

Mędzyuczelniany Instytut Filozofii i Socjologii w Lublinie

Danuta WASYL

Sztuka jako absolut w estetyce Z. Przesmyckiego (Miriam)

Искусство как абсолют в эстетике З. Прешмыцкого (Мириам)

Art as the Absolute in the Aesthetics of Z. Przesmycki (Miriam)

Wczesne wystąpienie Miriam na przełomie epok, szczególna rola, jaką odegrał w kształtowaniu się modernizmu¹, budzi zainteresowanie, ale równocześnie niezwykle dużo kontrowersji. Ekspozowanie bądź licznych pozostałości tradycji pozytywistycznej, bądź elementów modernistycznego myślenia o sztuce decyduje o różnym umieszczeniu jego poglądów w kulturze epoki.² Przesmycki wystąpił w 1887 r. jako redaktor „Życia” i autor licznych zamieszczanych tam artykułów. Jak wykazał T. Weiss³, w latach 1880—1890 współistnieją ze sobą dwa odrębne prądy: pozytywizm i modernizm. Nie słabnie rola filozofii i estetyki H. Taine’a⁴, mimo że ukształtowała się cyganeria Młodej Polski. Zaznacza się jednak w tym czasie odwrót od nauk ścisłych i przyrodniczych, a wzrost zainteresowania literaturą, historią, etyką. Miriam wyrósł więc w atmosferze scjentyzmu, empiryzmu i materializmu w filozofii, w estetyce zaś w przekonaniu o użyteczności i celowości sztuki w społeczeństwie i obowiązującego ją

¹ Terminu „modernizm” używam za K. Wyką na określenie wczesnej, programowej fazy Młodej Polski zamykającej się w latach 1880—1900. Choć pisma Miriam wykraczają poza datę końcową, poglądy jego ukształtowały się ostatecznie w tym okresie.

² Pozytywistyczny sposób myślenia, pokrywany modernistyczną stylistyką podkreśla K. Wyka, wskazując na tę nieodpowiedniość jako na źródło niepowodzenia jego programu. Pozytywiści, jak twierdził, jakkolwiek nie zaatakowali jego wcześniejszych wystąpień, nie mogli zaakceptować zawartych tam twierdzeń, dla modernistów zaś koncepcja „sztuki dla sztuki” była zbyt słabo uzasadniona. Por. K. Wyka: *Modernizm polski*, Kraków 1968.

Na pozytywistyczny rodowód krytycznej i redakcyjnej działalności Miriam, na walkę o nową sztukę, o wykształconego odbiorcę wskazuje również E. Korzeniewska. Por. E. Korzeniewska: *Wstęp [w:] Z. Przesmycki (Miriam): Wybór pism krytycznych*, Kraków 1967.

Natomiast Maria Podraza-Kwiatkowska i Katarzyna Rosner zwracają uwagę na modernistyczne elementy jego wypowiedzi. M. Podraza-Kwiatkowska podkreśla ważne i cenne propozycje Przesmyckiego w zakresie krytyki, zaś K. Rosner interpretuje jego poglądy jako typowe dla wczesnej, programowej fazy modernizmu, które w bardzo radykalnej formie podejmują wszystkie, istotne dla świadomości estetycznej tego okresu, zagadnienia. Por. M. Podraza-Kwiatkowska: *O Miriamie krytyku*, „Pamiętnik literacki”, 1965, nr 4; K. Rosner: *Sztuka a rzeczywistość w programach polskich modernistów [w:] Studia z dziejów estetyki polskiej 1890—1918*, Warszawa 1972.

³ Por. T. Weiss: *Przełom antypozytywistyczny w Polsce w latach 1880—1890 (przemiany postaw światopoglądowych i teorii artystycznych)*, „Zeszyty Naukowe UJ, CXXVI, Prace Historyczno-literackie”, z. 10, Kraków 1966.

⁴ W 1893 r. Sygietyński dokonał przekładu *Filozofii sztuk pięknych* H. Taine’a, por. T. Weiss: *op. cit.*

kryterium realizmu — naśladowania natury w sposób odpowiadający aktualnemu stanowi wiedzy.

Mimo tej tradycji, „Życie” i artykuły Miriama nie przypadkiem uznaje się za objaw przełomu modernistycznego. Już w pierwszych wystąpieniach odnajdziemy, rozwijające się z czasem, przekonanie autora o odrębności i odmiennym sposobie istnienia potrzeb estetycznych, które do roku mniej więcej 1890 skłonny byłby uznawać za typ potrzeb równorzędnych i współistniejących z innymi, np. materialnymi, moralnymi itp. Potem przyznaje im wartość nadrzędną i dominującą. Obok tego pojawia się żądanie autonomii sztuki i antyutilitaryzm. Wprawdzie w estetyce próby reakcji na metodę pozytywistyczną pojawiły się wcześniej w wypowiedziach Cezarego Jellenty i Stanisława Witkiewicza, jednak nie doprowadziły one, jak w przypadku Miriama, do zmiany założeń filozoficznych. Prześledzenie ewolucji poglądów Miriama od bardzo wyraźnych wpływów tradycji pozytywistycznej, szczególnie kultu faktu naukowego, do zdecydowanie modernistycznego idealizmu i irracjonalizmu w filozofii oraz uznania autonomii sztuki i arystokratyzmu w estetyce byłoby interesujące. Wydaje się jednak, że o charakterze wypowiedzi Przesmyckiego decyduje wyraźne określenie się autora jako wyraziciela nowej świadomości estetycznej. Miriam z niemałym trudem usiłował tę modernistyczną świadomość opracować teoretycznie i ująć w nowej stylistyce. Jego następcy (Przybyszewski, Brzozowski, Irzykowski) formowali swoje programy już w stylu w miarę wypracowanym i dla określonego odbiorcy. Na tę zasługę Miriama wskazywał już Przybyszewski. Wyraźny wpływ pozytywizmu uderza jeszcze w artykule uznanym za program modernistyczny, zatytułowany: *Maurycy Maeterlinck i jego stanowisko we współczesnej poezji belgijskiej z 1891 r.* Jednak, jak się wydaje, myśli te podporządkowane są zupełnie sprzecznym z epoką poprzednią założeniom generalnym.

Nie bez znaczenia dla charakteru wypowiedzi Miriama jest również fakt, że w walce o wzrost znaczenia problematyki estetycznej często zajmował on świadomie sprawozdawczą postawę w stosunku do estetyki zachodniej, a obcowanie z różnymi źródłami przyczyniło się do akceptacji i prób uzgodnienia sprzecznych ze sobą ale, jego zdaniem, cennych myśli. Przy tym Przesmycki widział siebie przede wszystkim jako krytyka, walczącego o nowe kryteria analizy dzieła sztuki (szczególnie literatury). Konsekwencją tego jest brak jednolitości i systematyzacji poglądów filozoficzno-estetycznych.

O sposobie uprawiania przez Miriama estetyki zadecydowały, jak sądzę, następujące fakty:

1. Wczesne wystąpienie autora *Modernizmu* na łamach „Życia” i kształtowanie własnych poglądów w opozycji do pozytywistycznego utilitaryzmu i realizmu.

2. Patronat filozofii Kanta, Hegla, Schopenhauera i Nietzschego nad filozofią sztuki i estetyką modernizmu. Wpływ tej filozofii (poza nietzscheanizmem akceptowanym przez Miriama tylko w części) jest wyraźny i konstytutywny, szczególnie silny w przypadku Schopenhauera, którego poglądy poznawał Przesmycki za pośrednictwem estetyki belgijskiej i francuskiej.

3. Wreszcie, estetyka ta nie była tworzona przez teoretyka czy filozofa, ale przez krytyka, który mając własny wzorzec analizy dzieła literackiego, szuka dla niego uzasadnień teoretycznych. Myśli szczegółowe pojawiły się tu wcześniej niż ich uzasadnienia. Metafizyczna koncepcja sztuki usankcjonowała tylko świadomość estetyczną autora, stając się jednak jej nieodłącznym elementem. Ten kierunek kształtowania się poglądów Przesmyckiego wpływa na ich nie-

spójność, gdyż szukanie uzasadnienia dla przekonań szczegółowych nie zawsze zmusza do wewnętrznego uzgadniania twierdzeń.

Celem moich rozważań będzie próba uchwycenia zasadniczych cech myślenia o sztuce autora *Modernizmu* na podstawie analizy jego pism, zebranych przez E. Korzeniewską.⁵ Po usunięciu modernistycznego kodu językowego — nieścisłości, metaforyczności wyrażań, programowego braku precyzji myślenia i definicji — uda się tu wyróżnić pewne stałe lub tylko w niewielkim stopniu modyfikowane wątki myślowe. Rezygnując z ustaleń porównawczych i chronologicznych spróbuję znaleźć główne zagadnienia, wokół których koncentrowały się rozważania Miriama.

Analiza pism Przesmyckiego przekonywa, że generalnymi dla niego wydają się dwie tendencje:

- 1) przekonanie o specyficznym charakterze zjawisk estetycznych i usiłowania zmierzające do ich wyodrębnienia,
- 2) oraz ścisły związek estetyki z metafizyką.

SZTUKA JAKO ABSOLUT

Niemożliwość oddzielenia założeń ontologicznych i estetyki była, jak się wydaje, cechą świadomą i programowaną rozważań Miriama, podobnie zresztą Langego czy Przybyszewskiego. W przedstawianej przez Miriama wizji świata sztuka odgrywała bowiem rolę bardzo ważną, a ontologia równocześnie wzmacniała przekonanie o autonomii sztuki..

Antropocentryzm i indywidualizm zespolony z pewną postacią idealizmu obiektywnego są podstawą ontologii Przesmyckiego. Już w artykułach z okresu „Życia” wystąpiło, umacniające się potem, przeświadczenie o niesamodzielności świata materialnego dostępnego człowiekowi we wrażeniach zmysłowych. Rzeczywistość empiryczna jest, w rozumieniu autora, fenomenem, poprzez który przejawia się inny świat. Wyróżnia bowiem dwie strony bytu: niezmienną, istniejącą poza czasem i przestrzenią na wzór platońskich idei, którą azywa „bytem pierwotnym”, „transcendentalnym”, „Absolutem” wreszcie, i zmienną — świat pozorów dany człowiekowi we wrażeniach zmysłowych. Są to jednak tylko dwa aspekty jednego wszechświata, który w przekonaniu autora, nie ma ani wyłączonej idealnej, ani też wyłącznie materialnej natury, jest zespoleniem ich obu. Nieumiejętność wyjścia poza to, co nas otacza, zasklepienie się w mieszczańskiej praktyczności może spowodować uznanie świata pozorów za jedyną rzeczywistość. Dotychczas walczyły ze sobą dwie różne postaci filozofii: filozofia Absolutu, która na podstawie intuicji i olśnienia mistycznego dowodziła niesamodzielności świata zmysłowego, i filozofia praktyczna budowana na naukowych prawach determinizmu i ewolucji. W rozumieniu Miriama, epoka jego niesie ostateczny triumf idealizmu, gdyż nawet nauka odkrywa niewystarczalność własnych narzędzi dla wyjaśnienia szeregu zjawisk.⁶

⁵ Z. Przesmycki (Miriam): *Wybór pism krytycznych*, t. 1—2, oprac. E. Korzeniewska, Kraków 1987.

⁶ W artykule *Maurycy Maeterlinck*, powołując się na autorytet nauk przyrodniczych, mówi Miriam o nowej drodze poznania nazywanej przez niego „mistycyzmem naukowym”. Na podstawie naukowego badania świata zmysłowego nieuchronnie dochodzimy do odkrycia irracjonalnej natury wszechświata w sytuacjach, kiedy zmysły i rozum zawodzą, a metoda empiryczna wydaje się niepełna, np. w badaniach nad snem, somnambulizmem itp. W dalszych wypowiedziach rezygnuje jednak z tego połowicznego rozwiązania na rzecz poznania artystycznego.

O sposobie istnienia Absolutu wypowiada się Przesmycki analizując piękno. Jego zdaniem jest to niezmienna, stała idea platońska, która w drobnych elementach, „odblaskach” przejawia się w rzeczach i zjawiskach materialnych. Partycypując w idei piękna, przedmiot osiąga swój indywidualny charakter. Ideał piękna jest więc dla Miriama statyczny i mimo nawoływań do odsłonięcia *maris tenebrarum* istniejącego w psychice, przedkłada on spokojną kontemplację, uharmonizowanie przeciwieństw w dziele sztuki jako najbliższe prawdzie absolutnej. O ile przesunięcie ku idealizmowi subiektywnemu umożliwiło Przybyszewskiemu utożsamienie Absolutu z najbardziej bezpośrednimi ekshibicjami psychiki (własnej jaźni), o tyle Miriamowy obiektywizm, wieczny był preferuje dystans i pogodne momenty jako efekt najbardziej burzliwych przeżyć twórcy. Przybyszewskiego uznaje się więc za prekursora ekspresjonizmu, a poglądom Przesmyckiego nadaje się nazwę estetyzmu. Ciężenie ku pewnemu typowi estetyzmu, rozumianemu jako dążenie do niezmiennego, statycznego ideału piękna, jest w tym przypadku wyraźne. Jednak ściśle określonych kryteriów piękna brak. Autor wspomina o możliwości istnienia różnych rodzajów piękna i różnych drogach do niego prowadzących, ale ich nie nazywa. Stąd charakter tej estetyzującej tendencji pozostaje bliżej nie określony.

Dla koncepcji sztuki idealizm obiektywny w filozofii oznacza znacznie szersze u Miriama niż np. u Przybyszewskiego możliwości obserwacji artystycznej. Nie tylko gwałtowne stany duszy pozwalają dotrzeć do Absolutu, ale również obserwacja przyrody. W wyniku tego dziełem sztuki będzie nie tylko *Statek pijany* Rimbauda i *Hymny* Kasprowicza, ale i wyróżniające się wrażliwością plastyczną utwory Herendii, Gomulickiego, czy malarstwo Gierymskiego. Obserwacja natury jest, zdaniem Miriama cenna, gdyż, jak pisze autor: „Nieskończoność nie kryje się gdzieś poza granicą świata zmysłowego, w niebiosach, lecz stanowi istotę wewnętrzną świata całego, człowieka każdego, zjawiska najdrobniejszego, istotę kryjącą się pod powłoką efemerycznych przejściowych form i postaci i przezierającą niekiedy na zewnątrz w tych właśnie objawach, dla których ludzie nie mogą znaleźć wytłumaczenia”.⁷ Świat rzeczy jest postacią, pod jaką Absolut ukazuje się człowiekowi. Monizm wszechświata podkreśla Miriam, przypisując mu cechę nieskończoności, a tym samym niemożliwość wyczerpania i zamknięcia jakiegokolwiek obserwacji, w sztuce zaś wydobycia piękna w sposób zdecydowanie jednoznaczny. Umożliwia to współlistnienie ze sobą dwu na pozór wykluczających się twierdzeń i postaw: tezy o zmienności teorii estetycznych i wymagania oryginalności od artysty, oraz przekonania wyrażonego w słowach „sztuka jest jedna i niezmienna”, odnoszącego się do świadomie lub nieświadomie preferowanych przez sztukę treści absolutnych, irracjonalnych, wydobywanych przez intuicję artysty.

Człowiek rozumiany jest przez Miriama w sposób dualistyczny. Przynależy bowiem, co autor wielokrotnie podkreśla, do stron obydwu: poprzez ciało do świata zmysłowego, dzięki życiu duchowemu do Absolutu. Istocie duchowej przyznaje Przesmycki pierwszeństwo. Ona bowiem zapewnia uczestnictwo w sprawach wszechświata. Dzięki niej nieświadomiona wiedza człowieka jest znacznie głębsza niż świadoma. Jeżeli człowiek potrafi wznieść się ponad praktyczną rzeczywistość, istota wszechświata stanie się dla niego zrozumiała, a jeśli do tego jest artystą (posiada wyobraźnię i umiejętności techniczne), może to przekazać w utworze artystycznym.

Ze względu na naturalną potrzebę człowieka, jaką jest chęć określenia się

⁷ Z. Przesmycki: op. cit., t. I, s. 307.

we wszechświecie, poznanie Absolutu jest nieodzowne. Racjonalne poznanie naukowe jest bezradne wobec wszechświata, którego wszystkie części „są wieczne i na wieki powiązane ze sobą, w nieustannej znajdują się korespondencji, nieustannie wpływają na się i w każdym najdrobniejszym wypadku wzajemnie się odczuwają”.⁸ Poznanie naukowe ogranicza się więc do świata zewnętrznego, jest niepełne.

W tym kontekście sztuce przypadło pełnić bardzo ważną rolę. Bowiem jedyną drogą dotarcia do Absolutu okazało się intuicyjno-emocjonalne poznanie artystyczne. Poznanie poprzez sztukę, zdaniem Miriama, jest wartościowe nie tylko ze względu na intuicję ale także dlatego, że dokonywa się ono w postawie estetycznej. Nauka zasklepia się w praktyczności i do niej nagina obraz świata, cechą zaś postawy estetycznej jest wyzbycie się tego ograniczenia i bezinteresowny kontakt poznawczy. Ani nauka, ani filozofia nie są w stanie oddać treści absolutnych, gdyż operując pojęciami abstrakcyjnymi akceptują pokawałkowaną rzeczywistość zmysłową; sztuka zaś operując specyficznym językiem — bezpośrednim obrazem zmysłowym — przekazuje tę wiedzę adekwatnie wraz z płynnością granic między różnymi zjawiskami. Przyznanie sztuce takiej roli w literaturze tego czasu występuje często. Pojawia się w podobnym sformułowaniu u H. Bergsona, ale, jak się wydaje, źródłem zbieżności jest tu wspólna inspiracja w postaci filozofii Schopenhauera i Nietzschego, a nie bezpośrednia znajomość pism francuskiego filozofa, jaką mielibyśmy stwierdzić u Przesmyckiego. Poznać Absolut, zdaniem Miriama, może tylko jednostka wybrana, niezwykła, należąca do arystokracji ducha, zdolna wznieść się ponad przeciętność. Konsekwencją takiej filozofii sztuki było przyznanie artyście miana geniusza, a sztuce „praw do królewskiego stanowiska Pani dusz, Wyzwolicielki z ograniczoności cielesnej, Pośredniczki między indywidualnością i Absolutem”.⁹

O AUTONOMIĘ SZTUKI

Od pierwszych wystąpień wysiłki Miriama skierowane były ku obronie autonomii sztuki. Wskazywał na odmienność sztuki w stosunku do innych wytworów człowieka. W odniesieniu do wszystkich członów relacji twórca — dzieło — odbiorca (choć szczególnie interesowało go samo dzieło), wysuwał i uzasadniał wiele cennych twierdzeń, które w znacznym stopniu współtworzyły estetykę modernizmu i znalazły kontynuatorów w 20-leciu międzywojennym i współcześnie.

Podstawy estetyki Miriama, jak wspominałam, kształtują się w opozycji do głównych założeń pozytywizmu. Warunki powstania zdecydowały o tym, że skrajności zdeprecjonowanej przez pozytywistów sztuki, rozumianej jako niższy stopień poznania, przedmiot zbytku, produkt społeczny ukształtowany bez reszty przez czynniki zewnętrzne, Przesmycki przeciwstawił inną skrajność: sztukę-Absolut, odizolowaną od problemów społecznych, zamkniętą w sferze arystokracji ducha.

Antyutylitaryzm, zaprzeczenie możliwości pełnienia przez sztukę jakiegokolwiek funkcji społecznej, manifestacja jej autonomii w przekonaniu, że nie łączy się ona z żadną dziedziną życia, lecz ma „cel sama w sobie, nie dąży do spełnienia jakiegś potrzeby lecz sama w sobie znajduje zadowolenie, jest zarazem przyczyną i skutkiem”,¹⁰ wymagały wydzielenia zjawisk estetycznych. Poszu-

⁸ *Ibid.*, s. 290.

⁹ *Ibid.*, t. II, s. 39.

¹⁰ *Ibid.*, t. I, s. 253.

kiwanie cech przysługujących tylko sztuce i odróżniających ją od innych dziedzin działalności ludzkiej tkwi u podstaw większości artykułów Miriama.

Analiza wypowiedzi Przesmyckiego wskazuje na kilka cech, które autor skłonny byłby przyznawać wszystkim przedmiotom zasługującym na miano dzieł sztuki. Są to:

- poznanie Absolutu, które jest celem sztuki; utwory, jak pisze, wtedy są twórcze, jeżeli zdołają wzbudzić w nas, bądź świadomie, bądź instynktownie, poczucie „nierozzerwalnej istoty bytu, jednego nieskończonego życia potoku”,¹¹
- kreacja własnego świata przedstawionego, różnego od rzeczywistości realnej,
- postawa estetyczna występująca zarówno w procesie twórczym, jak i w odbiorze,
- przeżycia estetyczne uzyskiwane w kontakcie z dziełem sztuki.

Postawa estetyczna

Termin ten nie pojawia się w wypowiedziach Miriama, ale taką nazwę należałoby nadać szczególnemu nastawieniu, które, zdaniem autora, zawsze towarzyszy prawdziwemu dziełu sztuki zarówno w procesie twórczym, jak też przy właściwej percepcji. Cechą wyróżniającą jest tu bezinteresowność rozumiana jako proces zupełnego wyłączenia się z codziennego kontekstu życiowego. Człowiek w postawie estetycznej działa jako czysta duchowość, pozbawiona nie tylko obciążeń praktyczności, ale też wszelkich nawyków, zainteresowań, schematów myślowych. Przedmiot percypowany traci cechy indywidualnej przydatności do jakiegokolwiek celu, staje się wyrazem Absolutu, zindywidualizowanym tylko przez zawierające się w nim odblaski idei. Kontakt utrzymuje się ze względu na sam przedmiot, który jest w stanie dostarczyć specjalnych przeżyć. Jest to postawa czysto receptywna, a zdolność ta przysługuje w pełni tylko niektórym ludziom. Nazywa ją Miriam „wiecznością dziecięctwa”. Jediną reakcją człowieka w „postawie dziecka” uderzonego jakimś zjawiskiem jest bezgraniczne zdziwienie. Odczuć to zdziwienie to znaczy, w rozumieniu autora, osiągnąć wiedzę o Absolutie, ale też uzyskać przeżycie estetyczne. Postawa estetyczna może wystąpić zarówno wobec zjawisk przyrody, jak i wobec dzieła sztuki, różne jest jednak uzyskane przeżycie estetyczne.

Bardzo bliski postawie estetycznej jest stan nazywany przez Miriamą marzeniem, kiedy to zjawia się „wieczna tęsknota ku czemuś jeszcze i jeszcze dalszemu”, a więc chęć wyzbycia się ograniczeń cielesnych i zespolenia się z wszechświatem jako czysta duchowość.¹²

Wprawdzie postawa estetyczna nie gwarantuje jeszcze arcydzieła, ale jest nieodzowna do jego powstania. Bowiem poza „postawą dziecka” Miriam wymaga tzw. szczerości artystycznej, czyli oddania przedmiotu tak, jak się on jawi w procesie bezinteresownej kontemplacji. Ingerencja czynników zewnętrznych (np. zapotrzebowania na określone treści, aprobata publiczności, konkursy literackie) dyskwalifikuje wartość dzieła. Twórczość wymaga wyizolowania się z otoczenia, skupienia na przedmiocie, który chce się przekazać. W postawie

¹¹ *Ibid.*, t. II, s. 27.

¹² Od Młodej Polski poczynając poprzez 20-lecie do współczesności — marzenie wyróżniane bywa często jako komponenta lub forma postawy estetycznej. We współczesnej estetyce marzenie jako pewną odmianę postawy estetycznej wyróżnia Władysław Tatarkiewicz. Por. W. T a t a r k i e w i c z: *Droga przez estetykę*, Warszawa 1972.

estetycznej, przez marzenie jednostka „urzeczywistnia w sobie najwyższe pierwiastki człowieczeństwa”.

Przeżycie estetyczne

Podczas obcowania w postawie estetycznej z dziełem sztuki, czy — szerszej — z przedmiotem estetycznym powstaje bardzo silne, odmienne od innych przeżycie, jak pisze Miriam, przyjemność granicząca ze szczęściem. Od innych typów przeżyć różni się ono, w rozumieniu autora, tym, że wyrwa człowieka z otaczającej rzeczywistości zmysłowej i pozwala mu istnieć tylko duchowo, a także absorbuje całą osobowość. O ile np. poznawczy, w sensie nadanym temu słowu przez pozytywizm, kontakt z przedmiotem absorbuje umysł i poprzez ciekawość powoduje wysuwanie i rozwiązywanie coraz nowych zagadek, o tyle w przeżyciu estetycznym nie dochodzi do ujawnienia i wyodrębnienia się poszczególnych warstw osobowości. Definicji i systematycznego opracowania tego zagadnienia brak; przenośnie i obrazowo autor wyjaśnia je w sposób następujący: „Sztuka ma na celu to, o czym myślał Michał Anioł, mówiąc: «Gdy czytam Homera, zdaje mi się, że na dwadzieścia stóp urastam w górę.» To właśnie to urastanie, to bezinteresowne, obce wszystkim przemijającym, doczesnym względem i okolicznościom, pogłębianie się i rozszerzanie wewnętrzne jest najlepszym probierzem istotności zarówno wrażenia estetycznego jak i samego dzieła sztuki”.¹³

Przeżycie estetyczne występuje zarówno wobec dzieła sztuki, jak i przyrody (szczególnie w procesie twórczym). Jednak w przyrodzie szczegóły estetycznie dodatnie występują w rozproszeniu, sztuka zaś, tworząc własny świat przedstawiony, kondensuje je i wpływa znacznie na intensywność wywołanego przeżycia. Aby ono wystąpiło, konieczny jest jednak kontakt z danym przedmiotem w postawie estetycznej, gwarantującej całkowitą bezinteresowność. Jakikolwiek cel, np. chęć krytycznej analizy, niweczy tę możliwość. Stąd pierwszy kontakt krytyka z dziełem powinien być estetyczny; w drugim dopiero etapie może dokonać analizy immanentnej. Nieumiejętność skupienia się na przedmiocie estetycznym zarzuca Miriam krytykom i szerokiemu odbiorcy. W początkowej fazie swojej działalności wierzył w możliwość wykształcenia odbiorcy w zakresie umiejętności estetycznego odbioru; z czasem, wraz z pogłębieniem się młodopolskiego konfliktu sztuka — społeczeństwo, reprezentuje stanowisko zwane elitaryzmem i arystokratyzmem. „Z wolna — pisze autor — rozwinęła się, a dziś wzrasta coraz bardziej, nieudolność zupełna do odczucia przed dziełem sztuki jakiej bądź emocji szerszej i głębszej. Nikt dziś nie umie milczeć przed nim choć chwilę, nikt nie patrzy aby odnieść jakiegokolwiek wrażenia, każdy przychodzi z poczuciem sędziego, mającego wydać wyrok o doskonałości lub wadliwości technicznej dzieła”.¹⁴

Każdy rodzaj sztuki — rzeźba, malarstwo, literatura — wywołuje jakościowo identyczne przeżycie, inny jest tylko język każdej z nich i odmienne środki ekspresji. Następnym bowiem ważnym czynnikiem konstytuującym przeżycie estetyczne jest, w rozumieniu Miriam, określona postać przedmiotu: dzieło sztuki oddziaływa jako całość, działa, jak chce autor, jednością ekspresji. Niejednolita, źle skomponowana ekspresja niweczy możliwość uzyskania przeżycia estetycznego. Oto co pisze Przesmycki:

¹³ Z. Przesmycki: *op. cit.*, t. II, s. 142.

¹⁴ *Ibid.*, t. II, s. 27.

„Aczkolwiek ostateczne oddziaływanie dzieł wszystkich poszczególnych sztuk pięknych w duszy naszej wspólną znajduje receptywność, jednak ponieważ każde odgałęzienie sztuki przez specjalny jedynie organ do tej magicznej retorty najwyższych syntez znajduje przystęp, przeto każda sztuka, musi mówić wyłącznie i jedynie własnym językiem, musi używać wyłącznie właściwych jej środków i sposobów ekspresji. Literatura w malarstwie i rzeźbie oznacza chęć działania na widza inaczej niż przez oczy, tj. przede wszystkim przez myśl a więc pośrednio. Odczuwa się to natychmiast gdyż dzieło sztuki działając drogą należną wywołuje przede wszystkim bezpośrednio, owładające nieodparcie człowiekiem wzruszenie, które można potem dopiero uświadomić i zrozumieć, podczas gdy w cudze wkraczając atrybucje, budzi po prostu ciekawość, często nawet silny proces intelektualny, ale ani śladu jakiego bądź wzruszenia”.¹⁵

Należy tutaj zaznaczyć, że Miriam zdawał sobie sprawę z ogromnej pojemności twórców artystycznych, ich wielowarstwowości, i wieloaspektowości, możliwości różnorodnego oddziaływania i pełnienia licznych funkcji. Jednak konstytutywną cechą sztuki była, jego zdaniem, wartość estetyczna, czy jak ją często określa, strona estetyczna. Była to w jego ujęciu kategoria odnoszona do utworu jako całości, który dzięki jednolitej, zwartej strukturze jest w stanie wywołać przeżycie estetyczne. Owa jednolitość może być uzyskana przy pomocy różnych środków, ekspresja niezbędna dla dzieła sztuki osiągana różnymi drogami: „przez sugestię, przez symbol, przez nastrój”, jak pisze autor. Konstytuuje ją jednak jasno sprecyzowany, wykrywalny przez analizę immanentną, zamiar twórczy. Koherencja tworu artystycznego zasadza się (co autor wielokrotnie podkreśla i czego szuka w przeprowadzanych przez siebie analizach) na tym, że dzieło posiada „wewnętrzna budowę” w postaci „szerokiej, przechodzącej przez wszystko linii”, czyli zasadę kompozycyjną. Szczegół nieestetyczny — to dla Miriamy szczegół nie podporządkowany całości, „psujący harmonię ogólną”. Obojętna jest jego proveniencja, epoka z jakiej pochodzi, wymowa moralna czy społeczna. Szczegół nabiera znaczenia poprzez własne miejsce i rolę w całości, którą tworzy. Stąd wada kompozycyjna: zbyt intensywne zarysowane, narzucające się szczególnie niweczą przeżycie estetyczne. Sympatia lub antypatia do bohatera np. „może rozbić czar marzenia”. Takie rozumienie wartości estetycznej dzieła sztuki odnosi się nie tylko do literatury, malarstwa czy muzyki, ale też do baletu, opery i teatru. Balet — to sztuka ruchów i linii zharmonizowanych z muzyką, a nie zlepek akrobacji i efektów dekoracyjno-wystawowych, dla których muzyka jest pretekstem. Podobnie widowisko teatralne nie jest okazją do solowych popisów aktorskich, ale jeśli ma być sztuką, musi być syntezą tekstu, gestu, dźwięku i dekoracji podporządkowanych określonej wizji teatralnej. Dlatego, jak pisze w *Reformie teatrów*, „nie wystarczy brać od malarza kartony poszczególnych kostiumów czy dekoracji; tu trzeba pewnego oka artysty plastyka, aby przy wcieleniu tego planu nie prześliznęło się nic psującego harmonię ogólną”.¹⁶ Twórca musi respektować zasadę ekonomii artystycznej — szczegół, który nie jest potrzebny do ogólnego wrażenia, jest zbędny.

Świat przedstawiony a rzeczywistość realna

Generalną właściwością sztuki jest, w ujęciu Z. Przesmyckiego, kreacja własnego świata przedstawionego różnego od rzeczywistości realnej.

W kontekście filozofii sztuki świat przedstawiony jest formą pośredniczącą

¹⁵ Ibid., t. II, s. 29.

¹⁶ Ibid., t. II, s. 134.

między Absolutem a dostępnym człowiekowi sposobem jego objawiania się. Konstruuując go, sztuka przekłada mistyczną treść poznawczą na zespół konkretnych, zmysłowych obrazów łatwiej zrozumiałych dla odbiorcy. Świat przedstawiony jest bliższy Absolutowi niż rzeczywistości realnej, gdyż wprowadza do rozdzielnego na fakty jednostkowe świata zmysłowego absolutny porządek poprzez znalezienie irracjonalnych powiązań z drugą stroną monistycznego wszechświata. Wskazując elementy pozaempiryczne, sztuka adekwatnie przekazuje „ideę”, „absolut”, „sens bytu”.

W płaszczyźnie rozważań estetycznych wystąpił Przesmycki w obronie prawa sztuki do indywidualizmu i kreacjonizmu. W rozumieniu autora, świat przedstawiony dzieła sztuki jest tworem autonomicznym, różnym od rzeczywistości realnej. Jest on tworem podmiotu-artysty i znamię subiektywności zawsze nosi, konstruowany jest w specjalny sposób — pod kątem wartości estetycznych i związanej z nimi możliwości dostarczenia przeżycia estetycznego oraz przy pomocy własnego języka (emocjonalnie nacechowanego języka konkretnych, zmysłowych obrazów).

Świat przedstawiony odzwierciedla wprawdzie, zdaniem autora, w sposób świadomy lub nieświadomy Absolut, ale artystyczny wgląd w rzeczywistość jest zawsze subiektywny. Artysta ma obowiązek indywidualnego, oryginalnego widzenia świata. Od jego wizji rzeczywistości zależy bowiem konstrukcja świata przedstawionego, wybór problemów i tematów, szczegółów i relacji między nimi, a także środków technicznych funkcjonalnych w jej obrębie. Świat przedstawiony Herendii zależy od jego niezwyklej wrażliwości plastycznej, Gierymskiego od zainteresowania światłem, Hugo od rozumienia duszy ludzkiej jako antynomii dobra i zła, Maeterlincka od wiary w irracjonalny wszechzwiązek zjawisk, itd.¹⁷ Cechy konstytutywne świata przedstawionego jednego utworu, utworów jednego autora, a nawet pewnego nurtu dają się łatwo odnaleźć poprzez analizę immanentną. Miriam zresztą w każdym niemal przypadku rozpoczyna analizę od rekonstrukcji wizji artystycznej, której wynikiem jest świat przedstawiony, i wysoko ceni jej oryginalność. Świat przedstawiony jest więc bezpośrednią eksterioryzacją artystycznego spojrzenia na rzeczywistość, indywidualnego, podmiotowego, niepowtarzalnego.

Świat przedstawiony czerpie z rzeczywistości realnej materiał faktograficzny; jednak sposób artystycznego opracowania nadaje mu status odrębnej jakości. Bez obserwacji zmysłowej, bez głębokich studiów rzeczywistości artysta obejść się nie może, jednak, pisze autor, „myśli, idea, ból czy szczęście, radość czy żal, wszystkie pragnienia, dążenia, uczucia, dumy leżące jako szkiełka różnobarwne w dusznym kalejdoskopie, wszystko co artysta zbierze w długiej pielgrzymce przez studia i życie — to jeszcze samo przez się poezją nie jest i o niej wcale nie stanowi. To tylko martwa materia równie przydatna dla rzemiosła jak dla sztuki”.¹⁸ Świat przedstawiony powstaje dopiero w wyniku indywidualnej kreacji artystycznej, gdzie dobór elementów i ich układ ograniczony jest tylko jednym, zdecydowanie narzucającym się zamiarem twórczym. Możliwość deformacji rzeczywistości może być różna, musi być jednak konsekwentna w obrębie obranego przez artystę typu.¹⁹ Artysta może zestawiać elementy jawy i snu, tworząc z nich niezależną, koherentną całość, która jest w stanie wywołać wrażenie estetyczne.

Postawa kreacyjna jest więc cechą odróżniającą sztukę od innych dziedzin

¹⁷ Por. *Ibid.*, t. I, s. 81, 117; t. II, s. 69, 72, 109, 202.

¹⁸ *Ibid.*, t. I, s. 382.

¹⁹ *Ibid.*, t. II, s. 82.

działalności ludzkiej. Miriam pisze: „Twórczość prawdziwa, istotna nie jest kopią życia ale sięgnięciem w jego istotę. Sztuka nie ogranicza się do biegłości technicznej, pozwalającej skopiować wiernie pierwsze lepsze zjawisko zmysłowe, jest ona czymś więcej: stylizacją, harmonizacją, kompozycją, wreszcie — nie lekajmy się tego słowa — kreacją, tworzeniem”.²⁰ Konieczność kreowania świata przedstawionego i postawa antyrealistyczna, czy ściślej antynaśladowcza, jest wyraźną cechą estetyki Miriama. W pismach swoich Przesmycki przeprowadził obszerną polemikę z pozytywistycznym rozumieniem realizmu jako postawy naśladowczej, mimetycznej, a więc odtwórczej, przeciwstawiając mu własną, uwikłaną w modernistyczną ontologię, propozycję tzw. realizmu szerokiego.²¹ Treść pojęcia realizm została jednak radykalnie zmieniona przez umieszczenie go w zdecydowanie idealistycznej koncepcji. Mimetyzm i fotograficzność są typowe dla rzemiosła, nie dla sztuki; powstałe w ten sposób przedmioty mogą być rzemieślniczym popisem sprawności technicznej lub wprawką potrzebną artyście dla właściwej twórczości. Nie zawierają one żadnych treści poznawczych (są naśladowaniem świata pozorów), nie są w stanie wywołać przeżycia estetycznego. Realizm w ujęciu Miriama — to artystyczne przedstawienie rzeczywistości zgodnie z prawdziwą, tj. mistyczną teorią bytu. Postawa kreacyjna jest tu zbieżna z naturalnymi procesami wszechświata, gwarantuje oddanie jego jedności. Dzieło sztuki zbędne jest więc prawdopodobieństwo, typowość, lokalizacja geograficzno-historyczna czy czasowa. W przypadku utworów historycznych, czas i miejsce powinny być odczytane pod wpływem bezpośredniego wrażenia oddającego duch epoki. Praktycznie jest to więc przyznanie sztuce prawa dowolnego kreowania świata przedstawionego z elementów zaobserwowanych i wyobrażonych pod warunkiem, że stworzą one koherentną całość mającą wartość estetyczną, oczywiście znowu w specjalnym, wyżej omówionym znaczeniu. Pogląd ten sformułowany przez Miriama, a typowy dla modernizmu, zaowocował częściowo już w poezji młodopolskiej, szczególnie zaś w 20-leciu.

Wreszcie sztuka, co Miriam podkreśla wielokrotnie, operuje własnym językiem, różnym od potocznego czy naukowego. Język sztuki jest językiem konkretnych, zmysłowych obrazów oddających bezpośrednio wrażenia. Język nauki zaś operuje abstrakcjami, które rozbijają ciągłość świata; pojęcia są martwymi tworam, w które wciskamy naszą żywą wiedzę o świecie. Myślenie obrazowe jest pierwotne, abstrakcja osłabia bezpośrednią świeżość wrażeń i zacięra ich różnorodne odcienie.

„Dziś — konkluduje Miriam — przetworzenie myśli w obraz i zachowanie samego obrazu z odrzuceniem abstrakcyjnych wiązań wydaje się czymś nienaturalnym, niezwykłym, sztucznym, późniejszym, gdy tymczasem jest ona właściwie nawrotem do pierwotnego sposobu odbierania i wyrażania swych wrażeń, do poprzedzającego oderwane — konkretnego obrazowego myślenia”.²²

Drugą cechą języka sztuki jest jego ekspresywność. Bardzo trafnie podnosi Miriam kwestię podwójnej własności słowa w literaturze. Ma ono własności komunikatywne, i dzięki nim jest narzędziem myślenia potocznego i naukowego. Ale ma również własności ekspresywne, jest w stanie wyrażać i wzbu-

²⁰ Ibid., t. II, s. 27.

²¹ Na gruncie ontologii Miriama każde, nawet najbardziej deformujące obraz rzeczywistości, ujęcie artystyczne jest realistyczne, gdyż zawsze ukazuje w pewnym aspekcie określony typ irracjonalnych powiązań w monistycznym wszechświecie.

²² Z. Przesmycki: op. cit., t. I, s. 284.

dzać emocje: „zdolne jest — jak pisze Przesmycki — pod wpływem geniusza do sugestii potężnej”. Przez odpowiednie używanie słów i umiejętność wydobycia ich ekspresji tworzy się, właściwa tylko sztuce, sfera oddziaływań, nazywana przez autora „magią poetycką”, która jest w stanie wywołać bezinteresowne, silne wrażenie.

Ważną więc cechą sztuki jest konieczność przetworzenia wszelkiego rodzaju bodźców na jej własny język. Dlatego artyście potrzebna jest przede wszystkim wyobraźnia, gdyż tylko dzięki niej potrafi on znaleźć dla własnej wizji świata wyraziste i adekwatne obrazy. „Myśl poetycka jest przeobrażeniem myśli abstrakcyjnej w kształty konkretne, zamianą myśli w obraz, a tego przetworzenia dokonywa potężniejsza niż u innych ludzi wyobraźnia”,²³ pisze Przesmycki. Wobraźnia pozwala artyście przedstawić swoją myśl w formie skończonego ciągu obrazów nacechowanych ekspresywnie z zachowaniem indywidualnego, oryginalnego widzenia świata. Dopiero taka, stworzona w wyobraźni wizja dzieła sztuki jest przekazywana przy pomocy odpowiednio dobranych środków technicznych. Nie należy więc opisywać bólu ani przekonywać odbiorcy, że autor wie co to znaczy, trzeba stan ten opisać tak, „byśmy go z równą siłą odczuli” — pisze Miriam przy okazji analizy tomiku Kopnickiej.

FUNKCJE SZTUKI

Wydzielenie zjawisk estetycznych i uświadomienie ich odrębności zamantestowało się w estetyce Miriam również w rozumieniu funkcji sztuki. Zagadnienie funkcji sztuki, sformułowane wprawdzie negatywnie, było chronologicznie najwcześniejszym problemem, któremu Przesmycki poświęcił wiele uwagi. Antyutylitaryzm i negacja wszelkich funkcji społecznych poprzedziły pozytywną, metafizyczną koncepcję sztuki. Jednak kierunek ataku na tendencje we wczesnych artykułach jest znamieny. Bardzo szeroko rozumiana tendencja jest, w rozumieniu autora, przyczyną upadku sztuki, gdyż, realizując z góry założoną ideę, zaprzecza samej sobie, nie będąc bezinteresowną i pomijając wartości estetyczne. Podobnie cel wychowawczy, rozbudowując jedną z potencjalnych możliwości sztuki, traci z oczu jej cel główny. Jeśli sztuka ma wychowywać — pisze — „po cóż odróżniać literaturę od traktatu o moralności, psychologii, socjologii, itp.” Bardzo konsekwentnie wydziela również utwory pełniące funkcje ludyczne, np. wodewil, piosenkę kabaretową i rozrywkową, które egzystują tylko dzięki nieumiejętności odbioru sztuki ambitnej. Odmawia im umiejętności wywoływania przeżycia estetycznego.²⁴

Sztuka, zdaniem Miriam, ma spełniać dwie zastrzeżone tylko dla niej funkcje:

- 1) mistycznie rozumianą funkcję poznawczą,
- 2) funkcję ekspresywną.

Funkcja poznawcza sztuki tłumaczy się w obrębie jego metafizyki. W podświadomości człowieka, jak sądzi Miriam, tkwi głębsza wiedza o Absolutcie niż w życiu świadomym. Artysta — geniusz obdarzony niezwykłą wrażliwością — potrafi treści te odkryć i przekazać. Ponieważ język sztuki operuje szczegółami wspólnymi z rzeczywistością empiryczną, zdolna jest ona przekazać wiedzę o Absolutcie nie tylko adekwatnie ale i czytelnie. Poznanie poprzez

²³ *Ibid.*, t. I, s. 158.

²⁴ *Por. Ibid.*, t. II, s. 139.

sztukę nie jest wprawdzie empirycznie sprawdzalne: jest indywidualne i podmiotowe, jednak emocjonalne poznanie artystyczne dostarcza wartościowej wiedzy o świecie, chociaż w sposób odmienny i w odmiennym języku. W estetyce Miriama dokonuje się nie tylko rehabilitacja poznania przez sztukę. Towarzyszy jej przekonanie o jego bezwzględnej wyższości.

Funkcja ekspresywna sztuki jest w estetyce Miriama konsekwencją sposobu rozumienia wartości estetycznych. Z lektury pism krytyka bezsprzecznie wynika, że najważniejszym celem i cechą sztuki jest wywoływanie przeżycia estetycznego. Tę zdolność, zależną od wszystkich omówionych w pracy cech sztuki, należałoby określić mianem funkcji ekspresywnej, którą Przesmycki nazywa „magią poetycką”, „sugestią sztuki” itp. Funkcja ta manifestuje się również w jego koncepcji krytyki, gdzie analiza immanentna prowadzić ma do wykrycia wartości estetycznej utworu w omówionym wyżej sensie, co w konsekwencji ma stanowić odpowiedź na pytanie o stopień predyspozycji do wywołania przeżycia estetycznego.

Reasumując należałoby stwierdzić, że estetyka Miriama jest chronologicznie pierwszą w modernizmie udaną próbą wydzielenia zjawisk estetycznych. Nie jest to wprawdzie opracowanie systematyczne, ale ogromna kultura literacka i postawa badawcza wobec sztuki pozwoliły na objęcie rozważaniami dość szerokiego zakresu zjawisk artystycznych i trafne wydobycie konstytutywnych cech sztuki. W kontekście tego centralnego dla estetyki Miriama problemu należałoby szukać rozumienia przez krytyka hasła „sztuka dla sztuki”. Zdecydowanie nie jest ono synonimem formalizmu. Formalizm nazywa bowiem Przesmycki rzemiosłem, a sztukę zajmującą się cyzelatorstwem formy — czarą, może piękną, ale pustą w środku. Techniczne wykonanie nie ma znaczenia w procesie odbioru, a w procesie twórczym jest ono, w ujęciu Miriama, ściśle podporządkowane wyobraźni. Ona bowiem kreuje utwór; sprawność techniczna potrzeba jest tylko dla adekwatnego oddania artystycznej wizji. Tylko w takim znaczeniu forma może interesować krytyka. Pewne tendencje estetyzujące, zamięłowanie do harmonii, spokoju, koherencji i jasnych barw są ściśle związane z rozumieniem przez krytyka kontaktu z dziełem sztuki jako bezinteresownej, łagodnej kontemplacji zdolnej do wywołania przeżycia silnego, integrującego osobowość. Hasło „sztuka dla sztuki” jest tu synonimem walki o respektowanie wymienionych cech, które sztuce tylko przynależą. Warunki kształtowania się tej estetyki zadecydowały o tym, że wartości estetyczne potraktował Miriam nie tylko jako główne ale jako jedyne, odrzucając inne, liczne możliwości sztuki. W sporze z poprzednikami hasło „sztuka dla sztuki” przybrało postać antynutytylizmu i oznaczało jej autonomię wobec celów walki i życia społecznego.

Estetyka Miriama stawiała, jak widać, wiele istotnych i trafnie uchwyconych problemów. Jednak niedocенienie myśli Przesmyckiego jest, jak sądzę, uzasadnione z kilku względów. Po pierwsze — są one wypowiedziane na marginesie analiz krytycznych, najczęściej w sposób nieuporządkowany. Nie bez znaczenia jest również styl autora *Modernizmu* daleki od jasności i jednoznaczności. Po trzecie wreszcie — trafnie postawione twierdzenia nie zawsze są wykończone i przemysłane w ich konsekwencjach, argumentacja zaś często niedojrzała i nieprecyzyjna (przytacza argumenty spreczne bądź umieszczone w kontekstach zmieniających ich sens).

Wiele sformułowanych przez Miriam twierdzeń, o których pisałem wyżej, weszło, jako niepodważalne prawdy, do estetyki 20-lecia międzywojennego

i pozostało aktualnymi do dziś. Zostały tylko wnikliwiej przeanalizowane i ujęte w sposób mniej skrajny; szczególnie: zagadnienie funkcji sztuki i stosunku sztuki do społeczeństwa. Kierunek rozważań nadany przez modernistów okazał się słuszny i płodny, zarówno na polu estetyki, jak i twórczości (rozwój kierunków i gatunków arealistycznych).

Nie wydaje się słuszne uznanie Miriama za jedynego twórcę modernistycznego przewrotu w estetyce. Jednak jego erudycja w zakresie teorii i historii sztuki, rzetelne, krytyczne podejście do dzieła sztuki sprawiły, że stał się on pierwszym wyrazicielem przełomu w myśleniu o sztuce, jaki niosła jego epoka; zdołał stworzyć nową stylistykę i — co ważniejsze — nowy zespół zagadnień, który na stałe wszedł do rozważań o sztuce. Na zasługę Przesmyckiego w kształtowaniu świadomości estetycznej przełomu modernistycznego wskazywali już współcześni, a lektura pism i wykaz trudności, z jakimi się borykał, potwierdzają to.

Miriam dokonał przekładu istniejących przekonań estetycznych na język teorii i krytyki, zastosował nowe kryteria do analizy dzieła literackiego, przeniósł na grunt polski te teorie estetyczne, które na Zachodzie były ogólnie akceptowane, słusznie sądząc, że w ten sposób rozwijać można świadomość estetyczną i jednocześnie włączyć polską estetykę w nurt myśli europejskiej.

Mimo, że większość głoszonych przez Przesmyckiego sądów pozostaje nadal aktualna, jego poglądy są czytelne tylko w kontekście epoki, w której powstały. Epoka bowiem wpłynęła nie tylko na sposób wyrażania się (mam na myśli młodopolską manierę stylistyczną), ale też na charakter i skrajność rozważań.

РЕЗЮМЕ

Содержанием настоящей статьи является анализ эстетических взглядов З. Пшемьцкого (Мириама), содержащихся в его литературной критике. Несмотря на многочисленные связи с позитивистской традицией и иногда отчетливого эклектизма, в работах Мириама легко можно заметить стремление к собственным поискам. Пшемьцкий хочет найти те признаки и критерии, которые отличают искусство от других форм человеческой деятельности. Главные из них следующие: 1) Специфически понятая познавательная функция искусства (только искусство в состоянии дойти до абсолюта понимаемого по-платоновски); 2) Творение искусством собственного мира, отличающегося от реальной действительности; 3) Эстетическая позиция выступающая как в творческом процессе, так и в процессе восприятия искусства; 4) Эстетическое переживание, получаемое при восприятии произведения искусства.

Таким образом, эстетизм Мириама признает искусству полную автономию и большую свободу художественного наблюдения, а также борется за повышение авторитета искусства обесцененного позитивизмом.

SUMMARY

The paper attempts to analyse Miriam's aesthetic ideas expressed in his literary criticism. In spite of his numerous links with the positivist tradition and occasional eclecticism it is easy to recognize his individual course of investigation. Miriam

wants to find those features and criteria which distinguish art from other forms of man's activity. The main features here are: 1) a specially understood cognitive function of art (only art is able to reach the Absolute as conceived by Plato), 2) creating by art of its own presented world which is different from the objective reality, 3) the aesthetic attitude appearing both in the process of creation and in the process of reception, 4) the aesthetic experience obtained from the contact with a work of art.

Thus Miriam's aestheticism grants art full autonomy and considerable freedom in artistic observation, and strives to improve the status of art depreciated by positivism.