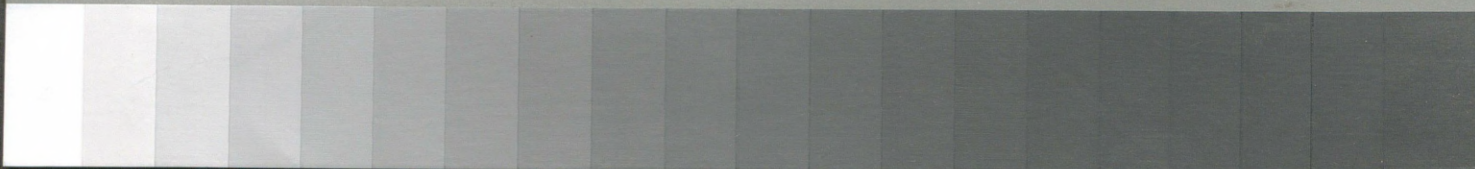


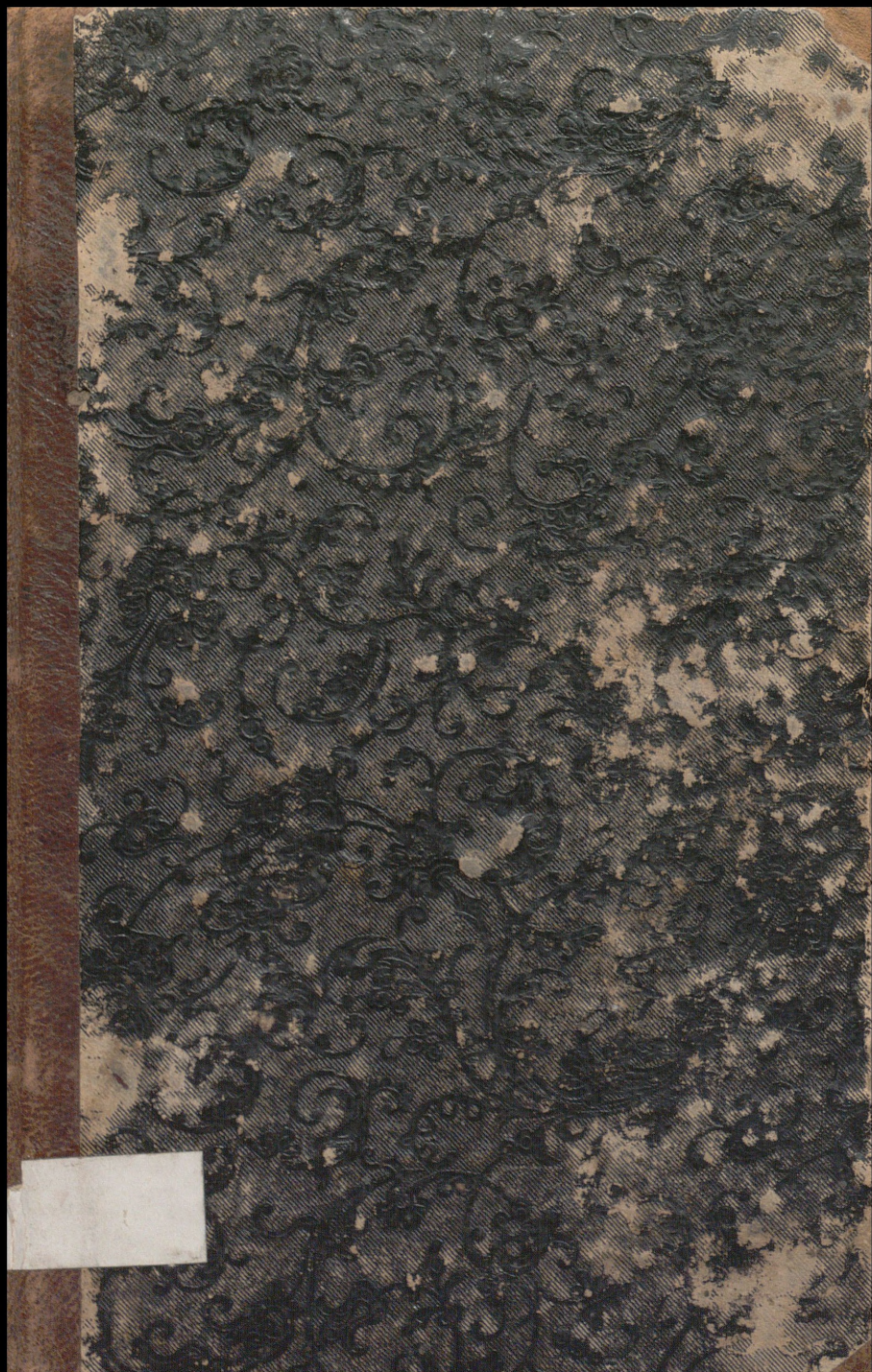
Grey Scale #13



A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19



Colour Chart #13



ESTETYKA

WYKŁADY

UMNICTWO PIĘKNE

WYKŁADY

ESTETYKA

CZYLI

UMNICTWO PIĘKNE.

ESTETYKA

CZYLI

UMNICTWO PIĘKNE

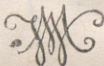
PRZEZ

KAROLA LIBELTA.

T O M I.

CZĘŚĆ OGÓLNA.

WYDANIE DRUGIE POPRAWIONE.



PETERSBURG.

NAKŁADEM B. M. WOLFFA.

1854.

14 : 5 : 201

ESTRYKA

WILNO

UMNIOTWO PIKNE

WILNO

KARWA-LIVETI

Przedrukować pozwolono, z obowiązkiem złożenia w Komitecie
Cenzury prawem oznaczonej liczby egzemplarzy.

Wilno, dnia 25. Marca 1855. r.

Cenzor,
Paweł Kukolnik.

6902/1



STREZBURG

KARWA-LIVETI

W DRUKARNI J. UNGER W WARSZAWIE.

1855

KOCHANEMU STRYJOWI
PANTALEONOWI SCHUMANOWI

BYŁEMU PROKURATOROWI I RADCY REGENCYJNEMU

POŚWIĘCA TĘ PRACĘ

AUTOR.

W S T Ę P.

ESTETYKA UWAŻANA JAKO PRZEJŚCIE DO FILOZOFII CZYSTÉJ.

Do wyrazu *filozofia* zwykliśmy przywiązywać badania rzeczy za-
światowych, i długo filozofia, a metafizyka jedno znaczyło. Sam
przedmiot filozofii nadawał jój takie stanowisko. Bóg, dusza, wie-
czność, są to pojęcia nie mające z tym światem nic wspólnego, je-
żeli ten świat uważany tylko za materję ciężką, zmysłową, prze-
mienną, ograniczoną przestrzenią i czasem. A pod taką cielesność,
zmiennosc i skończoność, nie podpadają ani Bóg, ani duch, ani
nieśmiertelność. Są to więc przedmioty innego poznania i innéj
sfery, niżeli jest świat i wszystko, co pod zmysły podpada.

Dalej z prostego widzenia rzeczy wypadalo, że człowiek my-
ślcé poczynający, wyosobniał i zewnątrz siebie stawiał wszystko, co
nie było jego osobą; w konsekwencyi wyłonił téż z łona materji,
i zewnątrz świata postawił, co nie było ani materją, ani zmienno-
ścią. Wyosobnił więc bóstwo w niebiosach, a duszom nadał nie-

śmiertelne mieszkanie po za grobem, w zaziemskich krainach wiecznej szczęśliwości lub wiecznego cierpienia. Ta metafizyka religijnych wyobrażeń przeniosła się wczas do filozofii, usunęła myśl badawczą z tego świata przemijających pojavów i nazaczyła jęj regiony pozaświatowe, jako regiony ducha.

W naszych dopiero czasach zstąpiła filozofia do świata, odkąd tak w naturze, jak w rzeczywistych objawach ludzkości, poznawać i pojmosfera zaczęła duchowość i Boga. Ów artykuł nauki chrześcijańskiej, który lud w dobrej wierze, obok metafizyki filozofów, przez kilkanaście wieków powtarzał: „*Bóg jest wszędy i na każdym miejscu*“ zajaśniał wreszcie pojęciem filozoficznym, i roztworzył nowy zakres badań dla filozofii, obszerny jak świat i ludzkość.

Znikła metafizyka, a logika zajęła jęj miejsce. Logika jest to nauka myślenia, nie w tęp rozumieniu, aby myśleć uczyła, ho myślenie jest przyrodzoną własnością ducha, ale aby wnikała i poznawała naturę myślenia, rozwinęła myśl od pierwszego zaczątku, czyli pewnika, i w coraz dalszym systematycznym postępie, dosięgła najwyższego swego szczytu, to jest Boga, z którego wyszła.

Myśl w tęp odrębnęp uważaniu tworzy system filozoficzny, który tak w naturze, jak w rzeczywistych pojavach ducha w ludzkości, znajduje zatwierdzenie i zastosowanie. — Takie jest dzisiejsze stanowisko filozofii, którą głównie Niemcy wzięli w posiadłość. I namby, aby poznać system filozofii panującej, od logiki rozpocząć należało.

Nieprzyzwyczajonych wszakże do tego rodzaju myślenia, do owego wzierania myślą w myśl, duchem w ducha, nie przynęci logika do zamięłowania filozofii. Rozlega się ona przed nią, jak step ukraiński, po którym umie się kierować i buja swobodnie syn stepu, ale gdzie oko wędrowca, z okolic gór, łądów, lasów i ogrodów, nie spotykając nic, na czępby się oparło i spoczęło, nad niebo i ziemię, — nuży się i gubi, i słuch tęskny za głosem rodzinnym napróžno się wyteża.

Rozpoczynam dlatego kurs nauk filozoficznych od estetyki, czyli od filozofii sztuk pięknych. Rozumiem, że jak miłym jest

oczom naszym świat, dlatego że piękny, tak i miłą stanie nam się filozofia, gdy ją dopatrzymy w arcydziełach sztuki; że zatem tędy, jak gdyby przez piękne elizejskie pola, najpoważniejsza droga, w rozległe i głębokie obszary pojęć filozoficznych.

Atoli filozofia sztuk pięknych już jest filozofią zastosowaną, jak na przykład astronomia jest zastosowaniem matematyki: i trafia mnie zaraz na wstępie zarzut, że bez znajomości systemu filozofii, estetyki pojąć nie będzie można.

Takby było w istocie, gdybyśmy tu pojmovali zastosowanie w takim rozgraniczeniu, w jakim jest np. narzędzie do dzieła roboczego. Bez igły zapewne nikt sukni nie uszyje, bez siekiery drzewa nie urąbie, bez dłuta posągu nie wyrobi. Atoli zastosowanie w umiejętności nie jest tak materialne i narzędziowe. Nie można i nie należy trzymać w takim odstępnie prawd pojętych i prawd zastosowanych. I owszem, takiej między niemi wzajemności zachodzi stosunek, że nie możnaby zastosować pojęć czystych do świata, gdyby tych pojęć w świecie nie było.

Wyjaśnimy tę prawdę bliżej. Gramatyka jest układem prawideł językowych, i uczymy się z gramatyki obcych języków. Ale te prawidła są z języka zdjęte, i nie język od reguł, ale reguły od języka zależą. Z drugiej strony jednak jest pewna konieczność myśli i następstw, której języki mimo wielkiej swój dowolności ulegają, które można naprzód rozwinąć i budowie wszystkich języków podłożyć. Zastosowanie więc prawideł gramatycznych do języka jest tylko o tyle podobne, o ile te prawidła już są w języku zawarte, i na odwrót języki z ogólnego organizmu mowy ludzkiej wypływają. Ztąd podobieństwo uczenia się wprzódy języka, a potem jego gramatyki. Na ten sposób uczymy się wszyscy języka ojczyznego.

Inny, widoczny podobnej wzajemności przykład między myślą i przedmiotem stawia nam matematyka. Liczba i wszystkie jej następstwa; figura i wszystkie jej własności, zdjęte są ze świata. I dlatego prawdy matematyczne są prawdami świata fizycznego i dadzą się doń zastosować. Matematyka niczego nie uczy w abstrakcyi, co by nie istniało w rzeczywistości. Więcej powiem, tak

ściśle tu teoria z praktyką powiązana, że się nad krańce rzeczywistych pojavów świata dalej rozwinąć nie da *). Prawdy matematyczne są czysto przedmiotowe, są zewnątrz nas, a w nas, tylko jest wiedza tych prawd. Liczba i figura, jak czas i przestrzeń są formy ze świata zdjęte, pełne utajonej treści, czyli ukrytych własności, które rozum matematyczny w nich wykrywa. Prawa wypatrzone z elipsy, którą sobie matematyk na papierku zakresła, nie są inne, jeno te same prawa, których słuchają planety, krążąc elipsowym biegiem około słońca. Za pomocą własności kątów i trójkątów rozmierza się z największą dokładnością przestrzeń ziemi, a z własności kuli i kątów kulistych obliczają się wielkości słońc, księżyców i planet; i zaćmienia, naprzód obrachowane, na sekundę nie chybiają. Zgoła cała teoria matematyki złożona jest w naturze. Wszystko tam najdokładniej obliczone i wszystko dzieje się według tych samych praw, które matematyka z siebie wysnu-

*) W rozprawie: „*filozofia, filologia i matematyka uważane jako zasadnicze umiejętności naukowego wychowania*,“ w dziele trzecim (zob. Tygodnik literacki poznański z r. 1839.) wytknąłem dzisiejsze granice działań arytmetycznych, zakresłone potęgowaniem, pierwiastkowaniem i logarytmowaniem, i wskazałem podobieństwo dalszego złożenia liczby, gdyby się przez siebie potęgowała pewną ilość razy. Wszakże wszystkie zabiegi i namysły rozwinięcia tego nowego działania w dalszą teorią pokazały się daremne. Zdaje się prawie, jakby dlatego tu teoria nic więcej nie dawała, że w naturze nie ma pojavów, któreby szły według prawideł nowych złożzeń liczbowych. Widzimy w naturze stosunki geometryczne proste i odwrotne, np. w prawie *Mariotta*: że ściśliwość i elastyczność powietrza idzie w stosunku sił ściśkających. Widzimy prawa sięgające do drugiej i trzeciej potęgi, np. w prawie *Newtona*: że atrakcja działa w odwrotnym stosunku kwadratów z odległości ciał przyciąganych, — albo w prawie grawitacyjném *Keplera*: że kwadraty z czasów obiegu planet około słońca mają się, jak sześciiany ze średnich ich odległości od słońca. Nie dawno temu wykrył *Ohm* formułę logarymiczną dla obrachowania prądu galwanicznego, pod którą się dadzą podciągnąć i objaśnić pojawy magnetyczne na ziemi. Do wyższych atoli złożzeń nad potęgi, prawa natury, ile dotąd wiadomo, nie sięgają.

wa. Jest zatem podobieństwo nietylko matematykę zastosować do świata fizycznego, ale na odwrót ze świata fizycznego rozwinąć matematykę. Prawa świata, są prawa liczb, a kształty światów i tworów nieorganicznych, są figury geometryczne.

Taki sam wzajemności stosunek zachodzi między filozofią czystą, a filozofią zastosowaną. Filozofia już nie jak matematyka samą tylko formy sięga, ale w istotę, w treść się zagłębia. Istotą zaś świata jest życie: życie natury, i życie ludzkości. W tém rozumieniu abstrakcyje filozoficzne są w świecie, a świat w nich, i filozofia da się zastosować do świata, a ze świata da się filozofia rozwinąć. Rozum doświadczeniem nabyty jest poniekąd taką filozofią ze świata wziętą.

Twierdzenie to zbyt ważne, bo okazujące przedmiotowość myśli, i jako takie, stanowiące całą wartość filozofii, wyjaśnia się jeszcze z następującego uważania rzeczy.

Bóg jest początkiem i końcem wszystkiego. Wszystko, co jest, jest przez Boga i w Bogu, według nauki Pawła Ś., *że w Bogu się ruszamy, w Bogu oddychamy, w Nim wszystko jesteśmy*. Tak religia, jak filozofia chroniąc się od panteizmu, by nie przypuścić jedności świata i bóstwa, uważają świat fizyczny i społeczny tylko jako objawienie nieskończonej mądrości boskiej, według której wszystko się dzieje. Mądrość Boga, jest myśl Boga rozlana w stworzeniu, przeglądająca porówno wielkością swoją ze ziarnka piasku, jak ze słońce i planetów; wzbudzająca podziwienie, równie w uorganizowaniu niedojrzanego okiem żyjątką, jak w szczytniej budowie człowieka. Nie ma tworu, nie ma miejsca, któregooby Bóg mądrością swoją nie zapełniał, gdzieby siebie nie objawiał. Nie ma nic, gdzieby Boga nie było. Wszędzie jest Bóg i na każdym miejscu, jest wielkie pojęcie Chrystyanizmu. Świat więc cały jest myślą Boga.

Ale ta myśl Boga przedewszystkiém do wiedzy rozwija się w człowieku, w którego tchnął Bóg ducha nieśmiertelnego, i któremu dał cząstkę nieskończonej mądrości swojej. Co się więc w człowieku samodzielną mocą ducha rozwinię, jako będące boskiego pochodzenia, nie może być inne, tylko to samo, co jako

myśl i mądrość Boga świeci w świecie pojawów. Takie samo było pojęcie starego testamentu. Bóg rzekł: *niech się stanie, i stało się*. Wyrzeczona tu jest wola boska, która się w tę chwilę przeobłąła w pojawy świata. A wola boska jest mądrość jego, myśl jego, która się stawała ciałem. Świat więc jest objawieniem woli, mądrości i myśli Boga. I znowu rzekł Bóg: *stworzmy człowieka na obraz i podobieństwo nasze. I stworzył Bóg człowieka na wyobrażenie swoje, na wyobrażenie Boże stworzył mężczyznę i białogłową*.

Rodzaj ludzki jest zatem, podobnie jak świat, wyobrażeniem woli, mądrości i myśli boskiej. Są to dwie strony objawienia się Boga. W całej naturze i w ludzkości żyje i objawia się ta sama myśl boska. Tylko, że w naturze jest wryty bez woli i wiedzy siebie, w człowieku zaś ma wiedzę i wolę, jak ją ma sam Bóg.

Opierając te wnioski na powadze pisma Ś., chciałem oraz okazać, że pod względem najwyższych pojęć filozofia z religią jest w zgodzie, i tym sposobem zaraz na wstępie uchylić dość powszechne uprzedzenie, jakoby filozofia przeciwreligijne i bezbożne miała dążności.

Mamy więc dwojaki rozwój myśli boskiej: wryty i utajony w przyrodzeniu, gdzie się od razu rozwinęła i stała ciałem — i rozwój myśl, postępowy w ludzkości, zdążającej kolejną czasu do coraz wyższej doskonałości pojęć. Wypada stąd, że filozofia nie może być sprzeczna z naturą, ani teoria z praktyką; — że Bóg równie przegląda mądrością swoją z natury, i świeci z niej temi samemi promieniami myśli, któremi poświeciła w duchowych pojawach ludzkości, jakimi są: religia, umiejętność, dzieje, władza, prawo i t. p.; że nakoniec myśl odrębnie uważana i systematycznie rozwinięta, czyli system filozoficzny, ujrzeć się musi, jak w zwierciadle, we wszystkich pomienionych objawieniach myśli boskiej.

Filozofia z takiego rzeczy uważania nabiera nieskończonej wartości, bo nie uczepona jest na słabej tkance swoistego (subiektywnego) rzeczy widzenia, ale z całej rozległej rzeczywistości wyrasta, płodnemi sokami utajonych tam myśli karmiona. Najnie-rozsądniejsze stąd mniemanie, i dowodzące krótkiego rzeczy widzenia, jak gdyby systemy filozoficzne były urojeniami, nic współ-

nego niemającym z rzeczywistym światem. Cała wiedza jest, jak nieć, uwiązana u podnóża przedwiecznej mądrości. Kto się tej nici uczepi, może ją dowolnie w różne strony prowadzić, ale zawsze po niej dojdzie do Boga, którego mądrości wypływem jest rzeczywistość. Jak matematyk, idąc za koniecznym następstwem wniosków, nic wymyślić nie potrafi, coby się nie dało sprawdzić w rzeczywistości; podobnie filozof ścisłej logiczności myśli, — nie urojenia, ale rzeczywiste przedmiotowe prawdy wykrywa. Bo źródło wiedzy i objawów świata jest to samo; konieczności i następstwa myśli w filozofii i w rzeczywistości te same.

Ale utajonych prawd i myśli przeobleczonej w ciała lub upostaciowania społeczne, nie każde oko dostrzega, jak praw mechaniki we wszystkich robotach i ruchach naszych zwyczajnie nie zauważa. Bośmy przyzwyczajeni chodzić od teorii do praktyki, a do rozwijania teorii z praktyki niewprawni. Droga jednak jest ta sama i jak w językach i w matematyce i w każdej umiejętności, tak i w filozofii, jest dla tożsamości myśli, nietylko podobieństwo stosowania praw logicznych, czyli systemu filozoficznego do natury i rozlicznych objawów ducha w ludzkości, ale i na odwrót wyrowadzenia z nich filozofii.

Nie będziemy i my więc stosowali systemu jakiego filozoficznego do sztuk pięknych, ale ze sztuk pięknych będziemy wysnuwali filozofią. Będziemy w nich dopatrywali myśli i pojęć, które prawem konieczności rozwinięte, równoległe z innemi równoczesnemi objawami ducha, dadzą *Estetykę czyli filozofią sztuk pięknych*.

Kładąc za zasadę to określenie filozofii, że jej przedmiotem jest poznanie Boga we wszystkich objawieniach mądrości i myśli jego, będziemy tam wszędzie mogli filozofią rozwijać, gdzie się myśl boska sama rozwinęła i rozwija, czyli gdzie się objawiła i objawia.

Główne rozwoje myśli boskiej, czyli ducha, są w przyrodzeniu, w religii, w dziejach narodów, w postępach oświaty i dlatego mamy filozofią natury, filozofią religii, filozofią historii, i filozofią umiejętności. Należy nam się więc przedewszystkiém zastanowić, o ile w sztukach pięknych rozwija się myśl boska, o ile one

są dziełami ducha, i objawieniem się jego, ażeby zład wykazało się, o ile w sztukach pięknych pojąć się mogła filozofia.

Aby rzecz tę w zupełności objąć, rozważmy następnie:

- 1) stanowisko człowieka do sztuki,
- 2) stanowisko sztuki do natury,
- 3) stanowisko sztuki do Boga.

Rozwiązanie tych trzech pytań stanowić będzie pierwszą ogólną część Estetyki, i naprowadzi nas na pojęcie piękna i sztuki samój.

I.

STANOWISKO CZŁOWIEKA DO SZTUKI.

I. Człowiek i świat zewnętrzny.

Ostatniem dziełem stworzenia był człowiek. Na to podanie biblijne zgadza się także filozofia. Człowiek do istnienia swojego potrzebował świata, z temi wszystkimi bogactwy przyrodzenia i z całą nieprzeliczoną rozlicznością tworów; nie tak dlatego, że te żywy i twory potrzebne były do jego utrzymania i życia, — bo śmiesznym byłoby zarozumieniem, ażeby w tym ogromie świata i téj ilości nieprzebranej ciał niebieskich, leżały jedynie warunki wąskiego fizycznego życia ludzkiego; — ale dlatego, że człowiek stworzony był na to, aby poznawał Boga w jego objawieniu; a więc świat zupełny, zupełne dzieło boskiej potęgi, wielkości i mądrości musiało być przed nim.

Kiedy więc człowiek wychodził z łona natury, już natura była tém, czém jest dzisiaj: zupełnym rozwojem myśli boskiej w stworzeniu. A przeznaczeniem było człowieka poznać ten świat wielki i niezmierny, a przezeń poznawać wielkiego i niezmiernego Boga, Stwórcę swego.

Przeznaczenie to leżało w duchowej istocie człowieka, będącej téj samą nieśmiertelną naturą, co Bóg, i dlatego zmierzającej do niego, jak do źródła swego. Ruch myśli jest tym nieustannym kierunkiem ducha człowieczego do jego wiedzy, nieustannym przemieszczaniem z materji i przez materję w sfery ducha, nieustannym i coraz rozciąglejszym poznawaniem duchowej istoty boskiej. Lecz

gdyby człowiek opatrzony był od natury we wszystko tak, jak inne zwierzęta; gdyby, jak one, przynosił z sobą wszystko na świat, co mu ku utrzymaniu życia potrzebne, i jak one potrzebował tylko nachylić głowy ku ziemi, trawą i owocami obsutęj i źródłami zroszonęj, by się nakarmić i napoić,—jak zwierzęta ociążałby na duchu, i prowadził życie niewinne, bo bez wiedzy. Raj niewinności jego, owego niemowlęcego stanu, gdzie mu matka natura wszystkiego sama starczała, skończyć się musiał; i człowiek musiał wyjść wreszcie w świat obcy, ojczymy, który mu doskwierał, nic mu bez walki nie dawał—aby się obudziła w człowieku samodzielność, aby uczuł w sobie potęgę ducha nad materją, uczuł siłę boską ku zwalczeniu natury i zhołdowaniu jęj. Potrzeby zatem wywołały namysł, namysł wywołał pracę, praca siłę, siła potęgę, potęga wiedzę i odtąd ludzkość rozwija się na tęg drodze.

a) PIERWSZE STANOWISKO DO ŚWIATA.

Pierwsze więc stanowisko człowieka do natury było nieprzyjacielskie i korzyściowe. Człowiek uganiał się za dzikimi zwierzętami, i z całej natury szukał dla siebie łupu, korzyści materialnych. Trzy stany z takiego pierwotnego wypłynęły stanowiska: stan łowczy, pasterski i rolniczy. Pierwszy dziki jak stan zwierząt drapieżnych; jak zatrudnienie wprawiające do krwi i mordu. Drugi łagodny, bo łagodne było pozycie wśród gromady owiec płochliwych, z których miał pokarm i odzież. — Ale oba te stany jeszcze są tułacze, koczujące. Dopiero rolnicy przywiązani nadzieją żniwa do miejsca, wiążą się w społeczność. Połączonemi siłami rozwijają przemysł, pracą podbijają naturę, mnożą płody ziemi, i stają się bezpośredniem narzędziem Opatrzności.

Rolnictwem obudzony duch ludzki dwa bierze różne kierunki: jeden religijny, do Boga, aby błogosławił zasiewom i plonom;— drugi przemysłowy, aby pracy rąk przyjsć narzędziewi środkami w pomoc. Oba te kierunki nieskończonego były na dobro ludzkości wpływu, i dlatego pierwszych nauczycieli rolnictwa kładziono w poczet bogów; a po dziś dzień stan rolniczy podstawą bytu towarzyskiego. Rolnictwo najwyżej rozwinęło przemysł

i otworzyło pole wszelkim wynalazkom. Ono najjaśniej dało poznać Boga, a zład nasiona religii i wszystkich umiejętności, wraz z nasionami zboża, siejbiarza rzucone były ręką. Z rolnictwa przeszedł człowiek do dwóch wyższych szczebli rozwoju ducha swego: do przemysłu i umiejętnej wiedzy.

Zatrudnienia onych trzech stanów, mając na celu tylko materialne pożytki człowieka, które zachodem i pracą wydobywa z natury tak organicznej, jak nieorganicznej, same jedne trzymałyby go na niskim bardzo stanowisku, bo i zwierzęta dołożyć muszą zachodu i pracy, aby dogodzić naturalnym potrzebom swoim.

b) DRUGIE STANOWISKO DO ŚWIATA.

Lecz z tego stanowiska sięga człowiek zaraz w drugie, które go wyżej stawia, a nieskończenie wyżej od zwierząt. Łowczy, pasterz i rolnik przemyśliwa, jakby zachód i pracę swoją ułatwił, siły swoje podniósł i zmnożył, jakby, czego mu natura nie dała, uzbroił się w broń odporną i zaczepną, przeciw innym jej tworom i żywiołom. Rozwija się tu talent jego wynalazczy, którym wydziera berło przyrodzeniu, i sam sobie świat nowy stwarza.

Wiele o tém pisano i rozumowano, jakim sposobem człowiek trafił na pierwsze wynalazki. Jedni to przypisywali przypadkowi, drudzy doświadczeniu. — Ani jedno, ani drugie nie jest prawdą. Pierwsze niegodne byłoby Opatrzności boskiej, która stawiawszy człowieka bezbronniego i nagiego w świat nacierający nań żywiołami, w świat zwierząt opatrzonych bronią ku napaści, nie mogła przypadkowi poruczyć sposoby zasłonięcia życia i starczenia potrzebom jego koniecznym. Drugie przypuszcza, że człowiek przed doświadczeniem był bez sposobu zaradzenia sobie, czego równie w żywotnych i nieodbitych potrzebach jego przypuścić nie można.

Wystawienie sobie pojedynczego przykładu naprowadzi nas na prawdę. — Człowieka bezbronniego, zostającego w stanie natury, napada zwierz drapieżny. Przeczuwa on olbrzymią jego siłę,

S' z a oraz niebezpieczeństwo życia samego: bo trzask i łom drzew
 znamieniuje zwierza pochód, z ócz błyska chęć mordy i łupu,
 z paszczyki rozwartej kły sterczą ku pożarcu, sierć na karku
 i grzbiecie najeżona z zajadłości. Już go dosięga, ucieczka niepo-
 dobna. Syn natury nie ma nic, coby przeciwstawił kłom, pazurom
 lub rogom. Ale oto tuż przy nogach leży kamień i drzewo nachyla
 ku niemu gałęzie swoje. Pierwszą myślą człowieka będzie, albo
 porwać za kamień, i użyć go za pocisk, albo złamać gałąź i użyć
 jej za pałkę. Miałżeby tu czekać za doświadczeniem albo za przy-
 padkiem? Trzebaż było wprzódy tysięcy ofiar, zanim człowiek
 jednem lub drugim nauczony poradzić sobie umiał, zanim po-
 znał skutki rzutu i spadku ciał, i nauczył się ich zastosowania
 w każdej potrzebie? — Nie sędzę. I owszem pierwszy zaraz czło-
 wiek, w przypuszczonem zdarzeniu, bez namysłu poprzedniego
 i niczem nienauczony, użył, jak trzeba, pocisku i pałki ku swojej
 obronie. I dziś jeszcze każdy na ten sam sposób ich użyje.

Cóż więc jest, co prowadzi człowieka na wynalazek pocisku
 i broni, i na stosowne ich użycie? Kto mu powiedział, że ka-
 mień z zamachem ręki rzucić, pałkę u cienkiego końca pochwycić
 należy, ażeby skuteczniejsze były razy? — Oto instynkt wrodzo-
 ny. Ten sam instynkt, którym ciało dąży do równowagi, gdy noga
 się potknie; ten sam instynkt, którym zwiiera się powieka oka,
 przed ciosem mu grożącym, którym rękoma chwytamy się za
 głowę, jakby dla osłonięcia i uratowania tej monarchini ciała
 naszego, gdy od nagłego trzasku lub grzmotu, zda się, że da-
 chy i sklepienia runą na głowy nasze. Myśliż kto o tém, w którą
 stronę nagiąć ciało, aby równowagą ratować się od upadku; albo
 że na to zastawia rękę, aby się o nią złamała pierwsza wielkość
 ruchu, i że poświęca mniej ważną część ciała, aby szlachetniej-
 szą uratować? Nic z tego wszystkiego. Sam tu instynkt bez pośre-
 dniego namysłu działa.

I nie może być co innego, jak instynkt, co nas do pierwszych
 wynalazków wiedzie. Bo kiedy przyrodzenie nie dało człowiekowi
 dostatecznych środków obrony, ni dostatecznych narzędzi na za-
 spokojenie potrzeb jego, musiało mu dać instynkt zaradczy, któ-

rym obiera pierwszy lepszy ku temu środek, pierwsze lepsze potrzebne wynajduje narzędzie. Instynktem jadł człowiek owoce, a nie jadł ziół, ni trawy; instynktem zszywał sobie z szerokich liści odzież, lub okrywał się futrami zabitych zwierząt; instynktem budował sobie szałasze, szukał ognia przez tarcie drzewa o drzewo, rąbał je ostrzem krzemienia; ziemię kopał rogiem woli, swoił sobie owce, konie i bydło.

Ale, że człowiek ma od instynktu i rozum, to jest, że szuka i bada przyczyny, robi wnioski, przewiduje skutki, że umie na korzyść swą obrócić, co w naturze odkrył doświadczeniem, albo co mu przypadek nawinał; — wypada ztąd, że wydoskonalenie pierwotnych wynalazków i wynalezienie tych wszystkich, które przechodzą za zakres koniecznych potrzeb człowieka, mogło być skutkiem namysłu, kombinacji, doświadczenia, a nawet i przypadku; jak np. wynalazek szkła i farby purpurowej w dawniejszych, a wynalazek prochu i naśladowanie granatów w nowszych czasach.

Na wynalazki nieodzownie potrzebne do życia człowieka potrzeba było tylko chwili czasu. Nadarzały się, skoro potrzeba się nadarzała. Dla tego wynalazki poczynają się wraz z człowiekiem, i idą w równi z wynalazkiem mowy, gestów, będących tego samego instynktu skutkiem. Surowe, ale trafne, są najdokładniejszém zastosowaniem się do praw natury, bez poznania i wiadomości tych praw; są najprostszym środkiem i wyrazem potrzeby, bez wiedzy o tém. Jest to mądrość instynktowa, w omacku materyi działająca, będąca zawsze na zawołaniu, ilekroć chodzi o żywotnie potrzeby człowieka. Rozumowa dopiero wyższość jego, owe surowe, instynktem nagromadzone wynalazki udoskonala, i zbytekowe do nich przydaje.

Na ileż się tu już nie zdobył rozum i przemysł ludzki, i na co się jeszcze nie zdobędzie! Jaka ogromna różnica od pierwotnego stanu natury do dzisiejszej cywilizacji. — Wystawmy sobie okolicę dziką, gęsto zarosłą, jak są jeszcze amerykańskie bory, że przedrzeć się przez nie trudno; ryk lwa, niedźwiedzia lub innej dzicy, na przemian się rozlega; ptaki drapieżne kraczą; po buj-

g'
z

nych naroślach ziemi snują się i syczą gadziny jadowite, grzmot huczy straszliwie, pioruny biją, deszcz ulewą leje. Wśród tak groźnego przyrodzenia stawa rodzina ludzi bez odzienia, bez broni, bez przytułku, tuli się sama do siebie, a nastraszona walką żywiołów i drapieżnością zwierząt, nie ma, kędyby uciekła. Gdziekolwiek zwróci pierzchliwe kroki, ta sama dzicz natury ją ogarnia. Tam wstrzymują pochód spienione rzek bałwany, z hałasem rozbijające się o brzegi strome, albo też nieprzejrzana wód powierzchnia kładzie krańce oku i ładowi, owdzie wysokie i urwiste skały nieprzepartą stawiają ścianę. Wszędzie, to kamień ostry, to roślina kolczasta, to korzenie i gałęzie kończaste, szarpia ranią ciało, niczém nieosłonięte. To stan natury.

Stawmy obok tego obraz cywilizacji. — Rzeki i morza stały się ogniwami, łączącemi naród z narodem. Przerzynają je okręty, na podobieństwo miast pływających. Przez góry dawniej nieprzebyte prowadzą wygodne gościńce, i armie tędy przechodzą. Mosty rzucone na rzeki, a pod rzekami idą drogi sklepione. Piorun niebu wydarty, i z łona ziemi wydarte wszystkie jęj bogactwa. Siły straszliwe natury w służbę wzięte, lasy prześwietlone, osuszone bagna, powierzchnia ziemi zmieniona. Gdzie dzicz zalegała, wznoszą się ogrody, zboża rosną, wsie i miasta gromadnie przysiadły. Zwierzęta ujarzmione, cała natura zhołdowana. We wszystkich żywiołach panuje człowiek, panuje na lądzie, na wodzie, na powietrzu, i coraz bardziej, coraz szerzej i dalej rozpościera swoje panowanie. W tajnie przyrodzenia wgląda; słońce i gwiazd obroty oblicza; wielkie dzieło stworzenia odgaduje, i poznaje w niem jednego, wielkiego Boga.

Talent zatem wynalazczy w człowieku, będący jedną stroną siły jego inteligencyjnej, podniósł go do tój wysokości, której zaden twór inny nie osiąga.

c) TRZECIE STANOWISKO DO ŚWIATA.

Ale te wszystkie wynalazki mają jeszcze materyalne tylko, acz wyższe potrzeby na celu. Po ich zaspokojeniu, przy wczasie

i spokojności, nowa objawia się potęga w człowieku, która go na trzeci najwyższy stopień godności i znaczenia dźwiga. Budzą się potrzeby ducha. — I duch żyje i potrzebuje pokarmu. Ale nie sytości, nie wody, nie rozkoszy cielesnej. Jak bogi nieśmiertelne posila się ambrozą piękności, a poi nektarem wiedzy. Owo technienie Stwórcy, którym przy stworzeniu ożywił człowieka, pozna swój początek niebieski, i jak kwiat ku słońcu, jak magnes ku północy, obraca się w stronę poczęcia swego ku Bogu.

Bóg jest najwyższą doskonałością, z którą porównane pojedyncze twory i pojawy światła, wydać się muszą niedoskonałe, ułomne, nietrwałe. Materya w ogólności mało przydatna, aby wyrazić myśl bożą w zupełnej doskonałości tworów, ile, że różnym wpływom przypadkowym uległa, częstokroć ją nawet spacza w objawie. Zład tęskność ducha człowieczego, postawionego wśród materyalnego świata, wśród samych ułomności, do owęj istoty najwyższej i najdoskonalszej, którą przenika duchem.

Ta tęskność ducha człowieczego do Boga, skoro się tylko pozna duchem, jest bardzo naturalna. Wystawmy sobie młodzieńca z uczuciem wyższym, nie wiedział, kto jego ojcem, i tego, który go wychował, człowieka, materyalnym tylko oddanego widokom, nazywał drogiem imieniem rodzica. Na raz dowiaduje się, że go rodzi mąż inny, mąż dzielny, wielki, którego dotąd nie widział i nie znał. Jakieżto nagle nieznanne obejmuje go uczucie, jaka radość niespodziana, że mu ten nie dał życia, którym może byłby jako obcy pogardzał, a jako syn szanować go i czcić musiał? Zda się, że krew na tę wieść inaczej zapłynęła w jego żyłach, że goręcej zagrzała jego serce, mocniej rozpięła żagle uczuć jego, że go unosi w sfery wyższe, szlachetne, zkad wziął początek swój. Ale oraz tęskność nieskończona ogarnia go. Drogie imie ojca chciałby nadać temu, który nim jest w istocie, a nawzajem z ust jego usłyszeć, co się dotąd tysiąckrotnie bez znaczenia o uszy jego odbiło, owo słodkie i rodzicielskiem uczuciem nabrzmiałe „synu mój.“ Jego tęskność nie ma miary. Idzie na wszystkie narody, przechodzi kraje dalekie, i szuka i dopy-

tuje się o ojca swego; aż go znajdzie, pozna instynktem serca, umiłuje sympatją krwi.

Jeżeli taka siła jest krwi, nie miałyby być wyższa potęgą ducha? Nie miałyby ten duch w nas żywności, poznawszy się synem nieskończonego Boga, duchem z ducha, światłem z światłości;—nie miałyby równie unieść się dumą, że nie materya go rodzi, unieść rokoszą, że mu dał życie Bóg wielki w niebiesiach? Nie miałyby zatęsknić do niego całą potęgą duszy swojej, i szukać go, aby znaleźć, poznać, i sprowadzić do przybytku swego?

Człowiek zmysłowy radby miał i doskonałość zmysłową, dotykana, widzialną. Radby sprowadził Boga na ziemię, z nim zamieszkał, i patrząc się twarz w twarz, rokoszował duszą w Bogu. Z tego to uczucia i popędu stawały zawsze ludy bogom świątynie na ziemi i wyobrażały ducha w materyalnej ostonie. A owi obrazobórcy, walcząc nierozmyślnie przeciwko naturalnym skłonnościom ludów, nie postrzegli się, że powinni byli w konsekwencji burzyć i kościoły, będące, jak obrazy, czci ludu przedmiotem.

2) Objawienie się ducha w człowieku.

Od chwili zatem, w której obudzi się w człowieku duch jego, i dojdzie do wiedzy siebie samego; od chwili, w której człowiek pozna się, że nie jest samą materyą, samém ciałem, ale, że w tém ciele objawia się duch, stanowiący nieśmiertelną i najszlachetniejszą cząstkę istoty jego;—odtąd duch człowieka tęskni za Bogiem, a dogodzenie téj tędze obudza wiarę, ideały i pojęcia; i prowadzi do religii, sztuk pięknych i do umiejętności.

Chwile te, jakby jasnowiedzenia w duchu, odsłaniające nam rodzicielstwo Boga, będącego źródłem wszystkiej duchowości, rzadkie są w życiu ludzkim, rzadsze w życiu narodów. Początek ich niedociekły i nie nadarżają się na zawołanie nasze. Jestto nagłe przejrzenie ducha—są to chwile objawienia.

Objawienie jest drgnieniem ducha człowieczego do Boga, gdy nań stoczyło się na raz światło boskie; iż przewidział z ma-

tery, co jak gruba katarakta słońca mu oko wnętrza i nie wiedział się synem boskim, — jest drgnieniem ducha, niby pierwszym drgnieniem dziecięcia w żywocie matki, dającego pierwszy znak życia, i sprawuje tę samą radość i uniesienie w człowieku, co w matce. Tu bowiem niewiasta przychodzi do wiedzy, że jest *matką* człowieka; tam człowiek przychodzi do wiedzy, że jest *synem* Boga. Tu się rozwija życie, tam pomysł; oba nieśmiertelne, jak duch, który je rodzi.

Wprowadzając ten wyraz *objawienie* do filozofii, musimy się jak najdokładniej w rozumieniu naszym określić, aby przez myślnego pojęcie nie pomówiono nas o wsteczne dążności mistycyzmu, pietyzmu, kwietyzmu i t. p. Objawienie w najużywanjszym, t. j. w religijnym znaczeniu, jest bezpośrednio zstąpienie ducha boskiego na człowieka, i odkrycie mu prawd wielkich człowieczeństwa, albowi też przyszłości. Każdy nieumiejętny prostaczek może tym sposobem mieć objawienia i bez poprzedniej nauki cudownie zostać mędrce i nauczycielem narodów. Filozofia w tym cudownym znaczeniu objawienia nie bierze, lecz i owszem naturalny i konieczny widząc związek między duchem Boga, a duchem człowieka, prawdy w człowieku pojęte uważa jako prawdy boskie, jako rozświetlone iskry mądrości jego. Są to więc owe *idee Platonskie*, będące od wieków w duchu bez wiedzy naszej i objawiające nam się na raz; są to w dalszym następstwie owe *dzieci Sokratesowe*, które nauczyciel ucząc nas, z nas na świat wydobywa; są *idee Malebransza*, odwiecznie w Bogu złożone; są wreszcie *monady Leibnica* z jednej wiekuistej *monady* pochodne. Lecz twórca pomysłu nie umie sobie zdać rachunku, z kąd się stało to nagłe rozświetlenie się jego ducha — nie potrafi oznaczyć, jaką drogą wstąpił ten nowy promień mądrości boskiej w niego. I dla tej to niedociekłości nazywamy myśl, prawdę i wiedzę taką, *objawioną*.

Nie przeto jednak będzie takie objawienie prawdy *kwietyzmem* ducha, albo *bezpośredniem wiedzieniem*. Prawdy wszelkie wyrabiają się pracą ducha, i ztąd sława i wielkość pracowników. A im rozleglejsze pole wiedzy człowieka, i więcej natężone siły

ducha, t6m, że tak powiem, rozleglejszy materiał palny i t6m zajęliwszy, aby weń trysła i rozpałiła się płomieniem iskra now6j prawdy. Bezpośrednie wiedzienie tyczy się wiedzy samego Boga, jako bezpośrednio rodzajowi ludzkiemu dan6j, i odrzuca dalsze istoty najwyższej badanie, jako spaczające tę wiedzę i wyz6biające wiarę, którą *jedynie* B6g pojęty być może. Objawienie nasze i owszem zdąża do coraz wyższego i dokładniejszego poznania Boga, bo coraz nowe prawdy z jego łona przechodzą w łono ludzkości.

Rzucając myślą w przeszłość, widzimy prawdy te w ścisłym ze sobą związku, w koniecznym takim a nie innym po sobie następstwie. Dow6d to najsilniejszy, że prawdy te nie są przypadkowemi, sporadycznymi pomysłami ludzkimi, ale są objawianiem się w kolei czasu wśród ludzkości wiekuistego ducha.

Ztąd religia, ślepą przyjętą wiarą, nie jest jeszcze objawieniem; ale jest ni6m 6w kierunek umysłu i serca wszystkich narod6w do jakiejś istności wyższej, jest dalej owo nagłe przejrzienie z błędu do prawdy, jakby z ciemności do światłości; są nakoniec chwile natchnień, w których człowiek bliższym się czuje b6stwa, i pojrzy jasno w świat ducha. Nauka wszelka jest ciągł6m powtarzaniem objawienia prawd już objawionych, i w system, to jest w organiczny związek, między sobą ujętych. Lecz tworzenie nowych prawd i nowych pomysłów jest najwyższym objawieniem.

Nie można utrzymywać, aby one były skutkiem następstwa myśli, czyli wnioskiem logicznym z danych przesłanek; albowiem jako ewangelia mówi: że są ludzie, co patrzą, a nie widzą, słuchają, a nie słyszą, — tak miliony istot myślą, a do owego wyniku, owego wniosku rozświecającego przyszłość nie przyjdą. Czas obecny jest czasem krytyki, burzącej wszystko, co nam dały zeszłe wieki. R6d ludzki w cierpieniach czuje i widzi te cierpienia, wzdycha za nową myślą, coby świat inny, lepszy odbudowała, ale t6j myśli przeczuwan6j i pożądan6j nikt dotąd nie odgadł; wieszczowie nam tylko pieją śród przedświt6w lepszego poranku; — wszakże obłok niebieski, coby te drogi rozświetlił, jeszcze nie zeszedł.

Objawienie jest więc światło mądrości boskiej, udzielające się ludzkości w postępie. Niemowłące umysły go nie wytrzymają, a przez szatę samą zmysłowości i grubą korę materializmu nie przejdzie. Trzeba więc duchowego usposobienia człowieka, aby w nim myśl wyższa objawić się mogła. Usposobienie takie duchowe nazywamy *natchnieniem*, jakby powtórzonym technieniem Boga w muł ziemie, z której ulepił. W chwilach natchnienia objawiają się tylko wyższe uczucia, ideały i prawdy. W takich chwilach czuje człowiek przytomność bóstwa, myśl rozświecona przenika z ciemności w światło, dusza się unosi i do wszystkiego wielkiego sposobnym człowiekiem czyni.

Pod tym względem bard nasz wejrzął głębiej w ducha, gdy powiedział, że, aby prawdę z góry otrzymać, trzeba się do tego życiem usposobić, i zarzucił dotychczasowej filozofii, iż tego dotąd nie pojmowała. Starożytni wyrazem *σοφοι* i mędrców i prawych ludzi razem nazywali. Jak wiara bez dobrych uczynków martwą jest, tak mądrość bez cnoty i poświęcenia niepłodna. W życiu, w czynach jest druga połowica filozofii.

Każda myśl puszczona w okolice ducha i odśtaniająca do wiedzy jedną jego istoty cząstkę, każde pojęcie pochwycone, każdy pomysł pierwszy, — czy to on powstał w duchu filozofa, narlarza, poety lub kompozytora, czy od samej żywej zapalił się wiary, — jest skutkiem takiego objawienia. Jest niejako błyskawicą myśli po ciemnościach ogarniających umysł człowieka; jest iskrą jasną, w noc wnętrza naszego pryśniętą, i odkrywa się w tych ciemniach oblicze pomysłu, i chwyta je człowiek i pojmuje duchem. Geniusze są to krzemienie, z których pryskają te iskry rozświetlające.

Myśl na ten sposób objawioną wiara dopiero pielęgnuje, rozum rozwija, a wyobraźnia sztukmistrza uzewnętrznia. Prawdy i ideały leżą pokładami w ciemnych głębiach ducha człowieczego, jak lśniąca złota i drogie kamienie w otchłaniach zaczarowanych, strzeżonych przez siedmiogłowego smoka cielesności. Tylko olbrzymy umysłowe to straszdyło zwalczają, i ukazują raz po raz światu, polyskujące cudnym światłem bogactwa ducha.

3) Trzy drogi objawienia.

Trzema drogami zstępuje na człowieka objawienie: *sercem, rozumem, wyobraźnią*, i głębię ducha jego rozświetla myślami, których pochodzenie jest boskie. *Serce* gore uczuciem, i prawdy tędy objawione, świecą rażąca światłością słońca, w które pa-trzeć nie można. Prawdy *rozumu* są, jak promienie księżyca, blade, ale jasne. Prawdy *wyobraźni* wreszcie, ubarwione w zmy-słowych kształtach, jak tęcz siedmiokolorowa, powstająca ze zła-mania się promieni światła w kroplach wody. Na odwrót temi samemi trzema drogami duch w utęsknieniu swoim do Boga, wy-stępuje na zewnątrz, rozwija *wiarę, pojęcia i ideały*, i w trzech wielkich uzewnętrznia się postaciach duchowych: *w religii, w umie-jętnościach i sztukach pięknych*.

To troje daje świadectwo na ziemi, że tylko *człowiek* jest boskiego pochodzenia. Zwierzę wszystko ma z nim wspólne, ale nie ma religii, ni umiejętności, ni sztuki, bo nie ma ducha nieśmiertelnego, —w tém trojgu leży apoteoza ludzkości. Bóg sam objawia się w tych trzech przybytkach rozwijającego się ducha ludzkiego. W każdym odbywa się służba boża. Sztukmistrze, mi-łośnicy nauk, porówno jak słudzy boży, są kapłanami najwyż-szego Boga, a potężniejsi z nich, połykający światłem ducha, niby mieczem archanioła, stoją jak cherubinowie i serafinowie najbliżej tronu majestatu jego.

a) UCZUCIE — RELIGIA.

Tęskność ducha do Boga, najbliższą jest uczuciowej strony człowieka, bo tęsknica sama jest uczuciem, ulewającym się z serca. Dlatego to sercem najprzód ludzie przenikają Boga. Uczuciem tęsknem szukają najwyższej istności, i gdziekolwiek ją znają, silną i żywą pochwytyują wiarą, bo wiara poi pragnienie ich ducha, zaspokaja tęsknicę ich duszy.

Po potrzebach materialnych do życia wiara stała się naj-pierwszą potrzebą ducha. Tędy pierwsze zstępowało objawienie

na ludzkość, i upostaciowało się w religie, któremi narody naprzód dochodziły do wiedzy Boga i ducha. Religia jest najpierwszą furką, którą ludy dzikie, wychodząc z bytu materialnego i zwierzęcego, wstępują w okolice ducha, i zaczynają być ludźmi.

b) ROZUM—UMIEJĘTNOŚĆ.

Kiedy obudzona tęsknica ducha przez uczucie i serce zadowalała się wiarą, długiego potrzeba było czasu, nim się innym otworzyła kanałem. Duch działa w nierozzerwanj jedności z ciałem. Człowiek wie się tą jednością, i nie rozdwaia się na materję i ducha. Dlatego wielkim będzie postępem wieku, gdy się duch wiedzą z téj jedności wyłoni, i pozna czém inném od ciała. Dualizm, czyli rozpadnienie się jedności na dwa odstępne bieguny, materji ducha, był konieczny, i był drugim stopniem rozwoju duchowego. Religie przedchrześcijańskie nie dzieliły człowieka na duszę i ciało, ale przyjmując nieśmiertelność pojmowały ją tylko w téj nierozzerwanj jedności jednego z drugim, jak było za żywota. Sama metempsychosis starożytna bywa źle rozumiana, gdy ją bierzemy za przejście duszy w inne ciało. Tak jój starożytni nie pojmowali, bo tak pojmować nie mogli, nie pojmując dualizmu. Człowiek według nich, przez ciało rozłożone w cząstki prawie niewidzialne przechodził w zwierza, i żył życiem jego, będąc dawniej człowiekiem. Religia więc jeszcze téj jedności nie rozdwaia, chyba, że powstaje w czasie rozpadającj się już jedności i tworzącego się dualizmu.

Wiara jest silnym węzłem Boga z człowiekiem. Jest jednością tak nierozzerwaną, że ani przez myśl człowiekowi żywój wiary nie przejdzie, aby mogła być inna droga pojmowania i objawiania się bóstwa. Zadowolony duch wiarą nie ma potrzeby innego pokarmu. Ale kiedy ta wiara osłabnie, kiedy się nie pali ogniem życia, i narody są, jak krater wypalony, — kiedy powstaje zwątpienie, niedowiarstwo, zgoła w upadku człowieka, — duch jego wtedy nie karmiony, ani pojony przez serce, wciąż pragnie i ta-

knie, i szuka nasycenia; a nie znajdując go zewnątrz siebie, szuka w sobie, ale już nie drogą serca, gdzie wiary nie ma! i uczucia się wypaliły, ale drogą badań, drogą *rozumu*. I tu także objawienie zstępuje na niego, i tu odkrywa mu prawdy, i rozświeca oblicze bóstwa, które gdy pojął rozumem, zadowoliła się tęsknica ducha jego. Ale, że Bóg jest niezmierny i nieskończony, więc go człowiek w zupełności nigdy pojąć nie może. Każde nowo zdobyte stanowisko wiedzy i poznania pokaże się niedostatecznym. Pragnienie zatem ducha naszego gasi się, ale coraz na nowo odzywa, ztąd rozwijanie się filozofii i umiejętności wszelakiej idzie w nieskończoność, i nigdy wyczerpnąć się nie da.

Ta jest więc różnica między wiedzą wiary, a wiedzą pojęcia, że wiara jest ciągłą sytością, pojęcie ciągłym łaknieniem, że wiara jest jednością Boga z człowiekiem, pojęcie rozdwojeniem. Atoli rozdwojenie jest tylko stan przechodni i prowadzi do powrotu, do jedności. Oba momenta są konieczne potrzebne dla człowieka, bo ma uczucie i myśl, ma serce i rozum. Obojgo jest darem Boga, i obojgiem go poznawać i czcić powinien. Obie drogi prowadzą do wnętrza ducha, i raz poznane, obiema pragnienie jego objawiać i gasić się będzie. Jak Bóg wiary coraz jest doskonalszy, tak coraz doskonalszy Bóg pojęcia. Obłąkania obiema chodzą drogami. W co człowiek już nie uwierzył, i jakich opaczności już nie pojmował! Nie idą jednak te obłąkania na karb objawienia, bo acz ono nie przestaje być czystym promieniem światła niebieskiego, to jednak, jak promień słońca w rozmaitych środkach rozmaicie się łamie, a w zgęszczonych najbardziej się wykrzywia i słabo przechodząc ciemnieje; — tak w człowieku materyalnym promień ów światła duchowego różne może mieć aberracye.

c) WYOBRAŹNIA — SZTUKA.

Bóg jest duchową siłą atrakcyi. Jak do słońca ciężą planety, tak około Boga toczą się i krążą wszystkie duchy. On je

przyciąga do siebie, jak planeta przyciąga do siebie wszystkie ciała, że nań spadają. On łączy duchy w upostaciowania i kształty duchowe, podobnie jak siłą spójności tworzą się i utrzymują kształty ciał. I owa tęsknica ducha w nas, — przez serce występująca, jako miłość Boga, przez rozum, jako dążność poznania go, — niezem innym nie jest, tylko owym pociągiem i skutkiem owęj atrakcyi duchowęj.

Ale krom tych dwóch kanałów, któremi się pociąg ten objawia, i na zewnątrz jako religia i filozofia upostacia, jest jeszcze trzecia droga dla ducha człowieczego, i trzecie upostaciowanie się jego duchowości.

Wyobraźnia jest tą trzecią władzą duszy, i jęj daną jest siła twórcza. Zostawiamy na późnięj rozprowadzenie stanowiska wyobraźni, dotąd mało poznanego. Ni rozum, ni serce utworzyć coś zdolne, mimo, że dotąd albo jednemu albo drugiemu przypisywano jedyną siłę twórczą, mimo, że panowanie rozumu stało się wszechwładne. Dziedziny czucia i dziedziny myśli są niezawodnie wielkimi potęgami ducha ludzkiego, ale są potęgami jednostajnymi, i dlatego z twórczości, z czynu obrane. Potęgą twórczą w nas jest wyobraźnia, stanowiąca jedność zmysłowych wrażeń i umysłowęj wiedzy — łącznik uczucia i myśli — spój serca i rozumu. Twierdzenie to nowe udowodnić nam wypada.

Człowieka życie jest utkwione w materyi. Duch tylko w nięj i przez nią działać może. Przez wpływ na materją może się jedynie obudzić duch w nięj utajony; a wpływ na materją nie może znów być inny tylko przez materją. Ztąd wynika ta konieczność, że, aby się obudził duch w człowieku, potrzeba dla niego zewnętrznego światła, któryby na niego wpływał, i potrzeba ciału człowieczemu takiej organizacyi, któraby wpływy te, jako wrazenia na siebie mógł przyjmować. Pięciu zmysłami stoi człowiek otworem na wrazenia zewnętrznego światła. Wrazenia te przyjmuje wyobraźnia i w tęg chwili stają się wiedzą, jako wyobrażenia.

Wyobraźnia jest więc naprzód bierna, wystawiona na działanie zmysłów, i na odbijanie się na nią obrazów natury, i sprawująca, że je człowiek jako całość i jedność wyobrażenia pojmuje. Przez zmysły nasze np. z przedmiotu naturalnego konia, wpływają tyloliczne wrażenia: maści, kształtu, ruchu, rżenia, twardości lub miękkości włosia, kopyt, skóry i t. p., ale jedność tych wszystkich wrażeń, w której właściwie leży obraz konia, żadnym osobnym zmysłem nie wraża się. Tę jedność daje wyobraźnia. Wrażenia owe pojedyncze wpływały na nerwy i obudzały czucie, jedność dopiero tych wrażeń daje myśl, czyli wiedzę konia.

Więc i w tej bierności wrażeń od zewnętrznego świata, wyobraźnia, która by na tym stopniu nazwać można *imaginacją*, pokazuje się w sile twórczej. Ona to daje, czego zmysły nie dają, to jest: jedność obrazu zewnętrznego, całkowitość przedmiotu. Popędem tej twórczości dopełnia tam nawet obraz, gdzie zmysły nie wystarczają, w zmroku np. lub w oddaleniu. Wszystko, a wszystko, co w pamięci lub w pojęciu naszym jest wrysowane, czyto rzeczywistemi, to jest pojedynekowemi, czy też ogólnemi rysami, siłą twórczą wyobraźni tam narysowanem zostało. Z niej dopiero pojedyncze obrazy np. niego przyjaciela, przecho-
dzą do uczucia (pamięci), do serca, a ogólne obrazy np. człowieka w ogólności—do myśli, do rozumu.

Atoli wyobraźnia jest nie tylko bierno, ale i czynnotwórcza, to jest nie tylko tworzy przedmioty z wrażeń zewnętrznego świata, drogą zmysłów do niej dochodzących, ale jest oraz otworzona wrażeniom samego ducha wewnątrz się objawiającym. Wyobraźnię na tej drugiej potędze twórczości można by nazwać *fantazją*.

Lecz jak imaginacja, i fantazja sama przez się nie tworzy, jako instrument sam nie zagra, choć w nim złożona cała potęga tonów. Imaginacja, to eolska harfa, po której stronach powiew wiatru tony wydobywa; fantazja, to lutnia, z której Orfeusz natchnienia swoje wylewał, niemi piekło zwalczył i świat z barbarzyństwa wyprowadził. Imaginacja tworzy, tknięta wra-

żeniami świata zewnętrznego, a zatem wrażeniami ciała. Jakim wpływem, jaką drogą budzi się siła fantazyi?

Rozwiązanie tego pytania odnosi się do innego, jakie mogą być wrażenia ducha — ducha bezzmysłowego, a więc bezwrażliwego?

Duch w nas jest technieniem ducha stwórcy. Wrażenia więc tego ducha nie mogą być inne, tylko takie, które się odnoszą z ducha do ducha, a przede wszystkim z Boga na człowieka. Ten stosunek bezpośredniej styczności ducha nieskończonego z duchem tej samej natury w żywocie naszym nazwaliśmy wyżej objawieniem, stan zaś ducha naszego, w którym się to objawienie dzieje, *natchnieniem*.

Natchnienie, to wyraz wielkiego znaczenia, znajdujący się we wszystkich językach, i we wszystkich świadczący znaczeniem swoim o bezpośrednim związku Boga z człowiekiem. Wyraz pochodzący z czasów, gdzie ludy ten związek czuć i pojmować umiały — ale w następnych wiekach panowania samowładnego rozumu wyraz sponiewierany, i wymiecony z dziedziny filozofii idealnej i materyalnej — zostawiony samemu mistykowi, i zaledwie potem jeszcze przyznawany. Wyraz ten wróci do swojego pierwotnego znaczenia, i odbuduje nową filozofią — filozofią twórczą — filozofią czynu.

Natchnienie jest więc tym stanem nadzwyczajnym ducha w nas, co siłą twórczą fantazyi wywołuje i ogniem niebieskim rozpala.

Imaginacja ma za materyał świat cały zewnętrzny, wszystkie kształty i postacie tworów bezlicznych. Cóż będzie materyałem fantazyi? — cały świat ducha — nieskończoność bóstwa — duch w najwyższych doskonałościach swoich — czyli *ideały*.

Natchnienie jako zstąpienie ducha stwórcy na ducha tworcu, ogarnia razem serce, rozum i wyobraźnię. Wszystkie miłość, wszystko poświęcenie i czyn wszystkie z natchnienia płyną; natchnieniem rozświecają się prawdy, i połyskują ideały doskonałości boskich. Natchnienie zatem jest w religii, jest w umiejętności, jest w historii.

I ideały więc dziećmi są natchnienia, twórczą siłą fantazyi do bytu wywołane. — Ale i natchnienia duchowe muszą się przeoblekać w kształty materyalne, inaczej duchowość nie dałaby się ująć w utwory wyobraźni. Tym tylko sposobem wrażenia ducha, ubrane w skończone kształty i formy, przejść mogą do wiedzy człowieka. Jakoż wyobraźnia będąc oraz imaginacją, jest spiżarnią gotowych form i kształtów z wrażeń rzeczywistego świata nabytych, i z tego to dopiero materiału twórczość wyobraźni, czyli fantazyja, wyprowadza utwory swoje, tchnieniem natchnienia do życia rozbudzone. Wszystkie plody fantazyi nie mogą mieć innych żywiołów. Ciałem są wrażenia zewnętrznego świata w imaginacyi złożone; duchem, co to ciało w oryginał duchowy, czyli w sztukę ukształca, jest natchnienie.

Jak nie można pojąć ducha bez materji, tak i natchnienia nie można pojąć bez materiału, którymby zawładło. W tej samej chwili, kiedy na nas wstępuje, i wyobraźnię uderzy, rozświetliło się obrazem w duszy sztukmistrza i jest mu ideałem, który dopiero w utwór zewnętrzny przelewa.

Moore w pamiętnikach swoich o Byronie powiedział, że nie ma takiego szczęścia na ziemi, któreby się porównać dało z tym uczuciem, jakiego doznaje człowiek w chwili tworzenia nowego pomysłu; że ta kreacya umysłowa jest najwyższym szczębletem rokoszy intelektualnej, rokoszy prawdziwie boskiej. — Rodzi tę rokosz natchnienie, będące samo przez się najwyższym uczuciem w człowieku, ale że dopiero staje się myślą i wiedzą, gdy się w kształt pewny przeoblecze, przeto i fantazyja, będąca narzędziem natchnienia, jest przejściem od czucia do myśli.

Wyobraźnia jest zatem, jak Janus dwugłowy, jak księżyc dwulicy, jednem obliczem obrócona do ziemi, drugiem do niebios — jedną stroną odbiera wrażenia świata, drugą wrażenia ducha, — i jest następnie trzecim kanałem, którędy zstępuje na człowieka objawienie.

Ideały, siłą natchnienia w duszy sztukmistrza objawione i pod wpływem i ciepłem tegoż natchnienia w zewnętrzne dotykalne kształty upostaciające się, są *sztuki piękne*. Pod tym wzglę-

dem sztuka jest bezpośrednio fantazyi, czyli wyobraźni twórczej utworem. A jako tamta była jednością uczucia i myśli, tak i sztuka, będąca w dalszém rozwinięciu wynikiem jednego i drugiej, na odwrót i na uczucie i na myśl oddziaływać musi. Sztuki piękne są dlatego przejściem od religii do filozofii, jak to zaraz zobaczymy.

Najsilniejszą i najpotężniejszą jest wiara, dopóki jest w pełni i krzepkości żywota swojego, jaka była np. wiara chrześcian w pierwszych trzech wiekach po Chrystusie. Bo w takiej wierze duch człowieka jest u Boga, istnością całą utopiony w jego istności, w nim znajdujący wszystko i jedyne zadowolenie. W takim stanie żywej wiary małe zostawione pole natchnieniom innego rodzaju. Ogniem wiary cała wyobraźnia zajęta, i w tym ogniu spalone wszystkie obrazy zewnętrznego świata. Bóstwo potęgą swoją objęło umysł człowieka, i przed nią w proch człowiek upada. Wszystkie początkowe religie były bez wyobrażeń sztuki. Czczone żywioły, słońce, gwiazdy, zwierzęta, jako potęgi bóstw, a czczono ofiarami pod gołym niebem. Świątynie i bożyszcza, i bożyszcza już są późniejsze.

Lecz o ile ogień wiary stygnie, o tyle fantazyja ludu zaczyna działać, i im religia jest mniej duchowa, tém stan taki prędzej następuje. Bóstwo niewidzialne uzmysławia się, rozmnaża się przez *fetysze*, i uozdabia i ucznia się świątynią.

Dopóki się człowiek nie wiedział duchem, osobnym od ciała, ale się wiedział nieśmiertelnym człowiekiem w nierozzerwanej jedności z ciałem, póty wiara jego musiała być zmysłowa, i bóstwa jego zmysłowe. Wyobraźnia musiała ulegać wrażeniom zewnętrznym i wewnętrznym. Poeci poczęli być twórcami i nauczycielami religii, a sztuki piękne stały się przedmiotem czci i uwielbienia. Religia je bezpośrednio wywołała. Lecz wiara zmysłami uczepiona, i niemi na zewnątrz występująca, wietrzeje i słabnie, i długo utrzymać się nie może, bo ona w koncentracji ducha tylko silna. Bóg pojęty w jedności ciała i ducha, tak jak człowiek był pojęty, nie zadawał więcej człowieka, odkąd się człowiek duchem wyłaniać zaczął z onęj jedności z ciałem.

Upadła cześć bożków, upadła wiara, a z nią sztuki piękne. Myśl skierowana w siebie i badająca przygnoiła fantazyą, a wywołała pojęcie oderwane od zmysłowości, czyli filozofią. Tak było w świecie pogańskim.

Podobnie Chrystyanizm dopiero wywołał sztuki piękne, kiedy wiarą swoją na zewnątrz wystąpił, kiedy ową przepaść, jaka się rozwarła była między duchem i ciałem, wieki następne zasuły, kiedy znów zmysłowa strona przemogła, i człowiek zatęsknił do Boga razem zmysłami i duchem. Jak przed chrześcijaństwem, tak i teraz wiara z tego powierzchownego stanowiska musiała przejść w filozofią, to jest duch musiał skoncentrować się w siebie będąc zbyt w materyalności rozprysnięty i osłabiony. Reformacya rzeczywiście już jest filozofią, nie jest *wiarą*, ale *badaniem* pisma Śgo. Protestant wierzy tylko, przeciw czemu nie protestuje rozumem swoim; odrzuca sercem, co rozumem odrzuca. Przy tej posusze rozumu musiały kastalskie źródła fantazyi wyschnąć, a otworzyło się szerokie pole filozofii niemieckiej.

Sztuki piękne wszędzie wyprzedzały filozofią. Wprzód brzmiały w uściech rapsodów greckich pieśni Homerowe, zanim się Jońska ocknęła filozofia. Już Ateny i Syrakuzy były strojne, n by mieszkania samych bogów, zanim w nich nauczał Plato. Horacy, Owidyusz i Wirgili poprzedzili Senekę i Lukrecyusza, a Antoninowie Marka Aurelego. W średnich wiekach XIV. i XV. stulecia parły naprzód sztukami pięknymi na różnych punktach Europy, bo po nich miała rozwinąć się filozofia XVI. i XVII. wieku. Zgoła, gdziekolwiek powstać miał duch wiedzy czystej, niby słowo Przedwiecznego, tam torowały mu naprzód ścieżki i drogi, poezya i sztuki piękne, niby Janowie na puszczy.

I nie mogło być inaczej. Poeta i sztukmistrz, jako wieszczowie, uczuciem przeczuwają prawdę, która się ma dopiéro światu objawić w promiennem świetle wiedzy. Mają jój jasnowidzenie, ale jak każdy jasnowidzący, nie mają jój pojęcia. Co przenikają duchem, wypowiadają w symbolu, w obrazie, w materyale sztuki. Można by rzec, że gdzie na horyzoncie narodu jakiego pojawi się poezya i sztuka, nie z naśladownictwa, ale z pierwotwórczych.

świeżych, jędrnych, czysto narodowych pojęć wydobyta, tam wschodzi jutrzeńka jego w różnym blasku poranku, tam niebawem i rodzima zejdzie filozofia, i okaże się w całym majestacie wschodzącego słońca; tam odmładza się jego życie, świadczące o wielkiej treści i zasobach ducha jego.

Z tego, że sztuki piękne stanowią tylko przejście od religii do filozofii, nie wypada, aby ich stanowisko od owych stanowisk ducha było niższe. Sztuki piękne i owszem są pierwszym, odwiecznym pojawem twórczego ducha, a więc pojawem ducha w całkowitej jego doskonałości, której to twórczości i religii i filozofii braknie. Tém znamieniem sztuki piękne wyższe nawet są od religii i filozofii w szczególności. A jeżeli ta ich wyższość nie występowała dotąd w czasie, pochodziło ztąd że zamiast być połączeniem owych dwóch osobnych dziedzin ducha, przeniosły się całą istotą swoją w samą dziedzinę wiary, i upostaciowały ją w czyn, to jest w religią, — a z kolejną wieków to, co tam twórczość sztuki zdziałała, tak się z zrosło z wiarą, iż tego już z granic sztuki nazad oderwać nie można było, ale była jedna, wielka, żywa duchowa postać, zrosła z ciała, to jest ze sztuki — z duszy, to jest z wiary.

Duch religii, będąc przedewszystkiém duchem czucia — serca — i w téj jednostronności bez wiedzy, bez myśli filozoficznej — ściągnął sztukę do siebie na to samo stanowisko, na którym tylko jest przeczuciem — wieszczaniem prawdy. I to była dotąd słaba strona sztuk pięknych — jedyna przyczyna małego ich na świat wpływu. Atoli ten ożenek sztuki z religią był tylko jedną jej połowicą.

Sztuka na ten sam sposób zrosć się może i zrosć się musi z umiejętnością. I umiejętność podobnie jest uogólniona (abstrakcyjna) jak wiara. I jej potrzeba kształtów, aby niemi zstąpić w świat rzeczywisty, dotykalny. Sam rozum tych kształtów sobie nie nada, ale nada je twórcza wyobraźnia, i otworzy nową obszerną dziedzinę dla sztuki. W dalszym ciągu okażemy ślady takiego łączenia się sztuki z umiejętnością, i jak dzisiejsze stanowisko sztuki koniecznie do téj nowój okolicy wiedzy. Wszystko inne ku téj

metamorfozie sztuk pięknych przygotowane, bo wyłączne panowanie rozumu ustaje. Owo Ludwika XIV. *l'état c'est moi* spełniło się w twierdzeniu Hegla: *alles, was ist, ist vernünftig*. Z tej kulinacji samowładztwa czystego rozumu zstąpić filozofii przychodzi, i nowi mędrcy wołają: zstąpcie do czynu, do życia—bo życie ma nie tylko równe, ale wyższe prawa swoje.

Z tego wszystkiego wypada, że sztuki piękne we wszystkich epokach swoich odbyły dopiero jeden główny pochód—ożenku swojego z dziedziną wiary.—Dziś wstępują w drugi zawód—Bóg wie, jak rozległy—połączenia się swego z umiętności. Trzeci okres je czeka wtenczas, kiedy będą jednością religii i filozofii.

4) Bóg wyobraźni—Ideały.

Ów ciągły i różnokierunkowy ruch w duchu człowieka jest nieustannem parciem na zewnątrz, jak gdyby chciał przełamać zapory ciała, i wstąpić w ducha nieskończonego, co ożywia ludzkość, i w którym jest życie światów. Raz ockniony, wciąż z przepaści ciemnych i głębin swoich wydobywa się do wiedzy, a wiedzę urzeczywiscza się na zewnątrz. Wyobraźnia podobnie jak rozum i serce, jest źródłem obfitem i nieprzebranem, z którego się ulewa, i wiadomym i widomym staje duch człowieczy. Wszakże wszystko trojgo dopóty jest zamknięte w człowieku, dopóki nań objawienie nie zstąpi. Natchnienie jest ową laską cudowną, którą Mojżesz uderzył w skałę, i źródło czystej wody wytrysnęło, i napoił spragnioną rzeszę.

Sercem objawia się do wiedzy Bóg miłości, rozumem Bóg prawdy. Jakiego Boga objawia wyobraźnia, już z jej znaczenia przewidzieć można. Wyobraźnia jest połączeniem myśli i uczucia; połączeniem treści i formy; połączeniem zmysłowej i duchowej strony. Bóg taki, jest Bóg doskonałości—Bóg ukształtowany. Wielkie pytanie indywidualności Boga, tu o siłę twórczą wyobraźni się uczepia. Ani serce, ani rozum indywidualności Boga pojąć nie zdolne.

Ale Bóg jest co do treści i formy nieskończony. Dlatego wyobraźnia nie może dać obrazu Jego, coby był jednością wszystkich doskonałości tak zewnętrznych jak wewnętrznych; nie może dać osobowego pojawu Boga; bo kształty jeno z materji wzięte się dadzą, a świat dając tylko kształty pojedynkowe, skończone, kształtu nieskończoności nie przedstawia. Nie potrafi więc wyobraźnia ująć Boga, jako osoby w jedności ducha i formy, gdy skończoność do nieskończoności nie przystaje, i dlatego bóstwo dwojako przedstawić zmuszona.

Bóg uważany jako duch, jest wszystkich doskonałości duchowych najwyższym szczeblem, jest najmędrszy, najdobrotliwszy, najsprawiedliwszy i t. p. Że tu wyobraźnia tylko stopniowania użyć mogła, by sobie istotę Bóstwa wystawić, było hardzo naturalnie; bo przymioty te w człowieku są tym samym objawem duchowości, której najwyższą potęgę ma Bóg. Takie wyobrażenie Bóstwa nasuwała wyobraźnia mniej więcej wszystkim religiom.

Bóg uważany w postaci musi być doskonałością ciała i kształtów. Tu wyobraźnia stopniować już nie mogła, ale szukała wśród pojawów zewnętrznego świata najdoskonalszych kształtów, widziała je w postaci ludzkiej, i w nią przyobiekta obraz bóstwa.

Nie rozumiejmy przecież, ażeby znalezienie tych kształtów było przypadkowe, albo doskonałości ich urojone. Nie dlatego człowiek Boga swego w kształcie człowieka pojmuje, że jest o sobie uprzedzony, i działa jak trójkąt, który gdyby miał rozum, pojmowałby Bóstwo w kształcie trójkąta. *) Bo właśnie dla tego trójkąt rozumu nie ma, że się przez ten kształt rozum objawić nie może. Tylko przez organizm człowieka duchowość się objawić zdolna, i dlatego ten kształt na obraz każdej duchowości przydatny.

*) Si les triangles faisaient un Dieu, ils lui donneraient trois cotés. — Montesquieu, *Lettr. Pers.* 59.

Atoli inne jeszcze za tém mówią powody. — Objawienie nie mogące przez wyobraźnię wywołać osobowej jedności wszystkich doskonałości Boga, wywołuje do wiedzy w głębi ducha, pojedyncze doskonałości w jedności formy i treści, w jedności kształtu i znaczenia. Te to pojedynkowe doskonałości, siłą fantazyi wywołane z wnętrza ducha, i rozświetlone jój pochodnią, są *ideały*. Są to myśli przybrane w kształty i szaty; są to duchowe postacie, przesuujące się przed wiedzą człowieka, niby cienie elizejskie, nieme i nieuchwytne. Ideały zapełniają i zaludniają głębie ducha nowym światem, światem doskonałości, za którym taka tęga duchowi człowieczemu. Są to prototypy bóstwa przed stworzeniem, nienależące do materjalności skazą, niespaczone obcym, nieduchowym wpływem; są to rzuty boskich planów, nieśmiertelne w sobie i doskonałe, według których świat pojawów się układał, a przez materją w niedoskonałości się spaczał. Nie ma zatem w ideałach niestosunku formy do treści, ale jest obojga najdoskonalsza harmonia.

5) Sztuki piękne — Piękno.

Ale te ideały nie mają istnienia, są ukształtowaną duchowością, a zatem idealną, bez pojawu w rzeczywistości. A że przez wyobraźnię, tak jak innemi drogami, prze duch na zewnątrz, widziany tęsknością do ducha nieskończonego. — wysadza więc twory swoje idealne, i nadaje im byt zewnętrzny, rzeczywisty, z kąd na odwrót przemawiają do ducha. Tak świat wnętrza, świat ideałów, zamienia się na świat sztuk pięknych, świat urzeczywiszczonych w materjale doskonałości. Aby więc ideał wystąpić mógł na zewnątrz, przejść z duchowego do materjalnego istnienia i pojawić się do zmysłów, musi uczeplić się materjalu i owdładnąć go. Myśl boska, która we wnętrzu ducha człowieczego świeciła światłem jemu tylko samemu dostępnem, ta myśl przelewa się w słowo, w ton, w farby, w kamień i t. p., przerabia materjał martwy w formę sobie odpowiednią, i świeci i przegląda się w tém materjalnem istnieniu do zmysłów naszych.

To działanie ducha nazywamy *sztuką*; harmonię zaś znaku i znaczenia, jedność formy i treści w materiale zewnętrznym, nazywamy *pięknem*; dzieło nakoniec, będące wyrazem piękna, *sztuką piękną* albo *dzielém pięknem*.

Piękno zatem jest ideałem w rzeczywistości. Jako harmonia zupełna formy i znaczenia, jest doskonałością w rzeczywistym pojawie, a zład zadowoleniem ducha. Piękno tylko jest w sztuce pięknej, tylko się przez zmysły do wiedzy odnosi. Pierwotwór tego piękna jest w nas jako ideał; a zgodność jednego z drugim sprawia ową błogość, owo zadowolenie patrzącemu się na dzieło sztuki.

a) POJĘCIE SZTUKI, JAKO MYŚLI WDRAŻAJĄCÉJ SIĘ W MATERYAL.

Sztuka przedstawia nam się naprzód jako myśl wryta w materiał, i témsamém wyglądająca z materiału. Jest to ważne znaczenie sztuki. Nie materiał zatem, nie kunszt, nie praca, ale to, co przez pracę z materiału przegląda, to, co jest istotą sztuki. W tak nazwanych sztukach idealnych, to jest w poezyi i muzyce, prawie widoczném jest takie sztuki znaczenie. Bo nie wierszowanie jest poczyą, ani będzie kompozycyą samo przebieranie palcami na instrumencie. Z ozdobnej szaty słów, miar i kadencyi musi poetyczne oblicze myśli wdziękami swemi się uśmiechać, a po tonach instrumentu uczucie do duszy słuchacza płynąć. Trzeba natchnienia w poezyi i w muzyce, bo ono jest rodzicem wielkich myśli, obrazów i uczuć; jest duszą rymo-i tonotworów, i odbije się z nich echem w głębi ducha każdego człowieka, byle organizm jego ku temu akustycznie był zbudowany. Tylko ciała ludzkie są salami akustycznymi ducha, tylko w nich natchnienia echem odbić się są zdolne.

Ale i w plastyce, to jest w malarstwie, snycerstwie i w architekturze, dzieła sztuki są dziełami natchnienia, które im jedynie daje życie i duszę. Po to *Vernet* malarz wśród burzy morskiej zawieszał się u szczytu masztów okrętowych, aby tam całą duszą

ogarnął obraz natury w rozhukanąj walce żywiołów, aby przejęły tym wzniosłym widokiem, natchniony tą poezją szczytną straszliwych potęg, wylał ją potem z duszy pędzlem na płótnie. Po to *Myszewski* wdrapywał się na urwiste, nad przepaściami zawieszono skały, i przyniósł życie swoje, nadziei i talentu pełne, w ofierze, bo chciał upoić duszę swoją tym urokiem cudnego włoskiego nicha, co się nad okolicą tysiąca najpiękniejszych widoków rozściela; chciał natchnąć ducha swego, nastroić wyobraźnię na pędzel krajowicy.

b) POJĘCIE SZTUKI, JAKO POPĘDU DUCHA NA
ZEWNĄTRZ.

Przedstawia nam się dalej sztuka, jako konieczny popęd ducha, który się wydobywa na zewnątrz. Duch ten wprawdzie bezpośrednio jest pojedynkowy, czyli indywidualny, wszakże ten popęd, czyli ruch, w jednej osobie nie może być czem inném, jak skutkiem ogólnego ruchu ducha w ludzkości i w czasie.

Duch ten rozlewa się po ludzkości, jak ogień podziemny, i w pojedynczych osobach, jak w kraterach występuje na jaw i objawia się światu. Sztukmistrz przeto jest tylko reprezentantem, posłannikiem ducha czasu. Natchnienie, co jak błyskawica głębie ducha jego rozświetla, i pomysły jego pierwotworcze, nie są czem inném, jak polyskiem tego ducha ogólnego.

Mimo jednak téj konieczności, jaka leży w postępie ogólnego ducha, wywołującego sztuki piękne, są one przecieź oraz wolnym i swobodnym wpływem ducha indywidualnego. Albowiem ruch ducha czasu, jest jak bieg ziemi około słońca, porywający na téj drodze wszystkich ludzi i wszystkie narody ze sobą, dozwalający jednak, aby się każdy z osobna swobodnie i gdzie chce poruszał.

a) *Sztuki są wyrazem wieku.*

Sztuki piękne zatem są najprzód wyrazem wieku, wyrazem pojęć i oświecenia czasu. Bo żaden sztukmistrz nie jest nad

czas swój, ale jest sam synem czasu, jest apostołem ducha jego, bywszy jego uczniem. Stawmy Madonnę obok Wenery Medycejskiej i obok Izdy Egipskiej, a będziemy mieli wypiętnowane trzy różne charaktery wieków; idealność, plastyczność i symboliczność. Sztukmistrz wszystko, co ma, ma z czasu, który mu dał wychowanie. Nie może więc wyprzedzić pojęć współczesnych, ale takie wypiętnuje na dziełach swoich, jakimi sam przesiąkł, jakie były panujące w czasie. Wstecz się cofać nie może, bo jego natchnienie byłoby zmyśleniem, a zmyślenie żywota nie ma, i żywota dlatego dać nie może. Jak dziś wiary w hoźki pogańskie nikt nie wskresze, tak nie wywoła ani rzeźby, ani poezyi osnutęj na mytologicznym świecie. Co będzie, będzie naśladownictwo bez życia. Jeżeli zaś natchnienie w sztuce przyszłość wypowiada, nie wypowiada nic więcej, jak przeczucie, owe pierwsze drgania elastycznych stron wyobraźni, po których się naprzód czuć daje pierwszy powiew ducha, wstępującego w świat.

Sztuki piękne nie należą więc do przypadku, ale wywołuje je duch czasu, podobnie jak wywołuje filozofię, prawo, dzieje i t. p. w coraz wyższym rozwoju. Szkoły sztuk pięknych są jako systemy filozoficzne, jak religie. Są to różne objawy jednego i tego samego ducha.

β) Są wyrazem charakteru narodowego.

Sztuki piękne mogą i muszą być narodowe, gdziekolwiek narodowy rozwinął się pierwiastek, gdzie się uwydatnił jeden osobny kierunek ducha, jeden przemagający charakter, cechujący wszystkie działania narodu. *Wiliam Scoresby* powiada w podróży swojej na wyprawę wielorybów, że woda oceanu jest przezroczysta i bez koloru, na podobieństwo najczystszej wody źródłlanej, a jednak powierzchnia wód jego mieni się w barwie błękitnej, co jest skutkiem głębi wielkiej, która chłonie wszystkie promienie światła, i tylko błękit nieba odbija. Inne morza mniej głębokie, dla koloru piasku lub skał na dnie,

wydają się to zielone, to białe, czarne, czerwone, żółte. Na ten sam sposób powstaje duch w narodach, acz będącego w sobie bez charakteru i koloru, wydadzą się na tle narodowego życia w pewnych różnych, oznaczonych barwach. Usposobienie narodu, który z siebie wysnuł sztuki piękne, nada im pewną narodową barwę, wyciśnie niejako na nich pieczęć ducha swego, dając znać, że są jego własnością. Architektura najwydatniej pokazuje na sobie cechy narodowego ducha. Owe style budownictwa, niczém inném nie są, jeno różnemi charakterami budowli różnych narodów, odpowiedniemi charakterom ich ducha. Inny jest wyraz architektury Egiptu i Indyi, inny u Greków i Rzymian, inny w gockich i bizantyńskich budowlach.

γ) Są wyrazem indywidualności.

Sztuka nareszcie, będąc wpływem czasu, narodu, jest oraz wpływem pojedynkowego usposobienia sztukmistrza. Jak ten sam przedmiot pod różnym rzutem światła, różnym będzie, tak pod światłem indywidualności sztukmistrza, zmienia się i wyróżnia dzieło piękne, acz jest wyrazem wieku i narodu, do którego twórca jego należy. Człowiek na wszystkiém wytłacza osobowość swoją. Poznasz go po chodzie, po głosie, po charakterze w piśmie. Autor im oryginalniejszy, tém bardziej ma styl sobie tylko właściwy, i z kilku wierszy po stylu go odgadniesz. Podobnie w sztukach pięknych jest coś tak indywidualnego, tak właściwego każdemu mistrzowi, że i tu znawca innych sztuk jego, w każdym nowém dziele autora pozna, i odróżni Rafaela od Coreggio. W pięknoznawstwie rzecz to całę łatwa, i na pierwszy rzut oka się nawija. Bo jeżeli w pismach trudno ukryć i zataić się pisarzowi, dla stylu właściwego, który go zdradza; daleko trudniej nie wydać siebie w sztukach pięknych, gdzie mistrza nie zimne zastanowienie, ale zachwyty gorący owłada, i całą jego duszę, to łagodną, to targaną namiętnościami, to wesołą, to posępną, na jaśnieję wprowadza.

c) POJĘCIE SZTUKI JAKO DZIEŁA.

Nakoniec przedstawia się sztuka jako *dzieło*, jako *tworzenie*. Bo myśl wyrabia się w zewnętrznym materyale, przeistacza go na mieszkanie i ciało swoje, i staje mu się duszą. Już Grecy pojmowali sztukę na ten sposób, i rymotworstwo poezją nazwali. *Ποιησις* znaczy dzieło, działanie, robotę. Myśl natchniona jest tu działająca.

Aby się o tём przekonać, że istotnie ręce, palce, materyał, instrument, ślepemi tylko są narzędziami myśli, wyrabiającej się w materyale, i że ona sama kieruje robotą, ona sama robotnikiem, dość widzieć sztukmistrza w zapale i w zachwycie sztuki. Czy to poeta, czy kompozytor improwizuje, słowa, głos, palce, instrument, strony, wszystko co jest ciałem, środkiem, narzędziem, ślepe oddaje posługi, i ani wie o nich sztukmistrz, samą myślą natchniony, co wierszem lub melodyą na zewnątrz płynie, i życie sobie nadaje w materyale słów i tonów. Podobnie farby zlewają się w myśl natchnioną pod pędzlem malarza; pod dłutem snycerza życie przelewa się w zimny marmur; wreszcie kamienie zestawiają się w myśl wielką, pod planem architekta, który mu nakreśliło natchnienie.

Sztuka zatem jest przedewszystkiém dziełem, tworzeniem, a sztukmistrz twórcą. Jak na początku wieków świat stanął stworzony myślą Wszzechmocnego, i przegląda zeń Bóg; tak z materyału ziemskiego sztukmistrz wyprowadza dzieło sztuki, gdy weń tchnie duchem swoim, i ten duch przeziarać będzie z dzieła jego. Bóg sam jest największym i najwyższym sztukmistrzem, a sztuką piękną Boga jest świat, — najwyższe i najdoskonalsze, bo zupełne piękno, — odpowiednie najwyższemu i najdoskonalszemu ideałowi, bo ten ideał był w duchu bożym, — sprawującę najwyższe i najzupełniejsze zadowolenie Bogu i ludziom, bo jest harmonią całkowitego ideału i całkowitej rzeczywistości. *I widział Bóg wszystkie rzeczy, które był uczynił, i widział, że było dobrze.* (Genesis, rozdz. 1).

Sztukmistrz naśladowuje Stwórcę w dziele stworzenia. Jako Bóg uzewnętrzniał się światem i świeci zeń mądrość jego nieskończona, tak i człowiek uzewnętrznia się w sztukach pięknych całym duchowym wnętrzem swoim, wypowiada wyobrażenia, pojęcia, natchnienia, usposobienia swoje. Tu, jak tam, myśl przyobleka się w zmysłową osłonę materji. Ona to jest owym ποιητης, owym działaczem, co się w materyale ziemskim uzewnętrznia.

Sztukmistrz są narzędziami ducha, są jakieśmy powiedzieli kraterami, kędy ogień jego na świat z głębin wnętrza buchają. Jak wulkanów, tak sztukmistrzów, nie gęsto na ziemi. Są to talenta przyrodzone, organizmy tak a nie inaczej zbudowane, ażeby przez nie grać mogła swobodnie wyobraźnia. Sztuki zatem nakazać nie można, i gdyby czasy przez anomalję jaką wrócić miały do zaprowadzenia kast w społeczeństwie ludzkim, kasty sztukmistrzów nie tworzą. Są to sporadyczne talenta, które się w dziedzictwie następnym pokoleniom nie przekazują.

● Jako już duch ogólny nie krępuje w sztukmistrzu ducha jego osobowego, nie dając mu uczuć prawa konieczności, tak mniej jeszcze krępować go powinny zewnętrzne stosunki życia. Sztukmistrz w osobnym żyje świecie, w świecie ideałów. Jest to sen luby, rokoszny, z którego go nielitościwie przebudza skośniąta, kościotrupia ręka potrzeb powszednich, ziębiąc ducha zimnem ziemskim. Gdy więc zbudzony, oko na świat rzeczywisty otwórzy, jakże go niemile ogarną dojmujące stosunki życia! Spaczy się wyobraźnia i świetne barwy, i kolory w posępny cień zajdą. Wtęj swobodzie duchowej, w tym rozwodzie ducha z rzeczywistością, leży z jednej strony wielkie sztuki uszlachetnienie, i wielka wyższość nad zatrudnieniem rzemieślniczym i przemysłowym; z drugiej strony wielka jęj w świecie rzeczywistym niepraktyczność, dla której już Plato poetów, muzyków, rzeźbiarzy z swojej rzeczywospolitej wydalil. Konieczne potrzeby życia idą zatem przed sztukami, jak sen wypoczynkiem słodki, lubych marzeń pełny, następuje po znoju dziennym. Aby sztuki zakwitnąć mogły, trzeba wyjarzmienia ducha z materyalnych potrzeb, trzeba swobody myśli.

Wszakże ani kraj niewoli, ani kraj Sybarytów nie będzie ojczyzną sztuki. Bo ona jest płodem ducha wzniesionego natchnieniem, nie zaś ducha poniżonego w sobie.

6) Uczucie piękna przyrodzone.

Nie ma nic w pojawach ducha, czegoby każdy człowiek, jako istota duchowa, w pewnej części nie posiadał. Bo w każdym żywie tchnienie ducha przedwiecznego, w każdym jest tej samej natury i istoty, i nie może być inakim w jednym, a inakim w drugim człowieku. Ale, że organizacja ciał ludzi jest różna, w różnej też mierze do pojawu przychodzi. Nic prawdziwszego nad owo przysłowie ludu prostego, którym się lituje nad człowiekiem kaleką, ograniczonym, zmitrężonym w ogólności na duszy i na ciele, mówiąc: „i to stworzenie boskie,“ albo jak powiada *Porzia* w Szekspirowskim *Żydzie z Wenecyi*: „Bóg go stworzył, miejcież go więc za człowieka.“ Zaprawdę pod tą, choćby brzydka i ułomną skorupą ciała, jest duch nieśmiertelny, duchowi naszemu współtlotny, odrobina natury boskiej, któryby, jako inni, mógł być skazówką czasu, gdy zegar organizmu jego, wybijający tętna życia, nie miał kół spaczonych do wybijania tętna ducha działającego.

W każdym człowieku złożone są nasiona wszystkich kwiatów duchowych, ale nie w każdym zejda i zakwitną i owoc wydadzą. Ciała utalentowanych są to ziemie płodne ukraińskie, na których lada uprawa bujne przynosi żniwo. Najwięcej atoli miernych gruntów, a są i piaski, na których nic nie wschodzi. Duch człowieczy jest jak woda gasząca pragnienie, lub jak ogrzewające światło. Ale co u jednego w jasności pochodni się rozpala, u drugiego zaledwie iskrą migoce; co u jednego ponikiem sączy i w utartych toczy się rynienkach, u drugiego wzbiera gwałtownością potoku, wylewa za ścieśnione brzegi, łamie zapory i nowe sobie otwiera koryto.

a) PIĘKNO NA STANOWISKU NATURY I PODZIWIU.

Ztąd i talent do sztuk pięknych nie wielom jest dany; ale uczucie piękna, podobania sobie w tém, co stosownie do nabytych pojęć wydaje się człowiekowi pięknem, każdemu jest przyrodzone. I owe niemowlę, co za jaskrawemi kolorami goni; — i owo pachole, które stojąc nad wodą, kamyki w nią ciska, i podoba sobie w tych formujących się na lustrze spokojnej wody regularnych kołach, co się coraz dalej, aż do brzegów rozchodzą; — i ów parobczak wielkopolski, co kitą z pióra pawiego i wstęgami różnobarwnemi u siwej czapki potrząsa, albo dziewczę, co w spłoty warkocz układa, a pukle jasnych włosów wieńcem z kwiatów ozdobi; — włościanin wreszcie, co niską strzechę w świątki łabuziem i brzoškami mai; — wszyscy idą za wrodzonym popędem podobania sobie w pięknie.

Naturalnie nie ma tu jeszcze pięknoznawstwa; samo pojęcie piękna jest słabe, ciemne i instynktowe; spaczone nie raz surowemi wyobrażeniami i nieoglądą obyczai, — jak owe przedzierzganania warg i nozdrzy, zawieszania w nich błyskotek i nakarbowania twarzy i ciała w rozmaite rysunki, u dzikich wyspiarzy morza południowego; albo jak nogi u kobiet chińskich zmalone, ale i zeksztalczone zupełnie. — Są to przecież tylko podobne skrzywienia wrodzonego zamiłowania rzeczy pięknych, jak w pogańskiej religii barbarzyńskie obrządki spaczeniem są przyrodzonych pojęć jednego wielkiego Boga.

Z dalszém ukształceniem i oglądą obyczai oglądza się i wykształca pojęcie piękna, i potworne upostaciowania ustępują dziełom, ujętym w regularniejsze rysy. Chaty i jamy zamieniają się w domy rozmiarowe; odzienia z kory, skór i liści, w kształtniejsze rzuty szat miękkich; język miękczy się i nagina; uczucia płyną łagodnemi tonami fletu lub harmonią stron brzmiących; kamień kłocowaty, co był wyrazem bóstwa, przybiera kształt człowieka. W ogólności piękno zaczyna przechodzić w sztukę.

Wielkim już jest postępem w sztukach pięknych, gdy naród przychodzi do poznania piękności ludzkiego kształtu, gdy pojmo-

wać zaczyna, że ze wszystkich tworów stworzenia najpiękniejszym jest człowiek. Zaiste człowiek jest piękniejszym od gwiazd i słońca, piękniejszym od palm i lilii, piękniejszym od ptaków rajskich, dlatego, że jest mieszkaniem ducha, a duch świeci z piękności ciała. Odkąd się więc pięknoznawstwo do wiedzy piękna w człowieku podniosło, odtąd sztuka w stanie natury przeszła do najwyższego szczebla, na jaki się na stanowisku naturalności podnieść mogła, gdzie jeszcze duch zostawał pod przewagą ciała.

Do tego poznania doszli Grecy, i bogów swoich postawiali w nadobne kształty ludzkie. Ich Olimp zaludniony pięknymi postaciami we wszystkich form doskonałościach. W Wenerze mamy w ideale wdzięki ciała kobiece; w Appolinie wdzięki młodziana; męską siłę muskułową w Herkulesie, w Kronosie starość rzeńską; w Jowiszu powagę władzy, odwagę w Marsie, w Minerwie rozsądek kobiecy i t. p. Wszędzie widzimy cielesne tylko personifikacje przymiotów ducha, wszędzie plastyczną wydatność. Głębi ducha, ani duchowości, w utworach ich sztuki nie dostrzegamy.

Bo ciało i duch było im nierozzerwaną jednością, i nie widząc ducha przed ciałem, zmysłową i wydatną tylko wykształcali stronę piękną.

b) PIĘKNO NA STANOWISKU MIŁOŚCI.

Wszakże piękno w człowieku o samą tylko zmysłową pięknosci długo ostać się nie może, bo przez tę zmysłową szatę człowiek duchem swoim patrzy, i tylko dlatego go rozpoznać nie może, że go jeszcze w osobni od ciała nie poznał. Z dualizmem w pojęciach, z wyróżnieniem natury i ducha poczyna się więc drugie stanowisko piękna, i drugie stanowisko sztuk pięknych.— Już nie kształty same, nie ciała same podobają się, ale i to, co przez nie myślą świeci i duchem przegląda.

Lubość dotąd łączyła i przywiązywała ludzi do siebie. Płeć ważnej nie stanowiła różnicy. Achilles kochał Patrokla, jak kochał Bryzeidę; pasterz Korydon w sielance Wirgilego równie gore ogniem miłości do młodego, kształtnego Alexego, jak do nadobnej Ama-

ryllidy. Kochano ciało bez względu na pieć, której wyższa różnica, na przymiotach duszy polega. Dopiero z poznaniem ducha rodzi się na świat *miłość*, będąca zidealizowaniem lubości, przeniesieniem rokoszy z ciała do ducha, będąca sympatyą dusz przez ciało. Miłość jest pierwiastkiem chrześcijańskim. Dawniej jój nie znano. Bo gdzie nie było poznania ducha, mogło być zamiłowanie ducha duchem? i możnaż było pojmować miłość między ciałem a ciałem?

Miłość téż pierwszą nauczycielką piękna. Ona pierwszy raz doprowadza do wiedzy prawdziwą piękną istotę, która jest harmonią treści i formy, ciała i ducha. Nie ma nic piękniejszego nad dziewicę w pełni wdzięków, kiedy z nich patrzą zdobne przymioty duszy, łagodność zawieszona na ustach, a niewinność i rozsądek poświecła w jasnym blasku oka; kiedy uroku, co się po tych pięknościach oblicza i kształtu rozlewa, kiedy téj spokojnej harmonii duszy i ciała, żaden gest swawolny, żadne spojrzenie namiętne, żadne słowo lekkie nie psuje. Miłość, którą się młodzian na widok takiej dziewicy zapala, będzie zamiłowaniem pięknej duszy w pięknym ciele.

Podobnie nie ma nic piękniejszego, jak jest młodzian dorodny z odwagą na czole, z blaskiem mądrości w oku. Nie wymuskane twarzyczki, w których, prócz zniewieściałości, nie ma innego wyrazu; ale owe męzkie przymioty ducha, które z oblicza młodego biją, — skronia już w młodych leciech opromienione sławą i zasługą, porywają i hołdują serca płci pięknej. Wszystkie rycerskie postacie i całe różnobarwe życie średnich wieków wypłynęło z tego stanowiska. Sławą i sprawami rycerskimi dostugiwał się rycerz miłości u damy serca swego; jój poświęcał swój oręż, na jój cześć, wstępując w szranki, kruszył kopie; z jój rąk odbierał nagrodę zwycięstwa. Z drugiej strony cnota, religijność, skromność, rozsądek były klejnotami, zdobiącemi wdzięki dziewic rycerskich. Życie całe owocne było samo piękne, bo było poezją, i dlatego tak mało przenosiło się do sztuk pięknych.

Miłość podsycza i rozgrzewa wyobraźnię, twórczynię ideałów, i zdawałoby się, że ich nic silniej wywołać nie potrafi, i że na

tém stanowisku najobfitsze żniwo sztukom pięknym. Atoli miłość wyobraźnią ogarnia tylko jeden przedmiot, będący celem jęj uwielbienia, do niego przylega, i widnokrąg wyobraźni ogranicza. Dopiero w wyższych swoich potęgach, jako miłość rodziny, kraju, narodu, ludzkości i Boga, rozwiera zakres fantazyi, i może się stać bodźcem rozwijającym szeroko sztuki piękne; na stanowisku miłości płciowej samo tylko życie ziemskie idealizuje i w sztukę zamienia.

Miłość w sztuce nie tak myśli, jak uczucia wylewać będzie. Wszystkie dzieła sztuki, które wywołała miłość, będą liryczne. I nietylko w poezyi i muzyce poznasz tę liryczność, ale i pod pędzlem malarza i pod dłutem snycerza, w miękkości kolorów i rzutów, tudzież w rozlewie uczuć, czulego bardziej, niż natchnionego mistrza dopatrzysz.

c) PIĘKNO NA STANOWISKU CZCI.

W miłości strona zmysłowa należy jeszcze do równi w prawach swoich z prawami ducha. Prawda, że dusze miłują się, siłą sympatyi porwane, ale tylko dusze z ciał poglądujące do siebie. Piękno tu jeszcze w harmonii przymiotów duszy i ciała, i tylko wiedzą rozerwana jest jedność obojga. W téj równowadze zmysłowej i umysłowej strony, nie mniejszą jest wartość ciała, niż wartość ducha. Iści się tu owe Sokratesowe: „w piekném ciele piękna dusza.“— Dalej miłość nie jest jeszcze sobie sama celem, bo owszem ma na celu posiadanie siebie zupełne, nieograniczone, czyli pożycie małżeńskie. W téj dokonanej jedności miłość kochanków przechodzi w miłość małżeńską, całe od niej różną, bo tamta jest czysta, idealna; ta tu materyalna. Żagle wyobraźni miłością kochanków napinane i posuwające łódkę życia po morzu ideałów, opadną w małżeństwie na masztach, i odtąd człowiek wioślami robi, i w pracy nawę swoją upędza.

Miłość jest wiosną czystych, wonnych uczuć, ale nie w krainie Tybetu, Kaszemiru, gdzie ciągła trwa wiosna; lecz jest niby wiosną naszego klimatu, o czterech porach roku, krótką i przemija-

jąca. Następuje po niej lato uczuć, i pod skwarem namiętności kwiat idealnej miłości opada. Nastąpi jesień chłodna, owoce dająca. Nastąpi zima, w której nawet ostatnia trawka zielona z owęj miłości wiosennej mrozem ścięta żółknie, i pod śniegiem starości się skryje.

Z miłości nie rozwija się zatem sztuka do zupełności, bo utrzymana w niej jeszcze na równowadze z duchem materya, będąca przemienna i skazitelna. Sztuka tam powinna zdążyć gdzie będzie zupełna przewaga ducha, zupełne o władanie materyi, tak, że wróci się owa pierwotna jedność, na stanowisku natury, ale dokonana przez zwycięstwo ducha nad materyą, treści nad formą. Tam sztuka przedstawiała cielesność ożywioną duchem, tu przedstawiać będzie duchowość objawioną w ciele; tam uosobiła przymioty ducha i bogi zamieniała w ludzi, tu ciało ulotni duchem, a ludzi w bóstwa zamieni.

Aby się sztuka do téj wysokości wzbila, potrzeba jej pierwiastku, czyli potęgi duchowej, któraby potrafiła wywołać ideały, a była sama zwycięstwem ducha nad materyą. Takim pierwiastkiem jest *cześć*. Nie ma czi dla ciała, ani w rzeczach religijnych, ani w świeckich. Cześć jest uniesieniem, zachwytem, tylko dla ducha. Jest istotą swoją zbliżoną do wiary, i, jak wiara, w fanatyzm zamieniać się może. Iluz to fanatyków tego rodzaju nie liczył Napoleon i instytucje czy republikańskie, czy monarchiczne.

Cześć jest wyższą nauczycielką piękna, bo je pojmuje w zupełnej przewadze ducha nad ciałem, jest wiedzą téj przewagi i duchowości, choć niekiedy obłąkaną przez opinię publiczną. Cześć jak miłość, zachwyca nastraja wyobraźnię, ale nie będąc tak wyłącznej, co do przedmiotu natury, nie ścieśnia fantazyi, ale ją na rozliczne przedmioty kieruje. Jest cześć dla Boga, dla Świętych Pańskich, dla talentów, wielkich charakterów, dla nauk, instytucyi, praw, dla starości, nieszczęścia i t. p., i jedna drugiej nie wyłącza. Cielesność tak mało tu ma znaczenia, że można mieć cześć i uwielbienie dla osoby, której się całkiem z osoby nie zna. I owszem, częstokroć cały urok znika, gdy ułomności człowieka z bliska dopatrzone pokazują wielkiego męża zawsze tylko człowiekiem.

Piękno w postaci człowieka do najwyższego na tém stanowisku dochodzi wyrazu doskonałości. W ciele nikną wszystkie zmysłowe strony, wszelkie zacierają się burze i namiętności serca, i postać ludzka staje się zwierciadłem samego majestatu ducha, samój jego wielkości, w takim spokoju umysłu, że oblicze zda się być powierzchnią cichój przezroczystej wody, w którą się odbija sam czysty lazur nieba. Taka postać jest szczytem sztuki malarskiej i snycerskiej, szczytem piękna.

I tak, jeżeli w pięknej twarzy dziewiczej, na czole gładkiem zawisł tak głęboki spokój duszy, jak jest łagodny świt cichego poranku; jeżeli w licu i uśmiech jasnieje taki blask duchowości, jak jest różane światło jutrzeńki, co dopiero zapowiada przyścisie słońca; jeżeli nakoniec z oczu, z tych okien, przez które dusza przegląda, patrzy ubłogosławienie wyższej istoty, a na całej postaci rozlany wyraz majestatu ducha; — tedy na widok takiej postaci, milczy, krew miłość cielesna przycicha, ale głęboka cześć dla ducha zgina kolano widza. Taką jest Madonna. Tak ją ujął i oddał pędzlem nieśmiertelny w dziełach swoich Rafael.

Podobny jest w Chrystusie ideał męża. Doskonałości kształtów ciała są tu podścieliskiem doskonałości ducha. Nie zmarszczki i fałdy, któremi wyryły się życia burze i niepokoje, po których, jak po hieroglifach, czytać można ubiegły w namiętnościach żywot człowieka; w ogóle, nie ziemskość, nie zmysłowość, nie żądze ludzkie, — ale boskość ducha, przezrocza, czysta, spokojna, lecz wzniosła i majestatyczna, jak rozlew wód oceanu nieprzejrzany, wyglądając z rysów takiej twarzy powinna.

Postać człowieka, jak widzieliśmy, jest początkiem i końcem sztuk pięknych, jest ich ześrodkowaniem. Jest to chodząca architektura, chodzące snycerstwo i malarstwo. Bo człowiek jest mieszkaniem i przybytkiem ducha; jest cielesną jego postacią.

jest jego kolorowym obrazem. W nim jest poezya i melodia. On sam, jako małoświecie (*mikrokosmos*), jest dziełem pięknym Boga. Dopiero, gdy człowiek przyszedł do poznania siebie, jako dzieła sztuki, dopiero i sam rozwinął sztukę na zewnątrz: budował świątynie, dłutował posągi, malował obrazy, śpiewem wylewał muzykę i poezję. Na trzech zaś stopniach widzieliśmy pojęcie piękna, według tego w trzech różnych stanowiskach musiały się objawić i rozwijać sztuki piękne, będąc same tylko jednym, osobnym kierunkiem rozwoju ducha w ludziach, narodach i ludzkości.

II.

STANOWISKO SZTUKI DO NATURY.

Różnica między pięknem natury, a pięknem sztuki.

Przystępujemy do drugiego założenia, uważając sztukę w stosunku do natury.

Świat sam—to wszystko, co się zmysłom naszym przedstawia—jest piękny. Każdy w życiu swoim mniej więcej doznał tych wrażeń z otaczających go w okół widoków, i powiedzieć sobie musiał, że pięknie jest na świecie. Bo czy to w nowe, cudne przeniósł się okolice, i roztworzyła mu się przed okiem najśliczniejsza harmonia barw i przedmiotów, oblana światłem pogodnego nieba, pozierająca tym urokiem niewypowiedzianym, co jest duszą pejzażu; czy w noc jasną, i wśród cieni jej tajemniczych, utonął myślą w niebiosach, gwiazdami nahaftowanych; czy patrzył się na wschodzące słońce z barków Czatyrdahu, albo go cisza step Akermanskich natchnęła, lub przejęło niezmiernością morze, zjawisk pełne,—zawsze uczuł zachwyty, uniesienie, duszę poezją nastroił, i wyrzekł: ach! jak tu pięknie! Kiedy się człowiek ze snu budzi—w latach młodych, niewinnych, wezbranych uczuciem, bywa to wrażenie częstém—kiedy niejako z innego świata powraca, z tego świata, gdzie była ciemność, a w niej same widziadła i mary; i otwiera oczy i ujrzy światło dzienne,

co całą naturę oblewa, i jój pierś, wdzięku pełną, odślania, — jakies rokoszy niewysłowionój ogarnia go uczucie. Jak niemo-
włą matce, raduje się temu dziennemu światłu i dziękuje Bogu,
że mu go dożyć pozwolił. Cieszy się tu człowiek widocznie po-
wrotowi w świat ziemski, który mu się stał tak miły i piękny,
a który mu cienia nocy kirem osłoniły, i sen z pod wiedzy
wydalił.

Grecy, młodzieńczego ducha, i z tego przymiotu między
narodami prawdziwi reprezentanci sztuk pięknych, nie pojmowali
świata inaczej, tylko w charakterze piękna, i nazwali go dlatego
Kosmos piękny^{*)}. Oni jedni mieli, że tak powiem, zmysł, na
uchwycenie świata pod przymiotem piękna. Każdy inny naród
szczepowy — i to go charakteryzuje — inaczej świat zmysłami poj-
mował, coś innego ogólnie znamienującego w nim widział i dla
tego inaczej nazwał. — Rzymianie byli w starożytności, jak męże,
dojrzałego rozumu i praktycznego widzenia rzeczy; dlatego wi-
dzieli w świecie porządek, chędogość, czystość, czerstwość i na-
zwali go *mundus* (czysty). — Germanom, pochodzącym od północnej
strefy nieba, gdzie mgła piękności natury zamgliwa i wilgoci,
nie wydał się świat, ani piękny, ani czysty, ale wydał się strasz-
liwy, bo straszliwie huczały burze i uragany, wśród skał, ho-
rów i gór ich, mieszkań; straszliwie rozlegał się grzmot i pio-
runy, i nawałnica piętrzyła bałwany zburzonego morza, wichry
ryczały i straszliwą widzieli moc żywiołów, ognia, powietrza i

^{*)} Właściwe tego wyrazu znaczenie jest *porządek, ład*. —
Wszakże wnosićby prawie z pewnością można, że Grecy poj-
mowali porządek w bardzo bliskim znaczeniu piękna, to jest
ozdoby zewnętrznej z doskonałego wewnętrznego układu wyni-
kającej. Podobne temu znaczenie musiało mieć początkowo nasz
wyraz *ład*, jak to pochodne z niego wyrazy *ładny, ładność* po-
kazują. Mówi za tém i miejsce w Pliniuszu 2. 4. *Quem κοσμον*
Graeci nomine ornamenti appellaverunt, eum et nos a perfecta
absolutaque elegantia mundum.

wody, i dlatego świat nazwali *Welt* czyli *Gewalt* *), to jest, potęgą straszliwą. Słowianie łagodnego ducha, lud rolniczy, swobodny, do których mile wdzięczyły się rozległe łąny złotym i srebrnym kłosem zbóż okryte: mile się uśmiechały obfite pastwiska i łąki kwieciste; którym mile jaśniały srebrne nurty Wisły i sine wody Dniepru; im więc świeciło się wszystko w naturze; i ten obszar tworów, oblany promieniami słońca, świetny kolorami różnolitemi, nazwali *światem* **). Słowianie zatem po Grekach najbliżsi byli z ludów, poznania świata w przymocie piękna.

a) SZTUKA JEST SAMA SOBIE CELEM.

Nie ulega więc wątpliwości, i własne doświadczenie nam to powiada, że jest piękno w naturze. Wyróżnić nam je tylko potrzeba od piękna sztuki.

*) Pochodzenie tego wyrazu nie jest całkiem wyjaśnione. Dlatego, że w kilku dyalektach niemieckich zachodzi w tym wyrazie *r* np. *werl* niby *quirl*, wykluwa się miano *welt* za wyraz zepsuty z *werl*, znaczący zatem to, co się wykluło, stworzyło. Atoli hóstwo starogermańskie *Waldi*, znaczące siłę, potęgę, moc, i będące tego samego źródłosłowu, co *validus*, walka, zdaje się z wyrazem *welt* i *gewalt* bardziej zbliżone mieć znaczenie.

**) Świat od światła nazwany. X. Darowski Lot Gołębicy 3. To samo dowodzi sposób mówienia ludu np. ciemno, że światła nie widać. W starosłowiańskim świat zowie się *mir*. Początkowe *miru* znaczenie wykazuje się z naszego *miara*, po czesku, słowacku i serbsku *mira*. Z czego wnosić wypada, że *mir* znać był tyle, co *ład*, zgodność, porządek. Dowodzi tego i późniejsze jeszcze używanie tego wyrazu w połączeniu z pokojem, którym to wyrazem zwykliśmy dziś tłumaczyć starosłowiańskie *mir* np. gdy Joram uźrał Jehu, rzekł: jestli mir a pokój Jehu? 4. Reg. 22. w biblii tłumaczenia Jana Leopolda; — albo: chcemy z sobą w mierze i w pokoju wedle prawa żyć. Orzechowski Quincunx 42. i t. p. zob. Lindego pod wyrazami mir, miara.

Wszystkie twory natury, jeżeli są piękne w sobie, nie mają tej piękności za rzecz główną, ale za przydatkową. Nie na to są stworzone, aby były piękne, lecz aby celowi odpowiadały. Wszystko w naturze ma cel swój i nic się nie dzieje bez celu. Twór każdy ma sobie zakreślone pewne stanowisko, które wypełnia. Każdy członek ciała, każde włókno rośliny, ziarno piasku, nie nadaremnie są stworzone. Wywołała je do bytu mądrość nieskończona Stwórcy przy stworzeniu, i wiedziała, dlaczego je wywołała. Świat jest *liczbą* powiedział Pitagoras. Albowiem wszędzie jest jak największe obrachowanie, jak najtroskliwsza przezorność i opatrność zaradcza. Rozbierzmy człowieka i zbadajmy te rozliczne cząstki, wchodzące w skład jego organizmu, jak tam wszystko obliczone, przewidziane, jak wszystko celowi odpowiada! cała fizjologia stawia dowód tej prawdy.

Przy takiej przewadze celu w przyrodzonych tworach podrzędną oczywiście jest piękność. Cel jest rządcą najwyższym przyrodzenia, jest *fatum* wielowładne; a prawa natury, których wszystko słucha, i którym wszystko ulega, są jego władze wykonawcze, przestrzenne, jak świat, potężne, jak wieczność, nieugięte, jak konieczność. Pod ich zarządem przetwarza się tworzywo, a wpływają na to tysiące tysięcy nieprzewidzianych, a témsamém przypadkowych okoliczności. Jak potężne maszyny porywają w obrót kół swoich wszystko, co się pod nie nawinie, i wyrabiają materyał—tak, jak właśnie się nawinął—według praw koniecznych tych maszyn, na wyroby kształtne, zupełne lub niezupełne; a baczność rękodzielnika porządkuje, i niepozwała brać góry zamieszaniu; podobnie w pracowni przyrodzenia według praw nieodmiennych natury wyrabiają się twory z materyi, tak właśnie, jak się w zbiegu okoliczności nawinęła, lecz Bóg przestrzega ładu i celu.

Acz pojedyncze narzędzia ustroju, wchodzące w skład jednostki, służąc tylko celowi, naginać muszą formy swoje do tego celu, a nie do pięknego kształtu, któryby mu może nie odpowiadał, to jednak ta jednostka sama,—jak drzewo, zwierzę, człowiek,—wyraża myśl Bożą, jest przeobleczeniem się jój w mate-

ryą, i dlatego twór każdy, będąc jednością treści i formy, jednością myśli i materji, powinien być w tej jedności doskonały a zatem być tworem pięknym. Takby było w istocie, gdyby twór w sobie skończony był bezwzględny, to jest, gdyby sam nie był dalszym celem, a mając to przeznaczenie, nie wchodził w nieskończony łańcuch przyczyn i skutków. Wszakże o ile skończoność takiej jednostki względna wyobraża myśl Stwórcy bezwzględną, o tyle rozwija się też jako piękno. Nie może jednak być pięknem zupełnym, bo ulega wpływowi nieskończonych okoliczności, w które jako jedno ogniwo nieskończonego łańcucha wchodzi. Jakoż widzimy, że w tworach organicznych środkiem utajone są narzędzia, celowi życia służące, jako to: żołądek, kiszki, wątroba, żółć, śledziona i t. p. zaś na zewnątrz, na pojaw, obścielają się po kościach kształty nadobne. Wszędzie w naturze upatrujemy ten popęd symetrycznego ukształcania się na zewnątrz. Wszakże twór nie przestaje odpowiadać celowi, choćby wskutek przypadkowych wpływów formy jego zewnętrzne zeksztąpiły się i oszpetniały. I pochyłe drzewo rodzi owoce, jak człowiek ułomny na wielkiego wyjść może męża.

Z tej przyczyny natrafiamy tak rzadko w naturze na twory całkiem w kształtach swoich doskonałe, to jest na twory zupełnie piękne. Najwięcej bywa to cząstkowa piękność, sporadycznie po tworach rozrzucona.

Całkiem inne jest piękno sztuki. Ona nie ma innego celu nad piękno, plody jej mają być *tylko* piękne i nic więcej. Sztuka nadto z natchnienia płynie, i nic nie oblicza, nie przewiduje. W dziele sztuki jest myśl poświatlająca z materiału, jest harmonia zupełna treści i formy i tylko o tę harmonią, a nie o cel żaden sztukmistrzowi chodzi. Ta harmonia jedynie podoba się w dziełach sztuki, to, a nie co innego, jest *pięknem*.

Powiedzieliśmy dopiero, że wszystkie pojedyncze twory świata są ku pewnemu celowi i jemu służą. Świat tylko sam, jako całkowite objawienie Boga, nie służy żadnemu celowi, jak Bóg żadnemu nie służy. Świat jest sobie sam celem. Bóg świeci w świecie mądrością nieskończoną, nie dla żadnego celu, lecz

dla samego siebie. „Bóg stworzył świat dla chwały swojej“ powiada pismo. — Podobnie sztuka zbliża się do téj godności, acz na maluczką skalę, i ona nie ma żadnego celu, ale jest sobie sama celem. „Sobie nie komu śpiewam“ powiada po prawdzie wieszcz nasz. Dzieło każde sztukmistrza *jest* całkowite, ukończone w sobie, i piękno w niém świeci sobie *samemu*. Mistrz je stworzył, wylał na chwałę swoją.

Można się tu wszakże łatwo uwieść powierzchownością, jak się uwiódł Lammenais, gdy twierdzi: „Piękno łączy w sobie tak prawdę, jak pożytek, jest z nim nieoddzielne, nierozzerwane. Rozmiary najdoskonalsze pod względem piękna, są oraz najdoskonalsze pod względem pożytku. W ustroju żyjącym kształty najpiękniejsze są oraz najwłaściwiej zastosowane do działań swoich.“ *) Ilekroć kto robi wnioski z przykładów, nie ze samego pojęcia, zawsze fałszywe stawia twierdzenia. Jednego i drugiego żadnąby miarą autor nie udowodnił, a tysiącem przykładów możnaby mu dowieść przeciwnie. Cóż mają wspólnego z pożytkiem wspaniałe, kilkadziesiąt stopniowe estrady i pyszne filarowe przedsiönki, stanowiące tak wydatną piękność w przodzie każdego wielkiego gmachu? Architekt wiedział, gdzie dla pożytku wnijścia na uboczu pomieścić, bo nie każdy podszedłby na estradę, aby się tam w nagrodę utrudzenia na przewiewie reumatyzmu nabawił. Niech autor ustrój żyjący rozbierze i rozpatrzy się w jego wnętrzu, tam gdzie się istotnie funkcye życia odbywają, i niech powie, że tam formy najpiękniejsze są najwłaściwsze. A jeżeli zewnątrzniemi pięknymi formami się uwiódł, to i tam nie w pojedynczych częściach, ale w całości był powinien widzieć piękno. Nos orli np. w jednej twarzy może być piękny,

*) *Le beau, qui implique le Vrai, implique aussi l'utile; il s'unit, s'incorpore à lui. Les proportions les plus parfaites dans leur rapport avec le beau, sont également les plus parfaites dans leur rapport avec l'utile. Dans un organisme vivant, les formes es plus belles, sont en même temps les mieux appropriées à leurs fonctions. Esquisse d'une philosophie. T. III. p. 433.*

któryby inną oszpecił: jego wielkość na jedném licu jest właściwa, na drugiem uderzałaby niestosownym rozmiarem; któryż tu będzie pięknym, a z tego tytułu najlepiej odbywać funkcyę powonienia?

Widzimy, do czego prowadzą twierdzenia Lamenege, który prócz tego w tém najwięcej chybił, że uważając piękno i pożytek w naturze, najczęściej idące z sobą w parze zrobił, ztąd fałszywy wniosek na sztuki piękne, których znaczenie, jak to pokazaliśmy, jest całkiem inne.

Zbyt rzkomo rzekł zatém: „*nil art ne dérive de soi, ne subsiste par soi-méme, pour ainsi dire solitairement. L'art pour l'art est donc une absurdité,*“ (sztuka żadna, ani z siebie pochodzi, ani sobie wystarcza wyosobniona. Sztuka tylko dla sztuki, jest niedorzecznością). Lecz jakby czuł, że fałszywy uczynił wniosek, i jakby mu nie dowierzał, jeszcze raz sięga po dowody, ażeby go poparł. „Możnaż sobie wystawić sztukę, powiada, któraby się na nic nie przydała? wystawić sobie sztukę budowniczą, bez celu i użytku praktycznego, albo sztukę wymowy niezawisłe od wrażeń, które ma sprawić słowo?“ (*Se figure-t-on un art, qui ne soit bon a rien? un art de bâtir, sans un but d'utilité pratique? un art de la parole indépendant de l'effet, que la parole doit produire?*).

Jest to materyalne stanowisko filozofa francuzkiego, które mu pojąć nie pozwala, aby w objawach ducha coś istnieć miało bez praktycznego pożytku. Nie pojmuje umiejętności dlu umiejętności, ni prawdy dla prawdy, ni sztuki dla sztuki. Więcby malarz, kompozytor, poeta, wydalony od społeczeństwa, nie wylewał natchnień swoich, czy to w obraz, czy w rymy, czy w tony, dlatego żeby sztuka nikomu pożytku, ani jemu korzyści nie przyniosła? Lamennais sięgnął po dowody najbardziej bijące, biorąc je z architektury i wymowy; bo mu się zdawało, że nikt na wiatr mowy nie prawi, ani na to nie stawia architektonicznego gmachu, aby nań tylko patrzył. Przecież ciasne to zbyt wyobrażenia o sztuce. I dziwić się trzeba, jak mąż tak roz-

ległej wiedzy, tak krótko tu widział, że go lada przykładem pokonać można.

Gdyby wymowa ten tylko cel miała, by przekonać, lub wzruszyć słuchaczy, do których jest wystosowaną, więcby z osiągnięciem tego celu i sama skończyła się; bo któżby chciał się dać przekonywać w przedmiocie, który go całkiem nie obchodzi, jemu całkiem jest obcy? Jeżeli zaś i dziś jeszcze podobają się mowy Demostenesa i Cycerona, i zawsze podobać się będą, dopóki gustu i oświecenia stanie, widać, że w nich leży coś niepożytego, istniejącego dla siebie, co nic wspólnego nie ma z celem owym czasowym i minionym, co zatem istotę wymowy stanowi, i tę trwałość wiekiustą jój nadaje. Jest to zaiste piękno, które żadnemu interesowi, ani celowi nie służy, i od przemijającego jego bytu jest niezawisłym.

W architekturze podobnie same pozory ludzą. Zdaje się, że te pałace, świątynie, gmachy publiczne, potrzeba, a zatem cel praktyczny wywołuje, i że tu pożytek ściśle z pięknem jest połączony. Pominąwszy, że cała tak nazwana architektura symboliczna u Medów, Babilończyków, Egipcyan i Indyan nie z potrzeby użytkowej wypłynęła, co dopiero filozofia architektury wykaże; pominąwszy, że pod taką potrzebę nie dałyby się podciągnąć struktury architektoniczne po ogrodach i ustroniach, ku ozdobie stawiane, tudzież utrzymywania ruin starożytnych świątyń i zamków, a nawet ich naśladowane wzory; — to już bezzasadność takiego początku sztuki budowniczej, w najwyższym jój szczycie, to jest w tumach gotyckich, najwyraźniej pokazuje się. Na jakież to rozmiary rzucone były plany tych gmachów? Wszakże wieki nad nimi budowały i nie wykończyły ich. Mogłoby więc budujące pokolenie potrzebę mieć na widoku, skoro wiedziało, że jój ani prawnuki nie zaradzą! Jakaż to potrzeba użytkowa wiąże dziś, i zapalem ogarnia Niemcy ku dokończeniu wielkiego narodowego dzieła w tumie Kolońskim, i każe monarsze protestanciemu kłaść kamień węgielny pod katolicką bazylikę, mającą wznieść czoło świetne według planu, który katolickie wieki pojęły i skreśliły? — Nie *potrzeba* zatem, ale *wciara* żywa, silna

i natchniona, ale *pojęcie swojskowości* z zapalem ogarniające umysły wywołuje i wyprowadza na jaw te dzieła olbrzymie sztuki. Idea narodu i wieku występuje z rzeczywistości ducha w rzeczywistość dotykana, zewnętrzną, kamienną, i pokolenia nad nią pracują, i wiedzą, nad czém pracują. Mógłże owym wiekom aby przez myśl przejść pożytek praktyczny? Mogliż sądzić ludzie takiej wiary, by gorętsze było nabożeństwo pod wzniosłemi sklepieniami tumu, niżeli w ciasnym obrębie parafialnego kościołka? by tam modły przyjemniejsze były Bogu, gdzie połyskuje bogactwo i sztuka? by Bóg patrzył na kamienie, nie na serca?

Nie wytrzymuje zatem krytyki wyprowadzenie sztuki z potrzeby i połączenie jej z pożytkiem. Widoczna jest, iż takie korzyściowe wyobrażenie *piękna* jest poniżające. Musimy zatem wbrew myśli Lamenego powiedzieć: „*że sztuka z siebie tylko pochodzi, sobie samej wystarcza, a sztuka, będąca nie dla siebie samej, ale dla pożytku, jest niedorzecznością.*”

b) PIĘKNO SZTUKI MA TRWAŁOŚĆ NIEPOŻYTA.

Weszliśmy w obszerniejszy rozbiór twierdzeń Lamenego o pięknie i staraliśmy się okazać jego bezzasadność, dlatego najwłęcz, że zdanie francuzkiego filozofa, i indziej jest upowszechnione, a szczególnie także u nas ma wziętość. Tak krzywe zaś pojęcie piękna zbyt ważne jest w swoich następstwach; stawia bowiem estetyka zaraz na wstępie na fałszywém stanowisku, i odprowadza od jasnego pojmowania sztuki i dzieł jej pięknych, będących płodem samego natchnienia. Natchnienie zaś z nieba zstępuje; ziemia, jej potrzeby i korzyści, dać go nie mogą. Gdzie się zaś takowe wiążą do dzieł sztuki, są podrzędne i przemijające. Na toż kwiat krasną barwę swą rozwija, że robactwo w jego wonnym kielichu mieszkanie sobie zakłada? Na toż strojna była kolumna Trajana że ptastwo w zwojach kapitelu się gnieździło? Świątynie zamknięte, wypróżnione, przestają być dziełem sztuki? albo kościół świętej Genowefy w Paryżu, gdy w Panteon był zmieniony?

Ta niezawisłość od celów i pożytków stanowi trwałość sztuk pięknych. Na niespożytych dlatego wyrabiają się materyałach; i dopóki materyału stanie, póty trwa piękno w nim niezatarte. Cel zmieni się i nie będzie go, dzieło w ruinę się obróci, a piękno i z ruin przeglądać będzie, aż się ruiny w proch nie rozsypią. Kolosseum, — ów sławny amfiteatr Flawa Wespazjana w Rzymie, dziś jeszcze jest olbrzymiem dziełem sztuki budowniczej, choć tam od tysiąca lat lud rzymski na igrzyska już się nie zgromadza, i pustki szeregami nastosowanych okien z niego wyglądają. Za wieków dziesiątek i nasze opustoszeją zamki i bazyliki, ogromem poważne. Na tych murach porysowanych, zwalonych filarach, na sklepieniach wyniosłych, tu owdzie jeszcze w łuki zgiętych, oddawna przebrzmieją chóry nabożne i godowe, ale niezatarte na nich zostanie piętno piękna budowy gotyckiej. Cel zginie, bo był podrzędny, ale sztuka przetrwa z wyrazem piękna na pooraném licu, i jeszcze z ułomków kolumn, z kawałków kapitelów przeglądać się będzie charakterem swoim do potomności. Cztery tysiące lat przetrwały piramidy Egipskie. Gdzie cel, gdzie pożytek, gdzie lud, co je budował? W okół nich wszystko zmieniło się. Zmieniały się pokolenia, ludy i dzieje — a sztuka trwa, podziwia i zachwyca. Ostatniemi czasy zagrzała jeszcze męstwem wojska Franków, gdy się wódz ich do nich odezwał: „żołnierze! czterdzieści wieków z tych piramid patrzy na was, i będzie świadkiem waszego męstwa!“

Téj trwałości nie ma w pięknie natury. Niechby to słońce, ten księżyc i te gwiazdy promieniste, jak pismo przepowiada, spadły z niebios, rozstrzaskały się i przestały odpowiadać celowi, przestałyby oraz być piękne, i cała natura przestanie być piękną, i będzie chaos i zburzenie. Weź głowę, z której życie uszło, np. głowę pięknej Maryi Stuart, w chwili, gdy się potoczyła z rusztowania, i sina śmierci bladeść lica objęła, i kurcz śmiertelny oczy na wierzch wysadził, usta wykrzywił, rysy boleścią nastroił; — w téj chwili piękność owa sławiona znikła, zmieniła się w trupią głowę, w straszdyło, i coraz bardziej straszniała pod wpływem chemicznego rozkładu, aż wreszcie w skład

innych ciał weszła. Staw się zaś na akropolis ateńskiem, i podnieś głowę Diany, którą tam w gruzach odkopano, i oczyszczono z pyłu; od tułubu odtracona dwa tysiące z oglądem lat przeleżała pod ziemią, a cała jeszcze piękność z téj głowy wydatna, wydatna sztuka grecka w młodzieńczej sile i w młodzieńczém natchnieniu. — Tak utrwala się piękno sztuki.

c) SZTUKA JEST WYŻSZĄ NAD NATURE.

Już w téj trwałości leży wyższość piękna sztuki nad piękno natury, które jest przemienne. W nieustannéj metamorfozie wszech rzeczy przeobraża się i piękność. Utkwiona bytem swoim w bycie tworu, na którym się uwydatnia, rozwija się wraz z nim po stopniach wzrostu i upadku; wyrabia się z niekształtów i znów przechodzi w niekształty. Typ gatunkowy zbiera formy do harmonii, a zebrawszy je, przez chwilkę żywota zdobi twór tą jednością, potem ją rozkłada i zeksztalcza. Świat zatem uważany w tém rozproszeniu tworów jest nieustannie zmieniającym się kallidoskopem, i żadne piękno jego nie jest trwałe.

Przyczyną téj zmienności piękna natury jest życie tworów. Żlebyśmy wszakże rozumieli, gdybyśmy piękno sztuki mienili martwém, bez życia. Dzieło sztuki i owszem jest pełnią życia. Boć natchnienie, będące matką sztuki, jest wysokiem życia, — miałożby więc dzieło sztuki, dziecię natchnienia, urodzić się nieżywe, i nie pojrzyć na świat okiem pełném blasku i życia? Atoli inne jest życie tworu natury, a inne tworu sztuki. Tam idea jest w rozwoju, w następstwie inności i w czasie, w dziele sztuki jest idea w zupełności, ukończona, w przestrzeni. Tam jest jój żywot doczesny, tu wieczny; tam rzeczywistość realna, tu idealna. W pięknie natury jest ruch życia ziemskiego, w pięknie sztuki jest spokój dusz błogosławionych. Ztąd tam zmienność, tu trwałość.

a) Jako dzieło człowieka.

Wszakże nie jedno jeszcze uprzedzenie uwłacza sztuce i stawia ją niżej natury. Piękny twór natury, powiadają, jest dziełem

hoskiem i myśl boska do nas z niego przegląda; sztuka zaś jest dziełem ludzkim, i myśl, co z niej patrzy, będzie ludzka; można więc wątpić, komu oddać pierwszeństwo? Zarzut ten świadczy, jak zupełnie skrzywione bywa pojęcie Boga i stworzenia. Wystawiamy tu sobie Boga i człowieka, jako dwie osobne istoty, czy osoby, z których każda swoim dziełem się popisuje; jeden tworzy łąkę w zieleni i kwiatki strojną, tworzy wspaniałą wodospad Niagary i smukłą kibić konia arabskiego; drugi maluje obraz, stawia kościół, wyrabia dętym posągi i t. d., a że tam mistrzem Bóg, tu człowiek, więc naturalnie dzieło boskie wyższe, niżeli ludzkie.

Atoli w objawach ducha nie ma dualizmu żadnego. Wszystko, co jest, jest objawieniem jednego ducha, jednego Boga. On równie objawia w człowieku, jak w naturze chwałę swoją, ludzie i żywioły są narzędziami mądrości, woli i dopuszczenia Jego. Idea boska poświeciła zatem w dziełach przyrodzenia i w dziełach człowieka, tu i tam jest zatem piękno odbłaskiem Jego majestatu. Jak wszystkie twory do bytu z niczego wyprowadził, tak i sztukmistrza Bóg stworzył, tchnął w niego nieśmiertelnego ducha swego, i ten to duch, a nie inny jaki, uistnia idealny w materiale, czyli tworzy sztuki piękne. Lecz o ile człowiek wyższym jest od każdego w szczególności tworu natury, dlatego że w nim duch działa o wiedzy swojej, o tyle też dzieła człowieka, jako dzieła samowiedzy ducha, wyższe są od tworów natury, i sztuka wyższa z tej samej przyczyny.

β) Jako prawda, a nie zmyślenie.

Inni zarzucają znów sztuce, że jest tylko zmyśleniem, udaniem prawdy, że zatem natura, będąc samą rzeczywistością, z tego tytułu wyższą jest od sztuki. Poeta zmyśla, albo komponuje, jak mówią: malarz udaje tylko twarze, jak snycerz postaci ludzkie udaje. Jeden i drugi tém lepszy mistrz, im doskonalszy w sztuce udawania podobieństwa, to jest w sztuce złudzenia i oszukiwania zmysłów widza. Samo budownictwo i muzyka nie

wolne od złudzeń, gdzie wszystko obrachowane na efekt. Nie ma tego w naturze. Wsze twory stworzenia są takie, jakimi być powinny, a jeżeli są złudzenia, leżą one w nas, nie w naturze; my sami się łudzimy, a nie natura nas łudzi.

I tu mylnie jest zapatrywanie się na rzeczy, a na sztukę w szczególności. Jużem to przy innej sposobności powiedział, że ten właśnie najwięcej zmyślił sobie i ludziom, kto poczęz zmyśleniem nazwał. Jest ona i owszem najrzetelniejszą prawdą. Poczyna jest prawdą w uroku świeżości pojęta, i dlatego jak kwiat nadobną. Spoczywa w niej czysty promień wiedzy, tylko że na wyobraźni, jak na szkłe pryzmatyczném, w siedmiolita tęcz kolorów rozstrzelony, i dlatego piękny. Podobnie nie ma zmyślenia i udania, ani w malarstwie, ani w snycerstwie. Ludziom patrzącym się na posąg lub wizerunek męża, kiedy ich bijące uderzy podobieństwo, zdawać się może, że tam malarz, czy snycerz, jak najdokładniej udał skład ciała i rysy twarzy wyrobił, czyli że w największym podobieństwie wszystkich szczegółów skopiował oryginał żywy. Wszakże to podobieństwo nie ztąd powstało, iżby tam sztukmistrz każdy muskulik, każdy włos, każde wgięcie i wypukłość ciała i lica wiernie był przeniósł na płótno lub marmur, ale na tém, że ducha indywidualnego, tak jak się w twarzy i postaci we właściwym sobie charakterze wybija, w całym wyrazie pochwycić i w rysach tym charakterem wydatnych, na materyał przenieść i ożywić potrafił.

Tam więc nawet, gdzie sztuka wiernie naturę oddaje, gdy zdejmuje okolice, lub sceny życia powszedniego, daje wizerunek drzew, zwierząt i ludzi — tam nawet nie bierze sobie za cel być wierną kopią materyi i świata, ale chwytą urok, wyraz, myśl, charakter, i tym podobne znamiona ducha z materyi przeglądającego. Zdejmuje z natury samo owo, jakby owianie duchowe, które jest jój blaskiem, wdziękiem i życiem. Powiewa ono i przeciera w tworzywie ciała, drzewa i żywiołów, i powiewać i przecierać będzie, przeniesione w tworzywo innego materyału, w farbę, kamień lub metal. Bo duch wszędzie potrzebuje tworzywa (materyi), ażeby się w niém objawił do bytu. Narody

są tłem ducha ogólnego dziejowego, rozwijające się w czasie; świat podścieliskiem tego samego ducha, rozwiniętego w przestrzeni. Tam i tu urzeczywiscza się idea boska. Podobnie pojedynczy ludzie i pojedyncze twory są rozwojami pojedynczych, indywidualnych idei. Każda chwila nakoniec na licu natury, tworców nieorganicznych, zwierząt lub ludzi, tak w połączeniu, jak w rozosobnieniu uważanych, jest wyrazem pewnej, szczególnej myśli; — i tę to chwilową myśl zdejmuje z natury malarz lub snycerz, gdy zdejmuje naturę.

W dziełach obrazowych sztuki, porównywanych z naturą, jest zatem tożsamość myśli i ducha na dwóch różnych materyałach ciała, które życie urobilo, i na materyale farby lub marmuru, które sztuka ożywiła. O złudzeniu zmysłowém zatem i mowy być nie może, tam zwłaszcza, gdzie sztuka chce być sztuką, nie naturą. Udawanie i zmyślenie w sztuce jest przeto zarzutem nieumiejętnych, niepojmujących znaczenia sztuki i piękna. Zdziwi nas ich krótkowidzenie, gdy pomnimy, że portretowanie i modelowanie z natury jest najniższym stopniem malarstwa i snycerstwa, niejako przepiszywaniem w sztuce piśmiennictwa. W twórczych pomysłach rozwija się dopiero geniusz sztuki obojg: w ideałach, nie w powszedniości szczyt piękna. Nakoniec w poezyi, muzyce i architekturze, nie ma nawet materyału, ani przedmiotu, na kopiowanie natury, ale wszystko płynie z głębin ducha, i uwidamia myśl lub pojęcie wielkie, obleczone w rymy, tony lub kamienie.

Wyższość sztuki nad naturą i pod tym względem znowu jest widoczną. Materyał surowy, który sztuka bierze na tworzywo (a tym materyałem jest głos i instrument), jest jak tworzywo przed stworzeniem, i wszystko z niego być może. Natchnienie i myśl mistrza wyda i wybije się na niem, jak stępel menniczny na krążku kruszcowym. Sztukmistrz jest nieograniczonym panem, autokratem materyału, ośwłada go i przenika duchem swoim; wyjmuje z pod przypadkowości, przelewa weń, jak chce, ideały swoje, nadaje mu życie, i robi tworem, dziełem swoim. Nie tak natura. Całość przyrodzenia jest tęp, czém ją Bóg mieć chciał przy stwo-

rzenu, i według tego planu pierwotnego mądrości boskiej wyrabia się wszystko pod wpływem praw koniecznych natury. Ani tam więc woli, ani samowiedzenia. Wszystko toczy się w zakreślonych od wieków granicach, jest tylko jedném kółkiem w wielkim zegarze świata, w którym biją chwile, godziny, dni, lata, wieki woli i samowiedzy stwórcy. Z tego względu świat sam, jako zupełne dzieło woli i wiedzy Boga, jako najwyższa jedność materji i myśli, jest najwyższym, ogólnym ideałem, jest najwyższą sztuką piękną, ale pojedynkowych ideałów natura bez woli i samowiedzenia starczyć i urzeczywieszczyć nie może.

γ) Jako uwydatnienie ducha, a nie naśladowanie natury.

Ścisłe z powyższym zarzutem połączone jest powszechniejsze jeszcze zdanie o sztuce pięknej, jakoby była naśladowaniem natury, a jako naśladownictwo, niższe zajmować musiała stanowisko od pierwotworu i prototypu swojego. Najprawdziwszy wniosek, gdyby założenie było prawdziwe. Sztuka w takim rozumieniu nie tylko byłaby niższą o wiele od tworów natury, ale byłaby nadto próżnym i niepotrzebnym zatrudnieniem: próżnym, boby się istotnie człowiek kuśił drobnymi swojemi środkami małpować Stwórcę Wszechmocnego, który twór każdy tworzył z nieprzebranj obfitości, mądrości i potęgi swojej; niepotrzebnym, bo na co źle kopiować, co w naturze jest doskonałym. Sztuka byłaby istotnie mamoną i złudzeniem, bo nie mogąc oddać zupełnie natury przez naśladownictwo, starałaby się celu tego dopiąć przez oszukanie zmysłów człowieka. Z szatańską obłudą stawiałby tu człowiek dzieła swoje, i udawał je ludziom za dzieła boskie.

Takie byłyby następstwa, gdyby sztuka była naśladowaniem natury. A przecież tak rozumieją powszechnie, rozumieli nawet tacy, co o sztukach pięknych, o krytyce estetycznej pisali*).

*) U nas Michał Grabowski, w swojej Literaturze i Krytyce. Z dawniejszych: X. Golański o wymowie i poezji: „Sztuka tém lepsza będzie, im lepiej będzie naśladowała naturę, wszystkie sztuki mają za cel naśladowanie natury.“ Dmochowski, Sztuka Ry-

Według nich malarz np. i snycerz zbierają po ludziach piękne oczy, nosy, usta, zgoła piękności szczegółowych części ciała, sporadycznie rozrzucone, i te dopiero mozajkują w jedną piękną całość człowieka. Według tej samej teorii, nawet poezya, architektura i muzyka powinny naśladować naturę, i doskonałość tych sztuk od doskonałości naśladowania zależy.

Nie ulega wątpliwości, że sztuka, mając także i techniczną stronę, potrzebuje praktycznej wprawy sztukmistrza, bez której żaden talent estetyczny do pojawu nie dojdzie; że zatem malarz szczególnie i snycerz, gust swój na zdejmowaniu i modelowaniu pięknych żywych oryginałów, tak jak na kopiowaniu pierwotwórczych dzieł sztuki uprawiać powinni. Ale jako pisarz, który sobie styl uprawił na pięknych wzorach piśmiennictwa ojczyźnego, pisząc sam, nie zbiera z nich pojedynczych zdań i wyrazów: boby taka mechaniczna klejonka niedołączną była ramotą; podobnie malarz i snycerz ma w wyobraźni gotowe typy piękności, na wzorach stosownych uprawione, które mu się same i pierwotwórczo poddają pod natchnienie, z którego myśl płynie i dzieło się wyrabia.

Na niskiej stopie naśladownictwa natury stoi rzeczywiście malarstwo chińskie i dlatego w niem nie ma ideałów. Malarz chiński, malując karpia, musi policzyć łuski jego, i tyleż ich wymalować. Mahometanie i, jak wiadomo, wiele wyznań chrześcijańskich odrzuciło obrazy i posągi z meczetów i kościołów swoich. Dyssydenci uważają, że niegodnym jest Boga, w materyale martwym przedstawiać majestat Jego; niegodnym ducha, upostacowanie go cielesne; albowiem pojęcie wszechmocnej, niezmierniej i niematerialnej Istności, nie da się brać na miarę skazitelných ciał i spraw ludzkich. Gdybyśmy brali sztukę za naśladowaną naturę, musielibyśmy być tego samego zdania. Bo z któregoż

motworcza: „I na cóż więc prawidła swe sztuka nam kreśli? na to, żeby natury trzymać się najściślej.“ Tenże w Pamiętniku nowym Warszawskim: „Uczyniono ten honor poezyi, że ją nazwano sztuką naśladowania natury w rymach.“

człowieka zdjęty wizerunek mógłby być wizerunkiem Boga—człowieka? albo portret której niewiasty, obrazem niepokalanój Madonny? Jakież to bałwochwalstwo grube, stawiać głaz z obliczem i kształtem grzesznego człowieka za wizerunek Boga? Atoli, jeżeli pojmiemy sztukę, tak jak pojętą być powinna, — że jest wyrazem myśli i ducha w materyale — że zatém z tój postaci olejnej, albo z tego posągu alabastrowego nie inny świecić będzie duch, tylko taki, jakim go pojął wiek, naród i mistrz dzieła;— że w tym kamieniu i farbie sztukmistrz przelał całe natchnienie religijne, całe pojęcie Boga i całą moc wiary swojej; — że to pojęcie, ta wiara, to natchnienie przeziera z obrazu, a nie będąc inne, tylko to samo, jakie wydał czas, religia i wychowanie, może tu być jakie uwłóczenie bóstwu, jakie bałwochwalstwo? Jakes pojął, takeś upostacił, i mozeszże żądać czego więcej? W żadnym tworze natury nie ma całkowitego pojęcia Boga, i dlatego część tworom natury oddawana jest poganiżmem. Byłaby nią sztuka, gdyby tylko naturę naśladowała; ale w sztuce pięknej da się to pojęcie złożyć w zupełności. Postać człowieka, jakeśmy wyżej wyłożyli, sama jedna jest odpowiednią postacią ducha, a ideał człowieka będzie wizerunkiem Boga—człowieka. Ten ideał sztuka tylko zdolna pojąć i w materyał przenieść, przelewając weń oraz wiarę i pojęcie wieku. Sztuka tak mało jest bałwochwalstwem, że owszem stoi na straży chrystyanizmu, aby lud zmysłowy jak niegdyś lud żydowski pod Sinai, cielców sobie nie ułał. Ona przedstawia do zmysłów jego takie postacie, w których przegląda i unosi się pojęcie prawdziwego chrześciańskiego Boga.

Inne nieco jest rozumowanie Mahometanów, acz również logicznie z błędnego założenia wyprowadzone. I u nich sztuka jest naśladowaniem natury, a człowiek nie powinien Boga w dziele tworzenia naśladować, bo to jest kuszeniem się djabła. Do Mahometa, jak pisze księga *Sunna* w Koranie, przyszły dwie kobiety, Ommi Haluba i Ommi Selma, i powiadały mu, że są obrazy w kościołach Etiopijskich, nader podobne do żywych ludzi, a on im na to: „ci, co je zrobili, odpowiedzą za to na sądzie

ostatecznym." Podobne zdarzenie opowiada *James Bruce* w podróży swojej do Abissynii. Pokazywał on pewnemu Turkowi ryby malowane. Ten podziwiał naprzód ich wielkie do ryb żywych podobieństwo, ale potem rzekł do podróżnego: „a jeżeli na sądzie bożym ryba ta powstanie przeciw tobie, i oskarży cię przed Panem, mówiąc: oto człowiek, który mi dał ciało, ale mi nie dał duszy, ni żywota, jakże się usprawiedliwisz przed Bogiem? — W tych odpowiedziach mahometańskich leży zdrowa krytyka sztuki, pojmo-
wanej w przymiocie samego naśladownictwa natury. Zapewne: po co tworzyć ciało, kiedy mu duszy wlać nie można.

Ci, co mówią o naśladownictwie natury, jako o ostatecznym celu sztuki, przywodzą głośny ze starożytności przykład Zeuxisa i Apellesa, z których pierwszy tak podobne wymalował winogrona, że się ptaki do nich zlatywały i dziobały je; drugi zaś tak naturalnie odmalował płótno, którym zwykle obslaniano obrazy, wystawiane publicznie na sąd i widok przechodniów, że ci złudzeni, chwytały za płótno, by je unieść i obraz obaczyć, i dopiero przekonywali się, że malowane. W nowszych czasach professor Büttner chował małpę ku swojej zabawie. Raz zobaczył, że mu się dorwała do książki, w której przez Roesela były odmalowane owady, i takie było owadu podobieństwo, że małpa biorąc je za żywe, jeden po drugim wygryzała. Na te i tym podobne przykłady można odpowiedzieć słowami Hegla, z którego te przykłady przytoczyliśmy: „że wyższym musi być cel sztuki, jak, aby nią zwodzić małpy i ptaki.“

Zdarzyło się komuś, że siadłszy pod wieczór w chłodzie cienistego drzewa, usłyszał po za sobą piękny śpiew słowicy i z upodobaniem przysłuchiwał się tym trelom. Ciekawość go w końcu zdjęła zobaczyć tego śpiewaka gajów, pojrzy po za siebie, aż tu człowiek ukrył się był za krzakiem i słowicze głosy tak zręcznie naśladował. Upodobanie początkowe od razu w przykre jakieś zmieniło się wrażenie, i kiedy mu się ów człowiek i dalej jeszcze chciał popisywać swą sztuką, zapłacił mu, i prosił, aby go opuścił. Samo więc instynktowe uczucie poucza nas, czémby była sztuka, gdyby tylko była naśladowaną naturą. U ptaka

śpiew jego naturalny podoba się i zachwyca, bo biją z tego gardziółka tkiwe i silne uczucia, niby z piersi człowieczej; ale na człowieka — to mało. „Po nim czegoś więcej, czegoś takiego się spodziewamy, coby było godne ducha nieśmiertelnego, który go ożywia.“

αα) Różnica sztuki od sztuczki.

To nas prowadzi do rozróżnienia jeszcze sztuki jako twórczyni sztuk i dzieł pięknych, a sztuki będącej tylko zręcznością do rzeczy sztucznych, a którąbyśmy sztuczka nazwali^{*)}. We wszyst-

^{*)} Niemcy mają na obojgo osobne wyrazy, pierwszą nazywają *Kunstwerk*, drugą *Kunststück*. U nas krom poezyi, której do sztuki nie liczone, i która dopiero podobno po raz pierwszy jako sztuka występuje w Zabawach przyjemnych i pożytecznych (1769, 1777), sztuki piękne nie były uprawiane. Dzieła sztuki sprowadzane z zagranicy nazywano misterne, wytworne, to jest uważano je tylko ze względu ich roboty i mechanicznego wykończenia. Wartości piękna w nich nie pojmnowano. Nazywano je dziełmi *kunsztu*, a pod ten wyraz mieszczono i plody rzemieślników. W Voluminach legum 4. 80 czytamy: placić mają od ostróg, wstąg i workowych kunsztów. Nie było więc u nas wyrazu na oznaczenie twórstwa sztuk pięknych. Gdy się i u nas zaczęło zastanawiać nad dziełami smaku i piękna, użyto na to wyrazu sztuka, choć go lud używał i dotąd używa w znaczeniu rzeczy sztucznej, to jest niemieckiego *Kunststück*, np. sztuki dokazać, sztuki pokazywać; zład bliskoznacznę sztuka i fortel, np. sztuką kogo zażyć. Należałoby zatem zostawić językowi sztukę w pierwotnym jej znaczeniu, i dziś jeszcze u ludu upowszechnioném, a na sztukę, jako sztukę piękną, dobrać innego wyrazu. W czeskim i krajińskim narzeczu jest na to wyraz *um*, *umeni*, *umetalność*, *umetność*, artysta czyli sztukmistrz nazywa się tam *umelec*, *umetalnik*. Wypadałoby zatem sztukę nazwać umiejętnością, mającą *um* (fantazją) za prawdziwy swój pierwiastek. Ani jednak dziś myśleć o tém, by przewrócić znaczenie wyrazów, które zwyczaj uświęcił i rozpowszechnił. Trzeba podobno zostać przy sztuce, na oznaczenie sztuki pięknej, a na oznaczenie sztuki jako zręczności, używać wyrazu *sztuczka*, którego to wyrazu, jak Linde przytacza, używano w znaczeniu bliskoznaczném figiel, fortel.

kiem, co człowiek robi i poczyną, jest myśl, choćby to była myśl niemowlęca, a nawet obłąkana. Jest zatem myśl i w sztukach, które ktoś wyprawia. Atoli w sztuce myśl nadaje sobie ciało i kształty, treści swojej odpowiednie, i ta to harmonia formy i treści jest *piękmem*. Tą jednością nierozzerwaną ożywione są dzieła sztuki, i myśli natchnione świecą w materyałach, jak w ciałach dusze. Zupełnie coś przeciwnego jest w sztukach. Ich istoty nie stanowi harmonia myśli i formy, ale sprzeczność jednej z drugą. I tak np. gdy człowiek chodzi po linie, sztuczność na tém zależy, że to *człowiek* takie rzeczy wystraja, którego przeznaczeniem chodzić po ziemi, i który bez należytej zwinności ciała, coby go od szwanku chroniła, i bez skrzydeł, coby go w szwanku po powietrzu bez szkody uniosły, życiemby przyplacił takie chodzenie nienaturalne. Zachodzi zatem sprzeczność między tém, co się pokazuje, a tém¹, co jest i być powinno, czyli między formą a treścią. Sztuczki zwierząt wyuczonych na tym samym kontraście polegają. Pinetti, Bosco i im podobni nie zdumiewają niczém inném, jeno sprzecznością tego, co pokazują, a tém, co według zwyczajnego trybu natury być powinno. Że zaś nie przeciw prawom przyrodzonym dziać się nie może, widać, że ich sztuczki niby nadprzyrodzone, polegają częścią na złudzeniu i oszukaniu zmysłów widza, częścią na nieznanym mu sposobach naturalnych.

Sztuczka usiłuje zatem zaprzeć myśl, czyli bóstwo w treści swojej, a nadać jęj inną myśl, inne bóstwo;— usiłuje, że tak powiem, człowieka w lisa przemienić. Z tęg dążności swojej jest bezbożną. Lud oddawna instynktem swoim ją potępił. Tych, co się nią trudnili, ogłosił za czarnoksiężników, Twardowskich, Faustów, a ich sztuczki, za sztuczki djabła, przez nich, lub za nich działającego. W ich rzędzie nigdy lud nie kładł artystów dramatycznych, tak trafnie i na przekorę mędrszym, miał rozróżnić sztukę od sztuczki. Różnica ta umiejętnie pojęta, widzi w sztuce ideał, boskość, marność; w sztuczce mechanizm, zręczność, ułudę. Sprzeczność, jaka tu zachodzi między formą a treścią, wywołuje podziw, a nieraz trwogę; tam przeciwnie harmonia oboj-

ga rozlewa błogą w duszy spokojność. Sztuka jest wpływem natchnienia i wzbudza na odwrót natchnienie, dlatego uszlachetnia i zawsze się podoba; sztuczka nie nosi na sobie charakteru piękna, jest skutkiem wprawy, zręczności, często zwinnego oszukaństwa; bawi dopóki ludzi, wyjaśniona traci na uroku. Tam jest geniusz twórczy, a technika służy mu za narzędzie; tu sama wprawa i talent zwodzenia powierzchownością.

Jaki talent, taka nadgroda. Imiona i dzieła sztukmistrzów przeszły do potomności i pokolenia je sobie ze czcią przekazują; o tych, co się sztuczkami popisywali, nikt nie wie i więcej pewno szacunku godni, co potrzebne jakie i pożyteczne odkryli lub udoskonalili narzędzie. Ktoś popisował się przed Alexandrem Macedońskim, że za każdą razą, nie chybiając, przerzucił przez mały otwór ziarnko soczewicy. Król go za to całym korcem soczewicy udarował.

Porównyując w końcu naśladowanie natury, które niejednemu mienią być celem sztuki, z tém, cośmy o sztuce powiedzieli, przekonywamy się, że sztuka, chcąc uchodzić za to, czém nie jest, przechodziłaby w istotę sztuczki, zamieniłaby harmonią formy i treści w rozdziwienie i sprzeczność, i utraciłaby znamię ideału piękna, utraciłaby boskość swoją. Sztuka nie ma naśladować natury, bo nie ma być naturą. Sztuka w ogóle nie może być naśladowaniem niczego, bo jest twórczością potężną i niezawisłą. Sztuka powinna być prawdą, a w tém leży zgodność idealności z rzeczywistością, zgodność pomysłów z naturą o ile się takowe w kształty natury przeobiekają. I to właśnie jest, co uwiodło krytyków i estetyków. Widząc w sztukach, mianowicie plastycznych, szalone podobieństwo z naturą; olśnieni tém zewnętrzném przedstawieniem się sztuki, nie pojmowali, że ideały w to podobieństwo się oblekły, że one, a nie farba, nie marmur, tworzą to podobieństwo, ten blask, to życie, to natchnienie; i niebacznie, aby tego ideału dopiąć, położyli prawidło „naśladowanie naturę.“

ββ) Różnica sztuki od wynalazku.

Rozum i przemysł ludzki najdoskonalsze potworzy automaty, ale im ducha nie nada, to jest człowieka nie utworzy. Podobnie wynalazki wiele rzeczy zastąpić potrafią, ale sztuki nigdy nie zastąpią. Idealy przelewają się w materiał natchnieniem ducha i potęgą geniuszu, nie zaś mechanicznym jakim środkiem. W dzieło sztuki trzeba wlać ducha nieśmiertelnego, aby było nieśmiertelne. Cóż dokładniej naśladowuje naturę nad wynalazek Daguer'a? Weź obraz zdjęty daguerotypem i patrz nań przez szkło powiększające, a rozwięszą się ściśnione rysy, i każda dachówka, każda skaza, wróbel siedzący właśnie na dachu, albo słomka wiatrem tam zaniesiona, wyda się na papierze. Człowieka twarz uchwycona tak podobnie, że widać, czy gadał właśnie, czy słuchał, widać, jaka myśl go zajmowała; taka jest rzetelność, taka wierzytelna kopia. W tej grze nieważków cieni i światła, zda się, że odbiła się i wycisnęła gra myśli nieważków. Otóż szczyt sztuki malarzkiej byłby w tym wynalazku złożony. Z nim znikłoby malarstwo z pomiędzy sztuk pięknych. Powiedzieliśmy wszakże wyżej, że sztuka daje ideały, których w naturze nie ma. Płyły Daguer'a zdejmować będą portrety; i obrazy natury, jak je oddawna zdejmowały zwierciadła, lustr wody i kamera obskura. Przemysł ludzki i te kolorowe obrazy kiedyś utrwali. Ale to będzie piękno natury, nie sztuki, będzie natura, nie ideał.

γγ) Różnica artysty prawdziwego od artysty naśladowującego naturę.

Muzyka i poezya są sztuki idealne wyrabiające się na materiale głosu ludzkiego, i głosu instrumentów, jakiego w naturzecale nie ma, dlatego mniej jeszcze podpadają pod prawidła naśladowania natury. Muzyka tak mało jest ku temu sposobna, że, kiedy inne sztuki zbeczniono przedstawieniem nagięj natury i wszetecznych scen życia, ona jedna z istoty swojej za narzę-

dzie zepsucia użytą być nie mogła, i pozostała dziewiczą i nieskalaną. Ciasne talenta chciały przecież i tu gwałtem wprowadzić naśladowanie natury. W kompozycyi: „*Bilwa pod Lipskiem*“ naśladuje muzyka trąbkę do ataku, huk armat, szczęk pałaszy, jęk umierających i t. p. Inne kompozycye naśladowują dzwonięcie, turkot powozów, tentent koni, gwar ludu i t. d. Traci na tém oczywiście melodia, która jest myślą tonów, i w której nie raz jako w oratoryach niemieckich, wielka idea czasu, dziejów lub człowieka tonami wypowiada się.

W poezyi jest słowo materiałem sztuki, i myśl staje się w tym materiale jasna wypowiedziana. Prawidło naśladowania natury, uważane za kamień probierczy wszelkiej poezyi, do jej formy stosować się nie może, bo wiersze jak następujące: *Kołacącego młyna tłukące się koło,*“ albo: *Toczy się po posadzce z szelestem liść suchy*“ podobają się w stosowném miejscu, wśród massy innych wierszy od niechcienia rzucone. Ale gdyby się wiersz po wierszu poeta na takie naśladowanie sadził, znikłaby poezya w tój zamieci naśladowanych żywiołów i słuchaczy ucho przed nią zatykał.

Prawidło pomienione stosować się zatem tylko może do treści poetycznej; chce ono, zdaje się, aby poeta wiernie malował serce, świat i naturę. Atoli w którejże to pieśni brzmią naśladowane uczucia? nie płynąż one samorodnym zrodem z wieszczą pełną i natchnioną piersi? Kto kiedy miał je za róż nałożony na białe trupi policzki, a nie za rumieniec naturalny krwi młodzieńczej, tryskającej zdrowiem z nadobnego lica?

Ale jeżeli nie liryka, to może epopeja, dramat, romans prawidła onego słuchać powinny. Prawda, że tu już poeta nie wylewa uczuć swoich, lecz przedstawia świat, jego dzieje i życie; że tu już nie sam występuje przed czytelnikiem, ale obrazy się same przed nim rozwijają. Wszakże to pozór tylko. Każdy w dziele swoim siebie oddaje, już dlatego samego, że je poznaje jako swoje; i poeta zatem w dziele, które z głębin duszy jego wypłynęło, siebie daje przedewszystkiém. Wrażenia ze świata zewnętrznego, pojęcia i wyobrażenia wieku, znajomość ludzi i sto-

sunków, tysiące tysięcy obrazów i spostrzeżeń, jako formy leżą materiałem w pamięci człowieka, ale treścią swoją przeszły w jego wiedzę, rozwinęły i rozmogły jego ducha;—jak pokarm z natury brany zmienia się w krew i ciało i rozrost jego rozmaga. Co duch na wiedzy wzrosły tworzy, z siebie nie z natury tworzy; jest kompozytorem, nie graczem, jest malarzem pierwotworów, nie portretów, jest pisarzem, nie pisarkiem. Podobnie w duszy poety zidealizował się świat i życie tak, że obrazy tego świata i życia stały się idealami ducha jego, nie rzeczywistościami natury; jeżeli się zaś unoszą, bo unosić muszą, na wydatnościach rzeczywistych pojawów, te fantazyja ze skarbnicy swojej nieprzebranéj nastęcza, ale ich po świecie nie szuka i nie zbiera ku naśladowaniu.

Poeta epiczny bierze obraz dziejów z zapadłej przeszłości, bo takowe umrzeć musiały w rzeczywistości, ażeby mogły zmartwychwstać w poezyi. Ale go bierze w pełni wiary, bo gdzie nie będzie wiary, zmartwychwstania nie będzie, jeno będą widma. Epos zatem jest ciało zmartwychwstałe, ubłogosławione, nieskazitelne i nieśmiertelne, jakiego nie ma w naturze ku naśladowaniu. Dla tegoć to dziś nie mamy epopei, że jój naśladownictwo nie stworzy; że zidealizowanej przeszłości nikt do zmartwychwstania nie wywoła, jeżeli jój poeta i współcześni wiara żywą nie pojma.

Dramat na szczycie sztuki jest przeprowadzeniem idei wielkiej, która duszę poety natchnęła. Idea potrzebuje rzeczywistości akcyi, a zatem sceny. Przeprowadza ją poeta dlatego na tle dziejów lub życia powszedniego i wprowadza osoby działające rzeczywiście. W nich, to jest w artystach dramatycznych, ideały nabierają życia ziemskiego, wracają niejako nazad do świata, z którego wyszły jako rzeczywistości, zanim się zidealizowały w sztuce. Prawidło naśladowania natury, zdaje się, że tu nakoniec odbywa wjazd swój tryumfalny. Albowiem sztuka doszedłszy w dramacie szczytu swego i zupełnego wyzwolenia się do życia i czynu, wraca do natury, bo oczywiście staje się naturą w żywych przechodząc aktorów.

Były czasy i podobno trafiają się jeszcze, gdzie artyści, zamiast być Macbetami, Hamletami, Eginontami, są tylko ludźmi, to jest naturą na scenie, i przez tę sprzeczność natury z ideałem, sztukę zamieniają w karykaturę. Artysta dramatyczny dlatego jest artystą, że ma przedstawiać sztukę, nie naturę, którą już starożytni dlatego larwą obrzucali. Aktor jest degerotypem ideału poety. On w rolę np. Augusta, tak wniknąć i tak się nią przejąć powinien, aby w niej oddał króla ludu i męża Barbary, nie siebie; aby go oddał podług natury, ale podług ideału, w jakim go pojął i wystawił Feliński.

Artysta dramatyczny jest na scenie wcielonym ideałem poety, jest lunatykiem, co z łatwością, pewnością i naturalnością rusza się i przechodzi po stromych wyżynach sztuki o świetle ideału, niby o świetle księżyca; co nie wie o sobie, ni o świecie, co go otacza i ziębi; a budzi się i spada na ziemię, gdy nań kto po imieniu zawoła, to jest gdy go rzeczywistość ogarnie. Prawda i naturalność leży w harmonii formy i treści, czyli gry i roli. Gra zatem nie może być naśladowaniem czegoś obcego, ale naturalnego. być powinna ukształtowaniem się roli w ruchach i deklamacyi, płynących z wewnętrznego pojęcia i natchnienia. Każde naśladowanie sprawia zawsze rozdwojenie, u artysty zatem będzie ciągłą wiedzą siebie, i tego, co naśladuje; ciągłym wypadaniem z roli, grą wymuszoną i nienaturalną.

Nigdzie więc sztuka nie jest naśladowaniem natury. Świat sztuki i świat natury są dwa różne światy; tam ideałów, tu rzeczywistości; tam duch włada, tu materya. Kto w sztuce żyje, nie żyje w tym świecie, i dlatego to w widzach i słuchaczach, w obec dzieł sztuki, takie zapomnienie siebie, takie uniesienie się ducha w sfery zaziemskie. Sztukmistrze są duchowe hermafrodyty, żyją i czują w dwóch światach i dlatego to w ich życiu taka odstępność od trybu zwyczajnych ludzi. Wszakże w sztuce jest apoteoza rodzaju ludzkiego, i już dlatego samego nie należało jej zniżyć do naśladownictwa natury, a jeszcze tym niżeniem zaszczycać.

III.

STANOWISKO SZTUKI DO BOGA

Między zarzutami, jakie filozofią od niefilozofów trafiają, jest i ten niepośledni, że, kiedy Bóg niezmierny, nieogarniony, na tronie wszechmocności zasiada, ona w dumnym zarozumieniu, z Panem Bogiem za paniebrat na ławie szkolnictwa i po pismach się rozpościera. To ciągle ocieranie się o Istność Najwyższą, ta nieustanna konfidencya z Bogiem nieznośną i gorszącą jest dla tych, coby tu radzi widzieli panowanie czci korniej starozakonnej, gdzie nie poważono się Boga nazwać Jego istotnym imieniem, ale gdy trzeba było, wskazywali go innym, „odleglejszym mianem, jako tego, co jest na wysokościach, Adonaj i t. p.

Kiedy więc niejednemu z czytelników, z filozofią nieoswojonych, stanowisko sztuki do człowieka, dalej stanowisko sztuki do natury, zdawało się godziwe i naturalne, oburzy go może zaraz na wstępie sam wyraz *stanowisko sztuki do Boga*, bo w tém będzie widział ubliżenie Istocie Najwyższej, z którą nic się porównać nie da, nic iść w stosunek nie może. Wszakże ta drażliwość religijnego poszanowania dla Stwórcy wypływa z mało religijnego o Nim wyobrażenia. Człowiek tu myśli i sądzi, po ludzku, pojmuje Boga, jako Istotę po za nami i po za światem będącą, niedostępną w swoim majestacie, groźną w potęgę wszechwładnego nad światem panowania. Oko śmiertelnika ję

wzroku nie wytrzyma, jemu tylko korzyć się przed nią w prochu, bez myśli i wiedzy. Ludzkie te i małochrześcijańskie wyobrażenia wcisnęły się do Chrześcijaństwa ze starego teokratycznego zakonu, i dziś jeszcze pokutują po umysłach.

Bóg chrześcijański jest Bogiem miłości, napełniający i ogarniający świat cały. Przez Niego i w Nim wszystko się dzieje, bez Niego nic się nie dzieje. Można więc filozofią obwiniać o bezbożność, że jest baczna na tę wszędzie-obecność i wszytkodziałalność Boga, że Go wszędzie widzi i pojmuje, że się dla tego wciąż o Niego ociera, wszystko do Niego odnosi? Nie przewinia, kto podnosząc w modlitwie myśl i serce do Boga stokroć powtórzy imię Jego święte: za cóż filozofii, podnoszącej myśl i rozum do Boga, kłaść na winę, że ma wciąż na uściech imię Jego, gdy Go duchem ogarnia, pojmuje i wysławia? Nabożeństwo jest i w filozofii i w religii. Z nabożeństwa przez popęd serca modlisz się do Boga; z nabożeństwa przez popęd umysłu szukasz i poznajesz Boga.

Nie czynimy więc bezbożnie, odnosząc sztuki piękne do Boga, bo wszystko z Boga płynie i wszystko jest Jego wielkości objawem. I owszem, same sztuki piękne byłyby bezbożne, gdyby nie miały stosunku do Boga. Tęto dopiero stosunek uszlachetnia je, i prawdziwą im wartość nadaje. To stanowisko rozświetlone zaprowadzi nas dopiero do Estetyki, czyli do Filozofii sztuk pięknych, bo z niego się dopiero wykaże, czyli w ogólności sztuki piękne mogą być przedmiotem filozofii będącej umiejętnością poznawania Boga, we wszystkich rozwojach nieskończonego ducha.

Pomijamy tu kwestye metafizyczne o duchu i materji, jako dwóch pierwiastków wszystkiój rzeczywistości, które od niepamiętnych czasów tworzyły dualizm wyobrażeń, wedle tego, czemu z dwojga przypisywano przewagę. Chrystyanizm, a za nim niemiecka spekulacya, ducha przeniosły nad materją, i wpłynęły przeważnie na obecne pojęcia. Mówimy zawsze o duchu, jako o istocie każdego tworu i każdój rzeczy. W naturze są nim prawa natury, jój życie, jój siły i potęgi; w człowieku jest nim

duśa z wszystkimi władzami umysłowemi; w ludzkości jest nim wiedza wszystka i oświata, jest mądrość i myśl objawiająca się przez prawa, religie, dzieje, nauki i t. p. Bóg nareszcie sam jest duchem stworzycielem, duchem światłości, rządzący i utrzymujący wszystko. Są to wyobrażenia, które mniej z filozofii idealistów, więcej z nauk religii chrześcijańskiej do ludu przeszły i utrzymują się. To pewna, że wszędzie duch bez materyi, ani materya bez ducha nie istnieje; z kąd znowu za porywcy byłby wniosek, aby jedno i drugie było tylko pojęciem oderwanem rozumu rozróżniającego (abstrakcją), bo i w naturze są pierwiastki ciał, na które je chemia rozkłada, nie istniejące w osobni, jeno w złożeniu, nie przeto jednak są tylko abstrakcją chemiczną.

Nam tu dosyć przyjąć za prawdę, że wszelka potęga działająca aniby mogła działać, a témsamém aniby się mogła okazać tą potęgą, gdyby nie miała przedmiotu, w którymby działała, w którymby potęgę swoją wyrabiała i objawiała. Z tego względu i duch pojęty w przymiotowości potęgi działającej, w pierwiastku wszystkiego ruchu i życia, wszystkich objawów wiedzy i mądrości,— aby tę przymiotowość swoją ubytnił i urzeczywiścił, musiał się oblec w materyą, którą na to, czém sam jest, urabia, siebie w niej uzewnętrznia. Tym sposobem świat jest odbłaskiem mądrości ducha boskiego, dzieło każde ludzkie obrazem ducha autora, cała ludzkość rozwojem ducha, który do coraz wyższej, doskonalszej i rozleglejszej wiedzy przychodzi. W świecie objawił się Bóg od razu mądrością swoją; przez narody w następstwie wieków pojawia się wiedzą swoją, i dlatego człowieka stworzył na obraz i podobieństwo swoje, dając mu ducha nieśmiertelnego, ducha mądrości, ducha twórczej woli.

Dzieła człowieka są zatem dzieła twórczej jego duchowości, będącej téj saméj natury i istoty, co duchowość boska. Wszelako jest to duchowość uwarunkowana ciałem, organizmem i wpływami wszelkiego rodzaju, przez które się dopiero przebijając musi czysty promień duchowej wiedzy; i może się albo całkiem nie przecisnąć, gdy zbyt grubą jest materyalność i zmysłowość, albo

jak promień światła promiennego, przechodzący przez środek gęstszej cieczy, złamać się i zboczyć błędem od rzetelnego kierunku może. We wszystkich błędach i złudzeniach, w powszechności czynów, w samej nawet zbrodni i największym odstępnie od boskości, znamienuje człowiek zawsze ducha swego: ale duch sam, jako duch nieskończony, w tych pojawach działań ludzkich nie znamienuje bytu i objawu swego. Duch ubytyniający i pojawiający się na szerokiej rozłódze ludzkości i narodów musi się okazać w przymiocie nieskończoności, bez którejby duch nie był duchem. Po tym znamieniu poznasz wszystkie pojawy ducha. Jak niezmierną jest przestrzeń, i czas nieskończony, tak niezmierny są obszary, w których, jako w innobytach, duch panowanie swoje założył. Takim potokiem płyną dzieje ludzkości, rozwija się prawo, doskonała religijne pojęcia, i rozległe pole umiejętności się rozwiera. Rzekliśmy już wyżej, że w tych różnorodnych objawach i uzewnętrznieniach się ducha, filozofia upatruje i docieka pojawu duchowości samego Boga, rozwoju nieskończonej mądrości i wiedzy w kolei czasu. Duch tu sobie nadaje byt rzeczywisty, żyjący wiedzą narodów, ukształtowany we formy zewnętrzne, widome, treści swojej odpowiednie. Ten rozwój nieskończonego ducha idealna filozofia nazwała *idea*, czysty byt duchowości, rozwijającej się na łonie ludzkości coraz dalszym w nieskończoność postępowaniem, przez nowe coraz postaciowania się ducha, będące skutkiem coraz nowych, rozleglejszych pojęć ludów.

Jedną z tych idei jest także idea *piękna*. Widzieliśmy poprzednio, że w duchu człowieka złożone niewyczerpanymi pokładami ideały, owe prototypy sztuk pięknych; że tam zapala się siła twórcza sztukmistrza; że tam działa natchnienie, będące zstąpieniem ducha na ducha, i owe bogactwa wnętrza duchowego przy łysku natchnienia zabłysną światłem dyamentów Golgondy.

Sztuki piękne zatem bezpośrednio ducha, jako swego początku, uczepiają się. Ale widzieliśmy oraz pojęcie piękna na trzech różnych stanowiskach: podziwu, miłości i czci, z których, jako ze źródeł natchnienia, rozwijały się sztuki piękne w kolei

wieków. Nie trudnooby okazać, i okaże się w estetyce samej, jak pojęcie piękna zawsze w ścisłym zostawało stosunku ze stopniem rozwoju ducha we wszystkich innych kierunkach pojęć ludzkich, i ogólnego postępu narodów, do coraz pełniejszej wiedzy. Nie ulega zatem wątpliwości, że i piękno jest ideą, rzeczywistością duchową i postępową, że jest napiętnowane nieskończonością charakterem; i sztuki piękne, będące uzewnętrznieniem, upostaciowaniem onęj idei, są pojawem nieskończonego ducha, w pierwowzorach jego doskonałości; że są wdziękami oblicza boskiego, niewypowiedzianego uroku, wdziękami coraz innemi, jak coraz inny jest czas.

Ponieważ nadto sztuki piękne są myślą wrytą w materiał, więc będą to wryte pojęcia czasu i narodu; będzie wryty duch, o ile się już był rozwinął, i choć ludy i wieki przemina, on ze sztuk pięknych polyskiwać będzie ubłogosławionej nieśmiertelności blaskiem i pokojem wiecznego żywota. W sztuce widać uczucia i wyobrażenia wieku, widać religię, dzieje, przemysł, oświatę, prawo, zgoła wszystkie pojawy ducha; bo wszystkie te kierunki przelały się przez sztukę w materiał, wszystko to skończyło rzeczywistością przemenną, a w duszy artysty zamartwychwstało nieśmiertelném ciałem, w całej gloryi ducha.

Pieśni Homerowe tchną życiem od blisko trzech tysięcy lat minioném, a jednak tak pełném, tak prawdziwém, że nas żywcem we wieki starój Grecyi przenoszą. W Nibelungach odżywa życie Gotów we wszystkich kolorach północnego i południowego nieba. Widzisz syna sosnowych borów z pod śnieżystej pościeli, ale widzisz oraz, że krew jego rozrzedził żar południa, a fantazyą rozścielili boje i wędrowki od Skandynawii po nad morze Czarne i czarujące okolice włoskiego i hiszpańskiego nieba. Tło pierwszych rycerskich czasów odlane tu ze zlewu twardój okrzepłej barbarzyńskiej północy i miękkiego uroczego południa. Sztuki idealne tonów więcej jeszcze piętnują ducha. W tysiąc lat po nas, gdy już Europa stanie w takim stosunku do Ameryki, w jakim dziś sama jest do Azji ludów, jeszcze mieszkańiec Kordyllerów, w głębi pomysłów kompozycyi niemieckich docieknie równie

głębokiego spekulacyjnego ducha Niemiec. Ród Germanów potężny, co odebrał missyą stać się ciałem ducha chrześcijańskiego i świat pogański zmienić w chrześcijański, — ten naród dopełniwszy téj missyi, wiarę przez spekulacją w nic rozrzedził, i ostatnie, konające, ale silne tego wielkiego posłannictwa natchnienie, jak łabędź umierający oratoryami wyśpiewał.

Szukajmy jeszcze prawdy tego, cośmy powiedzieli, w malarstwie. Między subtelnościami teologicznymi, które w średnich wiekach wysnowano z wielką rzeczy uczonością, było Niepokalane z Ducha poczęcie Najświętszej Maryi Panny głównym przedmiotem sporu, tak, że go nareszcie papież zakazać musieli. Rozumy sadziły się napróżno dowieść tego, co tylko wiarą pojąć można. Ale spojrzysz na obraz Rafaela, wystawiający rodzinę świętą. Jest tam Marya z dziecięciem, i obok mąż jej Józef. W tém dziecięciu widać przyszłego Chrystusa, widać słowo, które się ciałem stało; a twarz Maryi pełna wdzięku, niewinności i wdzięcznego blasku. Glorya nieba obojga światłem oblewa. Zaś w cieniach ziemskości ujęta korna postać Józefa; oblicze jego jest oblicze człowieka, i któżby się poważył mienić go, acz będącego mężem Maryi, ojcem tego boskiego dziecięcia? Tajemnica boskiego poczęcia świeci żywą wiarą z obrazu, i na odwrót tę samą tajemnicę, to pojęcie obudza we widzu. Podobnie dzieła pędzla nowoczesnej szkoły francuzkiej przekażą do potomności dzieje Napoleona lepij, niżby to najwymowniejsze potrafiło pióro dziejopisarza. Patrzałem się na obraz Dawida, wystawiający przejście Napoleona przez Alpy, i od razu przeniosłem się w duszę jego, w duszę młodego generała, uniesioną całą potęgą ducha, którą patrzył w przyszłość. Z twarzy jego, z całej postawy rycerza i konia uczułem to uniesienie, tę dumę siebie pewną, gdy się tu widział na wysokościach, pod niebiosami, na czele armii, gdzie u podnóża ziemia drzemie, i Włochy drzemią, nie wiedząc, co ich czeka, — owe Włochy Kwiryków, Konsulów, Trybunów i Cezarów. Tędy gdzie on, i tam gdzie on, szli Hannibal i Karol W. i Cezar, zdławca staréj republiki rzymskiej Po grobowcach tych trzech wielkich imion, błyszczących bry-

lantami lodowic alpejskich, młody Bonaparte przepasany wstęgą, wódz natchnionej Rzeczypospolitej, koniem sadzi, i dumnie, rąco, z zapalem, włos, przepaskę i grzywę konia podaje na grę wiatrów, jakby na wolę losów sobie przyjaznych. To wszystko oddał i wrył w płótno genialny pędzel Dawida.

Wszystko zatem, co jest wielkie i wzniosłe w historii, wszystkie tajemnice wiary, wszystkie pojęcia filozofii, — wszystko to nadaje sobie byt niepożyty w sztukach pięknych. Są zatem sztuki zmysłowem uistnianiem się wszystkich pojawów ducha przez wieki i narody, są następnie ducha nieskończonego rzeczywistym rozwojem, a témsamém przedmiotem filozofii. Sztuka jest prawdziwym dagerotypem ducha, zdejmującym go najwierniej we wszystkich jego kształtach i odcieniach. Niechże tu więc nikt nie myśli, aby estetyka, będąca pod tym względem samą filozofią sztuk pięknych, miała na celu uczyć nas sztuki i smaku, i dawała recepta sztukmistrzom i lubownikom. Takie pojmowanie estetyki byłoby zbyt niskie: na tém stanowisku, ani nawet poezya dydaktyczna nie stoi. W sztukach pięknych duch nieskończoności całym rozwojem swoim i całą wiedzą wieków się pojawia, a pojmowanie w nich tego objawienia się ducha jest estetyką, mającą tym sposobem swój system w systematycznym postępie samego ducha, od form najogólniejszych do coraz treściwszych.

1) Sztuka—Religia—Filozofia.

W sztukach pięknych duch przedstawia się bezpośrednio zmysłom do poznania, tak, jak w religii przedstawia się uczuciom, a w umiejętnościach samej wiedzy umysłowej. Nawrócić nam i tu znowu trzeba na owe trzy drogi poznania ludzkiego, od którychśmy początkowie wyszli: przez zmysły czyli *wyobraźnię*, przez uczucie czyli *serce*, i przez wiedzę czyli *umysł*. Zmysłami pojmujemy to, co jest piękne; uczuciem to, co jest dobre; wiedzą to, co jest prawdą.

Sztuka w stosunku do ducha stoi zatem na równi z reli-

gią i filozofią. Wyróżniają się jedynie tén, że każda z nich osobną przedstawia drogę poznania i pojawu ducha. Wszystkie trzy są najogólniejsze upostaciowania się ducha w ludzkości. Są to trzy najwyższe dary, które Bóg mógł dać rodzajowi człowieczemu, albowiem w nich dał mu się sam w najwyższej troistości istnienia swego, jako mądrość, miłość i rzeczywistość światowa. Sztuka, religia i filozofia są trzy najwyższe nagrody, które Bóg mógł ułbogosić człowieczeństwo na ziemi, a które już w odległej symbolicznej starożytności, trzy boginie na górze Ida ofiarowały Parysowi, to jest piękność, bogactwo i mądrość. Bo w onym wieku plastycznych, dotykalnych wyobrażeń nie pojmowano innej piękności ziemskiej, krom piękności kobiety, innego dobra ziemskiego, krom bogactw. Piękno, dobro i prawda, zatknięte na niebie, od wieków przyświecają ludzkości, niby trzy słońca w trzech różnych barwach światła, łamiąc i rozkładając promienie swoje na rozliczniesze jeszcze barwy przez pryzma narodów.

Ale gdy piękno, dobro i prawda są przymiotowościami jednego ducha, gdy sztuka, religia i filozofia trzy tylko różne są jego upostaciowania się, nierozzerwanego więc związku między niemi zachodzić musi stosunek, jednoistny i ten sam rozwój w czasie, ten sam nieogarniony rozlew duchowości. Zład to owe rozszczenia tak sztuki, jak religii, jak filozofii. Każda z nich wciśka się wszędzie i do wszystkiego, ogarnia i zagarnia cały świat pod siebie, nad wszystkiém rości i rozciąga swoje panowanie. Widzieliśmy już, że sztuki piękne przedstawiają wszystko, cokolwiek się pojawia i myślą świeci w świecie materyalnym i duchowym. Wszystko, co jest w naturze: niebo i ziemia, światło niepochwytné i ciężkie żywioły, twory organiczne i nieorganiczne, śmierć i życie, — wszystko staje się przedmiotem sztuk pięknych. Dogmata religii, czyny dziejów, cnoty i występki, nauki i przemyśl, namiętności utajone, myśli nawet, których jeszcze słowo nie porodziło, a któremi dopiero brzemienne było oblicze człowieka, — wszystko to przedstawia sztuka.

Podobnie wszystko zagarnia pod siebie religia i filozofia.

Filozofia owładła nie tylko wszystkie umiejętności, ale całą naturę, wszystko życie, dzieje i oświatę narodów. Wnika, gdzie tylko myśl badawcza wnikać może. Nią szuka Boga, najszczytniejszego przedmiotu swego; a że Bóg jest wszędzie, znajduje Go wszędzie, i rozciąga władzę myśli po dziedzinach myśli. Bada oraz religię i sztuki piękne, i tworzy w tych okolicach osobne państwa umiejętności, estetyki, filozofii i filozofii religii.

Religia nakoniec także panuje wszędzie, bo wszystko odnosi do Boga: wszystko, co jest, przez Niego jest. Świat jest ręk Jego i wszechmocności Jego dziełem. Cokolwiek się dzieje w świecie fizycznym, moralnym i społecznym, dzieje się bezpośrednim wpływem Boga; wszędzie tam religia widzi palec Jego opatrności, widzi cuda mądrości Jego. Wszystko szczęście i nieszczęście dzieje się z dopuszczenia boskiego, i jest albo karą, albo nagrodą w życiu doczesnym za sprawy ludzkie. Bez woli Boga i włos z głowy twojej nie spadnie. Talenta, geniusze i zdatości są darem Boga, a złąd wszystko, co się przez nie rozwija, w praktyce i w teorii życia, od Niego pochodzi. Religia przesiąka stosunki życia społecznego. Ona dziecię nowonarodzone odbiera na swoje łono, przez cały ciąg żywota we wszystkich sprawach mu towarzyszy i nareszcie ciało odprowadza do grobu. Nie ma nic, co by się w takiej niezliczonej ilości włókien korzeniem uczepiło serca, umysłu i wyobraźni człowieka, — jak religia. Nią przerosły wszystkie wyobrażenia, myśli, słowa i czyny, nią przerasta czas; i dla tego wieków trzeba, aby na rozwalinach jednej formy religii czyli wiary druga wyrosła i powstała. Religia jest uświęceniem wszystkich dzieł ducha ludzkiego, przez zstąpienie na nie ducha boskiego. W tym pojęciu leży myśl głęboka jedności ducha nieskończonego z ducha nieskończonego z duchem pojawiającym się w człowieczeństwie. Pierwszy przyznawa dzieła ludzkie za swoje, i wyrzeka niejako: *oto jest syn mój najmilszy, w którym mi się upodobano*. Religia uświęca myśl przez podniesienie jej do Boga; uświęca słowo przez modlitwę i przysięgę, uświęca czyn przez obrządek; uświęca władzę wszystką przez namaszczenie; uświęca samą filozofią i sztukę, rodzone siostry swoje.

Takie szerokie jest zatém panowanie religii, filozofii i sztuki. I nie naturalniejszego, bo każda jest zupełnym rozwojem ducha, zupełną żywą ideą; każda niby atmosfera duchowa otacza świat cały, wnika weń i wynika, i nią oddycha żywot człowieka i narodów.

2) Sztuka w stosunku do religii.

Krom tego ogólnego stosunku sztuki do filozofii i religii razem, wpływającego z tożsamości ducha we wszystkich trzech, ma sztuka osobny jeszcze stosunek do każdej z dwóch w szczególności. Sztuka o tyle więcej zbliżona do religii, że jedna i druga nie będąc czystą wiedzą, zmysłowego potrzebuje przedstawienia. Religie przedchrześcijańskie wszystkie były ubrane w zmysłowe formy, nie tylko najściślej połączone z duchową treścią, ale przemagające ją nawet. Nie była to uzmysłowiona duchowość, ale uduchowiona zmysłowość. Chrześcijańskie wyznania stanęły o tyle wyżej, że rozdzieliły formę od istoty, materią od ducha, i uważają zmysłowe formy i postacie za symbole religii. Wszakże wyzwolić się religia od tych form nie może, stają się one koniecznością jej pojawu, i przez to nabierają świętości, nabrzmiewają pełnością znaczenia, i będąc uzewnętrznieniem się, obecnością samego nieskończonego ducha, są niesłychanej potęgi i mocy. Takie jest znaczenie wszelkich obrządków, przez które oddaje się cześć bóstwu, albo uświęcają się sprawy ludzkie, bo w te formy przelewa się myśl i uczucie religijne. Nietylko zaś obrzędy, ale same dogmata ubrane są w zmysłową szatę, która właśnie dlatego, że jest szatą; świętości, formą, wskróś znaczeniem swoim przerosła, staje się świętą sama i cudowną. W imię *Ojca* i *Syna* i *Ducha Ś.* są potężne słowa, któremi otwarte zostały furty zbawienia, wiele tysięcy lat przed Chrystusem zawarte; na głos tych słów, wiary pełnych, upada i korzy się potęga czarta, a umarli z grobów powstają; a jednak te słowa święte, wyrażające trójcę nieskończonego i wiekuistego Boga, wzięte ze zmysłowych ludzkich stosunków: ze zmysłowego wyobrażenia rodzica, dziecka płci męskiej i tchu.

Kiedy więc religia z istoty swojej potrzebuje form zmysłowych, w którychby się uwydatniła symbolem czy rzeczywistością, musiała uciec się do sztuk pięknych, aby treść swoją przez nie wyrazić. Sztuki piękne, płynąc z ducha, mogły być jego nieukończoności, tak jak się w religii objawiła, najgodniejszym i najwerniejszym zmysłowym obrazem. Estetyka wykaże, że one nigdy nie wyprzedzały religijnych pojęć, ale w najściślejszym z nimi zostawały związku, i nosiły na sobie ich charakter. Tak plastyczna i zmysłowa mitologia Greków wywołała najświetniejsze czasy sztuki plastycznej, z piętnem zmysłowości. Tak kościół powszechny, wtenczas kiedy stał w kwiecie wiary, w XIII. XIV. i XV. wieku, stanął oraz w całym blasku sztuk pięknych. Architektura, snycerstwo i malarstwo, tudzież muzyka, wymowa i poezya, stoczyły się wszystkie do świątyń, w których cześć oddawano wielkiemu chrześcijańskiemu Bogu.

Mylnyby wszakże ztąd był wniosek, aby sztuki piękne były w posługach kościoła. I owszem były one niezawisłym wynikiem żywej wiary, cześci rzetelnej i głębokiej, którą owe wieki i ludzie i owi sztukmistrze byli przejęci. Ta wiara, to natchnienie religijne prowadziło ich do kościoła i łączyło z kościołem. Tém natchnieniem silni stawiali owe katedry gotyckie, owe bazyliki wzniosłe, nad które stolecia budowały, a na które dzisiejsze czasy, obrane z wiary, zdobyć się nie mogą. Z onéjto wiary żywej płynęły i przelewały się w pędzel takie natchnione postaci, jakie widzimy w obrazach Tycjana i Rafaela.

Że sztuka mimo tak ściśłego z kościołem połączenia osobne zawsze dla siebie i niezawisłe zachowała stanowisko, dowodzi i to jeszcze, że kościół nigdy nie wpływał na uzewnętrznienie dogmatów swoich przez sztukę, ani na szerzenie przez nią wiary Chrystusowej, jak to maluczka i krótkowidząca robi wiara, gdy kazawszy odmalować Matkę Boską Ostrobramską w Paryżu, głosił się tam objawienie. Postaciowanie zatém Chrystusa, Panny Najświętszej i Świętych Pańskich, tudzież wszystkie obrazy treści religijnej, byle się zgadzały z historyczną prawdą kościoła, dowolnie zostawione były wyobraźni malarzy i snycerzy. Daleko

odległej i całkiem niezawisłe stała architektura, muzyka i poezya. Jakoż nie mogło być inaczej. Religii chrześcijańskiej zasadą jest rozdwojenie materyi i ducha. Materya tu niczém, duch wszystkim. Martw ciało i gardź roskoszami świata, ziemię uważaj za padoł płaczu, wszystko, co jest na niej za znikomość, ducha tylko wznos i posyłaj myśl do Boga, bo tam w wieczności prawdziwa ojczyzna i wiekuiste mieszkanie twoje; życie ziemskie tylko krótką do niego pielgrzymką. Na téj zasadzie każda forma, a zatém i forma sztuk pięknych jest rzeczą podrzędną, duchowość tę formę napelniająca jest sama istotną. W modlitwie nie chodzi o styl, o wiersz piękny, ale o ducha kornego i gorącego. W nabożeństwie kościelném nie uważa się na to, jakie są obrazy, jaka architektura ołtarzy i budynku, jaka muzyka, jakie śpiewy, bo przed Najświętszą Ofiarą męki i krwi Chrystusowej w nicosć się obraca to wszystko, a w silném wezbraniu ducha pobożnego milczą zmysły i obumierają. Bóg sam, Bóg wielki, Pan niebios i ziemi, duchem swoim napelnia świątynię, a przed tym majestatem, co jak obłok zstępował na kościół Salomona, nie widać bogactw sprowadzonych z Ofir, ani kunsztownych robót Hirama z Tyru *).

Niezależność sztuki jest tu widoczną, i dla téjto niezależności dzieła sztuki każdoczesne, będące religii wypływem, zachowują nazawsze niepodległy charakter, i podobać się muszą każdemu, jakiegokolwiek będzie wyznania i w jakichkolwiek wzrósł wyobrażeniach. Tak to, co jest piękne, jak to, co jest dobre, i co jest prawdą, nie ulega zmiennościom czasu, ale będąc tchnieniem boskiego ducha, odbije się boskością swoją na duchu człowieczym, byle je pojąć był zdolny, pod wszystkimi stosunkami.

Na tym dualizmie chrześcijańskich wyznań polega oraz różnica między religią a sztuką chrześcijańską. W sztukach pięknych myśl każda, wyrabiając się do bytu w materyale zewnętrznym, prze-

*) III. Księgi Królewskie.

twarza go na odpowiednią dla siebie formę, i ta harmonia formy i treści jest pięknem, tak błogie rozlaczającym na człowieku uczucie, jakby go przenosiło w kraj ideałów, w krainę zaświata, gdzie Boga i siebie w tej harmonii ogląda. Nie może zatem być w sztuce żadnego dualizmu, żadnego rozdwojenia. W sztuce nie ma rozdziału czasu na przyszłość i przeszłość, bo i to dualizm, ale jest wieczna terażniejszość. Co więc w religii jest przyszłością dopiero, np. sąd ostateczny, to sztuka urzeczywiszcza w terażniejszości; co w najodleglejszą zapadło przeszłość, to stawia żywymi farbami przed oczy. Stworzenie świata, raj utracony, pierwsi rodzice, potop, dzieło odkupienia i t. p. stały się przedmiotem najwznioślejszych myśli w obrazach, kompozycjach i poezjach.

Ztąd dalej, co jest w sztuce niewidzialnym, temu sztuka ciało nadaje, co jest tajemnicą, to w jawnym, dotykalmym stawia obrazie; co jest z tamtego świata, to na ten świat przenosi i uobecnia. Dante w swojej *Divina Comedia* przeprowadza nas w okolice nieba, czyści i piekieł, i tak żywe maluje obrazy, że zdają się z tła rzeczywistości być zdjęte. Szekspir duchy i wszystkie mocy czartowskie wprowadza na scenę; pod jego natchnieniem świat duchów łączy się ze światem ziemskim. Najcelniejsi z późniejszych poetów poszli w tamtych ślady. Część tragedyi Fausta gra w niebie; dziady i dramatyczne utwory Juliusza Słowackiego łączą także oba światy. Czego pod tym względem muzyka dokazać może, przyzna każdy jój znawca, gdy się przysłuchiwał exekucyom wielkich kompozyci Spohra, Mozarta, Beethowena. Urok muzyki wielkopiątkowej w kaplicy Syxtyńskiej w Rzymie ma być tak niewypowiedzianie anielski, że człowieka z ziemi do nieba unosi, i by też skamieniałe serca, przełamuje, miękczy, rozczula.

Kto w malarstwie chce ujrzeć i od razu pojąć połączenie ziemskiego i zaziemskiego świata, niech się przypatrzy obrazom włoskiej szkoły, wystawującym Chrystusa, albo Boga Rodzicę. Zwykle tam u spodu zobaczy klęczące i upokorzone postacie ludzi, najczęściej papieży, książąt i panów, którym te obrazy

przez mistrzów ofiarowano były; porównywając je z owym majestatem wiecznego ubłogosławienia, którym oblicza głównych figur są obwiane, od razu pojdziesz cały odstęp, jaki jest między portretem a ideałem, między ciałem z tego a z tamtego świata. Tam ciała nagie byłyby sprosne, pożądliwe, i byłyby poniżeniem sztuki. Idealne ciała są ciała rajskie, w pierwszej niewinności, w których nie ma wstydu, ni zgorzenia. Nagość ludzka jest wstydliva, ale jest nią tylko nagość grzeszna: nie ma jęj całkiem nagość zmartwychwstałego, albowi niebiańskiego ciała. Podobnie niewinność jest szatą wstydlivości. Pierwsi nasi rodzice dopiero wtenczas, kiedy upadli w grzechu, ujrzeli się nagiemi i wstydzili się poczęli siebie. Taką to nagość ciał podziwiamy w arcydziełach Tycyana. Postrzeżesz od razu, że to ciała aniołów, w których nie ma grzechu; niewinność i urok je osłania, a ta lubość wdzięków, jakże różną i odległą od lubieżności! Krew, co tam płynie, i taką czerstwość kwitnącą, młodzieńczą nadaje, nie kipi namiętnością, ale płynie wiecznym pokojem duszy. Jest to ciało niebian, ciało inne, niżeli jest cielesność morza; ciało idealne, jaśniejące blaskiem ducha, nie ziemskości.

Trudniejsze jeszcze zadanie stawiała Magdalena Canowy. Chodziło tu mistrzowi — w grzesznicy wystawić pokutnicę, a za-tem ciału zostawić wdzięki cielesne, w których się niedawno kapłała rokosz zmysłowa, i na tém ciełe wydać ducha, uniesionego gorejącą miłością Boga; zgoła połączyć przeszłość grzeszną z pokutą za nią, z Bogiem połączyć grzesznika. To wielkie zadanie umiał rozwiązać Canowa. Posąg jego Maryi Magdaleny należały do najszczytniejszych dzieł sztuki. Nie znała tego połączenia dwóch światów starożytna plastyka, bo nie znała ich rozdwojenia. Wenus Medycejska jest samą cielesnością, arcydzieło pełne zmysłowego uroku. Dopiero w czasach po-Platońskich idealizm filozofii przesiąkał do sztuki, i tego już rodzaju jest piękna, znana powszechnie grupa Amor i Psyche. Ciała się objęły do pocałunku, ale tak lekkim, powiewnym objęciem, że zdają się nie dotykać siebie wcale, tylko usta na ustach zawiśły, i ssą nektar miłości bezpożądliwej.

I poezya przelewając świat ducha we wszystkie ziemskie stosunki, zidealizowała cielesność zmysłową, owionęła ją nieśmiertelnymi wdziękami, i podniosła je w raj roskoszy samego ducha. Goreją w niej płomieniem uczucia, ale ten płomień jest ogniem Prometeuszowym z nieba wykradzionym, co nie pali i niszczy, jak ogień ziemski; samych namiętności żar, jest tam, jak żar słońca odbitego obrazem najwierniejszym w zwierciadle wody. Wygórował w tej sztuce uduchowiania cielesności, przed innymi, Giovanni Boccaccio, autor poematu *Decamerone* żyjący w XIV. wieku. Nie umiał go naśladować Wiland w Oberonie, opienionym namiętną pożądliwością, jak owa scena nocna na okręcie; ale godnie naśladowali — Petrarca i Mićkiewicz w sonetach swoich. Dzisiejsza literatura, mianowicie francuzka, pogrążona w kale zmysłowości, nie dościga tego stanowiska. Panuje w niej jakieś przesylenie, potrzebujące tej zmysłowej zaprawy, niby assa-fetydy na język stępiony w nerwach smaku różnego rodzaju korzennością. Nie ma przecież większego upodlenia sztuki, jak gdy się zniża do zmysłowości. Duch w sobie jest czysty i niepokalany, i objawienie się tego ducha w sztuce, powinno być czyste, niepokalane. Dziewiczość jest charakterem sztuki, kto występuje z tego zakresu, podnosi bunt ciała przeciwko duchowi, i odrzucon będzie od jego majestatu i strącon w ciemności zapomnienia.

3) Sztuka w stosunku do filozofii.

Stanowisko sztuk pięknych do umiejętności albo filozofii przeprowadza nas bezpośrednio do Estetyki. Sztuki piękne przedstawiają świat zupełnie inny, osobny, nizeli jest świat rzeczywisty, a w tym świecie zamiast tworców Stwórcy Boga, widzimy twory stwórcy człowieka, i w nich objawienie się do zmysłów nieskończonego ducha, w całym rozwoju narodów i wieków. Świat zmienny, świat życia i ruchu, w świecie sztuk pięknych wrył się na wieczność w bożostan ludzkości. Przyszłość i przeszłość zlała się w terażniejszość, i zamarła trwaniem, ciąglybytem. Ruch

i namiętności tu zacięły, i panuje głęboka cisza, jak przed stworzeniem świata. Lawa ciekącego czasu stęgła w przestrzeń rozległą, jak żywot ludzkości. Widzimy tu wznoszące się gmachy rozliczne, począwszy od murów olbrzymiej siły Cyklopów i obelisków egipskich aż do wzniosłych tumów gotyckich; widzimy pełne postacie ludzkie od dziwotwornych sfinxów starożytnego Thebe, aż do miękkich posągów Raucha i Thorwaldsena; i znowu widzimy inne postacie i kształty na płaszczyźnie uwydatnione grą farb przez cienie i światło, to w jaskrawych kolorach chińskich, to w obrazach i alfreskach Watykanu. W tym świecie piękna przebrzmiała Eolska arfa i Orfeuszowa lutnia i wszystkie uczucia i myśli późniejszych wieków melodyą z duszy puszczono. Chwilą tylko żyło i przebrzmiało, tak, co smutna myśl tułacza w smętnej zanuciła nucie, jak co z głębin ducha w *requiem* Mozarta albo w Ifigenii Gluka pełnemi tonami się wylało. W tym świecie sztuki istnieje Homera plastyczne epos obok lirycznego obrazu Byrona Child Harold; rozwlekłe i kwieciste Ramajana i Mahabharata Indów, obok głębokiej Messyady Klopstoka; Demostenesa Filippiki natchnione miłością ojczyzny, obok żarliwych kazań Bossueta i rewolucyjnych mów konwencji francuzkiej. Wszystko obok siebie zestawione, cokolwiek przeszłość wyśpiewała uczuciem, wypowiedziała natchnieniem. Bo choć życie ich skonało, jak skonał w głosie ton i wyraz, to jednak potrafił je człowiek utrwalić przez znak, sam przez się obojętny i bez znaczenia, ale gdy go wiedzą swą dotkniesz,— natchnienie zamarte będące duchem nieśmiertelnym, zmartwychwstanie z tego znaku, odzieje się żywotem przeszłości i podniesie się przed tobą w pełni życia,

Sztuki piękne są to więc mumie ducha czasu, ale z wyrazem życia, nie śmierci. Nie trupiość z nich przegląda, ale życie zastygłe, niby życie w zajmaniu. Sztuki piękne są cmentarzem samych pomników ducha, nie podpadającego zgniliznie,— pomników, dających świadectwo duchowi nieskończonemu wśród zgiełku interesów i powszedności życia z dnia na dzień,— są światem umarłych wśród żywych, obrazem wieczności dla każdej

chwili ubiegającego czasu; wryte na trwałość myśli, pojęcia, wyobrażenia, uczucia ludzi i wieków. W tych tedy obliczach zastygłych dopatruje filozofia, jak się duch w ludzkości rozwijał, i rozwój ten przymiotem *piękna* urzeczywiszczał. Estetyka jest zatem fizyognomią ducha; jest rysunkiem wzniosłym i śmiałym konturem filozofii. Pięknoznawstwo i historia sztuk pięknych widocznie oddzielnemi są gałęziami wiedzy, lubo pomocniczemi do filozofii sztuk pięknych. Pięknoznawstwa nabiera się, albo przez samo wykonywanie sztuki, przez tak nazwane *artystostwo* lub też *lubownictwo* (*diletantyzm*); albo przez długo i ciągle nabywaną znajomość dzieł pojedynczych sztuki z rozmaitej szkoły i rozmaitych wieków. Są osoby, które tu do takiej doskonałości doprowadzają, że pokaż mu np. kameę, natychmiast odgadnie ci, do jakiego narodu ze starożytnych i do jakiego wieku należy. Pięknoznawstwo ocenia więc wartość sztuki pod względem artystycznym, i w tej mierze najwyborniejszą i pouczającą daje krytykę każdego utworu sztuki; zwraca uwagę na uchybienia i doskonałości tak w kompozycyi, jak w wykonaniu, a im więcej się zastanawia nad harmonią formy i treści, tém bardziej zbliża się do czysto estetycznego ocenienia dzieła. Wszelako pięknoznawca może mieć nader czułe ucho dla muzyki, nader bystre oko dla rozmiarów architektonicznych; może dokładnie znać wszelakie szkoły malarzkie, napisać dla poezyi nową sztukę rymotwórczą, — a jednak nie będzie w tém nic z Estetyki, jeżeli autor samęj tylko formy doziera, samego tylko zewnętrznego wykończenia dopatruje, z pominięciem wewnętrznego znaczenia sztuki, która z duchowością sztukmistrza, narodu i wieku jest w związku.

Historia sztuk pięknych jest w takim stosunku do Estetyki, w jakim np. historia naturalna do fizjologii. Wedle zewnętrznych znaków porządkuje dzieła sztuki, klasyfikując je wedle wieków, lub narodów, następnie wedle pewnych wydatnych charakterów (stylów), które szkołami nazywa. Opisy pojedynczych arcydzieł sztuki, biografie sztukmistrzów, koleje, jakie sztuka przechodziła, należą do historii sztuk pięknych. Jest to obfite źródło badań, rozumowań estetycznych, z których wszelako do Estetyki samęj

nie dochodzimy, dla braku filozoficznego pierwiastku, który być powinien położony za zasadę. Czytając np. obszerne pismo Goethego nad artystą *Benvenuto Cellini* można się wiele i bardzo pięknych rzeczy nauczyć; spostrzeżenia są wyborne, obrazy zdejmowane z czasu, z narodu i sztuki, sam genialny Cellini stawa w kolosalnej postaci przed tobą, równie genialnym piórem Goethego silnie nakreślony; — a jednak Estetyki z tego wszystkiego nie poznasz. Albowiem w tej burzliwej duszy sztukmistrza i jego olbrzymich odlewach nie wykrył nam autor podniety ducha, nie wykazał, co było boskiego w jego życiu i jego dziełach, — jaki rys ducha wiekuistego odbił się w nich fizyognomią swoją. Widzimy Celliniego, i patrzymy się na jego dzieła, o co nam najmniej chodzi, a nie widzimy oblicza sztuki z wieku Franciszka I.

To oblicze, tę myśl wiekuistą, która z niego przyświeca, chwyta, jako przedmiot swój, filozofia sztuk pięknych.

4) Rozkład sztuk pięknych.

Sztuki piękne, a raczej ich filozofia, różnie piszący o nich rozkładają. Jedni biorą podział od materyału, w jakim się sztuka przedstawia, i dzielą sztuki na *plastyczne* i *idealne*. Do pierwszych policzają architekturę, snycerstwo i malarstwo, bo wszystkie trzy wylewają myśl swoją w materyał wydatny, namacalny. Do idealnych biorą muzykę, poezję i wymowę; materyałem ich głos i ton, będący wibracją powietrza. Tu już myśl panem materyału, owłada go w zupełności, i całkiem odeń niezawisła, mając go w całkowitej swojej woli. Zamiast od materyału, inni taki sam zrobili podział sztuk pięknych, wedle tego, czy się w przestrzeni, czy w czasie objawiają. — Jest to wprawdzie podział naturalny, ale najmniej filozoficzny, bo nie na myśli oparty.

Lamennais wywiódł podział swoich sztuk pięknych z jedności bóstwa. Hegel uważając *piękno*, jako ideę urzeczywiszczającą się w czasie, podzielił rozwój sztuk pięknych odpowiednio rozwojowi ducha. Naprzód kładzie sztuki *symboliczne*, gdzie duch nie

ożenił jeszcze myśli swojej z materyałem, ale jakoby zawisł na nim, — gdzie dzieło sztuki jest tylko symbolem myśli; taki charakter miały sztuki u Egipcyan i u wschodnich narodów. — W drugim stopniu rozwoju ducha okazują się sztuki *klassyczne*, będące zupełnem zstoczeniem się myśli z materyałem, najpiękniejszą harmonią formy i treści, ideałem piękna urzeczywiszczonym. Takimi były sztuki piękne u Greków. Nareszcie trzecim i najwyższym szczeblem, do którego się sztuki piękne podniosły, są *sztuki romantyczne*. — W sztukach klassycznych, w ożenku owęj harmonii, myśl utonęła w materyale, sztuka romantyczna ją wywołuje, i myśl owłada materyałem, jest panem materyału, duchowość w dziełach sztuki przemaga. Chrześcijaństwo, a następnie wieki rycerskie przygotowały ten charakter sztuki.

Według Hegla zatem każda pojedyncza sztuka przeszła i rozwinęła się w tych 3 stanowiskach *symboliczności*, *klassyczności* i *romantyczności*. Ale i sztuki same między sobą mają i wyróżniają ten charakter. Architektura jest zawsze symboliczna, bo jest mieszkaniem ducha, snycerstwo jest klassyczne, bo jest harmonią materyi i ducha, malarstwo, muzyka i poezya są romantyczne, bo w nich przeważa duchowość.

Atoli, gdy sztuki piękne tak obfite przedstawiają wizerunki myśli, niby odbijanie się przedmiotów w kryształach wody, łatwo nam będzie, nie idąc za żadnym z owych podziałów, nowy i zrozumialszy postawić.

Podział ten będzie dwojaki: 1) sztuk między sobą, 2) rozwoju ich w czasie.

- a) Architektura jest obłoną, skorupą, sklepieniem, w którym się myśl zapupia, z którego dopiéro wyjść ma postać człowieka.
- b) Snycerstwo jest już wyrobioną postacią człowieka, ale zimną, bez życia.
- c) Malarstwo ogrzewa tę postać farbą i nadaje jej życie; — posągów oczy są bez źrenicy, jakby okna zamurwane,

przez które dusza jeszcze nie przegląda, za to w obrazie już duch patrzy z oblicza i z oczu.

d) W Muzyce sztuka do uczuć się podnosi i wylewa je tonem i głosem; — postać człowieka rozdzwięk z siebie wydaje, — niejako pierwszy niebiański odzew piękna, wstępującego w samo życie.

e) W Poezyi sztuka już przemawia, ale słowa nie tego świata; pruszy myślami, niby sennemi marzeniami, rzuca przed nas wyrazy swoje niby kwiaty woniące; — postać człowieka staje się wieszczącą; mówi językiem niebian, rozpowiada o innym, boskim, idealnym świecie.

f) W Wymowie sztuka sam rozum owłada, do ludzi samych przemawia, przekonywa; — postać człowieka zstępując ze sfer idealności w samą prozę życia, rozgrzmiewa tu potęgą słowa, jakby ostatniem echem ideałów.

Człowiek, jako duchowa istota, jest nietylko twórcą, ale i najwyższym celem sztuki; wszędzie nietylko przez niego ale i w okół niego się rozwijają, stawając takim postępowaniem obok siebie, jakiśmy co dopiero wskazali. Sztuka wyrabia się i postępuje od martwego materiału, aż do życia rozumowego, — od symbolu jednostki duchowej, aż do gminy jednostek duchowych. Jestto postęp ducha, wyzwalającego się do coraz wyższej duchowości. Można by powiedzieć, że architektura jest krystalizowaniem się ducha; snycerstwo wyrobieniem się jego w organizm ciała; malarstwo krwią tego ciała, muzyka sercem, poezya wyobraźnią, wymowa rozumem. Wszystko razem stanowi jednego ducha, w człowieku upostaciowanego.

Tak się mają sztuki piękne do siebie, *obok siebie* postawione. Inszy jest ich podział w rozwoju czasu i ducha. Tu widzimy sztukę na trzech stanowiskach: *instynktu, podziwu i wiedzy*. Sztuka bowiem sama nie stwarza się, ale, jako dzieło człowieka, potrzebuje wewnętrznego do działania popędu. Wyraz łaciński *ars*, jak to pochodny przymiotnik *iners* jasnie pokazuje, znaczy czyn, dzieło; do tego samego znaczenia odnosi się nazwa *poezyi* i *dramatu*. Sztuka zatem będąc *idealizowa-*

niem, jest przede wszystkim *działaniem* i musi znaleźć w sztuki-
mistrzu tego działania podniety. Są one różne w winnych lu-
dziach i w innych ludach; ale gdy i narody i artyści nosić
na sobie muszą piętno wieku, czyli postępowego rozwijania się
ducha, dadzą się pod ogólne tego rozwoju cechy podciągnąć.
Zanim sztukmistrz doszedł do wiedzy ideału, wyjść musiał wprzód-
dy z natury, — z instynktowego, czyli wrodzonego popędu ku te-
mu, w czym sobie podobał. Nie było i nie mogło tam być pię-
kna, ni ideału, bo była sama natura; ale już był instynkt, prze-
czucie ku czemuś, co w nim upodobanie wzniecało. Zanim umysł
ludzki poznał samo piękno, zdumiewał się wprzódty nad potęg-
ami natury, nad jej kolosalnymi rozmiarami. Nie było uwiel-
bienia, ale podziwienie; a działanie człowieka podniecone tak-
im podziwem, na olbrzymie, gigantyczne zdobywało się dzie-
ła. Dopiero z poznaniem samego piękna, z utworzeniem sobie
idealnego typu doskonałości formy i treści, tak w przedmiotach
naturalnych, jak społecznych i dziejowych, sztuka stawszy się
wiedzą, przeszła na właściwe sobie stanowisko, i zyskała w ko-
lei czasu wyższe, niż dotąd, podniety. Samo nawet zmysłowe
upodobanie było idealne; typ doskonałości cielesnej był wzor-
em każdego dzieła sztuki; żądza lubująca i roskoszująca w do-
skonalej kształtach cielesnych podniecała artystę i potrafiła
go unieść do tego stopnia zachwytu, że się, jak drugi Pygma-
lion, w swém własném dziele rozkochał. Naprzeciw téj zmysło-
wój podniety stanęło z czasem upodobanie w samych piękno-
ściach ducha. Zmysły obumarły dla ciała, a sama doskonałość
duchowa porывała sztukmistrza. Była to *część* tak religijna jak
świecka, część dla Boga i świętych pańskich, ale i część dla
cnoty, i wielkich mężów ze względu na ich przymioty ducha.
We czci wyzwoloną zupełnie została duchowość od oielesności.
Zanim jednak sztuka dobrała się do tego stanowiska, które prze-
dewszystkiem z zasady chrystyanizmu wypłynęło, przejść musia-
ła przez taki rodzaj upodobania, w którém i zmysłowa i du-
chowa strona były w połączeniu. *Miłość* jest tém połączeniem
i oraz potęgą sztuki pod obydwoma względami. Od zmysłowo-
ści przez miłość przychodzi się do czci.

Rozkład sztuk pięknych wedle rozwijania się ich w czasie będzie zatem następujący:

I. *Sztuka na stanowisku instynktu.* — Upodobanie wypływa z popędu przyrodzonego, bez zdania sobie sprawy, dlaczego się właśnie coś upodobało. Nie tylko nie ma wiedzy treści w upodobanym przedmiocie, ale i formy zewnętrzne bywają wypaczone, bo nie ma poznania piękna. To się podoba, co działa na zmysły, jak światło rażące, kolory jaskrawe, tony huczliwe, piękno w surowej naturalności, działające na żądze zemsty, lubieżności i t. p. Jestto najniższe, poczynające się dopiero, embryonowe stanowisko sztuki — pierwsze przebudzenie się upodobania. Spoznajemy je u dzikich narodów, u dzieci, u ludu prostego. Bożyszcza tych ludów obrzydłe, kłocowate, jak u pogańskich Sławian; muzyka hałaśna, wrzaskliwa, jak u Germanów, co przykładaniem ust do tarczy głosowi przeraźliwy ton nadawali; taniec z szałem pomieszany, jak u Indyjskich Bajaderek. Ozdobami architektonicznymi są rogi i kły zwierząt, a nawet czaszki pobitych wrogów, któremi domy naczelników dzicy zdobią. Człowiek nie poznał się jeszcze mieszkaniem ducha i nie wie różnicy swojej od natury, podobien dziecku, co równie do zwierzęcia, do cacka, jak do człowieka uśmiecha się i przemawia.

II. *Sztuka na stanowisku podziwu.* — Upodobanie bywa już skutkiem zastanowienia, pod wpływem wrażeń zewnętrznych. Człowiek uczuwa się w różni od natury i stawia się zewnątrz niej. Umysł jego uderzon niezmiernością morza; wysokością skał łądu, straszliwemi przepaściami, wyniosłemi cedrami i palmami; światłami zawieszonemi na firmamencie; walką żywiołów, i t. p. — zastanawia się i podziwia to wszystko. Jego twórcza siła, zażegniona podziwem do działania, chce się zdobyć na podobne dzieła, na dzieła, coby zdumiewały. Dla tego sypie góry, jak sławiańskie mogiły; budowlami niebios sięga i w podziemiach olbrzymiemi dziełmi nurtuje. Zdobywa się na naśladowanie natury, i to tylko mieni doskonałą sztuką, co jój jest wierną kopią. W niepodobieństwie wiernego naśladowa-

nia natury, symbolizuje ją, daje znaki na przedmioty i do wszystkich dzieł swoich myśl pewną, utajoną przyczepia. Sztuka na tém stanowisku już jest *dziełem*, chociaż to dzieło jeszcze jest *pracą*; już jest wyrobieniem surowego materiału, chociaż myśl jeszcze go nie przenika, z nim jeszcze nieożeniona, ale przyczepiona doń, wiesz się na nim. Sztuka dalej, jak się rzekło, zastanawia się nad naturą i naśladuje naturę, chociaż to jeszcze natura nieorganiczna, co przestrzennymi rozmiarami swojemi zdumiewała człowieka. Wszakże już tam myśl badawcza artysty dociekała linii, powierzchni i kątów, już odkrywała regularne i nierregularne płaszczyzny i bryły, już odgadywała symetryę i równy rozkład części. Wyróżniała, co jęj się w tych formach podobało, i stawszy się samotwórcą przenosiła je do dzieł swoich. Podobne wrażenia z natury przenosiła także do poezyi. Dlatego też w poezyi owoczesnej ten sam nawija się charakter; z jednej strony rozciągłość form i olbrzymieść postaci aż do potworności; z drugiej opisy drobiazgowe, rozwlekle, chcące wszystko wypowiedzieć słowy, co przedmiot natury w nieskończoności przedstawia. Taką była sztuka budownicza u Egipcyan i u wschodnich narodów. Poezje indyjskie i poemat fiński *Kalewala*; malarstwo u Chińczyków; owe sztuki starożytności, policzone do cudów świata, stoją na tém stanowisku. Człowiek jeszcze upodlony, tylko kasta kapłanów i książąt wyzwoliła się do godności. Niewolą milionów ludzi stawione olbrzymie pomniki plastycznej sztuki.

III. *Sztuka na stanowisku wiedzy*. — Upodobanie tworzy się z pojęcia pod wpływem wyobrażeń ideałów. Myśl wraca do jedności z naturą, ale środkiem wiedzy. Człowiek wie się znowu naturą, ale *piękną naturą*. Pojął ideał piękna naturalnego i przedstawił go, jako typ doskonałości w zewnętrznym materiale. Następnie wiedzą oddzielił ducha od materji i podobał sobie w przymiotach ciała, o ile w niém oraz były przymioty ducha. Idealizował ducha i ciało razem. Nareszcie wiedzą wzniósł się po nad cielesność i wyłącznie upodobawszy duchowość, tworzył ideały wielkości samego ducha. Wszędzie piękno urzeczy-

wiszczone, skutkiem wiedzy do pojęcia ideału podniesionój. Tu téż dopiéro właściwe otwiera się pole sztukom pięknym. To stanowisko sztuki rozpada się, wedle wskazanych poznak, na trzy stopnie, które się w kolei wieków rzeczywiście rozwinęły.

1. Idealność twórcza będąca wpływem *zmysłowego* pojęcia.

2. Idealność twórcza będąca wpływem *miłości*.

3. Idealność twórcza, będąca wpływem *cześci*.

Pierwsze stanowisko idealności twórczej nasuwa nam się w sztukach pięknych młodzieńczej Grecyi. Człowiek uznany za najgodniejsze mieszkanie ducha, i bogi Olimpu w pięknych ludzkich występują postaciach. Lecz nie ma wydzielenia ducha od ciała; umysłową doskonałością ducha jest zmysłowa doskonałość ciała. Sztuka grecka przedstawia ze wszech miar ucieleśnioną duchowość, — jedność zupełną z naturą, tylko, że natura przez ducha w niej mieszkającego stała się piękną. Ztąd wdzięk i urok zmysłowy w dziełach sztuki greckiej, ztąd plastyczna ich wydatność, przedstawiająca zawsze tylko dzieło, a nigdy jego twórcę; ztąd ta naturalność i wykończoność przedstawienia, ten pokój głęboki rozlany po całości; nigdy tam namiętność, ani uczucie artysty nie przebija. Te téż sztuki najwięcej się udoskonaliły w Grecyi, które z natury swojej są plastycznemi. W snycerstwie i w epopei żaden wiek następny nie dorównał Helladzie. Były to złote wieki plastyki. Architektura i inne części poezyi, mianowicie dramat, tudzież wymowa przedstawiają ten sam wykończony plastyczny charakter. Nie pozostało nic z dzieł muzyki i malarstwa. Z tego jednak, co o nich wiemy, zdaje się, że na niskim stały stopniu, właśnie dlatego, że w nich na wierzch występuje wyraz ducha, który w plastyce rozpiływa we formy i kształty ciała.

Drugie stanowisko idealności twórczej. — Z upodobania czysto zmysłowego wyłoniła się sztuka, gdy z upadkiem starożytnego świata Chrystyanizm wprowadził rozdwojenie między materją i duchem. W pięknej formie utajona myśl piękna

poczęła z niej do wiedzy przeglądać i obok formy podobać się. już Sokrates, który od pojęć starożytnego świata odbiegał i nowych nauczał, śmiercią je okupując, powiedział, że w pięknem ciele bywa piękna dusza. Już Aspazją inaczéj kocha Perikles, nizeli Bryzeidę Achilles, i Hetery greckie rozbudzają nową erę dla uczuć i podniet ludzkich: miłość w pięknych przymiotach ciała kocha piękne przymioty ducha. Ród dzikich Germanów, co na ruinach starożytnego i pogańskiego świata miał zbudować świat germańsko-chrześcianański, przynosi z sobą od północy to samo uczucie: szacunek dla kobiety. Tacyt powiada: że kobiety były u nich w świętém poszanowaniu. Tym téż charakterem miłości, co się w kobiecie nie samém ciałem zachwyca, ale oraz w jéj duchu coś boskiego i niebiańskiego ceni i uwielbia — tym charakterem naznaczone są poezye Trubadurów i Truwerów we Francyi i Minnesengerów w Niemczech, któremi się najprzód znowu po długich wiekach ciemnoty i barbarzyństwa sztuki piękne odezwały. Rozdwojenie, które się ztąd stało we wiedzy między pięknem ciała, a pięknem ducha, a które wywołała miłość średnioczesna, utrzymuje się przez całe wieki średnie i tworzy to, co nazywamy *romantycznością*. W stanie rycerskim przedstawia się nam świetność przyborów, fantastyczność ubioru i ozdób, w ogóle malownicza i strojna zewnętrznosc, ale równocześnie występuje duchowa wewnętrzność upiękniona: honor rycerski, wierność lennicza, cześć dla kobiet i religii. W kościele, który się w tych wiekach upostacił, te same dwie strony rozwinęły się: przepych i ozdoba kultu zewnętrznego i szczytna a gorąca wiara, wiodąca do równie szczytnych i wielkich poświęceń. Nawet w architekturze gotyckiej, począwszy od XI. i XII. wieku, acz w niej już pierwiastek kornéj czci przeważa, widać olbrzymie rozmiary wnętrza, na zewnątrz nieskończonemi drobiazgowemi ozdobami upięknione. Sztuka byzantyńska na tém samém trzyma się stanowisku.

Trzecie stanowisko idealności twórczej. — Zasada nareszcie Chrystyanizmu przemaga. Duch odnosi zwycięztwo nad ciałem; sztuka do twórczości podnięta czci zażegniona. Na-

technienie wiary ją wywołuje. Sama myśl, sama duchowość z materiału przegląda; ciało przeobraża się w światło ducha i to światło tylko zeń świeci. Istna przeciwbiegunowość sztuki greckiej; nie duch ucieleśniony, ale ciało uduchowione. Sztuka nas zdumiewa, podobnie jak na stanowisku podziwu, ale zdumiewa wielkością ducha, nie natury. Cześć równie podnieca wyobraźnię twórczą do kolossalności, jak podziw. Architektura rospina się i olbrzymieje w ogromy i całe wieki nad jej dziełmi pracują i wykończyć nie mogą. Owę kolossalność podziwiamy na północy w *Rembrancie*, na południu w *Michale Buonarottim*. Ostatni był malarzem, snycerzem, budowniczym, wszędzie w olbrzymich rozmiarach i rzutach. I poezya, na tym samym pierwiastku wzrosła, rozmaga się w obszerne romantyczne dzieła obrazowe: przenosi nas do niebios i do piekieł, albo obojgo do poezyi świata rzeczywistego sprowadza. Sztuka romantyczna, obejmująca równie pierwiastek miłości jak czci, dochodzi do kulminacyi we Włoszech, mianowicie pod Medyceuszami.

Taki był stan sztuki aż pod środek XVI. wieku. Cześć dawała wprawdzie przewagę duchowi nad ciałem, ale uzmysławiając go przez wiarę, była twórczą i kształtującą. Reformacya obrała ducha ze zmysłowego wyrazu, pojmując go w nieskończoności nieprzedstawialnej; cześć skierowana do wnętrza człowieka, wiara oparta na wewnętrznym podniesieniu ducha do Boga; materya, forma, bez znaczenia, poniżona do niemożności przedstawienia nieskończonej treści, a ztąd do bałwochwaltwa. Reformacya wypowiedziała wojnę sztukom pięknym. Nie mogły ich podnieść i następne systemy filozoficzne; ani metafizyka Kartezjusza, przenosząca myśl po za świat rzeczywistych pojavów; ani panteizm Spinozy, chłonący wszelką rzeczywistość; ani sceptycyzm Lokkego, nie przypuszczający istoty w rzeczywistości; ani wreszcie materyalizm Encyklopedystów francuzkich, obierający ją z wszelkiej duchowości. Pod wpływem tych wyobrażeń religijno-filozoficznych, nieprzyjaznych sztuce, nie mogły się sztuki piękne rozwinąć.

Co się aż pod koniec XVIII. wieku na tém polu pojawia, znamienuje więcej upadek niż postęp. O plastyce nie może byćcale mowy, dlatego, że najwięcej jest przedstawialnością, którą pogardzano; najwięcej ciałem uduchowioném, co mieniono bałwochwalstwem. Malarstwo stojące na zrębie plastyki przenosi się z pod pięknego włoskiego nieba w mgliste niziny Niderlandów i coraz bardziej wyradza się w portretowania, w krajowice i scenicznosc powszedniego życia. Poezya, mianowicie francuzka, nazwana klassyczną, ogranicza się na naśladowaniu form i ducha starożytności. Dla wymowy otwarte pole tylko w polemice teologicznej. Jedna muzyka, jako najmniej oznaczona, a na oddanie głębi duchowych pomysłów i czysto duchowego podniesienia najwięcej przydatna, zdobywa dla siebie korzystne stanowisko. W chorałach, a następnie w oratoryach nadaje sobie wyraz: głęboka protestancka wiara — natchnienie ducha w po zaświat. Istna metafizyka tonów. Obok tych epopei muzycznych wykształca się także liryczność, będąca więcej podmiotowego charakteru.

Z reformacją poczęła się w dziejach i w sztukach *epoka krytyczna*. Znamieniem jej główném, a razem podniętą ducha jest *ironia*. Ten charakter noszą niemal wszystkie sztuki, aż pod koniec XVIII. wieku. Przebija się on w dziełach malarskich szkoły niderlandzkiej, w muzyce włoskiej, a nawet Mozarta głębokie kompozycje dadzą się tylko ze stanowiska ironii pojąć. Wydatniej ją jeszcze przedstawia poezya już od Cerwantesa i Szekspira czasów. Obydwaj dlatego stali się tak wielkimi poetami wieku swego, że wskrós przyniknąwszy serca i stosunki ludzkie zironizowali je w naturalnych, prawie plastycznych obrazach. Ta sama ironia, wesola, łatwa, satyryczna jest komicznością w Donkiszocie, ta sama ironia, cierpka, groźna, straszliwa jest tragicznością w Hamlecie. Owa potęga humoru Szekspirowskiego, co się we wszystkich dziełach jego uwydatnia, z ironicznego nastrojenia ducha poety tłómaczy się. Co się i później oryginalnego i wielkiego pojawiło w pięknej literaturze hiszpańskiej, angielskiej i francuzkiej, to samo nosi

nastrojenie; i Byron jeszcze jest potężnym jego echem, podobnie jak w poezji niemieckiej Jean Paul i Goethe.

Dwie okoliczności poczęły w drugiej połowie ośmnastego wieku zwracać sztukę ze stanowiska ironii i nadawać jej więcej organiczny, choć obcy pierwiastek: nauki klasyczne, którym się poświęcano i badania dziejów. Sztuki plastyczne wykształcały się na starożytnych wzorach; poezya i wymowa na idealach greckich i rzymskich. Po stylu drobiazgowo-napuszonym z czasów Ludwika XIV., który wszędzie naśladowano, nastąpił w nowszych czasach styl poważniejszy, więcej do antyku zbliżony. Posągi Canovy, Thorwaldsena, Raucha zbliżają się do zmysłowej miękkości ciała, do poważnych zwojów i rzutów greckiej lub rzymskiej sukni, do spokoju wyrażonego w postawie i obliczu, co przedewszystkióm rzeźbę starożytną znamięnowało. Malarstwo utworzyło szkołę historyczną najprzód we Francyi, a potem w Niemczech. Równocześnie powstał dramat i romans historyczny. Walka nowych zasad, co wywołała rewolucyę francuzką, udziela się także poezyi. Szyller wzrósł w potęgę na tym żywiole. Rozbójnicy, Fiesko i Don Carlos są niejako antycypacją wypadków 1789. r. Tym samym duchem tchną pierwsze dzieła Goethego, Werther, początek Fausta, Goetz z Berlichingen.

Jakkolwiek koniec XVIII. i początek XIX. wieku w wielkich artystów był płodny, i dzieła ich przez studia arcydzieł minionych wieków na wysokim stanęły stopniu doskonałości, sztuka nie zdobyła jednak dla siebie stanowczo organicznego charakteru, i dotąd u przechodnych urabia się żywiołach. Świat społeczny i dziejowy w bólach wyrabia nowe zasady, przechodzi co chwila od rewolucyi do restauracyi, a pierwsza i druga obalają tylko, a nie budują. Wśród szukania i wyglądania nowej epoki, ta sama niepewność i niejasność pojęć także w sztuce objawiać się musi. Jest i tu pomieszanie wyobrażeń i walka żywiołów z sobą spornych. Natchnienia sztukmistrzów najczęściej pożyczane; brak wiary i części, brak miłości i podziwu, w ogóle brak wiedzy organicznej. Najwięcej ironia

przemaga. Satyra, epigram, parodia i karykatura, nie tylko się w poezji rozkrzewia, ale i w innych sztukach pięknych. Wszędzie widzisz przedrzeźnianie. Wolteryanizm panuje nawet w architekturze; dość spojrzeć na gmachy w tej epoce sławiane. Sztuka karmi się i utrzymuje albo na antykach, albo na bogatej w poezję średniowieczności; pierwsza przystaje bardziej do protestanckich, druga do katolickich wyobrażeń. Germania buduje sobie Walhallę, panteon narodowy i stawia go w stylu doryckim; poezya niemiecka ubiera się we formy wiersza greckiego. Tieska obwołują katolikiem, że się w romantycznych czasach rozmiłował, które Goerresa, Moora i Chateaubrianda taką potęgą uczucia natchnęły, takim blaskiem świetnych obrazów oślnęły. W niedostatku rodzimych nowych żywiołów sztuka aż do pierwiastków narodowych, aż do kolébki i sennych dzieciennych marzeń ludu nawraca i tam natchnień dla siebie szuka. Tym środkiem rozbudza się poezya rodzima u sławiańskich ludów, jakby jutrzienka różanna.

Podaliśmy dwa rozkłady sztuk pięknych: rozkład ich obok siebie i rozkład po sobie. Właściwie ani jeden, ani drugi nie jest filozoficznym, bo z zasady nie wypływa, i nie wykrywa nam wewnętrznej takiego rozkładu konieczności. Nie pojmujemy, dla czego tylko sześć gatunków sztuki naliczyliśmy, dla czego właśnie te, a nie inne, ani wiemy, azałiby ich więcej być nie mogło. Dlatego podać nam jeszcze trzeba rozkład sztuk systematyczny, coby nie tylko poprzednie dwa w sobie objął, ale i pod względem pojęcia uzupełnił.

5) System sztuk pięknych.

Summą wszystkiego istnienia, wszystkij wiedzy i wszystkij filozofii, jest to proste przekonanie, że *nie ma formy bez treści, ni treści bez formy, i że zatem z obojga każda rzeczywistość złożona*. W każdym więc pojedynczym przypadku dochodzić nam tylko z osobna trzeba, co jest formą, a co jest treścią, a co z połączenia jednej i drugiej powstaje. Bóg sam w naturze objawia formę, w ideałach, jak się przez ludzkość rozwi-

jają, objawia treść swoją, a to obojgo stanowi wszechmoc czyli istotę Jego. W naturze prawa natury są treścią, zewnętrzne objawy tych praw formą, a jedno i drugie siłami natury. Ale i same siły natury stoczyć się muszą do téj najwyższej trójcy; formy, treści i ich połączenia, i nie trudnooby było okazać, że siła atrakcyi jest treścią, siła repulsyi formą, a siła ruchu, czyli wszelkiego żywota natury, jednością dwóch sił poprzednich i że następnie wszystkie inne siły są tylko tych trzech sił pierwotnych odmianami. Podobnie w rozliczności ideałów musi być naczelną ich trójca, musi być ideał formy, ideał treści i ideał ich połączenia.

Ideałem formy jest *piękno*; ideałem treści *prawda*; piękno i prawda w jedności jest *dobro*. Są to trzy najwyższe ideały, wypełniające nieskończoną treść istoty bożej; najwyższa doskonałość wiedzy, czyli mądrości bożej, — najwyższa doskonałość formy, w którą się każda myśl Boża obleka, — i najwyższa doskonałość żywota, będąca sobie sama celem. Bóg pojęty, jako najwyższe dobro, jest najwznioślejszém pojęciem, które dopiero przyniosła z sobą nauka Chrystusa. Wszystkie dzieła boże noszą na sobie znamię téj trójcy ideałów. Sam świat jest pięknem, jest prawdą, jest dobrem. I ludzkość cała jest tych samych trzech ideałów rozwojem. Ztąd i sztuki piękno z nich się w jeden całokształt rozwinąć powinny. *)

Ideał sam przez się, acz jest najwyższym ogólnikiem treści nie jest dlatego myślą tylko oderwaną, czyli abstrakcją; jest to i owszem myśl, już w odpowiedniej formie swojej ujęta; ideał jest sam *rzeczywistością* z formy i treści złożoną. Treścią jego jest myśl boża, zwana *idea*, będąca żywotniem i postępowem rozwijaniem się z siebie; formą jest każdoczesny tego roz-

*) Cośmy tu w krótką treść zebrali, obejmuje w obszerności *system filozofii wyobraźni* czyli *Umnictwa*, który w wydrukowanym już trzecim tomie filozofii i krytyki podaliśmy.

woju pojaw, czyli obłocz zewnętrzna idei. W takiej obłoczy idei bożych należy pojąć każdy z trzech pomienionych ideałów, z których każdy znowu, względnie uważany, stoi albo po stronie treści, albo po stronie formy, albo po stronie rzeczywistości, z połączenia tamtych powstającej. Ztądto w sztukach pięknych przywykliśmy uważać rozwój samego ideału piękna; w umiejętnościach samego ideału prawdy; w społeczności ludzkiej samego ideału dobra. Są i to przecież tylko przewagi względne. Albowiem i sztuki i umiejętności i społeczność ludzka są rzeczywistościami, a ztąd w każdej z nich także znowu być musi forma i być musi treść, aby z ich połączenia rzeczywistość powstać mogła. Sztuki piękne tém się szczególniej wyróżniają od dwóch innych rzeczywistości, że dają równowagę formy i treści, którą w naturze i w ludzkości wpływ różnych okoliczności znosi i nadweręża; że więc nie naturę, nie ludzkość mają za przedmiot, ale ideały będące tak tworów natury, jak życia ludzkiego pierwowzorami — bo w tych tylko ideałach, w tych prototypach obleczonej myśli bożej złożono ów spokój boski, niezmienny, owo oblicze niebiańskie, owa równowaga i odpowiedność formy i treści.

Sztuki piękne, będąc przedstawieniem ideałów, muszą się odnieść do naczelnój ich trójcy, którąśmy wyżej wskazali. Nie tylko więc samo *piękno* przedstawiać będą, boby to była sama forma, ale oraz przedstawiać będą *prawdę* — lubo nie prawdę oderwaną, obnażoną, umiejętną, lecz prawdę obleczoneą w odpowiednią formę, wcieloną w materyał, zgoła prawdę, jako ideał pojętą; — nareszcie przedstawiać będą *dobro* — lubo nie dobro powszednie, społeczne, lecz jako ideał, w odpowiednie, piękne kształty przyobleczone. Na tę trójcę ideałów: piękna, prawdy i dobra, czyli formy, treści i żywota, rozpadać się muszą sztuki piękne i na tej trójcy, jako na głównej podstawie zbudowany być musi ich system. Tam gdzie są naczelne pojawy formy, treści i żywota, przedstawiające się nam jako rzeczywistości najogólniejsze, — to jest natura jako materyalność, człowiek jako idealność, społeczność jako żywotność — tam także w każdej

rzeczywistości z osobna, jako na osobnym materiale rozwinąć się musiała sztuka i tworzyć nową trójkę trójc, charakterem zupełnie od siebie odmiennych, a jednak jeden żywotny w sobie system stanowiących. I tak jest rzeczywiście. Wiemy, że artysta z materiału tworzy sztukę. Bierze go naprzód z martwej natury i tworzy odpowiednią trójkę sztuk plastycznych: architekturę, snycerstwo i malarstwo; bierze go potem z żywotnego materiału ludzkiego i tworzy odpowiednią trójkę sztuk idealnych: muzykę, poezję i wymowę. Że i trzecia jeszcze trójka sztuk pięknych być musi, mamy już ku temu pewny wniosek, albowiem trójka plastyczna wyraża znowu sztuk pięknych formę, czyli ideał piękna w bliższym znaczeniu; trójka idealna wyraża ich treść, czyli ideał prawdy w bliższym znaczeniu; koniecznym więc pokazuje się przejście do nowej trójki sztuk pięknych, co by była formą i treścią w jedno i przedstawiała ideał dobra w ściślejszym znaczeniu. Wtenczas dopiéro zdobędziemy zaokrąglony w sobie całokształt sztuk pięknych, w konieczności takiego, a nie innego rozkładu, takiego a nie innego zewnętrznego pojęcia każdej sztuki z osobna.

Dla rozświecenia i udowodnienia tego systemu przypatrzmy się bliżej każdej z sześciu sztuk już nam znanych.

Architektura jest mieszkaniem dla idealności, jest niejako łupiną, w której prawda jest jądrem. W świątyniach mieszka bóstwo, wiara, religia, kościół; pałace zamieszkuje władza, znaczenie, państwo; w gmachach naukowych lub publicznych, przebywa umiejętność, sztuka, sprawiedliwość; grobowce są mieszkaniem umarłych, a w odleglejszym znaczeniu mieszkaniem duchów nieśmiertelnych; domy nareszcie są przybytkami tychże duchów wśród ich doczesnego żywota. To, co nazywamy pustkami i co nas dziwnym ograżającym uczuciem przejmuje, jest wrażenie owęj obłony, obranej z przytomności ducha; te cztery ściany były mieszkaniem duchów ludzkich, co tu były, a których już nie masz. Dom pusty jest jak trup, z którego życie wyszło, i to samo wrażenie, co trup sprawuje. W niedostatku żywotnych ludzi, człowiek mimowolnie opustoszało

budowie niewidzialnemi duchami zapełnia, i to jest co go ograża. Dowodzi to, czém jest architektura rzeczywiście: — że jest obłoną dla ducha jako wcielonego ideału, że jest prawdy jako treści swojej, formą zewnętrzną. Z tego to względu architektura jest przed innemi sztukami, *sztuką piękną*, jest nią κατ' ἔξοχην, albowiem służąc innym idealnościom za zewnętrżność, jest ich kształtowaniem, opięknieniem, — jest przed innemi formą, a jako taka, jest z istoty swojej uzewnętrżnieniem, kształtem samego ideału piękna. Czém jest symetria w kryształach, czém kwiat osłaniający jądro w roślinie, tém jest architektura w sztukach pięknych, — jest głównie *formą piękną*. To téż rozkład, równoległość, symetryczność, liczbowe stosunki rozmiarów, linii i płaszczyzny, będące pierwiastkami formy, są oraz podstawami architektonicznego dzieła. Chociaż jest i dusza w téj formie i ma właściwy sobie charakter do czasu i miejsca i do przedmiotu, który przedstawia, zastosowany, to jednak duchowość ta architektoniczna, będąca treścią każdej pięknej budowy, tak się w materjalność i w formy rozplynęła, że pod przewagą téj zewnętrżności tai się i uchyla. Ponieważ nakoniec architektura głównie do przedstawienia samego ideału piękna się odnosi, nie tylko w teoryi sztuk pięknych, jako forma, pierwsze zajmuje miejsce, ale i w czasie, najprzód ze sztuk pięknych objawić się musiała. Olbrzymie ruiny budownictwa Egipskiego i Indyjskiego sięgają czasów, w których nie ma śladu, aby się którakolwiek inna sztuka do podobnego stopnia wyrobiła.

Skoro architektura przedstawiała ideał saméj formy, czyli ideał piękna, *Snycerstwo* przedstawia ideał saméj treści, czyli *prawdy*. W owych pierwiastkowych wiekach, w których się snycerstwo poczynalo, nie było jeszcze ani filozoficznego pojęcia, ani formalnego przedstawienia prawdy. Prawda jako treść każda, była wówczas *inkorporacją*, była żywotem z ciała i duszy, objawieniem bezpośrednio do zmysłów odnoszącém się. Wszystkie potęgi natury, działające na zmysły ludzkie, i wszystkie potęgi duchowe, wyobrażone w wielkich mężach starożytności, objawiały się ludziom i przedstawiały im bezpośrednio, jako

takie, *prawdy żywe, wcielone*. Dlatego i Bóg, będący odwieczną prawdą, nie mógł im się inaczej przedstawić, tylko w tych samych potęgach natury i ludzi. Politeizm owoczesny leżał w konieczności pojęć pierwotnych. I te to prawdy, te potęgi, uważane w przymocie bóstwa, przedstawiało snycerstwo w początkach swoich. Wyciosane z kamieni wizerunki bogów i półbogów, były pierwszymi dziełmi rzeźbiarskiego dłuta. Wyciosy najprzód symboliczne, jak owe *falusy*, wyrażające potęgę rodzajną natury, — a w téj symboliczności potworne, jak wśród Egipcyan sfinxy olbrzymie i Anubis z psią głową. Trzeba było długiego czasu, nim człowiek poznał, iż ludzka postać najodpowiedniejszą na wyraz wszelkiej duchowej potęgi, dlatego, że człowiek sam jest taką potęgą; dopiero wtedy zaludniły się świątynie, domy i miasta kamiennymi i szpiżowemi wizerunkami bogów i półbogów, a potem i ludzi, w poczet bogów stawianych. Jeżeli snycerstwo późniejszych czasów głównie świętych pańskich, królów, wodzów, uczonych i w ogóle wielkich mężów przedstawia, nie odbiega od swego pierwotnego przeznaczenia, bo w tych posągach przedstawia zawsze tylolicznę oblicza i wizerunki prawdy, czy się to ona w umiejętności, czy w poświęceniu, czy we władzy, w sztuce rządzenia, lub wojowania, czy w religii i w sztukach, w ogóle w talentach i geniuszach przez ludzi światu pojawiła.

Zrazu sztuka snycerska nie miała, ani nie mogła mieć na celu rozwijania form pięknych, dlatego właśnie, że była wyrazem przeciwbiegunowego ideału prawdy, czyli treści. Potworném było mitologiczne snycerstwo pogańskich Litwinów i pogańskich Germanów; podobnie potwornemi były bożyszcza wszystkich pierwotnych religij. Wszędzie jednak pokazuje się to samo dążenie — nie do rozrzużenia przedmiotu na powierzchnie i formy, jak w architekturze, ale do ze środkowania go w treść pełną, w kształt, któryby oraz był pełen w sobie, jakby pełen treści. Zład wyciosy z kamienia dały początek snycerstwu.

Piękność form snycerskich urodziła się dopiero w Grecyi, gdy już filozofia wiarę w potęgę natury, jako w prawdy wcie-

lone, podkopała, i gdy mianowicie filozofia Platowska idee przedświatowe, jako prototypy wszelkich prawd, postawiła. Wtedy też sztuka w onych prototypach ujrzała dla siebie ideały i przedstawiając je dłużej wydała niedosięgnięte dotąd arcydzieła najdoskonalszych kształtów męskości i kobiecości, które tyle wieków już podziwiała i jeszcze długie następne pokolenia podziwiać będą. Religia chrześcijańska i chrześcijańska filozofia wyłączyły prawdę z materjalności, odłączając ducha od ciała, i dlatego w następnych dziełach dłuta snycerskiego nie było już tego przeniknięcia się formy i treści, na czem właśnie sztuka grecka polegała. Z tego wszystkiego pokazuje się, że snycerstwo jest plastycznem przedstawieniem prawdy, czyli wcielonej duchowej treści; że w jego początkach forma, czyli ideał piękna, była zupełnie rzeczą podrzędną; i że wtenczas nawet, gdy się snycerstwo do znaczenia sztuki pięknej, to jest do odpowiedniej formy podniosło, forma tylko była zidealizowaniem prawdy. Ztąd to wyraz ducha, z oblicza i postawy poświecający, jest pierwszém i główném wrażeniem z każdego posągu. W tej przewadze treści tai się i uchyla forma. Po egipskich i indyjskich budowlach, snycerstwo święcić poczęło wieki swoje złote w Grecyi, i zajęło także w kolei czasu drugie miejsce w rzędzie sztuk plastycznych.

W malarstwie pod promieniami kolorowego światła dzieła sztuki nabierają żywotnego ciepła; natura tu rozłącza żywe przybory swoje i ciało, jakby krwią farbując się. Oko poziera blaskiem, a z niego dusza przegląda; w obliczu gra namiętność żywymi kolorami, lub głęboki wieczorny spokój ducha niemi jaśnieje. Zgoła *życie*, tak jak się na wewnątrz i zewnątrz w zupełnej ideału rzeczywistości przedstawia, jest zadaniem sztuki malarskiej. Widzimy w niej od razu obie strony dwóch sztuk poprzednich, bogactwo form w harmonii rozrzuconych na przestrzeni i wyraz treści skoncentrowany, czy to w jednej osobie, czy w całym ugrupowaniu osób. Wykształcona, mianowicie w nowszych czasach, perspektywa jest architektoniczną stroną malarstwa; zaś kompozycya samego rysunku i dokładne

ocienianie, uwydatniająca postać, jest snycerską jego stroną. Obraz wystawiający osobę bez tła wydaje się czczą, niedostatkiem; jest, jak posąg, gdybyś go postawił na polu. Osoba będąca treścią i jądrem, potrzebuje światła zewnętrznego, jako obłoczy swojej i dlatego obraz łączyć powinien tło i osobę. Obraz jest jak świątynia grecka z bożyszczem wewnątrz stojącym, albo jak tum gotycki z posągami Apostołów i Świętych Pańskich i ze *Sanctissimum* wewnątrz.

Malarstwo będąc jednością form architektonicznych i snycerskich zarazem, musi przedstawiać ideał piękna i ideał prawdy w jedności, czyli całkowitą idealną rzeczywistość, którąśmy poznali jako ideał dobra. Na niskim stopniu musiało stać malarstwo u starożytnych ludów, a nawet u Greków dlatego, że wszelką rzeczywistość pojmowali tylko jako naturalną. Co nam o starożytnej sztuce malarskiej wiadomo z podań, widać, że to było czyste kopiowanie natury i portretowanie osób. Malowano tak podobne winogrona, że się ptaki do nich zlatywały, a Wirgiliusz oprowadzając Eneasa po wznoszących się gmachach nowej Kartaginy, każe mu zdumiewać się, gdy na ścianach świątyni widzi sceny zdjęte pędzlem z wojny Trojańskiej, i poznaje siebie i towarzyszków, i Hektora i Parysa i Achillesa i Diomeda i tylu innych, tak podobne miały tam być osób wizerunki. Sztuka malarska nabrała dopiero znaczenia; gdy rzeczywistość, pojęta w duchowości, stała się idealną. Wówczas sztuka dla niej nie mogła już szukać form, w naturze bezpośrednio danych, ale je sama stwarzać musiała. Malarstwo podniosło się do wysokości ideałów, w dziełach Rafaela, Tytiana, Murilla i tylu innych.

Malarstwem trójca sztuk pięknych dopełnioną została, o ile ją martwy przedstawia materiał, samą myślą artysty ożywiony i na dzieło sztuki ukształtowany. Malarstwo ze sztuk plastycznych najpóźniej też w czasie powstało i najpóźniej obchodziło wieki swoje złote. Architektura była formą idealną, snycerstwo treścią idealną, malarstwo już jest rzeczywistością idealną, i dla tego już się wyłania z plastyki, sięgając w samą idealną ży-

wotność. Dzieła malarskie są życiem, ale jeszcze życiem roślinnym, bez czucia i bez dowolnego ruchu; przesliczna i wonna rozłocz kwiatu, ale jeszcze korzeniem utkwiona w ziemi. Z materialnej bryłowości dwóch sztuk poprzednich wyzwoliło się malarstwo do idealniejszej już płaszczyzny; grą cieni i światła stwarza objętość, i wszystką grę duszy wyraża. Farba surowa potrzebnym jeszcze dlań materiałem, ale rozcieńczonym aż do powierzchni, zolutnionym aż do blasku. To wszystko stawia malarstwo na szczycie, ale oraz na pograniczu plastyki.

Sztuka chciała dzieła swoje utrwalić i dlatego sięgła po trwały materiał do natury. Musiał to być materiał, najmniej zmianie i zepsnciu uległy, dlatego martwy, z nieorganicznej wzięty natury. Na nim wyobrażał artysta myśl swoją, a dając jej odpowiednią doskonałą formę, tworzył dzieło ideału, czyli dzieło piękne. Myśl wryta w materiał znieruchomiła w nim na wieki, wszakże nie przestała zeń świecić na wieki. Ta trwałość niepożyta sztuki była celem i podstawą plastyki. Ale ta martwość i nieruchomość była oraz sztuk plastycznych niedostatkim, zamieniła je w nieme formy, bez ruchu i ciepła, bez żywotnej treści, i stawiała po stronie samego ideału formalnego.

Sztuka wczas przerzuciła się w przeciwną stronę i człowiek-artysta, bez szukania, samym przyrodzonym instynktem party, znalazł w sobie samym inny, stosowniejszy materiał dla sztuki. Uczucia, obrazy i myśli, które w martwy materiał przelewał i w nieruchome, wryte piękno kształty urabiał — wydobywały się z jego piersi środkiem głosu i wyrazu. Głos, uczuciem nastrojony, układał się do śpiewu, a niebawem natura sama głosu mu swoje poddawała. W słowach wyrzeknionych wyrażała się potęga namiętności, myśli i przekonania. Sztukmistrz natchniony, treść ideałów własnym głosem wyśpiewał i wypowiadał, i własnym życiem życie ideałom swoim nadawał. W tak ożywionej sztuce znikła forma dotykalna, a sama treść idealna, lotna, przemogła. Był to ideał sam, żyjący natchnieniem żywym, z ducha artysty występującem. I o to przerzucenie się plastyki w *sztuki idealne*, czyli w sztuki piękne pod przewagą

idealnej treści. I tu także wystąpi ideał *formy* czyli piękna, dalej ideał *treści* czyli prawdy i ideał ich połączenia w rzeczywistość, czyli ideał *dobra*; i powstaną trzy nowe gatunki sztuk pięknych, znanych nam pod nazwą Muzyki, Poezyi i Wy-mowy.

Chociaż uczucie wszystkich sztuk pięknych jest podniętą, bo natchnieniem, a nawet upodobanie samo już jest uczuciem, zwykle jednak *muzyce* przed innymi sztukami zwykliśmy przypisywać uczucie i w niém uważać treść i potęgę jej tonów. Muzyka jest, jak człowiek niemowa, z przepelnioném sercem, czy żalu, czy radości, z żywą wyobraźnią, obrazów pełną — nie mogąc tego wszystkiego wymówić, wypowiedzieć, on cały staje się żywym obrazem myśli swoich, żywém uczuciem uczuć swoich i w tym stanie niemego uniesienia dziwne, acz niewyraźne, robi na nas wrażenie. Tak samo działa muzyka. Tę jej są niemowne, a jednak pełne znaczenia; nic nie wypowiadają, a jednak porywają z sobą; nie płaczą ani się śmieją, a jednak cała rdzeń duszy w nich się rozplynęła, i rozrzewniły lub też rozweseliły nas. I ta to nieoznaczoność uczuciowa sprawiła zapewne, że muzykę wzięto za wyraz samego uczucia. Ale uczucie zbyt ogólnego jest znaczenia. Wyróżnimy je bliżej, gdy je nazwiemy *wewnętrzniém uszczęśliwieniem*, — zapomnieniem tego wszystkiego, co stanowi treść życia naszego, a utonieniem w melodyi, jako w formie, w której treść rzeczywistości dlatego zatarta, że nieoznaczona, niewypowiedziana, — że jest samą harmonią w sobie. Takie, a nie inne uczucie jest podniętą kompozycyą muzycznją i oddziaływa na słuchacza taką samą wewnętrznego uszczęśliwienia roskoszą.

Najłatwiej tego charakteru dopatrzeć, gdzie sztuka jeszcze jest naturą. Pacholę wiejskie, gdy na wiosnę pasie na łące gąsienią, nuci sobie pieśń wesolą, bo odmłodniona natura, ciepło, co już lato zapowiada i kwiecie drzew owoc wróżące, przejmują ją radością, i mimo wiedzy i woli jego tworzy w duszy marzący ideał szczęścia, co się śpiewem wypowiada. Gdy to samo pacholę widzę w polu w późną jesień, okryte płachtą,

którą się od burzy i wichru zasłania, i wtenczas także nuci; tony nuty wrzaskliwe, jakby przygłuszyć chciały wycie wiatru a melodyą, w której się uczucie już minionego szczęścia wyraziło, odpierać się zdaje doskwierające zimno i dokuczliwą nędzę. W obu razach dusza jego marzy w zapomnieniu tego, co je otacza i co mu dolega, wygładzona w niej disharmonia życia rzeczywistego, i dlatego uczucie téj szczęśliwości harmonią tonów się ulewa. Podobnie matka staje się śpiewną i nucącą, gdy kołysze lub piastuje dziecię, w którym całe szczęście swoje pokłada i widzi. Dziewica wtenczas najmuzyczeńsza, gdy się w jéj piersi nieznane dotąd uczucie miłości ocknęło; wtenczas najmiléj okwila przeżywane, alboli poczone już szczęście rozkwitującej wiosny życia swego. W ogóle od dziecińcy aż do starca, w każdym człowieku wysnuwa się nuta, gdy czuje jakieś zadowolenie, jakieś uszczęśliwienie z siebie.

Ale bywa przeciwny stan uczucia w człowieku, gdy go boleść, żal, smutek ogarną; wtenczas i nuta jego nie będzie wesoła, ale rzewna, czuła, bolejąca. Jestże i w tego rodzaju nastroju duszy poczucie szczęścia? Jest niezawodnie. Tam, gdzie się boleść serca w tony rozplynęła, przestała już być boleścią i melodya przyniosła ulgę zboliałej duszy. Wstąpił w nią anioł pokoju po tonach, rozmiękających twardą opokę żalu, i uniósł ją z padołu cierpień i płaczu w sferę harmonii, nad ziemią się unoszących i zwiastujących szczęśliwość jakby z innego świata. Jeżeli namiętności targaly twą pierś, niech harfa Dawida zawdzięczy ci nutą, a jéj brzmienia jak oliwa rozleją się w rozbatwanione uczucia, ukoją je i usatkują, — rozbroją, uciszą, rozrzewnią. — Usnęło w kołysce zchorzałe dziecię; matka mu nuci pieśnią smutku, ale w téj nucie kwili nadzieja, ów słodki pocałunek przyszłości, dający otuchę, że dziecię wróci do zdrowia. Gdy tego widoku, téj nadziei nie ma, to i piosnka ucicha, a gdy dziecię zamarło, płacz tylko i łkania. — Osadzony w więzieniu młodzian, co cierpi za to, że gonił za ideałem, i co jutro skończy na rusztowaniu; dziś jeszcze układa polonez smętny, ponury, prawdziwy taniec śmierci,

marsz żałobny w pochodzie do drzewa hańby. A jednak byleś te tony umiał zrozumieć i uchem ducha dosłyszyć, nie ma tam rozpacz, ni urągania szatańskiego, ale wyrażona walka rzeczywistości i ideału, kończąca się tryumfem nadziei; pierwsza targa się i sroży, ciska akordami, niby gromami, zżyma się w natężonych coraz bardziej kadencjach — ale dosięga tylko ciała; ideał nad nią zwyciężko się unosi — przebacza, jako tym, co nie wiedzą, co czynią, — żegna miękkiemi tony to, co mu tu za życia jeszcze było drogiem — alo tam w krainie wiecznych ideałów szczęście mu się roztwiera, szczęście, którego tu nie znalazł, tam się dusza jego unosi, i w konającym *finale*, ostatnie, cudne tego poczutego szczęścia wyraża harmonie.

I w wyższej muzyce, w której się kompozycje do epopei muzycznych podnoszą, ta sama panuje swoboda, bo to samo nieoznaczone uczuciowe działanie tonów. Myśl muzyczna musi się stać uczuciem, aby z duszy kompozytora zabrzmiała. Z uczucia, jak ze strumienia *Lete*, napić się musi wody, aby zapomniawszy o życiu swoim z tego świata stała się samą harmonią w sobie i zabrzmiała melodyą, niby tonem z innego świata. I toć to jest, co nas w muzyce zachwyca, co takie błogie w nas uczucie rodzi, co nawet w stosunki życia rzeczywistego ład i harmonie wprowadza. Przy przejściu wojsk francuzkich przez górę Św. Bernanda donoszą Napoleonowi, że wojsko niesłychanie trudnym pochodem znużone ustaje w pracy torowania sobie dalej drogi i toczenia po niej dział i rynsztunku wojennego. Pierwszy konsul zamiast odpowiedzi, każe przywołać muzykę i zagrać marsz, a na odgłos tych tonów, na całej linii wojsko ruch ochoczy na nowo rozpoczyna, rozwalają głązy, robią przesieki, ciągną działa na lawetach, toczą koła i postępują naprzód,

Jeżeli muzyka rozbrzmiewa ideałem szczęścia, szczęście to leży w uczuciu, nie w pojęciu, jest to jakieś zadowolenie umysłu wolnego od troski, jakieś uszczęśliwienie wewnętrzne bez żadnego wyraźnego powodu, bez wiedzy i zastanowienia się nad niem. W takim stanie ducha melodya się mimowolnie

sama nastęcza, czy to z przypomnienia muzyki słyszanej, czy też z oryginalnego pomysłu, co jak kwiatek na samorodnej łące, w duszy naszej pieśnią równie samorodną rozkwita. Na odwrót melodia słuchacza w taki sam stan zadowolenia, uszczęśliwienia i rozczulenia wprawia. Na jej harmonijne głosy zapominamy o troskach życia i nie wiemy czemu czujemy się na chwilę szczęśliwi i radośni i nie umiemy sobie zdać z tego przyczyny; rozrzewniamy się aż do łez i nie znajdujemy powodu; tak bywamy automatami, że ciało nasze do taktu się układa, nogi mimowolnie podrygują, wir tańca nas porywa. Uczucie nie może być bez treści, ale jest bez wiedzy o niej. Harmonia jego na tém polega, że jest z sobą w zgodzie, w spokoju nienaruszonym. Podobną zgodę i podobny spokój tworzy harmonia tonów i przenosząc go w uczucia nasze, uszczęśliwia nas. Jest to stan samej formy piękna, która nie wie o treści swojej tak jak zdrowie o niej nie wie. Muzyka więc jest przedewszystkiém *piękna* dlatego, że jest ideałem formy, z której się jeszcze treść do pojawu nie wyłoniła, ale w nierozzerwanej z nią, jakby uśpionej pozostała jedności. Ztąd też o muzyce powiadają, że w najwyższej swój potędze jest usypiająca. Jako więc architektura w sztukach plastycznych, tak muzyka w sztukach idealnych sam ideał formy przedstawia i sam ideał piękna rozwija. A że ideały wyzwoiliwszy się ze sztuk plastycznych do idealnych, przeszły z przestrzeni do czasu, z martwości do żywota, musiał się także ideał piękna z martwych form przestrzennych przerzucić w czasowe formy żywota — w rozmiary ciekące chwilami czasu i brzmiaące rozgłosem — w harmonie tonów z harmonii uczuć płynące.

Kłóś z estetyków niemieckich powiedział, że architektura to stęgła i skrzepla muzyka, a muzyka to rozplynniona w tony architektura. Jakkolwiek przesadném jest to porównanie, polega wszelako na jasnym pojęciu, że obiedwie sztuki są rozwojem ideału samej formy, czyli ideału piękna: jedna w przestrzeni, druga w czasie. Można by to porównanie przeprowadzić do najmniejszych szczegółów budownictwa i kompozycji muzycznych.

Dosyć powiedzieć, że harmonia jest duszą obydwóch: tam harmonia form przestrzennych, tu harmonia tonów. Kładziono zawsze na zaszczyt muzyce, że ze wszystkich sztuk pięknych jest dziewiczą i niepokalaną, że się nie da zniżyć do sprośności i bezwstydu, że jej nadużyć nie można. To samo można położyć na zaszczyt architektury, bo i tam jest niepodobieństwo jej nadużycia ku przedstawieniu wszeteczności. Zkąd to pochodzi? Oto, że obie sztuki przedstawiają sam ideał formy. Złe i dobre leży w treści, nie w formie, w której się objawia.

Pięknokształt samego ideału piękna, samej formy, nie jest zatem, ani złem, ani dobrem, jest *indifferencyą*, niemożnością nadużycia ku złemu. Zkąd też owo zadowolenie muzyczne, któreśmy ideałem szczęścia nazwali, jest także tylko formalne, bez wiedzy, bez treści. Inne jest szczęście, które płynie z wiedzy, wiary, lub przekonania.

W *poezyi* sztuka po raz pierwszy przemawia i tym środkiem zdobywa dla siebie rozleglejsze pole kształtowania ideałów. Mowa ludzka, wyrażająca się słowami i będąca samego ducha utworem, ku oddaniu jego myśli i jego wyobrażeń — staje się materiałem poezyi; na nim i przezeń urabia swoje pięknokształty. Już ze względu na ten materiał będący samego myślenia, samej wiedzy jawnym wyrazem, wnosić nam trzeba, że jak się ma myślenie do uczucia, tak się ma poezya do muzyki; że więc jest przerwaniem się z ideału formy do ideału treści, i że się w niej bezpośrednio nie ideał piękna, ale ideał prawdy rozwija. Rymotworstwo jest tém w sztukach idealnych, czém sycerstwo w sztukach plastycznych. Poezycie to eteryczne wyściosy i posągi prawdy. Pojrzenie to na poezyą jest nowe, i musimy je usprawiedliwić.

Prawda w pierwiastkowych wiekach przedstawiała się bezpośrednio: z jednej strony *materyalnie*, w potęgach natury, i wywołała materyalne sycerstwo; z drugiej strony *duchowo* w potędze słowa i zaraz zobaczymy, jak ta potęga słowa wywołała poezycę. Nie chcemy przez to powiedzieć, aby wowych wiekach było pojęcie różnicy między materyą i duchem, ale

było pojęcie różnicy między naturą a człowiekiem. Człowiek z ciałem i duszą stanowił pojęcie ducha, dlatego i bogowie byli ludźmi. Potęgą człowieka, jako ducha, było słowo. Na słowie unosiła się wszechmoc prawdy, i była straszną i groźną moc jego. Raz wyrzeczone, było święte, jak religia; niezmiennie, jak przeszłość. Ze świata starożytności dość tu przytoczyć, że strasliwe ich *fatum* było słowem, które raz wypadło, i którego znaczenie niecofnione; — że u nich nazywało się *fas*, wszystko, co było religijne, boskie, a jako takie godziwe i pozwolone; a i ta świętość wyobrażała się w słowie, bo tak *fas* jak *fatum*, pochodzi od słowa *fari* mówić. Nie tylko zaś religijne było znaczenie słowa, ale i wszystka sprawiedliwość, jako z natury swojej święta i boska, na słowie polegała. Słowo było nie tylko świętością, ale i prawem razem. *Uti lingua nuncupasset, ita jus esto*, powiadają prawa dwunastu tablic w Rzymie. W kosmogonii mojszowej widzimy tę samą potęgę słowa. Słowem: *niech się stanie*, wprowadził Bóg świat do bytu, i dziś jeszcze z owym ewangelicznym setnikiem powtarza w tej samej myśli Chrześcianin., rzeknij tylko słowo swoje, a będzie zbawiona dusza moja.“ W starożytności dlatego nieubłagana, fatalna była potęga słowa. Junius Brutus mu własnego syna, Agamemnon własną córkę poświęcił. Coś wyrzekł, było jak *fatum*, wielkie, strasliwe, groźne, niecofnione. W średnich wiekach przechowała się jeszcze ta moc słowa, i polegała na wierności dotrzymania przejętych słowem obowiązków, najprzód lenników dla pana, a potem rycerzy między sobą. Aż do dni naszych przewlekło się także „słowo honoru“ słabe i blade, ani nawet nie tyle, co mara owego pierwotnego groźnego słowa.

Jeżeli zaś tak potężnym było słowo, że w niem prawda wielka i niewzruszona się przedstawiała, treść tego słowa musiała być oraz szczytną, poetyczną. Początków i pierwiastków poezji nie należy szukać w pierwszych hymnach i pieśniach, jak to zwykle się czyni, ale w owych słowach tajemniczych starożytności, w uroczystym podniesieniu ducha wyrzeknionych, w których dyszało tchnienie całej potęgi ducha, sama treść,

wzniosła, olbrzymia i dlatego poetyczna. Może być szczytniejsza poezya nad tę, którą czytamy w *Genesis* Mojżeszowej. „*Bóg rzekł, niech się stanie światło, i stało się światło,*“ albo w ewangelii Mateusza: Ciemności stały się, gdy ukrzyżowali Jezusa żydowie, a około godziny dziewiątej zawołał Jezus głosem wielkim: *Boże mój, czemuś mnie opuścił?*

Są i dziś jeszcze straszliwe słowa, a w tej straszliwości poetyczne, chociaż w ogóle potęga słów spowszedniała. Są to słowa, na których się unoszą losy nasze, albo w których całego ducha naszego, całe uczucie nasze wypowiadamy. Każdy wyrok, a mianowicie wyrok śmierci, jest taką słów potęgą, ale jest nią i wyznanie najczystszych uczuć pierwszej miłości, które w przyciszonym „kocham“ z ust dziewicy wstydliwem uszcześliwieniem płonie, a w okolicznościach nieskończoną potęgę znaczenia swego rozwinąć zdolne.

Poezja jest zatem treścią najwyższą ducha, skoncentrowaną w słowie — jest to słowo treścią nabrzmiałe. Taką była pierwiastkowa poezja i ten pierwiastek mieć w sobie musi i dzisiaj, bo i dzisiaj leży poezja w treści, nie w formie. W tym pierwotnym i głównym poezji znaczeniu widzimy oraz jej równoległość ze sztuką snycerską. W obydwóch jest koncentracja treści. Słowo jest tak pełne, jak wycios z kamienia; jest tak święte, symboliczne, tajemne, jak posąg, potęgę natury lub osobę Boga przedstawiający. Jak snycerstwo nie miało początkowie na względzie wyrobienia formy pięknej, podobnie i początkowa poezja, zawarta tylko w słowie, nie wyrobiła jej dla siebie, ani myślała o niej. Słowa symboliczne, tajemne i święte, był to język bogów, o którym mówi Homer, słowa one były szczytnością, poezją, przez samą treść swoją. Z takich to słów składała się początkowa mowa ludzka. Jeżeli niektórzy utrzymują, że jest boskiego początku, trzeba to brać w rozumieniu owej poetycznej słów treści. — Nie wielka, snąc, była ilość wyrazów, ale wyraz wymówiony, nabrzmiewał uczuciem, ciężył wagą znaczenia, uroczył się świętością prawdy. Początkowi ludzie czuli przytomność wszechmocnego Boga i wszystko wy-

dawało im się wielkie i uroczyste, dlatego téż wielkim i uroczystym był wyraz każdy, który im z ust wypadał. Gdy z czasem znaczenie wyrazów spowszedniało, stało się, że z rodziméj poezyi, którą była mowa sama przez się, powstała poezya sztuczna. Pod natchnieniem gorącym poety wróciło dawne uroczyste znaczenie wyrazom, mowa powszednia podniesioną została do idealności i utworzyła z niéj mowę idealną, która w odpowiednie formy przybrana rymotworstwem się zowie. Stało się to dopiero wtenczas, gdy poezya, jako ideał treści, zlała się i zrosła z muzyką, jako ideałem formy, i po muzycznój formie, własną rymotwórczą formę wyrobiła. Przewaga treści — prawdy — była tu jeszcze tak silną, że to, co wiemy o poezjach Linusa, Orfeusza, Muzeusza, a nawet późniejszych, jak Solona, Theognisa i innych Gnomików, pokazuje nam na jaśni, iż kształty poetyczne pierwszych onych wieszczów były jakby wyciosy prawdy snycerskiego dłuta — tak nazwane *gnomy*, czyli krótkie poetyczne orzeczenia prawd pojętych, czy to natury, czy moralności, czy życia społecznego lub religijnego, czy wreszcie wieszczzenia i wyrocznie. Opiewali je poeci przy każdéj uroczystości, niemi, jakby prawami obyczajowemi, wiedli lud dziki do obyczajności i oświecenia. Późniéj, zupełnie na podobieństwo dzieł snycerskich, wystawiano te prawdy poetyczne po miejscach i budynkach publicznych, powtarzano je dzieciom i uczono ich ze czcią i uszanowaniem. Wiadomo, że i Homero we epos złożone jest z pojedynczych rapsodyi, z których każda osobną stanowiła całość, że zatem ta malownicza rozłożystość epepei do początkowych poezyi pojawów policzoną być nie może. Tu się także tłumaczy, dla czego starożytność rymotwórcę swojego nazwała ποιητης, co znaczy twórcy ziele przez pracę, przez wyrobienie z materyału. Uczyniła to z dobrem rzeczy pojęciem, bo jak się rzekło, pierwsze poezyi dzieła były, jak wyroby pracy, przedstawiały tak bezpośrednią, przedmiotową prawdę, że były, niby wyciosy słowa, niby posagowe przedstawienia prawdy. Jakże daleko od tego rzetelnego poję-

cia poezji odbiegli dzisiejsi pisarze, gdy poetę nazwali łgarzem, poezję zmyśleniem, albo naśladowaniem natury!

Z pojęcia poezji, jako rozwoju ideału treści, czyli ideału prawdy, wypada oraz jej rozkład wedle tego, gdzie tego ideału szuka. Są tylko trzy wielkie rzeczywistości, jako trzy wielkie prawdy: Bóg, natura i ludzkość, i masz ztąd poezję religijną, sielską i świecką. Ostatnia najrozleglejsze dla rymotwórcy przedstawia pole, bo też prawda w ludzkości najrozległej jest pojętą i jej ideały tu głównie się rozwijają. Zwykły podział poezji jest na Lirykę, Epopeję, Dramat i Dydaktykę.

Podział ten od dawna przyjęty utrzymał się dotąd, bo nie postawiono lepszego na jego miejsce, chociaż nie wyczerpuje wszystkich gatunków poezji, dlatego, że nie wyczerpuje wszystkich prawd tak w głównych jak podrzędnych pojawach. Przyjąwszy powyższy nasz podział poezji wedle trzech wielkich rzeczywistości, które same jedne każdego wieszczą natchnąć są zdolne, dalszy podział jej gatunków z głównego przedmiotu sam się nastrocza wedle ideałów treści (liryczność) formy (epiczność) i rzeczywistości (dramatyczność). Tak więc poezya religijna, jak sielska, rozkładałaby się na liryczną, epiczną i dramatyczną. Bóg i natura w niezmienności swojej nie mogą mieć innego rozkładu; ale ludzkość postępująca z czasem, musi mieć rozkład czasowy, poezya świecka przeszłości (ballada, epopeja, romans), terażniejszości (liryka, dramat i dydaktyka), przyszłości (poezya wieszcząca). Sądziłibyśmy, że pod ten prosty i pojedynczy rozkład dałyby się wszystkie pojawy rymotworstwa podciągnąć i uporządkować.

Wymowa jest trzecim stopniem sztuk idealnych. Jej materyałem jest także słowo, — ale nie tajemne, święte symboliczne, jak było w poezji, lecz jasne, społeczne, będące wyrazem wyzwolonej do zupełnego przekonania myśli; — dalej nie słowo skoncentrowane, nabrzmiałe samą treścią, jak w poezji, ale rozproszone do jasnych pojęć w obszerne zdania i okresy. Co poezya kształtuje w posągowe, treściwe obrazy, to wymowa kreśli na powierzchni, rozprawdza szeroko sztucznym rysunkiem

zdań i peryodów; napuszcza malowniczym kolorytem obrazów; stawia krasomowskie przeciwieństwa i czaruje nimi, jak malarz zestawą cieni i światła. W poezyi przedstawiał się ideał prawdy w całym uroku świętości, w wymowie przedstawia się w całej sile przekonania; tam jest prawda jeszcze niebianką, oblicze jój, jak oblicze Izdydy z tajemniczą zasłoną przed okiem śmiertelnika, tu stała się człowiekiem i zstąpiwszy z niebios, przyjęła naturę ludzką, zamieszkała między ludźmi i przemawia ich językiem, tam prawda idealna, tu rzeczywista. Wymowa zatem, podobnie jak malarstwo, łączy w sobie i treść i formę, — prawdę i jój przedstawienie. Kiedy muzyka massami tonów wznosiła, jakby sklepienia gotyckie i stroiła je nieprzejrzanemi ozdobami harmonii; — kiedy poezya cały Olimp grecki, i cały świat duchów, i wszystkie wielkości ziemskie, jakby w posągowe odlewała kształty; — wymowa, jak malarstwo, rozwija jedno i drugie na powierzchni. Mówca powinien być i poetą, co do treści i obrazowania, i muzykiem co do formy i deklamacyi, powinien przekonywać dowodami, grzmiąc słowy pełnemi treści, wielkości i szczytności, a tём samém poezyi; ale powinien oraz działać na uczucia i poruszać je harmonijnym układem mowy, wdziękiem i siłą ustnego wysłowienia. Wymowa zatem rzeczywiście łączy w sobie i ideał piękna, które głównie muzyka rozwija, i ideał prawdy, którego rozwojem głównie jest poezya.

Zdawałoby się, że wymowa, będąca przedstawieniem samej rozumowej prawdy, powinna być dlatego uważaną za rozwój samej treści i zająć miejsce, któreśmy poezyi nadali, tём bardziej, że przerwienie się muzyki w sztukę retoryczną z powodu deklamacyi krasomowstwu właściwej, stosowniejsze się wydaje, nizeli w poezyę; nakoniec poezya więcej, nizeli wymowa zdaje się łączyć ideał formy i ideał treści w sobie, zbliżona rytmicznością do muzyki, a przedmiotem do wymowy. Wszelako pozory te upadają, gdy weźmiemy na uwagę to, cośmy wyżej o poezyi powiedzieli. Ponieważ poezya jest przede wszystkim rozwojem samego *ideatu treści* zład prawda w poezyi jest sama *ideatem* i o takiej tём prawdzie, a nie o umiejętnej

prawdzie, może być mowa w sztukach pięknych. Idealność prawdy poetycznej polegała początkowie na pełności świętości, szczytności i tajemniczości treści, i dziś jeszcze prawda poetyczna musi być idealna, ujęta w uroku pierwszego dziewictwa swojego, nie wytarta w potrzebach powszedniego życia, ani błędem żadnym skalana; musi to być kwiat prawdy, a nie jej owoc, — urok nieba nawet w ziemskości, a jeżeli w ziemskości poeta złe dopatruje i przedstawia, to i złe powinno być piekielne, nie ziemskie. Taką jest prawda, jako ideał, i taką wzięta w posiadłość poezya. Prawda poetyczna już dlatego nie może być przedmiotem krasomówstwa, że w niem nie występuje, jako ideał, ale, jako prawda realna, na rzeczywistych pewnych stosunkach ludzkich oparta. Mówca chce przekonać, ale czyż dla tego za prawdą ob staje? Sofistyka, czyli sztuka mówienia za i przeciw, nie była i nie jest jeszcze wielkiej liczby mówców przywarą czy zaletą? Może mówcy chodzić o prawdę i najdzielniejsze będą te mowy, które ożywia własne mówcy przekonanie, ale będzie to zawsze prawda względna, bo i przekonanie jest względne. Mógł mówca z największą siłą przekonania mówić, a jednak być w błędzie. Nadto przedmiot wymowy nigdy nie jest sam przez się idealnym, zawsze się do czegoś danego, zaszłego w rzeczywistości odnosi, będzie to albo Filip Macedoński, którego chytre zamiary Ateńczykom Demostenes odśłania, albo będzie Katyliną, którego o spisek spalenia Rzymu i wyrznięcia senatu Cicero obwinia, albo będzie mowa pochwalna na jakiego zasłużonego męża, wystawiająca jego żywot tu na ziemi, albo kazanie gromiące zatwardziałość i rozpustę grzeszników. Nie tak się ma w poezyi. Przedmiot jej jest zawsze sam przez się idealny. Wrażenie, jakie poeta z przedmiotowości odbiera, jest wrażenie jej idealności, i talent poetyczny na tém właśnie polega, aby mieć oko i ucho, pojęcie i uczucie dla niej, aby unieć wyobrazować ją formą rymotwórczą, tak właśnie, jak pojętą i pocztą została. Poeta jest tylko twórcą formy, a nie ideału, który się sam duszy jego natchnionej odśłania.

Krasomówca ma przed sobą samą prozę, obraną z idealności, patrzy się na rzeczywistość, na istne i powszednie stosunki życia ludzkiego, ma przytém cel daleko od swobody poetycznej odbiegający, bo ma publiczność przed sobą, która chce przekonać. Aby zatem mowa jego zasłużyła na miano dzieła sztuki, musi tak pod względem treści, jak pod względem formy rzeczywistość obrobić; musi odgadnąć i odsłonić w niej te wszystkie strony, których pięknym przedstawieniem da się w dzieło krasomówskie światło idealne sprowadzić, którego by blaskiem i sam przedmiot prozaiczny, jakby blaskiem księżycowym, poświetał. I w tej to pracy mówca jest malarzem; to, co jest w rzeczywistości dobrem względnym, powinien podnieść na stanowisko najwyższego szczęścia, a co w niej jest złem, powinien w przerażających, piekielnych malować kształtach. Kolorowanie, cieniowanie, nałożenie stosowne farb, rzucanie, gdzie trzeba, światła albo cieni, odstąpienie perspektywy, wystawienie obrazu w odpowiedniem tle i otoczeniu, rysunek i kompozycja, zgoła wszystkie potęgi i środki sztuki malarskiej przenoszą się tu do wymowy, aby rzeczywistość, nie będącą ideałem, zidealizować. Tak zidealizowana prawda nigdy jednak istotnego ideału prawdy, który jest w poezyi, zastąpić nie może. Poetyczny przedmiot jest sam słońcem prawdy i promieniami jego poezya jaśnieje; krasomówski przedmiot jest ciemnym księżycem, który sztuka dopiero pożyczanem światłem ideału oświeca.

Co do formy jużśmy wyżej powiedzieli, że takowa w pierwotnej poezyi była podrzędna, bo ją chłonęła potęga samego ideału prawdy, i dziś jeszcze poezya o samej treści ostać się i bez formy rymotwórczej obejść się może. Nie tak jest w wymowie, tu forma jest drugą połową sztuki retorycznej. Poezja jest sobie sama celem i dlatego dla niej forma podrzędna. Wymowa przeciwnie służy celowi, i aby go osiągnąć, forma, jako środek, stawia przed treścią. Układ mowy przedstawia dlatego najdokładniejszą architekturę form; plan całej budowy naprzód rzucony, podnosi się na dowodach, jak na

fundamentach; każdy okres téj budowy osobną piękną stanowi całość, każde zdanie wyrobione, każdy wyraz obejrzany i stosownie użyty, w stosowném położony miejscu. Niedosyć na tém. To dopiero formy na papierze, dopiero rysunki, kartony, nie ma w nich jeszcze życia, które nadaje żywe słowo. Wypelnieniem kompozycyi rysunku retorycznego, w jakim się przedstawia mowa pisana — jest jój ustne, żywe przedstawienie. Ta właśnie formalna strona, polegająca na deklamacyi była niesłychanie wielkiej wagi u starożytnych Greków, i wykształcono ją do takiego stopnia, o jakim my ani wyobrażenia nie mamy. Dość wspomnieć o owym ustępie z tragedyi Sofoklesa, który przeczytał Isokrate mistrz, a z którego odczytu poznał dopiero uczeń jego Demostenes, cały niezmierny odstęp pisanego, a ustnego krasomówstwa. W Grecyi były szkoły retorów, jakich my dziś cale nie mamy. Uczono w nich form i kompozycyi retorycznych, ale wprawiano i w deklamacyą. Mówca będący w kompozycyi treści i jój idealizowaniu poetą musiał być muzykiem, w przedstawieniu jój głosem swoim do każdego znaczenia stosownie urobionym i na słuchaczy na sposób melodyi działającym. Rozbudzenie uczuć w słuchaczach, ich uniesienie i porywanie za sobą było głównie ustnego przedstawienia celem. Tu więc wymowa działała, jak muzyka. Bez ustnego przedstawienia nie pojmowali Grecy cale wymowy i dlatego Isokrates nauczyciel Demostenesa, Izeusza, Aeschinesa, Likurga i tylu innych mówców, jeden z najbłęglejszych znawców i mistrzów retoryki, nie występował nigdy publicznie, że głos miał słaby i że na potrzebnej zbywało mu śmiałości. Mowy jego inni odczytywali.

Z tego przedstawienia rzeczy pokazuje się dostatecznie, że rozwój jednostronny ideału formy w muzyce i ideału treści w poezyi łączy się w rozwój obydwóch ideałów, oraz w jedność samej muzyki i poezyi, — w wymowie. A że te dwa ideały są czynnikami ideału *dobra*, wymowa głównie tego ostatniego ideału będzie rozwijaniem. Jakoż każdy mówca goni za nim i walczy za tém, co uważa za dobre, czyli ze względu na kraj

swój, czy na sprawiedliwość, czy na cnotę i religią, czy na pożytek społeczny; a i w mowach pochwalnych i pogrzebowych przedstawia jedynie dobre strony zmarłych i zasłużonych. Dalszy rozkład wymowy z pojęcia samego ideału dobra, gdzie się jako taki w rzeczywistościach przedstawia, wypłynąć powinien.

Wymowa jest ostatnią z dotychczasowych sztuk pięknych i zachodzi pytanie, czyli zakres estetyki, jako nauki pięknokształtów, na tych sześciu sztukach wyczerpnął się lub czy też dalsze jeszcze ich będzie rozwinięcie. Widzieliśmy, że w sztukach pięknych była zawsze tylko, albo przewaga samego ideału formy (piękna), albo przewaga samego ideału treści (prawdy), albo połączenie obojga w jeden ideałowy iloczyn (dobra); uważaliśmy oraz i to, że ta trójka ideałów dwa razy się wyczerpnęła, raz zaokrągliwszy system sztuk plastycznych, drugi raz system sztuk idealnych. Zład wnosić z pewnością możemy, że nie ma, ani nie może być więcej sztuk w plastyce, ani w idealności, nad te, które się pokazały. Atoli inne jest pytanie, czy plastyka i idealność wypełniają już całkowity zakres sztuki? czy prócz materiału martwego, który plastyczna sztuka opanowała i prócz materiału idealnego (głosu), który sztuka idealna wzięła w posiadłość, jeszcze innego nie ma materiału, któryby się mógł stać sztuki przedmiotem? Plastyka jest sztuką w przestrzeni, idealność sztuką w czasie, gdy jednością przestrzeni i czasu jest żywot, nie miałożby być sztuki żywota? Pierwsza jest rzeczowością, martwością, ciałem; druga umysłowością, ruchem, duszą; i to także są czynniki żywota. Nareszcie cała plastyka, na najwyższym stopniu uważana, głównie jest rozwojem samej formy, dlatego, że materiał jest formą, zewnętrznnością; zaś wszystkie sztuki idealne są głównie rozwojem samej treści, bo materiałem ich jest sama treść, sama duchowość. Nie wskazuję i to znowu, że powinien być trzeci rozwój sztuki będący dwóch poprzednich stopem?

Rzeczywiście zadaniem sztuki, które ma dopiero w przyszłości spełnić, jest: *stać się sztuką żywota*; — przejść w życie

samo i upięknąć, zidealizować to życie, stworzyć pięknokształty żywotne, nierównie wzniosłe i wspaniałe, jak są pięknokształty plastyczne, albo idealne. Powinna się i na tém stanowisku trójca ideałów wyczerpnąć i dać trzy osobne sztuki; piękna formy żywotnej, piękna treści żywotnej, piękna dobra żywotnego.

Formą żywotną jest natura, a zatém i ciało nasze. Od dawna tu już sztuka tworzyła pięknokształty w sztuce ogrodniczej, w gimnastyce, balecie i tańcu. *Treścią żywotną* jest wszelka duchowość, a zatém i umysł nasz. Estetyczne wychowanie człowieka jest tu głównem zadaniem sztuki. Oświatę upięknąć, a człowieka podnieść do piękności istoty duchowej, rozwijając w nim wszystkie przyrodzone estetyczne talenta i usposobienia, jest tego zadania bliższem oznaczeniem. Działo się to dotąd wyjątkowo i środkami prywatnemi i dowolnemi, ale ani sztuka dotąd nie stała się przedmiotem wychowania publicznego, ani nikt o tém nie myślał, aby w narodzie estetyczne żywioły rozwinać i te warstwy społeczne nawet upięknąć, gdzie dotąd panowały ciemności, niewola, ucisk, nędza i zwierzęcość. Starożytni byli już na tej drodze, choć ją tylko dla ludzi wolnych otworzyli. Ich igrzyska i widowiska publiczne były rzeczywistemi szkołami, oraz teatrami estetycznego wychowania. Uwieńczeni zwycięzcy olimpijscy, były to pięknokształty żywotne, w wysokiej sławie i w wielkiem poważaniu u narodu. Nareszcie *formą i treścią żywotną w połączeniu* jest żywot społeczny narodów i ludzkości. Ideał dobra się tu rozwija. Zidealizować ludy pod względem formy i treści jest zadaniem sztuki. Jak człowiek pięknokształt jednostkowy, tak i naród, jeden wielki i pełny w sobie pięknokształt narodowy przedstawiać powinien. Oświata i religia nie tylko być powinny z sobą w harmonii, ale oraz kształtować się na zewnątrz we formy piękne, upiękniając i podnosząc do ideału cały żywot narodu, wedle narodowych jego usposobień i żywiołów. Jednostronne i cząstkowe pojawy tego działania sztuki widzimy w narodowych uroczystościach dawnych Greków i Rzymian, dalej w zewnętrznych formach średniowiecznych, mianowicie rycerskiego życia; w arystokracjach rzeczy-

pospolitych włoskich, w rozwijaniu się majestatu monarszego, w rytuale kościoła katolickiego, nareszcie w nowoczesnych zgromadzeniach mężów ukształconych w pojedynczych wydziałach nauk albo praktycznego życia. Sekta-Saint-Simona czuła także potrzebę pięknokształtu społecznego i dlatego idealizowała formy społeczne.

Systematyczny rozkład sztuk pięknych będzie zatem następujący:

I. *Sztuki formalne, albo plastyczne.*

- | | |
|---|------------------|
| 1. <i>Architektura</i> , kształtująca ideał piękna, | } w przestrzeni. |
| 2. <i>Snycerstwo</i> , kształtujące ideał prawdy, | |
| 3. <i>Malarstwo</i> , kształtujące ideał dobra, | |

II. *Sztuki treściowe, albo idealne.*

- | | |
|---|-------------|
| 1. <i>Muzyka</i> , kształtująca ideał piękna, | } w czasie. |
| 2. <i>Poezja</i> , kształtująca ideał prawdy, | |
| 3. <i>Wymowa</i> , kształtująca ideał dobra, | |

III. *Sztuki społeczne, albo żywotne.*

- | | |
|---|------------|
| 1. <i>Idealizowanie natury</i> , kształtujące ideał
piękna, | } w życiu. |
| 2. <i>Estetyczniewychowanie człowieka</i> , kształ-
tujące ideał prawdy, | |
| 3. <i>Idealizowanie społeczności</i> , kształtujące
ideał dobra, | |

Dalszy rozkład każdej sztuki z osobna może być trojaki, albo wedle czasu, w którym się rozwijała, i wtenczas sztuka nosząc na sobie charakter wieku, wyróżni jedną swoją epokę od drugiej — i tu podział na sztuki *symboliczne*, *klassyczne* i *romantyczne*, wedle teorii Hegla będzie najstosowniejszy; — albo wedle rzeczywistości, z których sztuka przedmiot swój czerpie i do ideału podnosi: to jest natury, ludzkości i Boga — i tu byłby podział na sztuki *naturalne*; *świeckie* i *religijne*; — albo wreszcie, gdy sztuka wyrobiła się do całokształtu w sobie, filozoficzny będzie jój rozkład, bo na głównym systemie oparty,

to jest wedle ideału formy, treści i żywota, czyli piękna, prawdy i dobra. Wedle tego ostatniego znamienia rozpada się:

1) *Architektura* na:

- a) *budownictwo symboliczne* świątyni, kościołów, muzeów i t. p.;
- b) *budownictwo pomnikowe*: pamiątek, grobowców;
- c) *budownictwo pożytkowe*: mieszkań i gmachów publicznych.

2) *Skulptura* na:

- a) *rzeźbiarstwo*, czyli skulpturę ozdobową;
- b) *snycerstwo*, czyli skulpturę posagową;
- c) *plasko- i wypukło-rzeźbę*, czyli skulpturę dramatyczną.

3) *Malarstwo* na:

- a) *malarstwo naturalne*, zdejmowanie natury i scen z życia powszedniego, jak w szkole niderlandzkiej;
- b) *malarstwo idealne*, podniesienie przedmiotu sztuki do ideału, jak w szkole włoskiej;
- c) *malarstwo dziejowe*, jak w szkole nowoczesnej francuskiej i niemieckiej.

4) *Muzyka* na:

- a) *harmonią*, czyli muzykę choralną, z której powstała muzyka kościelna i oratorya;
- b) *melodyją*, czyli na muzykę liryczną;
- c) *operę*, czyli na muzykę sceniczną.

5) *Poezja* na:

- a) *epos*, czyli poezję opisową;
- b) *lirykę*, czyli poezję uczuciową;
- c) *dramat*, czyli na poezję czynu.

6) *Wymowa* na:

- a) *wymowę dydaktyczną* — homilie, wykład nauk, opisy opowiedzi pouczające;
- b) *wymowę panegiryczną* — mowy uroczyste, pogrzebowe, pochwalne;
- c) *wymowę retoryczną* — mowy sądowe i polityczne.

7) *Idealizowanie natury* na:

- a) *ogrodnictwo*, czyli upięknienie samej natury;
 - b) *strój*, czyli upięknienie ciała;
 - c) *ozdobność*, czyli upięknienie życia przez połączenie przemysłu i sztuk pięknych.
- 8) *Wychowanie estetyczne człowieka* na:
- a) *gimnastykę i taniec*, czyli wykształcenie estetyczne ciała;
 - b) *pięknosławstwo*, czyli wykształcenie estetyczne ducha;
 - c) *dramaturgię*, czyli wykształcenie estetyczne życia.
- 9) *Idealizowanie społeczności* na:
- a) *kult religijny*;
 - b) *kult polityczny*;
 - c) *kult narodowy*.

Estetyki rzeczą jest dopatrywać, jak w tym rozłożystym całokształcie sztuk pięknych rozwinęła się naczelna trójca ideałów: piękna, prawdy i dobra, postaciując je w tyłociczne i w tylogatunkowe pięknokształty. Filozofia niemiecka nie ma takiego rozkładu i mieć go nie mogła. Wedle niej, jedna jest tylko *idea* bezwzględna i krom niej nie ma nic więcej: w umiejętności jest myślącą siebie samę i tak pojęta jest *prawdą*; w sztuce jest przeglądającą się z materiału zewnętrznego (*das Scheinen*) i tak pojęta jest *pięknem*. Wedle filozofii niemieckiej, piękno, a prawda jest to jedna i ta sama idea, tylko na dwóch różnych stanowiskach, tam jest bez bezpośrednim pojawem, wyglądem, tu zaś jest wiedzeniem siebie, jest myśleniem. To, co się podoba w sztuce, jest właśnie ta jedność idei, jako prawdy wiedzącej się w subjeckie, a idei przeglądającej z dzieła sztuki jako z obiektu. Nie ma tam różnicy między podziwiającą osobą, a podziwianym przedmiotem; owszem na tej nierozzerwanej jedności — działającej wyobraźni w dziele sztuki i w umyśle patrzącego, — polega piękność; bez niej nie byłoby piękności; bez niej posąg Fidyasza jest kawalcem marmuru ociosanym, a nie pięknem; poezya nieczytana, ni słyszana, jest kawalkiem

nadrukowanego papieru *). W takiej ogólności pojęta piękność daje tylko jeden ideał, to jest ideał piękna samego. Ideałem jest idea, która się do bezpośredniego poglądu z materiału (z dzieła sztuki) wyrobiła; a że tej bezpośredniości nie ma w naturze, — bo tam tylko cząstkowy, niedosłateczny jest jój pogląd, — ztąd idea sama musiała się do ideału, czyli do dzieła sztuki wyrobić i jest twórczością, tworzeniem z siebie. W każdym dziele sztuki jest więc prawda, ale prawda byt sobie w materiale nadająca i zeń przeglądająca, — i to jój przeglądanie się do idei w nas, jest *pięknością*.

Nasze stanowisko jest inne, a ile nam się widzi, rozleglejsze. Idea bezwzględna w znaczeniu filozofii niemieckiej, jest nieskończonością. Wszystko w sobie obejmując, nawet błąd **) i przeczenie prawdy, jest zapewne zdolną wyrażać wszystką treść sztuk pięknych i dlatego w sposób powyżej podany oznaczyć.

Atoli, jeżeli przeglądanie się idei, jako prawdy w sobie, z materiału do nas ma być pięknem, nie pojmujemy, czemu by każdy inny przedmiot, z którego idea także do nas przegląda, nie dawał piękności. Jestże co w naturze, lub w ludzkości, z czego by idea nie przeglądała? Hegel dlatego sztuki piękne od *ideału* zależnemi uczynił ***), chociaż nie znajdujemy na to dowodu, czemu by w tworze natury był tylko cząstkowy pogląd idei, a w tworze sztuki całkowity jój pogląd. Jeżeli by zaś twórczość idei rozsądkowa i swobodna stanowić miała różnicę, to znów tyle innych jest dzieł, czynów ludzkich, będących takiej samój twórczości idealnej objawem, a których jednak nie poczytujemy za dzieła sztuki. Dodajmy nakoniec, że bezpośredni pogląd idei ze sztuk pięknych da się tylko usprawie-

*) Arnold Ruge, Neue Vorschule der Aesthetik str. 42 i 43.

**) Arnold Ruge, Neue Vorschule der Aesthetik str. 14 i nast.

***) Estetyka Hegla tom pierwszy pod napisem *Naturschoenheit*.

dliwiec ze względu na widza lub słuchacza, ale nie ze względu na sztukmistrza. Każde dzieło sztuki jest owocem jego natchnienia, ale oraz całkowitej wiedzy tej idei, która potem z dzieła jego przeziara.

Nie sądźmy więc, aby tylko był jeden ideał, a tym ideałem piękno samo, mające być skutkiem spotkania się idei w nas z ideą, która z dzieła sztuki przegląda. Wedle nas, sztuka nie daje ideałów, bo te są w Bogu samym, ale je tylko przedstawia, to jest, *daje formy pochodne na formy pierwotne*. Ideały są w duchu, tak jak siły w naturze; jedne i drugie nieprzedstawialne, ale że są nieustannie działającymi, więc objawy tego działania są różnymi ich odmianami. Jak w naturze rozwijają się siły, tak w ludzkości ideały. Wiele jest sił w naturze, ale wszystkie dadzą się podciągnąć pod trzy siły naczelne, siły *odśrodkowej, dośrodkowej* i siły *ruchu*; podobnie wiele jest ideałów w ludzkości, ale wszystkie dadzą się stoczyć do trzech naczelných: formy, treści i rzeczywistości, czyli *piękna, prawdy* i *dobra*. To troje ideałów jest i w naturze i w dziejach i w powszedniem nawet życiu ludzkim, bo musi być wszędzie, gdzie się duch myśli swoją (ideą) objawia. Ale, gdy w rzeczywistościach naturalnych i społecznych ideały zacierają się pod wpływem konieczności, przypadkowości, lub zmienności; sztuki biorąc je w posiadłość, przedstawiają je w osobnych dziełach, wyjętych z pod pomienionych wpływów, ideałom nie tylko niekorzystnych, ale je wypaczających i niszczących. I to właśnie *przedstawienie ideałów w formach pochodnych* wprawdzie, ale w formach swobodnych i niezależnych od przypadku lub zmienności, od rozdwojenia lub sprzeczności; od konieczności lub powszedniości — to jest, co stanowi piękność — co nadaje urok sztuce — co upodobanie w nas wzbudza.

Jest i tu przegłądanie się treści, a więc idei, ale jest przegłądanie się i formy razem, czyli całkowitego ideału. Nie *idea*, ale *ideał* z dzieła sztuki do nas przegląda i wdzieczy się. Jeżeliśmy zaś powiedzieli, że w snycerstwie, poezji i w estetycznym wychowaniu człowieka jest kształtowanie ideału prawdy

na trzech różnych materyałach, to i tu nie mieliśmy na myśli prawdy, jako nagiej idei, ale ideę w szatę odpowiednią obleczoną, czyli ideał prawdy. Więc i z posągu i z sonnetu, i z człowieka estetycznie wychowanego przegląda do nas ideał, nie idea. Ale jak w jednych sztukach przeciera ideał prawdy, dla tego, że w nich jest przewaga upiększającej się treści; tak w drugich uwydatnia się ideał piękna, dlatego, że w nich przeważa upiększająca się forma. W trzeciej narreszcie trójce sztuk będących upiększającą się rzeczywistością przegląda do nas ideał dobra, będący dwóch poprzednich ideałów stopem. Każdy ideał jest *pięknym* dlatego, że jest ideą obleczoną w doskonałość formy, którą daje piękno; ale nie każdy ideał jest *pięknem samém*, bo piękno jest osobnym ideałem samej formy. Ztąd też każda sztuka jest *piękna*, bo z niej świeci i promieni się ideał, ale nie każda sztuka piękna jest *samego piękna* przedstawieniem.

6) Estetyczne potęgi ducha.

Ponieważ sztuki piękne są samego bezwzględnego ducha, bo samych ideałów rozwojem, a artyści są tych dzieł twórcami, uzupełnimy przeto stanowisko sztuki do Boga, gdy wyświecimy i oznaczymy jeszcze te potęgi ducha ludzkiego, któremi zdobył się na dzieła sztuki i stał się pracownikiem Boga w krainie ideałów. Ludzkość cała nie ma innego celu, jak być pracownikiem w dziele królestwa bożego na ziemi; w niej i przez nią rozwijają się ideały; idee odwieczne i nieskończone byt sobie w niej nadają. Sztuki piękne są w rozwijaniu się ducha ludzkości tylko jedną odnogą, i dlatego tylko, przed innymi dziełmi i czynami ludzkimi, uważane są za królestwo ideałów, że je przedstawiają w zupełnej swobodzie ducha, w pokoju i uszczęśliwieniu, jakby ubłogosławionych, po za zmiennością i przypadłościami powszednich stosunków natury i życia. Nie możemy zatem wnosić, aby władze umysłu sztukmistrza miały być co do istoty inne, niżeli władze ducha innego człowieka. Są one bezwzględnie te same, bo duch jest jednością w sobie,

i nie może być innym u jednego, a innym u drugiego. Względnie jednak muszą być różne, albowiem duch rozmaga się do bytu przez ciało, pod wpływem zewnętrznych okoliczności, ulega zatem w objawieniu władz swoich, tak przyrodzonym, jak napływowym stosunkom, i częścią już na świat ze sobą przynosi jednej władzy ducha większą, lub mniejszą możność rozwijania się — dla organów ciała korzystniejszą lub niekorzystniejszą ku temu zbudowanych — częścią natęcza je i rozwija, albo zaniedbuje i wypacza wskutek późniejszego wychowania i zbiegu okoliczności, pod którymi wzrósł i ukształcał się. Jak ze słuchem niemuzykalnym niepodobna zostać kompozytorem, a ze wzrokiem tępym malarzem, a nawet tylko smakować w muzyce lub w malarstwie, tak bez przyrodzonego talentu niepodobna zostać ani poetą, ani mówcą, ani innym artystą. Sztukmistrze rodzą się, nie w takim znaczeniu, aby talent do sztuki przynosili z sobą na świat, ale że organizm ich, przez który się władze ducha objawiają, tak jest zbudowany, iż się w nim pewne potęgi i kierunki ducha estetycznego z łatwością rozwinąć i rozumuć mogą. Aby zostać artystą, trzeba wychowania i wykształcenia artystowskiego, ale trzeba i przyrodzonego ku takiemu ukształceniu usposobienia.

Zmysły, wyobraźnia, imaginacja, fantazyja, talent, geniusz, bywają uważane jako różne władze ducha, są przecież tylko działaniem, objawem jednego i tego samego ducha, w różnej mierze możności i potęgi jego. Tak w zmyśle, jak w wyobraźni, tak w talencie, jak w geniuszu, jest wiedza, władza kształtowania i wola ducha, czyli jest duch cały istotą swoją; tylko, że najniższa tych trzech pierwiastków duchowych działalność jest w zmyśle, a najwyższa w geniuszu, zmysłu samego, wyobraźni, i tak następnie, różna w różnych ludziach bywa potęga; zgoła, acz duch wszędzie jest ten sam, nieskończenie przecież jest rozmaity we względzie możności działania i uzewnętrzniania się swojego. Zład też pomienione potęgi ducha, acz się i w innych sferach jego działalności objawiają, nazwać można *estetycznemi* władzami, skoro się w zakresie sztuk pięknych czynnemi okażą.

a) ZMYŚLY ESTETYCZNE.

Za pomocą zmysłów człowiek zostaje w stosunku z otaczającą go naturą i z wszelką inną zmysłową przedmiotowością. Sztuki piękne przedstawiają myśl wrytą w zewnętrznym materiale i dlatego także tylko do zmysłów i przez zmysły przedstawionemi być mogą. Z pięciu zmysłów, któremi człowiek obdarzony, smak, powonienie i dotykanie są zmysłami czysto materialnymi, już dlatego, że są bezpośrednio z materją w styczności, już że nam dają wyobrażenie samej materialności ciała, czy są ciężkie, twarde, miękkie lub ciekłe, jaki ich smak, jaki zapach. Dochodzimy tych własności na materialny sposób: przez dotykanie ręką, przez rozczynianie śliną cząstek ciała, przez zulańnianie się drobnouchnych jego atomów, które odychaniem wciągamy w pobliże nerwów powonienia. Nie mogą to więc być zmysły estetyczne, bo w sztukach pięknych nie chodzi nam o materiał i jego jakości, ale o ideał, co się weń wcielił i z niego przeziera.

Sztuka plastyczna potrzebuje wprawdzie do kształtów swoich surowego materiału, ale ten materiał przestaje być materiałem, stawszy się dziełem sztuki. Kto dopatruje cegieł lub kamieni w filarach i łukach tomu gotyckiego? kto surowca farby w madonnach malarzy włoskich? W posągach wielkich rzeźbiarzy niknie natura twardego marmuru, lub alabastru, a zda się że miękkie, pulchne ciało w cudnej budowie członków masz przed sobą. I nie może być inaczej. Materiał jest martwy, a ideał weń wcielony jest życiem, acz idealnym; złąd martwy surowiec tchnieniem ideału ożywiony przestaje być materiałem, a staje się dziełem. Tak i kęs mułu ziemie, w który Bóg tchnął dechem swoim, ożył i stał się człowiekiem, najpiękniejszym dziełem Bożem. Ale jeżeli ideał z materiału pogląda, na odwrót tylko przez *pogląd* przez oko docieczonym być może. Nie docieklibyśmy go drogą materialnych zmysłów. Sztuka idealna opuszcza już materiał martwy i przestrzenny, a sięga po głosy i tony, jako po materiały idealne, żyjące ronionemi

chwilami czasu, i tchnieniem ludzkiego żywota. Myśl, uczucie, kształt, ideał, co się po takim materyale unoszą i na nim wyrabiają, nie oku, ale *słuchowi* są przystępne i środkiem tego zmysłu do wiedzy, uczucia i upodobania naszego się odnoszą. Ze wszystkich więc zmysłów tylko *wzrok* i *słuch* do zmysłów *estetycznych* policzyć można. Obydwa zwrócone jeszcze są ku materyalności, bo nie przestały być zmysłami; ale jest to materyalność najwięcej rozcieńczona i najmniej materyalna; głos rozchodzi się niedojrzaną wibracją powietrza, a światło tak mało jest materyą, że raczej jest materyalności pokazem.

Wzrok i słuch nazwano także, nie bez słusznego powodu, *zmysłami idealnemi*. Wyższe życie organiczne w naturze dopiero się pokazuje w tworcach okiem i uchem opatrzonych, a utajona duchowość człowieka to z blasku oczu poświetała, to słyszalną się staje dla ucha, przez uczucia i myśli, głosem wyrażone. Idealność, a następnie estetyczność tego dwojga zmysłów nie na tém więc polega, że promienie światła, odbite od przedmiotów, wypadają przez źrenice oka naszego, że tam łamią się w soczewce i na siatce nerwowej rysują i kolorują obraz przedmiotu; — ani na tém, że ucho zbierając drgania wstrząśnionego na pewien sposób głosem lub tonem powietrza, ich słyszalność sprawia; — ale na tém, że to, co się po tych promieniach i po tym głosie jako *duchowość* unosi, środkiem pomienionych zmysłów, do *duchowej* przychodzi wiedzy, choćby nią było samo tylko wrażenie z przedmiotu ujrzanego lub słyszanego i nic więcej.

W działaniu zmysłów jest zatém dwojaka strona. Najprzód *materyalna* czyli *fizyologiczna*, która częścią na budowie organicznej oka i ucha, częścią na prawach optycznych i akustycznych zależy, wedle których naturalnym sposobem rzecz staje się widzialną, a głos słyszalnym. A jak wszędzie natura jest podstawą, bo środkiem i narzędziem ducha, tak i ta materyalna strona zmysłów już kładzie podstawę do przyszłej idealności i estetyczności człowieka. Drugą *idealną* ich stroną jest *myśl*, która się do tego fizyologicznego procesu przywiązuje, która

przedmiot widziany i słyszany w wiedzę ducha naszego, w jego uczucie, w jego upodobanie, lub wstręt zamienia. Ta operacya duchowa nie może iść z materji — bo co się z przedmiotu do ducha naszego odnosi, musi samo być z ducha; — nie może też być skutkiem owego fizyologicznego processu, ale jest processem ducha osobnym, równocześnie i środkiem tamtego się odbywającym. Ponieważ zaś nasza duchowość z ciałem nierozzerwanie zjednoczona, ztąd i proces fizyologiczny z procesem idealnym, czyli duchowym najściślej połączony.

Jak przez nasze ciało duch nieśmiertelny działa i wyraża się, tak w całej zewnętrznej naturze, we wszystkiej ludzkiej i tworowej przedmiotowości, duchowość jest rozlana, z rzeczą i materją nierozłącznie związana i przez nią się wyrażająca. Człowiek zatem postawiony w stosunku do świata zewnętrznego jest w stosunku najprzód materji do materji, ale przez ten stosunek wyraża się zarazem i odbywa stosunek ducha człowieka do duchowości przedmiotowej. I ztąd ta konieczność jedności fizyologicznego i idealnego processu zmysłów.

Znaczenie każdego przedmiotu jest jego idealnością; są to myśli do ciała przywiązane i zeń przeglądające. Znaczenie przedmiotu jest częścią jego pojęciem, jego istotą wewnętrzną, częścią jego symbolicznością, to jest przedstawianiem czegoś. Jedno i drugie nie ma nic zmysłowego, bo nie ma nic materialnego w istocie swojej, a jednak odbija się w głębi ducha naszego, jakby echem rozgłośném. Musi zatem być styczność między myślami przedmiotowymi, a myślą podmiotową, idąca w równi i równoczesności ze stycznością między materialnością przedmiotową, a zmysłami naszymi. Z czego oraz podaje się, że myśl musi być *przedmiotową*, zanim może zostać *podmiotową*, i że na odwrót nabiera przedmiotowości, gdy z podmiotu przechodzi w przedmiot. Mylne więc jest stanowisko filozofii *podmiotowego myślenia* i pojęcie piękna, tak jak je podmiotowo Ruge wystawił *) niedostateczne.

*) Zobacz powyższe przytoczenie z jego *Vorschule der Aesthetik*.

Widzę np, zdała człowieka, obraz jego niewyraźny, tylko w głównych konturach mi się odbija, ale zbliżam się i rozoznają to oko, z tym samym wyrazem obłudy i złości, których byłem celem; widzę te rysy twarzy, na których się wypiętnowała namiętność i chytrność, to czoło, na którym świeci urąganie; poznaję z tych rysów, że to zły człowiek, że wróg mój i od razu wstrząśnie się wskrósł dusza moja na jego widok. A zatem tu nie postać tylko odmalowała się na oku, ale oraz dusza z niej przezierająca odbiła się w duszy mojej i odepchnęły się od siebie, jak dwa bieguny nieprzyjazne. Czemu z rysów oblicza odgadujesz rodaka, choć go nie znasz, choć nie umiesz sobie nawet zdać sprawy, gdzie to rodactwo, w licu jego położone? czemu czujesz do jednych osób wstręt, do drugich pociąg, choć nie masz do tego powodu, choć ci są obojętne i nieznanne? z kąd tak silnie godzą strzały miłości nieraz jedném spojrzeniem rzucone? — oto na tych zewnętrznych postaciach ludzi wrył się ich charakter, ich ojczyźność; ich dusze pozierają z po za tych ciał, jak księżyc z po za obłoków, i gdy duszę twoją obleje światło ich albo jasne, czyste, idealne, albo jaką chmurą złego zamroczone i zasępione, obudzi się w tobie uczucie przywiązania lub wstrętu.

To samo działanie odbywa się w sztukach pięknych. Uważmy je naprzód w dziełach plastycznych, które się przez wzrok do umysłu naszego odnoszą. Świątynia, posąg czy obraz odbijają się materialnym sposobem w całkowitym wizerunku, mniej więcej objętym na siatce oka naszego; ale równocześnie i drogą tego fizyologicznego działania, przechodzą do wiedzy i do upodobania ducha naszego myśli i znaczenia, których są wyrazem owe ideały genialnych sztukmistrzów, co się w materialne pięknokształty oblekły. Światło jest tu tylko pokazem dzieła sztuki, środkiem, za pomocą którego do nas się prze-gląda, i my się mu przypatrzeć możemy. Dzieło sztuki patrzy na nas ze wszystkich punktów, z których się odbijają promienie do oka naszego. Te promienie wzrok chwyta, ale niemi świeci oraz blask ideału, który się środkiem wzroku odnosi do

ducha naszego. Ideał jest w oném dziele sztuki przedmiotowym, a zatém i piękność przedmiotową i niezawisłą od podmiotu; odbicie się zaś przedmiotowej piękności i obudzone w podmiocie tój piękności wrażenie stanowi upodobanie, będące skutkiem piękności, a nie pięknością samą.

Muzyka, poezya i wymowa odnoszą się zmysłem słuchu do poznania. Takie samo tu postrzegamy dwoiste działanie. Czyli to strona instrumentu zabrmi, czy flet zakwili, czy słowo z ust wypadnie, zawsze takiém mechaniczném wstrząśnięciem zadrgnie na pewien sposób powietrze i rozciela w kół elastyczne fale, na podobieństwo tych, co się tworzą na powierzchni wody, gdy w nią kamyk rzucisz. Te drgnięcia powstające wedle pewnych akustycznych prawideł, uderzając o ucho, za pomocą błon jego elastycznych i akustycznie zbudowanych komorek i ścian, zbierają się i koncentrują na błonce, zwanéj bębenkiem, z kąd wrażenie dalej nerwami do muzgu się udziela. To jest fizyologiczna strona działania słuchowego. Ale nie wystarcza nawet na objaśnienie samej fizyczności głosu. Że jest drganie czyli wibracya powietrza i że są prawidła akustyczne, to pewna; atoli nikt ztąd nie pojmie, dla czego to drganie jest słyszalnym, dla czego powietrze z piersi posłane brzmi tonem, lub głosem. Dlatego nowsi fizyologowie, między nimi Müller *), nie przypuszczają przedmiotowości głosu, ni tonu, ale uważają je za podmiotowy objaw samych nerwów słuchu. Wedle nich głos i muzyka brzmi w nas, nie zewnątrz nas. Jest to konserwencya materyalnego tylko poglądu na działanie zmysłów, które przecież zarazem są działaniem ducha. Powiedzieliśmy na inném miejscu **), że głos i owszem jest przedmiotowy, że jest objawem życia pulsującego w całej naturze i że się

*) Johannes Müller, Handbuch der Physiologie des Menschen.

***) Rozprawa o rzeczywistém istnieniu myśli, w Tygodniku Poznańskim rok 1840.

nim nie tylko twory organiczne środkiem głosowych narzędzi, ale i wszystkie twory nieorganiczne środkiem ruchu i tarcia odzywają. Jest to odzew ducha żywotnego, nieskończenie rozmaity, wedle nieskończonej różnorodności żywotnego jego w tworach udoskonalenia. Głos zatem, jako głos, jest *duchowością*, a środkiem, którym się objawia, jest materialność powietrza i akustyczna jego prawidłowość pod względem vibracji. Tu także tłumaczy się, dlaczego natura wszędzie tak obrachowana wpuszcza człowiekowi do piersi 400 części powietrza, z którego tylko 21 części kwasorodowych potrzebuje. Nie nadaremnią jest ta masa saletrorodu, którą jako nieprzydatną do życia człowiek oddychaniem nazad oddaje. Jest to gotowy i obfity materiał, będący, że tak powiem na zawołaniu, aby się po nim głos ducha naszego unosił, ilekroć zapragnie oderwać się i żywot swój objawić, czy to uczuciem, czy myślą.

Z tą stroną natury głosowej najściślej jest połączona jego idealność, następnie estetyczność. Podaje się ztąd najprzód możliwość idealizowania głosu natury i przelewania weń symbolicznie uczuć i myśli własnych (muzyka instrumentalna i wokalna); powtóre możliwość zupełnego wyrażenia przez głos tak myśli, jak uczucia i wysłowionego ideału. Jak przy wzroku prawidła fizyczne odbywały proces materialny, po którym, i przez który, odbywał się oraz proces duchowy, odnoszący myśl do myśli; podobnie i przy słuchu te same prawidła temu samemu służą celowi. Co się przez głos z ducha naszego uczuciem, albo myślą odezwie, to znajduje echo w duchu innych ludzi, do których głos drogą słuchu dochodzi. Czém jest znaczenie rzeczy dla oka, tém jest znaczenie wyrazu wymówionego dla ucha. Wymawiając wyraz *ojciec*, podajemy pojęcie osoby, która nam dała życie, i wszystkich z tego stosunku płynących okoliczności. Wyraz ten powstał pewnym ruchem narzędzi głosowych, którym się głos natury na takie właśnie brzmienie wyrobił. Mniej większa dowolność w wyrabianiu głosowem wyrazów, do których pewne przywiązuje się znaczenie, jest przyczyną różnorodności języków. Widoczna ztąd, że znaczenie

i głosowa postać wyrazu są dwie różne rzeczy, i że dlatego znaczenie musi być rozumiane, aby było pojętém. Znaczenie jest wewnętrżnością, treścią, duszą wyrazu; brzmienie jego jest ciałem, jego zewnętrżną stroną. Ale, jak w dziele plastyczném niknie materiał, bo samo z niego świeci oblicze ideału, tak i w wyrazie wymówionym niknie brzmienie, i sama się treść jego zeń do nas odzywa. Pojmujemy zatém, że i tu jest duchowość przedmiotowa — znaczenie, które mówiący we wyraz pewien włożył — i duchowość podmiotowa — znaczenie, które słyszący do wymówionego wyrazu przywiązuje; — i że tylko na jedności jednej i drugiej polega rozumienie się wzajemne. Środkiem zaś, którym się owe duchowości wymieniają, jest brzmienie głosowe, które z jednej strony narzędzia głosowe wydają, z drugiej zmysł słuchu pochwytuje. Ale w głosie, a zatém i w wyrazie wymówionym, jest jeszcze inna formalna strona, będąca głosu *modulacją*, i ożywieniem jego przez uczucie. Wyraz jest tylko głosem, gdy nic więcej nie daje nad pojęcie, przechodzi w ton, gdy się weń uczucie przelewa; — gdy go dusza posyła przepelniona żalem, boleścią albol miłością, lub gdy zburzone namiętności z łona go swego, niby piorun wysadzą. Kiedy Barbara w tragedyi Felińskiego (akt IV. scena VII). rzucając się przed Augusta, błaga go temi słowy:

O mój królu, mój mężu, mój kochanku drogi!

Jeśli Ci miłe jeszcze te święte imiona,

Jeśli Ci miła cnota, ojczyzna i żona, . . .

każdy tu wyraz nabrzniału uczuciem, które głos w ton (w deklamacyą) zmieniony, wyrazić w takiem nabraniu uczuciówem powinien.

Stosując to do poezyi i krasomówstwa, widzimy, że w wyrazach poematu lub mowy złożone są myśli, w ich brzmieniu zaś złożone uczucia poety, lub mówcy. Gdzie sztuka przez głos się wyraża, tam piękno formy w głosie złożone, i z natury swojej inusi być słyszalne. Ztąd poezya pisana i mowa pisana traci przez połowę na wartości swójćj; jest jakby człowiek bez serca, jakby życie bez ciepła. Uczucie da się tylko

włać w głos, nie w wyraz, i na odwrót głosem się tylko oddać może; znaków na uczucia nie wynaleziono, bo ono samo jest znakiem, jest formą żywotną dla myśli. Starożytni znali dokładnie tę estetyczną wartość głosu i sztuka deklamacji była drugą połową ich sztuki krasomówczej. Poezja ich była żyjąca, odśpiewywano lub odczytywano ją na igrzyskach i uroczystościach. Nawet Herodot na igrzyskach Olimpijskich odczytywał księgi dziejów swoich. W tej samej myśli byli piewcami narodowemi Wajdeloci u Litwinów, Skaldowie u północnych narodów, Trubadurowie we Francji, Minnesengery w Niemczech. Dziś jeszcze typ ten pierwotny sztuki przechował się w poezji gminnej, żyjącej tylko żywem słowem.

Myśl jest panią materiału, jest jasnowiedzeniem rozumu, dlatego ta dowolność i to posłuszeństwo, że tak powiem, korne materiału głosowego dla niej, gdy go w posługi swoje bierze. Pod jej przewodnictwem tworzyły się wyrazy języków, tak jak się pojęciu najstosowniej nasuwały. W działaniu tym żadne ją nie krępowały powody zewnętrzne. Najdowolniejsza kombinacja głosów artykułowanych była nieskończenie obfitym materiałem, z którego myśl stosownie dla pojęć swoich wyrazy tworzyła. Nie można ich inaczej nabyć, jak przez troskliwe uczenie się języka. *Uczucie* już nie posiada tak swobodnego panowania nad materiałem. Acz jest objawem ducha, nie jest przecież jego jasnowiedzeniem, ani wiedzą pojętą. Treść w niem jest zatarta, i dla tego jest tylko formalną stroną ducha, gotową wiązać się z treścią dorywczo nadarzającą się. Ztąd jednostajność uczuć w człowieku i w ludziach; każdemu one znane, a gdy się odezwą, zrozumie je po głosie, choć wyrazów nie rozumie. Albowiem żal i boleść u wszystkich narodów, tym samym jęczącym odzywa się głosem; radość tą samą jego żywością, chyżością i podniesieniem oznacza się, złość i zemsta rozpasanym roznośnym krzykiem; miłość pieszczaniem; chytrość lub bojaźń przyciszeniem głosu się zdradza. Głos uczucia tak się ma do głosu mowy, jak hieroglif do pisma fenickiego, tam znak rzecz samą przedstawia, tu tylko jej sym-

bol; czyli w pierwszym razie daje całą formę, w drugim tylko ją naznacza.

Ale jak duch nie jednym wyrazem się odzywa dla oddania myśli, ale gromadzi je w połączoną całość, jakby w rysunek architektoniczny i tworzy mowę ustną, tak połączonemi w jedną całość uczuciami może stworzyć *mowę uczuć*. Jest nią *muzyka*. Muzyka zatem jest mową ducha, ale w uczuciach, myśli idące z rozumu do rozumu przeobrażają się w uczucia; wyrazy zmieniają się w tony i leją się z serca do serca. Gdy zagrzmi gromkim *durem* porывa do uniesień; rozkwili, rozmięczy, gdy *molami* smętnemi zanuci; gdy poważne zabrzmia organy, umysł się do Boga podnosi; rzuca się żołnierz z oszczepem na wroga, gdy trąby zagrają do ataku i krew w żyłach gwałtowniej na ten głos biedz zacznie; nawet w nogi, w ruch ciała, przechodzi muzyka, gdy się takt z melodią łąciąc, jakby ironią tonów, zachęca do podrzeźniania jęć całym sobą. Bo muzyka działa na uczucie, które jest panem ciała, jak rozum panem ducha, a człowiek z jednego i drugiego złożon. Czém w poezyi i w wymowie *deklamacya*, tém w muzyce jest *ekukucya*. Materyalna strona tonów na prawdlach harmonii i melodyi polega, idealna jest czysto uczuciowa i w samém wykonaniu muzyczném się uwydatnia.

Przekonawszy się dostatecznie o idealności zmysłów wzroku i sluchu, odbywającj się równocześnie z fizyologiczném działaniem samego widzenia i słyszenia, mogliśmy ztąd oraz zrobić wnioski na ich estetyczność, boć idealność czyli duchowość wszelka w nią się bezpośrednio zamienia, skoro ponienionym zmysłom stawimy za przedmiot sztuki piękne. Ale jeżeli działanie idealne idzie w równi z działaniem fizyczném nie idzie zatem, aby jedno obok drugiego koniecznie się odbywało. Pierwsze polega na wiedzy, woli i przytomności ducha naszego, czyli jest działaniem swobody jego; drugie jest działaniem naturalném, materyalném z praw konieczności wynikajęcém. Bez swobody ducha, bez wewnętrznego usposobienia, dającego wiedzę, albo uczucie, nie ma przez zmysły idealnego

wrażenia; proces fizycznego widzenia i słyszenia wprawdzie odbywa się, ale do niego nie wiąże się proces duchowego między przedmiotem, a podmiotem stosunku. Że można coś widzieć lub słyszeć, a nie rozumieć, ani pojmować, a nawet często nie wiedzieć o tém, jest rzecz każdemu wiadoma. Nie równie częściej się to przytrafia, gdy idealność, zmysłami się odnosząca, jest oraz estetycznością.

Ze sztuk pięknych nie już sama myśl do nas przegląda, ale ideał — myśl obleczona w odpowiednią formę, — jedno i drugie w doskonałości swojej. Kto tego rodzaju idealności nie zdolne zrozumieć, ni pojąć, ten jój téż nie zobaczy, ani nie usłyszy; będzie tylko widział kształty bez treści, słyszał głosy bez znaczenia. Aby zatem oko i ucho nasze stały się zmysłami estetycznymi, potrzeba ku temu najprzód przyrodzonego usposobienia, potem estetycznego onychże wykształcenia. Potwierdza się zatem na zmysłach w szczególności, cośmy wyżej o władzach ducha w ogólności powiedzieli, że acz są bezwzględnie te same u wszystkich ludzi, względnie na ciało i okoliczności różne są u każdego z osobna.

Przyrodzoną jest bystrość oka i delikatność słuchu. Jednego i drugiego nikt sobie nadać nie może; zależy to od więcej lub mniej doskonałego organizmu narzędzi zmysłowych i człowiek przynosi je już tak, a nie inaczej na świat. Bystrość oka estetyczna jest dozieranie stron idealnych, dopatrzenie piękności w przedmiocie, czy to natury, czy sztuki, jest przenikanie go wskróś, do samego dna głębi jego; jest dopatrywanie po za formą samą czegoś, co jako treść z niej przegląda; jest chwytanie wewnątrzności w zewnątrzności. Oko takie widzi, na co tysiące innych ócz patrzą, a nie widzą. A że treść każda w przedmiotach jest duchowej natury, a tém samém nieskończonością w sobie; — ztąd nieskończone jest pole estetycznego widzenia i każde inne oko estetyczne coś nowego w przedmiocie odkryje i odsłoni, do wiedzy i do poczucia odniesie. Ztąd ciągle świeżość sztuki, każdy nowy artysta na nowo stwarza naturę, bo ją widzi i odsłania w nowój szacie, w nowym

uroku i wdzięku; ztąd niewyczerpana nigdy sztuka, i kastalskie jój źródło; — piękność — nieustającym zawsze świeżych wód sączy ponikiem.

Jak są ludzie, co patrzą, a nie widzą, tak są i tacy, co słuchają, a nie słyszą. Aby dosłyszeć tego, co jest pięknem, co jest ideałem, potrzeba na to estetycznego ucha. Nie tylko ono tkliwe na każdą, by najmniejszą zmianę tonu i głosu; nie tylko je razi wszystko, co w głosie przechodzi równowagę piękna, co jest disharmonią, dissonansem, zboczeniem lub wypaczeniem; — ale czuje oraz w tych tonach i głosach zewnętrznych, czego inni nie czują; pojmuje w nich, czego inni nie pojmują i na odwrót tonami i głosem zdolne wydać najdelikatniejsze odcienia uczuć swoich. Ucho estetyczne wskróś tych rozbrzmień głosowych wnika w ich głębię uczuciową, słyszy całą siłę i potęgę, całą rzewność lub radość uczucia, co się we falach powietrza tonami rozplływają. Pod przewodnictwem ucha dziecię uczy się wymawiać rodzinnym głosem wyrazów macierzystej mowy, a głucho urodzone bez tego przewodnika nigdy w niej nie przemówi i głuchoniemem na zawsze zostanie. Więcej jeszcze u kompozytora i u exekwującego kompozycę jaką ucho stoi na straży uczuć, co się z instrumentu ulewają. Słuch tak natężony, a zarazem tak nastrojony ideałami, co w duszy jego rozbrzmiewają, że zda się, jakby ucho całym jego ciałem kierowało, jakby się doń wszystkie członki stoczyły i pod jego przewodztwo oddały. Słuch jego natchniony, natchnienie po całej postaci rozlewa. Artysta i instrument to jedna istota, a jój duszą, sumieniem, trybunałem, — ucho; niem się unosi i zachwyca. I głębia uczuć, jak głębia myśli jest nieskończonością, bo i uczucie jest stroną nieskończonego ducha, dlatego i co z tego źródła płynie, równie jest obfite i nieprzebrane, a ucho estetyczne w każdym nowym głosowym uczuć pojawia, świeżego zawsze dosłuchuje wdzięku, a duch nowego doznaje uszczęśliwienia, wóptradując i wóptró rozrzewniając się.

Sztuka jest samorodna, gdy się tylko z przyrodzonego estetycznego zmysłów usposobienia tworzy. Sztuka samorodna

ma się do sztuki pięknej, jak ruda do metalu z niej wypalonego. Nikt w rudzie z obcemi pierwiastkami pomieszanéj nie dopatry polysku szlachetnego kruszcu, a jednak on jest w niej i tylko z niej się da wydobyć. Widzimy ją nieraz wśród ludu, a mianowicie w pierwszych latach młodości, kiedy w swobodzie wieku duch także swobodniéj się rozмага i przez przyrodzone zdolności samorodnie pojawia. Tu odkrywasz ucho muzyczne w piosenkach pacholąt i oko ich idealne dla form plastycznych, w których sobie podobają. Lecz zmysł z przyrodzenia estetyczny nie karmiony ideałami, ani kształcony na dziełach sztuki, nie może urosć w potęgę ducha i z wiekiem na powszednich i nieestetycznych stosunkach życia tępieje i marnieje. Wielka to szkoda, nie tyle dla ludzkości, ile dla człowieka samego. Natura dała mu oko i ucho dla ujżenia i usłyszenia tego, co jest boskiem na ziemi, co miało w troskach i trudach tego życia ukoić i uszczęśliwić jego ducha, rozlać w nim pokój i błogość niepokalanego uczucia, co mu miało dać zasmak nieba na tym padole płaczu — a on nie umiał, albo nie wiedział ocenić tych darów; nie ukształcił ich, albo nie mógł ukształcić pracą ducha, i co mógł chodźć w światłości, zagrześć w ciemnościach: — co mógł czuć, jako czują ubłogosławieni, wydał uczucie swoje na burzę namiętności, na samą niedolę życia. Poznajemy tu całe znaczenie estetycznego wychowania człowieka.

Zład zmysły idealne, acz będą z przyrodzenia do estetycznego pojmowania i tworzenia usposobione, nie wzniosą się nigdy na stanowisko sztuki, ani nie zasłużą na nazwę estetycznych, — w znaczeniu pięknoznawstwa i pięknotwórstwa — jeżeli szkoły nie przejdą i nie wykształcą się długiem, a ciągłym przysłuchiwanem i przypatrywaniem się dziełom i arcydziełom sztuk tak plastycznych, jak idealnych. Już wielka pokazuje się różnica pod względem estetycznego przez zmysły ukształcenia między włościaninem, dla którego uboga, a najczęściej zeszpecona złym gustem ubierz parafialnego kościołka, całym panteonem sztuki — a mieszkańcem miasta wielkiego,

albohi rezydencyi, gdzie nagromadzone wyborowe dzieła sztuk pięknych, nieoedwie co krok oku publiczności się przedstawiają. Tu nawet i prosty człowiek nabierze gustu i znawstwa, a jeżeli z natury był estetycznie zmysłami usposobiony, nabierze nawet wprawy i wykształcenia. Wystawy sztuk pięknych plastycznych, które dziś dopiéro po stolicach i większych miastach wchodzą w modę i mają na celu, nietylko podnieść sztukę, ale i zmysł oka w narodzie estetycznie wykształcić; są nawrotem do potrzeb i urządzeń społecznych, które już przed przeszło dwoma tysiącami lat rzeczywospolite greckie ocenily i w życie u siebie wprowadzily! Czasy nasze nie zdobyły się jeszcze na to, aby na podobny sposób i ucho publiczności estetycznie się ukształcało, przez publiczne wykonywanie wielkich kompozycyi, przez publiczne odczyty poetycznych płodów i odprawy mówców znamienitych. Co się tu i owdzie w tej mierze pojawiło, nie miało ani potrzebnej publiki, ani tej rozciągłości, aby na wielkie i trwałe ztąd można liczyć skutki.

Mówiliśmy dotąd o zmysłach estetycznych, uważając je we względzie do samych sztuk plastycznych i idealnych dlatego, że pierwsze wzrokiem jedynie, drugie samym słuchem do pojęcia odnoszą się. W systemie naszym sztuk pięknych zachodzi nadto trzecia trójka sztuk żywotnych, albo społecznych, o których nam jeszcze ze względu na ten przedmiot pokrótce pomówić należy. Sztuki społeczne są tak w zasadach jak w stosunkach swoich stopem dwóch trójek sztuk poprzednich. Jeżeli zatém plastyka za pośrednictwem oka, sztuki idealne za pomocą ucha, do wiedzy naszej dochodziły, sztuki trzeciej trójki środkiem obydwóch pomienionych zmysłów do pojęcia naszego odnosić się muszą. I rzeczywwiście, jeżeli człowiek, jako taki, ma w objawach żywota swojego przedstawiać ideal, niejako żyjącą sztukę piękną, widoczna jest, że żywotność jego idealna, objawiając się, nietylko w postawie, kształcie i ruchu, ale i w słowach, w mowie i śpiewności głosu, obojgiem zmysłów idealnych pojmovaną być musi, aby była w zupełności pojętą.

Wszelako nie ta sporadyczność zmysłowa jest estetycznym zmysłowym charakterem sztuk społecznych. Sztuki społeczne na materiale żywota, tak ludzi, jak natury, kształtują się i każde dzieło sztuki tego rodzaju jest żyjące. Dla odniesienia życia do wiedzy nie dosyć na zmyśle wzroku i sluchu z osobna. Jeden i drugi odkryje tylko znamiona życia, z którego się wnioski robią, że przedmiot pod temi znamionami jest żyjący. Ale pełnia życia samego i wrażenie, jakie bezpośrednio życie, jako życie, na nas wywiera, nie przez słuch, ani przez wzrok, ani przez jedno i drugie razem, do nas odnosi się. Postrzegamy to jasnie na automatach, na figurach woskowych; na widok ich pobiera nas jakaś odraza, rodząca się ze sprzeczności, że kunszt martwym materyałem przedrzeźnia życie, że z wosku lepi człowieka, a kółkami i sprężynami ukrytymi ruchy jego i głosy naśladuje. Podobnie czujemy, jeżeli nie wstręt i obawę, to jakąś nieswojość na widok człowieka, w którym odbywa się życie bez wiedzy, życie zatem innego rodzaju, niżeli jest życie ludzkie, np. na widok lunatyka, albo we śnie rozmawiającego i chodzącego, na widok osoby snem magnetycznym uszpionej, w której ciało jak obumarłe, a duch w niém życia i przytomności swojej daje znaki. Nareszcie odraza na widok trupa, z którego życie ustąpiło, daje nam także dowód do ręki, że jest w nas pewno uczucie, co robi różnicę między śpiącym, a umarłym.

Wpływ zatem, który na nas życie wywiera, nie rozchodzi się ani po promieniach światła, ani po wibracyi powietrza, ani się też dlatego udziela drogą zmysłów idealnych. Życie działa na nas bezpośrednio, siła żywotnia, co nas zewnątrz ogarnia i o sobie, jako o życiu daje świadectwo, na naszą jaźń, będącą stopem wszystkich zmysłów działa, i przez nią jedynie pojmuje się. Człowiek czuje wszędzie przytomność życia natury, a częstokroć czuje nawet przytomność żywotnego jakiego przedmiotu, choć go ani widzi, ani słyszy, ani się go dotyka. Im człowiek więcej duchowy, a mówiąc fizyologicznie, im więcej nerwy jego czynne i w czynności wpływem ciała nietamowane — tém to poczucie życia bez pomocy zmysłów bywa sil-

niejsze. Budzi się ze snu na zbliżenie się człowieka, by też najspokojniejsze, na jawie obróci się doń, choć zbliżenia jego, ani dosłyszał, ani spostrzegł, przeczuje zbliżenie się osoby nawet w odległości. Te i tym podobne fenomena psychiczne dadzą się jedynie wytłómaczyć wpływem, jaki życie w ogólności — a mianowicie życie w duchowej człowieka potędzie — na nas wywiera; ku doznaniu zaś tego wpływu niedostatecznymi są zmysły same, ale cała jaźń nasza bezpośrednio go odbiera.

Stosując te postrzeżenia do sztuki społecznej, przekonujemy się, że, aby z niej ideał życia odniósł się do wiedzy naszej, nie może się wprawdzie obyć bez pomocy zmysłów — dlatego, że ideał łączy nietylko duchową, ale i formalną stronę życia, a ta ostatnia tylko zmysłom przystępna — wszakże one same nie są wystarczającymi, aby sprawić w nas wrażenie zidealizowanego życia. Ideał życia pod względem treści rozciąga się na wszystkie tegoż życia objawy. A zatem w człowieku upięknia jego sposób myślenia i czucia, kształtuje usposobienia i przymioty jego ducha, samę nawet cnotę w krasę i zdobę przybiera. Pojmujemy, że wrażenie tak ideałowo ukształconego ducha i poczucie udoskonalonego i upięknionego życia drogą samych zmysłów udzielać się nie może, ale że nasza całkowita istota tym wpływem nasiąka. Pojmujemy oraz i to, że podobnie jak zmysły estetycznego potrzebują usposobienia i wykształcenia aby w ideałach, czy sztuk plastycznych, czy idealnych zasmakować mogły, — tak i jaźń nasza estetycznie musi być usposobioną z natury i przez wprawę, aby ideał sztuki społecznej zdolną była pojąć i ocenić.

Upodobanie i zadowolenie, które się przez wpływ życia przedmiotowego w nas rodzi, jest wielorakie. Najsilniejsze i powszechnie znajome jest uczucie miłości. Miłość jest żywotna i tylko do życia się przywiązuje, w którym ideał natury dla siebie widzi. Ideał natury utrzymuje jeszcze w miłości naturalną stronę. Nierównie czystsze i wyższe — można powiedzieć, boskie, jest uczucie, gdy ideał sztuki z żywota jakiego do nas przegląda. W miłości tego rodzaju leży najwyższe ziemskie

uszcześliwienie, miłość ta, jak tamta, nie ustaje z wickiem, ani namiętność ciała jej nie zużywa — albowiem światło idealu, co ją rozpala, raz zapalone w żywocie nie przestaje świecić; a płomienie jego nie są krewkie, pożądliwe, ale idealne i błogie.

b) WYOBRAŹNIA ESTETYCZNA.

Zmysłowe działanie oka polega na przeprowadzeniu do niego promieni światła, które z każdego punktu przedmiotu ostrokrągowymi wiązkami rozchodząc się, przez źrenicę wpadają, i w soczewce do odwrotnych małych ostrokrągów naginając się, te same punkta przedmiotowe na siatce nerwowej odbijają. Lecz choć wszystkie punkta wpadają z widzialnego przedmiotu do oka i na siatce rysują się, nie wszystkie przychodzą do wiedzy naszej, obejmujemy nią te tylko, na które się szczególnie uważa nasza zwraca. Dalej, chociaż na siatce oka maluje się cały przedmiot, to i ta całość z tej samej przyczyny, co pojedyncze punkta, tylko w skutek zwróconej na nią uwagi staje się wiedzą naszą; sam zaś rysunek w oku — jak wiadomo, odwrotny, zbyt mały i płaski — tak mało przydatny stworzyć w nas dokładnie pojęcie rzeczywistości, że gdybyśmy wedle niego tylko kierowali wiedzą naszą, mielibyśmy o objętości i bryłowości, o wielkości i oddaleniu przedmiotów fałszywe wyobrażenia. Niemożliwa po wszystko ręką sięgają, bo im się wszystko w pobliżu wydaje; osoby, które nagle przewidziały, mają wrażenie, jakby się wszystkie ujrane przedmioty na nich tłoczyły, i widzą je w samych płaszczyznach. Nawet człowiek ze zdrowym okiem, gdy w oddaleniu, lub z niedostatku światła, przedmiotu jakiego wyraźnie dojrzeć nie może, obraz jego domysłem sobie zapętnia. To wszystko jest nam skazówką, że prócz zmysłowego działania oka, musi jeszcze być inne działanie ducha, które formy przestrzenne w prawdziwy obraz wkłada, i tak pojedyncze części, jak całość przedmiotów kształtuje. Ku temu zmysłowe wrażenie jest tylko jednym środkiem, ale nie wystarczającym, trzeba tam współdziałania innych władz ducha, woli, uwagi, reflexyi, sądu, wniosku, porównywania i t. p.

Zupełnie to samo dzieje się pod względem zmysłu słyszenia. Czém w widzeniu są formy przestrzenne, tém w słyszeniu są formy czasowe; czém tam punkta przedmiotu i promienie światła z nich odbite i na odwrót w oku do oddania obrazu nagięte; tém tu chwile czasu, głosem płynące, wibracya powietrza do ucha odniesione i tamże do tych samych prawideł artykułowanego lub muzycznego głosu nagięte. Każde drgnienie głosowe do ucha wpada i na bębenku zadrgnie; ale nie każde do wiedzy naszej się odniesie. Sama uwaga wiedzę jego tworzy, i jest tak silną, że nawet w koncercie wielu instrumentów i głosów zdolna uchem jednego tylko instrumentu lub głosu tony, z pominiemieniem wszystkich wyróżnić. Ucho samo nie daje nam wiedzy, ani z kąd głos przychodzi, ani jego siły i oddalenia, a najmniej zdolne stworzyć wrażenie całości złożonych głosów lub tonów. Potrzeba zatem i tu innej potęgi ducha, co by zmysłowym wrażeniom słuchu przychodziła w pomoc i takowe układała w całość, w znaczenie i w wiedzę.

Tę władzę ducha nazywamy *wyobraźnią*. Jest to jego rękodzielnia, jego krośna, na których układają się wrażenia zmysłowe na *obrazy* i przerabiają się w *wyobrażenia*. Nieustająca to prawie pracownia ducha; bo nawet we śnie, wśród wyczynku władz, jest czynną. Duch sam jest w niej pracownikiem i jest téj pracy przytomnym. Nie ma tu już tego przypadku, któryśmy przy zmysłach uważali, że do mechanicznego ich działania, będącego skutkiem samych materialnych wpływów, wiedza ducha tylko się przywiązywała, ale niekoniecznie przywiązywać musiała. Wyobraźnia nie przywiązuje się do niczego obcego, bo jest sama tworzącą, i co było jeszcze obcém, na swoje przemienia. Jest zatem ciągłym wiedzieniem się ducha, bo jest duchem samym, który wrażenia świata zewnętrznego na wyobrażenia świata wewnętrznego, to jest: na *swoje* zamienia, — niemi istotę swą utrzymuje i zapełnia, jako karmią, wziętą ze zewnętrznego świata, i na duchowość żołądkiem wyobraźni, przetwarzoną. Nawet we śnie i w magnetycznych jasnowidzeniach jest duch przytomny sobą, choć jest w stanie po zamysłowym

i dlatego wiedza tego stanu w powrocie do stanu zmysłowego mroczy się i zaciera.

Z téj różnicy między zmysłami a wyobraźnią, podaje się jeszcze i to, że pierwsze są pośrednikiem między naturą a człowiekiem, że zatem utkwione są narzędziami w ciele ludzkim, i wszystkie podane na zewnątrz. Działanie ich musiało z tego względu koniecznie być materialne, a działanie idealne do niego się tylko przywiązywało. Wyobraźnia zaś potrzebuje wprawdzie także materialnego organu — tak jak duch sam potrzebuje ciała, aby się przez nie wyraził *) — wszakże ten organ już się nie na powierzchni ciała rozkłada, aby ze światem pojawów był w bezpośredniej styczności, ale do głównego organu władz samego ducha, do muzgu się stacza, aby tam był w pobliżu

*) Że muzg jest materialnym narzędziem władz ducha, dowiodła fizjologia; lecz w których częściach jego i przez jakie funkcje odbywają działania swoje pojedyncze władze, dotąd jest tajemnicą. Niektórzy uważają (Müller, *Handbuch der Physiologie* 1. 850), że wola i uczucia, a ztąd przyczyna wszystkiego ruchu muskularnego, złożona w téj części muzgu, która łączy mlec z muzgiem głównym (*medulla oblongata*); a ponieważ w hemisferach wielkiego muzgu, nie ma uczucia, wnoszą ztąd, że w nich tworzą się wyobrażenia, i że tu jest siedlisko wiedzy i uwagi. Naruszenie téj części muzgu sprawia, że pamięć się traci całkiem albo częściowo. — To ostatnie byłoby skutkiem reflexyi, bez której pamięci być nie może i nie mówiliby jeszcze za tém, żeby dlatego w hemisferach wielkiego muzgu wyobraźnia miała mieć siedlisko. Nam się wydaje, że tamby je raczej mieć powinna, gdzie się nerwy zmysłowe bezpośrednio odnoszą, albo przynajmniej w ich pobliżu; a zatem w czterech pagórkach (*corpora quadrigemina*), gdzie dochodzą końce nerwów wzroku (*lobi optici*), albo téż w małym muzgu (*cerebellum*), ile że Hortwig okazał, że i tu nie ma uczucia, ale jest mechanika, odbywająca poruszenia do pewnego celu. Z jego wyjęciem muskuły poruszają się, ale bez celu, bez związku. Stwierdziło się także, co Gall utrzymywał, że mużdżek jest siedliskiem pożądliwości. To wszystko dowodziłoby naszym zdaniem, że w téj części muzgu odbywa się pracownia wyobraźni.

i słyszności innych pomocniczych funkcji ducha, woli, reflexyi, sądu i t. p. Zmysły zatem pośredniczyły między materją a materją, czyli między naturą a ciałem człowieka; wyobraźnia już pośredniczy między materją a duchem, między wrażeniami a wyobrażeniami, między człowiekiem, jako ciałem, a człowiekiem jako duchem.

Działanie wyobraźni, będąc bezpośredniem działaniem ducha, jest tém samém tylko idealne, i nie da się podzielić, tak jak proces zmysłowy widzenia i słyszenia na działanie fizyczne i na działanie idealne. Z tego to względu uważaliśmy ją już dawniej *), jako jedną z trzech dróg objawienia, któremi natchnienie na ducha człowieczego zstępuje, i któremi na odwrót duch człowieczy się objawia. Już się i tam pokazało, że wyobraźnia mimo swojej idealności, na dwa różne rozstępuje się działania: na wyobrażenie bierne, któreśmy nazwali *imaginacyą*, i na wyobrażenie czynne, któreśmy przezwali *fantazyą*. Pierwsza idzie od wrażeń do wyobrażeń, czyli od zmysłów do ducha; druga postępuje od wyobrażeń do wrażeń, czyli od ducha do zmysłów. Poznaliśmy bowiem wyobraźnię, jako pośredniczkę między człowiekiem zmysłowym, a człowiekiem umysłowym; różnica zaś tém jęj działania podaje się wedle tego, od której strony pośrednictwo swoje rozpoczyna. Że jęj działanie musi być bierne, gdy się od zmysłów do ducha odnosi, wypada samo przez się, bo wystawiona na zewnątrz, bierze w się wrażenia zewnętrznego świata i w wyobrażenia ducha je zamienia, — jest i to wprawdzie czynność, ale *bierna*, zawisła od zewnętrznego materiału. Równie widoczną rzeczą jest, że działanie jęj musi być samodzielne, czynne, produkujące, skoro od wyobrażeń przechodzi do wrażeń, czyli skoro kształtowe zasoby ducha własnego na zmysłowe kształty zamienia; — tu więc jest przedewszystkiem *twórczą*.

Nim przejdziemy do każdej z osobna, zastanowić nam się jeszcze trzeba nad *estetycznym* charakterem wyobraźni. Czy to

*) Strona 22 i nast.

na bierném, czy na czynném stanowisku, zawsze wyobraźnia jest tworzeniem, kształtowaniem, obrazowaniem, produkcją — i ta to formalna jój strona robi ją głównie estetyczną potęgą ducha. Nie jest nią ani wola, ani rozum, ani żadna z podrzędnych jego władz. Myśl jest, z natury swojej treścią, a jako taka, bez wyrażenia się w odpowiedniej formie, ani się pojawić, ani powstać nie może. Że forma nie jest myślą, każdy się na to zgodzi, bo pojmuje, że co innego jest wewnętrzność, a co innego zewnętrzność; co innego znak, wyraz, a co innego to, co się przez znak wyraża. Mimo tak przeciwbiegunową różnicę, filozofia mianowicie spekulacyjna uważała, że wewnętrzność tworzy zewnętrzność, że myśl sama sobie tworzy wyraz, że zatem *rozum jest twórczy*. Z téj zasady wypadła zaraz druga. Nie przypuszczano, aby zewnętrzność tworzyć mogła wewnętrzność, nie przypisywano więc tamtéj żadnego znaczenia, nie miano na formę żadnego względu, i brano ją jako rzecz przypadkową, jako coś, co sobie myśl sama zdobywa i w wyraz swój zamienia. W dalszém następstwie takiego uważania rzeczy wzięto myśl za samą istotę ducha i powiedziano: *duch a rozum jedno jest*. To ostatnie twierdzenie nie pozwalało nawet odkryć złudzenia, bo biorąc rozum za samego ducha, trzeba było koniecznie wszystką twórczość duchową rozumowi przypisać. Aby je więc odkryć, trzeba sięgnąć do samego źródła z kąd wypłynęło, i badać, ażali podobną rzeczą jest, aby myśl spłodzić sobie mogła formę, z którą jest tak przeciwnéj natury. Jeżeli nie ma przejścia od formy do myśli, jak to spekulacya utrzymuje, z kądże ma być przejście od myśli do formy? Jeżeli jest dowolność w formach, przez które się myśl ta sama wyraża, jak tę dowolność pogodzić z koniecznością, leżącą w myśli? Jeżeli forma jest niedostatkiem treści, a jest nim, bo jój treść potrzebuje, jakże ma być zdolna ten niedostatek z siebie zastąpić? Gdyby to potrafiła, nie potrzebowałaby wyrazu; ni znaku dla siebie, ale byłaby bez nich pojawiają; byłaby tém wszystkim, czém jest z istoty swojej. Ale tak nie jest. Z kąd téż myśl wyrazu stworzyć sobie nie może, ani go z siebie samej nie

wydobędzie. Myśl tylko myśl rodzi, a forma tylko z formy się rozwija. Łącznikiem ich musi być przeto co innego, musi nim być owa potęga ducha, którąśmy *wyobraźnią* nazwali. Duch jest myślącym i jest także kształtującym. W jego istocie jest i potęga myślenia, czyli rozum, i potęga oblekania tych myśli w wyrazy, czyli kształty, a tą jest wyobraźnia. Nie *myśl* więc nadaje sobie formę, ale ją *duch myślący* nadaje, mieszczący w sobie oraz *władzę wyrażania myśli*. Jest to władza wszystkiej formy jego, jak rozum jest władzą wszystkiej treści jego. Obie władze się dopełniają. Treść prze na zewnątrz ku objawowi, i nigdy jej nie zabraknie na formie, do objawienia się przez nią, bo ten sam duch panuje nad treścią i nad formą swoją. Powstaje złąd pozór i złudzenie, jakoby myśl z siebie sama wyraz sobie tworzyła, wzięto przymiot za przymiotnik, tak jakby ktoś mocy czlowicka to chciał przypisywać, co on przecież wola swoją i mocą w połączeniu, a ostatecznie sam, jako człowiek dokonywa. Do jakich następstw to złudzenie doprowadziło, pokazała filozofia rozumu, obwołująca rozum bezwzględny, za *absolut*, za ducha bezwzględnego, za Boga.

Nietylko rozum nie jest twórczością, ale ani wola nią nie jest — jeżeli pod tym wyrazem rozumiemy samo kształtowanie ani żadna z uczuciowych potęg, wpływających na wolę. Wola jest trzecią współistotą ducha, bo stanowi dopiéro jego żywotność. Bez niej niepodobienstwo pojąć żywego ducha. Dlatego nawet filozofia czystego rozumu swojemu *absolutowi* przypisuje wewnętrzną *energię*, czyli *konieczność* rozwijania się idei z siebie. Wola, będąc żywotem ducha, jest jego działaniem, czynnością, energią; ale jest tém wszystkiém dlatego tylko, że ten żywot odbywa dwoma swemi czynnikami, sobie współistotnemi, potęgą treści i potęgą formy, czyli rozumem i wyobraźnią. Choćż zatem przez wolę żywot ducha się objawia i twórczością, bo działaniem znamionuje, chociaż bez woli żadnej nawet twórczości przypuścićby nie można, to jednak tworzenie samo, będące kształtowaniem, czyli nadawaniem formy na wszelką treść duchową, samój wyobraźni jest dziełem.

Wyobraźnia przeto sama jedna jest twórczą. Wszystkie wyobrażenia, wszystkie kształty i obrazy myśli, wszystkie na nią wyrazy i znaki, są jej utworem. Ona jest autokratką formy, wszechwładną panią wszystkiej obłoczy materyalnej i idealnej: bo i wewnętrzne myślenie za jej pomocą się odbywa, i ideały świecą kształtami, które z jej pracowni wyszły. Jest to wulkan, co Jowiszowi kuje pioruny, a Minerwie świetną zbroję wyrabia. Z tego oraz tłómaczy się, czemuśmy ze wszystkich władz ducha, samą tylko wyobraźnię do potęg jego estetycznych policzyli. Bo chociaż ani bez światła rozumu, ani bez sprężystości, woli, żadne dzieło sztuki nie stanie — już dlatego samego, że jest płodem całkowitego ducha naszego, którego istotę stanowią rozum, wyobraźnia i wola — to jednak wyobraźnia bezpośrednio je kształtuje i tworzy, i pod tym względem sama jedna jest estetyczną. Wszystkie formy piękna jej wyłącznym są dziełem. Nie idzie zatem, aby i w innych sferach działań duchowych wyobraźnia czynną być nie miała. Jest nią i owszem, bo nawet myśl oderwana, bez niej pojawić się, i czyn żaden bez jej współdziałania dokonany być nie może. Nie ma tam przecież tak widocznego bezpośredniego tworzenia, jakie się w sztukach pięknych przedstawia. Uglądamy na jaśni estetyczną twórczość wyobraźni, gdy się patrzymy, jak z pod dłuta, pędzla, czy pióra, materyał zewnętrzny na sztukę się urabia; jak go sztukmistrz póty obraca, toczy, gładzi, poprawia, póki taka piękność z niego nie zaświeci, jaka wyobraźnię tworzącą zadowala. Ona w głębi ducha stworzyła obraz ideału, a przenosząc go w materyał, wskazywała, gdzie się dzieło doń zbliża, gdzie oddala jeszcze. Idealizowała treść — myśl — uczucie — i nastroczała dla niej stosowne formy piękne, aż dzieło w zupełności i doskonałości idealnej stanęło.

α) *Imaginacya.*

W sztukach pięknych jeszcze wyraźniej przedstawia się dwoiste działanie wyobraźni: najprzód estetyczny na nie pogląd,

czyli odbicie się ich w nas do estetycznego smaku i pojęcia; powtóre samodzielne tworzenie ich, czyli uzewnętrznienie z siebie ideałów. Wyobraźnia bierna, czyli *imaginacya*, konieczną jest dla każdego nieartysty, jeżeli w dziełach artystowskich chce smakować. Nierównie potrzebną jest artyście samemu, bo bez niej do twórczości przyjsćby nie mógł. Imaginacya jest okiem wewnętrzném ducha naszego, roztworzoném dla wszelkiej duchowości, przedstawiając się w formach zewnętrznego świata. Obie strony zmysłowych wrażeń — materyalna i idealna — są tu w nierozzerwanój jedni; jest zewnętrżność i wewnętrżność razem. Imaginacya wyróżnia się od zmysłowości, że nie przedstawia, jak tamta, sporadycznych wrażeń, ale z nich całość obrazu układa. Działanie to wynika bezpośrednio z przenikania się treści i formy w przedmiocie każdym. Treść szuka koniecznie całkowitej formy, aby się przez nią wyrazić mogła. Ztąd taki popęd imaginacyi do wypełniania obrazów domysłowemi formami na treść, albo domysłowo, albo niewyraźnie nasuwającą się. Rozróżnimy trzy różne stopnie imaginacyjnego działania.

αα) Imaginacya czysto-bierna.

Imaginacya *czysto-bierna*, czyli wyobraźnia na najniższym stopniu, jest ku zmysłowości najbliżej pomkniona i od niej zupełnie zawisała. Im więcej zmysłów działa i idzie w pomoc imaginacyi, tém dokładniejszy będzie obraz, który z przedmiotu zdejmuje, ale tém mniejsza jej własna czynność. Najwięcej następuje jej w tej mierze zmysł wzroku, bo jest pokazem całego kształtu, z którego treść promieniach światła do nas przegląda. Bez wzroku imaginacya tworzyć sobie może kształty przedmiotów z opowiadania, lub z poczucia ich kończynami palcy, gdy niemi człowiek po przedmiocie obiega, ale nigdy zdolną nie będzie odnieść do wiedzy tego, co nazywamy piękném. Bo piękność złożona w formach przestrzennych, polega na symetrii, na rozkładzie, na grze cieni i światła, czego wszystkiego żaden inny zmysł do wiedzy odnieść, a tém samemu wzroku zastąpić

nie może. Zmysł dotykania poddawać jej tylko będzie wyobrażenia objętości, powierzchni, bryłowości, ale to, co jest pięknem, namacać się nie da. Nie da się także opisać, bo jest bezpośredniością wrażenia zmysłowego, jednoistym stopem wszystkich szczegółów w jedną plastyczną, przestrzenną, idealową całość. Wszelkie opisywanie posągu, albowi obrazu, jeżeli się do form zewnętrznych odnosi, da wyobrażenie przestrzenności, ale nie piękna; jeżeli się do treści odnosi, będzie samem uwielbieniem treści; lecz jak się właśnie ta treść przez formy przestrzenne wyraziła, — owa jedność nierozzerwana formy i treści, na której piękno polega — da się tylko drogą samego wzroku do imaginacyi odnieść. Bez téj pomocy nie zdobędzie się nigdy wyobrażenia na obraz piękna plastycznego; nawet poezya w dramatycznych swoich częściach będzie dla niej bez uroku. Co zatem promieinami światła z form zewnętrznych przestrzennych do oka się odnosi, i na jego siatce odbija i rysuje, to imaginacya bierna w wyobrażenie zamienia. Wyobrażenie jest całością obrazu, odpowiednią, nie obrazkowi na siatce oka odbitemu, ale przedmiotowi w rzeczywistości. Wspiera ją w téj pracy władza rozumu, mianowicie sąd i wnioski o rzeczach. Pod przewodnictwem tych pochodni rozumowych przenosi odebrane zmysłowe wrażenie, i na własnych krośnach je rozpina; nadając kształtującemu się wyobrażeniu wrażonego przez wzrok przedmiotu, stosowne i rzetelności odpowiednie rozmiary przestrzenne. Tak ukształcony i do rzeczywistości zbliżony obraz przedmiotu daje dopiero wyobrażenie jego zewnętrznej strony. Częstokroć na tém się działalność imaginacyi, jeżeli ją wiedza, na utworzenie wyobrażenia o idealności przedmiotu nie wesprze. Wiedza nasza myśląca i rozumowa sama jedna zdolną jest dociec i pojąć wiedzę utajoną przedmiotową; sama jedna zdolna odsonić i zrozumieć myśl, znaczenie, czyli, co jedno znaczy, treść idealną ujrzanego przedmiotu. Wiedza podmiotowa uzupełnia obraz wyobrażnią ukształtowany; wstępuje weń jako dusza w ciało, i wyobrażenie staje się dopiero zupełne. Jakkolwiek pod względem idealności przedmiotu wyobrażenia wszystko

od wiedzy pożyczca, nie miał przecież w tej pracy ducha sama jest czynną, i tu właśnie na nazwę estetycznej władzy zasługuje sobie. Wyjaśnijmy sobie tę okoliczność bliżej. — Stawam np. przed mogiłą Kościuszki. Za pomocą promieni światła rysują się i malują w oku wszystkie jej formy przestrzenne. Doświadczenie długie nauczyło mnie przez porównanie przedmiotów ze sobą i ich rozmiarów wyróżnić dokładnie ich objętość, odległość, rozciągłość, położenie i stosunek. Wedle tych nabytych doświadczeń, przy których nietylko rozum, ale i wyobraźnia była czynną, wyobraźnia wedle wrażeń nabytych tworzy dokładny obraz zewnętrznej postaci Kościuszkowej mogiły. Gdybym nie znał ani jej nazwiska, ani przeznaczenia, ani nie zdolny był robienia domysłów, uniósłbym z sobą wyobrażenie samego kształtu, samej postaci kopca; a jeżeli z tych form uderzały mnie rozmiary piękna, uniósłbym z sobą oraz upodobanie, jakie mi widok ich sprawił. Lecz człowiek nie przestaje na wyobrażeniu samej formy, szuka i bada zarazem treści, której tamta jest obłoczą. Jeżeli mi treść niewiadomą, otwieram sobie pole domysłów. Rozróżniam najprzód, czy ten ustosowany pagórek ziemi jest dziełem rąk ludzkich, czy dziełem natury. Zgadzam się na pierwsze środkiem sądu o rzeczach, ale i środkiem wyobraźni. Bo wyobraźnia nasuwa mi dawne wyobrażenia dzieł pracy ludzkiej i podaje w nich znamiona, z których i na obecny przedmiot pewny wniosek uczynić mogę. Wiem, że dzieło pracy ludzkiej cel pewien zawsze mieć musi. Ale i ta wiadomość na dawnych wyobrażeniach o pracach i połączonych z nimi celach polega. Badać więc, jakiby mógł być cel owego usypanego pagórka, a w tém badaniu towarzyszy mi tak imaginacja, co mi dawne nabyte wyobrażenia nasuwa, jak rozum, co niniejsze wyobrażenie z tamtymi porównywa. Widok piękny z tej wysokości na Wisłę i okolice, może być celem. Ale takowy mógł być każdym innym belwederem osiągnięty; tu zaś widać, że tysiące rąk pracowało, nim w takim ogromie ziemia nastosowana została. Cel zatem musiał być wznioślejszy, odpowiedni wielkości pracy. Zapewne pomnik wielkie-

go narodowego wypadku, a że to kraj Sławiański, w którym mogiły sypano na pamiątkę zmarłych; może to mogiła — a mąż, którego pamięci usypaną była, musiał być o tyle wyższy od innych mężów tego narodu, ile jego mogiła ogromem inne, podobne mogiły przerosła. Wielcy mężowie żyją w wielkich czasach narodu — wielkich, albo przez świetność, albo przez klęski. Mogiła w mowie będąca nosi jeszcze na sobie ślady świeżości, więcéj nad pół wieku oblicze jéj nie pokazuje. Wiek to, jak mi wiadomo, upadku i klęsk narodowych. Był mąż, co wówczas był ogniskiem ostatnich wysień narodu, przyświecał, co upadł — ale zachował szacunek wszystkich, i własnych ziomków miłość i wdzięczność. Tuż oto przedemną dawny Chrobacki gród Krakusa, szczyty swoje roztacza, z tego grodu, powiadają dzieje, mąż ów z Ameryki przybyły odezwę do narodu wydał. Nie może być inaczej, stoję na mogile Kościuszki. Jemu tylko, a nie komu innemu tak szczytna pamiątka usypaną być mogła. Ale oto postępuje ku mnie strażnik téj świętości i stwierdza domysły moje, i opowiada inne dzieła tego okoliczności. — Tym sposobem lub innym zdobywam sobie znaczenie, myśl czyli treść dla wyobrażenia formalnego, wiąże ją z niémi i uzupełniam wyobrażenie całkowite. Uważamy, że w téj pracy pomagał nam rozum wniosujący, ale nigdzie nie opuszczała nas wyobraźnia. Ona poddawała cały dawny skarb nabytych wyobrażeń, wyszukiwała z nich stosowne i stawiała szeregami obok siebie. Ona wiązała odgadnioną lub podaną treść z formą; ożywiała nią każdy szczegół, aż nareszcie za jéj współdziałaniem całość formy zupełnością znaczenia swego ożyła i do wyobrażenia się przeniosła. Na podobieństwo tego przykładu wyobraźnia z każdego dzieła sztuki plastycznej znaczenie formie odpowiednio tworzy i zawszy w jedniéj wewnętrznej i zewnętrznej jego całość, nabywa estetycznego wyobrażenia ideału — a tą pracą sama estetycznie się ukształca.

Przechodzimy do działań wyobraźni, wynikających z wrażeń przedmiotowości słyszanej. Zmysł słuchu jest dla form czasowych równie rozległym zmysłem, jak wzrok dla form prze-

strzennych, a zład dla imaginacyi równą w téj sferze form pomocą. Imaginacya ujmuje w całość to, co w tonach lub słowach pojedynczych po sobie następowało i w całości tak ujętej form głosowych docieka oraz za pomocą wiedzy całości uczucia i myśli niemi wyrażonych. Jak w tworzeniu wyobrażeń powszednich zmysł wzroku dał się zastąpić zmysłem słuchu i co się nie dało zobaczyć, dało się opowiedzieć; tak z większą jeszcze dokładnością zmysł słuchu da się zastąpić zmysłem wzroku, i co się nie da zasłyszeć, da się przez znaki, migi, pismo lub rysunek, do wyobraźni odnieść. Lecz piękność, zmysłem słuchu do wiedzy się odnosząca, nie ma innej drogi ku wrażeniu się i przepada zupełnie dla głuchego. Imaginacya tu nic stworzyć nie może, bo nic nie odbiera. Muzyka, będąca samém piękném formy, przez słuch wdrażającą się na zawsze stracona dla tego, kto słuch z urodzenia utracił; jak ślepy o kolorach, tak głuchy o tonach i melodyi żadnego nie będzie miał wyobrażenia. W poezyi i wymowie przemaga już treść i ta znakami — pismem — da się odnieść do jego wiedzy, ale to co jest piękném formy w poezyi i wymowie — tok głosowy wiersza i okresów — rytm śpiewność i deklamacya — tego nigdy mu imaginacya przedstawić nie potrafi.

Inne zmysły, będące materyalnej natury, działają na imaginacyą i rozbudzają ją nieraz do wysokiego stopnia, podlegając materyalne żądze, ale właśnie dlatego, że imaginacya odbiera zmysłami wrażenia bezpośrednio cielesne, przestaje w nich być estetyczną, a nawet idealną. Działania jój przechodzą w sferę samego ciała, w zalechcenie zmysłów, a zład rozniecenie żądz zmysłowych, którym materyalnego trzeba zadowolenia. Niekiedy tego rodzaju wrażenia w poezyi mianowicie przenoszą się do sztuki — jak owe Krasickiego: „anyżek mnie zaleciał“ w satyrze *pijaństwo*; albo owa lubieżnością rozkołysana imaginacya *Agai Chana*, w romansie tegoż nazwiska, wystawiająca sobie wszystkie roskosze zaspokajającej się żądz — nie należy przecież mieszać takiego przeniesienia poetycznego z materyalnością samego przedmiotu, przez zmysły do wrażeń odnosząca

się. Autora satyry anyżek nie załatwiał, gdy ją pisał, ani autora Agai Chana nie podniecała żądza. Jedno i drugie przestało już być dla nich przedmiotowością, ale było wyobrażeniem podmiotowém, z dawnych wrażeń rzeczywistych nabytém, i tylko siłą imaginacyi do sztucznej, obrazującej się przedmiotowości podniesioném. Imaginacya pod wpływem wrażeń działa materialnie, pod wpływem wyobrażeń działa idealnie, a nawet estetycznie, jeżeli artysta umiał zmysłowość do tego stopnia zidealizować, że dzieło sztuki na słuchacza lub widza nie czyni wrażenia niepokoju i disharmonii, przenosząc go z idealności w materialność, ale rozlewa urok błogiego upodobania, w jedności, spokoju i harmonii całości idealnej.

Nietylko zaś zmysły materialne, ale nawet zmysły idealne, gdy ku samej cielesności są zwrócone, działają materialnie na imaginacyą, a ta znowu oddziaływa na ciało. Slinka idzie do ust na widok jedzącego cytrynę, na stuk niespodziany człowiek przestrasza się aż do zblednienia, i żądze ciała rozbudzają się skutkiem wrażeń pożądlivych przez oko lub ucho odniesionych. Dlatego sztuka, aby się utrzymać na właściwém sobie idealności stanowisku, nigdy do zmysłowości zniżać się nie powinna. Gdzie imaginacya na krew i ciało oddziaływa, przestaje być estetyczną; nie ma tam form pięknych, gdzie są formy tylko cielesne; tamte zadowolają umysł i sprowadzają pokój ducha, te drażnią zmysły i niosą z sobą łaknienie zmysłowe, niepokój i burzę. Nie możemy się zgodzić na dzisiejszy charakter sztuki, a roman-su w szczególności, gdzie wszystko obrachowane na podłechtowanie zmysłów i musimy w téj dążności upadek samej sztuki upatrywać. Smak dla samego piękna, smac stępiiony i trzeba dlań, by go zażegnać, tych korzennych zmysłowości. Ale jak wszystko, co drażni nerwy, oraz je przytępia, i coraz większej zawsze trzeba dozy dla osiągnięcia skutku; tak i sztuka do coraz wyższego stopnia zmysłowego obnażenia dochodzić będzie musiała, coraz więcej oddalać się od ideału, aż nareszcie przesycenie i stępienie samych zmysłów nastąpi i odrazę zbudzi.

Tak nazwane misterye stołeczne są już bliskie tego celu, i mimo talentu autora niepodobna w nich dzieła sztuki dopatrzeć.

Oddziaływanie imaginacyi na ciało i na funkcyje życia w ogólności, jest niejako namacalnym dowodem jęj twórczości. Na wyobrażenia, które kształtuje i żywo przed oczy ducha naszego stawia, wielokroć ły się do oczu cisną i żal pierś ścisnąjąc, głos tamuje; to znowu twarz pogodnieje, uśmiech około ust miga, albo śmiech rozgłośny wszystkiemi muskułami porząsa. Pod jęj wpływem oblicze rumianym wstydem się oblewa albo zimnym przestrachem blednie; pot zimny występuje i dreszcz niepowstrzymany całym ciałem trzęsie. Samo życie pod jęj działaniem poczyna się, a z gwałtownej reakcyi, będącej skutkiem silnego imaginacyi obrazowania, nawet ustać może. Ona uczucia wszelakie i namiętności rozbudza; ona ich ogień zażęga i w płomienie roznieca; ona wreszcie sam rozum, to boskie światło ducha, w obłąkanie wprawić może, gdy jęj obrazy polotne stęgną i z nieruchomieją, i wyparłszy wszelkie inne obrazy rzeczywistości, same jedne na ich miejsce się postawiają. Ile imaginacya w chorobach działa, tak pod względem polepszenia, jak pogorszenia stanu niemocy, rzecz powszechnie wiadoma. Tak obszernego, tak bezpośredniego zakresu działania i oddziaływania, nie ma żadna inna władza duszy, sama tu imaginacya tworzy, kształtuje i działa pod wpływem wrażeń zewnętrznych.

Nie równie twórczą i oddziaływającą jest imaginacya estetyczna, układająca wyobrażenia i obrazy, albo z wrażeń samych sztuk pięknych, albo z wrażeń natury i żywota ludzkiego, gdy w nich same pięknokształty dopatruje. Aby imaginacya była estetyczną, trzeba jęj koniecznie pomocy, to jest zmysłów estetycznych. Komu niedostaje estetycznego oka, ten przejdzie mimo kościoła Notre-Dame w Paryżu, jak mimo innego domu, a z posągu i obrazu nic nie wypatrzy krom postaci, materyału i farby. Podobnie nieestetyczne ucho z melodyi, ani z poezyi, piękności nie dosłysz. Czego więc zmysł wrażeniem nie podał, imaginacya w wyobrażenie zamienić nie potrafi. Można wszakże posiadać este-

tyczne zmysły, a jednak być obranym z estetycznej imaginacyi. Jój niedostatek pokazuje się w niemożności zebrania rozrzuconych pięknych wrażeń w jedną piękną całość. Przy wpatrywaniu się w piękno natury lub sztuki, albo przy przysłuchiwaniu się muzyce, poezyi i wymowie, zmysł błąka się po pojedynczych wrażeniach, a gdzie nas odstępuje, tam i wrażenia ustają; imaginacya nie przeobraża ich w całość, nie odrywa samodzielnie od zmysłów, ale pod wpływem ich rozrzucone po przestrzeni i czasie tworzy wyobrażenia, bez idealnego związku między sobą. Z takiego niedostatku wypływa niemożność przeniknięcia całkowitej treści, dojrzania jój wskrós całego dzieła. Najistotniejsza piękność sztuki, bo całkowita, z wszystkimi właściwościami wdzięku, wzniosłości, prostoty, głębi, uczucia, podniety, siły i t. d. straconą jest dla obranego z estetycznej imaginacyi. Potęgą imaginacyi biernej mierzy się mniejszą lub większą zdolnością objęcia całości estetycznego przedmiotu i zestawienia do jedności wszystkich jego stron pięknych.

ββ) Pamięć.

Wyższym stopniem imaginacyi, jest *pamięć*. Nabyte ze zewnętrznego świata wyobrażenia, obrazy i kształty imaginacyi, przechodzą do wiedzy, a tém samém na własność ducha naszego, ale nie są w nim nieustającą przytomnością wiedzenia — jaka może dopiero będzie w pośmiertelnej ducha istocie. Imaginacya przywołuje do obecności wiedzy nabyte wyobrażenia, a w tém działaniu zowiemy ją pamięcią. Jakim się to odbywa processem, trudno odgadnąć, to pewna, że pamięć, będąc reprodukcją tworów imaginacyi, jest tém samém powtórzonóm i dlatego krótszém, polotniejszém działaniem imaginacyi. Albowiem niedorzecznością byłoby tłómaczyć sobie wyobrażenia nabyte przez rysunki, a pamięć przez pogląd na nie uwagą skierowany; uważać ducha, nie przenosić, ale rzeczywiście jakby za registraturę, z której pamięć już gotowe wydobywa materiały i do wiedzy przedstawia. Najlepszym dowodem, że pamięć jest

imaginacyi działaniem, jest wspieranie i powiększanie jej imaginacyjnymi środkami. Ona też nieodstępną towarzyszką imaginacyi, z nią się wzmaga, jak w młodzieńczym wieku, z nią słabiej, jak to w starości spostrzegamy. Im bujniejsza imaginacja, tém bystrzejsza bywa pamięć. Uważano, że i charakter pamięci i imaginacyi bywa ten sam. Artyści plastyczni miewają pamięć lokalną, to jest przestrzenną; poeci i mówcy, tak jak kompozytorowie, z zadziwiającą łatwością pamięcią obejmują poezye, mowy i kompozyce obszernie, tak swoje, jak cudze; jest to pamięć czasowa, jak i imaginacja ich czasowa.

Nazwalismy pamięć wyższym stopniem imaginacyi dlatego, że już nie z bezpośrednich wrażeń przedmiotowości, ale z nabytych wyobrażeń, podmiotowości kształtuje; że już reprodukuje z siebie, chociaż przedmiot reprodukowany był poprzednio z samych wrażeń nabyty. Jest to już pewien rodzaj czynnej twórczości, chociaż natura i przedmioty zewnętrzne zawsze tu jeszcze są oryginałami. Zwykliśmy pamięć przywiązywać jedynie do rozległych jej rozmiarów tak czasu jak przestrzeni; wszakże jej działanie tak jak działanie imaginacyi, jest nieustające i przypatrując się bliżej, dozieramy tożsamości jednej i drugiej władzy. Powiedzieliśmy, że imaginacja obejmuje całość przedmiotu, czy to w przestrzennych, czy w czasowych formach. Potrafiłaby ją objąć i utrzymać w obecności ducha, gdyby nie była zarazem pamięcią? Pamięć do najdrobniejszych zstępuje utworów imaginacyi i jest współdziałającą przy wszystkich wyobrażeniach. Gdy wymawiam wyraz „Bóg“, imaginacja postyszawszy go, wywołuje we wiedzy obraz do znaczenia tego wyrazu przywiązany, a w tém działaniu jest dwojakie współdziałanie pamięci. Wyraz ten nigdyby się w całości swojej nie złożył, gdyby pamięć trzech jego artykułowanych głosów, trzema osobnemi chwilami czasu uronionych, w obecności wiedzy nie utrzymała i tym sposobem całości z nich nie złała. Następnie nigdyby znaczenie tego wyrazu wiedzy naszej nastęczyć się nie mogło, gdyby go pamięć zażegniona wyrazem wymówionym lub oznaczonym, z raz nabytego wyobrażenia chyżością błyskawicy nie reprodukowała. Zgoła, gdzie jest

działanie imaginacji, tam oraz jest i musi być działanie pamięci. Rzekłbym, że to jest jedno i toż samo działanie.

Pamięć, podobnie jak imaginacja, będzie estetyczna, gdy estetyczne wyobrażenia i kształty, tak jak je imaginacja nabyła i ujęła, reprodukować będzie. Podziwiamy tu nieraz jej potęgę. Jeżeli widzieliśmy Paganiniego na skrzypcach, albo Liszta na fortepianie, wygrywających z pamięci całe obszerne dzieła koncertowe, już własnej, już obcej kompozycji, nie powiemy, iż ich się na pamięć nauczyli, choć obyć się nie mogło bez mechanicznej wprawy; jest to raczej żywa przytomność całego muzycznego dzieła, jego całkowite i zupełne przeniknienie, tak w całości, jak w pojedynczych, by najdrobniejszych częściach; najdoskonalsza jego posiadłość i własność duchowa; — i dlatego to tak płynie, ręczo, akuratnie z pod palcy ich i z pod smyczka, z instrumentu dzieło muzyczne wylewa się; — dlatego to takim zapątem ogarnia grającego i słuchacza, takiem natchnieniem z oblicza ich promieni, z taką siłą i potęgą w tonach wydobytych rozbrzmiewa — lub też słabiejac i mdląc z rozczulenia, jęczeć i konać się zdaje. Niepodobną tu jest pomyłka, zapomnienie. Gdzieby się takowa przytrafiła, tam będzie pamięć mechaniczna, nie estetyczna, tam wykonawcą dzieła mierny talent, nie geniusz. Podobnie się ma z innymi, tak plastycznymi, jak idealnymi dziełami sztuki, które raz w obraz imaginacją ujęte, środkiem pamięci estetycznej, całkowitym pięknokształtem w nas reprodukują się. Odświeżanie częste obrazu imaginacyjnego z oryginału, przychodzi i tu pamięci w pomoc, robiąc ją trwalszą i zupełniejszą, — atoli estetyczna pamięć tym się zawsze znamionować będzie, że jest idealną przytomnością całkowitego dzieła sztuki w zupełnym przeniknięciu się treści i formy i że je reprodukuje w tej samej zupełności, jakby je imaginacja na nowo z oryginału zdejmowała. Tak wyraźnie nam brzmi w duszy słyszana melodia, tak żywo przesuwa się nam, jakby przed oczyma, cośmy pięknego widzieli i podziwiali! Nic to rzadkiego, że raz widzianą osobę po wielu latach jeszcze sobie przypominamy, ale u artysty pamięć tak jest żywa, bo wskrószyć przez

formę przenikająca, że osobę widzianą w każdej chwili odrysować potrafi. Tak ów malarz, zaproszony na obiad do króla Ptolemeusza, przez nieznanego sobie dworzanina, gdy poznał po niewczasie, że z niego zadrwiono, aby się wytłómaczyć przed rozgniewanym monarchą, wziął z fajerki węgiel i odrysował na ścianie twarz tego, co go zaprosił, a uczynił to tak dokładnie, że go król od razu poznał i ukarał. Pamięć estetyczna jest to więc pamięć dla form, w których się treść ukrywa; pamięć zwyczajna jest więcj pamiętaniem treści, w której się formy ukrywają. Sztuki piękne, dlatego, że są piękne, są formalnej natury i wymagają przeto przedewszystkiem formalnej czyli estetycznej pamięci. Nie przepominajmy wszakże, że to jest forma ideału, będąca oraz pełnią treści jego. Forma sama bez treści, jak np. wyraz bez znaczenia, zapomina się łatwo i samym mechanicznym processem pamięci nabywa. Tę osobę i ten przedmiot najłatwiej i najtrwalej pamiętamy, gdzieśmy przez formę w samą treść wniknęli. Niepamiętalną jest melodya, kto albo jój uczucia nie uczuł, albo myśli nie pojął, przeciwnie najłatwiej nam się w pamięci nasuwa, gdyśmy jój treść zrozumieli i wskróś przenikli. Wszędzie pamięć estetyczna na przyswojeniu sobie ideału polega, przy czém forma treść podsuwa, a treść odpowiednią formę wskazuje. Gdzie treść nie odnosi się myślą do wiedzy, musi się przynajmniej odnieść do uczucia, jak np. w obrazach zdjętych z pięknych okolic natury, które nam pamięciowa imaginacya żywo przed oczy stawia. W tój mierze starożytni Grecy nadzwyczajną pokazali zdatność, i dlatego plastyczność stała się charakterem ich sztuki. Opisy i obrazy okolic są obok całej piękności tak wydatne i naturalne, że wedle nich geograficznie orientować się można. Goethe podróżując po Sycylii, woził z sobą Odyssę Homera, jako poetyczny komentarz tych stron i okolic i dopiero pojął całą wartość pieśni Homerowych, gdy je z samą naturą porównał. Na wiecznych posadach budowała starożytna poezya, bo idealizowała naturę, przedstawiała ją samą, nie jój efekt — i zład to taka jój trwałość niepożyta.

γγ) Imaginacya dopełniająca.

Trzecim najwyższym stopniem imaginacyi jest jej działanie *dopełniająca*. Dzieje się to wtenczas, gdy wrażenia zmysłowe z przedmiotu są niewyraźne i ułamkowe, nie zdolne złożyć całkowitego obrazu; z czego oraz wypada, że i treść do zupełności objawić się nie może. Człowiek wtedy z różnych okoliczności na różną treść, a ztąd i na różne jej formy wpada, któremi niedostateczne wrażenia dopełnia, albo niewyraźne przeobraża. Kto idzie nocą przez las, a lęka się zbójców, w każdym drzewie widzieć będzie zaczajonego człowieka; kto wierzy w pokazywanie się nieboszczyków, a o blasku wieczornym księżyca idzie mimo cmentarza, gotów zobaczyć albo usłyszyć ducha, gdzie mu się zabielił filar muru, albo liść drzewa wiatrem mkniony zaszeleścił. Sędzia naprzód uprzedzony o winie obżałowanego, z kilku poszlak złoży sobie zupełny obraz zbrodni i w dobrej wierze, bo w uprzedzeniu, podpisze wyrok na człowieka co mógł być niewinnym zupełnie.

Imaginacya na tém stanowisku jest już przez połowę *czynno-twórczą*, jest przez połowę *fantazyą*. Dowodzi to, jak się już dawniej rzekło, że działanie jednej i drugiej jest czynnością téj samej obrazującej potęgi ducha, tylko na różnych stopniach rozwoju, i że podział nasz jest tylko względny. Uzupełniające działanie wyobraźni jest bezpośrednim skutkiem, nietylko przemieniania wrażeń na wyobrażenia, ale oraz układania wyobrażeń do całości obrazu. Imaginacya wyróżnia się tu tylko od fantazyi, że dopełnia obrazu, zostając zawsze jeszcze pod wrażeniami zewnętrznego świata. Podobnie jak imaginacya pamięciowa, tak i imaginacya dopełniająca, nieustannie jest czynną i u wszystkich ludzi, chociaż w różnym stopniu przy tworzeniu się wszelakich wyobrażeń współdziałającą. Rzekłbym, że cała mowa nasza i wszystko myślenie nasze jest dopełniającej wyobraźni ciągłym wywoływaniem. Albowiem mowa i myślenie są ogólnej natury, to jest rzadko myślimy i mówimy o przedmiotach ściśle i wyłącznie oznaczonych, ale najczęściej o przed-

miotach ogólnego znaczenia. Chociaż mówię o koniu, którego kupiłem, to jednak ani ten, do którego mowę obracam, nie wystawia sobie konia kupionego, bo go mógł nie widzieć, ani ja nawet, com go kupił, nie mam tak jasnego o nim obrazu, abym jego właśnie w tej chwili sobie wyobrażał; podobnie cała czynność kupna we wszystkich swych szczegółach, ani mówiącemu, ani słuchającemu, nie jest przytomną. Jeżeli więc wyrazy pojedyncze, tak myśli jak mowy, samemi są ogólnikami, z kąd powstaje rozumienie się wzajemne? Oto wyobraźnia przesuwając wiedzę naszej obrazy rzeczywiste tych czynności, okoliczności, stosunków i przedmiotów, które znaczenie wyrazów ogólnie tylko naznacza. Już dla szybkości, z jaką się obrazy rzeczzone nawijają, już też dlatego, że uwaga nasza nie jest szczególnie na nie zwróconą, imaginacja rysuje je w ogólnych tylko zarysach i nie dostrzegamy w nich żadnych szczegółów, któreby albo pojedynczą rzecz, albo pojedynczą czynność znamionowały. To poczęści przyczyną, że w tych formach ogólnie i dlatego niewyraźnie przez wyobraźnię nakreślonych, sama treść, czyli sama myśl przeważa, i żeśmy przywykli z mowy ludzkiej same myśli pojmować, bez dawania uwagi na czynność współdziałającą wyobraźni. Działanie jéj, o tyle jest dopełniającém, o ile do zupełnie ogólnego, oderwanego znaczenia wyrazu, oznaczony, mniej więcej wyraźny obraz przywiązuje. Na ten sam sposób każde zdanie wymówione tworzy gołosłowny, czyli nieznaczony dla ogólnego znaczenia wyrazów obraz, a słuchacz dopiero dopełnia go w rozmaicie dokładny sposób, wypełniając bliżej jego nieoznaczoność. Właśnie dlatego, że zdanie ogólnem tylko jest orzeczeniem się, imaginacja jego próżne pole wedle danych stosunków zapełnia i tworzy nader rozliczne stopniowanie jasnego lub ciemnego, prawdziwego lub fałszywego rozumienia. Wszelkie kombinacje, wnioski, domysły, podejrzenia, poszlaki, zgoła wszelkie tworzenie sobie całości z ułamkowych tylko i niedostatecznych wrażeń zewnętrznych, należą do działań imaginacyi dopełniającej.

Pod estetycznym względem nie tak łatwem jest dopełnienie, dlatego, że samęj twórczości estetycznej, a tém samém znanstwa i wysokiego wykształcenia estetycznego wymaga. Każde dzieło piękne, krom przedmiotu, jaki przedstawia, jest równocześnie uwarunkowane charakterem artysty, narodu i wieku. Nie dosyć więc znać się na samém pięknie, trzeba oraz znać styl i szkołę, i jeżeli nam się tylko cząstkowo przedstawia, aby je dopełnić, trzeba się wmyślić, wczuć w ducha samego artysty. Są pięknozawcy i artyści, co przez wprawę i studia do wysokiego stopnia posunęli znajomość pojedynczych gałęzi sztuki. Dopełnienia wykonywują się rzeczywiście, czy to na posągach, mianowicie starożytnych, które przypadek uszkodził; czy w architektonicznych niewykończonych, albo nadrujnowanych gmachach, czy w poezyi i wymowie, w których albo ząb czasu, albo nieumiejętność przepiśników odmiany i opuszczenia porobiły. Wszakże dopełnione dzieło sztuki nigdy oryginału nie zastąpi, a przynajmniej żadnej pewności dać nie może, że go zastąpiło. Bo choć sztuka tak ściśle jest uwarunkowaną usposobieniem czasu i sztukmistrza, nie przestaje przecież być mimo téj konieczności zewnętrznej, nieskończoną w sobie zwobodą, i te same charaktery może i potrafi w nader wieloraki sposób wyrazić. Podrobione dzieła sztuki starożytnej sycerskiej wydają się nam zawsze, jak sztuką Dieffenbacha przyprawione nosy, widać zawsze obcość i przyprawę, chociaż idea żywotnego piękna zdaje się z starożytnego marmuru w nowożytny wycios przechodzić. U niektórych nawet taki hywa odstęp antyku od świeżej doprawy, jakby kto postradawszy rękę, z wosku kazał sobie inną dorobić. I nie dziw, bywają to prace najczęściej podrzędnych mistrzów, gdy genialni nie radzi zniżyć oryginalności swojej, pod cudzą ją podszywając.

Moznaby jeszcze inne uważać dopełnienie imaginacji estetycznej, które się w poglądzie, w posłuchu i w podziwianiu każdego dzieła sztuki objawia. Czytając np. rozbiór opery Mozarta „Don Juan“ w pozostałych estetycznych pismach nic-

nazwanego autora, które Hotho wydał *), przekonywamy się, jak jeden i ten sam znawca i lubownik muzyki, rozmiłowany w pomienionej kompozycyi, coraz co innego w niej czuł i pojmował, bo imaginacya jego takiem bogactwem tonów zażegniona i natchniona coraz co innego w nie wkładała. Tak każdy inny inne odnosi wrażenia i inne wynajduje zalety i piękności. Podobnie się ma z każdym innem dziełem sztuki. Im głębsze i większe, tém rozmaitsze zeń wrażenia. Jak rozmaicie pojmowano Petrarke, Ariosta, albo Goethego w Fauście! Zdawałoby się, że i to są same dopełnienia imaginacyi. Tak jednak nie jest. Imaginacya nic tu nie dopełnia, ale całość i wszystkie jęj części bierze z wrażeń przedmiotu samego. Takie działanie do jęj pierwszego stopnia się odnosi, i tylko jest natężone pod względem estetycznym. Wszystko, cokolwiek się w niej na tak rozmaity sposób rozbudza, wszystkie coraz świeże, nowe strony, które z dzieła pięknego chwyta, pochodzą z wrażeń, które dzieło samo z sobą przynosi. Im większego geniuszu dzieło jakie jest plodem, tém potężniejsza głębia jego znaczenia, tém wielostronniejsze barwy piękna, w tém rozmaitszym stawia się stosunku do każdego pięknoznawcy z osobna. Co zatem imaginacya, przejawszy się dziełem sztuki, do wiedzy i zadowolenia ducha odnosi, nie jest jęj samotwórczą czynnością, ani dopełnieniem, ale wypływa z wrażeń dzieła samego, będącego taką wielostronnością w sobie. Najczęściej artysta, ani myślał o tém, co potem inni w sztuce jego upatrywali, jak kwiat samorodny nie wie ani o kolorach, ani o woni, ani o skutkach lekarskich, które wydaje. Podobnie samorodną jest sztuka. Ideał płonący w duchu artysty przelał się w nią, a z nim przelała się cała nieskończoność piękności i znaczenia, których ani mistrz sam nie przejrzał, ani inni wszystkich nie odkryli i dla tego wciąż odkrywają. To jest prawdziwe arcydzieło sztuki, co wciąż pojmowane nigdy nie zostanie pojete, i co dlatego na wieczność — gdyby takowa mogła dzieł ludz-

*) Hotho Vorstudien zum Leben und Kunst.

kich być udziałem — zawsze przyświecać będzie pięknem, w coraz świeżych i nowych jego barwach.

β) *Fantazyja.*

Widzieliśmy imaginację zawsze jeszcze w styczności z wrażeniami przedmiotowego świata, a złąd z jego formami skończoności i uwarunkowaniami i z treścią takieżże natury. Tylko z nich i przez nie zdolną była imaginacja kształtować wyobrażenia i obrazy, które dlatego na sobie nosić musiały podobny skończoności charakter. Chociaż zmierzała zawsze do całości, to i ta całość, tak pod względem treści, jak formy, w oznaczonych zawierała się granicach. Z powodu takiej zawisłości od świata zmysłowego, na którym imaginacja kształty swoje urabiała, stawiała człowieka w konieczny stosunek ze światem zewnętrznym; była więc jego zwierzęcą jeszcze stroną; wyróżniła się od działań czysto-zwierzęcych, nie istotą swoją, ale przedmiotem. I zwierzę ma zmysły, ma także imaginację, przez wszystkie trzy stopnie jej działania. Bo i do jego wiedzy odnoszą się obrazy całkowite, zdjęte z wrażeń przedmiotów zmysłowych; bo i on ma pamięć, a więc reprodukcję raz nabytych wyobrażeń; ma nawet dopełniającą imaginację, bo go nieraz zwieść można, bo uważamy, że się stracha i lęka, co dowodzi, że wyobrażenia jego wrażenia ułomkowe do całości dopełnia. Jeżeli się zaś zwierzę nigdy, ani do idealnych, ani do estetycznych imaginacji obrazów nie podnosi, dzieje się to skutkiem nie niedostatku władzy wyobrażającej, ale zwierza bezduchowej natury. Człowiek, będąc duchem nieskończonym, wierza za pomocą imaginacji i w to, co się w formach zewnętrznych, jako duchowość przedstawia. Zwierzę obrany z ducha, będący samém ciałem, zmysłowo ożywioném, bez refleksyi na życie, tępy jest i nieprzystępny na wrażenia wewnętrzności, i samę tylko zewnętrżność pojmuje i kształtuje.

Wyobrażenia na tym stopniu imaginacyjnego działania ulega i ulegać musi złudzeniom; albowiem będąc zawisłą od zmysłów, tylekroć mylne, niedostateczne, a nawet złudliwe tworzyć

będzie obrazy, ilekroć albo zmysły ją zwiodą, albo ich pomoc ją opuści, albo też choroba światła rozumu przygasi — dające jedyne świadectwo rzeczywistości lub niereczywistości imaginacyjnych widziadeł. Nie tylko u pijanych, gorączkowych, lub nerwowo cierpiących, u których zmysły i rozum zamglone, imaginacja dopełniająca stroi dziwotwory i widma z wrażeń niewyraźnych, lub gwałtownie na ciało i jego organizm działających; nabywa ich człowiek nawet przy zdrowym ciele i zdrowych zmysłach, gdy działanie wyobraźni miarę przebiera, sądem krytycznego rozumu nieopatrzony, i na fałszywych, albo niedostatecznych wrażeniach oparte. Złudzenie, niedostateczność są przeto imaginacyi i jój dzieł udziałem. Jestto jój słaba strona. Zawistość od zmysłowej przedmiotowości wciąga ją w zakres form skończonych i dlatego wielokroć złudliwych.

Wyrwała się z takiego niedostatku *fantazya*, będąca czynną twórczością wyobraźni; nie idąca od zewnątrz do ducha, ale występująca z ducha na zewnątrz. Duch nasz acz względny, ale stworzony na obraz bezwzględnego ducha, jest nieskończonością w sobie, i co zeń na zewnątrz występuje, nosić będzie na sobie to samo piętno. Przez imaginację odnosiły się skończone formy i skończone treści do wiedzy nieskończonego ducha; przez fantazyę, treść duchowa wstępować będzie w formy zewnętrzne i świecić przez nie charakterem nieskończoności swojej. Ta jest właściwa różnica między imaginacyjnym, a fantazyjnym działaniem wyobraźni. Imaginacja, obracając się zawsze tylko w formach i w treściach uwarunkowanych, nigdy do nieskończoności podnieść się nie mogła. Jeżeli kształciła obrazy, to je zdejmowała z ograniczonego świata; jeżeli je reprodukowała, to tylko takie same; jeżeli je twórczo dopełniała, to i dopełnienie nie mogło być inne, bo dopełniało skończone formy z wrażeń podobnych nabyte. Zład też uważaliśmy, że nieskończoność stron estetycznych, których imaginacja w arcydziełach sztuki częściowo dozierała, nie w niej, ale w dziele samém leżała; z czego oraz wypada, że dzieła tego rodzaju nie mogły być imaginacyi, ale musiały być fantazyi utworem, czyli

innemi słowy, że fantazyja jest właściwą estetyczną potęgą sztuk pięknych.

Gdzie się więc kończyła imaginacyja, tam się poczyna fantazyja. Tamta nie przesięgała ze skończoności w nieskończoność, ale dopatrywała i kształtowała coraz nowe strony piękna, zrywając jakby po listku z cudnego i bujnego kwiecica centifolii. Najwyższem jej stanowiskiem był pogląd w nieskończoność, ale na jej ukształtowanie nie zdobyła się. Fantazyja tę nieskończoność stwarza, którą imaginacyja tylko podziwia.

Scalanie jest i tu głównem działaniem. Ale jestto scalanie nieskończoności, której gdy formy skończone objąć nie potrafią, ginąć i niknąć koniecznie w niej muszą, i z dzieła sztuki, sama nieograniczona duchowość, w zupełnem zwycięztwie treści nad formą do nas przeziara. Tak pojmujemy ideał, do którego fantazyja się podnosi i który twórczo przedstawia. Poprzednie nasze oznaczenie: że piękno jest doskonałością formy i treści w zupełnej jedności z sobą, nabiera na tém miejscu, gdzie nam się potęga tworząca je odsłoniła, wyraźniejszego znaczenia. Forma światowa, społeczna i materyalna, nigdyby nie była zdolną, ani połączyć się z nieskończonością, ani zostać jej wyrazem. Treść nieskończona każdego ideału musiała wprzódy zwalczyć formę zmysłową świata, wyjąć ją z pod warunków skończoności, i zatopić ją niejako w sobie, jakby w czyścju ognia idealnego, aby po takiem wyczyszczeniu wszystkich materyalności, uczynić ją sobie odpowiednią i dopiero przez nią się wyrazić. Na to zatrącenie form zmysłowych w sztuce zwróciliśmy już wyżej uwagę przy innej okoliczności. We wrażeniu, jakie sztuka na nas robi, niknie wszystko, co jest materyalne, skończone, i sama duchowa piękność, jak blask światła dziennego z przedmiotów, albo jak lazur nieba ze zwierciadła wody przegłąda. Kto w poezyi zawiesza uwagę swoją na wyrazach, na wierszu i jego składzie; kto w obrazie szuka farb, i ich nałożenia; w posągu dopatruje samęj technicznej sztuki wyciosu, — ten nie zobaczy ideału; dla niego formy, które w nieskończoności idealnej utonęły, stały się wydatnemi, przekazały mu się w zwyczajnej materyal-

nej naturze, i zarzuciły na oblicze ideału, jakby na oblicze Izdy, obłonę grubój materyi, z po za której już duchowość nie przeziara.

Różnica między sztuką romantyczną, a klassyczną na tym stosunku formy skończonej do treści nieskończonej polega. W obydwóch jest panowanie sztuki nad materyałem, z obydwóch świeci tylko ideał, przegląda piękno samo. Ale w klassycznej sztuce nieskończoność ściśle zakreślona formami zidealizowanymi. Niepodobna więc było, aby się przez nie wyraziła niezmierną głębią treści ideału: uwydatniła się raczej niezmierną powierzchnią jego piękności, — ztąd taka form wygląda i doskonałość, ztąd tyle natury, cielesności, plastyczności, taka równowaga formy i treści. W romantycznej sztuce nieskończoność przebiega po za formy idealne, przełamuje je niejako i po za niemi rozlewa się strumieniem nieskończonej treści swojej. Ztąd rozdzielenie formy i treści i przewaga ostatniej — ztąd mniejsza dbałość o formę, a więcej głębi i perspektywy duchowej.

Objasnijmy sobie to przykładem, który oraz rzuci światło na czynność fantazy kształtującej nieskończoność w tych dwóch różnych charakterach sztuki. — Grecy nie rozróżniali jeszcze, ani nie wyosobniali ducha od ciała, pojmując jedno i drugie w nierozzerwanj jedności. Pojęcie nieskończoności nie dało się przeto oderwać od form skończonych i w nich się tylko, jako utajona potęga, zawierało, nie psując harmonii między formą i treścią. Postacie bóstw greckich były ludzkie, cielesne, a jednak bije z nich wyraz boski, albowiem to ciało idealne; uwięziona w nich nieskończoność boska pokonała niedoskonałości i wady materyi, a zajaśniała doskonałością formy Bogom tylko właściwej. Nie było więc podobieństwa, aby przy takim pojęciu rzeczy nieskończoność wybiegała po za formy swoje. Była i owszem najściślej z niemi powiązana, a jój charakter nieskończony mogąc się tylko w pokonaniu form skończonych i w prześwieceniu ich na formy idealne objawić, musiał wydać ową harmonię wewnętrzną i zewnętrzną; ów pokój głęboki i ubłogosławienie, które podziwiamy w sztuce greckiej. „Wstąpmy — po-

wiada Jean Paul *) — do sali odlewów gipsowych, przedstawiających posągi bogów greckich. Wzniosłe ich postacie, zda się, że odwały ziemię grobową i chmury niebios rozwały; tak błogi i spokoju pełen świat odślania się w ich piersi i w naszej piersi. Piękność wprawia zwykle człowieka, chociaż lekko, w uniesienie i w jakąś uroczystą trwogę; ale ich piękność poświeśla wiecznym nieporuszonym pokojem, jak eter niebieski unosząc się po nad światem i czasem. W ich oku i w ich ustach zawartych zawisła spokojność, będąca wyrazem doskonałości, nie znoju. Za prawdę musi być wyższa błogość, niżeli ta, którą dać może utrudzająca rokosz, alholi gorączkowe zachwycenie, w ulewę płaczu nie raz rozwiązujące się. Jeżeli nieskończoność ma być wiecznym błogim pokojem ducha, najwyższe uszczęśliwienie, ku któremu dąży, nie może być dalszemu dążeniem, ale musi być zadowoleniem spoczynku, niejako *far niente* przez wieczność całą, na podobieństwo wysp błogostawionych, które Grecy na zachodnim kładli oceanie, gdzie słońce i życie ku spoczynkowi zachodzi.“ Taki sam pokój i takie samo uszczęśliwienie owiewa nas z poezji greckiej. Goethe w podróży swojej po Włoszech powiada, że odczytując jedną z pieśni Homerowych, miał to samo miłe wrażenie, jakby się patrzył na Junonę we *Villa Ludovisi*. Wszystko tak zaokreślone, plastyczne, a przytém taka gracya i ideał.

Sztuka romantyczna uważa ducha i ciało w osobni; duchem przeskrydla ciało, treścią formę. Miłość duchowa, honor, cześć, wierność, modlitwa i kontemplacya ducha, to już pojęcia romantyczne, bo w nich panuje przewaga ducha nad materją i wyzwala się treść z więzów formy. Z tych żywiołów powstała sztuka romantyczna. Widzimy to rozpiętrzanie, rozmaganie się ducha w architekturze gotyckiej, jakby chciał rozsadzić formy, co go ściskają, i strzelić w nieskończoność, aż ku niebu; — widzimy w malarstwie odślaniającą się daleką perspektywę, w któ-

*) Vorschule der Aesthetik I. 99.

rój się myśl gubi, i równą głębię wyrazu w obliczu, co natchnieniem płonie. Poezya nie przedstawia już tego spokoju klasycznego, jakby pól Elizejskich, ale jest żywotem, ruchem wszystkich potęg duchowych; nieskończonością niepokoju ducha. Muzyka przedewszystkiem jest romantyczną, tak jak skulptura klasyczna; — tu też najmniej, ale za to tam najwięcej romantyzmu. Nieskończony ulew uczuć i myśli płynie tonami w nieprzebranej głębi; a każdy ton brzmi nieskończonością znaczenia swego, rozpycha fale głosu z cieśni na przestworza, i wnika całą głębią uczucia w ducha naszego, w regiony nieskończoności, podnosi serce i umysł. Jaka ztąd niestęchanie wielka rozmaitość poczucia melodyi i kompozycyi muzycznych!

Fantazyja wszędzie jest klasyczną, gdzie w kształtach swoich nieskończoność z formą jednoczy; wszędzie jest romantyczną, gdzie nam ją po za formami pokazuje. Poezya gminna, stawiająca świat widzialny w bezpośredni stosunek ze światem niewidzialnym, a raczej uglądająca ten w tamtym, jest z natury swojej romantyczną i nieprzebraną dla sztuki romantycznej źródłem. Nie samo więc chrześcijaństwo sprowadziło romantyzm; ono przysposobiło mu tylko umysły, zaprowadzając rozbrat między duchem i ciałem i roztwierając mu niezmiernie obszary samego ducha. Wszystkie narody nacechowały poezye swoje romantycznością, które, nie będąc chrześcijańskimi, pojmowały jednak wiarą świat duchów niewidzialny. Taką była indyjska poezya i poezya północnych Europy narodów, jak np. pieśni Ossyana.

Sztuka klasyczna ucieleśnia ducha i z tej cielesności świeci nieskończoność jasnym dziennym światłem. Promienie jęj idealno z nieskończoności idące, zstępując na dzieło sztuki, wiążą się z ciałem, i na podobieństwo promieni słonecznych światło duchowe rodzą. Sztuka romantyczna przeciwnie, obiera ducha z ciała. Formy cielesne nie zdolne go objąć i głębie się jego jak przepaście przed nami roztwierają; nieskończoność rozwarła, jak noc, ciemna i głęboka; przejmując nas drżeniem i trwożą, obok uczucia wspańiałości i wzniosłości. Nieraz już poró-

wnano sztukę romantyczną do światła księżycowego, w którym każdy przedmiot niewyraźny staje się symbolicznym i olbrzymie z siebie rzuca cienie. Porównanie to jest trafne, ile, że samo jest romantycznym. Romantyczność zaiste najpodobniejsza do nocy jasnej księżycowej. Glob ziemi ciemny, oblany po złotą bladego światła, nabiera romantycznej idealności — tu gigantyczne pokładają i łamią się cienie, tam dwóznaczne pokazują się postacie i kształty, a w toni niebios wśród ciszy całej natury iskrzą się gwiazdy i patrzą na nas, jak nieme przeznaczenia przyszłości. Można też powiedzieć, że romantyczność jest zmierzchem czyli szarą godziną, tak dziwnie do kontemplacji ducha przypadającą; albowi północną dobą duchów. Zład przecucia, wieszczona, prorocstwa, wiara w potęgi i siły nadprzyrodzone, w duchy bezpośrednio się pokazujące i działające, w przeznaczenie, w astrologią i t. p. — to wszystko żywiołem sztuki romantycznej.

Nie przeto nazwiemy ją jednak guślarką i zabobonnicą. Poza temi spaczonymi formami gminnych albowi ciemnych wyobrażeń, które położyć trzeba na karb wieku i nieumiejętności, leży na dnie głęboka prawda; jest bezpośrednio, acz niewyraźne, poczucie duchowości, istnienia potęg duchowych, jako objawień żywego, przytomnego i niezmiernego ducha. Umysł człowieka nie sięgnął aż do jasnego jego pojęcia, zostało się przy samej *intuicyi*, która nie rozświetlona pochodnią rozumu, poddała się dowolnemu ustrojowi barwistej i wielokształtnej fantazyi. Sztuka biorąc je za materyał dla siebie, nie przedstawia plastycznie ich form, ale roztwiera je w daleką perspektywę i daje pogląd na ową nieskończoność ducha, jako na tło prawdy jej obrazów.

Romantyczność przedstawia piękność bez granic, czyli ideał, będący nieskończonością w sobie. Fantazyja średniowieczna i nowoczesna zajęły głównie romantyczne stanowisko i tym charakterem wyróżniły utwory swoje od plastycznych utworów starożytniej fantazyi. Co w tym rodzaju sztuka przedstawiła granic nie ma; oko się w nią gubi, jak w okolicy, którą roman-

tyczną zowiemy. Są wprawdzie formy, ale treść je przesięga, i nieskończoność swoją wypowiada; mniej przedstawia, a daleko więcej oznacza. Otworzone tu pole nieograniczonemu domysłowi, pole rozległe dla fantazyi, nie dla imaginacyi, bo dopełnienie z ducha pochodzi, jest czynno-, nie bierno-twórcze.

Fantazyja, podobnie jak imaginacyja, przechodzi trzy stanowiska: 1) bezpośredniego kształtowania przedmiotowości, 2) reprodukcji onychże, 3) dopełnienia. Poznajmy bliżej jej działanie na każdym z tych stanowisk.

αα) Fantazyja przedmiotowo-twórcza.

Fantazyja, jak się rzekło, przy tworzeniu obrazów, występuje z siebie na zewnątrz, jest nie biernością, ale twórczością ducha. Duch nasz jest *potencją*, możliwością nieskończoności idealnej, nie tylko wiedzy, poznania, ale i kształtowania. Lecz aby ta możność stała się rzeczywistością, potrzebuje rozbudzenia i pokarmu ducha. Imaginacją rozbudza zmysłowość, fantazyją, natchnienie; pokarmem imaginacyi są obrazy zdjęte ze świata zmysłowego; fantazyją karmi nieskończoność ducha w całej naturze, w ludzkości i w głębi samego jednostkowego ducha rozlana. Tę przytomność *nieskończoności* widzi fantazyja w każdym szczególnym przedmiocie, gdy go pod wrażeniem natchnienia uważa. Fantazyja zatem równie obróconą jest do świata zewnętrznego jak imaginacyja, i być nią musi, bo ztamtąd czerpie dla siebie pokarm; wszakże obrócona ku niemu nie zmysłami ciała, ale wzrokiem ducha, który tam nieskończoność idealną ugląda. A że to dojrzenie i ukształtowanie dzieje się pod wpływem natchnienia, które nie na przedmiot, ale na ducha naszego zstępuje, zład z nas, nie z przedmiotu wyobrażenie nieskończoności wychodzi i na zewnątrz się postaci. Natura wtenczas życiem płonie, i ożywiona porusza się przed nami. Słyszymy i rozumiemy jej głos tajemny; jej oblicze, jak oblicze matki karmicielki, wdzięcznie do nas się uśmiecha, i czujemy wśród niej przytomność wielkiego Boga, który się, jak niegdys

w raju, przechodzi między drzewami. Owo oko, które ludzkość, odpadłszy od Boga, utracić miała, było to oko młodzieńczej pierwszych ludzi fantazyi, którém widzieli Boga stwórcę swego, i patrzeli się w żywe oblicze natury, jako matki swojej. Takiem okiem, acz może nie tak bystrém i wyraźném, jak ongi, patrzy i dziś fantazyja i widzi, czego insi nie widzą. Inni przejdą bez wrażenia przez las cichy i posepny; puszczą mimo i okolice uroczę: wspaniałość gór olbrzymich i niezmiernoność morza i przestrzeni; ale dla natchnionego wszystko staje się tajemnym natury hieroglifem, wszystko ogląda nań okiem i kształtem sfinxa, a duch nieskończony, duch stwórcy (*creator spiritus*) z każdego kamienia, z każdego kwiatu poziera, po nad wszystkiém się unosi, wszystko sobą otacza, ogarnia — i kształtując naturę, sam się kształtuje. Ludy pierwotne miały to bezpośrednie poczucie nieskończonego ducha w naturze. Tchnieniem jego był wiatr, co się nad powierzchnią wód unosił; w grzmotach rozbrzmiewał głos jego; uśmiechał się ziemi i ludziom promieniami słońca, a tęczę na niebie stawiał, jako pieczęć przyrzeczenia im danego, że świata już potopem karać nie będzie. Mitologia pogańskich ludów z tego poglądu na duchowe życie natury rozwinęła się. Słońce u pogańskiej Litwy było matką świata, rodzicielką wszech rzeczy, i było żoną księżycy, a z tego małżeństwa rozrodziły się gwiazdy, duchy opiekuńcze ludzi. Lecz księżyc niewierny począł za rumianą chodzić jutrenką, a złapawszy go na téj włóczędze żona, porwała miecz i rozcięła księżycową twarz na dwoje. W inném podaniu mowa o weselu jutrenki, na które wchodzący Perkun druzgota zielony dąb, z niego wytryskuje krew; krew ta oblewa białą suknię młodą, rozsypuje się jęj wianek, którego rozpięzchle zbiera liście *).

*) Litwa J. I. Kraszewskiego Tom I.

gdzie z każdego drzewa wyglądała Dryada, gdzie góry Oreadami, źródła i strumienie Najadami były napelnione; gdzie ziemia, niebo i morze było ożywione; duchem tchnęło, a pięknością przyświecało. Jakie bogactwo fantazyi w przemianach Owidyusza. W każdym zwierzu, w każdej roślinie drgało życie, jako piękna metamorfoza żywota niegdyś ludzkiego. A sam człowiek, najwyższy cel opieki bogów, z nimi się pokrewniał, czynami wielkimi im dorównywał, nieśmiertelność sobie w rzędzie ich zdobywając.

Co dawniej było wiarą żywą i bezpośredniem, jasnym poczuciem ducha, dziś jest tylko przeczuwaniem, przenikaniem^{*)}. Fantazyja z bezpośredniego wiedzenia zstąpiła do bezpośredniego przecucia. Ale i na tém stanowisku jest twórczą, tylko w innym charakterze. Nieskończoność przestała być plastyczną, a stała się romantyczną i w ociemku przecucia to płonie, jakby cudnym światłem, zaczarowanego zamku; to znów majaczy mglistemi i niewyraźnemi postaciami, co groźnie do nas ze świata niewidzialnego przezierają.

Fantazyja więc, choć sama z siebie twórczo się nie uzewnętrznia, i ku zewnętrznój podana jest przedmiotowości; przynosi przecież do niej więcéj, nizeli odbiera. Wrażenia zmysłowe nikną, a umysłowe roztwierają się, z po za zasłon cielesnych i materyalnych, jakby z szat opadłych, widną się staje sama nieskończoność ducha i ogarnia nas wrażenie wielkości, wzniosłości, niezmierzoności, zgoła wrażenie idealnych duchowości samych. Miłość stawia tego widoczny przykład. Jest ona poglądem ducha w ducha, wnikająca aż do głębin jego, kształtująca wszystkie jego idealności, które tylko własna miłującej osoby fantazyja widzi. Formy zewnętrzne tam nikną i tylko du-

*) Niemiecki wyraz *ahnen* dokładnie wyaluje tę styczność ducha jednostkowego w nas z duchem objawionym zewnątrz nas, która leży nie w pojęciu, nie w myśli, ani téż w czuciu, lecz w tym bezpośrednim stosunku ducha do ducha i wzajemnego na siebie wnikania — w bezpośredniój, ale niewyraźniój *intuicyji*.

chowość z nich widna. Takie wrażenia daje nam widok ojca, brata, kochanki, przyjaciela. Nikt tam nie dostrzega tego, co nam jest tak drogie i miłe, co całą duszę naszą urokiem ogarnia. Każdy obcy obojętnym na to oblicze, nic mu nie powiadające, z którego my tyle czytamy; sam ruch ciała, samo podobieństwo do ulubionego przedmiotu wprawia nas w zachwycenie. Dla tego obcy powiada, że miłość jest ślepa. Jest nią zaprawdę dla ciała, dla form, ale jest jasnowidzącą dla ducha, i dlatego w oczach kochającej niewiasty, ulubieniec jej serca — czy to narzeczony, mąż, czy syn — jest najpiękniejszym, najlepszym, zgoła jest ideałem — bo oczy jej są dla samego idealnego ducha, w którym nie ma zdrożności i nieładu — złe i niekształtne jest w formach tylko, a te nikną w oczach fantazyi.

Zrazu zdaje się, jak gdyby te wrażenia fantazyi były jej własnym utworem, przyniesione do przedmiotowości i jakby ich charakter był czysto podmiotowy. Pod względem obudzonej wiedzy w człowieku są rzeczywiście podmiotowe; pod względem natchnienia, w którym każda przedmiotowość urokiem płonie i znaczeniem rozmaga się, rzeczywiście więcej przynosi, niż odbiera. Wszakże wiedzy ni zachwyty nie byłoby w nas, gdyby ich przedmiot nie leżał zewnątrz nas. Duch nasz brał w się pokarm z duchowości przedmiotowej i wzrósł na nię, nie jest więc innęj istoty, jako to, co stanowi przedmiotowego ducha. Następnie duch nasz, jako jednostka jest jednością zarodkową tych samych ideałów, których rozłocz, albo się już objawiła w świecie, jako w odblasku bezwzględego ducha, albo wciąż jeszcze się objawia. Idealności więc, które fantazyja w przedmiotowości upatruje, są w nięj rzeczywiście, ale stają się przedmiotem podmiotowego poznania dla tego jedynie, że są oraz w podmiocie. Fantazyja człowieka tylko dla takich wrażeń duchowych w świecie pojawów jest otwartą, dla jakich sama jest przystępną. To, co jest wzniosłe, wielkie i piękne w przedmiotowości, zostanie takiem na zawsze, ale temu tylko będzie wrażliwem, kto w sobie samym nosi ideały wzniosłości, wiel-

kości i piękna. Nieskończona ich różnorodność formalna w ludziach sprawia, że się pomienione ideały i przedmiotowo rozlicznie każdemu przedstawiają. To dowodzi, że fantazyja z siebie zawsze stworzyć musi, chociaż to, co tworzy, jest rzeczywistością przedmiotową. To, co jęj się przedmiotowo objawia, jest nieskończonością ducha, ale kształty tęj nieskończoności mogą być nieskończenie różne i te właśnie będąc podmiotowego charakteru są twórczjęj naszjęj wyobraźni dziełem. Jak w naturze i w ludzkości, tak i w sztukach pięknych chwyta fantazyja ideał przedstawiony w jęgo nieskończoności, ale właśnie dla tego nieskończenie różnie kształtować, czyli zdejmować go sobie będzie. Jedna i ta sama sztuka przez tysiące widzów podziwiana, na każdym inne robi wrażenie. Bo jeżeli w świecie zwyczajnych pojawów nie ma dwóch listków zupełnie sobie równych, tęp mniej w nieskończonościach duchowych dwie równe napotkać będzie można. Chociaż więc wrażenia idą z jednego dzieła sztuki, to się na różnych podmiotowościach różnie odbić muszą. Każda odbiera wrażenie ideału, będącego nieskończonością w sobie, a ztąd nietylko możliwością, ale nawet koniecznością rozlicznęj bez końca przedstawialności we fantazyji widza lub słuchacza.

Fantazyja jest wielkim darem nieba, bo przynosi człowiekowi najwyższe ubłogosławienie, jakiego tu na ziemi doznać może. Nie ma wyższego uczucia nad to, które rodzi pogląd w nieskończoność. Jeżeli patrzeć się w oblicze Boga ma być żywota wiekuistego najwyższęp szczęściem, zasmak jęgo przynosi nam fantazyja przedstawiająca duchowi naszemu tyłoliczne oblicza nieskończoności bo i Bóg jest nieskończonością, choć w wiele doskonalszęp jęj wypełnieniu. Zachwycenie, które na nas w chwilach takiego poglądu zstępuje, z ust nam słowami dziwnymi płynie, wzrokiem promienieje, na całej twarzy i postawie naszjęj poświelta. Duch natchniony nieskończonością, gdy ją widzi przed sobą, w samo oblicze jęj patrzy — cieśnie ciała zda się przechodzić i występować z siebie na zewnątrz. Dla tego ta jasność duchowa, co w takich chwilach oblewa człowieka oblicze i przemienia go z ziemskości do boskości. Lecz gdy nas

fantazyja w tak błogi stan przenosi na widok piękności natury lub sztuki plastycznej, nie równie silniej nas porywa, i zachwyca, gdy nam przytomność niezmiernego ducha w potędze słów i tonów ukazuje. Gdy natchnienie kompozytora, poety lub mówcy na skrzydłach głosu się rozniesie, żywota wszystkie nerwy zadrgną i wszystkie potęgi duchowe się ruszają. Wtedy to duch nasz już nie rozlewa się światłem po obliczu naszym, jakby stawając tylko na progu świątyni swojej — ale przez gwałt z ciała się wydobywa, chcąc cieńsiem materialne przełamać. Drży ciało, jak ziemia siłami gazowemi parta; krew się ścina i oblicze blednieje, zimno grobowe po członkach przechodzi, zda się, że obumiera cielsko wątłe potęgą ducha rozpierane, a tylko w oczach płonie blask niezwykły, jakby się tam wszystkie idealne ognie ducha skupiły i temi otworami, jak z kraterów dobywały. Ten skutek, który fantazyja na nas wywiera w chwili najwyższego jej natężenia, jest ważnym fenomenem ducha naszego i daje oraz świadectwo, jak wielka jest ducha nad duchem potęga. Zapal, uniesienie, zachwycenie z jednej strony, z drugiej bojaźń, strach i trwoga — bywały i bywają dotąd cudotwórczemi, to jest zdolnemi nadzwyczajnych zjawisk — a jedne i drugie wywołuje fantazyja, stanąwszy na wyżynach działania swojego. Dwie potęgi ducha, sobie przeciwne, ale obie nieskończone, leżały oddawna we wiedzy ludów: potęga złego i potęga dobrego. Ariman i Ormuz, Atrimpos i Pokole, biały boh i czarny boh; anioł i szatan i tyle innych postaci, są to kształty fantazyi onych dwóch potęg, a ich przytomność idealna w nieskończone formy roztryśnięta, dotąd bywa poczuwana i przenikana i rodzi tam zachwycenie, tu trwogę — ale skutki działania fantazyi te same.

ββ) Fantazyja reprodukująca.

Gdy w duchu naszym pod wpływem wrażeń zewnętrznych, a natchnienia wewnętrznego rozbudzone zostały ideały do wiedzy, ukształtowane fantazyją w takie obrazy, że z nich nieskoń-

czoność poświatła, wyobraźnia fantazyjna staje się reproduku-
jącą; to jest wrażenia nieskończoności nabyte przechodzą w ma-
teryał, z którego nowe twory uprzedza. Reprodukcyja fantazyi
wyróżnia się zatem od reprodukcji imaginacyi. Nie jest pamię-
cią, przypomnieniem, jak tamta, ale jest samotwórczém mate-
ryału nabytego przerabianiem. Różnica ta jest konieczna. Nie-
skończoność idealna, którą fantazyja tworzy, nie nabywa się
w tém rozumieniu z pojawów przedmiotowości, jakoby była coś
obcego, zewnętrznego istocie ducha naszego, bo jest oraz jego
własną podmiotową istotą; była w nim potencją i przeszła w rze-
czywistość, rozbudziwszy i rozmóglszy się na przedmiotowości.
Jako taka nie może być przypominaną, ale jest ciągłą, bo współ-
istotną ducha wiedzą i obecnością. Cokolwiek w tym względzie
sobie przypominamy, będą to formy z wrażeń zmysłowych na-
byte, a ztąd w zakres imaginacyi wchodzące. Ideał sam, przez
fantazyję w nieskończoności ujęty i do wiedzy ducha odniesio-
ny, już tém samém w jego istocie złożon, jest dla niej ciągle
przerabiającym się materyałem. Wyjaśnijmy to sobie na przykła-
dzie. Dla tego tylko poznajemy i wyobrażamy Boga, że Bóg
jest w nas. Prawdzi się tu, co dawno już powiedziano:

Mogłoby oko światło obaczyć,
Samo nie będąc światłością?
Mógłby człowiek Boga oznaczyć,
Gdyby duch nie był boskością? *)

Wszakże ideał Boga jest tylko możliwością w nas; do wie-
dzy, do rzeczywistości jego dochodzimy dopiero, przez wraże-
nia nieskończoności zewnątrz nas będącej, gdy nam ją albo wła-

*) Wäre nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnt' es wohl das Licht erblicken?
Lebte nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Goettliches entzücken?
(Göthe, z poezji wschodniej).

sna fantazyja, albo nauka wskaże. Ale nieskończoność objawić się musiała w formach. Jeżeli cię rozbudzające się życie natury na wiosnę, jeżeli cię widok nieba i krążących po nim słońc i planet naprowadziły na ideę Boga, jeżeliś w chwili natchnienia ujrzał jego niezmierność po za temi wrażeniami zmysłowymi i ideał wielkiego Stwórcy i rządcy świata stanął ci przed oczyma — wtedy nikną wrażenia zmysłowe, wiosny, nieba, i t. p. które imaginacya reprodukuje przypomina — a zostaje wrażenie nieskończoności, samego ideału bóstwa, który odtąd ducha naszego ciąglą będzie własnością i obecnością wiedzy. Fantazyja reprodukując ten ideał, przerabia go nieustannie; to w grzmotach i błyskawicach wystawia sobie gniew jego, w urodzajach i powodzeniu uważa jego błogosławieństwo, w nieszczęściach i klęskach jego rękę karzącą, w dziejach widzi kroczenie jego wszechmocy, w czynach ludzkich jego rzady i opatrność, zgola po za wszystkimi stosunkami ludzkimi i naturalnemi, stawia jój ideał bóstwa. Swoim własnym marzeniom zostawiona, wystawiać go sobie będzie w rozmaitem upostaciowaniu, a współczynna imaginacya poddawać będzie ku temu nieprzebrany skarb kształtów i form zewnętrznych.

Na ten sam sposób wszelkie inne ideały ujęte w nieskończoności swojej, — jak ideał piękna, prawdy, dobra, szczęścia, cnoty i t. p. — gdy się raz stały własnością ducha naszego, zostały oraz nieustającym materiałem fantazyi, które je w coraz nowych kształtach to upatruje, to w coraz nowe kształty sama przerabia, reprodukując w nich zawsze ten sam ideał.

To nieustanne przerabianie ideałów, jest ich reprodukcją, ale oraz produkcją czynną fantazyi. Ideałów, jako danych w duchowości tak przedmiotowej, jak podmiotowej, fantazyja nie płodzi, wznosi się tylko do ich poznania zewnątrz siebie i do rozbudzenia ich w sobie; — atoli ukształtowanie ideałów w coraz nowe formy, jój wyłączną jest twórczością. Na niej polega cała jój siła i potęga estetyczna, przez nią staje się twórczynią sztuk pięknych, których świetne pobłyski najprzód w głębiach duchowego wnętrza naszego rozbłyskują. Imaginacya

była w reprodukcji swojej naśladowczą, bo oddawała wrażenia nabyte i pamięcią przechowane; fantazyja reprodukuje jest z istoty swojej oryginalną, bo będąc przerabianiem wrażeń nieskończoności, w treści samego ducha leżących nie tylko swój własny przerabia materiał, ale i sposób w jaki go przerabia i imaginacyjnymi formami kształtuje, jęj jest samotwórczym dziełem.

Pojęciowa to wszakże tylko różnica między imaginacją i fantazyją. Jedna i druga jest tą samą władzą wyobrażającą, tylko z różną potęgą wyobrażenia albo skończoności, albo nieskończoności. W praktyce jedna z drugą jest mniej więcej połączona, bo jest jedną i tą samą wyobraźnią i trudno tu przypuścić, aby u jednej osoby wyobraźnia li tylko była naśladowczą, t. j. samą imaginacją, u drugiej li tylko oryginalną, t. j. samą fantazyją. We wszystkich twórcach wyobraźni ludzkiej jest zwykle połączone działanie obydwóch jęj stopni; do naśladownictwa miesza się zawsze coś oryginalności, a do oryginalności naśladowanie. Nie przeszkadza to jednak, abyśmy rzeczywiście w wyobraźni imaginacji od fantazyji wyróżnić nie mieli, ile że i w dziełach sztuki zbyt widocznie dostrzegać się daje jednej lub drugiej przewaga. Twórca szkoły np. jest oryginałem w najwyższej przewadze; szkoła sama jest różnego stopnia połączeniem naśladownictwa i oryginalności; artysta nakoniec, wykonywający tylko obce dzieło, jest naśladowcą w najwyższej przewadze. Nie możemy jednak powiedzieć, aby pierwszy był samą fantazyją, albowiem potrzebując form dla oryginału, już dlatego samego do imaginacji, jako do ich skarbnicy uciekać się musi; — podobnie ostatni nie jest samą imaginacją, bo naśladowując, przenosi się w wyobraźnię tego, którego naśladowuje, a zatem i fantazyja jego musi być czynną, sposób więc, w jaki obce dzieło wykonywa, na karb oryginalności położyć mu należy.

γγ) Fantazyja dopełniająca.

Fantazyja dopełniająca ma nader obszerny zakres działania. Rzekłbym, że jest duszą sztuk pięknych i wszelkiej este-

tyczności. Albowiem wszelka idea estetyczna, będąc natury nieskończonej, jako taka nie da się przedstawić, ale tylko naznaczyć, usymbolizować. Gdziekolwiek więc fantazyja jęj doziera, czy to w dziełach sztuki, czy w naturze, czy w czynach ludzkich, czy nareszcie w obrazach własnej wyobraźni, doziera przez dopełnienie. Sama przedmiotowość estetyczna, skończonemi formami wyrażona, podaje tylko znaki, symbola samęj nieskończonej idei piękna w rozlicznych jęj odcieniach. Nie mogło się zatęm obejść bez współdziałania fantazyji dopełniającej, ani przy bezpośrednięm kształtowaniu fantazyjnych obrazów w przedmiotowości, ani przy ich reprodukcji; bo idea nieskończoności, którą fantazyja w przedmiotowości ima, albo w przedmiotowość wkłada, jest samego dopełnienia dziełem. To jęj współdziałanie było oraz konieczne, boć i fantazyja nie przestaje być jedną i tą samą władzą wyobraźni, chociaż w nięj pojęcie nasze trzy działania różnego stopnia wyróżnia.

Fantazyja dopełniająca jest z istoty swojęj mistyczna, bo dopełnienie ukształtowanego obrazu wyobraźni do nieskończoności, jest każdęj mistyki charakterem, a nawet iścizną. Mistyk przyjmuje zjawiska nadprzyrodzone. Nic to nadzwyczajnego, bo całe przyrodzenie jest mu tylko szatą, z po za któręj nadprzyrodzoność, to jest nieskończoność, obliczem swojęm wyziera, Bóg i myryady posłusznych mu duchów, zapęlniających świat zamysłowy, odsłoniły się jęgo fantazyji, on ma ich widzenia i objawienia, i jakkolwiek fantastyczne są te kształty, pod któremi je ugląda, ugląda w nich zawsze nieskończonego ducha, a fantazyja mu go w tęj nieskończoności dopełnia. W mistycznęj uważamy najwyższe działanie fantazyji dopełniającej, sięgającęj aż do ujęcia nieskończoności, w całkowitą żywotność i rzeczywistość upostaciowanego ducha.

Ale mistycznością w ogólniejszým znaczeniu tego wyrazu, jest każda wiara w bezpośrednie działanie ducha, czyli w świat niewidzialny, pod którego wpływem i rzędem zostaje świat widzialny. Wszystkie religijne wyznania na tęj wierze polegają, są mniej więcj mistyczne, wedle różnego stopnia potęgi, do

jakięj się wśród wyznawców wiara pomieniona rozwinęła. Jest to rozległe pole działań dopełniającej fantazyi. Dość zajrzeć w żywoty świętych, aby na to znaleźć przykłady. Nowoczesne tak nazwane i wyśmiewane podfechtywanie ducha, jest napinaniem fantazyi dopełniającej aż do sprężystości mistycznej, podnoszącej ducha naszego do niebios, albo ściągającej do nas niebiosa i ich mieszkańców. Fantazyja mistyczna nurtuje wreszcie w wyobraźni ludu, i stawia go w bezpośrednią styczność z niewidzialnym światem duchów.

Powszechnie tego rodzaju egzaltacye mistyczne nazywamy chorobliwą wyobraźnią, obłąkaniem, aberracją. Nie przeczymy temucale. Jak w organizmie ludzkim niemocą jest, gdy organ jaki, zbyt siłą organiczną, harmonię funkcji życia ludzkiego zakłóca, tak i w działaniach ducha naszego chorobą jest, gdy jedna z władz jego, po za zakres harmonijnego działania z innymi władzami przechodzi. Ale nie jestże choroba rzeczywistością? i nie odsłaniaż nam tajemnicy ukrytych funkcji życia naszego? Podobnie i mistyczność, acz jest chorobliwą, bo egzaltowaną wyobraźnią plodem, nie przestaje dlatego być rzeczywistością i daje nam pogląd w głębsze tajemnice istoty ducha, niżeliby to rozum nasz potrafił.

Lecz fantazyja dopełniająca nietylko jest mistyczną, rozciągając działanie swoje w zakresach wyobraźni, co dopiero wskazanych; będzie oraz estetyczną, gdy nie zmieniając istoty swojej dopełniania wrażeń do nieskończoności, — czynność swoją w zakres idei estetycznych przeniesie. Charakter mistyczności znika tu dlatego jedynie, że nieskończoność nie jak tam, w bezpośredniej i objawionej do zmysłów rzeczywistości się dopełnia, ale że ją tylko fantazyja przez dopełnienie przenika. Nieskończoność nie przybiera tu form wydatnych, i zmysłowych, ale jest rzeczywistością idealną. Jest na pozór bezkształtną a jednak jawną; jest utajoną a jednak istniejącą; niewidzialną a jednak żywotną. Zapełnia sobą czas i przestrzeń, w których się pojawia, a przytęm występuje z przedmiotowości, przekracza granice czasu i przestrzeni, i w takim objawieniu przejmuje du-

cha naszego to trwogą i bojaźnią, to zapałem i zachwytem. Taką jest nieskończoność estetyczna, którą fantazyja z dzieł sztuki, lub natury, lub swoich własnych obrazów dopełnia. Objasniamy to jeszcze bliżej przez pogląd na kilka idei estetycznych.

Tragiczność np. na takim dopełnieniu jedynie polega. Straszliwe i niewzruszone *fatum* starożytnych, które ciężyło całą okropnością niecofnionego przeznaczenia na sprawach ludzkich, nadawało tragiczność ich scenie. Ich dramata rozwijały się jak się zbiera czarna chmura nawalna, elektrycznością i orkanem brzemienią, z której ma wypaść piorun, nieszczęście i śmierć niosący. Nie ten Piorun, co wypada, ale ta jego niewidzialność w ciemnościach ściągającej się burzy, to wyglądanie go trwożliwe, i spodziewanie się groźne — czyli dopełniająca czynność fantazyji słuchacza lub czytelnika — jest tragicznością. Dlatego tragedia zaraz na wstępie horyzont wyobraźni naszej takimi znakami meteorologicznymi — mówiąc w przenośni — zająć powinna — aby z nich fantazyja od razu wносиła nadejście burzy, której straszliwe rozwiązanie się coraz nowe okoliczności, jako coraz groźniejsze jej zwiastunki zapowiadać powinny. Śmierć sama nie jest tragiczną ale drogi i ścieżki, któremi niewidzialna Parka albo mściwa Nemesis postępuje i po ofiarę wybraną i upatrzoną sięga, stanowi tragiczność; — albowiem w tém wolnym nabrzmiewaniu dopełniającego się przeznaczenia jest oraz fantazyja dopełniająca, ona je przenika i widzi jego kroczenie i dopełnia sobie cały obraz fatalności, której prawica, jakby prawica zagniewanego bóstwa, z ciemni niewidzialnego świata w świat widzialny sięga. Mord na scenie dokonany nie robi żadnego wrażenia tragicznego. Sceny konających jak np. Barbary Felińskiego sprawują efekt dlatego tylko, że śmierć sama nie jest przedstawieniem, ale tłem, perspektywą. Gdy Szylok w Żydzie z Wenecyi w nieubłaganj zemście i w pragnieniu krwi chrześcijańskiej ostrzy nóż, którym nie długo spodziewa się krajać żywe ciało wierzyciela, fantazyja widzów całą tę okropną rzeczywistość we wszystkich kolorach sobie dopełnia i robi ją tragiczną. Sama operacyja przed oczy widzów na scenie wystawiona, byłaby

ekliwą albo śmieszłą. Zgoła tak w okolicznych jak głównych rzutach tragedyi, wszędzie tragiczność osiąga się przez dopełnienie.

Najbliżej z tragicznością pokrewniona jest wzniosłość. To jest wzniosłem, co ducha naszego wznosi, ze skończoności do nieskończoności; co mu w czasie pokazuje wieczność, w przestrzeni niezmierność, w czynie wielkość niedościgłą, co w słowie lub w dziele sztuki odsłania głębię nieprzejrzaną ducha. — Wszystkie te nieskończoności, przymioty, fantazyja dopełnić sobie musi, bo ich żadna forma objąć nie potrafi i chyba tylko fantazyję dopełniającą zażegnać zdola. Zażegnać ją mogą rozległe rozmiary przestrzenne, lub siły natury w potęgach swoich, i to zapewne dało powód Kantowi do podzielenia wzniosłości na matematyczną i dynamiczną. Wszakże żadna zmysłowa rozległość, ni potęga żadna w naturze objawna nieskończoności samej nie przedstawi, i fantazyja zawsze ją dopełnić nam musi. Co jest, co nam tak wzniosłym i wspaniałym czyni wschód słońca? Jestże olbrzymiość jego? — nie — bo nikt sobie jego bryłowatości wedle obrachunków astronomicznych nie wystawia; jestże sam majestat światła? — i to nie — bo światło trwa dzień cały bez robienia na nas wrażenia wzniosłości. Coż więc stanowi tę wzniosłość? Oto zwycięstwo światła nad ciemnościami. Wszystkie poezya wiąże się do tego znaczenia; z nieskończoności ciemni, wydobywa się nieskończoność światła, niby nieskończoność prawdy z nocy nicestwa; — émy nocy uciekają, a jasność nowonarodzona drga, jakby uczuciem radości i cała natura ją wita, wesółém, świeżém, różaném obliczem; a człowiek patrzący na to, podnosi się w sferę tego nieskończonego uroku i duch jego czuje się w swoim żywiole.

Co jest, co nam tak wzniosłem czyni wybuch wulkanu, gdy skały z trzaskiem gwałtownym się urywają, lub huk grzmotu w podziemiach rozlegnie się? — I tu fantazyja dopełnia obraz nieskończoności, co jako niewidoma potęga w wnętrzościach ziemi nurtuje i straszliwe daje objawy tajemnego żywota swego. Ale aby ta wzniosłość mogła się jako taka fantazyi przed-

stawić, trzeba aby duch sam uczuł się nieskończonością i stał jako potęga niewzruszona wśród potęg natury. *Si fractus illabatur orbis, impavidum ferient ruinae*. Jeżeli wśród burzy na morzu przy bicu piorunów i świateł błyskawicy, orkan zrywa liny, druzgocze maszty i wściekłość batwanów okrętem miota, a śmierć straszna w oczy załodze okrętowej zagłada — wzniosłym natenczas jest człowiek, co nieulekniomy w nieskończoność ducha własnego się cofnął i tą potęgą silny, potęgi natury deptać się zdaje i śmierci się nie lęka.

W dziełach sztuki, z których nas wrażenie wzniosłości ogarnia, jest to samo działanie fantazyi. Nie potrzeba ku temu olbrzymich rozmiarów, jak w pyramidach egipskich, albo w Colosseum rzymskiem; olbrzymią staje się sama potęga ducha, jeżeli ją dzieło sztuki wyrazić potrafiło. Madonna Rafaela di San Sesto, w galerji obrazów w Dreźnie jest nie tylko pięknem, ale oraz wzniosłym dziełem. Niezrównany malarz potrafił w obrazie tym oddać nieskończoność tych wszystkich przymiotów, które ideał matki bożej stanowią. Niepokalaność, dziewiczość, chwalebność, uszczęśliwienie, majestat, głęboka i groźna wiara, miłość macierzysta uduchowiona — to wszystko patrzy z oblicza, z postawy Madonny Sestyńskiej, a fantazyja dopełniająca chwyta całość w ową nieskończoność ducha, którą wiotka i w światłości niebieskiej unosząca się postać matki z dziecięciem tylko naznacza.

Przypatrzmy się jeszcze pod tym samym względem komiczności, należącej do przeciwnej zupełnie sfery estetycznej. Komiczność nie wznosi ducha naszego, ale go rozwesela. Zkąd to rozweselenie pochodzi, było jednem z najtrudniejszych zadań estetycznych, które naszym zdaniem dopiero Ruge rozwiązał *). Nagłe poczucie się ducha w nieskończoności swojej, sprawia owo rozweselenie, co aby nastąpić mogło, trzeba aby duch znalazł się w uwarunkowaniu, w skończoności, w błędzie, zgoła nie w swo-

*) Neue Vorschule der Aesthetik. Das Komische von Dr. Arnold Ruge. Halle 1837.

im żywiole; żeby poznał tę obcość i z niej wystąpił i uczuł się znowu sobą. Komiczność taka będzie podmiotowa, gdy błąd i nagły nawrót z błędu będzie w podmiocie, człowiek natenczas sam z siebie śmiać się będzie. Jeżeli zaś w czynnościach, mowach lub postawie obcego ducha jest owa skończoność, która go błędem ogarnia, a my patrząc na to własną duchowość mu poddawamy i niajako w obcą przenosząc się osobę, z błędu wracamy do poczucia nieskończoności ducha naszego, komiczność będzie przedmiotowa i taka bywa najzwyczajniejsza. Jeżeli np. wychodząc z domu napisałem na drzwiach mieszkania mojego: „nie ma mnie w domu“ i z powrotem w zamyśleniu odczytuję to ostrzeżenie i odchodzę; będę się sam śmiał ze siebie, gdy się spostrzegę; okoliczność zaś sama, będzie dla innych przedmiotem śmiechu. Rozweselenie ducha jest tu skutkiem powrotu do siebie ze skończoności, którą było roztargnienie. Podobne zajęcie umysłu obłąkanego, czy to niewiadomością, czy przywarą, czy namiętnością jaką — prowadzące do mów i czynów niezgodnych z pojęciami swobodnego umysłu, jaki widzowie ze sobą przynoszą, jest także komicznością dramatu. Ale właśnie dlatego, że przedmiotowość staje się dopiero śmieszna i komiczna, gdy z jej uwikłań własnego ducha oswobodzamy, i oglądamy go w swobodzie nieskończoności, przeto i w komiczności działanie fantazyi dopełniającej jest widocznym. Ona dopełnia ducha naszego, do tego, czém być powinien, wyswobodzając go oraz z ciemności pojęć, błędu, zaślepienia i t. p. Wszystkie inne odmiany komiczności: dowcip, humor, naiwność, ironia i t. d. powstają za współdziałaniem fantazyi dopełniającej, bez niej albo nie powstaną wcale, albo przejdą niepostrzeżone.

Możemy więc powiedzieć, że fantazyja dopełniająca jest twórczynią wszystkiej sztuki, że jest pierwszą i ostatnią literą całego alfabetu wyobraźnego, że jest wyobraźnią w najwyższej estetycznej potędze. W jej kształtach zmartwychwstaje przeszłość, dzieje i ludy minione na nowo odżywają, a ciała zmartwychpowstałych światłą ubłogosławieniem. Ona kształtuje i ubiera przy-

szłość i stawia nam ją przed oczy w żywych kolorach. Duch nieskończoności, który się nią dopełnia, rozlacza niezmierzoność swoją w czasie i cała przeszłość są jego skrzydłami, a tém samém skrzydłami fantazyi. Czémby były bez niej trzy kardynalne potęgi ludzkiego świata: wiara, nadzieja i miłość? Jaka nieskończoność ducha leży w każdej z nich, a fantazyja jedna zdolna je objąć. Słusznie ją nazwano boginią młodości; bo wiecznie zakwita, coraz świeżemi obrazami strojna, nieskończonością ideałów płodna.

c) UMYŚŁ ESTETYCZNY.

Pierwiastek um w języku naszym mieszczący się w wyrazach pochodnych umiem, umiejętność, rozum, jest w innych narzeczach słowiańskich, a mianowicie w czeskiem rozleglejszego znaczenia, i wyraża przedewszystkiém zdatność artystowską. Umność znaczy znawstwo i udatność sztuki, umny znaczy sztukmistrza. Poczynająca się filozofia polska, przyswoiła sobie w tém znaczeniu pomieniony pierwiastek i oznaczyła nim władzę wyobrażania, jako twórczynię sztuki, zład umnictwo, tyle co estetyka, umność tyle co estetyczność, sztuczność w znaczeniu sztuki pięknej. Zostając przy tém znaczeniu pierwiastka um widzimy, że wyraz umysł, znaczy połączenie umu i myśli, czyli dwóch naczelných władz ducha naszego, wyobraźni i rozumu, z których jedna pojmuje, druga kształtuje, jedna panuje nad formą, druga nad treścią. A że forma nigdy nie jest bez treści, zład i um nigdy bez myśli, a następnie umysł nierozzerwaną jednością obojga, w istocie ducha naszego *).

Wedle różnicy przedmiotów, ku którym się działanie umysła

*) Niektórzy, nawet znakomici pisarze filozofii polskiej, niemieckie *Vernunft* oddali wyrazem umysł, jak nam się widzi wbrew znaczeniu językowemu i bez etymologicznej podstawy.

naszego zwraca — wedle tego czy w nich treść, czy forma przemaga — umysł także, albo rozumową, albo umną swoją potęgę bardziej wyteży i będzie albo filozoficzny albo estetyczny. Ostatni działa zatem pod przewagą wyobraźni, ale nie przestając być umysłem, pojmuje oraz myśl w pięknośztaltach zewnętrznych i wkłada ją w kształty, które wyobraźnia tworzy. Dla tego artysta nie przestaje być myślicielem, a dzieła sztuki są oraz dziełmi głębokiego pojęcia i rozległej myśli, chociaż sama fantazyja była twórczą.

Zmysł, jak to sam wyraz pokazuje, byłby czczém wrażeniem, gdyby się z myślą nie łączył, myśli wrażeniem zewnętrzném nie obudzał. Podobnie płody wyobraźni, tak imaginacyjnej, jak fantazyjnej, byłyby bez znaczenia, gdyby się myśl do nich nie wiązała. Żadne dzieło sztuki nie byłoby podobném, gdyby się nie odbywało pod przewodnictwem myśli. Wyobraźnia jest tylko panią form i kształtów wszelakich, to zaś, co w nich jest treścią, jest oraz jako takie myślą, i tylko przez myśl pojętém, i tylko myśli dziełem być może. Nieskończoność pod względem treści, jest myślą, pojęciem, pod względem formy jest fantazyi utworem, ujęciem; i ani pojęcie byłoby podobném bez fantazyjnego ujęcia, ani ujęcie możliwém bez myśli.

Jeżeliśmy zatem dotąd mówili o zmysłach estetycznych, i wyobraźni estetycznej, jako o osobnych potęgach umniczych; dzieło się z konieczności poznania ducha naszego we wszystkich jego funkcyjach estetycznych; ale dla tego duch nasz nie przestaje być jednością w sobie, istotą jednoistą, niezłożoną, ani rozłożyć się nie dającą. Na obecném stanowisku poznajemy go jako dwójcę, jako jedność dwóch potęg współistotnych: u m u i m y ś l i, czyli wyobraźni i rozumu, i tę jedność dwoistą w sobie ducha naszego nazywamy u m y ś l e m.

Uważając wszakże umysł w charakterze estetycznym, czyli pod przewagą potęgi ducha kształtującej, uważamy właściwie znowu tylko wyobraźnię, z tą różnicą, że jój nie uważamy w oderwaniu, w jedności, ale w połączeniu z myślą, czyli w jedności z rozumem; jest to, że tak powiem, wyobraźnia umysłowa, która będzie naszym

przedmiotem. Nie samo zatem kształtowanie, jak dotąd, zajmować nas będzie, ale możność tej potęgi w miarę sił umysłowych, to jest umu i myśli zarazem. Umysł estetyczny przedstawi nam się dla tego podobnie jak wyobraźnia w dwojakim odcieniu: połączenie rozumu z imaginacją nazywamy talentem; połączenie rozumu z fantazyą geniuszem.

α) *Talent estetyczny.*

Wolfgang Menzel, głośny w piśmiennictwie niemieckim z powodu opozycji swojej przeciw Goethemu, odmawia temu ubóstwionemu wieszczowi Germanii geniuszu poetycznego, i przyznaje mu tylko talent poetyczny. „Goethemu wszystko na formie zależało. Każdemu, by téż najlichszemu przedmiotowi umiał nadać formę, w której sobie podobał; chociażby co z natury swojej najbardziej odbiegało od piękności, pod jego czarowną ręką nabierało pięknego wejrzenia. Dar taki nazywamy talentem... Wiadomo, że tym wyrazem oznaczamy zdolności estetycznego przedstawienia rzeczy, bez względu na estetyczność podmiotową, to jest, bez względu na poezję poety samego. Talent przedstawia, nie czując tego, co przedstawia: poetę nawet przeciwnie zupełnie zajmować mogą uczucia, tak jak artysta na scenie wielokroć co innego wypowiada, niż czuje. Ale talent ani nawet na przedmiotową [estetyczność nie ma względu, nie szuka poezyi, w przedmiocie samym utajonej; albowiem często w poetyczną szatę przedmiot całe niepoetyczny ustraja; podobnie jak poeci bez talentu, poetyczne przedmioty, bez poezyi nieraz przedstawiają. Istota talentu polega zatem na przedstawieniu, na przystrojeniu, na wykładzie“ *).

Nie wdajemy się w obronę Goethego, ale nam się wydaje, że jego przeciwnik dokładnie pojął istotę talentu estetycznego. Talent

*) Die deutsche Litteratur von W. Menzel str. 353, T. III. 2. wyd. Stuttgart 1836.

tak się ma do geniuszu, jak imaginacja do fantazyi, jak bierność do czynności, jak panowanie nad zewnętrżnością, do panowania nad wewnętrżnością. Talent rzeczywiście na przedstawieniu zewnętrżnym; na wykształcaniu formy polega. Nie idzie zatem, aby i geniusz nie był przedstawiającym, a talent był bez możności ujmowania treści; lecz kiedy geniuszu cała siła zwróconą ku treści, jakby z niej forma sama podać się powinna, talentu cała dążność skierowana ku formie, z której się treść dopiero ma rozwinąć. Geniuszowi treść jest główną i pierwotną rzeczą, bo z głębin treści ducha jego wylewa się, i grząc potęgą wnętrza sama sobie tworzy formę, jak echo rozgłosne, albo jak potok z góry spadający, co sam sobie keryto tworzy. Talentowi, który żywiły z zewnątrz czerpie, obrobienie formy, wygładzenie, wypięknienie, jest głównym zadaniem, treść sama nadarza się, jaka taka, i staje się dopiero piękną we formie pięknej!

Ta właściwość talentu wypływa bezpośrednio z pojęcia, któreśmy o nim dali. Jestto działanie imaginacyi pod kierunkiem rozumu. Imaginacja jest bierna, kształtująca obrazy świata zewnętrżnego. Jój czynnikami są zmysły i wszystka jój działalność zmysłowa. Dlatego i przewodnictwo rozumu nie może być inne; będzie to rozum zmysłowy (*Verstand*), sądzący i pojmujący wedle wrażeń samych zmysłów, nie sięgający po za kategorie zmysłowego świata; kraina nieskończoności dla niego niedostępna. Zważywszy, że to, co się do zmysłów przedstawia i na odwrót działaniem imaginacyi i rozumu w połączeniu, do zmysłów przedstawionem bywa, nie może dawać wrażenia nieskończonego ducha, a tém samym nie może przedstawiać nieskończonej treści, wynika ztąd bezpośrednio, że w tworcach talentu treść podrzędna grać musi rolę, a forma wszystko stanowić! Z natury rzeczy wypada, że im treść mniejszej jest wagi, ita mniej nas sama przez się zająć byłaby zdolną — tém łatwiej ją forma owłada i tém więcej zewnętrżna ogląda uwydatnia się. Na tém uwydatnieniu samej formy ograniczano nawet dawniej ideał piękna; „wypadkiem szczęśliwego obrobienia przedmiotu

jest piękność," powiada nie tak dawne jeszcze prawidło estetyczne *).

Do takiego wyobrażenia o talencie łączą się jeszcze inne następstwa. Główna jego potęga w wykonaniu objawiać się musi. Największą i podziwającą rozwija tu łatwość, żadnego nie widać natężenia, dzieło z pod ręki jego powstaje, jakby czarodziejską sztuką wywołane. Jak Raupach, pójdzie o zakład i w 24 godzinach napisze dramat w trzech odsłonach. Nie potrzeba mu natchnienia, talent zawsze jest na zawołaniu; przedstawi co kto każe i to z największą zręcznością i łatwością. Talent jest dlatego uniwersalnym w sferze, w której się objawił. Wszystko mu posłuży za przedmiot, wszystko się pod jego ręką ukształca. Jeżeli to talent uczony, będzie polihistoryczny; chodzący słownik konwersacyjny; będzie umiał o wszystkiém mówić i pisać. Jeżeli talent estetyczny, wszystkie sztuki piękne będą miały w nim dyletanta. Muzyk na wszystkich będzie grał instrumentach; poeta będzie się doświadczał we wszystkich gatunkach rymotwórstwa; malarz będzie przedstawiał wszystkie szkoły.

Co sprawia tę łatwość i wielostronność przedstawienia? Nic innego, jak panowanie nad zewnętrżnością, ovladniona przez rozum i przez imaginacyą razem. Talent się objawia w jasnym przenikaniu rozumu i w elastyczności kształtującej imaginacyi. Jedno i drugie jest przyrodzone i talenta rodzą się. Talent nabiera kierunku ku téj stronie, ku której przyrodzone usposobienie i zdatność i dalsze téj zdatności wykształcenie nagina go. Pamięć przyrodzoną można wykształcić do niesłychanej sprężystości, jak tego liczne mamy przykłady; każdą zręczność przyrodzoną można zamienić w sztukę, głos melodyjny i rozległy w śpiew, słuch muzykalny w dar kompozycyi, bujność imaginacyi w poezyą i t. p. Talent potrzebuje zatem naprzód organu przyrodzonego, powtórze wykształcenia. Tak imaginacya jak rozum, muszą więc mieć stosowne organa, aby się talentem ob-

*) Kunst und Alterthum. T. 2. str. 182.

awie mogły — tudzież wymagają wprawy i nauki; — wszelako imaginacya więcéj zależną jest od organizmu ciała, rozum więcéj od ukształcenia.

Talent nie przestaje być talentem, dopóki jest łącznikiem saméj imaginacyi i zmysłowego rozumu, a tém samém dopóki samą zewnętrzną owłada. Na tém stanowisku, o tyle jest estetycznym, o ile nią jest imaginacya i jéj twory. Doprowadzić może do najwytworniejszego obrazowania, do formy w wysokim stopniu wykształconéj, ale nieskończoności ideału nigdy nie dosięgnie. Dzieła talentu są piękne, nawet zachwycające, bo i zmysłowość zachwyca, ale nie będą ideałami, i ani trwałości, ani boskiego wrażenia ideałów mieć nie mogą. Talent nie podnosi zatém sztuki do jéj właściwego znaczenia, chociaż ją wspomaga i rozplądza. Gdyby sztuka była społeczeństwem, talenta byłyby w niéj średnim stanem; gdyby była formą rządu, talenta stanowiłyby w niéj rząd arystokratyczny.

Talent nietylko jest zdolnością przedstawienia, ale dla tego samego jest oraz wystawnością; jest teatralnym, artystokratycznym i plutokratycznym z natury. Sława, znaczenie, mienie, to są żądze wszystkich utalentowanych. Przedstawiając zewnętrzną nie wewnętrzną, są objawem różności nie jedności ducha; a jako różności nie łączą się, ale odpychają od siebie. Przedstawiając wielostronność, a nawet wszystkostronność w pewnym zdolności swoich zakresie, nie przypuszczają, aby mogli być współzodolni, albo więcéj zdolni, w tym samym zawodzie, i największa ztąd intolerancya między nimi panuje. W kim się ludzkość cała jak w zwierciadle odbija, ten tylko zdolen tolerancyi. Takiem zwierciadłem ludzkości nie może być talent, samą zewnętrzną ogarniający. Ztąd arystokracya i pycha utalentowanych. Talent im jest przywilejem, którym się nadymają. I ten, co się produkuje pamięcią, zdolen kilkaset spisanych wyrazów dzikich i bez znaczenia po ich odczytaniu spamiętać i powtórzyć — i ten, co na każdy zadany temat, gotów uczenie rozprawić — i co stojąc na jednéj nodze na dwunastu razem gra instrumentach — i co się wirtuozem na słomianym instrumencie

głosi—każdy ma pretensją do wyłącznego talentu, do przywileju — następnie do sławy i znaczenia. Im trzeba wystąpienia na scenie wielkiego świata, przedstawienia się publicznego i poklasków. Za tém gonią i żądy chwały poświęcają zdolności swoje. Prawdziwie utalentowanych nigdy też nie mija wziętość i sława, zdumiewają talentem, porywają wykonaniem, i obrzmianni poklaskiem zstępują ze sceny. Widziano młodzież zaprzagającą się do powozu głośnych z talentu śpiewaczek, które w tryumfie wprowadzano, lub odprowadzano z miasta. Ale to uwielbienie trwa tylko do czasu, jest współczesne, chwilowe. Ci sami, których co dopiero pod nieba wynoszono, zapomnieni, gdy zejda ze sceny i nikt się o nich nie pyta. Dzieła talentu nie mają trwałości i do potomnych nie przechodzą. Goni za nimi współczesność i massy są ich wielbicielami, albowiem zmysłowość przypada do smaku zmysłowym, doczesność doczesnym. Zewnętrzność, nad którą talent panuje mniej więcej każdemu jest przystępna, i każdy ma coś z talentu, którym wielkość i wysokość jego mierzy, dlatego mu się dzieła talentu podobają i ku uwielbieniu ich skory. Na dziełach geniuszu, jak wiadomo, nieraz dopiero potomne wieki poznawają się i cześć im należną oddadzą.

Posądzano nieraz arystokracją o zdradę interesu publicznego, formy wyższego tonu obwiniano o giętkość upodlającą. Podobnie posądzićby można talenta estetyczne o zdradę sztuki, ich dzieła o poníženie piękna; — chociaż ani arystokracja, ani talent bezpośrednio tych ułomności nie sprowadza. Bywają to następstwa ich stanowiska, ich pretensjonalności. Stanowisko talentu jest śliskie, bo punkt oparcia nie jest w nim, ale zewnątrz niego; wrażenia przychodzą z zewnątrz i wychodzą na zewnątrz. Nie dostaje mu potęgi wrażeń ideału, który wewnątrz geniuszu rozświeca i rozpala. Dlatego to łaknienie za wziętością i uznaniem; za chwałą i sławą; bo tego uznania i zadowolenia, téj wartości i zasługi nie ma wewnątrz. Talent nie ma stałego charakteru, ale co chwila zmienia rolę, w coraz innych pokazuje się farbach; jest jak aktor na scenie, jak kameleon na słońcu.

Schlebia czasowi i publiczności i jest zawsze wyrazem mody. O przedmiot mu nie chodzi, lecz o przedstawienie, a aby się przedstawienie podobało, upięknia nawet co jest zdrożne i brzydkie, ale wabne. Gdyby talenta wyłącznie takiemu oddawały się kierunkowi, — a bywają czasy, gdzie mu się oddawają — sztuka do upadku się nachyla, smak dobry się psuje i ideały z pięknokształtów ustępują. Pokaże się to później jeszcze w rozkładzie talentów estetycznych.

Określiwszy talent jako połączenie rozumu zmysłowego i tego działania wyobraźni, któreśmy imaginacją nazwali, podział talentów z podziału władz imaginacyjnych bezpośrednio podaje się. Zauważymy dlatego naprzód:

αα) Talenta bierne.

Talenta bierne stoją na najniższym stopniu twórczości estetycznej, będąc połączeniem rozumu, pojmującego jedynie wedle zmysłowych kategorii i wyobraźni czysto biernej, na wrażenia zmysłowej przedmiotowości podanej. Nazwa talentu biernego, może nie jest zupełnie odpowiednia, bo talent mianowicie estetyczny, nie tyle w biernym pojmowaniu, ile w czynnym i twórczym przedstawieniu objawia się. Ale, jeżeli zważymy na różnicę czynników, będących niejako agencjami duchowymi, pod których wpływem działania talentów odbywają się, te zawsze za bierne poczytać będziemy mogli, które nie w sobie znajdują zaangażowania do produkcji, lecz zewnątrz siebie je biorą, i obcym pierwiastkiem zapładzają się do tworzenia. Pierwiastki takowe, mogą nawet zupełnie być obce sztuce i natenczas dzieła talentu najdalej odbiegają od dzieł sztuki i niewłaściwie nazwę pięknokształtów przybierają. Pomijamy powody sławy, wziętości, podobania się; a ztąd gonienie za urojeniami i uwidzieniami mody, czasu i osób, — co wszystko swobodę artysty ogranicza i czyni go zwolennikiem, a raczej niewolnikiem obcego pierwiastku, który talent jego wzięwszy w służbę kierunek mu swój nakazuje. Stawiamy na czele pożytek, około którego ta-

lenta bierne, jak około słońca swego się obracają. Że pożytek jest pierwiastkiem sztuce zupełnie obcym, okazaliśmy już wyżej. Na tém miejscu wyświecimy bliższe pięknokształtów pożytkowych znaczenie.

Rozum kategoriyczny szuka wszędzie celu i dąży wszędzie do celu, bo cel jest jedną z jego kategorii. Zmysł, ku samej materji podany, nie poddaje także innego celu nad cel materialny, a takim jest pożytek. Jeżeli więc, ani wyobraźnia, ani rozum artysty dalej nie sięga, nic dziwnego, że mu się naprzód i głównie cel materialny, pożytkowy, jako przeznaczenie sztuki nawija, któremu forma pięknokształtowa służyć powinna. Gdzie pożytek jest celem, tam sztuka tylko jest jego zewnętrznym upięknieniem, jest powierzchownością—niejako płaszczem aksamiłnym i szychem wyszywanym, obrzuconym na brudne ciało i brudniejszą jeszcze duszę hiszpańskiego hidalgi. Nie mamy mu tego za złe, owszem wdzięczni mu być powinniśmy, że oczu naszych brzydką rzeczywistością nie zraził, ale ją pod powabną ukrył zasłoną. Podobnie talenta bierne, upiękniające przedmioty, co samemu służą pożytkowi, strącające z nich rażącą i nieokrzesaną formę surowego materiału, nadające im kolory i ogłady dla oka miłe i powabne—talenta tego rodzaju same są pożyteczne. Stawają na rozstajnej drodze między sztuką a przemysłem; łącząc je z sobą, przemysł czynią pięknym, a sztukę pożyteczną. Nie ich winą, że się do ideału sztuki wznieść nie umieją, gdzie sztuka sama sobie celem i żadnej praktyce życia powszedniego nie służy; a zawsze ich będzie zasługą, że upiękniając materialny przemysłowy pożytek, smak przynajmniej dla formy pięknej upowszechnili i przygotowali umysły dla idealnej piękności.

Wielkim to postępem naszych przemysłowych czasów, że z rękodzielniami wyrobów pożytkowych połączono *atelier* artystów—choć tylko artystów w znaczeniu talentów biernych—pożytkowość upiękniających. Płody połączonego przemysłu i sztuki, stawając się coraz powszechniejszemi, sięgają aż do najniższych warstw społeczeństwa i rozciągają się na wszystkie przed-

mioty potrzeb ludzkich. Tą drogą przygotowuje się trzecia epoka sztuk pięknych: estetycznego ukształcenia natury, człowieka i narodu. Powiedziano o pieniądzach: „co mi po nich, jeżeli mi nie mają posłużyć do upiększenia i rozweselenia życia mojego.“ To samo powiedzieć można o każdej materialnej użyteczności, że prawdziwa jej wartość wtenczas dopiero osiąga się, gdy życie nasze upiększa i uwesela. Kiedy się handlem bogaciły rzeczypospolite włoskie, umiały świetny ze swoich bogactw uczynić pożytek. Co z owych czasów w Wenecyi, Florencyi, Genui pozostało, zdumiewa wielkością, zachwyca pięknnością, olśniewa przepychem. Złoto w on czas nabyło blasku przez sztukę, a sztuka przez złoto swobody. Postaw wedle tych pysznych obrazów handlowych miast włoskich, nieschludne ulice handlowego i bogatego żydostwa w Brodach, wejrzyj do ich mieszkań zabrudzonych, a poznasz odstęp bogactwa materialnego — pleśniejącego w skrzyniach, a bogactwa upiększonego blaskiem kultury ludzkiej. Tak się ma ze wszystkiemi, co nasze materialne potrzeby zaspokaja, co samym jest pożytkiem. Czemu dom, w którym mieszkam, nie ma mieć pięknych rozmiarów? czemu sad nie ma być zarazem pięknym ogrodem ku przechadzce? czemu suknia, co mnie od zimna zasłania, nie ma razem być ozdobą dlamnic? — czemu w ogóle to, co moje potrzeby konieczne zaspokaja, nie ma uprzyjemniać oka, nierozweselać umysłu? Widzieliśmy na początku tego pisma, że potrzeby materialne same się w nas budzą i przemysł nasz rozwijają; później dopiero obudzają się potrzeby ducha. Obudza je przemysł połączony ze sztuką, czyli talenta upiększające.

Pod wyobrażenie przemysłu upiększonego podciąga się najprzód to wszystko, co z natury swojej jest przemysłem i pożytkiem. Policzamy tu wszystkich artystów rękodzielnych. Od dawna złotnicy, konwisarze, tokarze, rytownicy, nie do rzemieślników, ale do sztukmistrzów policzali się. — Lecz nie przedmiot, ani narzędzie, ale obrobienie stanowi sztukę, a następnie talent artystowski. Dla tego każde rzemiosło podnieść się może do wysokości sztuki we względzie formy i połączyć robotę ze sztu-

ką, chociaż jedne rzemiosła mniej, drugie więcej ku temu następczą porę. Dzisiejsze wystawy wyrobów rękodzielnych dają miarę postępu uszlachetniających się przez sztukę rzemiosł i dają świadectwo, że ku temu dla wszystkich bez wyjątku rzemiosł otwarte jest pole. Ktoby przed kilku wielki był sądził, że zdunowe wyroby staną obok dzieł szczytnych rzeźbiarskich, wyroby tkane obok najpiękniejszych obrazów pędzla?

Gdzie się sztuka łączy z przemysłem, czyli piękno z pożytkiem — tam plód tego zamięsca zwykliśmy nazywać zbytkiem i uważać go już za dziecię prawego łoża, już za bastarda, wedle tego, czy nam się owo połączenie prawem, lub nieprawem wydaje. Musimy wniknąć bliżej w pojęcie zbytku, aby rozpoznać, o ile przywiązane do tego wyrazu znaczenie winy trafia talenta upiększające. Zbytek jest w zastosowaniu pojęciem bardzo względnym. Dla jednego jest to zbytkiem, co dla drugiego nieodbitą jest potrzebą. Ktoby wychodził z zasad filozofii Stoickiej, tenby poczytał wszystko za zbytek, bez czego się obejść może i odrzucił kubek z torby, pouczywszy się od chłopięcia: że i ręką wodę czerpać i tak napić się można. Zasady tej filozofii minęły; ale liczymy tłumami Stoików, a nawet Cyników. Zostali nimi albo z chciwości i skąpstwa, albo z nieumiejętności i nieukształcenia. Kto czego nie widział, albo zobaczywszy, nie poznał, za tém nie załaknie. Komu więc znaczenie sztuki albo obce, albo obojętne, ten połączenie jój z przemysłem uzna za coś zbytecznego, a jeżeli to jeszcze z kosztami połączone, za zbytek. Forma i jój piękne przymioty są dlań bez znaczenia, a treść i jój pożytkowe przymioty, trwałość, massywność, wygodą — wszystkiem. Ludzi, co tak myślą i sądzą, zwiemy praktycznemi, bo miarą znaczenia i wartości każdego przedmiotu jest im praktyczność. Tą skalą, co piękne, mierzyć się nie da, i jeżeli osobom praktycznym przysądzimy rozum, odmówić im musimy wyobraźni. Ta władza ich ducha odłogiem u nich zaległa, czy to, że z natury nieurodzajna, czy z zaniedbania niepłodna. Nie dostaje im zmysłu dla piękna i dla tego upiększenia wydają im się zbytkowe.

Ten sam niedostatek zmysłu estetycznego, a następnie este-

tycznego uczucia i ukształcenia pokazuje się, w wyższym daleko stopniu, u osób chciwych a skąpych. Jeżeli dotąd uważaliśmy obojętność dla form pięknych, to tu zmysł stępniał dla formy w ogólności. Pożytek nie mogąc się w żadnej formie objawić, stać się musiał idealnym — chimera, urojeniem, Bogactwo bezpożytkowe, pleśniejące w skrzyniach okutych, jest istną treścią bez formy — jest pożytkiem urojonym, co taką żądzą duszę skąpca zajmuje. Najbliżej z nim spokrewniona chciwość. Owi ludzie pożytkowi, co ze wszystkiego zyski ciągnąć radzi, dla nich każda rzecz o tyle [ma znaczenia, o ile zysk przynosi. Ta zaraza nasze czasy mianowicie opłamała. Zysk najwyższą miarą zdolności człowieka, celem jego zabiegów i dążeń jego pracy i jego żywota. Człowiek wyzyskiwa współbliznich, zamieniając ich w narzędzia robocze dla siebie — wyzyskiwa naturę, i zakątka ziemi nie zostawując bez pożytku — wyzyskiwa społeczność i chciałby całą w jeden dom roboczy, w same falanstery zyskujące zamienić. On w Boga dla tego tylko nie wierzy, że go na sposób materialny wyzyskiwać nie może. Z tego rodzaju ludzi powstało we Francyi towarzystwo, które oznaczającém mianem „czarnej bandy“ nazywają — co wszelkie zabytki przeszłości, tak historyi, pamiątek narodowych, jak sztuki, wykupuje i w materiał zyskowy zamienia. Rozwala ruiny średniowiecznych i starowiecznych gmachów, tępi wszystkie zabytki malarstwa, rzeźby i architektury owych minionych wieków, czemu? — aby zyskać kawałek ziemi na rolę, i stopy kamieni na budowę fabryki jakiej. Czego ręka czasu przez tysiące lat nie zniszczyła, co nawet najezdne hordy barbarzyńców szanowały, na to dziś świętokradzka ręka cywilizacji zyskowej targa się. Prawdziwi terroryści sztuk pięknych wszystkich uczuć, odzierają ziemię z malowniczych barw i pamiątek świetnej estetycznej przeszłości, a chcieliby ją zamienić na rozległy warsztat, zysk przynoszący.

Nie będziemy się zatem dziwili, że mogła się urodzić opinia, upięknienie przemysłu za zbytek poczytująca. Poznaliśmy tej opinii reprezentantów, ale poznaliśmy i ich zasady, które sąd ich o pięknie w ogólności unieważniają. Jest wszakże coś, co owej opinii daje podstawę. Dzieło upięknione tém się różni od dzieła piękne-

go, że tam forma jest przydana ku ozdobie treści, tu zaś zrosła z nią w nierozzerwaną jedność. W dziele pięknym nie może zatem nigdy być mowy o formie zbytowej, bo się takowa od treści swojej oderwać nie da, i byłoby to samo, jak gdybyśmy powiedziec chcieli, że żółty kolor złota jest kruszcu tego zbytową formą. Same więc chyba sztuki piękne, jako takie, poczytaneby być mogły za zbytek, a taką opinią miećby tylko mogli ludzie czarnej bandy. Lecz w dziele upięknionym forma, będąc tylko czemś zewnątrznie przydanym, może rzeczywiście być zbytkiem treści, albo dlatego, że jej nie odpowiada, albo, że ją nadmiarem ozdób zewnętrznych przyciska. Powstaje tu zbytek estetyczny, z którego oraz wypływa zbytek w zwyyczajnym tego słowa znaczeniu.

Jeżeli treścią jest sam człowiek, stanowić ją będzie jego stan, jego wychowanie, jego zatrudnienie, jego ukształcenie i stanowisko w społeczności. Pojmujemy, że wszystko będzie zbytkiem i przesadą, co z treścią taką, jako forma upiękniająca będzie w sprzeczności. Nasz chłopiec dziwnie pięknie w narodowym swoim wydaje się stroju, a dziwacznieby się wydał, gdybyś go przestroił w ubiór salonowy. Gdy majestat władzy zasiada na bogatym tronie, każdy to znajdzie stosownym, w śmieszność, a przynajmniej przesadę, zamieniłby się tron taki w mieszkaniu prywatnego człowieka. Są osoby, co zdobią pałace swoje biblioteką pięknie oprawnych książek, bez względu na ich wartość; są inne co uważają same dzieła sztuki ku ozdobie salonów, chociaż się na nich nie znają.

Jeżeliby komu na myśl przyszło gumnom nadawać facyaty pałacowe, albo kuźnię wiejską upięknąć na rękodzielną Wulkaną, upiękniając wnętrza ścian obrazami al fresco, byłaby przesada i zbytek, rodzący się z nałożenia form pięknych na treści im nieodpowiednie. Przesada ozdób równy zbytek wyradza i nie-raz zeksztalca, zamiast ukształcać. Dość wspomnieć na karykatury tak nazwanych piękności w stylu *renaissance* albo *rococco*, na dziwotworne przesady strojów kobiecych i męzkich z owych czasów. Cośmy tu o zbytku estetycznym namieniliśmy ze względu

na człowieka, będącego najwyższą treścią — niejako słońcem treści wszelkich innych przedmiotów — stosuje się do każdego przedmiotu w szczególności, z osobna uważanego. Treścią jego jest cel, przeznaczenie, pożytek. Gdzie formy upiększające albo z treścią tego rodzaju są w sprzeczności, albo gdzie tak przesadzane jest ich nałożenie, iż przedmiot sam na tém cierpi, zachodzić zawsze będzie zbytek estetyczny.

Wyradza go, jak się pokazało, niestosowność formy do treści, mogąca zachodzić jedynie w upiększeniu, nigdy w pięknie samém. Wszelako i dzieła sztuki nie bywają zawsze wolne od zbytku estetycznego, bo nie wszystkie są manifestacją samego ideału, a tém samém samego piękna. Są artyści — a tych policzamy do talentów biernych, upiększających — którzy się bardziej na upiększeniu, niżeli na pięknie znają; są inni, którzy jakby w osłabieniu i upadku genialnego pomysłu, co się rzeczywiście na dzieło piękne zdobył, takowe jeszcze przyczynieniem form ozdobowych upiększyć usiłują — niepomni, że prawdziwe piękno na mierze i na umiarkowaniu form polega, a że wszelki ich nadmiar i zbytek samemu pięknu uwłacza. Dzieło sztuki powinno się wylać z natchnienia w całkowitej jedności formy i treści, nie powinno na sobie nosić znamion ni trudu, ni pracy, ni zimnego obliczenia. Gdy artysta oblicza i na efekt chce działać, już go opuszcza natchnienie i pod przewodnictwem rozważki, czyniącej rozbrat między formą i treścią, tworzy formy dodatkowe, nałożone na przedmiot, a nie występujące z niego — przechodzi ze sfery twórczego, natchnionego artystostwa w sferę artystostwa obliczającego, a tém samém przemysłowego.

Ponieważ między sztukmistrzami więcej talentów, niż geniuszów, najwięcej téż dzieł sztuki nosi na sobie charakter efektu, ozdoby, upiększenia. We Fernej np. można jeszcze widzieć obraz Dupuis'ego, przedstawiający apoteozę Woltera. Apollo na Parnasie, w gronie muz i półbogów przyjmuje i wita autora Henryady, przybywającego po śmierci na pola Elizejskie. Wolter strojnie przybrany, trzyma zwit papieru w rękę i zdaje się pozdrawiać Apollina wedle wszelakich prawideł menuetu;

bożek muz postąpił kroków kilka ku niemu i stanął w pozycji, jakby mistrza tańca; nareszcie muzy i bożkowie, uwieńczeni kwiatami, dają całej tój apoteozie obraz baletu francuskiego. Jest to przykład, jeden z wielu, na dowód różnicy między przedmiotem upięknionym, a pięknym. Malarz przytoczonej apoteozy nie umiał podnieść się do ideału, sięgnął zatem po formy upiękniające, a znalazłszy je w patetycznych i wyuczonych pozycjach owoczesnego salonowego życia, przeniósł je i nałożył swojemu przedmiotowi. Upięknienie przeszło tu w kompozycyą samego rysunku i wypaczyło ideał piękna w samym zarodzie. Nie mniej cierpi na tём piękno, gdy je obrzucisz dodatkowemi, zbytkowemi ozdobami. Nie raz aż przykro patrzeć, jak z gmachów starością poważnych, biel jaskrawa wapna, cały ich dawny urok starła; jak posągi nałożonym blichtrzem złota lub srebra, albo farbami oszpecone zostały; jak smukłość kolumn jońskich zeksztalcono na kręcone filary, wydające się jak kiszki nadziane, jak nieraz piękne rozmiary gmachu przeładowane architektonicznemi i rzeźbowemi ozdobami.

Nietylko w pojedynczych artystach i ich dziełach, często nawet w niektórych stylach i epokach sztuki postrzegamy zbytek estetyczny. Trzeba wszakże dokładnej znajomości piękna, aby wiedzieć, co za zbytek poczytać. Uważano go w architekturze gotyckiej, w owém nieprzejrzaném mnóstwie ozdób, w których się unoszą zewnętrzne olbrzymie rozmiary gmachu. Byćby mogło, że tu i owdzie pokazałaby się ich przesada. W ogólności jednak nie można tego bogactwa form za zbytek poczytać. Pojmujemy gdyby piramida egipska, albo świątynia grecka na ten sposób ozdobami były obsuta, żeby straciła na uroku. Bo charakter architektury egipskiej i greckiej był jak kryształ, co się płaszczyznami i liniami prostemi w piękne formy układał — ta prostota piękna nikłaby pod zasłoną ozdób, któreby jój strąty wynagrodzić nie mogły — nie tak architektura gotycka. Jój charakter jest organicznój natury, rozwijający się w powierzchniach i liniach krzywych, trybujący, jak roślina, na wszystkie strony kielkami, liśćmi, pąkówkami, kwieciem i owocami. Przy-

patrzmy się np. portalowi gockiemu, co tak misternie zbudowany. Wszystkie te krągłe liczne łuki, nie są nałożone, ale wyrosłe z samego ciała budowy. Jawno, że to wewnętrzna organiczna siła, co je z siebie wykształciła. Podobnie organicznymi utworami są rozety i okna, i cały przepych rzeźby z królestwa roślin, zwierząt i potworów, co wzniosła facyałę gotyckiego tomu i jego wieże, jakby w jeden utwór kamiennego organizmu zamienia. Jest to bujność form z wewnętrznej siły organicznej wyrastająca.

Nie tak w architekturze wschodniej, mianowicie byzantyńskiej i arabskiej. Tu wszystko zewnątrz nałożone, jak tło złote na ich malaturach al fresco, jak mozajka po ich podłogach i ścianach, tak wszystko, co tylko ku ozdobie służy, przedstawia zewnętrzny dodatek i zbytek, a nie wewnętrzną organiczną bujność. Na co się tylko płodna imaginacja artystów południowego nieba zdobyć mogła ku ozdobie, upięknieniu i uprzyjemnieniu pałaców lub moszei, to wszystko aż do zbytku nagromadziła na jedno miejsce, na jedną nie wielką przestrzeń. Taka jest np. Alhambra, niegdyś cytadella i rezydencya maurytańskich królów w Granadzie. Dziś tam ruiny same z przechadzkami i przyklejonemi mieszkaniem. Skurczone życie dzisiejszego mieszkańca tych cudnych okolic przyciska się do zamarłej wielkości minionych wieków, znajdując tam gotowy dla siebie przytułek. Budowa sama nie przedstawia, ani nadobnych linii greckiego budownictwa, ani śmiałych i ciężkich sklepień rzymskiej architektury, ani wreszcie głębokiej rozpiętości gotyckich tomów. Wszystko tu upięknione, drobne i naśladowane z natury. Smukłe kolumny przypominają palmy, a zwoje filarowe stoją, jak ustawione snopy plennego zboża; arabeskowe ozdoby ścian są na podobieństwo fantastycznych kształtów szyb płaskich, mrozem ściętych. Każdy przedmiot upiękniiony na podobę złotniczej roboty, co drogiemu kamieniowi zdobną ze złota daje oprawę. Rozmiary Alhambry są małe. Ściany do pewnej wysokości różno kolorowym fajanssem wyłożone, a dalej aż do stropu obrzuca je delikatna rzeźba, jak welon z koronek. Sufity wy-

soko sklepienie w postaci podkowy, a sklepienie samo, jakby z niepoliczonych drobnych sklepień zmożajkowane wyłożone farbami i złotem, wydaje się jakby je pszczoły z węży wyprowadziły. Galerye i portyki mają płaskie dachy, już wyrzeźbione, już perłową macią wykładane. Szerokie schody marmurowe prowadzą do zamku, a z każdego stopnia po obu stronach fontanny tryskają i tworzą niby poręcze z wody. W okół ogrody róż samych i wodotryski kręgiem smukłych kolumn, niby palm roślących otoczone. Wszystko tu woni łśni się, i przenosi nas w roskosze zamków z powieści tysiąca i jednej nocy. Cały ten przepych ozdób prześlizgnąć cudny ale nie ma w nim ideału piękna. Działa na zmysły, ale nie podnosi ducha.

Staliśmy na granicy, gdzie sztuka, tak jak ją talenta upiększająca pojmują, przechodzi w służbę, nie już duchowych, ale materialnych roskoszy ludzkich, miękkości ciała i zmysłowego nasycenia. Nie można tego jeszcze wyrzec w całym znaczeniu o sztuce arabskiej, więcej fantastycznej, niż namiętnej; działa na zmysłowość, ale nie upaja nas jeszcze, sprowadza nam roskosze, jakby senne, nie odurzające ni rozbudzające żądz, ale usypiające miękkością. Namiętniejszą o wiele była sztuka z czasów cesarstwa Rzymskiego, co całą ucieleśnioną mitologią starożytną przeniosła do komnat domowych i na ścianach, kunsztem dotąd niedocieczonym, rzuciła al fresco, lubieżnie sceny z żywota bogów i ludzi, obnażone ciała aż do zbytku wdziękami i powabami zdobne. Uderza, że między ornamentami architektury arabskiej nie natrafiamy nigdzie na wizerunki ciał ludzkich. Same arabeski okrywają ściany ich pałaców i moszei, w fantastycznych zwojach i zakrętach. Na podobieństwo znaków magicznych, czy astrologicznych, wiją się jak myśli błakające, jak marzenia bez końca, jak obłoki powiewne i w coraz nowe kształty klejące się, z których wyobrażenia ludzka, postacie różne składa, a myśl losów ludzkich ciekawa, przyszłość wróży. Najczęściej wśród tych arabesków, lub po nad nimi, inny ale podobny rodzaj zwoi i zakrętów, złotem nałożony łśni się. Są to napisy arabskie z Koranu, a ich pismo, równie magicznie upię-

knione, mało co od arabesków samych wyróżnia się. I po kolumnatach Alhambry czytać można często powtarzający się napis „Bóg sam zwycięża,“ przypominający kalifom, co świat podbijali, że nie im, ale Bogu należy się zwycięztwo. Tak snąc w sztuce całej, co się wśród tego ludu bujnej wyobraźni a namiętnej i gorącej krwi rozwinęła, zasady Koranu, utrzymały pewną trzeźwość, myśl od wabnej rzeczywistości zwichnęły ku marzeniom, i sprawiły, że się miękkość sztuki w pożądlivość nie rozwinęła.

Talenta upiększające nie są jeszcze dlatego rozwiozłe, ale mogą niemi zostać. Upiększenie, jak się rzekło, nie jest formą z przedmiotu wyrosłą, ale na przedmiot naniesioną; jest trzymaniem formy w odstepie od treści, jest wyniesieniem jęj nad treść samą. Nie zatem łatwiejszego, jak że artysta wszelką idealność jako treść pominie i w samą wabność form zewnętrznych dzieło swoje ostoni. Dzieło takie obrane z idealności, nie ducha naszego, ale samą zmysłowość ciała wabi i rozkołtysuje pożądlivością.

Nie sięgamy aż do tych dzieł, co są płodem rozognionjéj pożądliwym ogniem wyobraźni. Ogień ten palący pozostał w nich. Nie ma błogiego blasku idealnego ognia, który natchnienie w dzieła sztuk przelewa; przelany raczjéj płomień, co żarzy i pali i niebawem dzieło samo i wyobraźnia nasza w nim spłonie. Naszém zdaniem każdy talent, goniący za efektem, jest talentem upiększającym i rozbudza zmysłowość, choćby takowa nie w namiętność i żądę, ale w czulość i we łzy się rozplęnęła. Jest to kokietująca sztuka. Jak kobieta może być nawet piękną i wiedzieć o swojej urodzie, a jednak nie przestając na tém, przystraja się, zdobi, układa; oblicza każdy krok, każde ruszenie i spojrzenie, z każdego wdzięku i powabu robi lep na usidlenie mężczyzny; — podobnie artysta, może nawet wysoko utalentowany, nie przestaje na naturalném pięknie dzieła swego, ale chce efektu, i dla pozyskania onego, z pięknych form sztuk, sidła na widza lub słuchacza zastawia.

Effekt wszelaki rozbudza namiętności, rozburza uczucia, jakby gwałtownym orkanem rozwiane, i dalekim jest od owego

blęgiego pokoju ducha, który ideał sztuki rozlewać powinien. Tymczasem owo ubłogostawienie ideałowe w arcydziełach sztuki, będące wzniosłych i natchnionych duchów płodem nie dla każdego z ludzi jest przystępnym. Nie poczuje go ten, którego duch nie wyprzezroczył się na promienie niebieskiego światła, lecz ściemniał i owszem pod napływem materjalności. Więcej publiczności mieć zawsze będą te dzieła sztuki, które z całą gwałtownością zmysłowych wrażeń i sytuacji, na nas działają, które wprawiają w stan upojenia, co nas to rozczula aż do płaczu, to porывa namiętnie aż do żądy. Tak i kokietka prędkiej młodego usidli i rojem wielbicieli się otoczy, gdy tymczasem skromna piękność częstokroć niepoznana przeminie.

Wszakże nie o praktyczność sztuki, ale o jej wartość istotną nam chodzi. Sztuka affektująca na nieumiejętnych tylko działa; tłumy, massy rwie za sobą. Atoli umiejętni poznają się na niej i nie będzie miała dla nich uroku. Straci go z czasem i dla publiczności, albo dlatego, że lepiej pouczoniej, albo że za coraz nowym efektem goniej. Nic ckliszego, nad owe upięknienia czy poetyczne, czy krasomówcze, czy nawet plastyczne, tak widocznie od treści swojej odstające, że się wydają jak róż na lica nałożony, albo jak plasterki przylepione, mające wdzięki twarzy powiększyć. Dzieło takie, pod krytykę estetyczną oddane, odbywa swoje rzeczywiste *avant, pendant i après* przy toaletach podstarzałych i wychudłych aktorek.

Przez kilka godzin na scenie, zdala od znawców, w przyborze pożyczonych piękności, udało się im błyszczeć, ale nim się położyły do spoczynku wiecznego zapomnienia, krytyka pozdejmowała z nich poprzyprawiane ozdoby nakształt obcych włosów i szynionów, wprawionych zębów i nałożonych materacyków od piersi aż do ikier, co miały utraconą pulchność ciała imitować. Człowiek się wzdrygnie, gdy po odjęciu tego wszystkiego, ujrzy przed sobą szkielet i straszdyło.

Taką jest rzeczywiście każda sztuka bez treści idealnej, chcąc zewnętrznym upięknieniem zastąpić wewnętrzne ubóstwo; pragnąca w niedostatku uroku młodzieńczego, przymilać się i łu-

dzieć pożyczonemi wdziękami. Na tym stopniu niedostatku i ubóstwa swojego, mniej już obrachowana na efekt, a więcej na złudzenie, choćby tylko jednego wieczora. Mierne i słabe talenta mnóstwo tego rodzaju płodów swoich puszczają w obieg, o których zaledwie najbliżsi współcześni zasłyszą. Istne jednodniówki w wielkiem królestwie sztuki; powstają, błyszczą, a przynajmniej istną chwilę, i umierają zapomniane.

Artysta godzący na efekt, już dlatego dziełom swoim nadać musi treść pełniejszą, bo i formy nałożone, aby efekt wzbudziły, muszą być treściowe. Jeżeli na widok obrazu pędzla efektującego, blask i świetność farby nas uderza, tak, że przed wrażeniem samych kolorów zdajemy się gubić treść rysunku, kompozycyi i wyrazu, nie idzie zatem, aby jęj tam nie było. Mogą wszakże zachodzić dwa przypadki: malarz albo takim przyborem farb świetnych, chce zastąpić niedostatek myśli i wyrazu, albo chce je nim podnieść. W obydwóch razach upieknią; ale w pierwszym razie jest szukanie złudzenia, w drugim efektu. Malarstwo jest rozproszaniem myśli przez farby, niejako poematem albo krasomową w kolorach. Talent obrany z wyższego natchnienia będzie go złotemi znakami chciał pisać. Tymczasem co po złotych głoskach, gdy w nich nie ma złotej myśli. Kalligrafia i piękny atrament nie stanowią o wartości rękopisu. Talenta wyższe zdobywają się nawet na myśli złote, ale jakby im niedosyć było na naturalnym kolorze złota, chcą, aby oraz lśnił blaskiem, zdumiewał filgranową sztuką.

Artysta szukający efektu, różnych ku temu chwytą się środków; nie gardzi nawet zmysłowością, częstokroć z natury wziętą, wiodącą ku miękkości i rozpieszczeniu. Mieszkańce włoskiego nieba wzrosli wśród natury, co im codzień najcudniejsze okolice roztwiera, jasnemi i żywemi kolorami płonące, co w okół nich codzień roztacza cały przepych farb ziemi i nieba — wydać musieli malarzy, podobnym przyborem farb celujących. Ale ten blask i harmonia kolorów, wziętych z natury, zachowały pierwotną dziewiczość i dlatego ideały, co w nich płoną, niepokalanym świecą zawsze blaskiem. Nie tak obrazy szkoły fla-

mandzkiej. Tu niebo mgliste, ołowiane, obrazy natury szarzone i zbladłe: za to owe nizoziemie tłuste i pulchne, i wszystko co na nich żyje, pulchniej zmysłowością, jakby płodnością materyalną zażegnione. Ta zmysłowa strona, w niedostatku idealnej natury, przeszła do sztuki, rozsadziła zbytnią płodnością kompozycje malarzy flamandzkich, a przyborem kolorów, wziętych z materyalnej, cielesnej natury, zmiękczyła i rozpieściła ich formy. Nawet olbrzymi pendzel Rubensa nie umiał innych form nadawać potężnym pomysłom swoim. Jego Marye, Marty i Magdaleny, są to postacie pulchnych, zmysłowych, jasnowłosych flamandek, z cudnie lubieżnym spadkiem ramion, białem miękkim ciałem krągłych, po których wabliwie wiją się pukle i kędziory złotego włosa. A gdybyśmy pojrzeli w niższe sfery malarzy niderlandzkich, ujrzelibyśmy wizerunki, nasiąkłe zmysłowością samej prozy życia i sączące nią na odwrót; ruhaszne postawy trunkiem oczerwienionych mężów, i opaste postacie kobiet pożądliwego spojrzenia i rumieńca.

Nawet muzyka z istoty swojej dziewicza, pod wpływem efektu razi albo rozpieszcza. Wszystkie kompozycje Spontiniego, jedną Westalkę wyjąwszy, o której nie wiadomo, czy jego jest własnością, czy tylko przerobieniem, przeraźliwie affektują. Jego Alcidor nie tylko odurza, ale głuszy. Podobnie wrzaskliwe, korybantyczne są najnowsze kompozycje Ryszarda Wagnera: „Rienzi ostatni z trybunów“ i „Latawce Hollendry.“ Przeciwnie Donizetti i Rossini affektują miękkością i pieścizliwością. Zdarza się jak w Lucyi z Lammermoru i w Sroce złodziejce, że w tych scenach tony miękkie, a nawet swawolne, lubieżnie nas rozkołysują, gdzie akcja dramatyczna ducha rozrzewnia i do natchnień podnosi. Muzyka, będąc sama przez się formą, ma główną wartość swoją w głębi uczucia i myśli; ilekroć się dla zrobienia efektu, tylko na harmonii i instrumentalności opiera, staje się powierzchowną, czczą; jako taka może być wdzięczna i wabna, ale nigdy wielka ani wzniosła.

Poszmer usypiający pluskających swawolnie bałwanów, albo wstrząsający dusze huk ich przeraźliwy, gdy orkanem ru-

szone rozbijają się o skaliste brzegi — ma dla nas urok i poezją, ale ma i myśl i głębię, które niezmierzoną i przepaścistość morza nadaje. Znikłoby jedno i drugie, gdybyś tę podstawę usunął i np. w Gropiuszowym dyorama naśladowane wody obaczył i ich bałwanienie się sztucznym mechanizmem zrzadzone posłyszał. Z takiej podstawy, to jest z niezmierzonej i przepaścistości ducha płynąć powinna melodia, a czy nas popieści tonami, czy ich grzmiotem przerazi, zawsze ducha słuchacza podniesie, bo się czuć będzie, unoszon, jakby na głębiach nieprzejrzanego oceanu. Takimi są kompozycje Mozarta i Haydena.

Inny jest znowu efekt obrachowany nie tyle na czucie, ile na uczucia; nie tyle na zmysłowość i ciało, ile na serce i umysł. Środkiem takiego efektu nie blask i miękkość form zewnętrznych, ale ich gwałtowność i rozszalałość; skutkiem też nie rozpięczenie, ale rozczulenie; nie rozkołysanie, ale roznamiętnienie ducha. Rzecz jasna, że gdzie artysta po środki dynamiczne sięga, tam je brać musi z treści samej, którą natęża — z uczuć, które nastroja do bardzo wysokich, albo do bardzo głębokich tonów. Formy, których na taki cel artysta używa, są wzięte w służbę tego celu, ale nim nie kierują; dopomagają jego uwydatnieniu, podnoszą jego koloryt, lub nastrój. Przy takim spowinowaczeniu formy z treścią, nie już forma sama, jako zewnętrzność, lecz forma ożeniona z treścią swoją, położoną być musi na karb efektu, jeżeli rzeczywiście artystę o efekt tego rodzaju pomówić chcemy.

Uczucia i namiętności mają już siedlisko we wnętrzu ducha naszego, już nie w zmysłowej, ale w umysłowej jego sferze. Tam sięga i ztamtąd czerpie potęgę swoją każde arcydzieło sztuki i pomyliliśmy się grubo, gdybyśmy potęgi geniuszowe, co nas nieraz gwałtownością i ogromem swoim uderzają, za affektacyą i działanie na efekt poczytali.

Znamienie efektu nie jest tu inne, tylko to samo, jakie było przy efekcie przez samą formę działającym. Jak tam forma sama była obcą, nałożoną, przyniesioną, a nie z przedmiotu sa-

mego wyrosła, tak tu forma z treścią połączona, jeżeli jest afektująca, nie popłynie z duszy artysty, naturalnym potokiem uczucia, lub myśli, porwana i niesiona; ale będzie sztuczna, zrobiona, obliczona i jako taka naniesiona na przedmiot. Wiemy, że formy i stopnie uczuć nader są rozliczne. Gdzie się naturalny ich popęd objawia, nie myśli tam człowiek, jak i w jakiej mierze, uczucie lub namiętność na zewnątrz się odłoni, i to właśnie jego naturalność stanowi. Nie byłoby jój, gdyby dla zrobienia wrażenia, naprzód sobie stopień potęgi domierzał i formy dla uczuciowej gwałtowności dobierał. Ta sama naturalność i kunsztowność przeniesione na pole estetyczne, dają nam poznanie tego, co w uczuciowych potęgach tworców sztuki jest jój istotą i pięknem, a co affektacją i upiększeniem przez kontrast.

Artysta nie może inaczej oddać naturalności uczuć i namiętności, jak, że się sam w nie wczuje i roznamiętni; że postaciom sztuki swojej nada życie własnem życiem, że w nie przeleje swoje własne żywe i prawdziwe, bo natchnione uczucia. Ta naturalność nada tworcóm jego wiekopomną trwałość, bo uczucia i namiętności ludzkie byle naturalne, zawsze są te same i żyją życiem nieśmiertelnem. Artysta przeciwnie, co uczucia kunsztownie stwarza i do pewnego celu układa, już z powodu samej refleksyi, ma przedmiot sztuki nie w sobie, ale zewnątrz siebie; nie jest współczującym, ale naśladowującym uczucia i sytuacje; nie znajdując ich zatém w sobie, ani nie mogąc ich naturalnem tchnieniem życia swojego ożywić, szuka dla nich wzorów zewnątrz siebie i pożyczanym albo kłamanym uczuciom sztuczne, automatowe życie nadaje. Rodzi się ztąd nienaturalność i martwość. Dzieło sztuki będzie przez czas niejaki ludzilo podobieństwem życia, ale na długo nas nie uwięzi. Choćbyś je ukochał jak Piotr swoją Inez de Castro po śmierci, gdy cię z tych martwych acz pięknych rysów, żadne gorąco życia nie owionie, odstawisz wreszcie trupa do trupów. Potomne wieki mniej jeszcze zająć potrafi sztuka, na efekt uczuciowy obrachowana. Artysta nie tworzył go z głębi ducha własnego, na-

śladował tylko barwy jego powierzchowne, tak jak się na zewnątrz czasowo objawiają. Mniejsza o to, czy mu się udało skopiować oryginały. W najlepszym razie tylkoby współczesną i miejscową publiczność zająć potrafił; u potomnych i u obcych stracił zawsze wziętość, bo nie przedstawił im tego, co w duchu i życiu człowieka będąc wieczną i tą samą prawdą, i w nichby ją żywymi kolorami także odstoniło. Przedstawił powierzchowne tylko i szczególne wizerunki, które w każdym innym czasie i w każdym innym miejscu są inne i póty tylko zajmują, póki rzeczywiście istnieją, póki się własnymi oczyma na nie patrzysz.

Widzieliśmy powyżej, że upiększenie samej formy wieść mogło do zbytku i nadużyć, a tём samém zbeczcześć sztukę, którą gloria niepokalanych ideałów opromieniać powinna. Pojmujemy, że w większej daleko mierze, sponiewierać i splugawić ją może efekt, robiący sobie swawolną igraszkę ze samej treści, z najświętszych uczuć serca ludzkiego. Świętokradzką ręką zerwać może barwę i urok z życia i ze śmierci, z terażniejszości, przeszłości i przyszłości, wkraść się może kłamanami uczuciami i słodkimi słowy do wnętrza naszego, zdeptać tam kielkujące nasiona cnoty, dobra i wielkości; wyrwać kwiat nieustannie kwitnący poezją żywota ludzkiego i trzy jego wonne listki, wiary, nadziei i miłości, rozrzucić na wiatry. Spytasz nas, jakież to środki dokáže efekt takich spustoszeń ducha? — oto żądze i namiętności twoje rozdmucha i ich orkanem zdmuchnie święty ofiarny ogień ideałów, co w głębi ducha naszego płonie; — zażegnaje natomiast wulkan cielesności, rozpali materialnej zmysłowości płomień, które gorącą lawą z kraterów żygając, zamiecią popiołu zaćmią słoneczne światło ducha w ludzkości. Ta lawa z czasem ostygnie, skrzepnie i w ziemię urodzajną się zamieni; popiołu chmury opadną i pogoda niepokonanego niczém ducha znowu na niebie ludzkości zaświeci, — ale co się stało z człowiekiem? — został kraterem wypalonym.

Do tego stopnia zepsucia poniżyć może efekt sztukę jeżeli artysta niezdolny władać na ducha, włada na namiętności

ciała, i niemi—jedynie dla zrobienia wrażenia—wojnę duchowi wypowiada. Poezya mianowicie w takim razie samobójstwo na sobie samej popelnia, bo zdzierając poezycę z życia, chce takim czynem zostać poetyczną. Osięga cel rzeczywiście, ale tylko samego samobójstwa urokiem. Każda ze sztuk pięknych, albo bezpośrednio, albo pośrednio—jak muzyka i architektura, jeżeli im zmysłowe poddasz treści—da się nadużyć do robienia wrażeń pożądliwych i namiętnych, i do samobójczego burzenia ideałów sztuki;—najwięcej jednak ku temu przydatne i dlatego najczęściej nadużywane, sztuki z istoty swojej treściowe, to jest poezya i wymowa. Pod płaszczkiem dowcipu, co ma być niby szatą poetyczną, obrzuconą na grzeszną nagość ciała, najdrożniejsze i najszteteczniejsze pojawiają się dzieła; istne obrazobórstwo ideałów, a stawianie na ich miejsce cielców, którym się część w bachanaliach oddaje. Żle, gdzie się talent do tego rodzaju dowcipu zniża; gorzej, gdy innego dla siebie nie zna żywiołu. Autorowi Henryady i Mahometa przebaczy krytyk „Dziwnicę (la Pucelle),“ ale luźnego Węgierskiego nigdy w rzędzie estetycznych poetów nie pomieści. Mniej na taki zarzut zasługują, choć mu częściej podpadają, autorowie powieści. Oni stoją na pograniczu poezyi i prozy, sztuki i rzeczywistości—jakby wody przezroczyć i spokojnej i ładu materialnego; a wtenczas dzieje się, że się w lustrze wody wybrzeże ładu całą rzeczywistością swoją odbije. Ale co się dzieje u brzegu, nie dzieje się na głębi przestworza, w którym się sam firmament gwieździsty i samo słońce i niebo malownicze odbija. Nie wolno tego pomknąć do poezyi, co jeszcze uchodzi w niewiązanej mowie. Cztery wesela, i niektóre obrazy Latarni czarnoksięzkiej, nie powiem, żeby w tém obnażeniu były pięknymi w powieści, ale to pewna, żeby nas były odrażały, gdyby je był autor ubrał w poetyczne i piękne formy swoich Anafielas.

W powieści i romansie nigdy nie będzie tego odstawiania formy estetycznej od treści, dlatego, że treść wzięta górą ponad formami idealnemi, przełamata prawidła estetycznej piękności i sama się przedstawia i w formach rzeczywistości wypowia-

da. W poezji i wymowie podobnie jak w sztukach plastycznych, jest forma z natury swojej idealną i dlatego potrzebuje odpowiedniej idealnej treści. Jeżeli tę szatę eteryczną i przejrzystą zawdzieje na nagi przedmiot prozy i materialności życia — sprośna nagość i brzydota tém kłiwiej z po za nią wyglądać będzie. Powieściopisarz w przedstawieniu obnażonych scen społeczeństwa może przesadzać, ale może być naturalnym; poeta nigdy, bo zostaje w ciągłej sprzeczności ideału z rzeczywistością.

Jeżeli artysta ubiega się za efektem, rozbudzając żądze cielesne i zmysłowe, niepodobna, żeby w nich sam nie smakował. I owszem efekt będzie tém pewniejszy, im więcej z własnego artysty poczucia wypłynął. Ale jest jeszcze inny rodzaj rokoszy okrutnej i dzikiej, której się nawet wielkie talenta częstokroć oddają. Z niewypowiedzianą lubością rozścielają przed nami obraz słabości, ułomności, przywar i przesądów ludzkich; prowadzą nas przez cały labirynt błędów i obłąkania; i pastwią się niejako nad tymi, co tych słabości i obłąkań padają ofiarą. Każą nam patrzeć, jak nieubłagana konieczność, albo złość przebiegła usidla ich i powala, jak w obliczonej zemście z rokoszą krwiożerczą Szyloka zwolna ich kaleczy, dobija. Jak sępy hadesowe wydzierają ofiarom swoim wnętrzości, a te odrastają przez noc aby je na nowo wydziierać mogli. Jeżeli tych straszliwych cierpień, tych boleści serca i niepokoi ducha, żadne wyższe uczucie nie zagoi, jeżeli w to piekło zbrodni, żalu i zgrzytania zębów, żaden promień myśli bożej nie stoczy się, jeżeli żaden Chrystus zmartwychwstały nie uwolni patryarchów z długowiecznej tęschnicy ducha i fort rajy im nie otworzy; jeżeli nic nie czujemy i nie widzimy, tylko cierpienia, tylko zbrodnie, tylko upadek ludzkości, tylko tryumf złego — nie jestże to, jakby poeta lub artysta w żywe mięso z upodobaniem krajał, jakby nas w samo królestwo szatana wprowadzał i z szatańską rokoszą męki potępieńców pokazywał? I Wirgiliusz wodził Dantego po téj krainie duchów upadłych; ale autor boskiej komedyi nie przestał na tém. Ujęła go za rękę Beatrice luba, bo do Boga miłość jedna wie dzie, i wprowadza

działa w rajskie okolice uszczęśliwionych i ubłogostawionych duchów. Może nie bez przyczyny zarzucają niektórzy Goethemu gustowanie w tego rodzaju roskoszy, co same cierpienia rozbudza, same ciemne strony człowieka i ludzkości odsłania. Rzeczywiście jego Werther, Clavigo, Tasso, Córka naturalna, a nawet jego „Powinowactwa“ (Wahlverwandschaften) są takiem rozścienieniem boleści, takiem rozżyłowaniem cierpień, bez żadnej myśli, co by nas z życiem nazad pogodziła, co by cnocie i wielkości dała zwycięztwo, a na występki i podłość zniosła pogardę i karę. Prawda, że takie cudzołóstwa jak w „Powinowactwach“, że takie samobójstwa, jak w Werterze, takie chucie pożądliwe, jak je Stella przedstawia, znajdują się w rzeczywistości społecznej — prawda, że godłem życia naszego jest bój — ten wyraz smutny i posępny, co jak bezdeń morza, tyle szlachetnych wysileń nadaremnie zużył, co w otchłań swoją czarną wciągnął tyle niewinności, tyle cnoty, tyle piękności — ale to wyraz, co się tylko w szczegółach i po nizioziemach tak okropnie maluje. Jeżeli się postawisz na wyższe stanowisko, poznasz, że echo tego wyrazu przez tysiące lat i przez dzieje wszystkich narodów się rozlega, że on był postępu środkiem i wszystkiiej wielkości rozkwiatem. Gdy po nad tą puszcza wieków, i po nad tą zgładą czasu, ujrzysz dzieła ludzkie, co się z niej jak szczytne świątynie, wielkiemu Bogu poświęcone wznoszą, czcią i chwałą tylu stuleci i tylu pokoleń obrzmiane — gdy po nad temi nieprzejrzanemi tłumami ciągly bój życia wiodących ludzi, obaczysz pojedyncze postacie, co się po nad ten duszny poziom zwyczajnej praktyki żywota i po nad te ciemne otchłanie zbrodni i bezprawia, gór szczyty po nad niziny wyniosły — niepodobna, aby cię z tych wyżyn ludzkości, tak jak z gór wierzchołków, świeże, czyste, krzepiące nie owiało powietrze. Powiew jego miły zwieje ci załosć z duszy, co się kroplami boleści sączyła, jak liść kroplami deszczu przy dniu dżdżystym. Umysł w tych regionach, co cię bliżej nieba stawiają, podniesie się z upadku i serce bić na nowo zacznie dla czci, miłości i wielkości. Bez tego pogodzenia się ze światem, czémby były dzieje, czém cel i życie człowieka? czémby była sztuka bez sprawienia takiej samej pogody du-

cha naszego? Jeżeli nam zatem dzieło sztuki dla zrobienia wrażenia, ujemne strony ludzkości niekiedy przedstawia i po padole zepsucia ł płaczu nas oprowadza, trzeba, żeby nas oraz postawiło na takim stanowisku, z któregośmy i dodatną jej wartość ujrzeli, co jak brzask dnia pogodnego z objęć burzliwej nocy, wyłącza się na pociechę żeglującym po morzu tego żywota. Złe i dobre są jak dwa przeciwne bieguny w stosie Wolty, z których jeden kształci i buduje, drugi rozprasza i niszczy. Razem się rodzą i razem umierają; nigdy jeden bez drugiego czynnym być nie może, owszem jeden drugiego do czynności wywołuje. Ich przeznaczeniem jest, tą walką sił sobie przeciwnych i niedojrzanych, tworzyć postacie i ciała, dzieła i czyny, w każdym takim upostaciowaniu przez ich połączenie dokonaniem, zniweczyć i wyrównać przeciwieństwa swoje i dać w niem obraz miłości, zgody i pokoju. Dzieło sztuki, co podobnej harmonii nie osiąga, i na przedstawieniu działań samego ujemnego bieguna ludzkości przestaje, musi koniecznie w nas rodzić niepokój ducha, niszczyć i rozpraszać jego dodatne zarody i zostawić pragnienie i tęśchnicę miłosego ujęcia się z biegunem dodatnym — którego artysta nie zaspokoił, a zatem i ducha nie zadowolił. Nie możemy nie zwrócić tu jeszcze uwagi na powinowactwo, w jakim zostają dzieła sztuki, czy to samymi formami, czy też treścią samą zbytkujące; jedno poniżają sztukę do służenia rokoszy zmysłowej i wiodą do Epikureizmu; drugie dla osiągnięcia efektu rozdziczają uczucia, aż do smakowania w samych zbrodniach i cierpieniach. Jest i to rodzaj Epikureizmu, niejako *assa foetida* idealna, dla zaostrenia smaku. Przytoczyć można, że jak wszędzie, tak i tu ostateczności się stykają. Jak u zwierząt, a nawet ludzi rokosz namiętna przerzuca się często w równie namiętne okrucieństwo, tak na odwrót z okrucieństwa nie raz rodzi się rokosz. Zachodzą takie przypadki w powszedniej rzeczywistości, ale nie powinnyby zachodzić w sztuce.

Przedstawiliśmy różne odcienia charakteru dzieł estetycznych, które tworzy talent upiększający; oznaczyliśmy granice między estetycznością a nieestetycznością, między cnotą a przywa-

rą artyſty, i pokazało się, jak na téj śliskiej podstawie talentu biernego, łatwém jest przerzucenie się z dobrej na złą stronę. Upięknienie na najniższém estetycznym stanowisku, czepiąc się pożytku, przerzucało się na zbytek; na wyższém, goniąc za efektem, przechodziło w przesadę, a nawet w upodlenie sztuki. Oba stanowiska, tak pożytku jak efektu, charakteryzuje b i e r n o ś ć talentów artystowskich, pochodząca ztąd mianowicie, że cel sztuki nie leży w niej samój, lecz zewnątrz niej; przeto i produkcyja talentu służy zewnętrznym stosunkom i niemi krępowana nie ma swobody własnego ducha. Czy to ja przemysł, czy sztukę upiękniam, zawsze rozum praktyczny poucza mnie prawideł, jakimi, czy pożytek, czy wrażenie, ma być osiągnięciem, a te prawidła, równie jak cele, obce są piękności. Podobnie wyobraźnia odbiera ze zewnętrznego świata wrażenia to potrzeb, to uczuć namiętności i sytuacji ludzkich i wedle nich, a nie wedle własnej twórczej siły, kształtuje — a raczej nanosi formy ku upięknieniu i efektowi.

ββ) Talenta reprodukujące.

Pamięć estetyczna, połączona z rozumem zmysłowym, jest talentów reprodukujących i ich dzieł znamieniem. Pamięć imaginacyjna jest działaniem wyobraźni biernym, okazującym się w oddawaniu wrażeń nabytych, w reprodukcyi dzieł pięknych nam wdrażonych, i duchowi naszemu przytomnych. Rozum o tyle jest czynnym, o ile zmysłowe nabyte wrażenia ocenił i osądził i o ile wedle tych samych znamion, ich reprodukcyą ocenia i osądza. Zdaje się zatém, że talent reprodukcyjny, przy tworzeniu dzieł sztuki, na samój bierności się ogranicza, że nie tworzy nic własnego, ale obce wykonywa. Zdaje się dalej, jakoby same kopie, lub egzekucye dzieł obcych, mniejszej były wartości, niżeli upięknienia, będące własnego pomysłu płodem; jakoby następnie talenta wykonywujące niższego były stanowiska, niżeli talenta upiękniające. Pozory te usuwają się za bliższém pojrzeniem w rzecz samą.

Widzieliśmy, że upięknienia na same rozciągały się zewnętrzne formy; bo jeżeli wiązały się z treścią, dla sprawienia efektu, to i w tym kształcie odstawały od przedmiotu samego; w każdym więc razie były obce, naniesione. W wykonywaniu, czyli w reprodukcji dzieł obcych, nie ma tego odstępu między formą a treścią, bo artysta całość zdejmuje, kopią oryginał przedstawia. Nie może mu zatem o to chodzić, aby go upiękniał, ale, aby go w całkowitej zupełności i podobieństwie do pierwowzoru przedstawił. Przypuszcza się, że talent reprodukujący arcydzieła sztuki sobie przyswaja i takowe wykonywa, w których jest zupełna harmonia treści i formy. Ale chociażby i dzieła upięknione i na efekt obrachowane reprodukował, to albo go przesada i niewłaściwość form nie uderzy i wiedzieć o niej nie będzie; albo sama wierność dla oryginału obcego zniewoli go, aby większego niestosunku między formą i treścią samowolnie nie tworzył, ale ile możności naturalnością wykonania go zacierał, bo tylko wtenczas, to jest przez naturalne wykonanie, efekt, który sobie pierwotwórca zamierzył, osiągniętym być może. Jeżeliby nam kto zarzucił, że i wykonawca obcego dzieła w wykonaniu affektować i przesadzać może, nie przeczymy temu wcale, ale natenczas talent reprodukujący staje się oraz upiękniającym; artysta łączy wtedy obydwie stanowiska ze sobą, czego mu nikt zabronić nie może, skoro sobie w obydwóch upodobał. W ogóle bowiem tak troskliwie odgraniczony rozdział władz estetycznych, jak go teoria przedstawia, w rzeczywistości przeprowadzić się nie da. Oba stanowiska są nader bliskie siebie i dlatego zawsze coś z jednego do drugiego przejdzie.

Uważaliśmy dalej, że artysta upiękniający i idący za efektem, na śliskiej bardzo stał ścieżce, z której mu łatwo było w przesadę i nieestetyczność potoczyć się. Tego niebezpieczeństwa nie zna wykonawca obcego dzieła, chyba, że sam upadł na smaku, do reprodukcji dzieł zepsutego smaku i poniżonej sztuki się posiąga. Z natury rzeczy wypada, iż na co się artysta sam zdobyć nie może, to przynajmniej reprodukować pragnie i że zatem arcydzieła sztuki sobie przyswajając będzie. Reprodukcyja więc tego rodzaju, nie ma do ukształcenia własnej produkcyi sztukmi-

strza i do upowszechnienia dobrego smaku przyczynia się. Jego talent zatem już dlatego o wiele wyżej stoi, że jest bliższym natury samego piękna, acz takowe w obcych dziełach się upostaciło, i że z tego słonecznego pobliza niepodobna mu rozpościerać cieni światła ideału ćmiących. Wyższość jego podniesie się jeszcze o wiele, jeżeli zauważymy, że kiedy upięknienie obcemu celowi służyło, to jest: pożytkowi lub sprawieniu przemijającego wrażenia na widzach lub słuchaczach, reprodukcya dzieł pięknych samej sztuce oddała się w służbę, w samych uczuciach estetycznych i idealnych smakując.

Nakoniec pod względem bierności, bierniejszém jest upięknienie, mimo pozoru twórczego kształtowania form upiękniających, niżeli wykonanie całkowicie obcego dzieła. Widzieliśmy bowiem poprzednio, że talent upiękniający nie znajdując punktu oparcia ani w własnym natchnieniu, ani w sztuce, szuka go w zewnętrznych stosunkach; ztąd pochodzi, że formy, które dziełu swemu nadaje, nie odlały się wraz z treścią jego, że ich twórcze natchnienie nie wydało, lecz zewnątrz nabyte i nałożone same się niejako obwołują jako takie. Talent zaś reprodukujący, aby mógł dzieło obce reprodukować, musiał je sobie wprzódy przyswoić, musiał przelać w siebie estetyczne potęgi pierwotwórcy, aby niemi wsparty, zdobył się na wykonanie. Jest i tu bierność, pożyczka bezpośrednia, mimo to szlachetniejsza, niż poprzednia. Co tu artysta przenosi, bierze ze sztuki, nie z zewnętrznych stosunków nie nanosi nic obcego sztuce, bo sztukę samą, najczęściej jej arcydzieło, przedstawia. Nie było natchnienia w upięknieniu i ztąd odstań, przesada form; — w reprodukcji zaś natchnienie musi zachodzić, bo bez niego wykonanie nie oddałoby oryginału, będącego dziecięciem natchnienia. Artysta nie zdedył się na natchnienie samotwórcze, ale mógł zdobyć się na natchnienie obcym samotwórczém dziełem obudzone, środkiem tego wyższego usposobienia ducha, mógł je sobie przyswoić, a przyswoiwszy reprodukować.

Gdzie sztukmistrz pod natchnieniem działa, tam bierność charakter swój traci; dzieło całkowite, żywe, natchnione z pod

jego ręki, czy z ust jego się wylewa — stawa w gloryi piękności między nami, i jakby oryginał zachwyca, porywa, zdumiewa. Dlatego to i najznamienitsi i najgenialniejsi artyści nie mają sobie za ubliżenie, popisywać się tego rodzaju biernością, reprodukując arcydzieła innych. Natchnienie znosi rzeczywistość różnicę między produkcją a reprodukcją, między oryginałem a kopią, i pozostaje tylko różnica względna, zręczności, mechanicznej wprawy, technicznego wykształcenia i t. p. Natchnienie jest z istoty swojej wszędzie to samo, bo jest tchnieniem ducha wiekuistego, którym dzieło sztuki owiane powstaje do życia; i wszystko jedno jest, czy je tém tchnieniem nieba ożywia pierwotwórca, na którego naprzód zstąpiło, czy późniejszy wykonawca, na którego zstępuje w chwili wykonania. Natchnienie jest wreszcie węzłem duchów między sobą, bo ich wiąże z nieskończonym bezwzględnym duchem; przeto każde dzieło natchnienia staje się wspólną własnością wszystkich. Dlatego natchnienie z dzieła sztuki udziela się i tworzy natchnionych, jakoby rozradowanych i uniesionych wielkością dzieła, w którym przytomność własnego ducha, a tém samém własną wielkość widzą.

To, cośmy co dopiero powiedzieli, prawdzi się szczególniej na sztukach idealnych, a między temi na tych szczególniej, w których mechaniczna zręczność i wprawa coraz mniejszą stając się potrzebą, sprawia, że i względna różnica, jakaby ztąd powstać mogła między oryginałem a kopią, czyli między produkcją, a reprodukcją, coraz więcej zaciera się. Między mową, którą ktoś ułożył, a tą, którą inny odczytał, nie ma żadnej różnicy, bo treść, będąca jęj panującą stroną, pozostała ta sama. Podobnie nie będzie różnicy między poezją, którą poeta układa, a inny oddeklamuje; albowi między kompozycją muzyczną przez kompozytora samego, lub też przez innego, równie biegłego wirtuoze wykonaną. Twierdzenie to wszelako uważamy za prawdziwe pod warunkiem, że tę różnicę zniosło natchnienie; że zatem wykonawca równie był podczas reprodukcji natchnionym, jak nim był twórca dzieła w czasie układu i kompozycji. Przypomnijmy sobie, cośmy dawniej o formalnej stronie sztuk idealnych powiedzieli. Jakkolwiek

w nich główną rolę treść idealna odegrywa, nie jest przecież bez idealnej formy. Jedną i drugą tworzy krasomówca, poeta, komponista — ale prawdziwe życie, ruch i gorąco idealnego żywota, nadaje obydwóm wykonanie. Wiemy, bo się tak wielokroć już powtórzyło, że życia tego nic innego dać nie może, krom natchnienia. Tylko natchniony mówca, piewca, lub muzyk nadać potrafi życie mowie, poezyi i muzyce. Pod natchnieniem formy te cudnie, pięknie i rozgłośnie rozbrzmiewały w duchu samotwórcy, jakby w zasklepieniu maciezném do całości pięknego dzieła dojrzewając. W wykonaniu dopiero migają żywotem tak krótkim jak błyskawica, ale i tak świetnym jak ona; przesuwiają się żywymi, jasnemi obrazami przed nami, jak w czarnoksiężkiéj latarni; — zgoła dzieło sztuki idealnej stawa niby duch upostaciowany przed nami, na oczy i na uszy nasze, i przemawia głosem innego, bo boskiego idealnego świata. Czy to zatém pierwotwórca, czy wykonawca to dziwo przed nami rozlacza, co nas tak zachwyca i do siódmego nieba unosi — nie ma żadnego pod względem sztuki i jéj skutku znaczenia. Natchnienie tu i tam jest twórcze; mniejsza, czy stwarza pierwotnie, czy téż tworzy na obraz i podobieństwo już stworzonego dzieła.

Z tego pokazuje się bezpośrednio, jakie mogą być stanowiska reprodukującego talentu, i jakie cechy reprodukowanego dzieła. W najwyższéj potędze stawa talent reprodukujący tuż obok talentu, a nawet geniuszu produkującego, a dzieło powtórzone obok oryginału. Między dziełem a dziełem, może nie być żadnej różnicy, może nawet, jak zaraz obaczymy, wykonanie przewyższać pierwotwórstwo, atoli wielka jest różnica między talentami. Wspólną jest obydwóm forma — wykonanie, ale nie wspólną treść — pomysł. Zdobyć się na treść estetyczną, jest wyższéj potęgi estetycznéj płodem; wykonać pomysł, kompozycyą muzyczną, słowną lub rysunkową, jest talentu rzeczą. Może i geniusz, jak się rzekło, wykonywać obce pomysły, acz własnych zdolén. Jeżeli to robi, przejmuje rolę talentu, i składa hołd pierwotwórcy, któremu się niejako w służbę oddaje, wykonywując jego pomysły, spełniając wiernie wszystko, w myśl i wolę jego. Jeżeli zaś artysta wy-

konywa dzieło, na jakie sam zdobyć się nie może, natenczas jest we właściwem położeniu talentu reprodukującego, który się tak ma do oryginalnej twórczości, jak sługa do pana, jak wykonanie do rozkazu. Jeżeliśmy, mimo to, co dopiero postawili obydwoch obok siebie, jeżeli w najwyższej potędze wykonania, wykonawca obcego arcydzieła, aż do wyżyn się podniesie, do których się wzbił silny lot geniuszu, nie przeto talent będzie geniuszem, ani koliber będzie orłem; — owo małe ptasię rozłożystemi i lotnemi pióry orła do owych wyżyn, dla siebie niedosiężonych, podniesioném zostało; przytulone pod jego skrzydła dźwigoło się tak wysoko, i ztamtąd samo wzbiło się na chwilę, i ujrzeliśmy je po nad temi szczytami gór, po nad którymi tylko orły unoszą się. Tak i geniusz porывa talenta za sobą, unosi je natchnionym pomysłem do natchnionego wykonania, ale i przy najlepszym wykonaniu, będą to zawsze tylko wykonawcy, nie twórcy, talenta reprodukujące, nie samotwórcze.

Duszą wykonania jest natchnienie, a ciałem zręczność, mechaniczność estetyczna. Miarę tego obojga mierzą się tak talenta reprodukujące, jak dzieła reprodukowane i od potęgi obojga zależy większe lub mniejsze zbliżenie się do oryginału, mniejsze, lub większe zatarcie formalnej różnicy między produkcją a reprodukcją. Kant zdefiniował piękność, nazywając ją *wrażeniem podobającym się bez pojęcia*. Jakkolwiek orzeczenie takie nie wyczerpuje istoty piękna, odsłania jednak jeden z wielu jej przymiotów. Kant nie znał innego pojęcia, nad pojęcie rozumu zmysłowego, który pojmuje przez rozkład i składowanie; a że się piękno zanatomizować nie da, bo jest żywotem idei, życiem jednoistém, słusznie powiedział, że podoba się bez pojęcia. Ale jest inne jeszcze pojęcie, na które nie wpadł filozof królewiecki. Jest to pojęcie *rozumu umysłowego*, będącego okiem dla ducha, podobnie jak rozum zmysłowy jest okiem dla materii. Rozbierzemy jeszcze ten przedmiot, gdy będzie mowa o geniuszach. Talent, uważany odrębnie, jest połączeniem rozumu zmysłowego z imaginacją. W niedostatku zatem rozumu umysłowego nie jest w stanie tworzenia piękna oryginalnego, bo nie ma potęgi

życiodawczej, on jest tylko potęgą ożywiającą, nie zdolną treści, jeno formy. Ale talent nie byłby nawet w stanie reprodukowania piękna oryginalnego, ani ożywienia dzieła obcego przez wykonanie, gdyby w niedostatku oka duchowego, t. j. pojęcia rozumu umysłowego — nie posiadał surrogatu jeżeli nie do pojęcia, przynajmniej do ujęcia, do uczucia piękna. Takim surrogatem jest natchnienie. Ona tak się ma do pojęcia umysłowego, jak wiara do przekonania. Rozum rozświeca, ale natchnienie ożywia; rozum poucza, ale natchnienie bezpośrednio pokazuje. Natchnienie zatem jest ciepłem twórczym, które i tworzy piękno, i ożywia je, które i produkcji i reprodukcji jest duszą.

Bez natchnienia, co się tu powtórnie znowu pokazuje, nie ma podobieństwa reprodukcji oryginału, bo nie byłoby środka do przyswojenia go sobie. Im wyższe natchnienie, tém silniejsze poczucie dzieł pięknych, tém doskonalsze i wyborniejsze ich wykonanie. Z każdego słowa, z każdego tonu rozbrzmiewać będzie pełne, bo natchnione życie treści. Podobnie z każdego pociągu pędzla i z każdego coraz idealniejszego wyrazu posągu, jaki mu dluto snycerza nadaje, i z każdej nowej odstony dźwigającego się w górę gmachu architektonicznego, przeglądać się do nas będzie myśl piękna, jakby połyskiem żywego natchnienia, które z oka, oblicza i postawy blaskiem duchowym płonie. Gdy artysta wykonujący słabiej w natchnieniu, słabiej razem i wrażenie dzieła. Najpiękniejsze jego strony przechodzą nieuwydatnione i nieopstrzeżone, koloryt błednie, wyraz martwieje, arcydzieło oryginału, albo w kopii niedosiężone, albo nieskończenie straciło na wykonaniu.

Jeżeli w niedostatku natchnienia, które artystę reprodukującego ożywiać powinno, wykonanie jego zostawia nas zimnymi i dzieło nie owiane aurą życia, które natchnienie daje, zamiera i zastyga w pięknościach treści swojej, — to znowu niedostatek zręczności i technicznej wprawy wykrzywi je i wypaczy do niepoznania. Nie mówimy tu o nieuctwie artystowskim, boć każdy talent, co się sztuce pięknej poświęcił, szkołę przejść musiał i wyniósł z niej taką znajomość rzeczy i wprawę, bez jakiej artystą zo-

stać nie można. Ale jest inna zręczność i wprawa, którąbym nie techniczną, ale estetyczną nazwał. Jest to panowanie talentu nad materiałem i nad techniką; jest to szczęśliwe, często instynktowe ich użycie, jest sposób wykonania nieraz samym tylko geniuszom właściwy, którego talent nigdy w tej mierze nie nabędzie.

Są piękności w kompozycjach muzycznych, niemal wszystkich wielkich kompozytorów i wirtuozów zarazem — przywiązane do takich trudności w wykonaniu, że ich zwyczajny znawca i gracz nigdy nie pokona; bywa takie opanowanie instrumentu, że go inny talent nie osiągnie. Przed Lisztem i Thalbergiem nie pojmowano jeszcze, jakimi massami tonów, środkiem tylko dziesięciu palcy władać podobna, jak po klawiaturze nimi przebiegać, aby z niej harmonią całej orkiestry zabrzmieć i takim strojem tonów, dziwnie powiązanych zasumieć, że zda się, jakbyś słyszał zdała orkan i gwar rozburzonego nim morza. Kto z taką zręcznością i wprawą wykona „*króla olszów*“ z jaką go wykonywał sam kompozytor? kto wyda na tych trudnościach zawieszona piękności całej tej, acz nie zbyt obszernej kompozycji?

Podobnie w malarstwie są takie opanowania materiału; najszczęśliwsze mieszania farb, i równie szczęśliwe ich nakładania, któremi Murillo ową naturalność świetną, Tycyan ów blask niebiański ideału zdobywał. Nie powiedz, że to wprawa, technika; tego cię żaden mistrz nie nauczy, bo ci nawet tego wypowiedzieć nie potrafi; byś mu się lata całe przypatrywał, nie nabędziesz tego talentu; — bo to jest przeniknięcie materiału duchem, jest instynkt geniuszu, co tak szczęśliwie trafia, jest intuicya wewnętrzna, co jasno widzi, ale okiem ducha; jest wreszcie zręczność, ale w służbie ducha będąca, a nie w służbie rąk, ani oczu, ani słów w ogólności. Żelazna praca i pilność talentu nie nabędzie tego, co genialność, gdy się w wykonanie przelewa z lekkością tworzy.

Nietylko przy olejnych farbach, i przy palecie *al fresco*, malarz wieszczym niejako duchem kolory dobierać i nakładać musi. Trudności techniki w affreskach są tém większe, że w ich wyko-

naniu nawet oko przestaje być miarą koloru i zgadywać go dobrym instynktem trzeba. Wiadomo, że olejne farby tak się mają do alfreskowych, jak w muzyce głębokie tony do wysokich. Malarz olejny jest jak wiolincelista; potęga jego w głębi i pełności uczucia tonów, które podobnie farby olejne przedstawiają. Malarz alfreskowy jest jak biegły skrzypek, władający wysokością, jasnością, precyzją tonów gęśli. Nigdy olejna farba tych wysokości światła nie dosięże, jakimi jaśnieje każde al fresco. Ale za to w olejnej farbie, mokre jej nałożenie daje właśnie miarę jej głębi, i oko malarza z łątwością ją ocenia; przeciwnie w malowaniu na ścianie mokre nałożenie farb, będąc powszechnie ciemniejsze i głębsze, nie odpowiada efektowi wysokiego kolorytu al fresco, który farba wyschnięta dopiero nabywa. Malarz zatem zmuszony, mokremi malować farbami, nie wie, jakie będą po wyschnięciu. Oko mu tej wiadomości nie daje; czy to miesza farby, czy jedne na drugie nakłada, jest zawsze bez przewodnika, własnemu trafnemu instynktowi zostawiony, który probowanie skali farb na cembrawym kamieniu, co szybko wilgoć w siebie wciąga, nader mało wspiera. Trudności te zwiększają się jeszcze, jeżeli zważymy, że jedne farby po wyschnięciu jaśnieją, drugie jak cynober i *terra di siena*, stają się ciemniejszymi; — że nakoniec tak zwolna wysychają, iż kilka tygodni czekać trzeba, nim stałego, alfreskowego nabiorą lica, nim zatem artysta przekonać się może, czy na tak szczęśliwy nastrój farb trafił, że po wyschnięciu, obraz warunkom sztuki i piękna odpowie w zupełności.

Musieliśmy przykładowo zwrócić uwagę na niektóre szczegółowe trudności mechanicznego wykonania, od których piękność, wydatność i wrażenie dzieła wykonywującego się zależy, aby dać poznać, że ten zewnętrzny mechanizm, ta wprawa i zręczność, aż do granic dochodzić może, po za któremi już duchowa potęga włada, i technika duchowej staje się natury, mechaniczną wprawą nie dająca się osiągnąć. To nam zarazem daje pogląd na całą możliwą skalę wszelakich stopni technicznego usposobienia talentów reprodukcujących, poczynwszy od duchownego opanowania techniki, aż do stopnia, gdzie się nieumiejętność i nieuctwo po-

czyna, a zatem estetyczność artysty pod względem formalnym kończy.

Poznaliśmy oba czynniki wykonania, to jest natchnienie i techniczną wprawę; poznamy więc z nich i wielkość iloczynu, a następnie wartość talentów reprodukcujących. — Talent z natury swojej jest formalny, nie treściowy, podany na zewnątrz, nie na wewnątrz; głównym zatem jego iloczynu czynnikiem musi być zręczność, wprawa, technika. Ponieważ jednak przy reprodukcji arcydzieł sztuki, będących natchnienia, czyli treści artystowskiej płodem, niepodobnymby było, ani ich sobie przyswojenie, ani ich wykonanie, gdyby artysta sam nie był natchnionym; przeto talent reprodukcujący stawia już o tyle wyżej nad talent upiększający i czysto formalny, że do iloczynu swego dodaje czynnik natchnienia. Oznaczyliśmy wyżej charakter jego. Jestto natchnienie talentu, nie geniuszu; natchnienie bierne, nie czynne; niezdolne podnieść się do własnej twórczości, zdolne przecież obcą twórczość uczuć, tém uczuciem sobie ją przyswoić, a wsparte techniczną nauką, nawet reprodukować.

Mimo tak ograniczonego znaczenia, czynnik ten wewnętrzny, podnosi wysoko wartość talentu reprodukcyjnego, bo choć go nie robi jeszcze twórcą, robi go podobnym twórcy. Talenta tego rodzaju są względem geniuszu, jak ludzie względem Stwórcy swego. Cała natura Boga uwielbia i wszystko daje świadectwo jego istnienia; ale człowiek jeden przedstawia obraz i podobieństwo Boga i uwielbia go wyznaniem żywej wiary, przez słowo i czyn. Podobnie arcydzieło sztuki sławi twórcę swego, na całym świecie znawcy mu cześć oddają, podziwiają dzieło jego; sam tylko talent reprodukcujący uwielbia go czynem, a reprodukcją daje z siebie jego obraz i podobieństwo. Nauka i artystowskie ukształcenie wskazało mu ku temu drogi i środki, atoli natchnienie dało mu tę żywą wiarę, co jasno uczuwa piękno i przed niem we czci się korzy, — co je uwielbia uczynkiem, chcąc mu się stać podobną. Talent wykonywujący opromienia się cudzym, nie swoim blaskiem, ale jeżeli pier-

wolnych jego promieni nie ściemnił, ani nie zjaskrawił, nie będzie w blasku różnicy, jak nie ma różnicy między słońcem, co w majestacie światła w niedosiętych wysokościach się unosi, a tём, co się przed nami wiernym obrazem na gładkim wód kryształe odbiło. Pomnijmy, że wykonanie samo jest mechaniczne, że natchnienie mu jedynie życie nadaje, i w dzieło, które technika urabia, żywot idealny wlewa. Cała zatem wartość dzieła reprodukowanego polegać będzie nie tyle na tём, czy artysta kopią swoją na podobieństwo oryginalnego wzoru ulepił, jak raczej na tём, czy życie, które w pierwotworze nieśmiertelnym wyrazem płonie, w reprodukowany swój utwór przelać potrafił. Tego przelewu nie dokáže żaden mechanizm, on podawa środek, materyał, formę do objawienia życia, ale życia nie stworzy. Artysta, nie jako technik, ale jako duch natchniony, staje się życiodawczym i estetycznym twórcą.

W sztukach plastycznych jest i to życiem plastycznym. Są to sztuki formalne, żywot ich w te formy wdrażony wyraźnym do nas przegląda obliczem, jaśnieje rozścielonym i jakby na wieczność wrytym blaskiem, co o jego duchowości i nieśmiertelności daje świadectwo. Zdaje się więc na pozór, że w tych sztukach nie potrzeba natchnienia ku ich reprodukcji: dość na wiernym przeniesieniu form z oryginału na kopią, aby wtórotwór uczynić podobnym pierwotworowi, nie tylko co do formy, ale i co do życia. Pozór taki nabiera nawet znaczenia prawdy, gdy zważymy, że życie jako życie, ani ukazać się, ani ostać się nie może, ale potrzebuje dla siebie wyrazu, formy, przez którąby się objawiło; z przeniesionemi zatem formami, przenosi się oraz życie. Zobacz siebie, albo obraz malarski, w zwierciadle, a ujrzysz go tam przeniesionym z duszą i z ciałem. Prawda, że obraz w zwierciadle jest złudzeniem odbitych od oryginału promieni światła, ale niech się tak wszystkie formy oryginału na kopii odbijają jak tu, a będzie to samo. W daguerotypach, w Lippmana odciskach olejnych, mamy ten sam mechanizm, zdejmujący formy, a z niemi zdejmujący życie; — po co tu natchnienia, coby je nadawać dopiero miało? — Odsłońmy to złudzenie.

Mechanizm tak natury — w odbijaniu wizerunków — jak kunsztu — w odłaczaniach olejnych i odlewach gipsowych — nastrocza sposoby najzupełniejszego zdejmowania formy, a tém samym zdejmowania i życia niemi wyrażającego się. Lecz właśnie w téj dokładności pokazuje się mechanizmem samym. Albowiem ta dokładność jest ślepej konieczności, a nie swobody ducha płodem; jest niewolą, stęającą pod niecofionemi prawami natury. Ztąd dokładność mechaniczna jest nietylko doskonałych, ale i niedoskonałych form, dokładném odbiciem; nie zdolna jednych od drugich wyróżnić, odbije wprawdzie blask oka, ale i każdą ćmę i plamę, która ten blask skaziła; ze starego obrazu, da stary obraz, z opleśniałego i nadpsutego, takiż sam. Potrafisz tu natura, albo kunszt, mechaniczny, oddzielić to, co jest ideałem sztuki, a co naleciałością jej obcą? A jeżeli tego nie może, widzimy, że jej niedostaje pojmującego i twórczego estetycznego uczucia, które u artysty z natchnienia pochodzi.

Różnica jest jeszcze dalsza i głębsza. Wtorotworzący artysta, kiedy zdejmuje formy pierwowzoru, nie poddaje palcy, zmysłów i ciała swego na wolę działań natury, tak jak wosk, lub gips, poddaje miękczystą i roztworzoną masę swoją, aby się w nią dzieło sztuki snycerskiej wszystkiemi wcisnęło wypukłościami i wgięciami; — artysta jest i owszem panem natury, a ona jego branką i niewolnicą; on prawa jej w dań bierze i materiał obrabia; — a za-tém technikę swoją estetyczném na formy jej pojrzeniem kieruje. Jego kunszt nie jest więc mechanizmem niewolniczym, jakim jest ślepe działanie natury, ale jest o władnieniem meteryału przez ducha. Technika sterowana wyższą, duchową potęgą artysty jest w posługach jego estetycznego poglądu, poczucia i smaku.

Talent reprodukujący, chociaż ma te formy przed sobą, w których się wryło, i przez które wyraziło się życie, natchnieniem pierwotwórcy owiane, nie może ich przecież m e c h a n i c z n i e przenieść, tak jak to natura robi, lecz musi je t w o r z y ć na nowo, i na ten sam sposób, jak je tworzył twórca oryginału. Krom kunsztu więc czyli techniki, potrzebnej do wykonania form, potrzeba mu jeszcze natchnienia do tworzenia i

ożywienia ich. Wskazaliśmy poprzednio przykładami, wziętymi z malarstwa, jak wielokroć technika do tego stopnia wciela się w artystę samego, że tylko jemu na ten sposób powodować się daje, i z nikim innym do tych wyżyn się nie zapuszcza. Ale to ovladnienie techniki przez ducha, wszędzie, acz w nie takim stopniu, się pokazuje. Każdy pociąg pędzla po płótnie, każde uderzenie dłuta po marmurze, kierowane jest poglądem estetycznym ducha. Pierwotwórca w samym sobie ma ideał, wedle którego się w tém techniczném wydobywaniu form kieruje; wtórotwórca ma ten ideał przed sobą w wykonaném już arcydziele. Ale jak w pierwszym przypadku trzeba natchnienia, aby formy ożyły życiem ideału, w duchu artysty płonącego, tak w drugim trzeba równego natchnienia, aby stworzyć formy, podobnym życiem tchnące, jakie z form oryginału przebijają.

Wszelako nie można zaprzeczyć, że sztuki plastyczne, w wykonaniu, a zatém i w reprodukcji pod pewnym względem charakter swój plastyczny zdradzają. Widać w nich materiał surowy, zwolna się do dzieła pięknego urabiający i układający. Niekoniecznie zatém wszystko ręką samego artysty dokonaniem być potrzebuje, i jeżeli o natchnieniu jest mowa, takowe nie w tój samej mierze, po wszystkich stadyach wykonywującego się dzieła, rozciąga się. Malarz tworzy rysunkowe pomysły i kartony, wedle których inni, a zwykle uczniowie jego roboty wykończają. Szyncerz miewa osobne dla siebie *atelier*, gdzie sam szkice pomysłów swoich modeluje, a w wielkiej jego warsztowni, gdzie już gotowe stoją olbrzymie jego dzieła z marmuru, lub w odlwach brązowych, widzisz, jak robotnicy nowe plany mistrza wykonywują, a on im ostatnie tylko daje wykończenie. W architekturze nareszcie całe pomyslane i rysunkiem wykończone dzieło rośnie z pod ręki tytolicznego rzemieślnika, i wykończy się w materialnej kamiennych mass rzeczywistości, nie pracą, ale przewodną myślą architekta kierowane. Nie możemy wszakże ztąd wnosić, aby w wykonaniu sztuk plastycznych była odstań formy od treści, dlatego, że się na pozór jedna i druga w innych rękę znajduje. W żadnej sztuce, a najmnień w sztuce

plastycznej, forma od treści, choćby do niej nie przystająca, oddzielić się nie da. Jedność i połączenie obojga leży w pomysle ideału, leży już w rysunku, w modelu, w planie. Jeżeli zatem do wykonania samego dzieła, wedle danego w jednościi formy i treści ideału, kto inny się albo dokłada, albo w zupełności formy jego wykończa, nie może się to dziać innym sposobem, jak że się w myśl i natchnienie samego mistrza przenosi, i pod jego przewodnictwem natchnione pomysły jego wykonywa. Pomocniczy wykonawce plastycznych pomysłów artysty, są jego narzędzmi. Jeżeli są prostymi robotnikami i rzemieślnikami, są jak klawisze, pod palcami mistrza młotkami w strony uderzające; wyręcza się nimi tam tylko, gdzie się materiał z massowości swojej dopiero wyrabia, albo gdzie się sam rękodzielny mechanizm wykonywa. Jeżeli zaś wykonanie form cząstkowych lub całkowitych, samego już form pięknych wykończenia sięga, artystowskiego już wtedy potrzebuje pojrzenia i wykształcenia. Podejmują się téj pracy zwykle uczniowie mistrza, co się duchem i natchnieniem jego przejęli; albo artyści udzielnii i dokonani, co się do jego szkoły przyznają, w jego duchu i kierunku pracują; — podobni nie już do mechanicznych młotków klawiszowych, ale do stron instrumentu, rozbrzmiewających tonami melodyi, w których sama myśl i uczucie kompozytisty rozbrzmiewa. Ich więc do talentów reprodukujących policzyć musimy. Nie ma bowiem żadnej różnicy istotnej między tym, który całkowite arcydzieło mistrza jakiego produkuje, a tym, który pod jego przewodnictwem, częściowo lub całkowicie wedle danego wzorcu je wykonywa. Tam była reprodukcya samego dzieła sztuki, tu reprodukcya jego pomysłu, w myśl pierwotwórcy, wedle jego planu i skazówki, dokonana. W obydwóch przypadkach, reprodukuje się ideał o b c y, czy to pomysłany dopiero, czy już wykończony. A jeżeli ku reprodukcji wykonanego już w zupełności ideału potrzeba było natchnienia, nierównie potrzeba go więcéj, gdzie ideał dopiero jest naznaczony i pierwotnego jeszcze wykonania czeka. Ten wyższy stopień natchnienia, niejako artystowskiego ciepła, przynosi wykonaw-

com, żywa przytomność samego pierwotwórcy; — pobliż i żywe tchnienie ideału wcielonego w osobę i oblicze mistrza, którego dusza pomysłami płonie, a z pod którego ręki cudne tych pomysłów kształty powstają i rodzą się. Jeżeliś był w wielkiej warsztowni Korneliusza, albo Thorwaldsena, mogłeś się przekonać, jaki ścisły zachodzi stosunek miłości, czci i uwielbienia, między uczniami a mistrzem, i wnieść zład z jakim uniesieniem, a tém samém w jakim natchnieniu wykonywują jego pomysły. Całe to grono artystów stanowi jakby jedno ciało, którego ożywcem tchnieniem jest geniusz mistrza, on tego ciała głową, oni jego członkami, i dlatego dzieło przez mistrza pomyslane, a przez uczniów jego wykonane, jest wyrazem jednej myśli, jednego charakteru i stylu.

Przechodząc do sztuk idealnych, aby i w nich bliżej działanie talentów reprodukujących rozpoznać, spostrzegamy, jak ogromną stanowi pod tym względem różnicę sam materiał sztuki. Dopóki nim był materiał surowy, trzeba było sztuce różne stadya przechodzić, nim go ostatecznymi formami piękna oświadczyła, i nim na tym ostatnim stopniu działania swego właściwą pokazała się sztuką. Pomysł sam rozwijał się wprzód rysunkiem, modelem, planem architektonicznym, i dawał oznaczony ideał arcydzieła, co się dopiero w massowej materialności miał wyrazić. Było zatem podobieństwo, a nawet była potrzeba, że przez innych, i połączonymi siłami, to ostateczne przeniesienie ideału w massową rzeczywistość dokonywało się. W sztukach idealnych materiał sam jest idealnym, a jako taki najściślej z samą treścią idealną zrosły. Forma piękna, która się treści pięknej nadaje, nadaje się tém samém samemu materiałowi, i przerasta go sobą. Sztuka idealna nie z w o l n a przechodzi od form surowych do form pięknych, ale je o d r a z u rodzi.

Materiał — ton, wyraz, słowo — wciąga niejako w siebie treść pomyslanego arcydzieła, i co się z téj treści jako forma rozwija, z niego się rozwija. Ani więc muzyka, ani poezya, ani wymowa, nie da się się wprzód naznaczać, jakby w kartonach

i modelach, ale musi się od razu na samo dzieło sztuki rozwiązać; następnie nie może mieć pomocników w wykonaniu, ale musi z jednego, samotwórczego artysty odlewu wypłynąć. Homerskie epos uchodzi za poezją, na którą się wielu piewców starożytności składać miało, i stawia jak gdyby przeciwdowód na nasze twierdzenie. Nie przeczy my uczonym w tej mierze Wolfa dowodzeniom. Ale przyznając im prawdę, bierzemy z nich i owszem dowód na to, co utrzymujemy. Właśnie dlatego, że uczony filolog i estetyk mógł w dziele, tak odległych od nas wieków, wykazać różnorodność jego pojedynczych części z różnorodności ich autorów płynącą; że mógł nawet jakby palcem pokazać: oto w tym wierszu, w tych miejscach poszeszywane są te rozmaite rapsodye do jednej całości;—właśnie dlatego Iliada na taką jedność dzieła sztuki pracą wielu złożyć się nie dała, na jaką np. dzieła malarskie Rafaela w alfreskach Watykanu, wspólną pracą mistrza i jego uczniów dokonane, zlewają się. Żadna kompozycya Rafaelowska w *loggiach*, acz licznie ugrupowana, na taki konglomerat pojedynczych części się nie rozpada, na jaki rozpadło się epos Homerskie pod krytyką Wolfa i innych. Jeżeli w nowszych czasach zdarzało się, a mamy tego i w naszej literaturze przykład, że się dwóch powieściopisarzy na jedną powieść złożyło;— jeżeli, jak wiadomo, Scribe u siebie podobne *atelier* założył, jakie zwykle tylko malarze i snycerze zakładają, i w niem połączoną pracą młodszych pisarzy dramatycznych, odbywa się istna fabryka sztuk sceny francuzkiej pod nazwą założyciela wychodzących;— toć zapewne, ani owę łataninę, ani tej fabryki literackiej, nikt do arcydzieł sztuki nie policzy—ale weźmie je albo za igraszki, albo za spekulacye artystowskie, w których sobie nieraz talenta podobają.

W sztukach plastycznych, jako w sztukach ideału formy, forma była rzeczą fundamentalną, niejako złotem, kosztownym naczyniem treści, co się po za owymi pięknymi formami, i ideałem swoim tała. Dla tej formalnej natury sztuk plastycznych, można je było kopiować, i talenta reprodukujące plastyczne, były to talenta zdejmujące kopie z oryginałów. Treści zdjąć nie

można, a zatem i skopiować niepodobna. Można tylko zdjąć i skopiować formy, w których się treść tai; — z naczyniem, że tak powiem, przenosisz płyn w niej zawarty. Co innego jest sztuka idealna, będąca wyrazem ideału treści. W niej treść jest uwydatniona, a forma w treści ukryta; co się ma znaczyć, że jest tak owładniona treścią, iż ją treść sobą przenikła, i siebie, nie ją, nam ukazuje. Ztąd pochodzi, że sztuk idealnych kopiować nie można, bo treść zdjąć się w kopią nie da, a formy tak nią zulutnione, że ich dlatego także materialnie przenieść nie można. Jeżeli kto nuty, albo poezję jaką przepisze, nie skopiował dlatego sonaty albo ody; lecz dał nam kopię znaków, muzyce i poezji całkiem obcych, będących znakami pamięci nie sztuki. Kopia każda, tak jak znak, jest z istoty swojej plastyczną, dokonywa się za pomocą wzroku i dla wzroku, który jest zmysłem dla formy, dla zewnętrznosci. Już więc dlatego samego niepodobnym będzie kopiowanie sztuk idealnych, że się takowe tylko za pomocą słuchu, i dla słuchu objawiają. Jest to zmysł dla treści, wyzwolonej ze szranków metery i plastyki, objawiającej się żywotem i wewnętrznoscią swoją, w niewidzialnym ciełe głosu — niby w ciełe niewidzialnego, a przytomnego między nami ducha.

Z tego wszystkiego pokazuje się, że reprodukcya sztuk idealnych nie da się żadną miarą uskutecznić jako kopia, przez przeniesienie form, z utajoną w nich treścią, ale tylko przez przeniesienie treści z utajonemi w niej formami. Treść jako taka, nie przenosi się do formy, ani do materji, ale tylko znowu do treści. Treść jest duchowej natury. Z ducha wyszła, jako jego tchnienie, i znowu do ducha powraca, jako do tego samego źródła istoty swojej. Treść więc wstępuje w nas, w głąb naszego ducha, który jak gąbka otworami zmysłów w siebie ją wciąga. Tak wciągniona w się i przyswojona stała się własnością ducha naszego. Treść ducha obcego połączyła się z treścią ducha naszego; — i dopiero znowu z nas, jako ta sama objawić się może, występując temi samemi drogami, jakimi w nas wstąpiła. Reprodukcyja sztuk idealnych jest zatem właściwą r e -

produkcją, bo reprodukuje nie to, co jest przed nami, jako obce dzieło, ale co jako obce wstąpiło w nas i stało się tam własnością naszą, przytomne duchowi naszemu w całkowitym blasku wykończonego ideału.

Tu także dopiero jasno uwydatnia się, że środkiem reprodukcji jest pamięć, że zatem imaginacja będąca jednym czynnikiem talentu reprodukującego jest przedewszystkiem pamięcią. Nie obeszło się bez pomocy pamięci przy zdejmowaniu form plastycznych, ale nierównie rozleglejszém i istotniejszém jest działanie pamięci przy reprodukcji dzieł idealnych. Inna jest pamięć dla formy, inna dla treści. Pierwsza jest czysto zmysłowej natury i reprodukuje same zmysłowe wrażenia, jak np. szereg wyrazów bez znaczenia, które ktoś wymówił; druga jest umysłowej natury i jest reprodukcją treści nabytj, ale duchowi naszemu przyswojonj i dlatego w nim przytomnej. Ktokolwiek z pamięci odegrywał co, albo deklamował, będzie wiedział, że w czasie tój reprodukcji, pamięcią nie gonił za pojedynczemi tonami albo wyrazami, ale że treść sama się niemi wylewała, jak potok, co sam sobie tworzy koryto; właściwe tony i wyrazy same się poddawały, bo treść była niemi nabrzmiąta i miała je utajone w łonie swojém. Właśnie dlatego, że treść, nie forma, duchowi naszemu jest przytomną, dzieje się, że nie mamy wiedzy przytomności form samych. Przystępujemy do reprodukcji, nie wiedząc o nich; przystępujemy z przytomną tylko treścią i dziwimy się prawie, że z reprodukującą się treścią płyną nieprzerwanie takie massy wyrazów lub tonów, z których żaden pojedynczo w głębi ducha naszego nie brzmiał.

Talent reprodukujący idealnie to tylko reprodukować może, co jako dzieło muzyki, poezji, lub wymowy, stało się własnością jego ducha, czyli jak to zwyczajnie mówić zwykliśmy, co objął pamięcią swoją. Wynalazki pisma i znaków muzycznych przyszły wprawdzie pamięci w pomoc, podając w zamian żywota sztuki, ulatującego chwilami czasu martwe i dlatego trwałe tego żywota znaki; — lecz to wynalazek tylko ku ułatwieniu ćwiczeń, któremi artysta przyswaja sobie dzieło idealne. Jeżeli

nam więc chce dać dowód, że je sobie rzeczywiście przyswoił, że się stało duchem jego ducha, obejdzie się i obejść się powinien bez tej pomocy. Zład to znakomici komponiści, poeci i mówcy reprodukowali zawsze z pamięci. Pogardzali środkiem, dającym świadectwo o nieprzytomności w nas treści dzieła i psującym urok reprodukowanego dzieła, przez rozdział przytomności ducha naszego na treść i na znak.

Jeżeli zaś przy reprodukcji sztuk plastycznych, potrzebował artysta natchnienia, gdzie mu chodziło o zdejmowanie form samych; jeżeli to natchnienie już było dość silne dla oddania treści w tych formach utajonej; — nierównie większą potrzebą, ale i nierównie większą potęgą, będzie natchnienie dla talentu, reprodukującego sztukę idealną. Bo gdy natchnienie jest wszelkiej twórczości ducha podniętą, tém gorętsze będzie, gdy duch treść własną na pojaw wyprowadza i w niej całą potęgą żywota swojego rozgrzmiewa. Do tego objawu życia i gorąca ducha przejść musi, gdy się dzieło ideału w pierwotwórcach ma począć i narodzić; ale i przy wtórotwórstwie inaczej zapłodzić się i reprodukować nie da, jak przez natchnienie, — przez owo gwałtowne wstrząśnienie ducha, przez które staje się życiodawczym. Przy plastyce natchnienie rozlewało się we formy, niemi nabierały jasności i niemego poglądu utajonego życia. W sztukach idealnych to życie występuje na jaw. Ciała ich stają się niewidzialne, i same potęgi ducha stawają przed nami. Możnaż je reprodukować bez natchnienia, radość wydać bez radości, żal bez żalu, zgola uczucie bez uczucia? W plastyce bez natchnienia formy bledną, trupieją, bo blask utajonego życia z nich nie płynie; zaś dzieło idealne bez natchnienia wykonane, daje ci łupinę zamiast jądra, matrycę zamiast odlewu. Formy ciała niewidzialne, gdy w nie życie nie wstąpiło, stają się widzialnymi. Rozcienione na gaz w natchnieniu, jego gorącym rozwiane, skrzępły i stęgły bez niego i dostrzegasz, czegoś dotąd nie dostrzegł, same brzmienia głosowe, które cię nie swoim znaczeniem, ale swoim zmysłowym wrażeniem uderzają. Dzieło idealne bez natchnienia reprodukowane; staje się nie umysłowej, ale zmysłowej pamięci

dziełem, reprodukuje formy nie treść — brzmienie tonów, i wyrazów, a nie ducha, co niemi rozbrzmiewa i wyraża się.

Z natury rzeczy wypada, że w sztukach idealnych, będących głównie przedstawieniem ideału treści, forma podrzędniejsza zajmuje stanowisko, i że tam ani o technice, ani o rękodzielnej wprawie nie może być mowy, bo ku temu już sam materiał idealny jest nieprzydatnym. W plastyce można było być znawcą sztuki i natchnionym jej wielbicielem, wszakże bez szkoły i poprzedniej długiej nauki niepodobna było zostać jej wtórotwórcą. W sztuce idealnej treść jej bezpośrednio łączy się z treścią ducha naszego, a stawszy się jego własnością, reprodukowaną być może. Co obejmiesz pamięcią, to wtórotworzysz; czy to melodyą posłyszaną, którą na własnym głosie urabiasz, czy też poemat lub krasomowę, któreś zwyczajnymi środkami pamięci sobie przyswoił. Reprodukcyja sztuki idealnej dokonywa się naturalnym środkiem głosu, który słuch i mowa artykułowac nas nauczyły. Dla estetycznego obrobienia tego materiału nie potrzebaby ani szkoły, ani nauki, bo to materiał z żywotem człowieka zrosły; jest żywotności jego organicznej utworem i objawem i przezeń się oraz żywotność jego ducha obwieszcza. Głos więc jest materiałem, w posiadaniu samego ducha i na podoręczu mu będącym, którym objawiająca się treść duchowa dowolnie włada i kieruje; wedle potrzeby podnosi go, natęża, zniża, nagina, słabi — w ogóle na nieskończenie rozmaity sposób modeluje, tworząc zeń odpowiedni wyraz dla siebie. I ta to przyczyna, że tak pierwotwórca, jak wtórotwórca, bez poprzedniego wykształcenia głosu przez szkołę, obejść się może i poprzestać na naturalnej jego i przez mowę nabytej giętkości, ile, że się z taką łatwością pod każdym innym naciskiem treści, inaczej kształtuje i postaci.

Wszelako i głos, acz jest materiałem ducha i dlatego idealnej natury, nie przestaje dlatego być naturalnym i surowym materiałem już dlatego samego, że się środkiem naturalnych organów głosowych, a zatém środkiem ciała i powietrza urabia. Giętkość jego jest przyrodzona, ale stopień giętkości na-

byty. Od niemowlęstwa już naszego uczymy się głos nasz ukształcać, gdy artykułujemy głoski, z których się wyrazy układają. Sama natura już dziecię uczy urabiać cienki głosik na niższe i wyższe tony, któremi wynuca piosenkę, co mu w niewinnej duszy jego, niewyraźną jeszcze melodią kwili. Więc przez całe życie nasze jesteśmy w pracy ukształcania głosu naszego, i dlatego przy tworzeniu i reprodukowaniu sztuki idealnej, natrafiamy już na wykształcony, a nie na surowy materiał; posiadamy już całą skalę wyrobionych tonów i nieraz w takiej doskonałości sluchu, że się na odcienia ćwierctonowe, a nawet osemko- i szesnasto-tonowe zdobywamy. Krom tego służy nam obfity zapas również dokładnie uartykułowanych wyrazów, tak, że treść estetyczna natchnieniem do tworzenia zapalona, nigdzie szrankami materiału w polocie swoim nie bywa wstrzymywana.

Właśnie więc dlatego, że głos się ukształca, i że przeto różne takiego ukształcenia mogą być stopnie, wzięto i jego w szkołę, aby przyjść sztukom idealnym w pomoc. Dopóki się głos naturalnym trybem ukształcał, nie wiedział człowiek sam o tém, ani umiał ocenić wartości jego nabytych, albo li naturalnych przymiotów. Szkoła przyprowadza mu je do wiedzy; odkrywa mu wszystko właściwości i potęgi onego cudnego materiału, którym żadne inne nie dorównywiają; odsłania mu piękne jego strony i wskazuje jak je poznać, jak zdobyć i obrócić na korzyść sztuki. Ale i na ujemne jego strony zwraca uwagę, na surowość, wypaczenie, przesadę, które sztuce szkodzą i ubliżają. Środkiem takiej szkoły artysta nietylko na krótszej drodze dochodzi do wykształcenia materiału idealnego, ale co większa, nabywa estetycznego w nim wyrobienia, ku czemu zwyczajna wprawa językowa nie wystarcza.

Na tej zasadzie polegała szkoła deklamatorska poetów i mówców w starożytności, gdzie uczono nie prawideł treści, ale formy; nie tworzenia sztuki, ale wykonania. Każdy przyzna, że w takim wykształceniu formy, w sztukach idealnych, w których treść formę przesięga, leży pewna plastyczność samej idealności, pewne uwydatnienie zewnętrżności, niedające się pochło-

nać przez wewnętrzną i pragnącej obok niej świetnieć. Charakter taki był w związku z plastycznym charakterem owych wieków i ludów, i nie będzie nas dziwiło, że późniejsze wieki, przerzuciwszy się na stanowisko idealne, szkół retorycznych nie miały, ani takiego pryncypu na deklamacyą nie kładły.

Nie umiemy sobie dziś wystawić, o ile takie upięknienie zewnętrznosci przez deklamacyą podnosiło i wrażenie sztuki; to tylko pewna, że bez niej nie pojmovano krasomowy, i że ci najpotężniejszymi byli mówcami, co nietylko w treści, ale i w jej sztuczném przedstawieniu, celowali jako mistrze. Dziś szkołę ową zastępuje samo natchnienie. Ono dziś samo jedno kieruje skałą głosu, postawą i ruchami mówcy, któremi dawniej wprawa wedle prawideł szkoły kierowała. Zapewne, że natchnienie więcej daje, nizeli szkoła deklamatorska dać może, bo daje życie, które głos i całego mówcę unosząc, samo sobie najwłaściwsze formy z niego wyrabia; — ale i to prawda, że głos i postawa mówcy mogą być tak surowe, że się przez nie natchnienie, nietylko stosownie nie wyrazi, ale nawet spaczy. Z drugiej strony uwaga na same prawidła szkoły może samemu natchnieniu stać na przeszkodzie, i mówcę w kuglarza zamienić. Wszakże jeżeli natchnienie mówcy, tak jak głos owłada, podobnie i przyswojone prawidła szkoły owładnie, trudno nie przyznać, aby dzieło natchnienia szkołą wsparte, nie miało być doskonalsze. Talent reprodukujący właśnie dlatego, że jest więcej ku zewnętrznosci skierowany, a zatem jak estetyczne starożytnych usposobienie, do plastycznosci pochopny, będzie sobie zawsze więcej w deklamacyi, nizeli w treści podobał i całą wziętość swoją na téj formalnej stronie pięknego przedstawienia uzasadni. Własna wprawa i własne studia, zastąpią u niego wprawę, jako dawniej szkoła i nauka dawała.

Lecz jeżeli bez szkoły obejść się można przy przedstawieniu i reprodukcyi tak poetycznych jak krasomówskich utworów, nie można jej pominąć w muzyce, a mianowicie w muzyce instrumentalnej. Gdzie materyałem sztuki jest sama mowa, wiedzy,

znaczenia i wyraźnej treści swojej pełna, tam naturalnie i treść dzieła sztuki tak jest wyrazista i sobie dostateczna, że przestać może na formie i wyrazie, który sam język nastrocza. Potęgi i piękności treści są jako takie niezawisłe od wykonania, chociaż niemię potężnieją, wcielone w głos, żywot i czucie wykonawcy. Dlatego mowy i poezye nie przestają być piękne, chociaż się nie drogą żywego głosu, ale drogą martwego znaku do wiedzy ducha naszego odnoszą, i tak treść swoją z treścią jego łączą. Ale gdzie się treść do téj wyrazistości znaczenia swego nie podniosła; gdzie uwięzła w uczuciach samych, gdzie myśli są, jak senne marzenia — nie raz silne i porywające, lubie i zachwyty pełne — ale na które na jawie nie ma wyrazu — zgoła gdzie treść ducha nie wyłoniła się jeszcze do jasności ducha i tylko uczuciowej jego żywotności jest wyrazem; — tam naturalnie nie oswładła jeszcze materiału do tego stopnia, aby się bez jego uprawy obyła.

Im duch nasz mniej jest panem materiału, tém więcej od niego zależny — tém więcej potrzeba szkoły ćwiczenia, wprawy, aby tę zależność pokonać — aby wygładzić go do idealności i nadać mu tę idealną elastyczność; jakiej idealna treść koniecznie potrzebuje. Śpiew jest pierwszą i naturalną muzyką człowieka, bo materiał ku temu jest mu bezpośrednio dany. Z jego własnych piersi ten głos się dobywa, który muzyczna twórczość na ton urabia. Na téj jedności żywota, co razem artystę i głos jego ożywia, polega cała potęga śpiewu. Żaden instrument mu nie dorówna, gdzie chodzi o wyrażenie uczuć w niezliczonych odcieniach. Tu bowiem życie samo te tony z siebie wydobywa i całą gwałtownością czucia w nie wnika. Dlatego muzyka wokalna jest oraz najwyższym szczytem muzyki.

Ta właściwość śpiewu sprawia, że natchnienie będzie jego żywiołem i żywotem. Ona głos w tony urabia i już je na wyżyny dźwiga, gdy dusza uczuciem przebrana, prawie cieśnie ciała chce rozsadzić; już do głębin je zniża, gdy pod wpływem wstrętu, dumy, przestרחu, duch się w sobie koncentruje i do własnych głębin zatacza. Lecz gdzie taka roztoecz głosu na dzia-

łanie natchnienia wystawiona, gdzie taka ma być wydatność najdelikatniejszych poruszeń serca, — takie urozmaiczone cieniowanie myśli uczuciowych; tam sama naturalność głosu nie wystarcza, ale i uprawy i szkoły potrzebuje. — Szkoła głos naturalny zamienia w muzyczny; rozkłada jego roztocz na skalę tonów, robi go giętkim na wydanie każdego tonu z osobna, elastycznym na każdy nacisk, lub ustęp uczucia. — Szkoła sprawia, że się po tej klawiaturze głosowej natchnienie muzyczne swobodnie rozpościera i z łatwością melodią uwydatniać może.

Jeszcze pod innym względem wykazuje się potrzeba muzycznego ukształcenia głosu. Muzyka jest mową uczuć. Uczucie, z natury swojej nieoznaczone, nie daje tej wyraźnej fizjonomii, jakie daje pojęcie. Jeżeli pojęcie ku oddaniu przez wyraz znaczenia swego, głos, nim się z piersi na zewnątrz wydobędzie, we warsztowni ust, narzędziami głosowymi na posąg wykuwa (artykułuje), z wyrazistością oblicza i członków; — to uczucie przepuszcza go z piersi przez usta, bez tej snycerskiej artykulacji, ukolorowawszy go brzmieniem swoim i nastroiwszy go wysokością, lub głębią uczucia. Głos tak urobiony, staje się tonem; a mowa uczuć mową tonów. Ale ponieważ tak uczucia, jak pojęcia w istocie tego samego ducha są złożone, i jedne przechodzą koniecznie w drugie; ponieważ dalej i jedne i drugie na tym samym materiale głosowym, choć różną robotą wyrabiają się; — bardzo naturalna, że z tą samą łatwością, a nawet koniecznością, ton przechodzi w wyraz, a wyraz w ton. W takim ich połączeniu ze sobą wyraz, jako wizerunek pojęcia, treść przedstawia; ton formę; jako wizerunek uczucia, którą zawsze treść, choćby nieoznaczona rodzi. Ztąd naturalne połączenie deklamacji z wymową, poezji ze śpiewem, które starożytni nie umiejący treści od formy wyosobnić, za konieczne uważali. U nich poeci byli pievcami zarazem, mówcy deklamatorami; jedni i drudzy przez szkołę. U nas poezya i wymowa bez tej formy muzycznej się obywa, z powodu, że treść sama sobie wystarczająca. Ale śpiew reprezentujący samą formę, staje się, bez związku z treścią, nader jałowy. Uczymy

się skali śpiewu w takim od treści oderwaniu; leczby nas żadna muzyka wokalna nie zadowoliła, gdyby ją ktoś przez samo *a* odśpiewywał. Śpiew wymaga zatem t e k s t u, i jest jego formalną uczuciową obłoczą — z przewagą formy nad treścią, która w niej tai się, a często nawet ginie. Muzyka wokalna, dlatego, że muzyka w ogólności, acz jest sztuką treści, jest nią przecież pod przewagą formy, — stawa w tym samym stosunku, w jakim była plastyka, to jest w stosunku przeważającej formy nad treścią, i ma dlatego te same, co tamta następstwa: potrzebę uprawy materiału swego i technicznego wykształcenia.

W muzyce instrumentalnej przenosi się natchnienie i twórczość muzyczna nie w głos ludzki, ale w głos kunsztowny instrumentu zewnętrznego. Przejście z uczuć do myśli i z myśli do uczuć odbywa się jeszcze w duchu kompozytora; ale już tony wyrazy, ani wyrazy w tony przechodzić nie mogą, bo się na dwóch wyosobnionych głosowych materiałach, a tém samém przez osobne także narzędzia wyrabiają. Muzyka instrumentalna staje się niezawisłą od tekstu, i zyskuje własne dla siebie stanowisko. Atoli właśnie dlatego, że się oderwała od wyrazu treści pojęciowej, co oraz treść jej uczuciową wyrażała i tłómaczyła, stracić musiała na jasności własnego wyrazu — przeszła z duszą i z ciałem w sferę samej formy i odzywa się do nas hieroglifami tonów, zagadką symboliczną sfinxa. Urok jej właśnie na tém nieodgadnieniu treści polega, na téj cudownej zasłonie, co jej oblicze zakrywa; na téj nieoznaczoności wyrazu co imaginacyi i fantazyi naszej nieskończone zostawia kształtowania pole.

Ztąd dalej wypada, że muzyka instrumentalna w wyższej daleko mierze, niżeli wokalna, szkoły i nauki potrzebuje; że w niej muzyczny artysta zyskuje obszerny zawód, okazania zręczności, mechanizmu, techniki, nabycie wprawy do nagromadzenia i pokonywania niestłuchanych trudności; zgoła do rozwinięcia formalnych zdolności, któremi, jak się już wielokroć powiedziało, talenta celują.

Trzeba nam było nad tém wszystkiém rozwieść się obszerniej, aby należycie ocenić działanie talentu reprodukującego w dzie-

łach sztuk idealnych, i odróżnić od reprodukcji plastycznych. Teraz dopiero widzimy na jaśni różnicę między k o p i ą a w y - k o n a n i e m, we właściwém tego wyrazu znaczeniu. Kopia robiła artystę rzeczywistym w t o r o t w ó r c ą. Stawiał dzieło obok dzieła, swoje obok oryginału; — był jak Prometeusz co wykradł ogień niebu i stworzył człowieka z tą samą postacią i nieśmiertelnością, co Bogów. Wykonanie nie robi wykonawcę twórcą drugiego oryginału, bo ten oryginał nie ma ciała ziemskiego, — nie ma tego mułu ziemie, z którego możnaby ulepić drugie dzieło i ukradzionym albo pożyczonym ogniem ożywić je. Tu dzieło jest niewidzialne, idealnej duchowej natury, i dlatego nie da się nic widzialnego obok niego postawić. Talent reprodukujący ducha stworzyć nie może — ale go może jak potężny czarnoksiężnik z przeszłości zacytować — z nicości wywołać i przed nami stawić, aby dał świadectwo o sobie i o kraju idealów, z którego przyszedł. Nie niższe to więc stanowisko, ale wyższe, które w w y k o n a n i u zajął talent reprodukujący. — W kopii plastycznej był twórcą ciała, i pożyczonym ogniem ducha je ożywił — w wykonaniu idealnego dzieła stał się potęgą nad duchem samym i wskrzesza go do zmartwychpowstania.

Ale jeżeli talent z twórcy kopii, na wskrzesiciela samego oryginału spotęzniał, niech nie myśli, aby téj potęgi inaczej nabył, jak przez natchnienie. Żadna szkoła, ani żadna wprawa mechaniczna zastąpić go nie potrafi, bo tylko natchnienie idące z d u c h a, daje potęgę n a d d u c h e m. Z powodu rozleglejszego natchnienia twórczość jego także w wykonaniu jest rozleglejszą niż w kopiowaniu. Tu mu wszystkie formy plastycznie były dane i jeżeli nie chciał spaczyć i zepsuć oryginału, nie wolno mu było na włos od wzorca odstąpić. Wykonanie kopii jest n i e w o l n i c z e. Do s w o b o d y ducha się podnosi w reprodukcji dzieła idealnego! Tu mi tylko treść sama jest dana i treściowe formy; wykonanie ich nie jest mi wskazane, ale mojej twórczości niezawistój zostawione. Wskrzeszając dzieło wielkiej kompozycji, w znakach, jakby w trumnie zastygłe, do objawu żywotańej rzeczywistości — ja sam wyko-

naniem tę rzeczywistość wszystkimi jej wdziękami upiększam, wszystkimi jej potęgami rozświetlam. W znak martwy technicznie własne wpuszczam i mojem jest dziełem, w jakim uroku i w jakiej sile, znak technieniem mojem ożywiony, odezwie się.

Wskrzeszanie ideału w poezji i wymowie przez wykonanie, czyli przez przedstawienie i deklamacyą, najrozleglejsze otwiera pole produkcyi samego wykonania. Sztuki te swobodne i niezawiste w treści swojej, nie krępują żadnymi prawidłami wykonawcę, zostawując mu całkowitą wolność takiego lub innego przedstawienia. Sam tylko takt dobry i natchnienie są aktorowi, lub deklamatorowi, przewodnikiem w oborze najstosowniejszego do treści wykonania. Kto widział tę samą rolę przedstawianą przez różnych artystów dramatycznych, przekonał się zapewne o prawdziwości tego twierdzenia.

Ale i w muzyce, chociaż dla formalnej natury swojej bardziej z samem wykonaniem zrosłej, nie mniejsza panuje swoboda sposobu wykonania. Muzykalne dzieło podaje ci wprawdzie znaki na pojedyncze tony, na ich trwanie, na ich ruch i tężenie. Ale daż się życie znakami oznaczyć, uczucie nutami wyrazić, głos, będący dzieckiem płynącego czasu, na tony podzielić? Wskrzesiłżebyś dzieło żywe, gdybyś je wedle tych znaków tylko wskrzeszał, nie byłżeby to raczej automat, z części i cząstek mechanicznie złożony, zamiast żywotnego ducha z jednoistnego odlewu? Skala chromatyczna dzieli głos na półtony, i spadkami tonów i półtonów powstają melodye. Mogą to być granice żywotnego głosu, który, jak czas, w nieskończoność jest podzielny i tonowe natężenie swoje, jak każda dynamiczna siła, nieskończenie cieniuje? Już wprawne ucho dosłyszy różnicę ćwierć tonową i ósemko-tonową, ale przelew tonu do tonu odbywa się niepodzielnym, nieprzerwanym płynem głosu, który tylko dusza poczuwa.

Jaka rozległość twórczego popisu zostawiona każdej primadonnie? — jaka twórczość, jaka oryginalność wykonania była w kantatach Catalani, w solopartyach Pasty, Malibran, Viardot-Garcia i tylu innych? Komu nieznaną melodya pieśni *God*

save the king, albo *e viva Luigi?* wszakże jeżeli miał sposobność słyszeć ich śpiew z ust Angeliki Catalani, powiedzieć sobie musiał, że co dotąd słyszał, był to ponik tonami mile i wdzięcznie pluskający; — ale śpiew owjej *regina del canto*, było to morze tonów rozbatwanione. Autor niniejszego pisma był zaledwie dwunastoletnim chłopięciem, kiedy Catalani słyszeć się dała w kościele Poznańskim farnym, a dotąd jeszcze brzmią mu w duszy niewytarte tyloletnim przeciągiem czasu wrażenia jej odśpiewów: *la placida campagna — la biondina in gondoletta* i waryacyi *Rodego* na skrzypce.

Zdawało się młodzieńczej jego wyobraźni, co w on czas po raz pierwszy zapoznawała się z pięknymi postaciami mitologii greckiej — że to powódź gwałtowna tonów z tój piersi niewieściój się wydobywa i że rozsadzi te wzniosłe mury kościoła, o które rozgrzmiewała; — że to potoki ducha ryczą, jak niegdyś potoki wód wśród powodzi świata, gdy Neptun o skały trójzębem uderzył — i że znowu ten sam bożek wód, spojrział pogodném okiem i rozkołysane bałwany zwolna ukoili się i na powierzchni morza pluskały roje nereid, grzbietami delfinów niesione. — Każda zatem utalentowana śpiewaczka lub śpiewak, przez studia i właściwość muzycznego talentu wyrabia właściwy sobie sposób wykonania. Dlatego jest zwyczaj we Włoszech, że debitujące na scenie primadonny, występują naprzód w tak nazwanej *Sor-tita*, w której nie charakter roli, ale charakter śpiewu swojego przed publicznością rozwijają. Są to maniery, szkoły śpiewu, a tém samém oryginalności wykonania.

Nie w takim stopniu, ale zawsze w rozległój jeszcze mierze rozwijają się właściwości talentów muzycznych na pojedynczych instrumentach. — Mechaniczność tu większa, niż przy śpiewie i dlatego przystępna wielom. Lecz nie o tój mówimy właściwości, co ją włożeniem się do instrumentu i wprawą palcy nabywamy, ale o tój, która idzie z ducha, co z artysty i z instrumentu, jedną niejako robi istotę. Każdy wirtuoza na inny, sobie tylko właściwy sposób instrument przyswaja, owdadł go sobą w pewnej potędze i manierze, w jakiej go inni nie owład-

dli; pod jego smyczkiem inaczej grają skrzypce, pod uderzeniem jego palcy inaczej rozbrzmiewa skrzydło. Słyszałeś może czeleatów, zawołanych braci Gansów w Berlinie, i naszego Kossowskiego — czemu pytasz — tak inaczej czela z pod ich smyczka jęczy? czemu kwiląc tak czule, nadobnie, zachwytnie, kwili przecie tak różnie? czemu Gans rozczula, nasz Kossowski rozrzewnia? Pytaj oraz czemu głosy ludzkie tak rozmaicie wdzięczą? — ale sięgaj głębiej i pytaj czemu ukraińska nuta tak bolejąca, a tatrzańskich góralów tak skoczna i wesoła — a dasz sobie odpowiedź: że jak głosy, tak tony, nabrzmiałe są życiem i uczuciem ludzkim; że muszą zatem być tak różne, jak objawy życia indywidualnego; tak różne, jak panujące uczucia w ludziach i pokoleniach. Czele Gansów rozbrzmiewa germańskiej swobody uczuciem, ulewa się tonami miękkimi, co z serca uszczęśliwionego i swobodnego płyną — a w tych tonach bolejących jest słodycz rozczulonej miłości, a w tym rozczuleniu szczęście. Ale czela ziomka naszego, to czela nabrzmiała smutkiem całego narodu, nastrojona żalem za utraconą swobodą, tęschnicą za krajem, brzmiąca jękiem klęsk i nieszczęść publicznych — i dlatego tak jęczy bolejąco czela Kossowskiego, tak wskrósź przenika i rozrzewnia, i to rozrzewnienie byłoby jak rana serca otwarta, gdyby w niem nie kwiliły oraz tony wiary, nadziei, miłości — co balsam gojący na nie kładną.

Cokolwiek bądź, są indywidualne właściwości tak śpiewu jak instrumentu, a tworzy je nie tyle mechanizm wykonania, ile duch indywidualny, uczucie panujące i natchnienie ożywcze. — Reprodukcyja muzykalna także nie może być inna, tylko natchniona. Patrz przy wykonywaniu kompozycyi muzycznej na to ucho natężone artysty, nachylone ku instrumentowi, na straży czystości i melodyczności tonów z niego dobywanych. — Patrz, jak wszystkie zmysły obumarły i dusza wykonawcy samym słuchem się stała, zajmowana w świat samych harmonii, przysłuchuje się dziełu własnemu. Nierozzerwaną tu widzisz jedność ducha, dzieła i wykonania — obraz maluczki, podobieństwo odległe Trójcy Św. — bo i tu ten sam duch w trzech osobach pokazuje się:

duch twórczy objawiony dziełem, które z niczego stworzył; duch wykonywujący objawiony w dziele stającym się ciałem i zstępującym na świat wśród ludzi, i duch artysty samego, objawiony w natchnieniu, co łącznikiem jest dwóch poprzednich i od obydwóch pochodzi. Niepodobna, abyś nie przenikał tój trójcy, nie widział na oczy tego natchnienia, którym całe oblicze artysty płonie i całego napęlnia; jak się z niego w instrument przelewa, jak niemi każdy ton ze stron wydobyty nabrzmiewa i drży życiem krótkim w powietrzu, a ucho artysty, niiby wideta ducha naprzód wystawiona, baczy natężenie i ściga rozbrzmiewające fale, aż tam, gdzie się w sferach samego ducha gubią. Tak każdy ton natchnieniem zrodzony, tworzy na nowo natchnienie; pochodzi z ducha i wraca do ducha — a twórczość, reprodukcja i artysta reprodukujący są w chwili wykonania nierozzerwaną jednością ducha.

Artysta wykonywujący kompozycję mistrza, może powiedzieć „ja i ojciec jedno jesteśmy“ „ja jestem w nim a on we mnie,“ a natchnienie, jak ów *spiritus creator*, rzeczywiście od obydwóch pochodzi. Tajemnicę tój jedności trzech osób ducha, w jednej istocie ducha, tłumaczy wyłożona już przez nas zasada, że wykonanie dzieła, bez poprzedniego przyswojenia go sobie, niepodobnym jest, i że środkiem tak przyswojenia jak wykonania, jest natchnienie.

Co tu w jedności trójcy widzieliśmy, rozpaść się może i rozpada wielokroć na rzeczywistą, realną troistość: twórcy, tworu i wykonawcy. Nie mamy tu na myśli owego, że tak powiem, chemicznego rozkładu np. na komponistę, jego *opus* wyszłe w druku, i na tego, co je egzekwuje; albo na kaznodzieję, kazanie i autora książki, z której wypisane. Tak się rozpada każde dzieło uważane w martwości i nieżywotności swojej. My tu mamy samo wykonanie na względzie, a zatem dzieło żywe, przed naszymi oczyma i uszyna rodzące się. Tu autor, wykonawca i dzieło jednością jest. Ale ta jedność nie zawsze jest trójcą, to jest jednością trzech osób w jednym duchu; bywa niekiedy jednością trzech osób w troistości. Tłumaczymy się bliżej.

Jesteś komponistą. W chwili samotności, wiedzion wewnętrznym popędem ducha siadasz do fortepianu i wykonywasz *con amore*, a nawet w zapale natchnienia, jedno z dzieł twoich. W tej sytuacji, jesteś więc autorem, wykonawcą i słuchaczem w jednej osobie, albo raczej, duch twój rozdzielony na trzy osoby pomienione, był w każdej chwili jednością istoty swojej. Lecz nie będzie i to stanowiło różnicę, choć nie swoje, ale obce, wykonywasz dzieło, boś je sobie przyswoił, i stało się twojém; reprodukując, produkujesz w duchu pierwotwórcy. Wszystko także jedno, czy je wykonywasz niesłyszany przez nikogo, czy też że cię publiczność nagromadzona słucha, bo sam nie przestajesz być słuchaczem, i to najgłośniejszym zawsze słuchaczem. Cóż więc jest, co tej jedności trójcowej jest podstawą? Jest nią dzieło same, będące ogniwem ducha pierwotwórczego i wtórotwórczego, czyli autora i wykonawcy. To ogniwo, aby nie psuło jednoistości trójcy, nie może być obcym, trzecim duchem — ale musi pochodzić od obydwóch; to jest: musi być co do treści przedmiotem, nie ze świata zewnętrznego i jego duchowości zdjętym, ale przedmiotem wewnętrznym, wyrazem i obrazem wewnętrznego ducha, bądź to jego uczuć i myśli, bądź też indywidualnego poglądu na świat. Innemi słowy dopóki treść sztuki idealnej będzie *liryczna* albo *epiczna*, dopóty w wykonaniu będzie trójca indywidualności ducha twórczego, objawionej w dziele i indywidualności objawionej w wykonaniu; wszystko zaś troje będzie indywidualnością jednego i tego samego w sobie ducha.

Inaczej się ma, gdy treść dzieła nie jest podmiotowa, ale przedmiotowa, gdy nie jest objawem indywidualności sztukmistrza, ale objawem indywidualności ducha przedmiotowego. Sztuka wyprowadzająca do bytu żywot jego, musi go odsonić przez czyny, bo tylko w czynach obca indywidualność ducha uzewnętrznia się i wyróżnia. I dlatego zowie się *dramatyczną*. Same uczucia i myśli, jako wszystkim indywidualnościom wspólne, nie dałyby ducha przedmiotowego w wyróżnieniu od ducha twórcy artystowego. Czyny dopiero są rzeczywistością ducha przedmiotową.

Ale właśnie dla tego dzieła dramatyczne, acz nie przestaje

być łącznikiem między autorem, a wykonawcą, ustaje być jednością ich indywidualności, jako trzecia indywidualność zewnątrz nich stojąca. A że nadto czyn także odłożył charakter liryczny i indywidualny, i jest wypadkiem stosunku wielu, a przynajmniej dwóch indywidualności do siebie; owo ogniwo rozstrzeła się nawet na wielość jednostek przedmiotowych, i w wykonaniu na tyleż różnych indywidualności rozpaść się musi.

Wykonanie sztuki dramatycznej nie przedstawia nam już trójcy, lecz troistość duchową. A u t o r dramatu nie przestaje być duchem stwórcy. Owszem jest nim w obszerniejszym tego słowa znaczeniu. Nie stwarza dzieła uczuć i myśli własnych, ale stwarza świat czynu, ukształca obraz przedmiotowego ducha, co się w rozlicznym i usilnym działaniu wielu jednostkowych duchów objawia. W y k o n a w c a nie wykonywa całości dzieła, ale jego część, jest tylko jednym organem w żywocie sztuki, a nie całkowitym jej żywotem. D z i e ł o nareszcie samo jest przedstawieniem przedmiotowego ducha i jako takie potrzebuje koniecznie publiczności, jako tła, na którym się przedmiotowość ducha jako całość odbija. A zatem w samym pojęciu wykonania dzieła dramatycznego spotykamy troistość osób: autora, aktora i publiczność.

Z niepodobieństwa, jakie zachodzi w sztuce dramatycznej, aby autor mógł być zarazem całego dzieła swojego wykonawcą, wynikła bezpośrednio niezawisłość samego wykonania, i jego wyzwolenie się do samoistnej osobnej sztuki, którą *dramaturgią* nazywają. Talent reprodukujący wyzwolił się ze szkolnictwa, w jakim do mistrza zostawał, i wzniosł się do stanowiska, na którym reprodukcyja produkcją — a zatem osobną sztuką się stała — i dla tego nazwał się przed innymi *artystą*.

Myśmy policzyli dramaturgią do trzeciej trójki sztuk pięknych któreśmy s p o ł e c z n e m i przewali. Są one zidealizowaniem społecznych stosunków. Że ku temu zmierza sztuka sceniczna, rzecz powszechnie wiadoma, i od dawna teatr uważano, jako najlepszą szkołę narodową, ku uszlachetnieniu serca i umysłu mieszkańców. Wszakże, mimo tak upowszechnionej opinii, nie ma

w niej wyraźnego pojęcia. Pod teatrem narodowym rozumiemy zwykle poczęcie dramatyczną narodową, a pod dramaturgią wprawę do jęj przedstawienia na scenie. Ztąd poszło, że nie przyszło nikomu na myśl podniesienia sztuki scenicznej do znaczenia osobnej sztuki, bo ją uważano tylko za sztukę wykonania, za środek przedstawienia dramatu. Sądzono, że każda inna sztuka potrzebuje także technicznej wprawy i szkoły, i że każda ma niejako swoją dramaturgią. Dalszym i naturalnym ztąd było wnioskiem, że każdéj sztuce pięknej tak plastycznej, jak idealnej, przypisywano wpływ na uszlachetnienie stosunków społecznych, a następnie na ich idealizowanie, bo każda kształci i podnosi umysł człowieka, a łagodząc jego obyczaje, z wszelkiego rodzaju barbarzyństwa oczyszcza go i ogładza.

Wedle nas, wystawienie dramatu na scenie, i poezya dramatyczna, są dwie zupełnie różne rzeczy, a tém samém dwie zupełnie różne sztuki. Poezya dramatyczna, jako sztuka, jest sobie sama celem, a wystawa jęj na teatrze, jest tylko jednym środkiem jęj objawienia. Ideał dramatu nie tworzy się dopiero na scenie, on się już w poezyi poety dramatycznego do całkowitej swojej rzeczywistości odstonił. Czyn i wszystka akcyja dramatu, plonęła jako całość i jedność żywotna w duchu autora. On ją pojął i ujął jako dzieło sztuki, i jako takie naznaczył wierszem czy prozą. Dramat napisany staje się środkiem, za pomocą którego w umyśle czytelnika wskrzesza się ta sama akcyja do życia, tak jak żyła w idealnym pomysle autora. Poezya już na tym środku przestaćby mogła i wielokroć nawet przestaje. Ileż to posiadamy poezyi dramatycznych, które nie są przedstawialnemi, jak np. Irydyon, Nieboska komedyja, Faust Goethego i tyle innych. Autor piszący tego rodzaju dramata, pisze je jako poezyą i nie o przedstawialność jęj na teatrze mu chodzi, ale chce, aby w duszy czytających lub słuchaczów przedstawiła się żywotnością czynu, i ujętą została w całości ideału całej akcyi.

Zapewne, że wystawienie dramatu na scenie, będące niejako wcieleniem się ideału czynowego w osoby aktorów, jest

lepszym i stosowniejszym środkiem ku reprodukcji sztuki dramatycznej. Lecz nie zapominajmy, że wystawienie jęj sceniczne tylko jest środkiem, który i odczytem zastąpiony być może. Sam slyszałem odczyty sztuk dramatycznych nie drukowanych przez Holteia w Berlinie, i wyższego doznałem zadowolenia estetycznego, niżeli po sztuce, miernemi albo lichemi siłami na scenie przedstawionęj. Przedstawienie sceniczne ogranicza nawet poezę dramatyczną, bo środki rzeczywistości nigdy nie dorównają środkiem idealnym, które tak pœecie, jak czytelnikowi wyobrażenia nastęrcza. Sztuka dramatyczna musi być wprzódy ułożoną na scenę, to jest zastosowaną do okoliczności miejsca, osób i czasu. Ztąd to Szyllerowskie tragedye lepiej się czytają, niżeli wystawiają na scenie. Aktor a raczëj reżysser musi się obrachować z czasem, wiele poopuszczać, poobcinać, aby przedłużonemi dyalogami nie znudził słuchaczów, którzy na scenie chcą nie słów, ale akcyi. Całe sceny nieraz musi pominąć, na które mechanika kulisowa nie wystarcza. Są autorowie, i takich podobno najwięcej, którzy piszą dla teatru, i już dramat ku temu urządzają; są inni, którzy nawet piszą role dla pojedynczych aktorów. Atoli, jak tylko poezya dramatyczna oddaje się w służbę teatru, i przestaje być sobie sama celem, przestaje także być sztuką, i staje się środkiem innęj sztuki, którąśmy dramaturgią nazwali. Kiedy Boalo, a po nim nasz Dmuchowski pisali dla poezyi dramatycznęj owe sławne trzy prawidła, jedności czasu, miejsca i akcyi, nie wiedzieli o tém, że się już nie znajdowali na polu poezyi, ale na polu całkiem innęj sztuki i że te prawidła ponizając i ścieśniając poezyą, wynoszą scenę na stanowisko sztuki idealizującej stosunki społeczne, które chcieli w naturalności czasu, miejsca i akcyi wystawić.

Dramaturgia nie jest zatém szkołą, ani wprawą techniczną, ale jest osobną, samoistną sztuką idealizowania akcyi na osobie aktora. Uczucie, namiętność, wola, siła, charakter, wszystkie ujemne i dodatne potęgi ducha ludzkiego, tak jak się w słowach, ruchach i czynach manifestują, aktor zidealizować i w stosunku do odbywającej się akcyi na sobie je upostacić powinien. Ka-

żda reprezentacya akcji na ten sposób wykonana, przedstawi nam jój ideał wcielony w osoby artystów dramatycznych, czyli przedstawi nam dzieło dramaturgiczne. Pod tym względem nazwaćby można dramaturgię sztuką przedstawienia piéknokształtów przedmiotowego ducha.

Nie możemy na tém miejscu wchodzić w dalszą rozbiór saméj dramaturgii, jako sztuki piéknéj społecznej. Dość nam było wskazać jój różnicę od poezyi dramatycznej jako sztuki idealnej. Talent reprodukujący, posuwając się od stopnia do stopnia coraz rozleglejszego działania, stanął nareszcie na stanowisku, na którym jakeśmy rzekli, reprodukcya produkcją się stała, i gdzie sięgnął dla siebie, jakby w przeczuciu prawdy, po szczytne imie artysty. To imie nadaje talentowi nowa sztuka piékną, którąśmy jako dramaturgią poznali. Dramaturgia jest reprodukcją poezyi czynu (dramatu), tak, jak ją poeta dramatyczny pojął i upostacił. Ale że ta poezya wcieliła się w towarzystwo artystów dramatycznych, ideał żywota przemógł nad ideałem znaku,— dramatu napisanego — i mimo treści pierwotnie z poezyi wziętój, utworzył z reprodukcji produkcją, i dał początek osobnej dramaturgicznej sztuce.

Na tém więc najwyższym stanowisku reprodukowania dramatycznej sztuki, z którego się do osobnej sztuki wywija, uważać jeszcze będziemy działanie talentu reprodukującego. Na samprzód zwracamy uwagę, że dramatyczność to jest objaw estetyczny żywota przez czyn, nie samój tylko poezyi jest wydziałem. Ponieważ sztuki idealne urabiają się na żywotnym materiale głosu, jużby zład wnosić wypadało, że każda z nich, chociaż w różnej mierze, do samego żywota zstępować, albo raczéj objawy tego żywota w siebie wciągać i przedstawiać będzie.— Obaczmy zaraz, że i muzyka i wymowa mogą być dramatyczne. Pierwsza w niższym od poezyi stopniu, ale druga w daleko wyższym, bo już do rzeczywistych objawów żywota, w samą prozę życia zstępuje.

Koncert instrumentów jest dramatem, chociaż z natury rzeczy więcéj lirycznego nastroju. Jak myśli i uczucia, tak i czy-

ny, będące pierwszych urzeczywieszczeniem, a wpływem drugich — dadzą się tonami usymbolizować. Symfonia koncertowa jest liryczną dramatyką; nie czynem jeszcze, ale przygotowaniem do czynu przez myśl, która się nią wypowiada. — Orkiestra cała tą samą myślą przejęta i ożywiona; każdy instrument z osobna na swój sposób ją wypowiada, i dlatego płynie takimi harmoniami, taką słodyczą jakby ciekącego miodu w porze złotego wieku, takim pokojem Janusowych czasów. Zda się, że to koncert duchów niebieskich, co w takiej zgodności i w takiem ubłogosławieniu przemawiają do nas. Wszyscy razem mówią, a mowa ich melodyą, a każdego z osobna słyszysz i rozumiesz, a we wszystkich jedna harmonia, jedna myśl. Podobnie się ma z muzyką koncertową kościelną, zebranie tylicznych głosów i instrumentów, jest jak zebranie wiernych. Z nich, jak z tylu różnych piersi, brzmi różnogłosowy hymn Boga; każdy na swój sposób wypowiada jego chwałę, a ta zgodność uczucia wspólnego, to gorąco wiary, co w różném nastrojeniu ducha rozpaniętywa jej tajemnice, nadaje mszom ową uroczystość, i religijne podniesienie ducha. — Koncert w właściwem tego wyrazu znaczeniu jest epodramatyczne, co już słowem zbliża się do czynu. Zda się, że to sejm instrumentów, na którym obradują zgromadzeni reprezentanci różnych stronnictw narodowych; bo wielkie prawo, wielka instytucya wniesiona jest na stół. Wnosi ją pierwszy dział koncertu, w którym komponista rozwija cały swój talent, całą swą potęgę nad tonami. Słuchaj go tu pilnie, a poznasz wszystkie przymioty mistrza. Dział ten nosi czysto indywidualny charakter kompozyisty. W następnych dopiero działach właściwość ta ginie i zda się, że słyszysz zgodne głosy występujących naprzemian stronnictw, co w *adagio passionato*, w *scherzo* i t. p. do walki za i przeciw występują, aż żywe acz poważne *rondo* przeciwieństwa pogodzi i wspaniałém *finale* tryumf dobrej sprawy ogłosi. — Opera, a w ściślejszém znaczeniu uwertura jest dramatem lirycznym. Czyn, podobnie jak myśl, nie mógł się w muzyce pojawić przedmiotowo w rzeczywistych swoich stosunkach, mu-

siał więc wrócić do pierwotnych źródeł swoich, do uczuć, do namiętności i wewnętrznych potęg, które są idealną stroną czynu. W Melodramie muzyka jest tylko świadkiem czynu, jak chór w dramacie starożytnym. Gdy się zbrodnia na scenie spełnia, muzyka brzmi z cicha, żałośnie, jakby chór aniołów niewidzialnych, co się patrzy na rozpasane potęgi złego, i nie może, albo nie śmie zaradzić temu, co się dzieje z dopuszczenia nieba. Na tym kontraście melodyi i czynu polega cały urok melodramu. W operze muzyka, jako wyraz uczucia, już z czynem połączona. Wewnętrzne uczucia osób działających i wrażenia z działań nabyte, wypowiadają się tonami. W uwerturze za to znika wszelka wyraźna przedmiotowość czynu. Przeniesiony na stanowisko czysto muzyczne, sprzedmiotował w samych tonach. Z wielości instrumentów, jak z tylicznych piersi, gwarzą symbolicznem znaczeniem wszystkie tajemne sprężyny dramatu, wrą namiętności, szlachetne odzywają się podniety ducha, walka uczuć wezbranych, które czyn wywołał, i które na odwrót prą do czynu, rozgrzmiewa koncertem, a wśród tego pojedyncze melodie uwydatniają się, jako pojedyncze charaktery, lub jako pojedyncze wypadki.

Także krasomówstwo ma strony dramatyczne, już dlatego samego, że podobnie jak dramat, publiczności wymaga. Mowa jest monologiem na scenie. Tak ją pojmowali Grecy, i wykształcili deklamatorykę. Retor Isokrates pisał mowy i jak autor dramatyczny podawał je innym do wykonania. Dramatyczność mówców staje się wydatniejszą, gdy występują z sobą do walki w ważnych i wielkich kwestjach narodowych, i stawają jako reprezentanci opinii różnych, jako aktorowie interesów krajowych, na wielkiej scenie narodowej. Publiczne postępowanie w sądownictwie i na sejmach wynosi ich na to stanowisko dramatyczne. Oni są wielkimi artystami narodu, bo naród cały ich słyszy, a nawet i inne narody ciekawie przysłuchują się i przypatrują takiej scenie. Zaprawdę jest to najwyższy dramat, bo najwyższa w nim rzeczywistość.

Przekonywamy się zatem, że nie tylko poezya, ale i muzyka

i wymowa ma swoją właściwą dramatyczność. Wszakże tylko dramatyczne przedstawienie poezji, jako akcyi społecznej, której nie ma ani muzyka, ani wymowa, mogło się wyrobić na osobną sztukę piękną. Dramaturgia czyn sam w przedstawienie wciela, kiedy mówca tylko go słowami i gestem wypowiada, a orkestra tonami symbolizuje. Reprodukcyja utworu dramatycznego, ma ze względu na jego przedstawienie, rozległe pole produkcyjnego działania. — Albowiem czyn jest żywotem, którego poeta dać nie może. — On daje tylko myśl, słowo, ideał czynu; żywot nadaje mu samo wykonanie, gdy aktor we własny żywot ideał autora oblecze i przedstawi. Pojmujemy przeto, że aby taka, że tak powiem transfuzya żywot rzeczywisty nastąpić mogła i idealność nie tylko na tém nie traciła, ale przez rzeczywistość i owszem podniosła się — że deklamacya mimika, ruchy i postawy ciała stać się muszą materiałem sztuki, aby się w tych formach ideał dramatu do zupełności mógł wyrazić. Wielkiego na to trzeba talentu, aby z jednej strony całą szczytność ideału dramatycznego poznać i przeniknąć, z drugiej znaleźć naturalne, odpowiednie formy, by go we wszystkich jego odcieniach do rzeczywistości wyrazić. Studya dramaturgiczne do wysokiego stopnia doskonałość tych form doprowadzają. Ciała aktorów są żywe, idealne posągi, w każdej chwili w innej pięknej postawie przedstawiające się. *P y t h i a - H a e n d e l* (tak ją nazwał Zacharyasz Werner, który ją opiewał), rzeczywiście nawet snycerskie, posągowe przedstawiała sytuacje. Śliczna, smukła, wyniosła postać kobieca występuje z za kulisów. Długa tunika biała, w fałdach spada jęj po kostki, welon biały zarzucony na głowę. Zdaje się że widzisz jedną z owych Rzymianek dumnych, co się mieniły małkami zwycięzców świata. — Naraz w inne rzuty układa się tunika i welon, oblicze się zmienia i dziwnym boskim wyrazem pogląda. Wielkie czarne oko ku niebu, niewypowiedzianym wzrokiem uszczęśliwienia się podnosi, ręce się w górę wyprężają, cała postać wiotka zdaje się w powietrzu unosić i widzisz na oczy Madonnę w niebo wziętą. — Znów uginają się kolana; ciało całe wyciąga się na ziemi, welon odpadł, tunika odsłoniła się od szyi i piersi

i pukle długiego, gęstego włosa z białych, pulchnych ramion spadają; głowa o rękę prawą oparta, i ujrzałeś Magdalenę pokutującą, w uroku i piękności wdzięków ciała, z wyrazem żalu i pokuty na twarzy. — Ta postać zwija się, nie podnosząc się z ziemi. Tunika w tył zarzucona, welon na głowie zasłania włos, a odsłania oblicze. Głowa się podnosi, pierś naprzód podana, a z pod niej wyciągnięte na podłuż ręce. To istny sfinx egipski patrzy na nas tajemniczymi oczyma. — To dziwo zwolna z ziemi się podnosi; tunika znów do kostek spada, ciało w tył wciągnięte, głowa naprzód wystawiona, ze spuszczoneń w ziemię obliczem, ręce po nad nią w natężeniu się wznoszą, jakby coś ciężkiego dźwigały; — to karyatyda.

Te posągowe sytuacje Sofia Schroeder do roli samej przносиła. Nie była piękną, ale oko miała pełne wyrazu i postać wiotką. W „Narzeczonej Messeńskiej“ rozwijała cały szereg studyów akademicznych, z największą naturalnością przechodząc z jednej postawy w drugą. Organ jej był to grzmiący, to melodyjnie słodki. Silną fantazją ogarniała dziecko poety i niezrównanym talentem wprowadzała je w życie. — Gwałtowność uczucia porывała ją i widzów. — Zapamiętywamy jeszcze Ludwika Devrient na scenie berlińskiej, owego Rembranda sztuki dramatycznej, co takimi śmiałymi rysami nakładał farby rolom swoim, co je stwarzał przetrawieniem, przyswojeniem i samotwórczēm ich wyrobieniem. Gdzie poeta najmniej dawał, tam on najwięcej stwarzał jak np. w „Trójzłętach“ albo w „dwóch Anglikach“ (die beiden Britten). Co za gra fizyognomii, jaka żywotność i potęga czucia nie już słowem, ale każdym ruchem, każdym gestem, spojrzeniem wyrażająca się. — Muskuly jego drżały, nerwy były w gorączce, cały w ekstazy; — padał nieraz na scenie od wyczerpania. Ale za to taka była moc wrażenia roli jego, że nieraz widza strach ogarniał i włosy na głowie stawały. — I nasza scena narodowa, co wydała szereg tak znamienitych talentów, jak nam je pisma Bogusławskiego skreśliły, stawia dowody i przykłady wielkiego dramaturgiczne-

go wykształcenia, będącego skutkiem nie tyle zdolności przyrodzonych, ile długich studyów i artystowskiego wykończenia.

Z tego powodu, nie bez nabytych zasług, wzięli aktorowie dramatyczni, nazwę artystów niemal w wyłączną dla siebie posiadłość. Talenta ich reprodukcyjne, przeszły w sferę samodzielnego roli produkowania, i stanęły na współrzednym stanowisku z poetami dramatycznymi. Są to sztukmistrze w całym znaczeniu tego wyrazu, bo wcielają w siebie ideał poety, używotniają, i uprzedmiotowują go sobą. Ich ciała są ciałem dramatu, który bez nich nie miałby życia. Co dzień widzimy, że sztuka dramatyczna na przedstawieniu nieskończenie wiele zyskać i wszystko stracić może. Ale przytrafia się, że przedstawienie artystowskie nieraz zmianę zupełną w pojęciu sztuki samej wywoła. Przytaczamy na to jeden tylko przykład ze sceny francuzkiej. Francuzi w nienawiści narodowej ku Anglikom potępiali oraz i sztukę angielską. Szekspir wydawał im się potworem, który dzieła swoje krwią zbluzgane, strachami duchów najeżone, ziomkom swoim na podziw podawał. Wolter zwał go *ce sauvage ivre*. Sztuka dramatyczna, wysznurowana wedle zasad Boalowego klassycyzmu, poruszała się w salonowych formach na scenie. Romantyczność było coś dla nich nieujętego, nieokreślonego, a najczęściej wydawało się im wypaczonęj wyobraźni utworem. Wśród autokractwa takiego gustu sprowadzono po raz pierwszy do Paryża towarzystwo artystów dramatycznych angielskich i tragedye Szekspirowskie: Hamlet, Otello, Romeo i Julia, stanęły na repertoryum ich teatru. W rolach Ofelii, Desdemony, Julii występowała wtedy *M i s s S m i t h - s o n*; — piękne błękitno-okie blade dziewczę, niby widmo mglistej nocy północnej. Jój słowa były melodyą, jój ruchy naturalną gracyą, jój płacz tak naturalny, jak płacz dziecięcia; łkania nie były udawane, bo łzy jak perły rosy lśniły na jój długich rzęsach. Francuzi zdumieli; — bo tego ani słyszeli, ani widzieli nigdy na scenie. Był to żal duszy naturalny i naturalnym było widza rozczulenie, gdy ujrzał tę dziewczynę bolejącą, jak łzy ocierała długimi jasnymi włosami, co jój nadobnym

nieładem spadały z ramion. Pojęli wtenczas, co to jest romantyczna poezya, bo uczuli jęj głębię i rozpatrzyli się w tym wspaniałym labiryncie ludzkich namiętności. Poznali, że dramat obok idealności, powinien być oraz rzeczywistością, żywotem, naturalnością — żywem obliczem dziejów, a zwierciadłem głębin ducha ludzkiego. Scena angielska sprawiła odtąd we Francyi reformę sztuki dramatycznej i wywołała szkołę romantyczną, która wydała Wiktora Hugo.

Jak talentom dramatycznym imie artystów, tak talentom reprodukującym muzycznym imie wirtuozów, dostało się w podział. Z tego, cośmy powyżej o ich wtrotwórstwie muzycznym, w stosunku do reprodukcji innych sztuk idealnych powiedzieli, pokazuje się oraz znaczenie takiego nazwania. Łacińskie *virtus* oznacza dzielność, moc, potęgę ducha. W obecnym przypadku jest to potęga nad instrumentem. Nawet pierwotwórstwo jęj potrzebuje; bo inna jest komponować, a inna kompozycją wykonać. Pierwsze bez drugiego na nicby się nie przydało. Kompozycją jest ideał stworzony z ducha, jeszcze w duchowej, bezzmysłowej obloczy; oko śmiertelnika go nie dojrzy, ucho nie dosłysz, — jemu trzeba ciała, aby nieśmiertelny ożył życiem śmiertelnym, wstępującem w czas i jego stosunki. To życie nadaje wykonanie. Wykonawca jest wirtuozą, bo posiada onę *virtus*, onę czarodziejską potęgę ducha, co z instrumentu martwego budzi harmonie i tony i tworzy ciało słyszalne dla ideału. Reprodukujący poeta, albol mowca, nadaje wprawdzie głos i ruchy ideałom, ale te się już słowami, wedle pomysłu pierwotwórcy, wypowiedziały. Takiego formalnego rozwinięcia nie dosięga kompozycją muzyczna. Tu tylko ton każdy naznaczony, wskazane tylko miejsce, z kąd ma się odezwać życie pod uderzeniem wykonawcy muzycznego. Wykonawca stworzyć, wskrziesić musi ideał wedle formy i treści; wedle brzmienia i natężenia. On dopiero rzeczywiście niewidzialny świat harmonii do bytu wyprowadza. Tęj potęgi, zdolnej idealność zazmysłową przeprowadzić w zmysłowe rozbrzmiewające życie — niejako ducha z przedświata przenieść w świat —

mając tylko nutami wskazane miejsca, po których duch kompozytocy, jakby w przechodzie ślady zostawił — téj potęgi żaden inny artysta nie posiadał, i sam talent muzyczny przy wykonaniu wziął ją w posiadłość.

W nowszych mianowicie czasach wykrzywiono znaczenie wirtuozy, które jak sam źródłostów tego wyrazu pokazuje, do potęg duchowych się odnosi, a tém samém głównie przez natchnienie się nabywa. Przywiązano raczej doń znaczenie technicznego w sztuce instrumentalnej wygórowania, i tego uczczono owém mianem, którego *virtus*, czyli dzielność złożoną była w zręczności i w palcach. Namieniliśmy już wyżej, że bywają rzeczywiście pięknokształty, których formy piękne do nieprzełamanych nieraz w wykonaniu przywiązane są trudności. Pokonywa je twórcze natchnienie mistrza muzycznego, a nawet coraz nowe z równą łatwością rodzi, gdy wprawa techniczna obfity ku temu przedstawia mu materyał. Dopóki samo natchnienie tworzy owe trudności i pokonywa oraz, nie traci na tém dzieło sztuki, ale zyskuje i owszem. Inna jest rzecz, gdy wykonawca bez powodu trudności nagromadza i w ich pokonaniu wielkość sztuki zasadza. Nie można zaprzeczyć, że zawsze kompozycye i egzekucye muzyczne noszą na sobie charakter więcej dzielności ręcznej, niż duchowej; że się popisują więcej techniką, niż głębią. Muzyka odbiegła dlatego od pierwotnej naturalności swojej, co melodyą i harmonią tak silny na słuchacza wywierała urok, a utonęła w samych wykonawczych subtelnościach i zwinnościach. Uwydatnia się w nich formalna strona talentu reprodukcyjnego, co sobie w nich podoba, i nieraz z umysłu pierwotną melodyą niemi zaciera.

Nie pojmujemy, aby trud jakikolwiek miał być dzieła sztuki ozdobą, albo wartością jego podwyższał. Ta właśnie jest błogość sztuki, że na jój widok i na jój odgłos zapominamy o trudach życia i dlatego nam ich sztuka przypominać nie powinna. Trud wszelki poniża pięknokształt. Jest kuczowém wyprężaniem ducha, tamującym jego swobodę, i ścierającym urok z dzieł jego. Grecy w téj mierze wielki takt pokazywali. Ich Apollo pokonał

hydre, a nie ujrzyś, aby pot orosił jego czoło, albo znój wyraził się w jego postawie. Znój ubliżałby doskonałości Boga; ubliża i dziełu pięknemu, które jest ideałowego, a tém samém boskiego pochodzenia. Wśród ludzkości rozwija się wprawdzie treść ducha, ciężką pracą wieków, walką krwawą prawdy z błędem, idealności z realnością; lecz wśród sztuki jest pokój i swoboda ideału, harmonia treści i formy. Ztąd dzieło sztuki nosić na sobie powinno nie znamie pracy i trudów przełamanych, ale lekkości i swobody, jakby nas nic nie kosztowało.

Gorzej jeszcze, jeżeli téj zręczności mechanicznej niedostaje natchnienia. Wykonanie całe natenczas nabiera charakteru mechanicznego i sztuka staje się kunsztem. Talent reprodukujący z najwyższego szczytu, na którym nam się ukazał potęgą ducha nad technicznością, a jako taki wirtuoza i artysta, w bliższym tych wyrazów znaczeniu, — spada nieraz na talent mechanicznej wprawy, niejako na potęgę ciała nad duchem, zręczności nad ideałem. Jest to talent upiększający w fałszywym rozumieniu. Mieni kunsztownemi wykonania formami ideał upiększyć i uozdobić, gdy tymczasem niemi zarzuca rzeczywiste jego piękności i wdzięki. Tak nie raz matka, wiedzona podobną chęcią upiększenia, dziecięcia z natury pięknego, zawiesza nań tyle stroju, że się w nim zaledwie poruszać może, podobniejsze do pupy, niż do dziecięcia.

γγ) Talenta zbiorcze.

Rozum zmysłowy połączony z imaginacją dopełniającą tworzy trzeci rodzaj talentu, którego głównym charakterem będzie dopełnianie. Twórczość zbliża się w nim aż do granic samodzielnego ideałów tworzenia, bo staje się dopełniającą. Na to stanowisko przenosi się bezpośrednio talent reprodukcyjny, gdy sięgnął najwyższego stopnia reprodukcji, przerzucając się w produkcją wykonania. W dramacie i muzyce wykonanie jest dokonaniem, a tém samém dopełnieniem ideału, i w tém rozumieniu już talenta reprodukujące były dopełniającemi. Atoli wy-

konanie ma tylko samodzielność praktyczną, nie idealną, dopełnienie nie sięga jeszcze samego wnętrza ideału i nie tyka dlatego jego oryginalności. Wykonawca nigdy w kompozycję samą nie sięga, jest jedynie jej echem rozgłoszonym, jej suknią widzialną, jej ruchem ożywionym. On zatem obraca się w praktyce, nie w teorii, a dopełniając ideału ze względu na jego praktyczną stronę, nie dopełnia przeto jego oryginalności. Talent, wsparty imaginacją dopełniającą, ma się z praktyki do teorii posunąć, i w teorii, t. j. w samej oryginalności ideału, stać się dopełniającym.

Ideał w oryginalności pojęty, jest jednolity, tak pod względem formy, jak treści; jest jednością i całością w sobie. Nie da się zatem na taki sposób dopełniać, na jaki imaginacja obrazę niewyraźne i domysłowe dopełniała. Żadna oryginalność nie da się dopełnić, właśnie dlatego, że jest oryginalnością. Oryginalność jest indywidualnością duchową, w skoncentrowanym znaczeniu tego wyrazu. Jest to jednostka, wyłączona z wszystkich innych jednostek, nie mogąca mieć innej równiej sobie. Duch z istoty swojej jest ten sam; ale że istota jego jest nieskończonością objawu, ztąd niepodobieństwo, aby dwa objawy ducha mogły być tożsamością. Oryginalność całej indywidualności sztukmistrza tworzy oraz oryginalność jego dzieł i pomysłów. Takowe nie dadzą się dopełniać, ale dadzą się naśladować, zebrać, pomieszać. Jest to stanowisko *elektryzmu* estetycznego, i dlatego nazwaliśmy talenta tego stanowiska zbiorczemi. Produkcya nie zdolna jeszcze własnej oryginalności, zaprawia się na obcych oryginałach. Produkuje pożyczonem od nich światłem, ogrzewa się ich ciepłem, koloruje ich farbami, żyje niejako ich życiem.

Talentu wyłączną właściwością jest zewnętrznosc, bo rozum i imaginacja na zewnątrz podane. Ztąd niedostatek oryginalności będącej wewnętrznosci płodem; ztąd czynność talentu zaostrzona i podniecana, nie własnymi, lecz obcemi pomysłami. Sam oryginalnej myśli nie stworzy, ale za to obcą myśl szeroko rozprowadzi, i coraz inaczej przedstawi; bo jest panem

form nie treści. Byłeś mu treść dał, przelewać ją będzie w różne formy i postacie. Także krytyka bywa nie czém inném, jak panoszącém rozpościeraniem się w obcej treści, zarozumiałém przerzucaniem jój form, a często sarkastyczném nagabywaniem się z nich. Największa liczba krytyków należy do talentów zbiorczych, ubogich w treść, a bogatych w formy; głodni własnej, chciwie rzucają się na każdą oryginalną treść obcą. Krytyka estetyczna téj samój bywa natury, bo jój przedmiot nie zmienia. Pomijamy wszakże krytyczną stronę talentu, będącą ujemném jego działaniem. Krytyka nic nie stwarza, nie jest produkcją, tylko analizą. Odbywa się pod przewągą rozumu, nie imaginacyi, i dlatego wychodzi z zakresu władz ducha estetycznych, których charakterem jest dodatność, — tworzenie.

Przalanie obcego arcydzieła we własne formy, czyli domierzenie własnego skarbu form pięknych do treści obcej, wedle wzorcu form téjże treści, najprzód się produkcyjnemu działaniu talentu zbiorczego następuje. Na wstępie musimy tu wyróżnić działanie talentu reprodukcyjnego, a talentu dopełniającego, czyli wykonanie od dopełnienia. Wiadomo, że każde arcydzieło jest nierozzerwaną jednością treści i formy. Gdzie więc tę samą treść z tą samą formą przenosisz, reprodukujeś oryginał, i tworzysz albo kopią — w plastyce; albo dajesz wykonanie — w sztukach idealnych. Chcesz przenieść tylko treść, a formy piękne sam dla niej utworzyć, niepodobna ci tego dokazać inaczej, jak przez zmienienie pierwotnego' materiału, w którym sztukmistrz dzieło sztuki wyraził. Nie możesz bowiem form oryginalnych od treści oryginalnej oderwać, bo się właśnie przez nie treść wyraziła, ale wolno ci treść i formę razem z jednego materiału na drugi przenieść. Tym sposobem zyskasz, że treść, jako treść, zostanie ta sama, a będzie przemiana form, przemianą materiału konieczne uwarunkowana — i ta przemiana — to form nowych utworzenie będzie twojém własnym dziełem; — będzie stanowiskiem talentu dopełniającego. Bierzesz oryginalny pomysł i wedle wzorcu form, w jakich się takowy wyraził, dopełniasz formy na innym materiale.

— We wszystkich sztukach, tak idealnych, jak plastycznych, nastęcza się mniej więcej pora takiego form na innym materiale dopełnienia. W architekturze, gdy z gmachu oryginalnego bierzemy wzorzec na gmach mniejszego, lub większego rozmiaru; w snycerstwie, gdy albo zmieniamy materiał (kamień, spiż, drzewo, kość słoniowa i t. p.), albo zmieniamy skalę; w malarstwie dopełnienie nietylko od rozmiaru i materiału (akwarel, farba olejna, al fresco), ale i od zmiany światła kolorowego na światło cieniowane zależeć może. Z ostatniej zamiany powstają litograficzne i miedziorytowe kopie obrazów, i na odwrót wzorunki rytowane na malarskie przemienionemi być mogą.

Plastyka cała ma sobie to właściwego, że się na surowym materiale wyrabia, z czego bezpośrednio wypada, że zmiana samego materiału w architekturzecale nic nie stanowi, a w dwóch innych siostrzennych sztukach także tylko technicznego jest znaczenia. Różność skali, czyli rozmiarów, nie zmienia stosunku form pierwotnych do siebie, i daje zawsze dopełnienie, będące kopią oryginału, przez pomniejszające, lub powiększające szkło uważanego. Nawet rytownictwo, acz pod względem cieniowania, którym kolorowanie zastępuje, jest właściwością odrębną. Nie jest nią pod względem kształtowania form samych, które tak w olejnym obrazie, jak w litograficznym jego rysunku, są te same. W gruncie zatem plastyka mniej podaje sposobności na popis talentu dopełniającego, chyba żebyśmy tu policzyli, co naturalnie policzyć da się, modelowania z natury; wykonanie budowli wedle rysunku architektonicznego, lub malowanie wedle konturów. W pierwszym razie rzeczywiście materiał jest różny, bo w naturze żywy, w sztuce martwy, a ztąd formy sztuki, jój samój właściwe; w dwóch drugich przypadkach nie ma cale materiału, bo treść dopiero naznaczona, a ztąd dopełnienie z naniesionym materiałem wnosi zarazem jemu właściwe formy.

Lecz biorąc oryginały plastyczne, nie z natury, lecz ze sztuki, jako z właściwego pola idealów, i biorąc je w wykoń-

czeniu arcydziełowém, mały będzie zakres działania dla talentów dopełniających, jeden tylko przypadek wyjąwszy, to jest przeniesienie pięknokształtów z jednej sztuki do drugiej. Bo gdy każdej sztuce plastycznej materiał jest właściwy, więc i tworzenie form nie już od techniczności ale od samej sztuki zależy, a następnie nosić będzie charakter twórczej, to jest dopełniającej właściwości sztukmistrza. Najswobodniejszym w tej mierze jest malarstwo. Bo gdy w promieniach światło i w stosunku cieni do światła, tak snycerskie, jak architektoniczne dzieła uwydatniają się, łatwo malarzowi to uwydatnienie temi samymi świetlnymi środkami wyrazić. Dlatego nie ma żadnego dzieła, w snycerstwie ani w architekturze, którego by na płótno przenieść nie można. Mniej już swobody w przenoszeniu dzieł sztuk powinowatych posiada snycerstwo. Ze względu na architekturę jest za lekkie, jej wyciosy nie dorównałyby potężnym gmachom architektonicznym; ze względu na malarstwo jest za ciężkie i ani uroku landszafotowego malarstwa, ani żywość dramatycznego malarstwa, nie dosięże nigdy. Wszelako są i tu przejścia. Grobowców Egipskich, znanych pod nazwiskiem obelisków, nie budowano, ale dłutowano je z jednego kamienia. Podobnie wykute w skałach architektoniczne obszary, jakie nam się przedstawiają w Elefante, w Carli, w Ellora i indziej, świadczą, że i te były snycerskiej, nie architektonicznej sztuki dziełem. Posągowe grupy, zbliżają się do ugrupowań sztuki malarskiej, a zatem i zdejmować je mogą. Dość wspomnieć na grupę Nioby, którą Praxytelesowi przypisują; na Skopasa grupę bożków morskich, co Achillesa na wyspę Leuka odprowadzają. Są to grupy malownicze, i acz pierwotnie wyszły z dłuta, mogły podobnie być przez malarza pomyślane i wykonane. Heż to Magdalen wyszło wprzód z pod pędzla malarzy, nim wyszła Magdalena z pod dłuta Kanowy. Stawny obok siebie obraz znany Lessinga „kazanie Hussytów“ i wielką posagową kompozycję Thorwaldsena „kazanie Jana na puszczy;“ a każdy przyzna, że mogła bezpiecznie nastąpić zamiana treści. Wiecej jeszcze dramatyczności i malarskiego urozmaicenia przedstawiają płasko-rzeź-

by. Znana powszechnie „wyprawa Alexandra“ przez Thorwaldsena, tak dramatycznie ugrupowana wypukłorzeźbą, nie ustępuje wniczém równie głośnym alfreskom Rafaelowskim w *Loggiach*, a mianowicie sławnej „Szkole filozofów.“

Inny naturalnie jest cel snycerskiej, a inny malarskiej sztuki. Tamta na ideale ciała, ta na ideale ducha polega; tamta szuka wyrazu postawy, ta wyrazu duchowego blasku; ztąd pierwsza tak szczęśliwa w przeprowadzeniu pomysłów treści mitologicznej, upada najczęściej, gdy się zapuszcza w treść chrześcijańską. Nawet przytoczone „kazanie Jana na puszczy“ nie unikło błędu, któremu nowsza skulptura podpada, ilekroć chce być chrześcijańsko-religijną. „Jan nic nie ma kaznodziejskiego, podobniejszy do którego z heroów homerowskich. Śliczne są postawy, słuchaczy ale każdyby wołał, żeby to byli pasterze złotego wieku, co lutni Apollina przysłuchują się. Między niemi dwie cudne grupy zwracają uwagę: matka z synkiem, co się na jej łonie kołysze, i para dzieci, dziewczę i chłopiec, z tak naturalnym chłopięcym i dziewczęcym wyrazem, że się w nich rozmiłować można. Ale ani w jednej, ani w drugiej grupie, nie przebija się nic religijnego, a dzieci zdają się więcej zwracać uwagę na psa, co przed niemi przysiadł, niżeli na męża ewangelicznego.“ *) Mimo téj różnicy celu i zasad obydwóch sztuk plastycznych, jest zawsze możność i podobieństwo przenoszenia dzieł z jednej do drugiej, a im większa ich odstępność, tém rozleglejsze będzie dopełnienie, i twórczość form samej sztuce właściwych.

Architektura jest z istoty swojej przedstawieniem samych form plastycznych dla treści, nie ma więc żadnego podobieństwa przeniesienia w nie dzieł snycerskich albo malarskich, przedstawiających w nierozzerwanéj jedności treść i formę. Archite-

*) Briefe eines deutschen Künstlers aus Italien, von Erwin Speckter. Lipsk 1846. Tom I. str. 108.

ktura jako plastyczna obłocz otworzyć im tylko może wnętrze swoje, aby w nim zamieszkały.

Prawdziwa swoboda tworzenia się dla talentów dopełniającego dopiero w sztukach idealnych, w których materyał sam jest idealny, a jako taki z ideałem samym zrosły. Przemiana materyał urodzi zatem konieczność przemiany samych form idealnych. Mniej się to jeszcze uwytadnia w muzyce, ale w całej zupełności samodzielnego form pięknych tworzenia, pokazuje się w poezji i wymowie. Już tu rozmiary przestrzenne nikną i żadne dzieło w skali pomniejszonej lub powiększonej przedstawić się nie da. W muzyce różnością materyału jest różność tonów, i narzędzi głosowych; w sztukach wyzwolonych jest nią różność języków.

Muzyka posiada nadzwyczajne bogactwo samego materyału, mogąc jedno i to samo następstwo tonów, melodyę i harmonię stanowiących, a nawet jeden i ten sam ton, wielolicznym a coraz innym sposobem wyrazić. Z téj obfitości form poznajemy oraz formalną stronę muzyki, przewagę formy nad treścią. Ten sam materyał głosowy staje się coraz innym, wedle innego klucza i wedle innego z 24 podstawnych tonów, tak twardych, jak miękkich. Przełożenie zatem melodyi z jednego tonu w drugi lub z jednego instrumentu na drugi, — a w wyższej mierze rozłożenie myśli muzycznych na orkiestrę, albo ściąganie koncertowej kompozycyi na muzyczne dzieło dla jednego tylko instrumentu, — w najwyższej nareszcie mierze przełożenie muzyki wokalne na instrumentalną, albo instrumentalnej na wokalną — są to mniej więcej obszerne zakresy na popis talentu muzycznego, na stanowisku dopełnienia.

Nieznającym się na kompozycyi wydawać się może nadzwyczajna jój tworzenia łatwość, że dosyć się do fortepianu, aby nową melodyę stworzyć. Lecz, jak na nieprzejrzanym oceanie myślenia, niektóre tylko wielkie, szczytne wydatnieją myśli — i są takie, które ludzkości na tysiące lat przyświecają światłem swoim, i na które się tylko wieki w geniuszach swoich zdobywają; — jak autorowi nowe, świeże, oryginalne myśli, nie na

podoręczu się nawijają, i najczęściej praca jego jest powszedniego myślenia płodem, — a gdy szczęśliw myśl płodną z przepaści ducha swego wydobędzie, gotów w całe dzieła ją rozprzewadzić; — tak się ma i w kompozytyczach muzycznych. Najczęściej muzyka jest zwyczajném tonowaniem, fantastycznym polem po massie tonów, dowolnie się nastęrczających. Jest tam myślenie muzyczne, ale nie ma uwytadnionych melodyą myśli. Trzeba wysokiego natchnienia, aby je oryginalnie spółdzić, aby z nich woń świeżości nas oczarowała, urok nowego piękna zachwycił, technienie życia pełnego uczuć owiało. Bywają melodye, tak rzadkie i kosztowne, jak nieoszacowane solitery; bywają inne jak drobniejsze dyamenty, z pospolitego piasku opłukiwane, i acz drobnym, ale zawsze cudnym blaskiem jaśniejące; najwięcej bywa takich, co jak czeskie kamyski, naśladowują tylko połysk dyamentu, ale ognia jego nie mają. Nie tak więc łatwo z kopalni ideałów muzycznych wydobyć drogie melodyi kamienie.

Ztąd pochodzi, że z takim oklaskiem witamy każda świeżą myśl muzyczną, że się staje tematem, nieskończenie różnych wariacyi, że ją na wszystkie instrumenta przekładają, że idzie od narodu do narodu, a nawet aż do ostatnich warstw pospolitego ludu, śpiewem ich rozbrzmiewa, i długimi pokoleniami żyje. Melodya oryginalna staje się zatem muzycznego dopełnienia przedmiotem, talent zbiorczy ją dla siebie zdobywa, i w całym różnolitem bogactwie tonów ją przedstawia. Jest okolica, dziś dopiero przez niektórych kompozytorów zwiedzana, w której melodye, jak polne kwiatki samorodnie sieją się i rosą. Przyczajone do ziemi, nie mają ani owego bujnego rozkwitu sztuki, ani tego blasku kolorów, ani téj wzniosłości postawy. Są to dzieci natury, samą naturalnością nadobne. Ale przeniesione do ogrodu i hodowane sztuką, pulchnieją ciałem piękném, sadzą wspaniale w górę i rozmnażają wdzięki swoje. Tak róża polna skromna i wiotka, sztuką ogrodniczą rozwinęła się bogactwem stulistnej róży, królowej kwiatów. Różowy ogród Alhambry płonie jęj różnobarwemi kolorami, woni ambrozją jęj zapachu, cza-

ruje widokiem tylu tysięcy pączków rozwitych, niby różanych piersi dziewiczych, wdzięku i uroku pełnych. Tą okolicą bogatą w melodye polne, samorodne, są pieśni i piosenki ludu. Przesadzone do kompozycyi muzycznych rozkwitują, jak kwiaty ogrodowe. Nasz *Chopin* umiał ocenić ową niepożyłą piękność naturalną piosenek ludu naszego, umiał odgadnąć tajemne potęgi ducha narodowego, co w tych melodyach rozbrzmiewają; poczuł w nich bijące tętna narodowych uczuć, narodowych skłonności, narodu dziejów, jego życia i doli. Przelatł te nuty rzuwne i smętne, ale oraz nabrzmiałe wiarą, nadzieją i miłością, oraz ożywione otuchą krzepkiego i pochopnego do wesolej swobody ducha — przelatł je w kompozycye swoje — wielkie sztuką, czarujące prostotą, zięjące wonią rzewnych, a miłych uczuć narodowych. Słuchając ich, zda się, że nas duch ludu naszego powietrzem rodzinném owiewa, że w tych melodyach roztwiera się cała przeszłość jego, swobodą i wiarą silna, cała terażniejszość bolejąca, cała przyszłość nadzieją nabrana.

Oto ważność i potęga treści muzycznej — oto najpiękniejszy zakres działań dopełniającego talentu, co ją w formy sztuce właściwe przeprowadza. Rozleglejsze o wiele takiego działania pole zostawione poezyi. Przekład poetyczny dzieła jest, ze względu na formę twórczą, własnością dopełniającego talentu i wielką jego zasługą, gdy wymagalnościom takiego tłumaczenia zadosyć czyni. Nietylko bowiem otwiera i przystępnymi czyni skarby poetycznych utworów innych narodów, ale i narodową niwę poezyi ubogaca, bo z jój kwiecistych błoni zbiera i dobiera zioła i kwiatki na uwicie wieńca, który poeta innego szczepu, z kwiatów innéj sfery językowej, tak nadobnie ułożył i uplótł. Takie aklimatyzowanie piękności poetycznych obcego kraju i ludu jest już przez połowę oryginalnością samą, i lepiej, że się talent rymotwórczy z korzyścią takiej pracy oddaje, jeżeli mu na płodności własnych pomysłów zbywa. Edward Odyniec w pięknych przekładach Moora i Byrona większe o wiele dla poezyi polskiej położył zasługi, niżeli w poetycznych płodach własnego utworu.

Nie sądźmy, aby dlatego do przekładu poetycznego mniej

potrzeba zdolności poetycznych, niżeli dla oryginału. Rzekłbym, że pod pewnym względem nawet więcej. Bo gdy oryginalnie pomyślana poezya sama niejako z sobą przynosi formę, przez którą się stosownie wyraża, idąc tylko za skazówką własnego natchnienia; tłumacz ma liczne trudności do zwalczania, na jakie pierwowórcacale nie natrafia. Poezya obcego języka wyraża piękności treści swojej, pięknosciami właściwemi temuż językowi. Znajdziez je tłumacz na błoniach własnego narodowego języka? Najczęściej napróznoby się ich wynalezieniem biedził. Na jego błoniach inna roślinność, inna ich woń, inne barwy, inny blask i inne odcienia. Z nich dobierać musi najpodobniejsze do tamtych kolory i kształty, a w ich niedostatku musi w doborze listków różnolitych i odmiennych od oryginału, znaleźć wyraz na tę samą harmonię, w której się tak cudnie kwiat pierwowzoru wydaje. Trzeba na to zaprawdę wielkiego talentu, wielkiej potęgi nad materyałem językowym i jego poetycznymi zaletami — zgoła trzeba panowania nad formą, czém właśnie talent góruje, aby dzieło poezyi z jednego języka w drugi przelać. Zastanówmy się bliżej nad wymagalnościami poetycznego przekładu, aby ocenić jego zalety lub wady.

Każde dzieło rymotwórcze ma treść poetyczną, ale ma i formę poetyczną, przez którą się treść wyraża i jako piękno-kształt przedstawia. Jedno i drugie musi być zadaniem przekładu. Chybia celu, kto jednemu tylko daje przewagę.

Poezya jest przedewszystkiém treścią i zadowala się nią zupełnie; dlatego nie przestaje być poezją nawet w niewiązanej mowie. „N o c e J o u n g a“ albo „T r z y m y ś l i L i g e n z y“ więcej czytelnika zachwyca prawdziwą poetycznością myśli i uczuć wzniosłych, obrazów wielkich i szczytnych, niżeli rymowane płody tuzinkowych poetów. Lecz dlatego że poezya wystarcza sobie samą treścią, nie wypada bynajmniej, aby odrzucała formę, albo ją uważała za ozdobę tylko i upiększeniu przydatkowe. Przez formę i owszem, przez wykształcenie tej pięknej obłoczy treści swojej, staje się dopiero poezya sztuką, a jej utwory pięknokształtami; — r y m o t w ó r c z a p o e z y a wypełnia do-

piero całkowite znaczenie sztuki pięknej. Jeżeli nas zachwycają przytoczone co dopiero „trzy myśli Ligenzy“ treścią poetyczną, to „Przedświt“ zachwyca nas poetyczną treścią i poetyczną formą i stopniuje uwielbienie nasze do drugiej potęgi. Śliczny jest język prozy, ale nieskończenie śliczniejszy język poezyi; tamtym bogowie na ziemi, tym ludzie w niebie przemawiają. Dlatego złotousta Dudevant, której słowa niewiązanej mowy miodem i mlekiem płyną, tak kornie w listach swoich przed potęgą urokiem poetycznego języka uniża się. Jaka to siła wystowienia, powiada, jakie wdzięki mowy, to język niebian nie ludzi, pozazdraszczam go poetom, jakże niską, zimną, słabą i płaską wydaje się w porównaniu moja proza!

Z tego pokazuje się, że tłumacz dzieł obcych poetycznych, któremu w przekładzie o samą tylko ich treść poetyczną chodzi, bez mienia względu na piękności wiersza, nigdy nam nie daje tego, czém jest sam oryginał. Oryginał był pięknokształtem, rzeczywistą sztuką piękną, w jedności treści i formy; przekład treści samą obnaża poezyę z formy i daje niejako duszę bez ciała. Mylą się szeroce ci, co radzą np. Homera na prozę tłumaczyć, mieniąc, że przez wierno tłumaczenie treści, poezye jego uwydatnią najlepiej w obcym języku wszystkie piękności swoje; i żadna ani uroniona, ani spaczona nie będzie. Z takiego przelania Iliady i Odyssei na prozę, z poezyi zrobilesz historią. Poznasz w nader naturalném i plastyczném przedstawieniu owoczenie życie, zwyczaj i wyobrażenia Greków; poznasz ich dzieje, religią i obrządki, a nawet z geografią onych miejsc się obeznasz — z mów i odezw pojedynczych bohaterów ocenisz może ich charaktery i serce i oddasz sprawiedliwość psychologicznej wierności, z jaką są przedstawione: tego się wszystkiego z takiego przekładu nauczysz, ale nie poznasz tego, co właśnie poezyę dzieł Homerowych stanowi; nie nabędziesz ni śladu, ni wyobrażenia o niéj; zniknie zgoła cały urok wielkiego rymotwórczego dzieła.

Co tu twierdzimy, nie jest w sprzeczności z tém, cośmy dawniej i co dopiero utrzymywali, że poezya samą treścią sobie wystarcza. Tam tylko poezya nie przestaje być poezyą, gdzie się

sama treścią bez formy objawiła; gdzie niejako przyszła już na świat bez tej jedności treści i formy. Tam tylko forma uroku jej nie dodaje, gdy z urodzenia jej nie było; nie psuje treści, bo nie z niej z sobą nie zabiera; poezya wystarcza sobie wtedy wyrazem niewiązanej mowy, w który się oblekła. Nie tak się rzecz ma, gdzie poezya razem z formą, a zatem w nierozrwaną z nią jedności rodzi się. Tu forma jest pięknnością, ale nie przydatkową, lecz konieczną. Każdy wyraz tej formy jest zarazem wyrazem treści, a więc rozwiązując formę, rozwiązujesz koniecznie i treść poetyczną. Zulotnione formy zewnętrzne, zulotniły razem poezję wewnętrzną, a to co zostało, jest już nie treścią poezyi — nie wewnętrznym jej żywotem — ale materyałem, który poezya sobą ożywiła, a po której zulotnieniu, został się tylko trup, ziemskość, proza.

Ściąga się to do wszystkich gatunków poezyi w ogólności, najwięcej jednak do poezyi epicznej. Treść jej przedmiotowa, jeżeli obnażoną i wyzuta zostanie z form pięknokształtowych, co ją blaskiem ideału opromieniały, przedstawi sam węgiel rzeczywistości, który woryginalne płomieniem sztuki się żarzył, a w przekładzie prozaicznym zgaśł i zczerniał. Poezja liryczna, będąca treścią subiektywnego ducha, zachowa wprawdzie blade ego poetyczne światło, gdy ją z form poetycznych obierzemy, ale zawsze będzie to tylko światło, jak świętojańskiego robaczka, albo białego próchna, które tylko w nocy świecą. Stawmy na przykład poezję Ossyana tłómaczone prozą przez Goszczyńskiego, a oddane poetyczną formą przez Krasickiego. Prawda, że pierwsze są wierniejsze, co do treści, gdy drugie odbiegły tym bardziej od oryginału, ile że z poetycznego przekładu francuzkiego przełożone; prawda, że nie znając języka Celtów, nie mamy ani wyobrażenia, jakimi formami brzmiały ich pieśni — ale to wszystko nie przekonywa nas, byśmy prozę wyżej stawiali nad rymotwórstwo; poezję bezkształtą nad jej pięknokształt. Cała poezja Ossyanowa jest melancholiczna, posępna, nocna. Ale noc, jak ją przekład Krasickiego przedstawia, jest gwiazdami nahaftowana, zorzem północy osrebrzona; — noc prze-

kładu Goszczyńskiego, jest nocą grubych ciemności, mgły nierozwidnionej, przez którą duch Fingala kroczy.

Kiedy jedni z taką wiernością trzymali się treści samej, że ją w przekładzie z formy wiersza wyzuli; inni lepszego estetycznego taktu, uważali wiersz za konieczną formę każdej poezyi i dla wiersza woleli odstępować od treści, a nawet wedle potrzeby ją zmieniać. Powstały z takiego uważania rzeczy dwójakie gatunki przekładów poetycznych: jedne „wolnego tłumaczenia,” drugie „nie wolniczej formy.”

Przekłady ostatniego rodzaju są przeciwległością prozaicznego poezyi tłumaczenia. Tam tłumaczowi o przełożenie samej treści chodziło i dla niej formę całkowicie pomijał; tu zaś ubiega się za samą formą, w niej jednę całą piękność poezyi uważa, ją też przedewszystkiem z obcego języka na swój przekłada, bez względu, czy treść się zmienia i wypacza. Gdyby podobno było przełożyć samą formę wiersza bez treści, gotowiby to byli uczynić miłośnicy harmonicznego jej brzmienia; ale że do każdego wyrazu treść koniecznie przywiązana, zmuszeni treść poetyczną z wierszem przekładać, dowolnie ją wedle potrzeby wiersza nakręcali. Tym samym turturom, jakim treść oryginału ulega, poddany także język. Niemiłosiernie go krępują, że nie powiem kaleczą. Z rymotworstwa zrobili ortopedyczny instytut języka, na miarach wierszowych, jak na łożach żelaznych, prostują go i wyciągają. Najdziwaczniejsze wyszukują, a nawet tworzą wyrazy, byle do miary wiersza przystawały. Równie twardym i niezwyčajnym jest szyk wyrazów; spadek zdań idzie jak po grudzie; sens ciemny i zawily; — a to wszystko dla miary wiersza, lub dla liczby zgłosek. Być może, że tego rodzaju przekład dla języka ma zalety, bo nie jeden wyraz szczęśliwie stwarza, nie jeden z zapomnienia do znaczenia przywraca, kształci prozodyą, szyk wyrazów nagina i całą budowę języka elastyczniejszą czyni; — ale nie powiemy, żeby tak wybandażowany utwór, a raczej potwór poetyczny, był pięknokształtnym oryginału przelewem.

Zdawałoby się, że niepodobna, aby tak skorupowate mo-

gło być w kim poezyi pojęcie i tak oskorupiałe jój arcydzieł przekłady. Wszakże, aby się o tém podobieństwie przekonać, dość wziąć którekolwiek z metrycznych niemieckich tłumaczeń Vossa do ręki. Gdyby można myśl oderwać od znaczenia wyrazów, niejako zatkać ucho, aby języka i jego treści nie słyszeć, ujrzelibyśmy, jak w tańcu, metryczne ruchy, obroty i poskoki, tak dokładnie z greckich miar przełożone, że nie rozpoznasz, czy to Homerowe i Eszylesowe, czy Vossowe stopy tak zgodną harmonią i taktem wiją się i obracają. Ale jak tylko otworzysz słuchy i usłyszysz rażącą muzykę języka, nie dotrzymasz placu; wyda ci się, że tłumacz wziął język swój na turtury i tym sposobem wyciskał na nim czarodziejskie zeznania poezyi greckiej. Alić trzeba na to serca i umysłu Torkwemady, aby gustować zachwycać się słowy, które język w mękach pod śrubami wypowiada. Voss tłumaczył Homera, Hezyoda, Theokryta, Eszyla, Aristofanesa, Wirgiliusza, Horacego, Owidyusza, Szekspira i innych jeszcze, a wszystkie przekłady tak do siebie podobne, jak stado szarych wróbli. Ta bliźnięcość oblicza tak różnych oryginalów, pod względem wieku, narodu i charakteru autorów, najwidoczniejszym dowodem, że nam tłumacz nie przełożył poezyi, ale przełożył jój formy, które z tego samego materiału i pod kierunkiem jednego talentu ulane, musiały wszystkie być jednakowego wejrzenia.

W naszej literaturze rymotwórczej, acz prawda ubogiej w przekładach, nie ma podobnych dziwolągów. Wczas u nas poznano, że duch mowy naszej jest inny, że język nie da się naginać do metrycznych form starożytniej poezyi. Próby tego rodzaju skończyły się na makaronicznych wierszach, których ani autor, ani czytelnik nie brał na seryo; a mechaniczne miar starożytnych układy, bez poetycznej treści, jak np. ów wiersz:

„Natura wołom rogi, a koniom kopyta dała,
przycoczony w prozody Królikowskiego, nie nabrały wziętości. Poezja nowszych języków, a naszego w szczególności, rozwinęła się nie na wewnętrznej, lecz na zewnętrznej harmonii wiersza, polegającej na średniówce, końcówce, na liczbie głosek i

na zwrotce. Tęj formy są też wszystkie przekłady, tak starożytnęj, jak nowożytnęj poezyi. Od pół wieku dopiero poczęto poznawać, że i w nowoczesnych językach jest wewnętrzna ich melodyjność, mogąca być użytą na formę poezyi, na podobieństwo form greckich. Poczęła się więc rozwijać metryczność języków żyjących, zrazu ślepo naśladowująca miary starożytne, jak to w przykładach Vossa widzieliśmy, ale niebawem do najpiękniejszej harmonii wiersza wykształcona, jak w poezjach Szylle-
ra i Goethego. Metryczność języka polskiego nie ma tej łatwości i różności miar, co język niemiecki; posiada przecież *daktyl* i *trochej*, jako zasadowe miary, na których wznieść się mogą piękne budowy form metrycznych, jakie już w dziełach Zaleskiego i Kraszewskiego z upodobaniem czytamy. Metryczność tak wykształcona i duchowi naszego języka odpowiednia da się swobodnie do przykładów obcych poezyi miarowych zastosować, i zrobić je przeto podobniejszymi do oryginałów, niżeli niemi być mogą rymowane tłumaczenia. Jestto nowe i obszerne pole dla talentów narodowych, na któremby z większą może korzyścią dla poezyi i języka pracowali, niż że je dziś mierzonymi płodami oryginalności swojej zarzucają. Arcydzieła poezyi starożytnęj i późniejszėj nie przestaną nigdy być szkołą dla poezyi narodowėj i estetycznego narodu ukształcenia. A myśmy mało, bardzo mało jeszcze do nięj chadzali.

Między przekładem poezyi na prozę, a przekładem poezyi na formę, mieszczą się przekłady „wolnego tłumaczenia,” sterujące niejako między Scyllą a Charybdą. Poznaliśmy już trudności każdego poetycznego przekładu. Zupełna wierność jest niepodobieństwem. Duch nowoczesnych języków różny jest w różnych narodowościach, różny w różnych istnieniach swojego epokach, a nieskończenie odmienny od zapadłych w starożytności czasów i języków. Tych samych więc form językowych, jakie sobie duch wieku każdego i każdego narodu z osobna, wyrobił, a które poeta oryginalny znalazł, jako gotowy dla swoich utworów materiał, — tych form nie znajdziemy w języku

innego ludu i innego czasu, ani będzie podobna, w tym nowym materiale, stworzyć je na tamtych obraz i podobieństwo.

Zadaniem tłumacza jest: przenieść się duchem w ducha poety pierwotwórcy, przejąć się dokładnie pięknościami ideału obcego, tak jak się we wszystkich potęgach i kolorach języka autorowego wyraził; i dopiero z pochodnią tak nabytego estetycznego pojęcia szukać we własnym języku form odpowiednich; znalezione mierzyć piękno-miarem, żywo poczonego oryginalnego piękna, a w natchnieniu tak oświeconém i kierowaném, zlewać formy nowe do treści danéj. Innemi słowy: tłumacz dopełnia formy do treści, a że to są formy inne, niż formy oryginału, nie będzie to przekład form jako takich, ale przekład tego samego z ich zestawy wrażenia. Przekład będzie tém wierniejszy, im to wrażenie będzie więcej do oryginału zbliżone. I tak: forma rymu, tak jak forma miar wierszowych, zawsze będzie w naszym języku różną od formy metrycznej greckiego języka; atoli miarowy przekład bliższym będzie oryginału.— Podobnie pojedyncze wyrazy, a zatém i zdania, zawsze będą inne w pierwotwórczym, a w przekładowym utworze; ale im znaczenia ich bardziej do siebie będą zbliżone, im odpowiedniejszą będzie sama malownicza wyrazów zewnętrzność, im ściślej, choćby z różnego ich szyku i układu, to samo naśladowane będzie wrażenie—tém wierniejszy będzie sam przekład.

Ale, że jest niepodobieństwem wszędzie i zawsze taką wierność oryginału zachować, ztąd każdy przekład mniej więcej jest „wolnym przekładem“, bo swobod własnego języka krępować nie może i nie powinien. Lecz, co się dzieje skutkiem niepodobieństwa, zupełnego przeistoczenia oryginału i koniecznego względu na odmienne formy i materiały przekładowego języka, tego nie można jeszcze nazwać wolnością, czyli swobodą samego przekładu. Dlatego pod „wolnym tłumaczeniem“ rozumiemy powszechnie takie, w którym się tłumacz o tyle, tak pod względem treści, jak formy, do oryginału wiąże, o ile sam chce. Imaginacja jego, przedmiotem oryginału zajęgniona, dopełnia go w przekładzie na najrozleglejszą skalę

swobody tworzenia, nie krępując niczém swojego polotu. Że we wlotworach tego rodzaju nie może być mowy o wierności tłumaczenia, rzecz widoczna, a granice wolności odbiegania od oryginału mogą być bardzo różne. Najczęściej zaledwie sylwetowe pozostaje doń podobieństwo. — Widzimy wprawdzie, że przedmiot jest np. z tragedyi Szekspira, są też i niektóre piękności i myśli, które ową tragedyę przypominają, ale ducha Szekspirowskiego tam nie widać. A że się duch jego z duchem i charakterem osób skojarzył, które na scenę wyprowadził — znikła w takiej dowolności przekładu zarazem cała wartość sztuki tragiczna.

Zwolennicy „wolnego tłumaczenia“ kładą na obronę, że tylko na ten sposób muza swobodnie poruszać się może, i dzieło przekładu będzie, jak z jednej formy ulane, w całej swobodzie języka i ideału; że tylko takie dzieło, będące plodem więćej samotwórczej, niż niewolniczej poezyi, w duchu narodowego języka pomyślane i wyrażone, podobać się krajowcom i przyjąć się u nich może, — kiedy wierne przekłady, nie tylko, że są mozajkową robotą, ale będąc oraz odmiennego oblicza co do czasu i miejsca, będą jak obcy wśród swoich, bez przyswojenia się w narodzie. Na to trzeba odpowiedzieć, że chociaż sztuka jest n a r o d o w ą, piękno j e r t k o s m o p o l i t y c z n e, nieśmiertelnego wdzięku i uroku, wszędzie i zawsze podobające się i zachwycające. Czy się pod Faraonami, czy pod Peryklosem, czy pod Medyceuszami urodziło, czy w tego lub innego narodu przybrało się stroju; nie przestaje być piękném, i jak Kant powiada, bez pojęcia podoba się. Każdy czas, każdy naród je uwielbi i uczci, — bo jest słońcem ideału, co wszystkim czasom i wszystkim krajom przyświeca. Nie przestaną się zatem przekłady Iliady i Eneidy podobać, nie dla tego, żeby przez spolszczenie stały się polskimi, ale dla tego że wyciśnione na materyale języka polskiego nie przestały być Homera i Wirgiliusza plodami — pięknokształtami owych odległych wieków i pomarłych oddawna ludów. Na oddaniu właśnie tego wyrazu minionej sztuki, ale żyjącego w niej piękna, — na zupełném podobieństwie jej oblicza, — na wskrzeszeniu niejako wśród nas

wielkich poetów starożytności, aby powstali i słowy naszemi, ale duchem własnym, do nas przemówili — na tej, że tak powiem estetycznej metempsychozie — polega cała zasługa, cała wartość przekładów poetycznych.

Wolne tłumaczenie odbiegając dowolnie od wierności oryginału, będzie hermafrodytą, na pół oryginalnego i na pół narodowego kroju, a w rzeczy samej, ani polskie, ani obce. — I cóż nam pod względem tworu samego przedstawia? Jeżeli przekładem przesiega oryginał, nie będzie tłumaczeniem, ale czémś oryginalném z pożyczoną tylko myślą przedmiotu samego. Jeżeli zaś słabsze są zdolności tłumacza poety, niżeli autora poety; jeżeli arcydzieło, wiekami za takie uznane, jest przedmiotem tłumaczenia, — tém lichszy i słabszy będzie przekład, im wolniejsze było tłumaczenie. Chociaż więc prawdą jest, że tém będzie swobodniejsze dzieło przekładu, im mniej je kępować i wiązać będzie oryginał, to nie równie i to jest prawdą, że swoboda taka dzieje się zawsze kosztem piękności pierwotwórczego arcydzieła, i płodzi w sztuce półśrodkowe utwory, co jak każde mieszańce, dalszego rozplodu niezdolne, i dla tego małej są we względzie estetycznym wartości. Talenta sięgające po oną swobodę dla imaginacyi własnej łudzą się, mieniąc to zasługą i cnotą, co jest tylko wadą i niedostatkiem. Że potędze fantazyi autora sprostać nie mogą, na pole własnej imaginacyi przerzucają się; odbiegają od wierności dla tego, że jój podolać nie umieją; — pluskają śmiało na mialczyznach poezyi, i czują się tam swobodnymi, ale dla tego, że się na jój głębię udać nie śmieją, i że toną, niedostatkiem skrzydeł Pegazowych, coby ich bez natężenia sił i bez szwanku, jakiego się obawiają, na rozległości wód oryginału utrzymały.

Krasomówstwo ze wszystkich sztuk idealnych wyzwoliło się najwięcej z pod formy; samą treścią włada i nie ma dla siebie innego wyrazu, krom wyrazu samego języka. Dobór słów odpowiadac musi przedewszystkiém treści, a zatém ich znaczenie stawia na pierwszém; ich małowniczość, lub brzmienie zewnętrzne, na drugiem dopiero miejscu. Spadek zdań i budowa okresów, powinny być piękne, harmonijne, wydatne, ale tylko o tyle, o ile się przez

nie treść jaka piękna uwydatni, a na sile i potędze wyrażenia nie traci. Myśl jest tu panującą i robi wyraz swój takim, jakim jest sama. Materiałem sztuki są naturalne bogactwa językowe, naturalne jego piękności i potęgi. Poezya rymotwórcza szlifowała niejako te dyamenty i zamieniała w brylanty rymowego lub miarowego wiersza; wymowa dobiera sobie z łona językowego perły i drogie kamienie i krasi się naturalną ich ozdobą. Z tego powodu tłumaczenie dzieł krasomówczych nie ulega tym trudnościom, co poezya. Bo chociaż przekład zawsze jeszcze jest przelaniem treści z jednego języka w drugi, i zawsze jeszcze tłumacz jest w czynności talentu dopełniającego, tworząc z nowego materiału dla treści odpowiednie formy; to jednak już mu gotowe i naturalne formy językowe ku temu wystarczają, i nie potrzebuje ich kunsztownym sposobem we formy poetyczne układać. — Nie ujrzy się nigdy w tym przypadku, w jakim często zostawał tłumacz poezyi, że nie tylko mu na wyrazie, ale i na formie wyrazu zbywało. Kształty nowoczesnego języka z natury swojej inne, niżeli kształty starożytnej mowy, nie dadzą się nawet na pięknokształty jej poezyi zrobić, i dlatego przeniesienie treści poetycznej nie tylko w inny materiał, ale i w inne pięknokształty, musiało się dzieć kosztem piękności i wierności oryginału.

Na taki podział, jakiśmy dali przy tłumaczeniu poezyi, nie natrafimy w przekładach retorycznych. Nie ma przekładu samej treści, bo tylko ona jest wydatną, nie ma przekładu samej formy, bo takowa jest oraz naturalną formą języka; wolne nareszcie tłumaczenie, jako niczem nieusprawiedliwione, byłoby niedorzecznością. Wartości różnych przekładów dzieł tego samego mówcy, mogą być różne, i zawsze mierzyć się będą stopniem wierności i zbliżenia się do oryginału; ale różność ta nie tyle od materiału języka, ile od zdolności tłumacza zawisła. Bo chociaż zaprzeczyć nie można, że jeden język bogatszy i obfitszy bywa od drugiego, że bywa w formach swoich więcej wykształcony, w użyciu giętszy i elastyczniejszy, w wyrażeniu to melodyjniejszy i silniejszy, to całkiem sobie tylko właściwy; — to jednak każdy język, jeżeli już zdobył dla siebie rozległą upra-

wę i literaturę, ma tak rozległe pole wyrażenia wszelakich od-
cieni myśli, i taką łatwość tworzenia z siebie wyrażań nowych,
że, byle tłumacz był panem tego materiału, rzadko zobaczy się
w kłopotcie materialnego niedostatku i na ubóstwo języka, coby
go nawet pozbawiło możności zastąpienia surrogatem piękności
oryginalnych, skarżyć się nie będzie.

Działanie talentu dopełniającego w krasomówstwie jest je-
dnego tylko rodzaju i polega na przekładzie oryginału. Albo-
wiem wymowa, jako sztuka najwięcej wyzwolona stoi już na
granicy idealnego i praktycznego życia, już jest pomieszaniem
piękna i celu, swobody sztuki i konieczności stosunków społec-
znych. Krasomówstwem zachodzi słońce sztuk idealnych, kra-
si purpurą i złotem krańce horyzontu, ale u tych krańców już
się styka niebo i ziemia. Mówca nie tylko się chce podobać,
ale chce przekonać, i dla osiągnięcia praktycznego celu kraso-
mowy, musi jęj przedmiot na realnych oprzeć zaszłościach,
opromieniając je światłem sztuki. Dopełnienie dzieł wymowy
nie może zatem przenieść minionego celu na cele inne, bieżą-
ce; nie może go dla tej samej przyczyny, ani odmieniać, ani
przerabiać, ale musi wziąć cel taki, jaki sobie owoczesny mó-
wca był zamierzył, i przenieść te same formy piękne, któremi
go osiągnąć postanowił. Formy te najściślej z celem, bo z przed-
miotem mowy połączone, są samego celu wyrazem; z czego wy-
pada, że gdy nie ma innego celu, inaczej dopełnianemi być nie
mogą, i że tylko całkowity i wierny krasomówczego dzieła prze-
kład nastąpić może, i dopełnienie talentu tłumaczącego na two-
rzeniu form z innego języka ogranicza się.

Mówiliśmy poprzednio, że sztuki plastyczne wymieniały tre-
ści między sobą. Taka wymiana, a tém samym dopełnienie ro-
zleglejszego zakresu, ma także miejsce w trójce sztuk idealnych.
Wszelako zaraz na wstępie widzimy, że ścięśnione o wiele bę-
dą takiego działania granice. W plastyce przeważała forma, a
więc można było w formy, każdej sztuce zosobna właściwe, ten
sam ideał, jako przedmiot, przenosić. — W sztukach idealnych
przeważa treść; każda zosobna treść swą przedewszystkiem z po

za form wypowiada i uwydatnia. Nie będzie przeto takiej ła-
twości w przenaszaniu wykończonych idealów z form jednej sztuki
w formy drugiej sztuki; bo nie tyle właściwością form, ile
właściwością treści, sztuki idealne między sobą wyróżniają się.

Jak w plastyce architektura, tak w idealnym artystostwie
muzyka, najmniej do przeniesienia w siebie obcej treści przy-
datna, dlatego, że materiałem tonu wystawić jej nie może. —
Wysłowione, jawne wykształty poezji i wymowy w symbolicznych,
sennych formach tonów muzycznych, aż do niepoznania zacie-
rajają się. Natchnione uczucie komponisty przesiąka ich treścią,
ale jeżeli ją chce w kompozycji oddać, oddaje tylko uczucie,
w które się myśli poety lub mówcy u niego przeobrażały, a
w dziele tonów, wyrażającym owe nabyte z obcej sztuki uczu-
cia, zaledwie zostaną ślady oryginał przypominające. Najjaśniejsz
się to pokazuje przy kompozycjach z poezją połączonych. Kom-
ponista Tankreda wziął przedmiot z poezji Tassa. Przejął się
ideałem bohatera, tak jak go natchniony autor Jerozolimy wy-
zwolonej pojął i przedstawił. Myśli przeszły w uczucia i melo-
dyami zabrzmiały, wypowiadającemi Tankreda wiarę, męstwo i
miłość, poezją Tassa nakreślone. Podobnie wszystkie inne oso-
by w charakterach i czynnościach swoich, tonami, wedle po-
mysłu poety usymbolizowały się, i stanął brzmiały wielki epi-
zod dramatyczny, którego punktem środkowym jest Tankred, a
tłem Jerozolima wyzwolona. Atoli odgadłżeby kto z samej to-
nowej kompozycji poetyczny pierwtwór? nie trzebaż było dla
niej tekstu, coby żeńąc słowo z tonem, odsłaniał dopiero sym-
boliczne jego znaczenie? Głębie kompozycji muzycznych są jak
głębie wód, symbolicznością niby mgłą poranną ociemnione; do-
piero gdy jasne słowo, niby jasny promień słońca na nie pa-
dnie, odbijają w płynących strumieniach tonów obrazy odbitych
pomysłów i kształtów. Muzyka przenosząc poezję w siebie, jej
tylko koloryt odbija. W wyższych kompozycjach, na przykład
we Fauście X. Antoniego Radziwiłła, odcienia tonami wszystkie
albo przynajmniej wydatniejsze rymotwórczego pięknokształtu ry-
sy; w mniejszych — jak np. w pieśniach historycznych Niemce-

wicza na muzykę przełożonych, gdzie ta sama nuta różnym zwrotkom służy — oddaje tylko ogólne jaśniejszego, lub ciemniejszego kolorytu wrażenie.

Gdy do poezji tworzysz muzykę, przenosisz do niej treść poetyczną i wiążesz się tylko do samego wyrazu poezji, przedstawiając go odpowiednim rytmem i melodyą; gdy zaś do muzyki tworzysz poezję, przekładasz treść muzyczną w rymotwórczą. Teksty wszystkich oper są takim przykładem. Ale że tu poezya w służbę wzięta dla muzyki, że jest tylko wyrazem na jej symboliczność, posłuszném echem jej rytmu, zwykle małą bywa takich przekładów muzycznych wartość. Tam jeno byłoby rzeczywiste, a przy tém od służby i lennictwa wyzwolone przeniesienie treści muzycznej do poezji, gdzieby poeta nabyte z egzekucyi muzycznego dzieła wrażenie, tak jak je uczuł i pojmował, w pięknokształt rymotwórczy ułożył. Pod takiém ogólném wrażeniem napisana jest oda do muzyki Popego, a szczegółowe wrażenie wypowiada piękny ustęp w *T a d e u s z u* Mickiewicza, gdzie treść cymbałowych kompozycyi Jankiela treść wysłowioną samego poematu stanowi.

Przeniesienie całkowitej, niezmienionej treści krasomówczej do poezji, już dla praktycznego jej celu jest niepodobném. Jeżeli nie jedna z mów, które np. *Liwiusz* w usta wodzów swoich, albo *Kurcyusz* w usta Aleksandra kładzie, mogłaby dać przedmiot na poezję, to tylko dlatego, że już mowa sama, była niewiązaną poezją. Mówca jest zarazem poetą, ilekroć treść idealizuje i obrazami poetycznie upięknia. Opuszczając zatem cel mowy, to jest przekonanie, i przenosząc jej przedmiot z rzeczywistości do idealności, możnaby zeń ułożyć to elegię, to odę, to liryczny poemat w ogólności. Łatwiejsze jest przeniesienie przedmiotu jednego gatunku poezji w drugi, zamieniając powieść w epopeję lub w dramat; albo przeciwnie wiersz bohater-ski rozprawdzając w romans, a pojedyncze jego ustępy rozwińszając w dramata, albo w tyloliczne pieśni i elegie.

Jak w plastyce malarstwo, tak tu wymowa, będąca dwóch poprzednich siestrzanych sztuk zjednoczeniem, przyswajając so-

bie może treść jednej i drugiej i obrobić ją własnymi formami. Pod względem muzyki nie potrzeba więcej ku temu, jak zrozumieć kompozycję, i myśli jej muzyczne zamienić w myśli krasomówcze; a pod względem poezji, dość przejąć się historyczną, etyczną, albo dydaktyczną wartością poematu i rozwiązać wiersze na prozę. — Widzimy, że cel praktyczny, będący już gwiazdą przewodną w utworach krasomówczych, jest także przewodnikiem krasomówczego dopełnienia własnymi formami obcej idealnej treści. Jeżeli chcesz dać krytykę muzycznego dzieła, lub jego pochwałę napisać, trzeba ci je koniecznie przesławić, toniczną treść jego krasomownie oddać. — Próby tego rodzaju, na jakie nieraz natrafiamy w pismach uprawie muzyki poświęconych, należą do arcydzieł wymownego talentu. Z natchnienia, którym go kompozycya muzyczna ogarnęła, przepłynęły, zda się, w słowa wszystkie jej krasoty i wdzięki; taka tych słów melodya, taka słodycz i lubość wyrażenia się, z takiej głębi czerpane myśli, jakoby niema Melpomene, co nas dotąd zachwycała niebiańskich uczuć swych wyjęciem, przemówiła na raz, i tony jej nadobne w równie nadobne wyrazy się przedzierzgnęły.

Jużeśmy przy tłumaczeniach poezji na prozę powiedzieli, że w takim przekładzie zulotnił się duch poezji, a sama rzeczowość, materyalność pozostała. Tę rzeczowości, jako praktycznego celu, potrzeba wymowie, gdy wiersz na prozę rozwiązuje. Wykład sztuki rymotwórczej Horacego w niewiązanej mowie, nie poezyę ale prawidła poezji ma na celu; rozwiązanie bajek i satyr na prozę chce uwydatnić głównie ich sens moralny i karcieć obyczaje; przełożenie na prozę Sybilli Woronicza miałoby na względzie dać obraz Puław i nagromadzonych tam starożytności polskich. Prozaiczna Eneida byłaby opisem przypadków Eneasza; takż Odyssea awanturniczą podróżą Ulisessa. Podobnie z ody można by panegiryk, z hymnu modlitwę, z elegii rozpamiętywania, z ballady powiastkę ludu, z sielanki opowiedz sentymentalną ułożyć. Przełożenia tego rodzaju zdarzały się rzeczywiście, mianowicie gdy etyczny wzgląd przeważał; tam też tylko wynagradzało się jakkolwiek, przenosić treść z poezji do prozy, i rymotwórcze piękności, krasomówczemi zastępować. Wszystkie inne małejby były

wartości, nie wiele co różne od listów miłosnych, gdyby je kto, z sonetów „do Laury“ układał.

Wszelakie przenoszenia treści z jednej sztuki do drugiej z jednego wypływają źródła: z *trudności stworzenia treści samej*. Treść jest duchowej natury, i tylko duch ją tworzy, bo jest jego żywota objawem. Tylko to, co samo jest życiem, nowe życie z siebie wyprowadzić może; żadna sztuka, żadne siły natury nie stworzą go. Człowiek, jak natura, jest tylko panem formy i panem materiału; ale panem treści i żywota, jest tylko o tyle, o ile jest sam duchem. Od potęg jego ducha zależeć będzie twórczość treści. Ale potęgi jednostkowego ducha, by też najbardziej wytężone, słabe być muszą, bo określone czasem, miejscem i stosunkami. Czego więc duch jednego człowieka zdziałać nie może wyprowadza na jaw duch czasu, duch wieku, duch narodu, duch ludzkości, w pomysłach, w wyobrażeniach i w czynach wszystkoci człowieka objawiony. Dzieje są dlatego najwyższą i najrozleglejszą treścią ducha. Z tego obfitego skarbu pożyczają wszystkie sztuki treści swoje i przybierają je w pięknokształty. A że treść dziejowa, jako wystowiona i wypowiedziana, najwięcej przesiąka w sztuki, co się także słowem żywym z martwej materji wyzwoliły, zład od wieków sztuki wyzwolone idealne, a przedewszystkiem poezya przedstawiała w utworach swoich bogatą kopalnię ideałów, dla wszystkich sztuk pięknych, a mianowicie plastycznych.

Architektura nie mogła od poezyi pożyczać treści, bo jest tylko formą, obłoną dla treści. Ale za to cała snycerska i malarzka sztuka starożytności była plastyką poetycznej treści onych wieków. Owo sławne dzieło Fidyasza: „Jowisz niebo i ziemiowa ładny“ wystawiony w świątyni Olimpijskiej, było ideałem Homerowego Jowisza, pojętym w potędze majestatu boskiego, ale oraz miłosierdzia, wysłuchającego modły śmiertelników. *Ζεὺς καταπεδῶν εἰρηνικὸς καὶ πανταχοῦ πρῶος* (Ilias I. 529). Co piszą o W e n e r z e A n a d y o m e n e pędzla Apellesa z Kolofony, dowodzi, że i on wziął pomysł dzieła swego z poezyi. Nareszcie wszelkie grupy i rzeźby snycerskie, wszystkie malatury na ścianach i naczyniach, które się dotąd dochowały, pokazują mito-

logiczne, albo dziejowe treści, które poezya starożytna opiewała. Plastikzna wydatność i piękność obrazów natury i zatrudnień powszedniego życia, podziwiana dziś jeszcze w Homerze i Hezyodzie, nastęrczała porę bezpośredniego ich przeniesienia na płótno lub ścianę. Ale i wieki średnie i nowe ten sam stawiają stosunek poezyi do sztuk innych, a mianowicie do malarstwa. Nie trudnoby było okazać, jak z upowszechniającą się czcią „Najświętszej Panny“ poezya wprzód uwieliwia ideał Bogarodzicy w dziewictwie i niepokalaném poczęciu, zanim malarstwo włoskie zdobyło się na ideały Madonny. Dziś jeszcze na całą przyszłość studia dziejów i poezyi bogacą i bogacić będą snycerza i malarza pomysłami do dzieł sztuki.

Na tym stopniu talent dopełniający, przechodzi już w sferę pierwotwórczego działania. Co artysta z ducha czasu — z dziejów — bierze i jako ideał sztuki kształtuje, jego zupełną jest własnością, bo rzeczywistość w ideał przetwarza wedle pomysłów własnego ducha. Duch czasu wszystko tworzy i wyprowadza i wszystko sobą obejmuje, jest zatem i dla sztuki konieczną podstawą. Tą rzeczywistością sztuka oddycha, jak człowiek powietrzem; z niej kwasoród ożywczy ideału wyosobnia i we własną istotę jako pokarm obraca, asaletroród powszedniości i prozy wydziela. Wtęj czynności artysta jest zatem oryginalnym. Szukać treści po za duchem czasu, jest to szukać formy po za formami natury. Artysta jednego ani drugiego nie stwarza, ale dane idealizuje. Do takiej twórczości niezawislój i oryginalnej zbliża się dopełnienie, gdy to, co z ducha czasu już raz w sztukę przeszło i zidealizowaném zostało, jeszcze raz nowemi formami idealizuje, czyli gdy przedmiot z jednéj sztuki do drugiéj przenosi. Nikt nie odmówi oryginalności gruppie Laokoonu, i nie ukróci uwieliwienia dla tego arcydzieła już z ostatnich czasów snycerskiej sztuki greckiej, chociaż sam pomysł nie był oryginalny, i chociaż już Homer w wielkich poetycznych rysach opisał ten sam wyraz bólu i cierpień, gdy potwory morskie gniewem Minerwy wiedzione, i na ojca i na spieszących mu na ratunek synów rzuciły się, i pierścieniami ciała ich członki opasawszy, gryząc i gniotąc straszliwą śmierć im zadały.

Zwracamy więc talent dopełniający ze stanowiska, z którego już w oryginalność przesięga, na inne, jemu właściwsze i bezpośrednio z poprzedniego podające się. Kiedy talent koniecznie chce być oryginalnym, wtenczas nie kopiuje, nie tłumaczy, ale naśladuje. Niedostatek własnych sił pierwotwórczych mimowolnie kieruje twórczość talentu ku obcym pierwotworom i na ich wzór upostacia własne pomysły. Naśladowanie różni się od poprzedniego stanowiska talentu, że nie przenosi całego obcego dzieła, czy to pod przewagą treści, czy formy — ale że przenosi same formy obce, podkładając im treść własną. Jest to trawestya w rozciąglejszym tego wyrazu znaczeniu; trawestya bez woli i chęci tworzenia komiczności, a wielokroć mieszcząca ją w sobie. Blumauer pod poważne i poetyczne formy Eneidy z umysłu podszywał błahy i prozaiczny przedmiot, aby takiem powiązaniem płaskości z wzniosłością rozśmieszyć czytelnika. Naśladowca przeciwnie na doprawdy w wielkiej formie chce nam dać coś wielkiego, ale że najczęściej nie policzył się z własnymi siłami, pozostał zdala po za wzniosłością formy, i jeżeli nie śnieszność, to clikliwość obudził. Posiadamy i w naszej literaturze takie utwory poetyczne, co się przezwaly tragedjami, a którym bezpiecznie położyć można napis: „i r o n i a t r a g e d y i.“

Naśladowanie w najrozleglejszym znaczeniu, a zatem w najswobodniejszym zakresie przenoszenia form obcych, nazywa się szkółą, stylem. Geniusze są ich twórcami i mistrzami; talenta kupią się około nich, w stosunku uczniów, zwolenników, lub naśladowców ich charakteru estetycznego, ich sposobu wykonywania oryginalnych pomysłów. Nie ulega wątpliwości, że jak nauczyciel na ucznia, geniusz każdy na współczesność, tak i genialny sztukmistrz na sztukę i artystów przeważny wpływ wywiera i nadaje własny charakter płodom sztuki współczesnej. Jest niejako słońcem, około którego talenta, jak planety i księżycy toczą się i obracają, jego światłem oświetlone i na odwrót niemi świecące. Malarstwo hiszpańskie np. na dwie rozdzieliło się szkoły: na Sewilską i na Waleńcyąńską. Na pierwszej wycisnął charakter nieśmiertelny Murillo, zwany Rafaelem hiszpańskim,

a nawet przekładany nad Rafaela. Wszyscy inni malarze sewilscy poszli za kierunkiem mistrza, którego główną zaletą była naturalność i prostota najczudniejszym urokiem kolorów świecąca. Aby dać wyobrazenie tak naznaczonego charakteru jego kompozycji, przypominamy jedno z jego arcydzieł „*Adoracion de los pastores*“ w którym dziecina Jezus trzyma płasię w rączce i chroni je przed doskakującym mopsem *). Możnaż to, co jest boskie, sprowadzić do więcej naturalniejszego pomysłu, a jednak ideał boskości w dziecinie zachować? — Szkoła w Walencji poszła w ślady Ribery zwanego *Josa la Spagnoletto*, którego Rembrantem hiszpańskim nazwaćby można. Pędzel jego śmiały i olbrzymi np. w *Prometeu s z u*, w *Martirio de san Bartolomé*. Na tę skalę rzucone obrazy i innych Walencyanów.

Najczęściej szkoła nabiera narodowej barwy i w dziełach wszystkich mistrzów swoich jest wyrazem osobnego charakteru sztuki, w widocznym odstepie od charakteru téj samej sztuki u innych narodów. Po za indywidualnościami artystów przebija się oraz indywidualność narodowa, będąca jakoby osobnym ideałem światłem, pod którego rzutem dzieła sztuki to tak, to inaczej, są oświetlone. Szkoła np. Düsseldorfska, reprezentująca charakter sztuki malarzkiej północnych Niemiec, znamionuje się posępnością, idealnością z wyrazem smutku głębokiego. Nie ma w ich dziełach téj wesołości, ni barwy, ni pomysłu, która każdej sztuki jest urokiem, a przedewszystkiém malarstwu jest właściwą. *Chrystus Huebnera* chybia całkiem ideałowego celu sztuki, gdy nam nie Syna Bożego, ale człowieka umęczonego przedstawia, bo przez tę posępność barw, co wyraz męki samój tém posępniejszym czyni, żaden promień boskości, ani nawet świętości nie przechodzi. Taki sam wyraz nosi „*Jeremiasz*“ przez *Bendemanna*, „*Kazanie Husytów*“ przez *Lessinga*, „*Henryk IV. w Canossie*“ przez *Begasa*. Nawet pomysł z istoty

*) Tirocinium nieznanego oficera w Hiszpanii, wydane przez *Gustawa Hoefken* w Sztutgardzie 1841. r. Tom III.

wesoły, ociemniany przez nich, bywa pomrokiem kolorytu i oblicza, wydając się jak światło dnia jesiennego, gdy już liść ozólkł i opadł i natura cała osmutniała. Takim jest „P a r i s“ przez Sohna i „S p o z a l i z i o“ (zaślubienie Józefa z Maryą) przez Overbeka *).

Naśladowanie staje się mimowolnem, gdy się dzieje pod wpływem narodowości, którą artyści, jak np. Overbek we Włoszech, nawet pod obce strefy przenoszą. Staje się umyślne i sztuczne, gdy się artysta do charakteru sztuki innego narodu przechyla. Sztuka malarska włoska, przez wszystkie inne szkoły była i bywa po dziś dzień naśladowaną. Były czasy, kiedy malarze hiszpańscy opuścili jasny koloryt południowego pędzla, a naśladowali w pomysłach i w farbie flamandzkich mistrzów.

Najrozleglejszym typem sztuki jest charakter wieku, który mianowicie sztukę starożytną, średniowieczną i nowoczesną wyróżnił wydatnemi rysami. Najrozleglejsze tu także naśladownictwa pole. Czém malarstwo włoskie dla sztuki malarskiej w ogólności, tém skulptura grecka dla snycerstwa; architektura gotycka i grecka dla budownictwa; poezya średniowieczna dla romantyczności; — stały się bowiem nieustającego naśladowania przedmiotem. Naśladownictwo tego rodzaju nie tylko jest pozwolone, ale nawet konieczne. Zanim sztuka może się samodzielnie rozwinąć, musi się poprzodnio uczyć i naśladowując doświadczać sił swoich. Najwyższymi jej mistrzami nie są już typy dzieł pojedynczych twórców, ani typy narodowe, ale to, co najdoskonalszego w sztuce minione wieki wydały. Przez taką szkołę przejść musi każda sztuka i każda estetyczna zdolność narodowa. Naród, jak pojedynczy człowiek, co tej szkoły nie przeszedł, nie wyda dzieł sztuki. Nasza cała piękna literatura z Zygmuntofskich czasów, była naśladownictwem greckich, a mianowicie łacińskich wzorów; w XVIII. i w początku bieżącego stulecia naśladowała nowoczesne poezye, a francuzką przed innemi. To też właśnie temu naśladownictwu

*) Skizzenbuch Theodora Mundt. Berlin 1844.

zawdzięcza i oglądę form językowych i uprawę estetycznego smaku, co od niedawna w takim wdzięku i uroku, w takiej sile i potędze z samotwórczych naszej poezji utworów przedstawia się. Poezja niemiecka nie byłaby wydała ani Szyllera, ani Goethego, gdyby poprzednio pod przewodnictwem Klopstoka, nie była wydała naśladowców greckiego rymotworstwa, reprezentowanych w szkole Goettyngskich poetów.

Ale inna jest rzecz kształcić się przez szkołę, a inna małpować przez własne niedołęztwo. Naśladowanie arcydzieł sztuki kształci artystę i smak wieku, ale naśladowanie mody i zepsutego smaku, psuje gust i sztukę. Talent naśladowczy powinien umieć rozróżnić, co jest tylko przemijającą naleciałością czasu, wybrykiem wieku, kaprysem sztuki, a co rzeczywiście pięknem z łona narodu, lub czasu wydobytém. Jak czas peruk i sukni obręczowych niepowrotnie minął, zostawiwszy po sobie tylko ślad dziwactwa takiego stroju — tak minęła i z takim wrażeniem przeszła sztuka zwana *Rococo*. Podziwiamy słusznie w obrazach pierwotnych malarzy Łukasza Kranacha, Albrechta Dürera głębokość uczucia i ów wyraz wdzięczny rozlanego po obliczu i postawie błęgiego pokoju; ale kto by dziś chciał w te niedołęzne, podłużne, deskowate formy początkowego malarstwa w Niemczech oblekać własne pomysły, albo trawestować charakter owego wieku i ludu niedostatkami tego wszystkiego, co się ongi wielkiego w malarstwie pojawiło i nawet w niedołężności form jako wielkie wydało?

Gorzéj jeszcze, bo aż kliwiwo, gdy naśladowca sam siebie ludzi, gdy naśladowając sądzi, że tworzy oryginał i że go zastępuje pożyczonymi formami. Z natury rzeczy wypada, że nigdy dzieło naśladowane nie zastąpi naśladowanego arcydzieła; że nigdy oryginalnych piękności nie wyda. Naśladowca może uwielbić pierwotwór, może być przejętym i natchnionym jego idealnością, ale że jest postawion zewnątrz stosunków, pod których wpływem dzieła innego wieku, innego narodu i innej szkoły powstawały; nie dostawać mu będzie żywotnych podniet tworzenia. Co tam samo przez się naturalnymi wdziękami rozkwitało i naturalnym żywotem

płoneło, tu będzie miało wdzięki naśladowane i żywot udawany. W najlepszym przypadku będzie roślina, wyrosła w cieplarni ogrodowej, w zamian tej, którą wydaje bujne, barwiste, gorące zwrotnikowe niebo.

Mówiliśmy wyżej, że talent niezdolen z siebie wydać pierwotworu, na obcém dziele się zaprawia i krytyków rodzi. Przy takiej pracy ma przedmiot zewnątrz siebie. Przy naśladowaniu zaś talent z powodu tego samego niedostatku, obcą przedmiotową oryginalnością tak się przejmuje, że w niej swoją własną rozpuszcza i tamtą tylko żyje i tworzy. Jest to filologiczne stanowisko. Filologowie są w całym znaczeniu talentami dopełniającemi, polihistorami zbiorczemi, wtórotwórcami eklektycznemi. Tak rozpułynęli w przedmiocie swoim, że stali się obywatelami Aten i Rzymu, wśród dzisiejszego pokolenia i chodzą wśród swoich jak obcy. Nie chcą inaczej mówić, jeno pomarłym językiem, a i w tej formie nie własną, ale obcą oddać indywidualność. Największą dla nich chlubą mówić i pisać jak Cicero, najwyższém zadowoleniem podsunąć pod nazwę starożytnego autora własnej fabryki dzieło i uwieść współczesnych i potomnych. Naśladowanie estetyczne jest takie samo i co do istoty, i co do wypadków. Niemoc własnej oryginalności, ponizenie i zaniedbanie żywiołów narodowej sztuki, stronne uwielbianie cudzego, tworzenie obcej treści i obcej formy, podszywanie się pod cudzą oryginalność — są to znamiona i właściwości talentów naśladowujących w sferze sztuk pięknych. Ileż to apokryfów, nietylko w idealnych, ale nawet w plastycznych sztukach; fałszywych Rafaelów, Murillów, Rubensów i fałszywych antyków snycerskich! Ile kompozycyi muzycznych, poezyi i mów podłożonych i przypisywanych najznakomitszym autorom! W naszych jeszcze czasach, gdzie tysiące dzienników stoi na straży własności literackiej i artystowskiej i na cały świat obwołuje płody sztuki i sztukmistrzów, naśladowanie wprowadza apokryfy. Willibald Alexis tak się wczytał w Walter Skota, że romans jego historyczny „W a l l a d m o r“ długo uchodził za tłomaczone dzieło autora Wawerleja.

Talent jest jak pieniężny spekulant, co nie z pracy, ale z ren-

ty umieszczonych kapitałów żyje; obcą pracą się panoszy i z niej dochody zbiera. Gdziekolwiek mu się wabna spekulacya na cudze przedsięwzięcie otworzy, chciwie się na nią rzuca i w nie kapitał swoich form wkłada. — Tłomaczenia wschodniej poezyi otworzyły obfite i bogate jęj skarby. Goethe w „D y w a n i e“ cudnie je rymotworstwu niemieckiemu przyswoił i zaraz rzuciły się roje pomniejszych poetów do naśladowania. Przemawiać poczęły obrazami pożyczonemi z nieskończonej powieści „t y s i ą c n o c y i j e d n a“ i powstawali nowocześni H a f i s e i F i r d u s i, tak bledzi i omroczeni, jab blade i oszarżale okolice ich ojczyzny; tak zimni jak klimat ich kraju, tak powolni jak ich temperament północny. — Gdy dzieje w podziemiach społeczności na końcu zeszłego wieku wulkanicznemi siłami się rozparły i wręciami kipiąc żywiołami postać świata społecznego zmieniały; wydały ród Tytanów, onemi siłami i żywiołami narosłych. Już wtedy Jowisz piorunami długorękich Gigantów był strzaskał, co ongi szturmowali mu niebo i stawiali Oetę na Ossę, gdy ziemia ich krwią nasiąkła wydała Byrona, Tytana jako i oni. Zdumiał się późno urodzony, gdy naokół ujrzał świat Pygmeów; gdy ludzie nie znając wartości ognia, który im Prometeusz z nieba ukradł i przyniósł, nie umieli innego zeń zrobić użytku, jak że mięso i warzywa przy nim gotowali. Wzdrygł się, gdy pomniał, że jest synem narodu wielkiego, co zmalął i zbrzydniał w postaci rudego Hudson-Lowe; gdy w Grecyi ujrzał powstającego Fenixa z popiołów starożytnych wielkich rzeczypospolitych, a obrzydła postać Maitlanda go dławiała. Syna Tytanowego objęła rozpacz i wylał jęj zdroje pieniste w Child-Haroldzie — zdjęła go gorzka ironia i zaśmiał się śmiechem straszliwym w Don Juanie, że aż echo w otchłaniacch samej materialności się odbiło. Ale co tu Byron olbrzymiemi potęgami tworzył i działał, to rój naśladowców drobnemi siłami i w spokoju duszy i czasu chciał dokażać i gdy rozpacza mdłym narzekaniem, gdy donzuanuje dowcipem lekkim — rozumie, że naśladuje tytana — poetę.

Widzieliśmy z tych dwóch przykładów, że jeżeli sztuka w wielkich i wydatnych charakterach się odsłoni, takowe zawsze

będą płodem albo wielkich czasów i wypadków, albo klimatycznego i narodowego wpływu, — obok przyrodzonych i indywidualnych zdolności. Naśladowanie, nie wywołane ani jednym, ani drugim, musi być czcze, mdłe i blade. Trzeba żyć długo wśród narodu i kraju, poznać go nie z książek, ani dzieł pisanych, ale z dzieł żywych i naocznych wrażeń; — a wtedy dopiero możnaby się odważyć na naśladownictwo jego sztuki i poezyi. Żyjący jeszcze powieścio- i skizzo-pisarz August Lewald, był przez niejaki czas w Polsce i brał z tamtąd materiały do pism swoich. Czytajmy jego „Natalinę i Warszawę,“ „Spadkobiercę diabła,“ „Przebradzkiego *) czy się w tych wizerunkach poznamy? Śmiać i gniewać się razem trzeba na tę niewiadomość dziejów; obyczajów i ducha narodowego. I możeż tak wykoślawione dzieło nazwać się sztuką?

Naśladownictwo nie wiąże się nareszcie do jednego tylko autora, do sztuki jednego tylko wieku i narodu, ale talent swój na naśladowanie wszelakich form rozciąga. Jeden i ten sam talent — i to jest jego formalna uniwersalność, o której się już na wstępie tego oddziału powiedziało — łączy w sobie różne szkoły, różne style, różne maniery. Dziś płodzi dzieło w duchu i w formach starożytnej sztuki pomyślane, jutro nam inne stroi w orientalnej szacie; naśladowuje najprzeciwniejsze charaktery, przechodzi od naśladownictwa jednego do drugiego narodu.

Tak wielostronność talentu, nadaje mu znamie eklektyczne czyli zbiorcze w ściślejszém tego wyrazu znaczeniu. Zbiera ze wsząd formy i treści własnymi dopełnia, przerabiając tamte w nowy materiał i w swój przedmiot. Talent tego rodzaju jest jak gmach architektoniczny, budową, formami i składem, różne szkoły budownictwa przypominający; tylko, że wartość jego w odwrotnym stosunku się ocenia, nie wedle splotu i zacierania się

*) Pisma zebrane Augusta Lewalda w dwunastu tomach. Tom II. i Tom VI.

form różnoustylowych, ale wedle ich wydatnego odstępu. Talent zbiorczy jest jak artysta dramatyczny, występujący w różnych rolach komiki i tragedyi, i tém doskonalszy w różnorodném ról naśladowaniu, im mniej w każdej z nich tego samego poznasz aktora.

Sztukmistrz różnomanierny igra samemi tylko formami, bez możności nadania im żywotnej treści. Mówi niejako obcemi językami, ale mu niedostaje w nich narodowego akcentu, po którym zawsze odróżnisz krajowca od cudzoziemca, a bywa, że wymawia jak Anglik po francuzku, iż go żaden Francuz nie zrozumie. A gdyby jeszcze jednoistością języka się oznaczał. Wszakże talent zbiorczy, że pozostaniemy w przenośni, różnemi chce naraz mówić językami; w tym samym okresie słyszysz polskie i francuzkie, niemieckie i włoskie wyrazy. Nieoledwie każdy gmach dzisiejszej architektury, jest takiego różnojęzykowego składu obrazem. Patrzymy się jakby na skamieniałe rozbrzmienia to mauro-byzantyjskie, to normadzko-gotyckie, to gotycko-greckie, to włosko-francuzkie, albo wszystkie w połączeniu. Podobnie jeden i ten sam poeta, kompozytor, lub malarz, w różnych tworzy manierach. Podoba sobie nawet na jedno i to samo dzieło puszcząć i mieszać promienie różnokolorowego światła, jakby na guście publiczności, sądząc z efektu, robić chciał estetycznych farb doświadczenie. Mieszania światła antyk-romantycznych, wschodnio-zachodnich, południowo-północnych, są najwłaściwsze sztukmistrzom. Nie raz robią igraszkę z daleko złożonejszej wielokolorowej mieszaniny. Z niejednej nowszej epopei odzywają się tony Homera, Ossyana, Eddy, Tassa, Ariosta; z niejednych kompozycji muzycznych obrzmiewa nas rozgłośnia mieszanina muzyki włoskiej, hiszpańskiej, francuzkiej, niemieckiej, a nawet janczarskiej.

Talenta zbiorcze tego rodzaju, i eklektyzm estetyczny w ogólności schłostał należycie Wolfgang Menzel w recenzji „wizerunków wschodu“ *) przez Stieglitza, umieszczonej w literac-

*) Bilder des Orients.

kim dzienniku porannym, jego redakcyi, którą tu w tłumaczeniu podajemy.

„Dzisiejsza literatura niemiecka wydaje mi się jakby domem obłąkanych, w którym kilkuset waryatów podrzeźnia strój, obyczaj, mowę i myśli tyłuż ludów z dawnych i nowych czasów. Gallomanie, italomanie, hispanomanie, normanomanie, grekomanie, turkomanie, persomanie, indomanie, chinesomanie, irokesomanie, posadzeni tam spodem obok siebie, w najlepszej harmonii grają w dzieje świata. Najlepsza, a raczej najgłupsza, że każdy z nich bierze rzecz na *serio*. Gdyby to były maski, mielibyśmy przynajmniej wesoły karnawał, ale te waryaty na doprawdy się popisują.“

„Śluzna i sprawiedliwa, że sobie przyswajamy poezyc innych narodów, bo piękno jest wspólną własnością tych, co je ocenić są zdolni. Dzięki im, że nam otworzyli skarby poezyi wschodniej. Wszakże złąd nie wypada, żebyśmy ją ślepo małpowali i aby pierwszy lepszy wierszokleta brał się do niej, mieniając się drugim Hafisem. Wizerunki wschodu rzeczywistemi orientalnemi farbami nałożone, rozweselają umysł; lecz czysta niedorzeczność, gdy lada malarz wodnistemi bładami farby naśladowuje owych okolic obrazy, płonące barwą i kipiące życiem. Miło patrzeć się, gdzie się lud sam w pięknych właściwościach swoich przedstawia, ale kliwo jest, gdy obcy je przedrzeźnia. Hafis à Stieglitz! Baki, Montenabbi, Firdusi, Dschami, Kalidusa à Stieglitz!

„W jednym chyba przypadku podobać się może naśladowanie, gdy poeta w pożyczoną formę, wyższego wlać potrafi ducha. Ale na to autor „wizerunków wschodu“ się nie zdobył, i dał nam blade kopie orientalnych oryginałów. Nic tam wzniosłego ani głębokiego, nic nowego ani właściwego. Tu owdzie sentymentalna słodycz, źle do przedmiotu przystająca. Autor przenosi nas najprzód do Arabii na pole walki kilku hord z pustyni i kreśli nam przy tej okazji obyczajowe ich wizerunki. Atoli jakąż to w nich wodnistość, jaka wyblakłość kolorów, gdy je porównamy z siedmiu promieniejącemi plejadami, z owemi

moallukat, wrytymi na złocie w starowiecznej świątyni Mekki? Na co to rozczynione i zubożone naśladowanie, gdy posiadamy sam oryginał w pięknym tłumaczeniu Hartmana? Autor przeprowadza nas potem do Persyi i odśtania obrazy haremów, bazarów, wonnych ogrodów i t. p. co nam wszystko z oryginałów w nierównie piękniejszej mierze już znane. Napróżnoby tu czytelnik szukał przepychu Zoroastra; bujnej fantazyi Firduzego; religijnęj potęgi Schirina; upajającej słodyczy Bakiego. Podrzeźnianie, i nic więcej.“

„Ale chociażby z takiego naśladownictwa, zawsze jeszcze piękne zarysy oryginału wypatrywały, trzeba by je, jako szkoldliwe odrzucić. Nie zbywa zaprawdę na poezyi naśladowanym rymotworczym utworom Tomasza Moora, Rückerta i Platena, a jednak postawione obok pierwotworów nie wytrzymują krytyki. Jeżeli zaś z rozpowszechnianiem się naśladownictwa, zapominamy o samych oryginałach, dzieje się to na szkodę, nie na korzyść sztuki. Jedno tylko posiadamy tłumaczenie Hammera, boskiego poematu Schirina, którego na równi z Homerem i Szekspirem postawić można, i niedoczekano się drugiego wydania; gdy tymczasem naśladowany poemat Moora *Lalla Roogh*, w trzech czy w czterech wyszedł tłumaczeniach. Nie jedno wyborne dzieło rymotwórstwa wschodniego, całkiem nam jeszcze w przekładzie nie znane, nie jedno tylko urywkami albo źle tłumaczone. Nikt dziś na oryginały nie zwraca uwagi.“

„Goethego“ zachodnio-wschodni dywan „posłużył młodziej generacyi poetów jedynie na dowód, jak łatwo ukwiecić tomik poezyi naśladownictwem wschodniego rymotwórstwa i nową modą zająć publiczność. Stieglitz wstępując w ślady Goethego, poszedł jeszcze dalej. Tak wielką wartość sam położył na swoje wizerunki wschodu, że nadoprawdy mieni, iż nas nadzwyczajnym poetycznym dziełem obdarzył i do wdzięczności sobie zobowiązał. W korném uszanowaniu przed czią własnego ducha, opisuje nam drogi i ścieszki, któremi na wielki pomysł poematu oryentalnego natrafił, i dobrodusznie przyznaje, że go przedewszystkiem rytowane wizerunki wschodu natchnęły, któ-

rym się w bibliotece berlińskiej przypatrywał. Ta okoliczność cechuje dokładnie fantastyczność i eteryczność naszej nowszej poezyi. Zdala od rzeczywistości, zdala od natury i życia, wydobywają poeci nasi natchnienia swoje z książek, z papieru zdejmują obrazy i pomysły i znowu je na inny papier nakładają; gonią za cieniem, i sam cień cieniują. W chorobliwej ich fantazyi wszelka piękna rzeczywistość żywoła, wszelka wielkość minionych wieków, wdzięk wszelki młodej zawsze natury, wyrabia się na fałszywe wyobrażenie sfalszowanego już wyobrażenia, w którym zaledwie odgadujesz jeszcze ślady oryginału. Ztąd powstaje owa nienatura opiewanej w księgach natury, owo karykatury ludów i czasów w książkowych wizerunkach, co tak daleko, jak papier starczy, świat cały kłamstwem opajęczyły.“

β) *Geniusz estetyczny.*

Rozpisałiśmy się szeroco o talencie, dlatego, że szerokie jest talentowego działania pole, i że łatwiejszém jest takowego działania objęcie i przedstawienie. Nie tylko w sztukach pięknych, ale i we wszystkich wydziałach duchowych czynności ludzkich, zawsze i wszędzie, dziesiątkami, setkami, jeżeli nie tysiącami, naliczysz talentów, tymczasem gdy zrzadka kiedy geniusze się objawiają. W geniuszach, jak w tyłu słońcach wschodzi światło dla ludzkości i poświęca społecznemu wszech narodów pochodowi. W nich i przez nich objawia się najwyższa potęga ducha. Ogień boski, niegdyś, jak mówi bajka, przez Prometeusza wykradzion był niebu i sprowadzony na ziemię. Widomemi polyskami tych płomieni niebieskich są geniusze. Potęgami ducha swego rozbłyskują na świat cały; i przy tym blasku rozświetlają się ciemnie, w których dotąd ludzkość chodziła; wydarte nowe tajemnice z łona natury; zdobyte nowe środki przemysłu; prawdy dotąd niepoznane rozjaśnione, inne drogi otworzone, któremi narody postępować będą; zbadana przeszłość, terażniejszość i przyszłość, nareszcie twórczość sa-

mego ducha, objawione dziełmi, jego potęgę znamienującemi. — Zgoła cokolwiek wielkiego i wzniosłego objawiło się światu, przez geniusze się objawiło; wszelki postęp narodów w dziejach i w oświecie przez nich wskazany i powiedziany.

Co geniusz pierwotwórczą potęgą ducha swego odłoni, wskaże i zdobędzie, to talenta wtórotwórcze pojmują, roztwarzają, naśladowują i przystępniejszém czynią powszednim zdolnościom ludzkim. Jedynowładztwo geniuszu zstępuje do możnowładztwa mnogich talentów, nim zejdzie aż do gminowładztwa pospolitego ludzi uzdolnienia. To też talenta pośredniczą pomiędzy zwyczajnym umysłem gminu, a wzniosłemi pomysłami geniuszów. Talent jest szczegółem, pospolite władze ducha pojedynkiem, ogólnikiem jest geniusz, bezpośredni wynik boskiego ogólnika, którym jest bezwzględne ducha mądrość wszędzie obecna. Geniusze, będąc wyżynami społeczeństwa ludzkiego, rozsiani też rzadko po wiekach i narodach. Za to w każdym czasie i w każdym kraju dopatrujemy talenta, co jak pagórki wznoszą się po nad płaszczyznami społecznego świata. Mądrość odwieczna, będąca wielkim regulatorem wszystkiego stworzenia, raz po raz tylko wywołuje geniusz do bytu. Na miliony porodów zaledwie jeden wygrywa los wielki geniuszu; milionami rodzą się nity, tysiącami talenta, owe wyższe wygrane rodu człowieczego. Zwykle po klęskach wielkich, któremi rozwinęły się ludy, powstają wielcy mężowie, im geniusz czasu usta rozwiązał. Wieki się na nich zdobywały. Wieki oddzielają Byrona od Szekspira, Dantego od Tassa. Ich puścizną żyje długi rój talentów. Ale i wielkość każda długiem naśladownictwem się zużywa, i gdy naród nie wskresze wśród siebie nowój gwiazdy geniuszu, co by nowém światłem zapłonęła, — dzieła mierzalnych talentów, będą jak długi państwa, i im ich więcej, tém wcześniej i pewniej nastąpi bankructwo ducha.

Lecz gdy taka jest doniosłość i razem taka głębia geniuszu, iż się w nich potęgi duchowe w samych szczytach i przepaściach swoich objawiają światu, można je podziwiać, ale nie można ogarnąć. Względem nich wszelkie inne władze ducha są

niższe, a jako dyament, dlatego że najtwardszy z ciał, tylko dyamentem się da ogładzić, tak tylko genialne pióro zdolne roztoczyć geniuszu potęgę. Dlatego z pojęciowego stanowiska mało się da o geniuszach powiedzieć, więcej z opisowego. Talenta mają między sobą podobieństwo i wiecznie się powtarzają, jako te same. Geniusz każdy jest osobną w sobie jednostką, i nie powtarza się nigdy. Powtórzony geniusz, gdyby to być mogło, byłby tylko talentem a więc wtoro, — nie pierwotwórcą. Geniusze są w świecie ducha rzeczywistymi dzieł ludzkich stwórcami; a każdy stwarza nowy, osobny świat, w którym sam świeci słońcem, masę planet, księżyców i kometów błędnych za sobą pociąga, i długie wieki nieraz około niego toczą. Więc ile geniuszów tyle systemów nowych, osobnych, co w dziejach sztuki, jak w dziejach czynu, płoną różnemi światły, osadzone na ziemi, jak gwiazdy stałe na niebie.

Kto je tam dosięże, kto zbada!

Co więc o geniuszach powiedzieć da się, nie z głębi ich istoty popłynie, ale formalne da o nich wyobrażenie; tak jak astronomia nie wyświeci nigdy, czém są gwiazdy na niebie, ale przynajmniej ich odległości i obroty obliczy.

Zobaczmy, jak znakomity autor „*Charakterów rozumów ludzkich*“ pojęcie geniuszu nam nakreślił. „Wielka rozłożystość, moc i dzielność wszystkich władz umysłu, głęboki i silny rozum, nowe sobie torować i wyrąbywać lubiący drogi, i tworzyć nowe pomysły; który z powszednich dawno znanych myśli, całe familie nowych prawd wyprowadzić umie; dusza ognista, bujna i rozłożysta imaginacya i nieunoszona czułość serca, jest cechą, przyznaką, znamieniem geniuszu. Geniusz więc nie jest władzą umysłu, lecz najwyższą jego i najbujniejszą doskonałością, przymiotem osobistym, wrodzonym niebieskim darem.“ — Geniusz wszystkie roboty umysłowe szybko odbywa, między najodleglejszymi rzeczami dostrzega podobieństwa, a wielkie podobieństwa łatwiej, niż drobne różnice; w rozumowaniu przeskaakuje ogniwa prawd wiążących się, i spiesznie leci do wypadku; żadne wszelako pokrewieństwo między myślami, żaden między

prawdami związek, przed orlim wzrokiem jego ukryć się nie zdoła, lecz go w krokach długo nie zatrzymuje.“ — „Człowiek z geniuszem ma mocniejsze od innych czucie, które za każdą myślą szybkością błyskawicy, aż do głębi serca dochodzi; rozleglejsze od rozumnego objęcie i właściwy sobie sposób pojmowania rzeczy. — Wszystko, co go otacza, mocniejsze na nim czyni wrażenie; każda większa myśl zapala go i unosi. Najmniejsze słówko pochwycone, przeobraża się w nim szybko na myśl i uczucie, sięga aż do dna duszy, krąży z szybkością błyskawicy, wszystkie tajniki umysłu i serca przebiega, obudza roje myśli i rozliczne uczucia, wprawia w ruch wszystkie siły umysłu, i jak wetknięty kij w wielkie mrowisko, długie i nieprzewidziane w całej duszy jego sprawia wzburzenie.“ — „Geniusz nie ulega wpływowi panujących uprzedzeń, po cudzych śladach chodzić nie lubi; woli przepaść, niż kolęj; w łamaniu trudności wielkie ma upodobanie; pomysły jego przechodząc za granicę rozsądku rażą, i zawsze mają w sobie coś zuchwałego. Roztoczywszy wszystkie skrzydła, lubi bujać po nieskończonem przestworzu i nowe dla siebie krainy myśli odkrywa.“ — „Malując namiętności, zapuszcza się dalej w głąb serca ludzkiego. Opisując rzeczy świata otaczającego, okazuje rysy i kształty, które przed okiem naszym zawsze wymykały się, i odsłania przymioty, okoliczności i stosunki, około których tysiąc razy krążyliśmy, a nigdy ich nie dostrzegli. W zwierciadle jego duszy wszystko innych nabiera wymiarów, zdumiewa, zachwyca i porywa. — Wszystko sam dla siebie tworzy: pomysły, myśli, obrazy, prawidła, język, sposoby wyrażania się i obroty mowy. Nad językiem panuje, wyobrażeń swoich i myśli łamać, ścieśniać i obcinać mu nie dając.“ — „We wszystkich geniuszu utworach wiadać wielkie bogactwo pamięci, ognistą imaginacyę, która obficie farb do malowania myśli dostarcza, i w ogólności bujność umysłu, która przestrogią roztropności, jak małością jaką pogardza.“

Zasięgnęliśmy rady uczonego autora, gdy nam o geniuszu, mówić przyszło, i dlatego przytoczyliśmy dokładną jego dyagnozę

tak jak ją wymowne pióro Michała Wiszniewskiego skreśliło, chociaż nam autor przyczyn tych poznak nie rozebrał, konieczności ich pojawu nie okazał, bo na samém przedstawieniu zewnętrznego charakteru owęj potęgi ducha, którą geniuszem zwiemy, się ograniczył: — tém więcej podziwienia godzien, że nie zapuszczając się w głębie istoty rzeczy, tak dokładne i szczegółowe o niej dał spostrzeżenia. Z tą samą dokładnością, na samęj obserwacyi opartą, wyróżnia autor geniusz od talentu, chociaż talentu jeszcze nie pojmuje i z rozumem go miesza. Z upodobaniem natrafiliśmy tu na te same główne myśli, któreśmy poprzednio, rozwijając rzecz o talencie, wyłożyli.

„Przemysł — powiada — jest zaletą rozumu, geniuszu przymiotem wynalezienie. Rozum oświeca, geniusz podnosi duszę i zdumiewa. Rozum nadaje utworom swoim postać, wymiar i farby; geniusz okazuje się w całości. Rozum może tylko skreślić obraz trafny, wierny i przyjemny; geniusz wszystkiemu wielkości własnej udziela. Utwory geniuszu to mają do siebie, iż w nich zawsze coraz nowe piękności dostrzegać się dają, bo wynikają z głębi duszy, są objawieniem się wewnętrznego natchnienia, mocnego czucia i przekonania. Różnią się zaś od dzieł rozumu, jak kwiat naturalny od kosztownego. Człowiek przemysłnego rozumu zbiera zewsząd ozdoby i piękności do swojego dzieła, lecz mu duszy i życia nadać nie zdoła. Wieniec z najpiękniejszych uwity kwiatów, prędko zwiędnie; na taką usłaną rodzinnymi kwiatami zawsze z nową patrzymy rokoszą: bo te ssą życie z tej ziemi, w której tkwią i rosną.“ — „Dla miernych zdolności pochwały i oklaski bywają zachęceniem do wytrwania i pilności; prace geniuszu, jak działania natury, lubią odosobnienie, cichość borów pierwotnych i tajemnicę. Człowiek z geniuszem, wyższy nad próżność, nie ubiega się za oklaskami, najśłodszą nagrodę w sobie znajduje, zwykle do jednego rzędu myśli, do jednéj jakiejś rzeczy, miewa wyłączny pociąg.“ — „Geniusz jest wyższością, która dziwi, lecz nie wznieca miłości. Albowiem nie daje się jak talent, do wszystkiego przygłaskać, nagiąć, lecz zaraz w pierwszej jutrzence umy-

słowego życia, o swoich lubi kroczyć siłach i w tém tylko mocne upodobanie znajduje do czego go wrodzona porywa skłonność.“

Przekonywamy się z tego ustępu, że, chociaż autor tak dalece wewnętrznej istoty potęg duchowych nie poznał, iż nawet talentu w ich poczet nie policzył i różnicę stanowi między rozumem, który tylko jest władzą duszy, a geniuszem, który jest spotęgowaniem władz wszystkich, a zatém potęgą ducha; — to jednak party, jakby jasnowidzeniem, tu owdzie dociera aż do samego zrębu prawdy, i najrzetelniejsze daje różnice między geniuszem a talentem, którego nie pojął ani nie oznaczył, jako niższą od geniuszu potęgę ducha. Tak Claude Vernet w podobnym przenikaniu prawdy, gdy księżycowe krajowice swoje zielonawém światłem oblewał, przedmiotom czerwonawe dawał cienie; chociaż dopiero Tourtual pierwszy doświadczeniem stwierdził, że rzeczywiście cień czerwonego światła jest zielony, a zielonego światła czerwony *).

Wszystkie te sporadyczne o geniuszach spostrzeżenia autora, charakteryzującego rozumy ludzkie, tłomczą się z samej geniuszu istoty, będącej *jednością nierozrwaną fantazji i rozumu*, któryśmy umysłowym nazwali. Oba pierwiastki są wewnętrznej natury, bo występują z wewnątrz na zewnątrz, a jako takie są twórcze. Fantazya tworzy kształty; ale to będą kształty z głębin ducha dobyte, a zatém ideały; rozum, ujmujący nieskończoność, tworzy pomysły, będące jasnowidzeniem, *intuicyą* prawdy, w przymiotach nieskończoności ujętj. — Oba pierwiastki mają zatém ten sam początek, ten sam charakter, te same drogi. Początek idzie z jednostkowego ducha, a zład *jednostkowość*, czyli *oryginalność* dzieł geniuszu; — charakterem jest nieskończoność ducha, tak w treści, jak w formie, a zład dzieł *wzniosłość*, wielkość, potęga i

*) Ueber die Erscheinung des Schattens und deren physiologische Bedingung, von Dr. Caspar Theobald Tourtual. Berlin 1830. str. 84.

ogólne ich wśród ludzi uznanie; — drogi są nadzwyczajne, bo idące po za zwyczajnymi wpływami i wrażeniami zewnętrznego świata; te odkrywają to, co jest i było; tamte to, co jest, a czego nie było. Owo jest, jest nieskończonością bezwzględną; zaś owo było, są to pojedyncze na tę nieskończoność poglądy, niewyczerpane nigdy, a które tylko genialnemu oku się odsłaniają. Nieskończoność jest po całej naturze rozlana. Bóg sam jest tą nieskończonością ducha, ogarniającą wszystkie czasy i miejsca; a będąc wszędzie i zawsze, przegląda się w każdej odrobinie stworzenia, w każdej myśli ludzkiej, jak słońce, niepojętego ogromu zszedłszy zrana nad horyzont i po obszer-nych błoniach rozesałszy promienie, przegląda się w każdej rosy kropelce. Ale jak bez oka zmysłowego nie ujrzyz nigdzie obrazu słońca, tak żadnego obrazu nieskończoności nie ujmiesz, gdy nie masz oka umysłowego, którym jest geniusz. Ono to widzi, i wypowie, czego tysiące i miliony ludzi nie widzą, przy blasku tego wewnętrznego oka tworzą się dzieła genialne.

Droga, którą geniusz kroczy, idąca od wnętrza na zewnątrz, jest jedyną drogą, którą duchowość ludzka pojawiać się i słowem albol dziełem upostacić może. — Droga przeciwna, jest chłonieniem, i dlatego nigdy nie może być tworzeniem. Wszystko stworzenie, wystawione na wpływ zewnętrznego świata, a zatem na wpływ nieskończoności, chłonie ją w siebie niepowrotnie. Samemu człowiekowi otworzył Bóg tamtą drogę, a otworzył dlatego, że go zrobił podobnym sobie, że go utworzył duchem wprawdzie jednostkowym, ale zawsze nieskończonę, jako i on, natury. Otóż trzeba, aby ta nieskończoność ducha uczuła się w sobie, wystąpiła jako taka z siebie i uprzedmiotowała się w tym samym charakterze.

Z tego się pokazuje, że cokolwiek ludzkość zdobyła w świecie ducha, czy to jako prawdę poznaną, czy jako dzieło stworzone, zdobyła wyłącznie geniuszów pracą. Geniuszu potrzeba na odkrycie każdej nowej prawdy, na stworzenie każdego nowego dzieła. Z takiej mnogości prawd i dzieł pierwotnie pomysłanych i wykonanych, wypadaloby, że i liczba geniuszów po-

winna być odpowiednia. Rzeczywiście każdy człowiek jest duchem, a zatem jednością wszystkich władz jego. W każdym też człowieku świeci jakieś geniuszu światelko, o którego blasku niekiedy samodzielnie myśli i działa. Wszakże jakie światło, takie będzie pojrzenie i taka oddal widzenia. Jak gwiazdy przed słońcem, tak drobno genialne połyski, nikną w obliczu promieniującego geniuszu, którego pomysły głębokie, jak przepaści ducha, rozległe, jak świat, potężne, jak czas. Nieskończoność jest miarą geniuszu, jego zatem myśli i dzieła sięgać muszą daleko i wysoko, a być płodnymi w następstwa. Geniusze, to granitowe podwaliny nauk; dynamiczne potęgi dziejów, płomienne łuny cywilizacji narodów.

Nazwa g e n i u s z u, której początkowy pierwiastek znaczy r o d z e n i e, t w o r z e n i e, dokładnie maluje charakter jego twórczości. Więcej jeszcze cechuje geniusz przywiązane do tego wyrazu duchowe jego znaczenie, jakoby istoty nadprzyrodzonej, obdarzonej potęgami ducha, pośredniczącej między bóstwem a człowiekiem. Rzeczywiście geniusze są pośrednikami między ludzkością a Bogiem. Dzieje, to biografie wielkich wojowników i prawodawców; — nauki, to rozwoje myśli, głośnych na cały świat mędrców; — sztuki, to dzieła wzniosłych sztukmistrzów i kompozytorów; — całkowite rozwijanie się ducha w ludzkości, to Jakóbową drabiną geniuszów zstępujących z nieba na ziemię i z ziemi do nieba. Oni świecznikami całego człowieczeństwa, a światło ich zapalone u podnóża tronu Wszchemocności i mądrości boskiej. A że boskość jest tylko jedna i tylko to, co jest ludzkie, nieskończenie jest różne, zład wszystkie geniusze są tylko jednym boskim światłem. Niem rozświetlony świat ducha, niby rozległy salon całej ludzkości, w którym tysiąc kagańców zawieszonych świeci, a wszystkie w jedną jasność się zlewają, o której ludzkość pracuje i kroczy.

Jakkolwiek geniusze na samych wyżynach potęg duchowych stawają, można przecież i te ich wysokości uklassyfikować, chociażby tylko wedle różnicy pierwiastków, w skład ich istoty wchodzących. Całym sobą wyróżnia się jeden geniusz od dru-

giego, bo każdy jest oryginałem; ale każdy jest stopem fantazy i rozumu umysłowego. Od stosunku zaś obydwóch władz do siebie, które w nieskończoność kombinować się dadzą, zależęć będą różnice potęg genialnych. Zestawiać ich charaktery możnaby tylko *a posteriori*, to jest z dokonanych dzieł geniuszowych dających miarę przewagi każdej potęgi z osobna. A i wtenczas pokazałyby się wielkie między jednostkami téj samęj gromady odstępę. Albowiem w produkcji ducha ludzkiego talenta są rodzajami, a gatunkami geniusze. Rodzaje zbliżone są cechami do siebie, ale nie gatunki.

Gatunkowość genialna zależy naprzód od przedmiotu, w którym się wyrabia. Każda inna okolica ducha, ma swoje osobne gatunki geniuszów, jak każda inna okolica nieba osobne wydaje twory. W rozległym powiecie sztuk pięknych rozwijają się geniusze estetyczne, i one tylko są naszym przedmiotem. Są to geniusze twórcze, kształcące, w najściślejszym znaczeniu tego wyrazu. Gatunkowość ich estetyczna zależy więc będzie głównie od wyobraźni, jako siły kształtującej, a to nie tyle od stosunku, w jakim jest z rozumem umysłowym połączona, jak raczēj od gatunku samęjże geniuszowej wyobraźni. Poznaliśmy dawniej trojaką fantazyą, trojaka też przedstawić nam się musi potęga duchowa, gdy się fantazyą z pierwiastkiem czystego rozumu w nią zleje.

αα) Geniusze żeńskie.

Jan Paweł Richter użył téj nazwy w dziele już kilkakroć przez nas przytoczonym, gdy mówi o siłach, czyli władzach poetycznych. Policza do nich i maginacyę, fantazyę i geniusz; pierwsza wyobraża, druga tworzy, trzecia jest potęgą przyrodzoną, instynktową. Wedle Richtera jest zaś geniusz, wbrew utrzymywaniu naszego Wiszniewskiego, osobną, ale wyjątkową władzą ducha. Oba twierdzenia polegają na postrzeżeniu, a nie na zasadzie o istocie ducha, i dlatego oba są jednostronne. Jeżeli uważamy istotę ducha jako jedność w so-

bie niepodzielną, a władze ducha jako drogi objawiania się jego, — różne, wedle różnie zbudowanych narzędzi, któremi się duch wyraża; — to ze względu na ową możność, a następnie konieczność objawienia się władz w geniuszowej potędze, geniusz sam uważan być może za przyrodzoną zdolność, czyli za przyrodzoną władzę ducha; ze względu zaś na istotę swoją niepodzielną, nie jest władzą, ale jest, jak Wiszniewski utrzymuje, spętaniem wszystkich władz, czyli całkowitej istoty ducha.

Myśmy z innego wyszli stanowiska. Dojrzeliliśmy w istocie ducha trójcę pierwiastków, jedność jego stanowiących, to jest: rozum, wyobraźnię i wolę. W każdym samowiednym objawieniu się ducha ludzkiego, ta trójca pierwiastków objawia się. — Bo chociaż czyn od woli, myśl od rozumu, kształt od wyobraźni zależy, to rzeczywiście tak w czynie, jak w myśli, jak w kształcie objawia się równocześnie chcenie, wiedzenie i tworzenie ducha. P r z e d m i o t o w o więc wszelakie ducha objawy są jednoistą pełnią istoty jego; wyróżnianie w nim władz i potęg jest s u b j e k t o w é m, teoretycznym działaniem naszego myślenia. Rozum nasz sekuje organiczną całość ducha, ale organizm sam jest jednością niepodzielną. — Środki, któremi się duch nasz w takiej, lub innej mierze i sile, czy to rozumu, czy wyobraźni, czy woli objawia, są tak, lub inaczej zbudowane organa ciała naszego. I ta to fizyologiczna przyczyna daje względną różnicę jakoby osobnych i stopniowanych władz ducha człowieka.

My więc czynimy różnicę między władzą ducha, a władzą d u s z y. Duch sam jest niezawisły od ciała, jestto indywidualna duchowa jedność w sobie. Duch pojęty jako życie, od ciała zawisłe i przez organa ciała się objawiające, jest d u s z ą. Władzą duszy jest zatem szczególniey pojaw życia duchowego, za pomocą pewnego organu ciała. W tym znaczeniu pamięć, rozum, fantazja i t. p. są władzami duszy czyli objawami pojedynczych ducha pierwiastków. Władzą ducha, albo lepij jego potęgą, jest objawienie się całkowitej istoty ducha, w różnej sile i mierze władz duszy, czyli w różnej sile i mierze po-

jawu całkowitego życia duchowego. Za takie potęgi ducha uważaliśmy talent i geniusz.

W tém rozumieniu geniusz jest najwyższą potęgą ducha i dlatego jest osobną i przyrodzoną jego władzą, że się z fizyologicznych powodów, najrozległej i najsilniej istotą swoją nie-skończoną i Bogu podobną objawić może. Gdy ta rozległość i siła objawi się w przeważnej potędze pierwiastka woli, — co przecież ani rozumu, ani wyobraźni nie wyłącza, — mogą z takiego usposobienia powstać geniusze czynu, jak Aleksander W., Cezar, Napoleon, O'Connell; gdy się objawi w przewadze rozumu, mogą powstać mędracy, jak Tales, Plato, Ś. Augustyn, Paskal, Hegel, Schelling; gdy wreszcie wyobraźnia jest górującą potęgą ducha, ku kształtowaniu skierowana, wydać może poetów i sztukmistrzów, podobnie potężnych dziełmi sztuki, jak tamci potężni byli dziełmi rozumu i czynu.

Z tego to względu różnice potęg ducha estetycznych oparliśmy na różnicach samej wyobraźni, nie wyłączając przecież ani rozumu, ani woli. Pierwszym jęj stopniem była wyobraźnia bierna, czyli zmysły estetyczne, będąca podstawą smaku dla sztuk pięknych; drugim była wyobraźnia reprodukująca, czyli imaginacja, podstawa talentu i rozradzania sztuki przez powtarzanie i naśladowanie; trzecim nareszcie stopniem była wyobraźnia twórcza, czyli fantazyja, podstawa geniuszu i twórczyni sztuki. Ale że wyobraźnia jest wszędzie jedną i tą samą władzą, tylko w różnych objawiającą się potęgach, czyli w różnym siły swojej natężeniu, wypada ztąd naturalnie, iż fantazyja, jako wyobraźnia najwyżej spotęgowana, jest oraz zmysłem estetycznym i imaginacją, czyli że geniusz, który ją posiada, razem smak i talent posiadać musi.

Jan Paweł Richter pojmował geniusz estetyczny, jako osobny pierwiastek ducha i wyróżnił go od fantazyji. W fantazyji zaś samej wyróżnił trzy jęj stopnie: fantazyjny gust dla sztuki, talent i geniusz żeński. Pożyczyliśmy od niego ostatniej nazwy, zobaczymy co pod nią sam autor rozumiał.

„Są ludzie, — powiada Richter, rozjaśniając rzecz o geniu-

szach żeńskich — będący wyższego usposobienia nad talenta, a jednak słabszej dzielności; duszą jasną i uroczystą obejmują wielkość ducha w zewnętrznych pojawach życia, wśród dzieł poezyi i rozumu; przylegają doń miłośnicie, jak czuła małżonka do dziarskiego męża i gardzą nizinami, po których mierność pelta; a jednak gdy im trzeba wypowiedzieć miłość swoją, łamać się muszą i wikłać i co innego wypowiadają, niżby chcieli. Jeżeli talent porównać można z artystą na scenie, który sobie podoba w małpowaniu geniuszu, to owe bierne i skrajne potęgi geniuszowe są, jak poważne, milczące lunatyki. Indianie przezwali zwierzęta niemowami ziemi, onych przezwaczy można niemowami nieba. Wszakże i ci, co niżej i ci co wyżej nich stoją, mieć ich powinni w poszanie bo są pośrednikami dla świata, między niskościami a wysokościami ducha; na cienie nocy, jakoby księżycy, rzucają złagodzone światło słonecznego geniuszu.“

„Bez filozofii i bez poezyi, dotykają się świata i jego piękności i pojmują je; ale gdy sami poczynają kształtować, niewiedoma siła w połowie członki im znieruchamia, a co złożyli, jest albo słabe, albo nie to, co być miało. Aby coś uczuć, mają na to całą potęgę obserwacyjnej fantazyi; aby coś stworzyć, obcej jakiejś ulegają sile i spadają nisko.“

„Jedno z dwojga dni ich twórcze robi feralnemi: albo rozważa, co tak jasno obce twory rozjaśnia, własnym nie przyświeca, gubią się więc i nie mając punktu oparcia na innym świecie, nie potrafią dźwigniami, które posiadają, poruszyć własnego świata; — albo rozważa ich nie jest słońcem genialnym, którego światło stwarza, i jest tylko księżycem, którego światło oziębia. Łatwiej nadają formy obcej treści, niżeli własnej i snadniej im poruszać się w obcej niż w swojej sferze. Tak ludziom we śnie łatwiej latać, niż biegać.“

„Lubo niepodobni do ludzi utalentowanych, którzy w świecie widzą tylko ciała i cząstki, a nie pojmują ducha, ni wszechświata, i lubo z tego względu podobni do geniuszów, których pierwszym i ostatniem znamieniem jest pogląd na wszystkość; to jednak geniusze żeńskie są tylko dalszym ciągiem i dalszym wyrobem obcych genialnych poglądów.“

Autor stawia zatem geniusze żeńskie na pograniczu między talentem a geniuszem. Są to już geniusze, ale jeszcze bez możliwości tworzenia dzieł genialnych. To samo stanowisko i to samo charakteru określenie przypada i u nas na te potęgi estetyczne, które powstają ze zlewu fantazyi przedmiotowej i rozumu umysłowego, a któreśmy dlatego także geniuszami żeńskimi przezwali.

Wyobraźnia jako imaginacya, wszędzie pokazała się działającą; tworzyła z wrażeń wyobrażenia, reprodukowała takowe, nareszcie była dopełniającą. Na tém stanowisku już nawet sięgała w sferę twórczości i tylko jój niedostawało pierwotwórstwa. Były to ostatnie krańce, do których dojść mogła wyobraźnia, idąc od wrażeń zewnętrznych do wewnętrznych. Po za temi krańcami już się rozciągają powiaty wewnętrznosci, której charakterem jest nieskończoność ducha. Dzieł sztuki, z pierwotwórczém znamieniem niezmiernego ducha, imaginacya wydać z siebie nie mogła.

Wyobraźnia wstępując w ten powiat, idzie od pierwotnych wrażeń wewnętrznych, które rodzi natchnienie, do zewnętrznego ich ukształtowania. Jako taka, jest fantazyą. W tym charakterze jest najprzód bierno-twórczą, przedmiotową, albo jak trafniej Richter ją nazwał, jest *z e n s k a*. Kształty z wyrazem niezmierności i doskonałości ducha, są nietylko wewnątrz nas, jako prototypy czyli pierwowzory wszelkich duchowości; one są i zewnątrz nas, bo i wszechświat i dzieje ludzkości, wypełnione duchowością i wszędzie powiewa tchnienie nieskończonego ducha. Ale gdy zewnątrz nas tylko jest czas nieustannie płynący i materia nieustannie zmieniająca się, więc one pierwowzory boskie ukryte są pod temi dwiema formami nikłemi, utajone w ogólném uwarunkowaniu rzeczywistego świata. Imaginacya biorąca tor swój od wrażeń tego świata, nie mocna ich dostrzedz. Dostrzega je fantazyja i w téj zmienności i nikłości form rzeczywistych ujmuje formy stałe, niewzruszone, idealne, świadczące o nieskończoności i doskonałości ducha, napełniającego twory, zjawiska i czyny.

Nabywa tego oka fantazyja, bo ona na świat okiem ducha patrzy, który z Boga pochodzi i téj saméj natury jest co Bóg.

Ta władza idealnego poglądu na świat i jego powawy, jest dopiero pierwszym stopniem fantazyi, wspomóżonej rozumem umysłowym, który jest niejako słuchem jednostkowego ducha na słowa Wszchemocy, któremi doń rozbrzmiewa całe przyrodzenie i ludzkość cała. Te myśli utajone, rozległe i głębokie, słyszy i rozumie geniusz żeński, on widzi i ugląda te kształty idealne w materialnej i czasowej powłoce zjawisk. Jest to zatem już wielka potęgą estetyczna, niestychanie wyższa od talentu, co się w saméj drobnostkowości przedmiotów gubił; któremu się świat i dzieła w mozaikowej i nadobnej przedstawiały szacie, ale który w nich słonecznej piękności ideałów nie dozierał.

Geniusz żeński jest potęgą estetyczną twórczą; ale to twórczość jeszcze bierna; jak twórczość kobiety, którą natura tak zbudowała, że w łonie jéj wykształca się człowiek i wydan będzie na świat, a jednak bez poczęcia nie stanie się matką, nie stanie się twórczynią najwznioślejszego dzieła na ziemi — człowieka! Podobnie geniusz żeński, przynosi z sobą na świat wszystkie rekwizyta stworzenia ideału; wykształcon nauką i sztuką, ma smak, oko i ucho dla ideałów; widzi je najwyraźniej, ocenia jak najdokładniej, ale ich ze siebie wydać nie może. Jest to duch bez inkarnacji, uglądający w każdym ciele ducha, ale sam siebie wcielić niemocem. Jego twórczość zatem jest b i e r n a, ze względu na ideały, których w obcych dziełach sztuki, w naturze i w ludzkości dopatruje; — jest o d e r w a n a, abstrakcyjna, ze względu na ideały, które we wnętrzu ducha jego płoną, niby mary polotne, a którym kształtów w rzeczywistości dać nie umie.

Przytoczony przez nas powyżej autor dokładnie, rzekłbym malownie, skreślił nam tę niemoc geniuszów żeńskich pod względem genialnego tworzenia. Wyjaśnienie tego fenomenu podaje nasze o nich pojęcie. Są one stopem fantazyi z rozumem umysłowym, a jako potęgi estetyczne, mają przewagę wyobraźni, lecz nie mają potrzebnej miary fantazyi, aby zrównoważyć twórczością siłę pomysłowej. Są tam zmysły estetyczne wykształcone, jest imaginacja spo-

tęgowana, ale siłę rozumu umysłowego nie dorównywa odpowiednio namiętności fantazyi. Wystarcza na abstrakcyjne ideały, czyli na mrzonkowe i mgliste przybory idei rozumowych, ale nie dość naprężona, aby te formy idealne rozjaśniła w wyraziste rysy i ukształtowała w rzeczywiste dzieła sztuki. Ztąd to pociąg do ideałów, a jednak niemożność ich tworzenia: istny macierzysty pociąg miłością pałającej kobiety, a nie mogącej przecież zostać matką. Siła rozciągającego się w niezmierną rozciągłość rozumu, nie znajduje odpowiedniej siły, coby pomysły jego ujmowała w kształty skrzepłe, wyraziste, namacalne i dlatego rozstrzeliwa się w same idealne abstrakcje. Jest to planeta w powstawaniu, powierzchnia jego jeszcze nie skrzepła w twardą skorupę, a gazy wciąż rozsadzają roztopioną masę.

Całym więc uszczęśliwieniem geniuszu żeńskiego jest ujmowanie ideałów uprzedmiotowanych, potęgą wewnętrznego ku temu usposobienia. Poczują i uwielbią wszystko, co jest wielkiego, wzniosłego i pięknego, tylko tego stworzyć nie potrafią. W ich umyśle idealnym, jak w klarownych wodach Peneusza, przepływającego czarowną dolinę Tempe, odbijają się wszystkie piękności świata, natury i sztuki; odślonią, oceniają, nawet rozkształcają to, co już jest pięknego; ale pierwotwórczo sami piękna nie ukształcą, ani nowego toru sztuce nie wskażą. Kiedy się u nas poczęła poezya romantyczna i od razu zajaśniała w blasku rymotworstwa rodzimego, talenta poetyczne nie pojmowały całego znaczenia tego nowego kierunku sztuki. Nader mały był wtedy zastęp tych, co w obronę romantyzmu stanęli. Nie byli sami zdolni stworzyć romantycznego piękna w poezyi, ale umieli je poczuć i ocenić. Przejrzeli od razu niezmiernie bogactwo poezyi, nurtującej w tajemniczym poczuciu i przecuciu ludu i zmierzili owe siły poetyczne, z nieodgadzionych dotąd głębin samego ducha dobywane. Były to geniusze żeńskie, zapłodzone nową ideą wielkiego mistrza. Poszli za nim w ślady, potężniejsi w pojęciu i uczuciu romantycznego piękna, niżeli w tworzeniu jego kształtów. Szkoła romantyczna nabrała przez nich znaczenia i wziętości, a owa początkowa gwarna

wrzawa potwarzających ją talentów uciekła i dziś powtórzyć o nich można: „krzyknęli nie pozwalam, uciekli na Pragę.“

Lecz jeżeli geniusze żeńskie niezdolne są przez dzieła, oryginalnie pomyslane i wykonane, utworzenia nowej szkoły, a przynajmniej nadania nowego kierunku sztuce, pozostanie im zawsze pole wykonywania dzieł pięknych środkami, jakie im służą. Talent naśladowuje i kopiuje; innemi słowy: albo całkowity bierze pomysł z całkowitą jego formą, albo okrada je szczegółami. Geniusz bierny, bierze tylko kierunek genialny, przez innego wskazany; myśl przez innego ukształtowaną, dalej rozkształca; działa więc oryginalnie, ale ze mu fantazyi twórczej niedostaje, imaginacją nadrabia, i dlatego dziełom jego brak genialnego blasku w formie, a estetycznej potęgi w treści. Poznasz wprawdzie po treści geniuszu znamie, w sile i rozległości pomysłu, ale ta treść rozsądzi albo formę, albo uwięzi w niej moc swoją. Albowiem imaginacyi formalna zręczność niepoparta odpowiedniem widzeniem rzeczy zmysłowego rozumu, łamie się i kruszy pod rozległemi pomysłami umysłowego rozumu. Taki stosunek władz ducha do siebie wywoła w architekturze kolossalność i ciężkość budowy, jak opactwo *M a f r a* w Portugalii albo *E s k u r i a l* w Hiszpanii; — w snycerstwie symbolicznością ociemni rzeźby, jak w posągach Egipskich; — w malarstwie zdmuchnie wesołość kolorytu i urok wyrazu, jak w obrazach *Düsseldorfskiej* szkoły; — w krasomowie będzie filozofia, w poezyi rozplynie się ideał w sentymentalność lub cierpkość, w muzyce instrumentacyja stłumi melodyą.

Ta wewnętrzna niemoc tworzenia ideałów, obok idealnego na świat poglądu, stawia geniusze żeńskie w smutném, albowiem w cierpkiem położeniu. Albowiem rzadką jest doskonałość idealna w dziełach sztuki, rzadszą w czynach ludzkich; natura sama grozi zniszczeniem temu wszystkiemu, co jest piękne i wzniosłe. Najczęściej zatem osoby tak usposobione ujrzą sprzeczność, między tém, coby wedle ich genialnego widzenia być powinno, a tém, co się w rzeczywistości powszednią koleją rzeczy odbywa; — i poczują ją głęboko w duszy w sposób przykrego dis-

sonansu, gdy się o muzykalne ucho obije. Wrażenia tego rodzaju wpłyną na ich uczucia, zamienią się same na uczucia bolesne i cierpkie, i zrodzą s e n t y m e n t a l n o ś ć, będącą głównym charakterem geniuszów żeńskich. Skorzy do dumania, popadają w zadumę z lada powodu. Żyją w świecie własnych marzeń, a niezdolni ich urzeczywistnić ni dziełmi, ni czynami, gdy ich nadaremnie po świecie rzeczywistości szukają, ogarnia ich żałość lub opryskliwość; wpadają w melancholię lub w humorystyczność. Bywa, że goniąc za urojonemi ideałami, aby je całkowicie posieść, przekroczą aż krańce życia, niszcząc ostatnie zapory rzeczywistości, co ich oddzielają od krainy idealnej, po za życiem tego świata. Poetycznie wykończonym wykształtem sentymentalnego geniuszu jest *Werther* Goethego.

We względzie estetycznym sentymentalność może stać się zapłodem sztuki, chociaż dziełom jęj niedostawać zawsze będzie twórczości fantazyi. Z tego powodu twory sentymentalne podobać się mogą, ale nigdy stanowczego wpływu na sztukę nie wywrą. Będą to osobne, podrzędne jęj kierunki i że tak powiem, ujemnego na całość sztuki stanowiska. Najwyraźniej uwydatnimy myśl naszą przykładem poezyi, w której rzeczywiscie sentymentalność osobne stworzyła rodzaje rymotworcze: e l e g i e i s i e l a n k e. Gdy poeta, rozmitowany w swym ideale, którego nigdzie w rzeczywistości nie znajduje, pojrzy na świat disharmonii i zniszczenia pełen, wylewa nad nim żale i staje się elegijnym. Starożytni dokładnie pojmowali znaczenie elegii, gdy zyciorysy i wszelkie postrzeżenia nad przedmiotami, wierszem elegijnym pisali. Marność, i znikomość, oto znamiona relegijnych pieni. Nie jestże znikomością życie ludzkie; alboli rozwaga poetyczna nad czasowością, może być czém inném? Gdzie tylko fantazyja tworzy pod natchnieniem, tam tworzy ideały, jak tylko rozważa, zastanawia się, nie może stwarzać ideału, ale boleć i skarżyć się nad jego stratą.

Wszakże sentymentalność jest oraz marzeniem idealném. Poeta widząc życie bez ideału; stwarza je sobie w urojonęj szczęśliwości, wśród ludzi natury, wśród pasterzy i pasterek, z cza-

sów jeszcze panowania Saturna, kiedy z puszek Pandory nie-
 szczęścia jeszcze nie wylały się na świat, i kiedy jeszcze Astrea
 mieszkała między ludźmi; — poeta stwarza sielankę. Świat siel-
 ski, jest to świat urojony, mrzonka, abstrakcja, zamiast poezyi
 rzeczywistości. Wyrażna tu niemoc fantazyi twórczej. Poeta siel-
 ski ma pojęcie ideału szczęścia społecznego, ale gdy mu przy-
 chodzi to ukształtować, co duszę jego w idealnej abstrakcyi za-
 pełnia, wychodzi coś zupełnie innego, coś przeciwnego, z pod
 jego pióra, i zamiast idealizować rzeczywistość, podnieść to do
 ideału, co się w świecie rzeczywistego znajduje, to on ideal-
 ności swojej rzeczywistość nadaje, i poezję zamiast ze świata,
 ze swoich marzeń wydobywa. Sielankopisarz jest twórcą poe-
 zyi, ale twórcą marzącym, a stąd bez rzeczywistego na sztukę
 i na świat wpływu.

Cierpkość jest wtórym stanem ducha, znajdującego się
 w niemożności tworzenia ideałów, a pojmującego je w abstrakcyi.
 Niedoleżności, słabości i wady ludzkie, będąc w odstani ideal-
 nego poglądu na rzeczy, rozbudzają w jednych żal, w drugich
 zgrozę, a jeżeli posłużą ku jęj wydaniu talent poetyczny, stwo-
 rzają s a t y r ę, lub i r o n i ę. Satyra jest najniższym stopniem
 poezyi, bo jest chłostą tego wszystkiego, co od ideału odbiega,
 a t e m s a m e m jest z natury swojej nieidealną. Wykształcony
 gust estetyczny chroni satyryka, że się do poziomu powszednio-
 ści, albo do paszkwila, nie zniży. Wyżej o wiele sięga ironia,
 bo nie karci w gniewie, ani łaje wyrażnie, lecz wesołym do-
 wcipem i po mistrzowsku wyszydza, wyśmiewa, *persifluje*, nie-
 dorzeczności i wady czasu swego. Cierpkość zamieniła się w do-
 bry humor autora, który snąc pogodził się już ze światem, gdy
 zeń drwi bez drażliwości. Arcydziełem takiej ironii jest *Don*
Quixote Cervantesa. Smutne bywa zjawisko i świadczące o upad-
 ku geniuszu, gdy przedmiotem ironii staje się sam ideał; gdy
 zwątpienie ogarnęło umysł autora i wyszydza to nawet, co jest
 święte, wzniosłe i piękne na ziemi. Wszystkie poezye He i n e-
 g o naprzykład, z takiego ironicznego stanowiska wypłynęły. Po-

dobnie trawestyja i parodyja są ironią to formy, to treści poetycznej.

Jak sentymentalność w sielance stworzyła sobie świat osobny dla marzeń swoich, tak cierpkość estetyczna stwarza sobie świat osobny, z wad i przywar ludzkich, które wyśmiewa. Jest to wielki świat komiki; już nie urojony jak tamten, lecz żywo z rzeczywistości zdjęty i sceną nazad ku rzeczywistości zwrócony. Zestawienie i rozwiązanie sprzeczności między idealnością a nieidealnością, jest zadaniem komiki. Trudność napisania dobrej komedyi na tym właśnie kontraście dwóch sprzecznych pierwiastków zależy: rzeczywistej naturalności i ideału razem. Zwykle jedno kosztem drugiego przemaga.

Elegia, sielanka, satyra i komedya, to mają wspólnego, że są ujemnego, a nie dodatnego w rymotworstwie stanowiska. Pierwsza i trzecia są ujemnymi z treści i celu; druga i czwarta są wprawdzie ukształtowaniem osobnego poetycznego świata, ale sielski jest abstrakcją rzeczywistości, komiczny jej wyśmianiem. Elegio- i sielanko-pisarze podrzędne zajmują stanowisko w sztuce rymotwórczej i na jej losy nie wpływającale; rzadko też kiedy do innych sięgają się rodzajów poezyi, bo dusze ich poetyczne gubią się w marzeniach i refleksjach idealnych, zostając na zawsze w rozbracie z rzeczywistością. Satyro- i komedyo-pisarze godzą ten rozbrat, bo nie tracą wiary w idealność rzeczywistości, robiąc jej nieidealności przedmiotem estetycznego humoru. Cierpkość i humor mogą być porównanie podniecia sztuki. O pierwszej już dawno powiedziano: *facit indignatio versum*. Wszakże cierpkość jako stan kureczu i niepokoju ducha, nie może rozlać pokoju i piękności po obliczu dzieła swego. Dlatego satyra i niższa komika, że cierpkością naznaczone, stać zaledwie mogą w przedsienu poezyi. Humor już z ukojonego wypływa niepokoju, jest znamieniem rozweselenia ducha, które się także i dziełom jego udziela. Pod tym względem twory humoru już wstępują w świątynię sztuki. Humor to krytyka zidealizowana: dzieła jego już są kształtami ideałowemi: nie przestając przecież być estetycznie-krytycznymi, co je pozbawia dodatno-twórczego

charakteru, i zawsze jeszcze między plody geniuszu żeńskiego policza.

Ilekoć zatem geniusz taki do tworzenia w poezyi się posuwa, skutkiem niemocy fantazyi, na elegie i sielanki, na satyry i komikę się zdobywa. Ku wyższemu polotowi w rymotworstwie nie dostaje mu skrzydeł. Chociaż sił swoich i w innych gatunkach poezyi doświadcza, nie potrafi zatrzeć znamienia żeńskości geniuszowego usposobienia swego. Karpiński we wszystkich pismach swoich jest elegijny i sielski, Krasicki wszędzie satyryczny i humorystyczny. Jak słabą jest jego wojna Chocimska, tak wyborną Monomachia. Wirgiliusz w bukolikach nieporównany, w Eneidzie naśladowcą tylko Odyssei, i tak czuł słabość tego, pod względem formy pięknego dzieła, że je umierając spalić kazał. Piękne są ody Horacego, ale ironiczny charakter w nich się wszędzie przebija. Jaka różnica od wzniosłych od Olimpijskich Pindara! Bo téż satyra, refleksya, były przemagającym kierunkiem Horacyuszowego geniuszu. Na polu ironii, humoru i komiki nieśmiertelne zyskali wawrzyny Cervantes, Molière, Jan Paweł Richter, Goldsmith, Sterne i tylu innych.

Wykazaliśmy na poezyi główne znamiona płodów geniuszu żeńskiego, dlatego, że się w nich najwyraźniej odślaniają. Trudniejszém ich odcieniowanie na innych sztukach pięknych, mianowicie plastycznych. Sentymentalną jest mowa, gdy szuka efektu w rozczuleniu albo gdy jest dumającą i posępną, jak Noce Younga; jest satyryczną, gdy sarkazmami rani, krytyką wyszydza. Elegijnemi wydają mi się być wszystkie opery Maria Webera; samą Elegią jest znana pod tą nazwą kompozycyja Ernsta, lejąca tony tak bolejące, jakby łyż skargi i nieukojonego żalu. Wiele lekkiego, powabnego humoru ma Rossini; jakaś sarkastyczna cierpkość przebija się z kompozycyi Spontiniego. W malarstwie szkoła Düsseldorfska ma wiele sentymentalności i melancholii; szkoła Niderlandzka ma więcej humoru; satyryczność rysunek na karykaturę wyradza. W snycerstwie i architekturze zacierają się już powyższe

znamiona, dlatego, że materiał staje się nieprzydatnym na ich wyrażenie. Sama symboliczność i ciężkość, jakośmy już wyżej powiedzieli, pozostają charakterem dzieł rzeźbiarskich i architektonicznych, gdy je ręka żeńskiego geniuszu do bytu wprowadza.

ββ) Dusze ogniste.

Język nasz dokładnie znaczenia imaginacji i fantazyi odróżnia, gdy tamtę żywą, tę bujną nazywa. Nadając im te przymiotniki, naznacza oba rodzaje wyobraźni jako potęgi umysłu działające, a zatem jako produkujące. Imaginacja bierna jest trawieniem wrażeń zewnętrznych i przerabianiem ich na wyobrażenia; imaginacja czynna (reprodukująca) jest tych nabytych obrazów żywą przytomnością. Wyobrażenia są pokarmem ducha, z nich powstaje i wypełnia się jego duchowa istota; obieg nieustanny tych wyobrażeń, jest życiem ducha. Imaginacja je utrzymuje, i w tém znaczeniu jest żywa. Wszakże na jej polu nic nie powstanie, czego we wraźeniu nie było; ona reprodukuje nie swoje, ale nabyte obrazy. Fantazyja reprodukująca staje się dopiero twórczą, bo tworzy z ducha, z natchnienia. Jest to jego płodna rola, porastająca nieskończonością kształtów; najpiękniejsze i najdziwaczniejsze składa w całość formy: karykaturę i ideał i wszelakie kształty, co się między temi dwoma ostatecznościami mieszczą, a nic odpowiedniego w naturze nie mają. Fantazyja stwarza osobny świat ducha, jest nieustannym coraz nowych kształtów kalejdoskopem, i jak bujna tropikowa ziemia pysznieje i olbrzymieje najdziwotworniejszymi formami. Jak fantastyczna siła twórcza natury, podniecana upałem słońca, wykształca to straszliwe i potworne płazy, to znów wypuszcza z warsztowni swojej roje drobnych i ślicznopiórych kolibrów i ptakomuchów, tak cudnie połyskujących w czerwieni, w błękitcie, w zieleni i w złocie, że je kobiety Peruańskie, niby trzy-

dziestogranowe kamienie drogie, jako zausznic używają *); — podobnie podoba sobie rozniecona fantazyja człowieka i w najstraszliwszych, rozolbrzymionych, i w najnadobniejszych drobiazgowych obrazach i kształtach.

Poznaliśmy poprzednio czém była fantazyja w niemocy, poznajemy teraz czém będzie w bujności tworzenia. Fantazyją twórczą jest fantazyja reprodukująca. Jój reprodukcya, jakżeśmy na swoim miejscu powiedzieli, nie jest odkształtywaniem nabytych zewnątrz wyobrażeń, ale jest samodzielną produkcją ducha, stwarzającego formy. Imaginacya była na tym stopniu pamięcią. Jest nią w pewnym znaczeniu i fantazyja reprodukująca, bo tworząc z ducha, reprodukuje niejako, co w nim wedle *potencji* już złożoném było; jest więc wcieleniem kształtów przyniesionych z innego świata, albo wedle Platona, jest przypomnieniem, *anamnezą* przedświatowych widzeń. Fantazyja reprodukująca odkształtywa zatem możliwy i nieskończony świat kształtów, złożony pierwotnie w *potencji* ducha naszego, świat dziwo-i piękno-kształtów, świat form olbrzymich i mikroskopowych. Nie ma i nie będzie nigdy końca temu odkształtowaniu, bo tych form jest nieprzebrana rozmaitość; a że wszystkie idą z ducha, nie ze świata, ztąd ich pierwotwórczość.

Fantazyja przedmiotowa, czyli fantazyja w niemocy swojej, połączona z rozumem umysłowym przedstawiła nam geniusze żeńskie; fantazyja reprodukująca, czyli fantazyja w przemocy swojej, z tymże samym pierwiastkiem myślenia połączona, otwiera nam nowy powiat geniuszów, które duszami ognistemi nazywamy.

I tę nazwę znaleźliśmy już gotową w szacowném z wielu miar, a przytoczoném już poprzednio dziele Michała Wiszniewskiego. Po części znaleźliśmy w niem i rzecz już gotową. —

*) Na Antyllach i Gujanie tak drobne są rodzaje kolibrów, że nie przenoszą 16 linii długości, a wysuszone ważą tylko 30 granów. Naliczono dotąd wedlug Humboldta, 70 rodzaj kolibrów.

Przytaczamy ją słowami autora, zmuszeni szukania pomocy u obcych zdolności, gdy własne siły na skreślenie obrazu geniuszów nie wystarczają. „Stoimy tu na progu, w bramie geniuszu.... W duszach ognistych widać już niektóre skłonności geniuszu, widać jego obłąkanie; ale sam zapał, szal i z głębi duszy wybuchające uniesienia, sama pochopność, sama skłonność do przekraczania wszelkich granic, łamania największych zawad, nie stanowią jeszcze geniuszu.“

„Silna imaginacja (fantazyja), która za najmniejszą pobudką wszystkie skrzydła szeroko rozciąga, wszystkie myśli w świeżość i żywe przeistacza obrazy, i mocno zajmuje serce, które nawzajem oddziaływa na umysł, i wznoszący się płomień jeszcze bardziej rozwiewa i rozżarza, przy rozumie, który tych bujnych zdolności ovladnąć nie może, jest celniejszym takiego umysłu charakterem.“

„Umysł taki nie cierpi więzów, systematyczności i prawideł; wyobrażenia ogólne miewa niedojrzałe, ale obrazy imaginacji wyraźne, żywe i w całej świeżości powtarzające się. — Uprawą nie wiele się zmienia; w śmiałości upodobaniach wiele ma podobieństwa do geniuszu. Człowiek z duszą ognistą lubi najwięcej rzeczy, które serce mocno zajmują. W dobrych nawet przymiotach przebiera miarkę; zbyt spieszenie uogólnia, ztąd niedojrzałość i niedoskonałość jego wyobrażeń ogólnych; z małej liczby sądzi o wszystkiem; szczegółami i nudnem wysledzeniem splecionej z błędami prawdy, długo zajmować się nie może. Jeśli rozum nigdy innych władz umysłu ovladać nie może, imaginacja wysila się nadaremnie, trawi, wyniszcza. Taka dusza podobna jest do wygasłego wulkanu, w którym głuche panuje milczenie, a gdy kto kamieniem w niego uderzy, rozchodzący się głos przytłumiony ostrzega, że tam wszystko jest próżne. Przeciwnie, jeśli dojrzewającemu i coraz bardziej na siłach wzmagającemu rozumowi powodować się daje, wówczas jest nadzieja, że z tej duszy ognistej geniusz się wywiąże.... Złe albo zaniedbane kształcenie rozumu ludzi ognistej duszy robi urojeńcami...“

Nie idziemy dalej za autorem, skreślającym żywymi farbami obraz urojeńca, wpadającego albo w zupełne obłąkanie, albo w czczość na umyśle i sercu, „w głuchą ciszę po burzy, która aż do dna duszę jego wzruszyła.“ Bywa zaprawdę, iż taki biorą koniec dusze ogniste, jak bywa, że z geniuszów żeńskich wyradzają się niekiedy Wertherowie. Są to skutki zbroceń i wypaczonych kierunków, ależ w nich już tylko rumowiska potęgi umysłowej, karykatury, nie obrazy geniuszu. Zatrzymujemy się więc u granic, po za którymi fantazyja już tylko chorobliwie roi i gorączkowe tworzy widziadła. Aż do tych granic, bujna siłą, ognista natchnieniem, przemagać może nad rozumem umysłowym, ale się nigdy z kojarznią z nim nie wyłamuje. Potęgą rozumowej myśli wsparta i rozświecona, nie przestaje być nawet w przewadze nad nim, cechą geniuszów, którymeśmy miało dusz ognistych nadali.

Z przytoczonego co dopiero ustępu, widzieliśmy, że Wieszniowski, tego rodzaju umysły do potęg geniuszowych nie policza, ale je możnością geniuszu, progiem jego nazywa. Nie jesteśmy z tego powodu z nim w sprzeczności, jak nie byliśmy z autorem „Przedszkoly Estetyki,“ który także geniusze żeńskie na przejściu między talentem a geniuszem stawia. Obaj pisarze, nie zrobiwszy analizy duchowych pierwiastków geniuszu, nie pojmowali jego rodzajów, i uważali go jako jeden bezrodzajowy gatunek jednostkowego ducha. Wykryte przez nas trzy rodzaje fantazyi, odsłonić musiały tyleż rodzajów geniuszowych potęg. Gdy najwyższą zaletą sztuki, jest ideał świecący w jej dziełach obliczem pokoju, a błogością harmonii; a jedno i drugie od równowagi idealnej treści i idealnej formy, a zatem od równowagi rozumu i fantazyi zależy, mogli więc przytoczeni autorowie nie widzieć i nie uznawać tam geniuszu, gdzie tę równowagę, albo przez niemoc, albo przez przemoc fantazyi, nadwagę widzieli. — Wszakże to przechylenie się szali między dwoma geniuszowymi pierwiastkami, dopóty nie znosi istoty samego geniuszu, dopóki wola działająca trzyma obydwóch szal wagę. Dzieła z tej działalności wynikłe świadczą, która sza-

ła przeważała, ale nie przestaną na sobie nosić cech geniuszu, bo zawsze wypłynęły ze współdziałania obydwóch jego pierwiastków.

Dusza ognista zdaje nam się dokładnie odznaczać charakter geniuszów, powstających z kojarzeni fantazyi reprodukującej i rozumu umysłowego. Jużśmy powiedzieli, że pierwotwórczość wyłącznie do geniuszowych potęg należy. Geniuszowóm tchnieniem żyje i rozwija się świat ludzkości, ono jest jego atmosferą ożywczą, wypełniającą wszystkie jego okolice; oddycha niém każdy duch człowieczy; zeń wieje to zefir łagodny po rozległych błoniach człowieczeństwa i igra z ich kwicciem wiosenném; to huczy na jesień orkan gwałtowny, oczyszczający powietrze i roznoszący daleko idee czasu, nasiona przyszłych kształtów w pojawkach ducha ludzkiego. Téj atmosfery geniuszowej jest fantazyja pierwiastkiem *k w a s o r o d n y m*; — bo jak kwasoród z każdym innym pierwiastkiem do nowego ciała się łączy, tak fantazyja każdemu pomysłowi formę nadaje, niejako pomysł do nowego kształtu oksyduje.

Fantazyja, jest jak kwasoród, natury palnej, ognistej. Ognistość jéj powściąga i miarkuje rozum, jakby *s a l e t r o r o d n y*, gdy ją w potrzebnej ilości zrównoważa. Ztąd ognistość umysłów przewagą twórczej fantazyi obdarzonych. Prawda, że to ogień ducha, i że wyrażenie takie jest przenośne; wszakże, kto wie, czy rzeczywiście nie jest uwarunkowanym, materyalnym jakim pierwiastkiem ognia, w skład organizmu duszy ognistej wchodzącym; kto wie, czy rzeczywiście przyrodzone zdolności i temperamenta ludzkie od kombinacji czterech pierwiastków gazowych nie zależą, na które organizm człowieka ostatecznie się rozkłada — a zatem i od stosunku ilości kwasorodu do saletrodu. Kluczem psychologii będzie zawsze chemia organiczna. Dowodem tego twierdzenia, jest wpływ potraw i diety na rozwijanie naczelných władz ducha.

Możnaby wnosić, że ognistość nie leży w sferze fantazyi, lecz w sferze woli, a zatem w rozległym powieciu uczuć, namię-

tności i chuci, że to są ducha żary, jego wulkany ogniem miotające.

Uczyńmy naprzód różnicę między ogniem a ognistością. Wyobraźnia jest ognista, czyli, jest pierwiastkiem duchowego ognia, w połączeniu z materiałem palnym, ale sama nie jest ogniem. Jeżeli zaś namiętności są płomieniami ducha, to zbyt widoczna, że wyobraźnia je żywi i roznieca. Namiętnościami wodzą, i rozbudzają je zewnętrzne wrażenia, nigdy wewnętrzne natchnienie. Płomieniem się więc tylko pali imaginacja, która zewnętrzność do wewnętrzności odnosi. Fantazyi palenie się jest oxydem bezpłomiennym, a przy tym chemicznym procesie ducha, rozwija się tylko ciepło, to jest uczucia. — W obydwóch razach namiętności i uczucia są skutkiem działań wyobraźni, a nie przyczyną. Zkądkolwiek nastąpi popęd czy z głębin ducha, czy z obszarów świata, zawsze naprzód uderzoną zostaje wyobraźnia, tam przez natchnienie, tu przez wrażenie. Zdaje się, że równocześnie uderzoną zostaje i władza myślenia, a zlew obojga, jest owym processem palenia, z którego wyradza się kształt, budzący wolę aby go uzewnętrzniła. Nigdy więc wola nie jest *primum movens*. Ona tylko jest następstwem wewnętrznych działań i ruchów ducha.

W takim znaczeniu pojmujemy ognistość fantazyi, i ogniste dusze. Z tego tłumaczy się, że w temperamentach najspokojniejszych, może tlić ognista dusza. Jestto bowiem żywość umysłu, która może wpływać na wolę człowieka i jego temperament, ale na którą odwrotnie ani wola ani temperament nie wpływają.

Po takim scharakteryzowaniu dusz ognistych, przystępujemy do skreślenia ich estetycznych znamion, jakie się z podobnego usposobienia w ich dziełach objawić powinny. Przewładnięcie fantazyi twórczej w dwóch przeciwnych rozchodzi się kierunkach: w kolosalności form i w przepychu ich drobnostkowym. Dusza ognista podoba sobie tylko w tych ostatecznościach. W pierwszej ostateczności porywa się na wielkie rzeczy, na olbrzymie dzieła, i najczęściej je nie

wykończa; bo się nie policzyła ani z czasem, ani z siłami. Krom tego siła twórcza coraz nowemi pomysłami się odżywa, i coraz nowe wielkich dzieł rzuca szkice, gigantyczne kontury, rozległe rozmiary. Wrą chęci ich wykonania, uśmiecha się zdala sława. Całemi siłami autor zrywa się od jednego do drugiego dzieła. Najczęściej wszystkie ponaczynane, niedokonane żadne. Bywa, że stosunek jego do świata jest przykry. Jak geniusz żeński widział w duszy ideały treści, a nie znajdował ich w świecie i cierpiał,—tak estetyczne uczucie duszy ognistej, przebrane ideałami formy, trąca się wciąż boleśnie o bezidealne formy społecznego świata. Artysta cierpi, a cierpi tém dotkliwiej, gdy mu doskwiera niedostatek, i naga rzeczywistość obejmuje go w zimne i kościste ramiona. „Rzeczywistość to hydra stugłowa, a każda głowa to nowe jutro, to nowa potrzeba. I darmo zetniiesz jedną głowę po drugiej, coraz nowe wzrastają — aż gdy ostatnia padnie głowa z dniem ostatnim życia *).“ Na tej rzeczywistości łamią się częstokroć najwznioślejsze natchnienia dusz ognistych. Obraz takiej duszy skreślił nam Józef Dzierzkowski w „Powieści o życiu poety,“ dając nam obraz życia zawczasie dla Polski zmarłego przyjaciela, D o m i n i k a M a g n u s z e w s k i e g o. Zestawiamy kilka tylko głównych rysów z tego obrazu, czcząc zarazem pamięć zgasłego poety.

„Poezye Magnuszewskiego, to powieść życia jego,—bo on pisał duszą swoją, — bo pisał krwią serca swego“ — „Magnuszewski był poetą prawdziwym, był nadto poetą; na świat i ludzi zapatrywał się niby orzeł z góry, i nikły mu z oczów ścieżki ludzkie, po których się trafia do spokoju i szczęścia, jakie życie daje ludziom. On kochał, jak poeta, i poświęcał się chętnie, jak poeta. — On nie rachował, ale czuł, natchnienie było mu rozumowaniem.“—„Blady, chudy, skurczony, z twarzą młodą, a staremi zmarszczkami, temi smugami, któremi znaczy po-

*) Powieść o życiu poety przez Józefa Dzierzkowskiego w Bibliotece nauk zakładu imienia Ossolińskich 1847. poszyt IV.

chód lawa wewnętrzna,—walka myśli z ciałem, wyraźnym alfabetem wypisane były na téj twarzy nic nie mówiącej dla drugich, którzy nigdy nie syllabizowali alfabetu uczuciowego. Cierpienie występowało widomie z wychudzonych liców, cierpienie niezrozumiałe dla ludzi, którzy żołądkiem tylko i dla żołądka żyją.“—„Okropne było Magnuszewskiego cierpienie, zwiększone o całą siłę jego wyobraźni, gdy w przyszłości, tym najdroższym skarbem poety, gdy go wszystko opuszcza, widział próżny ścieg, a na nim wszystkie młodzieńcze marzenia teraz szyderym wyszczerzały się uśmiechem, i urągały niemocą, osłabieniem, śmiercią! — „I wiedział że umrzeć musi. Siły go coraz opadały; w przyjacielskim domu siedział biedny poeta i dumał. I jeszcze raz przypomniał sobie z bolesnym uczuciem, ile ponaczynanych dzieł czeka na ostateczne ukończenie. A myśli wrą mu jeszcze w głowie, a w piersi grają uczucia i prą się do pieśni, lecz usta już niemieją, drętwieją palce. A więc zginać mają pieśni niedośpiewane, kiedy tak wielkie są chęci? Nie! śpiewać będę jeszcze! — I łysnęły mu oczy, dawny zapal strzelił z nich. Kazał przynieść do łóżka biórko swoje i porwał pióro. Uśmiechnął się do poufałych przyjaciół swoich, którym tyle pięknych myśli powierzył. Porwał je w ręce, by im resztę tajemnic, które mu się w łonie paliły, dogadać!... I wypadło pióro z ręki, westchnienie wyrwało się z piersi jego... tajemnicą ostygły lotne myśli, wzniosłe uczucia, natchnienia wieszczę!... Dominik Magnuszewski nie żył już...“ *)

Na podobnym obrazie, jaki nam tu przedstawia szkic biograficzny, — na owéj odstani form idealnych, któremi kielkuje fantazyja poety, a form powszednich, któremi rzeczywistość go ogarnia, osnutą jest piękna powieść Kraszewskiego „Świat i poeta,“ a mistrzowskim piórem skreślonym jest charakter grafa Waclawa w „Nieboskiej komedyi.“

Kolossalność ideałowych form, chwyтана przez duszę w eks-

*) W przytoczonym czasopiśmie.

centrycznościach sobie podoba, i niepowściągnana rozumem, staje się fantastyczną. Na ten sposób niemal wszędzie tworzyła kształty bóstwa, młodzieńcza a religijna fantazyja ludów. Ród Gigantów szturmujących niebo i stawiających Oetę na Osę. Atlas dźwigający świat na barkach; u Indyan zółw unoszący ziemię po nad wodami, sześćdziesiąt tysięcy synów *Sagaras*, co w korbalu przyszły na świat; u Litwinów *Pramża* gryzący niebieskie orzechy w ogrodzie *Dungusu* i rzucający na ziemię lupinę, na której się reszta ludzi od potopu uratowała;—oto kilka przykładów z wielu, rozbiegającej się fantazyji w kolossalność. Postrzegamy to samo jęj rozbieżenie się w estetycznych umysłu ognistego utworach: w gigantycznych obrazach poezyi, wracęj silniami rozpasyanych uczuć; — w wymowie, co jakby burza zstępuje na umysły słuchaczy, błyskawicami świetnych pomysłów miota, a piorunami słów ciska; — w tonach muzyki, to gwałtownych i rozdzierających, to gdzieś w nieskończoność tonących; — w rozpotężnionych postawach i rysach posągów rzeźbiarskich; — w namiętnych rzutach pędzla malarskiego; — w wyniosłości i rozprzestrzeni budowli architektonicznych.

Niekoniecznie same formy rozrastają się pod przewagą ognistęj fantazyji, sam pomysł pod jęj wpływem, olbrzymieje i potężnieje; piętno jęj silni w drobnych nawet szczegółach znamieni się. Kiedy *Kolbach* malował „bitwę Hunnów“ i bój zacięty z pobożowiska, trupami pokrytego, przeniósł po za wrota śmierci, i wystawia nam równie zacięty walkę duchów w sferach napowietrznych, — sam pomysł taki już jest kolossalny. Często-kroć bierze go artysta już w wyniosłości przedmiotowo w naturze, w dziejach lub w religii danęj, jak np. obrazy biblijne *Michała Anioła* w Syktyńskiej kaplicy, począwszy od stworzenia świata, aż do sądu ostatecznego; albo jak *Józefa Ribery*, zwanego *lo Spagnoletto*; *Prometeusz* i *Martirio de san Bartolomé*; *Perseusz* *Benvenuto Cellini*, i t. p. Nic dziwnego, że w takich przedmiotach ognista dusza sobie podoba i takowe ku utworom sztuki wybiera. Wszakże, aby kolossalność pojąć, a pojawiający dziełem piękném oddać, potrzeba na to ko-

lossalnej fantazyi. Bój Dawida z Goliatem — myśl kolossalno-symboliczna, przepowiadająca tryumf i zwycięstwo młodego i malarzkiego w swych początkach Chrześcijaństwa nad olbrzymem starożytnego pogańskiego świata — oddany pędzlem Guidona Reni *) jest najpiękniejszym i najlepiej wykończonem jego dziełem, a tymczasem, jak mało ognia i wzniosłego wyrazu w całej kompozycyi. Jak dziwnie odbija ta elegancya postawy młodeńczego Dawida z biretem, piórem strojnem na głowie, trzymającego pulchną ręką olbrzymią odciętą głowę Goliata. Musiał ją malarz oprzeć na słupie, bo widać, że ta ręka delikatna jęby nie podźwięła. Jakże inaczej pomyślany i wykonany Dawid prorok Michała Anioła! Podobnie idyliczne usposobienie Haydena, najmelodyjniejszego komponisty niemieckiego, nie sprostało wzniosłości przedmiotu kompozycyi „stworzenia świata.“ Przebija się wszędzie sielskość, sentymentalność, — słyszysz kompozytora „Pór roku.“ Autor pojmował raj jak sielankę. Wszakże z raju radzibyśmy się więcej dowiedzieć, jak że tam kwiaty wonia i ptaki śpiewają. Haydn sobie w sielance rajskiej upodobał, i nie pojął, że prawdziwa poezya wzniosła poczyna się dopiero z wypędzeniem pierwszych rodziców z raju.

Ogniste dusze płomieniają, rozdmuchane wielkimi ideami czasu: religii, wolności sławy narodowej, i czynami wielkich męźów, których wiek wydaje. Przykładem tego koniec zeszłego stulecia. Aby dać wyobrażenie estetycznych geniuszów owoczesnych, zatrzymujemy się na Dawidzie malarzu.

L u d w i k J a k ó b D a w i d, urodzony w Paryżu 1748. r., umarł na wygnaniu w Bruxelli 1825. r. Zawziętość Burbonów na republikańskiego artystę, tak była wielką, że nie pozwolono synowi zwłok jego sprowadzić do rodzinnej ziemi. Za-

*) Wykonane 1616. r. dla posta francuzkiego w Rzymie p. Créqui. Rozmnożone w kilkudziesiąt kopiach. Piękny miedzioryt jest przez Rousseleta.

prawiwszy gust na studiach antyków, przeniósł z nich wzniosłość kompozycji i rysunku. Jego Belizaryusz *la peste de St. Roche*, przysięga Horacyuszów i Kuryacyuszów, nareszcie śmierć Sokratesa, zapowiadały mistrza, co miał sztuce malarskiej nowy nadać kierunek; malował Brutusa wskazującego synów swoich na śmierć, obraz pełen wyrazu i efektu, w scenie przedstawiającej, jak liktorowie wnoszą ciała synów przed oblicze ojca, zabitych za jego wyrokiem. Przybycie króla na posiedzenie parlamentu dnia 14. lutego; — przysięga na sali balowej (*le serment du jeu de paume*); — zamordowanie Marata przez Charlotę Corday; — śmierć Pelletiego; potężne, gigantyczne obrazy pod względem wyrazu i kompozycji. W więzieniu rzucił kontury do olbrzymiego dzieła „Porwanie Sabine”, które wykończył 1799. r. Z epoki cesarstwa wyszły z pod jego pędzla równie rozległe i potężne kompozycje: koronacja Napoleona; — pierwszy konsul na górze Śgo Bernarda wskazujący wojsku drogę do sławy, znane także z kopii naszego Sarneckiego; — Napoleon w cesarskim ornacie z bluszczem na skroniach; — rozdawanie orłów (1810); festyn na sali ratuszowej. Ostatnim i najszczytniejszym obrazem, jakoby symbolem upadającej wolności, którą dusza jego była przejęta, był „Leonidas pod Termopylami” wykonany 1814. r. Bohater lacedemoński, gotowy umrzeć za wolność Grecyi, siedzi na złamie drzewa, nagi, zbrojny tarczą, mieczem i dzidą; wzrok ku niebu ma zwrócony, a tarcz ściska w niewymowném natchnieniu. W okół niego Lacedemonowie biorą na się zbroję, przywiązują na nogi sandały, rzucają się w objęcia jedni drugim jakby na ostatnie pożegnanie; grzmi tuba, na ołtarzu pali się ogień ofierny Herkulesowi, a na ustroniu jeden z rycerzy ryje na skale owe pamiętne słowa: „przechodniul powiedz w Lacedemonie, żeśmy tu wszyscy polegli, posłuszni prawu i ojczyźnie.“ Sama kompozycja jest wielka, bo sytuacja wzniosła, natężona wyczekiwaniem śmierci, na którą się wszystko gotuje — a śmierci tak pięknej — tak pozazdroszczenia godnej! W wyrazach twarzy i postawy gore ogień republikanckiej wolności i wielkich rewolucyjnych charakterów — bo ten ogień gorzał i

w ognistej, stalistej duszy malarza. — Z restauracją wygnany z kraju obrał Bruxellę za miejsce wygnania i malował mitologiczne obrazy; — Dawid w oddawaniu Wenery i Gracyi poszedł za naturą, nie za ideałem. To téż najpiękniejsza z Gracyi w obrazie „Mars rozbrojony przez Wenereę,“ była piękna *M i s s* wówczas bawiąca w Bruxelli — śmiertelna, ale nieśmiertelna *Charis*. Ludwik Dawid był restauratorem sztuki malarskiej we Francyi, wykształcicielem najglówniejszych jój mistrzów nowoczesnych, jakimi są: *Drouais*, *Girodet*, *Gerand*, *Gros*, *Fabre*, *Ingres*, *Abel de Pujol*, *Drolling*, *Hennequin* i inni; on mimo przechylenia się do antyku przełamując ognistością fantazyi formy klasyczne, roztworzył malarzom francuskim drogi do nowoczesnego romantyzmu.

Romantyzm w ogóle, wedle znamion, któreśmy o nim poprzednio podali, jest wyobrazicielem dusz ognistych, ilekroć kolosalność pomysłu rozbiega się w kolosalne formy. Jak wielkim ludziom świat za mały i nienasycona żądza działania, coraz rozleglejsze, ogromniejsze podsuwa im plany, tak artyści fantazyja rozogniona nurtuje coraz głębiej w przepadziściach ducha i w coraz potężniejszych, choć nieukończonych upostaciach się tworach. Romantyzm średniowieczny rozbudzony był wielkimi ideami wiary, nadziei i miłości. Brał pożywne soki z głębokich natchnień religijnych, dusza gorzała żywą wiarą, cudotwórczość zlewała się z kształtami fantazyi i sprowadzała Boga i jego potęgi na ziemię, roztwierała przytém świat pozaziemski z całym bogactwem form niebios i piekieł. Ale ta sama wiara ścieśniała zarazem jój polot, przywiązując obrazy li do religijnego ich charakteru; nieraz czuł artysta niedostatek form na tém polu rozkwitujących i udawał się w pomoc do form pogańskiego świata. Tak *K a m o e n s* w Luzyadzie swojej. *Wenera*, jak *Trojanami* w *Eneidzie*, tak tu *Portugalczykami* się opiekuje i ku osłodzeniu im trudów podróży morskiej, z fal oceanu wskrzesza wyspę upięknioną czarownościami miłości.

Nowoczesny romantyzm, rzekłbym, jest panteistycznego charakteru. Wieje w nim nieskończoność ducha, żadną nieokreślo-

na formą religijną, a jeżeli jój artysta używa, nie ona nim, ale on nią włada. Bezwarunkowe tu panowanie indywidualności ducha, której żadna inna duchowość nie ogranicza. Świat cały napelnion duchem, nic nie ma, czegoby nie przenikał, z czegoby nie przeglądał, gdzieby się nie upostaciał, widomy fantazyi oku;— ale jego potęgi rozciągają się tylko na słabe dusze; potężne idą z nim w zapasy, a nad estetyczną potęgą ducha artysty nie ma żadnej władzy.

Obfite to pole dla kolosalnych pomysłów i kształtów, chociaż przyznać trzeba, że to tylko kolosalność formalna, subiektywna; przedmiotowości tam nie ma, bo nie ma wiary, coby ją nadała. Ztąd w romantyzmie nowoczesnym brak plastycznego przedstawienia, brak epopei, a liryczność przeważa. Wszakże to pole, jak step rozległy; na którym się dusza ognista rozplamieniać dowolnie i wszystkimi namiętnościami palić może. Pożar niepowstrzymany ją porywa, jak pożar stepu, coraz rozleglejszy, coraz bardziej chłonący i ogarniający. Ażaliż po dziełach geniuszu ognistego, jak po pożarze stepowym, pozostaje tylko zgorzelisko? Jeżeli z plastycznymi dziełami starożytności i dziełmi sztuki, które średniowieczna, głęboka wiara wywoływała do bytu, porównamy pod względem trwałości estetycznej i wpływu na narody, twory nowoczesnego romantyzmu, co jak świetne meteory, jedne po drugich znikają, prawie na owo porównanie zgodzić nam się przyjdzie. Wszakże wykończmy to porównanie i w drugiej jego połowie. Na tém stepowym zgorzelisku, na następną wiosnę daleko bujniejsza, niż indziej, trawa porasta!

Tak nazwane szkice fantastyczne w poezyi, jeżeli rzeczywiście poetycznym ogniem są oplotnione, bywają zwykle duszy ognistej płodem i noszą na sobie najwyraźniej cechy co dopiero określonego romantyzmu.

Kolossalność umiarkowana jest wzniosłością. Jest i tu fantazyja ognista, rozbieżona, ale powściągnięta ciągłym poglądem na ideał piękna, ztąd wzniosłość więcej zbliżona do piękna, niż kolossalność. Z tego téż względu, nie jest wyłącznym

charakterem dusz ognistych i w każdym innym geniuszu objawić się może, najlaciej się jednak tantym nastęca. Polega albowiem przedewszystkiem na silniach fantazyi, które w ognistej duszy przemagają; chce tylko ich powściągnięcia, aby się za krańce ideału piękna nie rozbiegły. Co stawia te szranki i co pogląd na ideał ułatwia? Otó ustaje nieograniczone panowanie i jedynowładztwo indywidualności ducha; obok niej stają inne, zewnętrzne potęgi duchowe w niewzruszonej przedmiotowości swojej. Duch indywidualny je uznawa, stali się na nich, i w z n o s i ku nim; — i takie to podniesienie ducha, objawione w dziele sztuki — takie powściągnięcie rozognionej fantazyi silniami przedmiotowej duchowości — nazywamy estetyczną wzniosłością.

Będzie ona dwojaka: bierna i czynna; pierwsza podziwi i uwielbi zewnętrzną przedmiotowość ducha — uniesie się na skrzydłach fantazyi, aby ją stosownie do téj niezmierzoneści przedmiotowej objąć i wyrazić; druga uzna wprawdzie potęgi ducha zewnętrzne, ale poczuje i własne, i wystąpi z tamtymi do walki; a w téj walce wzniesie, wyteży wszystkie silnie w sobie utajone. Pierwsza wzniosłość jest l i r y c z n a, jaką podziwiamy w odach Pindara; w psalmach Dawida; w głębokich i religijnych oratoryach niemieckich; w namiętnych rzutach pędzla Rubensowego; — plastycznie przedstawiona uderza nas w obrazach poezyi epicznej, w natchnionych Sybillach i prorokach Michała Anioła; w ociemnionych obszarach tomu gotyckiego i t. p. Druga wzniosłość jest d r a m a t y c z n a, a jako bój nierówny dwóch potęg duchowych, indywidualnej i zewnętrznej, jest z natury t r a g i c z n a, — podziwana w tragediach starożytnych i nowoczesnych, i we wszystkich innych dziełach sztuki tragicznego wyrazu.

Nie przypominam sobie nazwiska malarza, którego obraz wzniosło-tragiczny podziwiałem na wystawie sztuk pięknych w Berlinio 1844. r. Wystawia garstkę rycerzy krzyżowych z duchowieństwem na czele rozbitków wsiadających na okręt, uciekających przed mieczem Saracenów, co chrześcian z ostatniego mia-

sta Ptolemais wyparli. Tyle krwi, tyle wyteżenia przez lat dwieście, tyle najszlachetniejszego zapалу, i taki koniec! — wojna krzyżowa podjęta w najświętszej sprawie, bo w sprawie Boga człowieka, ziemia święta oswobodzona, grób Chrystusa uwolniony; ile tam było uniesienia, natchnienia, ile cudów! — i to wszystko minęło, jak sen długi; pohaniec znów depce tę ziemię, po której syn boży chodził i nauczał, znów położył zwyciężką nogę na karkach chrześcian. Straszna, niepojęta konieczność; niepojęte wyroki Boga, który, zda się, sam siebie opuścił; — boleść niezrównana, rozpacz straszliwa być musiała w sercu tych, co tę ziemię tak drogo okupioną znowu, może nazawsze, opuszczali. Takim wyrazom tragicznym naznaczon obraz pomieniony.

Podobnej wzniosłej tragiczności jest obraz Pawła Delaroché „Napoleon w Fontainebleau.“ Wedle zdania Dra Foerстера, które wyrzekł na zgromadzeniu sztukmistrzów w Berlinie roku zeszłego z powodu wystawy tegoż obrazu: „malarz rozwiązał nietylko historyczne zagadnienie, ale pod względem wrażenia podniósł się na stanowisku tragedji. Czyni bowiem zadosyć warunkom, które Aristoteles jako warunki tragedji naznacza: budzi strach i politowanie i oczyszcza namiętności. Widzimy jakby na oczy, własną winą straconą w nie wszechmoc tego świata; strasliwą Nemesis, co się pomściła zdrady, na wolności ludów dokonanej.“

Przedmiotową duchową potęgą tragiczną, o którą się rozwała w gruzy potęga indywidualna ludzka, a zabiegi człowieka olbrzymiém jęj kroczeniem jak nici pajęcze rozrywają, — jest albo przeznaczenie, pojęte w pierwotnej moralnej potędze świata, o którym mówi Eszylus w swojej *Niobe*. „Jeżeli ma być wytraconym bez śladu ród człowieka, Bóg dopuszcza, że człowiek staje się winnym zbrodni,“ — albo w pojęciu chrześciańskim są nią niezgłębione wyroki boskie, przed którymi mądrość ludzka w proch się obraca; — albo nakoniec jest los ślepy, urągający się szyderczo z najszlachetniejszych uniesień człowieka.

Naprzeciwko tęg potędze zewnętrznęj stawa potęga indywidualnego ducha. Jęj wystąpienie i działanie stanowi to, co

nazywamy *pathos* tragiczne, jakie np. w wielkich postaciach Regulusa, Leonidasa, Katona na jaśnią występuje. *Pathos* jest romantyczne, gdy bohater tragedyi indywidualność swoją w nieskończoność przenosi, i u sfer przeznaczenia, opieki boskiej, w ogóle u zewnętrznej duchowości zawiesza, np. Wallenstein Schillera; — jest plastyczne, gdy się indywidualność na siebie ogranicza, zewnętrznym potęgóm śmiało stawia czoło, i ginie nieugięta. Takim jest kardynał Wolsey w Szekspira Henryku VIII., gdy żegna wielkość doczesną.

Potęga ducha indywidualna, nie koniecznie ma być ideałem dobra, charakterem cnoty i szlachetności. Złe równie może być dzwignią wzniosłości ducha. Fantazyja płomieni się w ten czas jaskrawemi farbami; natężenie wzrasta, strach widza ogarnia, wzniosłość staje się straszliwą, i przechodzi nazad w granice kolossalności. Takimi postaciami tragicznymi są: Faust, Prometeusz, Ryszard III., Macbeth, Lucifer w Miltona „*raju utracconym*.”

Bój obydwóch potęg stanowi tragiczność sztuki. Fantazyja się rozognia przygotowaniem do walki; — natęży się aż do okropności, gdy już, już wypaść ma piorun nieuchronny, druzgocący całą wielkość człowieka, a nie ma ratunku ucieczki, i człowiek stoi opuszczony wśród rozpasanych żywiołów złego; — strach ogarnia gdy ręka przeznaczenia cichaczem, zwolna ale nieomylnie po ofiarę swoją sięga, tak w Makbecie, gdy się duch Banka pokazuje.

Częstokroć jednym, małym zwrotem pomysłu, zdobywa geniusz dla dzieła swego wyraz tragiczności. Widziałem w Paryżu w warsztowni D a w i d a z A n g e r s dzieło cudnego dłuta: jest to chłopiec nagi, wspinający się po winogrono; zachwyił je obiema rękoma, nagiął ku ustom i z niewymowną kosztuje oskoma. Nic piękniejszego nad tę naturalność postawy i to wykończenie! Ale gdzie tu tragiczność? Oto oko spada ku ziemi, i widzi, jak z tyłu pięt nic nie przeczuwającego chłopięcia, u spodu winnej latorośli zmija się wije, tuż jadowitým żądłem w nogę ugodzić go gotowa; — plastyczny symbol godzącego w pobliżu

nas nieszczęścia, gdy się go, upojeni roskoszami życia, najmniej spodziewany.

Wskazaliśmy znamiona kolossalności i wzniosłości, będących oraz znamionami dzieł sztuki, które z pod natchnienia dusz ognistych wychodzą. Głębokie i żarliwe w nich poczucie, wyteża i rozpala oraz fantazyę. Niedostaje jój kształtom to miary, to spokoju, i po tym niedostalku poznasz po nich geniusz z przymiotami duszy ognistój.

Ale przewładnienie fantazyi, jak się rzekło, w przeciwnym także objawia się kierunku, który z jój przyrodzonej bujności wypływa; jest to przepych i bogactwo form drobnostronnych. Wielkość geniuszu objawia się i w rozległych dzieł jego rozmiarach i w najdrobniejszych. Nie mówimy tu o tój bujności fantazyi, jaka się w kompozycyi wielkiego dzieła objawia, gdzie jeden pomysł wielki, jedną ideę pochwyconą, artysta z podziwiającem bogactwem kształtów na części rozkłada, czyli na odwrót mnogość pojedynczych przedmiotów w jedną wydatną myśl grupuje; — jest to bujność fantazyjna, na wewnętrznej płodności samego estetycznego pomysłu, a zatém samój treści polegająca. Mamy na myśli samą płodność formy, jako takięj, zawisłą może od treści, ale z treści nie wykwitująca, i bujność tego rodzaju nazywamy fantastyczną.

Z takiego wygraniczenia fantastyczności od fantazyjności podają się oraz jój znamiona. Jest to, że tak powiem, zewnętrzna, zwierzchnia strona fantazyi, najściślej formalna, niejako geometrya estetyczna, albo estetyka geometryczna; najbujniejszy rozwój linii, powierzchni i brył, mieniący się, to w bogactwie kolorów, to w bogactwie połączonych kształtów. Fantastyczność najwięcej, a wielekroć wyłącznie podana ku zmysłom, byłaby imaginacyi płodem, gdyby nie była z natury swojój nieskończonością form zmysłowych, a tym przymiotem nie płynęła z nieskończonością twórczości ducha. Wywołuje ją brak idei wewnętrznej, i dlatego, albo się tylko czepia dzieł, które wielka idea estetyczna w kolossalnych, lub też nadobnych for-

mach do bytu wyprowadza; albo się sama w zaczarowane zamki i w fantastyczne *fata morgana* upostacia.

Niedostatek idei estetycznych, brak potężnych duchowych natchnień jest nam zawsze skazówką, że się sztuka albo jeszcze ze zmysłowego do duchowego stanowiska nie podniosła, albo że się chyli do upadku i od duchowych wrażeń do czysto zmysłowych zstępuje. W jednym i w drugim przypadku, jeżeli się pojawia geniusz estetyczny, gdy go żadna wewnętrzna potęga ducha do natchnień zażegnać nie może, zażegniony samą zmysłowością, nieskończoność artystyczną ducha swego w sferę samej zmysłowości przenosić musi. — W dziełach sztuki tego rodzaju i takich epok same więc tylko dusze ogniste znajdują dla siebie pole popisu, a twórczość ich będzie przedewszystkiem fantastyczną.

Ognista i bujna fantazyja ludzi bywa przyrodzoną własnością tych okolic nieba, w których i twórcza siła natury, najwięcej okazała się ognistą i bujną w rozlicznych i cudnokształtnych tworach swoich. Pod gorącym niebem Azyi, gdzie niewola na ludach ciężąca, przygniotła wielkie idee czasu, narodami poruszające; pod południowemi strefami Europy, gdzie je w niemoc wprawiła miękkość życia i obyczajów; — tamto ojczyzna geniuszów ognisto-fantastycznych. Tam wre krew i kipi życie, ale się prędko wypala i zużywa. Mahomet wiedział, co czynił, gdy wiernym swoim zapowiedział w raju roskosze oblubieńca, męża i ojca w jednej godzinie. Roskosze, co się tak szybko gonia, trzeba coraz nową korzennością zażęgać. Zużywają się roskosze seraju bez miłości idealnej, roskosze życia bez myśli idealnej, roskosze natury bez pojęcia idealnego. Sztuka ludziom przychodzi w pomoc i tworzy im świat fantastyczny — nieskończoność form zmysłowych, w których skończone zmysłowe życie, bez możności przesycenia, jakby na wielkim oceanie zmysłowości się kolysze.

Taką jest w ogóle sztuka Azyatycka, a w szczególności Arabska; taką jest Byzantyńska i Maurytańska w Europie. Nie będziemy fantastyczności szukali w snycerstwie, bo snycerstwo jest

personifikacją idei; ani w malarstwie, o ile i malarstwo jest jej personifikacją. Wiadomo, że koran zabrania nawet przedstawiania osób i zwierząt, za pomocą pędzla lub dłuta. Znajdziemy ją w saméj tylko poezyi i w architekturze. W pierwszej przedstawi nam się fantastyczność jako o b r a z o w o ś ć, pełna allegoryi, przenośni, i najcudniejszych barw orientalnych; druga będzie dzieł architektonicznych o r n a m e n t e m, najbujniejszój i najkapryśniejszój fantazyi.

Trzeba samemu czytać poezye orientalne, aby powziąć wyobrażenie o téj żywości farb, o téj ruchliwości i tym ogniu fantazyi, które je cechują. Nic podobnego nie przedstawia poezya innych narodów. Jestto mozaika z drogich, połyskujących kamieni; wieniec z najrozlicniejszych woniących kwiatów. Pod pnem klonowym rośnie kierz czerwonej róży, nad którą liść swój pięciorzębony klon zawiesza: jakże zmysłowo-cudnie idealizuje się ten obraz w fantazyi *Farruchiègo*, gdy powiada: klon (niby człowiek) pięciu palcoma chwyta za kielich czerwonego wina, co mu różanym bukietem woni. Podobnie *Montenebbi* daje nam obraz jeźdźca szukającego chłodu i cienia pod drzewem; ile razy koń głowę w górę zarzuci, kwiecie białe, jak deszcz pereł go obsuwa, a ocienione suknie, gdy na nie promienie słońca z pomiędzy liści padają, lśkną się jasnemi pręgami, jakbyś po nich monetą złotą rozsypał. — Tłomaczenia, jak np. w *Tholuka* Antologii wschodniéj, nie dorównają nigdy oryginałowi, téj uroczej poezyi, co się wije bez końca jak powieści z tysiąca nocy i jedna. Rymotworstwo jest tylko formą zewnętrzną, poezya sama leży w ognistój fantazyi narodu, który nie ma innego języka, tylko język poetyczny. Naśladował tę poezyę dość szczęśliwie *Monteskiusz* w „listach perskich“, *Moore* w *Lalla Roogh*, *Goethe* w „zachodnio-wschodnim dywanie“, u nas *X. Hołowiński*, sam zwiedziwszy wschód, podań i uroku pefen, popodnosił tam, jak się *Kraszewski* wyraża, te perełki, które tak długo nietknięte leżały, i nadał poetycznemu utworowi „Dzieciątko Jezus“ nadobną, orientalną barwę. Z tych dzieł, nieposiadający języków wschodnich, powziąć

mogą niejaki wyobrażenie o bujności i drobnostkowości form poetycznych, jakimi połyskuje ognista fantazyja perskich i arabskich poetów.

Ten sam przybór, ten sam przepych, to samo bogactwo form pokazuje się w architekturze arabskiej, którą w tym samym guście, tylko że z przesytem i przeładowaniem, poprzedziła architektura bizantyńska. Wyżej daliśmy już krótki opis Alhambry, o której powiada Laborde *): *il présente tout ce que la volupté, la grace, l'industrie peuvent réunir de plus agréable et de plus parfait*. Mniej więcej z takim samym przepychem zbudowane były pałace, moszce i karawanseraje, wzniesione po stolicach kalifów, już z czasów Ommajadów i Abbassydów. „Gdyby zmysłowy powab dla oka, powiada ten sam autor, stanowił o piękności stylu architektonicznego, natenczas Arabowie przeszliby wszystkie inne narody w sztuce budowania. Nadobność linii, wchodzących w skład jej przyborów, fantastyczność kształtów, gust i przepych w doborze i rozkładzie farb, wszystko to dziwną sprawia uludę zmysłów. Taka lekkość i taka czarowność tych gmachów, że zda się, jakby je genie napowietrzne w królestwie zaklętych duchów budowały; nie dadzą się z niczém porównać, chyba z fantastycznością powiastek wschodnich.“

Dwa główne rodzaje ornamentów wyrodziły się z téj plastycznej fantastyczności: m o z a i k i a r a b e s k i. Mozaikowanie kamykami różnobarwemi znane już było Rzymianom za Sullii czasów. Byzańtyńscy malarze wykształcili mozaikowanie, za pomocą sztyfcików szklanych, u końca farbą albo złotem napuszczonych, do sztuki tak nazwanego *muzeowego* malarstwa (*musion* albo *museion*). Niém to nadawano ów połysk złoty, który służył za tło tworom rzeczywistego malarstwa, nareszcie połysk samego kolorowego muzeowego obrazu. Wyborne mozaiki tego rodzaju utrzymały się jeszcze z 6go wieku w Rawennie, w chórze kościoła *San Vitale*. W Monte Casino w XI. wieku kwitła

*) *Voyage pittoresque en Espagne. vol II.*

szkoła bizantyńskiego mozaikowania i zdobiono niemi pałace i kościoły. Jakiż na to potrzeba potęgi fantazyi, aby z tak drobnych niedojrzanych prawie sztyfcików złożyć kolorowy obraz. Z tą sztuką tylko Gobelinowe kunsztowne tkaniny w porównanie iść mogą.

Mozaikowanie, jako sztuka, samo z siebie już jest fantastyczne; nie zaś dziwne, że się niebawem ku wyobrażeniu fantastycznych postaci skierowało. Ornamenta tego rodzaju, mozaikowej roboty, natrafiamy dość gęsto na pomnikach starożytności, jak np. w grobowcu odkrytym przez p. Agincourt w katakombie *del Crocefisso*, niedaleko *Ponte Salaro* w Rzymie.

Fantastyczność rysunku, podobająca sobie w utworach fantazyi, odbiegających od idealizowanych form natury, i przedstawiających najdziwniejsze tychże form rozkształty — jest twórczynią *Arabesków*. Niedostatek idei estetycznych wywołuje taki fantastyczny kierunek sztuki. W Azji jego początek. Ztąd Boettiger wnosi, że kobierce sprowadzane z Indyi i Persyi dały początek arabeskowemu malarstwu w Rzymie. Sądzymy, że nie potrzeba było na to kobiercowych wzorów. Fantazyja tworzyć nie przestaje, i gdy pod względem sztuki przestaje być *cudotwórczą*, staje się koniecznie *dziwotwórczą*. Przepych i zbytek w życiu sprowadził przepych i zbytek w sztuce, jaki się np. w ściennych malowidłach łazienek Titusowych i na ścianach Herkulanum, Pompei i Stabiae pokazuje. Arabowie i Maurowie najwięcej wykształcili ornamentowe fantastyczne malarstwo, pokrywając niemi ściany, sufity i podłogi celniejszych gmachów swoich. Ztąd nazwa *Arabeski* albo *Moreski*. Był to przedmiot naturalnego popędu ich fantazyi. Wszakże ich pismo już jest arabeskowe, a każda litera arabeska. Późniejsza nawet sztuka pisania była sztuką arabeskowego malowania, którego słabe naśladownictwo utrzymało się w *inkunabulach* i w *inicyałach* po kunsztownych rękopismach średnich i późniejszych wieków. — W Lipsku, w bibliotece miejskiej, przechowuje się egzemplarz kolosalny koranu na pergaminie, który był arabeskowany dla sułtana Bajazeda, a pod Wiedniem dostał się w zdobyczy Ja-

nowi III. Dzieło to daje wyobrażenie wytworności i fantastyczności arabeskowej sztuki pisania.

Arabeski architektoniczne w gruncie są téj samej natury. Wiją się w nieskończonych zwojach i splotach wszelkiego gatunku linii, w fantastycznych kształtach konarów, liści i kwiatów, z których albo nowe zwoje gałęzi i liści wyrastają, albo jak w rzymskich i późniejszych arabeskach, wyglądają z nich twarze ludzkie, lub postacie zwierzęce, najczęściej w dziwotwornych kształtach i farbach.

Na tę dowolność fantazyi, na to przechodzenie z form naturalnych do nienaturalnych, i przeciwnie, na ten kontrast kapryśnego fałszu i naturalnej prawdy, narzekali już Pliniusz i Witruwiusz. *Quatremère de Quincy* w dykcyonarzy architektury, uważa arabeski za *licencyę* malarską, odmawiając im znaczenia sztuki pięknej. Nie jesteśmy tego zdania, i jeżeliśmy arabeski poczytali za utwory, w których się ognista fantazyja genialnego artysty pojawia, jużemy tém samém policzyli je do dzieł pięknych. Sztuka nie jest naśladowaniem natury, ale jest idealizowaniem form, które jęj albo natura, albo fantazyja następuje. Nie gorszy się więc kształtami od natury odbiegającemi, byle w nich przebijał się ideał piękna. Im większa zatem będzie form dowolność, im dziwotworniejszy ich rozkształt, tém potężniejsze było poczucie piękna, jeżeli je artysta w arabeski tak przelać potrafił, iż z ukontentowaniem i zachwytem oko widza na nich spoczywa, i gubiąc się w téj rozliczności linii bez początku i końca, w téj kapryśnej twórczości kształtów, niewidzianych, i niesłychanych i jakby tchnieniem miłości w nowe formy rozbudzonych — mimowolnie sobie w nich podoba.

Arabeski są genialności utworem, i noszą na sobie jęj piętno. Nie jest to dziki, potworny tylko rozrost linii i kształtów; kieruje nimi instynkt piękna, poczucie silne tego, co stanowi wrażenie piękne. W téj dowolności panuje przecież symetria, harmonia, jedność w ogóle panuje myśl piękna. Najcudniejsza tam i uroczą zgodność farb, najstosowniejszy rozkład mass do miejsca i otoczeń; najwyraźniejsza, choć niewypowiedziana je-

dność w całości;—zda się, że gdybyś jeden listek dodał, jeden zawój linii ujął, zepsułbyś tę całość. Oto geniuszowa potęga, co się takim labiryntem form roztryska, a przecież w nich wszystkie znamiona piękna utrzymać potrafi!

Nie pogardzili dlatego arabeskami i późniejsi artyści. Użyło ich za ornament architektoniczny gotyckie budownictwo; zdołano niemi średniowieczną sztukę pisania, np. brewiarz króla Macieja Korwina w łacińskim rękopisie z r. 1490., w bibliotece watykańskiej przechowany *). W sztuce malarzkiej arabeski miały swój wiek złoty, gdy je boski Rafael, a za nim Giovanni da Udine, Perino del Vaga, Penni, później jeszcze rodzina malarzy Carracci, za przedmiot pędzla swego obrali. Rafael zamienił je niejako w język poetyczny, nadawszy im allegoryczne znaczenie. Włał tym sposobem w kompozycję arabeskową nowe życie, i kiedy z jednej strony bujnością, pięknnością i wykończeniem form zachwycał, z drugiej myślą w nich utajoną zadziwiał. Łuki sklepień i filary arkadowe w *loggiach* Watykanu wypełnione są tego rodzaju ornamentami, rysunku i pędzla częścią Rafaelowego, częścią jego uczniów. — Acz tylko ornamenta nie ustępują w niczem al freskom łóż samych co do piękności, wykończenia, pomysłu i sztuki w ogólności. — Jestto tryumf artyzmu malarzkiego, z niczego, bo z bujnych widziadeł fantazyi własnej, utworzyć dzieło piękne, przemawiające do oka i myśli. — W najnowszych czasach Eugeni Neureuther, który pod przewodnictwem Korneliusza glyptothekę w Monachium arabeskami ozdobił, wyniósł sztukę swoją do osobnego i niezawisłego rodzaju malarstwa, przelewając w nią wszelakie pomysły poezyi, satyry i humoru, i nie wyradzając rysunku nigdzie w karykaturę. Rysunki jego marginesowe do ballad Goethego i Bürgera, wielka arabeskw kompozycya „*Das Dornröslein*“ wedle starego gminnego podania wykonana, zyskały poklask wszystkich znawców sztuki.

*) W kapitularku kościoła katedralnego w Gnieźnie widziałem rękopism w arabeskowe roboty strojny, jeżeli się nie mylę o wiele wcześniejszy.

Czém arabeski są w malarstwie, tém jest i m p r o w i z a c y a w sztukach idealnych, t. j. w muzyce, poezyi i wymowie. Nieograniczone panowanie nad formą, będące skutkiem bujności i ognistości estetycznej fantazyi, tworzy improwizatorów i arabskich malarzy. Nie może nic być temu podobnego, ani w architekturze, ani w snycerstwie. Bo te dwie plastyczne sztuki potrzebują surowego materiału natury, który prawom natury ulega i znalazłoby się niepodobieństwo wykonania w takim materiale bujnych pomysłów fantazyi. Zdarzyłoby się w on czas rzeczywiście, co się Witruwiuszowi w naganie arabesków niepodobnym wydawało: „jak to być może, — są słowa starożytnego pięknoznawcy, — aby trzcina dach podierała, a na kandelabrze gmach się unosił, albo na słabych gałązkach ciężkie ciała się zawieszały; kto uwierzy, aby z gałązek, z korzeni albo z kwiatów wyrastali ludzie i potwory?

Tu dopiero, w analogii z improwizacją sztuk idealnych, odkrywa nam się prawdziwe znaczenie arabeski. Arabeska jest improwizacją form plastycznych, poczyną się atoli dopiero w malarstwie, gdyż tu już materiał, na lotne kształty fantazyi, naturalnej przeszkody nie stawia. Nikt improwizacji idealnych nie weźmie za przedmiot studyów swoich, aby się na improwizatora w muzyce lub w poezyi wykształcił. Improwizacja estetyczna jest darem przyrodzonym, ale i skutkiem nabytego już estetycznego wykształcenia. Podobnie arabeska potrzebuje przyrodzonej zdatności, łatwości rozkołysania fantazyi w coraz nowe fantastyczne kształty: atoli wymaga i geniuszu malarskiego, opatrzonego w technikę i w mnogość form idealnych, na których się gust estetyczny zaprawił. Na arabeskach nie można zatem robić studyów, możnaby je chyba kopiować, lub naśladować, co talentu jest rzeczą. Trzeba je oryginalnie tworzyć, przystępując do nich z wykończonym już ukształceniem genialnego malarza.

Improwizacja idealna zdawałaby się tém wyróżniać od plastycznej, że tworzy bez zastanowienia się, że jest bezpośredniem, odrazowem kształtowaniem ducha, bez pracy, bez natę-

żenia; jéj poczęcie jest zarazem porodem, i to w obecności naszej; jakby czarodziejską laską natchnienia tknięta, obleka myśli w kształty piękne, nie buduje ich, nie wykończy, ale stwarza chceniem swoim. Atoli ta czarowna budowa, wynikła z zaklęć ducha, to poczęcie bez przygotowania i wykończenie bez przewidzenia, ta cudność całości bez namysłu, jest zarazem charakterem arabeskowych fantastyczności. Sama plastyczność stanowi tu różnicę, bo potrzebuje techniki, a zatem pracy i wykończenia. Wszakże pędzlem wiedzie podobnie improwizowany nastrój ducha, jak przy fortepianie uderza palcami o rozległą instrumentu klawiaturę. Ztąd ta lekkość arabeskowych utworów, jakby dmuchnięciem ducha w te kształty i w te farby wysadzonymi zostały.

Musieliśmy jeszcze rozpisać się o improwizującej potędze malarzkiej w kształtowaniu arabesków, aby przez analogię dać w niej poznać ten sam charakter duszy ognistej, który wiele wyraźniej i widoczniej w improwizacji idealnej występuje. Kiedy z szybkością błyskawicy leją się masy melodyjnych tonów z pod palcy improwizującego muzycznego artysty, albo kiedy wylatują słowa i układają się same w rymy i miary; gdy myśli gromkie polem lecą i jak potok z gór spadający, umysły z sobą porywają; gdy się to wszystko w obec nas i na zdumienie nasze dzieje, zda się, że duch sam w potędze twórczości swojej wśród nas stanął w płomienistym ogniu wyobraźni; bo tylko dusza ognista takiej chyżości tworzenia zdolna, tylko z żarów duszy takie bogactwo myśli rozbiyskiwać, i tylko z bujności fantazyi tak nagle i odrazowo kształty piękne rozkwitywać mogą.

Zkąd improwizacya bierze natchnienie? Zkąd pryska ta pierwsza iskra elektryczna, co fantazyę do improwizowania zapala? — W malarstwie zaognia się artysta żądzą tworzenia form osobnych, fantazyi tylko właściwych, podoba sobie być twórcą kształtów, własnym pomysłem spojonych i skombinowanych; jedna fantastyczność rozbudza drugą, aż się wszystko w jedną piękną całość, w jeden osobny, bujny, fantastyczny świecik wypełni. Jest to natchnienie, które sama fantazyja, bez żadnej in-

nej pomocy rozbudza; jest to humor artysty, upodobanie indywidualne.

Natchnienie i m p r o w i z a t o r a m u z y k a l n e g o , podobne jest tamtemu, jest subiektywnego charakteru, niezawisłe od zewnętrznych wpływów, płynie bezpośrednio z wewnętrznego usposobienia duszy, a rozbudza się tonami. Artysta chce niemi wylać uczucie, które go przepelnia, chce wypowiedzieć wszystkie potęgi ducha i wszystkie bóle serca, i gdy go ta chęć ciśnie i napiera, przebiega po całej skali tonów, akordami ciska, szuka odpowiedniego tonu, odpowiedniej melodyi do nastroju duszy swojej, aż gdy ją znajdzie, rozbłyśnie mu w duszy, i podniesionymi słuzami leje się nieprzerwana, silna nuta i unosi improwizatora i słuchaczy do siódmego nieba. — Sprawozdawca Tygodnika Petersburskiego o Jarmarku Berdyczowskim *) według opowiadania Parysa opisuje nam wrażenie improwizacji Liszta, który w Odessie równocześnie z panną Borrer koncerta dawał. „Obiły się zdania, że panna Borrer całc nie gorzej gra od Liszta i oto jednego poranku panna Borrer afiszem te same sztuki ogłasza, w których Liszt miał występować nazajutrz. Napełnia się koncertowa sala, przybywa i Liszt. Zasiadają, słuchają — panna Borrer gra cudnie — bosko — zachwycająco. — Sypią się oklaski. — Liszt chmurzy myślące swoje czoło; tysiące ocz śledzą ruch jego każdy; nagle oczy jego ożywia promień — wstrząsł głową — rozstąpiły się długie jego włosy; lekki, ledwie dojrzany uśmiech poruszył usta. „Mylicie się, zdawał się mówić im wtedy, jeśli myślicie rozstrzygać tu moją sławę, zdzierać wieńce!“ — Nazajutrz Liszt daje koncert. — Zabrano miejsca, jakby dla słuchania wyroku. Milczenie — cisza — Liszt zasiada do fortepianu — przebiega akordy — nic nie widzi — nie zważa na nic... jakicś myśli ponure, czy dumne zajmują go całkiem. Nagle wznosi oczy — zamarzył... przy-

*) Rok 1847. Nr. 79.

pomniał... z pod palców trysnęły melodyjne tony — połały się — leją — zalały potokiem cudownej melodii słuchaczy! Tu już nie było oklasków, tu było zachwycenie nieme. Aż później — później nieco, powszechny grzmot oklasków potrząsł sklepieniem sali, a w tém *bravo* przeświadczyła się panna Borrer, iż Liszt, jak dotąd, jeszcze nie miał równego sobie.“

Natchnienie artysty muzycznego może natężyć publiczność słuchająca, ale go nie wywołuje. Samo usposobienie ognistej duszy je rodzi, a artysta wylewa je tonami z równą potęgą uczucia, osamotniony w zaciszy domowego ustronia, jak na sali koncertowej ogrzany burzą poklasków. Innego, bo przedmiotowego rodzaju jest natchnienie i *improvisation* poety. Słowo jest węzłem społecznym ducha z duchem, ogniwem ich połączenia przez wymianę myśli, międzymorzem między oceanami myślenia. To téż poeta improwizujący słowem, czerpie prawdą potęgę improwizacji z siebie, ale ją rozbudza, rozpala słuchaczami. Jak nikt do siebie nie mówi, tak nikt sam sobie nie improwizuje. Słuchacze są ujemną elektrycznością, która w naprężeniu trzyma dodatną elektryczność fantazji improwizującego poety. W gronie przyjaciół, gdy się żywą rozmową rozkołysze umysł, a dusza współczuciem rozgrzeje, najnaturalniejszą bywa rymotwórcza improwizacja, wtenczas jest naturalną, uczuciową, porównującą.

Jeżeli natrafiamy na zdolności ludzi takie, że im się samo wyrazi do miary i rymu układają, jak chłopięciu Owidiuszowi, który karząc go za robienie wierszy matkę, wierszem przeprosza *), to rzadką nader jest taka zdolność w połączeniu z twórczością pomysłów, coby się społem w estetyczny rymotwór ułożyły.

Zachwyca improwizowana muzyka siłą i potęgą tonów, w któ-

*) Wiadomy powszechnie wiersz: *jam jam non faciam versus carissima mater* Owidiuszowi, gdy był jeszcze chłopięciem, przypisywany.

rych się uprzytomnia ognista dusza komponisły; nierównie potężniejszy jest zachwyt improwizacyi poety, bo się duch jego uprzytomnia w ognistszej i wyrazistszej słów szacie, z samego dna duszy na zewnątrz występuje i stawa żywo przed nami.

Poeta improwizator mógłby czerpać natchnienia zewnątrz siebie, z wielkich momentów czasu i oddziaływać na podniesienie umysłów, by je zapalić do wielkiego czynu. Ale czy to niezwykłość, acz tak naturalnej podniety — by poezją czynów wywołać poezją słów, z natchnienia płynących; — czy też brak geniuszów improwizatorów to sprawa; nigdy na tak wzniosłym stanowisku poezya improwizująca nie stanęła. Powieść o Tyrteluszu, który Lacedemończyków pieśniami zagrzewał do boju i do zwycięstwa, dowodziłaby, że starożytność była bliżej prawdy, niżeli nowsze czasy, i znała się na potędze improwizowanego rymotworstwa.

W sferę całkiem zewnętrznego dramatycznego natchnienia wstępuje improwizacya mówcy. Potrzeba jęj nietylko publiczności, ale i akcji. Wielkie i ważne wypadki, walka interesów zajmująca umysły, rozbudzone namiętności, naprężone wyczekiwanie całego narodu — oto sytuacje, w których się mówca improwizator znajdować musi, jeżeli w nim zadrgnąć ma nerw improwizacyi i rozbliysnąć natchnionemi słowy. Trafnie określa improwizacyą Cormenin w przewybornęj księdze mówców *). „Mowa, powiada, w każdym czasie może być odczytaną, improwizacya przywiązana do czasu i do osób, wśród których powstaje. Jeżeli mówca mówi bez starannego doboru wyrazów, tém naturalniejszym się wyda, podoba się słuchaczom, bo mówi jakby oni mówili, bez przygotowania się na to, aby ich owładnął. Jeżeli zaś z gwałtownością się miota, żarem oczu błyskawice ciska; jeżeli słowa jego huczą jak orkan, ogarniają jak płomienie, to nie z niego, ale z zgromadzenia wieją te roz-

*) Livre des Orateurs par Timon, quinzième édition 1847.

dmuchy takich namiętności. Chcesz go osądzić, usiądź na ławy słuchaczy. Dla nich to on nie dla siebie stoi na mównicy, ich myślami się tłumaczy, ich namiętnościami oddycha, ich wolę objawia. W słowach jego jest życie, bo jest żywa rzeczywistość; jest siła, bo ją bierze z tego, co go otacza; jest trafność, bo chwila czasu ją nasuwa i ludzie téj chwili są przed jego obliczem. Niepodobna, aby był zimnym, gdy zgromadzenie jest w zapale; albo aby się unosił, gdy jest przyciszone. Nie weźmie się do polotu, ani nie roztoczy skrzydeł z wyniosłości wyżyn, jeżeli się słuchacze jego spokojną myślą po równinach przechadzają. Zastosowyywa się do zgromadzenia, idzie w jego ślady i ściga je póty, aż się stał jego panem, aż je podbił sobie, ujarzmił, wziął w okowy przekonania, wtenczas dopiero z tyłu naprzód się stawia, wodzi niém i prze po swoich kolejach.“

„Dusza improwizatora jest echem duszy słuchacza. Obie się znoszą, udzielają, jednoczą, toną w sobie. Improwizator czy się unosi, czy powolnieje, wyciąga zawsze rękę ku słuchaczom, aby ich przyciągnąć do siebie; i oni mu swoją podają, wspierają, pomagają machinalnie; zda się, że dobierają mu wyrazów, co mu na ustach zawisły, że go bodzą wzrokiem, tłoczą i ożywają oddechem, na podobieństwo jeźdźca, schylonego nad nozdrzami rozdyszonego bieguna. Z nim społem bieżą, razem dobijają do celu. Co zwrot, co krok, nowy widok się rozstania; niespodziewany jawi się efekt wzruszenia, dreszczu lub wdzięku. Improwizator nie wie wszystkiego co ma powiedzieć, a nigdy, jak ma powiedzieć. Ale ufny w siebie, odbija od brzegu, puszczają się na morze rozbalwanionych myśli, rozwija żagle purpurowe, a ręce widzów za nim się unoszą, i drżą, za nim serca tych, co na brzegu stoją.“

Improwizacją jest każda powszednia mowa, i zdawałoby się że nic łatwiejszego, jak zostać improwizującym mówcą. Wszakże, aby być improwizatorem w estetycznym znaczeniu, geniuszu, ognistej duszy na to potrzeba; pana wielkich myśli i wzniosłych obrazów, ubogaconego skarbami wszystkich potęg

ducha; samowładcy nad rozległym materiałem języka. A takich geniuszów mało.

Przeszliśmy główne kierunki, w których się dusza ognista sztukmistrza objawiać zwykła: kierunki rozległych i drobnych rozmiarów, będących bujnej i przemagającej fantazyi płodem. Kolossalność i drobnostkowość, dwa jęj przeciwległe bieguny, spotykają się znowu w improwizacji mówcy, wyrażającego kilku słowami myśl wielką. Z krótkich słów improwizatora pada na fantazyę słuchacza obraz olbrzymi, acz niewyraźny w zarysach na podobieństwo cieni przy zachodzącej nocy księżycowej.

To też romantyczność jest niejako estetycznym temperamentem dusz ognistych, jak symboliczność geniuszów żeńskich. Rozległa to kraina, romantyczność! — bo jest nią każde przecucie przyszłości, każde pojrzenie po za grób, każda tęskność duszy do innego świata, każda myśl trwoźna, co nas wśród szczęścia ogarnia. Gdy poezya jest wieszczaniem, jest w tym przytomie czysto romantyczną; jest nią każda inna sztuka, ilekroć nas w świat duchowy przenosi, albo przynajmniej pogląd w niezmiernie jego okolice rozkwiera. A że ten niewidzialny świat ducha, który nam dopiero religia Chrystusa, w całej nieskończoności rozsloniła, zawsze świat widzialny otaczał, i wszystkie jego rzeczywistości przenikał, nic dziwnego, że wszędzie i zawsze w sztukach pięknych exotyczne romantyzmu pojawiały się kwiatki, niby rośliny z nieznanego nowego świata, prędem oceanu na brzegi starego lądu niesione.

Każdy wiek, każdy naród ma zatem w sztukach swoich zarody romantyzmu, a im ognistsza była dusza artysty, tém wyraźniejsze w jego dziełach będą romantyczności ślady. Ułamki poezyi Lesbijskiej S a p h o, pełne ognia i życia, dziwnie zbliżają się do nowoczesnego romantyzmu *), np. ów znany fragment, który także Byron sparafrazował w Don Juanie: „gwia-

*) Sapho et les Lesbiennes, par Emil Deschanel, w Revue de deux mondes 1847. 15 Juillet.

zdo wieczorna! ty znów gromadzisz do zagrody, co ranna rozproszyła jutrzeńka; z tobą owca, z tobą koza, z tobą dziecęg wraca do macierzy.“ Albo, gdy opiewa oblubieńca, kroczącego w hymenowym pochodzie w dom oblubienicy, porównywa go między innymi do jabłka, co się na najwyższej gałęzi drzewa czerwieni, a które tam snąć zapomniano przy zbieraniu owocu; jaki romantyczny zwrot zakończy to porównanie, gdy mówi: „Nie, nie zapomnieli go, oni go dosiądz nie mogli!“ Nakoniec myśl następująca: „Śmierć jest złem, gdyby niemi nie była, toby i bogowie umierali“ nie jestże pomyślana w duchu dogmatu chrześcijańskiego o upadku pierwszego człowieka?

Ale jako różny jest naród, i różna natura okolic, które zamieszkuje, różny także będzie koloryt romantyczności. Inny w *Ariostie* z pod gorącego i lazurowego nieba półwyspu Apenińskiego, a inny w *Szekspirze*, nad którym mgliste i dżdżyste zawisło niebo wielkiej Brytanii. Podobnie inne wyobrażenia wieku, inne pojęcia ludu, różnemi wyrażać się będą kształtami romantyzmu. Jaki odstęp romantyczności średniowiecznej od nowoczesnej, albo ludów romańskich z tej i z tamtej strony Pyreneów!

Wszakże, jakkolwiek będzie koloryt romantyzmu, nosić na sobie będzie cechy to kolossalności i wzniosłości, to przepychu i fantastyczności, któreśmy położyli jako znamiona dusz ognistych. Dopóki sztuka, a poezya w szczególności, czerpała z samego romantycznego życia, podsyconego cudotwórczą wiarą i urokiem rycerskich czasów, sama była romantyczną. Jak tylko rozwiązywać się zaczęły i ta wiara i te czasy, z poezyi rycerskiej wyrodził się *Don Quichote* Cerwantesa, a z poezyi świętej powstał *Decamerone* Boccaccia, i nastąpił upadek sztuki romantycznej. Romantyzm wyśmiany do szczytu przez *Rabaela* i *S'go* we Francyi, przez *Swifta* w Anglii, przeszedł z romantycznej epopei, w jej z dawką *monetę*, że użyje wyrażenia się Augusta Cieszkowskiego o *romansie*.

Humor i satyryczność, jak w romansopisarzach co dopiero przytoczonych luźność w sposobie pisania *Woltera* i *Crebillona*;

sentymentalność, jak w romansopisarzach niemieckich; nareszcie doktryna, której przykład Krasicki nam zostawił w Podstolim i w Doświadczyńskim — były kolejno charakterami romansów. Poznajemy po nich znamiona genialności żeńskięj, a tém samém odstęp od znamion dusz ognistych. W zdawkowej monecie tego rodzaju rozpierzchtł się połysk romantyzmu, został pieniądz, ale podlejszego metalu. Z opiewania powstało opowiadanie. Po czasach zmysłowego piękna starożytnych ludów, a uczuciowego piękna średnich wieków, nastąpiły czasy rozumowanego piękna wśród dni naszych. Poezya tropi rozum po wszystkich jego drogach i ścieżkach, by odkrycia jego i wynalazki estetycznym smakiem zakosztowała. „Starożytni, — powiada Wolfgang Menzel *), — przekładali na poezją naturę, wieki rycerskie wiarę, myprzekładamy na poezją nasze umiejętności. Grecy pojmowali świat zmysłowo, wieki średnie religijnie, my pojmujemy go rozumnie. U Greczyna nawet słowo niewidzialne musiało schlebiać zmysłom, w ludziach średniowiecznej wiary poruszało serce w jego głębiach, u nas schlebiać ma rozumowi.“

Najswobodniejszą formą estetyczną dla rozumu jest romans. W niej się wszystka jego erudycya i wszystka jego obserwacya pomieścić może; jest to ożenek badającego i postrzegającego myślenia z estetyczną twórczością, ożenek poezyi i doświadczenia; poezyi i nauki. Miłość nawet, będąca największej części romansów stałym tematem, nieskończenie odmienianym, nie jest obrazem, ale tłem romansu, nicią Aryadny w labiryncie szczegółów jego. Jakąż to inną była miłość, którą opiewał Petrarca do Laury, w niezrównanych sonetach, albo miłość Dantego do Beatrici, tak cudnie opisana w jego *la vita nuova*, tak poetycznie uwielbiona w kanzonach i sonetach, któremi to dzieło prozą pisane przeplatał. Oto płody ognistej duszy, płody drobiazgowy, a przecie tak piękne, tak wzniosłe; prawdziwie i n m i n i m i s d e u s.

*) Literatura Niemiecka. Tom III.

Pojęto wreszcie, mianowicie po odrodzeniu gustu do sztuki starożytniej i włoskiego malarstwa, że romans stawszy się chlebem powszednim sztuki, nie wypełnia jej wyższego powołania, którym jest tworzenie ideałów. Gdy na nie, nie było zasobu u siebie, udano się w pożyczkę do zagrzebanych skarbów średnio-wiecznych, i z gruzów owoczesnych odbudowano nowszą roman-tykę. Ogniste dusze W i k t o r a H u g o we Francyi, a T i e c k a w Niemczech, rozplomieniły się blaskiem onych wieków, tak go-rących wiarą, tak lśniących przyborem, tak potężnych duchem; — i czasy, w których tylko słycać turkot machin i swąd węgla ka-miennego, ujrzały dawno minione obrazy rycerskiej miłości, kla-sztornego mistycyzmu, postacie z odwalonych grobowców, kry-jących i wielkie cnoty i wielkie zbrodnie, — obrzaśnięte pomro-czném światłem, co z różnobarwych szyb ściele się po głuchych obszarach tomu gotyckiego. Sąże to postacie żywych, czy cienia umarłych? Życie daje czas obecny, a umarłych wskrzesza wiara. Gdy czasy zapadły i wiara zamarła, podobno nie będzie i życia.

Poczuł ten niedostatek romantyzm nowoczesny, i szukał w obecności ożywczego źródła dla pięknotworów swoich. Znalazł je w żyjącej wierze ludu, co się przelewa podaniami gminnymi od pokolenia do pokolenia, i łączy z jego wyobrażeniami i jego ży-wotem; co się odświeża nieustannie odpiływem tradycyjnym od ludu do ludu, i dopływem nowych zdarzeń, przechodzących w wiarę i w poezją gminną. Spoglądano zrazu na nią, jak na po-wiastki, ku zabawie dziecięcej wyobraźni służące. Pierwszy H e r d e r *) wskazał w niej szczątki zapadłego cudotwornego świata, fantastyczne skamieniałości ducha, co dla dzisiejszej oświaty che-micznej i dyalektycznej, stały się niby światem przedpotopowym, nieznanym i teraz dopiero odgadywanym.

Poezya tych powieści, poczuła dostatecznie, jest niewypo-wiedzianego wrażenia. Jak mrok uroczysty na nich spoczywa, i duszę ogarnia. Oświata wieku, nadaremnie się kusi zedrzyć

*) Die Stimmen der Voelker.

z niego tę tajemniczą obsłonę, zgasić promieniami słońca, jego magiczne, miesięcowe światło. Poezja ludu jest i m p r o w i z a c y ą l u d u, co w rozgłębionych duchu jego nurtuje i posiada wszystkie potęgi i formy tak idealnej, jak plastycznej improwizacji. Wije się jak arabeska w fantastycznych splotach bez początku i końca; — дума i marzy jak improwizator przy instrumencie, unoszona w sfery innego świata: — jak poezja improwizowana, jest piękna, naturalna i zachwycająca, silna wiarą w siebie i w swoje potęgi; — wreszcie jak mówca improwizator, wysnuwa z siebie wymowne obrazy przed zgromadzonym ludem, który się jęj bez różnicy płci i wieku, z natężeniem, z wiarą, z trwogą przysłuchuje, a odchodząc, unosi z sobą jęj olbrzymie zarysy, od onych słów, kształtami cieni na jego fantazyi porysowane.

We fantazyi ludu, uprzedzającej dziwnie wszystkie duchowe wrażenia, jakie mu się bezpośrednio jawią, dojrzeć można cudotworne przechodzenie świata niewidomego w świat widomy: czyli świata ducha w świat rzeczywistości, i na odwrot przechodzenie świata rzeczywistego w świat ducha. Co się ma stać, przecuciem w fantazyi ludu się objawia; symbolem i wieszczbą kształtuje; — co się stało, kształci się, jako mara nieśmiertelna, jako dusza zmarłej matki, co o każdą północ, odwiedza pozostałe dziecię, i nad jego kolebką się przechyla. Gdy się to dziecię we śnie uśmiecha, — a uśmiechem tak anielskim i niewinnym, — fantazyja ludu otacza kolebkę jego rojem aniołów, co mu krzyż przyszłego życia, jasnobarwemi kwiatkami stroją, i ku tym kwiatkom i ku temu krzyżowi, którego znaczenia nie przeczuwa, uśmiecha się niemowlę tak wdzięcznie. A kiedy ojciec i matka, stojąc nad kołyską dziecka, tym wdziękom samego uśmiechu z zachwyceniem się przypatrują, stojący obok lekarz-fizyolog powiada im: to kwas żołądka kurcz taki w mięśniach twarzy sprawuje. — Oto w przykładzie romantyczność gminna i uczona proza życia.

Z takięj to poezyi ludu powstał nowoczesny romantyzm. B a l l a d a, r o m a n z a, dały mu początek. Niebawem się rozwinął w wielkie poetyczne utwory, jakimi są np. F a u s t G o e t h e g o, G e n o w e f a T i e c k a i t. p. Polska literatura piękna

wzrosła nowemi czasy na tym samym pierwiastku, na poezyi ludu. Ale polska poezya, a z nią muzyka, i reszta sztuk pięknych, gdy się u nas rozwiną, posiada romantyczność daleko wyższą, niżeli poezya innych narodów.

γγ) Geniusze męskie.

Improwizacya idealna była najwyższym szczeblem potęgi, do jakiej się dusza ognista podnosi. Sama fantastyczność przestaje w niej być ornamentem, a przechodzi w znaczenie żywój, natchnionej sztuki. Improwizacya krasomowcza zstępuje nawet w samą rzeczywistość: w wielkie epos wypowiedającego się życia narodowego; jest żywem uprzytomnieniem się ducha, tak jak niem jest poezya gminna, romantyzmu kastalskie źródło. Jest to już sfera, w której się objawia geniusz trzeciego i najwyższego rzędu. Tylko że w improwizacyi krasomówczej i w poezyi gminnej jest piękno naturalne, niejako samorodne, a w dziełach geniuszów, o których mówić chcemy, będzie piękno sztuki, czyli ideał estetyczny w zupełności. Wszakże wyrażać się w nim będzie ta sama rzeczywistość żywotna i występować to samo uprzytomnienie ducha. Pierwszego dopnie geniusz przez idealizowanie natury, a zatem przez powściągnięcie fantazyi w granice form rzeczywistych, które mu tylko idealnie kształtować wolno; drugiego dokaże, gdy te formy gorącym natchnienia do życia roznieci i działające w nich potęgi ducha dokładnem ich pojęciem uprzytomni; jednego i drugiego wreszcie dokona równowagą fantazyi i rozumu.

A zatem połączenie fantazyi z rozumem umysłowym bez przewagi ani jednego, ani drugiego pierwiastku, tworzy ten rodzaj geniuszów, któreśmy z powodu równowagi tych duchowych potęg, męskiem i przewali, wyróżniając je od młodzieńczej fantazyi dusz ognistych, i od niewieściej sentymentalności geniuszów żeńskich. Jako mąż, pelen siły, doświadczenia i woli, rzeczywistością samą się zajmuje i rzeczywistość tworzy, tak geniusz męzki rzeczywistością rozbudza pierwowzory ideałowe,

w głębiach ducha swego złożone, i tworzy dzieła sztuki, z których także ideały rzeczywistości poglądną.

Naprzeciwko temu twierdzeniu, że najwyższa potęga geniuszu, a tćm samćm najdoskonalsze pićkno sztuki, w i d e a l n ę j r z e c z y w i s t o ś c i się objawia, stawa pozornie, jako zarzut, dawniejsze utrzymywanie nasze, że sztuka nie jest naśladowaniem rzeczywistości, z czego wypadałoby, że do nićj zstćpować nie powinna; powtćre i toby nam jeszcze wielu zarzucić mogło, że z rzeczywistością nie da się pogodzić cudowność, która była żywiołćm sztuki najwyższych jćj mistrzów, jak Rafaela, Michała Aniola, Tassa, Mozarta i t. p.

Oba te zarzuty uchylimy obszerniejszą odprawą, aby się z nićj oraz istota geniuszów mćskich odkryła.

Co Aristoteles powiedział o poezji: że j e s t p i ę k n ę m n a ś l a d o w a n i ę m n a t u r y, da się zastosować do kaźdćj innej sztuki, bo kaźda zostaje w pewnym do natury stosunku. W takićm oznaczeniu sztuki leży wielka prawda, a jednak nie była zrozumianą i na dwa przeciwne wypaczono ją kierunki. Jedni, których Jan Paweł Richler *) *materyalistami* nazywa, wzięli sobie za prawidło ślepo naśladować naturę i położyli za zasadę wszystkićj sztuki; — drudzy, przez tegoż autora *nihilistami* nazwani, dlatego, że wszelką rzeczywistość w n i c obracają, odrzucili całkiem naturę, jako niegodną stanąć obok dzieł sztuki, z samych ideałów uprzedzonćj. Jedni więc w orzeczeniu Aristotelesowćm położyli przycisk na n a t u r ę, drudzy na p i ę k n o, i złał na przeciwne rozstąpili się stronnictwa; tymczasem prawda polega na p o ł ą c z e n i u p i ę k n a i n a t u r y, z równym na jedno i drugie przyciskiem, jak to słowa filozofa ze Stagiry, wyraźnie wypowiadają.

Aby się o tćm przekonać, trzeba nam zrozumieć stosunek, w jakim się sztuka do natury, czyli idealność do rzeczywistości znajduje. — Ktoby temu śmiał przeczyć, że świat jest pićkny! To

*) Vorschule der Aesthetik. Cz. I. str. 32.

wielkie dzieło wszechmocy boskiej, w którym się i taki blask kolorów, takie bogactwo form rozściela, nie może być obrane z idealnych wrażeń. Wszechmoc nie tylko siły natury, ale i ideały z łona swego wyprowadza, a zewnętrzna szata całego przyrodzenia jest jednych i drugich powłoczą. Dlatego to wschód słońca w takim majestacie światu się przedstawia; dlatego noc cicha i pogodna, tysiadcami gwiazd iskrzących pozierająca isrebrnym blaskiem księżycą oblaną, tak piękna i urocza; dlatego kształty drzew i kwiatów tak zdobne, zieleń łąk tak oku przyjemna, spadek Niagary tak wspaniały! A jeżeli przejdziemy ze świata natury do świata ludzkości, — dlatego i tu pożycie rodzinne tak czułe, przyjaźń i zabawy ludzi tak miłe, miłość ojczyzny tak poetyczna, dzieje narodów tak wielkie, charaktery mężów tak wzniosłe! Takie wrażenia ze świata zachwycają nas, unoszą, a przynajmniej podobają się i zadowolają.

Umysł człowieka byłby próżnią, bo niewiadomością wszystkiego, gdyby się nie wypełniał i nie rozmagał na wrażeniach, nabytych z przedmiotowości, co go otacza. I estetyczne uczucia jego budzą się i ukształtują na ten sam sposób. Na czarownych obrazach natury zaprawia człowiek uczucie tego, co jest piękne; na wielkich charakterach ludzkich i na wypadkach dziejowych, ukształca uczucie tego, co jest wzniosłe. I kłóży chciał sądzić, że bez téj rzeczywistości, w coraz nowe kształty piękna i wielkości płodać, sztukmistrz obejść się może; że nią gardzić że ją odrzucić powinien, jako niegodną jego sztuki sąsiadkę? Nie należy raczej wnosić, że mu dla saméj początkowój próżni umysłowój, znajomość tak świata natury, jak świata ludzkości, koniecznie jest potrzebną; że nią ubogacić powinien wiedzę i wyobraźnię, że się naturze we wszystkich jój kierunkach przypatrzeć, na niej zmysł estetyczny rozbudzić powinien, i że to jego główna szkoła artystowska? Zaprawdę nie ma artyści bez znajomości świata, inaczej byłby to malarz, coby eter na eterze, eterem malował, jak wżwyż wspomniony autor dowcipnie o nihilistach powiedział. Wszelako najfałszywszy uczynilibyśmy wniosek, gdybyśmy dlatego artyście kazali naturę naśladować.

Wchodzimy bliżej w istotę tego uczucia, którego doznawamy

na widok piękna natury i wzniosłości rzeczywistych. Dwie jego przedstawiają się strony. Pod względem p r z e d m i o t u, jest to wrażenie z całości, odrazowe, którego szczegóły dopiero przy dłuższym i badawczém rozpatrywaniu się poznawamy; — pod względem p o d m i o t u wrażenie to bywa rozmaite; jeden go w mniejszym, drugi w większym stopniu doznawa, a każdy inny rodzaj piękności w tym samym przedmiocie piękna upatruje, niejako w wyobraźni pod rzutem innego światła ją widzi. Pierwsza okoliczność dowodzi, że piękno natury nie na szczegółach ale na ich harmonijném zestawieniu polega. Wszakże co się nam z takiego zestawienia jako piękna całość przedstawia, jest właśnie duszą, myślą twórczą przedmiotu natury, — czyli utajonym ideałem przeglądającym do nas w jedności form to pięknych, to wzniosłych. A że wszelka jedność jest pojęciem, albowi poczuciem ducha naszego, ztąd druga okoliczność łączy się bezpośrednio z pierwszą, i okazuje na jaśni, że nikt inaczej nie poczuwa i nie pojmuje ni piękna ni wzniosłości w naturze, tylko przez odbicie się rzeczywistości na jego własnej wyobraźni, w konturach zupełnie indywidualnych. Tej rozliczności podmiotowej wrażeń z jednego i tego samego przedmiotu, nie należy sobie tak tłumaczyć, jakoby się natura na nerwach zmysłu ludzkiego u różnych ludzi różnie odbijała, bo gdzie zmysły są zdrowe, tam prawa natury wszędzie jednakie. Rozmaitość wrażeń pochodzi raczej z czysto duchowych, nie ze zmysłowych przyczyn. Idealność natury musi w nas samych znaleźć odpowiedni sobie żywioł, i takie usposobienie ducha, aby mogła być pocztą. Zwierzęciu nie może się nic przedstawić pięknem, ani wzniosłym, bo tego usposobienia nie ma. Podobnie tępe umysły nie przystępne są dla pomienionych wrażeń, a każdy nieoledwie umysł w różnej mierze rozbudza je i poczuwa w sobie.

Obie te okoliczności razem wzięte, odsłaniają nam dostatecznie tajemnicę wrażeń piękna natury. Uczucie niemi obudzone nie dzieje się skutkiem rozszczegółowania przedmiotu, ani zależy od by też najwierniejszego się odbicia natury na zmysłach naszych, lecz jest skutkiem rozbudzonych w nas przez naturę ideałów; skutkiem poglądu naszego własnego ducha na nią i jego

mniej lub więcej bystrego zmysłu, do patrzenia, do słyszenia, poczucia tego, co w niej jest idealnym.

Piękno natury odbija się na kryształach ducha naszego, a tak odbite przestaje być naturą; przyjmuje własności ideału duchowego, oblewa się jego światłem i wedle tego, im mniejszą lub większą miarę idealnego uczucia naszego rozbudziło, rozpromienia się różną miarą bogactwa piękności swoich. Tłumaczymy ztąd sobie, czemu piękno natury niewyczerpane, czemu zawsze świeże, nadobne, dziewicze. — Choć wiecznie to samo — czemu starość do niego nieprzystaje, czemu nie uprzykrzy się nigdy! Bo jego świeżość i nowość leży w każdej świeżej i nowej wyobraźni człowieka; bo jego młodość i wiosenność zakwituje na młodzieńczej, żywej i czulej duszy każdego nowego pokolenia; bo jego różnorodność i bogactwo, różnorodnością i bogactwem każdej w szczególności estetycznej wyobraźni pomnaża się w nieskończoność. Geniusz artystowski oblewa nam rzeczywistość światłem ideału własnego i odsłania nam piękności, których inne oczy nie dozierały. Pod natchnieniem każdego innego artysty, innego poety, inna, czarowna, bogata powstaje natura. Można powiedzieć, że ją idealnie stwarza na nowo, acz w rzeczywistości zawsze jest ta sama.

Przenosząc się z biernego na czynne stanowisko artysty, i mając na uwadze, że na pierwszym stanowisku uczucie piękna natury nie od rzetelności i szczegółowości jej wrażeń zależy, lecz na przemianie polega, jakiej piękno natury w duszy sztukmistrza uległo — pojmiemy, że artysta w pięknotworach swoich tego z natury naśladować nie może, co się już stało idealną własnością ducha jego. Sztuka więc będzie i musi być płodem jego własnych ideałów, odlwem z ducha, a nie będzie i nie może być niewolnicą naśladowania natury.

Jeżeli powiadają, że z samych ideałów artysta niczego nie uprzedzi, twierdzenie to będzie prawdziwe, jeżeli pod ideałem wystawimy sobie ogólnik jakiś nieuchwytny, niejako czysty eter ducha, rozcień bezkształtną, samą jasność bezkolorową i bezprzedmiotową, a tém samym ciemność samą. Lecz, jeżeli pod

ideałami rozumieć będziemy pierwowzory kształtów wszelakich, ukształtowane myśli stwórcze w zupełnej doskonałości formy i treści; jeżeli to będą pięknowzory boże w głębi ducha naszego pływające, których oblicze duch nasz i zewnątrz siebie, po za materią i formami rzeczywistości ogląda; nie zarzucimy artyście niemożności postaciowania dzieł wedle takich ideałów. — Lecz jako ideały boże potrzebowały natury, aby się w nią oblekły, tak i ideały sztuki potrzebują natury, raz, aby się przez nią do wiedzy sztukmistrza rozbudziły, powtóre, aby się przez nią upostaciowały. Wrażenia i formy zewnętrznego świata są pokarmem ideałów, są ciałem, którego im potrzeba, aby się także uzewnętrznić mogły, inaczej byłyby eteryczne, niewidzialne. Nie ma więc ideałów bez rzeczywistości i bez natury. Wszystko ich ubranie ze świata przychodzi, na jego rozlicznym materiale wzrastają i rozwijają się; sama nawet fantastyczność dziwołworzy pierwotnemi formami i typami natury. Dlatego artysta, choćby był najpotężniejszym geniuszem, bez znajomości świata, tak naturalnego, jak społecznego, obejść się nie może; miarą nawet jego potęgi artystowskiej będzie tej znajomości rozległość, dokładność i głębokość, tą też miarą mierzą się geniusze mężkie.

Wszakże jeżeli artysta szuka rzeczywistości i oddaje ideały wedle natury, nie przeto oddaje i naśladuje naturę w jej naturalnej i materyalnej rzeczywistości. Nie pojmujemy zwykle, co to jest rzeczywistość idealna i mieszamy ją z materyalną; następnie robimy mieszkę między idealną a materyalną naturalnością, i kładąc prawo naśladowania natury, chcemy, aby ideałność przez naturalność nieidealną osiąganą bywała.

Jeżeli dusza nasza bez ciała działać nie może, nie przeto dusza jest ciałem, albo ciało duszą. Jeżeli ciało potrzebuje pokarmu i bierze w siebie żywność z płynów i ciał martwych; nie przeto ciało nasze żywe będzie tej saméj, co pokarm, natury. Podobnie artyści biorąc w siebie wrażenia z rzeczywistości, jako posiłek ducha, zamieniają je zaraz w idealną istotę jego. W duchu ich odbywa się *transubstantia*, przemiana chle-

ba i wina natury, na ciało i krew ideału. Kiedy więc ideał na zewnątrz występuje i dziełem sztuki się objawia, nie w naturę, ale w idealne ciało, z natury urobione, obleczone jest.

Sztuka jest zatem, wedle słów Arystotelesowych, pięknym naśladowaniem natury, czyli naturą na piękno ideału przemienioną. O prostym naśladownictwie natury mowy tu być nie może, ani takiego naśladowania mędrzec grecki nie miał na myśli.

Biorąc naturę w znaczeniu przedmiotowości, jaka się nam w stosunkach społecznych i w narodach przedstawia, to i tu także naturalna rzeczywistość przez ogień ideału wprzód przejsć powinna, nim się jako sztuka ukazać może. Właściwie natura, nie mająca wiedzy siebie, rozwija same ideały formy, wszelkie zaś ideały treści rozwijają się w ludzkości i poświatłają w czynach, wypadkach i charakterach. Zdawałoby się więc, że tu żywcem powinny być zdejmowane i w sztukę przeniesione. Lecz człowiek i ludzkość jest także tylko naturą, wpływowi niezliczonych stosunków uległą, które myśl ideału albo wypaczają, albo zaciemniają, a przez rozdrobnienie i rozrzucenie go po czasie i przestrzeni, obierają z uroku, jaki wrażenie całości daje. Sztuka tę rzeczywistość z ziemskich naleciałości oczyszcza, wszystkie wydatności ideału w jedną całość zlewa i tym sposobem tworzy obraz przedmiotowości idealnej, tak, jak się w duszy artysty odbiła, pojęła i w całość ułożyła.

Uważają, że trudniej jest napisać dobrą komedię, niżeli tragedję; że łatwiej przedstawić jakiegoś rycerza, co walczył daleko na wschodzie za wiarę i miłość, niżeli skreślić obraz prostego parafianina; zgoła, że łatwiej tworzyć ideały, jak zdejmować naturalną rzeczywistość. Zdanie takie jest tylko względnie prawdziwem. Oznaczałoby chyba, że im sztuka bliższą jest natury, tém jest trudniejszą, bo niepodobniejszą do przedstawienia. Nic łatwiejszego, jak prowadzić potoczną z kim rozmowę, a jednak nader rzadko natrafiamy w pismach na dobry dialog. Przyczyny tego szukajmy w tém, cośmy dopiero powiedzieli. Rozmowa potoczna jest naturalną, żywą, bo jest tém,

czém być powinna: naturą. Gdybyśmy ją w piśmie skopiować tylko, naturę naśladować chcieli, byłby dyalog taki nader jałowy i niesmaczny; bo co go w naturze naturalnym czyni, to jest co mu życie nadaje: gesta, ruchy, wyraz twarzy, pojrzenie wzroku, żywość i nagiętość głosu, — tego wszystkiego w dyalogu napisanym niedostaje, ztąd jego trupiość i martwość. Nawet przeniesiony na scenę, nie robi dobrego wrażenia, bo się aktorowie w ową naturalną sytuację przenieść nie potrafią, co była improwizacją chwili i właśnie tę żywotność rozmowie potocznej nadawała. Dyalog sztuki musi zatem mieć coś innego, co mu życie daje. Zaczepuje je z wnętrza powieściopisarza, nie z natury. Jest to życie idealne, tak jak się w duszy piszącego odbiło. Żywość wyrazu musi zastąpić żywość głosu, układ zdania zastąpić wyraz twarzy, zwinność i łatwość myśli wymieniających się zastąpić gesta i ruchy. Trudność zidealizowania rozmowy leży zatem w przedmiocie, który sam z siebie mało jest idealny. Moznaby w analogii przytoczyć, co powiedział Kant: że łatwiej mędrcom wyjaśnić, jak powstaje ciało niebieskie w ogromie świata kołujące, niż okazać jak powstaje gęsiennica; — albo co Scaliger z całą powagą uczonego męża wyrzekł: że łatwiej aniołowi przydziać się w ciało, niż myszy *).

Ta sama trudność nastęrcza się komedyopisarzowi. Rzeczywiste stosunki życia, z zakresu codzienności wyjęte, najmniej są z siebie idealne, i dlatego sztuka ich zidealizowania nie każdemu dana. Najeczęściej komedye chorują albo na przesadę, to jest na styl i sytuację, stosunkom powszednim niewłaściwe; albo na płaskość, to jest na przeniesienie na scenę samej natury, zamiast jęj ideału. To co w komedyach — Francuzi mianowicie w tém celują — nazywamy naturalnością, jest tylko łatwość przeistoczenia codzienności naturalnej, w codzienność idealną; portretowania dramatycznego powszednich stosunków życia. Ale, jak malarz portretujący, umie w rysunku i w farb nalożeniu

*) De subtellit. ad Card. exerc. 359. sect. 13.

uchwycić te wydatności oblicza, po których się duch człowieka, będący ideałem ciała jego, unosi — i ztąd to szalone podobieństwo, nie ciała, bo to obraz z płótna i farby, ale ducha przez nie przeglądającego — podobnie w komedyi geniusz tak odlewa stosunki społeczne w akcji i w wyrazie, że w nich i po nich dusza tych stosunków, to jest życie społeczne, jak najwyraźniej uwydatnia się; ztąd ta szalona naturalność nie rzeczywistości — bo to teatr, nie społeczność, aktorowie, nie ludzie rzeczywiście działający — ale naturalność zidealizowanych stosunków na scenie uwydatniona.

W tragedyi i epopei, powiadają dalej, sam przedmiot z siebie bywa wielki i ideału pełen, i dlatego nie poeta przedmiot, ale przedmiot poetę podnosi; po za takim przedmiotem łatwo ukryć się rymotwórcom bez talentu, a przynajmniej łatwiej mu podolać. Nie możemy tego zdania podzielać w zupełności. Byłoby prawdziwe, gdyby poezya była zdejmowaniem obrazu z natury. Lecz, że rzeczywistość dziejowa zamrzeć wprzód musi, nim zidealizowana zmartwychpowstanie w duszy poety, trudno przypuścić, aby z słabego talentu wielkie epos zmartwychwstało. Do wielkiego dzieła, wielkiego trzeba geniuszu. Aby pojąć i objąć ideał dziejowy w całej jego wielkiej rzeczywistości, potrzeba olbrzymiej przenikliwości rozumu, a aby go oddać sztuką i upostacić dziełem pięknym, równie olbrzymiej trzeba fantazyi. Komu jednego albo drugiego niedostaje, wymarzy sobie bohatera, i albo pełzać z nim będzie po nizinach, albo bujać po obłokach; — da nam marzenia nie poezyę; po za niemi dojrzeć i owszem będzie można, albo młodego poetę, co świat tylko poznał z romansów, albo talent płytki, który nie mogąc unieść na wodach fantazyi swojej wielkiej armady dziejowej, papierowe, ku zabawie wyobraźni, puszcza po niej okręty.

Poezya, jak każda inna sztuka, jest prawdą wielką, szczytną, ale prawdą w ideale. Ideał wszelki potrzebuje wypełnienia, treści; on tylko jęj formę nadaje. Albowiem treść jako duchowa, jest tém samym doskonałością w sobie; forma tylko, w jakiej się wyraża, może ją albo upięknić, albo wypaczyć; forma

téż tylko bywa mniej lub więcej idealna. A że ideał na harmonii formy i treści polega, harmonię tę odważa geniusz równowagą fantazyi i rozumu umysłowego, i przez tę harmonię osiąga w dziele sztuki ideał rzeczywistości.

Wszakże z tego wypada, że geniusz, wypełniający ideał treścią, nie może brać tego wypełnienia z siebie samego, nie może go nabyć z urojeń, z marzeń, z czczego eteru myśli, w czém nie ma żywota rzeczywistości; — ale musi go nabywać ztamtąd, gdzie się rzeczywiście ideały treścią i żywotem swoim objawiają, to jest, z natury i ze świata. Świat przeto jest szkołą geniuszów, jest pokarmem i *hylusem* ich płodnego ducha. Aby zostać poetą, trzeba poznać świat i naturę. Gdyby podobna było, aby geniusz sam przechodził wielorakie koleje życia, poznał jego rozliczne stosunki, rozznajomił się z ludźmi każdego stanu, płci i wieku, żył i z ubogim wyrobnikiem pod strzechą i z królem na tronie, przeczuł i przeplakał wszystkie bóle duszy, przekosztował wszystkie jéj roskosze; gdyby mu podobna było obiedz wszystkie ludy i poznać ich zwyczaje i życie; zwiedzić wszystkie lądy i morza i poznać wielkość Boga w stworzeniu; — geniusz taki byłby największym poetą świata, największym artystą na ziemi. Duch takim skarbem wiedzy i kształtów nabrzmiał, a ideału zdolny, potrafiłby oddać go w całym bogactwie kolorów, w całym blasku wielkości, w całej prawdzie żywota. — Wielcy poeci, których dzieła podziwiamy, przeszli mniej więcej tę szkołę świata, jak Homer, Sofokles, Szekspir, Lopez de Vega, Goethe; inni, jak Camoens, Tasso, Milton, Dante, ulegli nawet ciężkim zmianom losu; — i dlatego taka prawda niepożyta, taka rzeczywistość żywa i niestarzejąca się świeci w ich poezyach, że i potomne zachwyca wieki. W Homerze tak plastycznie piękne jest oblicze okolic, po których gra Iliada, że się tam topografii starożytnej uczyć można, a przecież to najcudniejsza poezya, nie topograficzny opis. Tak wiernie naturalnemi są oraz obrazy życia w Homerowych pieśniach, że choć je grób blisko czterdziestowiekowy pokrywa, zda się, iż się przed nami rozwija, iż sami przebiegamy obozy Greków, zwie-

dzamy gród Priama, i patrzymy się na ten ruch żywy własnymi oczyma;—prawda rzeczywistości najżywsza, a jednak w idealu sztuki ujęta i przedstawiona—poezya, nie natura.

Najczęściej dlatego tylko nie pojmujemy w geniuszach rozległości nauki, bystrości spostrzeżeń i głębokiej znajomości ludzi i świata, że dzieł ich pod tym względem nie umiemy należycie ocenić. Znamcom sztuki, tej samej trzeba szkoły świata, co jej twórcom. Jak nie utworzysz, czego nie znasz, tak i nie pojmiesz. Im niższe wykształcenie, im ściślejszy i więcéj ograniczony zakres wiedzy i mniejsza znajomość natury i ludzi, tém mniejsze pięknoznawstwo, tém zimniejsze poczucie piękna, i mniej widoczne owoce sztuki. Aby w tumie Kolońskim, którego plan na tak olbrzymie rozmiary był rzucony, widzieć więcéj, nad przepych i bogactwo architektonicznych jego ozdób, nad śmiałość łuków rozpinających sklepienia; aby pojąć i poczuć całe znaczenie tego gmachu, potrzeba ku temu wielkiej i głębokiej znajomości wieku i ludzi, co go wznosili; wiary owoczesnej, co w cuda wierząc cuda tworzyła; ducha narodowego, co się do takich dzieł napręzał; dziejów owowiecznych, z których się i taka wiara i takie czyny rozwijały. Tego wszystkiego tajemnym hieroglifem jest katedra gotycka w Kolonii, której promieniejący jasnością wiedzy ideał złożon był w geniuszu architekta, co ją budował.

Podobnie, aby w uroczéj muzyce Don Juana, odstłonić wewnętrzną jej wartość, i dociec tych tajemnych sprężyn ducha komponisty, któremi dziełu swojemu obok tyła piękności, umiał nadać tyle potęgi, trzeba na to więcéj niż muzycznego ucha, którem się melodia sama chwyta; więcéj niż znajomości generał-basu, która dzieło muzycznie tylko ocenia. Aby z tonów wysłyszeć charakterystyki osób, tajnie ich duszy podsłuchać, aby wszystkie melodye do harmonii jednego pomysłu złożyć, i poetyczność jego poczuć, — trzeba być znawcą świata i ludzi, trzeba być psychologiem serca i mieć wiarę i przekonanie, że moralne stosunki życia głębiej sięgają w moralny porządek wszechświata, niżeli się niedowiarkom wydaje, i że ich pogwałcenie

sprowadza strącenie ducha pogwałciciela. — Taką znajomością serc ludzkich i taką wiarą płonął geniusz Mozarta, kiedy Don Juana komponował, dlatego taka naturalność każdej muzycznej roli w głosie i w melodyi, taka charakterystyczność i wyrazistość muzyki w każdej scenie.

Poezya nie jest wprawdzie tak tajemniczą i symboliczną, i wyrazistszy jęj objaw przez słowo. Atoli i dla nięj potrzeba znajomości świata, natury i ludzi, aby ją należycie ocenić, uczuć całą jęj wartość, całą siłę prawdy urokiem form pięknych obwianęj. Olsnięci często samym jęj zewnętrznym powabem, podobamy sobie w nim, jak w melodyi słów dźwięcznie brzmiących, a prawdziwe owoce poezyi giną dla nas, jeżeli ich dosięgnąć nie potrafimy. Młodzież szczególnież za tą zewnętrzną stroną poezyi goni, i omyła się ciężko, gdy w nięj całą poezyę widzi. Jeżeli nieprzygotowana, bez przewodnika i bez poprzednięj szkoły nauk i świata, rzuca się w jęj lubieżne objęcie, przyptaca nieraz późnięj suchotami ducha, gdy sama poczyna pegaza dosiadać. Zamiast poznać wprzódy poezyę w naturze i w rzeczywistości, poznała naturę i rzeczywistość z poezyi; — a ta rzeczywistość idealna, i użyta na strawę ducha, nie posila go, będąc sama strawionym już pokarmem na ideał; słabieje więc umysł, gdy rzeczywistości, ni świata, ni natury na własność pożywną ducha nie zamienia, a z obcych poezyi, jako z idealnych rzeczywistości nie trawić nie mogąc, tylko pamięć niemi zaprzęta. W takiem osłabieniu ducha wylega się blade naśladownictwo prawdziwęj poezyi. Może pod tym względem po prawdzie powiedział Richter, „że zdrowszym młodemu urząd, niż książka.“

Widzimy ztąd dowodnie, że jeżeli nie ma pięknoznawstwa bez światoznawstwa, tém mniej bez niego obejść się może pięknoctwórstwo. Wszakże obok tęj rzeczywistości przedmiotowęj, którą znać powinien geniusz, aby i dzieła jego były jęj ideałem, jest jeszcze inna rzeczywistość podmiotowa, która się albo rzadko, albo nigdy nie objawia, bo utajona w skrytościach serca ludzkiego, nakreślona w głębinach ducha, charakterem dla sumienia tylko czytelnym, nie lubi się zdradzać i wypowiadać.

Czytać w sumieniu człowieka i w jego tajnikach duszy, jest to odsłaniać rzeczywistość podmiotową; — a w tém odchyleniu wszystkich najtajniejszych kryjówek serca, wszystkich niedojrzanych nitok psychologicznych, u których się uwięzują myśli, słowa i czyny; w tém wreszcie odsłonienu albo całego piekła szatańskich potęg, albo całego nieba anielskich uczuć, co się ukryte w piersi ludzkiej i w głębi duszy zwierają; — w tworzeniu ideału takiej rzeczywistości, pokazują się najwyższe silnie geniuszu męskiego, zdobywa najwyższa chwała dzieł pięknych. Piekło i niebo, tak jak złe i dobre, wiecznie są te same, choć pod coraz innymi formami; kto je więc wyraził w dziele piękném, zdobył dlań nieśmiertelność.

Bywa jeszcze inny stan duszy, z tajemnicą Sfinxa na czole, stan jój zajmiania do innego świata. Każdy człowiek je miewa, bo każdy jest nieśmiertelnym duchem, do nieśmiertelnego żywota przeznaczon, a zatém w związku ze światem tego żywota. Jeden je miewa w widzeniach, drugi w przeczuciach, temu i owemu mignie raz poraz pogład w sferę ducha, jak błyskawica; innego trwoga, tęga, nadzieja niowyrażna obejmuje. Wszakże nikt tego stanu wypowiedzieć nie umie, bo na rzeczywistość innego świata, język tego świata nie starczy. Ale to zachwycenie na obliczu się wyraża; dusza aż na kończy granic ciała wystąpiła, i patrzy wzrokiem nieśmiertelnego ducha; — ten wyraz sztuka chwyta poezya po nim jak po hieroglifie stan duszy odgaduje.

„Poezya, powiada Jean Paul, wciska się do samotnej duszy naszej; docieka tam niedostyszanych głosów serca, przebranego boleścią, cierpieniem, albo téż radością, roskoszą i wypowiada je. Słyszymy te tajemnice serca w każdej Szekspirowskiej tragedyi. Gdy burza namiętności człowiekiem miota, i wtenczas ucho zagłuchłe nie słyszy tego głosu, co ją wyraża; ale poezya go słyszy. Jak przed bóstwem, tak przed nią, nawet nieme westchnienie rozpaczy nie utai się. Są i inne jeszcze wiadomości, które nas tylko lotem poezyi dochodzą; o rzeczywistości istniejącej wtedy dopiero, gdy już człowiek istnieć przestaje. Kiedy konający widzi się już sam jeden, posunięty aż ku samemu krańcowi drugiego,

ciemnego świata, i żyjący wydają mu się zdala od niego, gdzieś u końca horyzontu, jak blade obłoczki na niebiosach, albo jak światełka zapadające, a ciemnia nowych przestrzeni coraz więcej go ogarnia, aż z życia ostatkiem i ostatnie ślady tego świata zajądą, i ostatnie echa słuchem uniesione ucichną; — któż wtedy odkryje myśli konającego, albo widzeń jego dociecze? — Poezya jedna, jak promień światła ową ciemność rozstawania się z tym światem rozjaśnia, i po tém świetle widzimy, co się w ostatniej godzinie w duszy umierającego dzieje.“

Jest i to rzeczywistość podmiotowa, urokiem wielkiej tajemnicy obłana; rzeczywistość postawiona na rozstaju dwóch światów, niby sfinx egipski, w równie kolosalnych jak ten rozmiarach. Geniusz estetyczny przesięga się w potęgach swoich, gdy należąc sam całkowitym żywotem do tego świata, tworzy nam dzieła z półobliczem tamtego świata, z półobnażonym z ciała duchem.

Wskazaliśmy główne rodzaje ideałów rzeczywistości, mających być płodami sztuki geniuszów męzkich. Nic naturalniejszego, że dla ich upostaciowania, potrzeba sztukmistrzowi koniecznie dokładnej znajomości świata i ludzi, natury i ducha, bo idealizując rzeczywistość, formy jej tylko idealne nadaje. — Idealnością form jest ich doskonałość, a doskonałości miarą ich harmonia z treścią. Rzeczywistość naturalna, jako treść, jest także idealną, i tworzy odpowiednie sobie formy, ale że tworzy w naturze, której życie nieustanną jest zmiennością i metamorfozą, wedle praw konieczności a tém samym przypadku; — zład rzeczywistość żyjąca, nie zdolna treści swojej w trwałych i odpowiednich zupełnie formach wyrazić, nie może być ideałem, ale jest skazówką do ideału, będącego harmonijnym spokojem formy i treści. Prawda, że w starożytniej plastyce klassycznej natrafiamy na ślady naśladowania natury, czytając np. że Krotoniacy poleciwszy Zeuxysowi wystawić posąg Junony, postali mu na model kilka najpiękniejszych kobiet *) — że Apelles upa-

*) Ariosta Roland szalony. XI. 74.

trzywszy porę, gdy podczas uroczystości Eleuzyńskich, piękna Phryne wstępowała do kąpieli, zdejmował z niej obraz na *Wenerę Anadyomene*, z owej Phryne, z Theopii, kochanki Praxitelesa, o której powiada Ateneusz, że była szczególniej piękną *ἐν τοῖς μὴ βλεπομένοις* *) — że Parrhasius malarz Ateński, gdy Filip przedawał niewolników z Olynthu, kupił z nich jednego, sprowadził do Aten i zdjął z niego obraz Prometeusza **). Dzieje się to samo i dziś jeszcze. Albowiem pod względem form samego ciała, żadnej wyższej piękności, ani malarz, ani snycerz nie stworzy, nad tę, którą natura uwydlatniła w niektórych doskonałych pięknokształtach kobiety i mężczyzny. Antoni van Dyk utrzymywał na swoim koszcie w domu swoim, po kilka osób płci obojga, odznaczających się pieknością rąk i brał z nich modele do rąk w obrazach swoich. Gdzie zatem tylko sztukmistrzowi chodzi o wydanie w sztuce pięknego ciała, znajdzie ku temu żywe wzory w naturze i pójdzie za przykładem Arelliusza, o którym powiada Pliniusz: *semper alicujus feminae amore flagrans et ob id deas pingens, sed dilectarum imagine* ***).

Wszakże, gdy chodzi o wydanie wyrazu ducha, coby z tych form pięknych przezierał, czy to myślą jaką, czy uczuciem, czy namiętnością, czy powagą, czy boskością; tam się w fantazyi malarza i snycerza formy ciała piękne, do tego wyrazu układać muszą. Jakoż wiele świadectw starożytnych autorów niezaprzeczenie dowodzi nam, że i owocześni artyści, posiadając dokładną znajomość anatomii ciała ludzkiego, popartą zapatrywaniem się na piękne naturalne jego wzory w żywych modelach, — z fantazyi, nie z natury, postaciowali ideały obrazów i posągów swoich. O *Lysipie* świadczy Pliniusz, że badał naturę, ale ją przedstawiał tak, jako chciał, aby się wydawała: *vulgoque dicebat, a veteribus factos, quales essent homines, a se quales vi-*

*) Athen. XIII. c. 59.

**) M. Seneca. Controv. V. 34.

***) Plinius XXXV. 40. 37.

derentur esse *). A Quintilian zarzuca mu, że acz przeszedł innych w piękności form ludzkich, nie wznosił się przecież do przedstawienia wyrazu boskości: *nam ut humanae formae decorum addiderit supra verum, ita non explevisse deorum auctoritatem videtur **)*. Rozumiał tu krytyk Rzymski pod boskością wyraz, którego natura dać nie może, a którym Fidya sz dzieła swoje idealizował. Powiada bowiem o Jowiszu Olimpijskim: że dzieło bogu dorównywało: *cujus pulchritudo adjecisse aliquid etiam receptae religioni videtur; adeo majestas operis deum aequavit ***)*. Wiadomo, że z Homerowych pieśni sztukmistrze starożytni brali natchnienia na idealne wyobrażenia bogów. Z nich Apelles wziął pomysł na obraz Dyany, występującej wśród chóru ofiarujących panien, i przeszedł poetę sztuką pędzla †). Eufranor malując w Atenach postacie dwunastu bogów, nie mógł długo znaleźć wyobrażenia, coby było godne Jowisza; zaszedł raz do szkoły, i usłyszawszy wiersz z Iliady księgi pierwszej, którym Homer władcę nieba i ziemi opiewa, odszedł uradowany mówiąc: znalazłem architym ††).

U najcelniejszych malarzy i rzeźbiarzy starożytnych fantazyja była twórczą siłą ich dzieł znakomitych. Parrhasius powiadał o sobie, że malował Heraklesa dla miasta Lindos wedle obrazu, który mu się we śnie pokazał †††); a wedle świadectwa Apolloniusa z Tyany, dzieła Phidiasa i Praxylelosa, były fantazyi, nie naśladowania tworem; „gdyż fantazyja—powiada—jest o wiele lepszą twórczynią, niżeli naśladowanie; to bowiem przedstawia tylko, co widzi, tamto i to, cze-

*) Plin. XXXIV. 8. 49., tudzież dzieła Wielanda tom XXIV. str. 213.

**) Quintil. XII. 40. 8.

***) Quintil. XII. 40. 9.

†) Plinius XXXV. 40. 36.

††) Eustath. ad Iliad. I. 529.

†††) Atheneus XII. 62.

go nie widzi, wyobrażając na podobieństwo tego, co jest“ *). Quintilian mówiąc o fantazyjnych dziełach Theona z Samos, dodaje: *quas φαντασίας Graeci vocant, nos sane visiones appellamus, per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo, ut eas cernere oculis, ac praesentes habere videamur* **). Widocznie autor pod *res absentes* rozumie nie przedmioty przypomnienia, boby takowych nie mógł nazwać *visiones*, ale przedmioty fantazyi, których w rzeczywistości nie ma, a które przecież Theon tak naturalnie przedstawiał, jakbyśmy się na nie oczyma patrzyli i w rzeczywistości (*praesentes*) widzieli.

Późniejsza plastyka grecka, do której już i Theon należy, w fantazyjnym przedstawieniu uczuć, wychodziła nawet za zakres klasycyzmu, i efektu szukała. „Apollodor“ Silaniona przedstawiał nie człowieka ale złość uosobioną: *nec hominem ex aere fecit, sed iracundiam* ***). O Aristidesie zaś powiada Plinius, że on pierwszy umiał wyrażać umysł i uczucie; obraz matki umierającej z rany, podczas oblężenia miasta i dziecka chwytającego jej pierś, tak był pełen wyrazu, że w obliczu matki czytateł obawę, by dziecię zamiast zamierającego mleka, krwi nie ssalo ****).

Z tych przykładów pokazuje się, że piękne naśladowanie natury i u starożytnych Greków inaczej pojmowanem nie było, jak w znaczeniu: idealizowania natury za pomocą fantazyi. Jako

*) *Φαντασία, ἔφη, ταῦτα εἰργάσατο, σοφώτερα μίμησης δημιουργός. μίμησις μὲν γὰρ μόνον δημιουργήσει, ὃ εἶδε, φαντασία δὲ καὶ ὃ μὴ εἶδεν, ὑποθήσεται γὰρ αὐτὸ πρὸς τὴν ἀναφορὰν τοῦ ὄντος.* Apollon. VI. 19. Porównać także Alcinousza Isagoge Plat. c. 4.

***) Quint. XII. 10. 6. i VI. 2. 29.

****) Plinius XXXIV. 19.

*****) *Omnium primum animum pinxit et sensus expressit: hujus pictura est, oppido capto ad matris morientis e vulnere mammam adrepens infans, intelligiturque sentire mater et timere, ne emortuo lacte, sanguinem lambat.*—Plinius XXXV. 10. 36.

więc podstawą i żywiołem żywota jestestw organicznych jest cały nieorganizm, owładniony i shołdowany przez potężną żywotną siłę organizmu, zmieniony w ustrój i ciało żywota, spiękniony dziwną i cudowną metamorfozą: — tak podstawą i pokarmem sztuki jest rzeczywistość i natura, ale podobnie ogarniona potężnymi organami geniuszu estetycznego, przeistoczona w jego ideały, spiękniona jego fantazyą. Jeżeli sztukę tego rodzaju nazwiemy naturą, rozumieć będziemy piękną, idealną naturę, czyli ideał rzeczywistości, wyróżniając go od tej sztuki, w której albo niemoc, albo przemoc fantazyi, mimo genialności pomysłu, zatraciła rzeczywistość, i spaczyła naturę. Na tę chorobę, chorują mianowicie romanse, że im niedostaje ideału rzeczywistości. Przesadą cnót i szlachetnych uczuć *Richardson* famijalne romanse swoje zamienił w karykatury. Kto maluje ludzi, nie powinien w zamian ich stawiać aniołów, ani szatanów, ale i w najwyższej cnocie, i w najohydniejszej zbrodni zawsze jeszcze zachować wyraz człowieczeństwa. Geniuszom męzkim jest dane, przez zachowanie równowagi między ideałem (fantazyą), a rzeczywistością (rozumem umysłowym), tworzyć dzieła piękne, a jednak rzeczywiste — czyli stwarzać piękną naturę.

Przechodzimy do drugiego naszego założenia: do *cudowności*, jako żywiołu poezyi i sztuki w ogólności. Jestże i ona rzeczywistością, naturą? Moglibyśmy na to krótko odpowiedzieć, wracając do słów *Arystotelesowych* — naturą nie, ale piękną naturą — rzeczywistością w potęgach duszy nad ciałem, ducha nad materją, — a tém jest w gruncie każda idealność. Musimy wszakże gruntowniej przedmiot ten rozebrać, choć właściwie treścią całej odprawy, będzie odpowiedź co dopiero da na. Poznamy w niej sztukę samą, jako *cudo*, a geniusz jako *cudotwórcę*.

Wszelka cudowność jest wielkiego powabu i uroku, lecz, że przed trybunałem rozumu nie wytrzymuje krytyki, była i jest zawsze *paradoxem* pojęć estetycznych. Jeżeli cudowność jest tylko złudzeniem, pytamy, jaki może być trwały z takiego złudzenia urok? Jeżeli nie ma cudów w naturze, jeżeli ich nie ma

wśród ludzi, i wszystko naturalnym odbywa się trybem; czemuż sztuka, będąca nietylko pięknem, ale i prawdą, przywdziewa nie raz na się cudowności szatę, i przedstawia ją, jako odpowiednią prawdzie? A jeżeli nakoniec sztuka w takim przypadku błądzi i my się na tym błędzie poznajemy, czém dzieje się, że cudowność, dziełem pięknem przedstawiona, nie razi, ani odstręcza, ale podoba się i zachwyca? Nie ulega wątpliwości, że w tém leży jakaś tajemnica, i że w cudowności muszą być utajone sprężyny rzeczywistego ducha, co tak silnie działają na umysł ludzki.

Wszystko dla nas ma urok, co jest niedocieczoném, dlatego właśnie, że ciekawość naszą zaostrza. Wyobraźnia wtedy nadzwyczajnie czynna i nieskończona otwiera się pole domysłom. Domysł wszelki jest naszą akcją, utworem naszej fantazyi. Dlatego zajmuje naszą uwagę każdy przedmiot niedociekły, symboliczny, lub allegoryczny, że naszą wyobraźnię wciąż drażni i nas twórcami domysłów robi. W cudowności przedstawia nam się ta sama strona sfinxowej zagadki, nierozwiązanego rozumem ludzkim objawienia, a ztąd przeniesienia za pomocą fantazyi niewidomego świata w kształty widome, acz nadprzyrodzone. Bez tej fantazyjnej barwy — mówimy tu z estetycznego stanowiska — nie ma cudowności.

Przedmiot cudowny nie przestaje być uroczym, dopóki go rozum zmysłowy nożem anatomicznym nie rozkrawa, albo w chemicznej retorcji nie rozbierze, światu ku pokazaniu, że co go zdumiewało, było złudzeniem oka, co go trwożą przejmowało, było sił naturalnych wypadkiem, a co mniemał być potęgą ducha, było samą materją. Tak grzmot, piorun i błyskawica mają urok, dopóki je mamy za cudowne objawy potęg nadprzyrodzonych; jeżeli rozgłos straszliwy, co się po nad głowami naszymi rozlega, wyda się nam, jako głos gniewu bożego. Bo i nawalne chmury zaciemniły horyzont, i słońce, jakby z przestachu ukryło twarz światłem palającą; ptak ucieka z powietrza i zwierz kryje się po norach; woda zciemniała i wzburzyła się; wichry zaszumiły; warczy grad i tłucze zboża i kwiaty; to ule-

wa leje, grożąca zalać świat potopem; — cała natura przedstawia groźne zagniewanego Boga oblicze. Załusło. Niehios sklepienia długą szczeliną się odemkły, i światło niebieskie mknęło tędy i rozświeciło noc na ziemi zaległą od wschodu na zachód. Już wypadł i piorun. Gdzież uderzy? kogo nim dosięga gniew boży? drząc pyta strwożony mieszkaniec ziemi. — Na tej poezji uprzytomnionego w nawałnicy Boga, osnuty jest piękny wiersz Karpińskiego: „na piorun wypadający;“ i wzniosły obraz księgi *Exodi*, gdy się żydom na Synai okazuje *Jehova* w grzmotach i błyskawicach, a oni przerażeni błagają Mojżesza, aby on sam poszedł i mówił z Bogiem, „bo gdy do nas mówić będzie, pomrzemy.“ W takim obrazie pojmwali Grecy Jowisza piorunowładcę i pogańscy Słowianie Perkuna swego.

Równie cudowną jest tęcz siedmiokolorowa, w wyobrażeniu mitologicznej *Iris*; albo mostu niebieskiego w religii dawnych Germanów, po którym Bogowie zstępują z nieba na ziemię. — I w starym testamencie oznacza znak wieczny na niebie przypomierza Boga z człowiekiem, oraz obietnicy danę ofiarującemu Noemu, że Bóg już więcej świata potopem karać nie będzie. Zład piękny pomysł *Ouwatera*, w sądzie ostatecznym (w kościele Panny Maryi w Gdańsku), wystawiający Chrystusa siedzącego na tęczy, gdy zstępuje sędzić żywych i umarłych.

Urok cudowności owiał Tanakwil, gdy ujrzała światło promienne na włosach śpiącego Tarkwiniusza i było to dla niej wróżbą przyszłej jego godności królewskiej. Malarze opromieniają podobnie skronia świętych, i lud poczytałby niechybnie i dziś za świętego, czyjaby głowę jego światłem cudowném rozświeconą zobaczyć.

Cudowność, a z nią i urok poezji znika, gdy ci fizyk wyłomaczy, że bywa, iż z włosów ludzkich, tak, jak ze sierci kota lub lisa, niekiedy elektryczność wydobywa się i światłem zapromieni; — że tęcz nie ma rzeczywistości przedmiotowej, ale jest złudzeniem oka naszego, do którego dochodzą promienie słońca, złamane w kroplach wody w powietrzu zawieszonych; — że piorun kawalcem prostego żelaza z nieba na ziemię ściągnąć,

nieszkodliwym uczynić, a nawet stosem galwanicznym naśladować można. Tym sposobem rozum zmysłowy zatryumfował nad ideałem. Zdarł cudowną szatę z natury, ztął z niej piętno ducha i wziął jako niewolnicę w posługi. Człowiek rozczarowany nie wie, czy mu za to ma być wdzięcznym, czy nań narzekać. Wszystkie inne rzeczywistości, a w szczególności cudowne powiaty wiary, uczucia, fantazyi, obrane zostały z cudu. A jednak czuje człowiek, że świat, bez cudu, jest światem bez Boga. Cóż znaczy, że mi nożem zeskrobiesz farbę z Madonny Rafaela, czy mnie tém przekonasz, iż tam tylko było płótno i farba, a nie żywy wyraz geniuszu mistrza, co oddał ideał matki syna Bożego? Mamże nie czuć i nie wierzyć w duchową potęgę muzyki, dlatego, żeś mnie nauczył, iż te tony materialną są wibracją powietrza?

Widzimy, że sztuka idzie cudowności rzeczywistej w pomoc, głosząc własną cudowność, objawioną w arcydziełach swoich, na materyale natury wykonanych, i dając tym sposobem świadectwo cudowności Stwórcy, wśród dzieł stworzenia.

Lecz w cudowności jest jeszcze inna strona, nie symboliczna, zagadkowa, lecz plastyczna, rzeczywista. Jestto wiara w bezpośrednie działanie ducha, upostaciowanego w indywidualność, na wzór postaci człowieka; — wiara w żywot wieczny, i we wpływ tego żywota na życie ludzi doczesne.

Życie bez ciała, podobnie jak ciało bez życia — trup, silnie uderza naszą wyobraźnię. Wiara pojmuje ducha nieśmiertelnego bez ciała, ale w kształcie ciała, i w związku ze światem żywych. Od najdawniejszych czasów fantazyja ludów i poetów stroiła owe nieznanne okolice zmarłych, od których nas grób przedziela, w różne obrazy, i nadawała mieszkańcom niebios i piekieł różne potęgi nad naturą i ludźmi; nareszcie religia objawiona zawiązała na zawsze związek między dwoma światami: wiecznego i doczesnego żywota. Temi wyobrażeniami już za młodu nasiąkły umysł, widzi wszędzie świat duchów w styczności ze światem ludzi; a niedocieczone tamtego stosunki są nieustanną grą wyobraźni, nieustającym tworzeniem obrazów świata zamysłowego, w którym wszystko

musi być inakże, nadprzyrodzone i dla tego cudowne. A że wedle objawionej wiary, i głębokiego przeczcucia ludów, każdy z żyjących, gdy go śmierć z ciałem i z tym światem rozdzieli, wstąpi w owe pozaświatowe przestrzenie na wieczne w nich zamieszkanie, ku nagrodzie lub karze za żywot na ziemi, w małżeństwie ducha z ciałem dokonany; — przeto wszystko urokiem nas napełnia, co po księżycowym promieniu fantazyi, z nocy tamtego świata, w brzasku cudowności się przedstawia.

Zupełne, materyalne niedowiarstwo i ateuszostwo mogłoby tylko być na ten urok obojętném i nie widzieć w nim ni poetycznej prawdy, ni wdzięku. Atoli jestże kto, coby miał takiego niedowiarstwa niewzruszone przekonanie? coby śmierć miał za powrót do nicości, a świat za dzieło bez Stwórcy? Sądę, że ci nawet, co tak twierdzą i piszą, nie potrafią nigdy wyrugować z duszy wrażeń raz nabytych, a dla tego tak ściśle z nią zrosłych, że na ich gruncie jest prawda niezatarta; — i że są chwile w ich życiu, chwile nawet częste, gdzie ich ogarnia, jakby przytomność żywego ducha, a myśl puszczone w niepewną przyszłość, po za grób, trwożna i zniepokojona wraca do duszy, co ją napróżno rozumem niedowiarstwa od siebie odpycha. Są momenta wątpienia nie tylko u tych co wierzą, ale i u tych co nie wierzą. Dla tego zasłona grobowa, zakrywająca przed nami przyszłość pośmiertną ściana z desek trumny przedzielająca żywych od umarłych, będzie zawsze owiana urokiem fantazyi, a chwile krótkie, nieuchwytnie, w których, jakby przez szczeliny materyalnego świata, duch nasz w sfery innego świata czyni poglądy, należeć będą do najpoetyczniejszych obrazów, bo najżywiej wyobraznią naszą uderzających. Jeżeli przytém i sama natura i jawy duchowego życia w człowieku w tak niedościgłych przedstawiają się tajemnicach, i w tak cudownej ze względu na niewiadome przyczyny, obłoczy; — możnaż myśleć, aby to źródło poezyi kiedykolwiek zaschło, a nie skrapiało i nadal pożywną rosą błoń jój kwiecistych; na listkach jój świeżych i w kielichach jój kwiatów, nie zawisło kryształem kropli przecznych, w których się tak cudnie łamią promienie światła ranne-go, że zdaje się, iż brylantami posiane te błonia?

Ale artysta powinien znać miarę, gdzie i jak użyć uroku cudowności. Musi ona przystawać do ludzi, czasu i miejsca, i nie zostawać w sprzeczności z przedmiotem. Powinna być jego naturalną pięknoscią a nie samą tylko ozdobą. — Nierównie poezji wdzięku pełną jest scena w „*Nieboskiej komedii*“ wystawiająca matkę zmarłą, nawiedzającą dziecię, aby upoetyzować duszę jego niemowlęcą, jak powiada: „by ojciec twój kochał ciebie.“ Jaka naturalność takiego pomysłu! Bo jeżeli jest związek jaki świata umarłych i świata żywych, cóż naturalniejszego, jak, że go utrzymuje miłość, i że matka po śmierci do opuszczonego przybywa dziecięcia; ażeby je zaś zrobić podobnym i lubym ojcu, który ostygł w miłości dla niej, że się za życia do poetycznych jego uczuć podnieść nie umiała, zbiera po błoniach poezji wszystkie jej rokoszne kwiaty i obsypuje nimi fantazją uszpionej dziecińcy, by tam się przyjęły i z czasem poezją odkwitły.

Wszakże cudowność nie samą tylko poezji jest żywiołem. Wszystkie sztuki piękne czerpią z niej, jak z Hippokreny obfitego źródła. Najbliżej z nią spokrewniona muzyka, bo sama jest cudownej natury. Jej tony nieme a jednak tyle wypowiadające i wskrósź przenikające duszę, symboliczność myśli utajonych w melodyi, uczucia, harmonią rozwiane, są tém właśnie, czém jest cudowność z istoty swojej. Jak o blasku księżyca olbrzymie przesuwają się cienie i przedmioty w dziwne przetwarzają się widzenia; jak wśród gór o poranku, w mgły szmatach wiją się jakieś postacie, tak brzmienia tonów kształtują się w duszy słuchacza w dziwne, niewyraźne ideały, co go okwilają i ogwarzają głosami z innego świata. To boleść niewypowiedziana z nich jęczy, jakby z piersi rozdartej, usta już mówić nie mogą, więc dusza kwili i boleje i tonami płacze; głos ten słyszą i rozumieją anieli i znowu pociecha w duszę zboląłą wstępuje; — to znów burza namiętności wszystkimi silniami tonów rozgrzmiewa; słysząc straszliwą walkę żywiołów, zamieć dwóch potęg przeciwnych, co się wzięły w zapasy; to wreszcie taka czułość harmonijna sączy, że zdaje się, iż te melodye po niebie płyną, i mrzą deszczem harmonii śmiertelnikom ku uspieniu. Zgoła nic nie jest

tak cudowném samo z siebie, ile jest muzyka. W *Don Juanie* Mozarta jakaż to duchowa postać tonów, któremi kompozytor komtura ukształtował, gdy z posągu kamiennego zstąpił, wyzwany do boju przez rozpustę i niedowiarstwo! Nie słyszmyż w tych tonach głębokich, jakby głos z po za grobu, głos ducha pogromcy? Jaka odstań równocześnie w śpiewie *Don Juana* i *Leporella*, w którym słyszysz głos ludzki strachem i przerażeniem nabrzmiały! Co może być niedorzeczniejszego, pod względem poezyi, jak tekst Schikanadera do opery Mozarta „Flet z a c z a r o w a n y,“ a co wdzięczniejszego nad muzykę tój opery? Czego poezya wydać nie była zdolna, stworzyła kompozytca. Dwie są strony czarodziejskiego fletu: symboliczność walki królestwa światła i królestwa nocy i zwycięstwo przechylone na stronę światła; powtórne ubranie tój symboliczności w powiastkową szatę nadprzyrodzonych jestestw i zaczarowanych okolic. Ale w poezyi forma taka, tak jest niewłaściwa, że w niej urok symboliczności ginie, i żaden człowiek dobrego smaku nie wzięłby takiego dzieła do ręki, zostawując je dzieciom i niańkom na zdumienie i podziw. Muzyka potrafiła to oboje połączyć z sobą ku zadowoleniu estetycznego upodobania. Albowiem po tonach, nie po wyrazach, unosi się symboliczność. W poezyi symboliczność przez niewłaściwy obraz przegłądała; w melodyi występuje sama, bez tój szaty, co razita. W kompozycyi *Arastra*, króla światła dziennego i jego trzech geniuszów, nie grupują się tony do indywidualnych postaci, ale do ogólnych duchowych kształtów, obwianych spokojem i niebiańskim urokiem samych harmonij. Chóry kapłańskie poważne zastępują arye, dueta i terceta. Nie ma tój siły akordów, tój świętości chórów w królestwie nocy; tu zemsta, nienawiść, zdrada i zbrodnie, płaszczem nocy obrzucone, tryskają na okół tonami *staccato*, niby iskrami ognia piekielnego. Taką jest muzyczna indywidualność gwiazdzistej królowej nocy. Muzyczne postacie jój trzech służebnych rozścielają się miękkimi tonami rokoszy cielesnych, żądź namiętnych, pod osłoną nocy rozpościerających się. Atoli głos boleści z piersi królowej się dobywa, w któ-

rym rozpacz matki po stracie córki, przez Arastra jój wydartéj, ale oraz boleść dumy upokorzonej rozbrzmiewa. Przed promieniami światła uciekają pokonane cienie nocy i lament żaloszny rozwodzą. Na tém tle ogólności symbolicznej, jak na eterze tonów, rysują się indywidualne kształty T a m i n a, P a p a g e n a i P a m i n y, w takiej prostocie i naiwności, że nas przenoszą w wiek nasz dziecinny, gdzieśmy i my tak czuli, gdzie nam się wszystko świeciło, wszystko podobało, wszystko jak w zaczarowanym zamku wydawało. Z piersi Papagena tak niewinne wydobywa się uczucie roskoszy i miłości, jak gdyby to ptastwo różnokolorowe i różnogłose, co w klatce jego skacze i świegoce, głosem ludzkim zakwiliło; a wśród tych tonów czułych i niewinnych podzwaniają dzwonki, jakby świeciste metale życiem się rozciepliły i promienie z blasku ich powierzchni zabrzmiały w błogich, miłych i naturalnych akordach. P a m i n y postać, tonami nałożona, w podobnej prostocie uczuć się przedstawia. Boleść tęsknoty i uszczęśliwienie z miłości, naprzemian po sobie następują, ale w téj boleści jest tchnienie roskoszy, bo nie jest ani żalem, ani rozpaczą, tylko tęgą niewinnego serca; a w téj roskoszy jest cisza bolejąca, bo w niej nie ma żaru, ani namiętności. Takimi nareszcie czarownemi melodyjami brzmi flet czarodziejski T a m i n a; taka z nich odzywa się słodycz i naturalność, że zda się, że to głosy pierwotnej natury, któremi do ludzi Adamowych odzywała się, roztwierając im i wskazując pierś miękka, pokarmem nabraną, i wnętrzości swoje, bogactw ukrytych pełne. Geniusz kompozytora umiał stworzyć w tonach świat nowy, roztoczyć przed nami cały czarowny przepych natury, okolicę zaczarowaną, gdzie wszystko brylantami połyskuje, woń rozlacza, oko cudnemi widoki, ucho cudnemi głosy pieści. Inny to świat, a jednak w nim spotykają się uczucia nasze, obejmują nas wrażenia i uroki lat naszych dziecinnych, zdaje się, że to sen luby, przyniesiony z tamtego świata; a jednak to jawne, jasne, rozumne kształty tonów, co tak mile rozkołysują wyobraźnię, a z nią i uczucia i myśli nasze.

I malarstwo i snycerstwo są jako sztuki, cudowne z siebie, bo obie martwemu materiałowi nadają życie, wlewają weń wyraz ducha, świecą ideałem z po za farb i kamienia. Powieść o Pygmalionie, co się w swém własném dziele rozkochał i gorącą miłością objawszy zimne członki posągu, miłością je rozgrzał do życia, najlepiej allegoryzuje sztuk plastycznych cudowność. Religia jest ich główném polem popisu; w niej dla nich najobfitsze żniwo przedmiotów, a gorąco wiary jest tchnieniem ożywczeń, co je do najwyższego stopnia ideałów podnosi. Nie jestże religia cudowności wszelkiej źródłem i podstawą? W ten urok stroją się zatém i sztuki plastyczne. Najwyższém ich było zadaniem, wszystkie cuda wiary plastycznie przedstawić, ściągnąć niejako ducha nieskończonego ze sfer nieskończoności i przenieść go w formy dotykalne, a jednak niezmiernoność jego przedstawiające. Olbrzymie i natchnione są postacie proroków Michała Anioła. Z postawy jego *Mojżesza* w Watykanie, taka siła i potęga niezmiernego ducha przegląda, że widzisz, jako duch Boży w majestacie swoim na niego zstąpił i ducha jego napelnia. Najcudniejsze jest ostatnie Rafaela dzieło *Przemienienie na górze Tabor*, bo urokiem najwyższej cudowności obwiane. Zda się, że forty niebios się roztworzyły, bo w świecie niebiańskiej jasności świecą ciała ubłogostawionych, a najwięcej jaśniej ciała najwięcej ubłogosławione; spodem zaś zaległa ziemia, a na niej ciała śmiertelne uczniów Chrystusowych. Mamyż przytoczyć nieocenione dzieło „*Nocy*“ Coreggio; obraz owój boskiej dzieciny, co blaskiem boskim jaśniej i rozlicza światło, w którém się oblicza śmiertelników rozświecają, a między nimi niewypowiedziane czułe oblicze Maryi? — Co tylko wielkiego sztuka plastyczna stworzyła, od cudowności pożyczyła farb i konturów.

Zdawałoby się, że architektura najmniej z tego źródła czerpie. Ale i ona jest symboliczną, a w tej symboliczności cudowną. I jej najwyższe dzieła, są dzieła wiary; olbrzymio rozpięte budowy katedr i kościołów średniowiecznych, jakby objąć chciały niezmiernego Boga. Przy tych filarach w górę sadzących, przy

tęj wysokości sklepienia i rozległych rozmiarach nawy kościoła, człowiek wydaje się maluczkim i duch korzy się w prochu przed potęgą Boga. Już zewnątrz uderzą każdego te masy nastosowanych murów, co zdają się być na całą wieczność postawione. Mimowolnie uderzon ich ogromem przechodzień stanie i zatrzyma się i podziwi wiek i ludzi, co się na takie dzieło zdobyli. Co to za przepych całej facyaty takiego gotyckiego tomu; jaka wytworność sztuki w wyrobieniu tylu ozdób architektonicznych? Całą potęgą wiary czuł snąć architekt, że Bogu, Panu niebios i ziemi, tę bazylikę stawiał, aby w niej wśród wiernych zamieszkał i dlatego z taką rozrzutnością wyobraźni, takie bogactwo form roztoczył i rozwinął. Pojrzyj na ten portal olbrzymi, jakby tędy całe miasto wejść miało. Po nad zwojem jego łuczatyh półkolumn, wyglądają gromady aniołów i świętych, jakby odzwiercynionych Jehowy, zapelniających przedsionek domu chwały jego, i przyjmujących lud, cisnący się do jego oblicza. Co za przepych w tej róży, co się po nad portalem w środku facyaty rozacza, jakie wyrobienie najdrobniejszych szczegółów, jaka sztuka! A teraz dwie wieże wyciągnięone w górę, niby dwa ramiona narodu całego, podniesione w niebiosa i błagające Boga. Szczyty ich obłoków sięgają, a nie ma po nich miejsca próżnego; po całej ścianie kamiennęj rozściela się powłocz architektoniczna, strojna rzeźbą, przedstawiającą różne dziwy ze świata natury i ducha. Jeden biegły znawca sztuki następujący daje opis wrażenia, jakiego doznał, gdy wszedł do kościoła opactwa Westminsterskiego w Londynie *).

„Na pierwszym wstępie zaraz taka moc wrażenia mnie ogarnęła, że wywarła wpływ na cały przyszły kierunek życia mojego. Żaden inny kościół z wieków średnich, które później oglądałem, nie wstrząsł tak potężnie moję wyobraźni rozmiarami wnętrza swego. Każdy z tych filarów i łuków, każde z tych zagięć sklepionych zda się być

*) Vorstudien für Leben und Kunst, herausgegeben von Hotho. Stuttgart 1835 st. 272.

modlitwą, nabożnym podniesieniem ducha, wrytém na wieczność; a z tych obszarów ducha i wysokości, coś ci szeptem i powiada, że w pobliżu ciebie jest przytomnym Bóg niezmierny. Smukłe filary do takich pną się wyżyn, że zmysł się zatacza, a tylko przeczcucie nieogarnione za nimi zdąża. A jednak z całości dla oka i ducha pewne przegląda prawidło, we wszystkich formach i rozmiarach widać rozkład prosty i jasny. Na okół głęboka panuje cisza, jak wieczorny wypoczynek u schyłku żywota naszego; — ciszą się burze namiętności i walka zapaśna życia w pokój ducha się zmienia. Z tych sklepień i rozpiętych łuków dochodzą cię duchem tylko posłyszane głosy, rozwalniające serce z cierpień, wyswobadzające je z kłopotów powszedniego życia; powiadają ci, że myśli i życzenia, które tu do nieba zanosisz nie powinny być życzenia tego świata, ani przemiennych jego roskoszy. Ale i w tych natchnieniach świętych i poważnych, jest coś, co je do ziemi przykuwa. Nie ma w tych formach tego polotu lekkiego, tego ich zlewu wzajemnego, jakby do uścisku miłości. Nie przemawiają do nas błogością wdzięku nadobnego, jakby chciały pokazać, że królestwo niebieskie, które ponurym i posępnyim wyrazem nabożeństwa z tych murów zwiastują, jedynie przez pokutę i wyrzeczenie się siebie samego osiągnięciem być może.

Pokazuje się, że architektura zdolna jest przemówić do nas tajemnym językiem wrażeń, że jej zajęć formoicichy i zamkniętych wionie cudowności powiewa. I zapewne, że w sztuce i kamicie zastosowane techną potężną i silną wiary, gdy z nich wyprowadzała święty przybytek Bogu; dlatego obejmuje nas to technicem, gdy wstępujemy w jego progi.

We wszystkich zatem sztukach pięknych cudowność jest ich żywiołem i urokiem. Urok ten, jakeśmy już powiedzieli, leży w tajnym związku przyczyn i skutków, przez co przedmiot z ziemskiej rzeczywistej sfery, gdzie się wszystko wedle tego związku odbywa, przenosi się w sferę nadziemską, idealną, w okolicę nadprzyrodzonych zjawisk, gdzie nic się nie dzieje wedle ludzkich rozumowych obliczeń, ale jest tajemne, niedociezione

działanie potęg niewidzialnych. Z tego to powodu może po-
prawdzie powiedział Kant: że piękném jest to, co się
bez pojęcia podobia. Rzeczywiście, gdybyśmy wytłoma-
czyć sobie umieli, dlaczego błękit nieba jest piękny, przestałby
nim być dla nas; gdybyśmy zanatomizować potrafili i rozłożyć
na cząstki urok, który na jakimkolwiek przedmiocie pięknym spo-
czywa, przestałby dla nas być urokiem. Podobnie urok cudo-
wności znika, gdy ją wytłomaczmy i zniżymy w poczet zwy-
czajnego trybu rzeczy. Dla nas nie ma nic cudownego list, bo
nam jasne są środki wyrażenia przez pismo myśli naszych i po-
syłania ich w odległe strony; ale dla człowieka, nie mającego
pojęć takich, będzie list nader cudownym przedmiotem, będzie
rozumiał, że duch w nim zaklęty, i jak powiastka powiada, bę-
dzie go przytykał do ucha, ażali mu czego nie powie, schowa
pod kamiecią, aby nic nie wiedział. Tak cudowném narzędziem
wydawał się w powieści Krasickiego nóż Doświadczyńskiego
mieszkańcom nie znającym ani własności, ani użytku ostrza, i
rozumiejącym, że to zły duch w tém narzędziu mieszka i ludzi
do krwi kaleczy.

W tych potocznych przykładach widzimy na jaśni, że urok
cudowności na niewiadomości przyczyn i skutków polega. Chro-
nić się zatem artysta powinien, aby tego węzła przyczynowego
nie rozwijał. W innych sztukach, które same z siebie są sym-
boliczne, nie ma takich objaśnień podobieństwa, ale zachodzić
może w poezyi. Tu poeta by sam ścierał ten urok, który cudo-
wnością po poezyi albo po powieści rozlał, gdyby się w wy-
tłomaczenia i objaśnienia wdawał. Cudowność jest jak owa bo-
gini w Sais, zasłonięta przed ciekawym wzrokiem ludzi: kto
się odważył tę zasłonę uchylić, padł śmiercią.

Przytoczone dwa przykłady, wybrałiśmy umyślnie z este-
tycznej sfery sztuk pięknych, ale z najpotoczniejszej sfery na-
turalnego życia, aby okazać, że się i do nich przywiązać może
wyobrażenie cudowności, i że na spodzie tego wyobrażenia zaw-
sze leży prawda. Wynalazek pisma, uwidniającego myśl niewi-
dną, i zamieniającego ją w rzecz, którą posłać można; — wyna-

łazek ostrza, które z żył naszych krew żywotnią potoczył i życiu samemu w jednej chwili koniec położyć może, — znamienują tak cudowną potęgę ducha ludzkiego, iż jej człowiek natury pojąć nie może, a że ją na oczy swoje widzi, upostacia ją przedmiotowo, to jest przedmiot napelnia żywotem ducha. Wszakże nie czyniłby tego, gdyby przedmiot sam tego ducha nie objawiał.

Ten sam stosunek zachodzi w cudowności religijnej i estetycznej. To jest dla nas cudownem, co jest niepojętém. Dalecy jesteśmy brać w obronę niewiadomość ludzką, by nie ściarać ze świata poetycznych barw cudowności. Ale jeżeli wiadomość na rozeznaniu przyczyn i skutków polega, a te są kategoriami rozumu zmysłowego, wypada ztąd, że, gdy rozum zmysłowy w sfery zamysłowego świata nie sięga, to też wrażeń duchowych kategoriami swemi nigdy wytłomaczyć nie potrafi, i człowiek do nich zawsze w takim zostawać będzie stosunku, w jakim w materialnym świecie nieumiejętny do pojawów tegoż świata zostaje. Pozostanie zatem tylko *intuicya* rozumu umysłowego, w świat zamysłowy, obrona z wiedzy, jaką daje poznany związek między przyczyną i skutkiem, i zostawująca dlatego obszerne pole fantazy kształtowania jej barwami cudownemi.

Wszelako, jakośmy w przykładach, z potoczności wziętych, widzieli powód, dla którego się niewiadomość w cudowność przerzuca; — a tym powodem było objawienie się cudownej potęgi ducha indywidualnego, która się w każdym dziele jego przedstawia; — podobnie na gruncie cudowności tak religijnej, jak estetycznej, leży prawda, świadcząca o istotném istnieniu zamysłowego świata i o wpływie jego na świat zmysłowy; — prawda, która się uwiesza po kształtach wszelakiego objawienia i po cudownych tworach fantazy.

Oto powód istnienia cudowności, i niewyczerpującego się nigdy jej źródła; oto oraz podstawa jej rzeczywistości. W gorącym natchnieniu wiary, w silni uczucia, przeczuwającego prawdę, czerpie swoje potęgi, przez intuicyą rozumu, mówi nawet do przeko-

naniam. Fantazyja estetyczna ubiera ją w kształty dotykalne, a co ukształtuje, będzie ideałem rzeczywistości.

Cudowność w taki sposób pojęta, nietylko nie przechodzi w zakres fantastyczności, ani w zakres mistycyzmu, odpowiadającego sentymentalności estetycznej, ale jest wydziałem tworców zdrowej fantazyji i intuicyi rozumu umysłowego, a zatem polem popisu geniuszów męzkich. Cudotwórcza jest ich potęga, nie miałyby umieć przedstawić cudu, jako ideału rzeczywistości? Nie jestże to cudem ożywić gład martwy wyrazem ducha, co z jego postawy i jego oblicza patrzy wyższém natchnieniem; — z światła i cieni złożyć obraz, z którego nadziemski wygląda istota; — tonami unosić w niebo; — w poezyi przemawiać niebian językiem; — słowem wymowném wodzić umysłami narodu całego? Krasomówstwo, którem sztuka zstępuje do życia, cuda nawet w życiu objawia. Żarliwy głos kaznodziei krzyżowych roje ludów Europy przez dwa wieki do Azji wysyłał na zdobycie ziemi świętej, a najświeższymi czasami, jakich to cudów Daniel O'Connell wymową dokazywał! Popatrzmy, jak zdobywa katolikom prawo zasiadania w parlamencie angielskim.

„Nigdy większa sprawa — powiada Wentura *) — przed trybunał ludzki zaniesioną nie była, nigdy ważniejsze dzieło nie zależało od słowa człowieka. Idzie o wolność, albo o niewolę cywilną i religijną wielkiego mocarstwa. Izba przybrała najuroczystszą postawę. Uciszyło się tak, iż się zdaje, że nikt nie oddycha. Wszystkich oczy zwrócone na mówcę; wszystkie serca biją, już to obawą, już to nadzieją. Mówi O'Connell, ale głosem tak uroczystym, tak pewnym, z taką wzniosłością uczuć, siłą rozumowania, wspaniałością obrazów, żywością wyrażań i gorącością serca, że wszystkich wzruszył i zatrzęsł wszystkimi. Przekonywa najtrudniejszych, łamie najzawziętszych, rozczula najtwardszych, a na-

*) Mowa pogrzebowa na cześć Daniela O'Connella 28. i 30. Czerwca 1847. r. w kościele Śgo Jędrzeja w Rzymie przez Joachima Wenturę, exgenerała kleryków generalnych.

koniec wszystkich w takie zachwycenie wprawia, że jedni na drugich patrząc, wymowném milczeniem zdawali się powiadać: nigdy jeszcze tak człowiek nie mówił; któżby śmiał zaprzeczyć słuszności człowiekowi takiemu? Więc przesady ustępują, nienawiści religijne milczą; dawnym zwyczajem wzgardzono, herezja się ugina, sprawiedliwość zwycięża i oto w osobie O'Connella katolicyzm zasiada w parlamencie angielskim, po trzech wiekach wygnania."

Kiedy więc każda z sztuk pięknych, sama z siebie i w skutkach swoich jest cudowną, nie naturalniejszego, że jej mistrze zawołani, ganiusze mądkie, głównie sobie także w cudowności przedmiotowej podobają, i cudowność religii w utworach pięknych kształtują. Dwojakię może być takiej cudowności przedstawienie: z wiarą i bez wiary. Atoli tylko pierwsze zasługuje na miano ideału rzeczywistości. Wyjaśnijmy sobie rzecz przykładem. Obraz Rafaela wystawujący cudowne uzdrowienie kulawego w Listrze przez Śgo Pawła i Śgo Barnabę *) rzucony jest rysunkiem najwyższej naturalności. Uzdrawiony, odrzuciwszy krótkie, wznosi ręce dziękczynne do apostołów, a garszka ludzi unosi mu połę sukni, i przypatruje się ciekawie, ażali istotnie uzdrowion. Tłum ludzi zdumiony cudem, bierze cudotwórców za bogów i gotuje im ofiary. Widać do tego przysposobienia. Śty Paweł rozdziera sobie szaty, pokazując śnać ciało swoje ludzkie, aby odwieść lud od czci, Bogu tylko należnej. — Ta naturalna strona kompozycyi cudu, jest jego zewnętrzną idealną rzeczywistością, i możnaby ją było wykonać bez wiary w to, co obraz przedstawia. Wewnętrzną idealną rzeczywistość daje natchnienie z żywej wiary płynące, mocą którego Rafael tę samą wiarę wydał w obliczu każdej figury obrazu. Trzeba samemu wierzyć, aby cud, jako dzieło wiary, w idealne rzeczywistości

*) Piękny opis tego obrazu podaje Michał Wiszniewski w *Charakterach rozumów ludzkich*, — podstępem: *Geniusz malarski*.

wystawić, — jak trzeba samemu kochać, chcąc w ideale rzeczywistość kształtować. „Chcąc cuda tworzyć, trza w nie wierzyć“ powiada Zaleski; to samo powiedziec można o sztukmistrzu, gdy się zabiera do postaciowania cudu w dziele sztuki. Bez natchnienia żywej wiary, nie spłynie błogosławieństwo na farby.

Przechodzimy do innych jeszcze oznak geniuszu męskiego. Z równowagi fantazyi i rozumu umysłowego, powstaje błogi spokój ducha, który się także rozlewa po dziełach sztuki, będących utworem obojga. Geniusz mężczyzny łączy burzliwe potęgę dusz ognistych z sentymentalnymi potęgami geniuszów żeńskich i zlewa je do poczucia ideału piękna, w którym nie ma ani przesady form, ani ich niedostatku. Wzburzone morze przedstawia widok kolosalny, magnetyzujący i porywający duszę człowieka, co się z wyniosłości skały falam jego przypatruje. Tak nas porywa i unosi ognista fantazyja, gdy ją orkan namiętności lub potężnego uczucia rozkołysze. Atoli morze w stanie zburzenia jest mętne, posępne i ani jego brzegów romantyczne kontury w niem się nie odbijają, ani słońce nad niem zawisłe, warokoczy promieni swoich po niem nie rozłoczy. Nieskończoności wyrazem morze w ten czas tylko do nas przemawia, gdy spokój zaległ po rozległościach jego i gdy niebo całe w lustrze głębin jego się przegląda. Gdzie podobny spokój panuje w dziele sztuki, z wyrazem nieskończoności w obliczu, a rzeczywistości w kompozycyi i formach, tam mamy przed sobą ideał sztuki, dzieło geniuszu męskiego.

Spokojna równowaga cechuje wszędzie prawdziwą siłę umyslową. W geniuszu znamieniuje jego głębię i jego niezmierność. I starożytni owi mistrze w poczuciu piękna tłumaczyli najwyższą siłę przez pokój. *A b s o l u t e m* takiego pokoju jest ich *fatum*, przeznaczenie nieugięte, nieporuszenie w nieruchomych przestworzach wieczności królujące, nieupostaciowane, bo będące wiecznym bezwzględnyim pokojem. *I d e a ł e m* takiego pokoju były postaci ich bogów, mianowicie Jowisza niebo- i ziemio władcy z pociskami piorunu w rękę, a z pokojem najwyż-

szej powagi na czole. Pokój najwyższego uszczęśliwienia oblewa wszystkie inne postacie bogów i bogiń greckich, a jednak w nim siła boskości utajona. Takim pokojem potęgi swojej spogląda Neptun na rozburzone morze i uciszają się bałwany; — a w dwóch słówkach: *quos ego* *) zwarła się cała głębia i cała rozległość boskiej mocy potężnego morzowładcy, którą pogroził Eolowi i jego wietrznej drużynie.

Pokój jest charakterem zamysłowego świata, a tém samym i ideałów, które z tamtąd początek swój wzięły. P a s c a l skłonność człowieka do spokojności, uważa za zabytek z raju, kiedy człowiek stworzony na obraz i podobieństwo Boga, przez grzech tego podobieństwa jeszcze nie postradał i czuł się, jako Bóg, w niezakłóconym pokoju ducha. Bramini także najwyższe szczęście pokładają w osiągnięciu pokoju przez znieruchomienie ciała i ducha, a F r y d e r y k S c h l e g e l prawi o „boskiej nieczynności“ choć nieco w duchu włoskiego *dolce far niente* pomyslaniej. Wszakże taka słodycz pokoju i taka boska nieczynność przyświeca nam z dzieł sztuki, prawdziwie pięknych.

Czém się w zwyczajnym życiu różni rozwaga od nierozważnego działania, tém się różni rozwaga estetycznych władz geniuszu męzkiego od porywczej excentryczności fantazyi, lub też od jój osłabienia. Jak tam rozum przestrzegający jest kierownikiem postępowania, tak tu rozum, mający intuicyą ideału, jest przewodnikiem fantazyi. Moznaby takie to zażeganie, to powściągnięcie siły twórczej, aby ją zawsze utrzymać w granicach ideału, nazwać r o z w a g ą e s t e t y c z n ą, i zrobić ją przymiotem geniuszów męzkich, bylebyśmy pamiętali o tém, że rozwaga takowa jest raczej instynktu estetycznego i bezpośredniej intuicyi rozumu umysłowego płodem, nizeli namysłu. I owszem, gdzie tylko w sztuce namysł dał się w znaki, tam dzieło sztuki przestało być ideałem. Rozwaga geniuszu męzkiego jest taką beznamysłową pewnością w tworzeniu ideału, z jaką lunatyk,

*) Encida Wirgiliusza księga II.

bez pomocy zmysłów, po najniebezpieczniejszych wyżynach, najbezpieczniej kroczy.

Tę instynktową, niejako lunatyczną pewność w tworzeniu piękna, daje właśnie równowaga wszystkich władz estetycznych, których rozkwitłą jednością jest geniusz męzki; — na podobieństwo nadobnego kwiatu, którego kielich złożon z równowymierznych i równokształtnych listków. Gdy zatem żadna z władz geniuszowych z po za zgodności wszystkich nie wybiega, nie może być inaczej, jak że geniusz w harmonii z sobą, to jest, bez namysłu, a jednak z taką pewnością idealnej prawdy tworzy.

Z tego nie wypada, aby koniecznie od razu tworzył, dzieł swoich nie poprawiał, nie wykończył. Wiemy bowiem, z jaką starannością Leonardo da Vinci swoje kompozycje malarskie wypracowywał, Goethe swoje poezye oglądał. Atoli wykończenia szczegółów kompozycyi i form pięknych nie dzieją się nigdy skutkiem namysłu, dla zrobienia efektu; są raczej skutkiem estetycznego poglądu na tworzące się dzieło sztuki, któremu jeszcze to tego, to owego niedostaje. Artysta ogląda jego formy, aby je zrobić odpowiednim wyrazem tego ideału, którego intuicyą ma w sobie, i którego obraz jako prototyp dzieła, które tworzy, w duszy jego płonie. Tym sposobem urzeczywistnia się z wolna ideał i intuicya geniuszu w dzieło się przelewa. Zdarza się, że artysta od razu, bez dalszego wykończania, tworzy dzieło sztuki; lecz rzadką nader bywa taka improwizacya odrazowej doskonałości treści i formy. Owszem, im żywsze bywa w geniuszach ideału poczucie, tém większa nasuwa się wymagalność doskonalenia formalnej strony piękna, aby stała się odpowiednią treści pięknej. Dlatego Horacego przepis siedmioletniego oglądania poezyi, nim ją ukazesz na widok publiczny; dlatego i boski Plato dwadzieścia razy rozpoczynał dyalog „o rzeczypospolitej,“ nim znalazł taki *introit*, jaki odpowiadał głębokiej jego intuicyi o idei wcielonej prawa politycznego i urządzeń społecznych.

Rafaël należał do owych rzadkich geniuszów, co nieo ledwie improwizują dzieła piękne i od razu je stwarzają w zupełnej doskonałości wykończenia. Sam o sobie zostawił to świa-

dectwo. „Gdy mam komponować obraz — mawiał — zakrywam sobie twarz dłońmi i pogrążam się sam w sobie. Naraz staje mi przed oczyma cały obraz; wtedy chwytam za papier i ołówek i nakreślam widzenie.“ — Mozart zbliża się do potęgi Rafaelowej w tworzeniu, tylko że w duchu jego zwolna dzieło muzyczne do całości ideałowej się układa, po czém je dopiero w zupełności z siebie wysnuwa. Pozostał po nim list *), w którym z naiwnością opisuje, w jaki sposób nieśmiertelne jego kompozycje powstawały: „Jakim trybem wygotuję rzeczy wielkie i treściwe, nie umiem powiedzieć, chyba to: Kiedym kontent z siebie i jestem dobrej myśli, albo też po dobrym obiedzie podczas przechadzki, lub nocą, gdy sen nie przychodzi, najlepiej mi się wtenczas snuje; myśli tłoczą strumieniami. Zkąd i jak, tego nie wiem, to pewna, że się sam do tego nie dokładam. Wybieram wtedy z nich, które mi się podobają, i w pamięci zachowuję; albo też nie wiedząc o tém, bo mi to drudzy powiadają, nucę je sobie pod nosem. Nasuwa mi się potem już to, już owo, jakby to użyć takiego okrucchu, aby z niego zrobić pasztet, jak rozprowadzić w kontrapunkt, w instrumentacyą i t. d. — Rozognia mi się wtedy dusza, jeżeli mi nikt nie przerywa. Wtedy pomysł rośnie a rośnie; rozprzestrzenia się i rozświeca coraz bardziej, i oto mam go wykończony w głowie, choćby był i długi, tak, że go potem jedném pojrzeniem, jakby piękny obraz, albo piękną fizyognomią człowieka, w duchu obejrzeć mogę, i to nie po sobie, ale od razu. Wtedy to dopiero sty-pa! Wszystko to dzieje się we mnie jak sen piękny i wyrazisty. Najprzyjemniejsza przytém, że mi w duszy ta całość rozbrzmiewa. Co na ten sposób powstało, tego nie zapominam tak prędko i to dar najzacniejszy, którym mnie Bóg obdarzył. Jeśli potem kiedy siądę do pisania, wyciągam ze spizarni mojej mózgownicy, co się tam, jak rzekło, już poprzednio nagromadziło. Wylewa się wtedy rzecz prędko na papier, bo właściwie już była gotową i rzadko tworzy się inaczej, niż w głowie.“

*) Przytacza go Karol Hinkel w „Ogólnej Estetyce“ str. 169.

Nakoniec z pozostałych niewykończonych tragedyj Szyl-
lera i z jego listów pokazuje się, że rzucał najprzód szkie-
let tragedyi, potem tu i tam pojedyncze główne sceny, obrazy
obrabiał, aż się w końcu po dokładném opracowaniu i rozkładu
i wydatniejszych jego części, wszystko w piękną idealną całość
spoilo. Było to więc wolne i następne kształtowanie i poetycz-
nego dzieła, któremu przewodniczył ogólny obraz ideału, w du-
szy poety głównymi rysami nakreślony, ale którego szczegóło-
we wykończenie dopiero z nowych natchnień, przy samej pracy
rymotwórczej rozwijało się. — W trzech przytoczonych geniu-
szach widzimy załém trzy stopnie postaciowania ideałów, czyli
przeobrażania ich w sztukę. Każdy jest osobnym, przyrodzonym
darem i zależy może od większej lub mniejszej napiętości fan-
tazyi władającej formami.

Ten pokój ducha, który równowaga władz estetycznych po
tworach geniuszu rozlewa, wypływem jest oraz tego pokoju i
harmonii, w jakiej rzeczywistość skutkiem tój samej równowagi
umysłowej pojmuje i do ideału wynosi. Geniusz każde wraże-
nie wyczerpuje do dna i dochodzi po nióm do Boga, do nie-
skończoności. Ztąd wszędzie widzi całość i jedność. Godzi świat
wewnętrzny ze światem zewnętrznym; z cierpieniem wiąże ener-
gią ducha; nieszczęściu nadaje wzniosłość; po nad upadkiem ludz-
kości pokazuje światło poświęcenia, po nad dziejami charakte-
ry, walkę złego z dobrem opromienia tryumfem cnoty, zgoła
godzi człowieka z Bogiem, ziemię z niebem.

Na tle harmonii i pokoju geniuszu męskiego, odbija się
zatem świat zamarły, świat żywy i świat przyszły, jak na zwier-
ciedle spokojnego morza, odbijają się bez zabałwanienia i za-
mącenia wód jego, przeciągające obłoki. Ztąd tworzy się przed-
miotowy charakter dzieł pięknych, wychodzących z pod ręki ge-
niuszu męskiego; — charakter najwyższej ich idealnej rzeczywi-
stości, bo nienapuszczony indywidualnymi farbami, ciekącemi
z namiętnych wrażeń i wzruszeń i przedstawiającemi w dziele
sztuki więcej indywidualizm artysty, niżeli ideał przedmioto-
wości.

Rzadko dziś natrafic na dzieła piękne, a mianowicie poezyi, w którychby się autor indywidualnością swoją nie rozplynął. Dzieje się to po części skutkiem romantycznego stanowiska sztuki, która wszędzie subiektywne poczucie piękna wyraża i częstokroć idealizując rzeczywistość, nie przedstawia jęj, jaką jest zewnątrz nas, albo jaką zewnątrz nas być powinna; ale, jak przez artystę indywidualnie pocztą została. „Gdyby mi ktoś mówił: opowiem ci wszystko, com widział, rzekłbym: powiedz mi raczej, coś patrząc myślał. Wiem o tém, żeś widział ziemię w zieleni i niebiosą w lazurze, ale nie wiem, coś czuł zapatrując się na nie“ *). — Inaczej było w sztuce starożytnych Greków, która nam w dziełach swoich ideały czystej rzeczywistości, a nie ideały indywidualności ich mistrzów zostawiła. Kto z Iliady i Odyssei odgadnie jaki mógł być charakter Homera, albo z pozostałych siedmiu tragedij Sofoklesa kto potrafi wyrzec, jaka była indywidualność ich autora?

I ta to idealność czysto przedmiotowa nadaje sztuce greckiej charakter sztuki plastycznej. Jeżeli prawdą jest, co nowsi filologowie utrzymują, iż wielkie epos Homerowe płodem jest wielu autorów, i spojem wielu pieśni w jedną całość, to plastyczność jego poetyczna czyni twierdzenie takie podobnym. Jest podanie, które nam Diodorus Sycylijski zachował **), że rzeźbiarze Theodoros i Telekles, synowie Rheokosa, pracowali nad posągiem Apollina, każdy w inném miejscu i tak dokładnie każdy swoją połowę wyrobił, że zestawione dały statwę, jakby z jednego ulaną modelu. Prawda, że zbyt apokryficznem wydaje się to podanie, wyraża wszelako istniejącą wśród Greków myśl plastyczności ideału boga-młodziana, jakby stereotypowego wzorca, na który się każdy rzeźbiarz zapatrywał, nic tam z własnej indywidualności ani nie dodając, ani nie ujmując. Uprawdopodobnia wreszcie całą tę powieść kanon

*) I d a H a h n - H a h n, Reisebriefe. Tom I.

**) Diod. Sic. I, 98.

Polykleta, ów posąg normalny, obejmujący wszystkie proporcje ideału męskiego ciała, który następnym rzeźbiarzom, a mianowicie Lysippowi, służył za studia sztuki snycerskiej *) a który plastyczności ideałów greckich najlepszym jest dowodem.

Tęj plastyczności, czyli rzeczywistości ideału przedmiotowej zwolennikami są geniusze męskie, o ile ze stanowiska swego być mogą. Najwięcej przystaje do ich usposobienia klasyczny obraz sztuki. I dlatego studia antyków i poezji starożytnej najpożądańszym im są żywiołem. Zaprawieni na tych wzorach, z romantycznego nawet stanowiska stają się klasycznymi, to jest: najdokładniejszymi malarzami ideałów rzeczywistości, gdy ją w głębinach ducha i serca ludzkiego dopatrują. Na wyżynie klasycznego romantyzmu stoi lord Byron, od pierwszej swojej młodości namiętny wielbiciel tragedji Eszylusa. To też zdaniem Mora: krom Szekspira, nikt z taką prawdą nie odcieniował serc ludzkich, ile on. We wszystkich jego utworach poetycznych czuć wszędzie poetę i człowieka, i właśnie to połączenie wielkiego geniuszu z najzupełniejszą rzeczywistością, nieśmiertelnia poezję jego, będącą „śpiewem grobowym XVIII, a pieśnią poranną XIX. wieku“ **).

Nieśmiertelnemi dlatego są twory piękne geniuszów męskich, że są rzeczywistością zidealizowaną — rzeczywistością wielką, nieprzemijającą nigdy, nieśmiertelną, jako rodzaj ludzki, z wyrazem wiecznego pokoju. Oni w sztuce wypełniają, co Ralph Waldo Emerson, filozof z *Massachusetts*, pisarzem poleca jako prawo: „żyj w terażniejszości, jakoby była wiecznością i pisz dla publiczności, która nie umiera!“ Z tego to względu poezya mianowicie, mając zdjęty żywy ideał świata i rzeczywistości, obwieszcza nieraz wielkie prawdy ogólne, bo z całości

*) Lucian Sallat. c. 75. Cicero Brutus c. 86.

**) Emilianą Rzewuskiego o Studya filozoficzno-literackie pod artykułem „Byron.“

życia wyprowadzone. Tak Szekspir uszy tragicznych bohaterów swoich, tak i Szyller daje trafne sądy o życiu i stosunkach jego, o świecie, czasie i ludach. Nawet w Homerze natrafiamy często na zdania ogólne, wypowiadające odwieczne prawa losu śmiertelników.

Pokój idealny znamionujący dzieła geniuszu męskiego, nie każe wnosić, aby dusza jego była bez ognia fantazyi, bez zapалу dla przedmiotu; bo gdzie jest natchnienie, tam musi być i jedno i drugie. Nie powstanie żadne dzieło wielkie bez zapalu; atoli zapalem obejmuje się treść, nie forma; całość, nie części. Wyrabianiem formy, coby treści odpowiadała, powściąga się zapal, bo trzeba spokojnego poglądu intuicyi na to, co jest, piękne. Równem ogrzaniem części, rozprowadza się zapal w równej mierze po całości i przez taką równowagę rozmiarów rozściela się wyraz pokoju. Pindara, gdy składał ody olimpijskie, niesłychany ogarniał zapal dla przedmiotu, a jakże go ukoił pięknymi i wykończonemi miarami wiersza! A że każda część ody, każda jej myśl jest wzniosła i nie ma tych peryodycznych dopływów i odpływów zapalu, znamienujących wewnętrzny niepokój ducha, oda każda stanowi piękną harmonijną całość, nietarganą lirycznymi, namiętnymi polotami, ale odlaną w spokojnej, wyniosłej postawie, jakby posągowego wyciosu.

Równowaga władz estetycznych w geniuszu męskim, jest oraz rozweseleniem ducha pięknotwórcy, a tego rozweselenia wyraz jaśnieje z dzieł jego, i rozwesela na odwrót duszę tych, co się im przypatrują. Jest to jednem słowem *pogoda* ducha, która w świecie sztuki, będącej apoteozą ludzkości, wiecznie świecić powinna, i przedstawiać pokój dusz ubłogosławionych z wyrazem uszczęśliwienia w obliczu. Za czasów Trubadurów i Truwerów zwano w Hiszpanii i Prowancyi poezycę „wesołą umiejętność cią.“ Czyli pod tą nazwą rozumiano to estetyczne ducha rozweselenie, o którym co dopiero była mowa, prawięby wątpić należało, zważając na zewnętrzny przybór rokoszy wielorakich po dworach książąt i panów, wśród których poezya także tylko była środkiem rozweselenia dam i rycerzy. Wszakże i dziś

jeszcze powiadamy i czujemy wielokroć: że pieśń rozwesela. Za takie samo rozweselenie ducha uważano zapewne prowansalską poezję, co się jak morze szeroko rozlała. Wszystko śpiewało: cesarze, króle, rycerze i damy. Zdawało się, że bez poezyi żyć nie można. Ona zdobiła uroczystości, rozweselała ustronia. Piała przez cały wiek XII. Liczba piewców, to myriady gwiazd, choć nie ma w nich ani Oriona, ani Syryusza. Poezja prowansalska jak pieśń każda, dlatego tak wesoła i nadobna, że była młoda, uśmiechała się urokiem szesnastoletniego dziewczęcia — urokiem młodości.

Wyższa już pogoda ducha, bo będąca blaskiem samego ideału, jaśnieje po dziełach plastycznych sztuki greckiej. Wstąpmy do sali gipsowych odlewów Mengsa w galerji Drezdeńskiej, a ujrzymy, acz w kopiach tylko, ową odwieczną pogodę nieba, co świeci z oblicza bogów nieśmiertelnych. Im więcej się w nie wpatrujesz, tém bardziej rozslania ci się jakiś świat ubłogosławienia, jasny, pogodny, bez chmurki na niebie, bez grobu na ziemi. Bywa, że na widok niejakięj piękności, dreszcz duszę przejmuję, jakoby na cudo ideału; dusza zdumiona naglęm jego ukazaniem się, w siebie się zatoczyła i zadrzała; — bywa, że na pojrzanie innęj piękności jakaś poządliwość nie ciało, lecz ducha ogarnia: — zaś na piękność Arkadyjskiej Dyany (w Luwrze), albo Apollina Belwederskiego patrzysz się bez wzruszenia, a z ciągłym upodobaniem. Widzisz rozweselenie w obliczu, ale to ani wesołość, ani radość, ani rokosz żadna, lecz sama pogoda doskonałego piękna, w którą tak lubo się wpatrywać.

Grecy dokładnie znali losy śmiertelników, których już przeznaczenie ściga, już gniew bogów dosięga, już śmierć nieubłagana do orku porywa; i nie pojmowali dlatego innęj szczęśliwości dla człowieka, jak po śmierci i po zapomnieniu tego życia, gdy się z Lethy strumienia napije. To też szczęście wiecznego pokoju rozwesela tylko twarze ich bogów; na śmiertelnych ludzi obliczu rozścielał się pokój cnoty, pokój doczesny, nie wieczny; pogoda ziemska, nie boska. Poezja grecka, dlatego jedynie takim urokiem pogody i rozweselenia przyświeca,

że z Olimpu na blizki Parnas boskie światło padało, że zamiast ludzi widzimy półbogów,—synów boskich, to z matki ziemianki to z ojca śmiertelnika, a zamiast znojów powszedniego życia, niczem nieznużone dzieła samych bogów.

Chryścjanizm nie zna także zupełnego szczęścia na ziemi, ale że nie zna i bogów ni półbogów, co by je po ziemi rozności, przenosi całe ubłogosławienie do nieba. Ale i tu sztuka natrafia na trudności wydania ideału piękna, w tój pogodzie ducha, jaka klassyczną sztukę znamieniuje. Ubłogosławienie dusz niebieskich jest tryumfem ducha nad ciałem, i nosi na sobie charakter tego zwycięstwa. Uwielbione ciało, nie przestaje być ciałem ziemskim, bo i Chrystus po zmartwychwstaniu, ukazuje jeszcze Tomaszowi ranę w boku. Pogoda ducha w obliczu świętych Pańskich jest zatem innego rodzaju, niżeli u bóstw mitologicznych Grecyi; tu spokój ducha wyrażony w harmonii z ciałem, tam w zwycięstwie nad ciałem. — Dwa tylko są obrazy w chrześcijańskiej sztuce, w których pogoda ducha, wyższym jeszcze, niż klassyczna jaśnić może ideałem: są to wizerunki Maryi i Chrystusa, bez grzechu poczętych. Tu więc nie ma tryumfu nad grzechem; ubłogosławienie poczyna się już na ziemi, a wyraża w Chrystusie synostwem boskim, w Maryi macierzyństwem boskim. Obie idealności ani nie przedstawiają zwycięstwa nad ciałem grzesznym, ani harmonii z ciałem pięknym; ale przenikając sobą ciało, są jego duchową pięknoscia, a tём samem wyrazem wesela, płynącego z najwyższego ubłogosławienia. Sztuka malarska, a wielekroć jeden i ten sam malarz, w rozmaity nader sposób, ideały Madonny i Chrystusa przedstawiali. Madonna Syxtyńska w galeryi obrazów Drezdeńskiej w niedorównanym blasku takiego ideału płonie. W podobnym blasku odmalował da Vinci Chrystusa w Wieczery Pańskiej, w rektoriarzu klasztoru *alle Grazie* w Medyolanie *). Głowa Chrystusa wykonana pędzlem Jana Vicente, malarza ze szkoły

*) Goethe. Tom 39. str. 37.

Sewilskiej z XVI. wieku podobno pod tym względem także nie ma równiej sobie *). Aniołowie nareszcie stworzeni w nieśmiertelnych ciałach, są także obfitym materiałem na ideał wesołego ubłogosławienia i najwyższej harmonii ciała i ducha tak, jak ich malowali Murillo i Tycyan.

Jeżeli w ideale boskości jaśniej rozweselenie, będące skutkiem wiecznego pokoju i ubłogosławienia; to po ideale ludzkości geniusz męzki roztacza światło pogodne przez ułożenie jej dissonansów do harmonii wznioślejszych i idealnych wrażeń. Starożytna plastyka, nie pojmując sztuki pięknej w posępności ani w rozstroju, łagodziła nawet wyraz rozpacz i głębokiej boleści. Niobe, żona Amfiona, oglądająca na śmierć czternastu swoich dzieci, pobitych mściwym gniewem bogów, nie oddaje się niewieściej rozpacz, ale stoi wzniosła wśród trupów cór i synów swoich; dumna że je porodziła, tłumii tym uczuciem boleść serca macierzystego; oblicze jej i postawa wyrażają rezygnację. Taką jest gruppa Nioby we Florencyi.— Laokoon Belwederski ujęty jest w chwili fizycznej boleści, bo gadziny potworne wgrzyły się w jego ciało, i jad do krwi zębami puszczony, drga wszystkimi nerwami i mięskami; a przecież sztukmistrz kierowany ideą piękna, nie wyraz nieograniczonego bólu nam przedstawia, ale skupioną moc ducha, którym siła męzka ból ten pokonać i od potworu uwolnić się usiłuje. Bo kiedy wszystkie mięski ciała bólem gwałtownym naprężone, moc duszy falami czoła się marszczy; pierś się ściśnionym oddechem napina, a boki i żywot wpadnięte; i widać siłę wewnętrzną, powstrzymującą wybuch boleści, jakby je w sobie stłumić chciała. W twarzy skarżące się cierpienie, ze wzrokiem, zwróconym ku niebu, bo nietylko ojca, ale i dwóch jego synów, potwory morskie pierścieniami ciał swoich ściśnęły. Lecz w tej wardze wierzchniej na wierzch zadartej, w tych nozdrzach nadętych spo-

*) Gustaw Hoefken. Tirocinium eines Deutschen in Spanien. Tom III.

dem, a górą ścieśnionych, widać, iż ów wzrok błagalny mieści oraz zarzut niebu czyniony, że go za srogo i niezasłużenie karze. Zład między czołem, nosem i oczyma, jakby w jeden punkt stoczyła się walka bólu i siły ducha, co mu uledez się wzbrania; ból krwi rozpiera, a opór duszy ściąga je ku powiekom, i grubą faldą po nad okiem się zawiesza. Nic naturalniejszego, jak że oko widza szuka miejsca, z którego się taki ból po całym ciele rozchodzi. Oto doziera, że gadzina w lewy bok, po stronie serca na samym zgięciu bioder, jadowite zęby zapuściła. Czémże tu było złagodzić ten widok obmierzły? Czuł mistrz, że trzeba go zrównoważyć ideałem; odsłonił więc bok cały aż pod ramię stosowném wygięciem ręki lewój, i najidealniejszą w nim wydał budowę ciała męzkiego, tak że oko na piękności tego boku, a nie na kłuszącej gadzinie spoczywa.

W duszy sztukmistrza rozwijają się więc w harmonią wszystkie rozstroje życia; cierpienia nie boją, ale się w wyższe pociechy rozplywają; znoje nie trują, ale szlachetnością, wzniosłemi charakterami rozweselają; a gdy trzeba i rany ciała otworzyć, będą to rany idealne i nie krew ludzka, ale boski *ichor* z nich popłynie. Walki namiętności i rozpierające się niemi potęgi złego i dobrego, przedstawia geniusz męzki nie w naturalnej, lecz w idealnej prawdzie, godzącej disharmonie życia i dziejów. Czego w żywej i chylonej chwili rzeczywistości dojrzeć nie można było, wskazuje w obrazie idealnej i wrytej na nieśmiertelność rzeczywistości, że szatani tylko cieniami duchów niebieskich, słańjącemi się po poziomie, od postaci ich wzniosłych, w słonecznym świetle ideału krocących; że złe tylko jest przeciwnością dobrego; pigmentem ciemności ku wydatnieniu farb jasnych.

Wojna Peloponezka przez 27 lat pustoszyła piękne okolice Grecyi, i wszystkie jej miasta były w zaciętej wojnie, stojąc albo po stronie Sparty, albo po stronie Aten. Ale igrzyska Olimpijskie zawieszały co lat cztery szczęk broni morderczej i gromadząc zwaśnione Hellady ludy na uroczystość narodową, czci wielkiego Jowisza poświęconą, zamieniały bój krwawy na ide-

alny bój sztuk pięknych, pogodnego, wesołego wyrazu. W podobnej zgodzie i pogodzie ducha pojmuje i przedstawia i geniusz męzki bój nieustający ucierających się żywiołów społecznych, i nieprzerwaną, często spustoszeniami naznaczoną, walkę natury zwierzęcej i natury boskiej w człowieku. Chociaż nam odstłoni szerokiego zniszczenia ślady, oświeci je słońcem nadziei, co z zapadłego w burzy życia, życie nowe, bujniejsze, piękniejsze wyprowadza.

W blasku jego ideałów pogodnych, rozpogadza się natura, idealizują ludzie, rozświetniają dzieje. Na tle tych ideałów wielkość odbijają się, i wyższem światłem płoną, wrażenia własnego życia sztukmistrza, znajomi, przyjaciele. W niewieściach idealnych postaciach Rafaela, Rubensa, Albrechta Dürera i tylu innych przebijają się zidealizowane rysy kochanek ich serca. W kościele parafialnym w *Saventhem*, są dwa obrazy ołtarzowe: jeden przedstawia świętą rodzinę, drugi Śgo Marcina na koniu, przeryzującego płaszcz na poły, aby jedną z nich okryć obnażonego żebraka. Oba obrazy cudnej piękności i niesłychanie lubego wyrazu. *Antony van Dyk* je malował. Zkąd w biednej wioszczynie niderlandzkiej aż dwa dzieła takiego mistrza? — *Saventhem* była miejscem urodzenia kochanki jego, której wdzięki zatrzymały go w Brukselli, gdy z Antwerpii do Wenecyi jechał. Święta Rodzina przedstawia w ideale wyraz kochanki i jej rodziców. Święty Marcin na koniu, to *van Dyk* sam, młodzian niskiego wzrostu, ale kształtnych form i pięknego oblicza, koń nawet, to dar Rubensa przy pożegnaniu, na którym z Antwerpii do Brukselli przyjechał. — Kiedy sztukmistrz z taką lubością i z takim w rzeczywistości rozmiłowaniem, nad ideałami sztuki pracuje, że naturę w nie przeobraża, nie maż po nich rozlewać się pogoda ducha i rozweselenie? Niech i poeta z rzeczywistości zrobi szczęśliwą kochankę duszy swojej, a nie będzie w poezyi jego ani posepności, ani melancholii, ani rozstroju; ale jasność, wesele i harmonia.

Obok pokoju ducha, wesołej harmonii wyrazu, dołącza się jeszcze genialna prostota w całości i w wykończeniu, jako

trzenie znamie dzieł geniuszów męzkich. Podaje się ona bezpośrednio, częścią z równowagi władz estetycznych, to jest, fantazyi i rozumu umysłowego; bo powściągnięta fantazyja przestaje na pojedynczych i prostych zarysach ideału; — częścią z ideału rzeczywistości, będącego przedmiotem estetycznego tworzenia geniuszów męzkich, bo rzeczywistość jest naturalnością, a naturalność prostotą. „Przypominam sobie, powiada Melanchthon w listach swoich *), że znakomity malarz Albrecht Dürer zwykł był mawiać, iż będąc młodym, lubił obrazy w kolorach wysadne, i że sam, podziwiając roboty swoje, cieszył się, gdy w nich widział bujność i rozliczność kolorów. Ale w dojrzałym wieku począł się przypatrywać posągom i ich piękności rozważać; nauczył się wtedy dopiero, że prostota najwyższą jest ozdobą sztuki. A że jęj nigdy w zupełności w tworch swoich osiągnąć nie mógł, przestał je podziwiać; westchnął, ilekroć na nie spojrzął, i niemoc własna stawała mu na myśli.“

Malarz norymberski należycie się sam ocenił. Zachwycał bowiem prawie fantasmagoryczną grą kolorów i bujnością kompozycyi, ale nie zostawiał wielkich, trwałych wrażeń. Poznawszy błąd, starał się go poprawić. Już jego drzeworzeźby „Męka Chrystusa“ i „Życie Maryi“ pokazują styl jędrniejszy i poważniejszy. — A ostatnie jego dzieło, „czterej Apostoło wi e“ w dwóch obrazach **), jest wzorem prostoty w kompozycyi i kolorycie. W fizyognomiach czterech Apostołów: Jana, Piotra, Marka i Pawła, wyrażone są cztery temperamenta na tle religijnego natchnienia odbita. Nic wznioślejszego nad ten wyraz religijnęj melancholii w Janie, a cholerycznej potęgi wiary w Pawle. Rzuty linii poważne i proste, postawy posągowe. Nic tęg powagi, ni tęg prostoty nie psuje; nie doj-

*) Epist. lib. I. ep. 87.

**) W pinakotece w Monachium w pierwszej sali, — rozposzechnione w miedziorytach Albrechta Reindel z 1837. r.

rzysz żadnego fantastycznego rysu w twarzach, żadnej rzutności we włosach, żadnej drobnostkowości w sfałdzeniu sukien; farby ciepłe i naturalne bez wysady i barwistości. „Za prawdę, po wykończeniu takiego dzieła,—powiada Franciszek Kugler w historii malarstwa — mógł Dürer zawrzeć powieki na zawsze *), bo już osiągnął najwyższego celu sztuki, i stanął obok największych mistrzów, jakich sztuka malarska kiedykolwiek wydała.“

Poważna prostota w malarstwie, tam się najmocniej przedstawia, gdzie się malarstwo w przedmiocie obrazu najwięcej do skulptury zbliża, to jest: gdzie jest s y m b o l i c z n e, allegoryczne. Symbolem, allegoryą ducha, jest człowiek. Wyrazić to wewnętrzne znaczenie ducha w jednej osobie, lub w grupie osób, jest najwyższém zadaniem sztuki malarskiej, a tém pewniej je rozwiąże, im obraz w większej oddany będzie prostocie farb i rysunku. Całe klassyczne malarstwo jest allegoryczném. Obraca się około mytu religijnego, bo w mycie niknie dramatyczność, a przeważa symboliczna jego strona; będąca etycznej, filozoficznej lub religijnej treści. Gdy zaś w obrazie utajony symbol ideałem świeci, staje się obraz tém piękniejszy, bo znaczenia pełen. Słuszną czyni uwagę jeden z nowszych estetyków **), że mistrze szkoły włoskiej, te szczególnież wybierali przedmioty z historii świętej, w których najmniej było dramatycznego efektu, a najwięcej symbolicznej prostoty. I tak, Marya z dziećciem i święta rodzina nietylko jest wyrazem dogmatu i wiary, ale nabiera oraz allegorycznego znaczenia, wyrażając uświęcenie i ubłogostawienie familijnego życia, z którego się nowe wieki w odmienniej postaci rozwinęły.

Z tego samego powodu jest posąg symbolem ducha. Tém będzie wznioślejszy, im w większej prostocie przedstawiony. Surowe sztuki rzeźbiarskiej wyroby, jak np. w rzeźbach Aegińskich,

*) Na obrazach czterech Apostołów stoi rok 1526, a w kwiecieńniu 1528. r. Albrecht Dürer żyć przestał.

**) Propaedeutik der Kunst v. Joh. Hein. Koosen str. 256.

wyrażają ją bez nadobności, były przecież podstawą, jak Winkelman słusznie pouczał, nadobnej prostoty w arcydziełach dłuta greckiego. Bo gdy kanciastość linii się zaokrągli, twarde rzuty zmiękczą, odstępy strome w swobodniejsze zgięcia zładoga, — znadobnieją formy, bez postradania pierwotnej prostoty, przedstawiającej główne, a wielkie zarzysy natury i gardzącej powabami ku przypodobaniu się zmysłom.

Architektura grecka jest przedewszystkiem wyrazem pięknej, naturalnej prostoty w sztuce. Prawo natury w równowadze mass ich prostoliniowych rozmiarów objawiające się, stawa tu przed nami w prototypie piękności swojej, bez żadnego obcego przyboru, bez dodatku architektonicznych ornamentów. — Fantazyja estetyczna łączy się do harmonii z kształtującą siłą natury. Zda się, że ją architekt Greczyn nie p o k o n a ł, ale p r z e k o n a ł, że poszła w ślad jego fantazyi, nie odbiegając nigdzie od praw, wedle których sama kształtuje massy nieorganiczne. Kolumna, jako pionowa dźwignia; belka, jako poziomy spoczywający pokład; kapitele i metopy, robiące przejście od pionowości do poziomu; nareszcie najprostsze symetryczne zakreslenia powierzchni prostokątem i trójkątem równoramiennym; — oto pierwiastki architektonicznego ustroju budowy greckiej. A przecież, jaka piękność uroczą i wzniosłą w całości budynku i w jego pojedynczych częściach! Nic tu przydać, nic ująć nie można; nic ukrócić, nic rozwiększyć, nic nagiąć inaczej. Taka jest jedność idealu, przenikająca całość kształtu i jego rozmiary, że każdy gmach z osobna jest pięknym, indywidualnym organizmem. Jeżeli w nim widzisz poważne, osadne rozmiary stylu doryckiego, jest to charakter tak wybitny i jednolity, że się tam nic z lotnych i smukłych rozmiarów stylu korynckiego przenieść nie da; i przeciwnie. Podobnie styl joński wyróżnia się całością i każdą częścią pojedynczą, od każdego z dwóch poprzednich, między którymi środek trzyma. W budowie greckiej przedstawia się ideał rzeczywistości, bo naturalnych rozmiarów, w trzech swoich znamionach: spokoju, pogody i prostoty.

W sztukach idealnych najwięcej prostoty ma pieśń w poe-

zyi, symfonia w muzyce, improwizacya w krasomównstwie, dlatego, że bezpośrednio z liryczności ducha płyną. Wszelako prostota będąc znamieniem geniuszu męskiego, już t \acute{e} m sam \acute{e} m mniej wi \acute{e} cj \acute{e} y wszystkie plody jego pi \acute{e} kne cechuje, chocia \acute{z} pod przewag \acute{a} rozległ \acute{o} sci idealnego dzieła, w wielkich kompozycyach poezyi, muzyki i krasom \acute{o} wnstwa, niedaj \acute{a} cych si \acute{e} obj \acute{a} c jednym rzutem oka, nie t \acute{y} le, co w plastyce uwydatnion \acute{a} by \acute{c} mo \acute{z} e. — Zdarzaj \acute{a} si \acute{e} wszak \acute{z} e i tu dzieła wielkie i wzniosłe, a przyt \acute{e} m tak naturaln \acute{e} y prostoty i pi \acute{e} kno \acute{s} ci, że sobie dosy \acute{c} w nich upodoba \acute{c} nie mo \acute{z} na. Takiemi s \acute{a} np. dialogi Platona, melodyjne kompozycye Glucka, mianowicie jego Iphigenia w Taurydzie; z poezyi mi \acute{o} nam przytoczy \acute{c} za przykła \acute{d} „Świ \acute{e} t \acute{a} rodzin \acute{e} “ Bogdana Zaleskiego i „Dzieci \acute{a} tko Jezusa“ X. Hołowińskiego.

Zakończamy rzecz o geniuszach m \acute{e} zkich, odpraw \acute{a} ostatniego pytania, które si \acute{e} jeszcze nast \acute{r} ęcza: cz \acute{e} m si \acute{e} dzieje, że w tworcach ich ja $\acute{s$ nieje ideał rzeczywi \acute{s} to \acute{s} ci w znamionach, co dopiero wytkni \acute{e} tych? Tak w \acute{z} yciu, jak w sztuce, to wła $\acute{s$ nie jest najwznioslejsz \acute{e} m i najpot \acute{e} żniejsz \acute{e} m, o cz \acute{e} m człowiek w chwili działania i tworzenia nie wi \acute{e} . Ktoby chciał wielko \acute{s} ć, wzniosło \acute{s} ć lub pi \acute{e} kno \acute{s} ć tworzy \acute{c} , nie stworzy j \acute{e} y, bo ona si \acute{e} sama tworzy. Gdy ju \acute{z} stan \acute{e} ła i objawiła si \acute{e} w całej gloryi swojej, dopiero ją sam twórca widzi i uwielbia, ale gdyby si \acute{e} uwzi \acute{a} ł przed tworzeniem, zrobi \acute{c} ją tak \acute{a} , jak \acute{a} si \acute{e} pokazała, nie doka \acute{z} e tego nigdy; — b \acute{e} dzie robota, nie twór. Przytoczyli \acute{s} my wy \acute{z} ej list Mozarta, w którym nam powiada, że w głowie jego rozwija si \acute{e} ideał kompozycyi do zupełności, ale jak i zk \acute{a} d tam powstał, tego nie wi \acute{e} ; t \acute{y} le wi \acute{e} , że si \acute{e} sam w nicz \acute{e} m do tego nie przył \acute{o} żył. Tak si \acute{e} ideały same tworzą w duchu ka \acute{z} dego artysty. Po prawdzie radzi zat \acute{e} m Overbek młodym malarzom w Rzymie: „nie czerpcie w Rafaelu, ale w duchu waszym, tam, gdzie Rafael czerpał.“ Jest co \acute{s} w nas, nad cz \acute{e} m nie mamy panow \acute{a} nia; jest co \acute{s} , co tworzy, ale co nie jest utworem woli nasz \acute{e} y, i dlatego tworzy bez wiedzy ducha nasz \acute{e} go.

I nie ma w t \acute{e} m paradoxu żadnego. Gdyby duch naprz \acute{o} d

wiedział siebie, mógłby się sam stworzyć, bo byłby bezwarunkowym panem siebie. Wiedza jego jest zatem zawsze *posobną* (*a posteriorystyczną*), nigdy *przedsobną* (*a priori-styczną*). Posobną także jest wiedza tworzących i wyobrażających się ideałów — czyli geniusz jest *samotwórczym*. Czém w przyrodzeniu jest działanie praw natury, w zwierzętach działanie instynktowe, tém w stukmistrzu jest działanie geniuszu samotwórczością bez poprzedniej wiedzy i woli.

Zkąd to objawienie się samotwórczości w ideałowych cechach piękna? Przynosi je człowiek z innego świata — z tego świata, który przeczuwa, który odgaduje po znamionach, jakich nie ma w świecie zmysłów i czasu ubiegającego; do którego potęg wyciąga ręce, gdy na niego potęgi czasowości godzą, do którego nareszcie tęskni duch, im bliżej grobu, i im mniej ciałem do tego świata należy. Na mule ziemi, z którego człowiek ulepion, ostały się te ślady świata przedziemskiego, naniesione jakby z pierwotnej powodzi ducha przed stworzeniem. Po tych śladach wziera człowiek w ten świat, żywotny bez czasu, działający bez ciała, potężny po za przestrzenią, a czując jego przytomność bezsubjektową, powiadał dawniej w trwodze ducha swego: grzmi, pada, szumi, marznie — tak jak dziś jeszcze powiada trzeszczy, tętni, rusza się, pokutuje. Na tych śladach, naniesionych z tamtego świata rozwinął się fantastyczny świat duchów w zabobonnej wierze ludu, i świat żywota wiecznego objawiony w religii. Możnażby aby w jednym człowieku rozbudzić wiarę, a cóż dopiero w całych narodach i na wszystkie czasy ją rozszerzyć, gdyby jej nie było u czego w nim ucześcić?

Co się w słabém przecuciu, które wiara rozpręża, u wszystkich ludzi pojawia, staje się jasnowidzeniem w geniuszach. O téj jasności, świecącej światłem nie tego świata, rozświeca się geniuszowi świat inny, harmonii, wesela, wielkości i piękności pełen. Bo co z rzeczywistości życia i natury na tle tego idealnego światła się odbija, podobnie do zgodności i pokoju, do boskości i ideału się uklada. Tak muszel perłowa, cokolwiek się z podłego obcego ciała w nią dostanie, perłową materią powleka i na pół przezroczeni, mieniaćemi barwy zdoła.

Lecz geniusz nietylko daje tę powłocz perłową przez nadanie tworum swoim form pięknych. Tworzenie form jest artystmem, którym i talent celować może. To co geniuszu potęgę stanowi, jest właśnie treść piękna, formy pomienione wyradzająca z siebie. Tę treść, jeżeli jest wziętą z czasowych stosunków, daje oko roz-
tworzone na boskość, która pod szatą czasowości się pojawia; więc i tu geniusz widzi i odsłania świat inny, niżeli jest świat pod zmysły podpadający. Nikt inny go nie dopatrzy, bo wzrok tam nie sięga; geniusz dopiero w dziele sztuki go objawia, i odpowiednie formami, zmysłom estetycznym przystępnym czyni. Ale i jemu nie odsłania się ideał w rzeczywistości na zawołanie woli. Nie kiedy chce, ale nagle, znienacka rozbłyska mu światło, jakby zasłona z oczu mu spadła, i sam się zdumiewa nad tém, co widzi. Jest to genialny pogląd na dzieło Boga, w którym dla tego nie ma nic ziemskiego, jeno wszystko boskie, a następnie piękne, żywe i prawdziwe, acz w głębokim pokoju ducha przedstawiające się.

Lecz treść boską nosi w sobie geniusz męzki, bo istota ducha jego jest jój płomykiem z nieba przyniesionym. Rozbudzona natchnieniem, sama stroi się w formy sobie odpowiednie. To geniuszu samotwórczość główna, z której powstaje nieprzebrane źródło oryginalnych tworum pięknych. Jak w optycznych fantazmagoryach w zupełnie ciemnej sali, naprzód punkcik światła się pokaże, rośnie i coraz rozmaga się w kształt, aż stanie przed oczyma widzów świetelny cień Napoleona, w naturalnej wielkości i podobieństwie, a potem olbrzymieje coraz więcej; — tak w ciemni ducha nagle rozbłyska atom pomysłu, samotwórczością fantazyi rozmagany, rośnie do coraz wyraźniejszych, zupełniejszych kształtów ideału. Geniusz męzki zatrzymuje go w granicach prawdy i rzeczywistości idealnej, geniusz żeński tych granic nie dosięga „dusza ognista je przekracza i w kolosalności się gubi.“ Wiemy już, że geniusz męzki równowagą władz umysłowych ideał rzeczywistości ujmuje i tworzy. Wszakże i ta równowaga jest przyrodzoną, jest wewnętrzną intuicyą takiego, a nie innego poglądu na ideały, jest samotwórczością w oznaczonym jój charakterze.

Otóż ta boskość rozwidniona i rozwidniająca światłem równo rozdzielonem, z czego błogi pokój, jasna pogoda i piękna naturalność po wszystkiem się rozściela, będąc darem nieba, jest i geniuszu męzkiego gwiazdą przewodną, która każdy pomysł jego twórczy wiedzie do Betleem sztuki i ukazuje mu w stajence i w żłobie rzeczywistości, nowonarodzoną boskość ideału.

Poetycznym stylem i bogatym w pomysły opisał Jan Paweł Richter te przymioty geniuszów. — Przytaczamy ten piękny ustęp: „Jeżeli są ludzie, przez których instynkt boski, wyraźniej i głośniej przemawia, niżeli przez innych; jeżeli przez nich daje nam pogląd na ziemskość, tymczasem gdy inni z ziemskości wyglądają — jeżeli ogarniają i owładają całość: natenczas znowu harmonia i piękność wewnętrznego i zewnętrznego świata zająśnieje i do jedności je połączy; bo w obec Boga tylko jest jedność i nie ma sprzeczności w częściach. G e n i u s z e są tymi ludźmi, a i d e a ł e m pojednanie dwóch światów. Chcesz zdjąć mapkę ziemi, trzeba ci na to mappy nieba. Patrząc z dołu na firmament, ujrzyś go przeciętym na poły całą szerokością ziemi; ale unieś się wysoko, a będziesz miał obraz kuli niebieskiej, w której glob ziemski pływać będzie, zmalony prawda, ale okrągły i promieniejący. Dlatego talent, który zawsze świat boski uważa za osobnego planetę, a najwięcej za pierścien saturnowy, okalający świat ziemski, nie umie zaokrąglać idealnie i z części ani nie stworzy całości, ani jój nie zastąpi. Kiedy więc starcowie prozy, podobni starcom ciała, obróceni w kość i ziemię, rozstaniają przed nami ubóstwo i walkę powszedniego życia, albowi tryumfy jego, tak nam patrzącym ciasno i kłopotliwie, jakbyśmy sami tę niedolę przeżyć musieli; bo też rzeczywiście każdy się i jój obrazu i jój skutków doczeka. Zawsze więc ich boleści braknie nieba, braknie go nawet ich weselu. Nawet po tém, co jest wzniesłego w rzeczywistości, depcą jak po poziomie; depcą po śmierci, po grobie, choć umieranie jest życiem między dwoma światami; — takż po miłości, po przyjaźni.“

„Lecz kiedy nas geniusz po pobojowiskach życia oprowadza, tak po nich wesolo poglądamy, jak gdyby stawa i miłość Ojczyzny szły naprzód i rozwinęły proporce swoje; jak w oczach pary kochanków, ubóstwo nawet arkadyjską przybiera postać. Geniusz gdzie stąpi, daje swobodę życiu, a piękność śmierci; na kulistości jego, jak na morzu, widać wprzódzie żagle unoszące okręt, niż sam tulub okrętu. Tym sposobem jedna i żeni — podobnie jak miłość i młodość — życie ułomne z estetycznym jego pojęciem; tak nad brzegiem spokojnej wody, i drzewo, co rośnie i to, co się odbija, zdają się z jednego korzenia ku dwóm niebom wyrastać“ *).

Jestże w tém zasługa geniuszu, że się w nim twórczość w takiej przewadze boskości objawiła? Nie byłoby jej zaprawdę, gdyby się tworzenie samém tylko objawieniem odbywało. Cokolwiek z nieba na ziemię zstępuje, natężoną pracą ducha wyrabiać się musi; i naodwrot, co z ziemi sięgać chce do nieba, Herkulesowe trudy przechodzi. Wszakże sam ideał Boga-człowieka, co przyszedł na świat ku zbawieniu rodzaju ludzkiego, wcielić się musiał, narodzić, wychować, przejść trzydziestoletnią szkołę życia, nauczać i ogrójcowym potem gotować się na wielkie dzieło odkupienia. I cudotwórcza potęga, co jako moc boża zstępowała na świętych starego i nowego zakonu, nie była samej łaski dziełem, bo Bóg tylko między tymi wybierał wybranych swoich i dawał im moc czynienia cudów, co się długą pracą świątobliwych uczynków, wyparciem ciała, żarliwą wiarą i kontemplacją ducha, tej łaski stali godnymi. Tak i geniusz zdobywać sobie dopiero musi dar samotwórczości. Nie prędjéj na niego zstąpi ognisty język natężnienia, co go napelni duchem i da moc tworzenia pięknotworów, dopóki się do tego długą pracą, nauką i kontemplacją w poranku życia swojego nie przysposobi. Bo i on ród wiedzie z pokolenia wygnanego z raju, więc i na nim ciąży przekleństwo: „w pocie czoła twojego pracować będziesz.“ Geniusz, jak każdy duch jednostkowy i ciałem uwarunkowany, jest tylko *potencją*, można

*) Vorschule der Aesthetik. Cz. I, str. 84.

ścią tego, czém się stać może; aby się zaś stał geniuszem rzeczywistym, przeszedł z możności do istoty, trzeba mu na to nieustającej pracy i niezłomnej woli. Duchowi, jak ciału, potrzeba codziennego pokarmu, na którymby rośł i rozmagał się w siły, inaczej z niemowlęctwa nie wyjdzie i potencji swojej w rzeczywistość nie zamieni. I geniusz, gdy się urodzi, jest próżnią ducha, samym przybytkiem jego; ale nikt ani wysokości, ani rozległości tego przybytku nie docieczy, — czasem tylko uważny dostrzegacz odgadnie jego budowę i głębię po echu, jakim się pierwsze wrażenia ze światła po jego sklepieniach rozbijają, jak np. gdy dziecię Mozart tercye na fortepianie z upodobaniem sobie dobierało. W ten przybytek nie wprzódy wniesionóm zostanie *sanctissimum* geniuszu — jego pięknotwórcza potęga, dopóki go przyborem rozlicznych nauk i wiadomości nie uozdobi, a studjami arcydzieł sztuki nie poświęci.

Kiedy taki jest wypadek badań naszych nad twórczością estetyczną, objawiającą się w geniuszach, jako w najwyższej swojej potędze, że wola artysty na samo przysposobienie się do sztuki i na samo jój materialne wykonanie ogranicza się, a że tworzenie i kształtowanie się ideałów jest samotwórczością, której wola ani dać, ani wywołać nie może; — wyjaśnia się tém samém stanowisko nasze, jakieśmy w estetyce obrali; to jest stanowisko d w ó j c y. Duch indywidualny pojętym jest przez nas jako trójca, w jedności rozumu, wyobraźni i woli, czyli w jedności myślenia, kształtowania i wykonywania. Lecz że wola na tworzenie ideałów nie wpływa, nie ma też woli estetycznej, ale jest tylko rozum estetyczny, jako pojrzenie w świat ideałów, i wyobraźnia estetyczna, jako ich kształtowanie. Obojgo w jedności stanowi dwójcę, to jest umysł estetyczny, pokazujący się w postaci talentu, albo geniuszu.

Z tego nie wnosimy, aby duch artystowski był dwójcą. Jest i w nim troistość pierwiastków. Wola jego objawia się, ilekroć o to chodzi, aby ideał, jako dzieło sztuki, wstąpił w świat zmysło-

wy. Ku temu trzeba pracy, techniki, wykonania, a zatem woli. Lecz ideał, który powstaje i kształtuje się w duchu artysty, nie potrzebuje tego wszystkiego, czego zewnętrzne wykonanie wymaga, a zatem nie potrzebuje i nie podlega woli. Jest to twór czysto duchowego świata, a to, co go tam do bytu wywołują, musi być trzecim pierwiastkiem ducha innego rodzaju, niżeli jest wola, która się przez wystąpienie jego w świat zmysłowy znamionuje. Jest to *e n e r g i a* ducha, jak ją Aristoteles nazywa, czyli *s a m o t w ó r c z o ś ć*. Ilekroć ta energia się objawia, tylekroć duch jest w *n a t c h n i e n i u*.

Umiejętność, mającą za podstawę umysł, to jest jedność rozumu i wyobraźni, nazywamy *u m n i c t w e m*. A że i Estetyka badań umysłu estetycznego wpływa, zwiemy ją dla tego *u m n i c t w e m* pięknym.

PORZĄDEK RZECZY.

	Stron.
Wstęp. Estetyka uważana jako przejście do filozofii czystej.	3
I. Stanowisko człowieka do sztuki.	41
1. Człowiek i świat zewnętrzny	41
a) Pierwsze stanowisko do świata	42
b) Drugie stanowisko do świata	43
c) Trzecie stanowisko do świata	46
2. Objawienie się ducha w człowieku	48
3. Trzy drogi objawienia	22
c) Uczucie — Religia	22
b) Rozum — Umiejętność	23
c) Wyobraźnia — Sztuka	24
4. Bóg wyobraźni — Ideały.	32
5. Sztuki piękne — Piękno	34
a) Pojęcie sztuki, jako myśli wdrażającej się w materję	35
b) Pojęcie sztuki, jako popędu ducha na zewnątrz	36
α) Sztuki są wyrazem wieku	36
β) Są wyrazem charakteru narodowego	37
γ) Są wyrazem indywidualności	38
c) Pojęcie sztuki, jako dzieła.	39
6. Uczucie piękna przyrodzone	41
a) Piękno na stanowisku podziwu	42
b) Na stanowisku miłości	43
c) Na stanowisku czci	45
II. Stanowisko sztuki do natury.	49
a) Sztuka jest sama sobie celem	51
b) Piękno sztuki ma trwałość niepożyta	57

	Stron.
c) Sztuka jest wyższą nad naturę	59
α) jako dzieło człowieka	59
β) jako prawda, a nie zmyślenie	60
γ) jako uwydatnienie ducha, a nie naśladowanie natury.	63
$\alpha\alpha$) Różnica sztuki od sztuczki	67
$\beta\beta$) Różnica sztuki od wynalazku	70
$\gamma\gamma$) Różnica artysty prawdziwego od artysty naśladowującego naturę.	70

III. Stanowisko sztuki do Boga. 74

1. Sztuka — Religia — Filozofia	80
2. Sztuka w stosunku do religii	83
3. Sztuka w stosunku do filozofii	88
4. Rozkład sztuk pięknych	91
5. System sztuk pięknych.	102
6. Estetyczne potęgi ducha	131
a) Zmysły estetyczne	133
b) Wyobraźnia estetyczna.	148
α) Imaginacja	154
$\alpha\alpha$) Imaginacja czysto-bierna	155
$\beta\beta$) Pamięć	162
$\gamma\gamma$) Imaginacja dopełniająca	166
β) Fantazya.	170
$\alpha\alpha$) Fantazya przedmiotowo-twórcza.	177
$\beta\beta$) Fantazya reprodukująca	182
$\gamma\gamma$) Fantazya dopełniająca	185
c) Umysł estetyczny	192
α) Talent estetyczny	194
$\alpha\alpha$) Talenta bierne.	199
$\beta\beta$) Talenta reprodukujące	220
$\gamma\gamma$) Talenta zbiorcze	262
β) Geniusz estetyczny	297
$\alpha\alpha$) Geniusze żeńskie	305
$\beta\beta$) Dusze ogniste	317
$\gamma\gamma$) Geniusze męskie	351





6902
1.

