

Wprowadzenie

Irena Maciejewska stwierdziła, że kolebką i centrum ruchu modernistycznego¹ do 1900 roku był Kraków, jednak po roku 1900 ośrodkiem „być może nawet więcej niż równorzędnym, staje się Lwów”². Tendencje literackie tego ośrodka były „w części przeciwstawne Młodej Polsce krakowskiej, w części kontynuujące ją i rozwijające – ale w kierunku innym, niż dotychczas”³.

Literacki Lwów początku XX wieku wydał się autorce „ziemią nieznaną”⁴ i konstatacja ta jeszcze się przedawniła.

Jednym z powodów słabego rozpoznania lwowskiego modernizmu było, jak zauważył Stanisław Nicieja, m.in. wymuszone przez 50 lat milczenie: „Trafnie napisał Stanisław Lem: «Mieliśmy gęby zawarte...». Kiedy Niemcy mogli wywijać sztandarami śląskich miast, krzycząc o wypędzeniu, krzywdzie, w lwowiankach narastał bunt. Pojawiały się jakieś wydania samizdatowe, przywożono potajemnie książki londyńskie Józefa Wittlina i Stanisława Vincenza, słuchano audycji Mariana Hemara w Wolnej Europie. Ale największa intelektualna siła lwowskiej diaspory – lwowiaczy żyjący w kraju «mieli gęby zawarte»”⁵.

Utrudniony był także dostęp do materiałów prasowych i archiwalnych, zachowanych we Lwowie. Z tych powodów sygnalizowane przez badaczy (Tymon Terlecki, Irena Maciejewska, Tomasz Lewandowski, Andrzej Z. Makowiecki)

¹ Terminem modernizm posługuję się tu jako funkcjonującym w Polsce i Europie Środkowej określeniem literatury między ok. 1890 a 1918 r., co jeszcze dalej uszczegółowię. Zob. Włodzimierz Bolecki, *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, [w:] *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. Magdalena Lubelska, Anna Łebkowska, Kraków 1994, s. 353.

² Irena Maciejewska, *Leopold Staff*, t. 1: *Lwowski okres twórczości*, Warszawa 1965, s. 172.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, s. 174–175.

⁵ Mariusz Urbanek, *Mit Lwowa. Rozmowa z Profesorem Stanisławem Nicieją, autorem książki „Łyczaków. Dzielnica za Styksem”*, „Polityka” 1999, nr 22, cyt. za: <http://www.lwow.home.pl/g3.htm> (dostęp: 2.02.2013).

przekonanie o odrębnym charakterze Lwowa modernistycznego jako ośrodka kultury znalazło jak dotąd odzwierciedlenie w niezbyt licznych opracowaniach problematykę tę szczegółowej podejmujących⁶.

Zdzisław Dębicki, wspominając niedzielne spotkania literackie w lwowskim mieszkaniu Stanisława Barącza, odnotował, że „poeci siedzieli najczęściej cicho. Za to krytycy prześcigali się w elokwencji”⁷.

I właśnie krytyka odegrała niezwykle ważną rolę w kształtowaniu oblicza lwowskiego modernizmu (1894–1914) jako awangarda intelektualna nowoczesności, wkraczającej do „chwytającego echa czasu Lwowa”⁸. Zasadą krytyki była zarówno negacja skostnienia (gest walki stał się wyrazem permanentnego ruchu, a ruch – gestem walki), jak i pojmowanie sztuki w kategoriach świadomej transpozycji i organizacji indywidualnej ekspresji. Marginesowa i anachoretyczna pozycja krytyków wobec silniejszego, rodzącego się wówczas nurtu kultury popularnej potęgowała dramatyczność potyczek z wytwórcami i „konsumentami” dóbr duchowych.

Książka niniejsza zawiera m.in. analizę nieznanych tekstów krytycznych Stanisława Womeli i Tadeusza Sobolewskiego, funkcjonujących dotąd niemal wyłącznie w legendzie i we wspomnieniach. Wykorzystuję ponadto nowe materiały z Archiwum Ostapa Ortwina, przekazanego ze Lwowa w formie cyfrowej do Ossolineum.

Włączam się w ten sposób w swojej książce w nurt badań krytyki, zapoczątkowanych w latach 80. XX wieku, poszukujących nowych sposobów opisu tego zjawiska. Korzystam przy tym z założeń analizy kulturowej, która wychodzi poza granice tekstu, „aby ustanowić powiązania między tekstem a wartościami,

⁶ Zob. oprócz autorów wymienionych we wprowadzeniu np. Stanisław Sierotwiński, *Maryla Wolska; środowisko, życie, twórczość*, Wrocław 1963; Mirosława Puchalska, *Wokół Młodej Polski. Szkice i sylwetki. Prace wybrane z lat 1954–1996*, wybór tekstów Paulina Kierzek, Warszawa 2008 i tej samej autorki: *Posłowie i przypisy do: Stanisław Antoni Mueller, Henryk Flis*, t. 1–2, Kraków 1976; Urszula Jakubowska, *Lwów na przełomie XIX i XX wieku*, Warszawa 1991; Jerzy Starnawski, *Sylwetki lwowskich historyków literatury*, Łódź 1997; *Modernistyczny Lwów. Teksty życia, teksty sztuki*, red. Ewa Paczoska, Dawid Maria Osiński, Warszawa 2009. Cennym źródłem, choć nie historycznoliterackim, jest także *Bibliografia prasy lwowskiej* Jerzego Jarowieckiego. Inne prace cytuję poniżej.

⁷ Zdzisław Dębicki, *Iskry w popiołach. Wspomnienia lwowskie. „Grzechów młodości” część druga*, Warszawa 1931, s. 225.

⁸ Włodzimierz Pietrzak, *Rozmowy patetyczne. Ostap Ortwin*, [w:] *Żywe fikcje. Studia o prozie, poezji i krytyce*, oprac. Jadwiga Czachowska, wstęp Michał Głowiński, Warszawa 1970, s. 395 (dalej jako ŻF).

instytucjami i praktykami obecnymi wszędzie w kulturze”⁹. Zaznaczam jednocześnie, że taka (zewnątrzna) analiza nie jest opozycyjna wobec immanentnej ani jej nie zastępuje¹⁰. Traktuję je raczej jako całość, łącząc możliwości obu trybów poznawczych. Perspektywa kulturowej historii literatury wydaje mi się odpowiednia do badania zjawisk lwowskich. Przyjmuję za Teresą Walas, że kulturowa historia literatury stanowi próbę pogodzenia antropologii z dążeniem do budowania dużych konstruktów światopoglądowych i syntez; taką próbę stanowi moja książka. Według Walas podstawowy dylemat następców Hipolita Taine’a zawierał się w pytaniu: jak to, co „indywidualne, ujęć w kategoriach powtarzalności, bez której trudno tworzyć jakiegokolwiek uogólnienia, a one tylko pozwalają wyrazić prawa i przedstawić ich działanie”¹¹. To pytanie o kryteria, umożliwiające umieszczanie indywidualnych dzieł artystycznych na jakiejś wspólnej skali i ich porównywanie, stawiali sobie także lwowscy krytycy¹². Chodziło ostatecznie o oparcie sądów na obiektywizujących kryteriach. Naukowość w badaniu dziejów (a w krytyce zamierzona jej intelektualizacja, będąca przeciwieństwem impresjonistycznej dowolności) wymagała uchwycenia praw ogólnych lub co najmniej dążenia do nich. Jednocześnie pod wpływem Diltheya na wartości zyskała także kategoria światopoglądu, rozumianego jako „sposób doświadczania życia”¹³, do czego przyjdzie jeszcze wrócić. Krytyka lwowska pozostawała w polu procedur hermeneutyki, chodziło bowiem o proces prowadzący od przeżycia przez zrozumienie i intelektualne ujęcie intersubiektywizujące.

Bohaterami książki są przedstawiciele drugiego pokolenia (lat 70.) w ramach Młodej Polski. Sporo uwagi poświęcam ich działalności w latach 1890–1900¹⁴. Jest to okres, który, jak słusznie zauważył Włodzimierz Bolecki, charak-

⁹ Stephen Greenblatt, *Culture*, [w:] *Culture, Critical Terms for Literary Study*, red. Frank Lentricchia, wyd. 2, Chicago 1995, s. 226, cyt. za: Anna Burzyńska, *Kulturowy zwrot teorii*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, t. 2, red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz, Kraków 2012, s. 67.

¹⁰ Zob. na ten temat: A. Burzyńska, *op. cit.*, s. 67.

¹¹ Teresa Walas, *Historia literatury w perspektywie kulturowej – dawniej i dziś*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, s. 109.

¹² Michał Głowiński pisze wprawdzie, że Ortwin nie formułował postulatów unaukowieńa krytyki. Dodaje jednak, że Ortwin miał tu na myśli pewien model negatywny – naukowość pozytywistyczną, czyli antynaukowość, skażoną psychologizmem i ograniczoną do katalogowania materiału. Postulowaną i pożądaną naukowość Ortwin rozumiał inaczej: jako dyscyplinę umysłową i metodę umożliwiającą intersubiektywizującą „analizę form literackich i podejmowanie wielkich problemów teoretycznych literatury”. Michał Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 393.

¹³ T. Walas, *op. cit.*, s. 109, 118.

¹⁴ Koncepcję modernizmu rozumianego szeroko zaproponował jako pierwszy w Polsce Ryszard Nycz (*Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997). Nieco inną, także interesującą propozycję przedstawił Włodzimierz Bolecki (*Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 11–34). Andrzej Mencwel pod-

teryzował się m.in. odrzuceniem mimetycznej tradycji XIX wieku¹⁵, a we Lwowie jest w dodatku świadectwem aktywistycznej (a nie dekadencjonalnej) reakcji na doświadczenie kryzysu. Można powiedzieć, że lwowski modernizm stanowił specyficzny i odrębny wariant zarówno Młodej Polski, jak i pewnej fazy modernizmu *sensu largo* w rozumieniu europejskim¹⁶. C.k. moderniści poruszali się w przestrzeni mentalnej między Galicją a Wiedniem¹⁷, przynależąc kulturalnie i politycznie do prowincji i zachodnioeuropejskiej metropolii równocześnie¹⁸. Lwowski modernizm da się ująć także w siatkę opozycji zaproponowaną przez Nycza dla literackiej formacji modernistycznej¹⁹, z zastrzeżeniem, że granice między członami tych opozycji zostają często zatarte lub zniesione, z zamiarem ich pojednania.

Choć bardzo istotnym wydarzeniem było ukazanie się w 1893 roku I serii *Poezji* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, przyjmując, że omawiany okres otwiera rok 1894, rok Powszechnej Wystawy Krajowej we Lwowie²⁰ i opublikowania

kreślił, że ten czas (1890–1900) był nie tylko „premodernizmem”, ale i „otwarcie modernizmu, czyli myśli i kultury nowoczesnej w Polsce”. Andrzej Mencwel, *Trzy modernizmy*, [w:] *Wyobrażenia antropologiczne*, Warszawa 2006, s. 299.

¹⁵ Badacz proponuje określenie „modernizm Młodej Polski” dla całego okresu do 1918 roku. Zaznacza, że modernizm polski miał według niego dwa początki: pierwszy, gdy na przełomie XIX i XX wieku zakwestionowano tradycję mimetyczną, i drugi, w dwudziestolecie, gdy odrzucono tradycję romantyczną. Włodzimierz Bolecki, *Modalności modernizmu*, Warszawa 2012, s. 83.

¹⁶ Por. na ten temat uwagi Andrzeja Makowieckiego w odniesieniu do koncepcji Ryszarda Nycza. Andrzej Z. Makowiecki, *Młoda Polska i dwa modernizmy*, Toruń 2009.

¹⁷ „Zasadniczym punktem odniesienia dla rozwoju miast Europy Środkowej stał się Wiedeń i relacja pomiędzy cesarską stolicą – jako wzorem do naśladowania – a prowincjonalnymi metropoliami”. Jacek Purchla, *Kraków i Lwów wobec nowoczesności*, [w:] *Kraków i Galicja wobec przemian cywilizacyjnych (1866–1914)*. *Studia i szkice*, red. Krzysztof Fiołek, Marian Stala, Kraków 2011, s. 226.

¹⁸ Por. uwagę A. Makowieckiego o „swoistości Lwowa”, która „ma także wymiar szerszego modernizmu”. A.Z. Makowiecki, *Młoda Polska*, s. 21.

¹⁹ Por. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002, s. 34–41.

²⁰ Łucja Charewiczowa wspominała: „*Fin de siècle* Lwowa sięga właściwie daty Powszechnej Wystawy Krajowej 1894. Ileż ta impreza trwóg nasiąła, iluż ludzi naruszono z jej powodu! Jak bardzo ubolewano nad splantowaniem Stryjskiego wzgórza! Jak bardzo krytykowano wznoszone tam «babilony»! Olbrzymi moralny sukces Wystawy, która stała się prawdziwą rewią gospodarczego pogotowia polskiego, zamknął tylko na krótko usta zawodowym biadaczom. Ujawniła się bowiem nowa pożywka dla sceptycyzmu i oburzeń. Był to niedobór Wystawy w sumie dwakroć kilkadziesiąt tysięcy. Wkrótce też drażnić zaczęły lwowian powystawowe symbole. Natarczywie żądała prasa i publiczność, aby co prędzej usunięte zostały kioski i pawilony. Pośpiech w burzeniu tych obiektów wyszedł na korzyść jednostkom przedsiębiorczym i tak n. p. Pasaż Hermana na ul. Słonecznej został zbudowany wraz

w wersji książkowej przekładów Maurice'a Maeterlincka ze wstępem Zenona Przesmyckiego (Edward Porębowicz twierdził, że wówczas nowe idee wystąpiły po raz pierwszy wyraźnie i wywołały najwyższą reakcję współczesnych²¹). Rok wybuchu I wojny światowej symbolicznie okres ten zamyka. Daty nie są jednak w tej periodyzacji najważniejsze, chodzi przede wszystkim o to, by pokazać pewną więźkę problemów charakterystycznych dla tamtego czasu, a także stosunek do tego czasu wybranych osób²². Pytam, jak świadomość przedstawicieli pokolenia lat 70. objawiła się w programie literackim i duchowym²³.

Aby zobaczyć odrębność lwowskiej krytyki, przypomnieć wypada krótko najważniejsze tendencje krytyki przełomu XIX i XX wieku. Nowy okres w dziejach krytyki polskiej, począwszy od lat 90. XIX wieku, charakteryzowała według Piotra Chmielowskiego zmiana przedmiotu zainteresowań i metod badawczych: wrażeniowość, subiektywność, indywidualizm, odrzucenie teorii wpływu atmosfery duchowej na twórczość. Bada się strukturę duchową twórcy, wyrażoną w dziele sztuki – docierając do niej drogą intuicji i przeżycia. Krytyka żywi ambicje wyższe niż tylko naukowe – chce być dziełem artystycznym. (Filologii zarzucano brak estetycznego stosunku do sztuki²⁴. Teoria współczucia psychicznego Piotra Chmielowskiego²⁵ nie była oficjalnie przedmiotem refleksji lwowskich krytyków właśnie z powodu zarzutu braku wrażliwości estetycznej jej autora).

Debiutujący w drugiej połowie lub pod koniec lat 90. XIX wieku Ortwin, Irzykowski, Womela i Sobolewski uprawiali krytykę inaczej niż Miriam czy Przybyszewski, choć inspirująca rola obydwu w ruchu modernistycznym pozostaje bezsporna.

Ponieważ żywotność literatury i krytyki wynikać miały z ich nieustannego kontaktu z rzeczywistością, sceptycznie traktowano Miriam, postulującego ukazywanie w sztuce człowieka w relacji do transcendencji, wyabstrahowanego z kontekstu historycznego. Ortwin po latach twierdził, że odkrycie duszy było kluczowe dla modernistów, jednak Miriam miał „właściwą sobie, jednostronną i dogmatyczną słabośćkę do tematów abstrakcyjnych, czerpanych z rojeń meta-

z salą teatralną przeważnie z materiału pozostałego po rozebranych na placu Powystawowym pawilonie Matejki”. Łucja Charewiczowa, *Lwów na przełomie XIX. i XX. Wieku*, „Dziennik Polski” 6 IX 1936, nr 248, s. 17–18. O znaczeniu wystawy: Jacek Purchla, *W stulecie Powszechnej Wystawy Krajowej*, [w:] *Lwowska Wystawa Krajowa 1894*, katalog wystawy w MCK, Kraków 1994.

²¹ Edward Porębowicz, *Poezja polska nowego stulecia*, „Pamiętnik Literacki” 1902, s. 71.

²² Por. na ten temat: Kazimierz Wyka, *Pokolenie literackie*, Kraków 1989, s. 53.

²³ *Ibidem*, s. 98.

²⁴ Stanisław Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, Stanisławów 1907, s. 90.

²⁵ Zob. Adam Makowski, *Metoda krytyczno-literacka Piotra Chmielowskiego*, Warszawa 2001.

fizycznych o Jedności bytu i z rozmyślań o Absolucie”²⁶. Pytany zaś w 1936 o różnicę między Krakowem a Lwowem, Ortwin dodawał: „Tam rządził *laissez-faire*’izm psychiczny, a Lwów był za zasadą wyboru, chodziło o metodę świadomej organizacji psychiki. (...) Lwów był obserwatorem Krakowa i właściwie nigdy nie solidaryzował się z przybyszewszczyzną”²⁷. Bliski stanowisku lwowian byłby pogląd Ignacego Matuszewskiego, że krytyka tylko o tyle może być współwórcza, o ile „wniknie dokładnie i głęboko w ducha i formę rozbieganego utworu”. Matuszewski dodawał jednocześnie, że w fazie przygotowawczej krytyka posługuje się metodą naukową, tj. zbiera, bada, porównuje, sprawdza i gruntuje fakty konkretne, stanowiące fundament przyszłych subiektywno-artystycznych syntez. Przestrzegał przed improwizacjami na temat dzieła, które choć wartościowe artystycznie, nie mają nic wspólnego z krytyką w sensie ścisłym²⁸. Brakowało Matuszewskiemu jednak (z punktu widzenia Ortwina czy Brzozowskiego) zmysłu związku sztuki z „twórczością życia, z życiem i pracą ludzkości”²⁹.

Dystans wobec zjawisk kultury krakowskiej spod znaku fatalizmu „nagiej duszy” oraz warszawskiej „Chimery” wynikał także z faktu, że krytycy lwowscy należeli już do młodszej grupy w ramach Młodej Polski. Późniejszy start pozwalał im na wyciągnięcie wniosków i zajęcie odrębnego, samodzielnego stanowiska. Zainteresowanie wzbudziły we Lwowie *Forpoczyty*, a w nich przede wszystkim artykuły Cezarego Jellenty oraz krytyka Stanisława Lacka³⁰.

Znaczący przełom w refleksji o sztuce (z punktu widzenia lwowskiej krytyki literackiej) zainicjował Stanisław Witkiewicz, walczący o autonomię sztuki oraz o prawo do nieskrępowanego wyrażania indywidualności artystycznej³¹. Co równie ważne, próbował on przewyciężyć dowolność krytyki przez badanie materialnych warunków twórczości w każdym rodzaju sztuki: „obiektywizm, posunięty do możliwych granic jest koniecznym warunkiem krytyki”³². Lwowska krytyka zarzucała jednak Witkiewiczowi lekceważenie tematu, fetyszyzo-

²⁶ Ortwin przyznał, że początkowo „z uległością zbyt może skwapliwą” uwierzono sugestii Miriama, który w odczycie pt. *Z polskiego Parnasu* wygłoszonym we Lwowie w 1894 r. niesłusznie wytknął Kasprowiczowi, że swój talent zużywa na wiersze społeczne z uszczerbkiem dla artysty. Ostap Ortwin, *Podstawy liryki Kasprowicza*, [w:] ŻF, s. 166.

²⁷ W. Pietrzak, *Rozmowy patetyczne*, s. 395.

²⁸ Ignacy Matuszewski, *Psychologia krytyki*, [w:] *Twórczość i twórcy*, Warszawa 1904, s. 64.

²⁹ Stanisław Brzozowski, *Współczesna powieść i krytyka literacka*, oprac. i wstępem opatrzył Jan Zygmunt Jakubowski, Warszawa 1971, s. 252.

³⁰ Ortwin w liście do Feldmana z 1904 r. stwierdził: „W ogóle z młodego pokolenia rówieśników Lack jest dotychczas jedynym, który nam tu wszystkim bardzo imponuje”. Korespondencja Wilhelma Feldmana z Ostapem Ortwinem, *Ossolineum* 12 282/III, s. 227.

³¹ Stanisław Witkiewicz, *Krytyka i sztuka u nas, 1884–1890*, wstęp do II wydania, Lwów 1899.

³² *Ibidem*, s. 5–6.

wanie prawdy mimetycznej przedstawienia oraz niezrozumienie faktu, że indywidualna twórczość wymusza pewną elastyczność stosowanych wobec niej zewnętrznych kryteriów badania. Podobnie jak krytycy lwowscy Witkiewicz nie akceptował estetyzmu „Chimery”, występując także przeciw impresjonistycznej krytyce sztuki (choć czynił wyjątek dla Ruskina)³³.

Witkiewicz nie utożsamiał „psychiki twórcy i wytworu, lecz wytwór badał kryteriami formalnymi”³⁴, ale okazał się zbyt mało nowoczesny dla lwowskich krytyków, zdając się nie uwzględniać w dostatecznym stopniu psychologii odbiorcy jako czynnika procesu estetycznego.

Witkiewicz i Matuszewski znaleźli się w kręgu zainteresowania krytyków lwowskich nie tylko ze względu na łączenie w swej praktyce zainteresowania indywidualnością twórczą z intelektualną analizą elementów estetycznych dzieła sztuki, lecz także z powodu włączania sztuki polskiej w kontekst europejski.

Szczegółowy obraz ognisk kulturalnych i intelektualnych tzw. Młodego Lwowa początku XX wieku zarysowała Irena Maciejewska³⁵. Moja książka sygnalizuje jedynie konteksty najważniejsze z punktu widzenia krytyki literackiej: ruch samokształceniowy w Czytelni Akademickiej, działalność naukową Kazimierza Twardowskiego, konflikt narodowej demokracji i stronnictwa „postępowego”, socjalistyczno-niepodległościowe czasopismo „Młodość” jako trybunę najmłodszych.

Borys T. Dąbrowski słusznie zwrócił uwagę na „panującą we Lwowie patriotyczną atmosferę, którą tworzyli uczestnicy powstania stycziowego i dysydenci dwóch imperiów – odpowiednio rosyjskiego i austro-węgierskiego. Tę atmosferę podgrzewały skryte, ale czasem zakrawające na otwartą nienawiść antagonizmy między trzema wspólnotami miasta – polską, rusińską (która już zaczęła określać się mianem ukraińskiej) i żydowską”³⁶. Nastrój patriotyczny panował w najaktywniejszej części młodego pokolenia i wpłynął na częściowe związanie literatury i krytyki z życiem społecznym³⁷.

Do tego typu aktywności społecznej, której katalizatorem był patriotyzm, zaliczył Dąbrowski działalność Kazimierza Twardowskiego: „Założył centrum

³³ Jan Zygmunt Jakubowski, *Wstęp*, [w:] *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały*, t. 4, przygot. *idem*, Warszawa 1959, s. 5–17.

³⁴ Bożena Danek-Wojnowska, *Stanisław Witkiewicz*, [w:] *Obraz literatury polskiej. Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, seria 4, t. 4, red. Henryk Markiewicz, Zbigniew Żabicki, Warszawa 1971, s. 64.

³⁵ Por. I. Maciejewska, *op. cit.*, s. 12–33, 172–211.

³⁶ Borys T. Dąbrowski, *Szkoła jednego scholarcha*, tłum. Joanna Frackowiak, „Vox” (Moscwa) czerwiec 2013, nr 14, s. 7. Rosyjski oryginał artykułu dostępny na stronie internetowej czasopisma „Vox” (<http://vox-journal.org>).

³⁷ Hermann Bahr, który już w czasie studiów odrzucił liberalizm, podkreślał w esejach ze zbioru *Bildung* (1901) konieczność stworzenia narodowej austriackiej kultury.

naukowe, z którego na ojczystą ziemię rozlał się obficie potok publikacji. Owe publikacje przyniosły z czasem sławę szkole, założonej przez polskiego Sokratesa³⁸.

Na kształt krytyki lwowskiej oddziaływały przeciwstawne tendencje filozoficzne: z jednej strony filozofia życia (Jean-Marie Guyau i Friedrich Nietzsche), empiriokrytycyzm i pragmatyzm (Ernst Mach i silnie, choć w różny sposób, William James), a z drugiej, co bardzo istotne, założenia i działalność Kazimierza Twardowskiego oraz być może w pewnym stopniu marksizm.

Nietzsche zaważył bardzo silnie na wyobraźni i samookreśleniu nie tylko Ortwina³⁹, lecz także Irzykowskiego oraz innych przedstawicieli lwowskiego modernizmu. *Sny Marii Dunin* były według Ortwina nie antycypacją Freuda, lecz „kiepsko zmitologizowaną ideą mitu tragicznego”⁴⁰. W *Dzienniku* przyznawał Irzykowski, że Nietzsche oddziaływał na niego podczas pisania *Pałuby*. Myśl Zarathustry, że silni wybierają otwartą walkę, a słabi próbują wkraść się w łaski silniejszych, dobrze współbrzmi z koncepcją Irzykowskiego krytyki literackiej jako wojny, w której lepiej jest dla autora, gdy krytyk go atakuje, niż gdy go chwali bez uzasadnienia i kurtuazyjnie⁴¹.

We Lwowie właśnie doszło, jak słusznie zauważał Tymon Terlecki, do praktycznego zastosowania nietzscheanizmu jako „zaczynu myślenia i twórczości”⁴², w formie burzenia porządku zastanego, ale i postulatu czynnej i świadomej (od)budowy własnego świata wartości po ogłoszeniu śmierci Boga⁴³. Wielką rolę, jaką w życiu Brzozowskiego, aż po jego kres, odegrał Nietzsche jako nauczyciel śmiałości duchowej, podkreślał Kazimierz Wyka, mimo że doszedł do wniosku, że katolicyzm dał Brzozowskiemu za pośrednictwem Johna Henry’ego Newmana odpowiedź na pytanie o uzasadnienie ważności moralnej człowieka, którego nie dała mu „pozorna filozofia swobody – nietzscheanizm”. Przewaga katolicyzmu miała tkwić m.in. w zapanowaniu nad irracjonalizmem – wewnętrzną słabością Brzozowskiego, ale i Ortwina. „Irracjonalistyczne usiłowania, jak u Nietzschego lub Bergsona, są niczym w porównaniu z tą głębo-

³⁸ B.T. Dąbrowski, *op. cit.*, s. 7.

³⁹ Na fakt, że Ortwin już w okresie pisania swoich podstawowych esejów o dramacie (1900–1902) wbrew powszechnej modzie zwracał uwagę na „Młodego Nietzschego” – „entuzjastę sztuki obrzędowej i przeżyć kolektywistycznych” wskazał Michał Głowiński, uznając Ortwina za prekursora w tym względzie. M. Głowiński, *op. cit.*, s. 361.

⁴⁰ W. Pietrzak, *Rozmowy patetyczne*, s. 396.

⁴¹ Stanisław A. Mueller krytykował pogląd Harta, twierdzącego, że przyszłość należy do Germanów, a bezpłodna romantyka Nietzschego to objaw jego umysłu i krwi polskiej. Listy Stanisława Antoniego Muellera do Ortwina, Archiwum Ostapa Ortwina (dalej jako AOO), Ossolineum, fond 73, sygn. 17471, s. 106.

⁴² Tymon Terlecki, *Ostap Ortwin*, [w:] *Spotkania ze swoimi*, red. Janusz Degler, Wrocław 1999, s. 24.

⁴³ Kazimierz Wyka, *Stanisława Brzozowskiego dyskusja o Fryderyku Nietzschem*, Kraków 1936, s. 38.

kością podporządkowanego, opanowanego irracjonalizmu, jaki jest w stanie objąć punkt widzenia Kościoła”⁴⁴.

Ze zderzenia europejskiego modernizmu, pism Nietzschego z działalnością Twardowskiego wynikało charakterystyczne dla Lwowa uprawianie krytyki jako dalszej twórczości, przy jednoczesnej próbie nadania sądom krytycznym charakteru obiektywnego przez analizę funkcji i struktury środków językowych dzieła. Były one traktowane jako wyraz obiektywizacji idei artystycznej. Próbowano także szukać elastycznych, a jednocześnie obiektywnych kryteriów zewnętrznych. Można powiedzieć, że krytycy lwowscy wykorzystali refleksję i procedury naukowe do badania i opisu wyrażonej w słowie ekspresji indywidualnej. To bowiem, parafrazując słowa Irzykowskiego, że ma miejsce odbiór dzieła sztuki, to jeszcze nic. Uświadomienie odbioru – wrażeń, emocji, myśli i mechanizmów – to istota sprawy. Ważny punkt odniesienia stanowiła filozofia Brentany – nauczyciela Twardowskiego z Wiednia i poglądy samego Twardowskiego oraz szerzej – estetyka psychologiczna.

Zadaniem sztuki modernistycznej była substytucja – stworzenie zhumanizowanej syntetycznej jedności świata, nieobecnej w chaotycznej i zmiennej rzeczywistości pozaludzkiej. Szczególnym przypadkiem syntezy stawała się jedność między artystą i odbiorcą. Za Franzem Brentaną (zgodnie z intencjonalną koncepcją psychiki) przyjmowano w krytyce, że utożsamienie sądzącego i przedmiotu sądu jest warunkiem sądu prawdziwego⁴⁵. Zakładano tym samym możliwość zrozumienia dzieła przez odbiorcę zgodnego z intencją autora, chociaż z czasem zdano sobie sprawę z trudności wyrażenia owej emocjonalnej części odbioru i niemożności oparcia intelektualnej analizy dzieła na takim empatycznym przeżyciu.

Wyrażoną przez Edwarda Porębowicza sceptyczną opinię o poezji symbolistycznej (tj. brak akceptacji dla redukcji poezji i sztuki do dziedziny „wrażeń i nastrojów” oraz „wyzwolenia języka spod supremacji myśli”⁴⁶) uznać można za stanowisko typowe dla najwybitniejszych przedstawicieli lwowskiej krytyki literackiej. Cechą charakterystyczną ich działalności – przy wszystkich odrębnościach – było poszukiwanie kryteriów obiektywizujących dyskurs krytyczny.

Wzucie i impresjonistyczny zapis jego efektu krytyka lwowska uważała za niewystarczające, ponieważ jako indywidualne i subiektywne w swym charakterze nie służyły one ani jednoczeniu, ani wypracowaniu wspólnych wartości. Utrwalały za to dowolność i pluralizm ocen, podczas gdy krytykom chodziło

⁴⁴ John Henry Newman, *Przyświadczenia wiary*, w przekładzie i z przedmową Stanisława Brzozowskiego, Lwów 1915, s. 14, cyt. za: K. Wyka, *Stanisława Brzozowskiego*, s. 37.

⁴⁵ B.T. Dąbrowski, *op. cit.*, s. 9.

⁴⁶ E. Porębowicz, *op. cit.*, s. 72.

o poszukiwanie wspólnego języka dyskusji i ogólnych kryteriów, nieredukujących jednak indywidualnego charakteru badanego dzieła.

Krytycy „tłumaczyć” chcieli życie genialnych twórców w sposób umożliwiający przyswojenie tego życia przez niektórych przynajmniej członków społeczeństwa i rezygnowali w tym celu z kierowania się wyłącznie własnym smakiem lub wrażeniem, co nie oznacza, że rezygnowali z twórczości. Polegała ona m.in. na dawaniu w krytyce idealnego dzieła (o czym piszę dalej). Nie posługiwano się metodą łańcucha swobodnych skojarzeń i subiektywnych wrażeń (zanim poddane zostaną kontroli rozumu). Tworzono całość wokół centralnej tezy lub kilku motywów, wyodrębnionych na podstawie analizy (struktury) dzieła i jego językowego ukształtowania, wskazujących z kolei na pewne wartości i myśli.

Przeżycie było warunkiem rozumienia, lecz go nie zastępowało ani w akcie tworzenia, ani w akcie odbioru, a tym bardziej w krytyce. Krytyka lwowska nie zaniedbywała celów poznawczych, pojmując swe zadanie jako „pracę wewnętrzną”, której wyniki należy sobie (jak pisał Ortwin) „uświadomić i zobiektywizować w formułach możliwie ścisłych i jednoznacznych, aby je na użytek publiczny uspołecznic”⁴⁷.

Tym samym krytyka (podobnie jak postulowana w niej koncepcja sztuki) przekraczała model określony przez ekspresję (rozumianą jako jedność dzieła i autora, w której dzieło jest wyrazem duszy, przeżycia autora) i empatię (rozumianą jako współprzeżywanie treści dzieła w akcie jego recepcji⁴⁸), choć go w sobie zawierała. Nacisk w badaniu twórczej osobowości przesunął się z aspektu indywidualności wyrazu na aspekt jej obiektywnego poznania i określenia: „w ujęciu Ortwina – utwór i osobowość składają się na jedną, integralną całość. Dzięki temu, że styl dokonuje obiektywizacji, że czyni osobowość wartością intersubiektywną, pozwala czytelnikowi na jej poznanie”⁴⁹. Zatem warunkiem poznania sposobu wyrażania się artysty jest to, że staje się on zobiek-

⁴⁷ Ostap Ortwin, *Z mojego warsztatu*, [w:] ŻF, s. 400.

⁴⁸ Michał Głowiński zaznacza, że empatia „nie równała się rezygnacji z własnej indywidualności, nie równała się podporządkowaniu jej – dziełu, stanowić miała obcowanie dwu niezależnych i równych sobie podmiotów”. M. Głowiński, *op. cit.*, s. 152. Lecz rozważania krytyków lwowskich wyraźnie zakładały element początkowego podporządkowania i zawłaszczenia psychologicznego odbiorcy, wywołanego szczerością przeżycia artysty, które udzielało się, „atakowało” emocjonalnie, powodując reakcję zniesienia dystansu (tak pisał np. Ortwin o niemożliwym do wyrażenia słowami działaniu dramatu i poezji), ponownego przeżycia lub co najmniej współprzeżycia. Dopiero potem następowało uświadomienie sobie przeżycia, umożliwiające zrozumienie i analizę dzieła. Obcowanie dwóch niezależnych podmiotów dotyczyłoby raczej tej drugiej fazy odbioru. Taka była praktyka, choć Ortwin rzeczywiście wyrażał przekonanie o jednoczesności doznawania uczuć i aktywnej kontemplacji treści – zgodnie z poglądami znanych krytykom lwowskim psychoestetyków: Oswalda Külpego czy Konrada Langego.

⁴⁹ M. Głowiński, *op. cit.*, s. 385.

tywizowanym „elementem tekstu, elementem stosunku do języka”⁵⁰. Forma nie jest już tylko drogą prowadzącą do duszy pisarza, forma ją obiektywizuje i nadaje jej kształt. Staje się przedmiotem samodzielnej analizy, mówiącej coś o samym utworze – językowym obrazie świata, o tekście jako wytworze pewnych procesów zachodzących w piszącym podmiocie.

Empatia jako podstawa krytyki nie wystarczała także i dlatego, że afirmowaną postawą egzystencjalną wobec świata nie miało być poddanie się rzeczywistości (ani dziełu), ale zapanowanie – świadomie skomponowane wskazanie cech dzieła, zgodnie z aktywnym poznaniem podmiotu, w tym przypadku krytyka. Pisząc o dwoistości mowy Ibsena (sygnalizującej akty woli i czyny bohaterów, a równocześnie będącej symbolicznym znakiem ukrytego poza słowami, bardziej nieświadomego kontaktu dusz), Ortwin określił swoje rozumienie aktu odbioru, w którym emocjonalne przeżycie znalazło się na drugim miejscu. Symboliczność mowy „pobudza **umysł**, aby z tych pozornie bezcelowych wypowiedzi osób **wnioskował** o ich duchowych procesach i w ten sposób je **odczuwał**”⁵¹ [wyróż. K.S.]. Chodziło więc o odnalezienie porządku i aktywną intelektualną rekonstrukcję duchowych procesów i stanów dzięki ich utrwaleniu. Problemem kluczowym krytyki stało się pytanie: jak treść indywidualnego przeżycia wewnętrznego, treść „ja” artysty stała się treścią „dla innych, dla nas”, i jak krytyka, uspołeczniając tę treść przez wyrażenie w kategoriach mogących uchodzić za obiektywne i racjonalnie weryfikowalne, ma nie zatracić jej niepowtarzalności? Oparcie sądu na quasi-obiektywnych kryteriach miało umożliwić porównywanie i hierarchizowanie poszczególnych dzieł.

Znaczącą rolę w formowaniu młodych krytyków w duchu jasności i racjonalności odegrała działalność przebywającego we Lwowie od 1895 roku Kazimierza Twardowskiego (studiowali u niego Ortwin i Sobolewski), który popularyzował myśl filozoficzną Franza Brentana, jednocześnie szukając w pracach własnych (*Teoria sądów* i *O czynnościach i wytworach*) wyjścia ze stworzonej przez Brentana aporii idiogenicznej teorii sądów⁵². Aporia polegała na zredukowaniu tradycyjnego sądu do sądu egzystencjalnego (opartego na empatii, przekonaniu sądzącego), który nie spełniał kryterium intersubiektywności⁵³. W związku

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Ostap Ortwin, *Ibsen w rozwoju dramatu*, [w:] *idem, O Wyspiańskim i dramacie*, oprac. i wstęp biograf. Jadwiga Czachowska, Warszawa 1969, s. 73 (dalej jako OWID).

⁵² B.T. Dąbrowski, *op. cit.*, s. 8–9.

⁵³ Brentano odrzucał aprioryzm Kanta i wzywał do empiryzmu w badaniach filozoficznych, zalecając przykład Arystotelesa, Akwinaty i Kartezjusza, sam oparł się jednak na psychologii. Brentano przyjął koncepcję reizmu i tym samym „odciął się od dwukategorialnej ontologii Arystotelesa – substancji [istoty, cech istotnych, atrybutów – K.S.] i akcydensów [cech nieistotnych – K.S.], uznając wszystko istotne za akcydentalnie rozszerzoną substancję. Tym sposobem akcydens również jest substancją i tylko dlatego może być postrzegany. Brentano problem wyrażenia tej akcydentalnie rozszerzonej substancji rozwiązał rzekomo

z tym, jak zauważył Dąbrowski, powstał „problem umocnienia/potwierdzenia takiego sądu, ponieważ wnoszący egzystencjalny sąd Brentano niejawnie uważa akcydensy za oceny. Podciągając je pod kryterium oczywistości (*Evidenz*), na jego podstawie potwierdza prawdziwość wyrażenia/zdania. Jeśli to przypuszczenie jest słuszne, to pozostaje tylko zaznaczyć, że odnośnie do estetycznych ocen nie ma zgody i tym samym wyjaśnić niespełnienie kryterium intersubiektywności”⁵⁴. Twardowski i jego uczniowie starali się znaleźć intersubiektywne kryteria uzasadnienia sądu, który stał się zaledwie egzystencjalnym (zależnym od przekonania sądzącego). Takiego uzasadnienia poszukiwali indywidualnie lwowscy krytycy.

Twardowski, jak pisze Dąbrowski, zamierzał uściślić istnienie przedstawionego przedmiotu, rozwijając teorię obrazów i pojęć. Jednocześnie szukał drogi wyrażenia przedstawionego przedmiotu w sądzie. W *Teorii sądów* (1897) Twardowski „stara się odkryć logiczną formę egzystencjalnego sądu bez gwałtu na naturalnym języku, przypuszczając zgodność części materii sądu i przedstawionego przedmiotu, a zarazem nie wykluczając metafizycznego aspektu całości i jej części. W odróżnieniu od Brentany szedł «od języka» do «istnienia przedstawionego przedmiotu»”⁵⁵. Z kolei w *O czynnościach i wytworach* (1911) założyciel szkoły lwowsko-warszawskiej „stara się uściślić wyrażenie/zdanie oznaczające, za pomocą intencjonalności [deskrypcji – K.S.] jako zbiór ogólnych cech istoty z uwzględnieniem wyrażenia psychicznego aktu sądu. Mówiąc inaczej, na drodze przejścia od rozumianego ekstensjonalnie [jako sąd – K.S.] do rozumianego intencjonalnie istnienia znajduje się wyrażenie języka”⁵⁶. W tym kontekście rola pracy Twardowskiego *O czynnościach i wytworach* staje się jasna: „W niej została ściśle określona rola znaku językowego, w naszym przypadku sądu, mogącego spełnić kryterium intersubiektywności, czyli uczynić przedmiot «dla siebie» przedmiotem «dla nas»”⁵⁷. Dąbrowski zauważa, że spełnienie kryterium intersubiektywności miało się odbyć za pomocą upodobnienia psychicznego rezultatu (obrazu w świadomości) do obrazu psychofizycznego (językowego), wyrażonego sądem tak, że obraz psychofizyczny (językowy), działając na różne indywidualia, wywoływałby niemal ten sam obraz w świadomości. Podobnie myślał zapewne Ortwin, żądając w twórczości i krytyce „zageszczenia” treści indywidualnych do poziomu najbardziej powszechnych – wspólnych, tj. zdolnych wywołać ten sam obraz w wielu ludzkich istotach. Dąbrowski, podsumowując swoją analizę, stwierdza: „W pracy *O czynnościach i wytworach* Twardowski za-

w *Psychologii z empirycznego punktu widzenia*, zredukowawszy tradycyjny sąd do sądu egzystencjalnego, który nie spełnia kryterium intersubiektywności”. *Ibidem*, s. 17.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 17–18.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 13.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 16.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 12.

mierzał przezwyciężyć przepaść w postrzeganiu jednego i tego samego przedmiotu przez wypowiadającego sąd i postrzegającego ów przedmiot, za pomocą wytworu psychofizycznego, jakim jest językowe wyrażenie dla przedstawienia i sądu. (...) Wszystkie rozważania pracy *O czynnościach i wytworach* mają charakter wstępny w przezwyciężeniu dystansu między dwoma obrazami świadomości – «dla siebie» i «dla nas». Zadanie byłoby rozwiązane, gdyby w pracy zawarto odpowiedź na pytanie o logiczną formę sądu egzystencjalnego. Takiej odpowiedzi praca Twardowskiego nie zawiera⁵⁸.

Założenie (nieudowodnione i utopijne), że język, który jest tworzywem i rezultatem przedstawienia zarazem, wyraża w sposób zobiektywizowany indywidualny świat duchowy twórcy, przyjął Ortwin (nazywając słowo wyrażeniem ideodźwiękowym) w swojej metodzie krytyki. Kryterium stylu językowego i formy jako elementów estetycznych, charakteryzujących obiektywne cechy twórczej indywidualności, podkreślał Tadeusz Sobolewski. Co ciekawe, także Theodor Lipps uważał, że przedmiot estetyczny wykazuje możliwe do określenia cechy stałe, choć ich istnienie w świadomości było, jego zdaniem, złudzeniem⁵⁹. Kryteria indywidualnego źródła i funkcji środków świadomie użytych w dziele w celu przetłumaczenia przeżycia na język danej sztuki były kluczowe w interpretacjach Stanisława Womeli. Walkę o świadome używanie języka do prawdziwego opisu ludzkich doświadczeń podjął oczywiście także Irzykowski.

Traktowanie we Lwowie krytyki (w ramach estetyki) jako dyscypliny empirycznej wzmacniało poszukiwanie kryteriów wykraczających poza subiektywne doświadczenie wewnętrzne, jeśli sąd pojedynczej osoby miał zostać przyjęty przez innych i być uznany za wiarygodny. Krytyka powracała (nie od razu zdając sobie z tego sprawę) do zadań z XVIII wieku – chciała być sprawdzalna, mieć kolektywną ważność, dochodzić do racjonalnego sądu w obecności czytającej publiczności⁶⁰.

Zamierzenie krytyków (Irzykowskiego, Womeli, Ortwina), by stać się świadomością literatury i uprzystępnić swoją pracę innym, wymagało (zgodnie z tym, czego uczył Twardowski) posługiwania się językiem precyzyjnym (także językiem różnych nauk) i procedurami naukowymi. „Kazimierzem Twardowskim polskiej literatury” nazwał Irzykowskiego (który nie był uczniem profesora) Stanisław Dąbrowski: „Irzykowski reprezentując idee doskonałości formal-

⁵⁸ *Ibidem*, s. 17.

⁵⁹ Theodor Lipps, *Ästhetische Einföhlung*, „Zeitschrift für Psychologie” 1900, nr 22, s. 425, cyt. za: John Fizer, *Psychologizm i psychoestetyka*, tłum. Janusz Sławiński, Warszawa 1991, s. 66.

⁶⁰ Porównaj na ten temat Konstanze Fliedl, *Come here, good dog. Literaturkritik der Jahrhundertwende*, [w:] *Literaturkritik. Theorie und Praxis*, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Nicole Katja Streitler, Innsbruck–Wien 1999 (Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde; Bd. 7), s. 67.

nej myślenia i analizując cudze idee – nie tylko wzbogacał własny proces poznawczy, czy też własną sprawność poznawczą, lecz także dawał wykładnię nowych idei, rozważał reguły resp. metody samego działania poznawczego jako pewnego schematu czynnościowego⁶¹. A Magdalena Rembowska-Płuciennik dodaje, że metoda introspekcyjna Irzykowskiego może przypominać postulaty psychologii opisowej Brentany i teorii naukowej Twardowskiego, przyjmując, że psychologia jest nauką prowadząca do obiektywizacji wiedzy o człowieku, niesprowadzalną do subiektywizacji i względności⁶².

Nie rezygnowano przy tym w krytyce z maksymalnej wrażliwości estetycznej wobec indywidualnego charakteru twórczości. To, a także fakt, że krytyka pragnęła opisać indywidualne ludzkie doświadczenie w sposób angażujący odbiorców, prowadziło ją z kolei w stronę języka artystycznego, który oddziaływałby silniej niż analityczny wywód i miał zbliżać krytykę do sugestywności oddziaływania sztuki. Chwiejność, wahanie między rolą artysty a rolą intelektualnego eksperta jest widoczne zwłaszcza we wczesnych tekstach krytycznych Ortwina, ale także Irzykowskiego – ze względu np. na środki retoryczne stylu.

Istnienie tych dwóch biegunów w świadomości krytyków potwierdzał Ortwin w 1937 roku: „Jak dotąd chcę i nadal być łącznikiem między postępami wiedzy uniwersyteckiej a bieżącą twórczością w literaturze. U nas we Lwowie bowiem nie tolerowaliśmy nigdy rozłamu między tymi dwoma dziedzinami pracy”⁶³. Fundamentalną zasadą krytyków stało się godzenie wrażliwości estetycznej i dążenia do intelektualnej ścisłości sądu, jednocześnie ocalanie indywidualności i intersubiektywizacja kryteriów badania jej wytworów. Ambicją – przejście od myśli do kształtowania życia, a tym samym przekroczenie modelu krytyki, jaki zdaniem Brzozowskiego stworzył Piotr Chmielowski.

Krytykę lwowską zdefiniować by można bowiem jako rodzaj komunikacji o ambicjach performatywnych (tj. nie tylko przedstawiającej, lecz także powodującej zmianę rzeczywistości i eksponującej jej potencjał)⁶⁴. Za Arystotelesem

⁶¹ Stanisław Dąbrowski, *Sprawa Irzykowskiego. Przegląd i polemika*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 1, s. 172.

⁶² Magdalena Rembowska-Płuciennik, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Wrocław 2012, s. 58.

⁶³ O. Ortwin, *Z mojego warsztatu*, [w:] ŻF, s. 403.

⁶⁴ Posługuję się sformułowaniem Ewy Domańskiej: „*performance* w sensie wąskim to wykonanie na żywo w obecności widowni pewnego działania mającego charakter teatralnego aktu. (...) performatywność natomiast rozumiana jest jako przeświadczenie, że język nie tylko przedstawia rzeczywistość, lecz także powoduje w niej zmiany, a ponadto, że pewne zjawiska istnieją tylko w akcie ich wykonywania i że muszą być powtarzane, by zaistnieć”. Ewa Domańska, „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, z. 5, s. 48.

Walerie Marenne-Morzowska, powołując się na Jeana-Marie Guyau, stwierdziła, „iż każdy z autorów wytwarza sobie wedle sił środowisko odpowiednie, czyli wpływa na wyra-

przyjęto w krytyce koncepcję *mimesis* heraklitejskiej (subiektywno-objektywnej) – stającej się (nie naśladowącej rzeczywistości, ale też nie oderwanej od niej). Natura, pozostając światem odrębnym i wzorem dla życia, miała być w sztuce „syntetycznie zredukowana” do elementów istotnych (analogicznie jak dzieło w krytyce). Irzykowski postulował w *Czym jest Horla?* oddawanie tętna natury, tj. życia. Ostatecznie starał się krytyk odpowiedzieć na pytanie, na ile dany utwór odpowiada współczesnemu życiu w formach zewnętrznych i wewnętrznych⁶⁵. Aby móc takiemu pytaniu sprostać, powinien znać idee całej swojej epoki, być jej czułym i czujnym analitykiem i sejsmografem, co podkreślali Ortwin i Irzykowski. W krytyce dominowały ujęcia uwzględniające najważniejsze, także przeciwstawne elementy, ogarniające i tworzące syntetyczną całość.

Krytyków cechowała postawa aktywna i świadomie kształtująca: narzucenie lub wywalczenie, organizowanie i opanowanie, odkrywanie, zdemaskowanie i bunt – zamiast biernej emocjonalności, dostosowania, atomizowania. Pragnęli oni uniknąć martwoty (zatrzymania ruchu) przez zachowanie związku literatury po pierwsze, z rzeczywistością i jej intelektualną analizą, po drugie – z indywidualnością twórcy.

Ponieważ przyjęto koncepcję literatury, która „objektywizuje w konstrukcji słownej pewną ideę artystyczną wypełniającą w momencie twórczym duszę poety”⁶⁶, badano przede wszystkim tę zobiektywizowaną konstrukcję dzieła (względnie – kwestie psychiczne – lecz w odniesieniu raczej do dzieła niż twórcy), choć pozostawało ono wytworem jakiejś indywidualności. Przedmiotem zainteresowania była nie tyle psychika autora, ile cechy jego organizacji umysłowej i duchowej. O ocenie dzieła literackiego decydowało napięcie między emocją a refleksyjnym dystansem, stopień uprzedmiotowienia indywidualnego przeżycia – energii życia duchowego, zamkniętego w utrwalonej formie.

Założenia obiektywizacji ekspresji oraz rozpatrywania dzieła antypsychologicznie i antybiograficznie zbiegały się z tezą Kazimierza Twardowskiego z 1912, że trwałym wytworem psychofizycznym czynności (np. kroczenia) będzie „odcisk stopy, zrobiony w piasku świadomie i z zamiarem”. (Twardowski poglądy te zaznaczył już w pracy *Wyobrażenia i pojęcia* z 1898). Wytwory trwałe „mogą istnieć i istnieją w znaczeniu aktualnym oddzielnie od czynności, dzięki którym

bianie się typów podobnych do tych, jakie przedstawia”. Walerie Marenné-Morzowska, *Kobiety Sienkiewicza*, „Echo Literackie” 1897, nr 2, s. 15. Podobnie sądził Ortwin.

⁶⁵ O. Ortwin, *Współczesna liryka polska*, [w:] ŻF, s. 185. Według Brzozowskiego krytyk, dążąc to tego, aby „wydobyć mniej lub więcej całkowitą syntezę, może pogłębić linie psychiczne twórczości, aż złączą mu się one i zleją w niebywale dotąd dzieło: w życie na danym dziejowym poziomie”. Stanisław Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, reprint wyd. 2 [Lwów 1910], Kraków–Wrocław 1983, s. 322.

⁶⁶ O. Ortwin, *Współczesna liryka*, s. 190.

powstają⁶⁷. Uniezależnienie wytworu od czynności uczynił Twardowski warunkiem jego istnienia „naprawdę, czyli aktualnie”⁶⁸. Dotyczyło to także dzieł literackich, utrwalonych w piśmie. Ze względu na trwałość wytworów psychofizycznych Twardowski stwierdził: „nie można się temu dziwić, że utrwalone w wytworach psychofizycznych wytwory psychiczne [tj. sądy, myśli, uczucia – K.S.] traktujemy niemal jako coś obiektywnego, czyniąc z nich przedmiot naszych dociekań życiowych i naukowych”⁶⁹. Zbliżona interpretacja leży u podłoża krytyki Ortwina (który podobnie jak Twardowski użył sformułowania „jakby obiektywny” na określenie związku zachodzącego między poszczególnymi stanami figur powieściowych).

Dochodzi do paradoksalnej sytuacji: choć dzieło uniezależnia się od życia psychicznego twórcy⁷⁰, to zawiera elementy jego duszy/ducha, lecz elementy te są w pewnym stopniu zobiektywizowane. Krytyk odczytywał je w aktywnej rekonstrukcji dzięki wytworom psychofizycznym, w których zostały utrwalone. Takie stanowisko umożliwiało mu ruch w dwóch kierunkach – ku uznanym za obiektywne, najważniejszym motywom/elementom struktury dzieła, a także ku zaszyfrowanym w nich dynamicznym wartościom duchowym artysty, a ostatecznie – ku określeniu zasadniczego gestu, postawy twórcy wobec świata i życia. (Słowo traktuje się jako symbol duszy, a zarazem zobiektywizowany wyraz procesów psychicznych). Tak jak sztuka miała przywracać pierwotną jedność świata, tak krytyk, deszyfrując na podstawie analizy utrwalonych znaków językowych, miał odsłonić i objaśnić dla ogółu spójną i żywą fizjonomię duchową wyrażającego się w utworze typu osobowości – organizacji umysłowej i jej wartości.

Odrębność lwowskiej krytyki polega na tym, że o indywidualnych i społecznych, moralnych i duchowych wartościach, myślach i przeżyciach wskazywanych w dziele wnioskowano nie na podstawie tematu czy innego pozaestetycznego wyznacznika, ale na podstawie analizy elementów utrwalonych (co dla krytyków oznaczało: uznanych za obiektywne), tj. formy (kompozycji) artystycznej i językowych środków utworu. Ortwin powie – na podstawie stylu.

⁶⁷ Kazimierz Twardowski, *O czynnościach i wytworach. Kilka uwag z pogranicza psychologii, gramatyki i logiki*, Lwów 1911, s. 18.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 30.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Twardowski wyjaśniał różnice między zwrotem „wytwór psychiczny wyraża się czyli znajduje swój wyraz w wytworze psychofizycznym”, a zwrotem „wytwór psychofizyczny jest wyrazem wytworu psychicznego” (drugi zwrot w przeciwieństwie do pierwszego oznacza jedynie częściową tożsamość obu wytworów) na przykładzie muzyki: „jeżeli się bowiem wszyscy godzą na to, że w utworze muzycznym mogą się wyrażać uczucia (a także myśli), których doznaje kompozytor, utwór ten tworząc, nie wynika z tego bynajmniej, by utwór ten owe uczucia wyrażał”. Dla Twardowskiego krzyk wyraża przerażenie, jeśli w słuchającym również przerażenie wywoła. *Ibidem*, s. 20.

Komentując zarzut Miriama wobec Kasprowicza z 1894 roku, Ortwin uważał: „Poglądy Miriama były z gruntu fałszywe i przede wszystkim nie oparte na bezstronnych, czysto estetycznych i obiektywnych założeniach. Punktu ciężkości dopatrywał się bowiem nie w formie ujęcia i lirycznego wzruszenia, ale w jego przedmiocie, w samym temacie, który jako taki jest w liryce czynnikiem nieistotnym”⁷¹. Chodziło o wiarygodną i zobiektywizowaną rekonstrukcję struktury danego świata w sposób umożliwiający recypowanie go podobnie przez wiele osób (różnice dotyczyłyby elementów drugorzędnych).

Określenie dwóch elementów: istotnych cech, motywów twórczości oraz indywidualnych wartości duchowych (ojczyzny duchowej) artysty na podstawie budowy i językowej formy utworu stać się miało metodą przejścia od „ja” twórcy do „my” odbiorców. Celem w krytyce był rodzaj syntetycznego skrótu (abstrakcyjnej lub analitycznej syntezy). Im bardziej uogólnione cechy, tym lepiej. Od znaczenia (określenia cech istotnych utworu) przechodzić można było do aksjologii – oceny rekonstruowanych wartości duchowych, kształtując tym samym ich kanon dla wspólnoty.

Dzieło traktowano zatem w krytyce lwowskiej jako znak dany innym przez osobę i utrwalony w pewnym materiale, a każda osoba stanowiła świat dla siebie⁷². Można tu dostrzec antycypację krytyki personalistycznej, o czym mowa będzie w zakończeniu⁷³.

Powagę zadania krytyka wyznaczała odpowiedź na pytanie o treść i wartość indywidualnych przeżyć dla kultury (Irzykowski) lub dla „całości kształtu życia duchowego narodu” (Ortwin). To również stanowiło kryteria obiektywizujące.

Cechą charakterystyczną podmiotowo-przedmiotowego charakteru krytyki lwowskiej, tym, co ją odróżnia od modelu krytyki np. Matuszewskiego, było bowiem także zaangażowanie w diagnozowanie i modelowanie rzeczywistości (indywidualnej, społecznej lub narodowej), bez rezygnowania z postulatu autonomii sztuki. Bliskość tego modelu do „aktywistyczno-antropologicznego stanowiska Brzozowskiego”⁷⁴, pojętego jako uświadamianie i rozwiązywanie za-

⁷¹ O. Ortwin, *Podstawy liryki Kasprowicza*, [w:] ŻF, s. 166.

⁷² Zob. Tymon Terlecki, *Krytyka personalistyczna. Egzystencjalizm chrześcijański*, Warszawa 1987, s. 27.

⁷³ O tym, że w młodopolskiej krytyce wykrystalizowała się koncepcja nazwana później krytyką personalistyczną i że miała ona wpływ na procedury wartościowania, wspominał w przypisie do książki o krytyce młodopolskiej *Ekspresja i empatia* Michał Głowiński (s. 208). Argumenty na rzecz zaliczenia „młodopolskiego” Irzykowskiego do nurtu personalistycznej krytyki przedstawia także np. Sylwia Panek w książce *Krytyk w przestrzeniach literatury i filozofii. O młodopolskich wypowiedziach polemicznych Karola Irzykowskiego*, Poznań 2006. Por. także np. Maria Gołębowska, *Irzykowski. Rzeczywistość i przedstawienie. O tezach filozoficznych Karola Irzykowskiego*, Warszawa 2006, s. 110.

⁷⁴ Określenie Ryszarda Nycza, *Język modernizmu*, s. 120.

gadnień stanowiących prawdziwą treść życia epoki⁷⁵, jest wyraźna. Z literatury i sztuki odczytywał krytyk współczesność, kierunek zmiany, stosunek do życia przedstawicieli kolejnych pokoleń. W refleksji krytycznej o literaturze (jako działalności ludzkiej) chodziło już nie tylko o określenie rodzaju ekspresji danej indywidualności, lecz także o jej stosunek do przyjętego ideału człowieka i społeczeństwa, a także do istniejących dzieł kultury.

Lwowscy krytycy w praktyce nie byli więc jedynie pośrednikami między autorem a odbiorcą, lecz prowadzili aktywnie własną – różnie rozumianą – „politykę” literacką i społeczną. W realiach Galicji próbowali pełnić funkcję lokalnych „lekarzy kultury” (według określenia Nietzschego) – kultury dekadencjonalnej i eskapistycznie oderwanej od realnego życia z jednej strony, mieszczańskiej i zamkniętej na wiedzę i postęp (rozumiany jako ruch i doskonalenie)⁷⁶ z drugiej.

Oprócz określenia cech i funkcji krytyki literackiej w jej indywidualnych wariantach, zaznaczyć chcę w książce najważniejszy rys lwowskiego modernizmu – prometeizm⁷⁷ w jego podstawowych przejawach, za jakie uważam bunt, bogoburstwo i kracjonizm. Można to interpretować m.in. jako pragnienie aktywnego kształtowania istnienia słowem. Także słowo krytyków miało zostać wcielone w życie, burząc i tworząc na nowo. Bardzo charakterystyczny jest fakt, że Nietzsche na okładce pierwszego wydania *Narodzin tragedii* w 1872 umieścił mały rysunek Prometeusza rozrywającego okowy – był to zarazem symbol i program⁷⁸ (interpretowany w rozdziale 9 *Narodzin*), wyrażający naocznie cele przedstawicieli lwowskiego modernizmu. Podobny ideał sformułował wiedeński krytyk Hermann Bahr: odnowa społeczeństwa przez kompleksowy program nowoczesności – przewartościowanie wszystkich wartości⁷⁹. Pokolenie debiutujące w latach 90. XIX wieku znalazło się w sytuacji jakby ponownego stwarza-

⁷⁵ Stanisław Brzozowski, *Dzieła wszystkie*, t. 6: *Współczesna powieść i krytyka*, oprac. J. i B. Suchodolscy, Warszawa 1938, s. 265.

⁷⁶ Zob. Reinhart Koselleck, hasło *Fortschritt*, [w:] *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 2, hg. von Reinhart Koselleck, Stuttgart 1975, s. 351–422.

⁷⁷ O prometeizmie zob. np. Jan Kasprovicz, *Prometeizm w poezji: wykłady uniwersyteckie*, Lwów 1938; Sergiusz Mikulicz, *Prometeizm w polityce II Rzeczypospolitej*, Warszawa 1971; Michał Głowiński, *Mity przebrane*, Kraków 1994; Barbara Bobrowska, *Z dziejów motywu prometejskiego w literaturze polskiej: „Prometeusz i Syzyf” Konopnickiej*, „Ruch Literacki” 1996, z. 5, s. 553–576; Panajot Karogozov, *Degradacja prometeizmu na podstawie literatury antycznogreckiej i polskiej*, „Postscriptum Polonistyczne” 2013, nr 2, s. 113–135.

⁷⁸ Zob. Hubert Cancik, *Nietzsches Antike: Vorlesung*, Stuttgart 1995, s. 51.

⁷⁹ Bahr studiował ekonomię w Berlinie (1884–1887). Ideał nowego, lepszego świata, który miała przygotować sztuka, wyrósł z jego fascynacji myślą Marksa, Wagnera i Nietzschego. Donald G. Daviau, *Hermann Bahr – Bahnbrecher der Moderne*, [w:] *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880–1980)*, Bd. 1, hg. von Herbert Zeman, Graz 1989, s. 686.

nia i definiowania własnego ludzkiego świata. Ortwin określił istotę modernizmu mianem prometeizmu, przez co rozumiał burzenie pozornych i stwarzanie nowych wartości oraz organizowanie wokół nich wspólnoty.

Sytuacja, w której świat dominuje nad człowiekiem, miała zostać zniesiona poprzez samookreślenie – stworzenie siebie. Oznaczało to stan aktywnego i świadomego kierowania losem własnym i zbiorowym. Sympatyzujący z socjalizmem Ortwin scharakteryzował święto robotnicze 1 maja jako uczczenie człowieka i prometejskiej jego siły, idealizacji jego codziennej rzeczywistości⁸⁰. Pozbawione historycznego znaczenia święto majowe czerpało swe uzasadnienie z chwili obecnej, z żywych dotykalnych pierwiastków życia.

Religią Ibsena nazwał Ortwin wytworzenie nowej duszy (por. także *Kowal Staffa*), za najpiękniejsze zadanie współczesnych, którzy rozbili się o podwodne skały, uważając uchronienie innych przed podobnym losem i przygotowanie ich do przyszłości⁸¹. W procesie tym brali udział krytycy, badając, na ile literatura zdolna jest pozyskać odbiorców, „wywołać” rzeczywistość (określenie Ryszarda Nycza w odniesieniu do krytyki Brzozowskiego) i jakimi środkami to czyni. Zarysował się jednak w tym zamiarze konflikt, widoczny przede wszystkim u Ortwina, między postulatem autonomii sztuki a jej oceną według reformatorskiej użyteczności.

Cechą znamioną krytyki lwowskiej było jak widać jej „wychylenie” ku odbiorcy i w związku z tym – dbałość równocześnie o sugestywność i jasność przekazu. Kazimierz Twardowski zwracał uwagę, że nadmierna wieloznaczność jakiegos przekazu staje się niezrozumiałością bez znaczenia, a Robert Musil jeszcze w 1926 ironicznie określił nieprecyzyjną krytykę impresjonistyczną jako „krytykę mojego wrażenia i językowych rac”, które „mają na sumieniu tak wiele z zamętu dzisiejszego ducha”⁸².

Poszukiwano więc formuł krytyki, które byłyby wystarczająco uniwersalne, by logikę artystyczną opisać wyraźnie, a zarazem by przekonująco przedstawić istotę indywidualnej sztuki. Krytycy zamierzali pozyskać audytorium nierzadko środkami typowymi dla języka artystycznego, a to powodowało rozdwojenie między metaforycznym często stylem, charakterystycznym dla przemówienia, poetyckiego kazania, sporu, wypowiedzi postaci dramatu a ambicjami intelektualnego rozbioru struktury. Jako mowy wobec potencjalnego odbiorcy (autora i czytelnika) dadzą się czytać wypowiedzi krytyczne Ortwina o *Wyzwoleniu Wyspiańskiego* i *Skarbie Staffa*, które były pierwotnie odczytami, skierowanymi do

⁸⁰ Ostap Ortwin, *Pierwszy maja*, „Nasz Kraj” 1908, t. 6, z. 5, s. 95.

⁸¹ AOO, fond 73, Materiały krytyczno-literackie dotyczące twórczości Ibsena, sygn. 17173, s. 12.

⁸² Robert Musil, *Bücher und Literatur* [15., 22., 29. Oktober 1926], [w:] *idem, Gesammelte Werke*, hg. v. Adolf Frise, 9 Bde, Rowohlt 1897, Bd. 8: *Essays und Reden*, s. 1160–1170, tutaj: s. 1169, cyt. za: K. Fliedl, *op. cit.*, s. 57–77.

konkretnej lwowskiej publiczności (podobnie jak jego krytyka *Oziminy* Berenta i analizy poezji Kasprówicza). Zwłaszcza wczesne (o *Wyzwoleniu*, *Skarbie*) zawierały oprócz pytań retorycznych sporą dozę ironicznym i prowokacyjnym apostrof, kierowanych przez krytyka do odbiorcy, a potem czytelnika. Rodzajem perswazyjnego/polemicznego dialogu (z sobą i autorem) nazwać można dyskurs Irzykowskiego i Womeli. Jako rodzaj dialogu człowieka z własnymi wzruszeniami określił Ortwin również obcowanie z poezją.

Uświadomienie i obiektywizacja (prze)życia wewnętrznego „na zewnątrz” w medium krytyki były nie tylko drogą wyjścia z zamknięcia we własnym świecie ku komunikacji, lecz także sposobem uporządkowania własnego chaosu i opanowania go. Aktywną racjonalność wybierano jako źródło siły, sposób opanowania emocji i słabości, metodę walki, koncentracji i harmonizacji. Niepokojący brak racjonalnego kształtowania celów egzystencji jako koniecznej nadbudowy nad „codziennym chaotycznym życiem” akcentował mocno Ortwin, charakteryzując poezję Skamandrytów (*Współczesna liryka polska*).

Gest „wynajdywania porządku” – mam tu na myśli zarówno aspekt wynalazczości, jak i odnajdywania – (choć ów porządek był różnie rozumiany i realizowany) przez częściowe konstruowanie go w oparciu o elementy dzieła literackiego, aby stworzyć w krytyce dzieło idealne (a w każdym razie doskonalsze niż to omawiane), uważam za wspólny zaprezentowanym w tej pracy krytykom.

Druga cecha charakterystyczna krytyki Irzykowskiego, Ortwina, Womeli i Sobolewskiego to oparcie się na analizie formy utworu, traktowanej jako zobiektywizowany znak wartości i postaw, choć różny był stopień subtelności, sposób i cel przeprowadzanego rozbioru. Za trzecią uznałabym wyszukiwanie zewnętrznych kategorii – stałych a jednocześnie elastycznych, które pozwalały porównywać ze sobą poszczególne indywidualne dzieła.

W działalność krytyczną i publicystyczną wpisane zostały ideały lwowskiego modernizmu – odrzucenie rzeczywistości społecznej i własnej (dekadenckiej) słabości⁸³. Dominowało poszukiwanie dynamicznie konstruowanej syntezy i pełni, sprzeciw wobec ciasnego myślenia i bierności, postawa kreacjonistyczna walki i pracy, wykorzystanie racjonalności w przełamaniu kryzysu i nawiązaniu komunikacji ze światem, fascynacja siłą witalną w urzeczywistnianiu upragnionego ideału człowieka zwycięskiego, wolnego od ograniczeń i pięknego przez świadome kształtowanie siebie.

⁸³ Marta Wyka podkreślała słusznie, że krytyka jest silnie związana z terażniejszością, a dyskurs dominujący determinują, mimo personalnych odmian, czas cywilizacyjny i dyskursywny głos generacji. Marta Wyka, *Czy krajobraz po bitwie? Uwagi o kondycji krytyki*, [w:] *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. Dorota Kozicka, Tomasz Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007, s. 316–317.

Połączenie elementu artystycznego i naukowego oraz podkreślenie ruchu (mimo szukania obiektywizacji)⁸⁴ mogło wynikać w krytyce lwowskiej także z inspiracji romantyczną estetyką niemiecką (można z dużym prawdopodobieństwem założyć u Irzykowskiego, Ortwina, Womeli znajomość myśli estetycznej nie tylko Goethego i Schillera, lecz także Novalisa⁸⁵ czy Fryderyka Schlegla), a w każdym razie – widoczna jest zbieżność pewnych elementów myślenia o krytyce. Według Waltera Benjamina: „Novalis dał do zrozumienia w wielu miejscach, że zasadniczą strukturą sztuki jest [struktura] medium refleksji. Zdanie: «Sztuka poetycka to jak się zdaje nic innego [jak] tylko dowolne, czynne, produktywne użycie naszych organów – może zatem i samo myślenie nie byłoby w gruncie rzeczy niczym innym – może więc myślenie i tworzenie poezji to jedno i to samo»⁸⁶, (...) wskazuje w tym kierunku. Novalis zupełnie wyraźnie ujmuje sztukę jako medium refleksji *kat exochen*”⁸⁷.

Romantycy, jak podkreślił Benjamin, pozytywnie wartościowali autorefleksję w sztuce. Wysoko ceniona była zwłaszcza negacja jako przejaw ruchu i wzrostu świadomości w reflektującym (wzniesienie się ducha na wyższy poziom refleksji przez zanegowanie dotychczasowego). Negacja była dla Novalisa aktem przeskakiwania samego siebie, *genesis* życia, które samo się pochłania i odnawia. Na skutek tak pojętej „krytycznej negacji”, typowej również dla Irzykowskiego i Womeli, sztuka stawała się nieskończona jako medium refleksji.

Novalis określił dążenie krytyki jako absolutyzowanie, uniwersalizację oraz klasyfikację indywidualnego momentu w sztuce. Michał Paweł Markowski zwraca uwagę na istotne w tym kontekście pojęcie *Potenzirung*, potencjalizowanie. „W języku matematycznym oznacza to podnoszenie do potęgi, jednakże w języku metafizyki, do której Novalis się także odwołuje, oznacza to odaktualnienie

⁸⁴ O współistniejącej zmienności i ciągłości w „składni i leksyce krytycznego dyskursu Irzykowskiego”, zob. R. Nycz, *Dwa konteksty: Wilde i Bergson*, [w:] *Język modernizmu*, s. 159–165.

⁸⁵ Edward Boniecki zwrócił uwagę na odrodzenie zainteresowania niemieckim romantyzmem na początku XX wieku. Przybyszewski, który przygotował w 1902 r. tłumaczenie *Hymnów do Nocy* Novalisa, twierdził, że to, co „przed laty nazywało się romantyzmem, dziś nazywa się modernizmem”. Novalis podsycił tęsknotę za całością organizowaną wokół Centrum, ukrytym w duszy poety. Jego ideałem było słowo, które stwarza światy. Stanisław Przybyszewski, *Novalis*, „Głos” 1902, nr 49, cyt. za: Edward Boniecki, *Sen o błękitnym kwiecie*, „Twórczość” 2001, nr 11, s. 75–83.

⁸⁶ Novalis, *Schriften*, hg. von J. Minor, Berlin 1901, Bd. 2, III, 14, cyt. za: Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*, Kapitel 4, Zweiter Teil: *Der frühromantische Theorie der Kunsterkenntnis*, [w:] *Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Christoph Gödde, Henri Lonitz in Zusammenarbeit mit dem Walter Benjamin Archiv, Bd. 3, hg. von Uwe Steiner, Frankfurt am Main 2008, s. 69. Cytaty podaję, o ile nie zaznaczono inaczej, w moim tłumaczeniu.

⁸⁷ Novalis, *Schriften*, s. 496, cyt. za: W. Benjamin, *op. cit.*, s. 69.

rzeczy, czyli odsłonięcie ich nieskończonych możliwości”⁸⁸. Dążenia takie odnaleźć można w różnych postaciach u lwowskich krytyków (Ortwin, Irzykowski)⁸⁹.

Jeden i drugi sposób (nazwijmy je negującym i uniwersalizującym) to, jak twierdzi Benjamin, wyraz dążenia w krytyce do dopełnienia dzieła, a nie tylko jego oceny. Krytyk jest „rozszerzoną wersją” autora (*der erweiterte Autor*) i prawdziwym czytelnikiem zarazem. Rozszerzenie/dopełnienie dzieła polegało na wyższym poziomie świadomości reflektującego krytyka⁹⁰. Ironia romantyczna (pojednanie przeciwieństw) jest rodzajem potencjalizowania, poszerzeniem sensu [*Sinn*] polegającym, jak pisze Markowski, na nieskończonej refleksji. Ironia nie pozwala na zastygnięcie ruchu myśli⁹¹.

Wyższy poziom świadomości wyrażał się u lwowskich krytyków nie tyle w akcie utożsamienia biernego z dziełem sztuki, tzn. zakładanego powtórzenia w sobie tego samego lub zbliżonego przeżycia, ile przez refleksję o dziele – uprzytomnienie sobie wytworów czynności psychicznych (myśli, uczuć, sądów). Oba sposoby rozszerzenia świadomości (wzucie i refleksja) dopełniały się. Podobnie rzecz się miała według Benjamina w krytyce romantyków: „Ten krytyczny stosunek nie powinien popadać nigdy w konflikt z pierwotnym, czysto uczuciowym przyjęciem dzieła sztuki, ponieważ jest on zarówno zintensyfikowaniem samego dzieła, jak i jego uchwycenia i przyjęcia. W *Krytyce Wilhelma Meistra* Schlegel mówi: «jest pięknym i koniecznym, poddać się całkowicie wrażeniu wiersza (...) i tylko w szczegółach potwierdzić uczucie przez refleksję i podnieść do rangi myśli (...) i uzupełnić (...). Ale nie mniej konieczna jest możliwość abstrahowania od wszelkich szczegółów, by to, co ogólne, pojąć w ruchu [*schwebend*]»”⁹². Benjamin rekapitułuje: „Pojmowanie tego, co ogólne, zostaje określone jako «w ruchu», ponieważ jest to sprawa wznoszącej się nieskończonej refleksji, która w żadnym oglądzie nie zadomawia się trwale, co Schlegel sugeruje w 116 fragmencie *Athenäum*. W ten sposób refleksja ujmuje zwłaszcza centralne, tzn. ogólne momenty dzieła i zatapia je w medium sztuki, co ma unaoczniać właśnie krytyka *Wilhelma Meistra*”⁹³.

Referując krytykę *Wilhelma Meistra* Schlegla, wskazuje Benjamin założenia i cele pracy krytyka, charakterystyczne dla Ortwina i Irzykowskiego: „Jeśli przyjrzeć się dokładniej, Schlegel chce tu w roli, jaką w kształceniu bohatera

⁸⁸ Michał Paweł Markowski, *Wstęp*, [w:] Friedrich Schlegel, *Fragmenty*, tłum. Carmen Bartl, oprac., wstęp i komentarze Michał Paweł Markowski, Kraków 2009, s. XLVIII.

⁸⁹ „Przez to, że temu, (...) co skończone, nadają pozór nieskończoności [*einen unendlichen Schein*], romantyzują to”. Novalis, *Schriften*, s. 304, cyt. za: W. Benjamin, *op. cit.*, s. 73.

⁹⁰ Cały ten fragment wywodu opieram na tezach Benjamina o krytykę w pismach Schlegla i Novalisa.

⁹¹ Zob. M.P. Markowski, *op. cit.*, s. LXXI. Zob. także: Tomasz Ososiński, *Ironia a jednostka. Koncepcje ironii u Friedricha Schlegla i Sokratesa*, Warszawa 2014.

⁹² Friedrich Schlegel, *Seine prosaischen Jugendschriften*, Bd. 2, hg. von J. Minor, Wien 1906 (*Zweite Auflage*), s. 16, cyt. za: W. Benjamin, *op. cit.*, s. 74.

⁹³ W. Benjamin, *op. cit.*, s. 74.

odgrywają poszczególne rodzaje sztuki, znaleźć skrycie nakreśloną systematykę, której wyraźne rozwinięcie i uporządkowanie w odniesieniu do sztuki jako całości jest zadaniem krytyki dzieła. Przy tym nie ma ona czynić nic innego, jak tylko odkrywać utajone zasoby samego dzieła, spełniać jego ukryte zamiary. W swoim sensie, tj. refleksji, dzieło ma wykraczać poza siebie, ulegać absolutyzacji. Nie ulega wątpliwości: dla romantyków krytyka to w o wiele mniejszym stopniu ocena jakiegoś dzieła, a dużo bardziej metoda jego dopełnienia [*Vollendung*]. W tym sensie żądali oni krytyki poetyckiej, zniesli różnicę między krytyką i poezją, a także twierdzili: «Poezja może być krytykowana tylko przez poezję. Sąd o sztuce, który sam nie jest dziełem sztuki (...) jako przedstawienie pewnego koniecznego wrażenia w jego stawaniu się (...) nie może mieć prawa obywatelstwa w królestwie sztuki. (...) Owa poetycka krytyka (...) zapagnie na nowo przedstawić przedstawione, ukształtować raz jeszcze to, co już ukształtowane (...) uzupełni, odmłodzi, na nowo zorganizuje dzieło»⁹⁴.

Krytyk tworzy coś nowego: na nowo dzieło już stworzone, a także uzupełnia je, ponieważ z założenia jest ono niepełne: „Tylko to, co niedopełnione [*das Unvollständige*] może zostać pojęte, może poprowadzić nas dalej. Tym, co niedopełnione, można się tylko delektować. Jeśli chcemy pojąć naturę, musimy założyć, że jest niedopełniona. To samo odnosi się do dzieła sztuki – ale nie w sferze fikcji, lecz prawdy»⁹⁵.

Z podobnych jak u romantyków założeń krytycznych wychodził Irzykowski: „Kaźde dzieło sztuki jest wobec absolutu sztuki z konieczności niedopełnione [*unvollständig*] lub – co oznacza to samo – jest niedopełnione w stosunku do swojej własnej absolutnej idei. (...) Novalis ma przed oczami przykłady takiej dopełniającej, pozytywnej krytyki, gdy mówi o pewnego rodzaju tłumaczeniach, które nazywa mitycznymi: «Przedstawiają one czysty, doskonały charakter indywidualnego dzieła sztuki. **Dają nam one nie rzeczywiste dzieło sztuki, lecz jego ideał** [wyróż. – K.S.]. Nie istnieje jeszcze, jak sądzę, ich pełny wzór. W duchu niektórych krytyk i opisów dzieł sztuki spotyka się czytelne ślady. Potrzebna jest do tego głowa, w której przeniknęły się w całej swej pełni duch poetycki i duch filozoficzny»⁹⁶.

Krytyka według romantyków niemieckich i lwowskich krytyków miałaby być wobec dzieła eksperymentem, w którym dochodzi do poznania i uświadomienia dzieła przez refleksję. Krytyka byłaby tym samym, czym obserwacja wobec obiektu natury, i ma z obserwacją poznawczą wiele wspólnego⁹⁷.

⁹⁴ Novalis, *Schriften*, s. 104, cyt. za: W. Benjamin, *op. cit.*, s. 75.

⁹⁵ Novalis, *Schriften*, s. 76, cyt. za: W. Benjamin, *op. cit.*, s. 74.

⁹⁶ Novalis, *Schriften*, s. 16, cyt. za: W. Benjamin, *op. cit.*, s. 76.

⁹⁷ F. Schlegel, *Jugendschriften*, Bd. 2, A 403, cyt. za: W. Benjamin, *op. cit.*, s. 70.