

Henryk Szucki

Asnyk wobec walki romantyków z pozytywistami o przedmiot sztuki

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 29/1/4, 52-74

1932

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.

HENRYK SZUCKI.

ASNYK WOBEC WALKI ROMANTYKÓW Z POZYTYWISTAMI O PRZEDMIOT SZTUKI.

Walka romantyków z pozytywistami na terenie estetyki toczyła się, pomijając inne z teorią piękna związane problemy, o przedmiot czyli treść dzieła sztuki. Wysuwano więc na pierwszy plan zagadnienie, czy treścią dzieła ma być absolut — idea, lub wartości bytujące w idealnym od człowieka i czasowych warunków niezależnym świecie (Husserl), a źródłem i tem, co rzecz czyni piękną, ma być duch piękny i jego na rzecz wejście (Fichte), czy też bogata i różnorodna rzeczywistość zjawisk w istocie swej pod względem estetycznym obojętnej, dopiero we wzajemnych stosunkach pięknych, lub brzydkich (Herbart). Winę takiego ujęcia kwestji, jeśli chodzi o przedmiot sztuki, ponosi przede wszystkim filozofja despotycznie rządząca estetyką, która prawie zawsze na prawach i teoriach z niej płynących budowała system estetyki, czyto spekulatywnej, czy realistycznej, jak również dążenie zdefiniowania piękna możliwie najzwężlej, czyto jako ideę w zjawisku, czy też jako algebraiczną formułkę, ujmującą wzajemne między sobą stosunki zjawisk. Walka ta o motyw-ideę, czy o motyw-zjawisko, była właściwie walką o przewagę treści nad formą, lub odwrotnie, walka dawna, którą np. w malarstwie stoczono już w 15 i 16 wieku, a która doprowadziwszy zwolenników treści lub formy do bankructwa, kazała im szukać w helleniźmie, czy średnio-wieczu ratunku przed bankructwem. Ta walka rozgorzała na nowo, gdy romantyzm i filozofja idealistyczna odnowiła ideę Platona jako motyw sztuki, a pozytywizm Comte'a i formalizm estetyczny Herbartu uznał zjawisko i jego stosunki, a więc formę za istotę piękną, uważając motyw, czyli treść dzieła za rzecz dla artysty estetycznie obojętną. Jeśli chodzi o szczegóły, to Schellinga definicja sztuki, jako pełnego przedstawienia idei¹,

¹ Schelling: System des transc. Idealismus 1800, str. 456.

określenie piękna przez Hegla, jako Absolutu w istnieniu zmysłowem¹, Solgera piękna, jako objawienie się Boga w rzeczach² i innych, jak np. Vischera i Carriera są zbyt znane, by nad nimi dłużej się zatrzymywać³.

Wspólne im wszystkim jest określenie piękna jako idei uzmysłowionej w zjawisku. Jeżeli zaś chodzi o naszych estetyków, Kremer, chociaż zdaje się szukać w dziele sztuki indywidualności, a nie typu związanego pojęciowo z ideą (jak np. u Schopenhauera), to jednak szuka w niem wzoru pierwotnego, który jest wieczny, a w rzeczywistości nas otaczającej, nie zdołał się wyrazić z powodu „niesforności materiału“⁴. Stąd to — jak mówi — ideał w sztuce przywraca ten wieczny wzór, czystą formę w rzeczywistości niespotykaną, jak nie spotyka się w życiu koni takich, jakie maluje Vernet, lub Suchodolski⁵. Libelt znowu, idąc za Heglem, za przedmiot sztuki uznaje ideał, t. zn. „ideę obleczoną w doskonałość formy“, okrywają tę ideę „obłoczem zewnętrzności“⁶. I u Mochnackiego bezwarunkowym postulatem sztuki jest wcielanie nadzmysłowych wyobrażeń⁷, żywiołem zaś umysłu jest świat idealny i eteryczne dążenie, w którym indywidualność poety stopniami niknie i stopniami jednoczy się z Wszeghółem⁸. Z poetów Krasiński w liście do Słowackiego określa poezję jako „wieczne przewidzenie najwyższych form, jakie czy na ziemi, czy na niebie przybiorą kiedyś realne życie“⁹.

Rzecz zrozumiała, że tego rodzaju ograniczenie przedmiotu sztuki do idei, bardzo często w duchu platońskim pojmowanej, a pomijanie świata zjawisk musiało wywołać reakcję, tem silniejszą, że martwa idea jako przedmiot sztuki była dla samej sztuki niebezpieczna. Zrozumieli to już nawet sami romantycy, niektórzy z nich bowiem, jak np. romantycy francuscy zgrupowani koło Globu, żądali malowania nie martwych idei, lecz ludzi, nie typów, lecz indywidualiów¹⁰.

Ujęcie zresztą takie kwestji było nawet z punktu widze-

¹ Falekenberg: *Historja filozofji nowożytnej* 1895.

² Schasler: *Kritische Geschichte der Aesthetik*, 1872, str. 887.

³ Schasler: *Aesthetik*. Ponadto Lemcke: *Estetyka w tłum. pol.* 1882, str. 11.

⁴ Kremer: *Listy z Krakowa 1855*, 1. List 1.

⁵ *Ibid.* List 9. Celem sztuki jest „uzmysłowienie nieskończoności, tej prawdy wiekuistej, która zawsze jest jedna, zawsze ta sama“.

⁶ Libelt: *Estetyka, czyli umnicstwo piękna 1849*, str. 155. Ideał określa tak: „treścią jego jest myśl Boża, zwana ideą, będąca żywotnem i postępowem rozwijaniem się z siebie, formą jest każdoczesny tego rozwoju pojaw, czyli obłocz zewnętrzna“.

⁷ Mochnacki: *Pisma w. wyd. Śliwińskiego 1910*, str. 149.

⁸ *Ibid.*, str. 7.

⁹ Krasiński: *Myśli o sztuce*. Zebrał G. Siedlecki 1912. Przesmycki w artykule „Kilka słów o krytyce“ (*Pro arte*) żąda od artysty, by nie kopiował zjawiskowego płaszcza, lecz by docierał do istoty rzeczy.

¹⁰ Łucki: *Rozwój teoryj romantycznych we Francji. 1919*, str. 103.

nia techniki artystycznej niemożliwe. Ideału bowiem platońskiego bezprzestrzennego i beczasowego, jako typu stałego pewnej klasy rzeczy, albo piękna absolutnego, sztuka operująca materiałem nieidealnym, uchwycić nie jest w stanie, a gdyby nawet jej się to udało i ideał nieruchomy w swej doskonałości stał się jej przedmiotem, sztuka byłaby zmuszona do przedstawiania bezruchu, braku życia, dzieło zaś byłoby tem doskonałsze, im bardziej zbliżałoby się do tej idei, czyli im lepiej oddawałoby bezruch i brak życia, widoczny — jak mówi Veron — w nieruchomej pogodzie bogów Fidjasza¹. Sztuka tak pojęta byłaby sztuką pozorów, czy fałszów, gdyż, nie mogąc wejrzeć w istotę rzeczy i absolutnego piękna, zmuszonaby była do malowania tylko jego blasków, byłaby, jak to zgodnie ze swą teorią określił ją Platon, *εἰδωλοποιητική*, artyści zaś operujący pozorami byłiby kuglarzami, mniej cenionymi od krawców². Uczynienie ponadto idei przedmiotem sztuki, musiałoby pociągnąć za sobą skostnienie formy, przepisy i brak ewolucji w pojmowaniu piękna, słowem to, co było w klasycyzmie, a przeciwko czemu, w imię *verité* wystąpił romantyzm, nie widząc, że i jemu grozi podobne zło, przeciwko któremu w imię tej samej znowu *verité* wystąpił realizm³.

To przeświadczenie, że rzeczywistość daje pozory piękna a nie samo piękno, czyli ideę, kazało zapewne szukać tego piękna w podmiocie — duszy, będącej tą ideą, poza którą nic niema. Tą drogą rozumowania szedł, o ile się zdaje, w swych estetycznych rozważaniach Fichte, niestety, jak niegdyś Platon, doszedł do absurdu i bezwzględnego pogardzenia rzeczywistością, uważaną raz za wypływ ducha, więc za piękną, drugi raz za ograniczenie ducha, a więc brzydką. Kiedy zaś należało patrzeć na rzeczywistość tym podwójnym sposobem, zależało od ducha, który z siebie — niezależny od zewnętrznego doświadczenia — czerpał jedynie motywy do dzieł. Ten subiektywizm ujmie potem Schlegel w prawo poezji romantycznej brzmiące, że: „Die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leidet“. Równocześnie sławna tęsknota romantyczna była w rzeczywistości absurdem. Duch bowiem tęsknił do czegoś, czego poza nim, w myśl filozofii Fichtego, nie było, była to więc tęsknota za czemś nieokreślonym, za fałszywą nieskończonością, za próżnią, którą Fichte jednak będzie się starał nazwać Bogiem. Takimi mniej więcej drogami chciała iść estetyka spekulatywna, po wzgardzeniu rzeczywistością, szukając idei piękna w samowoli artysty i w jego wyszukiwaniu fikcyjnych motywów dzieła. Na szczęście sami artyści wbrew filozoficznym teorjom przeczą,

¹ Veron: Estetyka w tł. pol. 1893, str. 92.

² Schasler: Aesthetik, str. 78 i nast.

³ Rzeczywiście Platon nie uważał za piękne rzeczywistych form, barw, czy dźwięków, lecz abstrakcyjną formę, lub barwę — pierwiastki więc niezmiennie.

jakoby w dziełach usiłowali uzmysławiać ideę, często pojmaną, jako coś typowego, przeciwnie, twierdzą, że przy tworzeniu zajmuje ich przede wszystkim bogata indywidualność i różnorodność zjawisk, w człowieku zaś to przede wszystkim, co stanowi jego odrębność¹. Rzecz zrozumiała, że walka o ideę, jako przedmiot sztuki nie poruszała z początku kwestji wyższości treści nad formą, do czego przyszło później, lecz chodziło w niej w pierwszym rzędzie o prawo rozszerzenia i uzupełnienia tej treści, czyli o prawo wprowadzenia rzeczywistości jako motyw do dzieła kosztem idei. Tak było przynajmniej w Polsce, gdzie pozytywiści, przeszedłszy z filozofji zjawisk Comte'a w dziedzinę sztuki, wnosili w nią nie świat, jak dotychczas idealny, lecz zjawiskowy i o ten świat walczyli, później dopiero i to przede wszystkim w malarstwie realności, czerpiąc z teoryj estetycznych Herberta, uczynili treść — motyw dzieła rzeczą drugorzędną, a nawet obojętną, na pierwszy plan wysuwając technikę, której zresztą nadużywano, jak nadużywano i „dokumentów“, do czego sam Zola się przyznaje, a częstokroć pomijano zupełnie idealną stronę życia, jak to przed pozytywizmem uczynił w wieku 18. Baumgarten, biorąc jedynie rzeczywistość za przedmiot sztuki, a usuwając z dzieła wszystko idealne, jako nienaturalne, a więc i nieestetyczne, między innemi i fikcję poetycką jako „nie-nature“. Niestety, to nadużywanie faktów uchodziło w oczach idealistów za równoznaczne z istotą realizmu, któremu zarzucano mechaniczne kopiowanie natury bez udziału duszy artysty, gdy tymczasem był on silną reakcją przeciwko pogardzie ziemi, filozofji idealistycznej i estetyce spekulatywnej, która nie tłumaczyła często niczego, a zaciemniała wiele. Za realizmem przemawia już choćby ten fakt, że rzeczywistość jest dla artysty rodzajem podbudowy dla doskonalszej rzeczywistości i jest nieodzownym warunkiem do wytworzenia iluzji. Słusznie mówi Volkelt, że tam, gdzie niema związku między rzeczywistością sztuki i życia, musi powstać fałszywy idealizm „verschrobene Romantik, unpsychologische Verstiegenheit, läppische Narrheit“².

Zresztą — jak była o tem wyżej mowa — przedmiot sztuki nie stanowi o jego wartościach estetycznych, a wybór treści dzieła winien być dla artysty do pewnego stopnia obojętny. Stwierdzają to estetycy. Veron np. wyraźnie mówi, że chociaż wybór przedmiotu nie jest dla sztuki zupełnie obojętny, nie stanowi jednak integralnej części dzieła estetycznie rozważa-

¹ U nas Witkiewicz w walce ze Struvem i księdzem Morawskim (Sztuka i krytyka u nas).

² Volkelt: System der Aesthetik B. 3. 1914, str. 334. W Aesthetik des Tragischen 1917, str. 1, chęć wyprowadzenia teoryj estetycznych z pojęć, jak to czyniła estetyka spekulatywna, nazywa „Selbsttäuschung und Despotismus des Behauptens“.

nego¹, a nauka, jak: astronomja, fizyka, czy geologia może dać nowy motyw sztuce i tworzyć nową poezję „córę nauki“². Ze współczesnych estetyków Volkelt oświadcza się za nowym przedmiotem, jakim jest np. nauka, domagając się jedynie, by ten przedmiot w czasie aktu twórczego był już u twórcy materialem gotowym, przeżytym, a nie w stadium badania, słowem, winien wyzbyć się charakteru pojęciowego, a zabarwić się do pewnego stopnia uczuciowo³. Chodzi więc Volkeltowi nie o przedmiot, lecz o pewien umiar artystyczny, by przez wprowadzenia niezabarwionego uczuciowo przedmiotu nie tworzyć poezji dydaktycznej, a przedewszystkiem o talent, gdyż od niego, a nie od kierunku literackiego, czy przedmiotu zależy wielkość dzieła⁴). Że przedmiot w sztuce, o który tak walczyła estetyka spekulatywna, jest rzeczą podrzędną, wskazują pewne kierunki malarstwa rodzajowego na przełomie 16 i 17 wieku, w 19 zaś wieku pewien kierunek malarski w Niemczech w okresie naturalizmu umyślnie nawet wybierał motywy brzydkie, by zmusić publiczność do sądzenia dzieł nie z punktu widzenia piękna przedmiotu, lecz talentu i umiejętności wypowiedzania się⁵. Zresztą najskrajniejszy nawet naturalizm nigdy nie starał się o przedstawienie w dziele nagich dokumentów, czy zjawisk życia, lecz przepuszczając je przez subiektywizm twórcy, kładł na nich piętno indywidualności twórcy, a zatem pozostawiał wiele inwencji artystycznej mimo, że ona musiała ściślej, niż kiedy indziej, trzymać się rzeczywistości⁶. Jak zresztą przedmiot jest rzeczą płynną, to znaczy raz piękną, innym razem brzydką, widzieliśmy u Fichtego, tutaj możnaby jeszcze przytoczyć ironją zabarwione, nie mniej słuszne rozważania Witkiewicza. Otóż, według niego, drobne akcesoria, z punktu widzenia malarskiego drugorzędne, mogą tę samą treść uczynić raz romantyczną, drugi raz realistyczną. Trucie się np. chłopki główkami zapalek jest tematem romantycznym. A zatem za-

¹ Veron: Estetyka, str. 63.

² Sztukę, mówi Veron, stanowi osobowość artysty, a różnica między dawną, a obecną poezją, polega na tem, że ten sam artysta dawniej szukał czegoś nadludzkiego, dziś zwraca się do prawdy i przyrody, która, chociaż naukowo zbadana, nie mniej może zapalać wyobraźnię poety (Estetyka, str. 378).

³ Aesthetik, Z. 3, str. 204. U nas na tem samem stanowisku stoi Matuszewski („Sztuka i społeczeństwo“, Tyg. ilustr. z r. 1899). Patrz nadto Christiansena: Filozofja sztuki w tłum. pols. 1914, gdzie mówi, że piękno przedmiotu nie jest równoznaczne z wartością estetyczną. Posnett w Literaturze porównawczej (tłum. pol. 1896) widzi w wielkich ideach naukowych źródło dla poezji „mało dotąd wyzyskiwane“, str. 432.

⁴ Witkiewicz: Sztuka i krytyka u nas.

⁵ Volkelt: Aesthetik, Z. 3, str. 345.

⁶ Słynne określenie sztuki przez Zolę. To samo było i w sztuce 18 w., gdzie pod ideą rozumiano umiejętność dobrego wybierania materiału, leżącego w naturze, a nie tworzenie rzeczy fikcyjnych (R. Meng: Gedanken über die Schönheit w wyd. Hellera. Recl. Bibl. Nr. 627).

pałki, puhar, postawa i ubranie bohaterów, czynią treść przedmiotem, raz dzieła romantycznego to znowu realistycznego. Dzieła zresztą o przedmiocie pospolitym, nie wznoszącym — jakoby tego pragnął u nas Żmigrodzki — ducha widza w niebo¹, a więc dzieła Caravaglia, malarza włóczęgów, Milleta, czy Courbeta, a u nas Gierymskich, zwłaszcza Maksymiljana, co więcej dzieła sztuki, jak garnki i kilimy wskazują, że nie przedmiot, lecz talent i osobowość artysty i jego sposób wypowiedzania, decydują najęściej o wartości dzieła².

Rozważania dotychczasowe, mające na celu stwierdzenie tej prawdy, że przedmiot dzieła nie stanowi o jego wartości, przeniesiony na grunt walki romantyków z pozytywistami, toczącej się zwłaszcza u nas właśnie o ten przedmiot, już teraz wskazują, że walka ta, tocząca się o rzecz w sztuce prawie że obojętną, polegała w dużej mierze na obopólnym nieporozumieniu³. Nie wynika bynajmniej z tego, jakoby walka była nieistotna. Za wiele było między estetyką spekulatywną a realistyczną istotnych przeciwieństw, by nie miało przyjsć do walki⁴, tylko powtarzam wysuwanie przedmiotu sztuki na plan pierwszy i czynienie z niego sztandaru szkół, paczyło obraz walki, a pozytywistów stawiało często w niejasnym świetle. Przyczyniało się jeszcze do tego niezawsze szczęśliwe, jeśli już nie utożsamianie, to przynajmniej stawianie obok siebie pozytywizmu i materializmu i przypisywanie pierwszemu cech i dążeń drugiego⁵. To przenoszenie zarzutów natury etyczno-praktycznej na estetykę, powiększało jeszcze bardziej chaos poglądów i dążeń epoki i było przyczyną ataków brutalnych i niesmacznych, jakie idealiści kierowali pod adresem młodych⁶. Jednym z nich i bodaj, że najważniejszym, a wynikającym z zapatrywania na przedmiot sztuki był zarzut, że pozytywizm jest przeciwny wszelkiej estetyce i pięknu, zarzut zrozumiały, gdyż pozytywizm i realizm za przedmiot sztuki brały wszystko, co nas

¹ Żmigrodzki: Krótki zarys historii sztuki 1908. T. 3, str. 337 i nast.

² Bayet: Krótki zarys historii w tłum. pol.

³ Problem tematu jako rzeczy niedecydującej o wartości dzieła, poruszył u nas Matuszewski w „Twórczość i twórcy“ 1904

⁴ Wiele światła na te różnice rzuca dzieło Przewóskego: Krytyka literacka we Francji 1899.

⁵ Weber: Histoire de la philosophie européenne, str. 326 i 536/7. Littré: A. Comte et la philosophie positive 1863, str. 86 (o różnicy w światopoglądach). Cech materializmu podanych przez Vogta w „Köhlerglaube und Wissenschaft“ 1855, str. 118, nikt w pozytywizmie nie znajdzie. U nas utożsamiają pozytywizm z materializmem i darwinizmem: Tyszyński: Darwinizm i pozytywizm .. Bibl. warsz. 1873. T. I. (Metodę pomieszał z teorią ewolucji). Kraszewski: Pozytywizm... Bibl. warsz. 1869, t. 2. Smolikowski: Religja pozytywna Bibl. warsz. 1875, t. 2 i 3.

⁶ Wrotnowski, broniąc zabójcy mówi, że pchnęły go do zbrodni dzieła Darwina, Comte'a i Milla (Przeł. tyg. 1873. Echa warszawskie). Kłósy znowu w numerze 415 odbiły na pierwszej stronie popiersie Milla, na ostatniej zaś wizerunek małego złodzieja, kradnącego z cukierni srebrne łyżeczki. Miało to oznaczać ewolucję.

otacza, a więc i rzeczy brzydkie, unikając Absolutu i idei, przedmiotu, według estetyki spekulatywnej, dla dzieła sztuki jedyne, czyniącego dzieło pięknem. Brały rzeczywistość, a nie świat idealny. Tymczasem, jak mówi u nas idealista Gołuchowski, gdy się opuści świat idei i wejdzie się w życie, chwytą nas zimno, przerażenie, jak — gdybyśmy byli objęci ramionami śmierci¹. Przeniesienie pogardy ziemi z filozofii do estetyki nie mogło pozostać bez konsekwencji. Nie może być mowy, według idealistów, o pięknie tam, gdzie przedmiotem sztuki są laboratorja, fabryki i „teatra anatomiczne“², pospolita i zdawkowa praca³, hasła fabryczno-przemysłowe o kielni i młocie⁴, a gdy te motywy staną się przedmiotem dzieł, dzieło przestaje być sztuką, staje się wierszowaną tendencją, poezja ginie⁵. Przedmiot bowiem, według idealistów, prozaiczny nie może pobudzić nikogo do potężnej pieśni⁶, ochładza bowiem uczucie⁷, gdyż jest wyrazem pojęć pozytywnych, z którymi łączy się pojęcie utylitaryzmu⁸, jeśli zaś chodzi o inwencję artystyczną, to miejsce siły artystycznej z nieba pochodzącej, zajął zmysł spostrzegawczy, obserwacja⁹. Nic więc dziwnego, mówią idealiści, że poezja, królowa serc, zmieniła się w bawidełko mołochu¹⁰, że kosmopolityzm zastępuje w sztuce miejsce dawnych motywów narodowych¹¹, że ideały giną, a giełda staje się najwyższym wyrazem życia¹². Co się tyczy ostatniego zarzutu, to wypłynął on z niezawsze szczęśliwego utożsamienia materializmu z pozytywizmem, a już napewno z przekonania, że cała praktyczność ówczesnej epoki wypłynęła z pozytywizmu, chociaż już na wiele lat przed nim istniały w Polsce hasła pracy organicznej¹³, co się zaś tyczy tendencji, to ta w znaczeniu szerszem

¹ Gołuchowski: Die Philosophie in ihrem Verhältnisse zum Leben. 1822, str. 149. Jest tu pogarda nauki, która prowadzi człowieka „in eine öde Wüste, wo alles verdort ist“ str. 139.

² Kaszewski: W kwestji pozytywizmu. Bibl. warsz. 1876, t. I, str. 227.

³ T. J. Choiński: Typy i ideały beletrystyki polskiej, 1888, str. 183.

⁴ Kasprowicz: Album współczesnych poetów polskich, 1899. (Przedmowa).

⁵ Choiński: Typy... str. 180. Tem tłumaczy Choiński zjawisko zmniejszania się produkcji artystycznej w okresie pozytywizmu, choćby mógł wytłumaczyć np. i tem, że po okresach zbyt bujnej działalności literackiej następuje zawsze okres ciszy i zmęczenia.

⁶ Ibid.

⁷ Niwa, t. 8. Artykuł „Nasza młodzież“.

⁸ Kaszewski: W kwestji pozytywizmu. str. 226.

⁹ Choiński: Pozytywizm warszawski, 1885, str. 15.

¹⁰ H. Struve: Synteza dwóch światów, 1876, str. 9.

¹¹ Choiński: Typy... str. 207. Inaczej patrzy na to Orzeszkowa (Patrijotyzm i Kosmopolityzm. 1880, str. 133), wierząc, że kosmopolityzm zdrowy może przynieść patrijotyzmowi ważne udoskonalenia. Kosmopolityczną sztukę uwielbia Comte w Cours de la phil. pos. t. 6, str. 160 (Chacun de beaux arts a eu son mode spécial de stimuler directement la sympathie permanente des peuples européens)...

¹² Struve: Synteza dwóch światów.

¹³ Drogoszewski: Pozytywizm polski (Encyk. wychow., t. 9, z. 10, 1923).

wzięta, jako chęć ukształtowania według pewnej myśli i planu rzeczywistości tak realnej, jak i idealnej wprowadzona do literatury, zepsuła zarówno realizm faktów, o które tak chodziło pozytywizmowi, a które tendencja, jak słusznie zauważył Hennequin, przeinacza¹, jak i idealizm, który tendencyjnie, upiększając życie i rzeczywistość, lub naginając obraz świata do idei, lub własnego ja, nie stał często w zgodzie ze swymi pierwotnymi założeniami². To nawet pragnienie nagięcia rzeczywistości do ideałów, tkwiących w duszy człowieka i niemożność osiągnięcia tego, uważają niektórzy z pisarzy za główną przyczynę odsunięcia się od romantyzmu i przejścia na stronę realizmu i naturalizmu. Kto bowiem, mówi historyk literatury Schmidt, gardzi rzeczywistością, ponieważ ona nie odpowiada jego idei, ten wkrótce wzgardzi ideałami, ponieważ im żadna rzeczywistość nie odpowiada³. I jeżeli ludziom chce się wmówić, jak to czynił romantyzm, że moralność jest iluzją, gdyż jest zależna od mego ja, to ci ludzie zwrócą wkrótce zainteresowanie w stronę słabostek natury ludzkiej, w sztuce zaś malować będą z lubością otchłań zbrodni i nędzy⁴. Nie wynika z tego, jakoby tendencja była w dziełach sztuki dobra, zwłaszcza tendencja przytłaczająca sobą artyzm dzieła, którą pozytywizm często grzeszył⁵, lecz z drugiej strony zarzucanie tendencji społecznej pozytywistom przez romantyków uznających, powiedziałbym, tendencję etyczno-filozoficzną, paczącą obraz świata i zdrową moralność, było często za surowe i niesprawiedliwe⁶. Wracając do przedmiotu sztuki, głównego źródła nieporozumienia i walki, a równocześnie, jak twierdzą idealisci, zimna pozytywistycznego, wroga uczucia i fantazji⁷, to najlepiej

¹ Hennequin: *Zasady krytyki naukowej* w tłum. pol. 1892.

² *Ibid.*

³ Biese: *Deutsche Literaturgeschichte* 1921. 3, str. 550. Rodził się z tego pesymizm, nieodłączna cecha romantyzmu, na który zwrócił uwagę Lange w *Hist. fil. mat.* (tłum. pol. 2. 1881, str. 491). U nas Zdziechowski: *Pesymizm, romantyzm, a podstawa chrześcijaństwa* 1915.

⁴ *Ibid.*

⁵ W naszej literaturze przesadą na punkcie tendencji grzeszy autor artykułu: *Utylitaryzm w sztuce* (Niwa, t. 2, 1872), gdy pisze, że bez tendencji niema dobrego dzieła sztuki, są tylko mniej lub więcej pięknie wyrobione fatalaszki.

⁶ Pfleiderer: *Geschichte der Religionsphilosophie*. 1883. 1, str. 253. Huch: *Ausbreitung und Verfall der Romantik* 1902, str. 357.

⁷ Zarzut ten nie był słuszny. Ograniczenia uczucia i roli fantazji, tak wybujałej w romantyzmie, nie można jeszcze uważać za usuwanie ich ze sztuki. Comte np. nie usuwa ze sztuki uczucia, jedynie pragnie utrzymać je w pewnych granicach, a fantazję przez oparcie o rzeczywistość uczynić prawdopodobieństwem (*Cours de la philosophie pos.*, t. 6, str. 548). Tego prawdopodobieństwa domagać się będzie u nas Krupiński (*Romantyzm i jego skutki*), a Chmielowski w *Genezie fantazji* (Niwa 872), nie chce opierać fantazji o niebios stropy. Pilecki w „*Stanowisku poezji wobec pozytywnego kierunku naszej umysłowości*“ (*Przeł. Tyg.* 1873) nie usuwa również uczucia i fantazji, bez której, jak mówi, niema poezji, domaga się jedynie, by fantazja była „*córą rzeczywistości*“.

jak się zdaje zapozna nas z nim sam Comte, który aczkolwiek własnej estetyki nie stworzył, niejednokrotnie o niem mówi. Przedmiotem zatem sztuki, jak mówi, będzie „le nouvel homme en présence du nouveau dieu“, którym to bogiem jest, jak wiadomo, ludzkość¹. Sztuka więc otrzymawszy za przedmiot ludzkość i człowieka na miejsce Absolutu estetyki spekulatywnej, będzie teraz opiewała „les prodiges de l'homme, sa conquête de la nature, les merveilles de sa sociabilité“², co się zaś tyczy ludzkości, to jej ciągłą walkę „contre une douloureuse fatalité, devenue une source de bonheur et de gloire, sa lente evolution préliminaire et ses hautes espérances prochaines“³. Ponadto winna sztuka krzewić „la culture des sentiments bienveillants“⁴, a pośrednicząc między teorią a praktyką, między uczuciem a rozumem, winna nadawać pojęciom przez filozofję stworzonym szatę obiektywną, realną, bez której te pojęcia z racji swej abstrakcyjności nie mogłyby wywierać wpływu i posiadać wartości praktycznej, winna ponadto umoralniać obyczaje i rozbudzać życie umysłowe⁵. Stąd sztuka i estetyka winne czuwać nad kolebką i wychowaniem dzieci⁶. Zwraca tu uwagę wyolbrzymienie roli sztuki w życiu społecznym, której kult zbiorowości w przeciwstawieniu do indywidualizmu poezji romantycznej tłumi subiektywizm romantyka z pożytkiem — według Letourneau'a — dla przyszłej prawdziwej estetyki⁷.

Niezrozumiałe wobec tego są uwagi jednego z naszych poetów, że pozytywizm roli sztuki, jako czynnika społecznego nie uznawał⁸. Równocześnie Comte broni się przed zarzutem, jak widzieliśmy, wynikającym z poglądu na przedmiot sztuki, jakoby był przeciwny, lub niedoceniał dzieł pięknych i jakoby jego filozofja zabijała sztukę⁹. Rzecz się ma — według niego — wręcz przeciwnie. „Le culte de véritable Grand-Être lui (t. zn. sztuce) ouvrira bientôt une carrière inépuissable en l'appelant surtout à idéaliser notre existence collective, dont l'antiquité

¹ *Système de la politique positive* 1851, I, str. 342.

² *Cours de la philosophie pos.*, t. 6, 1908, str. 546.

³ *Système*, str. 430.

⁴ *Ibid.* str. 300. Nadto: *Cours* 6, str. 95.

⁵ *Système*, I, str. 315.

⁶ *Ibid.* I, str. 302. W wychowaniu każe Comte zwracać uwagę przede wszystkim na wartości estetyczne, a nie na wykształcenie, raz, że to odpowiada historycznemu rozwojowi ludzkości („puisse l'essor esthétique de l'humanité a précédé son développement scientifique“), a odwrócenie porządku byłoby „egalement funeste au coeur et à l'esprit“ (I, str. 280), po drugie estetyka rozwija „notre instincte de la perfection“ (I, str. 282. 4, str. 52). Albo w *Système* 4, str. 52: „dans l'ensemble de l'éducation positive l'art ne doit, pas avoir moins de part, que la science“.

⁷ Posnett: *Literatura porównawcza*. Tu L. mówi, że wybujałemu indywidualizmowi należy przypisać nieład i bezpłodność w literaturze, że w przyszłości wielkie dzieła będą powstawały pod tchnieniem sympatji społecznej i ogólnoludzkiej, str. 431.

⁸ Kasprowicz: *Album współczesnych poetów polskich*.

⁹ *Système*, I, str. 279.

ne put lui offrir qu' une faible ébanche, peu favorable a la haute poesie"¹, jeśli zaś rolę sztuki ogranicza, to czyni to dlatego, że sztuki zadaniem jest ogrzewanie i doskonalenie życia ludzkiego, a nie kierowanie niem (mais sans devoir jamais la diriger) gdyż „le prétendu régne deviendrait encore plus corripueur, que celui de la raison"². To przeciwstawianie się estetyzmowi Schellinga z jego despotyzmem piękna we wszystkich dziedzinach życia ludzkiego było dalszą, obok przedmiotu sztuki, przyczyną zarzutu antyestetycznego stanowiska pozytywizmu. Comte jeszcze i gdzieindziej szuka tych przyczyn. Widzi je w przewadze matematyki z jej skłonnością dowodzenia tam, gdzie trzebaby raczej czuć³. Wiadomo zaś, jaką rolę odegrała matematyka w systemie Comte'a. Pozytywiści polscy w domaganiu się zmiany przedmiotu sztuki na korzyść rzeczywistości i zjawisk świata realnego idą przeważnie po linii żądań Comte'a. W przekonaniu, że ich przedmiot sztuki raczej korzyść, niż szkodę przynosi dziełom, domagają się wzbogacenia treści przez dodanie do wewnętrznego świata artysty świata zjawisk, nie gardząc treścią na pozór nienadającą się do obróbki artystycznej, jaką jest treść czerpana z nauk ścisłych, np. przyrodniczych, w których, jak mówi Prus, można znaleźć zdrowy pokarm dla uczucia i rozumu, piękno obok pożytku⁴.

Ta właśnie natura, lekceważona przez skrajny subiektywizm takiego np. Fichtego, naturalnie jako natura stworzona, a nie tworząca⁵, zajęła w realizmie miejsce idei, a im większy gwałt był jej przez idealistów zadawany, a formy jej jak i rozumu poniewierane, z tem większą gwałtownością wciskała się do sztuki realistycznej⁶. Z nią jako Fetyszem wielkim Comte'a musiała wejść do sztuki i istota wielka, Grand-Être, Ludzkość, pojmowana jako zbiór społeczeństw i rodzin z wykluczeniem jednostek, gdyż w sztuce groziłoby to kultem jednostki tak wybuchającym w dobie romantyzmu⁷. Przedmiotem więc sztuki winna być, według pozytywistów, ludzkość i ziemia i tej ludzkości ciągły postęp intelektualny⁸, idealizowanie ludzkości i zdarzeń

¹ Ibid. str. 339. W Cours mówi, że jego nowa filozofja okaże się bardziej sprzyjającą rozwojowi sztuk pięknych, niż filozofja teologiczno-metafizyczna (6, str. 411). Z naszych zwolenników pozytywizmu to samo powie Pilecki (Stanowisko poezji... Przegl. tyg. 1873): „Wiek nasz przedstawia niewyczerpane źródło poetycznego żywiołu, śmiało nawet powiedzieć można, jest on poetyczniejszym od przeszłych wieków“.

² Système, 1. str. 280.

³ Cours, 6, str. 410.

⁴ Artykuł „O elektryczności“ (Niwa 1872, t. I, nr. 7).

⁵ Mochnacki: Pisma w wyd. Śliwińskiego.

⁶ Kremer: Listy z Krakowa 1855, list 3. Dawna sztuka, mówi, poniewierając formami natury i zdrowym rozsądkiem, paczyła czyste formy piękności. Dlatego świat ze wstrętem odwracając się od tych gwałtów dokonanych w państwie sztuki, rzucił się w objęcia realizmu.

⁷ Określenie ludzkości przez Comte'a, składającej się „en cites, puis en familles, mais jamais en individus“.

⁸ Ewolucji w znaczeniu ewolucji Darwina Comte nie uznawał.

według skali prawdopodobieństwa¹, życie², wszelkiego rodzaju idee filozofii naukowej³, psychiczne i społeczne zjawiska wieku⁴. Ponieważ do ujęcia tego przedmiotu nie wystarczy wglądanie jedynie we własnego ducha, winni więc artyści kształcić zmysł obserwacji, wzbogacić umysł wiedzą i znajomością nauk społecznych, a przede wszystkim winni być obywatelami „przykładającymi się do rozwoju moralnego społeczeństwa”⁵. Równocześnie z ogłoszeniem swego credo, pozytywiści przystąpili do krytyki swych przeciwników, którymi bynajmniej nie byli właściwi romantycy w rodzaju np. naszych trzech wieszczów, lecz ich niedołążni naśladowcy, epigoni, a celem ich ataków nie był zdrowy romantyzm, jako konieczny objaw ewolucji piękna i tej ewolucji nieodzowny stopień, lecz jego faza ostatnia, t. zn. romantyzm zdegenerowany i jego manieryzm, frazeologia, ckliwość i szablonowość, a przede wszystkim jego pustka, wypełniona jedynie olbrzymimi pretensjami i roszczeniami do odsuwającego się od niego społeczeństwa⁶.

Rzecz w historii literatury nienowa. Swego czasu i romantyzm, zwracając się przeciwko klasykom, nie zwrócił się przeciwko właściwej starożytności, gdyż nawet często swe dzieła jej pięknem i myślami wzbogacał, lecz przeciwko t. zw. nowożytnym klasykom i ich manieryzmowi. Zarzuty zresztą stawiane romantykowi są tego rodzaju, że nie mogły odnosić się do właściwego romantyzmu — byłyby bowiem w swej nieprawdzie śmieszne. Z drugiej strony pozytywiści niejednokrotnie wyrażali swój zachwyt i uwielbienie dla trzech wieszczów. (Z wyjątkiem może okresu mistycznego u Słowackiego. Lecz tego nie zawsze i nie-pozytywiści uznawali). Zarzuty są tego rodzaju: Erotyka romantyków jest ckliwa, ślamazarna i zamknięta w sonetach do białej róży, w dziełach ich brak myśli i poczucia rzeczywistości, cechuje ich pogarda dla wiedzy i niezajomość spraw społecznych, obojętność i pogarda dla ziemi, smutek i pesymizm tak zaraźliwy, że „nawet praczka, bieląc płótno, jak Elektra, wdycha smutno”⁷, wreszcie brak poczucia piękna, ładu i pastwienia się nad „ojczystą, słodką mową”⁸.

¹ Krupiński: Romantyzm i jego skutki (Ateneum 1876, t. 2, z. 4).

² Zdziechowski: Szkice literackie, t. 1 (Spór o Piękno).

³ Posnett: Literatura porówn., str. 432.

⁴ Kamiński: O stosunku poezji do życia społecznego (Niwa, t. 1, 1872),

⁵ „Utylitaryzm w literaturze” (Niwa, t. 2, str. 872) i Krupińskiego: Romantyzm...

⁶ O tych epigonach romantyzmu tak pisze Kremer: „tu i ówdzie widzimy jakieś pieśni, poezje pełne surowizny uczuć i myśli, wichrem szалу oderwane od ziemi, co przedrzeźniając wielkiemu przykładowi, unoszą się niby nad rzeczywistością... Im więcej nieładu w myślach, im więcej sprzeczności, im mniej rozsądku, tem niby mocniejszy zapał i szal... Zaiste, są to orły, papierowe latawce, uwiązane na sznurku i puszczane z wiatrem, ręką dziecka z fary”. (Listy z Krakowa, iist 3).

⁷ Asnyk: Wiersz „Replika”.

⁸ Asnyk: Bachantki i Orfeusz.

Zagraniczna krytyka romantyzmu o wiele głębsza i oparta na filozoficznym wykształceniu, szła znacznie dalej i uderzała w istotę romantyzmu, a nie, jak u nas, w zwyrodniałą tylko jego postać¹. Wyjątek stanowi Krupiński. W artykule „Romantyzm i jego skutki“, uderza w istotę estetyki spekulatywnej, a więc w przedmiot sztuki, pojętej jako stopień, po którym wspina się idea bezwzględna w swej wędrówce do zostania duchem bezwzględnym, mówiąc zaś o sztuce romantycznej, zajętej „dialektycznym rozwojem idei bezwzględnej“, zarzuca jej brak wycucia potrzeb społecznych, odosobnienie i rezygnację z roli czynnika, przykładającego się do rozwoju moralnego społeczności. Poza tem, jak mówiłem, walka pozytywistów u nas toczy się z epigonami romantyzmu, a nie z właściwym romantyzmem może jeszcze i dlatego, że nasi pozytywiści mało filozoficznie wykształceni, nie rozumiejąc istoty idealizmu, rzucili się przede wszystkim na te słabostki i cechy, które w każdej szkole, czy kierunku występują po pewnym czasie tem jaskrawiej, im bardziej były nieistotne dla pewnego kierunku.

Że w pozytywizmie było dążenie do ograniczenia roli poezji, chcącej rządzić społeczeństwem na rzecz czyto harmonji czynników decydujących o jego dobru, czy na rzecz rozumu, nie ulega wątpliwości, ograniczenie jednak nie jest równoznaczne z zaprzeczeniem, a jednak tak to ograniczenie w epoce walk zrozumiano. Pilecki np. w cytowanym już wyżej artykule pisze: Pozytywizm jest przeciwny poezji, ale pojętej jako zesłanka z niebios, innej poezji nie jest przeciwny, przeciwnie twierdzi, że cała ludzkość, gdyby ją sama tylko wiedza oświecała bez promienia szczytnych uczuć, nie doszłaby nigdy do swego celu i leniwymby krokiem po drodze postępu dążyła. Ten sam autor pisze dalej: Wstrętnymi nam są płacziwe, miłosne tyrady... ale jeśli ktoś potężnym głosem zaśpiewa pieśń miłości, zawsze z zachwytem słuchać go będziemy. Czyż utwór taki, jak J. Słowackiego „W Szwajcarii“ nie zachwyca nas siłą i pięknnością miłosnego uczucia?². Inny znowu pisarz pozytywista mówi: Wraz z idealistami napawamy się wszystkim, co wzniosłe, piękne, szlachetne i prawdziwe, nie gardząc tworam fantazji, „gdyż bez tej rosy odżywczej powysychałyby kwiaty naszej myśli“³. Autor znowu artykułu „Marzenia“ mówi, że bez ideałów nędzne byłoby nasze życie, domaga się jedynie,

¹ Za granicą wystąpiono przede wszystkim przeciw antyspołecznemu stanowisku genialnej osobowości, artystycznemu, a tak fałszywemu patrzeniu na świat, gdzie estetyczny pogląd na rzeczy stawał się uniwersalną i absolutną formą naukowego patrzenia, przeciw chorobliwej fantazji, stojącej ponad prawem i moralnością, słowem przeciw temu więc, co Pflëiderer określił jako Verabsolutirung der Phantasie (Religionsphilosophie 1, str. 252).

² Przegląd tyg. 1871: „Osobiste nawet uczucia poety mogą być wyrażone w poezji, byle tylko były trzeźwe, rozumiałe i stały na szczycie swego wieku“.

³ Chmielowski: Geneza fantazji (Niwa, t. 2, 1872).

by owe ideały coś dobrego zrobiły, nie w krainach fantazji i abstrakcji, ale tu, na ziemi, pośród nas¹. Sam nawet Kruściński, nie ustępujący, jeśli chodzi o nieprzejednane stanowisko wobec romantyzmu, publicystom z Przeglądu Tygodniowego, nie kwestjonuje wartości poezji, domaga się jedynie, by poezja brała udział w dodatnim, lub ujemnym kierunku naszej cywilizacji. Jeżeli zaś chodzi o Comte'a, to jego biblioteka pozytywisty jest pod tym względem nadwyraz ciekawa i charakteryzująca stanowisko pozytywizmu wobec dzieł pięknych. Na 150 tomów tej biblioteki, przypada 30 tomów na samą poezję², w której widzimy takie utwory jak Dantego, Petrarki, Waltera Scotta, Byrona³, a nawet Tysiąc i jedna noc, pełne fantazji i wschodniego czaru, o których to utworach można chyba powiedzieć, że nie służą, przynajmniej bezpośrednio, idei doskonalenia się społeczeństw, równocześnie zaś posiadają obraz życia wewnętrznego twórcy dla społeczeństwa i jego spraw handlowych bez widocznych korzyści. Świat idealny, czy rzeczywisty, jako przedmiot sztuki, a równocześnie i walki młodych ze starymi, określony w tej pracy jako niezawsze istotny, a bardzo często obojętny dla artysty i sztuki nie nazawsze takim pozostawał, krył bowiem w sobie zagadnienie głębokie, które zwłaszcza w malarstwie wystąpi na plan pierwszy, a mianowicie, czy istotę dzieła stanowi treść, czy forma. Jeśli bowiem estetyka spekulatywna widzi istotę piękna w idei, a więc w treści, a nie w zjawisku, czyli w formie, estetyka zaś realistyczna, czy formalistyczna, uznaje rzecz za estetycznie obojętną, pojęciowo nieuchwytną, piękno zaś widzi w tych właśnie, przez estetykę spekulatywną pogardzanych stosunkach formalnych, to walka między temi dwoma kierunkami estetycznymi toczyć się będzie nie o przedmiot jedynie sztuki, jak to było u naszych romantyków i pozytywistów, ale o istotę piękna widzianą raz w treści idealnej, w wielkich wypadkach dziejowych i głębokich przeżyciach wewnętrznych twórcy, to znowu w technice opracowującej treść, najczęściej błahą, a jeszcze częściej pospolitą, by tem wyraźniej wystąpiły formalne walory dzieła. U nas, niestety, wprowadzenie do tej walki czynników pozaestetycznych, natury politycznej, religijnej, lub etycznej, zrozumiąle ze względu na polityczne położenie kraju, walkę tę ograniczało do przedmiotu, czyli właśnie do tych haseł narodowo-etycznych, a więc ją w jej istocie wypaczało. Równoczesna skłonność narodu do idealizmu i pęd (znowu z pobudek

¹ Niwa, t. 2, 1872, nr. 7.

² Systéme, t. 4, str. 557. Na ścisłą wiedzę przypada również tylko 30 tomów.

³ Nazywa go „Le plus éminent poète de notre siècle“, który jak nikt dotąd, ukazał nam prawdziwe oblicze współczesności i „a seul tenté spontanément cette audacieuse regeneration poetique, unique issue de l'art actuel“. Cours 6, str. 546.

narodowo-politycznych) do idealizowania przeszłości i tworzenie, często sztucznie, narodowi ideałów, kazało patrzeć na realizm z nieufnością, może i dlatego jeszcze, że, jak mówi Orzeszkowa, realizm utrudniał bezwzględne idealizowanie przeszłości narodowej, jak i współczesnego stanu społecznego, a „na lutnię wieszczów samych, obok chwalby, naciągał struny surowych upomnień“¹. Gdyby tego nie było, stan polityczny narodu był inny, a przedmiot sztuki (t. zn. w mniemaniu młodych i starych, rzeczywistość bolesna, lub świat idealny bez tej rzeczywistości) nie był tak aktualny, walka, jak zagranicą, nie schodziłaby tak często z estetyki, lub do niej nie wprowadzała wartości pozaestetycznych, toczyłaby się może więcej w granicach rozważań do estetyki należących, jak to było np. we współczesnym malarstwie polskim. Idealisci wtedy, rozglądając się spokojnie w historii sztuki, ze spokojem spoglądaliby na realistów, wiedząc, że istnieje pewne prawo w dziejach sztuki i literatury, a mianowicie, że pewna formuła literacka może panować dłużej, lub krócej, nigdy jednak na zawsze, realisci byłiby pokorniejsi, dowiedziawszy się, że estetyka nie uznaje wyższości tego lub innego kierunku literackiego. Oba zaś te kierunki próbowałaby może pogodzić ta prawda, że każda formuła literacka jest dobra i uprawniona, gdyż jest tylko narzędziem do powstawania piękna, piękno zaś tworzy nie przedmiot, lecz talent, a ten w każdej epoce i w każdym kierunku literackim istnieje i działać może². Próby pogodzenia tych dwóch kierunków podejmą się istotnie liczni estetycy, u nas Asnyk zajmie ciekawe wobec tych kierunków stanowisko.

* * *

Stanowisko Asnyka wobec wyżej omówionego problemu przedmiotu sztuki i jego roli w tworzeniu piękna jest dla epoki przejściowej znamienne, a przedewszystkiem charakteryzujące wysoce jego samego. Nie utożsamiając przedmiotu dzieła z jego estetyczną wartością, obok przedmiotu sztuki romantycznej w postaci Absolutu, idei, czy ideałów, stara się uwzględnić i inne motywy, czerpane z rzeczywistości i z nauk, by niemi odświeżyć i wzbogacić zbyt jednostronnie pojmowany przez idealistów przedmiot sztuki. Co się więc tyczy przedmiotu sztuki idealistycznej, to Asnyk, idąc za idealistami, umiejscawia ideę, czy wartości jak dobro, piękno i prawdę w jakimś idealnym świecie, piękno zaś przeważnie (są tu u Asnyka wahania) czyni pięknem w sobie, an sich, od człowieka i chwilowych warun-

¹ Orzeszkowa: *Patryjotyzm i kosmopolityzm*. 1880, str. 169. Prawdę słów Orzeszkowej potwierdza ideowe łączenie się krakowskich Stańczyków z pozytywizmem.

² Słowa Zoli cytowane u Przewońskiego: *Krytyka literacka we Francji*. t. I, str. 94 i nast.

ków życia nie zależnem. Np. w wierszu „Wieczyste Piękno“, piękno, bytując nad zjawiskami życia, doskonali, według Asnyka, łańcuch istnień, przenika kolejne żywoty, ukazuje źródło bytów, a poznane kieruje dziejami. Wobec takiego zapatrywania się na piękno, nie może ono być uważane za względne, a jako absolutne nie może podlegać ewolucji, co więcej, tego rodzaju ujęcie dominującej roli piękna w życiu jednostki i dziejach ludzkości przypomina estetyzm Schellinga, Schlegla lub Nowalis, według których rozwój mego Ja jak i ludzkości może być jedynie przez piękno urzeczywistniony, inne zaś wartości, jak dobro i prawda w nim jedynie tylko mogą dojść do wyrazu¹. Umieszczenie znowu tego piękna, an sich, w świecie idealnym od naszego niezależnym przypomina Fichtego, a przede wszystkim Platona i Hegla, u którego jedyną rzeczywistością jest idea, a wszystko, co istnieje, istnieje o tyle, o ile bytuje w idei, w wiecznym Logos. W ten sposób istnienie piękna można wytłumaczyć tem, że, jak dobro i prawda, istnieje ono w Logos, piękno to jednak, tam umiejscowione musi ponosić konsekwencje tego rodzaju bytowania, którą jest: beczasowość i niezmiennność. Zdaje się, że wiara w te bezwzględne wartości utrzymuje się i upada z wiarą, lub zwątpieniem w metafizykę Hegla, a może i bliższego Asnykowi Lotzego, u którego również istnieje świat wartości obok świata kształtów i form². Jeżeli mimo takiego ujęcia piękna, Asnyk bardzo często mówi o jego ewolucji, to wytłumaczenie tego może być tylko jedno. Ewolucji podlega zjawisko jako chwilowa forma idei-treści, nie zaś sama treść, która tylko, według Asnyka, zużyte zmienia kształty³. Uznawanie zatem estetyki spekulatywnej jest u Asnyka wyraźne, odnosi się jednak do istoty, a nie drobnych akcesoriów towarzyszących pięknu, które Asnyk bezwzględnie w romantyzmie potępia. Z tem zagadnieniem wchodzimy obecnie w istotę estetyki Asnyka, która, wyszedłszy od przedmiotu sztuki, idzie dalej i porusza problem treści i formy w dziele sztuki i wyższości jednego czynnika nad drugim, czego romantycy i pozytywści nasi, wpatrzeni jedynie w przedmiot, najczęściej nie poruszali. Rzecz naturalna, że Asnyk, jak to zresztą nikt nie czyni, nie kwestjonuje wartości formy dla dzieła sztuki. Nikt bowiem, a więc i on, nie wątpi, że poezja potrzebuje tak treści, jak i formy, chodzi tylko o to, co stanowi istotę i wartość dzieła, a więc, chodzi w tem zagadnieniu o przewagę treści nad formą, lub odwrotnie, słowem, o idealizm w sztuce, lub realizm, często przechodzący, jak u Herbarta, w czysty formalizm estetyczny.

Problem wyższości treści nad formą, lub odwrotnie, po-

¹ Estetyzm Schellinga góruje tu nad etycyzmem, a przede wszystkim nad intelektualizmem Comte'a.

² K. Fischer: Geschichte der neueren Philosophie. B. 8. 1901. str. 1190.

³ Porównaj wiersze Asnyka: „Na zgon poezji“, „Miłość jak słońce“, „Helenie Modrzejewskiej“ i inne.

ruszony w malarstwie w. 18. odnowiony obecnie zajął i Asnyka, który zgodnie z tradycją idealizmu przechyła się na stronę treści¹, co nie przeszkadza, że ją chce zmodyfikować, a wyraźnie jest przeciwnikiem supremacji formy, którą nie za piękno, lecz za narzędzie piękna uważa. Gdyby bowiem forma stanowiła o istocie piękna, to przemysł estetyczny, jak pogardliwie wyraża się Asnyk w wierszu „Sztuczne kwiaty“, odtwarzając wiernie układ, barwę, i kształt kwiatów w poezji, zastąpiłby prawdziwą poezję i natchnienie. To właśnie odtwarzanie barw, czy dźwięków estetycznie samych w sobie obojętnych, a pięknych lub brzydkich dopiero dzięki wzajemnym między sobą stosunkom, stanowi jądro estetyki Herbart, przez Asnyka wyraźnie potępionego. Nic dziwnego. Idealność u Herbart jest rzeczą obojętną, rzeczy tak idealnego, jak i realnego świata, pod względem treści, nie mają dla niego żadnego znaczenia, piękne są jedynie stosunki jako takie, a nie jako te, które jakąś treść wyrażają. Stosunek więc treści do formy dla Herbart nie istnieje, jak nie istnieje dla niego i substancja piękna². Potępienie zatem formalizmu estetycznego, jednej z najgłówniejszych cech realizmu, jest objawem idealizmu Asnyka, który, przekształcając formę w ideę, lub patrząc na dzieło sztuki z punktu widzenia idealnego, a nie realnego nie pozostawia formie, czy technice nic, prócz roli narzędzia, które, w razie potrzeby, może być bez szkody dla sztuki zmienione³. Nie wynika bynajmniej z tego, żeby technika romantyczna zadawała go bez zastrzeżeń. Przeciwnie, lubiąca się w sztucznych akcesorjach i ozdobach razi Asnyka, żądającego techniki na prostocie środków ekspresyjnych opartej, dostosowanej do wymogów nowej epoki, pod tym względem zbliżonej do techniki realizmu, choć, jak widzieliśmy, raził go pod innym względem. Charakterystyczny dla tych kwestyj jest wiersz „Maciejowi Sieczce“. Sposób opowiadania przewodnika prosty, naturalny, bez niepotrzebnych ozdób, więcej ma dla Asnyka wdzięku, „niż romantyczna daje opisowość“, estetyka bowiem jego (w znaczeniu techniki wzięta) prosta, i dlatego wielka nie była romantyczno-fantastyczna⁴. Nie była jednak i realistyczna⁵. Pod tym

¹ U krańcowych romantyków forma była już nietylko tolerowana, lecz uważana wprost za zawadę. Ciekawe są wynurzenia Bettine'a na rolę formy w dziele sztuki. (Huch: *Ausbreitung und Verfall der Romantik*).

² Schasler: *Krit. Gesch. der Aesthetik* str. 1092 i nast.

³ Tymczasem korespondent *Tyg. Ilustr.* z 24/1. 1873 pisze o utworach Asnyka, że „są to fijołkowe Heliogabala deszcze, z pod których myśl nieraz wydobyć się nie może“, a jeśli się wydobędzie, to jest „pospolita, a pomysł nie nowy“. Bolejąc nad tem, pisze dalej, że dziś „forma wysztuczkowała i obłąkała wiele talentów u nas“.

⁴ Pejzaż, dekoracja, strome skały, ruiny, fantastyczne kostjумы, wschód, arlekinada wieków średnich — oto cały romantyzm. Tak Charles Morice charakteryzuje romantyzm we Francji (*Przewoski: Krytyka literacka we Francji* 2. 139).

⁵ Jest tu pewne pomieszanie u Asnyka pojęć przedmiotu i techniki,

względem Asnyk wypowiada się jasno i zdecydowanie: „I realizmu powszedniego mistrze Nie mogę Ciebie w swej zamieścić szkole... boś kochał wszystko jaśniejsze i czystsze I nie lubiłeś pozostawać w dole, — Lecz zrozumiałeś, że ludziom potrzeba Piąć się, by wyrzeć oczami do nieba“. Nie mówi jednak Asnyk bliżej, jakiej żąda od artystów techniki. Z pewnych tylko wzmianek można się domysleć, że najodpowiedniejszą byłaby technika pośrednia, któraby ani zbyt nie upiększała przedmiotu, jak to czynił romantyzm, ani świadomie nie czyniła przedmiotu brzydszym, aniżeli jest w rzeczywistości, jak to czynił realizm¹. Zdaje się, że prostota środków i pewnego rodzaju ścisłość w odtwarzaniu i charakterystyce człowieka i jego otoczenia, bez drobiazgowych jednak opisów rzeczy poziomych, nie uwzględniających zwłaszcza pędu duszy artysty do rzeczy wyższych i czystszych, byłyby marzeniem Asnyka. Posługując się nomenklaturą Volkelta, można by powiedzieć, że u Asnyka przeważa t. zw. *Steigerungsstil* romantyków w przeciwieństwie do *Wirklichkeitsstil* realistów, którymi to nazwami określa niemiecki estetyk zdolność przekształcania treści wyobrażeń tak wielką, że w dziełach powstaje wrażenie innego świata, wrażenie wznoszenia się od rzeczywistości w świat inny, idealny, co się zaś tyczy realistów, to tu treść wyobrazeniowo-uczuciowo-pożądaniowa jest tego samego rodzaju, jaki nam daje świat zewnętrzny, dzieło zaś nie pociąga nas w górę, nie uskrzydla nas (*uns wachsen keine Flügel*)². Uzupełniając styl pierwszy trzeba jednak z naciskiem zaznaczyć, że w przeciwieństwie do romantyków, a zgodnie z hasłami realizmu uwzględnienie faktów i dokumentów z rzeczywistości czerpanych jest u Asnyka bardzo szerokie.

We Wstępie do cyklu „W Tatrach“ Asnyk z naciskiem zwraca uwagę artystów na ziemię i na szerokie jej uwzględnienie w dziele sztuki, (Musimy z Tobą w zgodzie żyć, inaczej duch się obłąka w mgłę urojeń ciemnej)³, równocześnie jednak ogarnia go wstręt przed pozostaniem w dole, jak to czynił

stał u niego krytyka realizmu, choć równocześnie prostota tego kierunku pociąga go.

¹ Hennequin w Zasadach krytyki naukowej twierdzi, że tak idealizm, upiększając rzeczywistość, jak i realizm, czyniąc ją brzydszą zmieniali ją i wynaturzali. Niechęć do upiększania widzimy u Asnyka w komedji „Przyjaciele Hioba“. Na zarzut Estetyńskiej, że malarz Gwido hołduje realistycznym kierunkom, przyjaciel jego Hipolit z ironją tak odpowiada: „I nie upiększamy natury ludzkiej, jakby to przystało dobrze wychowanym mistrzom“.

² Volkelt: *Aesthetik* 3. 329.

³ Pod tym względem Asnyk nie jest odosobniony. Pilecki w odpowiedzi na wiersz Smoleńskiego „Z dziejów pieśni“ nie uznaje pieśni, która bluźni matce ludzkości, i zwracając się do niego woła: „Śpiewaku! jeśli chcesz nam przemówić do duszy Ogarnij wprzód miłością ludzkość, ziemię całą I nie plwaj, bracie, na nią, bo to ziemia nasza“ (Przeł. tyg. 1873 *Echa* Warszaw.).

skrajny naturalizm (Maciejowi Sieczce). Pragnieniem zatem Asnyka jako artysty byłoby uwzględnienie większe, niż u romantyków rzeczywistości jako podbudowy tylko, a nie celu samego w sobie, jako miejsca wzlotów wzwyż, nie zanadto jednak karkołomnych, a przede wszystkim nie tracących z oczu ziemi¹, przede wszystkim zaś szukanie harmonji między treścią i formą, które to poszukiwanie poprowadzi go, według mnie, do hellenizmu, o którym będzie niżej mowa. Domaganie się uwzględnienia przedmiotu realistycznego w sztuce niezawsze u Asnyka było równie silne, zwłaszcza jeśli chodzi o hasła doby mu współczesnej, zdobycze nauki ścisłej, przedmioty popolite i brzydkie. W wierszu „Napad na Parnas“ jest jeszcze Asnyk zdania, że poezja, mając inny zakres i cel, nie może streszczać świata nauki, wyśmiewa więc poetę który „w nieprzerwanym kreśli wątku organizmów epopeję... i w powszechnej bytu walce przez rodzajów zmiany skacze“. Później jednak poglądy Asnyka nieco się zmieniają; zapoznawszy się może bliżej z przedmiotem sztuki podanym przez Comte'a przekonał się, że nie kryje się w nim zbyt wielkie dla sztuki niebezpieczeństwo, a w ludzkości i jej walce o przyszłość więcej jest, niż w kulcie jednostki wzniosłych motywów. Dość, że w okresie zwłaszcza trzecim swej twórczości kreśli Asnyk w „Kamieniu“ wyśmiewaną w „Napadzie na Parnas“ ewolucję², w „Mgławicach“ czy „Sonetach nad głębią“ teorię Kanta i Laplace'a, teorię poznania i jego względność w „Sonetach“ a nawet stara się stworzyć na podstawie filozofji Fechnera zwłaszcza i Lotzego swą idealistyczną o podbudowie przyrodniczej metafizykę, gdzieby i nowożytny materializm, atomistyka i teleologia znalazły swój artystyczny wyraz³. Pragnienie pogodzenia filozofji spekulatywnej ze zdobyczami nauk przyrodniczych, cecha filozofji drugiej połowy 19 w. widoczna i w poglądzie na świat u Asnyka, musiała, jak to prawie zawsze bywa, przejść z filozofji na estetykę europejską, a zatem i Asnyka. Filozofja zaś europejska w okresie pomaterialistycznym i pozytywistycznym, w okresie neokantyzmu i odnowionych systemów idealistycznych, miała na celu na danych z doświadczenia oparcie dążenia poza-doświadczeniowego i dojście do nieskończoności pojętej jako

¹ Nie zdaje mi się być słuszne określenie Sienkiewicza, „że dusza Asnyka na skrzydłach wyobraźni leci hen, gdzieś w krainę pozaświatowych brzasków i ucieka od wszystkiego, co jest rzeczywistością“, natomiast ma rację, gdy mówi, że „realizm szorstki, typowy, powszedni, to nie rodzaj Asnyka“ (Hoesick: Sienkiewicz, jako feljetonista 1902. str. 210).

² Trzeba stwierdzić, że ewolucja tu kreślona jest więcej pojęta w duchu filozofji idealistycznej, niż Darwina.

³ Ten właśnie zmodyfikowany „przedmiot“ sztuki stał się źródłem krytyki Zdziechowskiego. Stwierdza on niższość poezji Asnyka od poezji romantycznej. Polega ona na tem, że Asnykowi „świeciły ideały z filozofji wieku wyjęte, nie zaś z wiary w Boga“, — „Ludzkość była mu celem, a nie chwała Boga“ (Szkice literackie 1. 1900 str. 5).

forma skończoności wszystko ożywiająca, — równocześnie pragnęła mechaniczny pogląd na świat podporządkować absolutnej osobowości jako przyczynie wszechświata, a zatem teleologicznemu idealizmowi, połączyć atomistykę dynamiczną, jako tłumaczenie świata od dołu, z duszą wszystko-obejmującą, najwyższą ideą, tłumaczącą wszechświat od góry. Wytworzyły wskutek tych pragnień łączenia idealizmu z realizmem przyrodniczym kilka systemów o rozmaitych nazwach, które możnaby określić jako idealny realizm. Nie trzeba chyba dodawać, że jedno z tych systemów więcej ku idealizmowi, inne ku pozytywizmowi się przechylały, napróżno szukając równowagi między przeciwnymi pierwiastkami. Te same tendencje widać i w estetyce. Tak filozofja, jak i estetyka, widząc bezradność tak idealizmu jak i pozytywizmu w ich odosobnieniu, szukają wyjścia w syntezie tych kierunków, w pogodzeniu, jak mówi Struve, nieba z ziemią, treści z formą¹. W estetyce widzimy tego rodzaju próbę u Schaslera, według którego nowy system estetyki opierałby się na dialektycznym rozwoju idei w systemie Hegla (a więc idealizm i idea jako przedmiot sztuki), co się zaś dotyczy metody, czyli zastosowania tego prawa do przedmiotowego przedstawienia procesu, to, chcąc zapewne usunąć romantyczną samowolę podmiotu, usiłuje spekulatywne myślenie połączyć z myśleniem intuicyjnym starożytnych i refleksyjnym wieku 18 i przyznać tym ostatnim udział w obróbce idealnego przedmiotu². W Polsce zwolennikiem syntezy dwóch kierunków filozoficznych, a zatem i estetycznych był Struve. Po stwierdzeniu, że duch i materja wzięte w odosobnieniu już wyczerpały cały zasób swej treści, stawia pytanie co dalej czynić, by zrozumieć rzeczywistość a nie abstrakcyjną istotę świata. Odpowiedź może być tylko jedna: stworzyć system, któryby udowodnił, że życie wszechświata to ciągła spójna ducha i materji, że Bóg nie dał nam nieba bez ziemi, lecz ziemię wśród nieba³. Przechodząc zaś do estetyki wierzy, że ona w przyszłości pojedna niebo z ziemią, ducha z materją, ideę z rzeczywistością⁴. Wyrazem tego kierunku jest u nas

¹ Struve: Synteza dwóch światów. 1876. str. 27.

² Schasler: Krit. Gesch. d. Aesthetik. str. 1131. Tego kierunku zwolennikiem jest Lemcke, którego estetyka wyszła w tłum. pols. w r. 1882 i wielki wywarła wpływ na społeczeństwo polskie.

³ Struve: Synteza dwóch światów str. 27.

⁴ Ibid. Ciekawe są próby tego pogodzenia, czyli wyszukania punktu zaczepienia a równocześnie wyraźne podobieństwa między poglądami na materję Struvego i Asnyka z jednej, a Fechnera z drugiej strony. W dążeniu do zniesienia nienaukowego dualizmu starają się oni wyszukać punkt zaczepienia się obu światów. U Struvego np: realnym pierwiastkiem t. zw. materji jest ruch, czyli formuła matematyczna, a to znowu jest myślą, czyli rozumem istnienia. Był zatem zewnętrzny nie dowolnie, lecz zgodnie z prawami naszego myślenia działą. Ujęcie znowu pojęcia atomu jako centrum sił względnie punktu granicznego dla naszego myślenia (Fechner w Seelenfrage) przypomina bardzo wyrażenie Asnyka w sonetach Nad Głębiami

w poezji Prus i Sienkiewicz, który w liście do przyjaciela pisze, że chce „coś idealniejszego, coś szlachetniejszego pierwiastku przymieszać do codziennego, tak zwanego praktycznego życia“. Te dwa światy, pisze, chce pogodzić naprzód, a może nawet jedynie, w sobie¹. To samo można powiedzieć i o Asnyku. Filozofja jego to filozofja Europy drugiej połowy 19 w., łącząca idealizm, jeśli chodzi o pierwsze przyczyny, których poznania wyrzekł się pozytywizm, i pozytywizm, czy nawet nowożytny materializm z atomistyką dynamiczną, tłumaczący świat zjawisk podlegający konieczności, będący jednak według idealizmu wyrazem dążeń Wszechducha. Asnyk wrażliwy, jak żaden z dotychczasowych poetów polskich, na zmieniające się wciąż prądy umysłowe, przeszedłszy poprzez romantyzm i pozytywizm, nie w nich, lecz w ich syntezie szukał odpowiedzi na dręczące nowożytnego człowieka zagadnienia o bycie i wszechświecie. Nie bez wpływu, jak to zaraz zobaczymy, na wybór takiego a nie innego systemu było jego stanowisko wobec poezji, w której chciał widzieć harmonję między ciałem i duchem, treścią i formą, jak również i jego pojmowanie życia jako wiecznego ruchu bez martwych i niewzruszonych punktów, ujęcie życia przypominające Bergsona, wypowiedziane przez niego we Wstępie do metafizyki. Ten właśnie pogląd na płynność życia, na ruch jako powszechne prawo panujące we wszechświecie i to przekonanie, że ruch ten jest jedyną rzeczywistością, a spoczynek pozorny tylko (Bergson) uczyniły Asnyka nieprzyjacielem stałych idei w romantyzmie i niezmiennych praw międzyzjawiskowych w pozytywizmie i kazały mu szukać w wiecznym rozwoju rzeczywistości wpływającej z również wiecznie rozwijającego się Ducha (Fechner), czyli w idealnym realizmie rozwiązania zagadki wszechświata². W sztuce temu połączeniu czyli harmonji między treścią a formą odpowiadałaby najlepiej sztuka grecka. W tej to właśnie harmonji treści i zjawiska jako formy widzi Hegel istotę sztuki helleńskiej, a Schasler i inni pełnią wypowiedzenia się artysty, zwłaszcza, jeżeli treść nieograniczona jak w romantyzmie do świata idealnego, lecz różnorodna i bogata daje artyście możność pełnego wypowiedzenia się. Jeżeli bowiem przyjmujemy za pewnik, że nie treść wprawdzie jako taka, lecz stosunek uczuciowy artysty do niej, względnie, w myśl Volkelta, treść przetworzona na uczucie i wewnętrzne przeżycia twórcy wraz z formą ją wyrażającą stanowi to, co nazywamy pięknem, to jasną jest rzeczą, że im jest treść bogatsza, wzbogacająca wewnętrzny świat poety, tem różnorodniejszy i wszechstronniejszy będzie sto-

(Sonet 6), w wierszu zaś „Wobec Sfinksa“ widzi Asnyk, jak i Struve istotę materji w ruchu.

¹ Szykowski: Współczesna literatura Polska 1923. str. 87.

² Słowa powyższe wzięte są z artykułu Szuckiego: Asnyk jako metafizyk (Czasopismo „Zakopane“ 1930. nr. 31).

sunek czyli uczuciowe nastawienie twórcy do życia. Nie trzeba zaś dodawać, że nie tylko uczucia estetyczne, lecz i uczucia wartości, wiedzy, logiczne względnie estetyczne, słowem to, co nie jest dla życia obojętne, winno stanowić sferę wzruszeń a zatem i piękna. Rozszerzenie zatem przez Asnyka przedmiotu sztuki w romantyzmie ograniczonego było dalszym etapem w rozwoju sztuki. Sądzę, że ta właśnie tęsknota za pełnią wypowiedzenia się i życia rzuciła Asnyka w ramiona hellenizmu, który harmonizował w sobie pierwiastki fizyczne i duchowe, póki tej harmonii nie rozbili, według Asnyka, sofiści, a potem chrystjanizm¹, wprowadzając na miejsce olimpijskiego spokoju i zdrowej bez namiętnych uniesień radości, smutek z rozłąki tych dwóch pierwiastków płynący, niepokój myśli i tęsknotę za utraconym rajem greckiej harmonii. Schiller w tej tęsknocie za starożytnością widział cechy poezji sentymentalnej², — ten sentymentalizm widoczny jest u Asnyka na każdym kroku³.

Intelektualizm więc Asnyka, o którym tak wiele się pisze, jest, według mnie, wynikiem jedynie epoki i wykształcenia filozoficznego, lecz nie istotną cechą jego jaźni. Ta również tęsknota za światem innym każe mu również szukać go w sobie, oddalać się od gromady i hasań dnia codziennego, a właściwie od ich krańców. Uznając bowiem tak w filozofii, jak i w estetyce przedmiot idealistyczny i pozytywistyczny uznaje wartości obu kierunków, nie uznając jedynie ich krańców. To właśnie uznanie kierunków jako koniecznych stopni ewolucji, a równocześnie walka z ich wyskokami dla ewolucji często szkodliwymi, chęć pogodzenia ich w jakimś jednym systemie filozoficznym, względnie estetycznym, któryby łączyły w sobie i ducha i ciało, idealizm i realizm, równocześnie niemożność uskutecznienia tego i płynący stąd smutek i odsuwanie się stopniowe od społeczeństwa i zamykanie się w sobie, czyni wrażeń chwiejności i niepewności u Asnyka. Marzeniem Asnyka jako artysty to, zdaje się, sztuka jako wyraz spójni ciała i ducha, formy i idei, sztuka zdrowa bez romantycznej chorobliwej melancholji (Aszera), pełna zdrowego śmiechu płynącego z ziemi i kultu starożytnych (Replika), sztuka zmysłowych, zdrowych ponęt, bez lubieżności erotyki modernistów⁴, sztuka jak u Greków, własność wszystkich, demokratyczna, nie będąca przywilejem wybrańców, jak u romantyków i moderni-

¹ W wierszu „Lykofron do Fatum“ mówi Asnyk, że piękno zginęło „wśród sporów biegłych sofistów“. Nadto wiersz „Odłamowi Psychy Praksytelesa“. Podobne uwagi w Estetyce Schaslera str. 253 i nast.

² Schillers Werke (nakł. Weicherta) tom 10. str. 369.

³ Przedewszystkiem wiersze: „Odłamowi Psychy Praksytelesa“, „Lykofron do Fatum“, „Juljan Apostata“, „Aszera“, „Orfeusz i Bachantki“, „Dzieje piosenki“, „Replika“, „Odpowiedź przeszłości“, „Publiczność do poetów“.

⁴ „Szkic do współczesnego obrazu“. Zdrową poezję widzi u starożytnych. (Muszę rzucić błysk zmysłowy i dzisiejszą łez opliwość w wulkaniczną zmienić miłość. Potępiona tu jest ślamazarność erotyki epigonów romantyzmu).

stów¹, słowem sztuka grecka. Mówiłem poprzednio, że hellenizm jawia się często wtedy, gdy w sztuce lub w życiu następuje rozdźwięk między ciałem i duchem, a w sztuce między treścią i formą, gdy zbyt jaskrawo występuje, albo technika ze szkodą dla treści (Rubens, Rembrandt), albo treść z zaniedbaniem formy (np. szkoła holenderska). Tak było z klasycyzmem Winkelmana i Lessinga, czy literatury francuskiej w 18 w., a w sztuce ze szkołą Dawida. Czyżby więc po okresie przewagi ducha w romantycznej sztuce, a ciała w realistycznej miała zawiąć się znowu dążność do pojednania tych czynników, a wyrazem tego dążenia u nas był Asnyk, jak we Francji Lambert?² Jakkolwiek jest, wypowiedzenia się Asnyka wskazują, że sztuka grecka jest nie tylko wyrazem doskonałej sztuki obejmującej rzeczywistość tak realną jak i idealną, harmonijnie ze sobą połączone, do której ludzkość wciąż tęskni, lecz również lekarstwem na niedomagania społeczne i źle rozwijającą się psychę człowieka. I tak starożytna sztuka była, w przeciwieństwie do szkodliwej melancholji romantyków, pogodna, pogodę zaś tę czerpała z pogody społeczeństwa, któremu tę pogodę znowu dawało przeświadczenie, że nikt się w własnym nie zasklepiął bycie, że życie człowieka zlewało się z życiem narodu, że każdy krąg swego istnienia rozszerzał, żyjąc „w swych ojczach i braciach i synach³, jeśli zaś chodzi o duszę człowieka i artysty, to na jego nowożytny smutek, wpływający z marzeń najlepszym lekarstwem są helikońskie muzy⁴. Nie w marzeniu bowiem, głównej cesze romantyzmu, lecz w braniu tego, co daje otoczenie, leży zbawienie dla świata. Wiadomo zaś, że marzenia romantyczne oparte na subiektywizmie Fichtego, nie uznającego poza własnym Ja żadnego przedmiotu, były marzeniem i tęsknotą za pustką. Sztuka więc grecka oparta na harmonji człowieka z bogami i życiem była przeciwieństwem romantycznej, w której te trzy czynniki pozostawały w ciągłej ze sobą niezgodzie⁵. Z tego określenia sztuki i jej przedmiotu można wywnioskować, że chorobliwy, nieskończonością nieokreślony, nieziemski i anemiczny przedmiot sztuki romantycznej chciał Asnyk ożywić i wlać weń nieco ziemskiej i zdrowej namiętności, ascetycznej zaś twarzy człowieka wpatrzonoego w siebie dodać nieco kolorów słonecznej zewnętrznosci.

Zdaje się jednak, że nie zdołał tego skutecznie ani w poezji,

¹ Szkic do współ. obrazu.

² W „Dziejach piosenki“ mówi, że chociaż dziś nikt różami nie wieńczy, wchodząc z troską codzienną w zapasy, jednak, „Pieśń ta, starodawna, grecka wciąż wraca“. O neohellenizmie Lamberta patrz. Przewońskiego: Krytyka literacka we Francji l. 145 i nast.

³ „Odpowiedź przeszłości“.

⁴ „Replika“.

⁵ „Juljan Apostata“: Nie w ciemnym na pół dzikim marzeniu Leży zbawienie dla świata, Lecz w tym Heliosa jasnym promieniu Dojrzeła przyszłość bogata“.

ani w utworach scenicznych. Poza rozszerzeniem i uzewnętrznieniem na korzyść realizmu przedmiotu sztuki opartego nie tylko o wnętrze człowieka, lecz i o ziemię, jeżeli zaś chodzi o technikę, poza domaganiem się również w myśl żądań realizmu, prostoty w technice i mimo potępienia formalizmu estetycznego uwzględnienia w szerszej, niż dotychczas, mierze strony zewnętrznej dzieła, Asnyk pozostał romantykiem, innym wprawdzie od romantyków pierwszej połowy 19 w., bo posługującym się bardzo często w analizie swego Ja metodą do pewnego stopnia naukową, nie mniej jednak w istocie swej pozostał idealistą. To skłoniło zapewne Langego do wypowiedzenia zdania, że u Asnyka „jest nowy duch i nowa forma“, które czynią go ojcem neoromantyzmu¹. Nie wdając się tu w rozstrząsanie tego zagadnienia chcę tylko zaznaczyć, że o ile chodzi o cel i zadanie sztuki, to Asnyk, bezwzględnie potępiając hasło „sztuka dla sztuki“ które było hasłem zarówno romantyków, jak i neoromantyków znajduje się raczej wraz z ujęciem celu sztuki, jako sztuki demokratycznej i społecznej, a nawet leczącej duszę człowieka w obozie pozytywistów². Ten brak zdecydowanej przynależności do jakiejś szkoły, czy systemu tak filozoficznego jak i estetycznego utrudnia badanie nad Asnykiem. Asnyka jako filozofa i estetyę trzeba badać w jego odrębności od innych artystów, tak jak Asnyka jako człowieka w pewnym „wyosobnieniu od gromady“³.

¹ Współcześni poeci polscy (Tyg. ilustr. r. 1899. Nr. 1). Niestety to, co Lange określa jako nowy duch było już u romantyków, a więc była kultura polegająca na rozwoju wewnętrznym i kształtowaniu jaźni i zagłębianiu się w sobie, stosunek pozaspołeczny Asnyka również był cechą romantyków.

² „Szkic do współcz. obrazu“, gdzie w sposób nadzwyczaj wnikliwy charakteryzuje modernizm:

„Lubicie ludzką wzruszać się niedolą,
Gdy ją widzicie w książce lub na płótnie
Ale was nasze rany nie zabolą
I trud żywota obey wam, o trulnie!“

³ Lange: Współcz. poeci polscy.