

Diana Wasilewska

Krytyka artystyczna Stanisława Lacka¹

Stanisław Lack – młodopolski krytyk literatury, sztuk plastycznych, teatru², z wielu względów zasługuje na uwagę. Mimo legendy, jaka wokół niego istniała, pozostał do dziś krytykiem niesłusznie lekceważonym, niemal zapomnianym. Być może przyczyniła się do tego właśnie owa, powstała już za życia Lacka, legenda, mówiąca o niezrozumiałości jego pisarstwa. Istotą tej niezrozumiałości widziano przede wszystkim w stylu – „chłodnym, odpychającym, powikłanym” bądź też „mglistym i chaotycznym, który ma urok rzeczy myślanych, pozostających w trakcie tworzenia”³. Twierdził Adam Grzymała-Siedlecki, że Lack, choć pisał mądrze, „styl miał nieprzejrzysty, że nieraz nie sposób było zrozumieć, co chce powiedzieć”⁴. Rozszyfrowanie myśli owego „dziwaczego, spekulatywnego talmudysty” (Nowaczyński) sprawiało też niemały kłopot Wyspiańskiemu, który, jak żartobliwie twierdził, znalazł sposób na to, by Lacka rozumieć: „Czerwoną ołówką przekreślam wszystko, czego nie rozumiem, po czym czytam to, co nie podkreślone – i mam zupełnie jasny tekst”⁵. Nieliczni tylko nie uskarżali się na styl krytyka. Zdaniem

¹ Niniejszy tekst powstał na marginesie pracy magisterskiej zatytułowanej *Stanisław Lack – estetyk i krytyk sztuki*, napisanej w Katedrze Historii Sztuki i Kultury UMK w Toruniu, pod kierunkiem prof. dra hab. Krzysztofa Pomiana.

² Obok działalności krytycznej, ważną część dorobku Lacka stanowią też przekłady, m.in.: *Pamiętnika uwodziciela* S. Kierkegaarda (1898), *Jasnowidzów i wróżbitów* O. Hanssona (1905), *O miłości* H. Stendhala (1905), *Listów wielkiego przedsiębiorcy do syna* J.H. Lorimera (1907), *Wyboru dzieł* M. Montaigne’a (1909), *Wyboru pism* W. Patera (1909). Należałoby wspomnieć również o jedynej w twórczości tego krytyka pozycji beletrystycznej, jaką jest *Fragment powieści (O St. Wyspiańskim)*, wydanej przez St. Pazurkiewicza (Częstochowa 1924).

³ T. Dąbrowski, *Recenzje i sprawozdania*, „Pamiętnik Literacki” 1907, z. 6, s. 135.

⁴ A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1962, s. 160.

⁵ Tamże, s. 161. Mimo to współcześni Lackowi twierdzili, iż to właśnie jego malarz ceniał

Zbigniewa Brodzkiego, Lack pisał swobodnie, choć bez upraszczania, był jednym z tych, co potrafili myśleć: „Lack jest trudnym dla tzw. czytelników inteligenckich, o ile trudnym jest każde poważne odniesienie się do pisane-go słowa, o ile trudnym jest znalezienie w sobie chęci poznania prawdziwego myślenia, zamiast lekko słodkawego surogatu”⁶. Twórczość krytyka doceniał też Adam Łada-Cybulski, nazywając go „pisarzem olbrzymiej erudycji żywej, pierwszorzędnym stylistą, krytykiem i myślicielem genialnym”⁷. W tym przypadku niezrozumiałość nie była powodem do wydawania pejoratywnych sądów, przeciwnie, zdaniem owego badacza stanowiła raczej dowód nowatorstwa krytyka, który, podobnie jak Wyspiański, wyprzedzał własną epokę: „To bodaj jedyny przypadek, by twórca genialny znalazł za życia tak blisko «krytyka», który – zachowując odrębność swej indywidualności i własną krocząc drogą – przenikał go tak głęboko i jak on pisał niezrozumiale, tj. dla lat przyszłych. (...) Jest to losem takich «ciemnych autorów», tak bardzo irytujących motłoch za życia i po śmierci, że z ich ciemności dobywać się nie przestaje blask coraz większy i daleki wyczerpania”⁸. To jednak sąd odosobniony na tle ówczesnych opinii o Lacku. Dla większości bowiem „zalackowany styl” był największym problemem w zaakceptowaniu twórczości krytyka. Niektórzy jednak próbowali rozszyfrować przyczynę owej zawilości. Według Stanisława Brzozowskiego, niezrozumiały styl Lacka stanowi odbicie wewnętrznej strony jego myślenia – myśl krytyka jest dialektyczna, nie krystalizuje się, nie daje pojęć gotowych, a jedynie proces myślenia. Jest to przy tym myśl bezwynikowa – wciąż pojawiające się nowe problemy unicestwiają już osiągnięte rezultaty: „Tragedia Lacka polega na tym, że on nie wierzy w myśl, którą jednocześnie uznaje za jedyną formę działania. (...) Życie jest jedyną rzeczywistością, a myśl jedyną wartością, jedynym zwierciadłem, w którym życie ma odczytać swój wyrok śmierci”⁹. I kończy Brzozowski stwierdzeniem: „To nie jest literat, człowiek, który pisze dla czytelnika. Pisma jego są zawsze tylko spowiedzią myśli własnej i niczym więcej”¹⁰.

najbardziej. A jak wiadomo, nie szczędził przykrych słów innym profesjonalnym krytykom (w tym też entuzjastom jego sztuki), między innymi Matuszewskiemu (zob. A. Nowaczyński: *Wyspiański (Moje wspomnienia)*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, oprac. L. Płoszewski, t. 1, Kraków 1971, s. 429).

⁶ Z. Brodzki, *St. Lack*, „Prawda” 1909, nr 6, s. 5.

⁷ A. Łada-Cybulski, *Z mroku jaśniejące słońce. Rzecz wstępna o teatrze Wyspiańskiego*, Lwów 1922, s. 108.

⁸ Tamże, s. 108.

⁹ St. Brzozowski, *Współczesna krytyka literacka w Polsce*, Kraków-Wrocław 1984, s. 267. Charakterystyczne, że podobne uwagi odnieść można też do pism samego Brzozowskiego.

¹⁰ Tamże, s. 275. Karol Irzykowski zaś przeciwnie, widzi u Lacka pewną „wytworność la-

Współcześnie, choć nie kwestionuje się pozycji Lacka – przeciwnie, zalicza się go, obok Zenona Przesmyckiego, Stanisława Brzozowskiego, Ostapa Ortwina, Cezarego Jellenty i Ignacego Matuszewskiego, do najwybitniejszych krytyków tego okresu – nieliczni jak dotąd podjęli trud opisanego krytycznej działalności¹¹.

koniczną, która mu każe podawać tylko czyste wyniki myślenia i zacierać wszelkie ślady ich powstania, wszystkie ścieżki, które do tych wyników wiodą z ludzkich, arcyłudzkich padołów” (K. Irzykowski, *Czyn i słowo*, w: tegoż, *Wybór pism krytycznych*, oprac. W. Głowala, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975, s. 111).

¹¹ Przedmowa Wojciecha Głowali do *Wyboru pism krytycznych* Lacka stanowi, jak dotąd, największy wkład w zrozumienie prac tego niewątpliwie interesującego krytyka. Jest to, jak pisze autor, „próba nakreślenia systemu ideologicznego obsługującego poszczególne funkcje krytyczne, realizacji samych funkcji i stosunków między nimi, terminologii i retoryki tekstów” (W. Głowala, *O krytyce Stanisława Lacka*, w: St. Lack, *Wybór pism krytycznych*, Kraków 1980, s. 8). Głowala nie omawia więc poszczególnych artykułów, skupia się raczej na szukaniu w nich pierwiastków „społecznych”, a problemy z zakresu sztuk plastycznych traktuje bardzo marginalnie i jedynie w odniesieniu do materiału zamieszczonego w zbiorze. Z prac powojennych dotyczy Lacka ponadto artykuł A.Z. Makowieckiego (*Stanisław Lack*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria V, t. IV, Kraków 1977, s. 335–349). Poza biogramem tekst ten zawiera krótką charakterystykę twórczości Lacka, potraktowaną dość oględnie, przede wszystkim ze wskazaniem na postulaty metakrytyczne, a także podstawowe tropy, mity i wariacje antynomiczne widoczne w jego pracach. Autor, choć zwraca uwagę na, jak twierdzi, znaczące intelektualnie rozważania krytyka dotyczące sztuk plastycznych, skupia się przede wszystkim na wskazaniu inspiracji twórczością Wyspiańskiego – widocznych jego zdaniem zarówno w postrzeganiu malarstwa, jak i w malarsko-architektonicznym widzeniu literatury. Warto też wspomnieć o pozycji Małgorzaty Kitowskiej-Łysiak, która poświęciła rozdział swej książki publikacjom Lacka w „Krytyce” Feldmana – praca ta nie wnosi jednak wiele nowego w rozumieniu tekstów krytyka, które zostały jedynie streszczone przez autorkę, bądź obszernie cytowane, przy nader skąpym komentarzu (M. Kitowska-Łysiak, *Pierwszy hierofant Wyspiańskiego – Stanisław Lack*, w: tejże, *Paralele i kontrasty: myśl o sztuce na łamach „Krytyki” Wilhelma Feldmana*, Lublin 1990). Kilka zdań na temat Lacka pojawiło się w książce Z. Kruczkowskiej *Główne tendencje w polskiej krytyce sztuki* (Kraków 2002), artykuł *Krytyka – bojkot – impresja* streścił A. Żyga w artykule *Program ideowo-artystyczny „Życia” za Ludwika Szczepańskiego* („Ruch Literacki” 1972, z. 3), zaś poglądy krytyka na temat stylu zakopiańskiego przedstawił pokrótce A.K. Olszewski w pozycji pt. *Przegląd koncepcji stylu narodowego w teorii architektury polskiej przełomu XIX i XX wieku* („Sztuka i Krytyka” 1957, z. 1/2). Należy także wymienić pozycje: Wojciecha Głowali *Młodopolska wyobraźnia metakrytyczna* (Wrocław 1985), w której znalazła się prezentacja wybranych poglądów Lacka, dotyczących celów i funkcji krytyki, a także Michała Głowińskiego, który kilkakrotnie wspominał o nim omawiając ekspresyjny język krytyki młodopolskiej (*Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997). Teksty Lacka dotyczące konkretnych twórców są cytowane w niektórych pracach o malarstwie Wyspiańskiego, Malczewskiego i Weissa, przede wszystkim w książkach Wiesława Juszczaka: *Malarstwo polskie. Modernizm* (Warszawa 1977), *Młody Weiss* (Warszawa 1979) oraz *Wojtkiewicz i nowa sztuka* (Kraków 1965). Warto zwrócić uwagę na fakt, iż w wielu czołowych omówieniach dzieł wymienionych artystów, nazwisko Lacka w ogóle nie

Niniejszy tekst nie ma na celu wypełnić tej luki w całości. Postaramy się tutaj ukazać Lacka przede wszystkim jako krytyka artystycznego¹² – dlatego też ograniczymy się do wybrania tych spośród jego tekstów, które dotyczą ogólnej teorii sztuki bądź też bezpośrednio poruszają zagadnienia z zakresu sztuk plastycznych¹³. Spróbujemy także wyjaśnić specyfikę dyskursu Lacka oraz ukazać złożoność jego poglądów na tle twórczości pozostałych krytyków epoki.

Sztukom plastycznym nie poświęcił Lack wiele uwagi, choć, paradoksalnie, w jego układzie hierarchicznym to właśnie one stały najwyżej. Literaturę, ze względu na konieczność posługiwania się „mówieniem” uznał krytyk za niedoskonałą – w przeciwieństwie do malarstwa, rzeźby czy muzyki, które, jak twierdził, wyrażają się same, korzystają bowiem z tylko im właściwego materiału. Mimo to właśnie analizy dzieł literackich, a nade wszystko dramatu, stały się podstawą jego twórczości. Nie mają racji jednak ci, którzy uznają Lacka wyłącznie za „specja od Wyspiańskiego”: „najważniejszy egzegeta

pada. Pominęto je także w rozważaniach ogólnych, badających problematykę przełomu pozytywistycznego, stosunek sztuki do rzeczywistości, nawiązania do europejskiego symbolizmu i hasła „sztuki dla sztuki”, inspiracje Nietzschem w krytyce młodopolskiej itp.

¹² Zagadnienia dotyczące krytyki literackiej Lacka omówiłam szczegółowo w pracy magisterskiej zatytułowanej *Poglądy krytycznoliterackie Stanisława Lacka*, która powstała w Instytucie Filologii Polskiej UMK w Toruniu, pod kierunkiem dra hab. Mirosława Strzyżewskiego.

¹³ Mamy tu na myśli następujące prace: *O malarzkich dziełach Wyspiańskiego* (pierwodruk: „Krytyka” 1904, z. 8/9, s. 162–176), *Wyspiański (Fragmenty)* (pierwodruk „Pamiętnik Literacki” 1908, z. 1, s. 123–133), *Krytyka – bojkot – impresja* (pierwodruk „Życie” 1897, nr 5–6), *O malarstwie – o alegoriach* (pierwodruk „Nowe Słowo” 1903, nr 14, s. 332–336), *Luźne uwagi o krytyce literackiej* (pierwodruk „Nowe Słowo” 1905, nr 4, s. 92–96), *Dwa zasadnicze motywy muzyki Wyspiańskiego* (pierwodruk „Krytyka” 1908, z. 1), *Spór o pomnik. Uwagi o sztuce monumentalnej (Z powodu dyskusji w sprawie wystawienia pomnika Kościuszki na Rynku krakowskim)*, Kraków 1906, *O doktrynerach* (pierwodruk „Nowe Słowo” 1903, nr 15–20). Powyższe pozycje zostały przedrukowane w *Wyborze pism krytycznych*, oprac. przez W. Głowalę (przyp. 11). Ponadto, warto wspomnieć o artykule Lacka poświęconym sztuce Wojciecha Weissa (*Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890–1918*, oprac. W. Juszcak, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976) (pierwodruk „Życie” 1900, nr 1), Jacka Malczewskiego oraz Stanisława Wyspiańskiego (*Sztuka polska. Malarstwo*, oprac. F. Jasiński i A. Łada-Cybulski, Lwów 1903–1904) [tabl. 39, 53 oraz 32, 58, 61], a także o tekstach, które nie zostały nigdzie przedrukowane: *Z powodu III wystawy „Sztuki”*, „Życie” 1899, nr 13/14, s. 246–249, *Książka o Krakowie*, „Krytyka” 1904, z. 10, s. 267–272, *Wystawa Jubileuszowa I*, „Krytyka” 1904, z. 11, s. 340–349, *Wystawa Jubileuszowa II*, „Krytyka” 1904, z. 12, s. 443–448, *O „stylu” zakopiańskim*, „Zakopane” 1908, nr 5, s. 4–18.

Przedmiotem naszych badań będzie też prowadzona przez Lacka w „Życiu”, w roku 1899 (nr 1–11), rubryka *Przegląd przeglądów*, gdzie, poza informacjami o nowościach literackich i oceną zawartości współczesnej prasy europejskiej, znalazły się również cenne postulaty z zakresu estetyki, krytyki i sztuk plastycznych.

Wyspiańskiego”, „jeden z najautentyczniejszych komentatorów Wyspiańskiego”, „pierwszy hierofant Wyspiańskiego” – to tylko niektóre z pojawiających się określeń. Adam Chmiel, w rozmowie z Kazimierzem Czachowskim, powiedział o Lacku: „Ze współczesnych rozumiał on Wyspiańskiego najlepiej i najgłębiej wnikał w symbolikę jego dramatów. Szkoda tylko, że zajmował się w swoich pracach głównie i niemal wyłącznie twórczością artysty”¹⁴. Niewątpliwie autorowi *Wesela* poświęcił Lack najwięcej uwagi – w jego dziełach znalazł bowiem spełnienie ideału postulowanej przez siebie sztuki – nie można jednak zapominać o innych tekstach, stanowiących ważną część dorobku krytyka, czego większość badaczy zdawała się nie dostrzegać.

STANISŁAWA LACKA OGÓLNA TEORIA SZTUKI¹⁵

Początek działalności krytycznej Lacka przypada na rok 1897, a więc, idąc śladem periodyzacji przeprowadzonej przez Kazimierza Wykę, na pierwszą fazę młodopolskiej krytyki¹⁶. Był to okres obfitujący w rozmaite manifesty, programy i dyskusje, których celem stało się współkształtowanie świadomości kulturowej, walka o nowy status artysty i sztuki. W roku 1898, na łamach kilku numerów „Życia”, Artur Górski pod pseudonimem Quasimodo zamieścił swój manifest *Młoda Polska*, w którym wyniesie artystę ponad zwykłych zjadaczy chleba: „Och ci ludzie spokojni, nigdy nie zajrzeli pod zasłonę bieżących plotek życia, nigdy nie zapędzali się tam, gdzie błądzą samotne cienie przewodników ludzkiej rzeszy. Podpory społeczne pełne moralności (...) świątynia wielkich duchów nie leży na drodze waszej”¹⁷. Rok później pojawił się, również w „Życiu”, najbardziej skrajny i rewolucyjny artykuł pióra Stanisława Przybyszewskiego – *Confiteor*: „Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu – duszy. A ponieważ jest absolutem, więc nie może być ujęta w żadne karby, nie może być na usługach jakiegokolwiek idei, jest panią, praźródłem, z którego całe życie się wyłoniło”¹⁸. W tym samym roku Stanisław Lack, prowadzący w „Życiu”¹⁹

¹⁴ K. Czachowski, *Rozmowa z p. Adamem Chmielem*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych* (przyp. 5), s. 158.

¹⁵ Lack, podobnie jak większość krytyków epoki, zwykle używał pojęcia „sztuka” mając na myśli nie tylko sztuki plastyczne, ale wszelkie dziedziny działalności twórczej człowieka.

¹⁶ K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1959.

¹⁷ Quasimodo [A. Górski], *Młoda Polska. Felieton nie posłany na konkurs „Słowa Polskiego”*, „Życie” 1898, nr 15, s. 170.

¹⁸ St. Przybyszewski, *Confiteor*, „Życie” 1899, nr 1, s. 2.

¹⁹ Z „Życiem” Lack współpracował w latach 1897–1900. Później nawiązał współpracę

stałą rubrykę *Przegląd przeglądów*, napisze: „Twórczość jest nieokiełznanym «Stań się» wyrzuconym z głębi duszy w przestrzeń, która poczyna wirować i przeobrażać się w nowe wartości. Tak Demiurgos tworzy świat bez planu, bez programu”²⁰. Podobnie, jak wspomniani krytycy, jest więc Lack zwolennikiem sztuki rozumianej jako dzieło geniuszu, twór „najsakrajniej indywidualny, otwierający wieczność poza czasem i przestrzenią”. Prawdziwy artysta to, zgodnie z jego wykładnią, jednostka potężna, przekonana o wyjątkowości swej istoty, która istnieje sama dla siebie, ponad czasem bieżącym. Nie tworzy dla mas – ich kultura jest w pojęciu krytyka tylko „złudnym mamidłem”: „działanie prawdziwie kulturalne [sic!] musi być twórcze, musi zasadzać się nie na rozwoju «techniki», ale na wytworzeniu wyższej formy życia, na wydoskonalaniu gatunku «człowiek». A taki człowiek to nie wszyscy, to nie ogół, lecz jeden, jednostka, stwórca i stworzony”²¹. Sztuka ma być, jak widzimy, tworem jednostki – co więcej, przeznaczonym tylko dla jednostek – żadne prawdziwe dzieło nie może, zdaniem Lacka, działać na społeczeństwo pojmowane jako zbiorowość²². W tych uwagach, zbiegających się wyraźnie z sądami Przybyszewskiego, widać echa późnych poglądów Nietzschego. Krytycy podkreślają bowiem nie tylko indywidualność artysty, ale też jego wyższość wobec wszelkich norm i nakazów moralnych²³. Moralista, pisze Lack, „to ten, kto gwałci wszelkie prawa i odruchy instynktu twórczego w imię bezwzględnej, abstrakcyjnej formuły. Twórca nie zna żadnych powag (prawo, moralność bieżąca, formuły, ludzie), kocha swoje twory (nic bardziej naturalnego), ale o tej miłości nie mówi. (...) Dzieło nigdy nie może być absolutnym wyrazem idei; miłość ta odnosi się właśnie do tego, co nie wyrażone. (...) Moralista czuje potrzebę zaznaczenia swego «stanowiska»: jest to może oznaką, że wcale nie jest twórcą, artystą?”²⁴. Bezspornym warunkiem artyzmu jest

między innymi z „Nowym Słowem” oraz z „Krytyką” Feldmana (od 1904 roku).

²⁰ Lack, *Przegląd przeglądów*, „Życie” 1899, nr 5, s. 100.

²¹ Tamże, s. 100.

²² Lack nie był jednak w tej mierze zbyt konsekwentny, w innym miejscu dodawał bowiem, że sztuka ma moc zmieniać stopień kultury całego społeczeństwa, „dawać świadomości powszechnej formę swego czasu”. Jej przeznaczeniem staje się wówczas wycisnąć trwałe piętno na epoce, utrwalić ducha czasu i miejsca w dziele, które przez to stanie się nieśmiertelne. Tak więc, mimo wywyższania jednostki, podkreślania jej geniuszu i indywidualizmu, koncepcja Lacka daleka jest od parnasistowskich haseł „sztuki dla sztuki” (zob.: Lack, *Spór o pomnik*, w: Lack [przyp. 11], s. 456).

²³ Takie poglądy nieobce były też bardziej umiarkowanym krytykom. Podobnie pisał nieco wcześniej w „Życiu” Ludwik Szczepański: „Podstawą sztuki jest swoboda, bowiem w dziedzinie artyzmu nie obowiązują żadne reguły i prawa. Sztuka jest jedyną twierdzą indywidualizmu i Bogu dzięki, że nią jest” (cyt. za: Żyga [przyp. 11], s. 49).

²⁴ Lack, *Przegląd przeglądów*, „Życie” 1899, nr 10, s. 202.

więc w opinii Lacka bezinteresowność tworzenia. Krytyk uznaje tylko sztukę „czystą”, tj. wolną od tendencyjności, moralizowania i wszelkiej „użyteczności społecznej”: „Gdzie mowa o «oddziaływaniu sztuki na życie», zawsze sztuka jest pojęciem dalekim, życie jeszcze dalszym, albowiem sztukę skazuje się w ten sposób na śmierć i zarazem czyni się z niej pamflet: narzędzie chłosty lub pieszczoty (to jedno) – a tego na innej drodze można dokonać”²⁵. Na panowanie tendencyjności i utylitaryzmu narzekali też inni krytycy, między innymi Przybyszewski, który wyraził się jak zwykle najdosadniej: „Sztuka tendencyjna, sztuka pouczająca, sztuka-rozrywka, sztuka-patriotyzm, sztuka mająca jakiś cel moralny lub społeczny przestaje być sztuką, a staje się biblia pauperum dla ludzi, którzy nie umieją myśleć lub są zbyt mało wykształceni, by móc przeczytać odnośne podręczniki – a dla takich ludzi potrzebni są nauczyciele wędrowni, a nie sztuka”²⁶.

Owe estetyzujące hasła Lacka, Przybyszewskiego czy Miriama nie odnosiły się jednak wyłącznie do dzieł o charakterze moralizatorskim. Krytycy ci stoją na stanowisku wyraźnego oddzielenia sfery sztuki od sfery życia – wiąże się z tym również ich sprzeciw wobec realizmu, u podstaw którego leżało przekonanie o konieczności odtwarzania świata, ukazywania całej złożoności jego spraw i problemów w celu oddania możliwie obiektywnej prawdy o rzeczywistości. Lack zdecydowanie odrzuca twórczość nastawioną wyłącznie na przedstawianie realnych zjawisk, które są dlań tylko „odbiciem, marnem i nędznym, taniem malowidłem, poza którym jest świat cały”²⁷. Realizm i naturalizm kojarzą się krytykowi z optymistycznym spokojem, bezimiennością i „przerazającym brakiem stylu”: „Realizm to doktryna ludzi, którzy na wszelki sposób chcą żyć, ale którym nie idzie o życie samo, lecz o tę drobną swoją, codzienną egzystencję. Realiści odrzucają symbol, bo ten usuwa im grunt spod nóg i pogrąża ich w przepaściach duszy”²⁸. Artysta dążący do obiektywnego oddania rzeczywistości to dlań twórca, którego „ja” jest przygłuszone, zabite. Obiektywizm, tożsamy w tym wypadku z brakiem indywidualizmu, jest więc zaprzeczeniem sztuki – ta bowiem w koncepcji Lacka winna być, jak wspominaliśmy, dziełem najskrajniej indywidualnym²⁹.

²⁵ Tenże, *O pamfletach*, w: Lack (przyp. 11), s. 407–408.

²⁶ Przybyszewski (przyp. 18), s. 2. Zob. także: Z. Przesmycki, *Harmonie i dysonanse*, w: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000, s. 175–184.

²⁷ Lack, *Przegląd przeglądów*, „Życie” 1899, nr 2, s. 40.

²⁸ Tenże, *O teatrze*, „Życie” 1899, nr 11, s. 249.

²⁹ Obiektywizm rozumie tu Lack zgodnie z obiegowym znaczeniem, zwykle jednak nie traktuje tych pojęć jako sobie przeciwstawnych, twierdząc, iż obiektywizm nie wyklucza indy-

Odrzucenie przez krytyka twórczości odtwarzającej rzeczywistość zjawiskową, zewnętrzną nie wynikało jednak tylko z obrony subiektywizmu artysty, ale też z przekonania o autonomicznym charakterze dzieła sztuki, które nie powinno „pociągać za sobą innych konsekwencji nad artystyczne”. Lack wpisuje się tu w odwieczny spór o stosunek sztuki do natury. Zgodnie z estetyką pozytywistyczną, terminem „natura” określano całokształt zjawisk świata, pojmowanego materialistycznie i dynamicznie – człowiek jest częścią tej całości, podporządkowuje się jej prawom. Zdaniem Antoniego Sygietyńskiego, jednego z wybitnych teoretyków naturalizmu polskiego, artyści muszą „wydzierać światu jego tajemnice”, ukazywać jego prawidłowości, niezmiernie bogactwo kształtów. Sztuka winna więc czerpać z natury natchnienie, nie może jednak być jej ścisłą kopią. Krytyk za Emilem Zolą powtarzał: „Pełną prawdę o rzeczywistości można oddać, jeśli twórca zgodnie ze swym temperamentem (...) pokaże wybrany fragment natury, czy odpowiedni wycinek życia i opromieni je własną indywidualnością”³⁰. Podobnie naturę i jej znaczenie jako źródła sztuki pojmuje Stanisław Witkiewicz pisząc, iż „tylko ta strona, strona podobieństwa do natury, leży w granicach obiektywnego, ścisłego badania sztuki”³¹. Podobieństwo nie jest jednak tożsame z wiernym reprodukowaniem przedmiotów: „Sztuka nie jest naturą, choć ma wywoływać wrażenie natury nieskończenie rozmaitej w swoich objawach”³². Krytycy młodopolscy, mimo iż programowo odrzucali wszelkie naśladownictwo, w praktyce łączyli tezy estetyki XIX-wiecznej z modernistycznym hasłem autonomii celu sztuki. Wiele niekonsekwencji znajdziemy m.in. w pracach Miriama, który z jednej strony twierdził, iż każda twórczość jest owocem indywidualnego odczucia świata, którego odtworzenie w wyobraźni musi odbywać się zgodnie z zasadami prawdopodobieństwa, z drugiej zaś przeciwny był krytyce szukającej w dziele tych właśnie elementów prawdy i prawdopodobieństwa czy jakiegokolwiek nawet idei³³. Estetykę mimetyczną zdecydowanie odrzucił zaś Stanisław Przybyszewski – nie mieściła się ona w jego pojęciu sztuki jako „odtworzonej byty pozazmysłowe, pierwotne – nagą duszę”. By wejrzeć w jej tajemnice należało, zdaniem tego krytyka, zamknąć się na wszystko, co

widualizmu. O różnicach między subiektywizmem i obiektywizmem będziemy szerzej mówili w dalszej części tekstu.

³⁰ Podaję za: J. Detko, *Antoni Sygietyński. Estetyk i krytyk*, Warszawa 1971, s. 32.

³¹ St. Witkiewicz, *Malarstwo i krytyka u nas*, w: tegoż, *Sztuka i krytyka u nas*, Lwów 1899, s. 82.

³² Tenże, *Juliusz Kossak*, w: tegoż, *Monografie artystyczne*, Kraków 1974, s. 262.

³³ Z. Przesmycki, *Harmonie i dysonanse*, „Świat” 1891, nr 14, cyt. za: K. Rosner, *Sztuka a rzeczywistość w programach polskich modernistów*, w: *Studia z dziejów estetyki polskiej 1890–1918*, red. S. Krzemień-Ojak i K. Rosner, Warszawa 1971, s. 13.

mieści się w ramach zjawiskowej rzeczywistości – realizm to bowiem „bezdroża duszy”, „wykoszlawienie wszelkich zjawisk”, „przekształcenia niedołążnego mózgu”³⁴.

Lack idzie jeszcze dalej – wskazuje nie tylko na podmiotowy charakter sztuki, która zainteresowanie światem zewnętrznym przenosić winna na doznania psychiczne samego artysty, lecz przyznaje dziełu pełną niezależność od natury. „Jedynym i naczelnym prawem rządzącym malarstwem jest obraz”³⁵, pisze krytyk, nawiązując tym samym do słynnego powiedzenia Witkiewicza, głoszącego, iż „dobrze namalowana rzepa jest lepsza niż źle namalowana tęsknota do rzeczywistości”. W odpowiedzi Lack stwierdza: „Rzepy dobrze namalowanej widzieć nie można, można widzieć obraz rzepy dobrze namalowany”³⁶. Natura i sztuka to, według jego wykładni, dwie różne rzeczywistości, podlegające odmiennym prawom i regułom. Tym samym więc, poznawalna empirycznie rzeczywistość nie musi obowiązywać w sztuce, ta bowiem jest sobie tylko właściwą rzeczywistością. Warto to zdanie podkreślić – jest ono dowodem nowatorstwa krytyka, który w swoim rozumieniu autonomii dzieła sztuki znacznie wyprzedził ówczesnych badaczy.

W tekstach Lacka można jednak zaobserwować bardziej kompromisowe rozwiązania. Pisze on na przykład o stylu prac Wyspiańskiego, że jest połączeniem widzenia własnego malarza z naturą³⁷. Tu jednak rozumienie natury wykracza poza definicję pozytywistyczną (natura jako rzeczywistość zewnętrzna), krytyk pojmuje ją jako „rdzenny porządek rzeczy”. Sztuka może więc wchodzić w związek ze światem realnym tylko wówczas, gdy oznacza świadomy wybór, świadomą organizację materiału, która nie jest kopiowaniem, lecz odkryciem prawdziwej zasady rzeczywistości: „Nie chodzi o utrwalenie momentów natury, ale czegoś, czego w naturze nie ma, chwili, która mieści w sobie wszystkie inne, choć jest niewidzialna, która jest sensem natury”³⁸. Jeśli więc akceptuje Lack mimesis, to tylko w demokrytejskim znaczeniu naśladowania sposobów działania natury: „Wiele mówiono o naśladowaniu natury, lecz może nie zauważono, że kto to powiedział, miał na myśli

³⁴ Charakterystyczne jednak, że postulat odrzucenia sztuk naśladowczych zamienia Przybyszewski na postulat „odtworzenia” zjawisk duszy – a więc używa pojęć znamienych właśnie dla estetyki mimetycznej.

³⁵ Lack, *O malarstwie – o alegoriach*, w: Lack (przyp. 11), s. 419.

³⁶ Tamże, s. 420.

³⁷ Lack, *O malarskich dziełach Wyspiańskiego*, w: Lack (przyp. 11), s. 162. Lack wyróżniał trzy rodzaje stylu: styl historyczny (odrzucający przezeń na tej samej zasadzie, co wszelkie kierunki i prądy w sztuce), styl osobisty (zależny od chwili) i Styl – będący „spojeniem własnego widzenia malarza z rdzennym charakterem rzeczy”, czyli z naturą.

³⁸ Tenże, *Wystawa Jubileuszowa II* (przyp. 13), s. 445.

właśnie ową robotę natury. Natura w tym znaczeniu, jak wiadomo, starannie ową robotę ukrywa. (...) Uchwyciwszy tajemnicę umysł artystyczny daje jej nadal być tajemnicą, stwierdza ją i idzie dalej”³⁹.

WOBEC SZTUKI SYMBOLICZNEJ

Lack był zwolennikiem sztuki symbolicznej. Jednak symbolizm nie był dlań tylko jednym z kierunków artystycznych. Podobnie jak m.in. Miriam, odrzucał on wszelkie etykiety nalepiane artystom przez „profesorów literatury” twierdząc, iż to z niezrozumiałego poczucia przepaści między epokami powstały kierunki i style, które jego zdaniem w ogóle nie powinny istnieć – szczególnie dla artysty⁴⁰. Lacka nie interesował więc symbolizm jako szkoła w malarstwie czy prąd w literaturze, sam symbol odgrywał jednak w jego teorii ważną rolę. Sztuka prawdziwa, pisze krytyk, jest zawsze symboliczna – od początków twórczości człowieka. Symbol nie jest tylko konwencjonalnym znakiem, lecz formą, za pomocą której artysta „ujmuje w wyrazistą linię jakieś odwieczne zjawisko, nawet prawo życia i tworzy z niego kamieniny, absolutny posąg”⁴¹. Istota symbolu polega więc na możliwości tworzenia syntez, dzięki którym twórca skupić się może na jednym tylko, najbardziej dramatycznym momencie oddanym w postaci ludzkiej (albowiem „poza człowiekiem, czy raczej duszą ludzką, symbolów żadnych nie ma”⁴²), który to moment zawiera w sobie cały dramatyzm chwili, co więcej, może być obrazem całego życia przedstawionej osoby. Nie znaczy to jednak, że ukazanie postaci, której funkcją jest oznaczenie jakiejś cechy czy właściwości może być

³⁹ Lack, *O doktrynerach*, w: Lack (przyp. 11), s. 385. Podobnie pisał Miriam w 1901 roku: „Sztuki plastyczne nie mogą być niewolniczym naśladownictwem tego, co realności nazywają naturą. (...) Artysta musi patrzeć w naturę nie po to, żeby ją kopiować, ale by dotrzeć do jej istoty, nauczyć się tworzyć tak, jak ona tworzy – a więc wiążąc każdy szczegół z całością bytu” (Z. Przesmycki, *Kilka słów o krytyce*, w: tegoż, *Wybór pism krytycznych*, oprac. E. Korzeniewska, Kraków 1976, t. 1, s. 68).

⁴⁰ „Style gotyckie, barokowe, itp. – nazwy użyteczne dla archeologów, dla sztuki to rzecz nijaka”. Podobnie wypowiadał się krytyk o wszelkich ruchach literackich: „Każdy ruch literacki o tyle jest nowym, o ile przestaje być artystycznym, a staje się społecznym, sztuka bowiem biegnie swoim torem i spoczynku nie zna. Więc ruch jest tradycyjny, a zmienia jeno «przedmiot», nigdy wyłącznie artystyczny nie był. Łączy się z nim nieartystyczna dążność reformowania dusz, zamiast realizowania dzieł, ruch taki jest przede wszystkim doktrynalny, fanatyczny, terrorem posługuje się, tym narzędziem tradycyjnym” (St. Lack, *O doktrynerach* [przyp. 11], s. 357).

⁴¹ Lack, *Przegląd przeglądów*, „Życie” 1899, nr 4, s. 80.

⁴² Tenże, *Z powodu III Wystawy „Sztuki”* (przyp. 13), s. 246.

symboliczne. Zdaniem Lacka należy bowiem odróżnić symbol od alegorii, od zwykłego obrazu służącego „do uprzystępnienia pewnych zjawisk prymitywnej wyobraźni”⁴³. Malarze „alegoryści”, jak pisze, tylko ilustrują człowieka, zamiast dać jego obraz – tj. obdarzyć go pełnym życiem, a nie jedną właściwością czy pozą. Jednak przyczyna odrzucenia przez krytyka alegorii w sztuce nie wynikała tylko z jej jednoznacznego charakteru. Lack uznawał alegorie za twory poruszające się na obcym gruncie, twory językowe – nie można więc, jak sądził, przenosić ich do plastyki, tworzącej swoje prawa i reguły. Jako przeciwnik tzw. literackości malarstwa jest Lack bliski Miriamowi, który pisał: „Każda sztuka musi mówić wyłącznie i jedynie swoim językiem, używać właściwych mu środków i sposobów ekspresji. Dzieło sztuki może bowiem oddziaływać jedynie bezpośrednio, a wszelkie cudze akcenty mogą rozbudzić ciekawość lub proces intelektualny, nigdy wzruszenie”⁴⁴.

Przykładem malarza „alegorysty” był dla Lacka Jacek Malczewski: „Jego obrazy, wielkie czy małe, przeznaczone lub nie dla jakiegoś miejsca, są uzupełnieniem czynnika innego, którego w obrazie nie ma”⁴⁵. Właściwą przestrzenią tych malowideł jest zdaniem krytyka tekst literacki – dzieło stanowi jedynie jego ilustrację, a w zasadzie stosunek doń malarza. Postacie na płótnach artysty nie określają się same, lecz za pomocą znaków, „idą, dokąd je wiedzie fantazja malarza, nie własna myśl i wola”. Myli się jednak Wiesław Juszcak sądząc, iż Lack daje tu definicję portretu symbolicznego⁴⁶. Zdaniem krytyka, obrazy malarza nie są bowiem symboliczne, lecz alegoryczne – przedstawione na nich postaci posiadają tylko jedną właściwość, która może być cechą chwilową, ulotną – nigdy nie będą jednak samoistne i indywidualne. Potwierdzeniem alegoryczności jest też ich jednoznaczność, wymuszająca na odbiorcy przyjęcie interpretacji twórcy: „Figury te trzymają w korbach wyobraźnię widza, artysta nie pozwala widzowi fantazjować na temat portretowanej osoby – wszystko jest jasno i wyraźnie powiedziane”⁴⁷.

⁴³ Tenże, *Przegląd przeglądów* (przyp. 41), s. 80.

⁴⁴ Przesmycki (przyp. 39), s. 69.

⁴⁵ Lack, *Jacek Malczewski* (przyp. 13), [b. p.]

⁴⁶ Tenże, *O malarstwie – o alegoriach* (przyp. 11), s. 423. Według Juszcaka, Malczewski jest „pierwszym i najczystszy reprezentantem symbolizmu w malarstwie polskim” (Juszcak [przyp. 11], s. 97). Nie nazwie Malczewskiego symbolistą Mieczysław Porębski, który, idąc m.in. śladem Lacka, alegorię i symbol uznaje za dwie równorzędne i przeciwstawne sobie figury stylistyczne (M. Porębski, *Tak zwana Młoda Polska*, w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 467).

⁴⁷ Lack, *Jacek Malczewski* (przyp. 13), [b. p.]. Najbliższy interpretacji Lacka był Miriam, który cenił Malczewskiego za nieuleganie modom i kierunkom, za nastrój i ekspresję, ale wytykał mu „dziwaczny konglomerat elementów twórczości” oraz suche, trywialne i pozbawione

Symbol jako przeciwieństwo alegorii ma więc charakter wieloznaczny, służy ponadto wyrażaniu jakości nie dających się przedstawić w inny sposób, jakości, które nie posiadają analogicznych określeń w systemie językowym. Artysta, jak pisze Jerzy Żuławski, może za pomocą symbolu „tworzyć nowe syntezy, odkrywać głębie duszy niejasne i jeszcze nie wypowiedziane, mówić (...) rzeczy, dla których w innej formie i innym języku wyrazu nie ma”⁴⁸. Taką trudną do unaocznienia i sprecyzowania jakością była dla symbolistów dusza, z natury swej nieokreślona, a więc, jak sądzili krytycy, możliwa do ogarnięcia jedynie za pomocą symbolu: „W duszy (...) wre ogromny ból życia, cała krwawa zamieć życia, zogniskowana w jednym punkcie, który staje się wszechświatem. To już nie jest jak cząstka duszy ludzkiej (...) – to wielka, jedyna Dusza, która wszystko w sobie objęła”⁴⁹.

„Dusza” – to jedno z najczęściej eksponowanych pojęć młodopolskiej krytyki. Uczynienie zeń naczelnego przedmiotu sztuki wynikało z powszechnych

grozy alegorie: „Malczewski jest przedziwnym pejzażystą, niestety sztafaż zawsze prawie psuje wrażenie. Gdziekolwiek są to nieusprawiedliwione i bezbarwne fauny, gdzie indziej znowu dziwnie naturalistyczni urlopnicy czy rekruci”. Także niektóre postacie mitologiczne i fantastyczne krytyk uznaje za „zbyt realistyczne i brzydkie” (Z. Przesmycki, *Salon Krywulta*, „Chimera” 1901, nr 1, s. 165). Zupełnie inaczej ocenia malarza St. Witkiewicz, dla którego jest on wielkim artystą, myślicielem i poetą, jego twórczość odbiera krytyk jako humanistyczną i patriotyczną, bo poświęconą człowiekowi, sprawie ojczyzny i niepodległości. Witkiewicz poza treścią ideową dostrzega też w dziełach Malczewskiego „doskonałość kształtu i oryginalny talent malarski” (St. Witkiewicz, *Jacek Malczewski*, „Krytyka” 1903, z. 2, s. 3). Inni krytycy tego okresu przede wszystkim zwracali uwagę na symbolikę „subiektywno-wizyjną” (Prokesch) prac Malczewskiego, „chimeryczne uogólnienia” (Jaroszyński). Cezary Jellenta tak podsumował swój wywód o Malczewskim: „Mieszanina treści myślowej, głębokiej, symbolicznej (...) łączy się z wybuchami czystej sztuki i czystej rozkoszy malarskiej” (C. Jellenta, *Jacek Malczewski*, w: tegoż, *Grający szczyt*, Kraków-Warszawa 1912, s. 116). Poglądy Lacka na tym tle przedstawiają się więc dość odmiennie od sądów współczesnych mu krytyków.

⁴⁸ J. Żuławski, *Znaczenie symbolizmu w sztuce*, w: tegoż, *Eseje*, oprac. J. Kreczmar, Warszawa 1966, s. 150. Krytycy młodopolscy nie są jednak w swym rozumieniu symbolu i alegorii do końca oryginalni – kontynuują w zasadzie jeden z nurtów XIX-wiecznej krytyki europejskiej, która już od czasów romantyzmu atakowała alegorię, zarzucając jej konwencjonalność i jednoznaczność, i wyraźnie przeciwstawiając symbolowi. William Butler Yeats pisał: „Symbolizm mówi rzeczy, których inną drogą równie doskonale nie dałoby się wyrazić, i – by go zrozumieć – potrzeba tylko instynktu właściwego; podczas gdy Alegoria mówi rzeczy, które wypowiedzieć się dają równie dobrze, a może i lepiej, na inne sposoby, i ona – by być zrozumianą – wymaga z kolei odpowiedniej wiedzy”. Podobnie poglądy znaleźć można u Vigie-Lecocq’a, Stefana Mallarmego czy Maurycego Maeterlincka (Zob. M. Poprzęcka, *O alegorii w 2 poł. XIX wieku*, w: *Sztuka 2 połowy XIX wieku*, Warszawa 1973, s. 251).

⁴⁹ Lack, *Przegląd przeglądów* (przyp. 27), s. 40. Sztuka odkrywająca nieświadome pokłady duszy nie ma jednak, jak pisze krytyk, „gardzić życiem uświadomionym, lecz wzbogacać je nową treścią”.

wówczas tendencji psychologizacyjnych, z myślenia o dziele w kategoriach ekspresji⁵⁰. Tak pojmowany utwór, pisze Michał Głowiński, „jest nierozdzielnie sprzęgnięty z autorem, w konsekwencji podmiot twórczy nie jest nigdy czynnikiem wobec tekstu zewnętrznym; mówiąc o dziele w sposób naturalny mówimy więc o jego twórcy, o autorskim podmiocie”⁵¹. Owa psychologiczna orientacja była odkryciem krytyki romantycznej, w Młodej Polsce stała się jednak niemal powszechną i skonwencjonalizowaną już metodą opisu dzieła, prowadzącą często do banalnych określeń, dowolnych spekulacji i domysłów. Jednak również wybitni krytycy, nawet ci bardziej ostrożni czy wręcz niechętni wobec ówczesnych trendów, jak Irzykowski czy Brzozowski, ulegali wpływowi krytyki psychologizacyjnej: „Każde dzieło sztuki jest symbolem, bo jest poza nim dusza jego twórcy i świat tej duszy”⁵². Przykładów psychologizmu w krytyce Lacka można znaleźć wiele, przede wszystkim w jego analizach dzieł literackich, głównie poetyckich. Jednak w jego koncepcji sztuki symbolicznej „dusza” oznacza raczej esencję twórczości, niż osobowość artysty: „Dusza, która wyłącza z siebie stopniowo wszelkie przypadkowe pierwiastki wszczepione w nią z zewnątrz, nie tkwiące w jej wiecznej, niezmiennej istocie, dochodzi wreszcie do tej nieskończonej idealnej linii granicznej, gdzie maleje do drobnego punktu i zarazem staje się olbrzymim odłamem, nie odłamem, lecz raczej całością duszy: sztuką”⁵³. Istota symbolu polegać więc miała nie tylko na przedstawieniu jakości trudnych do sprecyzowania, ale też tego co stałe, niezmienne. Symbolistą był, zdaniem Lacka, nie tyle malarz ukazujący obrazy własnego wnętrza⁵⁴, co syntezę „człowieka w ogóle”: „Tak tworzy prawdziwy artysta, jakim jest Weiss – jeden z nielicznych, jacy ogarniają życie jednym spojrzeniem i utrwala ją potężnym Słowem: linią, która jest

⁵⁰ Według Głowińskiego, ekspresywizm był niekwestionowanym czynnikiem unifikującym całą krytykę literacką epoki. Rozważania o dziele jako wyrazie duszy artysty obecne są zarówno w ogólnych dociekaniach krytyków, jak i przy okazji analiz konkretnych utworów. Mają miejsce zarówno w deklaracjach najbardziej pod tym względem radykalnych badaczy, jak i wśród krytyków raczej niechętnych formacji modernistycznej (Głowiński [przyp. 11], s. 33).

⁵¹ Tamże, s. 28.

⁵² St. Brzozowski, *Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe*, cyt. za: *Myśl teatralna Młodej Polski. Antologia*, red. I. Sławińska, Warszawa 1966, s. 91. Brzozowski, choć dostrzegał konwencjonalizm i manieryzm symbolizmu jako metody twórczej, nie odrzucał, podobnie jak Lack, samego symbolu.

⁵³ Lack, *Jerzy Karasek*, „Życie” 1899, nr 3, s. 52.

⁵⁴ Dzisiaj, idąc za podziałem dokonany przez Juszcza (Malarstwo polskie. Modernizm [przyp. 11], s. 15–16), nazwalibyśmy takiego malarza ekspresjonistą – termin ekspresjonizm pojawi się jednak w krytyce dopiero w 1917 roku. W tekstach Lacka, podobnie jak u pozostałych krytyków epoki, widać zaś wyraźny brak granicy między ekspresjonizmem a symbolizmem – są to jakby dwie odmiany sztuki symbolicznej.

najwznieślejzym symbolem wszelkiej syntezy lub dramatem, który jest taką samą linią, jak każda inna zmysłowa, realna, tzn. nakreślona”⁵⁵.

Symbol, według wykładni krytyka, był również odpowiednim środkiem ukazującym „wieczną obecność” przeszłości, pozwalał artyście interpretować historię, a poprzez nią wyrazić własną epokę, ducha jej czasu i miejsca. Warto bowiem podkreślić, że historii nie traktował Lack jako materiału archiwalnego, magazynu gotowych rekwizytów. Przeszłość pojmowana w jej symbolicznych znaczeniach pomagała, jego zdaniem, zrozumieć źródła współczesnych konfliktów, określić obecną sytuację narodu – jednym słowem odkrywać kształt rzeczywistości⁵⁶. Krytyk wyraźnie przeciwstawia sztukę historiografii – nie oznacza to, że neguje tę drugą, po prostu nie widzi dla niej miejsca w dziele sztuki, które ma być nie antykwaryczną kopią, lecz formą kreacji⁵⁷. Nie musi więc spełniać wymogów tzw. prawdy historycznej, tożsamej z wiernością wobec faktów. Autor ma bowiem prawo tworzyć własny wizerunek przeszłości, który będzie wizerunkiem prawdziwym, o ile spełni wymogi artystyczne. Jakie więc znaczenie może mieć przeszłość w dziele sztuki? Lack odpowiada wyraźnie – „znaczenie metafory, mówiącej odwieczną rzeczywistość, jaka tkwi pod nieruchomym gestem pozornej obecności innej”⁵⁸. Przeszłość jest „znaczeniem Obecności”. A więc, przenosząc się w czasy minione artysta może interpretować terażniejszość („cokolwiek istnieje, kryje w sobie dramaty minione”), odsłaniać źródła współczesnych procesów, objaśnić aktualną sytuację narodu. A nawet orzekać o przyszłości! Píše Lack: „Dostrzec znaczenie toczącego się obecnie zdarzenia, znaczy przenieść je w przeszłość, tam tkwią już gotowe wyrazy, obecność jest już wyrażona. (...) Dostrzec znaczenie toczącego się zdarzenia znaczy także przepowiedzieć z całą pewnością przyszłość, ta bowiem jest już dawno minioną przeszłością”⁵⁹.

Jak widzimy, w pracach Lacka znaleźć można wielopoziomowe rozumienie symbolu. Jest on narzędziem wyrażania się twórcy, bywa też traktowany jako rodzaj metafory, służącej artyście do przedstawiania wyższych idei⁶⁰. Niekiedy jednak rozszerza swoje znaczenie, stając się niemal synonimem po-

⁵⁵ Lack, *Przegląd przegladów*, „Życie” 1899, nr 6, s. 120.

⁵⁶ Rozumienie przeszłości w ujęciu Lacka zbiega się z teoriami Waltera Patera, którego pisma krytyk tłumaczył (E. Grabska, *Moderniści o sztuce*, Warszawa 1971, s. 21).

⁵⁷ „Nie chodzi o to, by życie było takie, jak je przedstawił artysta; jeśli tylko miał dość siły, żeby je takim uczynić, to ono jedynie jest prawdziwe” (Lack, *Dwa zasadnicze motywy muzyki Wyspiańskiego* [przyp. 13], s. 323).

⁵⁸ Lack, *O hipokryzji*, w: Lack (przyp. 11), s. 18 (pierwodruk „Nowe Słowo” 1902, nr 7).

⁵⁹ Tenże, *Bolesław Śmiały*, w: tamże, s. 47, (pierwodruk „Nowe Słowo” 1903, nr 10).

⁶⁰ Tylko taki sposób uobecniania idei w jakimkolwiek dziele sztuki Lack akceptował, odrzucał zaś bezpośredniość jej wyrażania – tak rozumiana idea była dlań tożsama z tendencją.

stulowanego przez krytyka modelu sztuki. Przypomnijmy raz jeszcze zdanie krytyka: „Symbolizm sięga początków twórczości artystycznej; sztuka prawdziwa jest zawsze symboliczna”⁶¹.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

Wspomnieliśmy we wstępie, że większość swych prac poświęcił Lack badaniom twórczości Wyspiańskiego. I choć jego działalność krytyczna, także w zakresie sztuk plastycznych, nie ograniczała się jedynie do analiz dzieł mistrza (Lack pisał m.in. o Malczewskim, Weissie, Rodinie, Klingerze i in.), to jednak zdecydowanie był to dlań artysta najistotniejszy. Nie można więc nie wspomnieć o tym, w jaki sposób odbierał Lack twórczość malarza, co przede wszystkim w jego pracach zasłużyło na uznanie i powodowało tak bezkrytyczny, wręcz apologetyczny osąd krytyka. Jednocześnie uwzględnienie tych aspektów pozwoli pokazać, w jaki sposób omówione powyżej zagadnienia teoretyczne znalazły swe uzasadnienie w praktyce krytycznej.

Wyspiański jest dla Lacka artystą dramatycznym. Istotę idei dramatycznej malarza widzi krytyk w umiejętności oddania tragedii za pomocą zwięzłych, skondensowanych form – twórca nie daje bowiem całego przebiegu wydarzeń, lecz jeden tylko, najbardziej znaczący moment, który staje się obrazem całości, który oddaje dramatyzm danej chwili i czasu. O witrażu przedstawiającym bł. Salomeę pisze, iż udało się tu artyście ukazać, za pomocą jednej postaci, cały dramat, który już się rozegrał, a więc moment, w którym księżna stała się wieczystą i świętą: „Nie ma tu scen z życia świętej, jest jeden moment stanowczy, ogarniający wszystkie inne. Postać tę można umieścić we wszystkich zdarzeniach z historii i z legendy. W kształcie utrwalonym przez artystę ukaże się we wszystkich, a raczej kształt ten pobudzi wyobraźnię do odtworzenia całego pasma jej życia: na tym polega malowanie charakteru”⁶².

Symbolizm w wykonaniu Wyspiańskiego rozumie Lack jako umiejętność syntetycznego przedstawiania – nie tyle nawet wydarzeń, co najważniejszych momentów, będących obrazem całego życia postaci. Artysta tworzy w ten sposób dzieło, które jawi się jako jednolita całość – nie ma tam elementów przypadkowych, każdy przedmiot – sądzi krytyk – łączy się nierozzerwalnie

⁶¹ Lack (przyp. 41), s. 80. Niemal identycznych sformułowań użył Zenon Przesmycki, pisząc: „Sztuka wielka, sztuka istotna, sztuka nieśmiertelna była i jest zawsze symboliczną” (Przesmycki, *Maurycy Maeterlinck, stanowisko jego w literaturze belgijskiej i powszechnej*, w: Przesmycki [przyp. 39], s. 305).

⁶² Lack, *Stanisław Wyspiański* (przyp. 13), [b. p.].

z całością do tego stopnia, że nie można go przenieść gdzie indziej, czy naśladować: „Kto patrzy na karton artystycznie, widzi figurę Wyspiańskiego, niewielką, zwinną w ruchach, rzecz można – zwięzłą, jak w granatowym tużurku stoi przed dwa razy od siebie wyższym kartonem, jak wyciąga kościstą dłoń o długich palcach i z pewnością wypisuje na białej płaszczyźnie to, co się w niej kryje. Widać od razu: ani jednej kreski ponad zamierzeniem, ani jednej kreski poza zamierzeniem”⁶³. Na tym, zdaniem Lacka, polega nowatorstwo „idei dekoracyjnej” Wyspiańskiego. Ujawnia się ona także w twórcach niefiguratywnych – np. w dekoracji sali świetlicowej Towarzystwa „Sztuka”, gdzie ornamentyka autorstwa malarza nie tylko idealnie koresponduje ze znajdującymi się tam obrazami, ale stanowi równorzędny wobec nich element wystawy – każdy człon tej dekoracji jest dokładnie przemyślany i podporządkowany jednej władczej myśli, wykluczającej jakikolwiek przypadek. Nie są to więc „wiejskie wystrzyganki” w rozmaitych kombinacjach – Wyspiański, choć zachował ich archaiczny charakter, stworzył przy tym rzecz zupełnie nową, monumentalną – „w jednym motywie rozwiniętym do bohaterskiego czynu ukazał całą przyrodę”⁶⁴. Zdaniem Lacka, nowatorstwo malarza nie polegało więc na rozbijaniu form czy rewolucyjności materiału, lecz na tym, że umiał „w granicach jednego materiału powiedzieć wszystko, co się ma do powiedzenia, że posiadał zdolność pojmowania rzeczy ogólnych w sposób konkretny”⁶⁵. Wielkość artysty widzi krytyk także w umiejętności stworzenia dzieła dokonanego, zamykającego daną epokę: „Wielki człowiek o tyle jest wielki, o ile umie wyzyskać wszystkie środki, które mu daje własna jego epoka. Wielki poeta o tyle jest wielki, o ile umie zebrać wszystkie środki ekspresji swej epoki i ustawić je pod kątem dramatycznym, jednolitym. O ile umie ująć rozproszone dążenia i wskazać im zadanie”⁶⁶.

Wyspiański był też dla Lacka twórcą, który, poprzez odkrycie nowych związków zdarzeniowych, nadawał właściwe znaczenie czasom minionym, który przeszłość uczynił monumentalną i posagową, udowadniając, że historia, a tym samym tzw. sztuka historyczna, nie dotyczy rzeczy minionych, ale dziejących się zawsze. Wspominaliśmy już o sposobie, w jaki krytyk interpre-

⁶³ Tenże, *Wyspiański (Fragmenty)* (przyp. 11), s. 289.

⁶⁴ Tenże, *Wystawa Jubileuszowa I* (przyp. 13), s. 345. Podobnie pisze o idei dekoracyjnej w twórczości Wyspiańskiego L. Rydel: „Otóż Wyspiański nigdy nie poprzestaje na *L'art gothique*. Obdarzony świetną i niewyczerpaną fantazją, skłonniejszy raczej do pewnej ekscentryczności niż rutyny, umie zawsze łączyć schematyczność, stanowiącą istotę sztuki dekoracyjnej – ze szczerym odczuciem i wiernym odtworzeniem motywów czerpanych wprost z przyrody” (L. Rydel, *Ze sztuki*, cyt. za: *Teksty o malarzach* [przyp. 13] s. 387).

⁶⁵ Lack, *Stanisław Wyspiański* (przyp. 13), [b. p.].

⁶⁶ Tenże, *O literaturze kobiecej*, „Nowe Słowo” 1903, s. 578.

tował obecność historii w dziele sztuki. Dotyczyło to w dużej mierze twórczości autora *Wesela*⁶⁷: „Wyspiański przeszłość tworzy według jej wzoru, to znaczy, że ta przeszłość, która jest u Wyspiańskiego, nigdy w rzeczywistości taką nie była, a jednak ta, która jest u Wyspiańskiego, jest prawdziwa”⁶⁸.

Analizując teksty Lacka, widzimy zbieżność jego poglądów z historiozofią estetyzującą⁶⁹ – zwłaszcza przy podkreślanej przezeń roli artysty jako siły napędowej historii. W przekonaniu krytyka sztuka jest zdolna wydobyć najistotniejsze rysy rzeczywistości, także rzeczywistości przeszłej, uchwycić wewnętrzne motywy działań postaci historycznych, ale też tworzyć nowe wartości i idee. Lack głosząc teorię „wiecznej obecności”, odrzuca jednak ideę ewolucji w dziejach – idzie więc nieco w innym kierunku niż wspomniane teorie, które nacisk kładły na ruch, zmienność rozwoju dziejowego. Prawa nieruchomości, jak słusznie zauważył Głowala, nie odnosi Lack jednak do sztuki⁷⁰. Sztuka może, jego zdaniem, tworzyć ideały tylko na miarę swoich czasów, dlatego też Homer czy Szekspir nie mogli być w swej epoce lepszymi niż byli, co jednak nie przeszkadza uznawać ich za wielkich artystów – nowe piękno nie musi bowiem wykluczać czy negować dawnego. Lack mimo to dopuszcza istnienie kresu owego „pochodu artystycznego” – dzieje się tak, gdy uwieńczy je dzieło doskonałe, będące ucieleśnieniem piękna absolutnego. Takim

⁶⁷ Nie tylko dzieł malarskich, ale też dramatów historycznych i „mitologicznych” – mit jest bowiem w teorii Lacka swoiście rozumianą historią, utrwaloną przez świadomość społeczną i, jak historia, funkcjonuje w dziejach poprzez swój związek z teraźniejszością.

⁶⁸ Lack, *Dwa zasadnicze motywy muzyki Wyspiańskiego* (przyp. 13), s. 256.

⁶⁹ Zdaniem Kuderowicza, historiozofia estetyzująca naczelną rolę przypisuje rozwojowi sztuki i kultury artystycznej. Odrzuca finalizm historyczny i wszelkie koncepcje celowości dziejów. Szczególną rolę przypisuje się tu jednostce, a zwłaszcza artyście jako inicjatorowi przemian, który jest naczelnym podmiotem historii, a dla niektórych (Przybyszewski) jedynym zdolnym do autentycznego poznania historii. Jednak w przeciwieństwie do heroizmu historycznego, historiozofia estetyzująca szuka uniwersalnego, absolutnego wzorca artystycznego, który sytuje się ponad historycznym modelem sztuki. Odrzuca postęp historyczny i możliwość stopniowego doskonalenia się człowieka i społeczeństwa. Pociąga to za sobą kwestionowanie jakichkolwiek periodyzacji, wyodrębniania epok itp. Zdaniem Przybyszewskiego, którego Kuderowicz wymienia jako przedstawiciela tej historiozofii (obok Żuławskiego i Matuszewskiego), historia to jednolity strumień, który nie poddaje się schematycznym zabiegom. W historii nie ma więc miejsca na przerwy, istnieje zaś ciągły ruch i zmienność – stąd mówienie o okresach jest zabiegiem fałszywym, narzuconym, nadto prowadzącym do hierarchizacji epok. Mniej radykalny Matuszewski, kontynuując rozważania Vico twierdził zaś, że choć pojawiają się nowe epoki, które powstają dzięki wybitnym, wyprzedzającym swój czas twórcom, to jednak nie może być mowy o całkowitej zmienności, formy nowe nie niszczą bowiem zupełnie poprzednich, lecz przynajmniej częściowo je kontynuują (Z. Kuderowicz, *Artyści i historia. Koncepcje historiozoficzne polskiego modernizmu*, Wrocław 1980, s. 24–38).

⁷⁰ Głowala 1980 (przyp. 11), s. 22.

dokonaniem była dlań sztuka Wyspiańskiego. W przypadku bowiem jednostek genialnych, jak autor *Wesela*, nie ma mowy o ewolucji – „działają oni tak, jakby nigdy nie zaczynali, jakby zawsze (...) byli w trakcie roboty zaczętej”⁷¹.

Dlatego też w koncepcji krytyka tylko umysł twórczy, przytomny (a więc odznaczający się potęgą artystyczną) jest w stanie chwycić historyczne znaczenie chwili, odkrywać w niej to, co jest wieczne i niezmienne. Lack przeciwstawia takiego artystę umysłem śpiącym i niewolniczym – ci bowiem czują na sobie ciężar przeszłości, „która już tyle dokonała” – i kontynuują ją mimo wszystko, ale ograniczeni przez formy i konwencje. A ponieważ śpią, przeszłość dla nich też jest martwa i śpiąca, jest tylko „grobem, rzeczą dawno minioną, niejasnym wspomnieniem, (...) ucieczką od niepięknej rzeczywistości”⁷². Umysł wolny zaś to w definicji krytyka umysł żyjący chwilą – „w nim jest cała przeszłość”. Nie ma więc znaczenia, z jak odległych czasów czerpie, chodzi o to, by w nich znalazł swój czas, swoją myśl, samego siebie: „Bo dla człowieka żyjącego i twórczego żadna epoka nie minęła, każda jest w tej chwili – kostium jest przypadkowy, jest konieczny jako znak, ślad po ludziach, ale naprawdę liczy się rzeczywistość”⁷³. Takim artystą był dla Lacka niewątpliwie Wyspiański. Jednak podobną właściwość przyznawał on każdej prawdziwej sztuce – która jako jedyna potrafi ową wieczną obecność ukazać, która jest „ostatnią konsekwencją życia”⁷⁴.

Artysta, który kreuje własną wizję przeszłości nie ucieka, zdaniem krytyka, od historii – nie zmienia bowiem samych wydarzeń, lecz jedynie tor ich przebiegu, zmienia ich znaczenie. Dokonuje wyborów określonych przez teraźniejszość, przez wizję historii tkwiącą w świadomości społecznej, a tym samym tworzy wizję własną, podobną, choć o innym ładunku emocjonalnym, bardziej syntetyczną, która w ten sposób przenika na nowo do świadomości zbiorowej⁷⁵. Tym Lack tłumaczy wizerunek Kazimierza Wielkiego na projekcie witraża do katedry na Wawelu – którego malarz przedstawił w postaci szkieletu naturalnej wielkości, w koronie i płaszczu królewskim. Wyspiański, pisze krytyk, chciał tu utrwalić znaczenie historycznej chwili, jaką było odnalezienie zwłok króla: „Tę chwilę (...) przedstawił artysta na kartonie. Miast iść na pola odpoczynku i błogiego zapomnienia zaczerpnąć wody, król wydzie-

⁷¹ Lack, *Wyspiański (Fragmenty)*, w: Lack (przyp. 11), s. 299–300.

⁷² Tenże, *Dwa zasadnicze motywy muzyki Wyspiańskiego* w: Lack (przyp. 11), s. 255.

⁷³ Tamże, s. 256.

⁷⁴ Lack uważał, że życie nie kończy się śmiercią, lecz dziełem sztuki. Bo każde życie jest nieskończone, do końca niezrealizowane. Dopiero sztuka może je ostatecznie zamknąć (Lack [przyp. 72], s. 318).

⁷⁵ W koncepcji sztuki, która swą wizją historii wpływa na kształtowanie świadomości społecznej, widać znaczny wpływ teorii Hipolita Taine’a.

ra się Śmierci i staje w groźnym majestacie przed ludem zebrany na drugi jego pogrzeb, żeby znowu, Duch, na jego czele stanął. Postać króla wyniosła i dumna, bolesna i tkliwa, panuje grozą nad otoczeniem. W tych kształtach śmierci czuć, fizycznie wprost, nieśmiertelność. W tej postaci król żyć odtąd będzie w pamięci powszechnej”⁷⁶. Wyspiański często maluje postaci w chwili ich śmierci – jednak, jak sądzi Lack, śmierć owa jest jednocześnie chwilą przejścia do nieśmiertelności. Dzięki artyście postaci urastają bowiem do wieczystych rozmiarów – „w kształcie utrwalonym przez malarza wiecznie są obecne”.

W interpretacjach historycznych i mitycznych dzieł Wyspiańskiego krytyk wielokrotnie posługuje się kategorią gruntu – dla oznaczenia miejsca, na którym powstają dane wydarzenia: „U Wyspiańskiego pojęcie terenu i sceny jest jedno (...) Poeta nie szuka dla swych pomysłów dekoracji, sztafażu, lecz pomysły razem z gruntem przychodzi, na nim wyrastają. Takie zatem chwile łączą się z czasem mocą wstrząśnienia. Poetycką wyobraźnię uderza to miejsce właśnie swą dramatycznością, tym, że coś się tu stało i dzieje ciągle, co ma w historii czy legendzie, czy nawet w pejzażu kształty wyraźne, ludzkie, związane z tym miejscem na zawsze, może wieczyste. Skutkiem czego te zdarzenia odległe jawią się w widzeniu jako obecne”⁷⁷. Krajobraz według Lacka uzasadnia historię czy legendę, czyniąc ją łącznikiem między przeszłością a teraźniejszością. Wszelkie pomniki architektury i kształty przyrody wpływają bowiem na zdarzenia, tak jak i one wypływają ze zdarzeń. To jego zdaniem tłumaczy, dlaczego na ilustracjach artysty do *Iliady* Achilles nie jest kopią bohatera Homerowego, lecz typem ludowym polskim – nie został bowiem „przeszczepiony na inny grunt, lecz wyrósł z własnego gruntu”⁷⁸. Achilles Wyspiańskiego nie jest więc istotą oderwaną, kategorią bohatera – w opinii Lacka jest Achillesem rzeczywistym, prawdziwym. Osiągnął to malarz, łącząc odczucie dawnej epoki z własną kulturą – a w szczególności z kulturą ludową⁷⁹. W przekonaniu krytyka to wśród ludu przetrwały najsilniej relikty

⁷⁶ Lack, *O malarskich dziełach Wyspiańskiego*, w: Lack (przyp. 11), s. 165.

⁷⁷ Tamże, s. 135.

⁷⁸ Lack, *Stanisław Wyspiański* (przyp. 13), [b. p.]. Podobne zabiegi dostrzega Lack w dramatach Wyspiańskiego, zwłaszcza poruszających wątki mitologiczne – między innymi w *Akropolis*, gdzie terenem wydarzeń jest katedra wawelska.

⁷⁹ Widać tu dużą zbieżność poglądów krytyka z teorią strukturalistyczną mitu. Claude Levi-Strauss pisał: „Mit odnosi się zawsze do zdarzeń minionych (...) Ale istotna wartość przyznawana mitowi pochodzi stąd, że zdarzenie, traktowane jako rozwijające się w pewnym momencie czasu, formuje strukturę permanentną. Odnosi się ona jednocześnie do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości” (C. Levi-Strauss, *Struktura mitów*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 4, s. 246). Nie można też zapominać w tym momencie o teorii Nietzschego, która odegrała

zamierzchłych czasów, w których tkwią korzenie legend: „te zaś czasy istnieją i dzisiaj wśród tych warstw ludowych, które wiekami nietknięte naturę dawną zachowały”⁸⁰.

ZAGADNIENIA FORMALNE

W swoich analizach dzieł malarskich Lack wiele uwagi poświęca barwie, światłu oraz linii – a więc temu, co składa się na tzw. kompozycję obrazu: „Kolor w malarstwie jest rzeczą główną”, stwierdza krytyk. A ponieważ sztuka jest dlań tworem indywidualnym, nie mającym związku z rzeczywistością, a jej jedynym kryterium jest artyzm, nic więc dziwnego, że także kolor w obrazie nie powinien być odbiciem barw postrzeganych w naturze, lecz przede wszystkim wyrazem indywidualnego stylu artysty. Lack krytykuje pejzaże Mehoffera za ich zbyt wystudiowanie, zbyt wierną „prawdzie” rzeczywistości. Jednym z zadań, jakie przyznaje barwie, jest wyrażanie emocji, tworzenie nastroju⁸¹: „Zestawienie kolorów na obrazach Malczewskiego działa uczuciowo, wytwarza atmosferę przygnębienia, fatalizmu, która ciąży na krajobrazie i figurach rzeczywistych, kieruje ich krokami”⁸². Innym razem pisze Lack: „Portret starszego mężczyzny ma atmosferę nieco zgryźliwego spokoju, połączenie białego z czarnym działa tu jak szary dzień jesienny”⁸³. Dużo większą rangę przyznaje jednak krytyk barwie, gdy nie jest ona tylko czynnikiem psychicznym, wyrazem nastroju poety, ale elementem spajającym dzieło, nadającym mu jednolity ton. By przedstawić człowieka w pełni, obraz funkcjonować musi jako barwna całość. Stąd tak wielkie znaczenie koloru dostrzega Lack w portretach – jego rola polega wówczas na określeniu charakteru danej osoby, stworzeniu atmosfery, formy dramatycznej – dzieje się tak, gdy malarz, miast oddawać wibracje kolorów, redukuje barwy do kil-

ogromną rolę w nowoczesnej interpretacji mitu: „Gdy mówimy o Grekach, mówimy jednocześnie o dziś i wczoraj, ich historia jest zwierciadłem, które odbija coś, czego w zwierciadle nie ma. Korzystamy ze swobody mówienia o nich, żebyśmy mogli milczeć o innych – żeby oni sami mogli rozmyślającemu czytelnikowi coś szepnąć do ucha. W ten sposób Grecy ułatwiają człowiekowi nowoczesnemu komunikowanie niejednej rzeczy trudnej i niebezpiecznej do zakomunikowania” (F. Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień*, Warszawa 1909, s. 130–131).

⁸⁰ Lack, *O malarskich dziełach Wyspiańskiego* (przyp. 13), s. 163. Przekonania Lacka zbiegają się z poglądami XIX-wiecznej etnografii.

⁸¹ Lack jest tu bliski Struvemu i jego teorii koloru jako czynnika wyrazu i przekazu wykraczającego poza czysto optyczne doświadczenie.

⁸² Lack, *Jacek Malczewski* (przyp. 13), [b. p.].

⁸³ Tenże, *O malarskich dziełach Wyspiańskiego* (przyp. 13), s. 164.

ku zasadniczych tonów i wyraźnie określa je linią – tym, jak sądzi Lack, „najwznioślejszym symbolem wszelkiej syntezy”: „Bez konturu rzecz nie istnieje samodzielnie, indywidualnie, a to jest niezmiennie prawo sztuki. (...) U kolorysty rzecz może być jedynie stopniem w gradacji kolorów, odcieniem, natężeniem światła (...) Kolorysta maluje przede wszystkim siebie (...) i dlatego nigdy jeszcze kolorysta nie namalował portretu”⁸⁴. Dla Lacka nie istnieje spór o prymat koloru nad linią – oba te czynniki uznaje za niezwykle ważne komponenty, nie traktuje ich jednak jako wyłącznie elementów formalnych, które mogą być gwarantem jakości dzieła. Obraz, zdaniem krytyka, może być dobrze namalowany i skomponowany, a mimo to nie być kompozycją. Synonimem tejże jest bowiem dzieło całkowite, które nie nasuwa żadnych porównań z naturą – wszystko jest w nim tak ściśle określone, że „można w obraz wejść, ale wyjść poza obraz nie można”: „Rzecz domaga się wówczas realizacji nie innej, jak właśnie ta, którą widać. Wówczas bowiem rzecz stwarza sobie sama formę”⁸⁵.

POGLĄDY METAKRYTYCZNE STANISŁAWA LACKA

Potrzeba refleksji nad założeniami i metodą krytyki pojawiła się wraz z uznaniem działalności krytycznej za autonomiczną, niezależną dziedzinę, a więc od czasów pozytywizmu – w czym nie małą rolę odegrały pisma Hipolita Taine’a. Na szerszą skalę wątek metakrytyczny podjęła jednak Młoda Polska, która uczyniła zeń nieodzowny komponent krytyki literackiej. Nie ma chyba racji Dariusz Skórczewski, piszący o braku świadomości meta-meta-krytycznej badaczy, o pragmatycznym raczej charakterze ówczesnych sporów⁸⁶. Prawdą jest, iż młodopolscy krytycy nie mieli oparcia w teorii literatury – bo tej, jako odrębnej dziedziny jeszcze wówczas nie było – były jednak jej podwaliny, czego dowodem choćby prace Ortwina, Irzykowskiego czy właśnie Lacka – potwierdzające istnienie w owym czasie znacznej świadomości językowej⁸⁷. Nie można jednak nie przyznać badaczowi racji w kwestii braku konsekwencji głoszonych teorii, a także niewielkiej skuteczności ich

⁸⁴ Tamże, s. 162.

⁸⁵ Lack, *Wystawa Jubileuszowa II* (przyp. 13), s. 445.

⁸⁶ D. Skórczewski, *Spory o krytykę literacką w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kraków 2002, s. 12.

⁸⁷ Pierwszym, który zaprzeczył obiegowej opinii o braku samoświadomości krytyków Młodej Polski, był Ryszard Nycz (*Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997), jego stanowisko popiera też Michał Głowiński (przyp. 11).

praktycznej realizacji – co jednak jest zjawiskiem częstym nie tylko w odniesieniu do młodopolskich krytyków. Jak pisze Wojciech Głowala, działanie metakrytyczne jest rodzajem marzenia istniejącego nieco obok praktyki, jest rodzajem uświadomionej mitologii krytyki i literatury⁸⁸.

W pracach Stanisława Lacka sformułowań dotyczących jego własnej profesji, jej celów i metody, znaleźć można niewiele – wynikało to być może z niechęci badacza wobec racjonalizowania refleksji o krytyce, wobec wszelkiej teorii, która, jak twierdził „zbyt kruchym jest fundamentem”. Mimo tych zastrzeżeń, problemom metakrytycznym poświęcił on kilka tekstów i są to uwagi znaczące, nierzadko podejmujące dyskurs z popularnymi wówczas opiniami.

Wspólną cechą wystąpień krytyków, zwłaszcza około roku 1900, były głosy podkreślające konieczność oddzielenia krytyki od nauki i uznania jej za odrębną dziedzinę twórczości artystycznej. Eksperta miał zastąpić krytyk–artysta. Stąd analizy „fachowców” – obiektywne, powołujące się na dokonania nauki i od niej czerpiące metody badawcze, Cezary Jellenta uznał wręcz za scholastykę. Lack nie był w tej materii aż tak bezwzględny – docenił bowiem osiągnięcia Taine’a – co więcej, stawiał je ponad dokonaniem krytyki estetycznej jako tej, która pomija twórcę na rzecz szukania w dziełach absolutnego piękna⁸⁹: „Z roztrząsania dzieła sztuki, którym zajmowała się krytyka estetyczna, Taine przeszedł do tego, co przez tamte było pomijanym: do indywidualium”⁹⁰. Jednak krytyka naukowa – jak ją Lack nazywa – powołująca się na teorię ewolucji, rasy i środowiska, nie dokonała pełnej rehabilitacji jednostki: „Impuls jednostki nie wchodził w rachubę, lecz raczej redukowany był z ogólnego stanu umysłów danej epoki. Indywidualne źródło artyzmu jeszcze tkwiło w ogóle, było podporządkowane ogółowemu”⁹¹. Lack postuluje więc model krytyki, której przedmiotem jest nie tyle sam artefakt, co dzieło powiązane nierozzerwalnym węzłem z jego twórcą. Zadaniem badającego jest więc dotrzeć do emocji artystycznej, która spłodziła dzieło, do owego wewnętrznego impulsu, „co do tworzenia zniewala, niezależnie od tego, co się na zewnątrz dzieje”. Takie nastawienie wobec sztuki zdawało się wykluczać możliwość obiektywnego wyводу, który krytykom kojarzył się właśnie z fachową, przedmiotową analizą. Stąd coraz częściej pojawiały się wówczas głosy wołające o subiektywizm w krytyce, będące konsekwencją uznania jej za dziedzinę nie tyle zajmującą się sztuką, co samą sztukę. W batalii o nową kry-

⁸⁸ Głowala 1985 (przyp. 11), s. 6.

⁸⁹ Do odrzucenia modelu krytyki, która skupia się jedynie na analizie formy dzieła, dążąc do wtłoczenia go w „bezdenną formę absolutu”, doprowadziło Lacka przekonanie o relatywności wszelkich wartości estetycznych (Lack, *Krytyka – bojkot – impresja*, w: Lack [przyp.13], s. 308).

⁹⁰ Tamże, s. 308.

⁹¹ Tamże, s. 309.

tykę dużą rolę odegrały pisma Ignacego Matuszewskiego. Podstawą krytyki, zdaniem tego badacza, jest podmiotowa wrażliwość na piękno, która reaguje na bodźce estetyczne i po analizie swych wrażeń wypowiada je w sposób indywidualny⁹². Matuszewski oddziela jednak subiektywizm od luźnych improwizacji na temat danego dzieła, które, jak twierdzi, mogą mieć wartość artystyczną, ale krytyką nie są⁹³. Za subiektywne uznaje zaś prace Stanisława Witkiewicza, mimo iż krytyk ten od podobnego sposobu pisania wyraźnie się odcinał, sądząc, iż w prawdziwej krytyce nie ma miejsca na subiektywizm, gdyż jest ona „zastosowaniem praktycznym naukowej teorii sztuki”, jest „sumieniem artysty, samowiedzą sztuki”⁹⁴. Matuszewski jednak rozumie ów termin dość specyficznym⁹⁵ – oddziela bowiem krytyka doktrynera, który wypowiada swe sądy zupełnie dowolnie, od krytyka indywidualnego, który jest dopiero właściwym subiektywistą⁹⁶. Subiektywizm jest więc w teorii Matuszewskiego tożsamy z indywidualizmem. Zupełnie inaczej wspomniane kwestie rozumiał St. Lack – także zwolennik uznania krytyka pełnoprawnym artystą. W pojęciu naszego badacza indywidualizm nie wyklucza wcale obiektywizmu, ale jest tak samo uprawniony jak subiektywizm. Różnica między subiektywizmem a obiektywizmem leży bowiem w stosunku twórcy wobec świata, w którym żyje: „Artysta subiektywny tonie całym swym jestestwem w życiu, artysta subiektywny znaczy: więcej rozkoszy, więcej cierpienia, więcej głębi bezpośredniej. Twórczość takiego artysty, jego indywidualność, jest odśrodkowa; tworzy on syntezę kosmiczną z własnego wnętrza, skąd wylewają się one rozległymi strumieniami i ogarniają sobą wszystko, co wokół się znajduje. I jest on centrum, z którego wychodzą promienie. Artysta obiektywny z dala stoi od życia, patrzy za nim z tęskną zadumą, pragnie utonąć w tym wirze, ale stoi mu na przeszkodzie mózg, który odcina go od wszelkich rdzeniów życia. Jego indywidualność jest dośrodkowa, jest punktem zbieżnym wszystkich promieni, które w nim skupiają się po przejściu przez niszczącą analizę. Ale i w tym artyście jest subiektywizm, odmienny jednak, bo właśnie ta niezdolność do życia bezpośredniego, właściwego staje się dlań twórcą nowego życia, nowej formy życia, zupełnie odrębnej”⁹⁷. Takie rozumienie pojęć odno-

⁹² I. Matuszewski, *Subiektywizm w krytyce*, w: tegoż, *O sztuce i krytyce*, oprac. S. Sandler, Warszawa 1965.

⁹³ Do takich krytyków zaliczał Matuszewski m.in. Przybyszewskiego.

⁹⁴ Cyt. za: S. Sandler, wstęp do: Matuszewski (przyp. 92), s. 23.

⁹⁵ Zdaniem Feldmana np. każdy krytyk, który jest człowiekiem czującym, musi być subiektywny; emocjonalny odbiór dzieła podkreśla też inny zwolennik krytyki podmiotowej – Cezary Jellenta (Patrz: Głowała 1985 [przyp.11], s. 111, 114).

⁹⁶ Matuszewski, *Stanisław Witkiewicz i krytyka subiektywna*, w: *Matuszewski* [przyp. 92].

⁹⁷ Lack, *Przegląd przegladów*, „Życie” 1899, nr 11, s. 222.

sił Lack także do krytyki literackiej, która, tworzona wszak przez artystę, miała być indywidualna, lecz przy tym ani subiektywna, ani obiektywna. Ze względu na płynność wspomnianych terminów krytyk wolał unikać ich stosowania, w zamian proponując nazwę, która będzie w sobie mieścić obie cechy. Modelem postulowanym przez Lacka miała być bowiem krytyka symboliczna, „będąca odłamem sztuki, również symbolicznej”⁹⁸. Piszący o sztuce ma więc za zadanie „stworzyć syntezę indywidualności omawianego artysty i złączyć go z wszechnością, a przede wszystkim z jego odwiecznym typem. (...) W ten sposób indywidualność artysty staje się chwilą, momentem, który pod ręką drugiego artysty wzrasta do znaczenia symbolu. I krytyka ta (...) jest tak samo «sztuką dla sztuki» i jest tak samo twórczą (niestety bardzo tylko wyjątkowo!)”⁹⁹. Krytyk ma więc nie tyle stworzyć syntetyczną analizę danego dzieła, co wniknąć w specyfikę, odrębność danego artysty. By to było możliwe, konieczna jest jednak odpowiednia postawa badającego. Wspominaliśmy już o empatycznym stosunku Lacka wobec omawianych dzieł – przede wszystkim twórczości Wyspiańskiego. Taka sytuacja ma miejsce jednak nie tylko w praktyce krytycznej, ale też w głoszonej przezeń teorii. Wówczas bowiem, gdy mówi Lack o konieczności zejścia do źródeł „zapładniających” dzieło, nie postuluje krytyki impresjonistycznej, lecz daje dowód właśnie empatii, która poprzez utożsamienie z dziełem próbuje dotrzeć do jego najgłębszej istoty. Powodem licznych nieporozumień był tekst *Krytyka – bojkot – impresja*, w którym, powołując się na Anatola France’a Lack wprost nazwie nowy model krytyki „sztuką czyli impresją”. Większość badaczy powyższe uwagi uznała za dowód krótkiej, bo porzuconej już w następnym roku, fazy impresjonistycznej w twórczości krytyka¹⁰⁰. Naszym zdaniem jest to sąd pochopny i nie do końca słuszny. Nazwanie krytyki impresją czy nawet powołanie się na czołowego badacza tego kierunku, nie jest chyba wystarczającym argumentem¹⁰¹. Według Michała Głowińskiego, impresjonizm w krytyce wyróżnia się antyscjentyzmem, odejściem od badania obiektywnego, a także zbliżeniem krytyka raczej do artysty niż naukowca. Tekst Lacka istotnie od-

⁹⁸ Tamże, s. 222.

⁹⁹ Tamże, s. 222. Do takich twórczych krytyków zalicza on m.in. Remy de Gourmonta i A. Symonsa.

¹⁰⁰ Piszą o tym Głowała, Juszcak, Makowiecki, ale także badacze współcześni Lackowi, jak Pazurkiewicz czy Feldman. M. Kitowska-Łysiak termin ten, zupełnie niesłusznie, odniosła do całej działalności krytycznej Lacka: „dorobek Lacka należy do okresu Młodej Polski, a na kartach niniejszego omówienia występuje on jako realizator postulatów krytyki impresjonistycznej” (Kitowska-Łysiak [przyp. 11], s. 11)

¹⁰¹ Tym bardziej, że obiegowe terminy nie zawsze zgadzały się ze znaczeniem nadanym im przez krytyka. Będziemy o tym pisać szerzej w dalszej części tekstu.

rzuca „fachowość”, nie neguje jednak znaczenia samej nauki – przeciwnie, docenia jej wkład w rozwój całego piśmiennictwa. Co więcej, uznanie krytyki za sztukę, a więc rodzaj indywidualnej twórczości, było powszechne także wśród krytyków dalekich od impresjonizmu, że wspomnimy tylko nazwisko Ignacego Matuszewskiego. Dowodzi nadto Głowiński, iż „krytyk impresjonista nie próbuje nawet przekonać czytelnika, że to, co pisze ma jakieś uzasadnienie w założeniach teoretycznych czy w jakiejś jednoznacznie przyjętej aksjologii, że opiera się na choćby w przybliżeniu sprecyzowanych kryteriach. Więcej, uzasadnienia takie programowo odrzuca, chce bowiem zapisać to wyłączenie, jak widzi daną twórczość i czym ona jest dla niego”¹⁰². Jest to więc narracja utrzymana w pierwszej osobie, podmiot krytyczny nie tai subiektywności przekonań, stawia siebie ponad artystą, nie dba o logiczność i przejrzystość swoich wywodów, a nawet o konsekwencje – skutkiem tego jego dyskurs charakteryzuje się fragmentarycznością, otwartą, luźną budową, od wątku do wątku – bez jakichkolwiek uzasadnień¹⁰³. Badacze wskazywali na poetyckość początkowych akapitów tekstu Lacka, które miały być dodatkowym dowodem na rzecz jego impresjonistycznego charakteru. Istotnie, jest to dość specyficzny wstęp – krytyk dzieli się z odbiorcą wrażeniem, jakiego doznał, widząc niezwyklej urody kwiat, nie potrafi jednak podać przyczyny owego zachwyty. Podobne doznania przenosi dalej na grunt sztuki, dochodząc do wniosku, że w kwestii wartości estetycznych także brak jest jakichkolwiek kryteriów. Ów wywód, choć daleki od dowodzenia naukowego, nie pojawił się jednak przypadkiem – stanowi wstęp do dalszych rozważań. Ponadto, gdy Lack nazywa krytykę impresją, nie chodzi mu o to, by oddawała ona „subiektywne opowieści wrażeń estetycznych” odbiorcy, lecz by dotarła do tego, co ukryte, a więc, jego zdaniem, najważniejsze w dziele. Oto jak Głowiński opisuje różnice między obiema postawami: „Krytyk impresjonista przywołuje dzieło do siebie, opowiada, co mu w duszy gra, gdy obcuje z dziełem; krytyk, którego punktem wyjścia jest empatia nie mówi bezpośrednio o sobie, ale sam schodzi do dzieła, zapuszcza się w jego głębie, szuka duszy twórcy w tym, co ukryte najgłębiej”¹⁰⁴. Tak więc, nawet jeśli uznamy, że ów poetycki wstęp, jak i przekonanie o braku jasnych kryteriów piękna zbliża Lacka do krytyków impresjonistycznych, to jednak to, co w tym tekście jest najistotniejsze, postulat schodzenia do najgłębszych pokładów duszy artysty, szukania źródeł twórczości, nie pozwala jednoznacznie uznać go za dowód fazy impresjonistycz-

¹⁰² Głowiński (przyp. 11), s. 67.

¹⁰³ Krytykiem impresjonistą w pełnym tego słowa znaczeniu jest Antoni Potocki, przeciwnik wszelkiej metodyczności, w pojęciu którego działalność krytyczna ma być jedynie „spowiedzią z wrażeń i refleksji” (A. Potocki, *Szkice i wrażenia literackie*, Lwów 1903).

¹⁰⁴ Głowiński (przyp. 11) s. 81.

nej. Tym bardziej, że podobne poglądy pojawią się też w innych jego tekstach – wielokrotnie, o czym już wspominaliśmy, będzie Lack wskazywał na znaczenie emocji artystycznej, a więc owego nastroju zapładniającego dzieło. W późniejszych pracach jeszcze wyraźniej zaakcentuje nieprzypadkowy charakter odbioru: „Dzieło w pełni harmonijne, a więc takie, w którym wszelkie kształty i barwy ukażą się widzowi jako konieczne i niezbędne, zabija indywidualnego widza, zamieniając go w twórcę, dla którego dany utwór staje się taką samą jak dla artysty, koniecznością fatalną. Nie ma więc mowy o subiektywnym odczuwaniu lub upodobaniu, lecz o zejściu do odwiecznych źródeł, gdzie wyrównują się wszelkie różnice”¹⁰⁵.

Nieco inne zadanie krytyce wyznaczył Lack w tekście z roku 1905, gdzie, polemizując z Wilhelmem Feldmanem, napisał: „Celem krytyka jest stwierdzać postęp i ciągłość idei i rozmaite sposoby ich wyrażania”. Tu akcent pada przede wszystkim na poznawcze aspekty krytyki, Lack przestrzega przed zbytnim psychologizowaniem na temat tajemnic duszy ludzkiej – co pozwoli „logicznie wysnuć bieg idei i śledzić jej życie w najdrobniejszych wiązadłach konstrukcyjnych”¹⁰⁶. Czy więc postulat odejścia od psychologizowania jest jednoznaczny z odrzuceniem dawnych poglądów, a tym samym stanowi dowód ewoluowania poglądów krytyka? Niekoniecznie. W jego praktyce krytycznej zauważyć można bowiem podobne tendencje: z jednej strony niemożność odcięcia się od ekspresyjnego traktowania dzieła, z drugiej zaś dążenie do szukania w nim jakości stałych, niezmiennych, które stanowiłyby nie tylko syntezę własnego wnętrza artysty, ale syntezę „człowieka w ogóle”. Nie da się więc w twórczości krytycznej Lacka wyznaczyć wyraźnych momentów ewolucji¹⁰⁷ – mamy tu raczej ścieranie się kilku dążeń, niekiedy sprzecznych ze sobą – trudno jednak mówić o zamkniętym i w pełni dojrzałym systemie myślowym w przypadku krytyka, którego poglądy krystalizowały się w czasie zaledwie dziesięciu lat. Jednak brak konsekwencji wygłaszanych sądów zna-

¹⁰⁵ Lack, *Z powodu III Wystawy „Sztuki”* (przyp. 13), s. 246.

¹⁰⁶ Tenże, *Luźne uwagi o krytyce literackiej*, w: Lack (przyp.11), s. 321.

¹⁰⁷ Choć taką tendencję widać u piszących o Lacku, którzy zgodnie wyróżniają trzy fazy jego krytycznej twórczości: pierwsza, bardzo krótka – impresjonistyczna, następna – symboliczno-syntetyczna, najbardziej zawiła, w której, jak pisze Feldman, analizuje Lack dzieła według Platońskiej idei piękna – jego prace noszą wówczas „ślady silnych zmagania duchowych umysłu, który stara się drogą czystej dedukcji dojść do dna swych zagadnień” (W. Feldman, *Stanisław Lack, Wspomnienie*, „Krytyka” 1909, z. 2, s. 150). I wreszcie ostatnia faza, od końca roku 1908, charakteryzująca się prostszą, jaśniejszą, bardziej poetycką formą, bardziej przenikliwą analizą – widać wówczas „uspokojenie, zrównoważenie myśli, która doszła do pełni rozwoju i samowiedzy”. Podobny podział zachowuje Palowski, autor biogramu Lacka (F. Palowski, *Lack Stanisław*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 16, Wrocław 1971, s. 404–405), bez komentarza przytacza go też W. Głowala.

mionuje niemal wszystkich badaczy epoki, na których tle myśli Lacka układają się, mimo wszystko, w dość zwarty system teoretyczny.

SPOSÓB KSZTAŁTOWANIA TEKSTÓW; TERMINOLOGIA

Do tej pory zajmowaliśmy się krytyką rozumianą jako proces formułowania sądów o dziele sztuki, odnajdywania w nim wartości, wykrywania związków pomiędzy poszczególnymi dziełami itp. W tej części tekstu interesuje nas krytyka jako wytwór tych wszystkich zabiegów, ich gotowy rezultat. Przyjrzymy się więc pokrótce pracom Lacka od strony sposobu konstruowania dyskursu, terminologii i stylu, zbadamy także stosunek podmiotu krytycznego do odbiorcy i opisywanego dzieła.

Jak wspominaliśmy, modelem postulowanym przez Lacka była krytyka symboliczna, która, poprzez odpowiedni dobór i organizację materiału, dąży do stworzenia syntezy omawianego utworu. By jednak spełniła swoje zadanie, krytyk ma nie tyle oddawać subiektywne wrażenia wynikłe z obcowania ze sztuką, co dotrzeć do samego artysty, jego nastroju, „emocji artystycznej – pozwalającej wyczytać z dzieła ów wewnętrzny impuls, jaki stał u jego źródła”. Musi więc wniknąć w duszę twórcy i zająć wobec dzieła to stanowisko, jakie on wobec niego zajmuje¹⁰⁸. Na te aspekty wskazywał już krytyk starszego pokolenia, Piotr Chmielowski, pisząc: „Trzeba w sobie wyrobić tak zwane «spółczucie psychologiczne» pozwalające nam swobodnie i łatwo wniknąć w stan duszy innych osób, odczuwać najróżnorodniejsze i najsprzeczniesze ze sobą usposobienia, upodobania, zachwyty, wzgardy, nienawiści i miłości pozwalające nam czasowo stawać się sobowtórami autorów, patrzeć na wszystko ich oczyma, podzielać ich sympatie i antypatie, nie zatracając przy tym własnej jaźni, własnego sądu o osobach, sądach i zjawiskach. (...) Najudatniejszymi pracami badawczymi bywają takie właśnie, w których badany mógł być najlepiej odczuty (nie tylko zrozumiany) przez samego historyka”¹⁰⁹.

Empatyczny stosunek Lacka do analizowanych przezeń dzieł przejawiał się m.in. w postaci przejmowania w analizie języka czy stylu tegoż dzieła¹¹⁰.

¹⁰⁸ W koncepcji krytyki empatycznej widać znaczny wpływ „teorii wczucia”, sformułowanej przez Theodora Lippsa (1851–1914) – teorii, która, jak pisze John Fizer, szczyt swojej popularności osiągnęła w estetyce właśnie w latach 1895–1905 (J. Fizer, *Wczucie: epifenomen wiążący jakoby podmiot z przedmiotem*, w: tegoż, *Psychologizm i psychoestetyka. Historyczno-krytyczna analiza związków*, Warszawa 1991, s. 62–74).

¹⁰⁹ P. Chmielowski, *Spółczucie psychologiczne w badaniach historycznoliterackich*, w: tegoż, *Pisma krytycznoliterackie*, oprac. H. Markiewicz, t. 1, Wrocław 1961, s. 208, 209.

¹¹⁰ Najbardziej wyrazistym tego przykładem jest tekst Lacka omawiający *Protesilasa i Laodamię* Wyspiańskiego.

Oczywiście nie był to akt rezygnacji z własnego „ja”, nie oznaczał podległości czy adorowania wielkich artystów – oznaczał partnerstwo, a więc swoiste obcowanie ze sobą dwóch podmiotów twórczych. Empatia w rozumieniu krytyka oznaczała z jednej strony przyjęcie punktu patrzenia artysty, z drugiej pozwalała na dość swobodne hipotezy na jego temat: „Trzeba dla zrozumienia Wyspiańskiego obrać jakiś punkt widzenia Wyspiańskiego własny i dopiero stamtąd patrzeć i widzieć. Trzeba wniknąć w umysłowość takich umysłów rozległych lub, jeśli się to nie da, trzeba ją sobie skonstruować”¹¹¹.

Wiele pisano o lekceważącym stosunku Lacka do odbiorcy – dotyczyło to przede wszystkim tekstów analizujących dzieła literackie, gdzie krytyk najczęściej zupełnie rezygnował ze streszczenia, a cytaty zwykle zastępował parafrazami. Opisywał więc dzieło tak, jakby było doskonale znane czytelnikowi, niewymagające przypomnienia czy przybliżenia. W przypadku analizy prac malarskich sprawa wygląda nieco korzystniej – choćby ze względu na obecność opisów, które choć skromne i niewyczerpujące, mogły dać pojęcie o analizowanych pracach. Funkcję operatywną tych tekstów zakłóca bardziej brak środków perswazyjnych, służących przekonaniu czytelnika o słuszności głoszonych poglądów, często także zupełny brak dowodzenia, urywanie zaczętego wątku czy rezygnacja z konkluzji zamykającej tekst. Przede wszystkim jednak swoista terminologia.

Sztuka ówczesna, wyrażająca się w eksponowaniu tego co płynne, zmienne, nieuchwytnie, nie dawała się objaśnić za pomocą sztywnej, niezmiennej terminologii, wykluczała możliwość opisu znanymi, utrwalonymi formułami i nazwami. Krytycy, dążący do identyfikacji czy rekonstrukcji dzieła, oddania jego procesualnego charakteru, jego najbardziej znaczących sensów, nie przywiązywali więc dużej wagi do terminów – kłóciło się to z ich programem, wizją świata, stosunkiem do sztuki wreszcie. Oczywiście, całkowita eliminacja terminologii krytycznej nie była możliwa – stanowiła wszak warunek porozumienia z czytelnikiem. Stąd konieczność kompromisów – polegających na częściowym przyswajaniu funkcjonujących nazw, ale też szukaniu terminów nowych, bardziej adekwatnie oddających specyfikę ówczesnej sztuki. Głowiński pisze więc o obowiązującej w młodopolskiej praktyce krytycznej „regule minimum terminologicznego”: „Terminy przywołuje się jedynie wówczas, gdy jest to absolutnie konieczne i nie tylko nie mnoży się ich ponad miarę, ale dąży do znacznej redukcji. W dużo większej niż termin cenie jest nazwa okazyjna, przygodna, powołana na daną okoliczność i niejako z góry skazana na efemeryczność. W następstwie metafora góruje nad terminem i to ona właśnie staje się głównym narzędziem pracy krytyka”¹¹². Ryszard Nycz słusznie

¹¹¹ Lack, *Dwa zasadnicze motywy muzyki Wyspiańskiego* (przyp. 13), s. 249.

¹¹² Głowiński (przyp. 11), s. 98.

chyba wskazuje na jeszcze inny aspekt metaforyzacji języka – wynikała ona z rodzącej się wówczas świadomości językowej, której konsekwencją było odnowienie leksyki, odświeżenie języka poetyckiego przez jego maksymalne nacechowanie emocjonalne, co uważano wówczas za efektowne, a nawet uprawomocnione środki odrodzenia mowy¹¹³. Konieczność opisu formalnego, wymuszającego bardziej precyzyjną terminologię, ukazywała jednocześnie pewną niemoc krytyki, która musiała się posiłkować potocznymi określeniami bądź terminami zaczerpniętymi z innych dziedzin nauki czy sztuki. Mamy tu więc ścieranie się dwóch tendencji – z jednej strony celowe unikanie terminologii na rzecz przygodnych, efemerycznych nazw i metafor, z drugiej zaś ubóstwo języka krytycznego, uniemożliwiające oddanie istoty dzieła – zwłaszcza jego struktury formalnej. W konsekwencji spowodowało to powstanie specyficznych, szczególnie dla tej epoki, słów-sygnatów, owych terminów-worków, jak: nastrój, symbol, dusza, indywiduum, życie czy tendencja. Były to pojęcia wspólne dla wszystkich gatunków – literackich i artystycznych.

W przypadku prac Lacka napotykaamy podobną sytuację. Z jednej strony widać w nich bowiem usiłowania zmierzające do znalezienia adekwatnej terminologii, z drugiej zaś są one niemalże wzorcowym przykładem odchodzenia od powszechnego nazewnictwa na rzecz metaforyki i efemerycznych, stosowanych na własny użytek, nazw. Znamienną cechą tego badacza było tworzenie nowych pojęć bądź też nadawanie innego znaczenia utartym terminom – bez uprzedniego poinformowania czytelnika, bez jakichkolwiek wyjaśnień. Stało się to podstawową przyczyną oskarżania Lacka o „komplikacjonizm” i „niezrozumiałość”, które to sformułowania pokutują do dziś. Lack stworzył w swych pracach swoisty idiolekt – operował bowiem bardzo niewielką ilością terminów, które obsługiwały jednak niepomiernie dużą skalę znaczeń. Choć przesadą było stwierdzenie Tadeusza Dąbrowskiego, że teksty krytyka obracają się tylko wokół trzech pojęć: tragizmu, artyzmu i Wyspiańskiego (które krytyk określa niby dokładnie, a potem często sam zapomina o ich znaczeniach)¹¹⁴, nie ulega jednak wątpliwości, iż czytelnik nie ma tu łatwego zadania. Nie tylko niewielka ilość terminów, ale też ich wieloznaczność zdecydowanie utrudniają odbiór. Wojciech Głowala w swej przedmowie do *Wyboru pism krytycznych* Lacka słusznie zwrócił uwagę na paralelne konstrukcje, jakie często krytyk stosuje, o wzajemnie wykluczających się członach („miłość, która trwa wiecznie, wcale wiecznie nie trwa”), obecne także na poziomie kompozycji¹¹⁵. Lack używa też nierzadko wyrażen zaczerpniętych

¹¹³ Nycz (przyp. 87).

¹¹⁴ T. Dąbrowski, *Stanisław Lack*, „Pamiętnik Literacki” 1908, nr 7, s. 204.

¹¹⁵ Głowala 1980 (przyp. 11), s. 41.

z języka potocznego, które na ogół nie mają zastosowania w języku estetyki, a którym, jak wspominaliśmy, nadaje krytyk, nie zawsze zresztą o tym informując, zupełnie nowe znaczenie: „Terminy te w zasadzie obsługują przede wszystkim funkcję poznawczą, genetycznie i postacią «zewnętrzną» są związane z językiem potocznym, zaś funkcjonalnie w rodzimym języku krytycznym – praw i znaczeń potocznych krańcowo nie respektują; praktycznie są funkcjonalne wobec wszelkich sztuk”¹¹⁶. Co ciekawe, sam Lack w jednym z tekstów opowiedział się wyraźnie po stronie ścisłej, a więc niepotocznej terminologii, wyrażając tym samym przekonanie o niskich, bo wynikających z pozorów, walorach poznawczych obiegowego myślenia: „W rzeczach sztuki nie można potocznym językiem obsługiwać się, sztuka musi mieć słownictwo artystycznie ścisłe”¹¹⁷. Czerpanie, mimo tych deklaracji, z języka potocznego, szukanie przygodnych sformułowań wynikało po części z braku lepszej, bardziej wiarygodnej terminologii. Jest to tym samym dowód świadczący nie tyle o celowym odrzucaniu sprecyzowanego nazewnictwa (choć niewątpliwie i taka sytuacja miała miejsce w pracach Lacka), ale przede wszystkim o, odczuwalnych także przez samego badacza, niedostatkach ówczesnego języka krytycznego. Widać to szczególnie przy opisie formalnych aspektów dzieł, gdzie niezbędna jest bardziej sprecyzowana terminologia. Lack bądź stosuje tu zestaw pojęć klasycystycznej estetyki, bądź posługuje się potocznymi określeniami: pisze m.in. o „przepysznych” portretach Mehoffera, „niezwykłych pastelach” Wyczółkowskiego, „światłej harmonii kolorów” na obrazach Stanisławskiego itp. Łączy więc klasycystyczne kryteria aksjologiczne (doskonałość formalna dzieła) z romantycznym kryterium oryginalności oraz subiektywną oceną dzieła. Zawsze jednak kryteria te dotyczą struktury wewnętrznej (nie wyłączając treści jako organicznego elementu całości), nie zaś wartości pozaestetycznych. Za podsumowanie naszych rozważań niech posłużą słowa z cytowanej już przedmowy Głowali: „Lack tworzy koncepcje krytyki, która staje się partnerem sztuki. (...) I dzięki temu stał się on posiadaczem jednego z najbardziej zindywidualizowanych języków krytycznych w dziejach literatury polskiej. Jego pogląd o ekspresywnych funkcjach sztuki dałby się też wobec tego odnieść po części i do jego krytyki. Nie trzeba dodawać, że zapłacił za to wysoką cenę – skutkami konfliktu z odbiorcą”¹¹⁸.

Niestety, labirynty myśli Lacka sprawiły, że w świadomości odbiorców, w tym badaczy twórczości młodopolskiej, istnieje, w najlepszym razie, jako krytyk-impresjonista, „spec od Wyspiańskiego”. O tym, jak bardzo niesłusz-

¹¹⁶ Tamże, s. 34–35.

¹¹⁷ Lack, *Spór o pomnik*, w: Lack (przyp. 11), s. 432.

¹¹⁸ Głowala 1980 (przyp.11), s. 46.

ny to sąd, świadczyć może nie tylko zbieżność wielu jego koncepcji z ówczesnymi teoriami sztuki, na które staraliśmy się tutaj wskazać, ale też aktualność tych prac, które również dzisiejszym historykom sztuki mogą służyć za pomocny materiał do badań nad młodopolską twórczością artystyczną. Teksty Lacka są jednak zajmujące nie tylko jako materiał do interpretacji ówczesnej sztuki. Przede wszystkim służyć mogą do badań nad ewolucją ówczesnych doktryn estetycznych oraz zagadnień teoretycznoliterackich. Lack, jako posiadacz jednego z najbardziej oryginalnych i zindywidualizowanych języków krytycznych, znakomicie uzmysławia też ówczesne dążenia do usamodzielnienia się i pełnej autonomii ówczesnej refleksji krytycznej.

Stanisław Lack's Art Criticism

Stanisław Lack, a student of literature and the visual arts, active from 1897 to 1907, is practically forgotten today. Perhaps this is due to a legend that his writings are incomprehensible, that their style is involved and chaotic. His contemporaries saw him mainly as a commentator on Wyspiański's art. Indeed, though he did not limit himself to analyses of that artist's works, it was on the author of *The Wedding* that he focused his attention, as in Wyspiański's *oeuvre* he found the fulfilment of the ideal of the art postulated by himself.

Lack's critical activity concurred with the early phase of criticism of Young Poland (according to Kazimierz Wyka's periodization), thus with a period abounding in various manifestoes, programmes, and discussions aimed at the struggle for a new status of an artist and art. Similarly as Artur Górski or Stanisław Przybyszewski, Lack stood for fully autonomous art created by a genius – an individual who was exceptional, above time and space, above all norms and rules, above morality. He wrote that the condition of artistry was creative activity which was disinterested, thus free from tendentiousness, moralizing, and any form of public utility. What is more, the critic clearly separated the sphere of art from that of life, this entailing his negative attitude towards realism and naturalism. Lack blamed these two trends for objectivity which he understood here as being in contradiction to individuality and as a total lack of style, whereas Symbolist art won his approval. Although he rejected all trends and styles, considering them artificial and useless creations, a symbol itself played an important role in his theory, as it permitted a synthetic rendition, by means of line and colour, of the most dramatic moments in human life, of a man's spiritual dilemmas. The ability to create syntheses was one of the elements distinguishing a symbol from an allegory; the latter, as Lack repeatedly emphasized, could only illustrate a man, endow him with a characteristic or pose. Furthermore, in the critic's concept a symbol was an important significant means of showing the "eternal presence" of the past; it enabled the artist to interpret history, thereby expressing his own epoch, the spirit of his age and place. In Lack's view history in a work of art was not an archival material and thus it did not have to meet the requirements of historical veracity, but being understood

in its symbolic meanings it helped to understand the sources of contemporary conflicts, to define the current situation of the nation, in short, to discover the essence of reality. Such a role was played by the past in Wyspiański's works. Lack argued that by revealing new semantic relations this artist had invested old times with their proper significance, imparted a monumental dimension to the past, and proved that the so-called historical art did not concern by gone matters but those happening always. The artist, by creating his own vision of history did not change events themselves but their significance, making choices determined by the present, by the vision of history engraved in the nation's consciousness.

Among Lack's writings metacritical considerations constitute an important though small part in which he postulates a model of criticism that is no longer an academic discipline but becomes a truly artistic creation. The method proposed by him corresponds to the theory of "empathy" as formulated by Lipps: a critic who wants to render the essential meanings of a work of art as accurately as possible should gain an insight into artistic emotion, into the artist's inner impulse inspiring his work, into his soul. The majority of researchers wrongly called Lack an Impressionist critic, since impression in his critical language was only a synonym of art, whereas his method of reaching what was hidden and thus most important in a work of art permits his criticism to be defined as emphatic. His particular attitude towards a work of art was manifested, for instance, in adopting an artist's point of view; this, however, was not tantamount to the critic's submission or absolute adoration but to partnership, to a particular communion between two creative subjects.

A great deal has been written about Lack's dismissive attitude towards the reader; the critic usually described a work of art as if it were known perfectly well to the reader and thus not needing to be recalled or briefly introduced to him. What impedes the comprehensibility of his texts is the lack of means of persuasion, not infrequent interruption of the thread of thought or abandonment of drawing a conclusion, and - first and foremost - peculiar terminology. Lack is an almost standard example of Young Poland's tendency to depart from generally accepted terms in favour of metaphors and ephemeral terms introduced for one's own use. He created an individual idiolect present in his writings, as he employed a small number of terms with an extremely wide range of meanings. In addition, he used expressions borrowed from a colloquial language, which had no application to aesthetics but which he quite often invested with his own meanings, usually without informing the reader about it. Consequently, his was one of the most original critical jargons of Young Poland. However, the individuality of his idiom resulted in a total lack of understanding both among his contemporaries and among present-day researchers. How far he has been underrated may be evidenced not only by the concurrence of many of his concepts with the art theories of that time but by the topicality of his writings which also art historians today may find useful in their studies on Young Poland's artistic output and on the evolution of the contemporary aesthetic doctrines and issues concerning theory of literature.