

Michał Głowiński

Język krytyczny Ignacego Matuszewskiego : (uwagi w związku z publikacją wyboru pism)

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 58/2, 469-491

1967

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MICHAŁ GŁOWIŃSKI

JĘZYK KRYTYCZNY IGNACEGO MATUSZEWSKIEGO

(UWAGI W ZWIĄZKU Z PUBLIKACJĄ WYBORU PISM *)

1. Historia krytyki jako problem metodologiczny

Dla historyka literatury krytyka stanowi z reguły pozycję kłopotliwą. Kłopotliwą przez swoją dwuznaczność. Jak bowiem ma ją traktować: czy jako jeden z wielu dokumentów epoki, czy jako zespół prac naukowych, na które powinien się powoływać tak, jak się powołuje na dzieła swoich uczonych kolegów? Albo inaczej: czy jako przedmiot badań, czy tzw. literaturę przedmiotu? Pytanie to nie dotyczy jedynie czasów nowszych, skoro w pewnych sytuacjach także dawne teksty krytyczne i teoretycznoliterackie przestają wieść życie tylko dokumentu, stając się punktem wyjścia dla aktualnie formułowanych propozycji (w tym sensie właśnie tzw. Chicago School proklamuje aktualność Arystotelesa), jednakże właśnie dla czasów nowszych — tzn. od w. XIX — jest szczególnie aktualne. Przede wszystkim dlatego, że krytyka zrezygnowała z przyznawania pozycji naczelnej funkcjom normatywnym, że ukształtowała takie metody opisu, które mimo tych czy innych różnic i przekształceń bliskie są współczesnemu postępowaniu naukowemu. Przy takim układzie rzeczy szczególnie trudno o jakąkolwiek decyzję jednoznaczną. Krytyka bowiem

* I. Matuszewski, *Z pism*. T. 1: *O sztuce i krytyce. Studia i szkice*. Wyboru dokonał, wstępem opatrzył i opracował S. Sandler. T. 2: *O twórczości i twórcach. Studia i szkice literackie*. Wyboru dokonał i opracował S. Sandler. T. 3: *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*. Wyd. 4. Opracował i wstępem opatrzył S. Sandler. (Przypisy [do trzech tomów] i bibliografię opracowała J. Kamionkowska. Indeks zestawili T. Jodełka). (Warszawa 1965). „Biblioteka Studiów Literackich”. Pod redakcją H. Markiewicza. — Cytaty z prac Matuszewskiego oraz wstępów Sandlera pochodzą z tego właśnie wydania; cyfry rzymska oznacza tom, arabska stronicę.

dla historii literatury jest jednym i drugim równocześnie. Gdy historyk konstruuje obraz okresu literackiego, nie może jej nie brać pod uwagę, jest ona bowiem wyrazem bezpośrednim tego, co wówczas o literaturze myślano, jakie jej przypisywano wartości, jakimi ją ujmowano kategoriami. Interesuje go ona jako ekspresja samoświadomości epoki. Ale nie tylko: bo przecież pracom krytycznym z okresu, jakim się zajmuje, historyk literatury przypisywać musi pewne walory deskryptywne, z którymi można się zgadzać lub nie, trzeba jednak traktować jako zespół sądów interpretacyjnych. Nie ma — jak się zdaje — powodów po temu, by je traktować inaczej niż sądy interpretatorów późniejszych. To prawda, są one ograniczone przez samoświadomość epoki, są określone przez ówczesny styl myślenia o literaturze, ale przecież sądy późniejszych historyków literatury są również ograniczone i określone, tylko że przez inną rzeczywistość społeczną i literacką. Radykalne przeciwstawienie prac o danej epoce pochodzących z niej samej — pracom późniejszych historyków literatury wynika z przeświadczenia, że istnieją w nauce o literaturze sądy całkowicie obiektywne, nie warunkowane przez czynniki zewnętrzne, a więc prawdziwe w sposób bezwzględny. Przeświadczenie takie jest naiwnym złudzeniem: różnice pomiędzy pracami z epoki a pracami późniejszymi wynikają z innej perspektywy — historyk literatury ma więcej danych, by ująć całokształt okresu oraz ujawnić jego sensory utajone, zna bowiem następne etapy procesu historycznoliterackiego; różnice te wynikają także z odmienności języka, jakim się o literaturze mówi, języka również historycznie określonego. Są to więc różnice stopnia, nie — istoty.

Problemy takie stają przed historykiem literatury przede wszystkim wówczas, gdy ma na celu opis całej epoki literackiej, prądu, kierunku czy grupy. Opis taki nie jest w ogóle możliwy bez analizy świadomości literackiej okresu, a krytyka właśnie — jak już się rzekło — jest jej najbardziej zracjonalizowaną, a więc najdostępniejszą wyrazicielką. Problemy te stają i przy analizie dzieł poszczególnych pisarzy. Konieczna jest bowiem decyzja, czy np. prace Matuszewskiego o Żeromskim są jedynie świadectwem recepcji dzieł pisarza w latach 1900—1916, czy też są studiami o szerszym znaczeniu, na które historyk w roku pańskim 1966 ma obowiązek tak samo powoływać, jak powołuje się na książki Borowego i Markiewicza. W tym ujęciu decyzja jednoznaczna jest także niemożliwa — rozprawy Matuszewskiego, przywołane jako przykład, mają dla historyka literatury podwójne znaczenie. Decyzja jednoznaczna zapaść może tylko w ograniczonych wypadkach, wtedy mianowicie, gdy ma się do czynienia z polemikami dziennikarskimi czy pamfletami, a więc wypowiedziami mającymi spełnić pewne zadanie aktualne, nie roszczeniowymi zaś żadnymi pretensjami opisowymi czy uogólniającymi.

Historia krytyki jest jednak niekiedy osobnym przedmiotem zainteresowań, tak jak historia poszczególnych gatunków literackich — ody, tragedii czy romansu w listach. Wtedy, rzecz jasna, nie pełni roli „literatury przedmiotu”, która pozostała już tylko dużo mniejszemu zespołowi prac — krytyce krytyki (tak właśnie dwuznaczne będą dla historyka krytyki młodopolskiej książki Brzozowskiego i Feldmana). Tylko z pozoru wszakże wpływa to na zmniejszenie kłopotów, powstają bowiem inne, równie istotne. Od razu wyłania się problem miejsca historii krytyki w historii literatury pojmowanej szeroko, jako historia procesu, w którego obręb wchodzi nie tylko dzieła, ale również tak czy inaczej utrwalone sposoby myślenia o literaturze. W tej postaci pozycja krytyki jest także dwuznaczna. Interesuje ona bowiem historyka literatury jako określony zespół reguł gry, który nigdzie poza nią nie występuje: a więc interesuje go ze względu na stosowane metody i narzędzia czy — szerzej — ze względu na język, jakim operuje. Jeśli jednak chce się nadać dziejom krytyki sens ogólniejszy, nie można ich uprawiać poza dziejami literatury. Krytyka przecież jest czymś więcej niż zespołem sobie tylko właściwych posunięć i operacji, jest także samoświadomością literatury swojej epoki. W pełni więc może być zrozumiana jedynie na jej tle. Tu właśnie wyłania się kłopot najbardziej ambarasujący: jak wyznaczyć rozsądne granice pomiędzy dziejami krytyki literackiej jako pewnego typu pisarstwa, mającego swoje własne zadania i reguły, a szeroko pojętymi dziejami świadomości literackiej, która przecież nie tylko w krytyce znajduje ekspresję? Kłopot ten powstaje zarówno wtedy, gdy krytykę traktuje się jako część literatury, jak wówczas, kiedy dostrzega się w niej jedną z form działalności naukowej.

Sformułowane wyżej pytanie nie jest wprawdzie pytaniem retorycznym, pozostawimy je jednak bez odpowiedzi. Ważniejsze wszakże od odpowiedzi wydaje się samo jego sformułowanie. Tak ukształtowane, pytanie to mówi już, jak bardzo krytyka literacka jest materią dwuznaczną dla historyka literatury. Respektowanie owej dwuznaczności wydaje się ważnym jego obowiązkiem. Interesuje go ona jako „przedmiot sam w sobie” i — jednocześnie — jako przekaz określonego historycznie myślenia o literaturze, które może się wyrażać w różnych postaciach.

Dwuznaczności tej odda się — być może — sprawiedliwość wtedy, gdy podstawową metodą stanie się analiza języka krytyki. Dopiero ona pozwoli dotrzeć do najbardziej ukrytych i zawsze określonych historycznie sensów danego myślenia o literaturze. Świat krytyka wyznaczony jest przez język, jakim operuje. Analiza semantyczna pokaże granice owego świata i jego naczelną kategorię. Pokaże wtedy tylko, gdy podda rozważaniom nie zwykłe słownikowe znaczenia słów i terminów, ale to znaczenie, które określone jest historycznie, uzyskuje wyrazistość

na tle danego kontekstu kulturalnego, czy nawet — poprzez ten kontekst. Dla tak pojmowanej analizy semantycznej języka krytyki właściwie wszystko jest interesujące, to nawet, co na pierwszy rzut oka wydawać się może nieobowiązującą formułą czy banałem. Przykład: kiedy Matuszewski we wspaniale uformowanej frazie wymienia cechy wspólne Słowackiego i modernizmu, mówi także o „pogardzie rzeczywistości” (III, 302). Z pozoru jest to tylko jedno z owych *clichés* stylistycznych, których sporo spotyka się w programowych enuncjacjach pisarzy młodopolskich, a które dzisiaj wydają się nic nie znaczącym frazesem. Pozory jednak nie pozwalają dotrzeć do właściwego sensu tego typu formuł, ujawni je zaś analiza semantyczna, traktowana jako narzędzie opisu historycznego. Zestawienie słów: „pogarda rzeczywistości”, na przełomie wieków (w każdym razie pod piórem krytyka tak odpowiedzialnego jak Matuszewski) nie było czczym banałem, przeciwnie — było wyposażone w pełnię sensów. Znaczyło, że pisarze nie zajmują się i nie powinni się zajmować opisem drobnych realiów i drobnych konfliktów świata dookolnego, że przeznaczeniem ich jest traktowanie o sprawach poważniejszych. Taki jest mniej więcej sens owej „pogardy rzeczywistości”, gdy chce się dać jej inny ekwiwalent słowny. Na tym jednakże rzecz się bynajmniej nie wyczerpuje: rola „rzeczywistości” w tym zestawie słów pozostaje nadal intrygująca. Dlaczego bowiem, by wyrazić sprawę tak prostą i oczywistą, krytyk sięgnął po słowo i bardzo ogólne, i bardzo niejednoznaczne? Nie było to przypadkiem, kryła się za tym określona „teoria rzeczywistości”, której zresztą sobie nie uświadamiali ci, co w owych czasach o „pogardzie” dla niej mówili. Kryło się za tym zdroworozsądkowe, utrwalone przez pozytywizm rozumienie „rzeczywistości”: rzeczywiste jest to, co współczesne i namacalne, to właśnie, co się wiąże z dniem naszym powszednim. Takie rozumienie „rzeczywistości” w krytyce literackiej cieszyło się długim żywotem, jeszcze później przecież przeciwstawiano powieści, które opowiadają „o rzeczywistości”, tym, które mówią o „życiu wewnętrznym” człowieka (tak jakby ono nie było „rzeczywistością”) ¹. Analiza tego typu formuł u Matuszewskiego, czy nawet w całej krytyce młodopolskiej, pokazałaby, jak bardzo modernizm określony jest przez pozostałości pozytywizmu, że przyjmuje podstawowe słowa w tym znaczeniu, jakie on właśnie im nadał, a więc — że widzi świat jego oczami, mimo że się przeciw niemu buntuje.

Analizowany przykład jest o tyle mało charakterystyczny, że „pogarda rzeczywistości”, wyrażając określone mniemanie na temat zadań

¹ Skoro już mowa o znaczeniu słowa „rzeczywistość” w krytyce literackiej, warto zauważyć, że w sensie zupełnie innym, właśnie niezdroworozsądkowym, używał go B. Leśmian w eseju z r. 1910 (*Przemiany rzeczywistości*. W: *Utwory rozproszone — Listy*. Zebrał i opracował J. Trznel. Warszawa 1962).

literatury, nie jest w ścisłym sensie kategorią krytycznoliteracką. Konieczność tego rodzaju analiz staje przed historykiem krytyki ze zdwojoną mocą wtedy właśnie, gdy z takimi kategoriami ma do czynienia, a w pracy swojej z nimi właśnie nieustannie się styka. Staje przede wszystkim dlatego, że owe analizy jeśli nawet nie dają mu gwarancji historyzmu, to w jakiejś przynajmniej mierze go zapewniają. Terminologia literacka zmienia się powoli, istniejące słowa i terminy w toku procesu historycznoliterackiego na różnych etapach jego rozwoju odnoszą się do różnych faktów literackich. Termin „powieść” znaczył co innego dla krytyka z połowy w. XIX, co innego — dla Matuszewskiego, jeszcze co innego dla krytyka współczesnego, który zna przekształcenia gatunku w ciągu ostatniego półwiecza. Zadaniem historyka krytyki jest więc zbadanie, co dany termin znaczył i co oznaczał, a więc do jakiej kategorii przedmiotów się odnosił. Dotyczy to nie tylko formuł takich, jak np. „dobry styl”, w których przymiotnik wnosi od razu elementy oceniające, bo z góry wiadomo, że ów „dobry styl” będzie czym innym dla klasyka, czym innym — dla modernisty. Dotyczy zaś przede wszystkim takich terminów, jak „kompozycja”, „powieść”, „liryczność” (celowo odwołuję się do zjawisk bardzo zróżnicowanych). One bowiem są najbardziej łądzące, gdyż do dzisiaj w przeważającej części znajdują się w krytycznym i naukowym obiegu, definiują je współczesne podręczniki poetyki opisowej i słowniki terminologiczne, a więc pierwszym odruchem jest przyjęcie, że termin ten znaczył całkowicie to samo pięćdziesiąt czy sto lat temu, co dzisiaj. Analiza semantyczna pojęć i terminów każe rozstać się z tym złudzeniem, a więc w konsekwencji — szukać ich sensów historycznych. Idealnym rozwiązaniem tej kwestii byłyby historyczne słowniki terminów literackich, które zawierałyby poparte przykładami definicje w cudzysłowie, mówiące, jak np. w okresie romantyzmu czy Młodej Polski rozumiano zespoły terminów zasadniczych. Jest to rozwiązanie idealne, ale dalekie od realizacji, skoro prace przygotowawcze w tym zakresie nie są zbyt zaawansowane.

Analiza terminologii literackiej epok minionych musi oczywiście respektować pewien zespół odwołań. Traktowanie języka krytycznego w izolacji poprowadzić by mogło do dalszych nieporozumień, sugerując np. podobieństwa do języka dzisiejszego. Uniknie się owych nieporozumień wówczas, gdy przy analizie terminologii będzie się miało na uwadze praktykę literacką epoki, z której omawiany język krytyczny pochodzi. Właśnie owa praktyka stanowi zasadniczy system odniesienia, ona pozwala stwierdzić, co się za danym terminem kryje, co on konkretnie znaczy w danej sytuacji historycznoliterackiej. Bo w istocie termin „powieść” — by powrócić do tego wygodnego przykładu, skoro termin ów oznacza gatunek wyjątkowo dynamiczny i proteuszowy — znaczy co innego

w okresie dominowania *roman à thèse*, co innego zaś w okresie rozlewnych kompozycji o charakterze lirycznym. I jedną, i drugą formę wypowiedzi określano po prostu jako „powieść”, nie było obowiązku uzupełniania jej wyjaśniającymi przymiotnikami. Uwzględnienie praktyki literackiej, będącej głównym systemem odniesienia, stanowi więc warunek historyczności przeprowadzanych analiz, a także czynnik pozwalający kontrolować ich trafność.

2. Teoria powieści

Wśród terminów dotyczących gatunków największą rolę odgrywa w języku Matuszewskiego powieść. Nic dziwnego, powieści właśnie poświęcił on sporą część swojego wysiłku krytycznego². Nie sformułował zresztą bezpośrednio teorii tego gatunku, gatunki bowiem — później wyjaśnimy, z jakich przyczyn — nie interesowały go i niewielkie miały znaczenie w jego języku krytycznym. Teoria ta jednakże da się wydedukować z analiz konkretnych utworów. Będzie ona interesująca nie tylko ze względu na samego krytyka, ale także ze względu na sytuację gatunku, który w Polsce na przełomie wieków podlegał dość znacznym przekształceniom. Wybór dokonany przez Matuszewskiego jest charakterystyczny: zajmuje się on tymi powieściami z lat 1890—1916, które wówczas uznane zostały za najwybitniejsze i najbardziej znaczące, a więc tak późnymi utworami reprezentantów poetyki realistycznej, jak czołowymi reprezentantami beletrystyki modernistycznej. W tym ostatnim zakresie krytyk przeprowadza selekcję, która świadczy o świetnej orientacji i znakomitym smaku — istnienia głośnych wówczas romansów Przybyszewskiego po prostu nie zauważa, omija je nawet w artykule sumującym doświadczenia współczesnego powieściopisarstwa, wyjaśniając zresztą tę decyzję (II, 162). Niektóre pominięcia świadczą jednak o ograniczeniach; najradykałniejszemu eksperymentowi powieściowemu swojej epoki w ogóle nie poświęca uwagi, *Pałuba* dla niego nie istnieje. Nie istnieje, pomimo że — jak wykazał we wnikliwym eseju o *Próchnie* Berenta — zdolny jest do akceptowania poczynań śmiałych, wychodzących poza ówczesne wyobrażenia na temat tego, czym powieść być powinna. Aprobowany przez Matuszewskiego świat powieści mieści się pomiędzy wielką prozą realistyczną a utworem, który rezygnował z najistotniejszych elementów tej prozy: fabuły i wszechwiedzącego narratora (jego relacje zastąpione zostały przez opowiadanie z punktu widzenia kolejnych protagonistów). Świat to obszerny, na połowie drogi pomiędzy jego krańcami

² Poglądy Matuszewskiego na współczesne mu powieściopisarstwo poddał Sandler wnikliwej i obszernej analizie (I, 70—101).

znajdować się będą ci pisarze modernistyczni, którym w swej pracy krytyk poświęci najwięcej uwagi: Żeromski i Reymont. Matuszewski nie opowiada się zdecydowanie za żadnym z elementów owego świata, wszystkim przyznaje należne im wartości. Także prozie realistycznej. W Balzaku³ widzi właśnie ideał i wzór powieściopisarza. Na jego nazwisko powołuje się bodaj najczęściej (II, 51—54, 200, 243; III, 83). Przy tym fascynuje go Balzak jako autor powieści realistycznych, nie zaś Balzak składający ze szkodą dla siebie daniny „wybrykom rozczochranego romantyzmu” (II, 54). Enuncjacja to zastanawiająca w pracy krytyka, który przeprowadzał paralelę pomiędzy romantyzmem a epoką sobie współczesną i w nim właśnie widział właściwy początek sztuki teraźniejszej. Wypowiedzi takie świadczą o jego dużej samoświadomości.

Ta samoświadomość właśnie wyróżniała Matuszewskiego ze sporego grona krytyków młodopolskich piszących o powieści. W większości wypadków aprobowali oni modernistyczny modelunek powieści i mniej lub bardziej radykalnie kwestionowali wzorce prozy klasycznego realizmu, jednakże bardzo często w konkretnych analizach tymi właśnie wzorcami mierzyli powieści, przede wszystkim w zakresie kompozycji. Stąd w krytyce tamtego czasu pojawiały się nieustanne żale na powieści złe, tzn. luźno skomponowane, w których zbyt mało panuje porządku. Nieistotne jest obecnie, o ile żale owe były umotywowane; ważne jest, że klasyczna proza XIX w. nie przedstawiała być ideałem, że kiedyś mówiono „powieść”, myślano o tym kształcie, jaki jej nadał Balzak — i właśnie absolutyzowano go. Absolutyzował go także Matuszewski, ale tylko w najwcześniejszych omówieniach prozy modernistycznej (konkretnie: w artykule o prozie Reymonta, publikowanym w „Bibliotece Warszawskiej” w r. 1897; charakterystyczne jest jednak, że w wydaniu książkowym artykuł ukazał się w innej, złagodzonej w tym przedmiocie wersji). W pracach późniejszych, zwłaszcza dotyczących Żeromskiego, a także we wzmiankowanym już szkicu o *Próchnie*, wzorzec modernistyczny, charakteryzujący się luźną i otwartą kompozycją, jest w ujęciu Matuszewskiego tak samo uprawniony jak wzorzec realistyczny. Autor *Swoich i obcych* ma więc przewagę nad tymi swoimi kolegami w profesji krytycznej, którzy werbalnie ów ostatni wzorzec odrzucali, ale w istocie byli jego niewolnikami. Uzasadnienie luźności powieści modernistycznej widzi Matuszewski w estetyce epoki, która wyżej stawia „muzyczność” niż „plastyczność”, „liryczność” niż „epickość”:

³ Poświęcił mu także osobny artykuł (*Honoriusz Balzac (1799—1850). Z powodu setnej rocznicy urodzin*, „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 21), mający jednak charakter dziennikarsko-jubileuszowy.

Rozwój przedmiotowy akcji epicznej nie pozwala często na utrzymanie jednolitości tła nastrojowego. Toteż romanse nastrojowe [podkreślenie M. G.], jak na przykład *Ludzie bezdomni*, są zbiorem „nastrojów” pokrewnego typu wprawdzie, ale różnej tonacji i wskutek tego dźwięczą niekiedy zgrzytliwie. [III, 135]

Nowe tendencje, gdy biorą pod władanie epikę, muszą nadać jej nowy charakter:

utrzymanie nastroju, to jest jednego dominującego, silnego, a zarazem nie określonego jasno tonu uczuciowego, w dziele większych rozmiarów przedstawia znaczne trudności techniczne. [III, 135]

Nacisk żywiołów podmiotowych rozsądza stare formy epiczne, ale do kryształizacji nowych — jeszcze daleko. [III, 136]

Ewolucja powieści, przebiegająca niewątpliwie powolniej niż w innych sztukach i gatunkach literackich (zdaje sobie z tego Matuszewski sprawę), nie tylko nie stanowi przypadku czy wyjątku, lecz podlega tendencji, która stanowi prawidłowość. Krytyk w zasadzie nie mówi o impresjonizmie w powieści, ale swoimi rozważaniami teoretycznie go motywuje. Zjawisko impresjonizmu literackiego było mu zresztą znane, widział w nim „ogniwo łączące naturalizm z modernizmem” (III, 319, przypis), jego przedstawicielami być mieli bracia Goncourt⁴, a także Flaubert jako autor *Kuszenia św. Antoniego*. Impresjonizm właśnie — to rozłożenie klasycznego wzorca powieści, to utrwalenie na jej kartach „ulotnych nastrojów”: dzięki niemu „moment” zajmuje miejsce „trwania”⁵. Postawa Matuszewskiego wobec powieści wydać się może paradoksalna: aprobuje jednocześnie wzorzec klasyczny i czynniki rozkładające go. Paradoksalność ta nie stanowi jednak jego indywidualnej osobliwości, przeciwnie, wyraża się w niej określone historycznie położenie powieści w epoce Młodej Polski, kiedy nieustannie oscylowała ona pomiędzy niedawną i bardzo silnie utrwaloną tradycją a buntem przeciw niej, najczęściej zresztą żywiołowym i nie podlegającym refleksji teoretycznej. Zaslugą Matuszewskiego jest, że konsekwencją owej paradoksalności nie stało się eklektyczne, a więc bezproblemowe, łączenie dwu różnych zasad, że obydwie składniki współtworzą w miarę spójną wizję powieści, chociaż nie wszystkie elementy owej wizji krytyk uświadamiał sobie w równym stopniu. Zasadniczym czynnikiem decydującym o spo-

⁴ Warto przypomnieć, że Matuszewski był autorem wstępu do powieści E. de Goncourt *Bracia Zemganno* (Warszawa 1898).

⁵ Zob. następujące analizy impresjonizmu powieściowego: J. H. Matthews, *L'Impressionisme chez Zola: „Le Ventre de Paris”* („Le Français Moderne” 1961, nr 3), oraz — przede wszystkim — J. Dubois, *Romanciers français de l'instantané au XIX^e siècle* (Bruxelles 1963).

istości tej wizji jest charakterystyczny dla Matuszewskiego h i s t o r y z m (będzie o nim mowa przy innej okazji)⁶.

Swoistość „romansów nastrojowych” ujawniała się przede wszystkim — tak dla Matuszewskiego, jak dla innych krytyków młodopolskich — w płaszczyźnie kompozycji, którą najczęściej utożsamiano po prostu z układem fabularnym. W jakiejś mierze wyrażała się dla nich w konstrukcji bohaterów. Swoją wizję bohatera powieściowego ukształtował Matuszewski na kreacjach wielkich realistów i w pełni je aprobował, świadczy o tym np. niezwykle sugestywna analiza *Faraona* i jego bohatera tytułowego. Bohater powieściowy miał stanowić pełną i spoiwą indywidualność, której czyny były motywowane tak z zewnątrz jak od wewnątrz. Idea takiej indywidualności odwoływała się do przyjętych i rozpowszechnionych w XIX w. wyobrażeń na temat natury człowieka, wyobrażeń najczęściej zdroworozsądkowych. Takie koncepcje bohatera żyją w pracach Matuszewskiego o Sienkiewiczu i — zwłaszcza — Prusie. W analizach utworów modernistycznych poddaje je krytyk zaawansowanej korekcie. Korektę tę przeprowadza milczkiem o tyle, że nie neguje poprzednio obowiązujących idei, stawia zaś obok nich inne, wynikające z nowszych dążeń literackich. W procesie tym działała ta sama zasada co przy przekształcaniu układów fabularnych. Przemiany w kreowaniu bohatera motywowane są historycznie: typy z dawniejszej literatury zamieniono na indywidualia, w literaturze współczesnej krytykowi zaś przeprowadza się różnicowania w obrębie jednostki.

Jażń ludzka przedstawia się modernistom nie jako całość jednolita, lecz jako szereg stanów, „nastrojów” psychologicznych, z których każdy można wydzielić z reszty i traktować samoistnie. [III, 84]

Równie interesująco z historycznego punktu widzenia zarysowuje się problem narratora, problem, którego nigdy zresztą Matuszewski w pełni sobie nie uświadamiał, a więc nie formułował *expressis verbis*. W rozważaniach pośrednio dotyczących tej sprawy występuje z reguły jedna opo-

⁶ Ktoś złośliwy wobec Matuszewskiego mógłby powiedzieć, że przyczyną takiego ujmowania powieści jest „talentyzm”, czyli prostoduszna aprobata wszystkich utworów uznanych za dobre, niezależnie od tego, co one reprezentują. To prawda, zdarzały się mu oświadczenia, że nieważne, „czy autor jest «modernistą» czy «klasykiem», czy «realistą», czy «naturalistą» — byle miał talent i tworzył ze szczerej wewnętrznej potrzeby” (II, 377 — przypis), nie mają one jednak istotnego znaczenia dla jego praktyki krytycznej. Krytyka była zawsze dla Matuszewskiego problematyzowaniem spraw literatury, a nie — prawieniem komplementów utalentowanym pisarzom. Zauważmy zresztą, że cytowane zdanie pochodzi z rozprawy polemicznej, a więc było motywowane przez cele, jakie w polemice krytyk przed sobą postawił.

zycja negatywna: powieść tendencyjna, w której autor przyznaje sobie prawa kaznodziei. Właśnie za uniknięcie „wszelkich programowych deklaracji i tendencyjnych banalności” spotykają pochwały Orzeszkową (II, 38). Podobnie w pracach o Żeromskim, zwłaszcza w szkicu o *Ludziach bezdomnych*: pisarz nie wyraża bezpośrednio swojego stanowiska wobec przedstawianych konfliktów.

Takt artystyczny nie pozwolił mu wypowiedzieć bezpośrednio swoich zapatrywań, gdyż to wycisnęłoby na utworze pieczęć tendencyjną i obniżyłoby jego wartość”. [II, 250]

Tak więc jeden typ narratora został zdecydowanie zanegowany: narrator wtrącający natrętne komentarze. Negacji tej wszakże nie należy wiązać wyłącznie z modernistycznym światopoglądem Matuszewskiego, taki narrator bowiem został praktycznie i teoretycznie przewyżczony już przez wielkich realistów. Negacja wszakże nie oznaczała jeszcze *vo-tum* nieufności wobec wszechwiedzy opowiadającego. Matuszewski również nigdy bodaj nie kwestionuje jej bezpośrednio, jednakże jego teoria sztuki, w tym i teoria powieści, stawia ją pod znakiem zapytania, tak zresztą, jak postawiła ją pod znakiem zapytania praktyka beletrystyki modernistycznej. Koncepcja wszechwiedzy łączyła się z mniemaniem, że powieść daje obiektywny obraz świata, że mówi prawdę. Wprawdzie Matuszewski określi jeszcze powieść jako „artystyczne połączenie prawdy z fantazją” (II, 84), ale rozumie prawdę jako wewnętrzną wartość utworu i nie ujmuje jej naiwnie w bezpośredniej relacji do świata zewnętrznego wobec utworu. To jednakże stanowiło tylko małą poprawkę wniesioną do tradycji. Zasadniczym czynnikiem, kwestionującym zasadę wszechwiedzy i związanej z nią obiektywności, jest przeświadczenie, że dzieło literackie stanowi zawsze ekspresję artysty, że chcąc nie chcąc, musi być — jak wtedy mawiano — podmiotowe.

jak wiadomo każdemu estetykowi, autor nie daje nigdy absolutnie wiernego obrazu rzeczywistości, lecz daje odbicie wrażeń subiektywnych, w których obserwacja świata zewnętrznego, zlewając się z nastrojem wewnętrznym pisarza, zamienia się w coś zupełnie nowego: w wizję artystyczną. [II, 287]

Powieść podlega tym prawidłowościom jak wszelkie inne formy wypowiedzi; przeprowadzane obficie przez krytyka analizy świadczą, że nie traktuje on powieści jako wyjątku. Takie ujęcie tej podstawowej właściwości sztuki stawia narratora w nowej sytuacji (tym bardziej że wówczas w dalszym ciągu utożsamiano twórcę z podmiotem mówiącym). Dokonane tu przesunięcie przypomina poprawki, jakie wniósł do teorii powieści Zola, mówiąc o temperamentie, poprzez który artysta ogląda w dziele sztuki naturę. Zbieżność jest zresztą nieprzypadkowa, Matu-

szewski należał do tej samej formacji historycznej i kulturalnej co najważniejsi reprezentanci naturalizmu, mimo że sam nie był jego teoretykiem i nawet słowo „naturalizm” nadawał znaczenia pejoratywne. Matuszewski nie wyciąga z proponowanych poprawek wniosków tak daleko idących, do jakich by one upoważniały. I w tej materii tradycje powieści okazały się niezwykle silne: problemu narratora nigdy Matuszewski nie wypowiedział do końca, swoimi teoriami tylko motywował te przekształcenia, jakie były dziełem modernizmu. Na marginesie warto zauważyć, że w ogóle psychologizyczne ujmowanie dzieła literackiego nie sprzyjało koncepcji narratora wszechwiedzącego i autorytatywnego, skoro motywy i przyczyny takiego a nie innego kształtu utworu znajdowały się w sferze tak jednostkowej, nieokreślonej i kapryśnej jak psychika artysty. Współwystępowanie ujęć psychologizycznych z konstrukcją wszechwiedzącego narratora było faktem charakterystycznym dla XIX-wiecznej kultury literackiej i wtedy prawdopodobnie nie odczuwano go jako niekonsekwencji. Dopiero więc w jakiejś mierze psychologizm (łączący się często z ekspresjonistyczną teorią sztuki) w epoce modernizmu oddziaływał na sytuowanie narratora powieściowego.

Matuszewski był niewątpliwie najwybitniejszym w okresie modernizmu — obok Brzozowskiego — krytykiem powieści. Jego prace z tego zakresu świadczą o wielkim postępie kunsztu krytycznego i przekształceniach świadomości literackiej. W krytyce pozytywizmu rozważania o takiej czy innej powieści sprowadzały się często do analizy świata przedstawionego, któremu naiwnie przypisywano realność (zastanawiano się np. nad słusznością i celowością postępowania bohatera). Tego typu krytyka burzyła więc granice pomiędzy literaturą a „życiem”, fikcję traktowała jako „historię prawdziwą”. Rozważań takich u Matuszewskego nie ma w ogóle — pisząc o powieści wie, że nie pisze o „życiu samym”. Krytykuje więc powieść jako wypowiedź literacką. Dzisiaj sprawa ta wydaje się oczywista, warto jednakże ją zasygnalizować, bo stanowi fakt o wielkiej doniosłości historycznej. W jednym Matuszewski zbliża się do krytyki ubiegłego wieku: streszczenie stanowi dla niego ważne narzędzie analizy. Jego streszczenia są zresztą mistrzowskie, mają przy tym dużą wartość interpretacyjną, jest on może ostatnim krytykiem, który panował nad tą trudną sztuką. Zjawisko charakterystyczne: Matuszewski streszcza dużo więcej wtedy, gdy pisze o twórcach klasycznego realizmu, mniej — gdy analizuje utwory pisarzy pokolenia modernistycznego. Może harmonijne i zamknięte powieści Prusa i Sienkiewicza bardziej się do tej operacji nadawały niż luźne w konstrukcji książki Żeromskiego i Reymonta. Może więc zanik sztuki streszczania jest wynikiem przemian samej powieści?

3. Teoria modernizmu

W studiach o powieści świetnie się wyraził kunszt krytyczny Matuszewskiego i jego smak literacki. W mniejszym zaś stopniu doszły w nich do głosu jego estetyka i program artystyczny. Jest to zrozumiałe: powieść była w okresie modernizmu w pewnym sensie najbardziej konserwatywnym i najgłębiej osadzonym w tradycji gatunkiem literackim (co się tłumaczyło m. in. jej szerokim zasięgiem czytelniczym). Była nim pomimo swojej niezwyklej żywotności i pomimo licznych przekształceń, jakim w sposób wyraźny podlegała. Nie więc dziwnego, że program krytyka, tak zresztą jak program całej Młodej Polski, wyrażał się dobitniej w innych dziedzinach. Swoje poglądy estetyczne sformułuje Matuszewski w osobnej książce. Przyjęło się mniemanie (aprobowane także przez Sandlera), że *Słowacki i nowa sztuka* jest książką o poezji, że stanowi program i jednocześnie uzasadnienie liryki modernistycznej. Mniemanie słuszne o tyle, że jest książką także o poezji, stanowi jednak dzieło estetyczne nie tylko o literaturze, ale o sztuce w ogóle. Liryka nie odgrywa w niej bynajmniej roli najważniejszej, jest jednym z wielu przykładów służących pokazaniu przemian, jakie Matuszewski dostrzega w sztuce sobie współczesnej. Píše to dzieło nie jako krytyk poetycki, ale jako estetyk (tak zresztą pośrednio i bezpośrednio siebie nazywa), który docieka zasadniczych i ogólnie obowiązujących właściwości sztuki w ogóle, a nie żadnej poszczególnej jej dziedziny. Píše tak nie tylko dlatego, że interesują go zjawiska o charakterze najogólniejszym; postępuje tak z tej przede wszystkim racji, że — jak zobaczymy — różnice pomiędzy poszczególnymi sztukami nie są dla niego istotne. Nie ma znaczenia, że punktem wyjścia jest właśnie twórczość poety. Zdaniem Matuszewskiego bowiem w Słowackim dochodzą do głosu te elementy, które będą charakterystyczne dla sztuki współczesnej w ogóle, nie darmo więc zestawia go z prerafaelitami, Böcklinem, Moreau z jednej i z Wagnerem z drugiej strony. W konstrukcji, jaką Matuszewski wznosi, paralele te mają bez porównania większe znaczenie niż zestawienia z poetami przełomu wieków, reprezentowanymi zresztą kilkoma przygodnymi wierszami. W jego języku krytycznym słowo „poezja” ma zresztą szczególne znaczenie: nie oznacza swoistej formy wypowiedzi, oznacza właściwość każdej sztuki, bez względu na jej materiał.

To samo dotyczy takich podstawowych w języku Matuszewskiego pojęć, jak „nastrój”, „symbol”, „muzyczność” itp.: odnoszą się one do wszystkich sztuk, niezależnie od rodzaju tworzywa. Są to dla niego nie właściwości określonych wytworów artystycznych, ale — w istocie — kategorie estetyczne. To prawda, takie rozumienie tych zjawisk sprzyja wieloznaczności, jednakże nie w tym należy upatrywać główną jej przy-

czynę. Krytyk pisze w ten sposób, że nie definiuje nawet tych pojęć, które uważa za podstawowe. Tłumaczy się to momentem opublikowania książki: przełom modernistyczny jest już faktem dokonany, a takie kategorie jak „nastroj” czy „symbol” funkcjonują w powszechnym obiegu. Kiedy Matuszewski konstatował, że Böcklin „jest współcześnie jednym z największych poetów lirycznych” (III, 151), był świadom, że czytelnik nie będzie miał kłopotu ze zrozumieniem właściwej intencji, odwoływał się do jego świadomości, ukształtowanej już w dużym stopniu przez programy i praktyki modernizmu.

Dla historyka literatury sytuacja taka jest oczywiście bardziej kłopotliwa, pojęcia te dają się jednak wyjaśnić. W istocie bowiem terminami, które przytoczone zostały wyżej (a także wieloma innymi), określa krytyk te wszystkie właściwości, które różnią nową sztukę i nową estetykę od sztuki i estetyki pozytywizmu i realizmu. Owe „symbole”, „podmiotowości”, „rozlewności muzyczne” (jedna z ulubionych formuł Matuszewskiego) dadzą się traktować niemal jak synonimy, warianty semantyczne pojęcia podstawowego. Takim właśnie pojęciem podstawowym (najbardziej zresztą nieokreślonym), w którym najpełniej wyraża się epoka, jest „n a s t r ó j”. Gdyby wziąć je na warsztat i zanalizować, używając tych znakomitych narzędzi, jakimi w swoich pracach metodologicznych operuje Jerzy Pelc, okazałoby się, że ma ono dziesiątki znaczeń, a więc że w sumie nie znaczy nic. Taka analiza pojęcia z pism klasyka krytyki byłaby prawdopodobnie cenna, gdyż pokazałaby, jakie elementy składały się na taką czy inną kategorię pojęciową, nie upoważniałaby jednak do wniosków zbyt daleko idących. Stanowiłaby więc dopiero fazę przygotowawczą do właściwego opisu. Dla historyka literatury najważniejsze jest bowiem, że Matuszewski nie orientował się w wieloznaczności terminu „nastroj”, że było to dla niego pojęcie ściśle jednoznaczne i określone. W tym właśnie wyraża się jego sytuacja historyczna, bo dla kogoś, kto działa w innym uwarunkowaniu dziejowym, „nastroj” ów ma niewielkie wartości, rozpada się na czynniki pierwsze, z których każdy pochodzi z innej parafii. To prawda, w ujęciu Matuszewskiego oznacza on określone właściwości impresywne utworu (działanie na odbiorcę poprzez sugestię), określa takie właściwości poetyki dzieła, jak nieciągłość, liryczny charakter, obecność niedomówień, a także specjalny typ motywów i tematów (za nastrojowy uznany będzie wiejski pejzaż we mgle czy pustelnik grający na skrzypcach, nienastrojowy — np. realistyczny portret fabrykanta wiszący w jego gabinecie) — wyliczenie to można kontynuować. Dla współczesnego historyka literatury wszystkie owe elementy składające się na „nastroj” są różnymi sprawami, a więc nie określiłby ich jednym terminem, terminem-workiem⁷. Dla kogoś jednak, kto modernizm

⁷ Takie terminy-worki występują zawsze. Niedawnym przykładem jest „nowo-

przeżywał i współtworzył, komponowały się one w harmonijną całość. Nie należy więc zgłaszać o ową wieloznaczność pretensji, trzeba ją tylko analizować. „Nastrój” — podkreślmy — oznacza to wszystko, co różni sztukę przez krytyka postulowaną i aprobowaną od sztuki okresu poprzedzającego. To jest właśnie dla historyka literatury najistotniejsze. Podobne zjawiska można ukazać na przykładzie wielu innych pojęć. Np. „symbolu”. Z pewnością jego znaczenie jest konkretniejsze od znaczenia „nastroju”, bo w ujęciu Matuszewskiego — zjawisko dla polskiego modernizmu bardzo charakterystyczne — „nastrój” właśnie ma charakter podstawowy i najogólniejszy. „Symbolowi” też jednak daleko do rygorystycznie pojmwanej jednoznaczności. Interesujące jest, w jaki sposób dwa te pojęcia wchodzi z sobą w związki, w tym bowiem także wyraża się jedna ze swoistości modernizmu:

„Nastrój” liryczny, ubrany w formę plastyczną, może być [...] nazywany symbolem. Wiemy również, że jeżeli pod nastrojem lirycznym tętni mistyczne uczucie i żyje głęboka wiara poparta potężną wyobraźnią, wtedy efemeryczny symbol poetycki nabiera trwałości i siły wewnętrznej, pogłębia się, rozszerza i — co najważniejsza — wchodzi w stały stosunek z szeregiem innych symbolów, tworzących pewien organiczny systemat, i staje się częścią większej architektonicznej całości. [III, 258—259]

Interpretacja tych dwu zdań mogłaby być punktem wyjścia do analizy całego dzieła Matuszewskiego, tak dobitnie wyraziły się w nich jego podstawowe idee. Także przez rozumienie „symbolu” i powiązanie go z „nastrojem”. „Symbol” jest tu bowiem dla krytyka czymś nieco innym niż dla współczesnego historyka literatury. Historykowi bliższe jest to znaczenie, jakie się ukształtowało w teoriach poetyckich Mallarmégo, podczas gdy autor *Słowackiego i nowej sztuki* rozumie go tak, jak się go wówczas powszechnie rozumiało, nie tylko zresztą w Polsce, także w licznych wypowiedziach wielu symbolistów francuskich. „Symbol” w rozumieniu Matuszewskiego jest także wyróżnikiem sztuki nadchodzącej epoki, m. in. dzięki temu, że stanowi konkretyzację czy materializację nastroju, który w tym kontekście oznacza z reguły coś ulotnego i niepochwytnego.

Dzieje się tak — zdaniem Matuszewskiego — w każdej sztuce. Powracamy tu do sprawy dotychczas jedynie sygnalizowanej, a dla zrozu-

czesność”, żywotna szczególnie tuż po r. 1956. Odnosiła się ona do wszystkiego: do powieści Françoise Sagan i Joyce’a, do wazonu o określonym kształcie i Kandinsky’ego, do swingu i Schönberga. W zakładach fryzjerskich często pojawiała się reklama: „nowoczesne strzyżenie brzytwą”. Być może, przyszły historyk dziwić się będzie temu nadmiernemu bogactwu znaczeniowemu. Dla kogoś jednak, kto przeżywał okres po r. 1956 i kto sam chciał być „nowoczesny”, jest ono w pełni zrozumiałe: „nowoczesność” oznaczała te wszystkie zjawiska w sztuce i obyczaju, które się różniły od norm obowiązujących w latach wcześniejszych.

mienia jego myśli krytyczno-estetycznej niezwykle ważnej: istnieje bowiem jedna tylko sztuka, jej tworzywo (a więc zasadniczy czynnik różnicujący) ma znaczenie uboczne wobec tej zasadniczej jedności. Poezja jest muzyczna i plastyczna jednocześnie, plastyka odznacza się właściwościami muzyki i poezji. Wyraża się w tym żywa na przełomie stuleci idea syntezy sztuk. Jednakże nie owe koneksje z Wagnerem wydają się najważniejsze (choć ich także lekceważyć nie należy). Sztuka jest ze swej istoty jednorodna, bo jej dzieła są zawsze ekspresją psychiki artysty, są niezależnie od tego, w jakiej materii konkretnie się realizują. Matuszewski jest *croceanistą*, oczywiście *croceanistą avant la lettre*.

Poeta podmiotowy nosi miano liryka, poeta przedmiotowy zowie się epikiem. Klasyfikacja ta nie jest pozbawiona podstawy, jeśli ją oprzemy nie na gruncie formalnym, lecz na gruncie psychologicznym, to znaczy weźmiemy pod uwagę indywidualność poety, nie rodzaj poezji, jaką uprawiał. [III, 122]

Nie ma wątpliwości, że krytyka interesującą nie podziały formalne, ale właśnie ów „grunt psychologiczny”. Sztuka jest bowiem ekspresją psychiki artysty i wobec tego podstawowego faktu wszystkie podziały, klasyfikacje i schematyzacje upadają. Kiedy Matuszewski publikował *Słowackiego i nową sztukę* (1901), nie mógł jeszcze znać teorii Crocego, którego *Estetyka jako nauka o ekspresji i lingwistyka ogólna* ukazała się w roku 1902. Nie chodzi tu zresztą o wpływy i zależności, nie chodzi nawet o związki faktyczne pomiędzy dwoma teoretykami sztuki. Istotne jest pokrewieństwo stylu myślenia o sztuce, pokrewieństwo, w którym wyraża się sytuacja kulturalna przełomu wieków z charakterystyczną dla niej reakcją antypozytywistyczną. Pokrewieństwo to można prawdopodobnie wytłumaczyć także genetycznie: i Croce, i Matuszewski byli związani z niemiecką myślą estetyczną w. XIX i z niej czerpali inspiracje (pisma autora *Swoich i obcych* świadczą o jej doskonałej znajomości).

Jednorodność sztuki nie wynika z tego jedynie, że każde dzieło jest indywidualną i niepowtarzalną ekspresją psychiki artysty. Równie istotna jest — w ujęciu Matuszewskiego — przyczyna druga.

W każdej epoce wszystkie rodzaje sztuki posiadały pewne cechy wspólne, we wszystkich bowiem pod różnymi formami wyrażał się jeden i ten sam pierwiastek duchowy, panujący wszechwładnie nad umysłowością danego okresu, pokolenia, narodu *etc.* [III, 206]

Każda ekspresja jest więc określona przez czas, w jakim się realizuje, determinacje historyczne nie respektują podziałów na poszczególne dziedziny sztuki, dotyczą artystów żyjących w jednym okresie, niezależnie od zakresu, w jakim przyszło im działać. Determinacje te obejmują więc w konsekwencji sztukę jako całość. Ta idea Matuszewskiego ma podstawowe znaczenie dla jego konstrukcji modernizmu.

Modernizm nie jest dla niego monolitem. Nie może nim być, skoro dzieła, które się nań składają, stanowią ekspresję twórców nie dającą się sprowadzić do wspólnego mianownika.

Modernizm bowiem dlatego właśnie, że oparł się na krańcowym subiektywizmie, nie mógł i nie chciał nawet stworzyć jednolitego prądu estetycznego, lecz rozpadł się na mnóstwo różnobarwnych strumieni, które tryskają wprawdzie z tego samego źródła psychicznego, lecz płyną odmiennymi drogami. [III, 240]

Ten typ rozumowania współlistnieje z motywacjami historycznymi. Teoria Matuszewskiego ma charakter zdecydowanie dialektyczny: ekspresja artysty jest wprawdzie indywidualna i niepowtarzalna, nie znajduje się jednak poza epoką, w której się zrealizowała, podlega więc w jakiś sposób determinacjom historycznym. Epoka pojmowana jest właśnie jako całość nie ujednolicona, wielonurtowa. Czasy współczesne krytykowi nie są dla niego okresem symbolizmu czy impresjonizmu, nie są okresem neoromantyzmu czy naturalizmu. Modernizm — w języku Matuszewskiego najogólniejsza nazwa dla sztuki przełomu wieków — jest tym wszystkim jednocześnie, a więc symbolizmem, naturalizmem, prerafaelityzmem, impresjonizmem (zob. III, 98). Rygorystyczne podziały byłyby tylko zbyt technicznymi schematyzacjami⁸.

Propozycja Matuszewskiego stawia problemy dwojakiego rodzaju. Każę się zastanawiać po pierwsze nad tym, co takie ujęcie modernizmu przez jego znakomitego krytyka znaczy na tle ówczesnej sytuacji literackiej, po drugie zaś — w jakim ono pozostaje stosunku do innych interpretacji tego okresu. Na pierwsze z postawionych pytań odpowiedź dały już w jakiejś mierze dotychczasowe rozważania. Matuszewski nie chce przeprowadzać rygorystycznych schematyzacji, nie chce ujednolicać za wszelką cenę, bo jest świadom, że jego epoka w literaturze i sztuce rozwija się bujnie i że różne funkcjonujące w jej obrębie tendencje nie dają się sprowadzić do jednej określonej „szkoły”, choć mają wiele elementów wspólnych (określimy je dokładniej w dalszej części artykułu). Dla historii literatury antyschematyzacyjna koncepcja Matuszewskiego ma wielką wartość, dużo większą od tych interpretacji, które sprowadzają Młodą Polskę do jednej — wszystko jedno jakiej — formuły. Z dzisiejszej bowiem perspektywy widać, iż jest ona zjawiskiem wielonurtowym i zróżnicowanym oraz iż wszelkie szukanie określeń jednolitych graniczy niemal z nadużyciem interpretacyjnym. Tym bardziej że sama epoka nie

⁸ W pewnym miejscu Matuszewski pisze otwarcie, że w krytyce owe podziały mają wartość jedynie pomocniczą (III, 328, przypis): „To, co się w historii literatury i sztuki pisze o szkołach, jest pewną sztuczną schematyzacją, ułatwiającą orientowanie się w masie żywego materiału”.

znalazła dla siebie jednego nazwania, które powszechnie by obowiązywało. W istocie jednak te różnorakie nazwania („izmy”) są czymś więcej niż tylko kwestią terminologiczną, świadczą o świadomości literackiej epoki i jej wewnętrznych zróżnicowaniach, dostrzeganych już przez współczesnych⁹.

Owa wielość „izmów” ma dla historyka literatury ogromne znaczenie: sygnalizuje wielokształtność epoki. Narzucenie jednej nazwy, która miałaby obowiązywać, wynikałoby z dążenia do precyzji bardzo swoiście i powierzchownie pojmowanej. Wiąże się ono ze schematyzującym, klasyfikacyjno-szufladkowym widzeniem historii: w obrębie tej wizji wydzielony, wypreparowany prąd czy kierunek stanowić ma rzeczywistość zamkniętą i wyizolowaną. Wydaje się, że taka konstrukcja prądu czy kierunku (a także zaszeregowanie danego pisarza do któregoś z nich) nie stanowi celu czy zamknięcia postępowania interpretacyjnego, ale jego fazę początkową. Istotne jest bowiem pokazanie położenia kierunku wśród różnorodnych tendencji literackich epoki, na tle jej kultury intelektualnej. Pozorna precyzja dzielenia okresu na odseparowane od siebie prądy, które mieszczą się w różnych, nie zachodzących na siebie rubrykach księgi buchalteryjnej, prowadzonej przez historyka literatury, zadaniu temu nie sprzyja. Zwłaszcza wtedy, gdy poddaje się analizie epoki nowsze, a więc także literaturę lat 1890-1918. Toteż należy konstruować pojęcia najszersze. Dla literatury tych lat taką właśnie nazwą o zasięgu najogólniejszym jest „Młoda Polska”. Dominują w niej dwie zasadnicze tendencje, też zresztą nie izolowane od siebie, lecz wchodzące w różnorakie związki: naturalizm, którego zakres jest ograniczony, bo obejmuje tylko powieść i częściowo dramat, oraz modernizm, w którego obręb wchodzi wszystkie pozostałe „izmy” (od neoromantyzmu począwszy, a na preekspresjonizmie skończywszy), określające te nowe tendencje, które różniły literaturę przełomu wieków od literatury poprzedzającego półwiecza.

Propozycja ta nie jest referowaniem poglądów Matuszewskiego, jest jednakże im bliska w duchu. Z dwu co najmniej względów: był on bowiem świadom — wiemy już o tym — złożonego charakteru swojej epoki i posługiwał się dla jej określenia terminem o najszerszym znaczeniu („modernizm”). Wszystkie te zróżnicowane tendencje układały się, jego zdaniem, w całość. Gdyby ktoś w pismach Matuszewskiego pragnął znaleźć potwierdzenie tezy, że Młoda Polska jest tylko impresjonizmem czy tylko symbolizmem, znalazłby je bez trudu, gdyż w ujęciu omawianego krytyka jest ona tym wszystkim jednocześnie. Więcej: znalazłby

⁹ Sprawom tym poświęcił ostatnio osobne studium H. Markiewicz, *Młoda Polska i „izmy”* (w zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 1. Warszawa 1965).

także potwierdzenie mniemania, że jest ona prądem ekspresjonistycznym, mimo że „ekspresjonizm” nie był mu znany (tak jak innym teoretykom sztuki przed r. 1914). Istnieją bowiem w jego dziele rozważania formułujące już ekspresjonistyczną teorię sztuki¹⁰. Matuszewski-dialektyk widzi nie tylko różnicowania, jakim podlega jego epoka, widzi także jej jedność (tak jak dostrzega jedność sztuk). Główne jego dzieło — *Słowacki i nowa sztuka* — jest próbą eksplikacji tej właśnie jedności. Czynnikiem jednoczący stanowi, jego zdaniem, supremacja muzyczności nad plastycznością, liryczności nad epickością, albo innymi słowy (formuły Nietzschego istnieją w języku Matuszewskiego) — supremacja żywiołu dionizyjskiego nad apollińskim. Modernizm — tak jak najbliższy mu poeta przeszłości: Słowacki — jest ze swej istoty dionizyjski, dionizyjskość owa nie eliminuje wprawdzie elementów apollińskich, ale je sobie podporządkowuje. Choć współcześnie nie za pomocą tego najistotniejszego dla krytyka rozróżnienia (zob. III, 182) ujmowałoby się najważniejsze cechy Młodej Polski, dobrze służy ono uwydatnieniu jej swoistości.

4. Elementy metody

Mówiąc o tym, jak Matuszewski ujmował jeden określony typ wypowiedzi (powieść) oraz jak konstruował współczesny sobie okres literacki, mówiliśmy już pośrednio o jego metodzie. Tutaj więc zasygnalizujemy jedynie wybrane problemy, które — być może — pozwolą pokazać miejsce krytyka wśród tendencji żywych w jego czasie. Był on w pełni świadom narzędzi, jakimi się posługuje, był bowiem znakomitym teoretykiem swojej profesji (Sandler w rozprawie *O sztuce krytycznej Ignacego Matuszewskiego* poddał formułowaną przez Matuszewskiego teorię krytyki gruntownej analizie i pokazał jej koneksje filozoficzne i światopoglądowe; aby nie powtarzać jego rozważań, nie pozostaje mi nic innego, jak wyrazić z nimi solidarność).

Krytyka nie stanowiła dla Matuszewskiego odosobnionej sfery działalności, była częścią estetyki. Najczęściej odwoływał się właśnie do prac

¹⁰ Np. (III, 148) „Co stanowi ideał sztuki najnowszej? Wypowiedzenie się całkowite indywidualności artystycznej za pomocą wszelkich możliwych środków ekspresji, ujętych w jednolitą i podmiotową syntezę na tle liryczno-muzycznego «nastroju». Znaczy to, że aczkolwiek głównym, podstawowym czynnikiem poezji dzisiejszej jest liryzm, jest dążenie do odtwarzania wewnętrznych stanów psychicznych człowieka, to jednak środki, których poeta używa do uzmysłowienia swoich osobistych uczuć, mogą być czerpane ze wszystkich dziedzin, nie wyłączając sfery barw i kształtów obiektywnych. Nowoczesnemu artyście idzie tylko o to, żeby wypowiedzieć wszystko, co się w jego duszy dzieje, i wywołać w widzach i czytelnikach nastrój pokrewny temu, w jakim znajdował się sam w chwili poczęcia czy tworzenia dzieła”.

współczesnych sobie estetyków, zwłaszcza niemieckich i francuskich. To też operował pojęciami, które dla ogólnej teorii sztuki są szczególnie istotne. Należy do nich przede wszystkim „treść i forma”. Krytyk przyjmuje teorię treści i formy żywiołowo oraz — rzecz rzadka — niemal bezrefleksyjnie. Jest ona niejako z góry danym, gotowym elementem jego języka, jest tego rodzaju chwytem analitycznym, bez którego w żaden sposób nie może się on obejść. Dla sytuacji Matuszewskiego i w ogóle dla stanu narzędzi krytycznych w okresie Młodej Polski jest to zjawisko wielce charakterystyczne. Jako rzecz z góry daną, nie wymagającą uzasadnień ani zastrzeżeń, przyjmuje się to tylko, co wydaje się oczywiste, zrozumiałe samo przez się. Tak traktowany podział na treść i formę jest zdecydowanie najsłabszym punktem w myśleniu krytycznym Matuszewskiego. I to bynajmniej nie dlatego, że dzisiaj wydaje się on zdezaktualizowany, że znalazł się poza językiem współczesnej krytyki i nauki o literaturze. Z tej zaś przyczyny, że pod piórem krytyka demonstruje swoją nieprecyzyjność i wieloznaczność. Jest to jednakże wieloznaczność inna od tej, o jakiej mówiliśmy z okazji takich terminów jak „nastrój”, inna dlatego, że „treść i forma” nie określa programu literackiego, a więc nie tłumaczy się przez odniesienie do ówczesnej sytuacji literackiej. Sandler powiada:

Pojęcie formy krytyk nasz traktował tak szeroko, że wchłaniało w siebie w istocie strukturę dzieła sztuki [...]. [I, 27]

Na twierdzenie to w części jedynie można przystać. W pewnych wypadkach Matuszewski rzeczywiście tak „formę” rozumie, ale łatwo znaleźć w jego pismach dziesiątki przykładów pojmowania jej wyjątkowo wąskiego. W wielu artykułach analitycznych spotykamy formuły tego np. rodzaju:

Dotychczas zajmowaliśmy się tylko treścią znakomitego utworu, obecnie czas pomówić nieco o formie. [II, 144]

po czym krytyk omawia wąsko rozumiane (chciałoby się powiedzieć: technicznie) szczegóły kompozycji, stylu itp. Nie ma więc ścisłych granic pomiędzy „treścią” a „formą”, więcej: w świecie krytycznym Matuszewskiego są one w ogóle nie do wytyczenia.

Ideę treści i formy, tak żywą w XIX-wiecznej myśli estetycznej, przyjął więc krytyk w zasadzie bez korektur. Innym elementem wiążącym go ściśle z jego epoką jest psychologizm. Bez podstawy w psychologii działania krytyczne wydają mu się po prostu niemożliwe. Wiedza o dziele to wiedza o artyście, artysta sobą w pełni dzieło określa. Jednakże psychologizm Matuszewskiego pozbawiony jest owej naiwności, która często charakteryzowała jego współczesnych. Zajmuje się on bowiem przede

wszystkim utworami i stylami, psychika artysty stanowi nie przedmiot analizy, ale punkt odniesienia¹¹. Zwłaszcza że w istocie interesują go również zjawiska o charakterze bardzo ogólnym. W tym także zasady rozwoju sztuki. Czasem i w tej materii determinacje psychologiczne uważa krytyk za najistotniejsze:

Ponieważ jednak trzech tytani romantyzmu naszego, jako indywidualności samodzielne, różnili się od siebie w wielu punktach, przeto każdy z nich w odmienny sposób oddziaływał na potomność. [III, 76]

Jednakże przeświadczenie, że osobnicze właściwości psychiki artysty mają decydujący wpływ na tok rozwojowy sztuki, nie odgrywa większej roli w kreowanej przez krytyka wizji historii. Jego historyzm jest dużo bardziej skomplikowany. To prawda, wyrasta z pozytywistycznego ewolucjonizmu i jest z nim wielostronnie związany (pokazał to Sandler w swych studiach (np. I, 12)). Mimo to nie daje się do niego sprowadzić. Rozwój literatury nie jest w ujęciu Matuszewskiego jednolitym i konsekwentnym ciągiem ewolucyjnym. Nie jest choćby dlatego, że stanowi „ruch kołowy”, będący zresztą „ruchem postępowym” (II, 241). O swoistości modernizmu decyduje według Matuszewskiego to również, że wchłonął te elementy przeszłości, które dla kierunków poprzednich były niedostępne (tzn. realizmu i pozytywizmu). Taki etap rozwoju ewolucyjnego, jakim jest modernizm, ujmuje Matuszewski przede wszystkim poprzez jego stosunek do przeszłości. Modernizm nie odrzuca całkowicie poprzedzającego kierunku, na który stanowi reakcję. Zwalcza go w tym czy w owym, ale także przyswaja sobie jego osiągnięcia. Inaczej bowiem być nie mogło: nie można wykreślić z historii tego, co już się w niej stało. Toteż — w rozważaniach Matuszewskiego — jednym z istotniejszych czynników decydujących o różnicach pomiędzy romantyzmem a modernizmem jest to, że ten ostatni skryształizował się po okresie, w którym dominowały tendencje realistyczne i naturalistyczne, i został przez owe tendencje określony.

W *Słowackim i nowej sztuce* współczesność określa sobą przeszłość, a nie odwrotnie. Dokonuje z niej wyboru, asymiluje ją. Taka wizja historii, w której przeszłość nie ciąży fatalistycznie nad okresem późniejszym, jest zaś przez okres ów modelowana, odbiega znacznie od idei znanych z pozytywistycznej humanistyki. W tej materii Matuszewski (tak zresztą jak Brzozowski, u którego występują podobne koncepcje) zdecy-

¹¹ Toteż Matuszewski na ogół nie stawia znaku równości pomiędzy krytykiem a psychologiem, tak jak to uczynił np. W. F e l d m a n (*Współczesna krytyka literacka*. Warszawa 1905, s. 13), kiedy pisał o Brandesie, że „zawsze jednak pozostał, czym ostatecznie jest każdy wielki krytyk: psychologiem indywidualności artystycznych”.

dowanie wyprzedza swoich współczesnych, widzi historię literatury w sposób, jaki dopiero parę dziesiątków lat później zdobędzie powszechne uznanie i obywatelstwo. Z tej perspektywy widziany, autor *Swoich i obcych* jest niewątpliwym prekursorem. Prekursorstwo owo uwidacznia się szczególnie dobitnie w *Słowackim i nowej sztuce*. Gdyby krytyk realizował zasady współczesnej sobie humanistyki, byłaby to książka wpływo-logiczna. Książka pokazująca, kto, co i kiedy z współczesnych poetów pożyczył u Słowackiego. Znajduje się ona jednak dużo powyżej standardu tego rodzaju prac, ówczesnie publikowanych całkiem obficie. Zjawisko wpływu w ogóle Matuszewskiego nie interesuje, jest dla niego nieistotne. Szuka on podobieństw i pokrewieństw o charakterze ogólnym i zasadniczym, ujawniających się nie przy badaniu realnych związków z całą ich przypadkowością, ale wówczas, kiedy się tworzy wielką konstrukcję interpretacyjną własnej epoki oraz tego okresu (czy tego poety), któremu się przypisuje szczególne znaczenie w uformowaniu kultury współczesnej. Stosuje więc Matuszewski zabiegi, które w pełni wejdą do teorii i praktyki o półwiecze późniejszej nauki o literaturze, zorientowanej strukturalistycznie. Jeszcze jedno: historyzm Matuszewskiego, daleko wykraczający poza ujęcia ówczesne, wyraża się także w stosunku do krytyki. Język krytyki — jego zdaniem — nie ma nigdy charakteru ostatecznego, jest zawsze historycznie określony i zawsze niepełny. Nie jest możliwy wypadek, ażeby krytyk raz na zawsze zinterpretował utwór i niejako zamknął wiedzę o nim. Interpretacja dzieła zależy od tego, co w nim dostrzegają ludzie różnych epok, bo szukają w nim zawsze innych wartości. Stąd idea krytyki jako czynności względnej i nieustającej, jakże bliska współczesnemu jej rozumieniu (zob. I, 192).

5. Zakończenie

Powróćmy do naszego punktu wyjścia: dzieło krytyczne Matuszewskiego jest cenne tylko jako przedmiot badań czy także jako literatura przedmiotu? Dotychczasowe rozważania nie budzą wątpliwości, że niżej podpisany odpowie „tak” na oba człony tego pytania. O ile element pierwszy jest oczywisty, to drugi jednak wymaga jeszcze pewnych dopełnień. Traktowanie dorobku krytycznego przeszłości jako mniej lub bardziej szacownego zabytku z muzeum piśmiennictwa wydaje się wprost wyjątkowo jałowe kulturalnie, równa się bowiem jego złożeniu w zamkniętych ze wszystkich stron sarkofagach, przerywa ciągłość tradycji, będącą zwłaszcza w takiej dziedzinie jak krytyka literacka zjawiskiem szczególnie ważnym i cennym. Dzieła krytyczne przeszłości bowiem, jeśli

nie są tylko zbiorem mało ważnych banałów, powinny być wprowadzone w obieg, powinny być przedmiotem wyboru, a więc w konsekwencji — wejść we współczesne rozważania o literaturze.

Demuzealizacja dzieł klasyków krytyki jest więc ważnym zadaniem kulturalnym.

Żeby stała się ona rzeczywistością, jeden warunek musi zostać spełniony: teksty muszą być łatwo dostępne. Po wielu latach pustych w tej dziedzinie, sytuacja zaczyna się nieco zmieniać na lepsze, głównie dzięki serii „Biblioteka Studiów Literackich”, świetnie kierowanej przez Henryka Markiewicza. Wybór pism Matuszewskiego opracowany przez Samuela Sandlera jest jedną z jej najważniejszych pozycji, wprowadza bowiem we współczesność dzieło krytyka, który na to zasługiwał jako jeden z pierwszych. Dokonany przez wydawcę wybór prezentuje się bardzo dobrze, pokazuje Matuszewskiego od najciekawszej strony: jako teoretyka literatury i krytyki, twórcę wizji modernizmu oraz analityka dzieł powieściowych. Taka koncepcja wyboru wydaje się szczególnie trafna, gdyż właśnie te trzy najważniejsze bloki jego prac mają najwięcej danych, by wejść w żywy kontakt ze współczesną myślą literacką. To jest najważniejsze, sprawa reprezentatywności historycznej ma mniejsze znaczenie, gdyż historyk okresu Młodej Polski nie może się zadowolić wyborem pism Matuszewskiego, tak czy owak więc musi sięgać do czasopism i pierwodruków książkowych. Nie należy zatem zgłaszać pretensji do Sandlera o pominięcie tych prac krytyka, które są szczególnie istotne dla analizy owego modernistycznego przewartościowania wartości, jakie dokonało się w latach dziewięćdziesiątych. A także o pominięcie studiów na temat literatur obcych, mimo że niektóre z nich są wielce interesujące. W trzech tomach zamieszczone więc zostały rzeczywiście najlepsze prace krytyczne Matuszewskiego. Obydwie bardzo obszerne rozprawy wstępne Sandlera stanowią świetny do nich komentarz, przekraczają zresztą znacznie zadania, jakie się zwykle wstępom przypisywać, sprawiają wrażenie fragmentów monografii o krytyku. Wstępom tym w istocie należałoby poświęcić osobną recenzję. Zauważmy jeszcze, że wydanie uzupełniają bardzo dobrze i solidnie opracowane przypisy pióra Janiny Kamionkowej.

Tak więc Ignacy Matuszewski znalazł się w sytuacji uprzywilejowanej: jako jedyny spośród krytyków młodopolskich przedstawiony został czytelnikowi w wyborze pism obszernym i znakomicie pomyślanym. Oczywiście, nie on jeden na taką prezentację zasługuje. Przeciwnie! Osobliwością naszego ruchu wydawniczego (by pozostać przy eufemizmie) jest, że do tej pory nie ma nie tylko wydania całości pism Brzozowskiego i Irzykowskiego, ale nawet rozsądnie pomyślaných wyborów. Konieczność takiej edycji jest czymś oczywistym, nie wymaga motywacji. Warto

jednak upomnieć się o publikację tomów innych krytyków młodopolskich, w wielu wypadkach bowiem ich prace mogą się okazać żywe, interesujące, aktualne. Oto lista nazwisk, nie pretendująca do pełności: Miriam, Cezary Jellenta, Stanisław Lack, Tadeusz Dąbrowski, Antoni Potocki, Andrzej Strug (debiutował jako krytyk), Aureli Drogoszewski, Adolf Nowaczyński, Antoni Lange. Miejmy nadzieję, że świetnie się rozwijająca „Biblioteka Studiów Literackich” i dla tych krytyków znajdzie u siebie należne im miejsce.