

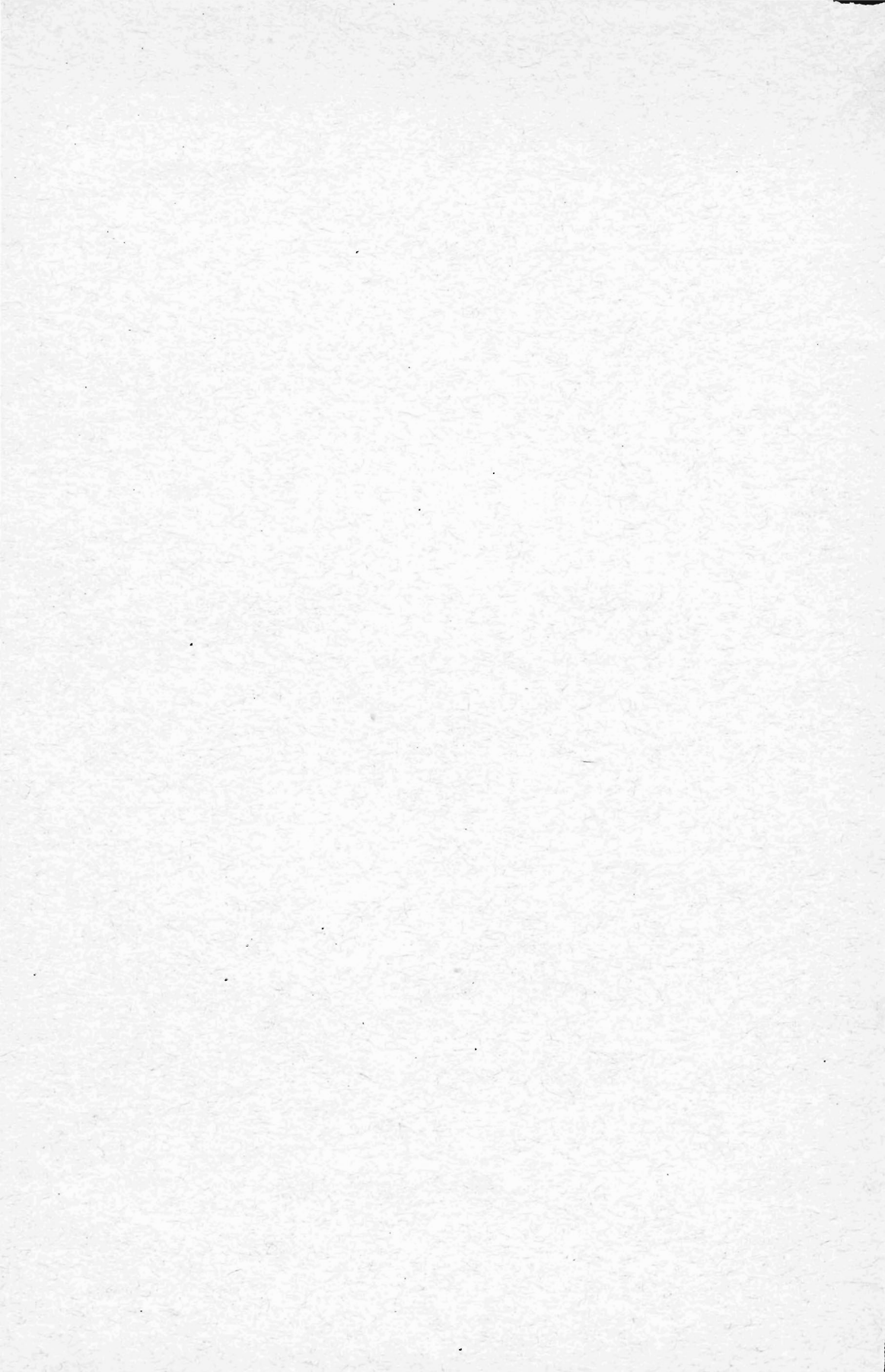
PRACE POLONISTYCZNE
STUDENTÓW UNIwersYTETU POZNAŃSKIEGO
NR. 3.

ZDZISŁAW KACZMAREK

ŹRÓDŁA
POGLĄDÓW ESTETYCZNYCH
LIBELTA

POZNAŃ 1930

JAN JACHOWSKI – KSIĘGARNIA UNIwersYTECKA
CZCIONKAMI DRUKARNI UNIwersYTETU POZNAŃSKIEGO



ŹRÓDŁA POGLĄDÓW ESTETYCZNYCH LIBELTA

PRACE POLONISTYCZNE
STUDENTÓW UNIwersYTETU POZNAŃSKIEGO

NR. 3.

ZDZISŁAW KACZMAREK

ŹRÓDŁA
POGLĄDÓW ESTETYCZNYCH
LIBELTA

POZNAŃ 1930

JAN JACHOWSKI – KSIĘGARNIA UNIwersYTECKA
CZCIONKAMI DRUKARNI UNIwersYTETU POZNAŃSKIEGO



A
Kac

198237

A 19.01

Przedmowa.

Jedną z najszlachetniejszych i świetlanych postaci z czasów rozkwitu życia umysłowego w Poznańskim w 2-gim ćwierćwieczu 19 wieku — jest niewątpliwie Karol Libelt. Całe jego życie było wierną służbą dla narodu, społeczeństwa i nauki. Życie umysłowe i naukowe Wielkopolski, przedtem zamarłe, znalazło w nim wielkiego wskrzesiciela, za co go już za życia spotykało zasłużone uznanie.

Jednakowoż za swe główne zadanie uważał Libelt zamówienie narodowi własnego, wykończonego systemu filozoficznego. Niestety w służbie narodowej i oświatowej znalazł tyle ugorów, wymagających rozstrzelenia energii na różne rodzaje działalności praktycznej i teoretycznej, iż nie danem mu było wykonać całości swego szczytnego zamiaru. Nie bez wzruszenia — jak to już zauważył W. Hahn¹⁾ — czyta się o tem słowa autora w przedmowie do drugiego wydania „Filozofji i Krytyki“, t. I. r. 1874: ²⁾ „Kiedy puszczam we świat drugie wydanie pism moich filozoficznych, przychodzi i mnie pożałować, że przez ćwierć wieku nie byłem w możności ni w polowie rozwiększenia i uzupełnienia prac rozpoczętych, — nadewszystko ubolewam, że nie rzuciłem nawet zarysu do filozofji woli...“

Potem, nawiązując do zamierzonego rozwinięcia tezy, zawartych w dekalogu filozofji słowiańskiej, tak pisze:

„Chciałem, co prawda (sc. rozwinąć go), ale osiedlony na wsi, zdala od źródeł naukowych, zajęty rolnictwem, jako środkiem utrzymania, krom publicznych zajęć, nie mogłem tego dokonać. Dziś przy schyłku wieku pocieszam się nadzieją, że znajdą się młodszy, potężniejsi odemnie myśliciele, co podejmą dalej i rozwiną myśl filozofji słowiańskiej...“³⁾

¹⁾ „Karol Libelt“, Lwów 1907.

²⁾ Str. XX.

³⁾ „Filozofja i Krytyka“, wyd. II. t. 2, str. XXI.

Nie stało się zadość pragnieniom czciogodnego myśliciela i wielkiego patryjoty.

Kontynuatorzy nie znaleźli się, a pisma filozoficzne Libelta z biegiem czasu pokrył pył zapomnienia. Nabel biografii wyczerpującej nie mamy o tym, którego postać krzepiła nas w dniach niewoli, od którego młodzież nasza zrzeszona w tajnych związkach uczyła się, jak kochać ojczyznę.

Dzisiaj jest czas, aby spłacić dług wdzięczności pamięci wielkiego męża; dzisiaj, po przewyciężeniu pozytywizmu i w dobie renesansu Hegla w Niemczech oraz rozkwitu neoidealizmu — jest pora po temu, aby rozpatrzyć się w poglądach filozoficznych twórcy Systemu umniactwa dokładnie i bezstronnie. Duch czasu sam zniemala do tego, i daj Boże, że czasy nasze przyniosą wszechstronną monografię o Libelcie-człowieku, obywatelu i filozofie.

Wszyscy, którzy dotychczas pisali o filozofii Libelta, przyznają wielkie znaczenie jego estetyce ze względu na ścisły związek zachodzący u niego między filozofją a estetyką, ze względu na estetyczny charakter jego filozofji i na rolę, jaką sam autor swej estetyce przeznaczył.

Pracę wykonano w seminarjum historii literatury polskiej przy Uniwersytecie Poznańskim pod kierunkiem J. W. Pana Prof. Dr. T. Grabowskiego, któremu winien jestem słowa najgorętszego podziękowania za światłe rady i wskazówki, życzliwą krytykę, za pomoc okazowaną mi zawsze z najmniejszą gotowością.

Dziękuję również Dyrekcji Archiwum Państwowego w Poznaniu za łaskawe pozwolenie skorzystania z akt dotyczących Libelta, wreszcie Pp. Dr. Erzepkiemu, Dr. Rymarkiewiczównie i Dr. Jachimkowi za cenne uwagi i spostrzeżenia, któremi byli łaskawi ze mną się podzielić.

Zdzisław Kaczmarek.

Poznań, w grudniu 1929 r.

PRZEGLĄD DOTYCHCZASOWEJ LITERATURY O LIBELCIE ¹⁾.

Choćaż wszelki podział jest mniej lub więcej konwencją, można jednak podzielić literaturę tę ze względuów orjentacyjnych na 6 grup.

Grupa I.

Do pierwszej grupy zaliczymy głosy krytyki, które odezwały się jeszcze za życia Libelta, z którymi myśliciel nasz polemizował, — oraz te, które pojawiły się już po śmierci filozofa, lecz dotyczą świeżo w r. 1875 ogłoszonego II wydania „Filozofji i Krytyki“ ²⁾.

1. Tyszyński: „Rozbiory i Krytyki“, t. I, str. 365—378, Petersburg 1854.
2. Tamże: t. III. Petersburg 1854. („O Humorze i Prawdzie“ — Libelta).
3. Tenże: „Pisma Krytyczne“, t. I, str. 204—226. („Karol Libelt — Estetyka czyli Umniectwo piękne“, 2 tomy 1854).
4. Krupiński: Dodatek o filozofji polskiej w historii filozofji Schweglera, tłum. pol. Warszawa 1865, str. 445 do 450.
5. Tenże: „Karol Libelt“ — w Tyg. Ilustr. 1870, t. V, str. 295—294.
6. Tenże: „Kremer i Libelt“ — w Tyg. Ilustr. 1875, t. VI, str. 118, 156—157.
7. W. Pol: „Pamiętnik do literatury polskiej XIX wieku“, wydruk, we Lwowie wedle stenogramu z r. 1866.
8. P. Chmielowski: „Filozofja i Krytyka przez Karola Libelta“, Gazeta Polska, 1876.

¹⁾ Praca niniejsza była gotowa już z końcem r. 1926. Obarczony innemi zajęciami, autor nie mógł już uzupełnić przeglądu literatury pracami, które ukazały się w ciągu następnych trzech lat.

²⁾ Odnosne ustępy w „Kursie literatury polskiej“ Nehringa z roku 1866 umieszczono w grupie IV.

O krytykach i wzmiankach powyższych powiedzieć można, że nie wyszły one poza ogólnikowe wskazanie niektórych źródeł, mniej lub więcej ostrą krytykę podstaw filozoficznych (z wyjątkiem Pola, który wszystko chwali) oraz ogólnikowe uznanie wyższości Estetyki Libelta nad Systemem umniactwa — głównie dla jej pięknej, prawdziwie estetycznej formy.

Grupa II.

W drugą grupę można ująć wzmianki i szkice biograficzne oraz krótkie syntezy twórczości Libelta, które pojawiły się od chwili jego śmierci aż do dnia dzisiejszego.

1. Nekrolog w czasopiśmie „Ojczyzna” z r. 1875.
2. Łukowski Ks.: „Mowa żałobna na cześć śp. Dr. Karola Libelta... podczas nabożeństwa żałobnego... wygłoszona w kościele farnym w Poznaniu 1 lipca 1875 roku”. (Warta 1875, Nr. 54).
3. Bukowiecki Maciej, Ks.: „Mowa nad grobem śp. Dr. Karola Libelta miana w Czeszewie dnia 14 czerwca 1875 r.”.
4. Wzmianka o śmierci Karola Libelta w Tyg. Ilustr. r. 1875, t. 16, str. 515.
5. Koźmian Stanisław: „Karol Libelt”, Roczniki Pozn. Tow. Przyj. Nauk, tom IX.
6. Szuman Henryk: „Rys życia i działalności Karola Libelta. Wspomnienie pośmiertne”. Poznań 1876.
7. Kridl M.: w „Sto lat myśli polskiej”, tom VI, str. 557 do 548.
8. Hałun Wiktor: „Karol Libelt”, Lwów 1907.
9. Tenże: „Karol Libelt we Lwowie w r 1869. Wspomnienia”, Lwów 1907.
10. Tenże: Wstęp do „Wyboru pism” w wydawnictwie „Książki dla wszystkich”.
11. Hałun: Wstęp do rozprawy „O miłości Ojczyzny” (Warta).
12. Witwicki Wł.: „Karol Libelt” (Przegląd filozoficzny r. 1908, str. 4—16).
13. Wojtkowski A.: „Karol Libelt. W 50-tą rocznicę śmierci”. Poznań 1925.

Autorzy powyższych szkiców nie zajmują się bliżej sprawą źródeł estetyki Libelta, ograniczają się do podkreślenia jego heglizmu czyto w treści czy w formie — i ogólnego wpływu ducha czasu na naszego filozofa. Prace te o charakterze mniej lub więcej biograficzno-syntetycznym zgadzają się w tem, że Estetyce Libelta przyznają większą wartość niż jego Systemowi umiactwa, że wreszcie starają się odróżnić w niej rzeczy wartościowe od bezwartościowych.

Grupa III.

Uwzględnimy tutaj artykuły i prace, poświęcone poglądom filozoficznym Libelta, także w zestawieniu z innymi myślicielami polskimi.

1. *Struve* Henryk: „Józef Kremer i Karol Libelt. Charakterystyka ich dążeń filozoficznych”, Kłosy, tom XXI, r. 1875, str. 49, 75, 87, 107.
2. *Molicki* A. Dr.: Stanowisko filozofji K. Libelta i stosunek jego do innych współczesnych filozofów polskich, Lwów 1875.
3. *Tokarzewicz* Józef: Dwie syntezy filozoficzne, K. Libelta i H. Struvego, Kłosy, 1877, t. II, str. 124 i nast.
4. *Sobieski* Michał: Metafizyka Libelta. „Wykłady Poznańskie”, Nr. 3, str. 67—90.
5. *Gielecki* M. Dr.: „Karol Libelt” w dziele zbiorowem p. t. Polska filozofja narodowa, str. 369—404. (według wykładów wygłoszonych w Towarzystwie Filozoficznym w Krakowie), Kraków 1921.
6. *Wojtkowski* A. Dr.: Karol Libelt i Adam Asnyk. Kurjer Poznański r. 1925, Nr. 505 i 505.

Z powyższych rozpraw i artykułów — trzy pierwsze to ogólne charakterystyki filozofji Libelta, dwie następne prócz krytycznej oceny dają także szczegółowszy przegląd treści, a jedna, t. j. ostatnia, zajmuje się bliżej pewnem specjalnem zagadnieniem.

Grupa IV.

Do grupy tej zaliczamy dłuższe lub krótsze wzmianki i ustępy o Libelcie w następujących dziełach:

1. J a r o c h o w s k i Kazimierz: Literatura poznańska w pierwszej połowie bież. stulecia. Poznań, 1880, str. 147 do 155.
2. K u l i e z k o w s k i Adam: Zarys dziejów literatury polskiej, wydanie III, Lwów 1884, str. 519—521.
3. N e h r i n g Władysław: Kurs literatury polskiej. Poznań 1866, str. 296, 520.
4. B r i e c k n e r: Dzieje literatury polskiej, Warszawa 1905, t. II, str. 215; nowe wydanie, Warszawa 1924, t. II, str. 181, 205, 209.
5. N e h r i n g: Artykuł w „Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste, Herausgegeben von Ersch und Gruber, 2. Section, 45. Teil, S. 520—525.
6. D i e k s t e i n S.: Libelt Karol, Encyklopedja Wychowawcza, t. VI, str. 485—495.
7. K a r w o w s k i Stanisław: Libelt Karol, Encyklopedja Powszechna Ilustrowana, tom 45—44, str. 587—591.
8. T e n ż e: Czasopisma wielkopolskie, część pierwsza, 1796—1859, Poznań — 1908, str. 9, 17, 25, 25, 50—51, 45, 45, 52, 55, 54—55, 57, 58, 68, 69, 75, 76.
9. M a s s o n i u s M.: Album biograficzne Polaków i Polek, Warszawa 1902, str. 448.
10. M o r a c z e w s k i Jędrzej: Wypadki poznańskie z r. 1848, Poznań 1850, str. 22—25, 28, 58, 60—61, 65, 67, 109, 172, 175, 184, 186, 190.
11. M o t t y: Przechadzki po mieście, Poznań 1890, cz. II, str. 170—182; pozatem w części I-szej, str. 14, 18, 55—56, 51, 57, 79, 204.
12. S t r u v e H.: Wstęp krytyczny do filozofji czyli rozbiór zasadniczych pojęć filozofji, Wydanie III, Warszawa 1905, str. 69, 211, 286.
13. T e n ż e: Historia logiki jako teorii poznania w Polsce, wydanie II, Warszawa 1911, str. 522—528.
14. H o r o d y s k i Władysław: Bronisław Trentowski (1808 do 1869), Kraków 1915, str. por. spis nazwisk tamże.
15. S t r u v e H.: Historia filozofji w Polsce, Warszawa.
16. T e n ż e: Die Polnische Literatur und Geschichte der Philosophie, Archiv für Geschichte der Philosophie, oraz osobna odbitka z r. 1859.

17. T e n ż e: Die philosophische Literatur der Polen, Philosophische Monatshefte, r. 1874, zeszyt 9, str. 298 i nast. i 10, str. 515 i nast.
18. Z i e l e ń c z y k Adam Dr.: Przegląd prac o filozofji w Polsce w ostatniem 10-cioleciu (1901—1910). Ruch filozoficzny, 1911, str. 57—65.

Przytoczone w tej grupie prace zawierają niektóre trafne przyczynki do zagadnienia estetyki Libelta, których jednak szerzej nie rozwijają.

G r u p a V.

Zacytujemy tutaj prace, omawiające Libelta specjalnie jako estetyka i krytyka literackiego:

1. S o b e s k i Michał: Libelt i Cieszkowski jako estetycy, Literatura i Sztuka (dodatek do Dziennika Poznańskiego) r. 1912, str. 755—755.
2. T e n ż e: Filozofja sztuki, Poznań 1924; rozdział IX. p. t. „Z dziejów estetyki polskiej”, str. 109—110.
3. H a h n: Karol Libelt jako krytyk literacki, Pam. Lit. 1907, str. 215—228.
4. G r a b o w s k i Tadeusz, prof. Dr.: Z dziejów krytyki literackiej w Wielkopolsce (1859—1860), Kurjer Poznański r. 1925, Nr. 229 i 235.
5. T e n ż e: Karol Libelt jako krytyk literacki. Kurjer Poznański r. 1926, Nr. 219.

G r u p a VI.

W grupie tej pomieszczymy rozprawy, poświęcone innym specjalnym dziedzinom działalności Libelta. Jest ich niewiele, a mianowicie następujące:

1. H a h n: Karol Libelt jako pedagog, Muzeum 1907.
2. W o j i k o w s k i Dr.: Libelt jako wychowawca. Przegląd Oświatowy, r. 1924—1925.
3. K o s m o w s k a J. W.: Libelt jako działacz polityczny i społeczny. Poznań 1918.

Praca druga jest dla nas o tyle ważna, że na podstawie akt ustala definitywnie datę rozpoczęcia przez Libelta w Poznaniu wykładów o literaturze niemieckiej (maj 1841).

CZEŚĆ OGÓLNA.

Rozdział I.

FILOZOFJA I ESTETYKA NIEMIECKA W PIERWSZEJ POŁOWIE WIEKU XIX.

Chcąc należycie zrozumieć i przedstawić źródła poglądów estetycznych Libelta, wpływy, jakie na niego działały, sposób ich użytkowania przezeń, ich częstokroć wzajemne przenikanie się i mieszanie, ich zespalanie z oryginalnymi myślami naszego filozofa, wreszcie stosunek elementów oryginalnych do zapożyczonych, — trzeba zastanowić się pokrótce nad filozofją i estetyką niemiecką w pierwszej połowie wieku XIX, specjalnie w drugim jego ćwierćwieczu; w tym bowiem czasie i na tem tle kształtowały się filozoficzne i estetyczne poglądy naszego myśliciela.

Jest to epoka pod wielu względami przejściowa. Pod względem społeczno-politycznym są to czasy walki liberalizmu i ruchu narodowościowego z reakcją, tworzenia się takich doktryn społecznych jak saint-simonizm, furieryzm i innych — aż do doktryny Marxa.

Pod względem ruchu umysłowego jest to okres, w którym poprzez złoza tradycji racjonalistycznej i neohumanistycznej przebijają sobie drogę silny prąd romantyzmu, sam kryjący w swem łonie szereg sprzecznych nieraz kierunków.

Ale zasadniczym rysem oblicza duchowego 2-go ćwierćwiecza wieku XIX, szczególnie w Niemczech, jest jego filozoficzność. Rozwija się ona jako nawiązanie do różnych stron filozofji Kanta już w początkach tego wieku, przejawia się wyraźnie we wspomnianych powyżej prądach, aby osiągnąć swój punkt szczytowy w idealizmie Hegla i jego szkoły.

Cała na myśli filozoficznej oparta jest teoria romantyki niemieckiej, a więc także jej estetyka. Główni twórcy romantyki — Fichte i Schelling — wychodzą od Kanta.

Fichte, odrzuciwszy istnienie Kanta „rzeczy samej w sobie” jako obojętne, — uważa świat za autonomiczny wytwór jaźni, a fantazję niczem niekrępowaną za istotną władzę twórczą. Schelling, idąc (prócz Kanta) za Fichtem, rozszerza jednak znacznie poglądy tego ostatniego. Dąży do harmonji skończoności i nieskończoności, ducha i materji, wolności i konieczności i widzi jedyne jej urzeczywistnienie w sztuce. Sztuka jest dla niego skończonem przedstawieniem nieskończoności, uznysłowieniem całego absolutu. Myśl filozoficzna stoi niżej, bo wyraża tylko jedną, t. j. duchową stronę absolutu. W twórczości artysty rozgrywa się ten sam proces, co w łonie absolutu. Twórczość jego jest świadomą w swem założeniu, lecz zarazem nieświadomą w samym akcie twórczym. Dlatego też sztuka jest najwyższą dziedziną ducha, a filozofja sztuki najwyższą zasadą i organem filozofji wogóle. Potęgą, która działa w artyście, jest wyobraźnia artystyczna oraz intuicja, jedyne, godne genjuszu ludzkiego narzędzie poznania, dzięki któremu genjusz poznaje absolut.

Między Fichtem i Schellingiem obraca się w zasadach swych estetyka romantyki niemieckiej, dzieląc ze swą epoką przedewszystkiem dwie podstawowe cechy: indywidualizm i irracjonalność.

Również nauki przyrodnicze stały długi czas pod znakiem filozofji, przyczem znowu Schelling odegrał dużą rolę. Wprawdzie w ujmowaniu zjawisk przyrodniczych działają w wieku XVIII i w pierwszej połowie wieku XIX dwa odrębne kierunki: z jednej strony badania empiryczne, doświadczone, z drugiej strony filozofja przyrody. Emulacja dwóch tych kierunków, kończąca się w połowie wieku XIX zupełnem zwycięstwem ścisłych nauk przyrodniczych, jest dla rozwoju kultury w pierwszych dziesiątkach wieku tego zjawiskiem wysoce charakterystycznym. Już w końcu XVIII wieku powstają doniosłe odkrycia w dziedzinie fizyki, chemji i fizjologii. Największem uznaniem i poważaniem cieszy się jednak zawsze jeszcze filozofja przyrody, której typowym reprezentantem jest właśnie Schelling. Filozofja przyrody, dążąc do wykrycia i wytłumaczenia najwyższej, ogólnej zasady, kształtującej wszelkie zjawiska przyrodnicze, — wychodziła — w przeciwieństwie do nauk ścisłych a idąc za

Kantem, — od założeń apriorycznych, dla których szukała potem wytłumaczenia w danych faktach przyrodniczych.

Schelling, przyjąwszy teleologiczne wytłumaczenie przyrody, widzi w niej system nieświadomych czynności rozumu, których najwyższym celem jest wytworzenie świadomej inteligencji¹⁾. Cała więc natura jest niejako przesiąknięta duchem, jest stopniowem wyzwaniem się tego ducha przez szereg coraz doskonalszych stopni rozwojowych. Filozofja przyrody Schellinga doznała przyjęcia entuzjastycznego. Schelling, który w szczególach korzystał z wyników współczesnej wiedzy ścisłej, teraz wywiera wielki wpływ na przyrodników (większy jeszcze niż ongiś Fichte). Taki Carus np. rozwija według jego założeń anatomję porównawczą (stworzoną przez Cuviera), Oken (1774—1851) kładzie w Niemczech podwaliny pod naukę o ewolucji, ucząc, iż świat organiczny powstaje z mułu pierwotnego (Urschleim) i że natura po wielu błędach i manowcach dochodzi dopiero do celu swego ostatecznego — t. j. do świadomej inteligencji człowieka. Tłumaczenie przyrody jako inteligencji w stanie nieświadomym przyczynia się do rozwoju psychologii podświadomych stanów duszy. W tym duchu pracują nad psychologją Carus, Burdach, a przedewszystkiem Schubert, autor powszechnie wtenczas czytany, zajmujący się somnambulizmem, snem i t. zw. zjawiskami okultystycznymi²⁾.

Tego rodzaju tłumaczenie przyrody odpowiadać musiało oczwiciście estetykom: to też u takiego np. Vischera przy omawianiu piękna przyrody aż roi się od cytatów i wzmianek przyrodników powyższych. Powołuje się na nich również nasz Libelt.

Filozofja przyrody Schellinga musiała — rzecz jasna — wzbudzić niekłamany entuzjazm u poetów romantyzmu, którzy też uwielbieniu swemu dawali niejednokrotnie piękny wyraz w strofach wzniosłych i natchnionych. Filozofja przyrody mimo swej jednostronności okazała się w głównych swych tendencjach, t. j. w ewolucjonizmie i dynamizmie, ruchem żywotnym i zapładniającym na przyszłość. Ewolucjo-

¹⁾ Messer: Geschichte der Philosophie, część III, str. 22.

²⁾ Tamże: str. 24.

nizm Schellinga odnajdziemy w zmiennej formie w systemie Hegla, a teorie dynamizmu i witalizmu powracają znowu u współczesnych nam neowitalistów. W ten sposób odwieczna walka między mechanistycznym a witalistycznym tłumaczeniem przyrody pozostaje zawsze jeszcze nierozegrana. Obok filozofji przyrody, dzięki Schellingowi i romantykom niemieckim bardzo popularnej, rozwijały się też coraz pomysłniej ścisłe nauki przyrodnicze, aż w połowie wieku XIX wyparły filozofję przyrody zupełnie. Do zwycięstwa tego w Niemczech przyczynił się walenie głośny przyrodnik i podróżnik — cytowany również przez Libelta. — doradca naukowy i przyjaciel króla pruskiego Fryderyka Wilhelma IV, Aleksander von Humboldt. Pozatem jako najslawniejsi pionierzy nauk przyrodniczych działali wówczas wymienieni powyżej Carus, zoolog Oken i Buchland, botanik A. Jussieu, którego dzieło tłumaczył w Polsce Tytus Chałubiński, dalej fizjolog Joh. Müller i jeszcze cały szereg innych. Wielu z nich wykazywało również zainteresowania filozoficzne. Na wszystkich wymienionych tutaj autorów powołuje się Libelt niejednokrotnie, głównie przy rozpatrywaniu piękna przyrody. Zresztą gruntowne i wszechstronne badania tych uczonych dały dopiero Vischerowi możliwość ujęcia piękna przyrody w osobną wielką całość.

Mamy też w pierwszej połowie XIX wieku cały szereg dzieł podróżniczych, opisów przyrody egzotycznej, ponieważ podróżowanie wchodziło w epocę tej coraz bardziej w modę. Z pośród autorów piszących mniej lub więcej naukowo spotykamy tutaj oprócz Aleks. Humboldta takie nazwiska jak: Scoresby, Patterton, Hooker, Forster, Cook i inne. Również i ta literatura przyda się Vischerowi i Libeltowi przy kreśleniu piękna przyrody.

Druga połowa wieku XIX, jak wiemy, stała pod znakiem panowania nauk ścisłych. Nim jednak nastąpiło ich zwycięstwo, roztoczył na przeciąg ca. 20 lat (1820 — 40) panowanie wszechwładne nad umysłami niemieckimi geniusz filozoficzny Hegla.

Hegel, ongiś przyjaciel i kolega Schellinga, zerwał jednak dość rychło z nim i z jego poglądami, uważając filozofję przyrody za niewystarczającą, bo nie tłumaczącą dosta-

tecznie istoty zjawisk. Dlatego też kładzie główny nacisk na filozofję ducha. Cała materialna i duchowa rzeczywistość jest — zdaniem Hegla — samorozwojem idei czyli ducha absolutnego. Idea jest czystym bytem, który jednakże zawiera w sobie (w przeciwieństwie do pogl. Schellinga) wszelkie właściwości i możliwości rozwojowe. Przyroda oznacza najniższy stopień tego rozwoju, jest ideą w swym innobyćcie (*Anderssein der Idee*). Duch jest ideą, powracającą ze swego innobytu do siebie, wzbogaconą o swoje przeciwieństwo. Duch ten rozwija się w trzech fazach: 1. jako duch subiektywny, objawiający się w jednostce jako dusza, 2. jako duch obiektywny, objawiający się w społecznościach ludzkich, 3. jako duch absolutny — t. j. jedność ducha subiektywnego i obiektywnego, oglądający i pojmujący sam siebie. Cały ten proces rozwojowy Hegel uważa jednak raczej za proces logiczny, niż czasowy. Poszczególnym stopniom rozwoju ducha odpowiadają znów pewne nauki. System swój konstruuje Hegel za pomocą t. zw. metody dialektycznej, która polega na przechodzeniu od tezy poprzez antytezę do syntezy.

Filozofji Hegla, a szczególnie jego estetyce poświęćmy jeszcze później osobny rozdział. Narazie chodzi nam głównie o odpowiedź na pytanie, jaki jest stosunek Hegla do poglądów Schellinga i romantyki niemieckiej. Otóż mimo szeregu podobieństw przeważają tutaj jednak różnice, oznaczające zasadnicze odwrócenie się Hegla od romantycznej filozofji przyrody, przewyciężenie indywidualizmu romantycznego przez postawienie ponad duchem subiektywnym ducha ogólnego, ujawniającego się w historii, a w końcu przez wyniesienie ponad jednostkę zbiorowości społecznej, przede wszystkim państwa. Poza tem bliższy jest Hegel greckości, tak jak Hölderlin — którym się rychło entuzjazmował — oraz Goethemu klasykowi, który go wzajemnie wysoko cenil, — niż romantyzmowi. Wogóle, mimo oryginalności swego systemu, nie jest Hegel tak jednolitym, jakby się na pierwszy rzut oka zdawać mogło. Są w nim echa filozofji greckiej, wpływy Kanta i inne, co trzeba nam będzie uwzględnić przy szczegółowem rozpatrywaniu źródeł estetyki Libelta.

Filozofja Hegla była filozofją panującą w latach ca. 1820—1840. Wpływ jej na różne dziedziny wiedzy, sztuki, na

życie religijne i polityczne był olbrzymi. Wyparty on został dopiero zwolna w ciągu wieku XIX przez nowe zainteresowania i prądy przyrodnicze, techniczne, polityczne oraz społeczno-gospodarcze.

Uczniowie i kontynuatorzy Hegla — w najróżnorodniejszych dziedzinach — grupują się w osobną szkołę heglowską, która jednak niebawem po radykalnem wystąpieniu D. Fr. Straussa *) podzieliła się na trzy grupy, t. zw. prawicę, lewicę oraz centrum. Prawica, skupiająca staroheglistów, dążyła do pogodzenia Hegla z chrześcijaństwem i zbliżała się coraz bardziej do ortodoksji protestanckiej, a nawet katolickiej; w tym duchu pracują nasi polscy filozofowie (Libelt, Kremer, Cieszkowski). Lewica rozwija system mistrza w ducha bezwzględnie panteistycznym i liberalnym. Głównym jej reprezentantem był właśnie Strauss. Przedstawiciele tak zwanego centrum heglowego wreszcie działają głównie w duchu deizmu. Przyczyna rozdziału tego tkwiła w wielkiej mierze w samej filozofji Hegla, która chciała godzić różne sprzeczne ze sobą tendencje i prądy duchowe, co jej jednak niezupełnie się udało. Dlatego też uczniowie interpretować mogli poglądy mistrza swego w różnym duchu, a bogactwo wewnętrzne systemu heglowego dostarczało im dość materiału do własnych, przeważnie bardzo obszernych a częstokroć beznadziejnie rozwlekłych dzieł. Pozatem to ścieranie się lewicy i prawicy w obrębie szkoły Hegla było jednym z licznych symptomów ówczesnej walki prądów liberalnych i reakcyjnych we wszystkich dziedzinach, a więc w życiu umysłowem, kulturalnem, społecznem i politycznem — walki, zakończonej zwycięstwem reakcji i zapanowaniem rządów policyjnych po pamiętnym roku 1848.

Prace heglistów miały charakter wybitnie popularyzatorski — i jak już wspomnieliśmy — odnosiły się do wszystkich niemal dziedzin i zagadnień, a więc także do estetyki.

Najwybitniejszym popularyzatorem idei estetycznych Hegla był Fr. T. Vischer. Nie poszedł on jednak ślepo za Heglem, ani też nie poprzestał na rozwinięciu jego nauki. Już w roku 1845 w „Jahrbücher der Gegenwart“ umieszcza arty-

*) „Życie Jezusa“ 1853—1856, 2 tomy.



kuł p. t. „Plan nowego podziału estetyki”. Rozwinięte tutaj zasady podziału już wykazują częściowo różnicę w stosunku do Hegla. Od roku 1846 do 1857 wydaje Vischer swe obszerne 5-tomowe dzieło o estetyce p. t. „Aesthetik der Wissenschaft des Schönen”. Synteza ta „objęła wszystko, co tkwiło w Kancie, Schillerze, Fichtem, Schellingu, Heglu i pociągnęła wszystkich”⁹⁾. Ale dzieło to objęło także, nieraz całkiem niepotrzebnie, poglądy wielu mniejszych estetyków, stojących już poza właściwą szkołą heglową, takich jak Solger, Krause, Weisse, Ruge i inni. Z nimi wszystkimi Vischer się rozprawia, aby jedne poglądy przyjąć, inne odrzucić i na tak szerokiej platformie porównawczej wypracować swą syntezę.

Wogóle częstuje Vischer czytelnika bardzo obficie cytami i nazwiskami różnych filozofów, uczonych i poetów; często też z nimi polemizuje. Ponieważ Libelt w wielkiej mierze oparł swą estetykę na systemie Vischera, poświęcimy systemowi temu poniżej osobny rozdział.

Prócz „Aesthetik” napisał Vischer jeszcze dużą ilość innych prac. Z dziedziny estetyki wymienić należałoby tutaj: 1. Über das Erhabene und Komische. Ein Beitrag zur Philosophie des Schönen. Stuttgart, 1837; 2. Über das Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst (Monatsschrift des Wissenschaftlichen Vereins in Zürich, R. IV, 1858, str. 65—85); 3. Antwort auf Entgegnungen aesthetischer Formalisten. Stimmen der Zeit... R. I, tom I, 1859, str. 614—655.

Najnowsza bibliografja, dotycząca Vischera, zestawiona przez Hesnard'a, wylicza 169 pozycyí samych prac Vischera. Był to umysł o zainteresowaniach uniwersalnych. Obok estetyki pracował intensywnie w dziedzinie krytyki literackiej, zajmując się żywo Goethem (szczególnie Faustem), Shakespeare'm, Jean Paule'm, G. Kellerem i innymi. Interesował się też malarstwem, starszem i nowszem oraz historją sztuki, a nawet archeologją; próbował też sam wzlotów poetyckich. Pozatem brał żywy udział w współczesnym ruchu polityczno-społecznym i religijnym, i to jako człowiek i pisarz.

Jeżeli teraz zważymy, że Vischer był człowiekiem współczesnym Libeltowi, że obaj działali w podobnej atmosferze

⁹⁾ Prof. Grabowski: „Libelt jako krytyk literacki”. Kurjer Poznański, r. 1926, Nr. 249.

polityczno-społecznej (abstrahując od narodowości), że dzielili ze sobą uniwersalność zainteresowań z przewagą estetyzmu, że wreszcie obaj zarówno imali się pióra jak i działalności społeczno-politycznej — nasuwa nam się mimowoli kwestja stosunku obu pisarzy do siebie. Mogłoby to stanowić treść nowej, ciekawej pracy. Powróćmy jednak do naszego tematu.

Drugim najwybitniejszym popularyzatorem estetyki Hegla jest M. Carriere. Bada on szczegółowo dzieje całej estetycznej kultury ludzkości. Najważniejszymi jego dziełami są „Aesthetik”, pierwsze wydanie w r. 1859, oraz „Die Kunst im Zusammenhang der Culturentwicklung und die Ideale der Menschheit”, 5 tomów (1865—1875). Wyprzedził Carriere'a nasz Kremer, kreśląc w „Listach z Krakowa” pierwszą wielkorzutną historję kultury ludzkiej wogóle, mimo iż rozdziałowi temu daje zacieśniający tytuł „Historja fantazji”.

Żywą działalność rozwinął także Joh. K. Fr. Rosenkranz. Wydaje on w r. 1855 „Aesthetik des Hässlichen”, w której rozwija ciekawą teorję brzydoty; pisze też dużo o Heglu i jego systemie. Cenionym i cytowanym często przez Libelta estetykiem ze szkoły heglowej jest również Arnold Ruge. Najważniejszym jego dziełem z dziedziny estetyki jest „Vorschule der Aesthetik”, wyd. w r. 1857. Pozatem pisał Ruge o estetyce Platona oraz działał jako współredaktor czasopisma naukowo-estetycznego w duchu lewicy heglowej — pod tyt. „Hallische Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst”.

Czasopismo to powstało w roku 1837 jako wyraz opozycji tejże lewicy przeciwko berlińskiemu organowi prawicy heglowej „Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik”, wychodzącego od r. 1827 do 1847 pod redakcją Henninga. „Hallische Jahrbücher” przekształciły się w r. 1841 na „Deutsche Jahrbücher” i wychodziły pod redakcją samego Ruge'go do roku 1845. W obu powyższych czasopismach ukazywały się artykuły wybitnych współczesnych estetyków i krytyków. Prócz tego istniało jeszcze kilka innych czasopism o podobnym lub szerszym zakresie, już nie związanych ściślej ze szkołą heglową. Wogóle ruch na polu krytyki i estetyki był wówczas bardzo żywy.

Jako estetyka z obozu heglistów wymienić należy jeszcze Th. Mundta, który zajmował się tak estetyką, jak krytyką literacką i historją literatury. Głównem jego dziełem z dziedziny estetyki jest „Aesthetik, die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit”, Berlin 1845, nowe wydanie Lipsk 1868. Mimo polemiki przeciwko Heglowi i podkreślaniu postulatów bezpośredniości, jednak widoczny jest u niego zasadniczy wpływ myśli heglowych: daje on właściwie tylko stare myśli w nowej formie. Prócz tego wydaje Mundt w roku 1842 „Geschichte der Literatur der Gegenwart vom Jahre 1799 bis zur neuesten Zeit”, nowe wydanie w roku 1855. Pisze on także o dramaturgji oraz wydaje cały szereg świetnych szkiców krytycznych, listów estetycznych i t. p. Wymienić warto tutaj jego „Skizzenbuch” z roku 1844, albowiem zaważdzi o to dziełko także Libelt.

Działa też wówczas oprócz właściwych heglistów cały szereg innych pomniejszych estetyków, piszących w kierunku idealistycznym, jak: Solger, Krause, Weisse, Deutinger, Oerstedt, Schleiermacher, Kirchner, Schasler i Lotze³⁾). Żaden z nich jednak „nie zaważa na dziejowej szali myśli estetycznej”⁴⁾).

Spuścićnę piśmienniczą Solgera wydano w roku 1826 w 2 tomach w Lipsku: osobno zaś wyszły w roku 1829 tamże „Vorlesungen über Aesthetik”. Filozofja Solgera jest niejako przejściem spekulacji niemieckiej od „Wissenschaftslehre” Fichtego do systemu Hegla. Ważnem jest dla nas to, co myśli Solger o znaczeniu mistyki jako wspólnej platformy dla religji i sztuki i o ważności łączenia formy i treści.

Krause, najbardziej samodzielny z pośród kontynuatorów Schellinga, głośny ongiś reprezentant panteizmu we filozofji, do którego skłaniali się też nasi myśliciele (również Libelt), - zajmował się też estetyką. Już po jego śmierci wyszło w roku 1857 dzieło jego p. t. „Abriss der Aesthetik”. Jeden z najważniejszych pośredników między teologją a filozofją - Chr. Hermann Weisse - - wydaje w roku 1850 „System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schön-

³⁾ Sobeski l. c. str. 85.

⁴⁾ Tamże.

heit". Libelt cytuje go na stronie 6--7 części I-szej swej Estetyki.

Oerstedt, pisarz duński, wydał dzieło o pięknie przyrody, tłumaczone następnie na język niemiecki przez Zeisera p. t. „Naturlehre des Schönen”. Cytuje go Libelt w części II-ej swej Estetyki. Schleiermacher, teolog protestancki, filozof, estetyk i filolog klasyczny w jednej osobie wyprowadza estetykę na równi z polityką i pedagogiką -- z etyki.

Lotze znany jest głównie jako autor „Historji estetyki w Niemczech”, która i dziś jeszcze w pewnej mierze zachowała swą wartość.

Nieprzeciętną osobistością był również Hotho, subtelny esteta i znawca sztuk plastycznych, szczególnie malarstwa. Wiemy, iż w Berlinie słuchał jego wykładów m. in. także Libelt. Dzieła jego, jak „Vorstudien für Leben und Kunst” (1855), cyt. przez Libelta, oraz „Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei”, 2 tomy, 1842, znane były i cenione.

Widzimy z powyższego przeglądu, że pierwsza połowa XIX wieku w Niemczech jest epoką nader bujnego rozkwitu myśli filozoficznej i estetycznej. Filozoficzność jest niejako specyficzną cechą tego okresu. Ukazała się też wtedy cała masa dzieł z dziedziny estetyki i krytyki, pisanych przeważnie w duchu Hegla. Dzieła te są bądźto popularyzacją i uzupełnieniem wielkiego filozofa, bądź też przedstawiają mniejsze lub większe przekształcenie jego systemu. Obok tego jednakowoż tak we filozofji jak i w estetyce istnieje opozycja w stosunku do Hegla i jego naśladowców. Obok idealizmu rozwija się już formalizm estetyczny: wyklada już i pisze wówczas nieznany jeszcze Schopenhauer.

Wogóle zaś przeważa filozofja i estetyka niemiecka pierwszej połowy XIX wieku wszystkie inne ⁷⁾. Z wyjątkiem Anglji i w pewnej mierze Francji estetyka idealizmu niemieckiego wpływy swe rozszerza po całej Europie. Nie uwolniła się też od nich estetyka polska, przeciwnie uległa wpływowi bardzo silnemu swego pierwowzoru niemieckiego -- będąc odgałęzieniem filozofji, wyrosłej na gruncie idealizmu niemieckiego i ściśle z nim związanej.

⁷⁾ Sobeski l. c. str. 55.

Szkola Hegla nauczyła myślicieli naszych patrzeć na sztukę niemal sub specie aeternitatis. Dlatego też ich myśli estetyczne są, jak u Hegla, głównie filozofją kultury artystycznej⁵⁾. „Poszczególne zagadnienia piękna obchodzą ich mniej, a poniekąd, jak np. Cieszkowskiego, prawie wcale nie”⁶⁾. Ani Kremer, którego poglądy estetyczne Libelt wysoko ceni, ani Trentowski, z którym ma pewne punkty styczne w ukształtowaniu swej filozofji, ani wreszcie Cieszkowski i inni nie wyzwolili się całkowicie z pod wpływu Hegla, szczególnie pod względem metody, chociaż starają się go przewyciężyć. Także filozofja i estetyka Libelta wyrosły z pnia heglowego.

Chłonał Libelt na równi z Kremerem i innymi naukę Hegla jak objawienie podczas pobytu swego na uniwersytecie berlińskim w latach 1826-1850; a ponieważ później mniej miał już czasu i spokoju na głębszą rewizję i przebudowę swych poglądów, więc — choć z biegiem lat odbiegł nieco od Hegla, dając filozofji i estetyce swej inny punkt wyjścia — piętna heglowego jednak nie pozbył się nigdy. Nim zatem przejdziemy do właściwego badania źródeł poglądów estetycznych naszego myśliciela, należy przedstawić pokrótce berlińską atmosferę naukową, w której wyrabiały się poglądy filozoficzne i estetyczne przyszłego autora „Systemu umnictwa”, oraz omówić ogólnie filozofję i estetykę Hegla i Vischera.

⁵⁾ Sobeski l. c. str. 115.

⁶⁾ Tamże.

Rozdział II.

ATMOSFERA NAUKOWA W BERLINIE W LATACH 1827—1830.

Z końcem roku 1826 przybył Libelt do Berlina i zapisał się na uniwersytet. Słuchał matematyki, nauk przyrodniczych i filozofji. Zdawszy w roku 1829 egzamin państwowy, promowany został Libelt na doktora w roku 1830. Chcąc należycie ocenić rolę tych studjów w ukształtowaniu się poglądów naukowych naszego myśliciela, należałoby przede wszystkim stwierdzić dokładnie, których profesorów i jakich wykładów słuchał.

Jak wynika z życiorysu dodanego do dysertacji doktorskiej oraz z akt Libelta, znajdujących się w Archiwum Państwowem w Poznaniu, filozof nasz słuchał wykładów na uniwersytecie berlińskim przez siedem semestrów, t. j. prawie 4 lata. We wspomnianym życiorysie wymienieni są w porządku alfabetycznym następujący profesorzy: Boeckh, Bopp, Dirksen, Gans, Hegel, H. de Humboldt, Ideler, Ohm, de Raumer, Ritter, Weiss, Zumpt.

Pracował Libelt nadzwyczaj pilnie i produktywnie, czego dowodem świetnie zdany egzamin doktorski oraz świadectwa otrzymane od niektórych profesorów celem uzyskania stypendjum¹⁾. Największy wpływ na młodego adepta filozofji wywarł oczywiście Hegel. Uniwersytet berliński stał wówczas wogóle pod znakiem filozofji, w której dominowała bezwzględnie potężna indywidualność Hegla, wywierającego fascynujący wpływ na słuchaczy. Wykładów jego słuchano z przejęciem i uwielbieniem, pomimo, iż mistrz miał często trudności w formalnem i głosowem prowadzeniu wykładu.

Mówi o tem pięknie jeden z zapalonych uczniów i wielbicieli Hegla a zarazem wydawca jego estetyki, D. H. G. Ho-

¹⁾ Patrz cyt. akta, str. 8, 9.

tho²⁾). Hegel sam stał wtedy u szczytu sławy i swego rozwoju filozoficznego. System filozoficzny stanowił już zamkniętą w sobie całość, a w połowie lat 20-tych wszystkie części filozofji były już w wykładach uniwersyteckich kilkakrotnie przerobione³⁾. Najproduktywniejszy okres pogłębiania i wzbogacania materiału wykładowego przypada na lata 1825–27⁴⁾.

Działalność uniwersytecka Hegla była bardzo ożywiona. W ciągu kursu dwuletniego można było u niego samego słuchać wykładów encyklopedji, logiki, filozofji, przyrody, psychologji, prawa naturalnego, filozofji dziejów, estetyki, filozofji religji i historii filozofji⁵⁾. U stóp uwielbianego mistrza gromadziła się tłumnie nie tylko młodzież uniwersytecka, lecz również cała elita kulturalnego Berlina, mężowie dojrzałości i doświadczeniem, nieraz piastujący wysokie godności – jak minister oświaty von Altenstein, zapalony wielbiciel Hegla.

Co się tyczy estetyki, to wykladał ją Hegel już w roku 1818 w Heidelbergu; wykłady te przerobił gruntownie już w roku 1820; tak powstał zeszyt, będący odąd podstawą dla wszystkich późniejszych wykładów. Pewne uzupełnienia datują jeszcze z lat 1825–26 oraz z roku akademickiego 1828 do 1829 (semestru zimowego). Tak więc i dla wykładów Hegla z dziedziny estetyki lata pobytu Libelta w Berlinie oznaczają fazę najdojrzałą.

W tychże latach miewa wykłady jako profesor nadzwyczajny historii literatury oraz estetyki – wspomniany powyżej Hotho, dawny uczeń Hegla. Wspominam o tem dlatego, ponieważ Libelt wraz z Cybulskim uczęszczał na wykłady Hotho'na⁶⁾ i niejedno z pewnością z nich przejął później w swej estetyce. W duchu Hegla wyklada wówczas wielu

²⁾ „Vorstudien für Leben und Kunst”, str. 585 i nast.

³⁾ Allgemeine deutsche Biographie, tom XI, str. 274, autor artykułu: Erdmann.

⁴⁾ Hotho: Przedmowa do pierwszego wydania wykład. est. Hegla, r. 1855, str. XII.

⁵⁾ Allgemeine deutsche Biographie, tom XI, str. 269.

⁶⁾ Na fakt ten zwrócił mi uwagę p. Dr. Jachimiek, prof. gimnazjum państw. w Ostrowie Wlkp.

innych profesorów i docentów z różnych dziedzin wiedzy: niektórzy z nich wprost popularyzowali poglądy mistrza.

Obok wymienionego już Hotho'na działa Michelet, który od roku akad. 1826/27 począwszy z ogromnym entuzjazmem i niezmordowaną energią popularyzuje filozofję a głównie logikę heglowską z katedry w licznych swych pismach. Idee Hegla stosują w wykładach swych również: prawnik Gans, ekonomista von Henning, obaj profesorzy zwyczajni, dalej filozof i estetyk H. Th. Röscher (docent) oraz prof. teologii Marheineke. Profesorowi Gansowi oddał Hegel w roku 1825 wykłady swe o prawie naturalnem. Wykładów jego słuchał Libelt, jak wynika z wspomnianego powyżej spisu profesorów. Pod wpływami Hegla byli dwaj inni profesorzy Libelta, mianowicie Fryderyk von Raumer, profesor zw. historii, wykładający także filozofję prawa, historję literatury i estetykę — oraz August H. Ritter, profesor (zw. filozofji⁷⁾).

Pozatem z wymienionych przez Libelta profesorów jego Fr. Bopp wykładał językoznawstwo porównawcze i sanskryt a Carl Gotlieb Zumpt filologję klasyczną, obaj jako profesorzy nadzwyczajni fakultetu filozoficznego. Widzimy więc, iż pod wpływem Hegla były najbardziej nauki filozoficzne, częściowo zaś także prawo i teologja.

Nie trzeba jednak zapominać o opozycji wobec Hegla, którą za czasów pobytu Libelta reprezentował na polu teologii głównie Schleiermacher. Najgłośniejszy opozycjonista, prawie wróg Hegla, Trendelenburg, ostro krytykujący jego metodę dialektyczną, znajdzie się w Berlinie dopiero od roku 1855. W duchu wprost przeciwnym do filozofji Hegla kształtuje już wówczas system swój Schopenhauer, filozof pesymizmu, mało wtedy znany, prawie że ignorowany docent uniwersytetu berlińskiego.

Obok tego wszystkiego charakterystycznym objawem rozwoju myśli naukowej na powyższym uniwersytecie są wykłady Lachmanna z dziedziny filologii klasycznej. Wy-

⁷⁾ Dane co do profesorów Libelta i wykładanych przez nich przedmiotów czerpię z następujących dzieł: Ascherson Ferd.: *Urkunden zur Geschichte der Jubelfeier der königl. Friedrich Wilhelms-Universität Berlin im Oktober 1860...* Berlin 1865. *Die königliche Friedrich Wilhelms-Universität Berlin in ihrem Personalbestande...* Berlin 1885.

bitny ten uczoney zastosowuje do interpretacji starego eposu germańskiego, Nibelungów, metody filologii klasycznej, wypracowane przez Wolfa - - oraz badania braci Grimmów nad ludową poezją niemiecką. I jego wykładów słuchał pilnie Libelt 7).

Obok wspomnianej już opozycji oraz filozofji Schopenhauera jest jeszcze jedna dziedzina nie dotknięta wpływami filozofji Hegla: dziedziną tą są nauki matematyczno-przyrodnicze, ogniskujące się z jednej strony na uniwersytecie, z drugiej zaś strony w Akademji Umiejętności. Poszczególne przedmioty matematyczno-przyrodnicze już w roku 1828, t. j. 10 lat po założeniu uniwersytetu, wykazują po kilka a przynajmniej po dwie katedry 8). Istnieją w ten sposób katedry: matematyki, fizyki, chemji, astronomji, geografji fizycznej, mineralogji, botaniki i zoologji 9).

Wiemy, iż Libelt studjował także matematykę i nauki przyrodnicze, czego dowody dał w niektórych swoich pismach późniejszych. Nawet w Estetyce jego, w części I i II, mówiącej o pięknie natury, widać wyraźnie ślady zainteresowań przyrodniczych. W tej dziedzinie słuchał Libelt w Berlinie wykładów u następujących profesorów: u Dirksena i Ohma matematyki wyższej, u prof. z. Idelera astronomji i geografji fizycznej, u prof. z. Chr. S. Weisse'a mineralogji, a ponadto geografji fizycznej u Aleks. von Humboldta, o czem słów kilka poniżej.

Rozwój nauk przyrodniczych odbywa się niemniej pomyslnie poza uniwersyteciem, przedewszystkiem na terenie Akademji Umiejętności. Duszą zaś całego tego ruchu jest wspomniany już tutaj kilkakrotnie Aleks. Humboldt. Właśnie rok 1827 jest pod tym względem znamienny. W tym bowiem roku wraca Humboldt do Berlina po kilkunastoletnim pobycie w Paryżu — i staje odrazu na czele całego ruchu przyrodniczego. Rudolf Virchow 11) widzi w fakcie tym defi-

7) Jak to wynika ze świadectwa otrzymanego przez Libelta od Lachmanna w roku 1827. (cyt. akta Libelta, str. 9).

8) Porównaj dane statyst. u Aschersona l. c.

9) Porównaj tamże.

11) „Gründung der Berliner Universität u. d. Übergang aus dem philos. in d. naturwissenschaftliche Zeitalter...“ Berlin, 1895, str. 15.

nitywne przejście uniwersytetu berlińskiego w okres przyrodniczy.

Humboldt, poparty przez króla Fryderyka Wilhelma III, energicznie pracuje nad rozwojem nauk przyrodniczych, wznosi instytuty, stwarza laboratorja nowoczesne itd. Jako członek Berlińskiej Akademji Umiejętności miał Humboldt prawo wygłaszania prelekcij uniwersyteckich. Właśnie w r. 1827-28 po powrocie z Paryża, wzbogacony doświadczeniami dawniejszych podróży geograficznych, miał wykłady geografji fizycznej¹²⁾. Libelt słuchał wykładów tych¹³⁾, i to niechybnie z żywym zainteresowaniem, jeżeli po tylu latach powołuje się na Humboldta kilkakrotnie.

Poważną dźwignią omawianych tutaj nauk stały się — stworzone przez sławnego filozofa przyrody Okena — coroczne zjazdy niemieckich przyrodników i lekarzy. Na 7-ym z kolei zjeździe, który odbył się dnia 18. IX. 1828 w Berlinie, przydywował M. Humboldt. Zjazd liczył ca. 60-ciu uczestników, w tem najteższe głowy z pośród przyrodników i filozofów przyrody z różnych miast niemieckich. Z pozamiejscowych byli między innymi: Berzelius, Oerstedt, Martius, Burdach, Oken, Steffens, a z Berlina: Humboldt, zoolog Lichtenstein, mineralog Weiss, astronom Eneke, Hermbstädt, Ehrenberg i inni.

Libelt niewątpliwie całym tym ruchem żywo się zainteresował, tem bardziej, że niektórzy z jego profesorów byli na zjeździe owym również obecni. Zainteresowanie to nie mogło pozostać bez wpływu na jego umysł. Warto przypomnieć, co zaznaczyliśmy już w rozdziale poprzednim, że ówczesny ruch przyrodniczy znajduje się niejako w okresie przejściowym. Z jednej strony dochodzą już do głosu badania ścisłe, z drugiej jednak przeważają jeszcze prądy filozoficznej interpretacji zjawisk przyrodniczych. Najlepszym dowodem tego faktu, iż na zjeździe w roku 1828 liczbowo przeważali reprezentanci filozofji przyrody, a taki Oken otoczony był rojem admiratorów¹⁴⁾.

¹²⁾ Ascherson I. c. str. 250.

¹³⁾ Patrz życiorys w dysertacji doktorskiej Libelta.

¹⁴⁾ R. Virchow I. c. str. 26.

Może też owe dziwne sprzeczności u Libelta w ujmowaniu zjawisk przyrody (w estetyce) – raz w sposób ściśle empiryczny, to znów zgoła fantastyczny – dadzą się choć częściowo wytłumaczyć wpływami i prądami sprzecznymi, które myśliciel nasz wchłonał w siebie za młodu.

Z powyższego szkicowego przeglądu, który uwzględnił tylko rzeczy dla nas ważniejsze, widzimy, iż stolica Prus w czasie pobytu w niej Libelta, t. j. w latach 1827–1850, była terenem żywego, twórczego i poważnego ruchu umysłowo-naukowego, który zdolny był wycisnąć swe piętno na umyśle młodym i wrażliwym. Przytem są to lata, stojące już niedaleko okresu przełomu. Toć w roku 1851 nastąpiła śmierć Hegla, poczem stopniowy rozkład jego szkoły, wytwarzanie się z niej krańcowo przeciwnych kierunków, a przytem wszystkim coraz szybszy wzrost i rozkwit ścisłych nauk przyrodniczych i filozofji materializmu. Jednakże w latach Libelta słońce Hegla jaśnieje jeszcze w całym oślepiającym blasku, a w jego promieniach nikną bledsze światła innych indywidualności i kierunków, aby wystąpić jaśniej i wyraziściej dopiero w dobie zmierzchu heglizmu. Stąd też Hegel, jak na innych filozofów naszych, tak i na Libelta wywarł wpływ przełożony. Dlatego teraz pora przedstawić w krótkim zarysie filozofję i estetykę Hegla oraz estetykę najwybitniejszego jego popularyzatora, t. j. Fryd. T. Vischera, aby na tem ile zarysowała się tem wyraziściej sylwetka estetyczna Libelta.

Rozdział III.

ESTETYKA HEGLA NA TLE JEGO SYSTEMU FILOZOFICZNEGO.

1. System filozoficzny Hegla.

Filozofję Hegla określa się zazwyczaj jako idealizm absolutny czyli logiczny. Zdaniem Hegla — rzeczywistością jedyną jest myśl, idea, pojęcie. Wszystko inne jest uludą. Istotą zaś wszystkiego jest samorozwój idei, czyli stawanie się. Ponieważ proces ten jest logicznym, rzeczywistość jest poznawalną. Dlatego też to, co logiczne i rozumowe — i tylko to — jest rzeczywistością. Proces logiczny, w ten sposób zidentyfikowany z rozwojem rzeczywistości, odbywa się drogą dialektyczną, która zarazem — zdaniem Hegla — jest jedyną prowadzącą do celu metodą poznawania filozoficznego — i opiera się na zasadzie sprzeczności, mocą której każde pojęcie w ostatecznym swoim punkcie przechodzi w swoje przeciwieństwo. Proces dialektyczny odbywa się w trzech fazach: 1-szą jest teza, czyli proste, niezróżniczkowane założenie jakiegoś pojęcia; 2-gą fazą jest przeciwstawienie mu pojęcia sprzecznego, czyli antyteza; 3-cią fazą jest zespolenie obu faz poprzednich — czyli synteza. W syntezie teza i antyteza są zniesione (*aufgehoben*) w podwójnym znaczeniu: Z jednej strony następuje usunięcie sprzeczności, jej jednostronności, z drugiej strony pojęcie dane, przewyciężywszy swe przeciwieństwo, wzbogaca się o jego treść istotną. Metoda ta występuje częściowo już u Fichtego: przypomina ona również Schellinga zasadę polarności a odgrywa jako czynnik poznawczy u Hegla tę samą rolę, co u tamtego intuicja.

Posługując się metodą dialektyczną, Hegel wszędzie konsekwentnie stosuje podział trójkowy, i to zarówno w ogólnych ramach systemu, jak i w szczegółowym jego przeprowadzeniu. Istotą rzeczy zatem jest dialektyczny rozwój pojęć (*idei*) — przez trzy główne stopnie, którym odpowiadają trzy

główne części systemu filozofji Hegla, podzielone znów na ogromną ilość poddziałów. Pierwszą fazę rozwoju dialektycznego (tezę) przedstawia Logika, mająca raczej charakter metafizyczny niż formalny. Idea jest tutaj na stopniu czystego, abstrakcyjnego bytu, mieszczącego jednak w sobie wszelkie możliwości rozwoju.

Drugą fazę (antytezę) rozwija Filozofja przyrody. Idea stwarza sobie na tym stopniu swoje przeciwieństwo, występuje w swym innobyćciu (Anderssein). Istotą rzeczy w przyrodzie — to pojęcia typów, gatunków oraz ogólne prawa przyrody. Część ta systemu Hegla, ignorująca zupełnie badania empiryczne, jest najslabszą częścią jego filozofji i najbardziej zależną od filozofji przyrody Schellinga.

Trzecią fazą (synteza) zajmuje się Filozofja ducha. Idea (absolut) doszła tutaj z czystego bytu poprzez innobyćcie do świadomości samej siebie, do ducha. Faza ta — jak i poprzednie — znów dzieli się, w myśl systemu trójkowego, na trzy stopnie. Tezą jest tutaj duch subiektywny. (Zajmują się nim antropologja, fenomenologja ducha i psychologja). Antytezą jest duch obiektywny, przejawiający się w społecznościach ludzkich i ich wytworach: prawie, moralności i historii, a będący przedmiotem filozofji prawa, etyki i filozofji dziejów. Synteza jest duch absolutny: urzeczywistnia on się w obiektywnej formie oglądu jako sztuka, w formie subiektywnej uczucia jako religja i w formie subiektywno-obiektywnej czystego myślenia — jako filozofja.

Tym ostatnim trzem stopniom odpowiadają trzy nauki: filozofja sztuki, filozofja religji i właściwa filozofja. W sztuce duch ogląda sam siebie, a piękno jest zmysłowym pojawem idei, czyli ducha. W religji duch wyobraża sam siebie. Wyobrażenia te są czemś pośredniem między zmysłowem oglądaniem i pojęciem, przez co religja zajmuje miejsce pośrednie między sztuką i filozofją. Wyobrażenia te przedstawia następnie Hegel w ich dziejowym rozwoju, łącząc przytem w pewnej mierze panteistyczne ujęcie Boga z pojmowaniem chrześcijańskim (trójca). Filozofja religji jest też u niego silnie zabarwiona mistycyzmem. Nasi myśliciele lawirują zazwyczaj między teizmem i panteizmem Hegla i starają się o pogodzenie go z dogmatami chrześcijaństwa.

Filozofja w ścisłym znaczeniu jest najwyższym stopniem samorozwoju idei, czyli ducha absolutnego, który dochodzi tutaj do pojęcia samego siebie. Dlatego też filozofja najlepiej oddaje istotę ducha absolutnego, będąc zarazem najwyższą dziedziną ducha ludzkiego. W tym duchu ujęta historia filozofji — zdaniem Hegla — jest logicznie uwarunkowanym, coraz wyżej postępującym pochodem myśli, którego wyrazem i koniecznymi ogniwami są poszczególne systemy filozoficzne, wypływające z ducha czasu. W własnym systemie widzi Hegel zakończenie i punkt szczytowy tego rozwoju. Zauważyć tutaj trzeba, że Hegel, mówiąc o rozwoju idei i ducha, nie ma na myśli ewolucji czasowej, lecz logicznej. Filozofowie polscy częstokroć mieszają oba te procesy¹⁾.

2. *Filozofja sztuki Hegla.*

Na podstawie zasadniczych założeń swego systemu doszedł Hegel do wniosku, że piękno (a raczej piękno sztuki, czyli ideał) — jest zmysłowem uobrażeniem absolutnego ducha. W całej jednak czystości idea objawia się dopiero w myśli logicznej; dlatego też piękno jest tylko zmysłową zjawą idei (das sinnliche Scheinen der Idee). Im pełniej absolut objawia się w danym zjawisku zewnętrznym, im więcej ono zawiera treści duchowej, tem doskonalszem piękno tego zjawiska. Ponieważ — jak to już wykazała filozofja przyrody Hegla — duch na stopniu przyrody znajduje się w swym inności i poprzez grubą powłokę materji przejawia się tylko bardzo słabo, dlatego też Hegel świadomie odmawia przyrodzie piękna w powyższym znaczeniu i eliminuje ją z systemu swej estetyki.

Ograniczywszy w ten sposób swój przedmiot, przechodzi Hegel do ogólnego omówienia piękna sztuki czyli ideału. Zastosowując i tu, jak wszędzie, podział trychotomiczny, mówi 1. o ideale jak takim, t. j. o ogólnem jego pojęciu, 2. o określoności ideału (Bestimmtheit), t. j. o jego właściwościach i charakterze, 3. o artyście jako twórcy ideału. Wszystko to razem

¹⁾ Hegel również czasami miesza obie formy, i to w trakcie szczegół. przeprowadzania swego systemu.

tworzy część I-szą estetyki, mającą za przedmiot „ideę piękna sztuki, czyli ideał”²⁾).

Część druga estetyki Hegla mówi o „rozwoju ideału na poszczególne formy piękna”³⁾).

W części tej nie przedstawia Hegel jeszcze poszczególnych rodzajów sztuk, lecz charakteryzuje 5 ogólne formy ideału piękna, niejako zasadnicze jego pojęcia gatunkowe, rozwijające się z logiczną koniecznością z ogólnej idei i będące zasadą formującą poszczególnych rodzajów sztuki. Są to formy: symboliczna, klasyczna i romantyczna, które idą równoległe z rozwojem kulturalnym ludzkości i reprezentują rozwój piękna od tezy poprzez antytezę ku syntezie. Widzimy tutaj znów — występujące u Hegla niejednokrotnie — pomieszczenie historycznego procesu rozwoju z logicznym samorozwojem idei.

Trzem tym zasadniczym formom ideału odpowiadają trzy stopnie rozwoju sztuki. Są nimi: sztuka symboliczna, klasyczna i romantyczna. Poszczególnym tym formom sztuki odpowiada system sztuk pięknych, rozwinięty przez Hegla w części III jego Estetyki. Główną rzeczą dla Hegla w rozwoju piękna i sztuki jest stosunek do siebie dwóch elementów ideału, t. j. idei i jej zmysłowego pojawu, ducha i materji, treści i formy. Różne kształtowanie się tego stosunku w przebiegu dziejowym sztuk wogóle i w ramach sztuk poszczególnych — jest tedy zasadą podziału i oceny.

W sztuce symbolicznej jest przewaga zmysłowej formy nad ideą. Forma zmysłowa jest tutaj bardzo słabym symbolem ducha. Duch spoczywa w swej formie jak w obsłonie, przez którą nie może się przedrzeć, chociaż do tego dąży i choć tęskni do formy zupełnie przepojonej treścią duchową, do formy, któraby była zupełnym jego wyrazem. Tęsknota ta niezaspokojona znajduje ujście w gigantyczności, kolosalności i groteskowości. W tym sensie symbolicznemi są sztuki orientalne, np. olbrzymie formy architektury Egiptu lub Babilonu. Sztuka tych narodów wschodnich nie mogła się jeszcze zdobyć na pełnię duchowego wyrazu.

²⁾ Hegel: Vorlesungen über die Aesthetik, herausgegeben von Hotho, I. Teil, 2. Auflage, Berlin 1842, S. XVII.

³⁾ Tamże, str. XIX.

Drugim stopniem jest sztuka klasyczna, stworzona przez Greków i naśladowana przez Rzymian. Duch tutaj już przebił oporną skorupę formy materialnej i przetwarza ją na obraz i podobieństwo swoje. Jest to stadium zupełnej harmonii ducha i materji, treści i formy. Forma zmysłowa odpowiada najdokładniej treści swej, a treść duchowa nie zawiera nic więcej ponadto, co wyraża zmysłowa forma. Wyrazem zewnętrznym tej wewnętrznej harmonji są: symetria, proporcja i równowaga — jako cechy piękna.

Duch jednak w swym rozwoju jako piękno nie poprzestaje na tym stopniu. Trzeci stopień rozwoju swego osiąga on w sztuce romantycznej czasów chrześcijańskich. Duch, treść wewnętrzna, odnosi zupełne zwycięstwo nad formą zmysłową, wznosząc się ponad nią. Ustaje klasyczna harmonja ducha i materji, treści i formy zmysłowej. Forma staje się rzeczą drugorzędną, a sztuka przekracza niejako własne swe granice i wznosi się ponad swój ideał. Powstaje piękno wewnętrzne, piękno wyrazu i uduchowienia. W ten sposób --- łącząc a zarazem przewyżczając stądja poprzednie — sztuka chrześcijańska (romantyczna) jest najwyższą ze wszystkich, bo przedstawia najwyższy wyraz uduchowienia.

Przedstawione powyżej fazy ideału piękna, uzewnętrzniając się w dziejowym rozwoju sztuki, idą w parze z ogólną kulturą ducha ludzkiego. Wspomnieliśmy już, że system sztuk Hegla zupełnie odpowiada przedstawionym powyżej stopniom rozwoju ideału piękna. Uwydatni się tutaj z natury rzeczy ujęcie przez filozofa niemieckiego rozwoju ideału jako procesu logicznego, ponadczasowego.

A więc — znów sposobem trójkowym — dzieli Hegel sztuki na trzy główne działy: 1. architekturę, 2. sztukę, 3. sztuki romantyczne (malarstwo, muzykę i poezję). Każdy z tych 3 działów sztuki przedstawia głównie jeden stopień rozwoju ideału piękna. *Architektura*, reprezentująca stanowisko tezy, jest głównie symboliczną, gdyż treść duchowa jest w niej tylko zaznaczona. *Skulptura* (antyteza) jest przeważnie klasyczną, ponieważ indywidualność duchową, wyraz wewnętrzny, oddaje bez reszty w pojawie zmysłowym. *Malarstwo, muzyka i poezja* (syn-

teza) — już w podziale systemu⁴⁾ nazwane są romantycznymi. Najwszechstronniejszą zaś i najwyższą sztuką, niejako sztuką wszystkich sztuk, jest poezja, jednocząca w sobie (synteza) wszystkie inne sztuki, szczególnie malarstwo (tezę) i muzykę (antytezę).

Mimo jednak owego zasadniczego charakteru w poszczególnych sztukach, w każdej z nich mniej lub więcej przejawiają się wszystkie 5 formy, t. j. symboliczna, klasyczna i romantyczna. „W architekturze np. odpowiada formie symbolicznej monument orjentalny, formie klasycznej — świątynia grecka i rzymska, formie romantycznej — katedra chrześcijańska. Podobnie dzieje się we wszystkich innych sztukach”⁵⁾.

Tyle o estetyce Hegla na tle jego systemu filozoficznego. Trzeba nam teraz przedstawić w podobny sposób system estetyczny Vischera jako dzieło, które najlepiej popularyzowało, rozszerzało, a częściowo też przekształcało myśli Hegla — i które ilustruje w swoich cytatach i wywodach polemicznych różne odcienia poglądów estetycznych szkoły heglowej. Na takim tle łatwiejszym już będzie szczegółowe zbadanie i usegregowanie źródeł poglądów estetycznych Libelta, oddzielenie wpływów Hegla i jego szkoły od myśli, zaczerpniętych z Schellinga czy innych filozofów i uwydatnienie oryginalnego dorobku naszego myśliciela na polu estetyki.

⁴⁾ Estetyka Hegla, tom III, str. 5.

⁵⁾ Sformułowanie Sobieskiego, l. c. str. 81.

Rozdział IV.

SYSTEM ESTETYKI VISCHERA.

1. Stanowisko estetyki w systemie filozoficznym.

We wstępie do tomu I-go swej Estetyki, wydanego w roku 1846, wyznacza autor estetyce stanowisko w systemie nauk filozoficznych. Przyjmuje pod tym względem od Hegla troisty podział jego systemu na naukę o duchu subiektywnym, obiektywnym i absolutnym oraz trzy dziedziny ducha absolutnego: religję, piękno i filozofję (z tą jednak różnicą, że Hegel stawia piękno na pierwszym miejscu, a religję na drugim). Środkowym stopniem rozwoju ducha absolutnego jest u Vischera dziedzina piękna, a odpowiednią mu nauką — estetyka. Powinna ona, chcąc być systemem kompletnym, uwzględnić obok rozwoju logicznego (dialektycznego), także rozwój historyczny danych zjawisk, czyli powinna wchodzić w pewnej mierze także na teren historii sztuki.

2. Metafizyka piękna.

Idea absolutna jako jedność wszystkich przeciwieństw, nie urzeczywistniająca się na żadnym poszczególnym punkcie czasu lub przestrzeni, lecz jedynie w całości życia i procesu dziejowego, może być w pełni ujęta tylko przez myślenie filozoficzne. Natomiast częściowym pojawem idei, realizującym bezpośrednio pewną szczegółową ideę a pośrednio także ideę absolutną, jest piękno. „Piękno jest zatem ideą w formie ograniczonego pojawu”¹⁾.

W ten sposób zyskuje Vischer 3 momenty: ideę, jej pojaw zmysłowy i czystą ich jedność, które następnie kolejno analizuje.

Idea, będąc całkowitą istotą danego przedmiotu, całkowicie w nim urzeczywistnioną, wykazuje szereg stopni od

¹⁾ Vischer, l. c. § 14, str. 54.

niższych do coraz wyższych, aż dochodzi do najwyższego momentu, t. j. do świadomości i osobowości. Ten moment ostatni musi jednak być zawarty w zarodku już na stopniu najniższym: dlatego też piękno jest indywidualne, a zadaniem wszystkich stopni poprzednich jest tylko zapowiadanie owej stającej się osobowości.

Piękno spokrewnione jest z dobrem, religją i prawdą. Z dobrem ma piękno cały szereg punktów stycznych. Religja dostarcza pięknu treści, a prawda jest identyczna z pięknem. „Wszelkie piękno -- mówi Vischer -- jest prawdziwym”²⁾). Formę indywidualną, pod którą się piękno objawia, nazywa Vischer figurą (Bild). Powstawanie form indywidualnych piękna jest przypadkowe, jak również specyficzne właściwości indywiduum. W ten sposób przypadkowość -- zdaniem Vischera -- jest prawem w dziedzinie piękna. W kształcie zatem indywidualnym jednoczą się dwa czynniki: reguła, dana przez gatunek i odchylenie, dane przez przypadkowość, objawiającą się w tworze jednostkowym. Dlatego też nie należy dopatrywać się miary i kanonu piękna w żadnej określonej właściwości kształtu, lecz trzeba „szukać owego specyficznego sposobu, w jaki oba powyższe przeciwieństwa zespalają się w jedności piękna”³⁾).

Wspomniane powyżej przeciwieństwo między gatunkowością idei a jednostkowością jej kształtu oraz wynikająca z tego przypadkowość, muszą być przewyciężone w jedności idei i jej figury. Ponieważ piękno jest uwiecznieniem jednostki, przeto przewyciężenie owej przypadkowości dokonuje się już częściowo w perspektywie nieskończoności rozwoju. Ponieważ jednak piękno wymaga urzeczywistnienia w formie jednostkowej -- skończonej, ograniczonej, przeto musi się stać coś, co wywoła odbłask nieskończoności, skoncentrowanej na jednym niejako punkcie.

Wytwarzanie tego odbłasku a zarazem złudzenia jest zadaniem powierzchni kształtu pięknego. Przez nią, i tylko w niej, kształt przestaje dla nas być czemś materialnym, stając się czystym odbłaskiem nieskończoności. Z tego też względu piękno można określić jako antycypację doskona-

²⁾ Vischer: Estetyka, cz. I, § 28, str. 88.

³⁾ Tamże, str. 97, § 55.

jego życia lub najwyższego dobra drogą czystego, niematerialnego odbłasku (reiner Schein)⁴⁾. Piękno jest więc czystą formą. Idea szczegółowa została cała zakłęta w kształt i z niego prześwieca; sama zaś, będąc tylko niższym stopniem idei absolutnej, kształtowi swemu nadaje znaczenie nieskończoności.

To stwierdzenie harmonji idei z rzeczywistością w kształcie poszczególnym — umożliwia Vischerowi dopiero ostateczne załatwienie kwestji stosunku piękna do dobra, religji i prawdy. Różnice między owemi trzema dziedzinami ducha będą polegały właśnie na różnym ustosunkowaniu się w nich treści do formy, idei do rzeczywistości. Dobro jest czynnością, która już w założeniu swem ma przeciwieństwo idei i rzeczywistości, bo do jedności ich dopiero dąży; przeto nie jest ono jeszcze pięknem, lecz jedynie treścią piękną, i to treścią najgodniejszą. Jednakże staje się nią tylko wtedy, gdy przechodzi w czystą formę.

W religji odbłask, czy złudzenie absolutu⁵⁾ jest niezupełne, nieswobodne; jest tu pewne pomieszanie jednostki i absolutu, przedmiotu i podmiotu, treści i formy.

Piękno natomiast daje odbłask absolutu pełny i swobodny, ponieważ treść otrzymaną z religji, przekształca w zupełności na czystą i konkretną formę. W ten sposób piękno jest stopniem przygotowawczym dla najwyższego etapu ducha, którym jest prawda. Jedność idei i rzeczywistości w pięknie była konkretną, lecz właśnie dlatego pozorną. Złudzenie to niszczy prawda skalpelem swej analizy. Zdawałoby się wobec tego, że prawda, rozbijając tę konkretną jedność, powinna być niższą od piękna, które jedność tę stworzyło. Jednakowoż tak nie jest. Albowiem prawda, rozbijając jedność konkretną, bezpośrednią, lecz złudną, — ujmuje ją dopiero w jej istocie, t. j. jako konieczność logiczną. Dlatego też prawda jest wyższym stopniem ducha niż piękno, jest najwyższą jego dziedziną⁶⁾.

W dalszym ciągu mówi Vischer o subiektywnem wrażeniu piękna. Wrażenia te odbieramy zapomocą zmysłów t. zw.

⁴⁾ Tamże, § 55, str. 145.

⁵⁾ W słowie Schein (u Vischera) kryją się oba znaczenia.

⁶⁾ Vischer, l. c. § 69.

duchowych, t. j. wzroku i słuchu. Dalej rozbiera autor istotę gracji, harmonji i upodobania estetycznego — w ścisłym związku z rozwiniętymi poprzednio założeniami. Ze względu na czysto metafizyczny charakter tych rozważań nie mają one dla psychologji odbioru wrażeń estetycznych prawie żadnego znaczenia.

Jak każda idea, tak i piękno zawiera w sobie dwa przeciwne sobie momenty, w tym wypadku wzniosłość i komizm. Ujawszy w ten sposób powyższe zagadnienie, nie wyzyskane — zdaniem Vischera — przez Hegla, stwarza Vischer obszerną teorię wzniosłości, a szczególnie komizmu.

Wzniosłość powstaje w ten sposób, że idea, wzniosłszy się ponad kształt swój, z którym była w doskonałej jedności, przeciwstawia mu — jako skończonemu — swoją nieskończoność. Wzniosłość dzieli Vischer na obiektywną, subiektywną i obiektywno-subiektywną, czyli tragizm, rozbijając każdy z tych działów na dalsze trzy poddziały.

Drugim jednostronnym momentem piękna jest komizm, będący negacją negacji. Pierwszą negacją była wzniosłość. We wzniosłości idea niejako mówiła do kształtu: Ja jestem rzeczą decydującą, nie ty. W komizmie zaś kształt mówi do idei: Potrzebujesz mnie, nie istniejesz poza mną, a więc ja jestem tobą⁷⁾). Oba te momenty jednostronne i wzajemnie się warunkujące, dochodzą znów do jedności w czystym pięknie. W ten sposób proces dialektyczny w łonie samego piękna dobiegł swego końca.

5. *Piękno przyrody.*

Jak już wspomnieliśmy, Vischer pierwszy wprowadził do systemu estetyki piękno przyrody. Zagadnieniu temu poświęcił dział 1-szy części II-giej swego dzieła, wydrukowany w roku 1847. Piękno przyrody jest tutaj oczywiście wprowadzone i uzasadnione przesłankami czysto metafizycznymi. Idea piękna, przechodząc z ogólności pojęcia do szczególności rzeczywistej egzystencji, rozwija się znowu najpierw w dwóch jednostronnych i przeciwnych sobie formach, nim powróci do jedności swej w sztuce. Formami temi są piękno

7) Tamże, § 155, str. 548/9.

przyrody i fantazja, z których pierwsza jest obiektywną, druga zaś subiektywną egzystencją piękną.

Pierwszym warunkiem, umożliwiającym istnienie piękna przyrody, jest działanie szczęśliwego przypadku. Postawiwszy to założenie, kreśli Vischer we wstępie do części II-ej swej estetyki zadania nauki o pięknie przyrody, którą nazywa też fizjognomiką natury, — oraz podobieństwa i różnice w stosunku do nauk przyrodniczych. Dwa momenty piękna, t. j. wzniosłość i komizm, będące w ogólnem jego pojęciu w stanie płynnej jedności, rozkładają się teraz w rzeczywistym bycie piękna na poszczególne gatunki, rodzaje i jednostki. Jedne z nich mają więc piękno czyste, inne są przeważnie wzniosłe, inne znów komiczne, przy czem odbywa się też przechodzenie tych samych gatunków z jednej formy piękna w drugą.

Po takim wstępie kreśli Vischer piękno świata nieorganicznego, organicznego oraz piękno człowieka. Każdą z tych głównych części dzieli znów — o ile możności — na 5 działy i poddziały. O szczegółach będziemy mówili dość obszernie później, ponieważ u Libelta w samym pomysle, w przeprowadzeniu, a nawet w doborze materiału treściowego w dziedzinie piękna przyrody — znać specjalnie wpływ Vischera.

4. *Wyobraźnia.*

Drugim momentem jednostronnym w urzeczywistnianiu się piękna jest wyobraźnia, względnie fantazja (Phantasie), czyli subiektywna egzystencja piękna. Istocie jej, działaniu i dziejom poświęcony jest dział 2-gi części II-ej estetyki Vischera. Vischer dzieli wyobraźnię na ogólną, szczegółową i indywidualną. Rozróżnia on także 5 główne stopnie wyobraźni. Na stopniu 1-szym polega ona głównie na odbieraniu wrażeń zmysłowych z częściową ich idealizacją; na stopniu drugim jest wyobraźnia reproduktywną, działającą w formie pamięci. Stopień trzeci i najwyższy reprezentuje dopiero właściwą wyobraźnię, zdolną do stwarzania prawdziwego piękna. Wyobraźnia indywidualna dzieli się na trzy zasadnicze rodzaje: 1. kształtującą, 2. odczuwającą, 3. poetyzującą. —

Osiągnąwszy największą swą intensywność i siłę, wyobraźnia łagodzona jest jednak przez pierwiastki myślenia i woli, przez co powstaje doskonała harmonja wszystkich władz duszy, potrzebna do stworzenia prawdziwego piękna.

Wyobraźnia łączy wolność z koniecznością, przedmiot z podmiotem, twórcę ze swem dziełem. Jest ona tą tajemniczą siłą, która usuwa z obrazów zewnętrznych to, co nieistotne dla danej idei, a potęguje to co jej odpowiada, co przetwarza przedmiot dany na jego obraz wewnętrzny, podnosząc go do wyżyn czystego piękna. Obrazy wewnętrzne czyli ideały, nagromadzone w duszy człowieka, służą mu potem do dalszego rozróżniania piękna i niepiękna w świecie zjawisk zewnętrznych.

W ten sposób de facto podmiot jest twórcą wszelkiego wogóle piękna, które poza jego świadomością nie istnieje; całe zaś piękno przyrody jest materiałem tej subiektywnej twórczości. Zobaczmy, iż Libelt ostro wystąpił przeciwko tej tezie o subiektywności piękna, jak również przeciwko oparciu teorii piękna przyrody na działalności dodatniego lub ujemnego przypadku.

Zanalizowawszy w ten sposób istotę wyobraźni oraz jej działanie, przechodzi Vischer do omówienia jej historii — równoznacznej z dziejami piękna — w związku z ogólną kulturą estetyczną ludzkości. Przy kreśleniu tego rozwoju kroczy w głównych zarysach śladami Hegla, przyjmując też trzy epoki Hegla, przyczem jednak epoki symbolicznego wschodu i klasycznej starożytności ujmuje w jedną, aby móc określić trzecią epokę jako nowożytną. (Jak wiadomo, Hegel nazwał epokę trzecią romantyczno-chrześcijańską).

Dzieli więc Vischer w sposób następujący: a) epoka starożytna, obejmująca symboliczność wschodu i klasycyzm Grecji;

b) epoka średniowieczna (romantyczna);

c) epoka nowożytna.

Bardziej jeszcze odbiegają od Hegla założenia metafizyczne powyższego podziału, zresztą bardzo zawikłane. Natomiast ziarna szczegółów bardziej empirycznych, z łupiny metafizycznej wyłuskane, są w ogólnych zarysach zgodne

z poglądami Hegla, ewentualnie zaś przedstawiają rozszerzenie tego, co u Hegla spotykamy w zawiązku.

Wyobraźnia starożytności stwarza ideał, w którym wewnętrzność i zewnętrzność, indywidualizm i społeczność nie są jeszcze zróżniczkowane. W świecie religji ideał ten kształtuje się jako religja natury. Jest to więc ideał przedmiotowej wyobraźni, mającej charakter przeważnie plastyczny.

Wyobraźnia wschodu jest dualistyczna i symboliczna w metodzie i treści, odznacza się brakiem prawdziwej osobowości. Jest jednak w niej nieświadoma tęsknota do osobowości, co powoduje panowanie w kształtach jej form wzniosłych, ogromnych, pełnych przepychu, lecz pozbawionych umiaru.

W wyobraźni Greków wznosi się religja naturalna zwolna do religji etycznej, symbol do mitu. Zanika więc dualizm metody i treści, przez co staje się dopiero możliwym objęcie przez wyobraźnię pełni piękna człowieka. Teraz dopiero przedstawialny jest ideał w właściwym swym znaczeniu. Mieszcząc się bez reszty w swym kształcie, tworzy z nim doskonałą jedność. Wyobraźnia Greków znalazła wzorowe rozwiązanie trudnego tego zagadnienia: dlatego też ideał jej zwiemy klasycznym. Panującą jest tutaj wyobraźnia plastyczna, ujawniająca się przeważnie w pięknie czystym. Rzymianie reprezentują kontynuację oraz rozkład ideału antycznego.

Wyobraźnia średniowiecza, uzupełniając monoteizm żydowski prawdziwymi pierwiastkami, zawartymi w politeizmie, ma za zadanie przedstawianie w odpowiedniej formie wewnętrznych dążeń człowieka do nieskończoności i wolności ducha drogą negacji zmysłowości. Ideał zaś tej wyobraźni chrześcijańskiej nazywa Vischer ideałem fantastycznej subiektywności. Dominuje tutaj nadal piękno ludzkie (ideałem jest Bóg-Człowiek), a indywidualność dopiero teraz zyskuje swe nieskończone znaczenie.

Jednakże właściwą treścią i przedmiotem piękna staje się proces wewnętrzny, dusza. Łamie się przez to bezpośrednia jedność kształtu i treści, albowiem głębi duchowej, stanowiącej treść, nie wyczerpie żadna forma zmysłowa. Wyras wewnątrzny przenika daleko poza swój ograniczony kształt. Dlatego też jako siedlisko piękna przedstawia się teraz nie-

tyłe całą postać, ile te jej części, które zawierają najwięcej duchowego wyrazu, a więc głowę i twarz.

Piękno średniowiecza jest częściej wzniosłością i komizmem, niż czystem pięknem. Wyobraźnia zaś jest mało plastyczna, głównie odczuwająca. Następnie przedstawia Vischer krótko ideał piękna w jego szczegółowym rozwoju poprzez różne rasy i narody średniowiecza. Najwyższy rozkwit tego ideału jest zarazem jego końcem.

Zastępuje go ideał nowożytny, czyli wyobraźnia prawdziwie wolnej i pojednanej ze swym przedmiotem subiektywności. Na stopniu tym piękno oddziela się od religji. Ideał nowożytny, dający się — zdaniem Vischera — określić także jako połączenie przedmiotowości antycznej z podmiotowością romantyczną, znosi ów średniowieczny, antyestetyczny rozłam między treścią i formą. Ideał ten pogłębia i rozszerza podstawowe formy piękna, obejmuje wszystkie rodzaje wyobraźni, jednakże w różnym zakresie i intensywności. Odpowiada mu najbardziej wyobraźnia poetyczna, a w niej połączenie kształtującej z odczuwającą; natomiast na terenie wyobraźni plastycznej ideał ten działa wyłącznie naśladowąco. Okres nowożytny, choć jeszcze się nie ukończył, ma jednak już swoją historję; rozwija ją Vischer, śledząc — jak poprzednio, tak i teraz — formy, pod którymi się ideał piękna przejawia w rozwoju kulturalnym różnych ras i narodowości. Na tem zamyka się część II Estetyki Vischera.

5. *Sztuka.*

Pozostaje jeszcze do omówienia część III, która wychodziła partjami od r. 1851 do 1857: rozpada się ona na dwa główne oddziały. Pierwszy z nich, poświęcony istocie sztuki oraz podziałowi sztuk, ukazał się w roku 1851. Drugi, który znów dzieli się na 5 zeszytów, omawia po kolei wszystkie rodzaje sztuk: i tak: zeszyt 1-szy omawia architekturę (rok 1852), zeszyt 2-gi — rzeźbiarstwo (r. 1853), zeszyt 3-ci — malarstwo (r. 1854), zeszyt 4-ty — muzykę (r. 1855), wreszcie zeszyt 5-ty — poezję (r. 1857)⁵⁾.

⁵⁾ Por.: Hesnard O.: Fr. Th. Vischer étude bibliographique, str. 10. Błędnie jednak podane są u II. jako czas wydruk. estetyki Vischera lata 1846 — 1858; powinno być: 1846 — 1857, ponieważ ostatni zeszyt wyszedł właśnie w r. 1857.

Pamiętamy, że w myśl teorii Vischera piękno przyrody i wyobraźnia stanowiły dwie przeciwne sobie formy jednostronnego bytu piękna. Pierwsza z nich była obiektywną, druga zaś subiektywną rzeczywistością piękna. Obie były jednostronne; pierwsza przedstawiała niejako tezę, druga — antytezę heglową. Wyobraźnia znosi wprawdzie braki, znajdujące się w pięknie przyrody, ale znosi je tylko we formie czysto subiektywnej — wewnętrznego obrazu. Piękno jednak jest pojawem zewnętrznym i dlatego musi oblec się w kształt zewnętrzny dla oglądającego go podmiotu. Musi więc powstać coś, co będzie zarazem i subiektywnem i obiektywnem.

Tą subiektywno-obiektywną rzeczywistością piękna jest sztuka, znosząca braki tak jednostronnie obiektywnej, jak i jednostronnie subiektywnej egzystencji piękna. Wyobraźnia musi się w sztuce ustosunkować do wymagań 5 czynników: 1. widza czy słuchacza, 2. pojawiającego się ponownie piękna przyrody i 3. materiału, mającego być opracowanym. Stwierdziwszy to, daje Vischer krótką charakterystykę procesu twórczego: szkoda, że opartą wyłącznie na przesłankach metafizycznych. Stosunkowi twórcy do wymienionych powyżej 5 czynników poświęcone są rozdziały następne. Znajdujemy tu częstokroć — szczególnie w rozdziale o technice artystycznej — myśli bardzo ciekawe i uwagi subtelne, częściowo dziś jeszcze aktualne, o ile odrzucimy ich metafizyczną nadbudowę.

Przechodząc do podziału sztuk, wzorowanego zasadniczo na podziale Hegla, stawia Vischer jako zasadę podziału wewnętrzną organizację wyobraźni, którą dzieli na: 1. kształtującą, dostosowaną do zmysłu wzroku, 2. odczuwającą, dostosowaną do słuchu, 3. poetyzującą, nastawioną na całą sferę idealnej zmysłowości. Powyższym trzem rodzajom wyobraźni odpowiadają trzy rodzaje sztuki: a więc pierwszemu odpowiada sztuka kształtująca, drugiemu — sztuka uczucia, czyli muzyka, trzeciemu wreszcie poezja.

Zarazem powtarza się — zdaniem Vischera — w dziedzinie sztuki prawo przedmiotowości, podmiotowości oraz ich syntezy, przenikające cały system Vischera. W ten sposób sztuka plastyczna przedstawia moment przedmiotowości pięk-

na i odpowiada pięknu przyrody; muzyka, polegająca na uczuciu, urzeczywistnia moment podmiotowości piękna i odpowiada wyobraźni; poezja zaś, łącząca w elemencie idealnej zmysłowości działanie wszystkich sztuk, jest sztuką podmiotowo-przedmiotową; jako taka zaś jest konkretnem powtórzeniem jedności przeciwieństw, którą to jedność w całości systemu Vischera przedstawia sztuka wogóle⁹⁾. Z tego też względu poezja jest najwyższą i najszczytniejszą sztuką. — Pozatem sztuki plastyczne dzielą się na: architekturę, rzeźbiarstwo i malarstwo, tak iż w całości — razem z muzyką i poezją — mamy pięć sztuk głównych.

Na tych samych zasadach dzieli się dalej poezja na swe trzy tradycyjne gałęzie, t. j. epos, lirykę i dramat. Pozatem da się przeprowadzić jeszcze cały szereg poddziałów i specjalnych gałęzi sztuk, wynikających z mieszania się poszczególnych rodzajów wyobraźni. Wreszcie zastanawia się Vischer nad jednością w sztuce mimo wszelkich jej rodzajów i odgałęzień.

Fakt jedności umożliwia w pewnych granicach wzajemne stosunki pomiędzy poszczególnymi sztukami w formie wzajemnego zapożyczania od siebie materiału twórczego. Z połączeń zaś pomiędzy sztukami — czysto-estetycznym jest tylko połączenie poezji z muzyką. Sztuka w istocie swej nie służy żadnemu obcemu celowi, może natomiast w danym wypadku zawierać cele dydaktyczne czy etyczne. Uwagami o niektórych sztukach, t. zw. wtórnych, zamyka się ta część Estetyki Vischera.

W ostatnich pięciu zeszytach części III-ciej swego systemu przechodzi Vischer kolejno każdą z pięciu sztuk, omawiając jej istotę, właściwości oraz rozwój historyczny.

Tak przedstawia się w zarysie system estetyki Vischera. Widzimy w nim wielkie pokrewieństwo z myślami Hegla, zupełne przejęcie jego metody dialektycznej oraz niewątpliwą łączność z jego szkołą. Popularyzując i rozszerzając naukę Hegla w sposób niejednokrotnie bystry i piękny, często wpada jednak Vischer w rozwlekłość i przesubtelnienie spekulacyjne. Zarazem jednakże nie poprzestaje on na nauce

⁹⁾ Estetyka, cz. III, str. 150, § 557.

swego wielkiego poprzednika. Nie tylko rozwija w jego duchu szerzej pewne kwestje, o których Hegel tylko wspomina, lub które szkicowo tylko charakteryzuje (np. komizm i wzniosłość), lecz porusza także zupełnie nowe kwestje, a nawet omawia szeroko piękno przyrody, wyeliminowane przez Hegla zupełnie słusznie z systemu estetyki.

W ten sposób całość systemu Vischerowego przedstawia się w stosunku do Hegla nieco inaczej, na pierwszy rzut oka nawet zupełnie odrębnie. Dla wielu kwestyj dane są odmienne założenia metafizyczne, wiele rzeczy jest inaczej wobec siebie ustosunkowanych, cały szereg zjawisk nieco inaczej interpretowanych. Rdzeń jednak i duch jest ten sam w estetyce Hegla i Vischera. Dla obu piękno jest jedną z form, pod którymi objawia się duch absolutny względnie idea, a sztuka jest urzeczywistnieniem tego pojawu: u obu też zagadnienie to przedstawione jest z rozmachem, cechującym twórców i myślicieli epoki romantycznej i idealistycznej.

W części ogólnej niniejszej pracy staraliśmy się w najogólniejszym zarysie dać obraz tła, na którym wyrosła estetyka Libelta. Nieco szczegółowiej zatrzymaliśmy się przytem przy poglądach estetycznych Hegla i Vischera ze względu na ich wielki wpływ na ukształtowanie się odnośnych zapatrywań naszego myśliciela.

Przegląd źródeł estetyki Libelta rozpoczniemy od nakreślenia jej linji rozwojowej.

CZEŚĆ SZCZEGÓŁOWA.

Rozdział I.

ROZWÓJ ESTETYKI LIBELTA NA TLE JEJ ŹRÓDEŁ

Poglądy estetyczne Libelta przeszły ciekawą ewolucję i nicodrazu pojawiły się w tej formie, jaką przedstawia część ogólna „Estetyki, czyli umniectwa pięknego”.

Pierwszy wyraźny ślad zainteresowań estetycznych naszego filozofa znajdujemy w jednej z tez, wydrukowanych w dysertacji doktorskiej¹⁾: mianowicie trzecia teza brzmi: „Pulchrum est bonum in iucundi forma conceptum”. Mimo iż nie wiemy, jak późniejszy autor Systemu umniectwa bronił w dysputacji swej tezy, możemy przypuścić, że miał on na myśli dobro w sensie moralno-estetycznym oraz przyjemność w znaczeniu wewnętrznym, duchowym. Poza tem jest rzeczą zadziwiającą, że Libelt, będący przecież wówczas pod silnem i świeżem wrażeniem poglądów Hegla, nie dał definicji piękna w jego duchu. Teza omawiana jest raczej zsyntetyzowaniem i przetworzeniem poglądów na piękno, panujących w dobie oświecenia. I tak dobro, o którym mówi Libelt, można zestawzić z doskonałością, będącą w wieku oświecenia ideałem i przedmiotem piękna; przyjemność zaś określano w 18 wieku jako jeden z najważniejszych składników doznań estetycznych. Zwraca już tutaj uwagę jeden rys charakterystyczny estetyki Libelta, wykształcony może już pod wpływem estetyki greckiej oraz ideału kalokagatji — mianowicie dążenie do łączenia sfery estetycznej i etycznej w człowieku.

Drugi etap w rozwoju poglądów estetycznych Libelta przedstawiają jego wykłady estetyki, miane w Poznaniu w pałacu Działyńskich w czasie półroczja zimowego 1841/42. Wykłady te dały naszemu filozofowi pobudkę do stworzenia

¹⁾ De pantheismo in philosophia... Berlin, 1850, str. 51—52.

własnego systemu estetycznego: a więc będzie to faza tworzenia się systemu estetycznego w duchu Hegla. Wykłady te w brzmieniu dosłownem w druku się nie ukazały. Natomiast mamy ich streszczenie w poznańskim Dzienniku Domowym z r. 1842, sporządzone według rękopisu odczytowego a przedrukowane potem bez zmian w „Pismach pomniejszych” Libelta (t. VI, str. 86—110). Poza tem obszerny wyjątek z tych wykładów, zawierający część wstępu do filozofji sztuk pięknych, wydrukował Libelt w „Biblijotece War.” w r. 1842 (t. IV, str. 62—109).

Nasuwa się teraz pytanie, czy wspomniany artykuł w Bibl. War. jest tylko przedrukiem tekstu odczytowego, czy też przedstawia już dalszą fazę w rozwoju poglądów estetycznych naszego myśliciela. Za tym ostatnim poglądem zdają się przemawiać pewne, wcale pokaźne różnice między artykułem a wspomnianem streszczeniem. I tak w Bibl. War.²⁾ mówi Libelt o wyobraźni jako jednej z dróg objawienia, określa istotę i rodzaje wyobraźni oraz tłumaczy źródła ideałów, podczas gdy w skrócie ani o wyobraźni ani o ideałach nie wspomniano; wyliczono tam natomiast następujące trzy drogi objawiania się ducha:

1. drogę zmysłów (bezpośrednie widzenie, słyszenie, dotykanie; jej dziedziną: sztuki piękne);
2. drogę żywej wiary, (jej dziedziną: religja);
3. drogę jasnych pojęć, (jej dziedziną: filozofja).

Te i inne momenty wskazują na to, że Libelt, wygłaszając w r. 1841,2 odczyty swe o estetyce, w podziale trzech dziedzin rozwijającego się ducha oparł się ściśle na Heglu, uważając dziedzinę sztuki za pierwszy objaw ducha, po którym dopiero następuje stopień wyższy, t. j. religja, i najwyższy, t. j. filozofja. Tymczasem w tekście drukowanym w Bibl. War. znajdujemy, jak wyżej wspomniałem, już nowe myśli. Przedewszystkiem położono tam silniejszy nacisk na wyobraźnię, uważając ją za łącznik między sferą uczuć i pojęć: sztuka zaś uznana jest za moment środkowy w przejawianiu się ducha, za przejście między religją i filozofją³⁾.

²⁾ Str. 82, 86—90.

³⁾ Być może, że powodem tych różnic jest nietyłe ewolucja poglądów Libelta, ile niedokładność skracającego i złe zrozumienie przezeń

Można więc z pewnemi zastrzeżeniami określić wykłady same jako etap IIa, artykuł zaś w Bibl. War. jako etap IIb w rozwoju poglądów estetycznych Libelta. Pierwszy z nich charakteryzuje się ścisłością w streszczeniu poglądów Hegla, drugi oznacza początek modyfikacji zapatrywań niemieckiego filozofa

Przyjrzyjmy się nasamprzód fazie IIa: Sformułowałwszy najpierw przedmiot estetyki, którym jest myśl boska, rozwijająca się w sztukach pięknych, stawia sobie Libelt najpierw trzy zagadnienia wstępne, dotyczące: 1. stosunku człowieka do sztuki, 2. stosunku sztuki do natury i 3. stosunku sztuki do Boga. Dla zagadnienia pierwszego fundamentalny jest przedewszystkiem wniosek, że sztuka jest tylko jednym ze sposobów uzewnętrzniania się ducha nieskończonego. Zachodzi tutaj stosunek bezpośredniej styczności Boga z duchem jednostkowym, co nazywa Libelt objawieniem. Objawianie się ducha odbywa się trzema drogami: zmysłów, wiary i pojęć, którym odpowiadają trzy dziedziny tworców umysłu ludzkiego: sztuka, religja i filozofja.

Sztuka jest więc objawieniem się ducha, jednością formy i treści w materiale zewnętrznym, zmysłowym, jest wdrażaniem się myśli w zewnętrzny materiał, pracę ducha etc.: uczucie zaś piękna przechodzi kolejno poprzez trzy stadia: 1. natury i podziwu, 2. miłości, 3. czci. Stanowisko czci jest najwyższe i jedynie godne prawdziwej sztuki, gdyż pojmuje ją w zupełnej przewadze ducha nad materją.

Stosunek sztuki do natury:

Tutaj stwierdza Libelt przedewszystkiem, że piękno w naturze jest czemś ubocznem i że sztuka jako zmysłowe uzewnętrznienie się ducha jest wyższa nad naturę. Dział ten kończy się uwagami na temat różnicy sztuki od sztuczki i wynalazku oraz naśladownictwa.

Stosunek sztuki do Boga:

Poglądy, dotyczące tego zagadnienia, są częściowo pogłębieniem tego, co prelegent nasz powiedział na temat stosunku człowieka do sztuki, a częściowo są wysnuciem z tego odpo-

autentycznego tekstu Libelta. Trudno narazie zupełnie stanowczo w tej kwestji zawyrokować, chociaż możliwość ostatnia wydaje mi się mało prawdopodobna ze względu na zbyt rzucające różnice między obu tekstami.

wiednich wniosków. Ponieważ Bóg — względnie duch nieskończony — uzewnętrznia się w ludzkości zapomocą owych trzech dróg (sztuki, religji i filozofji), więc zagadnienie stosunku sztuki do Boga jest przede wszystkim zagadnieniem wzajemnego stosunku między owemi trzema drogami ducha. Każda z tych trzech dziedzin na swój sposób ogarnia całą rzeczywistość materialną i duchową, gdyż każda jest wyrazem ogarniającego wszystko ducha nieskończonego. Poza tem jednak istnieje jeszcze — zdaniem Libelta — osobny stosunek sztuki do religji i filozofji: a) pod względem sposobu uzewnętrznienia ducha, b) pod względem kolejności w procesie dialektycznym. Związek sztuki z religją jest nieco ściślejszy niż z filozofją, gdyż zarówno sztuka jak i religja, nie będąc czystą wiedzą, potrzebują dla uzewnętrznienia ducha zmysłowych wyobrażeń. Co do następstwa w procesie dialektycznym zajmuje pierwsze miejsce sztuka, gdyż operuje wyrażeniami zmysłowemi, a duch absolutny — zdaniem Hegla, a za nim i Libelta — właśnie tą drogą najpierw się uzewnętrznia.

Przechodząc do rozkładu sztuk, przedstawia myśliciel nasz podział dwojaki: 1. systematyczny („sztuk między sobą“), 2. genetyczny („rozwoju ich w czasie“). Podział genetyczny uwzględnia trzy kolejne stadja: instynktu, podziwu i wiedzy, przyczem właściwe sztuki piękne rozpoczynają się dopiero w okresie ostatnim. Rozpadają się one na tym ostatnim stopniu znowu na trzy dalsze stopnie: 1. zmysłów, 2. miłości, 3. czci. Tym trzem fazom odpowiada — zdaniem estetyka naszego — faktyczny rozwój dziejowy sztuk pięknych na tle ogólnej kultury.

Do omówienia poszczególnych sztuk oraz ich dziejowego rozwoju przystępuje też znakomity prelegent po wyczerpaniu powyższego wstępu filozoficznego. Zdażył jednakże rozwinąć tylko poglądy swe na architekturę — i to szczegółowo jedynie grecką, a tylko szkicowo rzymską. Plan całości przedstawia się więc jasno, nie został jednak z braku czasu wyczerpany. Naturalnie nie byłaby estetyka Libeltowa estetyką nawskroś metafizyczną, gdyby nie rozpoczęła tego przeglądu architektury od wskazania „filozoficznego stanowiska architektury“ oraz „koniecznych objawów postępu, myśli archi-

tektonicznej⁴. Prelegent zatem rozpatruje architekturę ściśle ze stanowiska Hegla, wskazując w niej przegładanie się idei (myśli) oraz jej stopniowy pochodź wzwyż aż do momentu całkowitego ovladnięcia materiałem, do najwyższej harmonji formy i treści. Dla uplastycznienia powyższego stosunku treści do formy, myśli do materiału, zestawia Libelt najpierw trzy główne stopnie rozwoju idei w architekturze z takimiż trzema stopniami w naturze.

Pierwszym stopniem (teza) jest ten, na którym myśl niejako zupełnie zatonała w materji. „Každą cząstka materji, by najmniejsza, jest przenikniona tą myślą, t. j. ma te same i wszystkie, co całość własności” (str. 105)⁴; takim jest np. kawał złota. W architekturze należą do tego typu wszystkie te budowle, którym brak wydrążenia (np. wielkie kamienie grobowe, kopce, mogiły słowiańskie). Najwyższym stopniem tego gatunku budowli są glazy obciosane w prostolinijne zarzysy (np. obelisk). „Myśl i tu jeszcze nie ovladła nawszkroś materiału...., ale go ovladła zewnętrznie, i na tych zewnętrznich kształtach zawiesiła się niby ptak, który przysiada na gałęzi” (str. 105).

Na drugim stopniu następuje rozłam między myślą i materją (antyteza). W naturze — myśl, wyzwolona już z materiału, góruje i krąży nad masą martwą jako idea ruchu i życia. Wyobrażeniem tego stanowiska jest system słoneczny. W architekturze stopień ten wyobraża budowa miast i t. p.

Na stopniu trzecim (synteza) następuje powrót myśli do materiału. Myśl jednak nie tonie już w materji, lecz przerabia ją na cel swój. „Tak w całym cieple jest życie rozlane, a jednością tego życia jest dusza” (str. 106). W architekturze należą do tego stopnia wszystkie budowle i arcydzieła architektoniczne. Tutaj też zaczyna się dopiero właściwa architektura. Powyższe zestawienie stopni architektury z odnośnemi objawami w przyrodzie, chociaż jest dowolne i nieco fantastyczne, jednak pociąga oryginalnością i siłą plastyki. Zasady natomiast, na których to wszystko się

⁴) Strony cytuję według przedruku streszczenia w „Pismach pomniejszych”, t. VI.

opiera. ów samorozwój idei względnie myśli — są wybitnie heglowe. Od Hegla również pochodzi użyta tutaj metoda dialektyczna (teza, antyteza i synteza) oraz system trójkowy.

Przechodząc do właściwej architektury, rozpatruje ją Libelt na trzech „stanowiskach”: instynktu, podziwu i wiedzy. Powyższa zasada podziału czasowego, która — w myśl ówczesnych poglądów estetycznych Libelta — miała stanowić najogólniejsze ramy dla rozwoju każdej sztuki, jest przetworzeniem odnośnych zapatrywań Hegla, zawartych w jego filozofji ducha, oraz przetworzeniem i częściowem uzupełnieniem pewnej luki w estetyce Hegla. Mianowicie heglowski rozwój myśli (ducha) poprzez stan nieświadomości (w naturze) aż do najwyższej samoświadomości (w poznaniu filozoficznem) zastosowany jest tutaj przez naszego myśliciela w dziedzinie sztuki oraz dostosowany do rozwoju indywidualnego ducha ludzkiego i jego stosunku do zjawisk piękna. Hegel, przystępując w Estetyce swej do omówienia architektury, wyraźnie zaznacza, że początku sztuk ani historycznie ani refleksyjnie nie będzie rozwijał, bo uważa to za bezcelowe⁵⁾. Tem samem eliminuje Hegel z Estetyki swej wszelkie rozważania na temat stanu umysłu ludzkiego, w którym tenże jeszcze nie stwarzał samodzielnych wartości estetycznych.

Libelt, bardziej skłonny do historycznych refleksyj, uzupełnia tutaj mistrza swego, mówiąc o architekturze na „stopniu instynktu”. Na stopniu tym znajduje się t. zw. „architektura przyrodzona”, n. p. pieczary, jaskinie i grotty, kiedy to „myśl człowieka w ścisłym związku z naturą będąca, nie umiała jeszcze wznieść się ponad naturę, ni opanować ją do celów swoich” (str. 107). Przyjmowanie jako pobudki do powstania architektury naturalnych jaskiń i grot, było już wówczas rozpowszechnione, o czem wspomina także Hegel⁶⁾.

Pomysł wprowadzenia na drugim miejscu „stopnia podziwu” zaczerpnął estetyk nasz również z Hegla, który zaznacza⁷⁾, iż wogóle sztuka, religja i nauka początek swój

⁵⁾ Vorlesungen über die Aesthetik, herausgegeben von Hotho, t. II, str. 265—266.

⁶⁾ L. c. str. 266.

⁷⁾ L. c. t. I, str. 596.

wzięły z podziwu. Dlatego też moment podziwu odgrywa w sztuce symbolicznej tak ważną rolę; to samo głosi Libelt.

Architektura na „stano w i s k u p o d z i w u” obejmuje budowle Babilończyków, Indjan, Egipcjan i Persów. „Myśl architektoniczna jeszcze niemowlęca, nie potrafi wskroś rozeprzeć materiału, ale się weń tylko słabo wdraża. Myśl ta nie wychodzi od architekta, ale od ludu” (str. 108). Lud cały pracuje nad temi budowlami, które mają być wyobrażeniem czegoś świętego, co go jednoczy. „Architektura na stanowisku podziwu jest dlatego architekturą świętą, albo symboliczną” (str. 108).

Dzieli ją Libelt znów na trzy odłamy („rzędy”). Do p i e r w s z e g o należą najdawniejsze jej pomniki: wieża Babel, wieża Belusa, wiszące ogrody Semiramidy, piramidy egipskie. Podobnie i Hegel przyjmuje jako pierwszy rozdział architektury symbolicznej „dzieła architektoniczne, zbudowane dla złączenia ludzi”⁸⁾. Architekturę tę również uważa za świętą, gdyż idąc za Goethem — świętem nazywa „to, co wielu ludzi ze sobą wiąże”⁹⁾.

Pogląd ten ilustruje Hegel częściowo temi samemi co Libelt budowlami, a więc wieżą Babel i wieżą Belusa (oraz medyjskim miastem Egbatana)¹⁰⁾. Opisy tych budowli opiera estetyk niemiecki na pismach Herodota i Creuzera. W skrócie wykładów Libelta czyni wzmiankę, że idzie tutaj za zdaniem Hirta, Heerena, Creuzera i innych.

Do drugiego rodzaju architektury symbolicznej zalicza Libelt grobowce Egipcjan, Indjan i Persów. Są to „te gmachy, gdzie myśl przestrzenna, niezdolna dotąd w niemowlęctwie wskroś rozeprzeć materiału, urosła już na młodzią i siłą gigantyczną rozparła i rozrzuciła go na sztuki i przeziera w przestrzeni wszystkich stronami... Są to gmachy niezamknięte, ale otwarte na wszystkie strony” (str. 109).

Trzecim rodzajem architektury symbolicznej są budowle symboliczne, ale już zasklepione. „Tu występują gmachy z głębi ziemi i nad ziemią się zasklepiają” (str. 109). Do tego rodzaju zaliczyć trzeba pagody u Indjan

⁸⁾ L. c. str. 276.

⁹⁾ Tamże.

¹⁰⁾ L. c. str. 276-279.

i labirynty u Egipcjan, pozbawione jeszcze okien. Rodzaj ten przedstawia już przejście do stanowiska wiedzy, które w pełni odbyło się dopiero wtedy. „kiedy myśl architektoniczna zupełnie już oswadła materiał, kiedy go... wewnątrz i zewnątrz uorganizowała. Piękno dotąd podrzędną miało rolę, bo nikt w owych kolosach i masach... Na koniec architektura, będąc tylko symbolem, nie miała żadnego pożytkowego celu” (str. 109). „Grobowce i świątynie Egipcjan i Indjan służyły bogom i umarłym, nie ludziom. Wiedza dopiero umiała cel socyalny upięknąć, umiała pożytek zarchitektonizować” (str. 110). A więc architektura symboliczna — zdaniem naszego estetyka — nie służy żadnemu celowi. Dlatego też reprezentuje ona niższy stopień: albowiem zadaniem architektury jest być celem i pożytkiem — w znaczeniu duchowym — stanowić obłądzone doskonałą dla ducha.

Zupełnie analogicznie ujmuję tę sprawę Hegel. I dla niego architektura symboliczna jest samodzielna, jest bez celu i pożytku i jako taka stoi na stopniu najniższym. Jednakże — tak jak u Libelta — trzeci rodzaj tej architektury stanowi już przejście od „samodzielnej architektury do klasycznej”¹¹⁾.

Widzieliśmy więc tutaj wyraźne wzorowanie się na Heglu. Podobnie, jak w obrębie rodzaju pierwszego architektury symbolicznej, tak i w ramach drugiego i trzeciego rodzaju omawia Libelt te same budowle, co Hegel. Dwie tylko zachodzą tutaj różnice: Hegel do rodzaju 2-go zalicza także obeliski, słupy i t. p., które nasz estetyk wyeliminował z właściwej architektury dla braku wydrążenia. Grobowce Egipcjan, piramidy zaliczył Hegel do grupy trzeciej, labirynty zaś egipskie — do grupy drugiej. W skrócie wykładów Libelta wspomniano, iż znakomity prelegent kreślił słuchaczom swym specjalne opisy poszczególnych, typowych dla danego rodzaju, budowli. To samo czyni Hegel w swych wykładach. Źródła nawet mają obaj wspólne; Herodota, Plinjusza, Creuzera i innych. Obaj n. p. opisują dość dokładnie słynny labirynt egipski nad jeziorem Moeris według podań Plinjusza i Herodota.

Z przyjęcia od Hegla zasady celu wyższego dla architektury wynika jeszcze jedno określenie poszczególnych rodzajów architektury symbolicznej, wzorowane również na poglą-

¹¹⁾ L. c. str. 288.

dach myśliciela niemieckiego: grupa 1-sza mianowicie obejmuje budowle zamknięte w sobie, bez przestrzeni otwartych, grupa druga — budowle rozwarłe na wszystkie strony, a w grupie 5-ciej poraz pierwszy objawia się potrzeba ograniczenia przestrzeni za pomocą ścian, sklepień i t. p.

Tyle o architekturze symbolicznej, będącej — zdaniem Libelta — drugim stopniem właściwej architektury, architekturą na stopniu podziwu. Przekonaaliśmy się, iż powyższe wywody Libelta opierają się całkowicie na poglądach Hegła. Również za Hegłem idzie estetyk nasz, dowodząc, że właściwa sztuka rozpoczyna się dopiero na trzecim stopniu, na „stopniu wiedzy”¹²⁾.

„Na st a n o w i s k u w i e d z y architektura będąc już panią materiału surowego, chwyta za nowy materiał, za materiał socyalny, za cel i pożytek, i ten w piękno obraca. Stopnie zatem, po których się tu architektura rozwija, stanowić będzie różna stosunkowość między pożytkiem a pięknem.

1. Gdzie w pięknie pożytek utajony, czyli gdzie jest przewaga pierwszego nad drugim; — i to będzie architektura grecka:

2. gdzie w pożytku piękno utajone, czyli gdzie przewaga praktyczności nad ideałem; i to będzie architektura rzymska:

5. gdzie pożytek i piękno jest w nierozzerwanej harmonji; — i taką jest architektura romańska¹³⁾ czyli grecka” (str. 110).

Z powyższego planu zdążył Libelt rozwinąć tylko architekturę grecką, oraz dać krótki rzut oka na architekturę rzymską.

Również Hegel na tem kończy rozdział poświęcony „architekturze klasycznej”. Powyżej zacytowany plan znowu wykazuje najzupełniejszą zależność od estetyka niemieckiego, który również stwierdza, że architektura klasyczna straciła dotychczasowe stanowisko samodzielności, stając się celem i środkiem, obsłoną piękną dla ducha ludzkiego i jego twórców¹⁴⁾. Na tym stopniu też architektura odpowiada właśnie

¹²⁾ Por. Hegel l. c., tom I, str. 596, 599.

¹³⁾ Libelt miał zapewne na myśli architekturę romantyczno-chrześcijańską w sensie Hegła.

¹⁴⁾ l. c., t. II, str. 269—270.

swej istocie, swemu pojęciu, gdyż sama przez się nie jest zdolną stać się pełnym wyrazem ducha ¹⁵⁾.

Podobnie też rozróżnia Hegel architekturę grecką od rzymskiej. Pierwsza — zdaniem jego — odznacza się obok służeńia celom i pożytkom jednak wybitnie artystycznym wykończeniem i szlachetną prostotą i służy tylko celom publicznym. Druga zaś, niższa pod względem wartości artystycznej, bogata i pompatyczna, ma większy zakres celów praktycznych, bo służy także celom prywatnym, jak budowie domów mieszkalnych, łaźni i t. p. ¹⁶⁾.

Widzimy więc, że w rozpatrywaniu architektury w wykładach z r. 1842 był Libelt całkowicie zależny od estetyki Hegla. Przytem jednak zupełnie niepotrzebnie rozszerzył on ramy i zasady podziału hegłowego, co stwarza pozory oryginalności a przedstawia w rzeczywistości elementy myśli hegłowych w nowej, bardziej jeszcze skomplikowanej kombinacji. Metoda dialektyczna i system trójkowy święcą tryumfy, ale jasność i przejrzystość nieraz dotkliwie są na szwank narażone. Hegel dzieli całą architekturę poprostu na: symboliczną, klasyczną, (grecką i rzymską) i romantyczną. Libelt natomiast uwzględnia już trzy stopnie myśli architektonicznej przed powstaniem właściwej architektury; tę ostatnią zaś dzieli znów na trzy stopnie, z których pierwszy (stopień instynktu) znowu nie reprezentuje właściwie architektury.

Powiedzieliśmy już, że część wstępu do estetyki wydrukował Libelt w r. 1842 w Bibl. War.; jest to część pierwsza wstępu, traktująca o stosunku człowieka do sztuki. Stwierdziliśmy także, że ze względu na pewne zasadnicze różnice w tej części między wykładami a tekstem w Bibl. War. możemy uważać tekst ten za początek nowej fazy, mianowicie modyfikacji stosunku do hegeljanizmu. Gdyby Libelt ogłosił drukiem całość swych odczytów, z pewnością wprowadziłby jeszcze więcej zmian i nowych pomysłów. Zresztą właśnie fakt, że drukiem ogłosił zaledwie początek, uważać można za dowód na to, że w trakcie przeglądania manuskryptu odczytowego zrodził się już w autorze pomysł nowego układu i uję-

¹⁵⁾ L. c. str. 505—504.

¹⁶⁾ L. c. str. 550.

cia przedmiotu i że właśnie konieczność gruntowniejszego przemyślenia rzeczy skłoniła go do zaprzestania na razie druku¹⁷⁾.

Jakież nowe poglądy wypowiada Libelt w swoim artykule? Przedewszystkiem podkreśla już rolę wyobraźni, uważając ją za potęgę twórczą, stanowiącą jedność zmysłowych wrażeń i umysłowej wiedzy, za łącznik między uczuciem i myślą, sercem i rozumem. Już tutaj dzieli filozof nasz wyobraźnię na bierną (imaginację) i czynną (fantazję). Obie jednakże niczego stworzyć nie mogą bez specyficznego stanu ducha, t. j. natchnienia. Materiałem imaginacji jest świat zewnętrzny, materiałem fantazji zaś duch — w najwyższych doskonałościach swoich — czyli ideały. Są one pojedynczemi doskonałościami boskimi, wywołanemi przez objawienie w głębi ducha naszego w jedności formy i treści, ale jeszcze bez „pojawu” w rzeczywistości. Kształt zewnętrzny nadaje im dopiero sztuka. Jest ona przejściem od religji do filozofji, jak fantazja stanowi przejście od uczucia do myśli.

Tak przedstawia się faza, stanowiąca jakgdyby przejście między fazą drugą i trzecią.

Po siedmiu latach przerwy, wypełnionej intensywną pracą myśli, stworzeniem nowej filozofji wyobraźni i obmyśleniem zębów nowej estetyki, opartej na tej filozofji¹⁸⁾ uka-

¹⁷⁾ Por. wywody Libelta w przedmowie do części ogólnej Estetyki z r. 1849: „Myśl napisania gruntownego estetycznego dzieła powstała z powodu moich prelekcji publicznych w tym przedmiocie w r. 1842. Reczywiście wzięłem się już wówczas do pracy i stąd powstało zawczesne zapowiedzenie wyjścia mojej estetyki przez księgarnię Kamieńskiego w Poznaniu. Kierowałem się w tej pracy systemem Hegla, którego byłem uczniem. Atoli, im więcej rozświecały mi się własne pojęcia, przy głębszem wżeraniu w rzecz, tym bardziej odstępowały od pojęć mistrza. Przekonałem się, iż niema możności ich pogodzenia, bo widziałem, że jest różnica w samej zasadzie. Odsłaniały mi się w sztuce coraz wyższe potęgi wyobraźni, a nie widziałem ich w duchu Hegłowskiem, którego istotą jest samo myślenie. Nie widziałem podobieństwa, aby z filozofji czystego myślenia, której absolutem jest idea, przyjsć można do upostaciowania sztuki... Trzeba mi więc porzucić pracę około estetyki, porzucając system filozofji czystego myślenia i wziąć się do poprzednich badań nad tą siłą ducha, która kształtuje i tworzy. Rezultatem tych badań była filozofja wyobraźni, którą uprzednie tomy Filozofji i Krytyki obejmują”.

¹⁸⁾ Por. przypisek ¹⁷⁾.

zuje się w roku 1849 „Estetyka, czyli umniectwo piękne. Część ogólna”¹⁹⁾.

Jak dokonało się to przejście od pierwszej „myśli napisania gruntownego estetycznego dzieła“, powziętej w r. 1842, do puszczenia w świat części ogólnej Estetyki, o tem informuje nas autor w cytowanej powyżej przedmowie. Przytoczymy tutaj jeszcze jej zdania końcowe: „Tom niniejszy nie zawiera dlatego jeszcze estetyki, jako umiejętności, ale jest przygotowaniem do niej, częścią przez ogólne o sztuce pojęcia, nade wszystko zaś przez dokładniejsze władz estetycznych rozwinięcie. Co się z tego w całość złożyło, wydaję na świat pod nazwą Estetyki ogólnej”²⁰⁾.

Przedmowa autora wyjaśnia nam nietylko rozwój jego poglądów estetycznych od r. 1842 do 1849, lecz rzuca także światło na jej zakres i charakter. Rozpatrzmy teraz, co przejął Libelt z fazy poprzedniej, a co jest dorobkiem myślowym ostatnich lat siedmiu. Estetyka Libelta składa się z 4 działów: dział I omawia stosunek człowieka do sztuki, dział II stosunek sztuki do natury, dział III stosunek sztuki do religji i filozofji (względnie Boga); dział ten zawiera ponadto podział sztuk (między sobą i rozwoju ich w czasie) oraz filozoficzny system sztuk, który łączyć ma w sobie oba poprzednie poddziały²¹⁾. Dział IV wreszcie traktuje o estetycznych potęgach ducha. Jak widzimy, z wyjątkiem filozoficznego systemu sztuk — dział I, II i III są naogół powtórzeniem poglądów z r. 1842²²⁾.

Nowym zabytkiem jest więc ów filozoficzny system sztuk oraz cały dział IV, omawiający z punktu widzenia meta-

¹⁹⁾ Wyd. jako drugi tom „Filozofji i Krytyki” w Poznaniu.

²⁰⁾ W stosunku do pierwszego wydania — wydanie następne (Petersburg 1854) oraz trzecie (Poznań 1874) cz. ogólnej nie wykazują żadnych ważniejszych zmian (z wyjątkiem formalnego układu). Albowiem estetykę swą oparł teraz Libelt na własnym systemie filozoficznym, t. j. na Systemie umniectwa, który ukazał się w latach 1849/50, a w wydaniu II, z r. 1874/75 również nie uległ żadnym zasadniczym zmianom.

²¹⁾ Dla wygody przytaczam tutaj stan rzeczy z ostatniego wydania z r. 1874. W wydaniu pierwszym i drugim podział ten przedstawia się formalnie nieco inaczej; mianowicie istnieją tylko trzy działy, a treść obecnego działu czwartego stanowi ustęp szósty działu trzeciego.

²²⁾ Uwzględniam tu naturalnie także fazę IIb (art. w Biblj. War.).

fizycznego — mianowicie nowej filozofji wyobraźni — estetyczne potęgi ducha, co odpowiadałoby mniej więcej dzisiejszej psychologii procesu twórczego. Jak ważną rolę przypisywał Libelt właśnie temu ostatniemu działowi, świadczy fakt, że zajmuje on więcej miejsca, niż trzy poprzednie działy razem wzięte²³⁾.

Również co do zasad i sposobu ujęcia panuje uderzająca różnica między częścią starą — że się tak wyrażę — a nową. W tamtej dominuje jeszcze Hegel zarówno w zasadach filozoficznych jak i w głównym zrebie treści, w poddziałach i metodzie: tutaj — zasady filozoficzne wzięte są w wielkiej mierze ze Systemu umniectwa, treść zaś wzbogacona spostrzeżeniami własnymi a przede wszystkim myślami różnych innych estetyków i filozofów — np. Vischera i Schellinga: w podziałach zaś pojawia się już — tak charakterystyczna dla Libelta — dążność do rozszerzania i uzupełniania systemu mistrza, dążność, która systemowi całemu niezawsze na korzyść wychodzi.

Krótko mówiąc, trzecia faza poglądów estetycznych Libelta stoi pod znakiem filozofji wyobraźni, podczas gdy faza poprzednia stała pod znakiem hegeljańskiej filozofji myśli.

Uprzytomnijmy sobie zatem krótko te partje Systemu umniectwa, które stoją u podstawy Estetyki naszego filozofa.

Uznawszy rozum jako potęgę ducha wyłącznie poznającą, analizującą, odmówił mu Libelt siły twórczej, zdolności przejścia od własnej abstrakcyjności do konkretnej rzeczywistości. Zdolność tę posiada jedynie wyobraźnia, czyli um. Nauka o wyobraźni, czyli umie, będzie więc nosiła nazwę: umniectwo.

Stąd nazwa dzieła: System umniectwa czyli filozofji umysłowej. Libelt konstatuje więc, że myśl w czystej formie jest tylko cczą abstrakcją, że od pierwszej chwili swego rzeczywistego istnienia ma ona swój zewnętrzny znak, czyli wyraz, gdyż „niema pojawu bez myśli, ni myśli bez pojawu“, podobnie jak „niema treści bez formy ani formy bez treści“²⁴⁾. Myśl jest treścią a wyobraźnia formą.

Zatem podstawa teorii wyobrażania leży w teorii myślenia, czyli „umniectwo nie jest niczem innym, jak tylko oblecze-

²³⁾ Stosunek stron 178 : 225.

²⁴⁾ Por. Sobeski, l. c., str. 75.

niem w szaty nagięj logiki myślenia”²⁵). Hegel uważał wszechświat za wynik dialektycznego procesu idei; Libelt zaś, przenosząc kategorie dialektyki Heglowej z dziedziny abstrakcji w dziedzinę wyobraźni, uważa wszechświat za wynik dialektycznego procesu wyobraźni, uzupełniającego i konkretyzującego abstrakcyjny proces samej idei.

Zasadniczym pierwiastkiem kształtowania jest więc wyobraźnia jako siła nadindywidualna, jako twórczość Boża, której odbłaskiem jest twórczość człowieka i przyrody. Rozróżnia filozof nasz 3 potęgi kształtowania: obraznię, czyli potęgę umu bezwzględną, wyobraźnię, czyli potęgę umu względną i przeobraźnię, czyli potęgę umu przedmiotową. Te 3 potęgi objawiają się w trzech formach kształtowania: pierwotnych, pochodnych i przechodnych, z których każda znów przejawia się w świecie, w ludzkości i w Bogu. „Formy te funkcjonują ściśle według dialektyki heglowej”²⁶), gdyż „porządki umnicze trafiać się... muszą z porządkami logicznymi”²⁷).

Dla estetyki najważniejszą jest druga potęga kształtująca, czyli wyobraźnia w ściślejszym znaczeniu, będąca główną właściwością twórczego umu ludzkiego i wytwarzająca formy pochodne.

„Działanie drugiego rzędu — powiada Libelt — jest tworzeniem czyli wyprowadzaniem form nowych z danego już materiału: a że tym materiałem są formy pierwotne, będzie to przetwarzanie istniejących już form na nowe formy, które dlatego *p o c h o d n y m i*”²⁸) nazywamy. W nich objawia się potęga człowieka jako twórcy, potęga wyobraźni jego”²⁹).

Formy pochodne, wywodzące się w ten sposób od form pierwotnych, wzięte są: 1. z form pierwotnych boskich, 2. z form pierwotnych ludzkości, 3. z form pierwotnych natury. Nas obchodzą tutaj głównie formy pochodne, wzięte z form pierwotnych ludzkości. Jako formy pierwotne, realizujące

²⁵) Filozofja i krytyka, t. II, str. 9–10.

²⁶) Por. Sobeski, l. c., str. 85.

²⁷) Filozofja i Krytyka, t. II, str. 47.

²⁸) Podkreśl. Libelta.

²⁹) Filozofja i Krytyka, t. II, str. 54–55.

się w ludzkości, wymienił Libelt: a) ideały, b) ustawy ³⁰⁾, c) czyny. Z tych trzech dla nas wchodzi w rachubę pierwsze dwie. Ideałom odpowiadają jako formy pochodne — pięknokształty (sztuki piękne) ustawom zaś — całokształty („organizmy umiętne i społeczne“).

Takie miejsce zajmuje sztuka i filozofja sztuki w całokształcie metafizyki Libelta. Na tem tle i w tych ramach przedstawia myśliciel nasz istotę piękna i sztuki, kreśli w krótkim zarysie system sztuk pięknych, które to poglądy rozwinięte potem obszernie w części ogólnej Estetyki, czyli Umiecia piękno, do której teraz przystępujemy.

Sztuki piękne — zdaniem Libelta — nie są wyłącznie rozwojem ideału piękna, chociaż stoją pod jego przewagą. Nie ma bowiem formy bez treści ani treści bez formy: gdzie zaś jest treść i forma, tam też musi być ich synteza — czyli żywot. Ideałem formy jest piękno; ideałem treści jest prawda; synteza piękna i prawdy — to dobro. I na tych trzech ideałach buduje myśliciel nasz swój system sztuk pięknych. Dzieli więc sztuki na 1. formalne albo plastyczne, 2. treściowe albo idealne, 3. społeczne albo żywotne. Metodą trójkową każda z tych głównych grup dzieli się znowu na trzy sztuki, z których znowu pierwsza kształtuje ideał piękna, druga ideał prawdy, trzecia zaś jest ich syntezą i kształtuje ideał dobra. W ten sposób sztuki formalne dzielą się na: architekturę, snycerstwo i malarstwo; sztuki treściowe na: muzykę, poezję i wymowę; sztuki społeczne na: idealizowanie natury, estetyczne wychowanie człowieka i idealizowanie społeczeństwa.

Tak przedstawia się w głównym zarysie libeltowy systematyczny rozkład sztuk. Jest on nową jednolitą podstawą, na której autor zamierzał widocznie kiedyś w dalszym tomie lub tomach Estetyki, rozwinąć swe poglądy na poszczególne rodzaje sztuk. Jak widzimy, plan ten nie uwzględnia jeszcze piękna przyrody, które dopiero później wciągnie Libelt do

³⁰⁾ Ustawami nazywa Libelt zewnętrzne powstanie ideałów odwiecznych bożych, rozwijających się w czasie, przez pracę ludzkości. Siłą kształtującą jest i tutaj wyobraźnia, a pojawiają jej są: sztuka, religja, prawo i t. p.

całokształtu swej Estetyki jako początek jej części szczegółowej.

Przechodząc do „estetycznych potęg ducha”, zaczyna Libelt od rozróżnienia: 1. zmysłów estetycznych, 2. wyobraźni estetycznej, 3. umysłu estetycznego. Właściwą twórczynią wyobrażeń estetycznych jest wyobraźnia, jedyna — zdaniem autora Umnictwa — twórcza, kształtująca władza ducha, bez której ani myśl, ani też czyn u człowieka jest niemożliwy. Dzieli ją Libelt na wyobraźnię bierną — czyli imaginację i na wyobraźnię czynną — czyli fantazję. Imaginacja znów rozpada się na 1. bierną, 2. reprodukującą — czyli pamięć, 3. dopełniającą, stanowiącą już przejście do fantazji. Fantazja jest właściwą estetyczną potęgą sztuk pięknych i przechodzi takie same trzy stopnie, co imaginacja, lecz zabarwione już wybitnie duchowo.

Z powyższego króciutkiego streszczenia widzimy, że wywody Libelta na temat zmysłów estetycznych i wyobraźni estetycznej są dalszem rozwinięciem odnośnego szkicu ogólnego oraz metafizycznego punktu zaczepienia, znajdującego się już w dziale I Estetyki.

Po zmysłach i wyobraźni omawia Libelt t. zw. umysł estetyczny. Umysł oznacza dla niego połączenie t. zw. umu czyli wyobraźni z myślą czyli rozumem. Rozróżnić należy dwie postaci umysłu estetycznego: 1. połączenie rozumu (t. zw. zmysłowego = Verstand) z imaginacją, tworzące talent; 2. połączenie rozumu (t. zw. umysłowego = Vernunft) z fantazją, tworzące genjusz. Talenty dzieli Libelt na: a) bierne, b) reprodukujące, c) zbiorcze. Talent bierny jest połączeniem rozumu zmysłowego z imaginacją bierną. Działa zapomocą technicznej wyprawy, a właściwem jego zadaniem jest „upiększanie”. Rozum zmysłowy w połączeniu z imaginacją reprodukującą tworzy talent reprodukujący, którego zadaniem jest reprodukowanie dzieł sztuki, do czego trzeba obok technicznej wprawy także pewnego natchnienia. Talenty zbiorcze wreszcie polegają na połączeniu rozumu zmysłowego z imaginacją dopełniającą. Jest to zatem najwyższy stopień talentów, a twórczość ich zbliża się już do tworzenia ideałów. Właściwem ich polem działania są t. zw. sztuki idealne, szcze-

gólnie poezja i wymowa. (przekłady, łączenie poezji z muzyką etc.).

Genjusz --- to jedność nierozdzielna fantazji i rozumu umysłowego (Vernunft). Cechuje go oryginalność, a dzieła jego noszą charakter nieskończoności, której odbłaskiem są w treści i formie: stąd też płynie ich wzniosłość i potęga. Genjusz estetyczny może być również trojaki. Połączenie rozumu z fantazją przedmiotową, „czyli fantazją w niemocy swej”, przedstawia genjusz żeński. Cechuje go słabość fantazji: więcej czuje, niż potrafi wyrazić w tworzywie artystycznym. Połączenie rozumu z fantazją reprodukującą, czyli „fantazją w przemocy swej”, to dusza ognista. Cechuje ją nadmierna przewaga fantazji, znajdująca upust w kolosalności form, przepychu i drobnostkowości. Typowym wyobraźnikiem dusz ognistych jest każdy wybitniejszy twórca romantyczny. Połączenie rozumu z fantazją dopełniającą daje najwyższy rodzaj genjuszu, t. j. genjusz męski. Odznacza się on zupełnym szarmonizowaniem obu powyższych pierwiastków, objawia swą potęgę w samorodnym tworzeniu idealnej rzeczywistości, celuje spokojem wewnętrznym, doskonałą pogodą ducha i idealną prostotą.

Na tem kończy się Estetyki część ogólna. Jak widzieliśmy, zawiera ona całkowite credo estetyczne naszego filozofa i --- stosownie do swego tytułu --- jest tłem filozoficznym oraz ogólnym naszkicowaniem systemu estetycznego, którego szczegółowe rozwinięcie mieścić się miało w tomach następnych. Na tem kończy się zarazem trzeci stopień w rozwoju poglądów estetycznych Libelta. Przewyciężywszy jednostronne stanowisko hegeljanizmu, uznawszy piękno raczej za wytwór wyobraźni, niż przegłądanie się idei, myśliciel nasz nie wciąga tu jeszcze piękna przyrody w obręb swego systemu estetycznego.

Czyni to dopiero w fazie czwartej i ostatniej rozwoju swych zapatrywań estetycznych. W latach 1854/55 wydaje w Petersburgu „Piękno natury” jako tom II Estetyki³¹⁾. Pobudką do uwzględnienia również piękna przyrody w estetyce, było dla Libelta przejście się poglądami cenionego przezeń

³¹⁾ Estetyka czyli umiactwo piękne, t. I, cz. og. (wyd. 2 poprawne), 1854; t. II, cz. I i II: Piękno natury, 1854/5.

estetyka niemieckiego Fryd. Theod. Vischera. Również materiał do swych rozważań czerpie Libelt z Vischera, daje natomiast odmienne ramy filozoficzne oraz inny podział treści, oparty nie na naukach przyrodniczych (jak u estetyka niemieckiego), lecz skonstruowany w analogji do rozkładu sztuk pięknych.

Dzieli więc Libelt piękno natury — podobnie jak piękno sztuki — na: 1. plastyczne, 2. wyrazowe, 5. społeczne: pierwsze z nich obejmuje: architekturę, snycerstwo i malarstwo natury, drugie — muzykę, poezję i wymowę natury, wreszcie trzecie — momenty otoczenia, indywidualium i społeczności³²⁾. Plastyczne piękno natury urzeczywistnia głównie ideał formy (piękna), wyrazowe piękno urzeczywistnia ideał treści (prawdy), a społeczne piękno — ideał żywota (dobra), czyli stanowi syntezę obu poprzednich. Jednakże w pewnej mierze każda z powyższych dróg — znowu, jak w dziedzinie sztuki — urzeczywistnia wszystkie trzy ideały.

Z powyższego planu, nakreślonego z wielkim rozmachem, lecz zarazem odstrasającego swą fantastyką i sztucznością, zdolał Libelt rozwinąć tylko piękno plastyczne natury. Obejmuje ono aż dwa niemalże tomy³³⁾. Weźmy teraz pod uwagę, że jest to tylko trzecia część samego piękna natury: czyli omówienie całego piękna natury zajęłoby jakie pięć tomów. A gdzież reszta, t. j. cała właściwa część szczegółowa estetyki, omawiająca poszczególne dziedziny sztuk? Okazuje się, że całość, gdyby była doszła do skutku, obejmowałaby jakieś dobre kilkanaście tomów i przerastałaby rozmiarami wszystkie istniejące dotąd estetyki.

Powodem zaś tego nadmiernego rozrostu jest fantastyczna naogół spekulacja metafizyczna, wyznaczająca ramy całego dzieła, oraz przesadna subtelność w stosowaniu metody dialektycznej i systemu trójkowego. Dążeniem Libelta było przewyciężenie Hegla i stworzenie nowej, oryginalnej estetyki. Udało mu się to tylko częściowo drogą oparcia się na Systemie umnięstwa z jednej i na poglądach innych estetyków z drugiej strony. Jednakże nie zdawał sobie myśliciel nasz sprawy z tego, że chcąc przewyciężyć Hegla, należało wy-

³²⁾ Estetyka, t. II, cz. I, str. 22.

³³⁾ T. I liczy str. 525, t. II str. 282.

rzec się przede wszystkim jego metody dialektycznej. Przeniesiona na grunt sobie obcy, t. j. w dziedzinę wyobraźni, metoda dialektyczna, poparta systemem trójkowym, urosła do potęgi żywiołów, rozsadziła pierwotne ramy dzieła i nie pozwoliła na skonstruowanie zwięzłej i wolnej od sprzeczności całości.

Na tem kończy się rozwój poglądów estetycznych Libelta. Rozróżniliśmy w nim cztery fazy:

Faza I. Pierwsze ślady zainteresowań estetycznych, zawarte w tezie doktorskiej z r. 1850, zostające jeszcze pod wpływem idei wieku oświecenia.

Faza II. a) Jednostronny hegeljanizm, przejawiający się we wykładach poznańskich z r. 1841/42.

b) Przejściowa faza, oznaczająca próbę przetworzenia i uzupełnienia poglądów mistrza, czego wyrazem jest artykuł w Bibl. War. z r. 1842.

Faza III. Część ogólna Estetyki, opartej na nowej filozofji wyobraźni i poglądach szeregu innych estetyków i filozofów.

Faza IV. Uzupełnienie Estetyki pięknem przyrody.

Równocześnie zajęliśmy się kwestją źródeł poglądów fazy I i II (a i b).

Z kolei przystępujemy do szczegółowszego omówienia źródeł fazy III, t. j. części ogólnej Estetyki naszego myśliciela.

Rozdział II.

WSTĘP ORAZ DZIAŁY I—III CZĘŚCI OGÓLNEJ ESTETYKI.

Założenia metafizyczne, podział i system sztuk.

1.

Już we wstępnych rozważaniach na temat rozwoju piękna i estetyki znajdziemy szereg wskazówek, gdzie szukać źródeł estetyki naszego filozofa.

Mówiąc o filozofji Platona, o przyjętej przezeń trójcy przymiotów Boga, obejmującej: piękno, prawdę i dobro — konstatuje Libelt, iż harmonijne wychowanie Greków starożytnych w duchu piękna i prawdy wyrobiło w nich także „harmonią¹⁾ ich żywota...“²⁾). Jeżeli przypomnimy sobie teraz, iż właśnie na harmonijnem współdziałaniu tych trzech czynników oparł Libelt w wielkiej mierze swój system filozoficzny i estetyczny, to już powyższe uwagi każą nam spodziewać się pewnego oddziaływania Platona na naszego myśliciela. Podkreślanie zaś harmonijności w wychowaniu i życiu greckiem³⁾ jest niewątpliwie echem zapatrywań Winckelmanna.

O neoplatonizmie m. in. tak się Libelt wyraża: „Nowo Platonicy, a Plofinus w szczególności, idąc za wyrażeniem się Platona w Phaedrusic, pojmowali piękno jako *idea*⁴⁾), przedstawiającą się w zmysłowości“⁵⁾). Chociaż Libelt krytykuje ten pogląd jako forsujący zbyt jednostronnie moment treści w pięknie, to jednak — jak zobaczymy — estetyka jego będzie również przede wszystkim estetyką treści. Notujemy

¹⁾ Estetyka, część og., str. 5.

²⁾ Zachowujemy ortogr. Libelta.

³⁾ Tamże.

⁴⁾ Podkreślenie Libelta.

⁵⁾ L. c., str. 18.

więc pewien wpływ myśli neoplatonicznej na estetykę Libelta, bądźto w formie bezpośredniej, bądź też pośrednio przez Hegla, w którym idee platońskie i neoplatońskie żywe znalazły echo. Atoli obok tego występuje już tutaj bardzo silnie dążność do uzyskania harmonji między treścią i formą.

Dążność tę w pewnej mierze widzi Libelt także w estetyce Vischera, która wogóle bardzo odpowiadała jego usposobieniu. Oto jak ją Libelt charakteryzuje: „Nie wyrzuca on (sc. Vischer) idei w teorii piękna, jak to uczynił Rumohr. U niego piękno jest zawsze jeszcze ideą, przeglądającą w uzmysłowionej szacie. Atoli tej szacie, czyli formie, nadane jest równouprawnienie z treścią. Żąd piękno natury zdobywa sobie równoległe stanowisko z pięknem sztuki. Forma nigdzie nie pokazuje się pokonaną przez treść swoją. Może tylko zachodzić przewaga jednej nad drugą”. Przewaga formy wywołuje konieczność, przewaga treści — tragiczność⁶⁾.

Uwydatnił tutaj Libelt te wszystkie właściwości estetyki Vischera, które również w jego estetyce znajdują szerokie zastosowanie.

Z wielkiem uznaniem wyraża się też Libelt o pracach estetycznych Kremera i Trentowskiego, w których widzi również dążność do połączenia w pięknie formy i treści. „Ktokolwiek z nas — pisze Libelt — pragnie wstąpić do świątyni, w której adoracja bogini piękna się odbywa, powinien najprzód przebyć ten cudowny przedsionek, który Józef Kremer listami swoimi... uozdobił i uzacnił”⁷⁾. Widać, iż Libelt zgadza się z poglądem Kremera, że „sztuki piękne... przechowały i utrzymały osobowość ducha”⁸⁾. Wreszcie konstatuje estetyk nasz, że Kremer przytacza „często Vischera na poparcie wywodów swoich, z którym pod względem piękna więcej się zgadza, niżeli z Heglem”⁹⁾. Podobnie, jak wiemy, czyni Libelt. Jeżeli teraz zważymy, jak blisko ze sobą żyli obaj filozofowie, nasuwa nam się mimowoli pytanie, czy może Kremer w niejednym nie wpłynął na Libelta? Jednakże bliższe zestawienie estetyki Libelta z Kremera „Listami z Krakowa”

⁶⁾ L. c., str. 25.

⁷⁾ L. c., str. 29.

⁸⁾ L. c., str. 50.

⁹⁾ Tamże.

(szczególnie z t. I) wykazuje, że nie możemy tutaj mówić o źródle poglądów estetycznych Libelta, lecz jedynie o podzieleniu przez obu estetyków podobnych zasad i poglądów. Co najwyżej mógł Kremer pobudzić Libelta przez swe wcześniejsze wystąpienie do podkreślania pewnych rysów piękna, już przed tem zresztą wyznawanych także przez twórcę Systemu umnięstwa.

Niewątpliwie też w postulacie harmonji treści i formy uwydatnia się wpływ Schellinga, który oddziałał również na Libelta w określeniu roli wyobraźni i poznania intuicyjnego, o czem będzie mowa obszernie później¹⁰⁾). Pozatem konstatujemy tutaj również kilka myśli opartych na Heglu, jak n. p. uwagi o stylu¹¹⁾ i o istocie romantyczności.

Gdy zaś Libelt (str. 44) spodziewa się, że „nastąpi epoka nowego kierunku sztuki, która będzie jednością starożytnego i chrześcijańskiego kierunku”, — transponuje niejako w przyszłość okres, który Vischer uważa już za częściowo istniejący. Ten „okres nowożytny” określa właśnie Vischer jako połączenie przedmiotowości antycznej z podmiotowością romantyczną i jako znoszący ów antyestetyczny rozłam między formą i treścią¹²⁾).

Reasumując powyższe wywody nasze, konstatujemy, że już wstęp historyczny do estetyki Libelta pozwolił nam stwierdzić pewne oddziaływanie Platona, neoplatonizmu, Winckelmannna, Hegla, Vischera i Schellinga na tę estetykę bądź to w formie bezpośredniej bądź też pośrednio przez Hegla.

2.

Inaczej przedstawia się rzecz w następnym rozdziale, p. t. „Estetyka uważana jako przejście do filozofji czystej” (str. 47—54). Rozdział ten — w przeciwieństwie do poprzedniego — datuje jeszcze z r. 1842: to też zgóry możemy przypuścić, iż będzie ujęty w głównych linjach w duchu Hegla.

Wprawdzie pomysł sam, wyrażony w tytule a uwarunkowany przez popularyzatorski charakter Estetyki Libelta,

¹⁰⁾ Stwierdził to już prof. Sobeski.

¹¹⁾ L. c., str. 55.

¹²⁾ Por. str. 46 nin. pracy.

jest jego własnością. Natomiast treść przypomina mocno Hegla. W myśl jego filozofji ujęta jest istota logiki i myślenia (str. 48) oraz silnie podkreślona obiektywność prawideł matematycznych i praw przyrody. Jak wielu filozofów starożytnych i nowszych, z tych ostatnich szczególnie Kant, za nim zaś także Hegel — zestawia Libelt kategorie filozoficzne z matematycznymi. Pod tym względem przydały mu się z pewnością studia matematyczno-przyrodnicze, odbyte w Berlinie.

Najsilniej jednak przejawiał się wpływ Hegla w określeniu zadania estetyki. Libelt przyjmuje za filozofem niemieckim, że przedmiotem filozofji „jest poznanie Boga we wszystkich objawieniach mądrości i myśli jego“ (str. 55)¹³⁾, poczem powtarza dalej za nim, że „główne rozwoje myśli boskiej, czyli ducha, są w przyrodzeniu, w religji, w dziejach narodu, w postępach oświaty, i dlatego mamy filozofią natury, filozofią religji, filozofią historii i filozofią umiejętności. Należy nam się więc przede wszystkim zastanowić, o ile w sztukach pięknych rozwija się myśl boska, o ile one są dziełmi ducha i objawieniem się jego...“ (str. 55/54).

Poglądy te oparte są na heglowej filozofji przyrody i filozofji ducha, szczególnie ducha absolutnego. Oprócz wpływu Hegla możemy już w tym wstępnym rozdziale zauważyć pewną dalszą cechę, charakteryzującą tak filozofję, jak i estetykę naszego myśliciela. Mam na myśli oparcie się Libelta na religji chrześcijańskiej, widoczne np. w obronie filozofji od zarzutów bezbożności i przeciwreligijności (str. 52); dalej wchodzi tu w rachubę mieszanie poglądów Hegla z myślami zaczerpniętymi z dogmatyki chrześcijańskiej, neoplatonizmu oraz starochrześcijańskiej filozofji i mistyki. „Bóg jest początkiem i końcem wszystkiego“ — pisze Libelt. „Wszystko, co jest, jest przez Boga i w Bogu... Tak religja, jak filozofia, chroniąc się od panteizmu, by nie przypuścić jedności świata i bóstwa, uważają świat fizyczny i społeczny tylko jako objawienie nieskończonej mądrości boskiej, według której wszystko się dzieje. Mądrość Boga jest myśl Boga rozlana w stworzeniu... Nie ma tworu, nie ma miejsca, któregoby Bóg ma-

¹³⁾ Cyt. w nawiasach liczby stron dotyczą „Estetyki, cz. ogólnej“, wyd. z r. 1874.

drością swoją nie zapełniał, gdzieby siebie nie objawiał.. wszędzie jest Bóg i na każdym miejscu, jest wielkie pojęcie Chrystjanizmu. Świat więc cały jest myślą Boga" (str. 51). Pojawy świata są także ukształtowaną wolą bożą. „A wola boska jest mądrość jego, myśl jego, która się stawała ciałem" (str. 52). Ale i w człowieku i w ludzkości całej Bóg się objawia. „Rodzaj ludzki jest zatym, podobnie jak świat, wyobrażeniem woli, mądrości i myśli boskiej" (str. 52). „Mamy więc dwojaki rozwój myśli boskiej: wyryty i utajony w przyrodzeniu, gdzie się odrazu rozwinęła i stała ciałem — i rozwój myśli postępowy w ludzkości, zdążającej koleją czasu do coraz wyższej doskonałości pojęć" (str. 52).

Poglądy powyższe przypominają już nieco zasady neoplatonizmu Plotyna, przetworzone przez filozofję św. Augustyna, mistyka Areopagity oraz przez naukę Jana Eriugeny. (IX w. po Chr.)¹⁵⁾. Toć Plotyn, parafrazując Platona i Philona, uważa świat cały za twórczą emanację ducha bożego, stwarzającego pierwowzory wszechrzeczy, czyli idee platońskie.

Ale panujący jest tutaj jeszcze duch Hegla, co uwydatnia się szczególnie w zdaniach końcowych. Dlatego też narazie nie mówi Libelt wyraźnie o świecie jako t w ó r c z o ś c i, lecz głównie jako m y ś l i B o g a. Lawirując między panteizmem Hegla a dualizmem i teizmem chrześcijańskim, skłania się Libelt ku panenteizmowi, w duchu cenionego wówczas Krausego. Niema tworu ni miejsca — uczy Libelt — któregooby Bóg mądrością swoją nie zapełniał; my wszyscy jesteśmy w Bogu i przez Boga, a jednak ten Bóg pozostaje osobą.

Ostatecznie możemy powiedzieć, że zanalizowany powyżej rozdział wstępny oznacza fazę zupełnej przewagi heglizmu w zapatrywaniach filozoficznych i estetycznych Libelta obok pewnych znacznie słabszych wpływów myśli filozoficznej neoplatońskiej i chrześcijańskiej. Stworzywszy w Systemie umnięstwa nową filozofję wyo-

¹⁵⁾ Zwróciła na to już uwagę p. Rymarkiewicz w odczycie p. t. „O pojęciu Boga w filozofji Libelta", (dn. 14. XI. 1925) na posiedzeniu oddziału pozn. Tow. Filozof.

braźni, nie powinien był filozof nasz w części ogólnej Estetyki powtarzać starych swych poglądów z r. 1842.

5.

Powtórzeniem owych poglądów — z pewnemi tylko modyfikacjami — jest również dział I części og., noszący tytuł: „Stanowisko człowieka do sztuki”.

Dział ten jest wymownym przykładem na to, w jaki sposób odbywała się w umyśle Libelta percepcja metody Hegla oraz jego kategorii myślowych, które filozof nasz albo przyjmował, albo naginał do odmiennej treści.

Przed rozbiorem stosunku człowieka do sztuki zastanawia się Libelt nad stosunkiem człowieka do świata wogóle, dzieląc rozwój tego stosunku na trzy etapy. Kryterjum owej stopniowej wyższości jednego etapu od drugiego jest stopniowy pochód wzwyż ducha i myśli ludzkiej w trakcie rozwoju całego procesu kulturalnego. A oto jak estetyk nasz charakteryzuje jego istotę: „Kiedy więc człowiek wychodził z łona natury, już natura była tym, czym jest dzisiaj, zupełnym rozwojem myśli boskiej w stworzeniu. A przeznaczeniem było człowieka poznawać wielkiego i niezmiernego Boga, stwórcę swego. Przeznaczenie to leżało w duchowej istocie człowieka, będącej tej samej, nieśmiertelnej natury, co Bóg, i dlatego zmierzającej do niego, jak do źródła swego. Ruch myśli jest tym nieustannym kierunkiem ducha człowieczego do jego wiedzy, nieustannym przezieraniem materji i przez materję w sfery ducha, nieustannym i coraz rozleglejszym poznawaniem duchowej istoty boskiej...” (str. 55/56).

W tym oto duchu rozpatruje teraz Libelt stopniowy rozwój kulturalny ludzkości. Ideę absolutną Hegla utożsamia filozof nasz z Bogiem. Tak jak u pierwszego świat jest pierwszą realizacją idei absolutnej, tak dla drugiego przedstawia on rozwój myśli boskiej. Ponieważ natura nie potrafi wyrazić całej treści idei, dlatego idea przechodzi w wyższe stanowisko, w dziedzinę ducha, objawiającego się w ludzkości. Podobnie sądzi i Libelt, że „materja (jest) w ogólności mało przydatna, aby wyrazić myśl bożą w zupełnej doskonałości two-

rów" (str. 61): objawia się ona zato w dążeniu ducha ludzkiego do poznania duchowej istoty boskiej.

I tu zachodzi rzecz charakterystyczna: 1. Podczas, gdy u Hegla proces rozwoju idei pojęty jest jako ponadczasowy, logiczny, abstrakcyjny — Libelt przekształca go na proces czasowy. 2. Tak jak poprzednio rolę idei absolutnej objął u Libelta Bóg, tak teraz rolę ducha ponadindywidualnego, realizującego ideę na terenie ludzkości, obejmuje indywidualny duch człowieka. Przez to cały proces na terenie ludzkości niejako odwraca się i uplastycznia: nie idea realizuje się w ludzkości w postaci ducha subiektywnego, obiektywnego i absolutnego — jak to było u Hegla — lecz duch ludzki dąży przez coraz wyższe szczeble rozwoju do zupełnego poznania i ogarnięcia Boga.

Znajdujemy tutaj dwie zasadnicze cechy filozofji polskiej XIX wieku: usiłowanie uratowania osobowości Boga oraz podkreślanie czynnika indywidualnego — w przeciwieństwie do panteizmu i gatunkowości, dominującej w idealistycznej filozofji niemieckiej. Zdaniem Libelta dopiero w trzecim ustosunkowaniu się wobec świata budzą się potrzeby ducha. „Bóg jest najwyższą doskonałością, z którą porównane pojedynkowe twory i pojawy świata, wydać się muszą niedoskonałe, ułomne, nietrwałe... Ztąd tęskność ducha człowieczego, postawionego wśród materialnego świata, wśród samych ułomności, do owej istoty najwyższej i najdoskonalszej, którą przenika duchem”.

W powyższych rozważaniach Libelta widać — tak jak i w poprzednim rozdziale — pewien wpływ prawd chrześcijańskich i chrześcijańskiej filozofji. Osobowość Boga przyjął Libelt raz na zawsze jako pewnik, chociaż nie zdołał stanowiska tego przeprowadzić zupełnie konsekwentnie; to też wywody jego nieraz są pod wpływem Hegla nieco panteistycznie zabarwione. Pozatem znać tutaj pewne oparcie się Libelta na filozofji św. Augustyna, mianowicie w określaniu Boga jako najwyższej doskonałości oraz w szukaniu powodu ruchu myśli ludzkiej w odwiecznej tęsknocie ducha człowieczego do Boga. Jako najwyższą doskonałość definiują Boga również wspomniani już mistycy starochrześcijańscy: Areopagita i Jan Eriugena. Z pewnością i oni byli znani Libeltowi, albo-

wiem zainteresowanie mistyką nowszą i starszą było za jego czasów niemałe. Zasada jednak pochodzi od Hegła: opiewa ona, że wraz z obudzeniem się potrzeb ducha powstają dążenia estetyczne.

To samo głosi Kremer w t. I-szym Listów z Krakowa, lecz i tutaj nie możemy przyjąć wpływu jego na Libelta, lecz tylko korzystanie obu estetyków z tego samego źródła, t. j. z Hegła. Tęsknota do Boga — głosi Libelt — „obudza wiary, ideały i pojęcia: i prowadzi do religji, sztuk pięknych i do umiejętności” (str. 65). Chwile te, to „drgnienie ducha człowieka do Boga” — to objawienie.

Istotę jego i znaczenie omawia teraz Libelt w obszernym ustępie, podczas gdy w wykładach z r. 1842 zbył całą tę rzecz w kilku zdaniach. Widoczny już tutaj wpływ nowej jego filozofji wyobraźni. Przedewszystkiem zastrzega się Libelt przeciw mniemaniu, jakoby brał objawienie w znaczeniu ściśle religijnem, t. j. jako cudowne „bezpośrednie zstąpienie ducha boskiego na człowieka”... (str. 65). Filozofja pojmuje — zdaniem Libelta — objawienie inaczej. Widząc „naturalny i konieczny związek między duchem Boga, a duchem człowieka, prawdy w człowieku pojęte uważa jako prawdy boskie, jako rozświetlone iskry mądrości jego. Są to więc owe idee Platónskie, będące od wieków w duchu bez wiedzy naszej, i objawiające nam się naraz: są to „owe dzieci Sokratesowe, ...idee Malabransza, ...wreszcie monady Leibnica...”¹⁵⁾, lecz twórca pomysłu „nie potrafi oznaczyć, jaką drogą wstąpił ten nowy promień mądrości boskiej w niego. I dla tej to niedociekłości nazywamy myśl, prawdę i wiedzę taką *objawioną*” (str. 65/64). Nie jest to jednakże „bezpośrednie wiedzenie”, w znaczeniu mistycznym, odrzucające dalsze badanie istoty najwyższej. Przeciwnie, objawienie to „zdąża do coraz wyższego i dokładniejszego poznania Boga...”, a prawdy jego „są objawieniem się w kolei czasu wśród ludzkości wiekuistego ducha” (str. 64). „Tworzenie nowych prawd i nowych pomysłów jest dopiero najwyższym objawieniem” (str. 65).

¹⁵⁾ Podkreślenia Libelta.

Ażeby objawienie zstąpiło na człowieka, potrzebnem jest jeszcze specjalne usposobienie duchowe, czyli natchnienie. I tutaj głosi Libelt za Mickiewiczem, że „ażeby prawdę zgóry otrzymać, trzeba się do tego życiem usposobić”. „W życiu, w czynach jest druga połowica filozofji” (str. 65). W tej też myśli — zdaniem Libelta woła Krasiński: „Zgińcie me pieśni, wstańcie czyny moje”¹⁶⁾.

Dążenie do wcielania w czyn myśli filozoficznych było wówczas wogóle bardzo żywe. Wyraz dał mu m. in. Th. Mundt w swej estetyce, a przede wszystkim większość filozofów polskich. Powyższe uwagi o istocie objawienia i natchnienia znowu nam pokazują, jak estetyk nasz poglądy, nieraz z kilku źródeł zaczerpnięte, przetapiał na pomysły własne. Przede wszystkim zaznacza się tutaj wyraźnie dążność do połączenia poznania ściśle rozumowego, logicznego — w sensie Hegla — z poznaniem intuicyjnym. Sam autor „objawienie” swoje zestawia z „ideami” Platona i t. p.: to też pokrewieństwo z Platonem jest tutaj niemałe.

Jednakże zdaje mi się, że nie bez wpływu pozostał również Schelling, który poznaniu intuicyjnemu tak wielkie przypisuje znaczenie¹⁷⁾. Przypuszczenie to staje się tem prawdopodobniejsze, że w trakcie naszych rozważań nieraz jeszcze będziemy mieli sposobność skonstatowania wpływu zapatrywań Schellinga na Libelta oraz kombinowania się ich z myślami Hegla. Tak oto w poglądach Libelta na objawienie spostrzegamy fuzję trzech elementów, t. j. platońskiego, schellingowskiego i heglowskiego, co nie mogło się odbić korzystnie na jasności samego pomysłu. To też możemy już tutaj stwierdzić, że podjęta przez Libelta próba pogodzenia dwóch przeciwnych sobie dróg poznawania Boga przez umysł ludzki — zawiodła. Albowiem nie dadzą się połączyć kierunki z natury sobie przeciwne. Po raz pierwszy też spostrzegliśmy pewne od d z i a ł a n i e M i c k i e w i c z a na naszego estetyka, ujawniające się w przekonaniu, iż bez czynnej współpracy człowieka nie zrodzi się w jego duszy stan natchnienia — i że filozofja bez czynu pozostaje jałową. Wpływ Mickiewicza staje się tem prawdopodobniejszy, gdy zważymy, że słynny dekalog filo-

¹⁶⁾ Cytatu tego niema w 1. i 2. wyd. Estetyki.

¹⁷⁾ Patrz jego: „System des transcendentalen Idealismus”.

zołji słowiańskiej¹⁸⁾ oparty jest w wielkiej mierze na poglądach Mickiewicza, głoszonych w Collège de France¹⁹⁾; chociaż z drugiej strony mamy tutaj cechę wspólną całej ówczesnej filozofji.

Objawienie — zdaniem Libelta — zstępuje na człowieka trojaka drogą: sercem, rozumem i wyobraźnią; również trojaka drogą występuje duch w tęsknocie swej do Boga na zewnątrz, rozwijając wiarę, pojęcia i ideały, i uzewnętrzniając się w trzech wielkich dziedzinach: „w religji, w umiejętnościach i w sztukach pięknych“ (str. 66). Już w samych podstawach tego ważnego zagadnienia widać wyraźne oparcie się na Hegla, u którego podobnie duch absolutny urzeczywistnia się w obiektywnej formie oglądu — jako sztuka, w formie subiektywnej uczucia i wyobrażania (Vorstellung) — jako religja i w formie subiektywno-obiektywnej czystego myślenia — jako filozofja.

Natomiast we wzajemnem ustosunkowaniu tych trzech dziedzin uwydatnia się ważna różnica w stosunku do poglądów Hegla. Ten ostatni uważał sztukę za pierwszą fazę rozwoju ducha absolutnego, reprezentującą stanowisko tezy, gdy tymczasem Libelt już w wykładach z r. 1842 stwierdzał, iż „przejściem od uczucia do myśli jest wyobraźnia; przejściem od religji do filozofji są sztuki piękne“²⁰⁾. Podobny pogląd wypowiada Libelt także w pierwszym wydaniu Estetyki, dodając: „Z tego, że sztuki piękne stanowią tylko przejście od religji do filozofji, nie wypada, aby ich stanowisko od owych stanowisk ducha było niższe. Sztuki piękne i owszym są pierwszym, odwiecznym pojawem t w ó r c z e g o ducha, a więc pojawem ducha w całkowitej jego doskonałości, której to t w ó r c z o ś c i religii i filozofii braknie“²¹⁾. Jak wiemy, w dziale III Estetyki wraca Libelt do kwestji stosunku do siebie owych trzech władz i dróg ducha. Tam też postaramy się rozwiązać nasuwającą się kwestję źródeł tych poglądów.

¹⁸⁾ „Filozofja i Krytyka“, t. I.

¹⁹⁾ Szczególnie pojęcie jedności świata widomego i niewidomego, uznanie intuicji jako równej rozumowi, przyjęcie osobowości ducha — przypominają zupełnie idee Mickiewicza.

²⁰⁾ Bibl. War., r. 1842, t. IV, str. 86.

²¹⁾ Estetyka, cz. og., wyd. z r. 1875, str. 75. (podkr. Libelta).

Narazie zajmiemy się zapatrywaniami naszego estetyka na wyobraźnię, natchnienie, ideały oraz istotę sztuki.

Ustęp, poświęcony wyobraźni, jest znowu dowodem zmienionych częściowo zapatrywań Libelta. Poglądy te, już ilościowo znacznie przewyższające odnośny ustęp z wykładów, charakteryzuje przede wszystkim silne podkreślenie twórczej potęgi wyobraźni, poczem następuje klasyfikacja wyobraźni na bierną czyli imaginację oraz czynną czyli fantazję. Owo silne podkreślenie, iż jedynie wyobraźnia posiada moc twórczą, kształtującą, jest niewątpliwie wpływem całej filozofii wyobraźni Libelta. Przytem oddziało tu z pewnością entuzjastyczne ocenianie a nawet przecenianie roli wyobraźni twórczej u Schellinga, która jest dlań zasadniczą potęgą, kształtującą wszechbył, oraz naczelną władzą ducha. Podziałem wyobraźni zajmuje się szczegółowo czwarty i ostatni dział Estetyki libeltowej. Tam też dopiero zastanowimy się, o ile podział ten oparty jest na wzorach obcych.

Jak imaginacja działa pod wpływem wrażeń zewnętrznych, tak fantazja pod wpływem natchnienia. Bez natchnienia nawet fantazja nic stworzyć nie zdoła. Działa zaś ono nie tylko w sztuce, lecz także w religji, w nauce, w historii, albowiem ogarnia całą istotę człowieka. Pod wpływem natchnienia powstają w duszy artysty ideały, które jednak — chcąc przejść do wiedzy człowieka — muszą oblec się w zewnętrzne kształty i formy: albowiem „jak nie można pojąć ducha bez materji, tak i natchnienia nie można pojąć bez materjału, którymby zawładło” (str. 52).

Widzimy zatem, iż działają tu w dalszym ciągu zapatrywania Schellinga. Objawienie i natchnienie spełniają w systemie Libelta podobną rolę, jaką ma u Schellinga intuicja. Dzięki tym czynnikom, oznaczającym najwyższe wzniesienie się ducha ludzkiego, poznaje człowiek istotę absolutu, jak uczy Schelling, względnie Boga i jego odwieczne myśli (prawdy) — jak pod wpływem filozofji chrześcijańskiej głosi Libelt.

Najwyższą doskonałością dla obu estetyków jest doskonałość ukształtowana. Dlatego też Schelling tak silnie podkreśla konieczność harmonji skończoności i nieskończoności, ducha i materji, którą właśnie urzeczywistnia sztuka, będąca

„skończonem przedstawieniem nieskończoności”. Dlatego też Libelt ciągle dąży do zespolenia formy i treści, ducha i materji, również widząc w sztuce realizację tej harmonji. Władzą zaś, która dokonuje owego obleczenia treści duchowej w szatę zewnętrzną, jest dla obu estetyków twórcza wyobraźnia.

W następnych rozważaniach Libelta, poświęconych istocie ideału, kombinują się wpływy Hegla i Schellinga.

Hegel, który przecież wyszedł z Schellinga, głosił podobnie do niego, iż piękno jest absolutem (idea) w zmysłowo-ogłądowym pojawie. Jednakże cała waga położona jest przez Hegla na idei, a nie tyle na jej pojawie. Tem więcej piękna w jakimś dziele sztuki, im pełniej owa idea z niego prześwieca. Tak pojęte piękno sztuki nazywa Hegel ideałem. Ideał zatem jako zmysłowy pojaw idei istnieje dla niego tylko w dziedzinie sztuki.

Libelt przyjął pomysł ideałów od swego mistrza berlińskiego. I dla niego zatem zasadniczymi elementami ideałów są: treść duchowa i jej ukształtowany pojaw; ale na tem też podobieństwo się kończy. Dalsze rozwinięcie istoty ideałów jest częściowo własnym pomysłem Libelta, częściowo zaś wynika z przyjęcia wymienionych powyżej poglądów Schellinga.

Widzieliśmy, że istotą sztuki jest dla Schellinga skończone przedstawienie nieskończoności, czyli absolutu — oraz harmonja duchowości i zmysłowości. Bóg — głosi w tym sensie Libelt — jest co do treści i formy nieskończony. „Objawienie, nie mogące przez wyobraźnię wywołać wszystkich doskonałości Boga, wywołuje do wiedzy w głębi ducha, pojedyncze doskonałości boskie w jedność f o r m y i t r e ś c i ²²⁾, w jedność kształtu i znaczenia. Te to pojedyncze doskonałości siłą fantazyi wywołane z wnętrza ducha, i rozświetlone jej pochodnią, są i d e a ł y ²³⁾. Są to myśli, przybrane w kształty i szaty. ...Są to prototypy bóstwa przed stworzeniem...; są to rzuty boskie planów, nieśmiertelne w sobie i doskonałe, według których świat pojawów się układał, a przez materją w niedoskonałość się spaczał” (str.78). A więc problem skoń-

²²⁾ Podkreślenie moje.

²³⁾ Podkreślenie Libelta.

ezonego ukształtowania nieskończoności, przejęty od Schellinga, rozwiązuje Libelt w formie pełnego przedstawienia pojedynczych doskonałości względnie myśli bożych.

Ostatnia część tych wywodów przypomina też żywo naukę Plotyna, według której idee są aktami twórczymi Boga. Bóg, jednia (τὸ ἕν) wyłania z siebie ducha (νοῦς), który znów stwarza pierwowzory wszechrzeczy, czyli idee (λόγοι)²⁴). Poza to, podobnie jak u Libelta świat ideału „przez materią w niedoskonałość się spaczał” (str. 78), tak i dla Plotyna materia — jako najniższy stopień emanacji — jest pełnym brakiem dobra, czyli złem.

Mieliśmy zatem w omówionych powyżej wywodach Libelta znowu ciekawy przykład charakterystycznego dlań przenikania się wzajemnego poglądów, czerpanych świadomie lub nieświadomie z różnych źródeł. W tym wypadku poglądy Schellinga, Hegla i Plotyna mieszają się ze sobą oraz z oryginalnymi myślami Libelta.

Przystępuje teraz estetyk nasz do określenia i omówienia istoty sztuki i piękna. Sztuka jest urzeczywistnianiem w kształtach zewnętrznych — wewnętrznych ideałów; „zaś harmonią znaku i znaczenia, jedność formy i treści w materiale zewnętrznym, nazywamy pięknem”. „Piękno zatem jest ideałem w rzeczywistości. Jako harmonia zupełna formy i znaczenia jest ona doskonałością w rzeczywistym pojawie, a zład²⁵) zadowoleniem ducha”.

I w tych zdaniach znać echa myśli Schellinga. Wystąpi tu również wpływ Plotyna, mianowicie w rozdziale p. t. „Pojęcie sztuki jako dzieła”, gdzie estetyk nasz na wzór myśliciela greckiego pojmuje sztukę jako tworzenie (ποίησις) a twórczość artysty jako podobną do twórczości Boga.

Powracając do postulatu libeltowego harmonji formy i treści w pięknie i sztuce, warto przypomnieć, że to samo hasło głosili w zasadzie również Kremer i Trentowski, o czym Libelt z uznaniem wspomina w omówionym w niniejszej pra-

²⁴) Por. Sobeski: Filozofja Sztuki, str. 27.

²⁵) W cytatach zachowuję pisownię danego autora.

cy wstępie historycznym. Nie można tu jednak dopatrywać się wpływu obu wymienionych filozofów na autora Systemu umnictwa, ponieważ każdy z nich tę kwestję przeprowadza w odmienny sposób. Zresztą hasło to było wówczas wogóle bardzo głośne: wystarczy powiedzieć, że rzecznikiem jego był również Vischer, którego nie tylko Libelt, lecz również Kremer wysoko cenili, i niejednokrotnie przytaczał na poparcie swoich wywodów²⁶⁾.

Dalsze rozważania Libelta nad istotą sztuki są znowu ujęte przeważnie w duchu Hegla, którego poglądy estetyk nasz częstokroć uzupełnia i rozszerza. Szczególnie przypominają Hegla uwagi na temat myśli przeglądającej z materiału, jako istocie sztuki, dalej zdania traktujące o uwydatnianiu się ducha czasu i charakteru narodowego w sztuce, wreszcie stwierdzenie, iż postać człowieka jest „początkiem i końcem sztuk pięknych... ich ześrodkowaniem” (str. 95).

Trzy „stanowiska”: 1. natury (i podziwu), 2. miłości, 3. czei, na które dzieli Libelt rozwój piękna, są niejako — w dziedzinie teorii piękna — zapowiedzią tego, co estetyk nasz rozwinięciem potem szerzej w związku z podziałem sztuk. Stopień pierwszy: „natury i podziwu” przekształca się tam na stopień „pojęcia zmysłowego” — dwa ostatnie pozostaną niezmiennione. Wszystkie zaś trzy stopnie połączone zostaną z t. zw. stopniem „wiedzy” — jako jego momenty rozwojowe.

Tu i tam uwydatnia się tendencja heglowska przedstawienia dialektycznego procesu piękna od stanu nieświadomości i zmysłowości do coraz większej przewagi ducha. Już z treści obecnych wywodów Libelta okazuje się, że stopień natury i podziwu w pięknie odpowiada zupełnie heglowskiej formie symbolicznej i klasycznej, stopień miłości i czei — formie romantycznej. Jako pierwszą, zasadniczą cechę sztuki symbolicznej, jako początek sztuki wogóle, podaje również Hegel zdziwienie („*Verwunderung*”): tenże myśliciel uważa za najważniejsze pierwiastki romantycznej formy sztuki miłość i cześć. Zobaczymy później, jak Libelt stosuje powyższe poglądy swego mistrza do podziału sztuk.

²⁶⁾ Por. str. 61 nin. pracy.

4.

W dziale II cz. og. Estetyki, omawiającym stosunek sztuki do natury, jeszcze bardziej uwydatnia się wpływ Hegła. Sztuka jest sama sobie celem — głosi Libelt za Heglem i innymi. „W dziele sztuki jest myśl poświatlająca z materiału, jest harmonia zupełna form i treści, i tylko o tę harmonią, a nie o cel oddzielny sztukmistrzowi chodzi” (str. 99). Czyli — jak głosi Hegel — sztuka ma cel swój ukryty wewnątrz siebie, w przeciwieństwie do przedmiotów, służących celom praktycznym. Dlatego też sztukę charakteryzuje wolność i nieskończoność oraz zupełne przenikanie się pojęcia i jego zewnętrznego pojawu. W tym sensie sztuka jest zmysłowym pojawem idei („das sinnliche Scheinen der Idee”²⁷⁾).

Również w myśl Hegła powiada Libelt, że „piękno sztuki ma trwałość niespożyta”²⁸⁾, której niema w naturze”. Poza-tem obaj stwierdzają wyższość sztuki nad naturą, którą to wyższość Libelt ujmuje w trzy punkty: a) sztuka jest dziełem człowieka, b) jest prawdą a nie zmyśleniem, c) uwydatnieniem ducha, a nie naśladowaniem natury. Zasadnicze myśli, zawarte w tych trzech ustępach, oparte są na poglądach, zawartych w heglowym wstępie do estetyki.

Przedewszystkiem zbija Libelt utarte zapatrywanie, jakoby sztuka jako dzieło człowieka była w istocie swej czemś niższem w stosunku do dzieła bożego, jakim jest natura. „Idea boska” — głosi filozof nasz — „poświatla w dziełach przyrodzenia i w dziełach człowieka: tu i tam jest piękno odbłaskiem Jego (t. j. Boga) majestatu” (str. 106). Bóg, jak w naturze, tak też działa przez ducha ludzkiego, a ponieważ duch ten działa na stopniu samowiedzy w przeciwieństwie do nieświadomej siebie natury, przeto też dzieła człowieka „wyższymi są od tworców natury, i sztuka wyższa z tej samej przyczyny” (str. 106).

Podobnie walczy i Hegel z utartymi poglądami o niższości sztuki od natury: „Mówi się” — pisze estetyk niemiecki — „iż natura i jej wytwory są dziełem bożem, stworzonym przez jego dobroć i mądrość, produkt sztuki zaś jest tylko dzie-

²⁷⁾ Por. Hegel, Vorlesungen... I, str. 141/147.

²⁸⁾ Lib. l. c., str. 105.

łem ludzkim...²⁹⁾. Wtem przeciwstawieniu leży nieporozumienie, jakoby Bóg w człowieku i przez człowieka nie d z i a ł a ł³⁰⁾, lecz zakres swej działalności ograniczał do samej natury... Temu (sc. fałszywemu) mniemaniu należy przeciwstawić przeciwne, iż Bóg więcej czei odbiera w tem, co tworzy duch, niż w wytworach i kształtach natury... Bóg jest duchem, a tylko w człowieku medjum, przez które boskość przechodzi, ma formę świadomie wytwarzającego się ducha: w naturze natomiast medjum to jest nieświadomością, zmysłowością, zewnętrżnością, która pod względem wartości stoi o wiele niżej od świadomości³¹⁾.

Sztuka jest wyższą również nad naturę „jako prawda, a nie zmyślenie”. Rzecz jasna, że i ta myśl jest zupełnie w duchu Hegla, dla którego sztuka przez to, że jest przejawem ducha absolutnego, zawsze przedstawia logiczną istotę rzeczy, czyli prawdę, chociaż w zmysłowej formie. („Die Schönheit... ist nur eine bestimmte Weise der Aeusserung und Darstellung des Wahren...“³²⁾).

Sztuka jest dalej „uwydatnieniem ducha, a nie naśladowaniem natury” — głosi Libelt zgodnie z Heglem. Ustęp cały, poświęcony tej kwestji, wzorowany jest ściśle na odnośnych uwagach Hegla, którego zresztą estetyk nasz tutaj cytuje i od którego bierze też wszystkie przykłady dla swych wywodów³³⁾. W myśl Hegla potraktowany jest także następny ustęp o różnicy sztuki od sztuczki (Kunstwerk — Kunststück). I tutaj przytacza Libelt za mistrzem swym ów znany przykład, jak to Aleksander Macedoński udarował całym korcem soczewicy kogoś, co się przed nim popisywał, „że za każdym razem, nie chybiając, przerzuci przez mały otwór ziarno soczewicy”³⁴⁾.

Przykład ten wskazuje, jak należy oceniać tego rodzaju sztuczki. Hegel co prawda nie zastanawia się bliżej nad różnicą sztuki od sztuczki. Libelt niejako uzupełnia go tutaj —

²⁹⁾ Podkreślenie Hegla.

³⁰⁾ dto.

³¹⁾ Hegel, l. c., str. 59.

³²⁾ Hegel, l. c., str. 117.

³³⁾ l. c., str. 54/56.

³⁴⁾ Libelt, l. c., str. 115, Hegel, l. c., str. 57.

jak to często czynili kontynuatorzy Hegla — stwierdza mianowicie, iż istotę sztuczki stanowi sprzeczność pomiędzy formą i myślą, podczas gdy istotą sztuki jest harmonja formy i treści (str. 114).

W ostatnim ustępie działu II, Estetyki omawia Libelt „różnicę artysty prawdziwego od artysty, naśladującego naturę”. Baza filozoficzna, na której się te wywody opierają, pochodzi znowu od Hegla. Jednakże, przechodząc tutaj już więcej na grunt praktyczny, okazuje też estetyk nasz więcej samodzielności, które uwiódcząją się w bystrych i słusznych uwagach, dotyczących epepei, dramatu oraz sztuki scenicznej.

5.

W dziale III części ogólnej Estetyki omawia Libelt „stanowisko sztuki do Boga”.

Już w rozważaniach wstępnych widać niedwuznacznie, że rozdział ten oparty będzie znowu na filozofji Hegla. „Chryścjanizm” — pisze Libelt — „a za nim niemiecka spekulacya, ducha przeniosły nad materya, i wpłynęły przeważnie na obecne pojęcia. Mówimy zawsze o duchu jako istocie każdego tworu i każdej rzeczy. W naturze są nim prawa natury, jej życie, jej siły i potęgi: w człowieku jest nim dusza z wszystkimi władzami umysłowymi: w ludzkości jest nim wiedza wszystka i oświata, jest mądrość i myśl, objawiająca się przez prawa, religję, dzieje, nauki itp. Bóg nareszeie sam jest duchem stworzycielem, duchem światłości, rządzący i utrzymujący wszystko” (str. 122/23).

Poznajemy w wywodach tych zupełnie wyraźnie zasadnicze rysy heglowej filozofji przyrody i ducha, który objawia się w przyrodzie, ludzkości a kulminuje i dochodzi do wiedzy samego siebie w duchu absolutnym, czyli Bogu. Poglądy te jednak filozof nasz uzupełnia w myśl zasad chrześcijaństwa. Oto, jak pisze dalej: „...wszelka potęga działająca aniby mogła działać, ...gdyby nie miała przedmiotu, w którymby działała... Z tego względu duch... aby tę przymiotowość swoją ubytnił i urzeczywisił, musiał się oblec w materya, którą na to, czym sam jest, urabia, siebie w niej uzewnętrznia. Tym sposobem świat jest odbłaskiem mądrości ducha

boskiego... W świecie objawił się Bóg odrazu mądrością swoją: przez narody w następstwie wieków pojawia się wiedzą swoją i dlatego człowieka stworzył na obraz i podobieństwo swoje, dając mu ducha nieśmiertelnego... aby Go poznawał i chwalił”.

Otóż mamy tutaj owo heglowe przeświecanie ducha przez materję („*Sinnliches Scheinen der Idee*”), zespolone z prawdami chrześcijańskimi o stworzeniu człowieka, o jego istocie, przeznaczeniu i celu (poznanie i chwalenie Boga). Widać także już z powyższego ustępu, że to dążenie do uzgodnienia Hegla z chrześcijaństwem, tak znamienne dla Libelta i Kremera, mimo wielkich wysiłków nie udało się Libeltowi. Jest ono raczej powierzchowne, obrazowe, nie sięgające istoty rzeczy. Zresztą inaczej być nie mogło, a to ze względu na zbyt wielką sprzeczność między panteistyczną, a przynajmniej panteistycznie zabarwioną filozofją myśliciela niemieckiego, a zdecydowanym teizmem nauki chrześcijańskiej - między charakterem spekulacyjnym filozofji a dogmatyzmem teologii.

Jak wiemy, o kwestję omawianą potrafił filozof nasz już w dziale I tej części *Estetyki*³⁵⁾; jednakże rozwinął ją dopiero w pełni tutaj. Z poprzednich uwag Libelta wynikało, że sztukom pięknym wyznacza on miejsce pośrednie między religją a filozofją, a więc rolę łącznika między temi dwiema dziedzinami ducha. Uważając więc, tak jak Hegel, sztukę za jedną z dróg rozwoju ducha, myśli bożej (u Hegla ducha absolutnego), różnił się od niego tylko miejscem i rolą, przeznaczoną sztuce (Hegel — jak wiadomo — pojął sztukę jako pierwszy etap rozwoju ducha absolutnego, który tutaj pojawia się w formie zmysłowo-oglądowej).

Czy postawienie sztuki na drugim miejscu jako ogniwa środkowego jest pomysłem własnym Libelta? Zdaje się, że tak. Coprawda podobne miejsce wyznacza sztuce również Vischer (l. c. par. 5); na Libelta jednak nie mógł w tym względzie wpłynąć, gdyż myśliciel polski głosił pogląd ten już w roku 1842, a część I *Estetyki* Vischera wyszła dopiero w roku 1846. Również żaden z innych współczesnych estetyków nie-

³⁵⁾ Por. str. 66 nin. pracy.

mieckich ani polskich nie traktował sztuki jako ogniwa środkowego pomiędzy religją a filozofją. Omawiany więc pomysł trzeba uważać za oryginalną własność Libelta, chociaż nie jest on bezwzględnie nowością; albowiem fundamentalne założenia pod tym względem położył już Kant, wyznaczając pięknu rolę pośrednika między sferą rozumu i woli, między filozofją czystego a filozofją praktycznego rozumu³⁶⁾.

Stwierdziliśmy powyżej, że koncepcja stosunku sztuki do religji i filozofji pojawiła się u Libelta już w roku 1842, aby przejść naogół bez zmian do części ogólnej Estetyki. Jednakże zupełnie bez zmian nie obyło się. Już w pierwszym wydaniu Estetyki w r. 1849 spostrzegamy pewną modyfikację pierwotnego pomysłu. Z pewnością w myśl swego Systemu umiędzienia, a może także pod pewnym wpływem Schellinga, podkreśla estetyk nasz teraz znacznie silniej charakter twórczy sztuk pięknych w przeciwieństwie do religji i filozofji. Oto, jak się wypowiada w tej kwestji: „Sztuki piękne... są pierwszym, odwiecznym pojawem t w ó r c z e g o ducha, a więc pojawem ducha w całkowitej jego doskonałości³⁷⁾, której to t w ó r c z o ś c i³⁸⁾ i religji i filozofji braknie. Tym znamię sztuki piękne wyższe nawet są od religji i filozofji w szczególności, choć im nie dorównają pod względem znaczenia i treści” (str. 75).

Tak uzyskane i przedstawione poglądy zastosowuje Libelt następnie do przedstawienia stosunku wzajemnego religji, sztuki i filozofji w ich dziejowym rozwoju. Stwierdza mianowicie, iż odbyło się już połączenie sztuki z dziedziną wiary. „Duch religji, będąc przedewszystkiem duchem czucia, serca — i w tej jednostronności bez wiedzy, bez myśli filozoficznej — ściągnął sztukę do siebie na to samo stanowisko, na którym tylko jest przecuciem, wieszaniem prawdy. I to było dotąd słabą stroną sztuk pięknych...” (str. 76). Albowiem „zamiast być połączeniem obydwóch osobnych dziedzin ducha, przeniosły się całą istotą swoją w samą dziedzinę wiary i upostaciowały ją w czyn, t. j. w religią” (str. 75). Podobnie jak z dziedziną wiary, połączyć się sztuka musi z dziedziną

³⁶⁾ Por. Sobeski: Filozofja Sztuki, str. 61.

³⁷⁾ Podkreślenie Libelta.

³⁸⁾ *dto.*

nauki, aby jej nadać kształty zewnętrzne. Ten drugi pochlód sztuk pięknych już się rozpoczął. „Trzeci okres je czeka w ten czas, kiedy będą jednością religii i filozofii” (str. 76).

Przekonania powyższe stoją także w pewnym związku ze starą myślą Platona o łączności trzech najwyższych idei: dobra, prawdy i piękna, z czego wypłynął jego ideał kalokagatji. Penetrację wpływu Platona możemy przypuścić tutaj tem pewniej, że filozofja Schellinga, której wpływ tutaj już się uwidocznił, zawiera wiele elementów platońskich i neoplatońskich. Silne podkreślenie związku prawdy, dobra i piękna znajdujemy również w Estetyce Krausego. Bardzo możliwe, że Libeltowi estetyka ta była znana, gdyż wiemy, że kierunek panenteistyczny oraz religijność Krausego odpowiadały usposobieniu Libelta. Libelt w przeciwieństwie do Hegla oczekuje tutaj nowej, trzeciej epoki sztuk pięknych. Zachodzi tutaj niechybnie przeniesienie na grunt estetyki owego, powszechnego w pierwszej połowie XIX wieku, oczekiwania nowej trzeciej epoki dziejów, co w opozycji do Hegla najpełniej u nas wyraził Cieszkowski.

Omówione powyżej uwagi Libelta znajdują się już w dziale pierwszym Estetyki. W dziale III, omawianym teraz, uległy one pewnemu przekształceniu i uzupełnieniu. Stwierdziwszy raz jeszcze za Heglem, że sztuka jest jedną z dziedzin rozwoju ducha, że w niej duch objawia się przez zmysły i wyobraźnię, konstatuje Libelt dalej, iż dlatego pomiędzy wszystkimi trzema dziedzinami musi zachodzić stosunek nierozzerwalnego związku. W ten też sposób tłumaczy Libelt „owe natarczywe roszczenia sztuki, jak religii, jak filozofii”, do ogarnięcia całości zjawisk (str. 128). Sztuka za przedmiot swój bierze wszelkie zjawiska i tworzy przyrodnicze oraz przejawy ducha ludzkiego, filozofja myślą badawczą również wnika we wszystko. „religia na koniec także panuje wszędzie, bo wszystko odnosi do Boga” (str. 129). I nie w tem dziwnego, bo każda z tych dziedzin „jest zupełnym rozwojem ducha, zupełną, żywą ideą” (str. 129, 130).

Ale — zdaniem Libelta — obok tego stosunku do filozofji i religji razem, „ma sztuka osobny jeszcze stosunek do każdej z dwóch w szczególności. Nauka o tyle więcej zbliżona do religji, że jedna i druga, nie będąc czystą wiedzą, zmysło-

wego potrzebuje przedstawienia" (str. 150). Religja, chcąc wyrazić na zewnątrz swą treść, potrzebowała zmysłowego wyrazu, który jej dała sztuka. Mimo jednak tego ścisłego połączenia z kościołem, zachowały sztuki piękne zawsze niezawisłe swe stanowisko. Różnica główna między sztuką a religją chrześcijańską polega na dualizmie, cechującym tę ostatnią, oraz braku tego dualizmu w sztuce, będącej harmonją formy i treści.

Widzieliśmy z powyższego przeglądu, iż Libelt stosunek owych trzech dziedzin ducha do siebie w zasadniczych założeniach ujął w duchu Hegla. Z drugiej jednak strony uwypatniają się tutaj także różnice w stosunku do niego. Występują one: 1. w ujęciu sztuki jako ogniwa pośredniego między religją i filozofją, 2. w podkreśleniu momentu twórczości jako cechy pewnej wyższości sztuki, 3. w odmiennym, względnie obszerniejszem przeprowadzeniu szczegółów tego stosunku, głównie co się tyczy stosunku sztuki do religji.

Hegel ograniczył się w estetyce swej do twierdzenia, że przedmiot sztuki, religji i filozofji jest identyczny, że jest nim prawda, względnie duch absolutny. Libelt słusznie wyciągnął z tego konsekwencje, głosząc, że każda z tych trzech form rozwoju ducha ujmuje i przedstawia całą duchową rzeczywistość.

Co się tyczy specjalnie stosunku sztuki do religji, to i tutaj myśl zasadnicza, że stosunek ten jest ściślejszy niż stosunek sztuki do filozofji — odpowiada poglądom Hegla³⁹⁾, chociaż ten ostatni myśli tej tak wyraźnie nie sformułował. Również pogład, iż religja „musiała uciec się do sztuk pięknych, aby treść swoją przez nie wyraziła" (str. 151) — jest powtórzeniem zapatrywań Hegla⁴⁰⁾. Pozatem jednak jest i tutaj szereg myśli oryginalnych oraz trafnych szczegółów empirycznych z dziedziny plastyki i poezji.

Znowu zatem powtarza się fakt, zaobserwowany przez nas już kilkakrotnie: Wyszedłszy z założeń heglowych, estetyk nasz uzupełnia je i rozszerza w szczegółach, wynajduje nowe

³⁹⁾ L. c., str. 151/155.

⁴⁰⁾ L. c., str. 151.

punkty zainteresowań, daje nowy układ szczegółów, wzbogaca materiał empiryczny i t. d.

Ciekawą jest rzeczą, że Libelt najobszerniej i najstaranniej omówił stosunek sztuki do religji. Podobny stan rzeczy zachodzi również w estetyce Hegla i Vischera. Chociaż Hegel dokładnie precyzuje stosunki sztuki do filozofji — (filozofja według niego łączy sztukę i religję) to jednak stosunek do religji omówiony jest obszerniej. Ponadto Hegel w estetyce swej wogóle bardzo często zestawia zjawiska sztuki i religji: podobnie czynią zresztą wszyscy heglisci.

I nie w tem dziwnego. Pierwsza połowa wieku XIX — to przecież czasy namiętnych sporów religijno-filozoficznych, to epoka, w której — jak nigdy od czasów scholastyki średniowiecznej — dyskutowano i pisano grube tomy na temat stosunku wiary i rozumu, religji i filozofji. Z czem genjusz katolickiego średniowiecza uporał się już w wieku XIII, to stało się ponownie palącą kwestją pod wpływem krytycznego ducha protestantyzmu. Słowem — w w. XIX mamy niby nową scholastykę. Przytem wielka ilość heglistów — z mistrzem na czele — to nie tylko filozofowie, lecz również teologowie protestancy, którym sprawy religijno-teologiczne nie mogły pozostać obojętne. Przecież głównie różnice w ujmowaniu stosunku filozofji do religji były przyczyną rozłamu szkoły heglowej na trzy odrębne, nawet wrogie sobie obozy. Starano się też usilnie pogodzić dogmaty w wymaganiach krytycznego rozumu, przyczem w tej nowej scholastyce — w przeciwieństwie do dawnej — przeważnie dogmaty padały ofiarą.

Cały ten ruch odbił się naturalnie bardzo żywo również na filozofji polskiej. Musiał on się uwidocznic także w estetykach poszczególnych autorów. To też wszyscy estetycy — idealisci ciągle zestawiają zjawiska sztuki ze zjawiskami religijno-moralnymi i ideologicznymi. Każdy z nich ujmuje stosunek ten nieco inaczej, u wszystkich jednak są pewne rysy wspólne, gdyż wszyscy oni wyszli z Hegla. Ciekawem byłoby przeprowadzić szczegółowe porównanie pod tym względem poglądów Hegla, Vischera, Libelta i Kremera. Jednakże wychodziłoby to już poza zakres naszej pracy.

Wspomnieć jednakże warto, że pod tym względem — jak zresztą w całej estetyce swej — Libelt z poglądami Kremera ma tylko wspólną bazę filozoficzną, przyjętą od Hegla, przy czem Kremer więcej się trzyma mistrza niemieckiego, niż Libelt. Widać również u obu pewien wpływ estetyki Vischera. Pozatem jednak różnią się obaj tak w treści, jak i w sposobie przeprowadzenia swych poglądów. Biorąc pod uwagę, cośmy już na innem miejscu powiedzieli o stosunku kremerowskich Listów z Krakowa do Estetyki Libelta, możemy tutaj już stanowczo stwierdzić, że Listy z Krakowa jako źródło poglądów estetycznych Libelta nie wchodzą w rachubę.

Tak przedstawiają się poglądy naszego estetyka na temat stosunku wzajemnego religji, sztuki i filozofji.

6.

Podział sztuki, zawarty w dziale III Estetyki naszego filozofa, składa się z dwóch odrębnych części, z których pierwsza jest powtórzeniem poglądów Libelta z r. 1842, druga zaś wzorowana jest ściśle na Systemie umnictwa.

Zajmiemy się najpierw pierwszą częścią.

Przedstawiwszy krótko podziały sztuk Lamennais'go i Hegla, podaje Libelt swój własny, który jest właściwie rozbiem podziału heglowego na dwie części. Przypominamy sobie, iż według Hegla a) każda sztuka rozwinęła się poprzez trzy stopnie: symboliczności, klasyczności i romantyczności; b) każda z sztuk wyróżnia się głównie jednym z powyższych cech — i tak: architektura jest symboliczna jako mieszkanie ducha, snycerstwo jest klasyczne jako harmonja materji i ducha; wreszcie malarstwo, muzyka i poezja — to sztuki romantyczne, bo jest w nich przewaga duchowości.

Libelt, który chce dać podział nowy i zrozumialszy, dzieli sztuki dwojako: 1. między sobą, 2. według rozwoju w czasie. Podział sztuk między sobą nie zawiera właściwie nic oryginalnego: jest to tylko obrazowe przedstawienie poglądów heglowych. Przyjawszy już poprzednio, — również za Heglem — że najdoskonalszym przedmiotem sztuki jest człowiek jako postać fizyczna i duchowa, porównuje teraz Libelt w sposób przepiękny i plastyczny całość sztuk do postaci człowieka,

nad której pełnem ukształtowaniem pracują poszczególne sztuki.

„Człowiek“ — powiada nasz estetyk — „jako duchowa istota, jest nie tylko twórczą, ale i najwyższym celem sztuki... Sztuka wyrabia się i postępuje... od symbolu jednostki duchowej, aż do gminy jednostek duchowych. Jest to postęp ducha, wyzwalającego się do coraz wyższej duchowości. Można by powiedzieć, że architektura jest krystalizowaniem się ducha; snycerstwo wyrobieniem się jego w organizm ciała; malarstwo krwią tego ciała, muzyka sercem, poezja wyobraźnią, wymowa rozumem. Wszystko razem stanowi jednego ducha, w człowieku upostaciowanego“ (str. 140). Widzimy zatem, że powyższy podział sztuk obok siebie jest plastycznym przetworzeniem myśli heglowych.

Drugi podział sztuk, według rozwoju ducha w czasie, również nosi wybitne piętno heglowe, bo i tu i tam główną rzeczą jest rozwój ducha od poziomu najniższego aż do najwyższego stopnia samowiedzy. Wprawdzie Libelt wprowadza zamiast trzech etapów Hegla dwie fazy, z których każda zawiera po trzy stopnie. Uwzględnia więc najpierw t. zw. „stanowiska“ instynktu, podziwu i wiedzy, z których dopiero stanowisko wiedzy jest właściwym polem dla sztuk pięknych. Dzieli się ono na trzy stopnie: a) zmysłowego pojęcia, b) miłości, c) czci.

Ta ostatnia trójka stopni w dziedzinie sztuk odpowiada tej trójce, którą rozwinął Libelt już przy omawianiu stosunku piękna do Boga, mianowicie stopniom 1. natury i podziwu, 2. miłości, 3. czci. Jednakże już przy omawianiu wykładów z r. 1841/42 oraz działu pierwszego Estetyki Libelta mieliśmy sposobność przekonania się, że poglądy te przejęte są ściśle od Hegla i że zachodzi w nich tylko częściowa zmiana nazw i zakresu⁴¹⁾.

Teraz zobaczymy, jak Libelt poglądy powyższe stosuje do swego podziału sztuk. A więc z pierwszej trójki: stopień natury czyli instynktu robi wrażenie, że został przez Libelta dokonstruowany dla wypełnienia koniecznej trójki; stopień podziwu odpowiada dokładnie he-

⁴¹⁾ Por. str. 57—65, oraz 91 nin. pracy.

głowej formie symbolicznej, stopień wiedzy zaś ze swemi trzema stopniami obejmuje heglowe formy: klasyczną i chrześcijańsko-romantyczną.

Z drugiej trójki: na „stopniu zmysłowego pojęcia” znajduje się sztuka młodzieńczej Grecji. „Człowiek uznany za najgodniejsze mieszkanie ducha... Lecz niema wydzielenia się ducha od ciała; umysłową doskonałością ducha jest zmysłowa doskonałość ciała. Sztuka grecka przedstawia ze wszech miar ucieleśnioną duchowość. — jedność zupełną z naturą...” (str. 144). Czyli forma i treść tutaj najdokładniej sobie odpowiadają: duch nie przekracza ram materialnego swego kształtu, kształt zaś zupełnie jest duchem przeniknięty, jest jego pełnym wyrazem — jak głosi Hegel, charakteryzując klasyczną formę sztuki. Słowem — „stopień zmysłowego pojęcia” odpowiada heglowej „formie klasycznej”.

Na „stopniu miłości” znajduje się sztuka chrześcijańska, która wprowadza „rozdwojenie między materią i duchem. W pięknej formie utajona myśl piękna poczęła z niej do wiedzy przeglądać i obok formy podobać się”. W ten sposób rodzi się miłość chrześcijańsko-romantyczna. „Rozdwojenie, które się stało we wiedzy, między pięknem ciała, a pięknem ducha, a które wywołała miłość średniowieczna, utrzymuje się przez całe wieki średnie i tworzy to, co nazywamy romantycznością” (str. 145). Poglądy te zupełnie zgadzają się z tem, co mówi Hegel o chrześcijańsko-romantycznej formie sztuki, w której widzi wzniesienie ducha ponad jedność jego z formą, a tem samem rozbitcie harmonji formy i treści. Również stwierdza filozof niemiecki, że „możemy... miłość⁴²⁾ podać jako ogólną treść romantyczności w jej zakresie religijnym”. Na innym zaś miejscu mówi Hegel: „Drugim uczuciem, grającem przeważającą rolę w ukształtowaniu sztuki romantycznej, jest miłość⁴³⁾”.

Widzimy zatem, że i dla Hegla jednym z głównych czynników, kształtujących sztukę romantyczną, jest miłość, i to zarówno w znaczeniu świeckiem — jako miłość panująca w średniowieczu wśród sfer rycerskich — jak i w znaczeniu

⁴²⁾ Podkreślenie Hegla.

⁴³⁾ I. c., str. 178, (podkreśl. Hegla).

religijnem. To też istotę i rolę tego czynnika analizuje Hegel dokładnie w tomie II swej Estetyki⁴¹⁾. Widzimy też, że Hegel i Libelt pojmują prawie identycznie istotę romantyczności. Zatem w ustępie, omawiającym sztukę na stopniu miłości, zawarł Libelt treść, zaczerpniętą z Estetyki Hegla. Jednakże i tutaj uległ estetyk nasz niepotrzebnie tendencji dalszego rozdrabniania podziałów heglowych. Hegel omawia romantyczną formę sztuki jako jedną całość. Libelt zaś tę samą treść rozkłada na dwa stopnie rozwoju sztuki.

Otrzymuje w ten sposób możliwość wprowadzenia stopnia 5-ciego, na którym sztuka „jest wypływem czci, w którym też dopiero zasada chrystjanizmu bierze zupełnie górę. „Duch odnosi zwycięstwo nad ciałem: sztuka do twórczości podniętą czci zażegniona. Naatechnienie wiary ją wywołuje. Sama myśl, sama duchowość z materiału przegląda: ciało przeobraża się w światło ducha i to światło zeń świeci. Istna przeciwnowoczesność sztuki greckiej: nie duch u cielesnioty, ale ciało u duchowne⁴²⁾. Sztuka nas zdumiewa, podobnie jak na stanowisku podziwu, ale zdumiewa wielkością ducha, nie natury. Cześć równie podnieca wyobraźnię twórczą do kolosalności, jak podziw” (str. 146).

Jak widzimy, i tutaj poglądy Libelta zaczerpnięte są z Hegla. Nie będziemy cytowali odnośnych ustępów z Estetyki filozofa niemieckiego. Jedynie w związku z ostatnimi dwoma zdaniem Libelta, podanymi powyżej, przytoczyć warto odnośny pogląd Hegla. Uważa on mianowicie, „że sztuka romantyczna wytwarza na nowo rozdział formy i treści z przeciwnej strony niż symboliczność”⁴³⁾. Zaznaczymy także, że obok momentu miłości również moment czci omówiony jest przez Hegla dokładnie jako ważny pierwiastek sztuki romantycznej⁴⁴⁾.

Pewną oryginalność Libelta w omówionym powyżej podziale sztuk stanowi silniejsze niż u Hegla podkreślenie roli twórczości ludzkiej w dziedzinie sztuki, co spostrzegliśmy już

⁴¹⁾ L. c., str. 149—154 oraz 178—186.

⁴²⁾ Podkreślenie Libelta.

⁴³⁾ L. c. t. I, str. 380.

⁴⁴⁾ L. c. t. II, str. 172—177.

powyżej przy omawianiu poglądów Libelta na istotę sztuki ⁴⁵⁾). Dlatego też owe stopnie, na które dzieli się sztuka na „stanowisku wiedzy”, określa Libelt jako trzy stopnie „idealności twórczej”. Cecha ta uwydatnia się także w następującym teraz krótkim, filozoficznym przeglądzie dziejów sztuki chrześcijańskiej aż do czasów najnowszych, będącym zresztą najbardziej samodzielnym ustępem rozdziału, poświęconego podziałowi sztuk.

Na tem kończą się te rozdziały części ogólnej estetyki Libelta, które zawarte były w Iwiej części już w odczytach z roku 1841/42.

Ostatnia część działu III podaje systematyczny rozkład sztuk, mający obejmować i uzupełniać oba poprzednie: wzorowany jest on już na Systemie umniectwa. Charakterystykę jego i ocenę podaliśmy już, omawiając rozwój poglądów estetycznych Libelta ⁴⁶⁾). Jak wiemy, układ ten zbudowany został na zasadzie, że w sztukach urzeczywistnia się nie tylko ideał piękna, lecz również ideały prawdy i żywota. Jakże przedstawia się tutaj kwestja źródeł?

Z góry musimy zaznaczyć, że sam pomysł przedstawienia takiego właśnie systemu jest własnością Libelta. Również uwagi, dotyczące poszczególnych sztuk — obok pewnego zasobu myśli, zaczerpniętego z Hegla i wspólnego całemu idealizmowi ówczesnemu — są oryginalne i częstokroć piękne. Natomiast, gdy chodzi o podstawy filozoficzne tego systemu, dalej o jego metodę, a wreszcie o tak zwane sztuki społeczne, — rzecz ma się inaczej.

Już samo założenie naczelne, którem jest harmonja formy i treści — chociaż zostało przez Libelta rozszerzone i przeprowadzone samodzielnie, śmiało i wielkorzutnie, jednak występuje częściowo już u Hegla, aby pojawić się jeszcze silniej u Vischera, Kremera i innych.

Również zasada Schellinga, że sztuka jest skończonem przedstawieniem nieskończoności, syntezą wolności i konieczności — mieści w sobie postulat harmonji formy i treści.

Jak już zauważyliśmy poprzednio, idealizm Schellinga często przypomina twórcę wszelkiego idealizmu — Platona.

⁴⁵⁾ Por. str. 88 nin. pracy.

⁴⁶⁾ Por. str. 69 nin. pracy.

Wiemy też, że również u Hegla echa platońskie są wcale silne i że wogóle w pierwszej połowie XIX wieku zainteresowanie Platonem i filozofją grecką było niemałe. Niechybnie też Libelt zapoznał się z filozofją tą gruntownie już na uniwersytecie berlińskim. Jak już wiemy, właśnie na filozofji Platona bezpośrednio, względnie pośrednio — poprzez Schellinga i Krausego — oparta jest u Libelta koncepcja harmonijnej jedności dobra, piękna i prawdy. Ona to właśnie była dla estetyka naszego tak ważną i podstawową, że nie wahał się wyciągnąć z niej dla estetyki ostatecznych konsekwencji, czyniąc ją kardynalną zasadą swego systemu sztuk.

Wprowadzenie „sztuk społecznych“ (albo „żywotnych“) może być wynikiem zainteresowania współczesnym ruchem społecznym, w którym dużo mówiono o wartości społecznej pierwiastków piękna, żeby wspomnieć chociażby sektę Saint-Simonistów, o której wspomina również nasz estetyk⁵⁰⁾). Postulat wprowadzenia sztuk społecznych do estetyki był też w pewnym związku z ideałem humanitarności, nieobcym Libeltowi a kładącym wielką wagę na wykształcenie estetyczne. Libelt niejednokrotnie w swej działalności pisarskiej daje dowody, że znane mu były poglądy Herdera, Goethego i Schillera, którzy przecież byli najtęższymi szermierzami powyższego ideału. Może też żądanie Th. Mundta, nawołującego do zbliżenia sztuki do życia i opierającego estetykę swą na tak zw. zasadzie bezpośredniości⁵¹⁾, przyczyniły się do tego, że w umyśle Libelta powstał pomysł wcielenia pewnych objawów życia społecznego do systemu estetyki.

Że pomysł sztuk społecznych nie był obcym idealistycznej estetyce niemieckiej, świadczy również Estetyka Krausego, w której autor rozróżnia „die schöne Lebenskunst des Menschen und der Menschheit, oder die schöne Bildungskunst“ oraz „die eigentliche Kunst“⁵²⁾). Jednakże bliższe rozwinięcie kwestji sztuk społecznych oraz umiejscowienie ich w całości systemu jest u Krausego zupełnie inne, niż u naszego estetyka.

⁵⁰⁾ L. c., str. 172.

⁵¹⁾ Th. Mundt, *Aesthetik*, r. 1845, w przedmowie.

⁵²⁾ *Aesthetik...*, str. XI i 52/5.

Widzimy zatem, że pomysł Libelta włączenia t. zw. sztuk społecznych do systemu estetyki, oparty na istniejącej współcześnie tendencji, w systemie estetycznym Libelta poraz pierwszy doczekał się systematycznego ujęcia jako sztuka przyszłości.

Jest jeszcze jedna strona wspomnianego systemu, kształtowana wyłącznie pod wpływem obcym: mam na myśli metodę, wzorowaną ściśle na Heglu. Przytem popełnia Libelt jeden kardynalny błąd filozoficzny. Negując wartość twórczą rozumu, przyznając mu tylko rolę analityczną, destrukcyjną, stawiając na jego miejscu jedyną — zdaniem jego — władzę twórczą, t. j. wyobraźnię czyli um. Libelt w Systemie umniejsza istotę i działalność tego umu rozwija jednak wyłącznie za pomocą logicznych a więc rozumowych kategorii dialektycznych Hegla⁵³⁾. Ta właściwość musiała się też odbić ujemnie na systemie estetycznym naszego filozofa i zdecydować o jego charakterze przesadnie spekulacyjnym. Pozatem jednak system sztuk Libelta, powyżej omówiony, jest oryginalnym jego pomysłem. Samodzielnie ujęcia jest też krótka charakterystyka poszczególnych sztuk, z wyjątkiem niektórych poglądów, wzorowanych mniej lub więcej na estetyce Hegla.

7.

Na tem kończymy rozpatrywanie źródeł trzech pierwszych działów części ogólnej Estetyki Libelta.

Widzieliśmy, że — z wyjątkiem wstępu historycznego oraz planu systemu sztuk — cała ta część estetyki Libelta jest powtórzeniem tego, co autor wypowiedział już w wykładach z roku 1841/42. Zmiany są nieliczne i przeprowadzone niekonsekwentnie, co psuje jednolitość i przejrzystość całości. Tak jak poglądy estetyczne Libelta z roku 1842 opierały się ściśle na Heglu, tak i tutaj wpływ filozofa niemieckiego jest dominujący. Zaznacza on się w dwojakim kierunku: w metodzie i treści.

⁵³⁾ Zauważył to już Zielonacki w swej recenzji „Filozofji i krytyki“ w „Roku“ (t. VIII, 8, 1845); późn. część. prof. Sobeski w swym szkicu pt. „Metafizyka Libelta“ (wykłady pozn. nr. 5).

Metoda Hegla przeprowadzona jest wszędzie konsekwentnie, nieraz wprost przesadnie i sztucznie: tak np. ma się sprawa z podziałem i systemem sztuk. Jednolity bądź co bądź podział Hegla dzieli Libelt w dalszym ciągu na trzy rodzaje, z których pierwszy jest niejako tezą, drugi antytezą, trzeci zaś syntezą obu poprzednich i zarazem dopiero właściwym systemem. Oprócz metody oparte są na poglądach Hegla zasadnicze założenia filozoficzne oraz główne pierwiastki treści.

Tutaj jednak sprawa nie przedstawia się już tak jednolicie, jak przy metodzie. Mimo zasadniczego kolorytu heglowego pojawia się tu i owdzie domieszka innych źródeł, przebijająca szczególnie wyraźnie w rozdziałach nowych, względnie zmienionych, w stosunku do tekstu z roku 1842. Spostreżamy zatem wpływy Platona, neoplatonizmu, filozofji chrześcijańskiej i Schellinga.

Wpływ nauki Platona o ideach oraz neoplatonizmu (szczególnie Plotyna) uwydatnia się w pojęciu Boga, jego stosunku do świata, istoty i cech objawienia i natchnienia. Specjalny wpływ Plotyna znać w poglądach Libelta na ideały, w określaniu sztuki jako dzieła (ποίησις), twórczości zaś artysty jako spokrewnionej z twórczością Boga. Poglądy Platona uwydatniają się pozatem szczególnie w podkreślaniu jedności piękna, prawdy i dobra, co – jak widzieliśmy – odbiło się bardzo silnie m. in. na ukształtowaniu się ostatecznego systemu sztuk u Libelta.

Pewne cechy filozofji św. Augustyna oraz mistyków starochrześcijańskich Areopagity i Jana Eriugeny pojawiają się naturalnie w określeniu istoty Boga, jego stosunku do świata i ludzkości. (Wpływy te zresztą są o wiele silniejsze w Filozofji Libelta). Poglądy św. Augustyna przypomina zupełnie myśl Libelta o tęsknocie ducha ludzkiego do Boga.

W ustępach nowych, względnie zmienionych w stosunku do roku 1842, pojawia się przede wszystkim wpływ Schellinga. Nic w tem dziwnego, ponieważ ustępy te powstały już pod wpływem nowej filozofji wyobraźni, w której rola wyobraźni wzorowana jest w wielkiej mierze właśnie na poglądach Schellinga. Na Schellingu zatem opiera się w omówionych rozdziałach Estetyki Libelta określanie wyobraźni jako jedynej siły twórczej i kształtującej. Dalej pod wielu wzglę-

dami pojęcie objawienia (i natężnienia) u Libelta odpowiada intelektualnemu pogładowi Schellinga (Intellektuelle Anschauung). Również podkreślanie elementu twórczości w sztuce pochodzi od niego. Wreszcie znalazły odbicie w estetyce Libelta również szelingowskie dążenia do harmonji nieskończoności i skończoności, wolności i konieczności — oraz pojęcie sztuki jako skończonego przedstawienia nieskończoności.

Powyższy przegląd syntetyczny przypomina nam również to, z czem spotykaliśmy się bardzo często w trakcie naszych rozważań. — mianowicie wzajemne przenikanie się u Libelta całego szeregu obcych źródeł.

Widzieliśmy, jak poglądy Platona mieszają się z neoplatonizmem, jak oba te kierunki, lub jeden z nich, w niektórych kwestjach kombinują się z wpływami filozofji chrześcijańskiej, to znów z poglądami Schellinga. Nie zapominajmy przytem, że wszystko to dzieje się na szerokiem tle poglądów heglowych. Tak np. w określaniu przez Libelta objawienia widzieliśmy konglomerat trzech czynników obcych, tj. poglądów Hegla, Schellinga i Platona; w rozdziale o ideałach skonstatowaliśmy zespolenie zapatrywań Schellinga, Hegla i Plotyna — i t. p. Nierzadko też kombinują się myśli Hegla i Schellinga. Poza tem stara się Libelt stale o pogodzenie Hegla z zasadami chrześcijaństwa, które to dążenie siłą rzeczy z właściwej filozofji naszego myśliciela przeszło także do jego estetyki, przejawiając się oczywiście najsilniej w kwestjach, związanych ze stosunkiem sztuki względnie artysty do Boga.

W sprawie stosunku Libelta do Kremera i Trentowskiego doszliśmy do przekonania, że pod względem estetyki mogli oni oddziałać na Libelta najwyżej jako pobudka. Stwierdziliśmy też, że nie wykluczonem jest pewne oddziaływanie na naszego estetyka poglądów estetycznych Mundta i Krausego.

Oryginalny dorobek myślowy naszego estetyka przedstawia się zatem w omówionych powyżej rozdziałach jego Estetyki bardzo ubogo. Jednakże krzywdę wyrządzilibyśmy autorowi Umniectwa, gdybyśmy chcieli twierdzić, że myśli oryginalnych tutaj niema wogóle. Jest ich niewiele, ale zawsze są.

Zaliczmy do nich przedewszystkiem pomysł ujęcia estetyki jako przejścia do filozofji czystej, dalej określenie sztuki jako ogniwa pośredniego między religją a filozofją, wreszcie

przeprowadzenie całkowitego systemu sztuk. (Tutaj jednak stwierdziliśmy też możliwość kilku obcych wpływów). Poza to jest jeszcze cały szereg własnych myśli Libelta, nieraz bardzo cennych, zespolonych jednak w ścisłą całość z wyżej omówionymi poglądami obcymi, szczególnie Hegla. Samodzielność Libelta wzrasta, im bardziej wkracza on na teren uwag empirycznych oraz krytyki artystycznej, szczególnie literackiej.

Ostatecznie zatem konstatujemy w pierwszych trzech działach części ogólnej Estetyki Libelta przeważający wpływ Hegla.

Przejdźmy teraz do wykazania źródeł poglądów Libelta, zawartych w dziale IV i ostatnim jego Estetyki (cz. og.)⁵⁴⁾.

⁵⁴⁾ W wydaniach Estetyki z r. 1849 i 1854 treść dzialu IV nie była ujęta w osobną grupę, lecz stanowiła rozdział 6 dzialu III.

Rozdział III.

DZIAŁ IV CZ. OG. ESTETYKI.

Zmysły estetyczne — wyobraźnia — talent — genjusz.

1.

Poprzednie trzy działy części ogólnej Estetyki Libelta były naogół powtórzeniem poglądów jego z roku 1841/42.

Dział IV. poświęcony „estetycznym potęgom ducha“, jest w całości nabytkiem zupełnie nowym. Z tego też względu już na pierwszy rzut oka uwidaczniają się ważne różnice pomiędzy nim a działami poprzednimi. Na plan pierwszy wybija się różnica ilościowa: Trzy pierwsze działy (już z wliczeniem systemu sztuk) obejmują razem 178 stron, podczas gdy dział ostatni liczy sam stron 279.

Z tą różnicą ilościową kojarzą się różnice jakościowe. Przedewszystkiem więcej tu sposobności do wplatania materiału empirycznego, przez co umożliwiona jest większa samodzielność naszego estetyka. Pozatem możemy się spodziewać zgóry, że wpływ Hegla przestanie być tak bezwzględnie dominującym, jak to było dotychczas, że przeciwnie usuną go częściowo na plan dalszy przejawiające się tutaj silnie nowe wpływy, zaznaczające się już częściowo w działach poprzednich: a więc przedewszystkiem poglądy Schellinga a w związku z tem zasadnicze założenia nowej filozofji wyobraźni Libelta. Zauważymy także pewne oparcie się na Vischerze, z którym Libelt już poprzednio dzielił niektóre myśli (np. umiejscowienie sztuki jako momentu pośredniego pomiędzy religją a filozofją), chociaż do ich sformułowania doszedł niewątpliwie samodzielnie.

Wreszcie poznamy jeszcze kilka innych źródeł poglądów estetycznych Libelta, w dotychczasowych jego rozważaniach nie występujących. Fakt, iż Libelt przypisywał tak wielkie znaczenie twórczej wyobraźni i że omówieniu „estetycznych

potęg ducha" tak wiele poświęcił miejsca. Świadczy, iż zdawał on sobie sprawę z nader ważnej roli, jaką odgrywać powinna w każdej estetyce ta jej dziedzina, którą dziś nazywamy psychologją procesu twórczego. Podobnego zrozumienia nie spotykamy ani u Hegla ani u jego naśladowców, z wyjątkiem może Kremera, ani nawet u Vischera.

Gdyby Libelt, posiadający zadatki na myśliciela bystrego i trzeźwego, nie był wzrósł pod tak przemożnym wpływem spekulatywnego idealizmu, byłby nam niechybnie pozostawił estetykę o wybitniejszej wartości, która zarazem stanowiłaby podstawę dla przyszłych badań na tem polu.

Samodzielnie ujęty jest pierwszy rozdział tej drugiej połowy części ogólnej Estetyki, traktujący o zmysłach estetycznych. Aczkolwiek daleko wywodom tym do wyczerpania, a nawet naukowego i ścisłego — w dzisiejszem znaczeniu — przedstawienia tematu, to jednak przyznać należy, że żaden estetyk z okresu idealizmu nie poświęcił tyle uwagi zmysłom i wywołanym przez nie wrażeniom, co Libelt. Świadcstwo trzeźwości a zarazem bystrości rozumowania wystawia sobie Libelt twierdząc, że władze umysłowe artysty nie mogą być „co do istoty inne, niżeli władze ducha innego człowieka. Są one bezwzględnie te same, bo duch jest jednością w sobie, i nie może być innym u drugiego. Względnie jednak muszą być różnice, albowiem duch rozmaga się do bytu przez ciało, pod wpływem zewnętrznych okoliczności..¹⁾

Ale zarazem widzimy tutaj, jak spostrzeżenie to — w zasadzie bystre i słuszne — wchodzi u Libelta w orbitę spekulacyjnej filozofji ducha, przejętej od Hegla. Podobnie rzecz się ma z niektórymi innymi trafnymi uwagami samodzielniemi. Zasadniczy kierunek tych myśli zorjentowany jest mimo przejawiającego się empiryzmu — wyraźnie w duchu idealistycznym, zawierając częściowo elementy myśli Hegla, lecz głównie Vischera i Schellinga.

Gdy Libelt głosi, że istnieje ścisły stosunek ducha człowieka do duchowości przedmiotowej", dalej „związek między myślami przedmiotowymi a myślą podmiotową"²⁾, po-

¹⁾ Libelt, l. c., str. 178.

²⁾ l. c., str. 185.

wtarza koncepcję filozoficzną Hegla³⁾), którą rozwinął obszerniej Vischer w zastosowaniu do estetyki, gdzie dotyczy ona odnajdywania się subiektywu w obiekcie, możliwego ze względu na to, że w obu tkwi ten sam zasadniczy pierwiastek, i. j. myśl, duch.

Z powyższą koncepcją kojarzy się jeszcze w umysłowości Libelta panpsychizm Schellinga, co uwidacznia się np. w następującym zdaniu: „Jak przez nasze ciało duch nieśmiertelny działa i wyraża się, tak w całej zewnętrznej naturze, we wszystkiej ludzkiej i światowej przedmiotowości, duchowość jest rozlana z rzeczą i materią nierozłącznie związana i przez nią się wyrażająca”⁴⁾). Dlatego też, chociaż Libelt będzie się starał ukształtować swe poglądy na zmysły wogóle, a zmysły estetyczne w szczególności, w duchu bliskiego mu paralelizmu psychofizycznego, to jednak w rezultacie duchowi przyzna bezwzględną przewagę pod wpływem właśnie panlogizmu Hegla i Vischera oraz panpsychizmu Schellinga.

Tyle co do zasadniczych założeń omawianych wywodów Libelta. Z dalszych bardziej szczegółowych wpływów obcych warto wymienić tylko wzięte od Hegla określenie muzyki jako mowy uczuć oraz dalsze oddziaływanie metody Hegla.

2.

Poglądy Libelta na wyobraźnię stoją już w całej pełni pod znakiem zasad, wyrażonych w Systemie umiędzienia, oraz pod silnym wpływem Schellinga. Stwierdzając bankructwo spekulacyjnej filozofji niemieckiej, która uważała, że duch i rozum to jedno, oraz, że rozum jest sam w sobie twórczym — głosi estetyk nasz, że „myśl wyrazu stworzyć sobie nie może, ani go z siebie samej wydobędzie”. Myśl tylko myśl rodzi, a forma tylko z formy się rozwija. Łącznikiem ich musi być przeto coś innego, musi nim być owa potęga ducha, którąśmy wyobraźnią nazwali.

Duch jest myślącym i jest także kształtującym... Nie myśl więc nadaje sobie formę, ale ją duch myślaczy

³⁾ Jak wiadomo Hegel głosił, że rzeczywistość jest poznawalną dlatego, że jest logiczną.

⁴⁾ Libelt, l. c., str. 185.

nadaje, mieszczący w sobie oraz władzę wyobrażenia⁵⁾ myśli⁶⁾. Nawet wola nie ma siły twórczej. „Wyobraźnia przeto sama jedna jest twórczą...; nawet myśl oderwana bez niej pojawić się, i czyn żaden bez jej współdziałania dokonany być nie może”. „Wszystkie formy piękna są jej wyłącznym dziełem” (str. 202). „Z tego oraz tłumaczy się, czemuśmy ze wszystkich władz ducha, samą tylko wyobraźnię do potęg jego estetycznych policzyli” (str. 201).

Podobnie wypowiada się również Schelling. Uważa on przyrodę i ducha za wytwory jednej i tej samej istoty, tj. absolutu; na tej podstawie głosi, że „przyroda — to istnienie, duch zaś — to myślenie absolutu. Istotą absolutu jest zatem wyrównanie wszelkich sprzeczności, owa coincidentia oppositorum Mikołaja z Cuzy i Giordana Bruno, doskonała harmonijna jednia skończoności i nieskończoności, konieczności i wolności, przedmiotu i podmiotu, przyrody i ducha⁷⁾).

Synteza i harmonja ta realizuje się zdaniem Schellinga wyłącznie na terenie sztuki, która wobec tego jest organem całej filozofji: jej wszechwładną siłą twórczą zaś jest wyobraźnia. Widzimy zatem, że libeltowy duch kształtujący i myślący — to ów absolut Schellinga, przejawiający się w bycie i w myśli. Tylko, że duch u Libelta pojęty jest bardziej osobowo i transcendentnie, a jego dwoisty przejaw — ściśle dualistycznie, podczas gdy absolut Schellinga ujęty jest panteistycznie, a jego przejawy, t. j. duch i przyroda, nie dualistycznie obok siebie, lecz jako jedność, tak iż duch jest równocześnie wytwórcą i wytworem przyrody.

Podobnie, jak powyższa zasada metafizyczna, tak i pojęcie olbrzymiej doniosłości i twórczej roli wyobraźni jest u Libelta wzorowane na Schellingu. Wszelkie kształtowanie, czy to wewnętrzne, czy zewnętrzne, jest dziełem wyobraźni — głosi Libelt na równi z Schellingiem.

Na samo pojęcie — nie zaś na sposób jego ukształtowania — jedności ducha ludzkiego, złożonego z rozumu (treści), wyobraźni (formy) i woli (żywota), mógł w pewnej mierze wpłynąć Trentowski ze swą koncepcją jedności ducha oraz nową.

⁵⁾ Podkreślenia Libelta.

⁶⁾ L. c., str. 200.

⁷⁾ Sobeski, Filozofja sztuki, str. 76.

syntetyzującą władzą, jaką jest tak zwany zmysł, będący niejako syntezą zmysłów i umysłu. Zmysł ten ulokowany jest w jaźni i dzięki niemu właśnie poznajemy jedność materji i idei, której zmysły i umysł jako jednostronne poznać nie mogły.

Znamy już zapatrywanie Libelta, według którego sztuki żywoine, czyli społeczne, będące syntezą sztuk plastycznych (czyli sztuk formy) oraz idealnych (czyli — treści) — pojmo-
wać możemy jedynie całą naszą jaźnią¹⁾. „Siła żywotna, co nas zewnątrz ogarnia, i o sobie, jako o życiu daje świadectwo, na naszą jaźń²⁾”, będącą stopem wszystkich zmysłów, działa, i przez nią jedynie pojmuje się”. Widzimy, że Libelt przejął od Trentowskiego nawet sam termin „jaźń”. Wpływ znakomitego autora Panteonu... staje się na tem miejscu tem prawdopodobniejszy, gdy zważymy, że już w pomysle głównym oraz w konstrukcji Systemu umnięstwa zachodzą pewne wyraźne analogje do systemu Trentowskiego. Jednakże pojęcia i określenia samej wyobraźni wpływ jego już nie dotyczy.

Wiemy, iż przekonanie o doniosłej roli wyobraźni u Libelta wynikało z opozycji jego wobec jednostronności heglowej filozofji rozumu. Rozum jako czynnik abstrakcyjny, wyłącznie analizujący, a więc martwy, nie zdoła zdaniem Libelta nigdy wytłumaczyć ani nawet objać zjawisk życia. A epoka ówczesna dążyła do realizowania idei w życiu. Zaczęto także prawdziwą poezję upatrywać nietylę w wylewach słownych, ile raczej w pięknie życia i czynów. Dlatego to poeci raz wraz uderzają „w czynów stal”; stąd też tylu reformatorów społecznych z gotowemi systemami w głowie i wielkim zapalem ku ich wcielaniu w czyn. Mimo głoszonego przeciwieństwa świata i jednostki, mimo ucieczki genjalnych jednostek od świata, — romantyzm dąży do przepojenia życia własną idealną treścią. Również zwolennicy ideału humanitarności — aczkolwiek w odmienny od romantyków sposób — dążą do wcielenia w życie jednostek i społeczności swego ideału.

Zatem mamy z jednej strony abstrahowanie i analizowanie, z drugiej strony wcielanie i kształtowanie. Naturalnie

¹⁾ Estetyka..., str. 195.

²⁾ Podkreślenie nasze.

ten ostatni kierunek domagał się filozofji, opartej silnie na pierwiastku twórczym, kształtującym, syntetyzującym. Dla jednych pierwiastkiem tym jest uczucie, dla innych intuicja, intelektualny ogląd, wyobraźnia. W Polsce prąd ten, skojarzywszy się z specyficznymi właściwościami psychiki polskiej, stał się jedną z cech charakterystycznych naszej filozofji. Stąd też Libelt, przyjąwszy wyobraźnię jako jedyną władzę twórczą, kształtującą, dawał wyraz powyższym dążnościom.

Odbiły się one także czynnie w estetyce Th. Mundta¹⁰⁾. Już we wstępie autor staje w opozycji do filozofji Hegla i określa zadanie swej estetyki jako przywrócenie poglądom i działalności artystycznej zasady żywotnej, tak iżby sztuka stała się znowu ważnym momentem w rozwoju narodów. W tym sensie ustanawia Mundt dla swej estetyki tak zwaną „zasadę bezpośredniości”¹¹⁾. Wyszedłszy z takich założeń, przypisuje naturalnie doniosłe znaczenie wyobraźni jako czynnikowi żywotnemu i kształtującemu. W określeniu jego istoty i roli idzie zasadniczo za Schellingiem, cytując go nawet kilkakrotnie¹²⁾.

Stwierdza więc przedewszystkiem, że nie pojmuje fantazji w potocznym znaczeniu jako jakiejś imaginacji sennej i t. p.; przeciwnie, ujmuje ją w szerokim znaczeniu siły działającej. Fantazja jest dla niego „tą siłą, która w posiadanie wzięła całą i pełną rzeczywistość...”¹³⁾. Ona to ma za zadanie „przedstawić prawdziwą jedność natury i ducha, w której wszystko żyje”¹⁴⁾. Stwierdziwszy w dalszym ciągu konieczność związku artysty z rzeczywistością, przechodzi Mundt do omówienia znaczenia intelektualnego oglądu Schellinga w związku z ogólnymi ideałami i dążnościami ludzkości.

„Intelektualny ogląd” - pisze Mundt - „który Schelling uczynił właściwym organon myślenia filozoficznego, był w gruncie rzeczy niezem innym, jak ową wyższą siłą fantazji,

¹⁰⁾ Aesthetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit. Berlin, 1845.

¹¹⁾ L. c., str. IV - VI.

¹²⁾ L. c., str. 121 - 129.

¹³⁾ L. c., str. 122.

¹⁴⁾ Tamże.

względnie uznaniem fantazji jako określonego i koniecznego momentu w rozumie samym. Intelktualny ogląd był przyznaniem się samego rozumu ludzkiego, że mu jeszcze czegoś brak, jeżeli dany przedmiot tylko pomyślał i pojął: był tęsknotą (sc. nurlującą) w nim, aby z myślą wyjść w bezpośredniość bytu i oglądać go jako coś organicznie żywego, pełnego jedności i rzeczywistości”¹⁵⁾. Wreszcie stwierdza Mundt, iż w owym intelektualnym oglądzie przejawia się ogólna siła twórcza ducha ludzkiego, działająca w nas jako zdolność fantazji¹⁶⁾.

Zauważymy odrazu, że zapatrywania Libelta odpowiadają prawie wszystkim powyższym wywodom Mundta. Przytem jest rzeczą szczególnie znamioną, że estetyk niemiecki tak wyraźnie akcentuje, że intelektualny ogląd i wyobraźnia (fantazja) twórcza u Schellinga — to właściwie ta sama siła.

Pomieszenie to odbiło się szczególnie silnie u Libelta w określeniu przezeń istoty i roli wyobraźni. Mianowicie cechy, przyznawane przez Schellinga intelektualnemu oglądowi, przeniesione zostały przez Libelta na określenie wyobraźni twórczej. Wobec tego wszystkiego jest rzeczą bardzo prawdopodobną, że w oznaczeniu istoty i roli wyobraźni podziałała na Libelta także Estetyka Th. Mundta. Nie mamy wprawdzie dowodów czarno na białym, że myśliciel nasz ją znał. Jednakoż wiedząc, iż Libelt czytał jego „Skizzenbuch” i „Aesthetische Briefe”¹⁷⁾, możemy przyjąć z wielką dozą pewności, że zapoznał się również z jego Estetyką.

Widzimy zatem, że w ujęciu znaczenia istoty wyobraźni estetyka Libelta jest wyrazem nastrojów i tendencji ówczesnej epoki — silnych zwłaszcza w filozofji i poezji polskiej — że przytem oparł się Libelt głównie na Schellingu i że korzystał ewentualnie także z Estetyki Th. Mundta. Wpływy te, złączone z własnymi dążeniami, rozwiniętymi w Systemie ummięciwa, dały ostatecznie takie ujęcie kwestji, jakie widzimy w części ogólnej Estetyki¹⁸⁾.

¹⁵⁾ L. c., str. 125.

¹⁶⁾ L. c., str. 126.

¹⁷⁾ Por. Estetyka część ogólna, str. 556.

¹⁸⁾ Wobec tego możemy teraz tem śmielej potwierdzić poprzednie spostrzeżenia nasze, że już w dziale I-szym części ogólnej Estetyki jest pe-

Przejdźmy teraz do następnej kwestji, t. j. do podziału wyobraźni i zastanówmy się, o ile przedstawia on odbicie poglądów obcych, o ile natomiast jest oryginalnym pomysłem naszego estetyka. Jak wiemy, Libelt dzieli wyobraźnię na bierną, czyli imaginację, i na czynną, czyli fantazję. Imaginacja znów rozpada się na: a) imaginację czystobierną, b) pamięć, c) imaginację dopełniającą. Fantazja zaś dzieli się na: a) – przedmiotową, b) – reprodukcyjną i c) – dopełniającą¹⁹⁾. Przytem musimy mieć na uwadze także zmysły estetyczne, tak iż razem podaje Libelt trzy stopnie władz estetycznych, z których właściwym pierwiastkiem kształtującym w sztuce jest fantazja.

W powyższym podziale oraz jego przeprowadzeniu i w głównych założeniach dadzą się wyróżnić trzy źródła obce, znowu wzajemnie się przenikające.

Pierwszym z nich jest estetyka Hegla. Już Hegel bowiem rozóżnia, choć nie tak ściśle, pewne stopnie wyobraźni. Przedewszystkiem eliminuje on zgóry imaginację bierną (bloss passive Einbildungskraft) i przechodzi odrazu do twórczej władzy artystycznej, którą nazywa wyłącznie fantazją. Właśnie to pominięcie wyobraźni na stopniu bierności mogło pobudzić Libelta do uwzględnienia jej jako ogniwa w całości kształcie swego systemu; i to tem bardziej, że już poprzednio spotkaliśmy się z podobnemi objawami rozwinięcia przez Libelta pewnych kwestyj, przez filozofa niemieckiego zaledwie zaznaczonych, względnie zupełnie pominiętych.

W fantazji widzi Hegel dwa kierunki. Pierwszy z nich jest zmysłem, służącym do pojmowania rzeczywistości i jej kształtów, a polega na wdrażaniu duchowi obrazów wewnętrznych i zewnętrznych drogą ich widzenia i słyszenia – oraz na ich pamięci. Drugi kierunek fantazji nie poprzestaje na prostem przyjmowaniu zewnętrznej i wewnętrznej rzeczywistości, lecz oddaje najgłębszą, prawdziwą, a więc logiczną istotę rzeczywistości. Wywody powyższe, aczkolwiek mogły stanowić pobudkę dla Libelta i chociaż zawierają niektóre elemen-

wien wpływ Schellinga – i to w tych ustępach o wyobraźni i intuicji, które dodane zostały już po roku 1842.

¹⁹⁾ Por. str. 69, 70 nin. pracy.

ty, które spotykamy też u estetyka naszego, jednak bliżej na ukształtowanie jego poglądów nie wpłynęły.

Drugim źródłem są tutaj poglądy Jean Paula (Fryderyka Richtera)²⁰⁾. Rozróżnia on „Einbildungskraft” od „Bildungskraft oder Phantasie”. Imaginacja — nazwijmy tak jego „Einbildungskraft” — „jest niczem więcej, jak spotęgowaną, jasną pamięcią, którą mają także zwierzęta, ponieważ śnią i lękają się”. Obrazy jej — to tylko urywki rzeczywistości (zugeflogene Abblätterungen der Wirklichkeit)²¹⁾. Właściwą siłą twórczą jest i dla Richtera wyobraźnia czyli fantazja („Bildungskraft oder Phantasie”), którą określa jako „Weltseele der Seele und Elementargeist der übrigen Kräfte”²²⁾.

Ona to wszystkie części łączy w całość, totalizuje wszystko, odznacza się swobodą i poetycznym optymizmem oraz pogodą i uplastycznia człowiekowi absolut²³⁾. Najniższym stopniem fantazji jest ten, na którym ona tylko biernie odbiera wrażenia²⁴⁾. Jednakże już na tym stopniu nie sama tylko bierność panuje, gdyż i tu jest zbieranie cząstkowych poetycznych piękności w jedną organiczną całość. Tej ostatniej uwagi J. Paul wyraźniej nie sformułował, wynika ona jednak jasno z treści jego wywodów. Dalszy podział fantazji u niego wiąże się już ściśle z rozróżnianiem talentu i genjuszu, na których to uwagach Libelt w znacznej mierze oparł swój podział i określenia talentów i genjuszów. Zobaczymy, iż wpływ Richtera jest tam o wiele silniejszy niż tutaj. Jednakże i tutaj on się uwydatnia, i to zarówno w samym podziale, jak w pewnych elementach treści.

Np. stwierdza Libelt podobnie jak J. Paul, że „imaginacja wyróżnia się od zmysłowości, że nie przedstawia jak tamta sporadycznych wrażeń, ale z nich całość obrazu układa”²⁵⁾. Dalej odnajdujemy u Libelta zdanie, że „i zwierzę ma zmysły, ma także imaginacją przez wszystkie trzy stopnie jej działa-

²⁰⁾ Vorschule der Aesthetik, Wien 1815, tom I.

²¹⁾ Tamże, str. 26.

²²⁾ I. c., str. 27.

²³⁾ Porównać: tamże, oraz str. 29.

²⁴⁾ Tamże.

²⁵⁾ Libelt, I. c., str. 205.

nia, bo... uważamy, że się stracha i lęka, co dowodzi, że wyobraźnia jego wrażenia ułamkowe do całości dopełnia" ²⁶⁾. I te wywody przypominają J. Paula, chociaż ten ostatni przeciwnie niż Libelt twierdzi, że obrazy wrażeniowe zwierzą są tylko ułamkami rzeczywistości. Że jednak już tutaj estetyk nasz brał pod uwagę poglądy J. Paula, świadczy także fakt, że podaje cytat z jego Estetyki w związku z opisem piękności bogów greckich ²⁷⁾.

Jednakże w podziale wyobraźni poszedł Libelt najbardziej za Vischerem.

Nim jednak zajmujemy się tym wpływem, musimy stwierdzić, że jest pewna kwestja, w której skombinowały się u Libelta poglądy Vischera i J. Paula. Podział wyobraźni Vischera jest — jak wiemy — obszernem rozwinięciem, a częściowo samodzielnem uzupełnieniem krótkich uwag Hegla. Istocie, działalności oraz dziejom wyobraźni, nazwanej fantazją, poświęca Vischer cały dział 2 części II swej Estetyki. Wyobraźnia jest dla niego drugą — jednostronną, subiektywną egzystencją piękna.

Wyszedszy z tej zasady, dzieli wyobraźnię na: 1. ogólną, 2. szczegółową, 3. wyobraźnię poszczególnych jednostek. Do tej ostatniej grupy zalicza także zjawiska talentu i genjuszu. Podobnie i J. Paul ²⁸⁾ uważał talent i genjusz za poszczególne stopnie właściwej fantazji, tylko że Vischer czyni to z o wiele większą konsekwencją i ścisłością i z zastosowaniem całego aparatu systematyki spekulacyjnej. Obaż zatem wymienieni autorzy wpłynęli na Libelta w tym kierunku, że i on pojął zjawiska talentu i genjuszu (t. zw. „umysł estetyczny”) jako rzeczy rodzaj „estetycznych potęg ducha”.

W samym natomiast podziale wyobraźni poszedł Libelt najbardziej w ślady Vischera, opierając się na uwagach jego, dotyczących „fantazji szczegółowej”. Poglądy estetyka niemieckiego, omawiające t. zw. „fantazję ogólną”, a właściwie pojęcie, istotę wyobraźni wogóle, Libelt odrzucił: nie mógł się mianowicie zgodzić na dwa zasadnicze w nich założenia, głoszące subiektywność piękna i zależność jego od szczęśliwego

²⁶⁾ L. c., str. 218.

²⁷⁾ Libelt, l. c., str. 221.

²⁸⁾ L. c., § 8 i 9.

przypadku ²⁹⁾). Z rozdziału zaś Vischera, traktującego o fantazji jednostki poszczególnej, zużytkował Libelt niektóre myśli dopiero przy omawianiu zjawisk talentu i geniuszu.

Pozostaje więc tutaj jako źródło poglądów Libelta rozdział, kreślący „fantazję szczegółową”. Dzieli ją Vischer na: 1. Anschauung, 2. Einbildungskraft, 3. eigentliche Phantasie. „Anschauung” odpowiada w podziale libeltowym imaginacji biernej, „Einbildungskraft” — imaginacji reprodukującej, czyli pamięci; wreszcie „eigentliche Phantasie” odpowiada fantazji. Libelt przyjmuje od Vischera jako kryterjum wyższości drugiego rodzaju wyobraźni nad pierwszy, a trzeciego nad drugi — dwa zasadnicze czynniki: pierwszym z nich jest wzrastająca łączność pomiędzy treścią ideową przedmiotu a oglądającego i przetwarzającego je podmiotu, drugim zaś, równoległe do pierwszego idącym, jest wzrost wewnętrznej, idealizującej czynności podmiotu, który przetwarza dany przez zmysły materiał w sposób coraz doskonalszy na nowy wewnętrzny obraz, będący przetopieniem szczegółów w harmonijną, idealną całość. Obowiązuje przytem łączność formy i treści, tem ściślejsza, im w wyższym rodzaju wyobraźni się przejawia. Podstawą zaś i warunkiem koniecznym dla wszystkich rodzajów wyobraźni są tak dla Vischera jak i Libelta — zmysły. Twierdzenie powyższe postaramy się teraz uzasadnić kolejnem zestawieniem poszczególnych form wyobraźni obu estetyków ³⁰⁾).

1. Anschauung (Vischer) — imaginacja czysto-bierna (Libelt):

Imaginacja (Anschauung) jest dla Vischera pierwszym stopniem „fantazji szczegółowej”. Opiera się ona w całej pełni na wrażeniach zmysłowych i działa za pomocą uwagi. Jest więc z jednej strony zwykłym oglądaniem, spostrzeganiem — z drugiej zaś strony przygotowuje właściwą fantazję przez to, że przedmiot zewnętrzny jasno przeciwstawia a zarazem przyswaja podmiotowi ³¹⁾).

²⁹⁾ Por. str. 45 nin. pracy; patrz też Libelt, l. c., str. 185.

³⁰⁾ Oczywiście uwzględnimy tutaj tylko podobieństwa; na ważne różnice zwrócimy uwagę osobno.

³¹⁾ Vischer, l. c. II, 2, § 585.

Imaginacja czysto-bierna jest dla Libelta również najniższym stopniem wyobraźni i dlatego „jest ku zmysłowości najbliżej pomkniona i od niej zupełnie zawisła”³²). Tworami wyobraźni biernej są zatem wyobrażenia, oparte na działalności zmysłów, szczególnie wzroku.

Z powyższego porównania widać, że Libelt przejął od Vischera głównie bierność pierwszego stopnia wyobraźni oraz jego oparcie na zmysłach — czyli najważniejsze, zasadnicze cechy, jeżeli chodzi o podział na stopnie i ogólną charakterystykę wyobraźni. „Aby imaginacja była estetyczną” — pisze Libelt — „trzeba jej koniecznie pomocy, t. j.: zmysłów estetycznych... Czego więc zmysł wrażeniem nie podał, imaginacja w wyobrażenie zamienić nie potrafi. Można wszakże posiadać estetyczne zmysły, a jednak być obranym z estetycznej imaginacji”³³).

Podobnie pisze Vischer: „Ein grosser Vorsprung wird Schärfe dieser Sinne immer sein, wie wohl natürlich, wer sie besitzt, darum noch nicht fuer die Phantasie organisirt ist”. Jednakże, komu brak zdolności estetycznego widzenia, słyszenia i czucia, ten „jest dla fantazji stracony” — pisze dalej Vischer. „Cała i pełna zmysłowość”³⁴) jest jej warunkiem i podstawą”³⁵).

Do imaginacji zalicza Vischer również pamięć³⁶). Libelt natomiast przesuwa ją już do następnego stopnia imaginacji. Natomiast imaginacji czysto-biernej przyznaje Libelt cechę, uwzględnioną przez estetyka niemieckiego w całej pełni dopiero przy omawianiu fantazji właściwej. Mam na myśli totalizującą działalność wyobraźni, stwarzającą zawsze pewną całość. „Potęgą imaginacji biernej” — głosi Libelt — „mierzy się mniejszą lub większą zdolnością objęcia całości estetycznego przedmiotu i zestawienia do jedności wszystkich jego stron pięknych”³⁷). Vischer, chociaż również w tym sensie uj-

³²) Libelt, l. c., str. 285.

³³) l. c., str. 209.

³⁴) Podkreślenie Vischera.

³⁵) l. c., § 385.

³⁶) l. c., § 386, str. 520.

³⁷) l. c., str. 210.

muje działalność imaginacji, jednak tutaj jeszcze kwestji tej tak wyraźnie nie sformułował.

Fakt ten oraz szereg innych, podobnych świadczy o zdolności Libelta w chwytaniu i uwypuklaniu ważnych myśli, w systemach obcych zawartych, lecz niedostatecznie uplastycznionych. Zarazem widać u estetyka naszego skłonność do konsekwentnego przeprowadzania takich myśli i cech zasadniczych poprzez całą tę część systemu, której one dotyczą. W ten sposób postępował Libelt z niektórymi poglądami Hegla, tak samo czyni i teraz. Vischer mówi o tej scalającej roli wyobraźni właściwie dopiero w związku z fantazją — Libelt natomiast zastosowuje ją do poszczególnych stopni wyobraźni, poczynając od imaginacji biernej.

2. „Die Einbildungskraft“ (Vischer) — „pamięć“ (Libelt).

Imaginacja (Anschauung) była dla Vischera „początkiem przetwarzania przedmiotu zewnętrznego na obraz wewnętrzny”³⁸⁾. Dalszy rozwój tego procesu odbywa się za pomocą „Einbildungskraft”. Obrazy, otrzymane przez imaginację, zapadają w pierw w otchłań niepamięci, z której wylaniają się powtórnie drogą pamięci. Pamięć ta może być albo nieświadomą, przypadkową — albo świadomą i czynną³⁹⁾. W tym ostatnim wypadku mamy do czynienia z imaginacją reproduktywną („reproductive Einbildungskraft”). Imaginacja na tym stopniu jest syntezą podmiotu i przedmiotu. „Synteza ta zanika we śnie, w którym duch zupełnie się roztopia (aufgeht) w świecie swych obrazów”⁴⁰⁾. Ostatecznym celem fantazji wogóle jest wytworzenie idei, obrazu, przenikniętego zupełnie treścią duchową, w duchu samym duchowi się przeciwstawiającego. „Subiektywność, wolność, świadomość i obiektywność, czynność nieświadoma i konieczna, pośredniość i bezpośredniość mają w procesie podnoszenia obrazu do czystej formy działać w nierozzerwanej jedności”⁴¹⁾.

Widzimy, że estetyczna rola pamięci także u Vischera dopiero na tym stopniu imaginacji dochodzi do pełnego zna-

³⁸⁾ L. c., § 587, str. 521.

³⁹⁾ L. c., § 588.

⁴⁰⁾ L. c., § 590.

⁴¹⁾ L. c., § 591, str. 554.

czenia, stając się siłą, która wylawia z zapomnienia odebrane przez imaginację bierną (Anschauung) wrażenia i obrazy zewnętrzne i przekształca je na subiektywno-objektywny obraz wewnętrzny, czyli ideę.

Opierając się na powyższej roli pamięci estetycznej, określił Libelt drugi stopień i maginacji jako pamięć. „Imaginacya przywołuje do obecności wiedzy nabyte wyobrażenia, a w tym działaniu zowiemy ją pamięcią”. Czyli, pamięć jest „reprodukcją tworców imaginacyi”³²⁾. Pamięć „już nie z bezpośrednich wrażeń przedmiotowości kształtuje: ...już reprodukuje z siebie, chociaż przedmiot reprodukowany był poprzednio z samych wrażeń nabyty. Jest to już pewien rodzaj czynnej twórczości, chociaż natura i przedmioty zewnętrzne zawsze tu jeszcze są oryginałami”³³⁾. „Estetyczna pamięć tym się zawsze znamionować będzie, że jest idealną przytomnością całkowitego dzieła sztuki, w zupełnym przeniknięciu się treści i formy”³⁴⁾.

Jak wynika z powyższego przeglądu, estetyk nasz przejął od Vischera określenie zasadniczego charakteru drugiego stopnia imaginacji, nie wdając się jednak w jego założenia i subtelności metafizyczne. Przyjęte w ten sposób zasady, Libelt już swobodnie dostosowywał do uwag i myśli własnych, przez co wynikała całość prostsza, w szczegółach zaś odmienna od Vischera.

Jak kiedyś w stosunku do Hegla — tak i teraz na miejsce idei wprowadza Libelt pojęcie ideału. „Wszędzie pamięć estetyczna na przyswojeniu sobie ideału polega, przychem forma treść podsuwa, a treść odpowiednią formę wskazuje”³⁵⁾. Pomysł wprowadzenia „imaginacyi dopełniającej” jako trzeciego, najwyższego stopnia imaginacji, jest samodzielny dopełnieniem podziału Vischera. Przejawiła się tu skłonność Libelta do konstruowania regularnych i koniecznie trójkowych schematów: i tak zrodził się pomysł imaginacji dopełniającej jako ogniwa pośredniego między dziedziną

³²⁾ Libelt, l. c., str. 210.

³³⁾ l. c., str. 211.

³⁴⁾ l. c., str. 212.

³⁵⁾ l. c., str. 215.

imaginacji i fantazji, pomysł niezbyt szczęśliwy i słabo przeprowadzony.

Nie będziemy się też nim bliżej zajmowali.

5. Najwyższy rodzaj potęgi wyobrażającej nazywa Vischer „die eigentliche Phantasie”. Libelt zaś ogólnie fantazją. Stosując do niej poprzedni podział, dzieli ją Libelt na: przedmiotowo-twórczą, reprodukującą i dopełniającą. W ten sposób fantazja tworzy pendant do imaginacji — tylko, że znajduje się na wyższym stopniu twórczości i duchowości. Widzimy znowu, jak estetyk nasz, aby dać zaokrągloną systematyczną całość — przenosi pomysły obce (w tym wypadku Vischera) z jednej dziedziny do drugiej, przetapiając je zarazem w organiczną całość z myślami własnymi.

Vischer, mówiąc o fantazji, odrazu bierze pod uwagę jej reprezentantów — i dlatego wywody jego z tego rozdziału zużytkuje Libelt przeważnie dopiero w związku z omawianiem talentów i genjuszów. Jednakże już teraz, w ogólnej charakterystyce fantazji przebija u Libelta kilka zasadniczych rysów, zaczerpniętych niewątpliwie z Vischera. W duchu Vischera stwierdza Libelt zaraz z początku rozdziału, że imaginacja stała jeszcze w bardzo ścisłym związku z wrażeniami zewnętrznymi i że „choćby zmierzała zawsze do całości, to i ta całość, tak pod względem treści, jak formy, w oznaczonych zawierała się granicach”⁴⁶⁾. „I zwierzę ma zmysły — pisze Libelt dalej — ma także imaginację, przez wszystkie trzy stopnie jej działania. Bo i do jego wiedzy odnoszą się obrazy całkowite, zdjęte z wrażeń przedmiotów zmysłowych”⁴⁷⁾.

Stwierdziliśmy już poprzednio możliwość pewnego wpływu estetyki J. Paula (§ 6) na ten ustęp o zwierzętach, teraz dochodzimy do wniosku, że kombinuje się on z oddziaływaniem Vischera. Ten ostatni pisze wyraźnie: „Wszystko co posiada zdolność widzenia, słyszenia etc., posiada także zdolność wyobrażania, wszystkie zwierzęta wytwarzają wewnętrzne obrazy”⁴⁸⁾.

⁴⁶⁾ L. c., str. 217.

⁴⁷⁾ L. c., str. 218.

⁴⁸⁾ L. c., § 387, str. 324.

Dalej, zarówno u Vischera, jak i Libelta, — chociaż u tego ostatniego w silniejszym stopniu — przebija dążność do podkreślenia, że — w przeciwieństwie do imaginacji, którą posiadają też zwierzęta — przejawia się w fantazji twórczość podmiotu, nie tyle będąca działaniem świata zewnętrznego na ducha, ile raczej występująca z ducha nazewnątrz⁴⁹⁾. Ta ostatnia myśl u Vischera przeprowadzona jest nie tak wyraźnie: zato znalazła ona silny wyraz w estetyce Hegla. Nie dziw więc, że w tym miejscu odnajdujemy u Libelta silne reminiscencje heglowskie.

Dalej pisze estetyk nasz: „...scalanie jest i tutaj głównym działaniem. Ale jest to scalanie nieskończoności, której, gdy formy skończone objąć nie potrafią, ginąć i niknąć koniecznie w niej muszą, i z dzieła sztuki sama nieograniczona duchowość w zupełnym zwycięstwie treści nad formą do nas przezierną. Tak pojmujemy ideał, do którego fantazja się podnosi i który twórczo przedstawia”⁵⁰⁾.

Scalającą, totalizującą działalność fantazji podkreśla również Vischer; np. zaraz z początku cytuje słowa Schillera⁵¹⁾: „Totalności wyrazu wymaga się od każdego dzieła poetyckiego; natomiast doskonały poeta wyraża całość ludzkości, „das Ganze der Menschheit”⁵²⁾. Ujmowanie całości przez fantazję przejawia się też zdaniem Vischera w jej działalności koncentrującej, która prowadzi do zaniku cech przypadkowych i nieistotnych dla danej idei a zarazem warunkuje harmonję idei i gatunkowości z kształtem jednostkowym⁵³⁾.

Jeszcze wyraźniej poglądy te zaznaczają się w następujących zdaniach Vischera: „Ponieważ idea każda obejmuje w sobie jedność momentów, których pojaw realny w pięknie przyrody przedstawia pogmatwaną i rozpływającą się masę („eine verworren sich verlaufende Masse“), przeto łącząca i oddzielająca czynność fantazji w ideale działa jako orga-

⁴⁹⁾ Por. Libelt, l. c., str. 219.

⁵⁰⁾ Tamże.

⁵¹⁾ Briefwechsel zw. Schiller u. Goethe, n. 784. Podkr. Vischera.

⁵²⁾ Libelt, mówiąc o umiłowaniu przez Schillera dziedziny fantazji, cytuje jego „Ideały” i „Bogów Grecji”, l. c., str. 226.

⁵³⁾ P. l. c., § 596, str. 547.

niczne układanie (Gliederung), które oddziela wyraźnie od siebie to, co płynne, jednoczy to, co rozpiezchle i w ten sposób gromadzi wielość jako już uporządkowaną dookoła jedności idei oraz odgranicza wyraźnie całość na jej granicach⁵⁴⁾.

Jak wykazują powyższe zestawienia, uwagi Libelta o scalającym działaniu wyobraźni wogóle, a fantazji w szczególności, oparte są na poglądach Vischera. Atoli — podobnie, jak przy omawianiu imaginacji — tak i tutaj założenia filozoficzne oraz szczegóły treści u estetyka naszego są odmienne. Bądź co bądź jednak kilka zasadniczych cech fantazji skreślonych zostało przez Libelta w oparciu o Vischera.

Podobnie przypomina Libelt Vischera, gdy uważa świat zjawisk zewnętrznych za konieczny materiał dla idealizującej działalności fantazji⁵⁵⁾, albo gdy stwierdza, że duch nasz „nie jest... innej istoty, jak to, co stanowi przedmiotowego ducha“⁵⁶⁾, oraz że „fantazja z siebie zawsze tworzyć musi, chociaż to, co tworzy, jest rzeczywistością przedmiotową“⁵⁷⁾.

Są to wszystko echa zasadniczej tendencji całej wogóle estetyki Vischera, t. j. uznania subiektywnej i obiektywnej egzystencji piękna, łączącego się w dziedzinie sztuki w egzystencję subiektywno-obiektywną⁵⁸⁾. Libelt założenia tego nie przyjął. Mimo to dostał się do estetyki jego, jak to właśnie spostrzeżliśmy, cały szereg myśli, tym duchem tchnących. To też boryka się z nimi estetyk nasz, chcąc je pogodzić z założeniami własnymi. Ponieważ zaś z tych założeń jedna część była naprawdę oryginalna, większa jednak część oparta na poglądach Hegla i Schellinga, więc spotkamy się tu z ciekawym kombinowaniem i przenikaniem się wpływów Hegla, Schellinga i Vischera, o czym poniżej pomówimy.

Nasamprzód jednak rzućmy okiem wstecz.

⁵⁴⁾ L. c., § 599, str. 561—562.

⁵⁵⁾ L. c., str. 225.

⁵⁶⁾ L. c., str. 227.

⁵⁷⁾ L. c., str. 228. W tekście Libelta zaszedł błąd drukarski, gdyż ostatnie słowo naszego cytatu brzmi zamiast „przedmiotową“ — „podmiotową“.

⁵⁸⁾ Wspomina o tem podobnie J. Paul.

Rozpoczynając powyższe uwagi nad wpływem Vischera na Libelta, byliśmy w trakcie omawiania źródeł samego podziału wyobraźni u Libelta oraz jego uzasadnienia. Okazało się, że najwięcej pod tym względem zaczerpnął estetyk nasz z Vischera. Jednakże niebawem rozważania nasze zaprowadziły nas na teren treści i szczegółów. Pod tym względem rozdziały Estetyki Libelta, poświęcone imaginacji, wykazały kombinację elementów vischerowskich i oryginalnych: tylko w wywodach początkowych brzmiały obok tego jeszcze echa Hegla i Schellinga⁵⁹⁾.

Przeszedłszy do rozdziałów, traktujących o fantazji, stwierdziliśmy w jego treści szczegółowej kilka elementów vischerowskich. Natomiast pozostała nam jeszcze do omówienia wspomniana kombinacja wpływów Hegla, Schellinga i Vischera.

Wpływ Hegla przejawia się głównie w ogólnych uwagach o fantazji. „Przez fantazją” — pisze Libelt — „treść duchowa występować będzie w formie zewnętrznej, i świecić przez nie charakterem nieskończoności swojej⁶⁰⁾”. Mamy tutaj jakby połączenie myśli Hegla, uważającego sztukę za zmysłowe przegłądanie idei („Sinnliches Scheinen der Idee“) z poglądem Schellinga, określającego sztukę jako „skończone przedstawienie nieskończoności”. Teraz następuje uwaga o scalającej roli fantazji, ujęta w duchu Vischera. „Ale jest to — powiada Libelt już w myśl Schellinga — „scalanie nieskończoności”⁶¹⁾”. Mamy zatem tutaj połączenie myśli Vischera i Schellinga. Nie potrzebaby w owym podkreślaniu przez Libelta pierwiastka nieskończoności upatrywać wpływów Schellinga, gdyby nie nader ważna rola, jaką estetyk nasz temu właśnie pierwiastkowi przeznaczą i którą podkreśla kilkakrotnie w trakcie wywodów swoich na temat fantazji⁶²⁾.

Coprawda i Hegel, mówiąc m. in. o jedności w sztuce klasycznej „podmiotowości nieskończonej” („unendliche Subjek-

⁵⁹⁾ Naturalnie nie mówimy tutaj o roli wyobraźni, w czym dominuje wpływ Schellinga.

⁶⁰⁾ I. c., str. 219.

⁶¹⁾ I. c., str. 219.

⁶²⁾ Patrz Libelt, I. c., str. 220, 221, 222, 224.

tivität“) z kształtem zewnętrznym⁶³⁾), uwzględnia ów moment nieskończoności, nie nadaje mu jednak tego znaczenia, co Schelling. U Hegla chodzi głównie o stosunek treści do formy, ducha do materji, absolutu do jednostek, podczas gdy u Schellinga stosunek skończoności do nieskończoności dominuje bezwzględnie w omawianiu zjawisk sztuki i fantazji.

Pominąwszy jednak ów ważny moment stosunku skończoności do nieskończoności, mamy w omawianych dopieroco wywodach Libelta połączenie jednego zasadniczego założenia estetyki Schellinga z myślami Hegla. Myśli Schellinga przejawiały się głównie w uwagach ramowych, obejmujących treść szczegółową, wzorowaną już ściśle na estetyce Hegla; szczegóły te dotyczą kwestji przewagi ducha nad materją w sztuce, różnicy między sztuką klasyczną a romantyczną, dalej ustępów o bogach greckich, o miłości duchowej, o czci i wierności jako pojęciach romantycznych, o architekturze, muzyce i rzeźbie⁶⁴⁾.

Tak więc kombinują się wpływy Hegla, Schellinga i Vischera w treści ogólnych uwag o fantazji. Podobnie rzecz ma się w uwagach Libelta, poświęconych poszczególnym stopniom fantazji. Tutaj jednak zmniejsza się do minimum oparcie na poglądach Hegla. Znowu przebija się jak nie czerwona ów schellingowski pogląd na sztukę jako skończone ukształtowanie nieskończoności⁶⁵⁾. Przytem natrafiamy często na połączenia myśli Schellinga z zapatrywaniami Vischera. Np. w rozdziale, traktującym o „fantazji przedmiotowo-twórczej”, mówi Libelt: „fantazya również obróconą jest do świata zewnętrznego, jak imaginacya, i być nią musi, bo z tamąd czerpie dla siebie pokarm: wszakże obrócona ku niemu, nie z myślami ciała, ale w zrokiem ducha⁶⁶⁾), który tam nieskończoność idealną ogląda⁶⁷⁾).

Mimo ścisłości połączenia elementów, zaczerpniętych u Vischera i Schellinga, możemy je tutaj wyróżnić: część I-sza

⁶³⁾ I. c., Tom I, str. 579.

⁶⁴⁾ Libelt, I. c., str. 220—224.

⁶⁵⁾ Por. I. c., str. 225—259 (na każdej stronie co najmniej raz, czasem po kilka razy motyw ten się pojawia).

⁶⁶⁾ Podkreślenie Libelta..

⁶⁷⁾ I. c., str. 225.

zacytowanego zdania zawiera przekonanie ujęte w duchu Vischera, głoszące, że konieczną podstawą wszelkich stopni wyobraźni są wrażenia zmysłowe; druga zaś część zdania przypomina wyraźnie Schellinga, mianowicie jego zasadę intelektualnego oglądu i t. p. Wpływ Schellinga przejawia się szczególnie w rozdziale, omawiającym „fantazyę reprodukującą”.

I tutaj jednak mieszą się poglądy Schellinga i Vischera. Przytoczmy jeden charakterystyczny przykład: „Nieskończoność idealna”, — pisze estetyk nasz — „którą fantazyja tworzy, nie nabywa się w tym rozumieniu z pojawów przedmiotowości, jakoby było coś obcego, zewnętrznego w istocie ducha naszego, bo jest oraz jego własną podmiotową istotą. Była w nim potencją i przeszła w rzeczywistość, rozbudziwszy i rozmógłszy się na przedmiotowości”⁶⁸). Jak widzimy, część zdania tego zdradza zapatrywania Schellinga, druga zaś poglądy Vischera o tożsamości pierwiastków subiektywnych i obiektywnych oraz o przedmiotowości jako podstawie twórczej fantazji.

Tak przedstawiają się źródła poglądów Libelta na wyobraźnię. Pomimo mnóstwa elementów obcych rozdziały omówione robią jednak wrażenie odrębnej i organicznej całości. Przejawia się tutaj talent popularyzatorski Libelta, umiającego przetrwać szereg myśli obcych, przetopić je na własne tworzywo myślowe i zbudować zeń za pomocą niezawodnej metody heglowej nową, niejednokrotnie piękną całość.

5.

Trzeci rodzaj potęg estetycznych stanowi dla Libelta i, zw. „umysł estetyczny”, obejmujący talent i genjusz i będący w ścisłym związku z wyobraźnią.

Nazwa „umysł” w znaczeniu połączenia umu i myśli mogła powstać pod pewnym wpływem Trentowskiego, który takich kombinacyj językowych tworzył niemało i który naczelny pierwiastek swej filozofji nazwał „zmysłem”, będącym połączeniem zmysłów i umysłu (w innem znaczeniu, niż u Libelta).

⁶⁸) *l. c.*, str. 250.

Talent określa Libelt jako połączenie rozumu i imaginacji, genjusz zaś jako połączenie rozumu i fantazji. Przytem rozum dzieli się również na dwa stopnie: stopień niższy, czyli t. zw. rozum zmysłowy, i stopień wyższy — czyli t. zw. rozum umysłowy. Stopnie te odpowiadają niemieckim pojęciom: „Verstand“ i „Vernunft“⁶⁹⁾.

Jakie są źródła Libelta w podstawowych rozważaniach dotyczących talentów i genjuszów?

Przedewszystkiem uderza wyjątkowo ściśle zespolenie wywodów tych z poprzednimi rozdziałami, dotyczącymi wyobraźni. Trzem rodzajom imaginacji odpowiada dokładnie trzy rodzaje talentu, trzem zaś rodzajom fantazji — trzy rodzaje genjuszu. Myśli, wyrażone przy rozbiórce wyobraźni, powtarzają się teraz niejednokrotnie, a na odwrót uwagi obecne ilustrują i objaśniają poprzednie.

Z niemieckich estetyków — idealistów nikt silniej nie uwydatnił i konsekwentniej nie przeprowadził owego organicznego związku między fantazją a jej przejawami w talentach i genjuszach, jak Vischer. Wiemy, iż podzielił fantazję na: a) ogólną, b) szczegółową, c) fantazję poszczególniej jednostki. Do tej ostatniej właśnie zaliczył objawy talentu i genjuszu. Mówiąc o zakresie, o mierze (Mass), jaką zajmuje fantazja w umysłowości jednostki, rozróżnia on talent, genjusz fragmentaryczny i genjusz (właściwy).

Rozdziały, omawiające talent i genjusz, nie są tak obszerne jak u Libelta, ponieważ Vischer szkicuje je tutaj tylko w zasadniczych liniach, po bliższe zaś objaśnienia i szczegółowszą charakterystykę odsyła bardzo często do odnośnych paragrafów z rozdziałów, omawiających fantazję szczegółową. Mimo to wpływ Vischera na naszego estetyka jest i tutaj niezaprzeczony. Zaznacza się on przedewszystkiem w rozdziałach, traktujących o „talencie estetycznym“, ustępując w rozdziałach o genjuszcie miejsca poglądom Jean Paula i innych. Zastanowimy się teraz nad tem, o ile w teorjach estetyka naszego na temat talentu pojawiają się poglądy Vischera, o ile zaś inne wpływy, wreszcie jaki jest stosunek między nimi

⁶⁹⁾ Ostatecznie może wpłynął na to Jan Paul, o czem później.

z jednej a pierwiastkami oryginalnymi Libelta z drugiej strony.

Na wstępie, charakteryzując ogólnie istotę i działanie talentu, cytuje Libelt ustęp z Literatury niemieckiej W. Menzla⁷⁰⁾ i przyjmuje zasadnicze twierdzenie autora, że „istota talentu polega... na przedstawieniu, na przystrojeniu, na wykładzie”⁷¹⁾.

„Talent — powiada Libelt — rzeczywiście na przedstawieniu zewnętrznym, na wykształceniu formy polega”⁷²⁾. Dlatego też „w tworach talentu treść podrzędną grać musi rolę, a forma wszystko stanowić”⁷³⁾. Z takiego zaś pojmowania talentu wynika, że „główna jego potęga w wykonaniu objawiać się musi”⁷⁴⁾. Przyjął zatem Libelt pod pewnym względem od Menzla określenie charakteru talentu.

Możemy jednak powiedzieć, że silniejszym bodźcem, właściwym źródłem stał się tutaj Vischer. Jego charakterystyka istoty talentu streszcza się w następującym ustępie: „Die erste Stufe der spezifischen Begabung für dieses reine Formgebiet (sc. fantazji) ist nun diejenige, worin die Formthätigkeit mit einer schnell zur Fertigkeit steigenden *Leichtigkeit* so geübt wird, dass der Gehalt im reinen Scheine der Form zwar nicht fehlt, aber nicht selbstthätig, sondern durch Anempfindung an fremde Selbstthätigkeit erzeugt wird. In diesem Sinne trennt sich der Gehalt von der Form und tritt eine isolirte Gabe für Technik der Phantasie auf: diese isolirte Gabe der Technik der Phantasie ist das *Talent*”⁷⁵⁾. Czyli w jednym zdaniu: „das Talent ist angeborene Leichtigkeit der spezifischen Formthätigkeit der Phantasie”⁷⁶⁾.

Widzimy zatem u obu estetyków silnie podkreślony i w podobny sposób wyrażony formalny i techniczny charakter działalności talentu. Jak zdaniem Vischera w talencie za-

⁷⁰⁾ Die Deutsche Literatur, str. 555, t. III, 2 wyd., Stuttgart 1856.

⁷¹⁾ Libelt, l. c., str. 542 (słowa Menzla).

⁷²⁾ Podkreślenie Libelta.

⁷³⁾ L. c., 242.

⁷⁴⁾ L. c., 244.

⁷⁵⁾ Podkreślenia Vischera.

⁷⁶⁾ Vischer, Aesthetik, § 409, str. 588—589.

⁷⁷⁾ L. c., str. 590.

chodzi przewaga formy nad treścią, tak w „genjuszach fragmentarycznym” odwrotnie – przewaga treści nad formą: jedność zaś obu przedstawia w pełni dopiero działalność właściwego genjuszu. Pogląd ten pojawia się także w wywodach Libelta, że Libelt szedł w kwestji omawianej rzeczywiście raczej za Vischerem niż Menzlem, o tem świadczy istnienie jeszcze szeregu innych punktów stycznych między nim a estetykiem niemieckim.

Podkreśla dalej Libelt uniwersalność talentu. „Jeżeli (to) talent estetyczny, wszystkie sztuki piękne będą miały w nim dyletanta...”⁷⁸⁾. Tę cechę talentu uwypatnia również bardzo silnie Vischer. „Talent może... właśnie technicznie opanować kilka całkowitych gałęzi sztuki, tylko że w żadnej nie jest (prawdziwie) wielkim”⁷⁹⁾. Dlaczego tak jest? Czemu ograniczenie się do pewnej specjalnej gałęzi sztuki jest tak mało właściwe talentom? Na to odpowiada Vischer, iż talent, obdarzony zdolnością wczuwania się, (anempfinden) łatwo przetrzuca się z jednej dziedziny sztuki w drugą; nie wkładając jednak w żadną z nich nowego poglądu na świat, naśladuje tylko i nie stwarza żadnej nowej światowładnej formy⁸⁰⁾. Stąd też pochodzą zdaniem estetyka niemieckiego braki talentu i błędy, w które łatwo wpada.

Nie rozbiera ich Vischer bliżej, gdyż pokrywają się one z brakami i wadami imaginacji (Einbildungskraft), o której była już mowa. Przytacza jednak krótko najważniejsze braki, do których zalicza: bierność, naśladownictwo, wyłączenie wychodzenie w procesie fantazji od jego strony zewnętrznej, fragmentaryczność, czyli mezdolność do ujęcia i stworzenia prawdziwej całości, wreszcie popadanie w żądę efektu i podobania się⁸¹⁾. To samo w zasadzie twierdzi i nasz estetyk, tylko że mówi o tem znacznie obszerniej i piękniej, tak w uwagach ogólnych na temat talentu⁸²⁾, jak szczególnie przy rozbiorze różnych rodzajów i stopni talentu⁸³⁾.

⁷⁸⁾ L. c., str. 244.

⁷⁹⁾ Vischer, l. c., § 409, str. 589.

⁸⁰⁾ L. c., str. 591, § 409.

⁸¹⁾ L. c., str. 590- 591.

⁸²⁾ L. c., str. 242- 247.

⁸³⁾ O efekcie mówi Libelt szeroko na str. 257- 265.

Widzieliśmy, że poglądy Libelta, wyrażone w ogólnej charakterystyce talentu, są przejęte głównie od Vischera. Jednakże estetyk nasz je rozszerzył, nadał im szatę piękniejszą, inaczej je uszeregował, częściowo przekształcił, częściowo wstawił w nowe, własne ramy.

Jakże się teraz przedstawia udział pierwiastków obcych w omówieniu poszczególnych rodzajów talentu? Sam podział i układ, ramy ogólne oraz większa część uwag empirycznych, krytycznych — stanowi własność Libelta. Jednakże cały ten materiał, samodzielnie przez naszego myśliciela opracowany i podany w pięknej, pełnej szlachetnej prostoty formie — opiera się na zasadniczych myślach, rozwiniętych w rozdziale poprzednim, a rozwiniętych — jak to staraliśmy się wykazać — na poglądach Vischera. A więc rozwija Libelt tutaj obszernie pojęcie zbytku estetycznego⁸⁴⁾, polegającego na dysharmonji formy i treści, którą również Vischer zalicza do najważniejszych błędów talentu i geniuszu fragmentarycznego. Z tego wypływa — zdaniem Libelta — dążenie do efektu, przesada i ostateczne upodlenie sztuki⁸⁵⁾, na co zwraca uwagę dobitnie również Vischer, jak o tem była mowa. Również w myśl tegoż estetyka omawia Libelt wybitnie formalny i naśladowczy charakter talentów.

Z przeglądu ogólnej charakterystyki talentu u Libelta możnaby na pierwszy rzut oka wnioskować, że zasady Vischera, tutaj tak silnie zaznaczone, powinny się przejawiać podobnie wyraźnie i często w rozbiorze szczegółowym. Tymczasem tak nie jest. Im bardziej przechodzi Libelt do uwag praktyczno-krytycznych, tem bardziej zaciera się związek z zasadami Vischera. Uwagi szczegółowe estetyka naszego, dotyczące talentu, zawierają także pewną ilość elementów heglowych. I tak np. zaznacza się i tutaj faworyzowanie treści duchowej jako pierwiastka najważniejszego w sztuce⁸⁶⁾.

Przypominamy sobie, jak ważnym czynnikiem w heglowym podziale sztuk była przewaga czyto treści, czy formy w danym rodzaju sztuki. Architekturę np. i rzeźbiarstwo uważa Hegel za sztuki formy, malarstwo zaś, muzykę i poezję

⁸⁴⁾ L. c., str. 250—255.

⁸⁵⁾ L. c., str. 257—267.

⁸⁶⁾ Por. np. l. c., str. 285.

wraz z wymową za sztuki treści. Libelt, chociaż system sztuk ukształtował ostatecznie inaczej niż Hegel, jednak jego rozróżnianie sztuk formy i sztuk treści podniósł do godności kardynalnej zasady tegoż systemu. Od Hegla pochodzi również rozróżnianie przez Libelta duszy i ducha, co go prowadzi do odróżniania władz duszy (rozumu, pamięci i fantazji) od władz, czyli potęg ducha, do których zalicza talent i genjusz jako objawienie się stałej istoty ducha⁸⁷⁾.

Wpływ Hegla przejawia się również w poglądach Libelta na muzykę. Już poprzednio stwierdzał estetyk nasz, że muzyka jest mową uczuć⁸⁸⁾. Powtarza to i teraz⁸⁹⁾, dodając, „że muzyka w ogólności, acz jest sztuką treści, jest nią przecież pod przewagą formy...”⁹⁰⁾. Również Hegel, aczkolwiek i on tak muzykę jak poezję uważa za sztuki treści, przypisuje elementowi formalnemu większe znaczenie w pierwszej, niż w drugiej⁹¹⁾. Mówiąc o przenoszeniu treści muzycznej w formę poetycką i treści poetyckiej w formę muzyczną, Libelt — chociaż w odmiennym zupełnie sensie i związku — jednak powtarza zasadniczą myśl Hegla, że przewaga jednej z tych sztuk szkodzi drugiej⁹²⁾. W tym sensie obaj estetycy uważają, że libretto operowe posiada bardzo nikłą wartość artystyczną⁹³⁾.

Podobnie wywody Libelta na temat stosunku poezji dramatycznej do tak zwanej dramaturgji są w wielkiej mierze przekształceniem i uzupełnieniem poglądów Hegla a zarazem dostosowaniem ich do własnych założeń filozoficznych⁹⁴⁾. Poezję, czyli sztukę dramatyczną i jej sceniczne wykonanie uważa Libelt za dwie odrębne sztuki. Tę ostatnią właśnie nazywa — jak i inni — dramaturgją. W dramaturgji talent stał na stanowisku, na którym reprodukcja stała się produkcją, i dlatego sięgnął on po szczytne imię artysty⁹⁵⁾.

⁸⁷⁾ Por. Libelt, I. c., str. 554.

⁸⁸⁾ I. c., str. 188.

⁸⁹⁾ I. c., str. 288.

⁹⁰⁾ Libelt, I. c., str. 291.

⁹¹⁾ I. c., II, 260.

⁹²⁾ Hegel, I. c., III, str. 144.

⁹³⁾ P. Hegel, I. c., str. 144.

⁹⁴⁾ I. c., str. 299 — 502.

⁹⁵⁾ Tamże.

Podobnie i Hegel uważa poezję dramatyczną i wystawienie dramatu na scenie za dwie samodzielne sztuki, przyjmując jednak osobną jeszcze sztukę aktorską⁹⁶⁾. Sztuka sceniczna (theatralische Kunst)⁹⁷⁾ przestaje być akompanjamentem, środkiem -- i staje się celem sama w sobie. Hegel jednak nie tak stanowczo podkreśla samodzielność tej sztuki, jak to czyni Libelt, chociaż z drugiej strony zaznacza, podobnie jak nasz estetyk, że artysta dramatyczny cieszy się słusznie tą nazwą, ponieważ wnika do głębi ducha poety, uzupełniając go zarazem i współdziałając z nim w sposób produktywny⁹⁸⁾. „Jak talentom dramatycznym imię artystów⁹⁹⁾, tak talentom reprodukującym imię wirtuozów dostało się w podział” -- pisze Libelt¹⁰⁰⁾, przypominając sobie widocznie podobne zestawienie u Hegla¹⁰¹⁾.

W ogólnych uwagach o istocie wirtuoza i wirtuozostwa Libelt idzie również w pewnej mierze za Heglem: w szczególach jednak, tak jak i poprzednio, odbiega od niego. Również na mistrzu swym niemieckim wzoruje się estetyk nasz, omawiając dzieje czyli objaw ducha czasu jako treść sztuki. Treść dziejowa najwięcej przesiąka w poezję. Stąd to poezja ma tak obszerną treść i dlatego też jest ona tak bogatą kopalnią motywów dla wszystkich sztuk. „Na tym stopniu -- pisze Libelt -- talent dopełniający przechodzi już w sferę pierwotwórczego działania”¹⁰²⁾.

„Duch czasu wszystko tworzy i wyprowadza, i wszystko sobą obejmuje, jest zatem i dla sztuki konieczną podstawą... Szukać treści poza duchem czasu, jest to szukać formy poza formami natury. Artysta jednego, ani drugiego nie stwarza, ale dane idealizuje”. Skonstruowanie takiego poglądu jako ogniwa własnego systemu estetycznego możliwym było dla Libelta tylko przez przyjęcie od Hegla zasadniczych jego myśli o przejawianiu się w sztuce ducha czasu i narodu, o uniwer-

⁹⁶⁾ L. c., III, str. 516—521.

⁹⁷⁾ L. c., str. 521—525.

⁹⁸⁾ L. c., str. 521.

⁹⁹⁾ Podkreślenie Libelta.

¹⁰⁰⁾ L. c., str. 507.

¹⁰¹⁾ Por. Hegel, l. c., III, str. 525.

¹⁰²⁾ Libelt, l. c., str. 535.

salnym charakterze poezji, tej sztuki wszystkich sztuk o idealizującej czynności artysty.

Wpływ Hegła uwydatnia się wreszcie w jeszcze jednej ważnej dziedzinie, t. j. w metodzie. Widzieliśmy, że metoda Hegła dominowała bezwzględnie we wszystkich dotąd przez nas omówionych rozdziałach Estetyki naszego myśliciela. Podobnie rzecz ma się i w rozważaniach na temat talentu estetycznego. W myśl heglowej zasady trójkowej dzieli Libelt talent na trzy rodzaje względnie stopnie, z których najwyższy zawiera w sobie oba poprzednie. Metoda heglowa przejawia się także w trakcie wywodów szczegółowych, np. w upatrywaniu trójcy, względnie troistości, w wykonaniu sztuk idealnych¹⁰³). Metoda więc Hegła dominuje i tutaj, duch jego estetyki przejawia się nierzadko; wyraźne natomiast zapożyczenia w szczegółowszych wywodach są tylko sporadyczne, a i tutaj naogół elementy heglowe zespalają się w nową, odmienną całość.

W rozdziałach omawianych spotykamy także pewne, choć nieznaczne oddziaływanie przekonań Schellinga. Np. w związku z uwagami o efekcie artystycznym i o istocie fantazji podkreśla Libelt w myśl Schellinga kojącą i ubłogosławiającą rolę prawdziwej sztuki. „Fantazya — pisze Libelt — jest wielkim darem nieba, bo przynosi człowiekowi najwyższe ubłogosławienie, jakiego tu na ziemi doznać może. Niema wyższego uczucia nad to, które rodzi pogląd w nieskończoność¹⁰⁴). W tym duchu — jak wiemy — wypowiada się Schelling w „System des transcendentalen Idealismus“¹⁰⁵), mówiąc o „uczuciu nieskończonego zadowolenia“ (str. 456) i „nieskończonej harmonji“, która jest zarazem wzruszeniem. (str. 457, 459).

Co do motywu nieskończoności, to nie trzeba chyba przypominać, jak wielką odgrywa on rolę w systemie Schellinga, większą, niż u Hegła. To też Libelt ten motyw przejął i zastosował w swej estetyce. Na Schellingu oparte są też niektóre poglądy Libelta na istotę i znaczenie natchnienia. Ani Hegel, ani Vischer nie podkreślili tak wyraźnie i silnie

¹⁰³) Por. I. c., str. 298—299.

¹⁰⁴) I. c., str. 228.

¹⁰⁵) Str. 456, 457, 459.

znaczenia natchnienia w działalności talentu, jak to uczynił estetyk nasz, przekonany przez Schellinga o konieczności udziału tego pierwiastka, wiążącego człowieka z nieskończonością, w każdej działalności prawdziwie artystycznej.

Obok powyżej omówionych źródeł jest jeszcze w rozdziałach, traktujących o talencie, szereg drobniejszych kwestyj, opartych na poglądach obcych. I tak uznaje Libelt za częściowo słuszną kantowską definicję piękna¹⁰⁶⁾. W poglądzie na tak zw. kwestję homerycką idzie Libelt za zdaniem Wolfa¹⁰⁷⁾, w określeniu wielostronności i eklektycyzmu talentów znajduje walną pomoc w artykule W. Menzla¹⁰⁸⁾, wreszcie w uwagach o sztuce hiszpańskiej pomaga sobie dziełem G. Hoefkena¹⁰⁹⁾, a w refleksjach na temat malarstwa niemieckiego powołuje się na „Skizzenbuch“ Th. Mundta z roku 1844¹¹⁰⁾.

Tak oto przebiegliśmy źródła poglądów Libelta na istotę i działalność talentów. Stwierdziliśmy wpływ Vischera w samym ujęciu przedmiotu, dominującą jego przewagę w ogólnej charakterystyce talentu. W rozważaniach szczegółowych znowu zwróciliśmy uwagę na oddziaływanie Vischera, przejawiające się w określaniu dysharmonji formy i treści, w uwagach o efekcie, sztuce i o formalnym charakterze talentu. W wywodach szczegółowych jednak — jak widzieliśmy — przeważają elementy heglowe, występujące w faworyzowaniu treści duchowej, w rozróżnianiu duszy i ducha, w poglądach na muzykę i na stosunek poezji do tak zwanej dramaturgji, w ujęciu istoty i roli wirtuozostwa, w określaniu dziejów i ducha czasu jako treści sztuki, wreszcie w metodzie. Skonstatowaliśmy także pewne oparcie się estetyka naszego na zapatrywaniach Schellinga oraz zwróciliśmy uwagę na szereg źródeł pomniejszych.

Z powyższego przeglądu źródeł poglądów Libelta na kwestję talentu mógłby ktoś wnioskować, że są one od po-

¹⁰⁶⁾ I., c., str. 526.

¹⁰⁷⁾ I., c., str. 282—285.

¹⁰⁸⁾ I., c., str. 542—544.

¹⁰⁹⁾ Tirocinium nieznanego oficera w Hiszpanji, wyd. przez G. Hoefken, Stuttgart 1844, t. III, (Lib. cyt. go na str. 555).

¹¹⁰⁾ Libelt, I., c., str. 556.

czątku do końca zlepkiem obcych myśli. Tak jednak bynajmniej nie jest. Libelt przyjmuje wprawdzie zasadnicze założenia i niektóre szczegóły od Vischera, a także od Hegla i Schellinga, lecz grupuje je w różny sposób, zespala z poglądami własnymi, przekształca je i uzupełnia, wkłada w odmiennie ramy, zastosowuje do bogatego oryginalnego materiału empiryczno-krytycznego, tworząc w ten sposób z założeń obcych i własnych i własnego materiału szczegółowego — nową, odmienną całość. A całość ta, owiana umiłowaniem piękna, okraszona blaskami świetnego stylu, świadczy o wybitnie popularyzatorskim charakterze estetyki naszego myśliciela — w najlepszym tego słowa znaczeniu. Z wszystkich rozdziałów Estetyki Libelta omówiony dopiero rozdział jest najbardziej samodzielnym.

4.

Pozostają nam jeszcze do rozpatrzenia źródła poglądów Libelta na istotę i rolę genjuszu.

Rozdziały te wykazują znacznie więcej źródeł obcych oraz silniejsze ich kombinowanie się, niż poprzednie uwagi na temat talentów. Zaznacza się więc w dalszym ciągu, przewijający się przez całość uwag o wyobraźni, talencie i genjuszu — wpływ Vischera.

Przejawia się on, jak i poprzednio, przede wszystkim w określeniu niektórych głównych, zasadniczych rysów genjuszu estetycznego. I tak poglądy estetyka niemieckiego na t. zw. „genjusz fragmentaryczny”, odpowiadają w niektórych punktach cechom charakterystycznym libeltowego „genjuszu żeńskiego“ i „duszy ognistej“. Vischer widzi w genjuszu fragmentarycznym „die ungeteilte Fülle der Phantasie mit der Urkraft der Formen“¹¹¹⁾ a zarazem nadmiar treści. Genjusz taki naogół nie rozwija się prawidłowo, popadając łatwo w rozterkę ze sobą samym i ze światem¹¹²⁾. Istnieją genjusze fragmentaryczne, którym brak owej łatwości tworzenia, właściwej już talentom. Wzdychając często napróżno do szczęśliwej godziny twórczości, która rzadko się zjawia, popadają

¹¹¹⁾ Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, § 410, (cz. II. 2).

¹¹²⁾ Tamże.

w cierpkość i gorzyc usposobienia, czują się nieszczęśliwi. Niema w nich pełni ducha, co mimo przeciwności i błędów nie zatracą prawdziwej drogi ¹¹³⁾.

U Libelta, jak już wspomnieliśmy, odnajdujemy powyższe poglądy. Jednakże estetyk nasz konsekwentnie je rozdzielił, nadmiar wewnętrznej treści w połączeniu z niemocą tworzenia czyniąc cechą genjuszu żeńskiego a nadmiar pierwotnej, nieokiełzanej fantazji przypisując t. zw. duszom ognistym. W obu zaś rodzajach genjuszu widzi Libelt naruszoną harmonję władz duszy -- rozumu i fantazji. Harmonja ta, której wyrazem pełna o s o b o w o ś ć, jest koniecznym warunkiem prawdziwego genjuszu — uczy estetyk nasz na równi z V i s c h e r e m.

Już w związku z uwagami o fantazji Vischer stwierdził, iż w genjuszu łączy się konieczność z wolnością, nieświadomość z świadomością (§ 597). Teraz (§ 411) powtarza to samo, idąc w tem niewątpliwie za Schellingiem. Podmiot, odznaczony genialną fantazją -- głosi Vischer -- musi być całym człowiekiem, całą osobistością, o wewnętrznej harmonji i jedności ¹¹⁴⁾. Taki tylko artysta może stać się wyrazem całej ludzkości, ośrodkiem świata i taki tylko staje się istotnym genjuszem. Genjusz taki, to widoma łączność ludzkości z nieskończonością, to moc, widząca w każdym zjawisku wszechświat cały, podnosząca wszystko do znaczenia nieskończoności ¹¹⁵⁾. Genjusz jest wrodzony, ale mimo to, aby się w pełni rozwinął, potrzeba mu wykształcenia i rzetelnej pracy nad sobą ¹¹⁶⁾. Nim rozpocznie się proces tworzenia prawdziwego piękna, napiętność w duszy artysty znajdować się już muszą w pobliżu momentu ochłodzenia, z r ó w n o w a ż e n i a ¹¹⁷⁾. To też prostota, s p o k ó j i g ł ę b i a cechują dzieła prawdziwego genjuszu ¹¹⁸⁾, a także prawdziwa obiektywność mimo wielkiej subiektywności i oryginalności ¹¹⁹⁾.

¹¹³⁾ Tamże.

¹¹⁴⁾ Oprócz uwag poprz. por. l. c., § 391 i 392.

¹¹⁵⁾ Tamże, § 411, str. 394.

¹¹⁶⁾ L. c., § 393, str. 388.

¹¹⁷⁾ L. c., § 392—412.

¹¹⁸⁾ § 411, str. 394.

¹¹⁹⁾ § 412, str. 394.

Oto określenia genjuszu w estetyce vischerowskiej, które Libelt przejął i zużytkował w swych wywodach. Jednakże elementy vischerowskie w ujęciu przez Libelta ulegają rozszerzeniu, uzupełnieniu, częściowemu przekształceniu i pomieszaniu z innymi źródłami obcymi, tak iż nieraz trudno rozpoznać, od którego autora dana myśl pochodzi, chociaż obce jej pochodzenie jest pewne. Zresztą takie drobnostkowe poszukiwania byłyby bezcelowe, ponieważ z jednej strony nieraz dwóch lub więcej autorów wypowiada tę samą myśl (np. moment nieskończoności uwydatniony i u Vischera i u Schellinga, a nawet Hegla, chociaż u Schellinga najdobitniej). A z drugiej strony umysłowość Libelta - - jak już widzieliśmy kilkakrotnie - - odznacza się specjalną zdolnością harmonizowania poglądów, pochodzących z różnych źródeł i stwarzania z nich nowej, organicznej całości.

Całość ta skonstruowana jest zapomocą metody Hegla, którą Libelt posługuje się nawet wtedy, gdy głosi poglądy, przeciwne mistrzowi niemieckiemu. W myśl systematyki trójkowej genjusz, podobnie jak imaginacja, fantazja i talent, dzieli się na trzy rodzaje. Pierwszym rodzajem, w którym zachodzi przewaga treści a niedostatek, niemoc fantazji - - to genjusz żeński, reprezentujący zarazem niejako stanowisko tezy. Ten stan rzeczy przerzuca się z konieczności w swe przeciwieństwo (antyteza). Jest nim drugi stopień genjuszu, któremu właściwą jest przewaga, przemoc fantazji — dusza ognista. Oba stanowiska niejako jednoczy synteza — genjusz męski, w którym jest doskonała równowaga rozumu i fantazji, treści i formy.

Mówiliśmy powyżej, że Libelt objawia wielką łatwość w ścisłym stapianiu obcych pierwiastków z pomysłami własnymi.

Coś podobnego dzieje się i tutaj. Hegłowskie zasadnicze określenia dwóch form piękna, symboliczności i romantyczności — zastosowane są do określenia rodzaju genjuszów jako twórców tych form. I tak symboliczność jest cechą charakterystyczną genjuszów żeńskich, romantyczność zaś — dusz ognistych. Podobnie gdy Libelt mówi, że „talent jest s z e z e g ó ł e m, pospolite władze ducha p o j e d y n k i e m”¹²⁰⁾, ogólnie

¹²⁰⁾ Podkreślenie nasze.

nikiem jest genjusz...“; przenosi niejako na ten teren kategorie logiki heglowskiej (*Momente der Allgemeinheit, Besonderheit u. Einzelheit*). Na tem, poza drobnostkami, wyczerpuje się wpływ Hegla w tym rozdziale Estetyki Libelta.

Oddziaływanie Schellinga konstatujemy nasamprzód w tych samych kwestjach, co w rozdziałach o talencie; a więc dotyczy ono głównie błogości i spokoju wewnętrznego jako cech prawdziwego piękna¹²¹⁾, następnie pierwiastka nieskończoności, przejawiającego się w genjusz¹²²⁾; widać go także w przypisywaniu przez Libelta wielkiego znaczenia poznaniu intuicyjnemu w sensie intelektualnego oglądu Schellinga¹²³⁾; — poza tem jeszcze wpłynął Schelling na podkreślenie pierwiastka nieświadomości w czynności genjusz¹²⁴⁾, w czem jednak dołączyły się z pewnością reminiscencje z Vischera i niemały wpływ Jean Paula, jak zobaczymy później; albowiem i Vischer, jak stwierdziliśmy poprzednio, czynnik ten uwzględnił przy omawianiu w estetyce swej fantazji, talentu i genjusz¹²⁵⁾, chociaż w mniejszej mierze niż Schelling.

Takie zespolenie pierwiastków schellingowskich i vischrowskich nie jest odosobnione. Np. na innem miejscu¹²⁵⁾ Libelt głosi: „Ten pokój ducha, który równowaga władz estetycznych po tworcach genjusz¹²⁵⁾ rozlewa, wypływem jest oraz tego pokoju i harmonji, w jakiej rzeczywistość skutkiem tej samej równowagi umysłowej artysta pojmuje i do ideału wynosi. Genjusz każde wrażenie wyczerpuje do dna i dochodzi po nim do Boga, do nieskończoności. Zład wszędzie widzi całość i jedność. Godzi świat wewnętrzny ze światem zewnętrznym“.

Podobnie łączy estetyk nasz zapatrywania Schellinga i Vischera, gdy mówi, że „najwyższą zaletą sztuki jest ideał, świecący w jej dziełach obliczem pokoju, a błogością harmonji, a jedno i drugie od równowagi idealnej treści i idealnej formy, a zątem od równowagi rozumu i fantazji za-

¹²¹⁾ Por. Libelt, l. c., str. 363.

¹²²⁾ Por. l. c., str. 381.

¹²³⁾ Por. Libelt, l. c., str. 452, 456, 557 a także 226.

¹²⁴⁾ Libelt, l. c., 451, (Schelling, l. c., str. 471—476).

¹²⁵⁾ L. c., str. 459.

leży" ¹²⁶). Stwierdziliśmy już kilkakrotnie kojarzenie się w umyśle Libelta poglądów Schellinga i Vischera. Wobec tego można postawić przypuszczenie, że na pomysł Libelta połączenia w władzach estetycznych wyobraźni i rozumu wpłynęły dwa czynniki: 1. myśl Vischera o harmonijnej jedności władz w duszy prawdziwego artysty, jedności w pełni urzeczywistnionej dopiero w umyśle geniuszu, 2. w pewnej mierze odnośny pogląd Schellinga.

Mamy także dowód, że w dalszym ciągu działają na estetyka naszego pewne motywy platońsko-plotyńskie, tak silne w jego filozofji oraz przejawiające się wyraźnie w początkowych rozważaniach części ogólnej jego Estetyki. Tutaj one na plan pierwszy się nie wybijają; dotyczą zaś pojęcia ideałów jako „pierwowzoru wszelkiej duchowości”, „pierwowzorów boskich” ¹²⁷). Myśli te łączą się zresztą tutaj z schellingjańskim pojęciem nieskończoności i duchowości ¹²⁸).

Jeszcze jedna jest tutaj dziedzina, w której łączy się myśl zaczerpnięta z Schellinga z poglądami innego autora. Wiemy, iż Libelt przejął od Schellinga pojęcie ułogostawiającej i kojącej działalności sztuki. Zobaczymy też niebawem, jak silny wpływ wywarł na estetyka naszego w tych ostatnich rozdziałach Jean Paul. Otóż autor ten zwraca uwagę na spokój idealny i pogodę ducha a zarazem równowagę jego władz, cechującą prawdziwego geniusza ¹²⁹). Oba te poglądy zespolił Libelt w swej Estetyce ¹³⁰).

Omówieniem wpływu Richtera na Libelta zajmiemy się później.

Tymczasem przyjrzyjmy się bliżej pierwiastkom, zaczerpniętym z filozofji starożytnej, które napotkaliśmy już w połączeniu z myślami Schellinga. Mówiąc o fantazji „dusz ognistych”, sam Libelt przyrównuje ją do anamnezy platońskiej, którą zresztą modyfikuje w duchu Plotyna; stwierdza przytem, że reprodukcyjne działanie fantazji „nie jest odkształtaniem nabytych z zewnątrz wyobrażeń, ale jest sa-

¹²⁶) L. c., str. 569.

¹²⁷) Libelt, l. c., str. 357.

¹²⁸) Tamże.

¹²⁹) *Vorschule der Aesthetik*, Wien 1815, t. 1, str. 42—45.

¹³⁰) L. c., str. 442.

modzielną produkcją ducha, stwarzającego formy" ¹³¹). W podobnym duchu mówi Libelt o ideałach jako pierwovzorach wszelakich kształtów.

Gdy estetyk nasz stwierdza, „że najwyższa potęga genjuszu, a tym samym najdoskonalsze piękno sztuki, w idealnej rzeczywistości się objawia" ¹³²), idzie w tem za poglądem Arystotelesa, głoszącego, że poezja jest pięknem naśladowaniem natury. Pogląd ten rozwija Libelt i interpretuje dość obszernie, chcąc zbić ewtl. zarzut popadania w sprzeczności, ponieważ poprzednio utrzymywał, że sztuka nie jest naśladowaniem rzeczywistości.

Jednakże pogląd Arystotelesa doznał w interpretacji naszego estetyka pewnej zmiany. Filozof ze Stagiry bądź co bądź główny nacisk położył na moment *n a ś l a d o w a n i a*, podczas gdy Libelt, jak zresztą i inni idealiści, zwrócił uwagę przedewszystkiem na *p i ę k n e* naśladowanie, czyli idealizację rzeczywistości ¹³³). Chociaż myśliciel nasz niewątpliwie znał dobrze zasady filozofji i estetyki Arystotelesa, to jednak w tym wypadku ukształtował poglądy swe w ścisłym związku z wywodami J. Paula. Nawet pobudkę do bliższego zajęcia stanowiska w tej kwestji dał z pewnością J. Paul, który, dając definicję poezji, mówi wyraźnie, że najlepszą jest stara definicja arystotelesowa, która istotę poezji widzi „w pięknem (duchowym) naśladownictwie natury" ¹³⁴).

Wogóle w całości wzmiankowanych wywodów Libelta przeważają zdania wzięte albo żywcem nieomal z Jean Paula albo będące parafrazą jego poglądów ¹³⁵). A więc mamy tutaj znowu kombinację kilku źródeł: Myśli Arystotelesa, przejęte przeważnie w ujęciu Jean Paula, zmienione zostały nieco przez własną interpretację Libelta. Fr. Richter również daje estetykowi naszemu sposobność do zacytowania pewnego zdania Kanta oraz Scaligera ¹³⁶), przyczem — rzecz dziwna — Libelt nie podaje wcale źródła, z którego cytaty te zaczerpnął. Pe-

¹³¹) P. I. c., str. 365—366 oraz str. 251—252.

¹³²) I. c., str. 404.

¹³³) Por. Libelt, I. c., str. 409.

¹³⁴) J. Paul: *Vorschule der Aesthetik*, § 1, str. 2.

¹³⁵) I. c., str. 2—20.

¹³⁶) Libelt, I. c., str. 410.

wien bezpośredni wpływ Kanta można upatrywać w poglądach Libelta na arabski jako twory genialności. Albowiem Kant wysoko cenił malarstwo arabskie, gdyż widział czyste piękno tylko tam, „gdzie niema żadnych celów do spełnienia, gdzie panuje tylko igraszka form, wytwarzająca harmonijny stosunek między zmysłowością a rozumem”¹³⁷). Również przytacza Libelt sądy Plinjusza i Witruwiusza o arabskich oraz poglądy Boettigera o ich powstaniu.

Z pozostałych drobnych źródeł Libelta warto wymienić Mickiewicza, od którego przyjmuje estetyk nasz definicję improwizacji, Cormenin, z którego dzieła: „Livre des orateurs par Timon” (1847) przytacza obszerną charakterystykę mówców¹³⁸), dalej Herdera, o którym wspomina w związku z poezją ludową¹³⁹), Hołhořna, od którego bierze opis opactwa Westminsterskiego¹⁴⁰), wreszcie Winckelmann, z którym zgadza się w upatrywaniu „nadobnej prostoty w arcydziełach dluta greckiego”¹⁴¹).

Pozatem jeszcze spotykamy w omawianych rozdziałach Estetyki Libelta cytaty i wzmianki całego szeregu autorów, czyto poetów starożytnych i nowożytnych, czyto estetyków, czy wreszcie artystów i podróżników. Wzmianki te, nie zawierające żadnego ważniejszego dla nas materiału, świadczą jedynie o odczycaniu Libelta i doskonałym orjentowaniu się w przedmiocie swych badań, o żywym zainteresowaniu się różnymi dziedzinami sztuki, w nienajmniejszej mierze również malarstwem.

Pozostały nam jeszcze do omówienia dwa źródła, z których Libelt zaczerpnął obficie przy charakteryzowaniu genjuszu. Źródłami temi są: Michała Wiszniewskiego „Charaktery rozumów ludzkich” i Fryd. Richtera (Jean Paul'a) „Vorschule der Aesthetik” (Wiedeń 1815). Najobficiej korzystał estetyk nasz z ostatniego dzieła, o czem poniżej. Obecnie zajmniemy się pokrótce stosunkiem Libelta do Wiszniewskiego. Na samym początku rozważań swych na temat genjuszów stwier-

¹³⁷) P. Sobeski, l. c., str. 68.

¹³⁸) L. c., str. 592 - 596.

¹³⁹) L. c., str. 400 - 401.

¹⁴⁰) L. c., str. 429 - 430 (Libelt).

¹⁴¹) L. c., str. 449.

dza Libelt, że „z pojęciowego stanowiska mało się da o genjuszach powiedzieć, więcej z opisowego”¹⁴²). Chcąc więc nasamprzód dać taką opisową, formalną charakterystykę genjusza, cytuje Libelt kilka ustępów wspomnianego dzieła Wiszniewskiego¹⁴³). Po raz drugi powołuje się na nie w związku z omawianiem „duszy ognistej”, przyznając, że bierze od Wiszniewskiego nazwę, a po części też rzecz samą. W opisie tym idzie za autorem „Charakterów...” aż do momentu, w którym „dusza ognista” z powodu braku przeciwwagi rozumu stacza się w przepaść obłąkania, względnie w pustkę i czezość umysłu i serca¹⁴⁴).

Dalej już nie idzie Libelt za wspomnianym autorem: rozpoczyna natomiast rozumować na temat istoty i znaczenia „duszy ognistej” oraz jej cech charakterystycznych. Przytem rozprawia się Libelt również z twierdzeniem J. Paula, iż genjusz jest spotęgowaniem wszystkich władz duszy¹⁴⁵). Poza-tem — przyjąwszy trzy rodzaje fantazji — przyjmuje też Libelt analogicznie trzy rodzaje genjuszowych potęg, podczas gdy Wiszniewski „dusze ogniste” nazywa tylko progiem genjuszu, a więc do potęg genjuszowych ich nie zalicza. Podobnie i J. Paul uważał genjusz za „jeden bezrodzajowy gatunek jednostkowego ducha” — jak się wyraża Libelt¹⁴⁶), chociaż między Wiszniewskim a Richterem były też poważne różnice w pojmowaniu genjuszów. W każdym jednak razie obaj autorzy uważali czyto „dusze ogniste” (Wiszniewski), czy też genjusze żeńskie (Jean Paul) jako przejście od talentu do genjuszu.

Estetyk nasz stwierdza, że nie jest w sprzeczności ani z jednym, ani z drugim, że tylko uzupełnia ich wywody przez analizę duchowych pierwiastków genjuszu, czego oni nie uczynili. Na podstawie tej analizy dochodzi Libelt do przyjęcia trzech rodzajów genjuszu, z których jednym jest właśnie dusza ognista, o ile wola utrzymuje w równowadze oba jej czynniki, t. j. rozum umysłowy i fantazję reprodukującą.

¹⁴²) I. c., str. 546.

¹⁴³) Libelt, I. c., str. 547—549.

¹⁴⁴) Libelt, I. c., str. 566—567.

¹⁴⁵) I. c., str. 555.

¹⁴⁶) I. c., str. 557—558.

Rozwiedliśmy się dlatego nad stosunkiem Libelta do Wiszniewskiego a po części także do Jean Paula, ponieważ estetyk nasz tutaj sam daje cenne świadectwo o sposobie użytkowania przez siebie źródeł obcych. Widzimy tutaj wyraźnie, jak Libelt, przyjąwszy szereg poglądów obcych, uzupełnia je, przekształca, jak te elementy obce (Jean Paul: genjusz żeński, Wiszniewski: dusza ognista), dostosowane do własnych założeń, służą mu jako materiał do zbudowania nowych całości.

Podobny charakter jak stosunek do Wiszniewskiego nosi też stosunek Libelta do cytowanego dzieła Jean Paula, z tą jednak różnicą, że z tego ostatniego czerpie estetyk nasz o wiele więcej.

Czerpanie z dzieła Jean Paula rozpoczyna się na szerszą skalę z chwilą przejścia do omawiania t. zw. genjuszu żeńskiego. Wiemy już z rozważań poprzednich, że sama nazwa genjusz żeński wzięta jest z J. Paula, o czym zresztą sam Libelt wspomina¹⁴⁷⁾. Dla pisarza niemieckiego genjusz żeński, albo bierny, pasywny, jak go również nazywa, jest trzecim rodzajem fantazji¹⁴⁸⁾ obok fantazyjnego gustu dla sztuki i talentu¹⁴⁹⁾. W tym charakterze stanowi genjusz żeński niejako przejście od talentu do genjusza właściwego.

Zacytowawszy odnośny, dość obszerny ustęp z Richtera¹⁵⁰⁾, konkluduje Libelt: „Autor stawia więc geniusze żeńskie na pograniczu między talentem, a geniuszem. Są to już geniusze, ale jeszcze bez możliwości tworzenia dzieł genialnych. To samo stanowisko i to samo charakteru określenie przypada i u nas na te potęgi estetyczne, które powstają ze zlewu fantazyi przedmiotowej i rozumu umysłowego, a któreśmy dlatego także geniuszami żeńskimi przezwali¹⁵¹⁾”. Przyjąwszy powyższy punkt widzenia, stara się jednak Libelt dodać do formalnych raczej określeń Richtera wytłumaczenie istoty genjuszu żeńskiego, związać to wytłumaczenie z całością wła-

¹⁴⁷⁾ L. c., str. 555.

¹⁴⁸⁾ J. Paul, l. c., § 10, str. 55.

¹⁴⁹⁾ Por. Libelt, l. c., 555.

¹⁵⁰⁾ Libelt, l. c., 556. J. Paul, l. c., I, str. 55.

¹⁵¹⁾ L. c., str. 556.

anego systemu oraz wzbogacić całość wywodów nowymi szczegółami i wnioskami.

W opisach i ujęciu charakteru duszy ognistej zaznaczył się – jak o tym już była mowa – wpływ Wiszniewskiego.

Zato oddziaływanie Jean Paula powraca na wielką skalę w ostatnim rozdziale części ogólnej Estetyki Libelta, poświęconym „genjuszom męskim”. Oddziaływanie to rozpoczyna się w związku z interpretacją arystotelesowego pojęcia pięknego naśladowania natury, o którą potrącaliśmy już w wywodach poprzednich a która wzorowana jest właśnie w lwiej części na poglądach Richtera. Zaczyna więc estetyk nasz od stwierdzenia, że w arystotelesowym „oznaczeniu sztuki leży wielka prawda, a jednak nie była zrozumianą i na dwa przeciwne wypaczono ją kierunki. Jedni, których Jan Paweł Richter¹⁵²⁾ materialistami nazywa, wzięli sobie za prawidło ślepo naśladować naturę, i położyli je za zasadę wszystkiej sztuki: – drudzy, przez tegoż autora nihilistami nazwani, dla tego, że wszelką rzeczywistość w nie¹⁵³⁾ obracają, odrzucili całkiem naturę, jako niegodną stanąć obok dzieł sztuki, z samych ideałów uprzedzonej. Jedni więc w orzeczeniu arystotelesowym położyli przycisk na naturę¹⁵⁴⁾, drudzy na piękną¹⁵⁵⁾, i ziądł na przeciwne rozstąpili się stronnictwa. Tymczasem prawda polega na połączeniu piękną i natury, z równym na jedno i drugie przyciskiem, jak to słowa filozofa ze Stagiry wyraźnie powiadają¹⁵⁶⁾.

Dalej powiada Libelt¹⁵⁷⁾: „I któżby śmiał sądzić, że bez tej rzeczywistości... sztukmistrz obejść się może, że nią gardzić, że ją odrzucić powinien, jako niegodnego jego sztuki sąsiada? Nie należy raczej wnosić, że mu dla samej początkowej próżni umysłowej, znajomość tak świata natury, jak świata ludzkości, koniecznie jest potrzebną: że nią ubogacić powinien wiedzę i wyobraźnię: że... na niej zmysł estetyczny

¹⁵²⁾ Vorschule der Aesthetik, cz. I, str. 52. Przypisek Libelta.

¹⁵³⁾ Podkreślenie Libelta.

¹⁵⁴⁾ *dto.*

¹⁵⁵⁾ *dto.*

¹⁵⁶⁾ L. c., str. 404. Poglądy J. Paula wspomniane tu przez Libelta, znajdują się także na str. 2 jego „Vorschule”.

¹⁵⁷⁾ L. c., str. 405.

rozbudzić powinien, i że to jego główna szkoła artystowska? Zaprawdę nie ma artysty bez znajomości świata, inaczej byłby to malarz, co by eter na eterze cieniem malował, jak wzwyczaj wspomniany autor dowcipnie o nihilistach powiedział. Wszelako najfałszywszy uczynilibyśmy wniosek, gdybyśmy dla tego artystę kazali naturę naśladować¹⁵⁸⁾. Powyższe zdania Libelta są parafrazą poglądów Richtera, wyrażonych w cyt. dziele w paragrafie 2, zatytułowanym „Poetische Nihilisten”, szczeg. na stronie 4 i 5-tej.

„Bei gleichen Anlagen“ — pisze Richter m. in. — „wird sogar der unterwürfige Nachschreiber der Natur uns mehr geben... als der regellose Maler, der den Aether in den Aether mit dem Aether mahlt. Das Genie unterscheidet sich eben dadurch, dass es die Natur reicher und vollständiger sieht...“¹⁵⁹⁾. Piękno natury, odbite na kryształach ducha naszego — zdaniem Libelta — przestaje być naturą, a staje się ideałem duchowym. „Tłumaczymy zjadł sobie, czemu piękno natury nie wyczerpane, czemu zawsze świeże, nadobne, dziewicze. Choć wiecznie to samo — czemu starość do niego nie przystaje, czemu nie uprzykrzy się nigdy. Bo jego świeżość i nowość leży w każdej świeżej i nowej wyobraźni człowieka; bo jego młodość i wiosenność zakwituje na młodzieńczej, żywej i czulej duszy każdego nowego pokolenia...“¹⁶⁰⁾. I to określenie uczucia piękna przyrody oparte jest na poglądach Richtera, żeby przytoczyć chociaż następujące jego słowa: „...mit jedem Genie wird uns eine neue Natur erschaffen, indem es die alte weiter enthüllt. Alle dichterischen Darstellungen, welche eine Zeit nach der anderen bewundert, zeichnen sich durch neue sinnliche Individualität und Auffassung aus“¹⁶¹⁾.

Jak poprzednio tak i teraz Libelt zaznacza wyraźnie, że piękno polega na harmonijnem zestawieniu części w całość, jedność idealną. Ta zaś scalająca, totalizująca czynność dokonuje się w jaźni ludzkiej, i dlatego też sztuka, będąca rzeczywistym wyrazem tej jedności — musi być płodem

¹⁵⁸⁾ L. c., str. 405 — 406.

¹⁵⁹⁾ L. c., str. 5, § 2.

¹⁶⁰⁾ L. c., str. 407.

¹⁶¹⁾ L. c., str. 5, § 2.

ideałów artysty, a nie może być niewolniczym naśladowaniem natury¹⁶²⁾.

Podobny sens przenika również rozważania J. Paula. Momenty całości oraz nieskończoności podkreślone są u niego szczególnie silnie przy omawianiu fantazji, gdzie wypowiada m. in. następujące zdanie: „Die Phantasie macht alle Theile zum Ganzen, statt dass die übrigen Kraefte und die Erfahrung aus dem Naturbuche nur Blätter reissen — und alle Welttheile in Wellen, sie totalisirt alles, auch das unendliche All... Sie führt gleichsam das Absolute und das Unendliche der Vernunft näher und anschaulicher vor den sterblichen Menschen“¹⁶³⁾. „Die Phantasie drängt die Teile zu einem abgeschlossenen heiteren Ganzen zusammen“¹⁶⁴⁾.

Widzimy zatem, że nie tylko w rozdziałach traktujących o genjuszu, ale też w uwagach Libelta na temat fantazji należy wziąć pod uwagę oddziaływanie Estetyki J. Paula obok wszystkich wykazanych tamże przez nas pierwiastków obcych i w organicznym związku z nimi. Ze względów metodycznych nie zwróciliśmy wówczas uwagi na wpływ Richtera w kierunku ujęcia przez Libelta znaczenia fantazji. Wspomnieliśmy jedynie o możliwości oddziaływania estetyka niemieckiego na podział władz estetycznych oraz zwróciliśmy uwagę na cytowany przez Libelta z jego Estetyki mały ustęp, opisujący wrażenia wywierane przez posągi bogów greckich¹⁶⁵⁾.

Teraz dopiero, wiedząc, jak silnie oparł się Libelt na poglądach Richtera w rozdziałach o genjuszach, możemy z zupełną pewnością twierdzić, że i w poglądy na fantazję wniknęła pewna doza myśli richterowskich. Dotyczy to uwag estetyka naszego na temat scalającej, totalizującej działalności fantazji, konieczności zachowania związku z rzeczywistością, nawet w najwyższym stopniu fantazji. W duchu Jean Paula mówi Libelt, że fantazja reprodukująca jest „samotwórczym materiału nabytego przerabianiem“¹⁶⁶⁾ oraz że w fantazji dopełniającej „nieskończoność jest rzeczywistością

¹⁶²⁾ Por. l. c., str. 406—408 i inne.

¹⁶³⁾ L. c., § 7, str. 27.

¹⁶⁴⁾ L. c., § 7, str. 29.

¹⁶⁵⁾ Libelt, str. 218—221.

¹⁶⁶⁾ L. c., str. 250.

idealną”¹⁶⁷). W twierdzeniu tem upewniamy się tem bardziej, że zaraz po powyższych uwagach Libelta następuje krótka charakterystyka tragiczności, przypominająca żywo podobne wywody Jean Paula:

„Tragiczność” — pisze Libelt — „na takim dopełnieniu jedynie polega. Straszliwe i niewzruszone fatum starożytnych nadawało tragiczność ich scenie. Ich dramata rozwija się, jak się zbiera czarna chmura nawalna, elektrycznością i orkanem brzemienna, z której ma wypaść piorun, nieszczęście i śmierć niosący. Nie ten piorun, co wypada, ale ta jego niewidzialność w ciemnościach ściągającej się burzy, to wyglądanie go trwożliwe i spodziewanie się groźne, czyli dopełniająca czynność fantazji słuchacza, lub czytelnika, jest tragicznością... Śmierć sama nie jest tragiczną, ale drogi i ścieżki, którymi niewidzialna Parca, albo mściwa Nemesis postępuje, i po ofiarę wybraną i upatrzoną sięga, stanowi tragiczność. W tym wolnym nabrzmiewaniu dopełniającego się przeznaczenia jest oraz fantazja dopełniająca. Ona je przenika, widzi jego kroczenie, i dopełnia sobie cały obraz fatalności, którego prawica, jakby prawica zagniewanego bóstwa, z ciemni niewidzianego świata w świat widzialny sięga. Mord na scenie wykonany, nie robi żadnego wrażenia tragicznego...¹⁶⁸).

A oto, jak pisze Jean Paul: „.....auf der Bühne ist nicht der sichtbare Todt tragisch, sondern der Weg zu ihm. Fast kalt sieht man den Mordstoss, und dass diese Kälte nicht von der blossen Gemeinheit der sichtbaren Wirklichkeit entsteht, beweiset das Lesen, wo sie wieder kommt. Hingegen das verdeckte Töden gibt der Phantasie ihre Unendlichkeit zurück: ja daher ist, weil sie den Todesweg rückwärts macht, eine Leiche wenigstens tragischer, als ein Todt. Nicht das Schwert des Schicksals, sondern die Macht, aus der es schlägt, erschreckt: daher ist nicht sein Hereinbrechen (wie in Wallenstein), sondern sein Hereindrohen (wie in der Braut von Messina) echt und tragisch”¹⁶⁹). Podobieństwo w wywodach obu autorów

¹⁶⁷) L. c., str. 235.

¹⁶⁸) L. c., str. 235—236.

¹⁶⁹) L. c., § 7, str. 27—28. Teraz następuje u Libelta krótka charakterystyka wzniosłości i komiczności, ta ostatnia ujęta w duchu Rugego, o czem zapomn. nadmienić.

jest istotnie uderzające. A zatem powyższy ustęp w Estetyce Libelta jest dowodem, że w poglądy jego na fantazję weszły faktycznie niektóre pierwiastki richterowskie, albo wyrażając się lepiej, że między innymi obcymi pierwiastkami i te weszły w skład poglądów Libelta na fantazję.

Niektóre poglądy Libelta na talent, i to częściowo nawet zasadnicze poglądy, przypominają również Jean Paula. Wobec tego, co stwierdziliśmy poprzednio, możemy i tutaj przypuścić pewną penetrację myśli estetyka romantycznego do zapatrywań Libelta, szczególnie w tem, co Richter mówi o popularności talentów wśród szerokich mas¹⁷⁰⁾ oraz o niezdolności talentu do objęcia całości¹⁷¹⁾ i niemożliwości naśladowania całości, czyli ducha¹⁷²⁾. Oczywiście pamiętać zawsze musimy, że u Libelta nie należy nigdy przypuszczać jednego jakiegos źródła na daną całość myślową. Ostateczne sformułowanie danej kwestji jest u niego prawie zawsze wypadkową sił, reprezentowanych przez mniejszą lub większą ilość źródeł, coprawda zawsze mniej lub więcej sobie pokrewnych.

Po tej dygresji, która pozwoliła nam uzupełnić przegląd źródeł, dotyczących poglądów Libelta na fantazję i talent, powróćmy do rozpoczętych rozważań nad wpływem J. Paula na rozdziały, dotyczące genjuszu.

Stanęliśmy na tem, że Libelt w niemałej mierze na estetyce J. Paula kształtuje swe poglądy na znaczenie sztuki jako idealizowania natury. Idąc za Richterem głosi Libelt, że wrażenia i formy zewnętrznego świata są pokarmem ideałów, są ciałem, którego im potrzeba, aby się także uzewnętrznic mogły; inaczej byłyby eteryczne, niewidzialne.

Niema więc „ideałów bez rzeczywistości i bez natury”. Jednakże artysta nie oddaje i nie naśladuje natury „w jej naturalnej i materialnej rzeczywistości”¹⁷³⁾.

„Artyści, biorąc w siebie wrażenia z rzeczywistości, jako posiłek ducha, zamieniają je zaraz w widzialną istotę jego. W duchu ich odbywa się t r a n s s u b s t a n t i a¹⁷⁴⁾), przemiana

¹⁷⁰⁾ L. c., § 9, str. 50—51.

¹⁷¹⁾ L. c., str. 52.

¹⁷²⁾ Tamże.

¹⁷³⁾ L. c., str. 408.

¹⁷⁴⁾ Podkreślenie Libelta. Błąd drukarski, gdyż powinno być nie transsubstantia, lecz transsubstancjacja wzgl. transsubstantiatia.

na chleba i wina natury, na ciało i krew ideału. Kiedy więc ideał na zewnątrz występuje i dziełom sztuki się objawia, nie w naturę, ale w idealne ciało, z natury urobione, obleczone jest”¹⁷⁵). Biorąc pod uwagę to, cośmy powiedzieli już przed naszą dygresją w dziedzinie fantazji i talentu, widzimy, iż Libelt głosi – zgodnie z J. Pauliem – że prawdziwy artysta ani nie pogardza naturą, bo to prowadzi do pustki i eterycznej czczości, ani też nie naśladuje natury na ślepo, bo to wyradza bezdusność. Z tego zaś płynie konkluzja, że sztuka jest „naturą na piękno ideału przemienioną”¹⁷⁶).

Że zachodzi tutaj rzeczywiście oparcie się Libelta na poglądach Richtera, świadczy to, iż powyżej zacytowane uwagi naszego estetyka – na temat poetyckiej transsubstancjacji – są rozszerzeniem następującego zdania J. Paula: „Die äussere Natur wird in jeder inneren eine andere und diese B r o t v e r w a n d l u n g i n d a s G ö t t l i c h e”¹⁷⁷) ist der geistige poetische Stoff...”¹⁷⁸). Ustęp powyższe – a więcej jeszcze zacytowany poprzednio ustęp o tragiczności – są zarazem wskazówką, jak Libelt, uzupełniając treść obcą, przekształcał zarazem ich szatę formalną, która zresztą na tem przeważnie zyskuje.

W dalszym ciągu pisze Libelt¹⁷⁹): „Uważają, że trudniej jest napisać dobrą komedią, aniżeli tragedią”¹⁸⁰); że łatwiej przedstawić jakiegoś rycerza, co waleczył daleko na wschodzie za wiarę i miłość, niżeli skreślić obraz prostego parafianina”¹⁸¹). Zdania te uważa Libelt za częściowo tylko prawdziwe, jednakże ich nie odrzuca. Pochodzą one od Jean Paula a zawarte są w przypisku¹⁸²), który brzmi: „Nach Kant ist die Bildung der Weltkörper leichter zu deduciren als die Bildung einer Raupe. Dasselbe gilt für das Besingen: und ein bestimmter Kleinstädter ist schwerer poetisch darzustellen als ein Nebelheld

¹⁷⁵) L. c., str. 409.

¹⁷⁶) L. c., str. 409.

¹⁷⁷) Podkreślenie nasze.

¹⁷⁸) L. c., § 4, str. 20.

¹⁷⁹) L. c., str. 409.

¹⁸⁰) Patrz Jean Paul, l. c., § 5, str. 11.

¹⁸¹) L. c., str. 409–411.

¹⁸²) L. c., § 2, str. 6.

aus Morgenland: so wie nach Scaliger (de Subtil. ad Iard. Exeue. 559. Sect. 15) ein Engel leichter einen Körper annimmt (weil er weniger braucht), als eine Maus". Również zdania Kanta i Scaligera, zawarte w tym przypisku, powtórzył Libelt parę wierszy dalej prawie zupełnie dosłownie za Richterem¹⁸³).

Podobnie ma się rzecz z dialogiem, o którym mówi J. Paul: „Wir führen alle bei Gelegenheit leicht unser ordentliches Gespräch mit Nebenmenschen: gleichwohl ist nichts seltener, als ein Schriftsteller, der einen lebendigen Dialog schreiben kann“¹⁸⁴). Libelt powtarza: „Nie łatwiejszego, jak prowadzić potoczną z kim rozmowę, a jednak nader rzadko natrafiamy w pismach na dobry dialog“¹⁸⁵). Rozszerzając następnie wywody Richtera na ten temat, estetyk nasz jednak przyjmuje za nim trudność nadania życia dialogowi. Pogląd cyt. autora, że trudniej jest napisać dobrą komedię niż tragedję, uważa Libelt - - jak już wiemy - - za słuszny tylko do połowy. Polemizuje potem z zapatrywaniem J. Paula, że w epopei i tragedji sam przedmiot bywa i wielki i szczytny i działa poetycznie, tak iż za nim kryje się nierzadko mierzota poetycka¹⁸⁶).

Pomówiwszy w ten sposób o ważności czynnika idea-
li za cji w sztuce i trudności w jego przeprowadzaniu, po-
wraca Libelt do drugiej, koniecznej cechy prawdziwego dzieła
sztuki i prawdziwego artysty, którą jest oparcie się o naturę,
o rzeczywistość. I znowu estetyk nasz oparł się tutaj w wiel-
kiej mierze na poglądach Richtera. „Aby zostać poetą“ — pi-
sze Libelt — „trzeba poznać świat i naturę. Gdyby podobna
było, aby genjusz sam przechodził wielorakie koleje życia,
poznał jego rozbieżne stosunki, ...przeczuł i przeplakał wszyst-
kie bóle duszy, przekosztował jej rozkosze; gdyby mu po-
dobna było obiedz wszystkie ludy i poznać ich zwyczaje i ży-
cie; zwiedzić wszystkie lądy i morza i poznać wielkość Boga

¹⁸³) L. c., str. 409. Rzecz dziwna, że Libelt nie wymienił tutaj J. Paula jako swego źródła pośredniego, lecz Kanta i Schellinga, jakby tu bezpośrednio z nich korzystał.

¹⁸⁴) L. c., § 5, str. 8.

¹⁸⁵) L. c., str. 480.

¹⁸⁶) P. Libelt, l. c., str. 421; J. Paul, l. c., § 5, str. 11.

w stworzeniu: — geniusz taki byłby największym poetą świata, największym artystą na ziemi... Wielcy poeci, których dzieła podziwiamy, przeszli mniej więcej tę szkołę świata, jak Homer, Sofokles, Szekspir, Lope de Vega, Goethe; inni, jak Camoens, Tasso, Milton, Dante, ulegli nawet ciężkim zmianom losu...¹⁸⁷⁾.

Podobne myśli rozwija i J. Paul, wreszcie stwierdza: „besonders mussten sich die grossen Epopeendichter aller Zeiten mit dem Steuerruder in den Wellen des Lebens erst tüchtig üben, ehe sie den Pinsel, der die Fahrt abzeichnet, in die Hände nahmen“. „So Camoens, Dante, Milton etc. — und nur Klopstock macht eine Ausnahme“¹⁸⁸⁾. „Und seltsam genug mussten zu oft die Heldendichter in Lebensstürmen, ohne Land und Waffen sterben; und in das Leben eines Camoens, Tassos, Miltons, Dantes, Homers fiel so wenig Sonnenlicht, indes viele Trauerspieldichter oft das Beispiel glücklichster Menschen geben, z. B. Sophokles, dann Lope de Vega, Shakespeare, Voltaire etc.“¹⁸⁹⁾.

Oparcie się tutaj Libelta na odnośnym ustępie J. Paula jest wyraźne. Zarazem jednak widzimy, jak estetyk nasz wywody te uzupełnia i wzbogaca, szczególnie formalnie i stylistycznie. Dla wszystkich sztuk, również dla poezji, potrzeba tej znajomości świata, natury i ludzi“ — głosi Libelt za Richterem. „Olśnięci często samym jej zewnętrznym powabem — pisze Libelt dalej — „podobamy sobie w nim, jak w melodji słów dźwięcznie brzmiących, a prawdziwe owoce poezji giną dla nas, jeżeli ich osiągnąć nie potrafimy. Młodzież szczególnie za tą zewnętrzną stroną poezji goni, i omyła się ciężko, gdy w niej całą poezję widzi. Jeżeli nieprzygotowana bez przewodnika, bez poprzedniej szkoły nauk i świata, rzuca się w lubieżne objęcie, przypłaca później nieraz suchotami ducha, gdy sama poczyna Pegaza dosiadać. Zamiast poznać wprzód poezję w naturze i w rzeczywistości, poznawala naturę i rzeczywistość w poezji; a ta rzeczywistość idealna i użyta na strawę ducha, nie posila go, będąc sama strawionym już po-

¹⁸⁷⁾ L. c., str. 412.

¹⁸⁸⁾ L. c., § 2, str. 4.

¹⁸⁹⁾ Tamże w przypisku.

karmem na ideał: słabiej więc umysł, gdy w rzeczywistości ni świata, ni natury na własność pożywną ducha nie zamienia, a z obcych poezyj, jako z idealnych rzeczywistości nie strawić nie mogąc, tylko pamięć nimi zaprzęta. W takim osłabieniu ducha wylega się blade naśladownictwo prawdziwej poezji. Może pod tym względem po prawdzie powiedział Richter: „że zdrowszym młodemu urząd niż książka”¹⁹⁹⁾.

A oto, jak się wyraża w tej kwestji Richter: „dichtende Jünglinge, diese Nachbarn der Nihilisten...” „werfen sich entweder in das Unbekannte, in fremde Länder und Zeiten ohne Individualität, nach Griechenland und Morgenland oder vorzüglich auf das Lyrische”. „Die Neuheit ihrer Empfindungen muss ihnen als eine Neuheit der Gegenstände vorkommen; und durch die ersten glauben sie die letzteren zu geben”¹⁹¹⁾. „Um des Willen ist einem jungen Dichter nichts so nachteilig, als ein gewaltiger Dichter, den er oft liest; das beste Epos in diesem zerschmilzt zur Lyra in jenem. Ja, ich glaube, ein Amt ist in der Jugend gesünder als ein Buch... Das Ideal vermischt sich am leichtesten mit dem Ideal, d. h. das Allgemeine mit dem Allgemeinen. Dann holet der blühende junge Mensch die Natur aus dem Gedichte, anstatt das Gedicht aus der Natur”¹⁹²⁾. Widzimy tutaj wyraźnie, jak Libelt czerpie z Richtera nietylko w tych kwestjach, w których się na niego powołuje, lecz również w szeregu innych, pokrewnych. Przeszedłszy od t. zw. „rzeczywistości przedmiotowej” do „rzeczywistości sumień i serc ludzkich”, cytuje Libelt na stronach 4—6 cały ustęp z J. Paula, charakteryzujący tę właśnie rolę poezji¹⁹³⁾. Opierając się na wszystkich powyższych przykładach, konkluduje Libelt ostatecznie raz jeszcze w duchu Richtera, „że piękne naśladowanie natury i u starożytnych Greków inaczej pojmowanym nie było, jak w znaczeniu: i d e a l i z o w a n i a¹⁹⁴⁾ natury za pomocą fantazyi”¹⁹⁵⁾.

¹⁹⁰⁾ Libelt l. c., str. 414—415.

¹⁹¹⁾ L. c., § 2, str. 6.

¹⁹²⁾ L. c., str. 7.

¹⁹³⁾ Patrz J. Paul, l. c., § 5, str. 16. Libelt ustęp ten podaje jako cytat J. Paula (l. c., str. 420).

¹⁹⁴⁾ Podkreślenie Libelta.

¹⁹⁵⁾ L. c., str. 420.

Drugim żywiołem poezji oraz sztuki w ogólności jest zdaniem estetyka naszego — cudowność. Cudowność w sztuce uznaje również J. Paul, jak zresztą inaczej u romantyka być nie mogło; odmiennie natomiast od Libelta element ten przedstawia i pojmuje. Mimo to jednak pewne myśli jego wniknęły także do libeltowych uwag o cudowności¹⁹⁶⁾. Naogół jednak Jean Paul uznaje w poezji głównie cudowność wewnętrzną, psychiczną. Libelt przenosi ją również w inne dziedziny, aby wreszcie przejść do wiary w żywot wieczny, osobowość duchów oraz styczność ich ze światem ludzkim. Odbiegając w tem od J. Paula, idzie raczej za etycznie pogłębionym romantyzmem w duchu Mickiewicza.

Jako dalszą zasadniczą cechę genjuszów męskich wymienia Libelt pogodę i spokój ducha, które są wpływem równowagi fantazji i rozumu umysłowego. Tutaj wniknęło znów nieco więcej pierwiastków Estetyki Richtera¹⁹⁷⁾. Wspomniawszy o spokojnej równowadze, cechującej genjuszów, owej „geniale Ruhe“ Jean Paula¹⁹⁸⁾ — stwierdza estetyk nasz, że równowaga władz genjuszów męskich tak się różni od ekscentryczności lub osłabienia fantazji, jak zwykła rozwaga od nierozważnego działania. „Możnaby to... powściągnąć siłę twórczej, aby ją zawsze utrzymać w granicach ideału, nazwać rozwagą estetyczną, i zrobić ją przymiotem genjuszów męskich: bylebyśmy pamiętali o tym, że rozwaga czasowa jest raczej instynktu estetycznego i bezpośredniej intuicji rozumu umysłowego płodem, niżeli namysłu. I owszem, gdzie tylko w sztuce namysł dał się we znaki, tam dzieło sztuki przestało być ideałem. Rozwaga geniuszu męskiego jest taką beznamyslową pewnością w tworzeniu ideału, z jaką Lu n a t y k, bez pomocy zmysłów, po najniebezpieczniejszych wyżynach, najbezpieczniej kroczy”.

Ustęp ten, który zawiera bądźco bądź myśli zasadnicze, dotyczące omawianej kwestji, wzorowany jest ściśle na pomysłach Jean Paula. Estetyk ten pisze o rozwadze m. in. następująco: „In ihrem gemeinsten Grade, der den Menschen

¹⁹⁶⁾ Libelt, l. c., str. 421; J. Paul, l. c., § 5, str. 25.

¹⁹⁷⁾ Cz. I, str. 41—45.

¹⁹⁸⁾ J. Paul, l. c., str. 45.

vom Thier, und den Wachen vom Schläfer absondert, fordert sie das Aequilibiren zwischen äusserer und innerer Welt... Nun gibt es eine höhere Besonnenheit... Diese göttliche Besonnenheit ist soweit von der gemeinen unterschieden, wie Vernunft und Verstand, eben die Aeltern von Beyden“¹⁹⁹). „Wie unterscheidet sich nun die göttliche Besonnenheit von der sündigen? Durch den Instinct des Unbewussten und die Liebe dafür“²⁰⁰). „Das Genie ist in mehr als einem Sinne ein Nachtwandler: in seinem hellen Traume vermag es mehr als der Wache und besteigt jede Höhe der Wirklichkeit im Dunkeln; aber raubt ihm die träumerische Welt, so stürzt es in der wirklichen“²⁰¹). Widzimy, jak rozłożone na przestrzeni kilku stron poglądy J. Paula, zespoliły się u Libelta w jedną całość, dostosowaną przytem ściśle do jego własnych założeń. Może też poglądy J. Paula przyczyniły się w pewnej mierze do ustalenia się niektórych z tych założeń, np. rozróżniania rozumu zmysłowego i umysłowego (Vernunft — Verstand).

Pojęta w ten sposób przez Libelta rozważa estetyczna wymaga także formalnego doskonalenia piękna: „dlatego boski Plato dwadzieścia razy rozpoczynał dialog „o Rzeczypospolitej...“²⁰²) — mówi Libelt, a J. Paul podobnie pisze: „Man begreift die Möglichkeit, wie man zwanzig Anfänge seiner Republik nach seinem Tode finden konnte“²⁰³).

Teraz następuje u Libelta dłuższy cytat z „Ogólnej estetyki“ K. Hinkla²⁰⁴) (str. 169), omawiający technikę tworzenia u Rafaela, potem kilka zdań o technice tworzenia tragedji przez Schillera, wreszcie ponowne uwagi na temat harmonji władz duchowych oraz wewnętrznego pokoju w geniuszu — w tym wypadku zawierające pierwiastki schellingowskie i vischerowskie. Dalej — śladem Winckelmanna — widzi Libelt spokój harmonijny urzeczywistniony w plastyce greckiej, wypowiada ciekawą uwagę o Byronie i nazywa — za E. Rzewuskim — poezję jego „śpiewem grobowym XVIII.

¹⁹⁹) L. c., str. 41.

²⁰⁰) L. c., str. 45.

²⁰¹) L. c., str. (41); 42 w przypisku.

²⁰²) L. c., str. 457.

²⁰³) L. c., str. 45.

²⁰⁴) Patrz drobniejsze źródła tej części Estetyki Libelta.

a pieśnią poranną XIX wieku". Wreszcie jeszcze kilka uwag o wieczności myśli Shakespeara, Schillera oraz Homera ²⁰⁵).

Powyższy przegląd uczyniliśmy dlatego, aby wykazać na jednym typowym przykładzie, ile różnych pierwiastków składa się na teoretyczne i praktyczne wywody Libelta, grupujące się dookoła pojęcia genjusza męskiego i jaką rolę na tem różnobarwnem tle zajmują poglądy Jean Paula.

Powtarzając jego zapatrywania, pisze Libelt dalej: „Pokój idealny, znamionujący dzieła genjuszu męskiego nie każe wnosić, aby dusza jego była bez ognia fantazyi, bez zapалу dla przedmiotu; bo gdzie jest natchnienie, tam musi być i jedno i drugie. Nie powstanie żadne dzieło wielkie bez zapalu; atoli zapalem obejmuje się treść, nie forma: całość, nie części. Wyrabianiem formy, coby treści odpowiadała, powściąga się zapal, bo trzeba spokojnego poglądu i intuicyi na to, co jest piękne. Równym ogrzaniem części rozprowadza się zapal w równej mierze po całości, a przez taką równowagę rozmiarów rozściela się wyraz pokoju“ ²⁰⁶). Odpowiednie zdania z estetyki J. Paula brzmią: „Missverstand und Vorurteil ist es, aus dieser Besonnenheit gegen den Enthusiasmus des Dichters etwas zu schliessen; denn er muss ja im Kleinsten zugleich Flammen werfen und an die Flammen den Wärmemesser legen... Nur das Ganze wird von der Begeisterung erzeugt, aber die Theile werden von der Ruhe erzogen“ ²⁰⁷). W myśl J. Paula stwierdza również Libelt, że starożytna plastyka łagodziła nawet wyraz rozpaczy i głębokiej boleści“ ²⁰⁸). Wreszcie, przy końcu całej części ogólnej Estetyki, dłuższy ustęp z J. Paula, dający ogólną charakterystykę genjuszów, zamyka niejako rozważania libeltowe nad genjuszami ²⁰⁹).

Rozpatrzyliśmy w ten sposób wpływ Jean Paula (Fryd. Richtera) na poglądy estetyczne Libelta. Widzieliśmy, że wpływ ten przejawiał się najsilniej w rozważaniach na temat genjuszów, choć pierwiastki richterowskie spostrzegliśmy również w poglądach naszego estetyka na fantazję i talent.

²⁰⁵) Libelt, l. c., str. 437-441.

²⁰⁶) l. c., str. 442.

²⁰⁷) l. c., str. 43-44.

²⁰⁸) l. c., str. 445.

²⁰⁹) Libelt, l. c., str. 454-455.

Najsilniej zaznacza się oddziaływanie J. Paula w rozdziałach, omawiających genjusze żeńskie i męskie, szczególnie zaś w tym ostatnim..

Z estetyka niemieckiego czerpie Libelt bądźto szereg myśli w kwestiach zasadniczych, bądź też powtarza za nim pewnie większe lub mniejsze uwagi szczegółowe. Do pierwszych zaliczymy podział wyobraźni i genjuszów, określenie roli fantazji jako scalającej, totalizującej oraz stwierdzenie braku tej zdolności w talencie; dalej samą nazwę „genjuszu żeńskiego” oraz ogólną, opisowo-formalną charakterystykę genjuszu właściwego; w związku zaś z tem jest ujęcia w duchu richterowskim interpretacja arystotelesowego pojęcia „pięknego naśladowania natury”. Wreszcie dochodzi tutaj jeszcze pojęcie rozwagi estetycznej, mieszczące w sobie postulat harmonji władz ducha oraz spokoju wewnętrznego.

Równocześnie naturalnie przeszło z estetyki J. Paula do libeltowej niemało szczegółów mniej lub więcej biernie powtórzonych a odnoszących się szczególnie do drugiej połowy wymienionych kwestyj.

Zauważyć jednak należy, że powyższe poglądy, zaczerpnięte z Richtera, wstawił myśliciel nasz w ramy oryginalne i założenia naczelne całej swej estetyki: przytem mieszają się one i kombinują często z źródłami innymi, na co niejednokrotnie zwracaliśmy już uwagę. I tak np, mówiąc o rozwadze, harmonji i spokoju wewnętrznym genjuszów, łączy Libelt z tem ściśle podobne poglądy Vischera oraz myśli o uszczęśliwiającej i ubłogosławiającej roli sztuki — pojęte w duchu Schellinga.

W ten sposób zakończyliśmy przegląd źródeł drugiej połowy części ogólnej Estetyki.

5.

Poglądy na zmysły są naogół samodzielne, tak w ujęciu tematu, jak i jego przeprowadzeniu. Mimo to pokutują tutaj tendencje Hegla i Schellinga, mianowicie panlogizm pierwszego i panpsychizm drugiego.

W poglądach Libelta na wyobraźnię stwierdziliśmy odziaływanie Schellinga, Jean Paula i Vischera

w znacznie mniejszym stopniu również Hegla. Źródła te rozdzielają się i kombinują następująco: W określeniu metafizycznej zasady w wyobraźni, jej istoty i doniosłej twórczej roli opierał się Libelt na Schellingu (System des transcendentalen Idealismus), w drobnej mierze mógł ewtl. skorzystać także z estetyki Th. Mundta. Podział w wyobraźni ukształtowany jest na wzór Vischera (Aesthetik...); oddziałął przytem także w pewnej mierze Jean Paul (Vorschule der Aesthetik).

Co się tyczy samej treści, to w ogólnych i szczegółowych poglądach Libelta na imaginację zachodzi ciekawe zespolenie pierwiastków vischerowskich z oryginalnymi a tylko na początku są pewne echa Hegla i Schellinga. W ogólnych zaś poglądach Libelta na fantazję skonstatowaliśmy kombinowanie się zapatrywań Vischera, Hegla, Schellinga i Jean Paula.

Po omówieniu zmysłów i wyobraźni estetycznej przechodzi Libelt do tak zw. „umysłu estetycznego”, do którego zalicza talent i genjusz.

W ogólnej charakterystyce idzie estetyk nasz tutaj za Vischera. W rozważaniach szczegółowych nad poszczególnymi rodzajami talentu w dalszym ciągu przejawia się oddziaływanie tegoż autora — i to w określaniu dysharmonji formy i treści, w uwagach o efekcie w sztuce i o formalnym charakterze talentu. Jednakże w tych szczegółowych wywodach wystąpiły silniej elementy Heglowe, widoczne w faworyzowaniu treści duchowej, w rozróżnianiu duszy i ducha, w poglądach na muzykę i znaczenie wirtuozostwa, wreszcie w określaniu dziejów i ducha czasu jako treści sztuk.

Skonstatowaliśmy tutaj także pewne oparcie się Libelta na Schellingu, mianowicie, gdy mówi o kojącem i ubłogosławiającem oddziaływaniu sztuki, gdy omawia element nieskończoności oraz współudział natchnienia w czynnościach talentu. W rozważaniach Libelta na temat genjuszu udział pierwiastków obcych jest największy.

Najsilniej odbiły się tutaj poglądy Jean Paula, którego sporadyczny wpływ przejawiał się już w pewnej mierze w poglądach Libelta na fantazję i talent. W rozdziale o ge-

njuszach przejął estetyk nasz od J. Paula nazwę i zasadniczy charakter genjuszów żeńskich oraz formalno-opisową charakterystykę genjusza właściwego. W duchu i na sposób J. Paula interpretuje estetyk nasz arystotelesowe „piękne naśladowanie natury”, za nim też podkreśla konieczność oparcia się artysty o rzeczywistość oraz jej idealizacji. Wreszcie dochodzi tutaj postulat rozważań estetycznej i harmonii władz ducha artysty, w czym łączą się już pierwiastki richterowskie z myślami Schellinga i Vischera. Wpływ Schellinga dotyczy najpierw tych samych kwestyj, co w rozdziałach traktujących o talentach, a więc ubłogosławiającej roli sztuki, spokoju wewnętrznego, momentu nieskończoności, wreszcie intuicji, przypominającej szelingowski ogląd intelektualny. Poza tym Schelling oddziałwał częściowo również na określenie przez Libelta roli nieświadomości w czynnościach artysty.

Poglądy Vischera posłużyły Libeltowi przy kreśleniu niektórych zasadniczych rysów całej kwestji. I tak właściwości t. zw. genjuszów fragmentarycznych Vischera rozdzieliły się u Libelta na genjusze żeńskie i dusze ogniste. Jak Vischer, tak i Libelt zwraca uwagę na pełnię osobowości, zrównoważenie wewnętrzne, spokój, głębię oraz istotną oryginalność, cechujące prawdziwych genjuszów. Jednakże oddziaływanie Vischera nie jest tutaj odosobnione, ani nawet najsilniejsze. Jak powyżej wspomnieliśmy, na szczegółowe rozwinięcie wymienionych powyżej kwestyj wpłynął raczej Jean Paul.

Wreszcie należy w związku z poglądami Libelta na genjusz wspomnieć o cenionym przez niego Wiszniewskim, autorze „Charakterów rozumów ludzkich”. Od niego to przejął estetyk nasz głównie charakterystykę formalną t. zw. dusz ognistych. W końcu należy nadmienić, że omawiane rozdziały Estetyki Libelta zawierają jeszcze cały szereg cytatów, dotyczących niektórych szczegółów, nad czym specjalnie zastanawiać się nie warto.

Tak przedstawiają się źródła drugiej połowy części ogólnej Estetyki Libelta.

Pozostaje nam jeszcze zadanie zrekapitulowania pokrótce naszych uwag dotyczących źródeł całej cz. ogół. Estetyki

Podzieliliśmy ją na dwie części: pierwszą, będącą — poza kilku wyjątkami — powtórzeniem wykładów z r. 1841/42

i drugą, zawierającą materiał nowy, uzależniony już od nowej filozofji wyobraźni. W części pierwszej, będącej niejako metafizyką piękna a omawiającej stosunek człowieka do sztuki, stosunek sztuki do natury i do Boga — dominował wpływ Hegla w metodzie i treści zasadniczej, przy równoczesnem zaznaczaniu się i innych pierwiastków, szczególnie w rozdziałach zmienionych, wzgl. zupełnie nowych w stosunku do stanu rzeczy z r. 1842-go. W części drugiej wybiły się na plan pierwszy owe inne źródła obce, będące częściowo spotęgowaniem elementów, zaznaczających się w części poprzedniej, częściowo pierwiastkami zupełnie nowymi. Wpływ Hegla usunął się na peryferję, obejmując jednak całość żelazną obręczą metody.

W części pierwszej zatem oddziaływanie Hegla dotyczyło oprócz metody — przeprowadzonej konsekwentnie, czasem nawet przesadnie — wszystkich zasadniczych założeń filozoficznych oraz głównych pierwiastków treści: a więc dotyczyło ono pojęcia stosunku człowieka do świata, dotyczyło kwestji trzech dróg objawienia, odpowiadających trzem dziedzinom przejawiania się heglowego ducha absolutnego, dotyczyło wreszcie zasadniczych pojęć o sztuce i jej roli oraz określenia uczucia piękna. Zupełnie w myśl filozofa niemieckiego ujęta była kwestja stosunku sztuki i natury, w wielkiej mierze zaś wzajemny stosunek sztuki, religji i filozofji oraz „rozkład sztuk pięknych”. Natomiast „system sztuk pięknych” jest już pomysłem nowym, w zasadzie oryginalnym, zawierającym jednak pewne elementy schellingowskie i platońskie.

Mimo dominującej roli zasad Hegla — przejawiają się w tej pierwszej części również pierwiastki, zaczerpnięte z Platona, neoplatonizmu (Plotyna), filozofji chrześcijańskiej i Schellinga. Zaznacza się przytem bardzo wyraźnie dążność do godzenia Hegla z zasadami chrześcijaństwa, niezawsze udana.

W części drugiej — jak już zauważyliśmy — te pierwiastki oraz inne jeszcze wybijają się na plan pierwszy. I tak poglądom na istotę wyobraźni ton nadaje Schelling, na podział i szczegóły treści — Vischer z pewnym udziałem J. Paula i Schellinga. W rozdziałach trak-

tujących o talencie ton nadaje Vischer, przy pewnym udziale dawniej już występujących poglądów Schellinga. W rozdziałach o genjuszach skonstatowaliśmy najwięcej źródeł obcych, wśród których dominują poglądy Jean Paula, które najczęściej jednak kombinują się z myślami Vischera i Schellinga, nie mówiąc już o pewnych pierwiastkach neoplatonickich i arystotelesowych i całym szeregu cytatów, dotyczących różnych szczegółów.

Wszystkie omówione powyżej źródła poglądów estetycznych Libelta, mieszają, przeplatają i kombinują się ze sobą mniej lub więcej, zespalając się zarazem z oryginalnymi poglądami naszego myśliciela w jedną całość, tak iż nieraz trudno poszczególne elementy wydzielić. Stworzenie zaś takiej całości umożliwiło w wielkiej mierze konsekwentne, nieraz przesadne stosowanie metody Hegla.

Dotychczasowi krytycy estetyki Libelta, o ile wogóle potrącali o jej źródła, nie zajmowali się zupełnie ich łączeniem i kombinowaniem się, bez czego, jak widzieliśmy, nie podobna ocenić należycie ich roli w systemie estetycznym naszego myśliciela. Natomiast słuszną zupełną mają oni, podkreślając naogół zgodnie, że Estetyka Libelta jest znacznie mniej oryginalna, niż System umniectwa, zato jednak o wiele piękniejsza. Rzeczywiście Estetyka ta jest świetnym przykładem, jak pięknie należy pisać o rzeczach pięknych.

Jaki jest zatem stosunek elementów obcych do oryginalnych? Przegląd nasz wykazał, że pierwiastki zapożyczone stanowczo przeważają. Pierwiastków prawdziwie samodzielnych w zasadach estetyki Libelta jest niewiele. Dotyczą one samego systemu sztuk oraz niektórych założeń filozoficznych. Natomiast dużo uwag oryginalnych i bystrych znajduje się w szczegółach empiryczno-krytycznych, rozrzuconych po całym dziele. Tylko tutaj jest Libelt zupełnie samodzielnym mistrzem nietylko słowa ale i treści.

Mimo wszystko część ogólna Estetyki Libelta jako całość robi wrażenie czegoś odrębnego, samoistnego, a przedewszystkiem pięknego. Autor bowiem włożył tak dużo umiłowania przedmiotu w swój temat, że w jego płomieniu roztopiły się częściowo kształty obcych pomysłów, dając materiał do zbu-

dowania nowej całości, pełnej uwielbienia i ukochania odwiecznego, niezniszczalnego piękna i wszystkich jego przejawów. Ten drgający wszędzie ton uczucia poważnego i głębokiego, mający na swe usługi świetną stylistyczną formę, sprawia, że — czytając Estetykę Libelta — zapominamy o jej źródłach, a zwracamy wzrok ducha tam, kędy nas autor szlakiem świetlanym wiedzie.

Rozdział IV.

PIĘKNO NATURY.

I.

Omówiona w dziale poprzednim część ogólna Estetyki Libelta jest jednym wielkim wstępem do właściwego, zamierzonego systemu Estetyki. System ten zdołał estetyk nasz zaledwie zapoczątkować: pierwszą bowiem i jedyną jego częścią wykonaną jest „Piękno natury”, wydrukowane po raz pierwszy w r. 1854/55 w Petersburgu w 2 tomach. W ukształtowaniu tego tematu poszedł Libelt ściśle, nieraz wprost niewolniczo, śladami Estetyki Vischera, nazywając ją sam „najważniejszym źródłem”¹⁾ w tej dziedzinie; czerpał z niej materiał i szczegóły pełnemi garściami. Uważając jednak, iż estetyk niemiecki „nie dał nic więcej, oprócz bogatego materiału do estetyki natury...”²⁾, zapragnął go pod tym względem uzupełnić i ująć ten materiał w system prawdziwie estetyczny.

Vischer oparłszy podział piękna natury na naukach przyrodniczych, stworzył „fizykę estetyczną, ale nie fizyczną estetykę”³⁾. Libelt, chcąc błędu tego uniknąć, kształtuje swój system w ścisłej analogji do systemu sztuk. Dopatruje się więc w pięknie natury tych samych dziewięciu działów, co w sztuce, objętych trzema wielkimi grupami⁴⁾. A więc sztukom formalnym albo plastycznym odpowiada plastyczne piękno natury, sztukom treściowym albo idealnym — idealne piękno natury, sztukom społecznym albo żywotnym — żywotne piękno natury.

Z tego olbrzymiego planu zdążył Libelt rozwinąć tylko piękno plastyczne natury, obejmujące piękno plastyczne roz-

¹⁾ Libelta Estetyka, cz. I, str. 25/24 i 27.

²⁾ L. c., 25/24.

³⁾ L. c., str. 27.

⁴⁾ L. c., str. 22.

miarowe — czyli architekturę natury, piękno plastyczne kształtowe — czyli rzeźbę natury i piękno plastyczne wyrazowe czyli malarstwo natury. Według powyższego schematu dzieli się dalej każda z wymienionych sztuk, ponieważ każda zawiera mniej lub więcej wszystkie 5 elementów, t. j. element rozmiarowy, kształtowy i wyrazowy.

Widzimy zatem, że Libelt materiał, przejęty od Vischera, wstawia w odrębne, własne ramy. Struktura systematyczna w ten sposób powstała — jest ciekawa i oryginalna oraz ściślej przeprowadzona niż w części ogólnej, choć zarazem dowolna i fantastyczna. Cały zaś ów kościec strukturalny, zmontowany za pomocą metody Hegla, jest wymownym przykładem, do czego może doprowadzić stosowanie tej metody z przesadną skrupulatnością i szablonowością.

Co zaś tyczy się istoty piękna natury, to estetyk nasz mimo starań o pogląd samodzielny, oparty o System umnięcia, mimo krytyki założeń Vischera, skłania się jednak w stronę estetyka niemieckiego: uznaje bowiem zgodnie z nim piękno naturalne za niższy stopień piękna, stwierdza, iż piękno nie jest samoistnym celem przyrody, oraz konstatuje w niej brak woli i samowiedzy piękna przy równoczesnym uleganiu obcym przypadkowym wpływom⁵⁾). Traktując o estetycznej wartości piękna natury, zajmuje Libelt stanowisko niejako eklektyczne. Omawia bowiem odnośnie poglądy Hegla, Weissego i Vischera i przyznaje, iż każdy z nich „powiedział prawdę, ale jednostronną prawdę. Piękno natury jest jednym i drugim i trzecim...“⁶⁾). W ten sposób stara się Libelt połączyć trzy odrębne stanowiska w jedno, modyfikując ich sens w myśl własnych założeń⁷⁾). Najwięcej jednak punktów stycznych jest i tutaj między stanowiskiem estetyka naszego a poglądami Vischera, chociaż Libelt ostro przeciwstawia się jego teorii szczęśliwego przypadku jako twórcy piękna natury oraz jego przekonaniu o subiektywności tegoż piękna.

Architekturę natury dzieli Libelt na: architekturę właściwą i ornamentową. Do pierwszej zalicza:

⁵⁾ Por. Libelt, I. c., str. 15 oraz Vischer I. c., II. 1, § 260.

⁶⁾ I. c., str. 9.

⁷⁾ Por. I. c., str. 7 — 10.

1. powierzchnie, pustynie i stepy, stanowiące rozmiary architektury naturalnej; 2. kształty pagórków, gór i lodów, będące jej kształtami; 3. odsłaniane wewnętrzne formacje geologiczne, z których przegląda wyraz natury.

Zasady oraz ramy podziału są tu zatem oryginalne. Jednakże materiał w nich ujęty, jest tylko częściowo własnością Libelta. Wpływ Vischera ogranicza się narazie do kilku zaledwie kwestyj⁸⁾; najważniejszym jest dla nas stwierdzenie, iż wszędzie w naturze dołączają się do wrażeń wzniosłych wrażenia komiczne⁹⁾. Poza to w materiale opisowym przytacza Libelt większe ustępy z pracy Humboldta o stepach¹⁰⁾, opis Tatr pióra Kremera¹¹⁾ i uwagi Scoresby'ego o górach lodowych¹²⁾.

Do architektury ornamentowej zalicza Libelt: 1. minerały, jako ornament wewnętrzny, 2. rośliny, jako ornament zewnętrzny.

Mówiąc o kryształach, przyjmuje estetyk nasz od Vischera przekonanie, że w zasadach ich krystalizacji przejawiają się już prawa i wzory, według których natura kształtuje późniejsze, doskonalsze twory¹³⁾. Również ściśle rozróżnianie regularności i symetryczności wzorowane jest na Vischerze¹⁴⁾. Naogół jednak uwagi Libelta o kryształach są znacznie obszerniejsze i dokładniejsze niż u Vischera. Niechybnie przydały się tutaj estetykowi naszemu studia mineralogiczne, odbyte w Berlinie u Chr. S. Weissego: korzystał też z pewnością z „Mineralogji“ Beudant'a.

Znacznie więcej wzorował się Libelt na Vischerze w kreśleniu piękna u roślin. Widać to już w rozdziale, traktującym o pięknie roślin w ogólności¹⁵⁾. Najbardziej wpływ ten odbił się na rozdziale, omawiającym „piękno roślin

⁸⁾ Por. Libelt, l. c., str. 53—54, 56, 69—70; Vischer, l. c., §§ 261, 266, 262.

⁹⁾ Libelt, l. c. 69—70, Vischer, l. c. § 262, 4.

¹⁰⁾ Tłum. przez L. Łejsznera w Bibl. War. t. II, r. 1845.

¹¹⁾ Listy z Krakowa, list IV.

¹²⁾ Opis podróży po morzu północnem.

¹³⁾ Libelt, l. c., str. 86, Vischer, l. c., § 266.

¹⁴⁾ Por. Libelt, l. c., str. 80, Vischer, l. c. § 265, str. 72.

¹⁵⁾ Por. Libelt, l. c., str. 100, 102, 104, 109, 112 — Vischer, l. c. §§ 275—276.

w szczególności“ (str. 150—168). Od Vischera pochodzi estetyczny podział roślinności na: drzewa, krzewy, trawy, mchy i porosty, który to podział Libelt uzupełnia ziołami oraz grzybami i glonami. Głównie jednak wzoruje Libelt na Vischerze uwagi swe o pięknie drzew: przyjmuje mianowicie za nim trzy grupy drzew, t. j. orientalną (którą nazywa symboliczną), plastyczną i romantyczną — oraz powtarza za nim wszystkie zasadnicze właściwości tych grup¹⁶⁾. Nie poprzestając jednak na tem, wzbogaca Libelt wywody zaczerpnięte z Vischera nowymi obszerniejszemi szczegółami, przyczem idzie częściowo za Okenem¹⁷⁾, cytowanym również przez Vischera (§ 278). Pozatem szczegóły, odnoszące się do roślin wogóle, czerpie Libelt z „Pomysłów do fizyognomiki roślin“ Al. Humboldta, dalej z botaniki Adr. Jussieu, tłum. przez Tyt. Chałubińskiego, wreszcie z „Życia Kwiatów“ K. Langego¹⁸⁾.

2.

Po pięknie architektonicznem następuje „piękno plastyczne kształtowe, czyli skulptura natury“. Przejście stanowią tutaj owoce, będące niejako „skulpturą ornamentacyjną“. Odciski i skamieniałości przedstawiają „skulpturę posagową“ a „żywokształty“, czyli cały świat zwierzęcy — „skulpturę dramatyczną“. Ramy ogólne podziału — jak widzimy — znów są oryginalne i zbudowane w ścisłej analogji do zamierzonego przez Libelta systemu sztuk. Treść natomiast jest w lwiej części zapożyczona. Już na treść rozdziału ogólnego, wstępnego — składają się przeważnie myśli, zaczerpnięte z Vischera.

Dowodzi więc Libelt za Vischerem, że zwierzę dopiero jest kształtem wykończonym, wyzwolonym i „wedle pewnego pierwotnego wzorca umodelowanym“. Dla Vischera dopiero kształt zwierzęcy jest pełnem urzeczywistnieniem się idei¹⁹⁾; Libelt głosi to samo, zastępując jedynie ideę wcielającą się „myślą Bożą“²⁰⁾. W związku z tem Libelt powtarza wiernie

¹⁶⁾ Libelt, l. c., str. 148—168, Vischer, l. c., §§ 278—290.

¹⁷⁾ Allgemeine Naturgeschichte für alle Stände, Stuttgart 1853/45.

¹⁸⁾ „Kłosy“, rok 1874.

¹⁹⁾ l. c., § 282.

²⁰⁾ Por. l. c., str. 175—174.

za Vischerem pewien cytat z Herdera ²¹⁾). Dalej, omawiając podobieństwa i różnice między rośliną a zwierzęciem, powtarza Libelt znowu poglądy estetyka niemieckiego, biorąc od niego nawet żywcem szereg uwag szczegółowych.

I tak np. obaj estetycy stwierdzają, że roślina ma organa płciowe nazewnątrz, zwierzę zaś nawewnątrz; roślina ma kształt pionowy, zwierzę — poziomy; zwierzę podobne jest wywróconemu drzewu. Omawiając podobieństwa między rośliną a zwierzęciem powtarza Libelt zawarte u Vischera poglądy Okena. Dla obu autorów jest też organizm zwierzęcy zupełną, samodzielną jednością, od której nie odjąć nie można bez zepsucia całości ²²⁾). W rozdziale, poświęconym odciskom i skamieniałościom, jest Libelt naogół samodzielnym. Nie idąc specjalnie za żadnym autorem, wykazuje dużą znajomość mineralogji oraz niemałe w przedmiocie tym odczytanie, do czego przyczyniły się z pewnością w wielkiej mierze studia w Berlinie.

Przeszedłszy następnie do „żywokształtów“, daje estetyk nasz nasamprzód szereg uwag ogólnych, zgodnych naogół z odnośnemi zapatrywaniami Vischera ²³⁾ z pominięciem oczywiście znanych nam już założeń Libelta. Przyjmuje więc Libelt za Vischerem zasadniczy pogląd Okena, że człowiek jest ostatecznym celem i typem świata zwierzęcego i że świat ten jest niejako rozłożonym kształtem człowieka ²⁴⁾). Jest to pogląd, który Oken przejął od Herdera, uważającego zwierzęta za „disiecta membra poetae“ ²⁵⁾). Pomijając inne zapożyczenia w szczegółach, musimy jednak zauważyć, że Libelt podkreśla za Vischerem również komiczność niektórych postaci zwierzęcych.

Co się tyczy części szczegółowej, to Vischer opiera się głównie na Okenie, Libelt zaś na zoologii Cuvier'a, którą uważa za bardziej estetyczną od Okenowskiej. Mimo to

²¹⁾ „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“. Por. Libelt, I. c., str. 174. Vischer, I. c., § 282.

²²⁾ Por. Libelt, I. c., str. 174 — 176. Vischer, I. c., § 271 (str. 81) i § 285.

²³⁾ Por. Libelt, I. c., str. 202 — 206. Vischer, I. c., § 291.

²⁴⁾ Oken na tej zasadzie zbudował cały swój system zoologii.

²⁵⁾ Por. Libelt, I. c., str. 206. Vischer, I. c., § 291. Cytat z Herdera i wzmianka o Okenie wzięte są prawie dosłownie z Vischera.

w niektórych wypadkach powołuje się Libelt śladem Vischera również na Okena. Naogół cały ten rozdział Estetyki libeltowej, traktujący o pięknie zwierząt, wzorowany jest na Estetyce Vischera, przyczem jednak Libelt znacznie szerzej rozwodzi się nad poszczególnymi grupami.

Zwierzęta niepacierzowe uważa Libelt na wzór Vischera za niższy, niedojrzały stopień królestwa zwierzęcego i dlatego za skąpy materiał dla estetyki, co mu jednak nie przeszkadza poświęcić grupom tym aż 25 stron. Już zwierzokrzewy (zoophyta) omówione są znacznie obszerniej od Vischera, przyczem estetyk nasz dopomaga sobie zoologją Cuvier'a.

Rozdział o mięczakach i robakach wzorowany jest na § 95 Estetyki Vischera. Obaj estetycy porzucają tutaj zwykły podział Cuvier'a, który stawia mięczaki ponad owadami. Obaj też powołują się na powagę Okena.

Skorupiaki omówił Vischer już w związku z mięczakami i robakami (§ 295). Libelt zaś łączy je z owadami²⁶⁾. Natomiast co do treści Libelt powtarza wiernie uwagi Vischera, z tą tylko różnicą, że znacznie je uzupełnia i rozszerza. Szczegóły przyrodnicze czerpie tutaj Libelt w wielu miejscach z zoologii A. Wagi, tłumaczonej z Milne Edwardsa, o czem sam wspomina²⁷⁾.

Również korzysta estetyk nasz tutaj z zoologii Cuvier'a²⁸⁾. Wzorowanie się Libelta na Vischerze występuje szczególnie wyraźnie w uwagach o owadach. Powtarza tu Libelt za estetykiem niemieckim, że owady pierwsze przedstawiają podstawowy typ kształtu zwierzęcego, że przebijają się w nich jeszcze pewne formy roślinne, że owady dają sposobność do porównań o znaczeniu symbolicznem, że są często komiczne, że wreszcie naogół znaczenie ich dla estetyki jest niewielkie.

Ogólne uwagi o następnej grupie zwierząt, t. j. o zwierzętach pacierzowych²⁹⁾, są bardzo zbliżone co do treści i układu do vischerowskich § 295 i 296.

²⁶⁾ Vischer omawia owady w § 294.

²⁷⁾ L. c., str. 216.

²⁸⁾ Por. Libelt, l. c., str. 218.

²⁹⁾ L. c., str. 230—236.

Szczegółowy przegląd tej grupy zwierząt rozpoczynają obaj estetycy od ryb³⁰⁾. Podział tych wywodów Libelta na trzy części: a) uwagi ogólne o rybach, b) ryby w szczególności, c) inne podobne stworzenia morskie) odpowiada ściśle odnośnym trzem paragrafom u Vischera. Również treść jest prawie identyczna z wywodami estetyka niemieckiego. Niektóre szczegóły, których brak u Vischera, zaczerpnął Libelt widocznie z Okena, na którego zresztą obaj estetycy się powołują. W zasadzie jednak Libelt oparł się nie tyle na Okenie, ile na Vischerze bezpośrednio. Uwagi Libelta o kształcie ryb, o mieszaniu się w nich piękna i brzydoty, o blasku ich łusek, o budowie głowy, o ich właściwościach psychicznych, są powtórzeniem odnośnych zapatrywań Vischera. Oparty jest na nich również przegląd poszczególnych rodzajów ryb, chociaż tu właśnie wzorował się Libelt też bezpośrednio na Okenie.

Rozdział o p ł a z a c h uksztaltował się u Libelta znacznie szerzej niż u Vischera, gdyż wzbogacony został niektórymi szczegółami z Okena. Zasadniczo jednak Libelt zgadza się z estetykiem niemieckim, szczególnie w tem, że płazy przedstawiają naogół charakter potworności i brzydoty, przechodzący w żabach — jako karykaturze człowieka — we wrażenie komiczne.

Do następnego rozdziału, traktującego o p ł a k a c h³¹⁾, można zastosować te same uwagi, co powyżej. Zasadniczo idzie Libelt i tu za Vischerem; w kilku wypadkach podobieństwo zachodzi nawet w doborze słów i jest wprost frapujące, np. w uwagach o ruchliwości, żywości ptaków, o podobieństwie do owadów³²⁾. Poza tem jednak omawia estetyk nasz szereg zjawisk szerzej, szczegółowiej, wzgl. dodaje niektóre szczegóły przyrodnicze.

Rozpatrując c e c h y e s t e t y c z n e z w i e r z ą t s s ą c y c h czworonożnych, dzieli je Libelt na: 1. kopytowane, 2. pazuirowate, 3. paznogiowe, z których każda grupa dzieli się znów na trzy rzędy.

³⁰⁾ Libelt, l. c., str. 256—247, Vischer, l. c., §§ 299—301.

³¹⁾ Libelt, l. c., 254—275, Vischer, § 305—305.

³²⁾ Libelt, str. 255—256, Vischer, l. c., str. 156.

W ukształtowaniu strony przyrodniczej tych poglądów poszedł myśliciel nasz w zasadzie śladami Cuvier'a ³³⁾, a nie Okena, jak to naogół uczynił Vischer. Fakt ten odbił się oczywiście na odmiennym doborze i ugrupowaniu materiału przez obu estetyków, szczególnie, co się tyczy „zwierząt gryzących i ryjących” ³⁴⁾. Pozatym w szczegółowszych opisach zwierząt cytuje Libelt bardzo często „Mastologję” H. Belke'go ³⁵⁾. Co się tyczy estetycznego zużytkowania tego materiału, nagina go Libelt z jednej strony do swych apriorycznych założeń, z drugiej zaś strony wzoruje się na estetyce Vischera. Na własnych zasadach opiera się np. wtedy, gdy zwierzętom kopytowanym przyznaje najniższy charakter „plastyki kształtowej”, pazurowatym – najwyższy charakter „plastyki kształtowej”, a paznogiowym najwyższe znamię plastycznego piękna, t. j. wyrazowość, będące połączeniem plastyki rozmiarowej i kształtowej. Przytem widzimy, iż w ukształtowaniu systemu wybitną rolę gra w dalszym ciągu metoda Heglow'ska.

Bardziej jednak, niż założenia własne rozwinięte metodą Hegla, zaznacza się w pływ Vischera ³⁶⁾. Szczegóły – nawet te, co zaczerpnięte zostały z innych niż u Vischera przyrodników, oświetlone są w myśl poglądów estetyka niemieckiego. W szczegółach czerpanie z Vischera ³⁷⁾ znać przede wszystkim w rozważaniach Libelta nad zwierzętami kopytowanymi (szczeg. końmi) oraz pazurowatymi (szczeg. nad psem i jego rasami). Swój opis sam Libelt określa jako wolne tłumaczenie z Vischera ³⁸⁾.

Co się tyczy zwierząt paznogiowych, a więc małp i człowieka, wykazuje Libelt ogólną znajomość ówczesnych przyrodników. Z Vischera bierze kilka szczegółów: np. mówi za nim o małpie jako o starcu zwierzęcego rodu oraz powtarza za nim sprostowanie Okena o małpach ³⁹⁾ oraz uwagi Herdera

³³⁾ Por. Libelt, l. c., str. 275.

³⁴⁾ Por. Libelt, l. c., 202–212.

³⁵⁾ Por. Libelt, l. c., str. 282, 286–287, 295, 295, 502, 505, 506, 509, 510–511, 518.

³⁶⁾ P. Vischer, l. c., § 567–575.

³⁷⁾ Patrz l. c., § 507, 508, 510, 511.

³⁸⁾ Libelt, l. c., str. 298, Vischer, l. c., str. 155–154.

³⁹⁾ Libelt, l. c., str. 515, Vischer, l. c., str. 155.

o instynkcie naśladowczym u małp ⁴⁰⁾). Nie zaznacza jednak estetyk nasz, że zdania te pochodzą z obcego źródła, — jak to zresztą czyni niejednokrotnie.

Kilka uwag o człowieku kończy rozważania Libelta na temat piękna natury plastycznego, kształtowego. Ze względu na ważność i pewną odrębność piękna ludzkiego wyodrębnia je Libelt i poświęca mu początek ⁴¹⁾ następnej, t. j. drugiej części szczegółowej swej Estetyki, ostatniej, którą zdążył wykonać. Piękno człowieka jest zatem ostatnim rodzajem piękna plastycznego (kształtowego) natury, przechodząc zarazem w piękno idealne natury z jednej strony a w dziedzinę piękna moralnego z drugiej strony.

„Piękno natury plastyczne człowieka” otwiera część drugą ⁴²⁾ Estetyki Libelta. Jak wszędzie poprzednio, tak i tutaj rozróżnia estetyk nasz rozmiary, kształty i wyrazy. „Wyrazami piękna ludzkiego są ogólne, szczególne i pojedynkowe formy ludzkości. Pierwsze z nich obejmują: piękno płci, pór wieku oraz śmierci i snu; drugie: rasy, narodowości i rody; trzecie: charakter, fizjognomje i ruchy ciała. Widzimy zatem, że szkielec poglądów Libelta na piękno człowieka zbudowany jest ściśle według głównych założeń jego filozofji i estetyki przy pomocy metody Hegla.

W treści natomiast trzyma się Libelt nadal przeważnie Vischera. Wpływ tego estetyka niemieckiego uwydatnia się pod pewnym względem już w podziale, gdyż i Vischer rozróżnia w pięknie człowieka formy ogólne, szczegółowe i indywidualne ⁴³⁾. Pamiętać jednak należy, że założenia metafizyczne tego podziału są u obu autorów wprost przeciwne.

Mówiąc o rozmiarach piękna ludzkiego, ma Libelt na myśli głównie piękną proporcjonalność, w określaniu której powołuje się na pisma Witruwjusza, Korneljusza Agryppy, św. Ambrożego a wreszcie Schwentera.

⁴⁰⁾ Libelt, l. c., str. 516, Vischer, l. c., str. 155.

⁴¹⁾ Str. 1-75.

⁴²⁾ Od „Piękna natury” zatem rozpoczyna Libelt właściwą Estetykę (wydał część I i II). Część ogólna nakreśliła zasady ogólne.

⁴³⁾ Por. l. c., (II, 2), str. 6.

Przechodząc do „kształtów“ piękna ludzkiego, staje Libelt na stanowisku antropocentrycznym św. Augustyna⁴⁴⁾ oraz powołuje się na Herdera i Vischera⁴⁵⁾.

Wyraźnie na Vischerze wzorowane są dopiero rozdziały, omawiające „wyrazy piękna ludzkiego“. Rozdział, który mieści ogólną charakterystykę „form ogólnych ludzkości“, zgodny jest naogół z § 521 Estetyki Vischera. Przystąpiwszy do omawiania *piękn a p ł c i*⁴⁶⁾, opiera się Libelt, podobnie jak Vischer, w wielkiej mierze na rozprawie Humboldta o formie męskiej i żeńskiej.

Uwagi, poświęcone „*piękn u p ó r w i e k u*“⁴⁷⁾ oraz śmierci i snu — oparte są na § 520 Estetyki Vischera. Oczywiście w doborze i układzie szczegółów zachodzą między obu autorami niemałe różnice, zasadnicze myśli jednak są te same.

„Do tak zw. form szczegółowych ludzkości“ zalicza Libelt rasy, narodowości i charaktery. Poglądy estetyka naszego na *piękn o r a s*⁴⁸⁾ są prawie identyczne z odnośnymi zapatrywaniami Vischera⁴⁹⁾, szczególnie co się tyczy pierwszej części tych wywodów; w ich części drugiej nastąpiło u Libelta rozszerzenie materiału w oparciu o zoologję Cuvier'a, na którego zresztą powołuje się również Vischer⁵⁰⁾. Podłożem i materiałem dla uwag Libelta o *piękn i e n a r o d o w o ś c i* są w pewnej mierze znowu poglądy Vischera⁵¹⁾. Materiał ten jednak estetyk nasz przedstawia, uzupełnia, dodając poza ten szereg myśli zupełnie oryginalnych.

Następnie przechodzi Libelt do omówienia estetycznego znaczenia t. zw. „form pojedynkowych ludzkości“. Zalicza do nich nasamprzód *c h a r a k t e r y*. W określaniu ich wartości estetycznej przejawiają się w dalszym ciągu myśli Vischera⁵²⁾, widoczne szczególnie w uwagach o temperamen-

⁴⁴⁾ Libelta Estetyka część II, str. 8.

⁴⁵⁾ L. c., str. 15.

⁴⁶⁾ L. c., str. 19—26.

⁴⁷⁾ Por. l. c., str. 26—55.

⁴⁸⁾ L. c., str. 54—58.

⁴⁹⁾ § 524.

⁵⁰⁾ Tamże.

⁵¹⁾ P. Libelt, l. c., str. 58—52, Vischer, l. c., §§ 525—526.

⁵²⁾ Por. §§ 526, 551, 555.

tach jako składnikach koniecznych charakteru⁵³⁾. Za Vischerem też określa Libelt istotę charakteru jako „wolność człowieka, zdobyta w naturze, która mu się stała drugą naturą”⁵⁴⁾. W uwagach o temperamentach znajdujemy również cytaty o dziele G. H. Schuberta p. t. „Die Geschichte der Seele”⁵⁵⁾. Znanem jest też Libeltowi dzieło Roetschera p. t.: „Cycelus dramatischer Charaktere, oder die Kunst der dramatischen Darstellung”⁵⁶⁾. W uwagach o estetycznym znaczeniu fizjognomji i ludzkiej twarzy Libelt prawie niewolniczo Vischera⁵⁷⁾.

Również za Vischerem idzie estetyk nasz naogół w omówieniu piękna ruchów ciała ludzkiego⁵⁸⁾. Upraszcza jednak cały tok rozumowania a równocześnie wzbogaca rozdział ten całym szeregiem nowych szczegółów. Zastanawiając się nad mimiką, cytuje Libelt również za Vischerem dzieło Engla p. t.: „Ideen zu einer Mimik”.

5.

Ostatnim i najwyższym stopniem piękna plastycznego natury jest — zdaniem estetyka naszego — piękno plastyczne wyrazowe, czyli malarstwo natury. Zalicza Libelt do niego: 1. piękno światła i cieni; 2. piękno farb i kolorów; 3. piękno światła i barw w połączeniu. Ten ostatni rodzaj piękna przejawia się: a) w okolicach, b) w malowniczości tworów, c) w idealnej wyrazowości okolic i tworów.

Poznajemy tutaj znowu oryginalny, stale powtarzający się schemat libeltowego podziału piękna natury. Schemat ten jest oryginalny, ale metoda jego przeprowadzenia pochodzi znowu w prostej linii od Hegla. Treść zaś omawianych rozdziałów oparta jest nadal w wielkiej mierze na Estetyce Vischera, której wpływ przejawia się szczególnie w poglądach Libelta na wartość estetyczną barw⁵⁹⁾ oraz kolorów i światła⁶⁰⁾. Prócz tego w szczegółach empirycznych, dotyczących

⁵³⁾ Por. Vischer, I. c., § 526.

⁵⁴⁾ I. c., str. 57. Por. Vischer, I. c., § 555.

⁵⁵⁾ Libelt, I. c., str. 56.

⁵⁶⁾ Por. Libelt, I. c., str. 62.

⁵⁷⁾ Libelt, I. c., str. 65—75, Vischer, I. c., § 558.

⁵⁸⁾ Libelt, I. c., str. 75—87, Vischer, §§ 559—540.

⁵⁹⁾ Por. Libelt, I. c., str. 149—198, Vischer, I. c., § 241—255.

⁶⁰⁾ Por. Libelt, I. c., str. 154—161, Vischer, § 246.

barw, powołuje się Libelt na Zenona Hałatkiewicza ⁶¹⁾ oraz doświadczenia Gardnera. Mówiąc o kolorach cieni, przytacza dane doświadczalne Buffona i Goethego ⁶²⁾; gdy zaś kreśli malowniczość, przejawiającą się w królestwie zwierząt, opiera się w zasadzie na Estetyce Vischera, podaje jednak cały szereg nowych szczegółów, zaczerpniętych u ówczesnych przyrodników.

W trakcie omawiania piękna światła i cieni, powołuje się Libelt na następujących autorów obok Vischera: Tourtual („Ueber die Erscheinung des Schattens und deren physiologische Bedingung“ (Berlin 1850) ⁶³⁾ Kostner, („Grundriss der exper. Physik“, II, 541) ⁶⁴⁾, Oerstedt („Naturlehre des Schoenen“ ⁶⁵⁾, Brandes ⁶⁶⁾, Chladni ⁶⁷⁾, Al. Humboldt (Kosmos“ ⁶⁸⁾, Talbot i Blacadder ⁶⁹⁾, A. Jussieu (Botanika, § 124) ⁷⁰⁾. Przywołuje też estetyk nasz do pomocy bogatą ówczesną literaturę podróżniczą, wymieniając takie nazwiska, jak: Ross, Cook (str. 125), Forster (str. 155), Scheopf (str. 145) i W. Scoresby (str. 159).

Pamiętać jednak należy, że zasadniczy kierunek wywodów swych wzoruje Libelt na estetyce Vischera, aczkolwiek nie przyjmuje ani jego założeń filozoficznych, ani jego układu zjawisk piękna natury.

W ten sposób rozpatrzyliśmy źródła poglądów Libelta na piękno natury.

Jak widzieliśmy, zasadniczem dziełem, na którym się estetyk nasz wzorował, była Estetyka Fr. Th. Vischera. Czerpie z niej Libelt materiał, przyjmuje nawet od Vischera częściowo układ i podział tego materiału. Powołuje się też naogół na tych samych przyrodników i innych autorów, których cytuje również Vischer.

⁶¹⁾ Por. Libelt, I. c., str. 164.

⁶²⁾ Por. Libelt, I. c., str. 195.

⁶³⁾ Libelt, I. c., str. 105.

⁶⁴⁾ Libelt. Tamże.

⁶⁵⁾ Libelt, I. c., str. 109.

⁶⁶⁾ Libelt, I. c., str. 125.

⁶⁷⁾ Por. tamże.

⁶⁸⁾ Por. tamże.

⁶⁹⁾ Tamże, str. 126.

⁷⁰⁾ Tamże, str. 140.

Dzieło Vischera uważa jednak Libelt nie za „fizyczną estetykę”, lecz za „estetyczną fizykę”, ponieważ układ jej wzorowany jest ściśle na naukach przyrodniczych. W ten sposób — zdaniem Libelta — dzieło Vischera jest dopiero materiałem dla estetyki natury. Z tego stanowiska estetyka naszego wypływają też różnice jego w stosunku do Vischera. Przedewszystkiem odrzuca on naczelne założenia filozoficzne estetyki Vischera, a więc w pierwszej linii podmiotowość piękna natury oraz doniosłą rolę szczęśliwego przypadku. Zmianie ulega naturalnie też układ całości. Zjawiska, traktowane przez Vischera po kolei w analogji do nauk przyrodniczych — od powietrza i światła począwszy i skończywszy na człowieku i ludzkości — rozrywa Libelt, przedstawia oraz grupuje tak, aby wykazać wszędzie analogję do odnośnych działów sztuk.

Nie uniknął Libelt w ten sposób pewnego powtarzania się, zbytecznego rozwałkowywania kwestyj oraz pewnej sztuczności i nienaturalności w ujęciu zjawisk.

Cheąc wzbogacić materiał oraz dać możliwie doskonały system, nie poprzestaje estetyk nasz na dziele Vischera, lecz czerpie również w pewnej mierze z przyrodników: Cuviera, Okena, Humboldta, Jussieu, Belkego, Oerstedta, Schuberta i innych drobniejszych.

Duże odczytanie wykazuje estetyk nasz w ówczesnej literaturze podróźniczej, cytując w tej mierze odnośne dzieła Humboldta, Scoresby'ego i innych. W niemałej mierze przydała się oczywiście Libeltowi nabyta w Berlinie wiedza przyrodnicza, co mogliśmy stwierdzić szczególnie w dziedzinie mineralogji. W opisach niektórych zjawisk odbiły się też wrażenia nabyte przez estetyka naszego podczas jego własnych podróży. Tak przedstawiają się źródła poglądów Libelta na piękno natury.

Oryginalność estetyka naszego polega tutaj na tem, że bogaty i różnorodny materiał ujął w ramy nowego, ciekawego systemu. Inna rzecz, że system ten, będący wytworem apriorycznej spekulacji filozoficznej, nie może stanowić ram naturalnych dla całego bogactwa zjawisk empirycznych, które wtłoczone są weń przeważnie w sposób sztuczny i niejednokrotnie przesadny.

ZAKOŃCZENIE.

W pracy niniejszej staraliśmy się wykazać, jak doniosłą rolę w ukształtowaniu poglądów estetycznych Libelta odegrały źródła obce.

Zastanowiliśmy się najpierw nad ro z w o j e m poglądów estetycznych naszego myśliciela, na tle poszczególnych źródeł. Przeszliśmy potem do omówienia źródeł części ogólnej Estetyki, uwzględniając w niej najogólniej dwie wielkie części. W pierwszej przeważają bezwzględnie poglądy Hegla, w drugiej wybijają się na plan pierwszy myśli Schellinga, Vischera i Jean Paula.

Wpływ Hegla przejawiał się głównie w zasadach filozoficznych estetyki, w ujęciu stosunku sztuki do religji i filozofji oraz do natury. Poglądy te zresztą są powtórzeniem zapatrywań, wyrażonych już w wykładach z r. 1841,2, które przecież wzorowane były ściśle na estetyce Hegla.

Na określenie przez Libelta istoty i doniosłej roli wyobraźni oddziaływały głównie poglądy Schellinga, co przejawiało się już w Systemie umniectwa. Natomiast w podziale wyobraźni oraz szczegółach treści wzoruje się estetyk nasz przeważnie na Vischerze, przyjmując też niektóre myśli J. Paula i Schellinga. Również główną rolę odgrywają poglądy Vischera w rozdziałach, traktujących o istocie i roli talentów.

W poglądy Libelta na genjusz weszło szczególnie wiele myśli obcych, wśród których dominują poglądy J. Paula, skombinowane z zapatrywaniami Vischera i Schellinga.

Prócz tych autorów, reprezentujących główne źródła estetyki Libelta, skonstatowaliśmy jeszcze szereg źródeł drobniejszych, z których najważniejszymi są przejawiające się kilkakrotnie myśli Platona i neoplatonizmu — o ideach oraz istocie twórczości — nie wspominając już o niemalym szeregu cytatów z różnych autorów, odnoszących się do różnych kwestyj szczegółowych. Pamiętać przytem należy, że wymienione powyżej źródła niejednokrotnie mieszają i przeplatają się wza-

jemnie, łącząc się przytem z oryginalnemi zapatrywaniami estetyka naszego w nierozzerwalną całość. Stworzenie zaś takiej całości umożliwiła niezawodna metoda Hegła, przenikająca i kształtująca materiały treściowy, tak zapożyczony, jak i oryginalny aż do najdrobniejszych szczegółów.

Z dziedziny piękna natury zdążył Libelt rozwinąć tylko jej piękno plastyczne. I tutaj w konstrukcji systemu walne usługi oddaje estetykowi naszemu metoda heglowska. W ukształtowaniu treści natomiast trzyma się Libelt naogół dzieła Vischera, czerpiąc z niego nie tylko materiały, lecz częściowo przyjmując zeń również układ i podział tego materiału, lecz tylko częściowo, gdyż nie zgadza się na konstruowanie systemu piękna natury w ścisłej analogji do nauk przyrodniczych, jak to czyni Vischer. Chcąc zaś stworzyć system możliwie doskonały i wszechstronny, nie poprzestaje Libelt na dziele Vischera, lecz stara się je uzupełnić szeregiem uwag szczegółowych, zaczerpniętych z przyrodników: Cuvier'a, Okena, Humboldta i innych.

Oryginalność estetyki Libelta polega na dwóch zasadniczych czynnikach: pierwszym z nich są niektóre założenia metafizyczne, od planu systemu sztuk począwszy, wzorowane na Systemie umiędzy; drugim czynnikiem oryginalnym są bystre i niejednokrotnie słuszne uwagi szczegółowe oraz drobne ustępy krytyczne, rozsiane po całej części ogólnej Estetyki. W części zaś I i II (w „Pięknie natury”) podziwiamy przepiękne opisy i obrazy przyrody, skreślone z wyrazistością plastyka i barwnością malarza, tchnące prawdziwem umiłowaniem piękna i wrażliwością na wszelkie, choćby najdrobniejsze jego objawy. Zużytkował też Libelt w części tej nabyte w Berlinie wykształcenie przyrodnicze, szczególnie w dziedzinie mineralogji, oraz bogate wrażenia podróźnicze.

Głęboka uczuciowość naszego estetyka oraz zrównoważenie wewnętrzne, prostota oraz plastyka i barwność stylu, połączone z prawdziwie romantycznym rozmachem twórczym i przejściem się metodą Hegła — sprawiają, że dzieło jego, aczkolwiek mało samodzielne, nie jest jednak zlepkiem różnorodnych motywów, lecz piękną całością.

Libelt był urodzonym popularyzatorem w najlepszym tego słowa znaczeniu. Były w nim również zadatki na by-

śrego i poważnego krytyka literackiego. Już uwagi Libelta na temat romantyzmu i poezji wieszczów naszych trafiają niejednokrotnie w sedno rzeczy. Poważne krytyki utworów Słowackiego, mianowicie Mazepy i Ks. Marka, rzadki objaw bezstronności i rzeczowości w okresie nerwowej naganki na najromantyczniejszego z romantyków - - nawet po dziś dzień w wielkiej mierze nie straciły na wartości.

Jak Libelt potrafił pogodzić krytykę wybujałego mistycyzmu z uznaniem wartości istotnych w pismach jego reprezentantów, o tem świadczy rozbiór prelekcji paryskich Mickiewicza ¹⁾ oraz uwagi o mistycyzmie i o pisarzach, stanowiących przejście do filozofji słowiańskiej, umieszczone w dziele p. t. „Samowładztwo rozumu i objawy filozofji słowiańskiej”. W latach 1842 do 1846 umieszczał Libelt w różnych czasopiśmiech recenzje literackie, na wyniki których prawie zawsze można się zgodzić, jak to stwierdza W. Hahn ²⁾. Koroną działalności estetyczno-krytycznej Libelta są jego wykłady o literaturze niemieckiej. Zdolność estetyka naszego do kreślenia wielkorzuśnych uogólnień, pełnych plastyki i barwy znalazła tutaj wyraz w śmiałym zamknięciu całego rozwoju literatury niemieckiej w obrazie poranku, południa i zachodu. Libelt jako krytyk literacki czeka jeszcze na opracowanie, godne jego wielkiego talentu. Również przyszła monografia o naszym filozofie powinna uwzględnić ten tak ważny w jego działalności pisarskiej pierwiastek estetyczno - krytyczny. Obyśmy się jej doczekali jaknajprędzej.

¹⁾ P. Dziennik Domowy z r. 1842, 1844.

²⁾ Karol Libelt jako krytyk literacki. Pam. Lit. 1907.



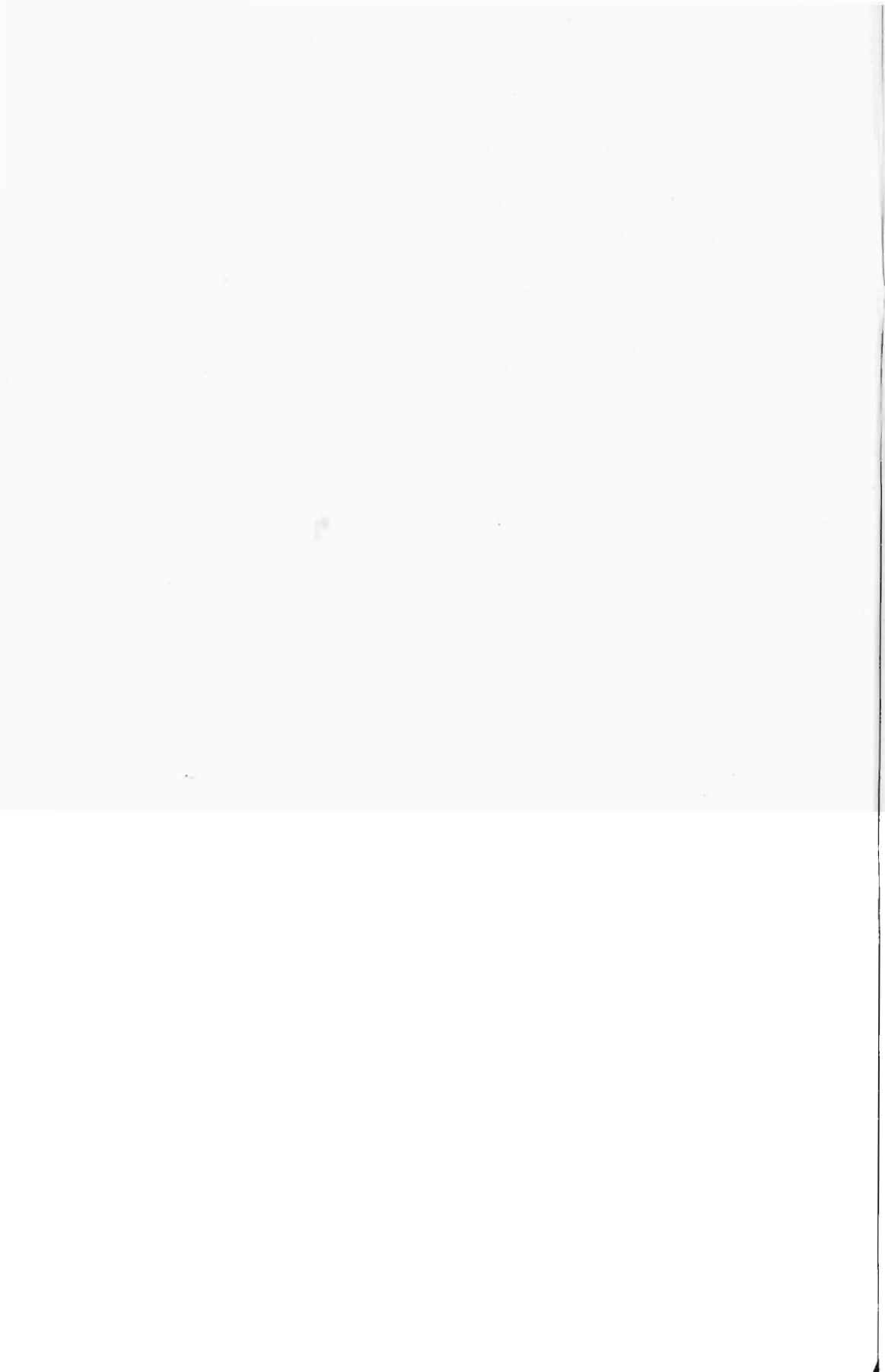
BIBLIOGRAFJA.

Prócz opracowań, wymienionych w krytycznym przeglądzie prac, dotyczących Libelta, korzystałem głównie z następujących dzieł:¹⁾

1. Libelt: Filozofja i krytyka, t. 1-4. Poznań, 1845- 1850 i 1874.
2. Tenże: Estetyka czyli umietywo piękne, t. 1-2, Petersburg 1854 do 1855.
3. Tenże: Pisma pomniejszych, t. 1-6, Poznań, 1849-1851.
4. Acta des Schulamtskandidaten Libelt, Archiwum Państwowe w Poznaniu.
5. Hegel: Vorlesungen über die Aesthetik, Herausgegeben von Hotho, t. 1-5, wyd. 2, Berlin 1842-1845.
6. Vischer Fr. Th.: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauch für Vorlesungen: 2 części, 1846-1858.
7. Hesnard O.: Fr. Th. Vischer, Étude bibliographique, Paris (F. Alcan), 1921.
8. Schelling: System des transcendentalen Idealismus, Tübingen, 1800.
9. Jean Paul (Fr. Richter): Vorschule der Aesthetik, Wien 1815, 2 t.
10. Ruge Arnold: Neue Vorschule der Aesthetik. Das Komische mit einem komischen Anhang, Halle 1857.
11. Mundt Th.: Aesthetik. Die Idee der Schönheit und des Kunstwerks im Lichte unserer Zeit, Berlin 1845.
12. Solger K. W. F.: Vorlesungen über Aesthetik. Herausgegeben von Heyse, Leipzig 1829.
13. Krause K. Chr. Fr.: Abriss der Aesthetik oder der Philosophie des Schönen und der schönen Kunst... herausgegeben von J. Leutbecher, Goettingen 1857.
14. Ruge A.: Die Platonische Aesthetik, Halle 1852.
15. Hotho H. G.: Die Malerschule Hubert von Eyck nebst deutschen Vorgängern und Leitgenossen, Berlin 1855.
16. Weisse Chr. H. W.: System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit, 1850.
17. Menzel W.: Die deutsche Litteratur, 1828.
18. Rosenkranz Joh. K. Fr.: Aesthetik des Hässlichen, 1855.
19. Wiszniewski: Charaktery rozumów ludzkich.
20. Kremer: Listy z Krakowa, t. I i II, wyd. 2, Wilno, 1855.

¹⁾Z powodów, podanych w dopisku do przeglądu literatury o Libelcie, autor nie mógł już skorzystać z szeregu prac o Heglu i jego epoce, które renesans hegljanizmu wywołał w ostatnich trzech latach, szczególnie w Niemczech.

21. Heym R.: Hegel und seine Zeit... Berlin, 1857.
 22. Koepke R.: Die Gründung der Königl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin... Berlin, 1860.
 23. Ascherson F.: Urkunden zur Geschichte der Jubelfeier der Königl. Friedrich-Wilhelms Universität zu Berlin im October 1860. Berlin, 1865.
 24. Die Königliche Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin in ihrem Personalbestande seit ihrer Errichtung Michaelis 1810 bis Michaelis 1885 (Berlin, 1885).
 25. Lenz M.: Geschichte der Königl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, 4 t. Halle a. d. D., 1910.
 26. Virchow R.: Die Gründung der Berliner Universität und der Übergang aus dem philosophischen in das naturwissenschaftliche Zeitalter, Rede... Berlin, 1895.
 27. Lotze: Geschichte der Aesthetik in Deutschland (Geschichte der Wissenschaften, t. 7). München, 1868.
 28. Ziegler Th.: Die geistigen und sozialen Strömungen des neunzehnten Jahrhunderts, Berlin 1899.
 29. Lempicki Z.: Renesans, Oświecenie, Romantyzm, 1922.
 30. Überweg Fr.: Grundriss der Geschichte der Philosophie, IV Teil. Die Philosophie seit Beginn des 19. Jahrhunderts, 1906.
 31. Fischer K.: Geschichte der neueren Philosophie, 10 tomów, 1898, nast.
 32. Dessoir M.: Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft... Stuttgart, 1906.
 33. Sobeski M.: Filozofja Sztuki... wyd. 2, Poznań, 1924.
 34. Cuvier: Leçons d'anatomie comparée, w tłum. niemieckiem, 4 tomy, Lipsk, 1808—1810.
 35. Oken: Allgemeine Naturgeschichte für alle Stände, 7 tomów, Stuttgart, 1855—1845.
-



SPIS TREŚCI:

	Str.
Przedmowa	5
Przegląd dotychczasowej literatury o Libelta	7

CZEŚĆ OGÓLNA.

Rozdział I. <i>Filozofja i estetyka niemiecka w pierwszej połowie wieku XIX.</i>	12
Rozdział II. <i>Atmosfera naukowa w Berlinie w latach 1827—1850</i>	21
Rozdział III. <i>Estetyka Hegla na tle jego systemu filozoficznego</i>	29
1. System filozoficzny Hegla	29
2. Filozofja sztuki Hegla	51
Rozdział IV. <i>System Estetyki Vischera</i>	55
1. Stanowisko Estetyki w systemie filozoficznym	55
2. Metafizyka piękna	55
3. Piękno przyrody	58
4. Wyobraźnia	59
5. Sztuka	42

CZEŚĆ SZCZGÓŁOWA.

Rozdział I. <i>Rozwój Estetyki Libelta na tle jej źródeł</i>	46
Rozdział II. <i>Wstęp oraz działy I—III części ogólnej Estetyki</i>	65
Rozdział III. <i>Dział IV części ogólnej Estetyki</i>	97
Rozdział IV. <i>Źródła poglądów Libelta na Piękno natury</i>	152
Zakończenie	165
Bibliografja	168
