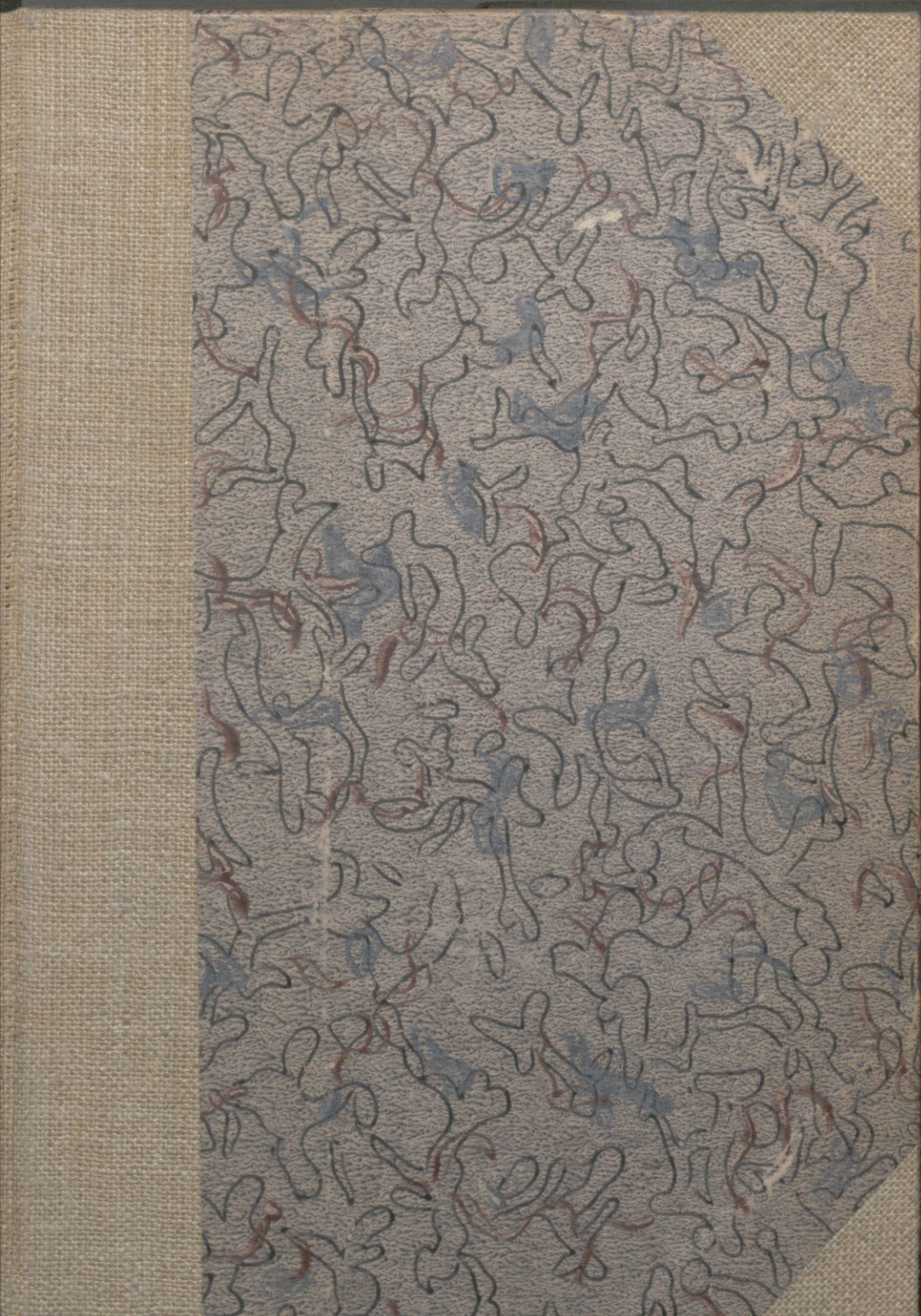
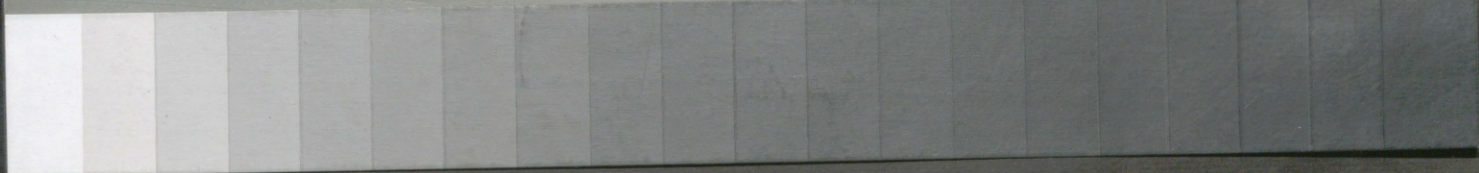


Grey Scale #13



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

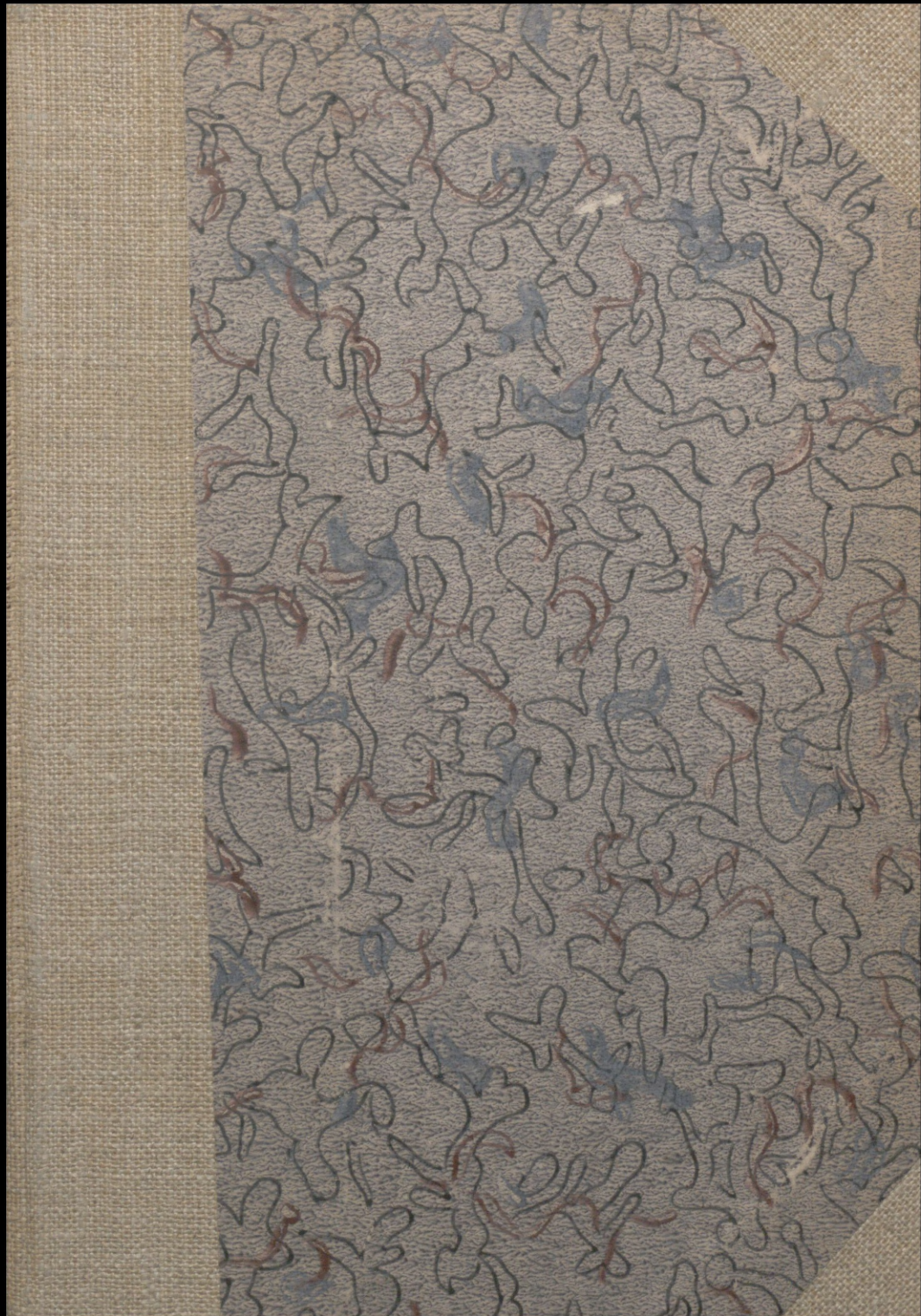


Colour Chart #13

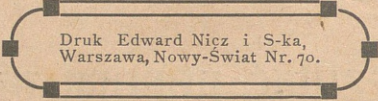
Blue Cyan Green Yellow Red Magenta White 3/Color Black

Inches 1 2 3 4 5 6 7 8
Centimetres 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19



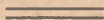


Jak czytać utwory piękna.

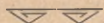


Druk Edward Nicz i S-ka,
Warszawa, Nowy-Swiat Nr. 70.

WŁADYSŁAW M. KOZŁOWSKI



Jak czytać utwory piękna



Literatura piękna jako źródło wykształcenia



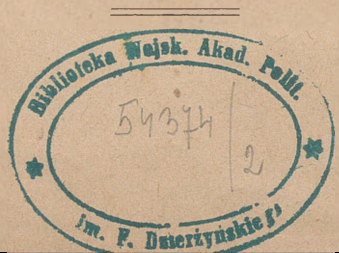
WARSZAWA

Księgarnia Ludwika Biernackiego i S-ki, Nowy-Świat 57.
1909.

809-4-8

TEGOŻ AUTORA:

	R. k.
Dekadentyzm współczesny, jego geneza i filozofia (Fr. Nitzsche) Wydanie 2-e. Warszawa 1904 Jan Fiszer.	90
Manfred, hr. Henryk Płoszowski. Warszawa 1896, M. Arct .	60
Idea etyczno-społeczna w powieściach Orzeszkowej. Kraków 1902, J. Fiszer.	50
Szkice filozoficzne. Warszawa 1900, J. Fiszer Cena zniż.	75
Z hasła umysłowości współczesnej. Kraków-Warszawa 1903 M. Arct	1.—
Zasady przyrodoznawstwa w świetle teorii poznania. Warszawa 1903, Wende i S-ka	1.—
Psychologiczne źródła niektórych praw przyrody. Warszawa 1899, J. Fiszer	
Klasyfikacya umięjętności na podstawach filozoficznych. Wydanie 2-e. Warszawa-Kraków 1902, M. Arct.	40
Co i jak czytać. Wydanie 4-e. Warszawa 1907, M. Arct.	1.—
Filozofia Szyllera i wiersz Artyści. Warszawa 1899, M. Arct	
Królestwo idealów i odkupienie estetyczne. Kraków-Warszawa 1902, M. Arct	25
Budowa i życie rośliny. Warszawa 1908, M. Arct	120
Mikroskop i jego użycie. M. Arct.	20
Rozalia Lubomirska (1794). Warszawa 1900, Wende i S-ka	35
Misa Kościuszki do Paryża w 1793. L. Biernacki	30
Listy Kniaziewicza i Kościuszki. L. Biernacki	40
Historya filozofii do końca XVIII w. M. Arct	60
Wykłady lwowskie o filozofii współczesnej. Lwów 1905 .	
Hæne Wroński jako filozof (odezyt). Gebethner i Wolff .	20
Historya filozofii w XIX wieku. M. Arct, pod prasą	2.—
Autonomia Królestwa Polskiego (1815—1832). Warszawa 1908, J. Fiszer	150
Przyczynowość jako pojęcie podstawowe przyrodoznawstwa Warszawa 1905, Wende i S-ka	40



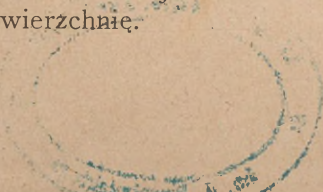
Zamiast przedmowy.

Wśród ludzi, którzy przyglądają się rozwojowi umysłowości naszej, a którzy przywykli wnikać w ukrytą pod zmienną i falującą powierzchnią głąb życia i snuć stąd wnioski na przyszłość, nie jedną myśl trwożną budzi rażący spadek wymagań stawianych przez czytelników literaturze pięknej i odpowiadające mu następstwa w dziedzinie twórczości.

Czy wytykanie błędów, zwalczanie fałszów poetyckich może w takich warunkach zapobiedz złemu?

Nie sądzimy tak. Zachwaszczenie roli jest wynikiem wyjałowienia jej gruntu. Nie tępienie chwastów, lecz wzbogacenie jej soków życiodajnych, lecz głęboka orka, powołująca do czynności zaległe warstwy, prowadzi najpewniej do celu.

Obszerne pole literatury wszechświatowej zarówno jak i ojczysta nasza gleba literacka tają w sobie nieprzebrany zapas sił żywotnych, ukryty w warstwach głębszych, przypruszony często z wierzchu piaskiem wydmy przez wiatr przygodny nawianym. Trzeba je umieć odkryć i wy dostać na powierzchnię.



Nauczyć tego — to jest zadanie obecnej książki. *Wskazać gdzie i jakie skarby znaleźć, jak z nich skorzystać.* A w ten sposób pragnęlibyśmy, aby spełniła rolę pług, przerywającego zaniedbaną niwę. I to byłoby jej misją społeczną. Cała potęga piękna odsłania się tylko tym, którzy go gorliwie i umiejętnie poszukują.

Obok tego, jak czytać utwory piękna, obowiązkiem autora było wskazać, co czytać warto w tym zakresie i to do chwili ostatniej, a przysiętem możliwie usuwając osobiste swoje upodobania. Zbliżyć się do takiej przedmiotowości i kompletności wskazówek mógł on jedynie odwołując się do światłych rad osób mających wyłącznie do czynienia z poszczególnymi gałęziami literatury pięknej. Miło mu też spełnić dług wdzięczności względem tych osób wyrażając w tem miejscu w jakiej mierze obowiązany jest p. Józefowi Kotarbińskiemu, światłemu, i doskonałemu znawcy teatru, który miał odwagę dać scenie szereg utworów dotąd za niesceniczne pożyczanych, a odnowić szereg innych niesłusznie zapomnianych, za pomoc w ułożeniu wyboru z dramaturgii współczesnej; p. Ignacowi Matuszewskiemu za taką pomoc dotyczącą powieści obcej, p. Henrykowi Gallemu za podobne rady i uzupełnienia w zakresie powieści obyczajowej współczesnej. Lista powieści i dramatów historycznych ojczystych opiera się przeważnie na artykułach śp. Piotra Chmielowskiego pisanych na prośbę autora dla „Poglądu na Świat“.

Autor.

ROZDZIAŁ I.

Pierwiastki kształcające w literaturze pięknej.

W życiu umysłowem naszego narodu dają się dostrzedz naprzemian po sobie wznoszące się i opadające fale przewagi rozumu i uczucia, lub przynajmniej trzeźwej myśli i wyobraźni.

Po zwycięstwie romantyzmu nad spokojem i wytworną formą klasyków poezya zapanowała nad całym zakresem życia umysłowego. Wszystko odbywało się pod jej hasłami; nawet spory naukowe nawiązywano do przeciwstawności klasycyzmu i romantyzmu. Życie, zwłaszcza życie polityczne kształtowano według ideałów poezyi. Młodzież przejmowała się podniosłemi hasłami rzuconemi przez Mickiewicza:

Mierz siłę na zamiary,
Nie zamiar podług sił.

lub ciskała w oczy starszym i ozięblejszym go-

rażące zarzuty Słowackiego, zamknięte w „Grobie Agamemnona”:

Na Termopilach... jakąbym zdał sprawę,
Gdyby stanęli męże nad mogiłą
I, odsłaniając swoje piersi krwawe,
Potem spytali wręcz: „ilu was było?”...

W gorącym tchnieniu tej cudnej poezji, zamykającej w sobie całą zgrozę tragedji narodowej, wszystkie oburzenia na pogwałconą sprawiedliwość, wszystkie bóle niezasłużonych cierpień; wszystkie rozpacz zawiedzionych nadziei, wszystkie pragnienia nowych walk tytanicznych, całą ofiarność bezgranicznej rozpacz nad świeżą mogiłą chwilowo odrodzonej ojczyzny — w tej kuźnicy wulkanicznej myśli przetapiały się w uczucia, wyrachowania w zapały, popychające ku czynom, z niczem nieliczącym się, prócz prometeuszowej żądzy — spełnienia.

I przyszła krwawa burza, rok 1863. Po niej nastąpiła nowa faza. Romantyzm potępiony w myśli i w czynie. Poezja i ideał wygnane z siedzib ojczystych. Wiedza jasna; wiedza pozytywna i pewna; wiedza na rachunku opierająca niezależne widoki przyszłości stała się przewodniczką życia. Myśl trzeźwa rugowała zapały. Interes ogółu zwrócił się ku badaniom naukowym. Literatura piękna, o ile w formie powieści nie służyła tendencji społecznej, była w pogardzie i zaniedbaniu. Przyszły lata, w których ukazanie się tomiku poezji było niezwykłym zjawiskiem...

Lecz oto łuk, jednostronnie przez szereg lat wygięty, przechylać się zaczął w stronę przeci-

wną... Coraz więcej młodych piór zaczyna probować szczęścia w sztuce rymotwórczej. Czytelnicy odrzucają książki naukowe; pragną poezji, przytem najświeższej... W literaturze zaczyna się roić od książek o egzotycznych, niezrozumiałych tytułach, od wierszy niekiedy bez rymu i rytmu... Słowem, mamy powrotną falę poezji.

Dlaczego jednak ta poezja tak odmienna od tej, którą wydało wielkie pokolenie romantyków?

Czy zabrakło geniuszów, którzyby odpowiedzieli twórczością swoją na zapotrzebowanie ogółu? Czy brak nam tego prawdziwego, głębokiego i szczerzego uczucia, które wylewa się w dziełach mistrzów i którego tylko zewnętrzne formy naśladować możemy? Czy może raczej brak nam tego przeżycia, tych zapałów, tych nadziei, tych odczarowań i bólów, które udeżają potężnie w dzwon serca i wydobywają z niego czyste, głębokie dźwięki prawdziwej poezji?

Nie będziemy starali się obecnie odpowiedzieć na te pytania. Niewątpliwy jest fakt, że przyszła znów fala pragnień poetyckich, że młode umysły od książki naukowej odwracają się ku utworom wyobraźni. Ubolewać nad tem nie miałoby celu, a prawdę mówiąc — niema i powodów. Poezja w szerokim znaczeniu pojęta, obejmująca zarówno powieść i dramat jak wiersz ulotny lub poemat, poezja ta może stać się źródłem wykształcenia na równi z wiedzą, może nawet źródłem lepszym i czystszy. Idzie tylko o to, by umieć z niej wydobyć te skarby

mysli i uczucia, które zamknięte są w dziełach mistrzów, by umiejętnym wyborem rozwinąć w sobie poczucie piękna, by myślą krytyczną ocenić to, co czytamy, wybrać ziarno, odrzucić plewy; by pobudki i wskazówki rzucone przez lekturę beletrystyczną, rozwinąć i uzupełnić przy pomocy książek, mających za przedmiot rzeczywistość nie osłoniętą szatami piękna.

Krótko mówiąc, jeśli sobie odpowiemy na pytania: *co czytać?* i *jak czytać?* potrafimy z każdego działu literatury wydobyć szczerę złoto prawdziwego wykształcenia.

Wszakże oświata wieku XVIII, oparta na kulcie piękna, nie była niższą, lecz raczej wyższą od naszej współczesnej, spoczywającej na wiedzy. Wszakże Schiller i Goethe byli i są do dziś dnia prawdziwymi wychowawcami narodu swego w najlepszym znaczeniu tego słowa. Na czemże polega tajemnica ich potężnego i twórczego wpływu? Na szczerem i bezgranicznym przejęciu się ideałami sztuki, na utworzeniu z niej podstawy całego poglądu na świat. Dostyc jest przebież korespondencją listowną tych dwóch geniuszów, dosyc wczytać się w utwory filozoficzne, naukowe i w poezye obu, aby widzieć, iż kult piękna i sztuki był dla nich na prawdę i podstawą ich filozofii i religii. Równie bezwzględne przejęcie się ideałami piękna i wpływ jeśli nie tak potężny, to jednak głębiej sięgający w zakres społeczny, w dziedzinę ideałów przyszłości wywarli w Anglii pisarze dnia wczorajszego: Jan Ruskin i Wilhelm Morris. Tylko przy takiej głębokiej wierze w odradzający i kształcący wpływ sztuki

na ludzkość mogą utwory jej stać się szlachetnemi czynnikami wykształcenia.

A jak poważnie traktowane były w tej epoce i przez tych ludzi zadania sztuki, tak skrupulatni byli w wykonaniu jej dzieł. Za przykład niech posłuży kilka listów, zamienionych między Schillerem a Göthem z powodu „Żórawi Ibikusa” — tej balady, którą przebiegając ani się domyśli współczesny czytelnik, że była przedmiotem długiej dyskusyi krytycznej między dwoma geniuszami; że uwagi, poczynione przez jednego bardzo poważnie roztrząsane były przez drugiego i albo uwzględnione w opracowaniu ostatecznem, albo ściśle uzasadnione pozostawienie pierwotnego tekstu. Po wykończeniu wreszcie estetycznem Schiller, przed oddaniem do druku, odsyła utwór swój do znawcy starożytności Böttigera, „aby dowiedzieć się od niego, czy niema tam czegokolwiek, coby stało w sprzeczności ze zwyczajami starogreckimi”. ¹⁾ A wszakże nie szło tu o nic więcej, jak tylko o to, co dziś nazywamy „ulotnym wierszem”; co posyłamy do druku zanim obesznie atrament!

J. R. Seeley, profesor historyi w Cambridge, pisze z powodu Göthego:

„Istnieje w literaturze rodzaj najwyższej klasy, czyli stanowiska, które osiąga się zjednoczeniem właściwości poetyckich z filozoficznymi, obok szczerości i zdrowego rozumu. Poeta pierwszorzędny nie powinien być tylko śpiewakiem, lecz i mędrce; obok uczucia i śpie-

¹⁾ List do Göthego z d. 7-go września 1797 r.

wności powinien mieć idee rozległe i bogatą wiedzę; powinien się rozpościerać wszczegół, ile wzbija się do góry, lecz z tem wszystkim nie powinien być fantastą ani fanatykiem: powinien puszcząć tak głęboko korzenie w twardą ziemię, jak szeroko się rozpościera i wysoko się wzbija wolnym lotem ku niebu. Göthe odpowiada wszystkim tym warunkom". ¹⁾

Cechy te musi posiadać każdy wielki twórca w dziedzinie literatury pięknej i to nam tłumaczy, dlaczego literatura ta może stać się źródłem oświaty nie mniej głębokiej i wartościowej jak literatura naukowa. Cała rzecz polega na *umiejętności wydobycia* tego wszystkiego, co zawiera utwór beletrystyczny: na *umiejętności czytania*.

Wprawdzie czytanie utworów piękna, jeśli ma stać się źródłem wykształcenia, przestaje być lekką rozrywką, zabawą wypełniającą niezajęty czas. Staje się ona pracą, a niekiedy pracą poważną. Lecz jakżeż atrakcyjną! Jakie nowe odsłaniające widokresy! Dopiero wówczas zaczynamy rozumieć i odczuwać utwór artystyczny, gdy go przestudyujemy w sposób wyczerpujący i wszechstronny.

Wykształcenie, o ile ma być poważne, zawsze wymaga pracy, czy oprze się o dzieła piękne, czy o utwory naukowe, a ci co go pragną, nie powinni się bać tej pracy, bo ona także jest jednym ze składników wykształcenia, a przytem

¹⁾ J. R. Seeley. *Göthe revised after sixty years*, str. 151.

składnikiem wysoce umoralniającym i wychowawczym.

Lecz nawet wówczas, gdy praca nad utworem poetyckim nie jest przeprowadzona z całą skrupulatnością, lektura staje się czynnikiem kształcącym, skoro tylko wytkniemy sobie pewne zadania, skoro będziemy wiedzieli, na co zwrócić uwagę, jakie postawić pytania, nad czym się zastanowić przy czytaniu każdego rodzaju dzieł.

Każdy, kto przechodził przez szkoły, pamięta zapewne, jeśli miał szczęście korzystać ze wskazówek inteligentnego nauczyciela, nowe światło, które rzucała na jego dotychczasową lekturę beletrystyczną ta nawet szczupła wiązanka wiadomości o literaturze i krytyce, którą daje nasza szkoła średnia. Roztaczały się tu odrazu przed nami nowe widnokreśli; powstawały nowe probieże, nowe wymagania: poznawaliśmy jak wiele jest do ujrzenia w tem, co dotychczas przesuwawało się przed naszym okiem duchowem, nie budząc nic prócz jałowej ciekawości.

Niestety nie każdy miał takiego nauczyciela, a iluż tu czytelników literatury pięknej nie posiada nawet tych wiadomości z teorii i historii literatury, które daje szkoła nasza, a bez których czytanie umiejętne i wybór racjonalny są rzeczami niemożliwemi. Lecz i ci, którzy je mają, którzy w szkole otrzymali już pierwsze pobudki do rozumnego traktowania utworów beletrystycznych, do przystępowania ku nim z pewnemi pytaniami, do wydawania po przeczytaniu sądów, zamało jeszcze są przygotowani do

poważnego traktowania lektury beletrystycznej, do wydobycia z utworu piękna wszystkiego, co on w sobie tai jako źródło wykształcenia.

Są bowiem zagadnienia, dla których młodzież szkolna nie jest dostatecznie dojrzała; są inne, które dla tych lub innych względów, słusznych lub niesłusznych są, w szkole omijane; są wreszcie cele w studyach nad literaturą nadobną wykraczające poza granice wykształcenia szkolnego.

Aby potrzebom tym uczynić zadość, wytykał był już śp. Piotr Chmielowski, konieczność książki, *któraby nauczyła ludzi czytać z korzyścią utwory beletrystyczne.*

Brak ten poważny literatury naszej usiłujemy obecnie zapełnić.

Zadaniem autora tej książki jest wykazanie możliwie wyczerpujące wszystkiego, *czem* może stać się utwór piękna jako źródło wykształcenia oraz *metody* skutecznego czerpania światła z tego źródła, niemniej jak i *wyboru* niezbędnego w tym celu.

ROZDZIAŁ II.

Różne typy czytelników beletrystyki..

Aby zrozumieć *czem nie jest* literatura piękna w wykształceniu narodowym a *czem by być mogła*, spróbujmy zdać sobie sprawę z przeciętnego typu lub raczej typów jej czytelników.

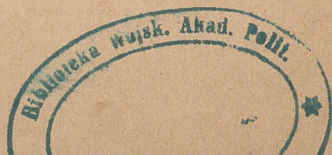
Ogromna większość owych czytelników należy jeszcze i w dojrzałym wieku do tej kategorii, przez którą przechodzimy wszyscy mając lat 10 — 14. Czytają dla tego, żeby zabić czas, żeby doznać przyjemnych wzruszeń, aby dowiedzieć się, „czy Numa pójdzie za Pompiliusza”. Przysłuchajmy się rozmowom przeciętnych czytelniczek i czytelników o książce, którą czytają:

— Drzę o bohatera mojej powieści, mówi panna Kiti do panny Lili; kocha się tak poetycznie i tak pięknie w swojej bohdance, która, zdaje się, niegodna jest jego i wabi go w swe siodła.

— O zobaczysz, jakie próby wypadnie mu przechodzić odpowiada panna Lili; jak będzie zdradzany, poniewierany...

— Nie, nie! Nie mów dalej; straciłabym chęć do czytania, gdybyś mi opowiedziała, co będzie...

Istotnie; jedyną pobudką dla czytelników tego typu jest, dowiedzieć się, „co będzie dalej”. Niektórzy, nie mogąc pohamować niecierpliwości swej, odbiegają od miejsca, gdzie czytają, aby wertować ostatnie kartki powieści, a dowiedziawszy się o losach jej głównych postaci, odrzucają książkę, która straciła już dla nich wartość, aby w ten sam sposób postąpić z inną. Łatwo sobie wyobrazić, jak ten sposób czytania oddziaływa na wybór książek, i nie zdziwimy się, biorąc go pod uwagę, że tyle śmiecia znajduje się wśród powieści współczesnej; że najniedorzeczniejsze romanse kryminalne rozchodzą się w dzie-



siątkach i setkach tysięcy egzemplarzy, kiedy rzeczy dobre cieszą się tylko skromnem powodzeniem.

Nie myślimy bynajmniej zaprzeczać doniosłości tej strony lektury: utwory piękne muszą sprawiać rokosz, inaczej nie były by pięknymi; lecz rokosz estetyczna jest zupełnie inna, jest wyższej natury i subtelniejsza od tych wzruszeń, których doznaje czytelnik *Sherloka Holmesa* lub *Przygód Rocambola*. I jeśli przeważna większość czytelników tak źle zużytkowuje czas swój, a zamiast korzyści połączonej z przyjemnością, wyciąga z książki tylko zdenerwowanie i ogłupienie; zamiast znajomości życia, czerpie z niej przewrotne i oddalające od rzeczywistości pojęcia i usposobienia, to źródło tego tkwi niezawodnie w braku chęci i umiejętności zastanowienia się nad charakterem własnych uczuć. Czytelnik nie zastanawiający się nad sobą, nie umie, a może i nie chce odróżnić charakteru uczuć, jakie w nim książka wywołuje, a uczucia to nie zawsze są estetyczne i mogą zależeć od rozmaitych okoliczności.

Dewotka marząca o piekle, dozna dreszczów zgrozy na widok najpospolitszego bohomażu przedstawiającego męki piekielne, a młodzież przedwcześnie dojrzała z dreszczami innego rodzaju wczytuje się w utwory Przybyszewskiego lub jego naśladowców, zupełnie nawet pozbawionych talentu. Lecz te uczucia nie są estetyczne i nie mogą służyć za miarę wartości dzieła. Nie dba też o nią czytelnik szukający w książce nie podniesienia umysłu, nie wyrobienia smaku, lecz chwilowego wzruszenia, bodaj najgorszego typu,

byle tylko zabić niem owego niezawodnego towarzysza próżniactwa — nudę.

Nie o wiele lepiej wszakże rzecz ma się z tymi, którzy czytają utwory poetyckie jako „ludzie śledzący za tętnem życia literackiego” i z pretensją wydawania o nich sądu. Jest to już niezawodnie wyższa klasa czytelników. Lecz jakież to sądy słyszymy od nich nieraz!

Ktokolwiek przysłuchiwał się do przeciętnych sądów naszego ogółu o powieściach przeczytanych (a powieści, jak wiadomo, stanowią główny jego karm duchowy), wie jak dalece potrzebuje on wskazówki: czego żądać od książki. Rażącym faktem jest ten, że dziewięć dziesiątych czytelników powieści nie wie czego ma w niej szukać. Bardzo często — najczęściej może — czytelnik szuka podobieństwa między charakterami lub sytuacjami w powieści a podobnemi do nich w życiu, i gdy mu się zdaje, że podobieństwo takie odkrył, zostaje zupełnie ukontentowany, tak jak gdyby celem autora było odmalowanie w powieści p. X, którego czytelnik spotyka w salonach warszawskich, lub przygody pani Y, o której głośno lub szeptem powtarzają w buduarach. Wiele powieści (którym słusznie przydać można charakterystykę plotkarskich) zawdzięcza powodzenie swoje (succès de scandale!) wyłącznie takim podobieństwom sytuacji lub charakterów. Ale jeśli często gienialni nawet pisarze opierają utwory swoje na sytuacjach, które miały miejsce w rzeczywistości, lub modelują charaktery według osób żyjących (jak malarz maluje bohaterów według modelów, które

nic z bohaterstwem wspólnego nie mają to nie w tych przypadkowych podobieństwach tkwi znaczenie utworu, lecz w typie stworzonym przez poetę, w sytuacji wyzyskanej dla genialnego oddania wszystkich rysów tego typu. Czyż mógłby żyć i mieć znaczenie dla nas *Werter*, gdyby nie zawierał nic nad sportretowanie stosunków pomiędzy Kestnerem, Lottą a Göthem oraz śmierci nieszczęśliwego w miłości samobójcy Jerusalema?

Znakomita pisarka angielska Jerzy Eliot, która w swoim *Adam Bede* dała obraz niezrównanej prawdy życiowej przypominający malowidła flamandzkie, pisała o tej powieści: „W rzeczywistości niema ani jednego *portretu* w *Adam Bede*, tylko sugestye doświadczenia uporządkowane w *nowe kombinacye*”.

Inni znowu załatwiają wszystkie trudności, które przedstawia wydanie [sądu o przeczytanej książce, używając jakiegoś mniej lub więcej niezrozumiałego wyrazu. Bohater powieści popełnia szereg czynów nieprawdopodobnych, zachowuje się w sposób nienaturalny itd. Czytelnik, zamiast analizować, rozstrzyga wszystko jednym wyrazem:

— To symbol!

Ale symbol, czy nie symbol, nie idzie tu o nazwę, tylko o zrozumienie ^śwewnętrznych sprężyn akcji psychologicznej. — Bohater musi być człowiekiem żywym, bez tego bowiem utwór zamienia się w pouczającą alegoryę bez wartości artystycznej.

Trzebaby cały tom spisać, aby wyczerpać

wszystkie typy niedorzecznych sądów o utworach beletrystycznych, które usłyszeć można z wielkim aplombem wygłaszane w salonach naszych. A niedorzeczność ich nie płynie z braku rozumu a nawet bystrości w wygłaszającym, lecz z niewiedomości: czego naprawdę szukać należy w utworze poetyckim, czego się po nim spodziewać?

Nie jest tak trudnem brakowi temu zapobiedz: Potrzeba tylko, aby czytelnik umiał postawić sobie szereg pytań, na które, po przeczytaniu powieści lub innego utworu, niech spróbuje odpowiedzieć.

Drugą plagą ciężącą na tych czytelnikach, którzy zaliczają siebie do inteligencji kraju, do śmietanki umysłowej społeczeństwa, jest wieczna gonitwa za nowością. Nowość w literaturze dla tych warstw jest również obowiązującą, jak moda w stroju.

Dlatego tylko, że jeden rodzi się w okresie romantyzmu, drugi — naturalizmu, musi każdy przyzwyczać się patrzeć na życie przez szkła tak lub inaczej zabarwione? Nic wszakże łatwiejszego, jak pozbyć się tego przymusu: potrzebne do tego odrobina myśli i trochę systematu w wyborze powieści. Ale jakże rzadko spotykamy się z czemś podobnem! Zapytajcie się ludzi, którzy pochłaniają po kilkanaście powieści rocznie, czy znają arcydzieła literatury powieściowej: Hugo, George-Sanda, Dickensa, Takkeray'a, Eliota, Spielhagena? — O tak, zapewne, każdy coś słyszał o nich. — Ale czy przeczytał ich dzieła?

Dlaczegoż wszakże mamy koniecznie czytać tylko to, co *teraz* wychodzi?

Niezawodnie, jeżeli ukaże się talent wybitny i potrafi o zagadnienia chwili bieżącej w swoim utworze, oddziała na nas silniej, zajmie potężniej, niż to, co napisane przed pół wiekiem. Ale takie talenta nie rodzą się co dnia; a życie znów nie zmienia się co dziesiątek lat tak dalece, aby charaktery mistrzowsko odmalowane, stosunki i zagadnienia genialnie ujęte przed pół wiekiem nie były dziś wierne.

W istocie rzeczy w tej manii nowości ukrywa się obok innych wpływów owa zarozumiałość, która każe domyślać się, że to, co było dawniej jest już znane. Jest znane — zapewne: ojcom naszym, lecz czyż my sami przez to jesteśmy mądrzejsi?—No, ale człowiek, który ukończył studia, który uważa siebie za „skończonego“, nie czyta, aby być mądrym — jest nim już bez tego. On tylko „śledzi za piśmiennictwem”—bo tak wypada; chce sobie wiedzieć, co się tam pisze, jak z dziennika chce wiedzieć o wypadkach dnia, chociażby na to, aby było o czem pomówić w salonie.

Niech i tak będzie. Lecz przynajmniej sam na sam z sobą niech odrzuci tę pozę. Niech chociaż cichaczem przeczyta to, co mu sprawia rzeczywistą przyjemność; co go podnosi, co budzi w nim myśl, a wtedy może nieco inaczej spojrzy na owe efemerydy literackie bez przeszłości i bez przyszłości.

Od nas przecie zależy usamowolnić siebie od tego despotyzmu mody, od panowania nad

umysłem naszym wyłącznie tylko nastroju chwili, w której żyjemy, a w powieści, w poezyi, w dramacie najłatwiej to uczynić. Wszak możemy z równą rokoszą czytać Homera jak Szekspira; Huga jak Sienkiewicza. Postawmy tylko sobie pewną miarę wymagań i powiedzmy, że te jedynie rzeczy wśród najnowszych czytać będziemy, które chociażby do pewnego stopnia wytrzymają porównanie z tą miarą. Powiedzmy sobie, że na kilka rzeczy miernych współczesnych, przeczytamy jedną uznaną niewątpliwie za dobrą, z dawniejszych, z tych, co żyją dłużej od nas.

Wybór książek do czytania stanowił przedmiot zastanowienia się dla niejednego myśliciela, a prawie wszyscy jednogłośnie wotują za dziełami, których sławę utrwaliły wieki.

„Myślę, — powiada Lubbock, że w takim wyborze wielką wagę przywiązywać należy do powszechnego wyroku ludzkości. Między książkami toczy się taka sama walka o byt i o życie, jak między zwierzętami i roślinami. Jak mówi Alonzo Aragon, wiek stanowi zaletę czterech rzeczy: starego drzewa na opał, starego wina do picia, starych przyjaciół, jako powierników i starych książek do czytania. Jednak, przyjmując tę zasadę, poczynić winniśmy ważne zastrzeżenia. Najnowsze dzieła z zakresu dziejów i nauk ścisłych zawierają, albo powinny zawierać, najdokładniejsze wiadomości i najwiarogodniejsze wnioski. Przeciwnie powab utworów innych czasów i innych ludów polega na ich głębokiej starożytności i na kontraście z tem co nas otacza; lecz należy przyznać, iż niejednen

znajduje większą przyjemność i czuje się bardziej w swoim żywiole rozczytując się w utworach swego wieku i swego narodu“¹⁾.

Do przedmiotu tego wrócimy zresztą jeszcze, poświęcając mu osobny rozdział.

Mówiliśmy dotąd o czytelnikach względnie najkorzystniej postawionych. Cóż dopiero gdy przejdziemy do tych mas, dla których powieść jest jedyną niemal lekturą! Czyliż nie można by zamienić na potężne źródło wykształcenia tego jedyne go typu książki dostępnego dla ogromnej większości ludzi czytających wogóle, ucząc ich umiejętności czytania?

Powieść zajmuje dziś dominujące stanowisko w literaturze. Nietylko dzieła naukowe i inne niebeletrystyczne stanowią we wszystkich literaturach znikającą prawie mniejszość w lekturze ogółu wobec ilości czytanych nowel i powieści, lecz nawet inne utwory artystyczne: liryka, dramat, poemat, rugowane są bezwzględnie przez tę formę tak giętką a tak podatną do najróżnorodniejszych celów.

Wszechwładztwo to powieści występuje ze szczególną jaskrawością w krajach o wyższej kulturze, jak Anglia i Ameryka. Organizacya społeczeństw dzisiejszych jest bardzo rozrzućną w stosunku do czasu ludzkiego i pracy ludzkiej. W bardzo wielu wypadkach ludzie utrzymywani są przez obowiązek swój na miejscu, mając dłuższe lub krótsze przerwy w zajęćiu, niekiedy długie godziny nieczynności. W takim położeniu

¹⁾ Lubbock. *Powaby życia*.

znajdują się np. panny sklepowe, kasyerki, dozorujące nad rozmaitymi wydziałami i sklepowe w godzinach zmniejszonego ruchu lub przerw w pracy. Wielkie miasta stwarzają obok tego warunki, w których przejazd do miejsca zajęcia wymaga dłuższego czasu. W rannych godzinach w Londynie lub w miastach amerykańskich można widzieć tramwaje, omnibusy i koleje przepełnione urzędnikami i urzędniczkami rozmaitych zakładów handlowych i przemysłowych korzystających z długiego niekiedy przejazdu, dla czytania powieści, które również zapełniają nudne chwile przerw między zajęciami lub przymusowej nieczynności. Służą one w tym wypadku przeważnie tylko środkiem do zabicia nudy. Ileż jednak światła mogły by przelać do tych, młodych przeważnie umysłów, gdyby były czytane umiejętnie z pewną myślą przewodnią i z pewnym wyborem.

Powieść z natury rzeczy oddziaływa silniej na kształtowanie naszych poglądów, niż jakikolwiek inny rodzaj lektury. Przedewszystkiem jest ona „kawałkiem życia“, oddanym na papierze, a więc bezpośrednio czepia się naszego życia rzeczywistego; daje pobudki, przykłady, materiały do sądów. Działa ona na uczucie, oburza nas lub podnosi, budzi pewne pragnienia, sympaty lub nienawiści. Wreszcie nie wymaga żadnych skomplikowanych czynności umysłowych dla interpretacyi i zastosowania tego, co przedstawia. Daje zagadnienia tak lub inaczej rozwiązane i w konkretną przyodziać formę.

Zaznaczyliśmy już, że każdy utwór poety-

cki sprawia rozkosz estetyczną, jeśli jest naprawdę piękny. Nie powinniśmy się też dziwić, że, przy wyborze powieści, czytelnik przedewszystkiem powoduje się tą pobudką. Może to jest nawet najpierwszem zadaniem powieści: aby nas zajęła, aby podniosła nasze uczucia, aby dała wypoczynek naszym sercom wśród trosk i drobniagów życia. Każda dobra powieść musi przedewszystkiem czynić zadość tym wymaganiom. Cóż z tego, że będzie głęboko pomyślana? Jeśli nie potrafi zająć czytelnika, pociągnąć go ku sobie, uczynić miłemi chwile spędzone w jej towarzystwie, nie osiągnie celu swego, bo nie będą jej czytali.

Przyjemność przy czytaniu stanowi jednak tylko część, i to małą część wartości utworu poetyckiego. Prawie wszystko, co wiemy o uczuciach, namiętnościach i stosunkach między ludźmi, poznajemy najsamprzód z powieści. Wszystko, co dotyczy stosunków małżeńskich, interesów, przyjaźni, nienawiści, ambicyi, miłości, poznajemy z powieści. Kształcimy nasze poczucie piękna i naszą uczuciowość na powieściach. Powieść rozszerza zakres naszych sympatyj, zaznajamia nas z rozmaitemi klasami społeczeństwa i pozwala spoglądać na życie okiem obywatela świata, chociażbyśmy nigdy nie przekroczyli granic naszego rodzinnego miasta. Niektóre z powieści kształcą i podnoszą nas, inne poniżają i demoralizują. Jest to potęga obosieczna, którą umiejętnie rozporządzać należy.

*

*

*

Z tego cośmy dotychczas powiedzieli wynika, że umiejętne czytanie literatury pięknej wymaga rozwiązania dwóch zagadnień:

1. Jak wybrać dobre dzieło?
2. Jak je czytać tak, aby, prócz przyjemności, stało się dla nas źródłem wykształcenia?

Na te pytania postaramy się odpowiedzieć w następujących rozdziałach.

ROZDZIAŁ III.

Stanowiska i cele przy studyowaniu literatury nadobnej.

Nadmieniliśmy już, że pierwsze pobudki do umiejętnego, kierowanego przez pewne myśli przewodnie czytania utworów poetycznych daje szkoła. Istotnie arcydzieła piękna zawierają tak bogate a zarazem tak przystępne źródła wykształcenia, że nawet w dobach największego hołdowania realizmowi i przewagi dążeń naukowych nad poetyckimi nie zaniedbywano wyzyskania tego źródła.

Początkowo uczymy się na utworach tych języka i stylu; następnie służą one za podstawę do wyrobienia smaku i zdrowych pojęć o pięknie; dalej przychodzą rozbiory psychologiczne typów, niekiedy uwagi ogólne o twórczości. Na tem literacko-estetycznem rozbiorze utworów poetyckich kończy się zwykle studyowanie ich w szkole.

Kto jednak nie przerywa czytania beletrystyki po ukończeniu szkół, kto z niej czyni głó-

wny przedmiot swej lektury, ten przystąpić może do niej z zagadnieniami odpowiadającemi dojrzałszemu umysłowi, z wymaganiami wytkniętymi przez starcie z życiem czynnem, które uczeń szkoły średniej a nawet student uniwersytetu widzi tylko przez szyby sali wykładowej.

Jeśli ustawicznie przez całe życie trwające obcowanie z książką uważać winniśmy za znamię człowieka inteligentnego, jeśli to odświeżanie zmysłu na wyższe zadania życiowe, podniesienie jego przez dzieła wielkich myślicieli i pisarzy jest niezbędnym warunkiem dla utrzymania się na poziomie cywilizacji współczesnej, to pamiętać należy, iż dla całych warstw powieść lub dramat jest niemal jedyną książką, z którą utrzymują obcowanie; jest jedynym źródłem tego wyższego wykształcenia, które może mieć większą wartość od nauki szkolnej i uniwersyteckiej, a którego największa doniosłość polega na tem, że nabywamy je sami. Ci z natury rzeczy, jeśli są inteligentni, będą dążyli do wyczerpania całego materiału myślowego, jaki dać może im ten rodzaj literatury.

Rzućmy więc okiem na różnorodne źródła wykształcenia zawarte w literaturze nadobnej i na zadania, z którymi do niej przystępować możemy.

Rozróżnić tu przedewszystkiem winniśmy dzieła o *ustalonej reputacji* literackiej od *rzeczy świeżych*, o których sądy są bardzo sprzeczne, opinie niepewne. Do pierwszych przystępować możemy z pewnem zaufaniem, nie wątpiąc o tem, iż z nich wyniesiemy ten lub ów rodzaj korzyści.

Nie wyklucza to oczywiście samodzielnego wobec nich stanowiska, własnego sądu, czy to o szczegółach, czy o całości. Może się zdarzyć, że ta lub owa książka, uchodząca za wartościowe dzieło literackie, będzie zupełnie odrażała czytelnika wskutek pewnych cech niemile działających na jego indywidualność. Lecz i w takim wypadku należy się zastanowić nad tem: dla czego czujemy do niej odrazę? Czy przyczyna tego tkwi w istotnych jej cechach, czy w przypadkowych i drugorzędnych? Jak może się nam zrazu niepodobać człowiek, którego przy bliższym poznaniu obdarzymy i uznaniem i przyjaźnią, dla tego jedynie, żeśmy go poraz pierwszy widzieli w jakichś niekorzystnych okolicznościach, które wpłynęły na jego powierzchowność lub usposobienie, tak i książka, mająca cały szereg zalet, może odpychać nas na początku jakimiś cechami zewnętrznymi formy.

Dalej w wypadku takim należy zapytać siebie: czy książka nie podoba się nam z przyczyn pochodzących od niej, czy od nas samych?

Dzieła gieniuszów, stanowiące arcydzieła literatury wszechświatowej, mają tę właściwość, że podobają się wszystkim posiadającym wyrobiony smak artystyczny. Odzwierciadlają one bowiem w sobie ową „czystą treść człowieka”, wznosząc się po nad różnice indywidualne, narodowe, a nawet ponad różnice spowodowane przez odległość w czasie. Cechą bowiem gieniusza jest ujęcie rzeczywistości i ideału w formy najbardziej typowe i wszechludzkie, przemawiające do każdego. Stąd pochodzi, że możemy dziś

zachwycać się Homerem, pomimo 40 blisko wieków odległości, lub tragikami greckimi o kilka za ledwie wieków młodszymi, chociaż oczywiście nie tak odczuwamy piękności dzieł tych jak je odczuwali grecy, dla których wszystko w nich było tak bliskie i takie swojskie.

Lecz dla zupełnej oceny piękności tych utworów potrzebne jest pewne wyrobienie estetyczne, to co nazywamy pospolicie *smakiem* czyli *gustem*. Czytelnik o niskim poziomie wymagań estetycznych przełoży sensacyjną powieść kryminalną, wprawiającą go w ustawiczny stan wzruszenia, niepokoju, ciekawości, nad klasyczne piękno arcytworów. A zepsutemu tym rodzajem literatury mogą się niepodobać jej arcydzieła, dopóki nie wyrobi na nich smaku.

Tembardziej stosuje się to do utworów, chociaż wartościowych, lecz nie mających wymienionego wyżej stempla genialności. Będąc odzwierciedleniem natury bardziej jednostronnej, mniej ogólnoludzkiej i typowej, przemawiają one tylko do niektórych umysłów, zostając dla innych obcymi i obojętnymi. Można w takich wypadkach zapytać siebie: czy dany autor dlatego do mnie nie przemawia, że brak we mnie jakiejś cechy ogólnoludzkiej, na którą on może oddziaływać, czyli też dlatego, że jest za nadto wyłączny? A jeśli analiza własnego usposobienia wykaże, że pierwsze ma miejsce, to nieraz korzystnym bywa wykonanie pewnego przysusmu nad sobą: studyując autora, zrazu wydającego się nam obcym, możemy rozwinąć, w sobie drzemającą lub utajoną stronę natury ludz-

kiej, a w ten sposób zbliżyć się do pełni człowieczeństwa.

Inaczej rzecz się ma z dziełami świeżej daty, o których opinia nie jest jeszcze ustalona. Chwilowe ich powodzenie lub niepowodzenie może być spowodowane przypadkowymi warunkami miejsca lub czasu, dogodzeniem usposobieniu jakiejś warstwy czytelników, lub zrażeniem jej. W ten sposób rozgłos książki, ani surowa jej ocena, przez współczesnych, nie dają nam rękojmi jej wartości lub bezwartościowości. Niejeden utwór wczoraj głośny dziś jest pogrążony w trwałą niepamięć, a chociaż rzadziej, zdarza się jednak, że książka nieoceniona przez współczesnych znajduje uznanie potomnych.

Wobec takich dzieł pierwszym zadaniem czytelnika jest więc ich *ocena*. Czy dzieło to ma wartość kształcącą czy nie? Czy nas podnosi, czy poniża? Czy zasługuje na bliższe studia, czyli też na odrzucenie przed ukończeniem? — Na te pytania powinniśmy odpowiedzieć sobie w stosunku do każdej książki nowej, której żywotność nie stała się dowodem niezaprzeczoną jej wartości. To nowe zadanie wkłada więc na nas obowiązek *krytyka*.

Mając do czynienia z dziełem o ustalonej i niezawodnej reputacji będziemy je przede wszystkim traktowali jako przedmiot studyów. Nie wyrzekając się własnego o niem sądu, będziemy jednak przede wszystkim widzieli w niem pewien wzór, z którego wiele nauczyć się możemy, nie zaś próbkę, nad którą uprawiamy swoją zdolność krytyczną. Innemi słowy

będziemy traktowali książkę z pewnem zaufaniem, jak historyk traktuje źródło, którego wiarygodność została ustalona.

Co może nam dać taka książka?

Przedewszystkiem, jak to już dzieje się w szkole, może być dla nas źródłem do nauczania się pięknego *języka i stylu*.

Niejeden powie może, że są to rzeczy, których dosyć uczono się w szkole; inny przeciwnie zarzuci, że dobry język i wytworny styl potrzebne są tylko dla pisarza. Łatwo jednak przekonać się, że jak szkoła nie wystarcza na wyrobienie tych zalet ¹⁾, tak też znowu nie sami tylko literaci, lecz każdy dla szeregu celów życiowych posługuje się językiem czy to ustnie, czy na piśmie i że wiele jest wypadków, w których umiejętność wyrażania się dokładnie i pięknie jest bardzo pożądaną. Istotnie zaczynając od biesiady przyjacielskiej i dyskusji koleżeńskiej,

¹⁾ Przypomnimy tu tylko słowa z prelekcji Kazimierza Brodzińskiego na uniwersytecie Warszawskim: „Właściwie biorąc, w uniwersytecie raczej bym się wymową aniżeli stylem zajmować powinien. Lecz wiem z doświadczenia i proszę mi tę otwartość darować, jak mała liczba przychodzi do tej szkoły głównej w zasadach dobrego pisania ugruntowana. Nie jest to ich wina, lecz częścią braku dostatecznych dzieł elementarnych w tym rodzaju, częścią też nabytego przesądu, że jak bez gramatyki tak i bez retoryki można dobrze pisać do polsku“. (Brodziński Dzieła t. V, str. 137). Jeżeli tak było za czasów Brodzińskiego to cóż mówić o dzisiejszych, gdzie wynarodowiona szkoła oszpeca język, a zupełne zaniedbanie formalnej strony wykształcenia pozbawia nauki stylu.

a kończąc na przemówieniach publicznych, do których coraz więcej nasuwa sposobność rozwijające się życie społeczne i polityczne, ileż to bywa takich wypadków, w których dobre władanie mową ojczyzną, piękny styl, obrazowość, przenośnie, przykłady zapożyczone z literatury oddają nam usługi nieocenione. To samo dotyczy mowy pisanej: od listu lub dziennika, od luźnej notatki zostającej w związku z naszymi zajęciami zawodowymi do szkicu przemówienia publicznego lub referatu naukowego, niekoniecznie przeznaczonego dla druku — ileż to wypadków, w których nieumiejętność władania piórem staje się nieraz powodem niezliczonych kłopotów.

Nie będziemy już wracali do tej strony kształcącej utworów poetyckich, jako nie należącej do właściwego zakresu obecnej książki. W tem miejscu więc właściwem będzie poświęcić parę słów jej wyzyskaniu przez czytelnika pozaszkolnego.

Język i styl utworów czytanych przyswaja się już w znacznej mierze przez samo czytanie: nawpół-świadomie i bez wysiłków ze strony czytającego. Można jednak wprowadzić czynnik świadomy i do tej strony lektury, zakreślając przy czytaniu piękniejsze ustępy i przepisując je do dziennika lektury, który od czasu do czasu wertuje się, lub nawet ucząc się ich na pamięć. W większym stopniu wprowadzimy czynnik świadomości i woli robiąc rozbiór pod względem form stylowych ustępów, które nas zafrapowały, przyczem naturalnie przedewszystkiem należy się poznać z teorią stylu w zakre-

sie wyższym od szkolnego, do czego posłużyć może np. dzieło Brodzińskiego *O stylu i wymowie* (z kursu literatury ¹⁾). Bardzo pouczającym bywa porównywanie opisanego pokrewnych lub jednakowych przedmiotów, zbliżonych do siebie scen i t. d. u rozmaitych autorów.

To samo, co powiedzieliśmy o stylu, dotyczy także wyrobienia smaku literackiego. Smak ten wyrabia się przez czytanie dobrych utworów literackich a zwłaszcza arcydzieł mistrzów, niezależnie od świadomej pracy ze strony czytelnika, jak poczucie piękna plastycznego wyrabia się przez przyglądanie się arcydziełom pędzla i dłuta. Ktokolwiek, nie odbywając studyów malarskich, zaczął zwiedzać galerii w wieku już dojrzałej świadomości, przypomni sobie zapewne, jak w miarę tego, im więcej widział dzieł klasycznych, zmieniała się stopniowo jego ocena w stosunku do rzeczy współczesnych; jak to wśród nich, co dawniej robiło największe wrażenie, mało stopniowo i przestawało budzić zajęcie, a przeciwnie dzieła, koło których przechodził obojętnie zaczynały przemawiać do niego tym wiecznotrwałym pierwiastkiem piękna, który zbliża je do arcydzieł starych mistrzów.

Podobneż doświadczenia odbywamy i w zakresie czytelnictwa, chociaż często w pamięci naszej zaciera się ono dzięki wpływom perturbacyjnym szkoły, która w obowiązującym nauczaniu literatury, wytyka niejako te arcydzieła i

¹⁾ Ob. *Dzieła* jego wyd. w Poznaniu tom V.

nie pozwala nam przejść samodzielnie przez próbę. Jednak niejedynemu przypomni może sobie ów czas, gdy będąc uniwersalnym pozeraczem powieści sensacyjnych, a zasłyszawszy o jakimś Dantem lub Homerze, zwracał się do ich utworów wprost od świeżo zamkniętej powieści Dumasa lub Gaboriau; przypomni sobie zawód, którego doznał, przystępując do owych dzieł klasycznych z nadzieją doznania wrażeń i wzruszeń pozostawiających daleko w tyle wszystkie dotychczasowe sensacje, a przynajmniej im równych, porówna ówczesne wrażenia swoje z tą względną oceną, jaką przywiązuje dziś do każdej z tych kategorii pism.

Smak więc wyrabia się sam przez się w miarę dojrzewania sądu, pod wpływem dzieł prawdziwej wartości, byleby wybór był odpowiedni. Lecz i tu niejedynemu zechce pójść dalej i, nie zadowalniając się ową nieświadomą pracą wychowawczą, którą wykonywają na naszym zmysle estetycznym arcydzieła mistrzów, zechce uświadomić sobie na czem polega ich wpływ czarodziejski. Droga ku temu będzie *rozbiór estetyczny* utworu, doniosły zwłaszcza dla tych, którzy sami gotują się do zawodu autorskiego. O tym składniku wykształcenia z beletrystyki osiąganego wypadnie nam bliżej pomówić, we właściwym miejscu.

Właściwe zagadnienia, które nas tu najbliższej obchodzą, są to zagadnienia związane z *treścią* utworów poetyckich; zagadnienia połączone bądź z ich ideą, bądź z tymi środkami, które służą do wcielenia owej idei. Środkami tymi są

ludzie i wypadki, t. j. charaktery utworu beletrystycznego i jego wątek. Mogą one być wzięte z teraźniejszości lub z przeszłości, a stosownie do tego utwory powieściowe lub dramatyczne nazywamy *współczesnymi* lub *historycznymi*. Dotyczy to, bowiem tylko tych dwóch form poezyi: epickiej i dramatycznej. W liryce idea utworu (jeśli nią nie jest samo uczucie) wynurza się zwykle bezpośrednio, w zabarwieniu podmiotowem i uczuciowem.

Utwory więc beletrystyczne wiążą się przez ideę i przez środki jej urzeczywistnienia z trzema zakresami: z zagadnieniami świata i życia, z przeszłością i z teraźniejszością. Stosownie do tego, która strona przeważa w danym utworze, możemy go traktować jako pobudkę do wyświetlenia zagadnień filozoficznych i problemów życia, do poznania historyi lub do rozwiązania problemu życia bieżącego. Mówimy: jako pobudkę; nie jako źródło. Poezja bowiem, już przez swój żywioł twórczy, przez pierwszorzędną rolę w niej imaginacyi, nie może pełnić funkcji wiedzy, opartej na rozumowaniu, a której głównem narzędziem jest dowodzenie. Rozwiązanie zagadnień wieczystych i poznanie przeszłości należy do dwóch umiejętności — *filozofii* i *historyi*, których poezja zastąpić nie jest w stanie. A chociaż w zagadnieniach współczesnych, należących do zakresu publicystyki, udział wiedzy jest mniej decydującym; chociaż więcej zależy tu rozwiązanie od całego szeregu czynników obcych poznaniu przedmiotowemu: od sympatyi, namiętności, tradycyi, nawyknień i t. d., jednak dążeniem i tu

powinno być uzasadnienie naukowe poglądów, o ile to możliwe. Dla tego też skutek kształcący całkowity wyrzucić może beletrystyka w tym zakresie dopiero wtedy, gdy uzupełniona będzie lekturą o charakterze naukowym lub publicystycznym, oświeclającą ze strony rozumowej te zagadnienia, które beletrystyka przedstawia w świetle poetyckiem.

Lecz nawet i bez takiego uzupełnienia utwory beletrystyczne mogą oddać doniosłą usługę dla wyjaśnienia czytelnikowi zagadnień, bądź to wiecznych, bądź współczesnych i dla poznania fizjonomii ubiegłych wieków, a w ten sposób stają się prawdziwymi *źródlami wykształcenia*. Dają one bowiem czytelnikowi w stosunku do pierwszych środki i pobudki do utworzenia własnego sądu i to sądu niezależnego od rozwiązania, które snuje się przed autorem, o ile dzieło nie jest tendencyjne, t. j. nie przedstawia rzeczy stronnie. Charakter bowiem utworu poetyckiego pozabawia go partyjności. Nie może w nim być tezy udowodnionej, jak w artykule publicystycznym lub w rozprawie filozoficznej. Każdy utwór beletrystyczny jest niejako zobrazowanym ułamkiem życia, podkreślającym tylko pewne jego strony, a sąd o nim pozostawiający czytelnikowi. Cechą zaś prawdziwego talentu jest ta przedmiotowość, to poczucie miary, które nie dopuszcza do stronniczego sfalszowania obrazu. Z drugiej strony, jeśli powieść i dramat historyczny nie uczą nas historii, to natomiast (znowuż pod warunkiem sumiennych studyów ze strony autora i umiejętności wżycia się w duch odtwarza-

rzanej epoki) dają nam żywe obrazy przeszłości, wierne co do tła cywilizacyjnego i umysłowego; co dla wykształcenia ogólnego ważniejszym być może niż drobiazgowa znajomość faktów historycznych. Podobnie i powieść współczesna może, jeśli nie jest fałszowana tendencją, dać nam wierny obraz danego społeczeństwa, miejscowości, klasy, stosunków i t. d.

Te trzy strony nie wyczerpują jednak kształcącej roli beletrystyki. Obok zaznajamiania z życiem w formie jego problematów, wziętych bądź to *sub specie aeternitatis*¹⁾, bądź chwili bieżącej, z jego terażniejszością i przeszłością rozważaną ze stanowiska społecznego, utwory beletrystyczne wtajemniczają nas w całą *psychologię życia osobowego*. Nie w tę, która wytwarza się w pracowniach i daje prawdy abstrakcyjne, lecz w ową konkretną, niezbędną dla życia psychologię charakteru indywidualnego, która uczy nas odczuwać i rozumieć dusze naszych współobywateli. Jest to jedna z tych stron poezyi, o którą potraça już i szkoła, lecz oczywiście w sposób niewyczerpujący.

Dotychczasowe nasze stanowisko wobec utworów literatury nadobnej było stanowiskiem człowieka szukającego ogólnego wykształcenia. Iluż to jednak wśród młodzieży inteligentnej aspiruje do zawodu autorskiego! A jeśli niewielka liczba aspirantów osiąga cel zamierzony, to studia i prace w tym kierunku wykonane nigdy

¹⁾ Ze stanowiska wieczystego.

nie są stracone nawet dla tych, którzy zmuszeni będą poświęcić się innym zawodom. Mamy więc jeszcze nowe stanowisko, o które wypadnie potrącić mówiąc o kształcących wpływach literatury pięknej: *utwory beletrystyczne jako szkoła dla pisarza*.

Nie potrzebujemy dowodzić, że rola ich w tym kierunku musi być olbrzymia: tu przecież stykamy się z tem, co jest bezpośrednim wynikiem talentu połączonego z umiejętnością. Sama umiejętność nie stworzy zapewne wybitnego pisarza; lecz ileż to talentów, a zwłaszcza drugo- i trzeciorzędnych marnuje się przez to, że nie wytknęli sobie drogi studyów i pracy; że nie potrafili wyrobić w sobie umiejętności pisania.

Oto są różnorodne zagadnienia, z którymi przystępować można do utworów pięknych; rozmaite stanowiska z jakich na nie zapatrywać się; źródła nauki jakie z nich czerpać.

Przejdźmy teraz do szczegółowego omówienia tych, które stanowią główny przedmiot naszej książki, przeznaczonej głównie dla ludzi pragnących rozszerzyć swoje widokresy umysłowe, wprowadzić jedność i harmonię w swój pogląd na świat i życie.

ROZDZIAŁ IV.

Wybór dzieł i technika czytelnictwa.

Pierwszym warunkiem ku temu, aby lektura beletrystyczna była kształcąca—a jak widzieliśmy w wielu kierunkach może być taka nawet bez

żadnych wysiłków z naszej strony—jest, jak to wielokrotnie zaznaczyliśmy, dobry wybór.

W wyborze tym, jak i w innych ważniejszych czynnościach życiowych, przeważa większość czytelników jest w całym znaczeniu słowa „wytworem okoliczności“. Rządzi nią przypadek. Dla czego czytamy tę lub ową książkę, na to pytanie najczęściej nie możemy sobie dać odpowiedzi. Dla tego, że ją znaleźliśmy w szafach bibliotecznych własnego mieszkania; że widzieliśmy u kogoś ze znajomych; że zafrapował nas tytuł przy przeglądaniu katalogu czytelnik i t. d. Dla pewnych warstw oddziaływa w tym względzie moda: pragną one przeczytać jak najprędzej książkę, o której wszyscy mówią, bez względu na jej wartość, aby nie ujść za zafocfańca lub parafianina w rozmowie ze znajomymi. Rzadziej—i to już jest krok ku samodzielnemu wyborowi—czytelnik, upodobawszy sobie jakiegoś autora, czyta wszystkie jego utwory, spodziewając się, że każdy z nich sprawi mu tyle przyjemności, ile dotychczas przeczytane.

O rozrzutności takiej gospodarki w lekturze i olbrzymiej stracie stąd wynikającej, przeciętny czytelnik wie tyleż, ile o tem, jaką zbrodnię popełnia względem siebie i ogółu, osoba z „towarzystwa“, która po spędzeniu kilku godzin w jakiś bezmyślny i nieciekawy sposób pociesza się zdaniem: „zawsze zabiło się parę godzin czasu“.

Wybór w tym wypadku nie jest wprawdzie rzeczą łatwą, jeśli weźmiemy pod uwagę bezwzględna, ilość wychodzących ustawicznie dzieł beletrystycznych. Można przyjąć, że najbogatsze

literatury, jak angielska i francuska, wydają rocznie około 1000 powieści każda. Ilość powieści wydanych w ciągu ostatnich stu lat nie jest mniejszą od 300,000. Jakże wybierać z takiej masy?

Jeśli nawet ograniczymy się do dwóch lub trzech tysięcy powieści uważanych za najlepsze, stale czytanych i przedrukowanych, to i ta liczba okaże się w znacznej mierze przekraczającą zdolność czytelniczą przeciętnego człowieka.

Czytujemy zwykle nie więcej jak jedną powieść na dwa tygodnie. Jeśli weźmiemy przeciąg czasu trzydziesto-letni, wypadnie, że możemy przeczytać *600 lub 700 powieści przez całe życie*.

Gdybyśmy mogli policzyć powieści, które już przeczytaliśmy i zrobić z nich wybór tych, które istotnie zasługiwały na to, znalazło by się prawdopodobnie jakie $\frac{2}{3}$ takich, których wolelibyśmy wcale nie czytać, gdyż co najmniej, reprezentują one czas bezowocnie stracony. Dla poznania więc 30 dobrych powieści, czytając po omacku, musieliśmy przeczytać sto. Czy nie lepiej było by uczynić wybór przed czytaniem?

Podstawy dla takiego wyboru istnieją. Są niemi przedewszystkiem *ocena ogółu* dla dzieł mających swoją historję; *sąd krytyki* dla dzieł współczesnych.

Mądrość praktyczną, zabezpieczającą od straty czasu i bezowocnej mozoly, ujął Emerson w następujących trzech prawidłach czytelnictwa:

1. Nie czytaj żadnej książki, od której wydania upłynęło mniej niż rok czasu.
2. Czytaj tylko dzieła znakomite.

3. Czytaj tylko to, co ci się podoba.

Łatwo zrozumieć ich cel. Wstrzymanie się przez rok od czytania „najświeższej nowości“ zabezpiecza nas od tyranii mody i od skłonności iść owczym pędem za tem, co może tylko chwilową budzi ciekawość. W ciągu roku opinia o książce będzie sformowana, głosy krytyki wypowiedziane; a to wszystko da wskazówkę, czy warto ryzykować swój czas na osobistą próbę. Drugie prawidło jest zastosowaniem tej samej zasady do dzieł, które już utrwaliły opinię swoją.

Czytając same tylko dzieła znakomite, wyrabiamy w sobie stopniowo podstawy, przy których pomocy następnie, łatwo ocenić potrafimy i każdą nową książkę. Nie należy wszakże mieszać dzieł znakomitych z *modnemi*, do których nie same tylko nowe książki należeć mogą. Niekiedy raptem przychodzi moda na jakiegoś dawnego, czasem zapomnianego, pisarza. Przypadkowe warunki: podobieństwo panującego chwilowo upodobania z tem, które ten pisarz przedstawia, jakieś oryginalności stylu i t. p., wytwarzają tę modę, każą przeceniać książkę, aby w krótkim czasie pogrążyć ją napowrót w zapomnienie, jak na teraz już trwałe. Takim kaprysom opinii zawdzięczają wziętość swoją w chwili bieżącej niektórzy pisarze, już zapomnieni w dobie ubiegłej, jak we Francji Stendhal lub u nas Norwid.

Trzecie prawidło wnosi składnik indywidualny do tego proberza zaczerpniętego ze „zgodny wszystkich“. Dając nam pierwszą wskazówkę,

krytyka nie powinna krępować naszego sądu i naszej oceny. Jakkolwiek zachwalaną książkę nie wahajmy się odrzucić, jeśli robi na nas wrażenie odrażające. Lecz nie postąpimy rozsądnie porzucając książkę jedynie dla tego, że jej początek nie zdołał nas zaciekawić. Arcydzieła mistrzów nieraz wymagają dłuższego przyglądania się im zanim potrafimy odczuć ich piękno; to samo dotyczy utworów literackich.

Każda historia literatury powszechnej zawiera wykaz arcydzieł pióra, których poznanie stanowi nieodzowny składnik wykształcenia ogólnego. To też czytelnik, który nie chce tracić czasu na rzeczy bezwartościowe lub drugorzędne, zanim nie pozna najlepszych, dobrze postąpi zaczynając orientację swoją wśród arcydzieł literatury nadobnej od przeczytania jakiegokolwiek dobrej historii literatury ¹⁾.

Jednak materiał doniosłych dzieł zawarty w piśmiennictwie wszystkich wieków i narodów jest tak wielki, że i z niego jeszcze trzeba robić wybór dla użytku ogólnego wykształcenia. Wybór ów jest zawsze podmiotowy, a niejeden

¹⁾ Można zalecić następujące dzieła Scherr: *Historia literatury powszechnej; Carriere Literatura i sztuka XVIII i XIX stulecia*; Brandes *Prądy literatury XIX stulecia*, a zwłaszcza *Szkoła romantyczna we Francji*; Jebb. *Historia literatury Greckiej* („Podstawy wykształcenia współczesnego“). Hettner. *Literatura angielska w XVIII wieku*. Dla polskiej: Chmielowskiego *Krytyczno-porównawczy przegląd piśmiennictwa polskiego i jegoż Historia literatury polskiej* (w 6-ciu tomach) i *Literatura polska z ostatnich lat 30*. Brückner. *Historia literatury polskiej*.

umysł oryginalny wycisnął piętno swojej osobowości w takim wyborze:

Comte w swoim *Catéchisme positiviste* (i w 4-tym tomie *Système de Politique positive*), wydanych w połowie ubiegłego stulecia, umieszcza katalog *Biblioteki pozytywistycznej XIX wieku*, złożony ze 150 tomów, a zawierający cztery działy: poezję (30 tomów), wiedzę (30 tomów), historię (60 tomów) i syntezę (30 tomów). Przytaczamy tu z niego dział pierwszy, i należący do naszego przedmiotu.

Poezya (30 tomów).

Iliada i *Odyssea* (w jednym tomie, bez wszelkich komentarzy).—*Eschylos, Edyp król Sofoklesa* i *Arystofanes* (tak samo). — *Pindar* i *Teokryt* razem z *Dafnis i Chloe*. — *Plaut* i *Terencyusz* (tak samo).—*Wergiliusz* cały; wybór z *Horacego* i *Lukana*. — *Owidyusz, Tibullus* i *Juvenalis*. — *Fabliaux średniowieczne* zebrane przez Legrand d'Aussy.—*Dante, Ariosto, Tasso* i z *Petrarki* wybór w jednym tomie włoskim. — *Metastaza* i *Alfierięgo* teatr; wybór.—*Narzeczeni Manzonięgo*.—*Don Kichot* i *Nowelle Serwantesa*.—*Teatr hiszpański* (wybór), przez Jose Segundo Floreza. — *Romancero hiszpański*, wybór zawierający poemat o Cydzie. — *Teatr Kornela*, wybór.—*Molier* całkowity. — *Teatr Rasyna* i *Voltaire'a*; wybór.—*Bajki La Fontaine'a* obok niektórych Lamotte'a i Floriana.—*Gill-Blas Lesage'a*.—*Księżniczka Clèves*. — *Paweł i Virginia* Bern. de St. Pierré.—*Ostatni z Abenseragów* i *Męczennicy Chateaubrianda*.—Wybór z teatru *Szekspira*. — *Raj utracony*

i *Liryka* Milтона. — *Robinson Cruzoe* i *Wikary wekfildzki*. — *Tom Jones* Fieldinga. — Sześć arcydzieł Waltera Scotta (*Ivanhoe*, *Kwentyn Durward*, *Piękna z Perth*, *Antykwaryusz*, *Purytanie*, *Więzienie Edynburskie*). — *Wybór dzieł Byrona* (wykluczając bezwarunkowo *Don Juana*). — *Wybór dzieł Goethego*. — *Tysiąc nocy i jedna*.

W nowszych czasach znany badacz Lübbock ułożył listę *stu najlepszych ksiązek* ze wszystkich gałęzi literatury. Z niej wybieramy dzieła należące do beletrystyki:

Homer. — Hezyod, — Wirgiliusz. — *Mahabharata*. — *Ramayana*. — *Szachname*. — *Nibelungi*. — Malory, *Śmierć Artura*.

Sze-King — Eschylos *Prometeusz* i *Orestyada*. — Sofokles *Edyp*. — Eurypides *Medea*. — Arystofanes *Rycerze*, *Obłoki*. — Horacyusz. — Lukrecyusz.

Chaucer *Opowiadania kantuaryjskie*. — Szekspir. — Milton *Raj utracony*, *Lucides*, *Comus* i poemata mniejsze. — Dante *Komedya boska*. — Spencer *Królowa wieszczka*. — Dryden *Poezye*. — Scott *Poezye*. — Wordsworth (Wybór przez Arnolda). — Southey *Thalaba*, *Przekleństwo Kehama*. — Pope *O człowieku*, *Studyum o krytyce*, *Porwanie kędzioru*. — Burns. — Byron *Childe Harold*. — Gray.

Tysiąc nocy i jedna. — Swift *Podróż Guliwera*. — Defoe *Robinson*. — Goldsmith *Wikary Wekfildzki*. — Cervantes, *Donkichot*. — Boswell *Życie Jonnsona*. — Moliere. — Sheridan *Krytyk*; *Szkola skandalu*; *Rywale*.

Voltaire *Zadig*. — Goethe *Faust*, *Prawda i zmyślenie*. — Austen *Ema*. — Thackeray *Targowisko*

próżności, Pendenis. — Dickens *Pickwick, Dawid Kopperfield.* — Bulver *Ostatnie dni Pompei.* — Eliot *Adam Bede.* — Kingsley *Na zachód!* — Scott — powieści.

Lista Lubbocka wywołała nie mało naśladowań. Układanie spisów najlepszych powieści i najrozmaitsze rodzaje ich ugrupowania stało się zwłaszcza przedmiotem zajęcia bibliotekarzy w Ameryce, gdzie biblioteki, publiczne i bezpłatne, są traktowane, jako poważne źródło wykształcenia narodowego i pełnią istotnie to przeznaczenie. Cały szereg dzieł poświęconych wyborowi książek w rozmaitych gałęziach literatury ukazuje się tam i przynosi swoje owoce¹⁾. U nas jest to niwa jeszcze nietknięta, z wyjątkiem książek dla dzieci.

Rzeczą jest naturalną, że przy układaniu listy najlepszych książek oddziaływa nietylko indywidualne usposobienie autora, lecz i jego na-

¹⁾ Przytoczę tu niektóre bądź wyłącznie poświęcone beletrystyce, bądź uwzględniające ją obok innych gałęzi literatury: Z. A. Dixson, *The comprehensive subject-index to universal prose-fiction*, N.-York 1897 (powieści ugrupowane według przedmiotów). — A. Baker *A descriptive Guide to the bestfiction* 1903. (Katalog rozumowany najlepszych powieści). Griswold. *A descriptive list of British novels* Boston 1891 (z wyciągami z krytyk) Winchester *Five short courses of reading in English literature*, Boston 1892. J. Niels. *A guide to the best historical novels*. N.-York 1902 (powieści historyczne według epok chronologicznie ułożone). — Hodgkins *A guide to the study of the XIX century authors* Boston 1889. J. Baldwin *The booklover*. Chicago 1902. — Perkins *The best reading* (N.-York 1877. — Fr, Parsons *The world's best books* Boston 1893.

rodowość, literatura, na której był wychowany i którą najlepiej zna.

Jeden z wydawców włoskich, p. Hoepli, uciekł się do oryginalnego sposobu dla usunięcia indywidualności w sądzie. Zebrał on głosy stu wybitnych i najbardziej wykształconych jednostek swego narodu, zasięgając od nich wiadomości co do najlepszych książek. Ponieważ ci, którzy odpisywali, t. j. literaci i uczeni, stanowiący, przeciętnie mówiąc, kwiat inteligencji danego narodu, należą do rozmaitych pokoleń, przedstawiają najrozmaitsze usposobienia i odani są rozmaitym studyom naukowym, więc można było się spodziewać najrozmaitszych opinii, te zaś dzieła, które wytrzymały próbę tak wszechstronnej różnorodności, można niezawodnie uważać za najlepiej odpowiadające pewnym usposobieniom ogólnoludzkim.

Oto są trzy pytania, zredagowane przez prof. J. Fumagalli, które były rozesłane wszystkim uczonym i literatom włoskim:

I. Jakie książki uważa Pan za najlepsze w jakimkolwiek dziale naszej literatury, zarówno w zakresie wiedzy, jak i sztuki, a przynajmniej jakie są książki włoskie, które wywarły na Niego najgłębsze wrażenie i które najbardziej wpłynęły na Jego powołanie?

II. Jakie są najlepsze książki, któreby poradził do czytania, jako użyteczne i przyjemne dla wykształconego młodzieńca?

III. Jakieby poradził młodzieńcowi, który ma zamiar poświęcić się tej gałęzi umiejętności lub działalności, którą Pan obrał?

Rzecz prosta, jak spodziewać się należało, że pierwsze miejsce przy głosowaniu wypadło, klasykom literatury włoskiej i europejskiej.

Jakoż z tysiąca doradzonych autorów najwięcej głosów otrzymali następujący:

Manzoni 37, Alfieri 28, Machiavelli 28, Dante 27, D'Azeglio 26, Pellico 25, Leopardi 23, Foscolo 21, Galileusz 21, Giusti 20, Gioberti 18, Parini 18, De Amicis 17, Stoppani 17, Ariosto 16, Balbo 16, Carducci 15, Goldoni 15, Petrarca 15, Tasso 14, Villari 14. Dalej idą: Cantu, De Sanctis, Monti, Redi, Amari i td.

Widzimy więc, że tu palmę pierwszeństwa odebrał powieściopisarz, autor niezmiernie popularnej powieści: „*I promessi Sposi*“ („Narzeczeni“).

Z pisarzy obcych pierwsze miejsce zajmuje Darwin, podany przez 16 głosów. Jakież to charakterystyczne dla naszej epoki, że w ojczyźnie Ariosta Darwin otrzymuje tyleż głosów, co sławny twórca Orlanda!

Dalej idą: Shakespeare 11, Schiller tylko 7 (!), Goethe i Humboldt 6. Z francuskich: Rousseau 5, Molière i Voltaire po 1.

Układając listę najlepszych dzieł literatury wszechświatowej dla czytelników polskich, winniśmy przedewszystkiem liczyć się z istniejącymi przekładami. Bardzo wielu bowiem dzieł pierwszorzędnej wartości nie mamy w przekładach. W niżej przytoczonej liście powodowaliśmy się przedewszystkiem tym względem. Nie chcąc wszakże pomijać niektórych głośnych arcydzieł nie przetłumaczonych na język polski,

umieściliśmy ich tytuły z zaznaczeniem, że nie mamy przekładów. Podajemy obok tytułów i tłumaczy tanie wydania o ile istnieją. Pragnąc ułatwić wybór czytelnikowi, wyróżniliśmy wśród tej listy jeszcze dwa stopnie: gwiazdką pojedynczą oznaczyliśmy utwory mające szczególną doniosłość ogólnoludzką lub zajmujące przynajmniej pierwszorzędne stanowisko w literaturze swojej; gwiazdką podwójną te, których znajomość uważamy za niezbędną, jako minimum wykształcenia literackiego.

Arcydzieła literatury wszechświatowej ¹⁾.

Wschód.

Valmiki. Ramajana (przekł. A. Langego ze skróconego tłumaczenia francuskiego; prozą. Warszawa 1896).

Kalidasa. Sakuntala (dramat; z oryginału; wyd. H. J. Grabowski. Warsz. 1861).

Firdusi. Biszen i Menisze (przekł. L. Siemińskiego. Warsz. 1855). — Szah-Nameh. — . . .
Rycerz w skórze lamparciej.

¹⁾ W wyborze dzieł powodowaliśmy się obok znajomości osobistej, także sądem wybitniejszych znawców. Podane są one po części według wskazówek p. P. Chmielowskiego, po części według p. E. Grabowskiego i Zdanowicza—Sowińskiego. Tanie wydania oznaczone są w nawiasie: B. M. — *Biblioteka Mrówki*; B. P. — *Biblioteka Powszechna w Złoczowie W. W.* — wydanie Wiślickiego (*Przegląd Tygodniowy*) P. W. — Podstawy wykształcenia współczesnego. — Z mniej tanich wydawnictw: B. N. U. — *Biblioteka Najcenniejszych Utworów*.

Grecya.

(*Hezyod.* Roboty i dnie, Kaszewskiego, także Faleńskiego. Wszystkie dzieła — Jacka Przybylskiego. Kraków 1790.

** *Homer.* Iliada *Mleczki*; (B. N. U. 1894) najściślejsza, najgładsza Dmochowskiego. *Odyssea Siemińskiego*.

Zwłaszcza *Prometeusz; Persowie; Orestyada.*
rs. 1.20.

** *Eschylos.* Kaszewskiego (B. N. U. 1854)

* *Sofokles.* Kaszewskiego (B. N. U. 1887)
rs. 1.20).

(Najlepsze: *Edyp król, Edyp w Kolonnie, Antygona* — ostatnia osobno wyd. wyszło w Brodach, k. 25).

* *Euripides,* (Węclewskiego, 3 t., Poznań, 1881—82).

** *Arystofanes,* (Rycerze—Konarskiego; 1881, *Chmury—Mottego; Pokój—Węclewskiego, Żaby Ciągiewiczza*).

Liryki greccy. (Wybór—Czubka).

Teokryt. Utwory—(Kaszewskiego 1901).

Herodot. Bronikowskiego ¹⁾.

Tucydides. Bronikowskiego.

** *Demostenes.* Mowa o koronie. Filipiki — Nagurczewskiego, prof. Szkoły Rycerskiej ²⁾, — Warszawa, 1774.

¹⁾ Przekłady Bronikowskiego są bardzo ciężkie, miejscami niezrozumiałe.

²⁾ Bardzo słabe tłumaczenie; niezbędne jest nowe.

* *Plutarch.* (Cały — Golańskiego; Wilno 1801—3, skrócony—Krasickiego).

Lukian. (Rozmowy zmarłych — Krasickiego; Rybak—Weigla).

Rzym.

* *Plaut.* Komedye. (Żołnierz samochwał i Bliźnięta Wolframa B. N. U. rs. 1.50).

* *Horacyusz.* (Listy—Dmochowskiego i Fałęńskiego; Ody — Siemieńskiego (Kraków, 1869, rs. 1); Satyry — M. Motty (Poznań, 1853, k. 60). Wszystkie dzieła prozą Fijałkowski. Wrocław, 1818).

Catullus. (Baranowski — Biblioteka Klasyków, Wrocław, 1839. Czubek, Kraków 1896).

* *Owidiusza* *Metamorfozy*, Kicińskiego, — Warszawa, 1826, 3 t.

Propercyusz i *Tybullus*, (Moraczewskiego — Biblioteka Klasyków Łacińskich, Wrocław 1839).

* *Wergiliusz.* *Eneida*—Dmochowskiego; Sielanki Motty'ego (Poznań 1852)—Lipińskiego (w B. P. L.); Georgiki Frankowskiego. Warsz. 1819.

* *Cycero.* Listy; Mowy (Dzieła Rykaczewskiego; Poznań 1874 i 79. Mowy w B. P.).

Tacyt. (Roczniki, Życie Agrykoli, Germania (w B. P.)—Naruszewicza; wszystkie dzieła—Rykaczewskiego i Okęckiego).

Średnie wieki.

Śty Augustyn (Spowiedź—Pękalskiego).

*Edda Lelewela.

*Nibelungi (Szabrańskiego w B. N. U.); Germana B. P.
Antologia prowansalska Porębowicza.

Literatura Nowożytna.

Włochy.

***Dante*. Boska Komedia (Porębowicz — najlepszy; Stanisławski wierny, wiersz biały; Korsaka B. P.). Nowe życie Bibl. Warsz. 1880, II, przekł. S. Ehrenberga).

**Petrarca*. Pieśni (F. Faleński: Warszawa 1881, rs. 2.40).

Bokacio. Dekameron (Wł. Ordon; Lwów 1874, 2 t., rs. 3).

**Tasso*. Jerozolima wyzwolona (stary przekł. Piotra Kochanowskiego, ost. edycja Wilno 1826 i u Turowskiego 1856; nowszy L. Kamińskiego, Warsz. 1896).

**Ariosto*. Roland szalony (tylko urywki Faleńskiego — w „Przekładach“, stary niedokończ. P. Kochanowskiego).

Alfieri. Dramata (Wirginia—Felińskiego—Dzieła, T. II.—Saul.—Wojc. Bogusławskiego).

Foscolo. Listy Jakóba Ortis (Grąbczewski; Lwów, 1885, kop. 60).

**Manzoni*. Narzeczeni (Obrąpalska; Warsz. B. N. U., T. 2 c., rs. 2).

**S. Pelico*. Franciszka z Rimini (Juliana Bartoszewicza Bibl. Warsz. 1856 i odbitka). Moje więzienia (Tustanowskiego, Wilno 1837).

Leoparai. Pisma wierszem i prozą (wybór; Porębowicza; B. N. U., rs. 1).

D'Annunzio. Dziecko rozkoszy; Tryumf śmierci—(Callier, wyd. Przegł. Tygodn. po rs. 1.50).

Hiszpania.

Poemat o Cydzie (wolny przekład S. Duchyńskiej, Bibl. Warsz. 1866).

***Cervantes de Saavedra.* Don Kiszot (Zakrzewskiego 1854—55 c., rs. 1.50).

Lope de Vega. Komedye (Wybór; Święcickiego B. N. U., rs. 1).

Calderon de la Barca (Czarnoksiężnik [Faust], p. B. Wiktora Bibl. Warsz. 1861; Dramaty E. Porębowicza Warsz. B. N. U., rs. 2; Książę Niezłomny Słowackiego).

Portugalia.

Camoens *Luzjady* (M-ski, B. N. U. 1890, rs. 1.20).

Francya.

Mistral. *Mirejo* (M-ski, B. N. U., rs. 1).

Pieśń o Rolandzie (S. Duchyńska w „Kłosach“).

Rabelais. Życie Gargantua i Pantogruela (niema przekładów?)

***Corneille.* *Cyd*, *Horacyusze*, *Cynna* Osińskiego B. M.; *Polieukt* Laskowicza, Wilno 1836.

**Racine.* *Andromacha*, *Brytanik*, *Berenika*,

Mitrydat, Ifigenia, Fedra, Atalja; W. Kopystyńskiego, Lwów 1859, rs. 1.35.

***Molière*. Szkoła kobiet, Świętoszek — K. Zalewskiego (B. N. U. po k. 50), Mizantrop Szymanowskiego (B. N. U., k. 50), Jerzy Dandin Sarneckiego (B. N. U., k. 40), Don Juan tegoż (B. P. k. 20).

Boileau. Satyry i listy Gorczyzewskiego; (Warsz. 1818); Sztuka rymotwórcza Maciuńskiego (Warsz. 1826).

Bossuet. Sur la providence; Sur la mort.

La Bryère. Caractères.

Lesage. Dyabeł kulawy (Triplina. Warszawa, 1884), Gil Blas (T. Dziekańskiego. Warsz. 1855).

**Voltaire*. Z powieści: Candide, Micromegas, L'homme aux quarante écus (niema przekładów); Zadyg przekł. G. Szymanowskiego (Lipsk, Bibl. Klasyków polsk. 1835) tragedye: Brutus, Kajetana Skrzetuskiego; Zaira Dmochowskiego (Pisma, Warsz. 1827); Alzyra Osińskiego (Dzieła, T. I., Warsz. 1861). — Henryada Chodaniego Krak. 1803; Euz. Słowackiego. Warsz 1803. Wiersz o człowieku, Chodaniego, Krak. 1795.

**Rousseau*. Confessions; La nouvelle Héloïse (niema przekładów?)

B. de Saint-Pierre. Paweł i Wirginia Witowskiego; B. P.

André Chenier. Poésies. (Eloa-M-skiego — „Ateneum“ 1895, II).

**Stæhl*. Korynna (Warsz. 1857, kop. 50).

Chataubriand. Atala (Skimbrowicza, Warsz. 1853); René (Zakrzewskiego, Warsz. 1853).

**Béranger*. Piosenki (wybór — Syrokomli i Korotyńskiego, Wilno 1859, rs. 1.80; L. Koźłowskiego, Kraków 1884, rs. 1).

Lamartine. Dumania (Lisieckiego, Warsz. 1832); Jocelyn (M-skiego, Kraków 1891).

E. Sue, Żyd wieczny tułacz.—Siedm grzechów śmiertelnych.—Marcin podrzutek.

***W. Hugo*. Wybór poezyi Kicińskiego (Warszawa 1840), Legenda wieków (Pługa i Korzeniowskiego, Zeszyt I, Żytomierz). Dramata: Hernani Korzeniowskiego (Bibl. W. 1861 i osobno); Maryon Delorme W. Szymanowskiego (Poezye, Warsz. 1884), Król się bawi Sabowskiego (Łwów 1865), Marya Tudor Faleńskiego (Bibl. Warsz. 1864 i odbitka); Burgrafowie Kaszewskiego (Bibl. W. 1860 i odb.). — Powieści: Katedra Najśw. Panny Hodiego (B. N. U., rs. 1.35); Nędznicy (kilka przekładów; najlepszy lwowski ¹⁾), Pracownicy morza (Warsz. 1866, rs. 3). Rok pięćdziesiąty trzeci (Bibl. Dzieł wyborow.).

A. Musset. Rolla, Ordon (Poezye 1869), Poezye (wybór B. L., Warsz. 1890), Karmozyna] (Warsz. Wydanie Przeglądu Tygodn. 1879, kop. 12).

**J. Sand*. Konsuello (przez B. W., Lipsk 1843—46). Z nietłumaczonych. Histoire de ma vie.—Indiana.—Jacques.—Compagnon du tour de France.—Le peché de M. Antoine.—Le Meunier d'Angibault.

H. Balzak. Komedia ludzka (B. N. U.).

H. Bayle. Czerwona i czarna (B. N. U.).

¹⁾ Przez Wincentynę Szarską.

Flaubert. Pani Bovary (Wyd. Przegl. Tyg.),
Córka Hamilkara (Kraków, Warsz. 1876).

Bourget. Kłamstwa. Kosmopolis.

Zola. Brzuch Paryża; Assomoir, Germinal.

Daudet. Fromont jeune et Riesler ainé. —
Nieśmiertelny. Nabab.

A. France. Le crime de M. Bonard.

Anglia.

Chaucer. Canterbury Tales } nie przełoż.
Spencer. Królowa wieszczka }

Marlowe. Faust (przeł. Kasprowicza).

***Shaekspear.* Dzieła w przekładach rozmaitych pisarzy. Wyd. Księg. Polskiej we Lwowie 1895, t. 10.

**Milton.* Raj utracony, całość W. Bartkiewicza.—Allegro i Penseroso Niemcewicza.

Pope. Wybór poezyi L. Kamińskiego Warsz. 1822.

**Swift.* Podróże Gulliwera przez W. Szymanowskiego B. P.

Fieldieng. Tom Jones przez Fr. Zabłockiego.

Goldsmith. Wikary Wakefieldski przez Błotnickiego.

Sterne. Podróż uczuciowa przez W. Nowakowskiego.

Macpherson. Pieśni Osyana; przeł. Krasickiego (Dzieła) Żebrawskiego (Kraków 1874).

**W. Scott.* Dziewica Jeziora, Pieśń ostatniego minstrela Odyńca (Tłumaczenia). Iwanhoe. Kenilworth, Quentin Durward, Purytanie i in.

Moore. Czyciele ognia, Peri i raj (w Tłumaczeniach Odyńca).

***Byron.* Poematy (B. N. U., rs. 2, zawiera: Child-Harold, Giaur, Narzeczona z Abydos, Korsarz, Oblężenie Koryntu, Paryzyna, Więzień Chillonu, Mazepa, Beppo, Melodye Hebrajskie). Don Juan Porębowicza B. N. U.

**Shelley.* Prometeusz rozpętany Jezierskiego. Warsz. 1887. Rodzina Cencich Kasprowicza, Wyd. Wiślickiego 1887, k. 24.

Bulwer. Rienzi przez A. R. (Lwów 1874, 2 t., rs. 2.25). Ostatnie dni Pompei przez L. Paprockiego.

***Dickens.* Klub Pickwika (Lwów 1890, 2 t. rs. 1.50), Oliwer Twist (Lwów 1875, 2 t., rs. 150), Dawid Copperfield (W. Kościątkowskiej B. N. U., 1889, rs. 2.35). Historya dwóch miast.

Thakeray. Targowisko próżności (Lwów 1876, 2 t., złr. 4.80).

Tennyson. Ginewra Pajgerta (w „Przekładach“ i osobno wyd. Nasierowskiego, kop. 5).— Enoch Arden Koźmiana, B. P., k. 10.

Eliot. Adam Bede. Marrenowej (B. N. U., rs. 1). Sceny z życia duchownych, Obrapalskiej (B. N. U., rs. 1).

Pani Browning. Aurora Leigh.

Du Maurier. Trilby (polski przekład Żmijewskiej—z opuszczeniami).

Bronte Jane Eyre.

Morris. Raj ziemski.—Szkice z nikąd. (Szu-kiewicza).

Meredith. Diana of the Crossvay.

Ameryka.

**Cooper*. Szpieg (Wilno 1820); Ostatni Mohikanin Wrotnowskiego, Lwów 1884, 3 t., złtp. 16. Szpieg tł. S. H. S. złp. 16.

**Longfellow*. Ewangelina; (Jezierskiego, Bibl. Warsz. 1856 i odb.). Złota Legenda tegoż (Bibl. Warsz. 1857 i odb.). Duma o Hiawacie (Bibl. Warsz. 1861 i odb.).

Poe. Nowelle H. Dąbrowskiego; B. N., kop. 20.

M. Twain. Humoreski A. Gruszeckiego (Wyd. Wiślickiego, 3 t., kop. 36).

Bret Harte. Nowele. Kościalkowskiej (B. N. U., rs. 1.20).

Holmes. The authocrat of the breakfast table.

Niemcy.

Wieland. Oberon przez W. z Baworowa, Lwów 1863, zł. 3.

***Göthe*. Götz (przez F. H., B. N. U., kop. 40), Werter Brodzińskiego (W. W., k. 24), Faust Krajewskiego B. M. rs. 1.50. Liryka, Herman i Dorota, Reineke Lis, Egmont, Tasso, Ifigenia—przez Jenikego, B. N. U. (rs. 1.50). Ifigenia i Tasso także Kasprowicza, B. P. Wilhelm Meister, Chmielowskiego, B. N. U., rs. 3. Z mojego życia Jenickego B. N. U. rs. 2. Powinowactwo z wyboru MJ. (Warsz. 1866, rs. 1).

***Schiller*. Dzieła (wydanie lwowskie Richtera—źle obrane przekłady. Lepsze są przekłady dramatów Budzyńskiego (4 t., Lipsk 1850), lecz nie obejmują wszystkich. Osobno: Dziewi-

ca Orleańska Odyńca (Tanie wydanie Warsz. 1895, k. 25) Wallenstein Sabowskiego (B. N. U., rs. 1.20). "Zbójcy B. M., k. 20. Karlos B. M., k. 30, Tell B. M., k. 20. Rozprawy estetyczne wyd. Bibl. Warsz. i B. P., k. 3, 1843. Artyści Kozłowskiego, Warsz. 1900, k. 30. Królestwo Idealów tegoż k. 25. Dymitr Szaibera (rs. 1.50).

Heine. Księga pieśni przekł. J. Stempkowskiej (B. P. k. 40); Atta Troll Konopnickiej, Warsz. 1887, kop. 50. Dobosz Legrand (Ideen), (Wyd. Wiślickiego).

**Gutzkow*. Uriel Akosta, B. M., k. 20.

Hamerling. Ahasver w Rzymie Ordon, Lwów.

Heyse. Wybór pism. B. N. U.

Auerbach. W pałacu i w chacie Warsz. 1869, rs. 1.20 Macocha, Wilno 1860, k. 50.

**Spielhagen*. Natury zagadkowe J. Brackiego (Warszawa 1880, 4 t., rs. 4), Młot i kowadło (Tyg. Mód 1870). Sfinks.

Ebers. Córka króla egipskiego Wilkońskiej 3 t., Lwów 1877, rs. 3.

**Hauptmann*. Dzwon zatopiony (Kasprowicza) Warszawa 1898, k. 75), Hanusia (Konopnickiej) k. 60. Tkacze.

Skandynawskie i Duńska.

Andersen. Bajki (M. Chr. Leszno 1862).

Tegner. Frytjof (Grajnerta 1856, k. 75).

Björnson. Bankructwo, Nowożeńcy (obie przez Lubowskiego). Rękawiczka (przekł. pol.).

Ibsen. Dramata (Nora wyd. Wiśl. inne B. P. i B. M.).

Słowiańskie.

**Vrchlicki*. Duch i świat (poezye, Miryama, Warszawa 1884, rs. 1). Drahomira, dramat tegoż Wyd. Wiśl. k. 12. — W beczcze Djogenesa, tegoż. Bibl. Warsz. 1883 II.

Lazarica (z pieśni serbskich R. Zmorskiego, Warsz. 1860, k. 30).

Pan Twardowski (niema tłumaczenia).

**Puszkina*. Eugeniusz Oniegin A. Sikorskiego, Wilno 1847 (inne poemata w dawniejszych przekładach).

**Lermontow*. Wybór pism. B. N. U., rs. 1.

Gogol. Powieści mniejsze. — Taras Bulba, Rewizor B. M. Martwe dusze.

**Turgieniew*. Lear stepu (Wegniera, Poznań 1879, k. 75). Wiosenne wody (Poznań 1879), Ojcowie i Dzieci, Warsz. 1870, Wybór pism, B. N. U. rs. 1.

Dostojewski. Zbrodnia i kara.—Wspomnienia z martwego domu.

**Tolstoj*. Wojna i pokój.—Anna Karenina.—Zmartwychwstanie.

Nadson. Wybór poezyi (M. Zaruski, Archangielsk 1897, k. 60).

**Szewczenko*. Kobzarz Syrokomli, B. M., k. 10, Najemnica Sowińskiego, B. M., k. 10, Hajdamacy tegoż B. M., k. 20.

Węgry.

Petőfi. Poezye (Sabowskiego, Wyd. Wislick., k. 12).

Jokaj.—Powieści.

Nie wyliczamy arcydzieł literatury polskiej, raz dla tego, że z nazwy muszą być znane każdemu, kto do tej książki przystąpi; powtóre, że wypadnie nam mówić o nich obszernie w dalszych rozdziałach.

Przed zamknięciem tego rozdziału kilka słów poświęcić winniśmy technice czytania utworów beletrystycznych.

Najcenniejszą stroną oddziaływania utworu poetyckiego jest rozkosz estetyczna i to podniesienie ducha, które ona wywołuje. Najcenniejszą nietylko ze stanowiska pobudek, które skłaniają większość do czytania tego rodzaju dzieł, lecz i przez swój wpływ wychowawczy, wywierany przez utwory beletrystyczne niezależnie od wysiłku i świadomości naszej. Oddziałują one głównie na uczucie i wyobrażenie, a wychowawcze ich działanie w tym kierunku, o ile nie przekracza pewnych granic i nie przechodzi w wybujałość fantazyi, jest bezwzględnie dodatnie.

To też, chcąc zachować tę świeżość wrażenia, nie powinniśmy w pierwszym czytaniu zakłócać ujęcia estetycznego świadomościem wtargnięciem analizy.

Przy pierwszym czytaniu utwór poetycki oddziałuje na nas jako całość, wywiera wrażenie bezpośrednie; poddajemy się mu prawie bezwiednie. A właśnie w tem poddaniu się, w tem zapomnieniu o sobie i o bieżących sprawach zawiera się kojąca siła ujęcia estetycznego. Lecz

już przy pierwszym czytaniu możemy zakresłać miejsca, które nas uderzą bądź pięknnością swoją, bądź pobudką, jaką dają myśli analitycznej, zawsze czujnej u człowieka współczesnego.

1. Po raz pierwszy więc *przeczytać należy dzieło o ile można jednym ciągiem*, aby przy drugim czytaniu, uskutecznionem z większą już uwagą, ciekawość o rozwiązanie nie przeszkadzała skupieniu się.

Dopiero przy powtórnem odczytywaniu możemy poddać dzieło analizie, oddzielić idee od formy, ocenić każdą z nich, uświadomić uczucia, które w nas wywołało i poddać je ocenie. Przy takim powtórzeniu (dla powieści i dzieł dłuższych wystarczy często wertowanie, przy którym wielką pomocą będą zakresłone ustępy), dobrze jest przenosić do dziennika lektury ustępy, które wywarły szczególniejsze wrażenie lub obudziły myśl—czy to w duchu rzuconych przez autora uwag i spostrzeżeń, czy też w opozycji do nich. Wogóle dobrze jest zapisywać w dzienniku takim wszelkie uwagi, które nam się z powodu lektury nasunęły, czy to bezpośrednio dotyczące utworu, czy wywołane przez analogie sytuacji, uczuć, myśli bohaterów utworu z tem, cośmy sami przeżywali.

Przy rozbiorze psychologicznym postaci wyprowadzonych przez autora bardzo pożytecznem jest wciąganie do kajetu pojedynczych rysów charakteryzujących je w powieści lub dramacie; słowa, myśli, uczynki. Na podstawie takiego materiału możemy umotywować charakterystykę, którą skreślimy, naturalnie na piśmie, a która

nigdy nie powinna być pozbawioną tego rodzaju uzasadnienia. Przy pisaniu charakterystyk postaci poetyckich powinniśmy dbać o własny styl, o wybór wyrażenia, a szczególnie o precyzyję, t. j. o usunięcie gadulstwa, o jędrne i dokładne określenia. Wogóle, chociaż pisząc dla siebie samego, powinien każdy być tak starannym, jak gdyby przeznaczali pracę dla licznych i krytycznych czytelników, gdyż tylko ciągle czuwając nad sobą możemy uczynić, że dobry sposób wyrażania stanie się drugą naszą naturą.

Można jeszcze dołączyć następujące rady:

2. Jaknajczęściej *czytać na głos*; [*uczyć się na pamięć* pojedynczych ustępów.

Utwory poetyckie, a zwłaszcza pisane wierszem, dopiero wtedy osiągną swoje zupełne urzeczywistnienie i wywierają wpływ do jakiego są zdolne, gdy interpretowane są w mowie żywej. Dla tego też chcąc odczuć w całej pełni ich piękno, winniśmy czytać je na głos *dla samych siebie*; także znaczenie, w połączeniu z zadaniem przyswojenia sobie stylu i rozporządzania w chwili odpowiedniej urywkiem, czy to do zadeklamowania, czy do cytaty, ma uczenie się na pamięć wybranych ustępów. Uczenie się (nawet prozy), wielce przyczynia się także do wyrobienia ścisłości pamięci.

3. Obok tego jednak należy korzystać z każdej sposobności *czytania utworów poetyckich na głos w towarzystwie*. Jest to jeden ze środków, najbardziej przyczyniających się do podniesienia uwagi i zajęcia przy czytaniu książek w ogóle, a więc do zwięźszenia korzyści stąd osiągnanej.

Stanowi on zarazem — zwłaszcza gdy za przedmiot służą klasyczne utwory literatury pięknej — jeden z najprzyjemniejszych sposobów towarzyskiego spędzania czasu.

Przy czytaniu wspólnem wywołane przez nie myśli i uczucia potęgują się wielokrotnie, treść głębiej wraża się w pamięć, a nasuwająca się sposobność do dyskusji rozbudza myśl i wytwarza sympatyczną atmosferę dla dyskusji.

„Jeśli tylko nawpół prawdziwym jest twierdzenie Goethego, że rozmyślamy jedynie nad tem, o czem mówimy z innymi, powiada jeden z pisarzy, to każdy wszakże wie z własnego doświadczenia, jak pożytecznym jest roztrząsanie treści książki w uważnym kółku towarzyskiem. Występują wtedy niespodziewanie na jaw rozmaite strony przeczytanego dzieła, ważą się wsądach piękności i błędy jego; rozmawiający nietylko lepiej je pojmują, ale i lepiej korzystają z myśli, które ono w każdym z nich budzi. Nie potrzeba na to licznych kół; czytając we dwóch lub we trzech, doświadczymy już wszelkich dogodności wymiany myśli. Szczególniej kobiety powinnyby wzięść do serca ten rodzaj lektury; w klasie inteligentnej rozporządzają one zwykle czasem, a rozwijająca się przy podobnem spędzaniu czasu towarzyskość lepszego tonu stanowić powinna przedmiot ich troskliwości“.

4. Po upływie pewnego czasu należy *prze-
czytać utwór jeszcze raz i porównać wrażenie, ja-
kie sprawia teraz, z tem, które przechowuje nasz
dziennik lektury.*

Nasze przygotowanie, nasze wyrobienie este-

tyczne, nawet usposobienie w chwili czytania wpływają na wrażenie, którego doznajemy od utworu piękna. Wracając do niego powtórnie nietylko mierzymy postęp własnej myśli i sądu, lecz także odkrywamy nowe strony dzieła, pominięte przy pierwszym czytaniu.

Szczególniej zaś zasługuje na uwagę następujące prawidło ogólne:

5. *Czytać co dnia jakikolwiek utwór poetycki, chociażby drobny wiersz, ale coś mistrzowskiego.*

Do poezyi to bowiem zastosować można najsluszniej te słowa, które Plato wyrzekł o nauce matematyki: „oczyszcza i odświeża ona organ duszy, zaślepiony i niejako przygaszony przez inne zajęcia życiowe, organ, którego przechowanie jest tysiäckroć ważniejsze, niż zachowanie oczu cielesnych”.

Organ to, przy pomocy którego dochodzą nas blaski z królestwa ideałów.

ROZDZIAŁ V.

Znaczenie i wybór krytyki.

Jeśli do dzieł uznanych za pierwszorzędne przystępujemy już z pewnem zaufaniem; przystępujemy jako do takich, z których raczej uczyć się niż je oceniać, mamy, to i w stosunku do nich jednak nie zrzekamy się własnego sądu. Tem potrzebniejszy jest sąd ten wobec dzieł nowych, nie mających jeszcze ustalonej opinii. Wybór arcydzieł już omówiliśmy; lecz na czem oprzeć wybór tych dzieł najnowszych?

Oba zadania tj. metodę oceny i wyboru wynikającą z niej metodę rozwiązuje *krytyka literacka*, stanowiąca najbliższe i najniezbędniejsze uzupełnienie lektury beletrystycznej.

Zanim przystąpimy do wskazówek ułatwiających czytelnikowi wydanie własnego umotywowanego sądu o przeczytanych utworach, czyli poddanie ich swej własnej krytyce—a osiągnięcie takiego panowania nad przeczytanym materiałem powinno stanowić cel każdego rozumnego czytelnika — winniśmy wyjaśnić, jak należy korzystać z krytyki zawodowej i czem ona być może dla nas.

Przedewszystkiem zwalczyć należy szereg bezzasadnych uprzedzeń przeciwko krytyce kursujących wśród przeciętnych czytelników. Jedni sądzą, że krytykę czytać i rozumieć można dopiero po przeczytaniu samego utworu. Innym wydaje się, jakoby przeczytanie utworu i odczytanie krytyki jego były rzeczami, z których jedna czyni zbyteczną drugą.

Dobrze napisana krytyka zaznajamia zawsze o tyle z treścią utworu, że można ją czytać z zupełnym zrozumieniem nie znając samego utworu, a często może zastąpić nam jego przeczytanie—zwłaszcza gdy wynik jej ujemny. Przesąd przeciwny wytworzył się może pod wpływem owych impresji niby — krytycznych, stanowiących treść tak zwanych „recenzji” dziennikarskich, rzadko wznoszących się na wyżyny prawdziwej krytyki.

Z drugiej strony błędnem jest mniemanie, iż poznanie dzieła czyni zbytecznym czytanie krytyki jego.

Jeśli krytyka często zwalnia nas od obowiązku czytania książki, wytykając jej nicość, to bardzo często przeciwnie, zachęca do poznania dzieła. Przeczytanie znowuż utworu poetyckiego, uważać powinniśmy za obowiązujące do przeczytania i dobrej jego krytyki.

Przypuszczenie, iż sami potrafimy zupełnie ocenić i zrozumieć dzieło, świadczy więcej o zarozumiałości niż o zrozumieniu rzeczy. Krytyk, niedający nic, prócz tego, co mógłby wyciągnąć z dzieła przeciętny czytelnik, najlepiej zrobi jeśli oszczędzi sobie pracy pisania.

Przewaga krytyka nad czytelnikiem polega przedewszystkiem na tem, że pierwszy *studjuje* utwór, drugi zaś tylko go czyta. Jest to taka różnica, jaka istnieje między turystą, który zwiedzał miasto, a stałym jego mieszkańcem, znającym na pamięć wszystkie ulice i zaułki.

Powtóre, krytyk (mowa tu, oczywiście, o prawdziwym krytyku), przystępuje do rzeczy z rozległą znajomością stosunków historycznych, biograficznych, psychologicznych i społecznych, mających związek z utworem. Ma on, dokładną znajomość tła, na którem powstało dzieło; rozumie jego związek z chwilą dziejową, z ideami przewodniemi wieku; posiada przytem głębsze pojmowanie wzajemnych oddziaływań tych stosunków, które mu pozwala dostrzedz niepochwytnie dla innych wpływy.

Ale co stanowi istotną cechę dobrego krytyka, to wysokie poczucie estetyczne, takt psychologiczny i ta intuicyja piękna i prawdy, któ-

rych rzadkie połączenie jest przyczyną, że wielkich krytyków w każdej literaturze jest zawsze mniej niż wielkich poetów.

Wszystko to razem sprawia, że dobra krytyka staje się dla czytelnika najczęściej tem, czem nowa teoria naukowa dla badacza: rzuca zupełnie nowe i jasne światło na przeczytany, a chociażby nawet i sumiennie przestudyowany utwór. To też bywa niekiedy, że krytycy robią prawdziwe odkrycia w dziełach, które już tysiące przed nimi czytały.

Nie bezwarunkowo też poprawnem jest mniemanie, jakoby krytykę należało czytać dopiero po przeczytaniu samego dzieła.

Pożądaniem jest wprowadzić, aby szereg utworów poetyckich był przeczytany bez poprzedniej znajomości ich krytyki, a to w tym celu, aby wypróbować własne siły w sądzie o przeczytanem, lecz w takich wypadkach dobrze jest, po ukończeniu samodzielnego rozbioru, przeczytać krytykę i jeszcze raz wrócić do tekstu dla osądzenia, czy różnice w sądach, własnym i cudzym, pochodzą z odmiennego stanowiska, czy z niedostatecznego zrozumienia utworu. Najczęściej zaś nie będzie szkodliwem, ale, przeciwnie, korzystnem, poznanie krytyki nawet przed pierwszym czytaniem utworu, gdyż w ten sposób nie tylko dokładniej pojmiemy dzieło, ale będziemy mogli zająć niezależne stanowisko, zarówno względem niego, jak i względem samej krytyki. Występując niejako w roli sędziego między krytykiem a autorem, zmuszeni będziemy do głębszego wejrzenia w treść zarzutów, a postępowania

nie podobne nietylko nie stłumi samodzielności sądu, lecz przeciwnie, wzmocni ją i zaostrzy. Znajomość rozbioru dzieła jest przy czytaniu tem, czem świątły i znający się na sztuce przewodnik przy oglądaniu galeryi obrazów. Zdarza się niekiedy, że sama krytyka ma większą wartość kształcającą od dzieła.

Poznanie dobrych rozbiorów, jako przygotowanie do czytania utworu poetyckiego, zaleca się szczególnie w stosunku do dawniejszych arcydzieł, których należyte zrozumienie i ocena często są niemożliwe bez znajomości historii literatury.

Obok rozbiorów dzieł najbliższe znaczenie ma także znajomość życiorysów ich autorów. *Biografie więc wielkich pisarzy* stanowić będą drugi niezbędny dodatek do lektury poetyckiej.

Jak w poprzednim rozdziale wytknęliśmy najważniejsze utwory literatury wszechświatowej, tak obecnie winniśmy wymienić najlepsze ich rozbiory. Niestety wybór tu mamy bardzo ograniczony, a najczęściej nawet nie mamy z czego wybierać dla czytelników posiadających tylko język ojczysty.

Obfitszy jest plon na niwie literatury ojczystej. Na pierwszym planie tu stoją życiorysy najznakomitszych pisarzy zawierające zwykle historję powstania i rozbiór ich dzieł.

Mickiewicz. Życiorysy: P. Chmielowskiego *Adam Mickiewicz* najbardziej może zasługuje na polecenie; czterotomowy *Żywot Mickiewicza* przez syna jego Władysława zawiera bogaty materiał, lecz mniej jest syntetyczny; natomiast doskonale

daje się czytać jednotomowy życiorys tegoż autora po francusku wydany¹⁾. Wielkim zapałem i głębokiem odczuciem poetyckiem odznacza się niewielkie dziełko M. Konopnickiej *Mickiewicz jego życie i duch* (1898). Wreszcie żywo napisane dzieło Kallenbacha *Adam Mickiewicz* (2 tomy 1897), jegoż *Wybór listów Mickiewicza* i Klaczko *Korespondencya Mickiewicza* (Paryż 1863).

O poszczególnych momentach twórczości Mickiewicza traktują: Chmielowskiego *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego* (4-e wyd. 1895) *Estetyka Mickiewicza* (1898); *Filozoficzne poglądy Mickiewicza* 1898. (Przegląd Filozoficzny i osobno Waszyński *Poglądy historyzoficzne i społeczne Ad. Mickiewicza* (1900). Witkiewicz *Sztuka i krytyka* („Mickiewicz jako kolorysta“); o wpływie na niego Byrona Zdziechowski *Byron i jego wiek* T. II; o stosunku do Puszkina: Tretiak *Mickiewicz i Puszkina* (Kraków 1907); autor (bezimiennie) *Mickiewicz i Puszkina*; Kraków 1899. Spasowicz (w *Szkicach nie z natury*); do Trembeckiego — Tretiak w *Szkicach literackich* (1896). Odyńca *Listy z podróży* barwnie i żywo malują bardzo doniosły okres — początku życia emigracyjnego.

O poszczególnych utworach: J. Turczyński *Rozbiór dzieł Mickiewicza* (1873) (Grażyna, Konrad, Dziady. *Sonety krymskie* przez Windakiewicza (Kraków 1896). Tretiak *Młodość Mickiewicza*.

¹⁾ *Adam Mickiewicz, sa vie et son oeuvre* Paris 2-e wyd. 1888.

Księgi pielgrzymstwa i Konfederaci — Tarnowski *Rozprawy i sprawozdania* T. I.

Konrad Wallenrod i Grażyna — Nehring, *Studia literackie* (1884) o Wallenrodzie także Bełcikowski (*Ze studyów i t. d.*). Spasowicz (*Pisma* t. V).

Pan Tadeusz—Gostomski *Arcydzieło poezji polskiej* (2-e wyd. 1898); Bełcikowski Adam *Ze studyów nad literaturą* (1886); Nehring (*Studia*) Zathej *Pan Tadeusz* 1882. Zgliński *Humor w Tadeuszu* (1898).

Dziady—Cybulski *Odczyty o literaturze polskiej* 1870; Konopnicka (*Bibl. Warsz.* 1898). Bełcikowski *Gustaw i Weeter Ze studyów i t. d.*

O Słowackim:

Życiorys i studyum znakomite Małeckiego (3 tomy, 3-e wyd. 1901). Wiele nowego materiału zawiera Hösicka *Życie Słowackiego* (1896, 3 tomy), daleko ustępując pierwszemu pod względem psychologii i syntezy często małostkowo szczegółom. Mniejsze studia i charakterystyki dali Jellenta, Matuszewski, Mazanowski (B. P) ¹⁾.

Listy do Matki i Rodziny (wydanie Meyeta 1899); *Pamiętnik* 1901.

O poszczególnych utworach, przeważnie dramatach znajdujemy prócz tego następujące studia: Chmielowski *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego*; Tarnowski *Rozprawy* T. I (Mazepa, Niepoprawni, Horsztyński), Nehring *Studia* (Balladyna, Lilla Weneda) Bełcikowski

¹⁾ Chmielowski; *Słowacki towiańczykiem*, (*Studia literackie* 1886).

(Balladyna); Tarnowski *Dwa odczyty: Balladyna i Lilla Weneda* (1881) Parylak *Ojciec zadżumionych* (wydanie z rozbiorem); Szujski *Porównanie Trenów Kochanowskiego z Ojcem zadżumionych*, Tarnowski: *Ojciec zadżumionych*, W Szwajcaryi; Asnyk *O Królu Duchu* (Przewodnik literacki 1879); Kotarbiński o Bieniowskim w porównaniu z Don Żuanem Byrona („Ateneum“ 1889). Hösicik *Anhelli* (1895); Nehring *Mazepa* („Biblioteka Warsz.“. 1904). Jarecki *Król Duch* („Biblioteka Warsz.“. 1903 — Matuszewski *Plastyka Słowackiego* (Ateneum 1901, II). Jarecki *Idea Króla Ducha* („Bibl. Warsz.“. 1904) i w *Szwajcaryi* („Bibliot. Warsz.“ 1900 r).

O Krasińskim.

Biografia — przez St. Tarnowskiego (1892—tendencyjna ale pełna zalet literackich); Adam Krasiński *Poeta myśli* (Bibl. Warsz. 1900, I).

Listy do Gaszyńskiego i Korespondencya z Reeve'em. — Antoniewicz. *Młodość Krasińskiego* (1891). Kallenbach, to samo (w jego wydaniu dzieł Krasińskiego).

Dzieliom poświęcone są: Chmielowski *Kobiety Mickiewicza i t. d.* Klaczko *Poeta bezimienny* (1863) — bardzo ważne. (Rozbiór *Nieboskiej i Irydiona*). Rozbiorów *Nieboskiej* było wiele ¹⁾ z nich jeden z najlepszych a zarazem najwcześniejszych Małeckiego (przedrukowany w jego *Szkicach*); Chlebowski *Nieboska i Irydion* (Ateneum 1884) Nehring *Studia* (Nieboska i Irydion);

¹⁾ O nich pisał Biegeleisen w *Bibl. Warsz!* (1895) artykuł zresztą nie zbyt ścisły.

Wł. M. Kozłowski (*Manfred, hr. Henryk i Płoszowski* 1899: *Nieboska i Niedokończony poemat*). Pini *Niedokończony poemat*; Antoniewicz *Ostatni Krasieńskiego* (1889). Bełcikowski *Ze studyów* (Irydion). Marrené *Nieboska Komedia* (Dodatek do Przegl. Tyg. 1883) *Drogosław Masynisa i Irydion; Kornelia* (Ateneum).

O trzech wielkich romantykach naszych pisali i cudzoziemcy; z tych tłumaczone i warte przeczytania: Brandes *O poezji polskiej w XIX w* (1887), Sarrazin *Wielcy poeci romantyczni Polscy* (1908). — Dla wszystkich trzech i wielu innych wskazać można na *Charakterystyki literackie* braci Mazanowskich (B. P. oddzielne tomiki o *Mickiewiczu, Słowackim Krasieńskim, Malczewskim, Kochanowskim, Ujejskim, Fredrze*. Podobnie polecenia godne są *Życiorysy sławnych Polaków* (wyd. Grendyszyńskiego w Petersburgu po 30 kop. tom); wśród tych do naszego przedmiotu należą: *Mickiewicz* przez Tarnowskiego, *J. Kochanowski* przez Nehringa, *Korzeniowski* przez Chmielowskiego, *Zaleski* przez Mazanowskiego, *Czajkowski* przez Gawrońskiego, *Kaczkowski* przez Chmielowskiego, *Hofmanowa* przez niegoż.

Dla innych poczytniejszych pisarzy dawniejszych i nowszych wymienimy następujące studia:

Faleńskiego *Treny Kochanowskiego* (1867); tegoż *Fraszki* (Bibl. Warsz. 1883). Przybowski *Jan Kochanowski* 1857, Pleniewicz *Kochanowski* 1900 (obszerna monografia), Tarnowski *Jan Kochanowski* 1888, Bełcikowski *Brodziński* 1875, Gubrynowicz *Brodziński* (1892), Tarnow-

ski *Komedye Fredry* (1896), Gostomski *Arcydzieło komedyi polskiej* (Śluby panięskie — Ateneum 1889, I), Lewestam *Fredro* 1876; Spasowicz *Wincenty Pol* (B. Mr.); Estreicher *Wincenty Pol* (1882); Seweryna Duchńska *Wspomnienie o Bohdanie Zaleskim* 1887; Zathej *Młodość B. Zaleskiego* 1890 (ocena dzieł) Zdziarski *B. Zaleski* (1904); *Korespondencya B. Zalewskiego* (5 tomów Lwów). Z. Wasilewski *Goszczyński* (1908), Pini *Garczyński* 1894 Tarnowski *Wacław Garczyńskiego i poezye jego* (*Rozprawy* etc. t. II, 1896), Kraszewski *Syrokomla* 1863, Korotyński *Syrokomla o sobie* 1896, Drogoszewski *Syrokomla* (1905), Kaspro-wicz *Lirnik Mazowiecki* (Lenartowicz) 1893. Bądźkiewicz *Ujejski* 1893. Zdziechowski o *Asnyku* (*Szkice literackie* 1900); Tretiak *Asnyk* (*Szkice* 1896) Bukowiński (*Poeta głębin* 1909). O Konopnickiej: *Hołd Konopnickiej* (1902, zbiorowy przez Lorentowicza, Belmonta, Radosławskiego, W. M. Kozłowskiego, K. Krauza); Galle *Twórczość Konopnickiej* (Bibl. Warsz. 1902), W. M. Kozłowski *Motywa filozoficzne w poezyi Konopnickiej* (Pogląd na Świat, 1902). A. Potocki *Wyspiański* (1902), Chmielowski *Charakterystyki literackie* (1902, Żeromski, Przybyszewski, Wyśpiański).

Charakterystyki literackie wymienionych poetów znajdujemy prócz tegoż w następujących dziełach: Zdziechowski *Byron i jego wiek* T. II, 1897; omawiając wpływy na poetów polskich roz-biera dzieła odpowiednie Malczewskiego, Mickiewicza (*Konrad Wallenrod, Dziady*), Słowackiego (Kordyan, *Król Duch, Anhelli, Beniowski*) Goszczyńskiego (*Król Zamczyska*), Garczyńskie-

go, Odyńca, Kosraka, i wielu innych aż do Zmorskiego, Włodz. Wolskiego i Żmichowskiej. Chmielowski *Współcześni poeci polscy* (1895 — Sowiński, Faleński, Aspis, Asnyk, Konopnicka, Gomulicki, Jankowski, Grudziński, Zagórski, Biernacki, Strof, Wysocki, Gliński, M — ski; tegoż *Studia i szkice* (2 tomy 1886 — Sobótka Kochanowskiego i Goszczyńskiego; Krasicki, Brodziński, Słowacki Towiańczykiem, o Korespondencyi Krasińskiego; Zan, Zaleski); tegoż *Nasza literatura dramatyczna* 2 tomy 1898 (T. I. Rej, Kochanowski, Szymonowicz, Fredro, Korzeniowski, Słowacki, Szujski, Bełcikowski; t II: Rapacki; Br. Grabowski, Asnyk, Faleński, K. Gliński, Lętowski, Świętochowski, Narzymski, Zalewski, Lubowski, Sarnecki, Koziębrodzki, J. Al. Fredro, Bliźniński, Bałucki i „młodzi“). O najnowszej poezji: Włostowski w *Ateneum* 1900 T. II: *Poezja polska w świecie XX w.*, Gallego *Nasza liryka z ostatniej doby* (*Ateneum* 1901, II); Pini, *Nasza współczesna poezja* (1901). Chmielowski. *Autorki polskie XIX w.*

Obok tego zalecić można do czytania bardzo tanie wydanie „Arcydział pisarzy“. Westa w Brodach zawierające charakterystyki osób²⁾.

Powieściopisarzy dzieła omawiane są w na-

²⁾ Wyszły mianowicie: Malczewskiego *Marya*, Słowackiego *Lilla Weneda*, *Balladyna*, *Mazepa*, Beniowski, Felińskiego *Barbara*, Krasińskiego *Nieboska*, *Irydion*, *Przedświt*; Mickiewicza *Wallenrod* i *Komentarz do pana Tadeusza*, (Chmielowski) *Pola Mohor*, *Fredry Zemsta* i *Śluby pańskie*.

stępujących książkach: Chmielowski *Kraszewski* (1888), tenże *Korzeniowski* (Psb. 1897) tenże *Kaczkowski* (Psb. 1898), tenże *Sienkiewicz* (1901), Tarnowski *Sienkiewicz* (1897); tenże *Rzewuski* (1885) Tretiak *Lam* (Szkice literackie 1896) W. M. Kozłowski *Idea w powieściach Orzeszkowej* (1902) Drogoszewski *Orzeszkowa* („Bibl. Warsz.“ 1902) Kaszewski *Bene Nati i Westalka* (Bibl. Warsz. 1901). Przewóska *Orzeszkowa*. Stanisław Kozłowski *Trylogia historyczna Sienkiewicza* (Książki dla wszystkich):—*O Krzyżakach*: Konopnicka w Bibl. Warsz. 1901; Gostomski w Ateneum 1901. — *Bez Dogmatu*. — W. M. Kozłowski *Manfred, hr. Henryk i Płoszowski* (1894); o Obrazkach amerykańskich: Zdziechowski *Szkice*. Młodzi: Galle *Z najnowszych powieści* (Ateneum 1901, I, II). Cały szereg studyów krytycznych i charakterystyk literackich zawierają Chmielowskiego *Nasi powieściopisarze* (t I: Kraszewski, Czajkowski, Rzewuski, Kaczkowski, Zacharyasiewicz, Jeż, Sienkiewicz), tom II: Korzeniowski, Szyrmer, Maciejowski (Sewer). Prus (Głowacki), Junosza.

Nasza literatura, tak skwapliwie tłumacząca każdą głośną „nowość“ beletrystyczną, bardzo uboga jest w wartościowe studia krytyczne nad arcydziełami poezji wszechświatowej — smutne świadectwo, że literatura jest u nas uważana przeważnie jako zabawka. Prócz wymienionych już dzieł, traktujących całość historii literatury lub jej większe okresy możemy polecić w tym przedmiocie: Gervinusa *Szekspir*; St. Victor *Dwie maski* (tragedya i komedya starożytna: indyjska, i grecka); Klaczko *Wieczory florenckie* (Dante

Kraszewski *Danie* (1869) Porębowicz *Dante* (1907) Krzemiński *Zarysy literackie* (Szekspir i inni); Matuszewski (Swoi i obcy) *Dyabeł w poezyi*, Jenike *Młodość Göthe'go*; Lewes *Żywot Göthe'go*. Spasowicz *Göthe i Szyller w dziesięcioleciu ich przyjaźni* (także inne studia zwłaszcza *Hamlet* i W. M. Kozłowski *Szyller*, A. Lange *Studia z literatury francuskiej* (K. M.) *Studia i wrażenia*. Zdziechowski *Byron* Matlakowskiego studyum o *Hamlecie*. Krausharowa *Musset*. Jako artykuły w Ate-neum ukazały się: Orzeszkowej *Renan* (1880), Wiśniowskiego *Carlyle* (1882, I), Grabowskiego *Molière* (1882, III) Kotarbińskiego *Lear* (1880, I) Chmielowskiego *Göthe* (1878, I, II, III), Grabowskiego *Kamoens* (1880 I) Askenazego *Börne* (1887, III) Gostomskiego *Faust* (1886, IV). Jenikego *Göthe* (1897, III) Gostomskiego *Dante* (1892, IV), o *Shelley'u* Zdziechowski („Bibl. Warsz.“ 1891, III)

ROZDZIAŁ VI.

Zasady krytyki estetycznej.

Czytanie dobrych krytyk, samo przez się, bez wysiłków ze strony czytelnika wyrabia w nim zmysł krytyczny, jak czytanie arcydzieł poetyckich wyrabia smak. Nie wystarczy to jednak dla wielu, którzy zechcą uświadomić sobie sprawę krytyki, wykryć drogą analizy, na czem polega ocena dzieła sztuki, na jakich zasadach i motywach opieramy swój sąd o nich, a przez to sąd ten oprzeć na podstawach rozumowych.

Mamy w polskim przekładzie książkę, która usiłuje właśnie odpowiedzieć na to pytanie, a którą gorąco polecamy naszym czytelnikom. Jest to dziełko Worsfolda *O sędzi w literaturze*¹⁾ Autor jego poddaje rozbirowi rozmaite probieże, które podawane były od Platona do naszych dni, dla oceny wartości estetycznej dzieł beletrystycznych i wykazuje, jak przez stopniowe odsłonięcie nowych czynników w dziełach piękna i usposobieniu estetycznem, przez prostowanie błędów i usuwanie jednostronności, wyrobiły się dzisiejsze zasady krytyki estetycznej. Wywód, do którego przychodzi autor jest ten, że *krytyka dzisiejsza nie tyle stara się oceniać, ile tłumaczyć*; że wogóle w miarę postępu w pojęciach krytycznych coraz mniej zajmowano się *prawidłami* (wyrażającemi zmienne, zależne od czasu wymagania) a coraz więcej *zasadami*, dotyczącemi cech powszechnych i trwałych, wiążących się z pewnemi zasadniczymi własnościami umysłu ludzkiego.

„Jeśli nazwiemy prawidłami przepisy dotyczące owych drugorzędnych składników, jak budowa intrygi, rozmiar wiersza, język lub dykcya; „zasadami“ zaś te, które dotyczą istotnych cech sztuki, możemy wyrazić zmianę, która zaszła w duchu krytyki, mówiąc, że *krytyka coraz mniej zajmuje się prawidłami, a coraz więcej zasadami*. Gdy bowiem zastosowanie tych prawideł dotyczy zalet lub wad, których znaczenie zmienia się

¹⁾ „Podstawy Wykształcenia Współczesnego“ T. X, Warszawa 1906.

w różnych okresach historycznych, zasady dotyczą cech o doniosłości powszechnej, t. j. tych, które się wiążą z pewnymi zasadniczymi właściwościami umysłu ludzkiego. Ocena tych znamion nie ulega zmianie wobec zmiennych warunków życia ludzkiego. Doniosłość więc krytyki zależy od zdolności rozróżnienia trwałych pierwiastków, ujawniających się w zasadach, od zmiennych, których wyrazem są prawidła“.

Bardzo pokrewną do tego myśl znajdujemy u jednego ze znakomitszych krytyków naszych Michała Grabowskiego, stawia on żądanie, aby krytyk *nie narzucał poecie*, lecz dzieło jego wyjaśnić się starał. W *Literaturze i Krytyce* (T. I, Wilno 1837) na karcie tytułowej czytamy: „Dobrzeby było przekonać się, że krytyka się pisze nie dla tego, żeby poprawiać autorów, ale żeby pomnażać masę sprawiedliwych wyobrażeń estetycznych i literackich w biegu powszednim“.

Jest to wogóle zasadnicze prawidło wszelkiego *szczerego* czytania. Doskonale je formułuje p. Lutosławski:

„Właściwem stanowiskiem czytelnika względem dzieła jest przedewszystkiem chęć zupełnego zrozumienia autora zanim uczyni próbę przyjęcia lub odrzucenia poglądów jego. Powinniśmy wyobrazić sobie najprzód, że mamy do czynienia ze światem wewnętrznym pojedynczego myśliciela, zanim zaczniemy badać jego doniosłość powszechną“¹⁾.

1) Seelemacht, str. 17.

Każdy utwór powinniśmy starać się przede wszystkim zrozumieć stając na stanowisku samego autora; przeniknąć myśl, którą chciał w nim wcielić; odczuć to, co czuł, pisząc. A postępując tak, nie powinniśmy sądzić, że spełniamy jakąś bardzo elementarną czynność właściwą uczniowi. *Interpretacya* w tem właśnie znaczeniu jest metodą naukową, którą się posługuje filologia i najwięksi uczeni, najwybitniejsi krytycy, względem dzieł znakomitych przeszłości i teraźniejszej chwili.

Skoro osądzimy, że osiągnęliśmy takie dokładne zrozumienie, przychodzi kolej na krytykę właściwą, t. j. na ocenę tego, czem jest utwór dla ogółu.

Czy możliwa wszakże taka ocena? Czy są takie utwory, które się *wszystkim* podobają? Czy są takie *cechy*, po których można poznać tę właściwość dzieł piękna?

Nie raz już dawano przeczące odpowiedzi na te pytania wychodząc z rozmaitych stanowisk.

Rozczochrana co do formy, lecz głęboko ideowa literatura Młodych Niemiec w czwartym lat dziesiątku ostatniego stulecia podała w wątpliwość istnienie takich zasad ogólnych. Wienbarg sądzi, że wszystko w sztuce jest zmienne i przypadkowe. Pięknem jest to, co odpowiada danej epoce: najpiękniejszą postacią, najpiękniejszym obrazem, najpiękniejszym poematem jest ten, który najwierniej odtwarza myśli danej epoki, a służy im w sposób najenergiczniejszy. Niema więc estetyki powszechnej, niema piękna bez-

względny. Co było pięknem w wiekach średnich, nie jest niem w czasach nowożytnych; to, co słusznie podziwiamy dziś, stanie się brzydkiem jutro ¹⁾.

Tu stałość sądu literackiego lub artystycznego poświęca się interesowi publicystycznemu: idei panującej chwili danej, porywającej za sobą wszystkie umysły. O wiele lekkomyślniej uzasadnia to, co możnaby już nazwać trzpiotowatością sądu, współczesny krytyk francuski Juliusz Lemaitre. Dla niego nie dana epoka historyczna ustanawia probierz piękna, lecz każda jednostka, a nawet ta sama jednostka może dziś inaczej sądzić niż wczoraj. Mamy tu zastosowaną do krytyki literackiej starą maksymę sofistów: „człowiek jest miarą rzeczy“, ale miarą nie stałą, bo człowiek się zmienia.

„Krytyk mierzy rozpatrywane dzieła sztuki własnymi upodobaniami i gustami, które zazwyczaj naiwnie lub zarozumiale podaje za coś niewzruszonego i bezwzględnego. „Zasadę tę Lemaitre wypowiada niejednokrotnie. Zdaniem jego, krytyka literacka nie może ukonstytuować się w doktrynę. Dzieła sztuki przesuwają się przed zwierciadłem naszego umysłu, a ponieważ korowód jest długi, zwierciadło samo ulega w przerwach zmianom; gdy zaś przypadkiem dzieło odbija się w niem ponownie, daje wtedy inny już obraz. „Każdy, powiada on, może zrobić

¹⁾ Ob. Saint René Taillandier. *Histoire de la jeune Allemagne*. Paris, 1849 str. 6—7.

to doświadczenie na sobie. Ja uwielbiałem ongi Corneilla i prawie pogardzałem Racinem; dziś uwielbiam Racina, zaś Corneille jest mi prawie obojętny. Zachwyty, w które mnie wprawiały wiersze Musseta, zapodziały się gdzieś. Żyłem, mając oczy i uszy pełne dźwięków i widziałem Wiktora Hugo, dziś zaś dusza Hugo jest mi prawie obca. Książek, które mnie porywały i zniewalały do łez, gdy miałem lat 15, nie śmiem dziś wziąć do rąk. Kiedy staram się być szczerym, kiedy chcę wyrazić to tylko, co czuję rzeczywiście, przerażony jestem spostrzeżeniem, jak mało wrażenia moje, gdy chodzi o wielkich pisarzy, zgadzają się z sądami tradycyjnymi, wahałam się wypowiedzieć całą myśl moją...“

„Zrobiwszy tę szczerą spowiedź, krytyk spieszy z wywodem, że w istocie rzeczy tradycya owa jest całkowicie prawie umówioną, sztuczną. Przypomina się sobie, być może, to co się kiedyś czuło, lub raczej, co szanowni mistrze kazali nam uczuć. I dzięki tej to jedynie uległości i zgodności może się utworzyć i przetrwać pewien całokształt sądów literackich. Niektóre umysły mają dość siły i pewności siebie dla utrwalenia tej ciągłości sądów, opartych niby na niewzruszonych zasadach. Umysły te wysiłkiem woli lub naturą rzeczy są zwierciadłami mniej zmiennymi od innych, i jeżeli chcecie, mniej wynalazczemi, wskutek czego te same dzieła odbijają się w nich zawsze w jeden i ten sam sposób. Nie trudno atoli zauważyć, że doktryny owe nie mają w sobie nic takiego, co by je narzucało koniecznie innym umysłom i że są one

w gruncie rzeczy unieruchomionemi upodobaniami osobistemi“¹⁾).

Łatwo dostrzedz, że obaj autorowie są w błędzie. Jeśli pierwsza z wymienionych opinii zaprzecza trwałej wartości utworu, pochodzi to stąd, iż widząc w nim przedewszystkiem stronę ideową, zależną od potrzeb chwili, autor zapomina o wartości estetycznej, nie ulegającej takim fluktuacyom. W sądzie Lemaitre'a, przeciwnie, uwydatnia się brak analizy psychologicznej własnych uczuć. Uczucia wywołane przez książkę nie zawsze mają charakter estetyczny. Czytelnik, nie mający nawyknienia do ich analizy, łatwo miesza w jedno rozmaite pobudki skłaniające go do poszukiwania tego lub innego rodzaju lektury.

Dewotka marząca o piekle, dozna dreszczów zgrozy na widok najpospolitszego bohomazu, przedstawiającego męki piekielne, a młodzież przedwcześnie dojrzała z dreszczami innego rodzaju wczytuje się w utwory Przybyszewskiego lub jego naśladowców, nawet zupełnie pozbawionych talentu. Lecz uczucia te nie są estetyczne i nie mogą służyć za miarę wartości utworu. Czytelnik, który ich poszukuje, nie szuka w dziele piękna tego, co stanowi jego *istotną cechę*, lecz posługuje się nim jedynie dla cech *przygodnych*, odpowiadających jego chwilowemu lub trwałemu usposobieniu indywidualnemu. Szuka on w książ-

¹⁾ Ob. Edward Pzewowski. *Krytyka literacka we Francji* T. I str. 147—49.

ce nie podniesienia duchowego, nie wykształcenia umysłu i smaku, lecz chwilowego wzruszenia bodaj najgorszego typu, byle niem zabić *nude*, tę nieodzowną towarzyszkę próżniactwa.

Podobnież człowiek z niewyrobionym smakiem, przebiegając galeryę obrazów, będzie się zatrzymywał nad scenami sensacyjnymi, chociażby miernie lub zgoła źle malowanemi, które pominięte estetycznie wykształcony widz, przekładający stragan z rybami i kapustą roboty Snyders'a lub krajobraz Klaudyusza Lorraine'a nad najefektowniejsze sceny współczesnych salonów. Pierwszy bowiem nie szuka tego, co daje obraz ¹⁾: działa na niego sama jego „treść“, tj. scena, którą przedstawia, a którą mógłby i z opisu również dobrze przedstawić sobie, odczuwając to samo, a może silniej nawet, niż na widok obrazu ²⁾.

Gdyby naprawdę dzieła piękna nie zawierały nic, prócz sposobności dogodzenia tym lub innym chwilowym upodobaniem jednostek,

¹⁾ Można sprawdzić, że niektóre obrazy Wereszczagina np. stos czaszek przedstawiający pomnik wojny i tp., robią jednakowe wrażenie w oryginale lub w reprodukcji fotograficznej — świadectwo, jak mało tu jest malarstwa właściwego.

²⁾ Nie mamy tu na myśli oceny malarsko-technicznej, lecz malarsko-estetyczną. Ktoś powiedział, że malarze oglądają płótna dotykając ich nosem. Istotnie nic niewdzięczniejszego dla zwykłego widza, jak oglądać wystawę obrazów z malarzem-technikiem. Szuka on przede wszystkim jak obraz malowany: wpatruje się w pojedyncze rysy pędzla, bada podkład barwny i t. d. nie patrząc wcale na całość.

nie było by dwóch rzeczy: 1) powszechnego poczucia wyższości rozkoszy estetycznej nad popo-
litą rozrywką; 2) ustopniowania czyli hierarchii
rodzajów w zakresie samych wzruszeń estetycz-
nych. Gra w kręgle była by wówczas równo-
znaczna z słuchaniem dramatu Szekspira, a in-
dywidualnie dla wielu — wyższą rozkoszą; naj-
trywialniejsza operetka stała by na równi z *Dzie-
wiątą symfonią* Beethovena.

Jeśli tak nie jest, pochodzi to stąd, że od-
nosimy nasze wrażenia estetyczne do czegoś in-
nego niż same stany psychologiczne, które one
wywołują; że w sztuce widzimy coś więcej niż
środek przyjemnego łechtania nerwów.

Doniosłość piękna i sztuki (która jest wy-
razicielką piękna) polega na tem, że zostają one
w stosunku do dwóch wielkich zakresów naszego
doświadczenia i doznawania: do *rzeczywistości*
w ogóle i do zakresu naszych *czynów*.

W pierwszym względzie zbliża się sztuka
do wiedzy: jest ona odmiennem, z wielu wzglę-
dów doskonalszem, lecz w odrębnych (niepoję-
ciowych), formach ujętem pojmowaniem rzeczy-
wistości. Tę stronę sztuki podnosili nieraz my-
śliciele zaczynając od Platona, który błędnie wy-
magał aby sztuka odzwierciedlała *prawdę* w zna-
czeniu dosłownem (t. j. tę samą, którą daje wie-
dza *prawdę*, tego, co jest) i Arystotelesa wymaga-
jącego *prawdy poetyckiej*, (t. j. tego, co mogło by
być) do Schellinga, widzącego w sztuce wyższy
od filozoficznego rodzaj poznania. W najnow-
szych czasach to pokrewieństwo uczucia este-
tycznego z poznawaniem podniósł jeden z naj-

wybitniejszych estetyków współczesnych, Benedykt Croce ¹⁾.

Druga strona dotyczy oddziaływania społecznego sztuki przez piękno. Sztuka nie jest zabawką dla próżniaków, nie wiedzących co zrobić z czasem, lecz *potęgą dziejową*, prowadzącą ludzkość na drodze cywilizacji, a taką rolę zawdzięcza temu, iż jest twórczynią ideałów.

„Pragnienia i dążności epoki, żądania napół uświadomione mas krystalizuje geniusz sztukmistrza w postać żywą i piękną, a przez to ogniskuje rozproszone myśli, kieruje je ku jasnemu, wytkniętemu celowi.

„Ideał poezji, będąc poetyckiem wcieleniem pragnień i dążeń epoki, jest tym najbliższym celem, do którego dąży ludzkość w danej chwili dziejowej, a który stanie się rzeczywistością w chwili następnej. Nietylko poetyckie pojmowanie świata poprzedza naukowe, nietylko sztuka jest jutrzemką wiedzy ²⁾, lecz ideał poezji jest i tą myślą twórczą, którą w czyn wcielić mają dzieje; nietylko przyszłą prawdą pojmowania, lecz i rzeczywistością, którą stworzył człowiek“ ³⁾.

¹⁾ Ob. jego dzieło *Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale* Palermo 1902; oraz raport na kongresie filozoficznym w Heidelbergu (1908). *L'intuizione pura e il carattere lirico dell' arte*.

²⁾ Ob. w następnym rozdziale—o poezjach filozoficznych Szyllera.

³⁾ Wł. M. Kozłowski *Szkice filozoficzne* 1900 str. 269—270. („Sztuka jako czynnik dziejowy i społeczny“).

Tę stronę sztuki, jej oddziaływanie na życie człowieka i ludzkości, podnoszono również wielokrotnie w dziejach myśli, zaczynając od Platona, który żądał, aby poeci wytworzyli zdrową atmosferę duchową, kształcającą młodzież i budzącą miłość dla prawdy, a kończąc na Guyau widzącym w sztuce potęgę uspołeczniającą¹⁾.

Obie te cechy poezji doskonale uwydatnił jeden z współczesnych krytyków angielskich, Mateusz Arnold, którego słowa uplastycznia myśli wyżej wypowiedziane.

Świetnie charakteryzuje on filozoficzny charakter wszelkiego poetyckiego odtworzenia rzeczywistości w wyrażeniu, że poezya jest „krytyką życia“. Innemi słowy, poeta lub powieściopisarz, dając idealne obrazy życia, stwarza idealną miarę, której przeciwstawiają się fakta życia rzeczywistego. Ponieważ zaś takie porównanie rzeczywistości z ideałem dopomaga nam do zrozumienia ogólnych celów i warunków życia ludzkiego, Arnold nazywa tę właściwość myśli poetyckiej „władzą interpretacyjną“. W szczególności rozróżnia on dokładnie prawdę poezji od prawdy wiedzy i tłumaczy, w jaki sposób poezya, dzięki tej władzy interpretacyjnej, stała się, według słów Wordsworth'a, „duszą i tchnieniem wszelkiego poznania“. Przyczyną tego jest, iż przemawia *do całego człowieka*, do jego wzruszeń i uczuć na równi z rozumem. Jeśli ową

¹⁾ Obacz jego dzieło *L'art au point de vue sociologique*, (ostatnie wydanie 1905).

władzę interpretacyjną, tak określoną, pojmiemy jako podmiotową stronę działania na wyobrażenie, czyli jako skutek, który wywołuje działanie to w umyśle czytelnika lub słuchacza, znajdziemy dokładną analizę tego skutku w przypadku poezyi, najwięcej ze wszystkich sztuk zdolnej do jego wywarcia w następującym ustępie:

„Wielką potęgę poezyi stanowi jej władza interpretacyjna, przez którą rozumiem, nie zdolność jej wytlómaczenia czarne na białym tajemnicy wszechświata, lecz władzę traktowania rzeczy w ten sposób, aby wywołać w nas zdumiewająco pełne i głębokie poczucie tych rzeczy oraz ich stosunku do nas. Gdy poczucie to budzi się w nas jakby do przedmiotów istniejących bez nas, czujemy się w zetknięciu z samą istotą owych przedmiotów i nie jesteśmy już pod ich uciskiem, ani wprawieni przez nie w zdumienie, lecz niejako posiadamy ich tajemnicę i pozostajemy z niemi w harmonii; a żadne uczucie nie zadawalnia i nie uspakaja nas tak dalece, jak to poczucie jedności. Poezja wprowadzie tłumaczy obok tego i w inny sposób; lecz jednym z owych dwóch sposobów interpretacji, wykonaniem największej potęgi poezyi jest budzenie w nas tego poczucia. Nie będę badał obecnie, czy poczucie to jest złudzeniem; czy można udowodnić, że niem nie jest; czy odsłania nam prawdziwą istotę rzeczy. Twierdzą tylko, że poezja budzi je w nas i że to właśnie stanowi jedną z największych jej potęg. Tłumaczenie naukowe nie daje nam tego głębokiego poczucia przedmiotu, jaki daje interpretacja poetycka;

przemawia ono do pewnej ograniczonej władzy, nie zaś do całego człowieka. Nie Linneusz, ani Cavendish, ani Cuvier odślaniają nam prawdziwą istotę zwierząt, roślin; wody uzmysławiają nam ich tajemnicę, każą nam brać udział w ich życiu, lecz Szekspir z swojemi:

...Złotogłowy,
Które ukazują się wcześniej nim odważna jaskółka,
I piękne witają wiatry marcowe;

Lecz Wordsworth z swoim

...kukułki głosem słyszany
W czasie wiosny, a przerywającym ciszę mórz
Aż do najodleglejszych Hebrydów;

Lecz Keats z swojemi

Ruchomemi wodami pełniącemi kapłańską czynność
Chłodnego omywania zaludnionych brzegów Ziemi;

lecz Chateaubriand z swoimi „nieokreślonymi szczytami lasów, lecz Penancour z swoją brzoza górska, „której kora biała, gładka i wyżłobiona, pień szorstki, gałęzie pochylone ku ziemi, ruchome liście, a wszystko przedstawia zaniedbanie, prostotę natury, wygląd pustyni“.

Poezya najwyższego rzędu powinna wykonywać ową władzę interpretacji, owo działanie na wyobraźnię w pewnym zakresie, a tonem mistrza takiej poezji jest „wysoka powaga bezwzględnej szczerości.“⁴⁾

Pretensye więc krytyki impresyonistycznej usuwają się tą samą argumentacją, którą So-

⁴⁾ Essays in Criticism T. II.

krates pokonał nihilizm sofistów w wiedzy: człowiek jest miarą rzeczy, lecz *nie indywidualny tylko zbiorowy*. Pięknymi są te utwory, które podobają się wszystkim, których podobanie się nie ustaje, chociaż przemijają nad nimi setki pokoleń. Dlatego też *trwałość* dzieła piękna uważa się powszechnie i zasadnie za probierz jego *dobroci*.

To też ten ogół rości sobie słuszne prawa *do sądzenia dzieł sztuki*. Tworzenie artystyczne „dla siebie samego (tej w terminach dla nikogo prócz autora niezrozumiałych) należy do domu obłąkanych; tworzenie dla przypodobania się gromadce przyjaciół, z którymi autor ma wspólne upodobania, i którzy jedynie go rozumieją, jest w najlepszym razie niewinnem sekciarstwem, nad którym życie przechodzi do porządku dziennego, jak sekta taka przechodzi nad niem. Prawdziwy artysta tworzy dla ogółu, a dzieła prawdziwie piękne podobają się wszystkim.

Jeśli komuś niepodoba się Apollo Belwederski lub Wenus Miloska, nie wnosimy sąd, że dzieła te są złe, lecz, że dany osobnik niema *smaku*. Smak jest probierzem ogólnym, który może się kształcić i podnosić, który jednak zawsze ma charakter przedmiotowy i jest takim samym wyrazem przedmiotowego t. j. wspólnego (wszystkim) oddziaływania piękna, jak prawa myślenia są wspólną wszystkim normalnym umysłom podstawą tworzenia sądów w poznaniu.

Ze stanowiska wytkniętych tu zasad łatwo jest dostrzedz, po czyjej stronie jest prawda w często odnawianych w literaturze sporach

o znaczeniu *treści i formy*, oraz o *celu i przeznaczeniu* sztuki.

Wyłączne podniesienie dwóch wymienionych wyżej stron sztuki, które nazwiemy *teoretyczną* i *praktyczną*, każe szukać wręcz przeciwnych sobie probierzy przy ocenie jej dzieł. Jedni kładą nacisk wyłączny na *piękno, jako formę dzieła sztuki*; inni sądzą, że forma ta jest nieodłączna od *idei* czyli *treści dzieła*, która nie może stać w rozterce z innymi ideałami ludzkości, przedewszystkiem zaś z ideałem dobra.

Pierwsze z tych stanowisk ujmują często w bardzo nieudatnej, bo dwuznacznej formule „Sztuka dla sztuki“. Wśród pisarzy współczesnych zasadę tę sformułował Swinburne, celująco gładkością i wytwornością wiersza.

„Żaden utwór sztuki, powiada on, nie ma w sobie wartości ani życia, jeśli nie jest wykonany według bezwzględnych wymagań sztuki, tj. nie jest przedewszystkiem i nadewszystko dziełem doskonałym ze stanowiska wymagań tej gałęzi sztuki, do której należy“.

O poezyi zaś specjalnie tak pisze:

„Wartość utworu poetyckiego nie ma nic wspólnego z jego opiniami lub dążeniami moralnemi: pochwała Cezara przez Wirgiliusza, Stuarta przez Dryden'a zasługuje na większe uznanie, niż najwspaniałomyślniejsze wyrzekania przeciwko tyranii, które miłość ojczyzny i wolności wyciska z pióra Bawiusza lub Settle'a“.¹⁾

¹⁾ *Essays and Studies.*

Przeciwne stanowisko zajmuje Ruskin. „Wszelki śpiew prawdziwie ludzki, powiada on, jest skończonym wyrazem, przy pomocy sztuki, radości lub smutku szlachetnych osób o dobrą sprawę, a możliwość sztuki zostaje w prostym stosunku do prawości i do czystości pobudek... Z bezwzględną ścisłością, zaczynając od najwyższych, a kończąc na najniższych, jej rodzajów doskonałość możliwej sztuki jest miarą moralnej czystości i podniosłości wzruszeń, które wyraża. Tak jest we wszystkich sztukach; tak, że ze ścisłością matematyczną, niedopuszczającą żadnych wyjątków lub błędów, sztuka narodowa, o ile istnieje, jest wyrazicielką stanu moralnego narodu. ¹⁾

„Nie mówię więc, czytamy gdzieindziej, że ta sztuka jest większa, która sprawia większą przyjemność, albowiem mogą być rodzaje sztuki, których zadaniem jest uczyć, nie zaś sprawiać przyjemność. Nie mówię, że ten rodzaj sztuki jest największy, który uczy nas najwięcej, gdyż możliwemi są rodzaje, których zadaniem nie jest uczyć, lecz podobać się. Nie mówię, że ten rodzaj sztuki jest największy, który najlepiej naśladuje, gdyż jest może taki rodzaj, którego zadaniem nie jest naśladowanie, lecz twórczość. Lecz powiadam, że ta sztuka jest najwyższą, która udziela widzowi w jakikolwiek bądź sposób największą ilość największych idei. Nazywam zaś ideę wielką, w stosunku do tego, na

¹⁾ *Lectures on Art.* Wykł III § 67.

jak wysokie władze umysłowe oddziaływa i w jakim stopniu całkowicie je pochłania i podnosi. Jeśli takie jest określenie wielkiej sztuki, wynika stąd określenie wielkiego artysty. Ten jest największym artystą, kto w dziełach swoich zgromadził największą liczbę największych idei²⁾.

Łatwo dostrzedz ze stanowiska, któreśmy wyświetlili, że opinie te nie są sobie przeciwstawne, że się nie zaprzeczają wzajemnie tylko jednostronnie podnoszą każda jedną ze stron sztuki: pierwsza *piękną formę*, druga *ideową treść*. W rzeczywistości każdy z tych składników jest nieodzowny dla wytworzenia dzieła sztuki. Gładki wiersz opiewający wdzięki flakonu z perfumami jest również dalekim od poezyi jak niedołączone deklamacye na cześć Brutusa. To też daje się widzieć, że na praktyce obydwaj przeciwnicy zgadzają się w wymaganiach swoich od dzieła sztuki.

„Gdy Ruskin pisze o wyobraźni, wyraża się w sposób niemniej dosadny jak i Swinburne, twierdząc, że ta wybitna władza artysty jest najwyższą, wybór zaś przedmiotu drugorzędny⁴⁾. „Niema w niej rozumowania; nie działa za pomocą algiebry lub rachunku całkowego; jest ona przeszywającym językiem umysłu, działającym i rzeźbiącym w skale serca, jakikolwiek bądź przedmiot obiera... Każdy wielki pomysł poety lub malarza utrzymuje się i wykonywa się przy po-

²⁾ *Modern Painters* T. I cz. I sekcya. I R II § 9.

mocy tej władzy. Odwrotnie Swinburne, krytykując jakikolwiek poemat, gani go za pewne społeczne lub moralne poglądy, które mu się nie podobają. Tak np. mówi o „przemijającej przewrotności chrześcijańskiego socjalizmu lub nieprawego cezaryzmu, który szpeci i umniejsza czyste kształty i szlachetny urok *Aurory Leigh* ¹⁾).

Hasło „sztuka dla sztuki“ poprawnem jest wtedy, gdy ma oznaczać samodzielność sztuki, jako dziedziny piękna, jako potęgi dziejowej. Sztuka ma wartość samą w sobie i z równą słusznością można by powiedzieć że „wiedza istnieje dla wiedzy“, nie dla użytku. Twierdzenie to ma sens, gdy mówimy o stosunku artysty do jego dzieła. Artysta tworzy nie dla jakichś pobudek użytecznościowych, lecz wskutek wewnętrznej potrzeby wcielenia swojej idei w piękną szatę. Dla niego istnieje tylko sztuka, jako cel jedyny.

Zgoła inne stanowisko zajmuje jednak historyk, socyolog lub ogół publiczności względem dzieła sztuki. Ci *oceniają* je, t. j. rozważają najrozmaitsze stosunki utworu do życia. Artysta, jak widzieliśmy, nie tworzy ani dla siebie, ani dla sekciarskiego kółka zwolenników konwencyjnych, lecz dla ogółu, dla wszystkich i ci wszyscy sądzą jego dzieło. Prawdziwym *znawcą* sztuki nie jest ten, kto przejął się formułką jakiejś szkoły, lecz kto w wyższym stopniu i w subtelniejszym wyrobieniu posiada tę ogólnoludzką

¹⁾ Worsfold *O sędzie w literaturze* str. 207.

władzę bezpośredniej oceny piękna, którą nazywamy *smakiem*, a przez to może podkreślić, uwydatnić i umotywić, to co każdy czuje nawet w świądome.

Skoro odrzuciliśmy pogląd na sztukę jako zabawkę i źródło przyjemności, skoro zaczynamy widzieć w niej potęgę dziejową i czynnik postępu, staje się ona w oczach naszych poważną dźwignią wychowania ludzkości. Hasło „sztuka dla sztuki“, odpowiadające dziecięcemu i nieświadomemu społecznej roli sztuki; poziomowi myśli, musi ustąpić miejsce pełniejszemu i poprawniejszemu: Sztuka dla człowieka.

Mówimy poprawniejszemu i to pod względem dwojakim. Najprzód ze stanowiska celu sztuki, o którym już była mowa, powtóre ze stanowiska związku wzajemnego czynników dziejowych. Sztuka, wiedza i inne potęgi cywilizacyjne nie są odosobnionymi przedziałkami, w których rozwój odbywa się niezależnie od siebie. Są to pojedyncze objawy życia ludzkości, którego ośrodkiem jest człowiek; w człowieku jako całości spotykają się i przecinają te rozmaite strony działalności życiowej. Niepodobieństwem więc jest, aby objawy jednej dziedziny nie oddziaływały na wszystkie inne; aby to, co wzrusza człowieka w zakresie uczuć (moralnych, dążeń politycznych i społecznych, nie odbiło się w sztuce, która jest wyrazem jego życia uczuciowego ¹⁾.

¹⁾ Za przykład jaskrawy tu służy związek klasycyzmu i romantyzmu z ideałami politycznymi okresów

Dlatego też sztuka, jeśli jest żywotną, jeśli chce oddziaływać na szerokie koła, jeśli ma wzruszać, musi z natury rzeczy być wyrazicielką aspiracji i dążeń w najrozmaitszych zakresach życia, musi być odbiciem jego całości. Wprawdzie znajdują się w każdym okresie ludzie, którzy będą opiewali odbicie promieni księżyca w kryształowym flakonie, kiedy współobywatele ich walczą o ideały przyszłości lub boleją nad niedolą współczesną. Ale takich utworów nie zaliczymy do dzieł sztuki; są to prywatne zabawki ludzi, których organizacja duchowa postawiła na przeciwnym biegunie z prawdziwymi artystami ducha, ludzi ułomnych pod względem duchowym, ślepych na życie i jego cele, chociażby posiadali kunszt formy. W czasach, kiedy Francja rewolucyjna walczyła z koalicją państw europejskich, pewien amator ofiarował Konwencji Narodowej wytwór niesłychanie misternej roboty, przedstawiający całą dzielnicę Paryża, dokładnie odtworzoną z wosku w miniaturze. Konwencya uznała za słuszne skazać amatora na kilka tygodni więzienia, za to, „że w czasie, gdy siły narodu pochłaniały najdonioślejsze zadania, bawił się rzeczami tak niepotrzebnymi“.

Podobnie krytyk i publiczność traktować będą cacka, reprezentujące haselko „sztuki dla sztuki“, haselko tem bardziej podejrzane, że zwykle wiąże się z reakcyjnymi pobudkami, jak to

odpowiednich. (Ob. co do tego przypiski autora do przedkładu Worsfolda *O sędzi w literaturze* str. 51—63).

już czytelnik z poprzednich ustępów mógł dostrzedz (sądy Swinburna).

Artysta nie odczuwający tchnienia ideałów życiowych swojego czasu nie wcielający ich w dziełach swoich, nie jest artystą. Dusza jego zamknięta jest na to, co wzrusza najpotężniej jego współobywateli; nie czuje z nimi, nie ma wrażliwości wygórowanej, lecz ograniczoną, niższą od poziomu ogólnego. Nie należy więc dziwić się, że i z nim nikt nie będzie współczuł.

Z drugiej strony, sztukmistrz unikający tych żywotnych zagadnień, tematów, które najpotężniej wzruszyć mogą ogół słuchaczy lub widzów, pozbawia się dobrowolnie bogatego źródła natchnień i sposobu podniesienia interesu ogółu dla dzieła sztuki. Ludzie, którzyby chcieli trzymać umysły współobywateli zdala od tych zagadnień, podnoszą zwykle krzyk o tendencję, skoro tylko pisarz lub artysta wychodzi w wyborze tematów poza umizgi słowika dla róży. Ale co innego jest tendencya, t. j. dowolne naciąganie utworu do myśli naprzód powziętej ²⁾, która zresztą może być zarówno konserwatywną jak i postępową, a co innego wybór treści związanej z życiem.

Pod tym względem górowały tragedye greckie, gdzie za temat służyły bądź tradycye dotyczące przeszłości narodu, bądź wspomnienia świeżych walk. Wybór takich przedmiotów nie prze-

²⁾ Do przedmiotu tego wrócimy w następnym rozdziale.

szkodził, iżby tragedye te stały się wzorami nie-doścignionymi artyzmu, arcydziełami sztuki, których nietylko prześcignąć, ale i zbliżyć się do nich nie potrafiły późniejsze wieki. Gdyby poeta dzisiejszy wybrał temata podobne, krytycy wymienionego typu nie pominęliby napiętnować ich, jako tendencyjne, co nie przeszkadza im wszakże uwielbiać takiej *Nieboskiej Komedy*, której „tendencya“ jest konserwatywna, a nawet reakcyjna.

Hasło więc „sztuka dla sztuki“ jest przede-wszystkiem niefilozoficznym i niesocjologicznem. Rozmija się z wyższem pojęciem sztuki, jako potęgi dziejowej, jako twórczyni ideałów ludzkości, oraz z zasadą podstawową nauki o społeczeństwie, zasadą związku wzajemnego wszystkich czynników społecznych, związku powodującego, iż każdy przewrót w jednym zakresie znajduje wyraz i odzwierciedlenie odpowiednie w innych. Jest przytem zwykle i nieszczerze: wiemy już, że w oczach krytyków, jak np. Swinburn'a lub jak nasi domowi wielbicielie poetów reakcyi, tendencya jest wtedy (a przytem zła), gdy staje w sprzeczności z ich zacofaniem; niema jej, gdy się z niem zgadza. Dlatego też ludzie szczerzy i prawi z oburzeniem odrzucają to hasło. „Artysta, wydający sztukę dla sztuki, bez celów dalszych, jest to twór, równie zapewne ohydny jak jego dzieło“, pisał Tyszyński. „Nie pojmujemy, czytamy u tegoż autora, jako myślenie nasze możemy jakowymś przedmiotem zająć, poświęcać mu całe księgi, pół życia i twierdzić, iż przedmiot ten jest bez związku z naszym myśleniem...“ „Cel

sztuki może nie wchodzić w zamiar jej twórcy, może pozostać zewnątrz rozwagi krytyka; mimo to jednak nie zniknie, i jeśli mówimy o celu, nie możemy twierdzić o bezcelowości...“¹⁾ Piotr Chmielowski z równem oburzeniem mówił o tem hasle.

Co innego wszakże jest żądanie doskonałości, wystawione przez Swinburn'a. Dotyczy ono nie wyboru tematu, lecz sposobu wykonania. Nikt nie będzie się z nim spierał, że niedołążne wykonanie najwznioślejszego pomysłu może tylko zniechęcić do niego widza lub słuchacza. Wymaganie to nie wyczerpuje samej technicznej strony: umiejętności pisania, malowania lub rzeźbienia. Są utwory, które pod względem wykończenia technicznego nie pozostawiają nic do życzenia, których temat jest wzniosły, a które, pomimo to, zostawiają czytelnika zimnym. Taką jest np. *Wojna Chocińska* Krasickiego. Potrzeba jeszcze, aby artysta, posiadając wszelkie zasoby techniki swojej sztuki (styl i rym, jeśli idzie o poezję), w stanie był przejąć się przedmiotem, odczuć go, *natchnąć się* nim.

W galerji Uffizi we Florencji jest obraz przedstawiający kwiaty i owoce w barwach tak żywych, tak niezrównanie wiernych, a tak doskonale malowane, że widzowie biorą go za misterną mozaikę. Tu mamy technikę i odczucie przedmiotu, posunięte do wysokiego stopnia, ale przedmiot błahy. Prawdopodobnie jednak arty-

¹⁾ A. Tyszyński *Rozbiory i krytyki*. Petersburg, 1854, T. II, str. 305, 307.

sta nie w stanie byłby, pomimo zasobów niezrównanej techniki, przejąć się męką Prometeusza i oddać ją również dobrze, jak znowuż taki Michał Anioł nie obrał by kwiatów za temat obrazu. To samo widzimy w poezji. Syrokomla niezrównany w gawędach rodzajowych, rozmija się z powołaniem, skoro usiłuje stworzyć poematy bohaterские.

W każdym dziele sztuki winniśmy wyróżniać te trzy składniki: treść, technikę i natchnienie. Jak sama przez się treść nie da dobrego utworu bez udziału obu pozostałych składników, tak też i technika bez natchnienia czyli odczucia, jest tylko *wirtuozostwem*, nie zaś *artyzmem*, który nieodłączny jest od natchnienia; a te dwie rzeczy razem stanowią *formę*, którą można przeciwstawiać treści utworu. W ten sposób sprzeczne pozornie żądania Swinburn'a i Ruskina dadzą się łatwo pogodzić, jeśli różniliśmy wyższość lub niższość *rodzajów* poezji od wykończenia lub *formy* w każdym rodzaju. Pieśń Berangera jest rodzajem prostszym, rzecz można niższym od dramatu Wiktora Hugo. Ale każdy z tych autorów jest mistrzem w swoim rodzaju. Przełożymy utwór mistrzowski w rodzaju niższym, nad słaby w wyższym; nie zmienią to wszakże istoty twierdzenia, że temat głębok i podniosły stanowi o wyższości rodzaju.

W interesie wszakże samej idei utworu jest, aby forma jego była doskonałą. Albowiem tylko doskonała forma może zapewnić powodzenie utworowi; bez powodzenia zaś, t. j. bez cechy „podobania się“ ludziom, najpiękniejsza idea bę-

dzie tylko martwym kapitałem, nieoddziałyującym ani na współczesnych, ani na potomnych ¹⁾). Cecha więc podobania się nie jest przypadkową. Wypływa ona z głębszego pojmowania sztuki, jako wychowawczyni ludzkości; jest niezbędnym warunkiem jej oddziaływania na szerokie koła. Czyste wirtuozostwo, przeciwnie, jest tylko zabawką lub ćwiczeniem przygotowawczem; może ono wprawiać w podziw znawców (jak sztuki atletyczne bawią gimnastów), t. j. tych, co własnem mozolnem doświadczeniem wiedzą, jak trudno dojść do wysokiej techniki. Do sztuki wszakże nie należą wcale.

Spór o tem, co stanowi istotę sztuki, treść czy forma, nie jest świeżym. On to posłużył za powód do utworzenia przez Boileau'a poematiku humorystycznego, *Le lutrin*, mającego za odpowiednik w literaturze naszej Monachomachję Krasickiego. Autorowie ci chcieli pokazać na owych przykładach, że wdzięczna forma może podnieść znaczenie tematu tak błahego, jak kłótnia mnichów. Utwory te należą wszakże do niższego rodzaju, jakkolwiek wirtuozowską jest ich forma. Stoją one na przeciwnym biegunie z tragedjami greckimi, stworzonymi w dobie intensywnego rozwoju życia narodowego.

W różnych epokach różne znaczenie przywiązywano do każdej z tych dwu stron utworów artystycznych.

„Epoki podniesienia duchowego, wielkich

¹⁾ Za przykład tu może posłużyć *Ród ludzki* Staszycy.

pragnień, rozległych widnokręgów umysłowych oddawały przewagę idealnej treści sztuki, a podniesienie ducha ujawniało się samo naturalnie i w estetycznej formie: wielka myśl wybija się sama we wzniosłych kształtach. Przeciwnie, epoki upadku charakteryzują się zanikiem treści, ideału, a natomiast wyszukaną, zmanierowaną formą. Tam gdzie jest treść, forma znajduje się sama przez się; tu trzeba jej szukać, bo sama nie ma z czego wypłynąć; trzeba znaleźć kształt dla ujęcia pustki. Sztuka degraduje się stopniowo, staczając się po pochyłości, na której końcu znajduje się obrażająca zdrowe uczucie piękna arabeska, t. j. forma, zupełnie pozbawiona treści¹⁾.

Pamiętać przytem należy, że wydzielenie tych składników w dziele pięknem jest wynikiem abstrakcyi, że w rzeczywistości nie mogą istnieć bez siebie. Spróbujmy oddzielić ideę utworu od jej pięknej formy i sformułować ją w terminach pojęciowych—otrzymamy myśl, która należy do wiedzy, nie do poezyi. Z drugiej strony, czem jest piękna forma sztuki? Niczem innym tylko obrazowem przedstawieniem tej samej myśli: gdzie niema myśli, niema nic do przedstawienia; tam tylko łudzimy się pozorami bytu, którego niema. Ale obrazowe przedstawienie może być tylko zimną alegoryą uplastyczniającą myśl bez jej rozgrzania uczuciem. I tu jeszcze niema sztuki. W dziele sztuki prawdziwej obrazu nie są wymyślane dla uplastycznienia myśli oddzielnie

¹⁾ W. M. Kozłowski *Szkice filozoficzne* str. 275.

w języku pojęciowym pomyślanej. Jedno i drugie wytryska tu samorzutnie z *uczucia*, które jest właśnie ową formą odmienną *ujęcia rzeczywistości* niż rozum i stawia jednocześnie żądania swoje jako *ideały*, w formie twórczej.

ROZDZIAŁ VII.

Sztuka i Moralność.

Rola sztuki jako twórczyni ideałów nie wyczerpuje jeszcze stosunku poezji do życia, jako czynu. Wielokrotnie omawiana a tyle sporów budząca kwestya stosunku *poezji do moralności*, należy do tych, z którą nieodzownie spotykamy się przy ocenie dzieł piękna.

Nie można jej usunąć przez teoretyczne oświadczenie, że sąd estetyczny i sąd moralny należą do rozmaitych zakresów i nie mają nic wspólnego z sobą. Trzy powody stają ku temu na przeszkodzie.

1. Umysł człowieka nie jest biurkiem z szufladkami, mogącemi zawierać sprzeczne z sobą lub obce sobie rzeczy. Dążymy do jedności i harmonii w myślach, uczuciach i czynach naszych a dążenie to stanowi główny cel i pobudkę wykształcenia i wychowania siebie samego. Wydając sąd o książce musimy powiedzieć, czy jest dobra, czy zła, a ten sąd musi być wynikiem całej naszej istoty duchowej. Nie możemy zadowolnić się tem, że jedna jej połowa powie: *tak*, druga—*nie*. Jednej z tych odpowiedzi musimy oddać pierwszeństwo.

2. Skoro uznaliśmy związek pięknej formy z ideową treścią poezji, nie możemy należycie ocenić dzieła piękna, nie potrącając o wartość wszechstronną idei, a więc i o jej wartość moralną.

3. Zgodność lub niezgodność z poczuciem ogółu, a więc nietylko ze smakiem, który jest estetycznym probierzem, lecz z ideałami, pragnieniami, bólami i nadziejami społeczeństwa, oraz z temi uogólnionemi prawidłami postępowania, które są podstawą moralności, stanowi o przyjęciu lub nieprzyjęciu przez ogół utworu, a przeto i o jego oddziaływaniu na ten ogół.

Przyznając wszakże te założenia winniśmy pamiętać o wolności, do której ma prawo twórczość poetycka.

Nie będziemy więc, na wzór Platona, zarzucać poetom, że chętniej odtwarzają namiętne charaktery i złe czyny, ani z niektórymi z krytyków współczesnych narzekać na to, że zbrodnia w powieści lub dramacie odnosi tryumf nad cnotą; bo te rzeczy nie mają nic wspólnego ani z moralnością, ani z estetyką. Ujemne charaktery oddane z prawdą psychologiczną; zwycięstwo krzywdy nad prawdą, jeśli wciela w sobie prawdę życia, mogą więcej przyczynić się do podniesienia uczuć moralnych czytelnika niż ich przeciwność.

Nawet wyraźne forytowanie przez autora charakterów ujemnych może wywołać w czytelniku ze zdrowym poczuciem moralnym tylko skutek przeciwny zamierzonemu, o ile postać dana jest prawdziwą psychologicznie.

Autor może niekiedy stworzyć rozmyślnie sytuację lub postać dla udowodnienia złej tezy. Lecz w takim razie rozmija się już z prawdą psychologiczną lub poetycką w ogóle, a więc popełnia grzech przeciw wymaganiom estetycznym. Lub też może autor przy wcieleniu idei poetyckiej posługiwać się środkami brutalnymi: scenami gwałtu, rozwiązłości, motywami pornograficznymi i kryminalistycznymi. Takie utwory mogą bezwarunkowo wywierać szkodliwy wpływ na umysły słabsze i niekrytyczne lub nadmiernie wrażliwe, w taki sam sposób jak działa traktowanie sensacyjne wypadków rzeczywistych przez dziennikarstwo niższego typu. Lecz i tu znowuż ocena estetyczna powinna potępić takie środki, niezależnie od oceny publicystycznej wykazującej szkodliwość książki dla pewnej klasy czytelników (np. zbyt młodych i niedojrzałych w sędzie).

W ogóle trudno wyobrazić sobie wypadek, w którym by sąd nasz etyczny stanął w rozterce z estetycznym. Nie wydaje się to prawdopodobnym i a priori. Skoro dzieło jest naprawdę estetyczne, a więc służy ideałowi piękna, jak, że by się rozminęło z ideałem dobra? Wymagało by to nieprawdopodobnego przypuszczenia, że dwa ideały, płynące z jednej i tej samej umysłowości człowieka, zostają w nieprzejednanej sprzeczności z sobą. O wiele prawdopodobniejszą wydaje się piękna myśl Szyllera, według której trzy ideały: piękna, prawdy i dobra zbliżają się ku sobie w miarę postępu ludzkości, po-

dażając ku zupełnej jedności jako idealnemu kre-sowi cywilizacji ¹⁾.

Najpewniejszą więc metodą w ocenie utworu piękna jest trzymanie się zasad krytyki estetycznej, w tem przeświadczeniu, że ona potępi własnymi środkami, zarówno to, co kłóci się z logiką, jak i to co stoi w rozterce z ideałem dobra, a więc niedorzeczność narówni z niemożnością.

Z tego stanowiska powinniśmy z pewną oględnością przyjmować sąd ogółu o dziele sztuki, który nie zawsze jest wynikiem zastosowania czysto estetycznego poczucia, tj. smaku.

Zaznaczyliśmy już wyżej, że probierz wartości polegający na szerokiem oddziaływaniu utworu poetyckiego, na tem, iż podoba się wszystkim, nie jest cechą zewnętrzną, nie mającą nic wspólnego z jego istotnemi zaletami—jak powodzenie chwilowe jakiegoś prądu modnego—lecz tkwi w samej istocie sztuki, której zadaniem jest służyć potrzebom ludzkości. Dzieło sztuki lub utwór poetycki, który ma pretensye być przeznaczonym tylko dla „znawców“ i nie wychodzić po za ich koło, nie należy do sztuki, lecz do amatorstwa, podobnie jak zbieranie pieczęci, guzików i t. d.

Niesłusznem byłoby atoli twierdzić, iżby stosunek ten miał być nieruchomym; jakoby utwór, który zostaje *dziś* w rozdźwięku z ogólnym poczuciem ludzkości, miał zostawać w niezgodzie z nim zawsze.

¹⁾ Ob. następny rozdział.

Słusznem jest twierdzenie, że ogólne zasady moralności są wyrazem powszechnego poczucia ludzkości; wynikiem wielowiekowego doświadczenia wewnętrznego. Ale dotyczy to tylko bardzo ogólnych prawd, a i te pod wpływem coraz to wzrastającego doświadczenia i wyższej kultury ulegają stopniowym przeobrażeniom. Zasada pierwotna, nakazująca zemstę za obrazę a krew za krew, stopniowo ustępuje miejsca innej: przebaczenia i miłości dla nieprzyjaciół. Pozornie mamy tu „odwrócenie wartości”, nowe zasady moralne: w rzeczywistości tylko bardzo szerokie zastosowanie zasady miłości bliźniego, która z początku ogranicza się do plemienia, później przenosi się na naród i ludzkość całą, a wreszcie nie wyklucza z tej ludzkości i jednostek wrogich. Takie rozszerzenie zakresu zastosowania pojęć moralnych może spowodować, iż utwór poetycki, który kiedyś był w zgodzie z poczuciem ogółu pod tym względem, przestanie nim być z czasem. Także nie dzielimy już poglądów na stosunki do nieprzyjaciela, żywego lub umarłego, które spotykamy w *Iliadzie* lub w *Nibelungach*; mimo to arcydzieła te nie utraciły dla nas piękności swej. Ale możemy sobie wyobrazić, że nie jeden z bohaterów czynów wzruszających nas w utworach współczesnych lub w rzeczywistości mniej odległej, wydał by się wysoce niesmacznym słuchaczowi współczesnemu z Homerem lub nawpółdzikiem twórcy *Nibelungów*. Taką np. pokorę ks. Boduena, przyjmującego bez reakcji policzek, pokorę wynikającą z głębokiego przejęcia się idea, której służył, indyanin współcze-

sny lub grek z doby homeryckiej pojął by jako objaw tchórzliwości i niedołęztwa. Różnica ta w sądach wynika stąd, że kiedy my, czytając utwory z odległej epoki, możemy przenieść się myślą w przeszłość i zrozumieć, a nawet chwilowo odczuć (przy pomocy wyobraźni), myśli i uczucia ludzi z owej doby, jako należące do przebitego przez ludzkość doświadczenia, oni nie mogą pojąć tego, co należy do przyszłości, a więc nie było jeszcze przedmiotem podobnego doświadczenia.

Z drugiej strony pod pojęcie moralności zbyt często podciągają się rzeczy należące do *obyczajności*, a więc zmienne z czasem i miejscem. Powieść osnuta na tle wielożeństwa, razila by niezawodnie bardzo smak zachodnio-europejczyka, lecz wcale nie była by w rozdzwięku z uczuciami muzułmanina. Bardzo często używamy wyrazu „moralność“ w zastosowaniu do rzeczy, które w rzeczywistości nic wspólnego z moralnością nie mają, a są tylko objawem pewnej tradycji panującej w danym kraju, mniej lub więcej zakorzenionego zwyczaju. Wśród klas zaś pozbawionych wyższej kultury umysłowej wykroczenia przeciwko podobnym tradycjom wywołuje zwykle większe oburzenie niż istotnie niemoralny czyn. Tak niespełnienie pewnych uznanych powszechnie obrządków, jakkolwiek zupełnie zewnętrznych, wywołuje głośne potępienia, kiedy np. kłamstwo, należące już niewątpliwie do zakresu moralności--za probierz tu służy powszechność zasady prawdomówności w porównaniu ze zmiennością obyczajów z czasem i miejscem,

przyjmuje się jako rzecz zwykła i nie wywołuje żadnej reakcyi.

Tak więc z jednej strony rozszerzający się stopniowo zakres zastosowania zasad moralnych (bo ich stałość i powszechność stanowią cechę, po której odróżniamy je od zmiennych przepisów obyczajności), zmieniający pozornie w przeciwność ich brzmienie w zastosowaniu konkretnem (nienawidź wroga—kochaj wroga), z drugiej—pomieszanie, niekiedy tendencyjne i rozmyślne, zmiennych przepisów obyczajności z istotnymi zasadami moralności mogą powodować rozdźwięk pozorny, który przestaje istnieć dla późniejszych pokoleń.

Dodać do tego należy, że często utwór poetycki zostaje potępiony dla tego, że staje w sprzeczności z pojęciami lub interesem klasy lub grupy społecznej, podającej owe pojęcia lub interes kastowy za „wieczne i niezmiennie prawa“ rządzące społeczeństwem.

Tak np. genialne utwory Byrona, które tak potężny wpływ wywarły na świat ucywilizowany, potępiane były surowo przez konserwatywną i pełną pruderyi arystokrację angielską współczesną. Odwrotnie, często bywa, iż krytycy reprezentujący interes klasowy, podnoszą niesłusznie zalety utworów miernych, lecz zgodnych z dążeniami owej klasy. Najczęściej dzieje się tak, że skoro autor występuje w obronie zasad wyprzedzających poziom ogólny poglądów jego otoczenia, skoro staje w obronie interesów szerszych warstw społecznych, wtedy okrzykują go jako tendencyjnego, prawią kazania o „sztuce

dla sztuki", lub mówią o niezgodzie z poczuciem moralnem ogółu. Przeciwnie, jeśli autor broni zasad przebrzmiałych, idealizuje instytucje przeżyte, reprezentuje interesa koteryi — wtedy zasada „sztuki dla sztuki” nie bywa uważaną za pogwałconą.

Wszystkie te okoliczności należy brać pod uwagę, gdy chcemy ocenić wartość utworu według zasady zgodności z poczuciem ogółu. Przedewszystkiem zaś pamiętać należy o ruchomości obranego przez nas probierza; o tem, że poczucie ogółu ulega zmianom z postępem wieku. Dla tego też nie dosyć jest wzięść ów probierz w znaczeniu *statycznym*, t. j. w przypuszczeniu, iż owo poczucie stałe jest i niezmienne. Należy przeciwnie, aby mózdz go zastosować, znaleźć stosunek *dynamiczny* dzieła sztuki do ustawicznie zmieniających się poglądów mas.

Takie dynamiczne pojęcie probierza staraliśmy się wysnuć w szkicu o *Sztuce jako czynniku dziejowym i społecznym*¹⁾. Znaleźliśmy tam, że o trwałej wartości dzieł sztuki stanowi ta okoliczność, iż w treści swojej odzwierciadlają ideały doby, w której powstają, gdy więc ideał piękna w utworach sztuki przedstawiony staje się drogowskazem postępu, gdy wytyka kierunek, w którym ma ludzkość postępować, a przez to samo staje się czynnikiem, z którego wyrastają ideały czynu.

¹⁾ Ob. *Szkice filozoficzne* autora. Por. także *Epi-gonizm współczesny (Hasła umysłowości współczesnej, Kraków 1903)* dla najnowszych prądów.

Stosując taki probierz nie narazimy się na niebezpieczeństwo pomieszania ciemnych reminiscencji przeszłości z dziedziną „czystej“ twórczości, a kagańca zabobonów lub przesądów klasowych z pochodnią geniusza. Ocena poszczególnych utworów wiąże się w ten sposób ze społeczną misją sztuki.

ROZDZIAŁ VIII.

Filozofia w pieśni.

Rozróżniliśmy wyżej dwa składniki utworów poetyckich: formę i treść. Dla czytelnika, który w dziełach tych szuka wykształcenia ogólnego raczej niż estetycznego, najdonioślejsze znaczenie ma treść. Treść tę wszakże można rozważać z rozmaitych stanowisk.

Przedewszystkiem ze stanowiska uogólniającego—jako *ideę utworu*.

Następnie ze stanowiska typowych postaci wcielających tę ideę (w liryce osobą tą jest sam autor)— a więc *typy poetyckie*.

Dalej możemy uwzględniać akcesorya, wśród których idea rozwija się, a stosownie do epoki, w której umieszczona jest akcja, akcesorya te (wliczając w nie i postacie drugorzędne) dają *obraz życia i ludzi*, bądź współczesnych, bądź z epoki minionej; życia i ludzi konkretnego społeczeństwa: polaków, francuzów, anglików; lub

konkretnej klasy (inteligencji, przemysłowców, rolników i t. d.).

To, co stanowi ideę utworu, może mieć charakter dwojaki. Albo autor stawia *zagadnienia wieczyste*, te, nad którymi od tysiącleci pracuje umysł ludzkości, szukając rozwiązania ich w formie poetyckiej; albo też zajmuje go jedno z *zagadnień współczesnych*, stanowiących przedmiot dążeń i sporów chwili bieżącej.

Pierwszy rodzaj zagadnień wznoszący się w dziedzinę „czystej treści człowieka“ najchętniej szuka wcielenia w wyższych formach poetyckich: w liryce i w dramacie. Drugi, jako bliższy i bardziej przemijający, najwłaściwiej zamyka się w skromniejszej i prostszej formie powieści, wytwarzając to, co nazwiemy *powieścią społeczną*.

Poszczególne utwory mogą nas interesować, bądź dla wszystkich lub przynajmniej kilku z tych momentów, bądź dla jednego z nich. Dzieła geniuszów łączą zwykle wszystkie strony dające się połączyć w jednym utworze i dla tego nadają się do wszechstronnej analizy. Mogą być wszakże dzieła, których idea nie odznacza się głębokością, ani typy subtelnością psychologiczną, które mimo to z korzyścią odczytamy dla tego, że dają nam obraz bądź przeszłości, bądź stosunków współczesnych w jakimkolwiek kraju lub zakątku, w jakiejś sferze społecznej i t. d. bądź dla tego, że rzucają światło na jedno z zagadnień współczesnych.

Tym więc formom i związanym z nimi zagadnieniom poświęćmy kolejno idące po sobie

rozdziały książki, zaczynając w obecnym od *liryki*.

Przedmiotem liryki jest uczucie osobiste oddane w formie poetyckiej. Im szersze widnokręgi obejmuje dusza poety, im więcej odczuwa w sobie bóle i nadzieje, tęsknoty i radości zbiorowiska, do którego należy, tem bardziej uczucie to odbiega od indywidualnego; tem więcej wchłania pierwiastków społecznych, narodowych, powszechnych. Im wyżej znów wznosi się w pojęciu, im głębiej wnika w zagadnienia świata i życia, tem bardziej odbiega od prostoty uczuć elementarnych; tem w większym stopniu przenika się pierwiastkiem intelektualnym, idejowym, filozoficznym.

Tak więc od prostej w pomyśle, a niekunsztownej w formie pieśni ludowej, wznosi się liryka do ody i hymnu z jednej strony i pogłębia się do poezji filozoficznej z drugiej.

Jeśli bezpośrednio odczuwamy silniej piękną i prostą w naiwności uczucia swego pieśń ludową, to dla poszukującego pierwiastków kształcących w poezji pierwsze miejsce zajmą owe wyższe formy liryki.

Ody Pindara i *satyry* Juwenala, stanowią szczytowe punkta liryki starożytnej. *Liryka prowansalska* znamionuje pierwsze przebudzenie poezji w Europie średniowiecznej (*Antologia prowansalska* Porębowicza); *Nowe życie* Dantego i *Sonet* Petrarcki zwiastują zbliżające się odrodzenie i malują miłość wyidealizowaną i uducho-

wnioną doby nowożytnej, tak odbiegającą od naturalizmu starożytności.

Burns, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Moore znamionują to świetne odrodzenie poezyi w Anglii, które przynosi koniec XVIII i początek XIX w. po sztuczności pseudoklasycyzmu; w Niemczech pierwsze miejsce zajmują dwaj geniusze poezyi Göthe i Schiller, a Heine, ostatni z doby romantyzmu, „śpiewał na mogile wieku zwiastując czas nowy“. André Chénier śpiewak rewolucyi i ofiara teroryzmu, Béranger ze swemi niezrównanemi pieśniami odzwierciadlający w tej prostej formie wszystkie wzruszenia szersze i myśli głębsze swojej epoki; Wiktor Hugo, Musset i Lamartine — to są przodujący lirycy francuscy w końcu XVIII i w pierwszej połowie XIX wieku. Nie potrzebujemy tu wyliczać liryków ojczystych od Kochanowskiego do Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Ujejskiego, Asnyka, Konopnickiej i najmłodszych — imiona ich znane są wszystkim.

Już w pierwszej połowie XIX wieku poezya liryczna przybiera charakter filozoficzny i społeczny, który potęguje się ku końcowi stulecia. U wymienionych już poetów francuskich zaznaczają się oba te pierwiastki, a jeszcze bardziej u następców Wiktora Hugo: u Sully Prudhomme'a, który twierdził, że „wierszowi powierzyć można wszelkie uczucia, lecz i wszelkie ideje“; Leconte de Lisle'e — poety rozumu, głębokiego lecz zimnego; u Coppéego — poety nizin społecznych, duchów cichych i skromnych; u pani Ackermann, poetki pesymizmu, u Richépina,

materyalizmu. Są to poeci-filozofowie; ale i filozofia szuka nieraz formy miarowej jak w *Wierszach filozofa*—filozofa-poety Guyau ¹⁾.

W Anglii — Tomasz Hood — słynny autor *Pieśni o koszuli*, w której tak głęboko odczuł niedolę pracowniczkę; Robert Browning — liryk filozoficzny; Gabriel Rosetti, łączący szczerłość uczucia z myślą filozoficzną i przyjaciel jego Wilhelm Morris głoszący w pieśni hasła przyrzeczności.

Równoległe objawy dają się widzieć i w innych literaturach. Poety czeskiego Vrchlickiego *Świat i Duch* (przekład Miriama) należy do najcenniejszych poezji filozoficznych wśród ludów słowiańskich, jak z rosyjskich poezje Niekrasowa najgłębiej sięgają w niedolę społeczną.

Czemże jest poezja filozoficzna i w jaki sposób możliwa? Czy nie ma zasadniczej sprzeczności między obu składnikami tego wyrażenia: czy pojęcie filozofii nie wyklucza poezji i nawzajem? Czy to, co tak nazywamy, nie będzie raczej zimną dydaktyką, lekcją w formie wierszowanej, podobną do owych wierszyków mnemonicznych, obejmujących wyjątki w gramatyce łacińskiej lub formy i figury wnioskowań w logice?

Aby usunąć te wątpliwości, powinniśmy

¹⁾ Liczne ich przekłady pióra ś. p. Józefa Potockiego znajdzie autor w jego przekładzie dzieła Fouillego: *Moralność sztuka i religia podług Guyau*

przedewszystkiem uprzytomnić sobie stosunek filozofii do poezyi.

Pomiędzy temi dwoma dziedzinami daje się dostrzedz pewne pokrewieństwo ujawniające się już w tem, że *myśl*, który jest poetycką intepretacją przyrody, jest zarazem pierwotną formą rozwiązania zagadnień filozoficznych, oraz że pierwsze utwory filozofów greckich przybrały postać poematów filozoficznych.

Czyli jak mówi Szyller:

Zagadki, dziejów i natury,
Nim mędrce swój wydali sąd,
Młodemu światu opowiada
W czar piękna strojąc je Iliada.
Z Tespisa wozu w dziejów bieg
Przeznaczeń wiecznych wyrok spada ¹⁾.

Poetów więc—mam na myśli prawdziwych poetów — uważać możemy za filozofów myślących symbolami poetyckimi zamiast pojęć oderwanych. Intuicyą poetycką obejmują oni i w barwne obrazy wcielają to, co myśliciel zdobywa drogą mozolnej analizy a oddaje za pomocą dowodzeń naukowych.

Piękno jest harmonią świata, pojętą w symbolu i mycie; prawda jest tą samą harmonią

¹⁾ Tespis, jak wiadomo, jest według podania twórcą wędrownych teatrów; dramat zaś starożytny był wcieleniem idei przeznaczenia (*fat um*). Jest to pierwsza forma pojmowania prawidłowości zjawisk; uprzednie poetyckie filozoficznego pojęcia praw natury i nieuniknionego biegu jej zjawisk.

wyrażoną w pojęciach, a rzetelne dzieło sztuki jest ideą zobrazowaną, ucieleśnioną i natchnioną życiem.

„Prawdziwy poeta musi być myślicielem, powiada Guyau ¹⁾. Ruskin rozróżnia dwa rodzaje poetów: jedni czują silnie, lecz myślą słabo i mają błędny pogląd na rzeczy; są to poeci drugorzędni. Inni czują potężnie i myślą również potężnie, a widzą prawdę doskonałą; są to poeci pierwszorzędni.

„Prawdziwa poezya, czytamy w innym dziele Guyau, mieści się przeważnie w wielkich symbolach filozoficznych, a nawet w mytach; imaginacja poetycka zlewa się tu w jedno i z imaginacją religijną: poezya jest religią wolną, złudzeniem połowicznym; religia jest poezją usystematyzowaną, biorącą myty swoje za rzeczywistość ²⁾.

Stąd płynie olbrzymie wychowawcze znaczenie poezyi; jej rola jako twórczyni ideałów dziejowych.

Z drugiej strony te rozwiązania, zwłaszcza w formie poetyckiej ujęte, nie pozostawiają nas obojętnymi. Budzą one wzruszenia, tem potężniejsze, im więcej przejęci jesteśmy zagadnieniem, im żywiej pragniemy jego rozwiązania. Skoro więc poeta sam przejęty jest zagadnieniem, skoro odczuwa je jako wzruszenie, skoro nie stojąc na stanowisku zimnej dydaktyki, pło-

¹⁾ *Zagadnienia estetyki współczesnej* str. 181.

²⁾ *L'art au point de vue sociologique*. Wyd. 7-e 1906 r. str. 172.

miennym duchem wtargnąć usiłuje w zagadki wszechbytu, utwór jego przybiera wszystkie cechy prawdziwej poezji, a nie przestanie nią być przez to, że będzie czemś więcej niż poezją, jak to doskonale wypowiedział Szyller w liście do Humboldta, przesyłając mu swoje *Królestwo cieniów*.

„Wiedza a zwłaszcza filozofia zostaną zawsze poetyckimi, mówi Guyau, najprzód przez *poczucie* wielkich rzeczy poznanych, następnie przez *przeczcucie* jeszcze większych rzeczy niepoznanych, widnokręgów nieskończonych, których zaledwie początki dostrzegamy w pół-światle ¹⁾“.

Wzruszenie wszakże wywołane wielkimi ideami odczuć mogą i reagować na nie, jedynie ci, dla których zagadnienia przez poetę poruszane nie są tylko prostymi przedmiotami ciekawości; tylko ci, którzy naprawdę cierpieli, nie mogąc ich rozwiązać. Dla tego też estetyczne odczucie poezji filozoficznej wymaga wyższej kultury umysłowej; dlatego utwory te dostępne są tylko umysłom z natury badawczym; są one wogóle mało popularne. Kto jednak stoi na ich wysokości, dla tego uczucia przez nie wywołane należeć będą do najbardziej podniosłych. Nie potrzebujemy dodawać, że ich kształcąca wartość dla wszystkich jest bardzo wysoka.

Jako porywy ducha indywidualnego do prawdy, poezje filozoficzne mają przeważnie postać liryczną, a intensywność liryki, w niewielu

¹⁾ *L'art au point de vue sociologique*, 7 wyd. str. 166.

słowach ujmujących wiele myśli i uczuć, cecha, która odpycha od niej natury kwietystyczne i mniej głębokie, polega najczęściej na tym filozoficznym jej charakterze. Dramat o tyle spokrewniony jest z liryką, że w monologu bohater wynurza myśli i uczucia swoje, jak sam poeta czyni to w pieśni.

Obie te formy odtwarzają świat wewnętrzny ducha; uczucie przybiera tu najwyższy stopień napięcia, akcja, o ile jest, toczy się szybko zmierzając ku rozwiązaniu. Przeciwnie w utworach epickich wiele miejsca zajmują opisy i wypadki zewnętrzne; akcja jest rozwleklejsza, nie skoncentrowana dokoła jednego punktu, niekiedy niezakończona wyraźnem rozwiązaniem.

Studyując utwory liryczne w tej najwyższej formie liryki, jaką jest poezja filozoficzna, właściwiej jest grupować razem utwory jednego pisarza studyować je w związku z sobą. Każda bowiem z poezyi takich odzwierciedla jeden z momentów składowych poglądu na świat autora i tylko przez ich połączenie możemy odтворzyć całokształt tego poglądu.

Pamiętać należy także o tej różnicy z jaką zagadnienia filozoficzne są traktowane w poezyi i w nauce.

„Jest to przywilejem sztuki, czytamy u Gu-
yau, że chociaż niczego nie „dowodzi“ ani uzasadnia, wprowadza jednak do umysłu naszego coś nie dającego się obalić. Nic bowiem nie może pokonać uczucia... Wiedza składa się

z nieokreślonej liczby idei, które rozum ujmuje w całości. Znamionuje ona zwycięstwo i spoczynek inteligencji. Poezya przeciwnie rodzi się z wywołania mnogości idei i uczuć oblegających umysł bez tego, iżby było możliwe ich pochwycenie jednoczesne. Jest ona ciągłą sugestywą, ustawicznym podnieceniem. Poezya jest to wzrok rzucony w mgliste, ruchome i nieskończone głębie wszechrzeczy...”

„Poezya wzbogaca wiedzę wszystkim tem czego tamta nie wie. Uczeni dążą do tego, aby nas zadowolnić odpowiedzią; poeci czarują nas samemi pytaniami. Znaleźć coś drogą rozumowania lub doświadczenia—taki cel wiedzy; uczuć lub przeczuć, posługując się wyobraźnią — to jest najwyższa poezya“ ¹⁾).

Te myśli filozofa francuzkiego znajdują świetne potwierdzenie w poezyach filozoficznych naszej największej poetki, których rozbiór posłuży nam za przykład, jak traktować należy tego rodzaju utwory.

Marya Konopnicka należy do najwrażliwszych wśród współczesnych poetów na problemata wszechświatowe i wszechludzkie. Zagadnienia te snują się przez cały szereg jej poezyi a oddane są z taką subtelnością, z takim głębokim odczuciem zawartej w nich męki ducha, że nic równego im w tym względzie ani w naszej, ani w obcych literaturach nie znamy.

Skłonność do potrącania o wielkie zagadnie-

¹⁾ Guyau, *L'art au point de vue sociologique* str. 165—166.

nia myśli i czynu, przeznaczeń człowieka i nadziei ludzkości, ujawniła się już w pierwszych jej utworach. W r. 1881, ukazały się nakładem E. Orzeszkowej w Wilnie „fragmenta dramatyczne“, *Z przeszłości*, które można zaliczyć do tegoż działu jako dramatyzowaną lirykę, w których znalazł wyraz entuzjazm autorki dla walki i poświęcenia w imię prawdy wiedzy, prześladowanej przez ciemne potęgi zabobonu i służalstwa; entuzjazm tak harmonizujący z panującym wówczas w społeczeństwie naszym prądem wyzwoleniczym. Tragiczne losy uroczej *Hypaty*, ostatniej przedstawicielki filozofii greckiej, okrutnie zamęczonej przez chrześcian, podnieconych przez biskupa Cyryla; uwięzienie *Wezaliusza*, za badania anatomiczne na trupach; wreszcie smutniejsze może od śmierci wyrzeczenie się przez *Galileusza* prawdy przez Kopernika światu zwiastowanej, stanowią treść trzech fragmentów. Wytykają one dwa doniosłe momenta w dziejach myśli Europy. Śmierć Hypaty odzwierciedla chwilę, kiedy fale fanatyzmu zalewały ostatnie przybytki myśli starożytnej—szkoły filozoficzne, aby pograćżyć Europę na tysiącolecie w mrok ciemnoty i zabobonu. Skazanie na śmierć Wezaliusza (który uniknął jej zresztą, dzięki wstawieniu się potężnych przyjaciół) i rzeczenie się Galileusza odpowiadają momentowi zgęszczenia tysiącolatnich mroków, przed świtem nowej epoki, chwili, gdy tracące grunt pod nogami, ciemne potęgi zdwajały prześladowania, aby utrzymać w rękę wymykającą się im władzę nad umysłami.

Nie brak już w utworach tych owych szczyt-

ných wzlotów poetyckich, któremi tak hojnie, pełną garścią sypie autorka w późniejszych lirykach swoich. Kiedy np. usta kata-inkwizytora bluźnią Niebu słowami modlitwy, której kłamią myśli i czyny jego, Wezaliusz w tych słowach wznosi myśl ku Najwyższej Istocie:

Ojcze wolnych, ludzkich duchów!
Do świata Twego przywołaj błądzące...
Niech imię Twoje wśród przemian i ruchów
Całej przyrody, świeci nam jak słońce!
Niech wolę Twoją wieszczą nam nie gromy
Srogich zakazów, groźb i przerażenia, —
Lecz wszechświat cudów pełen, tron widomy,
Zkąd wznosisz berło wiecznego istnienia...
Niech na Twej ziemi, marząc o Twem niebie
Nie giną duchy w rozpaczliwym głodzie!
Daj pieriom naszym puklerz brylantowy!
Daj myślom światła, potęgi swej gońca!
Niech pękną starej ciemnoty okowy
I niechaj duchy ulecą do słońca!
Módlcie się bracia! Ja modłę się z wami.

Jakaż to piękna antyteza godna Wiktora Hugo: tego skostniałego zabobonu bez wiary, a tej głębokiej żywej wiary ducha badawczego! Ten, który staje wrzekomo w obronie chrześcijaństwa, tai w sobie jedynie ciemny kult dla przeżytych form, podszyty nienawiścią do wszystkiego, co ludzkie; tai brudną żądzę panowania. Ten zaś, którego skazano jako kacerza, jest istotnym apostołem religii miłości, prawdą wcieloną. Albo ten cudny obraz, w którym prowadzony na stos Wezaliusz dostrzega odzwierciedlenie swoich losów:

Stójcie! z błękitów błędna gwiazda leci
Kreśląc w pomroce złotą paralełę...
— To myśl, co wyższe ukochała cele
I ginie marnie wśród ciemnych stuleci..

Pełne natchnień wieszczych są także słowa
Wezaliusza, gdy idzie do więzień inkwizycyi:

Świta!.. Dzień nowy bieli się do słońca...
To mój ostatni dzień! o, stójcie, proszę!
Ja śmiercią swoją świt ziemi przynoszę!
Witaj mi słońce jeszcze niezrodzone...
Spiesz się, niech światła zwycięstwo obaczą
Duchy strudzone, zatrute rozpaczą...

Nie mniej głęboki tragizm wydobywa z piersi
Galileusza ten bolesny wyrok potępienia na sie-
bie w chwili, gdy zmuszony jest zrzec się nauki
swojej:

Ja byłem głosem, który „naprzód” — woła —
I wstrząsa pleśni łańcuchem!
A dziś — za skrzydła złamane ściągnięty
Z słonecznych wyżyn — jam orzeł raniony...
Jam promień, który przygasa i znika.
Jam odszczepieniec i prawd wiecznych zdrajca...

Doskonale oddana jest tu również przeciw-
stawność między prawdziwym duchem religijno-
ści, a żądzą panowania przez utrzymywanie tłu-
mów w ciemnocie, w wynurzeniach opata Pa-
raffiego i Vulpianusa, rektora z Bolonii. Vul-
pianus rozumie, że nie o to idzie, czy ziemia
stoi, czy słońce,

Lecz o to, czy tajemnicze drogi
Badań przyrody mają stać otworem

Przed umysłami śmiertelnych?..
Czy nie należy już w samym zarodzie
Stłumić objawów bluźnierczej odwagi,
Z jaką dziś ludzkość w chaosu otchłanie,
W pysze swej rzuca zuchwałe pytanie,
Które dzień sądu płómiem rozwiąże:
„Czem i gdzie jestem? skąd idę? gdzie dążę“?

Pierwszy zaś w następujących słowach wy-
tyka obowiązki prawdziwego kapłana i chrze-
ścijanina:

Jakto! Na świecie są jeszcze nędzarze,
Głodni i nadzie, są łyzy nieotarte,
Krzywdy, głos których aż do nieba bije,
Nieprzytulonych sierot są tysiące,
Jest niewolnicza ciemnota i praca —
Są wszystkie straszne niedole ludzkości;
A wy, uczniowie Tego, który siebie
Oddał na wieczną miłości ofiarę —
Wy się klóćcie o to, czy na niebie
Dla nieruchomej ziemi świeci słońce,
Czyli się ziemia z swą nędzą obraca?

Takie wysoce humanitarne stanowisko zaj-
mie autorka zawsze, ilekroć z jednej strony na
szali spocznie interes teoretyczny, z drugiej łyzy
i niedola ludzka. Wobec tej niedoli wszelkie
kwestyje metafizyczne, wszelka ciekawość pozna-
wacza błędnie i usuwa się na drugi plan.

Tak, gdy duch jej, „jak motyl drżący nad
lampy płómiem“, wzbija się tam, „gdzie wie-
kuistość bezsensnem spojrzaniem czuwa nad nę-
dzami świata“:

Chciałby przeniknąć bytu tajemnicę,
Jak ci, co wierzyć chcą, ale nie mogą...

To gotowa poetka wyrzec się tego pragnienia i ukorzyć się przed majestatem wszechpotęgi, cudowym obrazem kojącym jej uczucia estetyczne:

O Panie! przebacz mi! Tyś Bóg, Tyś wielki!
Z błysków masz szatę, a z gromów koronę,
A stopy Twoje na słońcu są wsparte!
Łzy ludzkie, cóż są? — Ach! rosy kropelki..

Lecz tu następuje olśniewająco-niespodziane, a jednak tak naturalne przejście do oceny etycznej:

A jednak, wszystkie masz je policzone...
Co?.. policzone? — co! — i nieotarte?

To drugie pytanie, jak nie dający się już niczem ukoić rozdźwięk, staje przed umysłem autorki.

Używając terminu filozoficznego mamy tu kantowskie „pierwszeństwo rozumu praktycznego“. Decydującym motywem w wytworzeniu poglądu na świat Konopnickiej, nie jest jakiś systemat pojęć naukowych, jakaś teoria wszechświata, lecz punkt wyjścia etyczny. Jest to, jak wiemy, i stanowisko poprawnie pojętego a w całości swej wziętego pozytywizmu ¹⁾, który tu zresztą przybiera odcień bardziej praktyczny. Comte bowiem odrzucał metafizykę, aby wysiłki

¹⁾ Ob. Religia ludzkości w zeszycie lutowym „Poglądu na Świat” za r. 1900.

myśli skupić na tem, co stanowi o szczęściu i sprawiedliwości wśród ludzi.

Zagadnienie złego, ten najobszerniejszy z problematów filozofii praktycznej, naturalnie więc staje się osią, dokoła której obracają się ideowe motywa poezyi p. Konopnickiej. Przybiera ono tu najrozmaitsze postacie, a nie występuje w owej chłodno-refleksyjnej a nawet kastowo zamkniętej formie, jak w utyskiwaniach pesymistycznych Voltaire'a, lecz zawsze wyrывa z piersi poetki, to gorący wykrzyk oburzenia, to jęk bólu, to łzę współczucia dla niedoli świata. Więc to do nocy zwraca się majowej, by błagać ją:

O! miłościwa bądź!.. Zarzuć zasłonę
Na smutki ziemi tej nieukojone,
Na wielką nędzę istnienia!

To do Boga się zwraca ze słowy:

Zbrodniarz, skazaniec, nędzarcz i sierota
Śni, że się zbliża świat z róż i ze złota,
I że do szczęścia go zbudzi.
A przecież jutro, Ty wiesz o tem, Panie!
Uderzy w niebo płacz i narzekanie,
Ockną się krzywdy ludzkości..
Czyżby nie lepiej było, już na wieki
Położyć na te zamknięte powieki
Śmiertelną pieczęć nicości?

To znowu daje „usta wszystkim krzywdom
ziemi i wszystkim nędzom i tęsknotom ducha“,
aby pytać:

Czy Tobie, Boże, imię: „grom i burza“,
Że świat Twój w ognjach się nurza?..

Czy Tobie imię: „śmierć i potępienie“,
Że się krwi leją strumienie?

.....
Czemu, o Boże, prawdzie nie dasz krzyku
Głośnego w każdym języku?

To woła do ludzi:

Nie płaczcie smutni! Ach, czy wy myślicie,
Że tam wysoko, w tym cichym błękanie,
Jęk wasz, odbity od gwiazd złotych proga,
Zakłóci spokójność Boga?

.....
Och! świat zbyt wielki! wy na nim zbyt mali!
Choćbyście łzami krwawymi płakali,
Nic się nie wzruszy i nic się nie zmieni,
W wiecznie pogodnej przestrzeni.

Krzyk uciśnionych nędzarzy nie sięga,
Gdzie nieskończoność atomów ruch słyszy...
Żaden głos do was nie ozwie się w ciszy:
Milczenie — bogów potęga!

Któż wie, czy w wielkiej harmonii stworzenia
Ostatni okrzyk ginących w rozpacz,
Więcej coś waży i więcej coś znaczy,
Nad róż mdlejących westchnienia?

A z bolesną ironią, robiąc aluzję do leibnizowskiego rozwiązania problemu złego we wszechświecie — owej „kosmodicej“ czyli „teodicej“¹⁾, która wywoływała gryzące sarkazmy Voltaira — dodaje:

1) Obrona wszechświata — obrona boga. Leibniz tłumaczył potrzebę złego w harmonii wszechświata tak, jak cienia w obrazie lub dysonansu w muzyce.

Któż wie, czy biegnąc po strunach tej lutni,
Której dźwięk każdy dostraja Duch duchów,
Jęki boleści i zgrzyty łańcuchów
Nie tworzą hymnu?..

Ow rozdźwięk bolesny, owo zwątpienie:
czy to, co rozum uznaje za najwyższą siłę wszech-
świata, może być przez poczucie moralne uzna-
ne także i za najwyższe Dobro? — rozdźwięk,
który tak silnie podnosi wrażliwe na wszelkie
objawy krzywdy i niedoli dusza poetki, wywo-
luje szereg innych zwątpień:

Srebrne złudzenia i błękitne mary,
Co niegdyś ducha trzeźwiły wśród znoju,
Stają przedemną jako puste czary,
Bez jednej kropli napoju.

I próżno wołam: pragnę!.. i daremnie
Podnoszę oczy w gwiaździste błękity,
Z których zwątpienie odarło tajemnie
Cudów zachwyty.

Imię tve, duchów uciśnionych Boże,
Zamknąć ust moich płonących nie może,
Jak pieczęć złota...

Widzieliśmy z jakim entuzjazmem stanęła
autorka po stronie duchów walczących o światło
z ciemnotą i ząbbonem, wskrzeszając z P r z e-
s z ł o ś c i promienne postacie męczenników myśli
i przywódców ludzkości na drodze ku jasnej zo-
rzy przyszłości. Ale czy ludzkość dojdzie do te-
go upragnionego celu, do którego dąży przez
wieki cierpień i trudów, walk i ofiar? Z proble-
matu kosmodicei wyłania się bezpośrednio z a-
gadnienie historyzoficzne.

Dech tracąc, ludzkość, jak nurek zapada
W otchłań, gdzie perła lśni biała,
I tysiąc śmierci widzi w tej głębinie...
Ach czy ze skarbem wypłynie?

Ludzkość się zrywa, jak ptak z ponad ziemi
Skrzydłami skrępowanemi...
Przed nią dzień jasny i słońce nowych zorze;
Lecz czy doleci, o Boże?

To znowu budzi się w niej wątpliwość, czy
duch wiekami niewoli spodlony nie nadużyje
świętej iskry Prometeusza, jako żagwi dla niece-
nia łuny pożarów, jak to maluje w precudnym
obrazku dramatycznym, p. t. *Syzyf i Prometeusz*,
odzwierciadlającym także stosunek wy-
żyn inteligentnych do mas ludowych.

To znów zapytuje, jaką drogą ma przyjść
ów dzień upragniony:

Wytężam oko — i dojrzeć nie mogę
Przez cieniów morze,
Jaką dla świtu wyznaczasz ty drogę
Światłości Boże!

Czy mu przyjść każesz, jak idą pioruny
W błyskawic szacie,
W pośród przerażeń i klęsk krwawych łuny,
W burz majestacie?..

Czy wszędzie cicho w te ciemne przestworza...
I błękitniejąc, jak prawda odwieczna,
Bez walk, w pokoju
Wszędzie nam, jako słoneczność, konieczna
W ludów rozwoju?

To znów staje przed oczyma ducha wieszczego, bolesne zagadnienie pokrzywdzonych przez dzieje pokoleń. Dlaczego ci, którzy najgoręcej pragną owej jasnej przyszłości, ci, co ku niej z upragnieniem wyciągają ramiona, ci co za nią walczą i cierpią, nie mogą ujrzeć jutrzni nowej doby, a spada ona niespodziewanem niemal, a często prawie nieświadomem szczęściem na pokolenie, które najmniej dla niej pracowało? Dla czego owym Wezaliuszom, Galileuszom i innym przywódcóm ludzkości nie sądzono było widzieć ziemi obiecanej, do której ludy prowadzą? Takie zagadnienie staje przed nami, odziane w szatę biblijną, w niezrównanym podniosłością tonu, siłą języka, głębokiem odczuciem, barwnością obrazów i kolorytem poemacie lirycznym, p. t. *M o j ż e s z*.

Rozpoczyna go wspaniale majestatyczny obraz:

Odszedł, jak przyszedł — w gromach!..

Oto się oddala

Na czterech wichrach, spętanych jak konie

W błysk, który w dłoniach dzierży, piorunowy...

A za nim chmura, jak czara z korala,

Z której ogniste węże piją, płonie

Od iskier skrzęsanych złotemi podkowy...

I znikł Jehowa z oczu przodownika ludu;
daremnie woła: „wróć się“:

Ucichło; tylko pustynia łkająca

Tarza się w bólach, jako lwica płowa,

Co ma porodzić lwa, króla tych piasków;

A blade widmo umarłego słońca

W koronie swoich przygaszonych blasków,
Z grobu chmur czarnych powstaje... Jehowa!
Jehowa!.. Wróć się!.. Cisza; z burzy proga
Pan wstąpił w wiecznych błękitów swych gmachy;
I tylko w dali mdlejące przestrchy
Niosą tęczowy płaszcz Boga,

Nie wysłuchany, jako niewolnik odepchnię-
ty nogą, pada Mojżesz piersią na wrzące piaski:

A więc to prawda?.. Głos, co światy stworzył,
I od ciemności odciął jasność dniową,
Rozgrzmiał ten wyrok tu, nad moją głową?
I piorunową pieczęć mu przyłożył!..
To, o com walczył, to, czego pożądam,
Nigdy w żywocie moim nie oglądam!..
Dusza się moja umniejszy — i skona
Nienakarmiona i nienapojona!..

I maluje mu wyobraźnia cały szereg duchów
do niego podobnych, tych płomiennych drogo-
wskazów przyszłości, na równe męki skazanych:

Ach odtąd każdy, co pójdzie przed ludem,
By udarować dniem skazańców nocy...
Nim ujrzy chwilę odkupienia błogą,
Przeklęty przez wiek swój — skona...

.

Ja pierwszy pochód otwieram złowrogi,
A po mnie — padną miliony
Wśród dziejów cierniowej drogi,
U bram obiecanej ziemi,
Nim dzień tryumfu nastanie.

Musielibyśmy przepisać cały prawie ten
wiersz, aby dać pojęcie o bezbrzeżnej głębi i sile
lirycznej jego końcowych ustępów, zbliżającej

go do niezrównanej wszakże Improwizacji Mickiewicza.

Wreszcie rolę „młodych pokoleń“, jako zwia-
stunów nowych plonów ducha, jako siewców
młodego ziarna na niwę życia—rolę z którą nie-
stety, niekiedy się rozmijają pod podmuchem
reakcji — pojęła i odczuła autorka w wierszu
D o m ł o d e j b r a c i :

Czuwaj strażnico! W ludzkości pochodzie
Duchy młodzieńcze niech idą na przodzie,
Niech tory biją przed braćmi ciemnymi,
Niech będą świtem i jutrznią tej ziemi —
I wyciągniętą po światło prawicą...
Dziś sanym walczyć nie można zapalem:
Myśl przekuj w słowo, a słowo — zrób ciałem!
Siej za swym pługiem nie maryl, lecz czyni...
Wrzącego ducha, co światła jest głodny,
Kwiat jednodniowy zaiste niegodny...

Te dwa ostatnie wiersze powinnyby dzi-
siejsze pokolenie, goniące chwilowe nastroje
i mody, wzięść pod szczególną rozwagę.

Od stanowisk kosmozoficznego i historyo-
zoficznego w problemacie złego, naturalne jest
przejście do społecznego. Dla czego istnieje złe
w społeczeństwie, które wszakże w nierównie
większym stopniu podlega woli ludzkiej, kiero-
wanej pobudkami moralnemi, niż bieg dziejów
świata lub ludzkości? Takie jest filozoficzne jądro
zagadnienia, które w swojej praktycznej szacie
staje przed oczyma badacza społecznego, jako
zagadnienie pokrzywdzonych przez urządzenia
społeczno-polityczne dzisiejsze.

Czemu ta przepaść, która braci dzieli
Na pokrzywdzonych i na krzywdzicieli,
Tak jest bezbrzeżną jako oceany,
A taka straszna, jak rozwarte rany?

.

Krwią swoją ludzkość zalewa ją co dnia,
W głębie jej leci i cnota i zbrodnia,
I iza i klątwa i miłość i zdrada;
A przecież wszystko marnie gdzieś przepada...
Olbrzymie serca i umysłów mogiły,
Ruchy milionów, milionów mogiły,
Czas rzuca na dno, przez lata, przez wieki,
A brzeg od brzegu tak zawsze daleki!

Aby rozświetlić nieco tę przepaść, w którą
„szermierz rzuca hasło boju, myśliciel — ustawę
pokoju, mędrzec — pęk światła, nędzarz — pot
krwawy, bohater — sławę, geniusz — swoje trudy“ —
rzuca i autorka garść pereł poetyckich, pereł
które najszczytniej świecą w wieńcu jej sławy
nieugasłym światłem prawdy wielkiego serca;
najszczytniej, powiadam, bo nietylko do najwznio-
ślejszych i najpiękniejszych w tym obfitym plonie
piękna należą, ale i z zacnego, głęboko odczute-
go bólu wypływają, bólu dostępnego tylko dla
dusz wielkich. Cóż dziwnego, że krytycy filistrzy
ominęli je! Są to takie drobne arcydzieła jak:
Bez dachu, Zszopką, Przed sądem, Jaś
nie doczekał, Chłopskie serce, W pi-
wnicznej izbie, Wolny najmita i inne.

Jak stosunek pojedynczych warstw jednego
narodu, stanowiący złe społeczne, tak też bole-
śnie odczuła poetka krzywdę w stosunkach mię-
dzy narodami, niedolę i gorycz wynikającą z gwał-
tu wykonanego nad jej własnym narodem. Jego

tęsknoty, jego dążenia „przez lądy i morza” do owej ziemi obiecanej odrodzenia, do wskrzeszonej ojczyzny, oddane są w całym szeregu utworów, bądź osłoniętych szatą podobieństwa, bądź jawnie je wypowiadających; niekiedy w pieśniach pełnych serdecznej tęsknoty, a prostych w formie, jak śpiewy ludowe, gdy mówi naprzykład:

Nie dobiegło słońko tobie
Do południa wzwyż
I spoczęło gdzieś na grobie
W piorunowy krzyż...

To zaledwie uczuciowym nastrojem i potężnym tchnieniem bijącym od wiersza więcej niż słowami przemawia do czytelnika, każe mu odczuć, co czuje sama, a przez to i myśli swoje odgadnąć, jak w owym niezrównanej siły wierszu, przypominającym tajemnicze porywy znanego scherza w sonacie Beethovena: ¹⁾.

A gdy przeminie sto dni, sto nocy,
Wstaną rycerze w serc bożej mocy,
Wstaną rycerze, dosiędą konie,
Zapalą gwiazdy w złotej koronie!

To znowu z goryczą odzywa się do tych, co

„z zastygłą piersią i usty zimnemi
Kłękają dla zwyczaju na mogilnej ziemi,

i do tych, co w płytkim szale uciech przetrawiają godziny życia, nie widząc jego wzniosłych

¹⁾ Op. 7, Es dur.

zagadnień i celów, nie widząc olbrzymich obowiązków, które wkłada na nas położenie narodu, nie rozumiejąc radości i mąk porywów prometeuszowych. Autorka rzuca im słowa gorzkiej prawdy, jak w tej filipice poetyckiej, która zaczyna się od słów:

Szalony, kto chce na morskiej głębi
Gasić pragnienie, co mu krew kłębi,
Kto do szerokiej przyłgnąwszy fali,
Z nią się podnosi i w przepaść wali;
Szalony! Życie — wielki piwniczy,
Poda mu puhar pełen goryczy...

lub wreszcie stawia im przed oczy obraz tańczącego niewolnika.

Po tych porywach pesymizmu—nie tego lekkiego i płytkiego pesymizmu smakoszów życia, którym jego słodczyce zaczynają się przejadać, ale bolesnego, z głębi pragnącej dobra a zła widzącej dokoła siebie duszy płynącego — wznosi się wszakże autorka na wyżyny wiary w przyszłość, tego balsamu wielkich duchów, w przepięknym wierszu: *Contra spem spero*:

Przeciw nadziei i przeciw pewności
Wystygłych duchów i śmierci wróżbitów,
Wierzę w wskrzeszenie popiołów i kości,
W jutrznię błękitów...
I w gwiazdę ludów wierzę wśród zawiei —
Przeciw nadziei!

A później wygłasza swoje *Credo* filozoficzne:

Wierzę w ducha potęgę i wiedzy zdobycze...

W cel życia wzniosły, w braterstwo ludów, w ha-
sła tajemnicze, które przez wrzawę dziejów wie-
kom dają wieki, w dobro, w jutrznią dni nowych,
w pokutę dziejową,

Wierzę, że wytrwać można mężnie i dostojnie
W największej własnych uczuć i porywów wojnie;
Wierzę w uścisk, co kiedyś świat połączy cały...
Wierzę, że krzywd posiewy bohaterów rodzą;
Wierzę w parcie konieczne, świadome ludzkości,
Do potężnych idei prawa i równości...

„I niech mi się stanie podług wiary mojej“ koń-
czy autorka. I my za nią gotowiśmy powtór-
zyć: Niech się Jej stanie według tej wzniosłej
wiary!

Ze wszystkich uczuć najmniej miejsca udzie-
ła Konopnicka w poezjach swoich uczuciom oso-
bistym. Nie mniej wszakże potrąca niejedno-
krotnie o zagadnienia *filozofii życia* osobowego,
życia jednostki. Szczęście i potęga—to są dwa
filary, na których ono spoczywa. Pierwsze po-
trzebne mu jako ukojenie pragnień; drugie jako
moc pełnienia ideałów. Nie dziw więc, że te
dwa motywa powtarzają się częściej w poezjach
naszej autorki.

„Bądź silnym“, woła, „życie swą wagą przy-
gniata tych, co bez steru świadomej zasady...
błądzą wypadków uniesieni ruchem...

Bądź silnym! Ziemia pod stopą się chwieje,..
Stać trzeba z mężkiem wytrwaniem wśród burzy...
Ten, kto nieść będzie pochodnię nadziei,
I zatknie sztandar zwycięstwa na szczytach,
Kto ducha swego odciśnie z lwią siłą

Na wieku swoim..,

Ten tylko imię „człowieka” wystuży

W nieśmiertelności błękitach!

A później rzuca pytanie: „czem jesteś, szczęście: wspomnieniem, tęsknotą, spokojem, złudzeniem: nadzieją, pragnieniem, mogiłą”?

Lecz w końcu daje pozytywną odpowiedź na pytanie, na czem jedno i drugie oprzeć;

Ty będziesz silnym przez to, w co uwierzysz,

Jako w cel życia wzniosły, choć daleki...

Przez to, co prawdzie oddasz z swego życia..

Szczęśliwym będziesz przez to, co twa dusza

Ukocha..

Przez to, co oddasz w służbę ideału..

Szczęśliwym będziesz przez iskrę tę bladą,

Którą twa miłość w narodzie rozdmucha. —

Aż tryśnie blasków ożywczych kaskadą

Płomieniem ducha..

Przez ukochanie gorące przyszłości

Będziesz szczęśliwy!

Nie zatrzymujemy się na prześlicznym a zbyt znanym wierszu Do kobiety, wierszu, o którym powiedział Sienkiewicz, że „szlachetnym sercem kobiecym, to poetyczny katechizm“; wierszu podnoszącym pojęcie miłości do godności związku na równości dwóch równych duchów opartego, duchów w uścisku wzajemnym dążących ku ideałom wszechludzkim, ku pracy wspólnej dla ich osiągnięcia:

Chcę byśmy leć w uścisku wzajemnym,

Jako dwa duchy w dziedzinę wieczności,

Rozpromienili na świecie tym ciemnym

Gwiazdziste szlaki przyszłości...

Przechodzimy wprost do zagadnienia, ogromnej doniosłości dla każdego poety: zagadnienia przeznaczenia sztuki i powołania poetów. Jak głęboko i jak poważnie pojmuje poetka misję swoją, jako posłannictwo i ofiarę na ołtarzu ojczyzny, świadczy o tem wiersz Dakadentom, gdzie tak do nich przemawia:

Nie nam, pieśniarze, stać w tęczy kolorach,
Barwić się w róże i w pióreczka pawie,
Bo my te sosny, czerniejące w borach,
Bo my te krzyże w przydrożnej kurzawie...
Nam w śpiż serc ludzkich bić, jak biją dzwony...

Nie nam pieśniarze biedz pustą gonitwą,
Za blaskiem lir tych, co serc próchnem świecą...
Bo jest pieśń nasza o świty modlitwą,
I skowronkowe legie za nią lecą,
Bo o słoneczność dla ziemi jest bitwą
I brzaski od niej przyszłe już się niecą...
Bo my zakonu związani przysięgą,
Pieśń nasza kmiącą odziana siermięgą,
Z ducha królewskość bierze, nie z purpury...

Tak wzniośle pojmując przeznaczenie poezyi, jak to już Schiller był niegdyś wytknął mówiąc o „zwierciadłach odbijających blask nadchodzących stuleci“, a rodzinną formę i odcień nadając tej myśli ogólnoludzkiej, autorka już dawno jasno i świadomie wytknęła drogę swoją w krainie duchów:

Samotna idę wśród nocy tą drogą,
Którą łez ludzkich wskazują mi ślady,
Ale o hasło nie proszę nikogo!..
W prawo i w lewo odrębne dwa światy;
Lecz droga moja ni w lewo, ni w prawo:
Ja idę prosto do tej biednej chaty,

Co nędzą swoją odbija jaskrawo
Od głośnych haseł, rozdwojeń i kłótni.
Idę, gdzie ziemia pustą jest i łzawą,
Gdzie jęczą ludzie skrzywdzeni i smutni...

I czytelnik odkładając książkę nie ominie
pomyśleć:

Błogosławiona bądź, Ty, która Ją obrała; obyś
z niej nigdy nie zboczyła, a samotną na niej nie
zostaniesz. Pójdą za Tobą skrzydlate hufce bo-
jowników czynu!...

Kiedy Konopnicka w liryce swojej zamknę-
ła przeważnie bóle dysonansów duchowych, cier-
pienie nierozwiązanych zagadnień, w poezjach
filozoficznych Szyllera znajdujemy natomiast cały
pogląd na świat napiętnowany tą cechą wybitną,
która wyróżniała jego czas i środowisko: pogląd
na świat zrównoważony i estetyczny, w sztuce
i pięknie widzący ostateczny cel rozwoju dziejo-
wego, wiedzę i moralność stawiający w zależno-
ści od czynników estetycznych; pogląd na świat
harmonijny i kojący w przeciwności do naszego
bólom zagadnień społecznych nabrzmiałego stu-
lecia.

Na lirykę Szyllera wpłynęły w najwyższym
stopniu dwa czynniki, nadające jej odrębność i do-
skonałość formy przez nikogo z późniejszych poe-
tów w tym zakresie nie osiągnięte. Były to studia
nad poezją grecką i zajęcia filozoficzne. Pierwsze
zrodziły owe niezrównane *poezye z doby greckiej*,
tak głęboko przepojone klasycznym odczuciem
życia i natury; drugie stały się podstawą *poezyi*

filozoficznych, które tem się różnią od tylu innych prób w tym rodzaju, że nie są wierszowanem rozumowaniem, jak wiersz Pope'a *O człowieku* lub poemat Delile'a *O naturze*, lecz prawdziwą, głęboko odczuta poezją; poezją wyższych duchów, zdolnych do wzruszeń wywołanych przez wielkie problemata bytu i życia.

Podczas wieczorów zimowych spędzonych w Rudolstadt, gdzie mieszkała jego narzeczona, przeczytał Szyller w towarzystwie obu sióstr całą Iliadę i Odyseę, a utwory te wywarły na nim tak głębokie wrażenie, otworzyły mu tak nieznanne widoki poetyckie, że postanowił przez dwa lata nie czytać nic, prócz poezyi greckiej, aby w ten sposób poprawić smak, oczyścić go z mędrkowania i dowcipkowania poezyi współczesnej, a wrócić do prostoty, cechującej prawdziwe piękno. Wczytując się w te wielkie pierwowzory poezyi, nauczył się zarazem Szyller cenić sztukę, jako wychowawczynię ludzkości, a wyraz piękny i głęboki temu pogładowi dał w wierszu *Artyści*.¹⁾

Znakomity historyk literatury Hettner tak streszcza ideę historyozoficzną tego utworu. „Jak sztuka była pierwszą przewodniczką ludzkości, przygotowując kulturę etyczną i naukową, tak w samej tylko sztuce zamyka się ostateczny rozwój i doskonałość ludzkości. Ideał ludzkości zostaje osiągnięty dopiero wtedy, gdy kultura mo-

¹⁾ Zaczęty w 1788 r.; skończony 4 lutego 1789. Przekład jego obacz u autora *Filozofia Szyllera i wiersz Artyści*. Warszawa 1899.

ralna i naukowa staje się na nowo pięknem. Życie doskonale staje się dziełem sztuki“¹⁾.

W poezyi widzi Szyller początek i koniec sprawy dziejowej. Jak z wspólnego pąka wytryskają z niej wszystkie utwory ducha.

Nadobnych sztuk jutrzniany brzask
Prowadzi w jasny wiedzy kraj;
By Prawdy znieść słoneczny blask,
Musimy przejść przez Piękna raj.
Przy dźwiękach strun, w gwiazdzistą noc,
Gdy pieśni czarem pierś twa wre,
Budzi się w niej ta ducha moc,
Co myślą światy objąć chce.

Ona to uczy kochać obowiązek, zanim krew ofiarna popłynie na ołtarzach bogów; ona wytyka dobro najwyższe, jako cel dążeń ludzkich, wcześniej niż mędrce wydadzą swe prawa. Ukryta pod postacią łagodnej Cyprydy—piękności prowadzi stopniowo człowieka ku coraz wyższemu szczeblom, ucząc go coraz doskonalej ująć całość świata:

Tak nieznanemi biegnąc zwroty,
Przez coraz wyższe formy, tony,
Na podnioslejsze wciąż wyżyny
I przed świetniejsze piękna trony
Poezyi wiodą go ścieżyny.
A gdy dojrzeje cel stuleci —
Ostatni wzlot, co w ducha toni
Młodzieńczych natchnień ogień wznieci,
Oblicze prawdy mu odstłoni.

¹⁾ Hettner *Literaturgeschichte des XVIII Jahrhunderts* (1869) T. III, 3, 2 str. 151.

Teraz odsłania przed dojrzałym człowiekiem Urania—prawda swe słoneczne lica, a wówczas potoki wszystkich światel zlewają się w jedno słońce prawdy. Piękno, prawda i dobro stają się jednością. Religia, poezya, moralność i wiedza prowadzą rozmaitemi drogami do jednego celu — doskonalenia ludzkości. Tak światło białe rozkłada się w siedmiobarwną tęczę, aby jej promienie, łącząc się znowu, utworzyły białość.

Poeci są kapłanami tego dobroczynnego bóstwa:

Doskonałości

Korona wieńczy wasze skronie!
Bo wy jesteście kwieciem róż
Nad rozbudzoną z snu przyrodą;
Bo wy jesteście kłosem zbóż!
Skończonej pracy żniw nagrodą!

woła do nich Szyller. A podnosząc odpowiedzialność związaną z tą wysoką rolą dziejową, dodaje:

Ludzkości cześć wam poruczona,
Pilnujcie jej!
Z wami się wznosi, pada ona;
Poezyi tajnia niezgłębiona
Służy najmędrszym świata planom;
Niech cicho płynie potok jej
Ku wszechharmonii oceanom.

W Artystach znajdujemy zawiązki wszystkich późniejszych myśli Szyllera z zakresu filozofii piękna. Aby wszakże zawiązki te rozwi-

nać należycie, potrzebował poeta głębszego podkładu filozoficznego a znalazł go studiując Kanta. Studya te rozpoczął w r. 1791.

Szyller na sobie doświadczył prawdziwości twierdzenia wygłoszonego w „Artystach“: poczętą w natchnieniu poetyckiem myśl musiał przetopić w ogniu filozoficznym; ale wynik pojęciowy i przekształcenie „mglistych przeczuć na jasne pojęcia“, nie było dlań jeszcze końcem dzieła. W poetyckiej jego duszy ten wynik naukowy musiał się ponownie przetopić w symbole poetyckie, z pojęć przekształcić się w obrazy. Oto dla czego każde studyum filozoficzne staje się dla niego źródłem, z którego wypływa w formie natchnionej poezya filozoficzna.

W rozprawie o *Wdzięku i godności*, która ukazała się, jako wynik studyów nad Kantem, widzimy już stopienie obu wyżej wymienionych czynników w całość: uzupełnia tu Szyller pogląd na świat grecki, naturalistycznie - zmysłowy, ideą etyczną Kanta, a zarazem poprawia Kanta, łagodząc surowość jego „nakazu bezwarunkowego“, jego bezwzględnej etyki obowiązku przez czynnik skłonności ku dobremu, zapożyczony od ducha klasycznego. Wytwarza pojęcie *pięknej duszy*, umysłu pragnącego przez naturalną skłonność tego, co jest obowiązkiem; pojęcie, którego przeczucie znajdujemy w „kalokagatia“ (*kalos kaj agatos*, t. j. piękny i dobry) starożytnych.

Wdzięk jest wrodzonym pięknem, które z natury płynie; godność — tem, co człowiek w sobie wyrabia, jako istota wolnością obdarzona. W późniejszej rozprawie *O wzniosłości*

(1801) snuje Szyller tę samą myśl, wprowadzając na miejsce wdzięku i godności pojęcia *piękna i wzniosłości*.

„Bez piękna, czytamy tu, istniała by niestanna walka między naszymi pobudkami przyrodzonymi a rozumowemi”. Piękno bez wzniosłości kazało by nam zapomnieć o naszej godności; osłabiając rozkoszą odebrało by siłę charakteru. Dążąc za pobudką wyrwania się po za granice zmysłowości, utracilibyśmy nasze człowieczeństwo, nasz związek ze światem realnym.

„Dwóch geniuszów dała nam natura za towarzyszków życia. Jeden towarzyski i uroczy, skraca nam nużącą podróż życia urozmaicając ją orzeźwiającą zabawą; czyni nam lekkimi kajdany konieczności a prowadzi nas wśród wesela i żartu do miejsc niebezpiecznych, gdzie musimy złożyć wszelką cielesność i działać jako czyste duchy, dążąc do poznania prawdy i do spełnienia obowiązku. Tu opuszcza nas, gdyż tylko świat zmysłowy jest jego zakresem; po za tę granicę nie mogą go wnieść jego ziemskie skrzydła. Lecz teraz występuje drugi. Poważny i milczący, silną dłońią przenosi nas przez zawrotne głębie. Pierwszym z geniuszów jest poczucie *piękna*; drugim poczucie *wzniosłości*. Piękno jest już wprawdzie wyrazem wolności; lecz nie tej, która nas wznosi ponad władzę przyrody i zwalnia od wszelkich wpływów cielesnych, tylko tej, która przysługuje nam jako ludziom w obrębie przyrody. Czujemy się wolnymi wobec piękna, dlatego że popędy zmysłowe harmonizują z prawem rozumu; czujemy się wolnymi wobec wznio-

słości, dlatego że popędy zmysłowe nie mają wpływu na prawodawstwo rozumu; dlatego, że duch postępuje tu tak, jak gdyby nie ulegał innym prawom prócz swych własnych“. Tę samą myśl zamknął w epigramacie p. t. „Przewodnicy Życia“.

Na końcu tej fazy filozoficznej w twórczości Szyllera mieszczą się *Listy o estetycznem wychowaniu* ¹⁾, w których cała filozofia piękna i historyzofia na niej oparta znajdują swój wyraz skończony.

W obrębie tych myśli obraca się cały cykl poezji filozoficznych. Wiersz obecnie zatytułowany *Gentusz* (dawniej: *Natura i Szkoła*) walczy z sztywnością nauki etycznej Kanta. Czy tylko wiedza prowadzi do prawdziwego pokoju ducha? Czy nie powinienem dowierzać popędowi, którym mię natura obdarzyła? Znasz ten czas, odpowiada poeta, gdy poczucie wskazywało niemylnie jak wskazówki zegaru to, co prawdziwe i wieczne, (doba poezji i sztuki greckiej). Dziś czas ten minął. Sprofanowane uczucie przestało być głosem bogów. Dziś tylko mądrość badacza, z czystem sercem zagłębiającego się w źródła, oddaje nam napowrót utraconą przyrodę. Jeśli należysz do tych szczęśliwych, którzy nie utracili pierwotnej szczerości instynktu, jeśli bunt wątplenia nie powstał w zadowolonym umyśle a wiesz, że nigdy nie powstanie; wtedy możesz

¹⁾ Przekład polski obok innych mniejszych rozpraw (o wzniosłości, o sztuce tragicznej, o korzyści moralnej obyczajów estetycznych) Warszawa 1843.

śmiało iść za wskazówką poczucia swego. Wie-
dza niczego cię nie nauczy; od ciebie się ona
będzie uczyła. To, co ty czynisz, co ci się po-
doba, jest prawem. Z prostotą i w ciszy prze-
biegniesz zdobyty świat.

Przepięknie oddana jest ta sama myśl uję-
ta w szatę historyczną w wierszu p. t. *Bogowie
Grecyi*. Tu już żywymi barwami maluje poeta
przeciwstawność owego złotego wieku niespro-
fanowanego uczucia z wiekiem myśli badawczej.
Wzdycha za owym pięknym czasem naiwnej my-
śli młodzieńczej ludzkości, gdy prawdę nauko-
wą zastępował myt. Gdy jasne niebo przedsta-
wiało mu się jako błękitne oko Zeusa (Jowisza),
a pioruny wypadające z chmur wyobrażał sobie
jako strzały ogniste, ciskane przez gniewne bó-
stwo; gdy słońce było ognistym rydwanem Fe-
bosa (Appollina), a siły ognia podziemnego wcie-
lały się w postać boga-kowala, Hefesta (Plutona).

Gdy lekkim paskiem swobody wodzony,
Wam jeszcze piękny świat posłuszny był,
Bóstwa, błogiem rządzące plemiony,
Co was w krainie bajek umysł śni!...

.....
Kiedy poezji czarowne powicie
W około prawdy mile snuło się;
Naturę pełne przepływało życie,
Ze czuła nawet, co się martwem zwie.

Jak że odmiennie przedstawia się dziś świat
oczom naszym:

Nie znając pociech, jakie dar jej rodzi,
Nie zachwycona wdziękiem, którym tchnie,

Ani pojmując ducha, co nią wodzi,
Ani szczęśliwa, że szczęśliwi mnie,
Czcią nawet mistrza swego nie przejęta,
Jak oczka wahadeł zegarowych drut,
Służy, pod prawo ciężkości ugięta,
Ckliwa natura — tyle boska wprzód.

Jak że inaczej było za czasów tego bezpo-
średnio pięknego ujęcia natury przez jej naju-
kochańszych synów — greków starożytnych!

Gdzie teraz tylko, jak uczony głosi,
Wiruje światła bezżywni krąg,
Wóz to był niegdyś o złocistej osi,
Spokojnie mknący z pod Heliosa rąk.
Tu po tych wzgórzach żyły Oready,
Tam świerk zaszumiał... Nie, to Dryas w nim;
Tutaj swe urny chyliły Najady,
Strumień z nich tryskał srebrnym szumem swym.

.....
Nie chrzęścił kością, ni szczękami zgrzytał
Domownik mogił u śmiertelnych łóz;
Ostatnie tchnienie z ust całunek chwycił,
A swą pochodnię chylił Geniusz...

.....
I niema bogów! Piękność okazała,
I szczytność z niemi cała znikła nam,
Cały dźwięk życia, barwa jego cała,
Bezдушny wyraz tylko został sam.
Z powodzi czasów zdolawszy wypłynąć,
Na Parnas tylko lot swój mogły wzbicć:
Co wiecznem życiem ma w pieśni zasłynąć,
Trzeba, by tutaj zaprzestało żyć ¹⁾.

I w wierszu *Do młodzieńca poświęcającego
się filozofii* spotykamy się z pokrewnymi myśla-

¹⁾ Przekład Minasowicza.

mi, a jaskrawy wyraz im daje *Zastonięty posąg w Sais*.

W szeregu utworów usiłuje Szyller oddać owe harmonijne, niezakłócone rozumowaniem piękno natury. Wiersz zatytułowany *Taniec żywo* i plastycznie maluje urok porywających tańców południa a na pytanie: skąd pochodzi ta harmonia całości w różnorodnych indywidualnych ruchach, ten spokój wśród namiętnych porywów? — odpowiada wskazując na potężne bóstwo dźwięków, które „jednoczy w taniec towarzyski szalone skoki, kierując złotym wędzidłem rytmu pieniającą się radość i poskramiając zdziczenie“. Tak sztuka niegdyś wiodła młodzieńczą ludzkość ku cywilizacji, jak to przedstawił był poeta w *Artystach*.

Godność Kobiet, maluje tę samą przeciwstawność naiwnego i poprawnego poczucia kobiety z porywającym się w ustawicznym buncie po za granice rzeczywistości popędem męczyżny.

O cześć wam, kobiety! W niebiańskie wy róże
Dni naszych stroicie szarżyznę i burze,
Wplatacie miłości nędzymski w nie czar;
A uczuć podniosłych, pod wdzięku osłoną,
Dopóty niezgasłe ogniska w nas płoną,
Dopóki ich święty niecicie wy żar

Przeciwstawnym temu harmonijnemu *wdziękowi* duszy kobiecej jest poryw ku *wzniosłości* natury męskiej:

Wiecznie z granic zmysłowości
Mknie męczyżny dzika moc
Wśród porywów namiętności

Myśli blask rozdziera noc.
Co wytworzył, wnet rozbija,
Nigdy nie syt własnych dzieł;
Pragnień jego lot się wzbija
Do gwiazdzistych w niebie mgieł...

Ta przeciwstawność charakterów znakomicie oddana jest przez kolejność zwrotek z trój- i dwusylabowym rytmem oraz przez przewagę męzkich rymów w ostatnich, a budowa całości ze strof i antistrof (po prologowej zwrotce pierwszej) przedstawia jeden z najpiękniejszych wzorów czystej formy. „Z łagodnie przekonywającą prośbą wprowadzają kobiety rządy obyczajów“ gasząc burzliwie się rozniecającą walkę; uczą wrogo - nienawistne siły łączyć się w pięknej postaci i jednoczą to, co wiecznie od siebie stroni”.

Epigramata: *Śpiewacy minionego świata i Odyseusz* niemniej jak poezye: *Potęga Śpiewu* i *Przechadzka* (poprzednio zatytułowana *Elegia*) obracają się w tym samym zakresie myśli.

Ostatni z tych poematów należący do najgłębszych utworów Szyllera zawiera w sobie *kosmodiceę*, t. j. obronę świata przeciw pesymistycznemu pogładowi, że „im dalej, tem gorzej“. Spotykamy się tu z myślą, powtarzającą się często i w rozprawach filozoficznych, że cywilizacja leczy rany, które sama zadała; myślą, będącą niejako odpowiedzią na rozprawę Rousseau'a *O sztukach i umiejętnościach*, oraz jej uzupełnieniem. Jeśli oświata połowiczna i niedoskonała zakłóca jedność pierwotnej przyrody człowieka, to zakończona restytuuje ją tem wsipa-

nialej. W szeregu żywych a, pomimo zwięzłości, wyczerpujących obrazów kreśli tu poeta główne fazy postępu dziejowego od stanu natury, poprzez rozwój miast i państw, okropności wojny i cuda przemysłu, wiedzy i sztuki, aż ku zwyrodnieniu przez oddalenie się od matki-przyrody. Lecz do niej w końcu wraca zbłąkane dziecię-człowiek:

Ty przyrodo wciąż młoda, w zmiennej wciąż piękności,
Czczysz zbożne stare prawa w całej ich czystości,
Wciąż jedna, wiernem sercem dochowasz mężowi,
Co ci dziecię powierzy, co młodzian wypowie,
I równą pierś karmisz wiek różnych odcieni;
Pod tym samym błękitem, na jednej zieleni
Z odległymi są zgodne blizkie pokolenia,
A słońce Homerowe i nas opromienia.

O pełni i żywym ujęciu w obrazach całości kształtu procesu dziejowego tak dalekiem od oschłości rozumkowo-dydaktycznej „sztuki rytmotwórczej“ da pojęcia kilka wierszy, w których kreśli poeta rozwój przemysłu i wiedzy:

Topór z świstem tnie drzewa; Dryady wzdychają,
A ciężkie kłody z góry z hukiem się staczają;
Draż podłożony z łomów gład w górę wywodzi
I w podziemne czeluści górnik śmiało schodzi.
Mulcyber na kowadle takt wybija młotem
A stal pod silnym razem sypie iskier złotem.
Len złocisty na lotną szpulkę się nawija,
Tkacz pilny swe czółenko między nici wbija.
W porcie krzyczą piloci, flota oczekuje,
By wieść obcym, co pilność ziomków wypracuje...

.....
Niby strzała lub Iris powietrznemi skoki

Most rzuca śmiałe łuki nad szumne potoki,
Mędrzec matematyczne gromadzi dowody,
Bada siły materyi i twórczość przyrody;
Jak magnes stal odpycha, alboli przyciąga,
Jaką chyżość głos, promień w powietrzu osiąga,
Gdzie w dziwactwach przypadku pewne stałe prawa,
Gdzie w szybkim biegu zjawisk niezmienna podstawa. ¹⁾

Wiersz ten przypomina nam również poetyckie i głęboko filozoficzne ujęcie dziejów i celów cywilizacji w wierszu *Do Lelewela* Mickiewicza.

Drugą gromadę poezji filozoficznych stanowią te, które podnoszą, zgodnie z wygłoszonymi w *Listach estetycznych* poglądami, idealność usposobienia estetycznego. Utworzyć ją miała trylogia, z której wszakże tylko dwie części zostały wykonane.

Pierwszą stanowią *Idealy* żywo malujące przeciwstawność uroczych marzeń młodzieńczych z odczarowaniem wieku dojrzałego.

Ty mię odbiegasz wieku złoty
Z drużyną fantazyjnych mar?
Wesela moje i tęsknoty
Niby rozwiewny nikną gwar!

.....
Pogodne owe słońca zmierzchły
Co ozłacały drogę w świat,
A ideały się rozpierzszchły
Którem hodował tyle lat...

Rozbiegły się świetne towarzyszeki okalające rydwan młodości: szczęście, miłość, chwa-

¹⁾ Przekład Augusta Bielowskiego.

ła, prawda. Uczucia ograniczenia i rezygnacyi znajdują wyraz w ostatniej zwrotce, rozmyślnie (jak wiemy z listu do Körnera), bezbarwnie zakończonej, aby oddać stan umysłu, który odzwierciedla wiersz:

Ty co kołiś wszystkie bóle,
Przyjaźni słodka, drugie ja:
Ty mi na ziemskim tu padole
Wytrwaj, do schyłku wytrwaj dnia.

I ty! co z tamtą ręką w ręce
Umilasz wspólny zawód nasz,
Praco; ty zrosisz czoło w męce,
Lecz nie odbierasz już, co dasz;
I pod wieczności gdzieś podwoje
Pyleczki wprowadzie z życia dróg:
Chwile, dni, lata niesiesz swoje,
Aż się umorzy czasów dług ¹⁾

Drugą jest wiersz, który pierwotnie miał za tytuł „Królestwo Cieniów“, później „Królestwo form“ wreszcie—*Ideał i życie*. Tu znalazły wyraz najgłębsze myśli i uczucia poety, uświadomione mozolną pracą nad rozprawami filozoficznymi.

„Schiller może się niekiedy wydać tu i owdzie dyletantem w rozprawach swoich filozoficznych; w twórczości wszakże idejowej odsłania się nam jako jednolity i prawdziwy filozof“, czytamy w niedawno wydanem pośmiertnem dziełku Fr. A. Langego. „Pokazuje się tu samodzielniejszym, wszechstronniejszym, a zarazem głęb-

¹⁾ Przekład Bohdana Zaleskiego.

szym, niż w rozprawach. Zasada jego występuje tu najjaśniejszą, a wszelka wątpliwość co do stosunku pierwiastka etycznego do estetycznego, musi zamilknąć wobec prostej i wspaniałej naczności, jaką nam daje *Ideał i życie!* ¹⁾

Ideał i życie narówni z *Przechadzka* uważa Lange za najbardziej dojrzałe owoce drugiego okresu w filozoficznym rozwoju Schillera, jak *Artyści*, stanowią najbardziej skończony owoc pierwszego, w którym filozofia poety, nie pogłębiona jeszcze i nieuregulowana przez studia nad Kantem, znalazła swój wyraz w *Listach Juliusza i Rafaela*. Już i w tym okresie był Schiller niejako nieświadomym kantystą, chociaż nie znał dzieł mędrca królewskiego; brakowało mu wszakże jasności i pewności zasad.

Głęboka sprzeczność pomiędzy wyzwoleniem dla praw fizycznej natury człowieka dążeniem wieku z jednej strony, a pragnieniem ideału z drugiej, odbiła się w twórczości Schillera. Studya lekarskie uczyniły go materyalistą, co ujawnia się i w jego rozprawie *O związku istoty zwierzęcej z duchową w człowieku* (1780) i w *Zbójcach*, zwłaszcza zaś w poglądach Franciszka Moora, gdy jednocześnie wizye sądu ostatecznego, stojące przed oczyma zbrodniarza, świadczą o głębokim przejęciu się poety ideał moral-

¹⁾ *Einleitung und Kommentar zu Schillers philosophischen Gedichten* von Fr. Alb. Lange, Aus dem Nachlass des Verfassers herausgegeben von O. A. Ellissen. Bielefeld, 1897, str. 25 i nast.

nego przeznaczenia człowieka w jej tradycyjnej formie.

Niemniej silnie ujawnia się ta przeciwstawność w dwóch wierszach, stanowiących niejako przygotowanie do *Idealu i życia*, ściśle z sobą związanych a jednocześnie prawie napisanych. *Wolnomyślność namiętności* podnosi bunt przeciw surowości prawa moralnego w wyrazach niemal bluźnierczych, gdy *Rezygnacya* (1786) szuka pojednania w tej myśli, że kto wierzył, znalazł już zadowolenie w samej wierze, a więc i nagrodę za prywacye, jakim się w imię tej wiary poddawał:

„Dwa kwiaty tylko, słuchajcie ziemianie,
Rosną dla tego, kto ma baczość na nie;
Jeden *nadzieja*, a drugi *użycie*.
Kto jeden uszczknął, drugiego się zrzeka:
Tych kwiatów nigdy czas razem nie splata.
Przykłady wieków mówią do człowieka:
Zawsze od wiary *użycie* ucieka,
A dzieje świata są wyrokiem świata!
W twojej nadziei miałeś plon zasługi,
W statecznej wierze i szczęścia stateczność;
Mógł cię nauczyć mędrców szereg długi:
Coś raz odrzucił, nie wróci czas drugi,
Nie wróci wieczność!“¹⁾

Tę samą myśl spotykamy i w końcowych wierszach pierwszej zwrotki *Idealu i życia*:

Człowiekowi do wyboru dane
Rozkosz zmysłów albo ducha cześć..

¹⁾ Przekład J. N. Kamińskiego.

Wszakże w *Rezygnacji* niema jeszcze wyświeatlenia sprzeczności. Kto ma rację? Czy ten, co wierzył, czy ten, co używał?

Rozdwojenie, które istniało w duszy poety, znalazło tu swój wyraz tak dalece, że oba przeciwnie zdania są uzasadnione; wiersz nie daje odpowiedzi na pytanie o wyborze. Zmysłowe *tam* zostaje zniweczone; ale wiara zawiera w sobie coś więcej niż proste złudzenie: zrzeczenie się daje spokój ducha.

Czy zadowolimy się tym wynikiem? Rozum pojmuje, że prawo moralne ma słuszność; ale uczucie buntuje się przeciwko niemu. W tym zamęcie przygotowuje się wszakże nietylko kantyzm Schillera, ale i to rozwiązanie, którym prześciga swego mistrza, stając się samodzielnym. Niezadowolony z *wyboru* między rozkoszą zmysłów, a spokojem ducha, wytwarza on teorię odkupienia estetycznego, której doskonałym wyrazem jest wiersz *Ideal i życie*, dawniej nazwany *Królestwem cieniów* ¹⁾.

Królestwo ideałów niedościgłe jest dla człowieka; tylko „bogom płynie życie wśród nieśmiertelności“.

Jak zefiry nad Olimpu kwiatem.
Róże kwitną boskiej i młodości,
Wiecznie wonne ponad ruin światem...

Człowiek musi grzebać się w tych ruinach, któremi zasypuje rzeczywistość jego nadzieje i umiłowania; do wyboru mu są dane

¹⁾ Ob. W. M. Kozłowski, *Królestwo ideałów i odkupienie estetyczne*.

Rozkosz zmysłów, albo ducha cześć...

Jednakże może on zwyciężyć tę śmierć pragnień, którą jest przesył:

Chcecież bogom zrównać się na ziemi
I w królestwie śmierci być wolnemi?
Nie zrywajcie tu owoców życia!
Czarem złudzeń poją wasze oczy,
Lecz odbiegnie pragnień sen uroczy,
Gdy go spłoszy krótki dar użycia.

Filozofia wyrzeczenia się jest nietylko najmoralniejszą, ale i najpewniej prowadzi do szczęścia. Najpiękniejsze chwile życia, są to chwile marzeń i nadziei: dlatego też młodość, która ma jeszcze wszystko przed sobą, jest najszczęśliwszym okresem w życiu. Ale im więcej owoców jego zrywamy, tem próżniej robi się w sercu; gasną jedno po drugim pragnienia, błędną sny wieszczą...

Z dramatyzmem przypominającym *Godność kobiet* przeciwstawia się tu Królestwo Ideałów dziedzinie rzeczywistości, w której panuje przy-
mus prawa, konieczność przyrodnicza. Pamiętajmy jednak, że:

Tylko ciało w mocy władz spoczywa,
Co splatają tajne przeznaczenia;
Lecz nie znając ciasnych ziemskich progów,
Wolna z wszelkich więzów otoczenia,
Wśród świetlanych oceanów pływa
Postać czysta—boska pośród bogów.
Na jej skrzydłach w niebo się unosić
I porzucić drzeń śmiertelnych szal;
Odbiegając smutne ziemskie włości,
Kraj ideałów bierzcie w dział!

Skoro przenosimy się w dziedzinę ideałów zrywamy z zależnością i stajemy się wolni. Poezja dlatego jest dziedziną wolności bezwzględnej, że zakresem jej jest ideał. Przenieśmy się do jego królestwa, ukochajmy to, co jest dla nas tylko nakazem obowiązku, a stanie się pragnieniem naszym, celem samorzutnego polotu ducha.

Nietylko przez powściągliwość i wyrzeczenie się możemy przedłużyć młodość ducha, ale mamy moc przeciągnąć ją do nieskończoności przez twórczą potęgę duchową, która wytwarza „postać wolną“ nie skrępowaną ani prawami konieczności rządzącymi materyą, ani uległą ciasnym ograniczeniom ziemskiego świata. A zaludniając temi postaciami kraj ideałów, wytwarzamy coraz-to nowe pragnienia, unosimy się na jej skrzydłach coraz dalej od przesytu i ograniczeń życia. Jest to dziedzina wolności, której żaden przymus wydrzeć nam nie zdoła.

A gdy ducha śmiały lot opadnie
I zasłoni widok przeszkód mrok,
Cel odbiegły znów pochwyci snadnie
Z piękna szczytów zachwycony wzrok!

Gdy przeszkody i nieustająca walka osłabiają siły nasze, gdy wśród trosk i zawodów życia utracimy z oczu wyższe jego cele — wtedy dość jest wznieść się na szczyty ideału, aby na nowo je odszukać. Tak żeglarz zbłąkany wśród fal podnosi oczy ku gwiazdom, które mu drogę wskazują.

Bo tu na ziemi człowiek jest w nieustannej walce:

Tu zwyciężkiej nie okryje skroni
Wonny wieniec i przy dźwiękach liry
Nie wypoczna członki ze znużenia:
Życie pędem ustawicznym goni,
Czas porywa nas w swe szumne wiry,
Chociaż w piersi zgasną już pragnienia.

Bo tu:

Tylko śmiały wawrzyn ów zdobywa,
Co zwyciężkiej walki wieńczy cios;
Tylko silny szczęścia kwiaty zrywa,
A słabego pokonywa los...

I nic nie osiąga się bez wysiłków:

Tylko praca, co trwa bez znużenia
Utajony żeźnie prawdy kłós;

Po takiej dopiero pracy

Ścicha walka i wątpliwość znika,
Gdy zwycięztwa dumny tryska kwiat:
Ściera ono z czoła śmiertelnika
Przyrodzonej zależności ślad...

A gdy pełni „świętego współczucia“ na
cierpienia innych, własnym swoim nadstawiamy
„duszy hart wytrzymały“, wtedy

Jak na chmurę, co dnia światło kryje,
Irys rzuca wielobarwny blask,
Tak przez welon smutku się przebije
Ukojenia lazurowy brzask.

Powyższy rozbiór poezji filozoficznych Szyl-
lera uwydatnił, w jakiej mierze znajomość bio-
grafii autora, jego studyów, jego prac naukowych,
rozwoju i postępu poglądu na świat w związku

z następstwem po sobie utworów poetyckich niezbędną jest dla należytego zrozumienia tych utworów; jak wiele światła na nie rzucają plany i pomysły niewydanych dzieł, uwagi rozsiane w listach do przyjaciół i t. d. Czem dla poezyi filozoficznych są studia autora, fazy, przez które przechodzi jego pogląd na świat, wpływy na niego tych lub owych myślicieli współczesnych lub dawniejszych epok, słowem to, co należy do rozwoju umysłowego, tem dla czysto uczuciowej liryki są wypadki życia, wszystko, co przechodzi on w zakresie uczuć, nadziei, zawodów.

Przystępując więc do studyów nad utworami, a zwłaszcza lirycznymi, jednego z tych wielkich duchów, czytelnik najwłaściwiej postąpi, gdy równolegle z poezjami będzie czytał życiorys ich autora, jego listy, o ile są wydane, i inne materyały do poznania jego życia i epoki, do której należał.

Nie należy jednak sądzić, że już wszystko uczyniliśmy, co należy do interpretacyi utworu, gdyśmy wyszukali w biografii autora pobudki, z których wypłynął, lub oddziaływania i wpływy, które się w nim odbiły. Niezależnie od tych czynników utwor poetycki ma swoją ideę właściwą, wcieloną w odpowiedniej sobie formie. Wykrycie pierwszej, rozbiór drugiej, ocena zarówno każdej z osobna, jako-też ich zgodności lub niezgodności z sobą, są to rzeczy, których zbadanie pozostaje głównym zadaniem czytelnika.

Są ludzie, którzy gotowi dać taką interpretację *Ody do młodości*: Mickiewicz był podraż-

niony przez ataki Jana Śniadeckiego i wylał w ten sposób uczucia swoje. Powinniśmy się wystrzegać takiej „plotkarskiej“ interpretacji dzieł poetyckich. Myśli i uczucia zawarte w *Odzie do młodości* żyją i oddziaływają na nas dziś, jak oddziaływały na współczesnych i na całe pokolenia, które nic nie wiedziały o owym zatargu, lub dla których (jak dla nas) jest on epizodem przelotnym i nie mogącym oddziaływać na nasze usposobienie. Bo myśli te i uczucia mają wartość trwałą, niezależną od tego, co stało się powodem do ich wypowiedzenia.

Inne zgoła znaczenie ma pogląd na świat poety lub wogóle tło ideowe, z którego wyrastają utwory piękna.

Prześliczny wiersz Krasińskiego, *Syn cieniów*, zostaje niezrozumiałym, dla tego, kto nie znajdzie klucza dla niego w systemacie historyzoficznym Höne-Wrońskiego ¹⁾. Został on niejasnym nawet dla takiego wytrawnego krytyka, jak Stanisław Tarnowski, który mylnie szukał jego objaśnienia w filozofii Cieszkowskiego. Jest to filozofia dziejów ludzkości, symbolizowanej w synie ceniów wznoszącym się od życia zmysłowego przez fazy, jakie wytyka Höne Wroński, ku doskonałości równej boskiej i ku nieśmiertelności osobowej w *tem* życiu:

Wszędzie kolebki—niema nigdzie trumny,
I wszędzie niebo—niema nigdzie ziemi —
I wszędzie Bogi—nad tobą i w tobie...

¹⁾ Ob. *Höne-Wroński jako filozof* przez autora Warsz. 1907.

Myliłby się więc ten, kto by sądził, iż przy pomocy biografii i dzieł autora potrafi dokładnie zdać sobie sprawę z całego bogactwa ideowego, zawartego w utworze literackim. Zadanie to jest niekiedy zbyt trudnem nawet i dla wytrawnego krytyka. Niekiedy spotykają się miejsca niejasne w dziełach wielkich mistrzów. Niejasność ta może pochodzić od zbyt treściwego wyrażenia myśli głębokiej, wymagającej dłuższych wyjaśnień, na które nie pozwala bieg akcji (w dramacie) lub forma poetycka (w liryce); może być skutkiem tego, iż są aluzją do doktryn dziś zapomnianych lub mało znanych, lub nawet do osobistych poglądów autora, których rozwinięcia w formie prozaicznej nie pozostawił.

Takie miejsca stanowią kopalnię złota dla owych mogilników literatury, którzy radzi są żywić się martwą spuścizną po wielkich druchach rozszarpując, analizując i komentując trupy ich dzieł zamiast odczuć to, co w nich żyje i śpiewa. Jakaż bibliotekę tworzą rozmaite interpretacje niejasnych miejsc w *Fauście*, z których drwił niekiedy złośliwie genialny jego twórca! A u nas ileż to próbowało dowcipu swego nad słynnem „czterdzieści i cztery“ w wizyi księdza Piotra z *Dziadów*. Najhumorystyczniejszą stroną tych rozwikłań niby utajonej myśli autora w wielu podobnych wypadkach jest ta okoliczność, że autor często żadnej tam myśli nie ukrył; posługiwał się jeno nagromadzeniem niezrozumiałych wyrazów, bo mu potrzebne to było dla efektu poetyckiego (jak naprz. w „Kuchni wiedźmy“ w *Fauście*), lub dla nadania właściwego kolorytu scenie.

Lecz po za temi rozmyślnie niezrozumiałemi rzeczami są takie, bez których pojęcia utwór zostawia na nas wrażenie niedoskonałe, mętne, niekiedy chaotyczne i nużące.

W tych wypadkach jak i w ogóle dla dokładniejszego pogłębienia dzieła poetyckiego niczem nie zastąpione usługi oddaje dobra krytyka, której znaczenie i cel omówiliśmy już wyczerpująco w poprzednich rozdziałach.

Na przykładach Konopnickiej i Szyllera staraliśmy się wykazać, w jaki sposób czytelnik może odtworzyć pogląd na świat poety studiując utwory jego w pewnej ciągłości i jakie z nich skarby zaczerpnąć do tej budowy idejowej, którą we własnym wznosi umyśle. Jeśli wszakże nieliczni są tacy poeci, których utwory zawierają bogate i oryginalne poglądy na świat i na życie ludzkie, to w pismach każdego wartościowego poety znajdujemy pojedyncze perły myśli, jakby skrytalizowane w piękną formę pomysły do rozwiązania wieczno-trwałych lub przemijających zagadnień świata i ludzkości.

W liryce blizkiego nam czasem i duchem Asnyka uderza nas przedewszystkiem owa szczerze-wylana, jasna, beztroskliwa pieśń, która jest prawdziwą ucieczką od nędz i cierpień życia w świat czarów i baśni; obok tych pereł uczucia, wdzięku i wiersza, znajdujemy jednak utwory równie piękne, lecz potracające o głębokie zagadnienia życia i świata.

Nikt może inny z takim wdziękiem i z taką

siłą, nie podniósł godności poezyi i powołania poetów jak Asnyk w rymach pod powiewną formą ukrywających głębokie myśli, tragizm uczuć lub gryzącą satyrę.

W *Baśni tęczowej*, pod formą bajki czarodziejskiej, wytyka pokrewieństwo poezyi z heroizmem, zaznacza najwyższy cel życia dla człowieka—w walce o ideę, chociażby bez zwycięstwa na razie:

Choć nie dojdzie, chociaż padnie,
Przecież życia nie roztrwoni,
Bo najlepsza częśćka życia
W takiej walce i pogoni..
Warto choćby widzieć zdala
Ów zakłęty gmach kryształu;
Warto, płacąc krwią i bólem
Wejść w krainę ideału..

Wiecznie odradzający się nieśmiertelny czar ideału oddany jest prześlicznie w *Bóstwie tajemniczem*:

Zniszczenie mnie odmładza
I ogień mnie oczyszcza;
Padając, moja władza
Wyrasta silniej z zgliszcza.

Podobny motyw snuje się przez wiersze *Na zgon poezyi*; *Wieczyste piękno* i wiele innych.

Pochód pozytywizmu, z jego wymaganiami trzeźwości i użyteczności na kraj ideałów humorystycznie oddaje w *Napadzie na Parnas*; a przeznaczenie dziejowe poezyi i ideału kreśli w *Odzie* myślą swą pokrewną z *Artystami* Szyllera.

W wierszu „*Dałam ci moc*“... wskazuje przeznaczenie poety:

Nie żądaj nic od biednej rzeszy:
Zniszczonej życia znojem:
Ty rzucaj blask, co ją pocieszy
I sercem nakarm swoim...

Idź sobie w grób nieznanemu światu
Bez żądy sławy próżnej,
Bez wieńców róż, bez mirtów kwiatu,
Bez bratnich łez jałmużny...

Jakież to odmienne od pretensyi wielu tych, którzy dziś mają się za poetów! A jeśli każe nieść słowa radości i anielskie uśmiechy „*Tym, którzy smutni*“, to umie wytoczyć proces *Publiczności do poetów* i *Poetów do publiczności*. Wielbiciel piękna i muz ma odwagę powiedzieć w oczy bawiącym się i flirtującym kobietom światowym:

Nasze anioły i nasze kobiety
Są w sentymencie ubrane po kostki;
Lubią poezją zajadać na wety
I lubią także bawić się w miłości...
Ktożby wyliczył wszystkie ich zalety?
Jednej im tylko brak jeszcze drobnostki:
Prawdy w uczuciu...
Tem, czem są teraz, nie wzniecą tej walki,
Co się toczyła koło murów Troi..
Bo każda z wdziękiem norymberskiej lalki
W balowej sukni na wystawie stoi
I z pochyloną, rozmarzoną główką
Czeka na kupca, co płaci gotówką...

W przeciwności do tego strojącego się w estetyczne mody, a w gruncie kupczącego świata, któremu po drodze rzuca gorzko-ironicz-

ne „*Wy się skarżycie?*“, nasuwa się poecie świat inny, dawny, ten, któremu hołd składał Szyller. Do niego zwraca się z pytaniem:

Skąd brały swoje ożywcze promienie
I uśmiech, który przystrajał im lica?

aby usłyszeć *Odpowiedź przeszłości*:

Każdy dla drugich żył—a w dumie męskiej.
Miał swoje tarczę na ciosy i kłęski.

Wreszcie cały cykl sonetów filozoficznych ujęty jest w całości p. t. *Nad głębiami*, której myśl przewodnią odzwierciedlają te strofy:

Próżno nad głębią schyleni—jej ciemnic
Obraz chwytam, gdyż ruchliwa fala,
Zamiast odwiecznych istnienia tajemnic
Własną twarz naszą ukazuje zdala, —
I nasz widnokrąg cały się powleka
Rzuconem w wszechświat odbiciem człowieka.

Gdy cofamy się cokolwiek wstecz, w nie-
daleką wszakże przeszłość najbliższa wielka po-
stać poetycka na jaką natrafiamy ma lirę innego
zgoła stroju. Autor *Jeremiaszowych pieśni* po-
trąca najpotężniej o tę strunę, która od poezyi
Godebskiego nie przestaje być przez pół stule-
cia dominującym tonem naszej pieśni, a podnosi
ją do wyżyn poetyckich niezrównanych. W for-
mie ojczystej i w związku z uczuciami, które bu-
dziły męki, bohaterstwo i poświęcenie pokoleń
w walce o ojczyznę, poezya polska doprowadza
do najwyższych form uczucie wszechludzkie, pod-

nosi głos o prawo wszechludzkie — *prawo każdego narodu do bytu niepodległego*.

„Po raz pierwszy, od czasów Kochanowskiego, miała się pieśń polska znowu prawdziwie zwiernić dołem do społeczeństwa, a dyktowały ją idee w narodzie naszym wykołysane i będące dzisiaj pokarmem, wiarą, przyszłością naszą..

„Właśnie z tego powodu zajęła poezja polska względem współczesnej europejskiej stanowisko nie tylko *równej między równymi*, ale, co większa, okazała się jej najistotniejszym dośpiwem i niejako uzupełnieniem. Jest to jakby ton w akordzie niezbędny dla dokonania jego harmonii, ton trzeci, ostatni“... ¹⁾

W tej to skarbnicy idejowej, w tej kuźnicy wielkich ideałów, wcielającej w siebie męki i walki, nadzieje i pragnienia narodu, który nigdy nie oddzielał sprawy swojej od postępu Ludzkości, znajdzie czytelnik niewyczerpany zasób myśli i uczuć szczytnych.

Zanim skończymy ten rozdział, pragnęlibyśmy dać przykład *interpretacji*, która stanowi pierwsze i najważniejsze zadanie przy studyowaniu utworu piękna. Jest ona istotnie nie tylko warunkiem niezbędnym wydobywania z dzieła piękna jego treści ideowej, lecz także osiągnięcia rozkoszy estetycznej. Ta bowiem może być w poezji jedynie skutkiem dokładnego zrozu-

¹⁾ Małeckie *Żywot Słowackiego* T. I str.

mienia myśli utworu. Poezya bowiem, posługując się symbolami słownymi, może osiągnąć skutek artystyczny jedynie przez wywołanie w umyśle naszym odpowiednich im obrazów, które dopiero stają się przedmiotem intuicji estetycznej. Ktokolwiek stara się wmówić w siebie lub w innych, że odczuwa piękno dzieła, którego nie rozumie, jest nieszczerzy względem siebie samego lub ulega sugestji innych. Najmniejsza niejasność w dziele pięknym zakłóca rozkosz estetyczną budząc do życia czynność odmiennej władzy — władzy poznawczej, usiłującej zrozumieć i wyjaśnić myśl ciemną, a przez to tłumiącej uczucie piękna, które jest zawsze wynikiem oddania się utworowi. W tym wypadku zamiast dać się nim porwać zaczynamy łamać głowę nad zagadką. Rebus jest przeciwnym biegunem estetyki.

Gdy więc osiągnąć chcemy stopień podniesienia uczuciowego odpowiadający rzetelnej wartości utworu, powinniśmy dojść w zrozumieniu jego do takiej przejrzystości, aby nie było ani jednej myśli niejasnej, ani jednego wyrazu, którego konieczność nie byłaby dla nas oczywistą. Taka interpretacja stanowi zarazem doskonały probierz utworu: dzieło istotnie piękne podoba się nam coraz bardziej w miarę tego, jak dokładnie je rozumiemy; utwór mierny traci coraz bardziej na jasności dziennej.

Największy nasz geniusz poetycki, a jeden z największych świata miał wysoką świadomość tego źródła swojej potęgi i w radach młodszym współbraciom zawsze wytykał zgubność dla poety fałszywego patosu i mętności myśli, do któ-

rej skłonność ujawniali mniej powołani zwolennicy romantyzmu. „Zupełnie mi wyperswadował, pisał Zygmunt Krasiński do ojca po poznaniu się z Mickiewiczem, że szumność jest głupstwem tak w działaniu, jak w mowie, jak w pisaniu, że prawda i prawda tylko ¹⁾ może być ponętną w życiu; że wszystkie ozdoby, kwiaty stylu są niczem, kiedy myśli niema, że wszystko na tej myśli polega i że chcąc być czemś, trzeba się uczyć, uczyć i uczyć i prawdy wszędzie szukać“. ²⁾

Weźmy jako przykład *Odę do młodości* i sprobujmy dać parafrazę analityczną zawartych w niej myśli.

Sam tytuł wskazuje, że młodość jest przedmiotem podnoszonym przez poetę. Jakoż zaczyna się wiersz od przeciwstawienia jej tym, w których już wygasły płomień młodzieńczych zapalów:

Bez serc, bez ducha — to szkieletów ludy...

i dalej:

Niechaj kogo wiek pomroczy,
Chyląc ku ziemi poradłone czoło
Takie widzi świata koło,
Jakie tępo mi zakreśla oczy...

Nietylko fizyczną postawę starości ma tu na myśli poeta. Ma przedewszystkiem na względzie

¹⁾ Tj. szczerłość uczucia.

²⁾ Ob. Adam Krasiński, *Poeta myśli* (Bibl. Warsz. 1901, I).

owo zacieśnienie widnokręgów myślowych, które cechuje wiek późniejszy.

Jeśli za pobudkę do jaskrawego przeciwstawienia młodszego pokolenia starszemu mógł posłużyć wypadek osobisty; jeśli zganienie przez Jana Śniadeckiego w obecności poety całego kierunku jego twórczości mogło przyczynić się do uwydatnienia tej przeciwstawności i nadać jej większą jaskrawość, to myśl sama przez się zostaje ogólną i wieczną, a w tem tkwi właśnie doniosłość wiersza. Odzwierciedla on ustawiczną rozterkę dwóch pokoleń: *ojców i dzieci*.

Ludzie starsi skłonni są uważać za trwałe i niezmiennie to, czego świadkami byli przez szeregi lat. Zdaje im się, że te stosunki te instytucje, te zwyczaje, do których przyzwyczajeni są (choć nie koniecznie z nich zadowoleni), zostaną zawsze bez zmiany. Niechętnie rzucają pytania dalszej przyszłości, wiedząc, że nie do nich należy.

Przeciwnie młodzież ma wszystko przed sobą; żyje więcej nadzieją i marzeniem niż rzeczywistością; wznosi się w „kraję uludy“, a wszystko jest dla niej nowości kwiatem. Każdy rok życia przynosi jej tyle zmian, że, mierząc czas według tej samej perspektywy uczuciowej, doświadcza złudzenie, jakoby wszystkiego mogła spodziewać się po życiu, nie tylko dla siebie, ale i dla ludzkości. I starzy i młodzi, znając historię, wiedzą, że ludzkość idzie naprzód, że czasy i stosunki zmieniają się ustawicznie. Lecz starzy mierzą te zmiany smutnym doświadczeniem przeżytych dni: wiedza ta zostaje dla nich czy-

stą teorią nie odczuwają jej i prawie nie wierzą. Młodzi przeciwnie mierzą czas stawania się dziejowego szybkim tempem własnego rozwoju, a długość własnego życia — bezgranicznością nadziei.

Starzy chętniej polegają na mozolnem doświadczeniu przebytych dni; młodzież, nie mając go, snuje z pragnień i marzeń poglądy na życie:

Obleka nadzieję w złote malowidła.

Rozsądek zacieśnia widnokreśli jednych; poezya rozświetla je i rozszerza drugim. Bo młodość i poezya to siostry rodzone. Jak poeci według Szyllera „wzbijając się nad czasów bieg“, ukazują w utworach swoich „z daleka nadchodzący wiek“, tak i młodości na dobre wychodzi ów brak doświadczenia własnego. Zastąpi je doświadczenie ludzkości, mniej omylne a bardziej pocieszające. Ono to „okiem słońca“, jasnym spojrzeniem wiedzy historycznej ¹⁾ rozświetli „ludzkości ogromy“ i da je przeniknąć „z końca do końca“. Przyszłość nie zawiedzie ideałów młodości, chociaż może nie ujrzą ich urzeczywistnienia, ci którzy w nie wierzą.

A jakże maluczką z tych wyżyn ideału wydaje się ziemia!

Obszar, gnusności zalany odmětem!

¹⁾ I w wierszu do Lelewela powtarza się to porównanie wiedzy ze słońcem:

A słońce prawdy wschodu nie zna ni zachodu.

Ziemia, z jej pospolitemi walkami o egzystencję, z jej samolubnymi popędami. Młodość nie jest samolubną; pełna ofiarności, szuka ona sojuszu serc i cele sobie podniosłe zakłada:

W szczęściu wszystkich wspólne cele.

Więc łączą się z sobą — a w zrzeszenia siła, prawie wszechmoc. Precz więc z ograniczającym porywy rozsądkiem; z miarą i wagą. Wszak już gdzieindziej powiedział poeta:

Cyrkla, wagi i miary
Do martwych użyj brył:
Mierz siłę na zamiary
Nie zamiar podług sił!

Zrzeszone siły młodzieży, skupione we wzniosłym kole filomatów, czegoż dokonać nie są w stanie? Czy nie są one żywym wcieleniem mytu o Heraklesie, który w kolebce dusił hydro? Nie ma przed nimi zapory:

Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga;
Łam, czego rozum nie złamie!
Młodości, orla Twych lotów potęga
A jako piorun twe ramie!

A z takim uznaniem siły własnej jakież jej damy zastosowanie, na co skierujemy? Nie na chępliwe zadowolenie z siebie; nie na cele samolubne. Nie; oto przed oczyma unoszącego się na wyżynach pegazim lotem poety wciąż stoi ta ziemia, gdzieś daleko, gdzieś głęboko w przestrzeni, taka nędzna, taka biedna; ta smutna wi-

downia polujących na siebie egoizmów. Dalej-
bracia! Do niej:

Spólnemi łańcuchy
Opaszmy ziemskie koliska...

Tytan — młodość wypręży siły, zestrzela
myśli i duchy w jedno ognisko: już drga bez-
władna bryła! Dalej z posad — na nowe dro-
gi; ku tym ideałom, które ze szczytów piękna
oglądamy: ku *braterstwu i miłości*.

Z chaosu i anarchii samolubnych popędów
ku spółności i życiu solidarnemu. Pęka skoru-
pa przesądów, opleśniała kora kwietyzmu. Świat
odmłodzony przypomina „zielone lata”: — wie-
ki naiwnej poezji i spółnoty instynktowej, dziś
odzyskane pod kierunkiem natchnienia, piękna
i wiedzy.

Miłość go poczęła, ona stopiła lody, ona
rozproszyła ciemności:

Witaj jutrzeńko swobody,
Za tobą zbawienia słońce!

Wolność jest tylko stopniem prowadzącym do
braterstwa.

ROZDZIAŁ IX.

Dramat i jego rodzaje.

Jeśli poezja idejowa jest najwyższą formą
poezji w ogóle, to dramat ideowy zajmuje wśród
niej pierwsze miejsce. Łączy on bowiem z naj-

wyższym rodzajem najwyższą pod względem artystycznym formę poezyi, formę pozwalającą wcielić i rozwinąć ideę bez porównania głębiej, niż w liryce, a nadać jej koncentrację i intensywność uczucia prześcigającą w znacznej mierze epikę.

Przejście między dramatem ideowym o najwyższym polocie, który nazwać możemy *filozoficznym*, przez inne formy *społeczną*, *historyczną*, do dramatu *psychologicznego* czyli dramatu charakterów, odbywa się stopniowo, tak jak i dalsze od psychologicznego do *dramatu sytuacji* czyli scenicznego. Każdy utwór dramatyczny zawierać bowiem musi te trzy pierwiastki typowe i różnica polega tylko na większem lub mniejszem uwzględnieniu każdego z nich.

Dramat filozoficzny jest z natury rzeczy mniej sceniczny. Akcja tu bowiem jest wewnętrzna, odbywa się w duszy bohatera, mniej ujawniając się w wypadkach zewnętrznych, a całość ma charakter raczej liryczny. Wprawdzie *Faust*, który przedewszystkiem każdemu nasuwa się na myśl przy mowie o dramacie filozoficznym, daje się pomyślnie wystawić; lecz to, co widzimy zwykle na scenie (w dramacie lub w operze), jest tylko epizodem całości i to najmniej filozoficznym. *Manfred*, jak wykazały próby na scenie warszawskiej, nie nadaje się wcale do grania. Natomiast doświadczenie, wykonane w Krakowie nad *Nieboską*, wykazały, jak wiele zawiera ona w sobie sceniczności. Nawet *Dziady* na scenie nie były próbą zupełnie chybną, chociaż najmniej są do niej zastosowane, a trzecia część

wywołuje głębokie wrażenie dramatyczne. *Kordyan* i *Hamlet* są już doskonale sceniczne — oba te utwory zresztą stoją na pograniczu między dramatem filozoficznym a psychologicznym. Również doskonale sceniczne są tragedie Sofoklesa, zajmujące to samo stanowisko pośrednie, pomimo tak odmiennych warunków sceny dzisiejszej od starożytnej.

Osobliwością dramatu jest ta, że będąc najbardziej uspołecznioną z form poetyckich, wymaga dla wcielenia swej idei potężnie rozwiniętych osobowości. Dramat mianowicie jest pod dwojakim względem najbardziej uspołecznioną formą poezyi: przez przeznaczenie swoje dla jednocześnie odczuwających licznych widzów, niemniej jak i przez to, że, aby kollizya dramatyczna była głęboką i interesującą, bohater dramatu walczyć musi o ideje, prawa lub aspiracye ogólnej doniosłości, w imię postępu ludzkości lub potęg cywilizacyjnych, jak wiedza, sztuka, instytucye wolnościowe i t. d. Mniej już może nas porwać kolizya czysto osobistej natury, chyba że charakter bohatera podniosłością, niezwykłym hartem, w ogóle doniosłością etyczną lub nadzwyczajnymi nieszczęściami, które nań spadają, a które znosić umie, wyłamuje się wysoko nad poziom przeciętny. W ten sposób od dramatu ideowego przechodzimy do psychologicznego. W dramacie sytuacji wreszcie stosunki społeczne pełnią rolę bardziej zewnętrzną; stanowią one środowisko, w którym rozwija się akcja, a z którego wytwarzają się kolizye, prze-

ważnie mniej głębokie, cechujące formę komedyi (jak np. w *Szkole zepsucia* Sheridana).

Dramat mógł więc powstać i rozwinąć się jedynie tam, gdzie rozbudziła się już samodzielność jednostki, świadomość jej autonomii, przy poczuciu jednak łączności ze społeczeństwem, przy świadomości, że jest ono podstawą i gruntem, na którym wyrasta osobnik.

Jak epos najdawniejszy jest wyrazem pierwotnej wspólności, pochłaniającej jednostkę w wolno płynącym potoku życia społecznego; jak liryka jest objawem budzącej się świadomości indywidualnej, tak dramat, stanowiący niejako syntezę jednego i drugiej, jest zwiastunem tryumfu indywidualizmu w dobrem znaczeniu: uniezależnienia się osobnika. Odpowiada on chwili, kiedy jednostka, dojrzała ostatecznie, wyłamuje się z więzów otoczenia, wytwarzając lub dążąc do wytworzenia ustroju społecznego i państwowego, w którym najszerszy i najswobodniejszy znaleźć może rozwój i pole do działania.

Dla tego też dramat w Grecyi rodzi się w chwili powstania demokracji, i w ognisku tej demokracji — w Atenach. Dla tego walki liberalizmu angielskiego znamionuje plejada pisarzy dramatycznych, kulminująca w Szekspirze; dla tego dramat niemiecki rodzi się i odrazu dosięga szczytu w trójcy Lessinga, Göthego, Szyllera, a dramat francuzki, sztucznie wytworzony przez dworskość i skrępowany powijkami pseudoklasycyzmu, opóźnia się w rozwoju swoim i dosięga szczytu dopiero w chwili walk demokratycznych 19 wieku, po rewolucyi literackiej dokona-

nej przez Wiktora Hugo w genialnych jego utworach, tak duchowo-pokrewnych z szyllerowskimi.

Ztąd też pochodzi owa krótkotrwałość epok rozkwitu dramatu zaznaczana przez historyków literatury. „Dramat ateński rozwinął się całkowicie w ciągu lat 50-ciu. Podobnie w Anglii cała wielka literatura dramatyczna powstała w przerwie między *Tamburlaiue'm* Marlowe'm (1587) a *Perkinem Warbeckiem* Ford'a (1634 ¹⁾). Bo ten punkt kulminacyjny, który osiąga społeczeństwo w walce o emancypację jednostki jest ostrzem szczytu. Nie może się ona na nim długo utrzymać: albo pierwiastki indywidualistyczne, działając w dalszym ciągu, powodują rozkład zupełny więzów społecznych, a wtedy i literatura wyradza się w dekadentyzm; albo następuje zwrot ku uspołecznieniu, ku rozumnej syntezie indywidualizmu ze wspólnością, a wtedy dramat przestaje być charakterystycznym objawem literatury, która szuka nowych form, jeszcze nie przeczutyh dopóki nie skrytalizują się ostatecznie nowe wymagania społeczne. Pierwsze miało miejsce w Grecyi starożytnej; drugie widzimy w Europie współczesnej.

Takie jest stanowisko, z którego rozważać powinien współczesny krytyk - socyolog utwory dramatyczne, a stosując je do nich, łatwo mu będzie ocenić w jakim stopniu odpowiadają duchowi i potrzebom chwili bieżącej, co zawierają w sobie z idei przyszłości

¹⁾ Jebb. *Historia literatury greckiej* przekł. polski (B. W. W.) str. 103.

Na pierwszy rzut oka może wydać się dziwnem, iż ów rozkwit dramatu w końcu XVIII stulecia miał miejsce w Niemczech, które z państw Zachodu były najbardziej zacofane pod względem politycznym. Odpowiedzią na to jest prawo socyologiczne (jeśli wolno użyć terminu tego), które już niejednokrotnie akcentowaliśmy ¹⁾. W poezyi krystalizują się te ideały, które na razie nie mogą znaleźć urzeczywistnienia w życiu. Poezya jest zbrojownią, w której spoczywa oręż przyszłych walk. To, co może znaleźć drogę do czynu, nie przybiera postaci marzeń i snów poetyckich, lecz staje się programem działania. Z drugiej strony nowa forma literacka wymaga gieniusza, który by ją stworzył; a narodzenie się takiego gieniusza jest w stosunku do warunków socyologicznych rzeczą przypadkową, leżącą poza ich zakresem.

Francya wydała Kornela i Rasyne w czasach, kiedy dla dramatu nie było miejsca w warunkach społecznych — bo dramat jest tak obcy absolutyzmowi, jak klasycyzm dobie bieżącej. Dzieła ich były więc sztucznymi, chociaż genialnymi kwiatami poezyi wyszukanej, obleczonymi w konwencyjne, zapożyczone formy. Ale w chwili, kiedy powinien był się narodzić dramat obywatelski, Francya nie miała nikogo zdolnego do stworzenia nowej formy. Voltaire i Diderot wlewali szylerskie ideje w formy prze-

¹⁾ Ob. *Szkice filozoficzne* — „Sztuka jako czynnik rozwoju społecznego“. — *Manfred hr. Henryk i Płoszowski* i t. d.

żyte. Gdy zaś przyszła doba rewolucyi, nie czas było na dramaty.

Przeciwnie w Niemczech, nie dojrzałych jeszcze do czynu, ale mających już w wyjątkowych jednostkach umysły dosyć wrażliwe dla zrozumienia i odczucia nowych prądów, ludzie talentu i gieniuszu szukają w literaturze pola do myśli i uczuć, które w nich budzą dojrzewające gdzieindziej wypadki ¹⁾.

Dramat powstaje więc wtedy, gdy jednostka poczuwa się dosyć silną, dosyć dojrzałą, aby podjąć walkę z potęgami wyższemi; z potęgą przeznaczenia, jak w dawniejszej tragedyi greckiej; z siłą namiętności, jak w późniejszej lub u Szekspira; z porządkiem społecznym—jak w XVIII i XIX wiekach. Można uważać Szyllera za najdoskonalszego przedstawiciela dramatu. Twierdzenie to uzasadnia się nie tylko na czystości formy, połączonej z jej swobodą (przewyciężenie tradycyjnych technicznych niedoskonałości tragedyi greckiej); na wykluczeniu pierwiastka rubasznie komicznego właściwego Szek-

¹⁾ U nas, jeśli pominiemy upadek, z którego dźwiżyć się zaczynała literatura, przeszkodą do narodzenia się dramatu było wkroczenie w fazę odrodzenia czynnego. Dobrze wróżącym na przyszłość jednak jest dla ludów słowiańskich, że nie stworzyli w tej dobie dramatu. Świadczy to, że rozkład dawnej jedności nie posunął się tu tak daleko, jak w zachodniej i środkowej Europie. Przemawia za tem i późne u nas narodzenie się wielkiej epeji — *Pana Tadeusza*. Epeja jest wyrazem tęsknoty za przemijającym porządkiem; dramat — namiętym aktywnym porywem ku dojrzałemu planowi przyszłości.

spirowi) ale i na tem, że społeczna forma tragizmu przebiegająca przez wszystkie dramata Szyllera jest najwyższą, najbardziej ludzką i dramatowi najwłaściwszą. Bo jeśli walka z potęgami wszechświatowemi jest najczęściej beznadziejną, a namiętności, o ile nie wyrastają do siły łamiącej jednostkę, nie są jeszcze tragicznemi, to w walce z potęgami społecznemi, jednostka, chociaż pokonana, nie upada. Zwyciężona, nie dźwiga na sobie „winy” tragicznej; pokonana — staje się żywym symbolem nowej idei, jej sztandarem w walkach przyszłości; a widz, chociaż zostaje świadkiem niepowodzenia bohatera, wynosi w sercu niezłomne przekonanie o przyszłym zwyciężstwie idei, w imię której on walczył.

W dramacie ideowym stanowiącym najwyższą, dziś jedynie aktualną formę dramatu, bohater istotnie nie jest prostym osobnikiem; nie jest ani półbogiem najdawniejszej tragedyi, ani „heroem” późniejszej. Jego wielkość, jego siła, sympatya, która, w nas budzi polega na idei, którą reprezentuje; polega na tem, że za miliony czuje, w ich imieniu przemawia. „Ja i ojczyzna to jedno; objąłem w ramiona wszystkie przeszłe i przyszłe ludu pokolenia” — w tych słowach znajdujemy rozwiązanie zagadki bohatera tragicznego współczesności.

Dramat ideowy należy do lektury najbardziej pociągającej ku sobie myślącego czytelnika; należy do dzieł, ku którym powraca chętnie

i wielokrotnie, a to tem bardziej, że liczba utworów stojących na wyżynie wymagań estetycznych jest w tym zakresie nie zbyt wielka. Spłacili mu jednak daninę prawie wszyscy geniusze tworzący na polu dramatycznym.

Zaliczyliśmy do tego zakresu tragedie greckie dla powodów, o których po części była mowa w rozdziale o krytyce. Dotyczy to przeważnie Eschylosa i Sofoklesa. Eurypides bowiem większy nacisk kładzie na subtelne oddanie stanów psychologicznych i odmalowanie namiętności natury osobistej.

W starszych utworach tragedyi greckiej przeciwnie snuje się odwieczne zagadnienie filozoficzne wolności a konieczności (determinizmu) przybierającej tu postać przeznaczenia i wszystkie inne problemata połączone z emancypacją jednostki i rodzącą się stąd ideą wyzwolenia osobnika; myślą, że może on zostać pierwszym ogniwem łańcucha stawań się przyczynowych. Walka potęg wszechświatowych z wolą ludzką, poczucie odpowiedzialności, prawość jako najwyższa rządczyni w świecie moralnym, szczęście i przeciwność („zawiść bogów”) — oto są zagadnienia zawarte w starszej tragedyi greckiej. Nigdzie może nie znajdziemy w literaturze poetyckiej tak głębokiego wniknięcia w te zagadnienia jak w trilogii Sofoklesa zaczynającej się od *Edypa Króla* a kończącej się na *Antygonie*, przy mistrzowskim oddaniu charakterów i namiętności ludzkich. Eschylos zaś w *Prometeuszu* dał obraz charakteru, którego imię od paru tysięcy lat utożsamia się ze wszystkim, co jest najszła-

chetniejszego w porywach ludzkości ponad rzeczywistość daną.

Jakże ciekawem i dobrze wynagradzającym pracą poświęconą jest zadanie porównania tej tragedyi klasycznej ¹⁾ z fragmentem *Prometeusza* Göthego ²⁾ i z *Prometeuszem rozpetanym* Sheleya ³⁾.

Przenosząc się w czasy nowożytne spotykamy się dopiero u Szekspir'a (jeśli pominiemy *Fausta* Marlowe'a) z tragedją filozoficzną w *Hamlecie*. Umieściliśmy go wyżej na stanowisku pośrednim między dramatami filozoficznymi a psychologicznymi. Jako typ psychologiczny Hamlet jest wcieleniem tej niezdolności do czynu, która szuka tysiącznych sposobów dla upozorowania ustawicznego odkładania teoretycznie ni-
byto powziętej decyzji. Ale filozoficzny charakter nadaje tej postaci źródło, z którego płynie jej niemoc. Źródłem tym jest ustawiczna refleksya. Każde postanowienie, wynikające z argumentów *za* czynem, budzi tysiączne wątpliwości płynące z argumentów *przeciw* niemu, jeśli nie w zasadzie, to przynajmniej w danych okolicznościach, jak np. w scenie, gdzie, zastając modlącego się ojczyrna, nie zabija go pod pretekstem, że nie chce go postać do nieba (III,3). A jednak jest to ten sam Hamlet, który w monologu tak zbliżonym do wygłoszonego w paręset lat po nim przez Manfreda zadaje pytanie:

...Umrzeć — to zasnąć; nic więcej?

(III,1).

¹⁾ Przekład Kaszewskiego. ²⁾ Przekład Jenikego.
³⁾ Przekład M. Konopnickiej.

Zagadnienie filozoficzne zawarte w Hamlecie sformułuje jego pra-prawnuk duchowy, Płoszowski, w sposób nieco rubaszny w pytaniu: „Czy tylko głupcy umieją działać?”

Dopiero koniec XVIII i początek XIX stulecia rzuci całą wiązkę problemów filozoficznych w formie dramatów.

Faust Götheego, odtwarzający prometeizm ducha niczem nienasyconego, sięjącego nieszczęścia dokoła w porywach swoich na wyżyny, znajdującego wreszcie ukojenie w pracy dla społeczeństwa — myśl, którą można by, równoległe z szylerowskim odkupieniem estetycznym, nazwać *odkupieniem społecznym*; *Kain* Byrona pogłębiający potrącone już w *Fauście* zagadnienie złego, w którym konserwatywnem Bogu przeciwstawia się rewolucjonista Lucyper a rozum i wiedza ukazują się jako smutne dary, dające wyższość ceną szczęścia; *Manfred* tegoż autora, w odmiennej formie potrącający o zagadnienia prometeuszowe; *Nieboska*, *Poemat Niedokończony* i *Irydion* rzucające czytelnikowi najgłębsze zagadnienia historyzofii; *Wacław* Garczyńskiego, tak wysoko ceniony przez Mickiewicza — oto są ważniejsze z dramatów filozoficznych w tem znaczeniu, jakie nadajemy temu terminowi. Nie wyczerpują one tego rodzaju zaznaczyć wszakże wypada; iż ma on nielicznych przedstawicieli we wszystkich literaturach, zwłaszcza jeśli wykluczmy z ich liczby raczej retoryczne niż poetyckie próby wcielenia w formę dramatyczną swoich lub cudzych pomysłów dotyczących najogólniejszych zagadnień. Wszakże i wśród tych

pseudo-poetyckich utworów niektóre, jak *Kaliban* Renana, zasługują na uwagę przez śmiałość wypowiedzianych pomysłów, tak niesympatycznych, jak apoteoza pasożytnictwa i tyranii „wybranych“ (przez siebie samych ¹⁾) niemniej jak i przez umiejętność ich wypowiedzenia w sposób najmniej rażący.

O wiele bogatszy jest plon w zakresie dramatu społecznego. Jeśli wykluczmy tragedie Szekspira i inne arcydzieła XVII stulecia, to można rzec prawie, że wszystko, co jest prawdziwie wielkiego w zakresie tragedyi późniejszej doby należy do tej formy.

Pomijając rażące już dziś swoim pseudo-klasycyzmem tragedie Voltaire'a, przyjąć możemy, iż odrodzenie dramatu w XVIII stuleciu, zaczyna się od dramatu społecznego. Jest nim *Gotz Göttego*, a godnem uwagi, że i równocześnie prawie z narodzinami tragedyi greckiej ukazał się dramat społeczny w postaci *Persów* Eschylosa.

Historya nie jest właściwem polem dla dramatu, którego forma skoncentrowana, wymagająca nieustannie posuwającej się akcyi, mało miejsca zostawia na odtworzenie rysów epoki. Pod postaciami historycznymi w dramacie zawsze ukrywa się albo bogata psychologia boha-

¹⁾ Także *Eau de Juvence* — kreślący ideał mędrca. *Kaliban* i *Dialogi filozoficzne* Renana, rozwijające te same myśli w formie dyskusyi, stanowiły główne źródło natchnień Nitzshego, powtarzającego z niemiecką brutalnością, bez wdzięku i oryginalności myśli swego mistrza.

terów albo zagadnienie ogólne, wznoszące się doniosłością swoją ponad jedną epokę dziejową. Taki też charakter mają *Götz* i *Egmont* Göthego, taki wszystkie niemal dramata Schillera. Wcielają one walkę o emancypację polityczną, społeczną i duchową człowieka. Cykl dramatów Szyllera, tak słusznie używającego przydomka piewcy wolności, zasługuje na szczególniejsze studia ze strony każdego, kto umie cenić ideały ludzkości.

*

*

*

Z genialnem pojmowaniem zarówno indywidualnego, jak i zbiorowego życia Szyller stawia zawsze w ognisku dramatu jednostkę wcielającą bądź czynną walkę z istniejącym porządkiem, bądź bierną krzywdę od niego cierpiącą (a do tych ofiar despotyzmu i samowoli należą Luiza z *Intrygi i Miłości* i *Marya Stuart*).

W pierwszym już dramacie, *Zbójcach*, Karol Moor jest taką ogniskową postacią, wcielającą bunt przeciw porządkowi społecznemu, a grupującą dokoła siebie różnorodne żywioły: różnorodne i rozmaitemi pobudkami popchnięte do roli zbójców, ale naogół jednostki pokrzywdzone przez porządek społeczny. Ten szlachetny zbójca-filozof, mszczący na nieszczęściu własnem krzywdy nieosobiste; rabujący bogatych, aby rozdawać biednym, posłużył za pierwowzór do wszystkich postaci „demonicznych“ Byrona (zabarwionych zresztą, pod wpływem charakteru narodowego, pewną dozą indywidualizmu i wynio-

łości obcej Karolowi), do tych protestantów przeciw zgniliznie społecznej i reakcyi politycznej, nie walczących o planowe reformy, do których, czują, że czas jeszcze nie dojrzał, lecz partyzanką podkopujących filary istniejącego porządku.

„Mój duch czynów spragniony; mój oddech wolności; *zbójcy, rozbójnicy!* Temi słowy prawo pod moje nogi się zwinie. Ludzie ludzkość mi skradli, gdym się do ludzkości odwoływał: precz więc odemnie litość i ludzkie pobleżanie! Nie mam już ojca, miłości już nie mam; we krwi i śmierci zapomnę, że coś dawniej miałem drogiego!“

Tak woła Moor, mszcząc się za siebie i za wszystkich pokrzywdzonych na silnych świata. Mamy tu rękawicę poetycką rzuconą fałszywej cywilizacji, podobną do tej, którą w formie prozaicznej, lecz nie mniej namiętnej rzucił był nauczyciel Szyllera, Rousseau w swojej *Rozprawie o sztukach i umiejętnościach*.

W drugiej swej tragedyi „republikańskiej”— *Fiescu* kreśli już Szyller świadomego celu dążeń przywódcę powstania. Z zdumiewającą dla dwudziesto-trzech letniego młodzieńca znajomością serca ludzkiego wykazuje tu autor (w scenie spisku), jak „wysnuwa się z serc ludzkich“ zimna rachuba polityki, jak genialny przywódca umie różnorodne pobudki ku jednemu celowi skierować, jak różnorodne namiętności i krzywdy osobiste sprowadzić do wspólnego mianownika, a wszystkim za cel wytknąć upadek tyra-
rana. Fiesko wszakże, osiągnąwszy cel, sprze-

niewierza się ideałowi republikańskiemu: przyjmuje tytuł księżęcy i stracony zostaje w morze przez niezłomnego republikanina Werrynę.

Godnem jest uwagi, że kiedy *Zbójce* i późniejsza *Intryga i miłość* wywołały niezrównany entuzjazm, *Fiesko* przyjęty był chłodno: publiczność niemiecka, dojrzała do poczucia krzywdy, nie była jeszcze dojrzałą do świadomego ideału przyszłości.

Chociaż wątek *Intrygi i miłości* ¹⁾ snuje się pozornie w obrębie uczuć indywidualnych, nie mniej jednak i ten utwór pełen jest porywów wolnościowych, cechujących pierwszą dobę twórczości Schillera. Jeśli motywa społeczne i dążności wyzwolenicze występowały już w *Werterze* Göthego, pod osłoną dramatu wewnętrznego opartego na zawodzie miłosnym, to w jeszcze większym stopniu uwydatniają się u Szyllera. Tu kochające się istoty rozdziela różnica położenia społecznego, a jeszcze bardziej słuźalcza dążność ojca Ferdynanda do zapewnienia mu „szczęścia“ według własnego pojęcia.

„Gdzie dziesięciu innych w trudzie i pracy dojść nie zdoła, ty się podnosisz śpiąc słodko, igraszki pędząc dziecinne. W dwunastym roku chorążym, w dwudziestym majorem. Teraz za

¹⁾ Tytuł ten nadany był przez Ifflanda, który prześltał był poprzednio swój pierwszy dramat Szyllerowi, prosząc o przeczytanie i nadanie mu imienia. Szyller odwzajemnił mu się przesyłając z tą samą prośbą swoją *Ludwikę Miller* — taki był bowiem pierwotny tytuł tego dramatu.

prosbą moją zrzucisz mundur i wejdiesz do ministeryum. Książę mi mówił o tajnym radcy o poselstwach, o łaskach nadzwyczajnych. Wspomniała przyszłość otwiera się przed tobą...”

Inaczej wszakże pojmuje szczęście Ferdynand:

„Moje pojęcie o szczęściu i wielkości różne jest od twego. Wasza szczęśliwość rodzi się ze zniszczeniem. Zazdrość, bojaźń, złorzeczenie — oto są smutne zwierciadła, gdzie się wysokość panującego przygląda. Łzy, przekleństwa, rozpacz — oto są potrawy strasznej uczy, przy której biesiadują szczęściem swym oszołomieni...”

A jak w *Zbójcach* rabuś z pięknym sercem usiłuje (choć fałszywą drogą) naprawić krzywdy, które wyrządza porządek społeczny, tak tu nierządnica Lady Milford, staje w obronie ludu przeciw despotyzmowi i wyzyskowi.

Karlos jest dziełem przełomowym i w pojęciach Szyllera i w rozwoju formalnym jego gieniuszu twórczego. Ta okoliczność, iż zaczęty w jednej fazie, skończony został w drugiej, jeśli niekorzystnie się odbiła na jego kompozycji, wielokrotnie przerabianej, sprawiła natomiast, iż połączył on w sobie młodzieńczy zapał dla ideałów cechujący dramata pierwszego okręgu, a czyniący je tak popularnymi, tak drogami wszystkim szlachetnym umysłom, z głębszym pojmowaniem zagadnień społecznych i z czystsza formą estetyczną. Tu, dzięki skojarzeniu temu, dał Szyller kreację, której nie dorównywa może żadna inna w literaturze dramatycznej,

a w każdym razie żadna z jego własnych kreacji -szlachetnego eutuzyastę Pozę, idealistę — reformatora sięgającego marzeniem w daleką przyszłość a umiającego ku niej skierować myśli i czyny współczesnych. Mniejsza o to, że ta olbrzymia postać ginie w dramacie bezowocnie, jako ofiara błędu, niewytłumaczonego dla tak wszystko przewidującego rozumu; mniejsza o to, że cała akcja rozdwaja się między miłością osobistą Karola a walczącymi o wolność Niderlandami; kreacja Pozy zostaje szczytem tego, do czego może posunąć się poezya w tworzeniu typów dodatnich. Bo o ile w ujemnych znajdujemy nieskończone wariacje dających się do siebie porównać postaci, o tyle typ idealny stanowi, nawet dla najgieniałniejszych twórców, trudność prawie niepokonaną.

A jakąż to przeciwstawność tego ducha przyszłości do dwóch ciemnych potęg przeszłości — księdza Dominga z świętą inkwizycją i despoty Filipa! Co za niezrównana antyteza w tej scenie między Pozą a Filipem, w której maltańczyk mówi królowi w oczy:

Służalcem królów nigdy nie zostanę!...

.....
Nie ścierpisz twórców w własnem twojem dziele,
A ja nie zechcę służyć tam za dłuto,
Gdzie jak mistrz sztuki mogę stać na czele.
Ja kocham ludzkość całą moją duszą
A ludzie, których do tronu przykuto,
Ci tylko, królu, siebie kochać muszą.

.....
Ja z tajemniczej wielkości tronowej
Zuchwałą ręką ściągnąłem zasłonę...

I z jaką siłą przedstawia on Filipowi, jak unieszczęśliwia go ta olbrzymia władza, której z rąk wypuścić nie chce:

Lecz szkoda, królu! Gdyś ty swoich braci
Z dzieł stwórcy w dzieło twej ręki obrócił
Nowo odlanej człowieka postaci
Samego siebie na Boga narzucił,
Szkoda, że w skutku zaszedł błąd maleńki
Zostałeś człkiem, człkiem z stwórcy ręki.
Szukasz współczucia, jak każdy śmiertelny,
Musisz pożądać i cierpienia znosić,
Tymczasem Bogu wznoszą hymn kościelny,
Jego przywykli ludzie bać się, prosić.
Bolesna zmyłka! Świat przeistoczony,
Gdyś ludzi strącił, że ci jako stróny
Po twoim takcie wybijanym dzwonią,
Powiedz, kto z tobą podziela harmonią?

.....
Przypatrz się świata wspaniałej postaci,
Wolność ją wspiera, wolność ją bogaci,

.....
Człowiek jest większym jak ci się wydawa
On snu długiego starga więzy twarde
I o zgwałcone upomni się prawa,
A twoje imię, rzucone na wzgardę,
Obok Nerona, Buzyrysa stanie...

Takie to śmiałe prawdy wypowiada bezkar-
nie Poza władcy, w którego królestwach „słoń-
ce nie zachodzi“. Nie znamy w literaturze pię-
knej tak jaskrawego przedstawienia bezcelowo-
ści uzurpowanego przywileju, jak w tym dialogu,
a słowa Pozy są temi, które każdy rodzący się
porządek społeczny, może zwrócić ku upada-
jącemu.

Przerwę pomiędzy Karlosem a Wallensteinem zapewnia Rewolucya francuzka. Nie możemy wątpić, iż zawód doznany przez Szyllera, jak i przez wielu innych, którzy spodziewali się po niej „uszcześliwienia ludzkości“, był proporcjonalny ogromowi jego entuzjazmu dla ideałów, o które walczyła Rewolucya. Świadczą o tem niejednokrotne wzmianki o „nadużyciach wolności“ o „niewolniku łamiącym kajdany“. Ale myśl *Wallensteina*, tak zdumiewająco antycypującego (choć z odmiennym wynikiem końcowym) zawód Napoleona, powstała była już w r. 1792, t. j., w chwili, gdy jeszcze najbieglejszy polityk nie przeczuwał wielkiej, chociaż efemerycznej karyery tego dziecka rewolucyi. I tu więc intuicya gieniusza naprowadziła go na temat, który dopiero później stawał się historycznym, jak Krasiński przeczuł i nakreślił w *Nieboskiej* rozłam na „dwa plemiona“, który w dziejach ujawnił się dopiero w 1848 r. W *Narzędzonej z Messyny*, pod względem formy zewnętrznej i nieugiętego fatalizmu przeznaczenia naśladowującej tragedję grecką, maluje Szyller we wzruszającej kollizyi dramatycznej zagładę obcego despotycznego rodu. W *Dziewicy Orleańskiej* mamy obraz ujarzmionego narodu walczącego z najazdem, a gdy egoistyczne pobudki dzielą szlachtę na stronnictwa i każą nieraz stawać po stronie wroga, natchniona córka ludu wlewa w zwątpiałe dusze odwagę, energję czynu, wiarę w sprawę i prowadzi naród do zwycięstwa.

Ale szczytowym punktem, punktem zwia-

stującym nową fazę w twórczości dramatycznej poety, fazę niestety tylko napoczętą, znamionuje *Wilhelm Tell*. Jak Rossini w operze na tym dramacie osnutej wznosił się ponad dotychczasową twórczość swoją każąc przeczuć nowe formy dramatu muzycznego, tak Szyller w *Tellu* wykracza poza dramat dzisiejszy indywidualistyczny, odsłaniając oku ducha dramat przeszłości, dramat, w którym główną osobą czynną jest lud. Kwiat uczuć i zalet jego wciela się i tu w postaci legendarnego bohatera, ale autor operuje przy pomocy mas, a to, czem żyje Tell, są to również uczucia masowe. Miłość szlachetnej pary, Rudenca i Berty, rozkwita jako uboczny epizod w cieniu olbrzymiej walki społecznej, a dramat ich osobisty zlewa się z dramatem ludu: zrzekając się przywilejów, stają jako równi wśród równych pod osłoną praw wolnej rzeczypospolitej:

Na wieczną więc zgodę
Rękę moję oddaję temu młodzieńcowi,
Jako wolna Szwajcarka wolnemu mężowi —

Tak mówi Berta; a umierający Attinghausen w wizyi proroczej kreśli losy rosnącego Związku i walki jego o niepodległość:

Na śmierć i życie trwa bój wiêloletni
I wśród krwi strugów, wśród trupów rycerzy
Nie jeden piękny czyn walkę uświetni.
Patrzcie: ot jeden z piersią obnażoną
Na tysiąc grotów podaje swe łono,
Łamie szeregi, kwiat szlachty zabija,
Konając sztandar wolności rozwija...

A ludowi swemu takie ostatnie słowa przekazuje:

Niech wam przywodzi zgoda... zgoda... zgoda...

Te same słowa wyrzekł na parę lat przed ukazaniem się *Tella* Waszyngton w słynnej swej *Mowie pożegnalnej* opuszczając stanowisko prezydenta młodocianego Związku państw amerykańskich.

I w niedokończonym *Demetryuszu* ¹⁾ wprowadza Szyller na widownię masy, jak to widzimy we wspaniałej scenie malującej sesję sejmku polskiego. Mistrzowsko poszedł za tą wskazówką Hauptmann w *Tkaczach*, a i w *Buncie Napierskiego* Kasprowicza, czujemy potężne tchnienie mas ludowych, któremi porusza lub usiłuje poruszyć ręka Napierskiego.

Od spisku w młodzieńczym *Fiesce* wzniosł się Szyller w dojrzałym *Tellu* do rewolucyi, a nawpół epicki charakter tego dramatu jest wynikiem stopniowego odwrócenia się od dramatu jednostek do dramatu mas—do epepei dramatycznej przyszłości, którą w czyn wcieliły *Tkacze* Hauptmanna.

Sam Szyller zresztą, z samowiedzą cechującą wogóle twórczość jego, rozumiał doskonale rolę jednostki i udział mas w wypadkach historycznych a jego sposób traktowania historii najlepiej tłumaczy nam, dlaczego jednostce taka ro-

¹⁾Po polsku przez p. Szrajbera.

la przypadku w dramacie, który jest najbardziej uspołecznioną formą sztuki.

Kreśląc *Dzieje oddzielenia się Niderlandów* wykazuje Szyller, jak nagromadzają się czynniki powstania, jak bezmyślna dłoń despoty sieje bunt wśród wiernych dotąd poddanych. „Ale brak jeszcze ręki, która ostatnie wykończenie wszystkiemu nada, światłego i przedsiębiorczego umysłu, który na wielką tę chwilę oczekiwał, a któryby zrodzenie przypadku przeobraził w plan mądrości.” Wykazuje w dalszym ciągu, jak do zwycięstwa powstania przyczyniła się ta okoliczność, że zmieniający się ustawicznie satrapi, reprezentujący Filipa, nadawali coraz to odmienne kierunki, „kiedy plan powstania, jasny i żywy, zostawał zawsze ten sam, w jednym umyśle” Wilhelma Orańskiego.

*

*

*

Nie mniej potężnym tchnieniem wolności wieją dramata Wiktora Hugo, w których idea godności ludzkiej podniesiona jest do najwyższego stopnia przez *antytezy* stanowiące umiłowany środek estetyczny tego autora. A chociaż nie ma tu zapożyczenia, te same motywa przesuwają się przez utwory wieszczki francuzkiego, które już spotkaliśmy u „piewcy wolności”.

Lecz W. Hugo nie był urodzonym dramatastą jak Szyller. Po przez jego postacie wszędzie wygląda liryk. „W. Hugo nie stworzył w ścisłym znaczeniu ani jednego typu, mówi

o nim jeden z krytyków francuzkich ¹⁾. Hernani, Didier, Ruy Blas, jedyne postacie żyjące jego dramatów są braćmi młodszymi Wertera, René'go, Manfreda. To co mu jest właściwem, jest to pewien sposób odczuwania, pociągający za sobą pewien sposób przedstawienia zarówno naturę fizyczną jak i naturę moralną według tego samego prawa wypukłości i przeciwstawienia. Antyteza, będąca literacką interpretacją tego, czem w malarstwie podniesienie tonu, jest stałą formułą tego typu wyobraźni i znamieniem doktryny, którą przyswoił sobie W. Hugo."

„Drugą cechą znamioną twórczości W. Hugo jest *krańcowość* uczuć wprawiających w ruch dramat: Marion traci Didiera a Didier Marion przez nadmiar miłości; przez nadmiar honoru Ruy Gomez oszczędza Hernaniego, a Hernani oddaje mu się. Wszystko jest nadmierne w tych potężnych akcyach: niezdecydowanie Ludwika XIII, nietroskliwość Chavernego, bezwzględność Richelieu, nizkość a później wielkość Karola V—wszystko jest heroiczne, nadludzkie... ¹⁾.

Kromwell, ów angielski Fiesco, którego sam autor nazwał „Tyberyuszem-Gburowiczem”, zaczyna od rewolucyi sztuki dramatycznej, od zerwania z „potrójną jednością” Arystotelesa, wygłaszając w towarzyszącym mu „manifestie szkoły romantycznej” zasady nowego kierunku w poezyi.

¹⁾ Mabileau. *Victor Hugo* Paris 1893 str. 55.

¹⁾ Mabileau l. c. str. 60.

Hernani, który przez sto pierwszych przedstawień wywoływał w teatrze nieopisaną wrzawę i entuzjastycznych oklasków i pełnego nienawiści gwizdania, obraz starcia dwóch pokoleń: konserwatywnych ojców i synów, którzy dokonali rewolucyi 1830 roku, przypomina *Zbójców* Szyllera. Mamy więc tu szlachetnego przywódcę rozbójników Hernaniego rywalizującego w miłości dla donny Sol z cesarzem Karolem V, a dla którego donna Sol nie tylko odrzuca koronę, lecz, ponosi wszelkie ofiary i śmierć. Jego zaś mniej szczęśliwy współzawodnik, cesarz, odrzucony dla zbója, podnosi się przez ten zawód do myśli szlachetnej: „Twoje kochanki, to Niemcy, Hiszpania i Flandrya”.

Trafnie bardzo charakteryzuje Brandes to arcydzieło dwudziesto-ośmioletniego poety następującemi słowy: „Znajdujemy tu jego pojęcia o swobodzie i potędze, o honorze i godności, o miłości i śmierci. *Hernani* jest essencją francuzkiej młodzieży z czasów rewolucyi lipcowej, obrazem Francyi, który w romantycznym oświeceniu rozszerza się w wymarzony i upoetyzowany obraz świata ¹⁾).

W *Marion de Lorme* widzimy uszlachetniony sobowtór Lady Milford—kurtyzanę wznoszącą się prawdziwem i szczerem przywiązaniem a bezgraniczną ofiarnością i heroizmem ponad wszystkie przeciętne cnoty wzdychające do kołbierca małżeńskiego i niezachwianie pamiętające o tem warunku *sine qua non* miłości dozwolonej.

¹⁾ *Szkoła romantyczna we Francyi*, str. 33.

Ruy Blas, Król się bawi, Marya Tudor, Angelo, Lukrecya Borgia—we wszystkich tych utworach znajdujemy obniżenie wartości mających w oczach pospolitego mniemania doniosłość niezachwianą a postawienie na ich miejscu tego, co wynika z godności ludzkiej, z uczuć szczerze ludzkich, z aspiracji ludzkich. *Człowiek* wszędzie wznosi się po nad królów, magnatów, bogaczy, potentatów—po nad wszystkie wielkości konwencyjne świata. „Czysta treść człowieka” przeciwstawia się sztucznym i często niezasłużonym okryciom, któremi osłaniają je przesady lub głupota ludzka. Sam Victor Hugo ujął metodę swoją ¹⁾ w następujących słowach:

„Jaka jest myśl przewodnia w *Król się bawi*? Weźcie najpotworniejszą ułomność; oświełcie tę mędną istotę ze wszech stron ponurem światłem kontrastów i włóżcie w nią duszę; a w tę duszę najczystsze uczucie, jakiego człowiek doświadczać może—miłość ojcowską: potwór stanie się pięknym. Czem jest *Lukrecya Borgia*? Weźcie najohydniejszą potworność moralną; umieśćcie ją w sercu kobiety, aby ją tembardziej uwydatnić; a teraz dodajcie do niej uczucie najczystsze, jakiego może doświadczyć kobieta: miłość macierzyńską. Potwór stanie się interesującym, wy-

¹⁾ W myśl zasad wygłoszonych w manifestie romantycznym. „Cudowne czasy!” pisze o tym manifestie Teofil Gautier. „Przedmowa do Cromwella promieniała przed oczyma naszymi jak tablice synajskie... Obecne pokolenia z trudnością wyobrazić mogą stan umysłów w owej dobie. Odbywał się ruch podobny do Odrodzenia“.

ciśnie lzy; przedmiot odrazy stanie się przedmiotem współczucia i ta dusza ułomna wyda się wam prawie piękną... Macierzyństwo oczyszczające potworność moralną, oto jest Lukrecya Borgia". Lecz jest to tylko psychologiczno-estetyczna strona tych utworów. Po nad nią góruje inna, społeczna. W *Król się bawi* mamy prócz wymienionych kontrastów jeszcze i ten: błazna, którego miłość dla córki i ból nad jej utratą podnosi do godności królewskiej; króla którego miłości i lekkomyślność obniżają do roli błazna. W *Lukrecyi*, jak i w *Maryi Tudor*, mamy rozpustę, okrucieństwo i nikczemne środki zemsty na tronie przeciwstawione zacnym lub heroicznym charakterom wziętym z pośród ludu; postaciom wcielającym bezgraniczne poświęcenie, jak Gilbert, który, gdy faworyt królowej uwodzi ukochaną przez niego istotę, za całą zemstę żąda od królowej przywrócenia dla niej należnych jej tytułów i oddania za mąż za owego faworyta. „Mówiłeś przecie o zemście, woła Marya Tudor, niezdolna wznieść się do zrozumienia tych uczuć. Tak-że to mścisz się? Ci ludzie z gminu są naprawdę głupi!”

*

*

*

Inny zgoła charakter mają dramata Słowackiego, jedynego mistrza sceny wśród naszych wielkich geniuszów romantyzmu. Większą część jego dramatów można również ugrupować dokoła jednej myśli przewodniej, lecz raczej historyjo-

zoficznej niż społecznej. Brak jednak tej myśli jedności i samodzielności: lotny i wrażliwy umysł poety podlegał łatwo wpływom zewnętrznym a twórca bezgranicznie w obrazach fantastycznych, stanowiących tak nieodzowny materiał dla poety, nie posiadał tej głębi i wyrazistości w zakresie myśli, z której wynika powiązanie idealne obrazów poetyckich, tkanina podstawowa dramatu. Ten to brak czyni, że przy całej piękności formy zajmuje Słowacki trzecie miejsce w gromadce wieszczów romantyzmu, wcielających myśl narodową polską w kształty poetyckie.

Myśl ujęcia w cyklu utworów dramatycznych przeszłości narodu (nasunięta zapewne przez studia nad Szekspirem) snuje się od samego początku w umyśle Słowackiego. Wszakże *Balladynę* posyłając Krasińskiemu píše, że jest to tylko epizod wielkiego poematu, w rodzaju Ariosta: „Już różne cienie ludzi niebyłych wyszły ze mgły przedstworzenia i otaczają mię ciżbą gwarzącą: potrzeba tylko, aby się zebrały w oddzielne tłumy, ażeby czyny ich ułożyły się w postacie piramidalne wypadków, a jedną po drugiej garstkę na świat wypychać będę”.

Czasy bajeczne, „przedhistoryę” narodu obejmuje *Lilla Weneda*, której dalszy ciąg przybrał formę epicką *Króla Duchą*. Snuje się tu wątek owej niekrytycznej historyozofii, rozpow szechnionej wśród tylu narodów, a wywodzącej różnice stanów i klas z różnicy ras i z zaboru. „Zwycięzcy lechici, posiadający wszystkie ujemne cechy szlachty polskiej, to ów „czerep rubaszny”, w którym uwięziona została anielska

dusza narodu, mająca teraz swych jedynych obrońców i przedstawicieli w związanych jednością uczuć i przekonań braciach-poetach (Lelum-Polelum, t. j. Słowacki i Krasiński). Z wypowiedzianych w *Grobie Agamemnona*, a podsuniętych przez Krasińskiego poglądów, wytworzyła się w wyobraźni poety obrazowa geneza sprzeczności własnego idealizmu z rubaszością i prostactwem szlacheckim, ukazująca w pierwotnych stosunkach przeddziejowych początek tego dualizmu" ¹⁾.

Do tegoż okresu przeddziejowego, jako obraz fantastyczny, nawiązujący się do treści podania ludowego, należy *Balladyna*, owa udramatyzowana ballada.

Dalej następuje *Mindowe* jako odzwierciedlenie dawnych dziejów Litwy. Zostaje w nim autor, wciąż naśladowcą Szekspira. *Zawisza Czarny* — przenosi nas w czasy świetności rycerskiej. Pisany jest już pod wpływem towianizmu, który, mniej zgubnie oddziałując na Słowackiego niż na Mickiewicza, nie wytracił mu (mimo nalegań ostatniego) przynajmniej pióra z ręki. Przeciwnie w urywku w owym czasie pisany powtarza to, co pisał do Krasińskiego we wstępie do *Balladyny*: „Śni mi się jakaś wielka przez wieki idąca powieść... niby na twarzy ogromnego miesiąca ludy wymalowane... krwią swą purpurową idące błagać Boga i wie-

¹⁾ Chlebowski o Słowackim w *Wiekach XIX* (t. IV str. 204).

kuiste słowo na niebiosach zjawione... Prześwięte więc żywoty opiszę...”

Jan Kazimierz, Maza i Złota Czaszka przenoszą nas w wiek XVII. Do tegoż okresu (a pod wpływem towianizmu pisany) należy niedawno ogłoszony z rękopisów *Samuel Zborowski*—próba samodzielnego ujęcia historyzoficznego przeszłości narodu w przeciwności do *Przedświtu* Krasińskiego i pod względem estetycznym najbardziej niezależny, ale też i najbardziej ciemny.

Początki odrodzenia narodowego (konfederacja barska) obejmują *Książ Marek* i *Sen srebrny Salomei* ze wspaniałą postacią Wernyhory w prostych słowach rozwiązującego bolesne spory narodów w narodzie. Rok 1794 wciela niedokończony *Horsztyński*. Czasy królestwa—*Kordyan*.

Po za tu i owdzie przebijającą się myślą historyzoficzną i głębszym uczuciem cierpień narodu dramata Słowackiego są jednak przeważnie tylko dramatami sytuacji, wątkami poetyckiego, pięknych scen i prześlicznego wiersza. Cechy te zapewniają im powodzenie sceniczne, chociaż wiersz zbyt często traci swoje zalety na scenie, gdzie deklamacja musi ustąpić miejsca naturalnemu głosowi namiętności. Nie należy w nich szukać ani głębszej idei (prócz niewielu), ani jednolicie przeprowadzonych charakterów, zbyt często załamujących się pod wpływem wymagań techniki estetycznej, ani nawet starannej konstrukcji (zwłaszcza rozwiązań). Nie przeszkadza to im być stałym źródłem rokoszy dla widzów, jako wylewom duszy prawdziwie poetyckiej, może *zanad-*

to-poetyckiej—gdyż forma tu ciągle panuje nad treścią, tłoczy i modeluje ją według wymagań swoich. Na uzasadnione więc zarzuty krytyki, każdy wielbiciel Słowackiego może odpowiedzieć słowami Wacława Rzewuskiego:

Nic to, że z dawnych praw scena wykroczy:
Dobra jest, kiedy lży wyciska z oczy ¹⁾.

*

*

*

„Za przedmiot pisarzowi tragicznemu służyć mogą bądź niezwykle czyny lub sytuacje, bądź namiętności, bądź też charaktery”, powiada Szyller, przystępując do rozbioru *Egmonta* Göthego. A chociaż również często wszystkie te trzy składniki występują jako przyczyny i skutki w jednej sztuce, to jednak raz jedno, raz drugie stanowi główny cel poety.”

Jeśli Słowackiego tentują przeważnie przedmioty pierwszej grupy, to Szekspir jest i twórcą i nieprześcignionym nigdy przedstawicielem tej formy dramatu, którą nazwaliśmy *psychologiczną*.

„Dawni tragicy, ciągnie dalej Szyller, ograniczali się prawie wyłącznie do sytuacji i namiętności. Dlatego też mało u nich znajdujemy indywidualności, wykończenia i precyzji charakterystyki. Dopiero w nowych czasach, i to od czasów Szekspira, tragedia została wzbogacona trzecim rodzajem. Był on pierwszym, który

¹⁾ Z *Nauki wierszopiskiej* 1762.

w swoim *Ryszardzie III*, *Makbecie* i in. wyprowadził na scenę całych ludzi i całe życie ludzkie¹⁾.

W tragediach i komediach Szekspira mamy niezliczone bogactwo typów, które, chociaż często nie wynoszą się żadnymi zaletami charakteru ani potęgą duchową, mają jednak w sobie coś z kolosalności kształtów i bujnej plastyki rzeźb starogreckich, odkrytych niedawno w Pergamie.

Geniusz poety umiał tu uwydatnić każdy rys, pogłębić każdą namiętność, że mówią do nas wyraźniej i silniej niż ich sobowtóry w życiu. A przytem potrafił owiać to wszystko cudnym czarem poezji, otoczyć wytworami niewyczerpanej wyobraźni i zakląć w język takiej plastyki i bogactwa, że można w nim znaleźć wszystkie odcienie od pospolitej rubaszności do najczystszej poezji. „Osoby dramatów Szekspira, powiada jeden z krytyków polskich¹⁾, kochają czy nienawidzą, cieszą się czy cierpią, pragną czy wstręt czują, pouczają czy drwią, dowodzą czy przeczą, zachwycają się czy oburzają, czynią to zawsze z siłą i natężeniem większem o wiele, niż zwyczajni ludzie²⁾.”

To też takie postacie jak *Hamlet* lub *Otello*, *Makbet* lub *Lear*, *Romeo* i *Julia* lub Imoge-

¹⁾ Schiller *Ueber Egmont, Trauerspiel von Göthe* (pierwszy ustęp).

²⁾ Chlebowski, w wymienionem już studjum o Słowackim (str. 211).

na (w *Cymbelinie*), *Cezar* lub *Ryszard III* żyją wśród nas, wiecznie młode, wiecznie pociągające. A każdy z tych dramatów wciela przeważnie jedną z namiętności lub słabości ludzkich tak, iż wyżej wymieniony szereg imion można i tak przeczytać: *Chwiejność, Zazdrość, Zbrodnia, Nieprzezorność i niewdzięczność, Miłość, Cnota* (domowa-Imogena), *Ambicya, Krwiożerczość*. Nie są to wszakże abstrakcyjne wcielenia tych namiętności lub słabości w postaci dramatu, jak w komediach klasycznych (np. u Molière'a). Są to potęgi władające temi postaciami, zawierającymi niezależnie od tego całkowitą treść człowieka. Dramata zaś pełne są postaci również kompletnych obok głównej, a raczej niema w żadnym prawie postaci, któraby nie żyła. A jakież to nieprzebrane skarby poezji obok pełni myśli głębszych zawierają owe dramatyzowane baśnie czarodziejskie, jak *Sen nocy letniej* lub *Burza*—z jej przeciwstawnością Kalibana i Ariela, jako poziomych i podniosłych cech natury ludzkiej, z czarnoksiężnikiem *Prospero* i cudowną *Mirandą*, wcielającymi mądrość (jako władza nad potęgami przyrody i mądrość życiowa) i wdzięk.

„W tragediach Szekspira, mówi jeden z najnowszych jego krytyków, naprózno byśmy szukali nauki moralnej; chyba tylko przygodnie ją tam znajdziemy. Mają one do czynienia z czemś większem niż człowiek; z potęgami i namiętnościami, z siłami elementarnymi, z ciemnymi otchłaniami cierpienia; z ognistą masą przebijającą cienką skorupę cywilizacji i rozświetlającą wspaniałe niebo po nad czarnymi ruinami domów. Jako

poeta obdarzony prawdziwą imaginacją Szekspir wie, jak nie pewnem jest posiadanie ziemi przez człowieka; jak zwodnicze są jego porządne nawyki i jego prozaiczna mowa. W jakiegokolwiek chwili, wskutek przypadku lub przeznaczenia, wszystko to może być przełamane a świat raz jeszcze oddany potęgom walczącym niegdyś w chaosie.

„Niesłusznem jest mówić że w tych tragediach charakter jest przeznaczeniem. Otello nie jest zazdrośnikiem; jest on człowiekiem straconym z nóg, zatopionym przez fale i oślepionym przez namiętną miłość. Makbet nie jest zabijającym politykiem; jest on opętany. Lear niezawodnie popełnia błędy; jest on porywczy i wymagający a cena, jaką opłaca te starcze słabości, jest piekło, które mu one otwierają. Hamlet jest czuły, roztropny, wspaniałomyślny, wrażliwy—„szlachetny, czysty i najbardziej etyczny charakter” — a jednak nie uniknie kary najcięższej, a przed sądem błędnej krytyki ¹⁾ staje się on również winowajcą katastrofy... Koriolan ma do wyboru sławę swego kraju lub najtkliwsze z uczuć ludzkich. Antoniusz ma do wyboru miłość lub panowanie... Otello, podobnie jak Hamlet, cierpi za cnoty swoje; najszlachetniejsze zalety jego ducha stają się narzędziem jego ukrzyżowania...” ²⁾.

¹⁾ Mowa tu o teorii „winy tragicznej“, według której bohater dramatu jest zawsze winowajcą swego upadku.

²⁾ W. Raleigh. *Shakespeare*, London 1907 str. 197.

„Szekspir nie wytyka żadnej konkluzji, mówi w innym miejscu ten sam autor z powodu Otella i Dezdemony, chyba tę, że największe i najpiękniejsze z cnót, przekraczające miarę przeciętną, nie mogą być posiadane bezkarnie. Muszą cierpieć za swoją wielkość” ¹⁾. Głębokie poczucie przeznaczenia tkwi w głębi wszystkich tragedii Szekspira. Niekiedy pozwala je wypowiedzieć osobom dramatu, jak Romeo lub Hamlet; czasem znów przekłada subtelniejszą i bardziej ironiczną metodę przedstawienia... Krytyka jego (sądów wypowiedzianych przez osoby) zawarta jest w wypadkach, które nadają często niespodziewane znaczenie przemówieniem nieświadomych wykonawców przeznaczenia.

Tak Romeo mówi do pustelnika: „Złącz tylko, dłonie nasze świętymi słowy, a śmierć chłonna miłość niech dokona tego, na co się odważy...” Również Julia, żegnając go, mówi: „Wydajesz mi się teraz tak głęboko, jak zmarły na dnie mogiły.” Pełno tych sugestyi w *Otello*.

Obok dramatu psychologicznego mamy jeszcze trzecią formę, którą nazwaliśmy *dramatem sytuacji*. Tu pociąga poetę nie idea i nie charakter, lecz zbieg wypadków atrakcyjny bądź ze stanowiska czysto estetycznego, bądź też jako środek uwydatnienia pewnego zagadnienia publicystycznego. W pierwszym wypadku poeta poszukuje przeważnie interesujących sytuacji (jak Słowacki, Fredro lub wśród współczesnych—

¹⁾ Str. 208.

Sardou); w drugim sytuacja staje się interesującą przez to, że eksponuje jakieś zagadnienie dnia, zagadnienie nie tkwiące przeto w wieczystej naturze człowieka (jak w dramacie filozoficznym), lecz w stosunkach społecznych, towarzyskich, w przesądach, tradycjach, nawyknieniach chwili bieżącej.

Jedne z tych utworów odzwierciedlają stosunki ograniczone do danej grupy pewnego narodu (np. *Safona* Daudeta—czasowe związki miłosne zawierane przez studentów we Francji) inne—stosunki trwalsze i powszechniejsze. Do takich należą: *Uriel Acosta* Gutzkova cieszący się od pół wieku stałym powodzeniem na scenach (przesąd rasowo-religijny), podobnie jak Hebbla *Judyta* (przekład Kraszewskiego) i *Maryja Magdalena* (2 przekłady), większa część dramatów Dumasa-syna (miłość, małżeństwo, rozwód i t. d.), *Lena* Jasińczyka (spekulacye na małżeństwie), *Czerwona Toga* Brioux'go (ułomność sądownictwa) i tegoż *Les avariés* (choroba zakaźna), *Rękawiczka* Biörnsena i równoległa jej *Droit des vierges* Loyson'a (równość wymagań czystości od mężczyzn i kobiet); *Tkacze* Hauptmana (wyzysk pracy w fabrykach), tegoż *Hanusia* i *Samotni*.

Forma dramatu jest szczególniej ponętną dla poruszania tego typu zagadnień ze względu na siłę i masowość oddziaływania, a wartość estetyczna sztuki wpływającej z talentu i natchnienia nie zostaje przez to osłabioną, lecz przeciwnie spotęgowaną.

Do tego typu utworów należy też największa część dramatów ostatniej doby, wśród których wymienić można: Ibsen: *Nora*, *Brandt*, *Pergint*, *Wróg ludu*, *Podpory społeczeństwa*; Suderman: *Honor*, *Sobótki*; Björnsen: *Nowy system*, *Bankructwo*, *Leonarda*; Wedekind: *Tragedya dziecięca* (wychowanie); Heiermans: *Nadzieja* (wyzysk pracy), *Ogniwa*, *Dzień zaduszny* (formalistyka kościelna); B. Shaw: *Candida* (poza), *Bohaterowie*; Pailleron: *Świat nudów* (etykieta towarzyska), *Le fau menage* (związki niesankcyonowane); Tołstoj: *Potęga ciemnoty*; Gorkij: *Mieszczanie*, *Dzieci słońca*, *Letnicy*; Andrejew: *Ku gwiazdom* (rewolucya i praca kulturalna), *Sawa* (rewolucjonizm burzący); Izumo: *Terakoya czyli wiejska szkoła* (patryotyzm). Bardziej zbliża się do t. zw. „czystej sztuki” uroczy *Dzwon zatopiony* Hauptmanna. Madach’a *Tragedya ludzkości* jest próbą dramatycznej historyzofii.

Do tegoż typu należą wśród rzeczy polskich: Zapolskiej: *Moralność pani Dulskiej*, *Mężczyzna*; Błazińskiego: *Pan Damazy*, *Rozbitki*; Bałuckiego: *Sąsiedzi*, *Grube ryby*, *Klub kawalerów*, *Geś i gąski*, *Dom otwarty*. Natomiast przeważa pierwiastek allegoryczno-symboliczny (często bardzo niejasny) w dziełach następujących autorów: Wyśpiański: *Warszawianka*, *Wesele*, *Kłątwa*, *Legenda*, *Bolesław Śmiały*; Kasproicz: *Na wzgórzu śmierci* (wiekuistość złego), *Uczta Herodyady*; Zuławski: *Eros i Psyche*; Staff: *Skarb* (niedościgłość ideału), *Godzina*; Kisielewski: *W sieci*.

Z historycznych dramatów polskich można wymienić: Adama Bełcikowskiego: *Mieczysław*

II, *Bolesław Śmiały, Odsiecz Wiednia, Przekupka Krakowska* (powstanie 1794 r.), *Hunyady* (Węgry średniowieczne); Rapackiego: *Maciek Borkowicz* (czasy Kazimierza Wielkiego); St. Kozłowskiego: *Wójt Albert, Dyana*, (Józef Poniatowski).

ROZDZIAŁ X.

Powieść współczesna i epepa.

W r. 1895 pp. Binet i Passy ogłosili ankietę przedsięwziętą w gronie najznakomitszych pisarzy dramatycznych nad psychologią twórczości poetyckiej. Na zapytanie o różnicę między teatrem a powieścią twierdzili wszyscy jednoznacznie, że różnica ta jest olbrzymia. *Powieść jest analizą, teatr syntezą*, twierdzili wszyscy, a zgodność myśli i wyrazów świadczyła o tem, że przedmiot był niejednokrotnie dyskutowany w gremium.

„Piszący dla teatru, mówił Sardou, doprowadza do kwintessencji i zamyka w kropki to, co powieściopisarz podaje w roztworze. Powieściopisarz spaceruje zbierając kwiaty po drodze; dramata zmuszony pośpieszać i biedzić; jego czas jest odmierzony ¹⁾“.

Ta to różnica stanowi o dogodności powieści jako środka wypowiedzenia się o ca-

¹⁾ A. Binet et J. Passy. *Etudes de psychologie sur les auteurs dramatiques*. „Année psychologique“. 1895 str. 63.

łym szeregu zagadnień aktualnych, przedstawienia stosunków i sytuacji wytwarzających te zagadnienia, słowem wszystkiego tego, co stanowi treść *powieści współczesnej* bezwzględnie królującej w literaturze powieściowej dzisiejszej; powieści, która jest zarazem i *społeczną*, t. j. odzwierciedla cały szereg stosunków, podnosi i usiłuje niekiedy rozwiązać zagadnienia należące do zakresu życia społecznego.

Nie wyklucza to oczywiście i trwalszych motywów w utworach powieściowych. Należy przede wszystkim pamiętać o tem, że powieść jest tylko jedną z form poezji epickiej, która należy (obok liryki religijnej) do najpierwotniejszych utworów poetyckich ludzkości.

Epopea ludowa, wytwór nieosobowy, nie mający jednego autora, lecz będąca zbiorowem dziełem plemienia, jest (jak to już zaznaczyliśmy) i w formie tworzenia i pod względem poczucia, z którego płynie, wyrazem pierwotnej łączności, wspólnoty duchowej, z której jednostka, jeśli się wydziela, to tylko przez wybór i jako przedstawicielka tej wspólnoty. Obok tego cały szereg utworów epickich zawiera poetyckie odpowiedzi na zagadnienia wcześniej już budzące się w umyśle człowieka: o pochodzeniu świata i człowieka, o jego przeznaczeniu, o źródle obyczaju i przepisu moralnego. Taka jest treść mytów greckich i ksiąg religijnych wschodu starożytnego.

Poetycka więc *historyozofia rasy* (epos bohaterki) i *poetycka kosmogonia* (epos religijny) stanowią najpierwsze formy, z których długim

pasmem ewolucyjnym rozwinęła się powieść współczesna.

Iliada i Odysea, Ramajana i Mahabharata, Schach-Nameh, Edda, Nibelungi i Beowulf ¹⁾ — te są, obok wymienionych w rozdziale czwartym ksiąg religijnych, dzieła, z którymi każdy wykształcony czytelnik zapoznać się musi.

Epopea sztuczna powstaje w czasie, gdy pierwotne poczucie wspólności zostało zatracone, jednostka społecznie wyemancypowana. Jest ona utworem indywidualnego autora naśladowującym tylko formę, a niekiedy i treść bezosobowej epopei pierwotnej, wyszukany i według planu układany. Chociaż niżej stoi od pierwotnej pod względem żywołowej piękności, bezpośredniego odczucia i szczerości wykonania, może wznosić się do wyżyn prawdziwej poezji. Tu należą *Eneida, Metamorfozy, Poemat o Cydzie, Boska komedya, Jerozolima wyzwolona, Roland Szalony, Luzyady, Raj utracony, Henryada*. Bardziej współczesną formą jest *powieść poetycka*, mniej krępująca się naśladownictwem, swobodniejsza przez to, ale też zwykle i mniej wszechobjmująca. Utworów tego typu posiada wiele i bardzo pięknych nasza literatura. Do takich należą: *Grażyna, Konrad Wallenrod; Marya* Malczewskiego liczne utwory Goszczyńskiego (*Anna z Nadbrzeża, Zamek kaniowski, Sobótka*), Słowackiego (*W Szwajcaryi, Ojciec zadżumionych, Rozmowa z Matką Makryną, Poemat Dantyszka o piekle*;

¹⁾ Co do przekładów polskich ob. R. IV.

Pługa Sroczka, Zielińskiego *Kirgiz*, Syrokomli: *Jan Dęboróg*, *Szkolne lata Dęboroga*, *Stare wrota* (Skarga), *Nocleg hetmański* (Tarnowski), *Ulas* (r. 1812), *Marcin Studziński*, *Starosta Kopanicki* (Czasz Augusty III), *Chatka w lesie*, *Podkowa*, *Marek w piekle* i inne *Gawędy* drobniejsze; Wysockiego *Las*, *Oksana*, *Bocian* i inne; Bohdana Zaleskiego (*Duch od stepu*, *Przenajświętsza Rodzina*); Lenartowicza (*Cienie Syberyjskie*, *Ractawice*, *Zachwycenie*, *Błogostawiona*) i wiele innych.

Głównym popularizatorem tej formy jest Byron, za którym w ślad poszli nasi romantycy: *Giaur*, *Naręczona z Abydos*, *Korsarz*, *Lara*, *Oblężenie Koryntu*, *Paryżyna*, *Wieżień Szylionu*, *Mazepa*, *Wyspa* — oto są główniejsze z jego powieści poetyckich ¹⁾. Prześliczne rzeczy w tym rodzaju dał także Walter Scott, z nich niektóre mamy w znakomitych przekładach Odyńca (*Dziewica Jeziora* i *Ostatni z Minstrelów*). Znakomite są również poematy Shelleya (zwłaszcza *Endymion*), Coleridge'a, Moore'a, *Ewangelina* Longfellow'a i cały szereg upoetyzowanych przez niego epizodów z walki o niepodległość Ameryki; *Hiawata* (z życia indyan); *Fingal* Mac Fersona, *Ossyan* ²⁾, poematy Tennysona (*Ginevra* i inne), Shelleya, Keats'a, Morrisa (*Ginevra*, *Raj ziemski*, *Jazon* i inne), Browninga (*The ring and the book*, *The Lotus-Eaters*, *Sir Galahad*). W literaturze francuz-

¹⁾ Przekłady: Mickiewicza *Giaur* i *Sen*; Odyńca: *Korsarz*, *Mazepa*, *Naręczona z Abydos*. Inne B. N. U. (ob. R. IV).

²⁾ Przekład Krasickiego.

kiej obok Wiktora Hugo wkraczającego raczej w dziedzinę epopei (*Légende des siècles*), Musseta, Lamartin'a (*Jocelyn*) gromada młodych poetów posługiwała się to formą; wśród nich zwłaszcza z wdziękiem czynił to Coppé, którego mamy parę przekładów.

Do tej formy zbliża się i *sielanka* z jej licznymi przedstawicielami od Teokryta i Wirgiliusza do *Hermana i Doroty* Göthego oraz *Wiesława* Brodzińskiego.

Jeśli forma powieści poetyckiej odpowiada raczej noweli niż dłuższej powieści w prozie, oddaje raczej epizod niż całokształt życia bohatera, a tem mniej całkowity obraz społeczeństwa, to w formach wyższych jednak zbliża się do epopei z jednej strony do powieści współczesnej psychologicznej lub ideowej—z drugiej. Do takich najwyższych form eposu współczesnego należą: *Don Juan* Byrona, *Pan Tadeusz* Mickiewicza; *Legenda wieków* i *Rewolucya* Wiktora Hugo; *Król Duch* i *Beniowski* (mniej udatne naśladowanie Don Juana) Słowackiego, *Pan Twardowski* Vrchlickiego i powieść współczesna wierszem, *Oniegin* Puszkina.

Powieść pisana prozą powstaje w tych dobach, gdy duch analizy przeważa nad syntezą i w tym względzie trafnem jest przytoczone na początku rozdziału orzeczenie, iż powieść jest analizą. Można zaliczyć już do tej formy *Cyropedię* Xenofonta, pisaną wówczas, gdy po poezji epickiej, ukazała się i wygasła liryczna, po niej tragedia, gdy gasła już komedia: w wieku

uczonym Platona i Arystotelesa. Właściwym zaś czasem rozwoju tej formy jest uczona epoka aleksandryjska i sztuczna poezya rzymska za cesarów.

W dobie odrodzenia powieść prozą odradza się pierwotnie w formie epizodów ciekawych błażej treści (u Boccaccia), aby przekształcić się w *romans*, t. j. ciekawe historye przeważnie erotyczne z mniej lub więcej niezwykłemi przygodami. Na chwilę jaśnieje ona potężnym blaskiem satyry w genialnym ręku Cervantesa (*Don-Kichot*), aby znowu wrócić do tej roli, bawienia niezajętych, z której obudzi ją ruch wolnościowy ogarniający masy w XVIII stuleciu a wytwarzający na nowo poczucie jedności idei i aspiracyi w narodach europejskich.

W Anglii, gdzie walka o wolność najwcześniej się rozpoczyna i rychłe święci tryumfy, rozwija się i powieść: w formie satyrycznej w dziełach Swifta (*Podróże Gullivera*); jako wcielenie indywidualistycznych dążeń wieku—w *Robinzonie* de Foe-go; wreszcie jako powieść obyczajowa—u Richardsona (*Pamela, Clarissa, Grandison*) i Goldsmitha (*Wikary Wakefieldski* ¹⁾).

Te były początki, z których rozwinęła się powieść współczesna.

„Powieść uległa znakomitemu rozwojowi w XIX stuleciu, pisze cytowany już przez nas autor angielski ²⁾. Przeobrażenie to można scha-

¹⁾ Przekład polski Błotnickiego.

²⁾ Worsfold *O sędzie w literaturze* str. 146.

rakteryzować, mówiąc, iż stała się *filozoficzną*. To znaczy, że autorowie tego rodzaju utworów opierają zarówno rozwój akcji, jak i charakterów na zasadach, które odsłania badanie naukowe zjawisk odbywających się w umyśle ludzkim, oraz ewolucyi indywidualnej i społecznej. W ten sposób autor powieści łączy uogólnione doświadczenie ludzkości z własną obserwacją nad ludźmi swego pokolenia. Przystępując w ten sposób do studyów nad społeczeństwem ze stanowiska zarówno wewnętrznego jak i zewnętrznego, w stanie jest przedstawić szkice życia i analizy charakterów zrozumiałe i blizkie dla ludzi nie jednego pokolenia i nie jednego kraju“.

To podniesienie powieści do wyrazu myśli przodującej epoki, to wciągnięcie w jej zakres żywotnych zagadnień doby bieżącej lub wiecznych problematów bytu oddaliło ją na znaczną odległość od pierwotnego typu—wdzięcznej opowieści o przygodach rozdzielonych kochanków, zmieniło i pogłębiło nie do poznania, a uczyniło z niej potężną dźwignię w szerzeniu nowych idei, w oddziaływaniu na swój czas; uczyniło z niej wychowawczynią pokoleń.

Taka rola powieści nie zaczyna się w XIX wieku. Już *Nowa Heloiza* Rousseau'a walczyła w imię praw uczucia przeciw konwencyi, przesądom klas i stanów, już *Werter* Göthego, malujący głęboką tragedję nieodwzajemnionej miłości, potrafił o pałace zagadnienia stosunków społecznych i towarzyskich swego czasu, uderzając w spróchniałe gmachy przesądów z taką si-

łą z jaką uczyniły to dramata Schillera z okresu burzy i zapędów.

Ale wprowadzenie na szeroką skalę tego pierwiastka społecznego stanowi wybitną cechę powieści XIX w., zwłaszcza zaś powieści współczesnej. *Delfina* i *Korynna* pani Staël; powieści Chateaubrianda odzwierciadlały różne kierunki myśli współczesnej: pierwsza walczyła w imię wyzwolenia kobiety z myślą i wzrokiem przed siebie zwróconymi, drugi z przeszłości ocalić chciał to, co zdawało mu się, iż było wartościowym, ale i tej przeszłości nadawał cechy nowe. W *Atali* i w *René* jest kontynuatorem Rousseau'a, szukającym wśród indyan amerykańskich szlachetnego pierwowzoru człowieka w stanie natury; w *Męczennikach* występuje jako odnowiciel chrześcijaństwa; w *Osiatnim z Abenseragów* oplakuje rycerstwo. Pełne buntu przeciw doczesnym stosunkom społecznym i towarzyskim są także wymienione wyżej powieści poetyckie Byrona. Drgają zagadnieniami żywotnymi powieści pani Sand: *Indiana* maluje fałsz cnoty światowej; *Jacques* podnosi zagadnienie małżeństwa; *Consuelo* — arcydzieło tej wielkiej pisarki, tak godnej czytania—potrąca o zagadnienia społeczne i narodowe odzwierciadlając wpływy Mickiewicza i Piotra Leroux; w *Grzechu pana Antoniego* i w *Towarzyszu wędrówki po Francji* kreśli ideały przyszłości socjalistycznej. Z ogromną siłą i głębią ujmuje zagadnienia wieku Wiktor Hugo w niezrównanej swej epopei — *Nędzarzach*; nie mniej głębokie zagadnienia porusza w *Człowieku który się śmieje* i w *Roku 93*, który, chociaż na

tle historycznym, rozwija problemat psychologiczno-moralny: starcie pomiędzy bezwzględnym posłuszeństwem nakazowi obowiązku a odstąpieniem od jego rygoryzmu w imię ludzkości i dobroci; *Pracownicy Morza*, chociaż w skromnym zakresie, snują głębokie zagadnienia: walki i poświęcenia.

Podobny charakter społeczno lub psychologiczno-filozoficzny mają powieści Spielhagena: *Młot i kowadło* ¹⁾, *Sfinks* ²⁾, *Natury zagadkowe* ³⁾ a zwłaszcza oczekujący jeszcze na przekład *Sturmflut*, także *Rycerze Ducha* Gutzkova. Wśród powieści rosyjskich tu należą znakomite dzieła Turgieniewa (*Ojcowie i dzieci*, *Dym*, *Rudin* i inne), Tołstoja (*Fokój i wojna*, *Anna Karenina*, *Zmartwychwstanie*).

Nasza literatura bogata jest w utwory tego rodzaju, posiadające wartość pierwszorzędną, a na których już się niejedno pokolenie ukształciło i następne zapewne kształcić będą. Należą tu powieści Narczy Żmichowskiej (*Poganka* ¹⁾, *Książka pamiątek*), wszystkie powieści i szkice Orzeszkowej potrącające o wszystkie niemal za-

1) Przekład w Tygodniku Mód za 1870.

2) Przekł. polski A. Callier 1885.

3) Przekł. polski Brackiego, Warszawa 1880.

1) Piotr Chmielowski tak określa „pierwiastek wiecznotrwały“ zawarty w tej powieści; jest nim „głębokie ujęcie i subtelne przedstawienie tego faktu, iż w duszy ludzkiej kryją się przeciwne, wręcz sobie wrogie potęgi, które o działaniu i losach człowieka, o jego szczęściu stanowią.“ (*Historia Literatury Polskiej* T. V. str 171).

gadnienia roznamiętniające społeczeństwo nasze w ciągu długiego szeregu lat, jako to: *Pamiętnik Wacławy i Marta*, poruszające problema wychowania kobiet i ich przygotowania do zagadnień życiowych; *Eli Makower* i *Meyr Ezołowicz*, rozświetlające kwestyę żydowską; cały szereg powieści — potracających o zagadnienia społeczne, które spotykamy także w trzech seryach szkiców z *Różnych sfer*, w *Nizinach*, w *Melancholikach*. Głębokie zagadnienia dekadentyzmu i cywilizacyi, indywidualizmu i uspołecznienia snują się przez szereg powieści jak: *Cham*, *Nad Niemnem*, *Dwa bieguny*, *Australczyk*, *Argonauci* ¹⁾.

Pałące te zagadnienia wieku w innej formie i z innego stanowiska oświetla H. Sienkiewicz w najgłębszej z powieści swoich p. t. *Bez dogmatu* ²⁾, a o cały szereg innych potracą w mniejszych szkicach: *Szkice węglem*, *Bartek zwycięzca*, *Latarnik*, *Pamiętniki nauczyciela*, *Z teki Worszytły* i t. d. Wreszcie najmłodsza generacya pisarzy wydała szereg głębokich, niekiedy z genialnością graniczących utworów; jak Żeromskiego *Ludzie bezdomni* i *Szkice* pomniejsze, tudzież, chociaż na tle historycznym, zagadnienia żywotne rozwijające *Popioły*; jak Dąbrowskiego

¹⁾ Związek wewnętrzny tych powieści z sobą oraz z wymienionemi zagadnieniami wyświetla studyum autora tych kart p. t. *Idea etyczna-społeczna w ostatnich powieściach Elizy Orzeszkowej* (Kraków 1902).

²⁾ Poświęciliśmy wyświetleniu idei tej powieści i charakteru bohatera studyum p. t. *Manfred, hr. Henryk i Płoszowski*. Warszawa 1895.

Śmierć i inne; jak Konopnickiej *Nowele* i *Szkice*, jak Prusa *Placówka*, *Nowele*, *Emancypantki* — owa rozległa epopea prozą, którą nazwać by można prawie współczesnym „Panem Tadeuszem”; jak Rejmonta *Sprawiedliwie* i *Chłopi*, ta wspaniała epopeja z życia ludu, jak Daniłowskiego *Z minionych dni*, *Jaskółka*; Niemojewskiego *Listy szalonego człowieka*, *Listopad* i wiele innych.

Znamienną cechą w rozwoju powieści filozoficznej współczesnej jest stopniowe zastąpienie stanowiska indywidualno-psychologicznego przez społeczno-filozoficzne, zgodnie z tem przesuwaniem się probierzy estetycznych, o którym była już wyżej mowa. Zostając „uczona” w duchu wymagań wieku, t. j. odtwarzając skomplikowaną inteligencję współczesnego człowieka z licznymi nurtującymi ją zagadnieniami, usuwa ona coraz bardziej na drugi plan takie kwestye, jak dziedziczność charakterów, którą się zajmował Zola, jak problemata genialności i szczęścia, a stawia na ich miejsce zagadnienia stosunku jednostki do społeczeństwa, wpływu instytucji społecznych na rozwój charakteru i na warunki szczęścia jednostek, warunków społecznych umożliwiających rozwój harmonijny i wszechstronny znamion człowieczeństwa w człowieku, a tak pojęta nieznacznie przechodzi w utwory kreślące przyszłość jak Bellamy’ego *Rok 2000* lub Wilh. Morrisa *Szkice z nikąd*.

Tego pogłębienia ideowego powieści, wynikającego naturalnie z charakteru umysłowości współczesnej, nie należy mieszać z tendencją. Tendencya jest myślą z góry narzuconą utworo-

wi poetyckiemu, myślą ku której twórczość nagina się ze szkodą dla prawdy poetyckiej, zamiast iżby z twórczości tej naturalnie wytryskała. „*Idea* powstaje jednocześnie z koncepcją dzieła w umyśle poety; *tendencję* bierze on z zewnątrz i do niej dorabia fabułę. Idea więc jest punktem wyjścia logicznym, z którego rozwija się cały utwór; tendencya morałem, do którego dorabia się bajka. Niema dzieła poetyckiego istotnej wartości, któreby nie miało swojej idei; przeciwnie większa część utworów tendencyjnych należy do rzeczy słabych, raczej dydaktycznych (pouczających) niż estetycznych”¹⁾.

Doskonale oddaje tę różnicę Kremer mówiąc o poetyczności i allegoryi:

„Kto pojmowanie czysto rozumowe, zdania rozsądkowe w sztukę wprowadza, wtłacza je w zupełnie niewłaściwą formę, a rezultat podobnego postępowania nie będzie, ściśle mówiąc, ani do sztuki, ani do rozumu należeć, będzie to *allegorya*. Widzisz to w rzeźbie, to na medalach, to na malowidłach figury wyrażające Sprawiedliwość, Odwagę, Umiejętność, Zemstę i t. d., albo znów figury mające znaczenie kraju jakiego np. Francya, Brytania, Bawarya i t. d. Wszystko to jest pojęciem ogólnem. Wszak nawet poeci w wieku przeszłym wprowadzali uosobienie namiętności, używając je zwłaszcza za sprężyny poruszające epopeję, tak np. Voltaire, wodzący na on czas rej w całej Europie, wprowadza to Niezgodę, to Jędze, to inne pojęcia rozumowe

¹⁾ Por. *Co i jak czytać* autora, str. 124*

w swoje poezye, a za nim poszli inni, a nawet i u nas pełno tego jest przykładów. Ale figury takowe zawsze są czemś zbyt ogólnem, a zatem głuche w sobie, czerze i zimne, i ani do rozumu, ani do uczuć nie przemawiają. W podobnych tedy rzeźbach i medalach, trudno zgadnąć, co one znaczyć mają, bo niewiedzieć, czem się różnić ma figura Francyi od osoby wystawiającej Brytanią, jaki wyraz twarzy ma je różnić od siebie; ratuje się tedy godłami symbolicznemi, jako to są: waga, miecz, zawiązane oczy, kotwica, statek, róg obfitości i t. d., ale to wszystko jest niedostateczne, trzeba koniecznie, jak pod rysunkami dzieci, podpisywać, co jakie ma mieć znaczenie.

„Właśnie też ta jest różnica między poetycznością i allegoryą, iż jak allegorya zaczyna od myśli ogólnej czyli rozumowej i dla tej szuka kształtu szczegółowego odpowiedniego, tak odwrotnie poezya tworzy sobie kształty rzeczywiste, a skoro te już są utworzone i staną, wtedy z nich wyczytać można myśl ogólną. Patrz, figury jakimi są np. Makbet z Lady Makbet, Romeo i Julia, Hamlet: są rzeczywistymi ludźmi, pełnymi prawdy, krwi i życia w sobie; zdaje się, iż widzisz lub czytasz los dziejów prawdziwych, które się rzeczywiście stały, a przecież z nich wyprowadzić możesz teorię mądrości, pełną myśli ogólnych, roztwierających ci całą otchłań serca człowieczego, i malujących barwami żywemi nietylko tajniki duszy ludzkiej. A zaiste Shakspear tworząc w duchu te figury nie myślał może nawet o ogólnem i filozoficznem ich znaczeniu; kreślił on zapewne tylko Makbeta, Julię,

Hamleta, a tu bez bez wiedzy jego z ducha jego wypłynęła głęboka mądrość, myśli ogólne, będące prawdą po wszystkie wieki" ¹⁾).

Jakże dadzą się zastosować uwagi te do niektórych utworów współczesnych, gdzie całość zdaje się być rebusem do odgadnienia czytelnikowi przedłożonym; ten zaś, zamiast być w stanie coś odczuć, próżno łamie sobie głowę nad pytaniami: co też autor chciał przez tę lub ową postać, przez tę lub inną akcję wypowiedzieć? Ale bez klucza nie odgadnie zagadki, jak nie domyśli się po postaci kobiecej, czy ma wyobrażać sprawiedliwość, czy męstwo, Francję, czy Brytanię, dopóki do rąk jej odpowiednich symbolów nie włożą, lub podpisem zamiaru autora nie odsłonią. Nie potrzebujemy dodawać, że wartości poetyckiej utwory te przeważnie nie mają, a gdyby miały jakie piękności, czytelnik, zaprzątnięty łamigłówką, nie mógł by ich odczuć.

Jest to zupełnie zrozumiałem dlaczego myśl z góry narzucona psuje wartość utworu. Odwraca się przytem istotny charakter twórczości poetyckiej, który polega na stworzeniu szeregu obrazów, scen i t. d. wpływających samorzutnie z pewnego uczucia i wcielających ideę odczutaną zanim przybierze ona postać pojęciową. Jest to działalność kojarzeniowa wyobraźni w przeciwności do czynności logicznej myśli dyskursywnej. Gdy, przeciwnie, mamy z góry powziętą myśl w formie pojęciowej, obrazy dobierane są tylko

¹⁾ J. Kremer *Listy z Krakowa*, Krak. 1843 T. I. str. 127.

allegorycznym jej przedstawieniem, a więc zimnym przykładem na prawidła, nie zaś tryskającym ciepłem i życiem utworem piękna.

Sama przez się idea nietylko nie odejmuje utworowi jego wartości, jako dzieła piękna, lecz przeciwnie, jest niezbędnym warunkiem tego piękna. Gdyż, jak widzieliśmy, forma piękna nierozzerwalnie związana jest z ideą, a jej wartość zależy od tamtej. Utwór, chociażby najsubtelniej wykonany pod względem technicznym, będzie tylko błahostką albo niczem przy błahej lub żadnej idei.

W powieści jak i w dramacie, niezależnie od idei może wszakże pociągać autora opracowanie charakterów i stanów psychologicznych, a wówczas mamy *powieść psychologiczną*. Obie te strony są jednak tu ściślej związane niż w dramacie, a w każdym utworze wartościowym obrazu uczuć i wywód charakterów są starannie opracowane. Powstają w ten sposób *typy poetyckie*, które, pomimo zmienności zewnętrznych cech i szczegółów, trwają przez wieki, wcielając ogólne cechy człowieka, tak jak i w samej istocie swojej przedstawiają niejako *pierwowzory*, pod które niezliczone konkretne osobowości mogą być podciągnięte, jak wyobrażenia konkretne pod pojęcie ogólne, chociaż typ taki dalekim jest od abstrakcyjności pojęcia. Jeśli jest dziełem prawdziwego talentu, jest istotą pełną życia i barw, również daleką od pojęciowego ubóstwa treści, jak idea poetycka od morału bajki.

Wogóle rzecz można, że pod względem psy-

chologicznym wytworzenie typu jest w tej samej mierze cechą talentu poetyckiego, jak wartość idei. Wielcy poeci tworzą typy; mali—portrety, mniej lub więcej pomysłowe. Dlatego też nie błędniejszego ze stanowiska krytyki poetyckiej, jak szukanie w życiu rzeczywistym pierwowzorów dla postaci poetyckich zasługujących na tę nazwę. Pierwowzór taki jest dla wielkiego poety tylko modelem — a czy interesujemy się, kto pozował np. Cormonowi do jego obrazów z życia człowieka pierwotnego? Dla miernego tylko poety model staje się oryginałem; lecz i o oryginał nie pytamy się gdy oglądamy dobry portret.

Jak typ poetycki wznosi się po nad indywidualność poszczególną a nawet po nad wiek swój, tak też szata tej lub innej narodowości jest tylko zewnętrzną jego stroną. Hamlet, Płoszowski i Petroniusz (z *Quo vadis*), są trzema sposobami oddania tego samego typu, chociaż tak oddaleni od siebie wiekami, warunkami społecznymi a nawet czasem powstania dwóch z tych trzech kreacyi. Arzec można, że Płoszowski dla Sienkiewicza był studyum przygotowawczem do Petroniusza. Przeciwnością Hamleta w tragedyi Szekspira jest Fortinbras, człowiek czynu, człowiek zdrowej reakcyi na rzeczywistość, przytem wytrwały w zamiarze, pomysłowy w planie. W innym rodzaju przeciwstawny Płoszowskiemu jest Judym z *Ludzi bezdomnych*. Konikowi polnemu z pozą Płoszowskiego, jakim jest Granowski z *Dwóch biegunów* przeciwstawia autorka typ dzielnego pracownika o podniosłych idea-

łach i poważnem pojmowaniu życia w osobie Bohurskiego.

Może się zdarzyć, że autor powieści, mniej czując się silnym w wytworzeniu idei lub charakterów, zadania swoje ogranicza do przedstawienia obrazu pewnego społeczeństwa lub jego odłamu, pewnych stosunków, życia gromad lub gromadek ludzkich.

Taki cel stawiała sobie przedewszystkiem *powieść realistyczna*, dążąca do dania wiernego obrazu życia a nawet do anatomicznych niejako nad niem studyów, w tak zwanej „powieści eksperymentalnej” (Zola), wyradzającej się w *naturalizm*¹⁾. Do najlepszych utworów tej szkoły należą dzieła Balzaca pełne obserwacji życia (przekłady B. N. U.); podobnież dzieła Flauberta (*Chłop*, *Wychowanie sentymentalne*, *Pani Bovary*, *Trzy opowieści*). Drobiazgowość wchodzenie w szczegóły przeradza się w pedantyzm w pierwszych utworach Zoli; do najlepszych dzieł jego należą: *Germinal* (robotnicy kopalni węgla); *Brzuch Paryża*, *Karta miłości*, *Błąd opata Mouret'a*, *Zdobycie Plassana* (intrygi polityczne za drugiego cesarstwa); *Pogrom* (wojna z Niemcami); *Lourdes*, *Rzym*. Do tej gromady należą także bracia Goncourtowie: *Germinie Lacerteux* (służąca); *Soeur Philomène* (zakonnica), *Manette*, *Salomon*, *Frères Zemgano* (przekł. polski) i inne.

Pomimo wygłaszanej zasady przedmiotowo-

¹⁾ Krytykę tego kierunku daje Gustaw Piotrowski: *Zola i naturalizm* (Lwów 1900).

ści, „fotografowania natury”, realizm, a zwłaszcza naturalizm, nie są wiernem odtworzeniem rzeczywistości, ani beznamiętną naukową dysekcją społeczeństwa. P. Renard słusznie zaznaczył, że realizm zaludnia świat histerykami, maniakami, obłąkanymi; że po skończeniu książki często nasuwa się na myśl znane *bon-mot*; „Są domy, do których ludzie zamykają obłąkanych, aby dać do myślenia, że inni nimi nie są”¹⁾. Nie odtwarzają więc tego, co powszechne i typowe, lecz rozmyślnie poszukują wyjątków i anomalii. Co zaś do naukowości, to słuszną jest uwaga Guyau: „Wiedza nigdy nie bywa nieskromną, bada bowiem bezinteresownie; po prostu nie wie o wstydlivości. Lecz naturaliści współcześni dobrze o niej wiedzą: wiedzą, jak ją obrazić i często czynili to rozmyślnie, aby uzyskać ten skandal, który przekształca się w powodzenie na rynku księgarskim”²⁾.

Inny zgoła charakter mają powieści Daudeta: obserwacya życiowa owiana tu jest już tem ciepłem, które płynie z subtelnej i współczującej natury. *Jacques, Nabab, Monsieur le ministre* (Gambetta); *Fromont jeune et Riesler aîné* (świat przemysłowy), *Sapho* (studenci paryscy i ich faux menages), *Niesmiertelny* (satyra na akademie)—należą do najlepszych utworów literatury współczesnej. Więcej analitykiem i pesymistą jest Bourget: *Uczeń, Kłamstwa, Cosmopolis* (Rzym).

¹⁾ G. Renard *Etudes sur la France contemporaine* str. 21.

²⁾ *L'art au point de vue sociologique* str. 158.

Prevosta *Demivierges* i *Vierges fortes*; Pawła Marguerite *La commune*; Pawła Adam *La Force*; Anatola France: *Thaïs* (pierwsze wieki chrześcijaństwa), *Pâtisseries de la reine Pédogue* (wiek XVIII); *Vie et opinions de l'Abbé Coignard*, *Le crime de M. Bonnard* z francuskich a z belgijskich Eckhouda *La nouvelle Carthage* (Antwerpia dzisiejsza) należą do najcelniejszych utworów powieściowych francuskich chwili bieżącej.

Z powieści innych narodów można wymienić: Petöfi'ego *Stryczek kata*; Jokaya liczne powieści; między niemi *Poruszmy z posad ziemię* przedstawia nadzieje i przygotowania do rewolucyi 1848 r.; Meredith *Richard Feverel* (psychologiczny); Wild *Dorian Gray*; Mann *Leben des Thomas Grubbe*, Kellerman *Ingeborga* oraz liczne tłumaczone na język polski powieści skandynawskie: Knuta Hamsona (*Głód, Redaktor Linge*), Strindberga (*Na brzegu morza*), Kiellanda, Arne Garbor, Jacobsona (*Niels Lyhne*), Selma Lagerloff.

Przy tchnieniu poetyckiem i większym talencie, przy wszechstronnem i równomiernem uwzględnieniu składników powieść taka może urosć do rozmiarów epepei w prozie jak to widzimy np. w *Chłopach* Reymonta. Utwory takie, mimo fikcyjnej fabuły, odtwarzają (jeśli autor przeprowadził sumiennie studia) rzeczywiste tło, o które tu głównie chodzi i jemu i czytelnikowi. Jest to więc pole, na którem i pomniejsze talenta mogą z korzyścią pracować, a którego nie zaniedbują i większe.

Przeważna część powieści codziennie ukazujących się należy do tej kategorii *powieści współczesnej* w ścisłym znaczeniu wyrazu.

Za przykład mogą posłużyć: Reymonta *Ziemia obiecana* (stosunki fabryczno-przemysłowe w Łodzi), *Fermenty* (partykularz, życie na stacyi kolejowej), *Komediantka* i *Lili* (życie trupy prowincjonalnej — toż samo Sewera *Za kulisami*); Prusa *Nowele*, *Placówka* (walka chłopca z najazdem niemczyzny), *Emancypantki* (sfera kobiet pracujących; wspaniała obraz społeczeństwa małomiasteczkowego w 2-im tomie, prześliczny typ emancypantki z „bożej łaski”, Madzi).

Na tem polu szeroką działalność rozwinął Gruszecki w powieściach: *Tuzy* (sfery szlacheckie, cukrownictwo); *Rugiwojscy* (sfery arystokratyczne na Ukrainie); *W starym dworze* (przeciwstawienie obyczajowości chłopskiej z szlachecką); *Krety* (życie górników); *Hutnik* (praca w hutach żelaznych); *Szachraje* (spekulacye giełdowe); *Dla miliona* (przemysł naftowy w Galicyi; ten sam przedmiot przedstawia Sewera *Nafta*), *Szarańcza* (niemczyzna na Szlązku); *Zwyciężeni* (walka wyborcza na Szlązku); *Nowy obywatel* (sfery ziemiańskie); *Tam, gdzie się Wisła kończy* (życie rybaków kaszubskich).

Nieco odleglejsze, ale wciąż jeszcze aktualne stosunki malują powieści Bałuckiego: *Błyszczące nędze* (życie nad stan, pozory zamożności dla zwabienia męża), *Byle wyżej* (stosunki cechowo-mieszczkańskie), *O kawał ziemi* (arystokracja i fabrykanci), *Siostrzenica księdza proboszcza* (księża

fanatycy i księża rozumiejący potrzeby społeczne), *Szkice krakowskie*, *Biały murzyn* (uroczy typ dziewczęcia, cichy dramat), *Starzy i młodzi*, *Za winy niepopełnione*, *Żydówka* (chrześcijaństwo i żydzi).

Poszczególne stosunki lub sfery obejmują następujące utwory:

Ucisk narodowy i religijny i jego następstwa: Żeromski *Ananke* (urzędnik zmieniający wyznanie dla chleba), *Do swego Boga*, *Poganin* (unicy), *Mogiła* (służba w wojsku). Rodziewiczówna *Szary proch* (na Żmudzi — zakaz druków litewsko-żmudzkich). Zapolska *Policmajster Tagiejew* (na tle rzeczywistych stosunków).

Szkoła i jej wynarodowienie: Sienkiewicz *Pamiętnik poznańskiego nauczyciela*; Zych *Szyzofowe prace*; Daniłowski *Nego*. Szkoła galicyjska, życie nauczycielki, stosunek włościan i innych sfer do obu: Świerk *Z szarej przędzy*; Sewer *Legenda*.

Walka o ideały przyszłości i jej ofiary: Daniłowski *Z minionych dni*, *Jaskółka*, Żeromski *Ludzie bezdomni*, *Siłaczka*, Zapolskiej *Zaszumi las*.

Wypadki ostatnich lat: Prusa *Dzieci Słoński*, *Przebudzenie*, *Bezimienni*, Weyszenhof *Dni polityczne* (satyra).

Z dawniejszego pokolenia r. 1813: Sabowski *Nad poziomy*, Zych *Rozdziobią nas kruki wrony*.

Polacy wygnani na Syberii i ludy wśród których żyją: Szymański *Szkice*, Sieroszewski *Na kresach lasów* (jakuci), *W ofierze bogom* (czukczowie), *Czukcze*, *Matężństwo*, Augustynowicz *Jan Pociągnięcia pedzlem*.

Lud wiejski—prócz wymienionych już *Chłopów* Reymonta i *Placówki* Prusa (potrącającej o stosunek do dworu) malują Reymonta *Sprawiedliwie*, Tom Baran, Sewera *Biedronie* i liczne mniejsze szkice; *Walka o byt* (stosunek dworu i chaty), Jasińczyka *W Wielgiem*, Konopnickiej *Głupi Franek* (chłopi i koloniści niemcy), Orkan *W Rostokach*. (Podhale, komornicy i gazdowie).

Sfery robotnicze: Konopnickiej *Dym*, *Pod prawem* (służąca wobec sądów i kar), Zapolskiej *Kaśka Karyatyda*, Reymonta *Pewnego dnia*, Niemojewskiego *Listopad*.

Lud na emigracji: W Brazylii: Dygasiński *Na złamanie karku*, Konopnicka *Pan Balcer w Brazylii* (poemat); W Ameryce Północnej: Sienkiewicz *Za Chlebem*, Sewer *Michał Kopec*.

Walka o ziemię; w Poznańskim: Kraszewski *Mogilno*; na Litwie: Rodziewiczówna *Dewajtis*, Jeleńska *Panienka*.

Wyższe wykształcenie i praca zawodowa kobiet, Szeliga *Na przebój*.

Rozmaite warstwy społeczeństwa: Orzeszkowej *Mejr Ezołowicz*, Eli Makower, *Silny Samson*, *Gedali*, Konopnickiej *Mendel Gdański*, *Jakton żydzi w Królestwie i na Litwie*, Sewera *Nad Rudawą* (w Galicyi), Junoszy *Dzieła* (żydzi na wsi, chłopci, szlachta—pełne humoru). Społeczeństwo galicyjskie w świeżej przeszłości: Lama *Głowy do pozłoty* (szlachta), *Idealiści* (fałszywy idealizm), *Koroniarz w Galicyi* (czasy powstania), *Wielki świat* *Capowic* (dola germanizacji i przełom). Po-

lacy w Berlinie: Zacharjasiewicz *Chleb*. Kolonia paryska: Jaroszyński *Chimera*, Zapolskiej *Zaszumi las*. Różne warstwy przeważnie miejskie na Litwie—Orzeszkowa *Z różnych sfer*—szlachta zagonowa—*Nad Niemnem*. Życie przeciętne średnich warstw w Warszawie: Zapolska *Kaska Karyatyda*, *Sezonowa miłość*, *Córka Tuśki*; Dąbrowski *Felka* (szwaczka i donżuanik uliczny), Kosiakiewicz *Nasz mały*, *Widmo*, *Druty telegraficzne*, *Gąsiorowski*; Gawalewicz *Warszawa*. Z życia inteligentnych sfer: Jaroszyński *Miasto* (pozuający na genialność „nadczołowiecki”); Sewer *U progu sztuki* (malarze), Niemojewski *Listy szalonego człowieka*, Sygietyński *Drobiazgi* (różne sfery). Sfery przemysłowe w Królestwie i podupadła arystokracja szukająca ratunku w bogatych małżeństwach: Gawalewicz *Drugie pokolenie*, *Mechesy*, *Filistry*; arystokracja: Weyszenhoff *Żywoć Podfilipskiego*, *Sprawa Dołęgi*. Lekkomysłne życie warstw próżnujących: Esteja *Kariki z życia kobiety*; Weyszenhoff *Syn marnotrawny*.

Stosunki małżeńskie stanowią przedmiot licznych powieści. Próbę wyższego pojęcia ideału małżeństwa daje Godlewska w *Katonie*; nie-dobre małżeństwa kreśli w *Dobrych parach*—wszystko na tle prześlicznego obrazu życia inteligencji wiejskiej. Panny na wydaniu i goni-twa za mężami doskonale oddane w Konara *Siostrach Malinowskich* (także *Przed ślubem*—obrazek sceniczny), Sewera *Ponad siły*—stosunki galicyjskie).

Powieści Kraszewskiego, Kaczkowskiego, Korzeniowskiego, Zacharyasiewicza należą już

wprawdzie do minionego pokolenia, lecz zawierają w sobie często obraz stosunków dotąd trwających w życiu, a w każdym razie za świeżych, aby je do historyi zaliczyć. Pomijając więc to, co w utworach ich jest trwałego (jako powieść ideowa, psychologiczna lub historyczna) zawierają także bardzo wiele rzeczy należących do omawianej tu kategorii.

ROZDZIAŁ XI.

Historia w poezji i w dramacie.

Poeta, biorąc natchnienie z wypadków historycznych, traktuje je przede wszystkim jako materiał poetycki, tj. dający się swobodnie przepatrzeć w ogniu natchnienia. Wątek opowieści może ulegać pewnym zboczeniom od prawdy historycznej, a rzeczywiste charaktery przeszłości przekształcać się mogą na nowe zgoła kreacje zawdzięczające byt swój geniuszowi twórcy.

Czego jednak wymagamy dziś bezwzględnie od autora powieści lub dramatu historycznego, to dokładnego kolorytu czasu i miejsca, stanowiącego tło wypadków. Tło to jest bardziej wykończony w powieści, mniej w dramacie, ale zawsze musi być wiernie oddane, jeśli utwór ma zasłużyć na nazwę historycznego. Stanowi ono ów pierwiastek realistyczny wchodzący jako materiał, przy którego pomocy rozwija się idea i idealna treść dzieła piękna. Pierwiastek to nie

tylko uzasadniony, lecz niezbędny dla jasności i dokładności rysunku.

Tą właśnie stroną swoją powieść historyczna zająć może bardzo doniosłe miejsce w wykształceniu, zwłaszcza gdy uzupełniona zostanie odpowiednią lekturą historyczną.

Wszyscy się dziś zgadzają na to, że historia cywilizacji szeroko pojęta, t. j. historia myśli, uczuć, obyczajów, zwyczajów, instytucji i wierzeń pewnej epoki, ma o wiele większą doniosłość dla wykształcenia ogólnego, niż samo wyliczenie wypadków historycznych w ich chronologicznym porządku. A jeśli wypadki te służą niejako za drogowskazy w studiach dziejowych, pozwalając dokładniej znaczyć epoki i wytknąć momenta zwrotne, to znowuż historia cywilizacji pozwala nam zrozumieć przebieg dziejów i wytłumaczyć pragmatycznie wypadki epokowe.

Tu właśnie nieocenione usługi oddać może powieść historyczna. Nietylko bowiem w barwnym obrazie daje całokształt warunków kulturalnych danej epoki, ale przedstawia je jakby w akcji, w ich oddziaływaniu bezpośrednim na życie, razem z całą psychologią osób, na które wpływ wywierają.

Korzyść taką osiągnąć można oczywiście tylko z dzieł wyborowych, których autorowie, prócz zmysłu psychologicznego, właściwego powieściopisarzom, posiadają zarówno i wyczerpującą znajomość epoki, o której piszą.

W nierównie mniejszym stopniu można polegać na przedstawionej przez autorów powieści

a zwłaszcza dramatu historycznego charakterystyce psychologicznej bohaterów. Charakterystyka ta, jak nadmieniliśmy, rzadko bywa zgodną z historyczną. Autor stwarza zwykle typ nowy, często uszlachetnia bohatera, zwykle czyni go większym, groźniejszym, potężniejszym w złem czy w dobrem. Niemniej wszakże i taka charakterystyka, jakkolwiek niehistoryczna, pozwala lepiej zrozumieć sprężyny psychologiczne i cały mechanizm ducha tych niezwykłych postaci, niż uczyni to suche i abstrakcyjne określenie podręcznika. Niekiedy zdarza się, że i w tym względzie intuicyja poety zbliża go więcej do prawdy historycznej, niż niedostateczne dokumenta dziejowe.

Studując powieść historyczną, powinniśmy zawsze pamiętać, że tylko ogólny charakter epoki, całokształt warunków czyli tło historyczne może mieć znaczenie pomocnicze do studyów dziejowych. Przebieg wypadków i epizody, nie mówiąc już o tych, które stanowią wymysł autora, mogą być przez autora dowolnie zmienione. Wdzięczne zadanie stanowi w tych wypadkach zbliżenie postaci historycznych do tych, w jakie je autor przeobraził: sprawdzenie dokładności w opowiadaniu wypadków i t. p. Praca ta (do której źródła podajemy w miarę możliwości w odpowiednich miejscach) pozwoli nie tylko oddzielić historię od poezji w utworze poetyckim, ale i odsłoni nam niejako sam mechanizm tworzenia.

Można by nakreślić cały program studyów historycznych przy pomocy utworów belletrystycznych. Programy takie dają niektóre wy-

dawnictwa amerykańskie (ob. str. 44). Katalogi biblioteki bostońskiej zawierają ugrupowanie powieści historycznych według krajów i wieków. U nas trudność przedsięwzięcia takiego zwiększa brak przekładów licznych wartościowych utworów i wynikające stąd luki.

Nie próbując więc wyczerpać wszystkich wartościowych powieści i dramatów historycznych, a wybierając przeważnie takie, które rozciągają szerokie tło dziejowe i których przekłady posiadamy, podajemy niżej ugrupowane utwory, odzwierciadlające ważniejsze momenta dziejów powszechnych. Z rzeczy nieprzetłumaczonych podajemy najważniejsze, których brak stanowi przerwę w ciągłości historycznej.

Okres przedhistoryczny — pierwsze przebudzenie się w człowieku popędów ludzkich ku wiedzy i sztuce, maluje z wielkim wdziękiem Rosny w powieści *Vamirek* (przekł. pol.). — Kultu-
rę starożytnego Egiptu odtwarza Prusa *Faraon*. Ebers w całym szeregu powieści odtwarza rozmaite epoki tej starożytnej cywilizacji aż do jej upadku: *Uarda* (czasy Ramzesa i Sezostrisa), *Serapis*; *Córka faraona* (Amazys i Kambyzes), *Homo sum* (IV stulecie). Cywilizacja Assyrii i Babilonu skreślone są przez W. Melville'a w *Sarchedon* (ang.). Za równoległą literaturę historyczną służyć może Maspero *Egipt*. — Flaubert w *Salambo* (*Córka Hamilkara*) daje również ścisły obraz cywilizacji kartagińskiej.

Dla przedhistorycznych czasów Grecji posłużyć może to samo źródło, na którym opiera

się znajomość o nich historyków, t. j. *Iliada* i *Odysea* Homera, których czas powstania można oznaczyć na 10.000 — 8000 lat przed Chr. *Odysea* zwłaszcza (w przekładzie Siemieńskiego) maluje wiele szczegółów życia domowego: pojęć, obyczajów i t. d. Wojny perskie oddają: Orzeszkowej *Czcieliel potęgi*, Ujejskiego *Maraton*, Eschylosa *Persowie*. Okres rozkwitu cywilizacji greckiej—wiek Peryklesa w Atenach—przedstawia Hamerling w *Aspazji* (niema przekładu). Wojnę peloponezką Church w *The fall of Athen* (niema przekładu¹).

Narodzenie się nowej potęgi, która ma zwalczyć cywilizację starożytną, artystycznie odtwarza *Pójdźmy za nim* Sienkiewicza. Historia prawdziwa u Renana *Życie Chrystusa*.

Walki cywilizacji starożytnej z tą nową siłą—chrześcijaństwem, oddaje *Hypatia* Kingsley'a, którą zestawić można z obrazkiem dramatycznym tej samej treści Konopnickiej (*Z przeszłości*). Rzym za cesarów obrazują: Kraszewski *Kaprea i Roma* (Tyberyusz), *Rzym za Nerona*, Bulver *Ostatnie dni Pompei*. Walki Judei z Rzymem — *Myrtala* Orzeszkowej. — Pierwsi chrześcijanie — Kingsley *Fabiola* (polsk. przekł); *Quo Vadis* Sienkiewicza daje mistrzowski obraz schyłku cywilizacji starożytnego świata. Mereżkowskiego *Upadek bogów* maluje próbę odrodzenia cywilizacji starożytnej i przeciwstawienia jej rosnące-

¹) Do uzupełnienia historycznego: Fyffe *Historia Grecyi* (Podst. wyksz. współcz.).

mu i prześladowczemu już chrześcijaństwu ¹⁾. Historia tego okresu świetnie nakreślona jest u Boissier w *La fin du paganisme* i Renana *Marc Aurelè*.

Wiek średnie w ich malowniczo-dekoracyjnej szacie malują powieści W. Scotta: *Kwentyn Durward* (pierwsze walki władzy królewskiej z feudalizmem); *Ivanhoe* (życie miast i położenie żydów); *Astrolog*. — Typ myślenia średniowiecznego i teroryzm dogmatyczny, ciężący nad społeczeństwem z niezrównanym mistrzostwem, przedstawia V. Hugo w *Notre Dame de Paris* (*Katedra Najśw. Panny*—w polskim przekładzie). Jeden z tych cudownych objawów wiary i entuzjazmu dla sprawy narodowej, jakie możliwe były tylko w średnich wiekach, odtwarza dramat Schillera *Dziewica Orleańska* (przekł. Odyńca—oddzielne tanie wydanie), także Marc Twaine *Personal recollections of Joanna d'Arc*. Materiał historyczny zawiera Libelta *Dziewica Orleańska* oraz wydany drukiem *Proces Joanny d'Arc*.

Walki demokratyczne na schyłku średniowiecza przedstawiają: *Romola* przez J. Elliot (epoka Savonarolli; por. życiorys tegoż przez K. Kanteckiego); Bulvera *Cola di Rienzi* (ruch republikański w Rzymie); Scotta *Anna z Geierstein* (Szwajcarya w XV. w.); Derynga *Bracia morawscy* (Wilno 1849); Schillera *Wilhelm Tell*; Göthego *Götz von Berlichingen* (por. historyczną

¹⁾ Ten sam przedmiot przedstawia G. S. Davies w *Julian's Dream*.

charakterystykę bohatera w Zimmermann'a *Geschichte d. Bauernkrieg*). — Dla tych komu przystępne są w oryginale: W. Morrisa *Dream of John Ball* (epoka rozkwitu klasy rzemieślniczej w Anglii) i Lassale'a *Ulrich von Hutten* (dramat; walki humanizmu).

Okres walk religijno-politycznych w rozmaitych krajach odzwierciedlają: Szekspira *Henryk VIII*, Scotta *Purytanie szkoccy* (I-a rewolucya), *Kenilworth* (czasy Elżbiety); Tarnowski *Wł. Joanna Grey*; Szyllera *Marya Stuart i Karlos*; *Egmont* Göthego; *Kromwel V*. Hugo i *Wallenstein* Schillera. Do tego ostatniego mamy studyum E. Lubowskiego, zestawiającego postać historyczną z poetycką.

Rozwój absolutyzmu we Francyi (czasy Richelieu'go) oddają Alfreda de Vigny *Cinq Mars* (przekł. polsk.) i V. Hugo *Marion de Lorme*; jego rozkwit Dumasa *Ludwik XIV i jego wiek* (przekł. pol.). — Epoka rewolucyi francuskiej służyła za pobudkę do twórczości dla wielu piór utalentowanych. Okres przygotowawczy — działalność towarzystw wolno-mularskich, ogólny nastrój społeczeństwa, malują (ze znaczną domieszką żywiołu fantastycznego) *Pamiętniki Lekarsa* Al. Dumasa (komu przystępne są, radzimy czytać w oryginale). — Wojna z Anglią w Ameryce Cooper a *Ostatni z mohikanów*; walka o niepodległość Ameryki Cooper a *Szpieg*. Cały rozwój rewolucyi znakomicie maluje z punktu widzenia mało-mieszczańskiego Erkmanna-Chartriannne'a *Histoire d'un paysan de 1789*. — Wewnętrzne walki rewolucyi — *Rok 1793* V. Hugo

(Wandea); Dickens'a *Powieść o dwóch miastach* (terroryzm); Erkmann'a-Chattriana *Pani Teresa* (wojny rewolucyjne, r. 1792); ze strony dworu: Dumasa *Kawaler z Maison Rouge* i *Naszyjnik królowej* (ostatnie lata monarchii); Esquiros *Charlotte Corday* (żyrondyści i góra). Wykład historii tej epoki (Mignet *Historya rewolucyi francuskiej 1789—1814*, Taine *Francya przed rewolucyą*) przyczyni się do lepszego zrozumienia i należytej oceny tych powieści.

Okres wojen napoleońskich malują liczne powieści Erkmanna-Chattriana'a. *Historya rekruta z r. 1813*, *Najazd*, *Waterloo*, z polskich: Żeromskiego *Popioły*. Potrąca o nie również jak o nastroj po rewolucyi lipcowej ogromne dzieło V. Hugo *Nędznicy* (przekład lwowski kompletny). Rok 1848 na Węgrzech: Jokaj *Poruszmy z posiad ziemie*. Historję uzurpacyi władzy przez Napoleona III opowiada V. Hugo w *Historyi zbrodni*. Upadek Napoleona—Zola *Pogrom*; obrazy komuny (tendencyjne zresztą): Lytton *The parisiens*; Chambers *The red republic*.

Lista ta może być uzupełniona jeszcze przez liczne pamiętniki, których czytanie jest również łatwe i zajmujące jak czytanie powieści, o wiele wszakże pożyteczniejsze, chociaż i pamiętnik rzadko bywa rzetelną prawdą historyczną.

Przebieg dziejów ojczystych w następujących po sobie okresach przedstawiają następujące powieści. Pierwsze wieki: Kraszewski *Stara Baśń* (czasy pogańskie) *Lubonie* (chrześcijaństwo), Goszczyński *Oda*; Kraszewski *Masław*, *Królew-*

scy synowie, *Petryk Włast*, *Stach z Konar*, *Waligóra*, *Pogrobek*; Bernatowicz *Nalecz* (Kazimierz W.), *Kazimierz i Esterka*; A. Krechowiecki *Szary Wilk*; Kraszewski *Kraków za Łokietka*, *Jelita* (bitwa pod Płowcami), *Król chłopków*; Bernatowicz *Pojata*; Krechowiecki *Fiat lux* (Jadwiga i Jagiełło), Kraszewski *Semko* (Litwa i Polska), *Kunigas* (XIV w.), *Jeż Za króla Olbrachta*, Kraszewski *Krzyżacy*, Sienkiewicz *Krzyżacy* (Grünwald w obu), Kraszewski *Matka królów* (husyci polscy), *Strzemięńczyk* (Grzegorz z Sano-ka i humanizm), *Jaszka Ośfan* (humaniści); Rogosz *Na dziejowym przełomie* (husytyzm i Oleśnicki). Kaczkowski *Olbrachtowi rycerze* (koniec XV w.). Wiek XVI: Bronikowski *Boratyński*, Rzewuski *Zamek krakowski*, Kraszewski *Zygmuntowskie czasy*, *Dwie królowe* (Bona i Elżbieta), *Infantka* (koniec Zygmunta Augusta i Henryk Walezyusz), *Banita* (Zborowski); Hofmanowa *Jan Kochanowski*, Zacharyasiewicz *Dwaj lutniści* (Janicki i Klonowicz), Krechowiecki *Tarlówna* (Sęp Szarzyński). Wiek XVII: Żeromskiego *Duma o hetmanie* zawiera nie tylko wspaniały obraz klęski pod Cecorą, ale i głęboko przemyślaną a oryginalną filozofię historii narodu polskiego. Żółkiewski symbolizuje tu Rzptą szlachecką w jej dodatnich i ujemnych stronach; zarzuty przeciw niemu są zarzutami przeciw ustrojowi polit. i społ. Polski. Bronikowski *Wieżenie Jana Kazimierza*, *Elekcyja* (Korybuta), *Jan III i jego dwór*, *Preten- denci* (Leszczyński), Rzewuski *Lizdejko* (najazd szwedzki), Czajkowski *Stefan Czarniecki*, Kraszewski *Kordecki*, *Jeż Historia o prapradziadku* (chłó-

pi), *Z ciężkich dni, Z burzliwej chwili* (Ruś); Sienkiewicz *Ogniem i mieczem, Potop, Wołodyjowski*, Kaczkowski *Abraham Kitaj* (rozkład wewnętrzny), Rapacki *Grzechy królewskie* (Napierski), Krechowiecki *Veto, O tron* (cykl). W. XVIII: Rzewuski *Adam Śmigiełski* (Leszczyński), *Zaporozec* (August III), Kraszewski *Hrabina Cosel* (dwór Augusta II), *Brühl, Z siedmioletniej wojny, Starosta warszawski, Grzechy hetmańskie*, Tańska *Dziennik Krasieńskiej*, Magnuszewski *Posiedzenie u Bachiarelliego*, Rzewuski *Pamiętniki Soplicy, Listopad*, Kaczkowski *Grób Nieczui, Anuncyata* (Konfed. barska), Zacharyasiewicz *Konfederat*, Sufczyński *Rodzina konfederatów*. Doba rozbiorowa i legiony: Kraszewski *Tulacze, Warszawa w 1794, Bezimienna* (1794), *Sceny sejmowe* (sejm grodzieński), Zacharyasiewicz *Z pod trzech zaborów, Łoziński Pierwsi galicyjanie, Legionista, Opowiadania Własta Narwoja*, Żeromski *Popioły*. Czasy pruskie: Hoffmanowa *Karolina*, Skarbek *Pamiętniki Deglasy*, Kraszewski *Pod blachą, Aër Złudzenia*. Księstwo Warszawskie i Królestwo: Skarbek *Pan starosta*, Niemcewicz *Dwaj Siecichowie*. Powstanie listopadowe i doba przejściowa: Sufczyński *Boje polskie*, Jeż *Wasył Hołub* (wyprawa Kołyski), *Pierwsze przykazanie, Drugie przykazanie*, Kaczkowski *Wasi ojcowie*, Jeż *Nad rzekami Babilonu* (wychodztwo po 1831), Gąszyński *Pan Dezydery Boczek* (emigracja), Chojnacki *Alkhadar* (Galicya), Kaczkowski *Święta Klara* (rzeź galicyjska), Zacharyasiewicz *Nemesis, Święty Jur* (stosunek z rusinami), Jeż *Sprawa ruska*; emisaryusze: Jeż *Pani komisarzowa*,

Kraszewski *Emisaryusz*. Powstanie styczniowe
Kraszewski *Dzieci starego miasta*, *Szpieg*, *Moskal*, *My i oni*, *Na wschodzie*, *Żyd*, *Hybrydy*,
Sewer *Maciek w powstaniu*, Szymański *Szkice*
(powstanie), Prus *Omyłka*. Z wojny prusko-francuskiej 1870: Sewer *Na pobojuwisku*, Sienkiewicz
Selim Mirza.

Uzupełnienie historyczne tej lektury znajdzie czytelnik w licznych dziełach historycznych. Przeważnie nadają się do tego celu monografie traktujące przedmiot dosyć szeroko, aby możliwem było porównanie z belletrystycznym opracowaniem. Ze względu zarówno na wdzięczną formę jak i na treść nadają się tu zwłaszcza *Szkice historyczne Szajnochy* (wśród nich szczególnie *Jadwiga i Jagiełło*), także szkice Kubali, Rollego, Darowskiego. Łaguna w *Dwóch elekcyach* (Ateneum 1877) kreśli obraz życia inteligencji na początku XIII w.; Lewickiego *Powstanie Świdrygiełły* (Rozpr. Akad. Krak. 1892 r.): kreśli doniosły moment walki z germanizmem i przymierza z husytami. Pawińskiego *Młodość Zygmunta I*, *Sejmiki ziemskie*, *Rządy sejmikowe*, *Batory pod Gdańskiem*; Zakrzewskiego *Reformacja w Polsce*, Szujskiego *Roztrząsania i opowiadania* (Kraków w XIV i XV w.; Zygmunt August, Samozwańce); Sutowicza *Sprawa Zborowskich*, Naruszewicza *Karol Chodkiewicz*, Niemcewicza *Zygmunt III*, Tretiaka *Wojna Chocińska* i Szajnochy *Dwa lata dziejów naszych* (1646—1648) kreślą obraz rzeczypospolitej szlacheckiej w jej rozkwicie aż do powstań chłopskich. Okres anarchizmu przedstawiają: *Sobieski Korzona*, *Ku-*

duk Dubieckiego (życie na kresach), Kanteckiego *Stanisław Poniatowski* (Polska za sasów), Askenazego *Dwa stulecia* (XVII i XVIII).

Najbogatszy plon dla belletrystyki dostarcza okres odrodzenia i walk o nie stoczonych. Literatura historyczna tego okresu obejmuje następujące dzieła: Kraszewski *Polska w czasie trzech podziałów* (popul. 37 t.), Sorel *Kwestya wschodnia w XVIII w.* (pierwszy podział Polski), Korzon *Dzieje wewnętrzne za Stanisława Augusta* (6 t.), Kalinka *Sejm czteroletni*, Smoleński *Ostatni rok sejmu wielkiego*, Korzon *Kościuszk*. Dzieje porozbiorowe: całość dają Limanowski *Stuletnia walka o niepodległość* (krótkie, ale ujęcie głębokie); jegoż *Historya Demokracji w Polsce* (1901). Okresy poszczególne: Limanowski *Ruchy społeczne XVIII w.*, Sznür-Peplowski *Kościuszkowski czasy* (B. P.), *Jeszcze Polska nie zginęła* (Legiony), jegoż *Wódz legionów* (Dąbrowski, B. M.), Skarbek *Księstwo Warszawskie*, jegoż *Królestwo Polskie*, Askenazy *Rosya i Polska 1815—30*, Rembowski *Z życia Księstwa warszawskiego* (1807—1815), Kozłowski *Autonomia Królestwa* (1815—32). Historję powstania 1830 r. opracowali Mochnacki (3 t.), Barzykowski (5 t.). Ze stanowiska wojskowego: Mierosławski (*Powstanie w r. 1830 i 31*), Prądzyński *Pamiętnik histor. o wojnie 1831*; *Wojna polsko-rosyjska 1831* Puzyrewskiego (przeł. pol.); lata 1831—57: Giller w tomach 3 i 4 *Historji powstania 1863 r.*; także Berga *Zapiski. Rzeź galicyjską i 1848 w Galicyi*: Ostaszewski-Barański *Krwawy rok i Rok złudzeń* (B. P.). Rok 1848 w Poznańskim: Moraczewskiego, Mierosław-

skiego i Szumana (*Pamiętniki*); r. 1849 na Węgrzech: Peplowski *Ojciec Bem* (B. P.). Ostatnie powstanie: B. Limanowski *Powstanie 1863 r.* (krótkie), tegoż *Historja powstania narodu polskiego w 1863—64* (2 tomy), W. Przyborowski *Historja dwóch lat* (5 t.), *Dzieje 1863* (2 tomy) — oba dzieła nacechowane tendencją przeciwną powstaniu, ale zawierają wiele faktów; tegoż (pseud. Sulima) *Pamiętnik Ułana* (walki 1863 r.), Berga *Powstanie 1863 r.*, M. Dubiecki *Dyktatura Trauguta* (ostatnie chwile), Gawroński *Powstanie na Rusi w 1863*. Ostatnie czasy: *Dwadzieścia pięć lat Rosyi w Polsce*, Leliwa *Stosunki rusko-polskie*, Emeretyńskiego *Memoryał*, *Kroże* (proces).

ROZDZIAŁ XII.

Rozbiór utworu ze stanowiska jego idei.

Zgodnie z tem, co było przedmiotem rozważań, w rozdziałach poświęconych krytyce ¹⁾, rozbiór utworu zaczynać się winien od jego *interpretacyi* a kończyć się *oceną*. Stosownie do tego, czy zastosujemy te dwie metody do treści ideowej utworu, czy do jego formy estetycznej otrzymamy rozbiór jego ideowy lub estetyczny. Pierwszy będzie więc polegał na *wyjaśnieniu idei* utworu i na *ocenie prawdziwości tej idei*. Drugi na wykazaniu i ocenie środków estetycznych, którymi się posługuje autor.

¹⁾ Rozdziały V—VII.

Poprawność idei stanowi nie tylko o wartości ogólnej utworu, lecz także o jego zaletach estetycznych. Skoro bowiem autor stawia sobie fałszywe założenie, przeprowadzenie jego estetyczne musi rozminąć się z prawdą poetycką. Nazwa utworów tendencyjnych powinna być ograniczoną do tego rodzaju dzieł, fałszujących prawdę poetycką gwoźli nieprawdziwej, a w pewnym celu podstawionej idei ¹⁾. Może wszakże i poprawna idea być niedołącznie przeprowadzona pod względem estetycznym.

Może się i to zdarzyć, że idea, którą chciał narzucić autor utworowi, jest błędna, utwór zaś pod względem estetycznym poprawny—ale w takim wypadku idea w rzeczywistości nie zostaje usprawiedliwiona przez utwór, tylko zewnętrznie do niego przyczepiona. Takie wspaniałe błędy bywają tylko dziełem wielkich artystów, okazujących się niekiedy mniej konsekwentnymi, jako myśliciele. Jaskrawą ilustracją tego twierdzenia jest *Sonata Kreutzera* Tołstoja. Odtwarza ona z całą prawdą poetycką i z niezrównanym realizmem rozwój namiętności (zazdrości) doprowadzającej człowieka do stanu drapieżnego zwierzęcia. Znać, że, kreśląc ją, szedł autor za popędem natchnienia; lecz utwór ów wcale nie przemawia na korzyść tych wywodów, które autor snuje w przedmowie i których myśl zasadnicza (ascetyzm małżeński) jest błędna. Można

¹⁾ Za przykład tu mogą posłużyć ohydne dramata Ohneta ukazujące się dotąd na naszych scenach (np. *Właściciel Kuźnic*).

by rzecz nawet, że ją zwalcza: ascetyzm taki może bowiem stać się jednym z momentów potęgujących uczucie zazdrości, płynące z ciemnych głębi natury zwierzęcej w człowieku a hodowane przez pewne instytucje społeczne (prawo własności, nierozzerwalność małżeństwa).

Właściwością idei poetyckiej jest ta, która zbliża twórczość artysty do narodzenia się mytu. Idea tu dąży do bezpośredniego wcielenia się w obrazach, bez przejścia przez abstrakcyjną formę myślenia. Lecz każdy autor jest zarazem krytykiem swoim; krytyk zaś myśli pojęciowo, a wyniki tej krytyki powodują ustawiczne modyfikacje w przeprowadzeniu idei. Czynniki twórczości nieświadomej łączą się więc z konstrukcją rozmyślną w każdym utworze artystycznym. Przewaga pierwszego z tych czynników nadaje twórczości charakter bardziej żywiołowy, drugiego — bardziej ideowy. Jest to ta przeciwstawność, którą Szyller uwydatnił nazwami *poezyi naiwnej* i *sentymentalnej* ¹⁾.

Taki dwoisty charakter idei poetyckiej stanowi o tem, że możemy ją oddać w formie pojęciowej, lecz że w oddaniu takim wydaje się bardzo niekompletną i ubogą. Łatwo zrozumiemy też, że poezya żywiołowa (naiwna) trudniejszą jest do sformułowania ideowego niż refleksyjna (sentymentalna Szyllera), oraz że idee pierwszej, odarte z szat piękna będą wyglądały szczególnie ubogo. Tu ma źródło twierdzenie jako-

¹⁾ Ob. Rozdz. VIII.

by istniały utwory poetyckie pozbawione idei, i jakoby one to stanowiły najdoskonalszą poezję. Na poparcie tego zdania stawiają często dramata Szekspira. Idea takich utworów, sformułowana w terminach pojęciowych, a zwłaszcza treściwie ¹⁾ wydaje się istotnie zbyt elementarną, aby zasługiwała na nazwę idei.

Przy formułowaniu idei powinniśmy wogóle starać się uniknąć banalności i płytkości wynikającej łatwo z takiej transpozycji poezji na prozę. Ustrzedz się tego nie jest zbyt trudnem dla tego, kto zdaje sobie sprawę z istoty poezji.

To co mówiliśmy w Rozdziale VII o stosunku sztuki do moralności, o zupełnie odmiennych zakresach każdej z nich pozwala uniknąć jednego z najpospolitszych szkopułów przy takim formułowaniu: *idea utworu poetyckiego nie może mieć formy rozkaznika moralnego.*

Dziedziną poezji jest swoboda, dziedziną etyki—konieczność wewnętrzna, przymus w imię prawa. Te dwa żywioły wykluczają się wzajemnie.

Nic sprzeczniejszego z poezją jak bajka dorobiona do morału. Idei utworu pięknego nie powinniśmy szukać w morale.

W czasach studenckich słyszałem od jednego z kolegów, iż słuchanie *Halki* wywołało w nim postanowienie: nigdy nie postępować tak, jak Janusz. Sądzę że wiele równie pięknych (choć nie zawsze trwałych) postanowień powzięto

¹⁾ Ob. formuły jednowyrazowe podane w Rozdziale IX.

przy czytaniu rozmaitych utworów poetyckich. Czytanie dzieła prawdziwie pięknego oczyszcza chwilowo umysł nasz i podnosi go do tego stanu, w którym każda myśl niska staje się nieznośną. Lecz działanie to umoralniające jest tylko pośredniem. Utwór piękny wywołuje szlachetne, lub przynajmniej uczciwe postanowienie dzięki temu, że poprawia nasz sąd; że obok czynnika przyjemności własnej, oddziaływającego na umysł w stanie surowym, przedstawia z plastycznością i siłą, do którego nie mógł by się sam wznieść taki umysł, cierpienia innych, wynikające z naszego postępowania, tak iż teraz, położone na szali rozwagi, przeciągają pobudkę egoistyczną, a ogólne podniesienie ducha czyni go tem wrażliwszym, tem zdolniejszym do dobrych postanowień. Byłoby wszakże absurdem formułować ideę Halki jako przepis etyczny: nie należy uwodzić ubogiej dziewczyny i żenić się z bogatą. Wychowanie etyczne osiąga się innymi środkami, a przedewszystkiem tymi, które kształcą wolę. Utwór piękna, przez chwilowe podniesienie ducha, czyni nam jedynie widocznem, czem możemy stać się przy odpowiedniej pracy nad sobą.

Na przykładzie W. Hugo ¹⁾ widzieliśmy, że sam autor nie zawsze formułuje wszechstronnie ideę swego dzieła. Do duchów wyjątkowych łączących potęgę twórczą geniusza poetyckiego z siłą analizy cechującą myśliciela należy Szyller. Poświęcił on szereg *Listów o Karlosie* wyjaśnieniu myśli zasadniczej dzieła, którego pomimo

¹⁾ Ob. Rozdz. VIII.

wszystko, co nie bez pewnej racji zarzuca mu krytyka literacka, nie wahamy się postawić na szczycie twórczości Szyllera, a może i całej dotychczasowej twórczości dramatycznej.

Idea dzieła tego uwydatniona jest z największą plastycznością w liście 9-ym. Po wykazaniu już w poprzednich listach, i to w sposób najbardziej przekonywający, że nie przyjaźń dla Karlosa stanowi źródło poświęcenia się i główny motyw tragedji; że w Karlosie widzi Poza przedewszystkiem tego, który ma uszczęśliwić naród, narzędzie urzeczywistnienia wielkich ideałów ludzkości; że Poza nie służy miłości Karola dla królowej, jak przyjaciel pragnący szczęścia przyjaciela, lecz tą miłością posługuje się do rozbudzenia w nim uspiętego entuzjazmu dla marzeń młodzieńczych, autor ciągnie dalej:

„Między obu przyjaciółmi powstaje więc *plan entuzyastyczny wytworzenia najszczęśliwszego stanu, do jakiego wznieść się może społeczeństwo ludzkie; ten to plan entuzyastyczny, a mianowicie to, jak on się ujawnia w starciu z namiętnością, stanowi przedmiot dramatu*. Szło więc o przedstawienie *panującego*, który powinien był urzeczywistnić najwyższy możliwy dla jego wieku ideał szczęścia obywatelskiego”. Nie szło o wychowanie takiego księcia, gdyż powinno ono być już poprzednio wykonanem, ani też o przedstawienie urzeczywistnienia ideału, gdyż to przekraczałoby szranki tragedji. „Szło jedynie o *przedstawienie* takiego panującego, o wytworzenie w nim dominującego stanu umysłu, z którego skutek taki wyniknąć musi; o podnie-

sienie do wysokiego stopnia prawdopodobieństwa *podmiotowej* jego możliwości, nie troszcząc się o to, czy przypadek i powodzenie uczynią go rzeczywistym...”

„A ponieważ moim zamiarem, czytamy dalej ¹⁾, było uwydatnienie w sztuce *sprawcy szczęścia ludzkości*, na miejscu więc było przedstawienie obok niego *twórcy nieszczęścia*, a przez kompletny, odrażający obraz despotyzmu, tem bardziej podnieść urok jego przeciwności.”

W ten sposób przeciwstawione zostają sobie: dobroczynny ideał wolności w królewiczu Karlosie i obraz odrażającego despotyzmu w królu Filipie, który nieszczęśliwy jest na swoim smutnym tronie, samotny, nikomu nie ufający, pozbawiony snu przez zazdrość i podejrzliwość. Między nimi stoi filozof-marzyciel Poza, jako kierownik pierwszego. Te trzy postacie symbolizują niejako potęgę walczące z sobą w końcu XVIII-go stulecia: zamierający despotyzm, rodzącą się wolność i filozofię oświaty, przed którą schylają głowę zarówno ludy jak i królowie.

Królowa, którą ojciec zabrał synowi, biorąc za żonę jego narzeczoną, staje się przez swój podniosły charakter sprawczynią zbawiennej zmiany: myśli i uczucia Karlosa, którego kocha, odwraca od swojej osoby ku katowanym przez Filipa Niderlandom, a śmierć ofiarna Pozy uleczą go zupełnie z ziemskiej miłości, wytwarzając niezłomne postanowienie—służenia ludzkości.

¹⁾ List 9-ty.

Idea utworu bardzo często uwydatniona bywa w pewnych jego ustępach przez usta osób czynnych lub samego autora. Tak w samym *Karlosie* znajdujemy wypowiedziane to wszystko, co Szyller musiał długo tłumaczyć daleko widzącym krytykom: w *Listach* o nim. Już w pierwszym spotkaniu z Karlosem Poza zaznacza to stanowisko, które mu autor wytknął:

Tyżeś to lwiego serca ów bohater młody,
Do którego o wsparcie wołają narody?
Bo nie jako współuczni, co z tobą urośłem,
Ale całej ludzkości oglądasz mię postę.
U ciebie, syna królów, a cesarzów wnuka,
Nieszczęśliwa Flandrya wsparcia jeszcze szuka:
Jeśli w tobie ludzkości słabo ogień tleje,
Niderlandy straciły ostatnią nadzieję ¹⁾.

I w tym testamencie, który przez królowę przekazuje Karlosowi:

O mów mu, królowo,
Niechaj w czyn wcieli utwór wyobraźni:
Nowego państwa wspaniałą budowę,
Ten wielki, boski twór naszej przyjaźni.
Niech w dłoń swą głązy surowe pochwyci—
Mniejsza czy runie, czy sztuką zaświeci.
Jemu to jedno...
Powiedz niech Karol, w dzielnym wieku męża,
Na sny młodości z szacunkiem spojiera...

A dalej tłumaczy królowej rolę miłości w tem przeobrażeniu Karlosa:

¹⁾ Przekład Mickiewicza.

Widziałem dobrze, jak ta miłość rosła —
W ten czas ją zniszczyć stało w mojej woli;
Jam jej nie niszczył... ¹⁾
W tym beznadziejnym miłości płomieniu
Dostrzegłem złote promienie nadziei...
A mojem całym powołaniem było
Zostać tłumaczem tej jego miłości.

Wreszcie w ostatniem spotkaniu królowej
z Karlosem:

KRÓLOWA.

Wstań! Nam się nie godzi
Rozmiękczać serca w niedołącznym bólu.
Mniejszym cierpieniom niech ły ludzkie biegą;
Ale my płaczem niemęzkim na grobie
Nie mogę święcić pamięci zmarłego...

KARLOS.

Ja pomnik jemu wystawię wspaniały,
Jaki nieuczcił jeszcze królów kości:
Gdzie prochy jego będą spoczywały,
Zakwitnie kiedyś piękny raj wolności.

KRÓLOWA.

Takim cię oczy moje ujrzeć chciały
I śmierci jego ten zamiar przywodził... ²⁾

Na zarzuty nierealności stosunku Pozy do
królewicza historyk mógł by odpowiedzieć po-
wołując się na zbliżony do tego stosunek Ada-
ma Czartoryskiego do Aleksandra I, przez kogo

¹⁾ Przekład Budzyńskiego.

²⁾ Przekład Budzyńskiego.

innego wychowanego w tych ideach, które mu interpretować miał towarzysz lat dziecińczych.

Przystępując więc do ekspozycji idei utworu—co oczywiście zawsze musi być zrobione na papierze—czytelnik powinien starannie odczytać tekst całości, wniknąć we wszystkie wskazówki i alluzye; a nie ograniczając się do suchej formułki, uwydatnić i uzasadnić swoją interpretację tekstami, zestawieniami wypadków, argumentacją, dbając o styl i plastykę. Słowem wykład idei utworu powinien zawierać wszystko to, czem utwór przemawia do *myśli* naszej (nie do uczucia lub wyobraźni), przedstawić całą pracę ideową, którą dzieło wywołało w umyśle naszym, zagadnienia, o które potrafiło, myśli ogólne, które naruszyło.

Jako przykład interpretacji podajemy wyjaśnienie idei zasadniczej niektórych utworów.

Człowiek śmiechu Wiktora Hugo jest rękawiczką rzuconą arystokracji w imię praw ludzkich. Autor mówi w przedmowie, że właściwy tytuł książki byłby „Arystokracja”, w ślad za nią iść miała „Monarchia”, a potem „Rok 93”. Ostatnia z wymienionych powieści przedstawiająca rachunek dziejowy z jedną i drugą, ukazała się istotnie. Ogniwo pośrednie, opuszczone jako powieść, wypełnione zostało częściowo w przesłicznym poemacie pod tytułem *La Révolution w Quatre Vents de l'Esprit*.

Gromadkę środkową w *Człowieku śmiechu* stanowi młoda zakochana para skoczków, t. j. ludzi zajmujących najniższe położenie społeczne, przytem upośledzonych fizycznie. Gwynplaine jest okale-

czony w dzieciństwie tak, iż twarzy jego nadano wyraz potworny i śmieszny zarazem; Dea jest ślepa. Jednakże oni-to jaśnieją całym słonecznym blaskiem piękna duchowego, dla nich roztacza się cała powieść, a lordowie ukazują się w niej jako brzydki cień w obrazie, uwydatniająca jasność głównych postaci.

Kobieta bez zasad i bez wszelkiego poczucia moralnego, tak potworna duchem jak Gwynplaine ciałem, a tak piękna fizycznie, jak piękna jest dusza Gwynplaine'a, przytem arystokratka i najbogatsza panna w całej Anglii, występuje z początku w roli kusicielki. Lecz skoczek odzruca z pogardą miłość księżniczki.

Wtedy los zsyła mu większą pokusę. Butelka znaleziona w morzu przynosi wieść, że jest lordem, potentatem, milionerem. Na chwilę Gwynplaine'a odurza ta nagła zmiana. Daje się oderwać od swojej Dei. Zdaje mu się, że ma wyższe powołanie—przemówić do lordów, swoich współbraci, w imieniu tych biedaków, których życie poznał, a losu na samym sobie doświadczył. Ale izba parow śmiechem odpowiada na jego gorącą przemowę. Ten śmiech otrzeźwia go i podnosi z chwilowego upadku; bo o mało już nie został *małym*, jak mówi autor; o mało, że nie zniżył się do poziomu swoich współbraci, dając się unieść świetnemu losowi, który tak niespodzianie spadł nań, a odurzył go aż do zapomnienia przeszłości. Lecz obraz Dei powstaje znowu w jego sercu i woła go ku sobie. Gwynplaine zrzuca z siebie lordostwo, a nawet hono-

rową satysfakcyę pozostawia bratu, bo wszystko to jest małością wobec Dei i jej miłości.

Za chwilę słabości wszakże ciężko musi odpokutować: życie Dei gasło stopniowo od chwili, gdy go miała za straconego; zastaje ją umierającą...

Pokazać nicość tego, co w oczach spóółstwa jest wielkie, a wielkość tego, czem ogół gardzi—takie było zadanie autora, taka myśl zasadnicza dzieła. Hugo uderza tu na arystokracją bronią nie polityczną, lecz moralną i czysto ludzką.

Gwynplaine i Dea są wielcy w swojej budzie hecarskiej, Jozyanna i Dirry-Moir — mali w królewskich pokojach. Pierwsi są wcieleniem najczystszej miłości, drudzy—instyktów zmysłowych. Gwynplaine upada w naszych oczach wtedy, gdy wznosi się na szczyt drabiny społecznej, a staje się prawdziwie wielkim, gdy wkłada napowrót skórzany strój skoczka.

Uzupełnienie i dalszy rozwój tej idei stanowią druga para: Ursus—mędrzec i kuglarz, poeta i brzuchomówca—przeciwstawność urzędowej uczoności i moralności — ze swym przyjacielem oswojonym wilkiem Homo, „który ma w sobie więcej rozumu i sprawiedliwości niż sądy i szeryfy Anglii.” Zewnętrzną dekoracją jej—straszliwe prawodawstwo i sala tortury; znęcanie się nad istotą ludzką w scenie walki bokserów, którzy, chociaż przyjaciele, zabijają się nawzajem, bo przecież „niepodobna, żeby ci zacni panowie odeszli z niczem”, t. j. nie napatrzywszy się na krew ludzką; wreszcie bezpiecznie grasu-

jąca pod tem krwawem prawodawstwem gromadka *Comprancicosów*, t. j. złodziei dzieci.

Pokrewną ideę, szerzej rozwiniętą, przeniesioną na grunt bardziej współczesny i społeczny, znajdujemy w *Nędznikach*, olbrzymiej epopei XIX wieku.

Jakże tu odwrócone są wszystkie pospolite wartości ogółu! Galernik Jan Valjean, staje się świętym; biskup idealny Miriel—spólnikiem niemal dokonanej na sobie kradzieży, iżby stało się zadość nakazowi Chrystusa: „Nie sądźcie, abyście nie byli sądzeni.” Prawdziwym zbrodniarzem, staje się tu sprawiedliwość ludzka, z swoją ciasną, krótkowidzącą formalistyką prawnych przepisów, a jej ofiarą sumienny agent policyjny, Javert. Ulicznica Fantina jest wcieleniem najpiękniejszych uczuć kobiety i matki a ulicznik Gavroche umiera śmiercią bohatera w nieudanej rewolucji 1832 r.

Myśl utworu tego streszcza sam autor w kilku wierszach przedmowy: „Dopóki przez fakta prawa i obyczaju będzie istniało potępienie społeczne, wytwarzające sztucznie piekło przy pełni cywilizacyi i komplikujące fatalnością ludzką przeznaczenie, które jest boskiem; dopóki trzy zagadnienia wieku: degradacya człowieka przez stan proletaryusza, upadek kobiety przez głód, atrofia dziecka przez ciemnotę nie zostaną rozwiązane... dopóki będzie na ziemi ciemnota i nędza, książki, jak obecna, nie będą bezużyteczne.” Kto zna to dzieło, nie zdziwi się, że w dzień, kiedy pierwsze jego egzemplarze ukazały się w księgarni Pagnerre'a, ulica Sekwany,

przy której mieściła się ona, była widownią prawdziwego obłączenia sklepu i wyglądała jak w dzień rewolucyi.

W bardziej ograniczonym zakresie i skromniejszymi środkami tę samą myśl przeprowadza *Zmartwychwstanie* Tołstoja.

Niekiedy idea utworu ujęta bywa w jego tytule, a mimo to wymaga głębszego zastanowienia się dla jej odsłonięcia. Nie wielu wśród czytelników *Ludzi bezdomnych* Żeromskiego ujęło tak dokładnie związek tytułu powieści z jego myślą przewodnią, jak to czyni krytyk w następującym urywku:

„Co znaczy ów tytuł? I kto są ci ludzie bezdomni, skazani na dożywotnią wieczną pielgrzymkę po tej niskiej ziemi?... Bezdomni, to ci szlachetni ideologowie, co napróżno walcząc ze złem, padają zniechęceni, co w tem życiu egoistycznych zabiegów i trosk o chleb powszedni dla siebie, są jakby istotami z innego świata; co w swych porywach idealnych o prawdę rozbijają czoło o mur obojętności; co głosząc miłość ku „schorzałym, zgłodniałym i rozpaczającym”, spotykają, jeżeli nie brutalny opór ze strony możnych tego świata, to, co najmniej, pogardliwy uśmiech i ściągnięcie ramion, mające w najlepszym razie oznaczać: „waryat!”

Bezdomnymi w powieści są: dr. Judym, panna Joanna, „której dziennik zamykający tom I, śmiało może stanąć w jednym rzędzie z najlepszymi utworami tego rodzaju, jak *Bez dogmatu* lub pamiętnik subiekta w *Lalce...*”, inżynier Korzecki.— „Ale nie na tem koniec. Utwór Żeromskiego

ma poza tem głębsze i szersze znaczenie. Nietylko Judym, nietylko Joasia, nietylko Korzecki należą do szeregu „bezdomnych”; imię ich legion, a liczba—tyle co łez niedoli. To nietylko brat Judyma, wyrobnik, fatalizmem głodu pędzony z Warszawy do Szwajcaryi, ze Szwajcaryi do Ameryki, a z Ameryki już Bóg wie dokąd; to nietylko suchotnica w ostatniem stadyum choroby (*Asperges me*); to nietylko robotnicy fabryczni, pracujący w zabójczych dla organizmu warunkach; nietylko mieszkańcy zatęchłych podwórek warszawskich (*W pocie czoła*) lub „czworaków” w zakładzie kąpielowym w Cisach, nad stawami pełnymi cuchnącej wody...; nietylko górnicy w Zagłębiu, narażeni na śmierć co chwila (*Glikauf*)—to całe miliony nieszczęśliwych, oddanych na pastwę nędzy i rozpuszcie, bez stałego dachu nad głową, bez ciepłej strawy po całych tygodniach w ustach, zdziczeni i ogłupieni niedostatkiem, ci najbardziej zasługują na miano bezdomnych”¹⁾.

Autor stworzył więcej niż typ indywidualny; stworzył cały rodzaj poetycki—rodzaj „ludzi bezdomnych”, snujący się po rozmaitych jego utworach. Pod tym względem *Ludzie bezdomni* zbliżają się do *Nędzników*.

„Epopoea starożytna była opowieścią o losach narodu. Lecz uczucie patryotyczne zmieniło objętość swoją; wyraz *naród* jest zbyt szerokim, może nawet zbyt nieokreślonym, aby mo-

¹⁾ J. Galle w „Ateneum“ marzec 1900.

gło się zawrzeć w poemacie. Wówczas jeden z poetów osądził, że epopea powinna się przekształcić i objąć pewną klasę osobników, zasługującą na uwagę i na współczucie: Wiktor Hugo napisał *Nędzników*"¹⁾.

Takie zestawienie utworów jednego autora, lub pokrewnych sobie dzieł rozmaitych pisarzy przyczynia się często w wielkim stopniu do uzupełnienia i rozwinięcia ich idei poetyckiej.

Jako przykład podajemy obszerniejszy zbiór ideowy arcydzieł Mickiewicza: *Dziadów* i *Wallenroda* oraz ich związek z całokształtem twórczości wieszczka i z dziełami, które chociaż wypłynęły z pod pióra najbliższej do Mickiewicza stojących potęgą geniusza Krasińskiego i Słowackiego, są jednak wcieleniem pokrewnych lub tych samych idei. I tu, nie mniej jak w liryce, ujawni się konieczność znajomości biografii autora dla zrozumienia jego dzieł, a warunków historycznych — dla oceny idei.

Dziady — owe dzieło na wielką skalę pomyślane a nigdy nie ukończone, z tak różnorodnych i niedostrojonych spojone części, przypomina owe stare katedry, których spód o romańskich łukach wyrasta w gotyckie strzeliste sklepienia u góry a załamuje się w niedokończonych wieżach, świadcząc o pracy wieków w nie włożonych. *Dziady* pomimo tych wad i niedoskonałości nietylko zajmują pierwszorzędne miejsce wśród utworów Mickiewicza, o ile je oceniamy

¹⁾ Guyau *L'art au point de vue sociologique* str.146.

z przyjętego przez nas, t. j. ideowego stanowiska, ale i służyć mogą za klucz do całej jego twórczości poetyckiej. W *Dziadach* bowiem dają się widzieć rozmaite formacje ducha poety, przeobrażenia, którym on ulegał w miarę rozwoju od wieku młodzieńczego do męskiego. Jak katedra miasta starodawnego skupiała na sobie przez szereg wieków uwagę i pomysłowość obywateli, którzy dobudowują, rozszerzają i upiększają ją według coraz to innych pojęć i upodobań, tak w owym na wielką skalę zamierzonym wszechpoemacie wcielił Mickiewicz rozmaite fazy ducha swego, powracając do niego z coraz to nowymi myślami, formami i treścią, nadbudowując gotykiem na podwalinach romańskich, a w końcu zostawiając go z płasko zakończonymi niedobudowanymi wieżycami, jak większa część owych starych kościołów.

Dlaczego? Bo jak myśl ludzkości stopniowo odwróciła się od głazu do pióra i od Boga do człowieka, tak Mickiewicz, przebywszy burze młodociane, stanął na wyżynie męskości. Zanim zdążył wcielić pierwsze, już myśl i serce odwróciły się od tego poematu ku innemu — o treści spokojniejszej, o formie doskonalszej i bardziej jednolitej, któremu słusznie przyznała krytyka arcymistrzostwo nie tylko w naszej, ale i w europejskiej epopei nowoczesnej, ale który już przez to samo, że jest wpływem zrównoważonego ducha męża, przez swoją pogodę epicką, wychodzi prawie poza granice naszego przedmiotu.

My tu na młodzieńczych utworach mistrza skupić winniśmy uwagę: na tych, w których

walki i męki prometeuszowe w tytanicznych porywach nieraz mniej doskonałe, ale zawsze bliższe sercu, zawsze głębiej w myśl wieku sięgające wytwarzają pomysły i formy.

Dziady więc nam posłużą za nic przewodnią w rozważaniu całej młodzieńczej doby twórczości Mickiewicza, tej właśnie, w której był najmniej przedmiotowym, w której ideały, walki i pragnienia współczesne najsilniej wrażały się w dzieła jego pióra. Bohaterowie a raczej bohater dwuimienny *Dziadów*, to, jak wiemy, sam Mickiewicz: z początku Mickiewicz—Gustaw, ów polski Werter, później Mickiewicz—Konrad, polski Wallenrod — bo z nikim innym Konrada z *Dziadów* porównać nie możemy, jak tylko z nim samym pod tą nową szatą litewsko-krzyżacką, z nim samym, mówię, gdyż niebawem pokażę, iż Konrad Wallenrod a Konrad z *Dziadów* to jedna postać, postać ulegająca tylko poetyckiej i ideowej ewolucji, chociaż wykończoną poetycką formę nadał poeta wcześniej późniejszej fazie, jak zresztą i Krasiński wprzód nakreślił Meża w *Nieboskiej*, później zaś Młodzieńca w *Niedokończonym* poemacie.

Jeśli w Gustawie odnajdujemy tylko polski spiżowy odlew mniej jednolitego może, chociaż subtelniej i wielostronniej zanalizowanego pierwowzoru mistrza niemieckiego; jeśli w owym przeobrażeniu nieszczęśliwego kochanka na poświęcającego się dla narodu swego bohatera Mickiewicz szczęśliwie zbiegł się z ideą zasadniczą Karlosa, którego znał i tłumaczył, to Konrad *Dziadów*, a zwłaszcza jego dalsza ewolucja—

Konrad Wallenrod są kreacyami, których żadna z literatur europejskich nie stworzyła i stworzyć nie mogła, bo żaden naród nie był w takim jak Polska położeniu. Razem z podobnemiż kreacyami naszych wielkich romantyków — bo idea zasadnicza typu tego powtarza się w *Kordyanie* Słowackiego i w *Irydyonie* Krasińskiego—stanowi ona ów trzeci ton, który, według trafnego orzeczenia Małeckiego, dośpiewała poezya polska do poezyi Europy zachodniej, ton którego tamta z siebie wydożyć nie potrafiła, bo tylko bólem milionów, męczeństwem całego narodu rozdarła piers wydać go może.

Chociaż rysy psychologiczne Konrada Wallenroda przypominają na pierwszy rzut oka bohaterów Byrona; jest on pod pewnym względem ich przeciwnym biegunem. Jest kreacyę zupełnie oryginalną i byłby może jedyną w literaturze europejskiej, gdyby nie był przez naszych poetów w innych postaciach odtworzony. Dla tego też wyraz *wallenrodyzm* ma zupełne uzasadnienie jako charakteryzujący odmienny typ myśli i uczucia, jak np. bajronizm lub romantyzm. Mamy i tu rodzaj literacki w innym sposobie jednolity jak „ludzie bezdomni”.

Jedną tylko kreacyę w literaturze wszechświatowej można i należy postawić wyżej od Wallenroda, jako bezwarunkowo wzniosłą i czystą. Mam na myśli postać szlachetnego entuzjasty i marzyciela Pozy w *Don Karlosie*. Ale Pozy powstają tylko w szczęśliwych epokach i w niepodległych narodach. Taka różnica jest Pozy od Wallenroda, jaka między pełnym wiary

w zwycięstwo wielkich ideałów wiekiem XVIII-ym a przynębionym reakcją i widokiem ubożego plonu, co z wielkiego powstał zasiewu, początkiem ubiegłego stulecia.

Gustaw i Konrad są to dwie fazy młodości Mickiewicza: cierpienia miłości osobistej a porwy miłości narodu i ludzkości we własnym odczute cierpieniu. Aby wyczerpać wszystkie fazy twórczości poetyckiej wieszczą powinniśmy dodać do tych dwóch źródeł trzecie—wspomnienia dziecinne, wspomnienia owej wielkiej epopei walk narodowych w ich smutnym, lecz majestatycznym epilogu a będziemy mieli wówczas źródła psychologiczne wszystkich niemal dzieł wieszczą. Wytryskają one z tych trzech motywów: miłość rodzinnej ziemi Litewskiej, miłość kochanki, miłość ojczyzny i narodu. Te trzy motywy współistnieją w jego duszy, przeplatają się więc naturalnie w jego twórczości; wszakże bywają momenta, w których to ten, to ów przeważa. I tak Mickiewicz-Werter tworzy *Sonety*, *Romanse* oraz I, II i IV części *Dziadów* z Gustawem i Walerią jak bohaterami; Mickiewicz-Konrad tworzy trzecią część *Dziadów* i *Konrada Wallenroda*, Mickiewicz—syn Litwy tworzy *Ballady*, *Grażynę* a nadewszystko *Pana Tadeusza*.

Lata dziecinne Adama upłynęły w cichem wiejskim ustroniu nad Świtezią. Wspomnienia i uczucia dziecka nie wiążą się z abstrakcyjnym pojęciem szerokiej ojczyzny, lecz z konkretnem—zakątkiem rodzinnego. Dla tego też oddzieliliśmy nawpół instynktowe przywiązanie do rodzinnej ziemi jako osobny motyw od bardziej wyrozu-

mowanej i wiekowi dojrzałszemu właściwej miłości ojczyzny szerszej i narodu swego. Wspomnienia więc dziecinne Mickiewicza należą nie do Polski, jako całości, lecz do jej części, Litwy, a nawet nie do całej Litwy tylko do tej drobniutkiej oazy, którą zakreślają okolice Nowogródka.

Pełne one są woni borów i puszczy dziewiczych lub rozmarynu i ruty w ogródkach wiejskich; pełne scen myśliwskich lub sielskich; pełne postaci owych do zapadłego już w przeszłość bezpowrotną należących barwnego świata dawnej Rzeczypospolitej, postaci, które, jakby żywe zabytki minionej formacji historycznej, przesuwały się przed okiem dziecka-wieszczą; pełne wspomnień i tradycji, które bądź od żyjących jeszcze jej świadków wysłuchiwał, bądź z klechd piastunek zachował w pamięci lub w pieśni ludu podsłuchał. A ponad wszystkim, jak jasna tęczowa smuga, wznosi się jedno wielkie wspomnienie, wspomnienie chwili, w której może po raz pierwszy odczuł Adam sercem, że jest nietylko dzieckiem Litwy, ale i polakiem; że ojczyzna jego sięga daleko, daleko po za te puszcze i knieje, po za niwy i łąki, poza Świtez i Nowogródek, opierając się szeroko rozpostartymi olbrzymimi skrzydłami o dwa odległe od siebie morza. Chwilą tą była owa pamiętna „wiosna wojny, wiosna urodzaju”, w której wojska polskie, poprzedzając francuzkie, przeszły przez Niemen i jak maki polne zalały łąny litewskie czerwonymi proporcami i ułańskimi giwerami.

Z tych to wspomnień „lat sielskich—aniel-

skich", gdy przebywszy burze, zwątpienia i przełomy młodości, wszedł wieszcz w swój „wiek męzki, wiek kłęski”, gdy znalazł się daleko od ojczyzny, wiecznym wygnańcem bez nadziei ujrzenia kiedykolwiek zakątka rodzinnego, splatał wieszcz pod naciskiem tęsknoty za ukochanym krajem ów cudowny poemat, który, jak bursztyn otaczający drobne istotki minionych światów nawzawsze zachowa plastyczny i barwny obraz tej niedawnej a tak już dalekiej, tak bezpowrotnej przeszłości.

Potem przyszły lata szkolne. Jak bujny pąk rozkwitał umysł poety, rosło serce jego. Świat młodzieży wyciągającej dłonie ku gwiazdom, marzącej o służbie ojczyźnie, o zdobyciu wawrzynów; towarzystwa *filaretów*, *filomatów*, *promienistych*; kółka serdecznych przyjaciół, wśród których powagą i etyką góruje Zan, wysokie wymagania od siebie i szczytne marzenia o przyszłości — oto co napełnia młodzieńcze lata wieszcz. Przychodzi chwila wreszcie, gdy serce jego, dojrzałe dla miłości, zapala się czystym i jasnym płomieniem, którego światłu sądzono było rozlać się po całej ojczyściej ziemi. Ale miłość ta, której odblask w poezji rozpromienia i rozgrzewa serca współczesnych i potomnych, paliła ogniem bolesnym serce Adama, tak czułe, jak tylko serce poety być może. Bo kochał zaręczoną innemu. Maryla zapewne również mało podobną była do Lotty, jak Adam do Wertera; ale sytuacja była też sama: rozpaczliwa, szarpająca i gniotąca duszę młodą.

Poeta opuszcza Wilno z beznadzieją w ser-

cu na krótko przed ślubem młodej pary. W samotnych przechadzkach wśród doliny Kowieńskiej przeżywa on minione rozkosze ubóstwień i beznadziejną mękę straty. Uczucia jego wylewają się w potokach poezyi, to cichych i rzewnych, jak *Romanse*, to słodkich lub burzliwych, jak niektóre z *Sonetów*, skupiają się wreszcie w sobie i przetapiają się w potężną kreację *Gustawa* wznoszącą się po nad niemieckiego Wertera o całą różnicę temperamentów obu narodów.

Ale oto zbliża się chwila przełomu. Mickiewicz jest znów w Wilnie, znowu w otoczeniu dawnych przyjaciół i kolegów; wspomnienia lat studenckich i korespondencya z Marylą jątrzą świeżą jeszcze ranę zawiedzionej miłości, ale też i koją ją, budząc inne szersze uczucia... Czytanie Wertera nasuwa mu myśli samobójcze, którym wyraz daje *Żeglarz*. Ale lektura szyllerowskiego *Karlosa*, którego zaczyna tłumaczyć w r. 1821, na inny tor myśli jego wprowadza i przygotowuje późniejsze odrodzenie Gustawa w Konrada.

Wnet spada na całą tę młodą gromadkę entuzyastów cios nieoczekiwany. Mickiewicz razem z innymi znajduje się w więzieniu, później na wygnaniu... Jest to chwila epokowa, w której dokonywa się przełom wewnętrzny i odrodzenie wieszczca. Jak Karlos-kochanek pod wpływem łagodnym przyjacielskiej dłoni i poświęcenia się Pozy urasta na Karlosa-bohatera, obrońcę pogwałconych prawd narodu, tak Mickiewicz-Gustaw przeradza się w Mickiewicza-Konrada—tyl-

ko przeobrażenie to odbywa się w innych warunkach: nie piastuńcza dłoń przyjaciela, lecz brutalny gwałt więzienia staje się pobudką do odrodzenia ducha wieszacza. Mickiewicz uczuł, że żale za utraconą kochanką nie przystoją piersi tego, którego warunki dziejowe podniosły do roli męczennika za sprawę narodową. Tęskne struny lutni jego urwały się pod tym ciosem i to na zawsze; zabrzmiały heroiczne.

„*Gustavus obiit, Conradus natus est*” w tem najlepiej charakteryzuje poeta przewrót dokonany we własnej piersi. Umarł młodzieniec pragnący szczęścia dla siebie, tęskniący i rozpaczający po jego utracie, jak dziecko nad rozlaną czarą słodyczy. Narodził się mąż, którego i geniusz i męczeństwo wynosiły na stanowisko duchowego przywódcy narodu.

W chwili uwięzienia Mickiewicz już był sławnym. Już dwa tomiki poezyj jego rozchwytywane i czytane były ze łzami w oczach po dworakach i miastach ¹⁾. Koledzy więzienni niezawodnie składali mu hołd w poczuciu wyższości jego geniusza i potęgi uczucia, które, rozbujałe w samotności celkowej, wznosiło go na stanowisko proroka wobec narodu swego.

Stąd niesłychanie podniosły ton *Improwizacyi*.

Ale stanąwszy na tej wyżynie znalazł się poeta wobec zagadnienia: jak odpowiedzieć powołaniu swemu, jak godnie zająć stanowisko, na

¹⁾ Por. Wspomnienia Fr. Kowalskiego.

które podniósł go gwałt wrogów i własny geniusz? Trzeba przebyć męki samotności w celi więziennej, troski i niepokoje o uwięzionych kolegów i przyjaciół, oburzenie na gwałt i bezsilne poczucie zemsty; trzeba przeżyć porywy rozbijającej wśród samotnych dumań wyobraźni, aby zrozumieć gorączkową pracę myśli poety, aby pojąć to przeobrażenie, któremu uległ musiała rodząca się w umyśle poety postać Konrada z Dziadów na Konrada Wallenroda.

Te więc są trzy fazy życia poety, charakterystyczne każda przez jakiś wypadek znamieny: dzieciństwo z wojną narodową 1812 roku; wiek młodzieńczy z miłością nieodwzajemnioną dla Maryli; zmęczenie w więzieniu i ostateczny przełom ku celom obywatelskim na wygnaniu, z poety uczuć osobistych czyniące Adama *wieszczem*, t. j. duchowym przywódcą narodu — te są trzy fazy, z których wypływa cała jego działalność poetycka.

Spółeczeństwo nasze przejęło się ideami demokracji współczesnej podczas równoległych z Francją — w dobie wielkich reform — walk o nie (1791 i 1794 r.) a wspólnych z nią w dobie legionów, walk o ideały demokratyczno-republikańskie; pierwszy zaś brzask romantyzmu przyniósł pierwiastek ludowy do poezji naszej.

Dopóki jednak przy wciąż odnawiających się odgłosach trąb wojennych odradzały się nieugasłe nadzieje na wskrzeszenie ojczyzny, energia narodu rozprasała się na polach bitew. Lecz gdy po dwudziestu latach nadludzkiej wysiłków, niemożliwość walki zmusiła do złożenia

bronii, gdy po kongresie wiedeńskim pokój, zdawało się, miał zapanować na dłużej, dając małej części Polski półistnienie polityczne a skazując pozostałe części na męki czyścowe — wtedy cała ta energia skupiła się w życiu wewnętrznym ducha, czyli jak to pięknie wypowiedział Krasiński: „Umarli dopiero ściągnęliśmy rękę do harfy; wprzód miecz nam był jedyną harfą, a dziś harfa stała się mieczem jedynym”. Zanim się wytworzyła filozofia upadku i męczeństwa Polski, co nastąpiło już w drugim okresie porewolucyjnym, po walce 1830 i 1831 r., aspiracje polityczne narodu szukają wyrazu w poezji. *Wielkiem dziełem poetyckiem Mickiewicza było owo przetopienie dążeń politycznych narodu polskiego w formy posągowe piękna*. Był on pierwszym, który zlał te ideje i dążenia z nową formą poezji, bo treść nowa pociągała za sobą nową formę; który dał wyraz poetycki pierwszym i głęboki uczuciom, żywiącym dotąd serca niezliczonych bohaterów i cichych ofiar, po większej części nieznanym dziejom, a przez to nie tylko uzyskał niezrównany wpływ dla poezji na umysł narodu, ale uczynił z niej jeden z najpotężniejszych środków wychowania politycznego tego narodu. W ślad za nim poszła tą drogą poezja naszych wielkich romantyków. Słowacki i Krasiński powtarzają i rozwijają dalej te same motywy; to samo czynią inni poeci współcześni chociaż niewspółmierni z wielką trójcą.

Dwie ideje wcielają w siebie myśl przewodnią tej poezji: *mesyanizm* i *wallenrodyzm*. Stanowią one niejako poetycką filozofię narodu na-

szego w dobie romantyzmu, w dobie, w której poezya przejęła u nas na siebie niejako czynność filozofii narodowej.

Czem są te dwie idee?

Mesyjanizm jest raczej kontemplacyjną filozofią dziejów narodowych, tłumaczącą w sposób kojący dla zboliałych serc śmierć i rozdarcie ojczyzny. Wallenrodyzm jest więcej praktyczną nauką, wskazującą drogę ku wskrzeszeniu ojczyzny: drogę heroizmu i poświęcenia się jedności. Jeden i drugi, jako wypływające z nadmiaru bolesnego uczucia, zawierają w sobie coś nieprawdy i przesady. Nie powinniśmy jednak potępiać ich bezwzględnie i bez zbadania, gdyż pod naleciałościami chorobliwej wyobraźni kryją się nieraz zdrowe ziarna prawdy. Dopóki trwał okres walki wszystko, co żyło uczuciami polskimi, wierzyło w rychłe wskrzeszenie ojczyzny, a co do środków tego wskrzeszenia — nie potrzeba było ich długo szukać; były to: powstanie w Krakowie, spisek w Warszawie, legie we Włoszech i nad Renem, szereg pomniejszych spisków i konfederacyj, wreszcie wojny z Napoleonem i bez niego. Nie potrzeba więc było ani tłumaczyć śmierci politycznej narodu polskiego, ani szukać nadzwyczajnych środków ku jego wskrzeszeniu.

Ale gdy w całej Europie umilkł szcęk oręża, gdy nastała cisza a traktaty zawarowały na wieczne, zdawało się, czasy krzywdę gwałtów dokonanych na Polsce, wtedy wrażliwsze i filozoficzne umysły stanęły wobec bolesnego pytania: jak się to stało? Jak mógł dopuścić moral-

ny porządek świata najczarniejszą ze zbrodni, najbardziej krzyczącą z niesprawiedliwości?

Odpowiedź na to znalazła się według analogii z tą samą nauką, która tę kwestyę zrodziła. Polska jest ofiarą za nieprawość ludów; jest Chrystusem między narodami. Jak Chrystus, nie cierpi za własne, lecz za cudze grzechy. Polska zwiastowała ludom wolność; lecz narody sprzeniewierzyły się jej czystym zasadom; oddały się w niewolę królom i kupcom i wydały Polskę na pastwę tyranom.

Lecz gdy przyjdzie chwila odrodzenia narodów, Polska zmartwychwstanie, jak Chrystus, z grobu, aby przynieść ludzkości nowy ideał społeczny i polityczny, ideał wypływający z zasad sprawiedliwości i ludzkości, zdeptanych przez królów i kupców. Rządy zniweczyły Polskę, bo Polska była przyjaciółką ludów. Lecz skoro ludy zdobędą, wolność Polska zmartwychwstanie, aby stanąć na ich czele i prowadzić je do wyższych celów ludzkości.

Taka jest w kilku słowach treść nauki mesyanizmu rewolucyjnego; mesyanizmu naszych poetów, którego nie należy mieszać z mesyanizmem konserwatywnym lub zacofańczym Hoene-Wrońskiego i mistyków. Rozwijana w poezyi i w prozie, w artykułach i w prelekcyach, przybierała ona kształty rozmaite, wiążąc się nieraz z okolicznościami i wypadkami chwili bieżącej. Historyozofia ta nie była pozbawiona podstaw, faktycznych. Odrzucając szatę mistyczną i podobieństwa teologiczne, otrzymamy zdrowe jądro, które tak można ująć.

Prawdą było, że Polska padła ofiarą swego odrodzenia wewnętrznego ku równości obywatelskiej, odrodzenia, którego jasną zorzą była Konstytucya 3 maja, zwiastująca ludom Europy wschodniej hasła wygłaszane przez Rewolucyę francuzką na zachodzie; której gorącym południem była pod hasłami i w imię zasad republikańsko-demokratycznych odbywająca się rewolucya 1794 r. Prawdą było że Polska ocalała śmiercią swoją wolność Europy, bo powstanie 1794 r. rozbiło przeciwną Francyi koalicyę, zmuszając króla pruskiego do pokoju, a cesarza do skupienia uwagi i sił wojskowych w Galicyi, zamiast nad Renem; bo ocaliło Francyę w najkrytyczniejszej chwili, a razem z Francyą, ideały, w imię których walczyła. Prawdą było, że ciemnota ludów ościennych z Polską, ich nieprzygotowanie do przyjęcia wygłaszanych przez nią haseł przyczyniły się do jej upadku.

Nie była więc w błędzie filozofia ta dziejów w ocenie przeszłości. Wiara zaś jej w przyszłość spoczywała na prawdzie, która stała się kamieniem węgielnym całej przyszłej pracy nad odrodzeniem ojczyzny, która przyświecała już i dawniejszym próbom, zaczynając od konfederacyi barskiej: na przeświadczeniu, że wskrzeszenie Polski wiąże się nierozdzielnie z ideałami odrodzenia społeczno-politycznego ludów Europy.

Jak mesyanizm był filozofią dziejów całego narodu, tak wallenrodyzm był przepisem postępowania dla jednostki pragnącej, jeśli nie zbawić, to przynajmniej pomścić ten naród. Gdy jednostka staje do walki z całą potęgą państwa,

z przemocą despotyzmu opartego o ciemnotę i ślepe posłuszeństwo mas; gdy zdrętwienie własnego społeczeństwa pozostawia ją osamotnioną w tej walce, nie może się bój odbyć w równych warunkach i równym orężem. Gieniusz i pomysłowość powinny z jednej strony zastąpić to, co drugiej dają liczba i siła. Nie jest to więc szlachetny i otwarty pojedynek, do którego przeciwnicy stają mierzywszy poprzednio i zrównawszy długość szpad, lecz walka, o nierównych siłach, w której fizycznie słabszy zmuszony jest uciekać się do środków tajnych, niezwykłych, nawet takich, które byłyby niemoralnymi, gdyby były użyte w zwykłych okolicznościach i dla mniej ogólnych celów. Wallenrodyzm słowem jest filozofią tego, co się niektórym podobało nazwać zdradą; ale jeśli czyn Wallenroda istotnie nazwiemy zdradą, musimy go zaliczyć do tego rodzaju zdrad, które na szalach Sprawiedliwości wiecznej zaważą więcej od tysiąca cnót potocznych, gdyż

...Dzieło zniszczenia

W dobrej sprawie jest święte jak dzieło stworzenia.

Takie jest tło filozoficzne interesujących nas obecnie utworów. Spójrzmy, jak idee te zostały wcielone w kształty poetyckie.

W drugiej i czwartej części *Dziadów* mamy tragedję miłości Gustawa. W trzeciej występuje Konrad jako postać główna, a całe jego otoczenie jest zgoła odmienne od tego, które malują trzy pozostałe części: nie ogólne, że tak powiem, abstrakcyjne, niezależne od miejsca

i czasu, lecz zupełnie konkretne, tak dalece od-
twarzające epizody i typy współczesne, że każ-
dą niemal postać można odnieść do rzeczywistej
osoby, która jej za model służyła.

Związek między temi dwoma tak różnorod-
nymi częściami Dziadów jak owa III część i uryw-
ki p. t. *Petersburg*, a I i II nie jest naprawdę
zewnętrzny: w ich postaciach i treści, lecz psy-
chologiczny i podmiotowy. Kluczem do niego—
psychologia poety.

Mickiewicz-Gustaw — to ten nieszczęśliwy
i odrącony kochanek, któremu dziewica-polka
(jak Karlosowi Elżbieta) wskazywała na szersze
od osobistych zadania życiowe: na wiedzę, sztukę,
ojczyznę...

Słyszałem od niej słówek pięknie brzmiących wiele:
Ojczyzna i nauki, sława, przyjaciele...
Zrobiwszy mnie komarem, chce zmienić w Atlasa,
Dźwigającego niebo kamiennem ramieniem...
Napróżno! Jedna iskra tylko jest w człowieku,
Raz tylko w młodocianym zapala się wieku...
Iskrę tę jeśli duma rozżarzy w pochodnie:
Wtenczas zagrzmie bohater, pnie się do szkarłatu
Przez wielkie cnoty i przez wielkie zbrodnie
I z pastuszego kija robi berło światu,
Albo skinieniem oka stare trony wali;
Czasem tę iskrę oko niebianki zapali...
Wtenczas—trawi się w sobie, świeci sama sobie,
Jako lampa w rzymskim grobie...

Na szczęście dla całego narodu, dla współ-
czesnych i dla potomnych nie długo poeta zo-
stawał w tem odrętwieniu, które sam porównał
do lampy w grobie płonącej.

Konrad, który jak feniks odradza się z popiołów Gustawa, to sam poeta, któremu więzienie przypomniało powołanie jego. Teraz już nie porównywa siebie do komara, lecz przeciwnie, czuje się tak silnym, że wyzywa Boga na pojedynkę, z nim chce się zmierzyć. On mistrzem jest; potęgą uczucia swego włada nad sercami współbraci —

Ja mistrz!

Ja mistrz wyciągam dłonie,
Wyciągam aż w niebiosy, i kładę me dłonie
Na gwiazdach jak na szklanych harmoniki kręgach.
To nagle to wolnym ruchem,
Kręcę gwiazdy moim duchem,
Milion tonów płynie: w tonów milonie
Każdy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie;
Zgadzam je, dzielę i łączę,
I w tęczę i w akordy i w strofy płacę,
Rozlewam je w dźwiękach i w błyskawic wstęgach.

Odjąłem ręce, wzniosłem nad świata krawędzie,
I kręgi harmoniki wstrzymały się w pędzie...
Sam śpiewam... słyszę me śpiewy:
Długie, przeciągłe, jak wichru powiewy,
Przewiewają ludzkiego rodu całe tonie
Jęczą zalem, ryczą burzą,
I wieki im głucho wtórzają...

Nie może być nic piękniej nad te wiersze oddającego poczucie przez poetę swojej wszechwładzy. Lecz władza ta jest względna tylko: zależną odwrażliwości tych, na kogo działa, od możliwości oddziaływania. Potęga, którą czuje w sobie poeta, jest tylko jego uczuciem *podmiotowem*. Depce on wszystkich mędrców i proroków, czuje się od nich dzielniejszym i szczęśliwszym:

Tak: czuły jestem, silny jestem i rozumny

Skądże płynie to poczucie mocy? Na to odpowiada następujący ustęp:

Ja i ojczyzna, to jedno:
Nazywam się Milion, bo za miliony
Kocham i cierpię katusze.
Patrzę na ojczyznę biedną,
Jak syn na ojca wplecionego w koło;
Czuję całe cierpienia narodu,
Jak matka czuje w łonie bóle swego płodu.

Jak dawni prorocy biblijni przemawia do Boga w imieniu narodu swego:

Wyzywam Cię uroczyście!
Nie gardź mną; ja nie jeden, choć sam tu wzniesiony.
Jestem na ziemi sercem z wielkim ludem zbratan.

Wyzywa Go, bo wiara w wieczną sprawiedliwość została w nim zachwiana przez krzywdę narodu, którą tak boleśnie odczuwa:

Cierpię, szaleję... A Ty mądrze i wesoło,
Zawsze rządzisz
Zawsze sądzisz,
I mówią, że Ty nie błędzisz!

A kiedy Twórca tak zimnym rozumem sądzi i rządzi, on poeta, płonie miłością najgorętszą:

...w ojczyźnie serce me zostało...
Ale ta miłość nie na jednym spoczęła człowieku
Jak owad na róży kwiecie,
Nie na jednej rodzinie, nie na jednym wieku:
Ja kocham cały naród! Objąłem w ramiona
Wszystkie przeszłe i przyszłe jego pokolenia

Przycisnąłem tu do łona,
Jak przyjaciel, kochanek, małżonek, jak ojciec.
Chcę go dźwignąć, uszczęśliwić,
Chcę nim cały świat zadziwić...

Lecz jakże ma to uczynić?

Nie mam sposobu—i tu przyszedłem go dociec...⁹

Sposobu tego szukać będzie i znajdzie go
na innej drodze; dziś zaś woła:

Przyszedłem zbrojny całą myśli władzą,
Tej myśli co niebiosom Twe gromy wydarła,
Śledziła chód Twych planet, głąb morza rozwarła;
Mam więcej: tę moc której ludzie nie nadadzą.
Mam to uczucie, co się samo w sobie chowa,
Jak wulkan, tylko dymi niekiedy przez słowa.

Więc obdarzony temi dwoma potęgami,
najwyższemi w świecie ludzkim: potęgą wiedzy
i potęgą sztuki, mądrością i miłością, chce już
takiej władzy nad duchami, jaką sam Bóg tylko
posiada:

Chcę czuciem rządzić, które jest we mnie!
Rządzić jak Ty wszystkimi zawsze i tajemnie!
Co ja zechcę, niech wnet zgadną,
Spełnią, tem się uszczęśliwią.

Niech ludzie będą dla mnie jak myśli i słowa,
Z których, gdy zechcę, pieśni wiąże się budował

Nie zaprzepaścił też poeta darów swoich
jako mistrza pieśni. Odsłonił narodowi niezna-
ne mu przedtem głębie poezyi, tajniki serca. Dla
czegoż by nie miał być zbawcą i odrodzicielem
tego narodu? Wskrzесиć go i popchnąć ku no-

wym ideałom społecznym? Twórca w pieśni,
czyliżby nie mógł stać się twórcą w dziejach?

Wiesz żem myśli nie popsuł, mowy nie umorzył;
Jeśli mnie nad duszami równą władzę nadasz,
Jabym mój naród jak pieśń żywą stworzył,
I większe niżli Ty zrobiłbym dziwo:
Zanuciłbym pieśń szczęśliwą!

To, czego Bóg nie uczynił, on by mógł
stworzyć — stworzyć nowe społeczeństwo szczę-
śliwe.

Ja chcę władzy, daj mi ją, lub wskaż do niej drogę;
O prorokach, dusz władcach, że byli, słyszałem,
I wierzę; lecz co oni mogli, to ja mogę,
Ja chcę mieć władzę, jaką Ty posiadasz,
Ja chcę duszami władać, jak Ty niemi władasz.

Milczenie jedyną odpowiedzią na te woła-
nia więźnia porywającego się z gromowładną
myślą wśród ciasnych murów celi, rozbijającego
się o żelazne kraty okien i rygle drzwi okutych;
więc sam sobie odpowiada:

Milczysz, milczysz!... Wiem teraz, jam Cię teraz zbadał,
Zrozumiałem, coś Ty jest, i jakieś Ty władał.
Kłamca kto Ciebie nazywał miłością,
Ty jesteś tylko — mądrością!
Ludzie myślą, nie sercem, Twych dróg się dowiedzą,
Myślą, nie sercem, składy broni Twej wysledzą.
Ten tylko, kto się wrył w księgi,
W metal, w liczbę, w trupie ciało,
Temu się tylko udało
Przywłaszczyć część Twej potęgi:
Znajdzie truciznę, proch, parę,
Znajdzie blaski, dymy, huki,

Znajdzie prawność i złą wiarę
Na mędrki i na nieuki.
Myślom oddałeś świata użycie,
Serca zostawiasz na wiecznej pokucie...

Pokonany w tym pojedynku z Bogiem, przeświadczony o niemocy uczucia, na którym wszystko chciał zbudować, stacza się Konrad w przepaść, dostaje się we władzę złych duchów, z której wydobywa go braciszek Piotr — wcielenie prostej i szczerzej wiary.

Więc mądrością tylko można rządzić! Nie uczuciem, nie miłością? Z lekcyi tej skorzysta Konrad, t. j. Mickiewicz-bogobórca, Mickiewicz, w którym wiarę zachwiała niczem nie usprawiedliwiona krzywda i męczeństwo jego narodu, narodu, którego bóle i męki przejął w serce swoje. Pójdzie szukać na innej drodze tych sposobów, o które daremnie pytał Boga: na drodze mądrości ziemskiej. *Dovete sapere* — takie jest hasło Wallenroda i Konrad przeobrażony pójdzie w świat z tym nowym przydomkiem — przeobrażony z płonącego miłością i wiarą poety w zimnego, wyrachowanego, na zasadach Machiavellego zaostrzonego polityka. Jeśli mądrość rządzi światem, to w niej szukać trzeba sposobów; zapomnieć o wszystkim i tylko rachować, jakby wrogowi najboleśniejszy cios zadać.

Krzywda narodu lub krzywda społeczeństwa wzięta na szalę rozumu stwarza rewolucję lub wallenrodyzm. Jeśli ją odczuwa naród cały, jeśli poczucie krzywdy od jednostek wybitniejszych i wrażliwszych zdoła udzielić się masom,

to powstaje rewolucya: tak było we Francyi, gdy duch filozofii oświecił masy; tak było i u nas, ilekroć masy odczuły krzywdę najazdu. Ale jeśli masy są chwilowo zdrętwiałe lub zgoła bezwładne, jeśli krzywdę odczuwa tylko jednostka i na własnych barkach chce dźwignąć naród, zostaje jej droga jedyna, droga wallenrodyzmu. Tak było u nas w chwili gdy Mickiewicz tworzył Konrada, tak było do ostatnich czasów w Rosyi.

Lecz kiedy Mickiewicz-bogobórca, przekonawszy się o niedostateczności uczucia w dziedzinie czynu praktycznego, szuka dróg rozumem i znajduje je w wallenrodyzmie, Mickiewicz-wierzący szuka ukojenia uczuciowego na polu wiary teoretycznej i znajduje je w mesyanizmie. Owym Mickiewiczem-wierzącym, tą drugą połową duszy poety jest braciszek Piotr. On to podaje rękę toczącemu się w przepaść Konradowi, a na jej brzegu wstrzymuje go jeszcze modlitwa Ewy:

I on także w więzieniu, jak nam gość donosił.
Te piosenki czytałam, niektóre są piękne...
Jeszcze pójdę przed Matką Najświętszą uklęknię,
Pomodlę się za niego: kto wie, czy w tej chwili
Ma rodziców, żeby się za nim pomodlili.

Jak krzywda Polski zważona na szali rozumu w myśl czynu prowadzi do wallenrodyzmu, tak na szali uczucia i w czysto kontemplacyjnej dziedzinie wiary wytwarza ona mesyanizm, który objawia się w widzeniu ks. Piotra:

...Biega... porwali mój naród związany;
Cała Europa wlecze, nad nim się uraga:
„Na trybunał!“...

.
.

...On skonał...
Ku niebu on, ku niebu, ku niebu ulata!
I od stóp jego wionęła biała jak śnieg szata...
Spadła szeroko—cały świat się w nią obwinął...

W taki sposób prawda dziejowa splotła się w umyśle poety z przepięknym mytem chrześcijańskim; obraz Chrystusa ukrzyżowanego zostanie odtąd nadługo w poezji naszej symbolem Polski, a myśl-zbawicielka, którą przyniesie zmartwychwstająca ojczyzna, spadnie jak biała szata na ludy Europy.

Później myśl tę jaśniej wypowie Mickiewicz w Księgach Pielgrzymstwa:

„a trzeci dzień wnijdzie, ale nie zajdzie...”

Do końca życia swego zachował Mickiewicz ten radykalizm polityczny i rewolucjonizm, który objawia się w kreacyi Konrada, a który daremnie usiłuje zaciemnić i zagmatwać pewien typ krytyki. Rozdział między ideą a życiem, teorią a praktyką był wstrętnym dla szczerej i prawej natury wieszczka. W r. 1842 pisał on do Al. Chodźki: „Po co poezya? Czyż to nasza poezya ma być w książkach, a w nas ma zostać prozą? Mamyż, jak posąg Memnona, głos wydawać o wschodzie niewiedzieć dla czego, kiedyśmy martwi i nieruchomi? Mamyż obmalować życie dziełami pięknymi zewnątrz a wewnątrz być grobami pełnymi kości spróchniałych? Czas, bracie

robić poezją. Tem tylko zwyciężymy wszystkich poetów, a o ile zrobim, o tyle tylko zdołamy zaśpiewać. Czy myślisz że biedny Byron napisałby tyle wielkich strof, gdyby nie był gotów i lordostwo i Londyn porzucić dla Greków?"

I Mickiewicz także w kilka lat potem porzucił rodzinę i salony arystokracji i otoczenie wielbicieli, a poszedł stanąć na czele legii podnosząc śmiało sztandar postępu, aby iść na spotkanie wielkiej idei przyszłości.

Po za główną postacią zawiera ta trzecia część niezliczone szczegóły wiecznotrwałej wartości, jest to prawdziwa poetycka martyrologia narodu.

Sceny takie, jak zebranie się więźniów w wigilię lub bal u senatora, nie potrzebują żadnych komentarzy; są one dziś tak świeże i aktualne, jak przed ośmdziesięciu laty. Prawda historyczna splata się w nich z poezją, jak i w całych *Dziadach* w sposób tak ścisły, że tylko przez pierwszą drugą staje się zrozumiałą. W ogóle *Dziady* można uważać za poetycki urywek z autobiografii Mickiewicza, a w żaden sposób zrozumieć ich bez jego życiorysu nie można. Cały szereg postaci rzeczywistych wprowadził poeta do III-ej części *Dziadów*, a większość z nich nazwał po imieniu. Niedawno wydany dziennik Bajkowa ¹⁾, jednego z popleczników Nowosilcowa, rzuca nowe i ponure światło na ten okres męczeństwa naszej młodzieży, który nie obszedł się wszakże i bez przeciwności ich heroizmu w postaci ugodowców owoczesnych. Wyprowa-

dza ich na scenę i słusznie piętnuje Mickiewicz; może nie wszystkie jednostki traktowane były przezeń sprawiedliwie; nie wiemy np. jak dalece posuwała się uległość doktora Becu; ale ze smutkiem wyznać winniśmy, że pomiędzy profesorami akademii znalazło się kilku takich, co swoje usługi w prześladowaniu młodzieży ofiarowali, a w liczbie ich byli, jeśli wierzyć świadectwu Lelewela, Mierzejewski, Mianowski i Pelikan; ostatniego wyprowadza Mickiewicz na scenę. Historyczną jest także narzeczona Bajkowa, ukazująca się tylko po za kulisami, później zasłużona patryotka i powieściopisarka, Zofia Klimañska, którą, niewiadomo jakimi środkami, stary ten rozpustnik doprowadził do obłędu miłosnego a ocaliła od grozy i hańby pożycia z nim raptowna śmierć senatorskiego zausznika.

Jakże znowu podobne do niedawnych stosunków są te, które znajdujemy w scenie siódmej, p. t. salon warszawski, zakończonej taką rozmową:

Hrabia (cicho do mistrza ceremonii).

Gdybyś namiestnikowi wyrzekł za mną słówko,
Moja żona byłaby pierwszą pokojówką.

(*Głośno*)

Ale próżno, nie dla nas wysokie urzędy!
Arystokracja tylko ma u dworu względy.

¹⁾ Bajkow, z kartek pamiętnika. Lwów 1893.

Drugi hrabia (niedawno kreowany z mieszczan).

Arystokracja zawsze swobód jest podpora,
Niech Państwo przykład z Wielkiej Brytanii biorą.

Pierwszy z młodych.

A lotry! a to kija!

A*** G.

A to stryczka, haku!
Jabym im dwór pokazał, nauczyłbym smaku.

N***

Patrzcie cóż my tu pocniem? Patrzcie przyjaciele:
Otóż to jacy stoją na narodu czele!

Wysocki.

Powiedz raczej: na wierzchu. Nasz naród, jak lawa,
Z wierzchu zimna i twarda, sucha i plugawa;
Lecz wewnętrzznego ognia sto lat nie wyziębi...
Plwajmy na tę skorupę i zstąpmy do głębi.

*

*

*

Po książkach tuła się gdzie niedzie tradycya o powstaniu pierwszej idei Konrada Wallenroda w umyśle Mickiewicza, która wydaje mi się również fałszywą psychologicznie, jak i mało uzasadnioną pod względem autentyczności. Pomysły olbrzymie, jak ten, nie powstają z wyro-

zumowania jakiejś drobnej zdrady lub występków małego kalibru. Muszą być przeżyte, wyłędz się w tej burzy uczuć, której przebycie przez poetę jedynie nadaje życie, ciało i krew jego kreacyi.

Pomysł Wallenroda nosi zresztą aż nadto piętno samotnych dumań więźnia szarpiącego w rozpacznej niemocy swoje kajdany. Psychologia jego jest aż nadto zrozumiałą dla każdego, kto przeszedł przez czyściec więzień politycznych, bo któż nie miewał pomysłów podobnych, gdy czując całe okrucieństwo gwałtu, całą bezecność urągania nad sprawiedliwością, gdy palając zemstą za zdeptane prawa ludzkości, czuł zarazem i całą niemoc gniewu swego wobec przewagi brutalnej siły? Sama już krańcowość pomysłu świadczy niejako o miejscu jego pochodzenia.

Wstrząśnienie, którego doświadczył poeta będąc aktorem i widzem scen więziennych, nie tylko obudziło duch jego z odrętwienia wertrowskiej rozpacz, nietylko wskazało mu powołanie ludzi wyższych: stanąć na czele narodu i cierpieć zań; nietylko dostroiło ducha jego do stanowiska bohatera, na jakie wyniosły go okoliczności, lecz zrewolucjonizowało także pojęcia poety. Ślady tego zrewolucjonizowania widzieliśmy już w bogobórczych zapędach Konrada z *Dziadów*: wszak posunął się do tego, iż nazwał, wprawdzie nie przez usta własne, Boga—tyranem świata.

Trudno nie dostrzedz, że Wallenrod jest objawem tego samego rewolucjonizmu, jaki znajdujemy w młodzieńczych utworach Schillera, które pewien typ krytyki u nas stara się poniżyć tak, jak potępia lub zamilcza najpiękniejsze karty w poezjach naszego wieszcz¹⁾. Są to utwory młodzieńczego, jednolitego umysłu, który się nie nauczył jeszcze kunsztownej umiejętności oddzielania pasem granicznym lub murem chińskim teorii od praktyki, dziedziny marzeń od zakresu rzeczywistości, który nie przenosi jeszcze swoich ideałów w bezcielesne „tam”, pozostawiając „tu” na pastwę ohydnej rzeczywistości.

Objawy tego rewolucjonizmu widzimy we wszystkich niemal utworach tego okresu: zarówno w *Dziadach*, jak i w *Odzie do młodości* lub *Pieśni Filaretów*:

Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga,
Łam czego rozum nie złamie!...
Mierz siłę na zamiary,
Nie zamiar podług sił...
Dzisiaj trzeba prawicy
A jutro trzeba praw...
Bo gdzie się serca pała,
Cyrklem uniesień duch,
Dobro powszechne skalą—
Jedność większa od dwóch...

to jest szereg myśli, które ów rodzaj krytyków chętnie wymazałyby z dzieł poety. Lecz dla nas, dla całego narodu stanowią one najdroż

¹⁾ Ob. St. Tarnowski *Dramata Szyllera*.

szą spuściznę po wieszczu: są to gwiazdy jego ducha, któremi świeci nam przez lata ubiegłe...

Wskazaliśmy już, jak Konrad z Dziadów logicznie i naturalnie rozwija się w Konrada Wallenroda. Duchowe pokrewieństwo i niejako filiacja obu typów zaznaczona została przez tożsamość imion. Imię Konrada zresztą spotyka się zarówno w *Historji Prus* Kotzebuego, z której brać miał swój materyał Mickiewicz ¹⁾, jak i w poemacie Byrona, którego bohater, noszący to imię, w wielu rysach charakteru osobistego przypomina Wallenroda. Mam tu na myśli *Korsarza* niezawodnie znanego podówczas Mickiewiczowi a tłumaczonego przez Odyńca ²⁾.

Nadmieniłem już o tem podobieństwie indywidualnego charakteru Konrada do bohaterów Byrona. Lecz obok pokrewieństwa psychologicznego istnieje ogromna różnica z punktu widzenia społecznego. Bo gdy postaci byronowskie—choć ludzie o niezwykłym harcie charakteru i potężnej uczuciowości, genialni, prawie półbogowie,—stają w rozterce ze światem przez urazy osobiste, mszczą je na nim, i cały zasób wyższych darów swoich zagrzebują w drobne walki i sprawy sztucznie wydęte przez własną wyobraźnię, Wallenrod też same zalety umysłu i charakteru obraca na służbę idei wyższej, staje w obronie swojej uciśnionej narodowości, dla

¹⁾ Ob. Nehringa *Studia literackie*. Poznań 1884.

²⁾ Możliwym też jest, że imię to stąd przeszło do obu utworów Mickiewicza.

niej poświęca młodość, szczęście, miłość, życie, nawet spokój sumienia.

Jest to postać tak podniosła w swoim bezgranicznem poświęceniu, tak olbrzymia w niezłomności charakteru, tak potężna wytrwałością w przedsięwzięciu, że zdaje się zupełną niemożliwością wątpić o tem, jak ją pojmował poeta. A jednak nietylko wątpliwości, lecz nawet głosy potępienia tak są rozpowszechnione w najpoczyńszych książkach o Mickiewiczu i literaturze polskiej, że wypada dziś prawie rehabilitować najsympatyczniejszy z utworów mistrza poezji naszej ¹⁾. Czy zła wiara, czy brak sądu

¹⁾ Jako przykład przytaczamy kilka: W *Historii Literatury Polskiej* Zdanowicza-Sowińskiego (T. IV str. 130) czytamy: „Moralność utworu nader wątpliwa, równie jak epigraf na czele poematu wzięty z Machiavela: *Dovete adunque sapere come sono due generazioni da combattere—bisogna essere volpe e leone*. Podobne założenia są naksztalt miecza obosiecznego, który najczęściej kaleczy rękę chwytającą zań w celu rażenia nieprzyjaciela. Poeta opiewa zdradę obraną za środek do wzniosłych celów—poświęcenie się dla kraju naznaczone piętnem sromoty i hańby.“ Nie mniej surowy sąd wydaje Chmielowski (w *Życiorysie* poety) złagodzony w 2-iem wydaniu: „Idea etyczna zrodziła w duszy Mickiewicza wątpliwość co do moralnego znaczenia zdrady i zemsty“ (T. I 2-e wyd. str. 371). Nehring stara się usprawiedliwić wie-szcza sztucznym i sprzecznym z tekstem poematu pomysłem, iż Mickiewicz chciał jakoby wykazać w Wallenrodzie potępienia godne środki, traktuje więc bohatera jako typ ujemny. Podobnież i M. Zdziechowski: „Mickiewicz sam był przeciwny zdradzie, ażeby więc zapobiedz możliwości mniemania, iż przewodnią ideą poematu była apoteoza zdrady (!) postanowił on podkreślić cierpie-

i bezmyślne powtarzanie pacierza za panią matką sprawiły to, że wszyscy niemal krytycy, jeśli nie potępiają Wallenroda bezwzględnie, to przynajmniej starają się usprawiedliwić sympatyę dlań poety.

Czy Mickiewicz sympatyzował ze swoim bohaterem pisząc Konrada? Nie możemy o tem wątpić, jak nie wątpimy, że cała sympatya czytelnika zostaje po jego stronie, jak nie wątpimy, że sympatyzował Schiller z Karolem Morem pisząc *Zbójców*.

Potrzebny jest cały ogrom faryzeuszostwa, cała nieszczerłość konwencyjnej etyki, ażeby rzucać cień na postać Wallenroda. Jaktó! Człowiek, który po daremnych poszukiwaniach jakichkolwiek bądź sposobów ocalenia ojczyzny od dzikich i okrutnych wrogów, zarówno dalekich w postępowaniu swoim od zasad etyki i sprawiedliwości, jak nieludzkich i niemiłosiernych; człowiek, który widząc jedyną ku temu drogę najcięższą

nia bohatera, towarzyszące jego zdradzie" (*Byron* T. II str. 437—38). Nawet Maurycy Mochnacki, który był sam tak radykalny w zamiarach i czynach, który zarzucał brak jakobinizmu a nawet terroryzmu naszej rewolucji 1830 r., widzi w Konradzie Wallenrodzie coś niezrozumiałego (*O Literaturze Polskiej w XIX w.*). Nie wspomniamy tu oczywiście o tendencyjnym spaceniu idei Konrada przez wrogo usposobione dla narodu naszego osoby jak np. p. Iwana Franko, który nazwał Mickiewicza „poetą zdrady“ i o roju pismaków niemieckich, powtarzających tę niedorzeczność. Również pomijamy sąd Koźmiana, dla którego Wallenrod był „waryatem“, „pijakiem“ i „zdrajcą“.

i najboleśniejszą, bo wymagającą ofiary ze wszystkiego, co mu było drogie: z tej na krótko odzyskanej ojczyzny po całej młodości spędzonej wśród obcych, ze szczęścia w miłości tylko co poślubionej ukochanej, ze spokoju, domu, rodziny, ze wszystkiego co może życie osłodzić; wymagającą włożenia na siebie maski na długie lata, żywota pełnego tajnych czynów i podstępów, z wiszącą, jak miecz Damoklesa, ciągnącą groźbą wykrycia zamiarów i nie tylko zguby, ale i zniweczenia celu tyloletnich ofiar, z owym wreszcie wstrętem do smutnych środków jakimi zmuszony był się posługiwać — człowiek, który obiera jednak ową ciernistą i bolesną, pełną niebezpieczeństw drogę, i cały od tej chwili w rozterce z sobą samym, w rozterce z uczuciami ludzkości i miłosierdzia, żyje dla tej jednej idei, której się poświęcił, czyliż człowiek ten nie wznosi się do najwyższych szczytów heroizmu i poświęcenia?

Jeżeli jednostka posługuje się podstępem i skrytością dla osiągnięcia celów osobistych, zasługuje na potępienie bezwzględne i żadnej sympatii, budzić w nas nie może.

Jeżeli jednostka, niesłusznie pokrzywdzona przez społeczeństwo, nie mogąc przy niemocy swojej znaleźć innych sposobów, ucieka się do takich, które potępia przeciętna etyka, jednostka taka, jakkolwiek nie możemy jej usprawiedliwić, może jednak budzić w nas podziw i sympatię. Do takich należą typy byrońskie; należy po części, chociaż się wznosi po nad nie, gdyż częściowo wciela już w sobie krzywdę społeczną, bo-

hater Zbójców, mszczący się w swojej osobie za całe klasy upośledzone i zdeptane.

Nawet jednostka posługująca się środkami potępianymi przez przepisy moralne dla celów wyższych, dla dobra swego narodu lub społeczeństwa, nie zasługuje na bezwzględne usprawiedliwienie, jeśli środki te *nie są jedynymi możliwymi w wypadku danym* i jeśli zastosowanie ich nie jest nakazane przez *naglącą potrzebę*.

Użycie środków niemoralnych, lub, mówiąc ogólnie, dróg krzywych tam, gdzie otwarte są proste, świadczyło by tylko o nienaturalnej, chorobliwej skłonności, lub przynajmniej o lenistwie myśli, o braku pomysłowości i chęci szukania dróg prostych i uczciwych, które zwykle są trudniejsze do znalezienia. Trudno nawet usprawiedliwić wybór takich środków, tam, gdzie nie jakieś nagłe, grożące ogółowi niebezpieczeństwo zmusza do nich, lecz prosta chęć polepszenia jego położenia, posunięcia narodu o szczebel dalej ku postępowi, lub chęć prędszego wyzwolenia, skoro dłuższa niewola nie zagraża zagładą. Lepiej jest w takich wypadkach zadowolnić się powolniejszym postępem, odroczyć nadzieję wyzwolenia, niż obierać drogi, które cień rzucać mogą na samą świętość sprawy, nie mówiąc już o jej szermierzach.

Ale Konrad znajdował się w położeniu zupełnie wyjątkowem wśród swego narodu, a narodowi temu zagrażały niebezpieczeństwa tak blizkie i nagłe—zagrażała zupełna i bezwzględna zagłada ze strony krzyżaków — że w obec nich

zastanawiać się nad tem, co nasi ultra-moralni krytycy, raczą nazywać etycznością środków, było by wprost niegodną bohatera ślamazarnością albo nikczemnym faryzeuszostwem.

Konrad — nie mówię tu o Halbanie, który stanowi niejako jego uzupełnienie—był jedynym litwinem rozumiejącym położenie narodu swego, jedynym, który mógł przewidzieć jego przyszłość, który znał potęgę Zakonu, jego nienasyconą chciwość, jego systematyczność w prowadzeniu exterminacyjnej wojny. Konrad był także jedynym, który mógł, dzięki wychowaniu swemu, spełnić plan zamierzony, a to właśnie wkładało nań obowiązek spełnienia go.

Ogół litwinów nie inaczej się zapatrywał na całą sprawę, jak Kiejstut w przedstawieniu poety:

Kiejstut zawsze spokojny: od dzieciństwa przywyknął.
Bić się z nieprzyjacielem, wpaść, zwyciężać, uciekać.
Wiedział, że jego przodkowie zawsze z Niemcami

[walczyli;

Idąc w ślady swych przodków, bił się i nie dbał o przyszłość.

Inne były Waltera myśli: chowany wśród Niemców,
Znał potęgę Zakonu; wiedział, że mistrza wezwanie
Z całej Europy wyciąga skarby, orężę i wojska.
Prusy broniły się niegdyś, starły Prusaków Teutony,
Litwa, pierwej czy później, równej ulegnie kolei;
Widział niedolę Prusaków, drżał przed przyszłością
[Litwinów.

A gdy Kiejstut mu rzecze:

Z oczu mi zdarłeś zasłonę, aby otchłanie pokazać,
Kiedy ciebie słuchałem, zda się, że ręce osłabły

I z nadzieją zwycięstwa z piersi uciekła odwaga.
Cóż poczniemy z Niemcami? Ojczce, Walter powiada,
Wiem ja sposób jedyny, straszny, skuteczny niestety.

Czy owi krytycy, którzy zgodnym chórem potępiają Konrada, przeoczyli te wiersze, tak stanowcze dla jego oceny? Czy może nie zastanawiali się nigdy nad zasadami etyki oraz w tych skomplikowanych zagadnieniach, które przedstawia zakres czynów społecznych, a zamiast tego w sądach swoich niewolniczo odwoływali się do dekalogu?

Prawo moralne jest bezwzględne w formie swojej; ogólne podstawy jego niezachwiane, a to, co przepisuje, niezależną jest od okoliczności, w jakich się człowiek znajduje, ani od celów, ku którym zmierza. Tak jest wszakże jedynie dopóty, dopóki bierzemy jakiś pojedynczy przepis etyczny; gdy starcie zachodzi pomiędzy tym przepisem, a pobudkami natury obcej etyce. Ale cóż począć, gdy starcie nastąpi pomiędzy dwoma zasadami etycznymi? Gdy idąc za przepisem jednej, gwałcimy drugą? W takich wypadkach nie wystarcza oczywiście stosowanie dekalogu. Dobry w życiu potocznym, niedostatecznym jest w skomplikowanych warunkach, w których jednostka występuje, jako przedstawicielka mas.

Dekalog mówi: „nie zabijaj!“ Ale czyż nie nazywamy bohaterami i wielkimi tych, którzy nieśli tysiące śmierci w imię wolności, w imię ojczyzny? Czy widząc niewinnego i słabego, zagrożonego w życiu przez potężnego wroga, nie nazwalibyśmy tchórzem i faryzeuszem tego, ktoby odmówił pomocy, powołując się na niemożność

ocalenia ofiary bez pogwałcenia dekalogu przez zabicie napastnika?

Wallenrod stanął wobec dylematu: albo, idąc za naiwną radą Aldony, „ujechać dalej w Litwę, ukryć się w lasy i góry“, pozostawiając inne matki i dzieci na pastwę Niemcom; albo użyć owego jedyne go a skutecznego środka, o którym nadmienił w rozmowie z Kiejstutem; poświęcić siebie dla ocalenia innych, dla ocalenia całego kraju od spustoszenia, całego narodu od zagłady.

Któż się zdziwi, że Konrad obrał to drugie? Któż go za to potępi?

Nie! Ani Konrad Wallenrod ani Mickiewicz nie zawinili przeciwko wyższym zasadom etyki: pierwszy postępuje jak bohater, pełen bezwzględ nego poświęcenia; drugi nic nie zaniedbał, aby czyn jego w tem właśnie świetle przedstawić, tj. jako wywołany, wyższemi wymaganiami etycznemi, aby wykazać niemożliwość innego wyjścia, aby odsłonić przed czytelnikiem wszystkie sprężyny moralne, kierujące wolą bohatera. Zawiniła zarówno przeciwko etyce jak i przeciwko logice krótkowidząca krytyka, która nie dostrzegła, że Konrad, przedstawiający „milion“, jest więcej niż jednostką prywatną; która chciała do szerokiego zakresu walk dziejowych zastosować drobnitką miarę przepisów życia prywatnego.

Wreszcie je śliby możliwie były jakiegokolwiek wątpliwości co do intencji Mickiewicza w przedstawieniu charakteru Konrada, usuwał by je epigraf wzięty z Machiawella, usuwały by je te słowa pożegnalne Halbana:

„Nie, ja przeżyję—i ciebie mój synu!...
Chcę jeszcze zostać, zamknąć tve powieki,
I żyć — ażebym sławę twego czynu
Zachował światu, rozgłosił na wieki.
Obiegnę Litwy wsi, zamki i miasta,
Gdzie nie dobiegnę, pieśń moja doleci;
Bard dla rycerzy w bitwach, a niewiasta
Będzie ją w domu śpiewać dla swych dzieci;
Będzie ją śpiewać—i kiedyś w przyszłości
Z tej pieśni wstanie mściciel naszych kości“...

Czyli to w ten sposób potępiają się zbrodnicze czyny? Wreszcie czy nie przebija świadomość spełnionego powołania w tem dumnym zadowoleniu, z jakim Konrad przemawia do wodzów krzyżackich po zażyciu trucizny:

Patrzcie na tyle zgubionych tysięcy,
Na miasta w gruzach, w płomieniach dzierzawy,
Słyszycie wicher?—Pędzi chmury śniegów,
Tam marzną waszych ostatki szeregów!
Słyszycie? Wyją głodnych psów gromady...
One się gryzą o szczątki biesiady!...
Ja to sprawiłem! Jakem wielki, dumny,
Tyle głów hydry jednym ściąć zamachem,
Jak Samson, jednym wstrząśnieniem kolumny
Zburzyć gmach cały i runąć pod gmachem...

Czy znać tu jaki ślad skruchy lub żalu, które przynajmniej umierający zbrodniarz wynurzyć by powinien, jeśli nauka moralna poematu miała być zrozumiałą dla czytelnika? Ale przeciwnie porównanie z Samsonem zbliża znowuż tego Konrada do innego, który w *Dziadach*, mierząc się z Bogiem woła:

To chwila Samsona!

I czyliż można było spodziewać się innego sądu po tym, kto powiedział, że

„Dzieło zniszczenia

W dobrej sprawie, jest święte jak dzieło tworzenia

Mickiewicz więc miał o wiele więcej prawdziwego poczucia moralnego i bez porównania głębsze pojmowanie rzeczy, gdy Wallenroda ocenił miarą bohatera. Bo ani Wallenrod nie był zdrajcą, ani jego piewca—poetą zdrady. Zdrajcą był by Konrad wówczas, gdyby był naród swój w ten lub ów sposób oddał na pastwę wrogom. Walcząc w jego obronie i ginąc zań, zostaje bohaterem i męczennikiem wielkiej idei.

Będąc niedościgłym ideałem poświęcenia się dla sprawy ogółu, Wallenrod nie jest wszakże przykładem do naśladowania. Rozwiązanie, które w nim dał Mickiewicz owego zagadnienia dręczącego Konrada z *Dziadów*, zagadnienia: jak może jednostka, przy najwyższej inteligencji i bezgranicznem poświęceniu, dźwignąć na barkach sprawę całego narodu, zagadnienia, na które więzień Konrad „nie miał sposobu” i chciał o niego dopytać się Boga, rozwiązane jest w Konradzie Wallenrodzie, lecz rozwiązanie owo jest raczej poetyckiem niż praktycznem.

Nie dla tego Konrad nie może służyć za wzór, iż przykład jest zły, lecz, że jest prawie niemożliwym do naśladowania.

Bo czyliż ten tytan o stalowych rysach nie jest wzorem zupełnie niedościgłym dla współczesnych pokoleń? Gdzież by się znalazł czło-

wiek o tak bezgranicznej zdolności wyrzeczenia się wszystkiego, o tak nieuchylającym się w ciągu szeregu lat dążeniu ku jednemu celowi, o tak nieustannie na wysokość heroizmu dostrojonym umyśle?

Dzieje nasze zawierają nie mało przykładów szczytnego poświęcenia się dla sprawy ogółu. *Reduta Ordon*, z której końcowe wiersze przytoczyliśmy przed chwilą, odzwierciedla wierne jeden z tych licznych przykładów *heroizmu chwili*, do jakiego charakter nasz narodowy szczególnie się nadaje. Przedstawia też sytuację jak najwięcej zbliżoną do sytuacji Wallenroda: tu jak i tam jednostka walczy z nawałem wrogów, tu jak i tam używa broni nierównej—bo równą została by pokonana; tu jak i tam zagrzebuje się w gruzach wśród trupów wrogów. Ordon rzeczywisty ocalał cudem, jak wiemy, ale Ordon poezyi Mickiewicza spotyka los Konrada, los Samsona.

Nie chcę bynajmniej uwłaczać pamięci bohatera, którego niedawno uczcił nasz naród, przenosząc zwłoki jego do ojczyzny i sędzę, że nie uczynię mu najmniejszej ujemy, mówiąc, że heroizm Ordon jest łatwiejszy od heroizmu Konrada. Bo ten heroizm chwili jest wynikiem nastroju wytworzonego odpowiednią sytuacją, do którego może dostroić się niemal każda wrażliwa i szlachetna osobistość. Sam bohater Reduty zresztą, z całą prostotą, podnoszącą stokroć szczytność wzniesłego czynu, opowiada o nim mówiąc:

„Chciałem tylko spełnić swój obowiązek”.

Ale heroizm Konrada wymaga przedłużenia tego nastroju na całe lata, utrzymania go przy najrozmaitszych okolicznościach życiowych, połączenia odwagi bohatera z wytrwałością mania-ka idei. Całe życie maskowania się, podstęp, całe życie na szczycie wulkanu, bez słowa uznania i przyjaźni od kogokolwiek, prócz Halbana, bez nadziei nawet na wdzięczność potomności— jest to wyżyna, do której tylko zupełnie wyjątkowe jednostki wznieść się mogą. Dla tego też naśladownictwo Wallenroda może być zwykle tylko cząstkowe, a, jako takie, sprowadza samą ideę z wyżyn poezji do powszedniości i usuwa to, na czym jej etyczność spoczywała: wielkość celów, wyjątkowość okoliczności i bezgraniczność ofiary ¹⁾.

Z drugiej strony pamiętać należy, iż szczytność czynu Wallenroda spoczęła na tak stromej wyżynie, zawisała od tak skomplikowanego zbiegu warunków, że usunięcie chociażby jednego z nich pozbawia ją podstaw i każe stoczyć się po pochyłości ku zupełnej samowoli moralnej. To też widzimy, że w dalszej ewolucji poetyckiej idea wallenrodyzmu przybiera postać mniej dającą się usprawiedliwić wskutek braku tych

¹⁾ Jeden z ciekawych przykładów zamiaru praktycznego zastosowania wallenrodyzmu oraz przekształcenie jego rewolucjonizmu pod wpływem towiańszczyzny, znajdujemy w wysoce sympatycznej spowiedzi *Z po nad Grobu* (ś. p. Karola Bajkowskiego). Widocznym tu staje się zasadniczy błąd towianizmu: sprowadzenie wielkich czynów dziejowych do miary etycznej życia prywatnego.

wszystkich warunków, które powodują jej etyczne uzasadnienie.

Już w *Kordyanie* idea królobójstwa nie jest uzasadniona ani nagłą koniecznością, ani celowością. Jest wynikiem samej tylko gorączki wyobraźni i niecierpliwości w osiągnięciu celów, do których, jak poświadczyły dzieje, istniała droga i prosta, i możliwa, i bardziej celowa. To też wszystko, co było szlachetnego w naturze Kordyana, powstaje przeciwko zamiarowi narzucenemu woli rozognioną wyobraźnią a nie wypływającemu z chłodnego, spokojnego postanowienia i nie dopuszcza go do spełnienia przedsięwzięcia.

Jeszcze mniej uzasadnionem etycznie jest przedsięwzięcie *Irydiona*, a środki przezeń użyte jeszcze bardziej odrażające: bo gdy poświęca i życie własne, i honor siostry, i miłość Metelli, i zaufanie chrześcijan, aby dopiąć celu — zburzenia Rzymu — nie przyświeca mu żadna myśl przyszłości, żaden ideał pozytywny, żadna nadzieja polepszenia losu lub tembardziej wskrzeszenia ojczyzny. Powoduje nim sama ślepa żądza zemsty. Więc plan, nad którym tyle pracował, obraca się w niwecz; a dopiero później Chrześcijaństwo dokonywa tego, ku czemu daremnie dążył Irydion, bo przychodzi z nowymi ideałami a w ich imię z łatwością burzy gmach starej cywilizacji, którego nie mógł ruszyć z posad cały geniusz Irydiona, popierany przez machiawelizm Massynisy.

Klaczko tak formułuje ideę *Irydiona*: „Dramat ten dowodzi, że cierpienie nie stwarza nic,

gdy jest tylko negacją i nienawiścią; że Rzym miał drugą erę wielkości dzięki chrześcijaństwu, z którego Irydion chciał mieć narzędzie swojej zemsty”.

Chrześcijaństwo było w rzeczywistości ideą postępową owego czasu, zdolną do zwalczania pogańskiego Rzymu, ale nie tą bronią, jakiej szukał Irydion, który, jako Grek, chciał się zemścić za ojczyznę, nie umiał wszakże połączyć zemsty swej z ideą postępu, a raczej poświęcić jej dla niego. Bo nawet nie do odrodzenia hel-lenizmu dążył, ani też do jego zlania z chrześcijaństwem, ale występował wprost jako żywiołowy geniusz zniszczenia, pchany przez ślepa, bezidejową zemstę, o tyle niższy od Pankracego, że ten, jakkolwiek świadomy swojej niemo-cy twórczej, burzył jednak w imię idei postępo-wej, której kształtów wyraźnie pochwycić nie mógł, ale w którą wierzył święcie, jak w myśl przyszłości. Nie można wszakże zaprzeczyć wznio-słego tragizmu postaci Irydiona, który całe ży-cie swoje i blizkich swoich składa w ofierze te-mu, co uważa za święty obowiązek, przekazany sobie przez ojca.

* * *

Na przykładzie utworów Mickiewicza i wiel-kich romantyków naszych wykazaliśmy, jak je-dna idea poetycka rodzi nowe, jedna kreacya staje się źródłem innych. Niekiedy możemy prze-ciwnie wyśledzić, przebieg jednego zagadnienia snującego się w licznych dziełach autora a uję-

¹⁾ *Le poète anonyme de la Pologne.* (Revue des deux mondes 1861).

tego pod rozmaitemi postaciami, oświetlonego z rozmaitych stron, w coraz to nowych barwnych szatach poezyi i w nowych warunkach w miarę uwydatnienia jego w życiu.

Tak można bez przesady powiedzieć, że cała niemal twórczość poetycka Victora Hugo była apoteozą wielkiej Rewolucyi i snuciem z niej konsekwencyi. Zaczynając od *Katedry N. Panny* (*Notre Dame de Paris*), z taką plastycznością i prawdą malującej zgrozę niewoli ducha i ciała wytworzoną przez instytucje średniowieczne, które zniosła doszczętnie dopiero Rewolucya, a kończąc na *Nędznikach* przedstawiających ohydę tego, co pozostało jeszcze pomimo Rewolucyi lub wróciło dzięki reakcyi przeciw niej; zaczynając od wspaniałego poematu *La Révolution* a kończąc na *Chatiments*, smagających małego spadkobiercę wielkiego karyerowicza Rewolucyi wszystkie wypływają konsekwentnie z tego ducha, którego dziełem była Rewolucya.

W szeregu powieści Orzeszkowej snuje się w podobnyż sposób głęboka rozterka cechująca nasze czasy, zagadnienie, które sformułować można jako problemat *cywilizacyi i dekadentyzmu*.

W przeciwności do teoryi indywidualistycznej państwa i społeczeństwa, którą obrała za punkt wyjścia filozofia polityczna XVIII w., myślą przewodnią XIX stulecia był pogląd wygłoszony przez Saint-Simona. Widzi on w społeczeństwie organiczną całość, której normalny rozwój zależy od harmonii części a dobrobyt części od ukształtowania całości. Wiedza i sztuka, religia i moralność, prawo i kultura mate-

ryalna—wszystko to jest wytworem działalności zbiorowej całego społeczeństwa, wszystko jest spólnym dorobkiem jego; a każdy stan społeczeństwa znajduje wzajemnie odbicie w każdym z tych czynników cywilizacji. Chorobliwy stan części objawia się na zdrowiu całości; krzywda jednej warstwy spada ciężarem na inne.

Ten związek organiczny wszystkich części i wytworów społeczeństwa ujawnia się z taką regularnością w poszczególnych dziedzinach twórczości zbiorowej, że czytając np. dramat indyjski z odległej doby, możemy wyciągnąć wnioski, jakie były stosunki społeczne w owej dobie, chociażby nic o tem nie świadczyło bezpośrednio w treści dramatu.

Roślina pozbawiona dostępu powietrza niezbędnego dla jej życia zamiast normalnych produktów oddychania wytwarza alkohol, który staje się źródłem jej śmierci. Podobnie i organizmy społeczne pozbawione tego, co stanowi podstawę ich zdrowia: wolności i sprawiedliwości; stłumione w szrankach konserwatyzmu, tamującego normalny ich postęp; zakrzepłe w sztywności dogmatyki i nietolerancyi, wytwarzają plody chorobliwe, które potęgują i doprowadzają do szczytu rozstrój wewnętrzny. Wówczas to dzieła ducha zbiorowego, będące w normalnych warunkach źródłem duchowego wzrostu i postępu społeczeństwa ulegają skażeniu i, jak zatrute soki organizmu, potęgują niemoc i rozstrój całości.

Specjalny kompleks symptomatów w rozmaitych dziedzinach życia umysłowego odpowia-

da temu stanowi społeczeństwa, w którym rozdział jego na wrogie warstwy i klasy, coraz bardziej oddalające się od siebie w interesach, myślach i uczuciach, powoduje osłabienie spójni łączącej je w organiczną całość. Całokształt objawów takich nazywamy *dekadentyzmem*, a powtarza się on ze zdumiewającą prawidłowością w rozmaitych dobach historycznych.

Czy jest to normalny bieg każdej cywilizacji? Czy każda, doszedłszy do rozkwitu, *musi* pochylić się do upadku, przez wytworzenie tego, co pisarze doby schyłkowej chętnie oznaczają wyrazami raczej pochlebnymi niż prawdziwymi, „przerafinowania, nadczułości, subtelnosci”? Czy może cywilizacje giną dla tego, że nie umiały zapobiedz rozwojowi czynników zgubnych równoległe z dobroczynnymi, jak najwspanialszy ogród zniszczony bywa, jeśli ogrodnik nie zapobiegnie w swoim czasie rozmnożeniu się szkodników, które idzie tem bujniej, im bujniejszą jest wegetacja ogrodu?

Na pytanie to daliśmy odpowiedź w innej książce ¹⁾. Staraliśmy się tam wykazać, że *trwałość lub upadek cywilizacji zostaje w związku z przewagą konsolidacji lub rozluźnienia więzów łączących ludzi w społeczeństwa.*

Słynna rozprawa Rousseau'a *O sztukach i umiejętnościach* w sposób drastyczny podniosła twierdzenie, że cywilizacja współczesna nie przyczyniła się do podniesienia moralności i obyczaj-

¹⁾ Ob. *Dekadentyzm współczesny i jego filozofia* 2 wyd. 1904.

jów, lecz do ich upadku. Pozorna paradoksalność tego twierdzenia upada jednak skoro przypomnimy sobie, że cywilizacja, którą miał na myśli Rousseau, była dobytkiem kulturalnym tych nielicznych wybrańców, którzy pędzili życie sztuczne i wykwintne kosztem ciemnoty, niewoli i przepracowania mas. Była to w całym znaczeniu słowa cywilizacja schyłkowa, a twierdzenie Rousseau'a uzyskuje należyte oświetlenie wówczas, gdy je zestawimy z wywodami Karola Halla ¹⁾, że postęp cywilizacji i wzrost bogactwa narodowego zwiększa z jednej strony pracę ubogich, z drugiej dochód bez pracy zamożnych, tak iż za czasów Halla $\frac{4}{5}$ ludności Anglii, stanowiące klasy pracujące otrzymywały tylko $\frac{1}{8}$ część bogactw wytworzonych ich pracą, $\frac{7}{8}$ zaś przechodziło w formie renty i zysków kapitału w posiadanie garstki bogaczy.

Zaznaczone dążenia do zacieśnienia lub rozluźnienia solidarności społecznej znajdują wyraz teoretyczny w dwóch prądach myśli krańcowo przeciwstawnych. Indywidualizm opiera się na mniemaniu, że jednostka sama jest źródłem swojej potęgi, swego szczęścia; że wszelkie instytucje społeczne tylko ją krępują i stają na przeszkodzie osiągnięciu tych celów. Organiczna teoria społeczeństwa, którą można nazwać także solidaryzmem (nie w specjalnym znaczeniu hasła!) stoi na stanowisku, że siła jednostki spoczywa w społeczeństwie i że rozluźnienie jego

¹⁾ W dziele pod tytułem: „The Effects of Civilization on the people in European States” r. 1805.

podcina szczęście i dobrobyt nietylko ogółu, lecz i każdego jego członka poszczególnie. Że pozorne korzyści wyjątków, opierające się na niesprawiedliwości, osłaniają bardzo głębokie i realne źródła cierpień i niemocy.

Dążenia te znajdują swój wyraz i w typach psychologicznych. Jak w etyce epikureizm i stoicyzm nie są tylko wyrazami dwóch przeciwstawnych systematów etycznych, lecz także odzwierciedleniem odmiennych usposobień charakteru i temperamentu: ludzi traktujących życie poważnie i surowo lub też lekko i ze strony przyjemności; — tak typ indywidualisty lub społecznika, odpowiadając odmiennym prądom w pojmowaniu zadań cywilizacyi, odzwierciedla także pewne skłonności osobiste wytworzone przez warunki wychowania, a także odbicie zagadnień ogólnych na typach indywidualnych, pozwala traktować je w formie poetyckiej, mającej do czynienia z konkretnymi typami.

Zagadnienie cywilizacyi i dekadentyzmu występuje w powieściach Orzeszkowej w tem szerszem rozwinięciu i z tem dokładniejszymi rysami, im natarczywiej stawia je życie bieżące. Z wielką subtelnością analizy psychologicznej umie autorka odnaleźć jego składniki w przedstawicielach rozmaitych warstw społecznych; lecz naturalnie rozkwit swój osiąga typ dekadenta w tej klasie, która żyje z pracy cudzej.

Już w *Chamie* mamy przeciwstawność tych dwóch typów w osobach dwóch głównych postaci powieści, Pawła i Franki. Paweł jest rybakim i wieśniakiem o etyce surowej i głębo-

kiej, o filozofii chłopskiej zdrowej i prostej. Franka—wytwór miejski, wykrzywiony pod względem fizycznym i moralnym ową fałszywą cywilizacją, której tylko zewnętrzne a raczej ujemne strony dosięgają warstw ubogich: pozbawiona zasad postępowania, powodująca się kaprysem, a w poglądzie na świat płytka, przy tem chciwa wrażeń i nowości, histeryczka i smakosz życia.

Te dwie przeciwności łączą się z sobą węzłem ślubnym i Paweł z całą świadomością przejmując się misją podniesienia moralnego Franki. Ale miłość jej nie jest trwała, wszystko to, co nazywamy zepsuciem miejskiem w kobietach jej klasy, a co dekadentyzm nazywa potrzebami cywilizacji w swojej, oburzało ją przeciwko temu „chamowi”, a nawyknięcie do lekkiego życia pobudza ją do kilkakrotnego opuszczania Pawła, a nawet do zamachu na jego życie.

Franka jest w całym znaczeniu dekadentką, chociaż, oczywiście, nie zna tego wyrazu. Ma ona siebie za wykwit cywilizacji, Pawła—za jej przeciwność; a jednak prawdziwa poezja duchowa ukryta jest w sercu tego „chama”, u Franki zaś widzimy tylko sztuczność i naśladowczą pozę.

„Spojrzyj, jak na niebie gwiazdy ślicznie świecą. Posłuchaj, jak woda śpiewa. Ja całe życie na te gwiazdy patrzę i tego śpiewania słucham. Popatrz i posłuchaj ty. Może lepiej zrobi się tobie, może twoja dusza, tak jak moja to wysokie niebo i tę czystą wodę polubi.”

W tych słowach odbija się cała treść wewnętrzna jego życia kontemplacyjnego, a gwiazdą przewodnią życia czynnego staje się niewy-

konalne zadanie podniesienia Franki do ukochania piękna i cnoty. Mamy tu prawdziwego pioniera cywilizacyi.

Szerzej i na bogatszym tle rozwija się toż samo zagadnienie w powieści *Nad Niemnem*. I tu mamy ten sam motyw: małżeństwo Korczyńskich, łączące dwa przeciwstawne typy; lecz obok tego przeciwstawność szerszą gromadki uprzywilejowanej, uważającej siebie za wyrazicielkę dążeń cywilizacyjnych, gdy w rzeczywistości jest jej przeciwnością, i zaścianka Bohatyrowiczów, ludzi pracy ciężkiej, lecz wolnej, ludzi dźwigających na ramionach gmach cywilizacyi, chociaż o tem nie mówią, a może i nie umieją wyśłowić, a jednak odczuwają misyę swoją.

Pani Emilja Korczyńska i jej wielbicielka Terenia są przeciwnie wypieszczonemi pseudorestetyczkami. „Synogarlice wiecznie wyciągające szyję po cukier”, czują się nieszczęśliwemi dlatego, że świat nie składa się z kwiatów, któreby same słały się pod ich stopy. Czytają egzotyczne romanse i marzą to o markizach z dworu Ludwika XV, to o oliwkowych fellachach. Pani Emilia uprasza męża, aby jej asygnował pewną sumę, „jako procent od posagu” na urządzenie sobie „estetycznego gniazdka”; w tem gniazdku zamknięta od świata, pędzi swój bezużyteczny i chorobliwy żywot.

Małżeństwo Korczyńskich jest niejako mi-krokosem całego społeczeństwa. Znajdujemy tu ów podział „pracy”, między kastą „pracy przymusowej” a kastą „pracy wolnej”, w którym

dekadenci współcześni chcą dostrzedz prawo rządzące społeczeństwem.

Ten stosunek pracowitego i ociężałego wolu do nikłego, fruującego motylka, czyż nie jest wiernym odzwierciedleniem stosunków wyżyn społecznych, owej niby-inteligencji, do mas ludowych?

Jak pani Emilia wybrała sobie kwiatki życia, pozostawiając jego ciężary mężowi, tak owa niby-arystokracja duchowa bierze na swoją własność wyłączną wspólny dorobek cywilizacji, robi z niego swoją zabawkę, swoją rozrywkę, swój strój świąteczny, w którym przebywa wszystkie dni tygodnia.

Benedykt zamknął się w folwarku i utonął w interesach gospodarstwa; Emilia w swoim gniazdku. Jedno i drugie oddzieliło się od szerokiego świata. Benedykt zasypia nad dziennikami, bo te wielkie sprawy, o których one mówią, wydają mu się dziś już zbyt obcemi, zbyt dalekiemi. Emilia wcale ich nie czytuje, bo świat ten jest dla niej zbyt pospolitym, poziomym, brutalnym. Ona żyje samą wyobraźnią o oliwkowych fallachach, „czułych w miłości jak nasi pasterze”, o układnych i dwornych markizach de Crequi z czasów Ludwika XV, czyta egzotyczne książki, otacza się egzotycznymi roślinami i tak dalece nie umie ocenić prawdziwej poezji życia i przyrody, że Niemen, puszcza, Mogiła z jej tragiczną i bohaterską aureolą, uroczą sielanka osady Bohatyrowiczów, cały ten piękny świat, który przed nami roztacza cudowny pędzel autorki, nic a nic nie przemawiają do jej

pseudoestetycznej duszy. Zamyka szczelnie okna swoje i zapuszcza rolety, aby żaden dźwięk pieśni ludowej nie doleciał jej ucha, nie przypominał o rzeczywistości i nie zamącił rokoszy słuchania turkawki Tereni czytającej o podróżach w kraju eskimosów. W tem uroczem ustroju, pełnem poezji, życia, pamiątek, skarży się, że wędnie, jak „kwiaty na piasku”, że brak jej „wstrząsających błyskawic”, że się nudzi „żyjąc na pustyni nikogo nie widując... sama przed światem lasami ukryta.”

A jak przepaść ta między Benedyktem a Emilią zagłębia się coraz więcej, jak pierwszego przygniata coraz bardziej wyłączność ciężarów, drugą zaś denerwuje próżniactwo i brak celu w życiu, popychając ku coraz bardziej chorobliwym kaprysom i zachciankom, tak też współczesna pseudo-inteligencja, odwraca się i oddala od ludu pod pozorem jego nieokrzesałości, zapominając, że z jej winy jest takim, że jej to chciwość do uciech i radości życia przy nieumiejętności uzyskania ich w sposób etyczny, drogą lepszej organizacji sił produkcyjnych społeczeństwa i zgodniejszego ze sprawiedliwością podziału wytworów, obarczyła go nadmiernym i wyłącznym ciężarem pracy. Szuka sama wyjścia w jakichś niedorzecznych zachciankach, którą obejmujemy nazwą nieokreśloną dekadentyzmu. W tem zaś rozmija się z owem pięknem, którego domniemany kult służy za pozór do potępienia mas, do skazania ich na rolę „kasty pracy przymusowej”, a do wyśrubowania siebie na stanowisko uprzywilejowanej „arystokracji ducha”.

Emilia jest taką dekadentką, chociaż bezwiedną i z terminem tym nieobeznaną. Należy do „kasty pracy wolnej” według określenia Nietzschego, t. j. do przyjemnie próżnujących, dlatego, że od dzieciństwa do niej należała. Nigdy jej nie zawitało do głowy pytanie, jak się tam mają inne „kasty”?

Ta sama niby-cywilizacya, która w zaciszu szlacheckiej zagrody wydała panią Emilię, tylko marzącą o miłostkach, w owem życiu wędrownem i pełnem pokus, w tem położeniu upośledzonem służącej, przy braku wpływów hamujących opinii publicznej, stworzyła typ Franki. „Flirt” salonowy, będący przeważnie rozpustą słów, myśli i chęci, tu staje się rozpustą ciała. Franka oczywiście również mało rozumuje nad zasadami swego życia, jak i pani Emilia. Jest tak samo dekadentką z „bożej łaski”, jak tamta pasażerem z bożej łaski.

Autorka nie ograniczyła się wszakże do przedstawienia ujemnego obrazu rozkładu w wyższych warstwach pod wpływem egoizmu i atomizmu społecznego. Obok zepsutego i chorego gniazda Korczyńskich, w którym tylko nieliczne młodsze jednostki przedstawiają zawiązki życia, zdrowia i postępu, wystawiła ona zdrowy, żywotny, pełny prostoty i szlachetności ród Bohatyrowiczów, schłopiałej szlachty zagonowej a zbrała oba przez miłość jednego z przedstawicieli tego rodu, Jana Bohatyrowicza, z Justyną, ubogą kuzynką Korczyńskich.

To połączenie węzłem małżeńskim młodej panny z dworu, która przełożyła szczerą i pra-

wdziwą miłość Jana nad wyciągniętą do niej rękę morfinika, ale bogacza, Różyca; wołała życie pełne pracy w cichej zagrodzie, niż próżne, wypełnione błahostkami i nudami życie salonów— jest niejako symbolem zlania się klas inteligentnych z ludem—co zresztą niektórzy zbyt domyślni czytelnicy przyjęli dosłownie jako radę dla pańien, aby wychodziły za parobków.

Cała rodzina Bohatyrowiczów z ich epopcją: podaniem o Janie i Cecylii, kochającej się parze z czasów Zygmunta Augusta, a rozdzielonej różnicą stanów, która szukała schronienia w tej puszczycy i zaludniła ją potomkami swymi, wprowadzona jest dla uwypuklenia obrazu, dla podniesienia godności pracy wobec bezużytecznej kontemplacji, dla przeciwstawienia zdrowego społeczeństwa, opartego na etycznej zasadzie wspólności i solidarności, schorzałym moralnie warstwom, stoczonym przez wybujały indywidualizm. Stanowi ona z raz m ową jasną część obrazu, na której z lubością spoczywa oko, a bogactwo typów i motywów, wzniosła prostota ich życia podnosi całą tę część powieści do godności eposu.

W *Dwóch biegunach* zagadnienie obowiązku i przyjemności, cywilizacji i dekadentyzmu, posunięte jest dalej. Autorka tak dalece podnosi znaczenie uspołecznienia, że uważa je za decydującą i pierwszorzędną cechę cywilizacji. Ujawnia się to w następującym dyalogu między bohaterem tej powieści, Zdzisławem Granowskim, a Bohurskim, dyalogu, który wciela ideę tego utworu:

— Myślę przedewszystkiem, że zajmować

w społeczeństwie miejsce naczelne a znajdować się u szczytu cywilizacji, są to dwie rzeczy różne i które bardzo często z sobą rozłączone bywają.

— Przypuszczasz więc pan, że pastuch może być wyżej ucywilizowany od księcia?

— Nietylko przypuszczam, ale wiem, że w wielu wypadkach tak bywa.

— *Nom du ciel!* W jakichże wypadkach?

— We wszystkich tych, w których pastuch jest wyżej uspołeczniony.

— Ale cóż takiego według pana znaczy „być uspołecznionym”?

— Żyć nietylko dla siebie, ale także dla innych. Oto wszystko. W tem znaczeniu pastuch, który zasadza drzewo, mające dawać cięń i owoce wtedy, gdy jego na ziemi już nie będzie, jest wyżej ucywilizowany od księcia, który dla zwiększenia sumy swoich przyjemności wycina lasy.

W tej powieści przeciwstawność typów ma inny stosunek do płci. Przedstawicielką cywilizacji jest kobieta, dekadentem—mężczyzna. Trudno nie dostrzedz wpływu na występujące tu kreacje powieści Sienkiewicza *Bez dogmatu*, dającej typ schyłkowca w osobie Płoszowskiego, a bierny typ kobiecy w postaci Anielki.

Zamiast tradycyjnej i instynktowej etyki Anielki widzimy u Seweryny bohaterstwo zasad moralności wyższej, której ogniskiem jest miłość dla kraju i cześć dla ideałów odziedziczonych po bracie zmarłym na wygnaniu. Z subtelnem poczuciem artystycznym wystrzegła się autorka błędu zrobienia z bohaterki swojej pedantycznej

zwoleńniczeki lub fanatycznej propagatorki wyrozumowanego programu. Seweryna jest naturą nawskroś uczuciową, „piękną duszą”, podobną do królowej w Karlosie. Wszystkie jej przekonania płyną z głębi serca, źródłem ich natura harmonijna, której nadzieje i aspiracje, sięgające w przyszłość ludzkości, zlewają się z nakazem dobrowolnie przyjętego obowiązku.

— „Nie umiem przekonywać; nie wiem dlaczego, ale nie umiem. Zdaje mi się, że w tych rzeczach nikt nikogo przekonać nie może, te rzeczy trzeba czuć!...”

Zupełną przeciwność stanowi „drugi biegun”, Zdzisław Granowski, ubiegający się o rękę Seweryny.

Nieczynny salonowicz, nerwowy pseudoestetyk, mający swoje *jasne* i *szare* godziny (jak zresztą wszyscy ludzie niezajęci) podobne do dni przypływu i odpływu Płoszowskiego, kapryśny w ocenie ludzi i rzeczy, jak histeryczna kobieta; gotowy naprzykład odesłać służącego za niemily grymas, który mimowolnie mu się ukazuje na twarzy, jest również pesymistą jak i całe kółko złotej młodzieży, które go otacza, bo jakżeby mogło być inaczej przy takim życiu? — i również chętnie jak Płoszowski mówi o swojej domniemanej wyższości. Przeciwnie jest z Seweryną. Nie jest ona pesymistką, bo pesymistą może być tylko ten, dla kogo świat odarty został z szat poezji, z celów dla czynu. Ona zaś ukochała ideę tak, że wszystkiego dla niej wyrzec się gotowa, poświęcając jej nawet miłość, której pragnie. Ona wnosi poezję życia czynu

i obowiązku we wszystko, czego dotknie. Na pesymistyczne więc pozy Zdzisława odpowiada spokojnie:

— „To prawda; ale jest też w życiu plan jego, który zajmuje, cel, który pociąga, są zasady, na których wesprzeć się można i obowiązki, których spełnienie pociesza...”

Dzień spędzony w towarzystwie Zdzisława na wsi, w tej atmosferze szczerości i prostoty, która paraliżowała jego pozy, rozwiewa jej złudzenia. Odczuła i zrozumiała, że Zdzisław nigdy nie podzieli jej ideałów. Więc chociaż smutna i samotna, chociaż pozwoliła rozbudzić w sercu swoim uczucie dla niego, odpowiada mu stanowczem „nigdy”.

W odmiennej nieco postaci występuje to samo zagadnienie i w *Australczyku*. Typ schyłkowca zastępują tu ludzie o skłonnościach również indywidualistycznych, lecz kierujący je nie ku kontemplacyi i zamiłowaniom pseudoestetycznym; ujawniają się one raczej w olbrzymich apetytach na rozkosze życia i „owoce cywilizacyi”. Przeciwnym obozem jest Darnówka, gniazdo rodziny o surowych wymaganiach, pełne poczucia misyi swej cywilizacyjnej.

Gdy porównujemy z sobą te dwie gromadki, nie możemy nie powiedzieć sobie, że, pomijając nawet stronę etyczną, wartość estetyczna tej prostoty, którą nacechowane jest życie Darnówki, przewyższa wielokrotnie estetykę buduarowych gniazdek z bezużytecznymi cackami i parawanikami chińskimi, którymi lubią otaczać siebie sybaryci i parweniusze pseudocywili-

zacy. Z drugiej strony pewna surowość dla siebie i pogarda dla drobnych wygod, bez których nie może się obejść szara przeciętność, gotowa za nie zaprzedać pierworodzstwo duchowe, jest zawsze znamieniem duchów wyższych, ludzi idejowych, ludzi pochłoniętych myślą o dniu jutrzejszym—nie dla siebie tylko. Akcentować zaś ją będą naturalnie w dobach, kiedy otoczenie przeciętne przeciąga łuk w przeciwną stronę. Wreszcie duchy takie muszą szczególnie odczuwać niechęć do sybarytyzmu wtedy, gdy widzą, jak niewielu z ich współobywateli może mieć życie ludzkie. Jest to więc stanowisko czasowe.

Gościem w tem otoczeniu, a chwiejącym się między obu światami jest Roman, dla którego niezrozumiałą jest cała „magia” Darnówki. „Bo tu jest jakaś magia, woła. Rozmawiacie o płotach, piecach, krowach, koniach, dodajecie i mnożycie cyferki malutkie, a macie miny ludzi zdejmujących gwiazdy z nieba.” Tę magię ujął był już przed stuleciem Szyller w swoim pojęciu pięknej duszy: duszy, która pełni wyższe zadania życiowe, nie wskutek przymusu z zewnątrz powziętego obowiązku, lecz przez ich ukochanie. Czar, którym owiane są rozmowy o krowach i piecach i dodawanie malutkich cyferek płynie z wielkiego zadania, w imię którego to wszystko się dzieje: zadania obrony ziemi rodzinnej od wznoszących się dokoła fal najazdu.

Nikt może w literaturze naszej nie podniósł tak wysoko i nie przedstawił tak pięknie idei uspołecznienia, jej związku z prawdziwą cywilizacją i postępem, jej przeciwstawności z pseudo-

cywilizacją i pseudoestetyką, jak Orzeszkowa w szeregu powieści swoich. Nikt głębiej nie pochwycił istotnej cechy cywilizacji, jak ona to uczyniła w przytoczonej już wyżej rozmowie z prostotą cechującą prawdziwie wyższe umysły: „Pastuch, który zasadza drzewko dla przyszłych pokoleń, jest bardziej ucywilizowany od księcia wyrabującego lasy...”¹⁾

*

*

*

Utwory pióra odrębnych, obcych sobie duchem i czasem pisarzy nasuwają niekiedy powody do zbliżenia i zestawienia z sobą wskutek pokrewieństwa ideowego.

Możemy np. zestawić z sobą *Hamleta* i *Bez dogmatu*, jako utwory, których główne postacie wcielają *niemoc czynu*. W jednym i w drugim wypadku niemoc ta spowodowana jest przewagą analizy. A jednak w jak odmiennych warunkach ujawnia się ona!

Chwiejność *Hamleta* jest niemocą jednostki, u której artyzm filozoficzny (lub raczej „dyletantyzm”, jak by powiedział Renan) zabija zdolność do postanowienia. Przejmuje się on do tego stopnia swoją rolą sędziego śledczego i filozofa moralisty, że nie może się zdecydować tak prędko z nią skończyć. Ma już tysiące dowo-

¹⁾ Blizszemu rozbiorowi typów i zagadnień, o które tu tylko potrąca, poświęcił autor studium p. t. *Idea etycznie-społeczna w powieściach Orzeszkowej*.

dów winy stryja, a jednak wciąż jeszcze wmawia w siebie, iż nie jest dosyć przekonany. Chwiejność jego zresztą jest jedną z tych, które ustępują z wiekiem, gdy teoretyzujący młodzian dojrzeva na czynnego męża.

Niemoc Płozowskiego jest niemocą *całego pokolenia*, które zabiło w sobie zdolność do czynu przez to, iż jałową zabawą rozumkowania i dyletantyzmu wyplenilo w sobie wszelkie zasady postępowania. Ma ta niemoc cechy zgrzybiałości, a objawia się w wieku, w którym właśnie powinnyby rozwinąć się w całej pełni władze czynne człowieka, sama zaś filozofia połowiczna, która paraliżuje czyn, nie zapełnia ducha, ani go roznamiętnia jak u Hamleta.

Pomimo większego przedziału wieków i różnicy cywilizacji Płozowski bliżej stoi do Petroniusza z *Quo Vadis* niż do Hamleta. Wyjaśnienie podobieństwa i różnic zarówno w ideowej treści jak i w środkach jej przeprowadzenia, wykazanie przyczyn i celów tych różnic stanowi wdzięczny temat do opracowania w takich wypadkach.

Niekiedy można zbliżyć w ten sposób utwory pozornie nie mające w sobie nic wspólnego i wykazać między nimi cechy pokrewieństwa ducha. Ciekawem zadaniem jest zestawienie *Fausta z Nieboską komedyą*, którą można nazwać Faustem XIX stulecia. Dążenie do wiedzy, które budzi się z taką siłą w XVI stuleciu i dochodzi do szczytu w XVIII-m, znajduje odbicie swoje w legendowym Fauście baśni ludowej (nasz Twardowski pochodzi z tego samego źród-

ła), w formę artystyczną ujętej przez Goethego w końcu zeszłego wieku. Ale w naszej dobie zagadnienia bezwzględnej wiedzy i szczęścia osobistego ustępują przed olbrzymimi zadaniami dziejowymi, przed zagadnieniami społecznymi. Tragedya XIX stulecia nie jest już tragedją myśli teoretycznej, jak dla Fausta, lecz walką o ideały społeczne, jaką znajdujemy w *Nieboskiej*. Już w drugiej części dramatu Goethego, napisanej w naszym stuleciu, postać Fausta przeobraża się stopniowo, aby w pracy dla ogółu znaleźć narreszcie to ukojenie, którego daremnie szukał indywidualista XVIII stulecia w popędach ku wiedzy i ku szczęściu.

ROZDZIAŁ XIII.

Rozbiór środków estetycznych.

Do środków estetycznych utworu poetyckiego zaliczamy nietylko techniczną stronę (która zresztą w poezji nie ma tak odrębnego charakteru, jak w innych sztukach, wymagających specjalnego władania narzędziem), lecz wszystko to, co służy do wcielenia jego idei. Pierwsze miejsce tu zajmują *charaktery*, czyli postacie, które bądź ją wcielają, bądź służą do jej wydatnienia; dalej idzie *akcja* wprowadzająca w ruch te charaktery, pozwalająca im się ujawnić, rozwijająca ideę; dalej *sceny* i *obrazy* — jako środki estetyczne tej akcji, uwypuklające jej główne momenta, wrażające je w umysł i w serce czy-

telnika plastyką przedstawienia i uczuciwem podniesieniem. Drugorzędne znaczenie mają czysto techniczne czynniki stylu, mowy, wiersza, które jednak zawsze muszą stać na pewnej wysokości wymagań formalnych, aby nie sprawiały dysonansu w odczuciu utworu. Tem lepiej im dalej po za te wymagania wykroczą. Że nie one jednak decydują o naszym sądzie estetycznym, łatwo się o tem przekonać nie tylko porównując np. mniej udatny pod względem formy i techniki wiersz Krasińskiego, nie mówię już z jakimś wyrzeźbionym, lecz pozbawionym poezji utworem, jakich nie mało dziś się produkuje, ale nawet z przesłicznym wierszem prawdziwego poety, dającego się porównać z Krasińskim co do miary geniuszu, jak Słowacki.

Z pośród czysto estetycznych składników utworu poetyckiego pierwsze znaczenie ma akcja. Jeśli bowiem charaktery wcielają ideę, to akcja daje poznać charaktery. Akcja więc nie jest czemś obcem ideowej treści utworu, czemś obliczonem jedynie na zainteresowanie czytelnika. Jest jego organicznym składnikiem.

„Charakter ujawnia się i daje się określić zawsze przez akcję: nie możemy ludzić się, iż znamy dobrze osobę, z którą często *rozmawiamy*, dopóki nie widzieliśmy jej *w czynie*...”

„Są czynności służące za wyraz stałego charakteru lub środowiska społecznego; inne są przypadkowe. Powieściopisarz powinien wybierać pierwsze... Jak w każdym ułamku rozbitego zwierciadła może się jeszcze odbić twarz, tak też w każdej czynności, ułamku oderwanym ży-

cia ludzkiego, powinien malować się w skróceniu cały charakter...

„W rzeczywistości wielkie wypadki życia ludzkiego są przygotowane stopniowo przez to życie; osobistość chwil podniosłych może się ujawnić w najmniejszym z czynów swoich. To samo powinno mieć miejsce w powieści: każdy wypadek, zajmujący sam przez się, powinien być przygotowaniem i wytłumaczeniem wielkich wypadków mających nastąpić” ¹⁾.

Takie przygotowanie stopniowe, z wielką subtelnością przeprowadzone, uwydatnia się w *Werterze* Göthego.

Werter poznaje Karolinę i kocha ją. Wraca Albert, jej narzeczony, z którym Werter zawiera przyjaźń. Pewnego dnia odbywają spacer i mówią o Karolinie. Rozmowa wywołuje w umyśle jego świadomość sytuacji: z sielanki zamienia się ona na tragedję — dla niego. I tu już daje nam autor przeczuć niejasną myśl samobójstwa w formie symbolicznej: idąc obok Alberta i mówiąc o Karolinie Werter zbiera kwiaty i układa je starannie w bukiet; nagle rzuca ten bukiet do rzeki i zatrzymuje się śledząc, jak stopniowo zanurza się w wodzie.

Werter jest poetą i filozofem w duszy. Własny ból rzuca cień pesymizmu na cały jego pogląd na świat: odślania mu się potęga niszcząca przyrody. „Na ziemi, w niebie, w siłach roz-

¹⁾ Guyau *L'art au point de vue sociologique*, str. 123—124.

maitych, które mnie otaczają nie widzę nic, jak tylko olbrzymiego potwora wszystko pożerającego i ustawicznie chciwego żeru." I oto drobne, nieznaczące wypadki sprowadzają myśl jego ku sobie: spotkanie z kobietą, która straciła dziecko, widok ściętych drzew, rozmowa z Karoliną, która mówi obojętnie o spodziewanej śmierci trzeciej osoby. Próbuje uciekać od Karoliny, ale miłość zmusza go do powrotu, wytrąca ze stanu kontemplacyjnego, pobudza do objawów namiętności i przygotowuje warunki samobójstwa, do którego broni dostarczy mu bezwiednie Karolina.

Mówiąc w poprzednim rozdziale o idei utworów zmuszeni byliśmy zbyt często potrącać o charaktery będące wyrazicielami tej idei. Idea bowiem, jak to już wielokrotnie akcentowaliśmy, nierozzerwalnie spojona jest ze środkami estetycznymi: z charakterami, których rozwój znów, jak widzieliśmy, organicznie spaja się z akcją.

Jakże oddzielić np. myśl zasadniczą Karlosa od tych osobliwości, w które się przyobleka wskutek stanowiska bohatera jako syna królewskiego i następcy tronu? Groza, jaka otacza dzięki temu stanowisku miłość jego dla królowej, zwłaszcza na takim dworze jak hiszpański; przeciwstawność jego ludzkiego i szlacheckiego charakteru z surowym despotyzmem ojca; przyjaźń z Pozą i jej komplikacje, wynikające z wysokiego stanowiska Karlosa i dumnej niezależności Maltańczyka; wzniosłe zasady Pozy a nawet chwilowy wpływ na Filipa — wszystko, aż do

drugorzędnych i trzeciorzędnych postaci i epizodów,—jaką jest np. postać przeora w klasztorze Kartuzów, lub drobna scena między paziem a księżną Eboli—nie są to tylko efekta estetyczne, lecz pełne treści ideowej składniki całości, które uwzględnić winniśmy przy samym wykładzie idei.

Prócz tego wszakże winniśmy poddać analizie same charaktery dramatu lub powieści i to z dwojakiego stanowiska: jako organu urzeczywistnienia idei utworu i jako osoby.

Już rola, jaką pełnią osoby powieści lub dramatu w urzeczywistnieniu jego idei, grupuje je w pewien sposób, mający stanowczy wpływ na ich ocenę i na sympatyę jaką budzą w czytelniku.

Tak osoby *Karlosa* możemy w ślad za Eckhardtem ¹⁾ ugrupować w stosunku do roli ich w ścierających się z sobą żywiołach dramatu jak to następuje:

Karlos—wyraziciel idei.

Poza—jej ojciec duchowy, charakter całkowicie oddany sprawom ludzkości, służący jej swoim zapałem i geniuszem.

Elżbieta—wzniosły charakter: „piękna dusza” poświęcająca miłość swoją wymaganiom wyższym.

Filip przeciwny jest Karlosowi w jego pragnieniach osobistych, jako ojciec i mąż królowej; w jego dążeniach do ludzkości, jako jej nieprzy-

¹⁾ W dziełku p. t. *Anleitung aichterische Meisterwerke zu lesen.*

jaciel. Działa on wprawdzie w imię zasady władzy państwowej, ale ciasno i przewrotnie pojętej, bo opartej na etykietce dworskiej i na despotyzmie.

Alba i dworacy są powolnymi narzędziami króla w tem etykietalnie - biurokratycznym pojmowaniu interesów państwa. Nie mają własnych przekonań; każdy z nich dąży do celów osobistych. Sama tylko Mondecar umie zachować godność wobec kapryśnego despotyzmu króla i oddała się na wygnanie za to, że poszła za głosem serca i sprawiedliwości.

Lerma sam siebie i całą rodzinę poświęca sprawie państwa i ojczyzny, ale szerzej i szlachetniej pojętej niż ją pojmuje Filip.

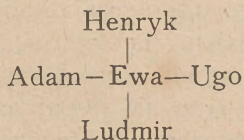
Wielki inkwizytor jest tem dla Filipa, czem Poza dla Karlosa: walczy ze wszystkimi lepszymi i ludzkimi popędami króla, jak tamten walczył ze słabostkami ludzkimi królewicza.

Zupełnie odrębnem życiem żyją: księżniczka Eboli i Przeor. Pierwsza zagłębia się w uczuciach osobistych—miłości i zemsty; drugi, odwrócony od świata, cały skupia się na życiu wiecznem. Ugrupowanie to można tak uschematyzować:

Postęp i ludzkość:	Fanatyzm i despotyzm:
Poza	Inkwizytor
Karlos	Filip
Królowa	Alba
	Mondecar, Lerma
Przeor	Eboli

W szkicu dramatycznym L. Sowińskiego p. t. *Z życia*, przedstawiającym walkę o przy-

wództwo nad umysłami narodu strupieszalej mądrości i gorączki głowy z jednej strony (Ugo), a żywego opartego na wierze i uczuciu pragnienia czynu z drugiej (Ludmir), pojedyncze osoby są wcieleniem pewnych zasadniczych rysów charakteru człowieka, tak że ich zlanie w jedno dałoby dopiero wszechstronnie rozwiniętą osobowość. Ugo—wciela rozum i jego ambicje, przeciwnik jego Ludmir—władze czynne, poeta Henryk—uczuciowo-duchową naturę człowieka w jego pragnieniach ku doskonałości i pięknu, z wiarą panteistyczną. Przeciwstawia się on obu poprzednim jak tamci są przeciwstawni sobie i wobec Uga: reprezentuje on uczucie przeciw rozumowi, wobec Ludmira; kontemplację poety w przeciwstawności do czynu trybuna. Wreszcie Adam przedstawia człowieka w jego zmysłowej naturze i popędzie samolubnym do szczęścia. Ogniwem wiążącym wszystkie te postacie jest Ewa, łącząca w sobie i zmysłowo-egoistyczną naturę Adama i poryw ku poezji Henryka i cześć dla wiedzy, którą podziwia w Ugonie, i uwielbienie a nawet pragnienie czynu, jaki przedstawia Ludmir. Można więc tak ugrupować te charaktery:



Któż zostaje zwyciężcą? Nie teoretycy jak Ugo, ani poeci, jak Henryk, zdobywają wawrzyn dziejowy, lecz ludzie odwagi i czynu, jak Lud-

mir. Henryk dopomaga Ludmirowi do strącenia z piedestału Uga, ten zaś ma tyle rozumu, aby przynajmniej po dokonaniem zwycięztwie uczcić powodzenie trybuna.

W *Nieboskiej komedyi*, która jest tragedją rozbratu pomiędzy ideaą postępu wieku a tymi, którzy powinni być jej nosicielami, hr. Henryk wciela w osobie swojej tradycje przeszłości, Pankracy—ideę nową. Tragedya osobista pierwszego polega na tem, że jest nazbyt poetą i estetykiem, ażeby być dzielnym mężem czynu; jak u Hamleta filozofia paraliżuje czyn, tak hr. Henryka nadmiar wyobraźni czyni niezdolnym do zrozumienia idei wieku. Pankracy znowuż nie stoi na wysokości tej nowej idei i czuje to, czuje, że jest tylko narzędziem zniszczenia dawnego, ale nie architekta nowego społeczeństwa i rad by do tej roli powołać Henryka-poetę.

Sama już rola jednostki w ogólnej idei utworu decyduje prawie o naszej dla niej sympatii lub niechęci. Nie wahamy się, np. stanąć po stronie Karlosa i jego przyjaciół przeciwko stronnictwu króla. Ale prócz oceny tej idei, którą reprezentuje osoba, a od której zależy jej wartość społeczna jako żywiołu postępowego albo wstecznego, uspołeczniającego lub rozprzegającego, poddajemy badaniu szczerść i głębokość przejęcia się nią, konsekwencyę między słowem a czynem (czy nie jest dana osobistość prostu deklamatozem, strojącym się w piękne ideje?), wreszcie sumiennść i stopień poświęcenia się tej idei. Po zatem oceniamy osobę z punktu widzenia indywidualnego: o ile jest jednost-

ką moralną i o ile wszechstronna. Obie te oceny—indywidualna i społeczna mogą być z sobą w sprzeczności. Pankracy jako jednostka stoi niżej od Henryka w *Nieboskiej*; wszakże nietylko jest przedstawicielem idei wyższej (ocena społeczna), ale i oddaje się jej całkowicie, gdy przeciwnie Henryk wszędzie na pierwszym planie stawia siebie, swoją dumę, swoje kaprysy, swoje sympaty i urojenia. Zupełnie innego rodzaju przeciwstawność znajdujemy w osobach Govain'a i Simourdaine'a w *Roku 93*. Obaj reprezentują tę samą ideę postępującą: ale jeden pojmuję ją zbyt wyłącznie i ciasno, a jest przytem fanatycznie jej uległy, do tego stopnia, że za formalne przeciw niej wykroczenie oddaje na śmierć przyjaciela; drugi ma serce tak otwarte dla uczuć ogólnoludzkich, że ocala niebezpiecznego wroga, który się okazał ludzkim i przez tę ludzkość właśnie dostał się w niewolę—a ocala poświęcając siebie.

Jakże rzadcy w poezyi i w dziejach są tacy, którzy, jak Poza, umieją zlać w harmonijną całość ideały i aspiracye swego wieku z ogólnoludzkimi i powszechnymi, wysoki rozwój jednostki połączyć z zupełnem oddaniem się idei! Mylnem byłoby wszakże mniemanie, jakoby bezgraniczne poświęcenie się dla idei było przywilejem umysłów ciasnych i jednostronnych. Gdybyśmy nie mieli licznych przykładów przeciwnego w dziejach, wystarczyłaby do zwalczania tego przesądu sama wspaniała kreacya Pozy. Możliwość bowiem psychologiczna charakteru jest najlepszą rękojmnią jego możliwości w życiu rze-

czywistem, a na tem polega właśnie „prawda poetycka”, której nie powinniśmy szukać w wier-
nem kopiowaniu szczegółów zewnętrznego oto-
czenia lub pochwyconych z obserwacji rysów.
Jest ona darem twórczych duchów, tak jak inne
duchy, badawcze, obdarzone są władzą wdziera-
nia się w tajemnice świata i wydobywania na
jaw ukrytych prawd wiedzy. Przeciwnie reali-
styczne odtworzenie szczegółów może iść w pa-
rze z fałszami psychologicznymi i z nieprawdą
poetycką, jak to widzieliśmy w naturalizmie.

W ścisłym więc związku z udziałem osób
w urzeczywistnieniu idei sztuki zostaje drugie,
ważne dla wyrobienia zasad życiowych zadanie:
ich ocena moralna i społeczna.

Osoby, wchodzące w skład utworu poetyc-
kiego, powinny być obok tego przedmiotem roz-
bioru psychologicznego, który dąży do wykrycia
sprężyn ich charakterów i uczuć, pragnień, na-
miętności, idei, wszelkich pobudek ich działania
oraz osobliwości indywidualnych. W związku
z takim rozbiorem staje pytanie: czy charakter
jest konsekwentnie przeprowadzony?

Odpowiedź na to pytanie jest bardzo do-
niosłą dla oceny wartości estetycznej utworu,
a zastanowienie się nad niem—doskonałą szkołą
psychologii praktycznej, wdrażającej czytelnika
w sztukę poznawania i oceny charakterów ludz-
kich w życiu. Pobudki postępowania, wpływy
hamujące, motywa rozumowane jawniejsze są
w dziełach poetyckich niż w życiu rzeczywistem
i pozwalają konsekwentniej i dokładniej przepro-

wadzić analizę, do której w życiu rzeczywistym brak często wielu ogniw.

Jeśli nie zawsze łatwym bywa do rozstrzygnięcia pytanie, czy ten lub ów postępek wynika konsekwentnie z charakteru danej osoby; jeśli w życiu rzeczywistym często postępujemy „niekonsekwentnie”, t. j. niezgodnie z zasadami wygłaszanymi lub uznawanymi (ale ta „niekonsekwencya” czynu z myślą tkwi już w charakterze psychologicznym danej osoby i może być przewidziana przez tych, którzy ją znają) — to nie zawsze możemy kłaść na karb autora tego lub owego czynu osoby poetyckiej, który zostaje w rozdźwięku z wyrobionem przez nas pojęciem o jej charakterze. Są jednak wypadki, w których od pewnego momentu powieści lub dramatu, charakter bohatera ulega zupełnej zmianie.

Takie „załamywanie” się charakterów spotyka się i u dobrych autorów, a bywa bądź wynikiem warunków estetycznych, bądź tendencji, t. j. fałszywej idei, którą autor w ten sposób stara się przeprowadzić. U Słowackiego np. bywa ono wywołane często potrzebą rozwiązania dramatu, które nie było dostatecznie przygotowane w planie całości. Takie błędy psychologiczne widoczne są dla każdego umiającego zastanawiać się czytelnika. Możemy uwierzyć, iż człowiek z gruntu uczciwy ulegnie chwilowej słabości i popełni błąd. Lecz żaden talent autorski, żadna plastyczność szczegółów nie potrafi nam wmówić, iżby charakter nietylko biernie, lecz aktywnie dobry, a przytem mający niezachwiane podstawy tej dobroci w zasadach i dą-

zeniach swoich, nietylko stoczył się w kałużę brudu, lecz stał się nawet powolnym narzędziem krzywdy i zbrodni, lub aby człowiek, żyjący dla ideałów przyszłości, po całym życiu bez zarzutu spędzonym, nagle stał się organem wyzysku i krzywdy.

Ocena społeczna jednostki może często wypaść niezgodnie z jej oceną osobową lub moralną. Wallenrod wciela bezgraniczne oddanie się idei, jest ideałem bezwzględne poświęcenia się dla niej; wszakże inaczej by wypadł sąd nasz o nim, gdyby środki przezeń użyte skierowane były do osiągnięcia celów mniej szlachetnych lub bardziej osobistych. Przeciwnie, gdybyśmy zastosowali do Gwinplaine'a ocenę społeczną, okazałby się on o tyleż małym z tego punktu widzenia, o ile był wielkim jako jednostka moralna. Wprawdzie zrobił on próbę skorzystania z tego stanowiska, na jakie go los niespodziewanie wyniósł, dla przemówienia w imię upośledzonych i pokrzywdzonych; lecz zbyt łatwo dał się zrazić bezmyślnym śmiechem swych współpracowników, zbyt prędko rzekł się swego lordostwa, którem miał słuszość gardzić ze stanowiska osobistego, lecz nie miał prawa wraz z nim pozbywać się i dzielnego środka do spełnienia wyższych celów.

Pośtać definitora w *Janie Dęborogu* przedstawia znowu harmonijne połączenie wysokiego stopnia etyki indywidualnej i społecznej. Jest to jednostka bezwzględnie czysta etycznie, która słowem i czynem, nauką i przykładem służy swemu społeczeństwu, jest prawdziwym „ogni-

wem w bratnim łańcuchu”, ogniwem, przyczyniającem się do utrwalenia więzów społecznych. Miłość dla ludu, w którego obronie rzuca gorzkie słowa prawdy szlachcie, nie wyradza się u niego w nienawiść klasową. Dla tego, chociaż gorzkie, słowa te wysłuchane bywają; dla tego i krytyka jego nie jest rozkładowym, lecz organizującym czynnikiem w społeczeństwie. W tem znaczeniu można go przeciwstawić Płoszowskiemu, lub jego bladej i nieco wygładzonej edycji, Zdzisławowi Granowskiemu (*Dwa bieguny*), którzy przy bardzo małej wartości jednostkowej, a bez żadnej zgoła etycznej, są, nieświadomie dla siebie, fermentem rozkładowym, a więc czynnikiem zupełnie ujemnym w znaczeniu społecznym. Stają się zaś nim nie przez jakąś siłę demoniczną, nie przez chęć niszczenia, lecz jedynie przez swoją nicość moralną, połączoną z przypadkowo zajętem stanowiskiem wpływowem. Podobniż czynnikiem rozkładowym są rozmaite historyczne postacie często wyprowadzane we współczesnej literaturze, mające pretensję do demonizmu, a które ocharakteryzować można jednym słowem: *poza*. Z ich „demonizmem” rzecz się ma nie lepiej niż z „hamletyzmem” bohatera jednego ze szkiców Żeromskiego (*Oko za oko*), którego charakteryzuje zbrutalizowana przez niego kobieta: „prędeż coś z żyda, niż z jakiegoś tam Hamleta”. Są to zwykle zera moralne operujące zapożyczonymi frazesami, które, spadając na umysły szersze i wrażliwsze, sprawiają zamęt w ich życiu i oddają je niekiedy na pastwę owym niedoszłym hamlecikom i demonikom. Jeśli zaś

napotkają na opór swych ofiar mszczą się w sposób równie podły i tchórzliwy, jak wymieniony bohater.

Mówiliśmy już o akcji jako środka uwydatnienia charakterów. Obok tego jednak akcja jest tem, co wprawia w ruch dzieło poetyckie, co mu daje życie a zarazem zamyka je w pewnych granicach, tworząc z niego zaokrągloną całość. Granicami temi są *początek* i *rozwiązanie*. Rozwiązanie powinno zawsze polegać na wypadku będącym, przewidzianym lub nie, zakończeniem cyklu, którego ogólny kierunek zaznacza już początek. Tak np. w *Werterze* spotkanie z Lotą jest punktem wyjścia dla romansu, który się kończy samobójstwem Wertera. Akt ten końcowy wyczerpuje całą treść i zamyka w zupełności powieść. W *Powinowactwie Dusz* pierwotny punkt wyjścia — spotkanie się dwóch młodych, źle dobranych małżeństw, prowadzi konsekwentnie do szeregu powikłań i tragicznego rozwiązania. W *Dwóch Biegunach* spotkanie się Zdzisława z Seweryną jest punktem wyjścia krótkiego łańcucha wypadków, który zamyka się heroicznym odrzuceniem przez Sewerynę ręki Zdzisława. W każdej z tych powieści łatwo widzimy, że już nic nie dałoby się dodać po zakończeniu. Rozwiązanie jest kompletne, akcja pełna życia i zajmująca.

Nie zawsze jednak bywa tak przejrzystą i łatwą do pochwylenia. Czasem kilka łańcuchów wypadków równoległych lub krzyżujących się z sobą przebiega przez powieść, wzajemnie się uwydatniając, dopełniając i wiążąc. Tak

w *Nad Niemnem*, około głównej pary Justyny i Jana, których spotkanie stanowi początek, a ślub koniec akcji głównej, widzimy cały szereg ubocznych historii, odcieniających główną. Toż samo stale widzimy w tragediach Szekspira.

Akcya skupia się zwykle na jednej lub niewielu postaciach, właściwych bohaterach utworu. Około nich grupuje się cały szereg innych, mniej lub więcej dokładnie zarysowanych, które potrzebne są do przebiegu akcji, jak sama akcja niezbędna jest dla uwydatnienia i rozwoju charakterów.

Najlepszym sposobem uprzytomnienia sobie akcji jest spisanie *planu utworu*, t. j. tego szkieletu wypadków zewnętrznych, który zostaje po usunięciu barwnej i poetyckiej treści poszczególnych scen i momentów.

Wśród niewykończonych dzieł dramatycznych Szyllera znajduje się kilka planów unieszczynanych zwykle w mniej nawet kompletnych wydaniach jego dzieł, które dają pojęcie o tem jak wykonywa taką pracę sam autor przed stworzeniem dzieła. Im treściwiej wykonywa ją czytelnik na podstawie gotowego dzieła, tem bardziej przejrzystym będzie plan. Nie powinno się jednak w nim pominąć nic takiego, co wykazuje związek wypadków — o to bowiem głównie idzie w planie.

Jako przykład przytaczamy plan *Hernaniego*:

AKT I.

Scena 1. Król wchodzi tajemnymi schodami do pokoju donii Sol podpatrzywszy to wejście, użytkowane

przez Hernaniego. Grożąc sztyletem każe duenii ukryć siebie w szafie.

Scena 2. Hernani i donna Sol. Hernani wyjaśnia co go skłoniło do życia, które pędzi ojciec jego ścięty i zrabowany przez ojca obecnego króla; on poprzysiągł dzieckiem zemstę na jego synie. Maluje w czarnych barwach to życie wygnańca i bandyty, przeciwstawiając mu tytuły, zaszczyty i bogactwa, które przyniesie donii Sol zamęście za jej stryja, Ruy Gomeza, którego życzy sobie król. Donna Sol pragnie dzielić losy Hernaniego, którego kocha. Jutro o północy ucieknie z nim do lasów. Król wychodzi z kryjóWKi—potyczka z Hernanem przerwana dobijaniem się do drzwi Gomeza, który wrócił niespodzianie.

Scena 3. Gomez w przerywanym monologu przeciwstawia młode pokolenie wzorom Cyda i Bernarda. Król tłumaczy obecność swoją inkognito w pałacu Gomeza wieścią o śmierci cesarza Maxymiliana; Hernani uchodzi za jego towarzysza. W rozmowie z Gomezem król odsłania aspiracje swoje do korony cesarskiej.

AKT II.

Scena 1. Król z trzema dworakami w nocy u balkonu donii Sol w zamiarze jej porwania przed przybyciem Hernaniego. (Epizod zgubionego tytułu). Donna Sol ukazuje się w oknie; król zwabia ją podpatrzonem hasłem Hernaniego; ofiaruje jej miłość i koronę. Donna Sol odrzuca; przeciwstawia jego małoduszności szlachetność i nieszczęście Hernaniego. W chwili borykania się wyrwa mu sztylet i trzyma go w oddali przy pomocy tej broni.

Scena 2. Ukazuje się Hernani. Dworacy schwytni są przez jego ludzi; Hernani każe królowi dobyć miecza; król odmawia pojedynku z bandytą; Hernani, nie chcąc mordować bezbronnego, narzuca mu swój płaszcz, aby przeszedł bezpiecznie.

Scena 3. Donna Sol nagli do ucieczki; Hernani nie chce dzielić z nią rusztowania, które uważa za niechybny skutek swej wspaniałomyślności dla króla. Brawując sy-

tuację zostaje u stóp kochanki, aż głos dzwonów i okrzyki zmuszą go ustąpić, aby wyprowadzić towarzyszków z matni.

AKT III.

(W zamku Gomeza).

Scena 1. Gomez ma dziś poślubić donię Sol; przedstawia swoją miłość i piękność jej czynu; w jej replikach alluzye do powziętego zamiaru samobójstwa.

Scena 2. Paź przynosi wieść o rozbiciu Hernaniego i jego domniemanej śmierci; donosi o pielgrzymie prosiącym gościnności.

Scena 3. Wchodzi Hernani w stroju pielgrzyma. Gomez podnosi świętość gościnnego przytułku.

Scena 4. Wchodzi donna Sol w stroju ślubnym. Hernani na ten widok ujawnia się. Gomez oświadcza, iż ktokolwiek zdradzi jego gościa, odpowie głową; idzie opatrzeć zamek, aby go bronić.

Scena 5. Hernani ironicznie zachwyca się strojem kochanki; ona pokazuje mu sztylet wyrwany u króla — scena pojednania, na którą wchodzi Gomez.

Scena 6. Hernani i donna Sol chcą każde na siebie tylko ściągnąć zemstę Gomeza. Paź donosi o przybyciu króla; Gomez ukrywa Hernaniego.

Scena 7. Król żąda wydania Hernaniego. Gomez pokazuje mu portrety przodków, wylicza ich zasługi i ofiaruje swoją głowę zamiast Hernaniego. Donna Sol, dotąd okryta welonem, odsłania się i wyrzuca królowi brak szlachetności. Król oświadcza, iż gotów ustąpić, biorąc ją, jako zakładniczkę. Donna Sol zgadza się; wychodząc bierze sztylet i ukrywa go na piersi.

Scena 8. Gomez ofiaruje pojedynek Hernaniemu, który nic nie wie o tem, co się stało. Hernani dowiaduje się, że król porwał donię Sol, ofiaruje się na mścicielą; jako zastaw daje Gomezowi różek, w który gdy zatrąbi, Hernani odda mu swe życie.

AKT IV.

(W podziemiach katedry w Akwizgranie).

Scena 1. Ricardo wylicza królowi spiskujących przeciw niemu; z rozmowy tej dowiadujemy się, iż jednocześnie odbywa się posiedzenie kolegium wybierającego cesarza.

Scena 2. Król u grobu Karola Wielkiego — monolog. Zbierają się spiskowi; los wskazuje Hernaniego jako zabójcę króla; Gomez błaga go, aby mu ustąpił, ofiarując rożek. Hernani odmawia. Strzał armatni zwiastuje wybór cesarza.

Scena 4. Król ukazuje się jako cesarz, z wojskiem otaczającym spiskowców, przyjmuje powinszowania, każe przyprowadzić donię Sol; Hernani odśtania się, jako Jan Arragoński; donna Sol błaga za niego; cesarz wraca mu tytuły i oddaje donię Sol, daruje winę innym.

AKT V.

Uczta ślubna w pałacu Aragońskim. Wśród gości Nieznajomy zamaskowany. Ukazują się Hernani i donna Sol; goście odchodzą. Nowożeńcy oddają się szczęściu chwili. Wtem daje się słyszeć głos rożka. Hernani odsyła pod jakimś pretekstem donię Sol. Ukazuje się zamaskowany Nieznajomy i ofiaruje Hernanieniu truciznę. Wchodzi donna Sol; Gomez zrzuca maskę; ona go błaga; wreszcie wyrwa flakon Hernanieniu. Gomez robi mu wyrzuty. Donna Sol pije pierwsza truciznę, resztę oddaje Hernanieniu. Scena śmierci. Gomez zabija się.

Akcya przy swojej prostocie i przejrzystości tryska życiem i jest niezwykle zajmującą. Co czyni ją taką, to zwłaszcza ta okoliczność, że autor z każdej sytuacji wysnuwa konsekwencje najmniej spodziewane a jednak logicznie z niej wynikające. Dwaj przeciwnicy ścigają się wzajemnie, nie mogąc się pochwycić. W pierwszym akcie król ma w ręku Hernani'ego, lecz

nie może go zatrzymać, bo by się zdradził przed Gomezem z rzeczywistym zamiarem odwiedzin. W drugim Hernani ma króla w swej władzy; lecz musi go puścić, gdyż nie leży w jego charakterze zabijać bezbronego dla samej zemsty. W trzecim akcie struna honoru jest może najbardziej przeciągnięta: Gomez ukrywa swego rywala, gotów oddać za niego nietylko własną głowę, ale oddaje narzeczoną, jedynie by nie sprzeniewierzyć się zasadzie gościnności. W czwartym król, który jest najmniej ze wszystkich dostępny dla uczuć wspaniałomyślnych, naprawia błąd ojca, oddając Hernanemu tytuły, majątek i ukochaną kobietę; przebacza wszystkim godzącym na jego życie. Lecz wspaniałomyślność ta tłumaczy się powodzeniem w wyborach: mniej szczęśliwy (i dodajmy mniej na seryo) kochanek pociesza się koroną cesarską. W ostatnim akcie wreszcie zawziętość starca kopie grób szczęściu obojga młodych i jemu samemu. Przez wspaniałomyślność króla stępione zostało ostrze zemsty a złamana przysięga jej dokonania mści się na upojonym szczęściem Janie Arragońskim, kiedy głos różka nawiązuje jego losy z zapomnianą przeszłością Hernaniego.

Widz utrzymywany jest bez sztucznych środków w ustawicznym wahaniu między nadzieją i rozpaczą, a zakończenie każdego aktu zdaje się stanowić przeciwność tego, czego można było spodziewać się na początku.

Podniosły skutek estetyczny osiąga się, nie wykraczając po za prostotę wątku, przez wydobycie z duszy ludzkiej postanowień, których wy-

krycie i umotywowanie dostępne jest tylko naturom wyższym i umysłem genialnym. To też nie zdziwi nas taki epizod opowiadany przez współczesnych o pierwszym przedstawieniu Hernaniego. Gdy w jakiejś chwili dramatu jeden z przeciwników nowego kierunku zaczął gwiźdać, zerwała się gromadka entuzyastów żądając jego usunięcia. Wówczas z przeciwnej strony parteru zawołał głos zapaleńca: „Nie, nie wyrzucajcie; zabijcie go; to akademik!” (t. j. zwolennik klasycyzmu). Szło tu istotnie o walkę między szlachetnym entuzyastycznym pojmowaniem człowieka i jego przeznaczenia, a poziomem i przyziemnym.

„Romantyzm tylokrotnie źle określany, pisał autor w przedmowie do tego dramatu, nie jest niczem innym, tylko *liberalizmem w literaturze*, i to jest jego właściwe określenie... Po tylu wielkich rzeczach dokonanych przez naszych ojców: a widzianych przez nas ¹⁾ wyłamaliśmy się wreszcie z dawnych form społecznych. Jakże by się mogło stać iżbyśmy się nie wyłamali z dawnej formy poetyckiej? Nowemu ludowi przystoi nowa sztuka.”

Jak w historii, która jest opowieścią o wypadkach prawdziwych, nie przytacza się wszystkiego, co stało się, lecz czyni się wybór zdarzeń donioślejszych, tak w powieści, która jest historią wypadków urojonych, musi istnieć pewna perspektywa. O jednych rzeczach zamilcza się

¹⁾ Wielka rewolucya.

zgoła, inne przebiegają się w krótkiej relacji; są jednak takie, które poeta, nie zadawalniając się krótką opowieścią, chce żywcem postawić przed oczy czytelnika. Są to oczywiście momenta doniosłe, stanowiące niejako punkta zatrzymania się, ku którym zmierzała poprzedzająca opowieść; chwile przełomowe nadające nowy kierunek akcji. Pod względem twórczym — są to punkta, na których skupia się cała siła talentu i natchnienia autora. Tu też występują w całym kolorycie charaktery poetyckie. Niekiedy znów autor robi taki przystanek w toku opowieści, nie w celu oddania jakiegoś doniosłego momentu, lecz dla rozwinięcia przed czytelnikiem całego barwnego tła, na którym rozwija się akcja dla uplastycznienia środowiska. Pierwsze nazywamy scenami, drugie obrazami. Jeśli sceny służą za probierz psychologii autora, to obrazy dają miarę jego zdolności opisowej, jego plastyki i kolorytu. Jest między nimi ta różnica, że scena wynika z koniecznością z sytuacji; obraz jest niejako zbyt kownym dodatkiem. Odejmując obrazy zubożamy tylko dzieło; znosząc sceny — redukujemy je do szkieletu-planu.

P. Stanisław Kozłowski w swoim rozbiorze *Trylogii historycznej Sienkiewicza* ¹⁾ daje szereg doskonałych przykładów scen i obrazów wziętych z tych dzieł. Jako przykład wymienimy: Wjazd wojska polskiego do Zbaraża (obraz) lub oświadczyni Ketlinga (scena). Pisarze o uspo-

¹⁾ „Książki dla wszystkich“ str. 75 i dalsze.

sobieniu realistycznym a przytem plastycy, jak Tolstoj, chętnie roztaczają przed czytelnikiem długie i barwne obrazy. Do takich np. należą opisanie wyścigów, balu i wiele innych w powieści Anna Keranina.

U Dickensa i u Orzeszkowej natrafiamy natomiast często na wspaniałe sceny, zwłaszcza końcowe, gdzie umiejętnie przygotowane zostaje wystąpienie na widownię i spotkanie się większej części postaci poetyckich, a akcja przybiera charakter niemal sceniczny.

To, co powiedzieliśmy o powieści, stosuje się i do dramatu. Chociaż ustawiczna obecność przed widzem postaci i większa kondensacya akcji zmniejszają tu w znacznej mierze różnicę między momentami trwalszemi a przemijającemi, łatwo jednakże ją dostrzedz przy pewnej uwadze.

Po skreśleniu akcji i poddaniu analizie scen i obrazów, przy których pomocy ona się rozwija, po odpowiedzi na pytanie, dla czego je autor obrał i o ile są uzasadnione, przystępujemy do ugrupowania osób wedle udziału w akcji, co najlepiej jest uskutecznić za pomocą schematów. Tak np. bardzo zawikłana akcja *Pana Graby* (Orzeszkowej) spełnia się przy pomocy następujących osób: postać środkowa, szukający kariery rycerz z pod ciemnej gwiazdy, Graba, otoczony jest gromadką złotej młodzieży, którą ogrywa w karty; jednocześnie żeni się z Kamillą, niezamożną panną, dla nadania sobie pozorów bezinteresowności. Niebawem żona staje się jego ofiarą, nawet mimowolną współniczką, a przynajmniej zasłoną jego łotrostw, drząc, aby ma-

tką, którą ubóstwia, nie dowiedziała się o jej nieszczęściu. Za narzędzie obłudy służy Grabie lokaj Michałek, działający za pośrednictwem Kazi, służącej Kamilli. Dalej nieświadomemi narzędziami są naśladowujący zewnętrznie Grabę i Ignący do niego Ordynat, Tozio, Kloński, który przez żonę (Celinę) ma styczność z Kamillą, Kapitan, Jodek—roznosiciel plotek połączony przez nie wielokrotnie z innymi osobami, jakby drutami telegraficznymi.

Mając już gotowy plan akcji i szkice typów lub charakterów, autor ma jeszcze przed sobą zadanie wytworzenia tych połączeń, obmyślenia sposobów zetknięcia się osób, które byłyby prawdopodobne i naturalne.

Donna Sol jest w Hernanim ogniwiem łączącymi tak obce sobie postacie, jak króla i wygnańca, dowódcę bandytów; Gomez stoi w związku z pierwszym przez swoje stanowisko u dworu, z drugim łączy go później zemsta; dworacy i spiskowcy są uzupełnieniami dwóch antagonistycznych postaci głównych. Zetknięcie się Hernaniego z królem ułatwione zostaje dzięki donii Sol; jak jednak nastąpiło poznanie się i zbliżenie jej z Hernanim przy tak odmiennych stanowiskach towarzyskich—tego autor nam nie tłumaczy; a że nastąpiło to przed rozpoczęciem akcji, która porywając nas swym tokiem, wiedzie ku coraz nowym zdarzeniom, nie mamy czasu nad tem się zastanowić i nie czujemy nienaturalności sytuacji, służącej za punkt wyjścia dla innych. Niekiedy wszakże, zwłaszcza w utworach toczących się wśród ubożego w sytuacje poetyckie życia współczesnego, zetknięcie się osób sztuki w chwili

li wymaganej, stanowi dla autora niełatwe zadanie.

Bieg akcji może wymagać, aby osoby które się nie znają spotkały się z sobą w pewnym momencie opowiadania, a spotkanie to musi być umotywowanem. Dumas opowiadał, iż pisząc *Francillon* był przez pięć tygodni zatrzymany w pracy wskutek niemożności znalezienia sposobu, aby niejaki Pinguet, pomocnik rejenta, mógł opowiedzieć komuś, kogo nie zna, o przygodzie, jaką miał na balu maskowym z bohaterką tytułową sztuki.

Studując środki estetyczne któremi się posługuje autor możemy sobie wreszcie obrać jakiś cel specjalny, jakiś odrębny rodzaj efektów. Cudowność należy niezawodnie do najpotężniejszych środków estetycznych; daje ona bowiem zupełne wyzwolenie z przymusu praw przyrodniczych, otwiera bezgraniczne pole fantazyi. Nie powinno wszakże jej użycie ani być ułatwieniem zastępującem naturalne rozwiązanie (*deus ex machina*), ani razić zdrowego sensu. Wyzwalając się w sztuce z przymusu zewnętrznego konieczności przyrodniczej, nie możemy jednak nie obrażając smaku rozwijać się z wewnętrzną koniecznością praw myślenia.

W dramatach Schillera spotykamy się niekiedy z objawami nadprzyrodzonymi, lecz użytymi tak dyskretnie i w momentach takiego podniesienia uczuciowego, że nie rażą nas, a tylko zwiększają podniosłość chwili. Do takich należy np. w *Dziewicy Orleańskiej* zerwanie łańcuchów przez Joannę w niewoli u Anglików, wią-

zące się zresztą z nawpół cudownym charakterem całości lub wizya prorocza umierającego Attinghausena kreśląca przyszłość Szwajcaryi w *Tellu*.

Mistrzowsko umiał władać tym pierwiastkiem Szekspir. W *Burzy* jego obracamy się nieustannie w dziedzinie cudowności, nie rażącej nas bynajmniej a przeciwnie nadającej dziwny urok sztuce. Jakimi się to dzieje środkami? Następujący rozbiór, zapożyczony ze studyum profesora Rycharda Moultona z Chicago ¹⁾ da nam o tem pojęcie ²⁾.

Na pytanie, w jaki sposób poeta może nadać pozór realności rzeczom nadprzyrodzonym, autor odpowiada: możliwe to jest w sposób trojaki:

1. Albo przez odsunięcie miejsca i otoczenia, gdzie odbywają się rzeczy nadprzyrodzone, jak najdalej od zwykłych warunków doświadczenia;

2. Albo *racyonalizując* samą nadprzyrodzoność, t. j. wyszukując dla niej jak najwięcej punktów zetknięcia z logiką i doświadczeniem potocznem;

3. Albo wiążąc pierwiastek nadprzyrodzony z tem, co zbliża się do niego w świecie rzeczywistym.

¹⁾ Syllabus z University Extension.

²⁾ Czytelnik powinien mieć pod ręką sztukę Szekspira i odczytywać wskazane miejsca wypisując to co należy do charakterystyki; liczba rzymska oznacza akt; arabska scenę.

Wszystkie trzy sposoby zastosowane są w *Burzy*.

A. Przygotowanie gruntu dla czarów.

1. *W krajobrazie*: Wyspa odludna—zpełnienie sztuki pięknosciami przyrody.

Poczucie odosobnienia (III₃)—niedostępność wyspy (I₁)—tajemnica marynarzy (I₂) i ukrytych prądów (I₂)—strzegą jej burze (I₁) i skały (II₁, I₂).

b) Lecz kto raz się na nią dostał oczarowany zostaje jej pięknosciami (II₁).

c) Wszystkie pierwiastki życia są naturalne: mieszkania (V₁) nawet więzienia (I₂), praca (I₂, II₂ koniec) — pokarm i przyjemności (I₂), skarby (I₂, II₂) wychowanie (I₂) nawet nadużycia (I₂, II₂). Z drugiej strony zbytek i bogactwo uważane są za złudzenie (IV₁).

d) Obrazy przyrody świadczą o zwrotnikowej jej bujności (II₂, V₁, III₃).

e) Cały krajobraz stanowi naturalne tło do Złotego Wieku (II₁), szczęśliwego życia (I₂), a głównie do przedstawienia (IV₁) w którym wywołane są naturalne bogactwa: pól (Ceres), barw tęczy (Iris), nieba pogodnego (Juno), wody jako składowej części krajobrazu (Najada), te uosobienia połączone są z radościami żniw i epizodami sielankowymi.

2. *W charakterach*. Miranda jako ideał dziewiczości i dziecię natury—charakter najbardziej oddalony od pospolitości.

a) Jej piękność (I₂)—(III₁)—określenie ideału „stworzone najlepiej ze wszystkich stworzeń”.

b) Jej położenie wyjątkowe: wysokie wykształcenie umysłowe ($I_{2,2}$)—lecz brak zetknięcia z ludźmi; nie widziała żadnej osoby swojej płci ($III_{,1}$)—wychowana przez ojca ($I_{2,2}$, IV_1).

c) Główne rysy: prostota—często dziecinna (np. I_2 , $V_{,1}$), często wywołująca pozory swej przeciwności ($III_{,1}$), gdzie *skromność* użyta w znaczeniu *dziewiczości*.

d) Pełna jednak zalet niewieścich — żywe poczucie piękna przyrody ($I_{2,3}$), współczucie dla cierpiących ($I_{2,2}$) podczas opowiadania ojca gra jej uczuć oddaje żywiej wzruszenia ojca niż jej własne ($I_{2,2}$) — uwaga jej jednak nie niewolniczo przykuta, lecz świadoma i inteligentna.

e) Jej religią jest wiara w piękno ($I_{2,2}$).

B. Cudowność.

Cudowność jest dowolnem zawieszeniem związku między przyczyną a skutkiem. Mamy tu przyczyny bez skutków ($I_{2,2}$) i skutki bez przyczyn—jako charakterystyka kar ($I_{2,2}$) odwrócone skutki ($I_{2,2}$, $II_{,1}$, $V_{,1}$). Czary stanowią pojmowanie wiedzy z jej zdobyczami przez nieukształconą wyobraźnię. W rzeczywistości wiedza prowadzi do panowania nad przyrodą, lecz nie przez zawieszenie praw przyrody, tylko przez ich poznanie i korzystanie z nich dla celów ludzkich.

Książka i laska atrybucye czarodzieja ($III_{,2}$, $V_{,1}$) jako symbole badania naukowego; koło czarowane ($V_{,1}$), jako niejasne poczucie dokładnych granic, które zakreślają prawa naukowe. Astrologia ($I_{2,2}$) i przyroda zamieniona w siły tajemnicze przez osobliwości miejsca i czasu ($I_{,1}$);

poznanie przyrody daje możność zużytkowania jej sił (I,₂).

Zacierają się granice pomiędzy umysłem a materią.

Odpowiedzi z zewnątrz na własne myśli (I,₂, III₂); Prospero porusza zewnętrzny świat bezpośrednim udziałem woli (IV,₁).

Sen i muzyka jako przedsiónek zaczarowanego świata:

Usypiający wpływ klimatu (II,₁—porównaj Miranda w I,₂), wizje senne (III,₂). Muzyka jest stałym narzędziem oczarowania w ręku Ariela (I,₂, III₂)—dźwięki przyrody zebrane w symfonią (śpiew Ariela I,₂); łagodzący i kojący wpływ muzyki (I,₂, II,₁).

Udział niewidzialnych duchów przyrody.

(I,₂, II,₂, IV₁). Duchy te mogą przybierać kształty (III,₃). Przy ich pomocy czarodziej może kierować najpotężniejszymi siłami przyrody.

Wszystko to zachwiewa podstawę rozumowania: przeświadczenie o jednostajności i prawidłowości zjawisk przyrody (V,₁).

Zła potęga czarów występuje w postaci wiedźmy Sikorax jako ciemna strona cudowności (dobroczynnego wpływu czarów).

Wspólność między obu: wiedźma posługuje się żywiołami przyrody (I,₂, II,₁) i tworamianie nawidzącymi światła (I,₂).

Brzydota jej (I,₂) jest potwornością ciała i umysłu; najbardziej rażąca brzydota jest spaczona piękność. Zwierzęce w niej objawy.

Żywioty jako czynniki cudowności.

Żywioty przyrody (u starożytnych: ogień, powietrze, woda i ziemia) są wcielone w postaci ludzkie i obdarzone ludzkimi własnościami: mają temperamenty, kaprysy, sympatyę, wolę. Ich podział na „dążące ku górze” (ogień i powietrze) i na „dążące na dół” (woda i ziemia ¹⁾) odpowiada walce pomiędzy wyższymi a niższymi dążnościami u człowieka.

Ariel jest istotą żywiotową wyższego rzędu podobną do ognia i powietrza.

Zostaje on w ścisłym związku z powietrzem ($V_{,1}$) i ogniem ($I_{,2}$) a przez to zdolny przybierać dowolne kształty (jak obłoki, błyskawice, błędne ogniki i t. d.). Jego zajęciem—błaganie się wśród żywiotów ($I_{,2}$); jego własności są własnościami powietrza i ognia: najmniej materyalny a najwięcej zbliżony do myśli (np. ruch $V_{,1}$, $IV_{,1}$); jego ideałem—wolność i wszędobytność ($I_{,2}$, $V_{,1}$); jego mową naturalną—muzyka ($II_{,1}$ i t. d.).

Moralna strona jego jest również odbiciem żywiotów: kaprys zamiast postanowienia lub namiętności; fantastyczność jego cechą ($I_{,2}$); brak odpowiedzialności moralnej — ($I_{,2}$); jest on tylko *widzem* namiętności ludzkich bez najmniejszego z nimi współczucia ($V_{,1}$). Wszystko co robi, spełnia jedynie na rozkaz Prospera. Jego własne dokazywanie bawi go ($I_{,2}$ i t. d.) (por. z tem Puka w *Śnie nocy letniej*) ponieważ kaprys jest

¹⁾ Według Arystotelesa.

jego przyrodą, działa z własnej chęci na zmysł cudowności (V_{,1}).

Stosunki między Arielem a Prosperem: (IV_{,1}) przyjaźń a zwłaszcza kłótnia (I_{,2}) Ł. Łk powagi moralnej. Prospero kieruje nim siłą woli, i wyzuwając go z kaprysów. Pogrożki (I_{,2}) (jak z dzieckiem).

Cierpienia Ariela (I_{,2}); siły przyrody bezstronne są w walce dobrego ze złem—sługa światła ujarzmiony przez czarownicę czeka nim potężniejszy władca uwolni go.

Kaliban—istota żywiołowa niższego typu, zbliżona do ziemi.

Bezpośrednio związany z ziemią (I_{,2}) jest on dla ciała, czem Ariel dla ducha — przedstawia niższą stronę ludzkości. C.Ł. np. jego pokrewieństwo (I_{,2}, V₁). Jego wstrętą postać (I_{,2}, II_{,2}, V_{,1}), zwłaszcza zaś wyraz *ryba* (II_{,3}, V₁—pokrewieństwo z wodą), brutalne namiętności (I_{,2}), niezdolność do doskonalenia się (I_{,2} w kilku miejscach); dobrocią nie można było przyjść z nim do ładu (I_{,2}) a cierpienie rozgorycza go (II_{,2}).

Stosunek Prospera do Kalibana jako obraz stosunku cywilizacji do tak zwanych ras dzikich ¹⁾. Jego imię (I_{,2}); krzywdy wyrządzone na dzikim przez białych powtarzają się tu odebranie ziemi (I_{,2}), traktowanie ich jako zwierząt (I_{,2}), próby wychowania ze strony Prospera i ofiarowanie naturalnych skarbów wyspy przez Kali-

¹⁾ A w *Kalibanie* Renana—jako stosunek klas panujących do ludu.

bana (I,₂). Zbyt wielka różnica jednak nie dopuszcza stosunków równości. Panowanie jednostronne (I,₂); przymusowa cywilizacja staje się kłęską (I,₂). Drugi punkt analogii: spajanie dzikich (II,₂).

Niższe strony naturalnej dzikości łączą się z odrzutkami społeczeństwa (Kaliban z Trinkulo i Stefanem II,₂, III,₂, IV,₁). Pierwszy okazuje się jeszcze szlachetniejszym, gdyż nie stracił zdolności do czci.

Rzut oka w świat czarodziejski, kraj czystej fantazyi, gdzie niema ani namiętności, ani kar.

Śpiew Ariela (I,₂); piękności przyrody; życie w jedności z nią (I,₂, V,₁).

Pierwiastki rzeczywistego życia zbliżające się do cudowności.

Miłość od pierwszego wejrzenia, jakby cudem przekształcająca kochających się (w ich własnych oczach przynajmniej). Przygotowanie do niej u Mirandy przez sen cudowny (I,₂), u Fernanda przez niewidzialną muzykę (I,₂). Przeszkody potęgują ją.

Komiczna przeciwstawność cudowności.

Pijaństwo, przeobrażające Stefana w Boga a Kalibana w jego wielbiciela (II,₂). Kaliban marzący o wolności (II,₂ koniec IV,₁)¹⁾.

¹⁾ Por. scenę w *Nieboskiej komedyi* przedstawiającą parodję wolności.

Muzyka i inne sztuki jako pomocnicze. Świat jako wizya czarodziejska (IV₁).

Rozbiór ten wykazuje jakie bogactwo myśli odsłonić może pogłębienie analityczne takiej na pozór naiwnej baśni scenicznej, jaką jest *Burza* Szekspira.

ROZDZIAŁ XIV.

. Literatura piękna jako szkoła dla pisarza.

Rozbiór środków estetycznych, nie mniej zresztą jak i rozbiór idei utworów poetyckich zaznajamia czytelnika z mechanizmem twórczości, odsłania częściowo tajemnicę władzy nad sercami, której posiadanie całkowite jest tylko dziełem talentu i geniuszu poetyckiego.

Ale i geniusz, a zwłaszcza talent, mający tyle ustopniowań, wymaga studyów, wymaga szkoły, a szkołą tą są przede wszystkim arcydzieła mistrzów.

Cel tej książki przeznaczonej dla czytelników najrozmaitszych typów, tworzących szeroki ogół, nie pozwala nam wchodzić w szczegóły studyów należących do zakresu specjalnego wyrobienia pisarskiego. Lecz skoro nie ma może czytelnika inteligentnego, który by nie próbował w chwilach odpowiednich brać się do pióra, lub który by nie czuł ku temu pociągu; skoro nie można nigdy przewidzieć jak daleko pójść może osobnik dany na tem polu, kilka uwag dotyczących literatury pięknej, jako źródła wykształce-

nia pisarza, będą na miejscu w tej książce, a nawiązują się one naturalnie do całej jej treści.

Uwagi niżej podane czerpiemy z dzieła głośnego pisarza angielskiego Waltera Besant, p. t. *The pen and the book* (t. j. *Pióro i książka*), przeznaczonego, jako *vade mecum*, dla młodych pisarzy.

„Pierwszą kwalifikacją niezbędną w każdym rodzaju pracy literackiej, powiada autor ten, jest umysł zaopatrzony w wiedzę: tę zaś uzyskać można jedynie przez rozległe czytelnictwo. Pierwszym więc obowiązkiem młodego pisarza jest — czytać; a nietylko obowiązkiem, lecz najpierwszym objawem zdolności do tego rodzaju pracy jest zamiłowanie do czytania. Rozglądając się w życiorysach wielkich pisarzy, dostrzegamy, że każdy z nich, będąc dzieckiem, był czytelnikiem wszechpożerającym: czytał on wszystkie książki, jakie znajdował w domu i pożyczał wszystkie, jakie mógł dostać w obrębie kilku mil dokoła. Z biegiem czasu nabywał zdolność prędkiego czytania: każdy czytelnik wszechjadny pochłania szybko książki. Jego zamiłowanie do czytelnictwa stawało się fanatyzmem: czytał on wszelkiego rodzaju książki; umysł jego posiadał zdolność zatrzymania przeczytanego; pamięć miał silną; miał zdolność opuszczenia z pamięci wszystkiego, co nie było istotnem. Niektórzy autorowie zdradzają odczytanie swoje przez liczne cytaty: lepszym sposobem jego wykazania jest to bogactwo i ta pełnia myśli, które mogą być osiągnięte jedynie przez rozległe czytelnictwo.”

„Radziłbym młodemu czytelnikowi nie dopytywać się zbyt troskliwie, jakie książki są najlepsze dla niego. Niech czyta wszystko. Powinien wszakże mieć swoje predylekcyje. Jeśli np. ma przystęp do biblioteki, niech odłoży na stronę powieści współczesne, zanim o władnie zupełnie mistrzami literatury ojczystej. Jest to bezwzględnie potrzebnem, jest to nieuniknionem, aby poznał dobrze Szekspira, Milтона, Drydena, Pope'a, Addisona, Fieldinga, Smolleta, Johnsona, Cowpera, Wordsworth'a, Keats'a, Byrona, Coleridge'a, Swinburne'a i wielu innych tu opuszczonych. Co do dzieł współczesnych, powinien poznać niektóre z nich, aby poznać się ze sposobem pisania swego własnego pokolenia; nie powinien wszakże nigdy czytać książki, jedynie dlatego, że w chwili danej wiele się o niej mówi. Lepiej jest zostawić dziś na uboczu książkę dzisiejszą, a przeczytać ją jutro — jeśli przetrwa do jutra.

„Nie powinny być pominięte i tłumaczenia: Rabelais dobry jest dla tych, którzy mają zamiłowanie do metody allegorycznej: Voltaire, Faust Göthego, Don Kiszot; Dante, V. Hugo, Tołstoj i niektórzy inni mogą być dołączeni od czasu do czasu. Ta lista dzieł wydaje się wielką na pierwszy rzut oka; lecz młodzieniec prędko ją przebiegnie, gdyby nawet nie zaczął wcześniej jak od 21 roku. Wszakże większa część młodych ludzi, mających ów wiek, zna już zwykle znaczną część tej listy. Możemy też stwierdzić, że młody pisarz, który przeczytał wszystkie wymienione dzieła, jest już dobrze zaopatrzony.”

Zastanawia się dalej autor (na własnym opierając się doświadczeniu) nad korzyścią logiki i retoryki dla przyszłego pisarza. Umiejętności te przyczyniają się do porządnego i zwięzłego wykładu myśli. Wprawdzie, powiada on, nie sądzę, aby w całym Londynie młody człowiek mógł znaleźć coś nakształt kursu retoryki, lecz książki mogą zastąpić ten brak.

Studia nad stylem dobrych autorów pomagają do wyrobienia własnego. Znajomość języków obcych i wykształcenie ogólne naukowe, niemniej jak w zakresie sztuki są również konieczne.

„Niech młody pisarz znajdzie czas na studyowanie malarstwa, muzyki, rzeźby: wykażą mu te studia, że malarz, kompozytor, rzeźbiarz, usiłują, podobnie jak on sam, wyrazić myśli swoje, każdy na swój sposób, jeden pędzlem, drugi dłutem, trzeci za pomocą dźwięków.”

„Studia nad sztuką mają jeszcze inną doniosłą stronę. Napełniają one umysł miłością dla piękna, co czyni studyującego zdolnym przenosić poczucie piękna na własne kartki, oczyszcza i podnosi jego smak; przyzwyczajają go do tej samej staranności w użyciu wyrazów i zdań, jaką malarz stosuje do kształtów i barw; zaokrągla i barwi. A ponieważ o sztuce można powiedzieć to samo, co o literaturze i odwrotnie, studia te ułatwiają młodzieńcowi wytworzenie sobie prawideł krytycznych i ustanowienie wzorów doskonałości.

W ten sposób ustanowiony wzór będzie praktyczny, gdyż pisarz będzie rozumiał trudno-

ści i ograniczenia. Będzie on łagodniejszym od zwykłego krytyka, który poznaje tylko wynik; będzie także surowszym od niego, gdyż będzie rozumiał proces.

Teraz kilka praktycznych wskazówek co do czytania.

„Niezbędnem jest naturalnie czytać mistrzów powieści. Jak już zaznaczyłem, stanowi to część wyekwipowania młodego pisarza. Lecz nie radziłbym mu napelniać umysłu współczesną beletrystyką. Powinien on dbać o to, aby wyrobić własny styl, mniej troszcząc się o naśladowanie, krytykowanie, lub unikanie innych pisarzy. Niech go nie przeraża poczucie że ta lub inna historia jest przestarzała, zużyta, co łatwo może nasunąć się temu, co dużo czyta. Jedni twierdzą, że wszystkie powieści są stare: wszystkie były już po tysiąc razy opowiedziane. Historia o Kopciuszku np. właściwa jest setkom plemion i narodów. Inni znowu uważają liczbę powieści za równie nieskończoną jak odmiany twarzy ludzkiej lub zmiany serca ludzkiego.

Powinniśmy jednak czytać nowele z umiarkowaniem i dla celów analizy. Zadaniem tej analizy jest wykryć, jak jest uplanowana powieść i jak opowiedziana.”

Oto np. plan jednej z powieści autora: Liczna rodzina rozrzucona jest w rozmaitych częściach świata. Jeden z jej członków umiera, jak sądzą, bez testamentu, zostawiając ogromny majątek. Zbiegają się liczni pretendenci do spadku: jedni przybywają z Nowej Zelandyi, drudzy z Ameryki. Istnieje wszakże wnuk, który może,

jeśli zechce, ujawnić prawą swoje i zabrać wszystko. Przedmiot opowieści stanowi wykazanie, jak zagłębienie się w przeszłość rodziny ujawnia ukryte szkielety i wydobywa na światło zapomniane skandale, jak ludzie odmiennych stanowisk społecznych zostają wprowadzeni w styczność z sobą i jak ustawiczna pokusa wystąpienia w roli prawdziwego spadkobiercy oddziałuje na charakter wnuka.

Jakże mamy postępować przy analizie?

1) Najsamprzód należy przeczytać powieść niekrytycznie, a jeśli to możliwe, dać się porwać opowiadaniu. Czyliż to nie jest dowodem posiadania wyobraźni, jeśli powieść nas porywa?

2) Następnie czytamy ją powtórnie, na ten raz krytycznie.

3) Dalej bierzemy pióro i spisujemy przewodnią myśl powieści; sposób w jaki myśl ta była rozłożona na grupę postaci wyrażających ją i zamknięta w naturalnych granicach. Winniśmy zbadać kolejno rolę każdej z tych postaci. Jeśli są takie postacie, które nie pełnią żadnej roli w przeprowadzeniu wątku, są one zbyteczne. Możemy następnie zbadać, jak powieść jest inscenizowana; jakie krajobrazy i jakie otoczenie użyte są w niej i jak dopomagają one do przebiegu wątku powieściowego. Słowem, powinniśmy rozłożyć powieść na części i zrekonstruować ją z powrotem.

Jak widzimy z przytoczonych ustępów technika pracy czytelniczej zalecana przez autora dla przyszłego pisarza nie różni się istotnie od

tej, którą obszernie rozwinęliśmy dla każdego inteligentnego czytelnika.

Skoro młody pisarz przystąpi do zadania swego, skoro zacznie rzucać myśli na papier, Besant stawia jako prawidło, aby pisał co dnia cośkolwiek.

„Prawidło to nie znaczy, aby miał co dnia wprawiać się dla nabycia łatwości w pisaniu. Łatwość sama przez się jest niczem. Jest to dar najbardziej pospolity; może go posiadać pięćstoletnia pensyonarka. Dar to wszakże niebezpieczny i podejrzany. Pisarz, mający łatwe pióro, dostrzega niebawem, że pióro staje się jego panem, odbiega ono od niego, nie chce trzymać się przedmiotu. Innemi słowy to znaczy, że mózg piszącego nie zostaje pod jego panowaniem.

„Prawidło ogłoszone ma na celu codzienny wysiłek nie dla nabycia wprawy pisania prędko, lecz kontrolowania swoich myśli, panowania nad nimi. Głównym jego zadaniem—zażegnać niebezpieczeństwo łatwości w pisaniu.

„Jeśli żądam, aby studyujący pisał co dnia cośkolwiek, to mam na myśli, aby pisał coś określonego: artykuł, w którym rozwija pewną myśl; portret w kilku rysach dobitnych, odmalowujący charakter; opisanie treściwe, z pominięciem niepotrzebnych szczegółów. Słowem jedną jakąkolwiek rzecz i tę tylko jedną... Innemi słowy, piszący powinien nauczyć się myśleć jasno i ze skupieniem rozważać swój przedmiot, a zalety te przenieść powinien do swego pióra.”

ROZDZIAŁ XV.

Poezya jako wizya przyszłości.

Zakresem poezyi jest bezgraniczna swoboda. Może ona przenosić pole akcyi swojej w najodleglejsze lub zgoła fantastyczne kraje, nawet na inne, niż ziemia, planety; może akcyę swą rozwijać nietylko w terażniejszości lub w przeszłości, lecz i w przyszłości. Utwory poetyckie, kreślące obrazy przyszłości mają wszakże charakter odrębny od innych.

Istotnie wiemy, że prócz idealnych, każdy utwór poetycki musi zawierać także pierwiastki realne; że tło, na którem roztacza się fantazyja poety, musi być możliwie dokładnie skreślone i że ta dokładność stanowi jeden z najpotężniejszych czynników, dzięki którym fikcyę poetycką odczuwamy jako rzeczywistość.

Jeśli więc poeta przenosi swoje kreacye w przyszłość lub w kraje urojone, a więc w otoczenie nieznanne ani jemu, ani czytelnikowi, to musi mieć w tem jakiś cel specjalny. Celem jego istotnie nie są w tym wypadku charaktery lub wypadki, lecz tło, samo otoczenie, a miejsca lub czasy niebyłe obiera autor dla tego, aby mieć zupełną swobodę kreślenia tego otoczenia, aby nie być skrzepowanym wymaganiami realizmu. Powieści przyszłości mają przeważnie na celu przedstawienie stosunków między ludźmi a zwłaszcza instytucyj politycznych i społecznych lepszych od dziś, gdziekolwiek istniejących, tych, które autor uważa za ideał pożądaný lub przynajmniej za wyższą iazę, ku której zmierza po-

stęp ludzkości. Niekiedy przeciwnie idzie o wykazanie w obrazach ujemnych cech projektowanych zmian w ustroju społecznym, lub też o ostrzeżenie przeciw niektórym tendencjom ujawniającym się w społeczeństwach dzisiejszych.

Powieści kreślące wymarzony ustrój nazywają zwykle *utopiami* a nazwa ta pochodzi od najstarszego pierwowzoru utworów tej kategorii w czasach nowożytnych—*Utopii* ¹⁾ Morusa. Stosownie więc do tego, czy autor kreśli przyszłość w barwach dodatnich, czy w ujemnych, możemy rozróżnić utopie *optymistyczne* od *pesymistycznych*. W powieściach tego typu charakter i wątek akcji odstępują na drugi plan. Ze stanowiska estetycznego więc utopie zajmują miejsce równoległe do powieści o barwie lokalnej, z tą różnicą jednak, że nie kopiują one żadnych rzeczywistych stosunków, lecz kreślą idealne, a przez to krytyka ich wychodzi po za zakres zwykłej krytyki literackiej, wkraczając w dziedzinę filozofii społecznej. Idzie tu mianowicie o to, by ocenić w jakiej mierze stosunki nakreślone odpowiadają wymaganiom możliwości i czy mogą istotnie sprowadzić te skutki, które autor przedstawia. To też należyta ocena wartości utopii wymaga równoległych studyów z zakresie teorii społecznych, które utopia wciela w obrazie plastycznym.

Utopia (1516) Morusa i *Państwo Słoneczne*

¹⁾ Utopia—nazwa wyspy nieznanej, na której mieści się owo idealne społeczeństwo; dosłownie znaczy „nie mająca miejsca“.

Kampanelli (1623) rozpoczynają ten szereg i zasługują na poznanie jako wzory. Pierwsze zwłaszcza dostępne jest dla czytelników dzięki przekładom na wszystkie języki (prócz polskiego!) i licznym tanim wydaniom ¹⁾. Bardzo dobre studium porównawcze o obu ich autorach zawiera dzieło Bolesława Limanowskiego *Dwaj komuniści, Morus i Kampanella* (Lwów 1876).

W wieku XVII ukazują się Bacona *Nowa Atlantyda*—kresząca przyszłość ludzkości panującej nad przyrodą za pomocą postępów wiedzy, która rozwija się w akademiach i Harringtona *Oceana*—malująca instytucje republiki wzorowej.

Wiek XVIII wzbogacił literaturę wszechświatową licznymi utworami tego typu, kresząc ideały swego czasu, a więc te, które w pewnej mierze urzeczywistniły rewolucja francuska i wiek XIX. Życie zgodne z naturą („stan przyrody”) i pełne prostoty w przeciwieństwie do sztucznej etykietalności; religię serca w przeciwieństwie do obrządków i dogmatów kościelnych; wolność i równość kontrastujące z samowolą państwa i podziałem na stany — te są myśli przewodnie utopij XVIII stulecia.

U nas płacą daninę temu rodzajowi literatury król Stanisław Leszczyński i biskup Krasiński. Pierwszy w niewielkim szkicu p. t. *Podróż do kraju Dumocala* ²⁾, drugi w *Przygodach*

¹⁾ Angielskie tanie wydania; niemieckie — w Universalbibliothek Reclama.

²⁾ Wydrukowany po polsku w tomie p. t. *Król Stanisław Leszczyński, jego życie i dzieła*.

Doświadczyńskiego, którym tu słów kilka poświęcić wypada.

Za podstawę teoretyczną utopii Krasickiego służy filozofia polityczna J. J. Rousseau'a i kto chce poznać się bliżej ze źródłami natchnień naszego poety powinien zajrzeć do *Umowy Społecznej* i do *Rozprawy o nierówności* znakomitego pisarza genewskiego ¹⁾, nie mniej jak i do *Rozprawy o sztukach i umiejętnościach*, z którą polemizował Leszczyński ²⁾.

Doświadczyński, jak wiadomo, w podróży swoich dociera do nieznanego kraju Nipuan. Mieszkańcy jego wcielają przedewszystkiem przeciwność tego, co spowodowało według Rousseau'a rozwój sztuk i umiejętności w Europie. Nie widzimy tu zepsucia cechującego cywilizację zachodu. Pierwotna prostota i uczciwość jest cechą zasadniczą nipuan, narówni z pogardą dla wiedzy i kunsztowności. „Nauki rozumu nie są nam znajome, mówi mędrzec X-00a, serca sposobimy do cnoty”.

Niemniej i ideje polityczne mistrza znajdują wyraz w instytucjach i zwyczajach wyspiarzy: równość obywatelska panuje tu obok uczuć republikańskich, chociaż wogóle (i tu znowuż

¹⁾ Obie są w przekładach polskich, lecz niezbyt dostępnych. Pierwsza wydana w Berlinie; druga weszła w zakres obszernego dzieła p. t. *Wzory wymowy*.

O Rousseau'ie mamy rozprawkę P. Chmielowskiego *J. J. Rousseau*; przygotowana do druku także Hettnera (*Rousseau B. W. W.*).

²⁾ Ob. wyżej cytowane *Dzieła*.

zgodnie z pierwowzorem) istnieje pewna niejasność co do konkretnych form konstytucji politycznej. Podkreślona jest mocno prostota procedury sądowej w porównaniu z nieskończonymi formalnościami trybunałów polskich ówczesnych; zaznaczona patriarchalność obyczajów.

Instytucje religijne i charakter samej religii są również odbiciem „Wyznania wiary wikaryusza Sabaudzkiego” oraz myśli o religii zawartych w „Umowie społecznej”. Brak tu świątyni, kapłanów, kultu. Nipuanie czują wstręt do przysięg a przepisy ich etyki są proste i krótkie. „Nauka wspólnego ojca” redukuje się do kilku treściwych orzeczeń:

„Bóg jest źródłem wszystkiej istności; Bóg jest początkiem wszystkiego dobra; Bóg powinien być jedynym celem i końcem wszystkich spraw naszych.

„Rodzicom należy się miłość, uszanowanie, posłuszeństwo. Chcecie mieć wdzięczne dzieci, bądźcie wdzięcznymi dziećmi.

„Jesteśmy wszyscy jednego ojca potomkowie, pamiętajmy o tem nieustannie żeśmy bracia.

„Wychowanie młodzieży niech będzie szkołą cnoty.

„Nagroda cnoty w tem życiu największa — wewnętrzne przeświadczenie; innych nie szukajcie; gdy zaś karzecie występki, żałujcie występných, a pamiętajcie, że i wy możecie grzeszyć.”

Znamienną wreszcie cechą społeczeństwa nipuanów jest zamkniętość ich państwa i to bezwzględna; ich niechęć do podróży, do naśladowania obcych mód. Jest to niejako naturalna

samoobrona, instynkt zachowawczy owego wyższego typu uspołecznienia, wytknięty i podkreślony przez autora w przeciwności do tej cechy swego narodu, która kazała innemu poecie nazwać go „papugą narodów”.

Jeśli jednak z trudnością wszczepiały się instytucje wolnościowe na gruncie zakąszonym wielowiekową niewolą, to jeszcze trudniej zakorzeniały się obyczaje i nawyki demokracji tam, gdzie podział na klasy i stany wrósł w umysłowość i instynkt ludów. *Paryż w Ameryce* Laboulay'a kreśli zidealizowane stosunki amerykańskie, w dobie rozkwitu demokracji w Stanach Zjednoczonych, zręcznie przeciwstawiając je przesądom i nieudolności paryżanina, przeniesionego czarem magnetyzmu w nowe warunki życia, lecz zachowującego pamięć dawnych i nawyki z nimi związane. Jest to krańcowy wyraz demokratyzmu indywidualistycznego z jego hasłem „*help yourself!*” ¹⁾.

Wszakże już od czwartego dziesięciolecia XIX wieku ideały przyszłości zaczynają kształtować się w przeciwnym kierunku. Spotęgowanie związków i solidarności społecznej staje na miejscu ich rozluźnienia. Utopie optymistyczne przybierają charakter socjalistyczny. Zaczynając od *Ikaryi* Cabeta, której przekład polski byłby wysoce pożądanym ze względu na wartość ideową i artystyczną tego dzieła, ciągnie się długi szereg pism w tym kierunku odzwierciedlających roz-

¹⁾ Radź sobie sam.

maite odcienie i ewolucye teoryi społecznych współczesnych ¹⁾).

Do najbardziej udatnych wśród najnowszych należą Bellamy'ego *W roku 2000-ym* ²⁾ i *Szkice z nikąd* Wilhelma Morrisa ³⁾. Pierwszy przedstawia niejako ideał bliższy i szczegółowo od-
twarza cały mechanizm społeczny; drugi nie tyle zastanawia się nad szczegółami ustroju społecznego, ile nad temi następstwami, jakie on sprowadza w charakterach i usposobieniach ludzi, w stosunkach między nimi a nawet w samej fizyonomii przyrody i krajobrazu; daje także szkic retrospektywny na fazy przejściowe. Każda z tych książek wpływa zresztą z odmiennych odcieni teoryi społecznych. Teoretyczne uzasadnienie dla pierwszego znajdzie czytelnik w pismach Bebla: *Kobieta, Przyszłe społeczeństwo*; dla drugiego w szkicach samego Morrisa ⁴⁾. Licznych zwolenników znalazła także *Freiland* Hertzki. W dzie-
siątym wydaniu (1896) znajduje się relacya z ekspedycyi wykonanej w celu urzeczywistnienia zawartego w tej książce planu w r. 1894.

¹⁾ I u nas wcześniej nawet niż u innych narodów wiek XIX powołał do życia zupełnie oryginalną na tle czysto polskim rozwiniętą utopię socjalistyczną, z którą niebawem zamierzamy zaznajomić ogół czytelników.

²⁾ Czytać należy przekład wydany pod tym tytułem (wydanie „Głosu“); drugi przekład p. t. *W wieku XXI* grzeszy opuszczeniami.

³⁾ Z paru istniejących przekładów zaleca się ści-
słością Szukiewicza.

⁴⁾ P. t. *Signs of change*; po części w dziełach Ruskin'a jak *Into this last, Munera pulveris*.

Do utopij *pesymistycznych* należą takie jak Donelly'ego (Boisguilbert) *Kolumna Cezara* (nie mamy przekładu) i Wellsa *Podróż w czasie* (przekł. polski). Pierwsza kreśli wyobrażalne następstwa społeczne i polityczne, druga przyrodniczo-antropologiczne obecnego podziału na klasy w przypuszczeniu, iż będzie się rozwijał konsekwentnie w dotychczasowym kierunku. Zupełna niewola wszystkich w ręku garstki najwyższych finansistów kraju, posługujących się środkami terroryzmu zalecanymi przez Renana ¹⁾ i krwawa rewolucja znosząca doszczętnie cywilizację Ameryki—taki jest obraz skreślony przez pierwszego. Drugi przedstawia nam również ruiny cywilizacji i zwyrodnienie ludzkości, której podział na klasy spowodował z biegiem czasu ewolucję w kierunku dwóch odmiennych ras: zziębniętych, wypieszczonych i skarłałych potomków klas próżnujących, oraz zdziczałych i doprowadzonych do ludożerstwa wyrodków warstw uciśnionych ²⁾.

W przeciwności do tych pesymistycznych utopij płynących jednak z pozytywnych ideałów przyszłości można nazwać *negacyjnemi* utopie wypływające z niewiary w ich urzeczywistnienie lub skuteczność dla szczęścia ludzkości. Taka myśl rozwija po części (obok wielu innych, przeważnie bardzo miernych utworów) utalentowany pisarz angielski Bulwer w powieści p. t. *The coming race* (przyszła rasa). Kreśli on społec-

¹⁾ W *Dialogues philosophiques*.

²⁾ Ob. także jego *Wizye przyszłości* (przekł. polsk.).

czeństwo, w którem rozwiązane są w ten lub ów sposób wszystkie kwestye pałace dnia, w którem postępy wiedzy posunięte są do tego stopnia, że same siły przyrody, umiejętnie pokierowane, wytwarzają bez pracy ludzkiej wszystko o czem można zamarzyć, gdzie nędza, zbrodnie, choroba i wszelkie dolegliwości są usunięte — a jednak bohater (pochodzący ze starego świata) nie czuje się szczęśliwym w tem nowem, idealnem społeczeństwie ¹⁾.

Powieści o przyszłości stanowią lekturę bardzo ponętą i płodną dla tych, którzy chcą i umieją myśleć. Każda utopia dzisiejsza zawiera w sobie składniki rzeczywistości dnia jutrzejszego. Do tego to rodzaju literatury, więcej niż do jakiego innego, stosują się słowa Szyllera:

Co w piękna dźwiękach tu przebrzmiało,
Gdzieś blaskiem prawdy olśni nas.

ROZDZIAŁ XVI.

Poezya i życie.

Poezya, dziedzina piękna, jest pośredniczką między zakresem rzeczywistości a sferą ideału; między prawdą wiedzy a prawdą uczucia i wiary. Jest to jakby terytorjum neutralne, na które wolno jest robić wycieczki zastępom jednego i drugiego państwa, bez niebezpieczeństwa na-

¹⁾ Por. rozdział XXVI, reasumujący niejako myśl dzieła.

rażenia się na głębsze starcie. Jest ona zarazem i ucieczką ducha, pasem granicznym, na którym chroni się umysł ścigany w jednym z tych zakresów. W poezji szukamy schronienia od rzeczywistości zbyt bolesnej lub przygnębiającej, zbyt szarej i bezbarwnej; w poezji wylewamy te pragnienia serca, te popędy idealne, których nie możemy wcielić w czyn.

Każdy człowiek przeciętny, „zdrowy”, t. j. nie szaleniec, nie geniusz, ani bohater, ma te trzy terytoria rozdzielone w swoim umyśle. Największe tam miejsce zwykle zajmuje terytorium rzeczywistości, a pragnienia ideału zaspakaja większość na owym pasie obojętnym, pamiętając dobrze, jakie prawa jej tam służą. Człowiek „rozsądny” wie, że życie nie jest poezją, a poezya nie jest życiem. Rozczuła się czytając o urojonych cierpieniach bohaterów powieści, zachwyca się ich heroicznym zaparciem się siebie, uwielbia czyny poświęcenia. Lecz to mu nie przeszkadza odwrócić się od rzeczywistych cierpień i nędzy, gdy je napotka w życiu, lub wzruszać pogardliwie ramionami na widok poświęcenia i z uśmiechem politowania patrzeć na tych szaleńców, którzy zataczają rękawy do przerabiania świata i uszczęśliwiania ludzkości. Swoją drogą po dobrym obiedzie chętnie bierze do ręki czułą powieść i wylewa łzy nad niedolą cichych męczenników. Dziedzina marzeń i dziedzina czynu są tu zupełnie oddzielone od siebie; jedno nic nie mają wspólnego z drugim. Pas graniczny strzeżony jest dobrze i żadne przemytnictwo niemożliwe.

Ale są umysły, w których granica ta zacie-
ra się. Terytorium obojętne znika, dziedzina
rzeczywistości i dziedzina marzeń stykają się
i zlewają na swoich kresach...

Stan ten umysłu przeżywają wszystkie le-
psze jednostki w wieku młodocianym, kiedy rze-
czywistość i marzenia splatają się w jedno uro-
cze pasmo. Ale większość rychło ulecza się
z tej choroby młodości: Życie robi ludzi prak-
tycznymi. To znaczy, że ci nawróceni wcześniej
wbijają słupy graniczne między obu terytoriami
i stawiają żandarmów na straży własnych „złu-
dzeń”.

Mniejszość jednak zostaje przez całe życie
„niepraktyczną”. Są to ludzie, którzy nie będąc
poetami, mają naturę poetów. Weźcie organi-
zację duchową poety, a odbierzcie mu geniusz
twórczy, zdolność zadowolenia tej potrzeby przez
wcielenie ideałów swych w dziełach sztuki; zdol-
ność zlewania rzeczywistości z ideałem przy po-
mocy marmuru, płótna, pióra lub dźwięków
i w ten sposób spełnienia powołania swego; od-
bierzcie mu umiejętność oderwania od siebie
swoich pragnień i cierpień, swego bólu wszech-
światowego a przelewania go w zmyślane po-
stacie poezji, a otrzymacie ów typ. Poryw ku
ideałowi, który u prawdziwego poety lub arty-
sty, znajduje ujście w dziele sztuki, tu szuka po-
la w życiu i dla tego, gdy pierwszy może być
po za chwilami twórczości najpospolitszym fili-
strem o dobrze strzeżonym pasie granicznym,
drugi nawet w upadku swoim zachowa cechy

wyższości, które pociągają nas ku niemu, a przynajmniej budzą żywe zajęcie.

Stosownie do warunków dziejowych, do oddziaływań psychologicznych, do wrodzonego lub nabytego hartu ducha, jednostka taka może zostać bohaterem lub pseudo-estetykiem, szlachetnym marzycielem, utopistą lub bezcelowo wlokącym życie sybarytą duchowym.

Jeżeli typ, o którym mowa ma prócz organizacyi poety i geniusz twórczy, zostaje jednym z tych sztukmistrzów, którzy wywierają potężny wpływ i elektryzują całe pokolenia, zostaje Michałem Aniołem, Byronem lub Mickiewiczem, jeśli ma potężną wolę i geniusz czynu lub gotowość do ofiar i poświęcenia się, zostaje bohaterem lub apostołem, jak Savonarola. Heroiczne porywy nie znajdujące ujścia w czynie dziejowym, wcielają się często w poezyi, gdyż poezya jest heroizmem myśli, a owocem jej—bohaterstwo czynu. Jeżeli siła woli jednostki jest mniejsza niż geniusz twórczy, jeżeli okoliczności dziejowe są takie, że ta siła nie zdoła ich przełamać, bohater czynu staje się bohaterem pieśni.

W życiu każdego prawie z wielkich poetów znajdujemy chwilę, kiedy świat ideału porywał go w dziedzinę czynu; lecz gdy przeszkody łamały ich wolę, gdy czuli niemoc swoją do wcielenia w życie ideału, a jednocześnie przemawiało w nich poczucie potęgi duchowej, zdolności oddziaływania na serca ludzkie, przetapiali w pieśń te porywy, w kształty piękne zaklinali ideały swoje, aby czyste i promienne z tych

niedościgłych wyżyn oświetlały ludzkości drogę postępu.

Jak zaklęta królewna bajki, śpiąca w swym kryształowym pałacu, tak zachowują świeżość i młodość owe wielkie idee, ujęte w czar pieśni... A gdy przyjdzie chwila dziejowa i rycerz czynu rozbudzi ze snu drzemiącą myśl piękna, rozbije osłaniający ją czar poezyi—staje się ona znowu bohaterским czynem.

Wtedy piękny sen królewny staje się rzeczywistością dziejową.

Tak niedoszły heroizm poetów przechowuje się w skarbnicy ducha, jak stary oręż w zbrojowni, aby kiedyś inne pokolenie wyciągnęło go na światło boże.

Ale prócz wielkiej idei, poezya wymaga pięknej formy. Jeśli obok idealnych porywów nie posiada jednostka tej władzy nad formą, któraaby pozwoliła je wcielić w kształty piękne, a warunki dziejowe lub psychologiczne nie dopuszczają jej ujawnienia w życiu, człowiek zostaje w wiecznym rozbracie z sobą. Gdy warunki te wytwarzają atmosferę nieprzyjazną wszelkim ideałom, a obdarzona poczuciem poetyckim jednostka nie jest w stanie wznieść się nad nie i porwać za sobą rzeczywistość — zostaje jej z poezyi sama tylko piękna szata; chce więc ją przenieść do życia, bo jako jednostka typowa musi mieć poezycę w życiu, a z poezyi tylko forma mu została. Staje się więc *pseudo-estetykiem*.

Dlaczego *pseudo-estetykiem*?

Bo z dwóch żywiołów składających się na poezycę: idealnej treści i pięknej formy, pierwsza

tylko może i powinna być przeniesioną do życia; druga jest chwilową szatą idei, dobrą i właściwą, dopóki idea ta jest jeszcze w dziedzinie piękna, w kraju ideałów. Ktokolwiek w ideałach poezji widzi tylko próżne marzenie, nieświadom jest prawdziwego doniosłego jej znaczenia; z potęgi dziejowej czyni modny strój, rozrywkę i zabawę chwilową, lecz kto chce do życia przenieść jej estetyczną stronę, zapoznaje tę prostą prawdę, że dziedziną piękna jest zakres swobody, pole, na którym twórczość nie jest niczem ograniczona; że naginając formę poetycką do rzeczywistości, zacieramy idealne rysy piękna surową ręką konieczności. Estetyczność jest prawdą tylko w poezji; przeniesiona do życia przestaje przede wszystkim być pięknem; zostaje tylko źródłem sybarytyzmu — staje się *pseudo estetyką*. Rzeczywistość ma swoją piękność, inną niż piękność poezji, tak jak poezja natury różni się od piękna sztuki. Cechą poezji jest świąteczność; cechą życia — powszedniość. Życie nie może być ciągiem świętem, bo ta odświętność stała by się najgorszym rodzajem powszedniości. Pseudo-estetyk chce z życia zrobić nieustającą zabawę zamiast tego, żeby znaleźć poezję w codziennych jego trudach; zapomina, że strój świąteczny piękny jest, gdy się wkłada w wyjątkowych okolicznościach, ale że z pracą codzienną lepiej harmonizuje bluza robocza, niż ufryzowana głowa i barwny ubiór balowy.

Kto prawdziwie kocha poezję, kto czci sercem piękno, kto nie z mody i nie dla popisu,

lecz z wewnętrznej potrzeby ducha wkracza do jego świątyni, ten nie zostanie ani filistrem, ani pseudoestetykiem. Jeśli tylko bardzo nieliczni z oddających się studjom nad poezją uczują sami jej skrzydła u ramion swoich; jeśli jeszcze mniejsza garść z tych nielicznych potrafi szeroko je rozwinąć i wzbić się na wyżyny, to jednak każdemu dostępna jest ta rola, do której zrozumienia pragnęlibyśmy się przyczynić wydając tę książkę, a którą wytknął poeta w następujących wierszach:

...gdy ducha śmiały lot opadnie
I zasłoni widok przeszkód mrok,
Cel odbiegły znów pochwyci snadnie
Z piękna szczytów zachwycony wzrok.

Nie pozwolić utonąć w powszedniości; nie dać zapomnieć o marzeniach młodzieńczych; unosić w krainę ideału, aby spoglądający z jej wyżyn wytykać sobie mógł cele życiowe, aby jej skarby przenosić mógł na smutny padół rzeczywistości—oto jest misya poezyi, oto czem powinna być dla nas:

Coś myślą pojął, dosięgniesz ramieniem,
Ujrysz na oczy, coś przeczuł natchnieniem;
Z strun twojej lutni rozpierzchnięte dźwięki
Weźniesz jak perły widome do ręki,
Gdy wrócą kiedyś świeże i stwardniałe,
W życie wcielone, z próżni zmartwychwstałe...

Tem jest poezya dla życia. A życie dla poezyi?

Źródłem natchnień i pobudką do twórczości.
Wszelka rewolucya w zakresie sztuki jest wynikiem przewrotu dokonywanącego się w ży-

ciu. Pseudoklasycyzm był wcieleniem idei absolutyzmu i dworszczyzny, a idąc w parze z tymi smutnymi objawami zabił rodzące się poezye narodowe. Romantyzm narodził się z okresu burzy i zapędów, był dzieckiem Rousseau'a i Rewolucyi; u nas zwłaszcza wcielał w sobie republikanizm demokratyczny i dążenia do niepodległości. Spojenie w nim ideałów postępu z pragnieniami narodowemi było dziełem geniuszu Mickiewicza.

Również i przyszłe odnowienie poezyi nie może przyjść skąd inąd, jak tylko z głębokich przeobrażeń życia społecznego w duchu ideałów nowych. Gdy znajdzie się geniusz, który potrafi ująć w kształt poetycki potrzeby, bóle i nadzieje społeczeństwa, spajając je z ideałami postępu, stanie się on odrodzicielem poezyi; wytknie jej nowe tory, stworzy nową formę. Daremne są wysiłki znalezienia formy, gdy nie ma dla niej treści.

Gwiazdę świecącą nad czołem geniuszów przyszłości dostrzegą już zdala najbliższe pokolenia. Moc ich opanowują duchy, a nowa pieśń porywa wszystkich serca.

Jak pieśń sama jest dziecięciem czynu, chociaż wewnętrzznego i niedostrzegalnego, tak

Z snów i marzeń jej się zrodzi
Wiekopomny dziejów czyn.

SPIS RZECZY.

	str.
Zamiast przedmowy	5
ROZDZIAŁ I. Pierwiastki kształcące w literaturze pięknej	6
Rzut oka na fazy umysłowe w społeczeństwie naszym w ciągu ostatniego wieku. — Poezya jako źródło wykształcenia.—Wykształcenie estetyczne w XVIII wieku. — Rola myśli analitycznej w czytaniu utworów poetyckich.	
ROZDZIAŁ II. Rozmaite typy czytelników belletrystyki .	14
Czytanie przez ciekawość. — Roskosz jako pobudka; jej źródła.—Sądy niby -znawców.—Czy postacie poetyckie są portretami osób żywych? — Wpływ mody.—Wybór książek.—Wszechwładztwo powieści.—Jej rola w wykształceniu.	
ROZDZIAŁ III. Stanowiska i cele przy studyowaniu literatury nadobnej	25
Belletrystyka w szkole i po za szkołą. — Nasze wrażenie przy czytaniu i sąd ogółu.—Utworky świeżej daty.—Język i styl. — Smak literacki. — Rozbiór estetyczny: idea i środki estetyczne.—Idea, psychologia, obraz przeszłości lub terażniejszości, jako składniki kształcące poezyi.	
ROZDZIAŁ IV. Wybór dzieł i technika czytelnictwa .	37
Konieczność wyboru w lekturze. — Prawdła Emmersona. — Arcydzieła literatury wszechświatowej.—Wybór Comte'a.—Wybór Lubbocka.—Głos-	

- wanie literatów włoskich.—Wykaz arcydzieł w polskich przekładach.—Prawidła czytania.
- ROZDZIAŁ V. Znaczenie i wybór krytyki 63
- Znaczenie krytyki dla czytelnika. — Wykaz studyów krytycznych nad arcydziełami literatury ojczystej.—Mickiewicz. — Słowacki. — Krasiński.—Inni poeci dawniejsi i nowi.—Pisarze obcy.
- ROZDZIAŁ VI. Zasady krytyki estetycznej 75
- Krytyka współczesna jest interpretacją — Zarzuty przeciw trwałości sądu krytyki: Wienbarg; Lemaitre. — Błędy zawarte w tych sądach.—Stosunek sztuki do zakresów wiedzy i czynu. — Sąd M. Arnolda. — Ogół jako sędzia. — Opinie Swinburne'a i Ruskina. — Źródło ich sprzeczności. — *Sztuka dla człowieka*.—Życie w sztuce i sekciarstwo estetyczne. *Treść, technika i natchnienie* jako składniki sztuki.
- ROZDZIAŁ VII. Sztuka i moralność 101
- Dlaczego nie możemy ignorować zgody lub niezgody dzieł pięknych z wymaganiami etycznymi.—Sąd estetyczny wystarcza i w ocenie etycznej.—Powody, dla których utwory piękne mogą nie zgadzać się z sądem etycznym ogółu. — Moralność i obyczajność.—Kastowość opinii. — Stanowisko dynamiczne.
- ROZDZIAŁ VIII. Filozofia w pieśni. 109
- Idea utworu, typy poetyckie, obraz życia i ludzi w poezji.—Zagadnienia wieczyste i zagadnienia współczesne. — Liryka i jej stopnie. — Filozoficzny charakter liryki współczesnej.—Filozofia i poezya.—Liryka Konopnickiej.—Poezje filozoficzne Szyllera. *Ideal i życie*.—Interpretacja liryki.—Asnyk.—*Oda do młodości*.
- ROZDZIAŁ IX. Dramat i jego rodzaje. 170
- Dramat filozoficzny, psychologiczny i dramat sytuacji.—Dramat rozwija się w dobach walki emancypacyjnej jednostki. — Dramata filozoficzne i społeczne.—Dramata Szyllera.—V. Hugo.—Słowacki. — Szekspir.—Dramat współczesny.

ROZDZIAŁ X. Epopea i powieść współczesna.	206
Epopea ludowa i sztuczna. — Powieść poetycka i sielanka. — Powieść współczesna. — Idea i tendencja w powieści. — Powieść psychologiczna. — „Powieść eksperymentalna“. — Powieści najnowsze. — Powieść obyczajowa współczesna — ugrupowanie według zagadnień.	
ROZDZIAŁ XI. Historia w poezji i w dramacie . . .	229
Co może dać powieść w zakresie historii — Dzieje powszechnie w powieści. — Historia ojczyzna w powieści polskiej. — Równoległa lektura historyczna.	
ROZDZIAŁ XII. Rozbiór utworu ze stanowiska idei . .	241
Jak formułować ideę utworu? — Idea <i>Karlosa</i> . <i>Człowiek śmiechu</i> . — <i>Nędznicy</i> . — <i>Ludzie bezdomni</i> . — <i>Dziady i Wallenrod</i> . — Powieści Orzeszkowej. — <i>Hamlet</i> i <i>Płoszowski</i> . — <i>Faust</i> i <i>Nieboska</i> .	
ROZDZIAŁ XIII. Rozbiór ze stanowiska środków estetycznych	315
Charaktery i akcja. — Akcja <i>Wertera</i> . — Charaktery w <i>Karlosie</i> . — Ugrupowanie charakterów w szkicu <i>Z życia Sowińskiego</i> . — Ocena indywidualna i społeczna. — Konsekwencja w przeprowadzeniu charakterów. — Zaokrąglenie akcji. — Plan <i>Hernaniego</i> . — Obrazy i sceny. — Wiązanie składników akcji. — Cudowność w poezji. — <i>Burza Szekspira</i> .	
ROZDZIAŁ XIV. Literatura piękna jako szkoła dla pisarza	346
Czytelnictwo jako przygotowanie do zawodu literackiego. — Inne studia do tego celu zmierzające. — Jak czytać powinien przyszły autor? — Pierwsze kroki w zawodzie pisarskim.	
ROZDZIAŁ XV. Poezja jako wizja przyszłości . . .	353
Utopia i jej zadania. — Utopie dawniejsze. — <i>Doświadczyński</i> . — Utopie współczesne. — Utopie pesymistyczne i negacyjne.	
ROZDZIAŁ XVI. Poezja i życie	361
Zakres marzeń i rzeczywistość. — Sybarytyzm ducha i poezja czynu. — Skąd przyjdzie odrodzenie poetyckie?	

60 -
52200/03268

TYLKO CO OPUŚCIŁO PRASĘ:

W. M. Kozłowski

Przyrodoznawstwo i filozofia

TREŚĆ:

Prawda i wiedza.—Energia potencjalna.—Entropia.—
Neowitalizm. — Psychizm i euergetyka. — Przyrodo-
znawstwo jako składnik poglądu na świat.—Zada-
nia filozofii.

Skład główny w Księgarni M. Arcta, w Warszawie.

CENA rs. 1.20.





54374

/2