

Polemika Krytycznoliteracka w Polsce
pod redakcją Sylwii Panek

TOM 31

THE POZNAŃ SOCIETY FOR THE ADVANCEMENT
OF THE ARTS AND SCIENCES
PHILOLOGICAL AND PHILOSOPHICAL SECTION
PHILOLOGICAL COMMITTEE



Critical Literary Argument in Poland

edited by Sylwia Panek

volume 31

Marcin Jauksz

**Between Idealism and Naturalism.
Jan Gnatowski
and Józef Kotarbiński –
a Polemic On the Model of Literature
and Contemporary Literary Criticism**

The book presents the debate on the meaning of realism and naturalism for European and Polish literature. Jan Gnatowski's 1878 study *O realizmie w literaturze nowoczesnej* (On Realism in Modern Literature) is a fundamental, though marked worldview, analysis of French 19th c. novels – from Musset, through Balzac and Flaubert, up to Daudet and Zola. This conservative attempt at analysis met with strong opposition from the positivist camp – its chief proponent being Józef Kotarbiński, who in 1879 published the article *Wsteczność w krytyce literackiej* (Backwardness in Literary Criticism). This edition contains the complete reprint of these two texts together with a commentary that shows Gnatowski, although strong in his judgments, reads texts ideologically foreign to him carefully – even with a certain fascination. Kortabiński when defending realism's right to exist, however, approaches these uncompromising stories with a marked distance.

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-FILOZOFICZNY
KOMISJA FILOLOGICZNA



Polemika Krytycznoliteracka w Polsce
pod redakcją Sylwii Panek
tom 31

Marcin Jauksz
**Między idealizmem i naturalizmem.
Jana Gnatowskiego
i Józefa Kotarbińskiego
dyskusja o modelu literatury
i krytyki nowoczesnej**



Poznań 2023
WYDAWNICTWO POZNAŃSKIEGO TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ NAUK

POZNAŃSKIE TOWARZYSTWO PRZYJACIÓŁ NAUK
UNIwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Główny Redaktor Wydawnictw PTPN
Jakub Kępiński

Recenzent
prof. dr hab. Ewa Paczoska

Redakcja językowa i korekta
Barbara Łukaszewska

Projekt okładki
Elżbieta Kidacka

Łamanie
Marlena Roszkiewicz

Publikacja finansowana
w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego
pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki”
w latach 2017–2021, nr projektu 11H 16 0131 84



© Copyright by Sylwia Panek, Marcin Jauks, Poznań 2023

© Copyright for this edition by Poznańskie Towarzystwo
Przyjaciół Nauk, Poznań 2023

ISBN 978-83-7654-423-6

ISSN 2081-5999

Spis treści

ROZPRAWA WSTĘPNA

Pionierskie ekspedycje i buńczuczne rejterady. Zwrot realistyczny w literaturze wieku XIX i jego krytycy	11
Pod koniec roku 1878... ..	11
Definiowanie wieku XIX	43
Od idealizmu do naturalizmu – pochwała umiarkowania	78

TEKSTY ŹRÓDŁOWE. ANTOLOGIA

Wykaz tekstów źródłowych	95
Nota edytorska	97

SPÓR WŁAŚCIWY

J.G. [Jan Gnatowski]	
O realizmie w literaturze nowoczesnej	105
Jan Gnatowski	
[Podsumowanie]	243
J.[ózef] K.[arol] Kotarbiński	
Wstecznictwo w krytyce literackiej. (Jan Gnatowski – <i>Realizm w literaturze nowoczesnej – studium</i>) [rec.]	247

KONTEKSTY

Aleks.[ander] Półkoźic [Aleksander Niewiarowski]	
<i>Realizm w literaturze nowoczesnej</i> , studium napisał	
Jan Gnatowski [rec.]	291

L.S.W. [Ludomir Ludwik Szczerbowicz-Wieczór]	
Przegląd piśmienniczy [rubryka], (Jan Gnatowski,	
<i>Realizm w literaturze nowoczesnej. Studium</i> , we Lwowie	
1879) [rec.]	311
Józef (Karol) Kotarbiński	
Twórczość a krytyka. (Garść myśli)	325
 Bibliografia	 339
Indeks osób	349

Seria Polemika Krytycznoliteracka w Polsce przedstawia najważniejsze polskie polemiki krytycznoliterackie opatrzone obszernym komentarzem naukowym. Każdy tom obok *Rozprawy wstępnej* zawiera przedruki wchodzących z sobą w polemiczny dialog tekstów krytycznoliterackich, które – dotąd drukowane oddzielnie, niejednokrotnie trudno dostępne i rozproszone w czasopismach literackich – muszą być czytane razem.

ROZPRAWA WSTĘPNA



Pionierskie ekspedycje i buńczuczne rejterady. Zwrot realistyczny w literaturze wieku XIX i jego krytycy

Pod koniec roku 1878...

„Lata 80. XIX w. stanowiły okres przełomu, swoisty zawias łączący wiktorianizm z epoką *fin de siècle*’u”¹ – to zdanie historyka badającego wielkie prądy XIX wieku może być, choć wcale nie musi, dobrym otwarciem debaty o znaczeniu przełomu lat 70. i 80. stulecia światła na ziemiach polskich i dla polskiej kultury.

Może być nim, dlatego że chociaż Jürgen Osterhammel używa terminu „wiktorianizm”, to wskazuje na uzasadniony „anglocentryzm” dziewiętnastowiecznej cywilizacji z poczuciem znaczenia wariantów właściwej obywatelom imperium wrażliwości. Obok zjawisk centralnych w ówczesnym literackim oglądzie rzeczywistości zamieszcza przykłady mniej popularnych literatur narodowych. Na liście europejskich lektur obowiązkowych swoje miejsce wywalczyła w jego monumentalnej *Historii XIX wieku* między innymi *Lalka* Bolesława Prusa.

Zacytowane zdanie na pewno nie byłoby jednak dobrym otwarciem, gdyby wskazywało jednoznacznie, że polskie głosy dotyczące ważnych globalnych kwestii były wówczas jedynie głosami prowincji, a więc raczej reakcjami

¹ J. Osterhammel, *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, przeł. I. Drozdowska-Broering i in., wyd. 2 popr., Poznań 2020, s. 94.

na sprawę wielkiego świata niż opiniami ten świat współtworzącymi. Wydaje się jednak, że nie ma takiego ryzyka. Jak pokazali, każdy z osobna, Michel Foucault i Charles Taylor, traktowana ponadnarodowo wiktoriańska wrażliwość jest właśnie tym, co w obrębie europejskiej tradycji ma „przeżyć” wiek XIX i przekroczyć brzegi wyspiarskiego państwa – jeśli rozpatruje się tę wrażliwość zarówno jako fundament moralnego reżimu, jak i jako formę niegasnącej troski o drugiego człowieka². Czy w jednym, czy w drugim przypadku, czy wreszcie w wymiarze politycznej samoświadomości organizującej społeczny *modus operandi* podmiotu w nowoczesnym świecie polscy intelektualiści w tym „oliwieniu zawiasu”, by użyć formuły progu i stojących w nich drzwi Osterhammela, uczestniczą³.

² Charles Taylor, pisząc, że „nasze podstawowe moralne i polityczne normy [...] posiadały moc oddziaływania już w ubiegłym stuleciu” (Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński i in., Warszawa 2001, s. 725, 727), wskazuje przede wszystkim na moralny imperatyw redukcji cierpienia. Michel Foucault widzi z kolei w dziedzictwie wiktoriańskim troskę przede wszystkim o zachowanie kontroli i – w wymiarze cielesnej ekonomii – normatywizację zachowań erotycznych (zob. M. Foucault, *My, Wiktorianie*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, w: *idem, Historia seksualności*, Warszawa 1995, s. 13).

³ Taylor odnotowuje różnicę między wrażliwością wiktoriańską w jej macierzy, by tak rzec, a jej znaczeniem jako dobra eksportowego: „Ktoś mógłby argumentować – pisze – że dla obywateli społeczeństw dziewiętnastowiecznych nie zawsze było oczywiste, że pozostałości dawnej hierarchii są skazane na wymarcie [...]. Co więcej: ci, na których wpłynęły koncepcje Oświecenia i romantyzmu, wywodzili się z wykształconych sfer Europy i Ameryki, początkowo stanowili mniejszość. Im dalej na wschód, tym gorzej układały się te proporcje – ponadto owe grupy społeczne odgrywały w tamtych terenach pośrednią rolę” (Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny...*, s. 725).

We wspomnianej przez niemieckiego historyka polskiej powieści swoista czujność jest udziałem bywalców „renomowanej jadalni”, których losy Stanisława Wokulskiego zaprzatają na równi ze sprawami wielkiej polityki⁴. Niekompetencje pana Deklewskiego czy radcy Węgrowicza, a nawet przedstawiane później dumania Ignacego Rzeckiego nad bieżącą polityką może nie są kluczowym, ale za to stałym elementem społecznego tła, na którym rozgrywa się historia miłości i interesów Stanisława Wokulskiego osadzona w latach 1878–1879, a więc w czasach głębokiego kryzysu, nie tylko ekonomicznego, lecz także kulturowego. To, z czym się mierzą – wszyscy i każdy z osobna zarazem – bohaterowie *Lalki*, ukazuje zmierzch pewnego kształtu świata, przywołuje nastrój czasu zmian, które zachodzą w porządkach społecznych i, jak dowodził już Stanisław Brzozowski, obrazuje, że „ginące formy życia przez zgubę swą współdziałają w powstawaniu nowych”⁵, co z kolei przekłada się na poczucie zagrożenia i niepewności, które generuje ta dynamiczna epoka⁶. Jak pisał Jerzy Jedlicki:

Ci, co odkrywają prawa przyrody i nieznane lądy, wynajdują nowe technologie, źródła energii i środki komunikacji, nowe potrzeby i nowe dla ich zaspokojenia przedmioty, ci, co projektują instytucje, ogłaszają manifesty ideowe, piszą ustawy i obalają autorytety – ta garstka niespokojnych

⁴ Zob. B. Prus, *Lalka*, t. 1, oprac. J. Bachórz, wyd. 2 przejr., Wrocław 1998, s. 4–5 z przypisami.

⁵ S. Brzozowski, *Współczesna powieść i krytyka*, wstępem poprzedził T. Burek, oprac. J. Bahr, M. Rydlowa, Kraków 1984, s. 98–99.

⁶ Znakomicie oddaje to poczucie także pochodzący z początku lat 70. fragment artykułu Jamesa Baldwina Browna *The Revolution of the Last Quarter of the Century* (Rewolucja ostatniego ćwierćwiecza).

demiurgów wielkiej transformacji narzuciła w końcu całemu globowi nieustanną zmienność krajobrazów i sposobów życia. Wszyscy pozostali, wszystkie długowieczne wspólnoty ludzkie doświadczały zmiany cywilizacyjnej jako czegoś, co nadchodzi, co już nadeszło z zewnątrz, z jakimiś obcymi z miasta albo zza morza, z nieznanymi maszynami, z nową moralnością. Ta inwazja niosła ze sobą pokusę i groźbę, obietnicę i przerażenie, a najczęściej wszystko to razem i jednocześnie. Stanowiła – powiedzmy za Arnoldem Toynbee [sic!] – wyzwanie, na które można było odpowiedzieć bądź chętnym przyzwoleniem, bądź nienawistnym oporem, bądź wreszcie mieszaniną ufności i obawy⁷.

Przy okazji uznawania tej dynamiki zmian za niezwykle znaczącą dla opisu kultury literackiej drugiej połowy XIX wieku umyka często fakt, na który zwraca uwagę Jedlicki (podążający za Robertem A. Nisbetem), że „usposobienie ludzkości jest zachowawcze”⁸. Wynikająca z tego potrzeba mapowania reakcji na dynamizujący się świat wymaga rozpoznania wielości perspektyw, z których patrzono zarówno na przemysłowy postęp, jak i na zmieniającą się wraz z nim kulturę. „Wyzwanie”, które miał na myśli Arnold Töynbee, podobnie jak cały nowoczesny świat (ukazany między innymi w ważnym szkicu Richarda Shepparda *Problematyka modernizmu europejskiego*⁹), domaga się opisanego, oceny i adekwatnych do niego reakcji. Są one łatwiejsze do określenia dla piszącego o dyskusji światopoglądowej czy estetycznej historyka niż

⁷ J. Jedlicki, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 2002, s. 10–11.

⁸ Zob. *ibidem*, s. 10.

⁹ Zob. R. Sheppard, *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, wyd. 2, Kraków 2004.

dla obywateli XIX wieku, niemniej jednak to właśnie intuicje reagujących w czasie teraźniejszym świadków tamtych dni, uporządkowane w obrębie narracji tworzonej z perspektywy lat, zyskują szczególną rangę w określaniu znaczenia tego, co nazywane jest „doświadczeniem nowoczesności”.

Właśnie w lekturze świadectw epoki czai się szansa, by zrozumieć dynamikę wynikającą z opisywania owych „ciężkich prób, na jakie wystawiony został człowiek poddany racjonalistycznemu projektowi modernizacji oraz jego negatywnych konsekwencji”¹⁰. Podążanie w tym kierunku za jednym z wnikliwszych świadków swego czasu, a był nim niewątpliwie Prus, nie jest tu od rzeczy. Umieszczenie tego, co lokalne (Stanisław Wokulski jako zagadka), w kontekście zjawisk odległych i być może egzotycznych (polityka mocarstw europejskich) przekładać się może także na myślenie o innych uczestnikach ówczesnej debaty kulturowej oraz ich potrzebie rozpoznania zjawisk literackich w ujęciu komparatystycznym. Jak opisywał to Ryszard Nycz:

„Republika świata literackiego” to międzynarodowa, nieznająca granic (politycznych, etnicznych czy kulturowych) przestrzeń tworzenia, cyrkulacji, recepcji, idei i dzieł. Jedynie podejście komparatystyczne i transkulturowe do kultury narodowej może zdać sprawę z tworzenia wartości swoistych i cech unikatowych¹¹.

Chodzi o – stwierdza badacz – zmianę sposobu konceptualizowania narodowej historii literatury i „potrzebę

¹⁰ R. Nycz, *O nowoczesności jako doświadczeniu. Uwagi na wstępie*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 9.

¹¹ R. Nycz, *Możliwa historia literatury*, w: *idem, Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 173.

jej usytuowania w szerokim kulturowo-porównawczym kontekście”¹², przy – warto dodać – dbaniu nie tylko o opisanie tego, co dostrzeżone, ale też o sposób przyjęcia „wyzwania” (by wrócić do retoryki Jedlickiego). Dlatego też „wiktorianańska” rama ostatecznie może być jak najbardziej stosowna.

Przełom lat 70. i 80. XIX wieku to czas ważnego, choć może nie dość spektakularnego fermentu w obrębie polskiej literatury. Coraz wyraźniej odczuwane w obozie pozytywistów rozczarowanie nieskutecznością założeń teoretycznych ich programu, różnice zdań w obrębie obozu „młodej prasy” i stopniowa dywersyfikacja oraz łagodzenie stanowisk utrudniają – obecnie – stworzenie spójnej narracji na temat tego okresu. Problem stanowi próba uchwycenia zarówno wielorakich przekształceń literatury pozytywistycznej, jak i wyraźnych zrębów „wczesnej nowożytności” – a więc zwiastunów nowych kierunków zawieszonych jakby w powietrzu w oczekiwaniu na swą chwilę. Jak pisał o tym okresie Stanisław Burkot:

Przemiany powieści pod koniec lat siedemdziesiątych i na początku osiemdziesiątych wiążą się nierozzerwalnie z ogólnym kierunkiem przeobrażeń w poglądach literackich. Zachodziła wówczas bardzo istotna weryfikacja wielu twierdzeń i sądów w dziedzinie estetyki, które uważane były dotychczas za prawdy oczywiste. [...] Dziedzictwo pozytywistów ciążyło ciągle nad całością rozważań o powieści, pierwsze pytania o budowę dzieła paść miały dopiero z łamów „Ateneum”. Formułowali je Stanisław

¹² *Ibidem*. Co ważne, Ryszard Nycz przypomina, że *Lalce* zinterpretowanej przez Fredrica Jamesona udało się przebić na karty światowej historii i stać się „dziełem z peryferiów” o „światowym rezonansie”.

Witkiewicz i Antoni Dygasiński. I chociaż poglądy naturalistów naszych wyrastały ze wspólnego z krytyką pozytywistyczną podłoża – z estetyki Hipolita Taine’a, to jednak początek lat osiemdziesiątych przyniósł istotne zmiany w samym rozumieniu celu sztuki, a także w wartościowaniu dzieł¹³.

Istotność fundamentu Taine’owskiej estetyki dla pewnej części intelektualistów tego czasu¹⁴ może być podkreślona na samym początku tych rozważań, mających ukazać chwilę szczególnej refleksji o sztuce, w której wieloetapowość dochodzenia do tego, co zbiorczo można nazwać modernizmem, łączy się z mnogością wątków kulturowych, które tenże modernizm współtworzą. Polskie doświadczenie teoretyzowania o tym, ujęte w ramy opowieści o pozytywistycznym rozczarowaniu i szukaniu nowych dróg, może mieć w Tainie oparcie szczególnie mocne, gdyż pozwala pokazać, że świadomość związków sztuki z życiem była osią debaty o modelu artystycznej praktyki, jaką próbowała zaprojektować etyka. W literaturze polskiej owa praktyka była w znacznej mierze powiązana z sytuacją polityczną rozbitego kraju, nadrzędnym etosem patriotycznym i skutkiem tych czynników: swoistym napięciem między warowną twierdzą narodowej tożsamości – której niewzruszonymi murami miały być tradycja Rzeczypospolitej szlacheckiej i wiara ojców – a budowanym na fermencie dziewiętnastowiecznego „przyśpieszenia”, i związanej z nim idei „postępu”, poczuciem konieczności reformy społecznej jako odpowiedzi na

¹³ S. Burkot, *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, Wrocław 1968, s. 124.

¹⁴ Zob. H. Markiewicz, *Polskie przygody estetyki Taine’a*, w: *Z dziejów polskiej wiedzy o literaturze*, t. 6: *Prace wybrane*, Kraków 1998, s. 211–212.

narodziny nowych form kulturowej aktywności człowieka towarzyszących technologicznej i mentalnej rewolucji.

Na słowo „powiązana” należy położyć szczególny nacisk, rozważając zarówno sugerowaną przez nie relację, jak i wpisane w nią ograniczenie. Wpływ literatur obcych na polską produkcję literacką nie był – mimo romantycznej potrzeby oryginalności – niczym wstydlwym, choć w oczach części krytyków zaczynał być problematyczny, gdy źródła nabierały znamion ujęć skażonych, kontrowersyjnych z perspektywy literackiego *decorum* czy dominującego światopoglądu. Świadomy wpływu Hippolyte’a Taine’a na stanowiska zajmowane w obrębie konserwatywnego światopoglądu był, na początku XX stulecia, Teodor Jeske-Choiński. Pokazywał, że „niezależne” od nestora pozytywistycznej krytyki artystycznej postulaty metodologiczne stawiali też inni krytycy epoki, z perspektywy tych konserwatywnych – mniej kłopotliwi. Jeske-Choiński wymienia Victora Cousina i Charles’a-Augustina Sainte-Beuve’a¹⁵. Zwłaszcza ten drugi jest tu interesujący jako legendarny antagonist i bohater niedokończonych książki Marcela Prousta. Jego to bowiem metoda genetyczna była tak głęboko (przynajmniej zgodnie z deklaracją) niekompatybilna z dojrzewającą wrażliwością przyszłego autora *W poszukiwaniu straconego czasu*:

Dzieło Sainte-Beuve’a nie jest głębokie. Słynna metoda – która w przekonaniu Taine’a, Paula Bourgeta i tylu innych miała czynić z niego niezrównanego mistrza dziewiętnastowiecznej krytyki literackiej – polegająca na nieoddziałaniu człowieka od dzieła, na ocenianiu autora i jego książki jednocześnie [...], na szukaniu najpierw odpowiedzi na szereg pytań zupełnie niezwiązanych z jego

¹⁵ T. Jeske-Choiński [!], *Pozytywizm w nauce i literaturze*, Warszawa 1908, s. 33.

utworami (jak się zachowywał itd.), na pozyskaniu wszelkich możliwych informacji na jego temat, wnikliwym badaniu listów, poszukiwaniu jego znajomych i rozmowach z wciąż żyjącymi, na lekturze tego, co o nim napisali ci już zmarli – taka metoda odrzuca poznaną przy głębszym wniknięciu w samego siebie prawdę, że książka jest wytworem innego „ja” niż to, które przejawia się w naszych zwyczajach, w życiu towarzyskim czy w naszych przyzwyczajeniach. Jeśli chcemy spróbować zrozumieć tamto ja, musimy spróbować odtworzyć je w głębi samego siebie. I nic nie uwolni naszego serca od tego wysiłku. Prawdę trzeba składać z kawałeczków...¹⁶

Studium o pozytywizmie Jeske-Choińskiego z 1908 roku może być zestawione z tekstem Prousta pisanym na przełomie 1908 i 1909 roku, nie tylko ze względu na synchroniczność ich zaistnienia, ale przede wszystkim na to, co owa synchroniczność zarysowuje, a mianowicie: jak inaczej patrzyli na minione stulecie ci, którzy w nim stoczyli swe największe boje, i ci, którzy pod tyłoma względami musieli wiek XIX ośwoić bądź wyegzorcyzmować, by wygospodarować, czy to w obrębie krytyki, czy też sztuki, czy też po prostu życia, miejsce dla siebie. Proustowska formuła osobistej reakcji na dzieło sztuki ma charakter epokotwórczy i określa wyraźnie – nawet jeśli przez negację – co w wieku XIX łączyło twórców i krytyków, bez względu na to, z jakim aparatem metodologicznym czy aksjologicznym zabierali się oni do pisania czy lektury. Silny związek autora z jego dziełem był częścią światopoglądu ludzi profesjonalnie zajmujących się literaturą, a prądy literackie epoki – od ekspresywnego subiektywizmu na romantyczną modłę po ideał obiektywnej

¹⁶ M. Proust, *Przeciwko Sainte-Beuve'owi*, przeł. A. Dwulit, red. A.Z. Jaksender, K.M. Jaksender, Kraków 2015, s. 63–64.

relacji prozy mimetycznej – nieustannie ulegały waloryzacji przez swe zakotwiczenie w przeżyciu, doświadczeniu lub naocznej obserwacji. Mediacyjny charakter dzieła sztuki łączył się więc w równym stopniu z samym dziełem i postacią mediatora, który wypuszczał je w świat. Dodatkowo komplikowało to próby określenia wagi zagadnienia realizmu w krytyce literackiej epoki i zbudowania jego pozytywnego obrazu w oczach czytającej publiczności.

Ewa Paczoska stwierdzała wyraźnie, że

najbardziej powszechną metodą doprecyzowania terminu i tym samym jego rehabilitacji jest w krytyce literackiej „młodych” ustalenie relacji „realizm” – „idealizm”.

Wskazywała, że to

określenie pól znaczeniowych terminów poprzez daleko idącą konfrontację postaw filozoficznych i artystycznych [...] w polskiej tradycji wywodzi się od Mochnackiego jako autora dzieła *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*¹⁷,

ukazując tym samym romantyczne korzenie debaty, która wraz z pierwszymi świadectwami recepcji dzieł francuskiego naturalizmu w polskiej krytyce miała rozgorzeć na nowo. Paczoska przypomniała także postać Jana Zachariasiewicza i opracowane przez niego w 1872 roku ujęcie problemu, pozwalające idealizmowi widzieć w tym, co zmysłowe, jedynie oznaki duchowego świata, realizmowi z kolei nakazujące zainteresowanie jedynie tym, co ludzkie zmysły obejmują. Ważna była, według badaczki, widoczna w tych poglądach ciągłość:

¹⁷ E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1989, s. 77.

Przekonanie, że realizm to niezmienny składnik umysłu ludzkiego i jego tworców, że jako metoda ujmowania rzeczywistości jest kategorią „starą jak świat”, uznać można nie tylko za wspólne dobro krytyki literackiej „młodych”, ale za obiegowe przekonanie epoki, z którym zgodzić się musieli nawet przeciwnicy lansowanej przez pozytywistów metody kreacji. W latach siedemdziesiątych była to forma obrony pojęcia dyskredytowanego przez przeciwników, którzy opisywali realizm współczesny jako objaw degeneracji sztuki, spospolicenia gustów, upadku obyczajów i zasad dobrego smaku¹⁸.

W dorobku krytycznym Włodzimierza Spasowicza oraz Piotra Chmielowskiego dostrzega Paczoska charakterystyczne dla lat 70. sięganie po wybrane dzieła minionych dekad i odwoływanie się do ówczesnych nurtów literatury, które „uzdrowiały” realizm, czyniły go wartościowym elementem tradycji literackiej (wskazanie *Pana Tadeusza* może być najbardziej wyrazistym przykładem) i tym samym współczesnych prób literackich¹⁹.

Realizmu w dziełach stworzonych we wcześniejszych latach wieku XIX doszukiwali się jednak nie tylko pozytywiści i krytycy sympatyzujący – mniej lub bardziej – z nowymi (w latach 70.) prądami literackimi. W takim samym bowiem stopniu „realistyczne” punkty odniesienia na historycznoliterackiej mapie mogły służyć, i służyły, jako wzorce literatury „chorej”, „zdegenerowanej”, „upodłonej”. Zmysłowe wątki w literaturze (na przykład romantycznej) stawały się argumentem na rzecz negatywnie ocenianych procesów kulturowych zachodzących w przestrzeni cywilizacji industrialnej (w takim samym stopniu, w jakim codzienność ukazana w eposie Mickiewicza

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Zob. *ibidem*, s. 77–78.

była argumentem wspierającym realistyczne podejście w oczach jego sympatyków), przede wszystkim sekularyzacji i szeregu związanych z nią, negatywnie ocenianych przez tradycjonalistów, przemian obyczajowych. Także osiągnięta w połowie lat 70. dojrzałość literacka pokolenia Szkoły Głównej przekłada się na skomplikowanie światów przedstawionych w ich utworach, a odchodzenie od poetyki tendencyjnej zbiega się z pierwszymi sygnałami nowej realistycznej wrażliwości, która wkrótce zostanie nazwana wrażliwością naturalistyczną.

Zarówno Jan Gnatowski, jak i Józef Kotarbiński, których dyskusja o realizmie w ówczesnej literaturze jest przedmiotem namysłu w tym tomie, wywodzą się z tego kręgu przekonań związanych z lekturą i krytyką, przekonań ukształtowanych w ramach wskazywanej w poprzednich akapitach metody Sainte-Beuve'a czy Taine'a. Studium Gnatowskiego *O realizmie w literaturze nowożytnej* ukazuje się w drugiej połowie 1878 roku (ostatnia część w styczniu roku następnego) w „Przeglądzie Lwowskim”, a odpowiedź Józefa Kotarbińskiego na tę publikację (a właściwie na wznowienie tegoż studium jako osobnej broszury wydanej we Lwowie), zatytułowana *Wstecznicstwo w krytyce literackiej*, w „Przeglądzie Tygodniowym” – w ostatnich numerach opublikowanych w roku 1879. Oba czasopisma miały swoje wyraziste filiacje światopoglądowe: pierwsze stanowiło naczelny ultramontański organ prasowy Galicji, drugie, pod redakcją Adama Wiślickiego, na początku lat 70. było przestrzenią pierwszych wystąpień pozytywistów, a u kresu dekady wciąż jeszcze aspirowało do bycia progresywnym periodykiem. Obaj autorzy, występując na łamach powyższych czasopism, spełnili pokładane w nich nadzieje, co niejako znajduje odzwierciedlenie w obrazie polemiki, jaki tworzą świadectwa tej lektury. Obraz ten „ustawiony” został, można powiedzieć, bardzo wcześnie przez Zygmunta Szweykowskiego,

który w swym studium *Pierwszy etap walki o naturalizm w Polsce*, ogłoszonym w 1934 roku jako wstęp do wyboru pism Antoniego Sygietyńskiego, notował, że w swoim tekście Gnatowski wyrażał stanowisko popierane przez znaczną część ówczesnej publiczności literackiej, jednak formułował je „z zasadniczego stanowiska uczuciowego i ideowego”, a nie w duchu obiektywizmu naukowego; ponadto autor przypuszczał „zaciekły atak” na przeciwników w imię „chrześcijańskich ideałów ludzkości”²⁰. „Nie bada on – stwierdza Szweykowski – lecz sądzi jako chrześcijanin, jako tradycjonalista, jako wyznawca filozoficznego idealizmu”²¹. Kotarbińskiego natomiast badacz „ustawił” jako bezwzględnie występującego „aż w czterech artykułach [...] przeciwko teoriom zawartym w rozprawie” Gnatowskiego²². Jak konstatuje Szweykowski, Kotarbiński

bez skrupułów nazywa [Gnatowskiego] wstecznikiem, ciasnym, stronnictwym teoretykiem, szermierzem estetycznego konserwatyzmu itp., zdecydowanie staje po stronie literatury naturalistycznej, uważając, że „rewindykacja fizycznego pierwiastka w sztuce i moralności jest koniecznym wynikiem postępu nowszej wiedzy”, która przenika coraz bardziej „praktykę życia”²³.

Postawa Kotarbińskiego, zaznacza Szweykowski, jest jednak efektem postawy Gnatowskiego; Kotarbiński bowiem

wyżej ceni rozkosz duchową, jaką sprawia mu przeczytanie choćby jednej kartki Sofoklesa, Dantego, Szekspira,

²⁰ Z. Szweykowski, *Nie tylko o Prusie. Szkice*, Poznań 1967, s. 209–211.

²¹ *Ibidem*, s. 209.

²² *Ibidem*, s. 211–212.

²³ *Ibidem*, s. 212.

Goethego, Byrona lub którego z naszych geniuszów idealistycznej poezji nad wrażenia otrzymane z przewertowania całych tomów Zoli lub Flauberta²⁴.

Za Szweykowskim do pewnego momentu krok w krok podąża Jan Nowakowski w studium *Spór o Zolę w Polsce*, wskazując, podobnie jak poprzednik, na poglądy Augusta Cieszkowskiego i Zygmunta Krasińskiego kreślące historiozoficzną mapę, po której porusza się Gnatowski. Badacz inaczej jednak ocenia to, jak atak konserwatywnego krytyka „ustawił” debatę:

Wystąpienie Gnatowskiego było prowokacją, zapędzającą polskich ideologów mieszczańskiego postępu w ślepą uliczkę. Wychodząc z przyczółków klerykalizmu, broniących zwodzonych mostów feudalnych – zmuszało pozytywistów do ataku. Miotając pociski w literaturę realistyczną – kazało pozytywistom bronić realizmu. Nie rozróżniając zaś, zapewne celowo, sensu tendencji realistycznych warszawskiego pozytywizmu od specyficznej partyzantki naturalistycznej spod znaku Zoli – stawiało ultimatum, w obliczu którego publicystyka mieszczańska musiała ogłosić swą solidarność z Zolą²⁵.

Szweykowski sądził, że „prowokacja” nie była zamierzona i reakcja „młodych” „przeciwna była zupełnie zamierzeniom Gnatowskiego”²⁶, a poszerzenie pola walki o takich pisarzy jak Kotarbiński mogło być dla autora

²⁴ J.K. Kotarbiński, *Wsteczność w krytyce literackiej. (Jan Gnatowski – Realizm w literaturze nowoczesnej – studium)* [rec.], „Przegląd Tygodniowy” 1879, nr 40, s. 483; Z. Szweykowski, *Nie tylko o Prusie*, s. 212.

²⁵ J. Nowakowski, *Spór o Zolę w Polsce. Z dziejów pozytywistycznej recepcji naturalizmu francuskiego*, Wrocław 1951, s. 34.

²⁶ Z. Szweykowski, *Nie tylko o Prusie*, s. 211.

O realizmie... sporym zaskoczeniem. Nowakowski akcentuje intencjonalność „prowokacji”, a przy tym dopatruje się w odpowiedzi Kotarbińskiego „swoistej próby zaznaczenia możliwości kompromisu” – „swoistej”, gdyż

miętkość argumentacji rzeczowej zabawnie kontrastuje z gwałtownym tonem w stosunku do przeciwnika obdarzonego atrybutami wstecznictwa, ciasnoty, stronniczości, trwania przy „jednostronności przesadnego idealizmu”²⁷.

Postawa Kotarbińskiego zyskuje szczególną rangę w ważnym tekście Henryka Markiewicza *Realizm, naturalizm, typowość*, dotyczącym obrony krytycznie ujmowanego realizmu podjętej przez Piotra Chmielowskiego i Henryka Sienkiewicza w 1873 roku, a „szerzej przez Kotarbińskiego” właśnie, który miał argumentować, „że zarówno realizm, jak idealizm literacki odzwierciedlają istotne rysy życia ludzkiego”. Markiewicz nie pisze o Gnatowskim, ale zaznacza, że mimo takich wystąpień jak *Wstecznictwo...*

w polskiej opinii literackiej długo jednak przeważało przekonanie, że realizm, poprzestając na obserwacji, ciąży ku negatywnym tylko stronom życia, nie potrafi zaspokoić tęsknot człowieka do ideałów moralnych czy estetycznych, może więc stworzyć pełnowartościowe dzieło literackie dopiero w połączeniu z idealizmem²⁸.

Tadeusz Bujnicki natomiast, kiedy omawiał tło społeczno-literackie pierwszych lat twórczości Sienkiewicza, podejmował „trop” podrzucony przez Szweykowskiego, pokazując jednocześnie, jak obie strony debaty naginały

²⁷ J. Nowakowski, *Spór o Zolę...*, s. 36.

²⁸ H. Markiewicz, *Realizm, naturalizm, typowość*, w: *idem, Główne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. 4 przejr. i uzupełn., Kraków 1976, s. 250.

nierozumiane przez siebie postulatory naturalizmu, usiłując je wpasować we własne ramy światopoglądowe. W odróżnieniu od piszących o naturalizmie korespondentów paryskich, relacjonował Bujnicki, publicyści i krytycy krajowi

w polemicznym zaciętrzewieniu naginali częstokroć założenia metody naturalistycznej do własnych przekonań. W gwałtownym sporze, jaki wybuchł wokół broszury konserwatywnego krytyka Jana Gnatowskiego *Realizm w literaturze nowoczesnej*, Kotarbiński i później Świętochowski anektowali „szkołę naturalną” dla tez pozytywistycznych, dokonując przy tym dość ryzykownych reinterpretacji. Uważali oni np. że Zola to pisarz „moralny” (w tym sensie słowa, w jakim używali go pozytywiści) i na swój sposób tendencyjny, fałszywie jednak odczytany przez krytykę. Z drugiej strony skrajny, konserwatywny pogląd wygłaszał autor cytowanej broszury, utożsamiający zresztą naturalizm z realizmem. Jego zadaniem realizm „[...] pozbawił się wszelkiej moralnej i estetycznej podstawy i stał smutną igraszką w ręku spekulantów sprzedających talent dla schlebiana namiętności mas i podniecania w nich zwierzęcych instynktów”. Zadaniem sztuki – według koncepcji Gnatowskiego – jest natomiast dążenie do ideału odrywającego myśli i uczucia człowieka od przynębiającej rzeczywistości²⁹.

Emocjonalność wystąpienia Gnatowskiego podkreśla też Julian Krzyżanowski, który w swoich *Dziejach literatury polskiej* mówi o „namiętym ataku”³⁰ na naturalizm, pomijając jednak reakcję Kotarbińskiego. Nie uwzględnia

²⁹ T. Bujnicki, *Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza*, Kraków [cop. 1968], s. 334–335.

³⁰ J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1970, s. 405.

jej także rekonstruująca najważniejsze debaty światopoglądowe antologia *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu* pod redakcją Janiny Kulczyckiej-Saloni, wydana w serii Biblioteka Narodowa. W omówieniu „sprawy naturalizmu” autorka wstępu nie poświęca zresztą uwagi także Gnatowskiemu; pisze ogólnie o głosach przestrzegających „przed naturalizmem zarówno odbiorców literatury, jak jej twórców”, żądających „kordonu sanitarnego przed naturalistyczną zarazą”³¹. W ramach samej dyskusji o naturalizmie zamieszczono w antologii jedynie fragment studium Gnatowskiego pochodzący z pierwszej części publikacji, w której autor wskazuje na złe dziedzictwo rewolucji francuskiej i parafrazuje realistyczne *credo*. Można by zatem mówić o wygaszaniu temperatury omawianego sporu, a nawet odsyłaniu go do lamusa.

Przypomni o nim, mimochodem, Zbigniew Przybyła, doszukując się w odpowiedzi Kotarbińskiego postulatu „jak najobszerniejszego uznania wszystkich rodzajów i kierunków literackich”³². Prawdziwy renesans dyskusji nastąpił jednak dopiero w ostatnich latach za sprawą Edwarda Jakiela³³,

³¹ J. Kulczycka-Saloni, *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1985, s. XCII. Badaczka o tej polemice nie pisze też przy okazji rekonstrukcji debaty o Zoli, zawartej w jej wcześniejszej książce *Literatura polska lat 1876–1902 a inspiracja Emila Zoli. Studia*; w tej publikacji echa dwugłosu Gnatowski–Kotarbiński można dopatrzyć się jedynie w rozdziale poświęconym Orzeszkowej, o której obaj krytycy pisali (zob. J. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876–1902 a inspiracja Emila Zoli. Studia*, Wrocław 1974, s. 293–294).

³² Z. Przybyła, *Józef Kotarbiński o pisarzach epoki pozytywizmu*, w: *Świętochowski i rówieśnicy. Kotarbiński, Urbanowska, Zalewski*, red. nauk. B. Mazan, Z. Przybyła, Częstochowa 2001, s. 228.

³³ E. Jakiel, *Księżda Jana Gnatowskiego obraz współczesności. Wybrane zagadnienia literackie*, w: *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiolek, Kraków [cop. 2014], s. 363.

Aleksandry Eweliny Mikinki³⁴ i Jana Marii Jackowskiego³⁵, którzy przypomnieli postać księdza Gnatowskiego. Z kolei w ogłoszonym w tymże czasie *Słowniku polskiej krytyki literackiej 1764–1918* stanowisko Gnatowskiego zostało określone przez Annę Martuszeuską jako „antynaturalistyczna filipika”³⁶, a on sam jako „ultrakatolicki” i „ultra-konserwatywny”³⁷. Ten obraz jest tonowany przez autorów wyżej wymienionych monografii, zwłaszcza Jackowskiego, według którego poglądy Gnatowskiego w tym sporze sytuują się „między odwołaniem do chrześcijańskiej wizji człowieka a wizją sekularystyczną”; tekst Kotarbińskiego natomiast przedstawia jako „ostrą” i „pryncypialną” krytykę, w której zebrany zostaje „katalog zarzutów powielany do dziś w sporach o wymiar kultury”³⁸.

Przy stosunkowo ograniczonym komentarzu, którym opatrzone są wybrane przez Jackowskiego fragmenty tekstu, ta ostatnia uwaga wydaje się znamienna. Przypominany do dziś spór Gnatowski–Kotarbiński zawiera „katalog” argumentów, które, co zaskakujące, nadal funkcjonują w dyskursie publicznym. Być może nasuwają

³⁴ A.E. Mikinka, „Kapłan-literat, wykwinny ksiądz-esteta”. Jan „Łada” Gnatowski (1855–1925) – kaznodzieja nieprowinjonalny, t. 1: *Twórczość artystyczna*, Łódź 2016, s. 25; eadem, *Wstęp*, w: J. Gnatowski, „Obok praw człowieka są jeszcze obowiązki”. *Wybór publicystyki ks. Jana Łady Gnatowskiego z lat 1879–1909*, wybór i oprac. A.E. Mikinka, Łódź 2019, s. 16–17, 20–23.

³⁵ J.M. Jackowski, *Ks. Jan Gnatowski (1855–1925) na tle epoki. Biografia historyczna*, Warszawa 2018, s. 195–196, 199–202.

³⁶ A. Martuszeuska, *Narracja/narrator* [hasło], w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia, terminy, zjawiska, przekroje*, t. 2: N–Z, red. nauk. J. Bachórz i in., Toruń–Warszawa 2016, s. 33.

³⁷ A. Martuszeuska, *Odbiorca* [hasło], w: *Słownik polskiej krytyki...*, t. 2, s. 134; eadem, *Realizm* [hasło], w: *Słownik polskiej krytyki...*, t. 2, s. 442.

³⁸ J.M. Jackowski, *Ks. Jan Gnatowski...*, s. 200–201.

pytanie, po linii refleksji filozoficznych tak różnych myślicieli, jak Foucault z jednej strony, a Taylor z drugiej (którzy szukali paraleli między wiktoriańską wrażliwością społeczną i estetyczną a późniejszym wiekiem XX)³⁹, o to, na ile ówczesne formuły duchowości wciąż odpowiadają kształtowi naszej nowoczesności. Bez wątpienia jednak określenie wzajemnych relacji antagonistów w tej dyskusji – przy uwzględnieniu szerszego spektrum argumentów, a nie tylko tych ukutych na podstawach retorycznych z kluczowych tekstów – daje szanse na lepsze zrozumienie antynomii kształtujących polską świadomość na przełomie lat 70. i 80. XIX wieku, w czasie, który znamionowało odchodzenie od postaw wypracowanych w ramach przełomu scjentystycznego, konsolidowanie stanowisk w obrębie debaty lwowsko-krakowskiej w Galicji i przygotowanie gruntu pod nowe pomysły literackie (debiut Marii Konopnickiej, sława wracającego z Ameryki i piszącego *Ogniem i mieczem* Henryka Sienkiewicza, publicystyka Antoniego Sygietyńskiego promująca naturalizm i ważnych dlań pisarzy francuskich, powołanie do życia „Prawdy” i „Słowa” itd.)⁴⁰.

Jakiel, wspominając pierwsze lata aktywności pisarskiej Gnatowskiego, stwierdzał, że ukształtowała go właśnie

³⁹ Zob. M. Foucault, *My, Wiktorianie*, s. 13–21; Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny...*, s. 724–729.

⁴⁰ Jak pisała o tym czasie, też akcentując jego przełomowość, Magdalena Micińska: „Przedstawiciele «pokolenia Szkoły Głównej» w zaborze rosyjskim – przede wszystkim w Królestwie i Warszawie – reprezentowali różne opcje ideowe, różnie reagowali na klęskę Stycznia i na wyzwania lat następujących, na wiele sposobów odnajdywali się w ówczesnej rzeczywistości. Z czasem powiększały się rozbieżności między nimi. A jednak mimo tych różnic i ponad nimi ludzie generacji postyczniowej potrafili podjąć wspólną refleksję na temat przyszłości kraju [...]” (M. Micińska, *Inteligencja na rozdrożach. 1864–1918*, Warszawa 2008, s. 100–101).

formacja pozytywizmu⁴¹. Jest to ważne zdanie, wskazujące, że galicyjskich konserwatystów, również twórców *Teki Stańczyka* i ich wychowanków, rodzi ten sam czas, choć współczesność i pomysły na jej kształtowanie jawią się im inaczej niż wychowankom Szkoły Głównej, niosącym na sztandarach ideały filozofii pozytywnej. A jednak choć Gnatowski był, jak akcentowała to Mikinka, kontynuatorem myśli Stanisława Tarnowskiego⁴², wolno, a z tego powodu może właśnie należy, stwierdzić, że upodabniające go do jego nauczyciela i krewnego „skłócenie z epoką”, konserwatyzm literacki i religijny⁴³ nie dorównywały stopniem zaciekłości atakom jego mistrza na (przede wszystkim) powieść współczesną. Wydaje się, że można próbować złagodzić przekonanie o sile tej zależności debiutującego autora od jego krewnego i mentora. Choć wpływ Tarnowskiego jest nie do podważenia, to nie należy go też demonizować. Z pewnością Gnatowski był „nasiąknięty atmosferą ówczesnego Krakowa”⁴⁴, jak stwierdza badaczka, ale też nie był bezkrytyczny względem tego, co widział wokół.

Jak pokazuje Jackowski na podstawie listów pisanych do Bronisława Romera, choć Gnatowski sprzeciwiał się upraszczającym plotkom dotyczącym „stańczykowskich i klerykalnych wpływów na uniwersytecie” jako „warszawskiemu gadaniu dyktowanemu zarozumiałością, uprzedzeniem i ignorancją”, to jednak nie szczędził uwag krytycznych Tarnowskiemu (którego niezmiennie uważał za wspaniałego wykładowcę); negatywnie oceniał też atmosferę miasta:

⁴¹ E. Jakiel, *Księżdz Jana Gnatowskiego...*, s. 361.

⁴² Zob. A.E. Mikinka, „*Kapłan-literat...*”, s. 321.

⁴³ Zob. H. Markiewicz, *Słowo wstępne*, w: S. Tarnowski, *O literaturze polskiej XIX wieku*, wybór i oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1977, s. 34.

⁴⁴ A.E. Mikinka, *Wstęp*, s. 20.

Pisał [Gnatowski] o „fizjonomii” Krakowa, wskazując na nastój umysłowy, apatię moralną: „Krakowianin nie czyta z zasady nic oprócz «Czasu» i książki do nabożeństwa”. Działania literatów i uczonych zazwyczaj nie wykraczały poza krąg inteligencji i nie oddziaływały na mieszkańców miasta. Jednocześnie jednak uznawał, że w Krakowie najlepiej zachowały się stare cnoty, niezachwiana uczciwość, przywiązanie do wiary i moralności. [...] Mało znał studentów, oprócz Zaleskich z Podola [...] i ich przyjaciół. Do ich poznawania się nie śpieszył, ponieważ panował wśród nich surowy podział na liberałów i konserwatystów. Charakteryzował dobre i złe strony obu grup (liberałowie – więcej życia i ruchu, ale rzucali się na rzeczy święte; konserwatyści – lepsze zasady, więcej taktu i rozwagi, ale apatia i ospałość intelektualna oraz „paniczykostwo i złe pojęta arystokracja”). Gnatowski czuł się między młotem i kowadłem, bo musiał do którejś partii przystąpić, a żadna mu nie odpowiadała⁴⁵.

To rozdarcie jest cechą, o której warto pamiętać, zbliżając może obraz Krakowa Gnatowskiego do wspomnienia Mariana Zdziechowskiego, wykorzystanego przez Wilhelma Feldmana do odmalowania atmosfery grodu Kraka⁴⁶, Zdziechowskiego, który choć chrześcijańskie wartości wyznawał i idealizm w sztuce promował, to jednak rozpoznawał materializm tamtejszego katolicyzmu.

[U]mysły głosicieli katolickiej pracy organicznej – pisał Zdziechowski – mniej przykuwała sama treść słów

⁴⁵ J.M. Jackowski, *Ks. Jan Gnatowski...*, s. 161–162.

⁴⁶ Zob. W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie 1880–1904*, wyd. 3, t. 1, Lwów 1905, s. 5.

Chrystusowych niż ta forma, w którą się one wylały w życiu praktycznym, stwarzając potężną instytucję Kościoła⁴⁷.

Po przeciwnej stronie w sporze o realizm, który toczył się między Krakowem i Warszawą w późnych latach 70., stoi Kotarbiński. Choć zaliczano go w poczet „młodych” pozytywistów atakujących polski establishment konserwatywny (takich jak Świętochowski, Prus, Sienkiewicz, Ochorowicz i inni), to z pewnością nie należał do tego grona na tych samych zasadach co jego radykalniejsi dużo koledzy. Kotarbiński nie przystąpił do natarcia na poezję, której zbędność, ba, szkodliwość nawet, chcieli wykazać stawiający czoła romantycznym duchom reformatorzy społeczni. Jak pisała Zofia Jasińska:

[...] był i pozostał zapalonym miłośnikiem poezji, szczególnie zaś poezji romantycznej. Równocześnie jednak łatwo poddawał się żywym wówczas prądom filozofii pozytywizmu, które ugruntowane lekturą, przyjacielskimi stosunkami, a nawet współpracą z wybitnymi kolegami

⁴⁷ M. Zdziechowski, *Tetmajer i J.S. Wierzbicki*, w: *idem, Szkice literackie*, Warszawa 1900, s. 247. Rozwija to jeszcze Wilhelm Feldman: „Jak dla celów materialistycznych użyto wszystkich środków organizacyjnych, tak użyto też nauki, szczególnie tej, do której umysły, jako do «nauczycielki życia» najwięcej się garnęły i z której najwięcej środków karność można było wyciągać: historii. W żadnej sferze teoretycznej pozytywizm polski nie święci takich tryumfów, jak w krakowskiej historiografii. Jako fantastów, marzycieli, uczuciowców odrzucono Lelewela i jego szkołę, i ci sami ludzie, którzy nie mają dość słów wzgardy i arystokratycznego wstrętu dla Zoli i jego naturalizmu, stosują metodę najskrajniejszego naturalizmu do badań przeszłości: wyszukują każdy łachman, potrząsają nim z lubością, ukazują «jawnogrzeznicę» w całej nagości jej grzechów, ale [...] oświetlonych jednostronnie i [...] tendencyjnie” (W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie 1880–1904*, s. 5–6).

(Piotr Chmielowski, Henryk Sienkiewicz, Aleksander Świętochowski, Julian Ochorowicz), kształtowały jego pogląd na życie i sztukę. Tak więc dwie odmienne formacje estetyczne i filozoficzne – romantyzm i pozytywizm – będą od tej pory walczyły o duszę Józefa Kotarbińskiego. Stopniowo jednak zwyciężały wrodzone skłonności artysty romantyka⁴⁸.

W nieco innym kierunku niż ten profil zmierza opis autorstwa Marii Jolanty Olszewskiej dotyczący światopoglądowych predylekcji jednego z ważniejszych krytyków teatralnych epoki:

Z przekonania Kotarbiński pozostał przede wszystkim pozytywistą; był zwolennikiem podejmowania przez twórców problematyki aktualnej, ważnej ze względu na jej rangę społeczną. Promował utylitaryzm i pracę organiczną, przeciwstawiając kwietyzmowi działanie praktyczne. W związku z tym, że uznał za ważne kwestie uwarunkowań środowiskowych, historycznych i społecznych, popierał realizm w sztuce rozumiany zgodnie z zasadami estetyki Hipolita Taine'a⁴⁹.

W portrecie reprezentanta epoki chęć czy potrzeba położenia akcentu na jeden z nurtów drażących intelektualnie wiek XIX jest zapewne bardziej znacząca niż trudne i chyba niepotrzebne rozstrzygnięcie, która z tych perspektyw bliższa jest prawdzie. Wewnętrzny spór toczony przez Kotarbińskiego jest tu bodajże kluczowy – także

⁴⁸ Z. Jasińska, *Józef Kotarbiński*, Warszawa 1969, s. 7.

⁴⁹ M.J. Olszewska, *Józefa Kotarbińskiego głos w dyskusji o teatrze ludowym. Przyczynek do dziejów teatru polskiego w XIX w.*, w: *Józef Kotarbiński. Życie i dzieło – wybrane zagadnienia*, red. M. Gabryś-Sławińska, Lublin 2020, s. 13.

w kontekście jego ostrej polemiki z Gnatowskim, wystąpienia, które co prawda odnotowano w annałach po wielokroć, ale tak naprawdę nie zostało nigdy zanalizowane dogłębnie.

Jest w tym układzie rzeczą nader wskazaną pomyśleć o spotkaniu polemicznym Gnatowskiego z Kotarbińskim w kontekście innej kulturowej historii okresu: formuły proponowanej przez Janusza Maciejewskiego. Według tej koncepcji w duszy Kotarbińskiego istnieje bowiem linia podziału (w narracji Jasińskiej kojarzona z osią biegnącą przez cały wiek XIX i skupiającą wokół siebie kolejne pokolenia tej formacji); połączenie podzielonych części umożliwia powrót do kategorii „wyzwania” czy wyzwań, które rzucała epoka, zmuszając do odpowiedzi na nie⁵⁰. Traktując, za Maciejewskim, wiek XIX jako pole niegasnącej bitwy między romantycznością a pozytywistycznymi ideami (nazywanymi tak od pewnego momentu), można postrzegać ówczesne dyskusje i polemiki jako odzwierciedlenie bojów toczonych przez wielu intelektualistów epoki z samymi sobą. „Tylko dla ludzi tego stulecia – mówi Maciejewski – było problemem pytanie: romantyzm czy pozytywizm”⁵¹. Swoistość zagadnienia, łączącego w sobie tak wiele wątków filozoficznych i estetycznych XIX wieku, pozwala myśleć o tych dyskusjach jako o procesach tożsamościowych dla wchodzących w polemikę pisarzy.

Jak pisał Maciejewski:

Twórcy pozytywizmu reprezentowali różne opcje ideowe. W ich ramach byli to jednak specyficzni, właśnie pozytywistyczni liberałowie, konserwatyści bądź socjaliści.

⁵⁰ J. Maciejewski, *Miejsce pozytywizmu polskiego w XIX-wiecznej formacji kulturowej*, w: *Pozytywizm. Języki epoki*, red. G. Borkowska, J. Maciejewski, Warszawa 2001, s. 14.

⁵¹ *Ibidem*, s. 13.

(Oczywiście prym wiedli ci pierwsi). Wszyscy oni byli w jakimś stopniu nastawieni rewizjonistycznie do przeszłości w ogóle i do własnych poprzedników, poszukiwali zmian. Kładli wszyscy także nacisk na metodyczną pracę; „pracę organiczną”, „u podstaw” [...]. Mieli szacunek dla nauki, cieszyli się ze zdobyczy cywilizacyjnych, nie korciła ich na ogół ucieczka na łono natury. Cechowali się trzeźwością, niechęcią do mistyki i metafizycznych dociekań, harmonijną wizją świata (choć nieco podważoną doświadczeniem). Mieli krytyczny stosunek do przeszłości narodowej i narodowych mitów, stereotypów oraz nawyków. W skrajnych odłamach dochodził on nawet do „szargania świętości”, ale obecny był ów stosunek także u tych, którzy się przeciwstawiali „szarganiu” broniąc „przeszłości ołtarzy”⁵².

Gnatowskiego jako pozytywistę dyskredytuje dzielone z konserwatystami galicyjskimi poczucie obowiązku obrony reduty Chrystusowej; tym samym trudno mu przypisać „niechęć do mistyki”. A jednak – dlatego publikowany w „Przeglądzie Lwowskim” pod koniec 1878 i na początku 1879 roku tekst ma tak ogromne znaczenie – teren literacki, na który w pierwszej kolejności się zapuszcza, jest, jak sam to odczuwa, przyziemny. Rozważania zawarte w studium *O realizmie w literaturze nowoczesnej* ukierunkowane są bardziej na los człowieka po tej stronie rzeczywistości niż rozważania o tym, co Herbert Spencer dla pozytywistów zadekretował jako Niepoznawalne. To spojrzenie na ziemię i literaturę o niej połączone z wyczuwalnym, w więcej niż jednym miejscu tego tekstu, lekturowym zaangażowaniem w przykłady niemoralnej sztuki czynią tę opowieść o literaturze francuskiej szczególnym dokumentem zmagania polskiej duszy późnego wieku XIX

⁵² *Ibidem*, s. 34.

z wyzwaniem nowoczesności (zaznaczonej jako problem w tytule studium przysłego księdza).

Odpowiedź Kotarbińskiego, starszego o kilka lat od swego adwersarza i w 1879 roku – gdy występuje przeciw Gnatowskiemu – noszącego już zdobyte w bojach publicystyczne ostrogi, można czytać również jako wyraz przepracowania osobistych idiosynkrazji estetycznych i światopoglądowych. Dla całego pokolenia był to wszak okres pierwszego przewartościowania młodzieńczych ideałów, wyłożenia nowego *credo* estetycznego i etycznego. Dla Kotarbińskiego to też ważki czas wypracowywania pozycji w aktorskim świecie stolicy – po zarzuceniu ścieżki kariery recenzenta teatralnego i rozpoczęciu artystycznej służby Melpomenie⁵³. Niewątpliwie miał zatem powody, by wyrazić się określić się w publikacjach niedotyczących teatru (takich jak szkic *Wsteczność w krytyce literackiej*), ukazać własne perspektywy na świat poza sceną i zaznaczyć wartości, których, zakładając teatralne maski, nie przestał wyznawać⁵⁴. Choć zatem Kotarbiński traktuje Gnatowskiego nieco protekcjonalnie, zwracając uwagę, że debiutuje na niwie publicystycznej, to nie szczędzi mu też razów i na tymże debiutancie odgrywa się za wszelkie frustracje, jakich przysparzają mu konserwatywni kry-

⁵³ Zob. D. Jarząbek-Wasył, *Teatr i parapraxis. Na marginesie „sypek” Józefa Kotarbińskiego*, w: *Józef Kotarbiński. Życie i dzieło...*, s. 103–104.

⁵⁴ Symbolicznego znaczenia może też nabierać w tym kontekście rola Fausta odgrywana przez Józefa Kotarbińskiego w inscenizacji Jana Tatarskiego. Spektakl wystawiano w Teatrze Wielkim, po raz pierwszy w październiku 1880 roku. I choć dylematy początkującego aktora z pewnym doświadczeniem publicystycznym niekoniecznie przystają rangą do egzystencjalnego kryzysu starego naukowca i maga w dramacie Goethego, to jednak mityczna wrażliwość epoki pozwalałaby, być może, na zbudowanie i przemyślenie takiej paraleli.

tycy, zanieczyszczający dyskusję o sztuce wonią kadzidła i kaznodziejskim zapachem. Należy jednak zapytać, o czym mówi Kotarbiński, kiedy mówi o religii. A także czego nie mówi, występując przeciw światopoglądowo ustawionej estetyce. I wreszcie: w jakim stopniu debata z Gnatowskim jest też debatą z sobą samym – nieograniczoną oczywiście do przestrzeni tego jednego tekstu – potwierdzającą wewnętrzne napięcia, jakie epoka generowała w każdym, kto intensywnie uczestniczył w jej duchowych zmaganiach⁵⁵.

We wspomnianej na początku *Lalce* (czas akcji tego utworu niemalże wyznacza ramy dyskutowanej tu debaty) jest słynna scena, w której doktor Szuman definiuje Wokulskiego. Wypowiedź jest dobrze znana wszystkim, którzy podczas kursu literatury w szkole średniej uważali choć trochę, i kładzie podwaliny pod teorię o rozłamie XIX wieku, akceptowaną przez większość fascynatów tego okresu:

Stopiło się w nim dwóch ludzi – mówi doktor do Rzekiego – romantyk sprzed roku sześćdziesiątego i pozytywista z siedemdziesiątego. To, co dla patrzących jest sprzeczne, w nim samym jest najzupełniej konsekwentne⁵⁶.

Silny akcent kładziony w interpretacjach na pierwszy człon tej wypowiedzi przysłania istotę ostatecznej diagnozy – nie ma mowy o podmiocie rozdartym, ale właśnie

⁵⁵ W myśleniu o Kotarbińskim walczącym z „prawowierną pozytywistycznością” i obdarzonym „dwoistością poglądów” podążam za wskazaniem Sabiny Brzozowskiej i Marka Dybizbańskiego, a także Tadeusza Budrewicza. Zob. S. Brzozowska, M. Dybizbański, *Wprowadzenie*, w: *Myśl teatralna doby postyczeniowej. Antologia*, wybór i oprac. S. Brzozowska, M. Dybizbański, Opole 2016, s. 34; T. Budrewicz, *Józef Narzyski – krytyka wspomagająca*, w: *Polska krytyka teatralna XIX wieku. Postaci i zjawiska*, red. M. Gabryś-Sławińska, Lublin 2017, s. 27.

⁵⁶ B. Prus, *Lalka*, t. 1, s. 322.

o „stopieniu”, zlanii się dwóch kruszców, których rozdzielić nie sposób... I być może nie warto!

W ramach narracji o przygotowaniu pola dla modernistycznej wrażliwości ślady tych rozdarć, tropionych w obrębie pozytywistycznych dychotomii, można uznać za zbyt dalekosiężne. A jednak wydaje się, zwłaszcza w kontekście prób Janusza Maciejewskiego czy Macieja Glogera, że poważne potraktowanie nawet felietonowego ujęcia, jakie oferuje Kotarbiński w pierwszym odcinku swej rubryki *Listy ze Starego Miasta* publikowanej na łamach „Gazety Warszawskiej”, jest możliwe. To z kolei zachęca, by w postulatach krytyka zawartych we *Wstecznicztwie w krytyce literackiej* widzieć postulat tegoż samego zaciekawienia światem, które napędzało w latach 70. jego, kontrowersyjną choćby dla obozu postępowego, rubrykę. Przedstawiając się czytelnikom, Kotarbiński pisze o mieszkaniu na Starym Mieście, które konfrontuje z niedalekim Krakowskim Przedmieściem, warszawskim *corso*:

Jestem tedy na przełomie dwóch światów...

Pomiędzy jednym i drugim mieszka prawda, kto bacznym, potrafi ją odnaleźć w porównaniu. Są tu wszystkie warstwy społeczeństwa: od spodu aż do góry, od pyszałka w przekrojonej na bakier czapce i podartych butach do pyszałka z pierścieniami na palcu i w lśniącej karecie. Macie tu nędzę i bogactwo – pracę i słodkie *dolce far niente* odpoczynku leniwca; troskę o jutro i zabiegi o błahostki życia, o rozkosze, o miłe chwilki... bańki mydlane złudy. Macie tu wszystkie sprawy poruszające badawcze i głębsze umysły świata, i te lubie kłopoty kółek, kółeczek, ruszających się w imię miłości bliźniego i postępu... dla przepędzenia zbywającego czasu. Pomiędzy jednym a drugim krańcem tego ruchliwego miejskiego światka pomieścić się może ciemnota i wiedza, sztuka i obłuda, piękno idealne i moralna szkarada... wszystko... wszystko!...

Cóż za kalejdoskop życia!... Patrząc weń tylko – a ciekawie, a bacznie, ileż się przesunie obrazków to ponętnych, to odstrasających!...⁵⁷

Takie ujęcie sugeruje otwartość Kotarbińskiego – związaną z jego dualizmem, demaskowanym przez badaczy – na sprawy życia codziennego: zarówno jego „rzeczywistość”, jak i jego „komedię”. Powyższy fragment introdukcji dwudziestoletniego krytyka można by wykorzystać w antologii tekstów mapujących słuszność diagnozy Karla Marxa, przywoływanej w książce Marshalla Bermana: „[...] w naszych czasach wszystko jest jak gdyby brzemienne w swoje przeciwieństwo”⁵⁸.

Flânerie Kotarbińskiego nie jest wszak oderwane od spektrum doświadczeń jego antagonisty. Gnatowski również, jak pokazywali badacze jego twórczości, był wnikliwym, zapalonym obserwatorem życia⁵⁹; on także, jak poświadcza zaangażowana lektura pism realistycznych, nie wahał się wyprawiać na lekturowe tereny sobie nie-miłe, by dokonać ich oglądu, dopiero potem zaś pisma osądzić (nawet jeśli osąd ten potwierdzał wyjściowe, wynikające z katolickiej wiary, przeczucia). Niewątpliwie też Gnatowski okazuje więcej zrozumienia realistom niż broniący ich Kotarbiński – Gnatowskiemu. Obaj mierzą się ze światem, który jest ciekawy, choć w pierwszej kolejności obcy, i w którym, mimo światopoglądowych zabezpieczeń

⁵⁷ J. Kotarbiński, *Listy ze Starego Miasta* [rubryka], „Gazeta Warszawska” 1871, nr 279, s. 1.

⁵⁸ K. Marks, *Przemówienie wygłoszone w rocznicę „The People’s Paper” 14 kwietnia 1856 roku w Berlinie*, przeł. Z. Bogucki, J. Nowacki, w: K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. 12, Warszawa 1967; cyt. za: M. Berman, „Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006, s. 21.

⁵⁹ E. Jakiel, *Księżda Jana Gnatowskiego...*, s. 363, 370.

(czy może za ich sprawą?), nie do końca się odnajdują. Kotarbiński został zaklasyfikowany przez Marka Piekuta jako konserwatywny pozytywista, który współpracując z konserwatywnym organem – „Gazetą Warszawską” – wcale nie zmuszał się do kompromisu, gdyż właśnie w tym periodyku „mógł wyrażać swoje poglądy na teatr”⁶⁰. A może nie tylko na teatr? Bo choć Piekut zgadza się, że pozytywistą mienić można Kotarbińskiego krytyka, to jego postawa z pewnością jest bardziej skomplikowana i niejednorodna, a ugodowy stosunek do Gnatowskiego – jak zauważał Nowakowski – choć maskowany był retoryką wystąpienia, pokazywał też bardziej wsobny wektor tych zmagających się z energiami obecnymi w tym czasie i lękami naczynającymi kształtujące się nazwy rodzących się trendów literackich.

W tym miejscu warto podkreślić, zaznaczoną też w tytule niniejszego opracowania, koncepcję potencjału literackiego epoki – nie do końca powiązaną z dominującą wówczas nomenklaturą krytyki literackiej, krytyki, która choć do pojęcia naturalizmu się odwoływała, to jednak Zolę aż do końca lat 70. (a często też w kolejnej dekadzie) nazywała realistą⁶¹. Te zależności widoczne w studiach

⁶⁰ M. Piekut, *Tematy teatralne w felietonach Józefa Kotarbińskiego* („Gazeta Warszawska” 1871–1877), w: *Świętochowski i rówieśnicy...*, s. 291–292.

⁶¹ O problematyczności pojęcia realizmu w epoce, poczynając od jego związków z poetyką tendencyjną u progu lat 70., pisała Ewa Paczoska (zob. *eadem*, *Krytyka literacka pozytywistów*, s. 74 i n.). Badaczka stwierdzała między innymi, że w latach 80. pojęcie naturalizmu stanie się dla krytyki szansą na „dookreślenie pojęcia realizmu i [...] form kreacji powieści realistycznych”, jednakże zwłaszcza przeciwni brakowi umiaru Zoli czy Flauberta krytycy tradycjoniści nie będą dostrzegać różnic między dwoma realizacjami mimetycznych ambicji literatury (zob. *ibidem*, s. 74, 85). Jednak o Zoli jako o naturaliście pisać będzie na przykład w swych korespondencjach z Paryża w 1879 roku

i Gnatowskiego, i Kotarbińskiego nie dziwią, a ton przywoływanych tekstów współbrzmi choćby ze studiami, jakie o Flaubercie i Zoli ukazały się odpowiednio wiosną i pod koniec 1876 roku w „Przeglądzie Tygodniowym”. Jak choćby fragment narracji o Zoli, „spadkobiercy szkoły realnej w powieściopisarstwie francuskim”⁶². „Niezrównany realizm” Zoli, o którym pisze autor studium, odnosi się do przyszłości: do krystalizacji terminologii krytyczno-literackiej w kolejnej dekadzie – w stronę świadomego rozróżnienia między realizmem a naturalizmem jako czymś więcej, czymś pulsującym odmienną energią.

Zatem chociaż i Gnatowski, i Kotarbiński, i inni mówią w drugiej połowie lat 70. o realizmie, to przestrzeń intelektualna, w której obrębie się przemieszczają, jest charakterystyczna dla epoki przejściowej, otwierającej się na to, co jeszcze nienazwane, ale już bardzo wyczuwalne – zmianę technik obrazowania wyrastającą z przewartościowań w obrębie leżącego u podstaw literatury światopoglądu nowych „dzieci wieku”. Istotne zatem, by w obliczu tego, co stanowiło ówczesne wyzwanie intelektualne, sztukę próbującą „powiedzieć wszystko” nazwać imieniem, które wybiorą dla niej nadchodzące lata, a to podkreślali już komentatorzy lat 70. Józef Ignacy Kraszewski, który także mówił, że Zola jest „jednym z pierwszych koryfeuszów literackiej specjalności zwanej realizmem”⁶³, zaznaczał siłę i moc specyficznego oddziaływania tego pisarza. Nie zgadzał się przy tym z rzekomo moralizującym

Józef Ignacy Kraszewski. Zob. *idem*, [O Zoli i naturalistach], w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*, oprac. S. Burkot, Warszawa 1962, s. 213 i n.

⁶² *Realizm w powieści francuskiej. III. Emil Zola i jego utwory*, „Przegląd Tygodniowy” 1876, nr 52, s. 585.

⁶³ [J.I. Kraszewski], *Kronika paryska (dokończenie)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1877, nr 68, s. 233.

wydzźwiękiem *L'Assommoir*, choć podkreślał mimetyczną bezwzględność pisarskiej strategii francuskiego twórcy. Formuły takie jak „realizm straszliwy”, „rozpasany”, „nie mający żadnych granic”⁶⁴ wskazują, że Zola swym piarstwem wyznaczał ówczesnym krytykom przestrzeń, do której jeszcze nikt nie dotarł. I chociaż wypowiedzi na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” sugerują, że „dalej już iść realizm nie może: stanął u kresu”⁶⁵, to wydaje się, że więcej w takich diagnozach nadziei niż realnego przekonania, nadziei kutej wbrew lękowi, co jeszcze czaić się może za rogiem.

Z tego też powodu osadzenie omawianej tu polemiki między idealizmem (żegnanym przez młodych pozytywistów u kresu lat 70. w swej najnowszej – tendencyjnej – odsłonie) i naturalizmem (nienazwanym widmem przyszłości i literackich amoralnych eksperymentów) wydaje się zasadne. W tym ujęciu Gnatowski staje po stronie chcących zahamować to, co groźne w mimetycznych zapędach literatury, okiełznać sztukę, która zmierza tymczasem w swoim kierunku – przerażającym, bo nieznanym. To spojrzenie w przyszłość, dla wszystkich łączące się z nadzieją, ale dla większości również z niekłamanym lękiem, jest kluczem do kontekstu kulturowego, w którym należy osadzać tę polemikę. By lepiej zrozumieć to, czego lęka się Gnatowski, i rozważyć powody, dla których nie mniej zdystansowany wobec nienazwanego naturalizmu pozostaje Kotarbiński, należy spojrzeć na naturalizm jako kluczową część wzoru na wrażliwość ostatnich dekad XIX stulecia.

⁶⁴ Zob. J. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876–1902...*, s. 99.

⁶⁵ Zob. *ibidem*, s. 100. Kulczycka-Saloni przypisuje ten fragment innemu korespondentowi z Paryża; stanowi on jednak część recenzji, za której autora badaczka uznaje Kraszewskiego. Por. *Kraszewski o powieściopisarzach...*, s. 199.

Definiowanie wieku XIX

Jeszcze na chwilę głos niech ma Kotarbiński, oprowadzający czytelnika „Gazety Warszawskiej” po atrakcjach miasta:

Stałem sobie przy jakimś skarłowaciałym drzewku na pograniczu dwóch światów... Z jednej strony widziałem tłum głów ludzkich zbitych w wielką masę, pomiędzy którymi przelatywały ciche szmery, to znów śmiech lekki przesunął się błyskawicą, to znowu huczały jedno-myślne oklaski... Tłum ten cały wykoleił się ze zwykłego biegu życia, oderwał się myślą od marnostek i kłopotów codziennych, karmił się złudzeniem sceny, wesołej melodii rozkoszą... Z drugiej zaś strony widziałem gwarne krzątanie się, wesołe rozmowy, krzątanie żywą i poziomą skierowaną ku nasyceniu najrealniejszych wymagań cielesności człowieczej...

Byłem tedy... pomiędzy dwoma przybytkami dostarczającymi dwojakiego pokarmu naszej istocie; zamyśliłem się nad dziwnym sojuszem, jaki zawarła nasza ogródkowa Melpomena z gastronomią... U nas, gdzie idealizm z realizmem kłóci się na zabój, miło doprawdy patrzeć, jak teatrzyk trzyma się ręką w rękę z jadalnią, jak pierwszy pomaga jej sążnistymi antraktami, w czasie których widzowie, bodaj dla zabicia czasu, muszą trochę pomleć szczękami... druga zaś skrzętnie pośpiesza wzmocnić siły zwątlące pod nawałem scenicznych wrażeń...⁶⁶

⁶⁶ J. Kotarbiński, *Listy ze Starego Miasta* [rubryka], „Gazeta Warszawska” 1875, nr 121, s. 1. Ten fragment cytuję także Jan Józef Lipski (zob. *idem, Warszawscy „pustelnicy i bywalcy”*, t. 1: *Felietoniści i kronikarze 1818–1899*, Warszawa 1973, s. 215).

Ponad pół wieku temu Jan Józef Lipski wybrał właśnie ten odcinek *Listów ze Starego Miasta* Kotarbińskiego⁶⁷ do swojej antologii warszawskich felietonów dziewiętnastowiecznych właśnie ze względu na osadzenie tego fragmentu w teatrze – świecie dla autora najważniejszym. W ten sposób mógł jednocześnie zaprezentować go jako felietonistę-reportera i ukazać jego „oryginalną fizjonomię”, „własne zasługi” na polu, na którym „poprzez cienką warstwę słów spojonych ze sobą na modłę dziennikarską, widać może bardziej blisko i bezpośrednio żywego człowieka niż w twórczości wyżej mierzącej”⁶⁸. Niewątpliwie odkrycie ludzkiej twarzy każdego autora jest skrytym marzeniem historyków. W tym jednak fragmencie jawią się też, obok zainteresowania Kotarbińskiego zmieniającym się światem i towarzyszącej temu ironii, jego intuicje, łączące rozmaite wymiary funkcjonowania sztuki – zagadnienia, które jak najbardziej wiązało się z jego „twórczością wyżej mierzącą”. Kategorie codzienności, doświadczenia i transgresji objawiają się tu, choć w żartobliwym ujęciu, i ukazują całkiem poważne zaangażowanie Kotarbińskiego w refleksję nad obecnością działalności artystycznej w życiu społecznym i jej zdolnością do zaskakiwania nowoczesnego odbiorcy. Narrację Kotarbińskiego o spektaklu oglądanym spod „skarłowaćciałego drzewka” można by wpisać w opowieści o przemianach cywilizacji i wrażliwości kulturowej w duchu Charles’a Baudelaire’a i Waltera Benjamina⁶⁹, a następnie

⁶⁷ Publikowanych w „Gazecie Warszawskiej” w latach 1871–1877.

⁶⁸ J.J. Lipski, *Józef Kotarbiński (1849–1928)*, w: *idem, Warszawscy „pustelnicy”...*, s. 214–215.

⁶⁹ „W osobie *flâneura* warstwa inteligentów oswaja się z rynkiem. Rzekomo idzie tam tylko na spacer, w rzeczywistości – by znaleźć nabywcę. W tym stadium przejściowym, kiedy to jeszcze ma mecenasa, ale już zaczyna się naginać do wymogów rynku (zwłaszcza felietonowego), stanowi «cyganerię»” (W. Benjamin, *Paryż*,

poprowadzić ku opisom kryzysu kultury w społeczeństwie spektaklu Guy Deborda⁷⁰ i zamknąć rekonstrukcją sceny opisanej, ale ujętej dodatkowo w ramy antropologii uwagi Jonathana Crary'ego⁷¹. Na użytek niniejszych rozważań

stolica XIX wieku (1939), w: *idem, Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, Kraków 2005, s. 54). Kotarbińskiego „cyganeryjność” byłaby tą Kunickiego z *Próchna*, jednak gotowego bronić reduct „nowych przestrzeni” sztuki w zgodzie z samodzielnie poczynionymi obserwacjami. Kotarbiński jako felietonista i aktor na pewno może być uznany za człowieka spektaklu, a zarazem niezwykle przenikliwego obserwatora „teatru życia codziennego”, wyprzedzającego socjologów takich jak Erving Goffman.

⁷⁰ „U źródeł spektaklu tkwi zanik jedności świata, a [...] ekspansja nowoczesnego spektaklu wyraża ogrom tej straty: abstrakcyjny charakter wszelkiej indywidualnej pracy oraz całego procesu produkcji znajduje doskonały wyraz w spektaklu, którego konkretnym sposobem bycia jest właśnie proces abstrakcji. W spektaklu pewna część świata [...] występuje przed nim jako jego przedstawienia i jest wobec niego nadrzędna. Spektakl jest tylko potocznym językiem tego oddzielenia. Tym, co łączy widzów, jest po prostu jednostronne odniesienie do centrum, utwierdzającego ich izolację. Spektakl jednoczy to, co oddzielone, ale jednoczy to wyłącznie w rozdzielaniu” (G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. i oprac. M. Kwaterko, Warszawa 2009, s. 42–43). Lustro żyjącej publiczności nie jest co prawda przez Kotarbińskiego problematyzowane do stopnia skomplikowania właściwego studium Deborda – felietonista nie może mu dorównać (nie tylko ze względu na ramy gatunkowe sposobu wypowiedzi) – ale odczuwalne wrażenie pewnej deprecjacji ważkich dla polskiego aktora ideałów (symbolizowanych przez skarłate drzewko) jest kontrowane ze wszystkich sił chęcią znalezienia plusów nowej sytuacji (wdzięczna recepcja *Intrygi i miłości* Schillera, który na normalnej scenie, choć lepiej zagrany, podobnie żywego odzewu nie znalazł). „Zjednoczenie w rozdzielaniu” i tu staje się formułą podmiotu, widza-everymana, Kotarbińskiego-reportera i innych widzów zgromadzonych na tej teatralnej uczcie.

⁷¹ W tak tworzonemu na marginesie tych rozważań eseju Jonathan Crary wkraczałby jako badacz nowoczesnego podmiotu,

ważne jest jednak przede wszystkim lekkie podejście do tematu starcia idealnej sztuki z pragmatyką życia codziennego i ogląd zmieniających się form konsumpcji (!) dzieł tejsze sztuki, w oczach felietonisty nie profanowanej, ale nasycanej nową, młodzieńczą energią odmiennego tonu recepcji.

Kotarbiński-flâneur to postać – można powiedzieć – wywiedziona z serca XIX stulecia. Ale nie inaczej jest z Gnatowskim, choć ten występuje z nieco innych pozycji. Autor szkicu *O realizmie...* zaczyna swą opowieść od przypomnienia prometejskiego mitu. Wykazuje się poetycką przenikliwością, dotykając materii, która pozostaje kluczowa w kulturze Zachodu właściwie po dziś dzień, a którą znamienne wyraził Hans Blumenberg, pisząc o pokrewieństwie między wiekiem XIX a postacią Prometeusza⁷². Niemiecki krytyk dostrzega we „wszystkich przekształceniach, korektach, zmianach gatunków” i „niebywałym wprost wysiłku uczynionym dla zapewnienia owej postaci ostatecznej i trwałej pozycji” dowód na niezwykłą energię tego mitu⁷³. Gnatowski o owej założycielskiej opowieści pisze natomiast tak:

Spomiędzy wielu pięknych i poetycznych legend starego świata najpoetyczniejszą może i najpiękniejszą jest legenda

kórego ujęcia „przyznawały uważności główne miejsce wśród wytworów zachodniej nowoczesności [...]. Ferdinand Tönnies w kontekście ważnego rozróżnienia wspólnoty (*Gemeinschaft*) i stowarzyszenia (*Gesellschaft*) wymienia uwagę jako konstytutywną właściwość tego drugiego, charakterystyczną dla nowoczesnych form izolacji i rozpadu, które zastąpiły przednowoczesne relacje wspólnotowe” (J. Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz, oprac. I. Kurz, Warszawa [cop. 2009], s. 75).

⁷² Zob. H. Blumenberg, *Praca nad mitem*, przeł. i oprac. K. Najdek, M. Herer, Z. Zwoliński, Warszawa 2009, s. 533.

⁷³ *Ibidem*.

o Prometeuszu. Owa baśń fantastyczna o człowieku, który skradł z nieba iskrę świętego ognia i musiał za to przez życie całe, przez całą wieczność cierpieć nadludzkim cierpieniem; ów mit, kryjący pod poetyczną osłoną myśl tak głęboką i tak wzniosłą – ma i dla naszej epoki znaczenie i urok. Jest w nim wielka prawda, tak wielka, że podanie zdaje się wyprzedzać czasy przedhistoryczne i zbliża się myślą swoją do epoki zupełnego rozwoju ludzkości; ależ obok tej prawdy jest równie, dla nas przynajmniej, wielki fałsz. Prawdziwym jest pojęcie natchnienia jako źródła wielkich cierpień i walk ciężkich dla tego, który ma nieszczęście je posiadać, fałszywą – nieszczęścia tego przyczyna. W pojęciu chrześcijańskim bóstwo nie jest zazdrosną potęgą, mszczącą się nielitościwie na śmiałku, który spróbował przywłaszczyć sobie jeden z jej nadziemskich atrybutów. Przeciwnie. Chrześcijanin wierzy, że wyższe dary umysłu i serca sam Bóg wlewa w duszę ludzką, sam w niej zaszczepla pierwiastek dobra i piękna, poczucie prawdy i dążenie do ideału. Dlatego też poezja chrześcijańska przeistoczyła całkiem stary mit prometeuszowy i myśl tę samą w nową ubierając formę, nadała jej głębsze, szlachetniejsze, bardziej idealne znaczenie⁷⁴.

Próba Gnatowskiego leży na swoistym szlaku równoległym do tego, o którym myśli Blumenberg, rozważając podejmowane w XIX stuleciu dziedzictwo encyklopedystów i rewolucji francuskiej. Krytyk mierzy się jednak z problemem wielkiej przemiany. Chrystianizując mityczną opowieść, negując możliwości mściwego i zazdrośnie strzegącego swych skarbów bóstwa, Gnatowski kształtuje wizję świata XIX wieku inaczej, niż chcieli tego kontynuatorzy emancypacyjnej narracji oświecenia. Natchnienie

⁷⁴ J.G., *O realizmie w literaturze nowoczesnej*, „Przegląd Lwowski” 1878, z. 14, s. 48–50 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 105–106).

jako źródło cierpienia jest elementem w sztuce pożądanym, jednak przyczyną samego cierpienia nie może być gniewny bóg. Ultramontański „Przegląd Lwowski” staje się ramą badawczej wyprawy Gnatowskiego, spójnej z jego oglądem świata⁷⁵, zgodnie z którym bunt przeciwko autorytetom był główną częścią problemu, z jakim mierzyła się współczesność. Krytyk może zrealizować swój cel, jak pokazuje interpretacja dwudziestowiecznego badacza, pozostając faktycznie w obrębie spektrum znaczeń, które prometejski mit zagarnia:

Bolesne położenie Prometeusza jest czymś, co się stale powtarza, jest wręcz konstytutywne dla dziejów ludzkości jako procesu pracy, który nie mógłby trwać, gdyby skończyło się na kilku jednorazowych darach. Taki już jest, powiada Diderot, los tych, których [...] stale męczy sęp symbolizujący świadomość braku. Zwielokrotnienie postaci Prometeusza ma sens dziejowy: postęp nie zmienia sytuacji jednostki gotowej do jego czynnego wspierania, ponieważ jej sępem jest utraπienie idei i wysiłek wkładany w każdy kolejny krok⁷⁶.

W którym momencie Prometeusz ma zatem możliwość „zmiany frontów”? W tym, w którym rozpozna chrześcijaństwo jako fundament poszukiwań, który wypełnia nieustające poczucie niespełnienia. Bohater

⁷⁵ Tak to podsumowuje Jan Maria Jackowski: „Znamienny to debiut, bo na łamach dwutygodnika literacko-politycznego założonego w 1870 r. przez ks. Edwarda Podolskiego [...] i uchodzącego za czasopismo, które usilnie broniło katolickiego punktu widzenia. «Przegląd Lwowski» był głównym pismem o profilu ultramontańskim w Galicji. Ultramontanizm w czasach nasilającego się antyklerykalizmu, racjonalizmu i laicyzmu nawoływał do jedności Kościoła i posłuszeństwa Rzymowi” (J.M. Jackowski, *Ks. Jan Gnatowski...*, s. 196).

⁷⁶ H. Blumenberg, *Praca nad mitem*, s. 533.

zaangażowany w misję cywilizacyjną zgodną z teleologią chrześcijańską odczuwa braki współczesności nie mniej intensywnie niż bojownicy o szczęście ludzkości stojący po drugiej stronie barykady światopoglądowej; ma jednak komfort, którego brakuje racjonalistom stawiającym w centrum jedynie człowieka. System wartości Gnatowskiego, jak rekapitulowała Mikinka,

obejmujący szacunek do tradycji walk narodowo-niepodległościowych, przekonanie o konieczności stania na straży dawnego porządku klasowego, głębokie poszanowanie Kościoła katolickiego i jego hierarchii, respekt dla instytucji rodziny, dla figury Ojczyzny oraz Narodu, a z drugiej strony niechęć do idei socjalistycznych, rewolucyjnych, lewicowych, bez mała strach (*item* pogarda) wobec stopniowego laicyzowania się społeczeństwa Europy Zachodniej – kształtował się w nim pod wpływem specyficznego środowiska ziemiańskich Kresów, pośród którego przebywał⁷⁷.

Niedosyt wieku XIX dotyka wygnanego z arkadii przeszłości, ale niezmiennie wierzącego w wyniesione z niej ideały młodego Gnatowskiego. Strach ustawiony przez Mikinkę obok pogardy, w domyśle jako strategii obronnej, staje się punktem wyjścia do budowania szanca przed zagrożeniem niestabilnej współczesności⁷⁸.

⁷⁷ A.E. Mikinka, *Wstęp*, s. 16.

⁷⁸ Jak pisze Maciej Gloger: „Nieobojętna wobec redukcjonistycznych tendencji epoki pozostała oczywiście krytyka konserwatywna i katolicka, reprezentowana przez Władysława Michała Dębickiego, Jana Gnatowskiego, ks. Mariana Morawskiego, Teodora Jeske-Choińskiego, która dopominała się konsekwentnie o wymiar duchowy literatury, wskazując na argumenty filozoficzne i naukowe, przemawiające za uznaniem pojęć ducha, duszy jako kluczowych i niezbędnych dla ludzkiej

W młodości Gnatowski doświadczył wielu traumatycznych wydarzeń. Jako dziecko musiał stawić czoła konsekwencjom powstańczego zaangażowania ojca i brata, zesłania tychże na Syberię, konfiskaty majątku rodzinnego, związanej z tym tułaczki. Dlatego nie sposób jego doświadczeń w pełni zestawić z życiem Kotarbińskiego – z jego rodziną bowiem los nie miał powodu obchodzić się równie brutalnie. A jednak i on, będąc świadkiem rosyjskich opresji postyczniowych jako warszawski student, dorastał w tym samym kraju, choć w innej jego przestrzeni. Świadomość rusyfikacyjnej presji, która wzmacniała poczucie życia w „oblężonej twierdzy”⁷⁹, była dużo większa na Rusi (gdzie leżał majątek Gnatowskich) niż w Królestwie Polskim (gdzie leżał majątek Kotarbińskich).

Na pamięć konwencjonalizującą dramatyczne wydarzenia – z upływem lat coraz bardziej – rzucają światło ogłoszone już w XX wieku (odpowiednio w 1916 i 1924 roku) wspomnieniowe opowiadania Gnatowskiego: *Doczekał!* (*Z dawnych wspomnień*) oraz *Leoncia*. W nich zawarta jest bodaj najdokładniejsza formuła mówienia o przeszłości właściwa sentymantalno-martyrologicznej perspektywie na los utraconych majątków, domostw, rozbitych rodzin i biografii. Spójna jest ona z koncepcją utraconej arkadii, spójna też ze wskazywaniem tego ziemiańskiego centrum świata, jakim był dwór jako

kondycji”. M. Gloger, *Duch / dusza / duchowość* [hasło], w: *Słownik polskiej krytyki...*, t. 1, red. nauk. J. Bachórz i in., Toruń 2016, s. 229.

⁷⁹ O strategii działań carskich na Rusi w kontekście losów Gnatowskiego pisze Jackowski (zob. *idem*, *Ks. Jan Gnatowski...*, s. 117, a także: D. Beaouvois, *Walka o ziemię. Szlachta polska na Ukrainie prawobrzeżnej pomiędzy caratem a ludem ukraińskim 1863–1914*, przeł. K. Rutkowski, Sejny 1996; F. Rawita-Gawroński, *Rok 1863 na Rusi*, t. 2: *Ukraina, Wołyń, Podole*, Lwów 1903).

placówka i ostoja wobec przetaczających się wokół nawalnic politycznych oraz ideowych.

Ponieważ polemika Kotarbińskiego z Gnatowskim dotyczy idei wpisanych w postawy estetyczne, to na nich należy się skupić, nie pomijając jednak pozostających w relacji z kwestiami literatury i sztuki (zwłaszcza w epoce postyczeniowej) płaszczyzn światopoglądowego niepokoju, na których starał się odnaleźć wychowanek patriotycznych asocjacji studenckich i później przesiąknięty aurą Krakowa żak. Szukając stabilności i on, i inne postaci galicyjskiego kręgu światopoglądowego współtworzyli językowe granice, wyraźnie określające ramy ich świata. Tę relację wyraża Marek Pąckiński:

Źródłem przekonań tradycjonalistów była oczywiście konieczność natychmiastowej reakcji na sytuację polityczną i społeczną, która pojawiła się po rewolucji francuskiej, a także swoistą sytuację kultury, zainicjowaną przez wielki intelektualny ruch oświecenia. Dla konserwatystów owa zastana sytuacja dawała się porównać jedynie ze starotestamentową przypowieścią o Wieży Babel – z kompletnym pomieszaniem języków. Sytuowało to problematykę religijną, moralną i filozoficzną w bezpośrednim sąsiedztwie zagadnień języka, stawiając przed nimi problem ponownej unifikacji, czy choćby zbliżenia wkomponowanych w język – czy różne języki – sposobów widzenia i odczuwania świata oraz przyjętych systemów moralno-etycznej oceny zdarzeń⁸⁰.

Z tego powodu język artystyczny, rzecz jasna, skupiał uwagę w polemice tradycjonalistów ze zdegenerowaną współczesnością. Ich wola, by podobnie jak pozytywiści z obozu „młodych” wykorzystać nadzieje łączone

⁸⁰ M. Pąckiński, *Język konserwatystów*, w: *Pozytywizm. Języki epoki*, s. 93.

z edukacją szerokich grup społecznych i wypracowaniem ponadklasowych strategii komunikacyjnych zgodnie z dogmatami pracy organicznej, koreluje z zainteresowaniem tematami literackimi i technikami komunikacji. Jako uczestnicy tej debaty muszą zaangażować się w istniejące już schematy i uznać polaryzację stanowisk. Jak wskazuje Pąckiński, „ogólna sytuacja kultury w drugiej połowie XIX wieku przypomina [...] bunt romantyków przeciw oświeceniu”, a „«zbuntowany» adwersarz pozytywizmu – modernizm – jeszcze nie ukształtował własnego, specyficznego języka”⁸¹. Tu lata 80. zajmują szczególne miejsce, a rok 1880 – wskazywany z nieodległej perspektywy pierwszej dekady XX wieku przez tradycjonalistę Jeske-Choińskiego jako początek okresu bicia pokłonów przed rozumem we Francji, Anglii i Niemczech, a następnie w innych krajach Europy – nabiera znamion szczególnie ważnego momentu w dziejach tego starcia⁸². Wyczerpywanie się pozytywistycznego optymizmu również w polskiej publicystyce tego czasu, co więcej: zwątpienie, że sztuka zaangażowana może skutecznie zmieniać porządek rzeczy, przekłada się na przetasowania światopoglądowe tego okresu, a także momenty spotkań i krystalizacji w obliczu wspólnie zdefiniowanej niepewności.

Jedną ze ścieżek diagnozowania ówczesności stał się wtedy nagle naturalizm, jego światopogląd i powiązane z nim konsekwencje dla definiowania reguł funkcjonowania człowieka w świecie na niwie artystycznej. Stąd chęć, by „pożenić” go ze „złym” i „zdemoralizowanym” dziedzictwem oświeceniowej rewolty i postawić pod znakiem zapytania liberalne prądy filozofii ostatnich dekad. Pąckiński stwierdza, że

⁸¹ *Ibidem*, s. 95.

⁸² T. Jeske-Choiński [!], *Pozytywizm w nauce...*, s. 5.

[ś]wiatopogląd konserwatywny powtarza w jakiejś mierze doświadczenia romantyków, przede wszystkim ich do-
tkliwe odczucie wyobcowania z rzeczywistości takiej, jaka
jawi się oczom racjonalisty lub empiryka. [...]. W sferze
relacji między „scjentystycznym” językiem pozytywizmu
a jego recepcją przez „nie-pozytywistów” można by, jak
sądzę ową sytuację wyobcowania określić mianem „ciąże-
nia tego, co nie wypowiedziane”. W tym miejscu pojawia
się rzeczowy i sensowny zarzut konserwatystów wobec
języka pozytywistycznej nauki: otóż język ten nie wypo-
wiada osobistych, ludzkich doświadczeń, hołdując swo-
istej „pseudobiektywizacji” świata. Przede wszystkim nie
jest on w stanie utrwalić przekonania o uniwersalności
i powszechnej zrozumiałości prawd moralnych⁸³.

Badacz mianem „ślepoty na pewną sferę rzeczywisto-
ści” określa to, co można łączyć z postawą Gnatowskiego
i jego myśleniem o szkole realnej w literaturze⁸⁴. Kry-
tyk debiutant w 1878 roku postrzega problem w kategorii
zwichnięcia perspektywy: sztuka realistyczna nie wyraża
pełni ludzkiego doświadczenia prywatnego czy społecz-
nego; nie jest uczciwym pokazaniem wszystkiego, co po-
strzegalne zmysłami; a co gorsza – jest wycofaniem się
z pokazywania człowiekowi życia w szerszym znaczeniu,
usenownionym przez wiarę, która (z perspektywy euro-
pejskiej) winna być niezawodnie wiarą chrześcijańską⁸⁵.

⁸³ M. Pąckiński, *Język konserwatystów*, s. 95.

⁸⁴ Jego zasługę w tym względzie – mówienie o szkole realnej w od-
różnieniu od szkoły romantycznej – podkreśla Marta Ruszczyń-
ska (zob. *Słownik polskiej krytyki...*, t. 2, s. 609).

⁸⁵ Ta postawa jest charakteryzowana przez badaczy analizujących
postawy konserwatywne. Krzysztof Pieleński pisał, iż „pod-
stawą takich opinii było przede wszystkim przekonanie o tym,
że dzięki zastosowaniu odpowiednich procedur poznawczych
można ujawnić ukryty na zapleczu empirycznych faktów,

Nie musi być to jednak idealizm o wyrażeniu religijnej proveniencji. To, co Leonardo F. Lisi nazwał „estetyką zależności”, pozwala ujmować drogi ku modernizmowi z nieco innej perspektywy, a polskie zmagania z francuskimi przemianami w obrębie literatury i związanych z nią światopoglądów – rozpatrywać. Lisi odwołuje się do pism Györga Lukácsa, choć odżegnuje się od jego antymodernistycznego stanowiska; skupia się na postrzeganiu różnicy między realizmem a modernizmem – bardziej w obrębie światopoglądów niżli technik literackich przez nie wykorzystywanych – i podążając z Franco Morettim, pokazuje, że można

mówić spójnie o ciągłej tradycji estetyki autonomii, która rozciąga się od niemieckiego idealizmu przez dziewiętnastowieczny realizm aż do dwudziestowiecznego modernizmu, pomimo wszystkich różnic w sposobach przedstawiania poruszanych tematów, w które obfituje ten okres, i trosk o nie⁸⁶.

Źródła tej estetyki, bijące z pism krytycznych Immanuela Kanta i rozwijającego jego myśli Friedricha Schillera, ważnego dla Gnatowskiego twórcy i teoretyka, w późnych latach 70. postrzegane są z dystansu, z wysokości, można rzec metaforycznie: bogatego już rozlewiska. Zaiste, Schiller Gnatowskiego – z wiersza tego poety

jednolity porządek fizyczno-moralny. Z głęboką penetracją bytu wiązano więc nadzieje na odkrycie zasad współżycia społecznego posiadającego ostateczne, ponadracjonalne czyli naturalne uzasadnienie” (K. Pielński, *Konserwatyzm jako oswajanie chaosu świata empirycznego. (Przypadek Edmunda Burke’a)*, Warszawa 1993, s. 13).

⁸⁶ L.F. Lisi, *Marginal Modernity. The Aesthetics of Dependency from Kierkegaard to Joyce*, New York [cop. 2013], s. 4. Tu i wszędzie dalej, o ile nie podano inaczej, przekład mój – M.J.

krytyk bierze motto do swojej rozprawy – to już Schiller przefiltrowany, połączony z estetyką Hegla w pracach tak ważnych dla edukujących się na *Listach z Krakowa* Józefa Kremiera pisarzy doby postyczniowej – Stanisława Tarnowskiego i Maurycego Straszewskiego. Gnatowski, ich uczeń, pokazuje jednak, jak w połączeniu z prymatem etycznej doktryny chrześcijańskiej trwają Schillerowskie postulaty piękna, cenne dla tradycjonalistów, zwłaszcza w ich antyrewolucyjnym wymiarze. Schillerowski racjonalizm nie zostaje jednak wyrugowany z tekstów krytyka, i to być może to kluczowy czynnik, który sprawia, że studium Gnatowskiego i reakcja na nie Kotarbińskiego (a także innych krytyków i badaczy) to dokumenty pozwalające nieco inaczej rozłożyć akcenty i określić zainteresowania ważnych postaci kształtujących ówczesne życie literackie.

Dlaczego zatem sprowadzać rzecz do pojęcia naturalizmu? Jak pisze Guy Robert:

[...] wychodząc z założenia, że człowieka i jego działalność tłumaczy środowisko i że powieściopisarz, podobnie jak uczony, powinien przede wszystkim dążyć do odkrycia przyczyn, naturalizm ten samoistnie niejako przeobraża się w końcu w etykę⁸⁷.

Ta etyka łączy się ze współczesnością, pokazuje samoświadomy akces Zoli do nowoczesności i związaną z tym programową bezwzględność.

Zola – pisze Robert – nie jest człowiekiem odcieni, ale brutalnych twierdzeń, krańcowych wniosków. Toteż posuwa

⁸⁷ G. Robert, *Emil Zola. Ogólne zasady i cechy jego twórczości*, przeł. I. Wachlowska, posł. H. Suwała, Warszawa 1968, s. 205.

się znacznie dalej niż inni powieściopisarze jego czasów w stosowaniu zasady, którą przyjął⁸⁸.

Warto myśleć o zasadzie organizującej spór Kotarbińskiego z Gnatowskim jako o zderzeniu się gotowych wizji świata, które przyjęli dwaj oponenti, szukający dopiero własnych poglądów na sprawę. W przypadku Gnatowskiego nie jest trudno w to uwierzyć. Młody student, pracujący nad swą rozprawą u boku Tarnowskiego⁸⁹, uczy się myśleć i pisać o literaturze, niewątpliwie wykorzystując idee podsunięte mu przez jego mentora oraz innych wykładowców. Podobnie około rok później zachowuje się Kotarbiński: z energią właściwą swoim przyjaciołom występuje przeciw „przeciętnym naszym przeciętnie prawomyślnym krytykom”, którzy „mozolą się w pigmejskim trudzie, sypią ochronne tamy i groble, zwalają mnóstwo gruzu umysłowej starzyzny”, by zbudować „sztuczne kordony” mające chronić „społeczeństwo nasze od prądów umysłowych lub artystycznych będących objawem postępu i wyzwolenia się umysłu ludzkiego od ciężącej nad nim przewagi autorytetów”. „[J]akby w świecie ducha – dodaje Kotarbiński – stwarzanym przez życie ludzkości istniała siła zdolna zatrzymać rwący pęd postępowego rozwoju”⁹⁰. Ta mocna retoryka dostosowana jest po części do siły niepokoju wyrażonego w retoryce Gnatowskiego, po części jednak do adresata zbiorowego: galicyjskiej krytyki konserwatywnej, i postulatów, do których odnosi się autor „Przeglądu Tygodniowego” na początku swego wystąpienia, a których nie formułuje eksplicytnie sam Gnatowski. Idea „sanitarnego kordonu” nie jest czymś,

⁸⁸ *Ibidem*, s. 209.

⁸⁹ Zob. J.M. Jackowski, *Ks. Jan Gnatowski...*, s. 164.

⁹⁰ J.K. Kotarbiński, *Wstecznicstwo w krytyce...*, „Przegląd Tygodniowy” 1879, nr 40, s. 482 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 247–248).

co w swym tekście Gnatowski proponuje. Wręcz przeciwnie – dogłębne omówienie, streszczenie wybranych (a licznych) partii zasadniczych powieści w obszernym studium pokazuje, że ta istotna lekcja dla młodego badacza literatury była eskapadą w przestrzenie trudne, a zarazem takie, którym stawia czoło, nie obawia się zmierzyć ich wrażeniem własnego doświadczenia lekturowego.

Jeśli choć na chwilę przyjąć, że naczelne postulaty polemiczne są w tym starciu najmniej osobiste dla obu pisarzy, to realny charakter sporu będzie być może łatwiejszy do określenia. Już bowiem pokazane elementy konserwatywnego światopoglądu Kotarbińskiego, i zadeklarowane przez niego przedkładanie lektur Goethego czy Mickiewicza nad „przyjemność” obcowania z powieściami Flauberta lub Zoli, ustawiają go w wątpliwej pozycji adwokata szkoły naturalistycznej. Z pewnością chce bronić prawa tej literatury do istnienia, nie wiadomo tylko, czy ma przed kim. Gnatowski za każdym razem bowiem szuka dodatknych stron przedsięwzięć literackich, których autorzy kładą ważne zasługi na polu opisywania świata – choć, jak wskazuje autor, skupiają się przeważnie na niższych elementach kondycji ludzkiej i zaniechują spoglądania ku niebu.

Honoré de Balzac na ten przykład w oczach Gnatowskiego ma „zmysł spostrzegawczy rozwinięty [...] do niezwykłego stopnia”.

Nie ma tak mało ważnego szczegółu – zaznacza – nie ma tak nieznaczej drobnostki, która by nie ściągnęła jego uwagi – a to, co u innego pisarza wydałoby się nudną drobiazgowością, pod jego piórem nabiera siły, malowniczości, życia, i staje się dla całości obrazu koniecznym potrzebny⁹¹.

⁹¹ J.G., *O realizmie...*, „Przegląd Lwowski” 1878, z. 18, s. 286 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 179).

Dlatego też utwory Balzaca przyrównuje Gnatowski „do kosztownej, z różnokolorowych kamyków złożonej mozaiki, zarówno doskonałej (na pierwszy rzut oka przynajmniej) we wszystkich swych częściach”⁹². To doskonałość części sprawia – twierdzi krytyk – że nie widzi się mankamentów całości:

A jednak niedoskonałości owe w tendencji utworów Balzaka, w ich budowie i przeprowadzeniu zasadniczej myśli – są bardzo wielkie i nie należy ich lekceważyć. Są one właściwe społeczeństwu, wśród którego urodził się i żył autor, z którego czerpał swe wzory, którego dzielił dążności i przekonania, i którego fotografią są jego utwory. Społeczeństwo jest zepsute, zmaterializowane, pozbawione wyższych celów i dążeń – figury powieści Balzaka odpowiadają temu najzupełniej: są egoistami, skąpcami, rozpustnikami, interes osobisty mają wciąż na względzie i drobnymi namiętnostkami swymi i słabostkami rządzą się jedynie. Społeczeństwo ma za jedyny ideał – materię, za jedynego Boga – pieniądź; bohaterowie Balzaka palą temu bóstwu kadzidła i do ideału tego wdychają, co więcej, sam autor rzuca się przed nim na kolana i otwarcie wyznaje cześć swą dla banknotu. Ostatni ten rys charakteru Balzaka jest niezmiernie ważny i ciekawy z tego względu, że rzuca jasne światło na naszego romansopisarza i daje nam klucz do wytłumaczenia i osądzenia zarówno jego życia prywatnego, jak i publicznej działalności⁹³.

W aksjologii literackiej Gnatowskiego związek pisarza z okresem, w którym tworzy, staje się po części usprawiedliwieniem jego uchybień – ów pisarz nie jest w stanie przekroczyć dążeń i przekonań swego środowiska. Tak jest

⁹² *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 180).

⁹³ *Ibidem*, s. 286–287 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 180).

w przypadku de Musseta, tak jest w przypadku Balzaca, a także Daudeta, równie miłego Gnatowskiemu. Autor *O realizmie...* jednocześnie przypomina kłopoty finansowe Balzaca, jego „część dla banknotu”, i opowiada historię jego dzieła jako historię przymusu światopoglądowego, zgodnie z którą piszący autor staje się rzemieślnikiem działającym na zlecenie, a dbając o poczytność i sprzedaż, nagina się do „obstalunku” czytającej publiczności. To jeden z naczelnych punktów zapalnych dla Kotarbińskiego, który pisze:

[...] cóż z tego, że Balzak gnębiony twardymi warunkami losu musiał olbrzymimi wysiłkami pracy walczyć z ciężarem trapiących go długów? Czyż byłby on jednym z potentatów nowoczesnej literatury, gdyby tylko prowadził zwykłe wyrobnictwo, hurtowną fabrykę literackiej tandety? Czyż „rzemieślnikiem” może być doskonały obserwator, głęboki psycholog, myśliciel wprowadzający do romansu tysiące zagadnień społecznych, moralnych, ekonomicznych, naukowych, mający swój filozoficzny pogląd na logikę ludzkiego życia, dochodzący nieraz nawet do wybujałych marzeń mistycyzmu?⁹⁴

Zaangażowanie Kotarbińskiego jest tu znaczące. Krytyk tonuje nawet poglądy Taine’a, którego przywołuje jako autorytet mający zdyskredytować bezczelne sugestie Gnatowskiego, a którego też przygniatał nadmiernie gorzki obraz świata w wielkim dziele Balzaca. Taine zarzucał autorowi *Komedii ludzkiej* niedostateczną znajomość historii, przy czym zaznaczał, że gdyby Balzac wziął pod uwagę postęp, zobaczyłby też, że ilość opisywanych przez

⁹⁴ J.K. Kotarbiński, *Wsteczniactwo w krytyce...*, „Przegląd Tygodniowy” 1879, nr 44, s. 530.

niego przywar społecznych jednak stopniowo się zmniejsza⁹⁵. Kotarbiński stanowczo sprzeciwia się poglądom Gnatowskiego; równocześnie przy tym, warto zauważyć, dyskutuje z Taine'em, akcentując to, co w jego odczuciu jest bez wątpienia zaletą: odkrywanie przez Balzaca przed czytelnikiem wielu interesujących i skomplikowanych aspektów współczesnego sobie życia:

Chociaż Taine twierdzi, że pogląd Balzaka na życie ludzkie jak na „konflikt egoizmów” pod względem etycznym jest „smutny i niebezpieczny”, że jego filozofia życiowa jest zbyt „gorzką”, jednakże nie przeszkadza mu to uznać całej potęgi jego talentu jako malarza i głębokiego znawcy ludzkiej natury. – Wstecznego krytyka mało to obchodzi, że Balzak rzucony w dziedzinę literacką całe setki żywych postaci zanalizował i odmalował tyle ciekawych i zawiłych często objawów psychicznych – on tylko pamięta o tym, że powieść jego jest „literacką spekulacją obrachowaną na zyski”⁹⁶.

Na świeżo wydane wtedy studium Taine'a powoływał się Kotarbiński już w 1877 roku. Wtedy też poczynił uwagę, która jakoby współbrzmiała z diagnozą Gnatowskiego dotyczącą uniwersalności prawdy o zasadzie działania realizmu. Zrobił to jednak bez żalu, który odczuwał z tego powodu autor *O realizmie...* W *Listach ze Starego Miasta* Kotarbiński pisał:

Naprzód! To hasło dzisiejszego wieku na wszystkie strony podnieca ludzką ambicję, rozgrzewa energię w tej wielkiej

⁹⁵ Zob. H. Taine, *Portrety literackie z Taine'a*, przeł. F. Mierzejewski, Warszawa 1873, s. 85–86.

⁹⁶ J.K. Kotarbiński, *Wsteczniactwo w krytyce...*, „Przegląd Tygodniowy” 1879, nr 44, s. 531.

pogoni za szczęściem, która stanowi piętno dzisiejszego wieku. Jeden ze znakomitych pisarzy francuskich powiedział, że główną treścią dzisiejszej ludzkiej komedii są owe wyścigi zadyszanych egoizmów ludzkich, nienasyconych żądzą użycia i zarobku, które galwanicznym prądem przebiegają miliony. Czynnikiem ten stał się poniekąd nawet dominującym we wszystkich utworach literackich nacechowanych wybitnym piętnem chwili, odzwierciedlających z nielitościwym nieraz a srogim realizmem wszystkie prądy i namiętności bieżącego życia⁹⁷.

Przez „wybitne piętno” Kotarbiński rozumie tu charakterystyczne dla czasu cechy, w realizmie widzi zaś – myśląc tu o Tainie i jego obrazie Balzaca – bezwzględność, ale wyczerpującą strategię oglądania świata. Fakt, że powołuje się na Taine’a, nie podając jego nazwiska, może wynikać z chęci nieobniżania wagi sądu autorytetem nestora pozytywistycznej krytyki, wątpliwym dla części czytelników „Gazety Warszawskiej”. Widać tu natomiast kolejne wahnięcie w myśleniu Kotarbińskiego, jakby zbliżającego się znów do estetycznych ideałów, które dzielił swego czasu z Prusem czy Świętochowskim, jednocześnie zaś dostrzegalna jest owa wrażliwość Benjaminowskiego flâneura, który przy okazji swych przechadzek i płynącej z nich twórczości (felietonistycznej) zostaje zaangażowany w nowoczesność i oddala się od tradycyjnych ideałów artystycznej praktyki.

Sąd Kotarbińskiego nie jest wszelako wyraźny i nie należy nader pochopnie przeciągnąć go na stronę cyganerii nowych czasów, o której pisał Benjamin. Warto przypomnieć, co Kotarbiński publikował w tej samej rubryce kilka lat wcześniej na temat „sztucznej atmosfery” Warszawy:

⁹⁷ J. Kotarbiński, *Listy ze Starego Miasta* [rubryka], „Gazeta Warszawska” 1877, nr 173, s. 1.

Mówimy sztucznej, dlatego że życie nasze obraca się wyłącznie w dziedzinie sztuki, chociaż to daje pewne warunki rzeczywistej sztuczności. [...]. Brodzimy po kolana w mrzonkach innego gatunku... przekształcamy się w materialistów, drwiących litośnie ze wszystkiego, co sięga wyżej, co ulata ponad ziemskie kałuże.

Nie potrafimy trzymać się środka; jesteśmy we wszystkim krańcowi. Obok nabożnisia stoi bezbożny sceptyk, obok idealisty różowego – czarny szyderca... obok orszadowo-tkliwych poezji naszych liryków młodych – *Prawdopodobna historia* pana Zabłockiego⁹⁸.

Ostatnie zestawienie można by zapewne i wyciąć, ale znakomicie sytuuje Kotarbińskiego jako przyszłego autora *Wstecznictwa*... – w miejscu, które tak martwiło Świętochowskiego, a należy o nim wspomnieć w kontekście torpedowania przez niego przyszłych zapędów idealizmu na modłę Gnatowskiego. Poemat Wojniśława Kazimierza Sawicz-Zabłockiego *Prawdopodobna historia*, wtedy nowość wydawnicza autorstwa białoruskiego poety, nie podoba się Kotarbińskiemu, razi go „malowanie namiętności prawdy życia” w poezji, gdyż wygląda tam „karykaturalnie” (miejsce takowej prawdy jest, zdaniem krytyka, w powieści).

P. Zabłocki – pisze autor felietonu – szukał kontrastu dla naszej codziennej barwy... wpadł w przeciwieństwo, postawił przed oczy nasze, przed oczy zagorzałych idealistów szkaradne straszidło materializmu... Czy to czego nauczyć – wątpię.

Wątpliwość ta łączy się z nietypową, ale istotną w kontekście ataku na Gnatowskiego, perspektywą:

⁹⁸ J. Kotarbiński, *Listy ze Starego Miasta* [rubryka], „Gazeta Warszawska” 1871, nr 279, s. 2.

Przedstawić ohydę społeczną w całej jej nagości, bez rzu-
cania na nie światełka, które by jej dało ciepło odżycia,
ruch sięgający ku wyżynom – to przedsięwzięcie złośliwe
albo niebaczne⁹⁹.

Należy zacytować przy tym Gnatowskiego mówiącego
o „błędnych sylwetkach mających reprezentować dodatni,
idealny pierwiastek, cnotę i uczciwość”, stojących obok
„doskonałych portretów postaci ujemnych”¹⁰⁰, a także
przytoczyć słowa Taine’a, według którego Balzac „ze
zbrodniarzy czyni ludzi genialnych, [...] iż maluje lichy
uczucia wzniosłe i subtelne, że maluje uroczo uczucia
grubiańskie i niskie”¹⁰¹, by zobaczyć epokową wspólnotę –
francuskiego filozofa i polskich polemistów – odczuwania
wizji świata Balzaca i wypływających z niej duchowych
zagrożeń. A mowa tu „jedynie” o Balzacu, nie o reprezen-
tantach „realizmu” z drugiej połowy stulecia – Flaubercie
i Zoli, bo właściwie jedynie tak daleko ta dyskusja, z woli
Kotarbińskiego, jest prowadzona.

To, że Kotarbiński był taine’istą, jest oczywiste¹⁰², to,
jak daleko był gotów się posunąć, by zrealizować myśl
swego mistrza we własnym postępowaniu krytycznym –
za każdym razem jest negocjowane. Punktem odniesienia
pozostaje poczucie balansowania między odzwierciedla-
niem świata a szansami na empatyczne weń zanurzenie,
nasilające się wraz ze wzrostem wagi poznania podgląda-
nego zjawiska.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ J.G., *O realizmie...*, „Przegląd Lwowski” 1878, z. 18, s. 290 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 186–187).

¹⁰¹ H. Taine, *Portrety literackie z...*, s. 85.

¹⁰² Tomasz Sobieraj w *Słowniku polskiej krytyki literackiej 1764–1918* jako przykład znaczenia filozofii i estetyki Taine’a podał m.in. *Wsteczniectwo w krytyce...* Kotarbińskiego (zob. T. Sobieraj, *Tainizm* [hasło], w: *Słownik polskiej krytyki...*, t. 2, s. 626).

[D]ziałania krytyki terazniejszej dodają powagę nauki do powagi zdrowego rozsądku. Dziś krytyk pojmuje, że jego smak osobisty nie ma wartości, iż powinien odrzucać i swój temperament, skłonności, koterie, interesy, iż przede wszystkim jego interesem jest sympatia, że pierwsze działanie w historii zawiera się w tym, ażeby postawić się na miejscu tych ludzi, których chcemy sądzić, wejść w ich instynkty i zwyczaje, zaślubić ich uczucia, odczuć ich myśli, odtworzyć w sobie samym ich stan wewnętrzny, przedstawić z całą dokładnością, cieleśnie, ich stanowisko, śledzić wyobraźnię okoliczności i wrażenia, które, dodane do ich charakteru z mlekiem wyssanym, wykształciły ich działalność i kierowały ich życiem¹⁰³.

To jeden z tych fragmentów u Taine'a, pod którym podpisałby się i Gnatowski, choć liczyłby niewątpliwie, że rekonstruowany „stan wewnętrzny” nie rugowałby doświadczenia religijnego. Takiej szansy nie daje, jego zdaniem, praktyka pisarska zestawiana z fotografią.

Będąc jedynie fotografią pewnej grupy ludzi i zdarzeń, powieść realistyczna nie ma i mieć nie może pretensji do dzieła sztuki. W fotografii zaś, będącej bezmyślnym odbiciem rzeczywistości, chce nie odtworzyć, ale stworzyć ideał – jest niemożliwością. Balzak dopuścił się kilkakrotnie tej niekonsekwencji w najlepszych swych utworach, starając się nie odfotografować typy dodatnie, ale je stworzyć i kazać im pewną myśl w powieści przedstawiać. Świadczy to z jednej strony o szlachetniejszym kierunku jego uczuć i pojęć, z drugiej – o niedokładnym

¹⁰³ H. Taine, *O ideale w sztuce. Odczyty publiczne w Szkole Sztuk Pięknych*, przeł. F. Mierzejewski, Warszawa 1873, s. 14–15.

zrozumieniu i niedoprowadzeniu do ich ostatnich konsekwencji zasad, które w literaturze wyznawał¹⁰⁴.

Ujęcie fotografii, które przywołuje Gnatowski, jest spójne z akceptowaną przezeń, a także przez znaczną część kulturalnego establishmentu, wartością fotografii, której artystyczny potencjał, po etapie zainteresowania, był dość konsekwentnie w epoce deprecjonowany:

Jak fotografia może dojść do wysokiego stopnia doskonałości i wykończenia przy małym tylko formacie, w wielkim zaś jest zawsze zatartą i niezupełną, tak i powieść realistyczna ma wartość w małych tylko rozmiarach. Wystarczając (pod pewnymi względami przynajmniej) póki chodzi o odmalowanie kilku scen z życia, o charakterystykę kilku typów – metoda realistyczna nie daje się korzystnie zastosować do większej powieści, do której, oprócz fotograficznego podobieństwa szczegółów, potrzeba jeszcze głębiej obmyślanego planu, tendencji i uczucia¹⁰⁵.

To, jak i czemu przeciwstawia się Gnatowski, odpowiada zaiste prądowi jego czasów. Z perspektywy dzisiejszego oglądu krytycznego przemian powieści pod

¹⁰⁴ J.G., *O realizmie...*, „Przegląd Lwowski” 1878, z. 19, s. 351 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 190).

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 351–352 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 191). Opinię Gnatowskiego można czytać w kontekście perspektywy współczesnych badaczy na fotografię, jako element szerszego projektu kultury współczesnej. Badania nad znaczeniem fotografii jako narzędzia imperialnej polityki Wielkiej Brytanii w epoce wiktoriańskiej pokazują rosnącą świadomość politycznego znaczenia fotografii będącej techniką dokumentacji, badań i artystycznej praktyki; tym samym wskazują możliwości zaprzęgnięcia zaaranżowanych ujęć do ekspansyjnych strategii (zob. K. Davidson, *Photography, Natural History and the Nineteenth-Century Museum. Exchanging Views of the Empire*, Abingdon 2017, s. 14).

wpływem medium fotograficznego wskazanie Gnatowskiego na to, dokąd zmierza fikcja, tworząc fotograficzne detale, jest świadectwem dokonującego się procesu, któremu jednak przez swą krytykę autor artykułu chce nadać inny kierunek. To operacja mitotwórcza, a mity, do których się odwołuje, które podtrzymuje, a także które – płynąc na fali niepokoju – współkreuje, są kluczowymi matrycami ówczesnego kulturowego oglądu świata. Na pierwszym miejscu jest tu, rzecz jasna, mit sztuki odzwierciedlającej rzeczywistość i zagrożenia związane z tym procesem. Zarówno wkład Gnatowskiego w piętnowanie „realistycznych” prądów estetycznych w obrębie (mit kolejny) „zdegenerowanego wieku XIX”, jak i pozytywne punkty zaczepienia w ludzie polskim, gwarancje wiary i tradycji¹⁰⁶, mogą być odczytane jako elementy strategii osłonięcia siebie i bliskich sobie wartości przed wpływami francuskiej degrengolady estetyczno-moralnej. Są za to bliskie romantycznego poczucia utraty i żalu za światem, który nieodwracalnie przeminął. Romantyczny melancholik, jak pokazuje Sergio Givone, „sytuuje się między odczarowaniem a ponownym zaczarowa-

¹⁰⁶ Jak pisał Wojciech Wrzesiński: „nie można zapominać, iż mit polityczny wyrasta również i tam, gdzie człowiek staje bezradny wobec rozwoju wydarzeń, nie potrafi przewidzieć dokąd, do czego zmierzają wydarzenia, w których przyszło mu uczestniczyć, a nie chce się poddać bezwolnemu działaniu sił mu nieznanym, niezrozumiałym, czy takich, których nie chce akceptować. Powstające mity, często niezależnie od zamierzonych manipulacji, miały dokonywać swoistej legitymizacji decyzji, które już zostały podjęte, stając się czynnikiem obrony istniejących układów i stosunków. Pod osłoną mitów, politycznych są wprowadzane w życie nie tylko oceny faktów minionych, lecz kształtuje się również modele, które generują określone działania i postawy” (W. Wrzesiński, *Polska mitologia polityczna XIX i XX wieku*, w: *idem, Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, Wrocław 1994, s. 21).

niem”¹⁰⁷. A Gnatowski, zdaniem kolegów z lat akademickich, miał w sobie wyraźną romantyczną nutę.

Przyszyły ksiądz już w Rydze – jak wspominał Tadeusz Rojewski, kolega Gnatowskiego z Koła Idealistów – był człowiekiem „o zdolnościach wielkich filozoficznych i estetycznych”, „wyróżniał się wielkim czytaniem i znajomością literatury i historii polskiej, a również obznajomieniem z zasadami filozofii”¹⁰⁸. Jak pisze dalej wspominający swą młodość Rojewski:

[...] w chwili gdy go poznałem, był prezesem Kółka, człowiekiem wykwinutych manier – ugrzecznonym do przesady, nie znoszącym jakiegokolwiek trywialności czy to w zachowaniu, czy w stylu lub mowie, a że posiadał dar prawdziwie pięknej wymowy i dowcip w razie potrzeby uszczypliwy, więc w szermierce słownej był niepokonanym i jako wybitna indywidualność narzucał do pewnego stopnia kolegom swój sposób myślenia¹⁰⁹.

Osobowość Gnatowskiego ma znaczenie dla apostołskiego posłannictwa, z jakim zjawia się w Krakowie, zarzucawszy studia na politechnice ryskiej¹¹⁰, a to, że Rojewski zalicza go do romantyków w kole¹¹¹, pozwala ze

¹⁰⁷ S. Givone, *Intelektualista*, w: *Człowiek romantyzmu*, red. F. Furet, przeł. J. Łukaszewicz, J. Ugniewska, Warszawa 2001, s. 263.

¹⁰⁸ T. Rojewski, *Moje wspomnienia z życia studenckiego w Rydze*, w: *Księga pamiątkowa „Arkonii” 1879 – 09 V – 1929. Cz. I historyczno-sprawozdawcza*, Warszawa 1929, s. 107.

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 107–108. Ten fragment wspomnień w swojej monografii cytuje także Jackowski (zob. *idem*, *Ks. Jan Gnatowski...*, s. 155).

¹¹⁰ W liście do kolegów z organizacji zimą 1877 roku pisał o nadziei większych możliwości działania w zakresie ideałów Koła w Krakowie (zob. *ibidem*, s. 152–153).

¹¹¹ Zob. T. Rojewski, *Moje wspomnienia...*, s. 107.

szczególną dokładnością określać granice romantyczności, której nosicielem był Gnatowski, mający wkrótce wystąpić przeciwko romantyzmowi w duchu Mussetowskim, nazywanym przezeń realistycznym. Ta cezura, być może najprostsza do wytropienia, z jednej strony łączy się z młodzieńczym zrywem Idealistów – tym bardziej że Gnatowski pracował nad rozprawą już podczas studiów technicznych, choć jej pierwsze wersje odrzucił¹¹² – z drugiej zaś spośród postaw dziewiętnastowiecznych wobec przytłaczającego świata pozwala wyróżnić te aktywne, natchnione duchem boskiego ideału, i te sceptyczne, obarczone bezradnością i niemocą. Dla Gnatowskiego romantyzm staje się pesymistyczny w tych miejscach, w których staje się też nieznośny. Ponadto wyznaczenie owej cezury sprawia, że argumenty Gnatowskiego z miejsca wydają się uwikłane światopoglądowo, choć jednocześnie pozwalają wyraźnie określić nie aż tak oczywiste, lecz kluczowe dla epoki linie podziału – unieważniające jakoby pytania o to, kto był anachronicznie romantyczny, kto zaś – w duchu pozytywizmu – zaangażowany społecznie. Gnatowski odrzuca melancholijną zadumę i wszystko to, co skażone w romantyzmie pesymizmem i bezradnością, co przyziemne i bolesne. Egzorcyzmując ducha Musseta, popełnia może historycznoliteracką gafę, ale jest to działanie spójne w obrębie oglądu świata, w którym siła charakteru powinna dać wolę do zmierzenia się z dynamiczną współczesnością i opanować lęk, o którym pisała Mikinka. Taka postawa, nawet jeśli selektywna, wykluczająca pesymistyczne podejście, wciąż sytuuje się w orbicie romantyzmu¹¹³. A przynajmniej jednej z jego wersji.

¹¹² Zob. J.M. Jackowski, *Ks. Jan Gnatowski...*, s. 164.

¹¹³ Jak pisał Bogdan Szlachta: „Romantyzm przenosił akcent z racjonalności na emocjonalność, siłę uczucia i intuicji, sprawiając, iż wielu – rozczarowanych do filozofii oświeceniowej – wracało

Jednak nawet Musset, przy całym opisanym zepsuciu, jest tu źródłem postaw kluczowych także dla Gnatowskiego, choćby za sprawą tak wysoko cenionej ówczesnie *Rolli*, poematu, w którym wykorzystanie toposu *ubi sunt*, jak dowodził niedawno Piotr Śniedziwski, umożliwiło ukazanie „etyczn[ej] i estetyczn[ej] dominacj[i] przeszłości zarówno nad terażniejszością, jak i nad przyszłością”¹¹⁴. *Rollę*, mimo jej domniemanej szkodliwości, Gnatowski ocenia wysoko:

Pomijając już przepyszny wstęp, owo namiętne wywołanie cienia Woltera, które jest arcydziełem poezji i uczucia, poeta wspomina tutaj z dziwnym smutkiem i tęsknotą o wierze, a raczej o niewierze naszej epoki. Wrodzony poryw każdej wyższej duszy do nieba, do nadziemskiego ideału; tęsknota za tym, czego świat dać nie może, i owa próżnia, niezapełniona niczym, którą w sercu ludzkim zostawia niewiara – dziwnie plastycznie uwydatniły się w tym rozdzierającym duszę, rozpaczliwym jęku¹¹⁵.

do Kościoła. Odrodzenie religijne pierwszej połowy wieku XIX, a wraz z nim pojawienie się ultramontanizmu, zawsze jednak obecnego w charakterze nastawienia, nurtu, którego idee w «wieku rozumu» nie znajdowały posłuchu, dokonało się na skutek zetknięcia antyklerykalnego i racjonalistycznego Oświecenia z romantycznym emocjonalizmem pierwszej połowy XIX stulecia, a dodajmy także tradycjonalizmem oraz zwrotem ku historycznie zakorzenionemu łaadowi zasad objawionych i naturalnych” (B. Szlachta, *Ład, kościół, naród*, Kraków 1996, s. 17). Ten sojusz jednak obejmował tylko niektóre wątki romantycznego pisarstwa i oczywiście w łonie epoki miał swoich wytrawnych krytyków. Gnatowski piszący o Mussecie włącza się w nurt idealistycznej krytyki bardziej „dekadenckich” wątków kultury pierwszej połowy stulecia.

¹¹⁴ P. Śniedziwski, *Elegijna świadomość romantyków*, Gdańsk 2015, s. 202.

¹¹⁵ J.G., *O realizmie...*, „Przegląd Lwowski” 1878, z. 16, s. 170–171 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 164–165).

Wskazanie Gnatowskiego łączy się z interpretacją Śniedziewskiego, który pokazuje, jak straszna jest dla Mussetowskiego bohatera teraźniejszość, jednocześnie zaś przeszłość, czas złotego wieku ludzkości jest, w świetle kondycji podmiotu opisanej w utworze, „niemożliwym do przezwyciężenia brakiem”¹¹⁶. Poruszanie się w przestrzeni duchowej tak mocno zmienionej, tak bardzo niekompletnej utrudnia dodatkowo zmieniający się krajobraz kultury.

Gnatowski w swej pracy, po części przynajmniej, idzie w ślady Michała Grabowskiego, który w wydany w 1838 roku, a więc trzy dekady wcześniej, trzecim tomie *Literatury i krytyki* zatytułowanym *O nowej literaturze francuskiej nazywanej literaturą szaloną* ubolewał nad tym, że książki „produkowane” we Francji dla praczek i lokajów w zajazdach, takie jak romanse Paula de Kocka, w społeczeństwie polskim są „zabawą ludzi wyższego stanu”. Balzac, wymieniony tu obok Victora Hugo, Goerge Sand (pod nazwiskiem jej męża, Casimira Dudevanta, z którym wtedy była już w separacji) oraz Alexandre’a Dumasa młodszego, określany jest jako twórca literatury wyuzdania, nieszanującej niczego. Nie potępia jednak literat bezwzględnie odbiorców tych dzieł, choć skutków ich oddziaływania obawia się bardzo:

Nieraz niewinność tych kobiet broni je od zrozumienia niemoralności w tych pismach zawartej, ale niemniej żał dlatego, żeby jad, który do serc nie mógł się dostać, brudził usta i ręce cnotliwe. Nasi literaci, dziennikarze, krytycy, wzmiankują nazwiska tych dzieł tych autorów, jak gdyby te należały do rzeczy literackich, uczonych, a nie do policji poprawczej i pręgierza; a tu i ówdzie młody pisarz wierszem lub prozą stara się przedrzeć choć z daleka tym

¹¹⁶ P. Śniedziewski, *Elegijna świadomość romantyków*, s. 202.

utworom, które bierze za literaturę nową, modną, duchowi wieku odpowiednią. Żal i zgroza!¹¹⁷

Przerażenie, które pobrzmiewa romantycznym wstrętem do cywilizacji w ogóle, domaga się wyrazu, zaznacza Grabowski, dlatego że uznanie dla literatury „chępiącej się podeptaniem wszystkich moralnych względów” w społeczeństwie polskim jest trudne do zrozumienia. Sami Francuzi nie darzą jej estymą, skoro „naczelną część narodu francuskiego odwraca oczy i uszy ze wzgardą od tych zjawisk szалу wylętego na spodzie literackiego proletariatu”¹¹⁸. Wyrażone zostaje tu przekonanie o zmierzchu tego typu twórczości, o negatywnych ocenach tych, którzy – jak krytycy brytyjscy – uznają literaturę francuską za zjawisko nie tyle estetyczne, ile moralne i polityczne.

W istocie – kontynuuje Grabowski – jeżeli w tej literaturze szukać zechcemy przejawów geniuszu ludzkiego i tych utworów harmonijnych sztuki, które z wieku na wiek zarzucają upiót moralnego życia człowieczeństwa w najwznioślejszym trybie jego rozkwitania¹¹⁹,

to byłoby próżne działanie.

Ważne jest zarówno wyłączenie dzieł Balzaca, Sand czy Dumasa – wymienianych też kilka dekad później przez Gnatowskiego – z obrębu kultury europejskiej, jak i wskazanie ich pism jako płodów „cywilizacji francuskiej”, oderwanej od czasów oświecenia: „faktu samoistnego i wielkiej jednostki historycznej”, równie wielkiej jak

¹¹⁷ M. Grabowski, *Literatura i krytyka*, cz. 3: *O nowej literaturze francuskiej nazwanej literaturą szaloną* (la littérature extravagante), Wilno 1838, s. 8.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 11.

¹¹⁹ *Ibidem*, s. 11–12.

reformacja. Jej pozostałymi płodami są też filozofia wieku XVIII i sama rewolucja francuska¹²⁰. Grabowski, pisze Marcin Król, „szydząc z brukowej jakoby i niemoralnej twórczości George Sand i Balzaka, Dumasa i Eugeniusza Sue¹²¹”, rozważa przyczyny, dla których „literatura szalona” objawiła się właśnie we Francji, i „jasno wykląda wszystkie powtarzane wielokrotnie przez konserwatystów najróżniejszego autoramentu zastrzeżenia wobec rozumowego przekształcenia życia społecznego”¹²².

Literatura będąca efektem rewolucji nie tylko politycznej, ale i duchowej, która wyszła z Francji i przetoczyła się przez Europę, staje się w tym miejscu wyzwaniem, problemem, przed którym, pełen uznania dla stylu i siły oddziaływania jej twórców, będzie przestrzegał w swoich *Listach z Krakowa* na początku lat 90. Kremer. Doświadczane przez niego poczucie zbrukania syntetycznie obrazuje duchowy krajobraz, jaki przedstawiali sobie tradycyjni krytycy:

Po przeczytaniu dzieł tego rodzaju, gdy spojrzysz w siebie, rzekłbyś, iż dusza podobną się stała do świątynicy zrabowanej i znieważonej od hordy złodziejów: ołtarze obdarte, świecznik duszy wywrócony, naczynia święte

¹²⁰ Zob. *ibidem*, s. 13–14.

¹²¹ Eugène Sue, właśc. Marie-Joseph Sue (1804–1857) – niezwykle popularny pisarz francuski, autor powieści sensacyjnych, przede wszystkim wspominanych dalej *Tajemnic Paryża* (1842–1843), *Żyda wiecznego tułacza* (1844–1845) i *Siedmiu grzechów głównych* (1848–1849), uznawany za pioniera pokazywania życia ludzi ze społecznego marginesu: biedaków, wyrzutków, osób o podejrzanym reputacji; historycznie ważki, również w kontekście studium Gnatowskiego, jest jego prawdopodobny wpływ na kształt literackich światów Balzaca i Hugo.

¹²² M. Król, *Konserwatysty a niepodległość. Studia nad polską myślą konserwatywną XIX wieku*, Warszawa 1985, s. 52–53.

porozrzucane, rozszarpane obrazy, co drogie sercu, to albo skradzione, albo zdeptane i sponiewierane. A jak niepodobna zaprzeczyć tym autorom świetnych zdolności, dziwnego powabu stylu, mistrzowskiego władania piórem, tak znów wyznać należy, iż to wszystko razem jest kałużą krwi i błota, co wylewając się na Europę, szerokim też upływem do nas się przewala, by miały w czym kąpać się i walać umysły młodych pań naszych¹²³.

„Niemoralność” staje się właściwie synonimem francuskości w odniesieniu do literatury. Przemieszczenie natomiast, tak intensywne, porządku sztuki i porządku życia, „urewolucyjnienie” aktu czytania, może być odbierane, z jednej strony, jako efekt immersyjnej wizji lektury Kremera, trwale angażującej czytelnika, ale też, z drugiej strony, jako efekt intuicyjnego dostrzeżenia rangi zmian, które dokonują się za sprawą tych „świetnych” pisarzy, ekstrawaganckich, jak chce Grabowski, a z perspektywy polskiego tradycjonalisty – szalonych!

„Oskarżenie” Grabowskiego, wyrastające z myśli o tej zdegenerowanej moralnie wspólnocie duchów piszących jako o płodzie „cywilizacji” francuskiej, pozwala – z perspektywy współczesnych nauk socjologicznych – jedynie podkreślić rangę rozłamu, który zostaje zadekretowany i podtrzymany kolejnymi egzorcyzmującymi kulturę europejską podejściami do nurtu realistycznego w literaturze. Jak pokazywał Jan Detko, odwołując się do krytyki artystycznej jednego z bardziej prominentnych filozofów i krytyków epoki postyczeniowej:

Opozycja [Henryka] Struvego wobec nowych rodzajów malarstwa (szczególnie obcy mu był żywiołowy realizm

¹²³ J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1: *Wstępne zasady estetyki*, Kraków 1843, s. 173.

malarstwa rodzajowego) była konsekwencją jego idealistycznej koncepcji sztuki. „Tylko te prawdy – pisał – mają charakter estetyczny, nadają się na tematy do sztuk pięknych, które podnoszą serce i umysł ponad poziomem codziennej prozy, które oswobadzają ducha od krępujących więzów cielesnej rzeczywistości i pozwalają mu wznieść się na skrzydłach ideału w wyższą sferę harmonii i doskonałości”. Struve był w tych poglądach wierny estetyce Kremera, który szeroko uzasadnił tezę, że sztuka nie może naśladować natury, gdyż – gdyby tak rzeczywiście być mogło – wówczas piękno natury, przewyższające piękno artystyczne (konsekwencja takiego założenia), wystarczałoby ludziom, a sztuka stałaby się niepotrzebna¹²⁴.

¹²⁴ J. Detko, *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*, Warszawa 1971, s. 102–103. Sam Henryk Struve, podsumowując spory o prawdę i ideał w sztuce, pisał w „Świcie” w 1884 roku: „Estetyka realistyczna i pozytywistyczna nowszych czasów utrzymuje, że sztuka w istocie swej polega tylko na odtworzeniu natury, a co najwięcej na uwydatnieniu rysów charakterystycznych różnych jej objawów. Naturalizm, nie tylko w zakresie najnowszego powieściopisarstwa, lecz i w zakresie dzisiejszej sztuki plastycznej, szczególnie malarstwa, wtóruje tej estetycznej torii i stara się o jej praktyczne urzeczywistnienie w najliczniejszych utworach sztuki. Toteż z nietajoną pogardą i lekceważeniem zarówno estetycy, jak i artyści tego kierunku zarzucają przedstawicielom innych idealistycznych poglądów, że się nie rachują z prawdą i rzeczywistością, że własne mrzonki pod nazwą ideałów stawiają wyżej ponad jedyną mistrzynię sztuki, jaką jest prawda. Idealisci z drugiej strony, pomimo stosunkowo skromnego zastępu, dowodzą zawsze nieugięcie, że piękno stanowi samoistną dziedzinę życia umysłowego, dziedzinę niezależną od prawdy i rzeczywistości, które często nie posiadają wcale cech piękna i dlatego nie są zdolne obdarzyć nas owym podniosłym uczuciem, które nazywamy uczuciem estetycznym! Dla wywołania takowego należy mieć na oku nie to, co jest rzeczywiście, lecz tylko to, co być powinno, co odpowiada potrzebom i dążnościom naszego serca” (cyt. za: H. Struve, *Sztuka i piękno. Studia estetyczne*, Warszawa 1892, s. 76–77).

Estetyczne wskazania Kremera opromieniają zatem, i to światłem dość przenikliwym – chyba można się zgodzić – większą część drugiej połowy stulecia. Zwłaszcza dla konserwatywnych krytyków jest to mentor niewątpliwy, mimo że on sam był raczej reprezentantem „kulturowego fideizmu”. Przykładem może być taki fragment rozważań estety:

Wśród zgiełku codziennego życia, wśród kłopotów i kłopotków powszednich i zabiegów, i wrzawy świata, bieży nam czas cały i wiek nasz. Niby fala płynie trud za trudem, praca ściga pracę, a wśród tego zamętu i hałasu nie dosłyszysz i wołania wyższej natury człowieczej, i szlachetniejszej istoty swojej. Niekiedy atoli odezwie się w głębiach piersi znienacka ten głos, tak silnie, tak potężnie i cudownie zarazem, że już umilkną w duszy wszystkie niskie chęci i pragnienia, i pierzchną niby mgły nocne przed wschodzącą jutrzeńką. Wtedy nieśmiertelna istotna ducha naszego, dawno zapomniana, znów zadzwoni niby pieśnią anielską i obudzi chęci, uczucia i myśli do innej należącej dziedziny. Rzekłbyś, że matka dawno zmarła nawiedziła w szarą godzinę tęskniącą sierotę; bo chwile takowe uświęcają nas do wyższego powołania i wzywają, byśmy wstąpili w głąb siebie i zbadali do dna wiekiustą istotę naszą¹²⁵.

Sztuka, która pełni u Kremera funkcję uwznioślającą, ma moc odrywania od trudu rutyny dni, przyziemnych spraw. Odwraca nawet wektory poznania: w powieści postulowanej przez realistów są one skierowane na zewnątrz, a sztuce prawdziwej w ujęciu Kremera – ku wnętrzu

¹²⁵ J. Kremer, *Listy z Krakowa (wybór)*, w: *idem, Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. R. Kasperowicz, Kraków [cop. 2011], s. 268.

podmiotu i temu, co nazwane zostaje „wiekuiistą istotą” człowieka. Jak komentuje Detko:

[p]oglądy te dzieliła (po 1864 roku) cała krytyka konserwatywna, wypowiadając się zawsze w sposób jednoznaczny przeciwko sztuce podejmującej nowe „nieestetyczne” tematy, penetrującej „zakazane” dotąd przez idealistyczne koncepcje sztuki nieznane obszary życia. Ewolucja ta napawała krytykę zachowawczą tym większym przygnębieniem, że widziano w niej nie chwilowy objaw mody, ale zasadnicze, obejmujące różne sfery sztuki, przeobrażenia¹²⁶.

Wspomniane przygnębienie łączy się z poczuciem bezradności i realnego zagrożenia, o którym zbyt rzadko się mówi w kontekście tej strony wojny światopoglądowej późnego wieku XIX. Zdecydowanie Gnatowskiego, który wskazuje na wiek XIX jako na czas upadku ideałów i klęski ducha, ujmować może, gdy zapomni się na chwilę o zjadliwych atakach, jakie wówczas kierowały wobec siebie obie strony polskiego sporu o miejsce tradycji chrześcijańskiej w obrębie kultury europejskiej.

Kotarbiński, podejmując polemikę z Gnatowskim, jasno i wyraziście określa już w tytule zależność perspektywy krytycznej od światopoglądu. Stawia wyraźną tezę, że zdystansowanie względem realizmu jest próbą odcięcia się od charakteru czasów. Epoka, w której, mówi Kotarbiński, „wszystkie prądy umysłowego życia przenikają się [...] i płaczą wzajemnie”¹²⁷, to żywioł – i dlatego „realistyczna” praktyka umysłowa stawiała się wówczas poligonem pytań kluczowych. Tak na to patrzy też, wczytujący

¹²⁶ J. Detko, *Antoni Sygietyński...*, s. 103.

¹²⁷ J.K. Kotarbiński, *Wsteczność w krytyce...*, „Przegląd Tygodniowy” 1879, nr 40, s. 482 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 248).

się w powieści pesymistów romantycznych, realistów, autorów romansów i powieści sensacyjnych oraz – wreszcie – naturalistów, Gnatowski. Odpowiada tym samym na przewartościowanie wywołane kryzysem lat 70. oraz na sceptyczne i (ponownie) pesymistyczne postawy wyrastające na gruncie słabnących nastrojów ekspansyjnych. W kolejnych dekadach, pisze Eric Hobsbawm:

[p]ojawił się jeszcze inny, głębszy dylemat: dokąd postępowanie faktycznie prowadzi? Przyjmując, że globalny podbój gospodarczy oraz tryumfalny pochód nauki i techniki, na których ten podbój coraz mocniej się opierał, były niezaprzeczalne, powszechne, nieodwracalne, a zatem nieuchronne; przyjmując, że już w latach 70. XIX wieku próby ich zatrzymania czy choćby spowolnienia były coraz mniej realne i coraz słabsze, zaś nawet zwolennicy tradycjonalizmu raz po raz próbowali utrzymać dawny porządek przy pomocy nowoczesnego oręża [...]; przyjmując nawet, że rozwój polityczny w formie rządów reprezentacyjnych oraz rozwój moralny w postaci powszechnej alfabetyzacji i czytelnictwa będzie kontynuowany czy wręcz przyśpieszany – czy to wszystko oznaczało, że postęp doprowadzi do wyższego stopnia zaawansowania cywilizacji, tak jak rozumiał to młody John Stuart Mill, gdy określał aspiracje tego stulecia postępu jako pragnienie uczynienia świata czy choćby jakiegoś kraju „bardziej doskonałym; bogatszym w najlepsze cechy Człowieka i Społeczeństwa; znajdującym się dużo bliżej doskonałości; szczęśliwszym, szlachetniejszym, mądrzejszym”?¹²⁸

To wołanie o najlepsze cechy „Człowieka i Społeczeństwa” jest, jak wiadomo, wołaniem niezmiennie

¹²⁸ E. Hobsbawm, *Wiek imperium. 1875–1914*, przeł. M. Starnawski, Warszawa 2015, s. 53–54.

podejrzany w świecie nowożytnym. Perspektywy, z których ocenia się, co jest dla ogółu dobre czy korzystne, są kluczowe dla określenia własnego miejsca na ideowej mapie każdej współczesności – i tu Gnatowski i Kotarbiński sytuują się daleko od siebie. Tym ciekawsze jest więc to, jak „połączy” ich sprawa naturalizmu.

Od idealizmu do naturalizmu – pochwała umiarkowania

Cezurą, którą należy wyznaczyć, myśląc o historiografii literackiej tworzonej w drugiej połowie wieku XIX, zachowywanej po części do dziś, i mówiąc o relacji między powieścią realistyczną a naturalistyczną, jest przejście od strategii mimetycznych Balzaca do naśladowania rzeczywistości Zoli. To także granica „piekła”, w które zstępują ostatecznie tradycjoniści drugiej połowy stulecia, mówiąc o upadku ładu, również estetycznego. W myśl koncepcji, że sztuka czerpie z rzeczywistości ożywcze soki i zarazem tę rzeczywistość kształtuje, nie mogło być inaczej. Powieść z okresu wystąpienia Gnatowskiego była – w ujęciu Tarnowskiego – gatunkiem tych nowych czasów, kiedy „tęcza prawdziwa” – poezja – świeciła zbyt jasno, by współczesna publiczność mogła w nią patrzeć; dlatego czytający lubią zwracać spojrzenie „na to odbicie, które nie razić blaskiem, nie zdumiewając pięknnością, jest dla słabego wzroku przyjemnym wypoczynkiem”¹²⁹. Podczas gdy wiersz był w narracji Tarnowskiego językiem bogów, powieść stała się narzędziem porozumiewania ludzi. Ale właśnie losy powieści w XIX stuleciu każą Tarnowskiemu pytać, „czy i jej nie ma się już pod koniec, czy nie przemija

¹²⁹ S. Tarnowski, *Z najnowszych powieści polskich*, w: *idem, O literaturze polskiej...*, s. 658.

czas tej nie tęczywej i nie cudów, ale tej szarej i powszednich ludzi i zdarzeń powieści”¹³⁰. Dzieje się to natomiast za sprawą przekroczenia praw, „jakie dla powieści postanowił zmysł moralny i zmysł estetyczny”:

Bywały nieraz wielkie i wstrętne zgorszenia w romansach Balzaca, bywały wielkie i niebezpieczne paradoksy i fałsze w romansach pani Sand, ale był w nich i właściwy epoce popęd wielkich pragnień, namiętnych uczuć i dążeń, była – dla fałszywej często idei, ale prawdziwa – miłość i cześć, było szlachetne pragnienie piękności, było uwielbienie dla sztuki i głębokie jej zrozumienie, była zła, bałwochwalcza nieraz cześć miłości, ale była i miłość. [...] [D]ziś zamiast sentymentalnych i egzaltowanych uczuć Wertera, zamiast paradoksalnych teorii, a burzliwych, lecz nie niskich namiętności Lilii występują, w powieściach Zoli na przykład, same kombinacje dziedzicznych skłonności fizycznych, kiedy strona psychologiczna powieści zamienia się w fizjologiczną, a popędy i instynkty zajmują miejsce uczuć, trudno nie przyznać, że natura dawnego romansu, w samych nawet jego błędach, była szlachetniejsza przecież¹³¹.

Ślady tego poczucia znacznej wyrozumiałości dla owładniętych skazonymi, ale jednak szlachetnymi, ideałami powieściopisarzy pierwszej połowy stulecia widać również u Gnatowskiego, kiedy pisze on na przykład z empatią, że „rzeczywiście trudno by było oddać z taką głęboką prawdą najdelikatniejsze odcienie uczucia i odsłonić najskrytsze tajniki duszy ludzkiej, nie przeszedłszy samemu przez bolesne fazy”¹³². Gnatowski po swojemu

¹³⁰ *Ibidem*, s. 658–659.

¹³¹ *Ibidem*, s. 661.

¹³² J.G., *O realizmie...*, „Przegląd Lwowski” 1878, z. 16, s. 171 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 166).

łączy się w bólu z Mussetem, choć inaczej niż Tarnowski, który podobnie jak romantyk francuski chciał mówić wspólnym głosem z narratorem *Spowiedzi dziecięcia wieku*, potępiającym „trupią i cuchnącą” literaturę ówczesną. Sam Tarnowski wspominał zresztą o tym większym prawie swoim i swych współczesnych, by pomstować na „zgniłą i naprawdę smrodliwą atmosferę”, w jakiej trzymają ich powieści Zoli, pokazując starannie i pieczołowicie „wszystko, co moralnie niskie, a fizycznie brzydkie lub obrzydliwe, wszystkie zabijające wyziewy zepsucia, jak wszystkie nieczystości szynkowni, jak wszystkie ściekające wilgoci kanałów i kloak”¹³³.

Znamienna i typowa retoryka nie tylko może dać do myślenia za sprawą świadectwa wrażliwości moralisty, ale też pozwala – w swej sugestywności – zastanowić się przekornie nad uciechą potępienia tego literackiego grajdołu zepsucia, ponieważ krytyk, aby omówić i ocenić ową literaturę, musi choćby otrzeć się – być może ze wzbudzającym dreszcz fascynacji obrzydzeniem – o te szynkownie nieczyste, o te obrzydliwości moralne w ich literackich wcieleniach... Intensywne zaczytanie w przedmiocie tak bardzo godnym potępienia może być efektem poznawczej determinacji lub też być wyrazem fascynacji, może wreszcie jednak być sygnałem głębokiego niepokoju. Georges Bataille, przywołując ocenę dzieła markiza de Sade’a z 1838 roku autorstwa Jules’a Janina, prominentnego krytyka francuskiego, pisze o kłopotach, jakie sprawiają dzieła transgresyjne, wysyłające czytelnika w rejony, w które nie zawsze byłby skłonny, jako „normalny człowiek”, się udać:

Odrazy Janina – i tych, którzy się z nim zgadzają – nie należy przypisywać głupocie. To, że Janin nie rozumie, jest

¹³³ S. Tarnowski, *Z najnowszych powieści...*, s. 662.

naturalne: ludzie na ogół nie rozumieją, co świadczy o ich słabości i poczuciu zagrożenia. Ludzie, którymi powoduje strach i potrzeba, nie mogą zgodzić się na postać Sade'a. Sympatie i lęki – należy też powiedzieć: tchórzostwo – które określają postępowanie zwykłego człowieka, są przeciwieństwem namiętności suwerennych bohaterów Sade'a. Ale ich suwerenności nadaje sens nasza własna nędz; w reakcji człowieka zaleknionego – uczuciowego i tchórzliwego – należy widzieć poprawnie wyrażoną niewzruszoną konieczność: sama rozkosz wymaga, żeby lęk miał rację. Nie byłoby przyjemności, gdyby związany z nią lęk nie obnażał jej paradoksalnego charakteru, gdyby nawet w oczach tego, kto ją odczuwa, nie była nie do zniesienia¹³⁴.

De Sade był punktem odniesienia dla francuskich krytyków pochyłających się nad powieściowymi obrazoburcami drugiej połowy XIX stulecia, to natomiast niejako usprawiedliwia paralelę wskazywaną między nim a Flaubertem czy Zolą jako punktami zapalnymi dyskomfortu polskiej publiczności literackiej. „Słabość i poczucie zagrożenia” można uczynić osią recepcyjnej zasady naturalizmu, poczynawszy od połowy lat 70., a więc czasu, w którym Zola wyrasta na *enfant terrible* profesji literackiej i burzyciela mitów samozadowolenia mieszczaństwa.

Nie wolno bowiem zapominać – omawiana polemika pokazuje to nader dobrze – że naturalizm nastroczał trudności również reprezentantom „obozu młodych”; obecnie jest ważnym zagadnieniem podczas opisywania sceny literackiej trzech zaborów. Zola po sukcesie *L'Assommoir* we Francji w 1876 roku – roku wydania również *Dumań pesymisty* Świętochowskiego i pierwszych przewartościowań

¹³⁴ G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, wyd. 2, Gdańsk 2007, s. 175–176.

w obrębie pozytywistycznego pokolenia w Polsce – stał się gwiazdą europejskiego parnasu. Był obecny w ówczesnych dyskusjach literackich, podobnie jak poprzedzający go w powszechnym rozumieniu Balzac i Flaubert (w takim szeregu przedstawi ich też Gnatowski), a jednak jest to obecność szczególna, ukryta, jak pisała Kulczycka-Saloni, „w gąszczu niechęci, nieszczerości, czy nawet zafałszowań”:

Naturalizm jako najbardziej oczywista propozycja pisarska był dla polskiej świadomości literackiej problemem – polska myśl krytyczna zbadała jego szanse i niebezpieczeństwa i dała ich ocenę i wysnuła z nich wnioski. I ocena, i wnioski dalekie są od jasności sformułowania i szczerości wypowiedzi. Ale może właśnie dlatego warto się nimi zająć¹³⁵.

Pochodzące z pierwszych lat dyskusji o naturalizmie w Polsce studium Gnatowskiego i odpowiedź na nie Kotarbińskiego w interesujący sposób wpisują się w tę diagnozę. Wiadomo, że Kotarbiński nie jest zwolennikiem literackiego modelu proponowanego przez Zolę – pisze o tym wprost. Wydaje się jednak, że z kolei Gnatowski w swoim studium nie jest tak oburzony na Zolę, jak życzyłby sobie jego antagonistą. Stosunek obu do reprezentantów realistycznej ekstremy, przede wszystkim do Flauberta i Zoli, jest niespójny. Gnatowski występuje z pozycji idealisty i chrześcijanina, który może tylko potępić te literackie wykroczenia przeciw dobremu smakowi i porządkowi zarówno estetycznemu, jak i moralnemu, a jednak to on czyta wszystkie dzieła dyskutowanej „szkoły”, nie tylko te wydane wówczas w Polsce. Kotarbiński z kolei, choć występuje przeciw „wsteczniectwu w krytyce”, to

¹³⁵ J. Kulczycka-Saloni, *Literatura polska lat 1876–1902...*, s. 17–18.

jednak nie może się przemóc, by po powieści Zoli sięgnąć. Ba, nawet na Flauberta nie starcza mu energii. W swej polemice z Gnatowskim dociera jedynie do *Lilii w dolinie*, w związku z czym tekst wygląda na nieco urwany, a kluczowe kwestie, związane choćby z ciekawym wyborem Zolowskich powieści, nie mają szans wybrzmieć. Dla Kotarbińskiego powieściowa poetyka jest – zgodnie z optyką pokolenia, które reprezentuje – narzędziem poznania, a realizm – „wynikiem tej trzeźwej samowiedzy, do jakiej po wielu daremnych wysiłkach i próżnych zawodach dochodzi umysł ludzki”; jednocześnie artystyczny dorobek XIX stulecia w jego oczach wciąż zdaje się przechylać na stronę artystycznego idealizmu, mającego swe źródła w „młodzieńcz[ym] odzyc[iu] ludzkości powołanej do pełniejszego i wszechstronniejszego życia przez hasła rewolucji”¹³⁶. Realizm jest jednak również prądem nowym i młodym, zatem jego oddziaływanie na literaturę jest jeszcze, zgodnie z opinią krytyka, stosunkowo skąpo określone. Ale czas tego nurtu nadchodzi:

Nie można go uważać za naczelne znamię twórczości literackiej wieku, gdyż dotychczas w porównaniu z płodami idealnej poezji nie wykazał duchowej przewagi, jakkolwiek zaznaczył już dobitnie swą samodzielną, żywotną siłę¹³⁷.

Kotarbiński odczuwa i nazywa zatem zmianę, której charakteru do końca opisać nie potrafi. Rozumie jednak jej nieuchronność, podbudowaną kompatybilnością z tętnem przeobrażającego się świata. I choć on sam, tropiąc powinowactwa sztuki z fizjologią, jest w stanie zawędrować najdalej do kawiarnianego ogródka, to jednak i tego

¹³⁶ J.K. Kotarbiński, *Wsteczniactwo w krytyce...*, „Przegląd Tygodniowy” 1879, nr 42, s. 510 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 274).

¹³⁷ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 275).

rodzaju doświadczenia mogą upewnić go w kwestii nowych porządków, których nadejście jest nieuniknione.

U Gnatowskiego widać natomiast coś więcej, i sposób, w jaki czyta on przede wszystkim powieści skupione na postaciach księży, *Podbój miasta Plassans* i *Grzech księdza Mouret*, nasuwa myśl o jego ambiwalentnym stosunku do głęboko przeżytej prozy. Doświadczenie estetyczne, które zrekonstruować można, opierając się na ujęciu Gnatowskiego, nosi ślady walki między uznaniem dla sugestywności tego pisarstwa a jednoczesnym poczuciem zdystansowania względem moralnego wydźwięku działań bohaterów, ich niespójności z przyjętym poglądem, w tym przypadku – na kapłaństwo i jego społeczne znaczenie. Lęk przed uznaniem tych fikcji za prawdopodobne łączy się z dreszczem przyjemności, który można odczuwać, zwłaszcza przystępując do tej lektury opowieści z poczuciem wkraczania w świat oglądany z perspektywy podglądacza, nieszanującego przyzwyczajęń, „symptii i lęków normalnego człowieka”¹³⁸.

Dla Gnatowskiego problem zaczyna się zresztą, można powiedzieć, dopiero o krok dalej, za każdym razem, gdy należy przypomnieć społeczne znaczenie literackich fikcji i normatywizujący – pokazane w ich obrębie zachowania bohaterów – sposób recepcji. Szkoła tendencyjna, dydaktyczny charakter utworów literackich, kłóć się tu z wrażliwością czytelnika wystawionego na to, co inne, nieznane mu, dzikie, a – na mocy kontraktu wynikającego z konwencji – noszące znamiona prawdziwości. Krytyk obarczony misją, jaką brał na siebie współzałożyciel Koła Idealistów, nie mógł przystać na podobny zryw fantazji, choć i on najprawdopodobniej doświadczył poczucia solidarności ze skrzywdzoną bohaterką „wiodącą sługę Bożego na pokuszenie” w *Grzechu księdza Mouret*. To ten

¹³⁸ G. Bataille, *Erotyzm*, s. 175–176.

wątek recepcji trzeba zaakcentować stanowczo i mocno – zwłaszcza w kontekście „wsteczności”, o które krytyk debiutant zostanie oskarżony. W tych bowiem miejscach, miejscach pokusy, na jaką wystawieni są bohaterowie Zoli, przyszły kapłan i kanonik przechodzi chrzest bojowy: ze swoimi demonami mierzy się na pustyni, nawet jeśli przybiera ona pozór bezpiecznego poletka literackiego.

Tarnowski wyrażał nadzieję, że

te ostatnie bachanalia złych powieści, że ten kierunek doszedł do ostateczności i że kryzys niebawem przyjść musi [...], bo gdyby upodobanie w powieściach takich jak *Assomoir* i *Nana* przeciągać się miało, byłoby to znakiem, że europejska literatura, a z nią zapewne i cywilizacja, i społeczeństwo samo idzie do zdziczenia¹³⁹.

Nadzieja ta, powracająca w dyskursie krytycznoliterackim, była też wcześniej udziałem – po lekturze studium *O realizmie...* nie należy mieć wątpliwości – Gnatowskiego. Jednakże trudno pozbyć się odczucia, że odraza, którą deklarował Tarnowski, nie do końca była emocją jego protegowanego. Jak pisał Radosław Okulicz-Kozaryn:

[w] porządku pojęć ówczesnych i to zarówno romantycznych, jak pozytywnych psycho- oraz socjologicznych, życie i dzieło nie podlegały rozdziałowi. Jakkolwiek w praktyce fascynacja czymś sposobem pisania nie musiała pociągać za sobą chęci naśladownictwa stylu bycia, to ich wzajemne uwarunkowanie stanowiło przedmiot koniecznego namysłu¹⁴⁰.

¹³⁹ S. Tarnowski, *Z najnowszych powieści...*, s. 662–663.

¹⁴⁰ R. Okulicz-Kozaryn, *Zawieszenie broni między postępek a tradycją. Wstęp do opowiadań świątecznych Bolesława Prusa*, w: *Na pozytywistycznej niwie*, red. T. Lewandowski, T. Sobieraj, Poznań 2002, s. 220.

Uwaga badacza szukającego powinowactwa między Bolesławem Prusem a Charlesem Dickensem jest być może bardziej usprawiedliwiona niż pragnienie wmówienia Gnatowskiemu niesforne go zaangażowania się w lekturę dzieł Zoli. Jednak widać, że pisarze „szkoły realnej”, ci, których twórczość była reakcją na społeczne zepsucie, ale i rzekomym wtórnym źródłem moralnej degrengolady bieżących czasów, bez wątpienia zaskarbili sobie skupioną uwagę Gnatowskiego. To, jak wyraża się on o Zoli, nie powinno umknąć uwadze, gdyż ukazuje zaangażowanie w polemikę i połączoną z odrazą obawę o wpływ na to, co proza ta może zrobić nie tyle z niewinną czytelniczką czy czytelnikiem, o którym teoretyzował Tarnowski, ale z samym autorem krytyki. Gdy rekapitułuje *Zdobycy*, dużo uwagi poświęca namiętnej relacji między Renatą i Maksymem, jej pasierbem:

Te schadzki w łaźni, te noce spędzane w cieplarniach, to bogactwo pomysłów w nasyceniu żądz – tym nie mogła się nawet pani Bovary poszczycić. Ale wszystko ma swój koniec – stosunek miłosny zrywa się nareszcie, gdy młody człowiek, przyszedłszy w nocy do apartamentów Reginy¹⁴¹, zastał w nich innego mężczyznę. Mężczyzną tym był jego ojciec. Pomysł ten tak potworny, żeby robić ojca rywalem syna w łóżu macochy, nie jest jednakże najlepszym z pomysłów Zoli: wyżej można to postawić, że ten ojciec wie o stosunku między żoną a synem i w zamian za oddany mu na spekulację posag Reginy, patrzy na to przez szpary. A jako dodatek do tych potworności widzimy naokoło naszkicowane z lekka, ale wyraźnie, rzeczy obrzydliwsze jeszcze, owe przyjaźnie podejrżane, owe stosunki przeciwne naturze – długi łańcuch bezceństw i brudów, na które

¹⁴¹ Regina – błędne imię głównej bohaterki *Zdobycy* (więcej zob. *Teksty źródłowe*, przyp. 210, s. 240).

wzdryga się nie tylko uczucie moralne, ale i poczucie godności człowieka¹⁴².

Tu urywa i komentuje w sposób zastanawiająco niewymowny:

Dosyć. Dalej już iść nie można. Powieści Emila Zoli mają tę niezaprzeczoną wyższość nad innymi, że sprowadzają od razu czytelnika najniżej, jak tylko myśl ludzka zejść może. Prześcignąć ich pod tym względem niepodobna. Zasługą ich jest także, że przedstawiają realistyczny kierunek w całej jego nagości, nie bawiąc się w żadne pokrywki i hipokryckie omówienia. Toteż, gdyby kto z ludzi, pojmujących poważnie i uczciwie sztukę uległ wpływom realistycznej szkoły i chciał iść we wskazanym przez nią kierunku, dostatecznym zapewne byłoby dla niego przeczytać jedną z powieści Zoli, aby się przekonać, do jakich rezultatów szkoła ta może doprowadzić i jakie są jej owoce¹⁴³.

Dlaczego zatem Gnatowski czyta je wszystkie? Dlaczego nie poprzestaje na jednej, by wyrobiwszy sobie zdanie, pomstować na pozostałe? Z czego bierze się potrzeba kontynuowania eksploracji i uczestnictwa w tym „łańcuchu bezeceństw i brudów”¹⁴⁴? Przyszłemu księdzu zaangażowaniem nie dorównuje, mimo ferworu polemicznego, Kotarbiński, który w swej polemicznej analizie poprzestaje na ogólnikowym skwitowaniu dorobku literackiego Flauberta i Zoli. Być może, pochylony nad powieściami, za bardzo zbliżył się do wzdrygnięć swego antagonisty? A być może, zgodnie z deklaracją poczynioną na po-

¹⁴² J.G., *O realizmie...*, „Przegląd Lwowski” 1879, z. 4, s. 224 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 241–242).

¹⁴³ *Ibidem*, s. 224–225 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 242).

¹⁴⁴ *Ibidem*, s. 225 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 242).

czątku szkicu, wołał poświęcić czas na lekturę Schillera lub Goethego? Niemniej „oddanie pola” w tym momencie jest także znaczące, jak nieustępliwość Gnatowskiego w mapowaniu realistycznych perwersji i ich negatywnego wpływu na duchowe życie współczesnych.

Nie tylko Kotarbiński jest tym, który „rejteruje”. Dwa inne teksty stanowiące pokłosie publikacji studium Gnatowskiego i zawarte w niniejszym tomie w części *Konteksty*¹⁴⁵ są dowodem na to, jak niekomfortowy był temat naturalizmu. Aleksander Niewiarowski (ukrywający się pod pseudonimem Aleksander Półkozic) ogłasza w warszawskim dzienniku „Echo”, niedługo po publikacji odbitki całego studium Gnatowskiego, sympatyczne względem autora omówienie jego rozprawy, w którym skupia się na jej pierwszej części, nie wdając się w ogóle w dyskusję nad sprawami dotyczącymi konkretnych przykładów tego, co Gnatowski nazywa realizmem. Podobnie jest z krytycznym tekstem Ludomira Szcherbowicza-Wieczora ogłoszonym w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1880 roku w rubryce *Przegląd piśmienniczy*. Do wystąpienia przeciw Gnatowskiemu zmusiło autora tego tekstu nieprecyzyjne ujęcie charakteru literatury starożytnej. Miłośnik antyku, nauczyciel łaciny i greki w plockim gimnazjum męskim nie deklarował przychylności względem najnowszej literatury

¹⁴⁵ Zob. A. Półkozic [Aleksander Niewiarowski], Realizm w literaturze nowoczesnej, *studium napisał Jan Gnatowski*, „Echo” 1879, nr 202, 207, 215 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 291–310); L.S.W. [Ludomir Ludwik Szcherbowicz-Wieczór], *Przegląd piśmienniczy* [rubryka], *Jan Gnatowski*, Realizm w literaturze nowoczesnej. Studium, *we Lwowie 1879*, „Tygodnik Ilustrowany” 1880, nr 219 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 311–323).

francuskiej – w tym względzie skłonny był raczej przyznać rację Gnatowskiemu.

Konteksty zamyka wystąpienie Kotarbińskiego *Twórczość a krytyka* zamieszczone w „Kłosach” blisko dekadę po polemicznym głosie krytyka wobec studium o realizmie. Tekst ma charakter uzupełnienia sądów, których – to dojmujące wrażenie – nie zdołał Kotarbiński wypowiedzieć w 1879 roku. Zwłaszcza w swoim nawiązaniu do tekstu Cezarego Jellenty pokazuje jednak, że jego stosunek do naturalizmu nie zmienia się, że on sam, podobnie jak spora liczba czytających, wciąż nie jest do końca gotowy pójść tam, gdzie przy całym swym „wstecznictwie” krytyczne ostrogi w piekielnym żarze bezecnych idei wykuwał dla siebie Gnatowski:

Zarówno teoretycy naturalizmu francuskiego, a głównie Zola, jak i nasi reprezentanci realizmu, nieprzyjaciele idei w sztuce, mają tę zasługę, że wywołują żywą wymianę pojęć, zmuszają umysły do podjęcia z nowej strony zagadnień twórczości. Grzeszą oni jednak doktrynerią, ponizaniem niesłusznym wartości dzieł sztuki nielicujących z ich poglądami. Jednostronność tych teorii zasadniczo wykazał niedawno p. Hirszband w „Prawdzie”, w bardzo dobrym artykule: *Sekciarstwo estetyczne*, dowodząc między innymi bardzo słusznie, że przedmiot gra wielką rolę w dziele sztuki, nie tylko jego wykonanie; że poczucie, potrzeba i uwydatnienie idei jest właściwością pewnych twórczych umysłów, koniecznym wynikiem danych prądów sztuki, związanych z całością umysłowego rozwoju społeczeństw¹⁴⁶.

¹⁴⁶ J. Kotarbiński, *Twórczość a krytyka*. (*Garść myśli*), „Kłosy” 1888, nr 1226, s. 427 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 331).

To potwierdzenie sympatii dla sztuki będącej nosicielką idei, które deklarował wszak Kotarbiński już na początku swej drogi pisarskiej – i jako publicysta „Przeglądu Tygodniowego”, i jako felietonista „Gazety Warszawskiej”. Zmagania z samym sobą na tym etapie podsumowuje nadzieją krytyki większej niż wszystko to, co może zaferować współczesność. I być może – ma w tym rację.

Numer „Kłosów” zawierający studium Kotarbińskiego o krytyce literackiej ukazał się 15 grudnia 1888 roku – w sobotę. Dzień wcześniej w „Kurierze Codziennym” czytelnicy znaleźli kolejny odcinek *Lalki* Prusa, powieści, która przenosiła czytającą wówczas publiczność do końcówki lat 70. W tym drugim tygodniu grudnia abonentów „Kurierka” zajmował czas, jaki Wokulski i Izabela mogli wreszcie spędzić pod jednym dachem; odcinek piątkowy zaś zamykał się dyskusją bohaterów o wrażeniach paryskich Stanisława:

- Pan był pierwszy raz w Paryżu? – spytała panna Izabela.
- Pierwszy
- Prawda, jakie to cudowne miasto?!... – zawołała nagle, patrząc mu w oczy. – Niech mówią, co chcą, ale Paryż, nawet zwyciężony nie przestał być stolicą świata. Czy i na panu zrobił takie wrażenie?...
- Imponujące. Zdaje mi się, że po kilkutygodniowym pobycie przybyło mi sił i odwagi. Naprawdę, tam dopiero nauczyłem się być dumnym z tego, że pracuję.
- Niech mi pan to objaśni.
- Bardzo łatwo. U nas praca ludzka wydaje mierne rezultaty: jesteśmy ubodzy i zaniedbani. Ale tam praca jaśniej jak słońce. Cóż to za gmachy, od dachów do chodników pokryte ozdobami jak drogocenne szkatułki. A te lasy obrazów i posągów, całe puszcze machin, a te odmęty wyrobów fabrycznych i rękodzielniczych!... Dopiero w Paryżu zrozumiałem, że człowiek jest tylko na

pozór istotą drobną i wątłą. W rzeczywistości jest to genialny i nieśmiertelny olbrzym, który z równą łatwością przerzuca skały, jak i rzeźbi z nich coś subtelniejszego od koronek.

– Tak – odpowiedziała panna Izabela. – Arystokracja francuska miała możność i czas tworzyć te arcydzieła.

– Arystokracja?... – spytał Wokulski.

Panna Izabela zatrzymała się w alei.

– Chyba nie zechce pan twierdzić, że galerie Luwru stworzyła Konwencja albo przedsiębiorcy artykułów paryskich?

– Z pewnością, że nie, ale też nie stworzyli ich magnaci. Jest to zbiorowe dzieło francuskich budowniczych, mularzy, cieślów, wreszcie malarzy i rzeźbiarzy całego świata, którzy nic wspólnego nie mają z arystokracją. Wyborne jest to wieńczenie próżniaków zasługami i pracą ludzi genialnych, a choćby tylko – pracujących!...¹⁴⁷

Centrum nowoczesnego świata zmienia się w zależności od tego, kto na nie patrzy. Podobnie wielorako mogli postrzegać ten fragment dzień później czytelnicy, którzy sięgali również po „Kłosa”; myśląc o sytuacjach rozgrywających się na ich oczach w powieści i debatach bohaterów o kształtowaniu się współczesnej wrażliwości, wakacje na wsi, nieszczęśliwe miłości mierzyli miarą odpowiednią do fabuły Prusowskiej opowieści, i widzieli siebie bliżej Wokulskiego, który miał coraz większe poczucie ugrzęźnięcia w błocie¹⁴⁸. Prawdy, które wychodzą pomалу na jaw w dyskusji takiej jak powyższa, w zwierzeniach panny Eweliny, w ośmieszaniu się barona – należą do praktyki literackiej, dyskutowanej przez Gnatowskiego i Kotarbińskiego dekadę wcześniej. Po latach jeden z nich dostrzegł,

¹⁴⁷ B. Prus, *Lalka*, t. 2, s. 268–269.

¹⁴⁸ Zob. *ibidem*, s. 266.

jakby w charakterze postscriptum do zamierzchłej polemiki, nadzieje wynikające z „leżenia w błoto”, w bieżącej literaturze polskiej praktykowane przez Wokulskiego, z dotykania brudów i hańb tego świata – dla jego lepszego zrozumienia. Píše Kotarbiński:

Obecne np. rozwielenienie się realizmu w powieści ma ogromną doniosłość, nie tylko współczesną. Nauczył realizm ten głębiej wnikać w sprawy powszednie człowieka życia, odsłonił wiele ciekawych tajników mechanizmu psychicznego, nagromadził wreszcie dla przyszłych badaczy mnóstwo danych o wewnętrznym stanie życia obyczajowego, o nastroju pojęć i wyobrażeń. Przyszli badacze będą mogli jak na dłoni widzieć życie współczesne w jego barwnej ruchliwości, a wiadomo, jak dalece brak takich danych paraliżuje usiłowania historyków, dla których wiele stron przeszłości zostanie zawsze księgą o siedmiu pieczęciach¹⁴⁹.

Wiele stron z całej przepastnej przeszłości – niewątpliwie tak. Ale tym razem może udało się zerwać choć jedną pieczęć czy dwie pieczęci z siedmiu, którymi opatrzone są karty tej polemiki.

¹⁴⁹ J. Kotarbiński, *Twórczość a krytyka...*, s. 427 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 334).

TEKSTY ŹRÓDŁOWE
ANTOLOGIA



Wykaz tekstów źródłowych

Spór właściwy

- J.G. [Jan Gnatowski], *O realizmie w literaturze nowocześniejszej*, „Przegląd Lwowski” 1878, z. 14 z 15 lipca, s. 49–65; II. [odc. 1], z. 15 z 1 sierpnia, s. 97–107; II. [odc. 2], z. 16 z 15 sierpnia, s. 170–176; III. [odc. 1], z. 18 z 15 września, s. 285–291; [III., odc. 2], z. 19 z 1 października, s. 349–355; IV. [odc. 1], z. 21 z 1 listopada, s. 440–445; [IV., odc. 2], z. 22 z 15 listopada, s. 520–527; [IV., odc. 3], z. 23 z 1 grudnia, s. 597–601; V. [odc. 1], z. 23 z 1 grudnia, s. 601–606; [V., odc. 2] 1879, z. 4 z 15 lutego, s. 217–225.
- Jan Gnatowski, [Podsumowanie], w: *Realizm w literaturze nowocześniejszej. Studium*, Lwów 1879, s. 76–77.
- J.[ózef] K.[arol] Kotarbiński, *Wsteczność w krytyce literackiej*. (Jan Gnatowski – Realizm w literaturze nowocześniejszej – studium) [rec.] I., „Przegląd Tygodniowy” 1879, nr 40 z 23 września (5 października), s. 482–483; II., nr 41 z 30 września (12 października), s. 495–497; III., nr 42 z 7 (19) października, s. 508–510; IV., nr 44 z 21 października (2 listopada), s. 529–531.

Konteksty

- Aleks.[ander] Półkoźic [Aleksander Niewiarowski], *Realizm w literaturze nowocześniejszej, studium napisał Jan*

Gnatowski [rec.] I., „Echo” 1879, nr 202 z 29 sierpnia (10 września), s. 1–2; II., nr 207 z 5 (17) września, s. 2; III., nr 215 z 14 (26) września, s. 2.

L.S.W. [Ludomir Ludwik Szczerbowicz-Wieczór], Przegląd piśmienniczy [rubryka], *Jan Gnatowski*, Realizm w literaturze nowoczesnej. Studium, we *Lwowie* 1879 [rec.], „Tygodnik Ilustrowany” 1880, nr 219 z 6 marca, s. 154–155.

Józef (Karol) Kotarbiński, *Twórczość a krytyka. (Garść myśli)*, „Kłosy” 1888, nr 1226 z 15 (27) grudnia, s. 427, 430.

Nota edytorska

Tekst Jana Gnatowskiego zamieszczony w niniejszym tomie jako pierwszy funkcjonuje w dwóch wersjach: czasopiśmienniczej i książkowej. Niedługo po publikacji w „Przeglądzie Lwowskim” serii tekstów *O realizmie w literaturze nowoczesnej* autor zebrał je i wydał we Lwowie własnym nakładem pod nieco zmienionym tytułem: *Realizm w literaturze nowoczesnej. Studium*, i z dedykacją: „Profesorowi Tarnowskiemu jeden z jego uczniów”. Wersja książkowa zawiera dodatkowo jednostronicowe podsumowanie. Podstawą edycji w tym wydaniu są pierwodruki prasowe tekstu Gnatowskiego (choć późniejszy przedruk jest ich wierną kopią¹), natomiast z wydania broszurowego zaczerpnięto wspomniany finał rozprawy. Fragmenty tego studium były wcześniej przedrukowane w antologii *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu* opracowanej przez Janinę Kulczycką-Saloni² oraz w niedawno wydanej antologii pism Gnatowskiego pt. „*Obok praw człowieka są jeszcze obowiązki*”. *Wybór publicystyki*

¹ Pozostawiono w nim także obecne w pierwodrukach prasowych literówki.

² Przedrukowany fragment pochodzi z pierwszej części tekstu Gnatowskiego zamieszczonej w „Przeglądzie Lwowskim” 1878, z. 16, s. 57–65 (zob. *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1985, s. 393–404).

ks. *Jana Łady Gnatowskiego z lat 1879–1909* opracowanej przez Aleksandrę Ewelinę Mikinę.

Również podstawą przedruku pozostałych tekstów są ich edycje czasopiśmiennicze.

W tekstach zachowano przypisy odautorskie i odredakcyjne, oznaczając je inicjałami autora, np. [przyp. – J.G.].

W ramach tej edycji podjęto decyzję o uwspółcześnieniu języka na poziomie podstawowym w zakresie ortograficzno-fleksyjnym i interpunkcyjnym; wprowadzono również pojedyncze zmiany leksykalne. Nie ingerowano w składnię.

W zakresie ortografii przede wszystkim zmodernizowano pisownię „joty” (np. *historya* – *historia*) i przyimków przed spółgłoskami bezdźwięcznymi (np. *z pomiędzy* – *spomiędzy*, *z tąd* – *stąd*). Konsekwentnie stosowano również reguły współczesne w zakresie pisowni łącznej i rozłącznej spójników (np. *po za* – *poza*, *to też* – *toteż*, *dla tego* – *dla tego*), wyrażień przyimkowych (np. *nadewszystko* – *nadewszystko*, *przedewszystkiem* – *przede wszystkim*), partykuły „nie” z imiesłowami przymiotnikowymi (np. *nie mające* – *niemające*, *nie dochodzące* – *niedochodzące*), partykuły „nie” z czasownikami (np. *niema* – *nie ma*), przysłówków z przymiotnikami (np. *małoważnego* – *mało ważnego*), wyrazów zapisywanych z łącznikiem (np. *pseudo-klasycyzm* – *pseudoklasycyzm*, *pisarzy-kobiet* – *pisarzy kobiet*). Ponadto usunięto podwojone spółgłoski (np. *intelektualnego* – *intelektualnego*, *belletrystyka* – *beletrystyka*), a także niektóre partykuły wzmacniające: *podobnyż/podobnż* – *podobny/podobną*, *nie przedstawiaż* – *nie przedstawia*, *trudność* – *trudno*). Uwspółcześniono pisownię wielkich i małych liter (np. *Propyleje* – *propyleje*, *Śródziemne morze* – *Śródziemne Morze*, *Chrystianizm* – *chrystianizm*, *tarpejska skała* – *Tarpejska Skała*), zgodnie ze współczesną tendencją interpunkcyjną wprowadzając konsekwentnie wielką literą również po znaku zapytania, oraz konwencjonalnie

stosowanych skrótów (np. *C. d. n.* – *C.d.n.*, *t. j.* – *tj.*, *p. t.* – *pt.*), pozostawiając niekonsekwentny zapis niektórych wyrażen, a więc w formie pełnej lub skróconej (np. *i na przykład*); zgodnie ze współczesnym zaleceniem edytorskim skróty do pełnych form rozwijano jedynie na początku zdań, uzupełnienia zapisując w nawiasach kwadratowych (np. [*P*]an).

Uwspółcześniono zapis wszystkich końcówek fleksyjnych, m.in. form dopełniacza liczby mnogiej rzeczowników zakończonych na *-yj* (np. *niekonsekwencyj* – *niekonsekwencji*, *tradycyj* – *tradycji*), form dopełniacza liczby mnogiej rzeczowników zakończonych na *-ów* (np. *towarzyszów* – *towarzyszy*), form biernika liczby pojedynczej rzeczowników zakończonych na *-ą* (np. [na jego] *fantazją* – [na jego] *fantazję*), form mianownika liczby mnogiej rzeczowników zakończonych na *-ta* (np. *systemata* – *systematy*, *fakta* – *fakty*), dawnych form mianownika liczby mnogiej rzeczowników zakończonych na *-owie*: *agitatorowie* – *agitatorzy*, *pionierowie* – *pionierzy*. Zmodernizowano też dawne formy przymiotników i zaimków (np. *prawdziwem* – *prawdziwym*, *fizycznem* – *fizycznym*, *moralnem* – *moralnym*, *oliwnemi* – *oliwnymi*, *rzeczywistem* – *rzeczywistym*, *tem* – *ty*).

W zakresie leksyki zmieniono formy imiesłowu przymiotnikowego wyszły na (w zależności od znaczenia): *wydany*, *wynikły* lub *który wyszedł*. Zmodernizowano również formy: *obudza* – *budzi*, *myt* – *mit*, *upornie* – *uparcie*, *przyrównywa* – *przyrównuje*, *dorównywa* – *dorównuje*. Pozostawiono z kolei charakterystyczne dla autorów zapisy, takie jak: *szczególniej*, *kurtyznatki*, *rozpłyniony*, *monstrem*. Wyrazy, których znaczenie się zmieniło lub które współcześnie wyszły z użycia, objaśniano w przypisach.

Uwspółcześniono i poprawiono zapis nazw miejscowych (np. błędny u Gnatowskiego zapis *Bisancya* – *Bizancjum*) oraz nazwisk i imion autorów: *Eschyles* – *Ajschylos*,

Szyller – Schiller, Wirgiliusz – Wergiliusz, Ary-Scheffer – Ary Scheffer, Georges Sand – George Sand bez oznaczania tych ingerencji w nawiasach kwadratowych. Warto podkreślić, że autorzy stosowali różną konwencję zapisu nazw osobowych, tzn. obcą lub spolszczoną. Ta niekonsekwencja została zachowana w edycji (np. u Gnatowskiego i Kotarbińskiego występują formy *Balzac*, *obca*, i *Balzak*, spolszczona; wszyscy autorzy podają niektóre nazwiska wyłącznie w formie spolszczonej, np. *Szekspir*, a inne, które mogły być spolszczone – w formie obcej, np. *Molière*). Odmianę nazwisk dostosowywano do reguł współczesnych; uzupełniano apostrof i brakujące litery (np. *Scribów* – *Scribe'ów*) oraz znaki diakrytyczne (np. *Senard* – *Sénard*); formy nieodmienne – odmieniano: *Daudecie*.

Zachowano oryginalną pisownię tytułów dzieł literackich i innych dzieł sztuki: obcą lub spolszczoną, w niektórych przypadkach indywidualną, a więc niezgodną z tytułem oryginału lub jego tłumaczenia (np. *Spowiedź dziecka wieku* zamiast *Spowiedź dziecięcia wieku*, *Kromwell* zamiast *Cromwell*, *Wenera Milońska* zamiast *Wenus z Milo*); właściwe formy podawano za każdym razem w przypisach, dlatego zrezygnowano z uzupełniania w nawiasach kwadratowych brakujących znaków diakrytycznych i pojedynczych liter (np. pozostawiono zapis *Salamambo* zamiast *Salammbô*); poprawiono tylko zapis małą literą na zapis wielką literą (np. *la Saule* – *La Saule*). Tytuły podawano więc w zapisie oryginalnym, by umożliwić czytelnikowi prześledzenie, które z nich przyjęły się w krytyce literackiej tego okresu. Warto również zauważyć, że pisownia niektórych tytułów jest w wydawanych tekstach zindywidualizowana, np. Gnatowski stosuje różne formy zapisu danego tytułu: pełne i skrócone (np. *La ventre de Paris* i *Ventre de Paris*, *Madamme Bovary* i *Mme Bovary*, *Hrabina de Chalis* i *Cse de Chalis*, *Żyd wieczny tułacz* i *Żyd tułacz*).

Bez zaznaczania poprawiono wszelkie pomyłki i błędy w druku oraz literówki (np. *kieruuki* – *kierunki*, *nanki* – *nauki*, *wstrętoa* – *wstrętna*, *zaznaczyliśwy* – *zaznaczyliśmy*). Uzupełnienia podawano w nawiasach kwadratowych, np. *dokt[r]yny*.

Zasadniczo zachowano oryginalną pisownię liczebników i połączeń słowno-liczbowych (np. *dwadzieścia kilka lat*, *20-letniego*, *13-letniego*), ale uwspółcześniono zapis niektórych liczebników porządkowych (np. *30 r.* – *30 roku*, *XII-go i XIII-go stulecia* – *XII i XIII stulecia*).

Modernizacja interpunkcji objęła przede wszystkim przecinki, które w edycji stawiano zgodnie ze współczesną normą, jednak z zachowaniem indywidualnych cech autorów poszczególnych tekstów, takich jak tendencja do wydzielania niektórych wyrażen o charakterze wtrąceń (np. w zdaniu: *Strony ujemne, jako wybitniejsze i dające się upostaciować plastyczniej, należy szczególnie uwzględnić*) czy do fakultatywnego oddzielania przecinkami pewnych wyrazów i fraz od reszty zdania (np. *oczywiście: Postać ta oczywiście nie należy [...]; jednym słowem: Jednym słowem realistycznymi są utwory [...]*). W przypadku zbiegu znaków interpunkcyjnych (zastosowania myślnika obok przecinka czy średnika) pozostawiono tylko jeden z nich. Warto w tym miejscu zauważyć, że tekst Gnatowskiego w wielu fragmentach zawiera bardzo rozbudowane zdania wielokrotnie złożone z licznymi średnikami i myślnikami. Zapis tych znaków w oryginale nie odbiega znacząco od współczesnej normy (która w przypadku średnika i myślnika jest dość swobodna, myślnik bowiem może w dowolnym miejscu sygnalizować zawieszenie głosu). W niektórych zdaniach występują jednak np. trzy myślniki lub dwa myślniki o różnych funkcjach (a więc sygnalizujące nie wtrącenie, ale np. zawieszenie głosu i dopowiedzenie), co współcześnie jest niewskazane (może utrudniać interpretację tekstu), lecz dopuszczalne. Taki

zapis pozostawiono więc bez zmian, traktując go jako element stylu autora. Gnatowski wprowadza bowiem wspomniane zdania wielokrotnie złożone (często o charakterze wyliczeń), połączone średnikami bądź myślnikami przede wszystkim w najbardziej polemicznych fragmentach, silnie nacechowanych emocjonalnie. Myślnik jest więc w jego tekście przede wszystkim znakiem emotywnym.

Ujednolicono graficzne wyróżnienia w pierwodrukach tekstów, zastępując indywidualne decyzje autorów zasadą: rozstrzelony druk dla wszystkich podkreśleń, kursywa dla wyrazów pochodzenia obcego i tytułów.

SPÓR WŁAŚCIWY

J.G. [Jan Gnatowski³]

O realizmie w literaturze nowoczesnej

*Aus dem Leben heraus sind der Wege zwei Dir geöffnet;
Zum Ideale führt einer, der and're zum Tod!*

Schiller⁴

Spomiędzy wielu pięknych i poetycznych legend starożytności najpoetyczniejszą może i najpiękniejszą jest legenda o Prometeuszu⁵. Owa baśń fantastyczna o człowieku, który skradł z nieba iskrę świętego ognia i musiał za to przez życie całe, przez całą wieczność cierpieć nadludzkim cierpieniem; ów mit, kryjący pod poetyczną osłoną myśl tak głęboką i tak wzniosłą – ma i dla naszej epoki znaczenie i urok. Jest w nim wielka prawda, tak wielka, że podanie zdaje się wyprzedzać czasy przed-

³ Jan Gnatowski (1855–1925) – pisarz, publicysta, ksiądz, edukację filologiczną odebrał na Uniwersytecie Jagiellońskim i pozostawał pod wpływem Stanisława Tarnowskiego. Niniejsze studium jest jego debiutem publicystycznym.

⁴ Motto pochodzi z *Tablic ofiarnych* Friedricha Schillera (1759–1805). W przekładzie Józefa Dionizego Minasowicza wiersz *Die idealische Freiheit* nosi tytuł *Wolność idealna* i brzmi: „Podwójna się przed tobą snuje życia ścieżka: / W jednym krańcu ideał, a w drugim śmierć mieszka. / Wolny, umknij po pierwszej, póki czas ci służy, / Nim cię Parka na drugiej porwie wśród podróży” (J.D. Minasowicz, *Twory Józefa Dionizego Minasowicza*, t. 4, *Poezje Fryderyka Szyllera po polsku*, wyd. 3, Lipsk 1872, s. 184).

⁵ Prometeusz w mitologii greckiej był jednym z tytanów, odpowiadał za stworzenie człowieka i stanął po jego stronie w opozycji do bogów, za co został ukarany – przybito go do skał Kaukazu i skazano na niekończące się cierpienie.

historyczne i zbliża się myślą swoją do epoki zupełnego rozwoju ludzkości; ależ obok tej prawdy jest równie, dla nas przynajmniej, wielki fałsz. Prawdziwym jest pojęcie natchnienia jako źródła wielkich cierpień i walk ciężkich dla tego, który ma nieszczęście je posiadać, fałszywą – nieszczęścia tego przyczyna. W pojęciu chrześcijańskim bóstwo nie jest zazdrosną potęgą, mszczącą się nielitościwie na śmiałku, który spróbował przywłaszczyć sobie jeden z jej nadziemskich atrybutów. Przeciwnie. Chrześcijanin wierzy, że wyższe dary umysłu i serca sam Bóg wlewa w duszę ludzką, sam w niej zaszczenia pierwiastek dobra i piękna, poczucie prawdy i dążenie do ideału. Dlatego też poezja chrześcijańska przeistoczyła całkiem stary mit prometeuszowy i myśl tę samą, w nową ubierając formę, nadała jej głębsze, szlachetniejsze, bardziej idealne znaczenie. W literaturze ludowej pokrewnego nam plemienia znajdujemy fantastyczne podanie o aniele⁶ znoszącym

⁶ Nawiązanie do rosyjskiej baśni *O tym, jak anioł duszę z nieba na ziemię zniósł*, według której anioł zniósł z nieba dziecięcą duszę, ale z miłości do niej planował pozostać przy dziecku na ziemi. Wezwany jednak przez Boga z powrotem złożył obietnicę opieki nad dzieckiem, kreując więź między człowiekiem a niebiańskim opiekunem (zob. A. Afanasjew, *O tym jak anioł duszę z nieba na ziemię zniósł*, w: *Rosyjskie bajki ludowe ze zbioru Aleksandra Afanasjewa*, oprac. R. Łużny, wybór H. Kowalska, przeł. A. Barszczewski i in., Kraków 2001). Literacką wersję tego podania znaleźć można w wierszu Michaiła Lermontowa *Anioł*, w którym tytułowa postać mknie przez niebiosy, głosząc chwałę boską. Dwie ostatnie strofy w przekładzie Michała Korowaya-Metelickiego brzmią: „On duszę młodzieńczą niósł w dłoniach swych rąk / Dla świata boleści i mąk, / I w duszy pozostał dźwięk pieśni tkliwy, / Choć bez słów, lecz zawsze żywy: // I długie na ziemi tęskniła lata, / Spragniona lepszego świata, / I pieśni niebieskich cudownej siły / Jej ziemskie nie zamieniły” (*Anioł* (Lermontowa), w: M. Koroway-Metelicki, *Poezye*, Petersburg 1893, s. 82).

z nieba duszę ludzką w chwili narodzenia dziecięcia na ziemi. Przez drogę anioł stróż śpiewa o pięknościach raju, o wielkiej chwale Boga, o cudach, nieznanych na ziemi – i w duszy zstępującej z jego objęć w ludzkie ciało zostają na długo, na życie całe, echa niebieskich tonów, wspomnienie dźwięków i harmonii, niesłyszanych w życiu nigdy, a niedających się nigdy zapomnieć. Mgliste, nieujęte, przelotne – wspomnienia te zostawiają w biednej duszy ślad trwały, wieczną, nieuleczoną tęsknotę za czymś wyższym, niedoścignionym i nieznanym światu; pogardę dla ziemskiego piękna i przecucie piękna nadziemskiego; rwanie się w górę coraz wyżej i wyżej; tam, gdzie ludzkie nie dosięgnie oko – do tych promieni słonecznych, o które tyłu już Ikarów⁷ spaliło swoje skrzydła.

W tych dwóch poetycznych legendach, zarówno w greckim micie, jak w rosyjskiej baśni ludowej, zawiera się cała geneza sztuki, a może i jej historia. Owo wrodzone, wyższe, szlachetniejsze poczucie piękna i ideału, owe nad zwykły poziom życiowy wznoszące się porywy ludzkiego ducha i jego usiłowania, żeby nadziemski ideał w ziemskie ująć formy; owa iskra boskiego ognia, którą u Greków kradnie z nieba artysta⁸, u chrześcijan zaś Bóg sam przez

⁷ Ikar – w mitologii greckiej syn Dedala, wynalazcy i architekta; podczas ucieczki z Krety, gdzie Dedal i Ikar byli więzieni przez króla Minosa, podekscytowany lotem Ikar zbyt wysoko wznosił się na skonstruowanych przez ojca skrzydłach, pozwolił, by słońce roztopiło воск spajający pióra, i runął do morza.

⁸ „Gdy się Prometeuszowi już udało wyobrazić boską postać zewnątrz siebie samej, tlał od żądzy dokończenia swojego dzieła, wstąpił więc do kary słońca i zapalił pochodnię zarzewia, której natchnął eterycznym płomieniem piersi swego stworzenia i nadał mu ciepło i życie. Tak też jest na drugim miejscu odrysowany siedzący z pochodnią w ręku, nad którą się motyl unosi, oznaczający natchnienie życia, za pomocą którego martwa masa została ożywiona. Tu zręczny mistrz staje się twórcą, obrazy jego są mu zupełnie podobne” (K.F. Moritz, *Mitologia*

anioła stróża wlewa w duszę rodzącego się dziecięcia – to główne, a bodaj jedyne czynniki i źródła artystycznego natchnienia. Duch ludzki, noszący na sobie odbicie myśli Bożej, która go stworzyła, ma zawsze jedną wyższą cechę – poczucie ideału i dążenie do nadania mu form dla zmysłu dostępnych. Dążenie to, zmieniające myśl, formę i kierunek, stosownie do intelektualnego i estetycznego rozwoju artysty, jego usposobienia i warunków, w jakich się znajduje – widocznym jest we wszystkich gałęziach sztuki i we wszystkich jej utworach. Wyrazem jego są zarówno niekształtne bałwany z drzewa lub kamienia, monotonne śpiewki i naiwne baśnie ludów pierwotnych, jak artystyczne arcydzieła starego i nowego świata, rzeźby Fidiasza⁹, płótna Rafaela¹⁰ i pieśni Homera¹¹ – a choć te dwa ostateczne krańce sztuki oddzielone są od siebie całą przepaścią, jaka istnieje między pierwszymi objawami cywilizacji a ostatnimi jej wynikami, to przecie jest między nimi nić łącząca, myśl wspólna i wspólne dążenie do odtworzenia ideału, którego mniej lub więcej wyraźny obraz kryje się zarówno w sercu prostaczka, jak i w mistrza

starożytnych Greków i Rzymian, przeł. A. Kuszański, Wrocław 1820, s. 20–21). Ten fragment z *Mitologii starożytnych Greków i Rzymian* Karla Philippa Moritza łączy się z wątkiem mitu, który akcentuje Gnatowski, wskazując ogień raczej nie jako żywioł i narzędzie oddane w służbę człowiekowi, ale jako duszę.

⁹ Fidiasz (ok. 490–430 p.n.e.) – wybitny rzeźbiarz grecki okresu klasycznego, twórca zaliczanej do siedmiu cudów świata trzynastometrowej rzeźby Zeusa Olimpijskiego, zniszczonej w 426 roku n.e.

¹⁰ Rafael, właśc. Raffaello Santi lub Raffaello Sanzio (1483–1520) – najmłodszy z trzech najsłynniejszych – obok Leonarda da Vinci i Michała Anioła – artystów włoskiego renesansu; do jego najznamienszych dzieł należy *Madonna Sykstyńska* (1513–1514).

¹¹ Homer – legendarny (domniemany) autor dwóch eposów – *Iliady* i *Odysei* – w których źródła ma starożytna kultura grecka i cała kultura europejska.

duchu. Zadanie to – ucieleśnienie ideału – jest jedynym celem sztuki. W arcydziełach pędzla i dłuta dąży do tego sztuka plastyczna: malarz, odtwarzający na płótnie naturę i życie, rzeźbiarz – w wypukłych kształtach marmurowego posągu zamykający myśl swą, część swojego ducha. W harmonijnych akordach, w dźwięcznym połączeniu tonów stara się muzyk uchwycić echo owych dźwięków cudnych a niedosłuchanych, owej pieśni anioła, która według rosyjskiej legendy towarzyszyła mu przy wejściu w świat i której dalekie wspomnienia zostały w jego duszy. Mistrz słowa nareszcie odtwarza w poezji i prozie ideały swej myśli, a dzieląc się z czytającym światem wszystkimi uczuciami i marzeniami, otwierając przed nim najskrytsze serca swego i umysłu tajniki, rozrzuca i rozsnuwa

Swych marzeń przędzę i swych uczuć kwiaty¹².

Ostatnia ta, niezaprzeczalnie najważniejsza ze wszystkich gałęzi sztuki, tak się zespoliła z uczuciami i dążeniami oświeconego społeczeństwa, tak wiernym była jego duchowego życia wyrazem, że więcej od innych należy ją uważać za główny czynnik rozwoju i postępu ludzkości, za moralną dźwignię wszechświata. Mając za zadanie wyrażać pragnienia, cele, ideały jednostek i ogółu, musiała ona z konieczności stać się zwierciadłem, w którym się odbiło wewnętrzne intelektualne i estetyczne życie każdego narodu. Stąd od kierunku i rozwoju społeczeństwa zależeć musiał kierunek i rozwój literatury. Stosownie do tego,

¹² Niedokładny cytat z *Pieśni Wajdeloty* z Konrada Wallenroda. Czterowiersz zamykany przywołanym wersem brzmi: „O wieści gminna, ty arko przymierza / Między dawnymi i młodszeimi laty: / W tobie lud składa broń / swego rycerza, / Swych myśli przędzę i swych uczuć kwiaty” (A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, Lipsk 1858, s. 45).

w jaką stronę zwracała się ludzkość, jakie tworzyła sobie ideały i jak je wprowadzała w życie – musiała i literatura zmieniać treść i formę, raz szukając piękna w misternym i delikatnym wykończeniu detali, drugi raz w olbrzymiej i majestatycznej całości; raz w marmurowej, nieruchomej piękności starożytnych klasyków, to znowu w śmiałych a zmiennych kształtach romantyzmu; raz osłonięta promienną tkanką ideałów i marzeń, to znowu przedstawiając nagą rzeczywistość codziennego życia. Rozliczne te kierunki i objawy literatury i sztuki, zmieniające się wedle wymagań i potrzeb duchowych ludzkości, podzielić można na trzy główne kategorie, z których każda przedstawia szkołę oddzielną i oddzielną epokę z życia społeczeństwa. W k l a s y c y z m i e powiedział swe ostatnie słowo świat starożytny, świat Sofoklesów¹³ i Homerów,

¹³ Sofokles (ok. 497–406 p.n.e.) – jeden z trzech antycznych poetów greckich, obok Ajschylosa (525–456 p.n.e.) i Eurypidesa (ok. 485–407 p.n.e.), których sztuki przetrwały do czasów nowożytnych; ze stu dwudziestu jego dzieł w kompletnej formie zachowało się jedynie siedem. Pozycję tego twórcy w hierarchii artystów wszechczasów budowanej przez Gnatowskiego potwierdza (i dopowiada) charakterystyka opublikowana przez Zygmunta Węclewskiego w jego przedmowie do *Tragedii Sofoklesa* wydanych w Poznaniu w 1875 roku: „Charaktery przez niego narysowane i rozwinięte są wprawdzie wielkie, bo tego tragedia wymaga, ale uzacznione przez domieszaną wdzięku i łagodności. Nawet tam, gdzie posuwają się do śmiałości Ajschylosowej, gwałtowność ich złagodzona i uzasadniona, czyli usprawiedliwiona zbiegiem i wpływem okoliczności, który najpowszechniejszy i najspokojniejszy nawet umysł mogłyby wzruszyć i rozjątrzyć [...]. Jak w kreśleniu charakterów, tak też malując namiętności, poeta praw i przepisów piękności i umiaru nigdzie nie naruszył. Nigdzie namiętność nie przeradza się w dzikość i swawolę; nigdy ból nie zmęczy, nie zabija. A pomimo takiego umiarkowania żaden poeta starożytny nie sprawiał żywszego, głębszego wrażenia tragicznego” (Z. Węclewski, [Wstęp], *Tra-*

Cyceronów¹⁴ i Wergiliuszów¹⁵. W r o m a n t y z m i e odbiła się cała poezja i rycerskość wieków średnich, wznosząca się do góry jak śmiałe łuki i wieże starych katedr gotycznych. R e a l i z m na koniec jest wiernym przedstawicielem naszej praktycznej i materialnej epoki, odrzucającej ideały, uczucia i marzenia nie tylko w życiu fizycznym, ale i w duchowym; a jakkolwiek ostatnia ta forma literatury pod żadnym względem poprzednim nie dorównuje i nie może być obok nich postawioną, to przecież wpływ jej i znaczenie są w chwili obecnej zbyt wielkie, żeby ją wolno było lekceważyć, zbyt powszechne, żeby jej bezwzględnie prawa obywatelstwa w sztuce odmawiać.

I.

W zaraniu dziejowego rozwoju ludzkości starożytna Grecja była ogniskiem, którego promienie oświecały większą część przedchrześcijańskiego społeczeństwa. W małym

gicy Greccy, t. 2: *Tragedye Sofoklesa*, przeł. Z. Węclewski, Poznań 1875, s. XXI). Sofoklesa i Homera ustanawia Gnatowski reprezentantami antyku greckiego, a Cycerona i Wergiliusza – kultury starożytnego Rzymu.

¹⁴ Cyceron, Marek Tulliusz Cycero, właśc. Marcus Tullius Cicero (106–43 p.n.e.) – wybitny rzymski pisarz, mówca, także ważny polityk, przeciwnik Juliusza Cezara.

¹⁵ Wergiliusz, właśc. Publius Vergilius Maro (70–19 p.n.e.) – jeden z najważniejszych pisarzy światowej literatury, autor *Eneidy*, kluczowego dla kultury europejskiej eposu wierszowanego, który poeta komponował w ostatniej dekadzie swego życia. Ponieważ był uznawany za duszę z natury chrześcijańską (*anima naturaliter christiana*), ma w tradycji recepcji szczególną pozycję łącznika między światami pogańskim i chrześcijańskim, oddzielanymi przez Gnatowskiego.

kraiku, ojczyźnie muz¹⁶ i Apollina¹⁷, pokrytej oliwnymi gajami i łąkami wiecznie zielonymi, oblanej srebrną pianą i błękitnymi falami Śródziemnego Morza – skoncentrowała się cała cywilizacja pogańska, której potężne światło przez kilkanaście stuleci rozjaśniało drogę ludzkości i przewodniczyło jej w postępie i rozwoju¹⁸. Pod Akropolem¹⁹ i Propylejami²⁰ obrała siedlisko sztuka klasyczna, czerpiąca swe wzory z natury, z niezaćmionego nigdy szafiru południowego nieba, z wiotkich a lekkich kształtów

¹⁶ Muzy – znane z mitologii greckiej boginie sztuki i nauki; wg Hezjoda i większości przywołujących je autorów nowożytnych było ich dziewięć, jednak Cyceon wyliczał jedynie cztery, a Plutarch mówił o trwającym w Delfach kulcie trzech apollonid.

¹⁷ Apollo – w mitologii grackiej bóg sztuki, światła, życia i śmierci (oraz wielu innych dziedzin), opiekun muz, miał siedzibę na górze Parnas w Delfach.

¹⁸ Wizję jasnej i świetlistej Grecji łączy Gnatowski z obrazem Apolla, przede wszystkim w ujęciu Moritza, który pisał, że Apollo „mieści się w jasnym i żywym promieniu słońca” (K.F. Moritz, *Mitologia starożytnych Greków...*, s. 70).

¹⁹ Akropol ateński – najsłynniejszy ze wszystkich akropoli greckich, miejsce dawnego kultu Ateny i Posejdona.

²⁰ Propyleje ateńskie – spektakularna budowla prowadząca do świątyni, jak pisał (lub przepisywał z towarzyszącego mu baedekera) Henryk Bartsch w wydanej trzy lata przed tekstem Gnatowskiego relacji z wyprawy do Grecji: „Cudna jest wspinałość tych kolumn! Nie można ich nawet opisać; trzeba je widzieć. Ileż potrzeba było pracy dla przewiezienia tych ogromów kamiennych na taką wysokość (154 metry nad poziomem morza) z łomów Pentelikonu odległych o 15 wiorst stąd; ile potrzeba było umiejętności dla połączenia pojedynczych kawałków w jedną, tak artystyczną i harmonijną całość! Myśl zbudowania Propylejów powstała w głowie Periklesa; budowniczy Mnesikles wykonał ją i potrzebował na to pięć lat czasu (437–432 przed narodzeniem Chrystusa). Na widok Propylejów zupełnie zapomniałem o wieży weneckiej, obok której stałem [...]” (H. Bartsch, *Listy z podróży do Grecji i Sycylii pisane do Michała B....*, Warszawa 1875, s. 24).

palmy, śmiało a zgrabnie wzbijającej się w niebo, zakończonej wieńcem z liści zielonych. Wszystko w tej naturze południowej było tak piękne, tak doskonałe, a łagodne i miękkie zarazem; wszystkie kształty były okrągłe, wykończone, harmonijną tworzące całość. Powietrze przesycone woniami kwiatów upajało dziwnie, pobudzało do marzeń rozkosznych, łechtało delikatnie zmysły. Wśród takiego otoczenia i warunków, wobec społeczeństwa posiadającego wysoki wrodzony zmysł estetyczny, zarazem jednak poddającego się ślepo i namiętnie czarownym wpływom otaczającej natury; wobec religijnych podań i mitów tego społeczeństwa, wysoce poetycznych i przenikniętych gorącą a twórczą wyobraźnią, ale także noszących na sobie wszystkie cechy pogańskiej zmysłowości, podniesionej do wyżyn religijnego kultu – wobec tego wszystkiego nic dziwnego, że sztuka grecka rozwinęła się w jednym tylko kierunku, ale w kierunku tym rozwinęła się nadzwyczaj potężnie i wspaniale. Ideałem jej było piękno cielesne, zmysłowe, ziemskie i przyznać trzeba, że w upostaciowieniu tego piękna we wszystkich zarówno gałęziach mistrz starożytny daleko za sobą zostawił całą artystyczną produkcję wieków późniejszych. Ale myśl głębsza, cel wznioślejszy, duchowe czysto i nadziemskie ideały, jakie stworzyła sztuka wieków średnich i nowych – były dla niego nieznane zupełnie, a gdyby je mógł poznać, nie byłby ich w stanie zrozumieć. Do pojęcia ich brakło mu owej świętej iskry z nieba, owego wyższego poczucia prawdy i prawdziwego piękna, które przyniósł z sobą dopiero chrystianizm. Brak ów nadziemskiego ideału jest właśnie przyczyną nadzwyczajnej zewnętrznej doskonałości, do jakiej doszła sztuka starożytna. Nie potrzebując rwać się i tęsknić do nieba, mistrz Hellady²¹ tym bardziej myślał o ziemi, tym staranniej usiłował ziemskim swoim

²¹ Od czasów Homera ogólna nazwa terenów Grecji.

tworom nadać wszystkie estetyczne cechy i wszystkie piękności ideału, którego wrodzone poczucie istniało w jego duszy. Stąd w sztuce klasycznej widzimy przewagę formy nad treścią, ciała nad duchem²². Ta nadzwyczajnie

²² Gnatowski w interesujący sposób interpretuje tu antyk grecki w duchu Hippolyte'a Taine'a (1828–1851), który jako filozof, historyk sztuki i literatury oraz psycholog wywarł znaczący wpływ na pokolenie Szkoły Głównej. Myśl wychowawcy Kotarbińskiego, choćby mającego stanąć z Gnatowskim w szranki, waży tu więcej niż choćby myśl Józefa Kremera, z którego estetyki tak wiele czerpie Gnatowski i który bliski mu jest przecież światopoglądowo. Podczas wykładów wygłoszonych w roku akademickim 1966/1967 w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie (a wydanych w 1868 roku) Kremer mówił o materialności kultury greckiej, którą traktował jako równorzędną z jej duchowością: „Choć Grek wie o wyższości ducha nad światem materialnym, przecież on jeszcze wysoko sobie waży ten świat zmysłowy. W Grecji cielesność a duchowość zestrojone są najcudowniejszą harmonią a równowagą – żadna z tych dwóch tak różnych a nawzajem sobie odwrrotnych dzielnic nie przeważa wyłącznie. Ta harmonia jest pod tym względem tak doskonałą, że co duchowe, idealne, dla Greka nie istnieje samo przez się, ale są przepromienione duchem, ale są idealizowane” (J. Kremer, *Grecja starożytna i jej sztuka, zwłaszcza rzeźba: streszczenie wykładów mianych przez autora w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie w półroczu zimowym 1866/67*, Poznań 1868, s. 16). Równowaga, której dopatruje się Kremer, nie koresponduje z myślą jednego z nauczycieli polskich pozytywistów: „U Homera ten człowiek jest szczęśliwy, który może «używać swej młodości kwitnącej i dotrzeć do progu starości». [O]brzedy religijne są wesołą ucztą, w której bogowie są zadowoleni, gdyż mają swoją część wina i mięsiwa. Najszlachetniejsze zabawy są to przedstawienia oper. Tragedia, komedia, chóry taneczne, igrzyska gimnastyczne stanowią część kultu. Nie sądzą, że dla uczczenia bogów trzeba umartwiać się, pościć, modlić się za drzeniem, padać na kolana oplakiwać swe błędy; lecz że należy brać udział w ich uciechu, przedstawiać im najpiękniejsze ciała nagie, stroić dla nich miasto, wznosić aż do nich człowieka, wydobywając go chwilowo ze stanu śmiertelności przez zbieg wszystkich

ważna charakterystyczna cecha klasycyzmu przedchrześcijańskiego uderza nas we wszystkich gałęziach sztuki, o których możemy dziś sądzić. Widzimy ją w heksametrze, na którym się opiera poezja starożytna, w owym heksametrze chłodnym, nieruchomym, posągowo wykończonym, fantazję poety ścieśniającym żelaznymi kleszczami; widzimy w cudnych kształtach marmurowych arcydzieł zostawionych nam przez świat starożytny: w *Wenerze milońskiej*²³, w *Torsie*²⁴, w *Laokoonie*²⁵, w *Belwederskim Apollinie*²⁶, w onych głazach czarodziejskich będących apoteozą formy, ubóstwieniem ludzkiego ciała – widzimy na koniec w pomnikach architektonicznych, w owych świątyniach i świątynkach greckich, niewielkich, jasnych, symetrycznych, wykończonych, niedających myśli i oczom wzbić się

przepychów świata, jakie sztuka i poezja połączyć mogą. Dla nich ten «zapal» jest pobożnością, a dawny upust przez tragedię swym wzruszeniom szczytnym i uroczystym objawia się w komedii szalonymi błazeństwami i lubieżną rozpustą. Trzeba czytać Lizystrata, uczę Tesmoforii w Arystofaniesie, aby sobie uświadomić te uniesienia zwierzęcego życia, aby zrozumieć, że obchodzono publicznie Dionizjaki, że tańczono nieprzyzwoity taniec (Cordax) w tantrze, że w Koryntii tysiąc kurtyzanek posługiwało w świątyni Afrodyty i że religia uświęcał zgromadzenie, cały szal kiermaszu i karnawału» (H. Taine, *Filozofia sztuki. Włochy – Niderlandy – Grecja*, Warszawa 1874, s. 26).

²³ *Wenus z Milo* – słynna rzeźba Afrodyty z okresu hellenistycznego (130–100 p.n.e.).

²⁴ Chodzi o *Tors Belwederski*, rzeźbę autorstwa Apolloniosa z Aten z I wieku p.n.e.

²⁵ *Grupa Laokoona* – słynna rzeźba, najpewniej z okresu hellenistycznego, związana z mitem trojańskim. Przedstawia Laokoona i jego potomków pożeranych przez węże; dzieło zainspirowało Gottholda Ephraima Lessinga do napisania wydanej w 1766 roku rozprawy *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*.

²⁶ *Apollo Belwederski* – rzeźba rzymska z II wieku n.e., kopia starszej o sześć wieków wersji autorstwa Leocharesa.

do góry i utonąć w niebios nieskończoności, ale przeciwnie, przygniatających je do ziemi artystyczną pięknnością kształtów i doskonałą harmonią detali. Heksametr²⁷, posąg Wenery, świątynka w rodzaju Partenonu²⁸ – to ostatnie słowo cywilizacji pogańskiego, klasycznego świata, słowo wielkie i potężne, ale tracące siłę przy pierwszym pojawieniu się jutrzeńki chrześcijańskiej, która miała przynieść prawdę i światło ludziom dobrej woli.

Toteż pojawienie się pierwszych promieni tej jutrzeńki wychodzącej z ciemnic katakumbowych było dla sztuki klasycznej wyrokiem śmierci. Katakumby podminowały świat starożytny i obaliły go do szczytu, na gruzach jego nową wznosząc budowę, nowe stawiając ołtarze, nowe bóstwa i ideały. Po kilkuwiekowym zastoju intelektualnym, spowodowanym politycznymi kataklizmami, jakich widownią były przez tak długo olbrzymie przestrzenie dawnego Rzymskiego Imperium, z utrwaleniem nowego porządku rzeczy zaczęła odżywać sztuka, ale pod nową całkiem postacią, zarówno formą, jak treścią od klasycznej różna. Z chrześcijaństwa powstały, na chrześcijańskich pojęciach i wierzeniach oparty kierunek musiał być zupełną antytezą poprzedzającego. O ile ostatni przy ziemi się trzymał i w fizycznym pięknie upatrywał swój ideał, o tyle pierwszy wznosić się musiał ku niebu, ku owym nadziemskim ideałom, które czcić i za którymi tęsknić nauczyła ludzkość nauka Chrystusa²⁹. Takim też jest

²⁷ Heksametr daktyliczny – najstarsze metrum w europejskiej poezji epickiej.

²⁸ Partenon – świątynia Ateny Dziewicy wzniesiona w V wieku p.n.e. na Akropolu.

²⁹ Jezus Chrystus – według wierzeń chrześcijańskich syn jedyne Boga, zesłany przezeń na ziemię, by zbawić ludzkość; ukrzyżowany przez Rzymian miał po trzech dniach zmartwychwstać i po kolejnych czterdziestu dniach wstąpić do nieba. Postać niezwykle ważna w tradycji śródziemnomorskiej, kluczowa

ogólny charakter romantyzmu, którego odbicie widzimy we wszystkich pomnikach sztuki średniowiecznej.

Ów wyższy, idealny polot ducha – owa tęsknota ku niebu i zrywanie się doń, połączone z pogardą miękkich rozkoszy i uciech doczesnego życia – czyż nie stanowią wybitnej cechy olbrzymich tumów gotyckich, w których tak potężnie i plastycznie wyraził się ideał średniowiecznego romantyzmu? Owe katedry z gubiącymi się w obłokach wież szczytami, z wzniosłymi arkadami i wiązaniami sklepień, w mroku niknących – olbrzymie, majestatyczne, ponure, wznoszące się do góry, jak modlitwa chrześcijanina, pełne tajemniczego położenia i fantastycznych ozdób, i cudnych podań, i duchów, i grobów, i pamiątek dziejowych – zaprawdę, to najlepsze streszczenie wieków średnich, uczuć i przekonań, które wieki te ożywiały, zwycięstwa ducha nad ciałem, które było ich charakterystyczną cechą.

Ale obok owej głęboko chrześcijańskiej dążności stanowiącej główną podstawę średniowiecznego romantyzmu i zarazem główną jego od klasycyzmu różnicę – miała jeszcze sztuka średniowieczna inną, równie ważną i równie od klasycyzmu odmienną cechę. Duch rycerski, poetyczny, ognisty, którym przeniknięte było społeczeństwo wojen krzyżowych, odbić się musiał na twórcach myśli jego i ducha, w szczególności zaś uczuć się dał w literaturze. Wśród szczęku broni i chrzęstu zbroi, wśród awanturnicznych wypraw i rycerskich turniejów, i bohaterskich bojów wyrosła, gorącą wyobraźnią ludów młodzieńczych rozkołysana, nimbem cudnych legend i mitów starych omglona – poezja romantyczna XII i XIII stulecia stała się wiernym wyrazem szlachetnych, ale fantastycznych zarazem dążeń i pojęć społeczeństwa, którego satyryczny

w obrębie bronionego przez Gnatowskiego porządku etyczno-estetycznego.

obraz daje nam Cervantesowski *Don Kiszot*³⁰. Jest więc ona prosta i naiwna, szlachetna i rycerska, fantastyczna i awanturnicza, nie trzyma się żadnych reguł i żadnego porządku. Forma zewnętrzna chropawa i zaniedbana zupełnie, w treści wiele prawdziwego piękna i uczucia, wiele ustępów przypominających misterne koronki i delikatne arabeski z kamienia w starych тумach gotyckich. I wszędzie w niej, jak w ogóle w całej sztuce romantycznej, widzimy zupełną sprzeczność z klasyczną sztuką, ideał duchowego piękna nad pięknem zmysłowym, treść nad formą, duch nad ciałem, niebo nad ziemią.

Tak tedy dwa te następujące po sobie literackie i artystyczne kierunki mają głębokie i nadzwyczaj ważne znaczenie, przedstawiając dwa sprzeczne pierwiastki, występujące przeciw sobie epoki z życia ludzkości. Z jednej strony widzimy ideę pogańską, opartą na marmurowych, doskonale pięknych formach klasycyzmu; z drugiej ideę chrześcijaństwa, ideę piękna duchowego, spotęgowaną rycerskim ogniem i gorącą wyobraźnią wieków średnich. Obie te idee i przedstawiające je artystyczne kierunki miały w nowszej już epoce raz jeszcze kolejno ować umysłowym życiem ludzkości; było to już jednak tylko naśladownictwo dawnych wspomnień i dawnych ideałów. Naprzód poszła

³⁰ Rozpoznanie satyryczności powieści *Don Kichot* (cz. 1 – 1605, cz. 2 – 1615) Miguela de Cervantesa y Saavedra (ok. 1547–1616) przez Gnatowskiego przesuwają jego odbiór dzieła w stronę dwudziestowiecznego rozkładania akcentów, a więc – jak pisał Michał Głowiński – „zainteresowania rozziwem pomiędzy iluzjami a rzeczywistością” oraz „fałszywą świadomością, której ofiarą pada bohater” (M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, w: *idem, Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 138). Mimo to Gnatowski – co pokazuje wykorzystanie przez niego *Don Kichota* jako powieści pozostającej w relacji z poezją prowansalską – nie rezygnuje z romantycznego odczytania siedemnastowiecznej powieści i łączenia postaci pokazanego w niej rycerza z działalnością poetycką.

reakcja klasyczna, wywołana upadkiem średniowiecznego ducha, wiary gorącej i poetycznej fantazji, głównych czynników romantyzmu, które go ożywiały i całą nadawały mu siłę. Z ukończeniem wojen krzyżowych i wszystkich towarzyszących im mniej lub więcej awanturniczych epepei; z ukształtowaniem porządniejszym stosunków państwowych i zupełną zmianą warunków społecznych – narody ochłodziły, straciły szlachetne porywy i marzenia, a nabrały natomiast politycznej dojrzałości i egoizmu. Wynikiem takiego nastroju był upadek romantyzmu. Społeczeństwo XV wieku odwróciło się odeń i nie wiedziało przez chwilę, w jaką ma udać się stronę i co na miejscu zburzonej ducha świątyni zbudować. A wtedy właśnie, z upadkiem Bizancjum³¹, tysiące uczonych greckich, którzy w swej ojczyźnie zachowali kult dla ideałów klasycyzmu, zalało kraje zachodnie i przyniósłszy z sobą Cyceonów, Homerów i Sofoklesów, zaczęło między wyższymi warstwami społeczeństwa rozszerzać zamiłowanie piękna klasycznego i uwielbienie dla starożytnych mistrzów. Chwila była stosowna. Klasycyzm oświadczył oświeconym społeczeństwem i panowanie jego trwało trzy wieki.

Czy ten okres czasu był dla sztuki korzystnym? Patrząc na Katedrę Piotrową³², na *Madonnę* Rafaela³³ i *Wieczerzę*

³¹ Zdobycie Konstantynopola przez wojska Imperium Osmańskiego i śmierć cesarza Konstantyna XI w 1453 roku to momenty zwrotne w historii świata, znamionujące upadek cesarstwa wschodniorzymskiego i zmianę układu sił w basenie Morza Śródziemnego.

³² Bazylika św. Piotra na Watykanie – kościół w renesansowym stylu zbudowany w latach 1506–1626; znaczny wkład w stworzenie jego planu miał Michał Anioł, właśc. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475–1564) – jeden z najbardziej wpływowych artystów Zachodu, malarz, rzeźbiarz, poeta.

³³ *Madonna Sykstyńska* – jeden z ostatnich namalowanych przez Rafaela obrazów najpewniej w latach 1513–1514.

Leonarda³⁴, i *Jerozolimę* Tassa³⁵, i Ariostowego *Orlanda*³⁶, a nade wszystko na arcydzieła Szekspira³⁷ – mówi się tak, i chciałoby się dodać, że epoka ta świetniejszą była od tych wszystkich, które ją poprzedziły. Zastanowiwszy się jednak głębiej i rozpatrzywszy bliżej, zobaczymy, że wszystko to, co stanowi epoki tej chwałę, że wszystkie jej zdobycze i pomniki skupiają się w przeciągu czasu stosunkowo bardzo krótkim, zaledwie w kilku lat dziesiątkach³⁸. Że te lata były jednymi z najpiękniejszych w dziejach sztuki – to pewne; na nieszczęście jednak trwały one zbyt krótko, żeby na epoce całej piętno swe wycisnąć, a po nich nastąpiły czasy odmienne całkiem i całkiem dla sztuki jałowe. Po wspaniałym początku tej epoki, która tak słusznie

³⁴ *Ostatnia wieczerza* – słynny fresk Leonarda da Vinci (1452–1519), artysty, geniusza, archetypicznego „człowieka renesansu”, namalowany w latach 1494–1498 w refektarzu klasztoru dominikanów w Mediolanie.

³⁵ *Jerozolima wyzwolona* – epos rycerski wybitnego renesansowego poety Torquata Tassa (1544–1595) przełożony na język polski przez Piotra Kochanowskiego w 1618 roku. *Jerozolima...* była jednym ze stałych punktów odniesienia dla Stanisława Tarnowskiego w jego analizach *Pana Tadeusza*.

³⁶ *Orlando* – najdłuższy epos rycerski Ludovica Ariosta (1474–1533), włoskiego poety renesansowego, przełożony przez Piotra Kochanowskiego na język polski wcześniej niż *Jerozolima wyzwolona*. Połowa tego dzieła została opublikowana w 1799 roku, ale całość dopiero w XX stuleciu.

³⁷ William Shakespeare (1564–1616) – nosił miano barda znad Avonu; uznawany za największego angielskiego poetę oraz najznakomitszego i najważniejszego dramatopisarza na świecie; był twórcą kluczowych dla tradycji europejskiej sztuk: *Hamleta*, *Makbeta*, *Romea i Julii* i in.

³⁸ W swojej ocenie renesansu Gnatowski może się sugerować uwagami Taine’a, który pisał o odrodzeniu jako „chwili”, czasie przejściowym (H. Taine, *Filozofia sztuki we Włoszech*, przeł. i oprac. A. Sygietyński, Warszawa 1896; cyt. za: U. Kowalczyk, *Powinność i przygoda. Pisarze polscy drugiej połowy XIX wieku wobec renesansu*, Warszawa 2011, s. 26–27).

zdawała się nosić miano o d r o d z e n i a; po owym wspa-
niałym wieku XVI, w którym tylu naraz żyło mistrzów
i tyle powstało arcydzieł we wszystkich gałęziach sztuki;
po Michale Aniele i Rafaelu, Murillu³⁹ i Rubensie⁴⁰, Szek-
spirze i Tassie – nastąpiła nie tylko stagnacja, po zbyt-
nym wysileniu łatwo dająca się wytłumaczyć, ale coś gorszego,
bo zupełne obałamucenie umysłów, skarykaturowanie
i skarłowacenie sztuki. Przesadzone uwielbianie starożyt-
nego świata i chęć naśladowania go utworzyły pseudokla-
sycyzm⁴¹, który jak każde naśladownictwo mierny i jak
każda przesada śmieszny zbyt długo trzymał spuściznę
po wieku odrodzenia, którego był tylko karykaturą⁴². Nie-

³⁹ Bartolomé Esteban Murillo (1617–1682) – malarz, którego współcześni historycy sztuki określają jako reprezentanta hiszpańskiego baroku; jest autorem licznych prac o naturze religijnej, a także wielu obrazów realistycznych ukazujących życie codzienne w wieku XVII. Malarz urodził się w 1617 roku, więc jego klasyfikacja jako malarza szesnastowiecznego jest pomyłką Gnatowskiego.

⁴⁰ Peter Paul Rubens (1577–1640) – flamandzki malarz; barokowy styl jego prac charakteryzuje się dynamiką, kolorystyką i zmysłowością. Powyższy fragment ponownie pokazuje więc swobodę epokowego klasyfikowania twórców przez Gnatowskiego. W tym przypadku jednak krytyk nie popełnia takiego błędu jak przy Murillu, którego odmłodził przynajmniej o kilka dekad.

⁴¹ W ujęciu Gantowskiego pseudoklasycyzm (tym mianem w historii literatury polskiej określa się klasycyzm warszawski, postanisławowski i twórczość pierwszych trzech dekad XIX stulecia) sięga zdecydowanie głębiej w przeszłość, aż do początków XVII stulecia.

⁴² Sąd ten wpisuje się w konsekwentną na przełomie XIX i XX wieku ocenę siedemnastowiecznej sztuki. Stanisław Dobrzycki w 1927 roku w pierwszym tomie swojej *Historii literatury polskiej* pisał: „Ciężkim niewątpliwie jest obraz Polski w epoce saskiej. Równoległe z upadkiem politycznym i ekonomicznym idzie obniżenie się kultury w ogóle, a na takiej podstawie i literatura wysoko wznosić się nie mogła, panuje też w niej znaczne w porównaniu z epokami dawniejszymi obniżenie skali rozumu

oparty na prawdziwych źródłach piękna i artystycznego natchnienia, pozbawiony prawdy i siły żywotnej, nieodpowiedni dążeniom i duchowym potrzebom ludzkości – kierunek ten przynosił prawdziwą a wielką szkodę, tłumił porywy ducha w martwych formułach płytkiej frazeologii i nienaturalnej symbolistyce, sprowadzał stagnację zupełną we wszystkich gałęziach sztuki. Toteż upadek jego powitany został wszędzie jako jutrzeńka nowej, lepszej ery, drugiego o d r o d z e n i a; upadek ten był zupełny i powszechny. A z całej dwuwiekowej artystycznej produkcji pseudoklasycyzmu, na próchnie opartej i trwałością do zamków kartowych podobnej – zostało tylko kilka przedrzeźnionych świątyń i gmachów pseudogreckich, dużo tragedii i epepei, więcej jeszcze ód i idylli, a nadto wspomnienie ciężkiego odrętwienia, które przez tak długo ubezwładniało sztukę.

Aczkolwiek z innych całkiem powodów reakcja romantyczna przy końcu XVIII i na początku XIX stulecia nie była także wiernym zwierciadłem współczesnych dążeń i pojęć społeczeństwa. Wprawdzie ruch literacko-artystyczny – wywołany i podtrzymywany z tak niezwykłym talentem przez Lessinga⁴³,

i piękna” (S. Dobrzycki, *Historia literatury polskiej*, t. 1: *Literatura Polski niepodległej*, Poznań 1927, s. 297).

⁴³ Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) – niemiecki poeta i myśliciel; w krótkim wstępie biograficznym poprzedzającym wydanego w 1877 roku *Natana Mędrca* charakteryzowany jest tak: „Jako tragic on pierwszy porzucił fałszywą drogę, po której szli pisarze jemu współcześni. Komedia *Minna von Barnhelm*, czyli *Szczęście żołnierskie* i dramat *Nathan* długo uchodziły, i słusznie, za najlepsze dzieła sceniczne niemieckie; utwory Goethego i Schillera wprawdzie od nich stanęły wyżej, lecz nie podały ich w zapomnienie. Jako filozof Lessing wyrażał myśli wielkie, szlachetne i płodne. Jako krytyk zburzyło na stare rusztowanie fałszywych teorii i ustalił prawdziwe zasady pozji i sztuki” (G.E. Lessing, *Natan Mędrzec*, przeł. A. Kwiryn, Warszawa 1877, s. 7).

Goethego⁴⁴, Schillera i ucznia ich Mickiewicza⁴⁵ z jednej, przez Chateaubrianda⁴⁶ i Wiktora Hugo⁴⁷ z drugiej strony – łączył w sobie wysoki artyzm z wielką prawdą życiową, a myśl ludzką podnosił do wyżyn, na jakich przedtem nigdy nie powstała. Sztuka zawdzięcza mu długi szereg arcydzieł, niższych może formą, ale wyższych treścią i duchem od arcywzorów sztuki klasycznej. Mimo to jednak,

⁴⁴ Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) – niemiecki poeta, dramaturg, powieściopisarz, naukowiec i krytyk literacki; powszechnie uznawany za najważniejszego niemieckiego pisarza, gdyż wywarł ogromny wpływ na literaturę i kulturę Zachodu.

⁴⁵ Adam Mickiewicz (1798–1855) – najśłynniejszy polski poeta doby romantyzmu, autor fundamentalnych dla polskiej kultury nowożytnej utworów: dramatu *Dziady* oraz poematu epickiego *Pan Tadeusz*.

⁴⁶ François-René de Chateaubriand (1768–1848) – jeden z kluczowych twórców dobrego romantyzmu, uczestnik wojen napoleońskich, słynny konwertyta. Po powrocie z ważkiej wyprawy do Ameryki publikuje *Atalę, czyli miłość dwojga dzikich na pustyni* (1801) i *Renégo* (1805). W przedmowie do wydanych po polsku w 1828 roku *Przygód ostatniego Abenseraga* Chateaubriand pisze o założeniach estetycznych spójnych z programem Gnatowskiego: „Umieszcza się często w obrazie jaka osoba szpetna dla podwyższenia piękności innych: w tej powieści chciałem wystawić trzech ludzi charakteru zarówno wyniosłego, niewychodzących jednak z granic przyrodzenia i zachowujących z namiętnościami obyczaje i przesady nawet właściwych sobie krajów” (F.R. de Chateaubriand, *Przygody ostatniego Abenseraga*, przeł. S.S., Warszawa 1828, s. iv).

⁴⁷ Victor Hugo (1802–1885) – czołowy pisarz romantyzmu francuskiego, niezwykle ważny i dla polskich romantyków (jako poeta i dramaturg), i dla pokoleń pozytywistów jako autor powieści o silnym ładunku społecznym. Stanisław Tarnowski nazwał jego *Nędzników* (pierwsze polskie wydanie tej powieści ukazało się w 1862 roku, a więc w tym samym roku co oryginał) „paradoksem” (zob. S. Tarnowski, *Z najnowszych powieści polskich*, w: *idem, O literaturze polskiej XIX wieku*, wybór i oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1977, s. 699).

mimo nadzwyczajnej jego przez czas pewien wziętości i zachwytów, jakie budził – romantyzm nie zapuścił zbyt głębokich korzeni i wpływ jego na społeczeństwo nie był trwały. Przyczyna tego tkwiła w jawnej dysharmonii, jaka zachodziła pomiędzy ideałami romantyzmu a pojęciami naszej epoki.

Od lat już wielu, w szczególności zaś od Wielkiej Rewolucji '89⁴⁸ r. ludzkość stała się pastwą naiwnych szałów i smutnych obłądów. Wielkie prawdy i zasady, uświęcone wieloletnią praktyką, zostały lekkomyślnie podeptane nogami albo co najmniej puszczane w niepamięć – na ich miejscu powstało tysiące teorii i doktryn, sprzecznych z sobą we wszystkim, ale łączących się we wspólnej nienawiści do wszelkiego autorytetu, do wszelkiej prawdy z góry objawionej, do wszelkich moralnych więzów i zasad; następstwem tego były w świecie politycznym straszne przewroty i nieustanna anarchia przeplatana despotyzmem; w świecie moralnym – zatarcie poczucia prawdy, dobra i piękna, zapomnienie o obowiązkach dla ogółu i o miłości bliźniego – zepsucie, demoralizacja, gangrena moralna. Wśród takich warunków romantyzm był anomalią. Rozumiało go i odczuwało niewielu wybranych, ogół przyklasnął mu dlatego tylko, że był nowością, że przedstawiał pod pewnym względem rewolucję przeciwko staremu porządkowi rzeczy, że miał żywszy koloryt i większe od klasycyzmu bogactwo treści, że więcej zostawiał

⁴⁸ Rewolucja francuska zwana także wielką rewolucją (lub Wielką Rewolucją) – cykl przemian politycznych i społecznych we Francji w latach 1789–1799, który doprowadził do obalenia dynastii Burbonów i zapoczątkował przemiany polityczne, społeczne i światopoglądowe w całej Europie. Gnatowski akcentuje skutki związanych z ruchami rewolucyjnymi ataków na instytucje kościelne sprzymierzone z monarchiami europejskimi w sprawowaniu władzy, ponoszące konsekwencje tych rozruchów w wieku rewolucji.

swobody i szersze dla fantazji dawał pole. Wkrótce też chwilowe uniesienie dla nowej szkoły literackiej osłabło i stopniowo zaczęło się rozwiewać. Średniowieczny koloryt romantyzmu, jego kult dla poetycznej a rycerskiej epoki wojen krzyżowych był prawdziwym dysonansem wobec wojny wypowiedanej przeszłości całej, wobec potępienia i szkalowania wieków średnich w historii, religii, polityce. Chrześcijański, więcej: katolicki kierunek romantyzmu był drugim, silniejszym jeszcze dysonansem w społeczeństwie, które odrzucało wszystkie swe religijne tradycje i ideały. Trzecim dysonansem, najgłośniejszym ze wszystkich, było wzniosłe stanowisko, jakie dla sztuki zaznaczali koryfeusze romantyzmu; zbyt czyste a poważne wyobrażenie o pięknie, które nie mogło zadowolić publiczności zdemoralizowanej i pozbawionej estetycznego poczucia. Stąd poczęły sypać się przeciw romantycznej szkole coraz częstsze i liczniejsze zarzuty: że nie idzie z duchem czasu; że w przeszłość zapatrzona o terażniejszości zapomina zupełnie; że jest sentymentalną, nienaturalną; że dla ideału poświęca prawdę życiową. Ostatni ten a najgłośniejszy zarzut stał się wkrótce głównym czynnikiem ważnego przewrotu w sztuce, jakim było pojawienie się nowego kierunku, prawdę życiową biorącego za go-dło, a za nazwę realizm⁴⁹.

⁴⁹ Gnatowski odwołuje się tu do polemiki zakorzenionej w samym sercu romantyzmu; współczesną perspektywę na genezę realistycznej wrażliwości – w literaturze polskiej ucieleśnionej w osobie młodego Józefa Ignacego Kraszewskiego – opisywał kilkanaście lat temu Stanisław Burkot: „Romantyzm w estetyce jest w sobie rozdwojony: z jednej strony dąży do tworzenia światów nadzmysłowych, przekraczania granicy realnego, a z drugiej – do «tworzenia żywych i wiernych obrazów naszego pożycia». Ta antynomia widoczna jest we wszystkich literaturach europejskich. Zapisuje się wyraźnie w wyborach gatunkowych. Światy nadzmysłowe dominują w liryce; bardzo często

Prawda życiowa jest pierwszym a niezbędnym warunkiem każdego dzieła sztuki mającego bezpośrednią

poeci określają swoje utwory – w sensie gatunkowym – fantazjami, widzeniami, snami, przeczuciami. Powieść przeznaczona została do trzymania się realnego życia. Ta antynomia nie jest zbudowana na zasadzie konfliktu, lecz ambiwalencji, stwarza możliwość alternatywnych wyborów. Scott, Dickens, Stendhal, Balzak, Gogol są romantykami w równym stopniu, jak Byron, Shelley, Lamartine, Musset, Puszkina czy Mickiewicz; ostatecznie Balzak pisze powieść-fantazję *Lilia w dolinie*, a Mickiewicz – *Pana Tadeusza*. Pojęcie realizmu wyodrębniło się w krytyce za sprawą sporu Courbета z malarstwem akademickim i ataków na Flauberta z powodu *Pani Bovary* pod koniec lat pięćdziesiątych. Do refleksji nad literaturą wprowadzili go w tym samym czasie Champfleury i Duranty. Ale realizm, choć bez nazwy właściwej, stanowi samo centrum cytowanego tu manifestu literackiego osiemnastoletniego Kraszewskiego. Z językiem nowej krytyki łączy ten tekst demonstracyjna podmiotowość, młodzieńczy bunt przeciwko tradycji, ostrość sądów o «zdziczałych imaginacji utworach», wreszcie – ironia. [...]. Powieści współczesne, społeczno-obyczajowe, tworzą razem wielobarwną mozaikę naszego życia – nazywał je razem romansami malowniczymi, bo celem było «odmalowanie», utrwalenie zmieniającej się rzeczywistości. W takim ujęciu powieść traciła, tak ważny w estetyce klasycyzmu, cel dydaktyczny. Nie było – w pewnych oczywiście granicach – tematów zakazanych: na przykład w drugiej serii *Latarni czarnoksiężskiej* prowadził swojego bohatera do warszawskiego burdelu, a uwiedzionej przez niego kobiecie pozwolił na zemstę szczególną – zarażenie ekskochanka chorobą weneryczną... W powieści historycznej domagał się prawdy, to jest głębokich studiów źródłowych nad tematem: ideałem była powieść dokumentalna, ograniczająca znaczenie fikcji. I w tej odmianie powieści zaznaczył swoją oryginalność – odrzucił nagminne naśladownictwa Waltera Scotta, twierdził, że powieściowe «obrazy przeszłości» zawsze będą fałszywe, jeśli przedstawiać będą historię władców lub jednej klasy – szlachty, a pomijać w dziejach rolę chłopów, mieszczaństwa, Żydów» (S. Burkot, *O krytyce literackiej w okresie romantyzmu*, „Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2005, nr 5, s. 13–14).

styczność z życiem ludzkim. Bez niej książka będzie nudną, obraz czy posąg pozostanie martwym kawałkiem płótna lub marmuru. Wszyscy wielcy mistrzowie sztuki tak klasycznej, jak i romantycznej pojmowali to, stąd też zarówno w pieśniach Homera, jak i w arcydziełach Goethego i Mickiewicza widzimy obok artyzmu – prawdę. U ogółu pisarzy jednak często bywało inaczej. Klasycy poświęcają zazwyczaj prawdę regułom estetycznym, romantycy – poetycznej i rozbudzonej fantazji. Pierwsi w dramatycznej akcji szczególnie zamiast żywych ludzi wprowadzają na scenę ubrane w ludzką postać idee i zasady, bardzo piękne i wzniosłe, ale najczęściej pozbawione naturalności i życia. Drudzy bohaterów swych otaczają idealnym nimbem, robią z nich zbiorowiska wszystkich możebnych cnót i doskonałości i przez to naturalnie odbierają im podobieństwo do zwykłych śmiertelników; czarne zaś charaktery wychodzą spod ich pióra tak zamazane atramentem, że nic w nich nie zostaje ludzkiego. Że takie zapatrywanie się na sztukę słusznym nie jest – nie potrzebuję dowodzić. Sztuka nie ma za zadanie przedstawiać abstrakcji wylęgłych w głowie autora; malując życie, powinna je oddawać z prawdą całą, malując charaktery, powinna je przedstawiać takimi, jakimi w rzeczywistym życiu istnieją. A w życiu rzeczywistym nie ma ani bohaterów, ani potworów moralnych – są ludzie. Natura ludzka składa się z dobrych i złych pierwiastków: u jednych przełamują pierwsze, u innych drugie, i na tym też jedynie polega różnica między dobrymi i złymi ludźmi. Literatura powinna w swych twórcach uwzględnić tę prawdę psychiczną, bez niej bowiem nie będzie nigdy w stanie odmalować życia rzeczywistego.

Taką jest podstawa realizmu, na którą chętnie możemy przystać, ile że nic w niej nie ma takiego, co by obrażało zmysł estetyczny i poczucie piękna. Za tym pierwszym artykułem realistycznego *credo* idą wszelako inne, mające

przedstawiać dalszy rozwój i konsekwencje zasadniczej myśli, w rzeczy samej zaś nadające tej myśli całkiem inne znaczenie, na które zgodzić się trudniej.

Powiedzieliśmy poprzednio, że zadaniem sztuki jest przede wszystkim dą ż e n i e d o i d e a ł u, sprowadzenie idei piękna z abstrakcyjnych wyżyn do rzeczywistego życia, wcielenie jej w formy i kształty dla zmysłów naszych dostępne. Owe wyższe, ponad ziemskie interesy i słabości wznoszące się pragnienia i dążności są najpiękniejszą a konieczną cechą zarówno jednostek ludzkich, jak i całych społeczeństw. Dążności te mogą być najrozmaitsze, nawet wręcz sobie przeciwne. Z samej swej natury sztuka musi być różnostronną i ze zmianą prądów duchowych w społeczeństwie własny zmieniać kierunek. Zmiana taka może zniszczyć cały gmach pojęć i zasad, na jakich w danej epoce opierała się sztuka; może być radykalną negacją jej poprzedzających kierunków – nie ma prawa jednak dotyczyć podstaw tego gmachu – pojęcia o pięknie i o zadaniu sztuki. Ideały zmieniać się mogą, ale nie powinny upadać, bo ich upadek byłby upadkiem sztuki. Bez ideału bowiem sztuka przestaje odpowiadać swemu zadaniu, staje się narzędziem materialnych zysków i interesów, staje się r z e m i o s ł e m.

Przypatrzmy się teraz, czy doktryna realistyczna nie zawiera w sobie pierwiastków mogących być czynnikami takiego upadku sztuki. „Literatura”, powiadają realisci⁵⁰:

⁵⁰ Fragmenty podane po dwukropku, choć w oryginale wzięte w cudzysłów (tu wydodrębnione blokowo), nie zostały najpewniej przez Gnatowskiego przepisane, tylko skompilowane. Stanowią wyciąg z realistycznych programów i prezentację stanowisk zajmowanych w epoce głównie przez propagatorów powieści. Następującego zapisu Gnatowskiego jako cytatu nie identyfikowały także badaczki, które opublikowały go wcześniej (zob. *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1985, s. 396–398; J. Gnatowski,

powinna opierać się przede wszystkim na prawdzie życiowej, malować życie rzeczywiste i ludzi takich, jakimi ich w tym życiu widzimy. Ponieważ zaś życie przedstawia nam więcej stron ujemnych niż dodatnich, ponieważ błota i brudu w nim niemało, literatura nie powinna cofać się przed malowaniem tych smutnych obrazów, nie powinna ich idealizować ani osłaniać, ale przeciwnie: za obowiązek ma dawać nam sumienną i dokładną ich fotografię. Jeżeli w tej fotografii ujrzymy ryszotki społeczne i kałuże moralne – nie będzie to winą sztuki, ale zepsutego społeczeństwa, którego sztuka jest zwierciadłem. To samo uważać należy przy malowaniu charakterów. Winny one przedstawiać się w rzeczywistym świetle takimi, jakimi są według zasad psychologii. Należy oddawać z drobiazgową ścisłością wszystkie ich słabości i namiętności, zarówno fizyczne, jak i moralne. Strony ujemne, jako wybitniejsze i plastyczniej dające się upostaciować, należy szczególniej uwzględniać i nagim realizmem charakterystyki zwalczając idealizm i pruderię poprzednich literackich kierunków. W przedstawieniu jakiegokolwiek czynu lub uczucia należy szukać skrytych pobudek, psychicznych motywów, mających w duszy działającego lub czującego swe źródło. Obok tego należy uwzględniać czysto fizyczne przyczyny, jakie nieraz uczuciami i czynnościami człowieka kierują; należy pamiętać, że człowiek jest przede wszystkim uszlachetnionym zwierzęciem, że zatem zwierzęce instynkty i namiętności stanowią główne tło jego charakteru i w życiu powszednim przeważną grają rolę. Poprzedzające literackie kierunki starały się zazwyczaj te czysto naturalne skłonności i popędy przykrywać idealnym płaszczkiem i sentymentalną gazą osłaniać. Było to wykroczenie

„Obok praw człowieka są jeszcze obowiązki”. Wybór publicystyki ks. Jana Łady Gnatowskiego z lat 1879–1909, wybór i oprac. A.E. Mikinka, Łódź 2019, s. 56–67).

przeciw prawdzie, którego pisarzom realistycznym strzec się należy. Zadaniem ich – nazywać rzecz każdą po imieniu i przedstawiać ją w rzeczywistym świetle; w szczególności zaś mają zrzucić różowe okulary, przez które dotąd zapatrywano się na miłość. Uczucie to ma być przedstawione w realistycznej powieści tak, jak je fizjologia tłumaczy – popędem fizycznym, namiętnością zwierzęcą.

W budowie literackich utworów – mówią dalej realisci – wypada zerwać z tradycjami artystycznymi, nieodpowiednimi wymaganiami naszej epoki. Cały kunsztowny gmach kombinacji, intryg i romansowych powikłań, na którym opierała się powieść, ma być zniesiony, jako z prawdą niezgodny i naciągany. Podobnież zniknąć muszą bohaterowie powieści, których życie realne nie zna. Utwór odpowiadający wymaganiami nowej szkoły ma być niczym innym jak kartką z codziennego życia wyciętą i w literacką formę wtłoczoną. Autor ma przy tym pozostać zupełnie na stronie, wstrzymać się od osobistych uwag i dodatków, ograniczając się rolą rzemieślnika fotograficznego zakładu, który szkła aparatu na pewien punkt, na pewną grupę ludzi lub pewien krajobraz naprowadza.

Zrywając z literackimi tradycjami przeszłości, należy podobnież odrzucić przesady i uprzedzenia, które dotąd kierowały literaturą i nie dozwalały jej wszystkich stron życia ludzkiego ogarnąć, zastawiając niektóre z nich całym rusztowaniem konwencjonalnych względów i estetycznych parawanów. Należy znieść ów rozbrat, jaki dotychczas panował między realnym życiem a jego duchowym wyrazem. Owe wszystkie *mala necessaria*⁵¹, kryjące się dotąd po ciemnych zakątkach zarówno w życiu fizycznym, jak i w moralnym, powinny wyjść śmiało na świat i stać się przedmiotem literacko-psychicznych studiów. Zapatrywanie się na wszystkie uczucia duszy ludzkiej z psychiczno-

⁵¹ *Mala necessaria* (łac.) – zło konieczne.

-anatomicznego stanowiska wytłumaczy i usprawiedliwi rację bytu tych objawów, które dotąd zwano moralnymi wrzodami, a które są tylko naturalnym wynikiem wrodzonych usposobień i skłonności natury ludzkiej. Ow[o] psychologiczno-anatomiczne stanowisko winno zająć miejsce dotychczasowych ideałów i artystycznych abstrakcji i stać się kryterium szkoły realnej.

Zredukowanie wszystkich uczuć i czynności człowieka do rzędu fizjologicznych objawów; anatomizowanie tych uczuć taką metodą i takim sposobem, jak się robi eksperymenty *in anima vili*⁵²; odrzucenie zresztą wszelkich ideałów, jako z prawdą życiową niezgodnych, i zrobienie dzieła sztuki teatrem anatomicznym⁵³ lub salą fotogra-

⁵² *In anima vili* (łac.) – na zwierzętach.

⁵³ Budynek Theatrum Anatomicum w Krakowie powstał w latach 1869–1872, a zaprojektował go Feliks Księżarski dla Collegium Medicum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Stworzony „Pierwszy teatr anatomiczny spełniający tego rodzaju teoretyczne postulaty powstał w 1594 roku w Padwie, a więc blisko sto lat od daty wydania traktatu Benedettiego, jako amfiteatralna konstrukcja na planie elipsy, «theatrum anatomiczne bardzo dowcipnie w cyrkiel zbudowane», jak pisał Jan Nyczkowicz, przybyły do Padwy w 1662 roku. Ale pokazy anatomiczne we Włoszech urządzano już o wiele wcześniej, bo w XIV i XV wieku: w salach uniwersytetu, aptekach czy prywatnych mieszkaniach profesorów. Od końca XV wieku obserwujemy gwałtowny wzrost zainteresowania anatomią, postrzeganą już nie jako marginalne zagadnienie medyczne, ale jako dziedzina wiedzy zgłębianą systematycznie przez artystów i traktowana jako część kanonu wykształcenia. Źródła zaświadczały, że liczba uczestników lekcji anatomii stopniowo wzrasta, z około 20–30 osób na początku XV wieku do kilkuset w wieku XVI. Dotychczasowe sale anatomiczne były już niewystarczające. Pokazy zaczęto urządzać w tymczasowych drewnianych konstrukcjach, budowanych specjalnie na tę okazję, a umieszczanych we wnętrzach kościołów czy pałaców. Zanim więc powstały teatry anatomiczne jako

ficznych posiedzeń – takim jest godło, takim jest zadanie realistów nowoczesnych, do którego przyznają się głośno i w którym upatrują logiczną konsekwencję swej zasadniczej idei.

Zostawiając na później rozpatrzenie kwestii, czy ostatecznie to twierdzenie koryfeuszów nowej szkoły ma słuszość za sobą, zastanówmy się teraz nad dodatnimi i ujemnymi stronami realistycznej doktryny, takiej, jaką się nam ona w wyrażonym przed chwilą realistycznym *credo* przedstawia. Do pierwszych zaliczyć trzeba wielką sumienność i dokładność opisów i obrazów, jaką się odznaczają autorzy realiści. Dokładność ta dochodzi u niektórych aż do przesady, aż do śmieszności; gdyby nie to, godną byłaby wielkiego uznania. Jako przykład służyć może autor *Salambô* i *Madame Bovary*, Gustaw Flaubert⁵⁴, który dla

stałe budowle, teatr anatomiczny jako zjawisko już istniał i miał ściśle skodyfikowane reguły” (E. Olechnowicz, *Theatrum anatomicum – ciało jako widowisko*, „Teatr” 2017, nr 3, <https://teatr-pismo.pl/6015-theatrum-anatomicum-cialo-jako-widowisko/> [dostęp: 22.02.2022]). Z perspektywy współczesnej powiązanie przestrzeni studiów anatomicznych z teatrem nie jest w żaden sposób szokujące; performatywny charakter publicznych sekcji zwłok należy bowiem do dziedzictwa renesansowego kultury europejskiej, a teatry anatomiczne w XIX wieku były już otwarte, choć przede wszystkim dla specjalistów, studentów medycyny, co ma związek z opisaną przez Michela Foucaulta tabuizacją ciała zmarłego (zob. E. Olechnowicz, *Theatrum anatomicum...*). Fakt, że w oczach Gnatowskiego literatura zastępuje instytucję teatru anatomicznego, pozwala uznać jego spostrzegawczość w zakresie przemian kultury.

⁵⁴ Gustave Flaubert (1821–1880) – powieściopisarz francuski; jego ranga w hierarchii pisarskiej wieku XIX po skandalu, jaki wywołała *Pani Bovary*, szybko została ustalona przez współczesnych, a sam proces niezmiennie był punktem odniesienia dla wszelkich spraw „obrazy moralności” w literaturze. Gnatowski wszelako o skandalu napisze później, zaczyna natomiast od wskazania na nadmierną (ocierającą się o śmieszność)

napisania pierwszej z wymienionych powieści, osnutej, jak wiadomo, na tle punickiej historii⁵⁵, odbył umyślnie podróż do Kartaginy i przez lat kilka oddawał się studiom archeologicznym, dlatego żeby w swym opowiadaniu prawdę historyczną i koloryt epoki właściwy zachować⁵⁶;

szczegółowość opisów Flauberta. Zarzut ten można łatwo odrzucić, zestawivszy prozę Flauberta choćby z twórczością Balzaca. Wspomniana przez Gnatowskiego powieść *Salambo* (oryg. *Salammbô*, 1862), również autorstwa Flauberta, była niezwykle popularna.

- ⁵⁵ Historycznym kontekstem fabuły Flauberta jest bunt najemników, którym Kartagińczycy nie wypłacili należnego żołdu; to doprowadziło do wojny domowej (znanej jako wojna bezlitosna).
- ⁵⁶ Informację tę podawał Gnatowski w szkicu o Flaubercie i Zoli pt. *Realizm w powieści francuskiej*, ogłoszonym wiosną 1876 roku w „Przeglądzie Tygodniowym”: „Nader charakterystyczną jest metoda, jakiej się trzymał Flaubert w kreśleniu pewnych faktów, osobistości lub w zwyczajnych opisach. [...]. Jeżeli chciał opisać jakąś miejscowość, nie wahał się odbyć umyślnej podróży, ażeby żywcem ludzi i okolicę odmalować. Znale są na przykład jego podróże po brzegach Sekwany, których owocem jest pierwsza księga *Education sentimentale*. Ażeby napisać *Salambo* i *La Tentation de Saint Antoine*, odbył Flaubert daleką podróż do Afryki i na wschód, aby tam z wiekowego pyłu zamarłą przeszłość odgrzebać” (J. Gnatowski, *Realizm w powieści francuskiej*, „Przegląd Tygodniowy” 1876, nr 11, s. 125). Gnatowski wydłuża czas pobytu Flauberta w Kartaginie. Podróż trwa od początku kwietnia do końca maja, a więc dwa miesiące, a nie dwa lata. W kwestii głębi samych wykopalisk warto oddać głos współczesnemu biografowi: „List z 8 maja informował Bouilheta, że już od czterech kolejnych dni Flaubert spędza osiem z czternastu godzin dziennie na oglądaniu ruin Kartaginy i że zdążył poznać miasto na wylot, w różnych kostiumach dziennych i nocnych [...]. Czym się zajmował przez osiem czy czternaście godzin dziennie? Co miało znaczyć «na wylot»? To prawda, że można było nawiązać intymną bliskość z krajobrazem, ze snopami słonecznych promieni i księżycową poświatą igrającą nad rozproszonymi ruinami, z zatoką pluszczącą o legendarne wybrzeże. Ale z fizycznej Kartaginy niewiele jeszcze

mając zaś w innej powieści opisać podróż parostatkiem po jednej z rzek francuskich, przybył umyślnie z drugiego końca kraju i podróż tę sam odbył, dlatego żeby jego opis w niczym od rzeczywistości się nie różnił⁵⁷. Pisarz ten, należący do najbardziej utalentowanych i najpracowitszych pomiędzy współczesnymi literatami francuskimi, pracując przez dwadzieścia kilka lat po kilka i kilkanaście godzin dziennie, napisał zaledwie sześć dzieł, do których wliczamy i najnowsza jego książkę, z trzech malutkich powiastek złożoną⁵⁸. Stąd, oceniając literacką działalność Flauberta, jego adept i wielbiciel Emil Zola⁵⁹ powiada, że pisarz ten na jedną stronicę opracowaną i idącą do druku potrzebuje sporego tomu białego papieru, który przekreślonymi co chwila brulionami i poprawkami wypełnia. W mniejszym stopniu ta sama drobiazgowa ścisłość i pracowite wykończenie najnieznacniejszych szczegółów stanowi charakterystyczną cechę wszystkich wybitniejszych przedstawicieli realizmu, szczególnie francuskiego. Zaleta ta staje się czasem wadą – zbytne zastanawianie się nad błahostkami odwraca uwagę czytelnika od głównej myśli autora; zbytnia obfitość szczegółów nuży często, a czasem i nudzi. Prawie zawsze zaś żal się robi znacznego talentu, marnowanego na studia i opisy przedmiotów niemających

odkryto poza kruszącymi murami i zbiornikami na wodę. Na dobre archeologowie przystąpili do wykopalisk kilkadziesiąt lat później [...]” (F. Brown, *Gustaw Flaubert. W niewoli słowa i kobiet*, przeł. L. Niedzielski, Warszawa 2008, s. 451).

⁵⁷ Mowa o podróży statkiem z Paryża do Nogent w celu zbadań realiów i opisanie trasy, jaką odbył Flaubert, by przedstawić realia podróży w *Szkole uczuć*, powieści z 1845 roku.

⁵⁸ Jedna z nich (*Legenda o św. Julianie*) została świeżo przełożona na język polski w „Przeglądzie Tygodniowym” [przyp. – J.G.].

⁵⁹ Émile Zola (1840–1902) – francuski powieściopisarz i dramaturg, pionier, teoretyk i praktyk literackiej szkoły naturalizmu. Obok Flauberta – dla konserwatywnych krytyków i literatów – naczelnym reprezentant „zgniłej literatury” importowanej z Francji.

ani artystycznego znaczenia, ani szczególnego interesu⁶⁰ dla czytelnika.

Drugą zaletą realizmu jest szczególne uwzględnianie psychicznej strony charakteru ludzkiego, zbyt często zaniedbywanej przedtem. Typy ujemne występują zazwyczaj z wielką plastycznością i wykończeniem; zwłaszcza u realistów rosyjskich najsztudniej odcienia duszy ludzkiej bywają oddane z rzadką trafnością i prawdą. W postaciach wstępujących na scenę drga życie, krew krąży w żyłach, zdaje się, że niejedną spotykaliśmy i znaliśmy kiedyś. Prawda jednak, że charaktery uwydatnione są z jednej tylko strony, w ujemnym wyłącznie kierunku; stąd też można spotkać w realistycznej powieści takie tylko typy, które uczuciami i pojęciami niewiele się wznoszą nad granicę oddzielającą zwierzę od człowieka.

Co do ujemnych stron realistycznej doktryny, łatwo już było zauważyć niektóre z nich z samego streszczenia tej ostatniej. A naprzód można by postawić zarzut, że całe streszczenie, całe realistyczne *credo* na fałszu się opiera. Fałszem tym jest długi szereg wniosków i konsekwencji, mających jakoby wypływać ze znanej nam zasadniczej myśli realizmu. Albowiem prawda życiowa, nieraz smutna zapewne i wstrętne, w całości swej przecież nie leży na dnie rynoszków społecznych, dusza ludzka zaś nie jest moralnym zbiorowiskiem zgnilizny, jak ją nam przedstawiają Droz⁶¹, Zola itd. Zło jest jedną tylko stroną życia –

⁶⁰ Interes – tu: zainteresowanie.

⁶¹ Gustave Droz (1832–1895) – francuski malarz i pisarz, autor rodzajowych obrazków poświęconych życiu rodzinnemu; wymienienie właśnie tego twórcy obok Zoli może zaskakiwać w świetle pozytywnej oceny najgłośniejszego dzieła pisarza, jakim był zbiór opublikowanych wcześniej w „Życiu Paryskim” szkiców *Monsieur, Madam et Bébé* (1866). Za tym dwojakim podejściem – tu bardziej zdystansowanym, a później przychylniejszym – może stać też ewolucja talentu i zaangażowania Droza.

obok niej jest druga, jaśniejsza i czystsza, którą realiści zarówno ignorują, jak ich przeciwnicy nie uwzględniali pierwszej. W duszy ludzkiej, skalanej nieraz i upadłej, zawiera się zawsze wyższy pierwiastek, bez którego nie byłaby ona obrazem tworzącej ją myśli Bożej. Wyższy ten, duchowy pierwiastek, zagłuszony często przez fizyczne żądze i złe skłonności, przebija się jednak u najgorszych nawet i uwydatnia przepaść oddzielającą człowieka od zwierzęcia. Przepaści tej widzieć i uwzględnić nie chcą realiści, i znowu wpadają przez to w rażący rozdzwiek z tą samą prawdą życiową, która stanowi ich głośno.

Zbytńia jaskrawość – że nie powiem więcej – zarówno formy, jak i treści realistycznych utworów stanowi drugą ich, a równie ważną wadę. Prawdą życiową, ową wieczną odpowiedzią realistów na wszystkie czynione im zarzuty, nie można wady tej usprawiedliwić. Natomiast ma ona dwie ważne bardzo konsekwencje. Po pierwsze – obraża dotkliwie zmysł estetyczny i poczucie piękna, po wtóre zaś ciężki cios zadaje moralnym zasadom czytającej publiczności i staje się czynnikiem zepsucia. Tłumaczenie realistów, że przedstawienie występków w całej jego nagości i brzydocie może mieć wpływ wysoce moralny, odstręczający (nie od książki naturalnie, ale od występków) na czytelnika, nie ma żadnej podstawy. Złe zawsze było magnesem, pociągającym do siebie z wielką siłą: toteż powieści realistyczne zawdzięczają swe powodzenie jedynie bodaj demoralizującym pierwiastkom, które dla zepsutego i przeżytego społeczeństwa grają rolę podniecającej przyprawy⁶²,

Jego późniejsze powieści nie tylko ukazują rozwój talentu obserwacyjnego pisarza, ale też tworzą panoramę podszytą o wiele bardziej pesymistycznym poglądem na świat.

⁶² Poglądy Gnatowskiego korespondują z poglądami Henryka Struvego, pseud. Florian Gąsiorowski (1840–1912), który w studium *Prawda i ideał w sztuce* ogłoszonym w „Świecie” w 1884 roku stwierdzał, że pobudki Zoli i naturalistów można uznać za ma-

kajenny lub assa-foetidy⁶³. Gdyby zaś nawet wbrew doświadczonej i oczywistej prawdzie tłumaczenie realistów było w tym razie słusznym, nie uwalniałoby ich ono od zarzutu nurzania sztuki w rynsztokach ulicznych, używania środków brudnych i wstrętnych, a niedających się najszlachetniejszym celem usprawiedliwić.

jące podstawę moralistyczną; oceniając praktyczność tego rodzaju wychowawczego oddziaływania, stwierdzał: „Złe, jak wiadomo, jest zaraźliwym, a lubowanie się w jego realistycznym przedstawieniu z zaniedbaniem stron lepszych, szlachetniejszych, które również istnieją realnie, może wyrzucić wpływ szkodliwy na obyczaje i poglądy całego społeczeństwa. Warstwy wyższe, wykształcone, a szczególnie młodzież tych warstw, dziczej na widok zepsucia przedstawianego jako fakt mający rację bytu wśród wszystkich innych faktów społecznych. W swej pozornej tendencji odtworzenia samych tylko realnych i przedmiotowych stosunków naturalizm nie wdaje się w żadną ocenę tych stosunków, nie nazywa ich po imieniu, a to oswaja czytelnika z tymi stosunkami jako z objawami zupełnie uprawnionymi. On z zakresu tego złego wybiera dla siebie to, co odpowiada jego osobistym zachciankom, i przejmując się w końcu mimo woli sposobem myślenia i obyczajami o charakterze bardzo podejrzanym” (H. Struve, *Sztuka i piękno. Studia estetyczne*, Warszawa 1892, s. 80).

⁶³ Chodzi o pieprz cayenne oraz o asafetdyę importowaną do Europy z Persji. „Podniecający” charakter zwłaszcza asafetydy (łac. *Ferula assa-foetida*; pol. zapalniczka cuchnąca) łączy się dla Gnatowskiego z jej egzotycznością właśnie, choć odpowiada także zaleceniom medycznym z epoki. W wydanej w 1861 roku *Botanice lekarskiej* Ignacy Rafał Czerwiakowski podaje inne nazwy tej rośliny, czyli „czartowe łajno” lub „diable g....”, i mówi o jej „woni odrażliwie czosnkowatej”. Dodaje też: „Z niej pochodzi używana jako dzielny lek, nadzwyczaj smrodliwa lipożywica smrodzieniec lub czartowe łajno [...]; działająca głównie i nader dzielnie na układ nerwowy pobudzająco i ożywiająco, również i na układ krwionośny oraz odżywianie w ogólności; w kurczowych zaś i macicznych cierpieniach nadzwyczaj ceniona, oraz w czerwivości [...]” (I.R. Czerwiakowski, *Botanika lekarska do wykładów oraz dla użycia lekarzów i aptekarzy*, Kraków 1861, s. 233).

Ale wszystkie fałsze i dysonanse moralne, które zaznaczyliśmy dotąd w realizmie, nie stanowią jeszcze głównego naszego zarzutu. Każda doktryna, w głowie czy w sercu człowieczym wylęgła, miała swoje wady i obłądy, mniej lub więcej wielkie. Obok nich jednak widzimy w każdej strony dodatnie, myśl wyższą, cel szlachetny. Realizmowi dostała się w udziale smutna sława inicjatywy w przeciwnym zupełnie kierunku. Obok kilku mniejszych zalet widzimy w nim główną myśl fałszywą, wstrząsającą do gruntu pojęciami o zadaniu sztuki, więcej, bo o zadaniu ludzkości całej, a myślą tą jest zaparcie się i wyprzysiężenie ideału. Objaw ten, który nazwaliśmy upadkiem sztuki, jest nutą fałszywą, dźwięczącą bezustannie w całej literackiej produkcji realizmu, która dla człowieka miłującego piękno i czczącego jakikolwiek ideał jest prawdziwą kocią muzyką moralną, od początku do końca. Owo konsekwentne podnoszenie brzydoty moralnej i fizycznej do wyżyny, na której dotąd stawiano piękno; owo zniżanie sztuki do rzemieślniczej pracy nad fotografowaniem tej brzydoty – to nie jest chwilowa tylko obraza estetycznego zmysłu i moralności, to jest zerwanie stanowcze z ideałem. Sztuka nie darmo odwracała się przez tak wiele wieków od ujemnych stron życia ludzkiego, od fusów i mętów moralnych, szukając wyższych wzorów i szlachetniejszych natchnień. Mistrzowie słowa zarówno starego, jak nowego świata wiedzieli dobrze, że myśl ludzka więcej do złego niż do dobrego skłonna, że ją zatem od ziemskiej nędzy odrywać i do wznioślejszych celów nakłaniać należy. Wiedzieli oni, że błędy i szaty jednostek i ogółu są przemijającym dysonansem w ogólnej harmonii wszechświata, że harmonii tej pojedyncze dysonanse zakłócić i zepsuć nie potrafią. Może wstręt do tych dźwięków fałszywych i ignorowanie ich prowadziły czasem do nieścisłości w malowaniu obrazów z życia i ludzkich charakterów; natomiast jednak była w twórcach owych mistrzów myśl przewodnia, szlachetna

i wzniosła, ważąca więcej na szali bezstronnego krytyka od tych niewielkich usterek. Wypowiadając walkę tym usterek, realizm wpadł w inne, znacznie większe i trudniejsze do wybaczenia błędy. Wypowiadając walkę zasadom i ideałom sztuki, pozbawił się wszelkiej moralnej i estetycznej podstawy i stał się smutną a niebezpieczną i szkodliwą igraszką w ręku spekulantów, sprzedających talent dla schlebiana namiętnościom mas i podniecania w nich zwierzęcych instynktów. Z zepsucia i niereligijności wieku naszego powstały, niewiarą i zepsuciem przeniknięty, jest on smutnym zwierciadłem zdrożności i szarów zbydlęconego społeczeństwa bez Boga i ideału, jest prostytutką myśli ludzkiej dobrowolnie błakającą się po bezdrożach, prostytutką talentu rzucanego w błoto – prostytutką i d e i mającej być antytezą i d e a ł u, wynikłej ze zgnilizny moralnej i do moralnej zgnilizny ludzkość wiodącej.

Takim jest krótkie streszczenie doktryny realistycznej. Staraliśmy się podać jej główną ośnowę i wytłumaczyć prawdziwe znaczenie, zostaje nam teraz poznać jej owoce.

Owoce te są dziś widoczne w każdej niemal literaturze; najwybitniej jednak i najszerzej rozwinęły się w jednej tylko, w owym narodzie przodującym światu zarówno w dobrym, jak i w złym, mającym grunt dziwnie urodzajny dla wszelkich nowych teorii, doktryn i zasad. W bieżącym stuleciu kierunek realistyczny uwydatnił się we Francji we wszystkich gałęziach sztuki i wiedzy. Oparli się na nim August Comte⁶⁴ i Littré⁶⁵ w filozofii,

⁶⁴ Auguste Comte (1798–1857) – twórca filozofii pozytywnej, której znaczenie dla polskiego ruchu społecznego i literackiego po 1864 roku jest trudne do przecenienia.

⁶⁵ Émile Littré (1801–1881) – przyjaciel Comte’a, propagator idei pozytywizmu, filozof, leksykograf. Dwa lata po polemice, po śmierci Littrégo, w „Prawdzie” ukazał się nekrolog wskazujący dogmatyzm filozofa i jego niezdolność do krytycznego

Taine⁶⁶ w estetyce, Courbet⁶⁷ w malarstwie, Alfred de Musset⁶⁸ w poezji, Balzac⁶⁹ i Zola w powieści. Podczas

rozważenia myśli Comte'a, traktowanej przez Littrégo i część pozytywistów z nabożną czcią (zob. I.A., *Paweł Emil Littré (1801–1881)*, „Prawda” 1881, nr 24, s. 281–282).

- ⁶⁶ Henryk Markiewicz pokazywał, jak wielkie znaczenie miał Taine dla badań nad romantyzmem prowadzonych przez Józefa Kotarbińskiego, którego obok Piotra Chmielowskiego nazywa najwierniejszym uczniem Taine'a. O *Wsteczniectwie w krytyce literackiej* pisał Markiewicz tak: „Wystąpiły tu w szerokim zestawie charakterystyczne motywy Taine'owskie: «jak najobszerniejsze uznanie wszystkich rodzajów i gatunków literackich», postulatory genetycznego badania utworów w związku z warunkami, w których powstały i «wyjaśnienia praw rządzących twórczością», dezaprobata dla przybierania przez krytykę roli prawodawczej, wreszcie zrównanie pojęcia ideału z pojęciem «typu reprezentującego w sztuce pewne całości cywilizacyjnego rozwoju», a będącego «rezultatem warunków rasowych, dziejowych i umysłowych danego społeczeństwa lub danej epoki» (H. Markiewicz, *Polskie przygody estetyki Taine'a*, w: *Z dziejów polskiej wiedzy o literaturze*, t. 6: *Prace wybrane*, Kraków 1998, s. 223).

- ⁶⁷ Gustave Courbet (1819–1877) – francuski malarz i wyrazisty inspirator zwrotu realnego w malarstwie; jego *Pogrzeb w Ornans* (1849), pokazujący obrządek religijny bez jakichkolwiek metafizycznych elementów, skupiający uwagę patrzącego na samym wydarzeniu i jego uczestnikach, wywołał skandal. „Jakie to brzydkie” – mieli wołać odwiedzający Salon lat 1850–1851. „Tym, co uderza w obrazie – pisała Marie Louise Kaschnitz – jest może nie tyle ceremonia egzekwii, nie tyle sam akt błogosławieństwa spuszczonej trumny, lecz jakiś w najwyższym stopniu ospały przebieg ceremonii” (M.L. Kaschnitz, *Courbet. Nie ułuda, lecz prawda*, przeł. Z. Skulimowska, Warszawa 1981, s. 31).

- ⁶⁸ Alfred de Musset (1810–1857) – poeta i dramaturg romantyczny, który za sprawą swej pokoleniowej powieści *Spowiedź dziecięca wieku* zasłużył sobie na szczególne miejsce w historii najnowszej literatury francuskiej Gnatowskiego.

- ⁶⁹ Honoré de Balzac (1799–1850) – wielki powieściopisarz francuski, autor cyklu *Komedia ludzka*, w którego skład wchodzi najznakomitsze przykłady pisarstwa realistycznego, utwory, którymi inspirowali się polscy pisarze późniejszych dekad XIX stulecia.

gdy w innych krajach kierunek ten zajmuje bardzo drugorzędne stanowisko i liczy bardzo ograniczone koło zwolenników – tutaj ubiega się on o wyłączne i wszechwładne panowanie w dziedzinie sztuki, pociąga ku sobie ogół prawie publiczności i najświeższe umysły spomiędzy piszących. Toteż można powiedzieć, że cały ruch realistyczny koncentruje się we Francji, a jego objawy w innych krajach są tylko oddźwiękami, drgnieniami, które odpowiadają silniejszym nad brzegiem Sekwany, stamtąd biorą impuls i kierunek. Historia realizmu francuskiego jest zarazem historią szkoły realistycznej w całej Europie, może dać o niej dokładne wyobrażenie i jej stanowisko i znaczenie określić. Na tym też ograniczam moją pracę, tym bardziej że, wyjąwszy nie dość jeszcze wyrobioną i dojrzałą szkołę realistyczną w Rosji⁷⁰ i niezbyt znaczną garstkę preraphaelitów angielskich⁷¹ – realizm nie liczy obecnie

⁷⁰ W 1878 roku opublikowane są już wszystkie ważne powieści Iwana Turgieniewa i Iwana Gonczarowa; po *Wojnie i pokoju* w 1877 roku ukazała się *Anna Karenina* Lwa Tolstoja, a jedyną nieznaną jeszcze powieścią Fiodora Dostojewskiego są *Bracia Karamazow*. Jednoznacznie negatywna ocena dorobku rosyjskiego realizmu nie jest zatem wiarygodna. W związku z tym nie może też być powodem rezygnacji z ujęcia tej literatury w pracy Gnatowskiego.

⁷¹ Bractwo preraphaelitów – grupa angielskich malarzy, rzeźbiarzy i poetów powołana do życia w 1848 roku przez trzech studentów The Royal Academy of Arts: Johna Everetta Millais, Dantego Gabriela Rossettiego i Williama Holmana Hunta. Członkowie tego wpływowego ruchu estetycznego postulował powrót do średnio-wiecznych i wczesnorenansowych form estetycznych w celu poprowadzenia sztuki w kierunkach nigdy niezrealizowanego przez nią potencjału – także w zakresie naśladowania rzeczywistości. Charakteryzujący się dużym skupieniem na detalach i precyzją w oddawaniu szczegółów prąd artystyczny w latach 50. i 60. miał swoją fazę realistyczną, zanim Dante Gabriel Rossetti i Edward Burne-Jones pociągnęli ruch w bardziej niezziemskie rewiry (zob. T. Hilton, *The Pre-Raphaelites*, New York 1970, s. 112–113).

poważniejszych i wybitnych przedstawicieli w żadnej innej literaturze jak tylko w literaturze francuskiej.

II. [odc. 1]

Dla określenia pierwszego powstania i stopniowego rozwoju realistycznego kierunku w literaturze francuskiej musimy się cofnąć do pierwszej połowy bieżącego stulecia, do czasów, kiedy cały świat piszący i czytający we Francji przejęty był fanatycznym uwielbieniem dla romantyzmu i jego wieszczów. Wśród bardzo licznego grona autorów, wtedy właśnie świeżo wstępujących na literacką arenę, uderzają nas dwie postacie, przewyższające o całą głowę otaczające tłumy, zarówno wielkością talentu, jak jego samodzielnością wybitne. Od tych dwóch ludzi datują się dzieje realizmu w literaturze francuskiej. Wprawdzie romantyk Musset oburzyłby się zapewne na znane nam realistyczne *credo*, gdyby mu dano było je posłyszeć w całej jego nagości i cynizmie. Może i psycholog Balzac zaprotestowałby przeciw zaliczeniu go do szkoły, której ostateczne konsekwencje i rezultaty byłyby dlań zapewne wstrętne. Mimo to jednak obaj ci pisarze, jeden w poezji, a drugi w powieści, wprowadzili w życie zasadnicze idee realizmu i bezwiednie może przygotowali grunt do ostatecznego zerwania z dotychczasowymi tradycjami i ideałami sztuki. Oni też stanowią pierwszy period realistycznego kierunku, którego każdy z nich przedstawia odrębny całkiem odcień. Za nimi i po ich ustąpieniu z pola dopiero następuje kierunku tego drugi, współczesny nam okres. Na literacką widownię występuje zastęp młodych pisarzy, podnoszących śmiało swój sztandar i godło – pozytywno-materialistyczne *nihil* – a utwory ich stanowią tylko ciąg dalszy, poprawiony i do ostatecznych doprowadzony wyników – utworów poprzednich dwóch mistrzów.

Stojąc na rozdrożu pomiędzy chyłącym się do upadku romantyzmem a kielkującym dopiero realizmem, Balzac i Musset mają dla literatury francuskiej nadzwyczaj ważne znaczenie, a ich oryginalne, tchnące życiem i talentem postacie zarówno, jak i obszerna działalność literacka otwierają przed oczami badacza i krytyka szerokie pole do studiów i uwag nad całym społeczeństwem owego czasu i życiem duchowym Francji w połowie bieżącego stulecia. I rzeczywiście, w żadnym pisarzu życie to lepiej i wyraźniej się nie odbiło, jak w autorach *Eugenii Grandet*⁷² i *Spowiedzi dziecka wieku*⁷³. Rozpaczliwy i beznadziejny jęk Alfreda de Musset, kończący się zawsze sceptycznym wykrzykiem lub cyniczną ironią – czy nie przedstawia dobrze uczuć naszego społeczeństwa, które jak ślepiec szuka po omacku, daleko swoich bogów i ideałów, i nie znajduje ich, nie wiedząc, że je ma tuż przy sobie – i zmęczone, obezsilone trudem daremnym opuszcza ręce w rozpaczliwym zwątpieniu, wołając: „Bogów i ideałów nie ma, daremno szukałem”⁷⁴! A ów wielki realista Honoré de Balzac,

⁷² Powieść Balzaca z 1833 roku. Pierwszy polski przekład autorstwa Franciszka Salezego Dmochowskiego ukazał się w 1835 roku.

⁷³ Wydaną w 1836 roku powieść Musseta włącza się do tradycji romantycznych utworów autobiograficznych. Ten związek z życiem ma niewątpliwie Gnatowski na myśli, zestawiając dzieło Musseta z powieścią Balzaca.

⁷⁴ Możliwe, że jest to parafraza jednego z monologów bohatera Mussetowskiej *Spowiedzi*... Konkretnie z kulminacyjnej sceny powieści, gdy nad uszpioną Brygidą, którą od śmierci z rąk kochanka ocala spoczywający na piersi krucyfiks, bohater mówi: „Jestem wariatem, szaleńcem, dzieciakiem, który się uważał za człowieka. Bogu chwała! Żyjesz, jesteś młodą, piękną i zapomnisz o mnie. Uleczysz się ze złego, jakie ci wyrządziłem, jeżeli je przebaczyć potrafisz. Śpij spokojnie do rana, Brygido, i wtedy rozstrzygnij o naszym losie; jakkolwiek będzie wyraz twój, przyjmę go bez szemrania. A ty, Jezusie, któryś ją ocalił, przebac mi, nie powiedz jej tego. **Urodziłem się w wieku niewiary**

stawiający za jedyny ideał złotego cielca, który mu się tak często wyłącznym celem życia wydaje – nie dajeż nam dalszego konsekwentnego rozwinięcia tejże samej sceptycznej doktryny naszego społeczeństwa, które przestając wierzyć w wyższe cele i wyższe ideały ludzkości, musiało wzrok swój od niebios odwrócić i do ziemi przykuć jedynie, musiało w miejsce zapomnianego Boga nowe bóstwo stworzyć i bóstwo to – materialny zysk i dobrobyt – na ołtarzu ludzkości postawić. Na owym to doskonałym zrozumieniu i umiejętnym przedstawieniu prawdziwych pojęć i dążeń nowoczesnego społeczeństwa zasadza się znaczenie obydwóch pisarzy jako twórców szkoły realistycznej i w tym też szukać należy przyczyny ich tak rzadkiego powodzenia i wpływu na literaturę francuską.

Rzadko który z pisarzy przedstawia się nam z tylu stron rozlicznych i tak rozmaicie może być sądzony, rzadko który w dziełach swych okazuje więcej sprzeczności niż Alfred de Musset. Uważany powszechnie za jednego z przywódców neoromantycznej szkoły jest on zarazem twórcą francuskiego bajronizmu i jednym z ojców realizmu – a każdy z tych literackich kierunków, tak od siebie odrębnych, tak często wręcz sobie przeciwnych,

i wiele mam do odpokutowania. Nigdy cię nie szukałem w świątyniach; lecz dzięki niebu, nie nauczyłem się lekceważyć tam, gdzie Cię znajduję. Raz choć jeden przed śmiercią ucałowałem Cię usty moimi na sercu, które pełne jest Ciebie. Czuwaj nad nim, dopóki oddychać będzie, pozostań w nim, święta straży; pamiętaj, że jeden nieszczęśliwy nie śmiał umrzeć ze swojej boleści, widząc Cię na krzyżu przybitym; jako bezbożnika uchroniłeś go od złego; gdyby był wierzącym, byłbyś go pocieszył. Przebacz tym, którzy go uczynili niedowiarkiem, ponieważ sam go uczyniłeś żałującym, przebacz wszystkim, którzy bluźnią! Oni zapewne nigdy Ciebie nie widzieli, kiedy byli w rozpacz!

(A. de Musset, *Spowiedź dziecięcia wieku*, przeł. L. Kaczyńska, t. 2, Warszawa 1879, s. 159; wyróż. – M.J.).

odbija się w jego dziełach, raz panując nad nimi wyłącznie i samowładnie, to znowu walcząc z jednym lub obydwoma drugimi i walkę tę uwydatniając w rażących kontrastach i przeraźliwych dysonansach. Dysonans, to podstawa poezji Alfreda de Musseta. Dźwięczna spokojna melodia, zgodne zlanie tonów w harmonijną całość nie mogły odpowiadać zmiennemu i burzliwemu charakterowi autora *Spowiedzi dziecka wieku*. W burzy, w walce, w powikłaniu najsprzecznějších zasad i pojęć znajdował poeta odbicie walk i burz, i sprzeczności własnej swojej duszy. W tym też szukać należy przyczyny, dlaczego jego poetyczne utwory są tak dziwne i tak rozmaite, pełne jęku, bóleści bez końca i śmiechu wesołości szalonej, tryskające na przemian chwilową iskrą zapału i sceptyczną ironią rozczarowania, hymnem nadziei i skargą zwątpienia, idealnym polotem ducha i cynicznym materializmem.

W początkach swego literackiego zawodu Alfred de Musset należał do szkoły młodych romantyków i zarówno jego usposobienia i skłonności, jak i pierwsze poezje zdawały się zapowiadać w nim szkoły tej przywódcę. Stanowisko jego było wprawdzie dość odosobnione i w życiu prywatnym nie miał podobno bliższej styczności z wybitniejszymi postaciami szkoły romantycznej – na poetycznej jego twórczości jednak wpływ ich jest bardzo widoczny i wielki. Było to w czasach rewolucji lipcowej⁷⁵, w czasach, gdy życie publiczne we Francji najżywszym biło tętnem, gdy ruch intelektualny i polityczny ogarnął wszystkie warstwy towarzyskie i gorące namiętności w nich rozbudzał⁷⁶.

⁷⁵ Rewolucja lipcowa – rewolucja francuska (27–29 lipca 1830 roku) wymierzona w podjętą przez Karola X próbę przywrócenia absolutystycznej władzy, zwieńczona sukcesem liberalnej burżuazji i osadzeniem na tronie Ludwika Filipa Orleańskiego.

⁷⁶ Georg Brandes mówił o tych czasach podczas wykładów o literaturze wieku XIX poświęconych szkole romantycznej: „Jakiś ruch, przypominający odrodzenie, oświecał umysł. Rzekłbyś,

Wiktor Hugo, którego *Hernani* – pierwszy dramat romantyczny⁷⁷ – i przedmowa do *Kromwella*, w której autor zrywał bezwarunkowo z dramatycznymi tradycjami szkoły klasycznej⁷⁸ i odrzucał Arystotelesowskie trzy jedności⁷⁹ – Wiktor Hugo stał na czele młodej falangi literatów z Quartier latin⁸⁰, podtrzymujących sztandar romantyzmu z całym zapalem, jaki się ma w latach dwudziestu. Owa

że w powietrzu, którym oddychano, znajdowało się coś upajającego. W ciągu tego długiego czasu, kiedy Francja zostawała w umysłowej beczynności, ościenne narody, Niemcy i Anglicy, prześcignęły ją o wiele, uczyniły znaczny krok ku wyzwoleniu się spod starych, krępujących tradycji. Wiedzano o tym, odczuwano to z upokorzeniem. Dodawało to bodźca nowemu entuzjazmowi dla sztuki. Jednocześnie przekroczyły granice obce, współczesne i starsze, lecz dotychczas nieznanne utwory i podburzyły młode umysły. Czytano w przekładach Szekspira i Waltera Scotta, *Korsarza* i *Larę* Byrona; pochłaniano Goethowskiego *Wertera* i *Fantazje Hoffmanna*” (G. Brandes, *Główne prądy literatury XIX stulecia. Szkoła romantyczna we Francji*, Warszawa 1885, s. 10).

⁷⁷ Sprzeciw klasycystów francuskich wobec *Hernaniego* i protesty wokół premiery sztuki 25 lutego 1830 roku należą do kluczowych kart historii literatury francuskiej.

⁷⁸ Ważniejsza – z perspektywy czasu – niż sam dramat z 1827 roku przedmowa autorstwa Hugo uznawana jest za manifest francuskiego romantyzmu.

⁷⁹ *Poetyka* Arystotelesa (384–322 p.n.e.), jednego z najsłynniejszych filozofów starożytności, była źródłem znormatywizowanego przez klasycystów, a odrzuconego przez romantyków dogmatu estetycznego trzech jedności: akcji, czasu i miejsca.

⁸⁰ Quartier latin (fr.) – dzielnica łacińska w Paryżu. Nabrała wyjątkowego znaczenia w okresie monarchii lipcowej jako siedziba Uniwersytetu Paryskiego oraz szeregu prominentnych szkół zawodowych, była kuźnią elit wschodzącej epoki, współbrzmiącej z romantycznym tonem, którego charakter próbuje uchwycić Gnatowski. Jak pisał Léon Guillemin w wydanej w 1841 roku *Psychologii dzielnic Paryża*: „[...] tylko tu mogły spotkać się Republika z warstwą królewską” (cyt. za: V.E. Thompson, *Telling Spatial Stories: Urban Space and Bourgeois Identity in Early*

romantyczna falanga – nosząca wówczas miano *coenaculum*⁸¹ (*Le cénacle romantique*⁸²), a tak wybornie opisana później przez Henryka Murgera⁸³ – była kolebką najślawniejszych literatów francuskich w czasach monarchii lipcowej, na życie zaś i poetyczną działalność Alfreda de Musset zarówno, jak na rozwój realistycznego kierunku w literaturze współczesnej wywarła wpływ nadto wielki, żebyśmy nie musieli poświęcić jej słów kilku.

Widok tej literackiej gromadki, nawet w latach późniejszych i przy większej dojrzałości jej członków,

Nineteenth-Century Paris, „Journal of Modern History” 2003, vol. 75, nr 3, s. 548).

⁸¹ *Coenaculum* (łac.) – wieczernik. Francuskim odpowiednikiem łacińskiego *coenaculum* (słowa oznaczającego salę w domu rzymskim, w której spożywano ostatni posiłek dnia, w ewangeliiach również miejsce ostatniej wieczerzy) jest *cénacle*, od XIX wieku oznaczające również romantyczną koterię, grupę literacką. Liderem jednej z takich grup był od 1827 roku Hugo.

⁸² *Le cénacle romantique* (fr.) – romantyczne koło przyjaciół. O *cénacles* romantyków tak pisała Dominika Skiba: „[...] przybierały często formę klik literackich, których wewnętrznym spoiwem bywał jedynie wspólny żargon, nadając grupie oryginalny charakter [...]. Często zdawały się wojowniczymi sektami albo rozgorączkowanymi towarzystwami dyskusyjnymi, dla których ważniejszą była sama doktryna niż praktyka i bardziej interesujące wyróżnianie się niż przystosowanie. Pomimo to – dodaje badaczka – francuski ruch romantyczny, który objawił się w postaci *cénacle* cechowało poczucie głębokiej wspólnoty [...]” (D. Skiba, „Byliśmy młodzi, zawsze weseli, często bogaci”. *Wielkie otwarcie la boutique romantique*, „Studia Humanistyczne AGH” 2013, t. 12/2, s. 98).

⁸³ Właściwie opowiadania Murgera odnoszą się do późniejszego czasu, kiedy romantyczne *coenaculum* zmieniło się w literackie cygaństwo (*la Bohème littéraire*), tak nazwane z powodu, że należący doń literaci i artyści prowadzili życie włóczęgów, zarówno pod fizycznym, jak i moralnym względem [przyp. – J.G.]. Henri Murger (1822–1861) – francuski pisarz.

przypominał trochę pierwszoklässników⁸⁴ w czasie rekreacji, rozbieganych i rozbawionych jak dzikich koni stado. Podobnie jak oni do gier swoich i swawoli poeci romantycznego *coenaculum* rzucali się do działalności literackiej i społecznej lekko, wesoło, gwałtownie. Wrodzony Francuzom brak głębszego zastanowienia i zwykle ślizganie się po powierzchni, niedochodzące do gruntu – spotęgowane tu były młodzieńczą lekkomyślnością i młodzieńczym lekceważeniem wszelkiego autorytetu. Dla tych gorących wyobraźni, niekrępowanych klasycznymi więzami, rozkołysanych modnymi wówczas średniowiecznymi teoriami z jednej, a bohaterską epopeją Napoleona⁸⁵ z drugiej strony – życie przedstawiało się ze swych stron najjaśniejszych jednym pasmem uciech i zabaw, miłosnych przygód i rycerskich awantur. Romantyzm otwierający pole – za szerokie niestety – dla młodzieńczej wyobraźni i fantastycznych marzeń – stał się ich hasłem zarówno w literaturze, jak i w życiu prywatnym. Zebrani z różnych krańców Francji, połączeni wspólną chęcią obalenia wszystkiego, co stare, tworzyli oni w środku Paryża światek swój odrębny, zamknięty, coś w rodzaju niemieckich

⁸⁴ Pierwszoklässnicy – uczniowie pierwszej klasy.

⁸⁵ Napoleon Bonaparte (1769–1821), francuski mąż stanu, dowódca wojskowy, od 1804 roku jako Napoleon I, cesarz Francuzów, uznawany za jednego z najwybitniejszych strategów wszechczasów i ludzi, którzy wywarli największy wpływ na dzieje świata za sprawą określonej przez Gnatowskiego jako epopeja polityki imperialnej prowadzonej przez cesarza aż do jego upadku w latach 1814–1815. O nieprzeciętnej osobowości Napoleona pisał w epoce Hippolyte Taine tak: „Przekraczający we wszystkim przeciętną normę, niezwykle pod każdym względem, przewyższa on nie tylko zakres, ale i ramy swojego wieku. Uspodobienie jego, instynkt, zdolności, uczucia, pojęcia moralne świadczą, iż stworzony został na inną modłę, ulepiony z innej gliny niż współcześni mu rodacy” (H. Taine, *Napoleon Bonaparte*, przeł. M. Dzierżanowska, Warszawa 1887, s. 4).

korporacji⁸⁶ studenckich, tylko na większą skalę, bez oznak jej korporacyjnej organizacji. Nie potrzebując namalowywać się do ciasnych ramek konwencyonalnego życia, zbyt dla nich prozaicznego i powszedniego, naśladowali wieki średnie, nie w ich duchu naturalnie, bo to było niemożliwym, ale w formach zewnętrznych: w urządzeniu mieszkań, w strojach, w mowie, w imionach, które z Ludwików, Janów, Wilhelmów, Karolów zmieniano na Ludovików, Jehanów, Gwilhelmów, Karolusów. Spokojnych *bourgeois*⁸⁷ w okolicach Sorbony⁸⁸ i Panteonu⁸⁹ budził często w nocy śpiew i wrzawa przechodzących ulicą artystów, literatów i studentów, w fantastycznych strojach, kapeluszach z piórami lub hełmach na głowie, z obnażonymi szpadami w ręku. W dzisiejszych czasach, kiedy życie tak równą i spokojną toczy się koleją, może się nam zdać śmieszną i dziecinną ta chęć naśladowania średnio-wiecznych rycerzy wśród paryskich winiarni i garkuchni;

⁸⁶ Chodzi o korporacje studenckie lub akademickie – stowarzyszenia zrzeszające studentów oraz absolwentów szkół wyższych połączonych wspólnymi celami samokształceniowymi i głoszonymi ideami.

⁸⁷ *Bourgeois* (fr.) – burżuazja; zróżnicowana klasa średnia obejmująca zarówno drobnomieszczaństwo, jak i szlachetnie urodzonych bogaczy. Tu Gnatowskiemu chodzi o skonfrontowanie rojalistycznej, tradycjonalistycznej części społeczeństwa z młodzieżą lipcową, dla której dzielnica Łacińska stała się u progu lat 30. przyczółkiem do podboju Paryża.

⁸⁸ Usytuowane w dzielnicy Łacińskiej budynki Sorbony w latach 70. XIX wieku mieściły Wydział Sztuk, kuźnię liberalnej i postępowej myśli, zwłaszcza w okresie monarchii lipcowej.

⁸⁹ Panteon – wzniesiona jako kościół św. Genowefy pod koniec XVIII stulecia słynna budowla w Paryżu. Ulokowana w dzielnicy Łacińskiej i wzorowana na rzymskim Panteonie budowla ma charakter miejskiej świątyni i jest miejscem pochówku znanych osób. W czasie, gdy toczyła się dyskusja o realizmie, Panteon był ponownie konsekrowaną świątynią; dopiero w 1881 roku ostatecznie potwierdzono, iż jest to mauzoleum.

trudno jednak nie przyznać, że te ekscesy nawet mają pewną sympatyczną stronę. Były to wybuchy lawy gorącej z huczącego i fermentującego wulkanu; nadmiar sił rozrywający gwałtownie cisnące je pęta lub burzliwą falą wylewających się przez pierwszą lepszą szczelinę; gwałtowne i namiętne porywy młodości, nieokiełzanej i lekkomyślnej, ale pełnej ognia i siły, pełnej wiary w życie i promiennych nadziei, goniącej za świetlanym ideałem nawet w chwilach obłędu. Gdyby młodzieży tej nadano od razu dobry kierunek, wskazano jej cel wyraźny, do którego dążąc, mogłaby zużytkować ów nadmiar sił żywotnych, który ją doprowadzał do niedorzeczności; gdyby jej działalności zdołano nakreślić pewne granice i zrobić ją dla społeczeństwa użyteczną – *coenaculum* stałoby się zapewne najznakomitszą i najszlachetniejszą plejadą literacką, czymś w rodzaju idealnie pięknej i wzniosłej szkoły romantyków wileńskich⁹⁰. Los inaczej zrządził.

⁹⁰ Legenda szlachetnego nurtu romantyzmu przedlistopadowego związana z działalnością wileńskich towarzystw Filomatów i Filaretów ma wiele źródeł, ale w tym kontekście najlepiej przypomnieć ujęcie Tarnowskiego, mentora Gnatowskiego: „Kształcili się i chowali w wielkiej miłości do wszystkiego, co sprawiedliwe i dobre: we współczuciu wzniosłym dla wszelkiego cierpienia, w namiętym oburzeniu na wszelką nieprawość i krzywdę. Ten rodzaj usposobień, ten wysoki ideał, jaki mieli w sobie a widzieli nad sobą, potrzebował godnego siebie wyrazu, kształtu, w którym się mógł pomieścić ze wszystkimi swoimi uczuciami i pragnieniami. Współczesna i dawna stanisławowska literatura polska wystarczyć na to nie mogła: była za sztywna, za zimna. Znajdowali w obcych to, czego im nie dawała własna. Nie było tego uczucia wzniosłego, nie było tej myśli głębokiej, nie było tej namiętności gorzkiej, których poezja Schillera, Goethego, Byrona nie byłaby wyraziła w formie tak potężnej i tak pięknej, że najśmielsze pragnienie nie potrzebowało, nie mogło żądać więcej. Rzuciła się więc ówczesna młodzież polska, a przede wszystkim wileńska, do tych poetów obcych. Dawali oni jej uczuciom wyraz doskonały, a zarazem i przez to utwierdzali

Zostawiona sama sobie, niekrępowana żadnymi więzami, pozbawiona nade wszystko moralnego gruntu, który francuskiemu społeczeństwu odebrał wiek XVIII i stworzone przezeń antyreligijne prądy – młodzież '30 roku wpadła na złą drogę i ekscesy jej nie ograniczyły się na małpiarstwie wieków średnich i śpiewkach ulicznych. Swoboda myśli, będąca ich godłem, przeszła w nieograniczoną swobodę życia, a ostatnia przerodziła się wkrótce, dla większej części przynajmniej, w rozwiązłość i zepsucie moralne. Kapłani muz i Apollina stali się kapłanami Wener⁹¹ i Bachusa⁹². Zepsucie ich przybierało wprawdzie pewną poetyczną formę; starano się, w pozorach przynaj-

i podnosili ją w tym usposobieniu uczuciowym, w tym kierunku idealnym, który jej był wrodzonym. [...]. Pragnienie nowych, swobodniejszych form poezji [...] stało się powszechnym, wywołało walkę z dawnym smutkiem francuskim, a wydało we wszystkich literaturach świata ten zwrot smaku i okres, który nazwano romantycznym” (S. Tarnowski, *Adam Mickiewicz. Życie i dzieła. Zarys biograficzny*, wyd. 2 popr., Petersburg 1898, s. 12). Mit „wrodzonej” szlachetności młodzieży wileńskiej oraz przypisanego francuskiej nacji smutku to lejtmotyw studium Gnatowskiego.

⁹¹ Wenera – rzymska bogini piękna i miłości; razem z wymienionym za chwilę Bachusem, czyli Dionizosem, greckim bogiem płodności, wina i dzikiej, ale dobroczynnej natury, przywołana zostaje, by określić kulturowy zwrot w obrębie sztuki i literatury, charakteryzowany też przez Friedricha Nietzschego.

⁹² Rozprawa Gnatowskiego, tylko o kilka lat młodsza od przełomowej pracy Nietzschego, jaką były *Narodziny tragedii z ducha klasycyzmu* wydane w 1872 roku, oparta jest wyraźnie na analogicznym do Nietzscheańskiego przypisaniu dzieł do nurtu apollinińskiego i dionizyjskiego w sztuce. Różnica między tymi dziełami jest taka, że polski pisarz wyraźnie potępia „zwrot dionizyjski”; obie pozycje łączy natomiast sprzeciw ich twórców wobec romantyzmu. Gnatowski, warto to zauważyć, będzie snuć refleksje na pokrewnym polu do Nietzschego; w *Narodziinach tragedii* będzie afirmował podejście do Hellady w niemieckiej kulturze wyrażane przez Goethego i Schillera, uznając ich

mniej, odjąć mu grubą, zmysłową cechę, chronić stosunki między artystami obojga płci, jeśli już nie od złego, to przynajmniej od tych jego stron, które obrażały zmysł estetyczny – od cynizmu i materialistycznego zbydlęcenia. W takiej formie, okryty z lekka poetyczną gazą, grzech był ponętniejszym jeszcze – wkrótce też zepsucie artystów *coenaculum* nie znalazło granic⁹³. Wszelkie więzy, które w każdym cywilizowanym społeczeństwie stoją na straży zasad moralności i rodzinnego ogniska, stały się tu nieznane zupełnie; zdawało się, jakby zginęły nawet pojęcia o nich. Cały ów świat, mający stać na czele francuskiego społeczeństwa, przedstawiać jego najwznioślejsze i najczystsze pierwiastki, najlepsze i najszlachetniejsze porywy jego ducha – świat ów, mający być tym w organizmie społecznym, czym było ognisko Znicza w świątyniach litewskich⁹⁴ – ogniskiem tego wszystkiego, co było pięknem i ideałem, a przynajmniej dążeniem do ideału i piękna – ten świat stał się jakąś komuną *sui generis*, urzeczywistniającą praktycznie zasadą Proudhona⁹⁵ i jego adeptów; anomalią, w swoim rodzaju może jedyną w całym cywilizowanym świecie.

znaczenie dla niemieckiej myśli (zob. F. Nietzsche, *Narodziny tragedji*, przeł. L. Staff, Warszawa 1924, s. 141 i n.).

⁹³ Nie znalazło granic – tu: przekroczyło wszelkie granice.

⁹⁴ Znicz – tu: płonący w świątyniach litewskich; jak pisał Radosław Okulicz-Kozaryn, znicz ten był „nienaruszoną ostoją dawnych tajemnic”, „jednym ze znaków rozpoznawczych dawnej religii litewskiej” (R. Okulicz-Kozaryn, *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań 2007, s. 101).

⁹⁵ Pierre-Joseph Proudhon (1809–1865) – francuski polityk, ekonomista i socjolog. Gnatowski, pisząc o „zasadzie”, ma na myśli anarchizm, którego założycielem, w powszechnej opinii, był Proudhon. Z kolei za „adeptów” Proudhona może uważać Michała Aleksandrowicza Bakunina czy Piotra Aleksiejewicza Kropotkina.

Smutny ten kierunek młodzieży francuskiej nie mógł pozostać bez wpływu na literaturę. Romantyczne utwory przestały nosić na sobie ów idealny charakter, który odznaczał poetyczne *Pierwiosnki*⁹⁶ zarówno we Francji, jak u nas. Miłość, około⁹⁷ której jak w błędnym kole kręciła się cała romantyczna poezja francuska, zaczęła powoli tracić czystą swą i promienną aureolę, w jakiej ją widzieli kapłani poeci, i zamieniła się w zabronioną miłośćkę, poetyczną wprawdzie, oblaną światłem księżyca, przy niezbędnym akompaniamencie hiszpańskiej gitary, jedwabnej drabiny i zazdrosnego męża – ale bardziej zmysłową i przez to zniżoną ku ziemi⁹⁸. Ideał kobiety przestał być kochanką i stał się metresą – sympatyczną, uroczą, upoetyzowaną – ale zawsze metresą tylko. Był to krok wielki naprzód. Od niego do poetycznego przedstawiania orgii z kurtyzantkami i zgniłego życia półświatka przestrzeń pozornie tylko jest znaczną. Złe ma to do siebie, że w nim tylko pierwszy krok jest trudny; następne idą tak prędko i łatwo, bezwiednie prawie, że w chwili jednej jest człowiek na samym dnie przepaści. Taki też był los romantycznej falangi *coenaculum*. Literacka jej produkcja coraz częściej

⁹⁶ Nawiązanie do wiersza Adama Mickiewicza; więcej o tym utworze Gnatowski pisze w dalszej części tekstu.

⁹⁷ Około – tu: wokół.

⁹⁸ Dla porównania warto pokazać, jak romantyczne przewartościowania francuskie ujmuje Brandes, który, podobnie jak Gnatowski, w zapoczątkowanej przez Hugo rewolucji dostrzega rys naturalistyczny: „Jeśli [...] uwzględnimy nie tylko to, co Wiktor Hugo powiada, ale co właściwie powiedzieć chce – to przekonamy się, że jądrem owego dość dziwaczного wykładu jest naturalistyczny protest przeciw twierdzeniu, że piękno abstrakcyjne stanowi jedyny, a raczej najwłaściwszy przedmiot sztuki. To znaczy: my chcemy zerwać z konwencjonalnością, nie chcemy się zobowiązywać do usuwania z poezji poważnej wszystkiego, co należy do świata cielesnego” (G. Brandes, *Główne prądy literatury...*, s. 21).

zaczęła odtwarzać błędy codziennego życia i stając się do niego podobną, traciła o tyle na swej artystycznej wartości, o ile nabywała fotograficznego podobieństwa do prawdy życiowej.

Proces ten, stopniowego przetwarzania się i, wyznajemy to ze smutkiem, powolnej degradacji romantyzmu – uderza nas w utworach Musseta. Na żadnym może pisarzu otoczenie, w którym się znajdował, i wpływy zewnętrzne nie wywierały tak wielkiego wpływu, żaden nie poddawał się tak łatwo wrażeniom chwili. Namiętna a wrażliwa natura poety czyniła go zależnym od zdarzeń i warunków codziennego życia, które z podwójną siłą odczuwał. Jak w zwierciadle wrażenia te odbijały się na jego poetycznej twórczości. Stąd dla oceny tej twórczości, dla wytłumaczenia jej stron ujemnych i niejasnych trzeba znać otoczenie poety i wpływy, jakie na niego działały.

Puszczając w świat pierwszy tomik młodzieńczych swoich poezji⁹⁹, Mickiewicz nasz czuł potrzebę usprawiedliwienia się przed czytelnikiem, że tak młodo wstępuje już w literackie szranki, umieszczając na wstępie swój *Pierwiosnek*. („Za wcześniej, kwiatku, za wcześniej!”).

Tak samo i Alfred de Musset pierwsze swoje poezje poprzedza wierszykiem, w którym naśladując swego wówczas mistrza Wiktora Hugo („*C'est l'œuvre d'un jeune homme, et d'un très jeune homme*”, przedmowa do *Han d'Islande*¹⁰⁰), prosi dla autora o pobłażliwość, ponieważ:

⁹⁹ Debiutancki tom *Poezji* Mickiewicza ukazał się w czerwcu 1822 roku w Wilnie.

¹⁰⁰ „To dzieło młodego człowieka, bardzo młodego człowieka”. Niedokładny cytat z *Han d'Islande*, pierwszej powieści Hugo, nad którą pracę pisarz rozpoczął w wieku 19 lat, a wydał ją, gdy skończył 21 lat – w 1823 roku.

*Mes premiers vers sont d'un enfant,
Mes seconds d'un adolescent,
Mes derniers à pe'n e d'un homme!*¹⁰¹

I rzeczywiście, znać w tych utworach (1828–32) rękę 20-letniego marzyciela, płynącego z rozpiętymi żaglami po burzliwych falach romantycznego oceanu. Rozogniona wyobraźnia młodzieńcza, nie znajdując dostatecznego pokarmu we mgłach Paryża i błocie Sekwany – pędzi autora na południe i każe mu obierać za teatr jego poetycznych kreacji na pół dziką Hiszpanię lub artystyczną pełną Italię. Pod tym wiecznie pogodnym, „rozpłynionym w powietrzu szafirem”¹⁰² zwrotnikowego prawie nieba, w społeczeństwie niedotkniętym zimnym tchnieniem północnej cywilizacji, wysoce oryginalnym i malowniczym – szuka poeta natchnienia do swych *Hiszpańskich i włoskich opowieści*¹⁰³. Mimo częstej przesady, niewyrobiaenia stylu¹⁰⁴ i nieznajomości życia – niepodobna tym pierwszym próbkom odmówić znacznego talentu, świetnego kolorytu

¹⁰¹ Ostatnia strofa wiersza *Do czytelnika* datowanego na 1840 rok. W przekładzie Bolesława Londyńskiego prezentuje się tak: „Dziecinnyymi moje pierwsze, / Młodzieńczymi drugie wiersze, / A męskimi ledwie trzecie” (A. de Musset, *Poezye*, z ostatnich wydań wybrał i przełożył B.L., Warszawa 1890, s. 7).

¹⁰² Najpewniej cytata z wiersza *Stary klasztor. Stanze* (1828); w przekładzie Londyńskiego: „gdy się purpura w grymsach rozłoży” (*ibidem*, s. 11).

¹⁰³ *Contes d'Espagne et d'Italie* – pierwszy zbiór poezji Musseta wydany z datą 1830, ale dostępny już pod koniec 1829 roku. Z wymienianych niżej przez Gnatowskiego tytułów we wspomnianym tomiku ukazały się tylko *Don Paez* (otwierający zbiór) oraz *Mardoche. Wierzba (Le Saule)* i *Oktawian (Octave)* to wiersze nieco późniejsze, z początku lat 30.

¹⁰⁴ Usterki w stylu są zresztą nieznaczące i forma wszędzie prawie dobra, choć oczywiście następne utwory stoją pod tym względem wyżej [przyp. – J.G.].

i malowniczej obrazowości. Myśl autora błąka się jeszcze po manowcach i na rozmaite rzuca strony, ale polot jej śmiały, wiele w niej ognia i siły. Wyłączną prawie treścią *Opowieści* jest miłość, w różnych formach i warunkach, na przemian nieokiełzana i namiętna (*Don Paez*), sentymentalna i rozmarzona (*Le Saule*), często dziwaczna w pomyślach i nienaturalna (*Octave*), czasem z przymieszką ironii (*Mardoche*). Ciągły ten erotyzm wywiera nieco przykre i nużące wrażenie, tym bardziej że się autor często powtarza¹⁰⁵. W 20-letnim młodzieńcu razi niemile, że przy widocznie wyższym polocie ducha nie znalazł żadnych innych ideałów, że oprócz kochanki nic go nie zdołało natchnąć i ożywić. W niektórych przy tym spomiędzy tych pierwszych poezji spotyka się często ton jakiś fałszywy, jakies jakby popisywanie się zepsuciem, którego z pewnością w sercu poety wtedy jeszcze nie było. Przypomina to trochę pozowanie na dorosłego mężczyznę u młodych chłopców, którym się zdaje, że palenie papierosów i pieprzne żarciki są patentem na dojrzałość; nie jest to też dlatego tak oburzające ani tak wstrętne, jak wiele z późniejszych poezji Musseta, i wzbudza raczej uśmiech niż niechęć. Tym niemniej smutno widzieć, że ów poeta, który i kierunkiem myśli swych i uczuć, i talentem, i natchnieniem stał o tyle wyżej od otaczającego tłumu – nie umiał uniknąć śmiesznośtek tuzinkowych młodzieniaszków, nie umiał wyżej od nich sięgnąć okiem i męską dojrzałość w czym innym niż oni upatrywać. Nam

¹⁰⁵ Wspólnego ducha w utworach z tego okresu dostrzegają też badacze współcześni; świadczą o tym na przykład uwagi dotyczące imion adresatek i adresatów wielu z utworów, które stają się „pretekstem do traktowanych jako ostateczna radość przywołań miłości zmysłowej, która przemija za sprawą śmierci lub zapomnienia, oraz do rozważań o ulotności uczuć, przyjemności i młodości” (A. Charton, *Alfred de Musset*, wyd. 2, Paris 2013, [s. 52]).

szczególniej, mającym tak czyste arcydzieła w pierwszych poetycznych utworach naszych wileńczyków, ta ujemna strona *Contes espagnols* może wydawać się bardziej jeszcze niemiłą. Łatwo też przewidzieć, że przy braku wszelkiego moralnego i religijnego wędzidla te drobne usterki mogą się przemienić w wielką i smutną wadę, która z czasem dodatnie strony talentu Musseta zagłuszy.

I rzeczywiście, już w *Namonnie*¹⁰⁶, utworze wydanym w parę lat po *Contes espagnols* i stanowiącym jakby ich ciąg dalszy, ani śladu nie ma idealizmu, który mimo chwilowych zboczeń stanowił bądź co bądź główne tło pierwszych poezji Musseta. Wschodni ten poemat, napisany pod wpływem Byrona¹⁰⁷, który orientalizm wprowadził w modę, tak jest cyniczny i brudny, że ogólny nawet jego rozbiór nie może tu znaleźć miejsca; będziemy jednak musieli wrócić doń jeszcze, ponieważ jest to pierwszy utwór Musseta, napiętnowany wyraźną realistyczną tendencją. Od owego mniej więcej czasu wpływ Byrona staje się coraz widoczniejszym na Mussecie. Życie bez celu i bez rzeczywistego ideału, jakie prowadziło wyrodzone z *coenaculum* „literackie cygaństwo” (*la Boheme lit.*), nie mogło zadowolić poety. Rozkosze życia, które pił z początku namiętnie i gorączkowo, pełną czarą wychylając nektar młodości, musiały w końcu przesycić się i stracić swój urok; miłość sama, która czystym swym blaskiem opromieniała poetyczną jutrzrenkę wszystkich mistrzów

¹⁰⁶ *Namonna* – główny utwór w zbiorze poezji *Un spectacle dans un fauteuil* z 1832 roku.

¹⁰⁷ George Gordon Byron (1788–1824) – jeden z ważniejszych poetów doby romantyzmu, miał znaczący wpływ na twórczość nie tylko francuskich, ale też polskich romantyków; od jego nazwiska powstało określenie „bohaterowie bajroniczni”, odnoszące się do postaci literackich niepokodzonych z rzeczywistością buntowników, mścicieli; z kolei ich postawa jest określana jako „postawa bajroniczna”.

pieśni – w otaczającym Musseta zepsuciu straciła wdzięk i świeżość młodości, zostawiając tylko wichry i huragany namiętnego szału. Miejsce wiary w ludzi i ideałów, miejsce jasnych nadziei i złudzeń zajęła gorycz, przesyt i przedwczesne zniechęcenie, a jako naturalna konsekwencja – bajronizm.

Sądząc z pozoru, dziwić by się należało, dlaczego dobrowolny przesyt i niesmak do życia, którego przyczyna tkwiła jedynie w Mussecie samym, miał się stać powodem rozczarowania do ludzi i świata; jest to jednak najzwyczajniejszy objaw natury ludzkiej. Spomiędzy bajronistów – a było ich tylu! – jeden lub dwóch zaledwie cierpieli rzeczywistym bólem ludzkości i w rozczarowaniu swym a zrozpaczeniu nad nierozwiązaną zagadką życiową byli zupełnie obiektywni. Takim był potężny i ponury twórca Weltschmerzu, ów wielki geniusz, którego tak źle zrozumieli i naśladowali jego najgorętsi adepci¹⁰⁸; takim był ów wzniosły pod cyniczną powłoką Żyd hamburski¹⁰⁹, który w sarkastycznym uśmiechu krył taką bezgraniczną boleść i takie nieprzebrane zasoby uczucia: *Der grösste Dulder*¹¹⁰, jak Heinego nazywa jego biograf¹¹¹. Ale na tych dwóch

¹⁰⁸ Chodzi, rzecz jasna, o Goethego.

¹⁰⁹ Żyd hamburski – Żyd z Hamburga; tu: Heinrich Heine (1797–1856), niemiecki poeta romantyczny pochodzący z żydowskiej rodziny. Wprowadzając to określenie, Gnatowski nawiązuje do drugiego, obok Paryża, miejsca pobytu poety. Heine nienawidził jednak Hamburga za wszechobecną w nim mieszczańską mentalność i etykę komercji.

¹¹⁰ *Der grösste Dulder* (niem.) – wielki cierpiętnik; tu: Heine.

¹¹¹ Nie udało się ustalić, o kogo chodzi. Być może o Adolfa Strodtmanna, autora największej biografii Heinego w epoce (A. Strodtmann, *Heinrich Heine – Leben und Werke*, Berlin 1867), lub o Gustava Karpelesa (*idem, Heinrich Heine – biographische Skizzen*, Berlin 1869). Formułę „wielkiego cierpiętnika” można jednak połączyć z określeniem „królewski cierpiętnik”, które przywoływał sam Heine w kontekście postaci Odysa w swoim

koniec. Reszta bajronistów rzeczywiste swe lub urojone cierpienia, pochodzące zwykle z braku uznania dla rzeczywistego lub urojonego talentu – kładzie na karb ludzkości całej i niechęć prywatną do indywidualów zmienia w nienawiść do świata. Tak robił nasz Słowacki, tak i Alfred de Musset, choć ostatniemu przyznać trzeba, że przynajmniej nie tyle kierował się egoistycznymi pobudkami, i że tylko, jakżeśmy to nadmienili wyżej, czczość pochodząca ze zmarnowanej młodości i wielkie cierpienia moralne obudziły w nim bajronistyczny nastrój i idącą z nim w parze dążność do realizmu¹¹².

Smutna to karta z życia poety, za którą niestety nie miały już jaśniejsze nastąpić. O ile wiosna Musseta szczęśliwa była i pogodna, o tyle lato i jesień są okryte chmurami. Nie nasza rzecz wdawać się tu w szczegółową jego

studium o Ludwigu Börnem (H. Heine, *Ludwik Börne*, w: *idem, Sämtliche Werke. Vermischte Schriften*, [b.m.] 1865, s. 537). Także o narodzie Izraela pisano w epoce jako o „wielkim cierpiętniku” (zob. H. Graetz, *Geschichte der Juden von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Lipsk 1871, s. 143), co łączy się z podkreślanym przez Gnatowskiego (oraz przez innych polskich konserwatystów) żydowskim pochodzeniem poety.

¹¹² Zestawienie Juliusza Słowackiego (1809–1849), drugiego z wieszczów polskiego romantyzmu, z Alfredem de Mussetem może też być oparte na wyrazistej cezurze pokoleniowej. Jak pisała Magdalena Siwiec: „Poeci pokolenia nazwanego przez Bénichou pokoleniem Magów, wkraczający w życie literackie z mocą, z poczuciem, że uczestniczą w tworzeniu nowego świata, mieli według badacza nie doświadczyć jeszcze «rozczarowania», które dotknęło ich młodszych braci. Pisarze urodzeni dziesięć lat później – jak Musset (1810) i Słowacki (1809) – nie mają wiary swoich poprzedników w postęp, cechuje ich zwątpienie, zaczarowany świat ulega odczarowaniu i już sami siebie nie potrafią przekonać, że jest inaczej, choć powtarzają odziedziczone po Magach zaklęcia” (M. Siwiec, *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, Kraków 2012, s. 69).

biografię, musimy jednak wspomnieć o wielkim a nie-szczęśliwym uczuciu, które przepaliło i przetrawiło serce poety, a obracając w popioły resztki młodzieńczych jego iluzji, rozczarowało go ostatecznie i na zawsze zwichnęło. Ta sama kobieta, która potęgą swego talentu oczarowała, a miłością swą zabiła niezrównanego mistrza harmonii: Chopina¹¹³, wywarła także najsmutniejszy wpływ na życie i działalność literacką Musseta. Znaną jest owa kilkuletnia miłość autora *Contes espagnols* dla pani George Sand¹¹⁴, miłość pełna burz i niesnasek, namiętna i zazdrosna z jednej, kapryśna i zmienna z drugiej strony. Dla tak wrażliwej duszy jak Musseta stosunek jego z panią Sand, kobietą o tyle niestałą i zmysłową w swym życiu prywatnym, o ile poetyczną jest w swych utworach – musiał być jednym pasmem cierpień i goryczy. Sławna podróż do Włoch, w której pani George Sand porzuciła Musseta chorego w oberży i z nowym towarzyszem puściła się w dalszą drogę – była godnym uwieńczeniem smutnego dramatu, mającego wyrzucić fatalny wpływ na dalsze życie poety.

Zdrada ukochanej kobiety – jest to zapewne najcięższy i najboleśniejszy z zawodów, jakie spotkać mogą człowieka z sercem w ciernistej wędrówce życiowej. Cios taki przeboleć trudno, zapomnieć go – niepodobna. Rana często na życie całe zostaje. Ale jakkolwiek bolesna i głęboka, rana taka dla człowieka mającego moralną podstawę

¹¹³ Fryderyk Chopin (1810–1849), nazywany poetą fortepianu jeden na najważniejszych kompozytorów romantycznych i polskich muzyków wszechczasów.

¹¹⁴ George Sand, właśc. Amantine Lucile Aurore Dupin (1804–1876) – poczytna idealistyczna pisarka francuska. Jej liczne romanse i złożone relacje z pisarzami i artystami (do wspomnianych przez Gnatowskiego bez wątpienia warto też dodać Flauberta) zapełniają kilka ważkich kart historii artystycznej XIX stulecia. Dla de Musseta romans z nią był przełomowym wydarzeniem w życiu, podobnie jak dramatyczne zerwanie, o którym wspomina Gnatowski.

i poczucie obowiązku względem społeczeństwa nie jest i być nie może śmiertelną. Kto ma wiarę i cześć dla wyższych ideałów, ten zwraca oczy do nieba, gdy mu ziemia wstrętną lub smutną się staje. Zraniony przez jednostki wznosi się do czystej, nad ludzkie namiętności wyższej miłości ogółu. Miłość taka i idące za nią sumienne spełnianie obowiązków chrześcijanina i obywatela kraju – to najlepszy pancerz przeciwko wszelkim bajronizmom, rozczarowaniom, zwątpieniom i Weltschmerzom, najsilniejsza ostroga dla szybkiego a normalnego rozwoju talentu i literackiej działalności.

Miłości tej, pancerza tego brakło zupełnie Mussetowi, a brakło dlatego, że poetyczne jego natchnienie nie opierało się na gruncie moralnym, na surowej, religijnej zasadzie, bez której żaden ideał, żaden obowiązek nie może być należycie zrozumianym i ocenionym. Dziecko XIX wieku, doskonały wytwór wielkiej rewolucji, której kłamlive ideały rozkołysały jego młodość i były gwiazdą przewodnią całej z nim wyrosłej generacji – Alfred de Musset podobnym był do owych wielkich gmachów stawianych po stolicach przez nieuczciwą spekulację, mających wspaniałe i masywne pozory, a rzeczywiście cienkimi ścianami na wątych fundamentach opartych i po niewielu miesiącach rozsypujących się w gruzy. Brak wszelkiego ideału odbierał mu możliwość wyższego na życie poglądu i zakrywał szlachetniejsze życia tego cele. Brak moralnego wędzidła czynił go igraszką namiętności i rozbijałych uczuć, stanowiących dla niego jedyną normę postępowania. Stąd też pierwsze silniejsze uczucie tych draśnięcie, pierwszy zawód, który chrześcijaninem na chwilę by tylko wstrząsnął – naszego poetę zwichnął zupełnie, obalił, i dwudziestokilkuletniego młodzieńca zrobił starcem zgrzybiałym.

Od tego czasu nigdy już promień światła nie zajrzał do duszy poety. Straciwszy nadzieje dni młodych, a nie mając

nic, co by je mogło zastąpić, rzucił się z rozpaczliwą energią w burzliwy odmet namiętności zmysłowych i rozrywek półświata, szukając w nich odurzającego opium, które by mu dało zapomnienie. I odtąd życie jego, rozdzielone między wino, teatr i kobiety, stało się jedną orgią, w której brzęk pełnych kielichów i rozpustny śmiech kurtyzanek miał zagłuszyć rozpacz, pożerając duszę poety. A gdy po nocy, spędzonej bezsennie, wracał do swego mieszkania, pijany winem i szałem, wówczas siadał Musset do piśmiennego stolika i na pół przytomny ledwie – zaczynał pisać. Spod pióra jego lały się dzikie, bezdźwięczne tony poezji bez ideału i nadziei, poezji dysonansów i sceptycznej ironii – poezji realizmu jednym słowem.

Taką to smutną koleją, takimi krętymi ścieżkami dokonał się ów proces moralnego upadku i wyprzysiężenia się ideałom, który z idealisty *coenaculum* zrobił cynika *Namonne*, sceptyka *Wyznań*¹¹⁵, ojca realistycznej szkoły w poezji francuskiej.

(C.d.n.)

II. [odc. 2]

(Ciąg dalszy)

Do tej epoki życia Musseta należy większa część jego utworów, które wszystkie noszą na sobie wybitne piętno stanu, w jakim się znajdowała dusza poety. *Namonne*, obrzydliwie cyniczna historia jakiegoś Don Juana¹¹⁶ ubra-

¹¹⁵ Tą formułą określa tu Gnatowski *Spowiedź dziecięcia wieku*.

¹¹⁶ Don Juan – szesnastowieczny szlachcic z Sewilii, uwodziciel i egotyk, którego unieśmiertelnił w swoim dramacie Tirso de Molina (właśc. Gabriel Téllez, 1579–1648). Jego legendę podtrzymał w swoim dramacie Molière, a w XIX wieku epicką wersję jego przygód stworzył Byron. Fakt, że Gnatowski pisze „jakiegoś”, może świadczyć o jego pogardliwym stosunku do

nego w orientalną szatę, a raczej nieubranego zupełnie, bo tak go nam autor prezentuje – rozpoczyna długi szereg tych utworów, które przy całym swym realizmie niewiele przynajmniej prawdy mają. Za wyjątek (pod niektórymi względami) uważalibyśmy *Rollę*¹¹⁷. Wprawdzie i tu sytuacja dziwna, ustępy niektóre niesmaczne i wstrętne, a realizm dochodzi do tego, że za miejsce działania obiera autor dom zepsucia. Jest jednak w tym utworze tyle ognia i uczucia, tyle myśli głębszych i prawdziwie wzniosłych poglądów, że *Rollę*, mimo jej stron ujemnych, trzeba wyżej postawić od większej części innych poezji Musseta.

Bohater poematu, król szynków i knajp studenckich, mając niewielką fortunę, postanawia rozłożyć ją na lat kilka, i straciwszy, odebrać sobie życie, co też czyni na końcu. Widzimy tu jasny obraz owego życia bez celu i ideału, które prowadził Musset i współczesne mu społeczeństwo, życia, w którym rozkosz zmysłowa jest alfą i omegą, a samobójstwo jedynym lekarstwem na troski i niedolę¹¹⁸.

kodeksu zachowań Don Juana, którego Musset ujmuje jako bohatera idealnego. Sprzeciw Gnatowskiego, jako reprezentanta konserwatywnego światopoglądu i wroga zepsucia, wobec takiego stanowiska uzasadnia dwudziestowieczna interpretacja mitu Don Juana, który – obok mitu Tristana – jest mitem o miłości „stanowiącym w rzeczywistości [...] negację miłości w małżeństwie”; ta miłość rodzi się jako wyraz sprzeciwu wobec miłości małżeńskiej, choć bez niej nie może trwać. Mit Don Juana „odnosi triumf nad naszymi zasadami moralnymi, seryjnymi, higienicznymi, państwowymi, bez stylu i bez *virtus*”. (D. de Rougemont, *Mity o miłości*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2002, s. 122).

¹¹⁷ *Rolla* – dłuższy utwór de Musseta opublikowany 15 sierpnia 1833 roku w „Revue des Deux Mondes”. Fragmenty poematu ukazały się w Polsce w XIX wieku między innymi w przekładach Felicjana Faleńskiego czy Marii Szembekowej.

¹¹⁸ Gnatowski włącza się tu w refleksję katolickich intelektualistów uwikłanych wówczas w polemikę dotyczącą religii i wiary jako skutecznych środków chroniących przed próbami samobój-

Czuć jednak, że to życie nie zaspakaja autora, jakkolwiek nie wyobraża on sobie nawet, żeby mogło istnieć inne, wznioślejsze, szlachetniejsze, chrześcijańskie jednym słowem. Co chwila odzywa się jękiem boleści i żalu, i nieraz jego potęga myśli i uczucia nadaje orli polot jego skrzydłom¹¹⁹. Pomijając już przepyszny wstęp, owo namiętne

czymi. W wydanej w 1877 roku książeczce *Psychologia samobójstwa* Stanisław Załęski pisał: „Człowiek, który ma zasady i przekonania katolickie i stosownie do tych zasad i przekonań w publicznym i prywatnym życiu postępuje, praktyki katolickie, mianowicie modlitwę, spowiedź św. i św. sakramenty spełnia należycie i wytrwale – że taki człowiek nigdy – kładę nacisk na to słowo «nigdy» – nie dojdzie do tego stopnia rozpasania i namiętności, rozpaczy i rozpusty, aby pod ich wpływem miał sobie zadać śmierć samobójczą” (S. Załęski, *Psychologia samobójstwa*, Kraków 1877, s. 8). Autor wspiera swym stanowiskiem pogląd Maurycego Dzieduszyckiego wyrażony w jego książce *Samobójstwo* (Lwów 1876) oraz odnosi się do polemiki z tą publikacją zamieszonej w „Przeglądzie Krytycznym” i podpisanej inicjałem Cz. (Maurycy hr. Dzieduszycki: *Samobójstwo*. Lwów. Wł. Belza. 1876. str. 142. 8vo [rec.], „Przegląd Krytyczny” 1876, nr 10, s. 361–369).

¹¹⁹ Pogląd Gnatowskiego na *Rollę* współbrzmiał z sądami Edwar-da Lubowskiego (dużo przychylniejszego niż Gnatowski dla de Musseta) wyrażonymi w studium ogłoszonym w 1872 roku Lubowski, były powstaniec i literat o umiarkowanych poglądach, także żałuje, że francuskiemu romantykowi (on nie posądza go bowiem o realizm) nie starczyło hartu ducha, by przykładnie pokonać kalające stulecie zwątpienie: „Najwspanialszym utworem Alfreda de Musset jest bez zaprzeczenia *Rolla*. Można go nazwać posągiem, wprawiającym w podziw plastycznością majestatu. *Rolla* wybucha ogniem szlachetnego oburzenia, zastanawiając się nad zepsuciem swego wieku. Młodzieńczy, nieznany prawie jeszcze poeta, nie waha się bożyszczą francuskiej literatury posądzić o współwinę w ogólnym zepsuciu, i to w imię odwiecznej zasady, moralności – przeciw odwiecznej negacji, wszystko kalającemu szyderstwu!” (E. Lubowski, *Alfred de Musset. Studium Literackie*, Toruń 1874, s. 23–24).

wywołanie cienia Woltera¹²⁰, które jest arcydziełem poezji i uczucia, poeta wspomina tutaj z dziwnym smutkiem i tęsknotą o wierze, a raczej o niewierze naszej epoki. Wrodzony poryw każdej wyższej duszy do nieba, do nadziemskiego ideału; tęsknota za tym, czego świat dać nie może, i owa próżnia, niezapełniona niczym, którą w sercu ludzkim zostawia niewiara – dziwnie plastycznie uwydatniły się w tym rozdzierającym duszę, rozpaczliwym jęku¹²¹. W drugim ustępie, mówiąc o zepsuciu i zmateralizowaniu się społeczeństwa w XIX wieku, przypisuje poeta własne winy całemu społeczeństwu, zapominając o tym, że zepsucie ogółu nie służy wcale za tłumaczenie dla winnych jednostek, gdyż w najgorszym nawet otoczeniu można zostać zacnym i czystym. Zakończenie godne

¹²⁰ Voltaire, właśc. François-Marie Arouet (1694–1694) – wybitny liberalny filozof doby oświecenia, zapamiętany dzięki śmiałości i kontrowersyjności sądów.

¹²¹ Ponownie Gnatowski wstępuje w koleiny wytoczone przez Lubowskiego. Obaj literaci są pełni uznania dla Mussetowskiej trafnej krytyki dziedzictwa oświecenia, które w poemacie uosabia Voltaire: „W czwartej części, zaczynającej się od wstawionych słów: *«Dors tu content Vo l t a i r e?»* oskarża poeta Woltera, jemu przypisując winę zepsucia wieku. I Rolla – powiada – jest twoją kreaturą, on czytał ciebie, upodobał sobie, ty wydarłeś mu z serca ostatnią isierkę wiary, więc też ze zbrodniczym spokojem przygotowuje się on do samobójstwa. Jakże musisz być szczęśliwym, Wolterze, na widok tego nieszczęśliwego?!... Dla kogo żeście pracowali, ślepi burzyciele, gdyście chrystianizm zwlekli z ołtarzy? *«Vous vouliez pétrir l'homme à votre fantaisie; / Vous vouliez faire un monde. – Eh bien , vous l'avez fait. / [...] / Tout est bien balayé sur vos chemins de fer, Tout est grand, tout est beau, mais on meurt dans votre air. // Chcieliście nadać ludziom swych rojeń postaci, / Chcieli dźwignąć świat nowy i otóż go macie... / Na waszych kutych sztabach pyłek nie osiedzie, / Wszystko tu wielkie, piękne, a śmierć zionie wszędzie»*. A czyż te słowa nie dadzą się zastosować dzisiaj, czy się nie sprawdziły strasznie na własnej poety ojczyźnie, a kto wie, w jakim kraju i w jaki sposób sprawdzą się jeszcze” (*ibidem*, s. 24–25).

uwagi. Poeta zamiast walczyć ze złem i przeciwstawić społecznemu materializmowi ideały własnej duszy, woli pójść za ogólnym prądem i woła: „niech żyje miłość, wino i piękność!”¹²². Recepta bardzo charakterystyczna, której, jak widzieliśmy, gorliwie sam używał, i która przecięła w połowie smutne pasmo dni jego.

Spomiędzy następnych utworów Musseta najważniejszym i najciekawszym jest *Spowiedź dziecka wieku*¹²³, którego reprodukcją był wydany w kilka lat później *Poeta upadły*¹²⁴. Jakkolwiek w prozaiczną formę ujęta, *Spowiedź dziecka wieku* jest jednak niezaprzeczenie najwspanialszą kreacją poety, który w nią wlał wszystkie swe myśli, wszystkie swe uczucia, duszę swoją całą. Można by sądzić, że to spowiedź z własnego życia poety – bo rzeczywiście trudno by było oddać z taką głęboką prawdą najdelikatniejsze odcienie uczucia i odsłonić najskrytsze tajniki duszy ludzkiej, nie przeszedłszy samemu przez bolesne fazy, których *Spowiedź dziecka wieku* daje nam smutną historię. Jakkolwiek wypadki opisane w powieści nie mają podobieństwa z życiem Musseta, za to charakter bohatera tak uderzająco podobny jest do chmurnej i wyniosłej postaci poety, iż trudno wątpić, że ostatni chciał opowiedzieć własnego serca i własnych cierpień dzieje, pożyczaną je okrywwszy sukienką.

¹²² Parafraza streszczająca finałowe wersy trzeciej części *Rolli* (por. A. de Musset, *Rolla*, w: *Poésies Nouvelles 1836–1852*, Paris 1857, s. 15).

¹²³ *Spowiedź dziecka wieku* (współ. *Spowiedź dziecięcia wieku*; oryg. *La Confession d'un enfant du siècle*) – najsłynniejsza i najważniejsza powieść de Musseta, wydana w 1835 roku; polski przekład Ludwika Kaczyńskiej ukazał się nakładem „Przeglądu Tygodniowego” w 1879 roku.

¹²⁴ *Poeta upadły* (oryg. *Le Poète déchu*) – rozpoczęta w 1839 roku i niedokończona powieść de Musseta.

Bohater powieści, opowiadający w *Spowiedzi* historię swej młodości, jest prawdziwym dzieckiem swego wieku. Młody, rzuca się w wir życiowy ze wszystkimi uczuciami i rojeniami, jakie ożywiały *coenaculum*. W kilku słowach wstępnych daje nam obraz młodzieży współczesnej oraz warunków, które jej nadały znany już nam kierunek. Obraz to prawdziwy, mimo jaskrawego kolorytu i stronniczego poglądu na owoczesne polityczne stosunki. Rozczarowanie w pierwszej miłości, zdrada ukochanej i przyjaciela niszczy w duszy młodzieńca wszelkie iluzje, rzucając w nią natomiast bujne ziarno sceptycyzmu i gorczy. Mimo wrodzonej czystości serca i miękkiej, trochę nawet sentymentalnej tkliwości uczuć – rzuca się w najstraszniejsze zepsucie i rozpustę (zupełnie jak Alfred de Musset), żeby boleść zagłuszyć, i wkrótce prześciga swych mistrzów. W orgiach jednak i pijanych bachanaliach nie znajduje tego, czego w nich szukał, i skalawszy najpiękniejsze życia swego chwile, zmarnowawszy młodość, po dwóch latach tarzania się w rynsztokach paryskich wraca do wiejskiej ustroni, wezwany przez konającego ojca, którego zastaje na katafalku. Wstrząśnienie wywołane tą stratą, cisza i samotność wiejska, smętna poezja wiosny – wszystko to wywiera wpływ na nieszczęśliwą duszę, skołataną burzami, i budzi w niej z uśpienia szlachetniejsze pierwiastki. Miłość dla kobiety wyższej od niego sercem, a umysłem równej kończy to pozorne odrodzenie i zdaje się budzić Oktawa do nowego życia.

Dotychczas mogliśmy iść krok za krokiem z autorem i mimo pewnych usterek zgodzilibyśmy się na jego myśl przewodnią. Rozczarowanie, prowadzące 20-letniego młodzieńca do moralnego upadku, to objaw zbyt częsty w życiu, żebyśmy mu mogli odmawiać prawa obywatelstwa w powieści; odrodzenie zaś przez miłość, podnoszącą Oktawa z upadku, kazałoby nam przebaczyć autorowi brudy paryskie, którymi nappełnił pierwszą część swego

dzieła, i oparłoby to dzieło na moralnej podstawie. Ale podstawa moralna jest rzeczą, której w dziełach Musseta daremnie byśmy szukali. Odrodzenie owo jest mrzonką tylko, znikającą bez śladu przy bliższej analizie uczucia, które mu miało służyć za czynnik. Miłość Oktawa, z początku bardzo poetyczna, staje się wkrótce brudną namiętnością, w której wyższego pierwiastka ani śladu. Jest w tym może prawda życiowa, o którą tak usilnie dobija się realizm – ale myśli moralnej nie ma z pewnością. Kobieta, która miłość – myślę się – namiętność tę obudziła, mogła jednakże najbardziej zmaterializowanego człowieka natchnąć czystszyim uczuciem. Musset przedstawia ją w dziwnie uroczym świetle, idealną, eteryczną, stopami ledwie dotykającą ziemi – a mimo to nadzwyczaj plastyczną i prawdziwą. Leśny to kwiatek, ukryty w cichym ustroniu, a jaśniejący tęczowymi barwami plant¹²⁵ egzotycznych. Widać jednak, że tchnienie zepsucia jest zaraźliwym, bo ta czysta istota po niedługich wahaniach najniespodziewaniej oddaje się Oktawowi, upada. Upadek ten nie ma nawet zasługi realności: w codziennym życiu kobieta jak Brygida albo jest monstrum hipokryzji, albo nieskalanie czystą.

Dopiąwszy swego celu, Oktaw nie myśli ani na chwilę o wynagrodzeniu tego i daniu ukochanej swego nazwiska; co dziwniejsze, Brygidzie samej nie przychodzi to zupełnie na myśl. Owa idealnie czysta kobieta, którą autor z upodobaniem przyrównuje do wonnej konwalii, staje się bez wahania i walki z uczciwej i niewinnej – publiczną kochanką Oktawa. Ale miodowe miesiące kończą się bardzo prędko. Dusza Oktawa, przywykła do burz, namiętności i szalu rozpusty, niedługo może wytrwać w cichym i spokojnym szczęściu quasi-małżeńskiego pożycia z Brygidą. Gorączka, trawiąca go wewnątrz, objawia się w zmianie

¹²⁵ Planta (z łac.) – roślina.

postępowania z kochanką, w nieustannym drażnieniu jej z wyrafinowanym okrucieństwem, w sztucznym tworzeniu domowych burz i niesnasek. I takie to tylko rzeczy rozbudzały na krótko stępiałe uczucie. Nastrój ten duszy Oktawa potęguje się z dniem każdym, zatruwa życie jego i Brygidy, i zmusza go na koniec do wyrzeczenia się tej, którą tak namiętnie kochał, a której zamiast szczęścia przyniósł tylko boleść i gorycz.

W innym utworze i u innego autora rys ten i dalsze jego konsekwencje wydałyby nam się bardzo naturalną ekspiacją za błędy młodości, które w duszy ludzkiej nadto głębokie zapuszczają korzenie, żeby je nawet szczerą poprawa mogła zniszczyć; u Musseta ta ekspiacja jest nie do wytłumaczenia. Oktaw jest winien wprawdzie, ale winą jego główną nie są orgie jego młodości, w których kalął własną tylko istotę, i to nie tyle z rozpustnych skłonności, ile wskutek młodzieńczych zawodów i goryczy. Smutną tę przeszłość mogło dalsze życie zagładzić; człowiek dojrzały, odrodzony szlachetnym uczuciem mógł od najsurowszego moralisty uzyskać przebaczenie za grzechy młodzieńca. Ale przestępstwo nie do darowania popełnił Oktaw dopiero po wyjeździe z Paryża, uwodząc kobietę złą i czystą i nie dając jej za to zadośćuczynienia, do którego obowiązany jest każdy uczciwy człowiek. W *Spo-wiedzi* tymczasem postępek ten przedstawiony jest jako rzecz najzupełniej naturalna i uczciwa, nieszczęście zaś ma swe źródło w przeszłości i byłoby zarówno nieuniknione, nawet przy małżeństwie i prawdziwym odrodzeniu Oktawa.

Jak mamy tłumaczyć tę sprzeczność? Czy autor przypisał to nieszczęście ślepemu fatalizmowi, wprowadzając do swej powieści doktrynę predestynacji¹²⁶, która

¹²⁶ Predestynacja – koncepcja religijna, zgodnie z którą los człowieka, w tym jego szanse na zbawienie, jest z góry określony

wówczas już kielkowała w głowach kilku bajronistów (szczeg. Lermontow¹²⁷), z czasem zaś przeszła w d e t e r m i -

przez Boga; ważna w okresie reformacji. W romantyzmie predestynacja oznaczała napięcie między znaczeniem wolnej woli a znaczeniem losu i stanowiła jeden z ważkich tematów epoki w skali europejskiej (zob. P.J. Thorslev Jr., *Romantic Contraries. Freedom versus Destiny*, New Haven 1984).

- ¹²⁷ Michaił Lermontow (1814–1841) – rosyjski poeta, prozaik i dramatopisarz jeden z ważniejszych przedstawicieli romantyzmu rosyjskiego. Gnatowski odwołuje się tu najpewniej do *Bohatera naszych czasów*, powieści, w której kilkakrotnie pojawia się wątek refleksji nad tym, co komu pisane i na ile możliwe jest odczytanie przyszłości mocą przeczucia i uważnej obserwacji. Puentę tych rozważań stanowi ostatni rozdział zatytułowany *Fatalista*. Piczorin zakłada się z Serbem Wuliczem, który kusi los i celuje do siebie z wiszącej na ścianie strzelby, nie wiedząc, czy jest nabita. Piczorin dostrzega wypisaną na twarzy Wulicza zbliżającą się śmierć i mówi mu o tym, ten jednak nie zmienia decyzji i strzela do siebie. Strzelba nie wypala, choć drugi strzał – oddany w ścianę – potwierdza, że była nabita. Wracając na kwaterę, Piczorin snuje rozważania na temat przeznaczenia: „Zdarzenie tego wieczora sprawiło na mnie dość silne wrażenie i rozdrażniło moje nerwy. Nie wiem z pewnością, czy wierzę teraz w przeznaczenie lub nie, lecz tego wieczora stale wierzyłem: przekonanie było uderzające i ja, pomimo tego, że sztychłem z naszych przodków i ich usługowej astrologii, mimo woli wpadłem na ich tor; lecz wcześniej wstrzymałem się na tej niebezpiecznej drodze, a mając za zasadę nic nie odrzucać stanowczo, i w nic ślepo nie wierzyć, odsunąłem metafizykę na bok i zacząłem zwracać uwagę pod nogi. Ta ostrożność była bardzo w porę: gdyż zaledwie nie upadłem, potknąwszy się o coś grubego i miękkiego, jak się zdawało martwe” (M. Lermontow, *Bohater naszych czasów*, t. 2, przeł. T. Köen, Warszawa 1844, s. 227–228). Bohater potyka się o zaszlachtowanego wieprzka, którego – jak się potem okazało – życia pozbawił pewien Czeczen. Zbiegłszy w mrok, natknął się też na Wulicza i jego również rozplątał. Umierający Wulicz miał powiedzieć: „on miał słuszość!”; usłyszawszy to, Piczorin myśli: „Ja tylko niezrozumiałe znaczenie tych słów pojmowałem: one mnie się tyczyły; gdyż mimo woli przepowiedziałem biedakowi jego los, moje przeczucie nie

nizm i Hartmannowską *Philosophie des Unbewussten*¹²⁸? Czy może nieszczęście to jest źle zrozumianą ekspiacją? Na zapytania te nie jesteśmy w stanie odpowiedzieć, a kto wie, czy sam Musset byłby w stanie odpowiedź swą dokładnie określić. *Spowiedź dziecka wieku*, będąc odbiciem życia i uczuć poety, musiała z konieczności uwydatnić pewną część sprzeczności, jakie przedstawiała jego dusza. A sprzeczności tych było bardzo wiele, więcej może, niż z utworów jego możemy sądzić. Dla nas są one naturalne zupełnie, możemy nad nimi boleć, dziwić się im trudno. Stanowią one logiczną konsekwencję braku wiary i wyższego ideału, który poetę pozbawił moralnego gruntu, popchnął go w objęcia realizmu i doprowadził do moralnego i fizycznego upadku.

W upadku tym miewał wprawdzie poeta chwile jaśniejsze, w których duch jego wyrывał się z otaczających ciemności i nieraz wysoko wznosił – po nich jednak następowało dawne zwątpienie i odrętwienie. Owocem jednej z chwil podobnych był jego prześliczny wiersz

zawiodło mnie: w istocie wyczytałem w jego zmienionym licu
piętno bliskiej śmierci” (*ibidem*, s. 232).

¹²⁸ Wydana w oryginale w 1868 roku *Filozofia nieświadomości* Eduarda von Hartmanna (1842–1906), niemieckiego psychologa rozślawionego przez to dzieło, nie została wprawdzie spolszczona, ale na gruncie polskim prezentowane w niej tezy (dążenie do pojednania dwóch szkół myśli – racjonalizmu i irracjonalizmu – na płaszczyźnie nieświadomości właśnie) były bardzo dobrze znane już w 1873 roku, a więc zaledwie pięć lat po publikacji dzieła. Jak podaje Bartłomiej Dobroczyński, myśl Hartmanna była wspominana i opisywana wówczas między innymi w krytycznym studium Henryka Goldberga *Filozofia zasady bezwiednej* (Nowy filozoficzny pesymizm) z roku 1873 i w przychylniejszym Hartmannowi artykule *Ruch myśli*, opublikowanym w „Kronice Rodzinnej” na przełomie 1872 i 1873 roku (zob. B. Dobroczyński, *Idea nieświadomości w polskiej myśli psychologicznej przed Freudem*, Kraków 2005, s. 252–253).

Espoir en Dieu, który można by nazwać perłą utworów Musseta, a może i zenitem jego poetycznej twórczości¹²⁹. Choć mniej wzniosłe, a bardzo lekkie niektóre z dramatycznych utworów Musseta zdają się także pisane w tych szczęśliwych, a niestety tak rzadkich chwilach. W owych drobnych komediach, dramatycznych przysłowiach i scenicznych obrazkach – tak francuskiemu duchowi właściwych – był Musset prawdziwym mistrzem, i chyba jeden Oktaw Feuillet¹³⁰ mógłby się z nim pod

¹²⁹ W kontekście tej łaskawości Gnatowskiego warto jeszcze raz przypomnieć wcześniejsze studium Lubowskiego, będące dla krytyka punktem odniesienia: „Najsurowsza krytyka, posądzająca Musseta zrazu o materializm, później o wahanie się pomiędzy szyderczym sceptycyzmem a rzetelnym entuzjazmem, przyznaje przecież, że w wierszu *Despoir en Dieu* staje na wysokości natchnienia, zaczerpanego w źródle boskim. Poeta dręczony myślą o wieczności przechodzi wszystkie religie, lecz nie znajduje w nich zadowolenia, aż dopiero gdy wraca do wiary w jednego nieskończonego Boga. Gdyby żył teraz Horacjusz, Lukrecjusz i Epikur, zmuszony byłby poeta zawołać do nich: «[...] Quoique nous puissions faire, / Je souffre, il est trop tard, le monde s'est fait vieux. / Une im mense esperance a traverse la terre, / Malgre nous, vers le ciel il taut lever les yeux. // Choćbyśmy w ciało mogli oblekać zamiary, / Ja cierpię, już za późno, nasz świat już za stary. / Dreszcz niezmiernej nadziei wskroś ziemi się toczy, / Mimo woli ku niebu wzniesć musimy oczy». Musset nie rozwiązuje zagadnienia, jakby go może rozwiązał głęboki duch Goethego lub wszechstronność Byrona, ale śpiewa z duszy, z całym uczuciem naiwnej a szczerzej świeżości poetycznej; i dlatego czytając ten wiersz, czujemy się głęboko wzruszeni, przebacząc mu to przede wszystkim, że był nieodrodnym dziecięciem swego wieku” (E. Lubowski, *Alfred de Musset*, s. 27–28). Ciekawe, że na przebaczenie krytyka (i czytelnika) de Musset musi sobie zasłużyć. Bycie „dziecięciem wieku”, również w oczach krytyka o wiele mniej surowego niż Gnatowski, jest „winą”.

¹³⁰ Sztuki Octave’a Feuilleta (1821–1890), dziennikarza i literata, pisarza, a od 1862 roku członka Akademii Francuskiej, podobnie

tym względem porównać. W bardzo wielu z nich słysząc te same tony fałszywe, któreśmy spotykali w poezjach Musseta; jest jednak kilka całkiem od tej wady wolnych. Takim jest np. przysłowie dramatyczne: *Il ne faut jurer de rien*¹³¹, mające piękną myśl w równie piękne formy ujętą. Taką jest także dramatycznie przedstawiona historia młodej dziewczyny, która swe życie całe zamknęła w jednym uczuciu, w jednej miłości – a miłość jej jest tak idealna i wzniosła, a ona sama tak sympatyczna i urocza, jak rzadko spotkać nie tylko u Musseta, ale nawet u naszych mistrzów.

Opierając się na tych kilku malutkich dramatycznych ustępach, zwolennicy Musseta starają się go oczyścić z zarzutów, jakie na niego ściągają większe jego utwory, dowodząc, że człowiek, co umiał tyle serdecznego ciepła wlać w te drobnostki, nie mógł być do gruntu zepsuty – że nuty fałszywe, dźwięczące tak często w jego poezji, są tylko naleciałością z zewnątrz, nie – prawdziwym przekonaniem. Czy tłumaczenie to jest słusznym? Chciałoby się temu wierzyć, zastanowiwszy się jednak – trudno. Trudno przypuścić, żeby kilka drobnych utworów dramatycznych miało lepiej wyrażać prawdziwą myśl poety niż jego największe dzieła. Prawdzej sądzić można by, że pisząc

jak innych autorów okresu Drugiego Cesarstwa, również wspomnianego przez Gnatowskiego Dumasa syna, były niezwykle popularne w polskich teatrach (zob. J. Lipiński, *Wstęp*, w: *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, red. T. Sivert, E. Heise, Warszawa 1982, s. 28). Gnatowski mógł poznać utwory Feuilleta stosunkowo wcześniej, gdyż jego wuj, Zygmunt Sarnecki, często wprowadzał je do repertuarów teatralnych, na przykład w 1875 roku wystawił we Lwowie *Dwa światy*.

¹³¹ *Il ne faut jurer de rien* (fr.) – *Nie wolno na nic przysięgać*. To tytuł trzyaktówki de Musseta napisanej w 1836 roku, jak zaznacza Gnatowski, będącej przysłowiem dramatycznym, sztuką ilustrującą konkretne powiedzenie.

dramatyczne obrazki do salonów wielkiego świata – do którego należał zarówno przez swe urodzenie i pozycję społeczną, jak przez talent i przyjazne stosunki z orleańskimi księżętami – Musset starał się trafić do gustu swej starannie dobranej publiczności, wstrzymując muzę od wybryków, jakich się dopuszczała gdzie indziej. Owo delikatne cieniowanie uczuć, owa misterna a lekka gra półsłów i eleganckich frazesów, owo umiejętne zrobienie sytuacji najprostszych – pełnymi dramatycznego interesu i życia, wszystkie charakterystyczne cechy salonowych autorów, takiego na przykład Feuilleta – wszystko to stanowi także zaletę komedii Musseta, ale zarazem odbiera im prawo do poważnego reprezentowania uczuć i przekonań poety i stawia je na właściwym stanowisku eleganckich, uroczych, misternie wyrzeźbionych pieścidełek salonowych, zrobionych na to, by się nimi bawiły delikatne rączki dam wielkiego świata. Na ocenę Musseta i jego literackiej działalności zabawki te umysłowe nie mogą wywierać wielkiego wpływu; tracą one znaczenie w porównaniu z tymi utworami poety, w których się zamyka prawdziwe jego uczucie i natchnienie, z tymi, w które autor wlał całą swoją duszę.

Ocena Musseta, a raczej ostatnie jej słowo, jest dla nas przykre, bolesne nawet. Postać francuskiego poety jest pod niektórymi względami bardzo sympatyczną i szczególnie dla młodych wielki ma urok. Niejeden z młodzieńców odczuł w swym sercu te same namiętne a niepohamowane uczucia, niejeden przebolewał te same cierpienia, które wstrząsały duszą autora *Spowiedzi*. Nawet jego błędy i szaleństwa dla wielu są zrozumiałymi i znanymi. Owe jęki boleści, i sceptyczna ironia, i rozpaczliwy cynizm rozczarowania; owo miotanie się konwulsyjne w daremnym poszukiwaniu prawdy i światła – owo bez nadziejne zwątpienie nad nierozwiązaną zagadką życiową – wszystko to, co charakterystyczną cechą poezji Musseta

stanowi, ileż razy i jak wielu było udziałem! Czytając te karty, w gorączce nieraz kreślone, jak często widzimy w nich własnego życia, własnych uczuć i cierpień, i walk, i zwątpień historię! A jednak mimo to sąd o Mussecie, aby był sprawiedliwym, musi być surowym.

Niestety! Alfred de Musset zajmuje czysto ujemne stanowisko w literaturze francuskiej, a wpływ jego na czytającą publiczność jest wyłącznie prawie – negatywny, często bardzo – demoralizujący. Wyrzekając się czystych źródeł natchnienia, autor *Namonney* stał się ulubieńcem najgorszych i najniemoralniejszych warstw społecznych, poprzednikiem młodszego Dumasa¹³² i Zoli. Niemoralny pierwiastek, wprowadzony przezeń do poezji, stał się może głównym czynnikiem poczytności jego utworów, ale zarazem stał się najważniejszą dźwignią realistycznej szkoły. Jakub Rolla został ideałem i bohaterem młodzieży francuskiej, Namonna zajęła honorowe miejsce w buduarach kurtyzanek. Była to ostatnia i najdotkliwsza zniewaga, jaką wyrządzono jego poetycznej twórczości, najgorsza plama, jaka pamięć jego okryła. Plama ta, dla wielbicieli dodatkich stron talentu Musseta bolesna, jest jednak zupełnie zasłużoną, choć może więcej za to obwinić należy społeczeństwo otaczające poetę niż jego samego.

Alfred de Musset przedstawia nam smutny obraz konsekwencji, do jakich wiek XVIII i wynikła z niego wielka rewolucja doprowadziły społeczeństwo francuskie. Dusza ta, z najróżnorodniejszych złożona pierwiastków, miała w sobie wielkie skarby myśli i uczuć, bogaty materiał na mistrza słowa i natchnionego pieśniarza. Wielki talent poetycki, nadzwyczajna lotność myśli i nieprzebrane zasoby wyobraźni mogłyby go niezaprzeczenie postawić ponad

¹³² Alexandre Dumas, syn (1824–1895) – autor popularnej i głośnej powieści *Dama kameliowa* (oryg. *La dame aux camélias*) wydanej w 1848 roku.

koryfeuszów noworomantycznej szkoły w literaturze francuskiej¹³³. Nieszczęsny kierunek młodzieży ówczesnej i całego porewolucyjnego społeczeństwa; rozprężenie moralne i fizyczne; brak myśli przewodniej i ideału w życiu duchowym, brak surowego poczucia obowiązku w powszednim życiu – takie były czynniki, które wielki ten umysł zwichnęły i na błędne popchnęły go ścieżki¹³⁴.

¹³³ Najpewniej chodzi tu Gnatowskiemu o Victora Hugo (1802–1885), Théophile’a Gautiera (1811–1872), Alphonse’a de Lamartine’a (1790–1869) – kluczowych poetów francuskich swego stulecia.

¹³⁴ Raz jeszcze sięgnąć należy do Lubowskiego. On to przed Gnatowskim, którego być może zainspirowało cytowane studium, wyraźnie objaśniał genezę Mussetowskiej wrażliwości i zepsucia: „To, co Francja odczuła u siebie po tak niesłychanym wypadku dziejowym, jakim była rewolucja roku 1789 i wielkość Napoleona, odczuć musiano odpowiednio i stosownie do miejscowych okoliczności wszędzie indziej. W ogóle umysł był zadowolony, podniesiony, olśniony niemal tryumfem nad spróchniałym światem starych wyobrażeń, tryumfem nad położeniem pierwszych fundamentów nowemu; [...] ale uczucie, któremu nadano zwrot tak niespodziany, często szorstki i bezwzględny, było zranione... Łańcuch ludzkości spoił się silniej, organizmy społeczne zyskały na tych zbawiennych wstrząśnięciach, ale członkowie tych organizmów, zwłaszcza też przy wybuchu z nowym stanem rzeczy indywidualizmie, odcierpieli w pierwszych chwilach srodze, a i dziś jeszcze cierpią i cierpieć może będą jeszcze długo... Powtarzają się w czynie słowa Manfreda: «Sam siebie zniszczyłem i będę niszczycielem jeszcze w życiu, które się zbliża». Rozbudzony w dobie wielkich wypadków entuzjazm, energia woli i czynu nie dostały się w spadku następnemu pokoleniu, które skutkiem tego zniechęcone, zmęczone, wzgardziło teraźniejszością, wielbiąc jedynie krótkotrwałą przeszłość. We Francji szczególnie, ognisku największych nadziei i największego wkrótce rozczerwania, młodzież przerzuciła się w negację, w zuchwałą pogardę religii i wiary, w owo zwątpienie ukazujące oczom duszy jako ostatni rezultat: nicość, a w jego następstwie materializm grubo i rozpusztę. [...] Musset też głównie należy do tych poetów, którzy

Dodajmy do tego rozbijałe namiętności, niekrępowane więzami moralności ani obowiązku; dodajmy nadzwyczaj błędne pojęcia o tej moralności i tym obowiązku – a będziemy mieli smutny obraz tej nieszczęśliwej duszy, która mogłaby przynieść tak wiele światła, prawdy i piękna dla współczesnych i potomnych, a która, przeciwnie, przyczyniła się do obniżenia skali moralnej w poprzedniej generacji, a i do dziś dnia jeszcze wywiera najszkodliwszy wpływ nie na samą tylko literaturę francuską i francuską publiczność.

III. [odc. 1]

Od Musseta przejść nam należy do drugiej osobistości, otoczonej całą glorią potężnego pisarza, którego potężny wpływ w literaturze nowoczesnej zwichnął wiele umysłów i na błędne rzucił ich szlaki... tą osobistością: Balzac. Dziecko XIX wieku, nosi on na sobie wybitne piętno naszej epoki, jej stron dodatnich i ujemnych, jej pojęć,

czując tę fatalność ciążącą na młodym pokoleniu, wzrastającą ze zgubnym posiewem w piersiach, nie zdołał się z niej otrząsnąć, ale sam upadając moralnie, nie świecąc własnym przykładem innym, jakby po jego geniuszu wymagać należało, zgodził się otwarcie na wyznanie winy, ochrzcivszy ją nazwą «choroby wieku» – siebie zaś «dziecięcia wieku». W tym duchu, w tym celu, w tej, rzecz można, nawet tendencji, napisał swoją *Spowiedź*, która tak sympatycznie odbija się w piersiach tylu niestety chorych «dzieci wieku». Upominano w swoim czasie poetę, iż nie w taki sposób powinien wieść za sobą społeczeństwo, że geniusz winien się otrząsnąć z naleciałości bieżących, przygniatających go do ziemi i wskazywać drogę naprzód, w daleką przyszłość, gdzie nie ma zwątpień, rozpacz i przekleństw – daremnie! Indywidualizm jego nie dał się nagiąć inaczej, nie dał się odrodzić, i został takim do końca” (E. Lubowski, *Alfred de Musset...*, s. 37–38).

uczuciu, przekonaniu. Dziecko XIX wieku, w czasach restauracji i lipcowej monarchii¹³⁵ żyjący, reprezentuje inny całkiem odcień pojęć i dążeń tej epoki niżli ów, który widzieliśmy u pisarzy romantycznego *coenaculum*. Widzimy też w nim zupełną antytezę innego dziecka wieku, którego burzliwe dzieje, poetyczna twórczość i smutna spowiedź zajmowały nas w poprzednim rozdziale. Najszczególniejszym trafem dwaj ci ludzie: Musset i Balzac, tak od siebie pod każdym względem różni, wywarli niemal identyczny wpływ na społeczeństwo dzisiejsze. Każdy z nich uosabia pewną epokę z umysłowego życia Francji w XIX stuleciu. Epoka ponapoleońska, brylantowym światłem cesarskiej legendy opromieniona, rozkołysana echem hymnów zwycięskich, wspomnieniem jednej z największych w dziejach świata epopei; epoka gorączkowych pragnień, marzeń i szaleń, sprzeczności niewytłumaczonych i niedających się rozwiązać zagadnień; epoka nowych ludzi i nowych pojęć – znalazła doskonały swój wyraz w Mussecie, w owym poecie dziwnym, który w swych utworach oddał wszystkie szale, wszystkie prądy duchowe, wszystkie mary i bóle nowoczesnego społeczeństwa. Lata późniejsze, kiedy z upływem czasu i zmianą politycznych stosunków dawniejsze pojęcia i marzenia zaczęły się zmieniać i stygnąć, kiedy społeczeństwo poczęło coraz bardziej usuwać na drugi plan kwestie abstrakcyjne, niemające praktycznego znaczenia, a natomiast zwróciło się wyłącznie do pielęgnowania swych materialnych potrzeb; epoka złotego cielca, giełdy, spekulacji, interesów bardzo wielkich i bardzo małych ludzi – przedstawia się nadzwyczaj dobitnie i realnie w Balzaku.

¹³⁵ Okresy restauracji Burbonów (1814–1830) i panowania Ludwika Filipa I w wyniku rewolucji lipcowej (1830–1848) istotnie obejmują swoim zasięgiem większość dojrzałego życia Balzaca (1799–1850).

Literacka produkcja obu autorów odpowiada zupełnie tym ich odrębnym stanowiskom. Musset jest poetą, pełnym ognia i zapału, źle skierowanego zapewne, ale dającego mu czasem chwilę prawdziwego natchnienia. Jest przy tym w wysokim stopniu subiektywny, uczucia swe i marzenia gorącą lawą przelewa na papier, nie troszcząc się o to, jak będą wyglądały i czy się czytelnikowi podobają. Pod tym względem, jak zresztą i pod wielu innymi, przypomina on trochę naszego Słowackiego. Balzac przeciwnie, podobny jest zupełnie do spokojnego, wytrawnego *bourgeois* z połowy naszego wieku. Jest on chłodny, umiarkowany, beznamiętny, sumienny do przesady. Opisy jego są wykończone, drobiazgowo ścisłe, fotograficznie wierne. Myśl nie wznosi się do góry, nie sili się na rozwiązanie hamletowskich i innych zagadnień, nie błąka się po przestworzach i nie szaleje. Do ziemi przykuta nierozzerwalnymi więzami, śledzi uważnie ziemskie, otaczające ją zjawiska i z sumienną skrupulatnością analizuje ludzkie charaktery. Zmysł spostrzegawczy rozwinięty jest w nim do niezwykłego stopnia. Nie ma tak mało ważnego szczegółu, nie ma tak nieznacznej drobnostki, która by nie ściągnęła jego uwagi – a to, co u innego pisarza wydałoby się nudną drobiazgowością, pod jego piórem nabiera siły, malowniczości, życia, i staje się dla całości obrazu koniecznym¹³⁶. Stąd też można porównać

¹³⁶ Podziw Gnatowskiego dla tej strony talentu Balzaca harmonizuje z głosami wiernych entuzjastów twórczości francuskiego realisty, na przykład Walerii Marrené, która we wstępie do edycji wybranych tomów *Komedii ludzkiej* opublikowanych w ramach serii Biblioteka Najcenniejszych Utworów Literatury Europejskiej zaledwie rok po ukazaniu się studium o realizmie, pisała: „Balzac, obdarzony bystrym zmysłem spostrzegawczym i umysłem analitycznym, nie chciał tworzyć dowolnie, puszczając cugle fantazji jak romantycy, ale zapragnął odtworzyć w sposób artystyczny to społeczeństwo, w którym żył, którego pojęciami

twory Balzaka do kosztownej, z różnokolorowych kamyków złożonej mozaiki, zarówno¹³⁷ doskonałej (na pierwszy rzut oka przynajmniej) we wszystkich swych częściach. Doskonałość ta części składowych sprawia, że ujemnych stron całości obrazu zazwyczaj albo się nie widzi, albo się je dostrzega dopiero przy bliższym i sumiennym rozpatrzeniu się.

A jednak niedoskonałości owe w tendencji utworów Balzaka, w ich budowie i przeprowadzeniu zasadniczej myśli – są bardzo wielkie i nie należy ich lekceważyć. Są one właściwe społeczeństwu, wśród którego urodził się i żył autor, z którego czerpał swe wzory, którego dzieł dążeń i przekonania, i którego fotografią są jego utwory. Społeczeństwo jest zepsute, zmateralizowane, pozbawione wyższych celów i dążeń – figury powieści Balzaka odpowiadają temu najzupełniej: są egoistami, skąpcami, rozpustnikami, interes osobisty mają wciąż na względzie i drobnymi namiętnostkami swymi i słabostkami rządzą się jedynie. Społeczeństwo ma za jedyny ideał – materię, za jedynego Boga – pieniądź; bohaterowie Balzaka palą temu bóstwu kadzidła i do ideału tego wzdychają, co więcej, sam autor rzuca się przed nim na kolana i otwarcie wyznaje cześć swą dla banknotu. Ostatni ten

i dążeniami na wskroś był przejęty i ponad które inteligencją swoją wznieść się umiał aż do poglądów abstrakcyjnych. Jak naturalista opisuje wszystkie gatunki minerałów, roślin i zwierząt, tak on zamierzył stworzyć historię naturalną pojęć, uczuć i obyczajów swego społeczeństwa. Nie ma on szczególnej sympatii ani antypatii do osób, które na widownię powieściową wprowadza; każda z nich ma znaczenie okazu, który należy dokładnie wystudiować, dokładnie opisać, pokazując przyczyny, dlaczego stał się takim, a nie innym” (W. Marrené, *Honoryusz de Balzac* [wstęp], w: H. Balzac, *Komedia ludzka*, t. 1: *Kobieta trzydziestoletnia – Gobseck*, przeł. W. Marrené, Warszawa 1880, s. III).

¹³⁷ Zarówno – tu: tak samo.

rys charakteru Balzaka jest niezmiernie ważny i ciekawy z tego względu, że rzuca jasne światło na naszego roman-sopisarza i daje nam klucz do wy tłumaczenia i osądzenia zarówno jego życia prywatnego, jak i publicznej działalności.

Zazwyczaj pisarze wstępujący na literacką arenę mają jeden tylko cel główny, ukryty mniej lub więcej zręcznie. Celem tym jest sława, jest wielkie imię, jest uznanie, cześć i laury współczesnych i potomnych. Słabostka ta, szczególnie u francuskich pisarzy powszechna, stoi u Balzaka na drugim planie – pierwsze miejsce zajmuje inna: kult miłego grosza i pogoń za fortuną. Pogoń ta, która niestety nie miała nigdy uwieńczyć się pomyślnym skutkiem, zapełnia całe życie Balzaka i jest jego doskonałym streszczeniem. Życie to całe zeszło w walce zaciętej z losem, w pokonywaniu przeciwności i przeszkód, które stawały na drodze do zamierzonego celu. Do celu tego dążąc, poświęcał Balzac cały czas swój, siły, zdrowie, sławę autorską, życie na koniec, a robił to z siłą woli i hartem duszy tak wielkim, że zastanawiając się nad jego życiem, przychodzi często żałować zmarnowania tego wielkiego talentu i wielkiej pracy dla tak małego celu. A praca była zaprawdę olbrzymią. Nie wystarczały na nią dnie, trzeba było siedzieć noce całe, trzeba było czarną kawą odpędzać sen od zmęczonych powiek i odpoczynkowi ledwie cztery godziny na dobę poświęcać¹³⁸.

¹³⁸ Jeśli przy tak niezmiernej pracy ilość utworów Balzaka nie jest stosunkowo zbyt wielką, tłumaczyć to należy niezmierną sumiennością i dokładnością, z jaką je opracowywał i wykończył. Współcześni opowiadają, że w drukarniach nie chiano przyjmować jego rękopisów, które przepełnione były nie tylko dopiskami i poprawkami, ale także mnóstwem karteczek, bądź przyklejonych, bądź przyszpilonych wysokimi szpilkami w rodzaju dzisiejszych *Kriegsnadel* (niem.) – przypinki. To samo działo się z korekturami, które musiano kilkakrotnie do

Owa słabostka Balzaka, w której, jak to widzieliśmy, zamyka się całe jego życie, nie mogła pozostać bez wpływu na jego utwory. Wpływ ten był dwojakiego rodzaju: w treści i kierunku powieści. W doskonałych zresztą obrazach z życia wyższych, bogatszych sfer społecznych uderza nas niezmierna waga, jaką autor przywiązuje do materialnych warunków życia, nacisk szczególny, jaki kładzie na oznaczenie dochodu każdej z osób działających, zamiłowanie w opisach komfortu i przepychu panującego w tych sferach. Przy opisach takich traci zwykłą swą trzeźwość, wpada w zachwyt, w przesadę. Bogactwo uważane bywa przez niego jako niezbędny, a bodaj jedyny warunek szczęścia. Pieniądz jest u niego osią środkową, około której obracają się wszystkie bez wyjątku interesy społeczne. Osoby Balzaka regulują swe myśli, słowa i czyny według pugilareshu sąsiadów; nawet u najlepszych pieniądz bywa bardzo często głównym motorem ich postępów, zbieranie grosza – życia całego celem. Ponad materialny interes nie wznosi się żadna z tych postaci, z wyjątkiem chyba Eugenii Grandet¹³⁹, która pod tym względem stanowi zupełny kontrast z innymi bohaterami Balzaka.

drukarni odnosić, opatrzone mnóstwem dodatków, przeróbek i bądź przyklejonych, bądź przyszpilonych uzupełnień. Uporządkowanie i układanie takiego rękopisu do druku było pracą nie lada, której korektorzy i zecerzy bali się jak ognia, zwąc ją: *faire du Balzac* [(fr.) – Balzakowska praca] [przyp. – J.G.].

¹³⁹ Eugenia Grandet – tytułowa bohaterka wydanej po raz pierwszy w 1833 roku powieści (oryg. *Eugenie Grandet*). Książka miała być częścią cyklu utworów Balzaka o tematyce współczesnej – wielkiego fresku współczesności pisarza. W 1843 roku została wydana ponownie w ramach *Scen z życia prowincji*, podcyklu *Komedii ludzkiej*, w zmodyfikowanej wersji (pisarz zmienił imiona niektórych postaci tak, by pasowały do całości). Bohaterka, ucieleśnienie cnoty skromności i poprzestawiania na małym, dzielnie radzi sobie z życiowymi rozczarowaniami i mężczyznami, którzy interesują się nią jedynie ze względu na

Widzimy z tego, że wpływ usposobienia autora na treść jego powieści jest bardzo znaczny. Znacznie większym i ważniejszym jednak jest wpływ tego usposobienia na ogólny kierunek literackiej produkcji Balzaka.

Autor *Ludzkiej komedii*¹⁴⁰, powiedzieliśmy to już, pisał jedynie dla pieniędzy. Bóg mu dał talent autorski – korzystał z niego, żeby dojść do upragnionego majątku, jakby korzystał z daru do pędzla, dłuta, stolarskiego hebla albo szewskiej dratwy. Pióro było środkiem, pieniądze – celem. Chodziło o to, żeby ten środek jak najwięcej dawał dochodu i tym sposobem najprędzej do celu prowadził. Dlatego trzeba było robić takie utwory, które by rozchwytywano, a co za tym idzie, aby za nie płacono; trzeba było trafić do gustu czytającej publiczności; trzeba było sprzedać powieść – niezaczętą jeszcze – najwięcej dającemu spekulantowi, a tak, znizywszy pracę umysłową do rzędu zwykłego sklepowego obstalunku, trzeba było stosować się do wskazówek obstalowującego, który miał prawo rozkazywać, bo płacił naprzód; trzeba było wyrzec się wszelkiej indywidualności we własnym dziele, krępować własne myśli i własne tłumić uczucia, trzymając się ślepo planu i myśli właściciela powieści. Zasady i przekonania piszącego musiały z konieczności cofnąć się na drugi plan; na pierwszy występowały przekonania i zasady tego, czyją własnością była piszcząca się książka. Ponieważ zaś ten ostatni był spekulantem, któremu chodziło jedynie

jej obecny i przyszły majątek. Osobność tej pozycji w dorobku Balzaka i jej kompatybilność z wartościowaniem Gnatowskiego potwierdza sąd nad utworem sformułowany przez Brandesa: „[...] można go zalecić do czytania w gronie rodzinnym, ponieważ bohaterką jest dziewczę szlacheckie i czyste” (G. Brandes, *Główne prądy literatury...*, s. 177).

¹⁴⁰ *Ludzka komedia* – cykl powieści Balzaka wydanych w latach 1829–1848; pisarz przedstawił w nich obraz społeczeństwa francuskiego czasów restauracji i monarchii lipcowej.

o jak najszerze rozpowszechnienie i popłatność utworów, nieszczęśliwy autor musiał się niewolniczo stosować do czytelnika, dzielić jego pojęcia i uprzedzenia, pochlebiać słabostkom i, że tak powiem, w jego przyoblec się skórę.

Jeżeli przy takich warunkach powieści Balzaka nie są ani bardzo złe, ani bezmyślne i płaskie, jeżeli obok wielu pojęć fałszywych zdarza się w nich spotkać nieraz ziarno prawdy, myśl zdrową i uczciwą – dowodzi to, że autor miał, obok znanych już nam ujemnych, wiele dodatnich stron charakteru i lepszym był w gruncie od przedstawianych przez się postaci. Dowodzi to także, że społeczeństwo, do którego się autor stosował, nie było jeszcze zupełnie zepsute, musiało zachować pewne względy i w pewnych korbach się utrzymać. I rzeczywiście, epoka monarchii lipcowej, panowania klas średnich, owej wyższej *bourgeoisie*, której Balzac był tak doskonałym przedstawicielem – epoka ta, jakkolwiek nie odznacza się zbyt wysokim poczuciem moralności i szczególną doskonałością obyczajów, ma jednak resztki tradycji rodzinnych, poszanowanie dla domowego ogniska, pewne nawet cnoty i zasady, którym dopiero miały ostateczny cios zadać bonapartystowskie bachanale¹⁴¹, będące tryumfem rewolucji pod płaszczem Cezarów¹⁴².

Bądź co bądź jednak sposób, w jaki Balzac zużytkowywał swój talent, był innowacją niezmiernie ważną i w następstwa bogatą. Było to wyrzeczenie się pracy dla wyższych celów, sztuki dla sztuki, a zredukowanie natomiast pracy

¹⁴¹ Bachanale – antyczne obrzędy na cześć Bachusa; tu Gnatowski wykorzystuje to porównanie, by pokazać, jak Francja II cesarstwa (po przejęciu władzy przez Napoleona III) stała się państwem ucieleśniającym antychrześcijańskość rewolucyjnych ideałów manifestujących się w zepsuciu obyczajów, powszechnym konsumpcjonizmie i nieumiarkowaniu.

¹⁴² Chodzi przede wszystkim o Napoleona III (1808–1873) jako spadkobiercę cesarza Napoleona.

pisarskiej do zwykłego zarobku, sztuki – do rzemiosła. Był to krok pierwszy na pochyłej i niebezpiecznej drodze. W danym razie następstwa jego nie dawały się jeszcze czuć w całej rozciągłości i wpływ nie tyle był złym, ile nim być mógł. Łatwym jednak było do przewidzenia, że przy dalszym obniżeniu skali moralnej społeczeństwa konsekwencje takiego zapatrywania się na sztukę będą bardzo smutne i do najgorszych doprowadzą ekscesów.

Taką jest geneza realistycznego kierunku w utworach Balzaka. Rozpatrzmy teraz charakterystyczne cechy tego kierunku w literackiej działalności naszego autora.

Powieści Balzaka, zarówno większe, jak i mniejsze, podzielić można na dwie kategorie. Do jednej należą obrazy z życia pojedynczych rodzin i całych warstw społecznych; fotografie typów, przeważnie mieszczańskich; galeria oryginalnych postaci i charakterów; studia spostrzegawcze i psychologiczne analizy. Do drugiej zaliczylibyśmy romans rzeczowy, studiowanie uczuć i namiętności ludzkiej duszy, ich czynników i konsekwencji. Pierwsza kategoria zawiera w sobie znaczną część mniejszych powieści i szkiców, a jako najlepszy okaz tego kierunku uważalibyśmy wspomnianą już *Eugenię Grandet*; druga składa się z pewnej ilości większych utworów, z których najwybitniejszym jest *Le Lys de la vallée*¹⁴³.

U większej części romansopisarzy poprzedzających Balzaka spotykamy skłonność do opisywania w powieści wszystkich możliwych i niemożliwych, prawdziwych i fikcyjnych przygód, zawikłań, intryg i awantur,

¹⁴³ *Le Lys Dans La Vallée* (pol. *Lilia w dolinie*) – opowieść o pełnym pasji, choć nigdy nieskonsumowanym romansie między Feliksem de Vandenesse i Henriettą de Mortsau – młodym człowiekiem cierpiącym z powodu niedostatku uczuć rodzicielskich i mężatką, księżną, która mówi o swojej obrączce jako o łańcuchu, choć nie zamierza sprzeniewierzyć się przysiędze małżeńskiej.

z wyłączeniem tego jedynie, co nas w prozie rzeczywistego życia otacza i co dzień spotyka. Powieści Balzaka należące do pierwszej kategorii mają kierunek wręcz przeciwny. Nie ma w nich sztucznych efektów, wyszukanych frazesów i zawikłanej intrygi; budowa ich jest naturalna i prosta, choć wykończona sumiennie i pracowicie. Widzimy w nich naprzód obrazki z rodzinnego życia, *des interieurs bourgeois*¹⁴⁴, chłodne, sztywne, nadęte, czasem oryginalne i pełne śmieszności, zawsze uderzająco prawdziwe. Naokoło domowego ogniska, które stanowi punkt ciężenia powieści, kręcą się i przesuwiają długą falangą bliscy, krewni, znajomi, sąsiedzi. Każda z tych drugorzędnych postaci nakreślona jest po mistrzowsku. Ci ludzie liliputowej wielkości, z horyzontem pojęć bardzo ciasnym i zaszobem uczuć bardzo szczupłym; ich namiętnostki drobne, płytkie, śmieszne; ich mieszczańskie ambicje, egoizm i chciwość, burze w szklance wody i drobiazgowy intrygi – wszystko to wzięte żywcem z natury. Ta galeria typów jest w swoim rodzaju niezrównaną; przypomina Hogartowskie rysunki¹⁴⁵ lub arcydzieła szkoły flamandzkiej¹⁴⁶, nie tracąc przy tym oryginalności i pewnego odrębnego kolorytu, właściwego powieściom Balzaka i niespotykającego się¹⁴⁷ u żadnego innego pisarza. Obok tych doskonałych portretów postaci ujemnych spotykamy tu i ówdzie blade sylwetki, mające reprezentować dodatni, idealny pierwiastek, cnotę i uczciwość. Postacie podobne stoją zwykle

¹⁴⁴ *Des interieurs bourgeois* (fr.) – wnętrza mieszczańskie (tu: burżuazji).

¹⁴⁵ William Hogarth (1697–1764) – malarz, grafik, rytownik angielski, satyrycznie ukazujący współczesne sobie społeczeństwo; autor ogłoszonego w 1753 roku traktatu *Analiza piękna*.

¹⁴⁶ Szkoła flamandzka – chodzi o nabierającą charakteru w okresie baroku sztukę Niderlandów, najpewniej w duchu Petera Paula Rubensa i Antoona van Dycka.

¹⁴⁷ Niespotykającego się – tu: niespotykanego.

u wszystkich prawie powieściopisarzy niżej od typów ujemnych. Jest to rzecz naturalna, że wady i ułomności ludzkie łatwiejsze są do pochwycenia i przedstawienia, że ich oddanie większy budzi interes w czytelniku i lepiej do łamów powieści się nadaje. U żadnego jednak z większych powieściopisarzy typy dodatnie nie są tak blade, jak u naszego autora. Mają one uderzające podobieństwo do złych miniatur, robionych w początku bieżącego wieku zawsze na jeden i ten sam sposób, białych i różowych, a do oryginału o tyle tylko podobnych, że mają oczy, uszy, nosy i przedstawiają ludzkie twarze.

[III., odc. 2]
(Ciąg dalszy)

Balzak w powieściach swoich szkicuje nam w ten sposób typy swych postaci, że przez cały ciąg akcji przesuwają się one, rzucając czasem słówko lub westchnienie, i ulatniają się w końcu z książki, nie zostawiając w myśli czytelnika najlżejszego wspomnienia. Jeżeli zaś przypadkiem którakolwiek z nich ma trochę naturalności i interesu¹⁴⁸, to jest z pewnością albo ograniczoną mieszczką, tym samym zbliżoną do galerii karykatur, albo też cnota jej jest bardzo warunkowa, bardzo zmienna i nieumiejąca próby ognia wytrzymać.

Pisząc *Eugenię Grandet* – a pisał ją w latach młodości, niestraconych złudzeń¹⁴⁹, niezawiedzionych nadziei i... niesprzedanych przed zaczęciem powieści – Balzak

¹⁴⁸ Interesu – tu: interesujących walorów.

¹⁴⁹ Nawiązanie do powieści Balzaca *Stracone złudzenia*, podzielonej na trzy części opowieści o Lucjanie Chardonie de Rubempré, który przybywa z francuskiej prowincji do Paryża, by powoli – zgodnie z tytułem – rozczarowywać się życiem literackim i towarzyskim stolicy.

miął dwie myśli przewodnie. Wbrew swoim późniejszym sympatiom i skłonnościom chciał on wykazać ujemną stronę bogactw, które dla jego bohaterów zamiast przynosić szczęście, stają się źródłem smutku i niedoli całego życia; obok tego zaś chciał przedstawić ideał kobiecy, doskonały i prawdziwy zarazem. Czy z dwóch tych celów pierwszy został osiągnięty? Nie wiem; sądzą jednak, że Eugenia Grandet równie byłaby nieszczęśliwą, gdyby jej ojciec nie posiadał milionów; nie one to bowiem, ale charakter starego Grandet czynił życie ciężkie tym, którzy go otaczali. Drugi cel Balzaka trudniejszym był, dla realisty zaś – bodaj niemożliwym do osiągnięcia. Myśleć o ideale w dziele realistycznym, znaczyło to, wedle gminnego przysłowia, stawić świeczkę diabłu obok świecy ofiarowanej Panu Bogu. I dlatego Eugenia Grandet nie jest ani idealną, ani tak prawdziwą, jak otaczające ją postacie. Czytelnikowi zdaje się ciągle, że postać ta jest niezupełną, że autor schwycił niektóre tylko rysy jej charakteru, zapominając o innych; że przedstawiając dobre jej strony, o złych z umysłu zamilczał. Jest też ona zatarta trochę, blada, czasem nawet konwencjonalna. Jako ideał udała się jeszcze gorzej. Nie dlatego, żeby pod ubogą sukienką prostej mieszczerki nie mogła kryć się dusza wyższa i doskonała, tylko że tej doskonałości i wyższości autor bohaterce swej nadać nie umiał. Jest ona wprawdzie poczciwą bardzo, pełną poświęcenia i zaparcia się siebie – ale dla ideału kobiecego to za mało. A jednak charakter Eugenii, gdyby w ciągu akcji trzymany był trochę wyżej i w końcu ochroniony od takiego nonsensu, jakim jest małżeństwo bohaterskie z „C. de Boufons”¹⁵⁰, miał w sobie

¹⁵⁰ W toku akcji powieści bohaterka decyduje się na białe małżeństwo o charakterze transakcji z notariuszem, Cruchotem de Bonfons. Jak pisze Balzac: „Od czasu, jak został prezesem trybunału pierwszej instancji w Saumur, młodzieniec ten do

materiał na postać wyższą i zupełnie doskonałą. Gdyby ta kobieta, której bogactwa złamały całe życie, po utracie nadziei szczęścia dla siebie chciała bogactwa te zużytkować, dlatego żeby zapewnić szczęście innym; gdyby zamiast jałowej bigoterii poświęcała się służbie swych bliźnich, stała się aniołem pocieszycielem całej okolicy, aż do najodleglejszych jej zakątków – wtedy z pewnością urzeczywistniłaby ten ideał, o którym autor mówi z takim uniesieniem przy końcu książki i sam ten koniec nie byłby tak smutny, tak martwy i chmurny. Eugenia nie byłaby istotą samotną, złamaną, bez jutra, bo jej d z i ś zapewniłoby spokój i szczęście dla innych. Ale nie. Bohaterka Balzaka umie tylko składać i rachować ojcowskie pieniądze, dać czasem kilka franków na kościół i ubogich, schnąć i więdnąć w starym domostwie, nie przynosząc nikomu pożytku swoim życiem i wlekąc to życie jak galernik swą kulę. A na domiar wszystkiego ta kobieta, tak energiczna, tak doskonała, tak uczuciami swymi wznosząca się ponad otaczające społeczeństwo – kończy swą karierę, oddając rękę nikczemnemu spekulantowi, którego nicość moralną zna i ocenia należycie.

Dlaczego tak jest? Odpowiedź łatwa. Pisarz realistyczny – Balzak nie mógł przedstawiać w swych utworach postaci z wyobraźni wysnutych ani też wtłaczać

nazwiska Cruchot przydał nazwisko de Bonfons i pracował nad tym, ażeby Bonfons wzięło górę nad Cruchot. Podpisywał się już C. de Bonfons” (H. Balzac, *Komedia ludzka*, t. 2: *Eugenia Grandet* * *Gabinet starożytności*, przeł. M. Trzcińska, Warszawa 1880, s. 14). Gnatowski ujmuje w cudzysłów nazwisko bohatera, by przypomnieć o jego próbie podniesienia swojego statusu społecznego. Bohaterstwo Eugenii, o którym pisze Gnatowski, łączy się ze zgodą na ślub bez miłości w reakcji na plan małżeństwa swego ukochanego, Karola Grandet. Ostatecznie zresztą Eugenia umożliwia realizację tego planu, płacąc długi swego stryja, ojca niewiernego kochanka.

w powieściowe ramki własnych swych myśli i własnych swych pojęć. Zadaniem jego było jedynie mechaniczne odtwarzanie natury i życia, choćby to życie było tak brzydkie, a natura tak brudna, jak kąpiące się kobiety Courbet¹⁵¹. I dlatego ludzi i fakty mógł przedstawiać takimi tylko, jak się je najczęściej w życiu spotyka, nie – jakimi je chciał mieć lub jakimi być by powinny. Że zaś w życiu codziennym idealna doskonałość jest wyjątkiem; że większa część koleżanek Eugonii Grandet postąpiłaby tak jak ona, a może i gorzej, musiał tedy autor, chcąc wiernym zostać swej metodzie, charakter bohaterki zniżyć do ziemi, kazać jej mówić, czuć i czynić to, co czyni, czuje i mówi większość ludzi. A zresztą już sama tendencja do przedstawienia jej w idealnym świetle była u realisty herezją nie do darowania, a co więcej, była niekonsekwencją. Będąc jedynie fotografią pewnej grupy ludzi i zdarzeń, powieść realistyczna nie ma i mieć nie może pretensji do dzieła sztuki. W fotografii zaś, będącej bezmyślnym odbiciem rzeczywistości, chcieć nie odtworzyć, ale stworzyć ideał – jest niemożliwością. Balzak dopuścił się kilkakrotnie tej niekonsekwencji w najlepszych swych utworach, starając się nie odfotografować typy dodatnie, ale je stworzyć i kazać im pewną myśl w powieści przedstawiać. Świadczy to z jednej strony o szlachetniejszym kierunku jego uczuć i pojęć, z drugiej – o niedokładnym zrozumieniu i niedoprowadzeniu do ich ostatnich konsekwencji zasad, które w literaturze wyznawał. I rzeczywiście Balzak

¹⁵¹ *Kąpiące się* (oryg. *Les Baigneuses*) – obraz z 1853 roku. Jego autorem był Gustave Courbet (1819–1877) – malarz francuski, którego prace z przełomu lat 40. i 50., niezwykle werystyczne przedstawienia prostych, biednych, nieupiększonych ludzi (*Kamieniarze*, 1849, *Pogrzeb w Ornans*, 1849–1850), wywołały sporo emocji w Salonie Paryskim. Część z nich nie została zaprezentowana na Wystawie Światowej z 1855 roku. Wówczas malarz zorganizował własną wystawę zatytułowaną *Le Réalisme*.

jest realistą w formie i wykończeniu zawsze, w treści i myśli przewodniej – rzadziej. Myśl ta, jeśli ją ma, jest nieraz uczciwą i zacną; byłaby lepszą, gdyby autor miał swobodę to pisać, co czuł i myślał. Paraliżuje ją jednak i tamuje na każdym kroku realizm, a obok niego te znane już nam względy, które Balzaka zrobiły literackim rzemieślnikiem. Rozdźwięk ten, choć smutny, a dla całości i harmonii utworów Balzaka szkodliwy, dodaje mu jednak osobiście wiele wartości moralnej i stawia go nieskończenie wyżej od tych wszystkich, którzy go wzięli za wzór i przewodnika w powieściopisarstwie.

Porównyując romanse Balzaka z mniejszymi jego powieściami, musimy ostatnim przyznać niezaprzeczoną wyższość. Jak fotografia może dojść do wysokiego stopnia doskonałości i wykończenia przy małym tylko formacie, w wielkim zaś jest zawsze zatartą i niezupełną, tak i powieść realistyczna ma wartość w małych tylko rozmiarach. Wystarczając (pod pewnymi względami przynajmniej) – póki chodzi o odmalowanie kilku scen z życia, o charakterystykę kilku typów – metoda realistyczna nie daje się korzystnie zastosować do większej powieści, do której, oprócz fotograficznego podobieństwa szczegółów, potrzeba jeszcze głębiej obmyślanego planu, tendencji i uczucia. Następcy Balzaka starają się ratować za pomocą pieprznych przypraw i zmysłowej *great attraction*¹⁵², która najlichszym ich utworom zapewnia popularność. Balzak środka tego nie używa, przy tym zaś jest chwiejny, nie dość konsekwentny i zbyt często stara się pogodzić idealizm z realizmem, wodę i ogień. Większym jego romansom można zarzucić niejednorodność, brak harmonii i prawdy. Uczucie, które stara się na prawach psychologii oprzeć, jest rzeczywiście szczególną, a często nienaturalną mieszaniną sentymentalizmu ze zmysłowością.

¹⁵² *Great attraction* (ang.) – wielka atrakcja.

Znać usiłowanie utrzymania równowagi między ciałem a duchem, między prawami natury a obowiązkami moralności. Z tego wynika wiele kolizji i błędów, niedających się przy stanowisku autora uniknąć. Stanowisko to, mające wszystko godzić i wszystkim dogodzić – usuwa grunt pod nogami autora i odejmuje jego utworom należącym do tej kategorii znaczną część wartości, jaką talent Balzaka i sumienne opracowanie nadały mniejszym jego powieściom.

Jako przykład może nam służyć wspomniana już *Le lys de la vallée*. Owa lilia doliny – to młoda kobieta, obdarzona wszystkimi darami umysłu i serca, jakie kiedykolwiek dodawały uroku zewnętrznej doskonałości ciała. W pierwszych latach młodości wychodzi ona za mąż za człowieka, więcej niż dwa razy starszego od niej, złamanego burzami życia i politycznymi przewrotami, w których utracił majątek i zdrowie. Małżeństwo, będące z jej strony heroicznym poświęceniem, szczęśliwym jest tylko dla hrabiego de Mortsauf. Człowiek miernego umysłu i mało rozwiniętego serca, skwaszony i stetryczały wygnaniem i nieszczęściami – podobny jest do kapryśnego i zepsutego dziecka, bez jego dobrych popędów. W zamian za spokój i szczęście, jakie zawdzięcza żonie, napędza jej życie tysiącem drobnych przykrostek, tysiącem ukłuć szpilką, dotkliwszych nieraz od śmiertelnej rany. Chrześcijanka, nauczona od dzieciństwa poświęcenia i zaparcia się siebie, Henryka de Mortsauf znosi krzyż swój w milczeniu, udaje szczęśliwą przed światem i pomimo męża daje szczęście wszystkim, którzy ją otaczają. W jej tylko sercu smutno, pusto i chmurno, ona tylko musi samotnie i w tajemnicy nieść swój ciężar, nie mając go z nikim podzielić, nie mogąc nikomu z tajonych cierpień się zwierzyć i w słowie współczucia znaleźć odwagę i siłę do dalszej wędrówki. I oto na swej drodze spotyka młodzińca, niemal dziecko jeszcze, którego serce przylgnęło do niej od razu z całą siłą pierwszej miłości. Dla niej, dla

tej biednej lilii usychającej bez światła i ciepła w dalekiej od świata wiejskiej dolinie – miłość ta, dziecinna prawie, zdaje się jasnym promieniem słońca w życiu bezbarwnym, chmurnym i zimnym. Nie budzi ona w jej sercu grzesznych myśli i zakazanych pragnień – Henryka jest na to zbyt czystą, zbyt religijną i o obowiązkach żony i matki nie zapomina ani na chwilę. Uczucie jej dla Feliksa jest jakieś nieokreślone, niewyraźne, jakby przywiązanie siostry do brata; później, nie zmieniając pierwotnego charakteru, potęguje się oddaleniem, staje coraz silniejszym i głębszym, a kończy stopniowym wyniszczeniem wszystkich sił żywotnych, śmiercią. We wszystkich jednak jego zmianach uczucie to jest zawsze czyste, idealne. Nie zmniejsza jego ani czas, ani rozłączenie z ukochanym, ani jego miejskie miłości, zarówno jak nie zmieniły czystości tego uczucia namiętne porywy i pragnienia Feliksa. Stosunek ten dwojga ludzi, z których jeden kocha i pragnie z całą namiętnością i siłą młodości, druga zaś ani na chwilę nie schodzi ze wzniosłego piedestału, na jakim ją postawiło uczucie religijne i pochodzące z niego poczucie obowiązku – stosunek ten jest narysowany i odcieniony po mistrzowsku. Oboje nakreśleni doskonale, przy całej prawdzie realizmu mają w sobie bardzo niewiele, przynajmniej w charakterze Henryki przez cały ciąg akcji nie widać go wcale. Aż dopiero przy końcu, gdy hrabina de Mortsauf przeszła już wszystkie walki i wyszła ze wszystkich zwycięsko, gdy jednak w walkach tych ciało się wyniszczyło i siły żywotne wyczerpały, wówczas dopiero, przed samym zgonem w kobiecie tej tak czystej, tak cnotliwej i tak idealnie doskonałej budzą się i odżywają wszystkie tłumione dotąd pragnienia, zmysłowe popędy i żądze. Istotę jej całą opanowuje jedno tylko potężne uczucie żalu, że pragnienia te zaspokojone nie były, że duch odniósł nad ciałem zwycięstwo. Owa święta niemal wije się i jęczy w paroksyzmie namiętności szalonej

i dopiero przed samą śmiercią, w ostatniej już chwili, gdy ostatnia iskra życia wygasa w jej piersiach, gaśnie zarazem i w jej sercu ów płomień żądy, który jak w ukrytym wulkanie tłumiony przez długie lata, wybuchnął w końcu z gwałtownością tym większą i jak ogień bengalski w nowym a dziwnym świetle się ukazał.

Jaką była myśl, jaki był cel autora w przedstawieniu tego upadku Henryki de Mortsauf, upadku wprowadzie tylko moralnego, ale tak wielkiego i tak smutnego? Czy chciał dowieść tej znanej tezy, którą później na wszystkie tony i sposoby dowodzić zaczęła cała francuska beletrystyka, że kobieta najcnotliwsza nosi w swym sercu czy zmysłach zarodki upadku, że rozwój tych pierwiastków złego lub ich pozostanie w uśpieniu jest tylko rzeczą ślepego trafu, okoliczności od woli naszej niezależnych? Czy jednym słowem Henryka de Mortsauf może być uważana za poprzedniczkę Pani Bovary i Hrabiny de Chalis¹⁵³? Nie wiem; zdaje mi się jednak, że myśl Balzaka można by wytłumaczyć w inny sposób. Przedśmiertne pragnienia pani de Mortsauf bodaj czy nie mają tego samego źródła co małżeństwo Eugenii Grandet? W *Lilii doliny* stworzył Balzak postać wyższą pod każdym względem, doskonałą. Marzenia o ideale, które mu świeciły w latach młodości, przełał w życie, ucieleśnił daleko lepiej niż wtedy, gdy pisał o córce skąpego mieszczanina ze Saumur. Przy końcu powieści jednak pomyślał sobie zapewne, że postać ta zbyt jest idealną, żeby być mogła prawdziwą, że dla czytającej publiczności wyda się bladą i bez życia. Pomyślał sobie także, że ów romans czysto platoniczny może się zdać śmiesznym i dziełu zaszkodzić. Chcąc więc i figury powieści, i samą akcję ożywić, i do smaku czytelnika zastosować,

¹⁵³ Hrabina de Chalis – tytułowa bohaterka powieści Ernesta-Aimé Feydeau (1821–1873), drukowanej w 1870 roku w „Dzienniku Warszawskim”.

kazał swej bohaterce odbyć przed śmiercią moralną walkę, która charakter jej psuje zupełnie i harmonii dzieła przynosi niezmierny uszczerbek.

Błąd ten Balzaka, wspólny zresztą wszystkim realistom francuskim, którzy uważają naturę ludzką za gorszą, niż jest w istocie, i tylko ujemne jej strony zdolni malować – błąd ten uwydatnił się tu w całej sile. Charakter pani de Mortsauf był prawdziwy. Choć nie na każdym kroku kobiety takie spotykają się, jednak i Bogu dzięki nie stanowią nawet wcale wyjątku. Nie wszystkie może są tak poetyczne i doskonałe duszą i ciałem, nie wszystkie od drobnych wad ludzkich wolne; wszystkie jednak umieją panować nad ciałem, umieją w modlitwie i poczuciu spełnionego obowiązku czerpać odwagę i siłę do walki, umieją żyć cnotliwie i z godnością umierać. Pani de Mortsauf przez zbytek realizmu staje się pod koniec powieści typem zupełnie fałszywym i nienaturalnym. Z dwóch jedno: albo jej cnota jest tylko maską, pod którą kryją się najgorsze zmysłowe instynkty – i wtedy Henryka przestaje być ideałem, staje się zwyczajną, tuzinkową istotą – albo ustęp końcowy jest najzupełniej fałszywy i stanowi wykroczenie przeciwko prawdzie życiowej, które zwłaszcza u realisty jest nie do darowania.

Jakkolwiek bardzo pobieżna, sądzę, że ocena ta dwóch głównych powieści Balzaka, reprezentujących dwa główne odcienie jego literackiej twórczości – wystarczy dla zdania sobie sprawy o tej twórczości i dla ocenienia Balzaka jako człowieka i jako autora. Człowiek osobiście uczciwy i wolny od smutnych szalów, jakie skalały życie Alfreda de Musseta, autor rzadko niemoralny a nigdy z umysłem niedemoralizujący czytelnika – nie jest on przecie o wiele wyższy moralnie od autora *Namonney* i *Spowiedzi dziecka wieku*. Powieść jego, będąca literacką spekulacją obrachowaną na materialne zyski, jest pierwszą próbą rzemieślniczego traktowania sztuki, które dziś tak się rozpowszechniło

między francuskimi powieściopisarzami. Owoce tej metody, które choć niezbyt wyraźne, staraliśmy się wykazać w rozpatrywanych powieściach Balzaka, dojrzewają i przedstawiają się w całej pełni u jego następców, których literacka działalność i rozwijający się w niej obfity plon złego ziarna będą stanowić treść następnych pogadanek.

IV. [odc. 1]

Czasy monarchii mieszczańskiej przeszły, epoka Balzaka i Musseta się skończyła. Po rewolucji lipcowej nastąpiła rewolucja lutowa¹⁵⁴ i cały szereg jej siostr młodszych; po 18-letniej martwocie politycznej – kilka lat wstrząśnień, anarchii i przewrotów, zakończonych zamachem stanu; po synu Filipa Égalité¹⁵⁵ – synowiec wielkiego Napoleona¹⁵⁶.

Ziarno rewolucji zasiane w Niemczech na polu religijnym przez Lutra¹⁵⁷, we Francji na polu politycznym przez

¹⁵⁴ Rewolucja lutowa – uznawana za początek Wiosny Ludów w Europie, zainicjowana tłumionymi przez wojsko paryskimi manifestacjami z 22 lutego 1848 roku. W jej wyniku we Francji wprowadzono ustrój republikański, a Ludwik Filip został zmuszony do abdykacji.

¹⁵⁵ Philippe Égalité (1785–1792) – Ludwik Filip Józef z linii Burbonów, książę Orleanu. Grantowski mówi tu o jego synu, Ludwiku Filipie, którego rządowi przynosi kres rewolucja lutowa. Ludwik Filip Józef po zniesieniu monarchii zrzekł się wszystkich tytułów i przyjął przydomek Égalité (z fr. równość). Chociaż był zaangażowany w sprawy rewolucji (m.in. głosował za ścięciem Ludwika XVI), to w 1793 roku został skazany na śmierć.

¹⁵⁶ Napoleon III, właśc. Charles Louis Napoléon Bonaparte (1808–1873) – bratanek Napoleona I, pierwszy prezydent Francji (1848–1852); w 1851 roku siłą przejął władzę, a następnie koronował się na cesarza Francuzów; został zdeponizowany po porażce w wojnie francusko-pruskiej w 1870 roku.

¹⁵⁷ Martin Luther (1483–1546) – niemiecki teolog, reformator religijny, tłumacz *Biblii* na język niemiecki; w 1517 roku ogłosił

filozofów i encyklopedystów XVIII wieku¹⁵⁸ – wydało plon obfity i młoda roślina, zieleniejąca nadzieją i nadzieją napęlniająca z początku najlepsze serca i najwznioślejsze umysły, rozrosła się w potężne drzewo, a na gałęziach tego drzewa dojrzewać poczęły owoce. Jedne z nich przyszły wcześniej, dojrzały prędzej – to były religijne i polityczne konsekwencje rewolucji; inne potrzebowały na to dłuższego czasu, całych pokoleń, wychowanych na rewolucyjnych zasadach i duchem przeczenia przesiąkniętych, i te ostatnie owoce rewolucji na polu społecznym, w dziedzinie obyczajów i moralności – są nam współczesne i szczególnie dla nas szkodliwe¹⁵⁹. W nich szukać należy klucza do rozwiązania wielu społecznych kwestii i zawikłań, one też są rzeczywistą przyczyną najnowszego zwrotu w literaturze, a przynajmniej w pewnej jej części. Całe duchowe życie naszego pokolenia rozwinęło się na podstawie wytworzonych przez rewolucję pojęć, zasad, stosunków – i wszystkie też niemal charakterystyczne cechy naszego wieku, jego zalety i wady, szale, błędy i winy, w rewolucji mają swoje źródło.

95 też wymagających dysputy i stał się inicjatorem ruchów reformatorskich w Kościele katolickim.

¹⁵⁸ Grupa filozofów doby oświecenia, twórców *Wielkiej encyklopedii francuskiej* (fr. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*) wydawanej w latach 1751–1780. *Encyklopedia...* uchodzi za jedno z największych osiągnięć epoki. Miała wielu twórców, uznawanych za znakomite umysły epoki, wśród nich byli między innymi Denis Diderot, Jean Le Rond d'Alembert oraz Étienne Bonnot de Condillac.

¹⁵⁹ Warto zwrócić uwagę na połączenie szkodliwych – zdaniem Gnatowskiego – skutków filozoficznych i moralnych rewolucji z przywołaną tu metaforą drzewa, przywodzącą na myśl księgi dla Gnatowskiego najważniejsze. To interesujący fragment, ponieważ jednym z omawianych później przez tego krytyka tekstów będzie *Grzech ojca Mouret* Zoli – zanurzony w symbolice *Księgi Rodzaju*.

Wywołany w części przynajmniej długoletnim uciskiem jednych warstw społecznych przez drugie, wielu ludzi przez kilku – przewrót '89 r. i stworzona przezeń polityczna doktryna wzięła za godło prawa człowieka. Godło to nie było nowym. Posługiwali się nim od wieków ci wszyscy, którzy dla jakichkolwiek przyczyn i celów buntowali się przeciw swej prawej władzy; ci, którzy swoje ja stawili ponad wszelką powagę, wszelkie względy i wszelkie obowiązki. W rzeczach religijnych wszyscy herezjarchowie, biskupi niechący słuchać papieża, księża niechący słuchać biskupów; w rzeczach świeckich wasale powstający przeciw swym panom, mieszczenie kłócący się z feudalnymi baronami, baronowie kłócący się z księciem lub królem. Tylko podczas gdy ci wszyscy ograniczali się na praktycznym wprowadzaniu myśli tej w życie, doktryna rewolucyjna określiła ją bliżej i ujawniła w teoretyczne formy, podniosła do wysokości zasady. Że zasada ta stała się punktem środkowym, około¹⁶⁰ którego skoncentrowały się wszystkie inne zasady, jakie wiek nasz wyznaje – łatwo zrozumieć. Zawierała ona wszystkie porywy pychy i egoizmu, wrodzone duszy ludzkiej, a tłumione dotąd chrześcijańską ideą pokory i zaparcia się siebie. Wznosząc człowieka na wysoki piedestał, z którego zepchnięto wszelką władzę Boską i ludzką, stawiała stworzenie w jednym rządzie ze Stwórcą, otwierała przed rozbujającym i upojonym umysłem bezgraniczne przestworza, i mówiła do niego: „patrz, wszystko to twoje, wszystko możesz poznać, wszystkiego użyć, nad wszystkim panować, tyś królem świata i władzy twojej nie ma granic ni końca”.

Czy była fałszywą?

Nie. Praw człowieka nikt zaprzeczyć nie może, uznaje je każda religia i każde oświecone prawodawstwo. Zapoznanie tych praw w pewnych warstwach społecznych

¹⁶⁰ Około – tu: wokół.

było i błędem politycznym, i wielką winą przedrewolucyjnego społeczeństwa, zwłaszcza gdy materializm XVIII wieku wyzuł je z uczuć religijnych i od chrystianizmu oddalił. Podniesienie ich mogłoby stać się dla rewolucji wielką zasługą. Tylko że obok tych praw człowieka, niezaprzeczonych i godnych poszanowania, są jeszcze i jego obowiązki, obowiązki bardzo liczne i wielkie względem siebie, względem otaczającego społeczeństwa i względem Boga. Prawa człowieka zaczynają się dopiero tam, gdzie obowiązki te są już spełnione, gdzie zaś obowiązek jest zaniedbany, tam o prawie nie może i nie powinno być mowy. Tę wielką prawdę, wyraźną i niezbิตą dla każdego, kto ma trochę logiki i zdrowego rozsądku – wielka rewolucja zapoznała całkiem. Podnosząc prawa człowieka, o jego obowiązkach nie wspomniała ani słowa. I zrobiła się wskutek tego rzecz bardzo smutna. Społeczeństwo porewolucyjne, słysząc ciągle o swoich prawach, a nigdy o obowiązkach, zaczęło powoli odrzucać to wszystko, co stanowiło moralną podstawę przeszłych pokoleń. Wszystkie więzy, jakie religia i na religii oparte prawodawstwo nakładały na człowieka; więzy, które dawniej wydawały się rzeczą naturalną i konieczną, zaczęły teraz ciążyć bardziej i zdały się ubliżać godności człowieka. Nazwano je zabobonami i rzucono w ką, jak zdarty łaćman przenoszonego odzienia. Na miejscu odrzuconych bożyszczy i ideałów zrobiono sobie nowe bóstwo: rozum ludzki, wszechwładny i bezgraniczny, i powiedziano: to tylko jest prawdą, co rozum uzna za słuszne, co oczy ujrzą i uszy usłyszą. A gdy tak zrywano odwieczne więzy, którymi dotąd wiara trzymała umysł ludzki w pewnych przez Boga nakreślonych granicach, musiano z konieczności rozwiązać inne jeszcze pęta, którymi moralność wstrzymywała ciało od zmysłowych ekscesów. To wszystko, co dotąd uważano za błąd, za grzech, za upadek, co usprawiedliwiała się ułomnością natury ludzkiej a zmazywało

pokutą – to stało się koniecznością natury, którą zwalczać mógł ślepy tylko fanatyzm; grzech nazwano cnotą, a cnotę – grzechem przeciw naturze. W miejscu dawnych obowiązków religii i moralności zostały tylko formy towarzyskie, konwencjonalne pokrywki i parawany, poza którymi pozwolono robić, co i jak kto chciał, a które zachowywano tylko jako zabytek wieków przeszłych, niedający się znieść od razu.

Wszystkie te ujemne cechy porewolucyjnego społeczeństwa odbiły się w umysłowym jego życiu, w sztuce, szczególnie zaś w literaturze. Demoralizacji ogólnej, przenikającej wszystkie warstwy społeczne i zmieniającej cały organizm państwowy w rozkładającą się zgniliznę; upadkowi moralnych zasad i ideałów religijnych tradycji i wierzeń – towarzyszyć musiał upadek sztuki. Stąd też te wszystkie ujemne strony, jakie zaznaczyliśmy u głównych pisarzy poprzedniego literackiego okresu, u ich następców potęgują się i rozszerzają; sceptycyzm i cynizm Musseta, pesymistyczny realizm Balzaka – zmieniają się w patologiczno-anatomiczne studia Zoli i Flauberta, lub w rehabilitację występku Dumasów; literatura staje się smutnym zwierciadłem grzechów i namiętności społeczeństwa – upada.

Upadek ten nie nastąpił od razu i nie był wywołany pojawieniem się nowego pisarza lub nowego literackiego kierunku. Jak każdy fakt społeczny czy dziejowy nie zjawia się nagle i niespodzianie, ale jest zawsze wynikiem wielu faktów poprzedzających, konsekwencją, której przyczyną tkwią nieraz w dalekiej przeszłości – tak i upadek literatury francuskiej był owocem, którego ziarno rzucone było przed wiekami. Ostatnie ogniwo długiego łańcucha obłędów i grzechów, upadek ten był nieuniknioną koniecznością, do której nie fatum żadne, ale wprost tylko logika dziejowa doprowadzić musiała francuskie społeczeństwo. Początki jego widzieliśmy już w literackiej działalności

dwóch wielkich pisarzy z czasów lipcowej monarchii, których długoletnia praca, mimo jej stron dodatnich, doprowadziła do smutnych bardzo rezultatów, przygotowała upadek sztuki. Gdy zaś tak było z najlepszymi umysłem i sercem, cóż powiedzieć o innych, gorszych? A tych liczba była bardzo wielka, większa daleko, niż to się zgadzało z ową godnością natury ludzkiej, którą wysławiano tak chętnie. W tym samym czasie, gdy poetyczne *coenaculum* rozproszyło się, zmieniło i zdegradowało na „literackie cygaństwo”; gdy Alfred de Musset w kieliszku absyntu szukał zapomnienia trosk, bólów i rozczarowań, jakie w życiu spotykał co chwila; gdy Balzak, wśród procesów z księgarzami, sprzedawał swój talent więcej dającemu i dla grosza poświęcał sztukę i przekonania – w tym samym czasie w Paryżu i Brukseli drukowały się i rozchodziły w milionach egzemplarzy niewielkie książeczki, których okładki opatrzone były nazwiskami: Aleksandra Dumasa¹⁶¹, Eugeniusza Sue, Dash¹⁶², Scribe’a¹⁶³ i mnóstwa

¹⁶¹ Alexandre Dumas (1802–1870) – popularny powieściopisarz i dramaturg francuski, do jego najlepiej rozpoznawalnych dzieł należą *Trzej muszkietierowie* (1844), *Hrabia Monte Christo* (1845) i *Naszyjnik królowej* (1849–1850).

¹⁶² Hrabina Dash, właśc. Gabrielle Anne de Cisternes de Courtiras Saint-Mars (1804–1872) – francuska pisarka; pod pseudonimem Dash opublikowała wiele utworów popularnych we Francji w połowie XIX stulecia. W Polsce w 1844 roku ukazała się jej powieść *Maurycy Robert*, a w 1845 roku – dwutomowy wybór jej krótszych opowieści i scen dramatycznych o tytule *Ekran* w przekładzie Wandy Małeckiej.

¹⁶³ Augustin Eugène Scribe (1791–1861) – popularny dramaturg francuski i autor librett, specjalista od tzw. sztuki dobrze skrojonej (*pièce bien faite*). To jego sztuki, obok tych Paulette’a Fouilleta czy Dumasa syna, wcześniej wymienionych przez Gnatowskiego, „były bardzo popularne w Polsce i wypełniały w większości repertuar naszych scen w okresie pozytywizmu” (T. Sivert, *Teatry warszawskie w latach 1865–1890*, w: *Teatr polski od 1863 roku...*, s. 28).

innych pisarzy wówczas znanych i czytanych, dziś po większej części zapomnianych zupełnie. Wszystkie te beletrystyczne utwory, pisane lekko, ciekawie, z właściwą Francuzom werwą, dowcipem, wdziękiem formy i nicością treści – nie były jednak tak bardzo błahe, jak się zdawało, i nie pozostały bez wpływu na czytającą publiczność. Odbijał się w nich cały nastrój duchowy francuskiego społeczeństwa, jego przekonania i ideały, a raczej brak ideałów i przekonań. Owo szczególne powikłanie i niejasność w elementarnych pojęciach o cnocie i moralności, które zaznaczyliśmy wyżej, jako jeden ze skutków niechrześcijańskiego kierunku społeczeństwa; owo zatarcie różnicy między złem a dobrem, a często uważanie jednego za drugie – to były charakterystyczne cechy tej romansowej literatury. Nie dość na tym. Było jeszcze w tej powodzi piśmideł, która w pierwszej połowie bieżącego stulecia załapała Francję, a za Francją świat cały – coś więcej; była apoteoza wszystkich grzechów, było uniewinnienie wszystkich występków, jakie potępiał kodeks i ewangelia. Zaczynając od *Siedmiu grzechów głównych* Eugenia Sue, które choć może stosunkowo mniej niemoralne od wielu innych romansów, zawsze jednak niejednego zwolennika zjednały grzechom stanowiącym ich ośnowę – widzimy tę apoteozę w *Tajemnicach Paryża* i w *Monte-Christo*, których bohaterowie przywłaszczają sobie prawo sądu i kary, rządząc się przy tym czysto osobistymi pobudkami, pogańską zemstą, i poświęcając dziesiątki niewinnych dla ukarania jednego winowajcy. Widzimy ją w *Żydzie tułacz*¹⁶⁴, który oprócz tego, że był oszczerstwem, miał więcej jeszcze demoralizujących pierwiastków od *Tajemnic*. Widzimy zresztą w tych wszystkich utworach większych i mniejszych pisarzy francuskich, które w przeciągu lat trzydziestu spotkać można było zarówno na mahoniowym stoliku arystokratycznych

¹⁶⁴ *Żyd wieczny tułacz* – zob. przyp. 121, s. 72.

salonów, jak i w izdebce rzemieślnika. A zauważyć trzeba, że sensacyjno-popularni pisarze, rzemieślnicy pióra, pracujący dla miłego grosza, nie byli może najgorszymi. Obok nich i ponad nimi wznosiły się olbrzymy literackie, ludzie przekonań i idei, pracujący piórem dla tych idei i przekonań, a osiągający w końcu równie ujemne rezultaty. Że tu wspomnę tylko o propagatorce wolnej miłości, która zarówno starała się podkopać jedną z podstaw społecznych: małżeństwo i rodzinę w swych dziełach, jak ją lekceważyła w życiu prywatnym, i której wpływ był niewątpliwie szkodliwszym od całego tuzina Scribe'ów, Féralów¹⁶⁵, a nawet i Dumasów starszych¹⁶⁶.

A obok pani George Sand czyż można zapomnieć o młodszym Dumasie, autorze, który potęgą talentu wyrównał ojcu, a oryginalnością pomysłów i zręcznym wyzyskiwaniem upodobań publiczności poniekąd go może przewyższył? Jest on jednym z najciekawszych i najdziwniejszych zjawisk, jakie wydać mogły tylko nasze czasy i tylko francuska literatura. Nie jest, ściśle mówiąc, realistą, tym mniej materialistą – przeciwnie: głosi o sobie, że jest

¹⁶⁵ Tu błąd Gnatowskiego. Chodzi o Paula Févala, pseud. sir Francis Trollope (1817–1887) – francuskiego powieściopisarza i dramaturga, autora awanturniczych fabuł, takich jak *Le Loup Blanc* (Biały wilk) czy *Le Bossu* (Garbus). Pod pseudonimem wydał *Tajemnice Londynu* (oryg. *Les Mystères de Londres*; inspirowane *Tajemnicami Paryża*, oryg. *Les Mystères de Paris* Sue), które ukazały się w Polsce w trzech tomach w przekładzie Seweryna Porajskiego w 1847 roku.

¹⁶⁶ Niechęć Gnatowskiego do Sand (zob. przyp. 114, s. 160) niewątpliwie wynika z poczytności jej dzieł, gdyż w latach 30. i 40. XIX wieku były one popularniejsze niż powieści Balzaca i Hugo; przede wszystkim jednak krytyk wydaje się tu skupiać na rozpoznanych przez epokę skandalach inkrustujących biografię pisarki: separacji z mężem i licznych romansach; warto wspomnieć, że oprócz de Musseta i Chopina, wymienianych przez Gnatowskiego, do grona jej kochanków należeli także inni przedstawiciele kulturalnego parnasu.

głęboko religijnym, i jako taki pisuje przedmowy i komentarze do *Naśladowania Chrystusa*¹⁶⁷. Uważa się przy tym za apostoła jakiegoś nowego objawienia, mówi często i głośno o religii i moralności, myśli o reformie istniejących stosunków społecznych, tymczasem zaś zadowala się rzucaniem gromów na łamanie wiary małżeńskiej i podaje na to środek praktyczny a krótki, nieznamy Ewangelii, ale wymyślony przed nim jeszcze przez pogańskie prawodawstwo Napoleona: *tuez la!*¹⁶⁸. I ten surowy moralista, surowszy od Chrystusa, jest mimo to jednym z najszkodliwszych dla publiczności autorów, a chorobliwe jego utwory pod moralną powłoką kryją więcej złego niż powieści pani Sand, a więcej niewątpliwie niż romanse jego ojca. Co więcej, ten sam srodcie cnotliwy autor oryginalną moralnością swych dramatycznych utworów przyczynił się najwięcej do upadku francuskiego dramatu i wyższej komedii.

Cała ta literacka produkcja kilkudziesięciu lat była niejako wstępem, przedmową do najnowszego zwrotu literatury. Nie był to jeszcze zupełny realizm, podobnie jak nim nie były poezje Musseta i powieści Balzaka – było to jeno przygotowanie doń gruntu. I rzeczywiście, wkrótce z coraz większym obniżeniem skali moralnej francuskiego społeczeństwa – ckliwa czułościowość i mdły sentymentalizm romansopisarzy lipcowej monarchii – ich eleganckimi osłonami zakryte sprośności zdały się pruderią i hipokryzją. I wówczas to, z ostatecznego upadku społeczeństwa, ze zgnilizny moralnej drugiego cesarstwa powstał najnowszy kierunek realistyczny, a raczej ostatnie słowo tego kierunku – realizm Flauberta i Zoli.

(C.d.n.)

¹⁶⁷ *O naśladowaniu Chrystusa* – pochodzący z 1. poł. XV wieku chrześcijański przewodnik po uduchowionym życiu w wierze autorstwa Tomasz à Kempis.

¹⁶⁸ *Tuez la!* (fr.) – zabić ją!

[IV., odc. 2]
(Ciąg dalszy)

W pierwszych latach cesarstwa wydarzył się fakt drobny na pozór, a jak we Francji dosyć dziwny. Prokuratoria paryska – nieodznaczająca się nigdy, a tym bardziej w ostatnim 20-leciu, zbytnią drażliwością w kwestiach obyczajów i moralności – uznała za konieczne skonfiskować romans, który wyszedł spod pióra nieznanego dotąd autora, i autorowi temu wytoczyła proces o rozszerzanie¹⁶⁹ zasad wszetecznych i demoralizujących. Proces był długi, stał się głośny; wpłątano w niego osoby ze sfer wysokich; obrońcy obwinionego podjął się jeden z najślawniejszych adwokatów, dawny minister Sénard¹⁷⁰. Pomimo silnej presji z góry i poparcia znacznej części opinii publicznej prokuratoria przegrała; autora uwolniono od zarzutu i książka jego: *Madame Bovary* – ukazała się na publicznej widowni¹⁷¹.

Fakt ten, powtarzamy, na pozór drobny, miał ważne i liczne następstwa. Naprzód stał się on dla autora najlepszą reklamą, o jakiej mógł tylko marzyć, i za pośrednictwem dzienników zrobił imię jego znanym w najodleglejszych zakątkach Francji. Po wtóre dał mu łatwą popularność, jaka w kraju opozycyjnym i fronderskim¹⁷² *par excellence*¹⁷³

¹⁶⁹ Rozszerzanie – tu: rozpowszechnianie.

¹⁷⁰ Antoine Sénard (1800–1895) – prawnik i polityk francuski, który zasłynął właśnie obroną *Madame Bovary* i jej autora przed sądem w 1857 roku.

¹⁷¹ Polski czytelnik musiał czekać na przekład ponad 20 lat. *Pani Bovary* ukazała się nakładem redakcji „Przeglądu Tygodniowego” w przekładzie Ludwiki Kaczyńskiej w tym samym momencie, w którym Gnatowski zaczyna publikować swoje studium – a więc zimą 1878 roku.

¹⁷² Fronderski – tu: buntowniczy; odwołanie do Frondy (fr. *fronde* – proca) – siedemnastowiecznego ruchu politycznego we Francji.

¹⁷³ *Par excellence* (fr.) – w całym tego słowa znaczeniu, w najwyższym stopniu.

otacza przemijającą aureolą każdego, kto jest w zatargach z władzą lub zdaje się od niej prześladowanym. Książka, która zapewne przeminęłaby, nie zostawiając po sobie innego śladu oprócz kilku krytyczno-bibliograficznych wzmianek po literackich czasopismach – znalazła się w ręku każdego. Była zaś tego rodzaju, że raz wzbudziwszy interes, nie dawała się łatwo zapomnieć jak zwykle romanse. Napisana metodą całkiem nową, wysoce oryginalna zarówno w formie zewnętrznej, jak i w tendencji, wypowiadająca przy tym w powieściowej formie to wszystko, co się działo codziennie w tysiącach rodzin, co widział i spotykał, a nieraz i sam przechodził każdy – książka ta musiała zająć i wyrzucić wrażenie. Zaczęła się więc wrzawa niezmierna, po procesie prawnym zaczął się proces opinii publicznej i w znacznej części społeczeństwa wyrok jego od wyroku trybunalskiego znacznie był różny. Nie przeszkodziło to *Pani Bovary* stać się od razu najpoczytniejszą z powieści, Flaubertowi – najpopularniejszym z autorów. Prześladowana powieść stała się katechizmem i wzorem rozlicznych naśladowców, Gustaw Flaubert – mistrzem i przewodnikiem młodszej generacji romansopisarzów francuskich.

Treść *Pani Bovary* jest bardzo prosta, powszednia. Młoda dziewczyna, córka bogatego wieśniaka, dzierżawcy, wychowana w klasztorze i znająca tylko powierzchnię życia – zostaje drugą żoną Karola Bovary. Poczciwy to, ale niezmiernie ograniczony człowiek ten Bovary. Jak w szkole – w której pracą niezmierną utrzymywał się w samym środku i powoli, ale bez zatrzymania przeszedł całą gimnazjalną i uniwersytecką drabinę – tak i w życiu jest on uosobieniem bierności i miernoty. Ma on serca więcej daleko niż rozumu, nie tyle jednak, żeby nim brak ostatniego zastąpić. Kochać przecież może i kocha silnie, tak silnie, że śmierć ukochanej kobiety jest i dla niego wyrokiem śmiertelnym, łamie go, i po krótkim wegetowaniu

wtrąca do grobu. Jest w tym uczuciu obok wielkiej siły naiwność dziecięcia prawie i gotowość do milczących poświęceń, jest poddanie niewolnicze i uwielbienie bez granic; a jednak to uczucie jest tak nużące i nudne, że zamiast wzajemności budzi tylko odrazę.

Obok tego pocziwego serca, ubranego w długopóły surdut i zaszczyconego lekarskim dyplomem, kobieta wprawdzie niewyjątkowa wcale ani umysłem, ani wykształceniem – od męża jednak wyższa pod wielu względami, a pod każdym względem różna. Są w tej duszy nierozwiniętej jeszcze pierwiastki najsprzeczniesze, zarodki wszystkich szalów, wszystkich żądz i wszystkich namiętności – nie znać ich jednak w wieśniaczce wracającej z pensji, prostej i podobnej we wszystkim do swych koleżanek. Wyjście za męża bez namysłu i bez uczucia za pierwszego człowieka, który się zdarzył, nie wywiera z początku wielkiego wpływu na młodą kobietę. Miodowe miesiące przechodzą jednostajnie i nudnie, ale spokojnie; Emma¹⁷⁴ uważa się za szczęśliwą, pozwala się uwielbiać i całować mężowi, choć ją te pieszczoty trochę nudzą; nie pożąda więcej nad to, co ma, nie przypuszcza nawet, że jest coś więcej, że istnieje świat jakiś inny, nieznany, piękniejszy. I oto trafia się zdarzenie mające świat ten przed nią odsłonić i umysł jej na nową całkiem popchnąć drogę. Bal w arystokratycznym domu, poznanie wyższego świata z jego zbytkiem i błyszczącym szychem – stanowi przełom w życiu młodej kobiety, budzi w jej sercu całą burzę nieznanych myśli, marzeń i pragnień. Życie jej zdaje się teraz tak monotonnym i prostym, mąż tak ograniczonym i nieznośnym w porównaniu do tamtych ludzi i tamtego życia. A wraz z niezadowoleniem i przesytem budzi się w jej sercu czy jej zmysłach coś nieznanego dotąd, gorączka użycia, nieokreślona jeszcze i niewyraźna,

¹⁷⁴ To imię tytułowej bohaterki powieści *Pani Bovary*.

tamowana wstydem i bojaźnią, ale coraz głośniejsza, coraz natarczywsza. Wszystkie namiętności uśpione dotąd z całą siłą opanowują wzburzoną wyobraźnię. A naprzód miłość. Wie o niej z romansów, w małżeństwie jej nie spotkała – czyż jej nie pozna nigdy?! Czyż się nie dowie, jakim jest to uczucie szalone i namiętne a rozkoszne, o którym słyszała i czytała tyle, bez którego jej tak ciężko, i smutno, i nudno! Czyż nigdy nie spotka człowieka, do którego serce jej uderzyłoby gwałtownie, który podobnym by był do owych doskonałych i rycerskich bohaterów czytanych romansów! Czyż całe jej życie upłynąć ma przy boku tego tłustego i głupiego wieśniaka, na niańczeniu dziecka, którego nie lubi, bo nie ma za co go ustroić w koronkowe pieluszki i aksamitne sukienki ani mieć kilku bon do jego pielęgnowania. Więc patrzy wkoło siebie – znalazła! Zaprawdę, wybór nietrudny. W malutkiej mieścinie – oprócz grubego proboszcza w zatłuszczonej sutannie, prawiącego pomiędzy pasterskimi naukami tłuste anegdotki, aptekarza, wolterianina i demokraty, korespondenta księżożerczej gazety i reprezentanta „inteligencji” na partykularzu, notariusza, oberżysty i kilku szachrajów mieszczan – jest jeden tylko człowiek mogący na siebie zwrócić uwagę młodej kobiety. Młodziutki, nieśmiały, trochę nawet niezgrabny – Leon Dupuis przypomina brzoskwinie, świeżo dojrzałą i delikatnym puszkciem okrytą. Rozumie się, że Emmę piękną i młodą pokochać mu łatwo, trudniej przychodzi miłość tę wyjawić. Na próżno młoda kobieta robi pierwsze kroki, zachęca go i ośmiela – z tym nowym Józefem¹⁷⁵ idzie jak z kamienia. I wówczas Emma

¹⁷⁵ Nowy Józef – aluzja do biblijnej postaci Józefa, sprzedanego w niewole egipską i kupionego przez wysokiego urzędnika egipskiego, Potifara. Emma Bovary jest przyrównana do żony Potifara, symbolu zwodniczej, niewiernej kobiety; starała się uwieść pięknego młodzieńca.

powiada sobie, że go się wyrzeka, wmawia w siebie poczucie obowiązku i religijny mistycyzm, stara się stłumić burzę żądz i pragnień, wyjąca w jej sercu, stara się być żoną i matką. Ale to trwa chwilę tylko. I zaledwie okoliczności oddaliły Leona od niej, pierwszy dandys z okolicy, któremu się jej twarzyczka podobała, chwyta ją na lep kilku sentymentalnych frazesów i spojrzeń, i bez wielkiego trudu uwodzi.

I odtąd zaczyna się dla młodej kobiety życie nowe całkiem, pełne burz strasznych i śmiertelnych niepokojów, i wielkich rozkoszy zmysłowych. Proza i powszedniość małomieszczańskiego życia znikają, a natomiast przed olśnionymi zmysłami odkrywa się ów świat fantastyczny, czarodziejski, dostrzegany tylko przelotnie w książkach, w marzeniach, w pragnieniach. Nie ma już dla niej żadnej troski, żadnej myśli, żadnego celu – wszystko pokrywa uczucie rozkoszy niezmiernej i nieznanej dotąd, uczucie nienasyconej a ciągle pragnącej żądz. Pod wpływem tej namiętności kobieta zmienia się, dojrzewa, formy stają się doskonalsze, piękno fizyczne rozwija się w całej pełni. O stronie moralnej nie wiemy nic, powiedzieć można by, że jej nie ma; milczy przynajmniej, przygłuszona zmysłową namiętnością. A namiętność ta potęguje się z dniem każdym i w końcu młodej kobiecie nie wystarczają już codzienne schadzki, krótkie chwile, kradzione życiu rodzinnemu; męczy ją ciągła komedia, którą grać musi przed domownikami i światem: dusi i gniecie przymus i chowanie się z tym, co czuje. Ale w chwili, gdy wszystko z jej strony gotowym jest do ucieczki z ukochanym, ten ją porzuca, znudzony i zmęczony miłością zbyt natrętną i gwałtowną, a obawiający się o jej skutki.

Jeżeli jej cios ten nie zabił, to tylko dzięki jej zdrowej budowie, pełnej soków żywotnych i siły. Dla kobiety, która cała wcieliła się w swą rozszalałą namiętność, która cała stała się zmysłowym pragnieniem – bez nasycenia tego

pragnienia nie było szczęścia w życiu, nie było życia. Toteż cały ten przeciąg czasu, który upłynął od wyzdrowienia po ciężkiej chorobie i zawiązania nowych miłosnych więzów, jest dla niej wegetowaniem tylko. Podobna do owych długoletnich pijaków, w których zapaliły się wewnętrzności, rzuca się i wije w namiętnych drgnieniach, trawiona ogniem rozszalałych żądz i niezaspokojonych pragnień. Aż wreszcie spotyka człowieka, który pragnienia te może nasycić – to ten sam, który pierwszy poruszył jej zmysły, ten sam Leon, ale dojrzałszy, bardziej męski i pociągający więcej niż dawniej. I znowu zaczyna się między nimi ta sama historia namiętności szalonej, jaka była z tamtym. Tylko że schadzki trudniejsze, bo aż w mieście oddalonym o mil kilkanaście – ale czegoż miłość nie dokaże?! Emma nie jest głupią, tam zaś, gdzie o miłość chodzi, staje się genialną. Znajdzie się więc konieczność brania co tydzień lekcji muzyki w mieście, znajdą się ważne powody do przeciągania tam pobytu – cała sieć kłamstw, tak z sobą poplątanych, że w końcu każde słowo tej kobiety staje się kłamstwem. Ale za to – jakie rozkosze, jakie nasycenie zmysłów! Żeby zaś rozkosz była zupełną, trzeba, żeby nic nie brakowało z koniecznych akcesoriów, z wygod życia, zbytku i komfortu, na których w domu wiejskiego lekarza tak bardzo zbywa. Podpisują się więc weksle i obligacje, towary biorą na kredyt i ciągnie się gorączka tego kradzionego i kłamanego życia, orgia nieustanna, dzieląca się na użycie i żądzę użycia. Aż w końcu, właśnie w chwili gdy Leon, podobnie znużony tą miłością zwierzęcą, zamierza już pójść śladem swego poprzednika – zbyt wyciągnięta struna pęka, weksle podają do egzekucji, każą licytować lekarza za długi żony, a zarazem miasteczko całe zaczyna się domyślać celu jej cotygodniowych wybieczek. Emma, prześladowana myślą o tym mężu, który ma nadjechać i który, dowiedziawszy się o wszystkim, nie znajdzie słowa wymówki i przebaczy jej, zanim ona

zacznie go przepraszać – zrozpaczona przeświadczeniem o swej niższości od człowieka, który jej się zdawał o tyle od niej niższym – rozszalała ucieka z domu i po bezskutecznych usiłowaniach znalezienia ratunku robi jedyną rzecz, jaka jej do zrobienia zostaje: zjada łyżkę arszeniku. I wówczas spokojna już wraca do męża, ażeby w domu skonać. Przed śmiercią, przyjmując ostatnie pomazanie, na tych rysach, które szukały w życiu tylko zmysłowych widoków, na ustach, które się wyciągały tyle razy do namiętnych uścisków, na nogach, które tylekroć wiodły do zakazanych schadzek, na piersiach, w których szalały takie burze grzesznych namiętności i zmysłowych pragnień – przyjmując ostatnie pomazanie, chwytą krzepnącą ręką krucyfiks i na ustach Ukrzyżowanego wyciska ostatni pocałunek, zarówno namiętny i zmysłowy jak te, którymi obdarzała swoich kochanków.

A potem już tylko słów kilka do końca. Biedny Karol Bovary, daleko sympatyczniejszy pod koniec powieści, niż nim był z początku, kończy wkrótce swą smutną wędrówkę życiową na grobie żony, złamany ostatecznie listami jej kochanków, które mu wpadły w rękę przypadkiem i odebrały najdroższy skarb, jaki mu po niej pozostał: wiarę w nią i szacunek dla niej. Po śmierci lekarza całe jego mienie zagarnęli wierzyciele żony. Dziecko, pozostawione bez opieki, obcy ludzie oddali do rzemiosła.

I oto jest cała treść powieści, jak powiedzieliśmy, prosta, powszednia. Tylko w końcu, mimo woli, zatrzymuje się czytelnik i zadaje sobie pytanie: więc cóż z tego?

Cóż z tego? Jaka była myśl autora, co chciał powiedzieć, czego dowieść, o czym przekonać? Czy celem jego było przedstawić straszne konsekwencje, do jakich doprowadza człowieka poddanie się namiętnościom? Czy potępienie cudzołóstwa a podniesienie małżeńskiego obowiązku? Nie. Powieść realistyczna *Pani Bovary* jest tylko zestawieniem pewnej sumy faktów, ich rozwoju i naturalnych

konsekwencji; myśli moralizujące ani moralnej w niej nie ma. Jeżeli autor ma jakąś myśl przewodnią, to wcale nie przedstawienie *Pani Bovary* jako straszydła dla niewiernych małżonek ani też krytykę zmysłowych popędów. Przeciwnie. Po uważnym przeczytaniu książki można by sądzić, że ona jest przeprowadzeniem w powieściowej formie znanej teorii pewnej szkoły filozoficznej o wolnej woli. Według tej teorii człowiek każdy, zarówno najlepszy, jak i najgorszy, ma w swej naturze ziarno złego, którego dojrzewanie i rozwój zależy od wpływów zewnętrznych, od otoczenia i warunków, w jakich się znajduje. Dlatego złodziej i rozbójnik, który popełnił tysiące łotrstw, kobieta, która upada i oddaje się zepsuciu, nie mogą być potępiani jako nieodpowiedzialni za nieszczęśliwy zbieg okoliczności, który ich popchnął do złego. Przy innych okolicznościach ci sami ludzie mogliby stać na świeczniku, mogliby cnotą i zasługą przodować otaczającemu ich społeczeństwu¹⁷⁶. Dla Emmy Bovary okolicznością, która ją do złego popchnęła, było może owo zetknięcie z wielkim światem, którego poznanie odkryło przed nią nieznaną dotąd strony życia, może czytane romanse, może pospolitość i głupota jej męża – nie wiem co zresztą, dość, że gdyby nie te przyczyny, Emma byłaby zapewne kobietą uczciwą, tak jak te wszystkie, którym los pokus podobnych nie naręczył, a które w danych warunkach stałyby się do niej podobne. Prawdopodobnie taką jest myśl główna autora *Mme Bovary* – jest ona jednak bardzo ostrożnie trzymana na drugim planie, pierwsze miejsce zaś zajmuje wyłącznie

¹⁷⁶ Chodzi o poglądy Arthura Schopenhauera (1788–1860) wyrażone w jego opus magnum *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818/1819; *Świat jako wola i przedstawienie*) oraz *Über die Freiheit des menschlichen Willens* (1839; *O wolności ludzkiej woli*). O związkach filozofii Schopenhauera z naturalizmem i dziełami Flauberta pisał Jan Tuczyński – zob. *idem, Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969, s. 65–68.

diagnoza namiętności. Diagnoza ta jest arcydziełem. Nie posiadając nadzwyczajnego talentu i wyobraźni, Gustaw Flaubert, dzięki niezmiernej sumienności i doskonale rozwiniętemu zmysłowi spostrzegawczemu, potrafił tak wystudiować i tak plastycznie przedstawić fizyczną żądzę, jak może nikt przed nim. Wszystkie jej fazy: od pierwszego powstania, od bezwiednych pragnień i marzeń aż do największego jej spotęgowania – wszystko to widzimy oddane w dziele Flauberta, a oddane z prawdą tak wielką, że mimo więcej z niej materializmu powieść nas uderza i na długo zostaje w pamięci.

Wrażenie jest podwójne. *Pani Bovary* działa na nasze zmysły, podburza je i roznamiętnia, jak lubieżne malowidła w sypialniach starych rozpustników – i pod tym względem dla wielu ludzi, we Francji może dla większej części, czytanie jej może być przyjemnym. Innym jest wrażenie, jakie wywiera na umysł. Wrażenie to jest przykre, poniekąd upokarzające. Widzimy postać główną przedstawioną z takim życiem, z taką prawdą, że łatwo nam odtworzyć w myśli najdrobniejszy rys jej charakteru, jej ruch, jej skinienie, ale cała ta postać to niekobieta. Ta istota, mająca z ludzkiej natury tylko jej część zwierzęcą, zmysłową, ta istota, której wszystkie władze umysłu i wszystkie uczucia skoncentrowane są jedynie na zaspokojenie cielesnych żądz i pragnień, której życie całe jest tylko żądzą i nasyceniem żądz, ta istota, która nie ma w swej duszy nic z tego, co jest odbiciem i śladem Stwórcy w stworzeniu – ta istota nie jest kobietą, jest samicą tylko. I ta samica z rozwartymi nozdrzami, z piersią podnoszącą się gwałtownie do zakazanych pragnień, z rękami wyciągniętymi do zmysłowych rozkoszy – ta kobieta ma być typem; jej wartość moralna – przeciętną wartością kobiety; jej myśli i uczucia – uczuciami i myślami naszych sióstr i matek? Myśl ta może się zdać słuszną dla tych, którzy zasady podobne – materializm – wyznają w nauce; dla

tych też powieść Flauberta będzie bez zarzutu, a główna postać tej powieści – przeciętnym typem ludzkiej istoty. Inaczej się dzieje z ludźmi, którzy wierzą, że w każdym z nich tkwi wyższy pierwiastek, obraz Bożego ducha, dusza nieśmiertelna. Dla takich ludzi myśl Flauberta musi się zdać fałszywą, Emma Bovary – wyjątkiem, powtarzającym się zapewne dość często w życiu, ale wyjątkiem tylko, nie typem. Cała zaś powieść musi na nich robić wrażenie posągu lub obrazu, zrobionego dlatego tylko, żeby na twarzy pięknej zresztą pokazać wrzód, liszaj lub brodawkę.

(C.d.n.)

[IV., odc. 3]
(Ciąg dalszy)

Spomiędzy niewielu następnych utworów Flauberta (*Education sentimentale*, *Salammbô*, *Tentation de St. Antoine*, *Trois contes*)¹⁷⁷ jeden tylko stanąć może obok *Pani Bovary* wrażeniem, jakie wywiera, i interesem, jaki w czytelniku wzbudza. Zarówno treścią, jak formą od poprzedniego różny zawiera utwór ten myśl tę samą co *Mdme Bovary*, choć przedstawioną inaczej a nieraz zręcznie ukrytą. To *Salammbô*¹⁷⁸.

Tło powieści wspaniałe i wysoce oryginalne. Na północnym wybrzeżu Afryki, w rozległych dziedzinach¹⁷⁹

¹⁷⁷ Dzieła Flauberta podaje Gnatowski w oryginale. W polskich przekładach brzmią one: *Szkoła uczuć* (oryg. *L'Education Sentimentale*, 1869), *Córka Hamilkara* i *Salambo* (oryg. *Salammbô*, 1862), *Kuszenie świętego Antoniego* (oryg. *La Tentation de saint Antoine*, 1874), *Trzy baśnie* (oryg. *Trois contes*, 1877).

¹⁷⁸ Pierwszy polski przekład *Salambo*, podobnie jak *Pani Bovary*, ukazał się w tym samym czasie co studium Gnatowskiego.

¹⁷⁹ Dziedzina – kraina, rejon, ziemia pozostająca czymś dziedzic-twem.

dumnej a bogatej królowej Śródziemnego Morza toczy się walka o śmierć i życie. Liczne oddziały najemników – którymi przez długie lata chciwa Rzeczpospolita rozszerzała postrach i zdobycze między sąsiadami, a własnych poddanych utrzymywała w znienawidzonych więzach – hordy barbarzyńców z Galii, Iberii, Grecji, Samnium¹⁸⁰ i Epiru¹⁸¹, oburzone wiarołomstwem i nieuczciwością Kartagińczyków, korzystają z osłabienia Rzeczypospolitej i wypowiadają jej bój śmiertelny. Walka to homeryczna niemal, tylko bez idealnego pierwiastka, pozbawiona poezji, mająca tylko grozę. Bohaterowie walczą o byt, nie spodziewając się łaski ani litości od zwycięzcy. W tych piersiach odzianych bądź skórą zwierzęcą lub stalowym pancerzem zbrojnego najemnika, bądź złocistym płaszczem Kartagińczyka – ludzkiego nic nie ma wcale; toteż całe tło powieści czerwienieje krwią, przez cały ciąg akcji dają się słyszeć jęki katowanych ofiar. A na tym tle ponurym, pełnym strasznej wspaniałości, roztaczają się obrazy z życia dwóch przeciwnych sobie światów – kartagińskiego z jednej, barbarzyńskiego z drugiej strony. Po mistrzowsku maluje Flaubert to miasto olbrzymie, posiadające swą odrębną i wysoką cywilizację – dziwny zlepek wyrafinowanego wykwintu, szerokich wiadomości w niektórych gałęziach handlu i przemysłu, a nawet pewnego estetycznego poczucia – z barbarzyństwem ludów pierwotnych. Bogactwo i różnorodność szczegółów zarówno, jak i umiejętne ułożenie ich w harmonijną całość, niezmierna plastyczność i malowniczość obrazów, w których więcej jest pędzla niż pióra; życie, którym drga każda postać, każda opisana drobnostka: wszystko to sprawia złudzenie

¹⁸⁰ Samnium – południowa część Apeninów na półwyspie Iberyjskim.

¹⁸¹ Epir – kraina w północno-zachodniej Grecji, górzysty rejon nad Morzem Jońskim.

tak wielkie, że sądzimy się przeniesieni w odległą przeszłość, na ów sławny przylądek, na którym rozsiadła się królowa morza¹⁸². Widzimy jej gmachy i ogrody, jej oligarchów zniewieściałych w rozkoszach wschodu i południa, jej niewolników zbydlęconych w kagańcach i pętach; jej handel szeroki – od purpury do młodych dziewcząt, towaru rozpusty; jej religię i zabobony, kult Tanit¹⁸³, bogini księżycy i dziewic; cześć Molocha¹⁸⁴, pożerającego ludzi i dzieci, boga słońca, płodności i cielesnych popędów, z którego połączenia z Tanit mitologia kartagińska wyprowadzała początek wszechświata.

A wśród tych ram tak świetnych i tak bogatych – postać główna powieści, zarysowana z lekka tylko a bardzo umiejętnie – córka Hamilkara, piękna jak bogini, której poświęciła swą młodość, jak srebrnolica Tanit. Z dała od świata, w głębi ojcowskiego pałacu, wśród czarodziejskich ogrodów, napełnionych zwierzętami poświęconymi

¹⁸² Oceniam tę książkę oczywiście tylko jako utwór beletrystyczny. Poważnie ze stanowiska archeologicznego sądzić jej nie można. Żadne z twierdzeń autora nie wytrzymuje najsłabszej krytyki naukowej [przyp. – J.G.]. Uwagę o braku naukowej, „archeologicznej” precyzji trudno wytłumaczyć. Na początku Gnatowski utrzymywał, że skrupulatność badawcza ociera się o śmieszność będącą efektem nadmiernego przywiązania do detali, a nie braku akademickiej precyzji. W części trzeciej artykułu o Flaubercie, ogłoszonej w „Przeglądzie Tygodniowym” (1876, nr 15, s. 174), wspomniane zostaje studium niemieckie, w którym Flaubert jest oskarżany o „sfalszowanie faktów historycznych” i replikę autora *Salambo* załączającego bibliografię z dziełami, którymi się posiłkował, by być wierny faktom.

¹⁸³ Tanit – obok Baal-Hammona najważniejsze bóstwo starożytnej Kartaginy, odpowiedniczka bogini wojny Astarte.

¹⁸⁴ Moloch – bóstwo semickie, czczone głównie w Kanaanie, Fenicji i Kartaginie; jego okrutny kult jest potępiany w *Biblii*; na kartach powieści Flauberta Moloch urasta (jak w *Raju utraconym*, oryg. *Paradise Lost* Johna Milтона) do rangi bóstwa.

bogom, płynie jej życie wśród mistycznych marzeń, i modłów, i zachwyków, i ciągłej czci bogini. W sercu jej czystym i nieznanym świata nic nie ma ziemskiego, nic ducha nie odrywa od szafirowych wyżyn, w których przebywa Tanit. I oto pewnej nocy złowrogiej wielki okrzyk przestachu i zgrozy wyprowadza ją z ukrytych głębin gynecium¹⁸⁵ na pałacowe podwórza, w których hordy pijanych najemników poraniły sługi jej ojca i pozabijały zwierzęta jej bogini. Wśród mnóstwa rozszalałych i pijanych twarzy, które olśnione jej pojawieniem wstrzymują na chwilę swą orgię – uderza ją wzrok jeden, dziki i namiętny, a potężny i dumny jak żaden. To Matho, jeden z wodzów. W tej naturze pierwotnej i barbarzyńskiej widok Salambo obudzą wszystkie żądze i wszystkie namiętności z nieznaną dotąd siłą. W piersiach jego zaczyna szaleć burza straszna, w życiu zostaje cel jeden: posiadanie ukochanej kobiety. Dlatego, żeby tego celu dopiąć, odważa się na krok szalony. Wkrada się nocą do Kartaginy, pomaga towarzyszowi swemu z wojska najemników, dawnemu niewolnikowi Hamilkara, do skradzenia cudownej zasłony bogini Tanit, od której posiadania zależy pomyślność i byt Rzeczypospolitej, a której dotknięcie i sam widok jest świętokradztwem. Okryty fałdami świętej zasłony wchodzi do pałacu Hamilkara, zbliża się do łoża uśpionej Salammbro, ale jej widok odbiera mu odwagę, obezwładnia go, a po chwili krzyk nadbiegłych niewolników i przekleństwa przebudzonej Salammbro zmuszają go do ucieczki. W ucieczce tej przeprowadzają go złorzeczące tłumy, ale nikt nie śmie dotknąć go, by nie popełnić świętokradztwa, i największa świętość Kartaginy przechodzi do wrogiego obozu. Barbarzyńców ożywia nadzieja pewnego

¹⁸⁵ Gynecium (z gr.) – pomieszczenie w greckim domu przeznaczone wyłącznie dla kobiet.

zwycięstwa – Kartagińczycy gotują się do niechybnej klęski i upadku. I rzeczywiście fortuna odwraca się od nich, Hamilkar sam już nie może oprzeć się barbarzyńcom, i wówczas arcykapłan Tanit, mistrz córki Hamilkarowej, który ją wtajemniczył w misteria kultu bogini, rozkazuje jej, by jako pierwsza przyczyna kradzieży zasłony poszła ją sama odebrać i poświęcić się dla ratunku Rzeczypospolitej.

A w sercu dziewicy tymczasem szaleje burza nie mniej gwałtowna, choć różna od tej, która rozrywa piersi dowódcy barbarzyńców. Mistycznymi marzeniami osłonięte, niewyraźne i mgliste z początku budzić się zaczynają nieznanne przedtem popędy i żądze, krew zaczyna szaleć, serce rwać się i tęsknić. Jej się zdaje, że to bogini wzywa ją do siebie, że to mistyczne zachwyty – ale wśród nich postać znienawidzonego barbarzyńcy, na którego głowę co dzień rzuca przekleństwa podczas modlitw – ukazuje się coraz częściej i nie daje innymi myślami zatrzeć. I jakkolwiek rozkaz kapłana zdaje się jej wyrokiem śmierci, jakkolwiek drogę do obozu odbywa w śmiertelnym prawie obezwładnieniu, to przecież widok wodza barbarzyńców budzi w niej oprócz trwogi inne jeszcze uczucie, od nienawiści dalekie. A gdy Matho rzuca się na nią i z namietnością szaloną ofiaruje jej swą miłość – Salammbó mu się nie opiera ani chwili i w zamian za zasłonę, z którą wraca do Kartaginy, przynosi barbarzyńcy największą ofiarę, jaką zrobić może kobieta. A gdy barbarzyńcom ze stratą zasłony szczęście przestaje sprzyjać; gdy zwyciężeni i rozproszeni giną wszyscy, a wódz ich dostaje się do niewoli; gdy Matho wypuszczony na kaźń i pędzony ulicami wśród tłumów ludzi, z których każdy mu zadaje nowy cios i nową mękę, przybiega do stóp Hamilkarowego pałacu, by skonać; córka Hamilkara, zbawczyni Rzeczypospolitej, z nim razem wydaje ostatnie tchnienie, jak ludzie sądzą dlatego, bo dotknęła cudownej zasłony bogini.

Diagnoza tego uczucia, które jakkolwiek tak długo bezwiedne a zawsze niewyraźne, było jednak śmiertelne dla Salammbó, a i dla Mathona także – opracowana jest i wykończona lepiej może jeszcze niż w *Mme Bovary*. W ostatniej widzieliśmy namiętność występującą śmiało, cynicznie, ze świadomością siebie; w *Salammbó* jest ona zarysowana tylko lekko, nieokreślona bliżej, pozostająca dla samej bohaterki przez długo tajemnicą, a jednak jest wyraźną i widoczną. A jakkolwiek zajmuje stosunkowo niewiele miejsca w powieści, znać jednak, że jest jej główną osią; że wszystkie bitwy i fotografie z życia obojgu obozów, i fotografie Kartaginy, jej mieszkańców i jej wrogów, są tylko tłem, ramami, które autor dlatego tylko stworzył i tak starannie opracował, żeby jego myśl główna wydała się lepiej, rozwinęła jaśniej, miała gotowy komentarz i tłumaczenie. Ów kult zmysłowych popędów, osłonięty przenośniami i mitologicznymi baśniami, owa apoteoza żądz w Molochu i jego stosunku do Tanit – to wszystko od pierwszej już stronicy rozbudza zmysły, namiętności, pragnienia i jako dekoracja jest konieczne. A jakkolwiek przy tej dekoracji odbywa się akcja, różniąca się całkiem od tej, jakąśmy widzieli w *Mme Bovary*, myśl jest ta sama: zredukowanie najszlachetniejszego uczucia do zwierzęcego popędu, postawienie człowieka w jednym ze zwierzętami rzędzie.

Jakkolwiek niemoralna i szkodliwa, myśl ta jest jednak wyłączną dźwignią talentu Flauberta; utwory jego, które się nie kręcą około tej osi, są pozbawione interesu i znaczenie ich od dwóch poprzednich bez porównania jest niższe. Szczególniej w *Education sentimentale*, mimo ustępów ciekawych i psychicznie wiernych, całość jest zabójczo nudną i służy wymownym dowodem, że bez pieprznych przypraw, bez rozbudzenia zmysłów większa powieść realistyczna nie ma najmniejszych warunków istnienia.

V. [odc. 1]

Wpływ Flauberta odbił się na całej generacji współczesnych pisarzy francuskich.

Ci nawet, którzy przekonani stali bardzo daleko od autora *Salammbô* i *Mme Bovary*, nie mogli czy nie umieli uniknąć całkowicie jego wpływu. Ulegając panującej modzie realizmu, który coraz despotyczniej starał się ośwładnąć literaturę francuską, trzymali się metody Balzaka i Flauberta w szczegółach przynajmniej, jeżeli nie w ogólnej tendencji swych utworów. Dlatego w powieściach najlepszych i najsympatyczniejszych autorów francuskich naszej epoki napotykamy na każdym niemal kroku tendencję do przedstawiania natury i życia ludzkiego nie tylko w całej prawdzie, ale też w całym realizmie. Zrozumieć łatwo, że utwory te są w każdym razie znacznie lepsze i bardziej prawdziwe od utworów zupełnie realistycznych, raz dlatego, że nie mają szkodliwej tendencji ostatnich, po wtóre zaś, ponieważ obok stron ujemnych życia są tu przedstawione także strony dodatnie. W każdym razie jednak dążność do jaskrawego uwydatnienia szczegółów, częstokroć obrażających estetyczny zmysł czytelnika, przynosi powieściom tym prawdziwy uszczerbek i zmniejsza znacznie ich wartość.

Weźmy np. znanego powszechnie i ze wszech miar sympatycznego autora *Nababa*¹⁸⁶. Myśl główna jego powieści stanowi często zupełną antytezę zasad realistów w rodzaju Flauberta i Zoli; niektóre zaś ustępy zdają się

¹⁸⁶ Mowa o Alphonsie Daudecie (1840–1897) – popularnym pisarzu francuskim, autorze *Les Lettres de mon moulin* (1869; *Listów z mojego młyna*) czy *Fromont jeune et Risler aîné* (1874; *Fromonta Syna i Rislera Starszego*). Postać Nababa, bohatera tytułowego utworu (oryg. *Le Nabab*) wspomnianego przez Gnatowskiego, jest oparta na żydowskim polityku, z którym Daudet, rojalista i antysemita, przegrał wybory w departamencie Nîmes.

pochodzić spod ich pióra. Jego *Fromont jeune et Risler aîné* miałyby niezaprzeczenie większą wartość, gdyby niektóre typy, zwłaszcza podrzędne, trzymane były trochę wyżej, gdyby ich rysy charakterystyczne były mniej pospolite i tuzinkowe; zdaje mi się także, że i bohaterka powieści Sydonia, znajdująca się w dość wyraźnym pokrewieństwie z Emmą Bovary, nie straciłaby wcale, gdyby jej autor tego pokrewieństwa nie nadał. Tak samo i *Jack*¹⁸⁷, jedna z najlepszych powieści współczesnych, a najlepsza, jaka wyszła spod pióra Daudeta, razi niemile przesadzonym realizmem, który często z prawdą się rozmija. Jest to nadzwyczaj dramatyczna historia młodego chłopca, syna kobiety upadłej, którego życie jest jednym pasmem nieszczęść, mających w błędach matki swe źródło. Myśl piękna, a smutne życie bohatera zarówno, jak i jego tragiczny koniec, może służyć za groźne ostrzeżenie dla kobiet, które materializm naszej epoki przyprowadza do upadku. Czy jednak myśl ta wydałaby się mniej piękną, przeprowadzenie jej mniej umiejętnym, a wrażenie, jakie powieść wywiera, mniej silnym, gdyby autor uniknął pewnych rażących szczegółów, które poczucie estetyczne i szacunek dla czytelnika winny były osłonić choćby najbardziej przezroczystą gazą? Z pewnością nie. Przeciwnie. Wrażenie byłoby silniejsze i miłsze, bo nie osłabiałby go niesmak, jaki wzbudza popełniony przez autora *Jacka* błąd artystyczny, dający się określić francuskim przysłowiem *mettre les points sur les i*¹⁸⁸.

To samo, cośmy powiedzieli o Alfonsie Daudecie, daje się zastosować do wszystkich prawie romansopisarzów francuskich naszej epoki nienależących do szkoły

¹⁸⁷ Po polsku *Jack* ukazał się w trzech tomach w tymże 1878 roku nakładem redakcji „Przeglądu Tygodniowego”.

¹⁸⁸ *Mettre les points sur les i* (fr.) – stawiać kropki nad „i”; tu: przywiązywać za dużą wagę do szczegółów.

realistycznej. (Wyjątek stanowi chyba kilka pisarzy kobiet, które znowu grzeszą przesadnym i nienaturalnym idealizmem). Ta ujemna ich strona jednak, pochodząca ze zbytniego poddawania się panującej dziś modzie, jest naturalnie słabym tylko odbiciem realizmu adeptów i naśladowców Flauberta.

Tych jest wielu, najwięcej. Należą do nich ci wszyscy, którzy za jedyny cel w literackim zawodzie postavili sobie rozpowszechnienie i popłatność swych utworów, łatwą popularność i jak największe zyski pieniężne; wszyscy, którzy hołdują modnej dziś zasadzie altruizmu, stawiającego osobiste powodzenie i szczęście za jedyne zadanie życia ludzkiego; wszyscy, jednym słowem, synowie XIX wieku, a raczej tylko jego stron ujemnych, obłądów i zbożeń jego wykolejonej cywilizacji. Wśród tego zastępu wyróżnia się kilku szczególnie ludzi, którzy prawdziwym, a nieraz niepospolitym talentem mogliby przynieść wielkie korzyści dla literatury, gdyby swe zadanie pojmowali inaczej, a działalności autorskiej inny nadali kierunek. Więc naprzód wspomniany już Dumas młodszy, znany adwokat moralnie zaniedbanej młodzieży i popularyzator tajemnic półświatka w najszerszych kołach publiczności. Za nim podobny do niego kierunkiem pojęć i sposobem pisania Arseniusz Houssaye¹⁸⁹, który na swoich *Grandes dames* i innych powieściach z życia kurtyzanek¹⁹⁰ zebrał kilka okrągłych milionów, wystawił pałac w Pa-

¹⁸⁹ Arsène Houssaye (1815–1896) – powieściopisarz, poeta i krytyk francuski. Po polsku ukazały się jego *Podróże humorystyczne. Amsterdam, Paryż, Wenecja* (1860; oryg. *Voyages humoristiques. Amsterdam, Paris, Venise*).

¹⁹⁰ Pierwsze wydanie książkowe *Wielkich dam*, cyklu powieściowego o Octavie de Paris, liberynie na modłę Don Juana, oraz jego erotycznych podbojach ukazało się zbiorczo w 1868. Kolejne historie spod tego szyldu to *Les Parisiennes* (1869) i *Les courtisanes du grand monde* (1870).

ryżu i przez czas jakiś recepcjami i obiadami rej wodził w stolicy miasta. I w nim, podobnie jak w Dumasie, choć w mniejszym stopniu, spotyka się resztki jakiegoś wstydu, jakieś zastrzeżenia, że bezceństwa i brudy przepełniające karty jego romansów przedstawione są z takim realizmem dlatego tylko, żeby złe czytelnikowi zożydzić. Czasem na końcu powieści, naturalnie że tylko na ostatniej stronicy, spotyka się sens moralny, występki ukarany, kobietę upadłą, żałującą swego błędu etc. Można jednak na pewno powiedzieć, że spomiędzy kobiet, które czytały romanse Houssaye'a, ani jedna nie nawróciła się na dobrą drogę; ile zaś zeszło na złą, o tym może by mogła coś powiedzieć statystyka wzmagającego się z każdym rokiem zepsucia w Paryżu i Francji całej.

Jakkolwiek jednak zastrzeżenie Houssaye'a i jego moralność ostatniej stronicy jest tylko hipokryzją i nie ma nawet wymówki dobrej wiary, to przecież w dzisiejszym stanie upadku, w jakim się znajduje francuska beletrystyka, należy tę hipokryzję poczytać autorowi za pewną zasługę. Ratuje ona pozory przynajmniej. U innych nie ma i tego.

Jeżeli się rozpatrzmy w literackiej produkcji następców Flauberta, uderza nas niezmierna ilość naśladownictw i reprodukcji, jakie znalazła główna powieść mistrza *Mme Bovary*. Jest to bardzo charakterystyczny miernik moralnego stanu społeczeństwa, łaknącego takiej strawy. Spomiędzy wielu wspomnę tylko o dość głośnej *La femme du feu* Belota¹⁹¹, która swe powodzenie zawdzięcza jedynie wysoce jaskrawym sytuacjom. Jej siostrą rodzoną jest *Hra-*

¹⁹¹ Adolphe Belot (1829–1890) – dramaturg i powieściopisarz francuski, najbardziej znany z powodu swojej bestsellerowej powieści *Madmoiseelle Giraud, ma femme* (1870), której bohaterka tytułowa, odmawiająca mężowi jego praw w alkowie, okazuje się lesbijką.

*bina de Chalis*¹⁹², napisana przez głośnego w skandalicznej literaturze Ernesta Feydeau. Temat ten sam co w *Mme Bovary*, tylko wyzyskany jaskrawiej, brutalniej, i do najostateczniejszych doprowadzony wyników. Gdyby to nie była kopia, lepiej by może było robić diagnozę realizmu na *Cse de Chalis* niż na *Mme Bovary*, jest w niej więcej jeszcze życia i interesu, więcej cynizmu i bezwstydu. Sytuacja, z początku dość zwykła, przechodzi stopniowo w coś tak monstrualnego, że pobieżny nawet rozbiór tej książki staje się bezwarunkowo niemożliwy.

Obok Feydeau i Belota nie można pominąć milczeniem Gustawa Droza, który choć w utworach swych nie naśladował żadnej z powieści Flauberta, przejął się jednak jego metodą. Pisarz niepospolitego talentu, mający wszystkie zalety i wady szkoły, do której należy, często egzagerujący te wady i posuwający realizm do absurdu – daje nam on w jednym ze swych utworów wymowny dowód, na jak fałszywym gruncie opiera się realistyczna jednostronność, jak jest z prawdą niezgodna i do zachowania dla myślącego człowieka trudna. Jego *Monsieur, Madame et Bébé*¹⁹³ jest szeregiem obrazków i scen z życia męża, żony i ich dziecka. Dwa pierwsze oddziały przewyższają realizmem wszystkie inne powieści Droza; zdarza się wprawdzie czasem napotkać w nich obrazek z pożycia rodzinnego, dość na pozór jasny i sympatyczny, szczególnie rzecz jednak, jak to szczęście i spokój rodzinny kon-

¹⁹² *La Comtesse de Chalis Ou Le Mours de la Jour* – powieść Feydeau z 1867 roku napisana pod wpływem sukcesu powieści Flauberta (zob. przyp. 153, s. 194).

¹⁹³ Wydana po polsku w 1870 roku pod francuskim tytułem powieść Droza, we Francji ogłoszona cztery lata wcześniej. O jej popularności świadczy nota na stronie tytułowej polskiej edycji informująca, że przekład został dokonany z 38 wydania francuskiego (zob. G. Droz, *Monsieur, madame et bébé*, t. 1–2, przeł. J.R., M.D., Warszawa 1970).

centrują się około półmiska kuropatw, gorącego pasztetu i butelki bordeaux, wypitej *en famille*¹⁹⁴ przez czułą parę; bez tych zaś niezbędnych akcesytów¹⁹⁵ autor szczęścia rodzinnego wyobrazić sobie nie umie i podobno na nich tylko je opiera. Obok tych kilku obrazków dodatnich, omglonych z lekka parą smacznej pieczeni, ujemnych jest daleko więcej, a w nich życie rodzinne uwydatnione jest ze stron tak ciemnych, tak powszednio wstrętnych, że chciałoby się książkę z niesmakiem odrzucić na bok po pierwszych zaraz stronicach.

Całkiem inny jest dział trzeci. Autor jest ojcem i lepszym ojcem niż mężem. Jego Bébé¹⁹⁶ nie jest w niczym podobny do swych bardzo realnych i niesmacznych rodziców, ci rodzice sami przy kołysce lub łóżeczku nabierają uroku i serdecznego ciepła. I nic dziwnego. Jest w tym jasnowłosym cherubinie o kręcących się włoskach i figlarnych oczkach tyle życia i wdzięku, że wpływ jego musi się przelewać na całe otoczenie. A jak go po mistrzowsku nakreślił autor. Jego gry i swawole, jego małe nieszcześcia i wielkie radości, jego stopniowy rozwój od pieluszek aż do chwili, gdy Bébé ma się zmieniać w chłopaczka, w *Mr le Collegien*¹⁹⁷ – wszystko to takie prawdziwe, takie doskonałe, a tak mało realistyczne w całym słowa tego znaczeniu. Ale co jest perłą tego prześlicznego ustępu, to choroba dziecięca. Bébé zasłabł, nie bawią go zabawki i obrazki, z usteczek znikł figlarny uśmiech, oczy straciły blask, twarzyczka rumieniec. Nie słyhać srebrnego okrzyku w smutnym i pustym mieszkaniu, rodzice śledzą z gorączkowym niepokojem na zbladłej twarzyczce symptomy wzmagającej się choroby. Kryzys przychodzi,

¹⁹⁴ *En famille* (fr.) – w rodzinnym gronie.

¹⁹⁵ Akcesyt – tu: przyzwolenie, zgoda na.

¹⁹⁶ *Bébé* (fr.) – dziecko.

¹⁹⁷ *Mr le collégien* (fr.) – gimnazjalista.

mająca zdecydować o wszystkim – na rękach ojca małeńkie ciało wypręża się w konwulsyjnych drganiach, oczęta bielmem zaszy, zsiniałe usteczka wykrzywiły się i otwarły – jeszcze drgnienie, jeszcze spazm ostatni – skończyło się! Zgasły, obróciły się wniwecz wszystkie oczekiwania i nadzieje tych dwojga ludzi, których Bébé był życiem i szczęściem całym. Teraz, po odrętwieniu chwil pierwszych, trzeba im będzie ciągnąć dalej to życie, pozbawione jasnego promienia światła, który je ożywiał i ocieplał. Samotnie i smutno, z tęsknotą a bez nadziei będą iść przed siebie, zostawiwszy za sobą szczęście całego życia, nie myśląc o jutrze, a przeszłością tylko żyjąc. A tymczasem lata płynąć będą za latami i pamięć o złotowłosym Bébé zniknie tak prędko, jak krótkim było jego życie. Tylko przy pustym i smutnym ognisku osieroconej rodziny żyć będzie tęskne o nim wspomnienie, a kiedyś, po wielu latach, zwiędła, przygarbiona staruszka z siwymi włosami otworzy czasem ukryte szufladki starej komody i wydobywać z nich będzie żółkłe gałganki, stare sukienki i kryzki, połamane zabawki i podarte obrazki. Ze zgasłej żrenicy spadnie łza matki na te ostatnie pamiątki zmarłego przed wielu laty dziecięcia... To wszystko, co po Bébé zostało na świecie.

Ale nie zawsze koniec choroby tak bolesny. Czasem po strasznej kryzys nastąpi sen spokojny i cichy, i oczy rodziców zwracające się co chwila z wybladłej dziecinniej twarzyczki na pochylonego nad nią lekarza wyczytają w jego spojrzeniu słowo: n a d z i e j a ! Wówczas co za szczęście, co za radość! Cios straszny był tak blisko, nie uderzył jednak, szczęście wraca do domowego ogniska, za nadzieją idzie pewność wyzdrowienia. A to wyzdrowienie dziecka – co za uroczy obrazek! Bébé błądy jeszcze i osłabiony, ale już się uśmiecha, już zaczyna zadawać wieczne i nieskończone pytania, już rozstawia koło siebie na stoliku i łóżeczku zabawki, a nade wszystko – szczęśliwi rodzice! – budzi się

w nim niezmierny apetyt. Jeśli cokolwiek może służyć za dowód, jak ogromna różnica zachodzi pomiędzy prawdą a realizmem, to ta scena. Przedmiot jej bardzo prozaiczny: rodzice karmią na przemian wygłodzonego Bébé, który domaga się jeść więcej i po kawałku wyprasza sobie przysmaki. Nic łatwiejszego, jak wpaść przy takim opisie w popolitość, w niesmaczną trywialność; Droz uniknął tego. Wprawdzie ani jego Bébé, ani karmiący go rodzice nie są zgoła idealnymi istotami, nie mówią górnolotnie o swojej radości i rozbudzonych przez nią sentymentach – przeciwnie, dziwnie są naturalni, tacy sami jak wszyscy. Tylko ta ich naturalność i prawda tyle ma w sobie artystycznego wdzięku, tak od nich autor oddala to wszystko, co by ten wdzięk mogło zmniejszyć i zaćmić łagodną pogodę obrazka, że cała ta część książki jest pełnym przeczeniem poprzednich. Chcąc wiernym pozostać swym zasadom i metodzie, powinien był Droz przedstawić dziecko z jego stron ujemnych, podobnie jak już przedstawił jego rodziców; powinien był zrobić nacisk na rozwój złych skłonności, wykazać dziecinne wady, będące zarodkami wad człowieka, malować dzieci zepsute, kapryśne, będące postrachem domowych i obcych. Malując nam postać dziecka z najsympatyczniejszej tylko strony, prawdziwie bardzo, ale z tendencją do większego uwydatnienia światła niż cieniów, nadał ostatniej części swego dzieła wielki urok i prawdziwą artystyczną wartość, zarazem jednak zostawił wyraźne świadectwo, że najzapaleńszemu nawet realście metoda jego nie zawsze może wystarczyć, że są strony życia jaśniejsze i lepsze, których ignorowanie prowadzić musi do nieścisłości i fałszu.

Jakkolwiek uważać będziemy tę niekonsekwencję Droza, za wadę czy za zaletę, nie spotyka się ona wcale u najmłodszego, a talentem i rozgłosem największego ze współczesnych realistów francuskich. Pisarz ten, liczący swój autorski zawód na pojedyncze lata, jeśli nie na

miesiące, prześcignął sławą i powodzeniem wszystkich beletrystów współczesnych. Wychodzące w niezliczonych edycjach jego powieści, których tłumaczenia jednocześnie z francuskim oryginałem drukują się w najcelniejszych czasopismach zagranicznych (np. w znanym petersburskim „Wiestniku Jewropy”)¹⁹⁸, zawierają w sobie tę samą myśl przewodnią, którąśmy widzieli w dziełach Flauberta, tylko uwydatnioną lepiej, występującą na jaw bardziej cynicznie i brutalnie. Toteż można je nazwać kwintesencją realizmu, a autora ich najlepszym doktryny tej przedstawicielem. To Emil Zola.

(Dok. nast.)

[V., odc. 2]
(Dokończenie)

Któryś z krytyków nazwał utwory Emila Zoli chemiczną analizą serca ludzkiego. Określenie to w części tylko jest

¹⁹⁸ Zola zdobył Rosji popularność znacznie szybciej niż we Francji. Już w 1874 roku Ivan Turgieniew pisał do Zoli, że „tylko jego tam czytają”. Dwa lata wcześniej we wskazywanym przez Gnatowskiego „Wiestniku Jewropy” ukazało się dwuczęściowe studium *Drugie Cesarstwo w powieściach Emila Zoli* z omówieniami dwóch pierwszych powieści cyklu *Rougon-Macquartowie*. Skrócona wersja trzeciej z nich, *Brzucha Paryża* (oryg. *Le Ventre de Paris*), została opublikowana w 1873 roku w sześciu czasopismach rosyjskich, pełna zaś wersja w tym samym roku w postaci książkowej. W 1874 roku *Podbój Plassans* (oryg. *La Conquête de Plassans*) drukowało już siedem magazynów. Z francuskich powieści przetłumaczonych na rosyjski tylko dzieła *Dwadzieścia tysięcy mil podmorskiej żeglugi* (oryg. *Vingt mille lieues sous les mers*) i *Podróż do wnętrza Ziemi* (oryg. *Voyage au centre de la Terre*) Jules’a Verne’a sprzedawały się lepiej, co pokazuje, że sąd Turgieniewa nie był przesadzony (zob. E.P. Gauthier, *Zola’s Literary Reputation in Russia prior to L’Assommoir*, „The French Review” 1959, vol. 33, nr 1, s. 37–40).

słusznym. Powieści Zoli są w istocie chemiczną analizą, ale nie serca, tylko zmysłów; są rozłożeniem na ich składowe pierwiastki nie – uczuć ludzkiej duszy, ale fizjologicznych objawów i funkcji zwierzęcego organizmu człowieka. Zwolennik szkoły materialistycznej – Emil Zola stara się w swoich utworach zasady tej szkoły popularyzować i obrazkami z życia ludzi we wszystkich warstwach społecznych usiłuje dać na poparcie tych zasad dowody. Nie wdając się tu w krytykę tej tendencji i sposobu jej przeprowadzenia, który staraliśmy się określić w pierwszej części tej pracy przy rozbiorze realistycznego *credo*, przypatrzmy się teraz charakterystycznym cechom, jakie kierunek Zoli nadaje jego utworom.

Weźmiemy dlatego kilka przykładów z obszernego cyklu powieściowego, mającego przedstawiać fotografie francuskiego społeczeństwa za czasów ostatniego Napoleona, z charakterystycznym tytułem: *Les Rougon-Macquart, histoire naturelle d'une famille sous le second empire*. Historia naturalna rodziny – to samo już cechuje poniekąd kierunek, w jakim iść będzie autor.

Pomiędzy powieściami tymi uderza nas od razu dwie szczególnie, w których autor uwydatnił i postawił na pierwszym planie postacie duchownych katolickich. Znając stanowisko postępowców (których najkrańcowszym zwolennikiem jest oczywiście Zola) wobec religii, możemy się spodziewać, że ci księża będą powtórzeniem jezuitów i kabotynów z wodewilu i sensacyjnego romansu pierwszej połowy bieżącego stulecia, że w nich autor zgromadzi wszystkie możliwe wady i zbrodnie, rozpustę, kryjącą się pod maską hipokryzji etc. Dzieje się inaczej. W jednym ze wspomnianych utworów, noszącym tytuł *La conquête de Plassans*¹⁹⁹, przedstawia nam autor księdza, który w naj-

¹⁹⁹ Powinno być: *La Conquête de Plassans*. Polski przekład powieści – *Podbój Plassans* – ukazuje się dopiero w 1897 roku.

niekorzystniejszych dla siebie warunkach opanowuje stopniowo, dzięki niezmiernej zręczności i wytrwałości niezachwianej, całe otaczające go społeczeństwo. Postać ta oczywiście nie należy do moralnych doskonałości – człowiek, będący uosobioną ambicją, poświęca wszystko dla swego celu, nie przebiera w środkach i drogach. Przy tym jednak człowiek ten wolny jest od drobnych namiętnostek i słabości. Mniejsza o to, z jakich pobudek, z fanatyzmu czy z ambicji – dość, że przyjęte na siebie obowiązki wypełnia i nie przełamuje ich nigdy. I kiedy kobieta, matka rodziny, w której domu jako skromny lokator rozpoczął swój podbój Plessans, przychodzi do niego z wyznaniem długo tajonej namiętności, on ją od siebie odpycha i jak karzący sędzia podnosi do góry rękę, ze słowami Pisma, wypędzając od siebie grzesznicę. Oczywiście ksiądz, raz nim będąc, nie mógł, nie powinien był zrobić inaczej. Zola ma inne zdanie. Zwykła jego obiektywność ustępuje w tym miejscu widocznemu wyrokowi potępienia przeciw człowiekowi, który wystąpił wbrew prawom natury i dla fanatycznych mrzonek odtrącił od siebie kochającą go istotę (nb. żonę i matkę). I kiedy się czyta książkę, mimo woli czuje się w pierwszej chwili sympatię dla odtrąconej, a wstręt i niechęć dla tego, który odtrącając ją, wypełnił nie tylko przyrzeczenie kapłańskie, ale zwykły obowiązek uczciwego człowieka²⁰⁰.

²⁰⁰ Warto przytoczyć fragment, o którym pisze Gnatowski, by lepiej zrozumieć ową mimowolną sympatię dla odtrąconej. „Owidzie, zapominam, że jesteś księdzem! Owidzie, mówię do ciebie jak do upragnionego kochanka! Wszak powiedziałeś mi przed chwilą, że księdzem jesteś w kościele, a tutaj jesteś tylko człowiekiem. Ja do człowieka się zwracam. Ty, jako mężczyzna, musisz mnie wysłuchać! Ja ciebie kocham! Owidzie, ja konam z miłości do ciebie! Płakała. Ksiądz Faujas wyprostował się, zmierzył ją pogardliwie oczyma, zawrzała w nim nienawiść, jaką czuł zawsze względem kobiet, i rzekł, smagając ją swoim wstrętem: – Nikczemna gadzino, żyjąca tylko ciałem! Myśla-

Ta sama myśl spotyka się także w *La faute de l'abbé Mouret*²⁰¹. Zaprawdę, trudno posądzać, żeby ksiądz Mouret mógł być zdolny do grzechu. Wychowany od dziecięctwa wśród murów seminarium, przejęty panującą tam atmosferą mistyczną i ascetyczną (idziemy krok w krok za autorem) młody ksiądz nie zna życia i ludzi, świat i jego pokusy uważa za nieprzyjaciela, którego mu kazano zwalczać modlitwą i umartwieniem. Jest też cały oddany swemu powołaniu i obowiązkom, a zasoby sił żywotnych i młodzieńczego ognia, których przytłumić nie zdołała seminaryjska²⁰² klauzura, przebijają się w religijnej egzaltacji, w ascetycznym oderwaniu się od świata, w którym spotyka samo tylko zepsucie, indyferentyzm religijny i zmateriałizowanie. Dla innego, w takim otoczeniu szczególnie, nie brakłoby może na pokusach – on tak jest czysty, tak cały w idealnym świecie ducha żyjący, że to niebezpieczeństwo jest dla niego żadnym. Aż jednego razu zdarza się nieprzewidziany wypadek: długa i ciężka choroba, w czasie której młodego księdza pielęgnuje w domu jednego z parafian młoda dziewczyna, także prosta i dzika trochę, jak polna roślina. Postać jej przemyka się przed jego oczyma

łem, że potrafisz w sobie stłumić nieczyste twoje chuci... że nie będziesz śmiała wypowiedzieć ich słowami... Bezwstydnico, rozkoszująca się w kale... Pokuso wszeteczna, chcąc niweczyć siłę myśli człowieczej! Pokuso pełna niskości uczuć i pragnąca upadku wszystkiego, co wyższe! Plugawe stworzenie, chcące zwalczać śluby naszej czystości. Kościoły powinny być przed wami zamknięte, bo wszystkie śmieciem i hańbą trącicie! Wy nieczyste, wy na zawsze przekłete!” (E. Zola, *Podbój Plassans*, Warszawa 1897, s. 609–610).

²⁰¹ *La faute d'abbé Mouret* (*Grzech ojca Mouret*) – druga powieść Zoli ogłoszona w skrócie na łamach „Przeglądu Tygodniowego” w 1. poł. 1877 roku pt. *Błąd abbé Moureta*. Wcześniej w odcinkach ukazał się *Jego ekscelencja Eugeniusz Rougon* (oryg. *Son Excellence Eugène Rougon*) wraz z omówieniem twórczości Zoli.

²⁰² Seminaryjska – tu: seminaryjna.

wśród gorączkowych snów i majaczeń, a gdy choroba ustąpiła, ona jest pierwszą i jedyną prawie istotą, jaką koło siebie widzi. Choroba odebrała mu pamięć przeszłości, myśl ma tyle tylko siły, żeby terażniejszość objąć – spędza więc rekonwalescent bez wyrzutów sumienia dnie przy tej uroczej istocie, do której mu serce bije – jest z nią szczęśliwy. Razu jednego miłosną pogadankę w ogrodzie przerywa odgłos kościelnego dzwonu, którego we wnętrzu domu nie było słyhać; z tym dźwiękiem wraca księdzu pamięć przeszłości, a zarazem poczucie złamanej przysięgi i przekroczonego obowiązku. Waha się przez chwilę, nie mając siły oderwać się od tej, do której przyłgnęło jego serce z całą siłą pierwszego uczucia – ale w tej chwili przed parą kochanków pojawia się wysoka postać zakonnika, nauczyciela szkółki parafialnej, uosobienie ciemnego, ascetycznego fanatyzmu – i z wyciągniętą ręką, z okiem ciskającym błyskawice wzywa księdza do opuszczenia tego raj, w którym zakazanych kosztował owoców. Ksiądz oprzeć się nie śmie, nie może; wahanie znika, ofiara fanatyzmu wraca do swego jarzma, z którego wyzwoliła się na chwilę, a za odchodzącym – dodaje Zola poetyczniej, niż na realistę przystało – szumią złowrogo drzewa ogrodu, rzucając mu przekleństwo za to, że zgwałcił wieczne prawo natury, inaczej mówiąc, że nie poddał się zmysłom, i że, choć późno, przypomniał sobie obowiązek.

Komentarz byłby zbyteczny: Zola, realizm współczesny jest cały w tym obrazie.

Jeżeli z ogólnej tendencji utworów Zoli przejdziemy do szczegółów – będziemy musieli przyznać, że w swoich *Rougon-Macquart* przedstawił nam autor wszystkie stany i wszystkie warstwy społeczne, że dał nam wszechstronny obraz Francji w czasach drugiego cesarstwa. W *La faute de l'abbé Mouret* maluje lud wiejski, w *Le ventre de Paris*²⁰³

²⁰³ *Le Ventre de Paris* (1873) – *Brzuch Paryża* – zob. przyp. 198, s. 228.

mieszczaństwo, w *La Curée*²⁰⁴ klasy wyższe, jaskrawy i spanoszony tłum, otaczający tron Cezara, jego dwór i rodzinę. Widzimy, jak ten obraz jest wszechstronny i w jak szerokie ramy ujęty – zobaczmy, czy jest równie prawdziwy.

We wszystkich tych powieściach uderza nas pesymizm autora, czarne okulary, jakimi zapatruje się na świat i ludzi. Przywykliśmy już wprowadzić widzieć w powieści realistycznej same tylko ujemne strony życia i same czarne charaktery – wszakże i te grzeszą u Zoli nienaturalnością i przesadą. Jest to błąd wielki. Jeśli już bowiem powieść ma być tylko fotografią życia, niechże je przynajmniej odtwarza z całą prawdą i zarówno uwzględnia jego jasne, jak i ciemne strony. Jeśli ma być prostym zestawieniem pewnej sumy faktów, powtarzających się w życiu codziennym, niechże wybiera takie, jakie widzi i spotyka każdy, nie te zaś, które są wyjątkami. Uogólnianie wypadków pojedynczych, podnoszenie wyjątku do wysokości typu, naciąganie wszystkich objawów życiowych do pewnej z góry nakreślonej miarki i przedstawienie ich w takim świetle, jakie najlepiej tendencji autora odpowiada – to ogólny a ważny zarzut, jaki wszystkim powieściom Zoli musi zrobić bezstronny krytyk, wtedy nawet, gdyby o tendencji tych utworów chciał zamilczeć.

Już w obrazach z życia rzemieślników i mniejszego mieszczaństwa, w takim *Ventre de Paris* i innych, błąd ten uderza nas na każdym kroku. Ci ludzie, wyczuci ze wszelkich pojęć o moralności i obowiązku, oddani najgorszym namiętnościom i zmysłowemu popędowi, rozbestwieni i zmateralizowani – to zapewne nie fałsz, nie wymyślony, fantastyczny obraz – to rzeczywistość. Spomiędzy innych ludzi nie mogły wyjść pożary i orgie komuny; upadek moralny, który je wywołał, nie mógł być mniejszy. Tylko czy ci ludzie są wszyscy takimi, jak ich maluje Zola? Czy

²⁰⁴ *La Curée* (1871–1872) – *Zdobycz*.

wśród tych rembrandtowskich²⁰⁵ cieniów nie ma ani jednego jaśniejszego promienia, ani jednej choćby iskierki światła? Czy wewnątrz Paryża zarówno, jak i jego przedmieścia są tylko wielką menażerią dzikich zwierząt? W imieniu godności człowieka, owego hałaśliwego godła rewolucji, tak poniżonego przez jednego z jej synów, trzeba powiedzieć stanowczo – nie! Tak źle nie jest, być nie może. Zola odmalował obraz prawdziwy może, ale obraz ten nie jest fotografią całej warstwy społecznej, jaką w nim przedstawia autor, tylko niektórych jej części. Poza tymi obalamuconymi i zdemoralizowanymi masami, które jako najhałaśliwsze reprezentują zazwyczaj całą klasę rzemieślniczą, kryją się inne, lepsze, w których przechowały się jakieś tradycje i jakieś obowiązki, a o tych ani słowem autor nie wspomniał.

Jeżeli z tego powodu możemy zarzucić tym obrazom Zoli jednostronność, zarzut ten będzie daleko jeszcze słuszniejszy odnośnie do tych utworów, które malują życie ludu wiejskiego. Tu już musimy protestować na każdym kroku, musimy konstatować fałsz za fałszem. Jak to, ci ludzie tak zmateralizowani, że oprócz grosza nic ich nie obchodzi, ci ateusze w sukmanach, te kobiety zachowujące zamiast religii rodzaj jakiegoś pogańskiego zabobonu – ten cały świat wiejski, pozbawiony swego wdzięku i prostoty, a okryty jakimś pożyczonym na pół miejskim łachmanem – to ma być prawda? Jak to, to zepsucie poczynające się w latach dziecięcych, te dwunastoletnie rozpustnice i o rok starsze Don Juany, te roje dziewcząt, z których ani jedna nie została od demoralizujących wpływów wolną – to ma być fotografią rzeczywistości, obrazem życia ludu?

²⁰⁵ Rembrandt, właśc. Rembrandt Harmensz van Rijn (1606–1669) – malarz holenderski, uznawany za jednego z największych artystów wszech czasów. Gnatowskiemu chodzi o mrok spowijający postaci i przestrzenie na obrazach twórcy – mistrza w operowaniu światłocieniem.

Gdyby tak było, gdyby zepsucie ogarniające wyżyny społeczne miało dosięgnąć do tych warstw najniższych, w których zazwyczaj koncentrowały się najzdrowsze soki i siły żywotne każdego organizmu społecznego – organizm ten przestałby mieć warunki istnienia, rozpadłby się z pewnością w gnijące kanały. Bogu dzięki tak nie jest. Jeżeli obalamucenie umysłów i zepsucie rozsiewane wśród ludu przez dokt[r]yny, jakie Zola i zwolennicy jego wyznają, szerzy się zarówno we Francji, jak i gdzie indziej, to przecie wpływ doktryn tych nie jest tak powszechny i zupełny, jak go nam autor wystawia. Mimo chwilowych obłądów i wyjątkowej demoralizacji lud jest i pozostanie na długo najzdrowszą i najlepszą warstwą społeczeństwa, jedyną, z której kiedyś odrodzenie ludzkości, powrót do źródeł prawdy i światła będzie mógł nastąpić²⁰⁶.

²⁰⁶ Nadzieje pokładane w polskim ludzie to ważki wątek dziewiętnastowiecznej tradycji patriotycznej; łączy się z romantycznym uznaniem wagi źródeł folkloru i chłopskiej wrażliwości religijnej (nawet pogańskiej). Gnatowski miał silnie uwewnętrznzone to przekonanie, również ze względu na postulaty i program Koła Idealistów, które tworzył w czasie studiów w Rydze. Jak pisał Kazimierz Szafnagel: „Oświata ludu stała się jednym z głównych dezyderatów tego programu. Lud oświecić, doprowadzić go do samowiedzy obywatelskiej i narodowej, by przy jego pomocy, a raczej przez niego, podźwignąć kraj z upadku – to było ideałem programu, który, ażeby wykonać, należało samemu się uczyć i samemu pracować nad swym umysłem i moralnym udoskonaleniem” (K. Szafnagel, *O początkach „Arkonii”*, w: *Księga pamiątkowa „Arkonii”...*, s. 135). Warty uwagi jest ton tych wspomnień, odznaczający się egzaltacją i mitotwórczą retoryką: „Więc by uspołecnić i uświadomić narodowo lud, należało iść do niego ze słowem nie nienawiści klasowej, lecz miłości; a przez wytrwałe, taktowne i życzliwe z nim postępowanie rozbudzić ufność do siebie i uznanie. I dopiero wówczas rozniecić w nim światło samowiedzy narodowej i narodowych ideałów. A w krajach, gdzie lud obcy nam jest mową lub wyznaniem, żyć z nim tak, aby włościanin odczuł wartość moralną naszego ducha: sprawiedliwego a wyrozumiałego, zawsze gotowego pomóc, oświecić i przebaczyć, ducha człowieka, któremu

A obok tych nizin społecznych, tych mieszczan i wieśniaków, na których patrzy z takim pesymizmem, jakże

nie wstrętna chłopska sukmana, który, gdy ściska twardą dłoń chłopską, to czyni to z poczuciem wewnętrznej pokory wybrania losu, co, obdarzony dostatkiem i wiedzą, modli się do swego stwórcy słowami: «wszystko mi dałeś, co dać mogłeś, Panie**» – i ze czcią chyli głowę przed tym synem ziemi, który z woli Bożej i niezłomnych praw ekonomicznych od zarania dni swoich własnymi rękoma ziemię tę obraca, by się z plonu jej pożywić, i w cichości czyni to do deski grobowej, na którą się kładąc, ufny i z poczuciem wypełnionego żywota – zasypia, szepcząc: «ot, jakos przeszło życie»... A gdy włościanin odczuje naszego ducha, szczerze i z przekonania demokratycznego, ducha, który lud kocha, bo to jest lud maluczkich, o których Pismo Święte powiada: «Błogosławieni ubodzy duchem, albowiem ich jest Królestwo Niebieskie» – to on i nas uszanuje i pokocha, i wyrzeknie do nas: «my z wami!» (ibidem, s. 143–144). Społeczny program Kółka Idealistów łączy się z wcześniejszym o półwiecze zainteresowaniem sztuką ludową; już wówczas snuto podobne podniosłe założenia. Jak pisała Dorota Simonides, wskazując na źródła tych przekonań u zarania stulecia: „[P]olscy entuzjaści folkloru pierwszej połowy XIX wieku mocno uwierzyli, że jest on najbardziej tajemniczą kategorią kultury, którą należy się zainteresować i którą należy poznać. Dziwić natomiast musi, i tu tkwi kolejny przykład procesu mitologizacji, że zanim ruszono w lud, zanim naprawdę dobrze poznano zebrane utwory i zjawiska folkloru, już wcześniej się nimi zachwycono, wcześniej, niemal na wyrost, przewidywano, że tkwią w nich zjawiska o wyjątkowej wartości. Stąd tak wielki dla nich, choć nie zawsze uzasadniony, szacunek, implikowanie im misji i własnych projekcji, na wzór wizji, jaką o chłopstwie i jego kulturze mieć chciano. Toteż chłop, polski wieśniak i rolnik był istotą niemal sielską, o wysokim poziomie moralnym, kochającym się – jak to przekaz ustny pieśni przez owych entuzjastów ukazuje – wyłącznie platonicznie, nie zażywającym alkoholu, co dzień sławiącym Boga i ojczyznę. Ten zresztą obraz chłopca i folkloru polska kultura uznała za «kanon» i do dziś żyje on jako tzw. kolbergowski folklor, mimo iż nigdy takiego nie było” (D. Simonides, *Folklorystyka wobec mitologizacji politycznej w pierwszej połowie XIX wieku*, w: *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, red. W. Wrzesiński, Wrocław 1994, s. 73).

nam autor maluje klasy wyższe, przedstawiające w naszej epoce inteligencję, cywilizację i postęp. Zaprawdę, zdanie jego nie jest bardzo pochlebne i gdyby mu uwierzyć, można by powziąć bardzo złe wyobrażenie o owym „wielkim” wieku XIX, który takie wydał owoce. Emil Zola przedstawia stolicę Francji w czasach drugiego cesarstwa jako wielkie gniazdo zepsucia i bezwstydu, a sfery najwyższe – jako rój awanturników, którzy największymi zbrodniami i najcyniczniejszym łotrostwem dochodzą do władzy, pnąc się po karkach jedni drugim i strącając wzajemnie; poświęcając wszystko, nawet wszechwładne względy ludzkie, dlatego żeby dojść do celu, a chwile wolne od tej pracy urozmaicając najwyuzdańszą rozpustą. W całej tej szerokiej galerii typów czy karykatur cesarstwa, mających podobno wyobrażać znane i w świecie politycznym wybitne postacie, nie ma ani jednej, która by była, nie mówię już uczciwą, ale zachowującą przynajmniej pewne pozory uczciwości. Wszyscy bez wyjątku są łotrami pierwszego rzędu, a miejsce ich wielostronnego działania – owa stolica cywilizowanego świata – przypomina na przemian złodziejską jaskinię lub dom publicznej rozpusty.

Czy tak było w istocie? Czy doprawdy taką postać miał Paryż, Francja i ci, co stali u jej steru w ciągu lat 20 po grudniowym przewrocie? Zapewne; czasy te pozornego blasku, brzmiących frazesów i ukoronowanego blichtru nie należą do najświetniejszych i najzaszczytniejszych w rocznikach dziejowych, a kilka sfałszowanych trofeów i papierowych wieńców nie mogą dodać wiele chwały dziecinnemu czy zdziecinniałemu narodowi, który je na serio przyjmował. Dziś, gdy po kadzidłach długoletnich i po zapamiętałych wrzaskach i oszczerstwach zaczyna się robić coraz większa jasność nad dziejami tej smutnej epoki, sąd o niej, wolny od wielu niesłusznych uprzedzeń, musi być przecie bardzo surowy. Znamy dziś te czasy największego rozwielenienia się materializmu, okrytego

hipokrycką zasłoną pseudokonserwatywnych paradoksów. Znamy dzieje tych ludzi i tego świata, który z dala zdawał się tak potężny i wielki, a w rzeczywistości był tak bardzo mały i na tak wątych podstawach się opierał, że dla obalenia go wystarczyło pierwszego poddmuchu wiatrów przeciwnych. Znamy ten bezwstyd kryjący się pod fałdami płaszcza cesarów, te księżne krwi, którym policja musiała w teatrach przypominać przyzwoitość, te ambasadorowe uczące się cynicznych szansonetek od Teresy z „Alkazaru”²⁰⁷; te wielkie damy rywalizujące z kokotkami i naśladujące je we wszystkim; tych wielkich panów uciekających za granicę z cudzymi pieniędzmi; te wybryki wszelkiego rodzaju, którym brak taktu uczciwej może, ale lekkomyślnej cesarzowej²⁰⁸, tak szerokie zostawiał pole. Znamy także i tę całą ciemną, ukrytą starannie przed światem stronę cesarstwa, owe nieustanne konspiracje na tronie, owe sprawy nie lubiące wychodzić na światło dzienne, ów tłum istot podejrzanych, a często zbyt dobrze znanych, otaczających tron ukoronowanego awanturnika i rzucających się na połów urzędów, dochodów i zysków jak stado kruków na świeżą padlinę. Znamy to wszystko; w ostatnich już czasach świetne pióro utalentowanego dyplomaty²⁰⁹ napiętnowało dostatecznie te awanturnicze

²⁰⁷ Chodzi o Désirée Emmę Valladon, pseud. Thérésa (1836–1913) – śpiewaczkę francuską; występowała w Théâtre del la Porte Saint-Martin i właśnie w Alkazarze, kawiarni i sali koncertowej działającej od 1858 roku w Paryżu; śpiewała również na dworze Napoleona III oraz na innych dworach europejskich, choć jej występom towarzyszyła aura skandalu. Gnatowski być może odwołuje się tu do wydanych w 1865 roku wspomnień artystki: *Mémoires de Thérésa, écrits par elle-même*.

²⁰⁸ Eugenia de Montijo (1826–1920) – znana jako cesarzowa Eugenia, ostatnia monarchini francuska, żona Napoleona III; miała istotny wpływ na politykę Francji w tym okresie.

²⁰⁹ *Les dernier des Napoleons p a r ****, Paris 1872 [przyp. – J.G.]. Publikacja hrabiego Émile’a de Kératry’ego (1832–1905), francuskiego polityka, żołnierza i pisarza, zwolennika wojny z Prusami.

rządy będące naturalną a konieczną konsekwencją zasad rewolucyjnych. Czy jednak rządzących i rządzonych Emil Zola przedstawił w rzeczywistym świetle? Podobno nie. Ten sam zarzut, który zrobilibyśmy jego obrazom z życia klas niższych, odnosi się i do tych także, które malują dwór cesarski i jego bliższe lub dalsze otoczenie. Realizm tych obrazów jest nie tylko trywialnością i cynizmem – jest fałszem. To darmo; wśród tych ludzi, których tam widzimy, nie wszyscy przecie mogli być oszukującymi i wyzyskującymi; musieli być także wyzyskiwani i oszukiwani; nie wszyscy mogą być łotrami, choć drobny procent musiał zostać mniej lub więcej uczciwych. A gdyby tak nie było nawet, to przecież w tych sferach tak wysokich musiały być zachowywane przynajmniej pewne pozory przyzwoitości, do których zniewala każdego dobre wychowanie. Wiemy wprawdzie, że zdarzały się czasem u osób najwyższych wypadki umyślnego lekceważenia opinii i powszechnie przyjętych zwyczajów, ale wiemy także, że to były wyjątki, które swój rozgłos zawdzięczały właśnie może swej rzadkości. Ogół, choć zepsuty i bardziej lekceważący względy przyzwoitości niż w każdej innej epoce, nie przekraczał przecie, w pozorach przynajmniej, pewnych granic, które tworzą jakąś różnicę między salonem a piwiarnią. U Zoli różnicy tej nie ma wcale. Jego książęta, bankierzy i wysocy dostojnicy państwa są przeniesieni żywcem z szynku na woskowaną posadzkę. Trochę prawdy w tym jest, ile że, jak ktoś powiedział, drugie cesarstwo było spekulacją dorobkiewiczów – tylko że są pewne względy, które i dla dorobkiewicza nie mogą być obce. Ci ludzie zaś, co się rzucają na jedzenie jak wilki na żer i pastwią się nad zastawą bufetów jak stado ludożerców; ten minister stanu odbierający od znajomej panny szpicrutą po twarzy jako wesoły żarcik; ten dwór cesarski tańczący kankana na półoficjalnych recepcjach – to już za nadto, to nie fotografia, ale bardzo przesadna karykatura.

A na tym tle, tak jaskrawym i ożywionym, przesuwa się akcja w oddzielnych powieściach, dość luźnie z sobą związana, zawierająca jednak ciekawe i charakterystyczne ustępy. Oczywiście, jest tu także i miłość, inaczej trochę pojęta niż u klasyków i romantyków, bardziej pojęciem nowoczesnym odpowiednia, bardziej – nie wiem, czy prawdziwa, ale – realna. Podobną widzieliśmy już u Flauberta; może ciekawszą jest u Zoli.

Weźmy np. ten stosunek macochy z pasierbem w najbardziej może ze wszystkich powieści charakterystycznej *La Curée*. Pannie Reginie²¹⁰, córce bogatego mieszczanina paryskiego, zdarzył się wypadek, wskutek którego nastąpiła potrzeba prędkiego wstąpienia w śluby małżeńskie. Stary Suchard, jeden z licznej rodziny Rougonów, przybył wraz z innymi do stolicy za kuzynem, wyniesionym do najpierwszej w kraju godności – zgadza się swą ręką i imieniem osłonić awanturę pensjonarki, w zamian, rozumie się, za znaczne wynagrodzenie²¹¹. Regina zostaje żoną starego spekulanta, jednego z tych kruków przylatujących stadami na żer do Paryża; zarazem zaś zostaje przybraną matką jego syna z pierwszego małżeństwa, 13-letniego chłopaczka, przybyłego świeżo z prowincjonalnego kolegium. Chłopak, od najmłodszych lat zepsuty przez szkolnych towarzyszy, ciągnie dalej swe wykształcenie na garderobianych macochy, a następnie w pół- i ćwierćświatku paryskim, towarzyszy Reginie w jej

²¹⁰ Regina – błędne imię głównej bohaterki *Zdobyczy*, w oryginale przez Zolę nazwanej Renée, w polskim przekładzie – Renata. Imię Regina nosiła kontrowersyjna bohaterka odsądzanej od czci przez kręgi konserwatywne Galicji trylogii Aleksandra Świętochowskiego *Dusze nieśmiertelne*. Echa publicznego odczytania jej treści mogły rzutować na tę pomyłkę Gnatowskiego i przechrzczenie w ten sposób uwikłanej w na poły kazirodczy romans heroiny Zoli.

²¹¹ Wynagrodzenie (daw.) – wynagrodzenie.

spacerach i wizytach, w jej konferencjach z Wormsem²¹², królem mody, asystuje przy jej toalecie i spełnia przy tym funkcję panny służącej. Ona się nim bawi jak dzieckiem, choć nieraz spojrzenia, ruchy i słowa tego niedorosłego rozpustnika dają jej wymowne świadectwo, jak dawno już z dzieciństwa wyszedł. A tymczasem lata płyną za latami, młodzi ludzie są zawsze razem, jak dwóch szkolnych kolegów wyprawiają różne awanturnicze wycieczki na maskarady, do restauracji, na bale półświatka, na bulwary o północy, przy tym zaś nie obchodzi się bez słówek dwuznacznych, bez żarcików pieprznych, bez rozmów o „tych paniach”, które były wówczas wzorem dam wielkiego świata. W jednej z takich wycieczek nocnych, przy kolacji w jakiejś restauracji bulwarowej – zostają sam na sam. Oboje są czegoś zmieszani, podrażnieni – rozmowa się nie klei – kobieta, żeby przerwać męczące milczenie, chce wstać i zabierać się do odejścia, wstając, zaczepia się, pada, a w tej chwili młody człowiek na nią się rzuca... I tak następuje zawiązanie tego stosunku, który się przygotowywał przez lat kilka, a podobnym jest zupełnie do tego, jaki widzieliśmy w *Madame Bovary*. Tylko że nie ma tu sentymentalnych frazesów, na których lep dała się złapać Emma, tylko że Regina jest od niej więcej w rozpuszcie wyrafinowaną. Te schadzki w łaźni, te noce spędzane w ciepłarniach, to bogactwo pomysłów w nasyceniu żądzdy – tym nie mogła się nawet pani Bovary poszczycić. Ale wszystko ma swój koniec – stosunek miłosny zrywa się nareszcie, gdy młody człowiek, przyszedłszy w nocy do apartamentów Reginy, zastał w nich innego mężczyznę. Mężczyzną tym był jego ojciec. Pomysł ten tak po-

²¹² Worms – najznamienitszy znawca mody i krawiec arystokratycznego świata z cyklu Zoli. Postać wzorowana na Charlesie Fredericku Worthu (1825–1895); architektką jego sukcesu była cesarzowa Eugenia.

tworny, żeby robić ojca rywalem syna w łożu macochy, nie jest jednakże najlepszym z pomysłów Zoli: wyżej można to postawić, że ten ojciec wie o stosunku między żoną a synem i w zamian za oddany mu na spekulację posąg Reginy patrzy na to przez szpary. A jako dodatek do tych potworności widzimy naokoło naszkicowane z lekka, ale wyraźnie, rzeczy obrzydliwsze jeszcze: owe przyjaźnie podejrzone, owe stosunki przeciwne naturze – długi łańcuch bezeceństw i brudów, na które wzdryga się nie tylko uczucie moralne, ale i poczucie godności człowieka.

Dosyć. Dalej już iść nie można. Powieści Emila Zoli mają tę niezaprzeczoną wyższość nad innymi, że sprowadzają od razu czytelnika najniżej, jak tylko myśl ludzka zejść może. Prześcignąć ich pod tym względem niepodobna. Zasługą ich jest także, że przedstawiają realistyczny kierunek w całej jego nagości, nie bawiąc się w żadne pokrywki i hipokryckie omówienia. Toteż gdyby kto z ludzi pojmujących poważnie i uczciwie sztukę uległ wpływom realistycznej szkoły i chciał iść we wskazanym przez nią kierunku, dostatecznym zapewne byłoby dla niego przeczytać jedną z powieści Zoli, aby się przekonać, do jakich rezultatów szkoła ta może doprowadzić i jakie są jej owoce.

Jan Gnatowski²¹³

[Podsumowanie]

I tak przeszliśmy krok za krokiem całe dzieje szkoły realistycznej w literaturze francuskiej: od jej pierwszych zawiązków i nieśmiałyh objawów początkowych aż do najwyższego spotęgowania i rozwoju, jakiego w chwili obecnej dosięgła. Szczebel za szczebłem zstąpiliśmy aż na sam dół długiej drabiny, jaką sztuka współczesna schodziła coraz niżej a niżej, aż do samego dna przepaści, aż do zupełnego upadku. Od Mussetta do Balzaka, do Flauberta i Droza, od tych do Feydeau i Zoli, staraliśmy się uwydatnić w utworach realistycznych pisarzy ślady doktryny, której streszczenie postawiliśmy w początku naszej pracy; staraliśmy się także wykazać doktryny tej konsekwencje i owoce, jakie dla literatury przyniosła. Przedstawiając ten smutny proces wewnętrznego rozkładu i stopniowego upadku świetnej niegdyś literatury, staraliśmy się wykazać przyczyny i czynniki tego upadku, mającego swe główne, a bodaj i jedyne źródło w wyprzysiężeniu się tradycjom i ideałom, w zepsuciu i zmaterjalizowaniu porewolucyjnego społeczeństwa. Zostaje nam teraz jedno tylko pytanie do rozwiązania: jakie są widoki na przyszłość realizmu, jaką może być przyszłość literatury francuskiej?

²¹³ Biogram autora – zob. przyp. 3, s. 105.

Pytanie to starało się rozwiązać w naszych czasach wielu krytyków z obozu przeciwnego realistom, a odpowiedź ich wypadła najczęściej bardzo optymistycznie. Dowodzili oni, że realizm był tylko chwilową modą, nie długowiecznym obłędem, który z czasem ustąpić musi, a przynajmniej pozbędzie się swych ekscesów. Dowodzili, że ekscesy te dosięgły już kulminacyjnego punktu, poza którym musi się zacząć reakcja; dostrzegali nawet znamion tej reakcji w zwiększeniu się poetycznej literatury we Francji, w pojawieniu kilku nowych rymotwórców etc. Wszystko to mogło być słusznym, tylko na nieszczęście ci panowie zapominali o tym, że literatura, będąc odbiciem pojęć i dążeń oświeconego społeczeństwa, musi z nim zostawać w ciągłym a bliskim stosunku; zapominali, że wyższemu nastrojowi literatury musi odpowiadać podobny nastrój społeczeństwa; że w społeczeństwie zmaterializowanym i zepsutym idealny kierunek literatury byłby podobną anomalią, jaką by się zdał materializm literatury wśród społeczeństwa przechowującego część dla wyższych ideałów. Ponieważ zaś nie da się zaprzeczyć, że prawdziwym wyrazem pojęć i dążeń naszej epoki jest właśnie realizm – redukcja go do rzędu przemijającej mody i lekceważenie byłoby bardzo wielkim błędem. Być bardzo może, że powieści Zoli i Feydeau są kulminacyjnym punktem tego kierunku, być może, że tu i ówdzie pojawiają się usiłowania reakcji przeciw panującemu prądowi – zdaje mi się jednak, że usiłowania te dopóty nie będą miały radykalnego wpływu i nie przyniosą owoców, dopóki się ograniczać będą na samej tylko literaturze. Jak drzewo usychające lub zły wydające owoc przede wszystkim opatrzyć należy, czy grunt, z którego ciągnie soki pożywne, nie jest zepsuty lub jałowy – tak i w literaturze poprawę i reakcję zacząć będzie można wtedy dopiero, gdy społeczeństwo nie będzie żądało dla zepsutego podniebienia kajenny lub assa-foetidy. Odrodzenie literatury i sztuki

winno być poprzedzone odrodzeniem społeczeństwa. Wtedy dopiero, gdy społeczeństwo wyrze się kłamliwych haseł i fałszywych bożyszczy, którym hołdowało tak długo, i dawne ideały znów podniesie na ołtarz ludzkości – wtedy i sztuka opuści manowce i z drogi prowadzącej do upadku i śmierci ducha wróci na tę, na końcu której gwiazda ideału ludzkości przyświeca.

J.[ózef] K.[arol] Kotarbiński²¹⁴

**Wsteczność w krytyce literackiej.
(Jan Gnatowski – *Realizm w literaturze
nowoczesnej – studium*) [rec.]**

I.

Jest to faktem powtarzającym się w rozwoju nowszej literatury naszej, że rozpleniony nad miarę w dziedzinie życia umysłowego konserwatyzm stara się odosobnić sztucznym kordonem społeczeństwo nasze od prądów umysłowych lub artystycznych będących objawem postępu i wyzwolenia się umysłu ludzkiego od ciężącej nad nim przewagi autorytetów. Gdy w życiu umysłowym przodujących oświacie narodów zatętni nowa pulsacja, ukaże się nowy prąd literacki i artystyczny, wnet dłonie naszych przeciętnie prawomyślnych krytyków mozołą się w pigmejskim trudzie, sypią ochronne tamy i groble, zwalają mnóstwo gruzu umysłowej starzyny, jakby w świecie

²¹⁴ Józef Kotarbiński (1849–1928) – pisarz, krytyk literacki i teatralny i – w czasie ogłoszenia niniejszego szkicu – aktor; w latach 90. będzie współpracował z Tadeuszem Pawlikowskim, a w 1899 roku obejmie posadę dyrektora Teatru Miejskiego w Krakowie, w którym podczas jego kadencji wystawione zostanie *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego. Kotarbiński uczęszczał do Szkoły Głównej, między innymi wraz z Aleksandrem Świętochowskim, Henrykiem Sienkiewiczem czy Piotrem Chmielowskim, czołowymi przedstawicielami pozytywistycznego natarcia we wczesnych latach 70. Jako reprezentant środowiska „Przeglądu Tygodniowego” zajmuje stanowisko wobec studium Gnatowskiego.

ducha stwarzanym przez życie ludzkości istniała siła zdolna zatrzymać rwący pęd postępowego rozwoju.

Podobne zjawisko na małą skalę widzimy w ostatnich momentach nowego literackiego ruchu, wywołane zajęciem, jakie w pewnych warstwach naszego ogółu wywarły najnowsze plody francuskiego realizmu, który zarysował się tak wybitnie w dziejach współczesnej twórczości.

Kierunek ten, niebędący zresztą absolutnie nowym w dziejach sztuki, w obecnej chwili wzrasta do niezwykłych rozmiarów i znajduje się w całej pełni świeżo ożywionego rozkwitu. Kto pojmuje naturalne konsekwencje rozwoju umysłu ludzkiego, co znużony bezpłodnym bujaniem w mętnej sferze idealizmu, widząc ruinę tylu tęczowych gmachów rzekomej wiedzy, zwrócił się pilnie do badania najbliższych mu zagadnień, ten zrozumie konieczność pojawienia się realistycznego zwrotu w literaturze nadobnej.

Gdy wszystkie prądy umysłowego życia przenikają się dzisiaj i płaczą wzajemnie, nic dziwnego, że kierunek realny, zapanowawszy tak wszechwładnie w dziedzinie wiedzy, otworzył sobie nowe łożysko w dziedzinie literatury twórczej, tym bardziej że siła żywotna dawniejszych prądów literackich zmalała lub wyczerpała się zupełnie, że jednostronna przewaga pewnych idei filozoficznych lub pojęć artystycznych wywołuje naturalną w tym kierunku reakcję. Realizm w filozofii i literaturze jest wynikiem tej trzeźwej samowiedzy, do jakiej po wielu daremnych wysiłkach i próżnych zawodach dochodzi umysł ludzki: że treść natury naszej, czy to w życiu jednostkowym, czy to w przejawieniach się zbiorowej energii, nastrecza cały obszar palących zagadek, których poznanie lub rozwiązanie jest płodniejszym w rezultaty aniżeli owe wspaniałe często i wzniosłe, ale zawsze tak daremne, prawdziwie ikarowe wzloty myśli i fantazji człowieka ku słońcu prawdy bezwzględnej, prawdy, dobra i piękna.

Kolej dziejowego rozwoju sztuki i poezji uczy nas wprawdzie, że w nich znajdowały swe odbicie najidealniejsze prądy umysłowego życia ludzkości, ale z drugiej strony bezstronny, czysto obiektywny sąd porównawczy, oparty na zrozumieniu natury każdego objawu literackiego w związku z całością rozwoju cywilizacji każe nam równouprawnić wszelkie formy i rodzaje plodów literackich będące koniecznym tego życia i rozwoju odbiciem i rezultatem.

Głębsza, wszechstronna znajomość dziejów literatury i sztuki wykazuje, że w pewnych momentach rozwoju estetycznego żywioł realistyczny miał albo znaczenie współrzędne z innymi żywiołami, albo nawet stanowczą nad nimi osiągał przewagę, a to na mocy działania tych przyczyn, które warunkują twórczość literacką w ogóle, na mocy praw, których nie naruszy ani odmieni żaden szkolarski szematyzm²¹⁵ albo jednostronny duch filozoficznego sekciarstwa.

Wobec wielości objawów poetycznej fantazji, wobec tylu różnic i znamion, jakie na utworach sztuki wyciska rasa, epoka, miejsce oraz indywidualność samego twórcy jedno tylko stanowisko racjonalne może zajmować estetyka, jeżeli chce porzucić czczą gadaninę, błąkanie się po manowcach, jeżeli naprawdę chce zarobić sobie na nazwę nauki i oczyścić swe filozoficzne sumienie ze zbyt częstych grzechów frazeologii i dyletantyzmu.

Stanowiskiem tym jest jak najobszerniejsze uznanie wszystkich rodzajów i kierunków literackich, obiektywne wzniesienie się ponad wszelkie parciałości ciasnych teoretyków, a wreszcie wyprowadzanie ogólniejszych wywodów i wniosków estetycznych na mocy genetycznego badania danych utworów w związku z warunkami, w jakich one powstały.

²¹⁵ Szematyzm – tu: schematyzm.

Na tej drodze, sięgając w dal dziejową ku najpierwszym zaczątkom sztuki, może estetyk wysledzić głębsze prawo rozwoju twórczości i oznaczyć porównawczo względną wartość pewnej literackiej produkcji w stosunku do innych objawów danego okresu lub całości artystycznej pracy człowieka.

Na tej drodze tylko krytyk badacz może ocenić głębszą wartość wszystkich plodów i momentów poezji, poczynwszy od bajecznie olbrzymich symbolów mistycznej indyjskiej fantazji, od piekielnych wizji Dantego²¹⁶ lub seraficznych rojeń Słowackiego²¹⁷ aż do jędrnie realistycznych plodów Balzaca, Flauberta lub Zoli.

Nie tu miejsce rozwodzić się o zasadniczych zboczeniach od tej metody, jakie spotykamy w dziejach krytyki, podług mnie jednak dadzą się one sprowadzić do dwóch głównych punktów:

1) Pod względem literackim prawodawstwo krytyczne, opierając się na pewnym momencie poetycznego rozwoju oraz arcydziełach, które w nim powstały, często generalizuje ich cechy zasadnicze lub przypadkowe i podnosi je do znaczenia obowiązujących praw i przepisów. Zjawisko takie spostrzegamy w paragrafach i przepisach teoretyków i uczonych indyjskich²¹⁸, po części w prawidłach estetyki

²¹⁶ Dante Alighieri (1265–1321) – wybitny poeta włoski, autor *Boskiej komedii*, kluczowego dla kultury europejskiej poematu, o który chodzi Kotarbińskiemu, gdy pisze o „piekielnych wizjach”.

²¹⁷ Juliusz Słowacki był nazywany „poetą aniołów” czy „aniołem poezji”. Trudno ocenić z absolutną pewnością, które utwory może mieć tu na myśli Kotarbiński, entuzjasta twórczości poety, ale słowo „rojenia” sugeruje raczej dzieła okresu mistycznego; przez wzgląd na anielską symbolikę tych utworów warto wymienić *Genezis z ducha* czy *Króla-ducha*.

²¹⁸ Niełatwo określić, o których tekstach teoretycznych indyjskiej starożytności myślał tu Kotarbiński; najpewniej chodziło o rozważania na temat poezji zawarte w *Wedach* (powstawały w latach 1500–500 p.n.e.) lub o kanon sanskryckiej teorii, czyli

Arystotelesa²¹⁹, przesadnie spotęgowanych przez twórców pseudoklasycznego kodeksu²²⁰ w nowszych czasach; spotykamy je wreszcie w mniejszym stopniu i w dziejach nowożytnej krytyki, zbyt zapatrzonej często w jedne wyłącznie estetyczne wzory.

2) Pod względem moralnym, społecznym i estetycznym krytyka jednostronna zwykle sądzi całość rozwoju poezji ze stanowiska zasad lub idei wytworzonych przez jeden moment dziejowego rozwoju albo też z punktu widzenia jednej *a priori* stawianej teorii. Taki błąd spotykany w dosyć częstej ocenie utworów starożytnych ze stanowiska moralności chrześcijańskiej albo też w narzucaniu autorom realistycznym wymagań estetycznych, moralnych lub pedagogicznych sprzecznych stanowczo z punktem wyjścia i założeniem ich twórczości.

W jednej i drugiej z tych kategorii zasadnicze błędy wynikają zawsze ze stanowiska jednostronnego, z przeceniania wartości danych objawów lub zasad, z braku, jednym słowem, umiejętnej, naukowej metody badawczej. Zapominając o bardzo ważnym zadaniu wykrycia strony przyczynowej zjawisk literackich, o wyjaśnianiu praw rządzących twórczością, estetyka, krytyka literacka grzeszy nieustannie fałszywym przybieraniem roli prawodawczej, zmienia powagę głębokiego i bezstronnego badania na sztywne kaznodziejstwo lub propagandę pedantycznej akademickiej rutyny.

Natyasastrę Bharaty (II w. n.e.), *Dhvanyalokę* Anandavardhany (VIII w. n. e.) i *Sakty* Bhartrihariego (V w. n.e.).

²¹⁹ *Poetyka* Arystotelesa obok *Sztuki poetyckiej* Horacego to antyczne modele teoretycznego ujmowania literatury.

²²⁰ Kotarbiński pisze o klasycyzmie raczej europejskim niż polskim, ale w pierwszej kolejności należy wymienić *Sztukę poetycką* (1674) Nicolasa Boileau-Despréauxa oraz jej polski, młodszy odpowiednik: *Sztukę rymotwórczą* (1788) Franciszka Ksawerego Dmochowskiego.

W naszej zwłaszcza zdawkowej krytyce terroryzm morala w ostatnich czasach stał się doprawdy nieznośnym – za przykładem dawniejszych firmowych Arystarchów²²¹ uprzedzeniu do pewnych swobodniejszych objawów i form wiedzy i literatury wytworzył niezmiernie częste objawy estetycznej ciasnoty i wstecznicstwa. Duch pruderii i konwenansu literackiego skojarzony z lękliwą prawomysłnością i przeciętnym tchórzostwem myśli wywołał owo przeciągłe *sho[c]king*²²², jakie tu i ówdzie rozległo się w prasie i krytyce naszej z powodu ukazania się dzisiejszego francuskiego kilku płodów realizmu. Nie wdajemy się w tej chwili w ocenę wszystkich w tym kierunku objawów krytycznej opozycji, zwracając główną uwagę na studium pana Gnatowskiego *Realizm w literaturze nowoczesnej*, w którym autor po raz pierwszy występujący na szerszą widownię literacką wypowiedział najdobitniej całe *credo* krytycznego wstecznicstwa ze świadomością swych dążeń i celów, jakiej brakuje często pomniejszym szermierzom prawomysłności estetycznej.

W tym studium wszystkie niemal błędy jednostronności i uprzedzenia tak pospolite w konserwatywnej literackiej krytyce występują bardzo dosadnie, dlatego też zasługuje ono na bliższą uwagę z naszego stanowiska, nie dla swej głębszej wartości, ale dla tego typowego znaczenia. P[an] Gnatowski stawia kwestię realizmu na najgłębszych wedle swego mniemania podstawach metafizycznych, porównywa go z innymi zasadniczymi prądami twórczości literackiej, sądzi apodyktycznie w najwyższej instancji, ferując wyrok potępienia. Bliższy więc przegląd jego sądów i opinii pozwoli nam potrącić o najważniejsze

²²¹ Odwołanie do Arystarcha z Samotraki, właśc. Arístarchos (216–144 p.n.e.) – gramatyka greckiego uznawanego za twórcę krytyki literackiej, ucznia Arystofanesa z Bizancjum.

²²² *Sho[c]king* (ang.) – wstrząsające, szokujące.

zagadnienia estetyczne związane z kwestią realizmu oraz rozjaśnić może w niektórych punktach mroki krytycznego wstecznicstwa.

Z góry jednak zastrzegamy się, że praca nasza nie jest bynajmniej natchnioną bezwzględny uwielbieniem dążności i zasad realistycznego kierunku. Gdyby osobiste sympatie i zamiłowanie umysłowe mogły stanowić racjonalną podstawę krytyki, piszący te słowa może by się znalazł w gronie przeciwników realizmu, gdyż wyżej ceni rozkosz duchową, jaką sprawia mu przeczytanie choćby jednej kartki Sofoklesa, Dantego, Szekspira, Goethego, Byrona lub którego[ś] z naszych geniuszów idealistycznej poezji nad wrażenia otrzymane z przewertowania całych tomów Zoli lub Flauberta.

Ten jednak pierwiastek indywidualny, ten bezpośredni wyrok estetycznych zamiłowań jednostki nie może być fundamentem dla sądów gruntownie krytycznych, nie może być podstawą dla orzeczeń o głębszych zagadnieniach twórczości literackiej. Gdy bowiem fantazja i twórczość uprawnia w swym zakresie największy wzrost i energię indywidualizmu, krytyka badawcza powinna zająć stanowisko wprost przeciwne, czysto obiektywne, z którego samowiedza estetyczna może spokojnie i bezstronnie ogarnąć cały obszar i całą wielość objawów tej twórczej energii.

Zapominają o tym zwykle konserwatywni krytycy lub estetycy *minorum gentium*²²³, dla których często głos osobistego niezadowolenia lub kaprysu jest wyrokiem estetycznym ostatniej instancji.

Krytyk pragnący zająć stanowisko badawcze ceni wprawdzie głos intuicyjnego poczucia piękna, konieczny przy zrozumieniu tajemnic intuicji artystycznej, ale skrupulatnie kontroluje go sprawdzaniem racjonalnej metody

²²³ *Minorum gentium* (łac.) – niższego rzędu, drugorzędni.

badawczej, śledzi za genetyczną stroną utworów sztuki i ocenia je porównawczo, a względnie do punktu wyjścia i warunków twórczości mierzy wartość składowych żywiołów psychologicznych, estetycznych i moralnych.

Z tego punktu widzenia niepospolita ważność społecznego realizmu francuskiego przedstawić się musi bezstronnemu myślicielowi, który w każdym literackim zwrocie lub kierunku musi uznać wynik pewnego momentu w umysłowym i cywilizacyjnym rozwoju na mocy prawa zależności objawów sztuki od stanu moralnej atmosfery danego społeczeństwa.

Gdy jednak realizm z dziedziny estetycznej praktyki wdzieria się samowładnie w dziedzinę teorii, gdy zasady swoje chce podnieść do godności jedynie obowiązującej normy estetycznego tworzenia, wtedy, jak każda inna cząstkowa i jednostronna teoria estetyczna, nie może się ostać wobec racjonalnej krytyki, która ceni i bada sztukę realistyczną, ale nie uznaje realistycznego sekciarstwa.

II.

Jest to konieczną konsekwencją teorii estetycznych stawianych *a priori*, że układając obszar twórczości ludzkiej wedle swoich postulatów, nie przyznają uzasadnionej racji bytu objawom i momentom rozwoju sztuki, których nie można wtłoczyć w ich jednostronne ramy. Taką przede wszystkim jest „oficjalna”, jak ją niektórzy nowsi estetycy nazywają, teoria absolutnego ideału, którego wcielenie w formy plastyczne, sprowadzenie z wyżyn abstrakcji w dziedzinę estetycznej konkretności jest „zadaniem” sztuki, jak to się zwykle mówi w szkolarskim stylu.

Hipoteza ta, datująca swe pochodzenie od Platonijskiej metafizyki, bardzo wygodnie rozcina zagadkę genezy sztuki i natury fantazji, kryjącą się dzisiaj jeszcze

w niedostępnym Sancto Sanctorum²²⁴ filozoficznej wiedzy. Nowsze teorie estetyczne, co prawda, sprowadziły pojęcie ideału w sfery bardziej określone, uwydatniły jego znaczenie w rozwoju sztuki jako typu reprezentującego w sztuce pewne całości cywilizacyjnego rozwoju, wykazując, że jest on najwyższym estetycznym rezultatem warunków rasowych, dziejowych i umysłowych danego społeczeństwa lub danej epoki²²⁵. Mimo to jednak w pomysłach teorii idealistycznych ideał gra zawsze rolę wygodnego „x”, którym można dowolnie kombinować, układając różne estetyczne formuły.

Rozumie się, że teoria sztuki jako objawu dążenia do ideału, której przeciwstawiają się teorie rozwoju wrodzonych instynktów ludzkiej natury, przeciwstawia się tym faktom i kierunkom sztuki, które zbaczają stanowczo ze ścieżek idealnego rozwoju. Nic więc dziwnego, że

²²⁴ Sancto Sanctorum (łac.) – Święte Świętych. W Starym Testamencie wewnętrzny przybytek świętego przybytku w późnej Świątyni Jerozolimskiej; tam przechowywano Arkę Przymierza (966–586 p.n.e.). W odróżnieniu od przestrzeni Spencerowskiego Niepoznawalnego do Sancto Sanctorum mógł wchodzić podczas Jom Kipur najwyższy arcykapłan.

²²⁵ Może najtrafniejszym kontekstem byłyby tu prace ważnego dla idealistów Józefa Kremera, którego związki z teorią Hippolyte’a Taine’a niebawem miał ukazać, jeszcze w tej samej epoce, Stanisław Brzozowski. Jak pisał Damian W. Makuch: „Pouczające porównanie dwóch myślicieli pokazuje, że ich pomysły na sztukę w istocie nie były od siebie aż tak odległe: obaj skupiają się na artyście i procesie «przepuszczania» rzeczywistości przez jego psychikę, obaj w podobny sposób odróżniają sztukę klasyczną od romantycznej, obaj wreszcie podkreślają, jak ważne jest opisywanie historycznie zmiennych warunków kulturalnych i przyrodniczych, które wpływają na każde dzieło sztuki” (D.W. Makuch, *Nieoczywisty inspirator. Myśl estetyczna Józefa Kremera okiem polskich pozytywistów*, w: *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, red. U. Bęczkowska, R. Kasperowicz, J. Maj, Kraków 2016, s. 125).

p. Gnatowski, wygłosiwszy na wstępie swej pracy *credo* bezwzględne go ideału i znalazłszy uspokajające jego prawomyślność estetyczną rozwiązanie genezy sztuki (str. 1 i 2) w dwóch legendach ludowych (!)²²⁶, zabrał się wreszcie do tendencyjnego poniżenia wartości *realizmu* w literaturze pięknej, starając się wykazać jego niższość względnie do²²⁷ innych wielkich prądów rozwoju sztuki.

Punktem wyjścia dla całego rusztowania tych wstecznych teorii jest to przekonanie, że realizm, jako taki, jest przedstawicielem naszej praktycznej epoki „odrzucającej ideały, uczucia i marzenia nie tylko w życiu fizycznym, ale i duchowym”²²⁸. Głównym zaś motywem wszelkich dalszych potępień jest zadawniała²²⁹ nienawiść wszystkich ciasnych umysłów do naczelných idei dzisiejszej epoki, będących płodem wielkiej rewolucji, której złorzeczą zaślepieni fanatycy tradycji, nie czując, że sami korzystają z wyników jej dziejowej pracy.

Widzimy tu, jak wsteczność dziejowa bratnim węzłem spaja się ze wstecznością estetyczną, które zresztą zupełnie błędnie mniema, jakoby realizm stanowił przeczenie wobec wszelkiej dotychczasowej literackiej tradycji. Stanowi on podług p. Gnatowskiego rodzaj niszczącego Sziwy²³⁰ w estetycznej trimurcie²³¹, której

²²⁶ J. Gnatowski, *O realizmie w literaturze nowoczesnej* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 105–107).

²²⁷ Względnie do – tu: w porównaniu do.

²²⁸ J. Gnatowski, *O realizmie w literaturze...* I. (zob. *Teksty źródłowe*, s. 111).

²²⁹ Zadawniała – tu: zadawniona.

²³⁰ Sziwa – jeden z trzech najważniejszych bogów hinduizmu reprezentujący zniszczenie, przemianę; określane także jako „pan bestii”, „pan zniszczenia”, „bóg chaosu, wiedzy, natury”.

²³¹ Trimurti – wyobrażenie boga w trzech aspektach w hinduizmie. Brahma, Wisznu i Sziwa pełnią określone funkcje w cyklu wszechświata. Brahma jest stwórcą, Wisznu – opiekunem, Sziwa – niszczyicielem.

głównymi bogami są klasycyzm i romantyzm. Te dwa ostatnie pojęcia są, jak wiadomo, dla wielu nowszych teoretyków i niepowołanych prawodawców poezji rodzajem pogańskich bożyszcz, które nieustannie otacza dym frazeologicznych kadzideł. Zapatrzeni w ich oblicza derywisze estetyczni tracą świadomość istnienia objawów poezji, które nie dadzą się w granicach tych pojęć pomieścić.

Dzielenie całego obszaru poezji na klasycyzm, romantyzm i realizm wobec racjonalnej krytyki dzisiaj wystarczającym być nie może, tylko w szkolnych podręcznikach. Takie szematyzowanie²³² obszaru twórczości literackiej opiera się po trochu na przecenianiu wartości pewnych utartych terminów i na zbytnim wyróżnianiu w rozwoju poezji pewnych jej momentów. Klasycyzm jako pojęcie doskonałości estetycznej wytworzonej przez arcydzieła starożytnego antyku oraz romantyzm jako określenie młodzieńczej zorzy poezji ludów romańskich w wiekach średnich – oba te terminy w takich znaczeniach mają istotnie uprawnioną literacko wartość, ale używane są stanowczo fałszywie jako terminy generalizujące pewne działy grupy poezji, dla odgraniczenia których istnieje tylko jedna podstawa podziału wedle różnic plemiennych i dziejowych.

Jeżeli cechą romantyzmu ma być przewaga fantazji, uczucia albo luźność i swoboda estetycznej formy, to trzeba by zaliczyć do jego rodzaju obok *Orlanda szalonego*, *Boskiej komedii*, obok płodów Calderóna²³³, Alarcóna²³⁴ i Lope de

²³² Szematyzowanie – tu: systematyzowanie.

²³³ Pedro Calderón de la Barca (1600–1681) – dramaturg, poeta i rycerz, jeden z najważniejszych twórców złotej ery literatury hiszpańskiej. Barokowa wyobraźnia Calderóna łączy go z Williamem Shakespeare'em. Ten związek, podkreślany w ich twórczości, dotyczy wskazania snu jako metafory życia, którą można powiązać z omawianym tu przez Kotarbińskiego naruszeniem reguł.

²³⁴ Juan Ruiz de Alarcón (1581–1639) – wybitny dramaturg hiszpańskiego baroku.

Vegi²³⁵ także staroindyjską *Ramayanę* i *Mahabharatę*²³⁶,

²³⁵ Lope de Vega, właśc. Vega Carpio Lope Félix (1562–1635) – pisarz hiszpański, twórca teatru narodowego. Na wymienionych tu twórców dramatu hiszpańskiego w drugiej połowie XIX wieku nanoszono zdecydowanie romantyczne rysy – nie tylko za sprawą poetyckiej parafrazy *Księcia niezłomnego* Calderóna autorstwa Juliusza Słowackiego. Stanisław Budziński jeszcze przed powstaniem styczniowym opublikował w „Bibliotece Warszawskiej” studium *Dramat hiszpański i Kalderon*. Tak przedstawiał w nim twórców tego okresu: „Głównymi przedstawicielami tego złotego wieku literatury dramatycznej byli Lope de Vega, Guillen de Castro odznaczający się kolorytem i wzorowym stylem [...], Alarcon, samoistny i energiczny duch, który odciskał na wszystkim piętno swej indywidualności i pragnął nie tylko zabawić i zachwycić, lecz przelać w innych potężne swe natchnienie, a pomimo to dzieła jego przedstawiają taką harmonię i doskonałą organiczną jedność, że pod tym względem niewiele utworów obok nich dałoby się postawić” (S. Budziński, *Dramat hiszpański i Kalderon*, „Biblioteka Warszawska. Pismo poświęcone naukom, sztukom, przemysłowi” 1859, t. 3, s. 285–286). Przedstawiony czytającej publiczności przez braci Schległów Claderón jest uczniem wcześniejszych mistrzów – w tym Lope de Vegi, który, kiedy „wziął się do pisania dramatów, unosiły się przed jego wyobraźnią te poetyczne obrazy, które jego i całą publiczność porywały, co zarazem nie było bez dobroczynnego wpływu na jego fantazję” (*ibidem*, s. 287).

²³⁶ *Ramajana* – epos sanskrycki, którego kształt jest efektem kilkusetletniej kompilacji (II w. p.n.e – II w. n.e.), podobnie jak *Mahabharata* – wielki epos opowiadający dzieje starożytnych Indii, którego źródła oralne sięgają drugiego tysiąclecia przed Chrystusem. Tu znów pierwszym łącznikiem z romantyczną wrażliwością może być Słowacki i generalnie romantyczne zainteresowanie hinduizmem, wyrażone choćby w *Genezis z Ducha*. Warto też zacytować fragment rozważań Karola Mecherzyńskiego z jego opisu kultury Indii: „Dziwna mieszanina pierwiastka duchowego ze zmysłowością, boskich z ludzkimi charakterów i symboli stanowi właściwą cechę indyjskiej literatury” (K. Mecherzyński, *Przegląd literatury ludów wschodnich, poezji greckiej, średniowiecznej, polskiej XVI i XIX wieku*, Kraków 1851, s. 17). Gdy blisko 20 lat później Antoni Lange będzie

dramaty Kalidasy²³⁷, epopeję Firduziego²³⁸ i nareszcie całą niemal poezję arabską. Zestawiwszy tylko charakter i dziejowe pochodzenie tych skarbów orientalnej poezji ze ściśle wziętym znaczeniem terminu „romantyzm”, przekonamy się od razu, jak niewłaściwie jest zagarniać do tej rubryki poetyczne dzieła Wschodu, chociaż mają one pewne cechy zewnętrzne uważane przez wielu teoretyków jako konieczne atrybuty romantycznej poezji.

Najniewłaściwiej także mianem romantyzmu chrzczą teoretycy świetny rozkwit nowożytnej poezji, która z początku tylko wystąpiła z hasłem odnowienia średnio-wiecznych tradycji literackich, użytych jako środek reakcji przeciwko terroryzmowi fałszywego klasycyzmu. Wiemy,

wydawał swój przedkład *Ramayany* na język polski, wyraźnie połączy jej idee z definiowaną przez siebie współczesnością. W przedmowie pisał, że gdy odkryto poemat 100 lat wcześniej, „okazało się, że te prawdy filozoficzne, do których ludy europejskie z wolna dopiero dziś dochodzą i jeszcze niejasno je rozumieją – prawdy te na dalekim Wschodzie dawno już były znane. Był to świat osobny, bujną obdarzony wyobraźnią, zdolny ogarniać duchem niezmierzone widnokreśli, odczuwający jakiś tajemny związek wszechistot” (A. Lange, *Przedmowa*, w: Valmiki, *Ramayana* (*Życie Ramy*). *Starożytna powieść indyjska*, oprac. H. Fauche, przeł. A. Lange, Warszawa 1896, s. I).

²³⁷ Kalidasa (ok. V w. n.e.) – poeta i dramatopisarza okresu sankryckiego w Indiach; jego trudne do precyzyjnego osadzenia w czasie dramaty czerpały motywy z mitologii i filozofii hinduskiej. Jeden z nich pt. *Sakontala* czyli *Pierścień Przeznaczenia* ukazał się po polsku w wydaniu H.J. Grabowskiego w 1861 roku. Grabowski we wstępie osadza przełożony utwór za cytowanym przezeń Johannem Gottfriedem von Herderem w I wieku p.n.e. – zob. *idem*, *Wstęp*, w: Kalidasa, *Sakontala* czyli *Pierścień Przeznaczenia*, Warszawa 1861, s. vi.

²³⁸ Ferdousi (Firdausi), właśc. Abol Ghasem Ferdousi (940–1020/1025) – perski poeta; wśród jego poematów wymienić należy *Szahnagę*, perski epos narodowy zawierający zbiór legend bohaterów złożonych w formie kroniki.

że nawet przodownicy i twórcy nowszej ery poetycznej, a między nimi i nasz Mickiewicz, nie zdawali sobie ścisłej sprawy z tego terminu, wzięwszy go za wygodne hasło bojowe. Potężny ruch poetycznego życia, obudzony przez ich wspaniałą walkę z despotyzmem skostniałej rutyny, wezbrał szerokim strumieniem i niósł fale twórczości nieskończenie poza pierwotną sferę romantycznej restauracji.

Wprawdzie w literaturze francuskiej romantyzm starał się świadomie wyrazić nowym prawodawstwem estetycznym i ekscentrycznymi teoriami Hugo, jednakże gdybyśmy mu nawet przyznali w nowszej literaturze znaczenie odrębnego kierunku, to ten romantyzm *par excellence* może być uważanym tylko jako jeden prąd literacki, wiążący się wśród nurtów idealizmu obejmującego cały nowszy ruch poetycznego odrodzenia. Idealizm jest bez wątpienia cechą całego niemal duchowego życia ludzkości w pierwszej połowie naszego stulecia, tak że nie tylko w dziedzinie twórczości, ale i w rozwoju filozoficznej myśli był wtedy on kierunkiem górującym.

Nowsza krytyka opierająca się na dziejowo porównawczej podstawie powinna by jak najogólniej używać owych klasyfikacyjnych terminów, które w wywodach estetycznych prowadzą bezpotrzebnie do zamętu pojęć. Dzieje poezji zarówno, jak i dzieje filozofii uczą nas, że najgenialniejsze umysły, najznakomitsze arcydzieła i największe zdobycze filozoficznej myśli wznoszą się często na taką wyżynę, że nie należą do żadnej szkoły, żadnego kierunku wyrażającego pewien częściowy prąd myśli lub twórczości. Na takich szczytach, gdzie króluje Szekspir i Goethe, nie ma romantyzmu lub klasycyzmu, ale jest tylko wzniosła ogólnoludzka poezja. W dziedzinie filozofii największy potentat dzisiejszych myślicieli, Herbert Spencer²³⁹

²³⁹ Herbert Spencer (1820–1903) – brytyjski filozof, antropolog i socjolog, którego prace miały kluczowy wpływ na polskich pozy-

wyrzeka się solidarności z wszelką szkołą lub stronnictwem, służąc tylko nauce w sferze jej najogólniejszych zagadnień.

W ogóle spoglądając na całość rozwoju poetycznej fantazji, dostrzeżemy, że w każdej niemal epoce pewne jej objawy wymykają [się] z rubryk podziałów. Duchowe życie ludzkości rozdziela się na tysiące odnóg i promieni, przedstawia zawsze widok organicznej różnorodności zjawisk, nie zawsze dających się ująć w klasyfikacyjne kluby. Dzisiaj coraz bardziej traci już kredyt²⁴⁰ ów kierunek pedantycznej filozofii, która niewiele troszcząc się o rozwiązywanie zagadek świata i życia, układała je w mniej lub więcej pokaźne systematy, krając dziedzinę wiedzy na mnóstwo rubryczek i podziałek. Coraz mniej mamy takich myślicieli, z których drwi sobie Heine, że potrafiały doskonale świat uporządkować, a dziury w jego budowie zatkać połą od swego szlafroka²⁴¹. Zamiast przeceniania wartości formuł i wyrazów nowsza nauka ściśle kontroluje ich logiczne znaczenie, wiedząc z doświadczenia, jak smutną rolę odegrały błędy dialektyczne w sporach i nieporozumieniach naukowych.

tywistów, w tym – całe środowisko „Przeglądu Tygodniowego”. W 1879 roku, a więc w okresie publikacji tekstów polemicznych, w Warszawie ukazuje się jego książka *O wychowaniu umysłowym, moralnym i fizycznym* w przekładzie Michała Siemiradzkiego.

²⁴⁰ Kredyt – tu: kredyt zaufania.

²⁴¹ Nawiązanie do poematu Heinego. *Heimkehr*, którego polski przekład autorstwa Adama Mieleszki-Maliszkiewicza ukazał się w 1880 roku pt. *Księgi pieśni*: „Świat i życie – to dwie szmaty. / Wynoszonej starej szaty. // Pójdę znaleźć Niemca – który / Wyliczeniem wiedzy bystrem, / Ujmie w całość wszystkie dziury, / I wysnuje mądry system. – // On szlafrokiem i piernatem / Zesztukuje życie z światem” (H. Heine, *Powrót*, w: *idem, Księga pieśni*, przeł. A. Mieleszko-Maliszkiewicz, Warszawa 1880, s. 63).

Dlatego też, zredukowawszy pojęcie klasycyzmu i romantyzmu do ich właściwego zakresu, zadajemy sobie pytanie: jaka właściwie jest treść logiczna realizmu i idealizmu literackiego?

Uważając życie duchowe ludzkości jako produkt jej cywilnego rozwoju, jako wynik objawiania wrodzonych jej właściwości w kolei postępowego ruchu, a nie jako objaw dążeń do absolutu, bardzo łatwo zaznaczymy właściwą rolę tym dwom pojęciom estetycznym. Zarówno realizm, jak idealizm w poezji odzwierciedlają istotne rysy życia ludzkości, tylko że pierwszy jest reprodukcją organicznej wielości tego życia, chwytą całą różnorodność i pełnię jego samorodnych objawów, drugi zaś czerpie swą żywotną siłę przeważnie z idei wytworzonych przez daną epokę lub moment cywilizacyjnego rozwoju. Realizm z natury swojej jest bardziej *i n d u k c y j n y*, opiera się na faktach lub obrazach podjętych z wielkiej panoramy życia i dopiero podnosi je do poetycznej wyżyny, wydobywając ogólniejsze typowe rysy, idealizm jest znowu bardziej *d e d u k c y j n y*, szukając ucieleśnienia dla swych pomysłów fantastycznych albo odzwierciedlając jedną tylko stronę ludzkiej natury w abstrakcyjnym odosobnieniu. Rzecz jasna, że realizm z natury swojej ściśle jest związany z życiem konkretnym w sferze objawów społecznych, obyczajowych i psychicznych. Taką samą nierozzerwalną spójnią a rzeczywistością duchowego życia narodu, ludzkości lub epoki łączy się idealizm, który pomimo najbardziej fantastycznych i oderwanych pomysłów czerpie swe soki żywotne zawsze z atmosfery moralnej swej epoki, wedle niezłomnego prawa zależności poezji od życia społecznego.

Dzieje rozwoju twórczości uczą nas, że obok rzadszych objawów, w których idealizm lub realizm literacki występuje w swej czysto typowej formie, oba te pierwiastki, a raczej obie te metody tworzenia, przenikają się wzajemnie i dopełniają, często nawet w różnych częściach jednej

kompozycji artystycznej. Ze stanowiska genetycznego niepodobna więc zgodzić się na fałszywe twierdzenie p. Gnatowskiego, jakoby realizm był przede wszystkim rezultatem i przedstawicielem dzisiejszej epoki. Treść obyczajowa lub tendencyjna realizmu dzisiejszego jest bez wątpienia produktem współczesnym, ale realizm jako kierunek literacki jest składową częścią twórczości w bardzo odległych epokach. W literaturze chińskiej istnieje mnóstwo powieści obyczajowych dawnego pochodzenia będących wiernym obrazem stosunków życiowych²⁴². W literatu-

²⁴² Nie wiadomo, o jakie tytuły Kotarbińskiemu tu chodzi. Można jednak wskazać cztery wielkie klasyczne chińskie powieści z czasów dynastii Ming, z których szesnastowieczna *Jin Ping Mei* (*Kwiaty śliwy w złotym wazonie*) opowiada o obyczajach i realistycznie ujętym życiu (także erotycznym). W wydanym w 1867 roku *Rysie dziejów piśmiennictwa niechrześcijańskiego* Józef Szujski pisał: „Familijne powieści pisała i pisze dotąd w największej mnogości najniższa klasa literatów chińskich. W Europie znane są dwa: *Hao-kieu-tszuan* (Szczęśliwy związek) 52 i *Jukiao-li* (Dwie krewne) tłumaczenia Davisa i Abła Remusata. Uderza nas w nich wielkie do naszych stosunków podobieństwo. Bohater bywa zwykle młodym literatem, którego ożenienie się zależy od otrzymania jakiejś posady lub godności w społeczeństwie chińskim. Intrygi, protekcje grają wielką rolę, a najprostszy materialny interes jest ich źródłem. Opowiadanie suche i bez fantazji, uczuć wyższych brak zupełny. Pomimo tego jest owa pogardzona powieść chińska najlepszą, najwierniejszą fotografią życia pysznego pokolenia niebieskiego państwa” (J. Szujski, *Rys dziejów piśmiennictwa świata niechrześcijańskiego: Chiny i rasy niekaukazskie, Indye, Persya, Babilon, Assyrya, Egipt, Fenicya, Hebreja, Hellada, Rzym, Keltowie, Germanie, Słowianie, Arabowie i Turcy, Żydzi w rozproszeniu*, Kraków 1867, s. 12–13). Formuła fotografii użyta przez Szujskiego zwraca uwagę jako często wiązana z realistyczną wrażliwością. W zdecydowanie innym tonie, ale też akcentując realistyczność chińskiego powieściopisarstwa dawnych stuleci, pisał, już w XX wieku Bogdan Richter, wykładowca Uniwersytetu Warszawskiego, podróżnik i znawca kultur Wschodu: „Powieść

rze starożytnych Indów²⁴³ znajdujemy także osobny dział dramatu obyczajowego, którego typem jest utwór króla Sudraki²⁴⁴ pt. *Mriczhakati* (Gliniane wagi czyli zabawki dziecinne), gdzie nawet niby w nowożytnej *pièce* Dumasa młodszego²⁴⁵ bohaterką jest *wezyja*, czyli indyjska dama kameliowa. W rozwoju starożytnej rzeźby greckiej widzimy,

chińska jest na ogół niedoceniana. Posiada wszystkie zalety dobrej powieści europejskiej XIX wieku, a o całe niebo przewyższa nieudolne próby czynione w tym kierunku na Zachodzie, nie tylko w XIII i XIV wieku, lecz nawet jeszcze w tak nam bliskim wieku XVIII. Chińczycy posiadają wielki wrodzony talent narratorski, który pozwala im opowiadać lekko, gładko i żywo. Fabuła ich powieści jest zwykle interesująca i dobrze przemyślana; ciekawe przygody bohaterów trzymają uwagę czytelników w ciągłym napięciu; charaktery licznych zwykle bohaterów są dobrze zaobserwowane i rozwijane, ich czyny konsekwentne i dobrze uzasadnione psychologicznie. Nie brak ani subtelnych scen miłosnych, ani potężnych, często grozę wzbudzających, epizodów dramatycznych. Galeria typów jest nadzwyczajnie urozmaicona i dowodzi, że i Chińczykom nic ludzkiego nie jest obce. Europejczyka razić może nieraz realizm posunięty do ostatecznych granic albo drobiazgowość opisów, lecz nie należy zapominać, że są to cechy charakterystyczne psychiki chińskiej, wiernie odbijające się w literaturze” (B. Richter, *Literatura chińska i japońska*, Warszawa [1936], s. 61).

²⁴³ Indowie – Hindusi.

²⁴⁴ Sudraka (ok. IV w. n.e.) – dramatopisarz indyjski; współcześnie znane są trzy jego dzieła, w tym między innymi *Mriczhakati* – sztuka przełożona na język polski przez Józefa Jankowskiego na początku XX wieku, ale nigdy niewydana drukiem: *Wasantasena albo Wózek gliniany (Mriczakatika). Indyjska sztuka sceniczna w dziesięciu aktach* [rękopis], w: zasoby cyfrowe Biblioteki Narodowej, <https://polona.pl/item-view/1b89f5c8-dcd2-48b4-9075-7e0593cbc532?page=4> [dostęp: 15.04.2021].

²⁴⁵ *Dama kameliowa* Dumasa to powieść społeczno-obyczajowa, której kanwą były losy autentycznej kurtyzany, Marie Deplessis. Ukazała się w 1848 roku i doczekała się adaptacji scenicznej w 1852 roku. Rzecz odniosła ogromny sukces. Polska inscenizacja miała miejsce w 1879 roku.

że po utworach charakteru pietystycznego²⁴⁶, po rozkwicie czystego idealizmu w arcydziełach Fidiasza występuje w dziełach Skopasa i Praksytelesa²⁴⁷ widoczny zwrot ku realizmowi, który następnie przerodził się w naturalizm Demetriosa²⁴⁸, Myrona²⁴⁹ i Polikleta²⁵⁰. Ten cykl rozwoju najwyższej udoskonalonej przez starożytność sztuki plastycznej przedstawia typowe fazy, jakie dają się wyśledzić w rozwoju wielu sztuk pięknych, które rodząc się często w powijakach religijnego kultu, potężnieją następnie idealną siłą młodzieńczej fantazji, a nareszcie pod wpływem ducha wzrastającej refleksji zwracają się ku reprodukcji prawdy realnej.

W starożytnej literaturze greckiej widzimy ogromną przewagę pierwiastka realistycznego w zaraniu poetycznej twórczości, bo w arcydziełach Homera, stworzonych przez niezrównanie świeżą i wiernie plastyczną fantazję narodu. W komedii Arystofanesa, a zwłaszcza w *Plutusiasie*²⁵¹, widzimy pierwsze ślady realizmu obyczajowego, komedia grecka nowsza jest na wskroś realistyczną, jak o tym świadczą fragmenty Menandra²⁵² oraz utwory

²⁴⁶ Pietystycznego – tu: religijnego.

²⁴⁷ Skopas z Paros (IV w. p.n.e.) i Praksyteles z Aten (IV w. p.n.e.) – konkurujący z sobą rzeźbiarze greccy.

²⁴⁸ Demetriusz z Alopeke (V/IV w. p.n.e.) – rzeźbiarz grecki, który podobnie jak Myron i Poliklet – wymieniani następnie przez Kotarbińskiego – tworzył przed Skopasem i Praksytelesem, rzeźbiarzami okresu późnoklasycznego.

²⁴⁹ Myron z Eleuterai (ok. 480–445 p.n.e.) – jeden z najznacniejszych rzeźbiarzy greckich, autor *Dyskobola*.

²⁵⁰ Poliklet z Argos (450–415 p.n.e.) – rzeźbiarz grecki, założyciel szkoły w Argos i autor traktatu o regułach proporcji.

²⁵¹ *Plutus* (*Plutos*) – późny dramat Arystofanesa (446–385 p.n.e.); współcześnie zachowana wersja pochodzi z 388 roku p.n.e.

²⁵² Menander (342–291 p.n.e.) – poeta i komediopisarz grecki, autor sztuk z założenia pokazujących zwykłych ludzi w powiązaniu z wykonywanymi przez nich zawodami (np. *Rybak*, *Woźnica*).

Plauta, który, jak wiadomo, był naśladowcą wzorców greckich z owej epoki²⁵³. W literaturze rzymskiej wykwiła cały *par excellence* realistyczny rodzaj poezji, to jest satyra, a pojawiają się nawet ślady czysto obyczajowego romansu (Petroniusza Arbitra *Satyrikon*²⁵⁴).

Dowody te aż nadto zbijają jednostronny i fałszywy pogląd p. Gnatowskiego, który w reakcyjnym zapale chciał realizm uczynić wyłącznie grzesznym owocem naszej zapowietrzonej materializmem i niewiarą epoki. Genezę realistycznego kierunku posunąć musimy, wbrew tym jednostronnym opiniom, tylko o kilkadziesiąt wieków w tył, do czasów młodzieńczego rozkwitu fantazji człowieka. Wprawdzie współczesny realizm ma niektóre pierwiastki świeżo wprowadzone w dziedzinę literatury pięknej, jak to później zobaczymy, wprawdzie dzisiaj posiada ten kierunek najbujniejszego rozkwitu, ale nie może być on objawem wyłącznie współczesnego skażenia i upadku twórczości, jak twierdzą wstecznicy, zajęci marną pracą spotwarzania ducha wieku.

III.

Jest to utartym zwyczajem szermierzy wstecznictwa, że wytaczając proces „błędom naszego wieku”²⁵⁵, rzucają kłą-

²⁵³ Ówczesnym źródłem tej wiedzy mogło być poprzedzone wstępem tłumacza wydanie komedii Plauta (właśc. Titus Maccius Plautus, ok. 250–184 p.n.e.) opublikowane w Poznaniu.

²⁵⁴ Anonimowo wydany *Satyrikon* przypisywany jest Gajuszowi Petroniuszowi Arbitrowi (27–66 n.e.), politykowi czasów Nerona oskarżanemu o sybaryzm, z pewnością głoszącemu ideały epikurejskie.

²⁵⁵ J. Gnatowski, *O realizmie w literaturze...* IV [odc. 1] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 197). Cytat skrócony. Gnatowski pisze o różnych „cechach naszego wieku”, które „w rewolucji mają swoje źródło”.

twy i złorzeczenia na chwile burzliwych narodzin najnowszej cywilizacji. Potężny ruch dziejowy²⁵⁶, który wypisał na swoim sztandarze hasło „praw człowieka”²⁵⁷, staje się w ich wyobraźni źródłem duchowego i moralnego poniżenia ludzkości, którą jednak wyzwolił z tyłu klęsk i tyranii dziejowych. Nienawiść tę p. Gnatowski w swoim studium posunął do krańcowego niemal szowinizmu, który zaledwie byłby właściwym u elukubracyjnych, patentowanych rzeczników klerykalnych. Ta ciasnota poglądów przesłania p. G. oczy na ogromną cywilizacyjną doniosłość idei „praw człowieka”, która wyraziła po raz pierwszy jasno i wyraźnie prawo do szczęścia, jakie każdy człowiek posiadać winien w zakresie możliwości stosunków społecznych. Ze stanowiska filozofii niepodległej wzrost praw i przywilejów jednostki jest normą postępu praw moralnych, które tym większą osiągają doskonałość, im większą sumę pomyślności mogą zapewnić organizmowi społecznemu. Chociaż dzisiaj w czasach politycznej reakcji i wszechmocnego panowania wielkiej polityki dobro jednostki składa się często jako całopalna ofiara na ołtarzu systematów, jednakże w życiu duchowym ludzkości idea ta potężnieje coraz bardziej i staje się jednym z paragrafów postępowego katechizmu. W dziedzinie poezji, która z taką potęgą wypowiedziała wysokie a niespełnione dotąd idee naszego wieku, widzimy niezwykle w dawnych epokach twórczości spotęgowanie pierwiastka indywidualnego, który dawniej w bardzo szczupłym objawiał się zakresie.

Porównajmy z tego punktu widzenia cały przebieg dziejów poezji z jej rozwojem w pierwszej połowie naszego stulecia, a przekonamy się, że ten wzrost indywidualizmu

²⁵⁶ Zob. przyp. 48, s. 124.

²⁵⁷ Zob. J. Gnatowski, *O realizmie w literaturze...* IV [odc. 1] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 199).

jest może jedną z cech najbardziej wyróżniających najnowszą dobę poetycznej twórczości. W dziedzinie literatur wschodnich jedna tylko poezja arabska z epoki przed Mahometem²⁵⁸ nosi na sobie charakter na wskroś egoty cz n y. Chociaż jednak wieszczę tego ludu pustyni przemawiali zawsze tylko od siebie, opisywali własne czyny, uczucia i namiętności, jednakże poezja ich nie wznosiła się w najwyższe dziedziny jednostkowej energii ducha, odzwierciedlając pierwotny stopień swobody stosunków patriarchalno-pasterskich. W literaturze greckiej ginie ona w obiektywnej plastyce eposu, w posągowej harmonii architektoniki staroklasycznej tragedii, w fantastycznej karykaturze komedii starej i realizmu komedii nowszej, i chyba tylko wykwiła swobodniej w lekkim anakreontyku.

W literaturze rzymskiej, przeniknionej surowym duchem obywatelskości, osobistość poety wysuwa się także w rześkim tonie pieśni Horacego lub tęsknym śpiewie Tibullowych elegii²⁵⁹.

W literaturze średniowiecznej ludów romańskich najwyższą nutą uczuć osobistych dźwięczy poezja Petrarki²⁶⁰, w szczupłym zakresie uczuć mi ł o s n y c h. W epopei Dantego sam wieszcz, chociaż ważną gra rolę, jednakże jest biernym świadkiem mąk piekielnych lub niebiańskich rozkoszy, śmiertelnikiem zbłąkanym w krainy wieczności, w których prowadzą go duchy wieszczka i kochanki.

Poezja Szekspirowska jest tak na wskroś obiektywną, że krytyka z trudnością wyszukuje indywidualne poglądy lub uczucia twórcy w składowych cząstkach stworzonych

²⁵⁸ Mahomet, właśc. Muhammad Ibn Abd Allah (ok. 570–632) – założyciel islamu, twórca kalifatu arabsko-muzułmańskiego.

²⁵⁹ Albrius Tibullus (54–19 p.n.e.) – zaprzyjaźniony z Horacym poeta rzymski, autor dwóch zbiorów elegii zatytułowanych *Dalia* i *Nemesis*, poświęconych kochanym kobietom.

²⁶⁰ Francesco Petrarca (1304–1374) – poeta włoski otwierający okres humanizmu europejskiego

przezeń postaci. W arcydziełach Molière'a, Corneille'a i Racine'a²⁶¹ osobistość twórców ukrywa się całkowicie poza kształtami artystycznymi ich produkcji.

Tymczasem od chwili najnowszego rozkwitu poezji idealnej, związanej z chwilową restauracją romantyzmu, we wszystkich niemal literaturach na widownię twórczości występują osobistości potężne, „których każda sama sobie jest światem”, streszczające w swych piersiach pragnienie i żądzę milionów, przemawiające wśród siebie w imieniu szczęścia i nadziei ludzkości²⁶².

W literaturze niemieckiej wielki olimpijski Goethe, ten sturamienny olbrzym obejmujący życie duchowe swej epoki, w swym duchowym wnętrzu znajduje niewyczerpane źródło natchnienia, tak że jak powiada jeden z krytyków, każdy jego utwór jest rozdziałem biograficznym²⁶³. We Francji koryfeusz romantyzmu, Hugo, całą działalność twórczą cechuje poczuciem ważności swej poetycznej misji, spotęgowanym nieraz do przesady niemal pychy.

²⁶¹ Uznawani za trójkę wielkich dramatopisarzy XVII wieku Molière, właśc. Jean-Baptiste Poquelin (1622–1673), Pierre Corneille (1606–1684) i Jean Baptiste Racine (1639–1699) zostali tu wymienieni obok Shakespeare'a jako mistrzowie twórczości obiektywnej.

²⁶² Jak pisał Georges Poulet: „[...] romantyk to ktoś, kto objawia się sobie jako centrum. [...] wie on, że głęboko w nim samym tkwi coś przez rzeczy nieprzyswajalnego, ja – podmiot, najbardziej autentyczna częśćka jego jaźni lub ta, którą najchętniej uznałby za swoją. Pozbawiony peryferii, romantyk będzie długo oswajal się z ja, z centrum” (G. Poulet, *Romantyzm*, przeł. P. Taranczewski, w: *idem, Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, oprac. J. Błoński, M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 433).

²⁶³ „Wszystkie dzieła Goethego noszą na sobie piętno biograficzne, są niejako częścią jego żywota [...]” (G.H. Lewes, *Dzieje żywota i utworów Goethego oraz zarysy wieku jego i współczesnych mu mężów znakomitych podług ogłoszonych i nieogłoszonych druków źródeł*, przeł. A. Nowosielski, Petersburg 1860, s. 505).

Namiętny a sceptyczny Musset tchnął w swe poematy cały wewnętrzny rozstrój swej własnej duszy, miotanej tęsknotą za lepszymi ideałami, oddanej na pastwę szałów i rozpacz, spowiadając się nawet z grzechów „dziecka wieku”. Energiczny i posępny Byron, wypowiedziawszy w imię indywidualnej swobody walkę staremu porządkowi, wszystkich niemal bohaterów swoich urabiał na podobieństwo swego ducha.

Mickiewicz w swym wielkim fantazmacie *Dziady*, opartym na idei wszechmiłości, zawarł w postaciach Gustawa i Konrada²⁶⁴ tyle własnych uczuć i walk wewnętrznych, a we wspaniałej scenie improwizacji wypowiedział najwyższe spotęgowanie energii indywidualnej człowieka, rzucającej słowa oskarżenia samemu Bogu. W pierwszej połowie swej poetycznej działalności genialny Słowacki niejednokrotnie odtwarzał w różnych postaciach rysy własnego duchowego oblicza, także niektórych jego bohaterów, a zwłaszcza Szczęsnego²⁶⁵

²⁶⁴ Bohaterowie odpowiednio IV i III części poematu dramatycznego Mickiewicza pt. *Dziady*.

²⁶⁵ Szczęsny Kossakowski, główny bohater dramatu *Horsztyński* Słowackiego, syn Szymona Kossakowskiego, hetmana wielkiego litewskiego, jednego z przywódców targowicy. Antoni Małecki, wydawca pism pośmiertnych Słowackiego w 1866 roku, odpowiedzialny za tytuł, pod którym znany jest niedokończony dramat poety. Małecki już w roku wydania przyznawał się do błędu i stwierdzał: „[W]ięcej zdaje się być prawdopodobnym, że główną rolą w tej tragedii była rola Szczęsnego, tak, iż imię to właściwiej się nastręczało na tytuł sztuki aniżeli tamto. Nie śmiałem jednak dawać w taki sposób domysłowi temu niejako sankcji, albowiem skądinąd powstają wielkie wątpliwości, żeby poeta miał się być oprzeć tutaj przede wszystkim na tej naturze tak pod moralnym względem nijakiej i tak też zresztą biernie tylko działającej w całym tym zawiłaniu. Ale jest to zawsze jedna z postaci najstaranniej przeprowadzonych i z widoczną predylekcją autora – prawdziwy typ człowieka osiemnastego wieku, obdarzonego wyższymi instynktami i przeznaczonego

w *Horsztyńskim*²⁶⁶ niepodobna głębiej zrozumieć bez wniknięcia w tajniki wewnętrzne duszy samego poety.

W ogóle można powiedzieć, że nowsza idealna poezja, podnosząc do niebywalej wyżyny godność uczucia, rewindykując prawa wielu namiętności człowieka, okazała w dziedzinie estetycznej dążenie do wzrostu praw i przywilejów ludzkiej indywidualności, będące jednym z głównych znamion ducha współczesnego postępu, dźwigniętego przez najpiękniejsze hasła wielkiej rewolucji. Nigdy przedtem pierwiastek egotyczny nie rozwijał się tak swobodnie w poezji, nigdy wreszcie fantazja twórców

na coś zupełnie innego, gdyby duch czasu, otoczenie i jakiś fatalizm wiszący nad tą całą rodziną nie zwichnęły tych szlacheckich zarodków” (A. Małnecki, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 1, Lwów 1866, s. 223).

²⁶⁶ Kotarbiński krótko przed niniejszą polemiką napisał rozbudowaną analizę *Horsztyńskiego*, niedokończonego dramatu Słowackiego z 1835 roku. Tekst pt. *Horsztyński. Dramat Słowackiego. Studium literackie* ukazał się w „Przeglądzie Tygodniowym” (1879, nr 20, s. 23–26). Krytyk wraca w nim do myśli identyfikujących postawy bohaterów z wrażliwością autora dramatu: „Poeta nie tyle oparł postać Horsztyńskiego na atmosferze moralnej epoki, ile raczej nadał mu pewien odcień własnych pojęć, zbliżonych do czystego deizmu z nowożytną wyrozumiałością dla duchowej rozpacz, targającej się na fizyczne istnienie człowieka. Udzielił także poeta Horsztyńskiemu pewną częśćkę swej imaginacji tęczowej i malowniczej. [...] Gdy Horsztyński maluje wspomnienia, poeta używa mu swoich barw powiewnych, jasnych a przezroczystych, tak jak hetmanowi nadaje chwilami porywy innego prądu swej fantazji w kierunku posępny i groźny” (J. Kotarbiński, *Horsztyński. Dramat Słowackiego. Studium literackie*, „Przegląd Tygodniowy” 1879, nr 24, s. 287). Tę koncepcję Kotarbiński odnosi także do wyróżnionego w tym artykule Szczęsnego: „W wyznaniu umysłowej bezradności widzimy więc w Szczęsnym jeden z ważnych rysów, które poeta zaczerpnął z własnego wnętrza dla charakterystyki swego bohatera, nadając mu nawet swoje artystyczne gusta” (*ibidem*, nr 25, s. 300–301).

nie objawiała się w tak nieskrępowanym polocie, wyzwoliwszy się z pęt strupieszalej rutyny lub wszechwładnej tradycji.

Ten rys charakterystyczny rozwoju idealnej poezji jest jednym z wymownych argumentów popierających jej wspólność duchową rozwojem idei naszego wieku. Chociaż w chwili narodzin swoich poezja ta spoglądała tęsknym okiem ku wypiękuszonym przez fantazję ideałom średniowiecznym, jednakże w dalszym rozwoju staje się ona wiernym odbiciem niespokojnych i namiętnych pragnień ludzkości, co pozyskawszy dopiero część praw człowieka, rwała się gorączkowo ku marom przyszłości. Dlatego też badacz znający prawo niezmienniej zależności poezji od życia społecznego nie przyzna ani na chwilę racji bytu wywodom pana Gnatowskiego, pragnącego przekonać niekrytycznych czytelników, że poezja idealna, czyli romantyczna, rychło się przeżyła, ponieważ „znajdowała się w sprzeczności z pojęciami naszej epoki”²⁶⁷. Mówić tak, to znaczy dowodzić, że np. gatunek owocu jest sprzeczny z naturą drzewa, na którym wyrósł.

Przede wszystkim życie duchowe naszego wieku, znamienujące tak widoczny postęp w doskonaleniu się stosunków społecznych, nie jest takim chaotycznym zbiorem błędów, omamień i szaleń, jak chce autor wstecznego studium. Pomijając całą litanię mniemanych różnic tak zwanego romantyzmu z duchem wieku, zaznaczymy tylko, jak fałszywie określa charakter jego p. Gnatowski w stosunku do religijnych zagadnień epoki. „Chrześcijański, więcej: katolicki kierunek romantyzmu był drugim, silniejszym

²⁶⁷ J. Gnatowski, *O realizmie w literaturze...* I. (zob. *Teksty źródłowe*, s. 124). Cytat niedokładny, w oryginale mowa o „jawnej dysharmonii, jaka zachodziła pomiędzy ideałami romantyzmu a pojęciami naszej epoki”.

jeszcze dysonansem w społeczeństwie, które odrzucało wszelkie religijne tradycje i ideały”²⁶⁸.

Dość tylko przelotnie rzucić okiem na nowszy rozwój poezji, aby przekonać się, że prawowierność katolicka jest w niej prawie wyjątkową. Co by na to powiedział Hugo, koryfeusz rewolucji romantycznej francuskiej, gdyby mu wmawiano duchową zależność od Stolicy Piotrowej? Co by powiedział Goethe, gdyby jego na wskroś panteistyczny kierunek twórczości nazywano chrześcijańskim? Nie zaprzeczamy bynajmniej wybitnie religijnego żywiołu najcenniejszym płodom nowożytnej poezji, ale to pewna, że wyznaniową ona nie była.

Nie popełnimy błędu, twierdząc, że przeważał w niej przede wszystkim duch czystego deizmu widoczny w poezji Byrona, Hugo, Schillera, a nawet w pierwszej połowie twórczości Słowackiego, nie mówiąc już o tym, że w utworach Musseta i Heinego odbiła się tak typowo walka upadającej w swych podstawach wiary z duchem bezwzględного sceptycyzmu. Nawet w naszej poezji, najbardziej związanej z tradycją przeszłości i najwięcej przesiąkłej ortodoksją, myśl religijna wyraziła się w swej czysto katolickiej i reakcyjnej formie głównie w najniższych rodzajach, tj. w gawędach autora *Mohorta*²⁶⁹, gdy tymczasem w dziedzinie wyższej pieśni wznosiła się do najczystszych i najwznioślejszych pojęć chrystianizmu w arcydziełach Krasińskiego²⁷⁰ albo też z prawowiernego

²⁶⁸ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 125). Cytat niedokładny, w oryginale „wszystkie swe” zamiast „wszelkie”.

²⁶⁹ Wincenty Pol (1807–1872) – geograf, etnograf, poeta, którego wspomniany tu poemat *Mohorta. Rapsod rycerski z podania* (wyd. 1855) był poświęcony rycerskim ideałom obrony ojczyzny i wiary.

²⁷⁰ Zygmunt Krasiński (1812–1859) – poeta, dramaturg, powieściopisarz, obok Mickiewicza i Słowackiego zaliczany do trójcy wieszczów romantycznych, autor *Nie-Boskiej komedii*, dramatu

ściśle gruntu zbaczała w dziedzinę mesjaniczną w ostatniej epoce działalności Mickiewicza. Pamiętajmy zresztą, że w chwili najbujniejszego rozkwitu nowszej poezji w samym Kościele katolickim nie rozgościł się jeszcze zajadły ultramontanizm, który posunął następnie do ostatecznego *absurdum*²⁷¹ waśń wiary z duchem wieku wyrażoną w syllabusie, że wtedy duch postępu zaczął przenikać w szczeliny opoki Piotrowej, a idea pogodzenia Kościoła z duchem liberalnym była w swoim czasie żywotną i cieszyła się sankcją wyższych władz duchownych.

Uznając w nowszej poezji jeden z objawów duchowego rozwoju naszej epoki, bardzo łatwo wytłumaczyć możemy przejście jej potęgi na mocy naturalnych praw estetycznego rozwoju. Historia literatury uczy nas, że nigdy najświetniejsza epoka sztuki nie trwa zbyt długo, że zwłaszcza bujny idealizm nie może mieć przymiotów trwałości. Tak samo jak w rozwoju jednostki niezwykle podniesienie uczuć, wysoki nastrój namiętności i w ogóle stan mniejszej lub większej ekstazy nie może być trwałym znameniem duchowego życia, tak samo w rozwoju narodów poezja króluje tylko w pewnych momentach, w pewnych epokach, gdy życie wewnętrzne przyspieszonym bije tętnem, gdy ich siły żywotne kipią nadmiarem.

Nowsza idealna poezja jest niewątpliwie produktem takiego młodzieńczego odzycia ludzkości powołanej do pełniejszego i wszechstronniejszego życia przez hasła rewolucji, jest w dziedzinie umysłowej koniecznym rezultatem wielkich epopei dziejowych z końca zeszłego i początku bieżącego stulecia. W swym szybkim,

o rewolucji, w swych historiozoficznych tezach nawiązującego do idei „nowego chrystianizmu” Saint-Simona i wizji świata rządzonego nauką płynącą z Ewangelii.

²⁷¹ Absurdum (łac.) – tu w znaczeniu *ad absurdum*: (doprowadzić rozumowanie) do niedorzeczności.

gwałtownym niemal rozwoju poezja ta wybujała do niezmiernych wyżyn idealizmu, a doba jej trwania była szczytną chwilą duchowego uniesienia ludzkości. Nic dziwnego, że wedle praw naturalnego rozwoju nastąpiła po niej w wielu literaturach chwila pewnej ciszy, świadcząca o wyczerpaniu twórczej siły, że nareszcie w obecnej epoce, gdy w życiu umysłowym coraz potężniej panować zaczyna duch samowiedzy i badania, prąd twórczości literackiej zwraca się przeważnie w kierunku realistycznym. Rzec można nawet, że dotąd wiek nasz, a przynajmniej pierwsza jego połowa wyraziła się daleko pełniej w dążeniach i płodach idealnej poezji aniżeli w kształtach literackiego realizmu, który z natury swojej trzyma się bardziej organicznej wielości życia społecznego i rzadziej dochodzi do jego syntezy.

Obecna chwila jeszcze nie wyraziła typowo ostatecznych rezultatów swego życia w nowym literackim zwrocie, który dopiero teraz występować zaczyna przodowniczo. Z tego punktu widzenia realizm dzisiejszy przedstawia się nam jako nowe ogniwo w rozwoju twórczości literackiej, szczepiające się bezpośrednio z ostatnimi jej momentami. Nie można go uważać za naczelne znamię twórczości literackiej wieku, gdyż dotychczas w porównaniu z płodami idealnej poezji nie wykazał duchowej przewagi, jakkolwiek zaznaczył już dobitnie swą samodzielną, żywotną siłę.

IV.

Kreśląc rzekomą genezę nowoczesnego realizmu, p. Gnatowski ukazuje pierwsze jego zawiązki w sceptycznym rozdźwięku namiętej poezji Musseta. Zestawiwszy tylko w myśli e g o t y c z n y kierunek twórcy *Rolli*, jego gorączkowe pragnienia rwące się do nieokreślonych celów, jego żalosne skargi za pogrzebanymi ideałami przeszłości

z obiektywnym, plastycznym i analitycznym kierunkiem koryfeuszów dzisiejszego realizmu, możemy się zapytać, na podstawie jakiej logicznej zasady można tak nielogiczną spójnię wynaleźć między wprost przeciwnymi kierunkami literackiej twórczości.

Do takich to niekonsekwencji dochodzą poglądy nieoparte na badawczym gruncie śledzenia praw rozwoju, ale narzucające krytyce literackiej ciasne dogmatyczne ramy. P[an] Gnatowski, przejęty fałszywą zasadą, że literatura powinna służyć celom etycznym, narzucając jej *par force*²⁷² posłuszeństwo wobec konserwatywnych ideałów, dlatego postawił Musseta jako awangardę realizmu, ponieważ był on sceptycznym i cynicznym, ponieważ poezja jego niemoralna i szalona – w znacznej niyb części wciela²⁷³ w sobie grzechy ludzkości wzrastające z nasion wielkiej rewolucji, której blask działa na p. G. jak na ćmę ogień świecy, tak że myślą wciąż się kręci w błędnym locie koło jej płomienia.

Z tego też ciasnego, wyłącznie religijno-moralnego punktu widzenia autor wstecznego studium dopatruje się w utworach Musseta tych pierwiastków, które potem spotęgowali niyb-późniejsi przodownicy realizmu. To stanowisko prowadzi nawet p. G. do prawdziwie komicznego mentorstwa, gdy prawi morały Mussetowi za to, że osobistych swych cierpień i rozczarowań nie ukoił katechizmowym balsamem, że poezja jego nie opierała się na podstawach surowej kościelnej etyki – gniewa się, że rozkołysany ideami wielkiej rewolucji nie mógł potulnie wrócić się na łono prawowierności.

Czynić taki zarzut poecie, jest to to samo, co łąać chorego za to, że go nie uzdrowił specyfik uważany za niezawodny przez lekarza. Jest to niewątpliwą prawdą, że

²⁷² *Par force* (łac.) – gwałtem, siłą.

²⁷³ Wciela – tu: wyraża, urzeczywistnia.

wielu duszom słabym i znękanym duchowy balsam wiary przynosi ulgę albo nawet uzdrowienie, ale są organizacje, które nie mogą zadowolić się choćby najszczytniejszymi marzeniami, nie mogą uśpić swego bólu w omdleniu nadziemskiej ekstazy.

Charakter Musseta przedstawia rozdźwięk pomiędzy potrzebą wiary a przewagą sceptycyzmu, który dla energiczniejszych umysłów jest bodźcem do samodzielnego postępu, a na słabsze tylko działa obezwładniająco. Umysł jego nie był dość silnym, aby śmiało sięgnąć w przyszłość kryjącą nieznane losy ludzkości, aby przejść się do głębi czynnymi hasłami postępu. Oddany na pastwę swywolnej grze namiętności nie miał dosyć hartu i zdrowia, aby w samym sobie znaleźć źródło niepodległej siły moralnej. Ulegał biernie prądowi wieku i nie mógł się utulić pod skrzydła przeżytych ideałów, do których wzdychał żałośnie, skarżąc się na nędzę swego czasu, marzył o tych czasach

gdy padamy²⁷⁴ nawalem,
Wykwitł wiek płodny w dzielność, kraśniejący złotem,
Gdy świat stary jak Łazarz²⁷⁵ z czołem odmłodził
Podważył głaz grobowca, który pękł z łoskotem,
[...] gdy pieśni rój stary,
Ku czarodziejskim światom pomknął pęd skrzydlaty?
Kiedy wszystkie pomniki, wszystkie nasze wiary,
Miały na sobie śnieżne, bo dziewicze, szaty.
[.....]
Gdy z krzyżem białych postać nieskalanie biała

²⁷⁴ W oryginale: „pod ćmy” (F. Faleński, *Felicyana przekłady obcych poetów. Hezyod, Horacyusz, Wirgiliusz...*, Warszawa 1878, s. 151).

²⁷⁵ Łazarz z Betanii (I w. n.e.) – postać biblijna, święty Kościoła katolickiego.

Wśród ołtarzy rozwarłe trzymała ramiona,
Gdy życie było młodym – śmierć nadzieję miała?²⁷⁶

Musset jako człowiek słaby i wrażliwy, trawiący się w namiętnych marzeniach był jedną z natur, które potrzebują dla własnego spokoju mieć oparcie duchowe na religijnej podwalinie, ale instynktowny, samodzielny pociąg rwał go do szerszego wiru życia, umysł nie dał się nawrócić do tradycyjnych powijków, temperament wybuchał i wrażliwy uniósł na mętne prądy życia. Umiał się on najgłośniejszym skarżyć na teraźniejszość, umiał z poetycznym szaleństwem wypowiadać wewnętrzne burze, ale w całej falandze poetów zachodnich reprezentujących prądy porewolucyjne w literaturze wznosił się on myślą najniżej i nie ogarniał tych ogólnoludzkich zagadnień, które nadają taką potęgę i żywotność wyższym od niego poetom ironii i protestu: Byronowi i Heinemu.

Ubolewając nad moralnym upadkiem Musseta jako człowieka, p. Gnatowski w dość oryginalny sposób dowodzi, że właśnie staczając się coraz bardziej po pochyłości rozpusty – popełniał realistyczno-literackie grzechy. Gdy Musset

po nocy bezsennej wracał do mieszkania pijany winem i szaleństwem, wówczas, powiada p. G., siadał do piśmiennego stolika i na pół przytomny ledwie – zaczynał pisać. Spod pióra jego lały się dzikie, bezdźwięczne tony poezji, bez ideału i nadziei, poezji dysonansów i sceptycznej ironii, poezji realizmu, jednym słowem!

Zaiste, dopiero p. Gnatowski odkrył nam tę prawdę, że można być realistą po pijanemu, że utwory realistyczne,

²⁷⁶ Fragment wstępu do poematu *Rolla* w przekładzie Felicjana Faleńskiego (zob. F. Faleński, *Felicjana przekłady obcych poetów...*).

wymagające największej trzeźwości i obserwacyjnego daru, mogą być tworzone w chwilach odurzenia mózgu szaleńszymi spirytusowymi!...

Do takich to nielogiczności prowadzi sądzenie literatury z etycznego wyłącznie punktu widzenia. P[an] Gnatowski, uznając w kierunku realistycznym upadek i skażenie sztuki, patrząc na dzieła literackie przez zakopane puryzmem szkiełko, wyrozumował sobie, że Musset był wtedy realistą, gdy stał się najbardziej niemoralnym. Dlatego rodząca krytyków twórczość literacka byłaby wtenczas chyba idealną, gdyby każda bohaterka powieści czy romansu ulepioną została z katechizmowej gliny ku zbudowaniu maluczkim duchem; zapominają oni, że artysta może mieć swoje niezależne i odrębne przekonanie, ale że odtwarzając głębszą prawdę i logikę życia, nie zawsze może się oglądać na sztywne *scho[c]king*²⁷⁷ patentowanych kaznodziejów.

Z etycznego zresztą punktu widzenia ani Musset, ani cała falanga istotnych realistów nie może być obwiniana o pokalanie grzechem niemoralności literatury francuskiej, w której zamiłowanie poezji zakazanego owocu poczęło się znakomicie²⁷⁸ dawniej, zanim rewolucja, wedle mniemania p. G., zanieczyściła świat wszelkimi zdrożnościami.

Niewiara małżeńska i tajemna miłostka były ulubionym tematem starych pieśni trubadurów prowansalskich, a później lekkie życie na dworach królewskich, zajęcie się intrygami i miłostkami podtrzymywało ten żywioł w życiu i w literaturze. Przypomnijmy sobie tylko, jak wielką rolę gra niewiara małżeńska w komediach Molière'a, który maluje z pewnym ironicznym chłodem cierpienia

²⁷⁷ *Scho[c]king* (ang.) – prawidłowo: *shocking* (zob. przyp. 222, s. 252). Tu: zabiegi wstrząsające, szokujące.

²⁷⁸ Znakomicie – tu: znacznie.

mężów zwiedzonych (*George Dandin, L'école des femmes, Sganarelle*²⁷⁹), z jak palącym żarem maluje Racine występłą miłość Fedry²⁸⁰, jakim duchem tchnie literatura pamiętnikowa francuska z czasów Ludwika XIV i XV oraz romanse bulwarowe w rodzaju *Przygód kawalera Faublas*²⁸¹. Zwróciwszy na to uwagę, uznamy niewątpliwie, że

²⁷⁹ Grzegorz Fafula (oryg. *George Dandin ou le Mari confondu* – wyd. 1668), Szkoła żon (oryg. *L'école des femmes* – wyd. 1663), Sganarel, czyli Rogacz z urojenia (oryg. *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* – wyd. 1660) – to komedie Molière'a tłumaczone na język polski i wystawiane także w polskich teatrach. O *Sganarelle'u* pisał Kotarbiński kilka lat wcześniej (zob. J. Kotarbiński, *Teatr. Sganarelle, komedia w innym akcie Molière'a z francuskiego wierszem przełożona*, „Kurier Codzienny” 1874, nr 198).

²⁸⁰ Fedra – w mitologii greckiej córka Minosa i Pazyfae, siostra Ariadny, druga żona Tezeusza, bohaterka tragedii o miłości, którą darzyła pasierba.

²⁸¹ *Przygody miłosne kawalera de Faublas* (oryg. *Les Amours du chevalier de Faublas*, wyd. 1787–1790) – oskarżana o sianie zgorszenia oświeceniowa powieść autorstwa Jeana-Baptiste'a Louvet de Couvraya (1760–1797) przedstawiała romanse i podboje miłosne tytułowego bohatera. W przedmowie do polskiego przekładu tego utworu wydanego pół wieku później Czesław Jankowski, tłumacz powieści, przypominał debatę, która towarzyszyła publikacji dzieła; pokazuje ona, w jak trafnym kontekście Kotarbiński przytoczył w swojej polemice ten właśnie tekst: „W przedmowie do drugiego wydania *Przygód* (1789), rozchwytywanych zwłaszcza przez kobiety a pomawianych o «niemożliwość», o «szerzenie zgorszenia», przez ludzi tępego umysłu i nadwątłonej śledziona – pisał – i miał prawo pisać – Louvet de Couvray: «Czyliż opowieściopisarz nie ma obowiązku być jednym ze ścisłych historyków swej epoki? Czyliż może malować coś innego niż to, co miał przed oczami? O wy, panowie, co krzyczycie tak głośno: zmieńcie wasze obyczaje – wówczas inne będą moje obrazy!». Stąd już widać, że sam autor przywiązywał do swego «romansu» to znaczenie, które mu przyznali potomni» (C. Jankowski, [Przedmowa], w: J.B. Louvet de Couvray, *Przygody kawalera de Faublas*, ułożył oraz dopisał i przedmową opatrzył tłumacz C. Jankowski, Warszawa 1928, s. 6–7).

nowożytna i realistyczna literatura odziedziczyła z tradycją to istotnie uparte i jednostronne zamięłowanie do tak zwanych tematów *d r a s t y c z n y c h*, a u niektórych nowszych autorów, jak np. u Dumasa młodszego, zamienia się na prawdziwą umysłową kołowaciznę²⁸² i odwraca uwagę od wielu innych palących a ważnych zagadnień życia. Uznając jednak te jednostronne nałogi romansopisarzy i dramaturgów francuskich, nie możemy zgodzić się na to, aby jedynie z etycznego punktu widzenia przyznawać ujemną wartość celniejszym płodom ich literatury, którą, począwszy od Michała Grabowskiego²⁸³, systematycznie lekceważą i dyskredytują nasi arystarchowie.

P[an] Gnatowski, sądząc Musseta, spogląda nań wyłącznie zezem zadąsanego purysty, a jako kwintesencję swej opinii krytycznej podaje to zdanie, że wpływ autora *Rolli* był „demoralizujący”²⁸⁴. Jakie stanowisko zajmował Musset w rzeszy poetów nowoczesnych, z jakiej strony reprezentował umysłowe życie swego wieku, jaki był charakter jego umysłu i fantazji, jakie pierwiastki psychologiczne i artystyczne wniósł on do poezji? To są pytania, które nie pobudzają umysłu wstecznego krytyka, co zasiadłszy na trójnogu²⁸⁵, niby za kratką konfesjonału, ciągnie do spowiedzi zmarłego wieszca i odmawia mu rozgrzeszenia.

²⁸² Kołowacizna (pot.) – tu: zawroty głowy lub zamęt panujący w czyichś myślach.

²⁸³ Michał Grabowski (1804–1863) – powieściopisarz i krytyk literacki, związany z Józefem Bohdanem Zaleskim i Sewerynem Goszczyńskim reprezentant ukraińskiej szkoły romantyzmu polskiego. Obok Maurycego Mochnackiego uznawany za kluczowego krytyka doby romantycznej. Kotarbiński odwołuje się tu do studium Grabowskiego – zob. *idem*, *O nowej literaturze...*

²⁸⁴ Zob. J. Gnatowski, *O realizmie w literaturze...* II. [odc. 2] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 175).

²⁸⁵ Trójnóg – siedzisko o trzech nogach; tu przywołane w związku z sakralnymi konotacjami i siedziskiem zajmowanym przez wyrocznię w Delfach podczas przepowiadania przyszłości.

Z podobnego punktu widzenia p. Gnatowski tendencyjnie obniża wartość olbrzymiej działalności pisarza, który jest istotnie najcelniejszym przodownikiem nowoczesnego francuskiego realizmu, nieśmiertelnego twórcy ludzkiej komedii, którego uważa się za reprezentanta mieszczańsko-materialistycznego żywiołu w literaturze. Dość porównać wspaniałą, pełną krytycznego spokoju i artystycznej plastyki analizę ducha i dzieł Balzaka skreśloną przez Taine'a z tą ciasnotą poglądów, stęchliwą myśli, jaka cechuje sądy p. G., aby odczuć całą umysłową lichotę krytycznego wstecznictwa.

Szukając zaczątków realizmu tam, gdzie go wcale nie było, p. Gnatowski dopatruje się jego genezy w talencie Balzaka na podstawie najlichszych, najdrobniejszych pobudek. Balzak, ten największy może nowożytny obserwator i analityk, którego utwory Taine'a nazwał arcysłusznie wielkim składem „dokumentów o ludzkiej naturze”, stawiając je obok nieśmiertelnych dzieł Szekspira²⁸⁶, sprowadzony został przez pana G. do znaczenia zwykłego „rzemieślnika”²⁸⁷, piszącego na rozkaz kupców literackiego towaru.

I tutaj nic znowu nie obchodzi krytyka rodzaj umysłu Balzaka, nie zwraca on uwagi na to, że cały kierunek

²⁸⁶ Zob. H. Taine, *Balzac*, w: *idem, Nouveaux Essais de Critique et d'Histoire*, Paris 1865, s. 170. W polskim przekładzie ten fragment brzmi: „Współ z Szekspirem i Saint-Simonem Balzak jest największym składem dokumentów, jakie posiadamy o naturze ludzkiej” (H. Taine, *Portrety literackie z Taine'a*, przeł. F. Mierzejewski, Warszawa 1873, s. 96). Kotarbiński opuszcza w swym zestawieniu Henriego de Saint-Simona (1760–1825), obawiając się zapewne, że nazwisko rewolucjonisty i wolnomysliciela skojarzone z Balzakiem może zaszkodzić obronie autora *Komedii ludzkiej*.

²⁸⁷ Zob. J. Gnatowski, *O realizmie w literaturze...* [III., odc. 2] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 191).

jego twórczości literackiej był koniecznym wynikiem oryginalnej organizacji umysłowej, ale zapatrzonny w jedną zewnętrzną stronę życia wielkiego pisarza wtłacza jego potężny a bogaty umysł w ramy tuzinkowej spekulacji.

Cóż z tego, że Balzak gnębiony twardymi warunkami losu musiał olbrzymimi wysiłkami pracy walczyć z ciężarem trapiących go długów? Czyż byłby on jednym z potentatów nowoczesnej literatury, gdyby tylko prowadził zwykłe wyrobnictwo, hurtowną fabrykę literackiej tandety? Czyż „rzemieślnikiem” może być doskonały obserwator, głęboki psycholog, myśliciel wprowadzający do romansu tysiące zagadnień społecznych, moralnych, ekonomicznych, naukowych, mający swój filozoficzny pogląd na logikę ludzkiego życia, dochodzący nieraz nawet do wybujałych marzeń mistycyzmu?

Jeżeli tak oryginalny umysł jak Taine’a uznaje bardzo słusznie wysoki stopień samodzielności i energii, ocenia jego analityczną siłę, docierającą do głębokich zagadnień życia ludzkiego, to śmiesznym doprawdy wydaje się ten ton protekcyjny wstecznego krytyka, który raczy przyznać, że utwory Balzaka nie są „ani bardzo złe, ani bezmyślne i płaskie...”²⁸⁸! Chociaż Taine twierdzi, że pogląd Balzaka na życie ludzkie jak na „konflikt egoizmów” pod względem etycznym jest „smutny i niebezpieczny”, że jego filozofia życiowa jest zbyt „gorzką”²⁸⁹, jednakże nie prze-

²⁸⁸ J. Gnatowski, *O realizmie w literaturze...* III. [odc. 1] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 184).

²⁸⁹ Zob. wyd. fr. H. Taine, *Balzac*, s. 155–156; wyd. pol. H. Taine, *Portrety literackie z...*, s. 84–86. Pełen cytat z rozdziału *Filozofia Balzaca* brzmi: „Cóż jest ten świat i jakie siły nim kierują? W oczach naturalisty Balzaka tymi siłami są namiętności i interes. Grzeczność je przyozdabia, obłuda maskuje, głupota pokrywa pięknymi imionami; lecz w gruncie, na dziesięć czynów dziewięć znajdujemy czysto samolubnych. I nic w tym nie ma tak bardzo uderzającego; dlatego że w tym wielkim zamieszaniu

szkadza mu to uznać całej potęgi jego talentu jako malarza i głębokiego znawcy ludzkiej natury. – Wstecznego krytyka mało to obchodzi, że Balzak rzucony w dziedzinę literacką całe steki żywych postaci zanalizował i odmalował tyle ciekawych i zawiłych często objawów psychicznych – on tylko pamięta o tym, że powieść jego jest „literacką spekulacją obrachowaną na zyski”²⁹⁰.

każdy jest sobie samemu oddany. Stałą myślą zwierzęcia jest wyżywić się i obronić; a zwierzę tkwi w człowieku, z tą różnicą że pomysłowość ludzka, będąc rozleglejszą, przeto potrzeby i niebezpieczeństwa są większe. Dlatego to Balzak uważa społeczeństwo jako konflikt egoizmów, wśród którego siła wspierana przez wybieg tryumfuje, gdzie namiętność skrycie i gwałtownie zrywa tamy jej przeciwstawiane, gdzie wprowadzona moralność zawiera się w pozornym poszanowaniu przyzwoitości i prawa, ten smutny i niebezpieczny pogląd jest nim tym bardziej, że ze zbrodniarzy czyni ludzi genialnych, że podając teorię drożności, czyni ją pomimo woli zajmującą i usprawiedliwioną, iż maluje lichy uczucia wzniosłe i subtelne, że maluje uroczo uczucia grubiańskie i niskie, i że od czasu do czasu porwany swym przedmiotem rzuca zdania przeciwne pokojowi publicznemu i być może zatrwajające dla honoru. Zresztą tej gorzkiej filozofii jego brakuje naturalnego przeciwdziałania; historii, której nie umiał. Zapominał, że jeżeli człowiek dziś przedstawia wiele wad i nędzy, tenże człowiek w przeszłości przedstawiał ich daleko więcej, że zwiększone doświadczenie zmniejszyło szal wyobraźni, ślepotę przesądów, gwałtowność namiętności, brutalność obyczajów, dotkliwość cierpień, i że w każdym wieku widzimy bogaczącą się naszą wiedzę i władzę, nasze umiarkowanie i bezpieczeństwo” (*ibidem*). Wskazane niedoskonałości pisarstwa Balzaca to elementy, które pozwalają ujęcie twórczości autora *Komedii ludzkiej* przez Taine’a uznać za mniej afirmatywne niż to, które przedstawia Kotarbiński, oraz – co może zaskakiwać – pokrywające się w jakiejś mierze z trudnościami związanymi z wykorzystywaną w literaturze naturalistyczną perspektywą na życie, jak ją widzi Gnatowski.

²⁹⁰ J. Gnatowski, *O realizmie w literaturze...* [III., odc. 2] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 195). Cytat niepełny, w oryginale: „materialne zyski”.

Jest to ulubiona przez niektórych idealnych frazeologów²⁹¹ piosenka na temat „sprzedawać pieśni hańba poecie!”²⁹². Zapominają oni, że chociaż dzisiaj literatura stała się w znacznej części ekonomiczną produkcją, to jednak twórcy i poeci zajmują może szlachetniejsze stanowisko aniżeli w czasach, gdy musieli żywić się jurgieltem książąt i panów albo też mrzeć z głodu po szpitalach. Czyż nie lepiej, że Balzak zużył całe zasoby swej energii podbudzonej walką o byt, zamiast w zwykłej drzemce przesytu uśpić siłę swego talentu?

Błędnosc i jednostronność wstecznicstwa estetycznego bardzo typowo wyraziła się szczególnie w jednym zarzucie stawianym przez p. G. autorowi *Ludzkiej komedii*. Nie podoba się krytykowi, że w powieści *Lys de valée*, malując idealny charakter kobiety, przedstawiając ciężkie walki, jakie staczać musiała jej czysta dusza z pokusami zakazanej miłości, którą pojmowała jako czyste, nadziemskie uczucie, pod koniec życia Balzak uwypakowania w jej duszy gwałtowne wezbranie długo tłumionych namiętności. Ten zwrot charakteru uważa p. G. jako

²⁹¹ Kotarbiński ma na myśli koterię konserwatywną.

²⁹² Motyw przywoływany przez Gnatowskiego pochodzi z *Farysa wieszcz* Karola Balińskiego („Oni nie wiedzą, że piewcy śpiewy, / Jak ów dziewiczej ogień miłości / Co za niebieskie swoje wylewy / Nic – nic nie pragnie, prócz wzajemności! / Sprzedawać miłość – hańba kobiecie! / Sprzedawać śpiewy – hańba poecie!”; cyt. za: L. Sowiński, *Rys dziejów literatury polskiej*, t. 3, podług notat A. Zdanowicza oraz innych źródeł oprac. i do ostatnich czasów doprowadził L. Sowiński, Wilno 1876, s. 731). Odwołanie wprost odsyła jednak do zniekształconego cytatu użytego w niepodpisanym artykule wstępnym z „Przeglądu Tygodniowego”: „Sprzedawać miłość – hańba kobiecie, sprzedawać pieśni – hańba poecie, powiedział wieszcz natchniony, a my byśmy rozciągnęli ten wyrok surowy na wszystkich handlarzy drukowanym słowem” („Przegląd Tygodniowy” 1875, nr 11, s. 121).

krzyczącą niekonsekwencję, jako efekt obrachowany na brutalne zmysłowe wrażenie, gdy tymczasem jest on właśnie dowodem, jak głęboko i trafnie znał Balzak tajniki ludzkiej natury²⁹³.

²⁹³ Ciekawe jest skonfrontowanie Kotarbińskiego powołującego się na autorytet Taine'a z tym, co o postaciach kobiecych pisze francuski krytyk: „Charakter kobiet składa się z subtelności nerwowej, z delikatnej i ruchliwej wyobraźni, z powściągliwości wrodzonej i nabytej. Dlatego można powiedzieć, iż ten charakter zawsze umyka przez Balzakiem. Czasami wyznać muszę, jego talent spostrzegawczy tryumfuje; tak dokładnie patrzył i zastanawiał się, iż odmalował z prawdą kilka poczytych i czułych panien: la Fosseuse, Evelina, Eugenia Grandet, Margueritte Cläes. Lecz miejscami te czyste figury mają plamy; za to w innych błędy są takie, iż portret jest całkiem zepsuty. Człowiek grubego temperamentu, filozof pedant, fizjolog przyzwyczajony do sal anatomicznych przebija pod źle przywiązaną maską uczciwej kobiety. Mówią **słowami autora**. Pani Claës, ceiman hiszpanka, oddana ognisku domowemu lub gospodarstwu, mówi do swego męża: «Życie serca również jak życie fizyczne ma swoją działalność. Chwała jest słońcem umarłych». Pani de Morstauf odpowiada Feliksowi Vandenesse, iż nie może go kochać dlatego, że należy do swoich dzieci i swojego męża: «Czy moja spowiedź nie pokazała panu trojga dzieci, ze względu na które nie powinnam upaść, na które winnam ściągnąć rosę poprawczą i kazać mej duszy jaśnieć przed nimi, nie dopuszczając do zepsucia najmniejszej jej części?». Te dwie autorki, pani Graslin i wiele innych, zapewne urodziły się autorkami i prorokiniami. [...] Pani de Mortsauf, którą jako madonnę przedstawia, popełnia pięć lub sześć lekkich postępków, a jej ostatni list podnosi bardzo widocznie i bardzo wysoko kotarę życia małżeńskiego. Co prawda, Balzak za często tam wchodzi; zapewne, iż rzecz użyteczna wchodzić do pokoju gotowalnego jak panna służąca lub przykładąć oko do dziurki od klucza jak policjant: lecz taka rzeczywistość niszczy wszelkie oczarowanie. Nie znajduję żadnej przyjemności w przyglądaniu się pięknej toalecie, gdy mi opisują, jak zrobiona, i pokazują jej mechanizm. Nie mam najmniejszej sympatii dla pożycia małżeńskiego, kiedy mi wyliczają ilość misek zimnej wody i flakonów octu użytych

Jest to prawdą stwierdzoną przez obserwacje naukowe, że cielesne i zwierzęce instynkty człowieka stłumione przez jego duchowe wykształcenie występują często w chwilach duchowego i fizycznego rozstroju. Wiadomo, że przy końcu wycieńczającej choroby suchot występują z niemałą siłą instynkty zmysłowe u ludzi nawet najskromniejszych. Wedle zgodnego twierdzenia psychiatrów obłąkani okazują brak poczucia obyczajności i skłonność do plugactwa, często zupełnie sprzeczne z dawnym swoim charakterem, a prawdę tę znakomicie odczuł Szekspir, kładąc w usta starego Leara²⁹⁴ wyrazy namiętne i zmysłowe w drugiej fazie jego obłądu.

Balzak więc, malując uniesienia gasnącej w suchotach pani de Mortsauf, był zgodnym z głębszą logiką natury, pojmował dokładnie tę wielką a lekceważoną często przez dogmatyków prawdę, że wrodzone instynkty ludzkie nie mogą być bezkarnie tłumione, gdyż wywołują naturalną reakcję.

Teoretykom idealnym w ogóle nie podoba się, gdy sztuka lub krytyka estetyczna odkrywa głębszą

dla podtrzymania piękności. Nie mogę uwielbiać cnotliwą, kobietę, która po spełnionym pięknym czynie staje w postawie aktorki i recytuje dramatyczne tyrady. Kiedy Balzak zapragnie odmalować cnotę, religię i miłość, napotyka ciężkie opuchnięcie fałszywej wzniosłości, powszedniość upstrzona urzędową frazeologią, pożądlivość rozpasanej wyobraźni i rozpalonego temperamentu; jego pięknych portretów kobiet trzeba szukać gdzie indziej” (H. Taine, *Portrety literackie z...*, s. 58–60). Widać wyraźnie, że do pewnego stopnia problem z „niespójnością” postaci oprócz Gnatowskiego miał również mistrz polemizującego z nim Kotarbińskiego, choć bez wątplenia przykłady „odmalowanych z prawdą czułych panien” oraz „pięknych portretów kobiet” nie byłyby w analogiczny sposób docenione przez autora *O realizmie w literaturze nowoczesnej*.

²⁹⁴ Lear – król, postać w sztuce Williama Shakespeare’a (*King Lear*, wyd. 1608).

prawidłowość istoty ludzkiej lub twórczości literackiej, zamiast bawić się we frazeologiczne fantazjowania, pełne czczych i pustych słów emfatycznych.

Nie tylko p. Gnatowski, ale i inni szermierze estetycznego konserwatyzmu gniewają się, że w utworach sztuki ukazuje krytyka niezłomne prawo woli psychofizycznej natury człowieka, która wprowadzie wierną jest prawdzie i głębszej znajomości życia, ale kłoci się często z estetycznymi formułkami.

Podług nas jednak ta rewindykacja fizycznego pierwiastka w sztuce i moralności jest koniecznym wynikiem postępu nowszej wiedzy, przenikającej coraz bardziej w dziedzinę praktyki życia. W literaturze jest ona pożądanym przeciwdziałaniem wobec jednostronności przesadnego idealizmu, a jedną z zasług dzisiejszych realnych pisarzy jest właśnie w tym kierunku rozwinięta działalność, która może wydać owoce, o jakich się nie śniło nawet ciasnym teoretykom.

KONTEKSTY

Aleks.[ander] Półkożic
[Aleksander Niewiarowski²⁹⁵]

Realizm w literaturze nowoczesnej,
studium napisał Jan Gnatowski [rec.]

I.

Pod takim tytułem ukazała się na składzie głównym w Księgarni G. Gebethnera i S-ki²⁹⁶ w Warszawie książka wydana w roku bieżącym we Lwowie.

Dziś, gdy nasze wydawnictwo książkowe pożarte zostało przez dziennikarskiego smoka, który w otwartą paszczę swoją pochłania wszystko, co tylko któremukolwiek ze zdolniejszych lub wydatniej uformowanych autorów spod pióra wypadnie, każde nowe dzieło pojawiające się

²⁹⁵ Aleksander Niewiarowski (1824–1892) – związany z cyganerią warszawską pisarz i dziennikarz, autor wydanego w 1856 roku w trzech tomach dzieła *Życie na żart*, w którym odczucia głównego bohatera odpowiadają sympatii, jaką odczuwa Niewiarowski (podpisujący się pseudonimem Półkożic) dla poglądów Gnatowskiego, bohatera, którego ciotka „każde jaskrawsze uczucia malowidła ścisła w ramy codziennego rozsądku”. „Jakże boleśnie wtedy – pisze jeszcze Niewiarowski – łamała się ta młoda, wyniosła wyobraźnia artysty! Jakże ten świat czysty i pełen zachwyty drożał mu zakryty chmurami powszedniego życia... Lecz walka wyobraźni z rozsądkiem, popędu duszy z prawami zmysłowego świata – to odwieczna i zwykła historia” (A. Niewiarowski, *Życie na żart. Szkic*, t. 1, Warszawa 1856, s. 24).

²⁹⁶ Gebethner i Wolff – firma wydawniczo-księgarska działająca w latach 1857–1950 w Warszawie.

nie w szpaltach gazet, lecz na półkach księgarskich, jeżeli zwłaszcza dotyka przedmiotu ważniejszego, obiecującego treść żywotną, rozbudza ciekawość naszą, tym słuszniej, że literatura polska, jakkolwiek dziś już rozrośnięta w rozmaite gałęzie, mało dotąd jeszcze wytwarza dzieł poważnych, głębszą zaopatrzonych myślą.

Biorąc do ręki książkę p. Jana Gnatowskiego, młodego i nieznanego nam pracownika, obawialiśmy się wielce, czy tezę „Realizmu w nowoczesnej sztuce”, tezę bardzo bogatą i domagającą się koniecznie od autora oprócz pewnej erudycji jeszcze i słońca idei, którego promienie przenikałyby do gruntu i rozjaśniały zarazem cały ten przedmiot głęboki – czy tezę tę młody i za nic jeszcze dotąd przeszłością swoją nieporęczający pisarz tak nam postawi i tak rozwiąże, jak tego domagają się nie tylko względy czysto estetyczne, lecz także i warunki szczególne, w jakich piśmiennictwo nasze i cała nasza myśl przewodnia żyć i rozwijać się powinny.

Realizm w literaturze... i do tego nowoczesnej jeszcze! Ależ to właśnie jest najświeższa rana odniesiona przez społeczeństwo nasze wśród nieskończonej dotąd jeszcze walki moralnej, jaką „duch” ufny z „umysłem” zwątpiałym toczą.

Ale zaraz po przeczytaniu samego wstępu, w którym p. Gnatowski wyprowadza całą genezę sztuki z dwóch legend: jednej pogańskiej o Prometeuszu, który skradł z nieba iskrę świętego ognia i musiał za to przez całe życie, przez całą wieczność cierpieć nadludzkim cierpieniem, drugiej zaś chrześcijańskiej, o aniele znoszącym z nieba duszę ludzką w chwili narodzenia się dziecięcia na ziemi, który przez drogę śpiewa tej duszyczce o pięknościach raj, o chwale Boga i cudach nieznanym na ziemi, a śpiewa tak wymownie, iż w duszy owej zstępującej z jego objęć w ludzkie ciało zostają na całe życie owe echa tonów niebieskich i tęsknota za czymś wyższym, niedoścignionym

i światu nieznanym²⁹⁷ – zaraz po przeczytaniu tego wstępu poznaliśmy, iż mamy przed sobą utwór nie tylko człowieka myślącego głęboko i pojmującego szlachetnie i wysoko przeznaczenie sztuki i literatury, lecz także i dzieło prawdziwego talentu pisarskiego, pełnego poezji szczerej jak złoto.

Pan Gnatowski takie, zaraz na wstępie, daje nam pojęcia swoje o sztuce. Duch ludzki – powiada on – noszący na sobie odbicie myśli Bożej, która go stworzyła, ma zawsze jedną wyższą cechę: poczucie ideału i dążenie do nadania mu form dla zmysłu dostępnych. Dążenie to, zmieniające myśl, formę i kierunek stosownie do intelektualnego i estetycznego rozwoju artysty, jego usposobienia i warunków, w jakich się znajduje – widocznym jest we wszystkich gałęziach sztuki i we wszystkich jej utworach. Wyrazem jego są zarówno niekształtne bałwany z drzewa lub kamienia, monotonne śpiewki i naiwne baśnie ludów pierwotnych, jak artystyczne arcydzieła starego i nowego świata: rzeźby Fidiasza, płótna Rafaela i pieśni Homera, a choć te dwa ostateczne krańce sztuki oddzielone są od siebie całą przepaścią, jaka istnieje pomiędzy pierwszymi objawami cywilizacji a ostatecznymi jej wynikami, to jednakże jest między nimi nić łącząca, myśl wspólna i „wspólne dążenie do odtworzenia ideału”²⁹⁸, którego mniej lub więcej wyraźny obraz kryje się zarówno w sercu prostaczka, jak i w mistrza ducha. „Zadanie to ucieleśnienia ideału jest jedynym celem sztuki”²⁹⁹. W arcydziełach pędzla i dłuta dąży do tego sztuka plastyczna: malarz odtwarzający na płótnie naturę i życie, rzeźbiarz w wypukłych kształtach marmurowego posągu – zamykają myśl swoją, część swojego ducha.

²⁹⁷ J. Gnatowski, *O realizmie w literaturze...* I. (zob. *Teksty źródłowe*, s. 107).

²⁹⁸ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 108).

²⁹⁹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 109). Cytat lekko zmodyfikowany.

W harmonijnych akordach, w dźwięcznym połączeniu tonów stara się muzyk uchwycić echo owych dźwięków cudnych a niedosłuchanych, z owej pieśni anioła, która według legendy towarzyszyła mu przy wejściu w świat i której dalekie wspomnienie zostało w jego duszy. Mistrz słowa nareszcie odtwarza w poezji i prozie ideały swej myśli, a dzieląc się z czytającym światem wszystkimi uczuciami i marzeniami, odkrywając przed nim najskrytsze swego serca i umysłu tajniki, rozrzuca i rozsnuwa „swych marzeń przędzę i swych uczuć kwiaty”³⁰⁰.

Ostatnia ta, niezaprzeczenie najważniejsza ze wszystkich gałęzi sztuki, tak się zespoliła z uczuciami i dążeniami oświeconego społeczeństwa, tak wiernym była wyrazem jego duchowego życia, że więcej od innych należy ją uważać za główny czynnik rozwoju i postępu ludzkości, za moralną dźwignię wszechświata.

W taki sposób przeszedłszy z ogólnego określenia sztuki do samej już literatury, pan Gnatowski dowodzi, że ona, mając za zadanie wyrażać pragnienia, cele, ideały jednostek i ogółu, musiała też z konieczności stać się zwierciadłem, w którym się odbiło wewnętrzne intelektualne życie każdego narodu. Stąd, zdaniem jego, od kierunku i rozwoju społeczeństwa zależeć musiał kierunek i rozwój literatury. Stosownie więc do tego, w jaką stronę zwracała się ludzkość, jakie tworzyła sobie ideały i jak je wprowadzała w życie, musiała i literatura zmieniać treść i formę, raz szukając piękna w misternym i delikatnym wykończeniu detali, drugi raz w olbrzymiej i majestatycznej całości; raz w marmurowej, nieruchomej piękności starożytnych

³⁰⁰ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 109). Fragment ujęty w cudzysłów – cyt. za: A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, s. 45 (zob. *Teksty źródłowe*, przyp. 12, s. 109). Całe zdanie jest lekko zmodyfikowanym cytatem z rozprawy Gnatowskiego (w oryginale: „otwierając [...] serca swego”).

klasyków, to znowu w śmiałych i zmiennych kształtach romantyzmu; raz osłonięta promienną tkanką ideałów i marzeń, to znowu przedstawiająca nagą rzeczywistość codziennego życia.

Te rozliczne kierunki i objawy literatury i sztuki autor dzieli na trzy główne kategorie – i tak, zdaniem jego, w „klasycyzmie” wypowiedział ostatnie swoje słowo świat Sofoklesów, Homerów, Cyceonów i Wergilów; w „romantyzmie” odbiła się cała poezja i rycerskość wieków średnich, wznosząca się do góry jak śmiałe łuki i wieże starych katedr gotyckich. „Realizm” na koniec jest wiernym przedstawicielem naszej praktycznej i materialnej epoki, odrzucającej ideały, uczucia i marzenia nie tylko w życiu fizycznym, ale i duchowym³⁰¹.

Tu pozwolimy sobie zrobić uwagę, iż godząc się na samo rdzenne pojęcie sztuki i literatury przez autora, przeczymy jednak najpierw temu jego zdaniu, że sztuka, mianowicie zaś literatura (więc i poezja także), jest tylko odbiciem intelektualnego i estetycznego życia narodu – bo według nas bywa także, iż geniusz prawdziwy prowadzi raczej ludzkość czy naród na nowe, przez siebie odkryte, duchowe tory, niż odzwierciedla niższą od niego inteligencję ogółu – po wtóre, nie zgadzamy się także i na drugie, zbyt już często niestety i jakby naśladowniczo teraz powtarzane zdanie jakoby realizm był „wiernym” przedstawicielem naszej epoki, która „odrzuca” ideały, uczucia i marzenia – nawet w swym życiu duchowym!³⁰²

Doprawdy, szanowny autorze, zdaje się, że już zanadto znowu obmawiamy nasza epokę... Prawda, że wyrodziła ona wiele złego, że znaczna część jej dzieci, zbłąkana w labiryncie rozmaitych teorii i doktryn, postradałszy

³⁰¹ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 110–111). Cały akapit to cytaty lekko zmodyfikowane.

³⁰² Zob. *ibidem*.

pierwotne zasady wiary i popadłszy w zwątpienie – targa się konwulsyjnie i albo szaleje w czynach, albo drzemie odrętwiała w zimnych pojęciach apatii; prawda, że w nowoczesnej sztuce i literaturze, szczególnie zaś francuskiej, pojawiają się coraz częstsze herezje i odstępstwa od dawniejszych, czystych i szlachetnych pojęć; prawda, że i w pospolitym towarzyskim życiu społeczeństwa jawią się nowe, a raczej tylko bardziej wyrafinowane występki moralne i fizyczne – ale znowu tych wszystkich odstępstw i występków nie można zarzucić „ogółowi” społeczeństwa w ucywilizowanym świecie, który jednakże, bądź co bądź, posiada jeszcze znaczną większość ludzi uczciwych i pełnych serca, którzy nie tylko, iż nie odrzucają ideału, uczuć i marzeń w życiu duchowym, ale nawet zanadto może marzą w zwykłym, powszednim życiu!...

A już co do naszego polskiego społeczeństwa zarzutu o brak miłości dla ideału, jak również o brak skłonności do uczuć i marzeń – bynajmniej stosować nie można. Nie mówimy już o ogólnym ciele narodu, które dotąd ożywia taż sama dusza, bogobojna, uczciwa i szczerza, choć błędząca często w zetknięciu się z warunkami rzeczywistego życia – słowem, takaż sama, jaką była w tymże samym ciele przez całe wieki jego dziejowego istnienia – lecz nawet w literaturze, tej córce i rzeczniczce narodu, dotąd jeszcze, dzięki niech będą Bogu, bardzo mało pojawia się takich realistycznych, odtrącających ideał dążności. Są wprawdzie przykłady takiego renegactwa – rzadkie na szczęście bardzo – lecz i te nawet, gdyby się im przypatrzyć z bliska i z dobrą wolą, przedstawiłyby się raczej tylko jako następstwa zwątpienia w sercach, które kochały ideał i zawiodły się w oczekiwaniu na jego rychłą i czynną pomoc w odzyskaniu utraconych... marzeń, niż jako przyrodzone i bezwzględnie zawzięte nań wrogi.

U nas, szanowny autorze, ludzie z wyższą inteligencją, jeżeli tylko nie są spekulantami zimnymi i blagierami

pozuającymi na „mężów ducha”, popadają wprawdzie, rzadziej lub częściej, na błędne tory – lecz... bogdaj czy nie dlatego tylko, iż szukając pilnie i namiętnie krótszej drogi dla dojścia tam, gdzie wszyscy dążymy, zbaczają z prostej i trafić już później od razu na nią nie mogą?

Lecz... przepraszamy i czytelników naszych, i autora rzeczy [O] *realizmie w literaturze* za to nasze optymistyczne *intermezzo*³⁰³ – i w przyszłym naszym artykule wrócimy znowu do rozbioru dzieła.

II.

Prześlicznie i wspaniale razem określa pan Gnatowski trzy fazy, przez które sztuka i literatura przechodziły w ciągu odwiecznej dziejowej swojej wędrówki. Autor używa tu tak pięknego języka i tak uroczu oprawia w jego ramy swoje myśli i pojęcia prawdziwie estetyczne, iż zda się, nie pisze on, lecz rzeźbi, maluje i gra na umyśle czytelnika, wyprawiając mu rozkoszna ucztę artystyczną.

Mówiąc np. o dziejach klasycyzmu, którego [oj]czyzną jest Grecja, powiada, że

pod Akropolem i Propylejami obrała sobie siedlisko sztuka klasyczna, czerpiąca swoje wzory z natury, z niezaćmionego nigdy szafiru południowego nieba, z wiotkich a lekkich kształtów palmy, śmiało a zgrabnie wzbijającej się w niebo, zakończonej wieńcem z liści zielonych. Wszystko w tej naturze południowej było tak piękne, tak doskonałe, a łagodne i miękkie razem; wszystkie kształty były okrągłe, wykończone, harmonijne, tworzące całość³⁰⁴. Wśród

³⁰³ *Intermezzo* (wł.) – tu: wstawka, wtrącenie.

³⁰⁴ W tym miejscu w oryginalnym tekście jest zdanie Gnatowskiego: „Powietrze przesycone woniami kwiatów upajało dziwnie,

takiego otoczenia i warunków, wobec społeczeństwa posiadającego wysoki wrodzony zmysł estetyczny, zarazem jednak poddającego się ślepo i namiętnie czarownym wpływom otaczającej natury; wobec religijnych mitów i podań tego społeczeństwa, wysoce poetycznych i przenikniętych gorącą a twórczą wyobraźnią, ale także noszących na sobie wszystkie cechy pogańskiej zmysłowości podniesionej do wyżyn religijnego kultu – wobec tego wszystkiego nie dziw, że sztuka grecka rozwinęła się w jednym tylko kierunku, ale w kierunku tym rozwinęła się nadzwyczaj potężnie i wspaniale. Ideałem jej było piękno cielesne, zmysłowe – i przyznać trzeba, że w upostaciowaniu tego piękna we wszystkich zarówno gałęziach mistrz starożytny daleko za sobą zostawił całą artystyczną produkcję wieków późniejszych. Ale myśl głębsza, cel wznioślejszy, duchowe czysto i nadziemskie ideały, jakie stworzyła sztuka wieków średnich i nowych, były dla niego nieznane, a gdyby je mógł poznać, nie byłby w stanie ich zrozumieć.

Do pojęcia ich brakło mu owej świętej iskry z nieba, owego wyższego poczucia prawdy i prawdziwego piękna, które przyniósł z sobą dopiero chrystianizm. Brak ów nadziemskiego ideału jest właśnie przyczyną nadzwyczajnej zewnętrznej doskonałości, do jakiej doszła sztuka starożytna. Nie potrzebując rwać się i tęsknić do nieba, mistrz Hellady tym bardziej myślał o ziemi, tym staranniej usiłował ziemskim swoim tworom nadać wszystkie estetyczne cechy i wszystkie piękności ideału, którego wrodzone poczucie istniało w jego duszy. Stąd w sztuce klasycznej widzimy przewagę formy nad treścią,

pobudzało do marzeń rozkosznych, łechtało delikatnie zmysły” (J. Gnatowski, *O realizmie w literaturze...* I., zob. *Teksty źródłowe*, s. 113). Ominięcie go jest jedną z wyraźniejszych ingerencji Niewiarowskiego w cytowany fragment; powodem mogła być nadmierna „zmysłowość” zdania.

ciała nad duchem. Ta nadzwyczajnie ważna cecha klasycyzmu przedchrześcijańskiego uderza we wszystkich gałęziach sztuki. Widzimy ją w heksametrze, chłodnym, nieruchomym, posągowo wykończonym, ścieśniającym fantazję poety żelaznymi kleszczami; widzimy w cudnych kształtach marmurowych arcydzieł zostawionych nam przez świat starożytny: w *Wenerze milańskiej* [!], w *Torsie*, w *Laokonie* [!], w *Belwederskim Apollinie*, w owych głazach czarodziejskich będących apoteozą formy, ubóstwieniem ciała ludzkiego; widzimy ją na koniec w pomnikach architektonicznych, w owych świątyniach i świątynkach greckich, niewielkich, jasnych, symetrycznych, wykończonych – niedających myśli i oczom wzbic się do góry i utonąć w niebios nieskończoności, ale przeciwnie, przyniatających ją do ziemi artystyczną pięknnością kształtów i doskonałą harmonią detali. Heksametr, posąg Wenery, świątynka w rodzaju Partenonu – to ostatnie słowo cywilizacji pogańskiego, klasycznego świata, słowo wielkie i potężne, ale tracące siłę przy pierwszym pojawieniu się jutrenki chrześcijańskiej, która miała przynieść prawdę i światło ludziom dobrej woli³⁰⁵.

Czyż można lepiej, piękniej, podniosłej i prawdziwiej opisać i przedstawić nam dzieje sztuki w przedchrześcijańskim, klasycznym świecie?

Dalej, opisując upadek sztuki klasycznej wobec wychylającego się z uroczystych ciemni katakumb chrześcijaństwa, p. Gnatowski powiada o owej sztuce i o strąceniu jej przez chrześcijaństwo to, co wielki poeta Juliusz zawarł był w jednym, klasycznie pięknym a chrześcijańsko wzniosłym czterowierszu:

³⁰⁵ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 112–116). Cytat zmodyfikowany.

Jutrzenek greckich różaną pogodę
Duchy mi nagle ręką zasłoniły!
I ukazały jako świt daleki,
Umiłowaną odtąd – i na wieki³⁰⁶.

Z owej to epoki, mającej tak ogromne w dziejach ducha ludzkiego znaczenie, wyprowadza autor narodzenie się romantyzmu w literaturze, który, jak powiada słusznie, przedstawiając nowy całkiem jej kierunek, musiał być zupełną antytezą poprzedzającego. Pan Gnatowski powiada, że ów wyższy, idealny polot ducha – owa tęsknota ku niebu i zrywanie się doń złączone z pogardą miękkich rozkoszy i uciech doczesnego życia – czyliż nie stanowią wybitnej cechy olbrzymich tumów gotyckich, w których tak potężnie i plastycznie wyraził się ideał średniowiecznego romantyzmu? Owe katedry z gubiącymi się w obłokach wież szczytami, z wzniosłymi arkadami i wiązaniami sklepień w mroku niknących – olbrzymie, majestatyczne, ponure, wznoszące się do góry jak modlitwa chrześcijanina, pełne tajemniczego położenia i fantastycznych ozdób, i cudnych podań, i duchów, i grobów, i pamiątek dziejowych – zaprawdę, to najlepsze streszczenie wieków średnich, uczuć i przekonań, które wieki te ożywiały.

Lecz zdaniem autora, na które zresztą godzimy się najzupełniej, obok owej głęboko chrześcijańskiej dążności, stanowiącej główną podstawę średniowiecznego romantyzmu, miała jeszcze sztuka średniowieczna równie ważną i równie odmienną od klasycyzmu cechę. Duch rycerski, poetyczny, ognisty, którym przesiąknięte było społeczeństwo za wojen krzyżowych, odbić się musiał na twórcach jego myśli i ducha – w szczególności zaś uczuć się dał w literaturze.

³⁰⁶ Fragment rapsodu pierwszego (oktawy dziewiątej) *Króla-Ducha* Juliusza Słowackiego.

Wśród szczęku broni i chrzęstu zbroi, wśród awantur-
niczych wypadków, rycerskich turniejów i bohaterskich
bojów wyrosła, młodzieńczą wyobraźnią ludów rozkoły-
sana, nimbem cudnych legend i mitów starych omglona –
poezja romantyczna XII i XIII stulecia, w której wszędzie,
jak w ogóle w całej sztuce romantycznej, istnieje zupełna
sprzeczność ze sztuką klasyczną.

Autor opisuje nam dalej epokę reakcji klasycznej,
która w chwili ukończenia wojen krzyżowych i w ślad za
tym idącego ochłodnięcia w narodach natchnień i szla-
chetnych porywów, zastąpionych dojrzałością polityczną
i egoizmem, znalazła dla siebie przygotowane już pole
i straciła romantyzm z zajmowanego przezeń piedestału.

Pan Gnatowski, określając ten okres reakcji klasycy-
zmu, twierdzi, iż pomimo takich utworów sztuki wytwor-
zonych w owym okresie, jak: katedra św. Piotra, *Madonna*
Rafaela, *Wieczerna Leonarda*, *Jerozolima Tassa*, *Orland*
Ariosta, a nade wszystko arcydzieła Szekspira, okres ów
trwał zbyt krótko i nie odcisnął piętna swego na czole
epoki trwającej zaledwie kilka dziesiątków lat – a po któ-
rej, zaraz prawie, nastał ów pseudoklasycyzm zasadzający
się na przesadzonym uwielbieniu starożytnego świata,
istna karykatura wspaniałej epoki „odrodzenia”³⁰⁷.

Lecz i reakcji romantycznej przy końcu XVIII i po-
czątku XIX stulecia, którą wytworzyli z jednej strony Les-
sing, Schiller, Goethe i uczeń ich Mickiewicz, z drugiej
zaś Chateaubriand i Wiktor Hugo, p. Gnatowski nie na-
daje zbyt ważnego znaczenia z tego powodu, iż ten wzno-
wiony romantyzm nie zapuścił zbyt głębokich korzeni
i nie wywarł na społeczeństwo wpływu trwałego. Przy-
czynę tego autor widzi w dysharmonii, jaka zachodziła
pomiędzy ideałami romantyzmu a pojęciami naszej epoki,

³⁰⁷ J. Gnatowski, *O realizmie w literaturze...* I. (zob. *Teksty źródłowe*,
s. 119–120). Cały akapit to parafraza.

pojęciami wytworzonymi przez wielką rewolucję francuską z '89 roku, która sprawiła, iż wszelkie prawdy i zasady uświęcone wieloletnią praktyką zostały lekkomyślnie podeptane, a na ich miejscu powstało tysiące teorii i doktryn sprzecznych wprowadzie ze sobą we wszystkim, ale „łączących się” we wspólnej nienawiści do wszelkiego autorytetu, do wszelkiej prawdy z góry objawionej, do wszelkich moralnych więzów i zasad, a których następstwem były – w świecie politycznym: straszne przewroty i nieustanna anarchia przeplatana despotyzmem; zaś w świecie moralnym: zatarcie poczucia prawdy, dobra i piękna, zapomnienie o obowiązkach dla ogółu i o miłości bliźniego – zepsucie, demoralizacja i gangrena moralna³⁰⁸.

Wśród takich warunków, które, godzimy się z autorem, iż wytworzyła poniekąd rewolucja francuska, chociaż, dodamy już od siebie, iż wytworzyła ona także i wiele dróg nowych, wśród takich tedy warunków, zdaniem autora, romantyzm był anomalią, zrozumiałą tylko dla wybranych, a chociaż ogół społeczeństwa przyklasnął mu był chwilowo dlatego tylko, że był nowością, że przedstawiał, pod pewnym względem, rewolucję przeciwko staremu porządkowi rzeczy, i że mając żywszy koloryt i większe od klasycyzmu bogactwo treści, zostawiał więcej swobody i dla fantazji szersze dawał pole.

Oryginalnym pojęciem autora o przyczynie upadku romantyzmu jest to, iż według jego zdania wzniosłe stanowisko, jakie mu naznaczali jego koryfeusze, i zbyt czyste a poważne jego wyobrażenie o pięknie nie mogły zadowolić publiczności zdemoralizowanej i pozbawionej estetycznego smaku. Do obalenia jednak romantyzmu przyczynił się, według pana Gnatowskiego, główny przeciwko niemu

³⁰⁸ Zob. *ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 124). Cały akapit to parafraza.

zarzut, „iż dla ideału poświęcał prawdę życiową”³⁰⁹, i ten to zarzut stał się wówczas głównym czynnikiem ważnego przewrotu w sztuce, jakim było pojawienie się nowego kierunku, „prawdę życiową” biorącego za godło, a za nazwę „realizm”³¹⁰.

Na tym dziś przerywamy sprawozdanie nasze, do którego jednak powrócimy w jednym z przyszłych numerów „Echa”.

III.

P[an] Gnatowski zapatruje się na realizm w sztuce i w literaturze z podwójnego punktu; raz uważa go jako „prawdę życiową” i twierdzi słusznie, iż realizm w takim znaczeniu jest niezbędnym warunkiem każdego dzieła sztuki. Taki realizm widzimy w arcydziełach wszystkich mistrzów poezji, zarówno klasycznej, jak romantycznej – Homer, Goethe i Mickiewicz obok wysokiego artyzmu dawali nam w swych utworach prawdę życiową także³¹¹.

Z innego znowu punktu zapatrywania się realizm wygląda całkiem inaczej; przede wszystkim bowiem podkopuje on pojęcia o piękności i o zadaniu sztuki, a następnie dochodzi do odtrącenia i zaparcia się Ideału, bez którego sztuka przestaje odpowiadać swojemu celowi, staje się narzędziem materialnym zysków i interesów – staje się rzemiosłem tylko.

Realiści istotnie twierdzą, że literatura powinna się opierać przede wszystkim na prawdzie życiowej (na to zgoda) – ale dodają zaraz, iż powinna malować życie tylko

³⁰⁹ Zob. *ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 125).

³¹⁰ Zob. *ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 125).

³¹¹ Zob. *ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 127). Cały akapit to parafraza.

rzeczywiste ludzi takich, jakimi oni są istotnie w życiu powszednim. Ponieważ zaś – twierdzą dalej – życie przedstawia daleko więcej stron ujemnych niż dodatnich, barw ciemnych niż jasnych, przeto literatura nie powinna cofać się przed malowaniem tych smutnych obrazów – nie powinna ani idealizować ich, ani osłaniać – owszem, obowiązana jest fotografować je sumiennie i dokładnie. Jeżeli w takiej fotografii ujrzemy rysunki społeczne i kałuże moralne, nie będzie to winą sztuki, lecz zepsutego społeczeństwa, którego zwierciadłem jest sztuka³¹².

Toż samo, zdaniem realistów, stosować trzeba przy malowaniu charakterów. Charaktery te powinny być przedstawione w rzeczywistym świetle, takimi, jakimi są, według zasad psychologii. Strony ujemne, jako wybitniejsze i dające się upostaciować plastycznie, należy uwzględnić szczególnie i nagim realizmem charakterystyki zwalczać idealizm i pruderię poprzednich literackich kierunków. Bo te poprzednie kierunki – powiadają realiści – usiłowały naturalne skłonności i zwierzęce popędy ludzkie przykrywać płaszczkiem idealnym i osłaniać je gazą sentymentalną. Było to wykroczeniem przeciw prawdzie, którego realistyczni pisarze wystrzegać się powinni – gdyż zadaniem ich nazywać rzecz każdą po imieniu; w szczególności zaś mają oni zrzucić różowe okulary, przez które dotąd zapatrywano się na miłość. Uczucie to powinno być przedstawione w realistycznej powieści tak, jak je tłumaczy psychologia, więc jako popęd fizyczny, jako namiętność zwierzęcą³¹³.

³¹² Zob. *ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 129). Cały akapit to parafraza.

³¹³ Zob. *ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 129). Cały akapit to parafraza.

Z takich powieści tedy muszą być wykluczeni bohaterowie i heroiny, których życie rzeczywiste nie zna – autorzy zaś tych nowych utworów mają się wstrzymać od wszelkich osobistych uwag i dodatków, ograniczając się rolą rzemieślników fotograficznego zakładu.

Rozumie się, że tacy pisarze realiści zrywający zupełnie z literackimi tradycjami przeszłości muszą już z natury rzeczy odrzucić wszelkie według nich

przesady i uprzedzenia, które dotąd kierowały literaturą i nie dozwalały jej ogarniać wszystkich stron życia ludzkiego, osłaniając niektóre z nich całym rusztowaniem konwencjonalnych względów i estetycznych parawanów³¹⁴.

Zapatrywanie się ich na wszystkie uczucia duszy ze stanowiska psychiczno-anatomicznego usprawiedliwić ma raczej bytu tych objawów, które dotąd zwano wrzodami moralnymi, a które są tylko naturalnym wynikiem wrodzonych usposobień i skłonności natury ludzkiej³¹⁵.

Reasumując te wszystkie poglądy, to całe *credo* realistów, p. Gnatowski woła z oburzeniem słusznym:

Zredukowanie wszystkich uczuć i czynności człowieka do rzędu fizjologicznych objawów, anatomizowanie tych uczuć taką metodą i takim sposobem, jak się robi eksperymenty *in anima vili*, odrzucenie zresztą wszelkich ideałów jako niezgodnych z prawdą życiową i zrobienie dzieła sztuki teatrem anatomicznym lub salą fotograficznych posiedzeń – takim jest godło, takim jest zadanie realistów nowoczesnych, do którego oni przyznają się głośno

³¹⁴ Zob. *ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 130). Cytat zmodyfikowany.

³¹⁵ Zob. *ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 130). Cytat zmodyfikowany.

i w którym upatrują logiczną konsekwencję swojej zasadniczej idei³¹⁶.

Następnie autor przechodzi do zestawienia dodatków z ujemnymi stronami realistycznej doktryny – zalety upatruje on w wielkiej sumienności i dokładności opisów miejsc i obrazów, jakimi wyróżniają się pisarze realistyczni, z których jeden francuski, Gustaw Flaubert, który dla napisania powieści pt. *Salammbô* osnutej na tle wojny punickiej odbył umyślnie podróż do Kartaginy i przez lat kilka oddawał się studiom archeologicznym. Za nie mniejszą także zaletę realizmu uważa p. Gnatowski szczególne uwzględnianie przez jego autorów psychicznej strony charakteru ludzkiego, zaniedbywanej zbyt często przedtem³¹⁷.

Dalej autor dowodzi, że zalety te nikną w porównaniu z ujemnymi stronami realizmu, któremu najpierw zarzuca, iż całe jego *credo* oparte jest na fałszu, albowiem prawda życiowa, acz nieraz smutna i wstrętne, nie leży przecież cała na dnie ryzostoków społecznych, zaś dusza ludzka nie jest moralnym zbiorowiskiem zgnilizny, jak nam ją przedstawiają Droz, Zola itd. Zło jest tylko jedną stroną życia – obok niej jest jasna i czysta, którą realisci ignorują³¹⁸.

Jako zarzut ciężki stawia pan Gnatowski realizmowi „jaskrawość” panującą zarówno w formie, jak w treści realistycznych utworów. Jaskrawość ta, zdaniem autora, obraża dotkliwie zmysł estetyczny i poczucie piękna,

³¹⁶ Zob. *ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 131–132). Cytat lekko zmodyfikowany.

³¹⁷ Zob. *ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 132–133). Wywód zawiera lekko zmodyfikowane cytaty.

³¹⁸ Zob. *ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 135–136). Cały akapit to lekko zmodyfikowany cytat.

a wreszcie zadaje ona cios ciężki moralnym zasadom czytającej publiczności i staje się czynnikiem zepsucia³¹⁹.

Ale – woła na koniec roznamiętniony już szlachetnym oburzeniem pan Gnatowski – wszystkie fałsze i dysonanse moralne, jakie zaznaczyliśmy w realizmie, nie stanowią głównego naszego zarzutu. Każda doktryna w głowie czy w sercu ludzkim wylęła miała swoje wady i obłądy, mniej lub więcej wielkie. Obok nich jednak widzimy w każdej z nich strony dodatnie, myśl wyższą, cel szlachetny. Realizmowi dostała się w udziale smutna sława inicjatywy w przeciwnym zupełnie kierunku. Obok kilku mniejszych zalet widzimy w nim „główną” myśl fałszywą, wstrząsającą do gruntu pojęciami o zadaniu sztuki – więcej! Bo o zadaniu ludzkości całej, a myślą tą jest zaparcie się i wyprzysiężenie ideału. Objaw ten, który nazwaliśmy upadkiem sztuki, jest nutą fałszywą, dźwięczącą bezustannie w całej literackiej produkcji realizmu, która dla człowieka miłującego piękno i czczącego jakikolwiek ideał jest prawdziwą kocią muzyką moralną, od początku aż do końca³²⁰.

Mistrzowie słowa zarówno starego, jak nowego świata wiedzieli dobrze, że myśl ludzka więcej do złego niż do dobrego skłonna, że ją zatem od nędzy ziemskiej odrywać i do wznioślejszych celów prowadzić należy. Wiedzieli oni, że błędy i szaleństwa jednostek i ogółu są przemijającym dysonansem w ogólnej harmonii wszechświata. Może wstręt do tych dźwięków fałszywych i ignorowanie ich prowadziły czasem do nieścisłości w malowaniu obrazów z życia

³¹⁹ Zob. *ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 136). Cały akapit to lekko zmodyfikowany cytat.

³²⁰ Zob. *ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 138). Cytat lekko zmodyfikowany; wyróżnienia w dodane przez autora tekstu – A.P.

i charakterów ludzkich; natomiast jednak była w tworach owych mistrzów myśl przewodnia, szlachetna i wzniosła, ważąca więcej na szali bezstronnego krytyka od tych wszystkich usterek. Wypowiadając walkę tym usterkom, realizm wpadł w inne, większe i trudniejsze do wybaczenia błędy. Wypowiadając walkę zasadom i ideałom sztuki, pozbawił się wszelkiej moralnej i estetycznej podstawy i stał się smutną a szkodliwą igraszką w ręku spekulantów sprzedających talent dla schlebiania namiętnościom mas i podniecania w nich instynktów zwierzęcych. Z zepsucia i niereligijności wieku naszego powstały, niewiara i zepsuciem przeniknięty realizm jest smutnym zwierciadłem zdrożności i szalów zbydlęconego społeczeństwa bez Boga i ideału; jest on prostytutką myśli ludzkiej błakającej się po bezdrożach, prostytutką talentu rzucanego w błoto, prostytutką i d e i mającej być antytezą i d e a ł u, idei wynikłej ze zgnilizny moralnej i do moralnej zgnilizny ludzkość wiodącej³²¹.

Na tym pan Gnatowski zakańcza rdzenną definicję realizmu, a chociaż poza tą pierwszą, mniejszą połową jego dzieła rozciąga się jeszcze druga, obszerniejsza, dla nas przecież w tym miejscu kończy się główny interes, jaki książka młodego autora słusznie budzi.

Nie przeto powiedzieć chcemy, aby w dalszym ciągu swej pracy pan Gnatowski nie zawarł już nic pożytecznego – owszem, traktuje on dalej przedmiot obrany, a gruntownymi studiami rozświetla go jasno i pojmuje głęboko. Powiemy nawet, iż ktokolwiek z czytelników naszych pragnie zapoznać się z dziejami beletrystycznej

³²¹ Zob. *ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 138–139). Cytat lekko zmodyfikowany, krótki fragment został opuszczony (po słowach „harmonii wszechświata”: „że harmonii tej pojedyncze dysonanse zakłócić i zepsuć nie potrafią”).

literatury francuskiej z ostatniej wieku bieżącego ćwierci, kto chce powziąć gruntowne wyobrażenie o talencie i o rzeczywistym znaczeniu najnowszych pisarzy tego narodu, przedstawiających dziś głównie najświeższą i – niestety – najmodniejszą szkołę... realistyczną, ten powinien pokwapić się z przeczytaniem tej właśnie, drugiej połowy dzieła p. Gnatowskiego, w której autor, rzuciwszy zaraz z początku oryginalne i śmiałe, niemniej jednakże prawdziwe zdanie, że ojcami realistycznego kierunku w beletrystyce francuskiej byli Alfred de Musset i Balzac, dowodzi następnie słuszności tego twierdzenia, a w rezultacie określa dokładnie, znakomicie nawet, wszystkie przymioty i wady dzieł całej plejady nowoczesnych realistycznych pisarzy, poczynawszy od Feydeau i młodego Dumasa aż do Belota, Droza i wreszcie dwóch koryfusów tej szkoły: Flauberta i Zoli.

Pan Gnatowski, przeglądając treściwie główniejsze utwory tych dwóch ostatnich pisarzy i oddając nawet należne uznanie niezaprzeczonemu zresztą talentowi autora *Salammbô*, dochodzi jednakże do logicznego wniosku, że cała dzisiejsza realistyczna literatura francuska jest pozbawiona ducha, gdyż oparłszy się jedynie na wiernym odtwarzaniu rzeczywistości z ujemnych stron życia i z charakterów ludzkich, grzęźnie cała w trzęsawisku moralnym, do którego chciałaby wprowadzić i całe społeczeństwo także.

Być może, iż pan Gnatowski, rozumując zawsze z jednego, z góry już, a raczej z i d e i swojej obranego stanowiska, które mu nakazuje przede wszystkim, „wyłącznie” nawet, opierać się na ideale i wszelkie utwory literackie pozbawione promienia tej przewodniej gwiazdy ducha ludzkiego, która kieruje umysły i wznosi najszlachetniejsze myśli i uczucia nasze ku Bogu, nie zawsze w rozumowaniach swoich staje na gruncie naukowym, który uważa nie bez słuszności za ruchomy i zmieniający się ciągle pod

wpływem nowych w tej dziedzinie zdobyczy; być może, iż w jego zapatrywaniu się na wielki kataklizm moralny, jaki rok 1789³²² sprawił nad Sekwaną, tkwi zbyt uparta negacja; być może również, iż z tego samego powodu autor *Realizmu w literaturze* nie dość wysoko ocenia talent takiego, rzeczywiście wyższego jak Flaubert pisarza – lecz to właśnie wyłączone – i, że się tak wyrazimy, „namiętne” stanowisko pana Gnatowskiego, z jakiego i broni swego bóstwa – ideału – i potępia wszystkie utwory sztuki i literatury pozbawione weń wiary, nadaje w oczach naszych główną wartość i wydatny charakter temu utworowi, który za jedno z głębszych i lepszych studiów dokonanych w literaturze naszej uważamy³²³.

Dziś, gdy walka pomiędzy ideami umysłu ludzkiego nie ogranicza się na teorii tylko, lecz często przechodzi na pole akcji i staje się przyczyną wielkich klęsk moralnych i fizycznych przewrotów; gdy poza plecami marzycieli i doktrynerów namiętnych stoi tłum ciemny i gwałtowny, gotowy rękami zburzyć to, czemu doktryna teoretycznie tylko zagraża – a co stanowi nieraz owoc długowiekowej pracy umysłu i najdroższy skarb ducha ludzkiego – dziś tedy każdy z tych, którzy w coś wierzą istotnie, powinien stać silnie, uparcie nawet przy swoim przekonaniu i bronić go bezwzględnie.

Otóż p. Gnatowski wierzy istotnie w ideał – kocha go w sztuce, w literaturze, w dziejach... a wielbi w naturze i w Bogu.

Młody ten pisarz – powiemy śmiało – wróży nam wielkie nadzieje!

³²² W artykule podany jest rok 1796.

³²³ Ten akapit i poprzedni stanowią omówienie drugiej części tekstu Gnatowskiego.

L.S.W.

[Ludomir Ludwik Szczerbowicz-Wieczór³²⁴]

**Przegląd piśmienniczy [rubryka],
(Jan Gnatowski, *Realizm w literaturze
nowoczesnej. Studium, we Lwowie 1879*) [rec.]**

Niewielka ta książeczka składa się z dwóch części: pierwsza zawiera wywody ogólne, druga rozbiór kierunku kilku nowszych pisarzy francuskich.

W części ogólnej, czyli raczej w krótkim wstępie na 16 stronicach, autor poruszył wiele kwestii ważnych, a chociaż wypowiedział przy tym sporo uwag słusznych, z konieczności jednak musiał w tak ciasnych ramach poprzestać na bardzo pobieżnych i powierzchownych wzmiankach. Zaczawszy od podania o Prometeuszu, pan G. wyróżnia i określa trzy kierunki w sztukach pięknych:

³²⁴ Ludomir Ludwik Szczerbowicz-Wieczór (1842–1899) – był stałym współpracownikiem „Kłosów”, od 1877 roku uczył greckiego i łaciny w Gimnazjum Męskim w Płocku. Jak wspomina Alojzy Stodółkiewicz: „miłością życia Szczerbowicza była literatura klasyczna i poza greką i łaciną żadne literatury świata nic go nie obchodziły, a gdy wykładał *Iliadę* lub *Odyseję*, zachwytem jego miary nie było. Unosił się nad potoczystością i pięknnością języka greckiego” (cyt. za: B. Konarska-Pabiniak, *Ludomir Ludwik Szczerbowicz-Wieczór – zapomniany nauczyciel Gimnazjum Gubernialnego w Płocku*, „Notatki Płockie” 1980, t. 25, nr 3 (104), s. 34). Zainteresowania dydaktyczne Szczerbowicza-Wieczora tłumaczą rozłożenie akcentów w jego reakcji na artykuł Gnatowskiego i zdystansowanie względem spraw literatury mu współczesnej.

klasycyzm, romantyzm i realizm. Słowami spowszedniałej dziś już rutyny autor uznaje w klasycyzmie starożytnym piękno jedynie cielesne, odmawiając sztuce greckiej dążenia do ideałów rzekomo „jej zupełnie nieznanym”; powiada, że mistrzowie Hellady „nie tęsknili do nieba”, lecz czcogli się po ziemi, i widzi w sztuce świata starożytnego przewagę formy nad treścią, jak np. „w chłodnym i nieruchomym heksametrze, na którym opiera się (!) poezja starożytna”, w „cudnych kształtach marmurowych arcydzieł” i w świątyniach greckich „przygniatających (!) nas do ziemi artystyczną pięknnością kształtów i doskonałą harmonią detali” (szczegółów)³²⁵.

Wszystkie te frazesy wypada całkiem odrzucić jako błędne. Dziś już wiadomo dostatecznie, że żadna sztuka, ani nawet grube pierwotne utwory Egipcjan i Indusów, nie jest pozbawioną tchnienia duchowego; owszem, samo już istnienie pierwszych prób nieudolnych, sam początek wszelkiej sztuki plastycznej lub idealnej świadczy o dążności człowieka artysty ku nadziemskiemu ideałom³²⁶. Miałyby brakować tych ideałów w sztuce greckiej: w rzeźbie uznanej za najdoskonalszą na świecie, we wzniosłych kreacjach poetycznych Pindara³²⁷ lub Sofoklesa, we wspaniałych budowach Aten Peryklesowych³²⁸? Wszak to grecki

³²⁵ J. Gnatowski, *O realizmie w literaturze...* I. (zob. *Teksty źródłowe*, s. 115–116). W akapicie liczne niepełne i lekko zmodyfikowane cytaty.

³²⁶ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 107, 113, 116); *idem*, J. Gnatowski, *O realizmie w literaturze nowoczesnej* II. [odc. 2] (zob. *Teksty źródłowe*, s. 165). Ta fraza pojawia się u Gnatowskiego cztery razy.

³²⁷ Pindar (518–438 p.n.e.) – poeta grecki z Teb, przez Marka Fabiusa Kwintyliana uznawany za najznamienitszego lirycznego twórcę antycznej Grecji; Horacy określał jego dzieła jako niemożliwe do naśladowania.

³²⁸ Perykles (ok. 495–429 p.n.e.) – ateński polityk, mąż stanu, retor oraz reformator demokracji ateńskiej.

mędrzec Plato³²⁹ pierwszy wysnuł i wypowiedział najwznioślejszą na świecie estetykę, pierwszy ujął we wspólną formę słowa naukę o ideałach nadziemskich, których znajomości autor zbyt lekkomyślnie odmawia światu starożytnemu. Nie przewagę formy nad treścią, lecz doskonałą harmonię obojga należy widzieć w dziełach sztuki starożytnej, co przecież sam nasz autor przyznaje greckiej architekturze, i, doprawdy, niepodobna pojąć, jakim sposobem mogą „przygniatać do ziemi” świątynie greckie, wprawdzie wysokich wież pozbawione, ale harmonijnie piękne, jak sam pan G. przyznaje; trudno to sobie wystawić³³⁰, ażeby „artystyczna piękność kształtów” mogła do ziemi przygniatać³³¹. Napisawszy ów z dziwnych sprzeczności złożony frazes, autor widać nie zastanowił się sam nad jego znaczeniem. „Przygniatają do ziemi” myśl i ducha widzów olbrzymie masy wyciosanych grubo w skale świątyń indyjskich Ellory³³², ciężkie monolity Karnaku³³³, potworne rzeźby Cejlonu³³⁴, wystawiające³³⁵ na

³²⁹ Plato (łac.), pol. Platon (ok. 427–347 p.n.e.) – jeden z najsłynniejszych filozofów starożytnej Grecji; uczeń Sokratesa i nauczyciel Arystotelesa; założyciel Akademii Platońskiej.

³³⁰ Wystawiać – tu: wyobrażać, uzmysławiać, przedstawiać sobie.

³³¹ J. Gnatowski, *O realizmie w literaturze...* I. (zob. *Teksty źródłowe*, s. 115–116). Pełny cytat: „[...] niedających myśli i oczom wzbić się do góry i utonąć w niebios nieskończoności, ale przeciwnie, przygniatających je do ziemi artystyczną piękną kształtów i doskonałą harmonią detali”.

³³² Groty w Elurze – zespół wykutych w skale świątyń hinduskich, buddyjskich i dżinijskich pochodzących z IV–X wieku n.e.

³³³ Mowa o zabytkach kompleksu świątynnego Karnaku, miasta w Górnym Egipcie, w starożytności części Teb.

³³⁴ Chodzi o zespół świątynny w Polannurawie, mieście w północno-wschodniej części Sri Lanki, którego okres świetności przypadł na XII stulecie.

³³⁵ Wystawiać – tu: pokazywać coś w formie plastycznej, na przykład w rzeźbie.

przykład człowieka pod brzemieniem trzech stojących na nim słońi; ale lekkie i wytworne budynki greckie rozweselają oko i myśl widza, budzą w nim zadowolenie, pogodę i wewnętrzną harmonię – tę samą, którą te pomniki architektury celują. Ideał piękna tkwi i żyje w tych utworach, choć nie wybujały w chorobliwym i bezsilnym pragnieniu, ale sprowadzony na ziemię, ujęty w harmonijne formy odpowiednie potrzebom i wymaganiom człowieka.

Czyż potrzeba jeszcze dowodzić, iż *Apollo Belwederski* różni się od posągu pierwszego lepszego atlety tym właśnie, że nie jest przedstawieniem samego tylko piękna cielesnego? Czyż nie byłoby rzeczą zbyteczną przypominać, że bez „nadziemskich ideałów”³³⁶ nie mogą obejść się ani Pindar, ani Ajschylos, skoro potracając we wzniosłych swych utworach najwyższe zagadnienia o stosunku człowieka do bóstwa? Co się tyczy nawet owego chłodnego i nieruchomego heksametru, pan G. jest niesprawiedliwym, gdyż wspaniała ta forma wiersza, powstała z muzykalnej melodii na lirze, jest najdoskonalszym zbliżeniem mowy potocznej z muzyką pieśni ludowej, epopei. Wszakże na heksametrze nie opiera się bynajmniej poezja grecka ani nawet metryka grecka, gdyż ta obfituje w niezliczone mnóstwo miar wierszowanych, a heksametr jest tylko jedną z najprostszych i najwcześniejszych, używaną, z małymi wyjątkami, jedynie w opowieściach epickich.

Zdania o sztuce greckiej podobne powyższym zaprawdę dziś już nie powinny błąkać się na kartach prac zakresu poważnego. Powstały one w wiekach średnich, gdy chrześcijaństwo, w pogardzie swej i nienawiści do klasycznego pogaństwa, głosić zaczęło, że ono dopiero po raz pierwszy podnosi sztandar ducha, że w wiekach przedchrześcijańskich panowały tylko zmysłowość i ciało. Podobne zdania uchodziły w ustach takiego fanatyka jak

³³⁶ Zob. przyp. 327, s. 312.

Tertulian³³⁷; ale wkrótce sami myśliciele chrześcijańscy spostrzegli, że taki pogląd byłby niesprawiedliwym. Cywilizacja chrześcijańska i sztuka chrześcijańska same zawdzięczają sporo pierwiastków życiowych starożytności klasycznej, tak że nie można powiedzieć, iż epoka chrześcijańska stworzyła coś całkiem i we wszystkich szczegółach nowego, niezależnie od wzorów i poprzedników pogańskich; nie można przeciwstawiać czasów chrześcijańskich jako panowani[a] ducha czasom pogańskim jako hołdującym wyłącznie ciału.

Ani w życiu człowieka, ani w dziejach narodów i ludzkości, ani w objawach społecznych, ani w sztuce nie może być takich raptownych przeskoków, takich absolutnych sprzeczności przedzielonych przepaścią, zwłaszcza pomiędzy dwiema epokami, z których druga wynika z pierwszej, jak epoka chrześcijańska z opoki pogańskiej³³⁸.

Trzymając się tego błędnego określenia klasycyzmu, autor tym samym fałszywie określa romantyzm, który jest dla niego kierunkiem chrześcijańskim i idealnym, „nową całkiem postacią, zupełną antytezą poprzedzającego”³³⁹, a głównymi jego cechami polot ducha, pogarda miękkich rozkoszy i uciech doczesnego życia i owa rycerskość śre-

³³⁷ Tertulian, właśc. Quintus Septimius Florens Tertullianus (ok. 155 – ok. 220) – płodny autor z okresu wczesnego chrześcijaństwa pochodzący z rzymskiej prowincji w Afryce. Zwany jest „ojcem łacińskiego chrześcijaństwa” i uznawany za założyciela zachodniej teologii (zob. J.L. González, *The Story of Christianity*, vol. 1: *The Early Church to the Dawn of the Reformation*, New York 2010, s. 91 i n.).

³³⁸ Najpewniej błąd. Powinno być: epoki.

³³⁹ J. Gnatowski, *O realizmie w literaturze...* I. (zob. *Teksty źródłowe*, s. 116). Pełny cytat: „[...] z utrwaleniem nowego porządku rzeczy zaczęła odżywać sztuka, ale pod nową całkiem postacią, zarówno formą, jak treścią od klasycznej różna. Z chrześcijaństwa powstały, na chrześcijańskich pojęciach i wierzeniach oparty kierunek musiał być zupełną antytezą poprzedzającego”.

dniowieczna, z daleka przedstawiająca się niezmiernie świetnie i jednostronnie wyidealizowana przez naszego autora. Ten to romantyzm, według pana G., po krótkim rozkwicie w wiekach średnich i świetnym wznowieniu (!) w epoce Odrodzenia³⁴⁰, wznowiony jeszcze za naszych czasów przy końcu XVIII i na początku XIX wieku³⁴¹, dlatego nie utrwalił się i nie puścił korzeni, że zachodzi

jawna dysharmonia między ideałami romantyzmu i pojęciami naszej epoki i że od wielkiej rewolucji 1789 r. wielkie prawdy i zasady, uświęcone wieloletnią praktyką, zostały lekkomyślnie podeptane nogami albo co najmniej puszczane w niepamięć, a na ich miejscu powstały tysiące doktryn, sprzecznych ze sobą we wszystkim, ale łączących się we wspólnej nienawiści do wszelkiego autorytetu (powagi), do wszelkiej prawdy z góry objawionej, do wszelkich moralnych więzów i zasad³⁴².

³⁴⁰ Zob. *ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 120–121). Aluzja do fragmentu: „Po wspaniałym początku tej epoki, która tak słusznie zdawała się nosić miano odrodzenia; po owym wspaniałym wieku XVI, w którym tylu naraz żyło mistrzów i tyle powstało arcydzieł we wszystkich gałęziach sztuki; po Michale Aniele i Rafaelu, Murillu i Rubensie, Szekspirze i Tassie – nastąpiła nie tylko stagnacja, po zbytym wysileniu łatwo dająca się wytłumaczyć, ale coś gorszego, bo zupełne obalamucenie umysłów, skarykaturowanie i skarłowacenie sztuki”.

³⁴¹ Zob. *ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 122). Aluzja do fragmentu: „Aczkolwiek z innych całkiem powodów reakcja romantyczna przy końcu XVIII i na początku XIX stulecia nie była także wiernym zwierciadłem współczesnych dążeń i pojęć społeczeństwa”.

³⁴² *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 124). Cytat zmodyfikowany; zapis oryginalny: „Przyczyna tego tkwiła w jawnej dysharmonii, jaka zachodziła pomiędzy ideałami romantyzmu a pojęciami naszej epoki. Od lat już wielu, w szczególności zaś od Wielkiej Rewolucji '89 r. ludzkość stała się pastwą naiwnych szaleń i smutnych obłądów. Wielkie prawdy i zasady, uświęcone wie-

Do przedstawicieli romantyzmu w literaturze europejskiej rachuje³⁴³ nasz autor nie tylko Schillera i Goethego (!), ale także Lessinga (!), a naszego Mickiewicza nazywa uczniem tych trzech poetów niemieckich (str. 8)³⁴⁴.

W przytoczonych zdaniach, określeniach i poglądach panuje dziwne pomieszanie pojęć, chaotyczny spłot wzniosłych i niewątpliwych prawd z jednostronnymi błędami.

Najważniejszym błędem jest to, że autor w pojęciu romantyzmu zmieszał trzy kierunki, które wybitnie odróżniają się w sztuce i literaturze czasów chrześcijańskich. A mianowicie pierwszym był kierunek klasyczo-chrześcijański, to jest klasyczny ożywiony tchnieniem chrześcijaństwa, i ten panował w wiekach średnich. Drugim był kierunek, czyli zwrot, narodowy, ku rzeczom świeżym i młodym, i ten zaczął ujawniać się w wieku XIII i XIV i aż do dni naszych płynie mniej lub więcej wybitnym strumieniem. Trzecim na koniec romantyzmem, tak za dni naszych nazwanym, była reakcja naturalności, prostoty i twórczej swobody ducha przeciwko tak zwanemu klasycyzmowi, ale martwemu już i zimnemu, przeciwko pseudoklasycyzmowi, który narzucał wyziębione postacie, warunki formy przebrzmiałych dzieł starożytnych, bez względu na ducha, potrzeby i warunki czasów nowszych, bez względu na stan obyczajowy i mowę ludów nowożytnych. Już to bowiem wypowiedział i Mickiewicz

loletnią praktyką, zostały lekkomyślnie podeptane nogami albo co najmniej pущzone w niepamięć – na ich miejscu powstało tysiące teorii i doktryn, sprzecznych z sobą we wszystkim, ale łączących się we wspólną nienawiść do wszelkiego autorytetu, do wszelkiej prawdy z góry objawionej, do wszelkich moralnych więzów i zasad [...]”.

³⁴³ Rachować – tu: zaliczać.

³⁴⁴ Zob. J. Gnatowski, *O realizmie w literaturze... I.* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 123).

w odpowiedzi krytykom i recenzentom warszawskim, że literatura starożytna była dla starożytnych narodową, a więc w gruncie romantyczną³⁴⁵.

Właściwie więc znika różnica między klasycyzmem i romantyzmem, jeśli ten ostatni (czym też jest rzeczywistość) ma przedstawiać prostotę i naturalność wyśłowienia, swobodę natchnienia, a w treści swej żywość i przedmioty narodowe. Tak rozumiemy romantyzm, w przeciwstawieniu nie prawdziwemu klasycyzmowi, ale owemu pseudoklasycyzmowi, który w XVII w. z Francji rozpostarł swe panowanie nad Europą. Co się zaś tyczy żywiołu chrześcijańskiego, a także czci dla rycerstwa, duchów, czarów, widm itd. (czym szczególniej gorszą się nowsi trzeźwi przeciwnicy romantyzmu) – wszystko to o tyle musiało znaleźć swój wyraz w sztuce, o ile wchodzi do życia duchowego ludów nowożytnych. Zresztą wszak

³⁴⁵ Szerbowicz-Wieczór kontaminuje w odwołaniu swym dwa teksty. Publikacja *O krytykach i recenzentach warszawskich* ukazała się jako przedmowa do petersburskiego wydania *Poezji* Mickiewicza z 1829 roku; treść nawiązania nakazuje wskazać przedmowę do pierwszego tomu *Poezji* z 1822 roku noszącą tytuł *O poezji romantycznej*. Tam pisze Mickiewicz: „Cośmy powiedzieli ogólnie o talencie sztukmistrza i charakterze sztuk pięknych u Greków, to wszystko oczywiście stosuje się do talentu poetyckiego i poezji w szczególności; dodajmy tylko, że poeta był zawsze w sztuce swojej swobodniejszy niż inni sztukmistrze i mógł rozmaitszym sposobem tudzież do większej masy narodu skutecznie przemawiać. Jakoż poeci greccy w najświetniejszym okresie swojej sztuki zawsze śpiewali dla gminu; pienia ich były składem uczuć, mniemań, pamiątek narodowych, ozdobionych zmyśleniem i wydaniem przyjemnym; wpływały więc silnie na utrzymanie, wzmacnianie, owszem, kształcenie charakteru narodowego” (A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Z. Dokurno, Warszawa 1997, wyd. 2, s. 112–113). W tekście tym wszelako źródeł romantyczności dopatruje się Mickiewicz w średniowieczu (zob. *ibidem*, s. 115, 124).

w naszej poezji romantycznej nie ma owej czci dla rycerstwa średniowiecznego, owego żywiołu rycerskiego, jak go na Zachodzie wytworzyły wojny krzyżowe.

Dziwną jest rzeczą, że nasz autor uważa epokę Odrodzenia na Zachodzie w XVI wieku za rozkwit romantyzmu³⁴⁶; wszak każdemu wiadomo, że odrodzenie umysłowości i sztuk w Europie powstało właśnie wskutek ponownego odkrycia skarbów literatury i sztuki klasycznej, wskutek namiętnego uprawiania studiów starożytnych, wskutek przejęcia się ideami i ideałami starożytności (według pana G. nieistniejącymi). Było to właśnie spotęgowanie kierunku klasyczno-chrześcijańskiego, i dlatego tak świetne wydało owoce, czemu nie zaprzeczy zapewne i nasz autor. Już i stąd widać (czego pan G. nie dojrzał), że klasycyzm nie mógł być tak spreczny z kierunkiem chrześcijańskim, jak ciało i duch, jak materia i idea.

Po tak niepomysłnej wycieczce w dziedzinę klasycyzmu i romantyzmu autor przechodzi do trzeciego, według jego podziału, kierunku zwanego realizmem. Tu już łatwiej i pręcej zgodzimy się z określeniami pana G. Chociaż bowiem nie przyjmujemy tego wszystkiego, co mówi autor o „prawdzie życiowej”³⁴⁷ i prawdopodobieństwie jako niezbędnych warunkach wszystkich dzieł sztuki (gdyż człowiek oprócz zdrowego rozsądku posiada inne jeszcze władze, a utwory fantastyczne bywają też nieraz piękne i wzniosłe); chociaż uważamy za błędne twierdzenie autora, jako „w życiu rzeczywistym nie ma

³⁴⁶ Zob. J. Gnatowski, *O realizmie w literaturze...* I. (zob. *Teksty źródłowe*, s. 120–121). Zob. też przyp. 342, s. 316–317.

³⁴⁷ Tej frazy Gnatowski używa wielokrotnie w swojej rozprawie. Tak o niej pisze w części I: „Prawda życiowa jest pierwszym a niezbędnym warunkiem każdego dzieła sztuki mającego bezpośrednią styczność z życiem ludzkim” (*ibidem*, zob. *Teksty źródłowe*, s. 126–127).

ani bohaterów, ani potworów moralnych”³⁴⁸ (gdyż historia i doświadczenie obalają to zdanie), w gruncie jednak zgadzamy się na określenie i cechy realizmu w znaczeniu jednostronnego i szkodliwego kierunku ujawniającego się obecnie w literaturze i sztuce. Nie wierność bowiem naturze, nie obfitość poziomych lub nawet wstrętnych szczegółów stanowi o kierunku realistycznym, gdyż wiele tu zależy od rodzaju i przeznaczenia utworu, od warunków czasu, talentu, poglądów i obyczajów autora; ale realizmem jest kierunek, który nie daje nam nic więcej nad wstrętne, brudne i jaskrawe malowidła, który wyrzeka się ideałów piękna i dobra, który (że użyjemy słów autora)

wypowiadając walkę zasadom i ideałom sztuki, pozbawia się wszelkiej moralnej i estetycznej podstawy [...] jest to prostytutka myśli ludzkiej dobrowolnie błakająca się po bezdrożach, prostytutka talentu rzuconego w błoto, prostytutka idei mającej być antytezą ideału, wynikłej ze zgnilizny moralnej i do moralnej zgnilizny ludzkość wiodącej³⁴⁹.

Jednym słowem realistycznymi są utwory, które rozkoszują się w brudach dla samych brudów, bez żadnej myśli karcenia, nagany lub poprawy.

Nie poprzestając na charakterystyce ogólnej, autor wylicza niektóre główne wady i zalety kierunku realistycznego. Główne zalety upatruje w dokładności i sumienności szczegółów, a także w „uwzględnianiu psychicznej strony charakteru ludzkiego”³⁵⁰, a jako przykład

³⁴⁸ *Ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 127).

³⁴⁹ Zob. *ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 139). Cytat skrócony i lekko zmodyfikowany (m.in. „pozbawia się” zam. „pozbawił się”)

³⁵⁰ Zob. *ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 135). Cytat lekko zmodyfikowany („uwzględnianiu” zam. „uwzględnianie”).

przytacza szkołę pisarzy mało znanych, raczej niczym wybitnym nieodznaczających się, których nawet imiona nie są światu wiadome³⁵¹. Bez wątpienia wymienione zalety mogą się trafiać w utworach niektórych pisarzy tego kierunku, a może ich braknąć utworom obozu przeciwnego; nie mogą być jednak te przymioty cechami ogólnymi ani jednego, ani drugiego kierunku.

Co do wad te istotnie są cechami realizmu, a z nich dwie główne: poszukiwanie zgnilizny w brudach społecznych i jaskrawość, czyli raczej nieprzyzwoitość, która stanowi główny magnes tych utworów dla łaknących „kajenny (pieprzu) i asafetydy” czytelników, jak się wyraża autor³⁵².

Druga część książki, zdaniem naszym, daleko lepiej od pierwszej napisana poświęcona jest charakterystyce utworów realistycznych w społecznej literaturze francuskiej, a mianowicie dzieł Alfreda de Musseta, cygaństwa literackiego (*le cénacle romantique*), Balzaca, Flauberta, kilku pomniejszych jak Feydeau, Droza i wreszcie najgłośniejszego dziś Zoli. Dla braku miejsca i z powodu niewielkiej dla nas sympatyczności przedmiotu nie będziemy już wdawali się w bardziej szczegółowy rozbiór tej połowy napisanej ze znajomością przedmiotu. Zwróć uwagę na jedną tylko sprzeczność. Rozbierając słynny utwór Flauberta *Salambo* (wydany przed kilkoma laty

³⁵¹ Aluzja do fragmentu: „[...] zwłaszcza u realistów rosyjskich najsubtelniejsze odcienia duszy ludzkiej bywają oddane z rzadką trafnością i prawdą” (*ibidem*, zob. *Teksty źródłowe*, s. 135).

³⁵² Aluzja do fragmentu: „Złe zawsze było magnesem, pociągającym do siebie z wielką siłą; toteż powieści realistyczne zawdzięczają swe powodzenie jedynie bodaj demoralizującym pierwiastkom, które dla zepsutego i przeżytego społeczeństwa grają rolę podniecającej przyprawy, kajenny lub assa-foetidy” (*ibidem*, zob. *Teksty źródłowe*, s. 136–137).

w Krakowie pt. *Córa Hamilkara*³⁵³), pan G. powiada, że [„]ze stanowiska archeologicznego żadne z twierdzeń autora nie wytrzymuje krytyki naukowej”³⁵⁴ (str. 59), co jest niesłusznym, gdyż specjaliści nie znajdują dość pochwał dla wybornie wystudiowanego tła historycznego i pracowicie nagromadzonych, a wiernych szczegółów archeologicznych; nadto sam autor jest ze sobą w sprzeczności, gdyż powyżej przytacza utwór Flauberta jako przykład owej dokładności realistów i mówi o podróży, którą Flaubert umyślnie odbył do Afryki w celu zbadania na miejscu odkrytych właśnie wtedy przez uczonych francuskich ruin i starożytnych zabytków Kartaginy³⁵⁵.

Roztrząsając przy końcu swej pracy pytanie, czy scharakteryzowany powyżej realizm ma przyszłość przed sobą i czy nie jest przemijającą tylko modą, autor mniema, że trudno go stłumić na polu wyłącznie literatury.

Odrodzenie literatury i sztuki – powiada – winno być poprzedzone odrodzeniem społeczeństwa. Wtedy dopiero, gdy społeczeństwo wyprze się kłamliwych haseł i fałszywych bożyszcz, którym hołdowało tak długo, gdy dawne ideały znów podniesie na ołtarz ludzkości – wtedy i sztuka opuści manowce i z drogi prowadzącej do upadku i śmierci

³⁵³ Powieść ukazała się w 1876 roku w przekładzie Natalii Dygasińskiej.

³⁵⁴ Zmodyfikowany cytat pochodzi z wydania książkowego rozprawy Gnatowskiego (*idem, Realizm w literaturze nowoczesnej. Studium*, Lwów 1879). Pełny przypis brzmi: „Oceniam tę książkę oczywiście tylko jako utwór beletrystyczny. Poważnie ze stanowiska archeologicznego sądzić jej nie można. Żadne z twierdzeń autora nie wytrzymuje najsłabszej krytyki naukowej” (*ibidem*, przyp. 182, przyp. 216).

³⁵⁵ Zob. J. Gnatowski, *O realizmie w literaturze... I*. (zob. *Teksty źródłowe*, s. 132–134).

ducha wróci na tę, na końcu której gwiazda ideału ludzkości przyświeca³⁵⁶.

Na koniec wypada zaznaczyć, że pan Gnatowski grzeszy niekiedy przeciwko poprawności języka, jak na przykład „porywy” zam. „popędy”³⁵⁷, „Bisancya” zam. „Bizancjum”³⁵⁸ (str. 7), „autorytet” zam. „powaga”³⁵⁹ (str. 9), „więcej skłonna” zam. „skłonniejsza”³⁶⁰ (str. 15) itd. Zresztą³⁶¹ styl w ogóle jest jasny i dobry.

(Dalszy ciąg nastąpi)

³⁵⁶ J. Gnatowski, [Podsumowanie], w: *Realizm w literaturze nowoczesnej. Studium*, Lwów 1879 (zob. *Teksty źródłowe*, s. 244–245). Cytat lekko zmodyfikowany.

³⁵⁷ Zob. J. Gnatowski, *O realizmie w literaturze... I.* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 119).

³⁵⁸ J. Gnatowski, *O realizmie w literaturze... I.* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 119). W niniejszym wydaniu zapis został poprawiony i zmodernizowany: *Bizancjum* zam. *Bizancjum*.

³⁵⁹ Zob. *ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 124). Aluzja do fragmentu: „[...] we wspólnej nienawiści do wszelkiego autorytetu”.

³⁶⁰ Zob. *ibidem* (zob. *Teksty źródłowe*, s. 138). Aluzja do fragmentu: „[...] myśl ludzka więcej do złego niż do dobrego skłonna”.

³⁶¹ Zresztą – tu: poza tym, oprócz tego.

Józef (Karol) Kotarbiński³⁶²

Twórczość a krytyka. (Garść myśli)

W najdawniejszej dobie rozkwitu poezji arcydzieła jej młodzięncze powstają niby kwiaty na błoniach i nikt nie wie, skąd wiatry przyniosły ich ziarna nasienne. Potem dopiero przystępuje do tych kwiatów wiedza krytyczna, rozumująca, przygląda się cudownym barwom i woni, wyciąga pierwsze wnioski o ich charakterze i pochodzeniu.

Umysł ludzki bardzo powoli dochodził w ciągu wieków do coraz szerszego zrozumienia zasady przyczynowości i związku zjawisk między sobą, a głębsze pojęcia o genezie dzieł sztuki są płodem badań i rozmyślań najnowszych. Nic więc dziwnego, że najdawniejsza krytyka, stając wobec dzieł sztuki, popadała w następujące błędne rozumowanie: epopeje Homera są piękne, tragedie Ajschylosa i Sofoklesa są wspaniałe – trzeba więc tak samo tworzyć jak Homer, Ajschylos lub Sofokles, jeżeli kto chce zdobyć się na wielkie dzieło. Oznaczano tedy, szeregowano cechy i przymioty danych arcydzieł, podnoszono ich cechy zasadnicze do idealnego uogólnienia, często nawet cechom przypadkowym nadawano znaczenie prawideł dla poetycznego rodzaju. Tak np. całe wieki pokutowała w sztuce teoria trzech jedności w dramacie,

³⁶² Biogram autora – zob. przyp. 214, s. 247.

wyprowadzona jednostronnie z Arystotelesa, z którego głębokich poglądów estetycznych pedanci kuli powierzchowne schematy i formuły.

Dlatego też w rozwoju twórczości widzimy liczne dowody ujemnego wpływu już istniejącej, skryształizowanej w przepisy prawodawcze tradycji literackiej na dalszy rozwój poezji. Krytyka nakazowa i gramatyczna, która panowała przez tyle wieków, przyczyniała się do powstawania utworów formalnie udatnych, ale zimnych; wytwarzała inspektową, szkolarską hodowlą dzieł literackich. Działo się to nawet w tak bujnej i kwitnącej literaturze, jak staroindyjska, gdzie poetyka namnożyła bez liku podziałów i schematów, obowiązujących np. dla 18 gatunków dramatu.

Literatura rzymska, rozwijająca się pod przewagą wzorów i prawideł greckich, w zakresie eposu zdobyła się na dzieła poprawnie chłodne, w dramacie stworzyła retoryczną tragedię, w komedii nawet nie mogła zerwać z tradycją, kraszając helleńskie tematy rzymskim humorem tak, że tylko w dziedzinie liryki i satyry wydała kwiaty z rodzimego czysto nasienia.

W epoce odrodzenia klasyczne studia dały potężny impuls umysłom, ale w dziedzinę poezji wprowadziły zgubną przewagę formalistyki.

Znany jest powszechnie ujemny wpływ, ukuty niby na wzorach starożytnych estetyki, na tragików francuskich z XVII wieku. Wymowny z nimi kontrast stanowi poezja takich rodzimych, rasowych geniuszów, jak Szekspir i Calderon, którzy działali w społeczeństwach bujnych i ruchliwych, podczas swobodnego kształtowania się instynktów estetycznych, bez narzuconych prawideł.

Wiadomo, jak trupio działał pseudoklasycyzm francuski na następców Szekspira i Calderona, nawet na poetów niemieckich z końca XVII i XVIII wieku, a wielkie

znaczenie Lessinga jako reformatora literatury i krytyki w Niemczech polega właśnie na skruszeniu patetycznej tradycji francuskiej.

Nowoczesny rozwój filozofii wywarł potężny wpływ na twórczość i krytykę literacką. Działanie wyższej samowiedzy filozoficznej, wpływ teorii estetycznych na poetów i artystów, wpływ nowo wytworzonych dzieł na modyfikację starych poglądów, panowanie przeważne pewnych pojęć estetycznych w pewnych dobach rozwoju sztuki, całe jednym słowem dzieje przenikania się wzajemnego twórczości i krytycznej samowiedzy – to wszystko jest ciekawym przedmiotem do gruntownych i naukowych studiów. Tylko szersze, oparte na faktach badanie może wykazać prawa wzajemnego przenikania się dwu tych czynników rozwoju artystycznego.

Znanym jest we wszystkich literaturach faktem panowanie pewnych kierunków, a nawet pewnych typów i postaci literackich, znaną jest przewaga czasowa, nawet chwilowa, pewnych idei, stylów, pomysłów, a wreszcie nawet sztuczek i sposobików w literaturze zdawkowej. Również faktem jest, że pewne kierunki literackie pojawiają się nie tylko w twórczej praktyce, ale w teorii, że nowo występujące szkoły lub metody wywieszają ostentacyjnie swoje sztandary. Mieliliśmy coś podobnego we Francji i u nas przy zaraniu romantyzmu, a mamy obecnie także we Francji, gdzie naturalizm ujawnił się pod postacią doktryny bardzo radykalnej.

Jak się to dzieje zwykle, agitatorzy lub pionierzy torujący drogę nowym prądom twórczości popadają w jednostronność i tylko własne pojęcia uznają za uprawnione, tylko w swoim kierunku widzą sztukę prawdziwą i rzeczywistą. Zarówno jednak duch szkolnego formalizmu, jak i duch sekciarski dąży do ustalenia na sztukę poglądów jednostronnych i za ciasnych.

Najnowszy zwrot krytyki literackiej, datujący się we Francji od Sainte-Beuve'a³⁶³, zwrot, którego wyobrazicielem³⁶⁴ głównym jest Taine, ma znaczenie nowego kroku naprzód w rozwoju, którego rezultatem dalszym będzie nadanie krytyce charakteru ściśle naukowego.

Od Sainte-Beuve'a we Francji krytycy, jak słusznie ktoś powiedział, przestali być gramatykami, a stali się dziejopisami. Metoda dziejowoporównawcza i w Niemczech powoli zaczyna usuwać oderwane formuły estetyki idealistycznej, biorącej początek od Kanta³⁶⁵ oraz jego teorii sztuki dla sztuki. Dalszym wynikiem działania tej metody będzie zapewne wyrugowanie z krytyki i estetyki tych ładnie brzmiących i głębokich pozornie dedukcji, tych mglistych teoretyzowań *a priori*, które w gruncie rzeczy nic nie objaśniają. Z jednej strony najdzielniejszy badacz literatury nowożytnej, Brandes³⁶⁶, z drugiej – najnowsza falanga realistów niemieckich pod wodzą Bleibtreuego³⁶⁷

³⁶³ Charles Augustin Sainte-Beuve (1804–1869) – francuski krytyk literacki i pisarz; legendarny antagonistą i bohater niedokończonych książki Marcela Prousta, który sprzeciwiał się metodzie genetycznej polegającej „na nieoddzielaniu człowieka od dzieła, na ocenianiu autora i jego książki jednocześnie” (M. Proust, *Przeciwko Sainte-Beuve'owi*, przeł. A. Dwulit, red. A.Z. Jaksender, K.M. Jaksender, Kraków 2015, s. 63–64).

³⁶⁴ Wyobraziciel – przedstawiciel, reprezentant, wyraziciel.

³⁶⁵ Immanuel Kant (1724–1804) – niemiecki filozof, główny przedstawiciel klasycznej niemieckiej filozofii idealistycznej, jeden z najwybitniejszych reprezentantów oświecenia.

³⁶⁶ Georg Brandes (1842–1927) – duński krytyk, którego odczyty o literaturze europejskiej spotkały się na ziemiach polskich z ciepłym przyjęciem. W 1885 roku zakończyła się zawarta w pięciu tomach publikacja tychże odczytów. To ważny punkt odniesienia dla Kotarbińskiego w tekście, jak pokazują odwołania do sądów duńskiego badacza o Hugo i Chateaubriandzie.

³⁶⁷ Wydana dwa lata przed publikacją tego szkicu *Revolution der Literatur* była kluczową publikacją dla niemieckiego natarcia naturalistów. Sam Karl August Bleibtreu (1859–1928), przeoko-

pracują obecnie nad użyżnieniem zjałowiałej niwy poetycznej i chcą nawrócić literaturę bieżącą do żywotnych zagadnień współczesności.

W naszej krytyce metoda dziejowoporównawcza zyskała ostatnimi czasy szerokie zastosowanie. Pominąwszy najnowszą falangę krytyków, z Chmielowskim³⁶⁸ i Spasowiczem³⁶⁹ na czele, wychowanych na teoriach Taine'a i pojęciach estetyki realnej (Bem³⁷⁰, Mazanowski³⁷¹ i inni) – nawet tacy wybitni prowodyrowie krytyki naszej, jak wychowany na estetyce idealnej Kaszewski³⁷²

nany o słuszności estetycznych postulatów reprezentowanego przez siebie nurtu, traktował swoich polemistów z pogardą; był niezwykle wyrazistą postacią, egotykiem wyrażającym bezwzględne sądy. Ta postawa zjednywała mu niezachwianych zwolenników, przysparzała też rzesze wrogów.

³⁶⁸ Piotr Chmielowski (1848–1904) – krytyk i historyk literatury, publicysta i pedagog.

³⁶⁹ Włodzimierz Spasowicz (1829–1906) – adwokat, krytyk literacki, prominentna postać życia kulturalnego drugiej połowy XIX wieku, autor wielu książek o szerokim zakresie oddziaływania; zajmował katedrę profesorską Uniwersytetu Petersburskiego aż do wybuchu powstania styczniowego. Od 1876 roku wydawał w Warszawie czasopismo „Ateneum”, a od 1883 roku w Petersburgu – „Kraj”, tygodnik o kapitalnym znaczeniu dla Polaków w Rosji.

³⁷⁰ Antoni Gustaw Bem (1848–1902) – historyk literatury, do roku 1888 nauczyciel w kieleckim gimnazjum, serdecznie wspomniany przez Stefana Żeromskiego; oprócz własnych prac publikował też przekłady pism Spasowicza na język polski.

³⁷¹ Antoni Mazanowski (1858–1916) – badacz literatury. W 1884 roku ukazała się jego książka *Adam Mickiewicz od r. 1829–1832. Życie, rozwój umysłowy, geneza dzieł*, która już w tytule zdradza zależność od idei poznawania kultury promowanych przez Kotarbińskiego za Taine'em.

³⁷² Kazimierz Kaszewski (1825–1910) – krytyk literacki i teatralny, tłumacz; w 1872 roku wydał książkę *Krytyka literacka i jej trudności*.

albo na francuskich przeważnie wzorach Kenig³⁷³, nawet główniejsi reprezentanci krytyki, niehołdujący pojęciom pozytywnym, jak Bogusławski³⁷⁴, Henkiel³⁷⁵, Krzemiński³⁷⁶ i Świącicki³⁷⁷, nawet neokonserwatysta p. Jeske-Choiński³⁷⁸, a zwłaszcza wielki augur krytyki zachowawczej, St. hr. Tarnowski – wszyscy ci pisarze w mniejszym lub większym stopniu opierają się na znajomości arcydzieł literatury powszechnej i, niezależnie od swych teorii zasadniczych, uciekają się do sądów i badań porównawczych. Prof[esor] Tarnowski, tak wybitnie tendencyjny pod względem polityczno-religijnym, odrzucił jako kry-

³⁷³ Józef Kenig (1821–1900) – dziennikarz, publicysta, redaktor „Gazety Warszawskiej” (pisma o charakterze konserwatywnym), w której Kotarbiński w latach 70. publikował swoje *Listy ze Starego Miasta*.

³⁷⁴ Władysław Bogusławski (1839–1909) – wybitny i prominentny krytyk teatralny, literacki, a także muzyczny, współpracownik wielu warszawskich czasopism, zainteresowany głównie teatrem.

³⁷⁵ Dionizy Apolinary Henkiel (1842–1920) – krytyk literacki, autor wielu artykułów publikowanych między innymi w „Tygodniku Ilustrowanym”, „Gazecie Polskiej” czy „Bibliotece Warszawskiej”.

³⁷⁶ Stanisław Krzemiński (1839–1913) – członek Rządu Narodowego w powstaniu styczniowym, krytyk i publicysta, współpracownik kolejno „Kuriera Warszawskiego”, „Bluszczu” i „Kłosów”. Mimo wspomnianego przez Kotarbińskiego negatywnego stosunku do pozytywizmu w drugiej połowie lat 80. XIX wieku, gdy ukazuje się ten tekst, jego autor zbliża się światopoglądowo do Świętochowskiego.

³⁷⁷ Julian Adolf Świącicki (1850–1932) – literat i tłumacz, między innymi komedii Lopego de Vegi, do których w swej polemice z Gnatowskim odwoływał się Kotarbiński; weteran powstania styczniowego; w połowie lat 80. XIX wieku ukazują się pierwsze tomy jego *Historii literatury powszechnej*.

³⁷⁸ Teodor Jeske-Choiński (1854–1920) – czołowy rzecznik obozu tzw. młodego konserwatyzmu w prasie warszawskiej („Niwa”, „Słowo”), ewoluujący ku skrajnym poglądom zachowawczoklerykalnym.

tyk estetyczny wszystkie formuły i obywa się bez abstrakcyjnego aparatu.

Wreszcie ostatnimi czasy zmanifestował się dość wyraziście kierunek krytyki zbliżonej do naturalizmu francuskiego, w nielicznych, ale pisanych z dużą werwą, pracach Sygietyńskiego, z którym się łączy tak niedawno głoszone, a dziś milczące apostołstwo realizmu p. Witkiewicza³⁷⁹, występującego w opozycji z realno-idealnym kierunkiem krytyki malarskiej prof. Struvego, który reprezentuje nową, przedostatnią szkołę niemiecką.

Zarówno teoretycy naturalizmu francuskiego, a głównie Zola, jak i nasi reprezentanci realizmu, nieprzyjaciele idei w sztuce, mają tę zasługę, że wywołują żywą wymianę pojęć, zmuszają umysły do podjęcia z nowej strony zagadnień twórczości. Grzeszą oni jednak doktrynerią, poniżaniem niesłusznym wartości dzieł sztuki nieliczących z ich poglądami. Jednostronność tych teorii zasadniczo wykazał niedawno p. Hirszbant w „Prawdzie”, w bardzo dobrym artykule *Sekciarstwo estetyczne*, dowodząc między innymi bardzo słusznie, że przedmiot gra wielką rolę w dziele sztuki, nie tylko jego wykonanie; że poczucie, potrzeba i uwydatnienie idei jest właściwością pewnych twórczych umysłów, koniecznym wynikiem danych prądów sztuki związanych z całością umysłowego rozwoju społeczeństw³⁸⁰.

³⁷⁹ Teksty krytyczne Antoniego Sygietyńskiego (1850–1923) i Stanisława Witkiewicza (1851–1915) publikowane w „Wędrowcu” były niezwykle ważne i szeroko dyskutowane. Cykl publikacji Sygietyńskiego o naturalizmie francuskim i wysunięty przez Witkiewicza postulat zmian w obrębie artystycznego dyskursu krytycznego – to składowe dokonującej się wówczas rewolucji światopoglądowej, opisywanej w tekstach zebranych w niniejszym tomie.

³⁸⁰ Napoleon Hirszbant (1861–1935) – znany jako Cezary Jellenta, jeden z ważniejszych nestorów wschodzącej Młodej Polski. Na

Podług mnie krytyka, jeżeli chce się wznieść do godności naukowej, powinna stanowczo być wyższą nad wszelkie doktryny szkolarskie lub stronnice. Rzecz to bardzo naturalna, jeżeli dany artysta lub twórca wierzy tylko w swoje pojęcia i swoją metodę tworzenia, bo one zrosły się z jego indywidualizmem. Jest to właśnie warunkiem oryginalności artysty, aby świat i przyrodę pod własnym kątem widzenia oglądał. Ale dla estetyka, dla krytyka takie stanowisko jest absolutnie niewłaściwym z naukowego punktu widzenia.

początek lat 80. XIX wieku przypadają jego pierwsze próby na niwie krytyki literackiej, dla której to profesji porzuci zawód adwokata. Jego teksty *Sekta estetyczna* (Kotarbiński zmienia tytuł) i *Zakapturzony idealizm* (oba opublikowane w „Prawdzie” w 1888 roku) są próbą usytuowania się gdzieś pomiędzy zwolennikami dawnych doktryn idealistycznych a propagatorami realizmu: „Ciekawa rzecz, czym jest gorszy dogmat dawnych artystów «sztuka jest idealizowaniem rzeczywistości»? Jest on nawet lepszy, bo zawsze towarzyszy mu pewne stałe usprawiedliwienie: «życie realne to pasmo cierpień, sztuka winna nas przenosić w krainę rozkoszy». Taki wywód ma przynajmniej podwalinę, jeden z granitowych pewników psychologii, że człowiek dąży do szczęścia, jak roślina zwraca się ku słońcu. Realściści zaś polscy uważają swoją szkołę za tak potężną i doskonałą, że wszelkie obwarowanie jej poczytują snąc za sprawę zbyteczną” (C. Jellenta, *Sekta estetyczna*, „Prawda” 1888, nr 32, s. 379). Tak pisał o tym tekście Tomasz Lewandowski: „*Sekta estetyczna* dowodzą dobrej orientacji jej autora w ówczesnych podziałach i tendencjach krytyki artystycznej. Jellenta dostrzega w działalności Witkiewicza, Sygietyńskiego i Prusa próbę zorganizowanego ataku na idealistyczno-normatywną estetykę i wszelkie przejawy akademizmu w sztuce” (T. Lewandowski, *Cezary Jellenta estetyk i krytyk. Działalność w latach 1880–1914*, Wrocław 1975, s. 77). Sprzeciwia się jednak praktyce krytycznej Witkiewicza i „sekiarskim wnioskowi” płynącemu z wypracowanej fałszywej koncepcji modernizmu. Warto jednocześnie odnotować, że w tekście tym Jellenta nazywa Flauberta, Goncourtów, Zolę i Bourgeta „rzetelnymi mistrzami wieku” (zob. *ibidem*, s. 77–85).

W zoologii byłoby np. krzyżącym dziwactwem krytykowanie ustroju lub obyczajów danego gatunku lub rodziny i uznanie go za niewłaściwy jedynie dlatego tylko, że nie zgadza się z budową ciała lub obyczajami innych rodzin. Tymczasem w estetyce i krytyce literackiej jest to zjawisko niemal codzienne.

Słusznie powiedział Taine, że w poezji i literaturze znajduje się miejsce dla olbrzymiej skali objawów życia duchowego człowieka, że ma w niej prawo bytu zarówno jędrny cielesny realizm Fieldinga³⁸¹, jak idealizm Dantego i średniowiecznych mistyków. Z tej zasady krytyka racjonalna powinna dziś uznać w malarstwie tak dobrze Courbета, jak Corneliusa³⁸², Kaulbacha³⁸³ (ojca) lub Ary Scheffera³⁸⁴, tak dobrze braci Gierymskich³⁸⁵, jak Matejkę³⁸⁶; w literaturze nadobnej tak dobrze Zolę i Maupasa-

³⁸¹ Henry Fielding (1707–1754) – angielski pisarz i publicysta; przedstawiciel oświecenia, jeden z twórców nowożytnej powieści realistycznej.

³⁸² Peter von Cornelius (1783–1867) – malarz, akademik, autor dzieł o tematyce biblijnej.

³⁸³ Wilhelm von Kaulbach (1805–1874) – podążający śladami Corneliusa popularny malarz niemiecki, autor dzieł o tematyce podniosłej, często religijnej, w tym licznych fresków tworzonych na zamówienie królów.

³⁸⁴ Ary Scheffer (1795–1858) – francuski malarz, ilustrator, autor licznych dzieł inspirowanych literaturą przełomu XVIII i XIX stulecia, przyjaciel Zygmunta Krasińskiego.

³⁸⁵ Maksymilian (1846–1874) i Aleksander (1850–1901) Gierymscy – bracia malarze. Maksymilian, starszy z braci, zdobył uznanie na Zachodzie, natomiast w Polsce pozostawał mniej znany. Prace Aleksandra, związanego z grupą „Wędrowca”, były rozpoznawane i miały ogromne znaczenie w walce o nową sztukę; promował je Stanisław Witkiewicz, który jednocześnie wytaczał ciężkie działa przeciwko Janowi Matejce (1838–1893), wymienionemu przez Kotarbińskiego obok Gierymskich.

³⁸⁶ Jan Matejko (1838– 1893) – najwybitniejszy przedstawiciel polskiego malarstwa historycznego, autor między innymi *Bitwy pod Grunwaldem* (1878) i *Hołdu pruskiego* (1882).

santa³⁸⁷, jak np. Shelleya, najbardziej abstrakcyjnego z pieśniarzy nowoczesnych³⁸⁸.

Stara to prawda, że wszystkie rodzaje są dobre oprócz nudnych, a właściwie oprócz sztucznych i nieszczerých. Wszystkie kierunki twórczości są uprawnione, jeżeli płyną naturalnie z usposobień artysty, z atmosfery danego czasu i otoczenia, jeżeli nie są wynikiem martwej, fałszywie uku-tej doktryny.

Obecne np. rozwielenienie się realizmu w powieści ma ogromną doniosłość, nie tylko współczesną. Nauczył realizm ten głębiej wnikać w sprawy powszednie człowieka życia, odsłonił wiele ciekawych tajemników mechanizmu psychicznego, nagromadził wreszcie dla przyszłych badaczy mnóstwo danych o wewnętrznym stanie życia obyczajowego, o nastroju pojęć i wyobrażeń. Przyszli badacze będą mogli jak na dłoni widzieć życie współczesne w jego barwnej ruchliwości, a wiadomo, jak dalece brak takich danych paraliżuje usiłowania historyków, dla których wiele stron przeszłości zostanie zawsze księgą o siedmiu pieczęciach.

Ale to uznanie obecnej przewagi realizmu nie powinno być dla racjonalnego krytyka powodem do odmówienia racji bytu prądom idealnym w sztuce, bo one wyrażają także pewną wiekuistą stronę duchowego życia jednostek

³⁸⁷ Guy de Maupassant (1850–1893) – pisarz francuski, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli naturalizmu, autor sześciu powieści, między innymi *Historii jednego życia* (1883, wyd. pol. 1908), *Bel-Ami* (1885, 1 wyd. pol. 1887 pt. *Dziennikarz*), *Mont Oriol* (1887, wyd. pol. 1912), dwóch sztuk teatralnych i wielu artykułów prasowych. Maupassant uważał, że wizja pisarza jest prawdziwsza niż rzeczywistość, stworzył więc własną estetykę realizmu, zrywając z naturalizmem.

³⁸⁸ Być może, pisząc o Percym Bysshe Shelleyu (1792–1822), jednym z najważniejszych angielskich romantyków, odwoływał się Kotarbiński do sądów Williama Hazlitta.

i gromad człowieczych. Jest to najrealniejszym faktem dziejowym, że idee mają swoją siłę praktyczną, że równie potężnie wpływają na bieg wypadków, jak interesy lub namiętności, że w pewnych epokach dążenia idealne przeważnie falują w życiu ludzkości.

Chociaż filozofia pozytywna zaczęła od wygnania metafizyki, jednakże dzisiejsza filozofia syntetyczna zajmuje się pierwszymi zasadami, wielką sprawą tego, co jest „niepoznawalne”, hipotezami o powstawaniu bytu. Odpowiada to wrodzonym dążeniom umysłu ludzkiego, który nie zadowolony nigdy badaniem podpadającego pod zmysły porządku zjawisk, ale z tęsknotą odwieczną zwraca się zawsze ku głębszej przyczynowości istnienia.

Minęła dziś już bezpowrotnie ta pora, gdy lekceważenie idealizmu mogło być znamieniem pojęć postępowych w sztuce lub filozofii, albowiem dzieje uczą, że fala jego nie ustępuje całkowicie, ale wypływa w nowych kształtach z głębin duchowego życia.

Do dziś dnia krytyka literacka i estetyczna jest zależną nie tylko od takich jednostronności, ale od kaprysów, uprzedzeń i upodobań jednostek. Wskutek tego nie tylko u nas krytyka bieżąca stanowi często przygotowawczy ferment, z którego z czasem dopiero krystalizuje się osad opinii i sądów zyskujących powszechną sankcję. Są wielkie genjusze, które zdobywają sobie należne uznanie i podziw ogółu, przełamawszy od razu pierwsze lody, jak np. nasz Mickiewicz. Ale są artyści i poeci, nawet wielcy, o których sądy fałszywe trwają wtedy nawet, gdy umilkły namiętności i spory, jakie wywoływali. Cała np. robota krytyczna o autorze *Ojca zadżumionych*³⁸⁹ potrzebuje poważnego przeorania i dopełnienia, albowiem daleką jest od słusznego oświecenia tej siły twórczej, która w kierunku fan-

³⁸⁹ *Ojciec zadżumionych* – dramat Słowackiego z 1838 roku.

tastycznym stworzyła nową potęgę języka i nowe sposoby artystycznego obrazowania.

Nie tylko u nas, ale i w Niemczech dzieła całej plejady z 1840 roku³⁹⁰ sądzone bywają sprzecznie lub opacznie pod wpływem różnych przekonań i osobistych namiętności.

Ponad zamętem jednak krytyki bieżącej, ponad sprzecnością pojęć, uprzedzeń, sympatii lub antypatii powinna się wznosić krytyka głębsza, krytyka naukowa, która jest prawdopodobnym owocem przyszłości. Dzisiaj już najlepsze umysły krytyczne umieją wznieść się ponad wyobrażenia i przekonania stronnice i oddać należne uznanie pisarzom przeciwnego kierunku. Wolnomyślny i radykalny Brandes umie np. słusznie ocenić takiego Chateaubrianda, oddać należne uznanie naszej wielkiej poezji oraz jej idealnym dążeniom. Nasi celniejsi krytycy barwy zachowawczej potrafią także oddać uznanie pracy i talentowi pisarzy przeciwnego obozu – a dzieje się też i odwrotnie.

Coraz to więcej wszędzie traci grunt pod nogami krytyka szkolarska, nakazowa, pedagogiczna, która drapując się w sztuczną powagę, wygłasza wyroki z olimpijską powagą, darzy wieńcem laurowym lub strąca z Tarpejskiej Skały³⁹¹. Krytyk w dzisiejszym stylu nie powinien być mentorem i szkolarzem, ale badaczem; nie powinien au-

³⁹⁰ Kotarbiński najpewniej ma na myśli luźno powiązanych ze sobą twórców rozpoznawanych w historii jako członkowie ruchu Młode Niemcy. Zalicza się do nich między innymi Franza Dingelstedta, Ferdinanda Freiligratha, Karla Gutzkowa, Heinricha Laubego i Georga Weertha. Można też uznać, że ważni w tym czasie Heine i Böhme do tej „plejady” należeli.

³⁹¹ Tarpejska Skała (również Skała Tarpejska) – stromy stok wschodniego wierzchołka Kapitolu od strony Forum Romanum w Rzymie. W starożytności strącano z niej zdrajców i zbrodniarzy; nazwa od imienia legendarnej rzymskiej westalki Tarpei, która zdradziła Sabinom oblegającym Rzym wejście na Kapitol.

torowi narzucać swego widzimisię, ale przede wszystkim stanąć na jego gruncie, wcielić się w jego logikę umysłową, w jego założenie, i dopiero potem na tej podstawie sądzić wartość dzieła, zgodnie z prawidłowością psychiczną i konsekwencją życiową lub idealną.

I dziś jeszcze w krytyce, nawet głębszej, zbyt wielką rolę gra smak lub kaprys osobisty, i dziś jeszcze trwają stare nałogi mentorskie, a szczególnie razi brak przedmiotowości w ocenie stanowiska i umysłu twórcy.

Krytyk racjonalny powinien się, o ile można, pozbyć osobistych przywidzeń, ale jako badacz mieć dobrze sformułowaną skalę estetycznych wartości.

Rozumie się, że przy tworzeniu takiej skali muszą grać wielką rolę zasadnicze pojęcia filozoficzne, różnice „światopoglądu” (*Weltanschauung*³⁹²) krytyków, wreszcie te przekonania, które stanowią rdzeń ich społecznego i politycznego *credo*.

Na usunięcie jednak wielu sprzeczności w zakresie zagadnień czysto artystycznych może wpłynąć estetyka rozwojowa, która uznaje wszystkie kierunki, wszystkie prądy i metody tworzenia jako naturalne momenty pochodzenia estetycznej kultury. Estetyka rozwojowa bada prawa tego rozwoju w związku z cywilizacją oraz dynamiką życia moralnego i materialnego danej epoki. Taka estetyka wymaga głębokiego zbadania tajników twórczości jednostkowej, jej działania w zbiorowiskach społecznych, a także związku z innymi objawami energii zbiorowej w życiu gromad ludzkich. Łącznie z całą grupą nauk społecznych i dziejowych estetyka taka dążyć winna do zgromadzenia za pomocą nowych metod badania coraz to większej ilości faktów, do wyprowadzenia z nich prawd ogólnych, a istotnych, które będą oparte na trwalszych danych aniżeli dawniejsze, ponętne, lecz

³⁹² *Weltanschauung* (niem.) – światopogląd.

nietrwale budowane teorie, co wałą się jak domki kartane za podmuchem krytycznej myśli. Estetyka taka musi doskonalić się długo i powoli, ale samo postawienie jej metody, samo wytknięcie jej zadań może oddziaływać na sprostowanie ścieżek krytyki artystycznej, która ma wielkie zadanie potęgowania świadomości estetycznej społeczeństw, a sama czasem wpływa na powiększenie chaosu pojęć.

Pogląd niniejszy, naszkicowany ulotnie, potrzebuje szerszego rozwinięcia i gruntowniejszego przeprowadzenia w formie naukowej. Rzucam go jako ziarno na niwę literacką, a może w jakim filozoficznym umyśle ziarno to wykiełkuje i wyda plon pełniejszy.

Bibliografia

TEKSTY ŹRÓDŁOWE

- [Gnatowski J.] J.G., *O realizmie w literaturze nowoczesnej*, „Przegląd Lwowski” 1878, z. 14 z 15 lipca, s. 49–65; II. [odc. 1], z. 15 z 1 sierpnia, s. 97–107; II. [odc. 2], z. 16 z 15 sierpnia, s. 170–176; III. [odc. 1], z. 18 z 15 września, s. 285–291; [III., odc. 2], z. 19 z 1 października, s. 349–355; IV. [odc. 1], z. 21 z 1 listopada, s. 440–445; [IV., odc. 2], z. 22 z 15 listopada, s. 520–527; [IV., odc. 3], z. 23 z 1 grudnia, s. 597–601; V. [odc. 1], z. 23 z 1 grudnia, s. 601–606; [V., odc. 2] 1879, z. 4 z 15 lutego, s. 217–225.
- Gnatowski J., [Podsumowanie], w: *Realizm w literaturze nowoczesnej. Studium*, Lwów 1879, s. 76–77.
- Kotarbiński J.K., *Wstecznictwo w krytyce literackiej*. (*Jan Gnatowski* – Realizm w literaturze nowoczesnej – studium) [rec.] I., „Przegląd Tygodniowy” 1879, nr 40 z 23 września (5 października), s. 482–483; II., nr 41 z 30 września (12 października), s. 495–497; III., nr 42 z 7 (19) października, s. 508–510; IV., nr 44 z 21 października (2 listopada), s. 529–531.
- Kotarbiński J.(K.), *Twórczość a krytyka*. (*Garść myśli*), „Kłosy” 1888, nr 1226 z 15 (27) grudnia, s. 427, 430.
- [Niewiarowski A.] Półkozic A., Realizm w literaturze nowoczesnej, *studium napisał Jan Gnatowski* [rec.] I., „Echo” 1879, nr 202 z 29 sierpnia (10 września), s. 1–2; II., nr 207 z 5 (17) września, s. 2; III., nr 215 z 14 (26) września, s. 2.
- [Szczerbowicz-Wieczór L.L.] L.S.W., Przegląd piśmienniczy [rubryka], (*Jan Gnatowski*, Realizm w literaturze nowoczesnej. Studium, *we Lwowie 1879*) [rec.], „Tygodnik Ilustrowany” 1880, nr 219 z 6 marca, s. 154–155.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Afanasjew A., *O tym jak anioł duszę z nieba na ziemię zniósł*, w: *Rosyjskie bajki ludowe ze zbioru Aleksandra Afanasjewa*, oprac. R. Łużny, wybór H. Kowalska, przeł. A. Barszczewski i in., Kraków 2001.
- Anioł (*Lermontowa*), w: M. Koroway-Metelicki, *Poezye*, Petersburg 1893.
- Balzac H., *Komedia ludzka*, t. 2: *Eugenia Grandet * Gabinet starożytności*, przeł. M. Trzcińska, Warszawa 1880.
- Bartsch H., *Listy z podróży do Grecji i Sycylii pisane do Michała B....*, Warszawa 1875.
- Bataille G., *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, wyd. 2, Gdańsk 2007.
- Beauvois D., *Walka o ziemię. Szlachta polska na Ukrainie prawobrzeżnej pomiędzy caratem a ludem ukraińskim 1863–1914*, przeł. K. Rutkowski, Sejny 1996.
- Benjamin W., *Paryż, stolica XIX wieku (1939)*, w: *idem, Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, Kraków 2005.
- Berman M., „*Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, przeł. M. Szuster, wstęp A. Bielik-Robson, Kraków 2006.
- Blumenberg H., *Praca nad mitem*, przeł. i oprac. K. Najdek, M. Herer, Z. Zwoliński, Warszawa 2009.
- Brandes G., *Główne prądy literatury XIX stulecia. Szkoła romantyczna we Francji*, Warszawa 1885.
- Brown F., *Gustaw Flaubert. W niewoli słowa i kobiet*, przeł. L. Niedzielski, Warszawa 2008.
- Brzozowska S., Dybizbański M., *Wprowadzenie*, w: *Mysł teatralna doby postyczeniowej. Antologia*, wybór i oprac. S. Brzozowska, M. Dybizbański, Opole 2016.
- Brzozowski S., *Współczesna powieść i krytyka*, wstępem poprzedził T. Burek, tekst oprac. J. Bahr, M. Rydlowa, Kraków 1984.
- Budrewicz T., *Józef Narzyski – krytyka wspomagająca*, w: *Polska krytyka teatralna XIX wieku. Postaci i zjawiska*, red. M. Gabrys-Sławińska, Lublin 2017.
- Budziński S., *Dramat hiszpański i Calderon*, „Biblioteka Warszawska. Pismo poświęcone naukom, sztukom, przemysłowi” 1859, t. 3.

- Bujnicki T., *Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza*, Kraków [cop. 1968].
- Burkot S., *Spory o powieść w polskiej krytyce literackiej XIX wieku*, Wrocław 1968.
- Burkot S., *O krytyce literackiej w okresie romantyzmu*, „Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2005, nr 5.
- Chateaubriand F.R. de, *Przygody ostatniego Abenseraga*, przeł. S.S., Warszawa 1828.
- Crary J., *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, przeł. Ł. Zaremba, I. Kurz, oprac. I. Kurz, Warszawa [cop. 2009].
- Cz., *Maurycy hr. Dzieduszycki: Samobójstwo. Lwów. Wł. Bełza. 1876. str. 142. 8vo [rec.]*, „Przegląd Krytyczny” 1876, nr 10.
- Czerwiakowski I.R., *Botanika lekarska do wykładów oraz dla użycia lekarzów i aptekarzy*, Kraków 1861.
- Davidson K., *Photography, Natural History and the Nineteenth-Century Museum. Exchanging Views of the Empire*, Abingdon 2017.
- Debord G., *Spółczeństwo spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, przeł. i oprac. M. Kwaterko, Warszawa 2009.
- Detko J., *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*, Warszawa 1971.
- Dobroczyński B., *Idea nieświadomości w polskiej myśli psychologicznej przed Freudem*, Kraków 2005.
- Dobrzycki S., *Historia literatury polskiej*, t. 1: *Literatura Polski niepodległej*, Poznań 1927.
- Droz G., *Monsieur, madame et bébé*, t. 1–2, przeł. J.R., M.D., Warszawa 1970.
- Dzieduszycki M., *Samobójstwo*, Lwów 1876.
- Faleński F., *Felicyana przekłady obcych poetów. Hezyod, Horacyusz, Wirgiliusz...*, Warszawa 1878.
- Feldman W., *Piśmiennictwo polskie 1880–1904*, wyd. 3, t. 1, Lwów 1905.
- Foucault M., *My, Wiktorianie*, przeł. B. Banasiak, T. Komen-dant, K. Matuszewski, w: *idem, Historia seksualności*, Warszawa 1995.

- Gauthier E.P., *Zola's Literary Reputation in Russia prior to L'Assommoir*, „The French Review” 1959, vol. 33, nr 1.
- Givone S., *Intelektualista*, w: *Człowiek romantyzmu*, red. F. Furet, przeł. J. Łukaszewicz, J. Ugniewska, Warszawa 2001.
- Głowiński M., *Świadectwa i style odbioru*, w: *idem, Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998.
- Gnatowski J., *Realizm w powieści francuskiej*, „Przegląd Tygodniowy” 1876, nr 11.
- Gnatowski J., „Obok praw człowieka są jeszcze obowiązki”. *Wybór publicystyki ks. Jana Łady Gnatowskiego z lat 1879–1909*, wybór i oprac. A.E. Mikinka, Łódź 2019.
- González J.L., *The Story of Christianity*, vol. 1: *The Early Church to the Dawn of the Reformation*, New York 2010.
- Grabowski H.J., *Wstęp*, w: *Kalidasa, Sakontala czyli Pierścień Przeznaczenia*, Warszawa 1861.
- Grabowski M., *Literatura i krytyka*, cz. 3: *O nowej literaturze francuskiej nazwanej literaturą szaloną (la littérature extravagante)*, Wilno 1838.
- Graetz H., *Geschichte der Juden von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Lipsk 1871.
- Heine H., *Ludwik Börne*, w: *idem, Sämtliche Werke. Vermischte Schriften*, [b.m.] 1865.
- Heine H., *Powrót*, w: *idem, Księga pieśni*, przeł. A. Mieleszko-Maliszkiewicz, Warszawa 1880.
- Hilton T., *The Pre-Raphaelites*, New York 1970.
- Hobsbawm E., *Wiek imperium. 1875–1914*, przeł. M. Starnawski, Warszawa 2015.
- I.A., *Paweł Emil Littré (1801–1881)*, „Prawda” 1881, nr 24.
- Jackowski J.M., *Ks. Jan Gnatowski (1855–1925) na tle epoki. Biografia historyczna*, Warszawa 2018.
- Jakiel E., *Księdza Jana Gnatowskiego obraz współczesności. Wybrane zagadnienia literackie*, w: *Literatura niewyczerpana. W kręgu mniej znanych twórców polskiej literatury lat 1863–1914*, red. K. Fiołek, Kraków [cop. 2014].
- Jankowski C., [Przedmowa], w: *J.B. Louvet de Couvray, Przygody kawalera de Faublas*, ułożył oraz dopisami

- i przedmową opatrzył tłumacz C. Jankowski, Warszawa 1928.
- Jarząbek-Wasyl D., *Teatr i parapraxis. Na marginesie „sypek” Józefa Kotarbińskiego*, w: *Józef Kotarbiński. Życie i dzieło – wybrane zagadnienia*, red. M. Gabryś-Sławińska, Lublin 2020.
- Jasińska Z., *Józef Kotarbiński*, Warszawa 1969.
- Jedlicki J., *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 2002.
- Jellenta C., *Sekta estetyczna, „Prawda” 1888*, nr 32.
- Jeskie-Choiński [!] T., *Pozytywizm w nauce i literaturze*, Warszawa 1908.
- Karpeles G., *Heinrich Heine – biographische Skizzen*, Berlin 1869.
- Kaschnitz M.L., *Courbet. Nie ułuda, lecz prawda*, przeł. Z. Skulimowska, Warszawa 1981.
- Konarska-Babiniak B., *Ludomir Ludwik Szczerbowicz – Wieczór – zapomniany nauczyciel Gimnazjum Gubernialnego w Płocku, „Notatki Płockie” 1980*, t. 25, nr 3 (104).
- Kotarbiński J., *Teatr. Sganarelle, komedia w innym akcie Molière’a z francuskiego wierszem przełożona*, „Kurier Codzienny” 1874, nr 198.
- Kotarbiński J., *Listy ze Starego Miasta [rubryka]*, „Gazeta Warszawska” 1871, nr 279; 1875, nr 121; 1877, nr 173.
- Kotarbiński J., Horsztyński. *Dramat Słowackiego. Studium literackie, „Przegląd Tygodniowy” 1879*, nr 24.
- Kowalczuk U., *Powinność i przygoda. Pisarze polscy drugiej połowy XIX wieku wobec renesansu*, Warszawa 2011.
- Kraszewski J.I., [O Zoli i naturalistach], w: *Kraszewski o powieściopisarzach i powieści. Zbiór wypowiedzi teoretycznych i krytycznych*, oprac. S. Burkot, Warszawa 1962.
- [Kraszewski J.I.], *Kronika paryska (dokończenie)*, „Tygodnik Ilustrowany” 1877, nr 68.
- Kremer J., *Listy z Krakowa*, t. 1: *Wstępne zasady estetyki*, Kraków 1843.
- Kremer J., *Grecja starożytna i jej sztuka, zwłaszcza rzeźba: streszczenie wykładów mianych przez autora w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie w półroczu zimowym 1866/67*, Poznań 1868.

- Kremer J., *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. R. Kasperowicz, Kraków [cop. 2011].
- Król M., *Konserwatyści a niepodległość. Studia nad polską myślą konserwatywną XIX wieku*, Warszawa 1985.
- Krzyżanowski J., *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1970.
- Kulczycka-Saloni J., *Literatura polska lat 1876–1902 a inspiracja Emila Zoli. Studia*, Wrocław 1974.
- Kulczycka-Saloni J., *Wstęp*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1985.
- Lange A., *Przedmowa*, w: *Valmiky, Ramayana (Życie Ramy). Starożytna powieść indyjska*, oprac. H. Fauche, przeł. A. Lange, Warszawa 1896.
- Lermontow M., *Bohater naszych czasów*, t. 2, przeł. T. Köen, Warszawa 1844.
- Lewandowski T., *Cezary Jellenta estetyk i krytyk. Działalność w latach 1880–1914*, Wrocław 1975.
- Lewes G.H., *Dzieje żywota i utworów Goethego oraz zarysy wieku jego i współczesnych mu mężów znakomitych podług ogłoszonych i nieogłoszonych drukiem źródeł*, przeł. A. Nowosielski, Petersburg 1860.
- Lipiński J., *Wstęp*, w: *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, red. T. Sivert, E. Heise, Warszawa 1982.
- Lipski J.J., *Warszawscy „pustelnicy i bywalcy”, t. 1: Felietoniści i kronikarze 1818–1899*, Warszawa 1973.
- Lisi L.F., *Marginal Modernity. The Aesthetics of Dependency from Kierkegaard to Joyce*, New York [cop. 2013].
- Lubowski E., *Alfred de Musset. Studium Literackie*, Toruń 1874.
- Maciejewski J., *Miejsce pozytywizmu polskiego w XIX-wiecznej formacji kulturowej*, w: *Pozytywizm. Języki epoki*, red. G. Borkowska, J. Maciejewski, Warszawa 2001.
- Makuch Damian W., *Nieoczywisty inspirator. Myśl estetyczna Józefa Kremera okiem polskich pozytywistów*, w: *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, red. U. Bęczkowska, R. Kasperowicz, J. Maj, Kraków 2016.
- Małecki A., *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 1, Lwów 1866.

- Markiewicz H., *Realizm, naturalizm, typowość*, w: *idem, Główne problemy wiedzy o literaturze*, wyd. 4 przejrz. i uzupełn., Kraków 1976.
- Markiewicz H., *Polskie przygody estetyki Taine'a*, w: *Z dziejów polskiej wiedzy o literaturze*, t. 6: *Prace wybrane*, Kraków 1998.
- Marks K., *Przemówienie wygłoszone w rocznicę „The People's Paper” 14 kwietnia 1856 roku w Berlinie*, przeł. Z. Bogucki, J. Nowacki, w: K. Marks, F. Engels, *Dzieła*, t. 12, Warszawa 1967.
- Marrené W., *Honoryusz de Balzac* [wstęp], w: H. Balzac, *Komedia ludzka*, t. 1: *Kobieta trzydziestoletnia – Gobseck*, przeł. W. Marrené, Warszawa 1880.
- Mickiewicz A., *Konrad Wallenrod*, Lipsk 1858.
- Mickiewicz A., *O poezji romantycznej*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*, oprac. Z. Dokurno, Warszawa 1997, wyd. 2, s. 112–113.
- Mikinka A.E., „Kapłan-literat, wykwinny ksiądz-esteta”. Jan „Łada” Gnatowski (1855–1925) – kaznodzieja nieprowincjonalny, t. 1: *Twórczość artystyczna*, Łódź 2016.
- Minasowicz J.D., *Twory Józefa Dionizego Minasowicza*, t. 4, *Poezje Fryderyka Szyllera po polsku*, wyd. 3, Lipsk 1872.
- Moritz K.F., *Mitologia starożytnych Greków i Rzymian*, przeł. A. Kuszański, Wrocław 1820.
- Musset A. de, Rolla, w: *Poésies Nouvelles 1836–1852*, Paris 1857.
- Musset A. de, *Spowiedź dziecięcia wieku*, przeł. L. Kaczyńska, t. 2, Warszawa 1879.
- Musset A. de, *Poezye*, z ostatnich wydań wybrał i przełożył B.L., Warszawa 1890.
- Niewiarowski A., *Życie na żart. Szkic*, t. 1, Warszawa 1856.
- Nowakowski J., *Spór o Zolę w Polsce. Z dziejów pozytywistycznej recepcji naturalizmu francuskiego*, Wrocław 1951.
- Nycz R., *Możliwa historia literatury*, w: *idem, Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Okulicz-Kozaryn R., *Zawieszenie broni między postępem a tradycją. Wstęp do opowiadań świątecznych Bolesława Prusa*, w: *Na pozytywistycznej niwie*, red. T. Lewandowski, T. Sobieraj, Poznań 2002.

- Okulicz-Kozaryn R., *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań 2007.
- Olchiewicz E., *Theatrum anatomicum – ciało jako widowisko*, „Teatr” 2017, nr 3, <https://teatr-pismo.pl/6015-theatrum-anatomicum-cialo-jako-widowisko/> [dostęp: 22.02.2022].
- Olszewska M.J., *Józefa Kotarbińskiego głos w dyskusji o teatrze ludowym. Przyczynek do dziejów teatru polskiego w XIX w.*, w: *Józef Kotarbiński. Życie i dzieło – wybrane zagadnienia*, red. M. Gabryś-Sławińska, Lublin 2020.
- Osterhammel J., *Historia XIX wieku. Przeobrażenie świata*, przeł. I. Drozdowska-Broering i in., wyd. 2 popr., Poznań 2020.
- Paczoska E., *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1989.
- Pąciński M., *Język konserwatystów*, w: *Pozytywizm. Języki epoki*, red. G. Borkowska, J. Maciejewski, Warszawa 2001.
- Piekut M., *Tematy teatralne w felietonach Józefa Kotarbińskiego („Gazeta Warszawska” 1871–1877)*, w: *Świętochowski i rówieśnicy. Kotarbiński, Urbanowska, Zalewski*, red. nauk. B. Mazan, Z. Przybyła, Częstochowa 2001.
- Pieliński K., *Konserwatyzm jako osvajanie chaosu świata empirycznego. (Przypadek Edmunda Burke’a)*, Warszawa 1993.
- Poulet G., *Romantyzm*, przeł. P. Taranczewski, w: *idem, Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, oprac. J. Błoński, M. Głowiński, Warszawa 1977.
- Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, Wrocław 1985.
- Proust M., *Przeciwko Sainte-Beuve’owi*, przeł. A. Dwulit, red. A.Z. Jaksender, K.M. Jaksender, Kraków 2015.
- Prus B., *Lalka*, t. 1, oprac. J. Bachórz, wyd. 2 przejrz., Wrocław 1998.
- „Przegląd Tygodniowy” 1875, nr 11.
- Przybyła Z., *Józef Kotarbiński o pisarzach epoki pozytywizmu*, w: *Świętochowski i rówieśnicy. Kotarbiński, Urbanowska, Zalewski*, red. nauk. B. Mazan, Z. Przybyła, Częstochowa 2001.
- Rawita-Gawroński F., *Rok 1863 na Rusi*, t. 2: *Ukraina, Wołyń, Podole*, Lwów 1903.

- Realizm w powieści francuskiej. III. Emil Zola i jego utwory*, „Przegląd Tygodniowy” 1876, nr 52.
- Richter B., *Literatura chińska i japońska*, Warszawa [1936].
- Robert G., *Emil Zola. Ogólne zasady i cechy jego twórczości*, przeł. I. Wachlowska, posł. H. Suwała, Warszawa 1968.
- Rojewski T., *Moje wspomnienia z życia studenckiego w Rydze*, w: *Księga pamiątkowa „Arkonii” 1879 – 09 V – 1929. Cz. I historyczno-sprawozdawcza*, Warszawa 1929.
- Rougemont D. de, *Mity o miłości*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2002.
- Sheppard R., *Problematyka modernizmu europejskiego*, przeł. P. Wawrzyszko, w: *Odkrywanie modernizmu. Przeglądy i komentarze*, red. R. Nycz, wyd. 2, Kraków 2004.
- Simonides D., *Folklorystyka wobec mitologizacji politycznej w pierwszej połowie XIX wieku*, w: *Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, red. W. Wrzesiński, Wrocław 1994.
- Sivert T., *Teatry warszawskie w latach 1865–1890*, w: *Teatr polski od 1863 roku do schyłku XIX wieku*, red. T. Sivert, E. Heise, Warszawa 1982.
- Siwiec M., *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu (Alfred de Musset i Juliusz Słowacki)*, Kraków 2012.
- Skiba D., „Byliśmy młodzi, zawsze weseli, często bogaci”. *Wielkie otwarcie la boutique romantique*, „Studia Humanistyczne AGH” 2013, t. 12/2.
- Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia, terminy, zjawiska, przekroje*, t. 1–2, red. nauk. J. Bachórz i in., Toruń 2016.
- Sowiński L., *Rys dziejów literatury polskiej*, t. 3, podług notat A. Zdanowicza oraz innych źródeł oprac. i do ostatnich czasów doprowadził L. Sowiński, Wilno 1876.
- Strodtmann A., *Heinrich Heine – Leben und Werke*, Berlin 1867.
- Struve H., *Sztuka i piękno. Studia estetyczne*, Warszawa 1892.
- Szafnagel K., *O początkach Arkonii*, w: *Księga pamiątkowa „Arkonii” 1879 – 09 V – 1929. Cz. I historyczno-sprawozdawcza*, Warszawa 1929.
- Szlachta B., *Ład, kościół, naród*, Kraków 1996.

- Szweykowski Z., *Nie tylko o Prusie. Szkice*, Poznań 1967.
- Śniedziwski P., *Elegijna świadomość romantyków*, Gdańsk 2015.
- Taine H., *O ideale w sztuce. Odczyty publiczne w Szkole Sztuk Pięknych*, przeł. F. Mierzejewski, Warszawa 1873.
- Taine H., *Portrety literackie z Taine'a*, przeł. F. Mierzejewski, Warszawa 1873.
- Taine H., *Filozofia sztuki we Włoszech*, przeł. i oprac. A. Sygietyński, Warszawa 1896.
- Tarnowski S., *O literaturze polskiej XIX wieku*, wybór i oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1977.
- Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński i in., Warszawa 2001.
- Thorslev Jr. P.J., *Romantic Contraries. Freedom versus Destiny*, New Haven 1984.
- Thompson V.E., *Telling Spatial Stories: Urban Space and Bourgeois Identity in Early Nineteenth-Century Paris*, „Journal of Modern History” 2003, vol. 75, nr 3.
- Tuczyński J., *Schopenhauer a Młoda Polska*, Gdańsk 1969.
- Węclewski Z., [Wstęp], *Tragicy Greccy*, t. 2: *Tragedye Sofoklesa*, przeł. Z. Węclewski, Poznań 1875.
- Wrzesiński W., *Polska mitologia polityczna XIX i XX wieku*, w: *idem, Polskie mity polityczne XIX i XX wieku*, Wrocław 1994.
- Załęski S., *Psychologia samobójstwa*, Kraków 1877.
- Zdziechowski M., *Tetmajer i J.S. Wierzbicki*, w: *idem, Szkice literackie*, Warszawa 1900.
- Zola E., *Podbój Plassans*, Warszawa 1897.

Indeks osób

- Abel-Rémusat Jean-Pierre 263
 Afanasjew Aleksandr 106
 Ajschylos 110, 314, 325
 Alarcón Jean Ruiz de 257, 258
 Alembert Jean Le Rond de
 197
 Alighieri Dante 23, 250, 253,
 268, 333
 Anandavardhana 251
 Ariosto Ludovico 120, 301
 Arystarch z Samotraki 252
 Arystofanes 115, 252, 265
 Arystoteles 146, 251, 313, 326

 Bachórz Józef 13, 28, 50
 Bahr Janina 13
 Bakunin Michaił Aleksandro-
 wicz 152
 Baliński Karol 285
 Balzac Honoré de 57–61, 63,
 64, 70–72, 78, 79, 82, 126,
 133, 140, 142, 143, 177–192,
 194–196, 200, 201, 203, 204,
 220, 243, 250, 282–287,
 309, 321
 Banasiak Bogdan 12
 Barszczewski Aleksander 106
 Bartsch Henryk 112

 Bataille Georges 80, 81, 84
 Baudelaire Charles 44
 Beaouvois Daniel 50
 Belot Adolphe 223, 224, 309
 Bem Antoni Gustaw 329
 Benedetti Alessandro 131
 Benjamin Walter 44, 61
 Berman Marshall 39
 Bęczkowska Urszula 255
 Bharata 251
 Bhartryhari 251
 Bielik-Robson Agata 39
 Bleibtreu Karl August 328
 Blumenberg Hans 46–48
 Błoński Jan 269
 Bogucki Zygmunt 39
 Bogusławski Władysław 330
 Böhme Jakob 336
 Boileau-Despréaux Nicolas
 251
 Bonaparte Charles Louis Na-
 poléon zob. Napoleon III
 Bonaparte Napoleon zob.
 Napoleon I
 Borkowska Grażyna 34
 Börne Ludwig 159
 Bouilhet Louis Hyacinthe 133
 Bourget Paul 18, 332

- Brandes Georg 145, 146, 153,
183, 328, 336
- Brown Frederick 134
- Brown James Baldwin 13
- Brzozowska Sabina 37
- Brzozowski Stanisław 13, 255
- Budrewicz Tadeusz 37
- Budziński Stanisław 258
- Bujnicki Tadeusz 25, 26
- Burkot Stanisław 16, 17, 41,
125, 126
- Burne-Jones Edward 141
- Byron George Gordon 24,
126, 146, 150, 157, 162, 172,
253, 270, 273, 278
- Calderón de la Barca Pedro
257, 258, 326
- Castro Guilen de 258
- Champfleury Jules 126
- Charte Ariane 156
- Chateaubriand François-René
de 123, 301, 328, 336
- Cervantes y Saavedra Miguel
de 118
- Chmielowski Piotr 21, 25, 33,
140, 247, 329
- Chopin Fryderyk 160, 203
- Cieszkowski August 24
- Cisternes de Courtiras Saint-
-Mars Gabrielle Anne de
(pseud. Dash) 201
- Comte Auguste 139, 140
- Condillac Étienne Bonnot
de 197
- Corneille Pierre 269
- Cornelius Peter von 333
- Courbet Gustave 126, 140,
190, 333
- Courvay Jean-Baptiste Louvet
de 280
- Cousin Viktor 18
- Crary Jonathan 45, 46
- Cyceron (Marcus Tullius
Cicero) 111, 112
- Czerwiakowski Ignacy Rafał
137
- Dash zob. Cisternes de Cour-
tiras Saint-Mars Gabrielle
Anne de
- Daudet Alphonse 59, 220, 221
- Davidson Kathleen 65
- Davis John Francis 263
- Debord Guy 45
- Demetriusz z Alopeke 265
- Deplessis Marie 264
- Detko Jan 73, 74, 76
- Dębicki Władysław Michał 49
- Dickens Charles 86, 126
- Diderot Denis 48, 197
- Dingelstedt Franz 336
- Dmochowski Franciszek
Ksawery 251
- Dmochowski Franciszek
Salezy 143
- Dobroczyński Bartłomiej 171
- Dobrzycki Stanisław 121, 122
- Dokurno Zygmunt 318
- Dostojewski Fiodor 141

- Droz Gustave 135, 224, 227,
243, 306, 309, 321
- Drozdowska-Broering Iza-
bela 11
- Dudevant Casimir 70
- Dumas Alexandre (ojciec)
200, 201
- Dumas Alexandre (syn)
70–72, 173, 175, 200, 201,
203, 222, 223, 264, 281, 309
- Duranty Louis 126
- Dwulit Anastazja 19, 328
- Dybizbański Marek 37
- Dyck Atnoon van 186
- Dygasińska Natalia 322
- Dygasiński Antoni 17
- Dzieduszycki Maurycy 164
- Dzierżanowska Maria 148
- Égalité Philippe zob. Ludwik
Filip Józef
- Engels Friedrich 39
- Epikur 172
- Eurypides 110
- Faleński Felicjan 163, 277, 278
- Fauche Hipolit 259
- Feldman Wilhelm 31, 32
- Ferdousi (Firdausi, właśc. Abol
Ghasem Ferdousi) 259
- Feuillet Octave 172–174
- Féval Paul (pseud. Francis
Trolopp) 203
- Feydeau Ernest-Aimé 194,
224, 243, 244, 309, 321
- Fidiasz 108, 265, 293
- Fielding Henry 333
- Fiolek Krzysztof 27
- Flaubert Gustave 24, 40,
41, 57, 63, 81–83, 87, 126,
132–134, 160, 200, 204,
206, 212–216, 219, 220,
222–224, 228, 240, 243,
250, 253, 306, 309, 310, 321,
322, 332
- Foucault Michel 12, 29, 132
- Fouillet Paulette 201
- Freiligrath Ferdinand 336
- Furet François 67
- Gabrys-Sławińska Monika
33, 37
- Gauthier E. Paul 228
- Gautier Théophile 176
- Gierymski Aleksander 333
- Gierymski Maksymilian 333
- Givone Sergio 66, 67
- Gloger Maciej 38, 49, 50
- Głowiński Michał 118, 269
- Goethe Johann Wolfgang von
24, 36, 57, 88, 122, 123, 127,
146, 150, 151, 158, 172, 253,
260, 269, 273, 301, 303, 317
- Goffman Erving 45
- Gogol Nikołaj 126
- Goldberg Henryk 171
- Goncourt Jules i Edmond de,
bracia 332
- Gonczarow Ivan 141
- González Justo L. 315

- Goszczyński Seweryn 281
 Grabowski H.J. 259
 Grabowski Michał 70–73, 281
 Graetz Heinrich 159
 Gruszczyński Marcin 12
 Guillemin Léon 146
 Gutzkow Karl 336
- Hartmann** Eduard von 171
 Hazlitt William 334
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 55
 Heine Heinrich 158, 159, 261, 273, 278, 336
 Heise Ewa 173
 Henkiel Dionizy Apolinary 330
 Herder Johann Gottfried von 259
 Herer Michał 46
 Hezjod 112
 Hilton Timothy 141
 Hirszbard Napoleon zob. Jellenta Cezary
 Hobsbawm Eric 77
 Hogarth William 186
 Homer 108, 111, 113, 114, 127, 265, 293, 295, 303, 325
 Horacy (Quintus Horatius Flaccus) 172, 251, 268, 312
 Houssaye Arsène 222, 223
 Hugo Wiktor 70, 72, 123, 145–147, 153, 154, 176, 203, 260, 269, 273, 301, 328
 Hunt William Holman 141
- Jackowski Jan Maria 28, 30, 31, 48, 50, 56, 67, 68
 Jakiel Edward 27, 29, 30, 39
 Jaksender Anna Zofia 19, 328
 Jaksender Kajetan Maria 19, 328
 Jameson Fredric 16
 Janin Jules 80
 Jankowski Czesław 280
 Jankowski Józef 264
 Jarząbek-Wasył Dorota 36
 Jasińska Zofia 32–34
 Jedlicki Jerzy 13, 14, 16
 Jellenta Cezary (właśc. Napoleon Hirszbard) 89, 331, 332
 Jeske-Choiński Teodor 18, 19, 49, 52, 330
 Juliusz Cezar (Gaius Iulius Caesar) 111
- Kaczyńska** Ludwika 144, 166, 205
 Kalidasa 259
 Kania Ireneusz 45
 Kant Immanuel 54, 328
 Karol X Filip 145
 Karpeles Gustav 158
 Kaschnitz Marie Louise 140
 Kasperowicz Ryszard 75, 255
 Kaszewski Kazimierz 329
 Kaulbach Wilhelm von 333
 Kenig Józef 330
 Kératry Émile de 238

- Kochanowski Piotr 120
 Kock Paul de 70
 Köen Teodor 170
 Komendant Tadeusz 12
 Konarska-Pabiniak Barbara 311
 Konopnicka Maria 29
 Konstantyn XI Paleolog 118
 Koroway-Metelicki Michał 106
 Kowalczuk Urszula 120
 Kowalska Hanna 106
 Krasinśki Zygmunt 24, 273, 333
 Kraszewski Józef Ignacy 41, 42, 125, 126
 Kremer Józef 55, 72–75, 114, 255
 Kropotkin Piotr Aleksiejewicz 152
 Król Marcin 72
 Krzemiński Stanisław 330
 Krzyżanowski Julian 26
 Księżarski Feliks 131
 Kulczycka-Saloni Janina 27, 42, 82, 97, 128
 Kurz Iwona 46
 Kuszański Aleksander 108
 Kwaterko Mateusz 45
 Kwintylian (Marcus Fabius Quintilianus) 312
 Kwiryn Anastazy 122
 Lamartine Alphonse de (właśc. Alphonse Marie Louis de Prat de Lamar-tine) 126, 176
 Lange Antoni 258, 259
 Laube Heinrich 336
 Lelewel Joachim 32
 Leochares 115
 Leonardo da Vinci 108, 120, 301
 Lermontow Michaił 106, 170
 Lessing Gotthold Ephraim 115, 122, 301, 317, 327
 Lewandowski Tomasz 85, 332
 Lewes George Henry 269
 Lipiński Jacek 173
 Lipski Jan Józef 43, 44
 Lisi Leonardo F. 54
 Littré Émile 139, 140
 Londyński Bolesław 155
 Lope de Vega (właśc. Vega Carpio Lope Félix) 257, 258, 330
 Louvet de Couvray Jean-Bap-tiste 280
 Lubowski Edward 164, 165, 172, 176, 177
 Ludwik XIV Wielki 280
 Ludwik XV 280
 Ludwik XVI 196
 Ludwik Filip I 178, 196
 Ludwik Filip Józef (Ludwik Filip II Orleański, Phi-lippe Égalité) 196
 Lukács Györg 54
 Lukrecjusz (Titus Lucretius Carus) 172
 Luther Martin 196

- Łukaszewicz Justyna 67
 Łużny Ryszard 106
 Maciejewski Janusz 34, 38
 Mahomet (właśc. Muhammad Ibn Abd Allah) 268
 Maj Jacek 255
 Makuch Damian W. 255
 Małecka Wanda 201
 Małecki Antoni 270, 271
 Markiewicz Henryk 17, 25, 30, 123, 140
 Marrené Waleria (*primo voto* Morzkowska) 179, 180
 Martuszevska Anna 28
 Marx Karol 39
 Matejko Jan 333
 Matuszewski Krzysztof 12
 Maupassant Guy de 334
 Mazan Bogdan 27
 Mazanowski Antoni 329
 Mecherzyński Karol 258
 Menander 265
 Michał Anioł (właśc. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) 108, 119, 121, 316
 Micińska Magdalena 29
 Mickiewicz Adam 21, 57, 109, 123, 126, 127, 153, 154, 260, 270, 273, 274, 294, 301, 303, 317, 318, 335
 Mieleszko-Maliszkiewicz Adam 261
 Mierzejewski Feliks 55, 64, 282
 Mikinka Aleksandra Ewelina 28, 30, 49, 68, 98, 129
 Mill John Stuart 77
 Millais John Everett 141
 Milton John 216
 Minasowicz Józef Dionizy 105
 Mnesikles 112
 Mochnacki Maurycy 20, 281
 Molière (właśc. Jean Baptiste Poquelin) 162, 269, 280
 Montijo Eugenia de 238
 Morawski Marian 49
 Moretti Franco 54
 Moritz Karl Philipp 107, 108, 112
 Murger Henryk 147
 Murillo Bartolomé Esteban 121, 316
 Musset Alfred de 59, 68–70, 80, 126, 140, 142–145, 147, 154–169, 171–179, 195, 196, 200, 201, 203, 204, 243, 270, 273, 275–279, 281, 309, 321
 Myron z Eleuterai 265
 Najdek Kamilla 46
 Napoleon I (Napoleon Bonaparte) 148, 176, 184, 196, 204
 Napoleon III (Charles Louis Napoléon Bonaparte) 184, 196, 229, 238
 Neron 266

- Niedzielski Lech 134
 Nietzsche Friedrich 151, 152
 Niewiarowski Aleksander
 (pseud. Półkożic) 88, 291, 298
 Nisbet Robert A. 14
 Nowacki Jerzy 39
 Nowakowski Jan 24, 25, 40
 Nowosielski Antoni (właśc. Antoni Jaksa-Marcinkowski) 269
 Nycz Ryszard 14–16
 Nyczkiewicz Jan 131
- Ochab Maryna 81
 Ochorowicz Julian 32, 33
 Okulicz-Kozaryn Radosław 85, 152
 Olechnowicz Emilia 132
 Olszewska Maria Jolanta 33
 Orzeszkowa Eliza 27
 Osterhammel Jürgen 11, 12
- Paczoska Ewa 20, 21, 40
 Pawlikowski Tadeusz 247
 Pąckiński Marek 51–53
 Perykles 312
 Petrarca Francesco 268
 Petroniusz Arbitr Gajusz
 Petroniusz (Gaius Petronius Arbiter) 266
 Piekut Marek 40
 Pielński Krzysztof 53, 54
 Pindar 312, 314
 Platon 254, 313
- Plaut (Titus Maccius Plautus) 265, 266
 Plutarch z Cheronei 112
 Podolski Edward 48
 Pol Wincenty 273
 Poliklet z Argos 265
 Porajski Seweryn 203
 Poulet Georges 269
 Praksyteles z Aten 265
 Proudhon Pierre-Joseph 152
 Proust Marcel 18, 19, 328
 Prus Bolesław 11, 13, 15, 32, 37, 86, 90, 91, 332
 Przybyła Zbigniew 27
 Puszkina Aleksander 126
- Racine Jean Baptiste 269, 280
 Rafael (właśc. Raffaello Santi lub Raffaello Sanzio) 108, 119, 121, 293, 301, 316
 Rawita-Gawroński Franciszek 50
 Rembrandt Harmensz van Rijn 234
 Richter Bogdan 263, 264
 Robert Guy 55
 Rojewski Tadeusz 67
 Romer Bronisław 30
 Rossetti Dante Gabriel 141
 Rougemont Denis de 163
 Rubens Peter Paul 121, 186, 316
 Ruszczyńska Marta 53
 Rutkowski Krzysztof 50
 Rydlowa Maria 13

- Sade Donatien Alphonse
François de 80, 81
- Saint-Simon Henri de 274, 282
- Sainte-Beuve Charles-Augustin 18, 22, 328
- Sand George (właśc. Amantine Lucile Aurore Dupin, *primo voto* Dudevant) 70–72, 79, 160, 203, 204
- Sarnecki Zygmunt 173
- Sawicz-Zabłocki Wojniśław Kazimierz 62
- Scheffer Ary 333
- Schiller Friedrich 45, 54, 55, 88, 105, 122, 123, 150, 151, 273, 301, 317
- Schlegel August Wilhelm von 258
- Schlegel Karl Wilhelm Friedrich von 258
- Schopenhauer Arthur 212
- Scott Walter 126, 146
- Scribe Augustin Eugène 201
- Sénard Antoine 205
- Shakespeare William 23, 120, 121, 146, 253, 257, 260, 268, 269, 282, 287, 301, 316, 326
- Shelley Percy Bysshe 126, 334
- Sheppard Richard 14
- Siemiradzki Michał 261
- Sienkiewicz Henryk 25, 29, 32, 33, 247
- Simonides Dorota 236
- Sivert Tadeusz 173, 201
- Siwiec Magdalena 159
- Skiba Dominika 147
- Skopas z Paros 265
- Skulimowska Zofia 140
- Słowacki Juliusz 159, 179, 250, 258, 270, 271, 273, 300, 335
- Sobieraj Tomasz 63, 85
- Sofokles 23, 110, 111, 253, 312, 325
- Sokrates 313
- Sowiński Leonard 285
- Spasowicz Włodzimierz 21, 329
- Spencer Herbert 35, 255, 260
- Staff Leopold 152
- Starnawski Marcin 77
- Stendhal (właśc. Marie-Henri Beyle) 126
- Stodólkiewicz Alojzy 311
- Straszewski Maurycy 55
- Strodtmann Adolf 158
- Struve Henryk (pseud. Henryk Gąsiorowski) 73, 74, 136, 137, 331
- Sudraka 264
- Sue Eugène (właśc. Marie-Joseph Sue) 72, 201–203
- Suwała Halina 55
- Sygietyński Antoni 23, 29, 120, 331, 332
- Szafnagel Kazimierz 235
- Szczerbowicz-Wieczór Ludomir Ludwik 88, 311, 318
- Szekspir William zob. Shakespeare William
- Szembekowa Maria 163

- Szlachta Bogdan 68, 69
 Szujski Józef 263
 Szuster Marcin 39
 Szweykowski Zygmunt 22–25
- Śniedziwski Piotr 69, 70
 Święcicki Julian Adolf 330
 Świętochowski Aleksander
 26, 32, 33, 61, 62, 81, 240,
 247, 330
- Taine Hippolyte 17, 18, 22, 33,
 59–61, 63, 64, 114, 115, 120,
 140, 148, 255, 282–284,
 286, 287, 328, 329, 333
- Taranczewski Paweł 269
- Tarnowski Stanisław 30, 55,
 56, 78, 80, 85, 86, 97, 105,
 120, 123, 150, 151, 330
- Tasso Torquato 120, 121, 301,
 316
- Tatarkiewicz Jan 36
- Taylor Charles 12, 29
- Tertulian (Quintus Septimius
 Florens Tertullianus) 315
- Thompson Victoria E. 146
- Thorslev Jr. Peter J. 170
- Tibullus (Albius Tibullus) 268
- Tiedemann Rolf 45
- Tirso de Molina (właśc.
 Gabriel Téllez) 162
- Tołstoj Lew 141
- Tomasz à Kempis 204
- Tönnies Ferdynand 46
- Töynbee Arnold 14
- Trzcińska Maria 189
- Tuczyński Jan 212
- Turgieniew Ivan 141, 228
- Ugniewska-Dobrzańska
 Joanna 67
- Valladon Désirée Emma
 (pseud. Thérésa) 238
- Valmiky 259
- Verne Jules 228
- Voltaire (właśc. François
 Marie Arouet) 69, 165
- Wachlowska Irena 55
- Wawrzyszko Paweł 14
- Weerth Georg 336
- Wergiliusz (Publius Vergilius
 Maro) 111
- Węclewski Zygmunt 110, 111
- Wiślicki Adam 22
- Witkiewicz Stanisław 16, 17,
 331, 332
- Wolter zob. Voltaire
- Worth Charles Frederick
 241
- Wrzesiński Wojciech 66, 236
- Wyspiański Stanisław 247
- Zachariasiewicz Jan 20
- Zaleski Józef Bohdan 281
- Załęski Stanisław 164
- Zaremba Łukasz 46
- Zdanowicz Aleksander 285
- Zdziechowski Marian 31, 32

- | | |
|-------------------------------|--------------------------|
| Zeidler-Janiszewska Anna 15 | 250, 253, 306, 309, 321, |
| Zola Émile 24, 26, 32, 40–42, | 331–333 |
| 55, 57, 63, 78–83, 85–87, | Zwoliński Zbigniew 46 |
| 89, 133–136, 140, 175, 197, | |
| 200, 204, 220, 228–235, | Żeromski Stefan 329 |
| 237, 239, 240, 242–244, | Żurowska Maria 163 |



W serii ukazały się:

- tom 1 – Tomasz Sobieraj, *Prus versus Świętochowski. W sporze o naukowość, krytykę pozytywną i Lalkę*, Poznań 2008
- tom 2 – Elżbieta Nowicka, Katarzyna Kuczyńska, *Dwa głosy o sztuce. Klaczko i Norwid*, Poznań 2009
- tom 3 – Joanna Krajewska, „Jazgot niewieści” i „męskie kasztele”. *Z dziejów sporu o literaturę kobietą w Dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2010
- tom 4 – Agata Stankowska, „Wizja przeciw równaniu”. *Wokół popaździernikowego sporu o wyobraźnię twórczą*, Poznań 2013
- tom 5 – Tadeusz Budrewicz, Tomasz Sobieraj, *W sprawie przełomu pozytywistycznego. Spory krytyczne wokół Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu Piotra Chmielowskiego*, Poznań 2015
- tom 6 – Tadeusz Budrewicz, *Spory wokół Romantyzmu i jego skutków Franciszka Krupińskiego*, Poznań 2018
- tom 7 – Marcin Jaworski, *Barbarzyńcy, klasycyści i inni. Spory o młodą poezję w latach 90.*, Poznań 2018
- tom 8 – Aleksandra Budrewicz, Pan Tadeusz *po angielsku. Spory wokół wydania i przekładu*, Poznań 2018
- tom 9 – Sylwia Panek, *Spór o „niezrozumiałość” w dwudziestoleciu międzywojennym*, Poznań 2018
- tom 10 – Wiesław Ratajczak, *Spór o Conrada 1945–1948*, Poznań 2018

- tom 11 – Bartłomiej Krupa, *Spór o Borowskiego*, Poznań 2018
- tom 12 – Marek Stanisławski, *Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce literackiej*, Poznań 2019
- tom 13 – Tomasz Sobieraj, *Artysta, sztuka i społeczeństwo. Spory i polemiki wokół Confiteor Stanisława Przybyszewskiego*, Poznań 2019
- tom 14 – Agnieszka Kwiatkowska, *Polemika wokół Pułtawy i Jagiellonidy, czyli oświeceniowy spór o kształt eposu*, Poznań 2019
- tom 15 – Sylwia Karolak, *Spory o Kamienie na szaniec Aleksandra Kamińskiego*, Poznań 2019
- tom 16 – Lucyna Marzec, *Spór o Granicę Zofii Nałkowskiej*, Poznań 2019
- tom 17 – Maria Jolanta Olszewska, *Spór o przyszłość literatury polskiej, czyli polemiki ze Stefanem Żeromskim po jego odczycie Literatura a życie polskie*, Poznań 2019
- tom 18 – Dariusz Pawelec, *„Powinna być nieufnością”. Nowofalowy spór o poezję*, Poznań 2020
- tom 19 – Rafał Moczko, *Uchwały Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie – stosunek emigracji do kraju*, Poznań 2020
- tom 20 – Paweł Mackiewicz, *Spór o realizm 1945–1948*, Poznań 2020
- tom 21 – Maciej Gorczyński, *Wacław Borowy versus Adam Grzymała Siedlecki. Spór o racje literatury polskiej*, Poznań 2022
- tom 22 – Krzysztof Fiołek, *Młodopolski spór o Sienkiewicza. Kampania oskarżycielska „Głosu” i reakcje obrońców Litwosa*, Poznań 2021

- tom 23 – Małgorzata Okulicz-Kozaryn, *Brzozowski contra Miriam. Spór jednostronny*, Poznań 2022
- tom 24 – Tadeusz Budrewicz, Radosław Okulicz-Kozaryn, *Estetyka „zdrowego rozsądku”?*, Poznań 2020
- tom 26 – Jolanta Pasterska, *Spory o powieść w dyskusjach krytycznoliterackich drugiej emigracji niepodległościowej*, Poznań 2021

