

OLAF KRYSOWSKI
(Uniwersytet Warszawski)

NIEUŻYTECZNI GENIUSZE? ROMANTYCY I MODERNIŚCI W PISMACH KRYTYCZNYCH PIOTRA CHMIELOWSKIEGO (REKONESANS)

Poezja a życie

Ustalenie, w jaki sposób Piotr Chmielowski postrzegał i oceniał romantyków, wymaga prześledzenia wypowiedzi publicysty na temat dziewiętnastowiecznego modelu poety i poezji. Należy przy tym zwrócić uwagę na powtarzany wielokrotnie przez Chmielowskiego w zbiorze szkiców *Współcześni poeci polscy* (1895) uzasadniony sąd, że twórcy liryki po roku 1864 nie tylko nie zerwali z ideami i stylem pisarstwa pierwszej połowy XIX wieku, lecz wprost przeciwnie – uznali je za dziedzictwo artystyczne i często, choć niekoniecznie w sposób fortunny i funkcjonalny, do niego nawiązywali. Ważnym zwornikiem lub wyznacznikiem podziału między młodszym a starszym pokoleniem literatów było według Chmielowskiego powstanie styczniowe. Poetą, który dogłębnie przeżywał jego przebieg i upadek, był Adam Asnyk. Interpretując wiersz Asnyka *W dwudziestopięcioletnią rocznicę powstania 1863 roku*, Chmielowski pisał:

Poezja romantyczna, mesjaniczne sny i prorocтва wieszczów rozpały dusze i nadawały niejako sankcję marzeniom serc młodych. Nieubłagana atoli rzeczywistość rozrywała co chwila tę złocistą siatkę rojeń. Zawody na każdym kroku rozbijały w puch te wymarzone budowle, które w upojeniu uczuciowym wznosiła fantazja.

Zawodu takiego doznał i Asnyk. Przyuczony już do refleksji, nie wybuchnął on od razu namiętym okrzykiem przekleństwa czy rozpacz, jak to zrobiło wielu innych, lecz się zastanawiać zaczął nad położeniem wytworzonym przez zawód.¹

W pokoleniu Asnyka czy Konopnickiej „mesjaniczne sny i prorocтва wieszczów” rozpały zatem jeszcze dusze, dawały przestrzeń uczuciom, marzeniom i wyobraźni. O ile jednak romantycy wierzyli w to, że ich idee przy-

¹ P. Chmielowski, *Współcześni poeci polscy*, Petersburg 1895, s. 86–87.

stają do otaczającej rzeczywistości, że mogą odmienić świat, wchodzić z nim w rozmaite relacje, o tyle ich kontynuatorzy lub następcy, nie mogąc dostosować się do gwałtownych zmian, jakie niósł ze sobą dziewiętnastowieczny postęp², rzucali przekleństwa i dawali wyrazy rozpaczony wobec zawodu, który zgotowała im konfrontacja poezji z życiem. Tak to przynajmniej postrzeżał Chmielowski. Zmienił się też rodzaj doświadczeń poety, który – jak Asnyk – „z usposobienia swego, a może trochę i z tradycji romantycznej, zajmował się niemal wyłącznie mękami ducha wzlatującego na wyżyny i wciąż stamtąd spychanego, a nie zwracał uwagi na dotkliwie materialne cierpienia ponoszone przez pracowite mrówki ludzkości”³.

Dla romantyków poezja była życiem, bytem samym w sobie, a życie było poezją. Dla Asnyka te dwie sfery nie zawsze pokrywały się ze sobą. Podobnie było w przypadku Konopnickiej, przekazującej według Chmielowskiego, szczególnie w jej pierwszym tomiku *Poezji* z 1881 roku, „wymowny odgłos takiego nastroju, który w masach »ukształconych« panował, powodując bolesne przejścia wzlotów w niebo i opadań na ziemię, wątpień i goryczy, przykrych rozpamiętywań i sarkazmów”⁴. Romantyczność kojarzyła się więc Chmielowskiemu ze wzlotem ducha, z geniuszem, lecz ani ten wzlot, ani ów geniusz nie powinny być fantazją leżącą u podstaw świata wymyślonego przez pisarza, wykreowanego jako samoistna rzeczywistość. A geniusz romantyczny taki właśnie był. I poeci drugiej połowy XIX wieku, według Chmielowskiego, podążając jego tropem, brnęli w ślepią uliczkę. Zwrócił na to uwagę między innymi Marcin Jauksz, podkreślając, że zarówno autor szkicu *Poezja w wychowaniu* (1881), jak i Antoni Lange pisali o braku wielkich talentów, które mogłyby aktualnie porwać ducha narodu. „Talenty” były bowiem stale mierzone wartościami romantycznymi, a romantyzm należał już do przeszłości. Przed literaturą stanęły zupełnie nowe zadania, natomiast potrzebni do ich wypełnienia „geniusze” jeszcze się nie pojawili lub jeśli już zaistnieli, to nie byli gotowi do pełnienia swych ról⁵.

² Więcej na temat XIX-wiecznej nowoczesności – zob. m.in. *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009; E. Paczoska, *Latarnia czarnoksięska, czyli dziewiętnastowieczność i nowoczesność*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2008, R. I, s. 39–53; E. Paczoska, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010; *Doświadczenie nowoczesności. Perspektywa polska – perspektywa europejska*, red. E. Paczoska, J. Kulas, M. Golubiewski, Warszawa 2012.

³ P. Chmielowski, *Współcześni poeci...*, s. 137.

⁴ Tamże, s. 149.

⁵ M. Jauksz, „Geniusz jutra na atomy rozbity”. *O epokowych diagnozach Piotra Chmielowskiego i Antoniego Langego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 19 (39), s. 143.

[...] najmłodsze pokolenie – ubolewał Chmielowski – przeniknięte uczuciami namiętymi i wybuchowymi, zazwyczaj chodziło w szacie pożyczanej od Słowackiego i Kraśńskiego, nie umiając jej nawet nosić należycie, że tu tylko Mariana Kochanowskiego († 1868), Antoniego Zaleskiego, pisującego pod pseudonimem Jana z Puszczy († 1866), Feliksa Kozubowskiego (autora *Poezji obłąkanego* 1868) wymienię. [...]

Dla marzycielstwa, dla poezji, a nawet dla wielkich haseł, wielkich celów, wielkich natchnień nastąpiło ochłodzenie, łatwo dające się wytłumaczyć zawodami, które przypisywano w znacznej części, a czasami nawet wyłącznie, oddziaływaniu owych haseł i natchnień.⁶

W oczekiwaniu na pojawienie się nowego pokolenia poetów genialnych Lange stworzył nawet w swym szkicu *O sztuce* (pierwodruk na łamach „Dodatku Miesięcznego »Przeglądu Tygodniowego«” 1894) teorię historycznego rozwoju talentów⁷. Romantycy w drugiej połowie XIX wieku byli już jednak wielkimi nieobecnyymi, a może lepiej powiedzieć – wielkimi nieużytecznymi, tymi, których czas oddziaływania przeminął, a od których wciąż nie mogli oderwać uwagi ich kontynuatorzy, utrzymując ich na szczycie literackiego Parnasu. Z żalem wypowiadał się na ten temat Chmielowski w rozprawce *Poezja w wychowaniu*, dostrzegając tragiczny w skutkach rozbrat między literaturą a egzystencją:

Otóż przed stu mniej więcej laty w Europie, a półwiekiem u nas, POEZJA ŚMIAŁO I OTWARCIE WYPOWIEDZIAŁA WALKĘ ŻYCIU CODZIENNEMU, TRYWIALNEMU, – takiemu, jakie prowadzą setki i miliony, i budziła dusze do życia wyższego, pełniejszego, rozświetlonego wspaniałymi błyskami wyobraźni, rozgrzanego tętnami namiętnie bijącego serca. [...] Wszyscy byli z ówczesnych stosunków niezadowolnieni, jakkolwiek z wprost przeciwnych nieraz powodów; więc hasło poetów głoszących rozbrat poezji z życiem rzeczywistym, nie spotykało ani szyderstwa, ani politowania, ale uznanie i poklask. POECI CHCIELI Z GRUNTU PRZEROBIC SPOŁECZEŃSTWO, PRZELAĆ,

⁶ P. Chmielowski, *Współcześni poeci...*, s. 2, 3.

⁷ Według Langego „[...] w dziejach sztuki znajdujemy ciągłą kolejność wieku sztuki ludowej, czyli naiwnej; sztuki retorycznej, czyli uczonej; sztuki twórczej, czyli natchnionej. Wiek przygotowawczy poprzedza wiek srebrny, a po nim idzie wiek złoty i na odwrót, po wieku złotym płynie wiek srebrny i nowy okres przygotowawczy poprzedza. Wiek złoty jest to okres geniuszów, wiek srebrny – okres talentów, wiek przygotowawczy jest to okres talentów bezimiennych. Myśl geniuszów naprzód uderza jednostki wybitne i zapładnia talenta; talenta rozwijają się i doskonałą coraz bardziej, w dwojakim kierunku: jedne coraz bardziej popularyzując myśl geniuszów, inne coraz ją bardziej usubtelniając i odrywając się od tłumu. W ten sposób masa pochłania myśl geniuszów i mimo woli sama staje się twórczą, a jest to twórczość bezimienna, która tylko nowy podkład stanowi dla przyszłych talentów nowego wieku srebrnego” (A. Lange, *O sztuce*, w: tegoż, *Studia i wrażenia*, Warszawa 1900, s. 30–31).

PRZETOPIĆ JE W FORMY POETYCZNE, SĄDZĄC, ŻE TAK SAMO JAK OBRAZAMI I RYMAMI, POTRAFIĄ WŁADAĆ NARODAMI.⁸

Geniusz romantyczny, zdaniem Chmielowskiego, łączył się z niezdolnością do ujmowania życia „codziennego”, „trywialnego” w ramy wyobraźni, poezji. Gdy – tłumaczył krytyk – „zaczęto uwielbiać tylko fantazję i uczucie, – wówczas ukazały się skutki tej jednostronności”, „społeczeństwa nie dały się przerabiać z taką łatwością, jak rymy i zwrotki poematu”⁹. Poezja wobec tego, zamiast tworzyć światy „wyższe”, idealne, powinna odnieść się do życia w całym bogactwie jego form i przejawów realnych. Tego postulat geniusz romantyczny – buńczuczny, zuchwały, zbuntowany wobec wszelkiej codzienności i przeciętności – nie mógł wypełnić.

**„Jakąż to matką jest ta poezja,
co najukochańszych swych synów wychować nie umie”¹⁰**

Co wobec tego dzieje się, gdy poezja bierze rozbrat z „życiem rzeczywistym”? Chmielowski opisuje taką sytuację w szkicu *Poezja w wychowaniu*, kreśląc obraz twórców, którzy „gorączkowo gonili za jakimś nieokreślonym ideałem”, a potem „nie mogli znaleźć ukojenia nigdzie, – popadali w zniechęcenie i apatię”¹¹. Dodaje:

Inni, nie widząc nagłego spełniania się ideałów, w które uwierzyli, i nie czując w sobie siły do działania, sposepniali, a przejęci najwyższym pesymizmem, wszystkie uczucia i wszystkie pragnienia ludzkie obrzucali szyderstwem i zniechęcali do życia. Inni, straciwszy wszelką nadzieję na ziemi, wszystkie swe ideały przenosili w krainy pozaziemskie i tonęli w mistyce. [...]

Fantazja puszczona samopas, coraz to dziwniejsze wytwarzała postacie, lubując się w idealizowaniu nadzwyczajnych zjawisk duchownych: sobowtórów, opętańców, szaleńców, potworów, wszelkich istot, które z jakiegokolwiek powodu pokłóciły się ze społeczeństwem, ze zdrowym rozsądkiem lub moralnością. [...] Zagęściły się choroby nerwowe, obłąkania i samobójstwa.¹²

Mimo że Chmielowski przyjął punkt widzenia pozytywisty, wypowiadającego się z perspektywy socjologiczno-psychologicznej, wspartej ideami Hippolyte’a Taine’a, Johna Stuarta Mill’a, Charlesa Darwina, Herberta Spencera, Henry’ego Thomasa Buckle’a, Auguste’a Comte’a i Ernesta Renana, któ-

⁸ P. Chmielowski, *Poezja w wychowaniu*, Wilno 1881, s. 9 (wyróżn. moje – O.K.).

⁹ Tamże, s. 10.

¹⁰ Tamże, s. 13.

¹¹ Tamże, s. 11.

¹² Tamże, s. 11-12.

rych zaliczał do „wielkich wodzów myśli europejskiej”¹³ drugiej połowy XIX wieku, jego uwagi na temat pesymizmu, chorobliwej uczuciowości, szaleństwa, irracjonalnego buntu jednostki przeciw społeczeństwu przypominają oburzenie, z jakim na samym początku klasycy odnosili się do rewolucyjnego naówczas nurtu poezji romantycznej. Wystarczy przytoczyć podobnie brzmiące wypowiedzi, jakie przeciw nieograniczonej władzy imaginacji formułował Jan Śniadecki w rozprawie *O pismach klasycznych i romantycznych* (1819). Według niego główne prawidło romantyczności sprowadzało się do tego, by „nie krępować imaginacji ludzkiej żadnymi prawidłami sztuki, rozumiejąc, że wolna od wszelkich przepisów rodzić będzie cuda w swej swobodnej rozpuście”. Dalej krytyk-klasycysta nazwał nieujarzmioną wyobraźnię „najniebezpieczniejszą i najszkodliwszą”¹⁴, „matką piękności i potworów, stworzycielką prawd i błędów”, a uznawanie za jedyne prawidło brak jakichkolwiek prawideł – „otworzoną drogą do robienia szaleńców”¹⁵.

Retoryka Chmielowskiego może kojarzyć się więc w pewnym stopniu z tradycją klasycystyczną, ale jest to tylko retoryka. W inny sposób, choć także w konwencji sporu klasyków z romantykami, Chmielowski opisywał antagonizm między „młodymi” a „starymi”, zarysowany wyraziście w artykule Aleksandra Świętochowskiego *My i wy* (1871). W tym przypadku rolę „starych” odgrywało pokolenie poprzedzające pozytywistyczny nurt w filozofii i kulturze. Jak słusznie zauważył Marek Wedemann, „zestawienie zajmującej Chmielowskiego »walki między starymi i młodymi« [...] z onegdajszą walką klasyków z romantykami, choć retorycznie niezwykle efektowne, było jednak zarazem bardzo ryzykowne pod względem merytorycznym z uwagi na rzucającą się w oczy niewspółmierność obu zjawisk”¹⁶.

Trzeba zauważyć, że Chmielowski w rozprawce *Poezja w wychowaniu* nie krytkował geniuszu jako takiego. Przeciwnie, uważał go za wyraz najwyższej harmonii myśli, uczuć i czynów. Twierdził jednak, że geniusze „rzadko się na tej ziemi zjawiają” i że ich „wychowanie samo nie potrafi wytwo-

¹³ P. Chmielowski, *Hipolit Taine*, w: tegoż, *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1961, s. 170.

¹⁴ J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, w: *Walka romantyków z klasykami*, wstęp i oprac. S. Kawyn, Wrocław-Warszawa-Kraków 1960, s. 55.

¹⁵ Tamże, s. 56.

¹⁶ M. Wedemann, *Znikający punkt zwrotny. Piotra Chmielowskiego kłopoty z periodyzacją „najnowszej literatury polskiej”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 19 (39), s. 52. Wedemann (s. 54) odniósł się do pracy Chmielowskiego *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu* (Wilno 1881), przedrukowanej we fragmentach w *Pismach krytycznoliterackich*, t. 1 ([*Pozytywizm warszawski i jego przeciwnicy*], s. 267).

rzyć”¹⁷. Tym zresztą z definicji jest geniusz – cechą samoistną, wrodzoną, a nie w jakikolwiek sposób nabytą, wykształconą. Według dykjonarza Lindego „umysł nad pospolite umysły górniejszy, dowcip, co przenika żywo, co wynajduje bez przewodnika, zgłębia śmiało sam przez się; imaginacja przy tym pełna natury, mocna i bystra, to wszystko nazwano geniuszem”¹⁸. W słowniku wileńskim natomiast czytamy, że GENIUSZ to :„1) umysł wyższy nad pospolite umysły. *Człowiek z geniuszem. Polot geniuszu. Mieć geniusz poetycki, malarzski, muzyczny, v. do malarstwa, do muzyki. Geniusz wojenny, v. wojskowy.* 2) = charakter, sposób myślenia, duch. *Geniusz języka. Geniusz narodu, v. narodowy, ob. Duch.* 3) = a, lm. e, m. duch, istota nie cielesna, ob. *Duch, Demon. Geniusz miejscowy. Geniusz opiekuńczy. Geniusz malarstwa, poezji, muzyki. Geniusz wojny*”¹⁹.

Wiele miejsca poświęcił teorii geniuszu i towarzyszących mu talentu i natchnienia w *Wykładach o estetyce* Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Chmielowski nieraz przywoływał jego poglądy, na przykład w rozprawie *Dzieje krytyki literackiej w Polsce* (1902). Według Hegla:

Geniusz to ogólna zdolność prawdziwego tworzenia dzieł sztuki oraz energia przejawiająca się w rozwijaniu i czynnym stosowaniu tej zdolności. Zdolność ta jednak i energia to czynniki wyłącznie podmiotowe, gdyż do twórczości duchowej zdolny jest tylko świadomy siebie podmiot, o ile twórczość taką wytknął sobie za cel. Analizując zdolność tę dokładniej, czyni się zazwyczaj jeszcze pewną różnicę pomiędzy geniuszem i talentem. I w istocie rzeczy nie są obie te zdolności bezpośrednio ze sobą identyczne, chociaż identyczność ich jest nieodzownie konieczna dla doskonałej twórczości artystycznej. Sztuka bowiem, o ile ma w ogóle w sposób zindywidualizowany nadać swym twórcom postać realnego zjawiska, wymaga dla poszczególnych rodzajów tej realizacji rozmaitych specjalnych uzdolnień. Taką właśnie zdolność możemy nazwać talentem [...].

Słyszysz się zazwyczaj, że talent i geniusz muszą być człowiekowi wrodzone. I w tym poglądzie mieści się moment nie pozbawiony słuszności, chociaż pod pewnym innym względem mniemanie takie jest błędne. [...] Sztuka bowiem wymaga specyficznej dyspozycji (*Anlage*), w której istotną rolę gra także pewien moment naturalny [...]. Artysta musi kształtować swe dzieło nie wyłącznie w duchowej formie myślenia, lecz w sferze spostrzegania i odczuwania, a ściślej mówiąc zgodnie z jakimś zmysłowym materiałem i we właściwym temu materiałowi żywiole. [...]

Cechą geniuszu – ponieważ zawiera w sobie wspomniany wyżej moment naturalny – jest [...] łatwość wewnętrznej twórczości oraz zewnętrzna biegłość techniczna w poszczególnych gałęziach sztuki. [...] Czynność fantazji i czynność technicz-

¹⁷ P. Chmielowski, *Poezja w wychowaniu*, s. 26.

¹⁸ M.S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1, cz. 2, Warszawa 1808, s. 700.

¹⁹ *Słownik języka polskiego...*; [tzw. *Słownik wileński*], t. 1, Wilno 1861, s. 341.

nego wykonania, rozważane jako wewnętrzny stan artysty, stanowią to, co określa się zazwyczaj jako natchnienie.²⁰

Geniusz to najwyższa doskonałość umysłowa, duchowa, doskonałość tylko w niewielkim stopniu wypracowana (w materii dzieła), w dodatku dzięki specjalnej „energii” wynosząca jednostkę ponad przeciętność, życie codzienne, tak ważne w systemie wartości pozytywisty. Romantyczna definicja geniuszu byłaby jednak niepełna, gdyby nie uwzględnić w niej wypowiedzi Friedricha Schellinga, w świetle której wiecznym pojęciem człowieka w Bogu jako bezpośredniej przyczynie jego aktów wytwórczych jest to, co zwykle się nazywać genialnością, niejako geniuszem, boskością w człowieku. [...] Geniusz różni się od wszystkiego, co jest tylko talentem, tym, że talent podlega wyłącznie empirycznej konieczności, która jest znów przypadkowością, geniusz zaś konieczności absolutnej²¹.

Obaj filozofowie traktują talent jako zdolność w pewnym sensie tożsamą z geniuszem, bo z nim współwystępującą, lecz bliższą umiejętnościom ludzkim (zmysłowym, materialnym), w przeciwieństwie do geniuszu, czysto duchowej mocy twórczej (energii), która pochodzi od Boga. Geniusz ma więc proveniencję metafizyczną, transcendentną i jest związany z Absolutem dostępnym tylko dla jednostek szczególnie wrażliwych, otwartych na ekspresję Bożego wszechświata, spoglądających na rzeczywistość z perspektywy niedostępnej osobom obdarzonym wyłącznie talentem. W tym właśnie odezwaniu od rzeczywistości realnej, które charakteryzowało poezję romantyków, a którego – zdaniem krytyka – winni wystrzegać się twórcy nowego czasu, tkwi jego szkodliwość. Tradycja utożsamiania pojęcia „poety” z cechą „geniuszu” czyni dziedziców romantycznych nieszczęśliwymi „mistrzów słowa”, gdyż daje im poczucie, że nie dorastają i nie dorosną do swych poprzedników, a nawet gdyby im się to udało – nie osiągną w ten sposób celów, które stawiał przed nimi czas, w którym żyli. W przedmowie do *Poezji w wychowaniu* Chmielowski napisał:

Ich dzieci duchowe, karłowate, w porównaniu z ojcami-olbrzymami, nie umieją utrzymać w drżących swych dłoniach lutni, spadkiem odziedziczonej; opuszczają to nieprzydatne już dziedzictwo zniechęceni; jęczą płaczą lub zwyczajem wszystkich, co mają za wielkie pretensje bez odpowiedniej siły, rzucają gromy szyderstw na świat sobie współczesny, jakby wszelkich ideałów pozbawiony. Nie tylko geni-

²⁰ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, przeł. J. Grabowski, A. Landman, objaśn. A. Landman, Kraków 1964, s. 453–458.

²¹ F.W.J. Schelling, *Filozofia sztuki. O stosunku sztuk plastycznych do przyrody. Bruno, czyli o Boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa*, przeł. K. Krzemieniowa, Z. Kuderowicz, wstęp i oprac. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 154–155.

szu, – o geniusze trudno, wieki całe na ich wydanie pracują, – ale nawet prawdziwie wielkich, potężnych talentów pomiędzy nimi nie widać.²²

Z fragmentu tego wyłania się obraz dekadencji, katastroficznego położenia, w jakim znaleźli się potomkowie romantycznych wielkoludów. Rodzą się pytania o status i cele poezji w życiu nowego, popowstaniowego pokolenia. Chmielowski formułuje je, uciekając się nierzadko do pytań retorycznych.

Jakąż to matką – zapytuje – jest ta poezja, co najukochańszych swych synów wychować nie umie, zatruwa im istnienie i niezdolnymi czyni do życia z bliźnimi; jakże ona może być wiarą narodów, jeżeli wszelką wiarę odbiera, jeżeli pesymizmem i rozpaczą je karmi; gdzież w niej jest prawda, jeżeli zwolenników swoich uczy fałszu i udawania, jeżeli pod niebiańskim płaszczem ukrywa się wielce szara, pospolita ziemia? Psychologicznie wszystkie owe objawy dałyby się łatwo wyjaśnić i wytłumaczyć, ale pod względem społecznym były one nadzwyczaj smutne, wykazywały najzupełniejszą nieudolność do pracy pożytecznej. Nastąpić więc musiało oddziaływanie.²³

Skargi kierowane pod adresem twórczości artystów odwołujących się do wzniosłych idei geniuszu są, jak widać, przepelnione żalem. Literatura, która zatruwa istnienie, czyni ludzi niezdolnymi do życia we wspólnocie, odbiera nadzieję, wiarę, epatuje pesymizmem, rozpaczą, fałszuje rzeczywistość, nie ma racji bytu ani w popowstaniowej egzystencji Polaków, ani w rozwijającej się dynamicznie cywilizacji europejskiej XIX wieku. Przewyciężyć jej anachroniczną „nieudolność” może jedynie „oddziaływanie” dostosowane do nowych warunków i potrzeb bytowych. Na czym jednak miałyby ono polegać?

Priorytet użyteczności

Odpowiedź na to pytanie zawarta jest w tytule szkicu *Poezja w wychowaniu*. Poezja – zgodnie z programem pozytywisty – ma pełnić funkcję służebną wobec społeczeństwa. Należy zerwać z kultem wzniosłego a bezproduktywnego geniuszu. „Nie geniusz – podkreśla Chmielowski – nie genialny próżniak, nie fantasta, nie mistyk, nie zapaleniec, lecz człowiek pracowity, liczący swe dni nie na sen i na marzenie, ale na krótki spoczynek i długą, długą robotę, stał się typem szanowanym, cenionym, a nawet niekiedy uwielbianym”²⁴. Kategorię geniuszu, pojmowanego na sposób romantyczny, ko-

²² P. Chmielowski, *Poezja w wychowaniu*, s. 5–6.

²³ Tamże, s. 13.

²⁴ Tamże, s. 14. Chmielowski z właściwym sobie sarkazmem wobec romantyzmu dodawał, że geniusz pozwala „w imię natchnienia prawić niedorzeczności. To też za panowania romantyki nowożytnej, która taki pogląd na naturę fantazji wprowadziła, za największą piękność uważano odtwarzanie najdziwniejszych,

jarzy więc krytyk między innymi z czczym rozmarzeniem, z próżnowaniem, fantazjowaniem. Poeta winien według niego pracować dla dobra ogółu, powinien „wychowywać”. Jednocześnie, skoro twórczość rozpatrywana jest w kategoriach pracy i użyteczności, bez miejsca dla geniuszu kreatywnego, powołującego do istnienia byty artystyczne dla nich samych czy dla idei piękna, to staje się jasne wskazane przez Chmielowskiego we wprowadzeniu do pracy *Poezja w wychowaniu* przejście od przywołanej myśli Schillera, który przed terrorem rewolucji francuskiej chciałby się ukryć w autonomicznym państwie sztuki, do komentowanych dalej wskazań Herberta Spencera, który – jak czytamy – „przeznacza sztuce dodatkowe tylko znaczenie, – pierwsze, najważniejsze miejsce *pożytecznej* nauce zapewniając”²⁵. Krytyk, ukazując te dwa skrajne stanowiska, a właściwie przejście od modelu Schillerowskiego do Spencerowskiego, sugeruje, że nastały czasy, w których sztuka przestała być absolutem, przestała odgrywać wielką rolę w życiu narodu, a jej zadania zaczęła przejmować nauka.

Wyróżnienie epitetu „pożyteczny” przy rzeczowniku „nauka” nie jest przypadkowe. Chmielowski podkreślił w ten sposób, że geniusz twórczy, choć może być w pewnym stopniu użyteczny, to jednak wyprzedza go pod tym względem talent naukowy²⁶. Niezupełnie jasne pozostają natomiast kryteria oceny dzieła poetyckiego mającego pełnić funkcję służebną (wychowawczą) wobec młodego pokolenia odbiorców, dla których w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku idee scjentyistyczno-organicznikowskie mogły stanowić fundament spełnionej egzystencji. Być może należy ich upatrywać w przyrównywaniu sztuki do wiedzy. Im bliżej poezji do nauki, tym jest ona doskonalsza. Im bliżej uczuciom do porządkujących je rozumu i doświadczenia, tym większą tworzą one harmonię emocjonalno-racjonalno-empiryczną. Czy taka byłaby według Chmielowskiego nowa miara geniuszu? A może ra-

a nieraz najpotworniejszych pomysłów, zrodzonych w głowie »genialnych« jednostek; unikanie zaś obrazów z rzeczywistości zdjętych, a przedstawiających uczucia i myśli ogółu, poczytywano za obowiązek poety” (tamże, s. 21).

²⁵ Tamże, s. 6.

²⁶ Można by polemizować z opinią Marty Barańskiej (Karpow), która stwierdza, że według Chmielowskiego „wiersz może być użyteczny, a nawet równie wartościowy, jak nauka, może bowiem wspomagać wychowanie nowego pokolenia obywateli” (M. Karpow, *Poeta źle wychowany. Opinia Piotra Chmielowskiego o Mironie i jej konsekwencje*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 19 (39), s. 107). „Użyteczny” – tak, ale raczej nie „równowartościowy”. Aby się o tym przekonać, wystarczy zestawić powagę i poszanowanie, z jakimi Chmielowski odnosi się np. do naukowych metod i teorii socjologicznych Taine’a (zob. P. Chmielowski, *Hipolit Taine*, s. 170–200), z jego stosunkowo swobodnym i wolnomyślnym sposobem pisania o roli poezji w wychowaniu.

czej talentu, bo na geniusz trudno było już liczyć w dziewiętnastowiecznej sztuce? Wydaje się to prawdopodobne.

Kryterium oceny dzieł literackich bliskie koncepcji indukcyjnej Milla czy Taine'a, eliminujące spekulacje metafizyczne, koncentrujące uwagę na empirycznie sprawdzonych, precyzyjnie ustalonych faktach przy jednoczesnym ich uogólnianiu i dążeniu do obiektywizmu w opiniach, miało ujawnić się w ostatniej, piątej części rozprawy, w której krytyk stworzył listę lektur godnych lub niegodnych polecenia młodym czytelnikom. Na liście tej można znaleźć różnie oceniane gatunki i utwory romantyków. Są wśród nich „powiastki fantastyczne”, które albo „wystawiają świat strachów i czarów, świat strzyg i upiorów”, jaki „stanowczo już potępiła pedagogika”, albo przedstawiają „pogodniejszą stronę poezji ludowej”²⁷. Chmielowski nie zalecał przyswajania ich młodzieńczym umysłom, ponieważ cenne dla romantyków treści podań ludowych zostały już dawno zastąpione „nauką Chrystusową” i w związku z tym nie wydawało się rzeczą rozsądną „wytwarzać sztucznie w umysłach dzieci” pierwotnych pojęć „narodu, ażeby je potem niszczyć i zastępować innymi”²⁸.

Romantyczna ludowość jednak, świat strachów, czarów i upiorów zupełnie nie przeszkadzały krytykowi, gdy idzie o *Dziady* Mickiewicza. Całą twórczość romantyka włącznie z – jego zdaniem – moralnie niejednoznacznym *Konradem Wallenrodem*, polecał zarówno młodym, jak i wiekowym czytelnikom. Sonety „erotyczne”, „Żeglarz, przeróbki z Byrona”²⁹ jedynie wymagałyby według niego dodatkowego historycznoliterackiego komentarza. „Mickiewicz jest naszym Homerem i naszym Pindarem”³⁰ – pisał. Szczególną wartość kształcącą poczucie przynależności narodowej przyznawał *Panu Tadeuszowi*, a samemu autorowi – „szeroki pogląd na sprawy tego świata, niepozwalający na zbytne obniżenie jednych jego czynników, a nadto wielkie przecenienie drugich”³¹.

Przedziwne świadectwo natomiast wystawił Chmielowski utworom Juliusza Słowackiego, którego obrazoburczy wizerunek, nakreślony przez Józefa Tretiaka w pracy *Juliusz Słowacki. Historia ducha poety i jej odbicie w poezji* (t. 1–2, Kraków 1904), potępił wiele lat później w recenzji zatytułowanej *Pamflet o Słowackim* na łamach czasopisma „Ilustracja Polska”³².

²⁷ P. Chmielowski, *Poezja w wychowaniu*, s. 33.

²⁸ Tamże, s. 34.

²⁹ Tamże, s. 37.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże, s. 36.

³² Zob. P. Chmielowski, *Pamflet o Słowackim*, „Ilustracja Polska” 1904, nr 4, s. 54–57. Zob. A. Makowski, *Monografia czy pamflet? Polemika wokół książki Józefa Tre-*

Utworky *Hugo*, *Mnich*, *Arab*, *Żmija*, *Lambro*, *Jan Bielecki*, *Mindowe*, *Maria Stuart* uznał wprost za szkodliwe: „[...] jakież skutek wyrzucić mogą w piersi młodzieńczej? W najlepszym razie mogą ją przejąć jakimś smutkiem bez podstawy, zniechęceniem do ludzi, w najgorszym zaś, rzucają zarody zwałowania w szlachetne uczucia, w miłość, a upoetyzowania zdrady, mściwości, które to zarody przy dalszych sprzyjających okolicznościach przejdą może w bajroniczne, a co gorsza cyniczne usposobienie”³³. Można te utworky zatem omawiać jedynie na wykładach historycznoliterackich. Podobnie inne teksty poety. „Do czytania samoistnego”³⁴ nadają się według Chmielowskiego tylko *Ojciec zadżumionych*, *W Szwajcarii*, *Lilla Weneda*, *Godzina myśli* i niektóre liryki.

Poza dziełami Mickiewicza i Słowackiego autor wziął pod uwagę jeszcze *Marię Antoniego Malczewskiego*, pisma Zygmunta Krasińskiego (jako odpowiednie dla umysłów dojrzałych), wybrane utworki Józefa Bohdana Zaleskiego, Wincentego Pola, Ludwika Kondratowicza, Teofila Lenartowicza, Kornela Ujejskiego, Aleksandra Fredry, *Wilhelma Tella* Schillera oraz *Ifigenię w Taurydzie* Goethego. „Pomijamy – dodał – Goszczyńskiego, którego arcydzieło: *Zamek kaniowski* i piękny fragment *Sobótka* odsłaniają nam nowy świat twórczości, bo ludzi pozostających jeszcze pod bezpośrednim wpływem natury, i najgłębiej ze wszystkich w ogóle utworów naszej poezji stosunek ten przedstawiają, ale już to ze względów artystycznych, już pedagogicznych, nie mogą stanowić rodzinnej treści wychowawczej [...]”³⁵.

Geniusze, niepoprawni próżniacy, marzyciele i zapaleńcy pod piórem Chmielowskiego zmieniali się niekiedy w pożytecznych pedagogów, nauczycieli-przewodników społecznych, inspiratorów nowej poezji, niekiedy zaś w owładniętych frenezją i myśleniem katastroficznym demoralizatorów. W szkicu *Poezja w wychowaniu* Mickiewicz zyskał rangę czołowego wychowawcy narodu, Słowacki po części rysy melancholika o skłonnościach do poetyzowania zdrady i mściwości. Do rangi pedagogicznych arcydzieł urosły utworki, takie jak *Ojciec zadżumionych*, *W Szwajcarii*, *Lilla Weneda* i *Godzina myśli*. Natomiast *Kordian*, *Balladyna*, *Beniowski* czy *Król-Duch* mogły służyć jedynie jako przedmiot zainteresowania słuchaczy wykładów z historii literatury. Obszerny i wieloperspektywiczny wykład o Słowackim, włącznie z opisem jego udziału w Kole Sprawy Bożej, dał zresztą Chmielowski w *Studiach*

tiaka o Słowackim (1903–1906), w: tegoż, *Metoda krytycznoliteracka* Piotra Chmielowskiego, Warszawa 2001, s. 223–258.

³³ P. Chmielowski, *Poezja w wychowaniu*, s. 38.

³⁴ Tamże, s. 39.

³⁵ Tamże, s. 41.

i szkicach z dziejów literatury polskiej (1889)³⁶. Krasiński został uznany za poetę dla odbiorców „dojrzałych” (cokolwiek to określenie miałoby znaczyć). Wartość utworów pisarzy *minorum gentium* była przez Chmielowskiego kwitowana przeważnie krótkim werdyktem, czy „wymaganiom pedagogicznym odpowiadają”³⁷, czy też nie.

Wokół „balastu pozytywistycznych uprzedzeń”

Z czasem sądy krytyka na temat romantycznego geniuszu pogłębiały się, z uwzględnieniem między innymi perspektywy modernistycznej, czyli *par excellence* neoromantycznej. Znaczenie kryterium „wychowawczego” w późniejszych pismach słabło. Chmielowski naturalnie od początku swojej kariery musiał konfrontować się z problematyką romantyczną³⁸. W 1873 roku, a zatem długo przed *Poezją w wychowaniu*, ukazała się praca *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego*, napisana – jak sam autor wskazywał – z perspektywy utylitarystyczno-emancypacyjnej i psychologicznej. Drugie, pomnożone wydanie tej rozprawy (1881) uświadamia, że poglądy publicysty były płynne, zmienne, podatne na wpływy następujących po sobie kolejno mód estetycznych i filozoficznych czy uwarunkowań społecznych. Zwrócił na to uwagę anonimowy recenzent drugiej edycji książki w „Przeglądzie Lwowskim” (1881). Uznał on zmiany i uzupełnienia wprowadzone do nowej odsłony *Kobiet Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego* za wyraz rozważli i dorosłości w formułowaniu sądów przez Chmielowskiego:

[...] przeciąg lat ośmiu nie przeszedł dla p. Chmielowskiego bezużytecznie; przez ten czas wiele on się nauczył, wiele zapomniał i zmęźniał umysłowo. Tej okoliczności zawdzięczamy opuszczenie wszystkich ustępów na temat emancypacji, a zarazem to, że autor, widząc, jak dalece pozostałe po tej godnej uznania puryfikacji ustępy nie wystarczają dla zapełnienia książki, zamiast jakiejś zaokrąglonej całości tworząc jedynie szereg luźnych, niezwiązanych z sobą obrazków, postanowił zapełnić owe dotkliwie luki zużytkowaniem nowych zdobyczy literackich, podaniem zwięzłej charakterystyki indywidualności i rodzaju uczuć trzech największych naszych mistrzów słowa, porównaniem osób, dla których w rzeczywistości biły serca poetów, z postaciami, które zaklęli w słowo, tworząc je już to wyłącznie z własnej

³⁶ P. Chmielowski, *Studia i szkice z dziejów literatury polskiej*, Kraków 1889.

³⁷ P. Chmielowski, *Poezja w wychowaniu*, s. 41.

³⁸ Zob. np. P. Chmielowski *Autorki polskie wieku XIX. Studium literacko-obyczajowe*, Warszawa 1885; *Pisma Narcyzy Żmichowskiej (Gabryelli) z życiorysem autorki skreślonym przez Piotra Chmielowskiego*, t. 1–5, Warszawa 1885–1886; *Studia i szkice z dziejów literatury polskiej*, Kraków 1889; *Klementyna z Tańskich Hofmanowa. Zarys biograficzno-pedagogiczny*, Petersburg 1898.

imaginacji, już też czerpiąc przy tym i z własnych doświadczeń, z własnych sercowych rozkoszy, zawodów i cierpień.³⁹

Pochwalił krytyka przede wszystkim za uwolnienie tekstu od ciężaru publicystyki, „pozytywistycznych uprzedzeń”, pseudoobiektywizmu naukowego i „doktrynerstwa” nieprzystającego do studiów nad delikatną materią, jaką jest romantyczna kobiecość:

Dziełko Chmielowskiego skorzystało niezawodnie wiele na tym, że autor, pod wpływem dojrzałego wieku i wytrawniejszego na świat zapatrywania, odjął mu barwę publicystyczną, że zrzucił ten balast pozytywistycznych uprzedzeń, które mu zasłaniały wzrok przed laty i przez bielmo naukowego sekciarstwa nie dozwalały patrzeć na przedmiot studiów obiektywnie. Ów doktrynerski ciężar nie dopuszczał wówczas naszemu aeronaucie wzbić się w nadziemskie regiony prawdziwej poezji i w tych górnych obszarach kosztować wszystkich estetycznych czarów i zachwyków.⁴⁰

Łączność Chmielowskiego z tematyką romantyczną oraz ewoluowanie myśli podatnej na bodźce filozoficzno-światopoglądowe, widoczne są także w jego współpracy z lwowskim „Pamiętnikiem Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, czasopiśmie, którego kontynuacją jest, jak powszechnie wiadomo, „Pamiętnik Literacki”, a które w latach 1887–1898 ukazywało się pod redakcją Romana Pilata i propagowało kult wieszczki⁴¹. Można je dostrzec na przykład w artykule poświęconym Mickiewiczowi, opublikowanym w 1888, w którym autor kojarzy geniusz przede wszystkim z „talentem” i „doskonałością”. Co więcej, wskazuje, że geniusz nie jest cechą stałą poety, a jego obecność da się uchwycić jedynie w twórczych przeblaskach natchnienia:

Wiemy o tym wszyscy bardzo dobrze, wiemy i to, że i największy GENIUSZ nie wszystko co napisze jednakowo piętnem swego TALENTU naznaczy, a jednak kiedy chodzi o Mickiewicza, fakt tego rodzaju wydaje nam się tak zadziwiający, tak nieprawdopodobny, że nie mogąc zaprzeczyć jego istnieniu, jesteśmy gotowi z góry przypisać go tylko jakiemuś szczególnemu nieporozumieniu lub po prostu grubej a niesprawiedliwej w wysokim stopniu pomyłce strony sądzącej poetę. Bo my tak uwielbiamy, tak wysoko w naszym sercu cenimy Mickiewicza, tak przyzwyczajeni jesteśmy w każdym jego wierszu widzieć wielkość i DOSKONAŁOŚĆ, że trudno nam wymóc na sobie to przypuszczenie, że wyszło coś spod jego pióra, co ktokolwiek bądź za niedoskonałe mógł uznać.⁴²

³⁹ [b.a.], [rec.] P. Chmielowski, *Kobiety w poezji...*, „Przegląd Lwowski” 1881, t. 21, s. 265.

⁴⁰ Tamże, s. 264.

⁴¹ Zob. J. Krzyżanowski, „Pamiętnik Literacki” i jego dzieje, „Pamiętnik Literacki” 1962, z. 3, s. 77.

⁴² P. Chmielowski, *Estetyczno-krytyczne poglądy Adama Mickiewicza*, „Pamiętnik

Nie ma tu już mowy o geniuszu jako zdolności do poetyzowania życia codziennego, pospolitego, realnego. Jest natomiast refleksja nad jego istotą, wartością samą w sobie oraz nad recepcją, wynikającą często niesłusznie z apriorycznych sądów nad całą twórczością pisarza, któremu w rzeczywistości jedynie w niektórych momentach udawało się wzlatywać na wyżyny artystycznej doskonałości. W tym ustępie Chmielowski dał już zapowiedź krytyki niemal awangardowej, bliskiej w pewnym stopniu Gombrowiczowskiej ironii obrazującej sprowadzanie diagnozy geniuszu do stwierdzeń, takich jak to, że „Słowacki wielkim poetą był”⁴³. Co do samego Mickiewicza, jego geniusz pisarz traktował jako odrębny i wyjątkowy. Miał on bowiem polegać z jednej strony na otwartości umysłu, z drugiej – na „niechęci do krańcowych ekstrawagancji”⁴⁴ romantycznych. W rozprawie *Estetyka Mickiewicza* czytamy, że „natura geniuszu Mickiewicza” pozwala mu „równocześnie widzieć częściową słuszność różnych poglądów i pomimo głębokiej uczuciowości mieć trafne zdanie o potrzebie umiarkowanego traktowania rzeczy”⁴⁵.

Ale to nie koniec. W rozprawie *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, analizując przedmowę do komedii *Panna na wydaniu* Adama Kazimierza Czartoryskiego, ukazał tego autora jako twórcę nowożytnego pojęcia geniuszu. Z perspektywy końca XIX wieku wyraz ten miał odsyłać do wartości, które dostrzegł Czartoryski we wspomnianym metatekście:

[Geniusz] jest to to tworzące natchnienie, które wielkich ludzi w każdym gatunku prowadzi. Często zrywa ich z toru zwyczajnego, prząta wszystkie przeszkody, uprzedzenia najulubieńsze wywraca, drze się przez nie, prawdy szukając, i szybkim poskokiem pędzi tych ludzi wybranych do mety. Geniusz ogarnia razem i rzecz samą i cokolwiek do niej się ściąga. [...] Nauk losy i kunsztów stanowi przez poetów i filozofów, losy narodów przez statystów i wodzów: *rara avis in terris*.⁴⁶

W tym odwołaniu do opinii pisarza pojawiają się nowe wyznaczniki geniuszu. Pojęcie zostaje powiązane z poszukiwaniem prawdy i rozszerzone na sfery nauk, filozofii, a także na zbiorowości, „narody”, na których czele stoją wielcy „wodzowie”, prowadzący je brawurowo do określonych celów. Zastrzeżenie jest takie, że są to przypadki na ziemi rzadko spotykane. Podstawowym zadaniem krytyki jest zatem wychwytywanie tych osobowości czy zbiorowości i oddzielanie ich od innych, które prezentują „mierniejsze zdol-

Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1888, s. 36 (wyróżn. moje – O.K.).

⁴³ Por. W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 2022, s. 42.

⁴⁴ P. Chmielowski, *Estetyka Mickiewicza*, Lwów 1898, s. 60.

⁴⁵ Tamże, s. 55.

⁴⁶ A.K. Czartoryski, *Przedmowa*, w: tegoż, *Panna na wydaniu. Komedia we dwóch aktach*, Warszawa 1774, s. 44.

ności”⁴⁷. Co ciekawe, ten Heglowski wątek autor odnalazł wcześniej w wykładach lozańskich Mickiewicza. „Pod wpływem Hegla – pisał w rozprawie *Estetyka Mickiewicza* – lubo zapewne bezwiednie, zjawiła się u Mickiewicza zasada, wypowiedziana w 1 prelekcji lozańskiej 1839 r., że »geniusz (czy w ogóle talent, *le génie*) musi przejść przez wszystkie wielkie fazy ludzkości, ażeby się wznieść do życia własnego, indywidualnego«”⁴⁸.

Wymieniając nazwisko Mickiewicza, Chmielowski połączył geniusz także z „nowatorstwem”⁴⁹. Nawiązał do wypowiedzi Maurycego Mochnackiego, w których zjawisko to traktowane jest jako przejaw wzniosłości, „wylewu” uczuć i w ogóle warunek zaistnienia prawdziwej poezji (w tym także narodowej)⁵⁰. W podobnym tonie referował poglądy Michała Grabowskiego na ten temat. „Jakiegokolwiek kształty oblecze sztuka – pisał, cytując opinie tego krytyka – jeżeli jej przewodnikiem będzie geniusz, przyjmujemy ją, jako niebieskiego gościa, który nam niesie orzeźwienie i ochłodę, część woni i światła swojej wysokiej sfery w nasze niskie, powszednie życie”⁵¹. Oswajał się także z poglądami Józefa Ignacego Kraszewskiego⁵², według którego „geniusz tylko przeczuwa to, czego nie zna, i rodzi się [...] z wiadomością wrodzoną wszystkiego; ale geniusz nie wie o sobie, że nim jest”⁵³. Co więcej, dywagował na temat przemyśleń Kraszewskiego dotyczących związków geniuszu z intuicją i darem „odgadywania”. „Prości śmiertelnicy – komentował opinię powieściopisarza – doświadczają, mozołą się i nie dochodzą do niczego; geniusz doznaje nagłego olśnienia i więcej odgaduje, niż dochodzi. Taka intuicja byłaby wyjątkowym przywilejem geniuszów albo stanem *sui generis* anormalności mózgowej, jak chce mieć Lombroso – niech się nad tym zastanawia psychofizjologia czy psychiatria; zaznaczamy jednak fakt, którego empiria ani ignorować, ani swoim sposobem wytłumaczyć dotąd nie może”⁵⁴. A zatem wygasła już wiara w skuteczność łączenia krytyki literackiej z naukami przyrodniczymi, medycznymi czy socjologicznymi, dociekania, czym jest geniusz z fizjologicznego, psychologicznego czy psychiatrycznego punktu widzenia. „Geniusz doznaje nagłego olśnienia i więcej odgaduje, niż dochodzi”. Dlaczego tak się dzieje? Tego już literaturoznawca nie jest w stanie ocenić.

⁴⁷ P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, przedm. B. Chlebowski, Warszawa 1902, s. 100.

⁴⁸ P. Chmielowski, *Estetyka Mickiewicza*, s. 180–181.

⁴⁹ P. Chmielowski, *Dzieje krytyki...*, s. 126, 182.

⁵⁰ Tamże, s. 163.

⁵¹ Tamże, s. 209.

⁵² Zob. P. Chmielowski, *Józef Ignacy Kraszewski. Zarys historyczno-literacki*, Kraków 1888.

⁵³ P. Chmielowski, *Dzieje krytyki...*, s. 297.

⁵⁴ Tamże, s. 370.

Nawet gdyby te sfery refleksji próbował wytłumaczyć psychofizjolog lub psychiatra, jaki pożytek przyniesie to krytyce literackiej? Można w tej wypowiedzi dostrzec sceptycyzm wobec scjentyzmu i empirycznych metod badania cech wyobraźni.

Niemalą uwagą Chmielowski poświęcił hegliście, Wojciechowi Cybulskiemu, który wyrażał mniemanie, że pojęcie geniuszu musi być nierozzerwalnie związane nie tylko z narodem, lecz także z całą ludzkością:

Człowiek [...] wyższego usposobienia i wykształcenia, człowiek-geniusz – pisał Chmielowski – bywa nawet organem, wyobrazicielem, uosobieniem, wcieleniem narodu całego, przeprowadzając w nim potęgą ducha swego dojrzałą w czasie jaką nową ideę, mającą stanowić podstawę przyszłego życia jego. A jeśli naród ten w tej samej chwili stoi w ogóle na wyższym od innych stopniu społeczeńskiego wykształcenia, człowiek ów stać się może zarazem przez naród swój wyobrazicielem, uosobieniem, człowiekiem ludzkości całej, którą z wolą i mimo woli jej do nowego pcha ruchu. Takimi ludźmi byli: Aleksander, Cezar, Karol W., Napoleon.⁵⁵

Trzymanie wyobraźni w ryzach rozumu, pilnowanie równowagi władz ducha, zachowanie przytomności umysłu w chwilach, gdy pisarza ogarnia *furor poeticus*, Chmielowski uznał za cechę charakteryzującą najwybitniejszych poetów-myślicieli klasycyzmu weimarskiego i polskiego romantyzmu. Zaliczył do nich Goethego i Mickiewicza, któremu, dodajmy, poświęcił wcześniej dwie oddzielne monografie⁵⁶.

Spojrzał także na krytykę literacką z perspektywy modernistycznego subiektywizmu (rozdział *Subiektywizm w krytyce*, nawiązujący do artykułu Ignacego Matuszewskiego pod tym tytułem⁵⁷). Uwzględnił między innymi tezy Napoleona Hirszbanda (Cezarego Jellenty), w świetle których geniusz pisarski może dostrzec ten, kto wypracuje sobie odpowiedni warsztat i potrafi „mówić letnio o szalach i namiętnościach poety, o tym, co z natury rze-

⁵⁵ Tamże, s. 326.

⁵⁶ Por. *Estetykę Mickiewicza* oraz pracę *Adam Mickiewicz. Zarys biograficzno-literacki*, t. 1-2, Warszawa-Kraków 1886. W pierwszej z wymienionych prac autor twierdził: „Równowaga atoli ducha na wyższych szczeblach rozwinięcia jest bardzo trudną do utrzymania; jak większość geniuszów, tak i Mickiewicz rzadkie miał chwile, w których równowaga ta stała nazwaną być mogła; w takich to chwilach utworzył *Ustęp* i *Pana Tadeusza*; w większości wypadków jednak równowaga ta była chwiejną, wahając się między rozumem i rozbiorem a uczuciem i wyobraźnią, dopóki w końcu ta druga para czynników nie przeważała stanowczo w jego umyśle w innym ustosunkowaniu i zabarwieniu, aniżeli w pierwszych najgorętszych chwilach romantyki, dopóki poety nie ogarnął mistycyzm, którego objawy literackie rozpatrzę w ostatniej części pracy obecnej” (s. 183).

⁵⁷ Zob. I. Matuszewski, *Subiektywizm w krytyce*, „Biblioteka Warszawska” 1897, t. 2.

czy porywa, zachwycą, oburza lub pognębia”⁵⁸. Zaintrygowało go w związku z tym stwierdzenie, że krytyka jest „pracą artystyczną”⁵⁹, co by oznaczało, iż także ona może podlegać prawom geniuszu. Zaskakuje natomiast fragment *Dziejów krytyki literackiej w Polsce*, w którym Chmielowski zgodził się częściowo z modernistycznym, metafizycznym wymiarem tego pojęcia. Studiując myśl Stanisława Brzozowskiego, doszedł do wniosku: „Gdyby Przybyszewski poprzestał na tym, gdyby prawdziwemu tylko geniuszowi przyznawał ową potęgę odsłaniania rzeczy tajemnych, to godząc się lub nie godząc na jego terminologię, można by przyznać słuszność jego twierdzeniu, gdyż geniusz powszechnie tak bywa określany. Ale Przybyszewski te właściwości geniuszu przenosi na każdego prawdziwego artystę, uprawiającego »nową sztukę«”⁶⁰. Dalsza eksploracja dziewiętnastowiecznych wizji estetycznych sprawiła, że Chmielowski odkrył, iż zadaniem krytyka jest postawienie czytelnika w takim miejscu, by – jak to ujął przywołany przezeń Antoni Marcinkowski – „on sam mógł dojrzeć utajonej w przedmiotach, a widocznej tylko dla geniuszu, myśli bożej, moralnego sensu ludzkiego żywota”⁶¹. Innymi słowy, aby zrozumieć geniusz, trzeba zarówno krytyka, jak i odbiorcę sztuki uczynić subiektywnym obserwatorem, interpretatorem przyjmującym taką perspektywę odczytania dzieła, która pozwoli wejrzeć w zamknięty, zindywidualizowany, trudno dostępny świat wykreowany przez artystę.

W stronę wizjonerstwa

Poglądy Chmielowskiego nie były zatem stałe, niezmiennie. Jego umysł był otwarty na coraz to inne koncepcje intelektualne, a myśl przeobrażała się wraz z następującymi po sobie nowymi prądami w literaturze, kulturze, filozofii, psychologii etc. Co więcej nierzadko pisarz stawał się prekursorem nowoczesnych idei, z którymi bezpośrednio nie był utożsamiany. Dariusz Skórczewski słusznie zaznaczył, że „Piotr Chmielowski [...] – przecież patron pozytywizmu w literaturoznawstwie i krytyce – w późnym okresie swej działalności postulował »przejęcie się« przez krytyka «nastrojem» dzieła aż po identyfikację z autorskim podmiotem, »wczucie się« w proces twórczy doprowadzający do powstania utworu. To właśnie Chmielowski jako pierwszy na gruncie polskim sformułował teorię »spółczucia psychologicznego«, która położyła podwaliny pod młodopolską koncepcję krytyki empa-

⁵⁸ P. Chmielowski, *Dzieje krytyki...*, s. 438.

⁵⁹ Tamże.

⁶⁰ Tamże, s. 452.

⁶¹ Tamże, s. 494.

tycznej”⁶². Tak więc autor *Estetyki Mickiewicza* szybko uczył się rozumieć najnowszą literaturę i postrzegać ją w jawiącej mu się coraz bardziej klarownie całościowej perspektywie kultury XIX wieku. Poglądy Chmielowskiego na rolę geniuszu w literaturze ewoluowały wraz z literaturą.

Gdy romantyzm się wyczerpał, kiedy nie było już geniuszów, którzy mogliby porwać za sobą naród, krytyk najpierw chciał wykorzystać dawnych wieszczów, by przynajmniej dali społeczeństwu odpowiednie wykształcenie. W rozprawie *Poezja w wychowaniu* wydobywał talenty spośród pisarzy romantycznych i wskazywał możliwość wykorzystania ich do aktualnych celów, do wychowania pokolenia, które z tradycji zaczerpnie siły, by stworzyć dziewiętnastowieczną nowoczesną kulturę polską, pozostającą w związku ze zmodernizowanymi wartościami społecznymi i polityczno-gospodarczymi. Książkę *Współcześni poeci polscy* rozpoczynał jeszcze stwierdzeniem, że głównym powodem jej powstania jest „brak istotnie wielkich talentów, które by porwać mogły za sobą ducha narodu”⁶³. Usiłował te talenty zastąpić pisarzami współczesnymi, uznanymi przezeń za wartościowych. Drugim wymienionym przez krytyka powodem powstania wymienionej książki, a bezpośrednio także kryzysu etosu jednostki romantycznej po powstaniu styczniowym, były słowa brzmiące już zgoła inaczej – zmieniony „nastrój ogólny” oraz nowe „warunki rozwoju ekonomicznego”⁶⁴.

Okazało się, że zarówno figura wieszca romantycznego, jak i pozytywistyczne postulaty użyteczności, pracy organicznej, scjentystyczna wizja świata, nie zadomowiły się na długo w literaturze i w życiu. Ustąpiły w końcu miejsca metafizycznym niepokojom, nastrojom dekadentckim, subiektywizmowi w sztuce i krytyce, myśleniu symbolistycznemu. Gdy ta zmiana nastąpiła, Chmielowski nie trwał uparcie przy dawnych zapatrywaniach. Z godnymi uwagi rozważa, obiektywizmem i erudycją wskazywał na europejskie źródła modernizmu, zdając sobie sprawę, że w niektórych aspektach jest to coś na kształt nowego romantyzmu, lecz także iż rodzą się w nim osobliwa, nieznaną dotąd metafizyka oraz oryginalny kult geniuszu, kult, jakiego jeszcze nie było. W *Dziejach krytyki literackiej w Polsce* czytamy:

Że wrażliwsze umysły [...] odczuwały duszność atmosfery duchowej i artystycznej w końcu wieku XIX, można przyjąć za rzetelną prawdę; że jednak na wytworzenie ruchu nowego stanowczo wpłynęły wzory obce, działające ze Skandynawii, Nie-

⁶² D. Skórczewski, *Czy krytyka literacka jest sztuką? Wokół jednego z wątków międzywojennych sporów o granice krytyki*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 4, s. 48. Więcej na ten temat – zob. E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1988.

⁶³ P. Chmielowski, *Współcześni poeci...*, s. 2.

⁶⁴ Tamże, s. 3.

miec, Rosji, Ameryki, a zwłaszcza Francji i Belgii, to widzimy z faktu, że wszystkie późniejsze próby czy tworzenia, czy teorii zostają w zupełnej zależności od zagranicy. Dzieła Ibsena i Strindberga, filozofia krańcowego indywidualisty Fryderyka Nietzschego, powieści i teorie Tołstoja, nowele Garszyna, szkice amerykańskiego fantasty Edgara Poe, zmarłego przed półwiekiem, cały szereg poetów francuskich, od Baudelaire'a poczynając, a na Mallarméem i Verlainie kończąc, „młoda Belgia” z Maeterlinckiem na czele; krytyka subiektywna Juliusza Lemaître i Karola Wilde – wreszcie zwrot do metafizyki równocześnie we wszystkich krajach, zjawiający się w połączeniu z naukowymi doświadczeniami nad spirytyzmem, mediumizmem i telepatią: oto główne źródła obce, z których obficie czerpali nasi poeci i nasi teoretycy.⁶⁵

Wymienione nazwiska Strindberga, Wilhelma Nietzschego, Tołstoja, Mallarméego, Lemaître'a, Verlaine'a czy Maeterlincka wskazują nie tylko na ciągłe aktualizowanie przez Chmielowskiego wiedzy o literaturze, lecz także na doskonałe wycucie, czym jest nowy prąd w poezji, także w kontekście odnowy etosu talentu, geniuszu, których wcześniej wypatrywał u romantyków (nieprzypadkowo została tu przywołana twórczość Poego i Ibsena). „Nowy ten ruch – pisał – przybierający po kolei nazwy: impresjonizmu, dekadentyzmu, symbolizmu, obecnie powszechnie nazywany jest »modernizmem«”⁶⁶. Cytując ustępy książki Ignacego Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka*⁶⁷, zwrócił szczególną uwagę na te, które były poświęcone „indywidualizmowi”, „życiu wewnętrznemu”, „wrażliwości”, „wstrętowi” do pospolitości, „pociągowi do rzeczy rzadkich”:

Krańcowy indywidualizm, pogarda rzeczywistości i skłonność do marzycielstwa, dająca uczuciu i wyobraźni przewagę nad chłodnym rozumem; dążność do syntezy liryczno-muzycznych i epiczno-plastycznych żywiołów oraz środków ekspresji artystycznej w celu możliwie pełnego wypowiedzenia swojej jaźni w sztuce; nadzwyczajna doskonałość, subtelność i oryginalność formy, wyrażającej równie subtelne i oryginalne aż do paradoksalności uczucia, myśli i nastroje, wyrafinowana wrażliwość, zdolność odczuwania i oddawania delikatnych, niepochwytanych prawie objawów życia wewnętrznego, a co za tym idzie, wstręt do szarej pospolitości oraz pociąg do rzeczy rzadkich, do tematów niezwykłych, słowem do egzotyizmu w najnowszym tego terminu znaczeniu [...].⁶⁸

Chmielowski, analizując pisma Matuszewskiego, najwyraźniej poszukiwał w modernistach nie tyle neoromantyków, co dziedziców romantyzmu,

⁶⁵ P. Chmielowski, *Dzieje krytyki...*, s. 430.

⁶⁶ Tamże, s. 431.

⁶⁷ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1902.

⁶⁸ P. Chmielowski, *Dzieje krytyki...*, s. 431.

geniuszy na miarę nowych, młodopolskich czasów. Mieli oni być bogatsi o doświadczenia pozytywistyczne, tworzyć inną, oryginalną formację w myśl zasady, że w dziejach literatury nic nie występuje w tym samym kształcie dwa razy, nic się nie powtarza. „Wielu – zaznaczał – ruch nowy zowie »neoromantyzmem«; ale niewłaściwie: nigdy w dziejach nie powtarzają się zjawiska, które by tymiż samymi nazwać można. Pozytywizm i nauka doświadczalna; realizm i naturalizm; obiektywizm i spotęgowanie zdolności refleksyjnych musiały pozostawić głębokie ślady w świeżym prądzie duchowym i wyróżnić go od dawnego, pomimo wielu wspólności”⁶⁹. Ostatecznie rozwój krytyki modernistycznej, a co za tym idzie jej przedmiotów, talentów literackich, Chmielowski określił jako trzystopniowy, w którym: 1) podmiotowość, geniusz artysty były uznawane za nadrzędne wobec tworzonego przezeń dzieła; 2) mistycyzm, fantastykę, traktowano jako równie realne jak wrażenia zmysłowe, a nawet bardziej realne od nich; 3) w końcu odmówiono realności wszelkim bytom namacalnym, uznając za godne opisu „wyłącznie wizje duszy”⁷⁰. „Kolejne te trzy fazy – pisał – z różnymi ich odcieniami odbijają się w poglądach: Zdziechowskiego, Hirszbanda, Matuszewskiego, Przesmyckiego, Przybyszewskiego i Żuławskiego”⁷¹.

Oryginalne, odważne w swej wymowie, wydaje się spostrzeżenie końcowe autora, sugerujące, że wobec prymatu „wizji” duchowych artysty wszelką „krytykę uznano za zbytęcną”⁷². Oznaczałoby to, że gdy wykształcił się modernizm, mimo zdobyczy pozytywizmu, który pozostawił głębokie „ślady w świeżym prądzie duchowym”, rozszerzając jego horyzonty naukowe, na przykład psychologiczne, i wyróżnił go „od dawnego” prądu (romantycznego), jednostka wybitna, dzięki znaczeniu swych WIZJI, zyskała na potęgę do tego stopnia, że zaczęła wymykać się TRADYCYJNIE POJMOWANEJ KRYTYCE lub po prostu przestała jej podlegać. Można by to interpretować jako sygnał wysnuty z tezy Jellenty, że KRYTYKA ODCHODZI OD PRAGMATYZMU I STAJE SIĘ SWEGO RODZAJU SZTUKĄ, A KRYTYK – WIZJONEREM. Innymi słowy, aby ocenić geniusz poety-wizjonera, krytyka powinna podążać za duchem czasu i w obrębie własnej dyscypliny formować opiniotwórczych geniuszy zdolnych do wkraczania w sfery wizyjności. W przeciwnym wypadku dziedzina ta nie będzie miała przyszłości. Do kształtowania zdolności oceniania dzieł artystycznych nie wystarczy jednak, zdaniem Chmielowskiego, wrażliwość duszy. Dlatego zgadza się on w pełni z opinią Matuszewskiego, wybrzmiewającą niemalże jak postulat sformułowany przez pozytywistycznego scjentyście:

⁶⁹ Tamże, s. 432.

⁷⁰ Zob. tamże, s. 432–433.

⁷¹ Tamże, s. 433.

⁷² Tamże.

Najbardziej wrażliwemu i zdolnemu krytykowi nie wolno być nieukiem. Krytyk literacki, który nie przestudiował źródłowo i sumiennie dziejów literatury powszechnej; krytyk plastyczny, który nie zwiedził muzeów i galerii; krytyk muzyczny, który nie zgłębił najważniejszych symfonii i oper, będzie tylko mniej lub więcej utalentowanym felietonistą, dyletantem, ale nigdy krytykiem. Prócz gruntownej znajomości samego przedmiotu, trzeba koniecznie poznać i dzieje sztuk innych, oraz starać się o nabycie wiadomości z zakresu filozofii, psychologii, historii i wielu nauk, stykających się pośrednio lub bezpośrednio z obraną gałęzią studiów. Dopiero wyćwiczywszy swój talent w takiej szkole i stanąwszy na pewnym fundamencie, może krytyk ufać swoim osobistym wrażeniom o tyle, aby im nadawać formę tzw. sądów.⁷³

Tym sposobem w myśli literaturoznawczej Chmielowskiego geniusze stawałyby się jako autorzy i krytycy na swój sposób UŻYTECZNI. Zadaniem opiotwórcy (który także miał być artystą) byłoby staranne „ćwiczenie” talentu na zasadzie zdobywania wiedzy o treści wyrażonej w dziele, by następnie połączyć z nią „osobiste wrażenia”, oszacować oraz objaśnić przedstawione fantasmagorie w sposób wysublimowany, zgodny z kierunkiem działania wyobraźni artysty. Pierwowzory krytyki tego typu można dostrzec już u początków romantyzmu. O znaczeniu wizji i wizyjności w tworzeniu i odczytywaniu sztuki pisał między innymi William Blake jako prekursor nowatorskich zjawisk estetycznych, jakie pojawiły się w dziełach twórców pierwszej połowy XIX wieku. W notatkach angielskiego poety-rytownika z roku 1810 można znaleźć taki komentarz do obrazu przedstawiającego Sąd Ostateczny:

Sąd Ostateczny nie jest Baśnią ani Alegorią, lecz Wizją. Baśń i Alegoria jest całkowicie podrzędnym rodzajem Poezji. Wizja albo Wyobraźnia Przedstawia to, co Istnieje Wiecznie, Realnie i Niezmiennie. Baśń i Alegoria kształtowane są przez córy Pamięci, podczas gdy Wyobraźnię otaczają córy Natchnienia, które razem wzięte, zwą się Jeruzolimą. Baśń jest Alegorią, lecz to, co krytycy w ten sposób zwykli nazywać, jest samą Wizją. Hebrajska Biblia oraz Ewangelia Jezusa nie są Alegoriami, lecz Wieczną Wizją bądź Wyobrażeniem Wszystkiego, co Istnieje.⁷⁴

W świetle wypowiedzi Blake'a wizja przedstawia „to, co Istnieje Wiecznie, Realnie i Niezmiennie” i tylko przez nieporozumienie bywa utożsamiana z baśnią i alegorią. Ponadto jest funkcją natchnienia, a zatem geniuszu, gdyż tylko jednostki wybitne, obdarzone wyobraźnią, są zdolne do jej wyrażenia. Baśń i alegoria zaś to produkty pamięci, dyspozycji, którą obdarzony jest każdy śmiertelnik.

⁷³ Tamże, s. 432.

⁷⁴ W. Blake, *Wizja Sądu Ostatecznego*, przeł. M. Fostowicz, w: tegoż, *Wieczna Ewangelia. Wybór pism*, wyb. i oprac. M. Fostowicz, Wrocław 1988, s. 55.

Jakże bliskie wyobrażeniom tego typu jest opisanie przez Chmielowskiego krytyki jako sposobu analizowania sztuki, w której „w końcu zaprzeczono rzeczywistości namacalnej wszelkiego artystycznego znaczenia, uznając jedynie i wyłącznie wizje duszy”⁷⁵. W literaturze Młodej Polski, podobnie jak u Blake’a, często widoczne są tendencje do sakralizacji owych „wizji”. Krytyka musi dopiero dojrzeć do ich opisu i oceny, wznieść się na wyżyny geniuszu pojmowanego w kategoriach swego rodzaju hierofanii.

* * *

Kategoria geniuszu stanowi zatem istotny element NIE TYLKO KRYTYKI, LECZ TAKŻE KRYTYKI KRYTYKI LITERATURY Chmielowskiego, bo przecież opinie wydawane w rozprawie *Dzieje krytyki literackiej w Polsce* dotyczą literatury już tylko pośrednio. Odnoszą się zaś przede wszystkim do zmieniających się w czasie poglądów estetycznych poszczególnych pisarzy czy filozofów sztuki. Stosunek Chmielowskiego do pojęcia geniuszu ewoluował w zależności od stale przeobrażających się idei literatów polskich i europejskich. Najpierw pisarz wiązał to pojęcie wyłącznie z literaturą, z wybitnymi poetami romantyzmu, którzy jego zdaniem – mimo wyjątkowego talentu do ujmowania rzeczywistości w ramy fantazji – wzięli rozbrat „z życiem rzeczywistym”, codziennym, realnym, kładąc nacisk na sfery duchowości i wyobraźni. W pozytywizmie zaś, jak twierdził w rozprawie *Poezja w wychowaniu*, literatura miała odpowiadać na ważne pytania związane z życiem społecznym, rozwiązywać palące problemy popowstaniowej sytuacji polityczno-gospodarczej, podnosić stan samowiedzy narodu. Romantyczni „geniusze” nie mogli sprostać tym wymaganiom. Warunki kulturowe i polityczne, w których dojrzewali i żyli, nie przystawały do tych z drugiej połowy XIX wieku. Problemy, z którymi się mierzyli, a także sposób ich wyrażania, straciły aktualność. Nowych jednostek „wybitnych” natomiast, zdolnych wychowywać naród, wskazywać mu drogę w nowych okolicznościach historycznych oraz związanych z nimi kwestiach ekonomicznych, tożsamościowych i patriotycznych, nie było. Przekładając słowa Chmielowskiego na język filozofów niemieckich, można by rzec, iż literatura polska lat 70. i początku 80. obfitowała w „talenty”, ale „geniuszy” nie była w stanie wytworzyć.

Ostatecznie u zarania modernizmu krytyk dostrzegł nadzieję na pojawienie się dziedziców dawnych wieszczów, którzy po heglowsku połączyliby „tworzące natchnienie” z zaangażowaniem w rozwój narodu, a nawet całej ludzkości. Takich geniuszy wypatrywali też między innymi wskazani przez niego Czartoryski i Cybulski. Wkrótce jednak okazało się, że są to płonne

⁷⁵ P. Chmielowski, *Dzieje krytyki...*, s. 432.

oczekiwania. Dla modernistów prawdziwa sztuka stała się wartością samą w sobie (nawiązywali m.in. do hasła *l'art pour l'art* sformułowanego przez Victora Cousina). Geniusz zaczął być utożsamiany z darem wizyjności. Wizjonerstwo nie miało jednak służyć odkrywaniu tajemnic ducha, religii, boskości (jak u Blake'a, Mickiewicza, Słowackiego i in.). Miało tworzyć podstawę nowej metafizyki oraz sięgać w głąb stanów i nastrojów (wrażeń) duchowych, których romantycy nigdy nie przeżywali. Ten nowy, skrajny indywidualizm, oddalał literaturę od problematyki pozytywistycznej, scjencyistycznej, społecznej, utylitarystycznej. Sprawił natomiast, że pojęcia geniuszu, natchnienia, wizyjności uległy rozszerzeniu na obszar krytyki literackiej i myśli estetycznej. Słusznie stwierdziła Urszula Kowalczuk, że Chmielowski myślał o literaturze w kategoriach „indywidualnego idiolektu służącego dynamizowaniu dyskursu krytycznego”⁷⁶. Bo też recenzentem dzieła literackiego nie mógł już zostać, jak powiedziała Chmielowski, „prosty śmiertelnik”. Krytyka zaczęła stawiać swoim adeptom nowe, wyższe wymagania. Miała oceniać geniusz, wyobraźnię, natchnienie, nowoczesny egzotyzm, dyspozycje wizjonerskie artysty modernizmu. Dlatego z zasady musiały ją tworzyć jednostki wybitne, zdolne do przeprowadzania takich ocen. I nie była to wyłącznie teoria lub myśl utopijna. Pisma krytyczne Przesmyckiego, Przybyszewskiego czy Matuszewskiego ten perfekcjonizm czy „geniusz” opiniotwórczy odzwierciedlały. Chmielowski wspomniane fakty odnotowywał. Jako umysł zakorzeniony w programie pozytywistycznym nie zamierzał jednak całkiem się z nimi zgodzić⁷⁷. Dlatego podkreślał, że geniusz modernistyczny, czerpiący po części inspiracje z filozofii romantycznej, nie uniknął do końca oddziaływania bodźców pozytywistycznych. Przeciż, jak czytamy w cytowanym już fragmencie *Dziejów krytyki literackiej w Polsce*, „pozytywizm i nauka doświadczalna; realizm i naturalizm; obiektywizm i spotęgowanie zdolności refleksyjnych musiały pozostawić głębokie ślady w świeżym prądzie duchowym i wyróżnić go od dawnego”.

⁷⁶ U. Kowalczuk, *Wartościowanie poezji w „Zarysie literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu” Piotra Chmielowskiego. Kilka punktów widzenia*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 19 (39), s. 72.

⁷⁷ W poświęconym tekstem Przybyszewskiego fragmencie książki Chmielowskiego *Najnowsze prądy w poezji naszej* (Lwów-Warszawa 1901) czytamy m.in.: „Przybyszewski jest umysłem rozległym, niepospolitym, włada niekiedy stylem potężnie jak mocarz słowa, lecz daje karm niezdrową, podbudzającą raczej popędy zwierzęce aniżeli dążącą do ich uszlachetnienia. Widać, że dla niego na serio największym psychologiem jest ten, kto w człowieku widzi tylko zwierzę, wspinał się w swej lubieżności bestię!...” (cyt. za: P. Chmielowski, *Pisma krytycznoliterackie*, t. 2, s. 218).

OLAF KRYSOWSKI



Olaf Kryowski (University of Warsaw)
ORCID: 0000-0001-7778-856X, e-mail: o.kryowski@uw.edu.pl

USELESS GENIUSES? ROMANTICS AND MODERNISTS
IN PIOTR CHMIELOWSKI'S CRITICAL WRITINGS
(RECONNAISSANCE)

ABSTRACT

The article argues that the category of genius is an essential element of criticism and Chmielowski's criticism of literary criticism. Chmielowski's attitude to the concept of genius evolved depending on the constantly changing ideas of Polish and European writers. At first, the writer associated this concept exclusively with literature, with the outstanding poets of Romanticism, who, in his opinion, had distanced themselves from everyday life. In positivism, literature was supposed to answer important social, political and economic questions. Romantic "geniuses" could not meet these requirements. Ultimately, at the dawn of modernism, the critic saw hope for the emergence of heirs of the old bards, who, in a Hegelian manner, would combine "creative inspiration" with commitment to the nation's development and even of all humanity.

KEYWORDS

Piotr Chmielowski, romanticism, modernism, literary criticism,
poetry, genius

