LWOWSKA BIBLJOTECZKA PEDAGOGICZNA 3

Dr. J. B. KONSTANTYNOWICZ

WYCHOWANIE ESTETYCZNE W NOWOCZESNEJ SZKOLE

CZĘŚĆ I. (TEORETYCZNA)

LWÓW 1936
NAKŁADEM KSIĘGARNI NAUCZYCIELSKIEJ
SKŁAD GŁÓWNY: KSIĘGARNIA „KSIĄŻKA" A. MAZZUCATO
WE LWOWIE.

Dr. J. B. KONSTANTYNOWICZ

WYCHOWANIE ESTETYCZNE W NOWOCZESNEJ SZKOLE

LWÓW 1936
NAKŁADEM KSIĘGARNI NAUCZYCIELSKIEJ
WE LWOWIE

29431

29431 I

Dolnośląska Biblioteka Pedagogiczna
we Wrocławiu

WRO0153051

Odbito w Drukarni „EKONOMJA", Lwów, Kopernika 18.

TREŚĆ:

A. Część teoretyczna.

I. Uwagi, dotyczące estetyki i ogólnej nauki o sztuce.
II. Charakterystyka uczucia wogóle.
III. O przeżyciu estetycznem:
1. Zasadniczę wiadomości, dotyczące podmiotowych i przedmiotowych warunków stanu estetycznego.
2. Rola czynników: a) sensorycznych, b) motorycznych, c) asocjacyjnych i intelektualnych w przeżyciu estetycznem.
3. Najważniejsze postacie apercepcji estetycznej.
IV. Uwagi o sztuce.
V. Uwagi o przeżyciach estetycznych oraz twórczości artystycznej młodzieży.

B. Część praktyczna.

VI. Zadania szkoły w zakresie wychowania estetycznego.
VII. Budynek szkolny jako czynnik wychowania estetycznego.
VIII. Estetyka osobista ucznia.
IX. Ćwiczenia cielesne i organizowanie świąt narodowych jako czynniki wychowania estetycznego.
X. Poszczególne przedmioty nauczania jako czynniki wychowania estetycznego:
1. religja, 2. przyroda, 3. geografja, fizyka i matematyka; 4. zajęcia praktyczne, 5. historja, 6. rysunki, śpiew — muzyka, 7. język ojczysty i języki obce.
XI. Zakończenie i literatura przedmiotu.

Wstęp

Niniejsza praca jest przeznaczona przedewszystkiem dla nauczycieli i dla tych, którzy chcą zorjentować się w zawiłych zagadnieniach kultury estetycznej, jako też w stosunku, jaki zachodzi pomiędzy estetyką a sztuką; dla nich też podałem w rozdziale II. najważniejsze wiadomości, dotyczące ogólnej charakterystyki uczuć wogóle, by mogli z większą korzyścią dla siebie przeczytać następne rozdziały.

Zagadnienie wychowania estetycznego omówiłem w dwu częściach: 1. w teoretycznej i w 2. praktycznej, przyczem obie części ściśle łączą się ze sobą. Ze względów metodycznych pominąłem w rozdziale V. zagadnienie środowiska i przeniosłem je do części praktycznej (rozdz. VI). Szczupłe jednak rozmiary niniejszego tomiku „Bibljoteczki" z jednej strony i olbrzymi materjał, jaki należało omówić, z drugiej strony, — stały się powodem tego, że musiałem pominąć bardzo wiele ciekawych zagadnień i omówić tylko rzeczy podstawowe; dlatego też w rozdziale XI. — oprócz literatury przedmiotu — podaję wskazówki od jakich dzieł należy rozpocząć studja teoretyczne nad wychowaniem estetycznem, jako też podaję obszerną bibljografję, dotyczącą zagadnień specjalnych.

Autor.

I.

Piękno i sztuka zwracały już w starożytności na siebie baczną uwagę filozofów (Platon, Arystoteles, Plotyn), ale przedmiotem ścisłych badań naukowych stały się dopiero we w. XVII, a zwłaszcza we w. XVIII, kiedy zaniechano spekulacyj metafizycznych w odniesieniu do nich, a zwrócono się ku doświadczeniu (np. Dubos — 1719, Burke — 1756, Home — 1762, Kant — 1764 i 1791). Wtedy też filozof niemiecki Aleksander Baumgarten, uważając jeszcze naukę o pięknie za teorję poznawania zmysłowego, użył na jej oznaczenie po raz pierwszy (1750) wyrazu „estetyka" (z greckiego: „ajstànestaj = postrzegać) i jako filozofję piękna włączył ją do systemu filozofji, jako odrębny dział. — Przedmiotem badania estetyki stało się piękno i sztuka; przez badania nad sztuką poczęła estetyka rozbudowywać zakres swych dociekań.

Począwszy od Kanta estetyka wykazywała duże tendencje rozwojowe (Goethe, Schiller, Hartmann, Carrier, Vischer), chociaż bywały i czasy, w których wykazywała również tendencje metafizyczne (Hegel, Schelling, Schopenhauer). Mając za cel swego badania piękno i sztukę — popełniała równocześnie jednak dwa błędy zasadnicze: 1) ujmowała, tłumaczyła i oceniała dzieła sztuki tylko z punktu widzenia wartości estetycznych, 2) pomijała szereg zjawisk estetycznych, leżących poza sztuką.

Dopiero w latach 80-ch ubiegłego stulecia z kółka

niemieckich uczonych i artystów (K. Fiedler, H. v. Mares, Hildebrand) wyszły żądania — poparte odpowiedniemi argumentami, — by stworzyć nową naukę, którąby się zajęła wyłącznie zagadnieniami sztuki, naukę zupełnie odrębną od estetyki, gdyż estetyka — wychodząc z punktu widzenia wartościowania estetycznego — nie jest w stanie objaśnić dzieła sztuki; idea piękna bowiem, nie jest konieczną treścią dzieła sztuki, co można np. spostrzec w dziełach artystów północnych począwszy od Dürera aż do Rembrandta. Ci ostatni w swych dziełach nie dążyli przecież do piękna, tylko do rzeczy zupełnie innych, a mimo to pozostali pierwszorzędnymi mistrzami, takimi samymi, jak np. Rafael Santo, lub Michał Anioł.

Wspomniane kółko, którego rzecznikiem stał się przedewszystkiem Konrad Fiedler, stworzyło niebawem naukowe podstawy dla nowej nauki, oznaczając w zarysach jej zadania. Jednak właściwym jej twórcą stał się dopiero Max Dessoir, który opierając się na pracach wspomnianego kółka, jakoteż na pracy Hugona Spitzera, wydał w r. 1900 dzieło p. t. „Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", w którem jasno określił istotę, zakres i zadania nowej nauki, jakoteż przeprowadził wyraźną granicę pomiędzy nią, a estetyką.

Oto niektóre jego myśli:

Nasz zachwyt nad zjawiskami przyrody i nasza miłość do niej, posiadają w sobie wszystkie cechy estetycznego przeżycia tej przyrody i zupełnie nie potrzebują stykać się ze sztuką. Na wszystkich obszarach życia człowieka żyje część jego twórczej energji, która wyraża się w estetycznej formie. Owe wytwory, które zupełnie nie są dziełami sztuki, mogą mimo to stać się przedmiotem estetycznej rozkoszy. Ponieważ niezliczone fakty naszego życia codziennego wykazują nam naocz-

nie, że smak może objawić się i rozwijać niezależnie od sztuki, — dlatego musimy przyznać sferze bytu estetycznego zakres szerszy, aniżeli sferze sztuki. Nie znaczy to jednak, że zakres sztuki jest wycinkiem węższym. Przeciwnie! Moment estetyczny nie wyczerpuje treści i celu sztuki. Każde prawdziwe dzieło sztuki nie jest wynikiem błogiej igraszki tylko i nie dąży jedynie do estetycznej przyjemności. Jest zawsze syntezą. Wogóle, spokojne upodobanie, które ma cechować przeżycie estetyczne, — pod żadnym warunkiem nie wyczerpuje bytu sztuki. W rzeczywistości sztuka spełnia bez naszej wiedzy i woli olbrzymią funkcję duchową i społeczną. Dlatego jest obowiązkiem ogólnej nauki o sztuce, — rozpatrzyć wszystkie jej objawy. Tego zadania nie jest jednak w stanie spełnić estetyka, która dlatego powinna posiadać treść wyraźnie oznaczoną i w sobie zamkniętą. Pozatem obie nauki powinny dążyć ku temu, ażeby możliwie jaknajsilniej wyodrębnić różnice pomiędzy niemi zachodzące, co w rezultacie doprowadzi do zgłębienia i poznania obydwu nauk. Będą wtedy mogły jasno zarysować się rzeczywiście pomiędzy niemi istniejące więzy i styczności.

* * *

Obecnie estetyka jest to nauka, która bada podmiotowe (wewnętrzne) i przedmiotowe (zewnętrzne) warunki tego stanu naszej świadomości, który nazywamy stanem estetycznym. Badaniem warunków podmiotowych zajmuje się również psychologja wraz z patologją, a przedmiotowych nauki historyczne, społeczne, jakoteż i matematyczne, ale tylko ze swoistych dla siebie punktów widzenia. Estetyka bada stany estetyczne, związane ze wszystkiemi dziedzinami życia człowieka, a więc

i z dziedziną sztuki; z dziedziny sztuki (jak i z każdej innej) oczywiście o tyle tylko, o ile występują wrażenia estetyczne, odebrane pod wpływem dzieła sztuki.

Zależnie od warunków, wśród których rodzi się przeżycie estetyczne, t. zn. warunków podmiotowych, czyli subjektywnych i przedmiotowych, czyli objektywnych, powstały w estetyce dwa kierunki: subjektywizm i objektywizm. Subjektywizm uważa, że wyjaśnienia przeżycia estetycznego należy szukać w podmiocie, a więc w analizie przeżycia, objektywizm natomiast uważa, że wyjaśnienia przeżycia estetycznego należy szukać w przedmiocie, który istnieje niezależnie od podmiotu, a więc od przeżycia.

Ale badacz, zajmujący się przeżyciami estetycznemi, jeżeli chce je rzeczywiście poznać w całej pełni, musi uwzględnić tak przedmiot, który wywołał przeżycie estetyczne, jak i stan podmiotowy — przeżycie, jakie ten przedmiot wywołuje. Musi uwzględnić obydwie strony, a tem samem zastosować dwoiste metody badania.

Treścią o g ó l n e j nauki o sztuce jest: 1. zagadnienie twórczości artystycznej (organizacja duchowa artysty, akt twórczy, geneza sztuki); 2. ustalenie działów sztuk (systematyka); 3. założenia teoretyczne poszczególnych działów sztuk; 4. funkcje sztuki społeczne, moralne, duchowe.

Treścią nauki o sztuce (albo historji sztuki w szerszem znaczeniu) są zawsze trzy działy, podobnie jak w każdej innej nauce humanistycznej: 1. dział ogólny, który zajmuje się tem samem, czem pierwszy dział o g ó l n e j nauki o sztuce; 2. dział historyczny (czyli historja sztuki w węższem znaczeniu), który bada i objaśnia dzieła sztuki w rozwoju historycznym; ; 3. dział systematyczny (zn. systematyka), który bada fakty artystyczne według jakichś zasad (np. odpowiedź na pytanie: w jaki

sposób artyści greccy rozwiązywali zagadnienie ruchu? — należy do systematyki).

II.

W treści naszej świadomości mieszczą się wyobrażenia, objawy woli i manifestacje przyjemności i nieprzyjemności [1]) t. zn. uczucia. Uczucia nie zjawiają się w odosobnieniu, chociaż są samodzielnemi i pierwotnemi [2]) stanami naszego „ja", lecz tworzą z wyobrażeniami i z objawami woli [3]) jedną organiczną całość.

Każdy nasz stan uczuciowy występuje zawsze w oparciu o nasze wyobrażenia (może nie zawsze zbyt jasne) i sądy o czemś, lub o kimś czyli, nasze uczucia posiadają jakiś swój własny przedmiot [4]), ku któremu się odnoszą. Owe wyobrażenia i sądy wywołują wówczas w na-

---

1) Przyjemność, to podstawa uczucia i zarazem rezultat motorycznych reakcyj, przedewszystkiem wzmocnionej działalności układu oddechowego i krwionośnego. Jeżeli ona nie przekroczy maximum swego natężenia wpływa rozweselająco i tem samem podnosi nasze „ja"; nieprzyjemność działa wprost przeciwnie. Istnieją różne przyjemności: n. p. zmysłowa, estetyczna i wiele innych.

2) Gdyż genetycznie uczucia są zależne od instynktów. — Instynkt, to nieświadoma celu skłonność jednostki do korzystnego dla niej zachowania się, przyczem owe zachowanie się jest dla niej przyjemne (skoro nic jej nie stoi na przeszkodzie), lub nieprzyjemne (skoro jej coś przeszkadza i ona stara się ową przeszkodę usunąć). Dla tego też „dążenie" (przejaw woli) i uczucie są bardzo ściśle ze sobą zespolone do tego stopnia, że każde uczucie jest początkiem jakiegoś dążenia i naodwrót.

3) Porów. zdanie ostatnie uwagi 2).

4) Owe wyobrażenia i sądy o przedmiocie, nazywamy intelektualną podstawą uczucia.

szej świadomości również i pewne przekonania i przedstawienia, odnoszące się nietylko do przedmiotu naszego uczucia, ale — na podstawie irradjacji [5]) — również i do innych przedmiotów z przedmiotem uczucia skojarzonych. Uczucie jest więc bezpośredniem i wartościującem zajęciem stanowiska naszego „ja" w stosunku do swoich przeżyć, jest bezpośrednią i subjektywną reakcją naszego „ja" na jakość wyobrażeń i dlatego stanowi stronę subjektywną [6]) przeżycia psychicznego.

Pozatem ich charakterystykę uzupełnić mogą fakty następujące:

Uczucia posiadają swój wyraz w ruchach ciała i swoje odpowiedniki w procesach [7]) poszczególnych układów naszego ciała; powtarzające się uczucia — stępiają się uwaga — hamuje rozwój uczucia; reprodukcja uczuć jest możliwa tylko przy pomocy ich przedstawień; bardzo często występują t. zw. uczucia mieszane, kombinacja przyjemności z nieprzyjemnością; uczucie może wykazywać cechy dwuwartościowości (ambiwalencja), t. zn. być jednocześnie przyjemnem i nieprzyjemnem; jedne uczucia mogą wpływać na drugie uczucia, np. występujący nagle element nieprzyjemny w stanie przyjemności — może wzmocnić jego intenzywność.

Stany przyjemności i nieprzyjemności, których pod

---

5) Irradjacja („promieniowanie") uczucia występuje wtedy, kiedy n. p. myśl o przedmiocie bezpośrednio przyjemnym kojarzy się z myślą o przedmiocie zupełnie obojętnym, zabarwiając go uczuciowo.

6) Stan uczuciowy wpływa często ujemnie na sposób naszego rozumowania i w rezultacie doprowadza do wygłaszania sądów fałszywych. Dzieje się to dlatego, że bezpodstawnie przenosimy sądy, odnoszące się do podmiotu (do jakości przyjemności lub nieprzyjemności) na sam przedmiot uczucia.

7) Porów. uwagę 2).

stawą są wrażenia zmysłowe — nazywamy uczuciami prostemi. Skoro stan przyjemności lub nieprzyjemności jest bardziej skomplikowany i jest połączony z wyobrażeniami i przedstawieniami o treści bogatszej, trwa dłużej i t. p. — nazywamy go uczuciem wyższem lub złożonem.

Podział uczuć na proste i złożone jest bardzo często podziałem tylko teoretycznym, gdyż z rzeczywistości nie tak łatwo oddzielić jedne od drugich.

Pozatem istnieje podział uczuć, oparty o charakter przeżyć, jako podstawę podziału.

III.

Uczucie, które towarzyszy przeżyciu estetycznemu, swoiście je zabarwiając, a będąc równocześnie pierwszym z czynników podstawowych, które je wywołuje — jest uczuciem estetycznem. Charakterystyka uczuć wogóle — podana w poprzednim ustępie, — odnosi się w całości oczywiście i do uczucia estetycznego, ale ono posiada prócz tego jeszcze pewne cechy indywidualne, których nie posiadają żadne inne uczucia, cechy decydujące o jego odrębności.

W niżej podanych wiadomościach zasadniczych, dotyczących warunków podmiotowych i przedmiotowych zaistnienia stanu estetycznego, są wyszczególnione również i indywidualne cechy uczucia estetycznego. Oto one:

1.

1. Nieodzownym warunkiem powstania uczucia estetycznego jest t. zw. postawa, nastawienie, lub skłonność estetyczna. Jest to — tkwiąca w człowieku — tendencja do zauważenia czegoś i równoczesnego bezpośredniego i bezinteresownego zadowolenia, lub niezadowolenia. Teoretycznie jest to zespolenie prawie zawsze możliwe,

ale w praktyce nie zawsze może się urzeczywistnić, a to wskutek braku ku temu odpowiednich danych.

2. Uczucie estetyczne może wystąpić niezależnie od rzeczywistego istnienia jego przedmiotu, t. zn. wystarczy poprostu p r z e d s t a w i ć sobie jakiś przedmiot, by ono już mogło wystąpić.

3. Przedmiot uczucia, zwanego estetycznem, wywołuje w podmiocie przyjemność, lub nieprzyjemność, która jest przyjemnością — nieprzyjemnością samą dla siebie, gdyż jest wolną od pożądań i dlatego tego rodzaju przyjemność — nazywamy „przyjemnością bezinteresowną" (Kant). A więc przyjemność estetyczna różni się od przyjemności tak zmysłowej, jak i moralnej tem właśnie, że gdy obie ostatnie wywołują pożądania, ona ich nie wywołuje. Przyjemność estetyczna bowiem „jest specjalną odmianą przyjemności czynnościowej [8]), wywołanej przez kontemplację prostą (Jerusalem)".

Kontemplacja [9]) (contemplare = spoglądać uważnie)[10])

[8]) Przyjemność czynnościowa (funkcjonalna) powstaje wskutek zaspakajania potrzeby działalności przeróżnych narządów i aktualizacji czynności psychicznych; przyczem jest warunkiem normalnego istnienia człowieka. Owa przyjemność wypływa ze samej czynności lub aktualizacji (n. p. w zabawie), a nie z celu, który ma być osiągnięty i dlatego nie wywołuje pożądań. Wynikałoby z tego, że każda przyjemność czynnościowa jest równoznaczna z przyjemnością estetyczną. Tak jednak nie jest. Przyjemność estetyczna jest specjalną odmianą przyjemności funkcjonalnej. Przyjemność estetyczna jednak wiąże się jeszcze w organiczną całość z przeróżnemi czynnościami psychicznemi(n. p. z kontemplacją, z „wczuwaniem"), których niema w innych przyjemnościach czynnościowych i prowokuje do wydawania sądów estetycznych (n. p. „piękny" — „brzydki").

[9]) Kontemplacja jest czynnikiem pozaestetycznym, lecz koniecznym w strukturze uczucia estetycznego.

oznacza nietylko proste, zwykłe oglądanie przedmiotu widzianego, słyszanego, lub wyobrażonego, jak to zwykle bywa w początkach powstania uczucia estetycznego, — ale również pełne, bez reszty zainteresowanie się przedmiotem. Jest to wyższy stopień kontemplacji. Takie zainteresowanie się przedmiotem uczucia może wystąpić w całej pełni tylko przy zupełnym spokoju wewnętrznym, który można osiągnąć przez zupełne wyrugowanie z naszej świadomości wszelkich manifestacyj naszego „ja" [11]). W kontemplacji estetycznej dążymy więc do poznania przedmiotu w oderwaniu od woli, od „ja", przez „podniesienie świadomości na stopień poznania czystego i wolnego od pożądań podmiotu; podmiot chwilowo uniezależnia się od wszystkich względów, płynących z „ja" jednostki (Schopenhauer)". Wobec tego kontemplacja estetyczna jest poprostu „abstrakcją" [12]).

Tak więc „upodobanie estetyczne" nie jest „niemożliwością psychologiczną", czy też „rzadkim dziwolągiem" — jak utrzymują [13]) niektórzy psychologowie, lecz rzeczywiście istniejącym faktem psychologicznym.

4. W kształtowaniu się uczucia estetycznego, a zwła-

---

[10]) Nie należy zapominać, że z pojęciem uwagi zawsze łączy się pojęcie abstrakcji.

[11]) Dłużej trwająca kontemplacja zabarwia się silnie czynnikiem transcedentalnym i wykazuje styczność z uczuciem religijnem.

[12]) W tej czynności jest jaskrawo widoczna dążność do celowej izolacji jednych składników treści naszej świadomości, od innych (zob. uwagę [10]).

[13]) Tego rodzaju poglądy mogły powstać tylko wskutek tego, że nie uzględniono roli i istoty przyjemności czynnościowej, jakoteż dlatego, że często przeoczano fakt, że uczucia estetyczne są częścią składową t. zw. uczuć mieszanych.

szcza w jego rozwoju, bierze udział — prócz kontemplacji — jeszcze inny czynnik, t. zw. „wczuwanie się" [14]).

„Wczuwanie się" oznacza tyle, co „wkładanie" naszych czynności i naszych stanów psychicznych, nastrojów, uczuć, dążeń i t. p. w przedmioty realne, wyobrażalne, w sytuację, zjawiska, wskutek czego my je ożywiamy i uduchowiamy [15]), a tem samem modyfikujemy i bezpośrednio przeżywamy na wzór przeżyć naszego „ja". Przeżywamy w nich siebie samych i nasze czynności w sposób, który daje nam zadowolenie. Słowem, posiadamy świadomość, jakoby nasze „ja" tkwiło w przedmiocie uczucia, jakoby się w nim objektywizowało, Z tego wynika, że warunkiem estetycznego „wczuwania się" jest swoista więź, zachodząca pomiędzy naszem „ja", a przedmiotem uczucia estetycznego.

Tak więc „wczuwanie się" jest jednym z procesów, który przekształca surowy spostrzegawczy materjał estetyczny — we właściwy materjał estetyczny. Jest jednak tylko jednym z procesów przekształcających i jednym z podstawowych czynników, stojących na usługach złożonego, wyższego uczucia estetycznego.

Jako zjawisko, jest „wczuwanie się" uwarunkowane procesami motorycznemi, które występują w organizmie człowieka. Warunkiem zjawiska nie musi jednak być ruch realnie wykonany.

5. W kształtowaniu się uczucia estetycznego zawsze biorą udział równocześnie dwa — wręcz sobie przeciwne — czynniki: 1. kontemplacja, 2. „wczuwanie się", przyczem jeden z tych czynników w stosunku do dru-

[14]) „Wczuwanie", podobnie jak kontemplacja jest czynnikiem pozaestetycznym i tak jak ona, koniecznym w budowie uczucia estetycznego.

[15]) To samo można zauważyć w animizmie, a fakt ten polega również na „wczuwaniu".

giego odgrywa rolę dominującą, a drugi schodzi na plan dalszy. Stosownie do tego, który czynnik dominuje, powstają również dwa zasadnicze typy przeżycia estetycznego: 1. typ kontemplacyjny i 2. typ „wczuwający się". Równolegle do tych dwóch typów zasadniczych, istnieją dwa typy ludzi, którzy zachowują się kontemplacyjnie, lub „wczuwająco", przyczem na terenie życia pozaestetycznego typowi kontemplacyjnemu, — odpowiada typ człowieka objektywnego (który na wszystko stara się zapatrywać rzeczowo, niezależnie od swego „ja"), a typowi „wczuwającemu", — odpowiada typ człowieka subjektywnego (który na wszystko zapatruje się pod kątem widzenia swego „ja").

6. Jaskrawą cechą przeżycia kontemplacyjnego jest to, iż główną rolę odgrywają w niem czynniki sensoryczne (czuciowe) i intelektualne, a wskutek tego wykazuje ono charakter wybitnie pasywny. Pozatem charakter samego uczucia jest bardzo subtelny. Nie „porywa" ono nigdy przeżywającego i wskutek tego sąd jego jest zawsze jasny i niczem niezaciemniony.

Natomiast jaskrawą cechą przeżycia „wczuwającego" jest to, iż główną rolę odgrywają w niem czynniki motoryczne i asocjacyjne, a wskutek tego wykazuje ono charakter wybitnie aktywny. Pozatem „resonans uczuciowy" jest nadzwyczaj silny. „Porywa" on przeżywającego i wskutek tego zaciemnia często jasność samej apercepcji. Pomiędzy typami „wczuwającemi" można wyróżnić dwie odmiany: 1. typ niższy i 2. typ wyższy. Typ niższy objawia aktywność swego przeżycia nazewnątrz (ruchem, słowem, krzykiem...). Aktywność typu wyższego polega na naśladownictwie wewnętrznem. Typ niższy objawia się u ludzi, stojących na niższym, typ wyższy natomiast u ludzi, stojących na wyższym stopniu kultury estetycznej.

7. Uczucia estetyczne prawie zawsze skłaniają ludzi do wygłaszania sądów o ich przedmiotach, z jakich najpopularniejsze bywają: jest piękny, ładny — szkaradny, brzydki; jest wzniosły — śmieszny; jest zajmujący — nudny; jest zachwycający — wstrętny... i t. p., przyczem ten, który wydaje taki sąd, jest święcie przekonany, iż wydaje sąd objektywny o danym przedmiocie [16]). W rzeczywistości wydaje sąd subjektywny o danym przedmiocie. Dlaczego? Bo nieprawnie utożsamia przedmiot z podmiotem. Przenosi sąd, odnoszący się do podmiotu (t. zn. do uczucia przyjemności i nieprzyjemności), który nic nie mówi o przedmiocie — na przedmiot uczucia; czyni to w przekonaniu, że przedmiot uczucia, t. zn. objektywne cechy przedmiotu były bezpośrednią przyczyną sądu, wydanego przez niego. W rzeczywistości objektywne cechy przedmiotu — są tylko pośrednią przyczyną sądu, a bezpośrednią przyczyną jest zawsze sama przyjemność, lub nieprzyjemność.

Tak więc człowiek jest upoważniony jedynie do wydawania sądów o podmiocie, o jakości uczucia przyjemnego, lub nieprzyjemnego, o samej apercepcji [17]) estetycznej i tylko takie sądy można nazwać właściwie s ą d a m i e s t e t y c z n e m i, ale one nigdy nie mogą mieć wartości przedmiotowej. Że tak jest, a nie inaczej, świadczy o tem fakt, że jedna i ta sama rzecz wydaje się jednemu człowiekowi „piękną", a drugiemu „brzydką", a nawet jednemu i temu samemu osobnikowi raz wydaje się „piękną", a drugi raz „brzydką". Oczywiście fakt ten jest zależny od przeróżnych czynników, przede-

[16]) Treścią jego przeżycia estetycznego jest między innemi świadomość, że rzeczywistość przedmiotowa znajduje się bez reszty w przeżyciu.

[17]) Apercepcja jest to jasne uświadamianie sobie pewnych treści naszej świadomości.

wszystkiem: od typu psychicznego danego osobnika, od jego przynależności społecznej, narodowej, od jego wykształcenia, przekonań religijnych, politycznych... i od wielu — wielu jeszcze innych czynników.

8. Nie należy jednak lekceważyć czynnika przedmiotowego w sądach estetycznych, chociażby tylko dlatego, że przecież jedynie dzięki przedmiotowi — może dojść do skutku zadowolenie estetyczne. Pozatem istnieją przedmioty (jak np. pewne zjawiska przyrody, czy też pewne dzieła sztuki), które w różnych czasach i u różnych ludzi — wywołują zadowolenie estetyczne. Z tego wynikałoby, że w pewnych przedmiotach muszą istnieć jakieś cechy objektywne, które — przy sprzyjających warunkach — powinneby zawsze i wszędzie wywoływać zadowolenie estetyczne. Badaniem tego rodzaju cech zajmują się zwolennicy t. zw. objektywizmu w estetyce i trzeba przyznać, że z dużem powodzeniem.

9. Do najważniejszych, a zarazem najczęściej występujących cech objektywnych przedmiotu, mogących wywołać uczucie estetyczne, należą: a) rytm; b) symetrja; c) proporcja. Oczywiście nie należy sądzić, iż te tylko cechy przedmiotu mogą wywołać uczucie estetyczne, one tylko mogą wywołać je prędzej, aniżeli inne.

a) Rytm, — to prawidłowe powtarzanie jednych i tych samych elementów, wywołujące przytem zawsze wrażenie ruchu (np. rytm kolorów, mas, dźwięków, ruchów, wydarzeń); podstawą jego jest czas.

b) Symetrja, — to jednakowe rozmieszczenie jakichś jednostek po przeciwnych stronach wspólnego środka (np. krajobraz, składający się z doliny, środkiem której przepływa rzeka i z wznoszących się po obu jej stronach wzgórz lesistych; budowa ciała ludzkiego, budowa motyla; rozmieszczenie jednakowych motywów po obu

stronach wejścia do budynku; rozmieszczenie plam kolorowych na motylu).

c) Proporcja, — to stosunek poszczególnych części całości do siebie i tych części do całości. Zawsze chodzi tu o stosunki wewnątrz jakiejś całości przedmiotowej. W proporcji mówi się o ilościach i o masach. Można o niej mówić tak na terenie zmysłu słuchu, jak i na terenie zmysłu wzroku (np. rozmieszczenie mas w architekturze; rozmieszczenie poszczególnych części ciała ludzkiego; rozmieszczenie mas w obrazie — kompozycja; budowa sonetu; w muzyce — melodja; w powieści: stosunek poszczególnych epizodów do siebie i do wydarzenia głównego).

Równoczesne i zgodne współdziałanie ze sobą poszczególnych czynników — nazywamy harmonją (grec. harmonija — zgodność); np.: harmonja kolorów, to zn. współdziałanie pomiędzy kolorami zasadniczemi i dopełniającemi.

Wspomniany już na początku Max Dessoir zalicza jeszcze do objektywnych cech przedmiotu estetycznego jego wielkość. Każdy bowiem przedmiot działa swą wielkością, która jest uzależniona od stosunku czynników ilościowych i jakościowych, czyli od stosunku wielkości zewnętrznej i wewnętrznej przedmiotu. Apercepcja wymaga stale zachowania tego stosunku, w przeciwnym bowiem razie na zmianę stosunku reaguje zaraz zmianą swojej jakości, przyczem kryterjum rozpoznawczem w tym wypadku jest chwila zanikania procesu „wczuwania się". Oczywiście, iż normy tych stosunków są zależne od indywidualności apercepującego. Są jednak pewne stałe normy, chociaż nie zawsze dadzą się należycie sprecyzować. Odnosi się to tak do tworów przyrody, jak i do dzieł sztuki. Inaczej np. oddziaływa góra, czy też pożar zdaleka, a inaczej zbliska; inaczej karzeł a inaczej normalnej wielkości człowiek; inaczej ten

ostatni, jak człowiek, wyższy od niego. Inaczej działa oryginał, a inaczej jego model; inaczej minjatura, a inaczej obraz „normalnych" rozmiarów; inaczej ta sama intenzywność tonu na dwu różnych instrumentach; inaczej obraz przeładowany postaciami, niż obraz nieprzeładowany. — Inne przeżycie wywoła obraz na swem miejscu umieszczony, w odpowiedniem otoczeniu — np. w ołtarzu, — a inaczej przeniesiony do galerji; inaczej kościół z kamienia, a inaczej taki sam z drzewa.

Powstaje jednak pytanie: dlaczego właśnie wyżej wyszczególnione cechy przedmiotu, t. zn. rytm, symetrja i proporcja zawsze mogą przy sprzyjających warunkach wywołać w człowieku zadowolenie estetyczne? Dlaczego przedewszystkiem one, są owemi objektywnemi cechami przedmiotu? Dlatego, bo tkwią w samym człowieku, dosłownie w jego własnem ciele; tam też człowiek musi szukać ich naturalnego początku. I nic dziwnego, że to samo, co tkwi w nim samym i co tworzy równocześnie trzy zasadnicze prawa dla całej twórczości ludzkiej wogóle (rytm, symetrja, proporcja) — musi równocześnie działać na człowieka i od zewnątrz. Doniosłość tego faktu sformułował krótko i zwięźle August Schmarsow: „Wynikiem zgodnej czynności naszych obydwóch rąk, ócz — jest symetrja, zasada kształtowania szerokości; wynikiem ujęcia osi pionowej naszego ciała i innych jego części jako osi rozwojowych jest to, iż jedna część jest w odpowiednim stosunku do drugiej, t. zn. zasada kształtowania pierwszego wymiaru; z wykonania natomiast jakiegoś ruchu, zwłaszcza w połączeniu z tem, z owem, lub z obydwoma razem, — wynika zasada kształtowania trzeciego wymiaru, rytm".

10. Uczucia estetyczne — odpowiednio do działania estetycznego — można podzielić na dwie grupy uczuć: a) proste, lub niższe i b) wyższe.

a) Już najzwyklejsza podnieta na terenie zmysłu wzroku, dotyku, czy też słuchu (np. jakiś kolor, dźwięk, miękki przedmiot — np. aksamit) może wywołać proste uczucie estetyczne, zwane przez niektórych psychologów uczuciem zmysłowem. Ale jest to jeszcze bardzo prosty proces psychofizyczny. Składają się na niego koncentracje muskularne w pierwszym rzędzie z udziałem jeszcze bardzo ogólnych wyobrażeń i motorycznej reakcji na podnietę i wyobrażenia, przyczem owa reakcja to przedewszystkiem działalność układu krwionośnego i oddechowego — dreszcze w okolicy kręgosłupa; rumienienie się, lub bladość. Towarzyszy im bezinteresowne zadowolenie — niezadowolenie jako rezultat owej reakcji motorycznej. Wreszcie jakieś przekonanie, płynące ze sądu na podstawie jeszcze bardzo ogólnych cech przedmiotu. Proste uczucie estetyczne może być dla nas równocześnie obrazem początkowego działania wyższych uczuć estetycznych.

b) Uczucie wyższe tworzy się jako kontynuacja uczucia niższego, przyczem niektóre przedmioty wywołują bezpośrednio uczucie estetyczne, niektóre natomiast wywołują je dopiero przy pomocy uczuć i wyobrażeń, wywołanych przez skojarzenie; np. symfonja, powieść, większy krajobraz, duży obraz. Uczucia wyższe można podzielić na: α) uczucia formy i β) uczucia treści.

α) Uczucia formy rodzą się pod wpływem objektywnych cech przedmiotu: rytmu, symetrji, proporcji. Uczucia formy są pozbawione wszelkich elementów treściowych.

β) Uczucia treści rodzą się w toku procesu „wczuwania się", przyczem forma przedmiotu estetycznego zaczyna odgrywać coraz mniejszą rolę. Wskutek „wczuwania się" zatraca forma swój istotny charakter i staje się alegoryczną. Wyrażenia np. „zębate blanki murów",

„dumna jodła", „walka wściekłych kolorów"... rodzą już raczej uczucie treści.

Wyższe uczucia estetyczne występują w bardziej skomplikowanych przeżyciach estetycznych, przyczem owe przeżycia różnią się bardzo pomiędzy sobą sposobem przebiegu. W każdym razie można w nich zauważyć i pewne objawy, które są typowe dla wszystkich przeżyć estetycznych. Przedewszystkiem występuje falowanie pomiędzy stadjum aktywnem i pasywnem, jeżeli chodzi o świadomość, przyczem w momencie zmiany jednego stadjum na drugie następuje pauza. W stadjum aktywnem przedstawienia i uczucia wykazują tendencję do osiągnięcia najwyższej intenzywności [18]), a jego koniec zaznacza się zmęczeniem lub „wstydliwem uczuciem", że jest się już wolnym od danej apercepcji.

Bardzo częstą cechą skomplikowanych stanów estetycznych jest to, że zadowolenie estetyczne wzmaga się dzięki przenikaniu i manifestowaniu się niezbyt intenzywnych uczuć nieprzyjemnych (np. elementy asymetryczne w sztukach przestrzennych, lub dysharmoniczne w muzyce, w powieści).

11. Działanie estetyczne dochodzi do skutku dzięki: 1. potrzebom czynnościowym; 2. uczuciom estetycznym; 3. wyobrażeniom; 4. „wczuwaniu się"; 5. kontemplacji i 6. przedstawieniom, wywołanym przez skojarzenie.

[18]) Jedną z częściej występujących cech działania estetycznego, a równocześnie i wyższych uczuć estetycznych — jest t. zw. „napięcie". Przyczyny jego należy szukać w cechach przedmiotu estetycznego, których siła wymaga naszej uwagi, zmusza do apercepcji i wywołuje „napięcie". Jest to najwyższy stopień oczekiwania, który niezwykle silnie ożywia estetyczne działanie. „Napięcie" objawia się dynamicznie, lub jako intenzywne stopniowanie wyobrażeń i uczuć (najsilniej w scenach dramatycznych), a fizjologicznie w zmianie bicia pulsu.

12. Na smak estetyczny składają się dwie zdolności: wrażliwość estetyczna i zdolność sądzenia, t. zn. sąd estetyczny (por. rozdz. III, l. p. 7—8). Tak więc stopień subtelności smaku estetycznego jest zależny od stopnia owych zdolności. Smak rozwija się stopniowo: przeżycie naiwne i uczucie zadowolenia jako jedyne kryterjum oceny — analiza przeżycia, poznawanie źródeł zadowolenia estetycznego i krytyczne do nich ustosunkowywanie się, sąd krytyczny, umotywowany.

I pomimo tego, że smak jest czemś relatywnem, przecież dla oceny jego subtelności w sensie rozwojowym, — istnieją pewne normy.

2.

Ze względu na doniosłą rolę czynników: sensorycznych, intellektualnych, motorycznych i assocjacyjnych (por. rozdz. III, 1. p. 5—6) w kształtowaniu się mas apercepcyjnych[19]) przeżycia estetycznego, — następuje analogiczne do nich zróżniczkowanie obydwu zasadniczych typów[20]), zachowujących się kontemplacyjnie, lub „wczuwająco". Wprawdzie owe zróżniczkowane typy nigdy

[19]) Masa apercepcyjna jest to materjał wyobrażeniowy, zgromadzony w umyśle człowieka, który jest nieodzownym warunkiem każdej apercepcji.

[20]) Owe zróżniczkowanie typów — ze względu na rolę wspomnianych czynników, — uzasadnił naukowo psycholog Müller—Freienfels i stworzył na podstawie własnych badań jako też na podstawie badań całego szeregu innych uczonych odpowiednią typologję, na której oparł swoje subtelne rozważania, z dziedziny psychologji rozkoszowania się sztuką. Jego rozważania w nieco zmienionej formie jako też podobne rozważania innych uczonych wykorzystałem w niniejszym i w następnym rozdziale przy uwagach o sztuce.

nie występują w czystej postaci, tylko jako typy pośrednie, np. sensoryczno-motoryczny, lub w innych podobnych kombinacjach, — przecież w przeżyciu każdego człowieka zawsze dominuje ten, lub inny czynnik i dlatego też z pełnem uzasadnieniem można mówić o tym lub innym typie w odniesieniu do jego apercepcji [21]) estetycznej.

Wymieniłem w ten sposób cztery czynniki urabiające odpowiednie typy. Przejdźmy teraz do omówienia czynników sensorycznych i motorycznych:

a)

Czynniki sensoryczne w zakresie przeżycia estetycznego są to wrażenia zmysłowe, wywołane przez podniety wzrokowe, słuchowe i dotykowe.

Czysto sensorycznym czynnikiem na terenie zmysłu wzroku mogą być tylko kolory. Sensoryk apercepuje przedewszystkiem kolor, a wszystko inne, związane z przedmiotem (forma, treść...), — odsuwa na plan drugi.

Czysto sensorycznym czynnikiem na terenie zmysłu słuchu mogą być tylko szmery i dźwięki, ale tylko o tyle, o ile nic nie oznaczają. Sensoryk, rozkoszując się np. utworem muzycznym, stara się przedewszystkiem apercepować tylko same dźwięki i ich zespoły i uważa, że istotą działania muzyki są tylko tony, a nie ich treść, t. zn. odsuwa czynnik treściowy możliwie jak najdalej. Podobnie sensoryk, rozkoszując się dziełem poetyckiem, stara się apercypować tylko dźwięki słowa i ich zespoły, t. zn. apercepuje muzykę słowa.

Ponieważ jednak kolor zawsze prawie łączy się z wrażeniem rzeczy, do której należy, czy też z wra-

21) Owe typy występują również i na terenie pozaestetycznym.

żeniem formy płaszczyzny, którą zapełnia, a tak samo i dźwięk zawsze prawie łączy się w umyśle z czynnikiem assocjacyjnym, czyli zawsze prawie coś oznacza, — przeto czysto sensoryczne wrażenia prawie nigdy nie istnieją. W każdym razie czysto sensoryczne wrażenia są bardzo rzadkie, gdyż tak kolor, jak dźwięk prawie zawsze z czemś się jednoczą. Pomimo to istnieje silna tendencja do czysto sensorycznego rozkoszowania się, t. zn. istnieje typ sensoryka.

Sensoryczna apercepcja estetyczna przejawia się jednak dwojako: 1. jako apercepcja odosobniająca i 2. jako apercepcja skupiająca.

Na terenie wrażeń wzrokowych:

Podczas apercepcji odosobniającej wrażenia kolorów wywołują zawsze tylko szereg pojedyńczych przeżyć, nigdy natomiast nie są przeżywane jako zespół. Każdy ton koloru dochodzi do głosu, a równoczesne istnienie obok niego innych kolorów, służy tylko do wzmocnienia jego działania i dlatego też głównym czynnikiem w apercepcji odosobniającej jest kontrast. Do głosu dochodzą zwłaszcza kolory o silnem nasyceniu i najsilniejsze kontrasty światła i cieni.

W czasie apercepcji skupiającej poszczególne kolory są przeżywane tylko w związku z innemi tonami kolorów, t. zn. jako zespół poszczególnych kolorów.

Na terenie wrażeń słuchowych:

Apercepcja odosobniająca doprowadza do homofonji. Poszczególny ton w harmonji bywa przeżywany nietylko jako część składowa jakiegoś zestawienia harmonicznego, lecz bardzo często także jako część składowa jakiegoś odosobnionego szeregu tonów, lub nawet jako sam dla siebie istniejący ton. Nawet wtedy, gdy równocześnie dźwięczy większa ilość tonów i słuchający powinien je apercepować jako akord, apercepuje je często

jako kontrast. Wogóle w apercepcji odosobniającej, słuchający apercepuje tony „poziomo", t. zn. słyszy je jako następstwo tonów jednego po drugim, a nie jako akord,— apercepuje je jako kontrast.

Apercepcja skupiająca (akordująca) doprowadza do harmonji tonów. Słuchający apercepuje je „pionowo", t. zn. apercypuje większą ilość tonów równocześnie istniejących jako akord.

b)

Do czynników motorycznych zaliczamy akty motoryczne, które powstają jako reakcje na poszczególne podniety. Owe reakcje przebiegają przeważnie wewnątrz naszego ciała i dlatego nie zawsze można je zauważyć od zewnątrz. Również i my sami jesteśmy bardzo często nieświadomi owych reakcyj, gdyż nie dochodzą do naszej świadomości jako przeżycia samodzielne, lecz jako części składowe całego zespołu przeżyć, zwłaszcza towarzysząc intenzywnym uczuciom. Znaczenie czynników motorycznych dla każdego rodzaju apercepcji jest wprost olbrzymie. One do pewnego stopnia umożliwiają dopiero jej powstanie. Wiadomo przecież, że np.: apercepcja głębi dochodzi do skutku tylko dzięki aktom motorycznym. Mimikę i gesty, a dzięki nim obce życie psychiczne rozumiemy właściwie tylko o tyle, o ile je sami wtórnie przeżywamy motorycznie; apercepcja rytmu dochodzi do skutku także dzięki aktom motorycznym. Ożywianie przedmiotów, będących w stanie spoczynku również dochodzi do skutku tylko dzięki wewnętrznym aktom motorycznym: gdy np. patrzymy na grupę „Laokoon-a", to tylko dzięki reakcjom motorycznym, — napełniamy życiem martwe postacie marmurowe i oplątujące je żmije; gdy patrzymy np. na krajobraz, pocięty długiemi i wąskiemi

odcinkami różnego rodzaju uprawnej i nieuprawnej gleby, wydaje się nam, iż owe odcinki biegną ku górze, wdół, stają po środku krajobrazu, wyginają się na lewo i na prawo, jednem słowem są w ruchu i cały krajobraz ożywia się wskutek naszych wewnętrznych reakcyj motorycznych. Wobec tego jest rzeczą zrozumiałą, że apercepcja przedmiotów, będących w ruchu, np. lecącego samolotu, maszerującego oddziału wojska, galopującego konia, może tylko zyskać na swej dokładności, jeżeli tym ruchom będą towarzyszyć akty motoryczne.

Przytoczone przykłady wyraźnie charakteryzują olbrzymią rolę czynników motorycznych i to nietylko w kształtowaniu mas apercepcyjnych i w przebiegu samej apercepcji na obszarze pozaestetycznym, gdzie przecież przeżycie jest rzeczą najważniejszą. Wprawdzie w przeżyciu estetycznem dana jednostka nie zawsze uświadamia sobie reakcje motoryczne — przecież istnieją jednostki, które są ich świadome. Stopień intenzywności owych reakcyj jest u nich bardzo silny, czynniki motoryczne dominują w ich przeżyciu nad innemi czynnikami. Istnieje w nich silna tendencja do czysto motorycznego rozkoszowania się. Musi więc istnieć typ motoryczny człowieka i analogiczny typ przeżycia estetycznego. Oczywiście typ motoryczny jest podatny tylko na tego rodzaju przedmioty, które swojemi cechami pobudzają do apercepcji motorycznej. Jakiego natomiast rodzaju są owe cechy, można wywnioskować ze samego charakteru apercepcji estetycznej typu motorycznego.

Typ motoryczny, apercepując utwór muzyczny o jasno zaznaczającym się rytmie, wykonuje odpowiednie ruchy rytmiczne, przyczem intenzywność przeżywania może go doprowadzić nawet do bezwiednego rytmicznego kołysania własnego ciała. Nie zwraca również uwagi na znaczenie istniejącego ewentualnie tekstu, lecz jedynie

apercepuje rytmikę słów. Przyglądając się jakiejś sytuacji, czy też czytając opisy jakichś sytuacyj, — naśladuje wewnętrznie ruchy widziane, lub opisywane i zdaje mu się, że je wykonuje. Apercepując formę przestrzenną dwuwymiarową, apercepuje przedewszystkiem linje, które konturem tworzą daną formę, jego oko podąża wzdłuż linji i „dotyka" ją tak, jakby to czyniły palce, przyczem tej czynności towarzyszą nietylko reakcje motoryczne oczu, lecz również reakcje na terenie zmysłu równowagi i zmienione reakcje oddechowe. Podobne reakcje motoryczne towarzyszą również apercepcji form przestrzennych trójwymiarowych, przyczem stale towarzyszą jej reakcje motoryczne w klatce piersiowej, zwłaszcza podczas apercepcji architektury. Apercepując kolor, — przeżywa typ motoryczny zmienione reakcje oddechowe. Stara się go w siebie wchłonąć. Odczuwa jakgdyby łechtanie w gardle, a czasami i w nosie.

c)

Znana jest powszechnie olbrzymia rola czynników assocjacyjnych w każdym rodzaju apercepcji. Niema dlatego potrzeby specjalnie ich omawiać. Ale ich rola niezawsze ogranicza się tylko do tego, by ułatwić poznanie materjału wyobrażeniowego, zgromadzonego w umyśle człowieka, t. zn. mas apercepcyjnych. Istnieją bowiem częste wypadki, zwłaszcza w apercepcji estetycznej, że dopływ czynników assocjacyjnych zawsze uczuciowo zabarwionych (por. uwagę 5), zwłaszcza o charakterze osobistym, a więc czynników indywidualnych apercepującego, wzmaga się do tego stopnia, że one przy pomocy obrazów wytwórczych (t. zn. fantastycznych), — przekształcają charakter pierwotnego spostrzeżenia. Apercepujący wykazuje wtedy nader silną tendencję do rozkoszowania się swojemi wyobrażeniami fantastycznemi i wzmożoną

uczuciowość. Wobec tego, takiego rodzaju typ przeżycia estetycznego i człowieka, wykazującego takie skłonności, — nazywamy typem imaginacyjnym. Z typem imaginacyjnym można się spotkać w życiu bardzo często. I skoro w nim nie zaciera się granica pomiędzy fikcją, a rzeczywistością, to on przeżywa (np. jakiś krajobraz, widzianą scenę, czytaną nowelę...) dzięki swoim assocjacjom osobistym, — o wiele intenzywniej i o wiele głębiej, aniżeli typ inny. I w tem właśnie leży druga, swoista, a zarazem olbrzymia rola czynników assocjacyjnych.

Pod „czynnikami intelektualnemi" w przeżyciu estetycznem należy rozumieć wszystkie owe konieczne akty myślowe, dzięki którym dochodzi dopiero apercepcja estetyczna do skutku, dzięki której dochodzi do jasności apercepcji, dzięki którym jest się w możności wydawać sądy estetyczne i sądy wartościujące. A więc rola ich w przeżyciu estetycznem jest poważna. Są one nie do zastąpienia.

Jednak intenzywność działania czynników intelektualnych zależna jest od natężenia umysłowego i od stopnia refleksji nad własnem przeżyciem. Skoro jakiś osobnik świadomie dąży do poznania, a sprawdzanie własnych przypuszczeń sprawia mu rozkosz, skoro poddaje analizie swoje przeżycie, t. zn. zastanawia się nad źródłem swego zadowolenia bezinteresownego i ustosunkowuje się do niego krytycznie i skoro następnie wydaje umotywowane sądy wartościujące (co razem wziąwszy, staje się punktem wyjścia dla dalszych jego przeżyć, jeszcze głębszych, w których świadome poznawanie sprawia mu najwyższą rozkosz), — to takiego rodzaju przeżycie estetyczne nazywamy przeżyciem refleksyjnem, a typ człowieka, okazującego tego rodzaju tendencje, nazywamy typem refleksyjnym. Czystych typów refleksyjnych spotyka się zazwyczaj mało, chociaż można siebie samego

na taki typ wychować, a cechuje go zwykle rozwinięty smak estetyczny. Skoro jednak intenzywność działania czynników intelektualnych wzrasta do tego stopnia, że samo uczucie bezinteresownego zadowolenia znika, to równocześnie z niem znika przeżycie estetyczne i występuje albo uczucie intelektualne, albo, — co częściej bywa — zwykła czynność intelektualna. Proces ten objawia się najczęściej u naukowców, lub fachowo wykształconych, lepszych krytyków artystycznych.

3.

Apercepcja estetyczna wykazuje pod względem jakości dużą różnorodność i odpowiednio do różnic jakościowych istnieją też liczne formy, lub postacie tej apercepcji. Do najważniejszych i najczęściej spotykanych należą: 1. piękno; 2. wzniosłość; 3. tragizm; 4. komizm; (śmieszność); 6. brzydota.

Oczywiście, iż wszystkie postacie apercepcji estetycznej są tylko modyfikacjami przeżycia estetycznego i jako takie są stanami subjektywnemi. Dlatego też ich punkt ciężkości leży zawsze w podmiocie, a nie w przedmiocie.

1. O pięknie (t. zn. o pięknej formie apercepcji estetycznej, o pięknem przeżyciu estetycznem) możemy mówić tylko wtedy, kiedy „ja" zadowolone bez reszty przez dłuższą chwilę[22]), zapomina o rzeczywistości, przedewszystkiem dzięki tym cechom przedmiotu estetycznego, które są zdolne zawsze, oczywiście przy odpowiednich warunkach, wywołać uczucie estetyczne (por.

[22]) Takie określenia jak: „śliczny", „ładny", „zachwycający"... oznaczają stan chwilowy, przejściowy, mało poważny.

rozdz. III. 1, p. 7—9). W rzeczywistości stan taki w swej czystej formie jest zjawiskiem niezwykle rzadkiem, gdyż prawie zawsze wkradnie się do niego pewna doza nieprzyjemności, która go poniekąd zamąci. Ale my, nie pomnąc na to, hojnie szafujemy przemiotnikiem „piękny" na prawo i na lewo.

W innych postaciach apercepcji estetycznej — poniżej scharakteryzowanych — piękno przejawia się tylko częściowo, a jego braki zastępują czynniki pozaestetyczne, lub też estetyczne, ale negatywne (nieprzyjemność).

2. Przeżycie estetyczne, zwane „wzniosłem", charakteryzuje walka dwu uczuć: nieprzyjemności i przyjemności, których przedmiotem jest zawsze jakaś niepowszednia wielkość, przyczem walka kończy się zwycięstwem afektu przyjemności, a równocześnie podnosi i przybliża nasze „ja" do nieskończoności.

Afekt nieprzyjemności powstaje zawsze z naszej niemocy i ograniczoności pod wpływem i w stosunku do jakiejś niepospolitej wielkości (widzianego przedmiotu, zjawiska, myśli, t. zn. wielkości przestrzennej, lub dynamicznej). Potęgując się, może nawet zamienić się w silną przykrość.

Afekt przyjemności powstaje z ujarzmienia poczucia wspomnianej niemocy, ograniczoności, z nieprzerażania się żadnemi przeszkodami i granicami, z poczucia, że zmysły nie mają wpływu na ducha, z wiary w zwycięstwo ducha. Potęgując się, może doprowadzić nawet do zachwytu i poczuca bezgranicznej wolności.

Wzniosłość spełnia pozatem dużą rolę w etyce i w religji.

3. Przeżycie, zwane „tragicznem", to niezmiernie głęboki wstrząs psychiczny, który zostaje wyrównany przez przeżycie pozytywne; — to duchowe przezwyciężenie niezmiernie głębokiego cierpienia psychicznego, zakoń-

czone poczuciem triumfu; — to wkońcu przygnębienie psychiczne i wzlot.

Przyczyną powstawania czynnika nieprzyjemnego jest obawa, strach, który rodzi się ze sympatji, lub ze współczucia. Przyczyną wogóle możliwości powstawania stanu tragicznego, jest dysharmonja, istniejąca pomiędzy światem, a człowiekiem. Dlatego tragizm zawsze jest jednak ilustracją niemocy człowieka jako jednostki. W porównaniu z przeżyciem „wzniosłem", tragizm wykazuje dużo cech podobnych, ale np. dwoistość uczucia, występująca w obydwu przeżyciach, objawia się w przeżyciu tragicznem o wiele jaskrawiej, trwa o wiele dłużej, czasami bardzo długo. Charakter przeżycia w jego końcowem stadjum jest inny, chociaż również pozytywny. Podobnie jak wzniosłość, tragizm spełnia dużą rolę w etyce i w religji.

Przeżycie tragiczne wykazuje wiele odmian, a z nich najważniejsze są: a) tragizm bohaterski; b) tragizm rezygnacji; c) tragizm winy. O takich, a nie innych odmianach tragizmu decyduje rodzaj reakcji naszego „ja", wywołany czynnikiem nieprzyjemnym. Powstanie odmian zależy od tego, czem zostanie zastąpiony i wyrównany czynnik nieprzyjemny.

a) Tragizm bohaterski występuje na skutek reakcji woli. Cechą tego rodzaju tragizmu jest walka człowieka do samej śmierci, bunt przeciw niedającemu się odwrócić losowi (typ Prometeusza). Wprawdzie los triumfuje, ale bohater dochodzi równocześnie do stanu wewnętrznego podniesienia, do poczucia wewnętrznego triumfu. Nie ustąpił bowiem przed losem.

b) Tragizm rezygnacji występuje wskutek reakcji uczuciowej. Cechą rezygnacji jest dobrowolne poddanie się losowi. Człowiek doznaje w tem stadjum — pociechy religijnej i odzyskuje spokój wewnętrzny.

c) Tragizm winy występuje wskutek reakcji etycznej. Refleksje etyczne uzmysławiają ogrom winy. Dochodzi do pojednania z własnem sumieniem dzięki świadomości, że wina będzie odpokutowana. Tragizm występuje więc nietylko jako skutek uświadomienia sobie konieczności poniesienia kary, ale i wskutek uświadomienia sobie ogromu winy.

Walka jednostki może się nam podobać tylko dzięki „wczuwaniu się", lub przez samo umiłowanie walki.

4. Nadzwyczaj ciekawą formą apercepcji estetycznej jest komizm. Jest to przeżycie estetyczne, wywołane przez żywo odczutą, a nieoczekiwaną sprzeczność pomiędzy tem, co jest, chce być, powinno być, — a tem, co następuje, co się zjawia; dokładniej jest to sprzeczność pomiędzy istniejącem, czy też oczekiwanem przeżyciem silnem, — a następującem w rzeczywistości przeżyciem bardzo słabem, nikłem. Pozatem prawie że nieodzowną cechą tego przeżycia — jest śmiech, przynajmniej maleńki uśmiech, jako reakcja zewnętrzna. Przeżycie śmieszności powinno być wolne od współczucia, gdyż przestanie być estetycznem, albo wogóle nie dojdzie do skutku.

Tak więc śmieszność [23]) jest zbudowana — podobnie jak wzniosłość lub tragiczność — na dysharmonji, ale „wielkość", występująca we wzniosłości, zostaje tu zastąpioną przez „małość", „nikłość".

Śmieszność przejawia się w licznych odmianach, z których ważniejsze jest np. szyderstwo (silny wróg, który nieoczekiwanie okaże niemoc — wywołuje na naszych ustach uśmiech szyderczy). Może się przejawić jako humor, jako maskarada; może przybrać formę ironji, dowcipu. Istotą dowcipu jest doraźne zaznaczenie po-

[23]) Nie należy zapominać, że istota śmieszności nie została dotychczas jeszcze w całej pełni zbadaną.

zornej łączności pomiędzy dwoma, nie należącemi do siebie, lub bardzo odległemi pojęciami.

5. Przeżycie estetyczne, zwane brzydotą, jest zbudowane na dysharmonjach, podobnie jak wzniosłość, tragizm, a zwłaszcza śmieszność (może dlatego właśnie zdefinjował Arystoteles śmieszność jako „nieszkodliwą brzydotę"). Brzydota w stosunku do piękna jest wręcz przeciwnem przeżyciem. Mylnem jest — niestety rozpowszechnione — zapatrywanie, które uważa brzydotę za przeżycie pozaestetyczne. Przecież przedmioty, pod wpływem których powstaje brzydota, wywołują uczucia estetyczne, bezinteresowne niezadowolenie (lub nawet zadowolenie), albo uczucia mieszane. Istnieje wiele przedmiotów, na które patrzymy niechętnie. Wywołują one uczucie nieprzyjemne, a równocześnie pociągają nas ku sobie. Czem? Swojemi cechami charakterystycznemi. Wydajemy o nich sądy: „są brzydkie", a przecież pociągają nas ku sobie! Owe cechy wywołują w nas upodobanie bezinteresowne [24]), czasami tylko upodobanie bezinteresowne i nic więcej i wtedy mamy do czynienia z uczuciami intelektualnemi, lub z uczuciami, które stoją na pograniczu jednych i drugich.

W dziełach sztuki artyści posługują się bardzo często brzydotą, ale wiążą ją z treścią dzieła, a nie z formą i uczucie nieprzyjemne, jakie wywołuje brzydota, — starają się usunąć wywołaniem uczucia przyjemności za pośrednictwem formy. Rolę brzydoty można obserwować np. w przeżyciu wzniosłem lub tragicznem, których działanie, właśnie dzięki wzniosłości lub tragizmowi, staje się silniejsze.

---

[24]) Upodobanie bezinteresowne może powstać również pod wpływem irradjacji uczucia, które było w nas przedtem (por. uw. [5]).

Brzydota odgrywa dużą rolę przedewszystkiem w innych formach apercepcji estetycznej, potęgując intenzywność działania estetycznego.

* * *

Powyższe uwagi dowiodły, że w budowie przeżycia estetycznego muszą brać udział i czynniki pozaestetyczne, zespalając się w całość organiczną z przeżyciem estetycznem, przyczem ono zyskuje przez to nie tylko na intenzywności, ale i na wartości [25]). Piękno posiada najmniej czynników pozaestetycznych i dlatego jest najczystszą formą dodatnią apercepcji estetycznej, ale nie najintenzywniejszą i nie najbardziej wartościową [26]).

IV.

W poniższych uwagach o sztuce, ograniczam się do podania najbardziej istotnych wiadomości [27]), potrzebnych do należytego zrozumienia całokształtu zagadnienia, podanego w tytule niniejszej książki, przyczem ilustruję je przeważnie przykładami z dziedziny sztuk plastycznych, jakkolwiek me poglądy odnieść można i do innych działów sztuki.

Dzieło sztuki, to: wyrażenie, konkretyzacja, objektywizacja obrazów, wywołanych przez przeżycie o charakterze uczu-

[25]) [26]) O wartościach przeżycia będzie jeszcze mowa w rozdziale następnym.

[27]) O wiele dokładniej omawiam te zagadnienia w większej pracy: „Jak należy patrzyć na dzieła sztuki?", która jeszcze w roku bieżącym pojawi się w druku.

ciowym, wyrażenie w formach dostępnych dla poznania, przyczem ukształtowanie nosi charakter „organizmu", żyjącego własnem życiem i zbudowanego na zasadach rytmu, symetrji i proporcji.

Wobec tego, że ujmowanie obrazów w kształty jest oparte przedewszystkiem na bezpośrednich przeżyciach uczuciowych, a nie na rozumowej kalkulacji i że dochodzi do skutku dzięki takim czynnikom, które zawsze są zdolne wywołać uczucie estetyczne jak: rytm, symetrja, proporcja (por. III., 1, p. 8—9), czynnik estetyczny staje się nietylko nieodzownym środkiem dla każdego artystycznego kształtowania, ale musi także tkwić w każdem kształtowaniu; dlatego też dzieło sztuki zawsze będzie stanowić dla ludzi przedmiot ich estetycznego przeżycia, co nie oznacza bynajmniej, że przeżycie estetyczne jest celem dzieła sztuki.

Stwierdzenie powyższego faktu upoważnia do stwierdzenia faktu drugiego, płynącego z niego: każda twórczość artystyczna jest uzależnioną od typu psychologicznego apercepcji estetycznej danego artysty i dlatego omówiona powyżej (III, 2) typologja Müllera-Freienfelsa, odnosi się równocześnie do artystów i do ich wytworów artystycznych. Z dzieła sztuki zawsze przemawia do nas jeden z poznanych typów psychologicznych [28]), językiem właściwym jego strukturze, przemawiając oczywiście skuteczniej przedewszystkiem do osobnika tego samego typu co on, aniżeli do innego. Oto ich cechy najbardziej charakterystyczne:

---

[28]) Wprawdzie owe typy nigdy nie występują w czystej postaci, tylko jako typy mieszane, zawsze jednak przecież dominują elementy któregoś jednego z typów i dlatego można mówić o tym, lub innym typie.

I. Tendencje sensoryczne. W malarstwie: Artysta interesuje się przedewszystkiem kolorem, a świadomie zaniedbuje treść, głębię i linearność (np. niektóre dzieła Monet'a, zwłaszcza z późniejszego okresu jego twórczości; dzieła takich nalarzy, jak: Pissaro i Sisley). W poezji; artysta interesuje się przedewszystkiem dźwiękiem wierszy, muzyką słowa i świadomie zaniedbuje treść bądźto przez dobór niezrozumiałych słów, bądźto nawet przez zastosowanie niezwykłej interpunkcji, przez co równocześnie hamuje dopływ czynników asocjacyjnych; również celem zahamowania asocjacji unika momentów dramatycznych; gdy operuje tekstem zrozumiałym, nie chodzi mu zupełnie o treść tekstu, lecz o efekty dźwiękowe, o wywołanie pewnych wrażeń i złudzeń słuchowych, podobnie jak np. Monet'owi chodziło o złudzenia wzrokowe (np. niektóre utwory Zenona Przesmyckiego, lub niektóre utwory ukraińskich poetów np. Czyprynki i Olesia, np. wiersz ostatniego „Kosari"). W muzyce: Artystę interesują przedewszystkiem dźwięki, tony i ich zespoły; świadomie hamuje asocjację; dlatego też unika tytulatury, a ewentualny tekst muzyczny jest dla niego bez znaczenia.

II. Tendencje motoryczne. Ogólną cechą tych tendencji jest posługiwanie się przez artystów takiego rodzaju środkami, które ułatwiają intenzywne przeżycie motoryczne. Przedewszystkiem: linearność, jaskrawe uwydatnianie konturów, bryłowatość kształtów, kształtowanie trzeciego wymiaru, rytm, niespokojna gra linji, spychanie koloru na plan drugi. Np.: scena z „Quo vadis"? H. Sienkiewicza, przedstawiająca walkę Ursusa z bykiem w cyrku; „Laur olimpijski" K. Wierzyńskiego; „Dyskobol" Wł. Tetmajera; „Rębacz" F. Hodler'a; dzieła H. de Toulouse-Lautrec'a, zwłaszcza te, których formy otoczone są wyraźną linją; dzieła V. van Gogh'a (ten

przedstawia jednak typ wybitnie kombinowany: motoryczno-sensoryczny); przeróżne pieśni marszowe i tańce z jaskrawo podkreślonym rytmem; dzieła Michała Anioła; „Nurek" — F. Schillera.

III. Tendencje asocjacyjne. Objawiają się przedewszystkiem w tych dziełach, których treść jaskrawo zrywa z rzeczywistością realną i staje się wobec tego podnietą do powstawania w umyśle apercepującego szeregu obrazów wytwórczych różnych sytuacyj, zjawisk, przedmiotów, jednem słowem podnietą do niezwykle intenzywnej gry wyobraźni, chwilowo mogącej nawet doprowadzić apercepującego do zatarcia się u niego granicy pomiędzy fantazją, a rzeczywistością. Np. niektóre ballady, niektóre dzieła Wyspiańskiego (np. „Kazimierz W."), Słowackiego („Anhelli"), Mickiewicza („Dziady"), E. Poe, St. Przybyszewskiego, dzieła ekspresjonistów (np. H. Hesse: „Wilk stepowy"); „Wizje św. Jana z Apokalipsy"... Pozatem owe tendencje są widoczne w dziełach, w których artyści wprawdzie nie zrywają z rzeczywistością realną, ale pewnemi szczegółami świadomie wywołują w umyśle apercepującego wzmożony dopływ czynników asocjacyjnych (np. Caravaggio: „Fałszywi gracze"; Podkowiński: „Szał"; u niego grają rolę także czynniki sensoryczne — kolor).

Natomiast utwory muzyczne wywołują wzmożony dopływ asocjacji przez upajające bogactwo tonów instrumentacji i przez umieszczenie odpowiedniego tekstu i tytułu, dzięki którym artysta stara się w umyśle apercepującego wywołać ściśle oznaczone przeżycie, co udaje mu się tem łatwiej, że muzyka już jako taka łatwo rozbudza intenzywną grę wyobraźni (np. dzieła Ryszarda Wagner'a, u którego grają pozatem dużą rolę czynniki motoryczne).

IV. Tendencje refleksyjne (intelektualne). Typ reflek-

syjny przychodzi do głosu najczęściej w kulturach zracjonalizowanych (np. włoskie odrodzenie, dzisiejsza kultura europejska). Wskutek takiego charakteru kultury, wyobraźnia artystów jest również silnie zracjonalizowaną, silnie podpada pod reguły logicznego myślenia, a świadome poznawanie staje się ośrodkiem ich twórczości. — Dzieła sztuki, w których górują tendencje intelektualne, wykazują mało uczucia, znikomą ilość czynników irracjonalnych, natomiast chłodne i zbyt logiczne kompozycje, zbyt jasne i przejrzyste rozczłonkowania, geometryzacje, schematyzacje, chłodne analizy psychologiczne, jakoby żywcem wyjęte z podręczników psychjatrji, czy neurologji...

Ilustracją tendencyj racjonalistycznych, a równocześnie i motorycznych, może być np. „Dzień" Ferdynanda Hodlera [29]).

* * *

Już z tego, co powiedziałem wynika, że zadanie sztuki nie polega jedynie na wywoływaniu rozkoszy estetycznej, że jej rola jest o wiele większą, siega bardzo daleko.

Sztuka bowiem spełnia przedewszystkiem doniosłe funkcje duchowe i społeczne i w tych funkcjach leży właściwy cel i olbrzymia wartość sztuki.

Oto przykłady. Wyjdźmy od artystów.

Artystów [30]) można uważać za soczewkę, w której załamuje się psychika danego społeczeństwa, względnie

[29]) Znany publiczności lwowskiej z wystawy zbiorowej jego dzieł, urządzonej we Lwowie przed wojną światową.

[30]) Badania psychoanalityczne zdołały wyznaczyć artyście miejsce pod względem psychologicznym pomiędzy marzycielem, a neurotykiem (jądrem neurozy jest zawsze niezaspokojony popęd seksualny). U artysty tak

jednej z jego grup, czy klas — w danym czasie i której obraz niesfałszowany i zmiany są widoczne w ich dziełach. Dlatego też ich dzieła są dla nas niezmiernie cenne; są jednem z najważniejszych źródeł do poznania psychiki ludzkiej wogóle. Bywają jednak wypadki, że społeczeń-

---

samo jak u neurotyka następuje regresja, ucieczka od świata realnego w świat fantazji; ale podczas gdy neurotyk ginie, nie mogąc przywrócić zpowrotem swego stosunku do rzeczywistości, artysta mając możność (t. zn. mając talent) konkretyzowania przez tworzenie, a tem samem mając możność realizacji swoich fantazyj, — naprawia swój stosunek do rzeczywistości i przywraca do równowagi. Tak więc najgłówniejszem źródłem, z jakiego twórczość artystyczna czerpie swe soki, są: popędy, bytujące pod progiem świadomości i t. zw. „wyparte" przeżycia; sama twórczość artystyczna — to sublimacja w dziele sztuki ongiś wypartych, a obecnie uwolnionych afektów; to swego rodzaju psychoterapja, a tem samem znakomity środek w walce o byt. Genjalnie określa istotę artysty czterowiersz Henryka Heinego:

„Krankheit ist wohl der tiefste Grund
„Des ganzen Schöpferdrangs gewesen,
„Erschaffend konnte ich genesen
„Erschaffend wurde ich gesund".
(Schöpfungslieder, Nr. 7).

Wogóle chorobę, gdy nie przekracza pewnej granicy należy uważać za czynnik pozytywny w twórczości, za czynnik twórczy i to nietylko w sztuce, ale wogóle w całem życiu ludzkiem (twórczemi są n. p. wszelkie psychozy, opanowujące społeczeństwa). Należy ją uważać wogóle za konieczny czynnik rozwojowy, gdyż jak słusznie mówi Egon Friedell (Kulturgeschichte der Neuzeit, Bd. I., München 1922): ...„ein erkranktes Organ unter Umständen weit lebensfähiger, leistungsfähiger, entwicklungsfähiger ist als ein gesundes, weil ungleich mehr Reize darauf eindringen... Und dies gielt nicnt bloss von einzelnen Organen, sondern auch vom ganzen Organismus (str. 69)".

stwo artystów nie rozumie. Przyczyn owych faktów szukać należy: albo w tem, że dane dzieło nie odpowiada poglądom danej grupy, klasy, albo w momentach indywidualnych z osobowością artysty związanych, które powodują, że artysta „wyprzedza", „przerasta" swoje społeczeństwo. Zawsze jednak artyści reprezentują jakąś zbiorowość i swojemi utworami wpływają na moralno-polityczne wychowanie jednostek i na kształtowanie się ich poglądu na świat, zwykle po linji interesów danej zbiorowości (np. Sienkiewicz, Matejko).

Tak więc rola artystów, względnie ich dzieł, w społeczeństwie jest olbrzymia, ale nie mniej intenzywny jest wpływ społeczeństwa na artystę, a tem samem i na jego dzieła. Oddziaływanie jest obustronne i, aby należycie zrozumieć dzieło sztuki, — należy bezwarunkowo poznać ich wzajemne oddziaływanie, podobne jak należyte poznanie jednostki jest możliwe tylko wtedy, gdy się wychodzi od życia zbiorowego, przyczem nie należy zapominać, że społeczeństwo jest czemś więcej, aniżeli sumą członków, które je tworzą.

Cóż więc daje człowiekowi sztuka, bez której żaden[31]) człowiek obejśćby się nie mógł?

Sztuka — przedstawia życie tak, jak go sobie wyobraził artysta; wyjaśnia tajniki świata i życia, i rozwiązuje przeróżne problemy — nieraz głębokie — w sposób szybki, przyjemny i łatwy; urabia światopogląd; zapładnia i rozbudza drzemiące zaledwie uczucia, wyobraźnię, myśli i wolę; umożliwia zrozumienie własnych przeżyć; ułatwia zrozumienie siebie samego; jest psy-

[31]) „Sztuka artystów-zawodowców różni się od sztuki nie-artystów tylko ilościowo, a nie jakościowo, — dlatego właśnie możliwe staje się przyswojenie sobie przez nie-artystów emocji, obrazów i ruchów ciała artystów (Szmit: „Iskusstwo", II, § 12)".

choterapją i skutecznym środkiem w walce o byt (utrzymanie życia i ułatwianie życia); jest niezwykle czułym aparatem, zapisującym najmniejsze zmiany zachodzące w psychice społeczeństwa; jest niezwykle skutecznym środkiem, organizującym społeczeństwo...

Kończę na tem! W każdym razie już te wyszczególnione plusy wykazują jaskrawo, że człowiek bez sztuki obejść się nie może.

V.

Liczni dotychczasowi badacze przeżyć estetycznych i twórczości artystycznej dziecka, różnią się bardzo pomiędzy sobą w poglądach na nie, przyczem często dochodzą w swych badaniach do wręcz przeciwnych wyników. Przyczyn tego faktu szukać należy głównie w tem, że bądźto rozporządzali materjałem, wykazującym poważne różnice pod względem wieku badanych dzieci, bądź to materjałem, nie pozwalającym na liczenie się i uwzględnienie faz rozwojowych dziatwy [32]). Pozatem badacze nie przeprowadzili zróżniczkowania materjału na poszczególne typy psychologiczne w stosunku do apercepcji estetycznej; badali twórczość artystyczną jednej tylko jakiejś dziedziny sztuki, pomijając inne. Także nie zawsze uwzględniali środowisko, z jakiego pochodził ich materjał; nie zawsze uwzględniali rolę dziedziczności choroby... itd.

Uwzględniając owe niedociągnięcia, ograniczam się do następujących uwag.

Dziecko objawia uczucia estetyczne już we fazie

[32]) Czytelnik znajdzie zwięzłą charakterystykę poszczególnych faz rozwojowych młodzieży, — które zasadniczo

wczesnego dziecięctwa (trwającej mniej więcej do 2 ½ roku życia dziecka) i to nietylko uczucia proste [33]), ale również i uczucia wyższe, a mianowicie uczucia formy; co do uczuć treści natomiast, to o nich trudno coś powiedzieć, gdyż wymykają się badaniu.

Uczucia formy (o nich u Grunwald'a: „Pädag. Psychol.") objawiają się początkowo w rytmie, a mianowicie:

W reakcjach motorycznych na wrażenia muzyczne. Początkowo przytem nie są one synchroniczne z rytmem słyszanej muzyki, lecz stają się takiemi dopiero około 2-go roku życia. Wtedy dziecko zaczyna już aktywnie reagować na rytm (naśladuje go) i to początkowo tylko na rytm dwudzielny, a nie na trójdzielny, który pozatem tkwi już w jego organizmie, zwłaszcza w reakcjach jego układu krwionośnego i oddechowego [34]). Wtedy to dziecko zaczyna okazywać dopiero muzykalność, która właśnie polega na zdolności do apercepowania struktury rytmicznej [35]), gdyż to, co dziecko dotychczas objawiało, było właściwie tylko reakcją na izolowane wrażenia słuchowe.

W motorycznych zabawach, jak np. w rysowaniu rytmicznie uszeregowanych kresek, punktów, łuków, zygzaków. Przed końcem drugiego roku życia dziecko rysuje je — a właściwie rzuca — asymetrycznie i czyni to me-

---

zmieniają jej psychikę — w pracy Dr. J. Kuchty, cytowanej przy końcu niniejszej książki.

[33]) Te dadzą się zaobserwować zupełnie wyraźnie jeszcze przed końcem 1-go roku życia. Dziecko n. p. już wówczas rozróżnia dźwięki od szmerów, przyczem dźwięki sprawiają mu większe zadowolenie, aniżeli szmery.

Można to najlepiej zauważyć na zabawkach dziecięcych, n. p. na grzechotkach, lub na piszczących kotkach,... uczucia proste można także zauważyć, obserwując wrażliwość dziecka na kolory.

[34]) Porów. uwagę 1 i rodz. III, l. p. 9 (zdanie Szmarsowa).

[35]) A także melodycznej i harmonicznej. Zdolność do aper-

chanicznie; forma takiej kreski czy zygzaku zależną jest prawdopodobnie od mechanizmu ręki i dziecko zdaje się nie zwracać uwagi na rezultat swojej pracy. Dopiero przy końcu drugiego roku życia świadoma wola zaczyna kierować jego ręką. Dziecko zaczyna już zwracać uwagę na to, co czyni i zaczyna tworzyć rytmiczne zespoły wspomnianych form (kresek, kółek, zygzaków itp.).

W śpiewnem odtwarzaniu rytmu (ale tylko dwudzielnego), co dziecko wykonuje zwyczajnie z największą dokładnością.

W zadowoleniu z rytmicznych elementów mowy; z podobieństwa zgłosek końcowych i tematowych, w prawidłowem powtarzaniu się spółgłosek i samogłosek...

Poza rytmem, który jest przeżyciem wyłącznie motoryczno [36])-sensorycznem, nie daje się w pierwszej fazie zauważyć innych uczuć formy, a samo życie estetyczne wyraża się w doznawaniu [37]) i w odtwarzaniu; to jest właściwie tylko wstępem do następnego okresu życia estetycznego, czemś zupełnie instyktownem i jeszcze jak najściślej zespolonem z podobnemi elementarnemi formami życia intelektualnego i etycznego.

Przy końcu fazy wczesnego i na początku fazy średniego dziecięctwa (trwa mniej więcej do 8-go roku życia) poczucie rytmu wzrasta. Coraz silniejsze odczuwanie i odtwarzanie rytmu jest widoczne np. w tem, że dziecko rozpoznaje znaną mu piosnkę li tylko na podstawie wypukiwania jej rytmu, lub w tem, że odrazu wpada w rytm piosnki, której początek mu zaśpiewamy. Jest to widoczne

---

cepowania melodycznej struktury objawia się u dziecka w drugiej fazie jego rozwoju psychicznego.

36) Porów. III, 2b.

37) W pierwszym okresie rozwoju umysłowego dziecka, w którym objawiają się początkowe procesy zmysłowe, — życie estetyczne dziecka wyraża się tylko w doznawaniu.

również np. w kreśleniu rytmicznie uszeregowanych form kulistych, a nawet prostokątnych; te ostatnie powstają w ten sposób, że dziecko rysuje dwie równoległe do siebie linje, prawie że proste i łączy je szeregiem linij pionowych, wskutek czego powstaje obok siebie szereg prawie że jednakowych płaszczyzn.

Pozatem w owym czasie, t. zn. na przełomie obydwu wspomnianych faz, można już zaobserwować u dzieci początki objawów dalszych rodzajów uczuć formy, a mianowicie: symetrji i proporcji.

Poczucie symetrji [38]) objawia się np. w schematach rysunkowych dzieci, obejmujących rysunki ptaków, motyli, ludzkich postaci. Ich lewa połowa dokładnie odpowiada prawej. Poczucie proporcji jest widoczne np. w poważnych próbach rozwiązywania zagadnienia kompozycji, które zaobserwowano już w rysunkach dzieci trzechletnich; oczywiście jeszcze zamyka się to wszystko w ramach zagadnienia czystego rytmu, jako zagadnienia głównego. Objawia się to w reprodukowaniu i w spontanicznem tworzeniu melodji [39]) [40]), przyczem tekst stanowi wraz z melodją nierozerwalną całość.

---

[38]) Rozwija się równolegle z rozwojem zmysłu równowagi.

[39]) Cechą charakterystyczną początkowych melodyj jest opadający motyw tercji małej i jego powtarzanie, pozatem mała ilość tonów i małe interwały. Za stadjum przygotowawcze dla melodji należy uważać dwutonowy motyw opadający, który wyłania się z glissando (krzyk, zmniejszający swoją wysokość), a właściwa melodja powstaje dopiero wtedy, gdy jakiś ton w połączeniu z drugim utrzymuje się nieco dłużej na pewnej wysokości.

[40]) Poczucie i powstawanie melodji stoi w ścisłym związku z rozwojem rytmu, a mianowicie rytmu melodycznego, który następuje po rytmie refleksyjnym (rytm niemowlęcia). Trzecią formą rytmu jest rytm dynamiczny, objawiający się przeważnie tylko u chłopców, bardzo rzadko

Tak więc już na pograniczu fazy wczesnego dziecięctwa i średniego dziecięctwa dziecko objawia zupełnie wyraźnie poczucie rytmu, symetrji i proporcji, trzech podstawowych czynników, które mogą wywołać wyższe uczucia estetyczne i które tworzą trzy zasadnicze prawa dla całej twórczości ludzkiej wogóle, a tem samem i dla twórczości artystycznej [41]). W owym czasie dają się też zaobserwować u dziecka poraz pierwszy próby konkretyzacji obrazów jego wyobraźni twórczej [42]). Jego życie estetyczne zaczyna wyrażać się nie tylko w doznawaniu i w odtwarzaniu, lecz również i w wytwarzaniu rzeczy nowych [43]), w swobodnej twórczości czyli, dziecko zaczyna już wyrażać swoje życie estetyczne we wszystkich trzech możliwych formach. I z tą chwilą można już mówić o początkach twórczości artystycznej dziecka, o jego sztuce, — tembardziej, że chociaż dotychczas jego zadowolenie estetyczne ograniczało się do formy, obecnie już zaczyna dostosowywać

natomiast u dziewcząt; dlatego też w rysunkach chłopców uderza nas dynamika ich linji, czego brak rysunkom dziewcząt.

41) Porów. uwagę 34) i rozdz. IV.

42) Nie jest wykluczone, że wyobraźnia twórcza działa już wcześniej, ale jest to trudne do zaobserwowania i zbadania, gdyż zwyczajnie działanie to powoli wyłania się z faz reprodukcji. Oczywiście, najlepiej można to zaobserwować wtedy, gdy manifestuje się spontanicznie.

43) N. p. tworzone samorzutnie melodje z własnym tekstem; silna predylekcja do wierszowania i do rymowania, przyczem początkowo dziecko chętnie rymuje zgłoski i słowa niemające znaczenia, a następnie dopiero przechodzi do rymowania słów i zdań (krótkich i prostych), posiadających swój zmysł, ale i teraz nie zwraca uwagi na wzajemne stosunki myśli poszczególnych zdań (tendencje sensoryczne, zob. rozdz. III. 2 i IV).

formę do treści[44]). Dziecko zaczyna odczuwać potrzebę istnienia treści[45]), zaczyna używać formy by pogłębić[46]) treść. Oczywiście odczuwanie potrzeby treści jest jeszcze minimalne; w każdym razie wskazuje ono na rozwój uczuć treści i na próby oddzielania się[47]) poezji od muzyki, a tem samem na początki usamodzielniania się[48]) poezji. Pomimo tego twórczość artystyczna dziecka — występując zawsze w zabawie, nie będąc świadomą i celową, lecz nadal instyktowną — nosi jeszcze charakter twórczości synkretycznej[49]), o jaskrawych tendencjach motorycznych, względnie motory-

---

[44]) N. p. wspomniane melodje z odnośnym tekstem; występowanie zrozumiałego tekstu w łączności z popędem do rymowania.

[45]) N. p. objaśnianie przez dzieci własnych utworów plastycznych.

[46]) Może objawiać się już w czwartym r. życia, ale prawdopodobnie tylko przy odpowiedniem wychowaniu.

[47]) Jako pierwszy objaw tego należy uważać upodobanie dziecka do rytmiki słów, zdań; następnie popęd do rymowania (porów. uwagę 43), a jeszcze wyraźniej rymowanie zrozumiałego tekstu.

[48]) Usamodzielnianie się poezji daje się zaobserwować po raz pierwszy w odtwarzaniu przez dziecko dźwięków, usłyszanych w przyrodzie (onomatopeja). Dziecko naśladuje przyrodę przy pomocy odpowiednich samogłosek, a zwłaszcza spółgłosek, które charakteryzują dane szmery i dźwięki, przyczem rytm i wysokość tonów grają rolę drugorzędną (onomatopeja według zasad poezji, a nie muzyki).

[49]) Także spostrzeganie dziecięce wykazuje charakter synkretyczny, oczywiście nie w tym stopniu jak we fazie pierwszej. Ono polega na tem, że dziecko ujmuje przedmiot jako całość niezróżniczkowaną. Objaw synkretyzmu spostrzeżeniowego można znakomicie zaobserwować n. p. w rysunku dziecka, w jakim ono nie rozczłonkowuje całości — na poszczególne elementy spostrzegania.

ryczno-sensorycznych: Dziecko zespala w jedną organiczną całość rytm tekstu, melodję, ruchy ciała i mimikę, tworząc w ten sposób coś w rodzaju sztuki totalnej, spotykanej u ludów pierwotnych, które również zespalają w jedną całość poezję, muzykę, taniec i mimikę.

*

* *

Drugą fazę rozwoju psychicznego dziecka cechuje, gdy chodzi o omawiany temat — przedewszystkiem wzmożona czynność wyobraźni twórczej, wyrażająca się w animizmie,[50]) który zajmuje dominujące stanowisko w umysłowości dziecka. Dlatego też ta umysłowość wykazuje w tym czasie niezmiernie dużo podobieństwa do umysłowości człowieka pierwotnego. Dziecko może uważać np.: leżący kamień za istotę żywą i cierpiącą i równocześnie litować się nad nim z tego powodu, że ludzie po nim chodzą; stołek za tramwaj, pociąg, zaprzęg; kapelusz za głowę swego dziadzia... Świat fikcji i ułudy zlewa się u dziecka ze światem realnym, przyczem dziecko nie widzi[51]) wyraźnych słupów granicznych, między temi dwoma różnemi światami. Dlatego tak łatwo popada w naiwny realizm, przyznając realne istnienie wytworom swej wyobraźni, np. postaciom, zdarzeniom baśniowym i t. p.

Wzmożona wyobraźnia twórcza dziecka szuka ustawicznie możności realizacji swych zachcianek i pragnień — a ponieważ zabawa, lub świat baśni jest najdogodniejszym dla tej realizacji terenem, porzucając rzeczywi-

50) Porów. uwagę 15 i p. 4 w rozdz. III, 1 („wczuwanie się").

51) Oczywiście pod wpływem rosnącego doświadczenia, jakoteż i wychowania, — w dziecku zaczynają rodzić się wątpliwości, lecz cały ten proces postępuje żółwim krokiem.

stość ucieka w ten świat, a przytem bawiąc się nietylko odtwarza, ale i tworzy rzeczy nowe.

Te prace twórcze, dają mu duże zadowolenie estetyczne. Zabawa i twórczość zlewają się we fazie drugiej w jedną całość, podobnie jak w okresie przejściowym od fazy pierwszej do drugiej, ale element twórczy występuje obecnie z wielkiem nasileniem. Pozatem zabawa-twórczość zatraca dotychczasowe cechy synkretyzmu. Poszczególne działy sztuk usamodzielniają się. Widoczne jest też w dziedzinie apercepcji zróżniczkowanie na poszczególne typy. To samo spostrzega się w twórczości artystycznej. Jest ona uzależniona od psychologicznych typów apercepcji estetycznej, podobnie jak u człowieka dorosłego [52]). W twórczości artystycznej objawiają się przedewszystkiem tendencje sensoryczne, motoryczne i asocjacyjne, — t. zn. mamy tutaj już do czynienia z typem sensorycznym, motorycznym i imaginacyjnym; nie przejawiają się natomiast tendencje intelektualne [53]).

Tendencje sensoryczne są widoczne w zabawach, np. polegają na słuchaniu i rozkoszowaniu się: dźwiękami (trąbki, grzechotki), oglądaniem kolorów (kwiatów, przez nakładanie poszczególnych farb), dotykaniem przedmiotów (miękkich, ostrych...). Typ sensoryczny przytem przejawia się stale, jako typ odosobniający. Dlatego też dzieci lubią nasycone kolory, silne kontrasty i apercepują tony zawsze „poziomo", nigdy „pionowo".

Tendencje motoryczne są widoczne np. w zabawach

---

[52]) Porów. rozdz. III, 2 i IV.

[53]) Tendencje intelektualne przejawiają się natomiast w tworzeniu „mitów", ale to nie należy już do twórczości artystycznej.

o silnie uwydatniającym się rytmie, w kształtowaniu przy pomocy gliny, piasku i ołówka, w przeżywaniu muzyki.

Typ imaginacyjny objawia tendencje do naśladowania np. aktów napadu, obrony, osoby rozbójnika, ojca, matki, księdza,... i do namiętnego słuchania cudownych opowieści, które przeżywa bezpośrednio i całą swoją jaźnią.

Sama twórczość artystyczna przejawia się najczęściej i najsilniej przedewszystkiem w tworzeniu bajek i w rysunku.

Tworzenie bajek można zaobserwować już około 4 r. życia i przejawia się ono spontanicznie. Bajki dziecka są jego marzeniem na jawie. W nich przetwarza dziecko rzeczywistość i tworzy rzeczy nowe, ujmując wszystko pod kątem swego „ja". Zmyślone sytuacje i zdarzenia zaspakajają jego tendencje uczuciowe i pragnienia. Dziecko traktuje je jako rzeczywistość.. Owe bajki są ponad wszelką wątpliwość twórczością poetycką i ktokolwiek miał sposobność przysłuchiwać się tego rodzaju opowieściom, musiał zauważyć, że dziecko posługuje się tu środkami, które są typowemi dla twórczości poetyckiej.

Cechą charakterystyczną tych opowieści jest: element cudowny, wspaniałość, piękno, brzydota, jaskrawe kolory. Dziecko wykazuje wprawdzie także zainteresowanie dla czynników intelektualnych, etycznych i religijnych, ale główny nacisk kładzie na czynnik estetyczny. Brzydota np. służy do uwydatniania piękna, podobnie jak w twórczości dorosłych artystów. Pozatem dziecko operuje czynnikami formalnemi, które służą do pogłębienia treści (rytm, przejrzystość kompozycji, stopniowanie akcji, niezwykłe bogactwo przenośni). Wszystko to wskazuje na upodobanie, jakie znajduje dziecko w formalnej stronie baśni. Dodam, że baśnie tworzą dzieci, należące przeważnie do typu imaginacyjnego.

W rysunku dziecko, we fazie drugiej swego rozwoju psychicznego, nadal pozostaje ideoplastykiem, rysuje bowiem z pamięci i konkretyzuje to, co wie o przedmiocie, a nie to, co widzi; dlatego jego rysunki są nadal schematami, typowemi dla dziecięcego wieku — „wewnętrznemi modelami" realnych przedmiotów. Pozatem cechuje rysunki dziecka nadal pęd do form geometrycznych, jako rezultat upraszczania formy. Podkreślić należy, że początkowo w twórczości rysunkowej dziecka tej fazy, dominuje zagadnienie formy; dziecko rysuje poszczególne przedmioty, zwiększając przytem liczbę swoich obrazów przedstawieniowych. Następnie, już raczej pod koniec fazy drugiej, przechodzi dziecko do zagadnienia kompozycji i jego rysunek nabiera charakteru opowiadania. Tak więc dziecko, wyszedłszy od zagadnienia rytmu, dochodzi — poprzez zagadnienie formy — do zagadnienia kompozycji, przyczem w ramach każdego z tych zagadnień jako zagadnienia głównego, — rozwiązuje pięć innych zagadnień pobocznych [54]).

Muzyka nadal pobudza dziecko do wykonywania ruchów (tańczenia, biegania...); pozostaje więc dla dzieci dalej przeżyciem wybitnie motoryczno - sensorycznem. Twórczość melodyczna dziecka, która zaczęła objawiać się przed 3-cim rokiem życia [55]) — rozwija się stopniowo i mniej więcej w 5-tym roku życia dochodzi do stadjum, które muzykolog Werner tak scharakteryzował: melodja dwa razy osiąga swój punkt najwyższy, a ogólny ambitus dochodzi do zmniejszonej kwinty. Poczucia natomiast tonalnego, dziecko nie posiada (a jeżeli posiada, to mini-

[54]) N. p. w ramach zagadnienia formy jako zagadnienia głównego rozwiązuje: zagadnienie rytmu, kompozycji, ruchu, przestrzeni i światła.

[55]) Porów. uwagę 39.

malne), a to dlatego, ponieważ u niego nie skrystalizowały się jeszcze przedstawienia interwałów. Również nie posiada ono jeszcze poczucia harmonji, gdyż czynnik harmoniczny powstaje dopiero na rozwiniętem poczuciu tonalnem?

Tak więc w drugiej fazie swego rozwoju psychicznego dziecko jest w stanie wobec wszystkiego zająć postawę estetyczną. Dlatego też można mówić o uniwersaliźmie jego zainteresowań estetycznych. Jednak naogół jego przeżycia estetyczne wykazują charakter krótkotrwały, szybko przemijający. Są pełne przytem czynników pozaestetycznych. Dziecko jeszcze swych przeżyć nie analizuje i nad niemi się nie zastanawia. Jego sądy estetyczne są nieumotywowane, a smak estetyczny [56]) jeszcze nierozwinięty, chociaż już, przy końcu fazy — z rozwojem czynnika racjonalnego — można zaobserwować rozwój smaku [57]) i jaskrawą zmianę upodobań. Dziecko reaguje na podniety bezpośrednio i całą swoją jaźnią, dlatego też nie jest zdolne do spokojnej apercepcji, a temsamem do kontemplacji estetycznej. Głównym czynnikiem, który przekształca jego surowy materjał spostrzegawczy na właściwy materjał estetyczny — jest proces „wczuwania się" i dlatego jest ono w drugiej fazie swego rozwoju psychicznego — typem przeważnie „wczuwającym się". Twórczość artystyczna zaczyna już zatracać cechy twórczości spontanicznej i coraz częściej zdaje się być świadomą i celową [58]).

*

* *

---

[56]) Porów. p. 12 w rozdz. III, 1.

[57]) Zwłaszcza pod wpływem celowego wychowania.

[58]) N. p.: 5-cio letnie dziecko rysowało kominy budynku w ten sposób, że łamało je pod kątem prostym, a za-

We fazie późnego dziecięctwa (trwa mniej więcej od ósmego r. do dwunastego r. życia) znika dawna bajeczna i magiczna wiara dziecka i takież ustosunkowanie się do otaczających je zjawisk. Następuje nowy okres, okres realizmu, nie „naiwnego", lecz opartego o objektywną rzeczywistość. Zmiana struktury psychicznej powoduje równocześnie zmianę charakteru przeżyć estetycznych. Zainteresowanie się światem zewnętrznym, rodzi zainteresowanie się dziecka przyrodą, która staje się dla niego nowem źródłem przeżyć estetycznych[59]), i dotychczas tylko sporadycznie i u niektórych jednostek wywoływała ona upodobania bezinteresowne.

Zainteresowanie się przyrodą, powoduje również zainteresowanie się dziecka różnego rodzaju przygodami, w których występuje jego nowy ideał: człowiek, ujarzmiający przyrodę. Dziecko czyta je z zapałem („Lesewut") a czytając zwraca uwagę wyłącznie na treść. Przy czytaniu tego rodzaju lektury, dziecko nie doznaje zazwyczaj wzruszeń estetycznych; okazuje proste zainteresowania treściowe, intelektualne.

Na terenie muzyki, przeżycia estetyczne pozostają dla dzieci nadal przeżyciem motoryczno-sensorycznem, podobnie jak to miało miejsce we fazie średniego dziecięctwa. Pozatem można już zaobserwować u nich początki i rozwój[60]) poczucia tonalnego, brak im natomiast

---

pytane — w czasie tego — czy widziało tego rodzaju kominy? — odpowiedziało, że nie widziało, ale że „tak jest piękniej".

[59]) Tego rodzaju przeżycia estetyczne nie są jednak częste, naogół zbyt powierzchowne. Bardzo silnie działa przyroda — i to zwłaszcza swoją wielkością — na dziecko przy zmianie miejsca zamieszkania.

[60]) Zrozumienie dominanty, subdominanty ....., a po 10 roku życia stopniowe zrozumienie roli nuty charakte-

nadal jeszcze poczucia harmonji. Twórczość muzyczna dziecka objawia się — podobnie, jak i we fazie poprzedniej — w improwizowanych melodjach.

W dziedzinie rysunku dziecko początkowo nadal pozostaje ideoplastykiem i nadal pracuje nad rozwiązywaniem zagadnienia kompozycji, jako zagadnienia głównego, przyczem jednak bardzo dużo sprawia mu kłopotu jedno z zagadnień ubocznych, a mianowicie zagadnienie przestrzeni. Chcąc np. narysować wnętrze pokoju — ma do czynienia z jego przestrzenią i z przedmiotami w niej znajdującemi się. Jest mu trudno umieścić na płaszczyźnie dwuwymiarowej — przedmioty trójwymiarowe i sam pokój trójwymiarowy, gdyż to jest połączone ze zdobywaniem głębi. A umieścić musi, wykręcić się w żaden sposób nie może. Wywiązuje się więc z zadania w ten sposób, że rysuje tylko przednią część poszczególnych przedmiotów, nie zaznaczając ich boków i ustawia je (w różnych wielkościach) w jednym lub w dwu rzędach obok siebie (t. zn. wylicza je). W taki sposób dziecko zaznacza stosunek jaki zachodzi pomiędzy niemi a całością (kompozycja). W ten sposób dziecko dochodzi do t. zw. „frontalności", powtarzając w rozwoju ontogenetycznym w skróceniu to, co ludzkość w dotychczasowym swym rozwoju filogenetycznym przejść musiała. W dalszej pracy, w tym kierunku, dziecko szuka jeszcze innych sposobów; jego rysunki pod tym względem są niezwykle ciekawe; np. zastosowuje t. zw. odwrotną perspektywę. Wogóle, rysunki dziecka wykazują, że ono zawsze powtarza jakiś etap z dziejów rozwoju ludzkości. Później, a ma to miejsce w drugiej połowie późnego dzie-

---

rystycznej. Pozatem do końca fazy późnego dziecięctwa przeważa tonacja durowa; można też zauważyć brak zrozumienia dla modulacji i chromatyki.

cięctwa, dziecko wskutek dotychczasowego zainteresowania się przyrodą, — zaczyna rysować i malować z natury. Dziecko przestaje więc być ideoplastykiem, a staje się fizjoplastykiem. Ale rysuje początkowo tylko poszczególne przedmioty (zwłaszcza kwiatki); przechodząc do krajobrazu, stale pomija horyzont; chętnie natomiast maluje niebo, słońce, dom i drogę, używając przytem chętnie farb (zawsze jaskrawych), przyczem układ kolorów wskazuje na wzrost u dziecka poczucia kolorystyki. Właściwym jednak fizjoplastykiem staje się dziecko dopiero, gdy zaczyna rysować człowieka z profilu, przyczem cel swój osiąga z wielkim trudem, przechodząc niezwykle ciekawy i skomplikowany proces twórczości (który zresztą przeszła ludzkość w swym rozwoju), powracając przytem po kilka razy zpowrotem do ideoplastyki. W tym właśnie czasie (t. zn. przy końcu fazy) większość dzieci przestaje raz na zawsze rysować i malować, zniechęca się do swoich rysunków, a tylko znikoma ich część przedłuża swoją pracę. Ma to miejsce przeważnie z nastaniem przedpokwitania.

Dziecko, w fazie późnego dziecięctwa, czytając, czy słuchając utwory literackie, zwraca uwagę na treść, i przeważnie tylko uczucia treści, a nie formy, — decydują [61]) o jego przeżyciach estetycznych. Pozatem i te przeżycia są silnie przeniknięte czynnikami pozaestetycznemi, przedewszystkiem racjonalnemi, zwłaszcza im bardziej dziecko oddala się od fazy późnego dziecięctwa. Pozatem akcja jakiegoś dramatu, widzianego na scenie (odpowiadającego zarazem umysłowości dziecka), — wywołuje u dzieci silne przeżycia motoryczne, wzmożoną

[61]) Pomijając jaskrawych motoryków i sensoryków, dla których źródłem przeżycia estetycznego jest rytm, lub muzyka słów.

działalność procesu „wczuwania się" i w rezultacie doprowadza często do okazywania aktywności na zewnątrz przy pomocy ruchów a nawet krzyków. Oczywiście, decyduje i w tym wypadku typ psychologiczny, ale naogół większość dzieci należy do typu „wczuwającego się" (kontemplacja jeszcze nie odgrywa roli; istnieje tylko w zarodku).

Resumując, należy stwierdzić, że przy końcu fazy późnego dziecięctwa intenzywność i częstość występowania przeżycia estycznego wyraźnie maleje i słabnie. Przyczyna tego faktu jest „realizm", oparcie się o objektywnie poznawaną rzeczywistość i potęgowanie się czynnika racjonalnego. Czynnik racjonalny wpływa przytem dodatnio na sądy estetyczne dziecka a tem samem rozwija jego smak estetyczny, co jednak w dużej mierze zależne jest od wychowania. Dziecko w tym okresie również nie ujawnia jeszcze zainteresowań dla analizy swych przeżyć wewnętrznych, — dlatego też jego przeżycia estyczne w tym czasie posiadają jeszcze charakter przeżyć człowieka „naiwnego".

* * *

We fazie przedpokwitania (mniej więcej do 14 roku życia) intenzywność i częstość przeżycia estetycznego zmniejsza się jeszcze bardziej niż to miało miejsce w drugiej połowie fazy poprzedniej. Dzieje się to wskutek wzmożonego zainteresowania się młodzieży życiem zewnętrznem — światem dorosłych, — a następnie dzięki utrzymującemu się nadal objektywno - przyrodniczemu ustosunkowaniu się jej do świata zewnętrznego.

W muzyce można zaobserwować u młodzieży w tym czasie ustalenie się tonalności i zrozumienie dla chromatyki i modulacji, przyczem muzyka jest dla młodzieży nadal przeżyciem sensoryczno - motorycznem, chociaż

przy końcu fazy można już zauważyć osłabienie elementu motorycznego. Zrozumienia dla harmonji młodzież jeszcze nie okazuje.

W rysunku, młodzież nadal zajmuje się zagadnieniem kompozycji, pracując równocześnie nad rozwiązywaniem zagadnienia formy (zwłaszcza postaci ludzkiej) w ramach kompozycji, przyczem stale już postępuje w kierunku naturalistycznym. W tym czasie jeszcze więcej dzieci zniechęca się do rysunków, porzuca je raz na zawsze i pozostają przy nich przeważnie już tylko wybitnie uzdolnione jednostki. Ci, którzy porzucili w owym czasie rysunek, pozostają już raz na zawsze na tym stopniu rozwojowym na którym stanęli i tu tkwi przyczyna, dlaczego ludzie dorośli, rysując coś od niechcenia, rysują [62]) jak dzieci.

W dziedzinie czytelnictwa żywi młodzież nadal zainteresowania podróżnicze, następnie do lektury sensacyjnej, a wkońcu również szuka utworów, które poruszają zagadnienia seksualne i opisują nieznane karty z życia dorosłych [63]). Przy czytaniu literatury podróżniczej i sensacyjnej młodzież chętnie „wczuwa się" w postacie bohaterów, przeżywając je intenzywnie. Jej przeżycia estetyczne w tej dziedzinie opierają się wyłącznie na uczuciach treści, przyczem odgrywają dużą rolę także czynniki intelektualne.

Stwierdzić więc ostatecznie należy w fazie przedpokwitania silny spadek przeżyć estetycznych, którego przyczyną jest wzrost krytycyzmu w stosunku do własnych wytworów i niespotykany dotychczas niepokój,

---

[62]) Nie należy jednak w ten sposób objaśniać utworów niektórych malarzy, które przypominają rysunki dziecka.

[63]) Dokładniej w pracy D-ra Kuchty „Książka zakazana", cytowanej przy końcu niniejszej książki.

objawiający się z powodu nadchodzącego dojrzewania płciowego.

*

* *

Z nastaniem fazy pokwitania (mniej więcej do 18 r. życia; rozpoczyna się ona prędzej u dziewcząt, później u chłopców) dotychczasowy chłopak przemienia się w zupełnie nowego człowieka. Przedewszystkiem zaznacza się u młodzieży zwrot ku własnej jaźni. Młodzież odkrywa swój własny świat wewnętrzny, zaczyna zastanawiać się nad swojemi przeżyciami i je analizować. Równocześnie z poznawaniem i z analizą swych przeżyć — zaczyną interesować się także i obcem życiem psychicznem. Pozatem dotychczasowe objektywno - przyrodnicze ustosunkowanie się do świata zewnętrznego, — przemienia się na subjektywno - psychologiczne. Tego rodzaju ustosunkowanie się powoduje, że młodzież zaczyna wżywać się w przeróżne dziedziny kultury (między innemi i w sztukę) i analizować ich wytwory. Równocześnie rodzi się i wzrasta krytycyzm u pokwitających, zmieniając dotychczasowy bezkrytyczny stosunek do świata na przesadnie krytyczny.

Wyliczone fakty powodują równocześnie zmianę dotychczasowego charakteru przeżyć estetycznych młodzieży, jako też i charakteru samej twórczości artystycznej. Przedewszystkiem: młodzież zaczyna analizować swoje przeżycia estetyczne, zastanawiać się nad ich źródłem, a także krytycznie do nich ustosunkowywać się, co też wywołuje tendencję do umotywowania sądu, a tem samem powoduje zmianę upodobań i rozwój smaku estetycznego. Proces ten jednak postępuje bardzo powoli; początkowo objawia się on w nieznacznie i dopiero około 16 roku życia zaczyna przejawiać się intenzywniej; dalszy postęp dokonuje się stopniowo po 18 roku

życia i we wieku dorosłym. Tu dopiero ostatecznie krystalizuje się smak estetyczny (porów. p. 12 w rozdz. III, 1). W każdym razie uwidoczniająca się zmiana charakteru apercepcji estetycznej, powoduje, — że młodzież jest już zdolną do spokojniejszej apercepcji, a około 16 r. życia objawiają się już u niej wrodzone tendencje kontemplacyjne i formuje się typ kontemplacyjny, równolegle do istniejącego już typu „wczuwającego się". Szesnasty rok życia jest w każdym razie tym etapem we fazie dojrzewania, w którym życie estetyczne wzmaga swoje nasilenie, staje się bardziej podobne do życia człowieka dorosłego i w którym twórczość artystyczna wykazuje, że autor zaczyna liczyć się nietylko z treścią, lecz i z formą utworu.

Do 16 r. życia mamy do czynienia zwykle jeszcze z typami „wczuwającemi się", które znakomicie można obserwować, — badając stosunek młodzieży do przyrody, lub do bohaterów, czytanych przez nią powieści. Młodzież wykazuje w apercepcji estetycznej, dotyczącej tych wypadków, dość dużą jeszcze bezpośredniość, t. zn. jeszcze za mały dystans pomiędzy swojem „ja", a przedmiotem własnego uczucia. Ona raczej „zlewa się" tak ze swoimi bohaterami, jak i ze zjawiskami przyrody (np. z „płaczącym" wichrem, ze zachodem słońca,...). Pozatem przy czytaniu różnych utworów, — gra główną rolę w jego przeżyciach estetycznych uczucie treści.

Początkowa twórczość artystyczna pokwitającego dotyczy przeważnie wierszy i prozy, w której on najczęściej opisuje swój zachwyt nad przyrodą, posługując się jednak przytem bardzo często obcemi wzorami. Następnie zjawiają się nowe źródła jego twórczości, a mianowicie wzruszenia miłosne; te i chęć podobania się są również powodem, że pokwitający zaczyna zdradzać zainteresowanie się estetyką osobistą i formami życia towarzy-

skiego, nadto np. tańcem... Wszystko to wzbogaca jego życie estetyczne. Twórczość jego jest jednak naogół mało oryginalna, szybko przemija i częściej nosi charakter pozowania. Ale można zauważyć niekiedy także budzenie się i stopniowe krystalizowanie się specjalnych zdolności, które wskazują na przyszłych artystów nieprzeciętnej miary.

W każdym razie pokwitający już około 16 r. życia jest zdolny do zrozumienia i rozkoszowania się różnemi postaciami apercepcji estetycznej, jak: piękno, tragizm, komizm, a nawet wzniosłość.

W dziedzinie muzyki, wskutek ustalonej już tonalności i wzrostu zdolności do analizy, młodzież zaczyna od 14 r. życia objawiać także i zrozumienie dla harmonji. Z rozwojem zrozumienia dla harmonji, czynnik motoryczny w przeżywaniu muzyki schodzi jednak na plan drugi, a wzrasta intenzywność uczucia.

W dziedzinie rysunku pokwitający zaczyna pracować nad rozwiązywaniem nowego zagadnienia — ruchu, a jeszcze później przechodzi do zagadnienia przestrzeni.

Nie omawiam szerzej okresu młodzieńczego, trwającego od roku mniej więcej 18-go — 22-go życia młodzieży — przechodzi to bowiem ramy niniejszej rozprawki. Niemniej jednak podkreślić muszę, że w tym okresie tworzenia się poglądu młodzieży na świat i zrębów ideologji, tudzież osobowości — intelektu i charakteru, ś w i a t s z t u k i odegrać może i powinien podstawową rolę. Stanie się to jednak tylko wtedy, o ile przez odpowiednie poczynania z dziedziny estetycznego wychowania umożliwimy jej to i przygotowujemy ją do tego. Niniejsza praca jest nieśmiałą próbą mającą to ułatwić wychowawcom, doceniającym rolę tej ważnej dziedziny pracy wychowawczej w nowoczesnej szkole.

Koniec części I. (teoretycznej).

Redakcja

„LWOWSKIEJ BIBLJOTECZKI PEDAGOGICZNEJ"

zawiadamia, iż tomik IV. — obejmie:

Dr. J. B. Konstantynowicza:

„Wychowanie estetyczne w nowoczesnej szkole".

Część II. Praktyczna.

. . . Autor wybitny pedagog i znawca historji sztuki omawia tu estetykę budynku szkolnego, klasy szkolnej, osobistą estetykę ucznia oraz wychowanie estetyczne przez poszczególne przedmioty nauczania w szkole powszechnej i średniej. Całość dziełka wprowadza bardzo umiejętnie w ten trudny dział wychowania, wyzyskując zdobycze nowoczesnej psychologji. . .

Dyr. LEON ŁOTOCKI.

Cena tomiku 1 zł.; w prenumeracie 0·90 zł.

Zamawiać można w Księgarni „Książka"

Lwów, ul. Czarnieckiego 12.

LWOWSKA BIBLJOTEKA WYCHOWAWCZO DYDAKTYCZNA

1. Prof. Dr. Z. Mysłakowski: **„Nauczanie żywe a podręcznik szkolny“.**
2. Dr. Jan Kuchta: **„Uczeń zuchwały“.**

Do nabycia

w „Księgarni Pedagogicznej“
H. ŁOPIEŃSKIEGO i R. SPINETERA
we Lwowie ul. Batorego 26.

BIBLJOTEKA WYCHOWAWCZA M. ARCTA

1. Jan Bytroń: **„Uspołecznienie szkoły“** Cena 3 zł. 20 gr.
2. Dr. Jan Kuchta: **„Dziecko — Włóczęga“** Cena: 4 zł.
3. Dr. Jan Kuchta: **„Książka zakazana“,** jako przedmiot zainteresowań młodzieży w okresie dojrzewania. Cena 3 zł. 80 gr.

Do nabycia w Księgarni „KSIĄŻKA“ A. Mazzucato we Lwowie, ul. Czarnieckiego 12.

KSIĘGARNIA „KSIĄŻKA“

ALEKSANDER MAZZUCATO

LWÓW, UL. CZARNIECKIEGO 12.

TELEFON 230-52. P. K. O. 506.270.

Dostarcza podręczniki i lektury szkolne, książki pedagogiczne i metodyczne, mapy oraz wszelkie wydawnictwa kartograficzne, obrazy szkolne jakoteż pomoce naukowe, epidjaskopy i t. p.

Dla P. T. Nauczycielstwa, Szkół i Bibljotek Szkolnych specjalnie dogodne warunki dostaw! Księgarnia „Książka“ przyjmuje i załatwia jaknajskrupulatniej prenumeraty wszelkich czasopism krajowych i zagranicznych. Wysyła Bibljotekom Nauczycielskim żądane nowości wydawnicze do przejrzenia i wyboru!

Katalogi, kosztorysy i porady w sprawach zakupu książek na każde żądanie!

Wysyłka wszelkich zamówień zamiejscowych odwrotna!

06/72
08/77
08/82

Skontrum 2007

PEDAGOGICZNA BIBLIOTEKA
A 29431

„Lwowska Bibljoteczka Pedagogiczna“

1. Dr. Jan Kuchta: „Typologja nauczyciela“ . 0·90 zł.
2. Dr. P. Z. Dąbrowski: „Dziecko leniwe“ . . 1·— zł.
3. Dr J. B. Konstantynowicz: „Wychowanie estetyczne w nowoczesnej szkole“. Cz. I. Teoretyczna . 1·30 zł.
4. Dr. J. B. Konstantynowicz: „Wychowanie estetyczne w nowoczesnej szkole“. Cz. II. Praktyczna . 1·— zł.
5. Dr. Jan Kuchta: „Dzieci trudne do wychowania“ (w druku) . . . . . 0·90 zł.

Cena każdego tomiku w prenumeracie 90 groszy.

Subskrypcję zgłaszać można w Księgarni „Książka“ Aleksandra Mazzucato — **Lwów, ul. Czarnieckiego 12** — składzie głównym „Lwowskiej Bibljoteczki Pedagogicznej“.