

TOMASZ SOBIERAJ

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

SZTUKA NOWA, SZTUKA ZAANGAŻOWANA

PROJEKT ARTYSTYCZNY IGNACEGO SUESSERA

Urodzony w 1869 roku w żydowskiej rodzinie kupieckiej, rówieśnik i kolega gimnazjalny Stanisława Wyspiańskiego, był Ignacy Suesser postacią nietuzinkową: działaczem politycznym, prawnikiem, tłumaczem i krytykiem literackim, prozaikiem i poetą, publicystą społecznym¹. Wyróżniał się rozległą a wnikliwą orientacją w literaturze i sztuce współczesnej, współpracował z wieloma periodykami polskimi i obcymi, w kręgu jego zainteresowań znajdował się zarówno naturalistyczny dramat i teatr, jak i literatura żydowska, tworzona w jidysz². Na łamach wiedeńskiego dwutygodnika „Allgemeine Kunst-Chronik” zamieszczał w latach 1892–1893 sprawozdania poświęcone polskiemu malarstwu, z kolei w dziale krytycznym niemieckiego miesięcznika „Die Gesellschaft”, organu literatury i sztuki realistycznej i naturalistycznej, publikował – w latach 1891–1895 – krótkie recenzje i omówienia najnowszej literatury polskiej (m.in. *Lalki* Bolesława Prusa³). Ta twórczość krytyczna, kierowana do odbiorcy z niemieckiego kręgu kulturowego, spełniała rolę propedeutyczną, popularyzowała rodzimą literaturę i sztukę, przy czym ujaw-

¹ Zob. A. Kliszcz, *Suesser (Süsser, Zyser) Ignacy*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 45, Warszawa–Kraków 2007–2008, s. 363–365.

² Wartościowe źródła – nieomawiane jednak w niniejszym artykule – stanowią szkice Suessera o żydowskim teatrze i literaturze żargonowej (w jidysz) oraz jego przekłady poezji. Zob. I. Suesser, *Kilka słów o żargonie i teatrze żydowskim*, „Izraelita” 1890, nr 23, 24, 25; Ign. S., *Z żydowskiej poezji żargonowej*, „Izraelita” 1891, nr 31. O współpracy Suessera z warszawskim „Izraelitą” zob. Z. Kołodziejczyk, „Izraelita” (1866–1915). *Znaczenie kulturowe i literackie czasopisma*, Kraków 2014, s. 104–105.

³ *Lalkę* Prusa określił Suesser jako powieść społeczną o dużych walorach realistycznych, humorystycznych i satyrycznych. Krytyka szczególnie ujmowała prawdę przedstawienia, uwidoczniająca się w wizerunkach wielu bohaterów. Kompozycja całości miała mankamenty, Wokulski zaś nie okazał się kreacją psychologicznie prawdopodobną. Znamienne, że Suesser lansował hipotezę śmierci protagonisty. Zob. I. Suesser, *Kritik. Polnische Litteratur*, „Gesellschaft” 1891, Janu- ar, s. 141–142.

niały się w niej ideowe i estetyczne predylekcje Suessera. W notach poświęconych polskiemu malarstwu nie ujawniał on rozległych kompetencji krytyka sztuki, zasadniczo bowiem skupiał się na próbach „literackich” opisów i interpretacji dzieł, kładąc przy tym nacisk na ich tonację nastrojową (np. *Wigilię Bożego Narodzenia* Jacka Malczewskiego, przedstawiającą polskich zesłańców na Syberii, określił jako obraz o treści emocjonalnie wstrząsającej⁴). Spośród malarzy młodopolskich na szczególnie wysokie noty krytyka zasłużyli Malczewski, Włodzimierz Tetmajer, Władysław Podkowiński. Uznanie dla nich łączył z wielką atencją dla Jana Matejki, któremu poświęcił obszerny portret drukowany na łamach „Allgemeine Kunst-Chronik”

Suesser należał do kręgu zasymilowanej inteligencji żydowskiej w Galicji, aktywnej w życiu politycznym, społeczno-ekonomicznym i literackim. Od początku lat dziewięćdziesiątych był związany z obozem socjalistycznym⁵, współpracował między innymi z dwutygodnikami „Naprzód” (którego notabene był współzałożycielem) i „Ojczyzna” (organem polskich Żydów integracjonistów) oraz miesięcznikiem „Krytyka”. Wypowiadał się w ważnych sprawach legislacyjnych, zainicjował – w 1897 roku – akcję poparcia Ignacego Daszyńskiego w wyborach do Rady Państwa, u schyłku życia wygłosił ważny odczyt o położeniu kobiety w „społeczności żydowskiej”.

U progu Młodej Polski – na początku lat dziewięćdziesiątych – zaznaczył Suesser swoją obecność w ruchu radykalnej młodzieży uniwersyteckiej, został nawet wybrany do zarządu Czytelni Akademickiej⁶, nawiązał współpra-

⁴ I.S. [I. Suesser], *Kunstbriefe. Krakau*, „Allgemeine Kunst-Chronik. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe, Musik, Theater und Literatur” 1892, nr 11, s. 258. Z uznaniem pisał też Suesser do austriackich czytelników o obrazach batalistycznych Wojciecha Kossaka – *Generał Sowiński na szanach Woli* oraz *Bitwa o Olszynkę Grochowską* – akcentując heroiczno-patriotyczny, pełen majestatu, wydźwięk tych dzieł. Zob. I. Suesser, *Kunstbriefe. Krakau*, „Allgemeine Kunst-Chronik. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe, Musik, Theater und Literatur” 1892, nr 24, s. 593.

⁵ Suesser należał – obok m.in. Artura Górskiego i Franciszka Nowickiego – do grona krakowskich delegatów na pierwszy zjazd galicyjskiej partii socjalno-demokratycznej, odbyty we Lwowie w styczniu 1892 r. Zob. H. Dobrowolski, M. Frančić, S.Konarski, *Postępowe tradycje młodzieży akademickiej w Krakowie*. Kraków 1962, s. 42–43. Na zjeździe tym wywiązała się polemika między umiarkowanym Górskim a radykalnym Suesserem. O ile ten pierwszy opowiadał się za tym, by inteligencja socjalistyczna przyjęła za swoje zadanie „modernizowanie w sferze moralnej i intelektualnej poglądów społeczeństwa i łagodzenie taktyki walki klasowej”, o tyle Suesser widział w takiej walce najważniejszy środek zmiany społecznej. Zob. J. Buszko, *Ruch socjalistyczny w Krakowie 1890–1914 na tle ruchu robotniczego w Zachodniej Galicji*, Kraków 1961, s. 52 i przypis 77.

⁶ Zob. tamże, s. 32.

cę z „Ogniskiem”, a po likwidacji czytelnicy i periodyku – przy współudziale Artura Górskiego – założył jesienią 1890 radykalne pismo „Ruch” (pomyślane jako kontynuacja „Ogniska”), którego pierwszy (i zarazem ostatni) numer ukazał się na początku 1891. Głównym animatorem powstania „Ruchu” był Górski; zdecydowana interwencja władz położyła kres pismu, a Górskiemu i Henrykowi Kluszyńskiemu wytoczono proces o przynależność do tajnego stowarzyszenia o charakterze socjalistycznym, kwestionującego ład społeczno-polityczny kraju⁷.

Już od wczesnej młodości zaangażowany w działania radykalnej młodzieży akademickiej Krakowa (co przypłacał policyjnymi rewizjami), stał się też Suesser publicystą kulturalnym, propagującym wzorzec nowej, zaangażowanej sztuki i literatury. Odegrał wybitną rolę jako promotor skandynawskiej i niemieckiej dramaturgii naturalistycznej. Duże znaczenie teoretyczne miały jego prace poświęcone najnowszemu teatrowi, w których projektował wizję społecznie zaangażowanej sztuki scenicznej.

Swoje stanowisko ideowo-estetyczne – sytuujące się na lewym skrzydle polskiego modernizmu – przedstawił Suesser w 1893 roku w ogłoszonym na łamach dodatku miesięcznego do „Przeglądu Tygodniowego” studium *Prądy społeczne w sztuce współczesnej*. Motywem przewodnim wywodu publicysty stał się konflikt społeczny między uprzywilejowanymi a wykluczonymi, stymulujący rozwój sztuki i literatury. Istniał on w czasach feudalizmu, istnieje w kapitalistycznym wieku XIX, gdzie walczą ze sobą kapitał i praca. Suesser naszkicował rozwój malarstwa społecznie zaangażowanego, widząc w nim przejaw napięć i konfliktów klasowych w społeczeństwie burżuazyjnym. Z uznaniem pisał między innymi o obrazach Delacroix, Courbetta, Milleta; ich wartość dostrzegał w tematyce z życia warstw niższych, odzwierciedlającej ideowe zaangażowanie twórców.

Największy potencjał społeczny miały wszakże literatura i teatr. Ten drugi Suesser znał bardzo dobrze, żywo bowiem interesował się zarówno literaturą dramatyczną, jak i działalnością scen teatralnych polskich i zagranicznych. W przywołanym studium odtworzył główne tendencje ideowe i artystyczne dramatu niemieckiego i skandynawskiego. Najwyżej cenił ten drugi, przenikliwie dostrzegając skalę inspiracji, jakie czerpała zeń na przykład literatura niemiecka. Dramaturgia skandynawska była dla Suessera szczytowym osiągnięciem „kierunku społecznego” w literaturze współczesnej. Do rozwoju tego kierunku najbardziej przyczynili się Ibsen, Bjørnson, Strindberg, Garborg, Hansson, którzy, jak to ujął polski krytyk, „od lat wielu z głębokim

⁷ Zob. M. Jazownik, *Przeciw radykalizmowi młodzieży akademickiej. O konfiskacie i likwidacji krakowskiego „Ruchu” (1891)*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2009, nr 1, s. 41.

zajęciem śledzili i w dziełach swoich dali wierne odbicia ewolucji społecznej, której znamienne objawy stwierdzili w najbliższym swym otoczeniu”⁸. To pod wpływem społecznie zaangażowanej dramaturgii skandynawskiej współczesny teatr niemiecki – czego przykładem sztuki Gerharta Hauptmanna – zaczął wykazywać „znacznie większą żywotność i wrażliwość na prądy społeczne [...] aniżeli teatry innych narodów, zwłaszcza zaś teatr francuski”⁹.

Ideą przewodnią Suessera był imperatyw uprzystępnienia sztuki wartościowej jak najszerszym kręgom społeczeństwa, które powinny stać się jej świadomym odbiorcą. Nawiązywał tym sposobem do poglądów niemieckiego krytyka Paula Hildebrandta, który przekonywał, że:

Sztuka, jako najwyższy wyraz siły twórczej człowieka najbardziej zbliżonego do doskonałości (tj. artysty) musi wywierać i wywiera istotnie wpływ umoralniający i uszlachetniający na wszystkich, którzy wejść mogą w bliższe z nią zetknięcie. Wobec tego [...] obowiązkiem jest społeczeństwa [...] naprawdę zająć się sztuką i umożliwić a raczej zmusić państwo do spełnienia przypadających mu w udziale zadań.¹⁰

Nie we wszystkim Suesser zgadzał się z Hildebrandtem, sądził na przykład, że niemiecki krytyk przesadnie oszacował znaczenie sztuki jako „czynnika rozstrzygającego o wszystkich sporach i przeciwieństwach społecznych”¹¹. Niemniej opowiadał się za ścisłą zależnością sztuki od społeczeństwa, odrzucał jej koncepcje autoteliczne i elitarne.

Najważniejszą meta – i historyczno-teatralną pracą publicysty okazało się studium *Ewolucja sceny nowożytnej*, opublikowane na początku 1892 roku w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym”. Pojawiły się w nim tezy powielane potem przez Suessera w innych tekstach. Treść studium dowodnie świadczyła o teatralnej pasji autora. Zamiarem jego było skreślenie krótkiej historii ewolucji teatru zachodniego. Niedościęły wzór sztuki teatralnej odnajdywał Suesser w teatrze greckim, ogniskującym w sobie walory piękna i prawdy, podniesionym do rangi „instytucji społecznej w najszczytniejszym i najszerszym słowa tego rozumieniu”. Wystawiane w teatrze greckim dramaty „odznaczały się [...] zwięzłym i jędrnym stylem, surową tendencją i moralną treścią, która do dziś [...] nie postradała dla nas tragicznej siły i polotu”¹². Po estetycznym i moralnym obniżeniu rangi scenicznej w starożytnym

⁸ I. Suesser, *Prądy społeczne w sztuce współczesnej*, dodatek miesięczny do czasopisma „Przegląd Tygodniowy” 1893, 2. półrocze, s. 81.

⁹ Tamże.

¹⁰ Ign. S. [I. Suesser], *Sztuka a społeczeństwo*, dodatek miesięczny do czasopisma „Przegląd Tygodniowy” 1894, 1. półrocze, s. 109.

¹¹ Tamże, s. 110.

¹² I. Suesser, *Ewolucja sceny nowożytnej*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1892, nr 433, s. 30.

Rzymie zaszły w średniowieczu zmiany korzystne: objawił się „powrót do kultu piękna i sztuki”. Postępowy krytyk oddał sprawiedliwość Kościołowi katolickiemu, w którego „niepozornych ceremoniach średniowiecznego rytuału upatrywać należy pierwszy zawiązek wspaniałych misteriów, widowisk scenicznych, olśniewających setki tysięcy widzów niesłychanym przepychem i wspaniałością zarówno rozmiarów, jak wykonania”¹³. Ewolucja teatru odbywała się na trzech zasadniczych etapach: sceny ruchomej, stałej oraz zamkniętej. Teatr dziewiętnastowieczny, rozwijający się w ramach sceny zamkniętej, uległ społecznemu zwyrodnieniu, gdyż „stał się miejscem uciech i zabawy klas uprzywilejowanych i zamożnych [...]”¹⁴.

Jednak Suesser odnotowywał różne objawy pozytywnej reakcji na teatralne *status quo*, zmierzające na przykład do reaktywacji ruchomych konstrukcji teatru oraz do nadania mu charakteru egalitarnego – tak było w przypadku sceny ludowej (*Volksschauspielhaus*) w Wormacji albo kierowanych przez Karla von Perfalla reform technicznych teatrów monachijskich¹⁵.

Z nadzieją podchodził publicysta do nowatorskich inicjatyw artystycznych, których powstanie uznawał za przejaw pożądaných zmian społecznych. Powstałe podówczas „sceny wolne” – na przykład Théâtre Libre André Antoine’a i Freie Bühne Otto Brahma – za cel swój obrały „stworzenie nowego dramatu i ułatwienie młodym, żywotnym talentom nieograniczonego rozwoju przez zniesienie konwencjonalnej granicy » dozwolonej« i »nie dozwolonej« na scenie manieri”¹⁶. O ich wartości i trwałości artystyczną miała przesądzić „przystępność [...] dla szerokich mas proletariatu...”¹⁷.

Ta znamienita konkluzja klasowa przejawiała się potem w wielu pracach Suessera o sztuce, literaturze i teatrze. Widać to w wydanej w 1894 roku ważnej publikacji – broszurze *Sztuka a socjalizm*. Autor przekonywał na wstępie o bezzasadności opinii zarzucających socjalizmowi pogardę dla sztuki i związane z materialistycznym światopoglądem rzekome dążenie do „znieweczenia wszelkich zdobyczy kulturowych, szczególnie w dziedzinie literatury i sztuk pięknych”¹⁸. Ubolewał nad tym, że część zwolenników nowej sztuki dała się zwieść błędnej sugestii i sądzi, iż sztuka „zbyt wiele posiada cech słuźalczych, zbyt wyraźnie występuje w charakterze orędowniczki burżuazji”¹⁹, aby mogła wywierać wpływ na poprawę bytu klas wykluczonych.

¹³ Tamże, s. 31.

¹⁴ „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1892, nr 438, s. 90.

¹⁵ Zob. tamże, s. 90.

¹⁶ Tamże, s. 91.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ I.S. [I. Suesser], *Sztuka a socjalizm*, Kraków 1894, s. 3.

¹⁹ Tamże, s. 4.

Suesser nie mógł się z takim stanowiskiem zgodzić; na sztukę zapatrywał się jak ideolog, starał się ją powiązać z programem socjalistów i ukazać stosunek sztuki współczesnej do ruchu robotniczego²⁰. Ostro przy tym krytykował zarówno niesprawiedliwość ekonomiczną, jak i upośledzenie proletariatu w sferze moralnej, polegające na tym, że kapitalizm uniemożliwia mu – lub przynajmniej znacznie utrudnia – korzystanie z dóbr kultury, wytworzonych jego „pracą, nędzą, upodleniem”²¹. Prywatyzacja zbiorów sztuki i uzależnienie kontaktu z nią od posiadania odpowiednich środków finansowych stanowiły poważne przeszkody w swobodnym, demokratycznym obiegu sztuki.

Interesującym wątkiem wywodu publicysty była uwaga dotycząca deprecjacji sztuki współczesnej. Miała się ona przejawiać w tym, że pod wpływem nacisków burżuazji sztuka ta degenerowała się, nie pełniła funkcji społecznej, służyła tylko do „podniecania zużytych i stępiących w bezmyślnym próżniactwie nerwów szczupłej garstki wybrańców”²². Tymczasem sztuka – wyrokował Suesser – powinna stać się dobrem służącym wszystkim klasom społecznym, a przede wszystkim proletariatu, który dotąd nie miał z nią kontaktu. Proletariat bowiem ma coraz wyższe aspiracje intelektualne, nie ogranicza swoich postulatów do sfery ekonomicznej, chce korzystać z dóbr artystycznych. Imperatyw społecznego egalitaryzmu pobrzmiwał w twierdzeniach publicysty: „Jak wszystkie inne pola działalności ludzkiej, tak i dziedzina sztuki musi stać otworem dla wszystkich; jak w każdej innej, tak i w tej pracy cywilizacyjnej winna być dla wszystkich zawarowana wolność i możliwość współdziałania, tak biernego, jak i czynnego”²³.

Inicjatywy instytucjonalne umożliwiające kontakt proletariatu ze sztuką – choćby londyński Pałac Ludowy – uznawał Suesser za przykłady pozytywnych przemian społecznych, wprowadzając nadal zbyt ostrożnych, niemniej przełamujących dotychczasowy monopol burżuazji (i arystokracji) w życiu kulturalnym. Proces ten najsilniej się uwidocznił w Anglii, „gdzie żądania i potrzeby duchowe mas ludowych znalazły najszerokie uwzględnienie”²⁴.

Z dużą dozą krytyki odnosił się Suesser do postaw artystów współczesnych, podporządkowujących się oczekiwaniom i interesom kapitału. Większości z nich brakowało idei; przestali „podnosić ducha”, ich sztuka zaś „przyjęła [...] na się rolę rajfurki i pochlebczyni dla najszeptniejszych namiętności” i „poniżona, ujarzmiona, spodlona schroniła się pod opiekuńcze skrzydła mo-

²⁰ Tamże, s. 5.

²¹ Tamże, s. 7.

²² Tamże, s. 8–9.

²³ Tamże, s. 10.

²⁴ Tamże, s. 12.

carzy giełdowych lub potomków feudalnych samowładców”²⁵. Nieliczni niezależni i odrzucający „despotyzm złotego cielca” stawali się inteligentnym proletariatem, dawali wyraz swojemu niezadowoleniu z warunków życia w społeczeństwie kapitalistycznym, propagowali idee socjalizmu, „podkopując [...] warownie [kapitalizmu – T.S.] i budząc świadomość uśpioną w kołach najmitów pióra, dłuta lub pędzla”²⁶.

W mniemaniu Suessera w drugiej połowie XIX wieku nasilił się konflikt społeczny pomiędzy burżuazją i sprzymierzoną z nią arystokracją postfeudalną a proletariatem, który w walce swojej kierował się „konieczną potrzebą zdobycia sobie praw zaprzeczanych mu bezkarnie i środków zapewniających byt wolny i niezawisły od samowoli ciemieńców”²⁷.

Sztuka europejska z wolna zaczęła reagować na burzliwe konflikty społeczno-polityczne. Suesser ukazał najpierw świadectwa tej reakcji na gruncie sztuk plastycznych, potem wyszczególnił najważniejsze dzieła literackie o tematyce społecznej. Wybitny pisarz „burżuazyjny”, Émile Zola, wierny swej metodzie przedmiotowej, stworzył w powieści *Germinal* „prawdziwą epopeję robotniczą i prawdziwe arcydzieło talentu poetyckiego”²⁸. Dzieła społecznie zaangażowane, demaskujące nędzę robotników i zwyrodnienia systemu kapitalistycznego, nadto wspierające dążenia proletariatu, cenil Suesser najwyżej. Doniosłe znaczenie społeczne przypisywał słynnemu dramatowi Hauptmanna *Tkacze*, „w którym poeta genialnie skreślił obraz kapitalistycznego wyzysku i roboczej niedoli [...]”²⁹.

W literaturze polskiej nowe prądy społeczne i ideowe przejawiały się słabiej aniżeli w niemieckiej, francuskiej, angielskiej czy rosyjskiej. Wynikało to między innymi stąd, że „silnie wpiły się w ciało narodu polskiego przesady jezuicko-feudalne i tradycje szlachecko-burżuazyjne [...]”³⁰. Jednak na przyszłość zapatrywał się Suesser optymistycznie, sądził bowiem, że postęp społeczny jest nieunikniony. Sztuka zaś powinna się rozwijać w sposób adekwatny do oczekiwań i potrzeb proletariatu. Klasowa optyka publicysty nie

²⁵ Tamże, s. 15-16.

²⁶ Tamże, s. 15.

²⁷ Tamże, s. 19-20.

²⁸ Tamże, s. 26.

²⁹ Tamże, s. 28. Rozbudowane i entuzjastyczne omówienie *Tkaczy* Hauptmanna zawarł Suesser w artykule *Socjalizm na scenie*, „Naprzód” 1895, nr 4-5. To arcydzieło dramaturgii społecznie zaangażowanej oddziaływało na masy „silniej [...] niż wszystkie mowy i odezwy agitacyjne”, ukazało bowiem „oczom publiczności kawał prawdziwego, tętniącego życia warstwy robotniczej bez żadnych kłamliwych osłonek i upiększeń i tym właśnie silniejsze wywarł na wszystkich wrażenie” (I. Sue. [I. Suesser], *Socjalizm na scenie*, „Naprzód” 1895, nr 4, s. 2).

³⁰ I.S. [I. Suesser], *Sztuka a socjalizm*, s. 30.

oznaczała wszak socjologicznego redukcjonizmu. W jego mniemaniu sztuka przyszłości powinna być tworzona przez artystów upatrujących w „walkach milionów [...] niewyczerpane źródło natchnienia”³¹. Społeczne zaangażowanie literatury i sztuki po stronie mas pracujących oznaczało zarazem dla Suessera niezależność od protektoratu i cenzury burżuazyjnej.

Sztuka współczesna degenerowała się. Wspierana przez burżuazję idea „sztuki dla sztuki” wydawała się publicznie niedorzecznością, jako że w każdym artefakcie znajdują wyraz: duch epoki, jej główne tendencje ideowe i konflikty społeczne. Rozkład ideowy i moralny przenikał twórczość wyrosłą na gruncie społeczeństwa kapitalistycznego. Wynalezione przez artystów określenie *fin de siècle* odnosiło się – zdaniem Suessera – do zwyrodnienia ich sztuki, oznaczało „koniec jej przewagi, zbliżający się szybko”³².

Kluczową rolę w procesie społecznej emancypacji warstw wykluczonych powinien by odgrywać teatr, niewolny zresztą od licznych przypadłości kryzysowych. Już w swojej pierwszej publikacji metateatralnej – ogłoszonej na początku 1891 roku – publicysta podjął kluczową kwestię: scena a społeczeństwo³³. Głos Suessera wybrzmiał donośnie i stanowczo, zawierał istotne diagnozy stanu współczesnego teatru polskiego i propozycje jego zmian. Interesujące i znamienne zarazem, że publicysta – identycznie jak właściwie wszyscy krytycy teatralni drugiej połowy XIX wieku – silnie podkreślał wyjątkowe uwarunkowania działalności sceny rodzimej, związane z sytuacją narodu pozbawionego niepodległości.

Teatr polski ma nie tylko znaczenie instytucji czysto artystycznej, ale przede wszystkim instytucji społecznej. Zadanie jego nie zamyka się w spełnieniu ciasnego zakresu wymagań sztuki; przeciwnie – jest on dzisiaj jedynym pewnie w stosunkach naszych czynnikiem, za pomocą którego można wpłynąć na szerokie masy i poprowadzić je ku emancypacji. Czego nie potrafi zdziałać prasa i literatura, po większej części niedostępna masie, tego dokonać może bezpośrednią „sugestią” scena.³⁴

W odróżnieniu od innych krytyków podkreślających pozaartystyczne funkcje polskiego teatru w czasach niewoli politycznej Suesser bardzo silnie uwypuklał jego klasowe oblicze. Jego zdaniem, „publiczna użyteczność” teatru miała współcześnie bardzo poważne ograniczenia, jako że „służy[ła] on jedynie jednej kaście – to jest tzw. plutokracji, w drobnej zaś części [...] rodo-

³¹ Tamże, s. 32.

³² Tamże, s. 17.

³³ I. Suesser, *Scena a społeczeństwo. Luźne uwagi*, „Ruch. Pismo Naukowe i Literackie” 1891, nr 1.

³⁴ Tamże, s. 10. Silnie przez Suessera akcentowane społeczne i polityczne funkcje teatru polskiego dostrzegła też M. Jazownik, dz. cyt., s. 42.

wej arystokracji”³⁵. Konsekwencją tego stanu rzeczy było instytucjonalno-finansowe uzależnienie sceny od warstw uprzywilejowanych oraz „protegowani[e] podkasanej muzy”. Publiczna służba teatru polskiego powinna się realizować zgoła odmiennie. Jej istotę upatrywał Suesser w „emancypacji czwartego stanu”. Chodziło o to, aby instytucja teatru spełniała funkcje społeczne, by włączała masy pracujące w obieg życia kulturalnego i artystycznego, by zapewniała im dostęp do „wyższych i szlachetniejszych nabytków cywilizacji”³⁶. Suesser pojmował teatr jako katalizator procesu uświadamiania mas i jako miejsce, w którym najżywotniejsze problemy życia społecznego znajdują swoje odzwierciedlenie. Subwersywny potencjał takiej sceny polegałby na demaskowaniu konfliktów klasowych i forsowaniu zmian zmierzających ku emancypacji „stanu czwartego”, a więc do wyzwolenia pracy. Estetyczny wymiar teatru byłby tu podporządkowany jego misji ideowej.

Dwie kwestie zasadnicze stanowiły dla publicysty „warunki artystycznej wartości sceny”: odpowiedni, przemyślany repertuar oraz praktyki inscenizacji. Ten pierwszy, czyli repertuar, powinno się kształtować, uwzględniając interesy wszystkich klas społecznych, jednak z uwagi na największą liczebność proletariatu to przede wszystkim jego oczekiwania należało uwzględnić w polityce repertuarowej. Suesser wzmiankował też o proletariacie inteligencji, mając na uwadze radykalnych artystów i intelektualistów wywodzących się z mas.

W teatrze krakowskim początku lat dziewięćdziesiątych – bo to właśnie tę scenę na miał głównie na uwadze – dostrzegał publicysta liczne symptomy kryzysu artystycznego. Uwidoczniły się one głównie w niewysokiej próbie repertuarze importowanym z Francji. Spotkało się to ze zdecydowaną krytyką ze strony Suessera:

Przenosząc żywcem na nasz grunt rośliny kultywowane w innej, zupełnie odmiennej od naszej atmosferze umysłowej i moralnej – poniżej [teatr – T.S.] swoją powagę, zabija się, wstrzymując rozwój samodzielnych oryginalnych talentów pisarzy polskich i dla dogodzenia ciekawości gawiedzi, dla zaspokojenia niepojętej żądzy wrażeń subtelnych i zmysłowych, krzywdzi produkcjami podkasanej muzy inteligentną masę szukającą w teatrze szlachetnej rozrywki dla umysłu i ducha.³⁷

Pomimo symptomów zmian w teatrze zachodnioeuropejskim dramaturgia współczesna odznaczała się w większości ideowym konformizmem i artystyczną wtórnością. Przyczyn niskiego jej poziomu doszukiwał się krytyk w społecznych determinantach sceny, w jej wielopoziomym uzależnieniu od praw wolnego rynku. Jej twórcy – motywowani sukcesem finansowym –

³⁵ I. Suesser, *Scena a społeczeństwo. Luźne uwagi*, s. 11.

³⁶ Tamże, s. 12.

³⁷ Tamże, s. 14.

zaspokajali niewyszukane gusta widzów mieszczańskich. Suesser oceniał ich bardzo surowo: „Przeważna część współczesnych pisarzy dramatycznych gra wobec swej publiczności rolę niedyskretnego plotkarza, opowiadającego o tajemnicach rodzinnych z miną poważnego pogromcy lub filuternej kumoszki, dla której najmilszą rzeczą jest podrażnić słuchaczy pieprzonym skandalem albo też wykić po cichu obłudne ich zgorszenie”³⁸.

Przeciwno tym dostawcom lekkiego repertuaru scenicznego występowali dramaturgowie naturalistyczni. Suesser zdecydowanie najwyżej cenił Augusta Strindberga; poświęcił mu liczne studia, przetłumaczył jego słynne dramaty: *Ojciec* i *Panna Julia*³⁹. W krótkiej przedmowie do wydania tego drugiego dramatu promował Strindberga jako jednego z „najwybitniejszych współczesnych pisarzy i koryfeuszów realistyczno-społecznego kierunku”⁴⁰. Widział w nim artystę o znaczeniu ponadnarodowym, silnie oddziałującego na literatury obce: „Jako autor dramatyczny wyprzedził on znacznie dziełami swoimi małomieszczański radykalizm Ibsena i Bjørnsona oraz wprowadził do dramatu żywioł na wskroś nowoczesny, poruszając najżywotniejsze idee współczesne z podziwu godną przedmiotowością, która go stawia w rzędzie najznakomitszych pisarzy realistycznych literatury europejskiej”⁴¹. Z dużym uznaniem odnosił się też do twórczości Gerharta Hauptmanna, z kolei bardziej krytycznie podchodził do Henryka Ibsena. W większości dzieł tych dramaturgów upatrywał on wybitne przykłady literatury zaangażowanej społecznie, realistycznej bądź naturalistycznej, demaskatorskiej w stosunku do patologii życia mieszczańskiego.

Drugie wydanie swojego przekładu *Ojca* Strindberga, opublikowane w 1898 roku, opatrzył Suesser obszernym portretem dramaturga, zawierającym szkic jego biografii i twórczości, skreślony w rozległym kontekście kulturowym: życia społeczno-politycznego Skandynawii i przede wszystkim Szwecji, przy czym kontekst ten zaczerpnął głównie z książki Oli Hanssona *Młoda Skandynawia*. Suesser podkreślił fakt znany: w *Ojcu* i w kilku innych dramatach „rozwinął Strindberg zdwojoną energię w obronie swoich poglądów na kwestię kobiecą”. Poglądy te stały w opozycji do Ibsena; autor *Ojca*, przeciwstawiając się wielkiemu Norwegowi, usilnie przekonywał, że „kobieta jest

³⁸ I. Suesser, *Prądy społeczne w sztuce współczesnej*, s. 74.

³⁹ O ważnej roli Suessera jako popularyzatora twórczości Strindberga zob. M. Lewko, *Wczesna recepcja twórczości dramatycznej Augusta Strindberga w krytyce polskiej*, „Roczniki Humanistyczne” 1975, z. 1, s. 157–181.

⁴⁰ I. Suesser, *Od tłumacza*, w: A. Strindberg, *Panna Julia. Dramat naturalistyczny. Przełożył z upoważnienia autora I. Suesser*, dodatek miesięczny do czasopisma „Przegląd Tygodniowy” 1890, 1. półrocze, s. II.

⁴¹ Tamże, s. II.

przede wszystkim kobietą i w spełnieniu przyrodzonych funkcji płci swojej znaleźć powinna swoje posłannictwo”⁴².

Tłumacz szczegółowo zrekonstruował genezę antyemancypacyjnych poglądów Strindberga, podkreślił ich związek ze stanowiskiem Nietzschego, starał się wyjaśnić istotę polemik ideowych wokół kwestii kobiecej, toczonych w Szwecji. Zaskakująco zabrzmiała uwaga, w której Suesser z niejakim zrozumieniem odnosił się do mizoginicznej retoryki Strindberga i innych oponentów ruchów kobiecych. Przekonywał, że reakcja na wystąpienia kobiet – acz niekiedy radykalna, bo równa mizoginizmowi – „była konieczną i dobroczynną, gdyż uchroniła mieszczańską społeczność od zniewieściałości zupełnej, do której by dojść musiało przez nieokiełznane zapędy emancypacyjne”⁴³. Postępowość Suessera miała więc swoje granice, nie akceptował on bowiem postulatów kobiecych, traktował je z lekceważeniem, w antyfeministycznych zaś poglądach Strindberga, z którymi notabene nie w pełni się zgadzał, dostrzegał przede wszystkim przejawy autentycznej „szczeroci płynącej z głębi przekonania”⁴⁴.

Analizując koleje biografii i twórczość autora *Ojca*, wyjawiał Suesser swoje preferencje ideowo-estetyczne i społeczno-polityczne. Uwidocznily się one w stosunku publicysty do Georga Brandesa i jego ewolucji światopoglądowej. Ten wolnomyśliciel, radykał i zwolennik emancypacji kobiet zmienił się potem w krytyka radykalizmu feministycznego i nietzscheanistę *sui generis*, co Suesser odnotował z ostrożną aprobatą⁴⁵.

Oceny twórczości Strindberga miały wydzźwięk pozytywny. Tłumacz *Ojca* zaakcentował autentyczną i niepohamowaną szczeroci przekonań pisarza, który otwarcie dawał im wyraz w swoich powieściach i dramatach⁴⁶, narażając się nierzadko na ostrą krytykę ze strony opinii publicznej lub nawet restrykcje prawne.

Suessera zachwycała potęga wyrazu uczuć i przekonań Strindberga, ujawniająca się w jego twórczości. Talent pisarza rozsadzał kompozycyjne struktury utworów, nadawał im piętno osobiste, naznaczone gwałtownymi przeżyciami i doświadczeniami, piętno nieliczące się z żadnymi konwenansami mieszczańskimi. Choć Strindberg sytuował się na światopoglądowych anty-

⁴² I. Suesser, *August Strindberg. Zarys literacki*, [wstęp do:] A. Strindberg, *Ojciec. Dramat w trzech aktach. Przeł. z upoważnienia autora I. Suesser*, wyd. drugie poprzedzone wstępem tłumacza, Lwów 1898, s. 14. Ten portret Strindberga został wcześniej opublikowany na łamach krakowskiej „Krytyki” 1896, z. 4, s. 161-169.

⁴³ Tamże, s. 19.

⁴⁴ Tamże, s. 21.

⁴⁵ Zob. tamże, s. 6-7.

⁴⁶ Zob. tamże, s. 21.

podach Ibsena, to obaj dokonali wyłomu w kulturze współczesnej; pierwszy proces ów zainicjował, drugi – zradykalizował. Pisał Suesser, wychodząc od Strindberga:

Dla niego nie istnieją karby konwenansu ani względy czułościowej delikatności. Gdy wali, to taranem; gdy ćwiczy, to kolczugą. Przed siłą jego uderzeń nie ostał się najpotężniejszy filar obłudy, dźwigający błyskotliwą fasadę monogamicznej rodziny, za którą kryły się grzyzy idealizmu lub pustki zimne i przerażające. Jeśli Ibsen z apologetów moralności mieszczańskiej zdarł bigocką maskę udanej pobożności, to Strindberg wstrząsnął fundamentami ich świętyń. Jeśli Ibsen błyskawicą oświetlił ciemne zaułki moralności dzisiejszej, to Strindberg rozburzył je uderzeniem piorunu.⁴⁷

Przykładem dramaturgii zaangażowanej stała się dla Suessera również twórczość Gerharta Hauptmanna. W 1893 roku opublikował w „Ateneum” znakomity portret krytyczny tego pisarza. Dostrzegł w jego utworach związki z duchem literatury skandynawskiej; polegały one na zdolności wnikliwej a oryginalnej obserwacji różnorodnych zjawisk społeczno-obyczajowych i psychicznych oraz na głębokim, osobistym ich przeżyciu. Dzięki tym skandynawskim inspiracjom udało się Hauptmannowi odrzucić „[p]rzesady mieszczańskiego liberalizmu i jego krótkowidztwo”. Wszystkie one „ustąpiły w jego dziełach miejsca ognistemu zapałowi poety, który, malując z drobiazgową sumiennością życie codzienne, użył mu płomiennych barw i tonów własnej duszy”⁴⁸.

Hauptmann osiągnął zdaniem Suessera mistrzostwo na polu dramaturgii społecznej. Jego utwory korespondowały ideowo z dziełami Ibsena, Strindberga, Tołstoja. Ich wspólną cechą była „siła satyry polega[jąca] na realizmie w przedstawieniu faktów życiowych”⁴⁹. Dramat społeczny nie miał cech jawnie tendencyjnych, nie sięgał do chwytów konwencjonalnych poetyk, eksploatujących motywy romansowe i melodramatyczne, nastawiał się na prawdę przedstawienia. Suesser nieustannie posługiwał się kryterium prawdziwości w ocenie dzieł literackich. Odnajdywał ją właśnie u Hauptmanna. Obrona przezeń w dramacie *Przed wschodem słońca* droga prowadziła do „najsłabszego realizmu i bezwzględności w kreśleniu ciemnych stron życia społecznego”⁵⁰. Suesser z uznaniem pisał o przejmującej prawdzie psychologicznej w kreacjach większości ludowych bohaterów *Przed wschodem słońca*. Hauptmann nadał swemu dramatowi „znamie krańcowego naturalizmu, z któ-

⁴⁷ Tamże, s. 21–22.

⁴⁸ I. Suesser, *Gerhart Hauptmann. Zarys literacki*, „Ateneum” 1893, t. 3, z. 7, s. 54.

⁴⁹ Tamże, s. 65.

⁵⁰ Tamże, s. 56.

rym równać się może jedynie surowa siła charakterystyki, cechująca utwory znakomitego poety szwedzkiego, Augusta Strindberga”⁵¹.

Niemiecki dramaturg nie porzucił na poetyce naturalistycznego dramatu środowiskowego; nie porzucając tej konwencji, potrafił przekształcać formę dramatyczną w taki sposób, że silniej uwypuklał płaszczyznę psychologiczną. Tak było w przypadku *Święta pojednania* (*Das Friedensfest*), utworu nazwanego przez Suessera „DRAMATEM NERWÓW”, który nadto posiadał „jednolitą, ciągłą i logicznie wysnuwającą się akcję”, kształtowaną przez prawdziwe pobudki moralne i widome wpływy warunków i otoczenia”⁵².

Krytyczny potencjał dramatu Hauptmanna przejawiał się w demaskatorskim podejściu do fasadowej moralności mieszczańskiej, co ściśle go wiązało ze strategią ideową całego naturalizmu europejskiego. Stwierdzał Suesser: „Podobnie jak *Upiory* Ibsena jest i *Święto pojednania* genialną satyrą na nasze urządzenia rodzinne; wykazując skutki niedobrych małżeństw, odsłania ono zarazem kruche podstawy upstrzonej blichtrzem obłudy moralności mieszczańskiej, uświęcającej istnienie tak anormalnych i zarazem niemoralnych stosunków”⁵³. W pracach o współczesnej dramaturgii europejskiej stosował Suesser kryteria społeczne. Przykładem – jego studia ibsenowskie. Z pewnym dystansem odnosił się w nich do reformatorskich tendencji dramatów wielkiego Norwega. Uważał, że Ibsen to wprawdzie „najwybitniejszy przedstawiciel kierunku mieszczańskiego w literaturze”, niemniej – wbrew pozorom – nader umiarkowany w swoich przekonaniach ideowo-społecznych. Wyjaśniając tę ocenę słynnego dramaturga, Suesser przekonywał, że „autor *Dzikiej kaczki* nie przekracza nigdzie w krytyce swojej granic zakreślonych programem liberalizmu, choć nadaje sobie pozór zaciętego radykała; a gdy w ciasnych ramach mieszczańskiego zakresu pojęć i myśli tchu mu zabraknie – zręcznym lub rozpaczliwym rzutem tonie w mgłach nieuchwytnych mistycyzmu i szuka rozwiązania bolesnych zagadek w tajemnych krągach domysłów – o czwartym wymiarze!”⁵⁴.

Konsekwencją takiej postawy twórczej, przejawiającą się w strukturze dramatów Ibsena, stał się „ponury, beznadziejny pesymizm”, ściśle też powiązany z kreowaną przezeń wizją społeczeństwa mieszczańskiego. Dominowały w tej wizji obłuda, pozór, „głupota” i „nikczemność”, przeciwko którym buntowali się bohaterowie-indywidualiści. Pesymizm Ibsena, nasilający się sukcesywnie w jego kolejnych dramatach, jawił się Suesserowi jako ograniczenie klasowe, czyli niemożność przekroczenia ram poznawczych wyzna-

⁵¹ Tamże, s. 59.

⁵² Tamże, s. 62 (wyróżn. oryginału).

⁵³ Tamże, s. 62.

⁵⁴ I. Suesser, *Nowe studium o Ibsenie*, „Ateneum” 1896, t. 2, z. 6, s. 488.

czonych przez liberalizm. Był on, ów pesymizm „sympatycznym objawem szlachetnych porywów poety i dowodem, że mu ciasny okrąg poglądu mieszczańskiego na świat nie wystarcza, ale groźnym pesymizm ten nie jest i śmieszna jest trwoga owych pogromców Ibsena, którzy z drzeniem ostrzegają poczciwą publiczność przed zgubnym jadem zwątpienia sączącym się z dzieł poety fiordów i borów norweskich”⁵⁵.

Talent Ibsena polegał między innymi na wyjątkowej zdolności do odkrywania patologicznych mechanizmów życia jednostkowego i zbiorowego w pozornie uporządkowanych strukturach i instytucjach społecznych. Demaskując fasadową moralność „podpór społeczeństwa”, nie był Ibsen ideologiem, stawiał pytania zasadnicze, odpowiedzi jednoznacznych unikał, przerzucając je na czytelnika i widza. W każdym utworze ujawniał wielki Norweg symptomy własnej indywidualności i talentu. Suesser dostrzegł wszakże pewną ewolucję światopoglądową Ibsena, na tym przede wszystkim polegającą, że z wolna „zmienia[ło] się jego *credo* – wiara w zwycięstwo dobrej sprawy [...], malejąc i przechodząc w końcu w zwątpienie”⁵⁶.

W całej twórczości krytycznoliterackiej Suessera przewijały się motywy kluczowe, wokół których organizował on swój dyskurs. Prawda przedstawienia, umiejętność odtwarzania przez artystę aktualnych stosunków społecznych, reprezentatywność i „żywość” bohaterów, plastyczność opowiadania, szczerłość podmiotu autorskiego – składały się na kanon estetyczno-poetologiczny krytyka i postulowaną przezeń poetykę normatywną. Charakterystyczne przy tym, że konsekwentnie interpretował on literaturę w ścisłych związkach z kontekstem społecznym. Jeśli dzieło ujawniało tendencje przeciwnie „dążności[om] społeczno-ludow[ym]”, wówczas waloryzował je negatywnie. Dowodnie o tym świadczy krytyczny stosunek Suessera do twórczości Johna Henry’ego Mackaya, inspirowanej ideami Stirnera i Nietzschego⁵⁷. Krytyk – podobnie jak dwadzieścia kilka lat wcześniej pozytywści – postulował tworzenie literatury zaangażowanej, niczym sejsmograf chwytającej najistotniejsze prądy życia umysłowego i społecznego. Na początku lat dziewięćdziesiątych przekonywał apodyktycznie, że: „Egotyczne pienia spóźnionych ciurów romantyzmu nikną w potężnych tonach śpiewaków wolności i giną bez echa...”⁵⁸. Później swoje zastrzeżenia kierował na przykład pod adresem liryki refleksyjnej Antoniego Langego, w której nie odnalazł „jed-

⁵⁵ Tamże, s. 488–489.

⁵⁶ Tamże, s. 494. O znaczącej roli Suessera w polskiej recepcji Ibsena zob. J. Michalik, *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875–1906*, Wrocław 1971.

⁵⁷ Zob. I. Suesser, *Bieżące piśmiennictwo niemieckie*, „Przegląd Tygodniowy” 1893, nr 51, s. 559–560.

⁵⁸ I. Suesser, *Przeglądy literackie*, „Przegląd Tygodniowy” 1892, nr 46, s. 517.

nego widomego znaku zżycia się z prądami społecznymi doby dzisiejszej”, „ani jednego szczerego oddania natury”⁵⁹.

Tony zasadniczo aprobatywne pobrzmiwały natomiast w recenzji *Menażerii ludzkiej* Zapolskiej. Na tle rodzimej tradycji literackiej była pisarka zjawiskiem wyjątkowym: bezkompromisowa, demaskatorska, namiętna, piętnująca zło moralne i społeczne, nie wahała się odkrywać wielu patologii psychofizjologicznych. Skreślone przez Zapolską portrety bohaterów i bohaterek w *Menażerii ludzkiej* odznaczały się życiowym prawdopodobieństwem, jakkolwiek postaciom męskim brakowało pogłębienia psychologicznego. Zestawiając jednak Zapolską ze Strindbergiem, autorem *Historii małżeńskich*, Suesser dowartościowywał polską naturalistkę, podkreślał bowiem, że oboje potrafili zdemaskować „ow[ą] zdumiewając[ą] swą bezczelnością obłud[ę], która jak całun lodowy rozpostarła się nad moralnością mieszczańską i zmraża każde cieplejsze tchnienie domowego ogniska”⁶⁰. Pisarka emocjonalnie zawsze solidaryzowała się ze słabszymi i krzywdzonymi, jednak Suesser sugerował jej, by bardziej konsekwentnie skupiała się na ukazaniu „kontrastu między pracą a kapitałem”.

Nie ulegał jednak wątpliwości, że za ideał artysty nowoczesnego uznawał publicysta Williama Morrisa. Krótco po śmierci Anglika zamieścił na łamach krakowskiej „Krytyki” jego portret krytyczny, w którym w entuzjastycznym tonie oddał mu hołd. Ten „poeta, artysta i agitator w jednej osobie”⁶¹ połączył w swoim życiu i twórczości służbę sztuce ze służbą społeczeństwu. Początkowo zmierzał „ku uszlachetnieniu tej sfery, w której sam żył i do której z urodzenia, przekonań i nawyknień należał”⁶², czyli mieszczaństwa. Wraz z innymi prerafaelitami zainicjował tworzenie sztuki użytkowej o walorach estetycznych, wpływając tym samym na znaczące podniesienie się poziomu gustów artystycznych społeczeństwa. Największym wszakże osiągnięciem Morrisa okazała się – zdaniem Suessera – twórczość o socjalistycznym wydźwięku ideowym. Jego powieść utopijna *Wieści znikąd* manifestowała wiarę autora w stworzenie idealnego ustroju społecznego o charakterze egalitarnym, ustroju, w którym spełniałaby się wizja życia harmonijnego i wolnego od konfliktów klasowych. Jako zdeklarowany antyurbanista zarysował Morris „obraz uroczej sielanki przyszłości”:

Domy mieszkalne rozsiane po polach, otoczone ogrodami i ozdobione dziełami sztuki. Ludzie żyjący na łonie natury i w jej najbliższym otoczeniu w wolnych zjednoczeniach. Praca fizyczna uprawiana wedle własnej chęci jako równoważnik pracy

⁵⁹ I. Suesser, *Sprawozdania i krytyki*, „Krytyka” 1896, z. 2, s. 94.

⁶⁰ I. Suesser, *Przeglądy literackie*, „Przegląd Tygodniowy” 1893, nr 3, s. 28.

⁶¹ I. Suesser, *William Morris. Szkic do portretu*, „Krytyka” 1896, z. 8, s. 358.

⁶² Tamże, s. 359.

umysłowej. Człowiek [...] indywidualnością swobodną, rozwijającą się dzięki udogodnieniom, które stworzyła udoskonalona technika, uwalniająca go od wykonywania poślednich robót fizycznych.⁶³

Morris służył życiem swoim pięknu i sprawiedliwości, połączył zmysł artystyczny z wrażliwością społeczną. Socjalista i esteta, był człowiekiem w „najpiękniejszym słowa tego znaczeniu”. Portret Morrisa autorstwa Suessera nie został dotąd odnotowany w literaturze przedmiotu⁶⁴. Jego treść kondensowała w sobie najważniejsze przeświadczenia ideowo-estetyczne, którym Suesser hołdował.

Dorobek krytyczny publicysty stanowi ważne ogniwo w rozwoju polskiej myśli estetyczno-krytycznej i teatralnej okresu Młodej Polski. Odkrycie nawet kilku istotnych jego elementów pozwala przynajmniej częściowo wypełnić lukę w badaniach nad historią tej myśli. Asymilujący się polski Żyd-socjalista z Krakowa, odegrał Suesser istotną rolę w życiu społeczno-politycznym Galicji, stworzył interesujący projekt sztuki społecznie zaangażowanej a inspirującej się nowymi zjawiskami ideowo-artystycznymi. W jego twórczości splatały się różnorodne czynniki wywodzące się z kilku tradycji etno-kulturowych: szwedzkiej, norweskiej, niemieckiej, austriackiej i, rzecz jasna, polskiej. Ujmował je Suesser w zwartą konstrukcję myślową, którą można by zasadnie uznać za przejaw modernizmu zaangażowanego. W historii lewicowej krytyki i publicystyki kulturalnej okresu Młodej Polski miejsce Suessera wydaje się niekwestionowane.



Tomasz Sobieraj (Adam Mickiewicz University in Poznań)
ORCID: 0000-0002-4563-5574, e-mail: lotario@amu.edu.pl

MODERN ART, SOCIALLY ENGAGED ART. IGNACY SUESSER'S
ARTISTIC PROJECT

ABSTRACT

Ignacy Suesser (1869–1903) was a Polish Jew, born in Kraków. He belonged to the socialist party in Galicia, a crowd land of Austria-Hungary. As a theatre and literary critic Suesser promoted the European naturalistic drama of the end of the 19th century. In his opinion the most influential playwright turned out to be August Strindberg. Suesser translated into Polish the famous Strindberg's dramas: *The Father* and *Miss Julie*. The critic was an adherent of socially engaged art and litera-

⁶³ Tamże, s. 363.

⁶⁴ Nie pojawia się on w monografii Wandy Krajewskiej, zob. tejże, *Recepcja literatury angielskiej w Polsce w okresie modernizmu (1887–1918)*. Wrocław 1972.

SZTUKA NOWA, SZTUKA ZAANGAŻOWANA

ture articulating the struggle of the social classes. In nineties he collaborated with many periodicals: Polish, German and Austrian ones. Suesser was convinced that the greatest modern artist, in whose work an unique connection between art and social engagement showed, was William Morris.

KEYWORDS

Ignacy Suesser, art and literature socially engaged, modern drama, modern theatre, the search for truth, reality

