

Henryk Życzyński

Badania nad historią estetyki i teorii literatury w Polsce. I. Estetyka "Pamiętnika Warszawskiego" (1815-1822)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 16/1/2, 1-25

1918

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.

Dr. HENRYK ŻYCZYŃSKI.

Badania nad historią estetyki i teorii literatury w Polsce.

I.

Estetyka Pamiętnika Warszawskiego.
(1815—1822).

WSTĘP.

Zadaniem pracy jest rozpatrzenie i ocena dorobku, jaki w dziedzinie estetyki przyniósł *Pamiętnik Warszawski*, wychodzący pod redakcją Bentkowskiego w czasie od roku 1815 do 1821 włącznie.

Ten przeciąg czasu, ze względu na wybitnie przejściowy charakter okresu, zasługuje najbardziej na uwagę, oraz przez swoją różnorodność różne skądinąd momenty spaja i łączy w jeden obraz, dający miarę przełomu.

W innych warunkach ujęcie całości takiego wydawnictwa z jednego punktu widzenia nie byłoby umiejętnym traktowaniem przedmiotu, lecz nadawałoby się raczej na jakąś rozprawkę natury informacyjnej. Dlatego też nie można mówić specjalnie o estetyce *Ateneum* Chmielowskiego, lub *Biblioteki Warszawskiej*, gdyż wyrażone w nich poglądy poza formalną przynależnością nie mają wewnętrznego węzła, któryby je spajał w organiczną całość. Inaczej się rzecz ma z estetycznymi teoryjami *Pamiętnika Warszawskiego*. Wskutek wyjątkowych okoliczności i wydawnictwo samo wybija się na czoło ówczesnego ruchu umysłowego i poszczególne jego artykuły, jako momenty, znamienne dla epoki przełomu, schodzą się z sobą wszystkie na jednej platformie.

Wobec tego *Pamiętnik Warszawski*, wzięty sam w sobie, w oderwaniu od epoki, której dokument stanowi, mozaika różnorodnych żywiołów i prądów, dopuszcza systematyczne, z umiejętnych punktów widzenia przedsiębrane traktowanie, o ile się uwzględni jego ściśły związek z epoką.

W bliższym sformułowaniu zadaniem naszym jest historyczno-krytyczne rozpatrzenie estetycznych teorii polskich, opublikowanych na łamach *Pamiętnika Warszawskiego*. Punkt widzenia historyczny dotyczy genezy poszczególnych poglądów i ich rozwoju. Geneza stanowi wynik czynników zewnętrznych i wewnętrznych; do czynników zewnętrznych należą wpływy obce, gdy tymczasem czynnikami wewnętrznymi są swoiste potrzeby i dążenia, które normują rolę wpływów obcych, dokonywając wśród nich wyboru, modyfikując ich pierwotny kształt i określając stopień zależności. Punkt widzenia krytyczny dotyczy głównie oceny ustalenia pewnego historycznego, a nie absolutnego waloru poglądów i pojęć. Negatywnie sformułowane to zadanie polega na tym, by unikać polemiki, bo logiczne zbijanie pewnych poglądów byłoby szukaniem łatwych tryumfów. Ocena w pracy historycznej musi się opierać na kryteriach wewnętrznych, tkwiących w istocie rzeczy i ogranicza się do rozstrzygnięcia, czy dana teoria podpada pod ściśle pojęcie estetyki.

Zadanie ostatnie zmusza nas rozszerzyć zakres metody i ustalić wpiery pewne teoretyczne punkty widzenia, zdolne od razu zwrócić badanie na tory właściwe.

Cały szereg trudności wymaga takiego ustalenia założeń teoretycznych. Powstaje bowiem pytanie, jakie rzeczy należy wciągać w zakres rozważań? Czy wszelka dyskusja o pięknie i o sztuce zasługuje na miano estetyki, czy tylko poglądy i zdania głębsze, a w takim razie, co decyduje o głębi pewnego poglądu i jego charakterze prawdziwie estetycznym? A dalej, czy pod pojęcie estetyki podpadają tylko rozważania ogólniejsze, traktujące o pięknie i o sztuce wogóle, a nie o pewnym dziele sztuki indywidualnem, co czyni t. zw. krytyka artystyczna?

Ustalenie tych założeń nie należy do rzeczy łatwych; trudno bowiem zdefiniować pojęcie estetyki w sposób wolny od zarzutu. Ogólnie tylko można powiedzieć, że estetyka jest samowiedzą piękna, próbą refleksyjnego opanowania dziedziny przeżyć estetycznych; w tym charakterze zjawia się ona późno po sztuce i nigdy jej nie wyprzedza, refleksja bowiem dopiero wówczas się budzi, gdy twórczość dobiega do końca i zaczyna przechodzić powoli w stadium rozkładu, zdezoryentowana na punkcie dróg i celów. W ten sposób powstał system estetyczny Arystotelesa, który stanowi równocześnie sformułowanie i likwidację sztuki greckiej, podobnie jak poetyka Boileau'a stanowi zamknięcie stylu Ludwika XIV.

Pierwszym więc warunkiem estetyki rzetelnej będzie jej stanowisko wobec sztuki „ex post“; estetyka nie kształtuje nowych ideałów piękna, lecz usiłuje zdać sobie sprawę z ideałów, które przejawiają się w pewnej już istniejącej sztuce.

Warunkiem drugim estetyki będzie pewien jej charakter ogólny, pewna wszechstronność. Na tej podstawie wyróżnia Stein zasadę estetyczną i teorem:

Zasada jest estetyczną, o ile się stosuje nie tylko do jednego rodzaju sztuki; jeżeli bowiem da się ona stosować do jednego tylko rodzaju sztuki, musi się ją nazwać technicznym teorem sztuki¹⁾.

Krótko mówiąc, zasada estetyczna streszcza w sobie właściwości, wydedukowane z istniejącego stanu rzeczy, pozostaje w związku z wszystkimi czynnikami kulturalnymi epoki i zawsze jest wolną od znamion dowolności. Jeżeli więc pewien pogląd w rzeczach piękna i sztuki czyni zadość wymienionym warunkom, przysługuje mu względny walor zasady estetycznej, oceniany z historycznego punktu widzenia, poza tem nie obowiązują go miary absolutne, ani kryteria powszechności.

Dystynkcyę taką można przeprowadzić i na innej jeszcze podstawie. Historyk estetyki, Schasler, mając głównie na oku związek estetyki z filozofią, wyróżnił obok estetyki istotnej pewnego rodzaju filozofię popularną, czyli t. zw. niefilozoficzny, nieściśły sposób traktowania zagadnień filozoficznych:

Filozofia popularna jest po prostu szczególnym i niefilozoficznym sposobem przerabiania wyników filozofii właściwej na użytek niejako codzienny, dla świadomości zwykłej. Jej więc charakter okazuje pod względem zewnętrznym brak systemu, pod względem zaś wewnętrznym brak metody²⁾.

Dla uzupełnienia dystynkcji Schaslera należy zaznaczyć, że obowiązuje ona zawsze, bez względu na to, jak pojmujemy bliższą naturę stosunku, w jakim estetyka pozostaje do filozofii. W wielu bowiem przypadkach wzajemne ich pokrewieństwo można sprowadzić do jednego, wspólnego źródła, bez potrzeby przypuszczania wzajemnej współzależności i oddziaływania. Tak miała się rzecz z estetyką Boileau'a, która ze względu na przewagę rozumu i postulatę jasności schodziła się w punktach zasadniczych z filozofią Kartezyańską. Jak jednak wykazał Stein przy pomocy całego szeregu faktów, był to związek raczej pośredniej, niż bezpo-

¹⁾ Ein Prinzip ist ästhetisch, insofern es nicht nur auf eine Kunstart anwendbar ist; während es in dem Falle der Anwendbarkeit auf nur eine Kunstart ein technisches Kunsttheorem genannt werden müsste. H. Stein: *Entstehung der Aesthetik*, s. 60.

²⁾ Die Popularphilosophie ist lediglich eine besondere und zwar unphilosophische Weise, die Ergebnisse der eigentlichen Philosophie für das gewöhnliche Bewusstsein zu verarbeiten und gleichsam mundrecht zu machen. Ihr Charakter ist daher äusserlich Mangel an System und innerlich Mangel an Methode... T. I, s. 345.

średniej zależności, a przekonanie o istnieniu bezpośredniego wpływu było mylnem przesądzeniem sprawy.

Z istoty więc estetyki wpływa tylko pewna jej równoległość w stosunku do filozofii, a jak poucza nas historia estetyki, najbardziej korzystny dla niej jest taki związek, gdy ona się od filozofii zbyt nie uzależnia, ani też zbyt wpływom jej nie ulega.

Obie skrajności grożą estetyce równem niebezpieczeństwem; w przypadku pierwszym przechodzi ona, jak to się rzecz miała we Francji, w wyłączną teorię techniki; w przypadku drugim, uniesiona, jak w Niemczech, zbytnią spekulacją, traci z przed oczu właściwy przedmiot, podstawia w jego miejsce własną fikcję i interpretuje rzeczy, którym na zewnątrz nic nie odpowiada. Właściwą miarę zdołała zachować jedynie estetyka angielska, skutkiem czego też estetyka czasów naszych stanowi nawiązanie do jej tradycji.

Kwestya druga, o ile krytyka artystyczna zasługuje na uwzględnienie w dziejach estetyki, nie sprawia nadzwyczajnych trudności. W czasach nowszych obie dziedziny są od siebie odgraniczone w sposób wyraźny i zdecydowany, czego nie można powiedzieć np. o poetyce Boileau'a. Poza tem u pewnych krytyków dochodzą do wyrazu oryginalne zasady i teoretyczne punkty widzenia, które wywierają wielki wpływ na ogólną teorię piękności. Tak rzecz się miała z Lessingem, którego dzieło *Hamburgische Dramaturgie* jest właściwie krytyką, a jednak zajmuje w dziejach estetyki wcale poczesne miejsce.

Kierując się sformułowanymi punktami widzenia w naszej pracy, wciągniemy w zakres rozważań wszystkie poglądy i zdania, wypowiedziane o sztuce i pięknie na łamach *Pamiętnika Warszawskiego*, bez względu na ich wewnętrzną wartość.

Ten materiał, wzięty pod uwagę w swych najbardziej zasadniczych i charakterystycznych punktach, winien się stać następnie przedmiotem szczegółowej analizy i studjum porównawczego.

Dopiero bowiem po zbadaniu ich genezy i ustaleniu stopnia oryginalności będzie można orzec, o ile przysługuje im miano estetyki w ścisłym słowa tego znaczeniu.

Odpowiednio do takiej natury zagadnienia nasuwa się następujący plan rozprawy:

Część pierwsza zajmie się rekonstrukcją tła, skreśli ówczesny stan umysłowy i poda krótki przebieg rozwoju pojęć estetycznych na Zachodzie.

Część druga zajmie się szczegółową analizą poglądów estetycznych *Pamiętnika*.

Część trzecia wreszcie ujmie uzyskane wyniki w postać wniosków ogólniejszych.

CZEŚĆ I.

I.

TŁO KULTURALNE.

Okres Stanisławowski nosi w dziejach polskiej literatury nazwę epoki jej odrodzenia. Ze względu na swą treść stanowi ona niewolę polskiego ducha i kultury narodowej, niewolę, która w stosunku do przeszłości, jako zgotowana ciemnotą i zdzieleniem czasów saskich, stanowi konieczność dziejową, w stosunku zaś do przyszłości okazała się dobrą szkołą, przygotowując grunt pod dalszy rozwój.

Należy jednak pamiętać, że wpływ francuski występuje u nas nie jako moda, lecz jako styl, jako zjawisko, sięgające podłożem przyczynowem w głąb narodowej struktury psychicznej. Wpływ francuski działa więc na polską kulturę, jako pewien ściśle określony sposób myślenia i odczuwania. Jeżeli więc uderza nas u poetów stanisławowskich lekkość, swoboda i dystygowany wdzięk pióra, a wyrafinowanie i subtelność w treści, nie wynika stąd jeszcze wcale, by poeci ci pisali z kodeksem w rękę, ściśle wedle recepty prawodawców piękna.

Swoboda, z jaką piórem włada Krasicki, wytworność i elegancja, jaka cechuje wiersz Trembeckiego, z cynizmem granicząca szczerowość Węgerskiego, świadczą wymownie, że podobny sposób myślenia i pisania odpowiada ich naturze, że taka właśnie forma leży na linii ich indywidualności, określonej przez czas i warunki rozwoju.

Dlatego też duch estetyczny tego czasu został ujęty w system *Sztuki Rymotwórczej* Dmochowskiego nie prędzej, aż pseudoklasycyzm nie począł wykazywać na naszym gruncie pierwszych znamion uwiązdu starczego.

Nie może więc być rzeczą przypadku, że francuszczyzna w Polsce XVIII wieku odegrała rolę tak bardzo wybitną i że przychodzi do nas wówczas, gdy na Zachodzie poczęto już w sposób gorączkowy emancypować się z pod zależności.

Powód, dla którego klasycyzm francuski XVII wieku stał się modą panującą Europy, tkwi w tem, iż duch jego zgadzał się z dążeniami innych państw w kierunku utwierdzenia silnie uorganizowanej jedności państwowej.

Analogia stosunków do zadań Francji z czasów Ludwika XIV występuje w Polsce dopiero we wieku XVIII. Chodziło bowiem o to, by położyć kres panującej anarchii i na gruzach ze zdzieleniem graniczącej wybujałości indywidualizmu utworzyć jednolite, silnie ukonstytuowane państwo. Zgodność tej tendencji tłumaczy, dlaczego duch francuski mógł u nas zastąpić na pewien czas pierwiastki rodzime.

Pod względem czysto artystycznym panowanie francuskiego smaku posiada naturalne umotywowanie w odskoku, jaki stanowi on w stosunku do zdziczałej kultury czasów saskich. Działa więc tu siła kontrastu, dzięki której wytworna, elegancyjna, pełna poezja francuska, odbijając jaskrawo od rubasznej i panegyrycznej poezji polskiej, działa na umysły w sposób prawdziwie fascynujący, budzi podziw i staje się przedmiotem bezkrytycznego kultu.

W zetknięciu się z tą wyrafinowaną cywilizacją budziła się świadomość i pogarda dla wszystkiego, czem narastała nasza struktura psychiczna w dobie upadku oświaty i obyczajów; nowy prąd począł się wdrażać niejako w krew i kości narodu, stawał się jego drugą naturą.

Obok daleko idących analogii klasycyzm francuski wykazuje na gruncie polskim poważne różnice i przybiera cechy swoiste, stanowiące wynik odmiennych warunków rozwoju. Ewolucja klasycyzmu we Francji przeszła dwie fazy.

Treść okresu pierwszego stanowi siła ducha, opanowanie istniejącej mocy w karby porządku i harmonii. Jako najsiłniejszy wyraz takiego stanu rzeczy następuje świetny rozkwit tragedyi, która, jak wiadomo, nie we wszystkich epokach może się jednako rozwijać. Czasy upadku i rozwiązłości, okresy, pozostające pod znakiem rozkładu i niemocy wewnętrznej, rozwojowi jej z zasady nie sprzyjają. W okresie drugim, gdy zrealizowanie ideału porządku i jedności państwowej było równoznaczne z zanikiem siły i całkowitem wypowiedzeniem się zasadniczych tendencji wieku, następuje upadek wielkiej sztuki; obniża się poziom tragedyi, a do rozkwitu dochodzą mniejsze gatunki literackie, jak satyra i bajka.

W Polsce rozwój pseudoklasycyzmu dokonał się w kierunku odwrotnym. Faza pierwsza, czyli okres Stanisławowski zaznaczył się głównie produkcją satyry i bajki, gdy tymczasem w epoce Księstwa Warszawskiego przejawiają się próby szerszych i systematyczniejszych kompozycji, — ideałem artysty i szczytem marzeń, w najgorszym zaś razie przedmiotem mniej lub więcej fortunnych prób, staje się epos i tragedia. Fakt ten jest bądź co bądź znamienny, tłumaczy się zaś wynikiem specjalnych warunków, w jakich dokonywał się rozwój polskiej poezyi pseudoklasycznej. Ludwik XIV był wyrazem faktycznej tendencji wieku, ujął w swą żelazną dłoń tkwiącą w narodzie siłę, opanował gotowy ferment i skryształizował go w przejrzyste zarysy nowożytnego państwa. Literatura ówczesna znajduje się w tych samych warunkach, ożywia ją ten sam duch, dzięki czemu pozostaje w zgodzie z ogólnym rytmem epoki.

W Polsce natomiast ferment podobny nie istniał, Podobnie jak nasi reformatorzy polityczni XVIII w. nie byli reprezentantami jakichś ruchów, z dołu idących, tak samo też literatura ówczesna nie mogła być rzeczniczką jakichś pozytywnych, w świadomości ogółu tkwiących postulatów, nie miała odpowiedniego gruntu i materiału do tworzenia, lecz musiała dopiero ten grunt przygotowywać i stwarzać.

Innemi słowy nie było podówczas ducha, jako siły immanentnej, tkwiącej w pojęciach, wyobrażeniach i dążeniach ogółu, tak, że tendencje, przebijające się w literaturze, nie są bezpośrednio odbiciem prądów, nurtujących w społeczeństwie, lecz więcej pochodzą z góry, jako próba wywołania ruchu i życia. Podczas gdy więc we Francji wieku XVII — przy żywych tradycjach renesansu, z jego wybujałym indywidualizmem, pełnią i żądzą życia, która tryska bogactwem motywów, uderza świeżością i rozkwitem, istniała treść gotowa, którą wystarczyło tylko ująć w zwartą formę, w Polsce trzeba było tę treść dopiero stwarzać; trzeba było dokonać duchowego odrodzenia narodu.

Rzecz naturalna, że przy podobnych warunkach tragedya, jako moralna samowiedza, pomyśleć się u nas nie da. Prawdziwie na czasie mogły być jedynie satyry Krasickiego, które trafiają do szerokiego ogółu, rozbijają twardą skorupę obojętności, wywołują wrażenia i ferment w umysłach i w ten sposób stają się czynnikiem, użyźniającym wyjąłowiła głębę duchowej kultury.

Stajemy więc wobec zadziwiającego zjawiska. Te same symptomy, t. zn. satyra, bajka, komedia, które u innych narodów, jak Grecya, Francya, są objawem rozkładu narodowego ducha, na gruncie polskim są zwiastunami wewnętrznej reorganizacji i odrodzenia, dreszczem budzącej się do lepszego życia twórczości.

A dalej, te same pierwiastki, które gdzie indziej powstają, jako rozkład przekwitającej, wielkiej sztuki, u nas stają się zawiązkiem, embryonalnem stadyum nowego rozwoju, który w ostatecznych konsekwencyach wystrzeli bujną koroną rozkwitu, wywoła, przygotowaną przez się, wielką poezję romantyczną. Co więc gdzie indziej staje się kresem rozwoju, u nas stanowi jego punkt wyjścia. Proces to odwrotny w stosunku do zwykłego biegu rzeczy, odwrotność zaś jego tłumaczy się specjalnymi warunkami kultury naszej.

O ile bierze się pod uwagę momenty takie, jak oryginalność, narodowość i t. d., wówczas kosmopolityczna i z zewnątrz zaasymilowanymi pierwiastkami przepojona literatura Stanisławska musi się wydać niewolą narodowego ducha. W każdym jednak razie niewola ta była pewnego rodzaju dziejową koniecznością, która z jednej strony logicznie wypłynęła z tego, co ją poprzedziło, z linii dotychczasowego rozwoju, z drugiej zaś strony była dobrą szkołą dla narodu, który już był zerwał węzły z du-

chową kulturą i życiem Zachodu, aby się pogrążyć w ciemności i zdziczeniu.

Dla dopełnienia charakterystyki okresu należy wspomnieć jeszcze o stosunku Polski do oświecenia. Ogólnie mówiąc, w epoce stanisławowskiej na t. zw. wpływ francuski składają się prądy, które z jednej strony mają w sobie coś ze stylu Ludwika XIV, z drugiej zaś strony zawierają idee i pierwiastki, jakie wytworzyło oświecenie. W samej rzeczy nie można tu mówić ani o czystym stylu Ludwika XIV, ani o wszechwładnem zapanowaniu oświecenia. Wprawdzie oświecenie francuskie bynajmniej nie obalało powagi i znaczenia Corneilla, ani Racine'a, jako szczytu doskonałości, literatura jednak epoki oświecenia przedstawia zupełnie odmienny obraz. Utrzymuje ona bowiem bezpośredni kontakt z życiem, co czyni ją bardziej rzutką i namiętną, z drugiej jednak strony pozbawia tej czystości i doskonałości, jaką cieszyła się poprzednio. Główny jej nerw stanowi bezwzględny krytycyzm w stosunku do kościoła i państwa, wskazywanie przeżycia się tych instytucji, krytyka, która stopniowo, jak taranem biła w te instytucje, podrywając ich fundamenta. Chodziło tam bowiem o to, ażeby urobić wśród tłumów odpowiednią opinię i tem samem pozbawić oparcia istniejący porządek, jakie on znajdował w ciemności i nieuświadomieniu mas.

Słowem: oświecenie francuskie było zasiewem pod wielką rewolucję, która streszcza w sobie i do ostatecznego wyrazu doprowadza dążności, jakie wiek cały nurtowały w społeczeństwie.

W Polsce natomiast problem przedstawiał się inaczej. Rząd polski nie posiadał żadnej władzy, więc walka z nim, jako z czemś, co nie istnieje, nie miała racji. Tu nie trzeba było krytykować go i destrukcyjną działalnością podmywać stopni królewskiego tronu. Władza spoczywała w ręku całej szlachty, zażywającej „złotej wolności”. Wobec takiego stanu rzeczy negacya i rewolucya, jak we Francji, nie prowadziły do celu. Zadanie u nas było o wiele trudniejsze, bo wymagało pracy pozytywnej, stworzenia władzy i rządu. Łatwiej jest podburzać masy i przemieniać je w wezbraną falę buntu, aniżeli otwierać oczy na zło i zachęcać do rzeczy dobrych. Łatwiej rozpętać wszystkie najciemniejsze instykty natury ludzkiej, aniżeli budzić poczucie obowiązku i wyrabiać sumienie obywatelskie. A właśnie jako wyraz tego zbudzonego sumienia obywatelskiego miała wyjść konstytucya trzeciego maja z łona ludu. Z tych to względów oświecenie na gruncie polskim przejawiało się w sposób bardziej umiarkowany i spokojny, bez ostrza krytycyzmu i jadowitości, ograniczone tylko do warstw najwyższtańszych, bez najmniejszej tendencyi w kierunku ogarnienia szerszych warstw społeczeństwa.

Z ostatecznym upadkiem polskiego państwa prądy umysłowe ulegają pewnym przeobrażeniom, przybierają pewien uczuciowy odcień i tworzą nieznaczną reakcję przeciw racjonalizmowi. Są

to jak gdyby głuche drgnienia w głębi narodowej duszy, które zaznaczają się z jednej strony zwrotem religijnym, widocznym u Woronicza, w postępku Zabłockiego i t. d., z drugiej zaś strony żywą manifestacją uczucia patryotycznego, które znajduje charakterystyczny wyraz w legionach i rodzi ów pełen entuzjazmu i brawury „mazurek“ Dąbrowskiego, uważany przez niektórych za narodziny wielkiej poezji romantycznej. Wreszcie do symptomów tego samego zwrotu możnaby jeszcze zaliczyć szczególną poczytność i przypadające na ten czas tłumaczenia takich utworów, jak Rousseau'a *Les reveries d' un promeneur solitaire*, a dalej *Noce* Jounga, pieśni Ossyana i t. d.

Jednakowoż ten dość zdecydowany zwrot uczuciowy i religijny, mimo pewnych zadatków romantycznych, nie prowadzi jeszcze w prostej linii do romantyzmu. Okoliczności i bieg spraw politycznych inaczej określały myśl narodową. Fantazja i uczucie, pofolgowawszy sobie dowoli w kampaniach napoleońskich, na razie jakby się wyczerpały, w dodatku zaś upadek Napoleona i w ślad za tem idące rozczarowania i zawody pokładanych w jego osobie nadziei, przygotowały znowu podatny grunt pod reakcją racjonalizmu, który istotnie po roku 1815 zaczyna dochodzić do głosu. Rzecz naturalna, że kierunek ten opanuje bardziej pełne doświadczeń starsze pokolenie, podczas gdy młodzież będzie pozostawała pod urokiem tradycji napoleońskich, porywczącością swą zwracając bieg spraw na nowe tory. Tem się tłumaczy ta szybkość zmian, jakim ulega ówczesne życie.

Na razie jednak przeważa ogólne wytrzeźwienie i panowanie zdrowego rozsądku. Pojawiają się loże masońskie, artykuły Potockiego, jak *Świstek krytyczny*, *Podróż do Ciemnogrodu*, rzeczy, utrzymane w tonie charakterystycznym dla wieku oświecenia, gdzie autor z pomocą ironii i satyry walczy z ciemnotą i zabobonem.

Słowem okres ten jest na wskroś przejściowy, o symptomach, cechujących każdą dobę przełomową. Z jednej strony ludzi takich, jak Koźmiana, Potockiego ożywia zacna bądź co bądź myśl, ażeby i nadal podtrzymywać piękne tradycje doby Stanisławowskiej, ażeby iść torami, jakie ona wskazała. Brak tu oczywiście zmysłu historycznego i zrozumienia tej rzeczy, że historyczna rola pseudoklasycyzmu skończona.

Literatura ta nie utrzymuje już kontaktu z życiem, nie pragnie oddziaływać na masy i urabiać opinii, skutkiem czego jej punkt ciężkości przesuwają się z treści na formę, która teraz staje się jej główną istotą. Wobec tego dzieła są teraz bardziej wykończone i cyzelowane, wiersz gładki i wyszukany, wprost wypolerowane. Poezya, przestawszy być czynnikiem życia, staje się przedmiotem kultu.

Wogóle pseudoklasycyzm, jakkolwiek trwa i znajduje swych gorliwych wyznawców, przedstawia się zgoła inaczej, posiada swój specjalny charakter, specyficzny odcień, czem różni się za-

sadniczo od kierunku francuskiego i od jego przejawów na gruncie niemieckim.

W Niemczech literatura pod wpływem panującej mody francuskiej wyrodniała, tworzyła rzeczy nienaturalne, aż wreszcie wywołała przeciw sobie gwałtowną reakcyę w postaci t. zw. Sturm- und Drangperiode. W Niemczech więc nastąpił po prostu upadek sztuki, zmanierowanie w najściślejszym tego słowa znaczeniu, zatrata piękności. Klasycyzm francuski ukazał się tam ze swych najłabszych stron, bez powagi i dostojności, z martwej formy, pozbawionej ducha.

Właściwego ducha klasycyzmu ukazali dopiero Winckelmann i Lessing i w ten sposób na gruzach zbanalizowanego pseudoklasycyzmu umożliwili budowę nowej, wielkiej sztuki, którą był klasycyzm Goethego i Schillera.

Otóż jak z jednej strony okres Goethowsko-Schillerowski był logicznym następstwem okresu poprzedniego, powiązany z nim epoką, zwaną Sturm- und Drangperiode, tak z drugiej znowu strony urósłszy do wielkich rozmiarów, osłabił tem samem znaczenie nadchodzącego romantyzmu. Dzięki temu romantyzm niemiecki jest obniżeniem lotu w porównaniu z klasycyzmem i wynika z rozkładu jego sposobu myślenia.

W Polsce natomiast pseudoklasycyzm nie doszedł do podobnego upadku; on przeżył się tylko i pozostawał w niezgodzie z życiem, rwącem się naprzód. Zazwyczaj brak jego żywotności tłumaczy się faktem, że skończyła się jego rola dodatnia, jako czynnika, zdolnego kształcić smak i język. Pogląd taki jest raczej oceną kierunku ex post, próbą zaznaczenia jego dorobku w dziedzinie kultury ducha; nie wnika zaś zupełnie w przyczyny, które go tej żywotności pozbawiły, które w ten właśnie sposób określały jego charakter, co stanowi właśnie zadanie historyka.

Jak świetny rozwój pseudoklasycyzmu w epoce Słaniszławowskiej tłumaczy się na zasadzie prawa kontrastów, stan jego następny wyjaśnia prawo powolnego stępania się wrażliwości. Dla pokolenia, które już się wychowało na kulturze francuskiej, nie miała ona świeżości, ani siły, więc i na umysły nie była w stanie oddziaływać dość zapładniająco.

Kierunek ten jednak trwa ciągle i posiada zdecydowanych wielbicieli. Wynika to poniekąd z reakcyi przeciw uczuciu, jaka nastąpiła po roku 1815. Łączy się to również z tendencyami Towarzystwa Przyjaciół Nauk, które bolesny fakt rozdziału organizmu politycznego na trzy części pragnęło zrównoważyć do pewnego stopnia reorganizacją wewnętrzną i ujęciem w całość duchowej kultury narodu.

W dziedzinie literatury troszczono się więc o to, by utrzymać stan piśmiennictwa na wyżynie, na jakiej je postawiła epoka Słaniszławowska. Działa tu wreszcie siła tradycyi.

W epoce poprzedniej pseudoklasycyzm oddał zasługi niezaprzeczone i, jakkolwiek już nic więcej nowego nie miał do powiedzenia, mógł się powoływać na te zasługi i żyć w ten sposób kosztem tradycji. Jak dalece fakt ten był jednym z głównych motywów, którymi się powodowali nasi klasycy, świadczą niektóre enuncjacje Koźmiana i jego zarzuty z powodu naruszania jego prawideł:

Ta zaś pogarda groziła widocznie wcześniej czy później oświacie narodowej, groziła anarchią i upadkiem literaturze ojczystej; była jednym słowem przeciwną zdrowemu rozsądkowi¹⁾.

A więc obawa ciemnoty i upadku, coś, jakby przykre wspomnienie opłakanych czasów saskich, oto najgłówniejszy argument przeciw romantyzmowi i powód, dla którego klasycyzm zatrzymuje władzę nad umysłami.

Sposób myślenia, jakkolwiek niezupełnie pozbawiony racji, nie liczył się z duchem czasu, z nowymi jego potrzebami i dziejową koniecznością.

Sądzę atoli, że historyk literatury, przystępując do oceny tych czasów, ulega zbyt silnie sugestji romantyzmu, wielkiej bądź co bądź poezji. Zważmy jednak, że nasz romantyzm nie przestrzegął czystego kultu piękna.

Nie byłoby rzeczą może zbyt śmiałą i ryzykowną twierdzić, że w romantyzmie naszym zmartwychwstawała przeszłość, rzecz pospolita, złożona z masy nieujętej w karby i z naprawiaczy złego — Kirkorów. Stosunek naszych wieszczów do narodu jest stosunkiem demagogów wielkiego stylu. Ale nie tego narodu dzieje rozwijają się w sposób normalny i nie ten naród jest najszcześliwszy, którego geniusz streszcza się i występuje w osobistości demagoga, bez względu na to, czy będzie to Demostenes, czy Robespierre. Przemierzając nasze bogate dzieje, widzimy, że obfitują one w wielu wielkich wodzów i patryotów, lecz wykazują brak mężów stanu. Dopiero w czasach nowszych zdołali wysunąć się nieco na czoło Lubecki i Wielopolski, ale i tych pograżyła rychło w zamęcie fala niepowodzeń, świadcząc, że dawna „rzecz pospolita“ żyje w nas jeszcze — nieśmiertelna.

Aby nie dać powodów do nieporozumień, zaznaczam, iż jestem daleki od potępienia romantyzmu; sądzę jednak, że nie należy robić cnoty z konieczności i podnosić do znaczenia ideału tego, co jest niestety tylko „malum necessarium“.

W każdym razie powinniśmy ograniczać swe sądy wartości o ludziach, bo nawet i Jan Śniadecki miał swe głębokie powody niechęci do romantyzmu, który zagrażał i w niwecz obracał najgorętsze jego dążenia. Wystarczy wnikać w głąb jego przeko-

¹⁾ Pamiętniki, Cz. III, s. 397.

niania, że metafizyka i spekulacja są szkodliwe „dla narodu, który co dopiero porządnie zaczął się uczyć“, by zrozumieć, iż wszystkie oznaki budzącego się w Polsce romantyzmu mogły być dlań źródłem poważnej rozpaczy.

Wystarczy dalej przejrzeć roczniki Towarzystwa Przyjaciół nauk, by stanąć wobec trudnej do rozstrzygnięcia alternatywy. czy wielka nasza poezja emigracyjna z punktu widzenia ogólnej kultury ducha jest istotnie korzystnym nabytkiem wobec strat, poniesionych na polu nauki.

W każdym razie zdarzenia parły w kierunku, w którym ostatecznie nastąpiło rozwiązanie. Romantyzm, w przeciwieństwie do rozsądkiem dyktowanego stosowania się do warunków, wzniecał bunt przeciw rzeczywistości i coraz bardziej nadawał epoce swój ton. Niewzruszeni pozostali tylko starzy, wierni dawnym tradycjom. Świadomi błogosławionych skutków pseudoklasycyzmu w epoce poprzedniej, nie mogli wiedzieć, że francuszczyzna jest tylko szkołą i przygotowaniem do właściwego dzieła.

Dziełem tem był romantyzm!

II.

HISTORIA ESTETYKI NOWOŻYTNEJ.

Rzecz estetyki nowoczesnej tkwi korzeniami w poglądach Arystotelesa, pierwszego myśliciela, który zagadnienia sztuki wciągnął w zakres naukowych rozważań. Arystoteles poruszył w swej *Poetyce* różne zagadnienia i oddzielnie omawiał genezę sztuki i jej właściwości. Jego zdaniem twórczość artystyczna zwraca się ku materiałowi, starając się w nim naśladować rzeczywistość przez oddawanie rysów istotnych i typowych. W tym względzie zależy ona od natury przedstawionego przedmiotu, od środków, przy pomocy których dąży się do naśladownictwa i t. d. Stosownie do tych rozmaitych właściwości obowiązują twórczość pewne reguły, a zadaniem poetyki jest wydedukować je z środków, w których obrębie obracał się dany rodzaj tworzenia.

Moment, ograniczający zadanie estetyki do techniki tworzenia, stał się decydującym dla jej rozwoju po Arystotelesie. Głównie rozwinęła się estetyka w tym duchu we Francji, gdzie też skryształizowała się w osławioną kwestyę reguł i kanonów. Wyniesienie martwego schematu do znaczenia istoty sztuki, ograniczenie indywidualności i inwencji, naśladownictwo pięknego wzoru, jako szczyt doskonałości, oto kwintesencja estetyki francuskiej XVII wieku.

Najpełniejszy wyraz tej estetyki stanowi Boileau, prawodawca w państwie muz i natchnienia.

W przeciwieństwie do renesansu, który za główną siłę poezji poczytywał wyobraźnię twórczą i czynniki inwencji, Boileau podnosi do znaczenia najwyższej zasady estetycznej rozum i czynniki natury intelektualnej. W jego oczach różnorodność i bogactwo przejawów, znamionujące młodzieńczą, do świeżego życia wzbudzoną epokę renesansu, przedstawiało się jako chaos, który traci pierwotnością i brakiem cywilizacji. Wobec tego rozum staje się najwyższą, koordynującą zasadą, która ujmując w karby prawidła samowolę uczucia i fantazyi, zmuszając twórczość obracać się w ściśle określonych granicach ładu, porządku i poprawności.

Na tem tle powstają zasady estetyczne Boileau'a. Zdaniem jego duch ludzki posiada z natury bardzo mgliste pojęcia (idée confuse), skutkiem czego sprawia nam satysfakcję oglądanie rzeczy we właściwym świetle, doprowadzenie stanu umysłu do jasności. Dlatego też jasność i wyrazistość decydują o wartości dzieła, stanowią tajemnicę jego powodzenia. Innymi słowy, pięknem jest to tylko, co prawdziwe: „Rien n'est beau que le vrai“. Poprawność dotyczy opacowania, a prawda przedmiotu i rzecz jedna nie może istnieć bez drugiej.

Dalszy rozwój estetyki francuskiej pozostaje w związku z przekształceniem się smaku estetycznego, z zdecydowanym zwrotem ku naturalizmowi w sztuce. Wprawdzie i nadal trwa niekwestyonowany przez nikogo kult dla Racina i Boileau'a, lecz obok dotychczasowych zasad jedności i prostoty pojawia się postulat różnorodności, wymagający urozmaicenia treści. Mówi się więc teraz o t. zw. „delicatesse du goût“ i za właściwe źródło twórczości poczytuje się dowcip, „esprit“, w przeciwieństwie, do dawniejszego „raison“.

Teoretykiem estetycznym tego czasu jest Charles Batteux (1713 † 1780), autor dwóch dzieł: *Les quatre poétiques d' Aristote, d' Horace, de Vida et de Boileau*, 1771, i *Traité des Beaux-Arts, réduits à un même principe*, 1746.

Batteux nie ogranicza zakresu swych badań do kwestyi technicznych, lecz podejmuje pytanie, dotyczące istoty sztuki. Istotę jej upatruje w naśladownictwie natury pięknej. Twórczość artystyczna polega na tem, by wybrać z natury piękne jej części i złożyć je w całość. Bliższych jednak kryteriów, któreby decydowały o tem przy wyborze, co jest właściwie tą naturą piękną — „belle nature“, „nature choisie“ — Batteux nie podaje. Również wymaga Batteux, by sztuka, naśladowując naturę, oddawała cały jej wdzięk i powab, uwzględniała ją „avec tous ses agrements et enjolivements“. W postulatcie tym dochodzi do wyrazu „rokoko“, kierunek, który wyszedł z usiłowań, by stężeć w patosie formy stylu Ludwika XIV ożywić i uczynić lżejszemi.

Teoria naśladownictwa pozostaje w związku i harmonii z stanowiskiem filozoficznym, przyjmującym obiektywne istnienie

rzeczywistości. Z chwilą więc, gdy badania nad procesem ludzkiego poznania wykazały jego charakter wybitnie podmiotowy, teoria o naśladownictwie utrzymać się dłużej nie mogła.

Punkt ciężkości musiał przesunąć się w estetyce z zewnątrz, z obiektywnie istniejącego piękna natury, na wewnątrz, i w fantazyi, czy twórczej zdolności szukać źródeł piękna. W ten sposób punktem wyjścia estetyki przestało być dzieło i produkt, a do znaczenia podstawy, określającej przepisy sztuki, doszedł podmiot tworzący: dusza artysty z jednej strony, a zdolność odbierania wrażeń estetycznych z drugiej strony.

Nowy ten zwrot zaznacza Jean Baptiste Dubos (1670 † 1742), który zainicjował w estetyce obserwację psychologiczną. Dzieło jego *Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) stanowi próbę oparcia sztuki na jednej, ogólnej zasadzie. Zadanie takie polegało w bliższym sformułowaniu na tém, by wykazać naturalne podstawy, z których wypływa znajdowane w sztuce zadowolenie. Łączy się ono z tkwiącą w naturze ludzkiej potrzebą wrażeń, której zadość czyni sztuka, wywołując w sposób celowy emocje. Działanie sztuki jednak winno być odmienne od zwykłych wrażeń zmysłowych; różnić się od nich stopniem i łagodnością, skutkiem czego ani poeta, ani malarz nie powinni obierać przedmiotów zbyt drażliwych — „trop interessants par eux mêmes“.

Uczucia estetyczne nie różnią się więc jakościowo od uczuć innych; o estetycznym charakterze przeżycia decyduje tylko stopień wrażenia i rodzaj intensywności. Przypatrując się jakiejś tragedji na scenie, doznajemy z jednej strony uczuć podobnych, jak przy zetknięciu się ze zdarzeniami realnymi, z drugiej strony przez przekonanie o fikcyjności rzeczy panujemy nad sobą, skutkiem czego straszliwa rzeczywistość nie porywa nas całkowicie i nie oszałamia. W ten sposób sztuka zadowala w stopniu doskonalszym, niż natura, nasze naturalne potrzeby wrażeń i emocyi.

Innym, wysoce oryginalnym rysem estetyki Dubos'a jest fakt, iż rozpatruje zjawiska artystycznych talentów w związku z czasem i miejscem. Rozkwit sztuki zależy jego zdaniem od warunków fizycznych i moralnych. Talent, jako dyspozycja, jest zjawiskiem bardzo częstym, czego dowodzi fakt, że wielcy malarze byli rówieśnikami wielkich poetów. Natura wydaje talenty, jak ziemia rośliny, ale jak wegetacja zależy od sfery, podobnie i klimat jest warunkiem rozwoju talentów. Na dalekiej północy i na dalekiem południu sztuka nie kwitnie. Również warunki fizyczne tłumaczą nam charakter sztuki, bo sposób, w jaki niebo malował Tycjan a Rubens, zależy od tego, że jeden żył w Wenecyi, drugi zaś w Holandyi.

Również wypowiada Dubos myśl, że sztuka jest ucieczką człowieka w sfery wyższe, myśl, która wielki wpływ wywarła

na Sulzera, Lessinga, Winckelmana i doczekała się w Niemczech systematycznego opracowania.

Zainicjowana przez Dubos'a analiza psychologiczna zostaje w związku z tendencjami oświecenia. Metodę, jaką posługiwał się Locke w rozpatrywaniu problemów poznania, zastosowano do wszystkich dziedzin życia umysłowego.

Tak powstała angielska estetyka opisująca.

Dla niej punkt życia stanowiły nie założenia ogólne, lecz fakta. Kompleksy faktów psychicznych poczęto rozkładać na pierwiastki i badać naturę ich związku, opisując stałe związki, jakie zachodzą pomiędzy poszczególnymi cechami przedmiotów estetycznych, a towarzyszącymi im uczuciami.

Shaftesbury zastanawiał się nad stosunkiem, w jakim wzrasta intensywność wrażenia estetycznego, poczem ulegał jeszcze silnie platonizującemu kultowi piękna.

Hutcheson przeprowadza eksperymenty z figurami geometrycznymi i na tej drodze ustala ich walor estetyczny. Smak estetyczny nazwał on zmysłem specjalnym, który polega na wewnętrznym porównywaniu naszych wyobrażeń. Doskonałość smaku zależy od bogactwa zawartych w porównaniu stosunków. Piękno jest to wielość w jedności, które się nam podoba bezinteresownie.

Hogarth studjuje estetykę linii i w ruchach fal dostrzega łączy, wewnątrz łączy połączenie jedności i różności.

Burke dochodzi w swych badaniach do wniosku, przeciwnego estetyce francuskiej, twierdząc, że piękno bynajmniej nie jest prawdziwością. Urok łąki rozkwiecionej polega właśnie na urozmaiceniu. Również może się łączyć urok z nowością.

Home buduje estetykę na teorii wzruszeń.

Każde zjawisko psychiczne jest dla niego ruchem, a uczucie piękna jest ruchem łagodnym, jaki powstaje wtedy, gdy spojrzenie przesuwają się po formach i liniach wdzięcznych.

Harris wreszcie wspólną cechę wszystkich zjawisk estetycznych widzi w tym, że stanowią całość złożoną z części. Części mogą być uporządkowane w czasie lub przestrzeni, a stosownie do tego mamy sztukę plastyczną, albo sztukę, przedstawiającą się jako w czasie przebiegająca energia.

Wspólnym rysem wszystkich tych estetyków jest, poza metodą analityczną i opisową, stanowczy zwrot ku naturalizmowi i szczególny kult dla piękna przyrody. Duch tej estetyki stanowi wierne odbicie stosunków, panujących na polu twórczości. W epoce oświecenia, pod naporem analizy upadła wielka sztuka, o syntetycznym ujmowaniu rzeczy, daleka od rozlewności i modulacji. Sztuka nowa zaś, o zmyśle dla rzeczy drobnych, detalicznych, dla szczegółów, poczęła się rozbijać w gonitwie za nieskończonością odcieni.

We Francji wiek oświecenia wydał najwybitniejszego estetyka w osobie Diderota. Podstawą piękna są dlań stosunki, a ponieważ stosunki są przedmiotem rozumu, rozkosz estetyczna jest upodobaniem natury intelektualnej. Wychodząc z założenia, że człowiek obok stanów skrajnych zna i pośrednie, domagał się obok komedii i tragedii gatunku pośredniego. Miała to być mieszczkańska tragedia „tragédie domestique“, wolna od wiersza; jako odpowiednik normalnego stanu człowieka. Te wywody Diderota godziły w teatr francuski, na nie też powołał się Lessing, wskazując, że sam Francuz odrzuca wzory francuskie i nowe toruje drogi.

Moment zwrotny zaznacza Jakub Rousseau. Na rozwój estetyki wpłynął on zarówno pośrednio, jak i bezpośrednio. Dzięki niemu poczucie poczęło wracać do praw, a stosunek do natury przybrał nową formę.

Poza tem Rousseau zabierał głos w niektórych kwestjach szczegółowych z zakresu estetyki; krytykował komedię i rokoko. W samej rzeczy jednak nie potępiał sztuki w całości, będąc przekonany, że straci ona rację bytu dopiero wtedy, gdy ludzkość osiągnie najwyższy stopień doskonałości. Wówczas będzie ona bezużyteczna, gdyż najszlachetniejsze uczucia ludzkie będą się wyrażały w czynach i w samym sposobie życia.

Wpływ Rousseau'a na umysły był bardzo wielki; wiele mu bowiem zawdzięczają Kant, Goethe i Schiller.

Wyniki estetyki francuskiej i angielskiej przeszły na grunt niemiecki i doczekały się tam bądź systematycznego opracowania, bądź dalszego rozwoju.

Podstawę estetyki niemieckiej stanowi filozofia Leibniza, jego nauka o faktach nieświadomych i o monadzie, która w rozwoju swym przechodzi od stanów mglistych ku coraz jaśniejszym. Filozofia Leibniza pozwalała szczególnie wnikać w naturę twórczych procesów artysty, gdyż w jej świetle przedstawiało się natchnienie, jako rezultat długo w duszy nurtujących uczuć, myśli i spostrzeżeń. Rehabilitując twórczość i natchnienie, zbanalizowane przez teorie techniczne, przywracała sztuce utracony urok.

Na podstawach filozofii Leibniza i Wolffa opracowuje system estetyki Baumgarten.

Jego dzieło *Aesthetica sive theoria liberalium artium* utrwaliło nazwę estetyki na oznaczenie nauki o pięknie. Baumgarten ujmuje fakty estetyczne, jako poznanie jasne w stopniu doskonałym.

Równocześnie z Baumgartenem wystąpili estetycy szwajcarscy: Bodmer, Breitinger i Sulzer. Nie tworzyli oni w dziedzinie estetyki pojęć nowych, operowali głównie poglądami przyswojonymi, które naprzykład Sulzer opracował w sposób encyklopedy-

dyczny. Zdołali oni jednak zdobyć sobie pewną zasługę — przez podkreślanie pierwotnego charakteru poezji i jej czynników twórczych.

Nową fazę w rozwoju estetyki niemieckiej zaznaczają Winckelmann i Lessing.

Winckelmann, jako natura głównie entuzjastyczna, nie wzbogacił estetyki nowymi, ścisłymi zasadami, spowodował jednak kult czystego klasycyzmu. Upodobaniem swego wieku, poezji pełnej wyszukania, intrygi i nienaturalności przeciwstawił prostotę, powagę i prawdziwą wielkość sztuki greckiej i w ten sposób występował jako reformator smaku. Ujawniony przez niego ideał klasycyzmu ucieleśnił się później w sztuce Goethego i Schillera.

Gotthold Efraim Lessing (1729—1781) jest właściwie twórcą filozoficznej krytyki i, podobnie jak Winckelmann, należy do estetyki pośrednio. Szczególne zasługi poniósł on na polu dramaturgii, przedstawivszy zasady Arystotyleśa we właściwym świetle. Rozprawił się z prawidłem jedności potrójnej i twierdził, że obowiązkiem poety dramatycznego nie jest przedstawianie prawdy historycznej, lecz tylko to, co ludzie stosownie do swego charakteru i danej sytuacji czynić winni.

Herder w wszechstronnej swej działalności zaznaczył się również w dziejach estetyki. Głównie należą tu jego dzieła: *Kritische Wälder* i *Kalligone*.

Głównym rysem estetyki Herdera jest dążność sprowadzenia wszelkiego piękna do piękna przyrody, co stąd pochodzi, iż Herder upatrywał w istniejących kształtach rzeczywistych wyraz i formę wewnętrznego życia.

Kalligone zawiera w swej treści opozycję przeciw nauce Kanta i polemikę równie ostrą, jak i niesprawiedliwą. Główną jego zasadą estetyczną jest przekonanie o jedności dobra, prawdy i piękna. Z tego punktu widzenia zarzucał Kantowi przeprowadzenie ścisłych granic pomiędzy tem, co przyjemne, miłe i t. d. Piękno jest tak samo pożądane, jak i dobro, które staje się dla nas przedmiotem oceny, wartościowania, a poza tem i miłości.

Taki stan rzeczy wynika z faktu, że ostateczną podstawę wszystkiego stanowi wzgląd na zadowolenie i dobrobyt.

Estetyka niemiecka nie rozwijała się w dalszym ciągu w kierunku, wytkniętym jej przez Lessinga i Winckelmanna. Na nowo tory zepchnął ją Kant, dla którego, podobnie jak dla Baumgartena, wynikała ona nie tyle z istotnego obcowania z światem sztuki, ile stanowiła postulat jednolitego, zaokrąglonego systemu filozoficznego.

Kant wydrążył nieprzebytą przepaść pomiędzy teorią a praktyką; „rzecz sama w sobie“, był bezwzględny, leżąc poza granicami poznawczych władz człowieka, staje się dostępną je-

dynie w aktach moralnej doskonałości, o ile dochodzi w nich do wyrazu wola nieempiryczna, determinowana jedynie szacunkiem dla prawa, a nie żadnym innym popędem naturalnym. Jeżeli w jednej dziedzinie panuje konieczność, a w drugiej wolność, Kant ujrzał właściwą człowiekowi postawę pośrednią. Dziedzina estetycznych przeżyć stała się dlań syntezą stanowiska teoretycznego i praktycznego, a w ten sposób po *Krytyce czystego rozumu* i *Krytyce praktycznego rozumu* nastąpiła *Krytyka władzy sądzenia*. Stąd wynikła Kantowska definicyja piękna, jako tego, co się koniecznie podoba bez pojęcia i bez praktycznego interesu. Przedmiot, budzący takie uczucia, zdaje się podlegać prawu celowości, lubo pojęcie celu z nim się nie łączy. W ten sposób spodziewał się Kant odgraniczyć dziedzinę piękna od tego, co jest dobrem, prawdą, przyjemnością. Estetyka Kanta nosi charakter wybitnie subiektywny, sąd estetyczny bowiem wedle niego nie podlega dyskusyi.

Pod wpływem Kanta rozwinął się w estetyce idealizm i metoda spekulacyjna. Zrazu występuje on w formie umiarkowanej u Schillera i J. P. Richtera, następnie pod wpływem Fichtego potęguje się u Schległów, wreszcie u Schellinga i Hegla dosięga szczytów.

Znamiennym rysem tego kierunku jest absolut i pojęcie nieskończoności; poeta wzrasta do znaczenia wieszczą, geniusz poetycki usuwa w cień geniusze nauki, natchnienie staje się rodzajem objawienia, władza ducha zdolna sięgać w sfery transcendentu. Wreszcie należy zaznaczyć, że wygórowany ten kierunek idealistyczny idzie w parze z polityczną reakcją i zacofaniem, z życiowym kwietyzmem i stagnacją.

CZĘŚĆ II.

Analiza poglądów estetycznych Pamiętnika Warszawskiego.

A.

Rozprawy oryginalne.

1.

O poemacie sielskim.

Powyższa rozprawa zawiera szczegóły z wygłoszonego przez Józefa Lipińskiego odczytu w Towarzystwie Przyjaciół nauk. Łączy się ona z zamiarami Towarzystwa, zmierzającymi w tym kierunku, by ująć w systematycznym i naukowym opracowaniu całokształt duchowej kultury narodu. Zamierza więc autor postąpić w dziedzinie sielanki w myśl tego ogólniejszego założenia, którego celem było „wystawić każdą część literatury, na jakim w naszym wieku, a szczególnie w naszym narodzie stanęła stopniu, wskazać jej najcenniejsze wzory a z nich czerpane sztuki prawidła, wy-

tknąć właściwe zalety i im przeciwne wady, opisać jej historię, wzrost lub upadek, przytoczyć najlepsze przykłady celujących pisarzy, a mianowicie narodowych¹⁾.

Powyższe intencje uwidaczniają należycie teoretyczny punkt widzenia na rzeczy autora. Lipiński nie wyróżnia historii literatury i poetyki, jako dwóch rzeczy różnych, skutkiem czego i zadania zmierzają w dwóch odmiennych kierunkach. To pomieszanie pojęć pozwala nam szukać pokrewieństwa Lipińskiego z La Harpem i szkołą francuską XVIII stulecia. Jeszcze w roku 1810 ogłasza Victorin Fabre czytany w Polsce *Obraz literatury francuskiej*, gdzie sam tytuł nasuwa myśl, jakoby przedmiot literacki był raczej rzeczą nadającą się do zestawienia, niż do ujęcia go z punktu widzenia rozwoju.

W poszczególnych rozważaniach dochodzą do wyrazu estetyczne poglądy Lipińskiego. Przedewszystkiem zastanawia się nad powodami, dla których ludzie światowi znajdują upodobanie w prostej formie sielanki, i wyświeśla rzecz na drodze psychologicznej, a więc w duchu kierunku, jakiemu w estetyce dał początek Jean Baptiste Dubos:

Chętnie człowiek z wytworności wraca do prostoty, z gmachów miasta do pól i gajów, z prac i trosków do swobody i spokojności, od sztuki do natury. Miłe są te przemiany, tym przyjemniejsze, że w nich umysł i serce znajduje odpocznienie²⁾.

Również znamioną cechą, wiążącą estetyczne poglądy Lipińskiego z duchem XVII i XVIII wieku jest utylitaryzm, łączenie piękna z użytkowaniem:

Każdy rodzaj płodów dowcipu ludzkiego zakłada sobie cel użyteczny. Epopea uczy bohaterów, podaje królom prawidła panowania...³⁾

Dla charakterystyki kierunków nie jest obojętną także terminologia. Podczas gdy więc dobę romantyczną znamionuje rozmiłowanie w podobnych terminach, jak talent, geniusz, natchnienie, teoretycy starej szkoły operują skromnym pojęciem „dowcipu“. Jest to tłumaczenie francuskiego określenia „esprit“, którem w wieku XVII zaczęto określać władze twórcze, jak np. Bouhour w *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*. (Paris, 1687).

Na punkcie stosunku sztuki do natury wykazuje Lipiński zależność od poglądów Batteux. Zdaniem francuskiego estetyka sztuka naśladowuje naturę nie wogóle, lecz tylko jej piękne strony „belle nature“, „nature choisie“. O takim właśnie wyborze mówi i Lipiński:

¹⁾ *Pamiętnik Warszawski*. Rok 1815, T. I, s. 282.

²⁾ T. I, s. 283.

³⁾ S. 285.

Wybiera ona wszędzie co jest pięknego i przyjemnego; nieobowiązana wystawiać tego, co może obrażać imaginacją czytelników¹⁾.

Wykazując pokrewieństwo poglądów z pewnymi kierunkami, nie można twierdzić stanowczo, czy ono jest pośrednie, czy bezpośrednio. Lipiński mógł je czerpać z drugiej lub trzeciej ręki. Prawdopodobnie posługiwał się on w opracowaniu tematu dziełem Blaira, tłumaczonym z angielskiego na język francuski (H. Blair: *Leçons de rhétorique et de belles lettres*. A Genève, 1808). Blair tłumaczy powody, dla których sielanka znajduje upodobanie, w sposób zgodny z Lipińskim, o czym może nas przekonać zestawienie, które podaję wyjęte z tłumaczenia niemieckiego:

Ich bin vielmehr der Meinung, dass dieselbe nicht eher als eine besondere Gattung, oder Gegenstand von Schriftwerken, bearbeitet wurde, als nachdem der Zustand der bürgerlichen Gesellschaft schon einen beträchtlichen Grad von Verfeinerung erreicht hatte.

...Man dachte nicht daran, die Ruhe und Vergnügungen des Landlebens in Gedichten zu besingen, solange man sich in dem Genusse derselben befand, und jene Gegenstände noch täglich vor Augen hatte. Erst dann, als die Menschen angefangen hatten sich in grosse Städte zusammen zu drängen und nachdem die Unterscheidung der verschiedenen Stände und Würden aufgekommen, und das Geräusch des Hoflebens, und der grösseren Gesellschaften, durch Erfahrung bekannt geworden war, dann erst trat die Schäferpoesie in ihrer gegenwärtigen Gestalt auf. Die Menschen warfen izt einen Blick auf das einfache und unschuldige Leben zurück, das ihre Verfahren entweder wirklich, oder doch nach den Voraussetzungen einer sich in jene Zeiten träumenden Einbildungskraft, geführt haben konnten; diese Vorstellung machte ihnen Vergnügen, und, da sie in jenen ländlichen Scenen und Beschäftigungen des Hirtenlebens, einen höheren Grad von Glückseligkeit wahrzunehmen glaubten, als was ihnen gegenwärtig zu Teil wurde, so kamen sie auf den Gedanken, das Ahnden derselben zu erneuern²⁾.

Również pewne pokrewieństwo z Blairem występuje w poglądach Lipińskiego na stosunek sielanki do wzoru. Może on być trojaki:

pierwszy, zupełnie w myśli powzięty, plód imaginacji, w którym ta pozwala sobie po wzorach natury najdoskonalszego pięknego przyrodzenia: nieba, rozkoszy życia i swobody, wystawiać obrazy: pasterzów, podobnych do Orfeusza, żyjących wpośród szczęścia i swobody, w towarzystwie bogów i bogiń, pól, źródeł i gajów. Drugi jest do prawdy podobny. Wystawia on zatrudnienia wieśniacze, śpiewów walki, zabawy, miłostki pasterzów, ich spokojniejsze namiętności, czasem nieszczęścia

¹⁾ S. 288.

²⁾ 3 Teil. S. 311—313.

i drobne zgryzoty, które tem samem los ich szczęśliwy okazują. Stan trzeci, czyli rzetelny, ten nieszczęściem, nie podaje sielance przedmiotu ¹⁾).

Blair tak samo wyróżnia trzy rodzaje stosunku, w jakim sielanka pozostaje do wzoru:

Das Hirtenleben kann aus drei verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden; entweder so wie es gegenwärtig beschaffen ist, da der Stand der Landleute ein gemeiner, niedergedrückter und mühseliger Stand ist, ihre Beschäftigungen unangenehm, und ihre Begriffe roh und niedrig sind; oder, so wie wir uns die Beschaffenheit desselben in jenen früheren und einfachen Zeitaltern denken, als es noch ein Leben des Wohlstandes und des Ueberflusses war, als der Reichtum der Menschen vornehmlich in Heerden bestand, und der Schäfer zwar unausgebildet in seinen Sitten, aber doch durch seinen Stand achtungswert war; oder endlich, so wie es nie beschaffen war, und nie in der Wirklichkeit sein kann... ²⁾).

Powyższe zestawienia, jakkolwiek nie przesądzają zależności Lipińskiego od Blaira, świadczą przecie, iż nowych myśli on nie wygłaszał i że pojęciami tkwił w szkole francuskiego klasycyzmu. W tym kierunku musimy mu przyznać opanowanie przedmiotu, co nie jest rzeczą dziwną, gdyż Lipiński zajmował się sielanką już dawniej i w roku 1805 ogłosił tłumaczenie bukolik Wergiliusza, posługując się w przypisach pracami niemieckiego filologa Heinego.

Pozatem operuje on w zakresie estetyki pojęciami, których geneza sięga Arystotelesa. W duchu bowiem greckiego filozofa rozstrzyga kwestyę, o ile sztuka jest prawdą:

Czyli stan szczęśliwy w którym poeci wystawiają pasterzów, jest splodzony w ich myśli; czyli był kiedy, lub jest gdzie prawdziwy, mniejsza o to; mógł być, na tym umysł przestaje ³⁾).

W taki sam sposób argumentuje Arystoteles, twierdząc, że:

nie opowiadanie zdarzeń, jakie zasły, zadaniem poety jest, ale zdarzeń, jakieby zajść były mogły i jakie są możliwe, czyto z prawdopodobieństwa czy z konieczności ⁴⁾).

Dochodzimy więc do wniosku, że Lipiński w poglądach estetycznych oryginalnym nie jest, lecz przyswaja sobie tylko myśli i pojęcia, ustalone na Zachodzie, głównie pochodzenia francuskiego. Natomiast przyznać mu należy pewną samodzielność w operowaniu temi pojęciami; Lipiński bowiem nie jest zwykłym

¹⁾ S. 287 — 8.

²⁾ T. III, s. 314—315.

³⁾ T. I, s. 285.

⁴⁾ Poetyka, s. 21.

kompilatorem i nie tłumaczy dosłownie, jak czynili inni, jema współcześni.

2.

Porównanie Homera z Wergiliuszem.

W *Pamiętniku Warszawskim* z roku 1815 ukazało się nieznanego pióra porównanie Wergiliusza z Homerem, które daje najlepszą miarę i wyobrażenie smaku pseudoklasycznego, w którym za szczyt piękna uchodzi nie prawda wewnętrzna, lecz ogłada i wypolerowanie.

Całe porównanie streszcza się w ujęciu kilku charakterystycznych rysów:

Homer więcej jest poetycznym, Wergiliusz zaś doskonalszym poetą.

Więcej jest złota w Homerze, lecz znajdujące się w Wergiliuszu jest czystsze i polerowniejsze.

Więcej widać talentów i imaginacji w Homerze, lecz za to więcej sztuki i wyboru w Wergiliuszu¹⁾.

Głos ten nie jest w naszym piśmiennictwie odosobniony, gdyż zdania takie wygłaszał Osiński, twierdząc, że „Wergiliusz jest najpiękniejszym dziełem Homera“, albo, że „poetyza uważana jako władza tworzenia“ znamionuje Homera, zaś „uważana jako ostatni kres sztuki“ znamionuje Wergiliusza. Sądy Osińskiego są tylko echem głosów francuskich, w których kwestya wyższości Wergiliusza nad Homerem żywo zaprzętała umysły. Z pośród teoretyków np. La Motte, jako kartezjanin, widział w poezyi produkt rozumu i z tego stanowiska wyżej cenił Wergiliusza.

Około tej właśnie kwestyi zogniskował się słynny spór pomiędzy t. zw. „anciens“ i „modernes“. Do pierwszych należał Boileau, ci zaś nie znali dobrze Homera i uważali go za bardziej prymitywnego w porównaniu z uznanym za szczyt doskonałości Wergiliuszem. Około roku 1815 spór ten przebrzmiał już dawno w Europie, a spóźnione jego odgłosy odzywają się na łamach *Pamiętnika Warszawskiego*.

3.

O poezyi w ogólności.

Jest to może najciekawsza i najlepsza z rozpraw, jakie *Pamiętnik Warszawski* przyniósł na światło dzienne. Ukazała się ona anonimowo, co świadczy o tem, że autor jej musiał być jedną z osobistości ówczesnego świata literackiego i właśnie ze względu na łączące go stosunki z parnasem nie śmiał odsłaniać przyłbicy.

¹⁾ T. I, s. 466.

Dopiero końcowy spis publikacji *Pamiętnika Warszawskiego*, sporządzony przy likwidowaniu wydawnictwa, podaje autora w osobie Franciszka Wężyka.

Mimo to Szykowski za autora rozprawy poczytuje Brodzińskiego, gdy mówi o niej: „ujęcie przedmiotu bystre i szerokie — nie dziw, skoro autorem był nie kto inny, jak Kazimierz Brodziński¹⁾. Przepuszczenie takie jest conajmniej nieuzasadnione, tem bardziej, że spis, wymieniający Wężyka jako autora, był sporządzony wówczas, gdy już redaktorem pisma był Brodziński.

Jakimi wpływami kierował się autor rozprawy, uwidacznia to sam jej tytuł. Mianowicie zdradza on niemieckie jej pochodzenie, gdyż „o poezji w ogólności“ znaczy tyle, co „von der Poesie überhaupt“, a taki tytuł nosiły wstępne rozdziały do szczegółowego systemu sztuk, czy rodzajów literackich, jak np. wstęp do poetyki u Eschenburga²⁾.

Rozprawa przynosi z sobą przedewszystkiem nowe i nieznanne dotychczas na gruncie polskim określenie poezji. Skoro bowiem Wężyk utrzymuje, „iż poezya jest to mocne uczucie piękności i prawdy, wyższym a niepospolitym objawione sposobem“³⁾, neguje tem samym ideał ogłady i wypolerowania, a prawdę wewnętrzną ustanawia jako jedyne jej kryterium.

W poszczególnych wywodach powołuje się na Schillera, zwłaszcza, gdy popęd twórczy i konieczność tworzenia tłumaczy w duchu greckiej teorii o Apollinowem opętaniu duszy:

Ciesz się (mówi jeden z największych poetów dni naszych Schiller), że dar: pienia z niebios samych pochodzi, i że to wieszcz opiewa, co mu Muza natchnęła. Ponieważ go bóstwo ożywia, będzie on dla słuchających Bogiem; ponieważ jest uszczęśliwionym, możesz z nim to szczęście podzielić⁴⁾.

Słowa te wyjęte są z wiersza p. t. *Das Glück*:

Freue dich, dass die Gabe des Lieds vom Himmel herabkommt,
Dass der Sänger dir sängt, was ihn die Muse gelehrt.
Weil der Gott ihn beseelt, so wird er dem Hörer zum Gotte;
Weil er der Glückliche ist, kannst du der Selige sein.

Treścią więc tego wiersza jest obrazowo wypowiedziana myśl, że poeci są ulubieńcami bogów. W innym miejscu cytuje Wężyk również urywki z tego samego wiersza:

I tu trafnie opiewa Szyller: Każda ziemską piękność (mówi on) wychodzi na świat na kształt niebieskiej; początek jej ginie w urodzeniu

¹⁾ Dr. Maryan Szykowski: *Génie du Christianisme a prądy umysłowe w Polsce porozbiorowej*. Lwów, 1908, s. 189.

²⁾ Entwurf einer Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften, Berlin, 1789, s. 45.

³⁾ T. III, s. 36.

⁴⁾ T. III, s. 39—40.

z nieskończonego morza. Każda myśl światła, jak pierwsza Minerwa, wychodzi w zupełnem uzbrojeniu z boga piorunującego głowy ¹⁾.

Woryginalie przedstawia się rzecz tak:

Jede irdische Venus ersteht, wie die erste des Himmels.
Eine dunkle Geburt, aus dem unendlichen Meer;
Wie die erste Minerva, so tritt, mit der Aegis gerüstet.
Aus des Donnerers Haupt jeder Gedanke des Lichtes.

Wreszcie poraz trzeci korzysta Wężyk z Schillera, gdy przychodzi mu mówić o doniosłej misji poetów:

Pomnijcie zawdy na te wyrazy największego dni naszych wieszczów: Godność ludzkości w naszych jest rękę złożona — pielęgnujcie ją baczenie — z wami ona upadać, z wami wznosić się będzie ²⁾.

Tym największym poetą jest nie kto inny, tylko Schiller, a cytowane słowa pochodzą z poematu p. t. *Die Künstler*, gdzie brzmią:

Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben,
Bewahret sie! Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben.

Wogóle poemat *Die Künstler* wywarł główny wpływ na całą rozprawę i nadał jej właściwy kierunek. Dzięki niemu zapewne jednoczył Wężyk w istocie poezji pojęcie piękności i prawdy:

Cudowne pomieszanie piękności i prawdy, stanowi jej wewnętrzną istotę ³⁾.

Podobnie twierdzi i Schiller:

Was mir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als Wahrheit uns entgegengehn.

Natomiast jest rzeczą ciekawą, że rozprawy Schillera z zakresu estetyki, pisane prozą, pozostały bez wpływu na Wężyku, ani jednym bowiem szczegółem nie okazuje ich znajomości. Widocznie, jako utrzymane na poziomie filozoficznym, z powodu braku filozoficznego przygotowania pozostały dlań niedostępne.

Pozatem poszczególne zagadnienia rozwiązuje Wężyk w duchu takich estetyków niemieckich, jak Sulzer, Bouterwek i t. d.

Głównie estetycy niemieccy lubili przypisywać poezyi uniwersalny i syntetyczny charakter, zdolność ujmowania w formach symbolu ostatecznych praw bytu.

Nieinaczej też określa istotę poezyi i Wężyk:

Uczuć co jest piękność i prawda, nie jestże to objąć całą najważniejszych dociekań i rozmyślań mędrców dziedzinę?

¹⁾ T. III, s. 41—42.

²⁾ T. III, s. 47.

³⁾ T. III, s. 35.

Lecz wyżej nad nich ma sobie wskazane stanowisko poeta. On na mozolnej drodze dociekań i rozmysłów zgromadzone prawdy, w żywym i naocznym wystawia obrazie¹⁾.

Pokrewieństwo tych myśli z estetyką niemiecką uwidoczni nam zestawienie ich z odpowiednimi teoremami np. Bouterweka:

Das Eigentümliche der poetischen Schönheit ist ihre intellectuelle Universalität. Das Reich der Poesie umfasst alles Denkbare.

Dies ist das grosse Geheimnis des poetischen Genies das Einzelne hinzustellen als etwas Einzelnes, und doch aus ihm das Gefühl des Allgemeinen reden zu lassen, das den Menschen ergreift, wenn er an das Ganze der Natur und des menschlichen Lebens denkt.

Lwów.

(Dokończenie nastąpi).

¹⁾ T. III, s. 36.