

Marian Stępień

Kazimierz Kelles-Krauz o sztuce i literaturze

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 58/1, 67-97

1967

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARIAN STĘPIEŃ

KAZIMIERZ KELLES-KRAUZ O SZTUCE I LITERATURZE

1

Kazimierz Kelles-Krauz należał do tego pokolenia Polaków, które odkrywało skuteczność materializmu historycznego w objaśnieniu genezy i funkcji zjawisk społecznych. Sam wyznawał, że zajmował się „żywo kwestią konkretnego zastosowania teorii determinizmu ekonomicznego albo »materializmu ekonomicznego« do różnych dziedzin życia społecznego, a w szczególności do filozofii i sztuki [...]” (482)¹.

Był reprezentantem grupy polskich socjalistów, która dochodziła do marksizmu przez wyciągnięcie konsekwentnych wniosków z najbardziej wartościowych osiągnięć XIX-wiecznej filozofii zachodnioeuropejskiej (w odróżnieniu od tych, którzy, jak np. Bronisław Białobłocki, przebywając w Rosji, czerpali inspiracje z dzieł rewolucyjnych demokratów rosyjskich, w zakresie estetyki — z prac Bielinskiego, Czernyszewskiego, Dobrolubowa).

Kelles-Krauz widział żywe wartości w filozofii pozytywnej: „pozytywizm doprowadzony śmiało do swych konsekwencji musi zgodzić się z marksizmem” (33). Myślał tu o uznawanym przez pozytywistów determinizmie społecznym, który doprowadzić mógł, gdyby go w pożądanym przez Kelles-Krauza kierunku rozwinąć, do monizmu ekonomicznego. Comte niejednokrotnie wskazywał na znaczenie czynnika ekonomicznego w rozwoju społecznym, a Kelles-Krauz skrupulatnie to kwitował.

W filozofii Comte’a, zwłaszcza w jego metodologii badań socjologicznych, widział pierwiastki, które nie straciły aktualności. Powtarzał za Lévy-Brühlem, że poglądy tego myśliciela działają jeszcze i rozwijają się nawet u tych, którzy usiłują je zwalczać (42—46).

Poglądy estetyczne Taine’a komentował z krytyczną rezerwą. Przyznawał, że klimat i warunki geograficzne mogą mieć wpływ na sztukę,

¹ W ten sposób oznaczamy stronicę wydania: K. Kelles-Krauz, *Pisma wybrane*. T. 1. Warszawa 1962.

ale maleje on wraz z opanowywaniem sił przyrody przez człowieka. W okresach, o których traktują dzieła tego pozytywisty, warunki klimatyczne już nie odgrywały istotnej roli w rozwoju sztuki europejskiej. Kelles-Krauz wskazywał, że działanie czynnika naturalnego zawsze przełamuje się w środowisku społecznym. I dlatego w podobnych środowiskach naturalnych mogą powstawać zupełnie odmienne dzieła artystyczne; i przeciwnie: w różnych warunkach — zjawiska artystyczne podobne. Decydującą rolę odgrywa środowisko społeczne. Powoływał tu na świadka *Literaturę porównawczą* Posnetta, gdzie rozwój literatury uzależnia się od faz społeczno-ustrojowych, ekonomicznych i politycznych. W tych właśnie warunkach zewnętrznych, którym Posnett przypisywał istotną rolę w rozwoju sztuki i literatury, Kelles-Krauz widział konkretną rolę środowiska, o którym zbyt ogólnie wspominał Taine.

przy badaniu sztuki ekonomia odgrywa bardziej pierwszorzędą rolę niż mgliste ogólne pojęcie „środowiska”². [470]

Poglądy na istotę sztuki wyprowadzał z myśli Spencera. Utrzymywał, że sztuka ma zawsze początek i cel użyteczny, ale zaczyna się naprawdę dopiero wtedy, gdy recepcji dzieła nie towarzyszy już świadomość owego pierwiastka użyteczności. Bliskie mu więc były w tym zakresie poglądy Guyau.

2

Najważniejszych zasad metodologicznych uczył się Kelles-Krauz u Labrioli. Nazywał go „jednym z wybitniejszych przedstawicieli teorii materializmu historycznego” (370). Od niego przejął podstawową tezę, zmierzającą do integracji wiedzy o świecie zjawisk ludzkich:

Koniec końców wszystko sprowadza się do jednego bardziej ogólnego twierdzenia: człowiek nie tworzy kilku historii w jednym i tym samym czasie, ale wszystkie te rzekomo różne historie (historia sztuki, religii itd., itd.) stanowią tylko jedną jedyną historię³.

Podkreślając integralny charakter wysiłków człowieka, za dewizę materialistycznego wyjaśnienia procesów społecznych przyjmował aforyzm Victora Hugo:

*L'unité des efforts de l'homme est l'attribut:
Tout est la même flèche et frappe au même but!*

² Na książkę H. M. Posnetta zwrócił też uwagę L. Krzywicki: *Materializm w społecznoznawstwie*. „Dodatek Miesięczny do »Przeglądu Tygodniowego«”, luty 1887; *Społeczeństwo a literatura*. „Prawda” 1886, nr 41.

³ A. Labriola, *Szkice o materialistycznym pojmowaniu dziejów*. Warszawa 1961, s. 210.

Kelles-Krauz twierdził, że do pozytywnych rezultatów w badaniach nad sztuką może doprowadzić tylko metoda socjologiczna.

Labriola był mu najbliższy spośród socjologów uwzględniających problemy sztuki. W sprawie jej miejsca w szeregu innych zjawisk społecznych przyjął za własne stanowisko włoskiego filozofa, który sztukę uważał za najmniej zależną od czynnika ekonomicznego. Poddał natomiast krytyce i odrzucił propozycję Wilhelma de Greefa, który podzielił zjawiska społeczne na siedem kategorii i uporządkował je według wzrastającej złożoności i spadającej ogólności: 1) zjawiska ekonomiczne, 2) rozrodcze, 3) artystyczne, 4) umysłowe, 5) moralne, 6) prawne, 7) polityczne⁴.

sądziłbym [...] — pisał Kelles-Krauz polemizując z tą propozycją w myśl poglądów Labrioli — że zjawiska moralno-prawne należałoby umieścić zaraz po ekonomicznych, dalej — polityczne, w końcu artystyczno-naukowe. [264]

Strukturę społeczną przedstawił Kelles-Krauz obrazowo jako budowę o kilku kondygnacjach.

Jej podstawę stanowi ekonomika, dobra materialne niezbędne do utrzymania życia, oraz warunki i sposób ich wytwarzania. Na tym fundamencie rozwija się warstwa druga: normy czynności społecznej, etyka i prawo (własnościowe, rodzinne, polityczne). Nad nią wznosi się kondygnacja trzecia, najwyższa: nauka, sztuka, religia, filozofia. We wzajemnych stosunkach między owymi warstwami działa prawo, które Kelles-Krauz sformułował:

Dana formalna kategoria zjawisk przystosowuje się bezpośrednio do tej, która stanowi dla niej najbliższą podstawę, a pośrednio, dopiero przez formy tej ostatniej — do niższych kategorii podstawowych. [19]

Ten ogólny schemat wzbogacał się w toku szczegółowych rozważań badacza nowymi, podrzędnymi elementami, nabierał wyrazistości i uwzględniał wtórne zjawiska, które pozornie zdawały się mu przeczyć.

W poglądach na istotne cechy sztuki i jej społeczne funkcje Kelles-Krauz, poza ogólnymi wskazówkami metodologicznymi wynikającymi z materializmu historycznego, oparł się na badaniach etnograficznych, które na przełomie w. XIX i XX szybko się rozwijały i doskonaliły własną metodę naukową.

Dla zrozumienia charakteru społecznego sztuki Kelles-Krauz idzie tropem Ernesta Grossego, który stwierdził:

nauka o sztuce obecnie nie jest prawie w stanie rozwiązywać swych zagadnień w najtrudniejszej ich postaci [...]. Najbliższe i najpilniejsze zadanie socjologii sztuki polega na zbadaniu pierwotnej sztuki ludów pierwotnych⁵.

⁴ Zob. W. de Greef, *Le Lois sociologique*. Paris 1893.

⁵ E. Grosse, *Początki sztuki*. Warszawa 1904, s. 18—19.

W drodze analizy początków działalności artystycznej człowieka w jej najpierwotniejszej postaci Kelles-Krauz zmierzał do dokładniejszego określenia miejsca sztuki w życiu społecznym. Samodzielnych badań w tej dziedzinie nie prowadził. Oparł się na tych pracach, których podstawy metodologiczne były zgodne lub zbliżały się do zgodności z założeniami materializmu ekonomicznego, tak bowiem nazywał swoją wykładnię Marksowskiego materializmu historycznego. Powoływał się więc na książkę Renarda *La Méthode scientifique de l'histoire littéraire* (Paris 1900), która kładła warunki gospodarcze u podstaw wszystkich czynników wywierających wpływ na rozwój literatury.

Bogaty materiał przykładowy, wykorzystany przede wszystkim w *Kilku głównych zasadach rozwoju sztuki*, czerpał Kelles-Krauz z książki K. F. Martiusa *Zur Ethnographie Amerika zumal Brasiliens*, K. Büchera *Arbeit und Rhythmus*, J. Lipperta *Kulturgeschichte der Menschheit*, wspomnianych już *Początków sztuki* E. Grossego, F. Feuerherda *Die Entstehung der Stile aus der politischen Oekonomie. Eine Kunstgeschichte*. Cz. 1: *Die bildende Kunst der Griechen und Römer* oraz K. Mokłowskiego *Sztuki ludowej w Polsce*.

U źródeł zainteresowań Kelles-Krauza problematyką estetyczną, zwłaszcza prawidłowościami rozwoju sztuki, leżała chęć naukowego przeciwstawienia się estetyzmowi, zasadzie „sztuka dla sztuki”. Sięgał w przeszłość historyczną, cofał się do początków twórczości artystycznej człowieka, powodowany nie pasją historyka, lecz temperamentem działacza politycznego, który pragnie przeciwstawić się obcej sobie ideologii.

W oparciu o analizę pierwotnego stanu ludzkiej cywilizacji chciał udowodnić, że w czasach najdawniejszych wszystkie czynności ludzkie, nie wyłączając tej, która nazywa się sztuką, filozofią albo religią, miały za jedyny cel i przedmiot utrzymanie życia i zaspokojenie podstawowych potrzeb materialnych.

Dopiero gdy materialne bogactwo społeczne na to pozwoliło, pojawiły się nowe potrzeby, coraz bardziej złożone, w tym potrzeby natury estetycznej. Rozwijając się one mogły do tego stopnia, do jakiego pozwalał sposób produkcji, i w takim kierunku, by sprzyjały zaspokajaniu potrzeb podstawowych, materialnych.

etyka, prawo, polityka, religia, sztuka, nauka, filozofia — podkreślał Kelles-Krauz — wszystkie mają źródło i byt „użyteczny”, wskutek czego nie mogą przeczyć sposobowi produkcji, lecz muszą się doń przystosowywać. [17]

Sztuka, według poglądów Kelles-Krauza, jest zależna od sposobu produkcji z dwu względów. Najpierw jako część tej produkcji i możliwości technicznych. Szczególnie to wyraźne w architekturze, rzeźbie, malarstwie i w zdobnictwie. Jest to zależność bezpośrednia.

Po wtóre, sztuka musi stosować się do sposobu produkcji pośrednio, przez szerzenie określonych poglądów etycznych. Sztuka musi popularyzować i utrwalać takie czynności, myśli i uczucia, które, chociaż ich utylitarny charakter uległ zatarciu w powszechnej świadomości, sprzyjają wykonywaniu przez ludzi nakazów etyki społecznej, kierującej się w ostatecznym wyniku warunkami ekonomicznymi.

Dużą wagę przywiązywał Kelles-Krauz do podkreślenia pośredniego charakteru zależności sztuki od podstawy ekonomicznej. Wskazywał wielokrotnie, że sztukę dzieli wielka odległość od odżywiania i wytwarzania, że ta odległość zwiększała się stale w toku rozwoju ludzkiej cywilizacji i kultury. Szczegółowo pośrednie między „poziomym gospodarstwem a podniosłą sztuką” zajmują zjawiska polityczne, prawne, etyczne, filozoficzno-religijne. W swoich początkach sztuka była jedną ze stron biologicznej czynności człowieka, następnie

w miarę rozwoju społecznego pomiędzy gospodarstwem a sztuką wciska się coraz większa ilość ogniw pośrednich, które coraz bardziej też powiększają odległość sztuki od gospodarstwa, od zasadniczych czynności społecznych, albo, jak się to pospolicie mówi, od „życia”. [528]

Poglądom tym patronował Labriola:

Do idei trzeba dochodzić poprzez rzeczy. Oto zagadnienie; nawet więcej — jest to całe mnóstwo zagadnień: bo bardzo rozmaite, skomplikowane, różnorodne i zawikłane są sposoby, jakimi ludzie, warunki ich egzystencji ekonomiczno-społecznej — a zatem ich nadzieje i obawy, oczekiwania i klęski — rzutują na dziedzinę twórczości artystycznej i religijnej. Zarys metody został znaleziony, ale wykonanie w każdym poszczególnym wypadku nastęrcza znaczne trudności⁶.

W artykule *Muzyka i ekonomia* Kelles-Krauz przypominał te uwagi Labrioli, które godziły w wulgaryzatorów materialistycznego wyjaśnienia prawidłowości rozwojowych sztuki:

Więc koniec końców — pisał Labriola — i moralność, i sztuka, i nauka są tylko produktami warunków ekonomicznych — wykładnikami różnych kategorii tych warunków — inaczej mówiąc, emanacją, ozdobą, promieniowaniem i złudnym odbiciem interesów materialnych.

Tego rodzaju twierdzenia lub zbliżone do nich, formułowane tak ostro i bez osłonek, dają się słyszeć w ostatnich czasach z różnych ust i przechodzą z upragnioną pomocą przeciwnikom materializmu, którzy się nimi posilkują niby wygodnym straszakiem. Leniwcy, których nie brakuje również w szeregach tzw. intelektualistów, chętnie przyjmują takie prostackie oświadczenia; są one dla nich jakby azylem nieuctwa. Co za święto, co za radość dla tych zobojętniałych na wszystko ludzi: streścić nareszcie całą wiedzę w kilku krótkich zdaniach i za pomocą jednego jedyne go klucza otwierać wszystkie tajniki życia! Sprowadzić wszystkie problemy etyki, estetyki, filologii, krytyki historycznej i filozofii do jednego jedyne go problemu i wy-

⁶ Labriola, *op. cit.*, s. 212.

zbyć się w ten sposób wszystkich mozołów! Tą drogą niechlujni prostytutki całą historię potrafiliby zredukować do arytmetyki handlowej i dojść do nowej autentycznej interpretacji *Boskiej komedii* — ilustrowanej rachunkami za sukno, z takim olbrzymim zyskiem sprzedawane przez chytrych kupców florenckich ⁷.

Kelles-Krauz przywołuje fragment o Dantem i kupcach florenckich najpierw dlatego, by odrzucić prymitywne stosowanie materializmu ekonomicznego w wyjaśnianiu zjawisk sztuki, po wtóre, by podkreślić, że w istocie poeta ten był wyrazicielem dążeń kupieckiego mieszczaństwa włoskiego, dążeń do uzyskania jedności narodowej, silnego rządu wrogiego feudalizmowi, lecz że do takich obserwacji nie można sprowadzić bez reszty „treści i formy każdej tercyny Dantego”. Z samego tytułu publikacji — *Muzyka i ekonomia* — wynika, że również zjawiska muzyczne Kelles-Krauz interpretował genetycznie, ukazując procesy rozwojowe muzyki określone przez warunki ekonomiczne i społeczne. Akcentowała wszakże, że muzyka jest tą dziedziną sztuki, która najbardziej oddaliła się od podstawy ekonomicznej i ma „największą niezależność własnego rozwoju, różnorodność form, nie dających się sprowadzić do czynników podstawowych” ⁸. W innym miejscu dodawał:

nikomu śnić się nie może o jakiejś dokładniejszej analizie *Marsza pogrzebowego* Chopina lub *Sonaty patetycznej* Beethovena z punktu widzenia związku tych utworów ze współczesnymi im lub przeszłymi czynnikami ekonomicznymi i społecznymi [...]. [256]

Natomiast literatura, zdaniem Kelles-Krauz, jest w daleko większym stopniu niż inne sztuki gałęzią ogólnej ideologii społeczeństwa.

W poezji i w ogóle w literaturze wypowiedane są te same myśli i uczucia, które stanowią jednocześnie (albo stanowiły dawniej [...]), treść prawa i etyki, filozofii i religii. [514]

Źródeł literatury szukał w panujących ideach etycznych, prawno-politycznych i filozoficzno-religijnych. Podkreślał, że literatura nosi „piętno różnych klas i ich walki” (519).

Wpływ techniki na literaturę jest mniejszy niż na inne dziedziny sztuki, chociaż i on także się zaznacza. Kelles-Krauz wskazywał, jak rozwój maszyn rotacyjnych i czasopiśmiennictwa powołał do życia i rozwinął na dużą skalę powieść w odcinkach, felieton literacki, jak przewadze rolnictwa odpowiadał rozkwit sielanki, a „przemysł nowożytny, z jego głębokimi przeciwieństwami społecznymi, wyraża się w powieści socjalnej, często tendencyjnej i w takiejże poezji [...]” (509).

Specjalną uwagę poświęcił zależności formy literackiej od prądów społecznych. Analiza tej problematyki prowadziła go do ustalenia stanowiska wobec poszukiwań artystycznych modernizmu. Na przykładzie

⁷ *Ibidem*, s. 198.

⁸ K. Krauz, *Muzyka i ekonomia*. „Prawda” 1902, nr 2, s. 21.

historii literatury ukazywał, że zachodzi zjawisko „zespolenia się pewnej panującej formy literackiej z panującą klasą i ustrojem społecznym oraz równolegle — opozycyjnego prądu społecznego z nowymi, artystyczno-opozycyjnymi dążeniami” (519).

Każdy nowy prąd społeczny i polityczny, podkreślał Kelles-Krauz, może swoje nowe idee zamknąć i wyrazić w starej formie literackiej, ale często sympatyzuje z nową szkołą literacką i artystyczną, gdyż znajduje w niej jeszcze jedną opozycję wobec wielkości uznanych. Tym tłumaczy, że chociaż klasycyzm, romantyzm, naturalizm, symbolizm umożliwiały wyrażenie różnych idei, to jednak każdy z tych prądów artystycznych szczególnie dobrze służył określonej sile społecznej w określonym czasie. Jako przykład podawał tu różne funkcje społeczne romantyzmu i klasycyzmu w Niemczech i we Francji oraz narodzenie się francuskiego naturalizmu, jako reakcji przeciwko zamykaniu oczu przez literaturę na „krzyczące zjawiska nowej rzeczywistości”. W tym sformułowaniu mieści się aprobata Kelles-Krauz dla wartości naturalizmu. Lecz i ten prąd wskutek dialektyki rozwoju historycznego „stał się szkołą uznawaną i rutynowaną”, stał się własnym zaprzeczeniem. Powstała przeciw niemu reakcja artystyczna w postaci nowych poszukiwań, składających się na oblicze współczesnej Kelles-Krauzowi literatury i sztuki. Patrzył na nią z pozycji ideowych proletariatu i wyważał ostrożnie słabe i mocne strony modernistycznej literatury. Widział w niej społecznie cenny ferment ideowy, przejawy niezadowolenia z zastanego świata, przejawy niejasne, nieświadome, czasem nawet związane z dążeniami wstecznymi.

Pomimo to — pisał — nowy prąd społeczny, nowe stronnictwo klasowe odczuwa dla tej formy literackiej i pokrewnych jej form artystycznych, dla szkół przewrotowych w malarstwie itp. wiele sympatii i nieraz im ją okazuje. [520]

Jako przedstawiciel „nowego stronnictwa klasowego”, Kelles-Krauz sformułował również krytyczne zarzuty pod adresem literatury modernistycznej:

niejednemu z artystów i literatów kochających się w symbolach, analizujących najgłębsze wewnętrzne stany ducha, wpatrzonych w przedmioty najzupełniej oderwane od współczesnego ruchu, walk i zagadnień społecznych, nieraz chce się ciskać przekleństwa „ginącemu światu” i zawołać z tym nieostatnim pomiędzy „modernistami” — z Emilem Verhaerenem:

Ku jakiemuś w dal miastu, gdzie dzwon buntu grzmi
I obnażony błyska topór gilotyny,
Szalonego pragnienia poryw pcha mi serce!⁹ [519—520]

⁹ Ten stosunek Kelles-Krauz do sztuki modernistycznej zasługuje na uwagę, wyróżniając się korzystnie w zestawieniu np. z poglądami K. Kautsky'ego,

W studiach nad społecznym charakterem sztuki uwzględniał Kelles-Krauz klasową strukturę społeczeństwa i jej wpływ na twórczość artystyczną. W rozprawie *Czym jest materializm ekonomiczny?* pisał:

Podział na klasy wyciska głębokie i charakterystyczne piętno na całym życiu społecznym. Pociąga on za sobą koniecznie walkę klas, walkę mianowicie o władzę. Cała nadbudowa wznosi się na tej wulkanicznej, wciąż wstrząsanej podstawie. Każda klasa wytwarza sobie całe pojmowanie etyki, prawa, nauki, sztuki, filozofii, jednym słowem — społeczeństwa i świata, pojmowanie takie, że wszystkie jego punkty zbiegają (niektóre wprawdzie bardzo z daleka i jak najkrętszymi drogami) ku umotywowaniu i utrwaleniu sposobu produkcji i ustroju państwowego — teraźniejszego, przeszłego lub przyszłego — pożytecznego dla danej klasy. Wszelki fakt społeczny przeniknięty jest jakimś duchem klasowym [...] ¹⁰. [27—28]

Wyniki badań Franza Feuerherda z taką aprobatą omawiał właśnie dlatego, że wśród czynników określających dzieła sztuki wymieniał on również walkę różnych żywiołów w społeczeństwie, walkę klas, i prezentował ją na przykładzie stylów greckich ¹¹.

Feuerherd pojmował piękno jako „wyraz dopełnienia i spotęgowania ideału etycznego lub politycznego”. Kelles-Krauz aprobował to stanowisko, gdyż, jak podkreślał, zasadza się ono na przekonaniu, iż artysta

który z tezy o całkowitym uzależnieniu artysty od stosunków społecznych wyprowadzał wniosek następujący (*Materialistyczne pojmowanie dziejów*. T. 2, cz. 1. Warszawa 1963, s. 464—465): „Kierunek panujący w sztuce jest za każdym razem kierunkiem artystycznym reprezentowanym przez klasy panujące. Kto chce naprawdę zrozumieć nowe momenty w sztuce najbardziej modernistycznej, dobrze zrobi, jeśli zacznie studiować nie psychologię proletariatu, lecz psychologię współczesnej burżuazji”.

¹⁰ Marksistowsky komentatorzy poglądów Kelles-Krauza krytykują go za to, że w badaniach prawidłowości rozwojowych ideologii tak mocno podkreślał znaczenie podłoża ekonomicznego, sposobu produkcji, nie doceniając znaczenia stosunków społecznych, podziału społeczeństwa na klasy i walki tych klas. Zdaniem A. Schaffa (*Narodziny i rozwój filozofii marksistowskiej*. Warszawa 1950, s. 349), Kelles-Krauz przejawia „wyraźną tendencję do wulgaryzowania, jednostronnego i bezpośredniego sprowadzania zjawisk społecznych do podłoża ekonomicznego”. — B. Baczkó (*Prawo retrospekcji rewolucyjnej Kelles-Krauza*. „Myśl Współczesna” 1949, nr 8/9, s. 64), krytykując poglądy Kelles-Krauza na pochodzenie i rozwój wszelkich form ideologii, stwierdzał: „Krauz pomija milczeniem walkę klas”. — Nie są to zarzuty uzasadnione, przynajmniej w tym ostrym sformułowaniu. Istotnie, Kelles-Krauz nie dał pełnej analizy socjologicznej zjawisk ideologii. Nieprawda jednak, jakoby pomijał milczeniem walkę klas. Dowodem zaprezentowane materiały.

¹¹ Zob. F. Feuerherd, *Die Entstehung der Stile aus der politischen Oekonomie. Eine Kunstgeschichte*. Cz. 1: *Die bildende Kunst der Griechen und Römer*, Braunschweig und Leipzig 1902.

w swych estetycznych poglądach i ideowych orientacjach daje wyraz (świadomie czy nieświadomie) solidarności z pewnym ruchem społecznym, który z kolei zawsze ma podłoże ekonomiczne.

Kelles-Krauz zaznaczał, że Feuerherd wprowadził nowy ład do historii sztuk plastycznych, gdyż ukazał różnorodny wpływ całego życia społecznego na sztukę, uwzględniając następujące czynniki: forma produkcji, technika i organizacja pracy, podział narodu na klasy społeczne, ustrój prawny i polityczny. Krytykował go za to, że zbyt małą rolę w genezie twórczości artystycznej przeznaczył filozofii i religii, które „są właściwą widownią tworzenia się ogólniejszych haseł walki społecznej i przez to silnie oddziałują na sztukę” (496).

Artysta należy zawsze do pewnej klasy społecznej, przejmując się jej dążeniami, jej pojmowaniem zadań społecznych i odzwierciedla je w swej działalności¹².

Mechanizm klasowego oddziaływania sztuki wyjaśniał odwołując się do dzieła K. Kindermanna *Zwang und Freiheit, ein Generalfaktor im Völkerleben* (Jena 1901). Sam wybór tematu — podkreślał — odzwierciedla stosunki społeczno-ekonomiczne. Sztuka i nauka zaś spełniają to samo zadanie co państwo i religia. O ile jednak te dwa ostatnie czynniki życia społecznego działają na jednostkę metodą przymusu, o tyle sztuka dysponuje środkami miło działającymi, zabawą, radami, przekonującym obrazem. Odbiorcy dzieł sztuki zachowują złudzenie niezależności.

W artykule o *Emancypantkach* Prusa¹³, utrzymywanym w formie listu do przyjaciela we Francji, wspomina Kelles-Krauz wielogodzinne dyskusje o „różnych niespodzianych związkach między zjawiskiem filozoficznym lub estetycznym a klasowym podścieliskiem głów, w których się ono wylęło”. Dodaje, że mógłby „pełną ręką podawać takie odkrycia”.

Artykuł jest przykładem socjologicznej interpretacji powieści, sprwadzającej jej ideologię do klasowych wyznaczników, które ujawniają się w stosunku Prusa do kwestii emancypacji. Kwestię tę rozpatruje krytyk na tle przemian obyczajowości mieszczańskiej. W niechęci Prusa do emancypacji kobiet widzi obawę drobnomieszczanina przed wszystkim, co może podważyć stabilizację tradycyjnego układu rodziny.

Każdy postęp, szczególnie kobiecie, nosi na sobie piętno kryterium rodzinnego. Jeśli w poglądach tych, o ile są one na ustach wielkiego mieszczaństwa, dość sceptycznego na punkcie idealności, leży znaczna doza obłudy, to drobny mieszczanin krystalizuje w nich najistotniejszą esencję swego życia.

¹² K. Kelles-Krauz, *Przemysł i sztuka*. „Prawda” 1903, nr 14, s. 163.

¹³ K. Kelles-Krauz, *Klasowość w „Emancypantkach” Prusa*. „Przegląd Poznański” 1894, nr 21.

Interpretacja *Emancypantek* sprowadza się więc głównie do krytyki proponowanych w powieści ideałów. Ocena utworu staje się oceną ideowych poglądów Prusa. Krytyk wtrąca uwagę, że Madzia Brzeska należy według niego do najbardziej udanych artystycznie postaci, ale zasadnicza i ostateczna ocena zostaje sformułowana w kategoriach ideowych: Madzia jest przede wszystkim

pełnym ideałem kobiety, potrzebnej do uratowania rodziny drobnomieszczańskiej od rozkładu.

W postaci i zachowaniu się bohaterów *Emancypantek* dostrzega Kelles-Krauz symptomy procesów zachodzących w społeczeństwie. Otóż Prus odnosi się z sympatią do ludzi cichych, o niewielkim zakresie osobistych potrzeb. Wchodzą oni w konflikt z postaciami egocentrycznymi, które dla autora są niesympatyczne. Spostrzeżenie to prowadzi krytyka do wniosku:

Antypatia do typów czynnie autocentrycznych jest [...] najniezawodniejszą oznaką konserwatyzmu jakiejś zagrożonej formy społecznej [...]. Każdy nowy prąd społeczny od tego się zaczyna, że jednostki czujące swe potrzeby nie zaspokojonymi przeciwstawiają je wybujałym potrzebom ogółu; tym sposobem autocentryzm jest nieodłącznym towarzyszem, można nawet powiedzieć, czynnikiem postępu.

Konkluzja ostateczna prowadzi do negatywnej oceny *Emancypantek*, jako wyrazu mieszczańskiego stanowiska pisarza.

Ocena wystawiona przez Kelles-Krauz *Emancypantkom* jest jednostronna i krzywdząca. Szukał on tu przede wszystkim potwierdzenia swych przemyśleń dotyczących związku literatury z „podścieliskiem klasowym” i do tego się ograniczył. Uznanie dla wysokiej rangi artystycznej tkwiło w samym wyborze przedmiotu analizy. Pisał na wstępie artykułu, że mógłby swą tezę zilustrować na innym przykładzie. Wybrał *Emancypantki* z powodu „wysokiego artyzmu utworu”.

Kelles-Krauz dostrzegał więc klasowy charakter zjawisk nadbudowy, w tym twórczości artystycznej. W rozprawie *Czym jest materializm ekonomiczny?* podkreślał, że w społeczeństwie silnie zorganizowanym — a za takie uważał społeczeństwo sobie współczesne — filozofia, religia, sztuka i nauka pozostają na usługach danego ustroju społecznego, „wyrządzając się podkopywania go, przeciwnie, wzmacniając go za pomocą odpowiednio wynalezionych, a właśnie jemu potrzebnych przesłanek” (20).

George Renard w książce *La Méthode scientifique de l'histoire littéraire* dla zrozumienia i wyłomaczenia literatury jakiegoś okresu i narodu radził uwzględnić środowisko psychofizjologiczne (stan fizyczny,

stopień zdrowia i sił, rodzaj temperamentu danego narodu lub warstwy społecznej w badanej epoce), naturalne, oraz środowisko społeczne (warunki ekonomiczne, polityczne, prawne, życia rodzinnego, życia towarzyskiego, religijne, obyczajowe, panujące prądy naukowe, stan sztuk innych, szkolnictwo, stosunki z literaturą innych narodów).

Kelles-Krauz znał i wysoko cenił książkę Renarda. Przywoływał ją na świadka własnych twierdzeń o społecznym określeniu sztuki. Nakazywał natomiast ostrożność w uwzględnianiu czynnika psychofizjologicznego, zwłaszcza gdy bada się literaturę jako całość, gdy bada się jej ogólne prawa rozwojowe. Dopuszczał przydatność, aczkolwiek ograniczoną, uwzględniania tego czynnika w analizie dzieł wybranego autora. Wyniki uzyskane na tej drodze prowadzić mogą, zdaniem Kelles-Krauz, do wykrycia tylko drobnych zmian w ogólnych prawidłowościach rozwojowych. Toteż ostrej krytyce poddał poglądy Maxa Nordau, który starał się dotrzeć do istoty zjawisk literackich za pomocą nauki o funkcjonowaniu ośrodków nerwowych w organizmie człowieka¹⁴.

Ważne miejsce natomiast w systemie ogniw łączących sztukę z ekonomicznymi warunkami życia ludzi wyznaczał psychologii społecznej, idąc tu za wskazówkami Labrioli, który pisał, że „do przejścia od bazy ekonomicznej do ogólnego obrazu danej epoki dziejów potrzebna jest pomoc tego kompleksu pojęć i wiadomości, który w braku innego terminu można by nazwać psychologią społeczną”¹⁵.

Zainteresowanie tą problematyką kierowało uwagę Kelles-Krauz na wyniki badań Gabriela Tarde'a, socjologa zajmującego się prawami, które rządzą procesami psychicznymi ludzkich zbiorowisk. Kwestionował te tezy Tarde'a, które uwalniały wybitne jednostki od działania ogólnych prawidłowości społecznych, a przyczyny zachowania się mas sprowadzały do naśladownictwa inicjatywy ludzi wybitnych.

Labriola pisząc o psychologii społecznej podkreślał, że jest ona następstwem i skutkiem określonych warunków społecznych,

[jest wytworem] tej lub innej klasy w sytuacji wyznaczonej przez funkcje, jakie ta klasa spełnia, przez poddaństwo, w którym jest trzymana, albo przez władzę, którą sprawuje. I wiemy, że te klasy, te funkcje, to poddaństwo i ta władza wiążą się z taką lub inną określoną formą produkcji i podziału podstawowych środków do życia, czyli z określoną strukturą gospodarczą¹⁶.

¹⁴ K. Kelles-Krauz, *Psychiatria i nauki o ideach*. „Głos” 1894, nr 14/15. (*La Psychiatrie et la science des idées*. „Annales de l'Institut International de Sociologie” 1895, t. 1). — Z podobnych pozycji krytykował te poglądy L. Krzywicki (*Max Nordau*. „Prawda” 1892, nr 45).

¹⁵ Labriola, *op. cit.*, s. 305.

¹⁶ *Ibidem*, s. 106.

Kelles-Krauz w polemice z Tarde'em formułował podobne uzasadnienie swego stanowiska. Jednakże nie podkreślał tak mocno klasowej genezy i funkcji psychologii społecznej.

Nie ulega wątpliwości — krytykował poglądy Tarde'a — że dane środowisko społeczne kształtuje każdego, nawet największego człowieka i że nakazy, wierzenia, instytucje społeczne grają względem każdego z nas rolę czegoś zewnętrznego, samodzielnego i potężnego. [342]

Po tym, bardzo istotnym zastrzeżeniu uznał pożytek obserwacji dotyczących psychologii społecznej, które znajdowały się w pracach Tarde'a. Próbował zaadaptować ich wyniki szczegółowe dla własnej analizy społeczeństwa, opartej na materializmie historycznym. W części artykułu wydobywającej racjonalne elementy prac francuskiego socjologa pisał:

Lecz zarówno środowisko w ogóle jak każda instytucja w szczególności występuje zawsze względem nas w formie jakichś określonych ludzi, jednostek: zgoda powszechna, która ich istnienie i siłę poręcza, niezgoda, która sprawia ich słabość i upadek — to stany ducha i jednostek również; i jeśli chcemy zbadać powstawanie danego środowiska i danych instytucji społecznych, jeśli chcemy zrozumieć proces ich przekształcania się, to jedynie pewną metodą będzie obserwowanie procesów duchowych ludzi żywych [...], głosowanie, bunt, wybory, dzieła literackie i artystyczne, stopień ich powodzenia itp.¹⁷ [342—343]

5

Wpływy szkoły psychologicznej w socjologii zaznaczyły się w podstawowym dla poglądów Kelles-Krauza prawie retrospekcji rewolucyjnej, które uważał za główne swoje odkrycie i za własny wkład do teorii materializmu historycznego. Przedstawił je w odczytach na posiedzeniu I i II Międzynarodowego Zjazdu Socjologicznego w r. 1894 i 1895 oraz w artykule *Prawo retrospekcji rewolucyjnej jako wynik materializmu ekonomicznego* („Ateneum” 1898). Przy formułowaniu tego

¹⁷ Stanowisko Kelles-Krauza wobec poglądów Tarde'a sprowadza się do podobnego krytycyzmu, z jakim do szkoły psychologicznej w socjologii odnosił się L. Krzywicki. Pisał on (*Dzieła*. T. 5. Warszawa 1960, s. 461), że Tarde „podał co najwyżej prawa psychologii życia zbiorowego — nic nadto”. W innym miejscu jednak Krzywicki ostrzeż od Kelles-Krauza ocenił wyniki szkoły psychologicznej (*ibidem*, s. 210): „Wszystkie wywody Tarde'a, jego zestawienia, »pojedynki logiczne«, »gramatyki« i »słowniki społeczne«, mogą być zręcznie usnute, niekiedy nader trafnie, lecz dla człowieka, który zechciałby w socjologii znaleźć zrozumienie przeszłości i teraźniejszości społecznej, wyszukać drogowskazy praktycznej a owocnej działalności, te zaciekania naszego socjologa wydadzą się niezwykle jałowymi i bez pierwiastków ożywczyh”.

prawa powoływał się na słowa Marksa z *Osiemnastego brumaire'a Ludwika Bonaparte*:

Tradycja wszystkich zmarłych pokoleń ciąży jak zhora na umysłach żyjących. I właśnie wówczas, gdy wydają się być zajęci tym, by dokonać przewrotu w sobie samych i w tym, co ich otacza, by stworzyć coś, czego nigdy jeszcze nie było, w takich właśnie epokach kryzysu rewolucyjnego przywołują oni trwożliwie na pomoc duchy przeszłości, zapożyczają od nich imiona, hasła bojowe i szaty, ażeby w tym uświęconym przez wieki przebraniu i w tym zapożyczonym języku odegrać nowy akt historii świata¹⁸.

Prawo retrospekcji rewolucyjnej w lapidarnym sformułowaniu autora mówi:

ideały, którymi wszelki ruch reformacyjny pragnie zastąpić istniejące normy społeczne, podobne są zawsze do norm z bardziej lub mniej oddalonej przeszłości. [250]

Prawo to oparł Kelles-Krauz na obserwacji, że każdy nadchodzący ustrój społeczny jest pod pewnym względem podobny do ustroju kiedyś w przeszłości porzuconego. Poglądy tych, którzy pragną zmiany starego ustroju i przeczuwają kształt nowego, zwracają się do określonych wspomnień z przeszłości. Zjawisko to występuje również na gruncie teorii estetycznych i artystycznych poszukiwań, które biorą udział w idealizowaniu czasów odległych.

Prawo retrospekcji rewolucyjnej stosował jego twórca także w pracach o literaturze i sztuce¹⁹.

Wśród przykładów, które przytaczał na dowód słuszności swej teorii, ważne miejsce zajmuje materiał zaczerpnięty z historii sztuki. Całe europejskie Odrodzenie było dla niego przejawem prawa retrospekcji rewolucyjnej, zwrotem ku ideom rzymskim i greckim, tak wyraźnie występującym na gruncie sztuki.

Podobne zjawisko widział w poglądach Wagnera, którego prace teoretyczne i programowe spotykały się z dużym zainteresowaniem lewicowej krytyki artystycznej²⁰. Kelles-Krauz zaciekał się nimi o tyle, o ile potwierdzały one prawo retrospekcji. Zwrócił więc uwagę na wystąpienia programowe Wagnera: *Sztuka i rewolucja*, *Dzieło sztuki przyszłości* oraz *Opera i dramat*.

W pierwszej broszurze Wagner przypominał dramat attycki. Był on dla romantycznego kompozytora spełnieniem jedności artystycznej, która

¹⁸ K. Marks, F. Engels, *Dzieła wybrane*. T. 1. Warszawa 1949, s. 229.

¹⁹ Pełną charakterystykę teorii retrospekcji rewolucyjnej zawiera praca S. Markiewicza *Socjologiczne prawo retrospekcji rewolucyjnej Kazimierza Kelles-Krauza* (Warszawa 1964). Tu zwracamy uwagę tylko na te elementy prawa retrospekcji, które się wiążą z poglądami estetycznymi jego twórcy.

²⁰ Zob. np. Ruber [S. Rubinraut-Rudniański], *Ryszard Wagner*. „Kuźnia” 1913, t. 1, s. 414—415.

w późniejszych wiekach rozpadała się na poszczególne dziedziny sztuki: taniec, muzykę, poezję, sztuki plastyczne. W *Dziele sztuki przyszłości* przekonywał, że wszystkie gałęzie sztuki powinny zrezygnować z niezależnego rozwoju i powrócić do pierwotnej jedności. Kelles-Krauz widział w tych poglądach przejaw działania prawa retrospekcji przewrotowej.

Podobnie patrzył na program artystyczny prerafaelickiej szkoły malarzy, w której postulatach powrotu do naiwnej obserwacji natury odczytywał dążenie ku lepszej przyszłości, obleczone w formę wspomnień o minionych, odległych czasach.

Prawem retrospekcji przewrotowej posługiwał się także w interpretacji dzieł sztuki współczesnej, którą omawiał w korespondencji z Francji i Belgii, drukowanej najczęściej w „Prawdzie” i „Krytyce”.

Prawo to pozwalało na trafne wskazanie tradycji artystycznych, do których odsyła i na których się wspiera analizowane dzieło sztuki. Artyści — wyjaśniał Kelles-Krauz działanie prawa retrospekcji w twórczości artystycznej — mają skłonność do czerpania słów z przeszłości, pojęć „współdrżających”, które kojarzą ze sobą szereg obrazów i nastrojów.

Pojęcia zaczerpnięte z przeszłości nie mają bezpośredniego związku użytecznego z dążeniami i zadaniami danej grupy w teraźniejszości, a jednak przez swą analogię z nimi potęgują je, sprzyjają im, są jak współdrżające tony harmonijne dla danego tonu, i przez to właśnie najlepiej się nadają do użytku artystycznego, do wywołania bezinteresownego wzruszenia. [519]

Taką funkcję — wskazywał — pełnią np. motywy biblijne w malarstwie współczesnym. W obrazach belgijskiego malarza Antoniego Wiertza, w motywach ze świata chrześcijan, ich braterstwa i prostoty, odczytywał krytyk odbicie prądów rewolucyjnych poprzez zwrot ku przeszłości, na zasadzie retrospekcji ideowej.

Tchnienie chrześcijańskie z przeszłości, które skrytalizowało się w dziełach Wiertza, działa już w sposób rewolucjonizujący²¹.

Podobnie postępuje Kelles-Krauz interpretując wybrane utwory Verhaerena. Poeta ten należał do kół liberalnej lewicy, w swych utworach wyrażał pogardę i protest przeciwko światu kapitalistycz-

²¹ K. Radosławski [K. Kelles-Krauz], *Z ruchu społecznego i artystycznego Młodej Belgii*. „Krytyka” 1901, z. 5—6. — Raz zdarzyło się Kelles-Krauzowi (M. Luśnia [K. Kelles-Krauz], *Powieść rewolucyjna*. „Naprzód” 1897, nry 1, 6) pójść zbyt daleko w tym kierunku interpretacyjnym i obwołać *Quo vadis* „przepiękną powieścią rewolucyjną”. Dostrzegł w utworze idealizację wiary w dobroć i słuszność wyznawanej sprawy i na tej zasadzie połączył ideologię powieści z ruchem socjalistycznym, pisząc m. in.: „Dzisiaj żyje stary duch Piotra i Pawła jedynie w ruchu robotniczym, w socjalizmie”.

nemu, co szczególnie zwróciło uwagę i zainteresowało krytyka. Wyznaje on, że przejął go do głębi obraz świata ukazany w wierszu *Ludzkość*, gdzie nie ma już nadziei, nie ma w nim, mówiąc słowami Kelles-Krauz, retrospekcji od bolesnej terażniejszości — nawet ku chrystianizmowi²².

Wiersz *Ludzkość* odczytuje krytyk jako wyraz wielkiego smutku i goryczy. Obiektem strachu i pogardy jest wielkie miasto kapitalistyczne, uosobienie złowrogiej bezdusznej cywilizacji, która „w ciemnych podziemiach zamienia na chleb powszedni nawet kości cmentarne”.

Verhaeren porównuje wielkie miasta do potworów morskich, które swymi mackami wysysają krew ze wszystkich istot mających nieszczęście wpaść w strefę ich przyciągania. W tym porównaniu, wskazuje Kelles-Krauz, zawarł poeta nienawiść do cywilizacji kapitalistycznej i trwogę przed nią. I tu, w interpretacji, dochodzi do głosu teoria retrospekcji rewolucyjnej:

[Verhaeren] odsłonił cały grunt prostoty i ciszy dziecięcej, który leży na dnie tej obłąkanej duszy — i który ją łączy z prądem rewolucyjnym, mającym i mogącym odtworzyć w wyższej formie, na szerszą skalę, zdrowe i zrównoważone życie przedkapitalistycznych wiosek i miasteczek²³.

Wielki jest smutek i gorycz wiersza *Ludzkość*. Nie mniejszy znajdujemy w komentarzu do niego, napisanym przez socjalistycznego działacza:

Golgota tylko dla Jezusów-pasterzy i dla ich owieczek... A czemu? Bo ludzkość na ciemnych Golgotach krzyżuje smutne, wieczorne, nieprzystosowane dusze, a sama rozlewa się pod ich krzyżami, bagnu podobna, wchłania i natychmiast brudzi krew z nich kapiącą i odbłaski padające od ich zachodu krwawego... Z takiego bagna nie ma wyjścia²⁴.

²² A oto ten wiersz w tłumaczeniu Kelles-Krauz (ibidem, z. 6):

LUDZKOŚĆ

W dali ukrzyżowane krwawią się wieczory
Na horyzoncie; w bagno z ich ran krew się sączy...
Bagno pod wami, bagno, męczeńskie wieczory,
W bagnie się odzwierciedla odbłask krwawo-chory
— Tam, hen — ukrzyżowania waszego wieczory...

Wy, Jezusi-pasterze, co w jasnej opończy
Szukacie ludzi, by im jasne wskazać tory,
Patrzcie: oto śmierć idzie, gdy gasną wieczory,
I oto z wełny waszych owiec krew się sączy...
Niebo czarne... Golgoty rysują się wzory...

Ach! na czarnych Golgotach krzyżują wieczory!
Tym nieśmy nasze rany, boleści i spory.
Czas przeminął nadziei radosnej i rączej...
Bo oto bagna pełne krwi czarnej i chorej,
Która w nie kapie z krzyżów waszych, o wieczory!

²³ Radosławski, op. cit., s. 400.

²⁴ Ibidem, s. 399.

Kelles-Krauz szuka w utworach Verhaerena protestu, aktu niezgody na istniejącą rzeczywistość społeczną. Znajduje go w wierszu pt. *Bunt*. Widzi w nim obraz rewolucji społecznej, oczekiwanej jak zbawienie. Zgodnie z teorią retrospekcji, w prostocie wiersza i naiwności obrazów dopatruje się cech upodobniających utwór do średniowiecznego hymnu *Dies irae, dies illa...*

W opisie dzieł malarskich i rzeźby belgijskiego artysty Konstantego Meuniera mamy fragment wyraźnie inspirowany przez teorię retrospekcji:

I doprawdy, nie przypadek to chyba, albo jeśli przypadek, to tym bardziej objaw głębszej analogii, że grupa robotnicy, matki czy żony, nachylając się nad obnażonym prawie stężonym trupem ofiary wybuchu gazów, tak ludzaco — linią i całym wyrazem przypomina tamtą, z brązu i kości słoniowej: Matkę Boską nad swym synem²⁵.

Zastosowanie prawa retrospekcji do analizy dzieł sztuki dawało dobre rezultaty. Prawo to, fałszywe wówczas, gdy podejmując teorię cykliów Giambattisty Vico sprowadzało proces historyczny do wiecznego „kołobiegu” idei — pozwalało osiągać pożyteczne i doniosłe wnioski, gdy ograniczało się do formy określającej działanie tradycji w twórczości artystycznej. Pozwalało objąć całe wartościowe dziedzictwo kulturalne przeszłości, określić jego funkcję sprzyjającą postępowi społecznemu i przejąć je jako tradycję kultury socjalistycznej²⁶.

²⁵ Spollan [K. Kelles-Krauz], *Konstanty Meunier*. „Prawda” 1903, nr 6. s. 70.

²⁶ Wystąpi to szczególnie wyraźnie w zestawieniu z artykułem E. Czekalskiego *Ideologia a twórczość artystyczna literacka* („Kultura” 1909, t. 1, s. 140—141), kwestionującego słuszność teorii retrospekcji Kelles-Krauz. Krytykował twórczość J. Kasprowicza za występujące w niej wyrażenia typu: „gwiazdne wyroki”, „imię Boga”. „Trzeba widzieć — podkreślał — że z chwilą gdy przyszedliśmy do przekonania, że Bóg jest zbędnością w systemie kultury, nie należy używać go w poezji nawet jako symbolu, trzeba stworzyć nowe pojęcie, nowy symbol, który by nas przekonał, co poeta chce powiedzieć, a jednocześnie dawał pojęcie o absolutności, którą chciał wyrazić. [...] Wyłgiwanie się retrospekcją zjawisk nie może być tu usprawiedliwieniem”. — L. Krzywicki (wstęp do: Kelles-Krauz. *Pisma wybrane*, t. 1, s. 10) z ostrożnym krytycyzmem formułował swój stosunek do prawa retrospekcji, widząc w nim zbyt daleko idące korzystanie ze szkoły psychologicznej: „nadanie prawa retrospekcji przewrotowej wpływów tak możliwych nie tylko jest próbą wciągnięcia w teorię »monizmu dziejowego« nowej sfery zjawisk, ale poniekąd przesuwą z lekka punkt ciężkości jego w kierunku doniosłości tradycji historycznej i podłoża dziejowego”. — E. Abramowski (*Pisma*. T. 2. Warszawa 1920, s. 390) opatrzył prawo retrospekcji komentarzem, który jest nie tylko krytyką, ale i potwierdzeniem celowości obserwacji psychologicznej z propozycją jej uzupełnienia: „Retrospekcja, tak jak on [tj. Kelles-Krauz] ją przedstawia, jest zjawiskiem czysto psychologicznym; sama nawet nazwa wysuwa na pierwszy plan pierwiastek subiektywny, umysłowy — spoglądania. Że fakt taki zachodzi istotnie w psychologii klasowej i że może on być nawet stałym, perio-

6

Teorię społeczno-ekonomicznego pochodzenia sztuki rozwijał Kelles-Krauz nie jako etnograf czy estetyk, lecz jako ideolog czynnie zaangażowany w ruchu socjalistycznym. Spojrzenie wstecz na początki i historię sztuki potrzebne mu było w walce ze współczesnymi kierunkami ideologicznymi, w szczególności z estetyzmem, absolutyzującym sztukę i twórczość artystyczną, jako zjawiska autonomiczne i nie podporządkowane żadnym celom nadrzędnym.

Źródłem tych nieporozumień upatrywał w sferze psychologicznej, idąc za sugestią psychologicznej socjologii Tarde'a:

środek, z początku podporządkowany celowi, w miarę samego wykonywania w końcu wypiera go, usuwa ze sfery świadomości i sam staje się świadomym i decydującym celem, wobec którego prawdziwy cel podstawowy wydaje się już tylko środkiem podrzędnym. [20]

Uzupełniał ten pogląd wnioskami wypływającymi z materializmu historycznego, badań etnograficznych i historycznych. Przywoływał wyniki studiów Feuerherda świadczące, że hasło „sztuka dla sztuki” było nie znane u początków sztuki greckiej. Dopiero wraz z rozwojem społecznego podziału pracy zaznacza się opozycja rzemiosło—sztuka, co w dalszej konsekwencji prowadzi do wysunięcia na czoło doskonałości dzieła.

dycznie powtarzającym się wynikiem ścierania się ze sobą różnorodnych potrzeb społeczeństwa, idących w ślad za każdym nowym zwrotem w technice wytwarzania, przeciwko temu nic mieć nie można. Zachodzi jednak inna kwestia, na którą autor nie zwrócił uwagi, mianowicie, czy też sama retrospekcja, jako fakt psychologicznej natury, nie odpowiada także pewnej żywiołowej zwrotności, wynikającej już tylko z ustosunkowania się wzajemnego potrzeb i uzdolnień wytwórczych, a przeto niezależnej bezpośrednio od psychologii klasowej”. — Schaff (*op. cit.*, s. 349—357) idzie dalej w krytycznym osądzie prawa retrospekcji rewolucyjnej, widząc w nim przejaw „skrajnego idealizmu historycznego”, który ideom przyznaje prymat w społecznym rozwoju. — J. Hochfeld w artykule pod znamienym tytułem *Kelles-Krauz — marksizm otwarty* („Nowa Kultura” 1957, nr 48) pisze w zupełnie innym tonie: „Do najpiękniejszych należą te analizy Krauz, w których ukazuje on w sposób wysoce oryginalny — posługując się swą koncepcją retrospekcji rewolucyjnej — filiacje marksizmu, jego związki ze wszystkimi wielkimi ideami, w pewnym sensie nawet z ideami kontrewolucyjnymi, leżącymi na głównym szlaku rozwoju określonego kręgu kulturowego”. — Markiewicz (*op. cit.*, s. 87) rozwija ocenę, której początki dał Schaff. Według Markiewicza prawo retrospekcji jest niefortunną próbą łączenia marksizmu z idealizmem, w szczególności z indywidualizmem psychologicznym Tarde'a. Ocena ta prowadzi do konkluzji: „Charakterystyczna dla Kelles-Krauz, dwójność, znajdująca wyraz w teorii retrospekcji, a polegająca na jednoczesnym uznawaniu i łączeniu z sobą materialistycznych zasad socjologii marksistowskiej z zasadami sprzecznego z marksizmem psychologizmu, jest ostateczną podstawą do zakwalifikowania teorii retrospekcji jako systemu idealistycznego”.

Rozwój tego zjawiska ułatwiał dwoisty charakter sztuki, która jest i częścią produkcji materialnej, i zbiorem czynności lub myśli sprzyjających wykonywaniu nakazów moralności społecznej przez jednostkę; sprzyjających właśnie dzięki temu, iż sztukę cechuje zanik użytecznych podstaw tych czynności lub myśli. W rezultacie sztuka wydaje się „bezinteresowna”. Tym bardziej, tłumaczy Kelles-Krauz, że stojąc na samym szczycie piramidy zjawisk społecznych, chociaż społecznie stworzona i społecznie w istocie skrępowana, ma największą względną niezależność, różnorodność i swobodę, co może być niekiedy podstawą konfliktu między sztuką a jej podłożem społecznym. Przy tej kwestii Kelles-Krauz zatrzymywał się dłużej. Dał analizę sytuacji artysty w społeczeństwie kapitalistycznym i wskazał na wielostronne funkcje programu zawartego w hasle „sztuka dla sztuki”.

Współczesne sobie społeczeństwo określał jako „społeczeństwo obronnie zorganizowane”, w którym sztuka z powodu swej względnej niezależności wydaje się podejrzana klasie panującej. Wszelka sztuka i wszelki artysta. Takie społeczeństwo bowiem nie sprzyja odchyleniom od powszechnej normy, aczkolwiek je toleruje.

Każdy człowiek w takim społeczeństwie — ze względu na własne dobro i bezpieczeństwo — tłumi w sobie popędy, pragnienia, chęci, które nie mieszczą się w obowiązującej dyscyplinie moralno-ideowej, czyli tłumi i tępi w sobie artystę. Artystą zaś zostaje ten, w kim owe poglądy i pragnienia przeważyły, wzięły górę, nie dały się stłumić i wytepić.

Warunki życia społecznego powodują, że artysta dochodzi niekiedy do myśli i uczucia sprzecznego z obowiązującą normą, co więcej, on właśnie na takie myśli i uczucia jest szczególnie podatny. Kelles-Krauz wyprowadza więc wniosek:

między wszelkim społeczeństwem obronnie zorganizowanym i jego klasami a sztuką i artystą zachodzić musi już z góry pewna sprzeczność. Artysta jest podejrzany dla ogółu i czuje się podejrzany. [234]

Następnie Kelles-Krauz przedstawia swój pogląd na przyczyny tego antagonizmu; szuka ich w psychice ludzkiej, ukształtowanej przez warunki społeczne:

czuje on [tj. artysta], że posiada niejako w swej duszy o jedną strunę więcej niż inni, że on, gdyby chciał, mógłby z łatwością pełnić funkcje tylko pozytywne, tak jak inni, a inni nie wszyscy, gdyby chcieli, mogliby wyładowywać takie popędy jak on i tak jak on; więc czując niechęć ogółu do siebie, uważa się także za wyższego nad ogół. Wobec tej pretensji ogół odpowiada mu tylko politowaniem i zwiększoną niechęcią; antagonizm zaostrza się coraz bardziej i w oczach artystów przybiera on postać jakiegoś powszechnego i koniecznego antagonizmu pomiędzy artystą-indywidualistą a tłumem. [534]

Zdaniem autora antagonizm ten jest zjawiskiem historycznym, nie występującym w czasach wspólnoty pierwotnej, a rozwiniętym do skrajnego stopnia w dobie kapitalizmu.

Spółeczeństwo kapitalistyczne ma dążność do tego, aby artystę zrobić pariasem [...], żeby twórczość artystyczną otoczyć cierpieniem materialnym i moralnym [...]. Artysta tu każdym niemal odruchem swej duszy przeciwstawia się jakiejś panującej potędze społecznej — a samo przeciwstawienie się to jest już przecie cierpieniem. [536—537]

Ale kapitalizm, przynosząc artyście poniżenie i często nędzę, równocześnie stwarza warunki, z których odnosi pewne korzyści, otrzymuje większą rangę społeczną:

jednocześnie artysta tutaj, w tej epoce, kiedy na każdym kroku spotyka się przykłady nowatorów, co byli w początku prześladowani i potępiani, a później całkowicie albo częściowo zwyciężyli i wzniesieni zostali na piedestały, kiedy wynalazek druku i w ogóle spotęgowanie stosunków między ludźmi zmusza wprawdzie jeszcze bardziej klasę panującą do stosowania wszelkich środków kontroli i ujednostajnienia umysłów, ale jednocześnie pozwala zdolnej jednostce oddziaływać na wielkie tłumy i porywać je za sobą — artysta w tych warunkach przeciwstawiając się społeczeństwu nie tylko cierpi, ale czuje bardziej niż kiedykolwiek swą wyższość nad ogółem „zjadaczy chleba”. Ten parias czuje się prorokiem. Sztuka-cierpienie jest zarazem sztuką-posłannictwem. [537]

Inne perspektywy otwierają się przed artystami, którzy oddają swój talent w służbę klasy rządzącej. Teoretycy panującego ustroju rozumieją bowiem, że sztuka może być najpotężniejszą wychowawczynią w jego służbie, zwłaszcza w okresie, gdy już ideologia, etyka, normy prawne przestają wystarczać.

Sztuka, która nie odmawia żądaniom ustroju i służy jako narzędzie rozpowszechniania określonych idei klasowych, popada w sprzeczność z istotą twórczości artystycznej i tę służbę, której się podjęła, pełni w formie spaczonyj i niedoskonałej pod postacią sztuki tendencyjnej.

Podlegając, jak wszystkie idee, systematyzacji, uregulowaniu, a co za tym idzie, i stwardnieniu, których wymaga każdy ustrój panujący, a tym bardziej ustrój o silnie klasowym charakterze, jak dzisiejszy, tendencja staje na przeszkodzie dalszemu rozwojowi i doskonaleniu się sztuki zarówno w treści, jak nawet w formie. Kończy się na tym, że tylko pewne tematy i pewien sposób ich traktowania stają się dozwolone w tym departamencie ministerium oświaty, na jaki zamieniono sztukę. [540—541]

Reakcją na sztukę tendencyjną jest postawa streszczająca się w sformułowaniu:

Sztuka nie ma być dla społeczeństwa, nie ma być dla nikogo ani dla niczego; w ogóle sztuka ma być tylko sama dla siebie, sztuka dla sztuki. [542]

Kelles-Krauz nie utożsamia tego hasła z programem sztuki bezideowej. Widzi w nim przede wszystkim protest przeciwko ustrojowi i przeciw jego dążeniu do nadania sztuce charakteru służebnego. Z tych samych źródeł wyprowadza odwoływanie się twórców do filozoficznej tezy o niezmienności ludzkiej natury, doszukiwanie się w człowieku zjawisk leżących na dnie jego świadomości, zjawisk nie podlegających w przekonaniu twórców żadnym wpływom ustroju społecznego.

Wzrastająca chęć ucieczki od bolesnej i chaotycznej rzeczywistości wprowadza jednocześnie do sztuki żywioł fantastyczny, mistyczny. [494]

Tędy właśnie, zdaniem Kelles-Krauz, prowadziła droga do słynnego zdania: „Na początku była chuć”:

W dzisiejszych warunkach życia wielkomięjskiego, rozkładu rodziny i anarchii płciowej teoria ta [o niezmienności ludzkiej natury] może się też z łatwością określać bliżej w taki sposób, że ową siłą przedwieczną i największą, drzemającą w nas i objawiającą się w sztuce, jest popęd miłosny. [443]

Ocenia więc modernistyczne programy artystyczne o tyle pozytywnie, o ile stanowią one protest przeciwko wprzęgnięciu sztuki w służbę ustroju burżuazyjnego. Zwraca jednak uwagę także na drugą funkcję społeczną tych programów, która ujawnia się wówczas, gdy w sztuce zaczynają sobie torować drogę nowe tendencje klasy robotniczej, sięgającej również po sztukę wychowawczą. Jeżeli artyści wtedy nadal bronią niezależności sztuki i stawiają ją wyżej od nowych, reformatorskich prądów społecznych, hasło „sztuka dla sztuki” zamienia się we własne przeciwieństwo, staje się hasłem utylitarnym, które nawołuje do zgody z ustrojem panującym, zachęca do doskonalenia techniki ze szkodą dla sztuki, prowadzi do akademizmu. W istocie bowiem — wyjaśnia Kelles-Krauz — nigdy sztuka nie jest amoralna ani aspołeczna, wyraża tylko niejasne, ale silne pragnienie jakiejś innej moralności i jakiegoś innego społeczeństwa, z którego wykluczony byłby przymus.

Kelles-Krauz nie widział sprzeczności między wolnością sztuki i doskonałością jej formy a podejmowaniem nowych treści społecznych. Uważał wolność artysty za „jeden z najpiękniejszych kwiatów dziejowych wyrosłych na wulkanicznym podścielisku walk zlanych dumnymi łzami wzniosłych cierpień” (547). Przestrzegał tylko, by pojęcie niezależności nie było nadużywane dla osłonięcia egoizmu i tchórzostwa artystów lub ich służby u możnych.

W kwestii pojmowania niezależności sztuki polemizował Kelles-Krauz również z własnym obozem ideowym:

Domaganie się tendencyjności od sztuki ze strony nowych prądów to tylko, że tak powiem, choroba ich młodości, to rezultat nie dość trafnej oceny tego rzeczywistego, ale przemijającego faktu, że sztuka jest jeszcze albo wrogo im

tendencyjna, albo też tendencyjnie na nie obojętna. Ale tak czy owak jest to błąd, i błąd zupełnie zbyteczny. Nie potrzeba bynajmniej tendencji z zewnątrz wnoszonej do duszy artysty na to, ażeby nowa treść społeczna, ażeby w ogóle ideał dobra społecznego znalazły sobie wyraz artystyczny. Przeciwnie, wyraz ten będzie prawdziwie artystyczny i działać będzie z całą właściwą sztuce potęgą dopiero wtedy, gdy przy tworzeniu dzieła sztuki przesiąkniętego treścią społeczną nie było wcale w duszy artysty myśli o jakimś celu społeczno-dydaktycznym, gdy wszelka podstawa życiowo-uitylitarna znikła i gdy my, którzy te dzieła sztuki odczuwamy, nie wyczuwamy w nich wcale śladów jakiegś celowości. [549]

Warunek spełnienia tych oczekiwań widział w przejściu się artysty nowym ideałem społecznym — wówczas

sztuka nie przestając być społeczną i społecznie określoną, stanie się indywidualna i wolna. Pozostając czystą przyjemnością i bezinteresownym wzruszeniem, stanie się na nowo życiowo ważna i czymś dla społeczeństwa droгим i ukochanym. [549]

Poszukiwał Kelles-Krauz takiego talentu, jaki by zdołał „do wysokości sztuki przepostaciować uczucia krytyczne i prądy przetwórcze, które cechują dobę dzisiejszą społecznego rozwoju”²⁷. Zapowiedzi oczekiwanych dzieł dostrzegał, ale zaznaczał melancholijnie: „są to jeszcze kwiatki mniejsze i dorywcze [...]” (549).

7

W sprawozdaniu z Wystawy Paryskiej wypowiedział się za sztuką o głębokich walorach humanistycznych. Z ironią informował o oburzeniu francuskiego mieszczaństwa na pomnik Balzaka dłuta Rodina.

Bez żadnych atrybutów symbolicznych postać ta jest jednak sama przez się symbolem, typem syntetycznego satyryka, który wie, że po ludzkości wszystkiego spodziewać się można, ale pomimo to przebacza jej i kocha ją nawet²⁸.

W ocenie dzieł polskich malarzy wystawionych w Paryżu krytykował akademizm i kosmopolityzm twórców warszawskich; przeciwstawiał im obrazy młodopolskiej szkoły krakowskiej:

Sale artystów warszawskich graniczą i niemal zlewają się z finlandzkimi w pałacu sztuk pięknych [...]. Gniew i żal porywa, gdy się z tamtych do naszych przechodzi, gdy się patrzy na te poprawne, z takim widocznym spokojem „robione” postaci królów z siodła odbudowujących chrześcijaństwo, organistów i księży, osoby w bieli i bez bieli patrzące na „gwiazdę betlejemską”, konie przy wozach i portrety. Nie tylko, że banalne to wszystko, ale czemuż takie już we wszystkim kosmopolitycznie banalne i poprawne, jakby umyślnie po to, żeby nic nikomu nie mówiło o cechach swojskich, o których pielęgnowaniu tyle

²⁷ Radosławski, *op. cit.*, s. 401.

²⁸ K. Radosławski, *August Rodin*. „Prawda” 1900, nr 31, s. 374.

się zawsze mówi [...]. Wystawa krakowska, nieliczna a doborowa, urządzona w pawilonie austriackim, z Malczewskim i Witkiewiczem głównie, z Wyczółkowskim i Weissem, jest znakomita i oryginalna²⁹.

Opublikował kilka artykułów sprawozdawczo-informacyjnych o twórczości Emila Zoli. W jego programie i w praktyce twórczej widział próbę krytyki wymierzonej przeciwko społeczeństwu kapitalistycznemu. Wysoko więc cenił cykl o Rougon-Macquartach; zachwyty jego natomiast słabły i ustąpiły krytycyzmowi, gdy w prozie Zoli wystąpiła tendencyjność, „skłonność do traktowania osób jako tylko wcielenie sił społecznych”³⁰.

Z dużą uwagą i z aprobatą śledził ewolucję ideową Anatola France'a — od indyferentyzmu politycznego księdza Hieronima Coignarda do postawy obywatelskiej Bergereta w czasach sprawy Dreyfusa.

Talent France'a — bronił pisarza przed złośliwościami Bourgeta — czerpiąc z nowych źródeł ideowo-społecznych, nigdy nie był świeższym i szerszym niż obecnie³¹.

Po śmierci Bernarda Lazare poświęcił mu artykuł, w którym podkreślał ideowe wartości jego dzieł:

Lazarego przenika ten sam duch co Żeromskiego, ta sama miłość ludzkości i poczucie obowiązku służby społecznej, choć w innych wyraża się formach³².

Wspomnienie o Żeromskim nasunęło się głównie dlatego, że w powieści Lazarego *Les Porteurs des Torches* występuje para kochanków, którzy muszą się rozejść, gdyż zbyt dużo jest nieszczęścia na świecie. On przygotowuje bunt społeczny, ona temu buntowi przeciwdziała: ociera łzy, rozdziela pociechy — zaszczepia rezygnację w umysłach walczących.

Poinformował również polskich czytelników o dramacie historycznym Romain Rollanda *Danton* oraz o próbie literackiej reprezentanta nowej klasy społecznej — o debiucie robotnika-samouka, Józefa Werkmana³³.

Przed wszystkim jednak z dużym zainteresowaniem obserwował Kelles-Krauz warunki belgijskie, gdzie istniała, jak pisze, „przyjazna

²⁹ K. Radosławski, *Wystawa Paryska*. Jw., 1903, nr 10.

³⁰ K. Krauz, *Oświata w dziełach Zoli*. Jw. Por. też K. Radosławski: *Powieść o nauczycielu ludowym*. Jw., nr 38; *Idealizm Zoli*. Jw., 1901, nr 35.

³¹ K. Radosławski, *Bajarz dla herbowych próżniaków*. Jw., 1904, nr 3; K. Krauz, *Coignard i Bergeret, czyli metamorfoza sceptyka*. Jw., 1902, nry 33—34.

³² K. Krauz, *Bernard Lazare*. Jw., 1903, nr 46.

³³ K. Radosławski, *Dramat tytanów. Danton*. Jw., 1901, nr 44; K. Krauz, *Robotnik-dramaturg*. Jw., 1902, nr 49.

wymiana myśli i uczuć między prądem rewolucyjnym mas ludowych a najwznieściejszymi artystami”³⁴.

Jego sądy o rzeźbie i obrazach Wiertza i Meuniera oraz o wierszach Verhaerena były już przedstawione jako przykłady zastosowania w analizie estetycznej prawa retrospekcji przewrotowej. Uwagę krytyka zwrócił też dramat Verhaerena *Jutrznie*, wydany w przekładzie polskim Marii Markowskiej w Krakowie 1904 roku. W sztuce „znakomitego poety Młodej Belgii”, jak nazywał Verhaerena, spodziewał się znaleźć propozycje nowej literatury, ukazującej problematykę i przeżycia klasy robotniczej. Toteż w jej ocenie stosuje nowe kryteria. Sprawdza osobowość głównego bohatera, analizuje jego stosunek, jako przywódcy rewolucyjnego, do tłumu. Analiza prowadzi do następującego wniosku:

Wbrew nieosobistemu tytułowi i wbrew wielu innym pozorom nie mamy tu bynajmniej prawdziwego dramatu jutrzni, dramatu ludu i nurtujących go porywów, lecz wyłącznie dramat jednego tylko trybuna Héréniena.

Bohater Verhaerena ma poczucie wyższości nad tłumem, przyznaje sobie prawo do despotycznej władzy nad ludźmi. I dlatego, orzeka krytyk, *Jutrznie* pozostają dramatem mieszczańskim.

Antagonizm między wodzem a tłumem — uzasadnia swą ocenę — zdaje się po prostu tkwić w naturze mieszczaństwa i być nieodłącznym od jego porywów³⁵.

Dwie rozprawy poświęcił Kelles-Krauz dramatom Wyspiańskiego³⁶. Cenił je za ironię i szyderstwo wymierzone pod adresem tych, którzy żyją spokojnie, z dala od głównego nurtu społecznych konfliktów. W *Weselu* dostrzegł *pendant* do *Księdza Marka* i *Snu srebrnego Salomei*. Porównywał postacie Judyty i Racheli w przeświadczeniu, że zabieg taki „zasługuje na chwilę uwagi, ponieważ może być pożytecznym, może rzucić pewne światło na myśl przewodnią Wyspiańskiego, a tym samym na ocenę terażniejszości”. Określenia tej „oceny terażniejszości” zawartej w dramacie Wyspiańskiego dokonuje przez zestawienie stosunku Judyty i Racheli do tradycji własnego narodu i do świata polskiego. W *Judycie* znajdował głęboką, płomienną wiarę, moc, używaną nie dla uzyskania „poetyczności, ale dla czynów ważnych, doniosłych, jak pomsta ojca czy wyzwolenie księdza; bohaterka *Wesela* jest postacią mniejszą. „Nie dorosła do kolan *Judycie*” — stwierdzał krytyk. Jest „panną całkiem modern, co zna cały Przybyszewski”.

Kelles-Krauz znajdował duże podobieństwo sytuacyjne między *Judytą* a *Rachelą* w ich stosunku do świata polskiego. Obie występują w towa-

³⁴ Radosławski, *Z ruchu społecznego i artystycznego*, s. 401.

³⁵ K. Radosławski, „*Jutrznie*”. „*Głos*” 1905, nr 22, s. 328.

³⁶ K. Krauz, *Konrad czy Hamlet?* „*Prawda*” 1903, nry 11—13; K. Radosławski, *Judyta i Racheli*. Jw., 1902, nr 4.

rzystwie swych ojców, obie są lepiej traktowane niż oni przez Polaków, obie spotykają się z „oświadczeniami”, kończącymi się szyderstwem i obelgą. Ale krytyk zwracał uwagę też na różnice: u Słowackiego Judyta grozi nożem, a szlachecki zawalidroga, który mógłby być „hyclem u kata”, okazuje się zdolny do głębokich przemian wewnętrznych — u Wyspiańskiego natomiast wszystko jest zbieraniem wrażeń, jest literaturą, panowie w żadnym zakresie „nie chcą chcieć” i karczmarz Mosiek może im w twarz powiedzieć, że się „narodowo bałamuca”, podczas gdy przed Kossakowskim u Słowackiego wszyscy drżeli.

Porównanie Judyty z Rachelą nie miało prowadzić do krytycznych sądów o bohaterce *Wesela*. Paralela ta posłużyła do pokazania, w jak krytycznym świetle ujął Wyspiański obraz współczesnego sobie społeczeństwa, skoro Rachelę, tak ustępującą Judycie, jest jednak jedną z tych postaci, które popychają do wyjścia z ciasnych ram teraźniejszości, wnoszą „atmosferyczną zmianę”, pokazują „drogę na szczyty”.

Całe dzieło Wyspiańskiego przesiąknięte jest na wskroś ironią gorzką, wymierzoną w gruncie rzeczy przeciw tym, o których Gruszczyński mówi w *Snie srebrnym Salomei*: „Kto używa żywota obok potoku, w którym sprawy Boże płyną, kto chce spokojny z rodziną swoją kość gdzieś gryźć na boku, wiejskich kosztować słodyczy...” Tragedia Słowackiego grzmi tu groźbą: „choć się nie policzą ludzie, to się Bóg z takim policzy”. Tragikomedia Wyspiańskiego ma dla nich szyderstwo Chochoła, smutną ironię. Otóż jeden z objawów tej ironii ja upatruję w tym, że ot! — panna modern, Rachelę, musi grać rolę „Walkirii” dla tych „ustrojonych w kierezyje” filistrów.

Ogólną interpretację *Wesela* zawarł Kelles-Krauz w formule, która dowodzi dużej wrażliwości krytycznej i umiejętności precyzyjnego ujmowania wrażeń odbieranych w obcowaniu z dziełem literackim:

Pomimo może przeciwnych pozorów w tym arcydziele panuje zupełna i doskonała jedność kompozycji i jasność myśli przewodniej. Myśl ta — znów wbrew pozorom, a raczej nie pozorom nawet, lecz dobrowolnemu złudzeniu szanownej publiczności — jest czysto negacyjna, gorzkie szyderstwo z tych wszystkich, co się narodowo bałamuca i co są „kolorowi bajecznie”, od szlachciców, żeniących się z chłopkami z „gabilotek”, aż do Jaśka z pawim piórem. Wyspiański nie jest wcale prorokiem, za jakiego chciałby go mieć tłum stęskniony; on jest, nie powiem — satyrykiem, bo to za mało, lecz bolesnym szydercą, jadowicie się natrzęsającym z kultu — z niegłębokiego, zwyrodniałego kultu ogółu, szydercą podstępny, który dla zaostrenia sobie smaku bluźnierstwa tak bluźni, że wszyscy myślą, iż się razem z nimi modli... Tym on ich karze za pospolitość, za konwenansowy charakter ich nabożeństwa do bóstw, jemu w głębi duszy ogromnie drogich.

W *Wyzwoleniu* widział Kelles-Krauz dalszy, następny akt szyderstwa. Artykuł o tym dramacie poprzedził mottem — słowami dziennikarza z *Wesela*:

Może by nieszczęście nareszcie
dobyło nam z piersi krzyku,

krzyku, co by był nasz,
z tego pokolenia?

Jako krytyk, który oceniał literaturę współczesną z pozycji ruchu socjalistycznego, wiedział, o jaki „krzyk” chodzi. I jego miarę przykładał do dramaturgii Wyspiańskiego. Szczególnie wnikliwie więc analizował postawę Konrada, pragnącego wyzwolenia, czynu, a uwikłanego w zależności od środowiska, których granic nie umie przekroczyć. Główną uwagę w swej analizie *Wyzwolenia* zwracał krytyk właśnie na to uwikłanie Konrada. Wskazywał, że bohater dramatu nie chce frazesów, czczych, uroczych tęsknot,

nie chce upajania się haszyszem jakiegoś posłannictwa, dla którego trzeba by wyrzec się samych siebie i żyć już tylko w grobach wawelskich.

On pragnie czynu, pragnie wyzwolenia, „idzie, by walić młotem” — i trafia na reakcję, która go obezwładnia:

Wszyscy zaraz sięgają po koturny, przybierają odpowiednie pozy, zamiast czynu robią gesty i jeszcze pouczają go, że wszystko polega na wypowiedzeniu.

Konrad okazuje się bezsilny. Kelles-Krauz tropił sprzeczności w jego postawie. Obserwował jego hamletyzowanie. Wskazywał, że potępiając zatrucie poezją, sam Konrad jest nią zatruty. Choć pragnie zerwać ze sztuką w imię praktycznego czynu, nie może rozstać się z myślą, że tylko w sztuce jest cała prawda. Kieruje się uczuciem patriotyzmu, a równocześnie buntuje się przeciw patriotyzmowi, który może prowadzić do kapitulacji ludzi cennych przed mało wartościową częścią narodu. W samotności jest bezradny i bezsilny — i ma świadomość tego — ale nie chce przystać do żadnej zbiorowości, do żadnej wspólnoty.

Gdy mu maski [...] ofiarują wspólność w pracy, w czynie — odrzuca ją wzgardliwie. Ze ich dłoń wyciągniętą odrzuca, to nas nie dziwi: są to symbole ludzi małych, nędznych, którzy mniemają, że „musimy coś zdziałać, co by od nas zależało, zważywszy, że dzieje się tak dużo, co nie zależy od nikogo...”, albo którzy chcieliby zaprząć Konrada do pługa kliki, „zużytkować” taki nabytek dla partii; nie dziwimy się więc, że Konrad oburza się na ich zarozumiałość, na „ogrodzenia nici żelazne i klatki”, w które chcą ująć jego myśl. Jednakowoż sama obawa, żeby nie być wciągniętym albo zaliczonym do określonego stronnictwa, te skwapliwe zastrzeżenia w obronie wolności swego ducha zdradzają pewną słabość; nie znał ich ani Mickiewicz, ani np. w bardziej zróżniczkowanym społeczeństwie — Wiktor Hugo. I z pewnością odrzucenie przez naszego Konrada sposobności do określonego czynu pochodzi nie tylko ze wstrętu do małości pewnych ludzi i pewnych stronnictw, lecz z innej głębokiej cechy psychicznej: z potępionego właśnie przez niego samego zatrucia się poezją marzeń zaświatowych, tej „tęskności”, którą i jemu zaszczerpiła harfiarka i która każe mu wlatywać wiecznie „tam, gdzie nie dolata nikt, w raj obiecany, w tęczowe krasy chmur, do nieśmiertelnych złotych wrót...” Nie jest on, nie jest tak całkowicie wyzwolony, jak sądzi.

Kelles-Krauz wskazywał, że istotna tragedia Konrada tkwiła w jego złudzeniach, iż ludzie, których on chciał wybawić od trucizny poezji, rzeczywiście tę truciznę piją. Kiedy z rąk Geniusza wytracił czaszę z odurzającym napojem, spostrzegł nagle, że ludzie, których on chciał z tego czaru uwolnić, są tylko aktorami, tylko udają, że piją. Nie było ich z czego leczyć. Oni nawet zatruci nie byli. Po uświadomieniu sobie tej prawdy Konrad widział tylko jedno wyjście: powrót w swe dawne obłąkanie. Nie dostrzegł wrót prowadzących na drogi nowe, na rzeczywisty świat. I Kelles-Krauz kończył swą zasadniczą polemikę ideową z Wyspiańskim odpowiadając na pytanie, dlaczego Konrad hamletyzuje:

Dlatego że ten Konrad zna tylko szlachtę, szlachecką inteligencję i przez nich uszlachconego i podnoszonego chłopca — stare elementy społeczeństwa agrarnego, rozkładem dziś dotknięte albo jeszcze wcale rozwojem nie objęte.

Dlatego że ci, których pierwszy napotkał na scenie i w których poznał siłę, niczym są w jego przedstawieniu — tylko ustawiaczami dekoracji, i że im w usta wkłada przede wszystkim myśl: I zwykłą dostaniemy zapłatę?...

Dlatego że kiedy każe „stroić narodową scenę”, to znajduje się na tej scenie, w tym kościele, wszystko: żupany, delie, kontusze, lite pasy, krzywce, karabele, chłopskie gunie, sukmany, trzozy — huzaria i siermieżni, szaraczki, artyści, mnichy, ale chociaż sam woła: Razem, razem wy wszyscy, magnat, chłop i miasto! — to jednak miasta właśnie — miasta nowożytnego — nie ma w *Wyzwoleniu*, jak nie było w *Weselu*.

Miasta nie masz, Konradzie! A ono jest tym, co masz w domu, a o czym nie wiesz, bo ono ci się w twym domu urodziło przez czas Twego odejścia!

Kazimierz Kelles-Krauz domagał się sztuki związanej z ruchem rewolucyjnym. Jej zadaniem byłaby integracja wielostronnej walki społecznej. Funkcję sztuki widział w uwzniośleniu celów ruchu socjalistycznego, w sublimacji jego motywów i dążeń, w podniesieniu jego rangi moralnej, w przetworzeniu wreszcie idei rewolucji na porywające obrazy.

Częściowe spełnienie tych oczekiwań widział w poezji Konopnickiej.

Lewicowa krytyka literacka poświęcała dużo uwagi rozwojowi twórczości Marii Konopnickiej, głównie dla jej poglądów społecznych³⁷. W specjalnym zeszycie „Krytyki” poświęconym poetce znalazły się także dwie prace Kelles-Krauz: *Kwestia kobieca w poezjach Konopnickiej* oraz *Idee społeczne w utworach Konopnickiej*³⁸.

Obydwa artykuły wyróżniają się korzystnie na tle pozostałych, zdawkowo-jubileuszowych materiałów. Kelles-Krauz skrytykował ideał kobiety pojawiający się w wierszach poetki. Kreuje ona ideał kobiety-

³⁷ Por. wypowiedzi: B. Białobłockiego („Przegląd Tygodniowy” 1883, nr 31), H. S. Kamieńskiego („Młot” 1910, nr 12), A. Drogoszewskiego („Nowe Życie” 1910, nr 2).

³⁸ „Krytyka” 1902, z. 10.

-powoju, towarzyszki cierpień mężczyzny i pocieszycielki, ozdoby męża i domu: „Nie jest to ideał nowy, burzący i przekształcający, lecz stary, tradycyjny”. Chciał widzieć w literaturze wzorzec kobiety, która pracuje dla ideału samodzielnie, nie tylko z miłości do mężczyzny, bez jego kierownictwa. Dlatego wysoko ocenił wiersz Konopnickiej o młodej żniwiarce, która

na wspólnych prac niwie
 Stanęła śmiało
 I snop swój ciężki wiązała cierpliwie
 Przez dobę całą.

W drugim artykule wydobywa z wierszy poetki te sformułowania, które były aluzją do politycznego położenia Polaków, kontynuacją romantycznych tradycji niepodległościowych w opozycji do stanowiska zwolenników pracy organicznej:

Ona — pisze o Konopnickiej — jest tym pacholeciem, które, po wypędzeniu „poetów” z Aten, kiedy trzeźwi wodzowie narodu byli już pewni, że rozsądki ogółu nie będzie nikt mącił rojeniami o cudach i źródłach żywych, pierwsze dojrzało powstające wokół bohaterów cienie idących smutnie ojców o wielkim sercu, poczuło w głębi mogił — życia dreszcze i „przeciw nadziei i przeciw pewności wystygłych duchów i śmierci wróżbitów” uwierzyło w jutrznię ludów.

Kelles-Krauz widział więc w pisarce kontynuatorkę niepodległościowych tradycji romantycznych. Podkreślał jednak różnice dzielące ją od romantyków; różnice ujawniające się w społecznej postawie bohatera lirycznego. W poezji romantycznej był nim szlachcic-spiskowiec, Konopnicka ukazuje autentyczną chłopkę wypędzoną przez Prusaków. Do „tonów uciśnionego narodu” wnosi „ton uciśnionej pracy”.

Postępowanie krytyczne Kelles-Krauz prowadzi do uściślenia charakterystyki społecznej postawy autorki. Niedomogi formalne, jak rezo-nerstwo, koturnowa deklamacja, przypisuje nieumiejętności utrafienia w ton naturalnej stylizacji. Konopnicka jest poetką społeczną — podkreśla krytyk — nie ludową. Jest reprezentantką inteligencji: współczuje z ludem, szuka z nim zbliżenia, lecz nie chce i nie może stanąć na pozycjach ideowych klasy pracującej. Stąd wypływają dysonanse artystyczne. Niemniej Kelles-Krauz podziwia jej wiersze, zwłaszcza *Na gody, Świecą gwiazdy, świecą...*

Rzadko kiedy, nie mówię już w naszej literaturze, ale i w powszechnej, poeta tak potrafił uchwycić i uwydatnić samą istotę ustroju kapitalistycznego, jak właśnie Konopnicka w *Wolnym najmiecie*.

Sprowadzał więc zjawiska poetyckie przede wszystkim do ich ekwiwalentu ekonomiczno-społecznego. Miał chyba sam niejasne poczucie

uproszczenia, którego się dopuszcza, skoro napisał na marginesie analizy wierszy Konopnickiej:

Gdybym nie obawiał się nieco śmiałości podobnych zestawień, powiedziałbym niemal, że tu wyśpiewano groźny ustęp z epopei materialistycznego pojmowania dziejów.

Solidarność krytyka z poetką kończy się w miejscu, gdzie zarysowują się perspektywy rozwoju protestu chłopskiego. Postawę Konopnickiej wobec problematyki społecznej określa trafnie jako „ból i oburzenie niewysłuchanej apostołki zgody i pokoju”. Taka postawa rodzi stale antynomie wewnętrzne tkwiące w jej twórczości. Sprzecznosc tę określał Kelles-Krauz jako walkę tradycji Krasieńskiego ze spuścizną Słowackiego.

Jeśli w sercu Konopnickiej na tym punkcie Krasieński wciąż walczy ze Słowackim, jeśli echo błagania „Hajdamackie rzućcie noże!” klóci się ze śmiałym i bezwzględny wyzywaniem: „Słaby, mówisz, rzeź wybiera? A czy wiesz, co Duch wybierze?!” — to dlatego, że wciąż jeszcze majaczy się jej hasło: „Z szlachtą polską — polski lud”.

Ta wewnętrzna sprzecznosc przejawia się wyraźnie w wizjach przyszłości, która może przynieść dzień „gromu pomsty”.

I właśnie drży ona przed tym dniem. Grozi jego przyjściem winnym — ale drży przed nim sama [...]. Konopnicka bardzo często ukazuje nam twarz smutną i strapioną obawą dnia wybuchu ludowego. [...] Bardzo wątpię, żeby zwrotka pieśni „Sędziami będziemy wtedy my!” przyjemnie dźwięczała w jej uszach.

Takie były istotne komentarze krytyczne do postawy Marii Konopnickiej wobec nowych tendencji społecznych. Nie one jednak dominowały w ocenie pisarstwa poetki tak wrażliwej na wszelkie przejawy społecznej krzywdy. Na czoło wysunęła się pochwała dzieła poetyckiego, które stawało się jednym z najpierwszych dokumentów artystycznych dających świadectwo dążeń i przeżyć polskiego ludu.

W naszych czasach dokonał się cud. Przewrót społeczny, zjawisko wielkie i silne, ale ludzkie, ale niejednolite, złożone z tysiąca działań i oddziaływań, rachub, podejść, walk, zawodów, cierpień, częściowych triumfów, kwestii „brzucha” i kwestii ducha, zjawisko, które socjolog ujmuje w ramy mocnych i mocne wrażenie robiących uogólnień, tu, pod dotknięciem poezji, przemieniło się i rozświetliło [...] w symbol taki, że każda dusza choć jedną pokrewną strunkę mająca, choć jednym atomem życia z owym wielkim procesem społecznym zespolona, współdrgać musi i od razu uczucie mieć całości ruchu, ponętne, nieodparte. Takie „przemienienie” rzeczywistości — to największa, najistotniejsza funkcja sztuki.

8

Przedmiotem refleksji Kelles-Krauza było również nowe zjawisko, pojawiające się w Polsce na przełomie XIX i XX stulecia: zjawisko kultury masowej — produkt wtórny przemysłowej rewolucji. Rozwój przemysłu torował drogę nowemu typowi kultury. Poddawał masy ludzkie nowemu rytmowi pracy, stwarzał niezbędny do odpoczynku czas wolny, rodził potrzebę jego wypełnienia. Równocześnie wskutek rozwoju techniki powstawały środki masowego przekazu, wśród nich przede wszystkim maszyny rotacyjne drukujące gazety w wysokich codziennych nakładach. Pojawił się nowy problem — potrzeby kulturalne mieszkańców dużych uprzemysłowionych środowisk.

Kultura masowa była obiektem ostrej krytyki w wieku XIX. Renan w demokratyzacji kultury widział groźbę dla wyższych wartości kulturalnych. Był zwolennikiem podziału kultury na kulturę elity i kulturę mas. Nietzsche popularyzowanie wartości kultury uważał za ich degradację, za objaw zwyrodnienia epoki. Ruskin i Morris szukali ucieczki od kultury masowej we wzorach cechowej organizacji średniowiecznej, zwracali się ku rozwiązaniom utopijnym. Tönnies potępił komercjalizację twórczości artystycznej, ale widział także w kulturze masowej środek intelektualnego oddziaływania o najszerszym zasięgu³⁹. Nad wpływem rozwoju przemysłu kapitalistycznego na twórczość artystyczną zastanawiał się także Kelles-Krauz.

Wpływ ten — pisał — można uważać za ujemny z pewnego punktu widzenia, ale nie można z góry usunąć się od jego zbadania. [503—504]

Polemizował z Feuerherdem, zapewniającym, że formy produkcji maszynowej nie mają nic wspólnego ze sztuką; widział dodatni wpływ kapitalizmu wielkoprzemysłowego na twórczość artystyczną i jej popularyzację. Przemysł bowiem dostarcza w dużym wyborze farby dla malarstwa, dzięki poligrafii rozpowszechniać może dzieła sztuki po względnie przystępnych cenach, system kapitalistyczny powołuje dobrze zorganizowany handel księgarski oraz niekiedy troszczy się o estetyczne opakowanie oferowanych szerokiemu odbiorcy wyrobów⁴⁰.

Dostrzegał też główne kwestie związane z powstawaniem zjawiska kultury masowej: sprawę wyboru estetycznego i wyboru ideowego.

Krytykował ze zjadliwą ironią mieszczański snobizm, który zadowalał

³⁹ Zob. J. Chałasiński, *Z zagadnień kultury kapitalizmu*. Łódź 1953. — A. Kłoskowska, *Kultura masowa. Krytyka i obrona*. Warszawa 1964. — R. Zimand, „*Dekadentyzm*” warszawski. Warszawa 1965.

⁴⁰ W tej sprawie powoływał się na prace K. Kindermannna *Volkswirtschaft und Kunst* (Jena 1903).

się ozdabianiem mieszkań obrazami zamówionymi według ilustrowanego katalogu, podającego główne wzory, wymiar obrazu i jego cenę. Tworzenie prawdziwie demokratycznej kultury wiązał z życiem zbiorowości. Przejawem takiej kultury było dla niego udostępnianie ludziom pracy autentycznych dzieł sztuki w ramach „muzeów wieczornych” organizowanych w Paryżu, ozdabianie ulic i placów, łączenie popędów twórczych ludu z okolicznościami pracy i codziennego życia ⁴¹.

Ubolewał nad tą formą kapitalistycznej kultury masowej, którą rozwijała prasa codzienna przez drukowanie wchodzących w modę powieści w odcinkach. Obserwował społeczeństwo francuskie i widział, że te odcinkowe powieści czyta przede wszystkim lud. Korzysta z tego specjalna grupa „twórców”, których rzemiosło polega na wymyślaniu największej liczby morderstw, oszustw, gwałtów, cudzołóstw. Prasa powieła i rozszerza tę truciznę.

Gdy się czyta erotyczne nowele w dziennikach paryskich, dreszcz rzeczywistości przejmuję — ale dreszcz niepokoju na myśl o tym, jak znieprawienie upodobań postąpiło niezmiernie w sferze czytelników od jakiegoś pół czy trzech ćwierci wieku ⁴².

W zainteresowaniu masowego czytelnika dla tego rodzaju twórców literackich widział Kelles-Krauz nowy przejaw życia kulturalnego, nie dający się uniknąć ani wyminąć. Presji takich zainteresowań musiały też ulegać dzienniki lewicowe pod groźbą bankructwa w warunkach kapitalistycznej konkurencji. Kelles-Krauz pokazuje to na przykładzie eksperymentu podjętego przez organ Jaurès’a, „Petite République”. Redakcja dziennika postanowiła drukować powieść bez morderstw, gwałtów i skandalu, utwór Bellamy’ego pt. *Rok 2000*. Rezultatem była natychmiastowa utrata odbiorców. Pismo, by ratować swe istnienie, musiało powrócić do sensacji. Zrobiło to w sposób, który Kelles-Krauz zaleca polskim wydawcom: „Petite République” zaczęła drukować sensacyjne „felietyony”, lecz w nich podawała „treść kształcącą w duchu krytyczno-społecznym”, opartą na motywach historycznych. Ubolewał Kelles-Krauz, że polski czytelnik masowy karmi się odcinkami powieści Sienkiewicza, które są jednostronną, szlachecką idealizacją przeszłości ⁴³.

*

Kazimierz Kelles-Krauz był przede wszystkim socjologiem, działaczem i teoretykiem Polskiej Partii Socjalistycznej. Żył krótko. Umarł na gruźlicę w r. 1905, mając zaledwie 33 lata. Nie zdążył dać rozwiniętego

⁴¹ ZZ. [K. Kelles-Krauz], *Jarmark na obrazach*. „Prawda” 1902, nr 5.

⁴² K. Radosławski, *Trylogia Pawła Adama*. Jw., 1903, nr 23, s. 274.

⁴³ K. Radosławski, *Ludowy Sienkiewicz francuski*. „Głos” 1902, nry 13, 19.

konsekwentnie systemu poglądów na sztukę, literaturę i główne problemy kultury.

Ale dorobek jego w tej dziedzinie jest dla nas bardzo ważny. I nader interesujący. Jest dokumentem, którego nie można pominąć w poszukiwaniach odpowiedzi na pytanie, jak rozwijała się polska teoria kultury, myśl estetyczna i krytyka literacka związana z ruchem robotniczym; jak działacze polskiego ruchu robotniczego dochodzili do przekonania o konieczności objęcia penetracją ideową również dziedziny kultury i sztuki, gdzie szukali inspiracji, wskazówek metodologicznych i przykładów postępowania.

Prace Kelles-Krauza pomagają w rekonstrukcji procesu rozwojowego biegnącego od tradycji romantycznych przez najbardziej wartościowe elementy pozytywizmu do teorii marksistowskiej w kulturze, literaturze i sztuce. Dokumentują, że marksizm na gruncie polskim nie zjawiał się jako *deus ex machina*, przeszczepiony sztucznie z zachodniej Europy. Był on wynikiem samodzielnych twórczych przemyśleń polskiej inteligencji lewicowej, która wyciągała konsekwentne wnioski z najlepszych tradycji zastanych i wychodziła naprzeciw myśli zachodnioeuropejskiej.

W dziedzinie problematyki estetycznej Kelles-Krauz nie był w swym trudzie ani najpierwszy, ani osamotniony. Przed nim był Bronisław Białobłocki, Ludwik Krzywicki, Leon Winiarski, równolegle pisał szkice estetyczne Julian Marchlewski, gromadził swe przemyślenia Stanisław Brzozowski, zbliżający się do socjalizmu na fali, która doprowadziła do rewolucji 1905 roku. Ciekawą drogą od pozytywizmu do lewicowego stanowiska w krytyce literackiej szedł Aureli Drogoszewski.

Kazimierz Kelles-Krauz zachowuje wśród nich oryginalność i samodzielność przemyśleń. Wniósł własny wkład do rozwoju polskiej myśli estetycznej związanej z ideologią socjalistyczną. I w tym zakresie Kazimierz Kelles-Krauz staje obok Jerzego Plechanowa, Karola Kautsky'ego, Franza Mehringa, Paula Lafargue. Dwaj ostatni, wykrywając i pokazując społeczne zdeterminowanie zjawisk artystycznych, zwłaszcza literackich, posługiwali się chętnie elementami biografii politycznej twórcy.

Kelles-Krauzowi bliższa była problematyka ogólnych prawidłowości rozwojowych sztuki. W ich odkrywaniu i analizie odwoływał się przede wszystkim do prac etnograficznych, co przypominało poszukiwania Plechanowa.

Studium Kazimierza Kelles-Krauz *Kilka zasad rozwoju sztuki* było pierwszym w języku polskim wykładem teorii materializmu historycznego w zastosowaniu do zjawisk literatury i sztuki. Wykład ten prezentuje się korzystnie również na tle europejskiej myśli marksistowskiej przełomu XIX i XX wieku.