

MARIA JOLANTA OLSZEWSKA

(Uniwersytet Warszawski)

PIOTR CHMIEŁOWSKI CZYTA ŻEROMSKIEGO

Świadomość metakrytyczna Chmielowskiego

Stanisław Brzozowski we *Współczesnej krytyce literackiej w Polsce* (1907), wyznaczając zadania krytyce literackiej, twierdził, że zasadniczym „pytaniem, z jakim należy się zwrócić do krytyka, jest: kim jesteś, czego chcesz, jaki kierunek pragniesz nadać światu?”¹. Te pytania o kształt świadomości metakrytycznej i o jej tożsamość to jednocześnie pytania o istotę, dobór metod i kryteriów, o granice aktywności krytycznoliterackiej. Kwestie te dotyczą także działalności pisarskiej Piotra Chmielowskiego, która wywarła znaczący wpływ na kształt życia literackiego drugiej połowy XIX wieku². „Pracowitość, sumienność i wiedza Chmielowskiego były rzeczywiście niezwykle. Należał do tych zadziwiających ludzi, o których mówiono: człowiek-institucja. Bibliografia jego prac liczy przeszło dwa tysiące pozycji”³. Gruntownie znał polską literaturę, zarówno dawną, jak i bieżącą produkcję literacką⁴. Był „rozumem badawczym, trzeźwym, zimnym”⁵. W świadomości odbiorczej utrwalił się przede wszystkim jako autor artykułów o charakterze progra-

- ¹ S. Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, w: tegoż, *Współczesna powieść i krytyka*, wstęp T. Burek, Kraków–Wrocław 1984, s. 187.
- ² Biografię Chmielowskiego omówił Ignacy Chrzanowski, *Chmielowski Piotr*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 3, red. W. Konopczyński, Kraków, 1937, s. 342–344.
- ³ H. Markiewicz, *Piotr Chmielowski jako krytyk literacki*, w: P. Chmielowski, *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1961, s. 7.
- ⁴ Obszerną wiedzę na ten temat, poza hasłem biograficznym w PSB, zaprezentował przede wszystkim Markiewicz we wskazanym powyżej tekście, do którego będę się odwoływać. Poświęcił on Chmielowskiemu także artykuł *Portret krytyka sumiennego* („Twórczość” 1960, nr 6) oraz wzmianki w pracach: *Przekroje i zbliżenia*, Warszawa 1967; *Polskie teorie powieści. Od początków do schyłku XX wieku*, Warszawa 1998; a także hasło *Piotr Chmielowski* w: *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 3. *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, s. 4, red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, Warszawa 1971.
- ⁵ Poseł Prawdy [A. Świętochowski], *Liberum veto*, „Prawda” 1892, nr 49, cyt. za: H. Markiewicz, *Piotr Chmielowski...*, s. 8.

nowym z lat 70. XIX wieku⁶. W rzeczywistości w kręgu jego zainteresowań znalazły się najważniejsze zjawiska literackie, dzieła i nazwiska XIX stulecia. Marta Wyka zwraca uwagę, że krytyka literacka jest związana przede wszystkim z teraźniejszością, a dyskurs metakrytyczny kształtują mimo personalnych odmian, czas cywilizacyjny i dyskursywny głos generacji⁷. Aby w pełni ogarnąć różnorodność dzieł Chmielowskiego, należałoby zatem spojrzeć się na nie z perspektywy całokształtu jego poglądów historycznoliterackich, biorąc pod uwagę wpływ czynników zewnętrznych na aktualną samoświadomość krytycznoliteracką oraz cechy osobowościowe krytyka, pamiętając przy tym, że:

Krytyk, nawet wybitny, wypowiadający się w formach większych i trwalszych niż recenzja – przeważnie jest obecny w literaturze dla jednego zaledwie pokolenia. Granicę tę przekraczają tylko najznakomitsi; dzieje się tak przeważnie wtedy, gdy krytyk jest po prostu – wybitnym prozaikiem, gdy mówiąc o literaturze uprawia publicystykę filozoficzną i społeczną dalekiego zasięgu, gdy potrafi stworzyć klasyczną interpretację wielkich twórców, gdy wreszcie w pracach jego odnajdują inspirację nowe kierunki literackie.⁸

Chmielowski tworzył w czasie ważnym dla rozwoju polskiej myśli krytycznej. Kiedy rozpoczynał swą działalność literacką, zaczęto odchodzić od zasad krytyki twórczej mającej swe źródła w romantyzmie – która stanowiła typ krytyki zbliżonej do twórczości artystycznej⁹ – na rzecz krytyki pozytywistycznej, opierającej swe sądy na obiektywizujących kryteriach, wymagających uchwycenia praw ogólnych, oraz na dążeniu do uznania naukowości w badaniach nad dziejami. Pod wpływem czynników natury pozaartystycznej dostrzegano konieczność rozdzielenia obu tych dziedzin pisarstwa, widząc zasadność autonomii krytyki w stosunku do literatury. W dodatku jesz-

⁶ Zob. J. Bachórz, *Debiut i pożegnanie. Książka Adama Makowskiego o typowym krytyku pozytywistycznym, nie całkiem jednak ortodoksyjnym*, „Teksty Drugie” 2003, nr 1, s. 89: „Chmielowski [...] to przede wszystkim główny warszawski he-rold postyczeniowej tendencyjności, przeciwnik marzycielstwa i »fantazjowania«, autor takich wypowiedzi programowo-manifestowych jak *Niemoralność w literaturze* (1872), *Utylitaryzm w literaturze* (1872), *Geneza fantazji* (1873) czy *Artyści i artyzm* (1873). Chmielowskim późniejszym z listą dorobku przekraczającą 2000 pozycji bibliograficznych zajmuje się – zwykłą rzeczą kolejną – już tylko nieliczne grono historyków literatury i krytyki. Ci dobrze wiedzą, że jest to nazwisko z najważniejszej półki polskiego dziedzictwa krytycznoliterackiego”.

⁷ M. Wyka, *Czy krajobraz po bitwie? Uwagi o kondycji krytyki*, w: *Dyskursy krytyczne u progu XXI wieku. Między rynkiem a uniwersytetem*, red. D. Kozicka, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2007, s. 316–317.

⁸ H. Markiewicz, *Piotr Chmielowski...*, s. 53.

⁹ Zob. E. Paczoska, *Krytyka literacka pozytywistów*, Wrocław 1988.

cze za życia Chmielowskiego, w latach 80. XX wieku pojawiła się krytyka modernistyczna, utożsamiająca krytykę ze sztuką, po Diltheyowsku rozumiana jako sposób doświadczania życia, która za cel stawiała sobie dążenie do transgresji problematyki literackiej, do integrowania zagadnień humanistyki z „życiem” i była nastawiona na poszukiwanie wartości, które pozwoliłyby ocalić kulturę i jednostkę wobec kryzysu cywilizacyjnego i płynących z zewnątrz zagrożeń¹⁰. Chmielowski był krytykiem obdarzonym dużą samoświadomością krytycznoliteracką, dobrze zorientowanym we wszelkich zmianach w szybko modernizującym się świecie. Już w swych wczesnych artykułach, *Utylitaryzm w literaturze* (1872) i *Niemoralność w literaturze* (1872), pisał o konieczności aktywnego zaangażowania się twórcy w sprawy epoki, w której przyszło mu żyć i tworzyć. Według niego zarówno krytyk, jak i „powieściopisarz i poeta musi znać wszystkie kierunki swojej epoki i być ich wyrazicielem”¹¹. Widział konieczność nieustannego poszerzenia pola widzenia literatury, co w jego przypadku przełożyło się na odkrywanie sensu dzieł wiekoprawości. Świadomość metakrytyczna Chmielowskiego ukształtowała się przede wszystkim pod wpływem prac Hippolyte’a Taine’a. Opierając się głównie o jego teorie, stworzył własny styl krytyczny. Przedstawił naukowe podstawy metod badawczych historii literatury oraz zasady krytyki literackiej, w myśl których ocena krytyka powinna być zgodna z interesami społecznymi, rezultatami badań naukowych oraz ogólnie przyjętymi wymogami estetycznymi. Z tego powodu w wielu recenzjach pisanych przez Chmielowskiego rozważania o estetycznej stronie literatury były podporządkowane kwestiom ideowo-światopoglądowym, co nie oznacza, że jego styl krytyczny daje się zamknąć w wąskiej formule „sumiennego” krytyka-ideologa, który uprawia wyłącznie krytykę rejestrująco-wartościującą. Adam Makowski nazwał metodę Chmielowskiego analityczną krytyką mimetyczno-pragmatyczną, którą tak scharakteryzował, wskazując na najważniejsze jej elementy:

Swoiście rozumiany mimetyzm stanowi niewątpliwie centralne zagadnienie w krytyce Chmielowskiego; na pytanie, jak przedstawiać rzeczywistość w sposób PRAWDZIWY, odpowiada on zarówno wtedy, gdy projektuje pożądane modele dzieła literackiego, jak i wtedy, kiedy interpretuje i ocenia konkretne pisarskie realizacje.

¹⁰ Zob. M. Głowiński, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997. Ważnym wprowadzeniem do zagadnienia są trzy rozdziały tej pracy: *Młodopolska krytyka literacka – wprowadzenie*, *Intertekstualność – w młodopolskiej krytyce literackiej*, *Wartościowanie w młodopolskim dyskursie krytycznoliterackim*.

¹¹ P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*, w: *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, s. 77.

Zarazem jego rozumienie „prawdy” ma wyraźne pragmatyczne zabarwienie: problem prawdziwości świata przedstawionego jest rozpatrywany z punktu widzenia czytelniczych doznań, co przenosi punkt ciężkości z zainteresowania dziełem literackim na psychologiczne procesy recepcji, które to dzieło ma uruchamiać. Innymi słowy, istotne w dziele są wyłącznie te jego składniki, które są odpowiedzialne za efektywne oddziaływanie na odbiorcę (dostarczają mu na tyle bogatych i różnorodnych bodźców wrażeniowych, by zaczął „żyć” w świecie utworu). Samo pojęcie „prawdy” ma dla Chmielowskiego charakter określony społecznie – jako prawdziwe jest odbierane to, co zgodne z powszechnie przyjętymi przekonaniemami [...] z jednej strony, z drugiej [...] – jako prawdziwe należy przedstawiać to, co dobrze służy społeczeństwu, eliminować zaś z obiegu prawdy niepożądane.¹²

W szkole rozsądku

Tekst krytyczny dobrze odzwierciedla cechy sposobu myślenia i pisania autora. Myśl krytyczna Chmielowskiego, mimo że wydaje się stabilna, a on sam jawi się jako zwolennik normatywistycznego podejścia do literatury¹³, wraz z upływem czasu w jego kolejnych wypowiedziach krytycznych daje się zauważyć pewna ewolucja w myśleniu o literaturze niemieszcząca się w wąsko wytyczonych granicach pozytywistycznej krytyki literackiej. Chmielowski stosunkowo szybko stanął przed dylematem, jak to, co „indywidualne, ujęć w kategoriach powtarzalności, bez której trudno tworzyć jakiegokolwiek uogólnienia, a one tylko pozwalają wyrazić prawa i przedstawić ich działanie”¹⁴. Jego poglądy na kwestie estetyczne, społeczne, filozoficzne zmieniały się powoli, ponieważ do nowych zjawisk literackich podchodził powściągliwie. Dlatego próby ich zrozumienia nie należy traktować jako ich afirmacji. Chmielowski nie stał się rzecznikiem krytyki twórczej, zwanej impresjonistyczną, której wyróżnikami były antysystemowość i dominacja „ja” krytycznego nad przedmiotem wypowiedzi, prowadzące do pełnej dowolności sądów i dominacji subiektywnej perspektywy podmiotu, czemu w planie wyrażania odpowiadała otwartość dyskursu. W jego przypadku zmiany polegały głównie na uzupełnieniach, poprawkach czy uściśleniach. Nie wprowadzał również radykalnej modyfikacji w używanej przez siebie terminologii. Był ceniony „za pracowitość i erudycyjne panowanie nad ogromnym obszarem problemowym niż teoretyczne nowatorstwo czy zdolność do konstruowania ujęć syn-

¹² A. Makowski, *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, Warszawa 2001, s. 219–220.

¹³ Tamże, s. 10.

¹⁴ T. Walas, *Historia literatury w perspektywie kulturowej – dawniej i dziś*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, t. 2, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012, s. 109.

tetycznych”¹⁵. Pozostał scjentyistą, wiernym zasadom promowanej przez siebie „szkoły rozsądku”, której obce były rewolucyjne przełomy, co można dostrzec w jego pracach z lat 80. i 90. XIX wieku takich jak: *Nasi powieściopisarze* (1887 i 1895), *Współcześni poeci polscy* (1895), *Metodyka historii literatury polskiej* (1899), *Spółczucie psychologiczne w badaniach historyczno-literackich* (1900), *Indywidualizm modernistyczny* (1900), *Najnowsze prądy w poezji naszej* (1901), *Dramat polski doby najnowszej* (1902), *Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej* (1903), *Natchnienie i nauka* (1904) czy *Z rozmyślań krytyka (Jednodniówka ku czci Słowackiego, 1904)*. Uważna lektura tych tekstów i prześledzenie sposobu prowadzenia przez Chmielowskiego sporów literackich, takich jak na przykład polemika z rozprawą Ignacego Matuszewskiego *Subiektywizm w krytyce* czy z Miriamowską koncepcją sztuki, pokazują, że jego sposób myślenia daleki był od doktrynerstwa, a on sam okazuje się badaczem i krytykiem otwartym na nowe prądy, bynajmniej nie „anachronicznym”, w gruncie rzeczy pod wieloma względami bliskim krytykom literatury o stulecie od niego młodszym. Jak oni realizuje swój program badawczy, po części nowatorski, po części eklektyczny, po części wreszcie odziedziczony po poprzednikach: stawia problemy, testuje rozwiązania, bagatelizuje trudności i stara się przekonać czytelników do swoich koncepcji¹⁶.

Według Makowskiego autor *Natchnienia i nauki* do końca swej działalności krytycznej pozostał przeciwny skrajnemu upodmiotowaniu świata przedstawionego, promowaniu relatywizmu estetycznego i swobodzie w wartościowaniu, co jednak nie oznacza, że sam wymagał od twórców obiektywizmu i naukowości. Niewątpliwie ważne były dla niego potrzeby społeczeństwa. Z tego powodu, kiedy brał na warsztat jakiś tekst, zastanawiał się, jakie korzyści moralne może przynieść on społeczeństwu. To podejście do literatury, uwzględniające społeczny punkt widzenia, w przypadku Chmielowskiego, któremu zarzucano brak wrażliwości estetycznej, nie eliminuje ważności strony artystycznej danego dzieła. Krytyk zawsze próbował konfrontować własną wizję świata ze sposobem widzenia świata przez innego twórcę. Zdawał sobie sprawę, że język autora buduje określoną rzeczywistość tekstową, którą z kolei odnosił do otaczającej go rzeczywistości, postulując, aby literatura była jak najbliższa prawdzie życia. Promując mimetyzm formalny, twierdził, że „w każdym dziele przejawia się dusza samego autora, a po wtóre, są przedstawione myśli, uczucia, pragnienia czy to jego własne, czy też ludzi przezeń na widownię wprowadzonych”¹⁷. Badał strukturę duchową twórcy wyrażoną w dziele sztuki. Doceniał rolę intuicji i prze-

¹⁵ Tamże, s. 217.

¹⁶ Tamże, s. 12.

¹⁷ P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej*, Warszawa 1899, s. 6.

żyć. Za jeden z najważniejszych elementów dzieła Chmielowski uznał kreację bohatera. Z tym sprzęga się kwestia jego metody krytycznoliterackiej, mającej charakter streszczenia, nakierowanego na postacie obecne w analizowanym utworze. Streszczenie miało charakter wartościujący i polegało na pozytywnej lub negatywnej waloryzacji. Do przeprowadzenia wiarygodnej analizy bohatera Chmielowski wykorzystywał wiedzę psychologiczną. Nie sprowadzał jej do znajomości „duszy autora”. Odchodził od genetyzmu, nie szukał uzasadnienia dla faktów obecnych w utworze przez przenoszenie faktów z życia pisarza na dzieło, tylko na wyprowadzaniu biografii z zawartości dzieła¹⁸. Makowski tak pisze na ten temat: „Trudno tu zatem mówić o biograficznym genetyzmie, skoro, by tak rzec, analiza poprzedza genezę; do analizy utworu krytyk dobudowuje co najwyżej genezę stanu psychicznego czy charakteru talentu, o którym można powiedzieć, że raczej powinien być owego utworu przyczyną, niż że był nią rzeczywiście”¹⁹.

Dalej Makowski rozwija tę myśl:

Chmielowski rozumie literaturę nie tyle psychologistycznie, ile katarktycznie; jeśli przyznaje psychologii ogromnie ważną rolę w krytyce literackiej, to nie po to, aby za jej pośrednictwem zgłębiać duszę autora, ale po to, by skoncentrować się na kreacji bohaterów, którzy będą oddziaływać na czytelnika. Dlatego nie interesuje go typ analizy psychologicznej, której celem byłoby np. tropienie cech rzeczywistego autora „wpisanych” w bohatera jego utworu.²⁰

Asocjacje utajone

W przypadku myśli krytycznej Chmielowskiego o charakterze mimetyczno-pragmatycznym należałoby użyć pojęcia stosowanego do scjentystycznego objaśniania mechanizmów tworzenia dzieł sztuki, jakim jest „asocjacja utajona”, pozostająca w opozycji do myśli romantycznej, głoszącej pogląd o boskim pierwiastku poezji, tajemnicy geniuszu i nadprzyrodzonym źródle fantazji. Chmielowski wyjaśniał tę kwestię, omawiając chociażby nowele Elizy Orzeszkowej²¹. Według niego odkrywanie tego, co nazywał „wewnętrzną koniecznością” dzieła, ma być równoznaczne z wnikiem w tajemnicę procesu twórczego, co pozwoli na poznanie zamysłu autora²². W tym myśleniu o „spółczuciu psychologicznym”, Chmielowski zbliża się do teorii em-

¹⁸ A. Makowski, dz. cyt., s. 65.

¹⁹ Tamże, s. 82.

²⁰ Tamże, s. 98.

²¹ P. Chmielowski, *Nowele E. Orzeszkowej*, w: *Pisma krytycznoliterackie*, t. 1, s. 443.

²² D. Skórczewski, *Czy krytyka literacka jest sztuką? Wokół jednego z wątków międzywojennych sporów o granice krytyki*, „Pamiętnik Literacki 2001, z. 4, s. 48.

patii, doceniającej znaczenie intuicji, „odczuwania”, „wrażenia”, jak i performatywnej funkcji języka w krytycznoliterackiej lekturze analizowanych utworów, o czym sam tak pisał: „Jeżeli jakiś utwór chcemy poznać naprawdę, musimy go wchłonąć [...] duchowo, tj. nie tylko należyście go zrozumieć, ale odczuć i niejako na swoją własność wewnętrzną przemienić”²³. Pojęcie „asocjacji utajonej” można zatem rozumieć jako przyczynowe wyjaśnienie istoty geniuszu twórczego przez „kojarzenia się wyobrażeń i pojęć” nagromadzonych przez poetę w życiu zewnętrznym. W ten sposób natchnienie przestaje być pojęciem mglistym, należącym do sfery tajemnicy, niedostępnym dla badań naukowych, a staje się terminem dającym opisać się w kategoriach psychologicznych, co pozwala na odrzucenie teorii wpływu atmosfery duchowej na twórczość. Chmielowski zwłaszcza w późnym okresie swej działalności krytycznej „postulował »przejęcie się« przez krytyka »na strojem« dzieła aż po identyfikację z autorskim podmiotem, »wczucie się« w proces twórczy doprowadzający do powstania utworu. To Chmielowski jako pierwszy na gruncie polskim sformułował teorię »spółczucia psychologicznego«, która położyła podwaliny pod młodopolską koncepcję krytyki empatycznej. Tę zaś z kolei niewiele już dzieliło od tego, co później George Poulet nazwał *critique d'identification*”²⁴.

Warto w tym kontekście przytoczyć ustalenia Chmielowskiego z jego artykułu *Naturalizm i najświeższe kierunki artystyczne* (1893), w którym starał się zrozumieć, „na czym ten nowy kierunek ma polegać; jakie mają być jego zasady i jaka metoda”²⁵. Według krytyka:

[...] my w gruncie rzeczy nie poznajemy i nie możemy poznawać rzeczy, jakimi one są poza nami, lecz jedynie tylko stany naszej duszy przez owe rzeczy wzbudzone, czyli innymi słowy, nasze wrażenia i wzruszenia. W rozwinięciu tej zasady i zastosowaniu jej do twórczości artystycznej można utrzymywać, że najmożliwsze nawet starania, by się w granicach przedmiotowego odtwarzania utrzymać, nie zdają wywołać zamierzonego skutku odbicia świata rzeczywistego, jakim on jest po zewnątrz nas, będą to bowiem zawsze tylko odbicia naszych wrażeń i wzruszeń, uwolnione co prawda od cech przypadkowości, oparte na całym szeregu spostrzeżeń czy może nawet doświadczeń, ale bądź co bądź przeopojone naszymi poglądami, uczuciami i przyzwyczajeniami.²⁶

²³ P. Chmielowski, *Spółczucie psychologiczne w badaniach historycznoliterackich*, w: *Pisma krytycznoliterackie*, t. 2, Warszawa 1961, s. 208.

²⁴ D. Skórczewski, dz. cyt., s. 49.

²⁵ P. Chmielowski, *Naturalizm i najświeższe kierunki artystyczne*, w: *Upominek. Książka zbiorowa na cześć Elizy Orzeszkowej (1866–1891)*, Kraków–Petersburg 1893, s. 169–171. We fragmentach tekst został włączony do pracy *Najnowsze prądy w poezji naszej*, Lwów–Warszawa 1901.

²⁶ P. Chmielowski, *Naturalizm...*, s. 169.

Odnosząc się do twórczości Zoli, Chmielowski zwrócił uwagę, że zanim dzieło sztuki ulegnie uprzedmiotowieniu, „częstka świata, zanim znajdzie uzewnętrznienie w dziele sztuki, musi przejść przez temperament artysty, tj. ulec przetworzeniu podmiotowemu”²⁷, co nie oznacza, według krytyka, że w sztuce nie są wyznaczane odpowiednie granice, obowiązują pojęcia prawdy życiowej, prawdopodobieństwa psychologicznego, realizmu i mimetyczności. Dla niego ważna pozostanie kwestia empirycznej weryfikacji, z której nigdy nie zrezygnuje, tak jak nie odejdzie od społecznej funkcji literatury. Według krytyka źródłem odrodzenia sztuki współczesnej nie może stać się swoboda fantazji romantycznej, tylko – jak pisze – „potrzeba ścisłego badania siebie i innych zbyt silnie zakorzeniła się w umysłach społecznych, aby im wystarczyć mogły pierwsze lepsze majaczenia rozgrzanej głowy. Nie egotyczne uczucie mogą być w przyszłości zasadniczymi motywami w rozwijaniu tematów, bo konieczność wglądania w podstawy życia społecznego zbyt potężnie jest uznawana i odczuwana, ażebyśmy się mogli zadowolnić samolubnymi wylewami serca choćby genialnej jednostki”²⁸. Zdaniem Chmielowskiego przyszłość należy do „uduchowionego realizmu”, który zachowuje to, co trwałe w myśleniu naturalistycznym, i eliminuje to, co zawęża się do kręgu zmysłowego. Skieruje on uwagę odbiorcy na to, co lepsze, idealniejsze, będące nienasyconym pragnieniem duszy.

Wobec twórczości Żeromskiego

Chmielowski, baczny obserwator współczesnego życia literackiego, wiele uwagi poświęcił wnikliwej analizie twórczości młodopolan: Stanisława Przybyszewskiego, Kazimierza Przerwy-Tetmajera, Miriama, Stanisława Wyspiańskiego, Władysława Reymonta czy Stefana Żeromskiego²⁹. Był to czas pokoleniowej zmiany warty. Krytyk nie mógł przejść obojętnie obok twórczości Żeromskiego, który u progu XX w. uchodził za jednego z najważniejszych pisarzy młodego pokolenia. „Jego utwory były wyzwaniem rzuconym zastanej obyczajowości i historiozofii, rozbijały różne mity i stereotypy myślowe, naruszały rozliczne narodowe »tabu«, przypominały sprawy, o których wolano nie myśleć i nie pamiętać”³⁰. Ówczesni krytycy zwracali uwagę na odmienną jego pisarstwa, różnorodność podejmowanych kwestii, formy narracji, luźność kompozycji, nowe sposoby kreacji bohaterów, koncepcji cza-

²⁷ Tamże, s. 170.

²⁸ Tamże.

²⁹ H. Markiewicz, *Piotr Chmielowski...*, s. 46–52.

³⁰ *Żeromski. Z dziejów recepcji twórczości 1895–1964*, wstęp i wyb. Z.J. Adamczyk, Warszawa 1975, s. 15.

soprzestrzeni i nacechowany emocjonalnie styl. Chmielowski pozostawił trzy ważne recenzje poświęcone interpretacji utworów Żeromskiego. Są to: *Z nowelistyki. Stefan Żeromski* („Kurier Codzienny” 1899, nr 4), recenzje *Ludzi bezdomnych* („Kurier Codzienny” 1900, nr 101), *Popiołów* („Słowo Polskie” 1904, nr 18, 20–21). Konfiguracja tych tekstów pozwala na rekonstrukcję modelu lektury o charakterze *close reading*, hermeneutycznej, rozumiejącej. Chmielowski próbował zrekonstruować rysy umysłowości pisarza i odtworzyć strategię jego pisarstwa, wskazując na zasadnicze cechy jego stylu.

Analizę utworów Żeromskiego krytyk rozpoczął od kwestii estetycznych, od odniesienia powieści „starej” do powieści „nowej”, przy czym ten podział – jak podkreślał – nie ma charakteru chronologicznego. W przypadku powieści „dawnej” Chmielowski wskazywał na obiektywizm i zewnętrżność ujęcia świata przedstawionego. „Nowa” powieść – jak pisał – przyjmuje perspektywę wewnętrzną, ponieważ jej celem jest ukazanie wnętrza duszy bohaterów „bez żadnych osłonek”. Powieść ta „wypadki zewnętrzne uwzględnia, o ile w nich dusza ludzka się przejawia jako na swoim przyrodzonym podścielisku”³¹. Prowadzi to do subiektywizacji świata. Dla Chmielowskiego dobrym przykładem estetyki „nowej” powieści są utwory Żeromskiego zebrane w tomie *Utwory powieściowe* (1898). Zdaniem krytyka pisarz doskonale rozumiał istotę nowej powieści i zasady funkcjonowania jej estetyki. Świat powieści Żeromskiego jest upodmiotowiony, nacechowany pesymistycznie, a jedynym jasnym promieniem staje się ofiarowanie siebie bliżnim i altruizm bez nadziei na zmianę rzeczywistości i ludzką wdzięczność. Chmielowski za ilustrację tej tezy uznał *Promień*. Streszczając wątki powieści o losach Jana Raduskiego, Chmielowski zwrócił uwagę na rys poświęcenia obecny w jego historii. Po kolei omówił etapy życia Raduskiego, wskazując na „zasadniczy rys w charakterze bohatera” co „nie może dać pojęcia o bogactwie poszczególnych myśli i obrazków wplecionych w opowiadanie, a w tych właśnie szczegółach najwięcej było piękności”³². Chmielowski docenił styl wypowiedzi Żeromskiego, zwracając uwagę na niuansowanie przez niego szczegółów, umiejętność operowaniem różnego typu słownictwem – od zgrubień aż do zdrobnień, aby pokazać każdy, zmienny szczegół otaczającej rzeczywistości i jednocześnie odtworzyć całą skalę uczuć bohatera. Docenił zwłaszcza nastrojowe obrazki przyrody dobrze współgrające ze stanem psychicznym Raduskiego. Zwrócił uwagę, że całość kompozycji *Promienia* jest fragmentaryczna, amorficzna, „rozbita na kawałki, bez należytego rozwinięcia dotkniętych zaledwie sytuacji”³³. Według Chmielowskiego taka kom-

³¹ P. Chmielowski, *Z nowelistyki. Stefan Żeromski*, cyt. za: Żeromski..., s. 33.

³² Tamże, s. 35

³³ Tamże.

pozycja posłużyła odtworzeniu świadomości Raduskiego. A zatem powieść ta jest studium psychologicznym, „odbijającym momentalne wzruszenia i stałe usposobienie”, będącym zapisem „chwil duszy” bohatera³⁴.

Drugi tekst w tym tomie, do którego odniósł się Chmielowski, to *O żółtym tułaczku*, który również został omówiony w aspekcie psychologicznej kreacji postaci. Krytyk zwrócił uwagę na rolę nieprawdopodobnego zakończenia, uznając je za anegdotę dołączoną do opowieści w celach ideologicznych, akcentującą opisane w utworze antagonizmy społeczne. Po tym przeszedł do omówienia kilku innych krótkich utworów w tym tomie, poświęcając ich analizie znacznie mniej uwagi. Są to: *Na pokładzie*, *Tabu* i *Cienie*, które – jak przyznawał – mało mu się podobały jako posępne w swej tonacji. Docenił *Karę* za humor i dokonały zmysł obserwacji. Jednak to nie pogodny humor, tylko pesymizm ujawniający ciemną stronę świata – zdaniem Chmielowskiego – jest charakterystyczny dla pisarstwa Żeromskiego, który, jak żaden inny polski pisarz, jest zdolny do zagłębiania się w tajniki ludzkiej duszy. Chmielowski docenił umiejętność pisarza w budowaniu portretów psychicznych bohaterów i ukazywaniu ich w całej ich złożoności i komplikacjach psychologicznych. Jednocześnie skrytykował Żeromskiego za niejasność wypowiedzi, a zwłaszcza za brak umiejętności robienia uogólnień. Wyraził przy tym nadzieję, że jego talent pisarski w przyszłości rozwinie się w tym kierunku.

Kolejnym utworem Żeromskiego analizowanym przez Chmielowskiego byli *Ludzie bezdomni*. Przypomnijmy, że powieść ta stała się ważnym wydarzeniem, wykraczającym poza granice życia literackiego. „Był to czyn!”³⁵. Tadeusz Boy Țeleński pisał: „[...] pamiętam ten dreszcz, który przebiegł młodych, gdy pojawili się *Ludzie bezdomni*”³⁶. Stanisław Posner nazwał tę powieść „Ewangelią zmartwychwstania Dobrej Nowiny”³⁷. Chmielowski przede wszystkim zwrócił uwagę na estetykę powieści, krytykując ją od strony kompozycji, ponieważ składa się na nią szereg luźno powiązanych ze sobą obrazów. Dla niego jest to powieść napisana z „nerwowym rozmachem”, silnie nacechowana emocjonalnie, co ma odzwierciedlać zawarty w niej przekaz ideowy. Jego zdaniem istotne w tej powieści są dwa czynniki, czyli „chorobliwe współczucie dla biednych” i „uwielbienie dla niepodległości charakteru”³⁸. Krytyk skupił swą uwagę na koncepcji bezdomności, która nie sprowadza się do kwestii społecznych, tylko psychologicznych i jest powią-

³⁴ Tamże.

³⁵ Cyt. za: Żeromski..., s. 15.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże.

³⁸ P. Chmielowski, *Ludzie bezdomni*, w: *Pisma krytycznoliterackie*, t. 2, s. 291.

zana z sytuacją duchową współczesnego człowieka. W tym ujęciu jest postawą wobec świata czy określonym typem wrażliwości połączonej z cierpieniem, co krytyk wiązał z empatycznością prozy Żeromskiego i obecnym w niej rysem altruizmu i ofiarnictwa. Charakteryzowały one sposób myślenia o świecie głównego bohatera, Tomasza Judyma, będącego przedstawicielem tak rozumianych bezdomnych. Chmielowski dostrzegł w analizowanej powieści brak kwestii społecznych i solidarystycznej ideologii. Skupił się na cechach charakteru Judyma, na jego gwałtownym i szorstkim usposobieniu, które miało wpływ na jego relacje z ludźmi i ze światem. Chmielowski zwrócił uwagę na „zgrzytliwe” zakończenie powieści, co – według niego – współgra z jej przesłaniem ideowym podnoszącym rolę zła, będącego niezbywalnym elementem świata. Z tego ma wynikać niemożliwość pogodzenia altruistycznych dążeń bohatera z wymaganiami jego duszy. Krytyk dostrzega utopijność działań bohaterów, ich słabość, brak siły wewnętrznej, która pozwoliłaby na zmianę świata. Ostatecznie Chmielowski odczytuje *Ludzi bezdomnych* jako dzieło złożone, głęboko pesymistyczne, w którym – jak pisze – dostrzega „pełno niewypłakanego jęku, pełno niezgłębionego smutku”³⁹. Lektura powieści Żeromskiego nie nastraja krytyka optymistycznie, ponieważ po jej przeczytaniu czytelnik doznaje moralnego wstrząsu. Krytyk dostrzegał podobieństwo *Ludzi bezdomnych* do opowiadań Żeromskiego, zarówno od strony formalnej, jak i treści, nacechowanej negatywnymi emocjami. Nie odmawiał co prawda piękna tej prozie, ale jednocześnie dostrzegał w niej niepokojący brak afirmacji świata.

Wnikliwą, obszerną analizę Chmielowski poświęcił *Popiołom* Żeromskiego, zawartą w wielostronicowym studium pisanym na kilka miesięcy przed swą śmiercią. Obok artykułu Ignacego Matuszewskiego (*Studium. Żeromski i „Popioły”* „Tygodnik Ilustrowany” 1904, nr 20–23), jest to jedno z najważniejszych ówczesnych omówień tego utworu. Krytyk ma świadomość, że *Popioły* prezentują nowy model powieści, o której pisał już przy okazji *Promienienia* i *Ludzi bezdomnych*. Również w tym przypadku zwrócił uwagę na otwarcie formy powieściowej, nowe podejście do epiki, mniejszą zawartość fabuły, słabe powiązanie fragmentów i rozdziałów, brak konsekwencji rozwoju postaci, fragmentaryzację ich życia psychologicznego i dążenie do wielogłosowej dyskusji ideowej. Chmielowski, czytając dzieła Żeromskiego, dostrzegł, że choć geneza tych dzieł wywiedziona jest z realistycznego oglądu świata, to całość służy wyrażeniu ekspresji świadomości podmiotu. Dla niego właśnie to jest cechą charakterystyczną „nowej” literatury, która w określonych warunkach historycznych i społecznych podejmuje wysiłek uporządkowania i ukształtowania świata przez akt kreacyjny. Konstrukcja powie-

³⁹ Tamże, s. 293.

ści – jak pisze Chmielowski – ma teraz służyć nie tyle odzwierciedleniu rzeczywistości z jej prawdą i odkrywaniu mechanizmów nią rządzących, ile wyrażeniu stanów psychiki jednostki. Krytyk po raz kolejny dostrzega u Żeromskiego odchodzenie od scjentystycznego ideału racjonalizmu, od obiektywizmu i przedmiotowości na rzecz podmiotowości oraz związaną z tym zmianą kanonu estetycznego, co uprawomocnia odwołując się do różnych przykładów ze współczesnej literatury obcej. Jego zdaniem najbliższą jest *Popiołom* Żeromskiego do powieści Stendhala ze względu na podobną wrażliwość i świadomość pisarską, przekładających się, jak u francuskiego pisarza, na niespójną, fragmentaryczną kompozycję utworu, która ma „dawać nie całości ześrodkowane i spójne, lecz raczej luźne rapsody, duchowo jedno ze sobą złączone i dlatego w duchu czytelnika mogące złożyć się na całość”⁴⁰. Próżno – zdaniem Chmielowskiego – szukać w *Popiołach* uporządkowanego świata nacechowanego nomologicznie. Rzeczywistość nie istnieje tu obiektywnie i z tego powodu brak jest prymatu rzeczywistości nad artystycznym obrazem świata. Dlatego domaganie się od pisarza odtworzenia takiego obrazu świata, który byłby analogonem rzeczywistości, nie ma sensu. Z tego powodu postulaty stawiane przez krytykę obiektywną i nomotetyczną, w swych działaniach upodobnioną do nauk przyrodniczych, poszukującą śladów nomologiczności zakodowanej w strukturach tekstu, są nietrafne. *Popioły* wymagają od odbiorcy szczególnego wysiłku. Strategia pisarska Żeromskiego polega na odejściu od tradycyjnego ujęcia teleologicznego, opartego na ciągach przyczynowo-skutkowych, na rzecz jednego, wybranego przez pisarza (często przypadkowo, być może także ze względu na cenzurę) zdarzenia, bohatera lub charakteru wpływającego na ukształtowanie czasu i przestrzeni powieści cechującej się panoramiznością. Czytelnik musi zatem zmienić swe przyzwyczajenia i sposób lektury, co nie jest wcale – tego Chmielowski jest pewien – łatwym zadaniem.

Krytyk zastanawia się, jaką zasadniczą myśl wyraża tak skonstruowana powieść. Widzi ją w odmalowaniu „wielostronnie doby legionów”⁴¹. Za najlepsze w tej powieści uznał sceny walk legionów w Hiszpanii. Zwrócił uwagę na to, że Żeromskiemu nie chodziło o zaprezentowanie bohaterstwa Hiszpanów, tylko o oddanie odczuwanej przez całą wspólnotę żądzy niepodległości, co doprowadziło do powstania nowoczesnego narodu. Na tym tle prezentacja Polaków, charakteryzujących się co prawda bohaterstwem i odwagą, z ich indywidualizmem i skłonnością do anarchii, wypada negatywnie. Chmielowski dostrzega u Polaków pokazanych w *Popiołach* wygórowa-

⁴⁰ P. Chmielowski, „*Popioły*”. Powieść Stefana Żeromskiego, w: *Pisma krytycznoliterackie*, t. 2, s. 59–60.

⁴¹ Tamże, s. 62.

ny indywidualizm, brak poczucia solidaryzmu narodowego, silny antagonizm między szlachtą a chłopami. Widzi przywiązanie do osób, na przykład dowódców, a nie do kraju. Chmielowski docenił przeprowadzoną przez Żeromskiego ostrą krytykę charakteru narodowego, anachronizmów społecznych, politycznych, kulturowych, polityczną naiwność i złudzenie, że Napoleon zbawi Polskę.

Od strony poziomu artystycznego Chmielowski ocenia *Popioły* negatywnie. Krytykuje Żeromskiego za niespójną kompozycję, mówi o świetnych fragmentach, takich jak opis bitwy pod Raszynem, sceny z wojny hiszpańskiej czy opowiadanie spod San Domingo w stylu „dziadowsko-żołnierskim”, mniej ceni sceny miłosne czy obyczajowe. Dostrzega też obecne w powieści obszerne kronikarskie zapisy pozbawione wartości artystycznej. Jedną ze scen najwyżej ocenianą przez Chmielowskiego w *Popiołach* jest opis śmierci Piotra Olbromskiego poprzedzonej kłótnią z Gintułem. To starcie przyjaciół odczytuje krytyk jako rzecz najtragiczniejszą w tej powieści. Ale takich scen – zdaniem Chmielowskiego – nie jest w *Popiołach* dużo. Dominuje w nich „chwilowa nastrojowość”, ponieważ pisarzowi nie chodziło o koloryt historyczny, tylko o odtworzenie stanów duszy bohaterów. Metoda psychologiczna, którą Żeromski się posłużył, nie pozwoliła mu – według krytyka – stworzyć postaci skończonych, czyli charakterów w znaczeniu psychologiczno-estetycznym. Doszło do rozbicia ludzkiej psychiki na „miliardy stanów psychicznych”⁴². A przecież – według Chmielowskiego – „wartość trwała polega na uczuciach trwałych, a te na wyrobionych charakterach, epik musi więc tworzyć charaktery, jeżeli chce, ażeby twór jego miał silną kość pa-cierzową”⁴³. Bez tego – co do tego krytyk jest przekonany – nie ma arcydzieła epickiego i dramatycznego. Te braki epickie ma zastąpić liryzm, który ostatecznie zdominował powieść. To ma tłumaczyć obecność opisów uczuć zmysłowo-idealno-mistycznych, które określa jako „obrazy rozkosznej boleści i bolesnej rozkoszy” oddane głównie za pomocą techniki impresjonistycznej. W nich ma objawiać się znamienity styl Żeromskiego, oddający wszelkie natchnienia, wzruszenia, marzenia, niuanse. Tak więc *Popioły* – jak autorytatywnie stwierdza Chmielowski – chociaż nie są arcydziełem sztuki epickiej, to jednocześnie „mają takie bogactwo motywów uczuciowych i myślowych, tyle piękna i wzniosłości w wykonaniu, tyle świetności w stylu, że można by o nich mówić i mówić bez końca [...]”⁴⁴.

⁴² Tamże, s. 69.

⁴³ Tamże, s. 68.

⁴⁴ Tamże, s. 71.

Kulturowy ewolucjonizm

Podsumowując te rozważania, trzeba stwierdzić, że Chmielowski w swym myśleniu o literaturze prezentuje się jako historyk ewolucjonista, zwolennik ewolucji kulturowej. O kulturze myślał w sposób historyczny i jednocześnie ewolucyjny, zakładający kierunkowość ciągu zmian, podlegających określonym prawom. Ewolucja nie tylko przebiega w oznaczonych kierunkach, ale raz rozpoczęty trend zmian nie może się odwrócić. Chmielowski potrafił to doskonale dostrzec i podjąć wyzwanie, jakim była próba zmierzenia się z „nową” rzeczywistością. W analizowanym dziele chciał wszystko zrozumieć i przełożyć na język dyskursywny. Podejmując się analizy nowych zjawisk literackich, pozostawał jednak na stanowisku, że bliższa mu pozostaje twórczość realistyczna w duchu mimetyczno-pragmatycznym i dedukcyjno-nomologicznym. Analizując teksty, odnosił się do akceptowanego przez siebie ideału formalnomodelowego, czyli do określonych norm kompozycji, języka i stylu, do mimetycznego układu odniesień, do odpowiedzi na pytanie, czy utwór przedstawia „prawdę” życiową. Jego krytycznej ocenie podlegała główna idea utworu i stopień społecznej jego użyteczności. Zgadzał się, że natchnienie poetyckie jest instynktowne, ale dzieło literackie jest jednak tworzone w sposób świadomy. Nie uznawał literatury, która wprowadza supremację obrazu i dźwięku nad myślą, lekceważył prawdy obowiązujące w logice, psychologii i historii. Nie mógł zaakceptować „transpozycji wrażeń”, metaforyki opartej na odległych czy dowolnych skojarzeniach. Jego zastrzeżenia budziła drobiazgowa analiza psychologiczna. Przyznawał, że przynosiła ciekawe obserwacje, ale w kreacjach bohaterów zaciera pojęcia charakteru i rozmywa skończoność postaci. Chmielowskiego drażnił brak dyscypliny warsztatowej u danego twórcy, brak zamysłu artystycznego, komplikacje formalne, rozwichrzenie kompozycyjne i amorficzność tekstu, jego fragmentaryczność, niechlujstwo językowe, banalność myśli czy absurdy logiczne. Nie pochwalał także wprowadzania komentarzy emocjonalnych⁴⁵. Chmielowski, dla którego wzorem były powieści skomponowane według zasad zaproponowanych przez Friedricha Spielhagena, czyli powieści Honoré de Balzaca, Józefa Ignacego Kraszewskiego i Teodora Tomasa Jeża, pozostał zwolennikiem przedmiotowego traktowania osób i zdarzeń. Promował porządek kompozycyjny. Zdawał sobie jednak sprawę z niebezpieczeństwa popadnięcia w rygoryzm czy nawet doktrynerstwo metodologiczne i poznawcze. Dlatego przy zachowaniu bezstronności za ważne należy uznać „kontekstualne motywacje wypowiedzianych przez Chmielow-

⁴⁵ H. Markiewicz, *Piotr Chmielowski...*, s. 38–39.

skiego sądów”⁴⁶, który dawał sobie prawo do wyrażania swych „sympatii i antypatii”⁴⁷, co związane jest z kontekstowymi uwarunkowaniami wypowiedzi krytycznej⁴⁸. Chmielowski do końca pozostał wierny zasadzie:

Swoboda w twórczości jest nie tylko pożądaną, ale konieczną; lecz swoboda to – nie samowola, ani tym mniej – swawola. Stały kanon estetyczny, czy go wysnuje się z dzieł starożytności klasycznej, czy z naturalizmu społecznego, byłby niewątpliwie zawadą na drodze rozwoju duchowego, ale powodowanie się czysto podmiotowymi urojeniami nie może wydać dzieł pierwszorzędnej wartości.⁴⁹



Maria Jolanta Olszewska (University of Warsaw)

ORCID: 0000-0001-6230-0621, e-mail: mj.olszewska@uw.edu.pl

PIOTR CHMIEŁOWSKI READS ŻEROMSKI

ABSTRACT

Piotr Chmielowski, a keen observer of contemporary literary life, critic, translator and historian of literature, devoted much attention to a thorough analysis of the works of Young Poland writers. Among them was Stefan Żeromski, a writer of a generation. Chmielowski focused on the analysis of his early works, such as *Promień*, *O żołnierzu tułacz*, *Ludzie bezdomni* and *Popioły*. A pervasive study will be devoted to this last novel. In his thinking about literature, Chmielowski presents himself as a follower of Hippolyte Taine, a historian-evolutionist, a critic consistently using the mimetic-pragmatic method, who thinks about culture historically and evolutionarily, and a supporter of “psychological compassion” discursive language. In his case, the reading of texts has a hermeneutical character. Realistic novels created by the theory of Friedrich Spielhagen remained a model for him. Chmielowski appreciated the writer’s ability to build psychological portraits of the characters and show them in all their complexity and psychological complications. At the same time, he criticised Żeromski for the vagueness of his statements, fragmentation, looseness, episodic nature of the composition, excess of emotions, and lack of epicness. He was aware that Żeromski’s works well implemented the “new” modernist literature principles. Chmielowski is an astute reader and critic who is far from being dogmatic and prejudiced.

⁴⁶ U. Kowalczyk, *Wartościowanie poezji w „Zarysie literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu” Piotra Chmielowskiego. Kilka punktów widzenia*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 19 (39), s. 62.

⁴⁷ P. Chmielowski, *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*, Wilno 1881, s. [9].

⁴⁸ M. Gumkowski, J. Pawłowski, *O wielogłosowości tekstu krytycznego*, w: *Badania nad krytyką literacką*, red. J. Sławiński, Wrocław 1974, s. 70.

⁴⁹ P. Chmielowski, *Naturalizm...*, s. 171.

MARIA JOLANTA OLSZEWSKA

KEY WORDS

Stefan Żeromski, critic, positivism, novel, method, mimetism,
aesthetics

