

Nieoczywisty inspirator. Myśl estetyczna Józefa Kremera okiem polskich pozytywistów

Jeszcze w wieku XIX Józef Kremer doczekał się dwóch wielkich interpretatorów: Henryka Struvego i Stanisława Brzozowskiego. Ten pierwszy starał się wypromować krakowskiego filozofa na myśliciela oryginalnego, samodzielnego i dynamicznego, który w drodze ku nowoczesności nie zawahał się odejść daleko od swojego mistrza, Hegła. Według Struvego Kremer od początku wędrówki twórczej wzbraniał się przed jednostronnością realizmu i idealizmu, a jego ostatnie dzieła, które zwracają się ku doświadczeniu i empirii, mają już wprost wieść ku najnowszym tendencjom filozoficznym¹.

Późniejsza lektura Brzozowskiego była znacznie bardziej statyczna, esencjalizująca i w związku z tym mniej pochlebna. Autor dwóch studiów o Kremerze² patrzył na jego dorobek przez pryzmat psychologii twórczości, aby dostrzec w nim liczne niekonsekwencje myślowe i powracające zapożyczenia teoretyczne, brane wprost od niemieckich myślicieli. Brzozowski odrzucił heglowską metafizykę i spróbował przetłumaczyć niejasny język idealistyczny na kategorie mu współczesne, co

¹ Więcej na ten temat: Stanisław Borzym, *Józef Kremer i Henryk Struve* [w:] *Józef Kremer (1806–1875)*, red. Jacek Maj, Kraków 2007, s. 87–96.

² Pokłosie seminariów u Struvego z lat dziewięćdziesiątych XIX wieku: Stanisław Brzozowski, *Józef Kremer jako pisarz, filozof i estetyk. Szkic krytyczny*, Warszawa 1902; tenże, *Józefa Kremera poglądy na sztukę i jej historię*, Warszawa 1903. We wszystkich tekstach z epoki modernizują ortografię i interpunkcję. Zachowuję jednak oryginalne wyróżnienia autorów, swoje oddaję zaś za pomocą pogrubienia czcionki.

doprowadziło go w końcu do odkrycia, że estetyka Kremera wcale nie jest tak przestarzała, jak mogłoby się wydawać, i że nawet Przybyszewski niejednego od Kremera mógłby się nauczyć³.

Choć „nowoczesność” Kremera jest obydwu interpretatorom do czegoś potrzebna i trzeba przyjmować ją z rezerwą (pierwszy szukał w nim szacownego antenata własnych ideorealistycznych poglądów, drugi traktował jako punkt wyjścia do konceptualizacji „zadowolenia estetycznego”), to kluczowe wydaje mi się sytuowanie autora *Listów z Krakowa* w obrębie nowych tendencji estetycznych, które przywołuje się za pośrednictwem dwóch nazwisk.

Kremer Struvego zawdzięcza swoją oryginalność na wpół legendarnemu spotkaniu z Auguste’em Comte’em, do którego mogło dojść w Paryżu w roku 1830, gdy francuski filozof dawał odczyty dotyczące nauki pozytywnej – krystalizującej się już od lat dwudziestych. Po zasugerowaniu, że krakowski estetyk mógł znać naukę Comte’a, Struve kontynuuje:

nie ulega wątpliwości, że owe samodzielne stanowisko, jakie Kremer w tej pierwszej swej pracy względem Hegla zajmuje, wykazuje wpływ francuskiej uczoneści na naszego myśliciela⁴.

Struve używał więc Comte’a, żeby zrównoważyć wpływy niemieckiego idealizmu upostaciowione w Heglu, co ostatecznie pozwoliło na takie usytuowanie myśli Polaka, aby mogła ona funkcjonować jako synteza dwóch przeciwstawnych prądów filozoficznych wieku XIX.

Brzozowski w swoich studiach stanowczo rozprawił się z tym mitem⁵, ale w zamian za to kilkakrotnie zestawiał myśl Kremera z innym Francu-

³ Stanisław Brzozowski, *Józefa Kremera poglądy na sztukę i jej historię* (jak w przyp. 2), s. 59.

⁴ Henryk Struve, *Życie i prace Józefa Kremera* [w:] Józef Kremer, *Dziela*, t. 1, Warszawa 1877, s. 79.

⁵ Pokazując, że w systemie epistemologicznym Kremera zabrakło właściwie miejsca na doświadczenie, przez co „nie ma co mówić o uwzględnieniu przez Kremera nauk specjalnych i o wpływie, jaki wywarły nań poglądy Augusta Comte’a. Rzecz prosta, że i Kremer musiał łączyć pękającą co chwila przędzę dialektyki za pomocą wiedzy doświadczałnej, gdyby bowiem było inaczej, metoda dialektyczna Hegla byłaby czymś więcej niż złudzeniem filozoficznym”, Stanisław Brzozowski, *Józef Kremer jako pisarz, filozof i estetyk* (jak w przyp. 2), s. 54.

zem, z Hipolitem Taine'em – chyba najbardziej wpływowym estetykiem w drugiej połowie XIX wieku. Pouczające porównanie dwóch myślicieli pokazuje, że ich pomysły na sztukę w istocie nie były od siebie aż tak odległe: obaj skupiają się na artyście i procesie „przepuszczania” rzeczywistości przez jego psychikę, obaj w podobny sposób odróżniają sztukę klasyczną od romantycznej, obaj wreszcie podkreślają, jak ważne jest opisywanie historycznie zmiennych warunków kulturalnych i przyrodniczych, które wpływają na każde dzieło sztuki⁶.

August Comte i Hipolit Taine jako dwaj fundatorzy nowoczesności Kremera – stwierdzenie to nieoczywiste i na pierwszy rzut oka sprzeczne z historycznoliterackim rozsądkiem. Przecież już w 1843 roku, zaraz po wydaniu pierwszego tomu *Listów z Krakowa*, oburzony i zawiedziony Edward Dembowski pisze: „widzieć tego męża tak młodych dążeń, tak młodego zapału, widzieć go **zabijającym postępowość** [podkr. D.W.M.] w rozwijaniu dziedzin umysłowych – to jest okropnym, przerażającym!”⁷. Jakże wcześniej, i to z ust spodziewanego sojusznika, padnie oskarżenie o wsteczność światopoglądową i filozoficzny konserwyzm; zarzut boleśnie ponowiony przez młodzież uniwersytecką w roku 1848, umieszczony w petycji, w której domagano się od Kremera ustąpienia z właśnie objętego stanowiska zastępcy profesora filozofii na Uniwersytecie Jagiellońskim⁸. Przyszli pozytywiści, których dojrzewanie intelektualne przypada na lata sześćdziesiąte i czas studiów odbywanych w Szkole Głównej, mogli się spotykać właśnie z takim, ustabilizowanym obrazem krakowskiego filozofa, który niekoniecznie musiał odpowiadać warszawskim koryfeuszom postępu.

Tymczasem wydobycie na pierwszy plan zbieżności z myślą Comte'a i Taine'a wiąże Kremera z formacją pozytywistyczną, która poczęła się krystalizować w Warszawie na kilka lat przed jego śmiercią. Uzupełnia też badania nad związkiem myśliciela z polskimi romantykami, nawet

⁶ Stanisław Brzozowski, *Józefa Kremera poglądy na sztukę i jej historię* (jak w przyp. 2), s. 57–58, 70–71, 87–88.

⁷ Edward Dembowski, *Listy z Krakowa*, „Przegląd Naukowy” 1843, t. 2, nr 17 (przedruk [w:] tegoż, *Pisma*, t. 3, Kraków 1955, s. 254).

⁸ Więcej na ten temat: Urszula Perkowska, *Józef Kremer – wychowanek i profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego* [w:] *Józef Kremer (1806–1875)* (jak w przyp. 1), s. 35–36.

jeśli w tym ostatnim wypadku pokrewieństwo w zakresie wyobraźni nie szło w parze z pochlebnym waloryzowaniem romantycznej sztuki⁹.

Aby więc rozwikłać tę historycznoliteracką zagadkę, sprawdzę, czy i w jaki sposób myśl estetyczna Kremera była obecna w pismach warszawskich pozytywistów. Interesują mnie nie tylko wpływy wyrażone *explicite* – świadomie pozostawione ślady lektury, które prowadzą uczęszczanymi ścieżkami odbioru – ale także tropy nieoczywiste – zacierane lub odbite nieświadomie – nieuchronnie zbliżające nas do pytania o miejsce Kremera w dziewiętnastowiecznej wspólnocie kulturowej.

KREMER – PISARZ NIEPOSTĘPOWY

Porządkując historycznoliterackie fakty, trzeba zacząć od stwierdzenia, że informacje o Kremerze mogły płynąć do „młodych” z dwóch źródeł. Po pierwsze, z wciąż wydawanych dzieł filozofa. Od razu warto zaznaczyć, że u pozytywistów widać zwłaszcza ślady lektury pism estetycznych: kolejnych wydań *Listów z Krakowa*, a zwłaszcza publikowanych w czasach politycznej zawieruchy tomów *Podróży do Włoch*. Po drugie zaś, znajomość myśli estetycznej Kremera w znacznej mierze brała się z wykładów Henryka Struvego i Aleksandra Tyszyńskiego. Wbrew ustabilizowanym sądom wpływy profesorów Szkoły Głównej nie były tak nieznaczące, jak chcieliby tego pozytywiści we wspomnieniach, przytaczanych później w klasycznych rozprawach o pokoleniu¹⁰. Warto więc przyjrzeć się obrazowi Kremera w poglądach tych myślicieli.

O modernizującym odczytaniu Struvego była już mowa. O ile jego wczesne prace zajmowały się albo kwestiami *stricte* filozoficznymi, albo pionierskimi zagadnieniami psychologicznymi, o tyle jego poglądy estetyczne, pomimo znaczących różnic, wciąż pozostawały pod wpływem

⁹ Olaf Kryśowski, *Józef Kremer i polscy romantycy* [w:] *Józef Kremer (1806–1875)* (jak w przyp. 1), s. 262–263.

¹⁰ Deprecjonujące sądy o profesorach oraz ich niewielkim wpływie na tamtejszą młodzież powracają w tekstach Stanisława Fity, por. Stanisław Fita, *Pokolenie Szkoły Głównej*, Warszawa 1980, s. 20–22.

Kremera¹¹. Znacznie bardziej wpływowy okazał się Tyszyński, który podczas wykładów z historii literatury oddziałął o wiele silniej, bo jego nazwisko będzie powracać przy okazji autora *Listów z Krakowa* aż do końca stulecia.

Warszawski historyk literatury polskiej zamieścił recenzje z prac Kremera w swoich *Rozbiorach i krytykach*, dzięki czemu możemy zrekonstruować jego stosunek do poglądów krakowskiego filozofa. Pierwsza z recenzji przynosi analizę *Wykładu systematycznego filozofii* i skupia się na wadach dialektyki heglowskiej, którą Tyszyński ganił za „gwałtowne, dowolne i tylko scholiczne (tj. z pozostającej jeszcze miłości scholastyzmu płynące) rozděcia myśli”¹², co – w połączeniu z wpadkami logicznymi i powracającym zarzutem o rozmijanie się teorii z praktyką – doprowadziło go do przekonania, że autor rozprawy sam nie wierzył w zapożyczony system¹³. Profesor Szkoły Głównej doceniał jednak walory dydaktyczne rozprawy. Kremer, nawet za cenę własnej oryginalności, upowszechniał i popularyzował zawikłaną filozofię Hegla i objaśniał ją za pomocą przykładów z „praktyki życia”¹⁴.

Jednak zbliżenie do konkretnego, wzmocnione dzięki familiarniej formie *Listów z Krakowa*, wciąż wydawało się niedostatecznie oryginalne, jak konkludował Tyszyński w drugiej recenzji poświęconej analizie tego dzieła¹⁵. Warszawski historyk postulował w niej, że nie można zaakceptować hasła „sztuki dla sztuki”, powtarzanego przez Kremera za Heglem

¹¹ Struve co prawda już od lat sześćdziesiątych polemizuje z Kremerem (np. traktuje naturę jako „świętynie piękna”, które to można rozumieć jako harmonię form, bez odnoszenia go do manifestacji duchowych idei, znacząco umniejsza też znaczenie fantazji w procesie twórczym), ale wciąż pozostaje zwolennikiem romantycznego uczucia i wyznawcą hasła „sztuki dla sztuki”. Por. Henryk Struve, *O pięknie i jego objawach. Wykład publiczny miany w Warszawie dnia 15 maja 1865 dodatkiem uwag estetycznych wzbogacony*, Warszawa 1865, s. 42.

¹² Aleksander Tyszyński, *Rozbiory i krytyki*, t. 1, Petersburg 1854, s. 355.

¹³ Jw., s. 356.

¹⁴ Jw., s. 359. Nie był to oczywiście sąd umniejszający zasługi, ale odczytanie zgodne z intencją autora, wyrażaną w prywatnej korespondencji, gdzie okazuje się, że celem *Listów z Krakowa* było, „aby w jakiegokolwiek bądź formie wprowadzić, czyli raczej wmycić myślenie”, Józef Kremer, *Do Bronisława Trentowskiego [Kraków, 28 listopada 1844]* [w:] „Krynica wiadomości”. *Korespondencja Józefa Kremera z lat 1834–1875*, zebrał, z rękopisów odczytał, przypisami i wstępem opatrzył Zbigniew Sudolski, Kraków 2007, s. 11.

¹⁵ Aleksander Tyszyński, *Rozbiory i krytyki*, t. 2, Petersburg 1854, s. 296.

(a może jeszcze, na co nie zwrócono dotąd uwagi, za jego właściwym twórcą, tzn. Victorem Cousinem, u którego krakowianin pobierał nauki w Paryżu). Drobiazgowemu rozbiorowi tego fałszywego przekonania Tyszyński poświęcił całą analityczną część artykułu.

Najpierw zauważył, że sam Kremer kilkakrotnie wpadł w sprzeczność, gdy gloryfikował potęgę sztuki za jej funkcje dydaktyczne i kompensacyjne:

Jakże więc stać się mogło, iż autor, który nieraz podobnie o sztuce sądy objawia, który uważa ją i jako *piastunkę* męża i jako *strażniczkę* cnoty, i za warunek jej doskonałości, kładzie jej wpływ *potężny*, zarazem jednak wyznaje, iż ta nie ma i nie może mieć celu prócz siebie¹⁶.

Pogląd ten atakowany był jeszcze z wielu innych pozycji: wskazano więc na mylne zrozumienie intencji Hegla (który objawienie się Ducha w sztuce traktował jako jej esencję, ideę, a nie cel); pokazano, że hasło nie może być prawdziwe na gruncie założeń idealistycznych (skoro sztuka należy do świata sporządzonego według boskiego planu, gdzie wszystko czemuś służy, to i ona musi mieć swój cel), jak również, że kłóci się ze zdrowym rozsądkiem (każde dzieło już w intencji autora ma jakoś wpłynąć na publiczność, nawet jeśli dzieje się to bezświadomie)¹⁷. Tyszyński nie zawahał się też uderzyć na alarm moralny: takie „przebóstwienie” sztuki prowadzi do bluźnierstwa, nihilizmu, a w konsekwencji do utraty wiary zarówno w nią samą, jak i w artystę, którego wpływ na społeczność będzie już tylko ujemny¹⁸. Autor *Rozbiorów i krytyk* podkreślił na koniec, że kurczowe trzymanie się pod tym względem Hegla jest po prostu anachroniczne – teoria bezcelowości sztuki wyrasta w określonym czasie i miejscu, a dziś „nie zdoła już wydać roślin”¹⁹.

Wydaje się, że to postulat bezcelowości sztuki wykopał rów pomiędzy pozytywistami a Kremerem. Wczesne rozprawy teoretyczne Elizy Orzeszkowej i Piotra Chmielowskiego formułowano w opozycji do poglądu

¹⁶ Jw., s. 298.

¹⁷ Jw., s. 304–307.

¹⁸ Jw., s. 315, 320–321.

¹⁹ Jw., s. 323.

o bezcelowości sztuki. Choć Ewa Paczoska wskazuje, że „młodzi” odrzucili Tyszyńskiego za uniwersalistyczne i religijne przekonania, aby odkryć go jako prepozytywistę dopiero w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych²⁰, to tak jednostronne i niepoprzedzone analizą odrzucenie hasła „sztuki dla sztuki” wskazywałoby właśnie na jego patronat, już w kontekście pierwszych dyskusji o literaturze utylitarnej i powieści tendencyjnej, które – jak zauważa badaczka – nie odwołują się do ustaleń z okresu przedpowstaniowego²¹.

Już w 1866 roku w swoim pierwszym tekście krytycznym Eliza Orzeszkowa zaznacza: „Sztuka dla sztuki w piśmiennictwie mało kogo podniesie, mało się komu podoba w rozumującym i analizującym wieku”²². Chmielowski, który jest w latach siedemdziesiątych rzecznikiem realizmu opisującego „całość życia” (oczywiście z domieszką tendencji), pisze o seraficznych estetykach, „którzy z artystycznego punktu widzenia wyganiają niemoralność z literatury za pomocą wszystkich przegniłych formułek: sztuki dla sztuki, piękna nienawidzącego brzydoty”²³. Zwalczając ten frazes, Chmielowski początkowo wcale nie sięgał do argumentów logicznych, lecz posługiwał się konsekwentnie strategią parodystyczną – tak niezwykle dla pióra tego spokojnego krytyka:

Jednostronne i niejasne określenia naszych estetyków sprawiły, że nie wiemy już, czego żądać od sztuki, od literatury. [...] Czy artysta szuka natchnienia w starożytnej Grecji, czy w wiekach średnich, czy na Wschodzie, wszystko to jedno, byle nam przedstawił ideał. [...] Kto ma w piersi święty ogień natchnienia (naturalnie zesłany z nieba), ten może sobie żartować z dociekań naukowych²⁴.

²⁰ Ewa Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1988, s. 10–11.

²¹ Jw., s. 41. A więc, np. ustaleń Kraszewskiego. Więcej na temat dyskusji przed rokiem 1863, por. Antonina Bartoszewicz, *Walka o powieść tendencyjną u schyłku okresu międzypowstaniowego*, „Ruch Literacki” 1963, nr 5–6, s. 242–253.

²² Eliza Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią* [w:] tejsze, *Pisma krytycznoliterackie*, oprac. Edmund Jankowski, Wrocław 1959, s. 28.

²³ Piotr Chmielowski, *Niemoralność w literaturze* [w:] tegoż, *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, oprac. Henryk Markiewicz, Warszawa 1961, s. 60.

²⁴ Piotr Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze* [w:] tegoż, *Pisma krytycznoliterackie* (jak w przyp. 23), s. 73.

Zagęszczenie charakterystycznych, sakralnych metafor, odniesienia historyczne oraz celowe egzaltowanie i rytmizowanie stylu wskazuje jasno, że ostrze krytyki wymierzone jest w pierś autora *Listów z Krakowa*. Chmielowski mógł sobie pozwolić na taką lekkość w wyrażaniu poglądów, bo w jego mniemaniu nie trzeba rozprawiać się więcej z kłamliwym hasłem, gdyż zostało już ono spacyfikowane przez Tyszyńskiego. Na jego stanowisko powoływać się będzie wprost właśnie w kontekście dzieł Kremera w 1875 roku²⁵, a także – co pokazuje, jak mocno rozprawa profesora Szkoły Głównej utkwiła w pamięci Chmielowskiego – jeszcze na początku XX wieku, gdy w sposób dlań nieoczekiwany hasło „sztuki dla sztuki” się odrodzi. Obfite cytaty z *Rozbiorów i krytyk* ponownie okażą się najlepszą bronią do pokonania upiora z przeszłości²⁶.

Poglądy Tyszyńskiego powracały także w licznych podsumowaniach twórczości Kremera tuż po jego śmierci w 1875 roku. Dobrze ilustruje to artykuł Franciszka Krupińskiego²⁷, popularnego krytyka romantyzmu i piewcy filozofii pozytywnej, który pomimo szczególnych okoliczności dotkliwie wytykał szkodliwe w jego mniemaniu zapożyczenia od Hegła (którym sam w młodości ulegał). Jego dialektyka miała być tylko „grą wyrazów”, „filozofią słów, nie rzeczy”²⁸. Podobnie jak Tyszyński próbował Krupiński docenić aspekty popularyzatorskie i dydaktyczne dzieł Kremera, lecz kilka zdań wcześniej, z perspektywy polskiej szkoły pozytywnej, w której założenie pożyteczności dobrze już okrzepło („kryterium jeżeli nie jedyne, to najważniejsze”), zauważył że: „Rozprawiać o *niczym*, albo jak mówią o *niebycie*, i twierdzić, że się kogoś czegoś nauczyło, to są

²⁵ „Nie potrzebujemy już dzisiaj walczyć z tym enigmatycznym frazesem [...], gdyż przekonania ogółu estetyków i wykształconej publiczności poszły już inną drogą; a we właściwym czasie bezzasadność tego twierdzenia wykazał już p. Tyszyński”, Piotr Chmielowski, *Nasi uczeni. I. Józef Kremer*, „Niwa” 1875, nr 15, s. 211.

²⁶ Piotr Chmielowski, *Jeszcze o celu w sztuce* [w:] tegoż, *Pisma krytycznoliterackie* (jak w przyp. 23), s. 221–223. Przy tej okazji wspomni Chmielowski ponownie o Kremerze i Libelcie, wskazując, że sztucznie przeszczepili oni obcy system Hegła, ale zamieniwszy jego ostateczny rezultat, czyli ideę bezwzględną, na rzecz Boga osobowego, doprowadzili do wewnętrznych sprzeczności w ramach systemu, które w połączeniu ze „słabym dowodem” zubożyły bogate w treści hasło „sztuki dla sztuki” (jw., s. 222).

²⁷ Franciszek Krupiński, *Kremer i Libelt*, „Tygodnik Ilustrowany” 1875, nr 399–400, s. 118–199, 136–137.

²⁸ Jw., s. 136, 137.

grube żarty”²⁹. Podobna strategia samozaprzeczania daje się obserwować podczas rozważań Krupińskiego o estetyce, kiedy zaraz po przyznaniu Kremerowi lauru mistrza konkluduje, że hasła „sztuki dla sztuki” nie da się obronić i można tylko „darować” filozofowi tę wpadkę, która została przyćmiona „taką ilością pięknych obrazów, taką obfitością poetycznych ustępów”³⁰.

KŁOPOTY POZYTYWISTÓW Z FANTAZJĄ

Jak wspomniałem powyżej, w pierwszych tekstach Piotra Chmielowskiego Kremer to wdzięczny obiekt żartów, wyraziciel starych prawd, których zbijać już nawet nie trzeba. Sytuacja skomplikowała się jednak w 1873 roku, kiedy Chmielowski wydał swój pierwszy traktat teoretyczny, *Genezę fantazji*. Całą rozprawę warszawskiego pozytywisty dałoby się odczytać jako polemikę z Kremerowskim rozumieniem fantazji – pojęciem, o którym śmiało można powiedzieć, że zdominowało dyskusje literackie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Ten krótki szkic psychologiczny pokazuje bowiem, jakie niebezpieczeństwo niosła ze sobą idealistyczna tradycja, jak ważnym zadaniem było przededefiniowanie kluczowych dla niej pojęć na samym początku pozytywistycznej ofensywy. Dlatego we wstępie do szkicu ironiczna parodia skrywa zuchwałe atak:

Toteż istota tej nieziemskiej władczyni [fantazji] była zakryta, jak posąg Izydy przed oczami profanów, a myśl oświeconych gubiła się w kontemplacji jej wszechpotęgi. Oblicze jej jaśniało świetlanymi blaski, ale wyraźnych kształtów do badać się było niepodobna; zapewne z powodu świetlistych promieni, oślepiających oczy zbyt zuchwałe, że się aż tajemnice stworzenia rozpatrywać ośmielały. Postać to była nieuchwycona, nieujęta jak oddech kwiatu, jak

²⁹ Jw., s. 118, 119.

³⁰ Jw., s. 137. Warto odnotować, że Krupiński zna dobrze drugi model recepcji pism Kremera, który w niniejszym artykule reprezentowany jest przez modernizujące odczytanie Henryka Struvego. Jednak stwierdzenie, że krakowski filozof staje się pod koniec życia „pólheglistą” orbitującym wokół idealnego realizmu, nie zmienia jego krytycznego nastawienia (jw., s. 119).

miłość bluszczu i akacji... Po co zresztą wyczerpywać ocean łyżką stołową? Po co mierzyć palcami głębokość wulkanu...!³¹

Chmielowski, wskazując na niepowodzenie Kremera i Libelta w poszukiwaniu istoty fantazji, przyczyny porażki szukał w błędnym, bo anachronicznym, modelu człowieka zapożyczonym od Hegla. Idealiści polscy, niepomni na naukę Jana Śniadeckiego, jak również nieznający najnowszych prac z psychologii doświadczalnej, enigmatyczną duszę podzielili na szereg tajemniczych „dzielnic” duchowych, „które miały wszystko tłumaczyć, nie tłumacząc samych siebie”³². Ogłoszenie porażki Kremera i jego kolegów po piórze otwierało pozytywnie drogę do nowych interpretacji procesu twórczego.

Podkreślić należy, że gra toczyła się tu nie tylko o zeświecczony i w pełni panujący nad sobą podmiot, lecz także – a może przede wszystkim – o status krytyki, której nie mógł sobie Chmielowski wyobrazić poza nauką³³. Jeśli bowiem przyjąć, że fantazja działa na zasadzie *furor poeticus*, że natchnienie jest czymś nieuchwytnym i niebiańskim, to teoria estetyczna nie może nic powiedzieć ani o genezie dzieła sztuki, ani o zdolnościach artysty.

Nie ma tu miejsca na szczegółową analizę rozprawy Chmielowskiego, warto jednak zaznaczyć, jak dużo wysiłku włożył młody krytyk w rozbrojenie niebiańskiego potencjału fantazji, a jak niewiele – w zbadanie, czy fantazja idealistów rzeczywiście zagrażała pozytywistycznej *episteme*. W obrębie znaczeń tych pojęć znajdują się przecież wentyle rozładowujące ich transcendentny ładunek, po wybuchu którego zapanowałby chaos niepoznawalny z perspektywy naukowej krytyki.

I tak „oślepiająca” fantazja była według filozofa w dużym stopniu zależna od podmiotu, momentu historycznego i rasy, natchnienie zaś wiązało się z odkrywaniem ideałów na skutek „potrącenia” przez świat zewnętrzny, stanowiło więc pewien proces poznawczy, którego sukces

³¹ Piotr Chmielowski, *Geneza fantazji. Szkic psychologiczny*, Warszawa 1873, s. 1–2.

³² Jw., s. 2.

³³ Por. Tomasz Sobieraj, *Czy krytyka literacka może być naukowa? Kilka uwag o scjentystycznym projekcie pozytywistów* [w:] *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej”*, cz. 2, red. Mirosław Strzyżewski, Toruń 2012, s. 175–192.

zależał od wiedzy, uwagi i uczuć artysty. Natomiast sposób powstawania dzieła sztuki wymagał nie tylko tych aspektów związanych ze sferą idealną, lecz także bardzo konkretnych umiejętności rzemieślniczych (w szerokim rozumieniu tego słowa). Owszem fantazja miała ściśle odniesienie do metafizyki: była władzą poznawczą, która pozwalała podmiotowi dostrzec w rzeczywistości jej aspekt idealny (fantazja powszechna), możliwy do przedstawienia w dziele sztuki (fantazja artystyczna). Nie znaczyło to jednak, że Kremer nie doceniał innych procesów potrzebnych do powstania dzieła sztuki, chociażby tych związanych z techniką artystyczną czy rozumowym opracowaniem tematu³⁴.

Wydaje się, że to młoda Orzeszkowa lepiej zrozumiała funkcjonowanie fantazji, choć – co charakterystyczne – nigdzie nie zaświadczyła jej idealistycznego rodowodu. Działanie fantazji miało się według niej przejawiać podczas powstawania konkretnych utworów w procesie estetycznego opracowania tematu, kształtującym formę dzieła sztuki³⁵. Orzeszkowa zauważyła (tak jak wcześniej Kremer), że fantazja ma charakter twórczy i poznawczy, a jej działanie pozwala odpowiednio wydobyć ideę.

Ta ostatnia jednak, nazywana również tendencją, była już dla Orzeszkowej owocem rozumu. Młoda pisarka miała świadomość, jak duży bagaż nieulubianej metafizyki niesie ze sobą newralgiczne pojęcie, dlatego wiele wysiłku włożyła, aby zrzucić z niego ten szkodliwy balast.

Fantazja we wczesnych tekstach Orzeszkowej funkcjonuje przede wszystkim jako kategoria pejoratywna – to główna przeszkoda stająca na drodze postępu, żywioł rozpraszany w toku dziejów przez naukowe oświecenie³⁶. W *Kilku uwagach nad powieścią* dzieje zmiennej historycznie fantazji (za podtytułem listów Kremera chciałoby się dodać artystycznej) powinny zostać zwieńczone zwycięstwem rozumu. Mimo to

³⁴ Skomplikowany proces „potrącania” przez ten element rzeczywistości, w którym najmocniej uwidocznił się ideał, a następnie trudna i żmudna praca fantazji, która ów przedmiot opracowuje tak, aby jeszcze mocniej wydobyć z niego esencję, „spotęgować ideę” przy ukazaniu niepowtarzalności i oryginalności przedmiotu, jak również inne elementy konieczne do stworzenia dzieła sztuki (kompozycja, opracowanie rozumowe) były już analizowane, np. przez Stanisława Brzozowskiego, *Józefa Kremiera poglądy na sztukę i jej historię* (jak w przyp. 2), s. 47–58.

³⁵ Eliza Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią* (jak w przyp. 22), s. 28.

³⁶ Jw., s. 26–27.

w historiozofii młodej pozytywistki pobrzmiewa bardzo wyraźne echo haseł krakowskiego filozofa, który także głosił, że sztuka romantyczna (*ergo* średniowieczna i późniejsza) nie wyraża już tak dobrze ideałów ducha. Do pojęcia tych duchowych prawd nie da się już znaleźć odpowiedniej materialnej formy, stąd najlepszą drogą do poznania nowych idei będą sfery aktywności ludzkiej, w których przejawia się czysta myśl, czyli aprobowana przez Orzeszkową filozofia (wraz z nauką kształtująca tendencję) oraz przemilczana religia³⁷.

Z czasem ambiwalencja w ocenie fantazji maleje. Pojęcie zostanie przez pisarkę w pełni przyswojone, bo jego aspekt historiozoficzny zniknie, dlatego na pierwszy plan wysunie się związek fantazji z formą. Dopiero wtedy wyjdzie na jaw, jak wiele zawdzięcza Orzeszkowa estetyce Kremera, który pisał:

Zważ atoli, że jeżeli już będzie treść poczęta w tajnikach duszy, i jeżeli z tą treścią nie zrodziła się zarazem odpowiednia jej forma, [...] już wtedy dzieło będzie spaczone w zawiązku swoim. [...] treść a jej uobrazowanie, to jest forma, winny się począć jednym i tym samym gromem w głębinach duchowych, że u prawdziwego mistrza myśli są obrazem, a obrazowanie u niego jest myśleniem³⁸,

a w artykule *O powieściach T. T. Jeża z 1879* Orzeszkowa powtarzała:

Niezbędnym warunkiem dobroci pomysłu powieściowego jest to, aby dostrzeżenie sytuacji poprzedzało wynalezienie idei albo przynajmniej, aby sytuacja i idea dostrzeżonymi były jednocześnie – czyli idea zamkniętą była w sytuacji dostrzeżonej i zupełnie jej samej właściwą. Jest to właśnie tą koniecznością, którą estetycy wyrażają przez orzeczenie, iż w głowie twórcy treść powinna powstawać jednocześnie z formą i że gdy w momencie pomysłu

³⁷ Więcej na temat szkicu Orzeszkowej w odniesieniu do filozofii idealistycznej piszę w: Damian Włodzimierz Makuch, *W cieniu idealizmu. Pojęcie fantazji w dwóch rysach historycznoliterackich lat 60. XIX wieku* [w:] *Historie literatury polskiej*, red. Urszula Kowalczyk, Łukasz Książyk, Warszawa 2015, s. 159–178.

³⁸ Józef Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 2: *Dzieje artystycznej fantazji. Część pierwsza*, Wilno 1855, s. 41.

forma szukaną, dobieraną jest dla treści, pomysł uważać należy za chybiony w samym zaczątku³⁹.

Jak na dłoni widać, że jednoczesne wyłonienia się formy i treści, idea oblekająca się w słowo, to stałe dziedzictwo Kremera, które zostanie z pozytywistami nawet w czasach dojrzałego realizmu.

Tymczasem rozprawa Chmielowskiego kończyła się w sposób niespodziewany. Po początkowych zapewnieniach, że fantazja nie stanowi wcale osobnej „dzielnicy” ducha, bo świadomość człowieka trzeba uznać za niepodzielną całość, pozytywistyczny krytyk pisał o niej jako o pewnym trybie myślenia⁴⁰, któremu przeciwstawił świadome rozumowanie, powtarzając tym samym podstawową opozycję idealistów. Nie tylko więc fantazji wyrugować się nie dało, lecz także jej udział okazał się wręcz konieczny tak w myśleniu artystycznym, jak i badaniu naukowym⁴¹. Podobnym niepowodzeniem skończyła się próba rozwikłania tajemnicy natchnienia poetyckiego. Kojarzenie się pojęć odbywa się według Chmielowskiego na zasadzie asocjacji utajonych, a więc procesu również niepoznawalnego. Jakże zasadne wydają się tu słowa Henryka Markiewicza, który wskazywał, że młody krytyk w swoich pierwszych pracach „w gruncie rzeczy więc – zmieniwszy terminologię, przejął częściowo zwalczaną tezę”⁴².

KREMER NA WYCIĄGNIĘCIE RĘKI

„Sztuka dla sztuki” – kłopotliwa pożyczka od heglizmu – zaważyła zapewne na recepcji Kremera wśród pozytywistów i nikt, kto chciał uchodzić za człowieka postępu, nie mógł sobie pozwolić na jawną przynależność do

³⁹ Eliza Orzeszkowa, *O powieściach T. T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle* [w:] tejże, *Pisma krytycznoliterackie* (jak w przyp. 22), s. 138–139.

⁴⁰ „Fantazja jest to taki proces myślenia, w którym wyobrażenia zmieniają się i kombinują pod kierunkiem naszych uczuć i namiętności, na podstawie asocjacji swobodnej”, Piotr Chmielowski, *Geneza fantazji* (jak w przyp. 31), s. 97.

⁴¹ Jw., s. 95–96.

⁴² Henryk Markiewicz, *Piotr Chmielowski jako krytyk literacki* [w:] Piotr Chmielowski, *Pisma krytycznoliterackie* (jak w przyp. 23), s. 18.

jego szkoły. Okazuje się bowiem, że im bardziej się estetyka zwalczała, im częściej dochodziło do otwartego boju, tym wyraźniej rysowały się podobieństwa pomiędzy stronami historycznoliterackiego konfliktu. W istocie – domniemany przeciwnik miał pozytywistom wiele do zaoferowania.

Najbliższym tego odkrycia był pewnie Chmielowski w 1875 roku w artykule *Kremer i Taine o sztuce greckiej*, który stanowi niezwykle świadectwo lektury porównawczej: streszczenia wykładów krakowskiego filozofa, pt. *Grecja starożytna i jej sztuka, zwłaszcza rzeźba*, i kolejnego tomu *Filozofii sztuki* francuskiego estetyka. W biografii twórczej jest to dla Chmielowskiego czas przełomowy: właśnie wrócił ze studiów w Lipsku, po czym przestał „towarzyszyć działalności literackiej swojego pokolenia” i oddał się studiom historycznym, stroniąc jednocześnie od jawnie programotwórczych wystąpień⁴³. To również pierwsze tak wyraźnie opowiedzenie się po stronie metody Taine’a, której krytyk pozostanie wierny do końca swojej działalności⁴⁴. Zwrócenie się w stronę niezmiennych praw historii sprawia, że Chmielowski powoli poczyna zrywać z poetyką rozliczania i zwalczania na rzecz rozumienia i wyjaśniania. We wspomnianym artykule widać już pierwsze przejawy nowej strategii badawczej, o czym zaświadcza znacznie łaskawsza ocena dorobku Kremera. *Podróż do Włoch* zostanie dowartościowana ze stanowiska społecznika wyznającego hasło „pracy u podstaw” za „rozpowszechnienie pojęć estetycznych do sfer filozoficznie niewykształconych”⁴⁵.

Dalsza część artykułu pokazuje jednak, że studium krakowskiego filozofa nie wytrzymuje porównania z modelem Taine’a. Chmielowski krytykuje Kremera, bo jego analiza postępuje od „z góry powziętych pojęć i dialektycznych formułek”, przez co „wgniata” narody w pożyczony od Hegla schemat⁴⁶. Jednak sama „scholastyka nowoczesna”⁴⁷ nie została zaatakowana wprost, od strony założeń. Chmielowski wskazał jedynie, że

⁴³ Jw., s. 26.

⁴⁴ Jw., s. 27. W artykule znajdziemy chociażby takie *credo*: jego „teorie i spostrzeżenia uważam skądinąd za najlepsze, jakie się dotychczas w rzeczach arcyzmu, z ogólnego stanowiska traktowanych, ukazały”, Piotr Chmielowski, *Kremer i Taine o sztuce greckiej*, „Niwa” 1875, nr 4, s. 152.

⁴⁵ Jw., s. 150.

⁴⁶ Jw., s. 153, 155.

⁴⁷ Jw., s. 156.

logika dziejów zarysowana przez Kremera bywa albo sprzeczna wewnętrznie (symboliczna sztuka starożytnego Wschodu miała być związana z rozsądkiem Ducha, podczas gdy odmówiono tej kulturze samowiedzy, której bez rozsądku wyobrazić się nie da), albo w szczegółach absurdalna (na „żart humorystyczny” ma zakrawać stwierdzenie, że prosta linia między nosem a czołem w greckich posągach symbolizuje harmonijne zjednoczenie ducha i ciała w tej kulturze)⁴⁸.

Krytyk nie potrafi jednak odrzucić systemu pojęciowego Hegła w odniesieniu do dziejów – i nic dziwnego, bo dziewiętnastowieczny historyzm, nawet ten wzmocniony materializmem Henry’ego Buckle’a, wiele zawdzięcza berlińskiemu filozofowi. Więcej nawet. Chmielowski tylko w jednym punkcie nie zgadza się z Taine’em, gdy ten pisze o sztuce greckiej jako apogeum ludzkiego arcyzmu. Dla pozytywisty podobne stwierdzenie było trudne do przyjęcia, gdyż uważał on, że piękno jest z natury względne, a sztuka grecka stanowiła jedynie „ideał chwil minionych”⁴⁹, czasów związanych z pewnym etapem rozwoju, który już dawno przeminął – co wydaje się spadkiem po historiozofii zorganizowanej przez pojęcie postępu, a więc historiozofii, która miała swojego sojusznika między innymi w Heglu.

W obliczu szczupłości i niejednoznaczności powyższej argumentacji pozostała część krytyki Chmielowskiego nabiera równie podejrzanego wymiaru. Po przytoczeniu zalet teorii Taine’a, która wskazuje, jakie czynniki naturalne wpływają na każde dzieło sztuki (słynna triada: rasy, momentu i środowiska, które oddziałują na konkretnego artystę), pozytywista kontynuuje:

⁴⁸ Jw., s. 155–156. Nie miejsce tu na wskazywanie innych różnic pomiędzy dwoma dziełami, które nie zostały wydobyte przez Chmielowskiego, choć przecież mogły mieć wpływ na jego opinię. Na marginesie warto tylko zaznaczyć, że obaj estetycy mają zupełnie odmienny stosunek do natury (Kremer postuluje potrzebę oderwania się od niej w toku dziejów, Taine – powrót do świata bliskiego przyrodzie) oraz w całości inny sposób wykazują wpływ warunków zewnętrznych na twórczość (u Taine’a większą rolę odgrywają instytucje i tradycje kulturalne, u Kremera – moment historyczny i pochodzenie danej rasy).

⁴⁹ Jw., s. 153.

Przypatrzwszy się atoli bliżej sposobowi, w jaki p. Kremer kwestie powyższe opracowuje, łatwo przekonać się można, że je pomieszcza **jakby z musu**, jakby dla tego tylko, iż od pewnego czasu weszło w **modę** naukową zastanawianie się nad fizycznym ustrojem gruntu, na którym dany naród historycznie się rozwijał, i zarysować jego obyczaje, zanim się przejdzie do obrazu szczegółowej nauki⁵⁰.

Tak ceniona metoda stała się nagle „modą”, a rzetelnie opracowane opisy rasy, terenu i momentu historycznego (nawet obszerniejsze niż u Taine’a!) znalazły się tam „jakby z musu”. Niejednoznaczny stanie się nawet zarzut podstawowy: naciąganie faktów tak, aby pasowały do formułek dialektycznych – skwitowany asekuracyjnie: „na pozór nie widać tego”⁵¹. Dla porównania wystarczy wspomnieć Brzozowskiego, dla którego będzie już oczywiste, że obaj estetycy zajmują się *de facto* tym samym, czyli wpływem warunków kulturalnych na poszczególne dzieła sztuki. Modernistyczny krytyk dokonał bowiem odpowiedniej translacji:

Gdy spotkamy się z metafizyczną teorią, można przejść obok niej wzruszając ramionami, jak wobec czegoś nazbyt niezgodnego z doświadczalnym i realistycznym kierunkiem naszej myśli współczesnej; pożyteczniejszym jest jednak przyjrzeć się jej z bliska, gdyż często uda się nam w niej dostrzec spostrzeżenia faktyczne i uzasadnione, **przetłumaczone tylko na dziwaczny język metafizyki**⁵².

Autor *Legandy Młodej Polski* będzie więc mógł mówić o „najzdrowszych i najżywotniejszych” aspektach filozofii sztuki Kremera⁵³, pod-

⁵⁰ Jw., s. 154.

⁵¹ Jw.

⁵² Stanisław Brzozowski, *Józefa Kremera poglądy na sztukę i jej historię* (jak w przyp. 2), s. 58.

⁵³ Jw., s. 87–88. Warto odnotować, że Brzozowski próbuje jeszcze przenieść Taine’owską kategorię *faculté maîtresse* na Kremerowski ideał (jw., s. 57–58). Dużo bardziej zasadne wydaje mi się porównanie tej pierwszej do fantazji artystycznej – która jest przecież charakterystyczna dla danego twórcy, ale zależna od dziejów i warunków, w jakich on żyje.

czas gdy Chmielowski ofiaruje mu tylko laur popularyzatora i miłośnika sztuki, który wyłącznie w obrazowych i trafnych historycznie opisach przewyższa Taine'a⁵⁴. Jak się zdaje, Chmielowski wiedział dokładnie to samo, co Brzozowski – wyszedł od identycznego zestawienia i wskazał na bliźniacze podobieństwa w zakresie metody i poglądów – ale nie udało mu się wyciągnąć podobnych wniosków, bo na drodze stanął mu „pozór”, „jakby mus”, „moda”, ergo metafizyczny język, którego słownik konsekwentnie odrzucał.

Tymczasem niezwykła popularność francuskiego filozofa mogła wynikać właśnie z tego, że polska myśl estetyczna była już przygotowana na przyjęcie jego poglądów – naturalistyczna metoda da tak zadowalające owoce, bo grunt, na który padła, został urobiony przez takich pracowników filozoficznej niwy jak Kremer. Przecież już w *Listach z Krakowa* pisał on o artyście, który „nie stwarza nic takiego, co by nie żyło już zarodem w jego narodzie, w jego czasie; on jedynie zna poczucie drgające w przyszłości”⁵⁵; który „nie może się wyłamać z wieku swojego, [...] nie może nie być synem swojego czasu i swojej ziemi”⁵⁶. Dla potwierdzenia wystarczy ponownie przyjrzeć się artykułowi *Kilka uwag nad powieścią młodej Orzeszkowej*, późniejszej tłumaczki *Historii literatury angielskiej*. Jej taine'owskie frazy pisane bez znajomości Taine'a poczynają brzmieć znajomo, po krakowsku:

Nieraz – w niedostatecznie dojrzałym ogóle, zarody przyszłości nie dość dokładnie zarysowują się w umysłach. Społeczność czuje w sobie ducha prącego ją ku lepszemu, ale trwożna i słaba nie śmie własnych swych poczuć zeznać przed sobą. Wtedy toczy się walka między przeszłością przywiązaną zwyczajem i wspomnieniem

⁵⁴ Piotr Chmielowski, *Kremer i Taine o sztuce greckiej* (jak w przyp. 44), s. 258–259. Odnotowany brak szczegółowych opisów u Taine'a „nie ujmuje [...] oczywiście znaczenia”, bo skromne opisy, „służąc tylko za ilustrację poglądów ogólnych, nie mogą z natury rzeczy być tak wydatne” (jw., s. 259). A może właśnie ten redukcjonizm i egzemplifikacyjna powściągliwość ratują metodę Taine'a przed wewnętrznymi sprzecznościami? Kremer, będąc znacznie rzetelniejszym, nigdy nie unika szczegółów, przez co jego własna teoria wielokrotnie różni się z konkretnymi analizami.

⁵⁵ Józef Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 2 (jak w przyp. 38), s. 132–133.

⁵⁶ Jw., s. 133.

a przyszłością wołającą światłem i prawdą. Autor, wsłuchawszy się w walczące tętna, odczuwa i pojmuje to, co jeszcze nie objawiło się całkiem, [...] wprowadza na jaw drżącą jeszcze, ale już zrodzoną myśl ogółu⁵⁷.

KREMER ZESŁANY DO LAMUSA

Niestety lektura Chmielowskiego zostaje zakonserwowana w opozycji idealne–realne (odpowiadającej według niego kontrastowi przeszłe–teraźniejsze). Potwierdzi to już pośmiertny portret Kremera, zarysowany w serii *Nasi uczeni*, która miała u progu czwartej części stulecia podsumować wkład Polaków w historię nauki⁵⁸. Uplywający wiek rozpięty został pomiędzy dwoma nurtami filozoficznymi: idealizmem i realizmem. Kremera już podczas edukacji miał porwać ten pierwszy prąd, a wszystko za sprawą Hegla, którego wpływ Chmielowski opisuje obszernie nie tylko przez pryzmat filozoficznego systemu, lecz także niesamowitej charyzmy, niemożliwego do odrzucenia osobistego czaru berlińskiego filozofa⁵⁹.

W takiej ramie kompozycyjnej nawet późniejsza analiza twórczości nie może już zajaśnić światłem nowoczesności. Ostatecznie na niewiele zdaje się podział (za Struvem) działalności Kremera na etapy, które pokazują wewnętrzną dynamikę jego myśli: przechodzenie od systemu Hegla, w którym „doświadczenie zostało pogardzone”, poprzez odwrót od panteizmu w stronę osobowego Boga, aż do idealnego realizmu w duchu Fichtego młodszego, za którym idzie docenienie indywidualizmu i metody empirycznej⁶⁰. Na niewiele, bo wciąż najważniejsze pozostaje niezrozumienie czasów współczesnych: „Z nowszymi realnymi poglądami nie mógł się pogodzić i owszem z wielkim ferworem przeciw »wszystko niszczącej negacji« powstawał”⁶¹. Choć każdy etap twórczości

⁵⁷ Eliza Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią* (jak w przyp. 22), s. 23–24.

⁵⁸ Piotr Chmielowski, *Nasi uczeni* (jak w przyp. 25), s. 196–214.

⁵⁹ Rekonstruowane na podstawie wspomnień filozofa, z których wydobywa się takie opowieści o wykładach Hegla, gdzie powraca słownictwo związane z magią lub chorobą (jw., s. 197–200).

⁶⁰ Jw., s. 204–209.

⁶¹ Jw., s. 203.

Kremera przyniósł w darze „piękne upominki”, to sam filozof należy już do przeszłości, gdyż:

Nie mógł on z powodu swego pierwotnego wykształcenia dostatecznie zmierzyć wartości nowszych systemów realnych (pozytywizmu, doświadczalnej psychologii angielskiej); ale i to już znaczy wiele, że ostatecznie na sobie dał poznać całą błędność systemu, który wykołysał jego młodość. Jednostronność idealizmu pokonana została w sobie samej, w swoim wnętrzu, we własnym państwie⁶².

Chmielowski traktował więc krakowskiego myśliciela jako pouczający przykład względności prawd filozoficznych, a Kremer okazał się najciekawszy tam, gdzie się mylił, w momencie, gdy dokonał korekty swojego systemu. Transgresyjny charakter jego dociekań nie będzie miał jednak optymistycznego zakończenia, nie skończy się niczym *pozytywnym*, bo jego „poglądy należą już do przeszłości”, „nie przeszły [...] w krew literatury naszej”⁶³. Podsumowanie artykułu powtarza więc wstępne założenia i wydawałoby się, że bezwzględny historyk nie dostrzeże szansy na ideową ciągłość, że jedyne na co go stać, to wyrozumowane pochwały w poetyce *gloria victis*.

Jednak w tej suchej historycznej rozprawie pojawiają się też inne tony emocjonalne, chyba najczystsze i najmiłsze, jakich kiedykolwiek użył Chmielowski w odniesieniu do Kremera:

Smutna to rzecz widzieć przy końcu życia upadek teorii, której świetność i potęgę głosiło się zamłodu!... Ale logika faktów jest nieubłagana: druzgocze wszystko, co jej zawadą na drodze staje⁶⁴.

Pozytywistyczny krytyk na chwilę rezygnuje z obiektywizującej narracji w trzeciej osobie, która dominowała w poprzednich ustępach i zamykała jego opowieść w zdystansowanym dyskursie historiografii. Zamiast

⁶² Jw., s. 210.

⁶³ Jw., s. 213, 214.

⁶⁴ Jw., s. 210.

tego w tekście pojawiają się bezosobowe formy czasownika, dochodzi do zagęszczenia emocjonalnej interpunkcji, całość nabiera charakteru prawdy ogólnej – tak jakby doszło do stopienia perspektywy Chmielowskiego i Kremera, jakby ten pierwszy spojrział oczami tego drugiego na ciągle zmaganie się idealizmu z rzeczywistością. W tym wypadku empatia rozszerza horyzont rozumienia.

Przedstawiciel nowoczesnej *scientific community*, której pierwszym przykazaniem jest względność ustaleń naukowych, na chwilę znajduje wspólny język z erudytą odchodzącym do przeszłości. Wytrwała i ciężka praca, ciągle doskonalenie, nieustanna modyfikacja teorii – wszystko to zostaje brutalnie zdruzgotane przez logikę historycznych praw, czyli postęp i zmianę, organizujące świat nowoczesny, metaforycznie przyrównany do mechanicznego pojazdu, który nie ogląda się na ludzi stojących mu na drodze. W tym fragmencie dochodzi do głosu i melancholijna tęsknota za prawdą absolutną, i żal z powodu własnego historycznego ograniczenia, a w rezultacie także konieczność kapitulacji wobec fatum nauki. Zostaje tylko panegiryczna konsolacja, docenienie wytrwałego poprzednika, który własnym błędzeniem wskazywał „przyczynę szukania nowych dróg”⁶⁵.

Podobne tony emocjonalne dadzą się jeszcze dostrzec w rozbudowanym szkicu historycznoliterackim *Filozof w rękach reakcji* z 1889 roku. Chmielowski zarysował w nim trudne losy polskich idealistów (na podstawie korespondencji Bronisława Trentowskiego z Aleksandrem Zdaniczem) i zaznaczył, że już od początku lat pięćdziesiątych zdawali sobie oni sprawę z konieczności zreformowania własnego systemu, z potrzeby odejścia od dialektyki heglowskiej. Ich wysiłki były jednak nieskuteczne, bo opinia publiczna wciąż brała ich za kacerzy lub fantastów:

Umysły, które jeszcze przed rokiem 1850, choćby dla mody tylko, interesowały się gorączkowo zagadnieniami filozoficznymi, teraz w dobie reakcji polityczno-religijnej, jaka w całej nastąpiła Europie [...] odwróciły się od nich z niechęcią. Jedni poczytywali filozofię tylko za bezpłodne marzycielstwo, a inni pod wpływem gromów przez duchowieństwo rzucanych na naukę niezależną

⁶⁵ Jw., s. 204.

w ogóle, w szczególności zaś na bezbożne, panteistyczne wywody filozofii niemieckiej, patrzyli na nią [...] jako na **rzecz dla wiary i porządku społecznego w najwyższym stopniu zbugną⁶⁶**.

Niesłuszne odrzucenie reformujących się idealistów zostaje opisane jako wynik niedojrzałości polskiego społeczeństwa, które nie potrafiło zauważyć, jak wiele nowego i wartościowego, a przede wszystkim zgodnego z duchem czasu, niosą ze sobą kolejne dzieła polskich idealistów.

Reprezentantem bezproduktywnej filozofii antykatolickiej – także wbrew własnej woli – miał być również Kremer, który zdawał sobie sprawę tragicznego położenia. Według Chmielowskiego, właśnie dlatego próbuje on przekonać Trentowskiego, aby wydał swoją recenzję dotyczącą *Wykładu systematycznego filozofii poza Krakowem*. Wnikliwa recenzja nosiła bowiem tytuł *Kremer i Hegel*, i choć ukazano w niej, jak daleko odszedł polski estetyk od teorii swojego poprzednika, to i tak Kremer zdawał sobie sprawę, że wiązanie go z nazwiskiem niemieckiego myśliciela mogło mu narobić więcej szkód niż korzyści⁶⁷.

Warto dodać, że w 1875 roku podobnych, emocjonalnych sądów nie brakowało, nawet wśród pozytywistów. W dzienniku Juliana Ochorowicza, żywo związanego z Henrykiem Struvem, czytamy:

Kremera i Libelta już nie ma. Nie ma ich, ale powinni zmartwychwstać – i to zmartwychwstać w nowej szacie wieku, z potęgą nowych idei!⁶⁸

Jest to jeden z najbardziej osobistych zapisków opublikowanych przez pisarza, który przecież w swoich wczesnych pracach próbuje podważyć filozofię idealistyczną. Ta nieoczekiwana pochwalna uwaga nie oznacza wcale, że dorobek poprzedników przyjąć można bezkrytycznie. Uczuciowa skarga („powinni zmartwychwstać”) łączy się ze zdroworozsądkowym uzupełnieniem („w nowej szacie wieku, z potęgą nowych

⁶⁶ Piotr Chmielowski, *Filozof w rękach reakcji*, „Ateneum” 1899, t. 2 (54), z. 4, s. 154.

⁶⁷ Jw., s. 164–167.

⁶⁸ Julian Ochorowicz, *Z dziennika psychologa. Wrażenia, uwagi i spostrzeżenia w ciągu dziesięciu lat spisane*, Warszawa 1876, s. 241.

idei!”). Niemniej jednak przykład Ochorowicza pokazuje po raz kolejny, że filozofia Kremera była dla tzw. młodych niezwykle ważnym punktem odniesienia i żywo oddziaływała na ich światopogląd.

Tymczasem w swoich syntezach historycznoliterackich Chmielowski będzie określał Kremera nie jako ofiarę reakcji, ale jej przedstawiciela, powielając fałszywy stereotyp historycznoliteracki, który z empatycznym ubolewaniem rozbijał w powyższych tekstach. Jest to może bardziej zrozumiałe we wcześniejszym *Zarysie literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*, którego formacyjny charakter determinował potrzebę wytyczenia wyraźnych granic na rynku literackim, wymagał odróżnienia „swoich” od „obcych”. Kremer został w nim opisany szablonowo: jako przedstawiciel idealizmu, prądu skutecznie zwalczanego już od lat pięćdziesiątych. Jego nazwisko pojawia się w znajomym sąsiedztwie, Trentowskiego i Libelta, odsunięto je zaś o kilka dekad od bardziej nowoczesnego Henryka Struvego, z jego idealnym realizmem, który „liczy się dosyć pilnie z nabytkami fizjologii i nauk przyrodzonych w ogóle”⁶⁹. Trudniej wytłumaczyć podobną, stabilizującą strategię w monumentalnej *Historii literatury polskiej z przełomu wieków*, gdzie Kremer znów jawi się głównie jako przedstawiciel filozofii Hegla, pionier estetyki i historii sztuki na ziemiach polskich⁷⁰. Fragment poświęcony Kremerowi ogranicza Chmielowski do syntetycznego streszczenia artykułów z 1875 roku, w którym pominięto emocjonalne urywki opisujące, jak niestrudzenie (choć nieskutecznie) krakowski filozof starał się dogonić nowe czasy.

Dla Chmielowskiego wielka popularność filozofa już dawno przeminęła. Może w latach czterdziestych XIX stulecia był on jeszcze hegemonem krajowej estetyki, której na gruncie teoretycznym nawet Kraszewski oprzeć się nie mógł⁷¹, ale po 1863 roku można go było uznać tylko za

⁶⁹ Piotr Chmielowski, *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*, Wilno 1881, s. 63. Dla kontrastu warto przytoczyć jedno zdanie z prywatnej korespondencji Kremera, który w liście do Karola Libelta już w 1840 roku chwali filozofa za uwzględnienie w jego czasopiśmie nauk przyrodniczych, „boć to nimi tętno czasu naszego bije, a na poznaniu i pojęciu natury świat dzisiejszy stoi”, Józef Kremer, *Do Karola Libelta* [Kraków, 12 listopada 1840] [w:] „Krynica wiadomości” (jak w przyp. 14), s. 7.

⁷⁰ Piotr Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, t. 4, Warszawa 1900, s. 11–14.

⁷¹ Piotr Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, t. 5, Warszawa 1900, s. 242.

szanowaną figurę przeszłości, za myśliciela, którego wciąż się wydaje, ale przecież już nie czyta⁷².

KREMER JAKO STYLISTA

Pod względem estetycznym na „młodych” oddziaływało nie tylko to, co Kremer pisał, ale też sposób, w jaki formułował swoje myśli. O specyficznej kremerowszczyźnie pisano już w pierwszych tekstach poświęconych dziełom filozofa, nic więc dziwnego, że i pozytywiści nie pominęli tego aspektu jego twórczości.

Parodia pojawiająca się u Chmielowskiego w jego pierwszych pracach, zwłaszcza w *Genezie fantazji*, wymierzona była zarówno w metafizyczne poglądy filozofa, jak również w jego ognisty i natchniony sposób budowania frazy. Patetyczna nuta pism Kremera, ich emocjonalny wydźwięk zostały oddane w parodii za pomocą rozbudowanej i rytmicznej składni, którą świadomie poprzetykano zduplikowaną, redundantną interpunkcją. Na początku *Genezy fantazji* w nadmiarze powracają ciągi nieokreślonych epitetów i podniosłych metafor, obligatoryjnie skojarzonych ze światem duchowym, nierzeczywistym, baśniowym:

zwróćmy się na chwilę twarzą ku przeszłości i posłuchajmy dytyrambicznych zachwyty nad duchowym państwem człowieka [...] Jakież to niewysłowione oczarowanie ogarnia duszę; jakież kręgi eteryczne, powiewne, nieuchwycone okalają rozgorączkowaną, rozpłomienioną głowę; jakież upojenie zmysły nawet nasze przejmują, kiedy czytamy lub słyszymy o tej wróżce naszego ducha, królowej zasiadającej na tronie z promieni tęczyowych i dzierżącej w ręku berło z błyskawic!... słowem – kiedy słyszymy o fantazji⁷³.

W późniejszych tekstach Chmielowski będzie wytykał Kremerowi jego aż nazbyt kwiecistą frazę, która negatywnie wpływała na filozoficzne

⁷² Piotr Chmielowski, *Zarys literatury polskiej* (jak w przyp. 69), s. 62.

⁷³ Piotr Chmielowski, *Geneza fantazji* (jak w przyp. 31), s. 1.

rozstrzygnięcia⁷⁴. Liczne powtórzenia myśli i pewien rodzaj gadatliwości sprawiają dodatkowo, że objętość jego dzieł aż nazbyt się rozrasta, podczas gdy każde z nich „o połowę mniejszym być mogło”⁷⁵. Pozytywista podkreśla także nasilającą się z czasem manieryczność Kremera i jego predylekcję do posługiwania się neologizmami i prowincjonalizmami, co przeczy ustalonej w epoce opinii, jakoby Kremer był wzorem „niepokalanej, szczeropolskiej czystości języka”⁷⁶.

Obok tych wszystkich zarzutów od połowy lat siedemdziesiątych konsekwentnie umacniała się opinia o stylistycznym mistrzostwie filozofa. Wpłyne ona również na Chmielowskiego. W *Metodyce historii literatury polskiej* Kremer zostanie umieszczony obok Platona i Kartezjusza, a więc tych filozofów, których dzieła należy włączyć do historii literatury właśnie dlatego, że „pięknie pisać umieli”⁷⁷. Co więcej, autor *Listów z Krakowa* znajdzie swoje miejsce w antologii zbierającej najwybitniejsze utwory z dziejów naszego piśmiennictwa, gdzie zostanie zaklasyfikowany jako prozaik tworzący w „najświetniejszym rozkwicie romantyzmu”⁷⁸. Okazuje się więc, że Kremer pod koniec wieku staje się wzorem stylistycznym, i to wzorem wciąż oddziałującym.

O zapożyczonym od Kremera, „dalekim od potoczności” i „odświeżonym nieco” stylu, pełnym retorycznych popisów, które zasadzają się na repetycji i inwersji, pisał Tadeusz Budrewicz w odniesieniu do Marii Konopnickiej i Elizy Orzeszkowej⁷⁹. Badacz skupia się jednak na językowym ukształtowaniu tej pierwszej i, co ciekawe, stylistyczne zapożyczenia od krakowskiego estetyka znajduje nie tyle w jej pismach krytycznoliterackich, ile w prozie artystycznej.

Również *Zwierzenia* Orzeszkowej pisane na początku lat dziewięćdziesiątych potwierdzają, że Kremer wpisywałby się w obraz „silnego poety”

⁷⁴ Piotr Chmielowski, *Nasi uczeni* (jak w przyp. 25), s. 202–203.

⁷⁵ Jw., s. 203.

⁷⁶ Piotr Chmielowski, *Kremer i Taine o sztuce greckiej* (jak w przyp. 44), s. 259.

⁷⁷ Piotr Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*, Warszawa 1899, s. 19.

⁷⁸ Zamieszczono tam fragment *Listów z Krakowa* (dokładniej urywek *Listu IV* poświęcony stosunkowi sztuki do natury). Piotr Chmielowski, *Obraz literatury polskiej w streszczeniach i cenniejszych wyjątkach*, t. 3, Warszawa 1898, s. 126–132, 499.

⁷⁹ Tadeusz Budrewicz, *Niektóre cechy stylu* [w:] tegoż, *Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Kraków 2000, s. 56–57.

z teorii wpływów Harolda Blooma. Pozytywistka w swoich wspomnieniach uznała lekturę *Podróż do Włoch* za doświadczenie, które uformowało ją jako przyszłą pisarkę, a wszystko to z powodu stylistycznego uwiedzenia:

Na podobieństwo kota zwinięta w kątku pokoju i kanapki czytałam *Podróż do Włoch* Kremera. Pisarz ten był podówczas bardzo modny, książki jego czytali ci, którzy je zrozumieć mogli i nie mogli, w towarzystwach o nich mówiono, rozprawiano szczególnie o ich stylu górnym, kwiecistym, budzącym prawie ogólny zachwyty. Mnie też styl ten zachwycał; znałam go już z *Listów z Krakowa*, nie mogąc przecież przysiąc, ani wtedy, ani teraz, czy je bardzo dobrze rozumiałam⁸⁰.

Podróż do Włoch wydawała się dziewiętnastoletniej Orzeszkowej łatwiejsza, choć zmuszała ją do poszerzania wiedzy z historii sztuki, co – jak sama później stwierdziła – sprawiało jej wielką radość. Jednak to właśnie przyjemność płynąca z wyobrażania sobie Wenecji, marzenie, opisywane z niezwykłą poetycką tkliwością, i zderzenie tego obrazu z zimowym pejzażem bielejącym za oknem, dawało to wrażenie kontrastu, które obudziło w autorce „instynkta artystyczne do estetycznego używania [...], którym po raz pierwszy z czcią i miłością dałam imiona: natura, nauka, sztuka”⁸¹. Epifania szczęścia zbiegła się w tym opisie z odkryciem własnego powołania, któremu patronował Józef Kremer – jako niezrównany pisarz i estetyk.

KREMERA SZANSA NA DZIEWIĘTNASTOWIECZNOŚĆ

Recepcja estetyki Kremera w pozytywizmie pokazuje problemy dziewiętnastowiecznej komunikacji, która z trudem zachodzi pomiędzy rozdzielonymi, odseparowanymi od siebie centrami; pomiędzy nurtami

⁸⁰ Eliza Orzeszkowa, *Zwierzenia* [w:] tejże, *O sobie*, wstęp Julian Krzyżanowski, Warszawa 1974, s. 132.

⁸¹ Jw., s. 134.

myślowymi, które rozwijają się w innych tempach, powracają w różnym rytmie, obejmują odmienne obszary. Bez wątpienia myśl krakowskiego filozofa stanowi dla pozytywistów inspirujący rezerwuuar problemów i rozwiązań, źródło, z którego się czerpie, ale niechętnie się do tego przyznaje. Nieoczywiste wpływy estetyki idealistów będą więc przez pozytywistów zacierane lub ukrywane. Zerwanie historycznej ciągłości jest ceną, jaką trzeba zapłacić za własną oryginalność.

Przyczyny takiego odczytania Kremera rysują się wyraźnie. Pozywiści, odbywszy gorzką lekcji historii, nie mogli przyjąć hasła „sztuki dla sztuki”. Trudno było im także pogodzić się z metafizycznymi konotacjami fantazji i natchnienia, ponieważ odsyłały one do sfery, której nie dało się poddać namysłowi w ramach krytyki o ambicjach naukowych.

Na tym tle pojawiają się oczywiście brązownicze pochwały i ukłony pełne szacunku dla wielkiego poprzednika: docenia się jego zasługi na polu popularyzowania teorii i historii sztuki, dostrzega walory artystyczne jego dzieł. Jednak przyznaje się im głównie wartość historyczną albo – jak w przypadku stylu – pochwały znoszone są raz po raz przez dojmującą krytykę. Ta strategia samozaprzeczania i ambiwalencji skrywa bowiem pragnienie odprawienia Kremera do lamusa historii; zesłania, które ma zatuszować, jak wiele bardzo konkretnych pomysłów od Kremera zaczerpnięto, np. w zakresie rozumienia procesu twórczego czy konceptualizacji treści i formy w dziele literackim. Chmielowski zdaje sobie przecież sprawę, jak dynamiczna była myśl Kremera, a mimo to próbuje ją zakonserwować w idealistycznej formalinie.

Z pozytywistycznego punktu widzenia zbliżenie Kremera i Taine’a wydawało się groźne – pokazywało bowiem, że nowa formacja nie jest wcale tak oryginalna; że jej odmienność w zakresie estetyki staje pod znakiem zapytania. Tymczasem z dzisiejszej perspektywy (sygnalizowanej czasem w przypisach do tego artykułu) estetyka krakowskiego filozofa jest nie do przecenienia. Zwracając uwagę na artystę – który przetwarza naturę za pomocą historycznie zmiennej fantazji, zależnej od rasy, momentu historycznego i kultury – przygotował Kremer polskich krytyków w drugiej połowie XIX stulecia na przyjęcie teorii zawartej w *Filozofii sztuki Taine’a*.

Empatyczne tłumaczenia Chmielowskiego z połowy lat siedemdziesiątych i zachwyty Orzeszkowej w ostatniej dekadzie wieku trzeba więc

czytać jako próbę zadośćuczynienia, rodzaj przeprosin za młodzieńczy gest odrzucenia czy mimowolny powrót wypartego dziedzictwa. To przyznanie się – nigdy bezpośrednie – że pozytywizm, zwłaszcza ten umiarkowany, wiele zawdzięczał krakowskiemu estetykowi. Ostatecznie Chmielowski w syntezach historycznoliterackich na stałe zamknie spuściznę Kremera w pierwszym członie opozycji idealizm – realizm, w jego mniemaniu pewnie gorszym, a już na pewno dawno przebrzmiałym⁸². Jednak, prześlędziwszy nieoczekiwane losy recepcji Kremerowskiej estetyki, trudno powyższej opozycji nie poddać dekonstrukcji. I nie chodzi tu tylko o wskazywanie, jak bardzo realistyczny był idealizm, a jak dużo metafizyki znaleźć można w pismach pozytywistów.

Przesunięcie tej estetyki w drugą połowę stulecia, czego świadectwem jest zrekonstruowany tu wpływ na „młodych”, jak również nowoczesne odczytanie jego pism przez Struvego i Brzozowskiego, pozwala potraktować Kremera jako tego, który znalazł się w centrum dziewiętnastowieczności. W samym środku – a więc ani nie ponad (nurtami), ani pomiędzy (epokami). Kremer spaja, zdawałoby się niemożliwe do scalenia, prądy i grupy ideologiczne, choć robi to w hermetycznym, bo metafizycznym języku pohegłowskim. Działa jak magnes, który przyciąga do siebie romantyzm i pozytywizm, idealizm i realizm, pokazując jednocześnie, że różne końce i granice wieku XIX nie są od siebie oddalone tak bardzo, jak zwykliśmy uważać.

⁸² Warto zaznaczyć, że już w epoce podobny obraz budził sprzeciw i to ze strony domniemanych zwolenników pozytywizmu. Na szkic historyczny Chmielowskiego z 1881 roku krytycznie odpowiada Sienkiewicz, pisząc: „Być może powie kto, że stanęliśmy, idąc za najnowszym ruchem zagranicznym, po stronie realizmu przeciw idealizmowi, po stronie tendencyjności przeciw teorii: sztuka dla sztuki. I to nie”. Henryk Sienkiewicz, *Szkice literackie*, „Gazeta Polska” 1881, nr 211–213, przedruk [w:] Tadeusz Budrewicz, Tomasz Sobieraj, *W sprawie pozytywistycznego przełomu. Spory krytyczne wokół „Zarysu literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu” Piotra Chmielowskiego*, Poznań 2015, s. 214–215.

Damian Włodzimierz Makuch

An Unexpected Inspirer. The Aesthetic Thought of Józef Kremer in the Eyes of Polish Positivists

The present author has traced theoretical and stylistic relationships between Kremer and positivists, and demonstrated that they were stronger than one could expect, thus showing that the aesthetic theories of the Cracow philosopher span various currents and periods of the nineteenth century. First, on the basis of works by Henryk Struve and Stanisław Brzozowski, he has shown, how early on the thought of Kremer was juxtaposed with that of the classics of Positivism, Auguste Comte and Hippolyte Taine. Next, he has emphasised the important role of Aleksander Tyszyński, professor of Main School, whose critical judgement of the 'art for art's sake' motto from the review of Kremer's *Letters from Cracow* was eagerly seized by positivists and repeated in their first programmatic texts. An analysis has revealed that the rejection of Kremer's aesthetics in the manifestos of the 'young' dramatically changed in the articles of Piotr Chmielowski of 1875 and the recollections of Eliza Orzeszkowa written in the 1890s: there the philosopher was given credit for popularizing the theory and history of art as well as his masterful writing, but at the same time he was denied originality and an attempt was made to show that his views were out of date, in spite of the fact that one could see many similarities between the theories of the thinkers under discussion.