

M y ś l i i L u d z i e

Andrzej Nowicki

Witwicki

W i e d z a P o w s z e c h n a

MYŚLI I LUDZIE

Seria poświęcona jest omówieniu działalności i poglądów filozofów, pedagogów i socjologów. Każdy tomik zawiera krótką monografię jednej postaci lub kierunku i wybór najbardziej reprezentatywnych dla danego myśliciela lub szkoły pism.

Ukazały się m.in.:

Leon Joachimowicz
SCEPTYCYZM GRECKI

Ryszard Panasiuk
FEUERBACH

Stanisław Macheta
KOŁŁATAJ

Michał Hempoliński
BRYTYJSKA FILOZOFIA
ANALITYCZNA

Henryk Leszczyna
PETRAŻYCKI

Tadeusz Płużański
PASCAL

Stanisław Jedynak
HUME

Mieczysław Gordon
LEIBNIZ

Adam Sikora
GROMADY LUDU
POLSKIEGO

Roman Tokarczyk
WINSTANLEY

Adam Węgrzecki
SCHELER

Sław Krzemień-Ojak
LABRIOLA

Karol Toeplitz
KIERKEGAARD

Jan Dziżyński
PROUDHON

Marek Waldenberg
KAUTSKY

Witwicki

M y ś l i i L u d z i e

Filozofia

Komitet naukowy
Zbigniew Kuderowicz, Jan Legowicz (przewodniczący),
Stanisław Michalski, Zbigniew Ogonowski,
Władysław Stróżewski, Jerzy Szacki,
Stefan Wołoszyn

W a r s z a w a 1 9 8 2

M y ś l i i L u d z i e

Andrzej Nowicki

Witwicki

*

W i e d z a P o w s z e c h n a

Obwoluta, okładka, karta tytułowa
KRYSTYNA TARKOWSKA-GRUSZECKA

Redaktor
ELŻBIETA BOROWSKA

Redaktor techniczny
ANNA MARKOWSKA

Korektor
MARIA MOLSKA

© Copyright by Państwowe Wydawnictwo
„Wiedza Powszechna”
Warszawa 1982

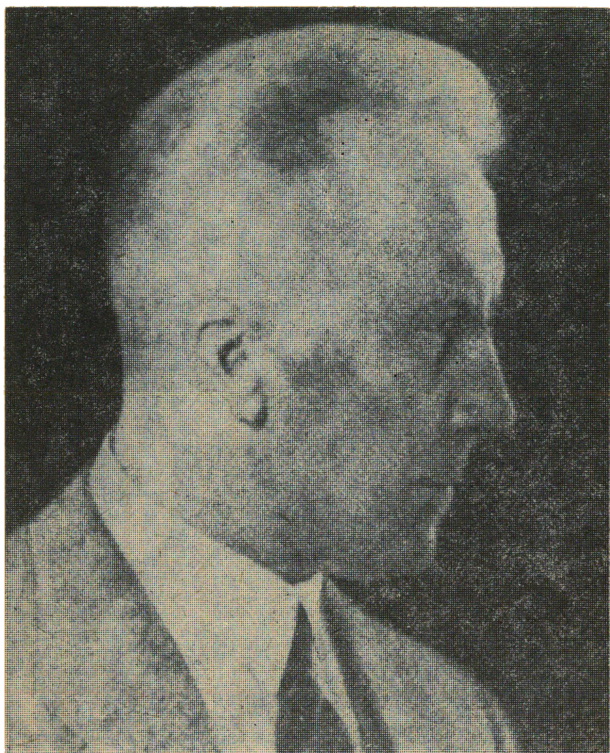
PRINTED IN POLAND

PW „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1982 r. Wydanie I.
Nakład 10 000 + 300 egz. Objętość 13,7 ark. wyd., 19 ark.
druk. Papier druk sat. kl. IV, 70 g, 82×104. Oddano do
składania w styczniu 1982 r. Druk ukończono w grudniu
1982 r.

Rzeszowskie Zakłady Graficzne — Rzeszów
Zam. 162/82 T-3-181 Cena zł 90,—

ISBN 83-214-0301-8

Witwicki



1

WŁADYSŁAW WITWICKI

MIEJSCE WITWICKIEGO W DZIEJACH KULTURY POLSKIEJ

Przez kilkadziesiąt lat nazwisko Witwickiego związane było z najważniejszymi wydarzeniami w dziejach filozofii polskiej. Oto 12 lutego 1904 r. powstaje we Lwowie Polskie Towarzystwo Filozoficzne — Witwicki należy do inicjatorów i współzałożycieli, a także do najbardziej aktywnych referentów i dyskutantów. W roku 1911 zaczyna ukazywać się „Ruch Filozoficzny” — od samego początku przez osiem lat Witwicki jest członkiem Komitetu Redakcyjnego. W kwietniu 1920 r. odbywa się Pierwszy Zjazd Polski poświęcony sprawom organizacji i rozwoju nauki — Witwicki wygłasza na nim referat: *O stosunku nauki do sztuki*. 10 maja 1923 r. rozpoczyna się Pierwszy Polski Zjazd Filozoficzny — Witwicki wygłasza na nim odczyt inauguracyjny: *Z filozofii nauki*. W maju 1924 r. odbywa się Piąty — a pierwszy po odzyskaniu przez Polskę niepodległości — Międzynarodowy Zjazd Filozoficzny w Neapolu — Witwicki znajduje się w składzie delegacji polskiej. W roku 1925 ukazuje się V rocznik „Nauki Polskiej” poświęcony doniosłemu problemowi: *Co Polska traci skutkiem niedostatecznego uprawiania nauki?* W sprawie tej zabiera głos dziesięciu czołowych przedstawicieli różnych dyscyplin — Witwicki reprezentuje filozofię. Pisano o nim, że jest „najwybitniejszym współczesnym filozofem polskim” (prof. dr Jan Kuchta w 1938 r.).

Spośród różnych działów filozofii Witwicki zaznaczył w sposób trwały swoją obecność co najmniej w pięciu: psychologia, historia filozofii, etyka, estetyka, filozofia kultury.

Jego wkład do wymienionych dziedzin omówiony będzie szerzej w kolejnych rozdziałach. Na razie wystarczy przypomnieć, że był nie tylko — od 1919 r. — profesorem psychologii Uniwersytetu Warszawskiego, ale także najwybitniejszym polskim psychologiem swoich czasów. Jego dwutomowy uniwersytecki podręcznik *Psychologii* był przez kilkadziesiąt lat podstawą wykształcenia psychologicznego kolejnych roczników polskich studentów. Zarówno w podręczniku, jak w licznych rozprawach — publikowanych od 1900 r. w „Przeglądzie Filozoficznym” i innych czasopismach — wiele uwagi poświęcił przede wszystkim najważniejszym filozoficznym zagadnieniom psychologii, wkraczając w ten sposób na obszar ontologii i teorii poznania. Spośród różnych działów psychologii najwięcej zainteresowania budziły w nim: „psychologia wzroku” (analiza wyobrażeń wzrokowych o przedmiotach przestrzennych), psychologia myślenia, uczuć i woli, „psychologia stosunków osobistych”, psychologia wyobraźni i fantazji, psychologia sztuki, a także i przede wszystkim psychologia religii. Oryginalne i pionierskie badania z tej ostatniej dziedziny prowadził w latach trzydziestych, a napisaną w 1935 r. książkę pt. *Wiara oświeconych* uważał za swoje „dzieło życia”. Niestety, starania o wydanie tego dzieła w Polsce zakończyły się niepowodzeniem. Łatwiej było wydać w Paryżu przekład francuski (1939). W Polsce książka ta ukazała się dopiero dwadzieścia lat później, a więc w jedenaście lat po jego śmierci.

Jego wkład do historii filozofii to przede wszystkim studia nad Platonem, na które składają się wstępy i objaśnienia do własnego przekładu dwudziestu kilku dialogów; pracą tą zaj-

mował się czterdzieści cztery lata, stając się najlepszym znawcą Platona w Polsce. Zajmował się także Heraklitem i Arystotelesem, filozofią B. Spinozy, J. Locke'a, A. Schopenhauera i W. Wundta, drukował prace o filozofach polskich: o Józefie Kremerze i Karolu Libelcie, o Edwardzie Abramowskim i Kazimierzu Twardowskim.

W maju 1905 r. na dwóch kolejnych posiedzeniach Polskiego Towarzystwa Filozoficznego przedstawił własne tezy: *O zadaniu etyki naukowej*. Problematyce etycznej poświęcił wiele rozpraw i artykułów wieńcząc tę dziedzinę własnej działalności napisaną w 1944 r. (a wydaną w 1957 r.) książką pt. *Pogadanki obyczajowe* i stając się w ten sposób jednym z czołowych klasyków etyki świeckiej w Polsce.

Estetyką, historią sztuki i teorią malarstwa zajął się bardzo wcześnie, publikując pierwsze prace z tej dziedziny jeszcze w swoich latach studenckich; później — jako docent — prowadził ćwiczenia z estetyki na Uniwersytecie Lwowskim, a w latach dojrzałych napisał kilka fundamentalnych książek: *Wiadomości o stylach*, *Anatomia plastyczna* i *O widzeniu przedmiotów. Zasady perspektywy*.

Najbardziej pasjonowała go filozofia kultury, a zwłaszcza problem relacji pomiędzy nauką i sztuką. Poświęcił mu takie rozprawy, jak: *Sztuka a nauka* (1908), *Artyzm a nauczanie* (1915), *O stosunku nauki do sztuki* (1920) i *Z filozofii nauki* (1923). Prócz tego problem ten pojawia się także w jego *Psychologii*, w objaśnieniach do dialogów Platona, w *Wierze oświeconych* i w licznych artykułach.

Problem ten był jego osobistym problemem. Wynikał bowiem z trwałego rozdzielenia jego osobowości twórczej. Bo Witwicki był nie tylko naukowcem, badaczem i nauczycielem, ale również artystą. Miał przez całe życie dwa zawody i zdawał sobie z tego sprawę, pisząc: „Na-

uczycielski zawód i artystyczny uprawiałem zawsze — raz równocześnie, raz na przemian. Żaden z nich nie był stale i zawsze główny, ani ze względu na źródło utrzymania, ani ze względu na zamiłowanie [...] Oba zawody miały we mnie wspólne tło. Rozkosz poznawania i dzielenia się tym, co przeżywałem, znajdowałem i tu, i tam”¹.

Temu rozdzieleniu na artystę i badacza zawdzięcza Witwicki swoje sukcesy nauczycielskie, a to dlatego, że „czynność nauczania i twórczość artystyczna mają tak wiele cech wspólnych, że kto nie ma szczypty artyzmu w sobie, ten nigdy nauczycielem być nie potrafi”².

Mówiąc o zdolnościach artystycznych Witwickiego mamy na myśli nie tylko jego obrazy olejne, rzeźby, medale, rysunki, ilustracje do książek, ale również artystyczną prozę jego tekstów pisanych i mówionych.

I z tym właśnie związana jest jego sława. Można nawet podać dokładnie dzień, w którym Witwicki — po przekroczeniu sześćdziesiątego roku życia — nagle stał się sławny.

Był to wtorek, 31 stycznia 1939 r. godzina 22. Przez radio rozległ się jego głos, sprawiający, że „uszy słuchaczy zaczęły nagle widzieć” cuda rzeźby i architektury ateńskiej, dzieła rąk i umysłów starożytnych Greków. Do tego momentu Witwickiego znał tylko wąski krąg pracowników naukowych i studentów, słuchaczy jego wykładów i czytelników jego książek, a więc tylko jakieś setki ludzi; teraz jego *Przechadzek ateńskich* słuchały setki tysięcy.

Od tego czasu minęło już przeszło czterdzieści lat. Niewielu zostało ludzi, którzy pamiętają jego głos. Zostało wprowadzić po nim wiele

¹ W. Witwicki: *O roli społecznej artysty malarza i artysty rzeźbiarza w Polsce wczoraj i dziś*. Rękopis z 1939 r.

² W. Witwicki: *Artyzm a nauczanie*, „Szkoła Polska”, Wiedeń 15 IV 1915, nr 2, s. 4.

książek, ale już od kilkunastu lat nie ma ich w księgarniach ani w antykwariatach. A przecież książki te nie zestarzały się i jeszcze dla wielu pokoleń mogą być źródłem rzetelnej wiedzy, bodźcem do samodzielnego zastanowienia się nad sprawami nauki, sztuki i życia, okazją do nawiązania bliskiego kontaktu duchowego z głębokim myślicielem i niezwykłym człowiekiem: uczonym i artystą.

Sposób opracowania tej książki jest oczywiście wyznaczony przez charakter serii i nie może w sposób istotny odbiegać od kilkunastu poprzednich tomików. Mimo to warto powiedzieć kilka zdań o zadaniach, jakie postawił przed sobą autor — będący niegdyś uczniem Witwickiego, a więc znający go nie tylko z jego tekstów, ale także z bezpośredniego kontaktu.

Jak każde opracowanie, również to stanowi określoną propozycję interpretacji prezentowanej postaci. Ale interpretacje bywają zwykle jednostronne, eksponują ten obszar działalności i te cechy osobowe, które wzbudziły szczególne zainteresowanie autora opracowania. Zdając sobie z tego sprawę i pragnąc uniknąć tego rodzaju jednostronności, postanowiliśmy w tej pracy pokazać Witwickiego w sposób możliwie pełny, a więc nie tylko jako filozofa i psychologa, ale także jako artystę malarza, teoretyka sztuki i recenzenta wystaw malarskich; jako teoretyka wychowania i religioznawcę; jako człowieka wszechstronnego i pisarza zabierającego głos w różnych sprawach, również na temat mody i tańca.

Następnie, jeśli chodzi o wybór tekstów, zastosowane zostały trzy podstawowe kryteria. Po pierwsze, były one tak wybierane, aby ukazać wielostronność zainteresowań nie pomijając żadnej z głównych dziedzin jego pisarstwa. Po drugie, biorąc pod uwagę fakt, że jego praca twórcza obejmuje okres pięćdziesięciu lat,

przy wyborze tekstów zwracana była uwaga na rok ich powstania, po to, żeby reprezentowane tu były wszystkie okresy jego życia. Po trzecie, zakładając, że prace Witwickiego wydane w latach 1957—1963 w ramach tak zwanego zbiorowego wydania jego „spuścizny piśmienniczej” znajdują się w większych bibliotekach, postanowiliśmy wykorzystać limit stron na teksty mniej znane i trudno dostępne, a więc na rękopisy prac dotąd nie drukowanych oraz na rozprawy i artykuły rozproszone po starych, często zniszczonych i zdekompletowanych czasopismach. W ten sposób również te osoby, które posiadają dwadzieścia kilka tomów prac Witwickiego wydanych po jego śmierci, będą miały w naszej książce nie powtórzenie, lecz uzupełnienie posiadanych tekstów.

I ostatnia uwaga. Zamieszczona tu bibliografia prac Witwickiego nie jest wyborem prac najważniejszych, ale pełną prezentacją materiałów do bibliografii kompletnej, a to dlatego, że w żadnym innym opracowaniu nie ma obszernego wykazu jego prac. Z tego samego powodu nieco szerzej został potraktowany jego życiorys.

ŻYCIE WITWICKIEGO. PROPOZYCJA PERIODYZACJI

Władysław Józef Witwicki urodził się 30 kwietnia 1878 r. w Lubaczowie koło Cieszanowa. Pochodził z rodziny szlacheckiej, używającej herbu Sas i przydomka Wasylkowicz. Jego ojcem był Ludwik Filip Witwicki (1830—1884), „urzędnik sądowy z podupadłej rodziny obywatelskiej. Praw nie skończył, egzaminów nie pozdawał, konie i parobka zabrała powódź; umarł w 54 roku życia [...] przedwcześnie zeszły i schorowany, zostawił w nędzy żonę i pięcioro dzieci”¹: Helenę, Stanisława, Eugenię, Tadeusza i najmłodszego, sześciolatniego Władysława. Matka, Urszula Teodora Aurelia z Wońskich, była siostrzenicą arcybiskupa lwowskiego, Łukasza Baranieckiego (1798—1858), „wychowywała się w pałacu arcybiskupim we Lwowie, ślub brała w Obroszynie, w letniej rezydencji arcybiskupów lwowskich. Wspomnienia młodych lat, minionego dobrobytu, pozycji społecznej i nabożeństw splotły się u niej jakoś razem. Dołączyło się puste, właściwie, życie osobiste, ponieważ wyszła za ojca nie z miłości, tylko ją wydano za mąż, nie bardzo pytając o zdanie i uczucie — dzieci było więcej, niż ich rodzice pragnęli, bo, coś dziewięcioro, z czego się pięcioro uchowało; w domu bieda, wykształcenie matka odebrała tylko elemen-

¹ A. Nowicki: *Inedita Władysława Witwickiego (1878—1948). Ankieta w sprawie utraty wiary religijnej (rękopis)*, „Euhemer”, 1980, nr 3(117), s. 109.

tarne w klasztorze Sakramentek we Lwowie [...] Każdą wolną chwilę spędzała w kościele, należała do bractw i towarzystw religijnych”², marzyła o tym, żeby najmłodszy syn, Władysław, został księdzem, a później arcybiskupem. Najstarsza córka Helena — nazywana przez Władysława Haliną — została zakonnicą w klasztorze Sióstr Miłosierdzia. Najstarszego syna, Stanisława, wzięto do wojska austriackiego na dwanaście lat. Drugi syn, Tadeusz, starszy od Władysława o sześć lat, „należał do tajnych organizacji patriotycznych, a później kształcił się na nauczyciela historii w szkołach średnich”³.

Od drugiego roku życia Witwicki mieszka we Lwowie. Tam w latach 1884—1888 chodzi do szkoły powszechnej, a w latach 1888—1896 do Cesarsko-Królewskiego Gimnazjum im. Franciszka Józefa. Wśród jego nauczycieli znajdują się m. in. znany historyk, Ludwik Kubala (1838—1918), który go uczył historii i geografii; religii i łaciny uczył go ks. Jan Słórsarz, greckiego — Stanisław Romański, niemieckiego — Andrzej Procyk, polskiego — Józef Staromiejski, historii naturalnej — Ludomir Sykutowski, matematyki — Łucjan Czechowicz⁴.

W latach gimnazjalnych, wraz z nauką katechizmu i dogmatyki, Witwicki traci wiarę religijną.

W roku 1896, po ukończeniu gimnazjum, zapisuje się na Uniwersytet Lwowski, gdzie słucha wykładów historii naturalnej, matematyki, fizyki, historii sztuki i filozofii. Jego nauczycielami uniwersyteckimi są: wybitny zoolog, antropolog i etnograf Benedykt Dybowski (1833—1930); botanik i badacz życia pszczoł Teofil Ciesielski (1846—1916); geolog Emil Du-

² Tamże.

³ Tamże.

⁴ Por. *Sprawozdanie Dyrekcji C. K. Lwowskiego Gimnazjum im. Franciszka Józefa za rok szkolny 1891*, Lwów 1891.

nikowski (1855—1924); zoolog, anatom i embriolog Józef Nusbaum (1859—1917); chemik Bronisław Radziszewski (1838—1914); geolog i paleontolog Józef Siemiradzki (1858—1933); fizyk Konstanty Zakrzewski (1876—1948); geolog, badacz złóż naftowych Rudolf Zuber (1850—1920) oraz filozof i psycholog Kazimierz Twardowski (1866—1938).

Witwicki był jednym z pierwszych uczniów Twardowskiego, który rozpoczął wykłady na Uniwersytecie Lwowskim w 1895 r. Wspominając tamte lata, Witwicki pisze, że „własny pogląd na świat i życie formował sobie młody człowiek zazwyczaj w związku z lekturą poetów i powieści”, najczęściej Henryka Sienkiewicza, rzadziej Anatole'a France'a. „Niedługo miał jednych zahipnotyzować Przybyszewski, innych — Żeromski, jeszcze innych Brzozowski”⁵; ci, którzy interesowali się filozofią, czytali Taine'a i Nietzschego, Spencera, Milla, Comte'a, Büchnera i Darwina⁶. To były również główne lektury młodego Witwickiego, zafascynowanego zarówno estetyzmem Przybyszewskiego, jak scjentyzmem pozytywistów, a także nietzscheańskim kultem Nauki, Sztuki i Mocy. Nie bez wpływu Dybowskiego i Nusbauma zaczął wcześniej angażować się po stronie wolnej myśli i wojującego darwinizmu.

Na trzecim roku studiów Witwicki został wybrany przewodniczącym kółka filozoficznego przy Czytelnicy Akademickiej we Lwowie. Sekretarzem został jego rówieśnik, Jan Łukasiewicz (1878—1956), znany w późniejszych latach filozof i logik. W roku akademickim 1898/1899 odbyło się trzydzieści posiedzeń naukowych, w których uczestniczyło sto siedemnaście osób (średnia frekwencja: dwadzieścia osób). Do naj-

⁵ W. Witwicki: *Kazimierz Twardowski*, „Wiadomości Literackie”, R. XV, 24 IV 1938, nr 18(757), s. 1.

⁶ Por. tamże.

bardziej aktywnych — poza przewodniczącym i sekretarzem — należeli: Leopold Staff (1878—1957), Józef Ruffer (1878—1940), Marian Borowski (1879—1938) i Oskar Katzenellenbogen (1876—1942), znany później w literaturze pod pseudonimem: Ostap Ortwin. Opiekunem kółka był profesor Kazimierz Twardowski. Dwudziestoletni Witwicki wygłosił na zebraniach kółka filozoficznego dwa referaty: *Co to jest sen?* i *Psychologiczna analiza postanowień*. Brał także aktywny udział w zebraniach kółka literackiego, wygłaszając cztery referaty: *O wystawie dzieł sztuki we Lwowie, Siemiradzkiego Dirce, Felicjan Rops, Gustav Vigeland*, oraz w zebraniach kółka przyrodniczego, wygłaszając referat: *Wiek nerwowy*⁷. Niektóre z referatów Witwickiego zostały wkrótce wydrukowane w czasopiśmie lwowskich.

Z dotychczasowych badań wynika, że pierwsza publikacja Witwickiego ukazała się 1 stycznia 1899 r. Był to artykuł *Dirce*, opublikowany w lwowskich „Wiadomościach Artystycznych” — zawierał krytyczną analizę obrazu Henryka Siemiradzkiego (1843—1902).

Aktywna działalność w studenckich kołach naukowych i ukazanie się pierwszych prac drukowanych mogą służyć jako cezura dzieląca dwa pierwsze dwudziestolecia życia Witwickiego. Następną cezurą będzie 1919 r.

4 grudnia 1900 r. Witwicki składa egzamin na nauczyciela historii naturalnej jako przedmiotu głównego oraz matematyki i fizyki jako przedmiotów pobocznych. W tym samym roku — mając dwadzieścia dwa lata — wstępując w związek małżeński, z którego urodzi się dwóch jego synów: Tadeusz (1902—1970), znany psycholog, i Janusz (1903—1945), architekt.

⁷ *Sprawozdanie Kółka filozoficznego*, w: *Sprawozdanie Wydziału Czytelni Akademickiej we Lwowie za rok administracyjny 1898—9*, Lwów 1899, s. 22—25.

14 kwietnia 1901 r. Witwicki doktryzuje się na Uniwersytecie Lwowskim z filozofii jako przedmiotu głównego, a zoologii jako przedmiotu pobocznego na podstawie rozprawy: *Analiza psychologiczna ambicji* (drukowanej w „Przeglądzie Filozoficznym”, 1900). Po uzyskaniu doktoratu Witwicki przebywa kilka miesięcy na studiach w Wiedniu i w Lipsku. Na Uniwersytecie Wiedeńskim studiuje psychologię pod kierunkiem Aloisa Höflera (1853—1922), a na Uniwersytecie Lipskim pod kierunkiem Wilhelma Wundta (1832—1920). Wkrótce potem publikuje artykuł: *Rzut oka na kierunek W. Wundta w dziejach filozofii* („Tygodnik Słowa Polskiego”, 31 VIII i 7 IX 1902).

W roku 1902 Witwicki zostaje „zastępcą nauczyciela” w Cesarsko-Królewskim IV Gimnazjum we Lwowie, gdzie wykłada matematykę, fizykę i historię naturalną w wymiarze czterech godzin tygodniowo. W gimnazjum tym pracować będzie do 1908 r. W „Sprawozdaniu Dyrektora” tego gimnazjum za rok szkolny 1903 ukazuje się praca Witwickiego: *Teorie woli u Arystotelesa. Rozbiór logiczny dwóch rozdziałów IV księgi Etyki Nikom[achejskiej]*.

1 października 1904 r. po habilitacji na podstawie pracy *Analiza psychologiczna objawów woli* (drukowanej w „Archiwum Naukowym”, Lwów 1904) Witwicki zostaje docentem filozofii Uniwersytetu Lwowskiego. Nominacja na docenta prywatnego została zatwierdzona przez c. k. ministerstwo dopiero 31 października 1905 r.

29 maja 1905 r. Witwicki składa egzamin na nauczyciela propedeutyki filozofii, a 19 czerwca tego roku reskryptem ministra wyznań religijnych i oświecenia publicznego zostaje awansowany na „rzeczywistego nauczyciela” w IV Gimnazjum, wykładając odtąd — prócz matematyki i historii naturalnej — także propedeutykę filozofii.

25 lipca 1907 r. Witwicki bierze udział w X

Zjeździe Lekarzy i Przyrodników Polskich wygłaszając referat: *Z psychologii stosunków osobistych* (drukowany w „Przeglądzie Filozoficznym”, 1907).

W roku akademickim 1907/1908 Witwicki jako docent prywatny prowadzi całoroczny wykład: *Lektura i interpretacja III księgi Etyki Spinozy* (dwie godziny tygodniowo).

15 lipca 1908 r. Cesarsko-Królewska Szkolna Rada Krajowa przenosi Witwickiego z IV do VII Gimnazjum we Lwowie, gdzie pracuje do wybuchu I wojny światowej. Jednocześnie — jako docent prywatny — prowadzi zajęcia na Uniwersytecie Lwowskim i Politechnice Lwowskiej.

W maju 1909 r. Księgarnia Polska Bernarda Połonieckiego we Lwowie podejmuje się opublikowania — pod redakcją Leopolda Staffa — szeregu wydawnictw, objętych zbiorowym mianem „Symposion”, rozpoczynając to przedsięwzięcie wydaniem *Uczty*, platońskiego „dialogu o miłości” w przekładzie artystycznym Witwickiego.

19 lipca 1911 r. Witwicki wygłasza referat na sekcji filozoficznej XI Zjazdu Lekarzy i Przyrodników Polskich w Krakowie: *W sprawie przedmiotu i podziału psychologii* (drukowany w *Księdze pamiątkowej ku uczczeniu 250-tej rocznicy założenia Uniwersytetu Lwowskiego przez króla Jana Kazimierza*, Lwów 1912).

16, 17 i 18 grudnia 1912 r. Witwicki wygłasza w Warszawie w sali Muzeum Przemysłu i Rolnictwa cykl odczytów pt. *William James jako psycholog*.

Po wybuchu I wojny światowej, od jesieni 1914 do jesieni 1915 r. Witwicki przebywa w Wiedniu, wchodząc w skład władz Polskiego Archiwum Wojennego. W końcu 1915 r. wraca do pracy nauczycielskiej w VII Gimnazjum i do zajęć na Uniwersytecie Lwowskim.

Zakończenie I wojny światowej i odzyskanie niepodległości wprowadza w życiu Witwickiego istotne zmiany. Mamy drugą wyraźną cezurę oddzielającą pierwsze czterdzieści lat życia od ostatnich trzydziestu. W roku 1919 Witwicki przენosi się do Warszawy. Datą przełomową staje się dzień 1 kwietnia 1919 r. — data nominacji na profesora Uniwersytetu Warszawskiego, w czterdziestym pierwszym roku życia, w osiemnaście lat po doktoracie, w piętnaście po habilitacji. Obejmując po Edwardzie Abramowskim (1868—1918) katedrę psychologii Witwicki staje się — dopiero teraz — przede wszystkim psychologiem. Jako docent miał na Uniwersytecie Lwowskim tylko jedną lub dwie godziny tygodniowo, teraz jako profesor ma na Uniwersytecie Warszawskim po dwadzieścia godzin zajęć na tydzień. Sam wykonuje dla Zakładu Psychologicznego liczne przyrzędy, tablice, pomoce naukowe.

Z dniem 1 października 1920 r. Witwicki zostaje awansowany na profesora zwyczajnego psychologii. 10 maja 1923 r. otwiera swoim wykładem Pierwszy Polski Zjazd Filozoficzny we Lwowie. Później bierze roczny urlop od pracy dydaktycznej, przebywa na stypendium w Paryżu. W maju 1924 r. uczestniczy w Międzynarodowym Zjeździe Filozoficznym w Neapolu, stamtąd udaje się na Sycylię, do Syrakuz.

Wreszcie ukazuje się dwutomowy podręcznik opracowanej przez niego *Psychologii. Dla użytku słuchaczy wyższych zakładów naukowych* (tom I w 1925, tom II w 1927 r.). Kolejnymi asystentami Witwickiego w Zakładzie Psychologicznym są: w latach 1922—1925 Henryk Suchorzewski, 1926—1928 Bohdan Zawadzki i 1928—1939 Estera Markinówna.

W roku 1928 Witwicki bierze udział w Międzynarodowym Zjeździe w Hadze, poświęconym filmowi w służbie szkoły i nauki, a następnie w V Kongresie Psychotechnicznym w Utrech-

cie. W lipcu 1928 r. wchodzi w skład Komitetu Redakcyjnego „Psychotechniki”.

W marcu 1929 r. Witwicki przebywa w Paryżu na Międzynarodowym kongresie poświęconym zastosowaniom psychologii. W końcu maja 1931 r. bierze udział w I Międzynarodowym kongresie poświęconym psychologii religii, który odbywa się w Uniwersytecie Wiedeńskim. W sierpniu 1932 r. bierze udział w Międzynarodowym Zjeździe Psychologów w Kopenhadze.

16 stycznia i 6 lutego 1933 r. na posiedzeniach sekcji psychologicznej Warszawskiego Towarzystwa Filozoficznego Witwicki przedstawia fragmenty swoich badań nad życiem religijnym osób wykształconych.

W październiku 1934 r. ukazuje się jego książka: *Wiadomości o stylach*, a w 1935 *Księga pamiątkowa* ku jego czci, wydana w Poznaniu jako VII tom „Kwartalnika Psychologicznego” (663 strony). Redaktorem księgi jest profesor Stefan Błachowski, autorami uczniowie i uczennice Witwickiego, m. in.: Walter Auerbach, Janina Budkiewicz, Mieczysław Dybowski, Irena Filozofówna, Eugeniusz Geblewicz, Janina Hosiasson, Janina Kotarbińska, Estera Markinówna, Aniela Meyer-Ginsbergowa, Halina Sosińska, Bohdan Zawadzki.

W tym samym czasie Witwicki ukończył *Wiarę oświeconych* i rozpoczął starania o wydanie jej w Poznaniu. Bezskutecznie.

Na wyższych uczelniach wzrasta aktywność organizacji o charakterze faszystowskim. Mnożą się ataki na postępowych i wolnomyślnych profesorów. 19 listopada 1935 r. bojówki narodowe zebrały się pod oknami Zakładu Psychologicznego (Krakowskie Przedmieście 26, koło Biblioteki Uniwersyteckiej) i wznosiły okrzyki: „Żydowski pacholek! Precz z ateistami! Bić! Precz z Witwickim!” Potem próbowano wylać drzwi. Oblężenie trwało kilka godzin. W liście do pani Heleny Dąbczańskiej, napisanym

w dwa dni później, Witwicki tak wspominał to wydarzenie:

„Potem próbowano wyłamać drzwi do mnie, gdzie trzydzieści sześć osób kończyło posiedzenie naukowe — w tym większość kobiet. Aby zrobić masakrę. Podparłem drzwi plecami, słuchacze mi pomogli, zrobiło się barykadę ze stołów i jakoś się przetrzymało dwie i pół godziny. Oto order i wyrazy uznania od młodzieży «narodowej». To za Platona 8 tomów, za *Psychologii* trzy tomy, za trzydzieści lat wykładów. Wołały jakieś nieznane twarze młodzieńców z Wydziału Prawa — taki narybek studencki, prosto spod ręki księży prefektów [...] To jedno mnie cieszyło naprawdę w ten wtorek, że jednak te drzwi nie puściły, choć trzeszczały i filunek już nadłamano. Że jednak nie ucierpiała żadna z tych osób, które się przyszły uczyć do mnie. A mogło być źle. Właściwie: to mogło być «gorzej», bo źle już było. Głowę rozbito tylko jednemu — ale wyszedł za wcześniej — spieszył się na lekcję. Dobrze było to, że mam jeszcze swoich sto sześć kilo, więc mogłem jako tako drzwi podpierać, ale żeby mi na to przyszło w Uniwersytecie Warszawskim i żebyym spoza drzwi słyszał: «Puszcząć, psia wazsa mać!», tegom się nie spodziewałem, obejmując tu katedrę”⁸.

Od września 1936 do stycznia 1937 r. Witwicki ciężko chorował. W połowie lipca 1937 r. wyjechał na wakacje do Austrii, stamtąd do Włoch, a w końcu września do Grecji, zatrzymując się na trzy tygodnie w Atenach. Rezultatem tej podróży będą *Przechadzki ateńskie*, odczyty radiowe wygłaszane od 31 stycznia do 21 marca 1939 r.

Na początku 1939 r. ukazuje się książka Wit-

⁸ A. Nowicki: *Religia i ateizm w listach Władysława Witwickiego do Heleny Dąbczańskiej (inedita)*, „Euhemer”, 1980, nr 4(118), s. 29—30.

wickiego *La foi des éclairés*, drukowany w Paryżu francuski przekład *Wiary oświeconych*. 9 lutego (lub wcześniej) Witwicki dysponuje już egzemplarzami autorskimi.

1 września 1939 r. — dzień napaści Niemiec hitlerowskich na Polskę — rozpoczyna trzeci okres w życiu Witwickiego: po młodości i latach dojrzałych nadchodzi starość. Nie ma już w tym ostatnim okresie wyjazdów za granicę ani wykładów. Stan zdrowia ulega z roku na rok coraz bardziej fatalnemu pogorszeniu. 3 czerwca 1943 r. Witwicki opuszcza Warszawę, udając się na miesiąc do Buska, a stamtąd do Konstancina, gdzie już pozostanie aż do śmierci.

Po odzyskaniu niepodległości nie wraca do Warszawy, bo mieszkanie na Brzozowej zostało spalone; stan zdrowia nie pozwala mu przyjeżdżać na wykłady, więc (w latach 1945—1948) kilkunastoosobowa grupa słuchaczy przyjeżdża do niego, do Konstancina, na seminaria.

Z dniem 1 września 1948 r. zostaje przeniesiony na emeryturę.

Cały ten ostatni okres, od wybuchu wojny do emerytury, wypełniony jest intensywną pracą naukową. Witwicki przełożył w tym czasie sześć dialogów Platona i siedem ksiąg jego *Praw*, wiele dialogów Lukiana, przełożył ewangelie według Mateusza i Marka, a także jedną pieśń z *Iliady* Homera; napisał *Pogadanki obyczajowe*, *Anatomię plastyczną*, *O widzeniu przedmiotów*, *Platon jako pedagog* i wiele mniejszych prac. W listach z 13 stycznia 1946 r. i 15 kwietnia 1947 r. wymieniał tytuły prac gotowych do druku, dodając, że „leżą w szafie i butwieją [...] Wszystko leży i czeka na papier i na wydawców, i na czytelników kiedyś, na *Opera posthuma*”.

Zmarł 21 grudnia 1948 r. w Konstancinie. W rok później umiera jego druga żona — niegdyś uczennica — Helena z Dubieńskich, którą poznał we Lwowie w 1905 r.

Tak więc życie Witwickiego dzieli się wyraźnie na cztery okresy: pierwsze dwadzieścia lat życia (1878—1898) — do ukazania się pierwszej pracy w druku, drugie dwadzieścia lat (1899—1918) — do nominacji na profesora, trzecie dwadzieścia lat (1919—1939) — od przeniesienia się do Warszawy do wybuchu II wojny światowej i ostatnie, niepełne dziesięciolecie (1939—1948), obejmujące lata okupacji i pierwsze lata Polski Ludowej.

W końcu 1948 r. rozpoczęły się pośmiertne losy Witwickiego, w których istotną cezurę stanowi rok 1957 — data ukazania się *Pogadank obyczajowych*, „jako pierwszego tomu zbiorowego wydania spuścizny piśmienniczej Władysława Witwickiego”. Niestety, Państwowe Wydawnictwo Naukowe wydało w latach 1957—1963 jedynie dwadzieścia trzy tomy. Do wydania pozostało wiele następnych tomów, w których należy zebrać rozprawy, artykuły, sprawozdania, recenzje i inne prace rozproszone po czasopismach.

Pelny rejestr opracowań, recenzji, polemik i ważniejszych wzmianek o Władysławie Witwickim liczy około czterystu pozycji — w tym kilkanaście pozycji nie drukowanych (prace doktorskie¹, magisterskie², teksty wygłoszonych odczytów³, maszynopisy prac przygotowanych w 1949 r. do *Księgi pamiątkowej*).

Są to pozycje z ostatnich osiemdziesięciu lat, ponieważ działalność Witwickiego była oceniana „na bieżąco”. Po dokonaniu selekcji pozostają prace około trzydziestu autorów, z których ocenami należy się liczyć. Wykaz ich prac

¹ K. Skurjat Stawska: *Historia filozofii w pracach Władysława Witwickiego*, obrona 16 VI 1976 r. w UMCS (maszynopis, s. 1—371); R. Jadcak: *Poglądy filozoficzne Władysława Witwickiego*, obrona 16 IV 1980 r. w UMK (maszynopis, s. I—XIX, 1—265).

² R. Radwiłowicz: *Władysław Witwicki a niektóre elementy nadbudowy*, Warszawa 1952 (maszynopis, s. 1—238); Z. Zgoda-Chmielewska: *Etyka W. Witwickiego*, Lublin 1979 (maszynopis, s. 1—79).

³ Między innymi I. Filozofówna-Korzyniewska (Schilerowa): *Władysław Witwicki*. Przemówienie wygłoszone na Akademii Żałobnej, zorganizowanej przez Tow. Filozoficzne w Łodzi, dnia 21 stycznia 1949 r. w Uniwersytecie Łódzkim (maszynopis, s. 1—12); A. Ryszkiewicz: *Władysław Witwicki jako ex-librista*. Tekst z 1950 r. napisany do *Księgi pamiątkowej ku czci W. Witwickiego*, maszynopis (w Bibl. ZN im. Ossolińskich we Wrocławiu, s. 109—121); S. Baley: *Osobowość W. Witwickiego* (maszynopis, s. 1—7), Archiwum PAN w Warszawie.

zamieszczamy na końcu naszej monografii, tu natomiast spróbujemy je uporządkować.

Interesujące informacje o życiu Witwickiego i próby całościowej charakterystyki jego osoby można znaleźć w pracach Kazimierzy Jeżewskiej, Izydory Dąbskiej, Stefana Błachowskiego, Eugeniusza Geblewicza, Jana Parandowskiego i Mieczysława Wallisa.

Stworzoną przez Witwickiego „teorię kratyizmu” — filozoficzną podstawę jego psychologii — najlepiej scharakteryzowała Estera Markinówna w 1935 r. Krytyczną ocenę jego prac z psychologii ogólnej zawierają opracowania Janiny Budkiewicz, Marii Żebrowskiej, Ryszarda Radwiłowicza i Tadeusza Tomaszewskiego.

Wkład Witwickiego w psychologię religii najlepiej i najobszerniej omówił Jan Szmyd, wkład do etyki — Ewa Borowiecka i Ryszard Jadczyk, wkład do estetyki — Bohdan Dziemidok i Janusz Rybicki.

O jego przekładach dialogów Platona interesujące uwagi znajdujemy u Izydory Dąbskiej, Kazimierzy Jeżewskiej, Stanisława Pilcha, Tadeusza Sinki, a także u Bolesława Leśmiana i Jana Parandowskiego. Ogólną ocenę Witwickiego jako filologa klasycznego dał Stanisław Witkowski, ale maszynopis jego pracy zaginął.

O ekslibrisach Witwickiego pisała Julia Mękicka (1924), a później Andrzej Ryszkiewicz (w maszynopisie z 1950 r.). Ogólną charakterystykę plastycznej twórczości Witwickiego próbowała dać w 1950 r. jego uczennica, Halina Sośńska, ale maszynopis jej pracy zaginął.

Wspólnym mankamentem wszystkich dotychczasowych opracowań jest niedostateczna baza źródłowa. Napisane przez Stefana Błachowskiego w 1948 r., tuż po śmierci Witwickiego, słowa są wciąż aktualne: „[...] licznych trzeba będzie zachodów, ażeby z pyłu zapomnienia i wyblakłych druków wydobyć Jego myśli i odszukać choć w części dzieła Jego malarskiej i rzeź-

biarskiej twórczości. Wiele bowiem z Jego prac naukowych i literackich, które w młodym wieku, w czasie szczęśliwych a pracowitych lat lwowskich napisał, popadło w niepamięć, a obecnie po przejściu przez Polskę dwóch burz wojennych stały się one trudno dostępne”⁴.

Dlatego w dalszym ciągu niniejszego opracowania zwrócona będzie szczególna uwaga właśnie na te prace zapomniane i trudno dostępne.

⁴ S. Błachowski: *Władysław Witwicki*, „Ruch Filozoficzny”, T. XVI, 1948, nr 3—4, s. 73.

SZTUKA

TWÓRCZOŚĆ ARTYSTYCZNA WITWICKIEGO

Opowiadając w 1939 r. na ankietę poznańskiego Instytutu Socjologicznego Witwicki tak pisał o sztuce w swoim życiu: „Jest nieodpartą potrzebą wewnętrzną, źródłem bardzo cennych radości i celem ustawicznych dążeń”¹.

W szczególności potrzeba ekspresji plastycznej objawiała się u Witwickiego od lat najmłodszych. „Jako mały chłopiec — pisze o nim Kazimiera Jeżewska — potrafił godzinami obserwować dorożkarskiego konia, aby go potem odtwarzać rysunkiem lub w plastelinie, godzinami kopiował reprodukcje obrazów Matejki, Grottgera, Kossaka i Brandta, odróżniając ich techniki zanim nauczył się — jak sam o tym mówi — odczytywać nazwiska pod ilustracjami”². Oprócz nauk przyrodniczych i filozofii na Uniwersytecie Lwowskim studiował również malarstwo i rzeźbę w Akademii Sztuk Pięknych we Lwowie i w Wiedniu.

We wspomnianej wyżej ankiecie wymienił tylko dwóch artystów jako swoich nauczycieli: Karoła Młodnickiego i Zygmunta Kurczyńskiego.

Karol Młodnicki (1835—1900) uczył się rysunku i malarstwa najpierw we Lwowie pod

¹ Cytuję według rękopisu, którego tekst ukazuje się po raz pierwszy dopiero w naszym wyborze pism Witwickiego (por. s. 302).

² K. Jeżewska: *Słowo od wydawcy*, w: W. Witwicki: *Anatomia plastyczna*, Warszawa 1960, s. 10.

kierunkiem Jana Maszkowskiego, później w monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych (1857—1861) pod kierunkiem Hiltenspergera, K. Piloty'ego, M. Schwinda i W. Kaulbacha, w Paryżu (1861—1863) pod kierunkiem L. Cognieta, a także w Lipsku i Dreźnie. Przyjaźnił się z wieloma wybitnymi malarzami, z Janem Matejką i Arturem Grottgerem. W kilka lat po śmierci Grotgera (1867), w styczniu 1871 poślubił narzeczoną Grotgera, Wandę Monné (1850—1923); od tego czasu uczył rysunków w trzech gimnazjach lwowskich, wykonywał portrety na zamówienie i udzielał prywatnych lekcji. Nie udało się ustalić, w jakich latach udzielał lekcji Witwickiemu (kiedy umierał, Witwicki miał dwadzieścia dwa lata), ale wiadomo, że Witwickiego łączyły przez wiele lat bliskie stosunki przyjaźni z całą jego rodziną, a więc z wdową po nim, Wandą Młodnicką, z ich córką, poetką, Marylą Wolską i z jej dziećmi, zwłaszcza Beatą (później Obertyńską) i Lelą (później Pawlikowską). Wnuczkę swojego nauczyciela, wspomnianą Lelę Wolską, on sam później uczył rysunków.

Zygmunt Kurczyński był rzeźbiarzem, który pokazywał Witwickiemu, „jak robić odlewy”. W roku 1914 Witwicki opublikował recenzję z jego wystawy.

Spróbujmy teraz, w porządku chronologicznym, wymienić ważniejsze prace plastyczne Witwickiego. Jest to zadanie bardzo trudne, ponieważ rejestru tych prac nikt dotąd nie sporządził. Ale właśnie dlatego warto tej sprawie poświęcić nieco więcej miejsca i przedstawić to, co na razie udało się ustalić.

Najwcześniejsze prace, do których udało się dotrzeć, pochodzą z 1902 r. Jedną z nich jest rysunek przedstawiający lwowskiego wydawcę, Bernarda Połonieckiego (1861—1943). Oryginał znajduje się w rękach prywatnych, ale repro-

dukcja jest łatwo dostępna³. Rysunek jest podpisany i datowany.

Z tego samego roku pochodzą trzydzieści trzy ilustracje Witwickiego do polskiego przekładu *Drugiej księgi dżungli* Rudyarda Kiplinga. Tłumaczem był przyjaciel Witwickiego, Teodor Mianowski, a wydawcą — wspomniany wyżej Bernard Połoniecki, z którym Witwicki również przyjaźnił się i współpracował przez trzydzieści, a może i więcej lat. Książka ukazała się we Lwowie w 1903 r. Większość rysunków jest podpisana pełnym nazwiskiem i datowana, a na jednym Witwicki podał również miasto, w którym praca została wykonana („W. Witwicki, Wiedeń 1902”). Okazało się, że Witwicki może rysować nie tylko dla siebie i dla przyjaciół, ale może także zarabiać na życie ilustrowaniem książek.

Z roku 1906 znany jest ekslibris wykonany suchą igłą o wymiarach płyty 11,5×8,5 cm. Przedstawia scenę pocałunku, jest podpisany pełnym nazwiskiem i datowany.

W roku 1907 Witwicki wykonał dziesięć całostronicowych ilustracji do książki nauczyciela gimnazjów lwowskich i docenta Uniwersytetu Lwowskiego, Franciszka Krczeka (1869—1916). Książka pt. *Zbiór powieści i gawęd* ukazała się we Lwowie w 1908 r.

Wspomniany wyżej ekslibris używany był m. in. przez znanego pisarza, Kornela Makuszyńskiego (1884—1953), dla którego Witwicki w 1911 r. wykonał cztery ilustracje do bajki: *Szewe Kopytko i kaczor Kwak*. W tym samym roku Witwicki wykonał trzy datowane rysunki do bajki: *Fidrygatek*, napisanej przez wspomnianą już Wandę Młodnicką (1850—1923). Obie książki ukazały się we Lwowie w 1912 r.

W roku 1913 ukazała się książka Jana Piąt-

³ Reprodukacja w książce: *Leopold Staff w kręgu literackich przyjaźni. Listy*, Warszawa 1966, po s. 128.

ka: *Zasady przyzwoitego zachowania się uczniów szkół średnich z dziewięcioma ilustracjami Witwickiego.*

Wybucha I wojna światowa. Witwicki wyjeżdża na rok do Wiednia i stamtąd tak pisze o swojej twórczości malarskiej do pani Heleny Dąbczańskiej w liście z 4 września 1915 r.:

„Dwa portrety tu robiłem. Za jeden wziąłem 100 kor. Przepraszali bardzo, że tak mało, ale to po znajomości, a przydało mi się. Za drugi mam dopiero wziąć, a umowy przedtem żadnej nie zrobiłem, bo to także po znajomości. Robiłem tamtej jesieni jakieś *Kriegsbilder* i myślałem, że potrafię chodzić z tym na sprzedaż, ale nie potrafiłem, bom się czerwienił przed sklepem i wracałem z towarem do domu. Z tych rzeczy mnie samemu podobała się tylko jedna kompozycja, którą w czarnym i białym wykonałem: *Szpiegowie*. Pop ruski i chłop stoją przed oficerem na tle wsi. Głowy pocharakteryzowałem i opracowałem porządnie. W roku miałem tyle nauki na rozmaitych kursach, że nie mogłem wiele zrobić dla siebie. Teraz dopiero mam na ścianie wielką armatę na półtora metra szeroką, a na dwa i pół wysoką na temat woni kwiatów. Jakaś kobiecina się rozkoszuje tym, że na chmurze zwichrzonych kwiatów (chryzantemy od błękitu przez lila do rózu i kremu) leci przez powietrze, a mieczyk olbrzymi się z nią pieści. Mieczyk jest czerwony i większy od kobiety, całość w półmroku pływa, a tylko na sam środek blask puszczonej płamy robi słoneczne na udzie kobieciny i na płatkach mieczyka. Wielka maszyna, więc jej nie zabiorę ze sobą, tylko zostawię tej Szwabce, malarce, w której atelier siedzę podczas jej pobytu na wsi za pięćdziesiąt koron na miesiąc. Bodaj to we Lwowie mieć taki lokal, jak teraz mam tutaj [...] Mam i swój własny konterfekt «na kwaśno» wieczorem kiedyś zrobiony i studium

z jednej z mych uczennic, nauczycielki ze Stryja, osoby nadzwyczaj stylowej”.

W roku 1916 natrafiamy na pierwszy ślad obecności dzieł Witwickiego na wystawach. Oto 29 czerwca 1916 r. znany krytyk Artur Schröder w artykule *Z wystawy sztuki polskiej*, wydrukowanym w „Gazecie Lwowskiej”, napisał: „zwracają na siebie uwagę [...] rysunki, drzeworyty i akwaforty W. Witwickiego, mówiące wiele o wszechstronnym talencie świetnego teoretyka i krytyka sztuki”.

Nadchodzi 1917 r. — szczególnie owocny i doniosły w dziedzinie twórczości plastycznej Witwickiego. Mamy z tego roku serię ekslibrisów: jeden dla profesora Politechniki Lwowskiej, Stanisława Pilata (1881—1941), drugi dla jego żony, Marii Pilatowej, trzeci dla własnej uczennicy, malarki Janiny Starkłowej Ambroziewicz, czwarty — również dla własnej uczennicy, Ireny Ziembickiej. Na tym ostatnim Witwicki wyrysował profil Ateny. Z tego samego roku pochodzi ilustracja do książki Stanisława Wasylewskiego (1885—1953) *U księżnej pani* i sygnet wydawniczy dla lwowskiego „Lektora” — sylwetka czytającego młodzieńca na tle parku, biała na czarnym tle. Ale najważniejszym dziełem 1917 r. jest seria piętnastu rysunków do własnego przekładu platońskiego *Fajdrosa* — udany start do plastycznej interpretacji dialogów Platona, na którą w ciągu trzydziestu lat życia złoży się przeszło sto dwadzieścia rysunków.

Bardzo płodny jest także 1918 r. Powstają cztery rysunki do *Eutyfrona*, sześć do *Obrony Sokratesa* i trzy do *Kritona*, a prócz tego projekty okładek do książki Jana Gelli *Ruski miesiąc* i Wacława Sieroszewskiego (1858—1945) *Ze świata* — do tej ostatniej książki wykonał Witwicki pięć ilustracji. Z tego roku pochodzi także ekslibris dla Adama Tomaszewskiego, męża Wandy Połonieckiej, córki wspomnianego już wydawcy i przyjaciela Witwickiego.

Z roku 1919 pochodzi projekt okładki do powieści Marii Bańkowskiej *Horyńce*, poprzedzonej wstępem Witwickiego.

W roku 1920 powstają trzy rysunki do *Hippiasza Mniejszego*, trzy do *Hippiasza Większego* i trzy do *Ijona*. W roku 1921 powstaje dziesięć rysunków do *Gorgiasza* i projekt okładki do książki Juliana Klaczki (1825—1906) *Dante Alighieri*.

Na początku 1922 r. Witwicki przebywał w Wilnie i w jednym z listów napisał, że: „Wilno mnóstwo ma interesujących zabytków, które szkicowałem namiętnie, choć mi ręce marzły”.

Z tych zabytków wileńskich dwa szkice Witwickiego zostały opublikowane w *Wiadomościach o stylach: Kościół św. Anny i Kościół św. Katarzyny*. W tym samym liście Witwicki wspomina o posłaniu artykułu o Wilnie do lwowskiego „Wieku Nowego”. Być może, wysłał również kilka szkiców, ponieważ zamieszczone w „Wieku Nowym” ilustracje: *Katedra Wileńska* (28 lutego 1922 r.), *Ulica Świętojańska* i *Ostra Brama* (20 kwietnia 1922 r.), są prawdopodobnie rysunkami Witwickiego.

W tym samym 1922 r. Witwicki wykonał sześć rysunków do *Uczty* i dziewięć do *Protagorasa*, a w 1924 r. osiem rysunków do *Fedona*.

W latach 1925 i 1927 ukazują się dwa tomy uniwersyteckiego podręcznika *Psychologii*. Tom I zawiera trzydzieści siedem numerowanych tablic, a tom II — siedemdziesiąt jeden figur. Numeracja wprowadza w błąd, ponieważ niektóre tablice i figury obejmują po kilka rysunków. Nie wiadomo też, czy wszystkie rysunki zostały wykonane przez Witwickiego (prócz rysunków są także fotografie). Łącznie jest tam około stu jego rysunków, z których na uwagę zasługują w każdym razie: katedra *Nôtre Dame* w Paryżu, fasada *Ca'd'Oro* w Wenecji, kilkanaście szkicowych kopii znanych obrazów i

rzeźb oraz kilkanaście portretów wielkich ludzi (Savonarola, Kopernik, Kalwin, Newton, Kartezjusz, Tasso, Voltaire, Kant, Schiller, Robespierre, malarz Anselm Feuerbach, Jan III Sobieski itd.), a także zabawny rysunek wyobrażający dwudziestoczteroletniego Witwickiego, poddanego zenującym badaniom w pracowni psychologicznej Wundta w Lipsku.

Z tego samego okresu, a ściślej z 1925 r. pochodzi także seria rysunków satyrycznych, na których widzimy Platona, Witwickiego, jego siostrę zakonnice i księdza. Rysunki te zostały opublikowane po raz pierwszy w 1958 r. przez Kazimierę Jeżewską we wstępie do nowego wydania przekładu *Fedona*.

W roku 1930 wykonał Witwicki medal ku czci Kazimierza Twardowskiego, dobrze chwytający podobieństwo twarzy z profilu. Średnica medalu: 5,5 cm. Medal był reprodukowany m. in. w „Wiadomościach Literackich” z 24 kwietnia 1938 r.

W roku 1933 zaprojektował Witwicki nową okładkę do czasopisma „Psychotechnika”, umieszczając w środku rysunek: lampkę oliwną i cyrkiel. W liście z 22 kwietnia 1933 r. pisał Witwicki o tym, że w pierwszy dzień świąt lał sobie od rana do nocy posążek Afrodyty ze starych łyżek i cyny, a potem go oksydował.

W roku 1934 ukazują się jego *Wiadomości o stylach*, w których zamieścił pięćset dwadzieścia trzy ilustracje, w tym przeszło dwadzieścia własnych rysunków. Z tego samego roku pochodzi satyryczny rysunek pt. *Czarny koń z Fajdrosa po latach* — dotąd nie reprodukowany (własność prof. Izydory Dąbskiej).

W roku 1935 wykonał Witwicki nową pieczętę dla Zakładu Psychologicznego Uniwersytetu Warszawskiego, na której widzimy personifikację psychologii (nagą skrzydlatą Psyche z lampką oliwną) i heraldycznego polskiego orła.

I znów seria ilustracji do Platona. W roku 1935 ukazują się *Menon* z czterema rysunkami, w 1936 *Teajtet* z sześcioma rysunkami, a w 1937 *Charmides* z trzema, *Lyzis* z czterema i *Laches* z pięcioma rysunkami.

W końcu września i na początku października 1937 r. w czasie trzytygodniowego pobytu w Atenach Witwicki wykonuje wiele rysunków i akwarel, z których część zostanie później opublikowana w *Przechadzkach ateńskich*, m. in. widok Akropolu z bliska, świątynie w Atenach, wewnątrz świątyni z posągami Ateny, ruiny koło Tezejonu.

W roku 1938 ukazują się słownik biograficzny żyjących Polaków *Czy wiesz, kto to jest?*, w którym Witwicki podaje elementarne dane nie tylko o swojej pracy naukowej, ale także o działalności artystycznej, pisząc: „Uprawia rzeźbę (m. in. *Matka, Chłopcy, Małpy*), malarstwo, grafikę (akwaforty, ekslibrisy, ilustracje, afisze, dyplomy)”.

W okresie międzywojennym Witwicki wykonał także plafon do Sali Dekerta w warszawskim ratuszu.

W ciągu 1938 r. Witwicki wykonuje nową serię ilustracji do *Przechadzek ateńskich*, m. in. *Obecny stan środkowej części Propylejów od strony wejścia, Propyleje tak miały wyglądać dawniej od strony wejścia i Trzy boginie wdzięku*. Te trzy rysunki ukazały się w albumie wydanym przez Polskie Radio w 1939 r.

W roku 1939 Witwicki wykonuje dwadzieścia trzy ilustracje do swojego przekładu *Państwa Platona*. Ukazały się w 1948 r.

Z roku 1940 pochodzi autoportret Witwickiego wykonany ołówkiem, format 11,8×14,8 cm, z 1941 r. autoportret olejny, znajdujący się w posiadaniu Izydory Dąbskiej.

27 lutego 1941 r. wykonał Witwicki na jednej kartce trzy rysunki ołówkiem podpisane: „Aquilinus Gottfrieda Kellera”.

W roku 1942 wykonał dwadzieścia pięć ilustracji do *Doberj Nowiny* — ukazały się w 1958 r., oraz rysunek do *Parmenidesa*, który dotąd nie był reprodukowany. Weźmy do ręki pierwsze wydanie przekładu *Parmenidesa* z 1961 r. i zobaczmy, w którym miejscu ilustracja ta powinna była się znaleźć. Ma ona podpis: „Lektura rozprawy Zenona w *Parmenidesie* Platońskim, W. Witwicki 1942” — dotyczy tekstu na s. 21. Na rysunku widzimy siedem osób, z których jedna (druga od prawej) to Zenon, czytający swoje dzieło, a druga (pierwsza od prawej) to młody, bosy Sokrates.

Dwa inne rysunki z 1942 r. mają podpisy omyłkowe. Jeden z nich podpisany: „Wykonawca z *Parmenidesa*, W. W. 1942” — jest w rzeczywistości ilustracją do *Timaios*a, różniącą się tylko kilkoma drobiazgami od tej, która została zamieszczona w pierwszym wydaniu przekładu *Timaios*a z 1948 r. na s. 26, drugi, przedstawiający mężczyznę, kobietę, psa, kurę i jakiegoś ptaka, podpisany: „Rozdz. XXXIII, str. 92 *Parmenides*, W. W. 1942” — jest w rzeczywistości również ilustracją do *Timaios*a i różni się tylko kilkoma drobiazgami od ilustracji zamieszczonej w rozdz. XXXIII na s. 85. Być może w tym samym czasie wykonał Witwicki również trzeci rysunek do *Timaios*a i dwa do *Kritias*a.

Na okres okupacji przypada trzysta sześćdziesiąt sześć ilustracji do *Anatomii plastycznej człowieka i konia* — napisanej w 1942 r. Warto tam zwrócić uwagę na dwa rysunki, na których znajduje się również twarz Witwickiego (jedna twarz poważna, druga roześmiana).

Z roku 1946 pochodzi seria prac datowanych, które nie były dotąd reprodukowane. 27 stycznia 1946 r. — trzy główki i zakochana para na ławeczce, podpis: „Ks. Hieronim Coignard — *Panna Roksana Anatola France'a*”. 10 lutego — barwny portret młodego Fryderyka Szopena

(własność Andrzeja Madejskiego). 25 lutego — mała akwarela, męczyzna w samochodzie za kierownicą. 25 czerwca — biały łeb konia i cztery główki: Kroll, Beata Nieboszczka, Rosmer i Rebeka, podpis: „Rosmersholm Ibsena”. 1946 — bez dokładnej daty, portret Adama Mickiewicza. 1946 — bez dokładnej daty, portret Tadeusza Kościuszki.

W roku 1947 wykonał Witwicki serię barwnych projektów okładek do książek Kazimierzy Jeżewskiej, które miały być wydane przez Książnicę Atlas: *Dziwy leśne*, *Krakus i Wanda*, *Podanie o Helu*, *Podanie o Piaście*, *Stajenka Betlejemska*, *Zmarznięte serce* oraz rysunek ukazujący głowę Kazimierzy Jeżewskiej z profilu (reprodukowany przeze mnie w „Meandrze” w 1980 r.). Prócz tego projekt okładki do książki Gustawa Morcinka: *Po kamiennej drodze*, 30 września — *Chłopiec na koniu* (na odwrocie: *Niedźwiedź na skale*), 10 grudnia — *Puszkarz Orbano*, trzy obrazy olejne — wazoniki z kwiatami, kilka ilustracji do *Pana Tadeusza*, z których jeden jest z podpisem: „1947, Dwór w Soplłowic, jeżeli był piętrowy”, a drugi, bez podpisu, z gośćmi siedzącymi za stołem. Jedna z postaci ma rysy profesora Tadeusza Kotarbińskiego (własność doc. Stanisława Geberta). Prócz tego rysunek piórką wyobrażający damę i dwóch panów w strojach z epoki Oświecenia i miniaturowy pastel wyobrażający mężczyznę.

Ostatnia większa praca plastyczna — z 1948 r. — to projekt okładki i trzydzieści pięć ilustracji do książki Kazimierzy Jeżewskiej pt. *Dorotka* oraz projekt okładki i czternaście ilustracji do książki tejże autorki pt. *Margo włóczęga*. Obie książki ukazały się w 1949 r., już po śmierci Witwickiego.

Tyle, jeśli chodzi o prace datowane. Z większych prac, do których nie udało mi się dotrzeć, należy wymienić kilkadziesiąt obrazów — wykonywanych w czasie okupacji — do panora-

my Lwowa z XVIII w., następnie cykl parafraz z *Lituanii* Grottgera, oddany do muzeum we Lwowie, a wykonany prawdopodobnie jeszcze przed I wojną światową, i wreszcie... obrazy treści religijnej. Oddzielając od siebie „naukę” i „sztukę” Witwicki — jako uczoney — przez całe życie zajmował krytyczną postawę wobec religii, natomiast jako artysta chętnie podejmował tematy związane z wyobrażeniami religijnymi. W liście do Heleny Dąbczańskiej, pisanym 1 maja 1943 r., Witwicki wymienił niektóre z tych obrazów:

„Podczas nabożeństwa z okazji kanonizacji Błog. Matki Ludwika Le Gras u Sióstr Miłosierdzia na Piasku w Krakowie widniał w wielkim ołtarzu jej obraz mojej roboty. Z rozłożonymi rękami w blaskach niebieskich, na obłoku. Jak trzeba. I to robiłem nie za pieniądze, tylko mnie moja siostra, nieboszczka, Halka, o to prosiła na gwałt i co miałem robić? A w Przeworsku, w kaplicy Sióstr Miłosierdzia, musi być do dziś mój św. Wincenty i Cztery Męczenniczki, a u Bernardynów tamże św. Franciszek z ptaszkami. I ornaty. Że nie wspomnę o Wniebowzięciu N. P. Marii, którego szkic przed paru laty Tobie posłałem, ani o drobnych akwafortach”.

W pracy z 1945 r. Helena Heinsdorf podała interesującą — nie znaną z innych opracowań — informację o „kampanii prowadzonej przeciwko profesorowi Witwickiemu za rzekomo niemoralne rysunki, których podobno dostarczał pewnemu wydawnictwu jako ilustracji do tak zwanych powieści brukowych”⁴.

Brak bliższych danych na ten temat nie pozwalała dokładniej określić, kiedy kampania ta miała miejsce i o jakie rysunki chodziło. Autor-

⁴ H. Heinsdorf: *Zygmunt Łempicki*, w: *Straty kultury polskiej*, Glasgow 1945, przedruk w: *Portrety uczonych polskich*, Kraków 1974, s. 317.

ka wspomniała o tym tylko dlatego, żeby scharakteryzować postawę Zygmunta Łempickiego (1886—1943), który wówczas wystąpił w jego obronie, wskazując „na miejsce, jakie Witwicki zajmuje w europejskich badaniach psychologicznych, na jego wzorowe tłumaczenia Platona i doskonale do niego komentarze, na jego bujną, wszechstronną osobistość, która wzbogaciła kulturę polską i z której kultura ta dumną być może”⁵. Jednocześnie bronił prawa profesorów do podejmowania dodatkowych zajęć: pisania artykułów, recenzji, tłumaczenia z języków obcych, a także ilustrowania książek — jeśli się potrafi. W przypadku Witwickiego chodziło nie tylko o dodatkowe zarobki, ale także o „upust dla różnokierunkowych energii”. A zarzut „niemoralności” świadczy jedynie o ciasnocie, pruderii i hipokryzji oskarżycieli⁶.

Prawdopodobnie chodziło o bliską współpracę Witwickiego z wydawnictwem Stanisława Lewickiego (1879—1928) pod nazwą „Lektor”, które wydawało G. Zapolską, H. H. Ewersa, S. Przybyszewskiego, Uptoną Sinclaira, Anatola France’a i w 1922 r. zostało oskarżone o szerzenie pornografii. Trudność polega na tym, że Witwicki nie zawsze podpisywał swoje rysunki, a zgadywanie, które z nie podpisanych rysunków były wykonane przez niego, może być ryzykowne.

Na ocenę wartości obrazów, rysunków i rzeźb Witwickiego jest jeszcze za wcześnie. Najpierw trzeba sporządzić kompletny rejestr wszystkich dzieł, ustalić miejsce, gdzie znajdują się oryginały tych prac, które ocalały do naszych czasów.

Na razie można wstępnie ocenić jeden dział jego twórczości plastycznej: ilustracje do książek. Tu na czoło wysuwają się zdecydowanie

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

rysunki do dialogów Platona. Niezależnie od ich wartości czysto artystycznej jedno jest niewątpliwe: tak jak niegdyś, tworzone w drugiej połowie XIX w. obrazy Jana Matejki narzuciły całemu naszemu narodowi sposób „widzenia” dziejów Polski, tak sto kilkanaście rysunków Witwickiego narzuciło niemal wszystkim polskim czytelnikom sposób „widzenia” całego świata dialogów Platona. Rysunki te nie tylko „ilustrują” tekst, ale stanowią pewną propozycję interpretacyjną, podkreślając te miejsca, na które, zdaniem Witwickiego, należy zwrócić szczególną uwagę oraz wydobywając z wybranych fragmentów tekstu sens, który bez rysunków prawdopodobnie nie zostałby zauważony. Blisko połowa tych rysunków pokazuje nam Sokratesa prawidłowo jako główną postać platońskich dialogów i utrwała — na zawsze — jego obraz w naszej pamięci. Szczególne znaczenie mają rysunki zwracające uwagę na metafory Platona. Dzięki Witwickiemu wiemy, jak wygląda „dusza” w filozofii platońskiej — przyrównana do woźnicy kierującego parą koni; wiemy, jak wygląda „jaskinia” i sąd pośmiertny, i wędrówka dusz, a przede wszystkim — rzecz najważniejsza — wiemy, jak wygląda mieszkający w Sokratesie i wynurzający się czasem z niego „dajmonion”⁷.

WITWICKI JAKO KRYTYK,
HISTORYK I TEORETYK SZTUKI

U ludzi żywo interesujących się dziełami sztuki spotykamy dwie różne postawy: jedna polega na całkowicie biernym odbiorze, na oglądaniu i podziwianiu; z drugą mamy do czynienia wówczas, gdy dzieła sztuki wytwarzają w nas

⁷ Szerzej piszę na ten temat w: A. Nowicki: *Portrety filozofów w poezji, malarstwie i muzyce*, Lublin 1978, s. 168—198.

potrzebę jakiejś naszej własnej aktywności, a więc sporządzania notatek, szkiców, kopii, mówienia o nich i pisania, naśladowania ich lub przeciwstawiania im się własnymi dziełami. Witwicki może służyć jako przykład tej drugiej postawy. Od najwcześniejszego dzieciństwa do końca życia, kiedy oglądał obrazy, rzeźby, dzieła architektury, odczuwał potrzebę szkicowego odtworzenia tego, co widzi; kiedy czytał książki, odczuwał potrzebę uzupełniania tekstu ilustracjami, pokazania, jak widzi to, co przez poetę, powieściopisarza lub filozofa opisywane jest słowami. Odczuwał także potrzebę mówienia i pisania o dziełach sztuki.

Z chronologicznego punktu widzenia to, co pisał o sztuce, można uporządkować w trzy grupy. Do pierwszej zaliczymy prace publikowane w latach 1899—1914: kilkadziesiąt artykułów i recenzji w dziennikach i czasopismach, przekład ogromnego dzieła Haldane'a Macfalla *Malarstwo angielskie*, przekład rozważań Raoula de La Sizeranne *Czy fotografia jest sztuką?*

Do drugiej — prace z lat 1921—1934: rozdział o sztuce w uniwersyteckim podręczniku *Psychologii*, rozważania nad architekturą, malarstwem, modą, tańcem i stylem, a przede wszystkim książka: *Wiadomości o stylach* (1934).

Do trzeciej — prace z lat 1937—1947: najpierw opis dzieł sztuki starożytnej widzianych w Grecji (*Przechadzki ateńskie*), następnie rozważania *O funkcji społecznej artysty malarza i artysty rzeźbiarza w Polsce wczoraj i dziś*, dwa fundamentalne podręczniki: *Anatomia plastyczna* i *O widzeniu przedmiotów*, wreszcie *List o estetyce* (1947).

Stosunkowo najmniej znane są prace Witwickiego z pierwszego okresu, toteż należy poświęcić im nieco więcej miejsca.

Najpierw przypomnijmy, o kim pisał. Spośród twórców najbardziej znanych pojawiają

się w jego artykułach: z okresu Odrodzenia — Michał Anioł, z XVIII w. „malarze Stanisława Augusta” i Jan Norblin, z XIX w. — Jan Matejko, Maksymilian Gierymski i Artur Grottger, ze współczesnych — Gustav Vigeland, Jan Toorop, Félicien Rops i Polacy: Henryk Siemiradzki, Stanisław Wyspiański, Józef Chełmoński, Wojciech Kossak, Julian Fałat, Aleksander Augustynowicz, Jan Bulaś, Gustaw Gwoźdecki, Władimir Hofman, Damazy Kotowski, Zygmunt Kurczyński, Włodzimierz Nałęcz, Aniela Pająkówna, Ferdynand Ruszczyc, Tadeusz Rybkowski, Wilhelm Wachtel i wielu innych.

Od innych recenzentów, którzy opisywali swoje wrażenia z oglądanych wystaw, Witwicki różni się przede wszystkim tym, że artykuły jego mają przeważnie charakter problemowy. Oglądana wystawa staje się dla niego zwykle okazją do wysunięcia jakiegoś problemu teoretycznego i do snucia bardziej ogólnych rozważań z dziedziny teorii malarstwa, estetyki, psychologii lub filozofii kultury. Warto z tego punktu widzenia przypomnieć programowy podtytuł jednego z najwcześniejszych artykułów Witwickiego — z 15 lipca 1900 r. — *Szkic z psychologii sztuki*.

Liczący wówczas dwadzieścia dwa lata Witwicki ogląda dzieła norweskiego rzeźbiarza Vigelanda *jako psycholog*, który wie, że dzieła te „możemy czytać”, a — jeśli potrafimy — możemy z nich wyczytać „sylwetkę duchową ich twórcy”. W tym konkretnym przypadku „człowiek to jest więcej do uczuć przykrych skłonny, niżli do stanów jasnych, lekkich i wesołych. Człowiek, który w dziedzinie tych uczuć przykrych posiada ogromną wrażliwość i subtelność, a przy tym olbrzymią skalę uczuć tak, że w rzeźbach jego znajdziemy znaki łagodnego smutku [...] i cichego spokoju [...] obok najstraszniejszych wybuchów żywiołowej potęgi w *Pocałunku* i strasznej wółprzeżniętej nędzy i

rozpaczy w jego *Piekle*". Ale psychologa interesuje nie tylko osobowość twórcy; przedmiotem jego badań są także przeżycia osób oglądających dzieła sztuki, a szczególnie problem: dlaczego dzieła te działają na ludzi w określony sposób.

Otóż, według Witwickiego, oddziaływanie dzieła sztuki zależy nie tylko od przedstawionego *tematu*, ale także i przede wszystkim od „*sposobu wypowiedania myśli*”, czyli od „*środków artystycznych*”.

„Jest faktem powszechnie znanym — pisze Witwicki we wspomnianym artykule z 1900 r. — że pewne kombinacje linii i mas budzą w nas pewne właściwe sobie uczucia [...] inaczej działają linie proste długie, albo lekko gięte, niż krótkie, krzywe a zmieszane, inaczej masy wielkie i pełne, a inaczej masy podzielone na grupy. Tej właściwości mas i linii z dawna duch ludzki używał do zaznaczania swych uczuć i zastosował ten środek w architekturze i ornamentyce. Mowę uczuciową świątyń egipskich i greckich, pagód indyjskich, a przede wszystkim mowę gotyku, renesansu i wszystkich stylów architektonicznych, rozumiemy dziś całkiem wyraźnie i używamy jej dziś równie, jak dawniej”.

W biografii intelektualnej Witwickiego artykuł ten ma szczególnie doniosłe znaczenie. Znajdujemy tu myśl, którą Witwicki powtórzy — po dwudziestu siedmiu latach — w podręczniku *Psychologii*, pisząc, że „*przeżycia psychiczne autora wywołują pewną treść dzieła*”, a oprócz tego „*jego stany wewnętrzne wywołują pewne cechy w formie dzieła*”; „*wypowiadanie się polega zawsze na tym, że stan wewnętrzny staje się przyczyną oznak dostrzegalnych z zewnątrz*”⁸ — co uzasadnia jego przekonanie, że

⁸ W. Witwicki: *Psychologia. Dla użytku słuchaczy wyższych zakładów naukowych*, t. II, Lwów 1927, s. 270—271; wyd. 1963, s. 278—279.

przede wszystkim *psycholog* powołany jest do zabierania głosu na temat dzieł sztuki. Po drugie, myśl o „mowie uczuciowej” gotyku i renesansu jest jakby „zapowiedzią wydawniczą” napisanych w trzydzieści cztery lata później — *Wiadomości o stylach*.

Mimo to nie należy sądzić, że Witwicki patrzył na dzieła sztuki wyłącznie z pozycji psychologa. Byłoby to wielkie uproszczenie. Nie można zapominać o tym, że Witwicki był również artystą, malarzem i rzeźbiarzem, a w związku z tym każde dzieło sztuki było dla niego określonym — lepszym lub gorszym — rozwiązaniem mnóstwa problemów artystycznych, kompozycyjnych i technicznych. Interesował się budową dzieła sztuki, sposobem, w jaki zostało ono wykonane, a jednocześnie ujmował to dzieło w aspekcie jego możliwości bycia innym, w perspektywie możliwych odmian, poprawek, uzupełnień i ulepszeń. Jeśli jakieś dzieło sztuki zrobiło na nim wrażenie, rodziła się w nim natychmiast potrzeba wypróbowania tej samej techniki, zmierzenia się z jego twórcą, przeciwstawienia mu własnej wizji tego samego tematu.

Do tych dwóch punktów widzenia, psychologa i artysty, dołączał się jeszcze trzeci punkt widzenia — nauczyciela. Witwicki nigdy nie zapominał o tym, że jest nauczycielem i jego obowiązkiem jest nauczanie, objaśnianie, dzielenie się z ludźmi własną wiedzą. Podsumowując — po siedmiu latach — własną działalność recenzenta lwowskich wystaw, Witwicki pisał w 1907 r., że „szło w tej robocie i chodzi dalej o wytworzenie jak największej ilości tych «przygotowanych», którzy się na sąd własny po przygotowaniu sami zdobyć potrafią. Szło o zapoznanie ludzi z dziełami przez opis, przez zwracanie uwagi na te strony, których nie przygotowane oko i dusza nie spostrzeże na pierwszy rzut oka, przez estetyczny rozbiór

dzieł wystawianych [...] przez wprowadzanie w niektóre procesy wykonawcze”⁹.

I wreszcie czwarty punkt widzenia — człowieka, który ma swoje określone upodobania, jedne obrazy lubi, drugich nie lubi i chętnie o tych swoich prywatnych upodobaniach mówi i pisze, a jeśli czyni to w sposób mało tolerancyjny dla cudzych upodobań, musi swoimi sądami wywoływać gwałtowny sprzeciw tych ludzi, którym podoba się co innego.

Osobliwością ustnych i pisemnych wypowiedzi Witwickiego na temat malarstwa i rzeźby było częste łączenie tych czterech punktów widzenia, co z jednej strony miało niewątpliwie zalety, ożywiając jego teksty i wyciskając na nich wyraźne piętno uroku jego osobowości, z drugiej jednak prowadziło do licznych nieporozumień. Nie zawsze było wiadomo, czy wypowiada się jako psycholog czy jako malarz, jako nauczyciel czy jako człowiek prywatny — a ci, którzy nie podzielali jego prywatnych upodobań, posuwali się do dyskredytowania wszystkich jego wypowiedzi na temat sztuki.

Przykładem może być niezwykle ostra krytyka działalności recenzenckiej Witwickiego, z jaką wystąpił w styczniu 1908 r. Stanisław Womela. Wspomina on o tym, że „pan Witwicki jest psychologiem z zawodu” i o tym, że „pan Witwicki sam maluje i rzeźbi”, a także zauważa jego „istotne odczytanie [...] istotną erudycję pod względem opatrzenia się w dziełach sztuki, wiadomości techniczno-malarskie”, wyrażając kilkakrotnie ubolewanie, że Witwicki nie ogranicza się do tych trzech punktów widzenia. Tym, co przede wszystkim budzi jego protest, są oceny wynikające z prywatnych upodobań. Na przykład obraz jednego z malarzy lwowskich to była, zdaniem Womeli, „praca zupeł-

⁹ W. Witwicki: *Z lwowskiego salonu*, „Słowo Polskie”, R. XII, Lwów 26 X 1907, nr 500.

nie licha”, a tymczasem „pan Witwicki zachwycał się nim wówczas”, w innym przypadku obraży „najciekawsze z całej wystawy” Witwicki potraktował w „dwuznaczny sposób”, więc — pisze Womela — „patrzac na takie postępowanie pana Witwickiego jako recenzenta można by go posądzać o metodę w niechętnym traktowaniu rzeczy samoistnie się wybijających, a protegowanie rozmaitych przeciętników”¹⁰.

Sytuacja powtórzyła się w 1930 r. Zaczęło się od tego, że Tadeusz Boy Țeleński napisał krytyczny artykuł o wystawie Styków. W odpowiedzi na to Witwicki opublikował broszurkę *O pewnej psychologii sukcesu*, w której pozytywnie ocenił fakt, że tacy malarze jak Jan Styka czy Wojciech Kossak umieli malować konie i ludzi — w przeciwieństwie do współczesnych malarzy, którzy nie posiadają elementarnej umiejętności odtwarzania oglądanych przedmiotów. Wtedy zabrał głos Antoni Słomski, ośmieszając Witwickiego jako zwolennika staroświeckiego „realizmu”, który nie posiada żadnych kompetencji do tego, żeby wypowiadać się na temat sztuki¹¹. Z kolei Witwicki potraktował wystąpienie Słomskiego jako przykład arogancji¹², na co Słomski — w 1933 r. — odpowiedział nowym atakiem na Witwickiego w „Wiadomościach Literackich”.

Pod wpływem tych ataków Witwicki zaczął wątpić w to, czy możliwe jest uprawianie estetyki w sposób naukowy. Wyrazem tych wątpliwości był napisany przez niego w 1947 r. *List o estetyce*, z którego warto przytoczyć kilka zdań: „Namawiają mnie Państwo do pisa-

¹⁰ S. Womela: *Po wystawie jesiennej*, „Nasz Kraj”, R. III, 11 i 25 I 1908, nr 2, 3, s. 29—30, 44—48.

¹¹ Por. A. Słomski: *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie”, 1930, przedruk w: *Kroniki tygodniowe*, Warszawa 1956, s. 196—199.

¹² Por. W. Witwicki: *Arogancja*, w: *Świat i Życie*, t. I, Lwów—Warszawa (1933), s. 331—336.

nia estetyki. Co to ma być? Teoria piękna? A to, co by znaczyło? Czy: wymienić po porządku cechy, które musi posiadać dowolny przedmiot, żeby był piękny? I dowieść, że musi je posiadać, a bez nich nie może być piękny? A co znaczy: piękny? Zapewne taki, który się podoba. Ale komu? Mnie samemu? A kogóż to obchodzi, oprócz moich najbliższych? [...] Więc komu? Wszystkim ludziom? Nie dam rady. Bo to by znaczyło: i Europejczykom, i Chińczykom, i Nowozelandczykom, i Buszmenom [...] Nie znam upodobań wszystkich ludzi i wszystkich grup ludzkich i wiem, że skrajnie się nieraz różnią ich odczucia i oceny.

Więc jak? Może piękne jest to, co się *powinno* podobać Nowozelandczykom i innym? «Powinno»? Jak to: «powinno»? Chodziłoby o jakiś zakaz i jakiś nakaz? [...]

Uniformować i ustalać ludzkie upodobania i wzruszenia, westchnienia i uśmiechy, i okrzyki? [...] Ja, osobiście, wolę róże niż kaktus, ale nikomu bym nie dowodził, że jego upodobanie w kaktusach jest niewłaściwe, nieuzasadnione, niskie i gorsze od upodobania w różach.

Reguły upodobań? Przepisy na piękno? I piękno raz na zawsze. *To*, a nie co innego? I *tylko* to? [...]

Nauka jest od tego, żeby ustalać byt. Opisywać i podawać prawa tego, co istnieje i co się zawsze powtarzać musi. Ale tam, gdzie chodzi o gusta, o przyjemności i przykrości, o upodobania, o pozy, o zabawy, o przekonania na niby, o ulubione kolory, o maskarady i tańce, o uśmiechy i westchnienia, o przedmioty marzeń i tęsknot, o rojenia i bajki — tam nauka nie ma głosu, nie ma nic do nakazywania ani do zakazywania. Może tylko badać, jak się kto bawi i dlaczego [...]

Dziś jest u malarzy w modzie walać płótno byle jak, aby tylko nie zrobić czegoś podobnego do widoku świata. Proszę bardzo, żadna nauka

nie może tego nikomu zabronić. We mnie takie obrazy budzą wstręt i napełniają mnie przygnębieniem i nudą. Ale, jeżeli je ktoś lubi kupować i wieszać u siebie na ścianach, żadna nauka nie może przyjść i *dowieść* takiemu człowiekowi, że źle robi, błądzi, myli się, nie ma racji.

Oto dlaczego nie potrafię i nie obiecuję napisać estetyki normatywnej. A com miał do napisania z estetyki opisowej, tom napisał w drugim tomie *Psychologii* i tu i ówdzie gdzie indziej. Np. w *Wiadomościach o stylach*, w recenzjach z wystawy obrazów we Lwowie swojego czasu itd.

To nie była żadna nauka — raczej wyznania osobiste, opisy, porównania, dowolne wyrazy czci, sympatii, niechęci, odrazy, ale nie nauka”¹³.

Tak pisał Witwicki zbliżając się do siedemdziesiątego roku życia. Czy myślał tak samo również wtedy, gdy między dwudziestym a trzydziestym rokiem życia pisał wspomniane recenzje?

SPÓR O PRAWDĘ W SZTUCE

Motorem wprawiającym myśl ludzką w ruch są — przynajmniej w rozważaniach filozoficznych — wewnętrzne sprzeczności. Emocjonalne zaangażowanie w proces badawczy i w związane z nim kontrowersje teoretyczne bierze się stąd, że jedną częścią naszej osobowości sympatyzujemy z określoną hipotezą, a drugą — stawiamy jej opór. Między tymi wewnętrznymi biegunami wytwarzają się napięcia pobudzające do aktywności myślowej.

W psychologicznych pracach Witwickiego, a zwłaszcza w jego objaśnieniach do Platona,

¹³ W. Witwicki: *List o estetyce*, „Przegląd Filozoficzny”, T. XLV, 1949, nr 1—2, s. 23—25.

znajdujemy interesujące opisy takiego rozdwojenia osobowości, które czasami przybiera formy patologiczne (na przykład w schizofrenii), ale w ogóle jest zjawiskiem najzupełniej normalnym i powszechnym, charakterystycznym dla zdrowej, prawidłowo funkcjonującej psychiki. Co więcej, Witwicki nie poprzestaje na stwierdzeniu, że tak po prostu jest, ale posuwa się do twierdzenia, że *tak powinno być*, a w szczególności człowiek zajmujący się pracą naukową powinien umieć się „rozdwajać”, aby móc prowadzić konstruktywny dialog z samym sobą. Najdobitniej wyraził tę myśl w 1913 r., kiedy recenzował książkę Michała Sobieskiego pt. *Interludia. Z pogranicza sztuki i filozofii* (Kraków 1912) — pisząc: „Autor wie, czego chce, i mówi jasno. Ale obok Apollina powinien autorowi w pracy pomagać Mefisto, duch, który ciągle wynajduje to, co się nazywa *instantia contraria*, i w ten sposób granice uogólnień zacieśniać”¹⁴.

Jeżeli tego sami nie potrafimy, wówczas wypowiedzi nasze nabierają charakteru „bezkrytycznego” i na miejsce „krytyki wewnętrznej” pojawia się „krytyk z zewnątrz”, korygujący jednostronność naszego stanowiska.

Tak więc wewnętrzna lub zewnętrzna „dialogiczność” jest — według Witwickiego — jedną z podstawowych cech myślenia naukowego. Stąd doniosła rola dyskusji¹⁵, zebrań naukowych, recenzji i polemik, a także wybór Platona — autora dialogów filozoficznych — na przedmiot własnych, gruntownych, czterdziestoletnich badań.

Przykładem wewnętrznego rozdwojenia i wynikających stąd napięć pobudzających do rozważań mogą być wspomniane już prace Wit-

¹⁴ „Ruch Filozoficzny”, T. III, Lwów 15 III 1913, nr 3, s. 51—52.

¹⁵ Por. W. Witwicki: *Co to jest dyskusja i jak ją należy prowadzić*, wyd. 2, rozszerzone, Lwów 1938.

wickiego na temat sztuki, w których łatwo można wykryć wahanie się między czterema kryteriami oceny dzieł artystycznych.

Pierwsze kryterium to podobieństwo obrazu do przedstawianego przedmiotu, maksymalna zgodność pomiędzy przedstawieniem a rzeczywistością. Stąd postulat, aby malarze i rzeźbiarze studiowali to, co pragną odtwarzać, a więc przede wszystkim — anatomię plastyczną człowieka i konia. Właśnie dlatego Witwicki sam opracował dla artystów plastyków podręcznik anatomii plastycznej i wyraźnie napisał we *Wstępie*, że ludzie chcą „od artysty plastyka, żeby im piękno świata widzialnego wiernie pokazywał i przypominał”, więc „jeżeli plastyk chce, żeby jego postacie rzeźbione i malowane przypominały spostrzegawczemu widzowi piękno postaci żywych, musi dobrze wiedzieć, jak właściwie wyglądają postacie żywe i na czym polega prawidłowość i urok ich budowy. Tego właśnie uczy anatomia plastyczna”¹⁶.

W przeciwieństwie jednak do nauki, która bada przedmioty po to, żeby dowiedzieć się, *jakie są*, artystę interesuje to, *jak one wyglądają*. Dlatego „artysta może się znakomicie obejść bez znajomości mózgu, rdzenia pacierzowego, trzustki, wątroby i innych wnętrzości schowanych w ciele, a lekarz się bez tej znajomości nie obejdzie”¹⁷. I tu powstaje pierwsza trud-

¹⁶ W. Witwicki: *Anatomia plastyczna*, Warszawa 1960, s. 18.

¹⁷ Tamże, s. 19. To przeciwstawienie zewnętrznego wyglądu i wnętrza człowieka nie ma charakteru absolutnego. Nie można bowiem powiedzieć, że malarza interesuje i powinien interesować jedynie wygląd zewnętrzny. Zadaniem dobrego portretu — i o tym Witwicki jako psycholog doskonale wiedział — jest pokazanie „duchowego wnętrza” portretowanej osoby. Toteż zarówno w podręczniku *Psychologii*, jak w *Anatomii plastycznej* Witwicki poświęca wiele uwagi relacjom zachodzącym pomiędzy wyglądem człowieka a jego życiem wewnętrznym i sposobem wnioskowa-

ność. To, jakim dany przedmiot *jest*, ma charakter obiektywny, niezależny od obserwatora; to natomiast, jak dany przedmiot *wygląda*, jest czymś subiektywnym, zależnym od punktu widzenia i od struktury oka (a także od wiedzy, doświadczeń, zdolności i indywidualnych cech osoby patrzącej).

Stąd drugie kryterium oceny dzieła sztuki plastycznej: stopień umiejętności pokazania *wyglądu* przedmiotu, a więc *pokazania, jak go się widzi*. Okazuje się przy tym, że właściwie każdy widzi inaczej i artysta różni się od zwykłych ludzi nie tylko umiejętnością odtwarzania tego, co widzi, ale także i przede wszystkim *umiejętnością patrzenia* na świat i zauważania takich wyglądów, których zwykły człowiek — bez pomocy artysty — nie zauważa. Stąd częste protesty osób, które po raz pierwszy oglądają jakiś obraz i nie akceptują go, ponieważ widzą świat inaczej, ale po pewnym czasie — właśnie pod wpływem tego rodzaju obrazów — zaczynają zauważać to, co przed nimi dostrzegał jedynie ów artysta, i przyznają, że świat wygląda właśnie tak, jak został pokazany przez niego.

Te dwa kryteria odpowiadają dwu zasadniczym rodzajom *realizmu*.

Trzecie kryterium polega na zgodności dzieła sztuki z określonym kanonem piękna, czyli takim doborem i układem linii, mas i barw, który w obrębie danego stylu uchodzi za piękny. Chodzi tu również o podobieństwo, tylko innego rodzaju. Od dzieła sztuki wymaga się, żeby było podobne — ale nie do natury, tylko do innych dzieł sztuki, tych uznawanych za arcydzieła. Współczesnym rzeźbiarzom każe się, żeby naśladowali posągi stworzone przez starożytnych

nia z objawów zewnętrznych o tym, co kryje się we wnętrzu. Por. W. Witwicki: *Życie twarzy ludzkiej*, „Problemy”, R. V, 1949, nr 5 (38), s. 290—294 i *Anatomia plastyczna*, cyt. wyd., paragraf o mimice, s. 167—185.

Greków, a współczesnym malarzom — żeby naśladowali Rafaela i innych malarzy włoskiego Renesansu. To będzie *klasycyzm*.

Wreszcie czwarte kryterium polega na *nowości* dzieła, na jego odrębności, wynikającej z rozpoznawalnego piętna indywidualności jego twórcy, którego zwalnia się od obowiązku naśladowania natury bądź naśladowania cudzych arcydzieł, przyznając mu prawo do swobodnej ekspresji własnej osobowości w dziełach sztuki, do przekazywania nam własnych myśli i uczuć w taki sposób, który niesie w sobie nową estetykę.

Wahając się — przez całe życie — między tymi czterema kryteriami, Witwicki niekiedy jedno z nich wysuwał na pierwszy plan, jak kolejny głos wewnętrznego dialogu, zdając sobie sprawę z miejsca, jakie ten głos zajmuje w obrębie szerszego kontekstu, na który składa się całość jego wypowiedzi na temat sztuki. Ale krytycy nie zamierzali wcale studiować tej całości; wrywali jego poszczególne wypowiedzi z szerszego kontekstu i krytykowali za jednostronne trzymanie się jakiegoś jednego kryterium. W ten sposób Stanisław Womela zaatakował Witwickiego za stosowanie klasycznego kryterium „harmonii”, a później Antoni Słonimski — za stosowanie realistycznego kryterium „podobieństwa”. Tymczasem Witwicki zmierzał — długą i trudną drogą — do pogodzenia tych czterech kryteriów.

Rozważania na te tematy Witwicki utrudnił sobie, ale i pogłębił, przez zastosowanie dwóch kategorii filozoficznych, zaczerpniętych z filozofii platońskiej, mianowicie prawdy i piękna, czyniąc na wstępie fałszywe założenie, że te dwie kategorie są podstawą radykalnej przeciwstawności między nauką i sztuką, ponieważ *prawda jest wyłącznym celem nauki, natomiast celem sztuki nie jest prawda, lecz piękno*.

Jak wielu polskich myślicieli z jego pokolenia, Witwicki znalazł się — w latach swojej młodości, na przełomie XIX i XX w. — w „polu napięć” wytworzonym przez dwa potężne prądy: z jednej strony neoromantyczny estetyzm Młodej Polski, z drugiej pozytywistyczny scjentyzm. Rozdzierany przez zinterioryzowaną sprzeczność między tymi prądami, Witwicki czuł w sobie „dwie dusze”: jedną, pragnącą służyć wyłącznie prawdzie, i drugą — pragnącą służyć wyłącznie pięknu, duszę badacza i duszę artysty. Jako badacz, Witwicki zauważał niebezpieczeństwo grożące kulturze ze strony tych, którzy zamazują różnice pomiędzy Nauką i Sztuką i posługują się poezją i teatrem „niby amboną świecką”¹⁸ dla wpajania ludziom — pod osłoną zachwycającej mglistości i tajemniczości — nieracjonalnych przekonań. Stąd wniosek Witwickiego, że Naukę i Sztukę należy w sposób rygorystyczny od siebie oddzielać: przy odbiorze dzieł sztuki zajmować postawę estetyczną, cieszyć się „złudą” wytworzoną przez wyobraźnię artysty, a jednocześnie zachować krytycyzm, aby nie przyjmować za prawdę tego, co zostało podane w pięknej formie, lecz bez racjonalnego uzasadnienia.

Dręczony przez ten problem, Witwicki postanowił przedstawić go na posiedzeniu Polskiego Towarzystwa Filozoficznego we Lwowie, wygłaszając 12 lutego 1908 r. odczyt pt. *Sztuka a nauka*. Tekst ukazał się drukiem w „Ateneum Polskim” (1908, T. I, nr 3). W pracy tej znalazły się sformułowania niezręczne, nie przepuszczone przez filtr własnej refleksji krytycznej. Na czoło wysuwały się dwa bardzo radykalne twierdzenia i jedno, które je trafnie — ale jeszcze w sposób niewystarczający — korygowało. Po pierwsze więc, Witwicki twierdził, że

¹⁸ W. Witwicki: *Sztuka a nauka*, „Ateneum Polskie”, T. I (1908), nr 3, s. 280.

sztuka jest „wytworem uczuć i wyobraźni twórczej, a nie wytworem rozumu”¹⁹ — jak gdyby bez udziału „rozumu” mogło w ogóle powstać jakiegokolwiek dzieło sztuki; po drugie, twierdził, że nie należy „wymagać od nauki piękna, a od sztuki prawd”²⁰, ale jednocześnie przyznawał, że artysta potrafi „prawdę szerzyć”, a ponieważ „zdarzyć się może, że artysta jest zarazem uczonym”, to „wtedy wolno mu być nauczycielem, jeśli tylko potrafi tak nad sobą panować, żeby jedna jego strona nie psuła działalności drugiej”²¹.

Dwa pierwsze twierdzenia musiały i muszą budzić sprzeciw, więc nic dziwnego, że praca Witwickiego została poddana ostrej krytyce. Z krytyką wystąpił Ostap Ortwin, z którym zdarzało się już Witwickiemu dyskutować jeszcze w latach studenckich. W tym samym 1908 r. ukazał się artykuł Ortwina pt. *O prawdę w sztuce*, uzasadniający opinię, że ten wybitny krytyk literacki był rzeczywiście „doskonałym polemistą”²². Powstrzymał się bowiem od wypowiadania własnych twierdzeń na temat potrzeby prawdy w sztuce, oświadczaając, że „o rezultaty badań p. Witwickiego tutaj nam nie chodzi”²³. Zaatakował natomiast Witwickiego za to, że używa „wyrazów w potocznym, rozciągliwym, popularnym ich znaczeniu, raz po raz podsuwa im coraz to inną treść i w konsekwencji za pomocą takiej wcale nienaukowej metody dochodzi do wniosków błędnych”²⁴, „posługuje się p. Witwicki pojęciami, którymi

¹⁹ Tamże, s. 285.

²⁰ Tamże, s. 287.

²¹ Tamże.

²² M. Głowiński: *Krytyka literacka Ostapa Ortwina*, w: O. Ortwin: *Zywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, Warszawa 1970, s. 17.

²³ O. Ortwin: *O prawdę w sztuce*, „Nasz Kraj”, T. VI, 2 V 1908, nr 5; przedruk w: O. Ortwin: *Zywe fikcje*, cyt. wyd., s. 57.

²⁴ Tamże, s. 56.

należycie nie owładnął”²⁵; w szczególności „podsuwa pod wyraz «prawda» zmienne wciąż znaczenia”, a zużywszy „mnóstwo argumentów na wykazanie, że sztuka nie powinna uczyć, dochodzi za pomocą wielce podejrzanej wolty do konkluzji, że nie ma również obowiązku być prawdziwą, tj. zgodną z rzeczywistością”²⁶. Podkreślił, że Witwicki jest przede wszystkim „zawodowym popularyzatorem”²⁷ i „nauczycielem” i dlatego „z nałogu” wiąże naukę nie z badaniem, ale „z uczeniem się i nauczaniem”, a dowodząc, że zadaniem sztuki nie jest nauczanie, nie dowodzi bynajmniej tego, że w sztuce nie należy szukać prawdy²⁸.

W zakończeniu artykułu Ortwin znalazła się niezwykle cenna myśl o pewnym, fundamentalnym podobieństwie między nauką i sztuką. Zwracając mianowicie uwagę na to, w jaki sposób Witwicki ocenia rzeźby Michała Anioła, przyznając artyście prawo „do odstępstwa od prawdy” w imię posłuszeństwa „prawom piękna”, stawia Ortwin trafne pytanie: „Jakimże to jeszcze innym prawom «piękna» jest tu artysta posłuszny, jeśli nie obowiązkowi nadania postaci tej wszystkich tych fizycznych cech zdrowia i siły, jakie widział i obserwował na zdrowych ciałach swego otoczenia? [...] P. Witwickiego wprowadza tu widocznie w błąd przeoczenie faktu, że podobnie jak nauka w formułowaniu swych ogólnych praw posługuje się *redukcją* zjawisk rzeczywistości, i sztuka, z istoty swej będąc działalnością organizującą umysłu ludzkiego, z materiału wszechrzeczywistości wyodrębnia, eliminuje i izoluje te elementy, które w danym wypadku stanowią przedmiot twórczości artystycznej”²⁹.

²⁵ Tamże, s. 57.

²⁶ Tamże, s. 58.

²⁷ Tamże, s. 56.

²⁸ Por. tamże, s. 57.

²⁹ Tamże, s. 69.

Okazuje się więc, że przyznawane przez Witwickiego artystom *prawo do deformowania rzeczywistości*, w imię piękna, nie jest wcale prawem do nierozumności i do kłamstwa, ponieważ chodzi tu o pracę *rozumu* artysty, który — podobnie jak naukowiec — wyodrębnia to, co istotne, pomija to, co nieistotne, osiągając w ten sposób bardziej prawdziwy obraz rzeczywistości od tego, jaki daje bierne odzwierciedlenie.

Czytając Ortwina, jesteśmy skłonni przyznawać w tym sporze rację raczej jemu niż Witwickiemu, ale nie należy zapominać, że Witwicki toczył dialog sam ze sobą i *wiedział* sam o tym, bez Ortwina, że zdobywanie prawdy i szerzenie prawdy to są dwie różne rzeczy³⁰, a także to, że praca artysty polega na wyodrębnieniu istotnych elementów rzeczywistości i na *abstrahowaniu* od nieistotnych. Pisał przecież:

„Natura nie jest dla sztuki pierwowzorem, tylko materiałem, jeśli przez naturę rozumiemy ogół tego wszystkiego, co tylko dany człowiek może w pewnej chwili spostrzec. Dzieło sztuki powstaje tą drogą, że artysta na naturze dokonuje *abstrakcji*, czyli zwraca szczególną uwagę na pewną tylko grupę elementów”³¹.

Zwróćmy także uwagę na zakończenie rozważań Witwickiego na temat stosunku sztuki do natury: „Jeżeli ludziom, pracującym nad zagadnieniami estetycznymi, kilka myśli tutaj poruszonych da jakiś substrat do rzeczowej dyskusji, zadanie ich będzie spełnione, chociażby nawet nie przyniosły nic tym, którzy to wszystko już dawniej i lepiej wiedzieli”³².

Ortwin wystąpił w tym sporze jako *Besser-*

³⁰ W krytykowanej przez Ortwiną pracy pt. *Sztuka a nauka* Witwicki precyzyjnie oddziela szerzenie prawdy od zdobywania prawdy (cyt. wyd., s. 286—287).

³¹ W. Witwicki: *O stosunku natury do sztuki*, „Słowo Polskie”, R. XI, Lwów 21 XI 1906, nr 530, s. 2.

³² Tamże.

wisser („ten, który zawsze wszystko wie lepiej”), natomiast Witwicki dostrzegł tu problem, nad którym dyskusja jest wciąż otwarta i dlatego wracał jeszcze wielokrotnie do kwestii relacji pomiędzy nauką i sztuką, m. in. na Pierwszym Zjeździe Polskim poświęconym sprawom organizacji i rozwoju nauki w kwietniu 1920 i na Pierwszym Polskim Zjeździe Filozoficznym w maju 1923 r., a później w odpowiedzi na ankietę poznańskiego Instytutu Socjologii w 1939 r. i w objaśnieniach do dialogów Platona.

W każdym razie jedno jest pewne: przeciwstawiając sztuce naukę, Witwicki nie był jednostronnym scjentyistą ani przeciwnikiem sztuki. Występował zawsze z pozycji obrońcy „pełnego człowieka”³³, u którego palą się obie lampy: jasna lampa rozumu i kolorowa lampa wyobraźni³⁴. Chciał starannie oddzielić od siebie naukę i sztukę — w tym celu, żeby je prawidłowo połączyć.

A w latach czterdziestych, w objaśnieniach do platońskiego *Eutydem*a, powtórzył, że od Arystotelesa, który „nie był artystą w ogóle” i uprawiał naukę nie mieszając do tego sztuki, woli dialogi Platona, co do których „nie wiadomo, czy więcej w nich nauki, czy więcej sztuki”³⁵. I w swoich własnych pracach szedł — pod tym względem — śladami Platona, dając przykład szlachetnej i rzetelnej troski o prawdę w sztuce.

³³ „Zarówno nauka potrzebuje sztuki, a sztuka nauki, a jednej i drugiej potrzebuje naród, który chce żyć pełnym życiem duchowym [...] Jeżeli Zjazd ludzi pracujących w nauce wypowiada się w sprawach sztuki, nie miesza się w rzeczy nieswoje — przemawia w imię interesów nauki i w imię potrzeb pełnego człowieka” (W. Witwicki: *O stosunku nauki do sztuki*, „Nauka Polska”, T. III, 1920, s. 60).

³⁴ Por. tamże, s. 55—56.

³⁵ W. Witwicki: *Platona Eutydem* (1941), według nie drukowanego dotąd maszynopisu.

Podany w II tomie *Psychologii* z 1927 r. — i powtórzony bez zmian w następnych wydaniach — wykaz literatury z zakresu estetyki i psychologii sztuki można uważać za główne źródła poglądów Witwickiego na sztukę, chociaż kształtowały się one także — a może przede wszystkim — pod wpływem jego własnych przeżyć estetycznych, doświadczeń zawdzięczanych własnej twórczości artystycznej oraz całokształtu własnych poglądów filozoficznych i psychologicznych. Na pierwszym miejscu Witwicki wymienia „klasyczną pracę” Gustava Theodora Fechnera (*Vorschule der Ästhetik*) z 1876 r., a następnie „nowsze rzeczy” — z lat 1902—1914 — takich autorów, jak: E. Meumann, S. Witasek, Max Dessoir, Eduard von Hartmann, Karl Groos i Richard Müller-Freienfels.

„Historyczne znaczenie koncepcji Witwickiego — zauważył trafnie Janusz Rybicki — wynika, między innymi, ze społecznego zasięgu jej oddziaływania. Niemal wszyscy współcześni estetycy polscy, tacy jak Wallis, Tatarkiewicz, Ingarden czy Ossowski, budowali swoje doktryny w kontakcie z jego dociekaniem. Ponadto Witwicki, jako autor szkolnych i akademickich podręczników z dziedziny psychologii i teorii malarstwa, wywarł wpływ na świadomość estetyczną wielu twórców, a zwłaszcza odbiorców dzieł sztuki”³⁶.

Oceniając jego poglądy, Stefan Morawski w 1962 r., a następnie Seweryn Dziamski w 1968 r. uznali Witwickiego za przedstawiciela skrajnego subiektywizmu w estetyce. Podstawą dla takiej oceny był przede wszystkim *List o este-*

³⁶ J. Rybicki: *Teorie przeżyć estetycznych. Struktura i funkcje głównych koncepcji*, w pracy zbiorowej: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1918—1939*, Warszawa 1975, s. 68.

tyce z 1947 r. i programowe abstrahowanie „od całokształtu jego poglądów estetycznych”, a w szczególności od prac wyraźnie przeczących subiektywizmowi.

Trafniejszą ocenę estetyki Witwickiego dali w pracach z 1975 r. Bohdan Dziemidok i Janusz Rybicki.

Wychodząc z założenia, że „teoria wartości estetycznych zajmuje centralne miejsce w estetyce współczesnej”³⁷, Dziemidok wyróżnia trzy zasadnicze stanowiska w tym sporze: subiektywizm, obiektywizm i relacjonizm. W rozdziale o subiektywizmie omawia poglądy Władysława Witwickiego, Stanisława Ignacego Witkiewicza i Leona Chwistka, w rozdziale o obiektywizmie — Henryka Elzenberga, Tadeusza Czeżowskiego i Romana Ingardena, w rozdziale o relacjonizmie — Władysława Tatarkiewicza, Mieczysława Wallisa i Stanisława Ossowskiego. Jednakże, mimo tytułu paragrafu: „Subiektywizm estetyczny Władysława Witwickiego”³⁸, Dziemidok zauważa, że „obok deklaracji i tez subiektywistycznych znaleźć można w jego pracach rozważania prowadzone w duchu obiektywizmu”³⁹, a niektóre jego wypowiedzi dostarczają „argumentów na rzecz relacjonizmu”⁴⁰. Wynika stąd, że „koncepcja reprezentowana przez niego jest wewnętrznie sprzeczna. Jako psycholog Witwicki skłaniał się ku subiektywizmowi, jako miłośnik kultury antycznej i przeciwnik sztuki nowoczesnej bronił założeń obiektywizmu. Obie te wykluczające się tendencje przez cały czas były żywe w jego estetyce”⁴¹. Wprawdzie „wewnętrzna niespójność, a nawet sprzeczność obniża wartość każdej te-

³⁷ B. Dziemidok: *Kontrowersje wokół wartości estetycznych. Próba typologizacji stanowisk*, tamże, s.7.

³⁸ Tamże, s. 9—15.

³⁹ Tamże, s. 11.

⁴⁰ Tamże, s. 14.

⁴¹ Tamże, s. 15.

orii naukowej. W przypadku Witwickiego jednak rozdzwięk wewnętrzny w jakiejś mierze wynikać może z trafnego, choć niezupełnie skryzalizowanego odczucia, że ani jednostronny subiektywizm, ani jednostronny obiektywizm nie może zadowalająco rozstrzygnąć problemu wartości estetycznej i że jedynie stanowisko relacjonistyczne, które uwzględnia zarówno obiektywne cechy przedmiotów, jak też subiektywne potrzeby, upodobania i przeżycia podmiotu, pozwala znaleźć właściwe rozwiązanie zagadnienia natury wartości estetycznych”⁴².

Ta sprawiedliwie wyważona ocena jest zgodna z przewodnią myślą naszej interpretacji, według której Witwicki — nie tylko w estetyce — reprezentuje *dialogiczny styl myślenia*: nie zależy mu na budowaniu jednostronnego systemu, ale toczy z samym sobą *wewnętrzny dialog* w trosce o adekwatne ujęcie badanego przedmiotu ze wszystkich stron.

W tej samej pracy zbiorowej, gdzie ukazała się rozprawa Dziemidoka, Janusz Rybicki omawia polskie teorie przeżyć estetycznych: Władysława Witwickiego, Leopolda Blausteina, Stanisława Ossowskiego, Władysława Tatarkiewicza, Mieczysława Wallisa i Romana Ingardena. Nicco inny dobór nazwisk niż u Dziemidoka, ale poglądy Witwickiego też są tu omawiane na pierwszym miejscu. Na początku autor trafnie wskazuje na „psychologiczne podstawy estetyki”⁴³ Witwickiego, a następnie omawia centralną kategorię jego estetyki: pojęcie „dobrze zamkniętego układu spoiściego”⁴⁴, trafnie wydo-

⁴² Tamże. Por. także B. Dziemidok: *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1980.

⁴³ J. Rybicki: *Teorie przeżyć estetycznych*, cyt. wyd., s. 54—56.

⁴⁴ Tamże, s. 56—57. Rybicki opiera się na tekście z *Psychologii* Witwickiego, ale Witwicki posługiwał się

bywając jego związek z „teorią kratyzmu” i trafnie zauważając, że estetyka Witwickiego jest ściśle związana z całokształtem jego poglądów filozoficznych⁴⁵, a także z jego poglądami na przeżycia religijne⁴⁶. Zauważa także w poglądach Witwickiego objawy „pewnego wewnętrznego napięcia”⁴⁷ — związanego ze współistnieniem sprzecznych tendencji.

Nie ma tu miejsca na bardziej szczegółowe omawianie rozważań Witwickiego o wartościach i przeżyciach estetycznych. Zainteresowanego czytelnika odsyłamy do obu wspomnianych wyżej prac. Do problematyki estetycznej powrócimy jeszcze kilkakrotnie, najpierw jednak musimy omówić jego „teorię kratyzmu”.

pojęciem „zamkniętej całości” już dwadzieścia lat wcześniej, m. in. w rozprawie *O stosunku natury do sztuki* (1906).

⁴⁵ Por. J. Rybicki: *Teorie przeżyć estetycznych*, cyt. wyd., s. 67.

⁴⁶ Por. tamże, s. 66—67.

⁴⁷ Tamże, s. 68.

PSYCHOLOGIA

OGÓLNA CHARAKTERYSTYKA PSYCHOLOGICZNYCH PRAC WITWICKIEGO

Miejsce Witwickiego w dziejach psychologii polskiej jest wyjątkowo wysokie. W pierwszym okresie jej istnienia, a więc od jej narodzin jako nauki uniwersyteckiej do połowy XX w., był bezspornie najwybitniejszym spośród polskich psychologów. Jeśli chodzi o psychologię ogólną, to główne jego koncepcje ukształtowały się między dwudziestym a trzydziestym rokiem życia, a więc jeszcze przed I wojną światową. Koncepcje te rozwijał jeszcze do pięćdziesiątego roku życia, zwłaszcza w okresie pracy nad dwutomowym uniwersyteckim podręcznikiem *Psychologii*. Później wprowadził wprawdzie interesujące uzupełnienia do następnych wydań¹, ale pojawianie się nowych teorii psychologicznych nie wpływało już na modyfikację przyjętego modelu. Tak więc, chociaż zajmował się psychologią przez pełne pół stulecia, miejsce jej w czasie wyznaczone jest przez lata 1900—1927. Powstaje zatem zasadnicze pytanie, jaką wartość mają te prace po upływie przeszło pięćdziesięciu lat od ich „zastygnięcia”?

Wiadomo, że po śmierci Witwickiego psychologia polska wkroczyła w nowy etap swojego rozwoju i poszła innymi drogami, porzucając zaproponowany przez niego model. Wprawdzie

¹ Potrzebne jest krytyczne wydanie wszystkich dzieł Witwickiego, w którym dokładnie zostałyby zarejestrowane wszelkie uzupełnienia, skreślenia i warianty.

w wydawanych obecnie pracach polskich psychologów znajdujemy — i to niekiedy dość sporo — odsyłacze do prac Witwickiego², ale psychologowie ci nie należą do jego „szkoły”.

Ogólną charakterystykę i ocenę koncepcji psychologicznych Witwickiego dał — mniej więcej w dwadzieścia lat po jego śmierci — czołowy przedstawiciel współczesnej psychologii polskiej, Tadeusz Tomaszewski. Opracowując hasło do słownika filozofów polskich, wyodrębnił on to, co stanowi o przynależności Witwickiego do określonego nurtu „starzej psychologii”, oraz jego „koncepcje oryginalne”. Przeczytajmy początek hasła:

„Witwicki [...] był przedstawicielem klasycznej psychologii introspekcyjnej z przełomu XIX i XX w. Za właściwy przedmiot psychologii uważał świadomość pojmowaną jako zamknięty świat przeżyć jednostki. Rozwijające się w jego czasach nowe kierunki psychologii, jak psychologia postaci, psychoanaliza i behawioryzm, uwzględniał w swoich pracach w minimalnym stopniu. W zakresie metod psychologii na czoło wysuwał introspekcję, uzupełnioną przez interpretację zachowania zewnętrznego”³.

Z „oryginalnych koncepcji psychologicznych Witwickiego” Tomaszewski wysuwa na czoło dwie: teorię uczuć złożonych — zbudowaną na pojęciu powszechnego dążenia do poczucia mocy (tak zwany kratyzm), oraz „psychologiczną zasadę sprzeczności”.

Przyjmijmy ten sam porządek, opierając się w ogólnej charakterystyce na tekstach Witwickiego.

² Dla przykładu: T. Tomaszewski: *Wstęp do psychologii*, Warszawa 1969, s. 9, 40, 56, 58, 62, 93, 129, 145, 149; J. Reykowski: *Eksperymentalna psychologia emocji*, Warszawa 1974, s. 9, 17—20, 25, 32, 38—40, 53, 55, 113—114, 166, 197, 207, 484, 554.

³ T. Tomaszewski: *Witwicki*, hasło w: *Filozofia w Polsce. Słownik pisarzy*, Wrocław 1971, s. 431—432.

Pytanie pierwsze — odnośnie do tego zespołu poglądów psychologicznych, które nie były jego oryginalnym dziełem — dotyczy podstawowego zestawu autorów, na których dorobku się oparł.

Wiadomo, że Witwicki studiował psychologię pod kierunkiem Twardowskiego we Lwowie, Wundta w Lipsku i Höflera w Wiedniu. W pracy doktorskiej powoływał się na Höflera, Meinonga i Krafft-Ebinga. Przed I wojną światową obszerniejsze prace poświęcił trzem psychologom: W. Wundtowi, E. Abramowskiemu i W. Jamesowi.

W październiku 1925 r. w *Przedmowie* do pierwszego wydania pierwszego tomu *Psychologii* napisał: „W treści swej opiera się ta książka przeważnie na podręcznikach Fröbesa, Ebbinghausa, Höflera i Dumasa; w tendencji zaś do podbudowania dociekań szczegółowych krytyczną analizą pojęć stara się iść — po swojemu — w ślady prac prof. K. Twardowskiego”.

Psychologami najczęściej przywoływanymi w obu tomach są: Wundt, Fechner, Ebbinghaus, a po nich Freud, Bleuler, James, Kretschmer, Weber, Titchener i Fröbes.

Poszukajmy teraz odpowiedzi na pytanie, jak Witwicki rozumie *psychologię*.

„Wyczerpująco i dokładnie — pisze Witwicki w pierwszym akapicie podręcznika — odpowiedzieć na pytanie: czym jest psychologia, mógłby dopiero ten, kto by się z całokształtem tej nauki zapoznał. Ale pewną, choć niejasną, wiedzę o tym, czym ona jest, można osiągnąć także już z góry, zanim się w głąb jej wejdzie”.

Ta wstępna wiedza składa się z dwóch elementów: z tego, co łączy psychologię z innymi naukami, i z tego, co ją od innych nauk różni. Witwicki, w sposób klasyczny, stara się scharakteryzować psychologię przez jej „najbliższy rodzaj” i „różnicę gatunkową”. Stąd pierwszy

paragraf *Wstępu* dotyczy kwestii najogólniejszej: Co to jest nauka?

Następnie, potocznemu, „przedmiotowemu” rozumieniu nauki jako pewnego wytworu (czyli książek) przeciwstawia Witwicki „podmiotowe”, bliskie marksizmowi rozumienie nauki jako pewnej *pracy zbiorowej*, której zadaniem jest „poznanie jakiegoś zakresu przedmiotów” przez uczenie się (czyli poznawanie wyników dotychczasowych badań) i przez badanie.

„Człowiek — powiada Witwicki — posiada przyrodzone środki do zdobywania wiedzy [...] Są nimi organy zmysłowe i zdolność do przytomnego, uważnego, krytycznego myślenia”, dzięki któremu odrzuca się twierdzenia fałszywe i wieloznaczne, a dochodzi się do twierdzeń prawdziwych lub przynajmniej „bardzo prawdopodobnych”.

Przechodząc do tego, co różni psychologię od innych nauk, Witwicki zwraca uwagę na jej przedmiot, zadania i metodę.

Bezpośrednim przedmiotem psychologii są dla Witwickiego „zjawiska takie, jak np. dojmujący ból zęba, leniwe poczucie sytości, ostra i wstrętna woń amoniaku lub łagodny i świeży zapach fiołka, przeraźliwy głos trąby albo miękki płacz skrzypiec, rozległe i głębokie widoki wnętrza, ulic i miast z góry albo raczej płaskie widoki, które przeżyć można w kinie, wspomnienia i marzenia, obawy i nadzieje, przeżycia strachu i radości, rozpacz lub gniewu, pragnienia i przekonania, krótko mówiąc: fakty psychiczne albo zjawiska psychiczne, a obok nich przedmioty takie, jak wrażliwość, czułość, słuch muzyczny, skłonność do gniewu lub śmiechu, inteligencja, głupota, wyobraźnia, uwaga, pamięć, siła woli albo chwiejność charakteru, krótko mówiąc: dyspozycje psychiczne”. Natomiast pośrednio obchodzą psychologa również fakty i dyspozycje fizyczne, ponieważ na każdym kroku stwierdzamy, „że fakty psychiczne

zależą od faktów fizycznych i pociągają je za sobą”.

Dalej, w kilku kolejnych paragrafach Witwicki omawia najbardziej charakterystyczne cechy zjawisk psychicznych. Pierwszą taką cechą jest to, że „zjawiska psychiczne dane są w doświadczeniu wewnętrznym, stanowią świat wewnętrzny człowieka, składają się na jego wnętrze duchowe”, to znaczy, że je „spozstrzegać może jedynie tylko ten, kto ich sam doznaje”, czyli mają „byt zależny” od „podmiotu”. „Ile razy zachodzi jakieś zjawisko psychiczne, zawsze poza nim istnieje jakieś ja, które jest jego podmiotem”. Dlatego fakty psychiczne nazywamy faktami podmiotowymi albo subiektywnymi.

W późniejszych wydaniach Witwicki dodał charakterystyczne uzupełnienie. Chociaż dane bezpośrednio są nam jedynie owe fakty subiektywne, to przecież „trudno jest oprzeć się przekonaniu, że coś na świecie było przed nami i coś w nim zostanie po nas i trwa, chociażby wszystkie istoty poznające posnęły lub pomarły. To coś, co ma być niezależny od faktu istnienia istot poznających, to może właśnie jest materia w ruchu prawidłowym i różnorodnym”⁴.

W jednym z kolejnych paragrafów daje Witwicki interesujący podział zjawisk psychicznych na takie, które „są w centrum świadomości”, inne, nieco słabsze, które znajdują się tylko „w polu świadomości” albo na jego „brzegu”, i wreszcie takie, które znajdują się „pod progiem świadomości”, a więc „są podświadome albo nieświadome”. Tych ostatnich zjawisk nie spostrzegamy, ale istnieje wiele dowodów na to, że one istnieją.

Wspominając o tym, że w dawnych czasach

⁴ W. Witwicki: *Psychologia*, t. I, Warszawa 1962, s. 19.

nazywano psychologię nauką o „duszy”, czyli o pewnej „istocie niewidzialnej i jakby niematerialnej”, „wyposażonej w sprzeczne cechy”, Witwicki dodaje, że taki przedmiot niewątpliwie nie istnieje, chociaż „utrzymuje się do dziś w ludowych wierzeniach”. Przy okazji przedstawia krótko spór pomiędzy spirytualistami, aktualistami i materialistami. Słaba znajomość materializmu — i to jedynie w wersji mechanicznej (T. Hobbes, La Mettrie, L. Büchner, K. Vogt) — sprawia, że ostatecznie za „najbliższe prawdy” uważa „stanowisko spirytualistyczne w sformułowaniu umiarkowanym”, które polega na tym, że przyjmuje się istnienie „faktów psychicznych” różnych od fizycznych. „Wszystkie są powiązane w zbiory, które same nie doznają niczego; natomiast każdy z tych zbiorów należy do jakiegoś podmiotu doznającego”, który — według Witwickiego — „nie jest ciałem”, a może być nazywany „duszą”. Żadnych dowodów na to, że ciało nie może być podmiotem, Witwicki nie podaje — chyba, że za taki dowód uznać jego twierdzenie: „Nie znamy takich przedmiotów martwych, które mogłyby być podmiotami faktów psychicznych”. Nie zauważył tego, że według materialistów podmiotem faktów psychicznych nie jest wcale „martwy przedmiot”, tylko *żywe ciało*.

Warto zauważyć, że w dalszym ciągu podręcznika Witwicki dookreśla swój „umiarkowany spirytualizm” pisząc: „Nie jesteśmy wprawdzie ciałami, ale każdy z nas tak ściśle jest ze swoim ciałem związany, że ani dowiadywać się czegokolwiek o innych przedmiotach bez pomocy ciała nie może, ani bez jego pomocy na inne przedmioty działać [...] Zależni jesteśmy [...] od każdej tkanki naszego organizmu, ale najbardziej i bezpośrednio od całości i normalnego stanu naszego układu nerwowego [...] Zależność ta może się wydawać na pierwszy rzut oka tak ścisła, że materialści [...] uważają czło-

wieka za nic więcej, jak tylko za pewien układ nerwowy”⁵.

Później, opisując budowę i czynności rdzenia pacierzowego, czynności i znaczenie mózgu, budowę i funkcjonowanie oka i ucha, Witwicki jakby zapominał o swoim „umiarkowanym spirytualizmie” i pisze tak jak materialista. Być może więc bardziej właściwą nazwą dla jego stanowiska byłby „wstydlivy materializm”, czyli taki materializm, który odzęgnyuje się od nazwy, ponieważ zna jedynie prymitywne formy materializmu.

Można tu dodać, że materializm dialektyczny bynajmniej nie zaprzecza istnieniu zjawisk psychicznych ani ich podmiotu; nie utożsamia też człowieka z ciałem, ale z praktyczną działalnością i jej wytworami. „Człowiek to świat człowieka” — pisał Marks. A więc człowiekiem jest nie tylko żywe ciało będące podmiotem zjawisk psychicznych, ale także cała historia jego działalności; dzieje jego życia wewnętrznego i te wytwory, w które się to życie wewnętrzne wyksterioryzowało.

Witwicki nie zetknął się z taką formą materializmu, a są dane przemawiające za tym, że mógłby ją zaakceptować.

Wróćmy jednak do sposobu, w jaki określa psychologię. Po scharakteryzowaniu jej przedmiotu przechodzi do opisu jej *metody*, składając w pierwszym zdaniu znamiennej deklarację: „Pod względem metody psychologia jako nauka indukcyjna nie różni się od nauk przyrodniczych [...] psycholog posługuje się, podobnie jak i przyrodnicy, obserwacją naukową”⁶, starając się ująć, „co można, w cyfry”. Następnie, „nagromadziwszy obserwacje, psycholog rozgląda się między nimi, szuka związków między zauważonymi elementami i próbuje stworzyć ta-

⁵ Tamże, s. 46.

⁶ Tamże, s. 33.

kie twierdzenie ogólne, wyrażające dany związek, które mogłoby być najprostszą racją logiczną dla twierdzeń dotyczących jednostkowych wypadków. Twierdzenie takie będzie pewną hipotezą psychologiczną. Dalszym obowiązkiem jego i jego krytyków rozpatrzeć tę hipotezę, czy nie zawiera sprzeczności, czy nie wymaga zbyt wielu hipotez pomocniczych, czy jest jasna i, przede wszystkim, czy jakiś fakt przeciw niej nie przemawia. Fakt taki nosi w metodologii nazwę: *instantia contraria*. Poszukiwanie takiej *instantia contraria* to weryfikacja, czyli sprawdzenie hipotezy, dalszy nieodzowny krok metodyczny”⁷.

Następnie Witwicki omawia bezpośrednio „obserwowanie własnego życia psychicznego”, czyli *introspekcję*, oraz pośrednio obserwowanie zachowania również innych osób, czyli spostrzeganie objawów ich życia psychicznego. Zauważane objawy wymagają jednak krytycznej *interpretacji*. „Do trafnego interpretowania objawów cudzego życia psychicznego potrzeba — zdaniem Witwickiego — osobliwej zdolności, którą nazywają *intuicją psychologiczną*”.

Dalej omawiane są ankiety, kwestionariusze, eksperymenty. „Wyniki eksperymentów zaciąga się natychmiast do tzw. protokołu, czyli rzeczowego, dokładnego, datowanego sprawozdania, ujętego, ile możności, ilościowo, które ma znaczenie dokumentu”. Psychologia posługuje się także metodami statystycznymi.

Dla poznania życia psychicznego osób odległych w przestrzeni lub czasie psycholog studiuje ich listy, autobiografie, pamiętniki, wyznania i opracowania biograficzne — wszystkie te źródła wymagają krytycznej interpretacji.

Również, a może przede wszystkim, o życiu psychicznym ludzi mówią ich wytwory. Jako psycholog sztuki Witwicki stosował przede

⁷ Tamże, s. 34.

wszystkim tę metodę: interpretację rysunków, obrazów, rzeźb, utworów poetyckich jako objawów zjawisk i dyspozycji psychicznych. We wstępie jednak ogranicza się tylko do ogólnikowego twierdzenia, że „materiału wiele dostarcza psychologowi historia cywilizacji, a więc dzieje literatury, sztuk plastycznych, stroju” itd.

Niezmiernie charakterystyczne jest ostatnie zdanie paragrafu o metodzie, ponieważ Witwicki mówi tu o swoim osobistym stylu pracy: „Psycholog, który się interesuje pewnymi dziedzinami życia psychicznego, gromadzi też odpowiednie książki i dokumenty obrazowe, robi notatki na wystawach, w muzeach i na zgromadzeniach, w kościołach, szkołach, teatrach, sądach, szpitalach, więzieniach, wycina gazety i czyni zapiski z pierwszej i drugiej ręki”⁸.

Po krótkim paragrafie o dziejach psychologii kończy wstępną charakterystykę tej nauki próbą uporządkowania jej zasadniczych gałęzi:

„Psychologia cała dzieli się na dwa wielkie działy: I — psychologię dusz normalnych, II — psychologię dusz chorych, czyli psychopatologię. Psychologia dusz normalnych dzieli się na A — psychologię jednostki i B — psychologię zbiorowisk.

A — Psychologia jednostki obejmuje: 1 — psychologię człowieka, 2 — psychologię zwierząt [...]

1 — Psychologia człowieka rozpada się na:

a — psychologię ogólną, czyli psychologię dorosłego człowieka cywilizowanego. Ta stanowi podstawę dla wszystkich innych;

b — psychologię szczegółową poszczególnych okresów życia duchowego, np. psychologię dziecka, starca itp.;

c — psychologię różnic indywidualnych (*differentielle Psychologie*), która się zajmuje bądź

⁸ Tamże, s. 39.

to 1) porównywaniem różnych jednostek ze względu na jedną cechę psychiczną, np. nauka o typach wyobraźni, pamięci, bądź też 2) stosunkiem dwóch cech u wielu różnych indywidualów (nauka o korelacjach), np. o stosunku temperamentu do woli u różnych typów, bądź też 3) poszczególną indywidualnością ze względu na wszystkie cechy psychiczne (psychografia), w końcu 4) porównywaniem dwóch jednostek ze względu na wiele cech psychicznych (komparacja).

B — Psychologia zbiorowisk zaś obejmuje prace nad prawem, mową, obyczajami, mitami oraz porównywa i opisuje życie psychiczne poszczególnych ras, narodów, klas społecznych, zawodów itd.”⁹

Podział ten pozostawia wiele do życzenia. Nie wiadomo np., dlaczego Witwicki nie wyodrębnił takich dziedzin, jak psychologia sztuki, psychologia religii, psychologia wychowawcza, psychotechnika, a więc dziedzin, którymi sam się również zajmował.

W ogólnej charakterystyce psychologii, która w podręczniku zajmuje trzydzieści kilka stron dużego formatu (a tu została streszczona na kilku stronach), zapomniał Witwicki o sprawie najważniejszej, która zbliża jego rozumienie psychologii do marksizmu i występuje ze szczególną wyrazistością w jego własnej pracy naukowo-badawczej. Chodzi o rzecz zauważoną i dopowiedzianą przez wybitnego psychologa, Stefana Błachowskiego (1889—1962) we wspomnieniu pożgonnym: „Charakterystyczną cechą Władysława Witwickiego jako psychologa jest to, że człowieka widział na tle innych ludzi, wrzęgniętego w misterną sieć różnorodnych stosunków społecznych”¹⁰.

⁹ Tamże, s. 44.

¹⁰ S. Błachowski: *Władysław Witwicki*, „Ruch Filozoficzny”, T. XVI, 1948, nr 3—4, s. 73.

Uwydatniło to się najdobitniej w tej części podręcznika, która ma najbardziej oryginalny charakter i wykraczając daleko poza to, co mógł znaleźć w innych podręcznikach, wyrasta z jego własnych przemyśleń. Mam na myśli obejmującą blisko trzysta stron — analizę uczuć, a zwłaszcza klasyfikację uczuć heteropatycznych, zbudowaną na teorii kratyzmu.

Najwyższy czas, aby przedstawić tę teorię.

TEORIA KRATYZMU

Zalążki teorii kratyzmu pojawiły się już w pracy doktorskiej Witwickiego z 1900 r. Czytamy tam, że człowiek ambitny nie znosi „poczucia własnej niemocy” i szuka wyniesienia się nad innych i w oczach innych. Każdemu zaspokojeniu ambicji towarzyszy „przyjemne poczucie siły”. Ambicję można uznać za instynkt, między innymi dlatego, że jest czymś powszechnym¹¹.

W ciągu kilku następnych lat Witwicki doszedł do przekonania, że to dążenie do poczucia siły jest fundamentem całego życia psychicznego i może służyć do wyjaśnienia wszystkich innych faktów i dyspozycji psychicznych.

Za oficjalną datę, jeśli nie narodzin, to w każdym razie publicznego ogłoszenia tej teorii i nazwania jej „kratyzmem”, można przyjąć 25 lipca 1907 r. — dzień wygłoszenia referatu na sekcji filozoficznej X Zjazdu Lekarzy i Przyrodników Polskich we Lwowie.

Witwicki powiedział tam, że jego celem było: „stworzyć teorię psychologiczną, która by porządkowała, tłumaczyła i w jakąś całość objęła pewne fakty doświadczenia wewnętrznego, żąd-

¹¹ W. Witwicki: *Analiza psychologiczna ambicji*, „Przeгляд Filozoficzny”, R. III, 1900, nr 4, s. 26—49; wyd. 2, Lwów 1934; wyd. 3, Lwów 1936.

na dotąd teorią nie powiązane”¹². Teoria ta polega na tym, że różne złożone stany uczuciowe dadzą się wyprowadzić „z jednej ogólnej zasady: *dążenia do poczucia mocy*. Zasada ta, którą, jak wiadomo, tak ukochał i tyle o niej mówił Nietzsche, ten, może najbardziej Polak między filozofami i może najteższy filozof między Polakami¹³. Zasada ta, w odpowiednim rozwinięciu, ułatwia przegląd, przewidywanie i tłumaczenie bardzo wielu stanów wewnętrznych, jakie przeżywają ludzie we wzajemnych stosunkach osobistych”¹⁴.

(Zaspokojeniu tego dążenia towarzyszy uczucie przyjemne, czyli „szczególne zabarwienie”, które można nazwać „kratycznym od greckiego *kratos* — siła, moc. Powiedzmy [...] że w wypadkach tych człowiek doznaje poczucia mocy”¹⁵. „Obserwacja ta zostaje w zgodzie z teorią uczuć Spencera”¹⁶.

A więc dwa źródła inspiracji: Nietzsche i Spencer, czyli podstawowe lektury pokolenia, którego młodość przypadła na przełom XIX i XX w., podstawowe lektury polskich sympatyków zarówno pozytywistycznego scjentyzmu, jak neoromantycznego estetyzmu. Było jeszcze trzecie źródło inspiracji: poglądy starożytnego sofisty greckiego, Kalliklesa, występującego w dialogu Platona pt. *Gorgiasz*¹⁷.

Zważywszy jednak na fakt, że w teorii tej mowa jest także o przewyciężeniu „poczucia niższości”, a to przypominało termin Alfreda

¹² W. Witwicki: *Z psychologii stosunków osobistych*, „Przegląd Filozoficzny”, T. X, 1907, nr 4, s. 537.

¹³ Por. B. Szarlitt: *Polskość Nietzschego i jego filozofii*, Warszawa 1930.

¹⁴ W. Witwicki: *Z psychologii stosunków osobistych*, cyt. wyd., s. 537.

¹⁵ Tamże, s. 534.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Por. Platona *Gorgiasz*. Przełożył, wstępem, objaśnieniami i ilustracjami opatrzył Władysław Witwicki, Lwów 1922, s. 6, 79—84, 94—95, 195—202, 219—224.

Adlera (1870—1937): *Minderwertigkeitskomplex*, zaczęto w okresie międzywojennym mówić, że teoria Witwickiego jest podobna do teorii Adlera. Sprawę tych podobieństw przeanalizowała w swojej rozprawie z 1935 r. Estera Markinówna i udowodniła, że teorie te powstały niezależnie od siebie, teoria Witwickiego powstała kilka lat wcześniej i są między nimi istotne różnice¹⁸. Jedną z najpoważniejszych różnic jest ocena ambicji, negatywna u Adlera i pozytywna u Witwickiego. Teoria Adlera dotyczy psychopatologii, psychoterapii i pedagogiki, natomiast teoria Witwickiego jest teorią filozoficzną, ogólnopsychologiczną i stosowaną przede wszystkim w psychologii uczuć oraz w estetyce.

Przyjrzyjmy się nieco bliżej tej teorii na dwóch przykładach. Pierwszy to *analiza uczuć heteropatycznych*¹⁹, zajmująca w drugim tomie podręcznika *Psychologii* sto kilkanaście stron — jedno z największych osiągnięć naukowych Witwickiego, twórczy, oryginalny wkład do psychologii.

Dokonana tam przez Witwickiego klasyfikacja uczuć jest w rzeczywistości klasyfikacją stosunków międzyludzkich, klasyfikacją sytuacji życiowych, klasyfikacją spotkań pomiędzy ludź-

¹⁸ E. Markinówna: *Psychologia dążenia do mocy. Zestawienie poglądów Witwickiego i Adlera*, „Kwartalnik Psychologiczny”, T. VII, 1935, s. 329—340. Por. też autorki: *Psychologia indywidualna Adlera i jej znaczenie pedagogiczne*, Warszawa 1935; wyd. 2, Warszawa 1947.

¹⁹ W przeciwieństwie do uczuć autopatycznych, przeżywanych bez względu na stosunek do innych ludzi, uczuciami heteropatycznymi nazywamy uczucia, „w których lgniemy do drugich istot, pojmowanych jako istoty żywe, albo się od nich odwracamy, to znaczy: kochamy, nienawidzimy, gardzimy, wstydzimy się, sztydzimy, współczujemy, zmierzamy w nich do spółki lub do walki z kims” (*Psychologia*, t. II, Warszawa 1963, s. 110).

mi. Podstawą tej klasyfikacji psychologicznej są dwa odczucia: 1) odczucie „mocy życiowej spotykanej jednostki” i 2) „odczucie jej wrogiego lub przyjaznego stosunku do mnie”.

Jeśli chodzi o pierwsze odczucie, to osoba spotkana może być od nas silniejsza albo równa nam siłą, albo słabsza od nas. Jeśli chodzi natomiast o drugie odczucie, to osoba spotkana może być nastawiona do nas wrogo lub może być nastawiona przyjaźnie. Wynika stąd, że takich podstawowych sytuacji życiowych może być sześć, a więc może istnieć i sześć rodzajów uczuć:

1) uczucia wobec silniejszych życzliwych (uczucia czci i wdzięczności),

2) uczucia wobec życzliwych równych (przyjaźń),

3) uczucia wobec życzliwych słabszych (uczucia opiekuńcze),

4) uczucia wobec silniejszych wrogów (nienawiść, zawiść),

5) uczucia wobec nieprzyjaciół równych,

6) uczucia wobec wrogów słabszych (gniew, lekceważenie, wstręt, pogarda, ironia, śmiech szyderczy) ²⁰.

Teoria ta służy Witwickiemu do wyjaśnienia istoty komizmu. „Śmiech na tle komizmu — pisze Witwicki — jest wyrazem radości z niemożnego wyglądu pewnej osoby lub rzeczy, której widoczna niemoc nie budzi silnego współczucia, zgrozy, wstrętu” ²¹.

Teoria kratyzmu ma doniosłe znaczenie dla estetyki. Była już mowa o tym, że jedną z centralnych kategorii w rozważaniach Witwickiego o pięknie było pojęcie „układu spoistego dobrze zamkniętego”. Otóż układy takie — zdaniem Witwickiego — podobają się nam dlatego, że

²⁰ W. Witwicki: *Psychologia*, t. II, cyt. wyd., s. 186—207.

²¹ Tamże, s. 213. Por. także inne teorie komizmu omówione w: B. Dziemidok: *O komizmie*, Warszawa 1967.

wzmagają nasze poczucie mocy²². Chaotyczna wielość i różnorodność zjawisk budzi nasz niepokój, czujemy się wobec niej słabi, bezradni. Układ, w którym ta różnorodność zostaje uporządkowana, daje nam przyjemne poczucie panowania nad tą różnorodnością.

²² W. Witwicki: *Psychologia*, t. II, cyt. wyd., s. 124 („elementarna przyjemność estetyczna, dana w obcowaniu z dobrze zamkniętym układem spoistym, jest właściwie przyjemnym poczuciem mocy”).

WITWICKI O RELIGII

WYCHOWANIE RELIGIJNE

Mówiliśmy już o tym, że matka Witwickiego była siostrzenicą arcybiskupa i marzyła o tym, aby jej najmłodszy syn, Władysław, został również arcybiskupem. Warto teraz przyjrzeć się bliżej, jak pokierowała jego wychowaniem religijnym.

Wiemy o tym z nie drukowanego (do 1980 r.) rękopisu wspomnień Witwickiego z najwcześniejszego dzieciństwa pt. *Ankieta w sprawie utraty wiary religijnej*¹. Przytoczmy z tego rękopisu kilka fragmentów:

„[...] wykształcenie matka odebrała tylko elementarne w klasztorze Sakramentek we Lwowie, jej wyobraźnia poetycka, nie wyzyskana i niekształcona, wypowiadała się w wierze w cuda, duchy, zjawy, w zabiegach pobożnych i modlitwach, w żarliwym życiu religijnym jej samej i obu córek, z którymi była w bliskim i serdecznym porozumieniu. Każdą wolną chwilę spędzała w kościele, należała do bractw i towarzystw religijnych, na choroby w domu pomagała woda z Lourdes i cudowny obrazek

¹ Rękopis Witwickiego udostępniony mi przez p. Andrzeja Madejskiego, spadkobiercę uczennicy Witwickiego, Kazimiery Jeżewskiej (1902—1979). Opublikowany w całości w: A. Nowicki: *Inedita Władysława Witwickiego (1878—1948). Ankieta w sprawie utraty wiary religijnej (rękopis)*, „Euhemer”, 1980, nr 3 (117), s. 103—113.

Pana Jezusa [...] Nowenny odmawialiśmy wszyscy, klęcząc wieczorami przed ołtarzykiem Serca Jezusowego. Wisiał na ścianie pomiędzy łóżkiem matki i siostry, paliła się na nim wieczna oliwna lampka z czerwonego szkła [...] Nad drzwiami medalik cudowny św. Benedykta chronił od złodziei pokój, w którym i tak trudno było coś ukraść, bo nędza wyglądała z każdego kąta. Św. Antoni Padewski pomagał szukać rzeczy zgubionych, Matka Boska Nieustającej Pomocy ratowała w cięższych i lżejszych chorobach, Niepokalanie Poczęta w małej figurce porcelanowej miała też swój ołtarzyk w pokoju — świeckich obrazków w ogóle nie było na ścianach. Największy obraz na ścianie to było *Niepokalane Poczęcie* Papuzińskiego.

W zimie chodziliśmy o w pół do siódmej na roraty przed szkołą, do Trzech Króli śpiewaliśmy w domu kolędy, w poście co niedzieli odprawiałem u św. Mikołaja Gorzkie żale od 4 do 8 po południu, a w piątki wieczorem obchodziłem na klęczkach 14 stacyj Męki Pańskiej. W maju co wieczór zasypiałem podczas litanii Loretańskiej w kościele Bernardynów lub u św. Mikołaja. Kościół był nad wyraz duszny [...]

Najbardziej świeckie były miesiące letnie. Wtedy już tylko jakieś 40-godzinne nabożeństwo albo nabożeństwo dziękczynne i ekspiacyjne, dni krzyżowe, Boże Ciało, św. Trójca, św. Piotr i Paweł, Matka Boska Zielna lub imieniny siostry najstarszej i własne nakazywały nabożeństwa poza niedzielami [...]

I w lecie jednak dzień, zmrok i część nocy wypełniały myśli i nastroje związane z wiarą religijną. Co dzień rano przed śniadaniem trzeba było głośno mówić na klęczkach przed ołtarzykiem *Ojcze Nasz*, *Zdrowaś Mario*, *Wierzę w Boga*, modlitwę do Anioła Stróża i *Modlitwę za umarłych* na końcu. To samo wieczorem, przed snem [...]

Zaziemski świat zbliżał się najwięcej o zmroku, kiedy w domu nie było nikogo, a lampy nie należało świecić, bo nafta była droga. W miarę jak gasły barwy i zacierały się kształty znanych przedmiotów, wypełniały się kąty za meblami i pod meblami światem nadprzyrodzonym. Kto wie, czy właśnie za szafą nie pokutuje ojciec nieboszczyk [...] Za piecem może też siedzieć dusza jakiegoś dawnego lokatora tego mieszkania — może był samobójcą — nie można wiedzieć, a samobójcy straszą po domach latami. Pod łóżkiem mogą siedzieć diabły — podobnie pod stołem — przecież to są duchy ciemności, a tam jest bardzo ciemno [...] Mrok był stale okresem najbujniejszego i najstraszniejszego zarazem życia religijnego w latach niższego gimnazjum”².

Wiarę utracił Witwicki w latach gimnazjalnych — na lekcjach katechizmu i dogmatyki. Przyczyniło się do tego „upokarzające traktowanie ze strony księży i nauczycieli”³, stosowany rygorystycznie przymus praktyk religijnych.

W latach późniejszych — w odpowiedzi na ankietę postępowego czasopisma łódzkiego „Szkoła i Nauczyciel” — Witwicki napisze, że „przymusowa nauka religii i przymusowe praktyki religijne są czynnikiem wychowawczym na ogół ujemnym [...] Ujemnym przede wszystkim dla dzieci inteligentniejszych i lepszych [...] tych, którym trudniej kłamać [...] Ujemnym dlatego, że na przymusowej nauce religii zmusza się gwałtem dzieci myślące, oświecane w szkole i w domu, żeby wierzyły w rzeczy nieprawdopodobne, sprzeczne wewnątrznie oraz sprzeczne z tym, co dzieci słyszą i słyszeć oraz czytać muszą poza godzinami religii [...] Utrata wiary dziecięcej jest zjawiskiem naturalnym

² Tamże, s. 109—112.

³ Tamże, s. 109.

i niezmiernie rozpowszechnionym [...] Wychowanie moralne w szkole należy oprzeć na gruncie świeckim”⁴.

ROZWÓJ ZAINTERESOWAŃ RELIGIOZNAWCZYCH

Z pierwszą drukowaną wypowiedzią Witwickiego na temat wiary religijnej spotykamy się już w 1904 r., kiedy miał dwadzieścia sześć lat. Opublikował wówczas recenzję z dwóch książek jezuitę z Chyrowa, księdza Jana Nuckowskiego (1867—1920): *Początki logiki ogólnej dla szkół* (Chyrów 1903) i *Kilka uwag o nowym podręczniku logiki* (Chyrów 1904).

Witwicki był w owym czasie nauczycielem gimnazjalnym we Lwowie; uczył wprawdzie matematyki i historii naturalnej, ale przygotowywał się już do podjęcia w wyższych klasach zajęć także z propedeutyki filozofii, a *Logika* księdza Nuckowskiego była — jak pisał Witwicki — „jedynym podręcznikiem, z którego młodzieży szkół średnich wolno logikę poznawać”. To był podręcznik zatwierdzony przez austriackie władze, według tego podręcznika Witwicki *musiał* uczyć logiki, chociaż zauważał sprzeczność pomiędzy swoimi zadaniami jako nauczyciela propedeutyki filozofii a treścią i sposobem opracowania obowiązującego podręcznika.

„Kiedy uczę logiki w gimnazjum — pisał Witwicki we wspomnianej recenzji — zależy mi na tym, żebym podał uczniom krótki szkic umiejętności, o której mowa, ale przede wszystkim chodzi mi o to, żebym uczniów nauczył myśleć naukowo. Wówczas zaś powiem o kimś, że umie myśleć naukowo, kiedy potrafi myśleć

⁴ W. Witwicki: *O wychowaniu moralnym w szkole*, „Szkoła i Nauczyciel”, R. IV, Łódź grudzień 1926, styczeń 1927, nr 10—1, s. 18—25.

swe formułować jasno, wyrażać jasno, kiedy uznaje i wypowiada tylko te przekonania, które uzasadnić potrafi, kiedy i od siebie, i od drugich z nałogu już wymaga, żeby uzasadniali to, co głoszą, kiedy potrafi ocenić logiczną wartość rozumowań, które napotka, kiedy skutkiem tego nie pyta, kto mówi, ale pyta, co kto mówi i jak to uzasadnia, kiedy nie idzie za powagami, ale za argumentami”⁵.

Tymczasem ksiądz Nuckowski pisał w swoim podręczniku, że „trzeba mieć przede wszystkim na uwadze tego, kto mówi”. Zamiast uczyć młodzież krytycyzmu, ksiądz Nuckowski domagał się od młodzieży wiary i szacunku dla autorytetów. Obok indukcji i dedukcji zrobił z wiary „trzecią metodę rozumowania”. Co gorsza: — dodaje Witwicki — „Nie wiadomo, o jaką *wiarę* autorowi chodzi. Czy ma na myśli *wiarę* w zabobony, czy *wiarę*, z jaką się rozagıtowany tłum zwraca do demagogów, czy też *wiarę* religijną?”⁶

Sprawa ta miała dalszy ciąg. Ksiądz Nuckowski skierował do redakcji list, dopatrując się w recenzji Witwickiego napaści na *wiarę*⁷.

Wystąpienie Witwickiego przeciwko podręcznikowi księdza Nuckowskiego odsłania nam — już w 1904 r. — jego wizję kultury świeckiej, w której jako najważniejszy składnik wysuwa się na pierwszy plan *kultura filozoficzna*, polegająca na umiejętności samodzielnego, krytycznego myślenia i na uznawaniu za prawdę tylko takich twierdzeń, które są racjonalnie uzasadnione.

W recenzji z pracy zbiorowej pt. *Darwinizm a wiedza współczesna* Witwicki zwraca — w 1911 r. — uwagę przede wszystkim na wstęp

⁵ „Muzeum”, T. XX, Lwów 1904, s. 995—1005 i T. XXI, 1905, s. 117—119.

⁶ Tamże.

⁷ „Muzeum”, T. XXI, 1905, s. 113—117.

Ludwika Krzywickiego (1859—1941), będący „wyrazem nadziei, że darwinizm przyczyni się z czasem do usunięcia zabobonu, który masami rządzi dziś, podobnie jak i w średnich wiekach”. Tę samą myśl odnajduje Witwicki również w artykule I. E. Harrisona. Chodzi tu nie tylko o bezpośrednie znaczenie darwinizmu jako teorii przyrodniczej dla budowy naukowego poglądu na świat, ale także „o wpływ darwinizmu na badania w zakresie religii”. Warto przytoczyć najważniejszy fragment tej recenzji:

„I. E. Harrison, mówiąc o wpływie darwinizmu na badania w zakresie religii, cytuje szereg faktów z życia i zwyczajów ludów dzikich, szereg obserwacji nad dziećmi i na podstawie tych rozważań genetycznych, ewolucyjnych dochodzi do twierdzenia, że nie dogmat, ale obrzęd jest w religii rzeczą pierwszą, że antropomorfizm nie jest ostatnim, ale pierwszym stadium ewolucji religijnej, że *religia jest wprawdzie obalamuceniem rozumu i woli, ale obalamucenie to ma dużą wartość życiową dla jednostki i grupy społecznej i to jest też jej obecną racją bytu*”⁸.

Jeszcze wyraźniej zainteresowania te dochodzą do głosu w kilku recenzjach z prac religioznawczych. Rozczarowała Witwickiego książka księdza Idziego Benedykta Radziszewskiego (1871—1922) pt. *Geneza religii w świetle nauki i filozofii*. „Zadaniem autora — pisał — jest dowieść, że początkiem religii nie jest ani animizm pierwotnego człowieka, ani kult przodków, ani fetyszym, ani totemizm, ani magia pierwotna”, tylko objawienie. Argumenty autora „przekonać zdołają tylko tych, którzy jego stanowisko podzielali już z góry”⁹.

⁸ „Ruch Filozoficzny”, R. I, Lwów 15 II 1911, nr 2, s. 22—23.

⁹ Tamże, R. II, Lwów 15 III 1912, nr 3, s. 35.

Wysoko natomiast ocenił Witwicki prace wybitnego filologa klasycznego, Ryszarda Gansińca (1888—1958), na przykład *Katabasis*:

„W encyklopedycznym, zwięzłym stylu utrzymany rzeczowy referat, oparty na wyczerpującym chyba zbiorze ustępów i odsyłaczów, a dotyczący *zstępowania do piekieł* w wierze Egipcjan, Babilończyków, Greków, Żydów i chrześcijan. Rozbiór tego motywu i olbrzymi materiał dotyczących dokumentów w cytatach. Niezbędnym dla każdego, kto by szukał informacji o motywie powszechnie znanym, choćby ze *Składu apostołskiego* i z Arystofanesa, a ważnym dla zrozumienia dziejów i istoty wierzeń religijnych, które autor bada z pomocą swej rzadkiej erudycji — jeden z bardzo niewielu w Polsce”¹⁰.

Wygłaszając na Pierwszym Zjeździe Filozofów Polskich w maju 1923 r. wykład inauguracyjny Witwicki posłużył się przejętym od Freuda pojęciem „zbitki”. Zastosowanie tej kategorii do analizy wierzeń religijnych — z tribuny zjazdu filozoficznego — było ze strony Witwickiego aktem wielkiej odwagi:

„W marzeniach sennych — mówił Witwicki — wszyscy przeżywamy przedmioty sprzeczne. Każdy zna dobrze z własnych snów tzw. zbitki senne, które są równocześnie jakimś jednym indywiduum i jakimś drugim jeszcze. Zbitka, przedmiot o cechach wyłączających się, jest typowym przeżyciem sennym. Jesteśmy nieraz przecież we śnie w jakimś pokoju, a właściwie nie w pokoju, tylko na ulicy, mówimy do człowieka, który się okazuje rośliną lub gmachem, nie przestając być człowiekiem w dalszym ciągu [...] prócz nonsensów logicznych przeżywamy bez zdziwienia [...] nonsensy przyrodnicze, fantastycznie posklejane postacie i

¹⁰ Tamże, R. VII, 1922, nr 4—5, s. 56. Por. także inne recenzje Witwickiego z prac Gansińca.

zdarzenia [...] robimy cuda i doznajemy ich z niezwykłą łatwością, a przede wszystkim bez śladu zdziwienia, powątpiewania, niepokoju, bez potrzeby kontroli ze strony innych zmysłów i drugih istot myślących [...] W domu bierzemy do ręki Owidiusza i przeżywamy wraz z nim zbitki z drzew i ludzi, przemiany osób w kamienie i zwierzęta, *wstępowanie bóstw w ciała ludzkie* i zwierzęce i wtedy nie rażą nas wcale — owszem: bawią i zajmują syreny, chimery, smoki, anioły, diabły, metamorfozy, inkarnacje i *wniebowstąpienia* [...] W wierzeniach religijnych mamy również niewyczerpaną kopalnię zbitek o cechach wyłączających się tak jaskrawo [...] mamy męki niewinne w imię sprawiedliwości, a nawet miłości, mamy odpowiedzialność bez winy, a obok niemożliwości logicznych i paradoksów moralnych nieskończony szereg niemożliwości przyrodniczych w formie cudów i legend. Cały ten świat, tak żywy w okresie dzieciństwa i naturalny w umyśle ludzi pierwotnych, zgodny z całością dziecięcego, bajkowego poglądu na rzeczy — utrzymuje się w bardzo wielu umysłach dojrzałych”¹¹.

W zakończeniu wykładu Witwicki wysunął twierdzenie, że: „Praca na polu filozofii [...] dziś jest u nas bardziej potrzebna niż kiedykolwiek. Nie tylko u nas można po wojnie zauważyć masowy odwrót dusz w uroczy świat snów na jawie [...] Jeśli nie mamy wrócić w mroczne czasy średnich wieków — a dziś zmierzamy w tę stronę szybko — ktoś niech czuwa!”¹²

W maju 1931 r. Witwicki wyjechał do Wiednia, żeby wziąć udział w I Międzynarodowym kongresie poświęconym psychologii religii. Niestety, kongres ten zawiódł jego oczekiwania, ponieważ nie miał charakteru naukowego:

¹¹ W. Witwicki: *Z filozofii nauki*, „Przegląd Warszawski”, R. III, T. 3, wrzesień 1923, nr 24, s. 289—298.

¹² Tamże, s. 298.

„Charakter obrad — pisał Witwicki w sprawozdaniu z tego kongresu — raczej duchowny, obliczony na zbudowanie wiernych, niż krytyczny, naukowy. Głównym celem kongresu było: naświetlić źródła niewiary z punktu widzenia wierzących”¹³.

O charakterze kongresu zdecydował skład uczestników. Przeważali duchowni, którzy oklaskiwali referaty o „zbawieniu” i o „cudach”. Kilka razy zdarzyło się, że — przez pomyłkę — ktoś dostał oklaski, „choć mówił zupełnie do rzeczy”. Podobnie „huczne oklaski” dostał inny referent, ponieważ „nikt nie zauważył, że ten człowiek nie wierzy”. W przypadku innego mówcy „trudno było rozstrzygnąć, czy ten bystry człowiek tylko drugich tak niezręcznie do wiary zachęca, czy rozwija zasadę *mundus vult decipi, ergo decipiatur*”¹⁴ („świat chce być oszukiwany, należy go więc oszukiwać”).

Ostatecznie więc Witwicki dochodzi do przekonania, że ludzie zgromadzeni na kongresie w Uniwersytecie Wiedeńskim i podający się za „psychologów religii” nie są dla niego partnerami, z którymi dałoby się prowadzić naukową dyskusję, ale stanowić mogą jedynie obiekt badań psychologicznych nad różnymi formami „wiary oświeconych”.

SPRZECZNOŚCI PSYCHOLOGICZNE WIARY LUDZI OŚWIECONYCH

W wierze ludzi prostych, niewykształconych nie dostrzegął Witwicki żadnego problemu badawczego. Uważał za rzecz całkowicie naturalną i zrozumiałą, że umysł człowieka, który nie studiował logiki, filozofii, historii i nauk przy-

¹³ W. Witwicki: *I Międzynarodowy kongres poświęcony psychologii religii w Uniwersytecie Wiedeńskim w tygodniu Zielonych Świąt 1931 r.*, „Kwartalnik Psychologiczny”, T. II, 1931, nr 4, s. 397.

¹⁴ Tamże, s. 407.

rodniczych i nie nabrał umiejętności krytycznego myślenia — jest podatny na wszelkie przesady i zabobony.

Również światopogląd ateistów, oparty na fundamencie nauk przyrodniczych i społecznych, nie stanowił dla Witwickiego problemu, ponieważ nie zawierał w sobie żadnych sprzeczności wewnętrznych.

Intrygowało go natomiast, jak to się dzieje, że ludzie, którzy otrzymali wykształcenie średnie i wyższe, uważają się często — mimo to — za „wierzących” i nie zauważają sprzeczności pomiędzy własną wiedzą a własnymi wierzeniami religijnymi.

Opracował więc oryginalną koncepcję zbadania tej sprzeczności, przeprowadził sam badania psychologiczne, a owocem tych badań było jego „dzieło życia”: *Wiara oświeconych*, ukończona w 1935 r. Książka ta długo nie mogła ukazać się w Polsce, ale ostatecznie — przeszło dziesięć lat po śmierci Witwickiego — ujrzała światło dzienne i znajduje się w większych bibliotekach. Nie ma więc potrzeby, aby tu ją obszernie referować, tym bardziej że istnieją bardzo dobre opracowania wkładu Witwickiego do psychologii religii. Mam na myśli zwłaszcza prace najwybitniejszego historyka tej dyscypliny, Jana Szmyda¹⁵.

W teoretycznej warstwie *Wiary oświeconych* największe znaczenie mają rozważania Witwickiego nad zasadą sprzeczności. Podstawą ich jest odróżnienie ontologii i psychologii. Ontologiczna zasada sprzeczności głosi, że: „Nie istnieje na pewno żaden przedmiot taki i nie taki równocześnie i pod tym samym względem [...] Zasada niewątpliwa dla każdego przytom-

¹⁵ Por. zwłaszcza J. Szmyd: *Władysław Witwicki jako psycholog religii*, „Euhemer”, 1963, nr 1 (32), s. 40—54 i nr 2 (33), s. 24—35, oraz tegoż autora: *Osobowość a religia. Z psychologii religii w Polsce*, Warszawa 1979, s. 227—280, 367—375.

nego człowieka, który ją zrozumiał. Jest bezpośrednio oczywista. Nie potrzebuje żadnego uzasadnienia; sama służy do wszelkiego uzasadnienia i dowodzenia jakiegokolwiek tezy [...] Ile razy uzyskujemy w badaniach twierdzenia sprzeczne z sobą, wiemy na pewno z góry, że jakiś błąd wkradł się do naszych badań. Sprzeczność wyników jest nieomylnym sygnałem jakiegoś fałszu, ukrytego w rozważaniach”¹⁶.

Nie należy jednak stąd wyciągać wniosku, jakoby żaden człowiek nie mógł posiadać jednocześnie dwóch sprzecznych z sobą przekonań. Dotyczy to bowiem tylko „człowieka przytomnego, czuwającego w pełni”, krytycznie myślącego, zajmującego postawę naukowo-badawczą. Nie dotyczy ludzi chorych psychicznie, ani ludzi normalnych, zdrowych, inteligentnych — w czasie snu, ani poetów — posiadających prawo do tworzenia fikcyjnego świata, w którym nie obowiązuje zasada sprzeczności. I — jak to wynika z badań przeprowadzonych przez Witwickiego — nie dotyczy to ludzi wierzących, którzy nie chcą zauważać sprzeczności pomiędzy własną wiarą a własną wiedzą.

Dlatego, wbrew dawniejszym psychologom, Witwicki daje nowe sformułowanie „psychologicznej zasady sprzeczności”, bardziej ostrożne. W poprawnym sformułowaniu Witwickiego brzmi ona tak: „*Trudno jest człowiekowi przytomnemu przeżywać dwa sprzeczne przekonania równocześnie i świadomie*”¹⁷.

¹⁶ W. Witwicki: *Wiara oświeconych*, Warszawa 1959, s. 61—64.

¹⁷ Tamże, s. 65. Sformułowania tej zasady przez Arystotelesa i Łukasiewicza Witwicki odrzuca jako niepoprawne, sprzeczne z doświadczeniem. Por. J. Łukasiewicz: *O zasadzie sprzeczności u Arystotelesa*, Kraków 1910, T. Kwiatkowski: *Jan Łukasiewicz a problem interpretacji logiki Arystotelesa*, Lublin 1980, s. 47—63, i J. Szmyd: *Osobowość a religia*, cyt. wyd., s. 242.

Dla wyjaśnienia sprzeczności wewnętrznych w postawie „wierzących oświeconych” Witwicki posługuje się — zaczerpniętym od Meinonga pojęciem „supozycji” (*Annahme*), czyli „przekonania na niby”. Zobaczmy, jak Witwicki rozumie to pojęcie:

„Alexius Meinong zwrócił w pierwszych latach wieku XX uwagę na stany pośrednie między przedstawieniami i przekonaniem i nazwał je supozycjami, po niemiecku *Annahmen*. Meinong nazywa supozycją myśl twierdzącą lub przeczącą, ale pozbawioną momentu przekonania [...]

Stany wewnętrzne, które nazywamy supozycjami, przeżywamy, kiedy rozumiemy, co ktoś mówi o czymś lub pisze, chociaż nie podzielimy jego przekonania; kiedy gramy jakąś rolę albo oglądamy aktora podczas dobrej gry [...] kiedy budujemy zamki na lodzie i pałace na księżycu, puszczając wodze fantazji, ale nie wierząc, żeby istniały naprawdę [...] Ludzie wyrażają swoje supozycje nieraz takimi samymi zdaniami, jak te, którymi wyrażają sądy. Nawet mocniejszymi”, ale: „Żadna supozycja nie jest przekonaniem, każda jest tylko «przekonaniem na niby», przekonaniem pozornym, cieniem przekonania [...] Przeżycia estetyczne, teatr i literatura piękna są naturalnym polem supozycji”¹⁸.

Istotny wkład do teorii supozycji wniósł — w rozprawie z 1931 r. pt. *O wątpieniu* — uczeń Witwickiego, Walter Auerbach, dowodząc, że „pomiędzy supozycją twierdzącą a sądem twierdzącym o jakimś stanie rzeczy istnieje szereg coraz to bardziej zbliżonych do przekonania twierdzącego aktów, które nazywa się przypuszczeniami coraz to pewniejszymi, a pomiędzy supozycją przeczącą i sądem przeczącym sze-

¹⁸ W. Witwicki: *Wiara oświeconych*, cyt. wyd., s. 28—31.

reg aktów coraz bliższych sądu przeczącego, które nazywa aktami wątpienia coraz to mocniejszego”¹⁹.

Z badań przeprowadzonych przez Witwickiego wynika, że „osoby oświecone w związku z treścią swej wiary przeżywają bądź to przekonania, bądź supozycje. I tak, jeśli u wierzącego jego wiadomości świeckie, wchodzące tutaj w grę, bądź to nie istnieją, bądź też nie posiadają dość żywych tendencji logicznych, wiara może łatwo polegać i polega wtedy na przekonaniach [...]

Przy pewnym poziomie umysłu zaciera się różnica między rzeczywistością a światem fantazji”, ale: „W miarę jak przybywa wiadomości i jak rosną ich tendencje logiczne, zjawiają się tak zwane trudności w wierze. Te trudności to są objawy psychologicznej zasady sprzeczności, która utrudnia występowanie przekonań sprzecznych.

Trudności jednak nie wykluczają wiary. Ludzie o dużym zapasie wiadomości świeckich i o żywych tendencjach logicznych swoich sądów potencjalnych mogą wierzyć również i często wierzą bardzo żywo [...] Ich wiara [...] polega na ogół nie na przekonaniach, tylko na supozycjach, mniej lub więcej żywych i różnej siły. Te stany wewnętrzne powstają w nich pod wpływem aktów woli, skierowanych do wywołania w sobie przekonań wymaganej treści. Dzieje się w nich wtedy coś podobnego, jak w ludziach, którzy się umyślnie przejmują słowami i muzyką pieśni, poezją lub widowiskiem scenicznym. Kult religijny obficie stosuje pierwiastek artystyczny. Stan wiary budzą przecież i podtrzymują obrazy, rzeźby, architektu-

¹⁹ Tamże, s. 31—32. Według Witwickiego „przypuszczenia i wątpienia nie są w ogóle sądami, tylko są pewnymi supozycjami”. Pod tym względem Witwicki zajmuje inne stanowisko niż Meinong i Auerbach. Por. W. Witwicki: *Wiara oświeconych*, cyt. wyd., s. 38.

ra, poezja, muzyka, śpiewy i widowiska religijne [...]

Pod wpływem praktyk religijnych, modlitw, ćwiczeń duchownych, zachowania się zgodnego z powziętymi supozycjami i unikania pewnych ksiązek, rozmów i własnych myśli niebezpiecznych supozycje religijne mogą u tych ludzi w pewnych momentach przechodzić w przekonania [...]

W chwilach wielkiego przejęcia się mogą wierzący oświeceni przeżywać przekonania z sobą sprzeczne [...]

Ich przekonania świeckie umieją gasnąć zawsze, kiedy trzeba, żeby nie przeszkadzały. One nie przestają istnieć. Umieją tylko nie odzywać się, nie działać, kiedy nie pora na to. Wierzący sami czują, kiedy najlepiej nie myśleć, nie zastanawiać się, nie odpowiadać sobie samemu na pytanie, nie zadawać pytań, nie zestawiać swoich dwóch stanowisk w tej samej sprawie”²⁰ itd.

Badania Witwickiego nad psychologiczną zasadą sprzeczności kontynuowała jego uczennica, Aniela Meyer-Ginsbergowa²¹.

Do najcenniejszych osiągnięć Witwickiego związanych z jego badaniami nad wiarą oświeconych należy także przeprowadzona przez niego klasyfikacja postaw wobec wiary. Witwicki wyodrębnił czternaście różnych postaw: siedem wśród ludzi uchodzących za wierzących i siedem wśród ludzi, którzy uchodzą za niewierzących, w zależności od tego, czy uchodzą za takich u innych ludzi, czy też we własnych oczach i czy uchodzą słusznie czy niesłusznie²².

²⁰ W. Witwicki: *Wiara oświeconych*, cyt. wyd., s. 280—286.

²¹ Por. J. Szmyd: *Psychologiczna zasada sprzeczności w religii*, „Euhemer”, 1967, nr 4—5 (59—60), s. 59—70, i tegoż: *Osobowość a religia*, cyt. wyd., s. 262—280.

²² Por. W. Witwicki: *Wiara oświeconych*, cyt. wyd., s. 271—278.

Doniosłe znaczenie dla polskiego religioznawstwa ma także dokonany przez Witwickiego przekład dwóch ewangelii z obszernym komentarzem, zawierającym analizę psychologiczną tekstu²³, połączoną „z historyczną, socjologiczną, prawną oraz językową interpretacją faktów i wydarzeń”²⁴.

²³ W. Witwicki: *Dobra Nowina według Mateusza i Marka*, Warszawa 1958.

²⁴ J. Szmyd: *Osobowość a religia*, cyt. wyd., s. 255—259.

KLASYK ETYKI ŚWIECKIEJ

Budowaniem etyki świeckiej zajmował się Witwicki nieprzerwanie, prawie przez pięćdziesiąt lat, od *Analizy psychologicznej ambicji*, opublikowanej w 1900 r., aż do śmierci w 1948 r.

W przeciwieństwie do etyki religijnej, a także w przeciwieństwie do Alfreda Adlera czy Władysława Tatarkiewicza¹ Witwicki uważał ambicję za dyspozycję wartościową. „Człowiek ambitny — pisał — dba o pochwałę; zależy mu na tym, by był wszędzie pierwszym, sławnym, kochanym, szanowanym”². Dodatnimi wartościami ambicji były, według Witwickiego, „niezależność od ludzi” i „niezależność od czynników zewnętrznych”. „Uspołecznionej ambicji zawdzięczamy mnóstwo wielkich dzieł sztuki, nauki, czynów bohaterskich, poświęceń”³. Sam był ambitny, starał się rozwijać i podsycać ambicję u swoich uczniów, rozważał kwestię

¹ Warto zapoznać się z tym, co Tatarkiewicz napisał o ambicji, podkreślając, że „w jaskrawym przeciwieństwie do Władysława Witwickiego, który napisał jej monografię i pochwałę”, nie odpowiada ona jego upodobaniom, jest niebezpieczna i dlatego nie ma on „zaufania do ludzi ambitnych”, dążących „do uniezależnienia się od ludzi, do ich pokonywania, do wyróżniania się wśród nich”, a zarazem dbających o ich uznanie. T. i W. Tatarkiewiczowie: *Wspomnienia*, Warszawa 1979, s. 182—183.

² W. Witwicki: *Analiza psychologiczna ambicji*, „Przeгляд Filozoficzny”, R. III, 1900, nr 4, s. 31.

³ Tamże, s. 48.

przyjęcia tej dyspozycji za fundament budowanej przez siebie etyki świeckiej.

Pierwszy szkic etyki świeckiej przedstawił Witwicki publicznie — mając dwadzieścia siedem lat — na dwóch kolejnych posiedzeniach naukowych Polskiego Towarzystwa Filozoficznego we Lwowie, 10 i 24 maja 1905 r. Wystąpienie swoje nazwał *Tezami o zadaniu etyki naukowej*. W pierwszej tezie wyjaśniał, że „etyka naukowa” to „nauka formułująca przepisy postępowania ludzkiego uzasadniona naukowo”. Twierdził, że „przepisy etyczne dadzą się uzasadnić wynikami badań przyrodniczych, socjologicznych i historycznych i będą wyrazem przyrodzonego instynktu społecznego”⁴.

W tym samym 1905 r. opublikował rozprawę, w której dowodził, że „podstawą etyki” powinna być „analiza psychologiczna pragnień”. Krytykował systemy etyczne, które nie liczą się z rzeczywistymi pragnieniami ludzi. Pragnienia te można sprowadzić do jednego, najbardziej podstawowego. „Historia uczy — powiada Witwicki — że w ludzkości tkwi pęd do potęgowania objawów życiowych”⁵, a „z poszczególnych codziennych pragnień ludzkich rodzi się to, co nazywamy *kulturą*”⁶. Należy zatem mówić każdemu:

„Człowieku, tkwi w tobie pęd do tworzenia — w związku z drugimi ludźmi — kultury”⁷. „Takim bądź, żeby z ciebie był tęgi człowiek, a z takich jak ty, wyższa, bardziej cywilizowana ludzkość”⁸.

Etyka „daje wyraz temu popędowi do podnoszenia życia na coraz wyższe stadia”⁹.

⁴ Z *posiedzeń naukowych PTF*, „Przegląd Filozoficzny”, T. VIII, 1905, nr 4, s. 389—390.

⁵ W. Witwicki: *Analiza psychologiczna pragnień jako podstawa etyki*, „Muzeum”, T. XXI, 1905, s. 1035.

⁶ Tamże, s. 1036.

⁷ Tamże (z poprawioną interpunkcją).

⁸ Tamże, s. 1038.

⁹ Tamże, s. 1036.

Etykę świecką budował Witwicki w świadomej opozycji do etyki religijnej. Widać to między innymi w *Przedmowie* Witwickiego do powieści Gabrieli Zapolskiej (1857—1921) pt. *Przedpiekle* (Lwów 1919):

„Szereg obrazów drgających barwami o skali bardzo szerokiej. Naiwne i przewrotne dusze dziewcząt [...] fanatyczny, zeschnięty asceta w walce z budzącym się «ciałem» dziewczęcia [...] zbrodnicza, fałszywa i głupia pedagogia pod pręgierzem rozumnych oczu lekarza [...] oto kilka motywów i akordów charakterystycznych dla *Przedpiekla* [...]

Poprzez barwną mgłę obrazów [...] przebija tendencja społeczna [...] która głosi, że pensjonaty wychowawcze, urządzone na wzór tego, w którym się powieść rozgrywa, degenerują dziewczęta fizycznie i duchowo niehigienicznym trybem życia [...] i religijnymi praktykami [...]

Książka Zapolskiej może być jednym z czynników, który się do poprawy stosunków na tym punkcie przydać potrafi. Ironizuje, stawia pod pręgierz, odsłania zło, które głupota wychowawczyń płatnych i rodziców powoduje, podkopuje stare szkodliwe przesady, skłania do myślenia i krytyki”¹⁰.

Wiele rozważań etycznych znaleźć można w objaśnieniach Witwickiego do dialogów Platona. Na przykład w objaśnieniach do *Eutyfrona* eksponuje Witwicki myśl, że „podstaw etyki nie należy [...] szukać w mitach i sympatiach bóstw, tylko gdzieś indziej”. „Sprawa się przenosi z krainy mitów i dowolnostek boskich w zakres jakiś bliższy, jaśniejszy, bardziej konsekwentny, byleby tylko o sprawiedliwości mieć pojęcie jasne i niewątpliwe”¹¹.

¹⁰ G. Zapolska: *Przedpiekle. Powieść. Z przedmową* W. Witwickiego, Lwów 1919, s. V—VIII.

¹¹ Platon: *Eutyfron, Obrona Sokratesa, Kriton*, Lwów 1920. Objasnienia W. Witwickiego, s. 54 i 56.

Duże zasługi w pobudzeniu Witwickiego do rozważań etycznych miała młodzież szkolna z Tomaszowa Lubelskiego, która kilkakrotnie zwracała się do niego z pytaniami i prośbą, aby odpowiedział na problemy dręczące młodych ludzi. W ten sposób powstała *Rozmowa o egoizmie i altruizmie*¹², a także *Rozmowa z pesymistą*¹³. W tej ostatniej znajdujemy zwięzły zarys etyki Witwickiego:

„Kłamią niektórzy i oszukują, i kradną, i państwają się nad słabszymi [...] Kiedy to widzi młody, dzielny człowiek, wtedy mu właśnie pilno dorosnąć, wejść w życie jak najprędzej i być, jak się należy. Kłamiesz jeden z drugim, powiada, i udajesz: poczekaj, wyrosnę i będę tegim człowiekiem; ja was nauczę mówić prawdę, będę demaskował drugich i samego siebie też; nie daruję nikomu; już się znajdą tacy, którzy mi pomogą [...] Kradną źli — ja im na przekór, będę szanował cudzy grosz i cudzy czas, i cudzą pracę i nauczę tego moich bliskich. Krzywdzą ludzkie dzieci — ja będę dla nich dobry [...] Sprzymierzę się z ludźmi, którzy szerzą światło, będę sam pracował uczciwie i drugich tego nauczę. Jakoś to będzie powoli. Jeszcze na jutro nie odmienimy świata, ale płynie jakiś strumień usiłowań ludzkich w kierunku tego dobra, które przyjdzie jutro. Cudna rzecz być falą w tym strumieniu.

[...] Nie skończyłbym do rana, gdybym ci chciał wymieniać to wszystko, co ludzie na lepsze zmieniają powoli [...] Tylko ta praca idzie powoli, latami. I nie prosto pod górę, tylko falistym biegiem. Na gwałt do niej młodych, dzielnych ludzi potrzeba — jednych do tego, żeby wykonywali porządnie i uczciwie to, co obmyślili drudzy i tych potrzeba najwięcej —

¹² „Nasza Praca”, R. II, Tomaszów Lubelski 1 XII 1922, nr 10 (30), s. 148—154.

¹³ Tamże, R. IV, Tomaszów Lubelski 15 I 1925, nr 9—10 (69—70), s. 153—164.

innych potrzeba na to, aby obmyślali rzeczy nowe, lepsze od dawnych [...] Na każdym polu prawie jest miejsce do obmyślania czegoś lepszego, niż było wczoraj [...] Nie wart wspomnienia ten, który tylko unika zła. Dopiero ten dobry, który robi dobrze; to, co do niego należy [...] Unikać życia, trudu na swoim polu i męki, jak wypadnie, to wstyd dla człowieka. Wstyd dla żywej istoty. Zła nie unikać, tylko je zwalczać warto i naprawiać. I w drugich, i w sobie samym. Ale nie w czterech ścianach [...] tylko w warsztacie, w fabryce, w szkole, w polu, w domu, w sklepie, w biurze, w żywej współpracy z drugimi. Tam dopiero zaczyna się dobro i prawdziwy człowiek”¹⁴.

Okazją do licznych wypowiedzi na tematy etyczne była dla Witwickiego także współpraca ze „Światem Kobiety”. Wypowiadał się tam na rzecz wychowania dzieci w duchu pokoju¹⁵, rozważał problem kłamstwa¹⁶, wypowiadał się na temat rozwodów¹⁷.

Podsumowaniem pięćdziesięcioletnich rozważań na tematy etyczne jest napisana w ostatnim roku okupacji hitlerowskiej książeczka *Pogadanki obyczajowe*, która ukazała się jednak dopiero w 1957 r. O jej treści dobrze informują tytuły dwunastu rozdziałów: I — „Co to jest etyka i potrzeba etyki świeckiej”, II — „Stosunek etyki religijnej do świeckiej”, III — „Determinizm a odpowiedzialność moralna”, IV — „O relatywizmie etycznym”, V — „Pobudki postępowania etycznego”, VI — „Sumienie i praca nad sobą”, VII — „Rodzice i dzie-

¹⁴ W. Witwicki: *Rozmowa z pesymistą*, wyd. 3, Lwów 1938, s. 10—13.

¹⁵ W. Witwicki: *Co dzieci śpiewają. Ze wspomnień wakacyjnych*, „Świat Kobiety”, R. VI, Lwów 15 IX 1926, nr 18, s. 352.

¹⁶ W. Witwicki: *O kłamstwie*, „Świat Kobiety”, R. VII, Lwów 15 XI 1927, nr 22, s. 491.

¹⁷ W. Witwicki: *Czy rozwody są potrzebne?*, „Świat Kobiety”, R. VII, Lwów 15 V 1927, nr 10, s. 202—203.

ci", VIII — „Poszanowanie życia i zdrowia”, IX — „Poszanowanie życia osobistego”, X — „Poszanowanie cudzej własności”, XI — „Poszanowanie cudzego imienia i prawdy”, XII — „Dotrzymywanie zobowiązań”.

„Wierzenia religijne — pisze tam Witwicki — rzadko kiedy trwają dłużej niż do okresu dojrzewania. Najczęściej u osób kształcących się rozwiewają się razem ze wspomnieniami szopki, św. Mikołaja i aniołków [...] A ponieważ one były jedynym fundamentem teoretycznym zasad etycznych, więc od wieku dojrzewania poczawszy zasady etyczne tracą w duszach ludzkich swój fundament. Tak się dzieje na ogół i to nie jest dobrze”. Dlatego „warto by mieć w rękę jakiś sznur przewodni w trudnościach i na drogach rozstajnych — nie uczepony o chmury. Takim sznurem może i powinna by być etyka świecka”¹⁸.

A oto i jej definicja: „*Etyka świecka* to uporządkowany, jasny i ścisły zbiór przepisów: wskazań i zakazów, czyli norm postępowania jednostki we współżyciu z innymi ludźmi. Uzasadniony rozumnie i porządnie”¹⁹. Klasykami etyki świeckiej byli — według Witwickiego — Platon, Arystoteles i Kant.

„Jak postępować — pisze Witwicki — żeby drugim i sobie życia nie zatruwać i nie utrudniać, tego można dochodzić zdrowym rozsądkiem nie sięgając do objawień i do woli bogów. Wiadomo przecież na ogół, czego się każdy zwykły człowiek musi obawiać, od czego cierpi i czego nie znosi. I można dojść zdrowym rozumem, bez jakich przykrości i niebezpieczeństw pożyte i współpraca ludzi potrafi się obyć. Etyka świecka jest możliwa.

A czy potrafiłaby człowieka złego zrobić do-

¹⁸ W. Witwicki: *Pogadanki obyczajowe*, Warszawa 1957, s. 14—15.

¹⁹ Tamże, s. 15.

brym? Tego nie potrafi zrobić żadna w ogóle etyka, a więc i świecka tego nie potrafi. Etyka świecka potrafiłaby tylko człowiekowi z natury i z wychowania dobremu wskazać drogi i metody postępowania, ale on sam musiałby chcieć nimi chodzić [...] Rzecz jasna, że etyką świecką może się doskonale interesować człowiek wierzący bez żadnej ujemy dla swej etyki religijnej. Kto się wybiera w podróż morską, nie błądzi, jeżeli się, oprócz błogosławieństw i modlitw, zaopatruje także w pasy ratunkowe. Nawet na wieżach kościelnych nikogo nie rażą zwyczajne gromochrony”²⁰.

Interesujące jest to, co Witwicki pisze o *sumieniu*:

„Sumienie nie jest głosem wrodzonym każdemu, tylko jest postawą nabytą w ciągu życia pod wpływem otoczenia, które człowieka wychowało. Otoczenie przecież poddaje człowiekowi w latach dziecięcych pierwsze zasady moralne [...] Z czasem człowiek przeprowadza krytykę swoich zasad moralnych, jeżeli go na to stać, i jedne sobie sam zdobywa i dołącza do dawnych, a inne zmienia lub odrzuca”²¹. „Są ludzie, którzy funkcje własnego sumienia zdają na drugich, czynią ich swoimi przewodnikami moralnymi. To może być ojciec, spowiednik, ktoś uwielbiany. Co powie — to święte, co pochwali — to dobre, co zgani — to złe. Niedobrze tak się wyrażać i chować pod czyjeś skrzydła. Trzeba samemu dorosnąć i samemu ponosić przed sobą odpowiedzialność za swoje postępowanie i postawę”²².

Omawiając siedem „grzechów głównych” Witwicki czyni trafną uwagę, że „brak w tym spisie największego i najpospolitszego grzechu głównego. Tym grzechem jest głupota, zwana

²⁰ Tamże, s. 20—21.

²¹ Tamże, s. 59.

²² Tamże, s. 65.

inaczej ciemnotą, brakiem oświecenia, nierozsądkiem, niedorozwojem umysłowym albo niedowładem kory mózgowej [...] Niejeden człowiek jest za głupi na to, żeby mógł być dobry”²³.

Warto zauważyć, że podobnie jak u Kotarbińskiego, również u Witwickiego *świeckość etyki* nie polegała wyłącznie na świeckości *formy*, czyli na świeckim sposobie uzasadniania zakazów i nakazów moralnych, ale także i przede wszystkim wyrażała się w *świeckiej treści* uznawanych wartości, takich jak wiedza, krytycyzm, samodzielność, ambicja, pragnienie tworzenia kultury.

²³ Tamże, s. 95.

HISTORYK FILOZOFII

Przystępując do charakterystyki prac Witwickiego z dziedziny historii filozofii zaczniemy od przypomnienia obszarów, które budziły jego szczególne zainteresowanie. Ograniczają się one właściwie do czternastu myślicieli: ze starożytnej Grecji: Heraklit, Platon, Arystoteles i Lukian, z XVII w.: Spinoza i Locke, z XIX i XX w. w świecie: Schopenhauer, Herbart, Wundt i James, z myślicieli polskich: Kremer, Libelt, Abramowski i Twardowski. Z wielkich epok brak Średniowiecza, Odrodzenia i Oświecenia; brak też zainteresowania myślą rzymską, francuską, włoską, rosyjską i — z wyjątkiem W. Jamesa — pozaeuropejską.

Przeważnie były to zainteresowania krótkotrwałe, od kilku miesięcy do dwóch, trzech lat: Wundt — 1902, Arystoteles — 1903 (i powrót w latach czterdziestych), Abramowski — 1904, Herbart — 1904, Locke — 1904, Kremer — 1906 i 1911, Libelt — 1907—1908, Spinoza — 1907—1908, Schopenhauer — 1909, James — 1911—1913, Twardowski — 1920, 1927, 1938, Heraklit — 1920, Lukian — lata czterdzieste. Trwałym zainteresowaniem darzył Witwicki jedynie Plátóna, którego zaczął tłumaczyć w VIII klasie gimnazjum (1895—1896) i którym zajmował się intensywnie na pewno w latach 1904—1909, 1917—1927, 1935—1942, 1946—1947.

Herbartowi, Locke'owi i Spinozie nie poświęcił osobnych publikacji; pozostałym — średnio

po kilkanaście stron, Arystotelesowi przeszło dwadzieścia, Jamesowi ponad czterdzieści (i przekład jednej książki), Lukianowi — przeszło osiemdziesiąt (oraz przekład). Spróbujmy teraz natomiast podliczyć, ile stron poświęcił Platonowi.

W druku ukazały się wstępy i objaśnienia Witwickiego do dwudziestu jeden dialogów Platona, a także wstęp do wyboru tekstów pt. *Platon jako pedagog*. Jeśli do tego dodać nie drukowany dotąd maszynopis wstępu i objaśnień do *Eutydema*, otrzymamy łącznie około 1090 stron, a więc olbrzymie studium o dialogach Platona. Jeśli zaś uwzględnić fakt, że również przekład jest swego rodzaju interpretacją tekstu i podliczyć strony dwudziestu czterech dialogów przełożonych przez Witwickiego w całości i pierwsze siedem ksiąg *Praw* — otrzymamy około 2690 stron, co razem ze wstępami i objaśnieniami daje 3780 stron, wysuwając — nie tylko pod względem objętości, ale także i przede wszystkim pod względem rzetelności, kompletności i wnikliwości analiz — Witwickiego na pierwsze miejsce wśród polskich badaczy Platona.

Wszystkie prace Witwickiego z dziedziny historii filozofii mają jedną wspólną cechę — wynikającą stąd, że były pisane przez psychologa: koncentrują się na psychologicznej analizie tekstów filozoficznych. Odróżnia je to w sposób wyraźny od prac innych historyków filozofii, a zarazem skłania do postawienia problemu: jakie relacje zachodzą pomiędzy historią filozofii a psychologią?, czy i w jakiej mierze historyk filozofii (każdy historyk filozofii!) powinien być psychologiem?, czy w ogóle teksty filozoficzne podlegają interpretacji psychologicznej?, a jeśli tak, to w jakiej mierze interpretacja psychologiczna wzbogaca rozumienie tych tekstów, a w jakiej kryje w sobie niebez-

pieczeństwa „psychologizmu” deformującego ich sens? ¹

Istnieje, jak wiadomo, pogląd, że tekst nabiera znaczenia filozoficznego dopiero wtedy, kiedy przestaje wyrażać czyjeś subiektywne mniemanie, wznosząc się do bezosobowej obiektywności tego, co jako racjonalne jest tym samym uniwersalne, niezależne od subiektywnych cech autora. Na takim stanowisku stał między innymi Hegel. Również większość logików uważa, że określone zdanie posiada sens i jest prawdziwe lub fałszywe niezależnie od tego, kto je wypowiada. Na tym fundamencie zbudowany jest rachunek nazw i rachunek zdań. Jeśli teraz logik przystępuje do analizy tekstu filozoficznego, to wiedza psychologiczna o autorze tekstu jest dla niego czymś całkowicie zbędnym, absolutnie niepotrzebnym do logicznej analizy tekstu.

W tym punkcie dochodzić musi jednak do konfliktu pomiędzy logikami a psychologami, bo dla psychologów takie abstrahowanie od osobowości autora jest niedopuszczalne. Nie ma myśli bezosobowych ², sens każdego tekstu jest — określany (a przynajmniej współokreślany lub dookreślany) przez kontekst psychologiczny.

Nie należy sądzić, że w sprawie tej stanowisko Witwickiego było jednoznaczne. Był przecież jednocześnie logikiem i psychologiem, rozdartym wewnątrz między te dwie, sprzeczne z sobą metody interpretacji tekstu filozoficznego. Z jednej strony deklarował, że nie należy zwracać uwagi na to, *kto* mówi, ale tylko na to, co zostało powiedziane i czy to jest prawda czy nieprawda. A dla sprawdzenia, czy

¹ To był problem pracy doktorskiej K. Skurjat Stawskiej, *Historia filozofii w pracach Władysława Witwickiego* (obrona 16 VI 1976 r., maszynopis, s. 1—371).

² Obszerniej piszę o tym w: A. Nowicki: *Portrety filozofów w poezji, malarstwie i muzyce*, Lublin 1978, s. 10—14.

dane zdanie jest prawdziwe, konfrontował przesłanki z doświadczeniem, a rozumowanie — ze średniowiecznymi schematami sylogizmów: Barbara, Celarent, Baroco, Camestres ...³ Wyjaśniał, że „jednym z celów tych objaśnień jest to, żeby czytelnika pobudzić do współpracy z Platonem, a więc do szukania wraz z nim prawdy o tych rzeczach, o których się mówi. Dlatego tu co krok spotyka czytelnik pytanie: czy to prawda, co mówi Sokrates w danej chwili? [...] Jego myśli są zbyt żywe i cenne na to, żeby je traktować wyłącznie jako szacowne zabytki filozoficzne — one zasługują na to, żeby się z nimi liczyć i po dwu tysiącach lat pytać, czy są prawdziwe, czy nie są”⁴.

Z drugiej strony, jako psycholog, pisał, że „w rzeczywistości nie znamy w ogóle żadnych faktów psychicznych, które by niejako wisiały w powietrzu oderwane od jednostek doświadczających [...] Ile razy zachodzi jakieś zjawisko psychiczne, zawsze poza nim istnieje jakieś ja, które jest jego podmiotem. Bezpańskie zjawiska psychiczne są tylko fikcją poetów”⁵. Otóż faktami psychicznymi są — według Witwickiego — nie tylko wrażenia i uczucia, ale także przekonania i supozycje. A chyba nie można zaprzeczyć, że — pomijając sytuacje, kiedy autor musi ukrywać własne poglądy — tekst filozoficzny składa się przede wszystkim z twierdzeń, które są wyrazem jego przekonań lub supozycji. I choćby już z tego powodu, że przed rozpoczęciem merytorycznej analizy wartości logicznej danego zdania warto wiedzieć, czy jest ono

³ Na przykład w objaśnieniach do: Platon: *Protagoras*, Lwów 1923, tryby Barbara i Camestres, s. 119; *Charmides*, wyd. 2, Warszawa 1959, tryby Baroco Camestres, s. 78—82. Por. także: Platon: *Hippiasz Mniejszy, Hippiasz Większy, Ijon*, Lwów 1921, s. 130—131.

⁴ Platon: *Fileb*, Warszawa 1938, s. 125.

⁵ W. Witwicki: *Psychologia*, t. I, Warszawa 1962, s. 20.

rzeczywistym przekonaniem autora czy też jego supozycją, przypuszczeniem, wątpliwością, „przekonaniem na niby”; czy w danym miejscu pisał serio, czy pół żartem — niezbędne jest spojrzenie na tekst poprzez jego kontekst psychologiczny.

Może warto z tego punktu widzenia przejrzeć kolejne objaśnienia do dialogów, wydobywając z nich te psychologiczne analizy poszczególnych postaci, które dookreślają sens ich wypowiedzi.

Oto sylwetka Agatona z *Uczty*: „uprzejmy, elegancki [...] w rozdziale trzecim Agaton zyskuje nowy rys: pretensjonalnego i próżnego eleganta [...] doskonale wychowany [...] uprzejmy dla gości [...] ogromnie subtelny w odczuwaniu drobnych odcieni uczuciowych i pojęciowych, lubi przenośnie i obrazy poetyckie i woli je niż trzeźwe, a logiczne roztrząsania [...] lubi, aby go chwalono. Toteż, gdzie tylko można, tam z tej jego struny komiczne tony wydobywa Sokrates, a później i Alkibiades. Jest to jednak takie «przyjacielskie» nabieranie wcale miłego chłopaka, a nie zjadliwa, gorzka ironia”⁶.

Sylwetka Arystofanesa: „przy uczcie spełnia rolę tradycyjnego wesołka [...] da przedziwną mieszaninę groteskowego humoru, rozpustnego żartu i sentymentalnej tęsknoty, a pośród rzeczy mówionych bardzo serio niepostrzeżenie wetknie tu i ówdzie jakieś kpiny ze współczesnych stosunków, jakieś aluzje do obecnych. Nie wiadomo chwilami, czy ta bujna figura to nałogowy pornograf, który miewa momenty jakby romantyzmu, czy «romantyk» i fantasta, który udaje letkiewicza. Czuje się w jego mowie, jak on poważne miny stroi właśnie, kiedy mówi rzeczy wesołe, jak zrazu usiłuje niby to wstąpić na koturny, potem komedią okrywa rzeczy, które zdaje się czcić, na krótki czas

⁶ Platon: *Uczta*, wyd. 4, Lwów 1924, s. 136—137.

przestaje żartować i mówi stylem platońskim, a kończy żartami, dla zatarcia krótkiej chwili stanu religijnego”, później „zaczyna być subtelny, szlachetny, jasny, zaczynają mu oczy błyszczeć na rozpozgodzonej twarzy, mówi w ciszy [...] zupełnie jakby inny człowiek, i skończywszy obraz, wraca do krótkich zdań z humorem”⁷.

Sylwetka Sokratesa z *Uczty*: „stary, draśnięty lew. Minę ma tak głupią i tak zafrasowaną, że litość bierze tego, kto by go nie znał. Zaczyna skromnymi wymówkami, a kończy jadowitą krytyką. Wszystko w dobrodusznym tonie jakiegoś poczciwiny z Beocji. Mówi stylem i akcentem chłopca, który woły targuje. Spoza tego tonu wygląda jednak jak gdyby uraza. Sokrates zaczyna towarzystwu robić wymówki, że mówią rzeczy piękne, bez względu na prawdę lub fałsz [...] Indywidualność Sokratesa nie da się pomyśleć bez formy dialogu. Tutaj też [...] prowadzi Sokrates swój typowy, koci, nielitościwy dialog z Agatonem [...] Ale jak ten ton Sokratesa oświetla jego ukryte sprężyny! Być może, Platon nie wkładał tego rysu w tym celu świadomie. Ale dając tę impresję, odsłonił mimo woli ukrytą maszynę postaci mistrza”. Następnie Sokrates rozwija „swój wymyślony dialog z Diotimą, jakąś tajemniczą wieszczką z Mantinei [...] Teraz Diotima mówi takim delikatnym, pańskim tonem, jakby mówił Agaton, gdyby miał rozum Sokratesa, a Sokrates robi niedołęzne, ciężkie kroki myślowe i stawia głupie pytania [...] A równocześnie Diotima spełnia inne zadanie. Była potrzebna nie tylko Sokratesowi, ale i Platonowi. Chciał Platon przez usta Sokratesa odsłonić rąbek swej własnej «nauki» o ideach i o duchach nadziemskich. Niechże tego nie mówi Sokrates od siebie, tylko niech mu to objawi tajemnicza osoba z da-

⁷ Tamże, s. 139, 147.

lekich stron. Ta tajemnicza osoba, niby symbol wspólnych cech umysłowości Sokratesa i Platona [...] Ma się wrażenie, że Platon, pisząc to i rozsnuwając już własne myśli, rozmawia z duchem Sokratesa i schowany za tajemniczy peplos Diotimy mówi mu to, do czego doszedł [...] Przedziwny jest Platon w tej mowie Sokratesa. Przewinął się w niej sam Sokrates, jego psychika i jego metoda; przesunął się w niej stosunek jego z Platonem [...] a teraz [...] mówi już Platon sam przez usta mistrza [...] Sokrates [...] mówi teraz w dialogu swego ucznia to, czego za życia nie mówił nigdy [...] Sokratesowi zabrakło tchu. Faluje mu pierś, przygasają oczy, głos kaskadami spada, dreszcz po nim chodzi, kiedy mówi o tym, co naprawdę jest — rzeczywiście”⁸.

Zestawmy te objaśnienia z tekstem dialogu. Jaki sens wyczytałoby się z poszczególnych jego zdań, gdyby abstrahować całkowicie od ich psychologicznego kontekstu?

Albo weźmy na przykład objaśnienia do *Protagorasa*. Jakże łatwo mógłby się czytelnik zgubić w tekście tego dialogu, gdyby Witwicki nie przeprowadził subtelnej, psychologicznej analizy osobowości Platona. Oto kilka zdań z tych objaśnień, które uprzytamniają, ile zasadzek czeka na czytelnika, który starałby się zrozumieć sens poszczególnych zdań, bez wdawania się w subtelności psychologiczne: „kiedy patrzeć na ponumerowane tutaj twierdzenia i przypominać sobie to, co Sokrates platoński w tyłu innych dialogach stale z silnym akcentem uczuciowym głosi [...] widzi się, że to, co tu mamy przed sobą, to nie są jego przekonania [...] Zdanie piąte jest jawną, gorzką satyrą. Wynik 6 wynika z poprzednich przesłanek. Ktokolwiek spróbuje mu zaprzeczyć i wykaże, że on jest mylny, dowiedzie tym samym, że myl-

⁸ Tamże, s. 149—155.

na jest choćby jedna z przesłanek. Zgodzi się wtedy z tym, co Sokrates myśli w głębi duszy, obalając to, co wbrew przekonaniu głośno wypowiadał na próbę. Jest to więc z jego strony figiel, obliczony na schwycenie Protagorasa w sieć własnych przekonań Sokratesa. Podobnie wygląda ukryta w jego rozumowaniu pokorna przesłanka 7 ożeniona z ironiczną 2, ażeby urodzić tezę, której pozornie Sokrates oprzeć się nie może [...] Komiczne miny Sokratesa i wielkie słowa pochwały zwrócone do Protagorasa, w których zwyczajnie uprzedzony czytelnik gotów widzieć więcej ironii, niż jej tam jest naprawdę. Sokrates zawsze, kiedy chwali, wygląda jakby kpił, ale tym razem nie ma do tego powodu. Jego figiel jest inny. On się cieszy, że od Protagorasa słyszy myśli, które sam wyznaje, a uzyskał je od swego przeciwnika bez walki, tylko przez figlarną prowokację [...] Jest to niewątpliwie własna spowiedź Platona włożona w usta Protagorasa [...] Widać więc, że on i tutaj, podobnie jak w *Gorgiaszu* i *Hippiaszu*, własne myśli rozdziela między osoby mówiące i kiedy dyskutuje sam ze sobą, czytelnika w pole wywodzi, poddając mu, jakoby to Sokrates dysputował z Protagorasem czy z kim tam innym. Tym się też tłumaczy, dlaczego oponenti Sokratesa tak często mówią do rzeczy. Warto z tego punktu widzenia spojrzeć na dialog, a zobaczymy, że w wielu miejscach dyskusja, trudna do pojęcia jako walka dwóch indywiduów, doskonale się tłumaczy jako monolog rozbity, już tylko scenicznie, na dwie osoby [...] Całe szczęście, że i Platon nie bierze zbyt poważnie osiągniętych wyników. Bawi go raczej odwrócenie stanowisk, które widzi u swoich bohaterów dialogu, kiedy porównywa początek ich rozmowy z jej końcem”⁹.

Mamy tu chyba przekonujący dowód, jak

⁹ Platon: *Protagoras*, cyt. wyd., s. 120—147.

bardzo potrzebna jest psychologia historykowi filozofii. Jak też by się połapał — bez pomocy analizy psychologicznej — w tych zdaniach „wypowiadanych wbrew przekonaniu na próbę”, w tych „figlarnych prowokacjach”, w tym „bawieniu się odwracaniem stanowisk”?

Ale w psychologicznym podejściu do tekstów filozoficznych tkwią również pewne niebezpieczeństwa. Skupienie uwagi na kontekście psychologicznym, z którego dany tekst wyrasta, może przesłaniać jego uwarunkowania i funkcje społeczne. Otóż to jest właśnie jedną z najbardziej charakterystycznych cech marksistowskiego sposobu uprawiania historii filozofii, że ujmuje się tekst filozoficzny przede wszystkim w jego kontekście społecznym, to znaczy: 1) widzi się w nim nie tylko ekspresję jednostki, ale także i przede wszystkim wyraz problemów społecznych okresu, w którym tekst się pojawia i 2) bada się nie tylko sam tekst, ale także sposób jego funkcjonowania w życiu społecznym — poprzez kolejne stulecia jego społecznego odbioru. Podejście psychologiczne jest istotnym uzupełnieniem i wzbogaceniem tej metody, ale nie może jej zastępować ani przesłaniać.

FILOZOFIA KULTURY

W najszerszym znaczeniu tego słowa filozofia kultury zawiera w sobie — jako części składowe — filozofię wartości, filozofię człowieka, filozofię nauki, filozofię sztuki, filozofię wychowania, filozofię religii, filozofię historii, filozofię państwa i prawa, filozofię życia itd., stanowiąc swego rodzaju przeciwwagę dla szeroko pojętej filozofii przyrody. W węższym znaczeniu filozofia kultury różni się od wymienionych wyżej dyscyplin filozoficznych tym, że koncentruje się na dwóch własnych grupach zagadnień: na problematyce kultury jako całości (istota kultury, struktura kultury, wartość kultury, prawa rozwoju kultury itd.) oraz na problematyce relacji zachodzących pomiędzy jej częściami składowymi, na przykład pomiędzy nauką a sztuką, pomiędzy filozofią a wychowaniem, pomiędzy religią a życiem społecznym, pomiędzy muzyką a malarstwem itd.

W szerokim znaczeniu tego słowa prawie cała twórczość Witwickiego należy do filozofii kultury. Można z niej jednak wyodrębnić kilka centralnych wątków składających się na filozofię kultury w drugim, węższym znaczeniu tego słowa.

Znajdujemy więc u niego wiele rozważań o kulturze filozoficznej, kulturze estetycznej, kulturze uczuciowej, o kulturze jako wartości wyznaczającej sens życia oraz porównania pomiędzy poszczególnymi typami kultur, z wysunięciem na pierwszy plan wyidealizowanej

kultury starożytnej Grecji. Była także już mowa o tym, że najważniejszym problemem teoretycznym i praktycznym była dla niego relacja pomiędzy nauką a sztuką. Szczególną wartość posiadają rozważania Witwickiego nad formami obecności człowieka w kulturze i świecką perspektywą nieśmiertelności.

Z mnóstwa ogólnych wypowiedzi Witwickiego na temat kultury warto zwrócić uwagę zwłaszcza na objaśnienia do *Charmidesa*. Przedmiotem rozmowy w tym utworze Platona jest „określenie zalety duchowej, którą Hellenowie nazywali *sofrozynie*, a której polski język nie umie nazwać jednym wyrazem [...] jest to, mówiąc po polsku, zdolność do kierowania się zawsze rozumem, a więc roztropne zrównoważenie, jest to i panowanie nad sobą, i umiarkowanie, opanowanie wewnętrzne, wstrzeźliwość, i takt, i równowaga wewnętrzna, roztropność, rozsądek, rozwaga. Przy tym ostatnim wyrazie wypadało przeważnie pozostać w przekładzie polskim, bo on się wydawał najbliższy terminowi greckiemu”¹. Ale w objaśnieniach Witwicki idzie dalej, wysuwając trafny domysł, że Sokratesowi — kiedy mówi o *sofrozynie* — chodzi w gruncie rzeczy o *kulturę filozoficzną* połączoną z *kulturą uczuciową*.

Sokrates — zdaniem Witwickiego — trafnie i obszernie opisuje „błogosławione skutki — czego? Trzeba by powiedzieć: kultury filozoficznej rządzących, podmurowanej logiką. To właśnie kryje się tutaj pod nazwą «rozważań». W okresach *oświecenia* ludzkość przybliżyła się do tego idealnego stanu, który tu Platon szkicuje, w okresach wracającej ciemnoty musi się od niego oddalać. I Platon musiał w to w głębi duszy wierzyć, skoro, jak umiał, tak życie poświęcił pracy nad oświeceniem siebie samego

¹ W. Witwicki: *Wstęp*, w: *Platon: Charmides*, wyd. 2, Warszawa 1959, s. 13.

i drugich i w trudzie całego życia pozapalał światła niezgasłe do dziś [...] Jesteśmy u początków *kultury filozoficznej* w Europie [...] Tu, może wyraźniej niż gdzie indziej, słychać, jak Platon sam ze sobą rozmawia [...] Widzi, że nauki techniczne mogą zapewnić postęp techniczny, ale w samym postępie technicznym nie widzi szczęścia [...] Nauki przyrodnicze i historyczne, naukowe poznanie świata w jego rozwoju też nie wydaje się mu gwarancją szczęścia ludzkiego. Marzy mu się dopiero jakaś ścisła teoria wartości wraz z etyką [...] Ta musiałaby się też opierać na logice [...]

Szczęście w bardzo skromnym znaczeniu — pojęte jako pogoda, zadowolenie, beztroska, spokój o jutro, uśmiech życia — nie wydaje się dziś wcale spełnionym i upowszechnionym ideałem [...]

Kultura serc ludzkich nie jest tym samym, co wysoki poziom wiedzy. Od niej wydaje się szczęście ludzkie co najmniej równie zależne, jak od kultury materialnej. Sam tylko postęp intelektualny szczęścia ludziom nie zapewnia”².

Podsumowując wynik rozważań Sokratesa nad pojęciem *sofrozyne* pisze Witwicki: „Rozwaga to jest ta zaleta człowieka, która się objawia w zachowaniu nacechowanym spokojem [...] objawia się szlachetnym wstydem w pewnych razach, wyraża się w wytrwałym trzymaniu się wytkniętej drogi swego powołania, prowadzi do czynów dobrych i opiera się na znajomości siebie samego, podmurowanej kulturą logiczną. Jest nieocenionym czynnikiem w życiu państwa i mogłaby być podstawą szczęścia ludzkiego, gdyby nie to, że do niego nie wystarcza sama tylko kultura intelektu bez jakiejś racjonalizacji pragnień i potrzeb serca ludzkiego [...] wypada powiedzieć, że Sokrates

² W. Witwicki: *Objaśnienia*, w: Platon: *Charmides*, cyt. wyd., s. 95—99.

doszedł do wyników zupełnie do rzeczy, jeśli chodzi o rozwój”³.

W cytowanym tekście zostało zarysowane podmiotowe, psychologiczne pojęcie kultury, sprzeczne z potocznym odczuciem, dla którego kulturą jest przede wszystkim zbiór najcenniejszych wytworów pracy ludzkiej. Prawidłowe ujęcie istoty kultury to, naszym zdaniem, połączenie ujęcia przedmiotowego z ujęciem podmiotowym. Kulturą są zarówno ludzie, jak ich wytwory, a więc jedność podmiotu (świata ludzi) i przedmiotu (świata dzieł ludzkich), polegająca na tym, że ludzie są obecni w wytworzonych przez siebie przedmiotach — a także w świadomości innych ludzi, zwłaszcza gdy obcują z tymi przedmiotami. Na tym polega obecność człowieka w kulturze — za życia i po śmierci.

Wspominaliśmy już o recenzji Witwickiego z podręcznika logiki księdza Nuckowskiego. Recenzja ta odsłania nam — już w 1904 r. — jego wizję kultury świeckiej, w której jako najważniejszy składnik wysuwa się na pierwszy plan *kultura filozoficzna*, polegająca na umiejętności samodzielnego, krytycznego myślenia i na uznawaniu za prawdę tylko takich twierdzeń, które są racjonalnie uzasadnione.

Drugim składnikiem tej wizji jest u Witwickiego *kultura estetyczna*. Termin ten pojawia się w jego recenzji z *Wychowania estetycznego* Janiny Mortkowiczowej, opublikowanej w 1905 r. Witwicki ocenił tę książkę pozytywnie, zgadzając się z autorką, że „sztuka nie jest rzeczą zbytku, tylko potrzebą każdego człowieka i bardzo ważnym składnikiem kultury”. Należy więc dążyć do tego, aby człowiek był od pierwszej chwili życia otoczony sztuką i oddychał nią na każdym kroku”⁴.

³ Tamże, s. 99.

⁴ „Przegląd Filozoficzny”, T. VIII, 1905, nr 1, s. 58—60.

Relacja pomiędzy „kulturą filozoficzną” a „kulturą estetyczną” jest przedmiotem takich prac Witwickiego, jak *Sztuka a nauka* (1908), *Artyzm a nauczanie* (1915), *O stosunku nauki do sztuki* (1920) i *Z filozofii nauki* (1923).

Przewodnią myślą tych czterech prac jest to, że należy je starannie od siebie oddzielać, po to, żeby je prawidłowo ze sobą łączyć. Człowiekowi potrzebna jest zarówno „jasna lampa intelektu”, jak „kolorowa lampa wyobraźni”. Należy umieć zajmować postawę estetyczną wobec dzieł sztuki i cieszyć się „złudą” wytworzoną przez wyobraźnię artysty, a jednocześnie zachować krytycyzm, aby nigdy nie przyjmować za prawdę tego, co zostało podane w pięknej, sugestywnej formie, ale bez racjonalnego uzasadnienia.

Witwicki bardzo wcześnie odrzucił religijną wiarę w nieśmiertelność jednostkowej duszy i zmartwychwstanie ciała. Przyczyny odrzucenia tej wiary były co najmniej trzy: brak racjonalnych, przekonujących dowodów na nieśmiertelność duszy i możliwość zmartwychwstania ciała, negatywna ocena zbytnej troski o własną osobę, mała atrakcyjność chrześcijańskiej perspektywy nieśmiertelności. Wiara ta była dla niego wyrazem pragnień, egotyzmu i ograniczonych horyzontów intelektualnych.

Interesującą wypowiedź na ten temat zawiera list Witwickiego z 7 maja 1941 r.: „Czy Pan myśli — pisał do mnie Witwicki — że w ogóle o mnie chodzi? I że ja się swoją osobą interesuję? Nie o to chodzi! Ja się przecież w ogóle kończę i odbyłem swoje, jak umiałem. O Apollona chodzi i o lampy”⁵.

To enigmatyczne zakończenie przytoczonej myśli wymaga objaśnienia. Apollo, którego tu Witwicki przywołuje, to Apollo Muzageta, czyli

⁵ A. Nowicki: *Listy Władysława Witwickiego z lat 1939—1947 (inedita)*, „Euhemer”, 1978, nr 2(108), s. 11.

personifikacja kultury w znaczeniu wykształcenia i twórczości naukowej i artystycznej. To jest najwyższa wartość, na której powinny koncentrować się nasze myśli i troski, a nie sprawa jednostkowej nieśmiertelności.

Witwicki mówił czasami o tym, że czuje się tylko „jedną kroplą w oceanie życia” i ta świadomość przynależności do czegoś bezgranicznie wielkiego, pięknego, wartościowego i wiecznego daje mu szczęście. Sądzę jednak, że od uczucia, że jest częścią Przyrody, znacznie większą rolę odgrywało uczucie przynależności do świata Kultury, związane ze szczególnym typem stosunków międzyludzkich. Ciągłość kultury polegała dla Witwickiego na ciągłym przekazywaniu sobie „lamp”, czyli światła wiedzy, światła pasji badawczej i światła pasji twórczej. W tej perspektywie najważniejszym typem stosunków międzyludzkich były dla Witwickiego związki między nauczycielami i uczniami.

Stosunek pomiędzy nauczycielem a uczniem był dla Witwickiego wyróżnionym typem stosunków pomiędzy ludźmi. W tej relacji właśnie rysowała się Witwickiemu główna perspektywa prawdziwej nieśmiertelności. W liście z 13 stycznia 1946 r. pisał Witwicki: „Jaka radość dla mnie [...] że Cię widzieć mogę na tle Palatynu, i Forum, i Museo Baracco [...] Twoimi ścieżkami chodziłem przed dwudziestu laty [...] Ja się cieszę, kiedy dziś za Twoimi plecami stoję i patrzymy razem. Nie ma we mnie za wiści, tylko wielka radość, że się w Twoich oczach zapala i świeci to, co w mojej pamięci przygasa”⁶.

Podobną myśl powtórzył Witwicki również w liście z 15 kwietnia 1947 r.:

„30 IV mam zacząć siedemdziesiątkę [...] mnie czas «zmienić postać», bo życie nie stoi.

⁶ Tamże, s. 12.

Na razie cieszę się, że Twoimi oczyma oglądam Italię i Twoimi nogami chodzę do Santa Maria della Grazie i Santo Stefano Rotondo i do Bre-ry, przeglądać Codice Atlantico [...] W szeregu *lucyferów* opuszczasz ważne ogniwa. Ja również, ale mi się wydaje, że *pochodnia*, którą mi Twardowski podał, wyszła od Sokratesa i Platona, a potem przez ręce Arystotelesa i Tomasz z Akwinu przeszła do Kartezjusza i tamte-
dy do Brentany i Twardowskiego. Nie tylko tych kilka gwiazd świeci nad nami. Są ich roje, które historia filozofii rozbiera i bada z osobna. One świecą i w nas. To nie jest teoria nieśmiertelności osobistej. Wiem przecież, że nie będę żył ze swoją kataraktą na jednym oku, a z soczewką na drugim, z chorym sercem i trzustką, z opuchniętymi nogami i korą mózgową, która musi zejść na psy. Ale jasna myśl, której iskierki żywe we mnie Twardowski rozniecił po drodze, nie zginie razem z ludźmi mego pokolenia. Przejdzie przez tych, którzy się w *gorącym kontakcie duchowym* o nas otarli, żywych lub pisanych, i będzie świeciła [...] w prawnukach, w tym świecie, który istnieje w przyszłości, w dalszym ciągu wielkiej rzeki”⁷.

W cytowanym fragmencie pokazane są obie strony wspomnianej wyżej relacji: jak starożytny Janus — Witwicki spogląda w przeszłość ku swoim nauczycielom i nauczycielom swoich nauczycieli, a jednocześnie w przyszłość, ku swoim uczniom i uczniom swoich uczniów i czytelnikom swoich książek. Tych, którzy przekazują „lampy” Apollona i Muz, nazywa „lucyferami” (albo „fosforami”, czyli „światłonościami”). „Wielka rzeka”, którą kończy się ten fragment, to nie po prostu „rzeka Życia”, ale — jak napisałem na początku — „rzeka Kultury”.

⁷ Tamże, s. 15, 18—19.

Na uwagę zasługuje także zawarta w listach Witwickiego koncepcja czasu. W przeciwieństwie do św. Augustyna, który uważał zarówno przeszłość, jak przyszłość za sfery niebytu, a teraźniejszość redukował do nie posiadającego żadnych wymiarów oka mgnienia, w którym jeden niebyt (to, czego jeszcze nie ma) przelewa się w drugi niebyt (to, czego już nie ma), Witwicki ujmował czas na podobieństwo przestrzeni i uważał zarówno przeszłość i przyszłość za coś istniejącego. W liście przed chwilą zacytowanym było użyte charakterystyczne wyrażenie „w tym świecie, który *istnieje* w przyszłości”, natomiast w listach do pani Heleny Dąbczańskiej (1863—1956) pisał o świecie, który *istnieje* w przeszłości. W liście z 23 grudnia 1929 r. wspominając odbywające się u niej we Lwowie niedzielne spotkania malarzy, muzyków i uczonych pisał:

„To było niecodzienne miejsce, przybytek Muz nieoceniony, niedziele niezapomniane, ustroń zaczarowana, do której nieraz myślami wracam i zamiast płakać, że jej nie ma, cieszę się, że była”, a w kilka lat później, w liście z 3 stycznia 1935 r.:

„Te niedziele sprzed lat dwudziestu zostały ślad, który nie schodzi. Aż się dziwię, że to dwadzieścia lat [...] To przecież jakby wczoraj, ja się nie martwię, że tego dziś nie ma, ja się cieszę, że to było, chociaż wczoraj. Dobrze, że było”.

Ta świecka koncepcja czasu jest podstawą dla świeckiej koncepcji nieśmiertelności. Jeżeli to, co było, nie jest otchłanią nicości, ale dobrze zabezpieczonym skarbcem (bo nie można unicestwić tego, co się wydarzyło), to nasze życie nie zostaje unicestwione, ale istnieje wciąż w tym świecie, który stał się „przeszłością” — trwającą nadal w kulturze — bo wartości tego świata mogą być i są, i będą przekazywane ludziom tego świata, którego jeszcze nie ma,

ale który przecież istnieje w jakiś sposób jako „przyszłość”. Realność obu tych światów — przeszłości i przyszłości — jest podstawą ciągłości kultury i świeckich form naszej pośmiertnej obecności w kulturze.

Lublin, lipiec—sierpień 1980 r.

**WAŻNIEJSZE DATY
Z ŻYCIA WŁADYSŁAWA WITWICKIEGO**

- 1878, 30 kwietnia Władysław Józef Witwicki urodził się w Lubaczowie koło Cieszanowa.
- 1880 Od drugiego roku życia mieszka we Lwowie.
- 1884 Umiera Ludwik Filip Witwicki — ojciec.
- 1888 Po ukończeniu szkoły powszechnej zostaje uczniem I klasy Gimnazjum im. Franciszka Józefa we Lwowie.
- 1896 Kończy VIII klasę wspomnianego gimnazjum i w tym samym roku zapisuje się na Uniwersytet Lwowski, studiując m. in. filozofię i psychologię pod kierunkiem Kazimierza Twardowskiego.
- 1899, 1 stycznia Ukazuje się pierwsza drukowana praca Witwickiego pt. *Dirce* (o obrazie Henryka Siemiradzkiego).
- 1900, 4 grudnia Składa egzamin na nauczyciela historii naturalnej jako przedmiotu głównego oraz matematyki i fizyki jako przedmiotów pobocznych.
- 1901, 14 kwietnia Doktoryzuje się na Uniwersytecie Lwowskim z filozofii jako przedmiotu głównego, a zoologii jako przedmiotu pobocznego na podstawie rozprawy: *Analiza psychologiczna ambicji* („Przegląd Filozoficzny”, 1900).
- 1901—1902 Studiuje psychologię na Uniwersytecie Wiedeńskim pod kierunkiem Aloisa Höflera i na Uniwersytecie Lipskim pod kierunkiem Wilhelma Wundta.

- 1904, 1 października Po habilitacji na podstawie pracy: *Analiza psychologiczna objawów woli* („Archiwum Naukowe”, Lwów 1904) zostaje docentem filozofii na Uniwersytecie Lwowskim. Nominacja na docenta prywatnego została zatwierdzona przez c.k. ministerstwo 31 października 1905.
- 1905, 29 maja Składa egzamin na nauczyciela propedeutyki filozofii.
- 1905, 19 czerwca Po kilku latach pracy na stanowisku „zastępcy nauczyciela” otrzymuje nominację na „rzeczywistego nauczyciela” w IV Gimnazjum we Lwowie. Uczy matematyki, historii naturalnej i propedeutyki filozofii.
- 1907, 25 lipca Bierze udział w X Zjeździe Lekarzy i Przyrodników Polskich i wygłasza referat: *Z psychologii stosunków osobistych* („Przegląd Filozoficzny”, 1907).
- 1908 Zostaje przeniesiony z IV do VII Gimnazjum, gdzie pracuje do 1914 r.
- 1909 W wydawnictwie „Symposion” ukazuje się *Uczta Platona* w przekładzie Witwickiego, z jego wstępem i objaśnieniami. Tłumaczeniem i objaśnianiem dialogów Platona zajmować się będzie do końca życia.
- 1911 Zaczyna ukazywać się „Ruch Filozoficzny”. W latach 1911—1918 Witwicki jest członkiem Komitetu Redakcyjnego i jednym z najbardziej aktywnych współpracowników.
- 1911, 19 lipca Bierze udział w XI Zjeździe Lekarzy i Przyrodników Polskich i wygłasza referat: *W sprawie przedmiotu i podziału psychologii* (druk w: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu 250-tej rocznicy założenia Uniwersytetu Lwowskiego przez króla Jana Kazimierza*, Lwów 1912).

- 1914, 28 lipca Austro-Węgry wypowiadają wojnę Serbii. Rozpoczyna się I wojna światowa. Od jesieni 1914 do końca 1915 Witwicki przebywa w Wiedniu, gdzie wchodzi do władz Polskiego Archiwum Wojennego jako przewodniczący Sekcji Pamiętnikarskiej. Po powrocie do Lwowa w końcu 1915 r. nadal pracuje jako nauczyciel w VII Gimnazjum i prowadzi zajęcia jako docent na Uniwersytecie Lwowskim i Politechnice Lwowskiej.
- 1919, 1 kwietnia Zostaje profesorem nadzwyczajnym psychologii na Uniwersytecie Warszawskim.
- 1920, 7 kwietnia Na Pierwszym Zjeździe Polskim poświęconym sprawom organizacji i rozwoju nauki w Warszawie wygłasza referat: *O stosunku nauki do sztuki* („Nauka Polska”, 1920).
- 1920 W dniu 22 października zostaje profesorem zwyczajnym psychologii na Uniwersytecie Warszawskim z ważnością nominacji od 1 października 1920.
- 1923, 10 maja Rozpoczyna się Pierwszy Zjazd Filozoficzny we Lwowie. Witwicki wygłasza wykład inauguracyjny: *Z filozofii nauki* („Przegląd Warszawski”, 1923).
- 1924, 3—9 maja Bierze udział w Międzynarodowym Zjeździe Filozoficznym w Neapolu. Później w „Ruchu Filozoficznym” drukuje obszerne sprawozdanie (1924).
- 1924 Po zjeździe udaje się na Sycylię. Swoje wrażenia z Włoch opisuje w artykule: *Z Pompei i z Syrakuz* („Przegląd Warszawski”, 1924).
- 1924—1925 Przebywa na stypendium w Paryżu.
- 1925 Ukazuje się I tom *Psychologii*, a w 1927 r. — II tom.
- 1928 Przebywa w Hadze na zjeździe poświęconym filmowi w służbie szkoły i nauki

- oraz w Utrechcie na V Kongresie Psychotechnicznym. Swoje wrażenia opisuje w artykule: *Z podróży na Zachód* („Świat Kobiety”, 15 VIII i 15 IX 1928).
- 1929, marzec Przebywa w Paryżu na Międzynarodowym kongresie poświęconym zastosowaniom psychologii.
- 1931, 26—31 maja Bierze udział w I Międzynarodowym kongresie poświęconym psychologii religii, który odbywa się na Uniwersytecie Wiedeńskim. Krytyczne sprawozdanie z tego kongresu zamieszcza w „Kwartalniku Psychologicznym” (1931).
- 1932, sierpień Bierze udział w Międzynarodowym Zjeździe Psychologów w Kopenhadze.
- 1933, 16 stycznia i 6 lutego Na posiedzeniach sekcji psychologicznej Warszawskiego Towarzystwa Filozoficznego przedstawia fragmenty swoich badań nad życiem religijnym osób wykształconych.
- 1935 W Poznaniu ukazuje się *Księga pamiątkowa ku czci Władysława Witwickiego*, pod red. prof. Stefana Błachowskiego (jako VII tom „Kwartalnika Psychologicznego”).
- 1937 Na przełomie września i października przebywa trzy tygodnie w Atenach.
- 1939, 31 stycznia O godz. 22 rozpoczyna się słynny cykl pogadań radiowych: *Przechadzki ateńskie*. Trwa do 21 marca (łącznie 8 pogadań).
- 1939, 9 lutego (lub wcześniej) Witwicki dysponuje pierwszymi egzemplarzami francuskiego przekładu *Wiary oświeconych: La foi des éclairés* (Paris 1939). Polski oryginał tej książki został opublikowany dopiero w 1959 r.
- 1948, 21 grudnia Umiera w Konstancinie.

BIBLIOGRAFIA

WYKAZ WAŻNIEJSZYCH PRAC WŁADYSŁAWA WITWICKIEGO W UKŁADZIE CHRONOLOGICZNYM

Dirce, „Wiadomości Artystyczne”, R. IV, Lwów 1 I 1899, nr 1, s. 3—4 (o obrazie Henryka Siemiradzkiego).

Sprawozdanie Kółka filozoficznego, w: *Sprawozdanie Wydziału Czytelni Akademickiej we Lwowie za rok administracyjny 1898—9* (15 X 1898—30 IX 1899), Lwów 1899, s. 22—25.

Symbolizm w sztuce. Szkic z psychologii sztuki, „Gazeta Lwowska”, R. XC, 5 I, nr 3, s. 4, 10 I, nr 6, s. 4, 11 I, nr 7, s. 4, 12 I 1900, nr 8, s. 4.

Z wystawy obrazów (m.in. Mieczysław Reyzner, Aleksander Augustynowicz, Michał Adam Sozański, Zefir Ćwikliński, Aniela Pająkówna), „Wiadomości Artystyczne”, R. IV, 10 III 1900, nr 5, s. 53—54, nr 7—8, 25 IV 1900, s. 79—80.

Gustaw Vigeland. Szkic z psychologii sztuki, „Tygodnik Narodowy”, Lwów 15 VII 1900, nr 40, s. 56—58, 22 VII, nr 41, s. 74—75.

Nowy teatr, „Tygodnik Narodowy”, 7 X 1900, nr 52, s. 245—246.

Kurtyna Siemiradzkiego, tamże, s. 246 (artykuł nie podpisany).

Z lwowskiej wystawy (m. in. Julian Fałat, Aleksander Augustynowicz, Ferdynand Ruszczyc, Wilhelm Wachtel), „Tygodnik Narodowy”, 25 XI 1900, nr 59, s. 358, 2 XII 1900, nr 60, s. 370.

Analiza psychologiczna ambicji, „Przegląd Filozoficzny”, R. III, 1900, nr 4, s. 26—49; wyd. 2, Lwów 1934 i 1936, s. 1—44.

Z wystawy obrazów, „Słowo Polskie”, R. VII, Lwów 2 III 1902, nr 102, s. 3—4 (o najnowszych prądach w sztuce europejskiej, artykuł nie podpisany).

Secesja, „Słowo Polskie”, R. VII, 15 III 1902, nr 125, s. 2—3 (o odczycie Jana Bóloza Antoniewicza, artykuł nie podpisany).

Z wystawy obrazów (o obrazach Jana Tooropa), „Słowo Polskie”, 28 III 1902, nr 148, s. 4 (podpis: W).

Z wystawy obrazów (o obrazach Wilhelma Wachtla), „Słowo Polskie”, 3 V 1902, nr 211, s. 3—4 (podpis: W).

Z wystawy obrazów (o wystawie jubileuszowej Tadeusza Rybkowskiego), „Słowo Polskie”, 18 V 1902, nr 239, s. 2 (podpis: W).

Z wystawy obrazów (o obrazach Damazego Kotowskiego i Józefa Bały), „Słowo Polskie”, 20 VI 1902, nr 297, s. 2 (bez podpisu).

Rzut oka na kierunek W. Wundta w dziejach filozofii, „Tygodnik Słowa Polskiego”, Lwów 31 VIII 1902, nr 9, s. 5—8, 7 IX 1902, nr 10, s. 7—8.

Henryk Siemiradzki, „Tygodnik Słowa Polskiego”, 7 IX 1902, nr 10, s. 2—3.

Szkice z Lipska, „Słowo Polskie”, 1902 (pozycji tej nie udało się odnaleźć).

Przekład książki: Ellen Key: *Miłość i małżeństwo*, Lwów 1902.

Teorie woli u Arystotelesa. Rozbiór logiczny dwóch rozdziałów IV księgi Etyki Nikom[achejskiej], w: *Sprawozdanie Dyrektora C[esarsko] K[rólewskiego] IV Gimnazjum we Lwowie za rok szkolny 1903*, Lwów 1903, s. 3—26.

Z wystawy obrazów (o obrazach Jacka Malczewskiego), „Słowo Polskie”, R. VIII, 3 I 1903, nr 4, s. 4 (podpis: W).

Ze sztuki. Z salonu Latoura, „Słowo Polskie”, 1 II 1903, nr 53, s. 3 (podpis: W).

Indywidualność w stroju, „Słowo Polskie”, 3 II 1903, nr 55, s. 3 (brak podpisu).

Ze spuścizny „Paona”, „Słowo Polskie”, 4 II 1903, nr 56, s. 4—5.

O Böcklinie. Głosy prasy wiedeńskiej o wystawionych obecnie we Lwowie obrazach, przekład z niemieckiego, „Słowo Polskie”, 12 II 1903, nr 70, s. 1—2 (podpis: W).

Jeszcze o Böcklinie, „Słowo Polskie”, 14 II 1903, nr 74, s. 1—2 (brak podpisu).

Z wystawy obrazów. Beuliure y Gil, „Słowo Polskie”, 10 III 1903, nr 114, s. 4 (podpis: W).

Obrazy Jacka Malczewskiego. Salon Latoura, „Słowo Polskie”, 17 III 1903, nr 126, s. 4 (podpis: W).

Glossy wystawowe, „Słowo Polskie”, 22 IV 1903, nr 185, s. 1—2, 24 IV 1903, nr 189, s. 2—3 (podpis: Viator).

Analiza psychologiczna objawów woli, „Archiwum Naukowe”, T. 2, 1904, s. 1—27.

Krytyka Herbartowskiej teorii woli (streszczenie odczytu wygłoszonego we Lwowie, 8 VI 1904), „Przegląd Filozoficzny”, T. VII, 1904, nr 4, s. 477.

O zapobieganiu zбочeniom płciowym wśród młodzieży, „Muzeum”, T. XX, 1904, s. 955—960, 1062—1066.

Z wystawy obrazów. VII wystawa Tow. artystów polskich „Sztuka”, „Słowo Polskie”, R. IX, 1 II 1904, nr 52, s. 1—2.

Rec. z: Edward Abramowski: *Dusza i ciało*, „Przegląd Filozoficzny”, T. VII, 1904, nr 1, s. 44—52.

Rec. z: ks. Jan Nuckowski: *Początki logiki ogólnej dla szkół* oraz: ks. Jan Nuckowski: *Kilka uwag o nowym podręczniku logiki*, „Muzeum”, T. XX, 1904, s. 995—1005 i *Odpowiedź dra W. Witwickiego* (ks. Janowi Nuckowskiemu), T. XXI, 1905, s. 117—119.

Przekład książki: Haldane Macfall: *Malarstwo angielskie*, Lwów, b. r. [1904], s. XX, 1—385.

Analiza psychologiczna pragnień jako podstawa etyki, „Muzeum”, T. XXI, 1905, s. 1026—1038.

[*O zadaniach etyki naukowej. Tezy na posiedzenia naukowe PTF we Lwowie*, 10 i 24 V 1905], „Przegląd Filozoficzny”, T. VIII, 1905, nr 4, s. 389—390.

Rec. z: Janina Mortkowiczowa: *Wychowanie estetyczne*, „Przegląd Filozoficzny”, T. VIII, 1905, nr 1, s. 58—60.

Rec. z: Roman Pleniewicz: *Mikołaja Reja z Nagłowic Etyka 1505—1905*, „Pamiętnik Literacki”, R. IV, Lwów 1905, s. 549—551.

O Józefie Kremerze (w setną rocznicę urodzin), „Nasz Kraj”, R. I, 3 III 1906, nr 10, s. 25—27, 10 III

1906, nr 11, s. 20—23, 17—24 III 1906, nr 12—13, s. 12—13, 16.-

Z wystawy Grottgerowskiej (Katalog dzieł), „Słowo Polskie”, R. XI, 26 IV 1906, nr 182, s. 1—2 (podpis: W).

Z lwowskiego salonu (m. in. o rzeźbach Józefa Lewickiego, obrazach Stanisława Czesława Sęka, Wilhelma Wachtla, Kazimierza Pochwalskiego), „Słowo Polskie”, 30 i 31 VII 1906.

Z lwowskiego salonu (o obrazach Gustawa Gwozdeckiego i Jerzego Karszniewicza), „Słowo Polskie”, 11 VIII 1906, nr 360, s. 2—3.

Pomniki bohaterów z ludu we Lwowie (o rzeźbach Markowskiego), „Słowo Polskie”, 22 VIII 1906, nr 377, s. 1—2, 23 VIII 1906, nr 379, s. 1—2.

Sztuka stosowana. Z okazji wystawy prac uczniów i uczennic prywatnej szkoły sztuki stosowanej, „Słowo Polskie”, 18 IX 1906, nr 422, s. 1—2.

Z lwowskiego salonu (o obrazach Jana Bulasa), „Słowo Polskie”, 28 IX 1906, nr 404, s. 1—2.

Z wystawy obrazów (o obrazach Leopolda Gottlieba, Witolda Wojtkiewicza, Wlastimila Hofmana, Jana Rembowskiego, Mieczysława Jakimowicza i innych), „Słowo Polskie”, 6 XI 1906, nr 504, s. 1—3.

O stosunku natury do sztuki, „Słowo Polskie”, 14 XI 1906, nr 518, s. 1—2, 15 XI, nr 520, s. 1—2, 19 XI, nr 526, s. 1—2, 20 XI, nr 528, s. 1—2, 21 XI 1906, nr 530, s. 1—2.

Jesienna wystawa obrazów we Lwowie (m. in. o obrazach Gustawa Gwozdeckiego, Samuela Hirszenberga, Kazimierza Sichulskiego, Henryka Weyssenhofa, Ryszarda Konrada Gawlikowskiego, Aleksandra Augustynowicza, Feliksa Wygrzywalskiego, Stanisława Rejchana, Romana Bratkowskiego, Zygmunta Rozwadowskiego, Jana Skotnickiego, Józefa Czajkowskiego, Juliana Fałata, Bronisławy Rychter Janowskiej, Jacka Malczewskiego, Marii Dulębianki, Antoniego Stefanowicza, Teodora Axentowicza, Iwana Trusza i innych), „Słowo Polskie”, 18 XII 1906, nr 575, s. 1—2, 19 XII 1906, nr 577, s. 1—2.

Rec. z: James Sully: *Psychologia wychowawcza*, „Muzeum”, T. XXII, 1906, s. 58—59.

Przekład książki: August Forel: *Zagadnienia seksualne* (...), Lwów 1906, s. 477 (wspólnie z Tadeuszem Witwickim i Witoldem Schreiberem).

Z lwowskiego salonu (o obrazach Mieczysława Reyznera, Elli Modrakowskiej, Zofii Albinowskiej, Franciszka Joachima Radziszewskiego i o rzeźbach Józefa Chmielińskiego), „Słowo Polskie”, R. XII, 25 I 1907, nr 43, s. 1—3.

Malarze Stanisława Augusta (Rec. z: Fournier Sarlovèze: *Les peintres de Stanislas Auguste II Roi de Pologne*), „Słowo Polskie”, 30 I 1907, nr 51, s. 1—2, 31 I 1907, nr 53, s. 1—2.

Z lwowskiego salonu (o obrazach Zefira Ćwiklińskiego i o rzeźbach Luny Drexlerówny), „Słowo Polskie”, 8 II 1907, nr 66, s. 4—5.

Maksymilian Gierymski. Rec. z: Antoni Sygietyński: *Maksymilian Gierymski*, „Słowo Polskie”, 23 II 1907, nr 92, s. 1—3.

Monografia o Grottgerze. Rec. z: Antoni Potocki: *Grottger*, „Słowo Polskie”, 12 III 1907, nr 120, s. 1—2, 13 III 1907, nr 122, s. 1.

Z lwowskiego salonu (o obrazach Władysława Ślewińskiego, Maurycego Trębacza, Bronisławy Rychter Janowskiej, Leonarda Winterowskiego, Jerzego Merkela, Wojciecha Kossaka i o rzeźbach Jana Góralczyka), „Słowo Polskie”, 22 III 1907, nr 138, s. 1—3.

Z lwowskiego salonu (o obrazach Gustawa Gwozdeckiego i Anieli Pająkównej), „Słowo Polskie”, 19 IV 1907, nr 182, s. 1—3.

Z lwowskiego salonu (o obrazach Wincentego Wodzinowskiego, Zefira Ćwiklińskiego, Antoniego Piotrowskiego, Zygmunta Rozwadowskiego, Romana Bratkowskiego, Antoniego Stefanowicza, Józefa Mehoffera, Teodora Axentowicza, Wojciecha Weissa, Kazimierza Sichulskiego, Olgi Boznańskiej, Juliana Fałata, Aleksandra Augustynowicza, Maury Cybulskiej i innych), „Słowo Polskie”, 11 VI 1907, nr 266, s. 1—2, 12 VI 1907, nr 268, s. 1—3.

Z wystawy obrazów w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie (o obrazach Józefa Cheł-

mońskiego), „Słowo Polskie”, 17 VII 1907, nr 327, s. 1—2, 18 VII 1907, nr 329, s. 1—2.

Z psychologii stosunków osobistych (referat wygłoszony 25 VII 1907 na X Zjeździe Lekarzy i Przyrodników Polskich), „Przegląd Filozoficzny”, T. X, 1907, nr 4, s. 531—537.

Z lwowskiego salonu (o obrazach Gustawa Gwozdeckiego, Stanisława Rejchana i Wacława Hoffa), „Słowo Polskie”, 23 VIII 1907, nr 390, s. 1—2.

Z lwowskiego salonu (o obrazach Kazimierza Olpińskiego, Roberta Ludwiga, Michała Paraszczuka, Wandy Komorowskiej i o piątej wystawie prac członków Towarzystwa Fotograficznego we Lwowie), „Słowo Polskie”, 26 X 1907, nr 500, s. 1—3, 28 X 1907, nr 502, s. 1—2.

Wystawa sztychów Ropsa, „Słowo Polskie”, 11 XI 1907, nr 525, s. 1—2.

Wystawa związku słuchaczy architektury, „Słowo Polskie”, 25 XI 1907, nr 549, s. 1.

Wyspiański malarz, „Słowo Polskie”, 30 XI 1907, nr 559, s. 3.

Z wystawy jesiennej (o obrazach Aleksandra Augustynowicza i trzydziestu innych malarzy), „Słowo Polskie”, 24 XII 1907, nr 599, s. 1—2.

Przekład: Robert de La Sizeranne: *Czy fotografia jest sztuką?*, s. 113—172, w pracy zbiorowej: *Podstawy kultury estetycznej*, Lwów 1907.

Karol Libelt, „Przegląd Filozoficzny”, T. XI, 1908, nr 1, s. 1—16.

Sztuka a nauka. Rzecz czytana na 62 posiedzeniu PTF we Lwowie dnia 12 II 1908, „Ateneum Polskie”, T. I, 1908, nr 3, s. 279—287.

Michał Anioł. Rec. z: Władysław Kozicki: *Michał Anioł*, „Ateneum Polskie”, T. II, maj 1908, s. 257—268.

Liście w jesieni, „Wiedza i Praca”. Dodatek naukowy do „Rodziny i Szkoły”, R. VI, Lwów wrzesień 1908, nr 17—18, s. 127—128, listopad—grudzień 1908, nr 21—24, s. 157—159 (podpis: X). Przedruk podpisany imieniem i nazwiskiem pod tytułem: *Prawda o liściach. Z warsztatu przyrody*, w: Juliusz Balicki

i Stanisław Maykowski: *Miej serce*. Trzeci rok nauki języka polskiego w szkołach średnich ogólnokształcących, Lwów 1930, s. 108—114.

Polskie malarstwo batalistyczne, „Ziarno”, Warszawa 11 XII 1908, nr 50, s. 8.

Matejko Witkiewicza. Rec. z: Stanisław Witkiewicz: *Matejko*, Lwów 1908, „Słowo Polskie”, R. XIV, 8 I 1909, nr 12, s. 1—2.

Dwa jubileusze [Lamarck i Darwin]. Z powodu wykładu dra J[ózefa] Nusbauma w Związku Naukowo-Literackim, „Słowo Polskie”, 19 I 1909, nr 30, s. 1—3; *Dwa jubileusze*, „Wiedza i Praca”, R. VII, luty—marzec 1909, nr 3—6, s. 17—22.

Najnowsze dzieło sztuki stosowanej (o kawiarni „Sztuka” Ferdynanda Turlińskiego we Lwowie będącej dziełem Feliksa Wygrzywalskiego i Zygmunta Kurczyńskiego), „Słowo Polskie”, 28 I 1909, nr 46, s. 5.

Z wystawy obrazów (o szóstej wystawie fotograficznej i o obrazach Fryderyka Pautscha, Heleny Kulczyckiej, Zofii Albinowskiej, Heleny Bukowskiej, Kazimierza Sichulskiego i innych), „Słowo Polskie”, 4 II 1909, nr 57, s. 1—3.

Walka o pałac sztuki we Lwowie, „Słowo Polskie”, 15 II 1909, nr 75, s. 1—2, 18 II 1909, nr 81, s. 1—2.

Wystawa starych mistrzów, „Słowo Polskie”, 27 II 1909, nr 97, s. 1—3.

Sala polska na wystawie dawnych mistrzów. Odczyt wygłoszony dnia 27 II 1909 w salach wystawy, w: *Katalog ilustrowany wystawy dawnych mistrzów*, Lwów 1909, też w: *Album wystawy mistrzów dawnych z 50 reprodukcjami na osobnych tablicach*, wyd. Mieczysław Treter, Lwów 1911, s. 77—87.

Z wystawy obrazów (o obrazach Bronisławy Rychter Janowskiej, Seweryna Obsta, Bolesława Nawrockiego i Wilhelma Wachtla), „Słowo Polskie”, 28 IV 1909, nr 196, s. 1—2.

Ze sztuki. Sprawa krakowska. Wystawa wiosenna we Lwowie. Fryz dla Izby Handlowej. Architektura. Sztuka religijna. Wystawa kościelna (m. in. o dziełach Jana Bulasa, Fryderyka Pautscha, Franciszka

Joachima Radziszewskiego, Wlastimila Hofmana, Ryszarda Gawlikowskiego, Iwana Trusza, Luny Drexlerówny, Juliana Fałata, Stanisława Lentza, Stanisława Dębickiego, Feliksa Wygrzywalskiego i innych), „Słowo Polskie”, 12 VII 1909, nr 320, s. 1—3, 13 VII 1909, nr 322, s. 1—3.

Z wystawy obrazów (o obrazach Włodzimierza Błockiego, Jana Bulasa, Romana Bratkowskiego, Zefira Cwiklińskiego, Iwana Trusza, Władysława Szernera, Piotra Stachewicza i innych), „Słowo Polskie”, 1 X 1909, nr 458, s. 3, 2 X 1909, nr 460, s. 2—3.

Z wystawy obrazów (o obrazach Aleksandra Augustynowicza, Romana Bratkowskiego, Zefira Cwiklińskiego, Marcellego Harasimowicza, Zygmunta Rozwadowskiego, Leona Weina, Feliksa Wygrzywalskiego, Włodzimierza Nałęcza i innych), „Słowo Polskie”, 6 XI 1909, nr 520, s. 3—4.

Młodzi na wystawie jesiennej (m. in. w obrazach Bohdana Kelles-Krauzego), „Przegląd”, Lwów 23 XI 1909 (pozycji tej nie udało się odnaleźć).

Wystawa jesienna (o obrazach Władysława Jarońskiego, Władysława Skoczylasa, Mieczysława Reyznera, Bolesława Kelles-Krauzego, Antoniego Stefanowicza, Stanisława Kaczora-Batowskiego, Teodora Axentowicza i o rzeźbach Luny Drexlerówny, Jana Góralczyka i innych), „Słowo Polskie”, 3 XII 1909, nr 566, s. 1—2, 4 XII 1909, nr 568, s. 2—3.

Wystawa związku słuchaczy architektury, „Słowo Polskie”, 4 XII 1909, nr 568, s. 6 (bez podpisu).

Czy Schopenhauer był filozofem? Polemika z: H. Bad: *Czy Schopenhauer był filozofem?*, „Przegląd Filozoficzny”, T. XII, 1909, nr 3, s. 411—422.

Platona Uczta, Lwów 1909, wstęp, s. 1—43, objaśnienia, s. 129—156 i przekład; wyd. 2, Lwów 1910; wyd. 3, Lwów 1921; wyd. 4, Lwów 1924; wyd. 5, Warszawa 1957, wstęp, s. 9—51, objaśnienia, s. 141—168; wyd. 6. Warszawa 1975.

Rzeźba francuska. Rec. z: Czesław Poznański: *Rzeźba francuska XIX i XX wieku*, „Słowo Polskie”, R. XV, 11 I 1910, nr 16, s. 1—3.

Sztuka a dziecko, „Słowo Polskie”, 27 I 1910, nr 44, s. 1—2.

Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie, „Słowo Polskie”, 10 II 1910, nr 67, s. 2—3.

Z wystawy obrazów (o obrazach Wojciecha Weissa, Aleksandra Augustynowicza, Iwana Trusza, Mieczysława Reyznera, Zygmunta Rozwadowskiego i innych), „Słowo Polskie”, 7 III 1910, nr 109, s. 1—2, 8 III 1910, nr 111, s. 1—2.

Wystawa grunwaldzka we Lwowie (zapowiedź), „Słowo Polskie”, 19 V 1910, nr 228, s. 5 (podpis: W).

Wystawa sztuki polskiej, „Słowo Polskie”, 23 V 1910, nr 234, s. 3, 31 V, nr 247, s. 2—3, 8 VI, nr 261, s. 1—2, 16 VI, nr 275, s. 2—3, 13 VII, nr 320, s. 4—5, 21 VII 1910, nr 334, s. 2—3.

Antoni Popiel (nekrolog), „Słowo Polskie”, 8 VII 1910, nr 311, s. 1—2 (podpis: W).

Sztuka krakowska na wystawie lwowskiej, „Słowo Polskie”, 12 IX 1910, nr 422, s. 1—3.

[*Kazimierz Twardowski*. Streszczenie przemówienia wygłoszonego na setnym posiedzeniu PTF we Lwowie, w:] *Święto Polskiego Tow. Filozoficznego*, „Słowo Polskie”, 6 XI 1910, nr 515, s. 1—2 (bez podpisu).

Rec. z: William James: *A Pluralistic Universe*, „Ruch Filozoficzny”, R. I, 15 I 1911, nr 1, s. 5—6.

Rec. z: *Darwinizm a wiedza współczesna*, „Ruch Filozoficzny”, 15 II 1911, nr 2, s. 22—23.

Rec. z: Tadeusz Garbowski: *Św. Franciszek z Assyżu w świetle filozofii przyrodniczej*, „Ruch Filozoficzny”, 15 III 1911, nr 3, s. 43—44.

Rec. z: Edward Westermarck: *Zagadnienia płciowe w świetle genealogii moralności*, „Ruch Filozoficzny”, 15 IV 1911, nr 4, s. 67—68.

Rec. z: Zygmunt Bytkowski-Bromberg: *Kontemplative und extatische Kunst*, „Ruch Filozoficzny”, 15 X 1911, nr 8, s. 169—170.

William James — próba charakterystyki. Streszczenie referatu wygłoszonego na 118 posiedzeniu PTF we Lwowie, 18 XII 1911, „Ruch Filozoficzny”, 15 XII 1911, nr 10, s. 222.

Józef Kremer, w: *Wiek XIX. Sto lat myśli polskiej*, t. VI, Warszawa 1911, s. 301—313 i wybór tekstów, s. 313—336.

Rec. z: Jan Bołoz Antoniewicz: *Grottgger*, „Książka”, 1911, nr 3, s. 110—112.

Przekład książki: William James: *Filozofia wszechświata*, Lwów 1911.

Rec. z: Rafał Radziwiłłowicz: *Zagadnienia psychologii*, „Ruch Filozoficzny”, R. II, 15 II 1912, nr 2, s. 19.

Rec. z: ks. Idzi Radziszewski: *Geneza religii w świetle nauki i filozofii*, „Ruch Filozoficzny”, 15 III 1912, nr 3, s. 35.

Rec. z: Robert Saitschick: *Ludzie i sztuka Odrodzenia włoskiego*, „Ruch Filozoficzny”, 15 V 1912, nr 5, s. 88.

Rec. z: William James: *Memories and Studies*, „Ruch Filozoficzny”, 15 VII 1912, nr 7, s. 127.

Rec. z: *Nauka i Sztuka* (m. in. z książki: Stanisław Witkiewicz: *Matejko*), „Książka”, R. XII, 15 XI 1912, nr 11, s. 493—495.

Rec. z: Zygmunt Batowski: *Norblin*, „Sfinks”, T. XX, listopad 1912, nr 59, s. 302—304.

W sprawie przedmiotu i podziału psychologii. Rzecz czytana na posiedzeniu sekcji filozoficznej XI Zjazdu Lekarzy i Przyrodników Polskich 19 VII 1911 w Krakowie, *Księga pamiątkowa ku uczczeniu 250-tej rocznicy założenia Uniwersytetu Lwowskiego przez króla Jana Kazimierza*, Lwów 1912, s. 1—16.

Rec. z: Michał Sobeski: *Interludia. Z pogranicza sztuki i filozofii*, „Ruch Filozoficzny”, T. III, 15 III 1913, nr 3, s. 51—52.

Rec. z: A. Heilpern: *Przyczynki do psychologii twórczości*, „Ruch Filozoficzny”, 15 IV 1913, nr 4, s. 86—87.

Rec. z: *Kształt i Barwa*, „Muzeum”, R. XXIX, T. I, 1913, s. 228—229.

Rec. z: Stanisław Witkiewicz: *Matejko*, wyd. 2, 1912, „Sfinks”, T. XXI, 1913, nr 61, s. 156—157.

William James jako psycholog, „Przegląd Filozoficzny”, R. XVI, 1913, s. 21—63.

Rec. z: Władysław Tatarkiewicz: *Rozwój w sztuce*, „Ruch Filozoficzny”, R. IV, 15 III 1914, nr 3, s. 67.

Rec. z: Berthold Kern: *Einleitung in die Grundfragen der Ästhetik*, „Ruch Filozoficzny”, 15 V 1914, nr 5, s. 125.

„Salon” wiosenny lwowski (o Zygmuncie Kurczyńskim i innych rzeźbiarzach), „Kronika Powszechna”, R. V, Lwów 13 VI 1914, nr 24, s. 269—270.

Najnowsze badania materializacji mediumistycznych, „Ruch Filozoficzny”, 15 VII 1914, nr 7, s. 198.

Artyzm a nauczanie, „Szkoła Polska”, Wiedeń 15 IV 1915, nr 2, s. 4—7.

Polskie Archiwum Wojenne, „Ilustrowany Tygodnik Polski”, R. I, Kraków 1 VIII 1915, nr 1, s. 98—99.

Uwagi o solidarności, „Muzeum”. R. XXXII, 1917, s. 105—109.

Cenny prezent, „Gazeta Wieczorna”, R. VIII, 27 VII 1918, nr 4276.

Exlibris Józefa Mehoffera, „Exlibris. Pismo poświęcone bibliofilstwu polskiemu”, Lwów 1918, nr 2, s. 51—53.

Kult nieudolności plastycznej szkodzi kulturze ogółu. Odpowiedź na ankietę dotyczącą wystawy ekspresjonistów polskich, „Gazeta Wieczorna”, R. VIII, Lwów 28 VII 1918, nr 4876, s. 8. Przedruk fragmentu w pracy zbiorowej: *Polskie życie artystyczne w latach 1915—1939*, Wrocław 1974, s. 44.

Uniwersalne exlibrisy wojenne, „Exlibris”, 1918, nr 2, s. 57—58.

Przedmowa, w: Upton Sinclair: *Emil poszukujący prawdy*, Lwów 1918, s. V—VIII.

Platona Fajdros, Lwów 1918, wstęp, s. 1—22, objaśnienia, s. 123—188 i przekład; wyd. 2, Lwów 1922; wyd. 3, Warszawa 1958, wstęp, s. 11—53, objaśnienia, s. 133—199.

Rec. z: Waclaw Radecki: *Psychologia woli*, „Ruch Filozoficzny”, R. IV, listopad—grudzień 1918, nr 9—10, s. 243—246.

Przedmowa, w: Gabriela Zapolska: *Przedpiekle*, Lwów 1919; wyd. 2, Warszawa 1923, s. V—VIII.

Rec. z: Waclaw Wolski: *O poznaniu a priori*, „Ruch Filozoficzny”, R. V, Lwów listopad 1919, nr 2, s. 28—31.

Kazimierz Twardowski, „Przegląd Filozoficzny”, R. XXIII, 1920, s. IX—XIX i odbitka z *Księgi pamiątkowej ku czci prof. Twardowskiego*, Lwów 1921, s. 3—13.

O stosunku nauki do sztuki, „Nauka Polska”, T. III, 1920, s. 53—60.

Z fragmentów Heraklita, „Przegląd Filozoficzny”, T. XXIII, 1920, s. 325—342.

Platona *Eutyfron, Obrona Sokratesa, Kriton*, Lwów 1920, wstępy, s. 3—12, 65—83, 151—156, objaśnienia, s. 47—61, 133—156, 183—194 i przekład; wyd. 2, Warszawa 1958; oddzielnie *Eutyfron*, Lwów 1934, wstęp, s. 7—8.

Wstęp, w: Maria Bańkowska: *Horyńce*, Lwów 1920, s. 1—2.

Rec. z: Eugeniusz Jarra: *Idea państwa u Platona i jej dzieje*, „Ruch Filozoficzny”, T. V, kwiecień—maj 1920, nr 7—8, s. 126—128.

Architektura polska. Rec. z: Stanisław Noakowski: *Architektura polska. Szkice kompozycyjne*, „Rzeczpospolita”, R. II, Warszawa 12 I 1921, nr 11, s. 4.

Rec. z: Franciszek Habdank: *Karta z zamkniętej księgi bytu*. Z cyklu rewelacji otrzymanych przez Jadwigę Domańską, „Ruch Filozoficzny”, T. VI, 15 IV 1921, nr 1—2, s. 11—15.

Rec. z: Ryszard Ganszyniec: *De Agathodaemone*, „Ruch Filozoficzny”, T. VI, 15 VIII 1921, nr 3—5, s. 53.

Rec. z: Ryszard Ganszyniec: *De argumentis immortalitatem vulgo adstruentibus particula prima*, tamże, s. 53.

O uczonych zwierzętach, „Gazeta Policji Państwowej”, T. III, Warszawa 20 VIII 1921, nr 34, s. 526.

Obraz pierwszej lekcji psychologii w klasie ósmej, Zamość 1921, s. 1—48.

Wstęp, w: Hans Heinz Ewers: *Varda* (?), 1921 (pozycji tej nie udało się odnaleźć).

Platona *Hippiasz Mniejszy, Hippiasz Większy, Ijon*, Lwów 1921, wstępy, s. 1—5, 61—66, 145—148, objaśnienia i uwagi, s. 33—60, 115—143, 173—183 i przekład; wyd. 2, Warszawa 1958, s. 1—186.

Platona *Gorgiasz*, Lwów 1922, wstęp, s. 1—6, objaśnienia, s. 163—224 i przekład; wyd. 2, Warszawa 1958, wstęp, s. 7—12, objaśnienia, s. 167—228.

Rec. z: Ryszard Ganszyniec: *Katabasis*, „Ruch Filozoficzny”, R. VII, 1922, nr 4—5, s. 56.

Rec. z: Ryszard Ganszyniec: *Der Ursprung der Zehngebote tafeln. Eine motivgeschichtliche Studie*, tamże, s. 56—57.

Rec. z: Waldemar v. Wasielewski: *Telepathie und Hellsehen. Versuche und Betrachtungen über ungewöhnliche seelischen Fähigkeiten*, „Ruch Filozoficzny”, T. VII, lipiec 1922, nr 1—3, s. 13—14.

Rozmowa o egoizmie i altruizmie, „Nasza Praca”. Dwutygodnik młodzieży szkolnej powiatu tomaszowskiego, wydawany przez uczennice i uczniów Państw. Gimnazjum im. Bartosza Głowackiego, R. II, Tomaszów Lubelski 1 XII 1922, nr 10(30), s. 148—154 i odbitka, s. 1—8.

Jak nie należy uprawiać psychologii dziecka, „Przegląd Filozoficzny”, T. XXVI, 1923, nr 3—4, s. 188—223.

Jakie przygotowanie ze szkoły średniej uważam za potrzebne dla przyszłego studenta filozofii, pragnącego poświęcić się specjalnie psychologii?, „Muzeum”, T. XXXVIII, 1923, nr 2, s. 139.

Z filozofii nauki. Wykład wypowiedziany na otwarciu pierwszego zjazdu filozofów polskich we Lwowie, „Przegląd Warszawski”, R. III, T. 3, wrzesień 1923, nr 24, s. 289—298.

Sztuki graficzne albo jak ludzie robią z jednego obrazka więcej, „Iskry”, R. I, 12 XII 1923, nr 12, s. 189—195.

Drugi międzynarodowy kongres badań psychicznych w Warszawie, „Ruch Filozoficzny”, T. VIII, grudzień 1923, nr 1, s. 1—4.

Platona *Protagoras*, Lwów 1923, wstęp, s. 1—16, objaśnienia, s. 113—148 i przekład; wyd. 2, Warszawa 1958, wstęp, s. 7—22, objaśnienia, s. 117—152.

Międzynarodowy Zjazd Filozoficzny w Neapolu, „Ruch Filozoficzny”, T. VIII, sierpień—listopad 1924, nr 7—8, s. 97—103.

Z Pompei i z Syrakuz. Igrzyska i pieśń Odrodzenia w Pompei, Ajschylos i Sofokles w Teatrze Greckim w Syrakuzach, „Przegląd Warszawski”, T. II, 1924, nr 33, s. 375—393.

Rec. z: C. v. Heydebrand: *Gegen Experimental-Psychologie und — Pädagogik*, „Ruch Filozoficzny”, T. VIII, 1924, nr 4—6, s. 65—66.

Co Polska traci skutkiem niedostatecznego uprawiania nauki. X. Filozofia, „Nauka Polska”, T. V, 1925, s. 176—181.

Głos w sprawie Słowiańskiego Zjazdu Filozoficznego, „Ruch Filozoficzny”, T. IX, 1925, nr 1—2, s. 5—6.

Psychologia. Dla użytku słuchaczy wyższych zakładów naukowych, t. I, Lwów 1925, s. 1—424; t. II, Lwów 1927, s. 1—416; wyd. 2, t. I, Lwów 1930, s. 1—478; t. II, 1933, s. 1—472; wyd. 3, t. 1, Warszawa 1946, s. 1—510; wyd. 4, Warszawa 1962—1963, t. I, s. 1—420; t. II, s. 1—408.

Rozmowa z pesymistą, „Nasza Praca”. Dwutygodnik młodzieży szkolnej powiatu tomaszowskiego wydawany przez uczniów i uczennice Państw. Gimnazjum im. Bartosza Głowackiego, R. IV, Tomaszów Lubelski 15 I 1925, nr 9—10(69—70), s. 153—164. Odbitka, Lwów 1925, s. 1—14; wyd. 3, z portretem i życiorysem autora, Lwów 1938, s. 1—20; przekład ukraiński (patrz: 1939); wyd. 4, Łódź 1946, s. 1—20.

Sekcja psychologiczna na XII Zjeździe lekarzy i przyrodników polskich w Warszawie, „Ruch Filozoficzny”, T. IX, maj—lipiec 1925, nr 3—5, s. 43—45.

Platona Fedon, Lwów 1925, wstęp, s. 1—17, objaśnienia, s. 137—189 i przekład; wyd. 2, Warszawa 1958, wstęp, s. 15—30, objaśnienia, s. 151—202.

Jak się uczyli współcześni wybitni pisarze polscy? (odpowiedź na ankietę), „Wiadomości Literackie”, R. III, Warszawa 10 I 1926, nr 2(106), s. 2.

U polskiego tłumacza Platona. Rozmowa z prof. Władysławem Witwickim. Rozmawiała R[egina] R[ei-

cherówna], „Wiadomości Literackie”, R. III, 4 IV 1926, nr 14(118), s. 1.

Co dzieci śpiewają. Ze wspomnień wakacyjnych, „Świat Kobiety”. Czasopismo poświęcone modzie i sprawom kobiecym, R. VI, Lwów 15 IX 1926, nr 18, s. 352.

O wychowaniu moralnym w szkole (odpowiedź na ankietę), „Szkola i Nauczyciel”, R. IV, Łódź grudzień 1926, styczeń 1927, nr 10 i 1, s. 18—25.

Uspodobienie a budowa ciała, „Słowo Polskie”, T. XXXI, 14—23 I 1927.

Poziom umysłowy dzisiejszych maturzystów szkół średnich. Referat z ramienia U[niwersytetu] W[arszawskiego] czytany na dorocznym Walnym Zgromadzeniu Delegatów kół Stowarzyszenia Dyrektorów Polskich Szkół Średnich Państwowych w dniu 19 III 1927, „Przegląd Współczesny”, T. XX, 1927, nr 59, s. 404—416.

Książeczka nie do wiary. Rec. z: Giulio Erpianis: *Jędraszek w samochodzie*, „Świat Kobiety”, R. VII, 1 III 1927, nr 5, s. 93.

Lekcja II rozdziału „Obrony Sokratesa”, „Filologia Klasyczna”, 1927 (pozycji tej nie udało się odnaleźć).

Czy i jak mówić z dziećmi o wszystkim?, „Świat Kobiety”, R. VII, 15 IV 1927, nr 8, s. 159.

Czy rozwody są potrzebne?, „Świat Kobiety”, R. VII, 15 V 1927, nr 10, s. 202—203.

O kłamstwie, „Świat Kobiety”, R. VII, 15 XI 1927, nr 22, s. 491.

O modach obecnych, „Świat Kobiety”, R. VII, 15 XII 1927, nr 24, s. 541.

Antypatia, „Świat Kobiety”, R. VIII, 15 II 1928, nr 4, s. 66.

Rec. z: Jan Parandowski: *Dwie wiosny*, „Świat Kobiety”, R. VIII, 15 II 1928, nr 4, s. 73.

Dziecko o sztuce dla dziecka, „Świat Kobiety”, R. VIII, 15 III 1928, nr 6, s. 113.

Rec. z: Ignacy Drexler: *Szerokość jezdni w ulicach miejskich*, „Świat Kobiety”, R. VIII, 15 V 1928, nr 10, s. 204.

Film w służbie nauki i szkoły, „Świat Kobiety”, R. VIII, 15 VII 1928, nr 14, s. 309—310.

Jak czytać warto, „Trzeci Almanach Świata Kobięcego”, Lwów 1928, s. 3—7.

Z podróży na Zachód (Haga), „Świat Kobiety”, R. VIII, 15 VIII 1928, nr 16, s. 349—350, 15 IX 1928, nr 18, s. 390—391.

Sprawozdanie z V Kongresu Psychotechnicznego w Utrechcie w r. 1928, „Psychotechnika”, R. II, październik—grudzień 1928, nr 8, s. 30—40.

Zarys psychologii. Podręcznik dla uczniów szkół średnich i seminariów nauczycielskich, Lwów 1928, s. 1—192; wyd. 2, Lwów 1929, s. 1—192; wyd. 3, Warszawa 1931, s. 1—192.

Rec. z: Józef Ujejski: *O cenę absolutu. Rzecz o Hoene-Wrońskim*, „Ruch Filozoficzny”, T. XI, Lwów 1928—1929, nr 1—10, s. 23—24.

Paranoja i koprofalia, „Kurier Poznański”, 9 IV 1929 (artykuł skonfiskowany, ponieważ cenzura uznała przedruk fragmentów podręcznika *Psychologii* za komentarz do wywiadu marszałka J. Piłsudskiego).

O kształceniu dziewcząt, „Świat Kobiety”, R. IX, 15 IV 1929, nr 8, s. 161—162.

Nowoczesny taniec religijny, „Świat Kobiety”, 15 V 1929, nr 10, s. 209.

Rec. z: Gustaw Przychocki: *Kultura klasyczna w kulturze współczesnej*, „Świat Kobiety”, 15 VI 1929, nr 12, s. 266 (podpis: W. W.).

Kobiety na Wystawie Powszechnej [w Poznaniu], „Świat Kobiety”, 1 VII 1929, nr 13, s. 290.

Rec. z: J[aroslav] Hašek: *Przygody dobrego wojaka Szwajjka*, „Świat Kobiety”, 1 IX 1929, nr 17, s. 392.

Biblioteka Medycka, „Wiadomości Literackie”, R. VI, 22 IX 1929, nr 38(299), s. 1—2.

Trochę pogody!, „Wiadomości Literackie”, 27 X 1929, nr 43(304), s. 2.

Odpowiedź p. M[arii] Kaczyńskiej, „Psychotechnika”, R. III, 1929, nr 1, s. 33.

Analiza analizy jednego rozdziału książki szkolnej [polemika z Albertem Dryjskim], „Kwartalnik Psy-

chologiczny", T. I, 1930, nr 1, s. 68—86 i odbitka, 1930, s. 1—15.

Konfiskaty szkolne, „Przyjaciel Szkoły”, R. IX, Poznań 1930, nr 18, s. 681—689; *Jeszcze w sprawie konfiskat szkolnych*, tamże, R. X, 20 I 1931, nr 2, s. 52—55.

O *pewnej psychologii sukcesu*. W związku z artykułem [Tadeusza] Boya [Zeleńskiego] o wystawie Styków, Warszawa 1930, s. 1—16.

Obrona Sokratesa w radio, „Wiadomości Literackie”, 1930.

Prawda o liściach (patrz: *Liście w jesieni*, 1908).

Rec. z: Jakub Wojciechowski: *Życiorys własny robotnika*, „Kwartalnik Psychologiczny”, T. I, 1930, nr 2, s. 227—228.

Rec. z: *Zeitschrift für angewandte Psychologie*, „Kwartalnik Psychologiczny”, T. I, 1930, nr 1, s. 134—136, nr 2, s. 248—253, nr 3, s. 351—356, nr 4, s. 462—465.

Koledzy Hipponikosa, w: Juliusz Balicki i Stanisław Maykowski: *Mówią wieki*. Czwarty rok nauki języka polskiego w szkołach średnich ogólnokształcących, Lwów 1931, s. 52—57.

O *źródłach poznania życia uczuciowego*, w: *Księga Pamiątkowa Polskiego Towarzystwa Filozoficznego we Lwowie 12 II 1904—12 II 1929*, Lwów 1931, s. 413—455.

I *Międzynarodowy kongres poświęcony psychologii religii w Uniwersytecie Wiedeńskim w tygodniu Zielonych Świąt 1931 r.*, „Kwartalnik Psychologiczny”, T. II, 1931, nr 4, s. 397—409.

Rec. z: Maria Grzegorzewska: *Psychologia niewidomych*, „Kwartalnik Psychologiczny”, T. II, 1931, s. 260—268.

Przekład: Sofokles: *Antigone*, stasimon III, „Filomata”, 1931, nr 34, s. 82—85.

Afekt, w: *Świat i Życie*. *Zarys encyklopedyczny współczesnej wiedzy i kultury*, t. I, Lwów—Warszawa 1933, s. 30—35.

Arogancja, tamże, s. 331—336.

Słowo w sprawie przewodniczenia na zebraniach naukowych, „Psychotechnika”, T. VII, 1933, nr 2, s. 112—114.

Komizm, w: *Świat i Życie*, t. II, Lwów—Warszawa 1934, s. 1264—1270.

Wiadomości o stylach, Lwów 1934, s. 1—338; wyd. 2, Warszawa 1960, s. 1—267.

Odpowiedź na uwagi krytyczne p. St[anislawa] Studenckiego w sprawie komunikatu Komisji Terminologicznej P.T.P.S., „Psychotechnika”, R. IX, 1935, s. 193—194.

Odpowiedź na uwagi marginesowe dra A[dama] Wiegnera, „Psychometria”, R. II, 1935, nr 1, s. 78—81.

Platona Menon, Warszawa 1935, wstęp, s. 5—8, objaśnienia, s. 73—97 i przekład; wyd. 2, Warszawa 1959, wstęp, s. 7—10, objaśnienia, s. 75—95.

Rec. z: Jan Schwarz: *Podręczny atlas fizycznego i psychicznego rozwoju młodzieży*, „Kwartalnik Psychologiczny”, T. VI, 1935, s. 402—406.

Co to jest dyskusja i jak ją trzeba prowadzić, w: *Przewodnik świetlicowy*, praca zbiorowa pod red. Walentego Regulskiego, Warszawa 1936; wyd. 2, rozszerzone, Lwów 1938, s. 1—28; wyd. 3, Warszawa 1949, s. 1—22.

Rozmowa o jedności prawdy i dobra, Lwów 1936, s. 1—61.

Platona Teajtet, Warszawa 1936, wstęp, s. 5—7, objaśnienia, s. 151—211 i przekład; wyd. 2, Warszawa 1959, wstęp, s. 7—9, objaśnienia, s. 151—208.

Co to jest styl?, „Ruch Filozoficzny”, T. XIII, 1937, nr 5—10, s. 145 (autoreferat odczytu wygłoszonego 5 II 1934).

Co wiem o miłości? (wywiad, z prof. W. Witwickim rozmawiała Romit), „As. Ilustrowany Magazyn Tygodniowy”, R. III, Kraków 7 XI 1937, nr 45, s. 13.

Platona Charmides i Lyzis, Warszawa 1937, wstępy, s. 7—14, 103—106, objaśnienia, s. 63—100, 150—169 i przekład; wyd. 2, Warszawa 1959, wstępy, s. 9—16, 105—108, objaśnienia, s. 67—102, 153—171.

Platona Laches, Warszawa 1937, wstęp, s. 5—18, objaśnienia, s. 67—95 i przekład; wyd. 2, Warszawa 1958, wstęp, s. 7—19, objaśnienia, s. 69—95.

Kazimierz Twardowski. Epitafium, „Polskie Archiwum Psychologii”, T. X, 1937—1938, s. 31—32.

Czy sąd o ludziach jest sądem o sobie samym?, „Psychotechnika”, R. XII, styczeń—marzec 1938, nr 1—2, s. 51—55.

Kazimierz Twardowski, „Wiadomości Literackie”, R. XV, 24 IV 1938, nr 18(757), s. 1.

Pojęcie inteligencji, Warszawa 1938, s. 1—35.

Psychologia a wojsko, „Polska Zbrojna” (ok. 22 VI 1937), przedruk, Warszawa 1938, s. 1—34.

Platona *Fileb*, Warszawa 1938, wstęp, s. 5—8, objaśnienia, s. 125—160 i przekład; wyd. 2, Warszawa 1958.

La foi des éclairés, Paris 1939, przekład Izydory Dąbskiej, s. 1—235 (oryginał polski: *Wiara oświeconych* ukazał się dopiero w 1959).

O typach charakteru, Warszawa 1939, s. 1—28.

Przechadzki ateńskie, Warszawa 1939, s. 1—32 (same ilustracje do odczytów wygłaszanych przez radio w okresie od 31 I do 21 III 1939). Tekst ukazał się dopiero w 1947.

Rozmowa z pesymistą, przekład ukraiński Jarosława Czumy „Szlach Wichowannja i nawczannja”, R. XIII, 1939, nr 1, s. 18—24 i odbitka, Lwów 1939, s. 5—14.

Wiadomości z psychologii (10 zeszytów), Warszawa 1946—1948: 1. *Świat wewnętrzny i drogi do niego*, 1946, s. 1—29; 2. *Wrażenia zmysłowe*, 1947, s. 1—24; 3. *Widzenie utworów przestrzennych*, 1947, s. 1—26; 4. *Podział życia psychicznego. Uwaga, pamięć, fantazja*, 1947, s. 1—20; 5. *Myślenie*, 1947, s. 1—24; 6. *Instynkty, uczucia, afekty*, 1947, s. 1—20; 7. *Uczucia estetyczne*, 1947, s. 1—24; 8. *Sprężyny działania ludzkiego*, 1948, s. 1—29; 9. *Stosunki osobiste między ludźmi*, 1948, s. 1—23; 10. *Dusze chore*, 1948, s. 1—23. (Uwaga: pierwotny plan obejmował 11 zeszytów, a wśród nich także: *Pragnienia i postanowienia. Siła woli, temperamenty, charaktery*).

Literatura piękna jako źródło poznania dusz ludzkich, „Problemy”, R. II, 1946, nr 2(3), s. 40—44.

Platon jako pedagog, Warszawa 1947, wstęp, s. 5—50, wypisy, s. 51—126, bibliografia, s. 127.

Przechadzki ateńskie (8 zeszytów), Warszawa 1947,

1. *Propyleje*, s. 1—13; 2. *Nike Bezskrzydła*, s. 1—18; 3. *Naokoło Partenonu*, s. 1—14; 4. *W Partenonie*, s. 1—16; 5. *Powrót z Akropolii*, s. 1—15; 6. *O rzeźbach starogreckich*, s. 1—13; 7. *Rozkwit rzeźby w Helladzie*, s. 1—20; 8. *Rzeźba hellenistyczna*, s. 1—20; wyd. 2, Warszawa 1960, s. 1—132.

Przekład: Lukian z Samosaty: *Rozmowy bogów*, „Meander”, R. II, 1947, nr 1, s. 68, nr 2, s. 125.

Platona *Państwo*, Warszawa 1948, wstęp, t. 1, s. 5—15, objaśnienia, t. 1, s. 297—392, t. 2, s. 265—351 i przekład; wyd. 2, Warszawa 1958 z dodatkiem przekładu siedmiu ksiąg *Praw*.

List o estetyce, „Przegląd Filozoficzny”, R. XLV, 1949, nr 1—2, s. 23—25 (pisane w 1947).

Z „*Wiary oświeconych*” (fragment), w pracy zbiorowej: *Księga pamiątkowa ku czci Leopolda Staffa 1878—1948*, Warszawa 1949, s. 339—342 (por. *Wiara oświeconych*, 1959, s. 286—295).

Życie twarzy ludzkiej, „Problemy”, R. V, 1949, nr 5(38), s. 290—294.

Lukian z Samosaty: *Dialogi wybrane*, Warszawa 1949, wstęp, s. 7—13, objaśnienia, s. 14—27, 33—45, 54—58, 66, 72, 83—90, 114—125, 149, 200—208, 212—215, 235, 237—238, 240, 242, 243, 246 i przekład.

Przekład: Homer: *Iliada*, księga XXII, „Meander”, R. IV, 1949, nr 4, s. 177—190 (przełożone w maju 1943).

Najprostsze zadania z perspektywy malarskiej, Kraków 1950, s. 1—39 (z 26 oryginalnymi ilustracjami autora).

O widzeniu przedmiotów. Zasady perspektywy, Warszawa 1954, s. 1—299.

Przekład: Platon: *Polityk*, Warszawa 1956, s. 105—206.

Przekład: Platon: *Sofista*, Warszawa 1956, s. 1—104.

Pogadanki obyczajowe (I tom zbiorowego wydania spuścizny piśmienniczej Władysława Witwickiego), Warszawa 1957, s. 9—159; wyd. 2, 1960; wyd. 3, 1962.

Przekład: Platon: *Eutydem*, Warszawa 1957, s. VI, XVIII, 1—68.

Dobra Nowina według Mateusza i Marka (XIII tom zbiorowego wydania...), Warszawa 1958, s. 1—381 (wstęp, s. 15—19, komentarz, s. 177—379 i przekład).

Wiara oświeconych (XVI tom zbiorowego wydania...), Warszawa 1959, s. 1—306; wyd. 2, Warszawa 1980, s. 1—225.

Anatomia plastyczna (XVIII tom zbiorowego wydania...), Warszawa 1960, s. 1—359.

List do Zdzisława Zmigrydera-Konopki z 27 X 1938, „Przegląd Historyczny”, 1969, nr 4, s. 715—717.

Listy Władysława Witwickiego z lat 1939—1947 (inedita), „Euhemer”, R. XXII, 1978, nr 2(108), s. 3—21.

Ankieta w sprawie utraty wiary religijnej (rękopis), „Euhemer”, R. XXIV, 1980, nr 3(117), s. 103—113.

WAŻNIEJSZE OPRAWOWANIA

S. Błachowski: *Władysław Witwicki*, „Ruch Filozoficzny”, T. XVI, 1948, nr 3—4, s. 73—77.

E. Borowiecka: *Poglądy Władysława Witwickiego z zakresu filozofii człowieka*, „Studia Filozoficzne”, 1974, nr 7(104), s. 93—113.

J. Budkiewicz: *Władysław Witwicki jako psycholog*, „Ruch Filozoficzny”, T. XXXIII, 1975, nr 1, s. 1—9.

W. Ceranowicz: *Myśli prof. W. Witwickiego o wiedzy, wierze, tradycji, przesądach i masowej sugestii*, „Wolnomyśliciel Polski”, 1 XII 1933, nr 42, s. 1064—1066.

I. Dąbska: *Wspomnienie pośmiertne. Władysław Witwicki (1878—1948)*, „Przegląd Filozoficzny”, R. XLV, 1949, nr 1—2, s. 262—268; tejże: *Z refleksji Władysława Witwickiego nad nauką i jej stosunkiem do innych dziedzin życia*, „Ruch Filozoficzny”, T. XXXIII, 1975, nr 1, s. 11—14.

A. Dryjski: *Zarys psychologii W. Witwickiego*, „Kwartalnik Filozoficzny”, R. VII, 1929, s. 194—212.

B. Dziemidok: *Teoria zjawisk estetycznych Władysława Witwickiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska”, vol. XXVIII — 2, sectio F, Lub-

lin 1973, s. 23—46; tegoż autora: *Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej estetyce dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1980, w szczególności §§ „Emocjonalizm Władysława Witwickiego”, s. 149—157, „Subiektywizm estetyczny Władysława Witwickiego”, s. 203—209, „Teoria piękna Władysława Witwickiego”, s. 209—216.

E. Geblewicz: *Władysław Witwicki, 1878—1948*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Warszawskiego”, R. XLII, 1949, s. 217—223.

H. Grzymała-Moszczyńska: *Eksperyment psychologiczny Władysława Witwickiego w badaniach nad wiarą religijną*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, DLXVIII, „Studia Religiológica”, Kraków 1980, nr 5, s. 127—132.

R. Jadczak: *Władysław Witwicki — z tradycji polskiej myśli laickiej*, w: *Świeckie tradycje etyki polskiej*, Toruń 1977, s. 43—52; tegoż: *Sesja naukowa w 100 rocznicę urodzin Władysława Witwickiego*, „Ruch Filozoficzny”, T. XXXVI, 1978, nr 2—4, s. 143—144; tegoż: *Władysław Witwicki*, „Człowiek i Światopogląd”, 1978, nr 11, s. 58—66; tegoż: *Teoria „supozycji” w ujęciu Władysława Witwickiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Toruń 1979, z. 103, Filozofia IV, s. 35—45.

K. Jeżewska: *Władysław Witwicki — znawca antyku*, „Meander”, 1948, nr 10, s. 457—462; tejże: *Słowo od wydawcy*, w: *Platon: Uczta*, Warszawa 1957, *Eutyfron, Obrona Sokratesa, Kriton*, Warszawa 1958, *Fajdros*, Warszawa 1958, *Fedon*, Warszawa 1958, *Hippiasz Mniejszy, Hippiasz Większy, Ijon*, Warszawa 1958, *Laches*, Warszawa 1958, *Państwo*, Warszawa 1958, *Protagoras*, Warszawa 1958, *Menon*, Warszawa 1959, *Teajtet*, Warszawa 1959, *Timaios, Kritias*, Warszawa 1960, *Parmenides*, Warszawa 1961, W. Witwicki: *Pogadanki obyczajowe*, Warszawa 1957, *Dobra Nowina*, Warszawa 1958, *Wiara oświeconych*, Warszawa 1959.

S. Kozakiewicz: *Przedmowa do drugiego wydania*, w: W. Witwicki: *Wiadomości o stylach*, Warszawa 1960, s. 6—11.

A. Latała: *Teoria wiary religijnej Władysława Witwickiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, DLXVIII, „Studia Religio-logica”, Kraków 1980, nr 5, s. 133—139.

J. Legowicz: *Słowo wprowadzające*, w: W. Witwicki: *Wiara oświeconych*, Warszawa 1959, s. 7—13.

E. Markinówna: *Psychologia dążenia do mocy. Zestawienie poglądów Witwickiego i Adlera*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Władysława Witwickiego*, „Kwartalnik Psychologiczny”, T. VII, 1935, s. 329—340.

J. Mękicka: *Eksklibrisy W. Witwickiego*, „Ex Libris”, 1924, nr 5, s. 13—15.

A. Nowicki: *Sokrates na rysunkach Władysława Witwickiego*, „Meander”, 1977, nr 7—8, s. 289—306; tegoż: *Kratokles wśród fosforów. Grecja Władysława Witwickiego*, „Meander”, 1978, nr 11—12, s. 513—523; *Listy Władysława Witwickiego z lat 1939—1947 (inedita)*, „Euhemer”, 1978, nr 2(108), s. 3—21; *Perspektywa nieśmiertelności*, „Argumenty”, nr 18(1037), 30 IV 1978; tegoż: *Alchemik i Mefisto*, „Meander”, 1980, nr 5—6, s. 175—183; tegoż: *Inedita Władysława Witwickiego (1878—1948). Ankieta w sprawie utraty wiary religijnej (rękopis)*, „Euhemer”, 1980, nr 3(117), s. 103—113; tegoż: *Religia i ateizm w listach Władysława Witwickiego do Heleny Dąbczańskiej (inedita)*, „Euhemer”, 1980, nr 4(118), s. 25—26; tegoż: *Problemy religii i kultury świeckiej we wczesnych pracach Władysława Witwickiego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, 1981, DCXII, „Studia Religio-logica”, nr 6, s. 7—18.

O. Ortwin: *O prawdę w sztuce*, „Nasz Kraj”, T. VI, 2 V 1908, nr 5, s. 98—102, przedruk w: *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, Warszawa 1970, s. 55—69.

J. Parandowski: *Marmur, który duszę w sobie chowa*, „Gazeta Lwowska”, 1919, nr 132; tegoż: *Rozmowy z Sokratesem*, „Tydzień Polski”, 1921, nr 42; *Dusza złota i kamień probierczy*, „Rzeczpospolita”, 1922, nr 283 i 284; przedruk wymienionych trzech prac w: *Juvenilia*, Warszawa 1960, s. 111—138; tegoż: *Władysław Witwicki*, „Meander”, 1960, nr 2, s. 103—108; te-

goż: w: *Wspomnienia i sylwety*, Wrocław 1960; wyd. 2, 1969, s. 195—202, toż w: *Portrety uczonych polskich*, Kraków 1974, s. 479—482.

R. Radwiłowicz: *Psychologia Władysława Witwickiego w służbie burżuazyjnej ideologii*, „Nowa Szkoła”, 1954—55.

J. Rybicki: *Teoria przeżyć i wartości estetycznych Władysława Witwickiego*, „Studia Estetyczne”, T. VIII, 1971, s. 189—208; tegoż: *Teorie przeżyć estetycznych. Struktura i funkcje głównych koncepcji*, w: *Studia z dziejów estetyki polskiej, 1918—1939*, Warszawa 1975, s. 54—68.

K. Skurjat: *Krytyka religii w pracach Władysława Witwickiego*, „Zeszyty Naukowe Akademii Rolniczej we Wrocławiu”, 1977, nr 117, s. 83—92; tejże: *Władysław Witwicki jako teoretyk kultury świeckiej*, „Euhemer”, 1980, nr 4(118), s. 19—24.

J. Szmyd: *Władysław Witwicki jako psycholog religii*, „Euhemer”, 1963, nr 1 (32), s. 40—54, nr 2 (33), s. 24—35; tegoż: *Psychologiczna zasada sprzeczności w religii*, „Euhemer”, 1967, nr 4—5 (59—60), s. 59—70; tegoż: *Wprowadzenie do psychologii religii Władysława Witwickiego*, „Człowiek i Światopogląd”, 1978, nr 11 (160), s. 67—81; tegoż: *Osobowość a religia. Z psychologii religii w Polsce*, Warszawa 1979, s. 227—280, 367—375.

T. Tomaszewski: *Witwicki*, w: *Filozofia w Polsce. Słownik pisarzy*, Wrocław 1971, s. 431—432.

M. Wallis: *Wspomnienia i uwagi o Władysławie Witwickim*, „Ruch Filozoficzny”, T. XXXIII, 1975, nr 1, s. 15—22.

A. Wiegner: *Uwagi nad teorią postanowień Władysława Witwickiego*, „Kwartalnik Psychologiczny”, T. III, 1932, nr 3—4, s. 489—491.

S. Womela: *Po wystawie jesiennej*, „Nasz Kraj”, R. III, Lwów 11 I 1908, nr 2, s. 29—30, 18 I 1908, nr 3, s. 44—48, 1 II 1908, nr 5, s. 79—80.

M. Żebrowska: *Władysław Witwicki*, „Psychologia Wychowawcza”, 1949, nr 1, s. 1—3.

Wybór pism

ΚΡΑΤΟΚΛΗΣ ΑΝΔΡΕΙΩΙ ΠΛΕΙΣΤΑ ΧΑΙΡΕΙΝ
ὅτι μοι πολλὰ ἔγραψας, ὧν οὐ πάντα
ἀκριβοῦς μανθάνω - διὰ παλαιῶν
δὲ χερῶν ἔχω χαῖρε καὶ οὐ.

4. IV. 1939

Ἐν ἐορταίῃ, ὅταν ἐλεύθερος εἶ, χρῆθῃ
πολλὰ καλῶς χωρραφίξειν, ἵνα
μετὰ τοῦτο δυνατὸς ᾖ δεικνύειν,
τί εἴσθαι, αὐτὸς ἀόρατος ὧν
πολὺν χρόνον. Μέννησο!

ANALIZA PSYCHOLOGICZNA AMBICJI [z rozprawy doktorskiej, 1900] *

§ 1 — AMBICJA JEST USPOSOBIENIEM UCZUCIOWYM

W życiu spotykamy na każdym kroku objawy ambicji. Od dziecka, cokolwiek rozwiniętego pod względem umysłowym, aż do starca, każdy jakąś ambicję posiada, choć każdy swą ambicję ma w czymś innym. Chłopiec, któremu zależy na tym, by być pierwszym w klasie i odbierać pochwały profesorów, pracuje usilnie nad nauką; powiadamy, że robi to dla *ambicji*. Komuś jest ludzka pogarda obojętna i nie wstydzi się przed nikim haniebnego czynu, o którym wszyscy wiedzą; obraca się wśród ludzi, jakby był najuczciwszym; o tym się mówi, że jest *pozbawiony ambicji*. Poczciwy człowiek przychodzi do przyjaciela i powiada: „Masz tak wielkie zdolności, że mógłbyś dorównać naszym największym, a przecież nie pracujesz, i dziś przewyższają cię ludzie mniej zdolni od ciebie”. Ten człowiek *przemawia do ambicji*. Gdy ktoś życiem wystawnym stara się dorównać ludziom zamożniejszym od siebie i naraża w ten sposób byt swój i rodziny, ten ma *fałszywą ambicję*.

Przytoczone przykłady uprzytomniły nam to, co zwiemy ambicją; teraz zastanówmy się nad jednym z nich, żeby się dowiedzieć, do czego właściwie odnosimy ten wyraz „ambicja” [...]

Zdawać by się mogło, że to, co ambicją nazywamy, jest albo uczuciem jakimś, albo z kilku uczuć się składa. Tak nawet nieraz powiadamy w mowie potocznej: „Ambicja to uczucie, które itd.”, i błądzimy

* W. Witwicki: *Analiza psychologiczna ambicji*, „Przełęcz Filozoficzny”, R. III, 1900, nr 4, s. 26—49; przedruk, Lwów 1934 i 1936, s. 1—44.

wówczas tak samo, jak kiedy mianem uczuć oznaczamy: miłość, przyjaźń, dumę, wspaniałomyślność itp. rzeczy. Wszystkie bowiem objawy tego rodzaju zwykły trwać przez czas dłuższy, lata, a nawet życie całe. A przecież w życiu ludzi, którzy przechodzą te stany, zdarzają się, i to codziennie, dłuższe lub krótsze okresy czasu, w których ludzie ci żadnych zgoła uczuć nie posiadają lub też żywią uczucia inne, nie pozostające w żadnym związku z tymi ich trwałymi przymiotami. Mimo to przymioty te przez ten czas ciszy uczuciowej istnieć nie przestają, widocznie więc nie są uczuciami [...]

To samo, cośmy powiedzieli o miłości [...] można z łatwością przeprowadzić na przykładach dumy, wspaniałomyślności, dobrego serca i wielu innych, a tak samo w wypadku ambicji. Wszystkie te rzeczy to nie są uczucia, ale są to stany, w których uczucia pewnego rodzaju mogą z łatwością występować, to są warunki powstania pewnych uczuć, a nie uczucia, to są usposobienia (dyspozycje) do uczuć, ale nie uczucia (zob. Höfler¹: *Psychologie*, 1897, § 12). Ktoś kocha, to znaczy, że w nim z łatwością występują uczucia na myśl o przedmiocie miłości. Ktoś jest dumny — to znaczy, że usposobiony jest do uczuć, które się w nim zbudzą przy sprzyjających okolicznościach. Ktoś ma ambicję, to znaczy: ktoś ma *usposobienie* do uczuć, które w nim powstaną w pewnych okolicznościach, ktoś *gotów jest* cieszyć się pewnymi przedmiotami, a smucić się innymi.

§ 2 — UCZUCIA, WYSTĘPUJĄCE NA TLE AMBICJI

[...] Uczucia dzielimy na wyobrazeniowe i przekonaniowe, wedle tego, jakim stanom duchowym zwykły w nas towarzyszyć (zob. Meinong²: *Psychologisch-*

¹ Alois Höfler (1853—1922), profesor pedagogiki i filozofii w Uniwersytecie Wiedeńskim, długoletni przewodniczący wiedeńskiego Towarzystwa Filozoficznego. Życiorys i bibliografia zob. „Ruch Filozoficzny”, T. VII, lipiec 1922, nr 1—3, s. 45—46.

² Alexius Meinong (1853—1920), filozof austriacki, był

-*ethische Untersuchungen zur Werttheorie*, 1894). [...] Pośród uczuć przekonaniowych rozróżniamy jedną szczególniejszą grupę, tzw. uczuć wartości, i tymi zajmujemy się bliżej (zob. Meinong, tamże). [...] Ambicja jest usposobieniem do pewnych uczuć wartości [...]

§ 3 — O CZYM MUSIMY WYDAĆ SĄD, BY SIĘ W NAS ODEZWAŁA AMBICJA

A — Przymioty własne

[...] Słyszymy tak często, że człowiek ambitny dba o pochwałę; zależy mu na tym, by był wszędzie pierwszym, sławnym, kochanym, szanowanym; współzawodniczy z drugimi, chce ludziom imponować, wydawać się pięknym, dobrym, być doskonalszym niż inni i niż sam był dotychczas, zwyciężać wszystko, co spotka, władać i panować nad wszystkim, a nie zależeć od nikogo; z drugiej strony zaś on nie znosi pogardy ludzkiej, wyższości innych, poczucia własnej niemocy, swej niższości wobec innych, słabości wobec przeszkód napotykaných; słowem: zauważyć możemy, że ambicja nie znosi poniżenia, a szuka wyniesienia się nad innych i w oczach innych.

Jednakże to podnoszenie się w górę przybiera rozmaite postacie, stosownie do różnych warunków, w jakich człowiek pozostaje. A mianowicie, może się raz objawiać jako zdobywanie niezależności, jeśli człowiek jakiś był w moralnym ucisku, w upokarzającej zawistości od innych; może przybierać postać dorównywania innym, jeśli człowiek czuł się poprzednio mniej wielkim, mniej silnym czy mniej doskonałym, jak inni, jakkolwiek od nich już nie zależał; może wreszcie w swej najwyraźniejszej postaci wystąpić, jako osiągnięcie wyższości nad tym, co dotychczas było od nas mocniejszym lub nam dorównywało. Zwykle nawet w życiu człowiek przez te trzy szczeble pod-

— podobnie jak Höfler — uczniem F. Brentany. W roku 1894 utworzył pierwszą w Austrii pracownię psychologii eksperymentalnej. Autor dzieła *Über Annahmen*, Leipzig 1902, które wywarło wpływ na zbudowaną przez Witwickiego teorię supozycji.

nosi się w górę. Tak np. młodego artystę, który z początku naśladowuje innych i tworzy słabiej niż inni, najpierw ambicja będzie pobudzała, by zrzucił zależność od cudzych wzorów i stał się oryginalnym. Później, gdy już nie zależy od niczyich natchnień, ale tworzy, jak sam czuje, tylko zawsze jeszcze słabiej niż inni, ambicja każe mu dążyć do dorównania wzorom; a gdy już i ten drugi szczebel osiągnie, ambicja podnosi go na trzeci: on stara się być wyższym, doskonalszym niż inni lub niż sam był dotychczas [...]

Chłopiec ambitny będzie się czuł ogromnie poniżonym, jeżeli go z domu, gdzie mógł sobą rozporządzać, oddadzą do bursy lub jakiegokolwiek zakładu, gdzie panuje karność klasztorna, tak że w każdej swej czynności będzie zależnym od mniejszej lub większej ilości przełożonych; jeśli nie będzie mógł zrobić kroku, nie poprosiwszy wprzód o pozwolenie, nie opowiedziawszy się pierwej zwierzchności. Młody człowiek czuje się również często dotkniętym w swej ambicji, gdy, wstąpiwszy do wojska, wejdzie w ciągłą zależność od przedstawicieli większych i mniejszych rang. Zawsze czuje się do pewnego stopnia upokorzonym, ile razy w jakiegokolwiek okoliczności uprzytomni sobie, że zależy od humoru lub osobistego przekonania zwierzchnika [...] Człowiek na stanowisku wolnym i niezależnym doznaje miłego uczucia zaspokojonej ambicji na myśl, że nie potrzebuje nikogo słuchać [...] Zatem: *niezależność od ludzi* to pierwsza z porządku wartość dodatnia w ambicji. Stwierdzenie jej jest przyjemne, zaprzeczenie przykre.

Jednakże ambicja sięga dalej. Człowiek ambitny nie tylko ceni swą niezależność od ludzi, ale w ogóle nie znosi ulegania, bez względu na to, jakiemu panu, i stąd gotów dbać o niezależność od własnych namiętności i popędów, afektów i uczuć, słabości i wad, a nawet od czynników nieosobowych. Tak np. młody człowiek, któremu własna ambicja nie pozwala na to, by się upił, jakkolwiek znajduje się w towarzystwie ludzi, którzy mu tego wcale za złe nie wezmą, owszem starają się go do tego stanu wszystkimi środkami nakłonić, myśleć może w ten mniej więcej spo-

sób: „Skoro miarę przebiore, będę myślał, mówił, chodził itd., mniej lub więcej nieregularnie, zależnie od ilości pochłoniętego alkoholu, trunek mnie kompletnie opanuje, przestanę być panem siebie; upokarzałyby mnie myśl, że się tak poddał; a więc nie będę pił, bo mam tyle ambicji, by się nie poddawać tak niskim podnietom” [...] A zatem: *niezależność od czynników wewnętrznych* to druga wartość w ambicji [...]

Farys Mickiewicza zawiera parę ślicznych przykładów ambicji, drażnionej przekonaniem o zależności od czynników nieosobowych [...] *Byron*, przepłynąwszy Bosfor, z zadowoleniem patrzeć musiał na morze, i cieszyła go myśl, że go taki ogrom nie pokonał. Lecz i w życiu codziennym można spotkać ludzi (zwą ich oryginałami), których drażni zależność człowieka od zmian aury, i którzy przeto trenują się w tym celu, by mogli chodzić zimą i latem w lekkim ubraniu; odbywają umyślnie spokojne przechadzki podczas najstraszniejszych burz, piorunów, ulewy i błota; a jeżeli są dziećmi, to na drodze wybierają najmniej pewne i bezpieczne miejsca do przejścia, łażą na zawrotne wysokości po drzewach, chodzą krajem ścieżki nad stromym stokiem kopca, zsuwają się po gładkiej poręczy schodów z trzeciego piętra na dół (w tych wypadkach i w przechadzkach podczas burz inne czynniki jeszcze mogą odgrywać rolę, a mianowicie seksualne, *Krafft-Ebing*) — wszędzie szukają przeszkód i niebezpieczeństwa, w ogóle okoliczności, w których całość członków, a nawet życie człowieka zależy od czynników nieosobowych, i mają w tym ambicję, by wyjść z nich cało, okazać, choćby tylko wobec siebie samych, niezależność od tych czynników [...] Mieliśmy w ten sposób opisaną trzecią wartość, występującą w ambicji, a mianowicie: *niezależność od czynników nieosobowych* [...]

Człowiek ambitny pragnie dorównywać nie tylko ludziom innym, on zwykł mieć jeszcze pewien obraz idealny samego siebie, obraz wedle niego doskonały, do którego chce się zbliżyć, któremu pragnie dorównać. I tak jeden widzi siebie w przyszłości tenorem wszechświatowej sławy, ów malarzem potężnym, tam-

ten bohaterem romansów, inny chce być wielkim uczonym, inny znów wszechstronnie rozwiniętym człowiekiem, słowem: każdy nosi w sobie pewien jakoby ideał siebie samego [...]

Przechodzimy teraz do trzeciego stopnia podnoszenia się, a mianowicie do „wyższości”. Każdy pamięta z codziennego doświadczenia, że człowiek bardzo ambitny pragnie wszystkich pokonywać, zwyciężać, opanowywać, zostawiać w tyle za sobą, być pierwszym i większym niż inni, słowem: ceni swoją wyższość, pragnie jej, zdobywa i gdzie może, tam osiąga. Z życia przykłady najliczniejsze znajdziemy w szkołach, konkursach, wyścigach, zakładach, igrzyskach; wszędzie, gdzie współzawodniczą ludzie ze sobą, wszędzie tam zwykła się objawiać ambicja dążeniem do przewyższenia innych, radością z osiągnięcia i smutkiem w razie stwierdzenia braku tego stanu rzeczy [...]

Zestawiając otrzymane dotąd wyniki, możemy powiedzieć, że ambicja jest usposobieniem, zdolnością i gotowością do doznawania uczuć przyjemnych albo przykrych, budzących się w nas, skoro stwierdzamy albo zaprzeczamy, że jesteśmy niezależni, równi albo wyżsi. To, względem czego stwierdzamy naszą niezależność, równość i wyższość albo jej zaprzeczamy, może być w każdym wypadku trojacie: niezależność może być niezależnością od ludzi, od czynników wewnętrznych (własnych namiętności itp.) i od czynników zewnętrznych, nieosobowych (np. zmian pogody); równość może dotyczyć stosunku do ludzi dotąd od nas potężniejszych, do ideału, który wytworzyliśmy sobie o sobie samych i do rozważanych antropomorficznie zjawisk przyrody; wyższość na koniec może być wyższością w porównaniu z innymi ludźmi, z własnym stanem poprzednim i z czynnikami nieosobowymi, jakimi są np. siły przyrody.

B — Sądy i uczucia otoczenia

[...] Ludzie ambitni pragną, by ich czczono, kochano, poważano, ceniono, innymi słowy: pragną być przedmiotem uczuć, płynących z uznania. Toteż ambitny doznaje zadowolenia, gdy mówi lub myśli: „O-

toczenie moje szanuje mnie, uznając moją mądrość”, albo: „Ludzie *kochają* mnie, ceniąc mój dowcip”, lub: „Ludzie się *dziwią*, patrząc na oznaki mej siły”. Natomiast ranią naszą ambicję sądy tego rodzaju: „Ludzie *gardzą* mną, widząc mój lekki sposób życia”, lub: „Ludzie *drwią* ze mnie, słysząc o mej nieudolności”, lub: „Ludzie mnie *lekceważą*, uważając, że im nie dorównywam” [...]

§ 4 — POŚREDNIE PRZEDMIOTY AMBICJI

[...] Ktoś pokładał swą ambicję w tym, by się wynieść do stopnia „radcy” (bo i takie ambicje bywają). Dostał już dekret i tytuł, a właśnie przyniesiono mu mundur od krawca. Jeżeli jest sam w pokoju, to z ogromną lubością będzie się przyglądał złotym zygzakom na kołnierzu nowego ubrania i z dreszczem rozkoszy będzie gładził palcami szorstkie nitki gwiazdek pod szyją [...] On czuje swą wyższość, gdy ubrawszy się w upragniony uniform, ujrzy się w lustrze tak ukostiumowanym.

Weźmy inny przykład. Artystka, która na swym pomysłnym debiucie otrzymała bukiet, rozkoszować się będzie wonią jego kwiatów, choć zapach ten w zwyczajnych warunkach jest jej dość obojętny. To uczucie przyjemne, jakiego w tej chwili doznaje, powstało niewątpliwie na tle ambicji zaspokojonej [...] W ogóle bowiem każde uczucie ma tę własność, że 1 — przenosi się, rozprasza, rozpromienia ze swego głównego przedmiotu na wszystkie inne, które z nim mają związek; a 2 — każde uczucie, czy to przyjemne, czy też przykre, wytwarza w nas na pewien czas nastrój do uczuć podobnego rodzaju [...] Tę własność rozszerzania się, promieniowania, którą posiada każde uczucie o pewnej sile, zwiemy irradacją uczuć [...]

Ażeby opis nasz był zupełny, wypada nam jeszcze wspomnieć o przyjemnym poczuciu siły, które występuje w związku z każdym zaspokojeniem ambicji [...]

Wiele czynności człowieka nazywamy (podobnie jak u zwierząt) czynnościami instynktowymi, jak np. odżywianie się, stowarzyszanie, spanie i wiele innych. A dopiero wtedy możemy o czynności lub stanie jakimś powiedzieć, że jest objawem instynktu, jeżeli stwierdzimy, że a) jest powszechny, tj. zdarza się u wszystkich zdrowych ludzi, b) że budzi się mimowolnie, tj. nie jest wpływem rozumowania i postanowienia; dalej c) że wykonywanie go jest przyjemne, wreszcie d) że jest on korzystny [...]

Doświadczeniem nietrudno stwierdzić, że każdy człowiek posiada jakiś rodzaj przedmiotów, który dla niego przedstawia pobudzenie ambicji, że każdy człowiek jest ambitny, tylko nie każdy w tym samym kierunku [...]

Gdyby człowiek nie żył w społeczeństwach, ale w stanie dzikim wśród lasów i stepów, w otoczeniu równych sobie dzikich osobników, jak dziś żyją obok siebie nie uspołecznione zwierzęta, ambicja jego kazałaby mu zdobywać siły fizyczne, wyrabiałaby jego spryt i zręczność [...] i kazałaby mu wraz z innymi instynktami opanowywać i na swe usługi obracać słabsze otoczenie [...] w ten sposób zapewniałby sobie swobodę życia własnego na trupach i nad karkami słabszych od siebie [...] Ambicja byłaby u niego instynktem czysto osobistym, bo celem jej i skutkiem byłoby dobro jednostki [...]

Gdy dziś człowiek jaki chce pasożytować na drugich, robić co mu się podoba, zajmować się tylko sobą, jak w czasach przedkulturalnych — przeszkadza mu w tym prawo, opinia i cały ustrojowy sposób życia ludzi. Otóż w miarę, jak życie ludzi z jednostkowego i samodzielnego staje się gromadnym i ustrojowym, zmieniają się ludzie fizycznie i duchowo [...] W ten sposób ten instynkt, pierwotnie osobisty, przyjmuje na się rolę instynktu społecznego. Tak tedy człowiek żyjący w społeczeństwie może się podnieść, spełniając swą rolę społeczną, to znaczy: pracując w jakimś kierunku dla wszystkich. Więc można się stać

wielkim, malując ludziom obrazy wspaniałe, budując im pałace piękne, wynajdując maszyny, ucząc znakomicie ich dzieci, bawiąc ich powieściami, godząc polityką itd. Inna droga do wielkości trudna, choćby dlatego, że społeczeństwo zwykło gubić jednostki nieprodukcyjne dla ogółu. Przeto człowiek, obdarzony zdolnościami i bujnie rozwiniętą ambicją, wchodzi zazwyczaj, jeśli ginąć nie chce, na drogę pracy społecznej, aby nią zająć do własnego wyniesienia. Tymczasem praca jego przyniosła korzyść ogółowi, bo ogół skutkiem jej posiadał wspaniałe lub dobroczynne twory i produkty. I w ten sposób ambicja, instynkt osobisty, przyniosła pożytek społeczeństwu, przyjęła na się rolę instynktu społecznego. Tej uspołecznionej ambicji zawdzięczamy mnóstwo wielkich dzieł sztuki, nauki, czynów bohaterskich, poświęceń, zgonów na stanowiskach itp. [...]

Opisaliśmy tedy korzyści osobiste i społeczne, jakie ambicja przynosi, a można by mimo to podnieść tutaj, jako zarzut, wypadki, w których ktoś dla wybujałej lub fałszywej ambicji wcale korzyści nie odniósł, owszem zrujnował się, wpadł w nieszczęście lub i innym jeszcze zaszkodził. To jednak niczego nie dowodzi, bo każdy instynkt, nadmiernie lub fałszywie rozwinięty, szkodzi człowiekowi.

A zatem: ponieważ ambicja jest powszechna, budzi się mimowolnie, sprawia przyjemność i korzyść przynosi, przeto uważamy ją za instynkt, mający na celu, jak wszystkie zresztą instynkty, rozwój jednostki, a w dalszym następstwie i społeczeństwa.

Lwów.

RZUT OKA NA KIERUNEK W. WUNDTA W DZIEJACH FILOZOFII [1902]*

I

Zawsze duch ludzki z natury do poznania prawdziwego bytu dążył, zawsze źródła prawdziwego poznania szukał, zawsze istniała metafizyka i budziły się myśli z zakresu teorii poznania.

Rozwijający się umysł ludzki chętnie pozbywa się, przynajmniej w teorii, wiary w istnienie rzeczywiste tego, co mu zmysły pokazują, prędko wątpić zaczyna w rzeczywisty byt otaczającego go świata, kiedy uważa, jak szybko zmieniają się i przepadają obrazy, oczyma w naturze oglądane, głosy i harmonie uderzające ucho, wonie, kształty, to wszystko, słowem, co mu jego zmysły mówią.

Patrzymy na niebo o zachodzie słońca i wątpliwość filozoficzna przychodzi: „Istniejeż naprawdę ta czerwień na chmurze, kiedy już o paręset mil na zachód już bym jej nie widział? Istniejeż ona naprawdę, kiedy ani przez chwilę nie jest taka sama, tylko ustawicznie miejsca pomarańczowemu ustępuje kolorowi, a i ten z wolna przez żółtość w zieleń coraz ciemniejszą i głęboki granat przechodzi? I czy istnieje naprawdę błękit na cieniach pni brzozowych, kiedy mój sąsiad nazywa je zupełnie szarymi? I czy istnieje naprawdę to, co ja widzę, kiedy ślimak, łażący po ławce obok mnie, widzi w tej samej chwili najzupełniej co innego, choć w tę samą stronę, co i ja patrzy?”

* W. Witwicki: *Rzut oka na kierunek W. Wundta w dziejach filozofii*, „Tygodnik Słowa Polskiego”. Bezpłatny dodatek do „Słowa Polskiego” poświęcony nauce, literaturze i sztuce, pod redakcją Jana Kasprowicza, Lwów 31 VIII 1902, nr 9, s. 5—8, 7 IX 1902, nr 10, s. 7—8.

„Dla niego istnieje zupełnie inny świat”, powiada mi przyrodnik. „Ma inaczej zbudowane organy zmysłowe”.

Więc tyleż by było światów odmiennych, ile jest odmiennie ustrojonych istot? Więc by się każda istota obracała w swej własnej skorupce, zamknięta bez nadziei wyjścia z niej kiedykolwiek za życia w ciele? Więc to, co ja biorę za rzeczywistość, byłoby tylko snem, miałyby tyle tylko bytu realnego, ile go mają zmieniające się i zwiewne obrazy, które ludzi śpiących otaczają i znikają z chwilą przebudzenia?

To nie może być! Ja czuję, że to, co mnie otacza, istnieje naprawdę, ja w życiu praktycznym zupełnie w to nie wątpię, ja się przecież porozumiewam z drugimi ze skutkiem dodatnim, zgadzam się z nimi w życiu na tylu punktach, więc chyba nie śpimy wszyscy razem i świat nie jest naszym wspólnym snem jednakim, bo cóż by za przyczyna wywołać mogła taką dziwną harmonię i jednostajność w naszych marzeniach? A zresztą ja czuję, że mi się otaczające mnie obrazy narzucają, że to nie ode mnie zależy, czy mam teraz widzieć dzień czy noc, czy mam drzewo zobaczyć zielono czy czerwono, ja czuję w drzewach, ziemi, kamieniach i ludziach drugich przedmioty obce ode mnie, odmiennie i ode mnie niezależne, ja cały świat jako coś drugiego ode mnie odczuwam i koniecznie jestem przekonany, że tam poza mną, jeżeli już mają nie istnieć barwy, dźwięki, wonie i wszystko to, co mi moje zmysły nabajały, to musi przynajmniej istnieć ktoś, czy coś, co na nich gra jak na fortepianie i do mnie tylko ich dźwięki dolatują, a pianista siedzi gdzieś niewidzialny. Gdzie jest więc ten „On¹ od zmysłów moich niezależny, On, który by istniał nawet, gdyby nie było nikogo, kto by go widział, słyszał, czuł, On, który musi istnieć odmiennie od barw, kształtów, woni, tonów, sło-

¹ Powtórzone dziewięć razy słowo „on” jest w tym kontekście nie tylko zaimkiem osobowym, ale także i przede wszystkim greckim słowem „on”, czyli byt, słowem, od którego pochodzi nazwa „ontologia” (nauka o bycie).

wem od jakości zmysłowych, On, który na dnie światła zmysłami danego siedzi, On, suknią zjawisk spostrzegalnych, zmiennych, zależnych, nierzeczywistych okryty, On wieczny, On istniejący naprawdę? Czy On jest jeden, czy ich jest wielu, czy to jest ktoś taki, jak ja, czy też coś ślepego, bezrozumnego, niby przedmiot martwy? Czy to jest materialne, czy też może raczej nie, bo materialne cechy to także jakości zmysłowe? Czy On jest, czy go może nie ma, a ja się sam łudzę, kiedy go szukam? A jeżeli jest, to jaki jest? Czy istnieje coś w świecie naprawdę, czy się tam wszystko ciągle zmienia i płynie, czy też są jakieś punkty stałe? A jeżeli są — to jakie i jak do nich dojść? Dokąd i skąd prowadzi droga do poznania bytu rzeczywistego i czym jest to poznanie?”

Takie wątpliwości, pytania, pragnienia, porywy i błędzenia w pustce ciemnej przychodzić zwykły na myślących chłopców, kiedy dorastają, a nie mają nic innego do roboty, takie rzeczy ducha ludzkiego przez cały ciąg jego dziejów trapią, tamtędy raz na zawsze szatan rodzaj ludzki popchnął, niecąc w nim nadzieję: *Eritis sicut Deus, scientes...*²

I od początku swojej cywilizacji pytają ludzie o rozwiązanie tych zagadek filozofii, która też mimo perswazyj trzeźwych mężów najrozmaitsze odpowiedzi daje, zależnie od tego, jaki duch w danym czasie wieje. I wielu jest wprawdzie odpowiadających na te pytania filozofów, ale znacznie mniej odpowiedzi. Na palcach policzyć można ludzi, którzy w odmienny od siebie sposób zagadki bytu i poznania rozwiązać usiłowali, reszta metafizyki i teorii poznania to rozwijanie, krytykowanie i modyfikowanie kilku epokowych, coraz to powracających myśli. W historii filozofii często naprzeciw siebie lub po sobie dwa takie skrajne, przeciwne, stare prądy płyną, a potem przychodzi ktoś, kto je godzi, kompromis czyni i często krok naprzód stawia.

² „Będziecie jak Bóg, posiadający wiedzę...” Parafraza znanego wersetu z *Księgi Rodzaju*, rozdz. 3, w. 5.

„Wszelkie poznanie z doświadczenia płynie. Z doświadczalnego materiału pojęcia tworzymy, przedmiotu realnego pozbawione. Prawda to zgodność pewna wśród naszych własnych pojęć panująca.

Cechy przedmiotów zmysłami dostrzegalne nie istnieją naprawdę, z wyjątkiem cech przestrzennych i mechanicznych. W otaczającym świecie istnieje naprawdę tylko to, co się da w rękę ująć, lub co by się w danym razie dało łokciem zmierzyć i funtem zważyć, reszta to «nasze własne majaki». Tak mówił mniej więcej John Locke w drugiej połowie XVII wieku, podczas gdy równocześnie Gottfried Wilhelm Leibniz nieco inaczej nauczał: „Prawdy na drodze empirycznej nie znajdziecie. Doświadczenie was do nieoczywistych sądów prowadzi, które zawsze wątpliwości podlegają, prawdę macie we własnej duszy ukrytą. Masz wrodzone pewne pojęcia, masz skłonności do pewnych sądów wrodzone. Rozumem swoim je badaj, a dumanie samo prawdę ci odsłoni, dojdiesz do sądów pewnych, niewątpliwych, koniecznych. W to, co ci zmysły mówią, nie wierz. Istnieją tylko monady oddzielne i tyś jedną z monad takich, jedną z takich prostych niematerialnych jednostek. Reszta wszystko to złudzenie”. A na pięć lat przed śmiercią Leibniza przyszedł na świat Dawid Hume i popatrzył z ukosa na empiryka Locke'a i na racjonalistę Leibniza. Przyznał rację Locke'owi, że pojęcia nasze z doświadczenia pochodzą i że ono jedynym źródłem poznania, ale ponieważ stosunek przyczyny do skutku, którym ustawicznie musi się posługiwać wiedza empiryczna, jest czystym wymysłem, urodzonym na podstawie przyzwyczajenia do pewnej jednostajności w przyrodzie, a nie umotywowanym logicznie, ani niewidzialnym, przeto i nauki na nim oparte niewielką mają wartość. Badania zaś czysto rozumowe, nie na doświadczeniu oparte i poza doświadczenie wychodzące, są jeszcze mniej warte od empirycznych, bo pozbawione wszelkiej podstawy, wiszą kompletnie w powietrzu, a cała metafizyka, tą

drogą znaleziona, to przelewanie z pustego w próżne. Sądy niewątpliwe istnieją, to prawda, ale to są te tylko, które stosunki między naszymi własnymi pojęciami stwierdzają. Tak — ale co z tego przyjdzie człowiekowi, który pragnie poznania prawdziwego bytu? Co zostaje człowiekowi, który chciał się od filozofii dowiedzieć czegoś o absolutnym bycie i o swoim stosunku do niego? Pogodzić się z losem, że się niczego nie dowie i zająć się czymś pożytecznym, zamiast daremnie głowę łamać sobie i filozofom. Istotnie. Szkoła szkocka zdrowy, pospolity rozsądek jako kryterium prawdy kładzie, zarzucając hume'owski sceptycyzm i dociekania Leibniza.

Smutny los.

Na szczęście w pół wieku prawie po D. Hume pisze Kant i ten znowu inaczej rzeczy traktuje. Przyznaje, że świat wyglądałby nam inaczej, gdybyśmy inaczej byli skonstruowani, przyznaje, że to, co widzimy naokoło siebie, to ma być względny tylko, zależny od okularów naszej duchowej organizacji, przez które na świat patrzymy, przyznaje udział czynników podmiotowych w akcie poznania, ale naprzeciw nich stawia „rzecz samą w sobie” niezależnie istniejącą, niepoznawalną, bezpośrednią przyczynę zewnętrzną zjawisk dostrzegalnych. My ją oglądamy zawsze tylko pośrednio przez okulary naszych form poznawczych, czasu i przestrzeni i tą drogą powstają zjawiska, stanowiące treść poznania naszego, powstają fenomeny. „Rzecz sama w sobie” (*Ding an sich*) istnieje. Ma być realny i trwały. Poza nami zatem jest coś w świecie rzeczywistego, co na nas oddziaływa i widziadło świata w nas wywołuje. Już nie błakamy się w pustce strasznej, nie jesteśmy sami tylko jedni na świecie bożym. Jest oprócz nas trwały byt: *Ding an sich*. Jest coś wyższego nad nasze zmysłowe poznanie, jest jakiś byt nadziemski, transcendentny³. Odetchnął. Człowiek, od wieków do nadziemskiego świa-

³ W pierwodruku błędnie użyty przymiotnik: transcendentalny.

ta tęskniący, odetchnął, bo sceptycyzm hume'owski i empiryzm locke'owski, i zdrowy rozsądek szkocki już mu nie wystarczały. Trzeźwi byli tamci Anglicy, ale tacy okrutni w tym krępowaniu wszystkich lotów poza zmysły i ziemię skierowanych. Duchowi ludzkiemu było w ich systemach okropnie chłodno i głodno i do domu daleko. Toteż kiedy Kant *Ding an sich* pokazał, tę rodzoną siostrę platońskiej idei, gorączkowo się myśl ludzka w jej stronę rzuciła i mimo trzeźwych uwag Friesa⁴, Schulzego⁵ i innych powraca wielki prąd platoński, wyrastają jeden po drugim systemy opowiadające szeroko o rzeczach, których nikt nigdy nie widział, a czasem i nie rozumiał, jak o czymś istniejącym, pewnym i oczywistym, wstają filozofowie przyrzekający samym myśleniem zagadkę bytu rozwiązać w oderwaniu od doświadczenia, rozwija się wiara w byty pozazmysłowe i w rozum jako źródło poznania, filozofia spekulatywna kwitnie. Duch ludzki, krępowany przedtem przez Anglików, lata już teraz bez upamiętania. I to trwa mniej więcej do lat pięćdziesiątych wieku XIX. Bo równocześnie rozwijała się i reakcja. Nauki przyrodnicze postępowały, a wraz z nimi ich metoda: indukcja, badanie na doświadczeniu oparte torowało sobie drogę na nowo, ażeby wydać pozytywizm, a w latach pięćdziesiątych odnowić materializm. Rycerze indukcji, przyrodnicy i lekarze, zaczynają drwić z zatopionych w absolucie filozofów. „Pokażcie, na co się wasza praca i metoda przydała? Jakie wy macie realne wyniki swoich dumań wzniosłych, na czym

⁴ Jakob Friedrich Fries (1773—1843), filozof niemiecki, profesor uniwersytetów w Heidelbergu (1808—1816) i w Jenie (1816—1843); rozwijał kantyzm w kierunku empiryczno-psychologicznym.

⁵ Gottlob Ernst Schulze-Aenesidemus (1761—1833), filozof niemiecki, profesor uniwersytetów najpierw w Helmstedt, później w Göttingen; dowodził, że uznawanie rzeczy samej w sobie za przyczynę naszych wrażeń jest w filozofii kantowskiej sprzeczne z uznawaniem przyczynowości za kategorię odnoszącą się wyłącznie do zjawisk.

swoje twierdzenia opieracie? Takich systemów, jak wasze, można by bez liku wymyślać, a każdy będzie dobry, bo żaden się sprawdzić nie da. My się nie bawimy w latanie po obłokach, my ważymy i mierzymy materię, którą każdy ma naokoło siebie, a nasze uogólnienia dadzą się zawsze stwierdzić i skontrolować metrem i kilogramem, a owoce naszej pracy to wszystkie wynalazki i odkrycia, którymi się nawet wy posługujecie. *Centymetr, gram i sekunda*, to nasza trójca znacznie lepsza niż wasz podmiot, przedmiot i poznawanie, bo realna, dotykalna, prawdziwa, a nie z powietrza wzięta. Istnieje tylko materia i siła⁶ i nic poza tym. Każdy to widzi i stwierdza. Ani dusza wasza, ani wasze myśli, ani uczucia nie istnieją. To są tylko ruchy atomów waszego mózgu. To się da zobaczyć pod mikroskopem i oznaczyć ilościowo. Bóg to wasz czysty wymysł, i nieśmiertelność, i jakiś absolut, i istnienia jakiegoś pozamaterialne to bajki przez księży wymyślone. Materia i siła to są byty realne — indukcja to jedyna i niezawodna metoda”. Tak mówili materialiści i byli przekonani, że zabili metafizykę, kiedy się im udało zdyskredytować zdyszczaną zbyt forsownymi i błędnymi lotami filozofię pierwszej połowy dziewiętnastego wieku. W istocie było inaczej. Ich system, dziś już pogrzebany, był tak samo metafizyką, jak systemy ich poprzedników, tylko że gdy przed nimi Platon panował, oni wskrzesili Demokryta z Abdery, starego materialistę, ojca dziś jeszcze dyszącej teorii atomistycznej.

Toż „materia” była tak samo abstrakcją jak „absolut”, toż to było tak samo *Ding an sich*, tylko mniej mądrze określone.

Materii i siły nigdy naprawdę nie widzimy, bo zawsze oglądamy tylko przedmioty indywidualne, to drzewo, ten kamień, ten głaz, to zwierzę itd., a nigdy nie jesteśmy w tym położeniu, żebyśmy „materię”

⁶ Aluzja do dzieła materialisty niemieckiego Ludwiga Büchnera (1824—1899) pt. *Kraft und Stoff* (przekł. polski: *Siła i materia*, Lwów 1869).

jako taką mogli widzieć. „Materii” zatem tak samo dobrze w doświadczeniu nie mamy danej, jak nie mamy „rzeczy samej w sobie” lub jakiegokolwiek innej metafizycznej abstrakcji. Nie tu miejsce powtarzać zbijanie materializmu w całej rozciągłości. Wystarczy przypomnieć, że się materializm przyjął łącno i rozszerzył prędko. Ale zbyt łatwe miał zwycięstwo, żeby je był umiał i mógł długo wyzyskać. Tkwił w nim grzech pierworodny ten, że oczywistym danym doświadczenia wewnętrznego zaprzeczał, negując byt zjawisk duchowych i ich podmiotu: duszy, że człowiekowi nie pozwalał za świat widzialny sięgać, że ze zmysłowej jakości, a mianowicie z masy ciężkiej, bóstwo chciał uczynić absolutne. Zrobił jednak to, że na czas pewien zaufanie do filozofii podkopał. I ludziom się zdawać zaczęło czas jakiś, że filozof a próżniak, który bredzi bez sensu, to prawie wszystko jedno.

W miejsce upadłej filozofii rozwijają się nauki specjalne. Filozofię ma zastąpić fizyka, biologia i ekonomia społeczna. Rozwijają się bujnie i zamiast pozostać w zakresie zjawisk doświadczalnie stwierdzonych, dochodzą do coraz obszerniejszych uogólnień, w które rade by świat cały zamknąć. Już ludzie przyrodnicze prawo ewolucji do świata zjawisk duchowych przenoszą, już się ewolucji wszędzie dopatrują, gdzie tylko można i gdzie nie można. Znowu system na gruncie nauki specjalnej wyrosły. Budzi się potrzeba pogodzenia wyników nauk specjalnych, zebrania ich w jakąś jedność, zachodzi potrzeba wyjścia poza ich wyniki, potrzeba zaczęcia budowy tam, gdzie się badania specjalne kończą. Filozofia wraca do swoich praw. Ale teraz się ją pojmuje inaczej. Żeby jej już empirycy materialści urągać nie mogli, opiera się ją na znajomości nauk specjalnych. Filozofowi wolno już opowiadać „von Unbewussten”⁷

⁷ O *Nieświadomym*. Aluzja do książki Eduarda von Hartmanna (1842—1906) pt. *Philosophie des Unbewussten* (Berlin 1869) — jednego z głównych przedstawicieli irracjonalistycznej metafizyki.

i o „Woli”⁸, która ma stanowić istotę świata, byleby się tak ustawicznie do rezultatów nauk przyrodniczych odwoływał, jak Hartmann, a przedtem Schopenhauer⁹. Nie może już filozofia iść swoją drogą, a nauki specjalne swoją. Przyrodnik musi się umieć porozumieć z filozofem i jeden musi drugiego wspomagać i uzupełniać.

Psychologia, ta zasadnicza nauka filozoficzna, weszła na nowe tory. Z dedukcyjnej nauki o duszy i jej władzach, stała się z wolna nauką o zjawiskach duchowych. Zajmować się nią zaczęli nie matematycy i teologowie, ale przyrodnicy i lekarze; nie ludzie przyzwyczajeni do wyprowadzania wniosków z jakichś oczywistych lub dogmatycznych zasad ogólnych, ale pracownicy budujący dopiero zasady ogólne na podstawie obserwacji i eksperymentów, badacze rozpoczynający pracę nie od góry, od frazesów ogólnych i komunałów, ale od dołu, od faktów, dających się skrętnie zaobserwować i zanotować sumiennie.

Powstaje psychologia eksperymentalna.

Johannes Müller¹⁰, Ernest Henryk Weber¹¹, a najwięcej Fechner¹², rzucają podwaliny pod tę nową gałąź wiedzy. Ale już Fechnerowi sama psychologia nie wystarcza. Nie zadawała go notowanie faktów

⁸ Aluzja do książki Arthura Schopenhauera (1788—1860) pt. *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*Świat jako wola i przedstawienie*, t. I, 1819, t. 2, 1844) — najwybitniejszego przedstawiciela irracjonalistycznej metafizyki.

⁹ Por. W. Witwicki: *Czy Schopenhauer był filozofem?*, „Przegląd Filozoficzny”, T. XII, 1909, nr 3, s. 411—422.

¹⁰ Johannes Peter Müller (1801—1858), uważany za najwybitniejszego fizjologa XIX stulecia, autor fundamentalnej pracy: *Grundriss der Vorlesungen über die Physiologie* (Bonn 1827).

¹¹ Ernst Heinrich Weber (1795—1878), fizjolog niemiecki, twórca „prawa Webera”, omawianego obszernie przez Witwickiego w podręczniku *Psychologii* (wyd. 1962, t. I, s. 84—94).

¹² Gustav Theodor Fechner (1801—1887), twórca tak zwanej psychofizyki, autor dwutomowej pracy *Elemente der Psychophysik* (Leipzig 1860).

i wykazywanie prawidłowości we wrażeniach zmysłowych. On sięga poza fakty spostrzegalne. Przypuszcza, że każdemu w świecie zjawisku fizycznemu odpowiada jakieś zjawisko psychiczne, że jak z jednej strony ciągnie się w świecie nieprzerwany łańcuch koniecznie z sobą powiązanych zjawisk fizycznych — tak z drugiej biegnie podobny łańcuch zjawisk duchowych. Jeden szereg nie oddziałuje na drugi, ale w zakresie każdego z osobna konieczność i prawidłowość panuje nieubłagana. Oba szeregi biegną równolegle do siebie, ale się nigdzie nie przecinają. Fechner widział duszę nie tylko w człowieku i w zwierzęciu, ale jej szukał w roślinach¹³, w gwiazdach nawet, w całej naturze. Nazywa się ten jego pogląd paralelizmem psychofizycznym¹⁴. Wyrażenie to samo się tłumaczy po tym, cośmy wyżej powiedzieli.

Wiele można tej metafizyce zarzucić, ale to we Fechnerze jest znamienne, że nie zacieśnił się w zakresie doświadczenia, że śmiało wyszedł poza dane empiryczne, jakkolwiek metafizyczne swe twierdzenia opierał na naukach przyrodniczych. — Odezwało się w nim stare pragnienie ludzkie, latania w światach nadmysłowych i przybrało formę naukową.

Fechner zmarł, a myśli jego podjęli nowi ludzie i pracowali nad ich rozwinięciem.

Z dzisiejszych najgłośniejszym jest W. Wundt¹⁵. Grube tomy, które popisał, ogrom faktów, które wy-

¹³ Por. G. Th. Fechner: *Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen* (Leipzig 1848). Dwie książki Fechnera ukazały się w przekładzie polskim i ze wstępami Kazimierza Twardowskiego: *Książeczka o życiu pośmiertnym* (1907) i *O zagadnieniu duszy. Wędrowka przez świat widzialny do niewidzialnego* (1921).

¹⁴ O paralelizmie psychofizycznym por. W. Witwicki: *Psychologia*, t. I, cyt. wyd., s. 41.

¹⁵ Wilhelm Wundt (1832—1920), jeden z najwybitniejszych psychologów w świecie, twórca pierwszego Instytutu Psychologii Eksperymentalnej (Lipsk 1879). Por. J. Pieter: *Historia psychologii*, wyd. 2, Warszawa 1974, rozdz. 9 — „Psychologia Wilhelma Wundta i jego szkoły”, s. 133—148 i W. Meischner, E. Eschler: *Wilhelm Wundt*, Leipzig 1979.

notował i zebrał, zrobiły go sławnym. I często się zapomina, że to, co w nim dobre, to nie nowe, a wśród jego innowacyj trudno nieraz o dobre. Warto jednak parę słów o nim powiedzieć, choćby ze względu na to, że u nas bywa często czytany¹⁶, i że do niego młodzi ludzie nieraz z Polski jeżdżą¹⁷, wierząc, iż Wundt — to alfa i omega filozofii, a Lipsk [jest] źródłem wszelkiej wiedzy.

II

Urodził się Wilhelm Wundt w roku 1832 i poświęcił się zrazu medycynie. Pracował w dziedzinie fizjologii nerwów i mięśni i dopiero w roku swego życia 27-mym zwrócił się na pole psychologii wrażeń. Pierwsza jego praca na tym polu: *Beiträge zur Theorie der Sinneswahrnehmungen* nosi na sobie wyraźne piętno autora, zawiera te znamiona istotne, które charakteryzują późniejszą działalność tego filozofa. W latach, kiedy wychodziły pierwsze prace Wundta, zajmowano się bardzo obszernie kwestią wrażeń zmysłowych. Szło przede wszystkim o wyjaśnienie genezy przestrzennego pojmowania otaczającego nas świata. Szło o wyjaśnienie, skąd się to bierze, że przedmioty nas otaczające nie stanowią chaosu nieokreślonego, ale porządkują się w trzech kierunkach, tak, że jedno widzimy bliżej, inne dalej, jedno na prawo, drugie na lewo, jedno u góry, drugie u dołu¹⁸. Skąd i dlaczego wrażenia odbierane od po-

¹⁶ W języku polskim ukazały się m. in. następujące prace W. Wundta: *Wykłady o duszy ludzkiej i zwierzęcej*, t. 1—2 (1874), *Teoria materii* (1886), *Teoria poznania* (1889), *Wstęp do filozofii* (1902), *O zagadnieniu kosmologicznym* (1908).

¹⁷ Do tych „młodych ludzi” należał również Witwicki.

¹⁸ W roku akademickim 1911—1912 Witwicki — jako docent prywatny — prowadził na Uniwersytecie Lwowskim przez dwa semestry wykład: *Analiza i konstrukcja wyobrażeń wzrokowych o przedmiotach przestrzennych* (2 godz. tygodniowo).

szczególnych punktów leżącego przed nami liścia nie stanowią chaosu, nie mieszają się bezładnie, ale układają się w całość porządną, rozciągłą, o pewnym kształcie i wielkości. Doświadczenia robione ze ślepyimi dowodzą, że ludzie ci w chwili odzyskania wzroku nie zdają sobie sprawy z odległości przedmiotów, że się dopiero muszą tego uczyć; podobnie zdają się zachowywać dzieci. Czyżby dla nowo narodzonych nie istniał nie tylko ten wymiar, którego brak uleczonym ślepcom, ale prócz tego i dwa inne? Czy dziecko odróżnia prawą i lewą stronę? Czy wrażenia układają się dla niego w uporządkowane całości wyobrażeń spostrzegawczych? Johannes Müller w roku 1826, a Ernest Henryk Weber w roku 1851 omawiali te kwestie i twierdzili, że wrażenia mają z natury naszego systemu nerwowego od razu cechy przestrzenne, że dziecko nie potrzebuje się dopiero uczyć orientować w przestrzeni, bo już pierwsze przezeń odebrane wrażenia układają się tak samo porządnie, jak i przed naszymi starymi oczami. Helmholtz¹⁹ i Bain²⁰, którzy w r. 1855 tymi się zajmowali kwestiami, byli przekonania innego:

Wrażenia same nie mają z natury danych żadnych cech przestrzennych; one się od siebie tylko jakością i natężeniem odróżniają. Dopiero doświadczenie uczy nas lokować je w przestrzeni. Przestrzeń tedy to produkt nasz subiektywny, to porządek przez nas samych w chaos wrażeń wniesiony. Staje wobec tej samej kwestii Wundt i rozstrzyga ją na korzyść strony jednej i drugiej. Eksperymentami dowodzi, że ruchy gałki ocznej, towarzyszące oglądaniu przedmiotów położonych wyżej i niżej, na prawo i na lewo, towarzy-

¹⁹ Hermann Helmholtz (1821—1894), uczony niemiecki, fizyk, matematyk, fizjolog, psycholog, autor fundamentalnych prac z fizjologicznej optyki i psychologii muzyki.

²⁰ Alexander Bain (1818—1903), psycholog szkocki, profesor logiki i filozofii na uniwersytecie w Aberdeen, autor fundamentalnych dzieł o zmysłach, umyśle, uczuciach i woli: *The Senses and the Intellect* (1855), *The Emotions and the Will* (1859).

szące ocenianiu odległości i wielkości przedmiotów, są podstawą pojęcia przestrzeni i to by za teorią empiryczną przemawiało, ale i natywiści Wundt przyznaje rację, twierdząc, że przestrzenne cechy są już razem z wrażeniami, w doświadczeniu dane, bo nie potrafilibyśmy nawet z pomocą ruchów ocznej gałki ocenić różnic w położeniu, w umiejscowieniu otaczających nas punktów, gdyby nam te punkty nie były już z góry, już w pierwszym doświadczeniu dane w pewnym miejscu, z pewnymi cechami przestrzennymi.

A zatem kompromis między empirykami a natywiściami.

Ale nie na tym koniec. Eksperymenty fizjologiczne i badania anatomiczne, które w swych pracach Wundt zastosowywał, nie potrafią, jak sam powiada, wszechstronnie wyjaśnić zjawiska zwanego wrażeniem. Mikroskop, lancet i aparat fizjologiczny przedstawić nam zdołają tylko jedną stronę zjawiska, one nam tylko fizyczną stronę rzeczy odsłaniają, tylko podnieć z ich pomocą zdołamy określić, wrażenia samego nam nie rozjaśniają; wrażenie samo należy jeszcze z drugiej strony badać, jeszcze od strony wewnętrznej je zobaczyć, jeszcze w doświadczeniu wewnętrznym je zaobserwować i omówić. Początkowe ogniwa zjawiska całego zbada fizjologia — końcowe zbadać musi na wiedzy przyrodniczej oparta psychologia i to na swoim własnym polu: doświadczenia wewnętrzne.

I znowu kompromis między materializmem a spirytualizmem. Dla zaspokojenia przyrodników, aparat eksperymentalny, dla załagodzenia filozofów, doświadczenia wewnętrzne, które jeszcze Augustyn św. odkrył. A przy tym wszystkim zasługa dla postępu wiedzy, bo zastosowywanie eksperymentu w dziedzinie psychologii.

On i Fechner przede wszystkim zrobili to, że dziś każdy prawie większy uniwersytet posiada, a przynajmniej stara się o posiadanie laboratorium psychologicznego, tj. zakładu, w którym się stosunek między

podniętą a wrażeniem eksperymentalnie z pomocą misternych aparatów bada, czas trwania i prawa przebiegu zjawisk duchowych przyrządami stosownymi mierzy, prawdy psychologii na eksperymentach obserwacji naukowej opiera i sprawdza.

Nie sposób tu całej ogromnej pracy Wundta streszczać, niepodobna się w krótkich słowach w krytykę jego systemu bawić; w najogólniejszych rysach miejsce jego w dziejach filozofii wystarczy zaznaczyć.

A jak powiedziałem, w pierwszej swej pracy zostawił już swoje istotne znamiona. On zawsze robi kompromis i zawsze się stara filozoficzne dociekania na rezultatach przyrodniczych nauk oprzeć, z nich wyprowadzić i ile możliwości eksperymentem sprawdzić. Metafizyka, zdaniem jego, nie poza doświadczeniem ma swoje pole, ona ma być dalszym ciągiem nauk poszczególnych, ona ma omawiać i w całość wiązać pojęcia, którymi się nauki specjalne posługują, jakkolwiek nie są nam te pojęcia w doświadczeniu dane ani nie obchodzą same przez się nauk specjalnych. Tak np. materia, czas, siła, konieczność, rozwój, przyczynowość itd. Pojęciami tymi operuje fizyka i botanika, i historia, i psychologia, a żadna bliżej ich nie omawia, tylko jako z góry dane i istniejące przyjmuje. Metafizyki rzeczą zająć się nimi bliżej na podstawie rezultatów badań specjalnych, ocenić, pogodzić je z sobą i w całość jednolitą złączyć.

A teraz trochę z góry popatrzymy na kierunek, z którego Wundt wyszedł. Nasuwa się myśl, że on jest jednym z reprezentantów tego ruchu umysłowego, którym się ludzkość od szarego materializmu odwracała. On jest uczniem i następcą tego, który własną metodą materializmu poza jego granice wyszedł, który się samymi tylko rezultatami badań specjalnych nie zadowolił. Wundt sam nie powiedział ostatniego słowa tego kierunku, owszem w działalności swej zasklepił się prawie w eksperymentach psychologicznych. On sam nie wie, czy ma być przyrodnikiem czy filozofem, on sam jest zbyt trzeźwy, su-

chy, stary i zardzewiały w swych starych teoriach, zbyt bojaźliwie patrzy na nowe myśli, a nawet na nie znane mu dotąd fakty — ale duch, który go stworzył, znajdzie sobie nowych przedstawicieli. Z niego może w nadchodzącej erze filozofii wyjdą ci, którzy nowy pogląd na świat otworzą, którzy na wieczne pytania ducha ludzkiego trapiące odpowiedzą nie pustym, dogmatycznym frazesem materializmu, nie obłąkanymi starej, spekulatywnej filozofii fantazjami, ale systemem, który uczciwym badaniom specjalistów nie urągając, spróbuje nam zagadki bytu rozwiązywać. W duchu platońskim, do którego z wolna nasze życie duchowe płynie. Toż ten prąd i w plastycznej sztuce dzisiaj czujemy. Toż po mdławych idealistach pierwszej połowy tego wieku, po epigonach renesansu starej linii idealnej szukających, przyszli i poszli romantycy namiętni i rozmarzeni i realiści bezwzględni, a po kalwińsku surowi, i uczeni badacze światła impresjoniści, prądy, które by pozytywizmowi, materializmowi odpowiadały; a dziś symbolizm kwitnie w sztuce, a dzisiaj dusza w obrazie wstąpiła nowa, a dziś się znowu idealnej, nowej, z natury wystylizowanej linii i idealnej barwy wymarzonej szuka, mając już w palcach wszystkie zdobycze techniczne, panując w zupełności nad wiernym rysunkiem i logiką oświetlenia barwnego.

Czyż nie ma pewnej analogii między biegiem ducha ludzkiego w dziedzinie filozofii a rozwojem sztuki w XIX wieku? Z pewnością jest to analogia, bo obie gałęzie jedno i to samo cywilizujące się społeczeństwo mieszczańskie wydaje.

Z pewnością jest w filozofii czynnik odpowiadający nowemu idealizmowi w sztuce, a jeżeli go jeszcze nie ma, to się z wolna przygotowuje.

W nowej sztuce mamy wiele pierwiastków gotyckich, egipskich i wschodnich. W filozofii czekamy ery mistycyzmu i powrotu neoplatoników i kto wie jakich jeszcze tajemniczych pierwiastków.

Wundt jeszcze spirytyzm do zabobonów liczy, ale pytanie, czy jego następcy w tajemnych siłach przy-

rody nowych nie znajdują światów, pytanie, czy *Occulta philosophia*²¹, tak stara, jak dzieje człowieka, dziś znowu, jak za czasów Plotyna i Jamblicha²² i potem Paracelsa²³ i Agryppy²⁴, nie zapanuje na nowo, wolna od wielu ciemnych przesądów i pracą nauk specjalnych podparta?

To przyszłość kryje, a droga jeszcze daleka.

²¹ Filozofia tajemna.

²² Plotyn (204—270), autor 54 rozpraw zebranych później w dzieło pt. *Enneady* (polski przekł., Warszawa 1959). Jamblich żył na przełomie III i IV w. n.e.

²³ Philippus Theophrastus Bombastus von Hohenheim zwany Paracelsem (1493—1541), niemiecki lekarz i filozof.

²⁴ Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486—1535), renesansowy filozof, autor dzieła *De occulta philosophia*, wydane w 1510 r.

TEORIE WOLI U ARYSTOTELESA
[z rozprawy, 1903] *

Każdego, kto się choć w ogólnych zarysach zaznajomił z historią filozofii, uderza ta okoliczność, że już w rozwoju filozofii greckiej spotyka wszystkie prawie problemy późniejsze. Trudno niemal znaleźć ogólniejszą zasadę filozoficzną, którą by czasy nowsze rozwijały, a której by już Grecy nie byli przynajmniej w przybliżeniu naszkicowali. U nich nauki filozoficzne w dzisiejszym znaczeniu sformułowały się po raz pierwszy — oni dali pierwszą psychologię i rozpoczęli teorię poznania, oni zostawili pierwszą logikę, etykę i estetykę, oni stąpali po wszystkich głównych drogach metafizyki późniejszej. A tym bardziej uderza to, że się nieraz znajdzie w autorze greckim nie ogólne szkicowanie jakiegoś problemu, nie jakieś niejasne przecucie tego, co późniejsi mają z całą świadomością systematycznie roztrząsać — ale zupełnie szczegółowe opracowanie kwestii, która dziś jest w nauce aktualną, kwestii, którą się dziś omawia nie pamiętając nieraz o tych, którzy pierwsi w niej głos zabrali, uderza to, że wyniki roboty dzisiejszych badaczy, bogatych doświadczeniem wieków nauki i zbrojnych aparatem wydoskonalonej metody, leżą nieraz bardzo blisko rezultatów pracy Greków.

Tak się też rzeczy mają i z teorią woli. Jak każda nauka dąży do tego, żeby w chaosie zjawisk, jakie są

* W. Witwicki: *Teorie woli u Arystotelesa. Rozbiór logiczny dwóch rozdziałów IV księgi Etyki Nikomachejskiej*, w: *Sprawozdanie Dyrektora C[esarsko] K[rólewskiego] IV Gimnazjum we Lwowie za rok szkolny 1903*, Lwów 1903, s. 3—26. Por. Arystoteles: *Etyka Nikomachejska*, Warszawa 1956.

jej przedmiotem, wyszukać i ustalić elementy proste, nierozkładalne — tak i psychologia chce mieć na swoim polu zjawisk duchowych pierwiastki — zjawiska niepodzielne, które by się do innych sprowadzić nie dały, a do których by można inne zjawiska sprowadzać [...]

Tak np., kiedy się ktoś oburzy na plotkę, jaką mu o nim samym opowiadają — wówczas popularna obserwacja dostrzega tu zupełnie proste zjawisko oburzenia na tle osobistym i nic więcej. Psychologia znajdzie tam stan wysoce skomplikowany, w którym potrafi wyróżnić cały szereg zjawisk prostych, a mianowicie naprzód: *wrażenia* słuchowe, które się razem skonstruowały w przedstawienie spostrzegawcze wypowiedzianego zdania — po drugie: skojarzone z brzmieniem zdania szeregi *przedstawięń odtwórczych*, które umożliwiają zrozumienie usłyszanego powiedzenia, dalej szereg *przekonań*, które występując na tle tych asocjacji nadają usłyszánemu i zrozumianemu powiedzeniu charakter obrażający osobiście, wreszcie szereg *uczuc* rodzących się na tle wspomnianych dopiero co przekonań — w końcu może i jakieś akty woli, jakieś *postanowienia*, które się w duszy budzą skutkiem opisanego właśnie przejścia. Tak więc psychologia stany złożone na elementy rozkłada, elementy te pragnie wyszukać i ustalić.

Do dziś zgodzono się, że elementami takimi są wrażenia i uczucia (wobec tego, że Herbartowska¹ teoria uczuc nie dała się utrzymać, a Jamesa Langego również się nie przyjęła powszechnie) — zdania różnią się jeszcze co do przekonań, czyli sądów, i objawów woli, czyli postanowień. Jedni badacze chcą je uważać za nierozkładalne proste zjawiska, za elementy psychiczne i ta teoria nosi nazwę idiogenetycznej — drudzy pragną przedstawić je jako kombinacje lub szczególniejsze odmiany innych zjawisk duchowych prostych i ci są zwolennikami allogenetycznej teorii.

¹ Johann Friedrich Herbart (1776—1841), niemiecki filozof, pedagog, psycholog i estetyk.

Sprawa ta dziś jest aktualną i wielkiej wagi dla klasyfikacji zjawisk duchowych, sprawa jest dziś jeszcze nie załatwioną, a roztrząsał ją Arystoteles w III księdze *Etyki Nikomachejskiej* w rozdziale 4. I to miejsce będzie przedmiotem następujących roztrząsań.

Zanim przystąpimy do rozbioru poglądów Arystotelesa, wyrażonych w tym miejscu, wypadnie uzasadnić, dlaczego *postanowienia* właśnie uważać będziemy za typowe objawy woli, a nie np. pożądania lub cośkolwiek innego. Nie rozwijając szerzej tej kwestii, którą wypada do dalszej pracy odłożyć, wystarczy odwołać się tylko do zwyczajnego sposobu mówienia. Nie mówi się przecież o silnej woli u człowieka, który się ustawicznie w pożądaniach miota, nie uważa się pożądań w mowie potocznej za typowe objawy woli, ale raczej za jej przeciwieństwo. Toż siłę woli mierzy się nieraz ogólnikowo jej zdolnością do zapanowania nad pożadaniami — wolę przypisuje się tej jednostce, która postanawiać umie bez trudności zbytnich, a przeprowadza postanowienia nieodwołalnie zwalczając zewnętrzne i wewnętrzne przeszkody. Tego też rozumienia mowy potocznej i my się trzymać będziemy oznaczając postanowienia jako typowe, właściwe, istotne objawy woli, a zostawiając na razie nie rozstrzygniętym pytanie, jaki jest ich stosunek do pragnień i pożądań [...]

Po ogólnikowym ustaleniu zakresu wyrazu [„postanowienie”] omawia Arystoteles treść tego pojęcia i tu się dopiero zaczyna właściwa rozprawa między alloi i idiogenetyczną teorią woli. Z góry już streszcza autor w jednym zdaniu szereg poglądów allogenetycznych i odmawia im słuszności. Szereguje je przy tym w ten sposób, że naprzód wymienia przekonanie najdalsze od prawdy, a potem z kolei coraz to prawdopodobniejsze poglądy wylicza zostawiając na sam koniec teorię, która usiłuje sprowadzić postanowienia do sądów, teorię, która mu najwięcej trudności nastrecza przy zwalczaniu i której, zdaniem naszym, nie zdołał w zupełności obalić, jakkolwiek przypuszczał, że to uczynił, teorię, która tkwi, mimo wszystko, w jego własnym określeniu postanowienia [...]

Zadaniem [kolejnego] wnioskowania [Arystotelesa] jest dowieść, że albo żadne, albo przynajmniej niektóre postanowienia nie są pragnieniami [...] Powiada: [...] „Pragnienia kierują się raczej do celów, a postanowienia odnoszą się do środków [...]”

Gdyby się przynajmniej pojęcia celu i środka wzajem wykluczały — to przecież by coś więcej wypływało dla stosunku postanowień i pożądań — ale tak nie jest. Toż jeden i ten sam fakt może być celem bliższym, a równocześnie środkiem do celu dalszego. Toż to używanie środków zdrowotnych jest w rzeczywistości celem człowieka leczącego się najbliższym — dalszym jest upragnione posiadanie zdrowia, ale ono jest równocześnie środkiem do zyskania spokoju wewnętrznego, spełniania obowiązków i posiadania szczęścia. Taką hierarchię celów autor sam przyjmuje, nie może zatem żadną miarą odróżniać postanowienia od pragnienia tym, że jedno do celów się odnosi, a drugie do środków, skoro się sam zgodzi, że cel może być środkiem zarazem i nawet najczęściej nim bywa.

A jeśli ze strony rzeczowej przyjrzymy się wnioskowi, to prawdziwość przesłanek podlegnie kwestii. Czy to prawda bowiem, że postanowienia tylko się do środków odnoszą? — To zależy od tego, co będziemy nazywali celem, a co środkiem. Ale, jeśli celem nazwiemy stan rzeczy nie istniejący w danej chwili, a przedstawiony w umyśle danego człowieka i mający się za jego przyczyną urzeczywistnić — a to my zazwyczaj przez cel aktów woli rozumiemy — wówczas zgodzimy się, że każde postanowienie do celu się odnosi — gdyż celem tośmy właśnie nazwali, co postanawiamy. I z drugiej strony pragnienie może się doskonale odnosić do środków i nawet z reguły do nich się odnosi, jeśli nam te środki szczególniejszego wstrętu nie sprawiają. Toż irracjonalność uczuć znajdzie tu zastosowanie. Zdaniem naszym, w chwili gdy postanawiamy zrobić komuś drugiemu dobrze, to pewien cel jest przedmiotem mego postanowienia i gdy chętnie idziemy do teatru, żeby się rozerwać, środek jest przedmiotem naszego pragnienia. Mogą

się zatem rzeczy mieć nie tylko tak, jak autor powiada, ale raczej nawet bywa na odwrót.

Ostatnie wreszcie powołanie się na zwyczaj mówienia potocznego nie jest zbyt silnym dowodem przeciw — gdyż mowa nie służy w pierwszym rzędzie do analiz psychologicznych, ale do celów praktycznego życia.

Tak więc i ostatni wywód Arystotelesa w tej kwestii okazuje się niewystarczającym. I dziwna rzecz nawet, że on, który pierwszy sformułował sylogizm, potrafił tyle formalnie błędnych wniosków nagromadzić w tak niewielu wierszach.

Zastrzega się wprawdzie z początkiem dzieła, że przedmiot jego nie pozwala na zbyt ściśle traktowanie, ale inna rzecz ogólnikowość, a inna błędne rozumowanie. Tego żaden przedmiot nie wymaga i żaden na to nie pozwala.

Ale tu należałoby się może parę słów wyjaśnienia czytelnikowi, który, jeśli nie zajmuje się logiką lub historią filozofii, gotów nie zrozumieć, dlaczego właściwie tak ścigamy logiką autora naszego, dlaczego tak tego filozofa nicować wszelkimi sposobami, choćby też i w rzeczywistości czasem był dalszym od prawdy. Czemu nie przejść ogólnikowo jego myśli, czemu brać je ze strony formalnej, zamiast szukać w nich śladów prawdy rzeczowej i na co ten aparat trybów i figur średniowiecznej logiki i mitologia kół symbolicznych.

Na to odpowiadam: Dobrze jest rzecz choćby najstarszą poddać najściślejszej krytyce i pokazać ją w świetle właściwym, jeśli dotychczas nikt tego nie zrobił, skutkiem czego rzecz ta używała fałszywej powagi i mogła w błąd wprowadzać czytających.

Po drugie, jeśli Arystoteles, ten synonim prawie bezwzględного intelektu, trzeźwej konstrukcji myślowej, w ten sam sposób atakował w tyłu miejscach *Etyki Nik[omachejskiej]* i *Metafizyki* boskiego Platona, który konstrukcje swoje całą duszą gorącą, całą głową i sercem wznosił, Platona, którego należało odczuwać po połowie, a po połowie tylko rozumieć, skoro autor nasz jego nawet, zamiast odczuć, traktuje

chłodno i prawie złośliwie, podcinając mu skrzydła skalpelem suchej logiki — o ileż więcej należy brać w ten sposób Arystotelesa, który tu przynajmniej żadnych wzlotów nie próbuje, tylko w sposób trzeźwy i spokojny roztrząsa na warsztacie logicznym szereg teorii psychologicznych. A przy tym wydaje mi się najwłaściwszym przykładać do pracy jego jego własny miernik i dlategośmy zastosowali figury i tryby sylogizmów i demonstrowali ich stosunki kołami.

Próbujmyż więc w dalszym ciągu podobnie jak dotąd ścisnąć wywody autora, badać ich wartość logiczną i rzeczową, a zobaczymy, jak mu się dziwnie powiodło z ostatnią formą allogenetycznej teorii, w którą najsilniej godził i którą najdłużej zwalczał.

Teoria ta sprowadza postanowienia do przekonań, do sądów [...]

Arystoteles powiada [...] mniej więcej tak: Postanowienia mają zawsze kierunek pewien ku czemuś i od czegoś, przedmiotem postanowień jest zawsze osiągnięcie lub uniknięcie czegoś lub coś w tym rodzaju, podczas gdy sądy nie mają kierunku ku i od, one tylko stwierdzają istotę rzeczy albo powiadają, komu jest pożyteczna, albo w jaki sposób, a niewiele mówią o zdobywaniu lub unikaniu czegoś.

[...] Wygląda to tak, jak gdyby się filozof nie chciał zbyt zapędzać i aż takie bezwzględne zdanie wygłosić, że osiągnięcie lub uniknięcie czegoś, a ogólnie mówiąc, własne działanie nigdy nie jest przedmiotem przekonania. Istotnie, tego nie śmiał powiedzieć w skrajnej formie, bo ta zdolność samoobserwacji, którą posiadał, przypominała mu, że niejednokrotnie budziło się w nim przekonanie o jakimś przyszłym własnym działaniu.

Z pewnością kiedyś musiał się namyślać, czy pójść do Platona na naukę, czy nie pójść i brakło mu pewności zrazu, co ma czynić właściwie, aż wreszcie przyszłe udanie się do mistrza i osiągnięcie miejsca w Akademii stało się w jego duszy czymś pewnym i nabrał przekonania i zdecydował się, że pójdzie. I potem kiedyś pewnie namyślać się musiał, czy wziąć u Filipa miejsce, czy nie wziąć i nie wiedział, czy

osiągnąć godność nauczyciela aleksandrowego, czy też uniknąć tej pokusy, aż wreszcie powstał w nim sąd o jego przyszłym działaniu, wiedział już, co uczynić [...] Więc nie mógł bezwzględnie powiedzieć, że się nigdy sądy do własnych przyszłych samodzielnych czynności nie odnoszą [...]

Reszta argumentu to tylko nieświadoma pomoc dla allogenetycznej teorii. Bo, jeżeli nieuprzedzone doświadczenie wewnętrzne pokazuje nam w chwilach postanowienia jako istotny składnik takich chwil właśnie sąd o naszym przyszłym działaniu, któremu najwięźlejszy wyraz daje powiedzenie: „wiem, co zrobię”, wówczas żadne sylogizmy tego nam nie obalą, a arystotelesowskie, jakieśmy wyżej wykazali, tylko nam pomagają określić bliżej te „sądy praktyczne”, które są postanowieniami, one tylko je nam wyraźniej pozwalają odróżnić od sądów teoretycznych, które z postanowieniami nic do czynienia nie mają. Krucho i tak ostrza dedukcyjnej logiki autora ześlizgują się bez szkody po niewzruszonych danych doświadczenia [...]

Musiała mu dokuczać myśl o tym, jaką właściwie rolę sąd spełnia w postanowieniu, musiał czuć, że mimo tylu wywodów nie zdołał zaprzeczyć danym doświadczenia wewnętrznego, które sąd w chwili postanowienia pokazuje, gdyż powiada jakby odpierając naleganie przeciwnika niewidzialnego [...] „Być może, że sąd poprzedza lub towarzyszy postanowieniu — to nas nic nie obchodzi — nam na tym nie zależy. Chodzi o to, czy postanowienie samo nie jest pewnego rodzaju sądem”.

Przed kim się autor właściwie tłumaczy? Przecież czas dłuższy w najrozmaitsze sposoby czytelnika przekonywał, że postanowienia nic a nic wspólnego nie mają ze sądami, że to są dwa inne światy. A ta ostatnia uwaga tak wygląda, jakby mu przecież ten sąd w postanowieniu jeszcze ciągle przeszkadzał, jakby czuł, że w tym zjawisku psychicznym jest przecież wiele znamion właściwych tylko sądom [...]

I tu się rozpoczyna proces ciekawy, bo ten człowiek, który tak usilnie wyłączał sąd, pierwiastek

czysto intelektualny z postanowienia, zaczyna teraz, mimo własnych argumentów i niejako w tajemnicy przed nimi, wprowadzać w akty woli czynniki intelektualne namysłu, rozważ, wyboru, rozstrzygnięcia [...]

Potrzeba by nam jeszcze tego, że postanowienie jest sądem, który uzyskujemy jako wynik z wnioskowania praktycznego, czyli namysłu i że przedmiotem jego jest oczywiście to samo, co było przedmiotem namysłu, to znaczy nasze przyszłe, samodzielne, dowolne czynności. I to znajdziemy w autorze na samym końcu niniejszego rozdziału: [...] „Skoro przedmiot postanowienia to upragniony i zależny od nas owoc namysłu — tedy i postanowienie będzie to dążenie do rzeczy zależnych od nas, które jest wynikiem namysłu [...]” Więc ostatecznie i on, świadomie czy nieświadomie, podpisał naszą tezę. Rezultat naszych poszukiwań psychologicznych, które szły zupełnie innymi drogami niż jego, schodzi się zupełnie z rezultatami pracy autora, których on może sam nie zauważył, ale myśmy je znaleźli w jego słowach odnaleźć. Dwa tysiące lat temu byliśmy zatem tam prawie, dokąd teraz wracamy.

Jeśli by szło o streszczenie naszej pracy w krótkich słowach to: staraliśmy się wykazać, że wywody, którymi Arystoteles zbija allogenetyczne teorie woli, nie wystarczają ze względów formalnych. Staraliśmy się dalej streścić teorię sprowadzającą postanowienia do przekonań, obronić ją przed zarzutami autora i wykazać ślady tej teorii w jego własnych zdaniach.

Na zakończenie kilka słów czytelnikowi, którego by może mogła uderzyć nieco ta okoliczność, że w autorze, któremu się kłaniały wieki całe, którego pojęciami i dziś operuje filozofia, szczególnie kościelna, można z niewielkim trudem znaleźć szeregi braków logicznych, pozorne wnioski, sofizmaty, bałamuctwa i nieścisłości, które każą sceptycznie nieco patrzeć na jego powagę. Czym to wytłumaczyć? — Przypuszczam, że wiele na to się złożyło powodów. Przede wszystkim wątpliwą jest rzeczą, czy wszystko, co czytamy w pismach Arystotelesa, wyszło wprost spod jego ręki,

czy w znacznej mierze nie mamy do czynienia z notatkami robionymi na jego wykładach ręką słuchaczy. Przemawia za tym i styl rażący nieraz pewnym pośpiechem, niedbałością, zwięzły nieraz aż do zbytku, to znów niepotrzebnie rozwlekły, suchy a nie opracowany i jak się mówi: na kolanie robiony. Gdyby zresztą nawet sam był pisał wszystko, co dziś pod jego imieniem czytamy, to niepodobna się spodziewać gruntowności u człowieka, który objął tak olbrzymi zakres nauki i stworzył sam tyle nowych umiejętności. Zbyt obszerną była jego działalność, żeby wszędzie mogła być równie głęboka. Pośpiech musiał być przy tym nieunikniony [...]

Wreszcie przypuścić należy, że i sam intelekt ludzki rozwinął się w ciągu dwóch tysięcy lat tak, że dziś nam łatwo nieraz przychodzi błąd wyszukać w rozumowaniu, które zadowalało starożytnych. Przecież i w Platonie Sokrates argumentuje nieraz w sposób bardzo słaby i sofistyczny, a jednak słuchacze nie oponują i autor zgadza się milcząco z argumentacją mistrza [...]

We Lwowie, w maju 1903 r.

O STOSUNKU NATURY DO SZTUKI [1906] *

Każdy średnio wykształcony Polak wie z Witkiewicza¹ i Tarnowskiego², że Matejko, mimo ogromnych zalet pędzla, miał swoje wady nie do darowania. A mianowicie, malował figury stojące na drugim planie w barwach prawie tak samo nasyconych, jak figury pierwszego planu, podczas gdy w przyrodzie przedmioty stojące dalej mają kolory bledsze, malował kobietom ręce muskularne i żylaste, podczas gdy prawdziwe kobiety mają ręce tłuszczem zaokrąglone i delikatne, malował cienie na ciałach i sukniach kolorem brązowym, nawet gdy malowana scena miała się rozgrywać w malowany dzień, podczas gdy naprawdę cienie żywych ciał mają kolor zimny, błękitnawy, jeśli je oglądać pod gołym niebem w dzień rzeczywisty jasny.

Kto się zapoznał bliżej z przyrodą, z budową istot żywych, z prawami oświetlenia i perspektywy, a przejdzie się po historycznej galerii obrazów, ten zauważy, że w podobne grzechy przeciw naturze brnęły całe legiony artystów od zamierzchłych czasów geometrycznego stylu w starej Grecji, kiedy to gładkimi esowatymi linijkami malowano czarne koniki na wazach i konturowe szkice rycerzy o uśmiechniętych

* W. Witwicki: *O stosunku natury do sztuki*, „Słowo Polskie”, R. XI, Lwów 14—15 i 19—21 XI 1906, nr 518, 520, 526, 528 i 530.

¹ S. Witkiewicz: *Matejko*, Lwów 1908; wyd. 2, Lwów 1912. Z obu wydań ukazały się recenzje Witwickiego: „Słowo Polskie”, R. XIV, 8 I 1909, nr 12 i „Sfinks”, T. XXI, 1913, nr 61, s. 156—157.

² S. Tarnowski: *Matejko*, Kraków 1897.

twarzach, aż do ostatnich czasów, a kto wie, czy i nie dziś jeszcze.

I gotów człowiek, zwątpić o tym, czy sztuka miała w ogóle jakichkolwiek godnych reprezentantów do tychczas, bo przecież wiadomą i utartą jest rzeczą, że zadaniem sztuki jest naśladować przyrodę, wiadomą jest rzeczą, że sztuka nawet tą drogą powstać miała, że człowiek jakiś pierwszy pragnął naśladować naturę, która go otaczała, a przynajmniej naśladował jej części jakieś, wiadomo, że tym wyżej stoi dane dzieło sztuki, im podobniejsze jest do natury, do swego pierwowzoru. Tak się przecież wszystkie kopie ocenia, a skoro i sztuka ma być kopią przyrody — i ją tak oceniać należy.

Kto jest tego zdania i kto z tym estetycznym probierzem w kieszeni przegląda szereg obrazów i rzeźb, będzie zadowolony z siebie, bo czuje, że mu oceniać łatwo i to tym łatwiej, im mniej zna przyrodę; nie nastęrczają mu się wtedy wątpliwości co do szczegółów, nie będzie pytał, czy ten palec, albo tamto skrzydełko nosa, albo pięta jest tak samo w obrazie związana z resztą ciała, jak natura zwykle te przedmioty wiąże; na tym się mało kto rozumie; na pierwszy rzut oka stwierdzi każdy, czy dany obraz jest prawdziwy, jak się to mówi, czy też nieprawdziwy.

Jednakże w położenie krytyczne wprowadzą takiego krytyka rzeźby Michała Anioła³, obrazy Tycjana⁴ i Rubensa, Pawła Weroneńczyka⁵ i Correggia⁶, ba,

³ Por. W. Witwicki: *Michał Anioł* (rec. z książki W. Kozickiego), „Ateneum Polskie”, T. II, maj 1908, nr 2, s. 257—268.

⁴ Kopiowanie dzieł starych mistrzów należało przez całe życie do ulubionych zajęć Witwickiego. Uproszczone, białoczarnymi kopiami ozdabiał swoje książki. Między innymi w drugim tomie *Psychologii* umieścił własną kopię obrazu Tycjana (w wyd. z 1963, t. II, s. 287).

⁵ Paolo Caliari zwany Veronese (1528—1588). Witwicki wspomina o nim w *Wiadomościach o stylach*: „W 1573 wezwano Wenecjanina Pawła Weroneńczyka przed trybunał św. inkwizycji za to, że *Ostatnią Wieczerzę* potraktował zbyt po świecku” (wyd. 1960, s. 196).

⁶ Antonio Allegri zwany Correggio (ok. 1489—1534).

całe szeregi dzieł, które świat nazywa genialnymi pracami, które się nawet i naszemu krytykowi podobają, a jednak są ogromnie dalekie od natury. Toż w postaciach Michała Anioła proporcje ciał są zupełnie nieprawdopodobne, a wszystkie mięśnie napięte, bez względu na to, czy to dla danego ruchu potrzebne i czy to przy danym ruchu możliwe; członki są tam tak pozaplatane, że przyjęcie takiej pozycji nie tylko by męczyło człowieka, ale by często uniemożliwiało pracę, jaką rzekomo ma malowana figura wykonywać. U Tycjana ciała mają ciepłe, brunatne cienie, mimo że stoją pod błękitnym, południowym niebem. Niebo ma kolor farbki lub grynszpanu, jakiego się nawet we Włoszech nie widzi; Rubensa postaci złożone są z okrągłych kluseczek lśniących, obwiedzione po brzegach wąskim cieniem brązowym i refleksiem jaśniejszym, bez względu na to, czy się rzecz dzieje pod obłokami, czy w gaju pod altaną liści. Cóż dopiero mówić o wielu rzeczach współczesnych, gdzie to ani plastyki, ani perspektywy, ani naśladowania materiału przedstawionego. W afiszu Alfonsa Muchy⁷ płaskie powierzchnie obok siebie leżą i sieć splecionych wydatnych konturów układa się wraz z barwami w całość podobną niby do postaci ludzkiej — ładną nawet — ale o wierności, o realizmie, o prawdzie tam nie ma mowy, podobnie jak jej nie ma w dziełach Renesansu wyżej wymienionych.

Nasuwa się tedy trudność pewna. Jeśli zgodność z naturą jest warunkiem piękności każdego dzieła sztuki, jeśli natura jest pierwowzorem, a sztuka natury odbiciem, powinny te rzeczy stać najniżej w sztuce, które są od pierwowzoru najdalej, powinno być dzieło tym mniej piękne, im mniej jest zgodne z naturą. A jednak doświadczenie temu zaprzecza.

Różnie tę trudność rozwiązywano. Mówiło się niedawno o pryzmacie temperamentu, przez który artysta przyrodę ogląda — jednakże nie wiem, czy ktokolwiek wie dobrze i jasno, co właściwie znaczy w

⁷ Alfons Mucha (1860—1939), malarz i grafik czeski, czołowy przedstawiciel secesji.

tym zwrocie wyraz „temperament” i jakby ten sam zwrot można powiedzieć swymi słowami. Może być, że w pewnym znaczeniu jest ta zasada słuszną, jednakże tak, jak jest sformułowana, jest za mało jasna — nie ma określonego znaczenia.

Dziś się najczęściej takie słyszy rozwiązanie tej trudności:

Istnieją dwa rodzaje sztuk plastycznych. Sztuka prawdziwa i dekoratywna. Pierwsza naśladuje przyrodę, druga ją przekształca dla swoich celów. Dzieło pierwszego rodzaju będzie piękne, jeśli będzie możliwie najwierniejszym powtórzeniem tego, co daje przyroda, drugie będzie piękne, jeśli stanowić będzie zamkniętą w sobie całość, jeśli się w każdym jej elemencie będzie powtarzać pewna cecha, jeśli elementy będą w niej zestawione wedle pewnego prawa łatwo wpadającego w oczy⁸. Kto patrzy na obraz pierwszego rodzaju, pyta zaraz, co to przedstawia, czy to prawdziwe, czy podobne do natury, i wedle tego ocenia wartość dzieła; kto ogląda pracę dekoratywną, pytać powinien tylko, czy całość jest ładna, zgodzona z tłem, w którym ma figurować, i czy sama nie zawiera jakich składników niezgodnych z sobą, niejasnych i zgrzytających.

Bywa, że ktoś zrazu nie wie, jaki charakter ma mieć dane dzieło sztuki, dekoratywny czy realistyczny, i już zaczyna śledzić jego niezgodności z naturą, już zaczyna twierdzić, że rzecz jest nieudaną; kiedy mu jednak wytłumaczą, że to rzecz dekoratywna, krytyk zmienia stanowisko i patrzy już tylko, czy całość jest ładna, wszystko jedno, czy zgodna z naturą, czy też z nią sprzeczna. Utało się bowiem przekonanie, że inne są zadania tych obu rodzajów twórczości w sztukach plastycznych; wierzą w to i wi-

⁸ Później, w II tomie *Psychologii*, Witwicki doda istotne zastrzeżenie, że układ zbyt łatwy jest mało interesujący. „Zdolność do zajmowania postawy estetycznej względem otoczenia wymaga pracy i ćwiczeń, jeżeli się ma wykształcić”. Dla zorientowania się w układzie potrzebny jest pewien wysiłek, który nie może być zbyt wielki, ale także nie może być zbyt mały.

dzowie i wierzy w to wielu artystów, że jedni z nich rzeczywistość powtarzają tylko i powtarzać mają, drudzy zaś elementy znalezione w przyrodzie w jednolite grupy wiążą, zestrzajają i zestrzajać powinni. Uważają, że między tymi dwoma rodzajami roboty w sztukach pięknych zachodzi różnica jakościowa. To co innego, a to co innego. Co wolno jednemu, tego nie wolno drugiemu i na odwrót.

*

Kiedy się bliżej przyjrzeć temu przykazaniu naśladowania i wierności wobec natury, nasuwa się człowiekowi szereg wątpliwości. Łatwo się to bowiem mówi: „malarzu, naśladuj naturę!”, jednakże malarz i rzeźbiarz, który by chciał sumiennie temu zadaniu odpowiedzieć, gotów natrafić na przynajmniej pięć różnych trudności niełatwych do pokonania.

Cóż to bowiem znaczy „naśladować”? — Rzecz prosta, znaczy to zrobić facsimile, zrobić przedmiot drugi, który by posiadał wszystkie cechy pierwszego. Toż tak się naśladowuje pismo czyjeś, czyjeś ruchy, miny, głos itd.

Wiadomą jest rzeczą, że przedmioty, które nas otaczają, widzimy przestronnie rozmieszczone w głąb dzięki temu, że oglądamy je dwojgiem oczu. Podczas gdy prawe oko widzi prawą stronę przedmiotów, lewe ogląda lewą. Kiedy mamy jedno oko związane, nie odważymy się zstępować po nie znanym nam stromym stoku góry lub po spadzistych schodach — a boimy się dlatego, że w tych warunkach nie widzimy dobrze głębi, nie orientujemy się w rozmieszczeniu przedmiotów w głąb; widząc dobrze szerokość i wysokość, nie rozróżniamy dostatecznie grubości przedmiotów. Przedmioty, oglądane jednym okiem, wyglądają jak mniej lub więcej płaskie różnobarwne plamy leżące obok siebie, a nie za sobą.

— Malarz, gdyby i nie wiadomo jakich sztuk używał, nie potrafi dać nam tej głębi w obrazie, którą daje przyroda. Jego obraz będzie zawsze podobny co najwyżej do obrazka odbitego na jednej tylko siatkówce oka, a nie do tego obrazu świata, który w

naszej świadomości powstaje dzięki działaniu światła na obie siatkówki razem, dzięki współdziałaniu obu tych podnieć fizjologicznych. Chcąc w tym kierunku naśladować naturę trzeba by dwie fotografie sporządzić zdejmowane z dwóch różnych punktów i te dopiero człowiekowi pokazać przez na pół przekrawywane soczewki, jak się to robi w fotoplastikonie, a dopiero wówczas zobaczy człowiek obraz podobnie głęboki, jak był świat rzeczywisty.

Oczywista, tego nie będzie robił malarz, bo to nie jego rzecz, i dlatego też nie potrafi dać w obrazie należytej głębi.

Jest i druga trudność. Jeżeli trzymam przed nosem dwa palce jeden za drugim i zwrócę uwagę na pierwszy z nich — drugi zaczyna mi się w oczach dwoić; jeśli się zacznę wpatrywać w drugi, a nie ruszę z miejsca pierwszego palca, pierwszy palec zobaczę podwójnie. Dzieje się tak zawsze, ile razy patrzę na przedmioty dalekie. Dwoją się wówczas przedmioty bliskie i na odwrót. Przy oglądaniu bliskich zaczynają się oddalone przedmioty podwajać. Niech ktośkolwiek rzuci okiem na oddalone drzewo, które widać spoza mojego okna, a przekona się, że tak jest w istocie. Niech ogląda płamę na szybie, poza którą widać komin dalekiej kamienicy, a podwoi mu się komin. To samo widzimy, gdy patrzymy przez kraty, siatki, sztachety itd. Prócz tego, przedmioty te, na które właśnie zwracaliśmy uwagę, występują wyraźnie, mają wygląd podobny do fotografii ostrej, podczas gdy inne przedmioty widziane podwójnie, te, na które nie pada w tej chwili wprost nasze uważne oko, są zawsze zamazane, jak na fotografii, zdjętej z pomocą aparatu, którym fotograf trząsł podczas zdejmowania.

Jeśli poruszamy oczyma, jeśli patrzymy to na bliższe, to na dalsze przedmioty, jeśli raz zwracamy oczy w prawo, raz w lewo — zmienia się świat w naszych oczach. Raz jedne, raz inne przedmioty się dwoją i zamazują — nigdy nie zachowuje żaden stałej wyrazistości.

Malarz nie potrafi niczego podobnego uczynić w

swoim obrazie, bo przecież on zestawia barwki na jednej płaskiej powierzchni, a nie rozmieszcza ich w przestrzennej głębi. Musiałby chyba swe figurki wyrzeźbić, pomalować, oświetlić, oddalić, podać je do publicznego oglądania, słowem: urządzić żywy obraz z martwych osób, a dopiero by się pod tym względem zbliżył do natury. Jednakże nie jest to rzecz malarza; on ma inną robotę.

I trzeci powód opisywany szeroko przez Helmholtza⁹ i Brückego¹⁰ nie pozwala malarzowi być naśladowcą natury, jakby niekiedy pragnął on sam i jego niektórzy widzowie. Oto natura rozporządza źródłami światła i światłem wprost odbitym do oka — malarz operuje tylko światłem rozproszonym, a źródła światła wprost używać nie może. Natura daje żar słoneczny, który oczy śmi i daje blask na wodzie i na liściu, i na niebie tak jasny, że powieki zmrużać potrzeba i oczy ręką przysłaniać. — Malarz pokazuje nam swój obraz w pokoju, gdzie nie ma nawet setnej części tej jasności, która panuje na dworze. Malarz pracuje przecież farbami, na które cień pada i w chwili malowania, i w chwili oglądania obrazu w sali. Jego białe blaski na malowanej wodzie i odbicia słoneczne w szybach, i białe mury, i płótnianki nie mogą mieć nawet w przybliżeniu tej jasności, jaką mają w przyrodzie, niełatwo im nawet zachować i względną jasność, tzn. stosunek, w jakim zostają do jasności barwnych plam sąsiednich, bo ani nasza biała farba nie świeci tak, jak słońce, ani czarna farba nie jest tak ciemna, jak czarny aksamit w przyrodzie. Czerwień w pokoju oglądana traci ogień, którym biła w słońcu znacznie prędzej niż inne barwy, wobec czego malarz i mniejszą ma skalę, i inne stosunki między jasnościami barwików, niż je miała przyroda. Jakże mu trudno naśladować roz-

⁹ Hermann Helmholtz, autor fundamentalnej pracy *Über das Sehen der Menschen* (1855). Na jego myśli o widzeniu powołuje się Witwicki w *Psychologii* (wyd. 1962—1963, t. I, s. 124—125, 131—135).

¹⁰ W *Psychologii* Witwicki powołuje się na jego pracę: *Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt*.

maitość jasnych i mniej jasnych plam otaczającego świata, jak wprost nie może oddać wielu blasków!

I nie to tylko zmusza go do niewierności naturze. W naturze, jeśli przez naturę rozumiemy wszystko to, co tylko człowiek może w danej chwili oczyma spozrzeć w jakiejś okolicy nieokreślonej, w naturze widzieć można nieprzebraną obfitość szczegółów, jeśli się ma dobry wzrok albo dobre okulary. Życia by nie starczyło, gdyby ktoś chciał wiernie odmalować widok z wieży św. Pawła w Londynie, a choćby tylko z Wysokiego Zamku we Lwowie. Na co aż z Zamku; wystarczy bujna broda jakiegokolwiek starca albo suknia w dziabki lub kwiatki u wiejskiej dziewczyny, lub u tłumu takich dziewcząt — toż pędzel nie potrafi, płótno i farba nie pozwoli wymalować tego wszystkiego, co tylko dobre oczy potrafią w takim chaosie wypatrzeć. I to, im lepsze bierzemy szkła, tym więcej widzimy szczegółów; czyż podoła malarz temu oceanowi drobiazgów, które przyroda daje, czy może zostać naśladowcą natury?

Z rzeźbiarzem jeszcze trudniej, bo ani glina, ani marmur nie odtworzy licznych a cienkich włosów, ani trawek, ani nitek w hafcie widzianym na sukni żywego modelu. Niepodobna mu zatem naśladować natury i to tym bardziej, że największa się trudność dopiero teraz nasuwa, bodaj, czy nie gorsza od poprzednich.

Oto zachodzi pytanie, *jaką* naturę ma naśladować artysta. Czy tę, którą widzi bez okularów, czy tę, którą widzi z okularami, bo to są rzeczy bardzo odmienne, a okularów używali nawet i wielcy artyści. Co więcej, przez każdy numer i przez każdy kolor okularów widać inną naturę, o czym wie każdy, kto przez różne szkła oglądał dalekie lasy i pola. Ten wie, że od jakości soczewki zależy i barwa, i wyrazistość, i niekiedy kształt widzianych przedmiotów. Pytanie, *jaką* naturę dajemy na pierwowzór artystom. Czy tę, którą ogląda sam malarz, czy tę, którą widział jego krytyk i kupiec. Przecież ci ludzie nie mają jednakowo zbudowanych oczu, nie mają jednakowej organizacji i jednakowego przygotowania, nie na te

same rzeczy zwracają uwagę, a choćby i zwracali, jeden z nich więcej elementów wyróżni, drugi mniej w skomplikowanym widoku; jeden wyróżni takie elementy, drugi inne. Musiałby sobie krytyk pożyczyć od malarza jego oczu, mózgu i duszy, żeby widzieć to samo, co malarz widzi. Na razie malarz widzi swoją naturę, a każdy widz swoją i żaden z własnej skóry wyskoczyć nie potrafi. Jeśli krytyk od malarza wymaga, żeby malarz naturę naśladował, każe mu robić obrazy podobne do tego, co on, krytyk, oglądał. Malarz, choćby rad, ma tylko własne oczy do rozporządzenia i tylko swojej przyrodzie może próbować być wiernym. Nie potrafi zostać w zgodzie z przyrodą, w której przebywa wzrokowo, chyba że się, szczególnym zbiegiem okoliczności, i malarz, i krytyk porodzą z jednakowo rozwiniętym aparatem wzrokowym. /

Pamiętamy, ile się zrazu nacierpieli od krytyków impresjoniści, gdy zaczęli wystawiać czerwone drzewa i fioletowe śniegi o zachodzie słońca. Podówczas żaden krytyk jeszcze tego w przyrodzie był nie zauważył, a każdy z nich wymagał od malarza zgodności z naturą. Oczywiście, wymagał, żeby się obraz malarza zgadzał z przyrodą krytyka, co, jak widzimy, niekiedy zachodzić nie może. Malarz i widz żyją, podobnie jak każdy zresztą człowiek, w swoich odrębnych światach; jakże może Antoni kopiować to, co ogląda Piotr.

I trzeba było, żeby dopiero impresjonistyczne obrazy stworzyły w świadomościach krytyków chodzących po polach w wolnej chwili barwy fioletowe na prawdziwym widzianym śniegu o zachodzie słońca, trzeba było, jak bardzo rozumnie powiada Oscar Wilde, żeby natura zaczęła naśladować sztukę (rzecz szczególna, a niewesoła, że i to zdanie Wilde'a opieczętowano marką paradoksu, zamiast spróbować, czy też ono nie ma jakiego sensu), a dopiero wtedy zaczęli krytycy chwalić fioletowe obrazy za ich zgodność z naturą, ale znowu z naturą ich, krytyków, z tą, której nigdy żaden impresjonista nie kopiował, każdy bowiem miał tylko swoją własną przed oczyma.

Tak tedy malarz i rzeźbiarz, chcący być wiernym przyrodzie, kłopot ma niemały; nie tylko bowiem swojej własnej, przez siebie widzianej przyrody nie skopiuje, ale już żadną miarą nie odtworzy przyrody danej oczom jego widza i krytyka.

Jest rzeczą prawdopodobną, że szermierze skrajnego realizmu nie potykali się o te trudności. Być może, uważali, że, oprócz przyrody mojej, twojej, jego, w ogóle subiektywnej, jest jeszcze jakaś inna, poza tymi wszystkimi, jakaś przyroda naprawdę, jakiś błękit prawdziwy, nie widziany tymi lub owymi oczyma, tylko jakiś realny, rzeczywisty, obiektywny, coś, jak ta woń, której nikt nie wacha, a ona pachnie, tylko nie wiadomo komu, coś — jak głos, którego żadna żywa dusza nie słyszy, a on by miał brzmieć mimo to — komu? — coś, jak ten gniew, który nikim nie wstrząsa.

Przecież takich barw niczych ani form niczych nie ma, podobnie jak nie ma uczuć, poza tymi, których właśnie ktoś doznaje, a gdyby nawet i były, któż by je mógł odtwarzać? Chyba ten nikt, który by je oglądał, jak one tam same w sobie grają i nie są moje, ani twoje, ani jego.

Kiedy się człowiek nad tym wszystkim zastanowi, waha się artystom kazać *naśladować naturę*, nie potrafi bowiem tego naśladowania skontrolować.

Mógłby jednak ktoś powiedzieć, że skoro artysta nie potrafi natury naśladować w zupełności, powinien się przynajmniej starać czynić to w granicach możliwości; przynajmniej o tyle ją naśladować, o ile to człowiek potrafi.

Jeśli nie można w sztuce naśladować natury obiektywnej, bo takiej nie ma, i jeśli nawet tej naszej subiektywnej naturze sprostać niepodobna, można przecież stwarzać takie przedmioty, które by każdemu widzowi, *ile możliwości* najwierniej, przypominały naturę jemu samemu znaną.

Istotnie, są sposoby i na to. Można przecież mnóstwo obecnych i dawnych dzieł sztuki zamienić na facsimilia natury, można je bardzo nawet zbliżyć, upodobnić do przyrody. Ot, stoi w Rzymie marmu-

rowy *Mojżesz* Michała Anioła. Białą jest i czuć w nim kamień z daleka. Można go przecież zrobić z wosku i zabarwić od środka na kolor skóry żywej, ubrać w perukę i przyprawić mu brodę, a oczy wstawić szklane, jak się je u optyków widzi na wystawie, ustroić go jakim kocem kolorowym i posadzić na prawdziwym krześle, a będzie bliższy natury, prawie tak bliski jak woskowe figury z panoptików i jarmarcznych bud na przedmieściu. Jednakże i wtedy zachowa jeszcze ślady dawnych „błędów”. Zawsze jeszcze siedzieć będzie w dziwnie wykręconej pozycji i zostaną mu mięśnie ręki napięte mocniej, niż potrzeba przy kręceniu brody, choćby i w chwili oburzenia, zawsze jeszcze wargi jego nie będą do otwierania, a paznokcie zbyt czyste, jak na tak długi pobyt na niedostępnej górze, zawsze jeszcze skóra nie będzie miała tych naturalnych zmarszczek i porów, które w naturze bywają charakterystycznie lśniące od wydzieliny gruczołów tłuszczowych i charakterystycznie brudne od nieuniknionego na pustyni prochu, zawsze jeszcze zabraknie mu na rękach włosów, a na podeszwach nagniotków.

Jest i na to rada. Zamiast czas tracić na odlewy z natury, robotę połowiczną, lepiej się zwrócić do nauki, którą i tak Leonardo kazał artystom najpierw studiować, a ta nam powie, że istnieje sztuka konserwowania zwłok i ich części w barwach naturalnych. Umiemy już tak zachować wątrobę i nerkę, że po latach jeszcze wyglądają jak żywe. Spróbujmy tedy zastosować tę technikę do twórczości artystycznej, znaleźć jakiego długobrodego nieboszczyka o typie podobnym do dzieła Michała Anioła, a jeśliby i tu zbyt był stary mistrz pobłądził przeciw wierności etnograficznych znamion, weźmy kogoś, wybitnie przypominającego przypuszczalną twarz proroka, a nastrzykawszy go w barwach naturalnych i ustawisz w pozycji zgodnej z daną jego czynnością, przyodziejmy go, jak należy, a ukończywszy to naśladowanie przyrody, nie pokazujmy tego dzieła dzieciom, aby im się śnić taki *Mojżesz* w nocy nie przyśnił.

Możemy w podobny sposób poprawiać i obrazy. Wiadomo, że Grottger¹¹ nie miał, jak powiadają, daru do naturalnych kolorów i zbyt bywał klasyczny, wygladzony w rysunku. Zróbmy z *Lituanii* żywy obraz, a będziemy mieli zbliżenie do natury. Widział to każdy na niejednym wieczorku mickiewiczowskim, ale kto więcej lubi Grottgera, ten mniej lubi także żywe obrazy.

Można i matejkowskiego *Wernyhorę* przyrządzić w pleinairze, można nawet porobić z takiej grupy barwne zdjęcia do kinematografu, gdzie będzie lirnik błyskał prawdziwymi oczyma z całkiem ciemnej głowy na tle księżycowej tarczy i kiwać będzie podniesioną ręką, będzie szlachcic u nóg jego wodził piórem po papierze, a pop przestanie sobie wyłamywać palce, tylko się jakoś tak zachowa, jakby się rzeczywiście zachował pop na polu, chłopak zacznie kręcić lirą itd.

Niechże Bóg zachowa od takiego udoskonalania dzieł sztuki. Gdyby taką operację na wszystkich dziełach przeprowadzić, skończyłaby się sztuka, nie byłoby na co patrzeć na tych obrazach całkiem podobnych do natury. Każdy z nas widział już tej natury powyżej uszu, każdy już się dość napatrzył na żywych starców i popów, i Mojżeszów — po cóż jeszcze raz oglądać to samo, tylko w gorszym wydaniu. Po cóż w takim razie krocie płacić za podrabianych ludzi, kiedy można by sto razy taniej żywych wynająć do oglądania. Gdyby istotnie człowiek dzieła sztuki mierzył ich wiernością przyrodzie, gdyby zatem tę samą miarę przykładał do sztuki, jaką przykłada do natury, nie kupowałby nikt malowanych kwiatów za dziesiątki guldenów, skoro można mieć prawdziwsze, a nawet całkiem prawdziwe za dziesiątki centów.

Gdyby stopień zgodności z naturą był stopniem

¹¹ Artur Grottger (1837—1867). Por. W. Witwicki: *Monografia o Grottgerze* (rec. z książki Antoniego Potockiego), „Słowo Polskie”, R. XII, Lwów 12 i 13 III 1907, nr 120 i 122, i recenzję książki Jana Bołozza Antoniewicza: *Grottger*, którą Witwicki opublikował w „Książce”, 1911, nr 3, s. 111—112.

piękności danego dzieła sztuki, najbrzydsze musiałyby być konturowe szkice w jednej barwie, a przecież tak nie jest; musiałby rysunek ustępować malarstwu, a obraz kolorowej rzeźbie, rzeźba nastrzykanemu preparatowi z anatomii, a preparat barwnym fotografiom z kinematoskopu.

A przecież my tak tych rzeczy nie oceniamy. Widocznie nam o coś innego musi chodzić w dziele sztuki, niż o to, żeby było prawdziwe, skoro dzieła sztuki nie tylko w naszych oczach nie zyskują, ale wprost tracą na większym upodobnieniu ich do natury.

Powie ktoś: „Tracą, ale dopiero wtedy, gdy artysta wychodzi z zakresu swoich przyrodzonych środków, gdy się zamiast pędzla i farb chwyta aparatu fotograficznego i korby mikroskopu, gdy, zamiast palców i gliny, używa się ludzkiej skóry i kitu do nastrzykiwania. Tego mu robić nie wolno; przestaje wówczas być malarzem i rzeźbiarzem, a staje się preparatorem i mechanikiem. Niech zostanie sobą, niech się w zakresie swojej techniki dotychczasowej stara tylko być wiernym przyrodzie, a będzie zawsze tylko dzięki temu stwarzać rzeczy piękne”.

Jednak i ten zarzut nie jest słuszny. Jeśli bowiem chwale artystę za samą tylko zgodność z przyrodą, a nie za ślady roboty, jeśli mi na jego robocie nie zależy, tylko na podobieństwie jego dzieł do natury, powinienem dzieło pochwalić, skoro tylko będzie możliwie zgodne z naturą; wszystko jedno, czy się autor takim posługiwał środkiem i materiałem czy innym. Jeśli w kapeluszu cenię *tylko* to, co przypomina formę napoleońską — powinno mi być wszystko jedno, czy jest zielony, czy biały, czy jest ręczny, czy maszynowy, słomiany, czy filcowy, czy jest dziurawy, czy cały. Jeślibym zaś mimo napoleońskiej formy odrzucił dziurawy kapelusz, widocznie, miłsze mi jego całe krysy i denko niżli napoleońska forma. Widocznie bez niej się mogę obejść, a bez całej powierzchni w nakryciu głowy nie mogę.

Czy nie ma się rzecz podobnie z dziełami sztuki? Przecież i w nich odrzucamy rzecz nawet bardzo

wierną przyrodzie, jeśli w niej tkwi jakiś zgrzyt, jeśli np. dzieło chce udawać życie, a zanosi trupem, jeśli nie posiada śladów autora, który je stworzył, zbierając elementy w przyrodzie znalezione w całość nową, powiązaną i jednolitą. Widocznie nam więcej na tej harmonii i jednolitości zależy, na tym, żeby się całość, zwana dziełem sztuki, trzymała kupy, niż żeby odtwarzała możliwie ściśle przyrodę, co jest rzeczą i niepożądaną, i niemożliwą, jak z poprzednich rozważań wynika.

Bezwzględna prawda w sztuce jest rzeczą niemożliwą i niepożądaną, ale co więcej, nawet i względna, nawet i to zbliżenie się do pewnej przeciętnej natury, jakie by można narzucić wielu istniejącym dziełom, zostając nawet przy pędzlach i farbie, nie dodałoby im w naszych oczach wartości. Stracilibyśmy na tym bardzo wiele. Przypuśćmy, że *Dziewicę Orleańską* Matejki przemaluje nieboszczyk Gierymski¹² albo Meissonier¹³, albo jakikolwiek realista najbardziej zbliżony do natury. Musimy przecież przyjąć, że któryś jest tej naturze najbliższy, jeżeli w sztuce szukamy prawdy. Powstanie tą drogą nowy obraz Gierymskiego albo Meissoniera, a ubędzie jeden obraz Matejki, a jeśli tak zrobimy z innymi jego dziełami, stracimy całego Matejkę. *Amica veritas, sed magis amicus Matejko*¹⁴. Toż tą drogą można by i należałoby znieść rozmaitych Rubensów, Tycjanów, Leonardów i Dürerów i w ogóle indywidualności odrębne a wybitne. Przecież każdy z nich za to się właśnie indywidualnością nazywa, i za to bywa cenio-

¹² Wybitnymi przedstawicielami realizmu w malarstwie polskim byli obaj bracia, zarówno Maksymilian Gierymski (1846—1874) jak Aleksander Gierymski (1850—1901). Por. W. Witwicki: *Maksymilian Gierymski* (recenzja z książki Antoniego Sygietyńskiego), „Słowo Polskie”, R. XII, Lwów 23 II 1907, nr 92.

¹³ Ernest Meissonier (1815—1891), wybitny przedstawiciel francuskiego malarstwa historycznego.

¹⁴ „Kocham Prawdę, ale bardziej kocham Matejkę”. Parafraza starożytnego przysłowia: *Amicus Plato, sed magis amica Veritas* („Platon jest moim przyjacielem, ale większą przyjaciółką jest dla mnie Prawda”).

ny, że na swój szczególny, a konsekwentny sposób przekręca to, co widzieć zwykły oczy przeciętnego urzędnika. Toż by ziewać przyszło z nudów i urwać by się można z rozpaczy w takiej monotonnej galerii samych prawdziwych obrazów. Przecież za to cenimy wielkiego mistrza, że potrafił takie niebywałe całości stwarzać z elementów, które i ja widziałem, ałem się w ich chaosie zgubił, zamiast z nich organicznie powiązaną harmonijną jedność zbudować tak lub inaczej. Toż dlatego człowiek idzie do portrecisty, zamiast do fotografa, żeby z niego malarz coś zrobił po swojemu, bo swego obrazu w lustrze dość się już człowiek napatrzył; jeśli zaś o skrajne podobieństwo chodzi, dobry fotograf to lepiej zrobi, niż nawet taki malarz, co maluje duszę modela, oprócz nosa, oczu, ust i policzków. I stąd więc widać, że ludzie, którzy cenią dzieła sztuki, cenią w nich najwyżej coś innego niż prawdę, skoro by ich nieradzi zamieniać na inne, choćby nawet i najprawdziwsze.

Zatem naśladowanie przyrody w sztuce to rzecz nie tylko niemożliwa do spełnienia, ale i niepożądana.

Co więcej! Może nawet i niewłaściwa? Być może. Przecież dzieło sztuki powinno być przedmiotem pięknym, na to się każdy zgodzi.

Gdyby więc zgodność z jakimś wzorem była koniecznym warunkiem piękności jakiegokolwiek przedmiotu, gdyby przedmiot, który niczego nie przypomina, do niczego nie jest podobny, już przez to samo tracił, a zyskiwał piękność dopiero przez podobieństwo do innego przedmiotu, rozumiałbym, że i obraz, i rzeźba, która niczego nie przypomina i do niczego nie jest podobna (albo jest tylko trochę do czegoś podobna) — nie może być piękną. Jednakże rzecz ma się inaczej; znam tysiące pięknych przedmiotów, które niczego nie przypominają, niczego nie odzwierciedlają, a są mimo to prześliczne.

Toż piękna może być żywa głowa ludzka i to nie dlatego, że przypomina inną piękną głowę, że jest czegoś kopia, tylko dlatego, że jest w pewien sposób zbudowana i zabarwiona, piękną może być katedra,

góra, las, chmura, sonata, zwrotka, kamizelka nawet i jakikolwiek przedmiot naturalny lub sztuczny. Jeśli więc ta zgodność z jakimś oryginałem nie jest w ogóle nieodzownym warunkiem piękna, jeśli się bez niej można obejść w tylu tysiącach pięknych przedmiotów, dlaczego byśmy się nie mogli obejść bez niej w obrazie lub rzeźbie. Może i obraz na to raczej został zrobiony, żeby był piękny, niż na to, żeby był prawdziwy. Jeśli tylko spełnia pierwszą rolę, pozwólmy mu zaniedbywać drugą.

Poza pięknem przecież powinniśmy czego innego wymagać od osoby żywej, czego innego od malowanej i rzeźbionej. Przecież malowany człowiek jest tylko do oglądania, a żywy jeszcze do czegoś więcej. Żywy musi mieć dwie dziurki w nosie, bo by nie miał czym oddychać — malowany nie oddycha i jeśli mu tylko będzie bez tych otworów ładnie, może je malarz śmiało pominąć. To samo się tyczy pejzażu. Może ktoś nawet zielono namalować zachodzące słońce i kazać mu rzucać popielate cienie; jeżeli to tylko będzie razem ładne, jeśli się będzie trzymać dla oka, jeśli będzie przeprowadzone konsekwentnie, pochwalimy tę rzecz, mimo że nieprawdziwa. Chwaliliśmy przecie wszyscy afisze Muchy i witraże Mehoffera, gdzie gwiazdy były robione ze złotych płatków prawdziwo rozmieszczonych, a słońca były z kólek promienistych kresek kreślone.

Toż słońca w obrazach nie mają grać naszych pleców, a wedle gwiazd w obrazie nie będzie się nikt orientował w nocy.

Malowane lasy nie są do wyrąbywania i malowanych jabłek nikt nie jada; byleby piękne były jedne i drugie, wolno każdemu z nich być nieużytecznym i nieprawdziwym. Nie na to się je robi. Przecież prawdziwe jabłka lada jabłoń wydać potrafi, nie potrzeba na to malarza. Czy jest właściwą rzeczą zatem pytać przy dziele sztuki, czy jest podobne do prawdy, czy nie podobne? Zdawałoby się że to niewłaściwe pytanie, bo nie na to jest sztuka, żeby konkurencję robić prawdzie.

I szczególna rzecz. Tylko malarstwo i rzeźba cier-

pią na to dokuczliwe pytanie ze strony widzów, którym jest obojętna wzrokowa jedność w różnorodności, stworzona ręką artysty, choćby takiej jedności do-tychczas nikt nie spotykał w przyrodzie. Kiedy słuchają fugi Bacha albo się cieszą formą sonetu, kiedy wybierają materie na suknie dla żon i córek, kiedy oceniają rozkład mebli w mieszkaniu, zawsze wtedy mówią, że taki przedmiot jest piękny, a taki nie piękny i żaden z nich, jeśli w nim tylko nie gra jakaś uboczna ambicja, czy jakikolwiek wzgląd poza-estetyczny, nie patrzy wówczas, czy dany przedmiot przypomina naturę czy nie, tylko na to uważa, czy się przedmiot trzyma kupy, czy stanowi zamkniętą całość, czy się można łatwo w jego budowie zorientować, czy nie można, czy dany przedmiot objawia pewną harmonię, czy też jej nie objawia. I tak się zawsze postępuje z przedmiotami spotykanymi w naturze; tam inaczej nawet nie można; natura dopiero nie mogłaby być piękną, gdyby zawsze musiała kogoś przypominać; ona właśnie jest w tym położeniu, że nie może być kopią, chyba kopią sztuki, jak powiada Wilde.

Jeśli się więc tak ocenia i naturę, i inne sztuki, czyż nie należy tak samo oceniać i malarstwa, i rzeźby?

Przecież muzyka, malarstwo, rzeźba i poezja noszą wspólne imię „sztuki” i z pewnością nie dlatego je noszą, że jedna z tych robót do czego innego zmierza, a druga do czego innego. Nie. Musi być coś między tymi robotami wspólnego, muszą przecież być czymś do siebie podobne i za tę wspólną cechę, za to „coś” dostały jedno miano „sztuki”. Jeśli dzieło którejkolwiek z nich oceniamy, powinniśmy na tę jego stronę patrzeć, która sprawia, że się to dzieło właśnie do sztuki zalicza, a nie do gospodarstwa, na przykład, lub do inwentarza. Będzie to, jak łatwo zrozumieć, jakaś strona wspólna obrazom, rzeźbom, ustępom muzycznym i poematom, a nie coś, co by było właściwe tylko jednego rodzaju dziełom, a drugiego nie.

Czy może być tym znaniem naśladowanie przyrody?

Oczywiście nie, bo tego żadną miarą znaleźć nie potrafimy w muzyce¹⁵, a z trudnością byśmy je odnajdywali w poezji. Nie dlatego zatem obraz jakiś jest dziełem sztuki, że przypomina naturę, pokazuje się bowiem, że dziełem sztuki być można, wcale natury nie przypominając, jak to najlepiej widać na przykładzie ustępu muzycznego.

— Jakież więc znamię sprawia, że ludzie w zamierzchłych czasach wymyślili wyraz „sztuka” i określili nim mnóstwo dzieł tak niepodobnych na pierwszy rzut oka, jak Beethovenowska symfonia i pierwszy lepszy świstek naszkicowany ręką Leonarda?

Jeśli to znamię pragniemy wyszukać, może najlepiej będzie porównać ze sobą sztuki najbardziej niepodobne, a gdy po odrzuceniu różnic, jakie między nimi zachodzą, przecież coś im wspólnego pozostanie, będziemy wiedzieli, o co właściwie chodzi w sztuce, czego wymagać od dzieła, które ma do sztuki pretensję.

— Weźmy robotę muzyka i malarza. Środki mają różne, ten używa palety i płótna, tamten strun i pudła. Materiał mają różny. Ten zestawia farby, tamten zestawia tony. Tu się coś zaczyna powtarzać „Zestawia” przecież jeden i drugi. Może o to właśnie chodzi, może to jest ta wspólna cecha, którejśmy poszukiwali. Zestawieniem elementów pewnych jest każde dzieło sztuki, wszystko jedno jakiej.

Jednakże nie na tym koniec. Zestawieniem elementów jest i spis brudów, i rozrzucona paczka zapalek, i cennik, i katalog wystawy, a nikt ich jeszcze pięknymi nie nazywa ani do sztuki nie liczy. Zaczem nie każde zestawienie jest już dziełem sztuki, tylko jakieś szczególne zestawienie. Spróbujmy z la-da jakiego zestawienia, np. zapalek, zrobić zestawienie piękne, i zauważmy, jak się to robi, a może się nam

¹⁵ Witwicki zapomniał tu o muzyce programowej, o utworach muzycznych naśladowujących świergot ptaków, deszcz, burzę, szum morza.

przecież wyjaśni, o co właściwie chodzi w sztuce, jak to piękne rzeczy i dzieła powstają i co właściwie sprawia, że je pięknymi nazywamy.

Spróbować potrafi każdy. Mając kilkanaście bezładu rozrzuconych zapalek, poustawiać je każdy potrafi w trójkąty, w sześcioboki albo w figurę, która przypomina domek, albo profil człowieka, a ogólnie mówiąc uporządkuje je tak, żeby się widzieć łatwo w całej figurze orientował, żeby figura stanowiła zamkniętą całość, to znaczy, żeby z niej żadnego zapalka¹⁶ ująć nie było można ani dodać¹⁷ bez widocznego zepsucia całości, tak, żeby łatwo można było ująć okiem i wyróżnić części i całość figurki, tak, żeby części różne przecież sobie odpowiadały, żeby w tej różnorodności tędy i owędy poustawianych zapalek przecież można było łatwo¹⁸ jakąś jedność uchwycić, słowem, zestawienie staje się piękne z chwilą, gdy w nie wprowadzamy *harmonię*¹⁹, która jego składniki wiąże.

Żeby się lepiej porozumieć, w jakim znaczeniu używamy tego wyrazu, przypatrzmy się, jak się rzeczy mają w muzyce. Nie wszystkie zestawienia dźwięków nazywamy pięknymi, tylko niektóre. Kiedy porównujemy te piękne zestawienia, znajdujemy w nich wszystkich pewien stały stosunek między poszczególnymi dźwiękami, który się daje określić przedmiotowo. Przekonujemy się z pomocą szeregu

¹⁶ Pozostawiamy osobliwości językowe tekstów Witwickiego pisanych kilkadziesiąt lat temu.

¹⁷ To arystotelesowskie określenie doskonałości (nic dodać, nic ująć) powtarza Witwicki w II tomie *Psychologii* (cyt. wyd., s. 123). Określenie to budzi jednak wątpliwości, ponieważ dziś za doskonalsze uważamy takie dzieła, które pobudzają nas do uzupełniania, dookreślenia, przekształcania.

¹⁸ Por. przypis 8.

¹⁹ Z krytyką estetyki Witwickiego, a zwłaszcza z krytyką „doktryny o harmonii”, wystąpili m. in. Stanisław Womela: *Po wystawie jesiennej*, „Nasz Kraj”, R. III, T. 5, Lwów 11 i 18 I i 1 II 1908, nr 2, 3 i 5, s. 29—30, 44—48, 79—80 oraz Ostap Ortwin: *O prawdę w sztuce*, „Nasz Kraj”, T. VI, Lwów 2 V 1908, nr 5, s. 98—102.

eksperymentów, że piękne jest takie zestawienie kilku dźwięków, w którym wyraźniej i silniej się przejawia budowa dźwięku zasadniczego. Zestawienia dźwięków, które tę właściwość posiadają, nazywają się „harmonijne”. Wiemy teraz, na czym polega harmonia prostych zestawień, którymi operuje muzyka.

Jak długo tej harmonii nie chwytny, nie odczuwamy piękna, choćbyśmy nie tylko z kopią przyrody mieli do czynienia, ale nawet z samą przyrodą.

Drogą podobnych eksperymentów udało się po części, a uda się prawdopodobnie kiedyś w zupełności znaleźć takie szczegółowe znamiona pięknych zestawień, które budujemy z barw i kształtów, a w dalszym ciągu i z innych zjawisk duchowych. Wówczas będziemy wiedzieli, na czym w poszczególnych wypadkach polega harmonia zestawień malarskich i rzeźbiarskich, a w dalszym ciągu wszystkich zestawień pięknych.

I tak, jak w muzyce znano i posługiwano się wieloma zestawieniami harmonijnymi, wieloma tonacjami i wymagano tego trzymania się od kompozytorów, zanim jeszcze teoretycy od Rameau²⁰ aż do Helmholtza²¹ i Wundta²² zdołali te piękne jedności szczegółowo scharakteryzować, tak i w malarstwie znają artyści od dawna, posługują się i od drugich wymagają konsekwentnego posługiwania się poszczególnymi sposobami czy tonacjami plastycznymi, zanim jeszcze ogólne prawa harmonii w sztukach plastycznych zostaną szczegółowo, a wyczerpująco sformułowane.

Znamy już dziś wszyscy harmonię, jaką daje mo-

²⁰ Jean Philippe Rameau (1683—1764), kompozytor i muzykolog francuski, autor: *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels divisé en IV livres* (1722).

²¹ Por. H. Helmholtz: *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (1863). Badania Helmholtza stały się podstawą rozwoju akustyki, audiologii i psychologii muzycznej.

²² Wilhelm Wundt: *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, t. 3 (1874). W roku 1903 Witwicki studiował przez kilka miesięcy pod jego kierunkiem w Lipsku.

zaika, pastel, sztych lub olejna farba, rozróżniamy dobrze różne harmonie brunatnego gruntu, błękitnego sosu lub pleinairu, drobiazgowości holenderskiej i szerokiego traktowania, rozróżniamy ostry styl wczesnego Renesansu od późniejszych tonacji krągłoliniowych, znamy dwie różne grupy tonacji kolorystycznych: to kontrasty i barwy o małym interwale, znamy zestawienia elementów patetyczne, brutalne, twarde, łagodne, miękkie, komiczne, tragiczne, salonowe, jarmarczne, nawet tak zwane „realistyczne”.

Nie zapominajmy jednak, że jeśli się niekiedy podoba tzw. „realistyczny” obraz, to nie dzięki możliwości zgodności z naturą, tylko dzięki konsekwentnemu przeprowadzeniu go w tej jednej tonacji, która nie jest jedyną możliwą i jedynie dopuszczalną, ale ma równe prawa z innymi, zależnie od indywidualnych skłonności odbiorcy i twórcy. Podobnie mógłby ktoś wzywać wszystkich kompozytorów, żeby się bezwarunkowo trzymali gamy c-dur, albowiem to jest naturalne następstwo dźwięków. Ładnie by wówczas wyglądały nokturny molowe, gdyby je ktoś bez litości do jednej jedynej tonacji dur przetransponował, choćby i najnaturalniejszej.

Odtwórzmy *możliwie wiernie* rzecz wstrętną, a nie podoba się nam i dzieło, chyba że je ustylizujemy, a wtedy kończy się wierność — odtwórzmy *możliwie wiernie* rzecz, którą już sama natura napisała w *możliwej* tonacji, a może się podobać nasze dzieło, lecz nie za ślepe naśladownictwo, tylko za swą wewnętrzną harmonię, za harmonię materiału z techniką, za harmonię dzieła z tematem, słowem za zgodność z prawami sztuki, a nie z prawami przyrody.

Wiemy zatem, o czym mówimy, gdy używamy wyrazu „harmonia” w malarstwie i rzeźbie, mimo żeśmy jej definicji nie podali, podobnie, jak wiemy, o czym mówimy, gdy używamy wyrazu „uczucie” lub „flaszka”, mimo że nie potrafimy podać definicji ani jednego, ani drugiego.

Artysta to może ten człowiek, który harmonie stwarzać potrafi z elementów danych w przyrodzie. I bywa niekiedy, że zmysłowe elementy, którymi się

mistrz posługuje, łączą się z przypomnieniami pewnymi, mają pewne znaczenia, pewną treść. Wówczas mistrza rzeczą nie tylko te zmysłowe elementy w całość wiązać harmoniczną, ale i zestrajać znaczenia tych elementów. Tak, poeta, który oktawą pisze, nie tylko brzmienia wyrazów prawidłowo wiąże, ale i o to dba niekiedy, żeby się znaczenia wyrazów harmonizowały, żeby się ich sens kupy trzymał, wszystko jedno, czy napisze prawdę, czy co zmyśli.

Poeta to nie jest zawodowiec od mówienia prawdy; na to są instytucje inne. Poetę za co innego płacą. Jego rzeczą jest pisać pięknie; dlatego się przecież nazywa artystą, dlatego jego robota jest sztuką, a nie nauką.

Artysta pracuje nie pamięcią, ale wyobraźnią twórczą²³, jego rzecz stwarzanie nowych, harmonijnych kombinacji; wszystko jedno, czy się już kiedy takie harmonie w przyrodzie widziało i czuło czy nigdy. I owszem, pojmuję tego odbiorcę sztuki, który woli harmonie nowe, nie stępione i nie oklepane przyzwyczajeniem dni wczorajszych, nie przeniesione żywcem ze znanej przyrody czy z życia, jeśli tam naprawdę były, tylko stworzone na nowo wyobraźnią i ręką artysty. Podobnie, woli ktoś oglądać nieznanne, nowe ptaki i motyle, niżli się patrzeć na wrony i chrabąszcze, jeśli się z nimi już dosyć blisko zapoznał.

Jest robota artysty podobna do roboty, jaką wykonuje przyroda. Oboje stwarzają całości organicznie powiązane; tylko oboje innego rodzaju. Twory przyrody objawiają jedność w różnorodności i dzięki temu żyją, a oprócz tego bywają i piękne; twory artysty objawiają też jedność w różnorodności i dzięki temu są tylko piękne; nie potrzebują oprócz tego ani oddychać, ani trawić, ani rosnać, ani się mnożyć.

Artystę więc obchodzi tylko pewna strona rzeczywistych przedmiotów, tylko to, co się w nich da w pewną całość ująć określoną, a nie cały przedmiot,

²³ Por. rozdziały o pamięci i wyobraźni w I tomie *Psychologii* Witwickiego (cyt. wyd., s. 295—340).

jakim go natura daje. Jeśli malarza interesuje w psie szczekającym tylko wygięcie jego grzbietu, kierunek głowy i łap i to mu się w głowie układa w grupę o jednolitym charakterze, pozwólmy mu tylko pięć kresek albo pięć plam na papierze zestawić tak, żeby się trzymały kupy, żeby stanowiły grupę podobnie zajmującą i powiazaną, jak wiązały odpowiednie składniki żywego psa. Nie przypominajmy mu, że ten pies ma i zęby, i oczy, i łatkę na ogonie i jedno ucho dłuższe. To jest zajmujące dla weterynarza i dla przyrody, która prawdziwie psy stwarza; artysta tylko patrzy na psa, jednak maluje nie psa, ale obrazek. I widz powinien pamiętać, że obrazek ogląda, a nie psa.

I może się zdarzyć, że tych pięć kresek nikomu psa nie przypomni i może nawet nikt nie będzie wiedział, co właściwie oglądał artysta, kiedy to dziełko sztuki stwarzał, a dzieło się podoba przecież. Każdy, kto był ciekaw na formy i barwy jeszcze, zanim się dowiedział, że ta ciekawość znamionuje pewien stopień kultury, pamięta, jak mu się podobały korynckie kapitele, zanim się jeszcze dowiedział, że to jest właściwie stylizowany koszyk z liśćmi akantu. Ileż jest pięknych rzeczy w zdobnictwie, o których się człowiek nawet nie domyśla, skąd się właściwie wzięły do nich motywy. I co to wreszcie ważnego, jeśli mi nie o studia chodzi naukowe, tylko o estetyczną przyjemność? Matejkowski portret Alfreda Potockiego jest bardzo piękną rzeczą, a Michała Anioła Wawrzyniec Medyceusz również, mimo że obaj nie są podobni do swych modeli.

Czyżby stąd jednak miało wynikać, że portret zawsze jest tym więcej wart, im mniej jest podobny do modelu? Czyżby już nie wolno było pytać malarza przed obrazem, co właściwie ten obraz przedstawia, co to ma właściwie być, to namalowane?

Nigdy w świecie. Z tego tyle tylko wynika, że obraz może być piękny sam przez się, mimo że nie jest do modelu podobny i może być obraz brzydki sam przez się, mimo że będzie do modelu podobny. A co się tych pytań tyczy, które widz zwykł malarzowi sta-

wiać, to, oczywista, stawiać je wolno, ale też wolno malarzowi odpowiedzieć: „Mój obraz to nie jest nic innego, jak tylko właśnie to, co pan widzi. — Nie podoba się Panu? Mamy widocznie różne gusta. Dla mnie się te elementy, którem namalował, wiążą w grupę harmonijną, dla pana nie. Widocznie, albo pan nie wyszedł szukać grup harmonijnych, tylko powtarzać wiadomości przyrodnicze i historyczne, albo też mamy zbyt różne organizacje i przygotowania i skutkiem tego to, w czym ja widzę pewną jedność, dla pana stanowi chaos. Zresztą, proszę mi powiedzieć, co się tu z czym nie zgadza; być może, zwróci mi pan uwagę na jakiś dysonans, którego nie zauważyłem. Wtedy go usunę, o ile to usunięcie będzie zgodne z moim pomysłem i z całą resztą dzieła. Proszę się jednak trzymać mojej tonacji”.

Tak może powiedzieć jeden malarz, a drugi powie inaczej: „Panie, wprowadźcie mój obraz oka nie bawi i widzieć na nim nie ma tak dalece co, ale, uważa pan, tu, to ma być śmierć, a tu obok dziewica, choć tego też nie widać. Pomyśl pan, co za zestawienie! Życie i skon, a nad tym wszystkim całun ukojenia! Czy to nie ładne? To znaczenie, ta treść, a raczej temat obrazu, to, co ten obraz przedstawia!”

Z pierwszym malarzem można się było zgodzić, przyznać mu, że sam obraz może być piękny nawet wtedy, gdy nie wiadomo, co oznacza; drugiemu oświadczyć by trzeba, że obraz może być mało wart, nawet wówczas, gdy wiadomo, co oznacza.

Obraz piękny może znaczenie mieć albo go nie mieć i, jeśli je ma, wówczas tym lepiej, jeśli i jego znaczenie stanowić będzie pewien akord zbudowany z przypomnień naszych, z pojęć nawet, czy, jeśli kto chce, z przekonań. Te elementy psychiczne mogą się przecież podobnie wiązać w grupy zgodne lub niezgodne, jak się wiążą tony lub barwy, tylko że prawa tych akordów znamy mniej dokładnie niż prawa harmonii muzycznej lub optycznej. Nigdy jednak nie można malarzowi narzucać tego wymagania, żeby akord przypomnieniowy, który w mojej duszy wywołuje jego obraz, był już gdzieś kiedyś schwycony w

przyrodzie, był gdzieś już przeżyty w życiu minionym. Nie mamy do tego podstawy i to nie jest robota artysty, jeśliśmy nazwali artystą tego człowieka, co harmonie stwarzać potrafi.

Czyżby więc znajomość natury, znajomość tego, co naprawdę można w świecie zobaczyć i zapamiętać, była dla artysty zbędną? Czy można zrobić artystę, dając człowiekowi bujną wyobraźnię, znakomitą zdolność do stwarzania harmonii i zamykając go na stałe w ciemnym pokoju?

Niechże Bóg broni! Jemu jest natura ogromnie potrzebna; potrzebniejsza niżli zwykłym śmiertelnikom. Przecież natura, mimo że tyle stwarza potworów, jest olbrzymim oceanem elementów dających się kombinować i nieprzebranym skarbcem przepysznych harmonii, które ubocznie powstają na jej warsztacie, podczas gdy Ona rodzi i zabija tak, jak jej każe Darwin²⁴, a nie Michał Anioł, Galileusz i Newton, a nie Leonardo. Od niej się artysta może i musi nauczyć, jak wygląda jedność w różnorodności, co znaczy harmonia barw, proporcja form, symetria, rytm i kto wie, jakie jeszcze estetyczne sposoby. Znajdzie tam morza całe najróżnorodniejszych powiązań elementów, którymi nigdy jednak nie będzie operował; on zostanie przy swoich farbach półciemnych i płótnie; przyroda maluje tęczami; znajdzie tam przy najcudniejszych akordach barwnych o wschodzie i o zachodzie słońca i o każdej godzinie dnia i nocy, przecież nieuzasadnione estetycznie, zgrzyty głupio lakierowanej trafiki przed oknami, zauważy w prześlicznym sfumato wieczornego mroku, który zapada nad lasem, całkiem niepotrzebnie ostre kontury zbyt wyraźnej siatki gałązek, a na niezrównanym kobiercu liści wędnących w ogrodzie dojrzy

²⁴ W swoich wczesnych publikacjach Witwicki angażował się po stronie darwinizmu. Por. W. Witwicki: *Dwa jubileusze [Lamarck i Darwin]*, „Wiedza i Praca”, R. VII, Lwów luty—marzec 1909, nr 3—6, s. 17—22 i recenzja z książki: *Darwinizm a wiedza współczesna*, „Ruch Filozoficzny”, R. I, Lwów 15 II 1911, nr 2, s. 22—23.

po dyletancku lizane trawki i każde nieledwie źdźbło tak opracowane, jakby już nie było innego sposobu na danie jesiennego pejzażu, tylko ta jedna dłubana technika miniaterek. Prócz nadzwyczajnych naprawdę harmonii, daje przyroda artyście cały szereg elementów i stosunków niezgodnych z tonacją chwilowej całości, daje mu rzeczy inne, których tu wcale nie potrzeba.

I właśnie od tego jest ten człowiek artystą, żeby się w tym chaosie nie zgubił, jak się w nim gubi ktoś, kto pierwszy raz bierze pędzel do ręki; on właśnie na to jest malarzem, żeby na pewne tylko elementy tego chaosu potrafił zwrócić uwagę, żeby je ujął instynktownie w grupę organicznie związaną i potrafił sporządzić ze swoich materiałów całość, w której by podobna panowała harmonia, jak ta, którą przeżył w obcowaniu z przyrodą. I jeśli istotnie stworzy z barwików dobry akord w przybliżeniu podobny do akordu choćby i nieczystego, który przyroda stworzyła z światła, dobrze zrobił, ale nie dlatego, że był naturze wierny, tylko dlatego, że zrobił dobry akord.

A jeśli zechce kiedy czy też będzie musiał dla jednolitości swojego dzieła budować je inaczej, niż swoje dzieła buduje przyroda, jeśli mu się spodoba tu kłam zadać fizyce, a tam biologii — wolno mu, jeśli tylko całość po swojemu a harmonijnie powiązał.

Dla niego natura nie jest pierwowzorem do bezwzględnego naśladowania, tylko jest zbiorem materiałów do opracowania.

Tutaj by jednak mógł ktoś snadnie o dwie rzeczy zapytać. A mianowicie powie ktoś tak: „Jeśli w rzeźbie pięknej nie chodzi o zgodność z naturą, tylko o piękne formy, dlaczegoż mi się nie spodoba głowa ludzka, której artysta nos wygnie w kształt najpiękniejszej fajki lub bardzo kształtnego kopyta?”

Otóż zdaje mi się, że brzydką mi się rzecz ta może wydawać z dwóch powodów. Albo brak było harmonii między samymi kształtami, jeśli była głowa trzymana w powierzchniach krótkich i łamanych, a fajka płynęła krętą linią łabędziej szyi, lub na odwrót,

albo też nie było harmonii między tym, co przypominała grupa kształtów krótkich, to znaczy głowa bez nosa, a tym, co przypomina grupa kształtów krętych, tzn. fajka, na tym właśnie miejscu umieszczona.

Niby, co ma jedno do drugiego? jaka to grupa? co za zestawienie, prawdopodobnie wprawdzie, ale bez sensu estetycznego: z tych przypomnień nie powstaje w umyśle żadna dobra całość na podobieństwo akordu; chyba że ktoś pewną harmonię nawet i w tym zestawieniu przypomnień wyłapać potrafi — a wtedy mu się zacznie ten groteskowy utwór podobać, mimo że go nie spotykał w życiu.

Tak więc i tu nie o prawdę chodzi w estetycznym upodobaniu, tylko o harmonię.

I o drugą rzecz może ktoś w związku z tym zapytać. A mianowicie: Gdyby ktoś wyrzeźbił Heraklesa lub Słowackiego z pianki i nadał tej piance zupełnie harmonijne formy, tak, żeby całość kształtów miała jednolity charakter filigranowy, lotny, powiewny czy eteryczny — to jednak coś by nas w tym dziele raziło. Powiedzielibyśmy: „Dobrze, to bardzo piękne, ale to nie Herakles; tak można było zrobić Ludwika Piętnastego, ale nie Heraklesa. To nie jest do niego podobne!” Czy w tym wypadku nie chodzi o wierność, o podobieństwo, o zgodę z naturą raczej niż o jakąś harmonię?

Zdaje mi się jednak, że tu nie odgrywa w upodobaniu decydującej roli podobieństwo do natury, albowiem rzeźba ta nie podoba się nam tylko dlatego, że Herakles i pianka tworzą złe zestawienie, że się z tych dwóch elementów nie tworzy dobry akord, podczas gdy Herakles i brąz lub Herakles i marmur brzmią razem dobrze, tworzą zestawienie harmonijne.

Harmonizować z sobą, to może nie zawsze znaczy być zupełnie podobnym. Harmonizuje przecież purpura z zielenią, mimo że są do siebie możliwie najmniej podobne. Tak i przedmiot rzeźby, czy obrazu, może z obrazem samym dawać harmonie różne, zazwyczaj od zgodnego męskiego unisono, aż do subtelnego lub grubego kontrastu. Pamiętamy papierowe pioruny Dzeusa w *Orfeuszu* Offenbacha. Dobre by-

ły, ale nie przez wierność, tylko przez zestawienie przedmiotu i dzieła.

Na pierwszy rzut oka wydawało się, że między dekoratorem a realistą malarzem zachodzi różnica jakościowa, że jeden z nich stylizuje, to znaczy prawidłowo przekształca naturę, drugi ją kopiuje, powtarza. A jednak, gdy się bliżej przyjrzeć tej sprawie, pokazuje się, że między nimi takiej przepaści nie ma, pokazuje się, że i najskrajniejszy realista musi naturę przekształcać i stylizować, podobnie jak to czyni każdy w ogóle artysta, w jakimkolwiek by dziale sztuki pracował. I nie tylko musi, ale i powinien tak robić, bo tego po nim czeka widz i do tego nawet on sam dąży.

Jak to? Realista zaciekle miałby dążyć do przeinaczania natury? Tak jest; dąży, chociaż o tym nie wie. Podobnie jak kamień dąży do środka ziemi, a każdy z nas dąży do zamienienia spożytych białek na peptyny, mimo że jeden i drugi nic o tym nie wie i zupełnie tego nie zamierza. Tak i malarz, realista, powiada, że jest ślepo wierny naturze, że ani na włos od niej nie odstępuje, o ile mu na to jego słabe środki i zdolności pozwalają. Wynosi płótno na łąkę i tam, na miejscu, mając modela przed sobą, dochowuje wierności przyrodzie. A jednak, co to za wierność? Parę tysięcy gałązek opuści, mimo że, przy odpowiednim nakładzie czasu, potrafiłby to zrobić, choćby z pomocą fotografii. Nie tłumaczy go brak odpowiednich zdolności; to by przecież lada kto potrafił. Pierwszy lepszy czeladnik od litografa da temu rady, a nie miałby temu podołać artysta? Podołałby, ale on woli na to nie zwracać uwagi, bo mu to albo obraz popsuje, albo mu się na nic w obrazie nie przyda. Pomyśli sobie, że tych gałęzi mogłoby być znacznie mniej, a przyroda byłaby dalej prawdziwa. Opuści też realista w ponurym np. obrazie chłopca, który gdzieś tam gra na fujarce pod krzakiem, albo inny jaki element, który mu się podczas roboty ni w pięć, ni w dziewięć nawinie i realista powie, że tego chłopca mogłoby tam i nie być, a natura byłaby dalej prawdziwa. Pominie, słowem, to wszystko, co mu się

w całości kompozycji nie składa i ciągle powiada, że jest wierny naturze, nawet i wówczas, gdy dla uczy-nienia większej gałęzi w obrazie doda parę krzaków na pierwszym planie, których wprawdzie w naturze nie było, ale one by tam mogły być.

I taka to jest wierność realisty. Znajduje w przy-rodzie naprawdę przeżywaną szereg elementów, które mu się podobają i szereg elementów, które go nic nie obchodzą. Te pierwsze powtarza w obrazie, a raczej naśladuje ich stosunki, zestawiając odpowied-nio płyty podobnych farb na płótnie; o resztę — i to wcale nie znikomą — mało się troszczy. To przecież nie jest naśladowanie natury; toż ją w ten sam spo-sób naśladował i ten, co joński kapitel wymodelo-wał, patrząc na baranie rogi i każdy w ogóle ideali-sta czy dekorator.

Nie ma tedy między tymi dwoma rodzajami sztuki różnicy zasadniczej, jakościowej, tylko może raczej podrzędna i ilościowa. Może realista tym się tylko od dekoratora różni, że więcej różnych elementów w swoją kompozycję wprowadza i więcej stosunków, tym, że innej używa tonacji i tym, że sam w swoje naśladowanie natury wierzy, ale nie tym, żeby on zgoła co innego z tymi elementami robił, a co innego robił dekorator. I nic w tym dziwnego; gdyby ich roboty były z gruntu różne, nie nazywano by ich obu razem artystami, a ich roboty sztuką.

Chcąc krótko streścić to, co się tu szeroko roz-trząsało, powiem: Natura nie jest dla sztuki pierw-o-wzorem, tylko materialem, jeśli przez naturę rozu-miemy ogół tego wszystkiego, co tylko dany czło-wiek może w pewnej chwili spostrzec. Dzieło sztuki powstaje tą drogą, że artysta na naturze dokonuje abstrakcji, czyli zwraca szczególną uwagę na pewną tylko grupę elementów o jednolitym charakterze po-znawczym i uczuciowym i ta dopiero przezeń wy-tworzona harmonijna kombinacja jest pierwowzorem dla jego dzieła. Prawa tych kombinacji nie są pra-wami przyrody. Nie powinno się więc tych dwóch rzeczy mieszać i nie powinno się wymagać od sztuki zgodności z naturą, tylko harmonii wewnętrznej, a

jeśli już ktoś chce koniecznie, to i pewnej harmonii z tematem i w samym temacie, choćby ona była osiągnięta poza naturą albo i przeciw naturze.

Istnieje rodzaj ludzi obdarzonych od natury tą szczególną właściwością, że wszystko lepiej wiedzą niż ten, który sobie głowę łamie nad jakimś problemem. Bywa też, że przy okazji nie lubią chować światła pod korzec. Cenny ten przymiot nazywa się po niemiecku: Allesbesserwisserei. Mogłoby się tedy zdarzyć, że ktoś taki, przeczytawszy powyższe uwagi o stosunku natury do sztuki, powie: „Są to rzeczy zupełnie zrozumiałe; tu nie było czego dowodzić. Ja przecież to od dawna wiedziałem, tylko byłbym to lepiej napisał”.

Z takim spotkawszy się sądem, przeprosiłbym tych czytelników za stracony czas nad czytaniem lub za stracony trud nad zrozumieniem powyższej roboty; próbowałbym się jednak tłumaczyć, pytając, czy może kiedy i oni sami, już nawet potem, kiedy sobie ongiś w lepszy sposób sformułowali powyższą zasadę, nie *zarzucali* Matejce albo Pająkównej²⁵ krótkiego wzroku, który im za kamerton służył przy malowaniu, podobnie jak służył w ostatnich latach życia Rembrandtowi, czy nie potępiali kiedy barokowych świętych za to, że nie mają naturalnych ruchów; podczas gdy ci święci miewają też podobnie nienaturalne szaty i brody, i mięśnie i to ich właśnie w plastyczne akordy zestraja.

Jeśli mi zaś odpowiedzieć, że nigdy podobnie złe myśli nie powstały w ich głowach, niech mnie tłumaczy to, żem takie sądy spotkał w pismach i słowach wielu innych ludzi i sam je niegdyś wydawał.

Jeżeli ludziom, pracującym nad zagadnieniami estetycznymi, kilka myśli tutaj poruszonych da jakiś substrat do rzeczowej dyskusji, zadanie ich będzie spełnione, chociażby nawet nie przyniosły nic tym, którzy to wszystko już dawniej i lepiej wiedzieli.

²⁵ Aniela Pająkówna (1864—1912). O jej obrazach pisał Witwicki w „Słowie Polskim”, R. XII, Lwów 19 IV 1907, nr 182.

SZTUKA STOSOWANA. Z OKAZJI WYSTAWY PRAC
UCZNIÓW I UCZENNIC PRYWATNEJ
SZKOŁY SZTUKI STOSOWANEJ [1906] *

Od szeregu lat wieje nowy wiatr w sztuce. Przeżyły się naśladowania wzorów Renesansu, artyści zdobyli się na odwagę wypowiedzenia śmiało w obrazie i w rzeźbie, i w architekturze, że po grecku nie umieją i nie chcą umieć; powiedzieli za to, że ich otaczająca przyroda i współczesny człowiek interesuje, że im potrzeba stwarzać zajmujące kombinacje z barw i form naprawdę wdzięcznych w świecie, a nie w minionej sztuce, że ich więcej bawi udawanie w pewnych zamkniętych formach tego, co dzisiejszy człowiek czuje, niż odgrywanie tego, co przeżywać szczerze mógł człowiek sprzed paruset lat, powiedzieli sobie ludzie, że mieszkać chcą jasno, wygodnie i po swojemu, mimo że nie tak mieszkali dawniej udzielnicy książęta.

W malowaniu obrazów i modelowaniu figur zaczęto tedy bardzo nawet nowoczesne obrazy wieszać w mieszkaniach urządzonych jeszcze dawną modą. I szczególną rzecz można było widzieć i widzi się dzisiaj często.

Najprędzej się ten nowy duch przyjął w sztuce tzw. czystej, w jasnych ramach z surowego drzewa wisiał niekiedy dekoratywnie uproszczony jasny pejzaż nie z Włoch przywieziony, tylko zrobiony z okna przy ulicy tej i tej albo gdzieś nad naszym stawem zdjęty, wisi wizerunek chłopca, podobnie szorstki i prosty w robocie; jak nasz człowiek na roli, a pod obrazem renesansowa niemiecka kanapa, niby po

* W. Witwicki: *Sztuka stosowana*, „Słowo Polskie”, R. XI, Lwów 18 IX 1906, nr 422, s. 1—2.

Fuggerach odziedziczona, choć ją wiedeński robił fabrykant, a pod pajakiem gotycki garnitur niewygodnych, purpurą okrytych mebli, całkiem jak w operze, a na poślaczanym i nadtluczonym gipsie barokowej konsoli pod lustrem porcelanowe figurki podrobione w stylu rococo.

Dywan udawał, że pochodzi aż z Persji, szafy prawie jakby gdańskie sprzed lat trzystu. Gospodarz domu wyglądał w tym otoczeniu na zawiadowcę hali aukcyjnej lub tandety, czuł się jednak znacznie lepiej. Kupował te graty nie dlatego, żeby dziwnym zrządzeniem opatrności miał tak teatralne rozbujałe gusta, żeby potrzebował koło siebie ducha wszystkich epok, żeby miał potrzebę wczuwać się w najrozmaitsze sposoby ujawniania całości w chaosach, które nastęrcza przyroda; nie, kupował takie meble, bo innych, a przyzwoitych nie mógł dostać. Miejscowy rzemieślnik nie umiał zrobić mebla po prostu, a zgrabnie i po swojemu, bo mu, biedakowi, sztuka nie była w głowie, a handlarz miał takie tylko, operowe graty na składzie, bo jego oszczędny a pretensjonalny główny odbiorca, parwienusz, chciał tanim kosztem udawać magnata. Więc politurą robiło [się] mahoń i heban z zacnego jesionu, więc się podatny a kruchy i martwy gips przyrządzało na marmur i złoto, więc się nalepiało wyrzynane aniołki i esy nawet na załomy sprzętów, tak jak to lubił widzieć Ludwik XIV. Tak, ale ludwikowe urządzenie było obliczone na inną służbę, inną stopę życia i płynęło z szczerych potrzeb uczuciowych. On był naprawdę taki esowaty, strojny i zawily w meblach, w ubraniu i w piśmie, i ukłonie, i w słowie.

Za to człowiek, który w wieku dziewiętnastym zdobył prawo, udawał przeważnie. Udawał władcę w parlamencie, chrześcijanina w kościele, przyjaciela ludzkości w sklepie, a magnata w domu. Podobnie czynił i podupadający kulturalnie szlachcic.

Druga połowa wieku, a szczególnie jego koniec przyniósł wielką zmianę na bardzo wielu polach życia. Potomkowie tych ludzi, którzy sami przeżyli zmianę warunków społecznych, zaczęli inaczej odczu-

wać to, co wypada i to, co nie wypada. Przestali się wstydzić wielu rzeczy, których wstydzono się dawniej, przestali udawać tyle, co dawniej; zaczęli mieć odwagę być sobą.

Przestał się przecież na zewnątrz wstydzić siebie nawet i człowiek gminnych nałogów i mówiący żargonem lub jakim ludowym narzeczem. Owszem, zaczął swe właściwości naturalne silnie akcentować; inaczej mógłby ktoś przypuścić, że on jest takim niechcący. Szło mu o to, żeby w jego życiu i wyglądzie przebijał zamiar umyślny.

Być może, że tak właśnie było u jednostek nadających ton. Za nimi szedł szeroki, naśladowający ogół i tą samą drogą, którą zazwyczaj powstawały w dziejach rzeczy czczone z rzeczy poprzednio niszczonech, szła, między innymi, i nowa sztuka.

Architekt w miejsce uświęconego tradycją akantu oplótł głowice słupów prostym kasztanem i odsłonił wiązanie domu; zdobi go taką formą, która się jemu samemu podobała gdzieś przy drodze, nie tym, co kiedyś w estetyczną całość związała szanowny przodek w Helladzie; nie wstydzi się cegły ani sztab żelaznych w budowie, szanuje swoją robotę. Malarz porzucił gładkie płótno i nóż do skrobania obrazu, żeby grudek farby nie było; szczecinowym, szerokim pędzlem zaczął otwarcie kłaść grube warstwy farb na szorstkim, workowatym płótnie; robi przecież obraz z barwików, a nie podrabia rzeczywistości z światła. Rzeźbiarz już nie gładzi gliny na rzekomy marmur; zostawia ślady palców na grudach materiału i ciosy dłuta na surowym kamieniu; nie będzie udawał, że skrobie kość słoniową.

Malarz i rzeźbiarz, i architekt przestali kłamać, o ile to w dziedzinie sztuki możliwe; stolarz, tapicer, szklarz, słowem ten, który ludziom urządzał rodzinne gniazda, kłamał dalej. I robił to po części dla wymagań klienteli, a po części dlatego, że sam za mało miał estetycznej kultury, żeby iść z duchem czasu, który nowych form zaczął wymagać. Jednakże szybko nowy ruch w kierunku pewnej szcerości i uczciwości w robocie przeniknął na Zachodzie nawet i do

wnętrz domów rodzinnych, które nie tylko pod estetycznym względem bywają konserwatywne.

Rzemieślnik wykształcony w szkole przemysłowej zaczął być artystą, a artysta jął się rzemiosła. I dziś już wyraz „sztuka” nie oznacza na Zachodzie wykonywania obrazów i biustów dla zapełnienia lokalu mecenasa, którego dzieło poza ceną i autorem głównym nic naprawdę nie obchodzi, tylko oznacza przyrządzenie człowiekowi jego warsztatu, narzędzi i gniazda w sposób zgodny z przeznaczeniem tych rzeczy, miły w oglądaniu, jednolity a swojski.

Artystą tam jest nie ten, kto co roku na wystawę posyła płótna i biusty, tam artysta, a jest ich już legion, robi plan mieszkania majstrowi budowniczemu, artysta daje krawcowi wzór kroju sukni i narzutki; on się na tym zna; projektuje szafy, łóżka, stoły, wazony, okładki, popielniczki i serwisy, bo rozumie te rzeczy i tę działalność uważa za swoje pole bardzo wdzięczne i bardzo spragnione uprawy. Już nie wiszą dzieła artysty daremnie po ścianach jako najmniej potrzebny sprzęt; w każdej chwili codziennego życia dają ludziom zadowolenie estetyczne. Teraz już człowiek ten i ów używa piękna nie tylko w niedzielę i nie tylko przy gościach, ale je ma nawet w konstrukcji kałamarza i kłamki. Obraz i posąg muszą się do ścian stosować i do charakteru całego otoczenia; mieszkanie już nie wygląda na muzeum ani na antykwarnię.

Ucywilizowany już średnio zamożny gospodarz domu nie myśli pozować tak, jak jego ojciec jeszcze robił. Zanadto się szanuje na to. Na jakie go materiały stać w urządzeniu, takie otwarcie gościom pokazuje i takie sam ogląda. Piękno leży w ich konstrukcji, w zestawieniu elementów, a nie w ich cenie wysokiej. Do tego prostego poglądu trzeba było jednak dorastać latami.

W sąsiednich krajach praca w tym duchu idzie na wielką skalę. Dla fabryk stał się artysta niezbędnym współpracownikiem. Ogromne wystawy, jak ostatnia w Dreźnie, dają świadectwo rozmiarom tego ruchu.

Są tam na to i pieniądze, i zrozumienie, i zapotrzebowanie na wielką skalę.

I u nas jest zrozumienie tego ruchu. Od kilku lat pracuje w Krakowie szereg artystów na tym polu, które nazywano pobłażliwie i z przekąsem sztuką stosowaną, mimo że ta sztuka nie jest do niczego podlego stosowaną, tylko do tego, czemu każda w ogóle służy, do upiększania życia. Dlaczego właściwie uformowanie kawałka gliny tak, że stoi daremnie, a miło na niego patrzeć, ma być sztuką wzniosłą, podczas gdy sformowanie porcelany tak, że nie stoi daremnie, a też miło na nią patrzeć, ma być sztuką niższą, stosowaną? Czyżby ją ten użytek poniżał, to słuzenie naszym potrzebom? Czyżbyśmy nie szanowali naszych potrzeb? [...]

Jednakże termin się utarł i jest dobry, byleby znaczenie przestał mieć wstydlive [...]

W ostatnich dniach mieliśmy we Lwowie sposobność oglądnąć taką wystawę prac uczniów i uczennic kursu sztuki stosowanej [...] Wiele można się było na niej nauczyć nawet z krótkiego przeglądu [...]

PRAWDA O LIŚCIACH.
Z WARSZTATU PRZYRODY [1908] *

Już zaczynają z wolna rdzewieć lasy. A drzewa stroją się w liście zgniłozielonawe i cytrynowe, złote i pomarańczowe, brunatne i żółte, jak siarka, purpurowe i ogniste. Nadzwyczajny przepych rozwija przyroda jesienią. Nigdy nie daje takiego mnóstwa i tak żywych barw, jak wtedy, gdy się kończy pora dni długich, jasnych, ciepłych. A zaraz po tej uroczystości schną liście i zaczynają opadać. Ku ciężkim, ciemnym chmurom sterczą niedługo czarne szkielety konarów, a na bezlistnych gałązkach osiada szron.

Żeby wiedzieć, dlaczego tak wyglądają drzewa w jesieni, bierze botanik mikroskop, ostrą brzytwą przecina liście na cieniutkie, przezroczyste skrawki i przez szkło powiększające ogląda ich wnętrze. Wtedy dopiero zaczyna rozumieć rośliny. Podobnie, jak olbrzym, oglądający Warszawę lub Lwów sponad obłoków, rozróżniałby tylko wielkie dzielnice i przedmieścia, a nie mógłby dojrzeć domów i ludzi ani zaglądnąć pod dachy i do wnętrza mieszkań.

* Pierwotny tytuł: *Liście w jesieni*. Praca ta, podpisana kryptonimem X, ukazała się w czasopiśmie „Wiedza i Praca”. Dodatek naukowy do „Rodziny i Szkoły”, R. VI, Lwów wrzesień 1908, nr 17—18, s. 127—128 i listopad—grudzień 1908, nr 21—24, s. 157—159. Tu podajemy tekst według podpisanego imieniem i nazwiskiem przedruku pod tytułem: *Prawda o liściach. Z warsztatu przyrody*, zamieszczonego w: Juliusz Balicki i Stanisław Maykowski: *Miej serce*. Trzeci rok nauki języka polskiego w szkołach średnich ogólnokształcących, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Lwów 1930, s. 108—114.

Ale pomyślmy sobie, że nas czary jakieś potrafiły zamienić na chwilę w istotki tak drobne, jak najdelikatniejsze ziarnka kurzu i żeśmy się po tym zmniejszeniu znaleźli na zielonym liściu czasu lata. Teraz się nam górna powierzchnia liścia wyda obszerna, niby przestronne boisko. Jest gładka i lśni, okryta cienką skórką, przezroczystą jak szkło. Ta błona przezroczysta to oskórek. Dopiero pod nim znajduje się właściwa skóra liścia, zbudowana z szczerlnie obok siebie ustawionych i zrosniętych, także przezroczystych, skrzynek, które noszą nazwę komórek naskórniowych. Cała ich warstwa nazywa się naskórnią.

W każdej z takich komórek jest pełno wody i w każdej siedzi zamknięty gospodarz-robotnik. Dość on niepozorny, bo nie ma głowy, rąk i nóg, ale rusza się i pracuje. Gospodarzem tym jest bryłka przezroczystego białka, zwana pierwoszczem.

Niektóre z komórek naskórni przerastają niepomiernie wzrostem swe towarzyszkii i sterczą, jak wysokie, skośne wieże lub jak ogromne węże leżą, powyginane, na powierzchni liścia. Dla oka ludzkiego nieuzbrojonego wyglądają te komórki na włoski nadzwyczaj delikatne i tak się też nazywają. Niekiedy zawierają w wodzie, która je wypełnia, soki ostre i trujące i wtedy nas parzą za dotknięciem, jak to robi na przykład pokrzywa. Inne ochraniają liść przed wyschnięciem, jak te, które tworzą srebrną pilśń na listkach roślin, żyjących wśród kamieni i na piaskach. Z jeszcze innych wylewają się i ulatniają wonne olejki, jak to bywa za potarciem liścia pelargonii.

Po górnej stronie liścia roślin lądowych nie ma żadnych szpar między komórkami. Chcąc się więc dostać do wnętrza, musimy przeleźć na jego dolną stronę i tam poszukać w naskórni otworu, zwanego przededem. Otworów takich ma liść na spodzie mnóstwo. Całymi tysiącami są rozsiane na jego dolnej powierzchni. Otwarte, gdy w liściu wody pełno, zamykają się same podczas posuchy, żeby liść daremnie nie tracił wody, bez której żyć nie może.

W pierwoszczu komórek, otaczających przededem,

widać zielone bocheneczki, które umieją się chować jedno za drugim, kiedy na nie zbyt silnie słońce pada, a kiedy słońca mało, ustawiają się jeden obok drugiego tak, żeby żaden drugiemu nie zabierał światła. Są to ciała zieleni, pracowite nad podziw, choć im brak widocznych narzędzi do pracy. Jeśli tylko mają światła pod dostatkiem, wyrabiają z wielkim pośpiechem mączkę, która się w ich wnętrzu gromadzi w postaci malusieńkich ziarneczek. Materiałem do wyrobu mączki jest para wodna i bezwodnik węglowy, gaz, którego wszędzie dość w powietrzu, a najwięcej tam, gdzie oddycha dużo ludzi i gdzie się leje piwo lub woda sodowa. Mączka potrzebna jest nie tylko tym komórkom, w których się wytwarza, ale i ich sąsiadkom: komórkom, schowanym w głębi pnia lub korzenia. Potrzebna jest jako zapas żywności dla młodych listków i pączków, które na drugi rok wyrosną, potrzebna owocom, co w jesieni spadną, niosąc nasiona, a w nich zarzewie nowego życia: zarodki nowych roślin. Ciała zieleni to wyłączni fabrykanci mączki w całym świecie. Młynarze umieją tylko wydobywać mączkę z ziarn, ale zrobić jej i nagromadzić w ziarnach nie potrafiliby. Nie dokaże tego żaden człowiek.

Przez otwarty przedach, pośród dwóch wezbranych wodą komórek, włazimy do środka liścia. Duszno tu jest i parno, ale oddychać można. Zewsząd otaczają nas jakby szklane balony lub obrzmiałe wodą pęcherze. W każdym po kilka lub kilkanaście ciałek zieleni przesuwa się z wolna w pierwsoszczu, szukając miejsca najlepiej oświetlonego.

Tu, blisko dolnej naskórni nie ma za wiele światła, bo komórek jest w całej grubości liścia kilka warstw, a każda ma tyle zielonych bryłek w środku, że się na nich światło rozprasza, tworząc zielony półmrok. Komórki nie przylegają tu szczelnie jedna do drugiej, jak pokoje w domu albo komórki w naskórni, ale są między nimi wolne korytarze, obszerne i kręte przestwory, którymi błądzić można, jak po labiryncie, dusznym od ciepłej wilgoci i bezwodnika węglowego. Przewiewają miejscami świeże strumienie

powietrza od przedachu i przynoszą komórkom tlen, potrzebny im do oddychania podobnie jak i ludziom.

Jeśli nam się uda przez grubość liścia dostać się w okolicę zbliżoną do górnej naskórni, zobaczymy nad sobą ścianę palisadową, bo tak regularnie i gęsto w niej komórki stoją koło siebie, jak pal przy palu w palisadzie. Wcisnąć się między nie niepodobna i nie ma nawet po co, bo nad nimi jest już tylko naskórnia górnej strony, którą widzieliśmy z wierzchu. Jasno tu w tej chwili, bo słońce południowe przygrzewa, a liście na wyższych gałęziach tak są ustawione i powycinane, że cień rzucają ile możliwości na ziemię, a nie na inne liście poniżej. Jeśli człowiek pod drzewem jest Panu Bogu wdzięczny za cień, który na ziemi powstaje, to liście jeszcze więcej dziękują za światło, które w ten sposób zdobywają. W komórkach naokoło nas praca w pełnym toku. Z korzeni przez pień, konar, gałąź, szypułkę i nerw liściowy płynie ustawicznie strumień wody z rozpuszczonymi w niej solami z gleby. To surowy materiał do budowy nowych komórek, do fabrykacji nowego pierwszoczu. Ten materiał płynie rurami, zebranymi w wiązki, wypełniające największą część pnia i gałęzi i stanowiące ich drewno.

Przy wejściu do blaszki liściowej rozgałęziają się te wiązki rur na cieńsze, siatkowate, rozgałęzione pęki rureczek, zwane nerwami i tamtędy, niby wodociągiem jakimś, dochodzi woda do wszystkich komórek liścia. Kurków wodociągowych nie ma i nie potrzeba, bo woda wraz z solami, w niej rozpuszczonymi, przesiąka wprost przez ściany rur do wnętrza komórek. Gdy jej w nich za dużo, paruje znowu przez ściany i wychodzi przestworami międzykomórkowymi, a potem na zewnątrz.

Toteż nic dziwnego, że gdzie lasy, tam i wilgoci dużo. I w tym nic dziwnego, że kwiat w wazoniku liście zwiesza, jeżeli go nie podleć należycie. Klęsną jego komórki, jeśli im korzenie przysyłać nie mogą wody pod dostatkiem, bo liść paruje ciągle. Toteż musi mu korzeń tę utratę wody nagradzać, jeśli ma

listek żyć i stać na gałęzi sztywnie dzięki napięciu pełnych wody komórek.



Taki jest liść w lecie. Taka jest maleńka fabryka mąki na potrzeby własne i na potrzeby społeczeństwa, zwanego całą rośliną.

Jednakże lato nie trwa bez końca. Ma nadejść pora zimna, kiedy słońce będzie do nas zaglądało na krótko i będzie świeciło ukośnie, rzadko przebijając gęste chmury. Skutkiem tego przyjdą chłody, wilgoć w ziemi zgęstnieje i nie wejdzie do delikatnych włosków korzenia, które ją ssąły podczas lata. Woda w komórkach gotowa zamarznąć i porozdzierać ich delikatniutkie ściany igłami lodu. To byłaby ruina całej fabryki. Gdzieś tam w pniu, pod osłoną kory, czy w ziemi, pod osłoną śniegu, w stanie półmartwym w ziarnie pierwszocz przetrzyma mróz, ale w cienkim liściu o delikatnej naskórni nigdy. Zresztą śnieg samym swoim ciężarem łamałby całe konary, gdyby opadł grubą warstwą na szeroką powierzchnię listowia, rozmieszczonego na gałęziach. Żeby się od tego uchronić, zrzuca roślina liście na czas pory niekorzystnej. Ale nie opłaca się ich zrzucać tak, jak są: pełnych pierwszocz, a w nim mączki, nieocenionej w tym gospodarstwie.

Z trudnego położenia umieją rośliny wybrnąć, jak oszczędne, przezorne gospodynie. Oto, gdy nadchodzi pora zimowa, w której korzenie będą musiały pracę zawiesić, ciała zieleni brunatnieją, stają się mniej żywo ubarwione, zapadają w głąb komórek i zaprzestają częściowo roboty. Jeśli naskórnia jest odpowiednio gruba, liście potrafią w tym stanie przetrzymać. Robią tak szpilki drzew iglastych, które zostają przez zimę na gałęziach, a zmieniają się, ustępując miejsca młodszym, przez czas całego roku, nie tylko w jesieni. Nasze sosny, świerki, jodły, a podobnie południowe tuje, cyprysy, cedry nie zrzucają szpilek na zimę, tylko ciemnieją, stają się więcej brunatne.

Za to drzewa liściaste mają kłopot nie lada. Chcąc

zaoszczędzić cenny materiał mączki, nagromadzonej w liściu, muszą ją wessać do gałęzi, do pnia, do korzeni, do miejsc, w których by potrafiła bezpiecznie przetrzymać jako zapas materiału do pracy na rok przyszedły. Mączka jednak nie rozpuszcza się w wodzie i przez ściany komórek i rur, rozprowadzających płyny po liściu, przesiąkać nie będzie.

Trzeba ją więc co prędzej, bo czas nagli, zamienić na ciała, rozpuszczalne w wodzie i przesiąkające przez błony: przeistoczyć ją chemicznie tak, aby się z niej zrobił cukier, guma i inne pożyteczne ciała. Przemiana ta nie jest rzeczą łatwą, tym bardziej że ją psuje światło słoneczne. Podobnie, jak psuje pracę fotografa, który by fotografie pragnął wywołać w miejscu odsłoniętym, wystawionym na działanie promieni słonecznych. Kryje się on, jak wiadomo, ze swą robotą pod czerwone szyby ciemnej budki albo pracuje w nocy. Roślinie nocy nie wystarczyłoby na pracę. Musi wyzyskać i porę dnia. Toteż wytwarza sobie także niby czerwone szyby, nagromadzając w naskórni barwik, który przybiera kolor czerwony, ilekroć się styka z kwasami, a kolor błękitny lub fioletowy tam, gdzie kwasów nie ma albo jest ich mało. Barwik ten, zwany antocyjanem, znajduje w naskórni nagromadzone kwasy, potrzebne i tak do jesiennej przemiany mączki i białka na płyny, zdolne do przesiąkania przez błony. Toteż czerwienieje z łatwością i oto, skąd bierze się głównie barwa liści winogradowych, dębowych, klonowych i tylu innych jesienią.

Pod szybą naskórni, zaczerwienionej antocyjanem, mogą się swobodnie odbywać najdelikatniejsze przemiany, potrzebne teraz roślinie. Co tylko było w liściu pożytecznego na przyszłość, to wszystko zostaje wessane na zapas do pnia i do korzenia. Spływa to tam z wolna osobnymi rurkami, które z nerwów liściowych schodzą pod korę łądygi i stanowią jej łyko. Grubieje teraz pień, grubieją części łądygi, schowane pod ziemią, jak np. narośle na pędach podziemnych ziemniaka, które jadamy pod nazwą kartofli. W komórkach, opustoszałych zgoła, zostaje trochę

wody. Pierwoszczu ani śladu, tylko żółte kuleczki tłustości, będące resztką dawnych ciałek zieleni i pęki igiełkowatych kryształków wapiennych, które się musiały wytworzyć przy powstawaniu nowych komórek, ale potrzebne nie były do niczego. Tylko nie było ich któreśdy wyrzucić, więc zostały na miejscu w komórkach.

Jeśli w liściu obok kuleczek żółtego tłuszczu jest i czerwony antocyjan w naskórni, liść ma kolor pomarańczowy. Jeśli się ta przemiana nie dokonała jeszcze w zupełności, kolor jego jest zgniłozielony, zielonawożółty w różnych odcieniach. W ten sposób powstaje wspaniałe, niezrównane ubarwienie liści jesienią, najbogatsze w tych lasach strefy umiarkowanej, gdzie rosną obok siebie najrozmaitsze gatunki drzew.

Zatem opadanie liści to nie jest cichy płacz przedśmiertny rośliny, tylko jej czynność zdrowotna, pozbywanie się składników niepotrzebnych w ciele. Raz na rok roślina urządza takie generalne sprzątnie i urządza je bez najmniejszej szkody dla swego zdrowia.

Szypułka liścia oddziela się od gałązki kilkoma warstwami komórek pulchnych, pełnych wody, o ścianach wiotkich, delikatnych. Ściany tych komórek oddzielają się od siebie i liść odpada za najłżejszym podmuchem wiatru, zostawiając po sobie na gałęzi bliźnę, zasklepioną i zamkniętą dobrze. Odpada, ale i teraz jeszcze nie idzie na marne. Bo gdy na ziemi zgnije, kiedy go stoczą grzyby, to, co z niego zostanie, rozpuści się w wodzie i będzie doskonałym pokarmem dla wiecznie głodnych korzeni macierzystej rośliny.

Co innego, gdy mróz chwyci, nim się tworzyć zaczęła warstwa komórek, oddzielających szypułkę od gałęzi. Wtenczas bukietami całymi opadają rankiem liście z kasztanów i klonów, obwisłe i martwe. Igiełki lodu podarły błonę komórkową na strzępy, a pierwoszcz wymarł pośród kryształków lodowych. Praca całego lata idzie wtedy na marne. To są jednak wypadki niezwykle.

Ogółcone z liści drzewo wygląda dziwnie ubogo i smutno. Czarny trup, zdawałoby się, sterczy w powietrzu, a jesienny wiatr miecie gałęziami i zacina je deszcz ze śniegiem. Ale i wtedy w gałęziach młodszych zielona tkanka robi mąkę, w najlepsze drwiąc z zimna i niepogody. Przez przezroczystą, ciepłą, czerwonawą osłonkę przedostaje się i teraz światło słoneczne w mniejszej, oczywista, ilości, niż to było w lecie i pracuje dalej w ciałkach zieleni. Smutna mina drzew okazuje się tylko pozorem.

Nieładnie udawać nieżywego, kiedy się ktoś cieszy dobrym zdrowiem. Ale nie bierzmy tego drzewom za złe! Nie winne, że człowiek nieoświecony mylnie czyta w ich wyglądzie zimowym. Oświecony wie, że drzewa nawet i w najgorszy czas zimowy nie zaprzestają chwalebnej walki ze śmiercią.

ŚWIĘTO POLSKIEGO TOWARZYSTWA
FILOZOFICZNEGO WE LWOWIE [1910] *

Temu samemu uznaniu czci i przywiązania dał wyraz w prześlicznym przemówieniu następny mówca dr Wł. Witwicki. Imieniem najstarszych uczniów „profesora” przypomniał mu chwile sprzed lat kilkunastu, gdy u boku jego formowały się pierwsze kadry przyszłych pracowników na niwie filozofii polskiej.

„I jak dobry rzeźbiarz, kiedy posąg w kamieniu wykuwa, nie gwałci natury materiału, ale ją dobrze zna i liczy się z jej możliwościami, tak i profesor, kiedy umysły młode formował, nie narzucał im nigdy przekonań swoich...

Żadnych powag nie zna jego szkoła z wyjątkiem jednej, a tą jest *logika*; żadnemu specjalnemu kierunkowi nie służy z wyjątkiem jednego, lecz tym jest jak najdokładniejsza analiza bytu i przejawów duszy ludzkiej; na żadne nie pozwala ozdoby z wyjątkiem tego piękna greckiego, które zawsze mieszka w konstrukcji możliwie prostej, podyktowanej materiałem i celem pracy”.

* Z anonimowego artykułu o setnym posiedzeniu PTF we Lwowie podajemy fragmenty zawierające streszczenie wystąpienia Witwickiego o działalności pedagogicznej Kazimierza Twardowskiego, „Słowo Polskie”, R. XV, 6 XI 1910, nr 515, s. 1—2.

ARTYZM A NAUCZANIE [1915] *

Zdawać by się mogło na pierwszy rzut oka, że to dwa światy różne. Cóż ma bowiem wspólnego siewca prawd wiecznych, prostujący ścieżki umysłu i serca, z tym, który bawi zmysły i gra na wyobraźni ludzkiej, stwarzając kłamstwem pięknym sny na jawie? Artysta to dla przeciętnego człowieka typ na nie widziane już ciekawy: profesor to figura już z góry, już na nie widziane raczej szanowana niżli zajmująca.

A jednak czynność nauczania i twórczość artystyczna mają tak wiele cech wspólnych, że kto nie ma szczypty artyzmu w sobie, ten nigdy nauczycielem być nie potrafi. I jeżeli się zdarza, że nauczyciel przedmiot swój zna, a mimo to uczy licho, bo mu uczniowie na godzinach śpią lub rozmawiają o rzeczach bardziej zajmujących niżli jego lekcja, to dzieje się tak przeważnie dlatego, że w człowieku tym nie ma za grosz artysty.

Tu słówko powiedzieć potrzeba, w jakim znaczeniu biorę wyraz artyzm.

Nie chodzi mi o to, żeby profesor wykonywał jakąś sztukę zawodowo lub nawet po dyletancku; nie chodzi o to, żeby był tenorem albo na flecie grywał w wolnych chwilach. Chodzi o to, żeby posiadał ten dar wspólny wszystkim artystom nie z zawodu, a z powołania, dar, który bym nazwał wyobraźnią wymowną.

* W. Witwicki: *Artyzm a nauczanie*, „Szkola Polska”, Wiedeń 15 IV 1915, nr 2, s. 4—7.

Kto go posiada, ten z łatwością potrafi odtwarzać sobie żywo wyobrażenia i uczucia, których kiedyś doznawał; równie łatwo potrafi wyobrażać sobie takie stany, których nie doznawał nigdy i potrafi stany wyobrażone uzewnętrzniać tak, że patrząc nań i słysząc go, doznajesz w wyobraźni lub w rzeczywistości tego, co on gra w danej chwili.

Jest rzeczą jasną, że taka zdolność jest istotą talentów aktorskich, a podobnie zdolność taka tkwi na dnie twórczości poety, plastyka i muzyka.

Człowiek, który taką zdolność posiada, potrafi się bez trudności wczuwać w dusze drugich i rozumieć je tym łatwiej, im bogatszy ma zapas doświadczeń osobistych; potrafi, na swój lub cudzy użytek, zmieniać się jak Proteusz w różne indywidualności, być wedle potrzeby raz tym, raz innym człowiekiem. Niekiedy zmienia tylko maski świadomie, a sam zostaje na wewnątrz sobą; niekiedy zmienia się na wskroś i jest w danej chwili innym człowiekiem, niż był przed godziną; przejmuje się wtedy rolą i sam czuje się w niej szczerym, prawdziwym, prostym.

Dobry nauczyciel koniecznie takiego talentu potrzebuje, bo zadanie nauczyciela w szkole, zdaje mi się, na trzech polega rzeczach. Po pierwsze, nauczyciel musi uczniom uprzytomnić w jakikolwiek sposób fakty, konkretna pewne, które wchodzą w zakres danej nauki. Po drugie, musi z pomocą uczniów spostrzegać i zaznaczać między tymi faktami podobieństwa i różnice lub uczniom w takim spostrzeganiu pomagać i na tej podstawie tworzyć wraz z nimi i formułować pojęcia ogólne i prawa nauki. Musi w końcu przykładem swym i wpływem osobistym rozbudzać drzemiące w uczniu dyspozycje intelektualne.

A że nauczyciel ma być prócz tego wychowawcą, więc się do tych zadań dołącza czwarte, a mianowicie: rozbudzanie w uczniach pewnych dyspozycji etycznych.

Jeśli tak, to potrzeba artyzmu u nauczyciela widoczna.

Bo naprzód, nie ma na świecie takiego gabinetu środków naukowych, gdzie by nauczyciel znalazł pu-

stynię i ocean, wybuch wulkanu i lodowiec, srebrny i spiżowy dźwięk wiersza Słowackiego, purpurową pompę heksametrów *Eneidy*, albo przedziwny, spokojny i bardzo serio drwiący ton Sokratesa. Nie znajdzie na tablicach pomocniczych życia domowego i życia publicznego dawnych czasów w całej jego różnorodności. Tablica pomocnicza, jak wszelki twór plastyki, dawać może tylko momenty; procesy zaś i zdarzenia przedstawiać może tylko teatr, kino, model ruchomy lub słowo — w szkole zaś: słowo i gest nauczyciela. Rzecz jasna, że gdzie to słowo i gest odpowiednich wyobrażeń nie wywołają — tam uwaga uczniów gaśnie, a obudzić jej i przykuć nie potrafi nauczyciel, który w sobie nie ma pierwiastka artystycznego.

Jeszcze więcej, niż przy zastępowaniu konkretów barwnym słowem i gestem, potrzeba, żeby artystą był nauczyciel wtedy, gdy z uczniami dany materiał faktów ujmuje w pojęcia i prawa. Musi się wtedy wczuć w duszę ucznia, stać się na chwilę dzieckiem, które po raz pierwszy staje wobec danego problemu, postawić sobie samemu wobec uczniów pytanie dawno już rozwiązane i próbować je rozwiązywać głośno z poziomu intelektualnego i uczuciowego swoich uczniów, a nie ze stanowiska swego własnego; on się sam przecież dawno z danym pytaniem załatwił i ma na nie gotową odpowiedź: dawno już zmechanizowaną formułkę, wyraz, wzór, frazes jakiś, który swą pierwotną woń, swój urok nowej prawdy, nowej ulgi w wątpieniu zatracił. Tu nauczyciel niekiedy umyślnie próbuje rozwiązań fałszywych a bliskich umysłowi ucznia, aby się młody człowiek, jak pies w przysłowiu, pływać uczył przez to, że mu się woda w uszy leje; tu nauczyciel w zawody z uczniami staje do rozwiązywania problemów i najchętniej się byстрыm i ambitnym wychowankom wyprzedzić pozwala.

Kto nie jest ani trochę artystą, ten się nie zdobędzie na takie ponowne przeżycie z uczniami dawno minionych momentów własnego żywota intelektualnego, jeśli ma uczniów do siebie podobnych; na

stworzenie w sobie zupełnie nowych momentów odkrywania starych prawd, na intelektualne zasymilowanie się do uczniów, jeżeli klasę ma o fizjonomii intelektualnej obcej.

Od człowieka, który talentów artystycznych nie dostał od natury, nie można i nie trzeba wymagać, żeby się po raz dwudziesty w życiu entuzjazmował twierdzeniem Pitagorasa, bo jeśli to nawet zrobić zechce, uczniowie, lepsi aktorzy niżli ludzie starsi, zaraz się na złą grze poznają i wezmą go sobie za widowisko, a nie dadzą mu się porwać na zapasy intelektualne. Taki człowiek musi swoim uczniom materiał naukowy w głowy wkładać, niby ciało obce, które nie wyrasta z duszy, z jej własnych potrzeb, z jej własnego żywego obcowania z rzeczywistością.

Jednakże wiedza i mądrość wrzucona w głowy, a nie wyciągnięta żywcem z danych dyspozycji, leży martwa i wietrzeje, a nie wchodzi w krew.

Podobnie jak przy obróbce materiału empirycznego, musi być artystą profesor wtedy, gdy osobistym swym wpływem budzi w uczniach i rozwija charakter.

Tu znowu musi się okazywać wyższym nad wiele rzeczy ludzkich, musi z siebie zrobić taki typ, jaki najlepiej, jego zdaniem, na uczniów oddziała; musi wydobyć i odsłonić z siebie to, co w nim najlepsze.

Choćby pasjonatem był, zachowuje cierpliwość; choćby wargi zagryzał, temperuje, gładzi i tępi ostrze swej ironii; choćby miewał żywe sympatie i antypatie między wychowankami, nie objawia ich zgoła: uprzejmym i wyrozumiałym starszym bratem jest nawet dla figur wstrętnych, o zupełnie aroganckim wyglądzie — to mogą być przecież nieszczęśliwe pozory tylko, pod którymi mieszka dusza nie najgorsza. Nie obraża się nigdy, tylko poprawia młodego człowieka, który cierpi na brak taktu, brak uszanowania dla starszych. Robi lub wydobywa z siebie lekarza dusz, ojca, badacza, brata, tylko nigdy nie jest przed uczniami tym, czym go wyczerpująca praca zawodowa robi: zmęczonym człowiekiem, którego bogowie pokarali uczeniem cudzych dzieci.

Żeby ten wyraz twarzy ukryć i nie dać mu nigdy słowem wyjść na usta — na to również potrzeba artyzmu.

Toteż *professores non fiunt sed nascuntur*¹.

Wiedeń.

¹ „Ludzie nie stają się nauczycielami, ale rodzą się nimi”.

UWAGI O SOLIDARNOŚCI [1917] *

Wyras „solidarność” należy do tych słów, które nieporozumienia w dyskusjach wywołują, bo różni je różnie rozumieją. Warto go więc określić, aby nieporozumień nie było; warto i rzecz samą rozważyć, czy jest między nami, czy jej nie ma, a jeśli nie ma, to, czy być powinna, a jeśli powinna, to co robić, żeby była.

Solidarność wydaje mi się cechą charakterystyczną ustrojów. W przyrodzie nieorganicznej solidarności nie spotykamy. W zbiorowiskach cząstek martwych można tylko mówić o „spójności”, która silniej lub słabiej cząstki ciał martwych wiąże i czyni z nich ciała stałe. Spójność sprawia, że jeśli potracić jedną cząstkę ciała stałego, ruszają się wszystkie; jeśli oderwać jedną, opór stawiają wszystkie.

Stąd wartość materiałów spójnych tam, gdzie potrzeba zrobić narzędzie, które by wielką umiało wykonać pracę, przenieść znaczną energię, wytrzymać silny nacisk. Ma spójność stal i marmur, granit i brąz; nie ma jej piasek — mało jej ma błoto.

W zbiorowiskach cząstek martwych nie ma zysków i strat, nie ma interesów ani jednostek, ani grup całych — stąd nie ma tam dobra i zła, prawa i krzywdy. Te wartości zjawiają się dopiero tam, gdzie się żywe jednostki łączą w grupy, dzielą między siebie pracę dla dobra całego zbiorowiska i zdążają do wspólnego interesu drogą porządnego współdziałania.

* W. Witwicki: *Uwagi o solidarności*, „Muzeum”, R. XXXII, 1917, s. 105—109.

Tak urządzone zbiory jednostek żywych nazywają się ustrojami, należą do nich organizmy i społeczeństwa. Grupy, w których tego rodzaju organizacja nie istnieje, nie zasługują na nazwę ustrojów; to są agregaty, stada, tłumy, zbieraniny itp.

Takim agregatem jest żabi skrzek na stawie albo stado bizonów na stepie. Nie ma w nich niczego, co by odpowiadało spójności ciał stałych. Kiedy zgnieść jedno jajko w żabim skrzeku, reszta zgoła na to nie reaguje; kiedy zastrzelić jednego bizona w stadzie, które parę tysięcy sztuk liczy i mogłoby strzelca roznieść na rogach, a ślady po nim roztratować, gdyby się nie z bizonów składało — stado zachowuje się biernie. Nie ustrzelone sztuki obwąchują uważnie trupa, jak gdyby się interesowały wypadkiem jako takim — bez względu na doniosłość jego dla grupy. Żadne bydło nie czuje, że i jego własna skóra w grze; toteż każde z osobna własnego nieszczęścia czeka, zamiast żeby się wszystkie razem o krzywdę jednego ujęły.

Inaczej robią psy wiejskie. Niech kto jednego zaczepi, a ten całą wieś rozszczeka i śmiałek jeszcze z dziesiątym będzie miał sprawę, jeżeli kłów pierwszego nie poczuje. Są w tych stworzeniach zarodki instynktów społecznych, są dyspozycje pewne do stworzenia ustroju społecznego. Czynniki obcy, który by jednostkę z takiego zbiorowiska chciał pokrzywdzić, musi się ze wszystkimi, z całą grupą liczyć.

Cóż dopiero w ustroju jeszcze bardziej spójnym niż społeczna grupa, w organizmie żywym!

Mały palec u nogi przycisnąć, a już się mięśnie uda ruszają, bronią ręce, serce gwałtownie bić zaczyna, a krtań i język nawet nie próżnują.

A jednak to nie ich sprawa właściwie. O palec chodzi — nie o język ani o serce. A jednak reagują, bronią zaczepionego i mszczą się jego krzywdy, bo są członkami jednego organizmu żywego. Martwy by się nie ruszył. Organizm jest ustrojem podobnie jak społeczeństwo.

To właśnie jest charakterystyczną cechą zdrowych żywych ustrojów, że się w nich wszystkie jednostki

składowe krzywdy każdego składnika ujmują, i popierają go w walce z czynnikami zewnętrznymi, choćby ich samych krzywda bezpośrednio nie dotykała i choćby stąd w reakcji obronnej bezpośredniego interesu nie miały. Ta cecha stanowi o żywotności, o odporności ustrojów, a nazywa się solidarnością.

Jak komórki organizmy tworzą, tak się znowu ludzie w rozmaitego stopnia społeczności zrzeszają, których życie wiele posiada podobieństwa do żywych organizmów. Każda z tych społeczności ma swoje pisane lub niepisane prawa i obowiązki. W jedne z nich wchodzimy dobrowolnie, do innych wciągają nas gwałtem. I tak istnieje najwyższa *społeczność ludzi uczciwych*, która pisanych praw nie ma, bo łatwiej je od wypadku do wypadku odczuć, niż je ogólnie sformułować. Istnieją społeczności narodowe, których wyrazem bywają państwa, istnieją społeczności zawodowe, rodowe itp.

Każde z tych zrzeszeń broni się na zewnątrz swą solidarnością, która podobnie jak w organizmach na tym polega, że się wszyscy członkowie danej społeczności ujmują krzywdy każdej poszczególnej jednostki i użyczają jej wspólnie poparcia w dążeniach objętych celem organizacji. Hierarchii tych celów odpowiada hierarchia solidarności. W razie kolizji dwóch, obowiązuje solidarność wyższego rzędu.

Która z nich wyższa, a która niższa, o tym różni mają różne zdania. Wyznawcy egoizmu narodowego np. głoszą, że najwyższą społecznością jest naród i pierwszą solidarnością, która przed wszystkimi obowiązuje, jest solidarność narodowa. Jednak, bez względu na to, jakby się rozstrzygało kwestię egoizmu narodowego w stosunkach między różnymi narodami i państwami, można się zgodzić na to, że w obrębie jednego narodu najwyższą być winna *solidarność etyczna*, odpowiadająca niepisanej organizacji ludzi uczciwych, a po niej dopiero obowiązują każdego solidarności zawodowe, o ile kto jest członkiem różnych organizacji zawodowych. W dobrym ustroju społecznym i w normalnym biegu rzeczy nie powinny się zdarzać

kolizje, gdyby zaś kolizja zajść miała, to solidarność etyczna obowiązuje ponad wszystkie inne.

Więc np. dobrze zrobi lekarz, jeśli się ujmie krzywdy uczciwego człowieka, choćby krzywdzicielem był drugi lekarz, a źle zrobi kupiec, jeżeli się nie ujmie krzywdy uczciwego człowieka, ponieważ krzywdzicielem był kupiec.

Ponieważ zazwyczaj ludzie zapominają o tej hierarchii obowiązków z solidarności wynikających, przeto pojmują solidarność za obszernie i sądzą, że obowiązuje do osłaniania wszystkich członków danej organizacji zawodowej bez względu na to, w jakiej sprawie; bez względu na ewentualną kolizję z solidarnością moralną ludzi uczciwych.

Stąd gotów zamilczeć, tuszować lub pokrywać kłamstwem sprawy, w których się krzywdzicielem okazuje kolega zawodowy — stawiają bowiem wyżej powagę stanu czy bezwzględną solidarność stanową niż powagę prawa moralnego i solidarność ludzi uczciwych.

Z tak fałszywego pojmowania solidarności stanowej doskonały miałyby płaszczyk i jakby list żelazny np. rozmaitego rodzaju indywidua, które się bez kwalifikacji moralnych do danego zawodu wśliznąć potrafią, aby tam pod ochroną solidarności grasować bezkarnie. Na tak pojętej solidarności powaga i odporność grupy społecznej traci tylko zamiast zyskiwać.

Ze zaś solidarność, pojęta należycie, wychodzi na pożytek grupy, która się nią odznacza, o tym wiele mówić nie potrzeba. Dość wskazać na przykład zecerów czy innych zorganizowanych robotników. Pracodawca nie odważy się krzywdzić członka solidarnej organizacji, bo wie i czuje, że za jednym stoją wszyscy. I liczy się z nim, bo jego rezygnacja oznacza zastój przedsiębiorstwa. I szanuje jednego, bo się boi wszystkich.

A *nauczyciele*? Ci także oddają swą pracę za pieniądze przedsiębiorcom prywatnym i wchodzą z nimi w interesa ekonomiczne i moralne. Nauczycielstwo posiada również ośrodek organizacji zawodowej: Towa-

rzystwo Nauczycieli Szkół Wyższych, a mimo to rezygnacji nauczyciela w zakładzie prywatnym żaden przedsiębiorca nie bierze serio, nie boi się jej zgoła i nie liczy się z nią w żadnym razie, choćby jej powodem była oczywista krzywda jednostki lub grupy jednostek, a nie liczyć się może dlatego, że w nauczycielstwie nie ma przeważnie poczucia solidarności. Nie ma, bo na miejsce rezygnującego każdy przedsiębiorca znajdzie łatwo trzech innych, którzy się o powody rezygnacji pytać nie będą; nie ma, zczem się zupełnie obawiać nie trzeba jakiegokolwiek zbiorowej akcji obronnej ze strony nauczycielstwa.

Stąd może przedsiębiorca nie szanować pracy nauczyciela, może kiedy indziej kusić jego sumienie, może go bezkarnie krzywdzić, może potem kpić z ludzi i głosić, że stoi wyłącznie na stanowisku dobra zakładu, może zerwać kontrakt z nauczycielem, kiedy mu się podoba i obrzucić go błotem na pożegnanie i może mieć potem dobrą minę, bo wie, że na miejsce pokrzywdzonego znajdzie zaraz chętnych zastępców, a odruchu solidarności nauczycielskiej może się zgoła nie obawiać.

Nauczycielstwo ponosi na tym braku solidarności szkody materialne i moralne. Materialne, bo się pozwala w wielu wypadkach wyzyskiwać i oddaje swą pracę za wynagrodzeniem, na które by lepszy murarz nie spojrział, nie mówiąc o szewcu podczas wojny. Nauczyciel wynagradzany lichy, musi się obarczać lekcjami i podupadać przez to na zdrowiu i wykształceniu. Nie byłoby tego, gdyby się nauczycielstwo zdobyć umiało na solidarne dopilnowanie pewnego minimalnego wynagrodzenia, jakie wolno i należy pobierać za godzinę. Lekarze umieli to przeprowadzić; nauczyciele nie.

Moralne zaś i materialne zarazem szkody to fakty dymisyj bez śledztwa i bez wypowiedzenia, dymisyj dawanych pod błahymi i fałszywymi pozorami, jednostkom zasłużonym, których postępowanie niczym podobnych kroków nie usprawiedliwia.

I takie fakty dzisiaj już nie są fikcją. Brak poczucia solidarności u nauczycieli do tego stopnia ośmie-

la niektórych pracodawców, że przyznają nauczycielowi mniej praw, niż je ma zarobnik dzienny lub służąca do wszystkiego.

Jeśli takie krzywdy jawne, na nauczycielu popełnione, grono uczących w jakimś zakładzie milczeniem pokrywa, biernością swą powiększa lub, co gorsza, solidarnym aplauzem potwierdza i pole pracy pokrzywdzonego bez wahania obejmuje, łamie solidarność nauczycielską i solidarność najwyższą, moralną, a krzywdy nie patrząc drugiego, własną sobie na potem gotuje. Bo jeśli się nie potrafimy dziś ująć za jednym, jutro każdego z nas to samo albo i co gorszego jeszcze spotka. Fakty takie są objawami paraliżu moralnego, w jakim się ogół nauczycielstwa znajduje, objawami rozkładu ciała nauczycielskiego (?), które by żyć i bronić się mogło, gdyby się na jednostki i na małe (a tym gorzej, jeśli nie solidarne) grupki nie rozpadało. Ustrój czy agregat? *Marmur czy piasek?*

Być może, że istnieje droga do zdrowia.

Byłoby przecież inaczej, gdyby każdy nauczyciel do Towarzystwa należał, a sprawę swej ewentualnej rezygnacji w zakładzie prywatnym, w którym go, zdaniem jego, krzywda spotyka, wydziałowi lub osobno do tego celu utworzonej komisji przedkładał. Komisja, a niechby do niej i przedstawiciel pracodawców należał, rozstrzygałaby o tym, czy nauczyciel został pokrzywdzony, czy nie. Od jej wyroku zależałoby również, czy się innemu nauczycielowi godzi obejmować po skrzywdzonym godziny, czy nie. Kto by je wbrew wyrokowi komisji objął, byłby wykluczony z Towarzystwa i ulegałby bojkotowi towarzyskiemu członków. Nazwisko jego podawałaby do wiadomości publicznej organ Towarzystwa. Krzywdziciel byłby w ten sposób zmuszony do naprawienia krzywdy i miałby się na drugi raz na baczności.

Jedna jest trudność! Przeprowadzenie tego projektu w czynie wymagałoby „zdrowia” organizacji: wymagałoby żywego poczucia solidarności, zdolności organizacyjnych, instynktów społecznych niestępionych, a w to wielu z nas u nas samych nie wierzy. Może

by jednak, mimo wątpliwości, spróbować było warto. Może wojna, która nas pod tyloma względami zmienia, a pod niejednym rozkłada, zbudziła przypadkiem jakieś drzemiące dyspozycje życiowe. Spróbować by nie zaszkodziło.

Lwów 1917 r.

Z POMPEI I Z SYRAKUZ [fragmenty, 1924] *

[...] Odkopano ogromną część Pompei i z pietyzmem należytym ochroniono szkłem i żelazną kratą resztki malowideł po ścianach i posadzono kwiaty w peristyliach. Stare kolumny zaczęły żyć i mówić z cicha, jeżeli je kto oglądał sam, w słońcu, a pamiętał trochę Horacego, Owidiusza, Tacyta, przypomniawszy *Uczętę platońską i kolację u Trymalchiona* [...]

Zrozumiały jest dziś u lepszych Włochów odruch ratunku i opieki nad świętymi szczątkami przeszłości, zrozumiała potrzeba wskrzeszenia życia, które w tych szczątkach kwitło.

Ten motyw przemawia tylko do niektórych. Do szerszych kół mówią pobudki patriotyczne: „uczcijmy ślady dawnej wielkości naszej ojczyzny”. Bo chętnie, i w części słusznie, przyznają się Włosi do starożytnych Rzymian jako do swoich ojców, zapominając o Gotach, Herulach, Rugijczykach, Hunach, Longobardach, Saracenach, Hiszpanach, Niemcach [...]

Składa się przy tym tak szczęśliwie, że ta starożytność, bliższa ojczyzna Włochów, jest drugą ojczyzną każdego cywilizowanego człowieka, a tych jest wielu w Europie i w Ameryce, wielu z nich ma duże pieniądze, podróżują do Włoch i zostawiają miliony po miastach i miasteczkach [...] Któż by w takich warunkach nie wskrzeszał czegoś, co się doskonale odwdzięcza! To motyw pośredni, acz niepośledni u wielu.

* W. Witwicki: *Z Pompei i z Syrakuz*, „Przegląd Warszawski”, T. II, 1924, nr 33, s. 376—378, 380.

Ale nie jedyny; stanowczo! Włosi, a to można, bo-
dajże, o nich wszystkich powiedzieć, mają zupełnie
szczerze i gorące odczucie piękna; tutaj naprawdę i bez
snobizmu ludzie, od góry do dołu, od Eleonory Duse
do ostatniej praczki, mają potrzebę wymownego sło-
wa, wyrazistego gestu, patosu, ruchu, sceny, imitacji,
złudy, zapamiętania się na chwilę w kontemplacji
czegoś, co jest jakby nie z tego świata a żywe. W
nich zostały i odzywają się w nich na co dzień, nie
na pokaz tylko, ale na własny użytek pewne elemen-
ty dawnej sztuki. Szczerze, mocne; przetrwały wieki,
a spotyka się je po miastach i po miasteczkach na
każdym kroku [...]

W Palermo wozy, które piasek i kamienie wożą
— w ogóle wszystkie wozy: rzeźbione i malowane.
Na konstrukcyjnych częściach — a właściwie wóz nie
ma części innych — na sztabach, belkach, osiach,
dyszlach, dzwonach i promieniach kół ornamenty bar-
wne, rżnięte w drzewie, a na deskach pudła obrazy
figuralne treści historycznej — w stylu miniatur śred-
niowiecznych, ale duże i z podpisem i adresem auto-
ra. Można wiele zarzucić z punktu widzenia estetycz-
nego zasadzie dekorowania rzeźbą i farbą tych części
sprzętu, które są z natury rzeczy narażone na kurz,
pył i błoto i wymagają ustawicznego czyszczenia. Ale
ten objaw dziwnie przypomina jeszcze homeryckie,
jeszcze mykeńskie pasje do umieszczania scen malo-
wanych i rzeźbionych na sprzętach. Ten sam charak-
ter ma przecież i późna, hellenistyczna biga, zaprę-
żona w parę marmurowych koni w Muzeum Waty-
kańskim, to samo wazy greckie. Ten zwyczaj sycy-
lijski też mówi, że malarstwo, inna rzecz, jak pojęte
i zastosowane, nie jest dla tych ludzi zbytkiem i pre-
tensją, ale potrzebą szczerą, którą po starożytnych
wzięli.

[...] Kiedy dziś Włosi odnawiają tragedię grecką
w ruinach teatru w Syrakuzach i zjeżdżają się na tę
uroczystość spod Alp i znad brzegów Adrii, to nie
jest u nich pospolita impreza artystyczna, jak każde
inne przedstawienie teatralne — oni w niej znajdują

wielki, prosty wyraz własnej, dawnej, nie dochrzczonej duszy. Więcej oni niż ludzie z północy.

W ich kościołach najlepszych są ołtarze z wanien rzymskich, które wieki średnie rabowały w termach rozwalonych. Termy wyszły z użycia w chrześcijaństwie. Arcybiskupi tron w Mediolanie przerobiony z ołtarza Dionizosa. Ściany katedry w Syrakuzach trzymają stare doryckie słupy ze świątyni Ateny na Ortygii, to samo na każdym kroku w Rzymie. W ich teatrze zwietrzałym, a dziś jeszcze najbardziej chyba akustycznym na świecie, siedział kiedyś Sofokles i Teokryt. Za teatrem kamieniołomy tzw. Świętej Wenery (dziwna dla Polaków święta!), w których ginęli marnie przy czarnej robocie żołnierze z floty Alkibiadesa, jeżeli który nie umiał na pamięć ód Pindara. W duszy tych ludzi tutaj, podobnie jak w ich kraju, Grecja zostawiła korzenie i nasione niezamarłe. Puszczają i kielkują tu i ówdzie [...]

O KŁAMSTWIE [1927] *

Zdawałoby się, że nic bardziej znanego i nic brzydszego zarazem jak kłamstwo. Każdy przecież sądzi, że doskonale wie, co to znaczy skłamać, i każdy wie, że to bardzo nieładnie. Zapytajmy więc dla próby siebie samych, co to właściwie znaczy, że ktoś kłamie. Nalusnie się nam z pewnością odpowiedź: „To tyle co, że, oto, ktoś mówi nieprawdę. Ktoś mówi, że jest tak i tak, podczas gdy jest naprawdę inaczej”.

Niedobra odpowiedź. Dlaczego? Dlatego, że mały **Adaś** mówił raz swemu braciszкови, że cukier robi się z kości. Mówił tak, bo myślał, że tak jest. Mylił się, ale mówił w dobrej wierze. Zdanie **Adasia** było nieprawdziwe, **Adaś** mówił więc jakąś nieprawdę; było w rzeczywistości inaczej, niż chłopak mówił, ale chłopak nie kłamał. Zatem nie zawsze mówić nieprawdę to tyle — co kłamać. Kłamstwo musimy określić inaczej. Może więc tak: kłamie ten, kto mówi nieprawdę świadomie, wbrew lepszej wiedzy. Kłamie ten, kto wie o tym, że mówi nieprawdę, a jednak ją mówi.

Niedobra odpowiedź. Dlaczego? Dlatego, że **Mickiewicz**, kończąc opowieść o szlachcie w **Soplicowie**, powiedział: „I ja tam z nimi byłem, miód i wino piłem itd.”, podczas gdy on wcale w **Soplicowie** nie był i nigdy tam miodu nie pił, a wiedział to doskonale, zaczem powiedział w tym miejscu niewątpliwie świadomą nieprawdę. Podobnie i **Słowacki** mówił niepraw-

* **W. Witwicki**: *O kłamstwie*, „Świat Kobiety”, R. VII, 15 XI 1927, nr 22, s. 491. Do tematu tego wrócił **Witwicki** w 1944 r. w *Pogadankach obyczajowych* (Warszawa 1957, s. 148—154).

dę świadomie, kiedy zaczynał *Ojca zadzumionych*, bo naprawdę przecież nigdy mu maleńkiego dziecka nie karmiła żona, a cóż dopiero mówić o trzech synach i trzech córkach? Nie kłamał jednak ani jeden poeta, ani drugi, chociaż obaj mówili w tych miejscach nieprawdę świadomie, wbrew lepszej wiedzy. Nie kłamał żaden z nich dlatego, że w tych ustępach żaden z nich nie zamierzał wprowadzać czytelników w błąd, nie starał się o to, żeby drudzy właśnie tym ich słowom uwierzyli.

Kto na wezwanie drugich opowiada bajki, anegdoty, pisze powieści, ten nie kłamie, chociaż zawsze mówi wtedy nieprawdę świadomie.

Zatem może: kłamać to tyle co: mówić świadomie nieprawdę w tym celu i z tym zamiarem, żeby drugich w błąd wprowadzić.

To już lepsza odpowiedź, ale jeszcze niedobra. Dlaczego? Dlatego, że pewna pani, znana zresztą ze sceny i z powieści, wracając późno do domu od kochanka stale na zapytanie czulego męża, gdzie tak długo bawiła, zwykła była odpowiadać opryskliwie: „u kochanka” i stale tym prawdziwym powiedzeniem męża w błąd wprowadzała. Ta kłamała, chociaż nie mówiła nieprawdy. Więc może do kłamstwa wystarczy tylko to jedno: świadome wprowadzanie drugich w błąd — wszystko jedno czym. Albo fałszywą informacją, albo nawet i jakimś jednym zdaniem, albo miną, albo milczeniem, albo gestem, albo czynem lub biernym zachowaniem się. Bodaj że to właśnie jest kłamstwo i tylko to, a nic innego.

Jeżeli tak rozumiemy wyraz kłamstwo, to jak odpowiedzieć na pytanie, czy kłamstwo (w tym rozumieniu) jest zawsze czymś złym?

Trudno powiedzieć, że zawsze. Będą kłamstwa haniebne, złe, będą dopuszczalne, będą obojętne: ani złe, ani dobre, będą wyraźnie dobre i chwalebne nawet.

Ktoś udaje świadomie przyjaciela, wyłudza tym sposobem od kogoś drugiego ostatni grosz, sprzeniewierza go i zużywa dla siebie. Kłamstwo haniebne, złe. Nie ma dwóch zdań. Ale, oto, ktoś, chcąc mieć spo-

kój w domu przy pracy, każe służącej mówić nieproszonym gościom, że go nie ma w domu. Goście są tak niedelikatni, że obraziliby się śmiertelnie, gdyby się ten ktoś ośmielił powiedzieć im wprost lub przez służącego prawdę: że nie ma czasu na przyjęcie. Ten ktoś kłamie, ale to kłamstwo dopuszczalne chyba. Nikomu nie przynosi szkody, a chroni od wielkich przykrości.

Ktoś inny każe sobie krajać suknie w ciemnych kolorach i w pionowe paski, aby się wydawać smuklejszym, niż go Pan Bóg stworzył. I to mu się udaje. On świadomie wprowadza drugich w błąd. Kłamie zatem. Ale to kłamstwo obojętne etycznie. Nikomu nie szkodzi, niczyjego prawa nie narusza, żadnemu dobru nie zagraża. Ktoś inny jest w kłopotcie, bo oto ciężko chory człowiek, któremu bliska śmierć już wypisana na twarzy, pyta go szeptem: „Prawda, że ja dziś trochę lepiej wyglądam?” i to pytanie brzmi jak prośba o jałmużnę. Zapytany, oczywiście, nie zrobi dobrze, jeśli powie tak, jak myśli: „Wyglądasz jak żywy trup — co dzień gorzej”. Jeśli powie wbrew lepszej wiedzy: „Być może, zdaje mi się, że trochę lepiej” — skłamie i zrobi dobrze.

„Powiedz — prawda, że ona mnie kocha jednak; ona mnie przecież nie zdradza — gdybym to przez chwilę dopuścił, odebrałbym sobie życie bez namysłu, a jej również”, mówi niemądry rogacz do przyjaciela i, trzymając go za ramię, czeka niecierpliwie odpowiedzi. Milczeć wtedy, to utwierdzać go w zabójczym podejrzeniu, wykręcać się ogólnikami to tyle samo. Skłamać to uratować życie dwom lub trzem osobom. Godzi się to zrobić i wypadnie pochwalić tego, który w takim przypadku nieznośnym potrafi skłamać zgrabnie: wiarygodnie.

Skłamała w legendzie święta Elżbieta, kiedy niosła w fałdzie sukni chleb ubogim, a na zapytanie męża okrutnika, co niesie, odpowiedziała: „kwiaty”. Legenda chwali jej kłamstwo, kiedy to zdarzenie cudem kończy: przemianą chlebów odsłoniętych w żywe kwiaty.

Łatwo o inne przykłady kłamstw wszelkiego rodza-

ju na każdy szczebel podanej tutaj skali ocen. Będą i takie, gdzie się zawahamy w ocenie, bo nam będzie trudno rozstrzygnąć, nie znając bliżej warunków i okoliczności towarzyszących ocenianym czynom. Jeżeli tak, to będzie dobrze, jeśli i w życiu, gdy przyjdzie oceniać drugich ludzi, nie będziemy zbyt skorzy w sądzeniu, a naprzód ciekawi pobudek i warunków czynu.

Co do siebie samych zaś i co do dzieci, które nam chować wypadnie, to zgodzimy się z pewnością, że tym szlachetniej i tym piękniej ułoży się nam życie, im więcej kłamstw, choćby nawet dopuszczalnych, potrafimy uniknąć. I tylko te stosunki nazwiemy naprawdę bliskimi, gdzie ich nie będzie w ogóle. I tylko te będą szczęśliwe. To w życiu prywatnym. W życiu publicznym zaś — w życiu zbiorowym usunąć kłamstwa, obowiązujące niestety, to szczytne zadanie pokoleń. Praca na tym polu trudniejsza niż na innych, bo wymaga odwagi cywilnej i zdolności do poświęcenia się w wielu wypadkach. Pisać o nich rzecz drażliwa i nie tu miejsce, ale pomyśleć i o nich warto.

O MODACH OBECNYCH [1927] *

Co to? Narzekanie? Satyra, sarkazm, łatwe drwiny, tanie morały? Nic podobnego. Pochwała mody dzisiejszej. Ci, którzy śmia ganić dzisiejszą modę w ubraniu kobiet, niech sobie przypomną, albo niech sobie pozwolą przypomnieć to, co panie nosiły przed trzydziestu laty i przed dwudziestu.

Te poczwarne wyginane „kapelusiki”, zdobne w sztuczne kwiaty, sucho szeleszczące imitacje owoców, pióra, papugi, wypchane główki ptasie, oprócz wstążek i welonów. To wszystko razem długą szpilką przypięte na czubku obfitej, a mało kiedy mytej fryzury. Te kołnierze szczelnie obwijające szyję aż do uszu, staniki i gorsety, które z pomocą stalowych sztabek i rogów nadawały torsowi kobiecemu wygląd kręgli. Najbardziej zasuszona tyka musiała w tej epoce wyglądać górą jak mamka, której pokarm wezbrał. Modna dama musiała być ściśnięta jak osa. Mdląła przez to, nie mogła jeść, trawić, oddychać, rodzić — moda utrzymywała się mimo wszystko.

Poniżej zbyt wąskiego pasa gromadził się wtedy tłuszcz i wnętrności, zepchnięte ze swego naturalnego poziomu. Tę potwornie wzdętą okolicę tułowia okrywały obfite bufy fałdzistej tuniki, podparte na grubym materacu, który się u dołu pleców na sznurku przywiązywało. Aby uwydatniał i powiększał obfitą i tak podstawę tułowia. Oczywiście, że niepodobna było z tym tornistrem opuszczonym usiąść głębiej w fotelu ani na kanapie. Najgorzej, jeśli go da-

* W. Witwicki: *O modach obecnych*, „Świat Kobiety”, R. VII, 15 XII 1927, nr 24, s. 541.

ma zgubiła na ulicy lub gdzieś indziej pomiędzy ludźmi. Zgorszenia nie było — ten strój uchodził za moralny, ale wstyd był wielki.

Suknia wlokła się po chodniku, a szczęście, jeżeli tylko po błocie. W pogodę damy idące ulicą wzbijały sukniami tumany kurzu, zakażały powietrze na mieście, a śmiecie przynosiły na sukniach do domów. Szło o to, żeby nikt nie mógł bez pomocy wiatru dojrzeć ani odrobiny nóg kobiecych. Co najwyżej: koniec bucika. Cała reszta uchodziła za grubo nieprzyzwoitą. Widok goleni kobiecej był wtedy jaskrawą podniętą seksualną: wyprowadzał z równowagi młodych i starych. Wyraz łydka trącił pornografią, kolano miało urok grzechu śmiertelnego, pończocha była czymś, co się robi, ale się o tym nie godzi wspomnieć. Zwykle też była zaniedbana i za krótka — nie obliczona na światło ani na oko ludzkie. Kobieta wyglądała jak jakiś cudaczny nieprzyzwoity mebel, obwieszony draperiami, fałdami, piórami, lokami, koronkami i kokardami. Panowała moda obłudna, sztuczna, niezdrowa w najwyższym stopniu, a podniecająca ustawicznymi odsłonięciami zbyt obszernej sfery wykletej. Każdy podmuch wiatru, każdy wyższy schód czy stopień karety, każdy deszcz stwarzał ponętne zakazane niespodzianki. Tak się ubierała kobieta, której nie kształcono jak chłopca, nie gimnastykowano, odprowadzano przez ulicę, utrzymywano w naiwności i zależności, niezdolna do samodzielnego życia, nieodpowiedzialna za swoje czyny, czekająca aż ją ktoś, zwabiony posagiem lub wdziękami, raczy wziąć na wieczne utrzymanie.

Daremnie toczyli higieniści walkę z zabójczym gorsetem, z długą brudną suknią, z okrągłą podwiązką pod kolanem, z wysokim, obcisłym kołnierzem.

Aż przyszedł ruch sportowy i wojna, i powojenna radość życia, i zawodowa praca, i gospodarcza niezależność kobiety.

Poszły w kąć obłudne mody. Kobieta, która zaczęła brać konkursy pływackie i namiętnie uprawiać lekką atletykę, odbywać marsze, jeździć na nartach, kierować autem czy rowerem, zarzuciła obłudny, przeła-

dowany dekoracjami, dawny strój, w którym można było dekorować sobą brzeg kanapy, ale nie było można ruszać się w nim i pracować fizycznie. Wynalazek roweru dał postaci kobiecej nogi. Raz na zawsze chyba. Uwolniła się jej lewa ręka na ulicy. Musi nosić książki i sprawunki, zamiast pilnować zbyt długiej spódnicy. Strój stał się lekki i przewiewny, prosty i swobodny. Można w nim chodzić, biegać, pracować bez przeszkody. Ciało może się w nim swobodnie rozwijać i strój go nie zamaskuje, jeśli się rozwinęło źle przez brak ruchu lub nadużycia w jedzeniu. Zwązliła się sfera ciała wyklęta. Dziś jest bez porównania mniej centymetrów kwadratowych powierzchni niecenzuralnej na kobiecie niż jeszcze przed laty piętnastu. Takiej powierzchni, której widok drażni i podnieca. To, co jest co dzień o każdej porze na oczach wszystkich, nie może podniecać, bo przestaje zwracać uwagę, staje się pospolite, opatrzone, naturalne. Może zdobić; nie może ekscytować. Moda stała się przez to bez porównania bardziej moralna, niż była dawniej, jeżeli mamy to, co podnieca erotycznie, nazywać niemoralnym. Wbrew temu, co powszechnie mówią moralisci starszej daty, wychowani na widokach dam kokietujących widokiem kostek u nogi.

Od czasów greckich nie było w Europie mody tak prostej, szlachetnej, zdrowej, rozumnej, pięknej, jak dzisiejsza. Rzecz aż dziwna na tle głupkowatych niezgrabnych mód we współczesnym malarstwie i rzeźbie. Rzecz tym bardziej cenna. — Oby tylko trwała.

JAK CZYTAĆ WARTO [1928] *

Nie tylko w Polsce — nawet w Niemczech, gdzie anal-fabetów prawie że nie ma — narzekają wydawcy i księgarze na powszechny upadek czytelnictwa po wojnie. Powiadają, że na jaki taki zbyt mogą liczyć wyłącznie tylko nowości ostatniego dnia. I te mają żywot krótki — o książkę wczorajszą nikt nie pyta. Klasyków nikt poza szkołą nie potrzebuje. Powoli wymiera pokolenie ludzi, którzy jeszcze umieli coś kiedyś zacytować i poznawali cytaty z autorów klasycznych i nowszych. Ludzie mało czytają.

Wiele się na to składa. Naprzód to, że książka dziś za droga, jak na kieszeń wykształconego człowieka, a niewykształcony zawsze się bez niej obchodzi. Potem to, że wolne chwile, które dawniej człowiek czytający spędzał z książką w rękę, dziś mu zabiera radio, kino, sport, a niekiedy dancng. Może być, że tu przyczyna, a może i gdzieś indziej. Nieobojętne dla upadku czytelnictwa będzie u nas i to, że szkoła dąży stale do ograniczenia roli książki w nauczaniu i nie tylko w wielu wypadkach nie wymaga od uczniów czytania, ale wprost zabrania im korzystać z podręczników. Te, jeśli są, muszą być możliwie zwięzłe i nie śmiały narażać na trud przy czytaniu. Istnieją, prywatnym kosztem wydane, streszczenia nawet *Pana Tadeusza* i *Trylogii* Sienkiewiczowskiej. Mają zbyt. Uwalniają od czytania oryginałów.

Czytanie nie jest w duchu epoki. Nie poradzi na to ani sprowadzanie zwłok poetów już nie czytanych,

* W. Witwicki: *Jak czytać warto*, „Trzeci Almanach Świata Kobiecego”, Lwów 1928, s. 3—7.

ani wydawanie kosztem Państwa wykładów sprzed osiemdziesięciu lat, ani mundury akademickie dla starszych poetów, jeszcze żyjących. Musi z czasem przyjść nowa fala młodzieży i ta zacznie wbrew szkole i wbrew temu, co w domu widziała, nosić po kieszeniach książki na boiska i dyskusjami literackimi wypełniać pauzy na meczach, a odczyty radiowe zostawi dla ślepych i dla analfabetów. Wtedy nawet w warszawskich lokalach zaczną do stołu podawać „coś do czytania”. Nie tylko przedostatni numer „Muchy” u fryzjerów. Warto wierzyć, że taka fala nadejdzie, i spodziewać się dnia nad wieczorem.

Tymczasem z tymi niewieloma osobami, którym jeszcze książka potrzebna do życia, warto się pokrótce zastanowić, czy ma sens i jakie czytanie takie, które jest stosunkowo najczęstsze u tych, co czytają w ogóle, i jak właściwie czytać by warto.

Bo, jakkolwiek zanikają ci, którzy książki kupowali i od wczesnej młodości pracowali nad gromadzeniem prywatnych bibliotek, nie brak i dziś takich typów, które pożyczają każdy, gdziekolwiek napotkany, romans i każdą chwilę nałogowych nudów zabijają nałogowym czytaniem byle czego. Dumasa czy Zevaco, cokolwiek wpadnie im w rękę w formie niezbyt dużej książki, byle nie naukowej, to się od razu przegina tak, żeby okładka była w środku, a druk po obu stronach na wierzchu, i to się pochłania na kanapie, szybko i bez śladu. Z pominięciem wszystkiego, co nie jest rozmową, w niecierpliwym poszukiwaniu końca. W nastroju takim jak w kinie na średnio zajmującym filmie, jak podczas patrzenia na fale z mostu, na mrowisko, na rojną ulicę z balkonu. Coś człowieka zajmuje, coś się rusza, coś zmienia, coś nie obchodzi osobiście, coś daje miłe roztargnienie i zajmuje czas.

Na drugi dzień już wylatuje z głowy treść, a na trzeci zaczyna się mieszać z inną treścią, pochłoniętą poprzednio lub następnie. Tytuł staje się znany i przybywa jedna pozycja „załatwiona”, do której nie chce się za nic wracać, gdyby ta sama książka kiedyś drugi raz w rękę wpadła.

Przy takiej lekturze książka przesypuje się niejako przez głowę, nie strawiona. Tak, jak się obrazy przeslizgują po oczach, kiedy się ktoś w dobrym towarzystwie przechadza po wystawie albo patrzy wychylony przez okno wozu kolejowego. Dużo widział, ale mało z tego ma, bo się nie zatrzymywał na niczym i nic nie robił z danym materiałem.

Co można z nim robić? On przecież jest tylko do czytania i do zarzucenia. Książka przeczytana ma wartość makulatury. To tylko nieznośne, że zwykle cudzej i trudno ją odszukać, jeżeli pożyczający jest pedantem i liczy na oddanie. Tak pomyśli niejedna osoba czytająca dużo, byle jak a prędko.

Otóż z tym, co daje dobra książka, można robić wiele. Można ją przetrawiać, a lichych w ogóle czytać nie warto. Zwyczaj przetrawiania książek czytanych nie jest taki dawny. Znały go i uprawiały jeszcze nasze babki i matki nieco starsze.

Jak się to robiło? Do tego celu przede wszystkim potrzebny jest własny egzemplarz książki, a nie pożyczony od znajomych albo, co gorsza, z wypożyczalni publicznej. Czytać powinno się zawsze z ołówkiem w rękę i, wbrew temu, czego słusznie zabraniają przepisy bibliotek publicznych, robić w swojej książce podkreślenia, znaki i uwagi na marginesach. W nich się przecież wypowiada i utrwała osobisty stosunek czytelnika do tekstu. Widać, czy mu się dane miejsce podobało, czy nappełniało go wstrętem, czy go gniewało, nudziło, śmieszyło, budowało, zachwycało, czy mu dany ustęp coś przypominał ciekawego, czy nie odnajdował w tekście siebie albo kogoś z bliskich lub dalekich. A może mu się nasuwały uwagi ogólne obyczajowe albo stylistyczne, może w nim książka budziła jakieś tendencje, pragnienia, może postanowienia, może jakiś żal, może wyrzut sumienia, a może znajdował w niej to, czego mu odmówiło życie. To wszystko może się jakoś wypowiedzieć krótko w znakach i słowach na marginesie książki. Ona się wtedy staje rodzajem pamiętnika i potrafi po latach odświeżać rozmowy, jakie czytelnik z jej autorem prowadził. Nie można jej byle komu pożyczać, ale dla

najbliższych i bliskich taka książka ze śladami nie czyichś palców, ale czyjejś duszy ma ogromną wartość. Pozwala obcować nie tylko z autorem, ale i z poprzednim czytelnikiem. Stwarza rozmowę we troje i to tych, którzy mają sobie coś do powiedzenia. Rzecz dobra a nie częsta. Zamieszczać dopiski na książce cudzej — co gorsza: publicznej — jest arogancją i nieposzanowaniem cudzej własności. Zamieszczać je we własnym egzemplarzu jest dobrym prawem każdego i może być cennym śladem czynnego pożytku z książką.

Drugi środek ułatwiający przetrwanie lektury — to wypiski z książek pożyczonych. Czasem zdanie jakieś uderzy, czasem olśni. Uwaga jakaś trafna a niebanalna, myśl, którą człowiek jakby przeczuwał, a nigdy się nie zdobył na jej sformułowanie, czasem zwrot jakiś krótki, dosadny a niepospolity, jakieś przysłowie, jakieś określenie, porównanie, jakichś kilka wierszy, które by się chciało mieć na własność, aby do nich wrócić innym czasem, a może ich kiedyś użyć przy sposobności, nie zapominając o źródle. A może przeciwnie: miejsca, których się nie znosi dla siebie, ale się w nich ma rysy charakterystyczne dla autora. W spuściźnie po osobach minionego pokolenia zdarzają się grube notatki wypisków z lektury z datami — niekiedy z uwagami. To nieraz wyrazi przeżyć czytelnika, ujęte w słowa czytanego autora, albo czymś innym dla niego ciekawe ustępy, do których zamierzał wracać. Ciekawe zatem pośrednio i dla jego bliskich. Takie wypisywanie u jednych jednostek może prowadzić do tego, że się nie tylko w mówieniu i pisaniu, ale nawet w cichym odczuwaniu rzeczy i zdarzeń zacząć wzorować na tym, co przeczytały. Dla obcujących z nimi wielka plaga: słyszeć, jak ktoś wzdycha i chrząka wedle czytanego wzoru i czuć, jak zalatuje drukiem, kiedy drzwi zamyka: nieledwie w każdym ruchu i słowie. Innemu to właśnie pomoże, aby to, co sam czuje, po swojemu wypowiadał najprościej i pozwoli mu oceniać wypowiedziane się drugich. W każdym razie zostaje wtedy coś z rzeczy przeczytanej na stałe — jakiś trwały

ślad; nie tylko na papierze, ale w kulturze duchowej człowieka.

Za komentowaniem i wypiskami idzie trzecia rzecz: omawianie treści i formy przeczytanych rzeczy w rozmowach z ludźmi bliskimi. Piękna sposobność do kontaktu duchowego i do wpływania na siebie nawzajem. O krok dalej idzie krytyka literacka, a o jakieś piętro wyżej leży naukowa analiza estetyczna. To rzeczy nie dla wszystkich dostępne, ale czytanie czynne, z dopiskami, wypiskami i uwagami — to dostępne dla każdego myślącego człowieka, który sobie zdał sprawę z tego, że na tym korzysta wewnątrz.

Już nie poruszam sprawy programu w czytaniu. Bo trzeba mieć dużo pieniędzy i wiele innych rzeczy na to, żeby sobie powiedzieć: w tym roku uzupełnię swoją znajomość literatury angielskiej, albo: spróbuję zrewidować swój stosunek do Szekspira, do Russa, do Zoli czy do Goethego.

Większość ludzi czyta przygodnie. Co się trafi, co na wystawie lub na ladzie księgarskiej wpadło w oko. Ale i to należałoby czytać czynnie. Przetrawiając. Książka, która w pierwszych rozdziałach nie daje sposobności do tego, żeby coś z niej wziąć dla siebie — nie warta — żeby ją kończyć; książka, która coś daje, warta, żeby ją czytać drugi raz.

Mam wrażenie, że tylko tym sposobem czytająca publiczność stworzyć potrafi popyt na lepszą produkcję literacką: twórczą i krytyczną. Na razie czcimy tych, których nie czytamy, a czytamy wiele rzeczy, których nawet nie szanujemy.

O NATURZE TAŃCA [1929] *

Wyraz *taniec* oznacza dwie rzeczy. Raz: sztukę pewną, którą się wymienia obok muzyki, plastyki i poezji, a drugi raz — poszczególny wytwór tej sztuki. Nasuwa się pytanie, jaka to właściwie sztuka nazywa się tańcem, bo są różne sztuki, inaczej: czym jest taniec pod względem estetycznym, jakie jest jego stanowisko pośród sztuk.

Sztuki można dzielić i dzieli się je rozmaicie. Mówi się więc np. o sztukach pracujących w przestrzeni i tych, które rozwijają swe wytwory w czasie. Muzyka i poezja działają w czasie, wytwory tych sztuk, ich dzieła nie zajmują miejsca, tylko trwają. Taki np. wiersz liryczny, powieść, sonata, symfonia nie zajmują miejsca, tylko trwają czas jakiś. Miejsce zajmuje jedynie tylko drukowany egzemplarz wiersza, tom powieści, zeszyt nut, partytura, ale egzemplarze drukowane poezyj lub nuty litografowane nie są w ogóle dziełami sztuki. Są tylko środkami artystycznymi, z pomocą których autor przemawia do swych odbiorców i z pomocą których swoje dzieła w ich duszach wywołuje. *Dziewiąta symfonia* to nie jest papier, zadrukowany nutami; wiersz liryczny nie jest kawałkiem papieru zadrukowanym — *Dziewiąta symfonia* powstaje i ginie wtedy, gdy jej ktoś uważnie słucha i słuchać przestaje; wiersz powstaje dopie-

* W. Witwicki: *O naturze tańca*, „Muzyka”, R. VI, 1929, nr 7—9; przedruk w: *Wstęp*, w: *Taniec*. Monografia zbiorowa pod redakcją Mateusza Glińskiego. Nakładem miesięcznika „Muzyka”, T. 1, Warszawa 1930, s. 7—14.

ro wtedy, gdy go ktoś czytać zaczyna, rozumie go i czuje.

Zatem dzieła muzyki i poezji trwają, ale nie zajmują miejsca. Natomiast dzieła sztuk plastycznych zajmują miejsce, rzecz jasna. Taniec jest czymś pośrednim między oboma wymienionymi rodzajami. Wytwory tej sztuki mają cechy przestrzenne i czasowe zarazem, taniec każdy wymaga miejsca i wymaga ruchów; trwa i rozwija się w czasie, jak każdy proces, który ma ruch w sobie. Zatem ze względu na czas i przestrzeń taniec łączy w sobie znamiona plastyki z jednej strony, muzyki i poezji z drugiej.

Muzykę stanowią interesujące układy dźwięków, zbudowane wedle pewnych praw, wyrażające pewne nastroje autora i prowokujące podobne nastroje u odbiorców. Najbardziej widoczne prawo, którego słucha każdy utwór muzyczny i każdy utwór poezji, to — rytm, czyli powtarzanie się jednakich składników w równych odstępach. To samo prawo dotyczy każdego tańca. W każdym spostrzec można powtarzanie się pewnego składnika w jednakich odstępach czasowych. Podczas gdy w muzyce tym, co się powtarza, jest pewna siła dźwięku albo pewna grupa dźwięków różnej lub jednakowej jakości i siły, w tańcu powtarzają się postawy i ruchy ciał ludzkich albo też i grupy z nich układane, jeżeli chodzi o taniec zbiorowy.

Podobieństwo między budową tańca a muzyki sięga tak daleko, że w ostatnich dziesiątkach lat już nawet małe dzieci uczą się ustępy muzyczne tłumaczyć na ruchy ciała. Z ruchów i z postaw ciała można układać całości rytmiczne, zbudowane zupełnie tak samo, jak całości dźwiękowe, zwane ustępami muzycznymi. Można im nadawać to samo tempo i tę samą różnorodność rytmiczną. Nie ma tylko w ruchach odpowiedników naturalnych różnej jasności dźwięku. Dlatego i zwrot poetycki o „melodii” ruchów ciała ludzkiego jest tylko pewną przenośnią. Gdyby ruchy i postawy ciała miały cechę, odpowiadającą wysokości dźwięków, być może byłoby łatwiej obcować z tańcem cichym — niczego by w nim nie

brakło; tymczasem taniec wymaga z reguły muzyki jako podkładu i dopiero z nią razem zazwyczaj jedną całość tworzy.

Rytmiczne grupy dźwięków zazwyczaj pobudzają człowieka do tego, żeby im towarzyszył równoległymi ruchami. Wtedy dopiero czuje się w samym sobie rytm i przyjemność z nim związaną. Kiedy się pobudzenia do ruchów wobec podniet rytmicznych opanowuje, rytmiczna całość staje się przedmiotem zewnętrznym — możemy ją, nawet z przyjemnością, spostrzegać, ale nie czujemy pełni przeżycia. Stąd rozpowszechniona pokusa ruchowa przy każdej muzyce o rytmie dość charakterystycznym. Już małe dzieci i ludzie prości, nieuczeni, maszerują bez namysłu w takt marszów, klaszczą w ręce, pukają palcami, dyrygują, kiwają głowami, nucają, wypowiadają w ruchach rytm, który słyszą.

Poszczególne frazy muzyczne mają często *minę i wyraz twarzy*. Są zwroty minorowe: wyraźnie smutne, zrezygnowane, wzdychające, spragnione, stęsknione, łkające, zawodzące; są inne: twarde, mocne, pewne siebie, radosne, uroczyste, pogodne, jasne, wesołe, pytające, figlarne. Jedne płyną powoli, inne skaczą, biegną. Człowiek, żywo reagujący na muzykę, mimo woli przybiera i objawia taki wyraz i gest, jaki mu fraza muzyczna poddaje. Przeżywając taki stan wewnętrzny, który mu poddała muzyka, człowiek go łatwo i wyraźnie ogląda w sobie i cieszy się tym widowiskiem wewnętrznym, choćby i smutek, żal, rezygnację lub rozpacz wtedy w sobie oglądał — stany, których w życiu zazwyczaj unika. Rad się też tym widowiskiem wewnętrznym dzieli z drugimi, jeżeli się ich nie boi, i taki sam stan wewnętrzny, jaki pod wpływem muzyki sam przeżywa, łatwo i drugim poddaje własną miną i gestem.

W ten sposób muzyka skłania ludzi do tego, że zbiorowo wyładowują i wypowiadają w ruchach przeżyty pod jej wpływem rytm i nastrój.

Rozwinięty w czasie, prawidłowy i wyrazisty układ ruchów i postaw ciała, działający jako widowisko, to właśnie taniec.

Kiedy mówimy, że taniec jest z istoty swej widowiskiem, chodzi nie tylko o widowisko zewnętrzne, ale również o wewnętrzne. Znaczy to, po pierwsze, że na ogół ludzie chętnie oglądają tańczących, i tańczący starają się poruszać tak, żeby pięknie z zewnątrz wyglądali. Nawet, kiedy nie myślą o widzach i wcale o nich nie dbają. Znaczy to, po drugie, że tańczyć można nawet i bez widzów, na osobności, dla siebie samego, nawet i będąc samemu ślepym, ale wtedy tancerz ma ze swoich własnych ruchów *widowisko ruchowe* dla siebie, czyli oddaje się wewnętrznemu oglądaniu własnych ruchów, upaja się wrażeniami ruchów, które wykonywa. Podobnie, jak ten, który gra i własną muzykę przeżywa. W tańcu instrumentem jest ciało ludzkie, a zamiast dźwięków występują w nim i wiążą się w wymowne układy ruchy ciała. Jeżeli kogoś razi tak szerokie użycie wyrazu: „widowisko”, żeby ten wyraz obejmował i wewnętrzne oglądanie własnych wrażeń ruchowych, niech nazwie taniec „*ruchowiskiem*”, a wówczas porozumiemy się od razu.

Taniec, tak pojęty, nie zawsze powstaje dopiero na tle muzyki. Nie zawsze jest objawem wtórnym. Pewne proste postacie tańca powstają samorzutnie, nawet bez pomocy muzyki. Małe dzieci w dobrym humorze, mając wolny czas, często biegają figlarnie — nie po prostu, —lecz powtarzając rytmicznie pewien skok. To im sprawia przyjemność, jest małym widowiskiem dla nich samych i dla otoczenia i wyraża wymownie, że dziecko jest w dobrym humorze.

Pijak wraca nocą do domu i, zamiast iść prostą drogą, jak inni, obnosi po chodniku butelkę, maszerując nie po linii prostej, ale po prawidłowym meandrze. Nie zatacza się wcale — tylko się tak bawi i wypowiada. On tańczy.

U małych dzieci w zabawach widać wiele tradycyjnych, ustalonych postaci tańca zbiorowego, któremu z reguły towarzyszy śpiew o wyraźnym rytmie. Tak np. dzieci budują „mosty dla pana starosty”, kiedy ustawiają się w kółko i, trzymając się za ręce,

chodzą rytmicznie ze śpiewem około jednej osóbkii na środku, spełniając jakąś fikcyjną czynność „na niby”.

Prawidłowe wyraziste układy ruchów i postaw ciała, działające jako widowisko, mogą mieć, oprócz tego, jeszcze inne jakieś znaczenie. Jakiś cel prawdziwy, udany lub przez pół udany; higieniczny, strategiczny, religijny, magiczny, dowolny. Mogą oprócz postawy estetycznej wywoływać postawę rzeczową, mogą uchodzić za środki i zabiegi, służące do uzyskania celów innych niż wzruszenie estetyczne.

Tak więc pod pojęcie tańca, w myśl podanej definicji, podpadają niewątpliwie zbiorowe *popisy gimnastyczne* na zlotach towarzystw gimnastycznych, które się odbywają w takt muzyki. Gimnastyka szwedzka była od dawna tańcem o monotonnej rytmice i ubogim zapasie elementów powtarzanych. Była, choć nikt jej tak nie nazywał. Nowsze usiłowania poszły w tym kierunku, żeby w niej urozmaicić elementy powtarzane i rytmy, według których poszczególne ruchy i postawy wracają. Przyszły nowe skłony, zwroty, wypady, skoki, przyszły kombinacje ruchów prawej i lewej połowy ciała w różnym rytmie, strona estetyczna, widowiskowa wysunęła się na plan równie bliski i świadomy, jak strona higieniczna gimnastyki. Takie zlotowe tańce sokolstwa miały przed wojną również cele narodowe na oku.

Taniec to również *zbiorowe popisy wojska* na placach publicznych podczas uroczystości. Nie mówi się o tym, bo ulegamy złudzeniu, że to są przeglądy sił zbrojnych, celowe i potrzebne ze względów czysto wojskowych. One niewątpliwie mają swój cel i są potrzebne rządowi, które się na armiach opierają; rewie służą jako środki sugestywne, działające na tłumy. Dlatego też odbywają się na placach publicznych, a nie za miastem, gdzie teren znacznie lepiej by odpowiadał celom czysto wojskowym. One przede wszystkim działają jako widowiska, uświetniające uroczystość, jako parady. Tańcem są w znacznej części ruchy jednostek i zwroty grup na mustrze przy

zmianie warty. Tresura żołnierza od czasów Renesansu obejmowała bardzo wiele czynników czysto tancerznych, baletowych, obliczonych na imponujący wygląd jednostki i na jednolitość obrazu grupy wojska w ruchu i w spoczynku. Tańce wojskowe to sposoby **kłaniania się, odpoczywania**, ustalone sposoby używania broni, sposoby poruszania się w masach — nie używane zupełnie w polu, w rzeczywistej potrzebie, a ćwiczone podczas pokoju, żeby uzyskiwać piękne widowiska o imponującym charakterze.

Udział i wprawa w tego rodzaju występach podnosi na ogół samopoczucie żołnierza, a równocześnie takie widowisko zwykło podnosić samopoczucie cywilnego widza, który sympatyzuje z wojskiem i do siebie samego odnosi jego siłę i piękność. Wojsko każde uczy się więc dziś, jak przed wiekami, wykonywać i wykonywa tańce o celach — trzeba powiedzieć — politycznych.

Pojęcie tańca, podane wyżej, obejmuje też ustalone układy ruchów, postaw ciała i zwrotów, jakie duchowieństwo zbiorowo wykonywa przy uroczystych nabożeństwach i obrzędach. Spostrzegamy tam obok ustalonego tempa, rytmu i formy ruchu cały szereg czynności pozornych, szczątkowych, wymagających komentarza, znajdujemy stroje, które zatraciły swoją celową budowę, a nabrały wartości czysto widowiskowej, budzącej cześć, wzruszenie religijne.

Tańcem uroczystym o znaczeniu religijnym są też procesje, odbywane przy śpiewach i orkiestrze, pochody narodowe i polityczne z muzyką lub śpiewami, orszaki pogrzebowe z muzyką i wieńcami. Tempo mają ogromnie wolne i budowę rytmiczną bardzo prostą. Strona estetyczna tych zjawisk najczęściej wypada słabo: zespoły nie są wyćwiczone i uczestnicy mało sobie zazwyczaj uświadamiają swą rolę estetyczną w zespole i estetyczną doniosłość całego zjawiska.

Zazwyczaj, w potocznym użyciu wyrazu, nazywają się u nas tańcami tylko pewne, tylko niektóre prawdziwe, wyraziste układy ruchów i postaw ciała, działające jako widowiska. A mianowicie te, które

mają rytm niezbyt prosty i dość szybki, a tło nastrojowe erotyczne. Są zazwyczaj artystyczną przeróbką zalotów. Tańce o prostym, wolnym rytmie, wymagające tylko zwykłego chodu, nazywają się potocznie marszami. Tło uczuciowe tańców w rozumieniu potocznym wyjątkowo tylko ma charakter nieerotyczny. Zdarzają się tańce estradowe, osnute na fikcji polowania, zabawy albo bitwy — wtedy czynnik erotyczny, wypędzony z treści mimicznej, znajduje swoje miejsce w wyglądzie i stroju półnagię tancerza lub tancerki. Natomiast taniec towarzyski zachowuje swoje tło erotyczne stale. Inna rzecz, że publicznie i głośno wysuwa się na plan pierwszy higieniczne i czysto towarzyskie znaczenie tańców, a ich wartość erotyczna jest sprawą, o której się mówi tylko prywatnie albo wcale.

Tańce towarzyskie różnych krajów różnią się od siebie bardziej niż inne układy ruchów, używanych w tych samych okolicach; np. ruchów celowych, używanych przy jedzeniu, pisaniu, noszeniu ciężarów. Noża i widelca, pióra i dźwigni jednakowo używają w Madrycie, jak w Innsbrucku lub w Warszawie. Ludzie, którzy znają tylko najbliższe swe otoczenie i nieświadomie zachowują nawyczki miejscowe, tańczą w różnych stronach różnie. Ludowe tańce miejscowe dostarczają też motywów dla tańców artystycznych, w których się już świadomie wypowiadają dążności do tworzenia sztuk narodowych.

Taniec ludowy, tradycyjny należy do zapasu tych czynników, które razem wzięte stanowią *kulturę narodową*. Sam z siebie zanika, ustępując, podobnie jak kostium ludowy i przesąd miejscowy, kulturze międzynarodowej — kultywują go, wbrew prądowi, świadomi patrioci.

Obok tańca towarzyskiego, który się po wojnie tak bardzo upowszechnił, rozwija się w ostatnich dziesięciokach lat swobodna twórczość na tym polu. Na estradach występują tancerze i tancerki i produkują tańce własnej kompozycji; wolnej lub osnutej na tle cudzych utworów muzycznych i literackich. W

skład programu każdej rewii wchodzi tańce zbiorowe. Żeby zrozumieć tę coraz bujniejszą gałąź współczesnej kultury estetycznej, dobrze jest zapoznać się z jej dziejami, a przedtem pomyśleć nieco nad jej istotą. Do tego właśnie miały czytelnika pobudzić słowa niniejszego wstępu.

NOWOCZESNY TANIEC RELIGIJNY [1929] *

Wszyscy wiedzą, że rytmiczne i wyraziste ruchy ciała jednej osoby albo zespołu osób mogą bardzo efektownie objaśniać i wyrażać nastrój nie tylko ustępu muzycznego, ale i wiersza, mogą uplastyczniać treść jakiegoś opowiadania. Więc od dawna znamy balety zbiorowe i solowe na temat zbrodni w haremie, śmierci łabędzia, lampy Aladyna, czarodzieja Twardowskiego itd. Tematy tych baletów były dotychczas, o ile mi wiadomo, wyłącznie świeckie. Dopiero w marcu tego roku zdarzyło mi się widzieć w Paryżu, przy sposobności międzynarodowego kongresu, poświęconego zastosowaniom psychologii, bardzo interesujący pokaz baletu religijnego, który dla członków kongresu urządził w wielkiej sali Sorbony jezuita ks. Marceli Jousse.

W pokazie wzięło udział kilkadziesiąt dziewcząt ubranych w białe przeważnie prześcieradła, narzucone na codzienne sukienki o krótkich rękawach. Pośród nich kilka solistek; na estradzie fisharmonia, przy niej jakiś młody muzyk, po drugiej stronie estrady ojciec Jousse, a w pierwszym rzędzie krzesel starsza dama, która stąd pomagała gestami w przeprowadzaniu widowiska i audycji. Dziewczęta bowiem nie tylko wykonywały pewne gesty oddzielnie i zbiorowo, ale śpiewały przy tym ładnymi recytatywami tekst ewangelii według św. Łukasza po francusku, po łacinie z francuskim pieszczonym akcentem, a na-

* W. Witwicki: *Nowoczesny taniec religijny*, „Świat Kobiety”, R. IX, 15 V 1929, nr 10, s. 209.

wet po aramejsku. Głosy bardzo dobre, twarze i postawy nieszczęśliwe.

Melodie miały być prastare, z trzeciego czy też czwartego wieku po Chrystusie — przypominały nieco znane melodie łacińskich śpiewów kościelnych, tylko tempo miały znacznie szybsze i rytm wyraźniejszy. Dobra dykcja pozwalała rozpoznać słowa i ustępy recytowane nawet w śpiewie chóralnym. Każdą część produkcji poprzedzał krótkim wstępem objaśniającym ks. Jousse i wtrącanymi objaśnieniami ratował sytuację wtedy, gdy któraś z młodocianych chórzystek zapomniała dalszego ciągu swej roli.

Kiedy w tekście wypadła rozmowa, jak np. w scenie Zwiastowania, jedna z dziewcząt na przodzie estrady śpiewała tekst opowiadacza ustępu, a dwie inne kolejno śpiewały słowa rozmawiających osób. Każde zdanie było ilustrowane bardzo wyrazistymi ruchami rąk, głów, całego ciała. Dziewczynki siały niby to całym chórem, śpiewając podobieństwo o siewaczu, i pokazywały ruchami rąk, jak to ciernie zadusiły jedną roślinkę, a ruchami nóg, jak ludzie zdeptali inną. Marta się troszczyła i frasowała około wiela w sposób widoczny, Elżbieta witała się naprawdę w scenie Nawiedzenia, szereg chórzystek chwiał się rytmicznie, zgodnie z rytmem recytatywów. Fisharmonia poddawała tylko melodie na początku ustępów, dalej już chór recytował, śpiewał i gestykułował bez muzyki.

Połączenie dziewczęcych głosików i gestów oraz ruchów zbiorowych i jednostkowych z tekstem, który się zawsze tylko z ambony słyszy, dawało efekt interesujący i sympatyczny. Akord uczuciowy podobny, jak święte obrazki francuskie, na których się uroczyste i strzeliste słowa elegancko drukowanych napisów łączą z twarzyczkami zamierzonymi w stylu Mignarda¹, Watteau² lub Bouchera³, a oddano je w

¹ Pierre Mignard (1612—1695), malarz francuski.

² Jean Antoine Watteau (1684—1721), francuski malarz dworski, przedstawiciel rokoka.

³ François Boucher (1703—1770), malarz francuski, przedstawiciel rokoka.

pieszczonej technice stalorytów na drogim papierze lub celuloidzie. Rytmiczna, śpiewna recytacja odbierała tekstowi wygląd sprawozdania z faktów, a nadawała wygląd utworu poetyckiego. Słuchacz i widz tracił też w stosunku do treści recytowanej postawę rzeczową, krytyczną, chłodną, trzeźwą, badawczą, a przyjmował, oczywiście, postawę estetyczną: oddawał się oglądaniu i poddawał się chętnie urokowi widowiska. Nikomu się nie nasuwało w duchu pytanie: „Więc jak to miało być właściwie i gdzie są dokumenty?”, podobnie jak w teatrze na *Panu Twardowskim*⁴ nikt nie pyta, czy istnieją czarownicy i czy każdy diabeł umie pisać i czy podróż na księżyc jest możliwa. Młodzi i starzy uczestnicy kongresu z żywym zadowoleniem oklaskiwali produkcję i poddawali się jej urokowi, pokąd nie zaczęła być w końcu zbyt jednostajna.

Ten akord uczuciowy, w którym się łączą motywy religijne z naturalnym urokiem młodych kobiet i dzieci, nie jest nowy. Wiemy, jak starożytni rzeźbili wielką boginię Afrodytę i jej syna Erosa, a po zniszczeniu kultury starożytnej zjawia się ten akord wraz z jej odrodzeniem u Leonarda da Vinci, gdzie wciąż otoczone postacie kobiece mają czarujący uśmiech na młodych kształtnych twarzach i piękna dojrzała córka nie opuszcza kolan uroczej matki, kiedy się bawi z jej dorodnym wnuczkiem. U Luiniego⁵, u Correggia, u Ribery⁶, u Berniniego⁷, u Batoniego⁸, u Greuze'a⁹ bez końca mamy dzieł, które

⁴ *Pan Twardowski* (1920), balet Ludomira Różyckiego (1884—1953) według powieści J. I. Kraszewskiego.

⁵ Bernardino Luini (ok. 1480—1532), malarz włoski, przedstawiciel Renesansu.

⁶ José (Jusepe) de Ribera (1588—1652), malarz hiszpańskiego baroku, działał głównie na terenie Neapolu.

⁷ Giovanni Lorenzo Bernini (1598—1680), włoski architekt i rzeźbiarz, czołowy przedstawiciel sztuki baroku.

⁸ Pompeo Girolamo Batoni (1708—1787), malarz włoski.

⁹ Jean Baptiste Greuze (1725—1805), malarz francuski. Psychologiczną analizę jego obrazu dał Witwicki w odpowiedzi na ankietę swojej uczennicy, Haliny

łączą religijną powagę tematu z naturalnym wdziękiem młodości. Ten akord wydobył też i ojciec Jousse, pragnąc, żeby w Wielkim Tygodniu w roku 1929 ewangelia była opowiadana w murach Sorbony w Paryżu. Dopiął celu i miał powodzenie. Znajdzie, być może, naśladowców.

Sosińskiej: „Kwartalnik Psychologiczny”, T. VII, 1935, s. 492—493.

[Z LISTU DO HELENY DĄBCZAŃSKIEJ] *

Warszawa, 24 XII 1935 r.

Serdecznie dziękuję za życzenia, którym dziś od Pani dostał. W tej chwili 7 wieczór, czas wigilijny, w radio jakieś koledy słycać, za oknami ciemno, w powietrzu latają tradycje — straszny czas — wspomnienia opadają, gdzie trącić myślami, wszędzie barszcz pachnie z uszkami i ryba w bułce i swąd ze świeczek na drzewkach. Z nikim się zejść myślami nie sposób, każdy gdzieś zre i pije i próbuje dzieci nabierać aniołkami, w które sam nie wierzy [...]

Nie znam tak przykrego dnia w roku, jak ta nieszczęsna wilia. Kto się nie umie cofnąć w dziecięce lata i nie chce udawać tego, czego nie myśli — marny los ma dzisiaj.

Nie umiem nie pamiętać *Ewangelii* według Łukasza i Mateusza razem z ich stylem naiwnym ludowej literatury żydowskiej i nie widzę w nich żadnego powodu do radości [...] że potem, po zalewie barbarzyńskim i spaleniu świątyni Apollona i Ateny tego właśnie biedaka wyniesiono na ołtarze, żeby w jego imię kłamać i rządzić, nawracać ogniem i mieczem, palić Albigensów i łamać kołem heretyków i smażyć na stosach Giordana Bruna¹ i Husa, i Ły-

* Tekst według: A. Nowicki: *Religia i ateizm w listach Władysława Witwickiego do Heleny Dąbczańskiej (inedita)*, „Euhemer”, 1980, nr 4(118), s. 23—33.

¹ Giordano Bruno (1548—1600), filozof włoski, spalony przez świętą inkwizycję na stosie w Rzymie. Por. tom *Giordano Bruno* w serii „Myśli i Ludzie”. W jednym z nie datowanych listów Witwicki wspomina, że był w Rzymie na Campo dei Fiori, gdzie znajduje się pomnik Bruna.

szczyńskiego², i kogo tam jeszcze — to nie jest takie radosne. Że nas za Mieszka I kropiono masami, a za Zygmunta III ogłupiać zaczęto aż po Konarskiego i Krasickiego³ — to nie radość. Że po czasach Śniadeckich przyszedł w końcu Bartel⁴ i Grabski⁵ z konkordatem i z przymusem religijnym [...] to co? Cieszyć się? Też trudno. Że „Rycerz Niepokalanej” jest najpoczytniejszym pismem w Polsce, a Horacego nikt nie czyta i Platona nazywają poganinem — to nie pociecha. Że biskupi włoscy łańcuchy złote dają i krzyże na bombardowanie czarnych bab w Abisynii w imię Sprawiedliwości — mała radość też. I mówią: „Przyjdź Królestwo Twoje!”

Jeżeli z czego się w tym dniu cieszę, to nie z daremnego Bożego Narodzenia, tylko z tego, że jutro już dzień będzie u nas o włos dłuższy, a noc krótsza i światła zaczną przybywać powoli. To jedyna pociecha. I może sobie zrobię widok z okna pastela, jeżeli rano będzie słońce. Tyle radości tylko. A święta oby jak najprędzej przeszły.

Dziwne, jak to można tak sobie na pewne dni w roku z góry ustalać terminy radości, pogody, dobre-

² Kazimierz Łyszczyński (1634—1689), filozof polski, autor traktatu *De non existentia Dei*, skazany na śmierć za ateizm.

³ Witwicki wysoko cenił Ignacego Krasickiego (1735—1801) i często cytował jego *Monachomachię*.

⁴ Kazimierz Bartel (1882—1941), profesor Politechniki Lwowskiej, był kilkakrotnie premierem (1926, 1928—1929, 1929—1930). Jako minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego wydał 9 XII 1926 r. okólnik wprowadzający przymus praktyk religijnych dla młodzieży szkolnej (tzn. obowiązek brania udziału w nabożeństwach niedzielnych i świątecznych, w rekolekcjach i spowiedziach, a nadto odmawiania modlitwy przed lekcjami i po lekcjach).

⁵ Stanisław Grabski (1871—1949), profesor Uniwersytetu Lwowskiego i Warszawskiego, ideolog Narodowej Demokracji, był kilkakrotnie ministrem wyznań religijnych i oświecenia publicznego. W latach 1924—1925 był przewodniczącym komisji rządowej do zawarcia konkordatu między rządem polskim a Stolicą Apostolską. Konkordat został podpisany w Rzymie 10 II 1925 r.

go humoru, wesołości, zadowolenia. Mnie się święta trafiają czasem, ale zawsze nieprzewidzianie i nie w ustalonych porach [...]

Nakręciłem radio na jakąś niemiecką stację. Już zaraz *Deutschland* i *Vaterland* i *Heil Hitler*. Dlaczego w całym świecie wciąż jakieś owczarnie robią i obory, i stada, i spędzanie do kupy, i agitowanie, i prowadzenie za kółko w nosie, a przy zawiązanych oczach! Dajcie trochę żyć i poszczególnemu człowiekowi — poza świetlicą, lokalem publicznym, pochodem, obchodem, nabożeństwem i kazaniem ustawicznym i poza tłumem jakichś tam wiernych i zaprzysiężonych [...]

KAZIMIERZ TWARDOWSKI [1938] *

Dnia 12 lutego 1938 r. przestało żyć jego ciało. On sam zaczął działać w Polsce od r. 1895. Urodził się w r. 1866. A więc nie miał jeszcze pełnych lat trzydziestu, kiedy już wykładał nauki filozoficzne na Uniwersytecie Lwowskim. Nie było wtedy u nas żadnego seminarium filozoficznego, tzn. szkoły naukowej, kształcącej przyszłych autorów prac z dziedziny logiki, psychologii, etyki, estetyki, teorii poznania, metafizyki, historii filozofii. Nie było żadnego towarzystwa naukowego, które by skupiało ludzi pracujących naukowo w tych dziedzinach, i nie było żadnego pisma periodycznego, poświęconego publikacji prac naukowych z tego zakresu. Nie było też polskich podręczników oryginalnych, które by młodzieży gimnazjalnej dawały wstępne przygotowanie w tej dziedzinie, zgodne z ówczesnym stanem nauki.

Potrzeby filozoficzne istniały. Nieliczne jednostki, interesujące się szczerze tymi rodzajami zagadnień, sięgały do prac niemieckich, francuskich, angielskich. Czytywano Taine'a i Nietzschego; w kołach pozytywistów znano Spencera, Milla i Comte'a. Kant był właściwie niedostępny poprzez swoją suchą prozę o rokokowej składni. Spinoza również na ogół zamknięty niezliczonymi odsyłaczami i łaciną. Kartezjusz zamurowany terminami średniowiecznymi, a o filozofii wieków średnich krążyły pojęcia bardzo mętne i ską-

* W. Witwicki: *Kazimierz Twardowski*, „Wiadomości Literackie”, R. XV, Warszawa 24 IV 1938, nr 18(757), s. 1.

pe. Krążyły przekłady Büchnera i Darwina, za które chłopców usuwano z gimnazjów, poloniści mówili w gimnazjach coś nie coś o Heglu w związku z Kraśińskim i mówili coś nie coś o Śniadeckich w związku z *Romantycznością* Mickiewicza; z Trentowskiego przytaczano zabawne terminy, które nie weszły w użycie, książk Pawlicki uchodził za fizjologa, książk Morawski — za biologa, granice między nauką a poezją i kaznodziejstwem nie były wyraźne. Mówiło się o „nauce” nawet Towiańskiego i Wrońskiego, Swedenborga i Słowackiego, który też napisał *Wykład nauki*.

Czytywano więcej niż dziś; nie grywano w brydża, nie było rubryk sportowych w gazetach, inteligentne rozmowy nie należały do rzadkości pośród ówczesnej inteligencji. Bawiono się nawet nieraz wspólną lekturą. Nie było przecież radia i nie było kin. Ludzie mieli czas na rozmowy z sensem. Świeckich poglądów, o których nie wypadałoby dyskutować, nikt właściwie nie narzucał. Z zagranicy, z Czech, z Tyrolu, z Francji, z Niemiec, dochodziły echa walk o niezależność badań naukowych, o wolność myślenia. Nigdzie jeszcze nie palono książek na placach.

Własny pogląd na świat i życie formował sobie młody człowiek zazwyczaj w związku z lekturą poetów i powieści. Jeden zostawał przy *Rodzinie Potanieckich* i *Wieczorach nad Lemaniem* księdza Załęskiego, inny przechodził do Anatole’a France’a i Gabriela D’Annunzio. Niedługo miał jednych zahipnotyzować Przybyszewski, innych — Żeromski, jeszcze innych Brzozowski — wszystkim brakło przy tym oparcia o jakąś jasną i ścisłą metodę myślenia. Niejednemu się zdawało, że tyle jest prawd, ilu jest poetów, że są prawdy stare i są prawdy z tamtymi sprzeczne — nowe i prawdy klasowe, i prawdy narodowe i kościelne, i światowe i one wszystkie, zdawało się, mogą być jedne z drugimi sprzeczne. Wydawało się, że to samo, co jest prawdą dziś i tutaj, może nie być prawdą kiedyś indziej i gdzieś indziej. Niezbyt trudno było „pisać się” na pewien pogląd ogólny, skłaniać się do niego, sympatyzować, mieć

go na „niby”; trudniej było mieć go naprawdę i wyznawać, jeżeli ktoś nie był z natury ciasny i dogmatyczny. Trudno stawać pewną stopą na mgłach.

Od systematycznego zajmowania się zagadnieniami filozoficznymi odstręczała i mętność tych zagadnień, i niezrozumiałość stanowisk, ujmowanych najczęściej w terminy obce, trudne i nie ustalone. Wykłady filozofii na uniwersytetach nie cieszyły się dużą frekwencją, a lekcje propedeutyki filozoficznej w gimnazjach, jeśli ich nie poświęcano na inne przedmioty, nudziły. Szczerym humorem tchnęły natomiast gawędy hr. Wojciecha Dzieduszyckiego, który jako profesor Uniwersytetu Lwowskiego wolne chwile poświęcał wykładom filozofii w zacisznej kawiarni i w hotelu, gdzie zamieszkiwał.

Na tym tle zjawił się na katedrze filozofii we Lwowie młody Kazimierz Twardowski. Rozpoczął wykłady, ćwiczenia i dyskusje w kołach naukowych młodzieży. Zaraz zaczęły po mieście krążyć niewiarygodne pogłoski, że na tych wykładach i ćwiczeniach można wszystko rozumieć, o czym się tam słyszy i mówi. Nie ma żadnego bujania i żargonu wtajemniczonych. Każdy wyraz się objaśnia i zawsze wiadomo, o co chodzi, choćby szło o zagadnienia trudne i niepopularne. To ściągało na jego wykłady tłumy coraz większe. Niektórzy chodzili przez ciekawość, czy to możliwe w ogóle, żeby rozumieć zagadnienia filozoficzne, nie będąc specjalistą, i czy można o tych sprawach mówić zrozumiale, będąc specjalistą. I to, i tamto okazało się możliwe, bo rzeczywiście. Po raz pierwszy w Polsce zagadnienia filozoficzne zaczęły interesować tak wielkie tłumy — nie w kościele. Zabrakło w końcu miejsca w największych salach. Trzeba było zbudować osobną, aby mogła pomieścić słuchaczy.

Ta popularność wykładów Twardowskiego była nawet dziwna. Dlatego, że nie mówił ani kwiecistie, ani błyskotliwie. To nie były poematy prozą; nie sypał przenośniami, nie bawił się w retorykę, nie robił dramatycznych pauz i modulacyj, nie wtrącał uśmiechniętych apostrof w nawiasach, nie udawał,

że rozumie to, czego by inteligentny słuchacz nie mógł też zrozumieć, nie bawił się dwuznacznościami i nie napełniał sali wrzaskiem, jak ci, co zwykle porywają tłumy, mówił jasno i po prostu, odpowiadał za każde słowo, każdy nowy lub mętny wyraz i zwrot objaśniał, zanim poszedł dalej. Gdy go pytano, czemu mówi tak niezwyczajnie jasno, odpowiadał, że inaczej sam by nie rozumiał tego, co mówi. Nie próbował niczego słuchaczom poddawać swym osobistym wpływem ani narzucać; opisywał tylko, analizował i dowodził. Nikogo nie hipnotyzował, wielu zbudził. Zawsze pozwalał kontrolować swoje słowa i rad widział oponentów w dyskusji. Nie, żeby chciał łatwo triumfować, tylko żeby z dwóch stron prawdy szukać. W jego ustach i pod jego piórem filozofia nie była rodzajem literatury pięknej, nie była wolną twórczością w mgłach, tylko nauką. O to mu szło. I to było u nas nowe.

Wyszedł ze szkoły Brentany¹, którego słuchał w Wiedniu. Zajmował się najwięcej zagadnieniami z pogranicza psychologii i teorii poznania, stosunkiem myśli i mowy, zagadnieniami etycznymi, epistemologicznymi i związanymi z historią filozofii. Wykładał zaś psychologię, logikę, etykę, teorię poznania, zagadnienia estetyczne i historię filozofii — od Indyj po czasy najnowsze. Jego nauczyciel Brentano, dawny dominikanin, był w bliskim kontakcie myślowym z Tomaszem z Akwinu, przez niego z Arystotelesem, a tym samym z Platonem i z Sokratesem. Za pośrednictwem Brentany dołączył się i Twardowski do długiego łańcucha tych umysłów, które w ciągu ostatnich dwóch tysięcy lat odcedzają naukę od poezji, uwalniają prawdę od mętów i wieloznaczności, od marzeń sennych na jawie, od nieodpowiedzialnych przenośni, od pozornych tajemnic i frazesów. Praca bez porównania trudniejsza niż budzenie jednostki

¹ Franz Brentano (1838—1917), niemiecki filozof i psycholog. Główne dzieło: *Psychologie vom empirischen Standpunkt* (1874). Wywarł duży wpływ na A. Höflera, A. Meinonga, E. Husserla, O. Krausa, K. Twardowskiego i T. Kotarbińskiego.

ludzkiej ze snu; ale to jest też przeprowadzanie myśli ludzkiej ze stanu snu w stan czuwania.

Pierwsze prace naukowe wydawał po niemiecku, przez co wywarł wpływ na myśl filozoficzną i za granicami Polski. Pojęcie idei i percepcji u Kartezjusza, to był temat jego pracy doktorskiej. Później wydał po niemiecku rzecz o treści i przedmiocie przedstawień. Niedługo po przyjeździe do Lwowa napisał pracę pt. *Wyobrażenia i pojęcia*, którą potem drukował po niemiecku. Są to opisy, analizy i rozróżnienia psychologiczne i epistemologiczne oraz pewne określenia terminów naukowych, które się okazały użyteczne i płodne. Nie tu miejsce o nich mówić.

W pierwszych latach pobytu we Lwowie wyszła jego praca pt. *O tak zwanych prawdach względnych*. Jest to zwalczenie relatywizmu w teorii poznania. Twardowski dowodzi słusznie, że nie ma w ogóle prawd względnych. Są jedynie zwroty niejasno sformułowane, które się raz wydają prawdziwe, a raz mylne. Jeżeli je sformułować ściśle i jasno, okazują się bezwzględными prawdami lub bezwzględными fałszami, a nie „prawdami względnymi”. Jasne, że stąd płynie wskazówka dla każdego, kto uprawia naukę, i dla każdego, kto sam w jakiegokolwiek dziedzinie pragnąłby być bliski prawdy — oczywiście: bezwzględnej, bo innej nie ma — formułować jasno i ściśle to, co się prawdą sporną wydaje. Jednoznaczność wyrazów, jasno określonych i poprawność formalna kroków myślowych, to niezbędna i niczym nie zastąpiona latarnia na drodze do poznania prawdy w każdej dziedzinie. Bez niej nie ma i filozofii — a jest, co najwyżej — poezja, a co najniżej — grafomania. To przecież postawa jeszcze Sokratesa i stanowisko Platona.

Twardowski miał bardzo wysokie probiecze naukowego charakteru pracy. Dla innych — a przede wszystkim dla siebie. Probiecze formalne. I nie jest rzeczą wykluczoną, że właśnie dlatego w późniejszych latach więcej uczył, a mniej sam tworzył. Za nic nie byłby wydał rzeczy nie sformułowanej należycie i nie przeprowadzonej metodycznie od początku do końca.

Nie wypadło mu zbliżyć się do nieznanych prawd po omacku, po ciemku, we mgle przeczuć i mętnych słów, skoro sam był przecież latarnikiem, wyznawcą i nauczycielem jasności i poprawności myślowej za każdą cenę. Jakby stracił odwagę błędzenia. Szanował ją u poetów. Byle nie udawali filozofów.

Był taki poeta we Lwowie, który nie udawał filozofa i nie uprawiał nauki, a nie bardzo miał z czego żyć. Jan Kasproicz. Pod wpływem Twardowskiego zabrał się do pracy doktorskiej i habilitacyjnej i został profesorem na katedrze literatury. Nie byłby nigdy został docentem filozofii we Lwowie; kiedy szło o literaturę — sumienie Twardowskiego było czyste. W Kasproiczu miał przyjaciela, którego czcił — a nie narzucał mu własnej postawy duchowej. Zresztą Twardowski to nie był wcale suchy pedant, który wciąż tylko dybał na poprawność formalną we wszystkim i zawsze. Znakomicie odczuwał wartość uczuciową i wagę słów i zwrotów, a muzyki potrzebował do życia jak soli. Grał na fortepianie i komponował pieśni. Bach, Haendel, Beethoven, Brahms czy Wagner byli mu chyba równie bliscy jak Brentano, Tomasz z Akwinu lub Platon. Tylko w innych godzinach był filozofem, a w innych muzykiem. Nie wszyscy to umieją.

Własne powołanie nauczycielskie brał Twardowski najgłębiej, jak tylko można. Utonął w nim. Zaczął od podstaw. Jeżeli uczyć, to uczyć od początków. Uczył więc i sam w szkole średniej czas jakiś, aby z bliska poznać umysłowość młodzieży podrastającej, i napisał podręcznik logiki i dydaktyki dla szkół średnich i seminariów nauczycielskich. Dziś jest ten podręcznik wyczerpany, a był dostępny i zrozumiały dla każdego, kto umiał po polsku. Książka, z której mógł mieć pożytek i przyrodnik, i prawnik, i humanista, a nie tylko matematyk i specjalista logik. Twardowski często przytaczał ze śmiechem określenie filozofii, które znalazł w jednym z niemieckich pism humorystycznych: „Filozofia jest to systematyczne zawracanie terminologii, umyślnie do tego celu wynalezionej”. Takiej nie chciał. Pierwszy w

Polsce wykładał o logice algebraicznej, ale sam pisał zawsze zwyczajnym językiem polskim, którym mówimy na co dzień. Tylko ściślej. Bardzo szanował algebrę — u innych.

Pragnąc zastosować metodę jasnej analizy do zagadnień etycznych, napisał rozprawę o tym, czy każdy człowiek postępuje egoistycznie. Wbrew utartemu pogładowi dowodził, że nie każdy bierze sobie za cel działania przyszłą własną przyjemność — niektórzy i niekiedy na pewno zmierzają do przyjemności cudzej, a nie do własnej. Niewątpliwie tak jest, kiedy mowa o celach świadomych — o celach podświadomych i nieświadomych Twardowski nie mówił.

Na dwa lata przed wielką wojną wydał rzecz z pogranicza gramatyki i ogólnej teorii przedmiotów pt. *O czynnościach i wytworach*. Pewne określenia i podziały, doniosłe dla słownictwa psychologii i poza nią.

Wydał cykl swoich wykładów o filozofii średniowiecznej, licząc się z tym, że ten okres nie był u nas ani dostatecznie znany, ani doceniany należycie, a nie był wcale taki niepłodny, za jaki uchodził. Kto chciał rozumieć filozofię nowożytną, musiał naprzód przeżyć zagadnienia filozofii średniowiecznej — stąd ta, podstawowa niejako, praca Twardowskiego.

Napisał szereg rozpraw drobniejszych, artykułów, przemówień i recenzyj, wydanych razem w *Pismach zbiorowych*. Pod koniec życia opublikował rzecz *O dostojęństwie uniwersytetu*. Pokazało się w ostatnich latach, jak bardzo należało o nim pamiętać².

Chcąc udostępnić młodzieży klasyków filozofii, współpracował w przekładach jednych, redagował i przerabiał inne, a zachęcał i namawiał do pisania trzecich. Był w tej robocie równie sumienny jak we wszystkim, do czego się brał.

Oprócz wykładów i ćwiczeń na uniwersytecie, których nie opuszczał nigdy, był stałym kierownikiem Koła Filozoficznego Słuchaczy Uniwersytetu Lwow-

² Aluzja do działalności studenckich bojówek narodowych i do wprowadzenia getta ławkowego.

skiego. Tam się schodzili co piątku młodzi ludzie ze wszystkich wydziałów uniwersyteckich, referowali rozprawy nowsze i dawniejsze, dyskutowali, przynosili prace własne i pomysły. Tam zyskiwał sobie profesor bezpośredni kontakt z młodzieżą i tam szukał nieraz i znajdował swoich przyszłych uczniów. Naprowadzał na ścieżki filozoficzne młodych przyrodników, prawników i medyków — nie tylko humanistów w ściślejszym znaczeniu. Naprowadzał i siedł z nimi razem — nie tylko w sali wykładowej, ale w żywym codziennym obcowaniu przyjacielskim.

Założył pierwsze w Polsce seminarium filozoficzne. Najlepsze prace, wykonane tam i omówione, drukował w warszawskim „Przeglądzie Filozoficznym”, który długie lata redagował wspólnie ze ś[więtej] p[amięci] Weryhą³.

Założył pierwszą w Polsce pracownię psychologii eksperymentalnej i kierował nią do ostatnich lat swojej pracy na uniwersytecie.

Założył i prowadził pierwsze w Polsce towarzystwo filozoficzne we Lwowie, aby pracownicy, których wychował, nie tracili ze sobą kontaktu intelektualnego i mogli drukować prace filozoficzne po polsku i w językach obcych. Towarzystwo dziś nosi nazwę swego założyciela.

Założył we Lwowie i redagował pismo naukowe „Ruch Filozoficzny”, dokładny protokół wszystkiego, co się w Polsce współczesnej w zakresie filozofii działo i dzieje w druku, a nawet w ustnych dyskusjach publicznych. Protokół i kontrola, bo „Ruch Filozoficzny” ma obszerny dział recenzyj, nie obliczonych ani na wzajemną adorację fachowców, ani na utracanie współzawodników, tylko na rzeczowy, bezwzględny, a nieosobisty rozbiór prac omawianych. Wszystko jedno, czy pracę pisał rodzony brat, czy osobisty wróg. Większość wykładających dziś przedmioty filozoficzne na uniwersytetach polskich to u-

³ Władysław Weryho (1868—1916), organizator życia filozoficznego, w 1898 r. założył „Przegląd Filozoficzny” — pierwsze polskie czasopismo filozoficzne.

czniowie Twardowskiego. Tak jest we Lwowie, w Warszawie, w Poznaniu i Wilnie.

Wielu jego słuchaczy ma dziś przygotowanie do uczenia propedeutyki filozofii w szkołach średnich. Niektórzy nawet uczą jej naprawdę. Chociaż dzisiejsze czasy nie sprzyjają myślicielstwu.

Twardowski był nie tylko uczonym i nauczycielem urodzonym, był też organizatorem niezrównanym. Jako jeden z założycieli gimnazjum żeńskiego i jego długoletni opiekun interesował się nie tylko ogólnym kierunkiem i duchem studiów w tym zakładzie — musiał wiedzieć o każdym drobiazgu w życiu tej instytucji i nie przepuścił żadnego, jeśliby i ten drobiazg nie leżał na linii ogólnej. To samo w kierowaniu Uniwersytetem Lwowskim, gdzie trzy lata z rzędu był rektorem. Wtedy po raz pierwszy od czasów niepamiętnych znikły ogonki słuchaczy przed kasami podczas zapisów. Tak samo w Tow. Nauczycieli Szkół Wyższych, którego był przez szereg lat przewodniczącym i podniósł je tak jak nikt przed nim. Organizował zjazdy filozoficzne i był ich duchem poruszającym.

Wiecznie czynny i nigdy nie zmęczony, każdemu pomocny, dotrzymywał zawsze wszelkich terminów, obietnic, zobowiązań i tego żądał od innych. Tego uczył. I taki był osobliwy w życiu publicznym, że będąc na stanowiskach kierowniczych, tak samo ustaw obowiązujących słuchał, jak tego żądał od podwładnych. Jakoś tak nienowocześnie chciał, żeby i kierującymi, i kierowanymi rządziła zasada, norma, ustawa, racjonalny przepis, a nie żeby decydowała samowola jednych i obawa drugich, przemieszana z fałszem, obłudą i z wymuszonym pochlebstwem. Nie byłby zniósł widoku policjanta, rozmawiającego z motorniczym pod tabliczką, zabraniającą rozmów z motorniczym. Umiał nawet prezydentowi miasta uprzejmie zwrócić uwagę na niewłaściwość postępowania, jeżeli ten palił publicznie papierosy w sali, w której zakaz palenia był wywieszony na ścianie. Miał do tego prawo jako obywatel i miał dosyć cywilnej odwagi. Mieszał się do życia.

Nie mieszał się do polityki i nie kandydował do ciał ustawodawczych — wystarczał mu naturalny rząd nad duszami, a pole do publicznej działalności miał otwarte. Potrafił za swego rektorstwa uratować Uniwersytet Lwowski przed utrakwizacją⁴ ze strony rządu austriackiego. To był jego czyn polityczny. Że nie byłby wygłaszał przemówień programowych przed wyborcami, to jasne — odpowiadał przecież za każde słowo i zwrot.

Żadne stronnictwo polityczne nie mogło o nim powiedzieć: „to nasz człowiek”. Ale musi to o nim powiedzieć każdy oświecony Polak. Oprócz oświeconych Polaków, muszą to o nim powiedzieć wszyscy, którzy prawdzie służą i prawdy szukają z otwartymi oczami, bez względu na to, jakim językiem mówią i piszą i kto od nich odbiera podatki.

Twardowski zostanie w dziejach umysłowości polskiej nie jako minister oświecenia, ale jako twórca i organizator oświecenia na swoim odcinku w ciągu ostatnich czterdziestu lat, jako jedno z ogniw łączących myśl polską z myślą ludzkości współczesnej, dawnej i przyszłej.

Twardowski i za życia, i dziś i sam, i przez swoich uczniów mówił, mówi i będzie mówił do każdego, kto w Polsce zechce coś publikować o duchu ludzkim, o jego wytworach, o świecie, o życiu i będzie miał pretensję do naukowego charakteru tego, co pisze. Każdemu Twardowski zada pytanie: co ty właściwie chcesz powiedzieć? Czy potrafisz streścić to w uczciwych, prostych słowach? Powiedz, co rozumiesz przez każdy mętny i sporny wyraz, jaki bierzesz do ust, a jeżeli go nie rozumiesz, to nie udawaj, że rozumiesz. I zastanów się, co chcesz robić: uczyć, budzić i oświecać czy usypiać, bawić i wzruszać? Szukasz prawdy czy szukasz siebie samego? Wierzysz naprawdę w to, co piszesz, czy tylko tak udajesz? I jakie argumenty masz na poparcie swe-

⁴ Utrakwizacja miała polegać na wprowadzeniu dwóch równorzędnych języków wykładowych, a więc na odebraniu Uniwersytetowi Lwowskiemu charakteru uczelni polskiej.

go stanowiska? Połóż argumenty na stole. Będziemy je wazyli w ciszy, w jasnym świetle rozumu i sumienia. Argument to nie wrzask, nie uśmiech, nie iza i nie patos, i nie poza, tylko widoma, jasna prawda. Jedna dla wszystkich dorosłych. Na tamto też jest miejsce. Ale nie w nauce.

Podobna postawa duchowa świeciła kiedyś Słowackiemu, kiedy na kartce w pamiętniku notował sobie czterowiersz:

Przy klasztorze, mój kaczorze,
Świętość, wziętość, nadećtość.
Przy krzyżyku, na stoliku
Fakta. Dwa akta.

Tylko, że ta rzeczowa postawa u Twardowskiego nie miała w tle ani gruźlicy, ani pokuty za grzech dumy, ale była wyrazem jego zdrowia, sumiennoci i odwagi. Umiał patrzeć prawdzie w oczy — to znak zdrowia duchowego. Uważał sobie za obowiązek służyć jej i pomnażać jej blask; na to przysięgał przy doktoracie. Umiał też mówić i pisać, gdzie było potrzeba; miał odwagę.

Takim siebie udzielał innym i taki też zostanie w pamięci wszystkich, którzy się z nim zetknęli za życia. Uczony, nauczyciel, organizator, człowiek — taki, jakim powinien być każdy, jeśli tylko potrafi.

PLATONA EUTYDEMOS
[fragmenty, 1941] *

Treść *Chmur* Arystofanesa i treść platońskiej *Obro-ny Sokratesa* świadczą, że w latach młodości Platona Sokrates uchodził za jednego z sofistów, za amatora na tym polu. Nie zdawano sobie sprawy z tego, że Sokrates był krańcowym przeciwnikiem modnych prądów umysłowych, wywodzących się z Protagorasa, z Heraklita, z Gorgiasza. Nic dziwnego, że przyszło Platonowi raz na myśl pokazać Sokratesa w zestawieniu z dwoma sofistami tak, żeby i ślepy dojrzał różnicę między Sokratesem a nimi. Różnicę w metodzie dyskusowania, w jasności myślenia i w charakterze. I pokazać równocześnie, jakie wrażenie musiały robić dyskusje Sokratesa z sofistami na ludziach stojących z boku, nieuprzedzonych, ale też i nie wnikających głębiej w treść i w formę tych dyskusyj. Jak się tworzyło i pogłębiało nieporozumienie, jak na Sokratesa padał powoli cień niezasłużony, o którym czytamy w *Apologii* ¹.

* W. Witwicki: *Platona Eutydemos*. Wstęp i objaśnienia, Warszawa 1940 (udostępniony mi łaskawie przez p. Andrzeja Madejskiego maszynopis pracy dotąd nie drukowanej, s. 1—2, 63—78). Data „1940” budzi wątpliwości, ponieważ w liście do mnie z 27 VII 1941 r. Witwicki pisał: „Sam zająłem się platońskim *Eutydemem*” — a ponieważ nie wspominał o tym w listach z 1940 i pierwszej połowy 1941 r., skłonny jestem datować tekst na 1941 r. Dokonany przez Witwickiego przekład *Eutydema* został wydany przez PWN w 1957 r., ale bez jego wstępu i objaśnień.

¹ Przełożony przez siebie jeszcze w 1918 r. dialog Platona nazywa Witwicki w tym samym akapicie raz *Obroną Sokratesa*, raz *Apologią*.

Sokratesa spotkało to, co znanego bociana z bajki, który daremnie gospodarzowi tłumaczył, że nie jest żurawiem, szkodnikiem. „Złapałem cię z żurawiami, powiedział tępy gospodarz, i z żurawiami zginiesz”. Ateny nie chciały oświecenia. Ateńczycy byli nacjonalistami, a oświecenie jest zawsze ogólnoludzkie. Platon stara się i w tym dialogu przedstawić Sokratesa jako czciciela bogów ojczystych; Sokrates ma tutaj nad wyraz ujmujące rysy, jest grzeczny, skromny, cichy, uступliwy, życzliwy dla wszystkich, delikatny, prosty, pobożny tak, że niepodobna więcej. Mało mu to pomogło. Był, przy tym wszystkim, krytyczny i niezależny w swoich sądach. To widać i w rozmowie z Eutydemem. I był głośny. To mu zaszkodziło w końcu.

Postać Sokratesa jest w tym dialogu pełna plastyki i koloru. Żywe są postacie dwóch sofistów. Kriton, poczciwy, stary, naiwny znajomy Sokratesa również. Tak samo Ktesippos. Natomiast Kleinias, z którym Sokrates najdłużej rozmawia, jest dziwnie papierowy. Zrazu odpowiada grzecznie i robi wrażenie poczciwego dziecka, a w połowie dialogu zaczyna wypowiadać dowcipne refleksje stylem platońskim i to tak płynnie i wytrawnie, że sam Kriton nie chce wierzyć w autentyczność słów, które Sokrates kładzie Kleiniasowi w usta. W tym miejscu Platon sam mówi przez Kleiniasa. Potem już tego chłopaka nie słychać. I tak jest Kleinias trochę schematem zdolnego młodzieniaszka, a trochę Pytią i sobowtórem Platona.

Kleinias wypowiada sąd ujemny o umiejętności pisania mów. Dwaj sofisci są przedstawicielami tej umiejętności. Ostatnie ustępy dialogu Sokrates poświęca również ocenie tej specjalności. Wszystko razem tak wygląda, jakby Platon w latach, w których był rówieśnikiem Kleiniasa, myślał sam o tej karierze dla siebie, ale, spotkawszy Sokratesa, nabrał obrzydzenia i pogardy dla sztuczek retorycznych i bałamucenia tłumów w sposób tani. Tu, w tym dialogu, rozprawia się z tym zawodem, przeciwstawiając postać i metodę Sokratesa błazeństwu retorów.

Kiedy powstał *Eutydem* platoński, tego nikt nie wie na pewno. Wygląda na wczesny dialog, z okresu, kiedy Platon jeszcze nie miał teorii zalet ludzkich tak wypracowanej, jak ją przedstawia w *Politei*² i nie mówił jeszcze o ideach dość wyraźnie. Więc może nawet za życia Sokratesa. Jednakże sprawy chronologiczne niech rozstrzygają inni — jak umieją.

Rozmowa, którą Sokrates opowiada, odbywa się w garderobie zakładu gimnastycznego, Lykeion, w Atenach. Przez otwartą ścianę frontową tego wnętrza, wyposażonego w liczne framugi po lewej i po prawej, widać boisko, otoczone krytym krużgankiem na słupach. Gdzie siedzi Sokrates z Kritonem, tego nie wiemy, ale nie o to chodzi. Posłuchajmy, jak rozmawiają.

[Z objaśnień:]

I — Ateny były tak małym miastem, że starsi ludzie od razu poznawali nietutejszych. Eutydemos i Dionysodoros przyjechali z kolonii attyckiej Thurioi w południowej Italii. Dzisiaj ta miejscowość nazywa się San Mauro. Miała powstać na miejscu zburzonego miasta Sybaris [...]

Specjalność Eutydemasa i Dionysodora: zwalczanie *każdej* tezy przeciwnika, bez względu na jej prawdę lub fałsz, jest niegodziwa i niebezpieczna. Tego rodzaju ćwiczenia i popisy urządzano w postaci konkursów wymowy na niektórych wydziałach prawnych w uniwersytetach w wieku dwudziestym i to wcale wartości tej rzeczy nie zmieniało. Kriton zgoła nie zwrócił uwagi na niegodziwość zawodu sofistów, o których słyszy. To świadczy tylko o jego naiwności. Poznamy go później jako porządnego człowieka — tępy zostanie do końca tego dialogu i taki sam wróci w dialogu, który nosi jego imię w tytule³ [...]

² Przełożony przez siebie w 1939 r. utwór Platona nazywa Witwicki w listach *Rzeczpospolitą*, tu — *Politeią*, a w druku utwór ten otrzymał tytuł: *Państwo* (Warszawa 1948).

³ Platońskiego *Kritona* przełożył Witwicki w 1918 r.

II — Sokrates przyszedł, widać, bardzo wcześnie do zakładu gimnastycznego szukać młodych znajomych, bo zwykle tak robił, i jeszcze nikogo nie zastał. Zbyt wcześnie wybrali się też Eutydemos i Dionysodoros szukać nowych uczniów. Przeprowadzili ze sobą grupkę młodych znajomych, którzy spełniają podczas rozmowy rolę klaki, dobrze wytresowanej. Ładny i nieubogi Kleinias wydał się sofistom od razu ponętny, jako przyszły uczeń — stąd zbliżenie.

Sokrates wita ich i chwali wobec Kleiniasa od pierwszych słów. To nie jest ze strony Sokratesa obłuda, chociaż to jest pewne kłamstwo z jego strony. Kłamstwo, bo on wiedział, że nie zasługuje na szacunek nikt, kto uczy zwalczać zdania prawdziwe, i że tego nie może uczyć nikt mądry. Zatem niewątpliwie miał obu sofistów w głębi duszy za figury ciemne i śmieszne, a Kritona i Kleiniasa wprowadzał chwilowo w błąd, udając szacunek dla jawnych szarlatanów. Jednakże to było słuszne kłamstwo, bo o każdym, a tym bardziej o gościu, o człowieku nieznanym należy mówić wszystko dobre, co tylko mówić można, jak długo można i byłoby niegodziwością psuć komuś opinię z góry. I byłoby to niepotrzebne, bo dwaj sofiści skompromitują się sami za chwilę. Zatem Sokrates postępuje i lojalnie, i celowo, kiedy wobec Kleiniasa powtarza uprzejmie reklamę sofistów — na ich odpowiedzialność, bo oni są przy tym.

III, IV — Sokrates zręcznie prowokuje przyjezdnych, żeby dali próbkę swojej sztuki. Jest chytry. Gra na ich próżności i chciwości. Ich wina, że się dają skusić [...]

VII — Sokrates bardzo uprzejmie odsłania naiwną grę sofistów. Nie można wobec człowieka głupiego, który się kompromituje, być bardziej grzecznym, niż kiedy mu się przypisuje dowcip i komizm zamierzony. I nie można komuś wyraźniej pokazać, że stał się śmieszny, niż kiedy się go prosi, żeby zaczął być poważny. Sokrates daje w tym dialogu świetny popis, jak można się starać zachować powagę człowieka głupiego w otoczeniu, które mu ulega, a mimo to po-

wiedzieć, co się myśli, unikając zadrażnień osobistych. Jest w tym kultura towarzyska bardzo wysoka. Warto porównać ordynarne kłótnie stoików i epikurejczyków u Lukiana z Samosaty w jego *Pijatyce*⁴ [...]

VIII — Sokrates dowodzi Kleiniasowi, że trzeba się starać być mądrym, ponieważ mądrość jest niezbędnym warunkiem powodzenia w życiu [...]

X — Ponieważ mądrości można się nauczyć, a bez niej nie można być szczęśliwym, więc należy się brać do nauki [...]

XVII — Ten rozdział, pisany innym stylem, bardziej rytmicznym, jest dziwny razem z dwoma następnymi. Żadnych kłótni z sofistami — jakby ich nie było w ogóle. Sokrates jest sam z Kleiniasem i cicho staje przed zagadnieniami, na które odpowiedź przynosi *Politeia* platońska. Poprawia swoje stanowisko z rozdz. X-go. Widzi, że nie każda wiedza, ucząca posługiwania się jakimiś dobrami, jest warunkiem szczęścia dla chłopca tak zdolnego, jak Kleinias. I ten Kleinias staje się w tym rozdziale Platonem samym. Mówi słowami Platona ku zdumieniu Kritona. Ten ustęp wygląda na fragment z pamiętnika Platona. On się przecież sam garnął do wiedzy i przed nim też był wybór zawodu. Talent pisarski miał. Mógł być zostać pisarzem mów politycznych i sądowych, może wodzem? I to były kiedyś jego własne słowa: „Na bogów! Gdybyśmy się wyuczyli sztuki robienia mów — może to właśnie ta, której nam było potrzeba do szczęścia?”

— Nie sędzę — odpowiedział sam sobie później, kiedy sobie zdał sprawę z tego, że nawet ci mówcy, którzy mają powodzenie na zgromadzeniach, nic innego nie robią, tylko hipnotyzują tłumy bałamutnie,

⁴ Równoległe z pracą nad *Eutydemem* i innymi dialogami Platona Witwicki pracował w czasie okupacji nad przekładem dialogów Lukiana. Dialog *Pijatyka* albo *Lapitowie* ukazał się w przekładzie Witwickiego już po jego śmierci, w: Lukian z Samosaty: *Dialogi wybrane*, Wrocław 1949, s. 181—208. Podobnie jak w objaśnieniach do *Eutydema*, również w objaśnieniach Witwickiego do *Pijatyki* pojawi się *Monachomachia* Ignacego Krasickiego.

jak naiwni magicy i szarlatani. To mu się nie podobalo, choć i on uważał, że dla dobra państwa wolno przywódcom okłamywać rządzonych⁵. Wolno, ale przy tym nie głupiec samemu.

I on sam kiedyś myślał, że umiejętność stratega to jest wiedza najgodniejsza zachodu, bo może dawać szczęście temu, kto by ją osiągnął. I sam zauważył, że wojowanie samo jest robotą czysto destrukcyjną — to niszczenie tylko i zabijanie. To mu nie odpowiadało. Pociągało go rządzenie państwem umiejętnie. Przedstawia mu się już w tym dialogu, w natchnionych słowach Kleiniasa, jako wielki zakład, poświęcony hodowli i eksploatacji gatunku człowiek. Rządzących widzi Kleinias jako hodowców przepiórek. Ten Kleinias będzie później Sokratesem i rozwinięciem w *Politei* szczegółowo, jak sobie wyobraża organizację tej hodowli zwierząt ludzkich, która się nazywa państwem.

XVIII — Zabawna chowanka, w którą się tutaj Platon bawi, kiedy Sokrates nagle nie chce ręczyć za to, kto właściwie wypowiadał te myśli platońskie, włożone przed chwilą w usta Kleiniasa, tłumaczy się niewątpliwie tym, że tu chciał Platon położyć swój podpis, zwrócić uwagę na to miejsce, tak bardzo osobiste. Sokrates i Kleinias dochodzą do tego, że umiejętność królowania będzie tą specjalnością, o którą chodzi, tą, która jakieś dobro wytwarza i uczy się nim posługiwać, a tym samym zapewnia szczęście temu, który ją posiada.

XIX — Sokrates skarży się, że wpadł na bezdroże i do labiryntu z tą umiejętnością królowania. Bo nie umie powiedzieć, jakie dobro właściwie ona wytwarzać potrafi. Dopiero w *Politei* pokaże się, że ta umiejętność wytwarza sprawiedliwość. Sprawiedliwość, czyli ścisła specjalizacja i rozumna współpraca wszystkich grup, składających się na państwo — to jest to dobro, które wytwarzać potrafi umiejętność królowania. W chwili pisania *Eutydem*a Platon chyba

⁵ Por. Platon: *Państwo*, przełożył W. Witwicki, t. I, Warszawa 1948, s. 131 (ks. III, 389 B).

jeszcze nie miał tej odpowiedzi i stąd kłopoty Sokratesa w tym rozdziale. A może i miał, tylko udawał, że nie ma.

W *Politei* też będzie rozwinięta myśl, że do rządzenia państwem są powołani tylko ci, którzy się garną do wiedzy (filozofowie) i ci, co posiadają wiedzę o tym, co dobre. Na razie urywa się w tym miejscu tok myśli o wiedzy niezbędnej do szczęścia, a zaczynają się na nowo błazeństwa sofistów. Tak jakby się skończył ustęp później wtrącony do gotowego dialogu [...]

XXVII — Tu widać, że się Platonowi już układa nauka o ideach. Poszczególne rzeczy piękne są dlatego piękne, że „jest przy nich” jakoś piękno samo, przysługuje im, odbija się w nich, zaznacza. Tak się wyrażał Platon, kiedy opisywał stosunek między ideami a przedmiotami konkretnymi. Poszczególne rzeczy piękne, mówił, nie są pięknem samym, są od niego różne. To samo mówi już teraz i sam się bawi tym, że ten sam zwrot „być przy czymś” oznaczać może nie tylko stosunek między ideą a przedmiotem konkretnym, ale także stosunek między dwoma przedmiotami konkretnymi [...]

XXIX — Powodzenie Eutydemasa i Dionysodorosa, o którym tu czytamy, trudno zrozumieć, choćby je nawet Sokrates nieco przesadził w kolorze i w sile. Ale musiały jednak mieć wtedy powodzenie koncepty na tym poziomie, skoro Platon zajął nimi większą część tego dialogu, a Arystoteles poświęcił im całą księgę⁶.

Nie tylko wtedy. W dwudziestym wieku bardzo modne było twierdzenie, że prawdziwe jest każde zdanie, które wzięte za zasadę działania daje powodzenie⁷. I modne było inne, że każde niemowle jest zbrodniarzem⁸, i to, że ze zdania fałszywego wynika

⁶ Witwicki ma na myśli dzieło Arystotelesa: *O dowodach sofistycznych*. Ukazało się ono w przekładzie K. Leśniaka w 1978 r.

⁷ Mowa o amerykańskim pragmatyzmie, zwalczanym przez Witwickiego jeszcze w latach poprzedzających I wojnę światową.

⁸ Witwicki ma na myśli teorie psychoanalitików.

każde inne⁹, i to, że dwa zjawiska mogą być równoczesne i nierównoczesne naraz¹⁰ itd. [...]

XXXI — [...] Sokrates wypowiada interesujące zasady ogólne o wartości typów ludzkich pośrednich między dwiema specjalnościami o wartości jednakiej lub różnej. Można być pewnym, że stosował je nieraz i sam do siebie. Wtedy musiał sobie tak myśleć: Komedia jest rzeczą dobrą i nauka też. Ja jestem po trochu komediopisarz, a po trochu naukowiec. I to jest moja słaba strona. Pisałbym świetne komedie, gdybym dialogów nie obciążał nauką, i dawałbym doskonałe dzieła naukowe, gdyby mnie nie kusiło dramatyzowanie rozmów i liryka, która mi się wyrywa, i przenośnie, i obrazy, i mity, do których mam słabość. To sobie powiedziawszy zasiadł na starość do pisania swoich *Praw*¹¹ i napisał rzecz zupełnie nudną, której niepodobna przeczytać bez wysiłku. To nie jest robota artystyczna. Zawsze mu się zdawało, że trzeba być specjalistą i robić to jedno tylko, do czego się ma zdolność największą i, broń Boże, nie robić niczego innego, bo nie będzie sprawiedliwości. I tu się grubo pomylił, jak tego dowodzą jego własne dzieła. Nie wiadomo, czy więcej w nich nauki, czy więcej sztuki i niech tak stoją dalsze tysiące lat. Dobre i piękne. Arystoteles nie był artystą w ogóle, toteż prędko myszy zaczęły ogryzać jego pergaminy, a kiedy je z czasem odratowano, wyrosła z nich literatura scholastyki średniowiecznej. Ignacy Krasicki napisał Arystotelesowi za nią krótki nagrobek w

⁹ Myśl tę można spotkać w wielu współczesnych podręcznikach logiki, w rozdziałach o rachunku zdań, przy charakterystyce znaku implikacji. Na przykład Kotarbiński pisze, że „wszelkie zdanie fałszywe pociąga za sobą wszelkie w ogóle zdanie [...] wszak implikacja jest prawdziwa przy fałszywości poprzednika, zarówno kiedy następnik jest prawdziwy, jak kiedy jest on fałszywy”. T. Kotarbiński: *Elementy teorii poznania, logiki formalnej i metodologii nauk*, wyd. 2, Wrocław 1961, s. 178.

¹⁰ Aluzja do teorii względności Einsteina.

¹¹ W latach czterdziestych Witwicki zaczął tłumaczyć *Prawa Platona* i przełożył siedem pierwszych ksiąg.

Monachomachii na wstępie pieśni IV — niepoważny, ale nie krzywdzący zbytnio mistrza starodawnej szkoły. Krasicki pisze:

O! ty, którego żaden nie zrozumiał,
Gdy w twoich pismach błąkał się, jak w lesie;
O! ty, nad którym nieraz się świat zdumiał,
I dotąd sławi, wielbi, dziwuje się!
O! ty, coś głowy pozawracać umiał,
Bądź pozdrowiony Arystotelesie!
Bożku łbów twardych i próżney mozoły,
Witay ozdobo starodawney szkoły!

Więc może jednak nie miał słuszności Platon, kiedy sądził, że dwie różne specjalności, połączone w jednej osobie, zawsze sobie przeszkadzają nawzajem i stwarzają typy ni do tańca, ni do różańca, ni to, ni owo właściwie. Czasem tak bywa, ale zawsze tak być nie musi. Mówią, że Piotr Michałowski¹² był dobrym urzędnikiem i dobrym malarzem równocześnie. Zresztą, jeżeli chodzi o to, czego Platon sam chciał od rządzących państwem, kiedy pisał swą *Politeię*, to też niedaleko odbiegło od łączenia dwóch specjalności. Chciał przecież, żeby to byli filozofowie i administratorowie państwa zarazem. Kazał im co jakiś czas wychodzić z pracowni naukowych i iść do biur, do czynnej służby państwowej, a nie: trzymać się wciąż pióra i książki albo wciąż tylko żywych spraw publicznych. Znaczy to, że nie był w zgodzie sam z sobą, bił się z myślami i szarpał się między tendencjami przeciwnymi dlatego, że sam miał naturę bogatą i rwało go w różne strony, a bardzo mu imponowali ludzie utalentowani jednostronnie i byłby ich chciał naśladować [...]

A dla młodego człowieka stąd wskazówka: nie bierz się do zawodu pisarza mów, bo tylko jedną nogą będziesz tkwił w filozofii, zamiast się jej oddać tak, żebyś do czegoś doprowadził. —

¹² Piotr Michałowski (1800—1885), jeden z najwybitniejszych malarzy polskiego romantyzmu. Ale cały ten wywód odnosi się także do Witwickiego, będącego jednocześnie uczonym i artystą.

O ROLI SPOŁECZNEJ ARTYSTY MALARZA
I ARTYSTY RZEŹBIARZA W POLSCE
WCZORAJ I DZIŚ [1945] *

Tuż przed wojną, w roku 1939, rozpisiał poznański Instytut Socjologiczny na ten temat ankietę. Pytania w niej zawarte doszły i do mnie wraz z wezwaniem, żebym na nie odpowiedział. Odpowiedzi sformułowałem i odesłałem, jednakże ankietą nie wyszła w druku.

Trudno było śledzić nasz ruch artystyczny w latach wojennych. Sądzę jednak, że rozważania, zawarte w odpowiedzi na ankietę z roku 39, nie są przestarzałe i dziś [w roku 1945]. Dlatego pragnę podzielić się nimi ze wszystkimi, którym sprawy sztuk plastycznych w Polsce leżą na sercu.

Ankieta zawierała m. in. następujące pytania:

I — a) Jaką rolę społeczną spełniali i spełniają artysta malarz i artysta rzeźbiarz w społeczeństwie polskim?

b) Jaką rolę powinien spełniać artysta malarz i artysta rzeźbiarz?

II — Na zasadzie jakich cech kwalifikuje człowieka jako artystę malarza i artystę rzeźbiarza:

a) środowisko artystyczne,

b) środowisko laików,

c) odpowiadający?

III — Miejsce artysty malarza i artysty rzeźbiarza w hierarchii stanowisk społecznych ze względu na działalność artysty, uposażenie i uznanie społeczne w przekonaniu artystów, laików i odpowiadającego.

* Rękopis Witwickiego z 1939 r. z uzupełnieniami z 1945 r. i zaakceptowanym przez niego maszynopisem, udostępnionym mi łaskawie przez p. Andrzeja Madejskiego, spadkobiercę uczennicy Witwickiego, Kazimiery Jeżewskiej.

IV — Komu i na co potrzebna jest funkcja twórcza artysty?

[V — Jakie znaczenie miała i ma sztuka w moim życiu osobistym?]¹

Inne pytania pomijam, ponieważ, zdaje mi się, że nie każdego by zainteresowały.

I — Na pytanie pierwsze odpowiedzieć jasno i po prostu nie jest łatwo, jeżeliby nawet ktoś rozumiał wyraz „rola społeczna” tak samo, jak go rozumiał autor pytania. Bo niewątpliwie nie chodzi w pytaniu o to, że malarze i rzeźbiarze byli i są producentami obrazów i rzeźb, a równocześnie konsumentami środków spożywczych, ubrań i materiałów artystycznych. To jest przecież niewątpliwie rola społeczna: być producentem i konsumentem czegoś. Jednakże ta rola jest tak oczywista, że chyba o to w ankiecie nie szło.

Przyjmijmy więc, że chodzi w pytaniu o coś innego, a mianowicie, jakie wartości, jakie dobra, cenne dla większości cywilizowanych Polaków, przynosili i przynoszą malarze i rzeźbiarze za pomocą swych dzieł i jakie dobra w zamian dostawali i dostają?

Porównanie ma dotyczyć stosunków panujących w wieku XIX i w okresie poprzedzającym bezpośrednio ostatnią wojnę.

Powiedzmy więc naprzód, co artyści plastycy przynosili cywilizowanym Polakom w wieku XIX i co za to dostawali, a potem dopiero, co przynosili tuż przed wojną i co za swą pracę dostawali.

Rolę społeczną artystów w wieku XIX można, zdaje mi się, ująć krótko w następujących siedmiu punktach:

1. Artyści plastycy w wieku XIX w Polsce utrwalali pracą oka i ręki zawsze przemijający, a niekiedy niedostępny wygląd osób, rzeczy, okolic, scen z jakiegoś powodu interesujących, ciekawych, drogich, cennych, bliskich, miłych, strasznych, śmiesznych — ogólnie mówiąc: dodatnio lub ujemnie zabarwionych uczuciowo. Takie ręczne utrwalenie przemijających wi-

¹ Wstawiam na podstawie rękopisu.

doków cywilizowani Polacy wysoko cenili w wieku XIX; podobnie jak ludzie w innych krajach i jak je dziś cenią dzieci, jeszcze nieuprzedzone i ludzie prości. Zapotrzebowanie naturalne, nie wymagające sugestii drukowanego słowa.

2. Plastycy nadawali *konkretną, widzialną i dotykálną postać* osobom i scenom z przeszłości, z baśni, z bajki, z anekdoty, z krainy marzeń, z historii, z poematów, z powieści, z podań, z kroniki codziennej, z własnej fantazji. Polacy z wieku XIX, podobnie jak wszystkie plemiona z zasięgu kultury grecko-rzymskiej, bardzo wysoko cenili konkretne odpowiedniki słów, potrzebowali ilustracji i uplastycznień tak, jak ich potrzebują i dziś nieuprzedzone dzieci i ludzie myślący nie tylko z pomocą nagich symbolów słownych, ale także z pomocą konkretnych, zmysłowych obrazów. Było to też zapotrzebowanie naturalne — nie wymagające sugestii drukowanej.

3. Plastycy *stwarzali* w swych dziełach *podmiotowe a wiarygodne obrazy* życia współczesnego i przeszłości. Odręczne protokoły niejako i sprawozdania charakterystyczne z tego, co było widzialne i ciekawe w życiu otaczającym i w świecie wyobraźni. Opowiadali ręką, co widzieli oczyma ciała i oczyma duszy, a to interesowało cywilizowanych Polaków bez namowy, podobnie jak i dziś interesuje ich nowela, powieść, reportaż, dobry list.

Bo miło jest zajrzeć komuś poza oczy i zobaczyć, co też on zauważył, jak mu się świat przedstawia i jak go ktoś oddał po swojemu. Podmiotowe, ale wierne, bystre, zręczne, wymowne, szczere, nieskłamane sprawozdania z wyglądu rzeczywistości i świata marzeń były w wysokiej cenie i poszukiwano ich. Do pism ilustrowanych i do zbiorów prywatnych.

4. Plastycy stwarzali *nieodzowne wtedy ozdoby mieszkań i sal* publicznych, kościołów i gmachów świeckich. Ściany zamożniejszych domów roiły się od złotych ram od góry do dołu. Przesadnie. Nie było kąta bez obrazu, nie było sali posiedzeń bez wielkich malowideł ani większej fasady bez rzeźb. Portrety, a nawet biusty prezesów, dziadków, rodziców, przyja-

ciół, dzieci, znajomych zamawiano na imieniny i jubileusze i oceniano je. To było w modzie.

5. Plastycy swymi pracami szerzyli *propagandę* haśle i myśli patriotycznych. Propagandę religijną też. Propagowali przywiązanie do minionej i obecnej ojczyzny, do ludu, pejzażu, zwyczaju, stroju, propagowali czasem radość życia, czasem hasła społeczne. Tym sposobem wywierali wpływ doniosły na życie duchowe większości Polaków cywilizowanych. Wpływ był pożądany i ceniony. Ludzie chcą przewodników i lubią, gdy ktoś gra na ich wyobraźni i łudzącymi utworami zaspokaja w pewien sposób ich pragnienia.

6. Plastyki przez wystawianie i reprodukowanie swych prac *uczyli szerokie koła patrzeć, spostrzegać i myśleć konkretnie*. Lekcje poprawnego rysunku należały do wyższego wykształcenia, amatorstwo w tym zakresie było bardzo rozpowszechnione i stwarzało wielkie koła inteligentnych odbiorców plastyki.

7. Dlatego malarz i rzeźbiarz, umiejący naprawdę utrwać w materiale artystycznym wygląd świata *mógł się utrzymać*. Sławniejsi i płodni dochodzili do dobrobytu. Tych było jednak i wtedy mało. Większość biedowała, bo ludzie kulturalni, którzy najczęściej potrzebowali i najwyżej cenili prace plastyków, musieli i wtedy zadowalać się po większej części tylko bywaniem na wystawach i zbieraniem reprodukcji, a o kupowaniu oryginałów nie mogli marzyć. Kupowali je zbieracze, ludzie zamożni. Istniały ambicje prywatnych zbiorów i prywatnych galerii. Kupowali lekarze i adwokaci i nowożeńcy, i otwierający kancelarie, sklepy i biura, kupowano prace plastyków na pamiątkę i dla ozdoby nowych mieszkań, kupowały galerie miejskie i kościoły.

Producent obrazów i rzeźb cieszył się tytułem mistrza, uchodził za ducha wyższego, mógł marzyć o pomniku, o grobach zasłużonych, o berle na jubileusz, o wystawie zbiorowej i słowach drukowanych hołdów. Pędzel i dłuto uchodziły za narzędzia magiczne. Z ich pomocą powstawały jakby widma głów, rąk, pancierzów, sukman, aksamitów, futer, brokatów, kwiatów, obłoków, okolic i scen.

Z ich pomocą wyjątkowo utalentowani i wykształceni umieli — mówiło się — „wyczarowywać”, tworzyć cały świat złudy, przedmiotów ręką malowanych i rzeźbionych, a „takich, jak żywe”, które, zdawało się, gotowe „ożyć” i przemówić. To właśnie ceniono wysoko; tego potrzebowano i to nagradzano moralnie, a nierzadko i pieniędzmi. Matejko uchodził za Króla Ducha, obok Mickiewicza i Słowackiego. Jeszcze i Jacek Malczewski.

Tak się, mówiąc pokrótce, przedstawiała rola społeczna plastyków w społeczeństwie polskim w wieku XIX.

Dzisiaj jest nieco inaczej. To, co było w wielkiej cenie w wieku XIX, zaczęło w pierwszej połowie wieku XX wychodzić z mody, przestało interesować, straciło wartość i w związku z tym zmieniła się rola społeczna plastyków.

A więc przemijający wygląd przedmiotów interesujących od końca XIX wieku utrwała się przeważnie z pomocą *aparatu fotograficznego* i kinowego. Mało kto odróżnia realistyczny obraz i fotografię. Do tego potrzeba wysokiej kultury wzrokowej, a ta zanika. Nie opłaca się więc utrzymywać wyglądy znikomych ręką, skoro fotograf zrobi to taniej i wierniej aparatem, a mało kto się pozna na wykonaniu dzieła.

Konkretyzuje się i dzisiaj dzieła sztuki pisane, ale robi to przeważnie kino lub znowu fotografia. Niedzielne żarty w gazetach ilustruje się też fotomontażem — nie ma miejsca dla Daumierów² i Gavarnich³, ani dla Kostrzewskich⁴ i Mucharskich⁵. Ilustracje do powieści nie są w modzie. Na Wielkanoc i Boże Na-

² Honoré Daumier (1808—1879), francuski grafik, karykaturzysta, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli realizmu w sztuce.

³ Paul Gavarni, właściwie Guillaume Sulpice Chevalier (1804—1866), francuski litograf, karykaturzysta, ilustrator czasopism.

⁴ Franciszek Kostrzewski (1826—1911), rysownik i malarz polski, karykaturzysta, ilustrator czasopism.

⁵ Arkadiusz Mucharski (1853—1899), rysownik-karykaturzysta i malarz polski, obok F. Kostrzewskiego, jeden z głównych ilustratorów „Muchy”.

rodzenie reprodukowało się w gazetach już przed wojną Andriollego⁶ albo Correggia i w tym samym numerze pisma wykpiwał recenzent tych malarzy, którzy jeszcze wciąż odtwarzali pędzlem wygląd przedmiotów, zgodnie z optyką i z anatomią. Niewykształcony czytelnik, który przeglądał gazetę, nie odróżniał przecież fotografii od dobrego obrazu w reprodukcji i gotów był uwierzyć, że fotografia może każdemu zastąpić malowidło. Malarz mu był niepotrzebny, bo fotograf mu wystarczał.

W architekturze, w mieszkaniach współczesnych ściany miały być puste, a wszelka sztuka ręczna, odtwarzająca piękno lub charakterystyczny wygląd rzeczywistych przedmiotów, była niemodna. Obraz nie śmiał być ładny — nawet w przybliżeniu. Do tego — mówiono i pisano — jest kino, już nie oko i ręka, intelekt i fantazja, umiejętność i temperament artysty plastyka. Dawne przykazanie: „Nie uczynisz sobie podobieństwa”, zaczęło obowiązywać powszechnie w okresie między dwiema ostatnimi wojnami. Propaganda wymaga i dziś afiszów obrazowych. Wymaga ich i reklama handlowa, ale na jednym i na drugim polu aparat fotograficzny wypiera artystę plastyka. Obok fotografa często wykonywa afisze i reklamy jawny partacz, który nie umie postawić i ująć nawet w sylwecie zdrowej stojącej postaci ludzkiej, nie narysuje głowy — nie mówiąc już o postaci w ruchu, o scenie, o grupie lub pejzażu. Jawne okazy nieudolności rysunkowej wisiały masami na murach miast w okresach pożyczek publicznych i roiły się w reklamach handlowych, a nikt nie protestował, nikomu to nie przeszkadzało skutecznie. Umiejętność rysunku przestała się opłacać, a nieumiejętność przestała żenować. Co więcej — od ilustratorów pisemek dla dzieci żądano, żeby nie rysowali poprawnie, bo to niemodne. Książki szkolne ilustrowało się pseudoprymitywami. Kto nie umiał rysować, miał jeszcze jakie

⁶ Michał Elwiro Andriolli (1836—1895), rysownik i malarz polski, ilustrator czasopism i książek (m. in. *Panna Tadeusza*).

takie szanse na rynku, może jeszcze czasem coś sprzedał, a kto umiał, nierzadko udawał, że zapomniał albo że się nie nauczył. Wystarczy porównać prace niektórych artystów sprzed lat trzydziestu i dwudziestu i prace ich tuż sprzed wojny⁷ albo przypomnieć dzieła kupowane przed wojną do zbiorów państwowych.

Rysowanie przestało też być składnikiem wyższego wykształcenia. Medycy nie byli w stanie zorientować się w tablicach naukowych, jak na to narzekali przed paru laty profesorowie medycyny w ankiecie na temat przygotowania młodzieży do szkół wyższych⁸. Kultura wzrokowa upadła w związku z ogólnym upadkiem kultury duchowej między wojnami europejskimi. Spostrzegawczość i pamięć wzrokowa była osobliwie źle widziana. Wypadało wystrzygać nożyczkami fotomontaże, wypadało robić przeszarżowane karykatury, banalne groteski i symbole przedmiotów, wypadało wiązać rury z papieru i z lśniącej blachy; nie wypadało pokazywać rysunkiem, że się coś ciekawego spostrzegło, że się rozumie prawa optyki i budowy ciał żywych, że się ma oko bystre, a rękę sprawną i posłuszną oku. Malarz, studiujący pejzaż w zakątkach przedmieścia albo w parku, stał się niebywałym wyjątkiem i zwracał uwagę, jak widmo z minionej epoki. Wymierali powoli ci, którzy umieli rysować, a nie przybywało zbyt wielu tych, którzy umieli patrzeć, pamiętać i cenić plastyczne wytwory oka i ręki, a przez to: cenić artystów plastyków. Na ostatniej przed wojną wystawie sienkiewiczowskiej w Bibliotece Narodowej w Warszawie wisały setki daw-

⁷ Por. W. Witwicki: *Wystawa ekspresjonistów polskich*, „Gazeta Wieczorna” z 8 VII 1918 r.

⁸ Por. W. Witwicki: *Poziom umysłowy dzisiejszych maturzystów szkół średnich*. Referat z ramienia Uniwersytetu Warszawskiego czytany na Walnym Zgromadzeniu Stowarzyszenia Dyrektorów polskich szkół średnich państwowych, „Przegląd Współczesny”, T. XX, 1927, nr 59, s. 404—416. Witwicki zwraca tam uwagę na „zupełny, a powszechny u naszych uczniów brak wprawy rysunkowej [...] młodzież nie umie się zupełnie wypowiedzieć rysunkiem” (tamże, s. 409—410).

nych reprodukcji z dzieł Brandta⁹, Szernera, Kossaków¹⁰, Stachiewicza¹¹, Piotrowskiego¹² i wielu innych dzieł, osnutych na tematach sienkiewiczowskich. Podpisy pod nimi podawały tylko temat obrazu i nic więcej. Widocznie zanikło już poczucie różnicy między fotografią a dziełem oka i ręki artysty i już nie wydało się Komitetowi rzeczą niezbędną podawać do wiadomości widzów, kto był autorem każdej z tych konkretyzacji i w jakim materiale i z pomocą jakich narzędzi ich dokonywał. Przed poprzednią, pierwszą wojną światową zapomniano by może o tym lub owym temacie obrazu — nigdy o autorze i o technice dzieła. Autor był ważny i ślad jego ręki był powszechnie znany; tak, jak znajome pismo.

W związku z tym wszystkim malarz nie mógł się w okresie pomiędzy wojnami utrzymać. Jedna miniaturzystka obsługiwała całą Polskę i Państwo Watykańskie w dodatku. Za to na ulicach roily się typy napastujące przechodniów z Leicą w rękę i przybywały nowe pracownie fotograficzne. Praca malarza i rzeźbiarza przestała być w cenie, zmalało zapotrzebowanie. Nie wypadało ścian obwieszać obrazami i nie było nawet za co. Tylko bardzo bogaci, nieliczni ludzie mogli sobie pozwolić na dwa śledzie albo trzy jabłka na krzywym talerzu i łamaną serwetę na krzywym stole w granatowym konturze i w pięknych ramach. Ten rodzaj martwej natury był jeszcze dopuszczalny estetycznie.

Z wystaw nowoczesnych wychodził człowiek jak z gabinetu potworności; wdzięczny Naturze, że świat jednak wygląda po staremu w dalszym ciągu i z tym mu do twarzy. Strach pomyśleć, gdyby tak Przyroda

⁹ Józef Brandt (1841—1915), czołowy przedstawiciel polskiego malarstwa batalistycznego.

¹⁰ Juliusz Kossak (1824—1899) i jego syn, Wojciech Kossak (1857—1942), wybitni przedstawiciele polskiego malarstwa batalistycznego.

¹¹ Piotr Stachiewicz (1858—1938), malarz polski, autor ilustracji do *Quo vadis*.

¹² Antoni Piotrowski (1853—1924), malarz polski i ryownik, profesor Szkoły Sztuk Pięknych im. Wojciecha Gersona w Warszawie.

oszalała i zaczęła naśladować malarstwo współczesne. Żeby za te wytwory czystej formy i „czysto malar-
skie walory”, za te „problemy faktury” i te niby „eks-
perymenty” kolorystyczne płacić i wieszać je u sie-
bie na ścianach, trzeba było nie tylko być zamożnym;
trzeba było jeszcze nie dość dobrze pamiętać, jak
świat wygląda i nie wiedzieć czemu się podoba, trze-
ba było być obojętnym na piękno natury, jak bez-
nadziejny krótkowidz, albo typ, myślący tylko symbo-
lami słownymi, zamiast obrazów. Toteż obrazy przed-
wojenne nie budziły w publiczności na ogół szcze-
rych upodobań, znajdowały tylko nieraz pochwały
w recenzjach drukowanych. Pisać o obrazach może
nawet człowiek ślepy, nawet ten, który nie był na
wystawie, a cóż dopiero ten, który sam nie potrafi
narysować skrzyni ani rondla i nie odróżnia byka od
barana. Pisać może świetnie i uchodzić za wtajem-
niczonego. Nie zdaje przecież nikt egzaminów na re-
cenzenta. Wystarczy, żeby ktoś miał styl, zapas zwro-
tów modnych i miał znajomych w jakiejś redakcji.

Malarz i rzeźbiarz stracili kontakt z publicznością
— utrzymali kontakt tylko z recenzentami. Rzeźb na
pomniku Bogusławskiego w Warszawie odcyfrować
żaden widz nie mógł i nie mógł ich odcyfrować nikt
na froncie Banku Gospodarstwa Krajowego w Ale-
jach Jerozolimskich ani w teatrze Ateneum na balu-
stradzie. One nikomu nic nie mówiły — były tylko
bardzo współczesne i stały na wysokim poziomie
przedostatniej wystawy Des Arts Décoratifs w Pa-
ryżu.

Plastycy pracowali dla recenzentów i dla komisji
zakupów, pracowali i dla siebie samych. Mało było
tych, którzy by pracowali dla nieuprzedzonych ludzi
prostych, dla mas, dla dzieci, dla publiczności nie
sugerowanej recenzjami.

W związku z tym upadło znaczenie plastyka. Nikt
w nim nie widział i nie znajdował rządcy dusz, „cza-
rodzieja”, dawcy wartości powszechnie cenionych i
poszukiwanych, pocieszyciela, kpiarza, odkrywcy, opo-
wiadacza, spostrzegacza, tego, który pokazuje piękno
świata, tego, który uczy patrzeć. To było kiedyś.

Dziś to należy do historii. To się nawet już nazywa „literaturą”, „anekdotą”, „kiczem”.

Zawód artysty malarza stał się dostępny dla wszystkich, ponieważ przestał wymagać jakiegokolwiek fachowej wiedzy i umiejętności, jakiegokolwiek daru osobliwego, poza darem zjednywania sobie opinii; ten zawód stał się łatwy, ale stracił swoje dawne znaczenie i przestał się opłacać.

Jakąkolwiek by dać odpowiedź na pytanie I b: Jaką rolę powinien spełniać artysta malarz i rzeźbiarz? — nie będzie można jej uzasadnić obiektywnie. Dlatego, że uzasadniać można tylko nakazy i postulaty warunkowe, a bezwarunkowe można tylko stawiać, rzucać, podawać i koniec. Gdyby więc pytano, jaką rolę powinien plastyk spełniać, jeżeliby miał uzyskać pewien, *wyraźnie wymieniony*, cel, można by próbować odpowiedzi uzasadnionej. W pytaniu chodzi jednak tylko o to, co plastyk robić *powinien*, zdaniem tego, który odpowiada. Co by mu więc odpowiadający od siebie polecał, radził, nakazywał, czego by od artystów żądał, pragnął, wymagał? A o celu tego nakazu nie ma w pytaniu mowy. Stąd i odpowiedź ma być tylko wyrazem pragnień i żądań odpowiadającego, a nie wyrazem jego wiedzy.

Odpowiedź może być trudna, jeżeli ktoś nie jest skłonny do prób narzucania swoich pragnień innym.

W każdym razie wydaje się rzeczą możliwą i dopuszczalną: żądać od artysty, żeby przynosił w swych pracach *takie dobra, które ludzie cenią i potrzebują* ich tak mocno, że gotowi je kupować, płacić za nie i przez to dać artysty *możliwość utrzymania się*. Inaczej musiałby artysta być pasożytem albo ginąć z głodu w poczuciu krzywdy i nie zaspokojonej pretensji do ludzi, że go nie potrzebują i nie cenią, chociaż on jest artystą, a więc już przez to samo zasługuje na cześć i na utrzymanie.

Trudno zaś powiedzieć, czy społeczeństwo powinno mieć kulturę artystyczną, czy powinno mieć żywiołową potrzebę pracy malarza i rzeźbiarza. Choćby nawet najlepszego. Trudno jest „społeczeństwo” ganić, chwalić, oceniać moralnie, bo ono nie jest osobą i nie

wiadomo dobrze, czym właściwie jest. Kto należy, a kto nie należy do „społeczeństwa”? To przecież nie jest to samo, co państwo, ani nawet to, co samorząd, ani to, co wszyscy obywatele państwa, tylko coś bardzo nieokreślonego. Wiadomo, że to dużo ludzi, ale których właściwie, nie bardzo wiadomo.

Zatem byłoby chyba rzeczą właściwą, gdyby plastycy próbowali zaspokajać potrzeby estetyczne wielu ludzi, mogących ich utrzymać. Gdyby próbowali swymi pracami *wejść w kontakt z publicznością*. „Wejść w kontakt” znaczy tu: wiedzieć, czego ludzie pragną i czego potrzebują oraz być dla nich zrozumiałym, przystępnym, wymownym — bez pośrednictwa recenzentów.

Sądzę, że plastycy, mimo konkurencji aparatu fotograficznego, mają jednak pewną możliwość odzyskania tej roli społecznej, jaką mieli w wieku XIX i w poprzednich, ale trudno tę rolę komuś narzucać.

Niepodobna jednak zaspokajać na płótnie albo w bryle wyłącznie tylko własnych osobistych potrzeb i wymagać od kogoś, żeby to kupował, szanował i chwalił. Ludzie zapłacą, uszanują i pochwalą tylko tego, który ich potrzeby zaspokoić potrafi i zechce. Jeżeli artysta zamalowuje płótno tylko na to, żeby przypadkiem nie namalować niczego „pięknego”, żeby się okazać niebywałym i niesłychanym, żeby w nowy sposób zepsuć harmonię jakiegoś widoku rzeczywistego, to są jego osobiste potrzeby i sprawy. Jeżeli nawet cel swój osiągnie, nic przez to nie przyniesie nieuprzedzonemu widzowi, który się nie zajmuje systematyzacją usiłowań malarskich.

II — Na zasadzie jakich cech kwalifikuje człowieka jako artystę malarza i artystę rzeźbiarza: a) środowisko artystów, b) środowisko laików i c) odpowiadający?

Z reguły artystą plastykiem nazywa środowisko artystyczne tego, który był w jakiejś szkole artystycznej i dziś *próbuje żyć z rzeźbienia lub z malowania, a nie ma żadnych innych źródeł dochodu*. Wtedy jest artystą malarzem i rzeźbiarzem, choćby zgoła nie umiał namalować aktu lub pejzażu i nie związał rusz-

towania pod akt w glinie. Natomiast, gdyby umiał wyrysować z pamięci nawet konia w skoku wprost na widza w sposób ładujący i sprawnie i gdyby malował pasjami, z neodpartej potrzeby wewnętrznej, nie przyjmą go do klubu artystycznego jako artystę, tylko jako miłośnika, jako amatora, jeśli się utrzymuje z pensji urzędniczej, ma sklep albo inne jakieś źródło utrzymania.

Środowisko laików sądzi podobnie. Patrzy na to, co ktoś podaje jako swoje źródło utrzymania, czym próbuje zarabiać. Częściej jednak środowisko laików gotowe nazywać kogoś artystą plastykiem wtedy, gdy jego *prace plastyczne budzą upodobanie w otoczeniu* — wszystko jedno, czym by ktoś zarabiał na życie. Zatem laicy są nieco bardziej liberalni w stosowaniu tego tytułu niż artyści i nieco mniej powierzchowni.

Ja sam, choć o to mniejsza, gotów jestem nazywać artystą plastykiem takiego człowieka, który potrafi i lubi malować lub rzeźbić, a jego prace wydają mi się dobrymi dziełami sztuki. Wszystko jedno, czym by zarabiał. Jestem więc bliższy laikom niż artystom także i na tym punkcie.

III — Miejsce artysty malarza i artysty rzeźbiarza w hierarchii stanowisk społecznych ze względu na działalność artystyczną, uposażenie i uznanie społeczne w przekonaniu artystów, laików i odpowiadającego.

O ile mi wiadomo, chociaż studiów nie robiłem w tym kierunku, artyści plastycy czują się wysoko w hierarchii społecznej. Często jako niedocenione talenty, jako wybrańcy, na których się nie poznano. Spotyka się u artystów spojrzenie z góry na zawód urzędnika, kupca, nauczyciela. Plastycy, podobnie jak poeci, łatwo mogą się czuć jak kwiaty rosnące na śmietniku. W tym wysokim samopoczuciu mogą znajdować pewną osłode swego osamotnienia, opuszczenia, obojętności i braku kontaktu z otoczeniem. Także poecie w pospolitej biedzie.

O uposażeniu można mówić właściwie tylko u tych nielicznych artystów plastyków, którym się udało uzyskać miejsce w Akademii Sztuk Pięknych. Jakże takie uposażenie mógł uzyskać plastyk również jako

nauczyciel rysunku w szkołach średnich. I na tym koniec. Instytucja malarzy nadwornych skończyła się w wieku XVIII. Więc malarze i rzeźbiarze uposażenie mają bardzo małe lub żadne. Z niego nie mogą być zadowoleni, nie mogą go uważać za odpowiednie do ich stanowiska społecznego ze względu na swą działalność. Uznanie społeczne mają przeważnie ci, którzy nie mają uznania w recenzjach. Ci ostatni z epoki, która mija. Nowych mało kto zna, a pole do zdobycia objawów uznania zacieśniło się niezmiernie. Nikt nie wie, kto dekorował nowe kino i nikt się tym nie interesuje.

Jak wysokie miejsce ktoś artysty w hierarchii społecznej wyznacza, to zależy od jego poglądu na życie. Jeżeliby ktoś chciał dać ludziom tylko minimum egzystencji i niechby żyli w gołych ścianach, a bawili się tylko drukiem i co najwyżej muzyką, ten gotów niewysoką rolę w hierarchii społecznej wyznaczyć dla malarza i rzeźbiarza. Jeżeli jednak ktoś posiada sam i szanuje ludzkie potrzeby estetyczne i zaspokajania ich nie uważa za zbytek i fanaberie, ten wyznaczy w hierarchii społecznej wysokie stanowisko ludziom umięjącym zrozumiały i wymowny przemawiać do oczu ludzi nieuprzedzonych. Obraz i rzeźba jest nie tylko ozdobą mieszkalnego lub publicznego wnętrza, jest — jeśli zrozumiały i wymowny — znakomitym środkiem wszelkiej propagandy, jest niezbędnym narzędziem wszelkiego nauczania, jest nieoceniony w końcu jako materiał do rozrywki i do upiększenia życia.

Producentowi takich wartości należy się wysokie stanowisko w hierarchii społecznej. Wszystko to pod warunkiem, że plastyk zechce i potrafi być przystępny, zrozumiały i wymowny dla ludzi nieuprzedzonych, bez komentarza zawartego w recenzji.

Plastyk, który pracuje tylko dla recenzenta, a nie ogląda się na widza z ulicy, musi być podobny do rośliny zbytkownej i obcej, której nie ma komu hodować. Musi narzekać na niezrozumienie i niepopularność, na biedę i brak uznania dla swego stanowiska w hierarchii społecznej.

IV — Komu i na co potrzebna jest funkcja twórcza artysty?

Rzeczywiście — bardzo niewielu ludziom jest ta funkcja dziś potrzebna. Poza samymi plastykami, potrzebna jest instytucjom publicznym do zdobienia sal i do propagowania ich celów publicznych, jest potrzebna osobom prywatnym, które sobie urządzają nowe mieszkania i chciałyby jednak coś mieć na ścianach, choć moda tego już nie wymaga. Potrzebna jest duchowieństwu do odnawiania starych kościołów i zniszczonych obrazów. Potrzebna jest kupcom i przemysłowcom do reklamowania towarów, wydawcom literatury dla dzieci do ilustrowania książeczek — starsi odzwyczajają się powoli od ilustracji ręcznych. Pewne zapotrzebowanie na rzeźbiarzy zdarza się przy restaurowaniu zabytków architektonicznych. Pomniki robi się rzadko i robi je kilku ludzi stale. Raczej nagrobki i tablice pamiątkowe z płaskorzeźbą. Potrzeba niekiedy malarza naukowcom do ilustrowania prac np. chirurgicznych, archeologicznych, etnograficznych, ale i tu wypiera artystę aparat fotograficzny. Malowanie starych kamienic w desenie udało się raz na Starym Mieście w Warszawie, ale prawdopodobnie nie powtórzy się tak pędko. Zdarzają się czasem ręczne powiększenia z fotografii — w szczególności ze starych i zatartych.

Teatr obchodzi się czarnymi kotarami — malarz odtwórca wyglądu świata ma tam dziś małe pole.

Obrazek dostać każdy by rad — nie ma takich, których by to nie cieszyło, ale obraz kupić to sprawa inna. Ci, których by to cieszyło, najczęściej nie mają za co kupić tego, czego by pragnęli. Popyt na dzieła plastyków jest znikomy i maleje z latami. Nowoczesne „izmy” są potrzebne tylko autorom i recenzentom — ewentualnie historykom sztuki — poza tym chyba nikomu na nic.

Byłaby szerokim kołem potrzebna i dziś twórczość spełniająca te zadania, które spełniała w wieku XIX. Był przecież stale ścisk przed sklepami, gdzie za wystawą widniały obrazy przedwczorajszej doby. Musiałaby jednak twórczość plastyków wrócić do zgody

z optyką i z anatomią i przez to stać się zrozumiałą dla każdego, musiałaby odnaleźć kontakt z publicznością, która dziś daremnie błądzi po wystawach, nie ma odwagi ruszać ramionami, ale też nie ma ochoty kupować i mieć u siebie w domu tego, co widzi na ścianach wystaw. Tego mało kto potrzebuje. Choćby to miały być bardzo wysokie walory, kierunki, problemy czy „eksperymenty” i deformacje zupełnie niebywale.

Jeżeli plastik ma być potrzebny i ceniony, to musi być zrozumiały i musi budzić upodobanie w ludziach nieuprzedzonych, którzy nic nie wiedzą o modach, kierunkach, eksperymentach i szkołach dzisiejszych i wczorajszych. Nie osiągnie tego artysta bez wiedzy o wyglądzie świata i człowieka. Plastikom potrzeba przystępnej i jasnej nauki perspektywy malarskiej¹³ i anatomii plastycznej¹⁴. Jednego i drugiego nie na poziomie specjalistów od geometrii wykreślnej i chirurgii, ale w postaci dostępnej dla średnio wykształconego człowieka.

Artyści muszą się zacząć uczyć i wyjść z kapliczek wczorajszych „izmów” do człowieka prostego, jeżeli się mają stać potrzebni i odzyskać rolę społeczną, jaką zajmowali niegdyś.

R. 1945

[W ostatnich latach dwudziestu dokonały się w moim umyśle doniosłe zmiany pojęć o sztuce i jej znaczeniu społecznym. Na miejsce Matejki i Grottgera przyszedł w tym czasie Cecil de Mille¹⁵ i reżyser Lejtes¹⁶. Ci sięgnęli po berło nad duszami z aparatu-

¹³ Dlatego Witwicki opracował podręcznik perspektywy: *O widzeniu przedmiotów*, który ukazał się jednak dopiero w 1954 r.

¹⁴ Witwicki opracował także w latach czterdziestych podręcznik: *Anatomia plastyczna*, który ukazał się dopiero w 1960 r.

¹⁵ Cecil B. de Mille (1881—1959), jeden z najwybitniejszych reżyserów wielkich filmów z historii starożytnej.

¹⁶ Józef Lejtes (ur. 1901), reżyser licznych polskich filmów okresu międzywojennego.

tem kinowym w rękę. Nie marzą o grobach zasłużonych — na pewno. Zresztą Matejko i Grottger, gdyby żyli dziś, zapewne nie malowaliby obrazów, tylko by też reżyserowali filmy historyczne. Czasy się zmieniły.]¹⁷

[Bardzo dodatnio wpłynął na mnie Karol Młodnicki¹⁸, który mnie uczył, jak się obchodzić z materiałem malarskim, i Zygmunt Kurczyński¹⁹, który mi pokazał, jak robić odlewy. Wiele zawdzięczam angielskim wydawnictwom, nieocenionym jako źródło teorii plastyki. Poznałem też wiele prac niemieckich z tego zakresu i przekonałem się, że najmniej ich mają Francuzi. Wielką podniętą są dla mnie młodzi zdolni ludzie, którym udzielałem lekcji.]

7. Jakie znaczenie miała i ma sztuka w moim życiu osobistym?

Jest nieodpartą potrzebą wewnętrzną, źródłem bardzo cennych radości i celem ustawicznych dążeń. Cieszy mnie między innymi i to, że dziś nie muszę z jej pomocą zarabiać.]²⁰

[Nauczycielski zawód i artystyczny uprawiałem zawsze — raz równocześnie, raz na przemian. Żaden z nich nie był stale i zawsze główny, ani ze względu na źródło utrzymania, ani ze względu na zamiłowanie. Częściej artystyczny musiał iść na bok ze względu na obowiązki rodzinne. Miałem jednak wrażenie, że nauczycielskiemu oddaję się też całą duszą. Oba zawody miały we mnie wspólne tło. Rozkosz poznawania i dzielenia się tym, co przeżywałem, znajdowałem i tu, i tam.]²¹

¹⁷ Wstawka z rękopisu Witwickiego z 1939 r.

¹⁸ Karol Młodnicki (1835—1900), malarz polski, przyjaciel Grottgera, ojciec poetki, Maryli Wolskiej.

¹⁹ O rzeźbach Zygmunta Kurczyńskiego pisał Witwicki w: „Salon” wiosenny lwowski, „Kronika Powszechna”, R. V, Lwów 13 VI 1914, nr 24, s. 269—270.

²⁰ Wstawiam z rękopisu z 1939 r.

²¹ Wstawiam z rękopisu z 1939 r. Wszystkie te fragmenty zostały pominięte w ostatecznej redakcji z 1945 r.

SPIS TREŚCI

MIEJSCE WITWICKIEGO W DZIEJACH KULTURY	
POLSKIEJ	7
ZYCIE WITWICKIEGO. PROPOZYCJA PERIODY-	
ZACJI	13
STAN BADAŃ	24
SZTUKA	27
Twórczość artystyczna Witwickiego	27
Witwicki jako krytyk, historyk i teoretyk	
sztuki	39
Spór o prawdę w sztuce	47
Miejsce Witwickiego w estetyce polskiej	
pierwszej połowy XX w.	57
PSYCHOLOGIA	61
Ogólna charakterystyka psychologicznych	
prac Witwickiego	61
Teoria kratyizmu	71
WITWICKI O RELIGII	76
Wychowanie religijne	76
Rozwój zainteresowań religioznawczych	79
Sprzeczności psychologiczne wiary ludzi	
oświeconych	84
KLASYK ETYKI ŚWIECKIEJ	91
HISTORYK FILOZOFII	99
FILOZOFIA KULTURY	108
WAŻNIEJSZE DATY Z ŻYCIA WŁADYSŁAWA	
WITWICKIEGO	117
BIBLIOGRAFIA	121
Wykaz ważniejszych prac Władysława Wit-	
wickiego w układzie chronologicznym	121
Ważniejsze opracowania	141

WYBÓR PISM

ANALIZA PSYCHOLOGICZNA AMBICJI [z rozprawy	
doktorskiej, 1900]	147
RZUT OKA NA KIERUNEK W. WUNDTA W DZIE-	
JACH FILOZOFII [1902]	156

TEORIE WOLI U ARYSTOTELESA [z rozprawy, 1903]	172
O STOSUNKU NATURY DO SZTUKI [1906]	181
SZTUKA STOSOWANA. Z OKAZJI WYSTAWY PRAC UCZNIÓW I UCZENNIC PRYWATNEJ SZKOŁY SZTUKI STOSOWANEJ [1906]	211
PRAWDA O LIŚCIACH. Z WARSZTATU PRZYRO- DY [1908]	216
ŚWIĘTO POLSKIEGO TOWARZYSTWA FILOZO- FICZNEGO WE LWOWIE [1910]	224
ARTYZM A NAUCZANIE [1915]	225
UWAGI O SOLIDARNOŚCI [1917]	230
Z POMPEI I Z SYRAKUZ [fragmenty, 1924]	237
O KŁAMSTWIE [1927]	240
O MODACH OBECNYCH [1927]	244
JAK CZYTAĆ WARTO [1928]	247
O NATURZE TAŃCA [1929]	252
NOWOCZESNY TANIEC RELIGIJNY [1929]	260
[Z LISTU DO HELENY DĄBCZAŃSKIEJ]	264
KAZIMIERZ TWARDOWSKI [1938]	267
PLATONA EUTYDEMOS [fragmenty, 1941]	278
O ROLI SPOŁECZNEJ ARTYSTY MALARZA I AR- TYSTY RZEŹBIARZA W POLSCE W CZERWCU I DZIŚ [1945]	287

Ija Lazari-Pawłowska
SCHWEITZER

Zbigniew Kuderowicz
NIETZSCHE

Leon Joachimowicz
SENEKA

Stanisław Jedynak
ETYKA POLSKA
W LATACH 1863—1918

Paweł Śpiewak
GRAMSCI

Barbara Skarga
COMTE

Irena Szumilewicz
POINCARÉ

Marian Skrzypek
HOLBACH

Roman Rudziński
JASPERS

Stefan Wołoszyn
KORCZAK

Jan Hellwig
CIESZKOWSKI

Stanisław Michalski
KARPOWICZ

Witold Mackiewicz
BRZOZOWSKI

Ruta Światło
PLECHANOW

Andrzej Nowicki
GIORDANO BRUNO

Włodzimierz Rydzewski
KROPOTKIN

Rett Ludwikowski,
Jan Woleński
J. S. MILL

Bogdan Suchodolski
KOMENSKI

Sławomir Magala
SIMMEL

Irena Wojnar
LUNACZARSKI

Wincenty Okoń
DAWID

Marian M. Jelenkowski
OWEN

Andrzej K. Paluch
MALINOWSKI

Cena zł 90,-



ISBN 83-214-0301-8