

Ryszard STRZELECKI

POGLĄDY ESTETYCZNE KAZIMIERZA KASZEWSKIEGO

Kazimierz Kaszewski ogarniał swym zainteresowaniem wielorakie dziedziny życia społecznego i artystycznego. Był autorem licznych przekładów, również dzieł literackich, sam pisał dramaty. Nade wszystko jednak z perspektywy czasu jawi się jako krytyk literacki i teatralny, współcześnie postrzegany też jako znawca kultury antycznej oraz tradycji filozoficznej, czemu poświęcił liczne wypowiedzi i opracowania. Szczególnie żywe zainteresowanie okazywał estetyce, choć poglądy na ten temat trzeba dziś wydobywać z recenzji i artykułów informacyjnych rozproszonych w licznych czasopismach drugiej połowy XIX wieku, a nawet późniejszych (zmarł w 1910 r.). Kwestie estetyczne porusza przy wielu okazjach, często operuje rozległym kontekstem nie tylko literackim — krytyczną refleksją obejmuje też sztukę (malarstwo, rzeźbę i architekturę). Z uwagą odnosił się do teorii dzieła sztuki — rozważa zależność treści i formy, analizuje wartości estetyczne i ich odniesienie do wartości innego rodzaju, stąd wiele uwagi poświęca związkom sztuki z moralnością, religią i historią. Interesuje się zagadnieniem celowości aktu twórczego, zaś w powiązaniu z ówczesną psychologią rozważa źródła i charakter przeżyć estetycznych. Tego typu problematyka pojawia się w jego pismach najczęściej.

Piotr Chmielowski postrzega go jako krytyka o poglądach umiarkowanych, łączącego różne wątki myśli estetycznej. Jak mówi:

Kaszewski wyznawał otwarcie, że dotychczasowe teorie piękna przez Niemców głównie rozwinięte, nie nauczyły go rzeczy najważniejszej, nie dały mu zadowalającego określenia piękna, ani też niewątpliwych wskazówek do jego oceny¹.

Godził się z opinią Taine'a o istotnej roli „warunków społecznych, stanu umysłów, żywiołów wieku”. Patrząc na wieloletnią działalność krytyka, Chmielowski mógł powiedzieć: „poglądów swoich estetycznych zmieniać zasadniczo nie potrzebował, bo nigdy jednostronnym idealistą nie był, a z umiarkowanym

¹ P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, Warszawa 1902 s. 364.

realizmem, ba, nawet z niektórymi tworami «naturalizmu» pogodzić się potrafił². Wspomniała też o nim, głównie jako o krytyku, Waleria Marrené-Morzkowska, podkreślając jego obiektywizm, bezstronność oraz łączenie intuicji z rzetelną analizą³. Współcześnie sylwetkę Kaszewskiego nakreśliła Barbara Skarga — wskazała na respektowanie przez krytyka określonych przez Taine'a czynników w rozumieniu dzieła, przypomina też jego pogląd, że dzieło jest „celem samym w sobie”. Kaszewski — jak mówi — „domagał się, aby oceny dzieła literackiego miały na względzie nie tylko wykonawstwo, czyli czystą formę, lecz także treści ideologiczne. Piękno bowiem polega na integralnym złączeniu treści i formy”. Zdaniem autorki krytyk uznawał założenia metodologiczne pozytywizmu, ostro krytykował zaś zamaskowany w nim materializm i ateizm. Tylko metafizyka uzasadnia dążności ludzkie do doskonałości i ideału⁴. Uwagi o założeniach teoretycznych i estetycznych Kaszewskiego wypada tu pogłębić i uszczegółowić. Udzielając głosu krytykowi — cytując więc rozproszone, ale i dostatecznie liczne wypowiedzi, zmierzając będziemy do refleksji porządkującej, a w perspektywie także ku zarysowaniu ogółu jego sądów na temat estetyki.

Myśl estetyczna Kaszewskiego kształtowała się pod wpływem poglądów Józefa Kremera, który — jak twierdzi krytyk — był w tej dziedzinie od czasów Śniadeckich pierwszym filozoficznie twórczym autorem. Kremer rozpoczął swą pisarską działalność od opublikowania w roku 1835 *Rysu filozoficznego umiejętności* — próby powiązania filozofii Hegla z zasadami Comte'a. Jednak pierwszą pracą Kremera, z jaką Kaszewski zetknął się, jeszcze jako student kursów przygotowawczych, były *Listy z Krakowa*. Opublikowany został wówczas pierwszy tom tej obszernej pracy. Po latach Kaszewski stwierdził: „Piszący, tej książki, a następnie pismom Wiszniewskiego, zawdzięcza początek zawodu literackiego”⁵. W trakcie swej ponadpółwiecznej działalności krytyk pozostał wierny głównemu kierunkowi myśli estetycznej, łączącej go z Kremerem.

Ogólny pogląd K. Kaszewskiego na sztukę

Kaszewski w swoich poglądach estetycznych radykalnie odrzucał utylitaryzm, z którym identyfikowali się koryfeusze pozytywizmu warszawskiego. Stąd też artykuł *W sprawie pożytku i piękna*, zamieszczony w „Bibliotece Warszawskiej” 1877 t. 3 można potraktować jako wypowiedź w sporze z utylitaryzmem i tendencyjnością estetyki pozytywistycznej. Miał już wypracowany pogląd

² Tamże, s. 367.

³ W. Marrené-Morzkowska, *Współcześni krytycy*. K. Kaszewski, *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*, 1887 nr 193, s. 291–294.

⁴ B. Skarga, *Kaszewski Kazimierz* [hasło w:] *Filozofia w Polsce*, Wrocław 1971 s. 166.

⁵ Z przypisu s. 140 *Kłosa* 17 (31) sierpnia 1882, t. XXXV w rec. pracy: H. Struve, *Życie i prace Józefa Kremera*. Jako wstęp do jego dzieł, Warszawa 1881.

w sprawach estetycznych, zanim zetknął się z falą wystąpień pozytywistów, zawężających pojęcie piękna do sfery użyteczności społecznej⁶. Toteż we wspomnianym artykule wyraźnie podkreśla, że drugą obok pożytku „dźwignią wprawiającą w ruch istotę ludzką” jest przyjemność. Przyjemność — ściślej przeżycie estetyczne traktuje jako podstawę do określenia istoty sztuki. Pozwala mu to odróżnić sztukę od natury oraz od sfery użyteczności — czyli nauki. Sztuka nie jest więc prostym naśladowaniem. „W sztuce jest natura plus przeżycie ludzkie, jakie widokowi jej towarzyszy; sztuka jest więc czym innym niż natura”⁷. Krytyk wskazuje na typowy dla człowieka popęd estetyczny,

to on, ten popęd jest tedy właściwym ojcem sztuki. [...] Jeżeli dawniejszym estetykom nie udało się przez mgłę metafizyczną dotrzeć do tajemnicy, osłaniającej **popęd estetyczny** i rozodrzyć jej zasłony, nie idzie zatem, ażeby dzisiejsi filozofowie natury nie mieli tego samego przedsięwzięcia próbować. Jakoż weszli oni na [tę] drogę za sprawą Spencera [...]⁸.

Kaszewski kilkakrotnie wracał do poglądów Herberta Spencera, dostrzegał w nich bowiem najpełniejszy wyraz własnych przekonań estetycznych w związku z bezinteresownością artystycznych zachowań. To psychologia ewolucyjna i porównawcza H. Spencera eksponowała różnicę między czynnościami koniecznymi i niekoniecznymi dla zachowania bytu.

Drugiej kategorii czynności — stwierdza krytyk referując poglądy Spencera — [...] wydają się same sobie jedynym celem i w tym to właśnie rysie upatruje Spencer łączność ich z uczuciami, które nazywa estetycznymi.

Bezinteresowność sztuki, jej radykalna odrębność od wszelkich czynności użytecznych, została w poglądach Kaszewskiego podniesiona do rangi kryterium odróżniającego twory estetyczne od innych. Toteż nawet Henryka Struvego, przyjmującego podobnie jak nasz krytyk zasadę „sztuki dla sztuki” (*de l'art pour l'art*), obwinia o niedostateczne zaakcentowanie zawartej w tym haśle bezinteresowności. Bowiem tym, co niezaprzeczone, nieomyślne, podstawowe i ostateczne jest, jak mówi w recenzji *Nowe studium estetyczne* „wzruszenie bezinteresowne, o którym wie doskonale profesor Struve z Kanta i Boine'a (z Herberta Spencera dowiedzieć się może więcej), a jednak go tu na czoło samej definicji nie stawia”⁹. Jak wiele uwagi przywiązywał do psychologii Spencera, niech świadczy fakt, że poświęcił mu cykl wypowiedzi w „Życiu” (warszawskim) — *Zaczątki wzruszeń estetycznych (Podług wskazówek najnowszej filozofii H. Spencera)*¹⁰.

⁶ Stanowisko Kaszewskiego względem pozytywizmu, z uwzględnieniem problematyki tendencyjności omawiam w innym miejscu.

⁷ K. Kaszewski, *W sprawie pożytku i piękna*, Biblioteka Warszawska 1877, t. 3, s. 5.

⁸ K. Kaszewski, *Tajne i nowe prądy artystyczne*, Tygodnik Ilustrowany 1889, t. 13, s. 12.

⁹ K. Kaszewski, *Nowe studium estetyczne*, Ateneum 1892, t. 2, s. 154.

¹⁰ K. Kaszewski, *Zaczątki wzruszeń estetycznych (Podług wskazówek najnowszej filozofii, a mianowicie H. Spencera, Życie (warszawskie), 1890 s. 7–9, 19–20, 44–45, 56–57, 72–73.*

Psychologia była dziedziną, od której Kaszewski oczekiwał dotarcia do istoty sztuki, dlatego też prócz teorii Spencera interesowały go wszelkie ważniejsze wypowiedzi, podejmujące zagadnienia psychologiczne. Spośród szeregu prac, które recenzował, wspomnieć wypada omówienie dzieła Ribota¹¹, dotyczącego charakterystyki systemów J. S. Milla i H. Spencera. Krytyk uważnie zapoznawał się też z wszelkimi dziełami Juliana Ochorowicza, z tymi w szczególności, w których wybitny psycholog rozważał właśnie związki psychologii z estetyką (*O twórczości poetyckiej* — Lwów 1877; *O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii* — Lwów 1878). W swoich recenzjach oprócz szczegółowej oceny wywodu psychologa, zawarł także własne opinie na temat genezy przeżyć estetycznych i ich typologii, charakteryzuje też procesy związane z twórczością, odbiorem dzieła oraz innymi zagadnieniami dotyczącymi tej problematyki.

Uważał, że oprócz genezy i celu, sztuka różni się od nauki prawami rozwoju. Są to prawa zbliżone do prawidłowości rozwoju społecznego —

(...) sztuka kwitnie i wzrasta — zauważa krytyk — w takim samym stosunku, jak rozwój społeczny w całości swojej¹². Nic na świecie ściślejszego jak związek jej [tj. sztuki] ze środowiskiem społecznym, z jego warunkami i rozwojem dziejowym, a prądy sztuki równie jak odpowiednie im uczucia estetyczne są przede wszystkim wytworem ewolucji historycznej¹³.

Kaszewski w pełni aprobejuje historyczno-społeczną metodę francuskiego pozytywisty, estetyka Hipolita Taine'a. Już w pierwszym artykule, który poświęcił mu w 1872 roku podkreśla trafność jego podejścia do dzieła sztuki, krytykuje jednak ostro ograniczenie się do samego wyjaśniania. Wytyka mu zaniechanie wartościowania, m.in. przez wykluczenie zasady (czyli ideału) z kręgu zainteresowań badawczych. Kaszewski okazuje pewną przychylność Taine'owi dopiero po przeczytaniu *De l'ideal dans l'art*, czego wyrazem jest artykuł z 1889 r. *Taine i nowe prądy artystyczne*¹⁴. Mimo zasadniczego przewartościowania ocen francuskiego filozofa, artykuł ten w ujęcie problematyki związków sztuki ze środowiskiem społecznym nie wnosi wiele nowego.

Rozwijając myśl o prawach dotyczących sztuki, Kaszewski stwierdza:

Sztuka idzie w ogóle nie po linii, ale po liniach zamkniętych, kluczem pewnych okresów społecznych, wyczerpujących cały ruch życiowy danej epoki; by w okresie swym pozostać, zmęczyć, dojść do szczytu, zstąpić i upaść razem z żywiołami epoki¹⁵.

Zarazem jednak krytyk potępia naiwne utożsamianie rozwoju sztuki z rozwojem nauki i płynącą stąd dezaprobatę dla osiągnięć artystycznych przeszłości. O ile pewne postacie sztuki podlegają określonemu cyklowi wzrostu i upadku, to

¹¹ K. Kaszewski, *Współczesna psychologia pozytywna*, Biblioteka Warszawska 1876, t. 4, s. 555–562.

¹² K. Kaszewski, *W sprawie...*, s. 11.

¹³ *Tamże*, s. 10.

¹⁴ Por. przyp. 4.

¹⁵ K. Kaszewski, *W sprawie...*, s. 10.

— zgodne z jego intencją — wolno powiedzieć, że nie wszystko upada wraz z żywiołem epoki. Ustępują pewne formy, kończy się gatunek, a nie wartość artystyczna. „Dzieła sztuki są co do swego realnego znaczenia zawsze terazniejsze — stwierdza krytyk — starzeją się tylko poniekąd ich ideały”¹⁶, bowiem z upływem czasu tracą walor nowoczesności. Ale i ten proces „starzenia się” dotyka dzieło tylko częściowo. W dawnych dziełach sztuki „podziwiamy ich doskonałość artystyczną, tj. skończoną harmonię ich form z ideą ruchu życiowego, urzeczywistnienie jej w sztuce, którego żaden już inny okres powtórzyć nie jest zdolny”¹⁷. Idea postępu właściwa nauce jest w stosunku do sztuki całkowicie nieprzydatna, gdyż wzrost wartości artystycznej nie pokrywa się z ogólnym postępowym rozwojem rzeczywistości ludzkiej, zależy on istotnie od harmonii między formami artystycznymi a ideami światopoglądowymi w ramach pewnej epoki. Krytyk stwierdza, że pojedyncze dzieła mniej lub bardziej doskonale wyobrażają psychiczną całość swego społeczeństwa, stąd już krok do opinii, że „sztuka przybiera wszystkie znamiona **narodowości**” [podkr. moje — R. S.]¹⁸.

Wiązanie sztuki z rzeczywistością empiryczną odróżnia Kaszewskiego od skrajnych idealistów. Nie zgadza się na przykład z Marianem Massoniusem, z jego metodą oparta na założeniu, że wpieryw „artysta poznaje i przyjmuje idee charakterów i okoliczności, a następnie je tworzy”¹⁹. Sztuka nie wychodzi od treści ogólnych, nie opiera się też na *a priori* przyjętych prawidłach, co wytyka Massoniusowi. Kaszewski ma inny pogląd na proces kształtowania dzieła i jego wewnętrzny porządek.

Sztuka — jak mówi — jest **konkretna, indywidualna i zmysłowa** [podkr. moje — R. S.]²⁰; wyodrębnia z rzeczywistości jej stronę żywotną i malowniczą, mniejsza o to, z jakich się tam żywiołów ta malowniczość złoży [...] — i dodaje — artysta chwyta sceny na gorąco²¹.

Przyjęcie zasady *sztuka dla sztuki* odsuwa w cień nie tylko trywialną tendencyjność, ale w formowaniu pojęcia sztuki pomija przyjęty uprzednio pierwiastek moralny. Potwierdzenie tego stanowiska znajduje zresztą we współczesnej mu psychologii²². Obawa o podporządkowanie estetyki dzieła jakiejś utylitarnej lub wprost mora-

¹⁶ *Tamże*, s. 20.

¹⁷ *Tamże*, s. 15.

¹⁸ *Tamże*, s. 17.

¹⁹ K. Kaszewski, rec.: M. Massonius, *Szkice estetyczne*, zamieszczona w Bibliotece Warszawskiej, 1884, t. 4, s. 462.

²⁰ K. Kaszewski, *W sprawie...*, s. 11.

²¹ *Tamże*, s. 9.

²² O ile w psychologii, głównie w psychologii ewolucyjnej Spencera upatruje szansę autonomizacji estetyki, o tyle szuka w niej również uzasadnienia oddzielania porządków — estetycznego i moralnego: „I nam się też wydaje — stwierdza krytyk, omawiając poglądy J. Ochorowicza — że jest to raczej współczucie artystyczne, wspólne poecie ze wszystkimi mistrzami sztuki i im tylko właściwe, a zgoła od wszelkiego współczucia, że go tak nazwę moralnego, odmienne” (K. Kaszewski, *O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii, dwa odczyty publiczne Juliana Ochorowicza*, Lwów 1878 — recenzja zamieszona w *Bibliotece Warszawskiej*, 1878, z. 1, s. 477–79).

listycznej strategii miała w przypadku Kaszewskiego wielorakie uzasadnienie. Chodziło przecież w pierwszym rzędzie o zdefiniowanie piękna, sformułowanie zasady fundamentalnej dla estetyki i niezbędnej dla krytyki artystycznej oraz wartościowania dzieł. Krytyk chciał ponadto zaznaczyć swoje stanowisko w kręgu różnorodnych opinii współczesnych mu estetyków, z którymi polemizował. Konsekwentnie przyjmuje więc przeżycie estetyczne jako warunek konieczny i zarazem wystarczający wartości dzieła: „Pięknym jest to jedynie, co wprowadza w ruch przyjemny nasze przyrodzone uczucie estetyczne”²³.

Z tego radykalnego odrzucenia wszelkich uprzednich pierwiastków moralnych, nie można wnioskować o amoralizm krytyka. Podejrzenie o amoralizm zostałyby w mocy, gdyby ocenę moralną niewolniczo uzależnić od wartościowania czysto artystycznego. Kaszewski nie posuwa się jednak do lekceważenia moralnego wymiaru sztuki, zapewnia, że sztuka i nauka są „czynnikami wysoce moralnymi”. Uważa jednak, że wartość moralna dzieła nie jest bynajmniej stałą etykietą wszelkich dowolnych artystycznych poczynań. Rzeczy, pojęte jako treść dzieła sztuki, które budzą moralny protest — jego zdaniem — nie mogą być piękne. Współwystępowanie piękna i dobra w przedmiotach artystycznych polega między innymi na tym, że treści moralne mogą mieć wpływ na ostateczne wrażenie piękna w utworze. Nie podważa to naturalnie wskazanej wcześniej zasady, że wyłącznie piękno może być wartością decydującą o estetycznym statusie i ocenie dzieła.

Zasada ta doskonale funkcjonowała w ramach prywatnego warsztatu krytyka, nie ulega jednak wątpliwości, że pozostawała w cieniu bardziej reprezentatywnych poglądów epoki. Wszak pozytywizm kładł nacisk na użyteczność²⁴, naturalizm zaś nie ograniczał aktywności twórczej zasadami tradycyjnej moralności, wnosił też nowe rozumienie wartości artystycznej. Toteż w metakrytycznych polemikach, przedstawiając swoje racje, szuka Kaszewski dla nich w miarę gruntownego umotywowania. Szansę taką daje sąd ogółu albo opinia „jednostki typowej”. Nie osiągnię wartości czynność w zamiarze estetyczna, która

podobać się może jedynie samemu wykonawcy, może jeszcze jakiemu jednemu świadkowi [...] niezdolna jest wszelako percepcja jej poruszyć organizmu typowego, czyli że czynność dana ogółowi [...] nie posiada więc dla ogółu [...] wymaganej cechy artystycznej²⁵.

Jeżeli zaś w sprawach estetycznych decyduje odwołanie do ogółu, to w tym szerokim i typowym kontekście społecznym wytwór sztuki znajduje zatem swój sprawdzian moralny w całej — jak to określa Kaszewski — „psychozofii społecznej”, pod której wpływem powstał.

²³ K. Kaszewski, *Nowe studium...*, s. 136.

²⁴ Zob. S. Melkowski, *Poglądy estetyczne i działalność krytyczno-literacka Bolesława Prusa*, Warszawa 1963.

²⁵ K. Kaszewski, rec. z pracy: E. Ziemia (Ziembicki), *Estetyka poezji*, Kraków 1882, zamieszczona [w:] *Kłasy*, t. 36, 1883, s. 61.

Na tej przeto zasadzie utwory jej [tj. sztuki], ażeby nie obrażały estetycznie ogólnego gustu ze strony moralnej stosować się muszą nie do gustów pojedynczych, ale do wzruszeń społeczeństwu wspólnych, a więc wyrażać je w formie uczuć ogólnej i sympatycznej²⁶.

Krytyk, jako reprezentant ogółu społeczeństwa, odwołuje się do tego, co typowe, do *consensus gentium* całości społecznej, w której dominuje to, co moralnie pozytywne, czyli — jak mówi — prospołeczne, wyraża się ono zaś w powszechnie aprobowanej formie artystycznej.

Ponieważ zaś żadne uczucia niemoralne, czyli przeciwspołeczne nie mogą się wyrażać w tej formie ogólnie przyjętej, przeto sztuce nie wolno uciekać się do żywiołu niemoralnego, jako przeciwnego jej celom artystycznym²⁷.

Kaszewski, uwzględniając szerszą perspektywę społeczną, domaga się uzgodnienia indywidualnego uczucia z *consensus gentium* i przekonaniem estetyczno-moralnym „jednostki typowej”. Zakłóca to nieco kształt pierwotnych założeń estetycznych. Krytyk zdradza wyraźne tendencje normatywne, nie zawsze do uzgodnienia ze spontanicznym przeżyciem estetycznym. Jako przedstawiciel obozu „starych”, konserwatysta dokonuje krytycznych ocen założeń artystycznych, jak i moralnego wydzwiku twórczości naturalistów. Stwierdza, że są tematy „zdrożne i wykraczające już to przeciw naturze estetyki samej lub przeciw moralności zasadniczej”²⁸. Krytykuje metodę naturalistów, gdyż „zbliżenie do natury to zbliżenie do zwierzęcia, podkreślanie instynktów najniższych, które jedynie łatwo dają się kopiować”²⁹. Krytyk liczy się z sytuacją, że wymowa dzieła może być niezgodna z zasadami określonymi na „gruncie ogółu”, jednak nie rezygnuje z uwzględnienia i respektowania tych zasad. Głosząc to, najbardziej oddalił się od założeń o pierwszeństwie indywidualności i niezawisłości odczuwania w estetyce.

Kaszewski prowadzi polemikę na dwa fronty — raz czyni zarzuty skrajnym idealistom i ideorealizmowi, to znów zwraca się przeciw pozytywizmowi i realizmowi posuniętemu do naturalizmu. Szerokie i różnorodne odniesienia polemiczne krytyka, formułowane przy różnych okazjach — a są to jedyne dane umożliwiające rekonstrukcję właściwych mu poglądów estetycznych — utrudniają zadowalające ujęcie jego świadomości estetycznej. Toteż dotychczasowe uwagi wypadają uzupełnić i pogłębić omówieniem niektórych zagadnień szczegółowych, poglądami na naturę dzieła sztuki, procesu twórczego, talentu i źródeł piękna.

²⁶ K. Kaszewski, *W sprawie...*, s. 23.

²⁷ *Tamże*.

²⁸ K. Kaszewski, rec. M. Massonius, s. 467.

²⁹ K. Kaszewski, *Taine i nowe...*, s. 26.

Proces twórczy i natura piękna

Kaszewski przyjmuje psychologiczne rozumienie piękna i zarazem pomija rozważania prowadzone z pozycji metafizycznych i spekulatywnych. Toteż podejmując zagadnienie jego natury, stwierdza:

[...] niekoniecznie trzeba wiedzieć z góry, azali uczucie piękna jest wrodzonym lub nabywalnym, azali jest rozwojem idei według Hegla, lub skutkiem ewolucji naturalnej według Haeckla, ale dosyć na początek poświadczyć jego istnienie; a więc badać je na gruncie psychologicznym, czyli za cel estetyki postawić sobie zdanie sprawy z natury i rozwoju instynktu artystycznego...³⁰

Krytyk pozostaje wierny temu założeniu — w psychologii szuka praw wyjaśniających powstawanie ogólnych zjawisk w sztuce. Każdy szczegół odnoszący się do dzieła „musi pozostawać w związku z jakąś zasadą ogólniejszą; chodzi tylko o to, aby ją odkryć, do jeszcze ogólniejszej sprowadzić, dopóki nie wyczerpie się możliwość uogólniania prawami umysłu ludzkiego ograniczona”³¹. Z ogólnych właściwości wrażeń umysłu pragnie wyprowadzić prawa nauki o pięknie. Wraz z przyjęciem psychologii, jako dziedziny wyjaśniania zjawisk estetycznych przyjmuje też metodę doświadczalną jako warunek rzetelności nauki o pięknie, a sprzeciwiając się tendencjom apriorycznym, formułuje zastrzeżenie — „nie doprowadzi do niczego z góry powzięta teoria”.

Z bardzo skąpych wypowiedzi Kaszewskiego trudno wywnioskować w sposób zadowolający, jaki pogląd w dziedzinie psychologii był mu najbliższy. Problematyka ta, jak już zostało zaznaczone, pozostawała dla niego przedmiotem ciągłego żywego zainteresowania. W recenzjach poświęconych publikacjom psychologicznym skłania się ku nowej psychologii empirycznej, określa doniosłość nauk przyrodniczych, dzięki którym jałowa psychologia ma szansę stać się rzetelną antropologią³².

Uwagi na temat procesu twórczego ze stanowiska psychologii, które krytyk pozostawił w kilku recenzjach są fragmentaryczne i nie przedstawiają jasnego obrazu. Niewątpliwie aprobuje stanowisko Juliana Ochorowicza odrzucając zarazem opinie, utożsamiające akt twórczy z pewnego rodzaju uwarunkowanym fizjologicznie zaburzeniem władz psychicznych. Referując treść jego wykładów, koncentruje uwagę na przypisywanej artystom wrażliwości,

która głębsza jest i zmienniejsza u podstaw niż u zwyczajnych ludzi nerwowych, a łączy się z poczuciem estetycznym, sprawiającym, że poeci wrażenia dostarczone przez świat, oddają mu czystsze i wspanialsze. [...] Cały zaś świat, tak natura, jak i towarzystwo ludzkie, stanowi dla poety materiał wrażeń, które skombinowane z jego wewnętrznymi przymiotami jako człowieka przekształcają się w jego specjalnym laboratorium umysłowym³³.

³⁰ K. Kaszewski, *W sprawie...*, s. 1.

³¹ *Tamże*.

³² Pogląd ten wyraził w recenzji pracy: *Najcelniejsze filozoficzne nauki o duszy przed sądem krytycznym obecnej nam filozofii*, której autorem był J. Kremer (*Biblioteka Warszawska*, 1868, z. 3, s. 145).

³³ K. Kaszewski, *O twórczości poetyckiej...*, s. 478.

Wiele uwagi poświęci zarazem Kaszewski innemu aspektowi osobowości twórczej, która zapewnia „prawdziwość” kreowanej w dziele rzeczywistości. I tu docenia pogląd wybitnego psychologa: „Oprócz takiej wrażliwości, która nie jest po prostu bierną, jak u innych ludzi, ale stanowi siłę przetwórczą, autor przyznaje poecie pewną siłę, zwaną przezeń współczuciem psychologicznym”³⁴. Kaszewski proponuje tu, stosowniejszy jego zdaniem, termin: współczucie artystyczne i wyjaśnia:

Jest to prosta zdolność postawienia się w położenie cudze, nie dlatego, ażeby przyjmować udział ludzki w szczęściu lub niedoli bliźniego, w jego dążeniach, ale prosta zdolność odczuwania rozmaitych stanów, na podstawie doświadczenia własnego, które choćby w najdrobniejszej części podobnym było do położenia innych. [...] Poeta ma siłę do wylaniania z siebie takich uczuć, jakie władają innymi, ale tylko na chwilę, podczas pracy twórczej, razem z jej ukończeniem uczucie jego ostyga, widma znikają i poeta pozostaje znowu człowiekiem zwyczajnym³⁵.

Ta siła intuicyjna umysłu (tj. współczucie artystyczne), z jaką poeta odgaduje położenie, uczucia i charaktery innych ludzi musi wszakże opierać się na materialnej podstawie, grunt mające w jego istocie własnej, oraz na obserwacji charakterów najpodobniejszych z tymi, które obiera za temat dla „swej twórczości”³⁶. Kaszewski zgodnie z zasadą „brania z życia” podkreśla, że

za mało autor w rozprawie swojej położył nacisku na obserwację obiektywną, która z usposobień poetycznych wytwarza poetów życiowych, a bez której poeta nawet najzdolniejszy, zawarłszy się w twardym subiektywizmie tworzy piękne widziadła, a często mrzonki dziwaczne bez wartości. [...] Na tle dopiero takiej obserwacji obiektywnej, wzbogaconej tymi różnorodnymi wrażeniami, o jakich mówiliśmy wyżej, powstają te skojarzenia wyobrażeń, które, jak słusznie powiada autor, odgrywają olbrzymią rolę w „twórczości poetyckiej”³⁷.

Miarą talentu jest jednoczesne i łączne tworzenie treści i formy dzieła, „one w żywym umyśle poetycznego myśliciela powstają razem, jako jedność „[...] komu myśl nie przyjdzie jednocześnie z jej wyrazem, ten poetą nie jest”³⁸. Przeciwwstawia się tu Kaszewski Struvemu, który w rozumieniu procesu twórczego nadmiernie akcentował uprzedniość treści. Ale uwzględnia jeszcze drugi aspekt talentu, w czym zbliża się do estetyki pozytywistycznej. Skłonny jest przyznać rację Taine’owi, że

utwór artystyczny jest to przedmiot natury widziany przez pryzmat pewnego temperamentu [...] jeżeli przez temperament rozumieć będziemy charakterystyczną wrażliwość talentu indywidualnego³⁹.

Jednym z przejawów talentu jest umiejętność wyróżnienia cech „żywotnych” i „istotnych”, kto posiada tę zdolność jest twórcą, w przeciwnym wypadku pozostaje tylko kopistą⁴⁰.

³⁴ *Tamże*.

³⁵ *Tamże*, s. 478–479.

³⁶ K. Kaszewski, *O twórczości poetyckiej...*, s. 480.

³⁷ *Tamże*.

³⁸ *Tamże*.

³⁹ K. Kaszewski, *Taine i nowe...*, s. 23.

⁴⁰ K. Kaszewski, *Nowe studium...*, s. 133.

Wartość artystyczna powstaje więc w bezpośrednim związku z uczuciem, z nastrojem, wszelkimi cechami osobowości, a te — jak stwierdza — ślad pozostawiają w wykonaniu, przenikają zarówno formę, jak i treść, jako zintegrowane składniki dzieła. O ile więc powstaje ono pod wpływem indywidualności twórczej, o tyle indywidualność ta odegra też istotną rolę w kształtowaniu samego dzieła i związanego z nim estetycznego wzruszenia. Dzieło jest zresztą najlepszym świadectwem podmiotu twórczego. Kaszewskiego interesuje przede wszystkim sam artysta, w podmiocie zawarta jest bowiem tajemnica twórczości i piękna. Twórca

silny osobowością własną, duchem własnym odbija [podkr. moje — R. S.] w sobie wszystko, co mu na dział przypada w życiu, ale już niczego nie naśladuje, tylko w sobie przerabia. Miejsce naśladowania zastąpił ideał. Odkąd człowiek siebie, uczucie własne, idee własne począł wyobrażać w dziełach rąk swoich, powstała Sztuka⁴¹.

Dochodzimy tu do zagadnienia twórczej fantazji, jako warunku poetyckiej wrażliwości i dyspozycji określonej jako współczucie artystyczne; „wyraz ten dopiero wprowadza nas — twierdzi Kaszewski — na właściwą zasadę wszelkiej twórczości poetyckiej i artystycznej”, dotyczy mechanizmu wyzwalamyjącego ową wrażliwość, zdolność współczucia i wyrazu. Krytyk przyznaje, że nie istnieje żaden organ określany tą nazwą. Fantazja polega

na ilości, na kierunkach prądów umysłowych i wrażeniowych, zmieniających harmonię ruchów myśli, zależnie od stałych podrażnień tkanki mózgowej. Zmiany te w pewnych razach wytwarzają matematyków twórczych, filozofów, strategików, w innych razach idiotów, a znajdują się i takie kombinacje, które wytworzą stan zwany poetycznym i dodaje „geniusz nie zależy więc na jakości, lecz na ilości, czyli na stopniu”⁴².

Dociekając źródeł twórczości artystycznej Kaszewski pozostaje umiarkowanym zwolennikiem refleksji pozytywistycznej, udziela aprobaty nie tylko Taine’owi i Spencerowi, ale poza nielicznymi akcentami polemicznymi, przyjmuje też wyjaśnienia przedstawiciela psychologii empirycznej — J. Ochorowicza. Jest żywo zainteresowany problematyką natury ludzkiej, śledzi filozoficzne i naukowe prace o człowieku w odniesieniu do zagadnień estetycznych i światopoglądowych⁴³.

Fantazja, kształtująca uczucie i kierująca zespołem skojarzeń artysty jest niezbędnym warunkiem piękna. Krytykuje pogląd jakoby istniało piękno przed-

⁴¹ K. Kaszewski, *W sprawie pożytku*, s. 6.

⁴² K. Kaszewski, *O twórczości poetyckiej...*, s. 482.

⁴³ Warto wspomnieć tu apologię badań naukowych, stawianych przed tradycyjną metafizyką. (Zob. recenzję K. Kaszewskiego z pracy Józefa Kremera: *Najcenniejsze filozoficzne nauki o duszy przed sądem krytycznym obecnej nam filozofii*, Biblioteka Warszawska 1868 z. 3, s. 133–146); zarazem jednak broni metafizykę wobec pozytywistycznej reakcji. (Zob. K. Kaszewski, *W kwestii pozytywizmu*, Biblioteka Warszawska, 1876 z. 1, s. 221–222 i in.); ukierunkowanie na zagadnienia metafizyczne widać też w recenzji pracy J. Ochorowicza, *Z dziennika psychologa*, Warszawa 1976, tytuł rec. *W kwestii duszy*, Biblioteka Warszawska 1876, t. 1, s. 36–47 oraz w innych omówieniach ukazujących się wówczas prac.

miotowe czy też dwa rodzaje piękna: przedmiotowe i podmiotowe. Daje temu wyraz w recenzjach prac ówczesnych estetyków: Massoniusa, Ziemby i Struvego (stosunek Kaszewskiego do prac H. Struvego omawiam szerzej w następnej części artykułu).

Piękna przedmiotowego nie ma — stwierdza jednoznacznie — istnieje z jednej strony podmiot z gotowością do przyjmowania pewnych wrażeń szczególnych, z drugiej strony przedmiot, który jeżeli oddziała na tę stronę wrażliwą, wtedy w świadomości podmiotu wyradza się piękno, co nadaje nam prawo przenosić wrażenia nasze na przedmioty i te nazywać pięknymi, przyznawać im piękno⁴⁴.

Chyba w takim pochodnym rozumieniu w jednej z recenzji pięknem określi to, co „wprawia w ruch nasze przyrodzone uczucie estetyczne” — czyli w istocie jakąś sferę przedmiotową. Zjawisko przypisywania piękna przedmiotom określa mianem estetycznej transcendencji...

Rozważania o pięknie, jako wartości podmiotowej łączy się w rozwinięciu poglądów Kaszewskiego z wyraźnie zastrzeżoną przez niego bezinteresownością („bezinteresowne wzruszenie rozkoszne”). „Tego rodzaju wzruszenie jako fakt pierwotny stanowi istotną podstawę nauki o pięknie”. Akceptuje też przywołane przez innych, sięgające jeszcze Arystotelesa warunki piękna — jak np. symetria i harmonia⁴⁵ (związane pierwotnie z przedmiotowym jego rozumieniem), o ile nadany im zostanie charakter podmiotowy zgodnie z kategoriami estetycznymi wypracowanymi na gruncie ówczesnej psychologii. Takie rozumienie piękna istotnie zaważy na poglądach Kaszewskiego dotyczących ideału w sztuce.

Ideał a zagadnienie treści i formy dzieła sztuki

Kaszewski w swoich poglądach estetycznych wiele uwagi poświęcił roli ideału. Obrona ideału, jaką przeprowadzał w swych wypowiedziach jest bodaj najwyraźniejszym przejawem jego związków z tradycją szeroko pojętej estetyki idealistycznej. Przez ideał rozumiano zazwyczaj treść idealną (duchową), ujętą w formę zmysłową. Takie rozumienie typowe dla estetyki romantycznej uległo pewnym modyfikacjom zarówno u Kremera, jak i u Struvego, z którym Kaszewski polemizował. Sztuka jest dla Kremera, czerpiącego inspirację z estetyki heglowskiej, wyrazem najwyższej rzeczywistości duchowej. W *Listach z Krakowa* autor traktuje sztukę jako zespolenie ducha i jego zmysłowego wyrazu:

⁴⁴ K. Kaszewski, *Nowe studium...*, s. 154; por. też podobny pogląd: piękno jako wrażenie umysłu (K. Kaszewski, *W sprawie...*, s. 3–4). „Piękno należy do sfery wrażeń umysłu — stwierdza już w 1877 r. — otrzymanych przez kontemplację natury zawsze w jednakowy sposób na duszę oddziałujących. Toteż niezależnie od uprzednich koncepcji piękna i sztuki należy odwoływać się do ludzkiego instynktu sztuki, jako objawu umysłowości i jej praw. Badanie umysłu w tym względzie możliwe jest tylko przez zastosowanie metody psychologicznej”.

⁴⁵ K. Kaszewski, *Nowe studium...*, s. 153–154.

[...] w sztuce duch, prawda nieskończona, wciela się w postać zmysłową i że dlatego piękność artystyczna jest pierwszą nauczycielką duchową człowieka, rozwierając mu państwa duchowe i objawiając mu prawdy najwyższe [...] oswojenie człowieka z prawdą nieskończoną, wiekiustą jest zaprawdę skutkiem sztuk pięknych, spływających na nasz umysł⁴⁶.

Tak wysoko oceniana ranga twórczości artystycznej miała przede wszystkim wpływ na przyjętą przez autora koncepcję ideału. To ideał sztuki musi sprostać tak wysoko zakreślonemu zadaniu, chociaż osiąga swą duchową pełnię w wyniku przekształcenia przedmiotu „doczesnego”. Istotnie, na początku jest on „częstką jakiejś całości” i ta to cecha jest piętnem doczesności jego — przyznaje Kremer, ale zarazem zastrzega —

Jeżeli zaś ten przedmiot przeniesiony będzie w świat sztuki, wtedy też na wskroś przeobrazić się winien [...] ta jedynie strona jego istoty będzie miała znaczenie, co temu się objawieniu ducha służy, wszystko zaś inne, już nie mające wartości, z niego spada i ulatuje. Znikają tedy z przedmiotu wszystkie przypadkowe znamiona, wszystkie drobne i bezważne cechy, będące skutkiem związku jego z rzeczywistością, a gdy jego przeznaczeniem jest, by nie rzeczywistości tej służył, ale ducha był wyrazem, więc też zrywa te wszystkie nitki, łączące go ze światem rzeczywistym, odłącza się przedmiot od niego, staje się niezawisłym — uosabia się, zakończy w sobie. A lubo zachowując istotę swoją indywidualną, przecież przestaje być częścią i ułamkiem rzeczywistości, i sam przeobraża się na całość duchową, a jedność zupełną. Przedmiot tak wyobrażony, postać tak uświęcona jest **ideałem** [podkr. moje — R. S.]⁴⁷.

Pojawia się tutaj heglowska idea oczyszczenia przedmiotu ze wszelkiej przypadkowości, zasada adekwatności pomiędzy zjawiskiem zewnętrznym a duchem, określoność treści danej w sztuce, jej indywidualność⁴⁸. Kaszewski dostrzega u Kremera zwrot od Hegla w stronę Schopenhauera, Moleschotta, Büchnera i Comte'a⁴⁹, co byłoby zgodne z jego własną tendencją powolnego oddalania się od stanowiska czysto idealistycznego. Jednak późniejsi krytycy traktują próbą przewyższenia przez Kremera heglizmu na rzecz podejścia empirycznego, jako pozorną⁵⁰.

⁴⁶ J. Kremer, *Listy z Krakowa*, t. 1, Naumburg 1868, s. 28.

⁴⁷ *Tamże*, s. 240.

⁴⁸ Dla porównania wypowiedź Hegla z *Estetyki*: „Sztuka doprowadzając istnienie skażone przypadkowością i zewnętrżnością z powrotem do harmonii z jego prawdziwym pojęciem, odrzuca wszystko, co w zjawisku pojęciu temu nie odpowiada, i dopiero przez takie oczyszczenie wydobywa na wierzch ideał (256). [...] W tym sprowadzeniu zewnętrżnego istnienia z powrotem do sfery duchowej, dzięki czemu zewnętrżne zjawisko jako adekwatne duchowi staje się jego manifestacją, należy szukać istoty natury ideału sztuki (257). (G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, Warszawa 1964, t. 1).

W określeniu ideału u Kremera (przyp. 46) szczególną rangę posiadają cechy indywidualne, lekceważone przez Hegla i utożsamiane z przypadkowymi (por. S. Morawski, *Poglądy Józefa Kremera na sztukę*, [w tegoż aut.:] *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, s. 262.

⁴⁹ K. Kaszewski, rec.: H. Struve, *Życie...*, s. 109.

⁵⁰ Por. S. Kołaczkowski, *Estetyka Józefa Kremera. Studium z zakresu historii estetyki*, *Przełęcz Filozoficzny* 1916, nr 3–4, s. 267, 271.

Kontynuatorem i czcicielem myśli Kremera był współczesny Kaszewskiemu warszawski filozof — Henryk Struve. Zasługuje on na uwagę jako autor poglądów estetycznych, z którymi nasz krytyk w zasadzie się zgadzał. Poświęcił nawet Stru-
vemu wiele uwagi, czego dowodem obszerny artykuł biograficzny, zamieszczony w „Bibliotece Warszawskiej” z 1898 r., t. 3: *Dr Henryk Struve (Zarys 35-letniej działalności jako profesora i pisarza)*. Struve w ramach uprawianych przez siebie dyscyplin filozoficznych dążył do syntezy wątków myśli idealistycznej i realistycznej. Nawiązywał w tym do poglądów filozoficznych o podobnych syntetyzujących ambicjach w myśli niemieckiej, zwłaszcza u H. R. Lotzego i I. H. Fichtego, nazywając swoje stanowisko idealnym realizmem, współczesny odpowiednik terminologiczny — ideorealizm⁵¹. Jego tendencja do godzenia poglądów przeciwnych uzewnętrzniła się także w estetyce. Struve odrzuca pogląd G. Hegla i J. Vischera, jakoby sztuka i poezja miały wyłącznie za przedmiot ideał jako ideał. Ideał powinien nie tylko wyrażać ducha i wartości duchowe, ale zawierać w sobie możliwość własnej realizacji: stąd dość nieoczekiwany pogląd, że ideał „prawdziwy, zrodzony z potrzeb realnych ducha, zawiera w sobie wszelkie warunki realizacji swej treści”⁵². Od skrajnego idealizmu dokonuje się tu zwrot ku realizmowi. Treść idealna dopiero po uzgodnieniu jej z realnym kontekstem może stać się ideałem — w przeciwnym wypadku jest utopią. Struve podkreśla to szczególnie dobitnie: „On tylko o tyle jest ideałem, a nie prostą bezmyślną utopią, o ile wyrósł z życia i znajduje swe zastosowanie do potrzeb życiowych”⁵³. Z drugiej wszakże strony obce mu są zasady eliminujące ideały, zgodnie z ciasno pojętym realizmem. „Realizm ma słuszość zwalczając utopie, lecz zozydzać ideały, które się dają urzeczywistnić, jest grzechem przeciwko ludzkości”⁵⁴. Struve uzgadniając w estetyce stanowisko idealistyczne z realistycznym, ukazuje fatalne skutki przewartościowania jednego z nich.

Recenzja Kaszewskiego, dotycząca pracy Struvego: *Sztuka i piękno. Studia estetyczne*, pozwala najlepiej odczytać stanowisko krytyka względem ideału. Kaszewski ceni syntetyczną tendencję Struvego łączenia czynnika umysłowego i zmysłowego, idealnego i realnego. Nie ulega jednak wątpliwości, że rozumienie ideału u obu autorów różni się w pewnym stopniu. Zgodnie z tym, co przed chwilą zostało powiedziane ideał domaga się urzeczywistnienia. Utwory sztuki są dla Struvego obrazową antycypacją urzeczywistniających się ideałów (s. 89). Ideał w sztuce pojawia się więc wcześniej niż w życiu.

⁵¹ Na temat ideorealizmu Struvego i jego związków z ideorealizmem niemieckim pisze S. Borszyn w pracy: *Poglądy filozoficzne Henryka Struvego* (Wrocław 1974).

⁵² H. Struve, *Sztuka i piękno. Studia estetyczne*, Warszawa 1892, s. 88.

⁵³ „Struve [...] nie podziela bynajmniej absolutnych idealistów kierunku, który idei nadając przewagę, lekceważy formy rzeczywiste, a stąd wyradza się w mały akademizm i klasycyzm, i gubi się w monotonnym konwencjonalizmie” (K. Kaszewski, *Nowe studium...*, s. 131).

⁵⁴ H. Struve, *Sztuka...*, s. 88.

Sztuka [...] przedstawia tylko w żywych obrazach bądź wprost, bądź pośrednio ową oczekiwaną i wyglądaną rzeczywistość, zbliżoną do wymagań ideału i przez to zaznacza w sposób plastyczny drogę wiodącą do tego celu... (s. 91).

Cel ten jest wyznaczony przez pragnienia ludzi dążących do przeistoczenia danej rzeczywistości, tego co jest według swych pojęć o tym, co być powinno, według swych ideałów⁵⁵. Ideał jest więc czymś ogólnym, bo dopiero dostosowuje się do niego formę wyrazu. Sztuka polega więc na zmysłowym, obrazowym ujęciu danych, szukających swej obrazowej manifestacji, ogólnych ideałów⁵⁶. Ponadto ideał wyraża powinności, pragnienie „czegoś lepszego”, wyraża więc to, co pozytywne i w jakimś sensie moralne⁵⁷. Kaszewski, o czym już była mowa, z założenia oddzielający porządek estetyczny i moralny, kieruje pod adresem Struvego zarzut, że w „rozumowaniach jego nad ideałem ustawicznie przeważa charakter moralny, a nie estetyczny”⁵⁸. W sztuce — zdaniem Kaszewskiego — nie muszą dominować ideały wyrażające pragnienia i dążenia ludzi, skierowane ku przyszłości, jako zapowiedź życia doskonalszego, lecz przede wszystkim ideały oglądane poprzez wzruszenie estetyczne, umożliwiające pełny kontakt z rzeczywistym pięknem. Kaszewski nie jest więc zwolennikiem wygórowanych i ogólnych ideałów, lecz szuka pierwiastków idealnych wzbudzających uczucie estetyczne w tym, co aktualne, konkretne i zmysłowe. Stwierdza: „Należy więc niejako odwrócić porządek ustanowiony w sztuce przez prof. Struvego i nie rządzić się w niej ideałami ogólnymi, [...] ale raczej szukać w przedmiotach takiego ideału, który wyrósł z życia”⁵⁹. Ma to określone konsekwencje — krytyk mniej rygorystycznie odcina dziedzinę twórczości artystycznej od wszystkiego, co negatywne, głosi

konieczność przystosowania warunków ideału do wszystkiego, co ma wejść w zakres sztuki, czy to będzie dobrem, czy złem, odnośnie nadobnym czy wstrętnym [...] ideał nie może być wciąż odizolowany od wszelkich czynników negatywnych⁶⁰.

Kaszewski traktuje ideał jako treść duchową ściśle powiązaną z wyrażającą ją formą zmysłową. Właściwie treść ujęta w formę stanowi z nią całość nierozdzielalną, toteż w trakcie kształtowania ideału konieczne jest dostosowanie uczuć i treści duchowej do form wyrazu. Zadanie to spełnia talent, który jest

wyższą zdolnością objawiania uczuć swoich i wrażeń za pomocą materiału naturalnego i społecznego [...] biada artyście, który nie rozmierzy granic tego materiału i przypisze mu cnoty

⁵⁵ Jak stwierdza H. Struve: „Sztuka jest syntezą treści i formy, ogólnych, idealnych poglądów i kształtów realnych, podniosłej myśli i charakterystycznych rysów zmysłowych (H. Struve, *Sztuka...*, s. 91).

⁵⁶ Por. przyp. 33.

⁵⁷ S. Borzym podkreśla, że H. Struve uznawał w przeżyciu estetycznym istotną rolę czynnika moralnego, stwierdzając: Estetyczna przyjemność obcowania z dziełami sztuki ma charakter syntetyzujący prostą przyjemność zmysłową z „zadowoleniem moralnym” (por. S. Borzym, *Poglądy...*, s. 219).

⁵⁸ K. Kaszewski, *Nowe studium...*, s. 131.

⁵⁹ *Tamże*, s. 134.

⁶⁰ *Tamże*, s. 136–137.

niemożliwe. W dziele jego na miejscu prawdy powstanie wybujałość i fałsz. Zamiast ideału występuje marzenie, zamiast myśli mrzonka...⁶¹

Jak z tego wynika, dla objawienia ideału bardzo ważna jest forma wyrazu. Każdy kontakt z ideałem dokonuje się poprzez formę. Trudno tu nawet mówić o syntezie, podkreślanej przez Struvego — syntezie treści (ideału przedmiotu) i formy. W sztuce ideał zawsze występuje w pewnej formie i jedynie dzięki niej jest uchwytny⁶².

Posiadłem więc tą drogą ideał lilii — stwierdza krytyk — ideał przedmiotu, czyli jak chce prof. Struve jego treść zamknięta w pewnej formie odpowiedniej. Lecz nie zapominajmy, że mnie o niej nauczyla jego forma, że ta treść nie była mi z góry daną na to, abym się dopatrywał harmonii jej z formą, czyli że tu treść i forma zupełnie się utożsamiają, stanowią jedność, pewien objaw piękna...⁶³

Kaszewski dostrzegał warunki piękna zarówno w treści, jak i w formie. Nie eksponował treści — jak chciał Struve, ale też nie głosił dowolności tematu jak współczesna mu estetyka pozytywistyczna, czy nieco późniejsza, ogłoszona przez S. Witkiewicza — pomijająca sprawę tematu i skoncentrowana tylko na wartościach formalnych (malarskich)⁶⁴. Cenne jest to, że głosił nierozdzielność ideału estetycznego i jego formy. Aczkolwiek teoretycznie rozróżniał oba porządki, jednak w psychologii piękna, stanowiącej fundament jego estetyki, stwierdzał ich identyczność, wyrażoną w jedności objawu i przeżycia piękna. Podkreślał decydującą rolę kształtu formalnego w odślonięciu ideału sztuki⁶⁵.

Dowolność treści dzieła sztuki krytyk aprobował bez większych zastrzeżeń, przejawiał w tym znacznie większą swobodę od swych idealistycznych poprzedników. Do moralności samej, jako kryterium wyboru tematu, odwoływał się

⁶¹ K. Kaszewski, *W sprawie...*, s. 6.

⁶² Intencja syntetyzowania u Struvego rozumiała jest dopiero, gdy uwzględnimy jego dążenia do zagarnięcia (za Wundtem) w sferę estetyki także wartości z grupy powinności, czyli wartości moralnych. Wówczas ideał estetyczny wykracza poza sferę tego, co pozytywne w przeżyciu bezinteresownego piękna.

⁶³ K. Kaszewski, *Nowe studium...*, s. 155.

⁶⁴ Estetyka pozytywistyczna, której przedstawicielem był m.in. Stanisław Witkiewicz, piękno wiązała z czynnikiem formalnym „[...] gdy Witkiewicz rozpoczął walkę o zasady krytyki artystycznej, gdy na plan pierwszy wysunął wartości czysto malarskie — jednym z tych, przeciw którym skierowały się ataki był Struve” (J. Kleiner *Henryk Struve* (wspomnienia pośmiertne), *Pamiętnik Literacki* 1912, s. 512). Bezpośrednim przedmiotem ataków pozytywistów było uprzywilejowanie niektórych tematów przy radykalnym odrzuceniu innych. Unikano brzydoty i zła w sztuce, powodując się względami, wykraczającymi poza ściśle estetyczne kryteria; rozszerzano pojęcie piękna na inne wartości.

⁶⁵ K. Kaszewski antagonizm treści i formy redukuje do minimum. W sytuacji całkowitego ich przeciwstawienia w filozofii i estetyce niemieckiej, o czym powołując się na zdanie G. Engela pisze A. Buchner („Treść” i „forma” — *rozważania semantyczne*, *Studia Estetyczne*, t. XVI, Warszawa 1979), utożsamia, zachowując rozróżnienie w perspektywie teoretyczno-opisowej dzieła. Unika w ten sposób fikcyjnych jego zdaniem rozróżnień — rozróżnienie dwóch rodzajów piękna. Zdaniem Kaszewskiego ujęcie dzieła w aspekcie wrażenia estetycznego, daje szansę nierozdzielnego ujęcia wszystkich jego aspektów treściowych i formalnych.

rzadko. Rzadko też popadał w swoisty normatywizm, będący raczej wynikiem jego prywatnej wrażliwości i ukształtowania osobowości krytycznej, twierdził bowiem, że tematy moralnie negatywne nie są w stanie wzbudzić w nim estetycznego wzruszenia. Poza tym jednak przypadkiem akceptował w zasadzie wszystko. Wyrazem jego swoistego „realizmu” była wspomniana już zgoda na szpetotę, o ile jest ona uwikłana w kształty rzeczywiste, podobnie jak przeciwstawne jej piękno. „Walka piękna i szpetoty to życie, czyli piękno” — stwierdza w omawianej recenzji pism Struvego⁶⁶. Skłaniał się do odrzucenia tematu, w którym „walka piękna i szpetoty” zaprzepaszczała przeżycie estetyczne. Unikał rozwiązań tematycznych, w których ostatecznym rezultatem jest „rozdrażnianie uczuć w sposób przykry”. Doprowadzała do tego często metoda naturalistyczna, powodując wrogą jego postawie estetycznej deformację natury. Stwierdzał: „Istotnie, wartość metody utonęła w pomyjach [...] natura służyć może i powinna służyć sztuce za sprawdzian kształtów, barw, harmonii, wewnętrznych drgnień i wszystkich warunków życia, nie zaś za prawo ograniczające ilość i jakość jego natchnień”...⁶⁷ Owa tolerancja tematyczna pozwoliła mu bez dezaprobaty oceniać estetykę Taine’a, szczególnie po zapoznaniu się z jego koncepcją ideału⁶⁸. Nie protestował przeciw podnoszeniu powszechnego i trywialnego przedmiotu do godności dzieła sztuki, jednak podkreślał, że przedmiot taki trywialnym i powszednim być nie przestanie⁶⁹. W doskonałym doświadcze-

⁶⁶ Jak łatwo zauważyć Kaszewski operuje tu dwoma pojęciami piękna. Odwołując się do określeń stosowanych przez W. Stróżewskiego (*Istnienie i wartość*, Kraków 1981, s. 126–128) odróżnić można piękno jako: 1) To co estetycznie pozytywne oraz 2) to co estetycznie wartościowe. Estetycznie pozytywne przeciwstawia się estetycznie negatywnemu, np. brzydocie. Estetycznie pozytywne można określić jako: wdzięczne, powabne, pełne uroku, dystynkcji, wzniósłe, wdzięczne, wytworne, nadobne, itp. Wartościowe estetycznie — można rozumieć różnie: brzydota traktowana oddzielnie jest przecież także wartościowa estetycznie, czy jednak piękna? Pewien typ brzydoty współtworzy dzieło sztuki, może mieć istotny udział w kształtowaniu jego piękna. W wypowiedziach Kaszewskiego na temat ideału spotkać można tego typu brzydotę, np. w przytoczonym przez krytyka obrazie spracowanego konia — współtworzy ona uczucie, stanowiące w odbiorze dzieła rdzeń pozytywnego wzruszenia estetycznego.

⁶⁷ K. Kaszewski, *Taine i nowe...*, s. 99.

⁶⁸ „Lubo myśliciel pozytywny, Taine ze swego słownika estetycznego nie wyklucza ideału, owszem, napisał o nim całą książkę (*De l'idéal dans l'art*) — tylko wyrazowi temu nadaje inne znaczenie, niż to, jakie on ma u idealistów. Dla nich ideał jest czymś na kształt wizyj Platońskich, wizją przedmiotową; u Taine’a ideał jest prostym gramatycznym pochodnikiem od idei, ta zaś dla artysty istnieje tylko w jego umyśle, jako myśl subiektywna, ale tak dobrze spoczywa też w przedmiocie widzianym i stanowi właśnie nie więcej, tylko to jej znamię główne, treściowe, zasadnicze, którego wydobyć na jaw, jak widzieliśmy wyżej, jest celem utworu artystycznego. Ideałem więc będzie nic innego, tylko takie przedstawienie przedmiotu, które zaprowadzi doskonałą harmonię między treścią i formą [...] w zakresie przedmiotów zewnętrznych nie ma idei wyższej i niższej; wszystkie są sobie równe, czy to będzie natura tak zwana martwa, jak w krajobrazie, czy scena ludzka [...] jeżeli tylko przedmiot osiągnie w przedstawieniu tę pożądaną harmonię formy z treścią, jeżeli przy starannym przekształceniu ujawni swą cechę charakterystyczną, będzie on zarówno idealnym (*Taine i nowe prądy...*, s. 59).

⁶⁹ *Tamże*.

niu piękna domagał się więc Kaszewski pewnego przejawu wzniosłości i z tej perspektywy oceniał dobór treści w dziełach sztuki.

Kaszewskiego cechuje otwarta postawa wobec założeń pozytywizmu. Liczne recenzje tego niestrudzonego krytyka świadczą nie tylko o przychylnym stosunku do większości coraz to nowych prac, ale i o nieustannej, powolnej ewolucji jego poglądów. Ewolucja ta dokonuje się poprzez niewielkie modyfikacje i nawarstwianie nowych treści. Nie rezygnuje bowiem z niektórych założeń estetyki idealistycznej: ostrożny, nieufny stosunek do brzydoty, docenianie wagi ideału, podkreślanie roli wartości w dziele sztuki i odpowiedzialne wypracowywanie kryteriów jego oceny. Żądając autonomii estetyki, podkreśla osobliwość przeżycia estetycznego, zarazem daleki jest od izolowania twórczości artystycznej od szeroko pojętych zadań społecznych i powiązania z innymi dziedzinami kultury. Bliskie mu jest przeświadczenie o szczególnej roli talentu i specyfice osobowości artysty. Respektuje też podstawy romantycznego światopoglądu. Zarazem jednak uważnie, ale i śmiało przyswaja dokonania nauk, głównie psychologii, co kształtuje jego rozumienie procesu twórczego, pojęcie fantazji i przeżycia estetycznego. Stąd też zwraca uwagę na czynniki formalne w dziele — traktując treść i formę jako nierozdzielne aspekty dzieła (w procesie tworzenia i odbioru) — podkreśla właściwą mu konkretność, indywidualność i zmysłowość. W zgodzie z estetyką pozytywizmu uzależnia rozumienie dzieła od czynników historycznych i społecznych. Bliskie mu jest — właściwe tej doktrynie — dążenie do ustalenia możliwie najogólniejszych prawidłowości w kształtowaniu podstaw estetyki. W ostatnich artykułach jest nie tylko świadkiem, ale czynnym uczestnikiem przemian zamykających okres pozytywizmu, np. cykl artykułów o Młodej Francji, czy też rozważania pod znamienym tytułem: *Czy to przełom?* (Wędrowiec, 1901 s. 882, 922, 942).