopiero świadomości. Więc w wypadkach sugestyi, t. zw. „psychologii tłumu“, u dziecka i u ludów pierwotnych. Dziecko urabia się duchowo w znacznej części przez takie naśladownictwo, a u ludów na pół dzikich skłonność do przejmowania i naśladowania cudzych ruchów, gestów, działań, przybiera wprost charakter zarazy psychicznej<sup>2)</sup>.

Yrjö Hirn wreszcie w swym *Początku sztuki* przyjmuje wprawdzie w zasadzie, że początek sztuce daje wrodzony już człowiekowi pierwotnemu popęd do wyrażania

---

raz z powtarzania i naśladowania niejako w ten sposób ruchów pierwszą podniecią wywołanych! I sam przyznaje, że jest to bardzo szeroko pojęte naśladownictwo. (*Entwicklung des Geistes*, przypisek na str. 257).

- <sup>1)</sup> Baldwin uważa to naśladownictwo tylko za specjalny rodzaj naśladownictwa w swoim szerokim rozumieniu: za normalną sugestywność, t. j. skłonność jednostki do przejmowania od otoczenia swego ruchów, działań, myśli. Nazywa je ze względu na stronę jego nerwową „drugorzędnie subkortykalnem“, a ze względu na sposób, w jaki się objawia, „plastycznem“. Genetycznie zaś tłumaczy to naśladownictwo zwykle tem, że było ono niegdyś w teoryi rasy czy jednostki mniej lub więcej świadomą adaptacją, a zeszło do rzędu działań pół świadomych, jakby automatycznych. *Entwicklung des Geistes*, str. 328 — 332.
- <sup>2)</sup> Vierkandt: *Naturvölker und Kulturvölker*. Rozdział II. 3. *Die psychische Ansteckung*, str. 89 — 94.

swych uczuć, zwłaszcza silnych affektów na zewnątrz, a obok tego popęd do udzielania się drugim – zwraca jednak uwagę i na naśladownictwo: na podnoszone przez tylu estetyków i psychologów bezwiedne ruchy naśladowcze, które towarzyszą wczuciu się estetycznemu w formy i na łatwość, z jaką udzielają się w ogóle ruchy, gesty jednych ludzi drugim <sup>1)</sup>).

Jakżeż wobec tych wszystkich teoryj przedstawi się budzenie się pierwsze instynktu estetycznego i pierwsza twórczość w sztuce u człowieka pierwotnego?

Pewne formy otaczającego świata (dźwięki, kształty, barwy) pociągają człowieka pierwotnego ku sobie, przemawiają doń jakby mową odrębną, on zaś odczuwa je przyjemnie i reaguje na nie, jak na wszystkie podniety – hedonicznie i ruchowo – hedonicznie, to znaczy: dążąc instynktownie, niejasno świadomie do utrzymania, utrwalenia, nawet spotęgowania doznawanej przyjemności – ruchowo, to znaczy dążąc do tego przez niejasno świadome ruchy, gesty, krzyki

Ruchy te są to ruchy wyrazowe, bo wyrażają na zewnątrz stan psychiczny tego, który je wykonuje, mianowicie jego radość zmysłową z odczuwania form. Są to jednak i ruchy naśladowcze w szerokim tego słowa rozumieniu, w rozumieniu Baldwin'a, bo raz doznany przyjemny stan czuciowo-ruchowy dalej powtarzają, niejako go „naśladowują“. Pierwsze więc budzenie się instynktu estetycznego u człowieka pierwotnego, pierwsza jego reakcja estetyczna objawi się dynamicznie: niejasno świadomymi ruchami, gestami, krzykami.

Pierwsza reakcja estetyczna będzie jednak nietylko dynamiczną, lecz zarazem grupową, zbiorową: wykona ją nie jednostka, lecz cała grupa społeczna odrazu.

Ruchy wyrazowe bowiem, wykonane przez jedną czy kilka jednostek, udzielają się natychmiast wszystkim współżyjącym w pierwotnej grupie społecznej. Udzielają się w sku-

<sup>1)</sup> Yrjö Hirn: *Der Ursprung der Kunst*, zwłaszcza Rozdział V.

tek bezwiednego mimowolnego naśladownictwa, naśladownictwa w zwykłym tego słowa użyciu. Udzielają się tem łatwiej, że wszyscy w pierwotnej grupie społecznej stoją na równie niskim stopniu duchowym, są do siebie podobni, a więc w podobnych sytuacjach doznają podobnych wrażeń. Tak następują ruchy wyrazowe: gesty, krzyki, płąsy, tańce, wykonywane łącznie przez całą grupę — jednym słowem reakcyą estetyczną grupową. Ta reakcyą daje temu czy też tym, którzy pierwsi udzielili ruchami wyrazowemi swe uczucia estetyczne całej grupie, oddźwięk ich stanu duchowego, uświadamia im lepiej te uczucia i prowadzi do pierwszych w rozwoju form sztuki — bo ruchy, krzyki, tańce, wykonywane przez całą grupę łącznie, muszą być miarowo, rytmicznie wykonywane i tak powstaje rytm, będący podstawową formą wszystkich sztuk ruchu<sup>1)</sup>.

Ta reakcyą estetyczną grupową jest naturalnym wynikiem przewagi grupy nad jednostką w początkowym rozwoju społecznym.

Przypominam — co już wyżej podnosiłem — że pierwszą w rozwoju społecznym jest jednolita grupa, czemś późniejszym dopiero wyrobiona jednostka. Jak niezróżnicowane, zupełnie do siebie podobne komórki składają się na najniższe organizmy zwierzęce, tak samo mało rozwinięte, a tem samem zupełnie do siebie podobne jednostki ludzkie składają się na pierwsze związki społeczne<sup>2)</sup>. I jak — żeby dalej pociągnąć to porównanie — w najniższym organizmie zwierzęcym, komórka dotknięta podniecią musi poruszyć aż wrażliwość całego organizmu, skupić z niego „energię życiową“, aby na podniecię reagować, tak samo w grupie ludzkiej pierwotnej, jednostka musi odebrane wrażenie (a więc i wraże-

<sup>1)</sup> Szczegółowo o rytmie i teoriach powstawania rytmu, dopiero w części II tego studyum.

<sup>2)</sup> Używam tu tego porównania — używanego i nadużywanego, jak wiadomo, przez t. zw. „Szkołę organiczną“ w socyologii — zastrzegając, że nie uważam je za nic więcej, jak za porównanie: pociągnięcie analogii między dwoma objawami podobnymi z zupełnie innej dziedziny zjawisk.

nie estetyczne), wiążące się z niem ruchy wyrazowe i stan swój duchowy udzielić innym, z którymi pod względem czuciowo-ruchowym występowania na zewnątrz tworzy jakby jeden organizm, aby wywołać reakcyę — całej grupy społecznej. Instynktowa ta dążność jednostki ludzkiej pierwotnej do udzielania się drugim w grupie, t. zw. przez wielu pisarzy „instynkt udzielania się“ jest konieczną podstawą reakcyi estetycznej i sztuki, jak zobaczymy później i — mowy.

W miarę dalszego rozwijania się życia duchowego, świadomości i intelligencyi u człowieka pierwotnego, pierwsza dynamiczna reakcyja estetyczna, zrazu niejasno-świadoma, staje się coraz więcej świadomą, a nadto obok niej pojawia się późniejsza w rozwoju reakcyja estetyczna statyczna. Pojawia się ona później, bo wymaga większego wyrobienia intelektu, wyrobienia przez ciągle przejmowane wrażenia ruchowe, dotykowe i wzrokowe poczucia przestrzeni i tak intensywnego odczuwania u pewnych jednostek form przestrzennych (kształtów barw), aby odczuwanie to prowadziło aż do prób oddania, utrwalenia w jakimś materiale odczuwanych form — utrwalenia dla siebie i dla drugich. Gdy reakcyja estetyczna dynamiczna była zrazu tylko psycho-fizycznym dążeniem do utrzymania przyjemnego stanu czuciowo-ruchowego, była niejasno świadomą — to reakcyja statyczna jest zawsze świadomą. Człowiek pierwotny zdaje sobie dobrze sprawę z form przestrzennych, które odczuwa, tak intensywnie, że chce je aż utwalić, odtworzyć. I naśladuje formy te w dwojakim znaczeniu. Raz — ponieważ każde poprzednie stadyum rozwoju duchowego wchodzi w skład późniejszego — naśladuje formy te senso-motorycznie, bezwiednymi ruchami, impulsami motorycznymi <sup>1)</sup>, które składają się na wczucie się w formy i ułatwiają odtworzenie ich. Powtóre naśladuje formy te umyślnie, chcąc je odtworzyć.

<sup>1)</sup> Yrjö Hirn: *Ursprung der Kunst*, str. 74, 75, który zarazem zestawia wszystkich pisarzy, podnoszących znaczenie „wewnętrznego“ naśladownictwa dla odczucia form.

Reakcyja statyczna daje początek sztukom przestrzen-  
nym <sup>1)</sup>).

Równolegle z tem wszystkim — a także w skutek rozwoju centralnego życia duchowego, świadomości i inteligencji — instynkt estetyczny człowieka pierwotnego traci charakter czysto zmysłowej przyjemności a nabiera cech duchowych. Człowiek pierwotny przestaje przywiązywać się estetycznie tylko do formy: zaczyna myśleć, a formy otoczenia, działające nań estetycznie, zaczynają budzić w nim określone więcej uczucia i myśli, nabierać dlań coraz więcej określonego wyrazu życia <sup>2)</sup>).

Tak — mojem zdaniem — nowoczesne teorye o naśladownictwie dadzą się zastosować do oświecenia ze strony psychologicznej budzenia się instynktu estetycznego i twórczości w sztuce człowieka pierwotnego <sup>3)</sup>).

<sup>1)</sup> O podziale sztuk na sztuki ruchu i przestrzenne, szczegółowo później.

<sup>2)</sup> Czysto formalnemi nie są i najpierwotniejsze wrażenia estetyczne. Najprostsze formy: linie, barwy, dźwięki mogą już w człowieku pierwotnym wywoływać całkiem ogólne nieokreślone uczucia radosne lub smutne, mogą mieć dlań pewien uczuciowy wyraz. Por. Lipps: *Ästhetik*. T. I, Część II: *Der Mensch und die Naturdinge*; Volkelt: *System der Ästhetik*. T. I. Rozdział szósty części trzeciej: *Die gehalterfüllte Form*; Cohn: *Allgemeine Ästhetik*. Część II. Rozdział I. *Ausdruck*. — Z rozwijającym się myśleniem, uczucia te ogólne stają się coraz więcej określonymi: wiążą się z pewną treścią myślową. U człowieka kulturalnego ta określona treść myślowa, „rozumienie“ wyrazu formy, jest regułą. Cohn: *Allgemeine Ästhetik*, str. 48—60.

<sup>3)</sup> Żałować należy rzeczywiście, że Baldwin, którego teoryę psychologii rozwojowej starałem się tu spożytkować i który „naśladownictwem“ w swoim rozumieniu tak dobrze wytłómaczył psychologicznie powstawanie różnych instynktów u dziecka i u człowieka pierwotnego, nie zrobił tego właśnie co do instynktu estetycznego! A przecież w cytowanej przezemnie tyle razy pracy: *Rozwój ducha u dziecka i u rasy*, przedstawił wybornie psycho-fizyczne powstawanie i rozwijanie się „naśladownictwa rysunkowego“ u dziecka (Rozdział V, str. 79 i n.), rozpoznawanie,

Że obok odczuwania form otoczenia, może przy mało zróżnicowanym, niejasno świadomem, a przeważnie czuciowo-ruchowym życiu duchowym człowieka pierwotnego i nadmiar uczuć, silny affekt, skąd inąd powstały, wywołać wybuch uczuć estetycznych i dać sposobność do dynamicznych, ruchowych objawów sztuki, nie ulega wątpliwości! Każdy affekt bowiem podnosi tempo życiowe, a tem samem wrażliwość czuciowo-ruchową człowieka pierwotnego, jego skłonność hedoniczną do podniesienia spotęgowania stanów przyjemnych, a do zrobienia sobie ulgi w stanach nieprzyjemnych. Jedno i drugie następuje przez udzielenie ruchami wyrazowemi (śmiechem, okrzykami, tańcami lub płaczem, zawrozczeniem, załamywaniem rąk) doznawanych stanów uczuciowych współżyjącym w grupie; przyczem pamiętać trzeba, że jednemi i temi samemi ruchami wyraża człowiek pierwotny i udziela innym członkom grupy różne stany uczuciowe<sup>1)</sup>. Udzielenie

zapamiętywanie tonów i melodyj, działanie wrażeń słuchowych i wzrokowych na ruchy (Rozdział XIV, str. 403 i n.), nawet powstawanie uczuć etycznych! (str. 318 i n.). Kwestyi zawiązkowych uczuć estetycznych zaś, jak się rozwijają, o ile i z jakimi wyobrażeniami się łączą — nie dotknął. W drugiej swej pracy, którą cytuję w przedkładzie francuskim: *Interprétation sociale et morale du développement mental*, poświęcił wprawdzie sztuce, jako faktowi społecznemu, mały ustęp (str. 146 — 152), genezy jednak instynktu estetycznego i sztuki także i tu szerzej nie rozwinął. Owszem, zaznaczył (przypisek 1) na str. 150), że nie miejsce na to w tej pracy. — Tylko z ogółu wywodów Baldwina na cytowanych stronach pracy drugiej widać, że prócz naśladownictwa (w swoim, szerokim tego słowa rozumieniu) przyjmuje chęć zwrócenia na siebie uwagi, jako dającą początek sztuce. Pomijam, że przy małym poczuciu siebie, a silnem przynależności do grupy, ten drugi czynnik u człowieka pierwotnego występuje dopiero z czasem, w miarę wyrabiania się jego indywidualności. W każdym razie takie uzasadnianie instynktu estetycznego (czy instynktu do sztuki) nie jest jednolitem i konsekwentnem, wobec przyjętego przez Baldwina w psychologii rozwojowej punktu wyjścia — naśladownictwa!

<sup>1)</sup> Słusznie powiada Yrjö Hirn (j. w., str. 68), że w największej części wypadków trudno przy ruchach wyrazo-



to ruchów wyrazowych i związanych z niemi affektów wywołuje łączne ruchy całej grupy, które przez rozbudzenie instynktu estetycznego (wrodzonego już człowiekowi pierwotnemu poczucia rytmiczności), stają się rytmicznymi, stają się tem samem pierwszymi objawami sztuki. Tylko rozbudzenie poczucia rytmiczności w tych wypadkach następuje na innej drodze: nie bezpośrednio, t. j. przez odczuwanie form otoczenia, lecz pośrednio przez affekt, który ktoś z członków grupy odczuwa, przez udzielenie przezeń ruchów wyrazowych i uczuć drugim i dopiero przez łączne ruchy całej grupy <sup>1)</sup>).

wych ludzi pierwotnych i w ogóle niekulturalnych, rozpoznąć, czy chodzi o podniesienie stanu przyjemnego, czy o ulgę w stanie nieprzyjemnym. Gwałtowne tańce, skoki, krzyki, mogą być wyrazem i jednego i drugiego dążenia, tem bardziej, że wybuchowe okazywanie bólu, cierpienia, sprawia ludziom pierwotnym rodzaj przyjemności.

- <sup>1)</sup> I tego właśnie, że affekt daje tylko pośrednio impuls do sztuki, nie rozróżnia w wybornej swej zresztą pracy Yrjö Hirn. Uznaje on słusznie (str. 18 — 29) instynkt estetyczny („popęd do sztuki“) za instynkt odrębny, *sui generis*; tłumaczy, również słusznie psychologicznie, pierwsze objawy ruchowe tegoż instynktu tem, że zawsze najgłębszym powodem wszelkiej działalności „ludzkiej“ — trzeba by raczej powiedzieć: działalności „człowieka pierwotnego“ — jest „dążność instynktowa do podniesienia stanów przyjemnych lub uchylenia się od bólu“ (str. 72). Niestłusznie tylko — mojem zdaniem — przyjmuje (por. cały Rozdział IV), że ta dążność w ogóle, to znaczy: dążność do podniesienia jakichkolwiek stanów przyjemnych lub do uchylenia się od jakichkolwiek stanów przykrych (więc n. p. od każdego affektu), prowadzi już sama przez się do sztuki, bo sztuka więcej jak jakakolwiek inna działalność duchowa jest w stanie dążności tej zadośćuczynić (Rozdział V, str. 72). Nie opiera on w ten sposób sztuki na odczuwaniu form otoczenia, na instynkcie estetycznym, poczuciu rytmiczności, lecz na dążności ogólnej człowieka pierwotnego do udzielania drugim silnych uczuć affektów. Dlaczego jednak przyjmuje znowu na innych miejscach „naśladownictwo“, wczuwanie się nasze w formy otaczającego nas świata za podstawę naszych czynności estetycznych? (str. 74). Dla-

Po tej dłuższej, może za długiej, analizie psychologicznej instynktu estetycznego człowieka pierwotnego, charakterystyka instynktu tego da ująć się, sądząc, w tezy następujące:

a) Instynkt estetyczny jest instynktem odrębnym *sui generis*, bo płynie i ze specjalnego źródła, z wczuwania się we formy świata zewnętrznego i w wyraz, jaki one przedstawiają, a stając się popędem do sztuki, prowadzi do specjalnej działalności twórczej ludzkiej: do udzielenia drugiemu odczuwanemu wyrazu życia, do sztuki. Nie da się on w skutek tego zidentyfikować z instynktem naśladowczym, z prostą dążnością do naśladowania <sup>1)</sup>.

b) Instynkt ten związany jest psycho-fizycznie, w budzeniu się swem pod wpływem podnieć otoczenia, z bezwiednymi ruchami reagującymi, które można o tyle nazwać naśladowczymi, że stan czuciowo-ruchowy, który pod wpływem podnieć wystąpił, dalej powtarzają. Ruchy te ułatwiają wczucie się jednostki ludzkiej pierwotnej we formy otaczającego ją świata; umożliwiają udzielenie się jej zawiązkowych uczuć estetycznych grupie, w której żyje, jednolitą

---

czego twierdzi (str. 75), że „świat jest zmierzony człowiekiem jako miarą, a przedmioty przetłómaczone na mowę duchowego ich przeżycia“? Dlaczegoż wreszcie przyjmuje, że instynkt estetyczny jest instynktem odrębnym? W takim razie i czynność wywołana nim, t. j. sztuka, już w początkach swych musi czemś się różnić od prostego wylewu jakichkolwiek uczuć. Czy nie było konsekwentniejszym przyjąć odczuwanie, „przeżycie duchowe“ form świata zewnętrznego, zatem instynkt estetyczny i dążność hedoniczną człowieka pierwotnego do wyrażenia drugiemu odczutej mowy form — nie jakichkolwiek affektów! — za dające jedynie początek sztuce?

<sup>1)</sup> To też całą teorię, że sztuka powstaje z naśladownictwa natury i jest niem tylko, pochodzącą jeszcze od Arystotelesa, można przyjąć w tem rozumieniu jedynie, że z wczuciem się ludzkim w formy i kształty otaczającego świata łączą się bezwiedne ruchy reagujące, które prowadzą do wyrażenia drugiemu odczutej formy. Doskonale zbija teorię naśladownictwa Cohn: *Allgemeine Ästhetik*, str. 104 — 114.

reakcyę estetyczną całej grupy społecznej, a tem samem powstanie pierwszych form sztuki.

c) Instynkt ten wreszcie, jakkolwiek – jak później wykażę – transcendentny, t. j. wskazujący na jakiś świat wyższy od tego, w którym żyjemy, w zawiązkach swych związany jest z uczuciami zmysłowemi hedonicznemi, a dążenie hedoniczne do ustalenia, spotęgowania stanów przyjemnych lub usunięcia, osłabienia stanów nieprzyjemnych, wywołuje pierwsze objawy tego instynktu.

Po tej charakterystyce instynktu estetycznego człowieka pierwotnego, możemy dopiero zapytać: jakie są – ze stanowiska socyologicznego rzecz biorąc – cechy jego sztuki?

Cechy te odpowiadają całej organizacyi psychicznej człowieka pierwotnego, zwłaszcza organizacyi jego wyobraźni, dopieroco skreślonego charakterowi jego instynktu estetycznego, wreszcie przewadze nad nim grupy społecznej.

Mianowicie:

I. W skutek niejasno świadomego, mało zorganizowanego i zróżnicowanego życia duchowego człowieka pierwotnego, nie występuje sztuka pierwotna samoistnie, jako odrębny, ściśle odgraniczony kierunek działalności ludzkiej, lecz splywa się, łączy z innymi kierunkami tej działalności, pokrewnymi lub choćby tylko zbliżonemi, duchowemi czy nawet praktycznemi. Dopiero powoli od nich się oddziela i staje się dążeniem świadomem i samoistnem. I to jest stanowisko sztuki w życiu duchowem społeczeństw pierwotnych.

II. W skutek rozwijania się w człowieku pierwotnym pierwiej strony czuciowo-ruchowej, niż centralnego życia duchowego, jasnej świadomości i intelligencyi, w skutek jego impulsywności, zmysłowości i przywiązywania się w ogóle raczej do formy niż do treści rzeczy, występuje sztuka pierwotna pierwiej w objawach dynamicznych, ruchowych, instynktowych i mniej świadomych, a dopiero później w statycznych i w ogóle w takich, które wymagają jaśniejszej świadomości, większego współdziałania intelektu, refleksyi. Na każdym kroku zdradza wrażliwość swych twórców, reagującą

dopiero za silną podniętą, lecz bezzwłocznie i nadzwyczaj silnie, wybuchowo. Przeważa wreszcie w sztuce tej forma nad treścią, a sama forma jest jeszcze mało wyrobioną. I to jest sposób, w jaki się objawia sztuka w społeczeństwach pierwotnych, jej forma i technika.

III. W końcu, w skutek przewagi w pierwotnych związkach ludzkich grupy nad jednostką, sztuka pierwotna i do powstania swego potrzebuje pewnego środowiska społecznego, a gdy powstanie, ma zawsze charakter zbiorowy — czyli krótko mówiąc: sztuka pierwotna jest więcej produktem społecznym, niż dziełem poszczególnych ludzi, jej twórcą więcej społeczeństwo, niż jednostka.

Rozpatrzmy z kolei bliżej te cechy sztuki pierwotnej.

## I.

Sztuka społeczeństw pierwotnych łączy się, wiąże z pokrewnymi lub zbliżonymi duchowymi lub praktycznymi kierunkami działalności życiowej ludzkiej.

I tak przedewszystkiem z religią i z objawami kultu religijnego.

Obrzędom religijnym towarzyszą pierwsze w rozwoju występujące sztuki: sztuki ruchu albo czasowe<sup>1)</sup>, t. j. taniec, mimika, śpiew chóralny i muzyka, stanowiąc część istotną tych obrzędów. Wprawdzie i dziś muzyka

<sup>1)</sup> Przyjmuję podział sztuk na sztuki ruchu, czyli czasowe (taniec, mimika, śpiew, muzyka i poezya), które działają na nas w czasie sukcesywnie, i na sztuki przestrzenne albo plastyczne (malarstwo, rzeźba, budownictwo), które działają na nas w przestrzeni. Pierwszy stawia ten podział Aristoxenes z Tarentu. Ambros: *Geschichte der Musik*, wyd. 3 z r. 1887. Tom I, str. 44 i 45). Jest to — jak wykazuje słusznie Dessoir (*Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, str. 302 — 310, zwłaszcza str. 306) — jedyny podział, który z licznych stawianych da się utrzymać. Por. też Cohn: *Allgemeine Ästhetik*, str. 97 904.

i śpiew towarzyszą obrzędom religijnym, ale nie są ich częścią istotną. I zdajemy sobie dobrze sprawę z tego, że sztuka, dzieła sztuki treści religijnej, są czemś od religii odrębnem — z czego sobie człowiek pierwotny sprawy nie zdaje. Możemy modlić się w cichem skupieniu ducha, modlić się i w domu, bez ceremoniału kościelnego, śpiewów i muzyki; wcale zaś sprzeciwiałoby się naszym uczuciom wykonywać — tańce religijne! U ludów niekulturalnych zaś, a nawet na pół-kulturalnych, u których instynkt estetyczny i religijny nie są jeszcze jasno rozdzielone, takie tańce są czemś zupełnie naturalnem <sup>1)</sup>.

Tak samo pierwsze nieudolne próby sztuk przestrzennych: rysunki ryte ostrem narzędziem na kości, drzewie czy kamieniu, posążki bożków lepiące z gliny, ciosane z kamienia lub kute w metalu, służą zarówno potrzebom, którą odczuwa ich twórca — wyrażenia uczuć religijnych, jak i estetycznych. Człowiek pierwotny, myśląc konkretnie, sądzi, że im ozdobniejszy, większy sporządzi wizerunek czy posąg bożka, tem ten bożek będzie — potężniejszy lub dla niego laskawszy!

Na pierwszych stopniach kultury, gdy życie duchowe ludzkie jest jeszcze mało zorganizowanem, wiążą się zresztą z religią nie tylko początki sztuki. I początki wiedzy, prawa, przepisy ekonomiczne, nawet higieniczne, znajdziemy, jak wiadomo, w księgach religijnych.

Podobnie jak z religią, łączą się początki sztuki w zaraniu kultury z czarami, zabobonami, z dążeniami natury społecznej jednostek czy grup całych, a tem samem z etyką i prawem.

W czarach i zabobonach społeczeństw pierwotnych występuje jako jeden z rysów zasadniczych, wiara, że dosyć posiąść jakąś część człowieka, na którego chce się działać, więc wiązkę włosów, kawałek paznoga, część ubra-

<sup>1)</sup> Przecież jeszcze w *Starym Testamencie* znajdziemy wzmianki o tańcu religijnym i polecenia, by „chwalić tańcem imię Jehowy“. *Ks. Sędziów XXI, 21; Ps. CXLIX.*

nia, aby uzyskać nad nim wpływ i władzę, nawet na znaczną odległość. Z uzyskanym przedmiotem wykonują czarownicy ruchy pantomimiczne, tańce, wyrażające pewne uczucia, pewne myśli, tak, że na tej drodze powstają początki sztuk ruchu. Gdy zaś nie mogą uzyskać przedmiotów potrzebnych, starają się stworzyć ich podobizny: odpowiednie figurki, rysunki, malowidła i z nimi czary wykonać, co znowu daje impuls do sztuk przestrzennych<sup>1)</sup>.

Dążenia społeczne grup pierwotnych ludzkich do zaznaczenia swej spójności a odrębności od grup innych, także dążenia jednostek do wyniesienia się nad drugich, dają także początek sztuce — najczęściej sztukom przestrzennym, a zwłaszcza zdobieniu ciała<sup>2)</sup>.

Malowideł więc jaskrawych na ciele, masek wojennych, czubów z piór na głowie i innych ozdób, nieraz śmiesznych lub wstrętnych, używa jednostka ludzka pierwotna, aby nasycić swą próżność, drugim zaimponować, zaznaczyć swe wyższe stanowisko, nieprzyjaciela zastraszyć<sup>3)</sup>. Takich samych zaś ozdób, zwłaszcza jednakowego malowania ciała, jednakowych znaków, później i ubiorów, używają grupy pierwotne: ród, szczerp, plemię, później warstwy, kasty w społeczeństwie większem, dla odznaczenia się od drugich<sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Bardzo dokładnie i szczegółowo przedstawia wiązanie się sztuki pierwotnej z czarami i podaje obfitą literaturę, odnoszącą się do tegoż przedmiotu, Yrjö Hirn, j. w. Rozdział XIX.

<sup>2)</sup> Powiadam „najczęściej“, bo mogą dać początek i sztukom ruchu. N. p. śpiew wojenny pewnego szczepu zaznacza jego spójność i odrębność od nieprzyjaciela.

<sup>3)</sup> Związek sztuki z wojną przedstawia również szczegółowo Yrjö Hirn, j. w. Rozdział XVIII.

<sup>4)</sup> Grosse: *Anfänge der Kunst*, str. 50 — 110; Schurtz: *Urgeschichte der Kultur*, str. 384 i n. — Znany ze swych prac w archeologii przedhistorycznej prof. Hoernes z Wiednia i francuski archeolog Bordier, rozróżniają na podstawie różnych celów społecznych, do których dążą pierwsi twórcy dzieł sztuki plastycznej: sztukę czysto osobistą, indywidualną, którą nazywają „egoistyczną“

Przytem u plemion niżej stojących w cywilizacji odznaki te społeczne utrzymują się zwyczajowo czas dłuższy. U narodów w cywilizacji wyższych, więcej społecznie zróżnicowanych, zaczyna „moda“ w ozdobach, ubiorach u warstw wyższych zmieniać się i to — coraz częściej. Nic dziwnego: warstwy te chcąc się utrzymać na stanowisku, wciąż imponować klasom niższym, zmieniają ciągle modę. Widzimy to poniekąd do dziś! To też Grosse podnosi słusznie, że zdanie Spencera, iż znaczenie ozdób z biegiem cywilizacji się zmniejsza, jest mylnem<sup>1)</sup>. Forma ozdób tylko się zmienia. Nie przekuwamy nosów, aby w nich pierścień zawiesić i odróżnić się tem od klas mniej zamożnych, lecz zmieniamy co roku fason cylindra lub surduta...

Że przy mało rozwiniętej i ściśle grupowej<sup>2)</sup> etyce społeczeństw pierwotnych, mieszają one często uczucia i sądy etyczne i estetyczne i że odbija się to i w sztuce, jest łatwo zrozumiałem. Człowiek piękny, okazały, którego ogół podziwia, wydaje się zarazem etycznie wyższym: sprawiedliwszym, dobrym. Nieprzyjaciół, wrogów, przedstawia się w płaskorzeźbach, malowidłach, w postaci nikłej, brzydkiej, bohatera ze swego szczepu, w postaci olbrzymiej<sup>3)</sup>.

i sztukę społeczną. (Hoernes: *Der diluviale Mensch in Europa*. Braunschweig 1903, str. 205 i 206). Do sztuki egoistycznej — jeżeli przyjmujemy ten podział — należałoby zaliczyć przedmioty, sporządzane przez jednostki, dla wyniesienia się nad drugich, dla interesu, dla zadowolenia swej próżności. Natomiast sztuką społeczną byłyby utwory, mające na celu utrzymanie poczucia grupowego, jak: odznaki szczepowe, rodowe, budowle o charakterze publicznym i t. d.

<sup>1)</sup> Grosse: *Anfänge der Kunst* str. 108 — 110.

<sup>2)</sup> To znaczy zamykający się w grupie, nie uznający po za grupą obowiązków etycznych.

<sup>3)</sup> Yrjö Hirn w swej doskonałej pracy *O początku sztuki* poświęca cały Rozdział XVIII z wiazkow i sztuki z wojną u plemion pierwotnych. Wykazuje, jak u wojowniczych szczepów australskich, afrykańskich, amerykańskich, cała sztuka służy budzeniu poczucia spójności i siły u członków szczepu, sympatii i etyki grupowej, a zastra-

Z prawem zaś wiąże się sztuka pierwotna, a jej utwory nabierają prawnego znaczenia, gdy służą dla zaznaczenia, uwidocznienia stosunków prawnych. Tak pewne ozdoby — a więc początki sztuk przestrzennych — mogą służyć dla zaznaczenia unormowanych już prawem podziałów społecznych na rody, bractwa, kasty, dla uwidocznienia władzy jednostki. Do tych samych celów mogą służyć i początki sztuk ruchu. Władcy, dostojnicy n. p., każą się zwykle w społeczeństwach pierwotnych poprzedzać bijącym w bębny i kotły.

Sztuka pierwotna łączy się dalej z działalnością ludzką praktyczną, konieczną dla utrzymania bytu — z pracą. A łącząc się z nią, ułatwia ją, jak zaraz zobaczymy, a tem samem nabiera znaczenia i w całym rozwoju ekonomicznym społeczeństw ludzkich.

Dawniejsi pisarze, począwszy od Tacyta, opisując ludy pierwotne, twierdzili zazwyczaj, że lenistwo jest tym ludom wrodzonym, a praca: trudem, móżolem, który podejmują zmuszone jeno koniecznością<sup>1)</sup>. Dopiero nowsze, dokładniejsze badania etnologiczne wykazały, że tak nie jest. Wykazały, że człowiek i na najniższych stadyach cywilizacji jest w stanie wykonać wielką pracę fizyczną, często większą, niż człowiek cywilizowany, bo podejmuje ją znacznie nieudolniejszymi środkami, narzędziami; tylko nie umie pracować systematycznie, regularnie, nie zna planu, rozkładu, jednym słowem — ekonomii pracy.

Podlegając pierwszym wrażeniom, porywa się do pracy, lecz długo przy jednym i tym samym rodzaju pracy nie wytrwa. Przerzuca się wnet do innego zajęcia: nie zna, jak

---

szeniu nieprzyjaciela. Temu celowi służy n. p. ornamentyka tarcz, maski wojenne, śpiewy, tańce, wykonywane przed bojem. Ale to zamknięcie się w granicach sympatii szczepowej, ta ciasna etyka wpływa niekorzystnie na sztukę, tak, iż sztuka tych szczepów nie interesuje się właściwem pięknem form.

<sup>1)</sup> Por. literaturę cytowaną w pracy Büchera: *Arbeit und Rhythmus*, wydanie trzecie. (Lipsk, 1902). Przypisek drugi na str. 3.



dziecko, różnicy między zabawą, grą, a pracą. Obawia się wszelkiego przymusu, nie potrafi wyteńczyć woli swej w jednym kierunku, a stąd też nie znosi pracy systematycznej, trwającej czas dłuższy <sup>1)</sup>).

Charakterystycznym jest jednak, że i ten wstręt do pracy dłuższej, wytrwałej, pokonuje człowiek pierwotny pod wpływem instynktu estetycznego! Gdy mozoli się, aby stworzyć coś według jego uczuć i pojęć pięknego, ozdobnego, wtedy umie być i wytrwałym i cierpliwym!... W zdobieniu ciała swego nakłuwaniem i malowaniem — a są to pierwsze początki sztuk przestrzennych — w rysunkach rytych na kości, drzewie, najnieudolniejszym narzędziem, bo ostrym kamieniem, w tańcu, w którym szaleje aż do zupełnego wyczerpania sił, daje dowody niezmiernej wytrwałości i cierpliwości w pracy <sup>2)</sup>).

<sup>1)</sup> Por. opisy misjonarzy i podróżników, cytowane u Büchera: *Arbeit und Rhythmus*, str. 5 — 14. Bücher przy-  
 stępuje też właśnie na podstawie materiału zawartego  
 w opisach tych, w kwestyi rzekomego lenistwa ludów pier-  
 wotnych i w ogóle niecywilizowanych do nowszego zapa-  
 trywania, które w tekście przedstawiam. Z nowszych pi-  
 sarzy, kórych Bücher nie uwzględnił, zasługują na uwagę  
 w tej kwestyi jeszcze Vierkandt i Schurtz. Vier-  
 kandt (*Naturvölker und Kulturvölker*, str. 258 — 270) przy-  
 jmuje wprawdzie lenistwo, jako wrodzone ludom natury,  
 czyni od tego jednak liczne wyjątki, tak, iż w gruncie  
 rzeczy zgadza się z zapatrywaniem obecnie przeważają-  
 cym, że niewyrobienie woli jest głównym powodem, dla  
 którego człowiek pierwotny podjąć pracy systematycznej  
 nie umie. Schurtz zaś (*Urgeschichte der Kultur*, str. 65  
 i n., str. 215 i n.) podnosi jako słuszny argument biolo-  
 giczny przeciw dawnej teorii lenistwa, że każde stworze-  
 nie żyjące, a tak samo człowiek, musi wydawać ze siebie  
 energię życiową na zewnątrz, musi ruszać się, działać...  
 A ponieważ ma zarazem instynkt samozachowawczy, po-  
 pycha go to do — pracy!

<sup>2)</sup> Grosse: *Anfänge der Kunst*, str. 81 i n.; Vierkandt:  
*Naturvölker und Kulturvölker*, str. 261 i n.; Schurtz:  
*Urgeschichte der Kultur*, str. 65 i n., str. 217 i n.

Na polu sztuk czasowych, sztuk ruchu, instykt estetyczny, wrodzone człowiekowi poczucie rytmu, wychowuje go wprost do pracy, jak to szczegółowo wykazał w swem pięknem, choć nieco jednostronnem studyum o pracy i rytmie — Bücher<sup>1)</sup>.

Praca — jak słusznie podnosi Bücher<sup>2)</sup> — tem mniej natęża, im więcej staje się automatyczną. Staje się zaś taką przez rozłożenie ruchów jej na pewne, miarowo powtarzające się tempa, które pracujący po wówczeniu się jest w stanie wykonywać łatwo i szybko. Miarowe wytężenia muszkułów i powroty ich do spoczynku, zmniejszają wysiłek fizyczny, a włożenie się pracującego w to miarowe powtarzanie ruchów, zautomatyzowanie ruchów, zmniejsza napięcie uwagi, woli — wysiłek duchowy.

Odgłos wreszcie, dźwięk, uderzenie, raz silniejsze, raz słabsze, a więc rytmiczne, jakie wydają narzędzia lub obrabiany nimi materiał, więc n. p. stuk młota i oddźwięk żelaza kutego na kowadle, brzęk kosy i szelest kładnącej się pokosem trawy, działają na pracującego przyjemnie, pobudzają go do pracy i pozwalają mu nie odczuwać jej trudu.

Tak działają ruchy miarowe pobudzająco do pracy już na jednego człowieka.

Jeżeli zaś kilku lub więcej ludzi wykonuje pewną pracę wspólnie — a pamiętajmy, że praca zbiorowa jest w początkach cywilizacji regułą — odgłos, dźwięk poruszanych przez nich narzędzi i miarowe spływające się ze sobą w całość ruchy pracujących, dają im lepiej odczuć ich wspólność fizyczną i duchową w tej chwili, wspólność trudu i wysiłku, pozwalają utrzymać całą grupę dłużej przy pracy. Taka wspólna praca postępuje ochoczo, nawet dla słabszych w grupie staje się łatwiejszą.

<sup>1)</sup> Bücher: *Arbeit und Rhythmus*, wydanie trzecie. (Lipsk, 1902).

<sup>2)</sup> Bücher, j. w. II. *Rhythmische Gestaltung der Arbeit*.

Miarowe te ruchy i odgłosy rozbudzają jednak także wrodzoną człowiekowi rytmiczność<sup>1)</sup> i pracujący zbiorowo zaczynają wydawać zbiorowe głosy, okrzyki, które zaznaczają moment największego wysiłku i chwilowo następującego powrotu muszkułów do równowagi, do spoczynku, a naśladując rytm uderzeń, dźwięków, narzędzi, z nimi się spływają. Te głosy, okrzyki zbiorowe układają się więc w pewien rytm i dają początek zbiorowym śpiewom przy pracy, a tem samem jednemu rodzajowi poezyi<sup>2)</sup>.

Lecz sztuka pierwotna łączy się nietylko z pracą, ale także z grą i zabawą, od których — jak już wyżej zaznaczyłem — na pierwszych stopniach kultury mało co się różni.

Wyprowadzenie całej sztuki z zabawy lub wprost identyfikowanie jej z zabawą jest mylnem<sup>3)</sup>, lecz nie ulega wąt-

<sup>1)</sup> Bücher sądzi przytem (str. 31), że ludy niekulturalne, nie używając odzienia, pracując nago, daleko łatwiej przejmują w ruchach swych rytm, niż ludy kulturalne.

<sup>2)</sup> Piękne i wartościowe studyum znanego ekonomisty, które w swoim czasie wywołało wielkie wrażenie w świecie naukowym, a które powyżej starałem się jak najkrócej streścić, nie jest jednak wolnem od niejasności. Niejasności te dały też powód do polemik. I tak z rozdziału II pracy (*Rhythmische Gestaltung der Arbeit*) sądząc, zdawałoby się, że tylko ruchom przy pracy zawdzięczamy powstawanie rytmu i całego działu poezyi przy pracy. W rozdziale VII (*Der Ursprung der Poesie und Musik*) wysnuwa autor raz wniosek, że tylko ruchy pracy, mające w sobie coś przymusowego, narzuconego człowiekowi, mogły wyrobić rytm a zatem poezję; to znowu zastrzega się, że nie twierdzi koniecznie, aby tylko w pracy należało szukać początku rytmu, tylko w ogóle w energicznych ruchach! Podobne niejasności występują i w rozdziale IX (*Der Rhythmus als ökonomisches Entwicklungsprinzip*). Przytem autor skłonny jest wiązać powstawanie rytmu już z pracą pojedynczego człowieka i zapomina chyba, że na początkach kultury regułą jest praca zbiorowa i tylko taka praca mogła obudzić wrodzone człowiekowi poczucie rytmu. Naturalnie, że dziś każdy człowiek osobno ma to poczucie już dziedzicznie ustalone.

<sup>3)</sup> Pomijając dawniejsze usiłowania w tym kierunku, wyraźnie określa Schiller instynkt estetyczny jako instynkt

pliwości, że jak wszelka początkowa działalność człowieka, tak i jego działalność na polu sztuki nie jest zorganizowaną, prowadzoną systematycznie, a tem samem ma wiele podobieństwa do gry i zabawy. Nadto zaś, nie uświadamiając sobie należycie różnych kierunków swej działalności, łączy człowiek pierwotny bezwiednie pierwsze porywy instynktu estetycznego i początki sztuki z grami i zabawami. Zwłaszcza początki sztuk ruchu. Więć śpiew, muzyka, taniec, mimika, początki poezji powstają także i przy grach i zabawach, a później stale im towarzyszą<sup>1)</sup>. Powstają one zresztą tak jak przy pracy, grach i zabawach, przy wszelkich ruchach wykonywanych gromadnie przez ludzi pierwotnych, więc: przy pochodach, obchodach uroczystych, przy zapasach, igrzyskach, ćwiczeniach wojennych, które dają sposobność do rozbudzenia poczucia rytmu. Więcej o tem w Części II niniejszego studyum, gdy będę omawiał różne teorye o powstawaniu rytmu.

Sztuka pierwotna łączy się w końcu z zabiegami o pozyskanie względów płci drugiej — z miło-

do gry, a samą sztukę jako grę. (*Briefe über ästhetische Erziehung*, list 15). — Myśl tę przyjmuje później i stara się jej nadać znaczenie biologiczne Spencer (w swych *Zasadach psychologii*, tom II, IX. Część §§ 533 i 534), w najświeższym czasie zaś Groos: *Die Spiele der Thiere* (Jena, 1896); *Die Spiele des Menschen* (Jena, 1899). — Nie wchodzę w krytykę szczegółową tego zapatrywania, bardzo dobrze krytykują je Guyau: *Les problèmes de L'Esthétique contemporaine* (Paris, 1902). Rozdział I; Cohn: *Allgemeine Ästhetik*, str. 31 i Dessoir: *Ästhetik und Kunstwissenschaft*, str. 299 i 300; zauważę tylko, że całkiem inne znaczenie ma w życiu ludzkim sztuka, a całkiem inne gra. Sztuka, obok momentów właściwych grze (swobody, wolności), ma całą powagę życia, jest jakby osobnym rodzajem poznania, „pogłębionym bytem“, jak się trafnie wyraża Dessoir (j. w., str. 292); gra, jak twierdzą sami biologowie, jest dopiero „przygotowaniem do powagi życia“.

<sup>1)</sup> Groos: *Die Spiele des Menschen*, passim.

ścią. Mylnie tylko niektórzy uczeni, jak Darwin<sup>1)</sup>, Grant Allen<sup>2)</sup>, spotęgowali ten związek do tego stopnia, że źródła całego instynktu estetycznego dopatrują się — w popędzie erotycznym i oddają ten instynkt na usługi doskonalenia gatunku ludzkiego<sup>3)</sup>.

W świecie przyrody: u roślin, zwierząt, zdaje się rzeczywiście piękno form (kształtów, barw, głosów) grać rolę środka pomocniczego — nie wyłącznego! — w doskonaleniu się gatunków. Piękne barwy kwiatów zwracają uwagę owadów i ułatwiają przenoszenie przez też owady zarodków roślinnych, a tem samem wyrabianie się lepszych odmian. U zwierząt: osobniki piękniejsze, to zwykle zarazem lepiej rozwinięte, silniejsze, więcej zdolne do przenoszenia cech nabytych. Piękno pomaga im w walce o byt, w nabyciu znaczenia, w pozyskaniu względów płci drugiej<sup>4)</sup>.

I w społeczeństwach ludzkich pierwotnych, a nawet kulturalnych, objawy te wystąpić mogą; uogólniać ich jednak i twierdzić na tej podstawie, że instynkt estetyczny ma źródło swe, rację bytu, jedynie w popędzie erotycznym i że służy w ten sposób doskonaleniu się, rozwojowi społeczeństw ludzkich, absolutnie nie można. Bo rozwój społeczeństw ludzkich polega nie na jednostronnem wzmaganiu się fizykiem, lecz duchowem i nie te społeczeństwa będą stać wyżej, które będą w stanie wykazać największą ilość pięknych i silnych

<sup>1)</sup> Darwin: *O pochodzeniu człowieka*, przekład Masłowskiiego. (Lwów, 1884, str. 126 i 127).

<sup>2)</sup> Mind. Okt. 1880. Tej pracę znam tylko ze streszczenia jej u Groosa: *Spiele des Menschen*, str. 344 i 345.

<sup>3)</sup> Natomiast Wallace: *The Tropical Nature and other Essays* (London, 1878), przekład niemiecki Braunsa (Brunszwik, 1879) w rozdziale V występuje przeciw tym poglądom i uważa piękno kolorów u zwierząt tylko za dowód siły energii życiowej.

<sup>4)</sup> Bray: *Le beau dans la nature*. (*Revue philosophique* Ribota, 1901. Tom 52, str. 379 i n.). Jest to obszerne streszczenie pracy tegoż autora, wydanej u Alcana w r. 1902, p. t. *Du Beau*. Tej obszerniejszej pracy, pisząc studyum obecne, nie miałem jeszcze pod ręką.

osobników, lecz te, które rozwijają się wyżej duchowo, zwłaszcza — etycznie.

Instynkt estetyczny łatwo łączy się z instynktem miłosnym, bo najpierw dla rozbudzenia potrzebują oba jednej i tej samej podniety: piękna form — powtóre, raz rozbudzone, oddziałują na siebie wzajemnie. Silnie rozwinięty instynkt estetyczny wzmacnia wrażliwość miłosną<sup>1)</sup>: miłość ze swej strony podnosząc tempo życiowe, wywołując nadmiar uczuć, potęguje instynkt estetyczny, skłonność do tworzenia dzieł sztuki<sup>2)</sup>.

Tak, jak widzimy, instynkt estetyczny nie oddziela się jeszcze w duszy pierwotnego człowieka od innych dążeń duchowych, czy nawet praktycznych, a sztuka nie występuje w jego świadomości, a tem samem w życiu duchowem społeczeństw pierwotnych, jako odrębny zakres życia.

I to jest pierwszą cechą sztuki pierwotnej.

## II.

Jako drugie znamię tej sztuki podniosłem sposób, w jaki ona występuje, jej formę i technikę. A więc: przewagę w niej impulsywności jej twórców, wrażliwości ich wybuchającej za silną podnieta, ale natychmiast i nadzwyczaj silnie, przewagę elementu zmysłowego nad uczuciowością świadomą, głębszą, formy nad treścią, a wreszcie małe wyrobienie samej formy.

<sup>1)</sup> To też wielcy poeci, artyści, przechodzą zwykle parę epizodów miłosnych w życiu.

<sup>2)</sup> T. zw. „pierwsza miłość“ wywołuje zwykle, nawet u niepoetów, próby tworzenia poezyi!... Że zresztą na pierwszych stadyach kultury miłość ma inny, mniej idealny charakter i że nie tak często, jakby sądzić można, daje sposobność i temat do utworów sztuki, podniosę jeszcze niżej, mówiąc o liryce pierwotnej.

Pierwej niż sztuki przestrzenne rozwijają się — jak to z poprzednich wywodów wynika <sup>1)</sup> — sztuki ruchu, wymagają bowiem mniej współdziałania intelektu, a wrażliwość człowieka pierwotnego na podniety świata zewnętrznego, wrażliwość natury czuciowo-ruchowej, więcej zmysłowej, jak duchowej, może w nich wybuchnąć z całą siłą. A w sztukach przestrzennych — jak zobaczymy niżej — rozwija się także najpierw ich strona więcej zmysłowa.

Jako pierwsze sztuki więc występują: tańce, mimika, śpiew i muzyka — obok nich i może równocześnie z nimi kosmetyka i ornamentyka, jako polegające także na poczuciu rytmu. Tańce ma dla człowieka pierwotnego potężne znaczenie, takie, jak dziś n. p. mają dla nas malarstwo lub muzyka. Jest on dla niego najwięcej dostępnym, najdoskońalszym i najsilniejszym wyrazem uczuć estetycznych. Wrodzone już człowiekowi pierwotnemu poczucie rytmu prowadzi go wprost do tańca, a mianowicie do tańca, wykonywanego gromadnie; rozkosz zaś, przyjemność, jaką mu sprawiają ruchy silne, energiczne, a zarazem rytmiczne, przyjemność, jaką mu sprawia wylanie ze siebie w ten sposób wzbudzonych uczuć, tłómaczą nam namiętność, z jaką człowiek pierwotny oddaje się tańcowi <sup>2)</sup>.

Z tańcem łączy się zwykle mimika, t. j. naśladownictwo ruchów i gestów zwierzęcych lub ludzkich, a w oddawaniu tem ruchów i przedstawieniu tańcem całych scen

<sup>1)</sup> Por. poprzednie wywody o budzeniu się psychologicznem instynktu estetycznego i pierwszej reakcyi estetycznej, dynamicznej. Por. też Yrjo Hirn, j. w., str. 90.

<sup>2)</sup> Por. opisy tańców plemion australskich, afrykańskich u Grosseggo: *Anfänge der Kunst*, str. 199 — 221; u Posnetta: *Literatura porównawcza*, str. 98, 115 i 116 opisy tańców Indyan amerykańskich, a na str. 117 i 120, 121 opisy tańców chińskich i staro-hebrajskich; wreszcie u Schurtza: *Urgeschichte der Kultur*, str. 217 i n., 501 i n., 530 i n., 603 i n. — Znaczenie społeczne tańca podniosę niżej.

z życia wziętych leżą niewątpliwie pierwociny dramatu. Mogą być jednak także tańce bez mimiki, z ruchami jakby gimnastycznymi<sup>1)</sup>.

Tańce odbywają się przy wszelkich sposobnościach: są tańce religijne, wojenne, miłosne i t. d.

Tańce na pierwszym stopniu kultury wykonywane są gromadnie, w połączeniu ze śpiewem chóralnym.

I w tem połączeniu tańca, czy innych ruchów gromadnie a miarowo wykonywanych, ze śpiewem chóralnym, dopatruje się nowsza nauka słusznie — początków rytmu a tem samem wszelkich sztuk ruchu, na nim, jako na podstawie, opartych.

Dawniejsze teorye wyprowadzały rytm w różny sposób

Najnaiwniejszą a zarazem najstarszą jest teorya, że powstał on z naśladowania przez ludzi śpiewów ptasich<sup>2)</sup>. Tymczasem śpiew ptaków przedstawia wprawdzie modulacye tonu, harmonijne kadencye, ale — ani śladu rytmu!<sup>3)</sup>.

Błędnem również jest mniemanie, spotykane u dawniejszych pisarzy, że rytm, a za nim poezya, powstały drogą wynalazku. Rytm jest czemś uczuciowem i pojawia się u ludów na najniższym stopniu kultury, na którym o współdziałaniu rozumu, potrzebnem dla wynalazku, nie może być i mowy.

Nieco więcej zdają się przemawiać do przekonania teorye, że rytm mowy związanej wyrobił się drogą powolnego rozwoju z mowy zwykłej. Tu należą: teorya przyrodnicza o powstawaniu rytmu Darwina<sup>4)</sup>, dalej teorya psychologi-

<sup>1)</sup> To też Grosse: *Anfänge der Kunst*, str. 198, dzieli tańce ludów pierwotnych na mimiczne i gimnastyczne.

<sup>2)</sup> Spotykamy ją już u Lukrecjusza: *De rerum natura*, V, 1366.

<sup>3)</sup> Wundt: *Völkerpsychologie*, I, str. 266.

<sup>4)</sup> Darwin: *O pochodzeniu człowieka*, str. 120.



czna Spencera <sup>1)</sup>), wreszcie teorye filologiczne Nordena <sup>2)</sup> i Kawczyńskiego <sup>3)</sup>).

Darwin twierdzi, że początek śpiewu (a tem samem rytmu!) wiąże się u człowieka, tak jak u zwierząt, z zabiegami o pozyskanie względów płci drugiej. Lecz przeciw temu przemawia najpierw okoliczność, że nie spotykamy u mężczyzn silniejszych wiązań głosowych, niż u kobiet, przeciwnie zaś ma się rzecz z jedną i drugą płcią u ptaków; powtóre to, że u plemion pierwotnych ludzkich pierwsze śpiewy, jak zobaczymy, bardzo mało zajmują się — miłością...

Spencer sądzi, że mowa rytmiczna wyrobiła się powoli z mowy zwykłej pod wpływem gwałtownych uniesień i powstających stąd modulacyj tonu mowy. Lecz słusznie podnosi przeciw temu Wundt (*Völkerpsychologie*, I, str. 261 i 262), że czem innem jest rytm, a czem innem modulacja tonu w mowie. Same modulacje nie mogą jeszcze wywołać rytmu i właśnie przy silnych affektach traci mowa swe muzykalne właściwości. Zresztą sam fakt, że znajdujemy — jak wykażę dalej — śpiewy rytmiczne i mowę zwykłą, całkiem wczesnie już, oddzielone od siebie u wszystkich ludów pierwotnych, przemawia przeciw teorii wyrobienia się mowy rytmicznej ze zwykłej.

Z tej przyczyny należy też odrzucić teoryę Nordena, który sądzi, że rytm mowy oratorskiej w Grecyi — gdzie język sam był już muzyką — wyrobił poezycę <sup>4)</sup> i teoryę

<sup>1)</sup> Spencer: *The Origin and Function of Music* w *Essays political and speculative*, 1858.

<sup>2)</sup> Norden: *Antike Kunstprosa*. Leipzig, 1898. Wstęp, tom I, str. 30, 31 i 44, II str. 910.

<sup>3)</sup> M. Kawczyński: *Porównawcze badania nad rytmem i rytmami* (*Pamiętnik wydziału filologicznego i filozoficzno-historycznego Akademii Umiejętności*). T. VI. Kraków, 1886; tudzież *Essai comparatif sur l'origine et l'histoire des rythmes*. Paris, 1889.

<sup>4)</sup> Norden przyznaje jednak z drugiej strony, że ten rytm mowy oratorskiej „powstał w oparciu o dawne epepee

Kawczyńskiego, który wyprowadza rytm i poezję z formułek hieratycznych, wypowiedzianych przez kapłanów <sup>1)</sup>.

W miejsce tych wszystkich teoryj powstaje dzisiaj, w miarę, jak badania społeczne rozjaśniają początki kultury ludzkiej — teoria socjologiczna rytmu.

Teoria ta uznaje, że poczucie rytmu — jak wszelkie poczucie form — jest wrodzonym człowiekowi, zaznacza jednak, że, ażeby to poczucie objawiło się na zewnątrz, potrzeba do tego sposobności i sposobność tę widzi w gromadnych miarowych ruchach, złączonych z wznoszeniem okrzyków czy śpiewów, pierwotnych grup ludzkich — więc n. p. w zbiorowych tańcach, marszach, ćwiczeniach, w pracy zbiorowej, jednym słowem we faktach społecznych.

Rozpatrzmy bliżej tę teorię.

Rytm — powiada teoria ta — jest ogólną właściwością natury ludzkiej, może, jak chcą niektórzy pisarze, i całej przyrody. Dla człowieka jest on koniecznością fizjologiczną, opartą na prawidłach centralnej innerwacji (serce bije miarowo, płuca oddychają miarowo, ruchy wykonywane miarowo stają się łatwiejsze); jest dalej koniecznością psychiczną. Nie możemy wciąż z tą samą siłą, z tą samą intensywnością skupiać uwagę, odczuwać wrażenia, zwłaszcza jednostajnie płynące <sup>2)</sup>. A z jedną i drugą koniecznością,

---

i ich rytmy“ (str. 44). — Więc chyba znowu poezya wyrobiła rytm mowy oratorskiej!

<sup>1)</sup> Kawczyński posuwa się tak daleko, że przypuszcza, iż rytm nie powstał z jakiegoś wrodzonego poczucia rytmu, lecz że jest odkryciem a raczej wynalazkiem indywidualnym, który później się zgeneralizował!). Co do jeszcze mniej uzasadnionych teoryj Grimma i Spencera (w tegoż *Socjologii*), por. Wundt: *Völkerpsychologie* I, str. 262 i 263.

<sup>2)</sup> Por. wyżej w części I tego studjum przedstawione wywody Büchera. Prócz tego por. Wundt: *Völkerpsychologie* I<sub>2</sub>, str. 376, 377. Lipss: *Aesthetik* I, str. 293 i n. — W szczegółowe badania psycho-fizyczne nad rytmem, które tworzą dziś osobną literaturę, wchodzić nie mogę.

z tem psychofizycznym podłożem wiąże się właśnie wrodzona człowiekowi dążność duchowa odczuwania miary proporcji i t. d. w formach otoczenia i udzielania uczuć tym drugim<sup>1)</sup>, jednym słowem: instynkt estetyczny, który w zastosowaniu do sztuk ruchu możemy krótko nazwać: poczuciem rytmu.

Otóż jeżeli ruchy pewne, instynktowe, czy kierowane wolą świadomą: taniec, pochód czy pracę, wykonuje cała gromada, grupa ludzi — a pamiętajmy, że na pierwszych stopniach kultury jest to regułą — to łączne te ruchy podnoszą poziom uczuć u wszystkich, rozbudzają wrodzoną rytmiczność i skłonność udzielenia swych uczuć drugim. Ruchy łączne stają się zarazem wyrazowymi: wszyscy w grupie zaczynają je wykonywać miarowo, rytmicznie i wydawać równie miarowo dźwięki głosowe, okrzyki; powstaje śpiew chóralny, a ten śpiew (właściwie okrzyki chóralne) to zarazem pierwsza muzyka i pierwsza poezja<sup>2)</sup>.

---

Zanadto prosto i łatwo przedstawia sobie konieczność fizjologiczną rytmu. Mleczko: *Serce a hexametrum* (Warszawa, 1901), wywodząc rytm wprost z tętna serca! Czyż ludzie nie mający regularnego tętna, chorzy na serce, nie mieliby tem samym poczucia rytmu?...

<sup>1)</sup> Skłonność instynktowa jednostki ludzkiej udzielania ruchami wyrazowymi swych uczuć (później i myśli) drugim, t. zw. przez niemieckich pisarzy *Mittheilungsdrang*, jest wspólną i mowie i sztuce, która jest jakby wyższą doskonałą mową: wyższą, bo opiera się na głębszem duchowem dążeniu, na instynkcie estetycznym — doskonałą, bo rozporządza daleko lepszymi środkami wyrażenia się. Oba te objawy duchowe jednak są w niejednym kierunku, zwłaszcza w powstawaniu swem, zbliżone do siebie. W powstawaniu i mowa i sztuka wiążą się z ruchami wyrazowymi, zrazu bezwiednymi, instynktowymi, później świadomymi, celowymi, kierowanymi wolą (Wundt: *Völkerpsychologie* I, str. 31 i n. *Die Ausdrucksbewegungen*), a pierwsze dźwięki mowne — fizjologicznie biorąc — nie są niczem innem, jak ruchem wyrazowym organów mowy (Wundt, j. w. I, str. 244).

<sup>2)</sup> W przedstawioną w tekście teorię socjologiczną rytmu wejdzie i teoria ściśle ekonomiczna Bü-

Dobitniejsze akcentowanie jednych ruchów i towarzyszących im dźwięków głosowych, jak drugich, t. zw. „akcentowanie obiektywne“<sup>1)</sup>, mogą poddawać i tem samym tworzenie się rytmu ułatwiać: przy pracy zbiorowej — używane narzędzia; przy tańcach, marszach, pochodach — uderzenia bronią lub bicie w pierwotne instrumenta muzyczne.

W całej tej pierwotnej muzyce, zrazu — jak widzimy — wokalne, później instrumentalnej, przeważa rytm; w pierwszych początkach do tego stopnia, że miarowe okrzyki lub uderzanie w bęben, kocioł, w takt pewien, to cały śpiew lub cała muzyka.

Melodye, jakie występują później, są krótkie, monotonne: ograniczają się często do trzech lub więcej tonów i polegają na ich powtarzaniu, przyczem przed każdą kombinacją tonów powtarza się pewien ton zasadniczy. Harmonia jest mało wyrobioną i niepewną<sup>2)</sup>.

Jednym słowem, tak śpiew pierwotny, jak i pierwotna muzyka, zdradzają uczuciowość ubogą, zmysłową, lecz wy-

---

chera, jeżeli przyjmiemy, że tłumaczy ona tylko powstawanie jednego rodzaju śpiewów, mianowicie śpiewów przy pracy. Do teorii socjologicznej przystępują: Posnett (*Literatura porównawcza*. Rozdział II *Pierwotna poezya chóralna*, str. 95 i n.); Wundt, który skłania się wprawdzie do teorii Büchera, ale uogólnia ją (*Völkerpsychologie* I, str. 266); wreszcie w najświeższym czasie: Francis B. Gummerre (*The Beginnings of Poetry*. New-York. Macmillan, 1901). Tę ostatnią pracę znam tylko z dokładnego streszczenia jej w *L'Année sociologique* Dürckheima. Rok 1903, str. 560—567.

<sup>1)</sup> Nazywam to „akcentowaniem obiektywnem“, a nie „intonacją“ (*Betonung*), jak Lipps (*Aesthetik* I, str. 296), żeby nie mieszać w śpiewie, w poezji tej intonacji z modulacją muzyczną głosu, która występuje także w prozie, a obok kładzenia — stosownie do myśli — nacisku na pewne słowa: siły tonu, mieści w sobie jeszcze inne elementa: trwanie tonu i wysokość tonu. (Wundt: *Völkerpsychologie*, I<sub>2</sub>, str. 375 i n.).

<sup>2)</sup> Grosse: *Anfänge der Kunst*, str. 265—282. Schurtz: *Urgeschichte der Kultur*, str. 505 — 517.

buchającą silnie jednostek ludzkich na pierwszych stadyach kultury, mają charakter formalny i nieskomplikowany.

Podobnie ma się rzecz z pierwszą poezją, w jaką zmienia się powoli, w miarę tworzenia się mowy — pierwotny śpiew chóralny, polegający zrazu tylko na miarowych, rytmicznych okrzykach.

Mowa nie daje się tak łatwo wtłoczyć w rytmiczne tempo. Stąd pierwsza śpiewana poezja, jest często tylko — widzimy to do dziś u plemion na pół dzikich — powtarzaniem słów i zgłosek nie mających sensu, a nagiętych do rytmu, tak, że śpiewający muszą osobno tłómaczyć, co śpiew znaczy<sup>1)</sup>. Bezsensowne powtarzanie się pewnych dźwięków słownych, okrzyków, pewnych zgłosek, dochowało się dotąd jako przeżytek w refrainach pieśni ludowych.

Później wsuwają się w te pierwotne śpiewy całe zwroty, zdania, które mają już pewne znaczenie; ale zawsze jeszcze słowa się skraca, nagina w miarę potrzeby do ścisłego rytmu: element formalny, muzyczny, którego wyrazem są tworzące się w poezjach różnych ludów alliteracye, parallelizmy w formie<sup>2)</sup>, rymy początkowe, końcowe i t. d., przeważa.

Dopiero powoli ustępuje w poezyi ta przewaga rytmu i ścisłych form metrycznych — znaczeniu, jakiego nabiera, w miarę rozwoju duchowego — treści. Wypowiadane myśli i uczucia zaczynają „ciążyć“ na mowie: na jedne wyrazy, stosownie do ich treści, trzeba kłaść nacisk większy, na drugie mniejszy — trzeba głos modulować, tak, jak nim kieruje myśl i uczucie!...<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Grosse: *Anfänge der Kunst*, str. 237 i 238; Bücher: *Arbeit und Rhythmus*, str. 339; Schurtz: *Urgeschichte der Kultur*, str. 518, 523 i n.

<sup>2)</sup> Obok tego, jak zobaczymy, mogą być i parallelizmy w treści.

<sup>3)</sup> Słusznie powiada Wundt w swej *Völkerpsychologie I*, str. 390, że „szereg najprostszych wrażeń słuchowych lub wykonywanych, łącznie z głosem, ruchów, wymaga koniecznie tworzenia ścisłego rytmu, gdy tymczasem mowa pełna ważnej treści rytm ten burzy“.

To też w dalszym rozwoju poezji wpływa już i treść na rozwój formy, i to naturalnie u różnych ras i narodów, w różny a właściwy charakterowi języka sposób. Powstają lżejsze, swobodniejsze formy rytmiki, stosownie do znaczenia uczuciowego i myślowego treści, i większego lub mniejszego poczucia muzycznego, rytmicznego rasy<sup>1)</sup>. W końcu poezya oddziela się od śpiewu, od towarzyszącej melodi: ze śpiewanej staje się — deklamowaną.

Tak i w pierwotnej poezji, w jej początkowym zlewaniu się z ruchami, śpiewem i muzyką i w przewodzie w niej rytmu nad treścią, występuje impulsywność pierwszych jej twórców, przywiązywanie przez nich większej wagi do formy, jak do treści, zarazem zaś ubóstwo formy.

Lecz impulsywność pierwszych poetów występuje jeszcze w czem innym: w przewodzie liryki nad epiką i poezją dramatyczną.

Używając słów tych, muszę dokładniej określić, co przez nie rozumiem.

Uważam za zupełnie słuszną uwagę Posnetta, którą wypowiada on w swej *Literaturze porównawczej*<sup>2)</sup>, że przejąwszy podział poezji na liryczną, epiczną i dramatyczną od Greków, używamy go wciąż, nie zdając sobie często sprawy, co przezeń należy rozumieć. Zapominamy, że podział ten można stosować i do treści poezji i do samej formy tylko; zapominamy, że poezya różnych czasów i kultur różnych w jeden szablonowy podział wtłoczyć się nie da; zapominamy wreszcie, że poezji wyłącznie lirycznej, wyłącznie epicznej lub wyłącznie dramatycznej, nigdy nie było i nie ma.

<sup>1)</sup> Schurtz: *Urgeschichte der Kultur*, str. 523, zwraca słusnie uwagę na małe poczucie rytmu u Mongołów, których wiersze mają wprawdzie: alliteracye, rymy początkowe, końcowe, ale prawie żadnego rytmu. Por. cytowany przezeń na tej stronie wiersz mongolskiego poety Sannang-Setsen.

<sup>2)</sup> Posnett: *Literatura porównawcza*, str. 41 i n.

Zaznaczam więc, że przez lirykę rozumiem poezję, która nie wyłącznie, ale przeważnie wyraża podmiotowe osobiste uczucia swych twórców czy twórcy; przez epikę opisywanie o ile można przedmiotowe pewnych zdarzeń, faktów; przez poezję dramatyczną, poezję, w której bieg akcji uczucia osób, w akcję wchodzących, mają właśnie te osoby oddać słowem i mimiką.

Tak ogólnie pojęte trzy powyższe kierunki twórczości poetyckiej dadzą się dostrzedz w poezyi każdej epoki i każdej kultury. I spotykamy też je wszystkie już w poezyi pierwotnej <sup>1)</sup> — tylko, że liryka przeważa.

Bo liryka, pieśń; to najnaturalniejszy sposób wyrażania uczuć. Impulsywna natura pierwotnego człowieka, podniecona czemkolwiek, rwie się wprost do pieśni, jak to do dziś stwierdzić możemy na ludach niecywilizowanych.

„Dla starego Australczyka — powiada jeden z podróżników, Grey — piosnka jest tem, czem dla majtka prymka tytoniu do żucia. Jest zmartwionym — śpiewa; szczęśliwym — śpiewa; pijanym — o ile nie spił się jak bela — śpiewa jeszcze weselej, jak kiedykolwiek“ <sup>2)</sup>.

Tylko, że zakres uczuć, myśli, które wyraża ta pierwotna liryka, jest ciasny. Przebija w niej niski poziom rozwoju duchowego, zmysłowość, jednostajność i monotonność fantazyi jej twórców.

Taką jest przynajmniej liryka dzisiejszych szczepów, stojących na najniższym szczeblu cywilizacyi i taką być mu-

<sup>1)</sup> To też zupełnie dowolnem jest przyjmowanie przez pisarzy dawniejszych (n. p. przez Wiktora Hugo w przedmowie do *Cromwella*) liryki, jako najdawniejszego stadium, epiki, jako późniejszego, a dramatyki, jako ostatniego stadium rozwoju poezyi. — Tak samo nie ma słuszności Spencer w swoich *First Principles*, mówiąc o jakiejś pierwotnej „niezróznicowanej“ poezyi, która jeszcze nie jest ani liryką, ani epiką, ani dramatyką. Odpowiada to przyjętej przez niego zasadzie, że wszelki rozwój polega na różnicowaniu się pierwotnej jednolitości, lecz nie odpowiada — faktom...

<sup>2)</sup> Grosse: *Anfänge der Kunst*, str. 226.

siała, wśród podobnych warunków życia, liryka najpierwotniejszych plemion myśliwskich i rybolówczych. Liryka więczej rozwinięta w treści, liryka, która przedstawia różnorodniejsze, bogatsze uczucia i myśli, należy już do wyższych stadyów kultury, wcale zaś do nich należą pieśni ludowe, choćby najdawniejsze, dochowane do dziś u ludów kulturalnych<sup>1)</sup>.

W liryce prymitywnej lada zdarzenie, lada okoliczność, jak: powrót ze szczęśliwej wyprawy łowieckiej, zmęczenie drogą, myśl o lepszym jadle, pobudza umysłową wrażliwość pierwotnych poetów i nasuwa im temat do odpowiedniej piosenki<sup>2)</sup>. Różne rodzaje pracy<sup>3)</sup>, różne obrzędy i ceremonie natury religijnej czy innej, żegnania, witania, mają swoje odrębne pieśni, które przy nich zawsze się śpiewają<sup>4)</sup>. Są pieśni wojenne<sup>5)</sup>, są żałobne<sup>6)</sup>, są wreszcie miłosne. Tylko liryka miłosna jest na najniższym stopniu kultury bardzo skąpa i — wcale nie idealną!... Zwłaszcza gdy idzie o pie-

<sup>1)</sup> W ten sposób, sądzę, dadzą się pogodzić ze sobą sprzeczne na pozór zdania: Grossego i cytowanych przez niego pisarzy (*Anfänge der Kunst*, str. 226, 227, tudzież 234 i n.), którzy, cytując lirykę najniższych w cywilizacji szczepów dzisiejszych, wykazują, że ma ona bardzo małą skalę uczuć i zdanie Schurtza (*Geschichte der Urkultur*, str. 528 i 529), który przytacza znowu przykłady pieśni więczej rozwiniętych w treści, zwłaszcza miłosnych i zdradzających poczucie natury.

<sup>2)</sup> Por. próby liryki australskiej, przytoczone u Grossego (*Anfänge der Kunst*, str. 226 i 227), lub pieśń żeglarzy indyjskich u Schurtza (*Geschichte der Urkultur*, str. 520).

<sup>3)</sup> Pieśni, używane przy pracy, począwszy od greckiej piosenki przy mieleniu, którą dochował nam Plutarch, aż do dzisiejszych czasów, zestawił bardzo starannie Bücher (*Arbeit und Rhythmus*, zwłaszcza Rozdział IV).

<sup>4)</sup> Grosse: *Anfänge der Kunst*, str. 228 i 229. Schurtz: *Geschichte der Urkultur*, str. 526 i 529.

<sup>5)</sup> Schurtz j. w., str. 528.

<sup>6)</sup> Grosse j. w., str. 229; Schurtz j. w., str. 629.



śni śpiewane przy tańcu. Dopiero z czasem, gdy stanowisko kobiety w pierwotnych związkach społecznych poprawia się, staje się liryka miłosna inną, a nie ulega wątpliwości, że w dalszym rozwoju sama sztuka, t. j. w tym wypadku poezya, podnosząc człowieka, działa właśnie społecznie: wpływa na uszlachetnienie dzikich pierwotnie instynktów erotycznych<sup>1)</sup>. Liryka wyrażająca uczucia wobec przyrody jest stosunkowo najrzadszą. Widać to z ogółu pieśni lirycznych, zebranych przez etnologów, a tłumaczy się to brakiem głębokiego odczucia natury u człowieka pierwotnego, o którym to braku wspominałem już wyżej.

Z tem wszystkim już i tej prymitywnej liryce nie brakuje pewnego — nastroju.

Przez „nastroj“ utworu poetycznego rozumiemy dziś, jak wiadomo: działanie utworu na słuchaczy czy czytelników nieokreślone, jak gdyby muzyczne<sup>2)</sup>. Poeta nie wyraża jasno i dokładnie swych uczuć i związanych z nimi myśli, nie wypowiada wszystkiego, tylko formą i treścią „nastraja“ słuchaczy na pewien ton ogólny: formą przez wprowadzanie do poezyi, o ile się da, elementów muzycznych, przez dźwięk odpowiedni i powtarzanie wyrazów, rytm odpowiedni — treścią przez proste zestawianie obrazów, które każe

<sup>1)</sup> Grosse j. w., str. 233 i 234; Schurtz j. w., str. 529. W ogóle na najniższym stopniu kultury miłość, która u ludów kulturalnych stanowi główny temat liryki, gra w życiu i w poezyi rolę dosyć podrzędną. Jest to „kwiat, który na biednej i suchej glebie życia plemion myśliwskich nie może się rozwinąć“, powiada słusznie Grosse. Por. też przytoczone u niego zdania Rinka i Westermarcka.

<sup>2)</sup> Obok tego nazywamy i nastrojem stan duchowy tych, na których twórcy sztuki czy przyroda w ten sposób oddziaływały. Że to estetyczne używanie słowa „nastroj“ nie schodzi się z jego użyciem w psychologii, w której słowo to oznacza przeciwstawienie do „afektu“, jest rzeczą oczywistą.

sluchaczom domyśleć się całej rzeczywistości, w duszy ją sobie „dośpiewać“<sup>1)</sup>.

I otóż ten nastrój, który poeci dzisiejsi stwarzają często umyślnie, ze świadomością celu, tworzą liryicy pierwotni instynktowo, naiwnie, przyczem przychodzi im w pomoc właśnie forma, a nawet treść prymitywnej ich liryki: forma, bo liryka pierwotna, już przez przewagę w niej momentu formalnego, przewagę rytmu nad słowem, ciągle alliteracye, paralelizmy w formie, powtarzanie tych samych wyrazów, nawet całych zwrotów, działa muzycznie i więcej muzycznie, jak poetycznie<sup>2)</sup> — treść, bo w skutek paralelizmów, występujących i w treści, wytwarza się — mowa obrazowa, zupełnie łatwa zresztą do wytłómaczenia, na pierwszych stadyach kultury, bo pierwaj myślimy obrazami, jak pojęciami. Poeta zestawia tylko obrazy, n. p. obrazy przyrody i stanów swej duszy, z których sluchacze mają rzeczywistości się domyślać, lepiej ją odczuć.

1) Rytmika duszy naszej — powiada w *Estetyce* swej Lipps — jest tej natury, że każdy proces psychiczny skłonny jest w nas się rozszerzyć w ogólne usposobienie duchowe, w odpowiedni „nastrój“. Każde odebrane wrażenie, powstające wyobrażenie, skłonny jest wiązać się z uczuciami, myślami, wspomnieniami o takim samym tonie, rytmie psychicznym i nastroić całą duszę na pewien ton ogólny: wesoły, rzewny, melancholiczny i t. d. Nastrój powstanie tem łatwiej, im więcej uczucia wyobrażenia, które się nań złożyły, będą podporządkowane całości, będą się w niej gubić, to znaczy: im mniej będą określone, wyraziste w swej treści. Poezja więc wywoła nastrój tem łatwiej, im mniej wyraźnie wypowie poeta swoje uczucia i myśli, a tylko poruszając formą i treścią w nas odpowiednie falowanie psychiczne, każe niejako duszy naszej — dać odźwięk. — Lipps: *Aesthetik I. Stimmungen u. Stimmungsgefühle*, str. 219; *Stimmungen in der Natur*, str. 222; *Rhythmus und Stimmung*, str. 418; *Die Resonanz als Stimmung*, str. 421; *Farben und Stimmungen*, str. 443, wreszcie *Symbolik der Sprache*, str. 481 i n.

2) Grosse: *Anfänge der Kunst*, str. 238 i 239, str. 264.

Paralellizmów takich pełną jest hebrajska poezya biblijna, dawna poezya chińska; dochowały się one w pieśniach ludowych różnych narodów, a spotykamy je i w poezjach ludów dzisiejszych całkiem niekulturalnych: Hottentotów, Malajów i ludów turańskich<sup>1)</sup>.

Wszystko to razem: i działanie muzyczne formy, i mowa obrazowa treści w liryce pierwotnej, i okoliczność wreszcie, że śpiewaną ona była chóralnie, zbiorowo i wyrażała zbiorowe, wszystkich przejmujące uczucia<sup>2)</sup>, było powodem, że liryka ta musiała na słuchaczy silnie oddziaływać, wytwarzać w nich — nastrój. Nastrój ten — który i my dzisiaj, ponieważ potrafimy rozumieć historycznie każdą kulturę, w pieśniach tych do pewnego stopnia odczuwamy — to nastrój prosty, nieskomplikowany, jak cała dusza pierwotnego człowieka. Przebijają w nim: i proste, naiwne uczucie radości z życia, i odczucie potęgi przyrody i zawisłości od niej człowieka, i wreszcie pewne fatalistyczne poddanie się losowi... Nastrój ten — jak słusznie podnosi w jednym ze swych mniejszych studyów znany historyk niemiecki Lamprecht — dziwnie nieraz, na pozór, przypomina najnowszą modernistyczną lirykę<sup>3)</sup>. Łatwo to wytlómaczyć! I liryka najnowsza

<sup>1)</sup> Oto próbki paralellizmów i wywołanego przez nie nastroju w poezji malajskiej. Tłómaczę z tekstu niemieckiego u Schurtza: *Geschichte der Urkultur*, str. 527:

Białe są fale na wybrzeżach Kataunu  
 Nocą i dniem nie ustają w przyplwywie;  
 Białe są kwiaty a liczne w ogrodzie  
 Lecz jeden mię tylko upaja miłością.

Albo inny wiersz:

Głębokie wody stały się jeszcze głębszemi  
 I deszcz na wzgórzu nie chce się skończyć;  
 Tęsknota w mem sercu silniejszą się stała  
 A jego nadzieje się jeszcze nie iszeżą.

<sup>2)</sup> O tem dopiero później.

<sup>3)</sup> Lamprecht: *Fragen moderner Kunst*. (*Neue Deutsche Rundschau*, 1901, 3—4, str. 734—741). Czyż wiersze przytoczone w przypisku poprzednim nie mogą ujść za modernistyczną lirykę?...

lubuje się także w wyszukanem pielęgnowaniu dźwięku formy, w „symbolicznym“ zestawianiu obrazów i wywoływaniu w ten sposób nastroju... Tylko, że to odbywa się dzisiaj świadomie: u liryków pierwotnych działa się instynktowo...

Co do epiki pierwotnej, to musimy przedewszystkiem pamiętać, że najdawniejsze dochowane epepee ludów kulturalnych, jak staroindyjskie poematy, epepee Homerskie, skandynawskie, germańskie i słowiańskie są utworami czasów znacznie późniejszych, nie pierwszych stopni kultury<sup>1)</sup>. Epika prymitywna, podobnie jak dzisiejsza epika ludów niecywilizowanych, to: opowiadania, bajki, improwizacje tak zw. „przodujących“ w śpiewie, częścią śpiewane lub przynajmniej deklamowane rytmicznie w formie recitatiwów, częścią mówione prozą.

Wiele z tych opowiadań, zwłaszcza opowiadań ludów myśliwskich, to dopiero „kamienie budowlane“ — jak się słusznie wyraża Grosse — dla przyszłych, wielkich narodowych epepei... Treść opowiadań biorą epicy pierwotni z mitów religijnych lub z najbliższego otoczenia społecznego: z życia ludzi bliskich, z walk wojennych, z polowań, z życia zwierząt i t. d. Charakterów ludzkich indywidualnie wyrobionych nie przedstawiają te opowiadania: powtarzają się w nich tylko pewne ulubione typy<sup>2)</sup>. Trzeba wreszcie podnieść, że epika pierwotna, czy śpiewana, czy deklamowana, czy opowiadana prozą, łączy się zawsze z mimiką, z gestykulacją, z naśladowaniem głosu, ruchów osób działających. I w tem przebija znowu impulsywność, silnie wybuchająca wrażliwość człowieka pierwotnego<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Co do epepei Homerskich, nowsze badania oznaczają czas powstania ich na IX stulecie przed Chr. dopiero. Burekhardt: *Griechische Kulturgeschichte*. Tom III, str. 75.

<sup>2)</sup> Grosse: *Anfänge der Kunst*, str. 244—253, który podaje liczne próby pierwotnych opowiadań epicznych.

<sup>3)</sup> Grosse j. w., str. 254. I dziś możemy dostrzedz, że opowiadanie spokojne, bez mimiki i gestów, jest dla człowieka nisko stojącego w kulturze, jak dla dziecka, niemożliwem.

Poezya dramatyczna pierwotna wyrobiła się też właśnie jak się zdaje z tych opowiadań epicznych, połączonych z mimiką i gestami naśladowającymi osoby, które w opowiadaniu występują. Być może także — jak sądzi Grosse — że przyczyniły się do powstawania dramatu i śpiewy wykonywane przez dwie osoby naprzemian, a połączone z mimiką, jakie do dzisiaj spotykamy u amerykańskich Eskimosów i w Afryce, lub same tańce mimiczne. Trzeba bowiem dodać, że w pierwocinach dramatu grają większą rolę mimika i gesty, jak treść i słowa: podobniejsze są one do dzisiejszych pantomim, jak sztuk scenicznych <sup>1)</sup>.

I pierwotna epika i dramatyka pierwotna musiały na słuchaczach tych czasów, w których powstawały, robić silne wrażenia; na nas go dziś nie robią. O ile lirykę najprymitywniejszą, ponieważ wyraża uczucia i przede wszystkim uczucia ogólnoludzkie, możemy i dzisiaj jeszcze odczuć, to naiwna, jakby dziecinna, treść pierwotnych opowiadań epicznych, mało skomplikowana akcja pierwszych prób dramatu, nie może nas zająć...

Tak więc we wszystkich sztukach ruchu, w tańcu, w śpiewie, muzyce, mimice i poezji, występuje w ich początkach: silnie wybuchająca wrażliwość, niski, więcej zmysłowy poziom duchowy pierwotnych artystów i poetów, przewaga formy nad treścią, a wreszcie małe wyrobienie samej formy.

Toż samo widzimy w sztukach przestrzennych, które, wymagając większego współdziałania intelektu, rozwijają się trudniej i powolniej, jak sztuki ruchu. I w nich przebija zmysłowość, niski stan duchowy ich twórców, małe wyrobienie formy i małe pogłębienie treści.

Jak wszystkie sztuki ruchu opierają się na wrodzonym już człowiekowi pierwotnemu poczuciu rytmu, tak sztuki przestrzenne opierają się na wrodzonym mu również poczuciu form przestrzennych. Na to drugie poczucie, w jakim objawia się instynkt estetyczny, składają się zaś

<sup>1)</sup> Grosse j. w., str. 254 i 255.

wrażenia odbierane drogą dwóch zmysłów: zmysłu wzroku i zmysłu dotyku<sup>1)</sup>). Prawdopodobnie już sam zmysł wzroku posiada zdolność odczuwania form przestrzennych, występujących naprzód lub cofających się w głąb, że jednak wrażenia, dostarczane przez zmysł dotyku — a należą tu tak dawniejsze wrażenia reprodukowane w świadomości, jak wrażenia wprost wywołane kinestetycznym obrazem ruchu — przyczyniają się do lepszego odczucia, lepszej znajomości form przestrzennych, nie ulega wątpliwości<sup>2)</sup>). Gdy zaś — jak słusznie podnosi Groos<sup>3)</sup> — zmysł dotyku nie jest zmysłem, który działa na odległość, przeto poczucie form przestrzennych, sięgając po za najbliższe przedmioty, musi rozwijać się w tym kierunku, że coraz więcej wyzwala się z wrażeń dotykowych, a w coraz doskonalszą całość, syntezę, łączy wrażenia wzrokowe.

Stąd staje się zrozumiałem, dlaczego, jako najniższe szczeble sztuk przestrzennych, występują: kosmetyka i ornamentyka. Skierowane są one bowiem ku uwydatnieniu, zdobieniu przedmiotów całkiem bliskich, przy których wielką rolę gra jeszcze zmysł dotyku, zatem: ciała ludzkiego, broni, sprzętów i t. d. Powtórnie nie tyle jeszcze wywołują wrażenia przestrzenne, ile przez symetrię, przez powtarzanie jednolicie biegnących motywów, budzą poczucie rytmu, jakby wrażeń muzycznych<sup>4)</sup>). Stoją na granicy

1) Groos: *Der aesthetische Genuss*. Giessen, 1902, str. 47; Volkelt: *System der Aesthetik*. München, 1905, I, str. 101, 102, i 105, 106. Volkelt jednak nie uwzględnia tego, co zaraz w tekście podniosę, że w początkach rozwoju poczucia form przestrzennych znaczenie zmysłu dotyku jest większe, jak później.

2) Groos: *Der aesthetische Genuss*, str. 49 — 58. — Lipps: *Aesthetik* I, str. 129 — 138.

3) Groos: *Der aesthetische Genuss*, str. 47.

4) Człowiek pierwotny, nie zdolny jeszcze do odtworzenia natury, zrobienia z niej artystycznej syntezy, powtarza bezwiednie najprostsze jej formy, które go najwięcej pociągają, a przez powtarzanie powstaje — rytm. Hoernes: *Urgeschichte der Kunst*, str. 26 i 27.

sztuk ruchu a sztuk przestrzennych. Wreszcie — jak już wspominałem — budząca się w człowieku pierwotnym pierwsza twórczość na polu sztuk przestrzennych jest zarazem oznaką, że budzi się w nim osobowość, silniejsze poczucie siebie samego. Nie dziwnego więc, że zaczyna twórczość tę od siebie: od zdobienia swego ciała, swojej broni i t. d. To też w kosmetyce, która zdaje się wcześniej pojawiać, jak ornamentyka, tkwi najwięcej sztuki czysto „egoistycznej“.

Kosmetykę widzimy jeszcze dziś u plemion najniżej stojących w cywilizacji: jedynie u Eskimosów, zmuszonych ze względu na klimat okrywać się, nie ma malowania ciała. Barwy, używane przy malowaniu, to barwy, które silnie działają na zmysły: czerwona, żółta, obok tego biała i czarna. Znaczenie społeczne malowideł i zdobienia ciała polega, jak wspominałem już wyżej, na tem, że służą one do odznaczenia całych grup społecznych od innych, więc klas wieku, rodów, stanów, nawet całych plemion, dalej do odznaczenia jednostek dzierżących godność lub władzę, wreszcie służą też prostej próżności, chęci wyniesienia się nad drugich lub chęci pozyskania względów płci drugiej. Decydują zaś o motywach, formach, barwach malowideł, zwykle czynniki społeczne: zwyczaj, tradycja, moda, rzadko inicyatywa indywidualna <sup>1)</sup>.

Ornamentyka: zdobienie liniami, znakami czy malowidłami broni, sprzętów i t. d. — choć u dzisiejszych plemion; najniżej stojących w kulturze, mniej uprawiana, kosmetyka ma bowiem u nich większe znaczenie <sup>2)</sup> — występuje w rozwoju historycznym społeczeństw ludzkich bardzo dawno, bo już w czasach przedhistorycznych, w okresie, zwanym w geologii starszym kamiennym czyli dyluwial-

<sup>1)</sup> Grosse: *Anfänge der Kunst*. Rozdział V, str. 51 — 110; Schurtz: *Urgeschichte der Kultur*, IV, 5 (*Schmuck und Kleidung*), str. 380 — 411; Woermann: *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*. Tom I, str. 41 i n.

<sup>2)</sup> Grosse: *Anfänge der Kunst*, str. 111.

nym<sup>1)</sup>. Ornamentyka jest w początkach swych przede wszystkim naśladownictwem form otoczenia: form ludzkich, zwierzęcych i roślinnych<sup>2)</sup>. Niekiedy dostarcza motywów ornamentalnych sama technika wyrobu, co ma miejsce n. p. przy wszelkiem pleceniu, tkaniu z włókien roślinnych<sup>3)</sup>. Nie tworzy zaś wcale człowiek pierwotny ornamentów z samej fantazyi. Rzekoma, jakoby wrodzona mu zdolność do konstruowania figur geometrycznych, którą podnosili niektórzy pisarze, przedewszystkiem Semper<sup>4)</sup>, redukuje się — jak stwierdzają badania nowsze — do nieudolnego, schematycznego naśladownictwa form dostrzeganych w naturze... Naśladownictwo jest zaś nieudolnem, bo najpierw człowiek pierwotny — wyjąwszy najdawniejsze plemiona myśliwskie i rybolówcze, o których osobno niżej wspomnę — nie umie jeszcze oddać form natury; dalej, przy ciąglem powtarzaniu tych samych form — jak tego wymaga ornament rytmicznie biegnący — powtarza je mechanicznie, schematycznie, ogólnikowo. Wreszcie sama niewyrobiona tech-

1) Hoernes: *Urgeschichte der bildenden Kunst*, str. 24—38. W czasach historycznych i w początkach sztuki, jakie tych czasów sięgają, rozróżniam przed okresem użycia metali jedynie: okres kamienny starszy paleolityczny albo przedpotopowy i okres kamienny nowszy neolityczny. Nie dotykam zaś kwestyi: czy w pierwszym okresie da się rozróżnić jeszcze pewne stopnie, stadya kultury i czy kultura ludzka w okresie tym rozwijała się trwale, jednym ciągiem, czy też z przerwami. Nie piszę bowiem szczegółowej historii sztuki przedhistorycznej.

2) Twierdzenie Grossego (*Anfänge der Kunst*, str. 149), że ornamentyka pierwotna najpierw naśladowuje formy ludzkie i zwierzęce, a dopiero później z przejściem do uprawy rolnej, formy roślinne, nie da się utrzymać, bo już pierwsze, kamienne groty do strzał z okresu paleolitycznego naśladowują — liście drzew! Hoernes: *Der diluviale Mensch in Europa*, str. 29 — 31.

3) Grosse: *Anfänge der Kunst*, str. 123; Schurtz: *Urgeschichte der Kultur*, str. 540; Woermann: *Geschichte der Kunst*, str. 39 i n.

4) Semper: *Der Stil*. 2 Aufl. München, 1878.



nika sztuki pierwotnej, jak n. p. rycie ostrym kamieniem w kości czy drzewie, utrudnia niesłychanie wierne, wyraziste oddanie kształtów natury.

I tak, właśnie na tej drodze, powstają: linie, prostokąty, kwadraty koła jak gdyby geometryczne<sup>1)</sup>, jednym słowem „czysta ornamentyka“, jak ją nazywa Hoernes. Ornamentyka bowiem, polegająca na rysunkach rytych na odpowiednich płaszczyznach, płaskorzeźbach, wypukłorzeźbach, pojawia się dopiero później, gdy ukazała się już właściwa plastyka. Okazuje się to wybitnie na sztuce przedhistorycznej, w której posążki plastyczne z kości słoniowej poprzedzają rysunek<sup>2)</sup>.

Cała jednak kosmetyka i ornamentyka są dopiero jak gdyby wstępem do sztuk przestrzennych — i szersze niż w nich pole dla rozwoju swego znajdzie wrodzone człowiekowi poczucie form przestrzennych dopiero we właściwych

<sup>1)</sup> Grosse: *Anfänge der Kunst*, str. 114 i n.; Woermann: *Geschichte der Kunst I*, str. 23; Keyerling: *Phantasie u. Technik* w monachijskiej *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* Nr. 267 z r. 1903. Natomiast Schurtz (*Urgeschichte der Kultur*, str. 539) twierdzi, że ornamentyka pierwotna nie jest naśladownictwem motywów natury, lecz tworzeniem form nowych i że ornamenty t. zw. „geometryczne“ powstają wyłącznie z wrodzonego człowiekowi poczucia rytmu i symetrii. Zachodzi tu mojem zdaniem tylko nieporozumienie. Człowiek nie tworzy nigdy form nowych, nie snuje ich sam ze siebie, lecz przetwarza, choć bezwiednie, formy otoczenia. Dostrzegane kształty rozkłada, w skutek wrodzonego poczucia rytmu, rytmicznie, symetrycznie i tak powstają ornamenta rzekomo „geometryczne“. Tylko na pierwszych stadyach kultury te formy geometryczne tworzone są bezwiednie i bardzo proste, na stadyach kultury późniejszych tworzone są ze świadomością i komplikują się.

<sup>2)</sup> Riegl: *Stilfragen*. Berlin, 1893, str. 1 i n.; Hoernes: *Urgeschichte der bildenden Kunst*, str. 49. Hoernes uważa za przyczynę tego okoliczność, że plastyka surowa pierwszych czasów zbliżona jest więcej do robienia jakby lalek, manekinów, które nawet dziecko i zwierzę rozumieją, gdy rysunek, obraz, jest już idealniejszą sztuką.

sztukach przestrzennych: w rzeźbie, rysunku i malarstwie.

I tu jednak rozwój postępuje powoli, stopniowo. Zrazu widzimy wciąż jeszcze przedstawianie przedmiotu, jak gdyby on był blisko, a więc przedstawianie go samego dla siebie, odosobnionego od jego otoczenia. Zaznacza się to tem przede wszystkim, że właściwa plastyka, rzeźba, która z natury swej traktuje przedmiot odtwarzany, izolując go od otoczenia<sup>1)</sup>, poprzedza, jak wspomniałem wyżej, rysunek; także malarstwo, a później, gdy i one się pojawiają, przeważa długi czas nad niemi; zaznacza się tem także, że nawet w rysunkach i malarstwie występuje zrazu tak zw. „widzenie izolacyjne“ przedmiotu, to znaczy widzenie go, bez tego wycinka świata, który go otacza<sup>2)</sup>; występuje brak poczucia przestrzeni i co za tem idzie: brak perspektywy.

Przewagę rzeźby nad malarstwem widzimy jeszcze w sztuce dawnych państw Wschodu; w Egipcie i w całej klasycznej starożytności. Widzeniem izolacyjnym zaś przejętą jest do tego stopnia cała monumentalna rzeźba dawnych państw Wschodu i Egiptu, że — jak to nowsze badania stwierdzają — stworzoną jest dla widzenia jej zbliska. Zawiera mnóstwo szczegółów, oddanych wiernie z natury, które zauważyć można tylko zbliska<sup>3)</sup>. Widzenia izolacyjne,

1) Cohn: *Allgemeine Aesthetik*, str. 98.

2) Riegl: *Naturwerk und Kunstwerk* w monachijskiej *Beilage zur Allgem. Zeitung* Nr. 13 z r. 1901. Przeciwnieństwem widzenia izolacyjnego jest t. zw. widzenie łączne, to znaczy ujęcie przedmiotu wraz z kawałkiem świata, który go otacza: pogłębienie w skutek tego przestrzeni w rysunku czy w obrazie i wydoskonalenie perspektywy. Jak jednak powoli postępuje rozwój w tym kierunku, dowodzi to, że jeszcze w obrazach, zwłaszcza portretach średniowiecza z XIV stulecia, jest nieraz ciasno i duszno i dopiero Renesans wprowadza w tle więcej przestrzeni... Wölflin: *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*. München, Bruckmann 1899, str. 9 i n., str. 239 i n.

3) Por. n. p. ścianę z grobu króla Ti z 5-tej dynastji egipskiej w Sakkarze u Woermanna, j. w. str. 115.

małe poczucie przestrzeni i brak perspektywy możemy skonstatować na wszystkich rysunkach i malowidłach ludów pierwotnych. Ludzie, zwierzęta, w ogóle przedmioty znajdujące się na dalszym: drugim, trzecim planie, są równie wielkie, jak przedstawione na planie pierwszym, narysowane są tylko wyżej<sup>1)</sup>. Jeszcze w sztuce staro-egipskiej występuje niedolna perspektywa do tego stopnia, że na jednym i tym samym obrazie, różne przedmioty narysowane są z różnych punktów widzenia. Widać n. p. staw, który przedstawia się jakby nań patrzano z góry, a w około w różne boki porozkładane sylwetki drzew!<sup>2)</sup>

Do poczucia przestrzeni i widzenia przedmiotu łącznego z otaczającym go światem przyczynia się w malarstwie i — koloryt.

Nie wdaję się tu w pytanie, czy człowiek pierwotny miał już odrazu poczucie wszystkich barw, czy też je sobie dopiero powoli wyrobił<sup>3)</sup> — to pewna, że poczucie barw z postępowaniem cywilizacji i kultury jeszcze dalej się wyrabia, wydoskonala, staje się subtelniejszym. Najlepszym dowodem tego, że tak zwaną perspektywę powietrzną: wpływy powietrza, mgły, pory roku, pory dnia, oddalenia, na barwę przedmiotów, wydoskonaliła dopiero sztuka czasów najnowszych.

W sztuce pierwotnej zaś i ta strona jej formy stoi na niskim stopniu: skala barw, którą sztuka ta posługuje się, jest bardzo mała. Przyczyną tego jest zapewne w części i niewyrobiona technika produkcji w ogóle, mianowicie nieumiejętność zdobycia i przetworzenia przydatnych na barwy materiałów przyrody albo brak takich materiałów. Lecz

<sup>1)</sup> Por. n. p. u Groszego (*Anfänge der Kunst*, str. 170), podany rysunek tablicy grobowej z Australii, wyciętej w korze drzewnej.

<sup>2)</sup> Steindorff: *Die Blütezeit des Pharaonenreiches*. „Monographien zur Weltgeschichte“, Heucka tom X, rysunek na str. 123.

<sup>3)</sup> Kwestya ta ma swoją odrębną i bardzo obszerną literaturę. Nie wdaję się w nią, gdyż do socyologicznego rozpatrywania początków sztuki nie należy.

niewątpliwie gra tu rolę i strona psychofizyczna pierwotnego człowieka: jego zmysłowość, która reaguje tylko na barwy silne, jaskrawe, subtelniejszych nie odczuwa, i niewyrobień wzroku, które barwy zbliżone do siebie mięsza.

Tak więc i w zaraniu sztuk przestrzennych forma ich jest w ogóle mało wyrobioną.

Mimo to już wcześniej widzimy w sztukach tych jak gdyby dwa odrębne rodzaje formy, dwa sposoby traktowania natury przy jej odtwarzaniu: wierny realistyczny i zmieniający mniej lub więcej naturę, stylizowany.

Wprawdzie każde — nawet wierne — odtworzenie natury jest już jej przetworzeniem, bo twórca mimowoli, wkładając w dzieło swoje odczucie form świata, swe uczucia i myśli, naturę zmienia, tworzy z niej rodzaj syntezy i zupełnie obiektywnie, mechanicznie — jak to czyni n. p. aparat fotograficzny — oddać jej nie może. Ale zmiana ta może być bardzo małą lub sięgać głębiej, dalej; może nawet wznieść się do takiego uproszczenia natury, że uwydatni tylko pewne najgłówniejsze, najcharakterystyczniejsze jej rysy, a inne pominie.

I ten sposób odtwarzania natury w sztukach przestrzennych nazywamy: stylizowaniem<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Lipps: *Ästhetik*, tom I, część III, rozdział III, str. 259 — 263; Cohn: *Allgemeine Ästhetik*, str. 114 — 123. Od stylizowania należy odróżnić styl, t. j. ogół zasad, których się trzyma artysta czy cały pewien naród, okres czasu, kultura pewna, w odtwarzaniu natury czy realistycznym czy stylizowanym. Styl indywidualny, swój styl może mieć każdy wybitny artysta. Styl historyczny, więc styl pewnego narodu, okresu czasu, pewnej kultury, jest już rezultatem pracy zbiorowej szeregów generacyj. Zauważę tu jeszcze, że niesłusznie identyfikują niektórzy pisarze (n. p. Riegl) realizm z poprzednio wspomnianym widzeniem łącznym, a idealizm, stylizowanie z widzeniem izolacyjnym. Może bardzo wierne oddawanie natury iść w parze z widzeniem izolacyjnym (staro-egipska rzeźba monumentalna), albo stylizowanie z widzeniem łącznym (nowoczesny krajobraz stylizowany).

I otóż w najdawniejszym okresie sztuki pierwotnej, w okresie t. zw. kamiennym starszym albo dyluwialnym, występuje w dochowanych rysunkach figur ludzkich czy zwierzęcych, w posągach i posążkach, malowidłach na ścianach grot i jaskiń, realistyczne, bardzo wierne naśladownictwo form natury. Realizm ten zaś ustępuje później w t. zw. okresie kamiennym młodszym naśladowictwu nieudolnemu, podobnemu do figur kreślonych ręką dziecięcą, naśladowaniu jakby stylizowanemu.

Objaw ten tłumaczą Grosse i Woermann<sup>1)</sup> tem, że w okresie pierwszym środkową i zachodnią Europę, gdzie głównie zachodzą się zabytki sztuki realistycznej z tego okresu<sup>2)</sup>, zamieszkują plemiona myśliwskie i rybołówcze, które, zmuszone przez ciągłą walkę o byt z przyrodą i plemionami obcemi, zmuszone przedewszystkiem przez swój sposób wyżywiania się (tropienie zwierzyny!) nadzwyczaj bystro widzieć i dostrzegać każdy ruch człowieka czy zwierzyny, uczą się tem samym wcześniej patrzeć na naturę i odtwarzać ją wiernie, realistycznie<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Grosse: *Anfänge der Kunst*, str. 187 — 190; Woermann: *Geschichte der Kunst I*, str. 41 i 42.

<sup>2)</sup> Największą część wykopalisk sztuki dyluwialnej znaleziono w grotach i jaskiniach południowo-wschodniej Francji. Woermann: *Geschichte der Kunst*, str. 6—14; Hoernes: *Der diluviale Mensch in Europa*, który całą tę pracę poświęcił zestawieniu miejsc wykopalisk dyluwialnych Europy.

<sup>3)</sup> Zauważę tu, że Piette i Hoernes widzą taką różnicę w wykonaniu między posążkami kobiecemi peryodu paleolitycznego a rysunkami zwierząt rytymi na kości tegoż okresu, iż pierwsze przypisują dawniejszemu, ale co do sztuki wyższemu okresowi kultury, drugie zaś późniejszemu, ale okazującemu pewną degenerację w sztuce. — Por. Hoernes: *Der diluviale Mensch in Europa*, str. 11 i 12. Pasący się ren jednak, wryty na kości, a znajdujący się obecnie w Muzeum w Konstancyi (Fig. 11 tablicy paleolitycznych zabytków sztuki w Woermanna: *Geschichte der Kunst*), zdaje się w niczem nie ustępować posążkowi kobiecemu z Brassempouy (str. 9 tamże)! Jakże

Tłumaczenie to słuszne, wyjaśnia jednak tylko stronę fizyologiczną objawu: zaostrzenie zmysłu wzroku. Uzupełnić je trzeba wyjaśnieniem strony psychicznej objawu. U pierwotnych plemion myśliwskich i rybołówczych, przy zaostrzonej walce o byt i rozsiedlaniu się w bardzo małych grupach, musi każda jednostka liczyć tylko na własne siły, stąd wyrabia się bardzo wcześnie jej osobowość, indywidualność w każdym kierunku, tak samo i w sztuce. Rozwinięta zaś w sztuce indywidualność prowadzi do odtworzenia wiernego pełni życia, do — realizmu<sup>1)</sup>.

Przeciwnie plemiona pasterskie czy rolnicze, jakie występują w okresie kamiennym młodszym, osiedlają się i żyją w większych grupach, rodach, szczepach całych, jednostka jest mniej wyrobioną, mniej samodzielną a więcej związaną wolą ogółu, zwyczajem, tradycją. U tych plemion wyrabia się też prawdopodobnie pierwsze stylizowanie. Naturalnie nie jako świadome podnoszenie znamion głównych, charakterystycznych odtwarzanego przedmiotu, z pominięciem innych — bo do takiego stylizowania trzeba nierównie wyższej kultury — lecz jako naśladownictwo nieudolne, ogólnikowe, polegające na zapamiętaniu i oddaniu pewnych tylko rysów natury, które naśladowującemu przypadkowo wpadły w oczy, jako naśladownictwo jakby dziecinne. To naśladownictwo przez tradycję przechodzi z pokoleń na pokolenia, ustala się i staje się schematycznym, szablonowym. Dopiero na pewnym wyższym stopniu kultury zaczyna chwytać

---

zresztą pogodzić to z wywodami Hoernesa, że plastyka surowa pierwszych posążków kobiecych zbliżona jest jakby do sporządzania lalek.

<sup>1)</sup> Że w ogóle silnie rozwinięty indywidualizm, t. j. kładzenie w społeczeństwie nacisku przedewszystkiem na jednostkę, nie na ogół, i odpowiedni temu ustrój społeczny, w którym gra pierwszą rolę jednostka, zostawiona własnym siłom, własnej działalności i używaniu niekrepowanemu pełni życia, skłonne są w sztuce wiązać się z realizmem i naturalizmem, będą starał się wykazać w dalszych studyach. Por. Cohn: *Allgemeine Aesthetik*, str. 121.

jedynie rysy charakterystyczne natury i zmienia się we właściwe stylizowanie <sup>1)</sup>).

Treść posążków, rysunków, malowideł sztuki pierwotnej, obraca się w bardzo ciasnym zakresie: wziętą jest z przedmiotów, które najbliżej obchodzą człowieka pierwotnego. Widzimy więc przedewszystkiem oddawanie postaci ludzkiej <sup>2)</sup>), dalej zwierząt, z którymi pierwotne plemiona mają najwięcej do czynienia. Odtwarzanie roślin — które w ornamentyce zaczyna się równie wcześnie, jak odtwarzanie ludzi i zwierząt — we właściwych sztukach przestrzennych pojawia się później. Prawdopodobnie na częstsze odtwarzanie form roślinnych wpływa dopiero stałe osiedlenie się i poczynająca się uprawa rolna <sup>1)</sup>).

<sup>1)</sup> Lipps (*Ästhetik* I, str. 264) całkiem trafnie przedstawia, że od takiego schematycznego nieudolnego naśladownictwa natury, o jakim wyżej mówię, musi się zacząć stylizowanie. Niestuszenie tylko mojem zdaniem przyjmuje, że to schematyczne naśladownictwo jest wszędzie pierwszym stopniem rysunku, a potem dopiero rozwój idzie w dwóch kierunkach: z jednej strony ku realizmowi, z drugiej ku właściwemu stylizowaniu. Przypuszczenie to nie zgadza się z historią, bo już w najdawniejszych wykopalskach geologicznych występuje realizm; nie zgadza i z psychologią, bo silne wyrobienie indywidualności u pierwotnych plemion myśliwskich i zmysłu wzroku, nie sprzyjałoby wprost naśladownictwu schematycznemu, nieudolnemu.

<sup>2)</sup> Zwłaszcza kobiecej. To też Woermann (*Geschichte der Kunst* I, str. 10), zastanawiając się nad omówionym wprzód posążkiem z Brassempouy, woła: „Kobieta stoi na początku sztuki!“

<sup>1)</sup> Że w ornamentyce pierwotnej odtwarzanie roślin pojawia się równie wcześnie, jak u ludzi i zwierząt, we właściwych sztukach przestrzennych zaś później, tłumaczy się, jak sądzę, tem: ornamentyka stoi na granicy sztuk ruchu i przestrzennych, wymaga więcej jeszcze poczucia rytmu niż poczucia przestrzeni, a człowiek pierwotny nie przerabia w niej dostrzeganych form otoczenia na istniejące dla siebie dzieła sztuki przestrzennej, używa ich tylko — nieraz bezwiednie — na „motywa“ dla zdo-

Do odtwarzania wyrazu duchowego postaci przedstawianych, do wyrażania jakichś jasno określonych myśli i uczuć, pierwotne sztuki przestrzenne nie wznoszą się. Mimo małego wyrobienia formy, a w części właśnie i dlatego, forma przeważa nad treścią<sup>1)</sup>. Przewaga elementu formalnego objawia się tworzeniem rysunków, malowideł głównie w celach ornamentacyjnych, nie jako samoistnych całości dla siebie; objawia się dalej rytmicznym powtarzaniem tych samych rysów, ruchów, pozycji w kilku razem odtworzonych postaciach. Tego rodzaju rysunki, rzeźby, malowidła, stoją jakby na granicy ornamentyki i właściwej plastyki.

Pierwszych początków budownictwa trzeba szukać w najdawniejszych mieszkaniach, w których chroni się człowiek pierwotny okresu paleolitycznego, t. j. w gro-

---

benia siebie i rzeczy, które go najbliżiej obchodzą. Interes estetyczny jego kieruje się więc w pierwszym rzędzie ku przedmiotom, które chce zdobić, upiększyć, te przedmioty stają się dlań dziełem sztuki, niejako treścią jej, użyte zaś na motywa zdobnicze formy otoczenia zostają tylko czystą formą. Na „motywa“ używa też człowiek pierwotny w stadium ornamentyki wszelkich form otoczenia, zwłaszcza tych, które najczęściej dostrzega i które swym kształtem w danym wypadku najlepiej się nadają. I tak pierwotne plemiona myśliwskie, żyjąc wśród lasów, nadają grotom do oszczepów czy strzał formę liści z drzew. Z pojawieniem się właściwej plastyki przerabia człowiek pierwotne przedmioty otoczenia na samoistne dzieła sztuki; jego interes estetyczny zwraca się ku nim bezpośrednio i one stają się treścią sztuki. To też o ile idzie o plastykę właściwą, rysunek, uważam za słuszne przytoczone wprzód zdanie Grosseg (por. wyżej przypisek 119), które on jednak już do ornamentyki stosuje, że człowiek pierwotny zwraca się najpierw ku odtwarzaniu ludzi i zwierząt, bo to go więcej obchodzi, dopiero potem do odtwarzania roślin. Zresztą poczucie piękności natury powoli dopiero w nim się rozwija.

1) Powiadam „w części właśnie i dlatego“, bo im więcej wyrobioną jest forma w sztukach przestrzennych, tem lepiej odda treść, t. j. życie, wyraz. Por. Cohn: *Allgemeine Aesthetik*, str. 48 i n., str. 74 i n.



tach i w jaskiniach i uważać za początki te: ozdabianie tych jaskiń rysunkami i malowidłami. Rysunki te i malowidła odznaczają się — jak cała sztuka paleolityczna — wiernością w odtwarzaniu natury, a barwy używane do nich, to barwy przemawiające silnie, żywo do impulsywnej natury człowieka pierwotnego, a zarazem łatwo mu dostępne: czerwona i czarna <sup>1)</sup>).

W mieszkaniach podziemnych, w jamach okresu neolitycznego, które stanowią przejście od jaskiń do chat stojących wolno na otwartym powietrzu, można dostrzedz już ślady poczucia symetrii, to znaczy zawiązki uczuć estetycznych przestrzennych w budownictwie, we formie regularnej: kolistej, kwadratowej, wreszcie owalnej i prostokątnej, jaką nadano tym mieszkaniom.

Z chat na otwartym powietrzu, a na ziemi stałe budowanych tegoż okresu, nie dochowały się żadne szczątki. Natomiast dochowały się z budowli t. zw. palowych, t. j. z domostw stawianych z drzewa na palach wbijanych głęboko w dna jezior i moczarów lub na podkładzie tratwowym, który osiadł się powoli w głębi jeziora. W tych budowlach palowych występuje również poczucie symetrii w układzie belek i ich krzyżowaniu, w wyplataniu trzecią przestrzeni wolnych między belkami, a wreszcie w wyciskaniu na glinie, którą oblepiono ściany „geometrycznych“ wzorów.

W końcu i grobowce i pomniki kamienne, które też należą do budowli okresu neolitycznego, choć tworzone nieraz z nieociosanych głazów, zdradzają mimo to układem swym: zrozumienie zasad podtrzymywania i opierania ciężaru i poczucie symetrii. Ogromem swym zaś, imponującą wielkością, do której nieraz dochodzą, zdradzają także, mniej lub więcej świadome dążenia do budzenia uczuć przestrzennych: uczucia wielkości, potęgi, wzniosłości. Służyły też one celom religijnym lub uwiecznianiu zdarzeń, faktów historycznych, które obchodziły całe szczepy, narody całe.

<sup>1)</sup> Hoernes: *Der diluviale Mensch*, str. 52 i n.; dalej str. 205 i n.

I w tem, jakoteż w olbrzymiej pracy tysięcy rąk, którą one nieraz musiały pochłonąć, przebija się znowu charakter społeczny tych zabytków sztuki pierwotnej<sup>1)</sup>.

### III.

I oto przechodzimy tak do trzeciej cechy sztuki pierwotnej: sztuka ta jest więcej produktem społecznym, niż indywidualnym. I to:

1) raz w tem znaczeniu, że już do powstania swego potrzebuje współzycia ludzi, pewnego środowiska społecznego;

2) powtórę w tem znaczeniu, że na pierwotne dzieło sztuki, tak na jego formę, jak i na treść, składa się z reguły niejeden twórca, lecz wielu, i stąd sztuka ta ma charakter zbiorowy.

Weźmy pod uwagę moment pierwszy (1).

1) Że sztuki czasowe: taniec, muzyka i poezya, biorą początek dopiero w pewnem środowisku społecznem, wykażalem wyżej. Wrodzone człowiekowi poczucie rytmu wybuchają tańcem i śpiewem dopiero, gdy cała grupa ludzi, czująca się jakby jednym ciałem, jednym duchem przejęta, pójdzie w marsz, pochód, czy taniec, i zaintonuje zbiorowe okrzyki.

Tak samo sztuki przestrzenne: kosmetyka, ornamentyka, rzeźba, malarstwo, wreszcie budownictwo, rodzą się przy współzyciu ludzi, biorą zeń swój początek.

Odczuwanie form (dźwięków, kształtów, barw) otaczającego świata i ich wyrazu, jest wprawdzie już człowiekowi pierwotnemu wrodzonym; lecz sposobność do zbudzenia się tego odczuwania, do wyrażenia się jego w najpierwotniejszym dziele sztuki, daje tylko — współzycie z innymi ludźmi.

<sup>1)</sup> Szczegóły co do budownictwa pierwotnego por. Hoernes: *Geschichte der Urkunst* i *Der diluviale Mensch*, (passim); Schurtz: *Urgeschichte der Kultur*, str. 412 — 448; Woermann: *Geschichte der Kunst*, str. 16 — 20.

Człowiek pierwotny — jak widzieliśmy — chce się od innych odróżnić, odznaczyć, pokazać im swoją dzielność, władzę, swoją piękność i oto: maluje twarz i ciało jaskrawymi barwami, stroi się w czuby z piór, sporządza maskę wojenną, zdobi broń swoją. I tak powstają pierwsze stopnie sztuk przestrzennych: kosmetyka i ornamentyka. Albo czując się instynktowo wspólnym w uczuciach i myślach z należącymi do tego samego rodu, szczepu, stanu, chce przedstawić postaci, sceny z życia, obchodzące zarówno ich, jak jego, chce uczeić wspólnego Boga, w którego wszyscy wierzą, wspólnego wodza czy bohatera, który im niegdyś przewodził, chce wreszcie zbudować wspólne dla siebie i swej rodziny mieszkanie i — powstają: pierwsze rzeźby, rysunki-malowidła, posądky bogów i bohaterów, świątynie i grobowce, pomniki i mieszkania.

Można powiedzieć krótko, że instynktowe dążenie człowieka pierwotnego do wyrażenia, udzielenia innym z nim współżyjącym swych uczuć i myśli i będące warunkiem tego pewne środowisko społeczne daje pierwszy impuls do obudzenia się wrodzonego człowiekowi pierwotnemu instynktu estetycznego i powstania pierwszych dzieł sztuki. Powtórzyć trzeba za Kantem: „Człowiek izolowany dzieł sztuki nigdy nie tworzył!“<sup>1)</sup>

2) Lecz sztuka pierwotna jest produktem społecznym jeszcze i w drugim znaczeniu.

---

<sup>1)</sup> Kant: *Kritik der Urtheilskraft*, wydanie Kirchmanna. Berlin, 1869 § 5, str. 49. Jak różne strony duchowe człowieka, n. p. etyczna, nie rozwinęłyby się, gdyby żył od początku izolowany, tak się ma rzecz i ze stroną estetyczną. Powoływanie się na żyjących w samotności poetów lub więźniów, którzy tworzyli dzieła sztuki, niczego nie dowodzi, bo byli to ludzie już wprzód duchowo rozwinięci. Zresztą tworząc samotnie, sam dla siebie, artysta mimo woli w swej świadomości się rozdwaja: przemawia w myśli do słuchaczy, widzów, jakiejś idealnej publiczności, która ma go odczuć i zrozumieć. Por. także Cohn: *Allgemeine Aesthetik*, str. 229 i 230.

Na pierwotne dzieło sztuki, tak na formę jego, jak i na treść, składa się z reguły nie jeden twórca, lecz wielu: całe grupy społeczne, społeczeństwa całe. To też sztuka pierwotna oddaje daleko więcej uczucia i myśli całych grup społecznych, niż indywidualne; działa tem samem na szersze koła społeczne i — choć tego sobie społeczeństwa pierwotne nie uświadamiają — jest w ich życiu silniejszym węzłem społecznym niż sztuka niejednych późniejszych stopni kultury<sup>1)</sup>. Wyrażę to wszystko krótko, mówiąc, że sztuka pierwotna tak co do formy, jak i co do treści, ma charakter zbiorowy, kolektywny.

Charakter taki ma przedewszystkiem taniec pierwotny. Odczucie rytmiczności wspólnych a gromadnych ruchów i towarzyszących im śpiewów, dźwięków instrumentów, zapala zarówno tańczących, jak i widzów. Wszyscy czują się przejęci, porwani jednym uczuciem, jednym użyciem, czują się jednością! I w tem leży olbrzymie znaczenie społeczne pierwotnego tańca: uspołecznia on, wiąże ze sobą silnie jednostki. Taniec dzisiejszy w tym kierunku przedstawia się już tylko jako objaw szczątkowy, przeżytek. Ma on chyba to znaczenie społeczne, że zbliża jedną płeć do drugiej<sup>2)</sup>.

I w poezji pierwotnej przeważa tak we formie, jak i w treści, jej charakter zbiorowy: we formie, ponieważ, jak widzieliśmy, zaczyna się ona od zbiorowych chóralnych śpiewów — w treści, ponieważ wyraża uczucia i myśli całych grup społecznych<sup>3)</sup>. Nawet pierwotna liryka — choć

1) Niż n. p. sztuka Renesansu, kultury *par excellence* estetycznej, która jednak stworzoną jest tylko dla warstw wykształconych w społeczeństwach ówczesnych.

2) Grosse: *Anfänge der Kunst*, str. 217 — 221.

3) To też Posnett w swej *Literaturze porównawczej* jako pierwsze stadyum rozwoju literatur różnych narodów stawia: „Literaturę klanu“ (rodu, plemienia), wyrażającą tylko uczucia wspólne całemu klanowi, nie indywidualne, i jest zdania, że tak poezya chóralna, jak nawet poeci, oddzielnie występujący, wyrażają w tem stadyum tylko — uczucia klanowe. Por. Posnett i. w. Księga II „Literatura klanu“.

zdaje się to sprzeciwiać istocie liryki — wyraża uczucia zbiorowe. Dopiero powoli i nieznacznie wsuwa się w pierwotną zbiorową poezję pierwiastek osobisty, indywidualny. Zaczyna się to od tego, że wśród śpiewów chóralnych zaczynają występować przodownicy, improwizatorowie, którzy śpiewają czy deklamują pieśni lub wiersze swojego układu, pomysłu. Jak powoli jednak postępuje cały ten proces przemiany pierwotnej zbiorowej poezji w indywidualną, najlepszym dowodem tego fakt, że jeszcze w poezji greckiej liryka chóralna zajmuje pierwszorzędne miejsce<sup>1)</sup>. W tragedji greckiej zaś chór zrazu jest główną jej podstawą, przyczyną powstania; później tworzy już tylko ramy tragedji, zawsze jednak obok osób występujących na scenie jest częścią składową konieczną sztuki. Chór ten zaś właśnie reprezentuje otoczenie społeczne grających, opinię publiczną, wyraża uczucia i myśli zbiorowe<sup>2)</sup>.

I w sztukach przestrzennych pierwotnych występuje ich charakter zbiorowy.

O kosmetyce i ornamentyce decydują — jak zaznaczyłem — zwyczaj, tradycya i moda, zatem uczucia i zapatrywania zbiorowe.

Początki stylizowania w rzeźbie, rysunkach i malarstwie powstają — jak także podnosiłem — drogą przeniesienia się pierwszych nieudolnych, ogólnikowych naśladowań natury z pokoleń na pokolenia tradycją — więc także drogą zbiorową.

Co się tyczy zaś stylów historycznych, to w pierwszych, jakie się tworzą u dawnych państw Wschodu, w Egipcie, nawet w Grecji, daleko więcej występuje zbiorowość, a daleko mniejszy zakres ma inicjatywa jednostki, jak w stylach czasów późniejszych<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Burekhardt: *Griechische Kulturgeschichte*, 1900. T. III i IV. Rozdział VI. *Die chorische Lyrik*, str. 191.

<sup>2)</sup> Burekhardt j. w. Tom III i VII. Rozdział VII. *Die Tragödie*, str. 224 i 225.

<sup>3)</sup> Każdy styl historyczny jest wprawdzie — jak podnosiłem już poprzednio — rezultatem pracy zbiorowej szeregów

Tak n. p. w sztuce staro-egipskiej z okresu t. zw. dawnego państwa występuje pewien charakterystyczny, zawsze jednakowy sposób odtwarzania postaci ludzkiej, a występuje z taką prawidłowością, że w nauce toczył się spór o to, czy nie trzymano się w Egipcie pewnych stałych przepisów, pewnego kanonu w tym kierunku<sup>1)</sup>. W posągach, statuach egipskich, występuje ścisła symetria w odtwarzaniu frontowem twarzy i tułowia, t. zw. „prawo frontowości“, jak symetrię tę nazwał przedwcześnie zmarły duński historyk sztuki, Juliusz Lange, uważający ją za zasadę wszelkiej dawniejszej sztuki posągowej<sup>2)</sup>. W odtwarzaniu człowieka na płaszczyźnie: w malowidłach, płasko- i wypukłorzeźbach, przyjętą jest w sztuce egipskiej pozycja profilowa i zwrócenie postaci na prawo. Mimo to oczy i ramiona są zawsze *en face*<sup>3)</sup>.

Odrębną, choć pokrewną symetrię i także „prawo frontowości“ w oddawaniu postaci ludzkiej przedstawia sztuka staro-chaldejska i staro-babilońska, a znowu właściwą sobie prawidłowość sztuka staro-assyryjska<sup>4)</sup>. Nawet sztuka grecka w najdawniejszych swych posągach przedstawia — jak się zdaje pod wpływem Egiptu — prawo frontowości, układ sztywny i symetryczny<sup>5)</sup>. Później, gdy już jest w pełnym roz-

---

generacyj; mimo to w czasach późniejszych dają mu inicjatywę, wpływają nań i kształtują go także potężne indywidualności twórcze, których w czasach prymitywnej kultury nie ma.

- 1) Dawniejsi egiptologowie, idąc za Diodorem, który już o tym kanonie wspomina, wierzyli weń; nowsi zaprzeczają jego istnieniu; przyjmują go co najwyżej dla czasów kultury Ptolemeuszów. Por. Woermann: *Geschichte der Kunst* I, str. 105.
- 2) Julius Lange: *Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst*. Aus dem Dänischen herausgegeben von Ad. Fürtwängler. Strasburg, 1899.
- 3) Eрман: *Aegypten und Aegyptisches Leben im Altertum*. Tübingen, 1885, str. 531 i n.; Woermann: *Geschichte der Kunst* I, str. 105 i n.
- 4) Woermann, j. w. I, str. 151 i n.
- 5) Woermann, j. w. I, str. 242 — 245.

kwiecie, charakter jej zbiorowy tem jednak zawsze jeszcze się objawia, że przedstawia tylko: ludzi idealnych, t y p y, a nie postaci o charakterystyce indywidualnej.

Pierwotne budownictwo monumentalne zaś już przez fakt, że tworzone jest przez wielu i dla wielu: dla uprzytomnienia zdarzeń, dla wyrażenia uczuć i myśli ogół obchodzących, ma także wybitny charakter zbiorowy. Charakter ten objawia się później i we formie w stylach budowlanych, powstających u różnych narodów i kultur starożytnych.

Cała ta prawidłowość, typowość rzeźby, rysunków, malarstwa, monumentalność i stylowość budownictwa na różnych stadyach kultury, jest — podobnie jak poezja zbiorowa, zwłaszcza liryka zbiorowa — wyrazem kolektywizmu przejmującego pierwotne społeczeństwa, wyrazem podporządkowania społecznego i duchowego jednostki pod ogół. Gdzie prawidłowość ta przybiera charakter aż sztywny, przymusowy, jak w dawnych państwach Wschodu, tam podporządkowanie jednostki pod ogół dochodzi ostatnich granic. Społeczeństwo przedstawia przymusowe warstwy, kasty; życie duchowe ujętem jest w przymusowe karby, a sztuka — w przymusowe formy <sup>1)</sup>.

To ostatnie znamię sztuki pierwotnej — jej zbiorowość — odpowiada duchowi całej cywilizacji i kultury pierwotnej, które w każdym kierunku zdradzają przewagę grupy społecznej nad jednostką: mają charakter kolektywny, zbiorowy.

<sup>1)</sup> Myśl, że całe życie duchowe społeczeństwa przybiera zawsze charakter odpowiedni do formy więcej przymusowej lub swobodniejszej ustroju społecznego, przeprowadza szczegółowo Kindermann w swej pracy: *Zwang und Freiheit ein Generalfaktor im Völkerleben*. (Fischer, Jena, 1901.

I tak pierwotna gospodarka, jak to dziś dobrze wiemy z badań historyczno-ekonomicznych <sup>1)</sup>, to gospodarka zbiorowa całych rodów, rodzin, a nawet szczepów.

Prawo pierwotne, czy pojawia się ono zrazu jako norma zwyczajowa, czy później jako norma ustawowa, ma na oku przedewszystkiem, jak to stwierdzają badania prawnoporównawcze i prawnohistoryczne Leista, Posta, Gierkego, Fustel de Coulanges'a u nas Balzera, Szelągowskiego <sup>2)</sup>—interes zbiorowy, grupowy. Przeważa w niem moment prawno-publiczny, sakralny i przymusowy; jest ono tylko prawem dla członków pewnej grupy społecznej: rodu, później szczepu czy narodu, nie zaś prawem dla obcych, którzy, do tych związków nie należąc, z ich prawa są wyjęci. Poświęca ono dla interesu ogółu interes jednostki w wysokim stopniu, a często nawet akty prawno-prywatne, akty familijne i majątkowe, odbywają się publicznie i z odpowiednim uroczystym ceremoniałem.

Etyka pierwotna jest również ściśle grupową: jej normy wiążą tylko członków grupy wobec siebie, każdy obcy zaś jest wrogiem, którego traktowanie bezwzględne jest dozwolonem.

Nawet religia ludów nisko stojących w kulturze ma charakter grupowy i wiąże się zwykle z kultem przodków <sup>3)</sup>. Charakter ten mają jeszcze i religie rasowe i narodowe, które istnieją wyłącznie dla pewnej rasy, narodu pewnego...

1) Przypominam tylko znane prace: Morgana, Felixa, Laveleye'a, Meitzena, Büchera, Webera, Ruhlanda, Kowalewskiego.

2) Leist: *Alt-arisches jus civile*. Jena, 1892 — 1896; Leist: *Alt-arisches jus gentium*. Jena, 1889; Post: *Grundlagen der ethnologischen Jurisprudenz*, Oldenburg, 1894; Gierke: *Das deutsche Genossenschaftsrecht*; Fustel de Coulanges: *La cité antique*. Paris, 1880; Balzer: *O zadrudze słowiańskiej*. Lwów, 1899; Szelągowski: *Chłopi dziedzięce we wsiach na prawie polskiem*.

3) Fustel de Coulanges: *La cité antique*. Paris, 1880. Księga pierwsza. Rozdziały I — IV.



Nic dziwnego, że i sztuka pierwotna jest zbiorową.

Jednostka ludzka w zaraniu kultury jeszcze się nie urobiła duchowo: żyje jeszcze wierzeniami, uczuciami, myślami grupy społecznej, do której należy. Kolektywizm przeważa nad indywidualizmem. Kolektywnymi są więc i — początki sztuki.

---

