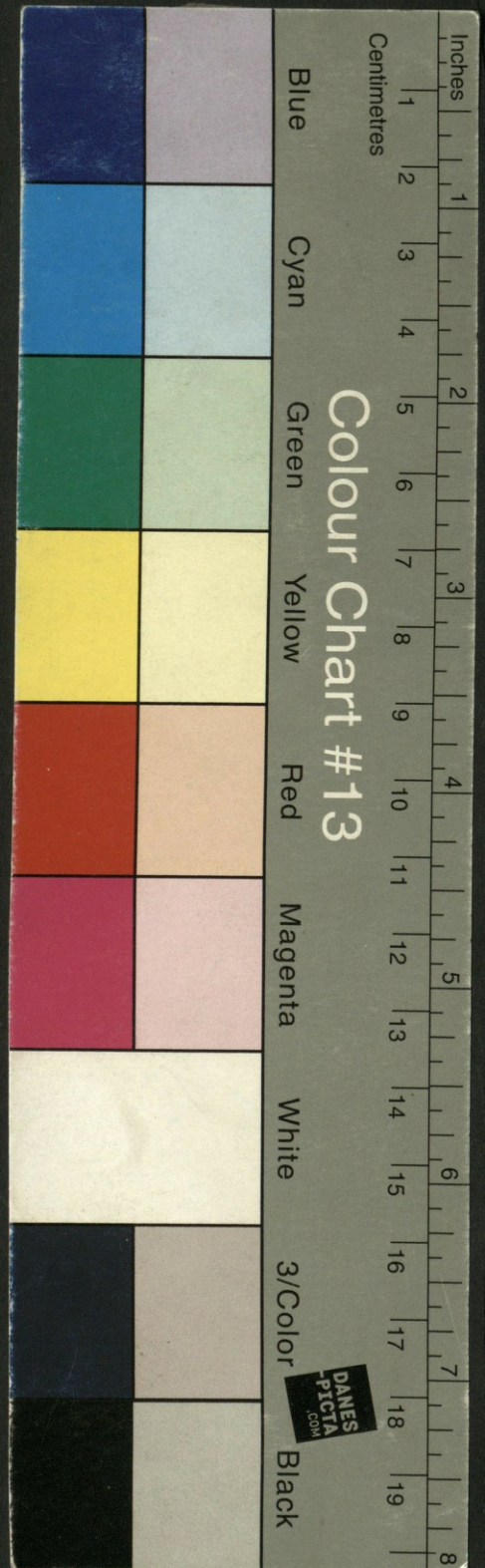
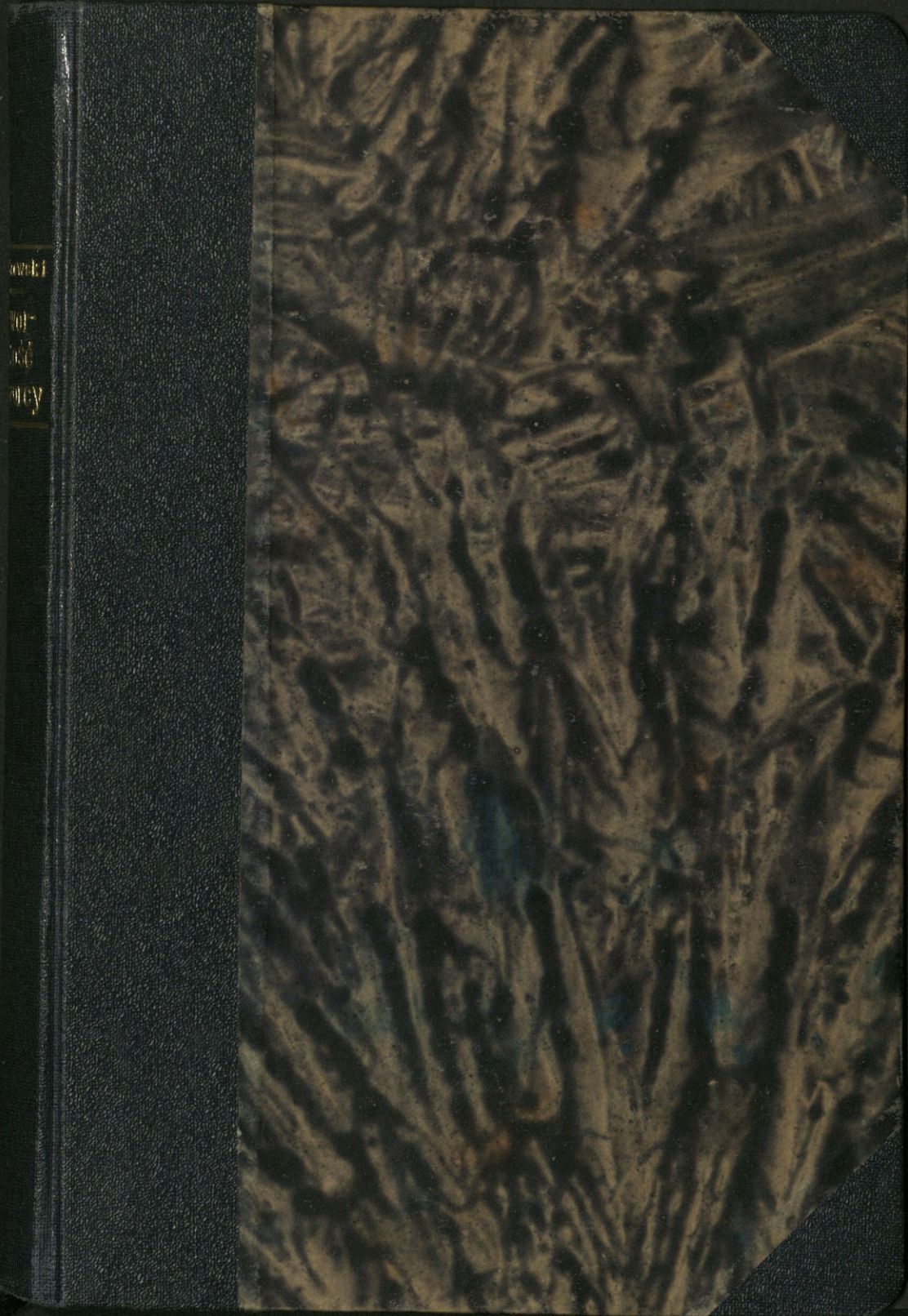


Grey Scale #13



DANES-PICTA .COM

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

DANES-PICTA .COM

100-
100-
100-



5873

432

copy

WYDZIAŁ NAUKI

5873

TWÓRCZOŚĆ I TWORCY

WYKŁADY ARCTA JÓZEF

TWÓRCZOŚĆ I TWORCY

WYDAWCA

WYDZIAŁ NAUKI

WYDZIAŁ NAUKI

WYDZIAŁ NAUKI

TEGOŻ AUTORA WYSZŁY:

1. **Swoi i obcy. (Pokrewieństwa i Różnice).** Zarysy estetyczno-literackie. Subiektywizm w krytyce. — Bolesław Prus. — Henryk Sienkiewicz. — Prus i Sienkiewicz. — Słowacki i Shelley. — Mistyka Słowackiego. — Geneza Eloi w Anhellim. — Byron i wpływ jego na literaturę polską. — Ideał bohaterstwa w dramacie indyjskim. — Bohaterowie Jasełek. — Drobiazgi i szkice krytyczne. Wydanie drugie, poprawione (1903) cena rb. 2.
2. **Słowacki i nowa sztuka. (Modernizm).** Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze (1904) wydanie drugie, przejrzone, cena rb. 150.
3. **Dyabeł w poezyi.** Historia i psychologia postaci uosabiających zło w literaturze wszystkich narodów i wieków. Studium krytyczno-porównawcze. Wydanie drugie, powiększone i przerebione. (1900). Cena rb. 120.
4. **Czarnoksiężstwo i Medyumizm.** Studium historyczno-porównawcze. (1896) Cena rb. 1.

IGNACY MATUSZEWSKI

TWÓRCZOŚĆ I TWÓRCY

STUDYA I SZKICE

ESTETYCZNO - LITERACKIE

CELE SZTUKI — PSYCHOLOGIA KRYTYKI

MICKIEWICZ W LITERATURZE WSZECHŚWIATOWEJ

WZNIOSŁOŚĆ U SŁOWACKIEGO — FANTASTYCZNOŚĆ U PRUSA

SIEROSZEWSKI — REYMONT — ŻEROMSKI — WEYSENHOFF — DANIŁOWSKI

BERENT — WITKIEWICZ — ROZPRAWY I ROZPRAWKI (POLEMIKA I ESTETYKA

SŁAWA — DON KICHOT I ROBINSON — BAJKI INDYJSKIE) — NOTATKI

ARTYSTYCZNE (LENARTOWICZ — KAMIEŃSKI — BOTTI-

CELLI — MOREAU)

WARSZAWA

NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA

KRAKÓW — G. GEBETHNER I SPÓŁKA

1904

IGNACY MATUSZEWSKI

TWÓRCZOŚĆ I TWÓRCY

WYKŁADY

Дозволено Цензурою

Варшава, 25 Мая 1903 года.

30274/2



WARSZAWA

WYDAWCA: KSIĘGARNIA GOSPODARSTWA I WOLBY
KRAKÓW — G. ŚWIĘCICKI I WÓJCIK

1903

884

CELESTIAL

STUDY OF ESTETICS

1952

Jedni mówią, że sztuka powstała na le doboru pięk-
wego, drudzy widzą w niej wzbudną ryc nadmiaru sił nie-
zadowolonych w walce o byt, inni uważają zachwyty i twór-
czość estetyczną za objaw sympatyi powszechnej, za stódek
porozumienia się ludzi pomiedzy sobą, inni za widzenie
przemysłowe, kontemplacyjne. I.

Czy nie właściwiej byłoby pomówić o istocie, niżeli
o celach sztuki, boć jedno z drugim wiąże się prawdopo-
dobnie dość ściśle? Bezwątpienia. Gdyby szło o lokomotywę,
kanalizację, bank, lub inny produkt świadomej i celowej dzia-
łalności człowieka, to wyjaśnienie istoty byłoby jednocześnie
wyjaśnieniem celu danego zjawiska. Narzędzia, maszyny oraz
niektóre — chociaż bynajmniej nie wszystkie — instytucye
społeczne powstały po to, by zadowolnić nietylko wyraźnie
odczuwane, ale i jasno zrozumiałe dla wszystkich potrzeby
jednostkowe, czy zbiorowe.

Inaczej przedstawia się kwestya sztuki, która, podobnie
do wielu najpoważniejszych zjawisk, wyrosłych ze społecznego
łona, istnieje, rozwija się, przyciąga nas ku sobie, daje nam
wzruszenia, zadawalnia nasze tęsknoty, ale mimo to pozos-
taje, do pewnego stopnia przynajmniej, zagadką dla naszego
rozumu.

Istota twórczości i wrażliwości artystycznej nie jest do-
tąd dostatecznie wyjaśniona, a czy będzie kiedykolwiek — tru-
dno przewidzieć. Teoryi estetycznych posiadamy mnóstwo,
i to dowodzi najlepiej, jak dalecy jesteśmy od prawdy.

Gdzie jest tyle różnych zdań, tam żadne nie budzi bez-
względnej wiary. Nie znaczy to, żeby poglądy filozofów i psy-
chologów na naturę piękna i sztuki pozbawione były wszel-
kiej wartości. Każdy prawie z myślicieli dostrzegł jakiś rys
prawdziwy, ale żaden nie ogarnął całości. Pochodzi to stąd,

że sztuka w obecnym stadyum rozwoju jest zjawiskiem niesłychanie złożonym i że niepodobna objaśnić jej istoty na podstawie paru, choćby najbardziej charakterystycznych, czynników.

Jedni mówią, że sztuka powstała na tle doboru płciowego, drudzy widzą w niej swobodną grę nadmiaru sił niezużytkowanych w walce o byt, inni uważają zachwyt i twórczość estetyczną za objaw sympatii powszechnej, za środek porozumienia się ludzi pomiędzy sobą, inni za »widzenie przedmyślowe«, kontemplacyjny stan duszy, inni wreszcie za most pomiędzy naszym duchem a rzeczą samą w sobie, absolutem etc., inni nakoniec za doskonałe naśladownictwo natury.

Każda z tych teorii odpowiada pewnemu okresowi rozwoju, albo pewnemu typowi sztuki, ale żadna z nich, nie tylko nie tłumaczy wszystkiego, co w dziedzinie estetyki istnieje, ale i nie pozwala przewidzieć tego, co w niej jeszcze powstać może.

Nie mamy w tej chwili zamiaru rozbiierać i porównywać ze sobą wymienionych wyżej teorii, ani też budować nowych systematów. Istota sztuki jest ciemna — pogódźmy się z tym faktem; ale sztuka istnieje i wywiera wpływ na jednostki i na ogół. Jeżeli wywiera wpływ, działa — to można mówić o kierunku, charakterze, słowem celu, lub celach tego działania.

Szukanie celów i przyczyn istnienia wszystkiego na świecie — to właściwość, stanowiąca siłę a zarazem i słabość umysłu ludzkiego. To początek wiedzy i źródło absurdów, paradoksów i przesądów.

Mierząc świat swoją antropomorficzną miarą, ludzie, nie odnalazszy celu jakiego zjawiska, narzucają mu cel taki, jaki im się wydaje najodpowiedniejszy ze stanowiska ich potrzeb, upodobań i interesów, a potem całe wieki muszą pracować nad tem, żeby obalić błąd, który im bardziej porasta pleśnią starości, tem większy budzi podziw i szacunek.

Dziedziną, w której szukanie »celów« najwięcej może wyrodzić czcigodnych pomyłek, jest — estetyka, czyli filozofia piękna i sztuki.

* * *

Sztuka istnieje niemal od pierwszych brząsków cywilizacji; istnieje wszędzie, gdzie się zjawi gromada ludzi, związana w organiczną grupę społeczną, sztuka więc jest czemś nieodłącznym od człowieka na pewnym stopniu indywidualnego i społecznego rozwoju.

Ponieważ jednak nawet na najwyższych szczeblach cywilizacji spotykamy całe gromady jednostek, niewrażliwych na subtelniejsze bodźce estetyczne, ponieważ dalej, społeczeństwa bez pewnych podstaw etycznych i bez pewnych wiadomości naukowych i wynalazków technicznych wyobrazić sobie niepodobna, gdy tymczasem przypuszczalny zanik sztuki nie spowodowałyby prawdopodobnie rozprzężenia się organizmu społecznego, więc sztuki nie można uważać za coś bezwzględnie koniecznego.

Jest to naturalnie rozumowanie czysto teoretyczne, gdyż nigdy i nigdzie nie robiono podobnej próby na szeroką skalę, a mniejszy lub większy procent ludzi, żyjących bez troski o sztukę, niczego w tym względzie nie dowodzi.

Każdy naród wydaje bezbożników, zbrodniarzy i obskurantów, ale nikt nie wnioskuje stąd jeszcze, że religia, moralność, lub nauka należą do czynników zbytecznych.

Tak samo znaczna nawet liczba ludzi obojętnych na wrażenia estetyczne nie dowodzi, że sztuka nie jest wynikiem zasadniczych potrzeb duchowych człowieka.

Mimo błędności jednak przytoczonego wyżej rozumowania, przemawiało ono i przemawia do wielu umysłów z taką siłą, że w toku dziejów niejednokrotnie, jeżeli nie odmawiano sztuce racji bytu, to przynajmniej pytano ją bardzo surowo o to: na co się przyda? do czego służy? jaki przynosi pożytek? jaki ma cel?

Wszystkie te pytania byłyby i są nawet najzupełniej uprawnione, rodzą się one bowiem wobec każdego zjawiska, zwłaszcza społecznego, należy tylko porozumieć się, co do znaczenia terminów: pożytek i cel.

Pożytek i cel! Cóż prostszego napozór nad te dwa wyrazy, zwłaszcza jeżeli je rozpatrywać będziemy z naszego osobistego stanowiska. Pożytecznem jest wszystko co nam przynosi jakąkolwiek korzyść, celem zaś wszystkiego, co istnieje, powinno być przynoszenie owej korzyści. I koniec.

Tak postawiwszy kwestyę, możemy się ze sztuką załatwić w sposób bardzo krótki.

Zapytajmy tylko, czy sztuka przynosi nam korzyść?

Na to pytanie znalazłaby się zapewne w razie głosowania powszechnego spora liczba odpowiedzi twierdzących, gdyż mało bardzo ludzi zdołałoby się obejść bez sztuki, traktowanej jako ornament.

Każdy człowiek, czy dziki, czy cywilizowany, lubi się stroić sam i zdobić swoje mieszkanie, świątynie, gmachy publiczne, grobowce i t. p.

Sztuka ornamentacyjna jednak, oraz sztuka, oddana na usługi gustu robiących obstalunki — to zaledwie drobny ułamek sztuki w szerokiem i prawdziwem tego wyrazu znaczeniu.

Jakiż jest więc cel owej gorączkowej twórczości, pochłaniającej olbrzymią sumę pracy fizycznej i stokroć większą sumę wysiłków duchowych?

Po co się męczą ludzie niewątpliwie zdolni i inteligentni, a często genialni? Jaki pożytek przynoszą ich utwory, obrazy, rzeźby, poematy, symfonie, tak zawite i głębokie niekiedy, że trzeba całych lat studyów na to, żeby je zrozumieć i ocenić należycie?

Jakiś walczyk, rysunek, piosenka rozerwie albo wzruszy lekko człowieka — ostatecznie jest to także korzyść, zwłaszcza, że przychodzi bez trudu.

Możnaby więc powiedzieć, że celem sztuki jest sprawianie nam przyjemności i wywoływanie wzruszeń, boć i wrażenia, wywoływane przez utwory poważne i wielkie, sprowadzają się do tych samych pierwiastków. Zawsze idzie o to, żeby widza, słuchacza, czytelnika wprowadzić w jakieś podniecenie, pobudzić go psychicznie, oderwać na chwilę od surowej rzeczywistości. W tym celu przecie chodzi się do teatru, na koncert, lub na wystawę obrazów; w tym celu ogół czyta poezję i powieści.

Czy jednak owe wzruszenia przyjemne, a więc względnie i pożyteczne, opłacają się, że tak powiemy, jeżeli, chcąc je wywołać, artysta musi zużytkować niesłychaną ilość energii, której rezultaty idą na marne, skoro widz albo słuchacz nie zada sobie pracy, i to nie małej, wniknięcia w intencje twórcy i podniesienia się do jego poziomu duchowego?

Przyjemność, okupywana takim nakładem trudu i czasu — jest, zdaniem wielu myślicieli, zabawką zbyt kosztowną i nieekonomiczną. Wychodząc z tej zasady, niektórzy domagają się od sztuki, aby łączyła przyjemne z pożytecznym i nie tylko bawiła, ale i nauczwała lub umoralniała.

Niestety ta teoria jest zbyt ciasną, gdybyśmy ją bowiem przyjęli, należałoby wykreślić z rejestrow sztuki $\frac{3}{4}$, jeżeli nie więcej, najwspanialszych arcydzieł, które, nie przestając być arcydziełami, niczego nas absolutnie nie uczą, i nie głoszą żadnych maksym, ani przykazań moralnych.

Co zrobić naprzykład z całą sztuką grecką, opartą na martwej dziś dla nas religii i odrębnym poglądzie na świat i jego stosunek do człowieka? Co za »sens moralny« można wyciągnąć z kształtów Wenery Milońskiej, Apollina Belwederskiego, lub grupy Laokoona?

Jeżeli pominiemy ich wartość archeologiczną i mitologiczną, które mogą interesować tylko badacze specjalistów, to dla ogółu nie pozostanie nic, prócz harmonii w liniach,

oraz artystycznej koncentracji w wyrazie. To jednak, że Wenus Milońska jest wspaniałym typem pięknej i czystej kobiecości, że Apollo uosabia wdzięk siły młodzieńczej, a Laokoön daje doskonały a zarazem estetyczny obraz cierpienia — to wszystko nie zwiększa naszej mądrości, ani nie wpływa na naszą moralność.

A jednak te trzy rzeźby są niewątpliwie arcydziełami sztuki! I nie one tylko: analogicznych utworów istnieją tysiące...

Co skłania jednych ludzi do tworzenia podobnych rzeczy, co powoduje innych do zachwycania się nimi, ba, do kochania ich namiętnie. Innymi słowy: Czem jest sztuka subiektywnie dla samego artysty i czym jest sztuka, rozpatrywana obiektywnie, jako zjawisko społeczne?

To podwójne pytanie każe przypuszczać, że i odpowiedź będzie podwójną. I tak być musi, gdyż innym jest stosunek dzieła do twórcy, a innym do widza, i właśnie lekceważenie tej zasadniczej różnicy prowadziło do zamętu w teoriach o celu sztuki.

Zanim jednak przejdziemy do rozbioru kwestyi celów sztuki, pragnąłbym, za pomocą przykładów, zaczerpniętych z dziedzin powszechniej znanych, objaśnić, co należy rozumieć pod wyrazem: cel i pożytek.

Jest to ostrożność niezbędna, większość nieporozumień bowiem i polemik w nauce pochodzi stąd, że każdy z przeciwników używa danego terminu w odmiennem znaczeniu.

Chcąc zrozumieć znaczenie terminu: cel istnienia, zwrócimy się do rzeczy najprostszych i najbliższych nas.

Na pytanie, jakim jest cel istnienia jabłoni, sosny lub lipy, można dać bardzo wiele odpowiedzi i wszystkie będą słuszne ze stanowiska istot, którym dane drzewo przynosi pożytek.

Robactwo, żywiące się korą lub liśćmi, odpowie, że drzewo istnieje po to, by produkować smaczną korę lub de-

likatne liście; ptaki odrzekną, że to nieprawda, bo celem bytu drzewa jest produkowanie gałęzi, na których można budować gniazda; pszczoły i motyle będą głosowały za wyróżnieniem pełnych słodyczy kwiatów i t. d.

Jeżeli ze świata zwierzęcego przeniesiemy się do ludzkiego, to różnice sądów zwiększą się jeszcze bardziej. Ogrodnik i leśnik powiedzą, że celem drzewa jest dawanie nam owoców, opału i budulca. Hygienista zwróci uwagę na rolę roślinności w oczyszczaniu atmosfery, geograf będzie się zastanawiał nad wpływem lasów na klimat, przyrodnik wskaże stosunek danych gatunków drzew do danych gatunków zwierząt i t. d., i t. d.

Czy jednak, spełniając wszystkie te cele, drzewo istnieje po to tylko, żeby je spełniać?

Więc miliardy roślin, pokrywających powierzchnię ziemi przed pojawieniem się zwierząt i ludzi, nie miały racji bytu, ponieważ nikt z nich nie ciągnął korzyści?

Więc belladona, wronie oko, szaleń, dopiero wtedy zyskały prawo obywatelstwa w przyrodzie, kiedy lekarze nauczyli się stosować z pożytkiem zawarte w nich trucizny?

Jak widzimy, konsekwentne stosowanie miary celowo-utylitarnej do twórców przyrody prowadzi w końcu do logicznego absurdu.

Natura istniała przed człowiekiem i będzie prawdopodobnie istniała po wygaśnięciu rodu ludzkiego, więc musi mieć jakiś wyższy i dalszy cel istnienia, niżeli przynoszenie pożytku i przyjemności człowiekowi; a ponieważ celu tego poznać i określić nie umiemy, możemy powiedzieć, że natura jest sama sobie celem, to znaczy, że istnieje, ponieważ istnieć musi, niezależnie od tego, czy nam pomaga, czy szkodzi, czy jest dla nas sympatyczną, czy wstrętną.

Pożytek bowiem, przyjemność i inne cele nie tkwią w samej naturze, lecz w naszym stosunku do niej, stosunku, ocenianym przez nas samych, naszą własną miarą, a miara ta, nietylko jest krótką, ale i jednostronną, i dlatego nie mamy

prawa uważać jej za kryterium bezwzględne, odpowiadające właściwemu stanowi rzeczy.

Wszystko to dobrze, możnaby zarzucić, ale przypuściwszy nawet, że drzewo rośnie i kwitnie dlatego, że rosnąć i kwitnąć musi; że słońce, choć człowiek z jego światła i ciepła korzysta, świeci nie dla człowieka, lecz dlatego, by spełnić jakieś zadanie kosmiczno-transcendentnego charakteru; że dyament, szafir i szmaragd lśnią cudownymi kolorami nie dlatego, by upiększyć strój kokietki — czy stąd wynika, że i wytwory ludzkich rąk i umysłu mogą być same sobie celem?

Co innego natura, a co innego sztuka. Natura powstała i rozwija się bez udziału człowieka; sztuka i nauka zrodziły się w społeczeństwie, muszą więc mieć cele społeczne, muszą przynosić pożytek społeczeństwu, które je wydało.

Bez wątpienia. To też i nauka, i sztuka przynoszą społeczeństwu pożytek niemały, czy jednak przyczyną ich istnienia jest pożytek? Czy nie jest on rezultatem ubocznym, wtórnym, jak pożywność owocu, jak wartość opałowa drzewa?

Rozpatrzmy najpierw naukę, której użyteczności społecznej nikt i nigdy w zasadzie nie zaprzeczał; potem pomówimy o sztuce, której cele i rola społeczna występują mniej wyraźnie.

II.

Faktem jest, że odkryciom naukowym zawdzięczamy cały nasz dobrobyt materialny, że, bez pomocy nauki, musielibyśmy prowadzić żywot dzikich, ale faktem jest także, iż każdy wielki uczony, badając tajemnice natury, dążył tylko do poznania prawdy, nie troszcząc się wcale o jej wyniki praktyczne, które społeczeństwo wyciąga zawsze, prędzej czy później, z najbardziej oderwanych teorii przyrodników, ekonomistów i filozofów.

Nauka czysta jest więc sama sobie celem. Uczony nie zawsze nawet przewidzieć może konsekwencje zdobywanych mozołnie prawd. Mogą one być dobroczynne,

mogą w rękach złośliwych stać się narzędziem mordy i zniszczenia.

Uczony pracuje tak samo, jak roślina rośnie, jak słońce świeci, popychany wewnętrzną potrzebą, trawiony gorączką, pożerany niepohamowaną ciekawością poznania tajników natury. Wyniki jego badań często przerażają społeczeństwo, które w nich widzi groźny zamach na podwaliny istniejącego stanu rzeczy.

Iluz to mędrców, począwszy od Sokratesa, pozbawiono życia za to, że, troszcząc się o czystą prawdę, nie liczyli się z poziomem umysłowym współczesnego im społeczeństwa! W czasach nowszych przestano wprowadzić palić i wieszać uczonych, ale nie przestano z nich drwić i szydzić, jeżeli ośmielili się głosić rzeczy zbyt oryginalne, zbyt daleko odbiegające od uznanego szablonu myślowego, zbyt »prawdziwe« jednym słowem.

Każda nowa teoria, każde, niespodziewane i nieprzewidziane przez rutynistów, odkrycie wywołuje przede wszystkim protesty doktrynerów i dogmatyków naukowych, których zawsze popiera większość, nielubiąca z zasady żadnych głębiej sięgających przewrotów i zbyt świeżych nowości — wyjąwszy naturalnie płytkich nowości mody.

Widzimy więc, że pomiędzy nauką czystą a społeczeństwem niezawsze istnieje harmonia, i że, gdyby filozof, zamiast hołdowania czystej prawdzie, rachował się zbyt ściśle z potrzebami i upodobaniami epoki i narodu, które go wydały, nie wyszedłby daleko poza szranki popołitości i nie wzbogaciłby skarbnicy wiedzy cennymi zdobyczami.

A pośród tych zdobyczy bywają takie, których praktycznego pożytku społecznego w sposób namacalny wykazać poprostu niepodobna.

* * *

Promienie Roentgena, oświetlenie elektryczne, szczepienie dyfterytu, wynalazki Szczepanika i Edisona, są to rzeczy

zawiłe pod względem teoretycznym, ale jasne i zrozumiałe ze stanowiska utylitarne.

Wiemy doskonale jaki jest cel i pożytek tych badań. Ale co komu przyjdzie z odkryć astronomicznych Kopernika, Newtona, Keplera? Przecież, czy uwierzymy w obrót ziemi około słońca, czy w obrót słońca około ziemi, świat pozostanie tem, czem był, i słońce grzać, a ziemia karmić nas nie zaniecha. Czy obalenie systemu Ptolemeusza, a wprowadzenie Kopernikańskiego wzmogło siłę słońca choć o jeden promień? Czy wykreślenie przez Keplera eliptycznych dróg planetom nakarmiło kogo, odziało, wzbogaciło? Nie. Czy powiększyło sumę szczęścia ogólnego, czy polepszyło warunki bytu? Także nie.

Za cóż więc stawiamy pomniki ludziom, którzy zamiast obrócić swoje olbrzymie zdolności matematyczne na budowę machin, śledzili ruchy ciał niebieskich?

Za to, że śmiało i wytrwale dążyli do prawdy, i że, dzięki geniuszowi swemu, zdołali odsłonić cząstkę jej tajemniczego oblicza.

Więc poznanie prawdy ma wartość nawet wtedy, kiedy nie przynosi żadnego pożytku? Więc nauka, czyli dążenie do prawdy, może być sama sobie celem? Bez wątpienia. Najlepszy dowód, że ci właśnie, którzy w ten sposób traktowali naukę, zasłużyli na najwyższe miejsce w Panteonie ludzkości.

* * *

Ale może to tylko niczem nieuzasadnione bałwochwalstwo? może ci tytani wiedzy czczeni są niesłusznie?

Bo czyż godzi się apoteozować człowieka za to tylko, że posłuszny głosowi swego powołania, całe życie poświęcił zajęciom, które mu najwyższą rozkosz sprawiały, nie przynosząc nikomu realnego pożytku?

Taki zarzut jest zupełnie słuszny, jeżeli idzie o grę w winta, w szachy lub o jazdę na bicyklu; co do nauki jednak, to nawet wtedy, kiedy zdobycze jej nie dadzą się prze-

kuć na drobną monetę utylitaryzmu, daje ona społeczeństwu olbrzymie skarby duchowe.

Jakie? Czy umoralnia i uszczęśliwia człowieka? Pośrednio i w pewnym zakresie, zapewne. Ale nie to stanowi rdzeń jej działania. Moralność i szczęście leżą w sferze uczuć i woli, nauka zaś przemawia przede wszystkim do inteligencji i przez inteligencję.

Otóż każde nowe odkrycie rozszerza horyzont umysłowy ludzkości, potęguje jej siły duchowe i pozwala z większą, niż przedtem, dokładnością nakreślić przypuszczalny plan wszechświata i wyjaśnić jego stosunek do nas. Jednym słowem, nauka dostarcza człowiekowi materiałów do stworzenia syntezy bytu, to jest do ujęcia chaosu zjawisk w jakąś logiczną i organiczną całość.

Czyż to jednak jest konieczne? Czyż ludzkość nie mogłaby żyć szczęśliwie, nietroszcząc się o podobne, oderwane od życia, sprawy?

Odpowiemy na to bez wahania, żeby nie mogła, a najlepszym dowodem tego jest fakt, że niema człowieka, narodu, rasy, któraby nie starała się rozwiązać na swój sposób zagadki bytu.

Nigdy ludzkości nie wystarczyło przeświadczenie o tem tylko, że żyje, zawsze chciała wiedzieć dla czego żyje i w jakim znajduje się stosunku do otaczającego ją świata.

Dziki rozwiązuje ten problemat w sposób dziecinny, za pomocą naiwnych legend i mytów, człowiek cywilizowany stara się zdobyć odpowiedź na te pytania za pomocą teorii, hipotez, a w ostateczności fantazyi naukowych, lub uczuciowych — ale i jeden i drugi idzie w tym wypadku za głosem nieprzezwykłego instynktu, pragnie zadowolnić wrodzoną potrzebę psychologiczną.

Jeżeli nie każdy zdaje sobie sprawę z tego głodu duchowego, pochodzi to stąd, że, nie mogąc się sam uporać

z temi trudnemi kwestyami, przyjmuje na kredyt rezultaty cudzych rozmyślań i badań i zadawalnia się niemi.

Ponieważ jednak ostateczne rozwiązanie zagadki wszechistnienia dotąd nie nastąpiło i nie nastąpi prawdopodobnie nigdy, przeto na najwyższych szczytach wiedzy gorączka poznania trwa ciągle, popychając powołanych do budowania coraz to nowych i coraz to dokładniejszych teorii i syntez bytu.

To stanowi cel i pożytek wiedzy czystej, cel niewiele mający wspólnego z powszednim i ciasnym utylitaryzmem ekonomiczno-technicznym, ale równie ważny, jeżeli nie ważniejszy, gdyż jeżeli, bez zadowolenia potrzeb materialnych, niepodobna żyć, to bez troski o potrzeby duchowe nie można się rozwinąć i wydoskonalic, czyli stać się nie tylko zewnątrz, lecz i wewnątrz — człowiekiem.

Zresztą potrzeba rozwoju i pokarmu duchowego, aczkolwiek subtelniejsza, jest również naturalną, jak i potrzeba rozwoju i pokarmu fizycznego.

Ewangelia powiada: »Nie samym chlebem żyje człowiek, ale i każdym słowem Bożem«, to fakt. Nauka próbuje tylko odczytać i objaśnić »słowa Boże«, nakreślone tajemniczymi hieroglifami na kartach olbrzymiej księgi, zwanej światem...

To cel nauki, w najwyższym tego wyrazu znaczeniu.

Że zaś cel ten, w przeciwieństwie do celów życia praktycznego, nie da się ująć w ścisłą formułę, gdyż prawda bezwzględna jest to ideał przeczuwany, ale nieznan i niedościgniony, można przeto powiedzieć, że nauka czysta, dążąca do poznania owego ideału, jest sama sobie celem, wartość jej bowiem spoczywa nie tyle w ostatecznych rezultatach pracy, ile w samym wysiłku duchowym, w aspiracyach, w mozolnem a ciąglem posuwaniu się naprzód *per aspera ad astra*, w ciągłej tęsknocie do ideału, podtrzymującej w nas energię moralną, jak ruch i praca ręczna podtrzymuje w nas energię fizyczną.

Wyrzeczenie się idealnych aspiracji myślowych doprowadziłoby ludzkość do zwyrodnienia, gdyż zanik potrzeb wywołałby stopniowy zanik sił i zdolności duchowych.

Przejdźmy teraz do sztuki.

III.

Jeżeli pomiędzy sztuką a nauką empiryczną i stosowaną istnieje olbrzymia różnica, to niepodobna zaprzeczyć, że nauka czysta, czyli teoretyczno-filozoficzna, posiada wiele pokrewieństwa z twórczością artystyczną.

Dopóki astronom obserwuje, matematyk oblicza, a przyrodnik ślęczy nad wagą i mikroskopem, dopóty działalność ich niema nic wspólnego ze sztuką; z chwilą jednak kiedy astronom zacznie stawiać teorie o początku i naturze ciał niebieskich, matematyk zacznie opisywać kształty ciał czterowymiarowych, chemik grupować niewidzialne atomy w przestrzeni, a biolog filozofować o przyczynach ewolucji na ziemi, każdy z nich zmienia się do pewnego stopnia w poetę, który, zamiast zwykłych słów i wyobrażeń, używa terminów, pojęć i formuł naukowych, tworząc z nich, przy pomocy wyobraźni i talentu kompozycyjnego, syntetyczne obrazy wszechświata, lub jego części.

Naturalnie, że uczony, zachowuje w swoich kombinacjach teoretycznych większą, albo raczej i n ną ścisłość, boć i artysta musi być ścisłym i logicznym na swój sposób, ale ostatecznie i jeden i drugi tworzy coś nowego, czego przedtem nie było i w co wkłada cząstkę własnej jaźni.

Wiadomo, jak indywidualnie traktował problematy matematyczne Hoene-Wroński, który wskutek tego całe życie ścierał się z akademiami i przedstawicielami rutyny naukowej. Wiadomo również, ile pierwiastków natury czysto artystycznej tkwi w dziełach wielkich metafizyków, których systematy słusznie zostały nazwane »poezyą pojęciową«.



Drugą ważną analogią pomiędzy sztuką a nauką czystą stanowi pozorna bezużyteczność, w znaczeniu codziennem i ciasnem tego terminu, ich wysiłków i dążeń. Wszystko prawie, cośmy w tym względzie powiedzieli wyżej o wiedzy teoretyczno-filozoficznej, da się *mutatis mutandis* zastosować do sztuki, która jest także sama sobie celem.

Co to znaczy w stosunku do nauki — wiemy.

Otóż, jak nauka czysta dąży do prawdy, tak sztuka dąży do piękna. Należy jednak pamiętać, że »prawda« i »piękno«, pojmowane bezwzględnie, są to tylko symbole, nie rzeczy konkretne. Nikt nigdy nie określił, choć wielu próbowało, absolutnej prawdy i absolutnego piękna¹⁾. Używamy więc tych terminów w rozumowaniu tak, jak w algebrze używa się liter *a*, *b*, *x* — dla ułatwienia sobie roboty myślowej.

»Piękno« i »prawda« oznaczają pewne aspiracje, drogi, kierunki, któremi ludzkość dążyć musi naprzód pod karą duchowego upadku, zwyrodnienia, zastoju.

Jest to konieczność, wypływająca z treści psychicznej człowieka, tkwiąca w głębi jego wewnętrznej istoty. Przekonywa nas o tem psychologia i historia, t. j. doświadczenie i obserwacja. Gdzie tylko człowiek się uspołeczniał, tam pojawiała się sztuka i nauka, lub jej naiwne surogaty, a właściwie embryony, zarodki.

* * *

Jak roślina z jednej strony rwie się ku słońcu, z drugiej zaś ryje głęboko korzeniami w ziemi, tak człowiek z jednej

¹⁾ »Piękno« w estetyce jest terminem konwencyonalnym, nie wszystko bowiem, co nas estetycznie wzrusza, należy do dziedziny piękna w ścisłym znaczeniu tego wyrazu. Wzniosłość i jej odmiany (tragizm) zawierają, prócz piękna, inne jeszcze żywioły. Komizm również daleki jest od piękna. A brzydota? Czyż brzydota nie należy do najpotężniejszych czynników estetycznych, pomimo, że stanowi antytezę piękna. »Piękno« więc uważane jako cel działalności artystycznej ma znaczenie daleko szersze, niż piękno właściwe, będące tylko jedną z zasadniczych kategorii estetycznych. Ścisłe biorąc, estetyka nie jest »nauką o pięknie«, lecz filozofią i psychologią twórczości i wrażliwości artystycznej.

strony pragnie ogarnąć zmysłami i uczuciem całość świata, z drugiej zaś chce przeniknąć i zrozumieć jego ustrój wewnętrzny.

Idąc za pierwszym z tych popędów, człowiek albo bawi się i zachwyca światem, żyje jego życiem, łączy swoją energię z energią powszechną, wzmaga swoje radości i cierpienia bólami i rozkoszami wszechbytu i zlewa się z ogółem, albo też, odosobniwszy się dumnie od niego, walczy o równouprawnienie mikrokosmu z makrokosmem i ginie z chwałą w tych prometeicznych zapasach.

Poddawszy się drugiemu ze wspomnianych dążeń, t. j. dążeniu do syntezy intelektualnej, człowiek nie walczy z zagadką bytu na »serca«, lecz na »rozumu«, nie bawi się nią, lecz analizuje i bada, nie upaja się ruchem życia, lecz szuka praw tego ruchu.

Oba te kierunki, z których pierwszy rodzi sztukę, a drugi naukę, uwarunkowane są samą naturą jaźni ludzkiej. Człowiek nie tylko nie chce, ale nie może pozostać obojętnym i biernym wobec zjawisk świata zewnętrznego i duszy własnej: musi na nie reagować, czuje niepohamowaną ochotę owdzięcia niemi choćby *in effigie*, i osiąga to, tworząc syntezę artystyczne lub naukowe.

Działo się to wszędzie i zawsze, gdzie tylko i skoro tylko mózg ludzki uświadomił sobie swoją odrębność od reszty świata.

Dowodów dostarczy każdy podręcznik historii cywilizacji.

* * *

Synteza naukową na naszym stopniu rozwoju jest każde t. zw. prawo natury, każda teoria lub hipoteza, ogarniająca, wyjaśniająca i łącząca w jedną skończoną całość pewną grupę zjawisk przyrodniczych, psychologicznych, czy społecznych.

Synteza więc jest systemat planetarny Kopernika, prawo powszechnego ciężenia Newtona, teoria ewolucji i wiele innych, mniej lub więcej, ścisłych teorii i hipotez.

Dzięki tym uogólnieniom człowiek nie czuje się na obszarach wszechświata bezradnym, jak zbłąkany wędrowiec w pustyni, lub jak żeglarz na morzu, pozbawiony busoli. Rozumie, lub przypuszcza przynajmniej, że rozumie, co się dokoła niego dzieje, i wie, gdzie są »bieguny świata«. I przeświadczenie o tem — złudne, czy nie złudne, mniejsza o to — sprawia mu rozkosz umysłową i daje względny spokój i równowagę duchową.

* * *

Synteza artystyczna ujmuje także w jedną organiczną całość grupy zjawisk wszelkiego rodzaju, poczynawszy od kosmicznych i społecznych, a skończywszy na subtelnościach duszy jednostkowej: Każdy obraz, posąg, poemat, tragedia, sonet, symfonia — są to uzewnętrznienia, krystalizacje wyobrażeń i uczuć, zrodzonych w duszy artysty pod wpływem pewnych bodźców zmysłowych, albo psychicznych. Artysta jednak wypowiada to, co zdobył, posługując się obserwacją i intuicją, innemi środkami, niżeli uczony.

Pochodzi to stąd, że artysta, widząc w naturze inne strony, niżeli uczony, do innych również zwraca się stron ducha w człowieku.

* * *

Nauka daje syntezę, że tak powiemy, anatomiczną wszechświata, buduje jego szkielet i odsłania ustrój ukrytego mechanizmu życia; sztuka pragnie dać syntezę samego życia, nie jego schematu, pragnie odtworzyć sam drgający organizm, nie jego plan abstrakcyjny.

Nauka kreśli niejako rzuty zjawisk na płaszczyźnie, sztuka stara się przedstawić plastykę natury w całej pełni.

Uczony szuka pojedynczemi i przemijającemi zjawiskami praw ogólnych, niezmiennych, działających mechanicznie, niby koła olbrzymiego zegaru, puszczanego w ruch przed wiekami wieków i obracającego się automatycznie z ma-

tematyczną dokładnością, bez przerw, opóźnień lub przyspieszeń: artysta wlewa w płynące na falach konieczności zjawiska swego własnego swobodnego ducha, ożywia je swoim własnym życiem, nadaje im własne prawa i tworzy z nich świat nowy, pokrewny rzeczywistości, gdyż z niego się narodził, ale bardziej skoncentrowany i jednolity, bogatszy, przynajmniej pozornie, w harmonię i piękno, a, co najważniejsza, zrozumialszy i sympatyczniejszy dla nas, bo — przeczołwieczony, t. j. tętniący uczuciem ludzkim i przemawiający do uczucia ludzkiego.

* * *

Nauka stara się być bezosobistą i obiektywną — o tyle przynajmniej, o ile to jest możliwe w granicach środków, jakimi rozporządza; sztuka przeciwnie jest i musi być na wskroś subiektywną, osobistą i ludzką. Nauka dąży do wyłączenia ze swoich syntez wszystkich żywiołów zmiennych, odbiegających od normalnego, przeciętnego typu, sztuka przeciwnie unika abstrakcyjnej przeciętności i kładzie nacisk na pierwiastki indywidualne, wyłamujące się z pod strychulca.

Wskutek tego obie te sfery twórczości ludzkiej dopełniają się wzajemnie, obie są równie niezbędne, każda w swoim zakresie.

* * *

Znakomity uczony i filozof, który i w dziedzinie teorii estetyczno-psychologicznych położył niespożyte zasługi, H. Helmholtz, wyraża się o pokrewieństwie nauki i sztuki w sposób następujący: »Sztuka i nauka są to dwie dziedziny, różniące się bardzo zewnętrznymi stosunkami i metodą roboty; poza tem jednak, muszę wyznać, że jestem szczerze przekonany o głębokim powinowactwie wewnętrznym sztuki i nauki.

»I sztuka także wygłasza prawdy, prawdy psychologiczne, chociaż w innej zupełnie formie, a mianowicie w formie zmysłowych zjawisk, nie pojęć odierwanych.

»Ale ostatecznie dla doskonałego zjawiska musi się z czasem znaleźć pojęciowa forma, a wtedy obie dziedziny będą działać wspólnie«.

* * *

I uczony filozof i natchniony poeta, czy artysta, może więc być nazwany przenośnie okiem i uchem ludzkości. Obaj są organami, za których pomocą człowiek zgłębia istotę świata, oraz istotę samego siebie i, dzięki temu, rozwija się i doskonali wewnątrz.

Tam jednak, gdzie uczony widzi mechaniczno-matematyczny ład i logiczny ruch »sił«, czy »atomów«, artysta dostrzega tajemnicze działanie potęg duchowych, pokrewnych naszej własnej duszy. To, co nauka ujmuje w przejrzyste, ale zimne formuły, sztuka przelewa w żywe, plastyczne i kipiące energią obrazy, oraz wstrząsające naszem całym jestestwem nastroje.

IV.

Stosunek człowieka i świata dałby się porównać do stosunku dwóch żywych harf, stworzonych z jednego materiału, ale różnych, zarówno rozmiarami, jak i potęgą, oraz skalą tonów.

Mniejsza z nich, obdarzona czuciem i świadomością, dąży do tego, by dźwięczeń harmonijnie z większą, lecz, nie mogąc schwycić jej zasadniczego tonu, brzmi najczęściej fałszywie i wskutek tego cierpi.

W pewnych wypadkach jednak, niektóre czulsze i subtelniejsze instrumenty zespalają swe głosy w akord z olbrzymimi strunami harfy kosmicznej i wtedy rozdźwięk pomiędzy człowiekiem i światem zmienia się w harmonię.

Harmonia ta nie obejmuje nigdy całej natury, gdyż harfa ducha ludzkiego posiada skończoną i ograniczoną liczbę strun, odpowiadających tylko pewnym punktom nieskończonej skali wszechbytu, dlatego akordy indywidualne muszą

się wzmacniać, wiązać i dopełniać wzajemnie, i dopiero ich suma tworzy zespół, drgający unisono z wszechsymfonią stworzenia.

* * *

Owe akordy indywidualne — to właśnie syntezy proroków, filozofów, uczonych, poetów i artystów; syntezy, w których dominującym tonem jest zwykle jedna z władz duszy ludzkiej (rozum, uczucie, wola, wyobraźnia i t. p.), które więc spełniają zadanie swoje cząstkowo i są zupełnie równo uprawnione w gospodarce umysłowej ludzkości.

Poetyczna synteza bytu, stworzona przez Dantego w »Komedii Boskiej«, lub przez Goethego w »Fauście«, jest równie dla nas ważna, jak systemat filozoficzny Spencera. Syntezy życia realnego, zawarte w epopiejach Homera, Mickiewicza, lub Balzaka, nie są niższe od dzieł historyków i ekonomistów; syntezy psychologiczne Szekspira przewyższają nawet niekiedy prace uczonych. »Mojżesz« Michała-Anioła lepiej krystalizuje i wyjaśnia ducha Biblii, niż cała biblioteka subtelnych komentarzy...

* * *

Ponieważ zaś synteza jest to odbicie się niezmiernego i skomplikowanego mechanizmu wszechświata, lub jego części, w zwierciadle ducha ludzkiego, a nie każde zwierciadło jest dość wielkie i czyste, by podobny obraz uchwycić, więc ludzi obdarzonych zdolnością tworzenia możliwie jasnych i pełnych syntez, ogół otacza czią, zowiąc ich »geniuszami«, »wieszczami«, »kapłanami«, słowem istotami wyjątkowymi.

Dlaczego? Bo człowiek przeciętny, nie mogąc, pomimo chęci, ogarnąć sam zawiłości i ogromu kosmosu, zwraca się do owych uprzywilejowanych osobników, które, dzięki swej specjalnej organizacji duchowej, odgrywają rolę pośredników pomiędzy naturą a człowiekiem, nieskończonością a skończonością, duszą powszechną a duszą jednostkową, naturą i człowiekiem, całością i atomem.

* * *

To, czego ogół nie dojrzy sam w świecie rzeczywistym i w głębi swojego serca, znajduje w tworach filozofów, poetów i artystów, którzy pod powłoką materii dostrzegają ducha, z pozornego bezładu wydobywają porządek, z brzydoty — piękno, z chaosu — harmonię.

»Geniuszem ogarniajcie całość« — powiada poeta:

Poety misją, łączyć wszystko istniejące.
Stwórca promyki piękna rozproszył w przestrzeni,
Wiązkę tych niedojrzałych, a bożych promieni,
Wieszcz zbiera i zapala w ich ognisku — słońce.
Czemże Homer potężny? Czemże Szekspir wielki?
Lud ich czci, bo mu własne odgadują życie.

(Wiktor Gomulicki. — *Gdzie piękno?*)

* * *

To, co dla zwykłych i obojętnych oczu wydaje się zwykłym i obojętnym, a nawet brzydkim lub niezrozumiałym, jest dla czułego oka artysty i poety, który patrzy na wszystko głębiej i bystrzej, ciekawem, pięknem, logicznem i godnem poznania albo sympatyi.

Skala wrażeń estetycznych człowieka pospolitego jest bardzo ograniczona i dopiero artysta rozwija jego wrażliwość, rozszerza horyzont jego wyobraźni, uczy go miłości i zachwytu, słowem potęguje jego życie duchowe i podnosi temperaturę jego uczuć.

Przypomnijmy sobie, jakie wrażenie sprawił na nas wzniosły poemat, tragedia, symfonia, obraz, posąg, świątynia — a przekonamy się, że powyższe określenie wpływu poezyi i sztuki na nasz nastrój wewnętrzny nie jest bynajmniej frazesem, lecz odpowiada faktycznemu stanowi rzeczy.

* * *

Artysta więc działalnością swoją wzmacnia intensywność naszego życia psychicznego, przyśpiesza nasze tętno moralne i zdobywa, lub wytwarza dla nas nowe dziedziny

wzruszeń i wrażeń, pogłębiając współcześnie naszą indywidualność.

Przecudownie, a zarazem bardzo prawdziwie pod względem psychologicznym, odmalował ten stan rozrastania się naszej jaźni, pod wpływem potężnych i podniosłych bodźców, Mickiewicz:

...i w dziwnym widzeniu
I światłem byłem i żrenicą razem.
I w pierwszym, jednym rozlałem się błysku
Nad przyrodzenia całego obrazem.
W każdy punkt moje rzuciłem promienie;
A w środku siebie, jakoby w ognisku,
Czułem odrazu całe Przyrodzenie.
Stałem się osiłą w nieskończonym kole:
Sam nieruchomy czułem jego ruchy.
.....
I dusza moja, krąg napełniająca,
Czułem, że wiecznie będzie się rozżarzać,
I wiecznie będzie ognia jej przybywać,
Będzie się wiecznie rozwijać, rozpływać,
Rosnąć, rozjaśniać, rozlewać się, stwarzać,
I coraz mocniej kochać swe stworzenie,
I tem powiększać coraz swe zbawienie...

To, co geniusz odczuwa bezpośrednio, my odczuwamy pośrednio, wpatrując się, lub wsłuchując w jego twory.

* * *

I w życiu zwykłym doświadczamy wzruszeń przyjemnych, a nawet podniosłych, wzruszenia te jednak tak są splątane z przykremi i powszednimi, tak ściśle jednoczą się z szarym, monotonnym tłem codzienności, a w dodatku tak szybko przemijają, że niepodobna nasycić się i orzeźwić nimi, niepodobna wchłonąć w siebie całej ich treści.

Gdyby nie było artystów, człowiek napróżno wołałby do rozkosznej, ale przelotnej chwili: »wstrzymaj się, jesteś piękna!«

Bo sztuka z jednej strony wyodrębnia i oczyszcza, a z drugiej uwiecznia momenty, nastroje, zjawiska, w któ-

rych tkwi coś godnego uwagi, zachwytu, miłości i uwielbienia...

To, co w życiu wydaje nam się spaczonym, mętnym, niewolniczym, znikomem, staje się po przejściu przez filtr sztuki czystym, jasnym, samoistnym i trwałym.

* * *

A może to tylko złudzenie, iluzja?

Może — o to spierać się nie będziemy; pytanie powyższe — bardzo poważne zresztą — wiąże się raczej ze sprawą istoty, niżeli ze sprawą celów sztuki, które nas obecnie obchodzą.

Czy świat idealny, tworzony przez artystów, powstaje na gruncie złudzenia, czy jasnowidzenia — to nie zmieni ani na jotę charakteru sztuki i jej dodatniego wpływu na ludzkość.

Jeżeli sztuka jest snem — to niewątpliwie snem orzeźwiającym i pokrzepiającym; snem, który wrywa człowieka z twardych szponów konieczności, daje mu chwilę wytchnienia, budzi w nim poczucie swobody i, dzięki temu, pozwala żyć, bez wysiłków, życiem pełniejszym, bogatszym i bardziej skupionem, a zarazem lżejszym i rozkoszniejszym od zwykłego.

* * *

Że stan taki jest rozkoszny — to wiadomo powszechnie, że przynosi »korzyść, pożytek« — na to nie wszyscy się godzą, gdyż pojęcia korzyść i pożytek brane są w zbyt ciasnym znaczeniu.

Korzystnym, pożytecznym nazywamy taki nabytek duchowy, który da się, jeżeli nie bezpośrednio, to pośrednio wymierzyć jakimś pozytywnym, namacalnym rezultatem natury społecznej.

Kto zdobył wiedzę, lub przejął się jakąś ideą moralną, ten potrafi zamienić swoje nabytki duchowe w czyn, *ergo*

nauka i etyka przynoszą korzyść. Kto jednak, patrząc na dzieło sztuki odebrał silne i rozkoszne wrażenie, temu, według powszechnego mniemania, nic nie przybyło takiego, co by można przekuć na monetę czynu społecznego.

To prawda, ale fakt, że człowiek ów czuł się przez chwilę szczęśliwszym, wolniejszym, potężniejszym, szerszym duchowo — jest faktem niezaprzeczonym. Więc niewątpliwie stan jego wewnętrzny zmienił się na korzyść, nie na niekorzyść: harfa duszy z bogaciła się o jedno drgnienie.

Jest to korzyść indywidualna, która tylko w pewnych rzadkich wypadkach i tylko drogą uboczną może przynieść pożytek innym, ale nie należy zapominać o tem, że każda korzyść indywidualna, zdobyta bez cudzej krzywdy, jest drogocennym nabytkiem społecznym, bo społeczeństwo — to tylko zbiór jednostek; im doskonalsze więc będą jednostki, tem doskonalszem będzie społeczeństwo...

* * *

Zresztą, poza sferą wzruszeń indywidualnych, subtelných aż do niepochwytności, a wskutek tego nie dających się dokładnie wymierzyć i zbadać przedmiotowo, sztuka wywiera poważny wpływ społeczny w inny jeszcze sposób.

Twory sztuki mogą, nie zużywając się materialnie, trwać wieki i, w zasadzie przynajmniej, należą do każdego, kto się nimi zachwycić pragnie — stanowią niezaprzeczoną własność całej ludzkości przeszłej, teraźniejszej i przyszłej.

Otóż, dzięki temu, sztuka zmienia się w potęgę skupiającą promienie indywidualnych wrażliwości w jedno ognisko.

Dowodów dostarczy nam każdy koncert, każde przedstawienie teatralne, każdy popularny obraz, poemat, powieść, które przez czas pewien kierują myśli całych grup ludzkich w jedną stronę. Spójrzmy dalej, a zobaczymy, że sztuka pozwala obcować narodom żyjącym z umarłymi, epokom zamierzchłym z dzisiejszą. Homer, Szekspir, Dante, Fidyasz, Mi-

chał Anioł — te parę nazwisk, wziętych na chybił trafił, objaśni najlepiej co to znaczy.

* * *

Moglibyśmy wspomnieć o doniosłej roli, jaką odegrały żywioły estetyczne w rozwoju wielu instytucji, a specjalnie kultów religijnych. Sztuka była tam wprawdzie tylko środkiem, ale środkiem, którego niesłychana, a stwierdzona wiekowem doświadczeniem, potęga świadczy najlepiej, że sztuka, jakkolwiek skromny mógł być jej początek, stała się z biegiem czasu czemś znacznie ważniejszym i donioślejszym, a więc i pożyteczniejszym od »przyjemnego ornamentu« albo »rozkosznej igraszki« ¹⁾.

¹⁾ Dążąc do możliwej jasności wykładu, pominęliśmy w niniejszym szkicu wszelki balast naukowy i sprowadziliśmy rozmyślnie kwestję »celów sztuki« do najogólniejszych i najprostszych formuł. Wszystko to jednak, co mówimy o »orzeźwiający« i »kojący« zarazem wpływie dzieł sztuki resp. piękna, nie jest bynajmniej metaforą, lecz opiera się na obserwacjach i zdaniach psychologów, badających działanie wrażeń estetycznych na systemat nerwowy. Już Lotze zauważył, że rozkosz estetyczna nie jest bynajmniej »rozkoszą abstrakcyjną«, lecz że wywołuje ona rzeczywiste objawy »swobodniejszego oddychania, napięcia muskułów, przyspieszenia tętna etc.«. Nie wchodząc w to, co tu jest przyczyną, co skutkiem, musimy uznać fakt, że człowiek, poddając się wrażeniu estetycznemu, nie tylko wyobraża sobie, lecz czuje naprawdę jakby przypływu energii nerwowej i że proces ten pozostawia trwałe ślady w pamięci. Wskutek tego, należy przypuścić, że słowa »spotęgowanie się, rozrost, zubożenie jaźni« mają znaczenie nie tylko przenośne, ale i literalne. Wchodząc tutaj w szczegółowy rozbiór stosunku objawów fizjologicznych do duchowych nie możemy, odsyłamy więc ciekawych do dzieł Karola Grossa: »Der esthetische Genuss (1902), »Spiele der Thiere«, »Spiele der Menschen«. Wiele pouczających uwag znajdzie czytelnik w dziełach Grossego »Die Anfänge der Kunst«, Buchera »Arbeit und Rythmus«, Stanisława Mleczki »Serce a Heksametrum (1901), w »Études Esthétiques« G. Lechalas'a, w dziele »Du Beau« L. Bray'a (1902). U Souriau w pracach: L'esthétique du mouvement (1889), La Suggestion dans l'art (1893), w Ribota »Psychologia uczuć«, dalej w dziełach Darwina, Spencera, Bain'a, oraz u Fechnera w »Vorschule

Tak się przedstawia stosunek społeczeństwa do sztuki; jest to stosunek bierny. Społeczeństwo spożywa i przetrawia w swoim umyśle i sercu to, czego mu artysta dostarczył, i wyciąga z dzieł jego rozkosz i pożytek — specjalnej natury.

der Aesthetik«, jako też w pracach Helmholtza. Z dawniejszych zasługują na specjalną uwagę poglądy Kauta (Kr. der Urtheilskraft), Schillera i Schopenhauera, który doskonale określił stan psychiczny jednostki, pogrążonej w zachwycie estetycznym: »Wenn man, durch die Kraft des Geistes gehoben, die *gewöhnliche* Betrachtungsart der Dinge fahren lässt, aufhört, nur ihren Relationen zu einander, deren letztes Ziel immer die Relation zum eigenen Willen ist, am Leitfaden der Gestaltungen des Satzes vom Grunde, nachzugehen, also nicht mehr das *Wo*, das *Wann*, das *Warum* und das *Wozu* an den Dingen betrachtet; sondern einzig und allein das *Was*; auch nicht das abstrakte Denken, die Begriffe der Vernunft, das Bewusstseyn einnehmen lässt; sondern statt alles diesen, die ganze Macht seines Geistes der *Anschauung* hingiebt, sich ganz in diese versenkt und das ganze Bewusstseyn ausfüllen lässt durch die ruhige *Kontemplation* des gerade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes, sei es eine Landschaft, ein Baum, ein Fels, ein Gebäude oder was auch immer; indem man, nach einer sinnvollen Deutschen Redensart, sich gänzlich in diesem Gegenstand *verliert*, d. h. eben sein Individuum, seinen Willen, vergisst und nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objekts bestehend bleibt; so das es ist, als ob der Gegenstand allein da wäre, ohne Jemanden, der ihn wahrnimmt, und man also nicht mehr den Anschauenden von der Anschauung trennen kann, sondern beide Eines geworden sind, indem das ganze Bewusstseyn von einem einzigen anschaulichen Bilde gänzlich gefüllt und eingenommen ist; wenn also solchermaassen das Objekt aus aller Relation zum Willen getreten ist: dann ist, was also erkannt wird, nicht mehr das einzelne Ding als solches; sondern es ist die Idee, die ewige Form, die unmittelbare Objektität des Willens auf dieser Stufe: und eben dadurch ist zugleich der in dieser Anschauung Begriffene nicht mehr Individuum: denn das Individuum hat sich eben in solche Anschauung verloren: sondern er ist *reines willenloses, schmerzloses, zeitloses Subjekt der Erkenntnis*«. Odrzućmy od tego metafizyczne dodatki (Wolę, idee etc.), za których pomocą Schopenhauer związał bardzo dokładną i subtelną obserwację z całokształtem swego systematu filozoficznego, a pozostanie fakt, że kontemplacyjny stan duszy, właściwy wzruszeniom estetycznym, podnosi człowieka ponad przykre warunki bytu. Oryginalnie zupełnie pojął i przedstawił też samą zasadę (kontemplacji), jako głównego czynnika estetycznego, psycholog, E. Abramowski, w studyum wywołanem

V.

Czy to jest jednak celem działalności artysty? Nie, to tylko skutek, który przychodzi sam przez się, jak roślinność wytryska z gruntu nasyconego promieniami słońca, choć gwiazda dzienna nie troszczy się o to i świeci, bo — musi świecić.

Dla artysty sztuka jest i powinna być sama sobie celem, tylko wtedy bowiem, kiedy ktoś tworzy z wewnętrznego nieprzewartego popędu, tworzy rzeczy jednolite, szczerze, t. j. subiektywnie prawdziwe, i może osiągnąć najwyższy, przynaj-

znaną rozprawą Tołstoja »Co to jest sztuka« (Przegląd filozoficzny 1898). Według Abramowskiego praca artysty zasadza się na »wyswobodzeniu od umysłowości«. »Wrażenie piękna — jest zawieszeniem czynności intelektu. W świecie rozpatrywanym nie intelektualnie, lecz estetycznie, zanika wszystko, co dręczyło i nudziło, bo zjawiska zwróciły się do nas swoim obliczem przeciwległym intelektualizmowi, wskutek czego ubywa podstawa do rozumowania, kłopotliwości i przewidywania celowego. Przystajemy spoglądać na świat okiem walczącego zwierzęcia, a spoglądamy okiem kontemplatora«. I dalej: »Piękno jako wyłączna przynależność odczuwania indywidualnego nie może podlegać żadnym normom etyczno-społecznym, lecz posiada natomiast swoją własną wartość etyczną, jako luka w walce życiowej, jako zawieszenie intelektu. Razem z zawieszeniem intelektu, odpada od duszy ludzkiej to wszystko, co jest związane z osobistymi interesami życia, z celowością, uchyla się zasłona samolubstwa, osobniczości, daltonizm egoistyczny, przez który patrzymy na życie codzienne pod wpływem interesów, celów, namiętności i potrzeb praktycznych. Przeżyty moment piękna pozostawia w duszy ludzkiej głęboki intuicyjny ślad — zetknięcia się z czemś pozażyciowym, ślad wyzwolenia się od interesów osobistych, od kłopotliwych potrzeb życia, od tego zatem, co najsilniej przeciwstawia człowieka innym ludziom i tym sposobem czyni najbardziej uzdolnionymi do tego, abyśmy poznali swoją tożsamość etyczną, abyśmy przejrzeni siebie nawzajem w uczuciu braterstwa«. Bardzo głęboko i poważnie przedstawił również stosunek i współdziałanie niezależnych od siebie dążeń nauki, moralności i sztuki Jonas Cohn w »Allgemeine Aesthetik« (1902). Wszystko to świadczy, że hasło »autonomii sztuki«, które w wieku bieżącym wywiesili na swoim sztandarze zarówno artyści, jak i estetycy i psychologowie — nie jest bynajmniej synonimem »bezcelowości« i »bezużyteczności«.

mniej względnie, stopień doskonałości. Z chwilą zaś, kiedy zacznie ulegać świadomie wpływom obcym, zewnętrznym, choćby najbardziej dodatnim, zbacza z właściwej sobie drogi, zmienia się w polityka, publicystę, moralistę, kaznodzieję lub popularyzatora i tworzy dzieła połowiczne, mające może w danym momencie powab aktualności, ale w gruncie nietrwałe, bo niejednolite: za mało artystyczne ze stanowiska sztuki, za mało »poważne« i ściśle ze stanowiska etyki, polityki i socjologii.

Czy należy stąd wyprowadzić wniosek, że artysta powinien się wyprzeć wszystkiego, co ma związek z życiem społecznym i nie dotykać wcale tematów politycznych, socjologicznych i etycznych?

* * *

Bynajmniej! Moralność, polityka, historia i życie społeczne wogóle są takim samym dobrym materiałem, jak psychologia indywidualna, normalna i patologiczna, jak mistyka, jak nastroje i tęsknoty istot nadczułych, jak zbrodnia i cnota, światła i cienie, kolory i linie, dźwięki i rytmy, myśl i materia, słowem wszystko, co jest, było i będzie, a nawet nie było i nie będzie nigdy na świecie.

Nikt orłu granic atmosfery,

Nikt granic wrażliwości nie wskaże poecie.

Artysta więc może, nie przestając być artystą, obrabiać tematy społeczne, jeżeli to odpowiada jego usposobieniu i zdolnościom, jeżeli odnajdzie tam motywy, które go wzruszą głęboko i pobudzą do twórczości bezinteresownej i szczerzej, dalekiej od świadomego paczenia własnych wrażeń na korzyść jakiejś doktryny socjologiczno-politycznej, czy moralnej. Artysta może przesysić swój utwór ideami, ale idee te muszą być jego własnymi dziećmi, nie bękartami tendencji i aktualności; muszą lśnić promieniami wiecznego światła, nie ogniem bengalskim efemerycznych haseł partyjnych.

Od noszenia barw cudzych niech was bogi strzegą,
Dusza winna być własna, a nie pożyczana.

(Gomulicki).

Istotę dzieła sztuki stanowi nie temat, ale opracowanie, nie surowy materyał, lecz to, co się z niego pod ręką mistrza narodzi. Połóżcie pod mikroskop duszy — powiada Kondratowicz

co łaska i wola

Główkę motyla lub serce człowiecze,
Łezkę, co z oczu spłakanych wyciecze,
Lub kwiat, zerwany z zielonego pola;
A rozpowiedźcie sumiennie i święcie,
Blask każdej barwy, każde serca drgnięcie,
Każde ruszenie drobnego atomu:
A pieśń już sama utworzy się snadnie.

Gdyby temat był rzeczą decydującą i główną w sztuce, rola artysty zesłaby do minimalnych rozmiarów. Wystarczyłoby wybrać temat podniosły i zajmujący — a o to przecież nietrudno — i nie troszczyć się o nic więcej. Tymczasem doświadczenie nas uczy, że najwspanialsze tematy stawały się, pod ręką partaczów, banalnemi i śmiesznemi, a najpowszedniejsze i najprostsze motywy nabierały, dzięki mistrzowskiemu obrobieniu i przedstawieniu, nadzwyczajnej powagi i uroku.

Co za arcydzieło stworzył Mickiewicz, opisując w »Panu Tadeuszu« tak prozaiczny przedmiot jak — ogród warzywny, a ileż zajmujących poematów plastycznych wysnuł Chełmoński z naszych płaskich, monottonnych, męczących oko równin i łąk?

Dla czego? bo dojrzał w nich, uwydatnił i zsyntetyzował pierwiastki, których pospolite oko przed nim nie widziało, i wzbogacił przez to gamę naszej wrażliwości estetycznej o parę nowych tonów.

Szekspir brał tematy zużyte, stare, szablonowe, a porobił z nich niesłychanie oryginalne i wiecznie młode arcytwory sztuki.

A co ciekawsze, to, że, nie troszcząc się o żadne do-

ktryny i tendencje, nie pragnąc uczyć i moralizować, stworzył Szekspir dzieła tak wysoce »społeczne«, że każdy socjolog, polityk i moralista może się z nich wiele nauczyć.

Czegóż to wszystko dowodzi?

Tego, że Szekspir był prawdziwym artystą, że wniknął do jądra rzeczy, że patrzył na świat *sub specie aeternitatis* i uwieczniał w sposób genialny to, co z natury swej było wiecznym w świecie, człowieku i społeczeństwie.

Jeżeli artysta osiągnie ten cel, spełnia wszystko, co do niego należy. Reszta robi się sama: wypływa z działalności artysty bez jego woli i wiedzy nawet.

Społeczeństwo samo odszuka i wysię pokarm duchowy zawarty w arcydziele; obowiązkiem artysty jest to arcydzieło stworzyć. Ponieważ zaś praca twórcza, jeżeli ma być owocną, wymaga niesłychanej koncentracji myśli i woli, musi więc ona, i tylko ona, być dla artysty celem.

* * *

Tak należy rozumieć hasło sztuka dla sztuki.

Czy hasło to jest antyspołeczne?

W zapytaniu tem tkwi drugie, ważniejsze i obszerniejsze: czy sztuka jest antyspołeczną?

Otóż sztuka rozpatrywana obiektywnie, jako fakt, jako zjawisko, jest bezwarunkowo czynnikiem społecznym, gdyż powstaje wśród społeczeństwa i oddziałuje na społeczeństwo.

Subiektywnie atoli, ze stanowiska artysty-twórcy, sztuka nie jest ani antyspołeczna, ani społeczna, ani moralna, ani nie moralna. Nie jest i być nie może, jak nie jest niemoralnym słońce, które »wschodzi na złe i na dobre«, jak nie jest niemoralnym deszcz, »co spada na sprawiedliwe i niesprawiedliwe«.

* * *

Sztuka prawdziwa ma w sobie także coś żywiołowego: istota geniuszu, talentu, natchnienia, słowem cała psychologia twórczości jest zagadką, której rozwiązanie skrywa się gdzieś

w metafizyczno-transcendentnych, mistycznych, niedostępnych badaniu sferach »nieświadomości«, czy też »nadświadomości«.

Otóż, jeżeli artysta podda się bezwzględnie natchnieniu, to znaczy będzie odtwarzał szczerze i uczciwie wrażenia, jakie na niego wywiera świat i życie, nie może zrodzić rzeczy niemoralnej, bo świat i życie nie są moralne, ani nie moralne same w sobie, lecz stają się takimi dopiero wtedy, kiedy zaczniemy patrzeć na nie z pewnego specjalnego stanowiska i mierzyć specjalną miarą naszej etyki.

Mówię z naciskiem »naszej«, gdyż nasza etyka praktyczna, którą się zwykle posługujemy, jest bardzo daleka od etyki bezwzględnej, tkwiącej również korzeniami gdzieś głęboko w mistycznych otchłaniach ducha.

Dla nas każdy »celnik« wydaje się tylko »celnikiem«, każda Magdalena — kobietą upadłą, a każdy syn marnotrawny — nicponiem, a jednak według świętego kodeksu etyki, zwanego Ewangelią, w złamanem przez życie sercu owych upośledzonych napozór moralnie istot drzemią nieraz większe skarby dobra, niż w twardej piersi poczciwców, co »modlą się gorliwie na rogach ulic i «dają hojne jałmużny« — z nadmiaru.

Nasza etyka jest oschłą i formalną, gdyż opiera się na szablonowych przepisach i skostniałych normach filistersko-utylitarnych, etyka bezwzględna jest gorąca i pobłażliwa, gdyż opiera się na miłości, sympatyj i zrozumieniu tajemnic siły i słabości ludzkiej.

Otóż z taką etyką sztuka prawdziwa, szczerza, genialna nie wchodzi nigdy w kolizję, gdyż źródła jednej i drugiej leżą na tej samej wyżynie ducha.

»Etyczna, wyzwalająca rola Piękna — powiada słusznie Abramowicz — jest mu właściwa z samego przyrodzenia, niezależnie od tego z jaką ideą jest ono połączone, w jakiej treści się przejawia; spełnia się ona samorodnie, bez przewodnictwa rozumu, jako niezbędny wynik tego tylko, że w duszy danego człowieka rodzi się chwila zachwyty estetycznego«.

Jak światło, elektryczność, magnetyzm, a nawet materia, są, pomimo różnorodności, tylko formami jednej i tej samej tajemniczej energii, podobnie i instynkty, oraz potrzeby umysłowe, etyczne i estetyczne są w gruncie rzeczy objawami jednej i tej samej potęgi, zwanej duszą ludzką, która w istocie swojej jest jednorodną.

Wszystko to tylko konary jednego pnia, którego korzenie toną w nieskończoności.

Żaden wielki, ale rzetelnie wielki, poeta i artysta nie stworzył nigdy nieetycznego arcydzieła, jak żaden wielki filozof i uczony nie odkrył nigdy »niemoralnej« prawdy, jeżeli tylko istotnie odkrył — »prawdę«.

Zastrzegamy, że miano arcydzieła przysługuje tylko utworom sztuki, opartym na tak trwałych pierwiastkach, że mogą wytrzymać próbę — wieków.

Niemoralnem i antyspołecznem może być tylko dzieło o złośliwej, spaczoney, wrogiej instynktom etycznym tendencji, ale, jak wiemy, utwory tendencyjne — to poczwarne hybrydy, które wogóle nie mają nic wspólnego ze szczerą i samorodną sztuką.

* * *

Niemoralne tematy i motywy stanowią wprawdzie znaczny procent ogólnej sumy tematów i motywów, użytkowanych przez sztukę i literaturę, ale to niema związku z niemoralną tendencją i niemoralnością.

Obraz, czy analiza duszy Kaina, lub Judasza, nie jest wcale apologią bratobójstwa, lub zdrady; historia Edypa nie zachęci nikogo do kazirodztwa; wściekły szał i straszliwa rozpacz Otella nie podziałają podniecająco na zazdrosnych mężów, jak krwawy somnambulizm lady Makbet nie przysporzy społeczeństwu zbrodniarki, jak swobodny humor Rabelais'go i Arystofanesa nie zgorszy nikogo.

Jest to właśnie jednym z przywilejów sztuki, że może ona nawet z rzeczy brzydkich, wstrętnych i złych wydoby-

wać efekty estetyczne podniosłej natury i działać uszlachetniająco — bez uciekania się do suchego moralizatorstwa.

Są zjawiska, które zawierają w sobie ogrom piękna estetycznego, a nawet i etycznego, a które w życiu przygniatają nas i przerażają, i dopiero odziane w szatę sztuki sprawiają wrażenie właściwe, t. j. wzniosłe. Do takich należy tragizm, o którym wyraził się jeden z estetyków, że woła »gwałtem o sztukę«¹⁾.

Odstaniając ciemne zakątki serca, kędy rodzi się chęć złego czynu; przedstawiając plastycznie stopniowy i fatalny wzrost namiętności, co owłada człowiekiem, jak demon, i wolną istotę zamienia w niewolnika — sztuka, nie wydając wyroków i nie wymierzając kar, otwiera jednak przed widzem, słuchaczem, czytelnikiem głębokie perspektywy psychologiczno-etyczne i wywołuje w duszy jego wstrząśnienia, którym Arystoteles nie bez pewnej racji przypisywał wpływ uszlachetniający, twierdząc, że obraz walk i błędów, spełnianych przez bohaterów tragedji, »oczyszcza namiętności«, gnieżdżące się w sercach widzów.

Alfred de Musset znakomicie określił tę stronę działalności poety.

Action n'est pour lui qu'un moule à sa pensée:
Hamlet tuera Clodius, Joad tuera Mathan —
Qu'importe le combat', si l'eclair de l'épée.
Peut nous servir dans l'ombre à voir les combattans!

Sztuka nie sądzi, jeno rozjaśnia i uzmysławia zagadkowe procesy ducha, pasującego się z sobą i z potęgami zewnętrznymi; chwiejącego się ciągle pomiędzy złem i dobrem,

¹⁾ Stoffe, die tragische Wirkung ausüben können, findet man im Leben oft genug, aber diese Wirkung wird schwer *rein ästhetisch* bleiben können, weil die starken Strebungen, dem Ringenden helfen zu wollen, die reine Intensität der Betrachtung stören, und weil das Mitleiden so mächtig wird, dass es die Ruhe des Schauens nicht aufkommen lässt. Daher *ruft gerade das Tragische besonders stark nach der Kunst*. (Cohn »Allgemeine Ästhetik« 1901).

i szukającego właściwej drogi pośród błędnych ścieżek i marnoców.

Jak światło łśni najwspanialej, rozdzierając grube opony ciemności, tak dobro uwydatnia się najwyraźniej w walce ze złem. Ktoby więc chciał wyłączyć ze sztuki t. zw. »niemoralne« motywy, pozbawiłby ją zupełnie żywiołów etycznych.

Przecież nawet bajki Jachowicza i powiastki kanonika Schmidta więcej mówią o dzieciach »niegrzecznych«, niżeli o grzecznych...

* * *

Wogóle zresztą, czy sztuka zajmuje się zbrodnią, czy cnotą, brzydotą, czy pięknem, przyrodą, czy człowiekiem, zawsze jej wpływ da się porównać do działania czarodziejskiego balsamu z »1.001 nocy«; kto sobie tym specyfikiem posmarował powieki, dla tego szara skorupa ziemską stawała się przezroczystą, jak kryształ, ukazując drzemiące w czeluściach skarby i potwory; powietrze zaludniało się rojem demonów przędących lub rwących nici żywota, a w niebie jaśniał tron Allaha, z pod którego stóp były źródła złego i dobrego, ciemności i światła; kto dotknął owym talizmanem ucha, ten słyszał wzniosłe hymny aniołów i bluźnierstwa bezbożników, okrzyki wesela i rżenia konających, łoskot huraganów i szelst skrzydeł motyla.

Kto, patrząc na to wszystko, nie odczuwa żadnego wzruszenia; kto, jak »głupi« Parciwał nie odważy się, czy nie zechce zadać magicznego pytania, któreby skruszyło zaporę pomiędzy wszechbytem a jednostką, dla tego uszlachetniająca moc talizmanu przepada.

W czym łonie jednak widok tych misteryi zapali ognisko sympatii, w czyjem sercu znajdują się struny, drgające *unisono* z odgłosami świata i życia, tego obcowanie ze sztuką bezwarunkowo podniesie etycznie.

A wpływ uszlachetniający sztuki tem będzie silniejszy i trwalszy, im sama sztuka jest głębszą, czystsza i doskonalszą.

szą, t. j. im mniej zawiera znikomych pierwiastków dydaktycznych, a więcej szczerego, pierwotnego uczucia i estetycznego czaru, t. j. im więcej będzie sztuką, a nie zlepkiem różnolitych i nie spojonych ze sobą żywiołów¹⁾.

VI.

Przejdźmy teraz do wniosków.

Otóż widzieliśmy, że sztuka, podobnie jak nauka czy sta, powstaje z naturalnego wewnętrznego popędu, tkwiącego w głębi duszy jednostkowej i społecznej, których bierny i obojętny stosunek do natury i ducha własnego nie zadawalnia. Dla artysty więc celem sztuki jest tworzenie, albo raczej przetwarzanie i ujmowanie w artystyczno-syntetyczną całość różnolitych na pozór zjawisk świata obiektywnego i subiektywnego, czyli, wyrażając się utartym terminem: dla artysty sztuka jest »sama sobie celem«.

Un poete est un monde efermé dans un homme — poeta jest światem zamkniętym w człowieku — powiada słusznie Wiktor Hugo, a ponieważ ów świat przeczłowieczony, skoncentrowany, uproszczony i zharmonizowany wydaje się bliższym, zrozumialszym i sympatyczniejszym, niżeli bezmiar świata rzeczywistego, więc ogół pożąda sztuki, jako tłumacza i przewodnika w labiryncie wszechistnienia.

Takim jest cel sztuki ze stanowiska społecznego.

Cel ten pokrewny jest celowi nauki czystej, ale nie jest z nim bynajmniej i d e n t y c z n y, gdyż, jak mówiłem, sztuka zwraca się do innych sfer ducha ludzkiego, niżeli nauka i innymi posługuje się środkami. Dla tego zatrzymać się na tem określeniu nie można, ale trzeba sięgnąć głębiej.

¹⁾ Goethe powiedział słusznie w »Dichtung und Wahrheit«: »Ein gutes Kunstwerk kann und wird zwar moralische Folgen haben, aber moralische Zwecke vom Künstler fordern, heist ihm sein Handwerk verderben.

Syntezy świata i jego części, tworzone przez artystów i poetów, zawierają w sobie niewątpliwie jakąś »prawdę«, w którą wierzymy, nie jest to jednak prawda »logiczna«, mogąca wytrzymać krytykę rozumu. Nie, to raczej symbol prawdy idealnej, w której istnienie wierzyć pragniemy gorąco, choć nie mamy na to niezbitych dowodów faktycznych.

Jeżeli artysta ujmie swoją wizję prawdy w kształty tak piękne i pełne wyrazu, że zniewoli nas do uwierzenia w jej rzeczywistość, choć na chwilę, wtedy wprowadza nas w świat odrębny od tego, w jakim się codzień męczymy i, dając chwilę zapomnienia, wprawia nas w rodzaj ekstazy, która wpływa dobroczynnie na całą naszą istotę.

Tego nie wywoła w nas nauka, która właśnie trzyma się ściśle gruntu krytyczno-logicznego i, tworząc kunsztowne teorie i hipotezy, nie zapomina ani na chwilę o tem, że są to tylko przejściowe formy pojmowania istoty bytu, formy, które z czasem ustąpią lepszym i dokładniejszym i t. d. aż do nieskończoności.

»Prawda«, wygłoszona przez Kopernika, zniszczyła »prawdę« zawartą w systemacie Ptolemeusza. Prawdę Kopernika wchłonęła w siebie prawda Keplera. Pogląd atomistyczny na budowę materii, który oddał nieocenione przysługi chemii nowoczesnej (prawo Daltona), jest uważany dzisiaj tylko za wygodny sposób uzmysławiania sobie zjawisk i procesów chemicznych.

Inaczej w sztuce. Tam »prawda« w którą wierzył i którą wyrażał i kształtował Homer, sprawia równie silne, choć odmiennie, co do kształtu, wrażenie, jak »prawdy« Szekspira, Dantego, Balzaca, Byrona, Mickiewicza, Słowackiego i »Bajek 1.001 nocy«.

Jeden drugiemu nie przeszkadza i jeden drugiego nie wyłącza, każdy z nich bowiem, dzięki swej szczeroci i potędze swego geniuszu, budzi w nas wiarę — choćby chwilową, ale intensywną — w to, co maluje i opowiada i wskutek tego daje nam poznać, jeżeli nie istotę bytu, absolut — jak sądzą

niektórzy — to w każdym razie jedną z form, jakie może, dzięki niegasnącej nigdy tęsknocie ludzkiej, przybrać ideał bytu ziemskiego, czy zaziemskiego.

Syntezy geniuszów artystycznych nie są więc przejściowemi hipotezami, lecz *sui generis* rzeczywistościami, gdyż działają one na nasz stan psychiczny z równą, jeżeli nie większą siłą, niż zjawiska realne; tylko wskutek swej koncentracji, trwałości, czystości i harmonii wewnętrznej działają w sposób wyłącznie dodatni, t. j. kojący, pokrzepiający i wyzwalaający.

Wyżej mówiliśmy o tem wszystkiem szczegółowo.

* * *

Ze względu na te, głęboko bardzo sięgające różnice, nie należy sztuki sprzęgać z nauką, lub kazać jednej wyręczać i zastępować drugą, gdyż właśnie, działając w swojej własnej dziedzinie, każda z nich największy może przynieść pożytek.

Nie znaczy to, żeby sztuka nie miała prawa korzystać z odkryć naukowych, jako materiału lub środka technicznego. Owszem, może i powinna to robić w jak najszerszym zakresie, co innego jednak znaczy posługiwać się czemś, jako narzędziem, a co innego oddać się w niewolę i pracować dla celów cudzych.

I uczony może się posługiwać artystyczną formą do wypowiedania swoich myśli, ale tylko w granicach dozwolonych przez naturę swojej pracy. Gdyby poszedł na tej drodze zadaleko, minąłby się z celem i stworzyłby dzieło chybione. Podobnie rzecz się ma i z artystą, który, zapomniawszy o tem, że nas powinien upajać i wzruszać, wpadnie w niewłaściwą dla siebie rolę pedagoga.

* * *

Prawda, że sztuka, działając w bardzo szerokim zakresie, dotyka wszelkich dziedzin życia kosmicznego i jednost-

kowego, stawia tysiące zagadnień i kusi się o ich artystyczne rozwiązanie i skutek tego wywiera na społeczeństwo wpływ, przeważnie dodatni, w najrozmaitszych kierunkach. Nie należy jednak zapominać, że wpływ ten nie wynika z samej natury sztuki, lecz z warunków, w jakich się ona rozwija, z materiałów, jakimi operuje, i że zmienia się wraz z ich zmianą, nie może więc być utożsamiany z odwiecznym podstawowym jej celem, o którym mówiliśmy wyżej.

Z »Illiady« dowiadujemy się o ustroju społecznym Greków, z »Fausta« można się nauczyć magii, z »Pana Tadeusza« zapoznać z myślistwem, gospodarstwem i kuchnią litewską, nikt jednak nie będzie twierdził przecie, że autorowie te rzeczy mieli na celu!

Dla wielu osobników sztuka bywa pretekstem do zabicia czasu, do zrobienia sobie reklamy, zabawką, narkotykiem, interesem, ale to wszystko tak dalekie jest od istoty i celu twórczości artystycznej, jak katarynka od orkiestry, grającej »nieużyteczną« symfonię Beethowena.

Teokracja, arystokracja, demokracja, monarchia—wszystkie te formy rządu mają sobie właściwe cele, których jednak nie będziemy brali pod uwagę, jeżeli zapagniemy określić cel państwa wogóle, ten bowiem tkwi głębiej i jest niezależny od przypadkowej i zmiennej formy ustroju państwowego.

Tak samo rzecz się ma ze sztuką. Może ona być realistyczną lub idealistyczną, może się rozwijać w ciszy cel klasztornych, w marmurowych pałacach książąt, lub w mansardach koszar wielkowiejskich; może rozstrzygać wielkie problemy filozoficzne, lub społeczne, i może, odwróciwszy się od nich, zatonać w analizie psychologii indywidualnej; zawsze jednak, jeśli tylko będzie owocem szczerego natchnienia i rzetelnego talentu, nie przestanie być prawdziwą sztuką i spełni swoje zadanie, posuwając ludzkość naprzód na drodze do »uduchowienia« i dążąc, pospołu z etyką i nauką, ale samoistnie, t. j. po własnej drodze, własnymi środkami i ku własnym celom, do przerobienia »zjadaczy chleba«, jeżeli

nie w »aniołów«, jak marzył poeta, to przynajmniej w rzeczywistych, nie tylko formalnych — ludzi!

Podkreślamy raz jeszcze, że sztuka, mająca dać nam nietylko największą rozkosz, ale i przynieść największy »pożytek«, musi iść po własnej drodze i dążyć do własnych celów. Sprowadzona do roli niewolnicy, środka, sztuka nie osiągnie nigdy tego, co może osiągnąć sama.

Jak w organizmie zwierzęcym i ludzkim każdy organ działa autonomicznie i tylko w rzadkich, anormalnych warunkach jeden przyjmuje na siebie z konieczności pewną część funkcji drugiego, i wypełnia je zwykle gorzej; jak w organizmie państwowym autonomia władzy prawodawczej, sądowniczej i wykonawczej daje najkorzystniejsze rezultaty: tak i w organizmie społecznym samoistność i swoboda rozwoju nauki, moralności i sztuki może wyjść jedynie na korzyść nietylko każdego z tych odłamów twórczości, ale i samego społeczeństwa, którego wzrost i dobrobyt duchowy zależy od nieprzerwanego i dokładnego wcielania się w czyn wszystkich idealnych aspiracji, jakie w łonie ludzkości drzemią.



ARTYŚCI I KRYTYCY

PRZYCZYNEK DO PSYCHOLOGII KRYTYKI

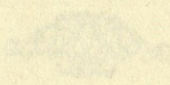
20

W tym celu należało przede wszystkim dobrać odpowiednie materiały i metody badawcze. W tym celu należało przede wszystkim dobrać odpowiednie materiały i metody badawcze.

W tym celu należało przede wszystkim dobrać odpowiednie materiały i metody badawcze. W tym celu należało przede wszystkim dobrać odpowiednie materiały i metody badawcze.

ARTYKUŁY I KRYTYKI

W tym celu należało przede wszystkim dobrać odpowiednie materiały i metody badawcze. W tym celu należało przede wszystkim dobrać odpowiednie materiały i metody badawcze.



Antagonizm pomiędzy artystami a krytykami, to rzecz tak stara, jak — sztuka i krytyka.

Najczęściej źródłem niesnasek bywa obrażona miłość własna, są jednak wypadki, gdzie przyczyny należy szukać głębiej: w różnicy poglądów na istotę sztuki, w niedokładnem i niewłaściwem pojmowaniu celów i zadań krytyki i t. p., i t. p.

W nowszych czasach zaczęły się zjawiać protesty nie przeciwko osobom, lecz pewnej zasadzie, przeciwko pewnemu zwyczajowi, panującemu u nas od dość dawna.

Protest przeciwko zasadzie ogólnej nie może wynikać jedynie z interesu osobistego, lecz musi mieć jakieś fundamenty, musi opierać się również na jakiejś, prawdziwej, czy fałszywej, zasadzie, i dlatego zasługuje na uważniejsze rozpatrzenie.

* * *

Otóż wśród artystów różnego typu: literatów, malarzów, aktorów, słychać często narzekania na to, że pracę ich krytykują, nie krytycy zawodowi, lecz koledzy-artyści.

Rzeczywiście krytyków zawodowców jest u nas niewiele, o teatrze więc pisują komedyopisarze, o powieściach — powieściopisarze, o sztukach plastycznych malarze i t. d.

Pomiędzy głosami, protestującymi przeciwko takiemu stanowi rzeczy wyróżnić należy dwa.

P. Maryan Prażmowski, artysta dramatyczny teatru warszawskiego, pisząc o reformach, jakie należałoby zaprowadzić na naszej scenie, mówi między innymi:

»W stosunku do teatru, w prasie naszej istnieją dwa czynniki: jeden, wymagający szerszej dyskusji w dziennikarstwie, a tym jest krytyka, spoczywająca w rękach komedyopisarzów. Co do tego, zdania bywają rozdwojone. Jedni utrzymują, że dana specjalność, wyrabia wytrawność sądu i daje prawo do krytyki; inni znowu twierdzą, że, wzięwszy pod uwagę naturę ludzką i drażliwość autorską — krytyka komedyopisarzów o komedyopisarzach i artystach po większej części bywa stroną.

»Wspomnę tu nawiasowo, że najznakomitsi krytycy teatralni za granicą nie rekrutowali się z pomiędzy autorów dramatycznych, nie czując się jednak powołanym do rozwiązania tej sprawy, zaznaczam, że wszelkie *pro* i *contra* tego dylematu powinny być odpowiednio rozwiązane w prasie naszej dla dobra sceny«.

* * *

W broszurze artysty malarza, pana Maryana Wawrzeńckiego p. t. »Dławcy«, wystawiającej w niewesołych barwach stosunki, panujące w krytyce sztuk plastycznych, czytamy:

»Autor niniejszej pracy był gorącym propagatorem tak zwanego »sądu specjalistów«, trwał bowiem w złudzeniu, iż artyści, pisząc sami o swoich kolegach i ich działalności, oraz o tem, co w interesie sztuki leży, prędzej pouczą ogół o tem, co stanowi palącą jej potrzebę.

»System ten dawał gdzieindziej dodatnie rezultaty, w demoralizowanej Warszawie jednak klika najśpieszniej o władnęła wpływowe stanowiska krytyków i nadużywała prasy do swych egoistycznych celów«.

W obu przytoczonych głosach uderza jeden rys wspólny, a mianowicie: nacisk położony na etyczną stronę kwestyi. Znaczy to, że obaj artyści uważają krytykę, uprawianą przez twórców za szkodliwą dla tego jedynie, że »natura ludzka jest słabą, a drażliwość autorska wielką«, oraz, że atmosfera

dziennikarsko-artystyczna Warszawy szybko i łatwo demoralizuje krytyków.

Bez wątpienia, argumentom tym niepodobna odmówić pewnej słuszności.

Natura ludzka jest słabą, i człowiek, mający możliwość wyzyskania swego wpływu dla celów osobistych, niezawsze umie oprzeć się pokusie. To prawda. Ale ostatecznie komedyo, czy powieściopisarz, malarz czy muzyk, jeżeli jest człowiekiem z gruntu uczciwym, nie będzie pisał krytyk stronnych, ani świadomie fałszował prawdy. Z drugiej strony znowu zdarzają się krytycy zawodowi, wpadający w kolizję z etyką.

Kwestya uczciwości, lub nieuczciwości więc, mająca pierwszorzędne znaczenie przy ocenianiu działalności danego osobnika, nie może być brana w rachubę w dyskusyi ogólnej i teoretycznej.

Uczciwość jest elementarnym obowiązkiem każdego człowieka, kto więc ulega pokusom i nadużywa swego stanowiska dla celów egoistycznych, tego społeczeństwo powinno odtrącić od siebie — i koniec.

Wszelka dyskusya o rzeczach tego rodzaju jest zbyteczna: wystarczy ujawnienie faktów i poparcie ich niezbitymi dowodami.

Jeżeli jednak wyłączymy z rozprawy kwestye etyczne, to z tego nie wynika, żeby należało wogóle zamknąć dyskusję nad przedmiotem.

Przeciwnie, przeniesiona z gruntu społeczno-moralnego na grunt psychologiczno-estetyczny, sprawa krytyki t. zw. »specjalistów« przedstawi nam się dopiero we właściwym świetle.

I.

Wprowadzenie ekspertów-specjalistów do krytyki było naturalną reakcją przeciwko rozpanoszeniu się krytyki felietonowej i dyletanckiej.

Był czas, kiedy w myśl przysłowia, że »sztuka jest trudna, a krytyka łatwa«, prawo krytykowania przysługiwało każdemu, kto umiał związać z sobą kilka wyrazów w zdanie, a kilka zdań w artykuł, mniej lub więcej logiczny.

Ta bezcelowa zabawka, to przelewanie z pustego w próżne sprzykrzyło się w końcu artystom i publiczności. Zaczęto protestować przeciwko temu i, jako antytezę krytyki dyletanckiej, postawiono krytykę fachową, t. j. krytykę, uprawianą przez samych artystów i twórców. Był to wielki krok naprzód, ale nie było to ostateczne rozwiązanie kwestyi.

Krytyka felietonowo - dyletancka nie zasługiwała nawet na miano krytyki. Krytyka, uprawiana przez specjalistów, była i jest niewątpliwie krytyką, która ma swoją rację bytu i przynosi pożytek — ale w pewnych granicach.

Artysta, krytykując artystę, patrzy przedewszystkiem na t. zw. robotę, t. j. na stronę techniczno - formalną. Jeżeli jest malarzem, to mówi o »repoussoirach«, o modelacyi, o tonach, które się godzą, lub kłócą z sobą, o figurach, które się przewracają, lub stoją dobrze; jeżeli jest komedyopisarzem, to będzie mówił o »trucach« scenicznych, o zręcznej, lub niezręcznej ekspozycyi i t. p.

Wszystko to jest bardzo ważne i bardzo potrzebne, i powinno być uwzględniane w krytyce, ale nie stanowi samego jądra, samej istoty krytyki.

* * *

Witkiewicz, który odznacza się wielką szerokością skali krytycznej i który równie dobrze ocenił Gierymskiego, jak Böcklin'a i Segantiniego, uznał za podstawę krytyki następującą zasadę:

»Jeżeli chodzi o malarstwo, to harmonia barw i loika światłocienia, która ogarnia całą prawie sprawę doskonałości kształtu; jeżeli o rzeźbę, to tylko ta doskonałość kształtu; jeżeli o literaturę, to loika myślenia i doskonałość mowy,

a we wszystkich tych trzech odłamach sztuki, o ile one wyrażają rzeczywistego człowieka i świat rzeczywisty — ścisła prawda w ich przedstawieniu. Jeżeli idzie o muzykę — to harmonia oparta na prawach fizyki i fizjologii; jeżeli o architekturę, to tylko kwestya utrzymania w stałej równowadze pewnych brył, składających się na pewną całość kształtu«.

* * *

Zasada to zupełnie słuszna, ale ogarniająca tylko pewną, bardzo ważną, lecz nie jedyną sferę wrażeń, wywoływanych przez sztukę.

Prawda, że »barwy, światła, cienie, kształty, t. j. ruchy, wyraz i charakter rzeczy, pojedyncze tony i ich harmonia, logika światłocienia, są to wszystko środki artystyczne (nie techniczne); pierwiastki, z których się składa artystyczna strona obrazu«¹⁾ — nie zgodziłbym się jednak na to, że »one jedynie i stanowczo mówią o sile talentu, że na nich jedynie można zbudować sąd choćby w przybliżeniu ścisły i prawdziwy o talencie i indywidualności artysty«.

Sam Witkiewicz, pisząc o Böcklinie, powiada: »Böcklin jest głębokim myślicielem - poetą — jest to jego zaleta niezależna od geniuszu malarza«. Czyż niezależna? Czy poezya Böcklinowskich obrazów nie odsłania nam jego »indywidualności« równie dobrze, jeżeli nie lepiej od »harmonii kolorytu i loiki światłocienia«, za których pomocą artysta wizye swoje uzewnętrznił, zobiektywizował, wyraził?

A teraz idźmy krok dalej. Czy pośród malarzy i rzeźbiarzy tylko jeden Böcklin był poetą? Czy nie był nim Michał Anioł, kując posągi »Mojżesza«, »Nocy«, »Niewolników«, lub rzucając na papier śmiałe linie kopuły św. Piotra?²⁾ Czyż nie

¹⁾ Witkiewicz: »Sztuka i krytyka«, 1899, str. 686. Słuszność każe nam zaznaczyć, że Witkiewicz i w praktyce i w teorii rozszerzył z czasem tę jednostronną zasadę. Por. dalej »S. Witkiewicz i krytyka subiektywna«.

²⁾ Sam Witkiewicz wyraził się o Michale Aniele: »Jeżeli był

jest poetą odmiennego typu Rubens w swojej wybujałości? Czyż Rembrandt nie tworzył dramatów, przedstawiając w sposób niedościgniony walkę światła z cieniem?

* * *

A Gierymski? który, jak powiada Witkiewicz, »niezależnie od wszelkich ogólnoludzkich myśli i dążeń patrzy na naturę jedynie i wyłącznie ze stanowiska malarzkiego« czy nie jest poetą? Moim zdaniem jest, dlatego właśnie, że jest znakomitym artystą-malarzem, nie kopistą. Istota twórczości Gierymskiego leży przecież nie w naśladowaniu natury, lecz w jej odtwarzaniu — a to wielka różnica. Zapewne Gierymski nie jest lirykiem, tylko epikiem, nie jest fantastą, jak Böcklin, lecz realistą, ale przecież epika i realizm, to równie dobre żywioły poezji, jak liryzm i fantazja.

Epicy są obiektywni, lirycy subiektywni — to rzecz wiadoma, ale t. zw. obiektywna poezja jest także poezją.

Obrazy Gierymskiego mogą — jak słusznie twierdzi Witkiewicz — nie przedstawiać jego wzruszeń, jego poglądów subiektywnych na kwestye życia, ale przedstawiają jego wzruszenia i jego poglądy subiektywne na naturę, żywą czy martwą, wszystko jedno: na wodę, powietrze, światło, kształty etc. Nie są to poglądy i wzruszenia społeczne, tylko artystyczne, ale są to, bądź co bądź, jego indywidualne, subiektywne wzruszenia i poglądy¹⁾. Prawda, że Gierym-

kiedy rzeźbiarz, którego każde dzieło jest pewnym nastrojem psychicznym skondensowanym do niezmiernej potęgi — to był nim Michał Anioł (1903).

¹⁾ Witkiewicz dzisiaj patrzy się na tę sprawę inaczej, niż przed laty. W studyum »Dziwny człowiek« (»Tyg. illustr.«, 1903) czytamy: »W każdym malarstwie występują jako jego konieczne składowe pierwiastki: potrzeba wyrażenia siebie, swego stanu psychicznego, swego uczucia, potrzeba odtworzenia widzialnego świata i potrzeba ornamentacji«. Na ten pogląd godzimy się bez zastrzeżeń.

ski jest dyskretny i chowa swoje »ja« poza dziełem, ale dążenie do przedmiotowości — to właściwość twórcza typu epiczno-plastycznego, który pojawia się w każdej dziedzinie sztuki.

* * *

Witkiewicz powiada, że »nikt nie wywołuje z płaszczyzny płótna takiego złudzenia przestrzeni, co Gieryski« — i ma słuszość, ale właśnie — jak wykazały nowsze prace psychologiczno-estetyczne — owa zdolność odczuwania i wywoływania złudzenia przestrzeni, jest właśnie jednym z najważniejszych czynników twórczości malarskiej i to nie tylko plastycznym w ścisłym znaczeniu tego wyrazu, ale i ogólnie poetycznym.

Adolf Hildebrand w swojej ciężko napisanej, ale bardzo pouczającej rozprawie p. t. »Das Problem der Form in der bildenden Kunst«¹⁾, która obudziła wielkie zainteresowanie w kołach artystów i estetyków niemieckich, powiada, że »naśladowcza treść (imitativer Inhalt) obrazu nie stanowi istoty dzieła sztuki. Formy wzięte z przyrody muszą być obrobione architektonicznie (architektonisch verarbeitet), a wtedy dopiero rzeźba i malarstwo wychodzą ze świata prostego naturalizmu i wstępują w sferę wspólną wszystkim sztukom: w świat sztuki prawdziwej«.

»Architekturę« bierze Hildebrand w znaczeniu szerszym od zwykłego terminu.

»Architektura jest to budowa pewnej całości formalnej, bez względu na specjalne formy, jakimi się artysta posługuje. Dramat, symfonia, posiadają swoją architekturę, swoją budowę wewnętrzną i tworzą, dzięki temu, organiczną całość stosunków, podobnie, jak obraz, posąg, jakkolwiek każdy rodzaj sztuki żyje w odmiennym świecie form«.

»A że świat form, który rzeźba i malarstwo wytwarza, naśladując naturę, posiada charakter przestrzenny i wsku-

¹⁾ Strasburg I. H. Ed. Heitz, 1901, III wydanie poprawne.

tek tego ich architektoniczne kształtowanie, z natury rzeczy, odbywa się w przestrzeni, więc zasady kierownicze tego kształtowania nie są przypadkowymi, lecz tkwią we wrodzonym nam poczuciu przestrzeni, które artysta rozwija.

* * *

Nie mogę tu streszczać i oceniać szczegółowo interesujących i przekonujących, ale zawiłych wywodów Hildebranda, powiem więc tylko krótko, że uważa on za konieczne, aby figury w obrazie nie tylko »opowiadały anegdotę«, ale »współpracowały« wraz z innymi czynnikami nad tem, by wytworzyć »jednolitą całość przestrzenną«.

Otóż jeżeli kto, to Gierymski, świadomie, czy bezwiednie, dążył w malarstwie do tego właśnie ideału — co zresztą stwierdza i sam Witkiewicz. Ale to, napozór czysto plastyczne, dążenie nie wyłącza bynajmniej żywiołu ogólnopoetyckiego.

Hildebrand jest, jak i Witkiewicz, bezwzględny przeciwnikiem »literatury« w malarstwie, ale wyłącza ją dla tego jedynie, że zdaniem jego »plastyka nie potrzebuje pożyczać sobie poezyi gdzieindziej«; istotne działanie poetyczne malarstwa wyrasta z jego własnych środków: ze sposobu patrzenia i odtwarzania.

Plastyka chwyta zjawisko nie dlatego, że posiada ono »samo w sobie zdolność działania poetycznego, ale dlatego, żeby je przy pomocy środków właściwych zrobić poetycznym«.

»Artysta, względnie do swoich indywidualnych zdolności, wzbogaca nasz stosunek do natury, stawiając dane zjawisko w sytuację, która uwydatnia w niem nowe ale normalne akcenty działania estetycznego«.

Otóż to słuszne zdanie stosuje się do artystów wszelkiego typu: malarzy, rzeźbiarzy, poetów i muzyków.

Jeżeli Mickiewicz, poeta z zawodu, był świetnym plastykiem i kolorystą, to Gierymski, plastyk i kolorysta, jest

poetą, gdyż dzięki swemu czysto malarskiemu, ale wyjątkowo silnemu poczuciu przestrzeni, wzbogacił naszego ducha całym szeregiem nowych wrażeń.

Słowem »harmonia barw« i »loika światłocienia« doskonałe kształty, loika myślenia i doskonałość mowy, stała równowaga brył etc. — wszystkie te artystyczne czynniki winny dążyć, i u wielkich artystów dążą zawsze do tego, żeby zlać się w jeden akord, który znajduje oddźwięk przedewszystkiem w naszym uczuciu, a następnie i świadomości i wzbogaca, rozszerza, pogłębia naszą jaźń duchową¹⁾.

II.

Dzieło sztuki tem się właśnie różni od pary butów lub stołu, że poza dobrą »robotą« powinno zawierać coś więcej, a mianowicie pewną sumę pierwiastku duchowego, pewne *quantum* poezyi.

Doskonała »robota« w sztuce jest tylko środkiem, nie celem, celem zaś jest wywołanie w widzach, słuchaczach czy czytelnikach wzruszenia *sui generis*, zwanego wzruszeniem estetycznym.

Każde prawdziwe dzieło sztuki, czy będzie nim piękny kościół lub pałac; czy obraz lub posąg; czy epopea lub dramat — jest w gruncie rzeczy poematem i powinno być oceniane przedewszystkiem, jako poemat.

Nie idzie tu, rzecz prosta, o literacką treść, o temat, o anegdoty historyczne, czy psychologiczne, o sugestyjne tytuły, lecz o potęgę poetycznego nastroju, który bije zarówno z prostych krajobrazów Chełmońskiego, jak i z Matejkowskiego »Kazania Skargi«, zarówno ze stronic »Pana Tadeusza«, jak i ze strzelistych wież kościoła św. Floryana na Pradze.

Otóż krytyk jest to człowiek, który się wsłuchuje w ową

¹⁾ Por. rozprawę »Cele sztuki«.

wewnętrzną muzykę, dźwięczącą w każdym rzetelnym dziele sztuki, który wydobywa na jaw ukrytą w niem poezję.

Taki jest główny cel i podstawowe zadanie krytyki. Krytyk powinien sam zachwycać się pięknem i umieć pobudzać innych do zachwytu, powinien być w pierwszej linii pośrednikiem pomiędzy sztuką a ogółem, a w drugiej dopiero sędzią, ekspertem, korektorem, czy cenzorem estetycznym.

Artyści zaś, krytykując swoich kolegów, występują przede wszystkim w roli ekspertów i korektorów. Ostatecznie, nie można im brać tego za złe. Krytyka fachowo-techniczna, pomimo swej jednostronności, jest pożyteczna, potrzebna, a nawet konieczna — jako uzupełnienie krytyki ogólno-syntetycznej.

Redakcja »Książki« w Nrze 9. z 1902 r. proponuje np. żeby »Poradnik językowy«, nie poprzestając na wytykaniu mniej lub więcej upowszechnionych błędów językowych, »podjął się systematycznej oceny języka tych przynajmniej książek, które mogą rachować na większą poczytność«. Myśl bardzo dobra. Podobną specjalizację krytyki dałoby się przeprowadzić we wszystkich jej działach.

Niech filologowie piszą o języku, malarze o technice malarskiej, muzycy o kontrapunkcie i dysonansach, komedyopisarze o fakturze komedyi, aktorzy o grze aktorskiej i t. p., i t. p. — pozostawiając krytykom zawodowym ogólną syntetyczną ocenę dzieł sztuki, jako dzieł sztuki, jako wytworów poezyi, która pozostaje poezją, czy odziejemy ją w szatę słów, czy tonów, barw i linii.

* * *

Wszystko to bardzo pięknie — mógłby ktoś powiedzieć — ale, po pierwsze, skąd wziąć tylu krytyków zawodowych, a po drugie, z jakiej racyi krytyk ma lepiej odczuwać poetyczną stronę dzieła sztuki, niżeli artysta?

Na pierwszy punkt, niestety, nie mogliśmy znaleźć odpowiedzi. Istotnie, krytyków zawodowych, krytyków, traktujących krytykę jako wyłączną specjalność, jest u nas za mało

w stosunku do potrzeb piśmiennictwa wogóle, a dziennikarstwa w szczególności.

Najlepiej jeszcze przedstawia się dział krytyki literackiej i teatralnej; w sztukach plastycznych jednak i muzyce długo jeszcze z konieczności trzeba będzie korzystać z usług artystów, którzy są o całe niebo wyżsi i pożyteczniejsi od dyletantów, piszących o wszystkim.

Jeżeli jednak artyści - krytycy są pożyteczni, to po cóż ich usuwać? Czyż nie wystarczy skłonić ich do zmiany metody krytycznej, do rozszerzenia horyzontu, do wyjścia z ciasnych granic ocen czysto fachowych?

Ta strona kwestyi wkracza w dziedzinę psychologii estetycznej i wymaga szerszego rozbioru.

Talent krytyczny i talent twórczy są to dary specjalne, wrodzone i, do pewnego stopnia, wyłączające się wzajemnie, w pierwszym bowiem przeważa zdolność analityczna, w drugim syntetyczna.

Zdarzają się wyjątkowe jednostki, w których zdolności twórcze kojarzą się z krytycznymi w jedną harmonijną całość, ale, po pierwsze — na wyjątkach niepodobna budować teorii, a po drugie — przy bliższem wnikięciu w rzecz, owe wyjątki okazują się najczęściej wyjątkami względnymi, wyjątkami do pewnego stopnia tylko.

Pomijając już znany fakt, że najlepszymi krytykami wśród twórców bywają najczęściej artyści średniej miary, weźmy typy tak wyjątkowe, jak Schiller i Mickiewicz. Ci genialni poeci byli niepospolitymi estetykami i krytykami — to fakt. Estetyka Schillera jednak jest estetyką jednostronną, estetyką, w której ramy wchodzi tylko utwory pewnej kategorii. Estetyka Schillera jest estetyką twórczości Schillera i pokrewnych mu duchem artystów. Co do Mickiewicza, to fakt absolutnego przemilczenia w prelekcyach o literaturze słowiańskiej działalności poetyckiej Słowackiego świadczy, że autor »Pana Tadeusza«, jako krytyk, niedocenił wartości utworów autora »Króla Ducha«. A przecież Mickiewicz był potentatem myśli, był nie tylko genialnym poetą, lecz i czło-

wiekem szeroko wykształconym, czytany, oraz idealnie uczciwym i bezstronnym.

Czy postępek Mickiewicza zasługuje na naganę? Bynajmniej. Poeta był w zgodzie z samym sobą, był szczery: nie chwalił tego, czego chwalić nie mógł, ponieważ mu się nie podobało.

Jako artysta biegunowo odmiennego typu, nie mógł przełamać swej potężnej indywidualności i wniknąć w istotę twórczości »boga stojącego na przeciwnym słońcu«.

* * *

Jeden z artystów, człowiek inteligentny i wykształcony, dowodził mi raz zupełnie poważnie, że Böcklin, Burne-Jones i Puvis de Chavannes, to pomimo talentu, jednostki szkodliwe, gdyż sprowadzili sztukę z właściwej drogi, t. j. realizmu, na bezdroże. Wybitni twórcy szkoły modernistycznej znowu nazywają bezdrożem — realizm.

Dlaczego? Bo każdy artysta uważa i do pewnego stopnia musi uważać tę drogę za jedynie dobrą, po której sam idzie, i dlatego może być doskonałym krytykiem, ale tylko pokrewnych sobie duchów twórczych.

A oto inny przykład.

Kiedy lat temu kilka wystawiano u nas »Vasantasenę«, ten cudny kwiat poezji wschodniej, kto oddał jej sprawiedliwość? Krytycy zawodowi. Kto ją potępił i ośmieszył? Dramatopisarze, zarówno starsi, jak i młodszy, którym formuły teatru europejskiego zasłoniły poezję indyjskiej Prakarany.

Ta sama historia powtarza się ze wszystkimi prawie artystami, piszącymi krytyki. Artysta właśnie dlatego, że jest artystą, nie posiada owej giętkości i elastyczności, która stanowi cechę krytyka.

Artyście trudniej, niż krytykowi, wyleźć, że tak powiemy, »z własnej skóry« i wniknąć do wnętrza cudzej jaźni, zwłaszcza jeżeli ta jaźń obca mu i niesympatyczna.

* * *

Krytyk — jeśli jest krytykiem z powołania, nie z przypadku — musi, prócz poczucia piękna, posiadać ciekawość intelektualną, która go będzie popychała do zgłębiania, analizowania i porównywania z sobą najróżnorodniejszych stylów i typów twórczych.

Ta ciekawość, ta żądza poznania i zrozumienia mechanizmu twórczości i wrażliwości estetycznej we wszystkich możliwych objawach wyróżnia krytyka od innych osobników, miłujących sztukę i piękno, a więc i od artystów.

I krytyk może mieć swoje indywidualne sympatyje i antypatyje, ale, współczując nawet więcej jednemu kierunkowi, czy typowi twórczości, powinien rozumieć wszystkie. Subiektywizm krytyka tem się właśnie różni od subiektywizmu artysty, że, dzięki specjalnym właściwościom psychicznym, oraz specjalnej kulturze i tresurze, może, nie tracąc swego rodzimego charakteru, wzywać się w ducha indywidualności biegunowo przeciwnych.

Niepodobna wyobrazić sobie bardziej krańcowej antytezy, niż głośny krytyk francuski, Brunetière i symboliści. A jednak ten gorący wielbiciel jasnej logiczno-architektonicznej literatury XVII wieku zdołał, dzięki swej krytycznej kulturze, zrozumieć istotę i ocenić doniosłość ewolucyjną mglistego symbolizmu. Gdyby Brunetière, przy swoim namiętym temperamencie i twardym nieprzejednanym indywidualizmie, był nie krytykiem, lecz artystą, nigdyby do takich rezultatów nie doszedł ¹⁾.

* * *

Analogiczny przykład przedstawia stosunek krytyków

¹⁾ W »Nouvelles Questions de Critique« (1890) Brunetière w studium p. t. »Symbolistes et decadents« traktuje symbolizm dość surowo, chociaż zastrzega się, że w podobnej sprawie »il est toujours prudent de reserver l'avenir«. W dziele p. t. »L'Evolution de la poésie lyrique en France au XIX S.« (1894) pisze o symbolistach w tonie zupełnie przedmiotowym i przyznaje im nawet zasługę »przywrócenia idei należnych praw w poezji i sztuce«.

zawodowych do nowych prądów estetycznych w literaturze naszej.

Kto najostrzej u nas występował przeciwko nowej sztuce? Krytycy-poeci, powieściopisarze, dramatopisarze (o ile przypadkiem nie należeli sami ciałem i duszą do obozu modernistycznego), oraz pozbawieni wykształcenia zawodowego krytycy-dyletanci, polujący na jaskrawe efekty i popularność.

Krytycy zawodowi zajęli w tej sprawie stanowisko wręcz odmienne. Dla nich t. zw. »Nowa sztuka« i »Nowa poezja« nie była ani zarazą, ani upiorem, ani źródłem i zapowiedzią upadku społecznego i estetycznego, lecz po prostu faktem, który należało poznać, zbadać i ocenić.

I po pewnym przeciągu czasu zdali sobie, mniej więcej, sprawę z natury tego faktu, jego dodatnich i ujemnych stron i jego psychologicznej konieczności i t. p.

* * *

Taki Chmielowski np., który nie tylko rozwijał się i kształcił w atmosferze pozytywistyczno - realistycznej, ale i z upodobań i temperamentu osobistego nie mógł czuć pociążu do ultra podmiotowych ideałów modernizmu, zdołał jednak przezwyciężyć wewnętrznie przeszkody i doszedł do względnie obiektywnej oceny nowych zjawisk¹⁾.

Proces psychologiczny, przez jaki przechodził krytyk

¹⁾ Pomijam w tej chwili wewnętrzną stronę sądów i poglądów Chmielowskiego na wytwory »nowej sztuki« — które mnie osobiście wydają się o wiele bliższymi. W danej chwili jednak nie idzie o słuszność oceny, lecz o proces psychologiczny sam w sobie, bez względu na rezultat. Idzie tu nie o to, co Chmielowski powiedział, ale o to, w jakim nastroju ducha przystępował do badania obcych sobie i niesympatycznych fenomenów. Otóż, nie ulega wątpliwości, że Chmielowski nie zamykał oczu i nie zatykał uszu, lecz interesował się na prawdę dziełami młodszej generacji i starał się je zrozumieć i wyjaśnić w sposób możliwie bezstronny. Czy wyniki, do jakich doszedł zadowolą, czy nie zadowolą zwolenników i propagatorów nowych haś — to nie zmieni natury psychicznej samego faktu.

odsłania nam wstęp do jednej z jego ostatnich książek («Dramat Polski doby najnowszej, 1903): »Byłoby — powiada — dowodem naiwnego, albo gderliwego usposobienia, gdyby się wszystko istniejące dawniej uważało ryczałtem za lepsze, piękniejsze, weselsze od tego, co dzisiaj wśród siebie widzimy, co się nam ciągle rzuca w oczy. Są ludzie, co tak utrzymują i są chwile kiedy się czuje skłonność do potakiwania im, ale pilniejsza rozważa nie pozwala stanowczo i bezwzględnie poniżać terażniejszości na korzyść czasów minionych«.

Krytyk czuje chwilami »skłonność« do »potakiwania« zrzędom, potępiającym nowości czasu, ale »rozważa« nie pozwala poddać się skłonności.

Cóż to jest w danym wypadku rozważa?

To poddanie swojej wrodzonej skłonności analizie, która odsłania przed krytykiem możliwe a niebezpieczne skutki jednostronnego oceniania niesympatycznych z pozoru zjawisk.

III.

Tyle razy w ciągu wieków ludzie się mylili, odrzucając *en bloc* rzeczy nowe i niezrozumiałe, że ten, kto zna dzieje rozwoju umysłowości, powinien wyciągnąć z błędów przeciwników naukę, że droga negacyi bezwzględnej jest drogą fałszywą. Wniosek ten wystarczy, aby w krytyku obudzić pewne wątpliwości.

Jest to pierwsze stadyum, przez które przechodzi każdy badacz uczciwy i obdarzony zdolnościami krytycznymi.

Zadaje on sobie wtedy pytanie: Ponieważ ja tej rzeczy nie rozumiem, to czyż mam prawo nazwać ją głupią i nierozrzedną!

Czyż nie logiczniej i słuszniej byłoby szukać przyczyn niezrozumiałości nie w zjawisku, lecz w sobie samym. W słabości swego umysłu, w ubóstwie swojej wiedzy, w odziedziczonych przesądach i upodobaniach?

Powoli wątpliwość przeradza się w ciekawość, która zniewała do sumiennego badania i rozbioru. I najczęściej po pewnym wysiłku, po pewnej dłuższej lub krótszej, względnie do osobnika, pracy przygotowawczej, myśl, obraz, książka, fenomen, które w pierwszej chwili wydają się chaotycznymi absurdami, nabierają jasności i wymowy.

I chociaż nie zawsze krytyk może współczuć z niemi, lub zachwycać się niemi, prawie zawsze zdoła — o ile jest krytykiem z powołania — zrozumieć ich genezę i konieczność, i zdaje sobie sprawę z tego, że są one płodem jakiegoś naturalnego, a więc logicznego współdziałania warunków fizycznych, społecznych lub psychologicznych.

Non videre, non lugere, neque detestari sed intelligere — te słowa Spinozy powinny być dewizą każdego krytyka.

Do tego jednak, żeby krytyk mógł się do tej dewizy stosować, nie wystarczy dobra wola, chociaż i ten czynnik nie jest bez znaczenia. Tu potrzeba czegoś więcej, a mianowicie: pewnych danych psychologicznych, na których zbywa zwykle artystom.

Określić dokładnie te dane nie jest rzeczą łatwą.

Jeżeli psychologia twórczości artystycznej znajduje się dopiero w zarodku, to psychologią krytyki i krytyków zajmowano się znacznie mniej, zlewając ją w dodatku z psychologią działalności naukowej i psychologią uczonych.

Nie można zaprzeczyć, żeby klasyfikacja taka była zupełnie bezpodstawna, krytyk bowiem pod wieloma względami zbliża się do uczonego, nie należy jednak zapominać o tem, że pojęcie »uczony« nie przedstawia także jednolitego typu, lecz rozpada się na bardzo wiele różnych od siebie odmian psychologicznych.

Twórca wielkich teorii, ogarniających szerokie dziedziny wiedzy, oraz pracowity zbieracz i szufladkowy klasyfikator faktów — obaj noszą miano uczonych, a pod względem

psychologicznym mało są do siebie podobni. Pierwszy posiada pewne, często dość znaczne pokrewieństwo z typem artystycznym; w drugim śladów takiego pokrewieństwa odnaleźć trudno.

Podobnie i wśród licznej rzeszy pisarzy, uprawiających krytykę, znajdziemy całą gradację typów, począwszy od pracowitego pedanta, wyławiającego drobiazgi, a skończywszy na krytyku-poecie, który przekłada na język dostępny dla ogółu zawiłe hieroglify piękna, rzuca światło na tajniki twórczości, dostrzega i wskazuje, co w dziele sztuki jest potężnego i nieznikomego etc.

Jaki pierwiastek wspólny odnajdziemy w duszy obu tak odmiennych napozór typów?

* * *

Przedewszystkiem wspomnianą już wyżej ciekawość, t. j. chęć poznania i zrozumienia istoty wytworów sztuki wszelkiego rodzaju.

Ciekawość owa jest wynikiem sympatii, zamiłowania, pociągu do pewnej sfery zjawisk, zwanych estetycznymi. Rys ten zbliża krytyka do poetów i artystów, a wyróżnia go od uczonych w ścisłym tego wyrazu znaczeniu.

Kto nie jest wrażliwym na »piękno« ten nie ma nie tylko prawa, ale po prostu możliwości zajmowania się krytyką.

Wrażliwość artysty jednak i wrażliwość krytyka na piękno inny posiada charakter, gdyż rozwija się na innym podkładzie duchowym.

Krytyk — jak wspomniałem wyżej, jest przedewszystkiem analitykiem, artysta — syntetykiem. Co to znaczy?

Żeby uniknąć oklepanych ogólników, zwróćmy się po informacje do psychologii.

* * *

Wybitny uczony francuski Fr. Paulhan napisał interesującą rozprawę p. t. »Analystes et esprits synthétiques«¹⁾, w której poddał szczegółowemu rozbirowi naturę procesów duchowych, stanowiących istotę myślenia analitycznego i myślenia syntetycznego.

Umysł analityczny operuje w ten sposób, że z całości, którą obserwuje i bada, wyodrębnia pewne części, które go — z pewnych indywidualnych powodów — specjalnie interesują i pociągają.

Owo wyodrębnienie atoli tylko u uboższych duchowo typów stanowi rezultat ostateczny badania. Analityk czysty, dla którego rozbiór danej całości na części byłby celem, nie środkiem, zdarza się względnie rzadko, wszelkiej bowiem analizie — jak wykazały badania psychologiczne — towarzyszy synteza, gdyż elementy wyodrębnione z danej całości łączą się w umyśle badacza z istniejącymi tam grupami idei w nowe całości.

Idzie tylko oto, jak daleko sięga owa dążność syntetyczna. Jednemu wystarczy prosta szablonowa klasyfikacja zaobserwowanych faktów, inny potrafi stopić je w oryginalny zupełnie i żywy organizm duchowy.

Otóż krytyk, który zatrzyma się na najniższym stadium procesu syntetycznego nie ma prawa do miana krytyka-twórcy.

* * *

To stadium pierwotne, zwane przez Paulhana »synteza analityczną« ma charakter raczej mechaniczny, niżeli organiczny. Jest to faza przygotowawcza. Materyały leżą oczyszczone i poklasyfikowane, ale nie wiążą się z sobą, nie kleją, nie grupują w jednolitą i samoistną całość. Mamy cegły, wapno, kamienie, belki, deski, sztaby żelaza, ale nie mamy gmachu o pięknych i logicznych proporcjach.

¹⁾ Paryż 1903 u Alcan'a.

Gmachu nie można budować bez planu, a obmyślenie planu wymaga zdolności syntetycznych wyższego rzędu.

Otóż krytyk, który, rozebrawszy dane dzieło, czy też całą twórczość danego artysty, lub całej epoki, pragnie, z otrzymanych drogą analizy faktów, wyciągnąć pewne wnioski ogólne, rzucające nowe światło na badany przedmiot, musi posiadać dar syntetycznego myślenia, ale dar ten nie może przeważać nad zdolnościami analitycznymi, lecz powinien je tylko równoważyć.

* * *

Umysł, u którego zdolność syntetyczna dominuje nad analityczną — jak to właśnie bywa u artystów — popełnia, krytykując mnóstwo przeoczeń i błędów, gdyż mniej się liczy z rzeczywistością, a więcej ze swoimi osobistymi poglądami i upodobaniami.

Paulhan charakteryzuje krytykę uprawianą przez syntetyków czystych w sposób bardzo dosadny:

»Typy czysto syntetyczne, oddając się krytyce, operują w sposób dość szczególny. Na ogół bowiem nie zadają sobie wcale pracy zrozumienia dzieła, które badają. Nie chcą uporczywie, a w pewnych wypadkach nawet świadomie — uznać prawowitości stanowiska autora i spojrzeć na rzecz z jego punktu widzenia.

»Umysł czysto syntetyczny sądzi raczej, niżeli rozumie i skłonny jest więcej do wydawania wyroków, niżeli do wygłaszania słusznych i subtelných spostrzeżeń.

»Opiera on się na wrażeniu chwilowem, często bardzo żywym, ale związanem niekiedy tylko z tym lub owym szczegółem. Zawsze gotowy do konstrukcyi, do puszczenia w ruch swoich własnych idei i uczuć, oraz do odpychania z niechęcią idei i uczuć obcych, umysł syntetyczny nie dostrzega często najważniejszych pierwiastków obserwowanego dzieła, nie chwyta jego myśli zasadniczej i ukrytej głębiej i wskutek tego bardzo łatwo popełnia niesprawiedliwości.

»Artyści-twórcy posiadają wogóle słabe zdolności analityczne i wskutek tego patrzą na dzieła cudze przez pryzmat własnych i, składając na właściwym sobie polu dowody niewątpliwej genialności, wykazują nieraz w krytyce dziwną ciasnotę poglądów i brak inteligencji«.

Otóż krytyka prawdziwa, krytyka produkcyjna opiera się na podstawach wręcz przeciwnych tym, jakimi kierują się przeważnie w swoich sądach krytycznych artyści i poeci.

Krytyk z powołania przedewszystkiem dąży do tego, żeby dane dzieło, autora, prąd, okres, poznać i zbadać, żeby zrozumieć ich wewnętrzne czynniki, ich, że tak powiem, anatomię, fizyologię i psychologię, a dopiero o władnąwszy temi wszystkimi żywiołami i odkrywszy punkt ciężkości, dokoła którego grupują się one w sposób organiczny, przedstawić rezultat swoich badań w formie przejrzystej, logicznej, oświetlając przedmiot w ten sposób, żeby pierwiastki ważne, zasadnicze, charakterystyczne, występowały plastycznie i wyraźnie, a żywioły drugorzędne, przypadkowe tonęły dyskretnie w półcieniu, nie rzucając się zbyt natrętnie w oczy i nie psując wartości i jednolitości krytycznego obrazu.

* * *

Streszczając nasze wywody, dochodzimy do wniosku, że krytyka, uprawiana przez artystów, ma, pomimo wielu stron niewątpliwie dodatnich, jedną wadę, a mianowicie: chyli się mimowoli ku jednostronności, ciasnocie, oraz sekciarstwu i, przeceniając jedne objawy twórczości, nie docenia innych. Od podobnej jednostronności może być wolną krytyka zawodowa, traktująca przedmiot z szerszego, ogólnie-estetycznego stanowiska.

Nie znaczy to, żeby sądy artystów o artystach nawet odmiennego kierunku, zasługiwały zawsze na bezwzględne lekceważenie.

Niezdolny do oceny bezstronnej i motywowanej szczególnie i przedmiotowo genialny artysta wygłosi nieraz zło-

śliwy epigramat lub karykaturalny paradoks, który, pomimo swej jednostronności, rzuca jasny snop światła na twórczość przeciwnika. Z sądem tak sformułowanym można, a niekiedy nawet trzeba się liczyć, ale nie należy uważać go za równoważnik krytyki.

IV.

Niepodobna również zaprzeczyć, że zdarzają się wśród artystów i krytyków typy pośrednie równouzdolnione do działalności twórczej, jak i do krytycznej. U nas do takich należy Witkiewicz, Przesmycki i Porębowicz¹⁾, we Francji

¹⁾ Porębowicz nie pisał utworów oryginalnych, ale artystyczne przekłady arcydzieł literatury europejskiej świadczą również o wysokim uzdolnieniu poetyckim, które przebija zresztą i ze strony formalnej subtelnych krytyk tłumacza »Boskiej Komedyi« i »Don Juana«.

Wogóle piękna — nie tylko jasna — forma wykładu stanowi organiczny niejako czynnik krytyki artystycznej.

Sąd estetyczny — jak to już dawno zauważył Kant — nie zawsze da się umotywić logicznie t. j. w sposób taki, któryby przemówił z jednakową siłą do każdego normalnego mózgu. Najgłębsze i najbardziej indywidualne żywioły arcydzieł sztuki można raczej odczuć, niżeli zrozumieć.

Nie tylko to więc, co krytyk zbadał i zrozumiał, ale i to, co odczuł, winno znaleźć miejsce w ocenie danego dzieła. Krytyk zatem musi nie tylko tłumaczyć i wyklądać, ale w pewnych wypadkach, pobudzać do zachwytu, wzruszać, musi przemawiać nie tylko do rozumu, ale i do serca i wyobraźni, a tego bez artystycznej formy osiągnąć niepodobna. Suchy rozbiór logiczny da tylko schemat dzieła, ale nie odzwierzy jego strony duchowej, da martwy preparat anatomiczny, ale nie obraz drgający życiem. Aczkolwiek jednak forma t. j. umiejętność artystycznego odtwarzania i uzmysławiania swoich poglądów, myśli i wrażeń, należy do pierwszorzędných darów krytyka, nie może ona jednak nigdy zastąpić innych niezbędnych właściwości.

Poeta - wirtuoz, igrający z trudnościami techniki artystycznej, a lekceważący treść, jest wprawdzie artystą niższego pokroju, ale bądź co bądź jest artystą; krytyk-wirtuoz — dla którego wszystko zawrze się w pięknych zwrotach stylowych, a który przez brak poczucia, niedbalstwo, czy nieuctwo pominie, lub spaczy istotę rozbieranego dzieła — jest

Anatole France, który i jako powieściopisarz i jako krytyk stoi bardzo wysoko.

Typy te — to typy, u których zdolność analityczna i zdolność syntetyczna równoważy się z sobą.

Równowaga ta chroni artystę od jednostronności, ale pozbawia go siły rzutu, właściwej artystom typu czysto syntetycznego, którzy słabe zdolności krytyczne, okupują zwykle wielkim polotem i oryginalnością.

Znany pisarz francuski Mauclair w rozprawie »O zdolnościach krytycznych u twórców«, dzieli artystów na dwie grupy: spontanicznych i refleksyjnych.

Psychologia pierwszych jest dotąd przynajmniej w najgłębszej swojej istocie zagadkową.

Są to ci, których mianujemy geniuszami, wieszczami, a których dar twórczy sprawia na nas wrażenie instynktu działającego bezwiednie.

w najlepszym razie zręcznym kuglarzem, a w najgorszym fałszerzem, ale na miano krytyka nie zasługuje. Chociaż bowiem w ostatecznym rozwoju krytyka zbliża się pod wieloma względami do swobodnej sztuki, w przygotowawczym swoim stadium musi się posiłkować metodą naukową, t. j. zbierać, badać, porównywać, sprawdzać i grupować fakty konkretne, które stanowią fundament przyszłych subiektywno-artystycznych syntez. Krytyka o tyle tylko może być współtwórczą, o ile wniknie dokładnie i głęboko w ducha i formę rozbieranego utworu. Wszelkie luźne improwizacje na temat danego dzieła nie mają nic wspólnego z krytyką w ścisłym znaczeniu tego wyrazu, chociaż same w sobie mogą posiadać wartość artystyczną i literacką — o ile autorem ich będzie pisarz o wybitnej indywidualności, dla którego dane dzieło stanowi tylko punkt wyjścia do rozmyślań, motyw do wariacji poetycko-filozoficznych.

Podobne fantazje i improwizacje mogą się doskonale zlewać z właściwą krytyką i wywierać na nią wpływ dodatni i ożywczy, ale wtedy tylko, jeśli krytyk zdoła »rzucić granit pod swoje tęcze« i nie roztopi swoich wywodów — jak się to niestety bardzo często zdarza — w mgłę czczej frazeologii i jałowego patosu. — Do najzdolniejszych improwizatorów krytyczno-estetycznych należy u nas Przybyszewski. Jak większość artystów jednak jest on w swoich krytykach i teoriach bardzo jednostronny i sympatyzuje gorąco tylko z twórcami pokrewnego sobie typu.

Ich stan psychiczny w chwili tworzenia zwiemy »natchnieniem« — wyrazem, który nic nie mówiąc określonego, nasuwa jednak na myśl jakąś pracę żywiołową, jakieś wpływy mistyczne. Badanie psychologiczne wykazało, że są oni nawskróś syntetykami, a fakty stwierdzają, że brak im zmysłu krytycznego.

Artyści refleksyjni — to, jak sama nazwa określa, intelektualści, którzy, tworząc, zdają sobie doskonale sprawę z procesu tworzenia. Są oni poprawniejsi i równiejsi od pierwszych, ale o wiele mniej samodzielni, potężni i żywotni. Są to najczęściej, mniej lub więcej wybitne talenty; geniusze trafiają się wśród umysłów tego typu względnie rzadko, ale się trafiają i, dodamy nawiasowo, że geniusz, u którego żywiołowa moc twórcza połączy się z dużą inteligencją, synteza z analizą, intuicyja z refleksją, osiąga najwyższych szczytów sztuki i imponuje, nie tylko oryginalnością i siłą, ale także szerokością i wielostronnością swego ducha. Szekspir, Dante, a do pewnego stopnia i Balzac są najpiękniejszymi przedstawicielami tego skomplikowanego typu.

Artysta refleksyjny może być bardzo dobrym krytykiem, a i dzieła jego najczęściej — o ile nie jest geniuszem — są w gruncie rzeczy utworami krytyczno-analitycznymi.

Czyż piękne i interesujące zresztą romanse Anatola France'a nie są raczej analizami, niż syntezami życia? Czyż Bourget, umysł wogóle nie nadzwyczajny, nie jest lepszym stokroć krytykiem niż powieściopisarzem i czy powieści jego nie posiadają charakteru nawskróś analitycznego, który odbiera im nawet barwę życia?

* * *

Co jednak uderza i w jednym i w drugim pisarzu, to pociąg do badania najróżnorodniejszych dzieł sztuki, to owa ciekawość, owa żądza poznania i rozumienia biegunowo przeciwnych zjawisk sztuki, to łatwość wcielania się w od-

mienne od własnej indywidualności twórcze, to czułość i elastyczność reakcyi na wrażenia estetyczne wszelkiego rodzaju.

Właściwość ta, pomijana przez psychologów, stanowi, naszym zdaniem, jedną z najważniejszych i najcharakterystyczniejszych cech urodzonego krytyka — o czem zresztą mówiliśmy wyżej.

Czy jest ona złączona tak ściśle ze zdolnościami analitycznymi, że można ją uważać za ich wyraz i skutek?

Być może; chociaż z drugiej strony zdarzają się fakty świadczące, że owa elastyczność i ciekawość krytyczna dochodzi do wysokiego stopnia rozwoju u wielkich poetów i artystów, którzy nie zdradzają na pozór wybitnych skłonności analitycznych.

Nie mówię o Krasińskim, który był niewątpliwie równie dobrym syntetykiem, jak i analitykiem, czego dowodem choćby »Nieboska Komedia«, oparta na dokładnej analizie zawiłych zjawisk społecznych.

Psychologia hrabiego Henryka, tego przerafinowanego bezdogmatowca *avant la lettre*, świadczy również, że w arsenale duchowym Krasińskiego analiza była orężem używanym często i skutecznie. Więcej jeszcze materiału pod tym względem dostarczają listy poety, z których przebija umysł, nie tylko głęboki, ale badawczy, ruchliwy i elastyczny.

Krasiński w dziedzinie estetyki nie miał uprzedzeń, a współcześnie posiadał olbrzymią wrażliwość i ciekawość. Oglądał, czytał, przyswajał sobie wszystko, co mógł i wydawał o wszystkim sądy, nie tylko bezstronne, ale szerokie i subtelne zarazem.

Słowem był to krytyk i estetyk wielkiej miary, czego dowodem jego prześliczna charakterystyka Słowackiego, która nie straciła dotąd i nie straci chyba nigdy wartości.

Trudniej zdać sobie sprawę z psychologicznych właściwości umysłu Słowackiego, który, jako poeta i filozof, sprawia na pierwszy rzut oka wrażenie syntetyka *par excellence*, a który, mimo to, wykazał niepoślednie uzdolnienie krytyczne (np. krytyka poezji Bohdana Zaleskiego i sąd o Panu Tadeuszu). Jest to tem ciekawsze, że Słowacki wygłaszał najczęściej sądy o poetach biegunowo od siebie odmiennych i umiał oddać im sprawiedliwość.

Zapewne, mniej lub więcej, wyraźne ślady uzdolnienia analitycznego można odnaleźć w dziełach autora »Balladyny«. Sam fakt odtwarzania uczuć i nastrojów niezwykłych i rzadkich, delikatnych a jednak prawdziwych, lub prawdopodobnych, świadczy, że poeta analizował stany duchowe człowieka i wybierał z nich to, co go uderzało swoją niepowszedniością i subtelnością. Wogóle subtelność — to właściwość związana bardzo ściśle ze zdolnościami analitycznymi — a Słowacki umiał być subtelnym.

Weźmy z jednej strony »W Szwajcaryi«, z drugiej »Nową Dejanirę«. W pierwszym utworze uczucie zostało rozpylone w wonny i barwny pył lotnych nastrojów, a taka operacya nie mogła się obejść bez pomocy analizy.

W »Nowej Dejanirze« (Niepoprawni) znowu, komiczne figury hr. Fantazego Dafnickiego i hr. Idalii są jakby negatywnymi odbiciami uczuć i ideałów romantycznych, którym poeta hołdował od kolebki aż do grobu, a na które w danym wypadku patrzył, i które przedstawił ze strony śmiesznej. Otóż takie *volte-face*, choćby chwilowe i przejściowe tylko, może się odbyć jedynie na gruncie analityczno-krytycznym.

Syntetyk krańcowy, syntetyk czystej wody nie ogląda przedmiotu z dwóch stron, nie widzi odwrotnej strony medalu, nie wnika w szczegóły zjawiska, nie bada jego składników.

Jak słusznie powiada Paulhan, rysem znamionym umysłu krańcowo syntetycznego, jest skłonność do operowania »wielkimi bryłami idei« (*par de grands blocs*). »Mózg po-

chłania kłoce źle obrobione. Obrazy, idee, nie wyłaniają się jasno z masy, która je otacza».

Otóż rzecz ciekawa, że u Słowackiego znajdujemy ustępy a nawet dzieła (np. »Genezis z Ducha« i inne pisma mistyczne prozą), do których możnaby zastosować powyższą charakterystykę prawie bez zastrzeżeń.

Dowodzi to, że Słowacki był indywidualnością bardzo bogatą, giętką i bardzo skomplikowaną, w której splatały się w jeden węzeł różnorodne i wyłączające się zazwyczaj wzajemnie żywioły psychiczne.

W ścisłym związku z tą wielostronnością i giętkością stoi niewątpliwie owa omawiana wielokrotnie wrażliwość Słowackiego na piękno tworzone przez innych, owa niepochwytana ciekawość, popychająca poetę do obrabiania cudzych motywów na swój sposób. Że na takim gruncie mogły się zrodzić wybitne i szerokie zdolności krytyczne — to rzecz naturalna.

W dziełach Słowackiego krytyka zajmuje stosunkowo niewiele miejsca, wszystkie jednak jego sądy i zdania o poetach, czy wygłoszone prozą, czy wierszem, czy poważne, czy żartobliwe, świadczą, że autor »Balladyny« należał do tej nielicznej grupy artystów, którzy mają prawo być krytykami, bo umieją, nie przestając być sobą, wcielać się w inne indywidualności twórcze i odsłaniać ich istotę duchową.

* * *

Profesor Tarnowski nadał kiedyś tej stronie natury Słowackiego piękne i malownicze miano »bluszczowości«.

Otóż w każdym krytyku typowym odnajdziemy ową cechę. Każdy krytyk z powołania musi w początkowym stadium badania danego dzieła sztuki, obwijać się koło niego miękko i ściśle, niby bluszcz koło dębu; musi wciskać się we wszystkie ukryte załomy i ciemne szczeliny, musi dotrzeć do samego rdzenia i poznać istotę krążących w nim soków. Dopiero w drugim, syntetycznym stadium pracy,

krytyk przenosi zdobyte przy pomocy analizy wiadomości na własny grunt i buduje z nich samoistne wnioski i sądy.

Do tego jednak, żeby te dwa różne procesy duchowe mogły się złączyć w jednolitą całość, żeby ta skomplikowana maszynerya mogła funkcjonować produktywnie, trzeba by dany umysł posiadał pewne właściwości psychiczne, których naturę staraliśmy się określić.

Właściwości te są darem wrodzonym, który można wyćwiczyć i wydoskonalić, którego jednak nie można nabyć przez pracę.

Zdolność krytyczna jest więc talentem *sui generis*, jest darem złączonym ściśle z pewną konstrukcją mózgu, z pewnym typem umysłu.

* * *

Twierdzenie to nie jest gołosłowną hipotezą, lecz opiera się, jak wiemy, na wynikach badania naukowego. Wobec tego kwestya, o którą się długo spierano, a mianowicie: czy krytyka jest sztuką, czy nauką, przedstawia się w innym, niż dotąd oświetleniu. Nad tem jednak zastanawiać się nie będziemy, zwłaszcza, że sprawie tej poświęciliśmy specjalne studjum p. t.: »Subiektywizm w krytyce«. (W książce »Swoi i Obcy«).

Ważniejszą w danej chwili dla nas rzeczą jest naukowe stwierdzenie faktu, że krytyka artystyczno-literacka, prócz odpowiedniego przygotowania i wykształcenia, wymaga specjalnych i wrodzonych zdolności, że więc stanowi samodzielną dziedzinę działalności duchowej, równoprawną z innymi.

V.

Zdolności krytyczne może, jak wiemy, niekiedy posiadać i artysta, ale to nie stanowi reguły, jak nie stanowią re-

guły malarze, piszący dobre poezye, ani poeci malujący dobre obrazy.

Na ogół więcej jest na świecie artystów, pozbawionych krytycyzmu, niżeli artystów uzdolnionych do krytyki w szerokim i pełnym znaczeniu tego wyrazu.

Jeżeli jednak krytyka — na co dziś godzą się zarówno estetycy jak i psychologowie — jest samoistnym rodzajem twórczości¹⁾, to jak się przedstawia jej stosunek do sztuki i artystów. Czy krytyka — jak mniemano długo — może być uważana za przewodniczkę i nauczycielkę artystów i poetów?

Stanowczo nie, zwłaszcza jeżeli idzie o krytykę ogólno-estetyczną, nie o krytykę techniczno-fachową, filologiczną, gramatyczną i t. p. Uwagi specjalistów, dotyczące błędów, związanych z zewnętrzną, rzemieślniczą stroną sztuki, przydadzą się niejednemu początkującemu artyście, bo poprawnie pisać, rymować, rysować, dbać o prawa perspektywy, o przej-

¹⁾ Paulhan powiada w cytowanym wyżej dziele: »Przewaga analizy, inteligencji analitycznej, nawet krytyki i metody może się znaleźć u literatów i artystów, jak i u historyków literatury i filologów. Tutaj wstępujemy na nowy grunt i przechodzimy od krytyki do twórczości. Nie należy jednak przeceniać różnicy, która dzieli te dwie dziedziny. Krytyka jest już twórczością. Ze stanowiska estetycznego n. p. można uważać systemat Taine'a za kreację abstrakcyjną«.

Mario Pilo w »Psychologii Piękna i Sztuki« wyraża w kilku miejscach zdanie, że »krytyka artystyczna jest zjawiskiem naturalnym, wytryskającym żywo i samoistnie z odebranego wrażenia«. Podobnie twierdzi Jonas Cohn w pouczającym dziele p. t. »Allgemeine Aesthetik«: »Zdarzają się duchy obdarzone specjalnymi zdolnościami odbierania i udzielania odebranych wrażeń. Duchy te odgrywają względem innych rolę przewodników i drogowskazów. Odsłaniają one obce, lub zapomniane światy sztuki i zdobywają zamknięte dotąd strony natury dla estetycznego współżycia. Spełniają one swoje zadanie najdoskonalej wtedy, kiedy zdołają wskazać na najważniejsze żywioły podziwianych przez siebie dzieł i przez to przygotowują świadomość mniej uzdolnionych i nadają kierunek ich uwadze«.

Podobnych cytat z dzieł wybitnych autorów dzisiejszej zwłaszcza epoki moglibyśmy przytoczyć znacznie więcej, a we wszystkich uderza nacisk położony na samoistny i twórczy charakter krytyki.

rzystość kompozycji etc. — tego wszystkiego artysta obdarzony pewną dozą talentu może się przy usilnej pracy nauczyć.

Czego jednak nikt nie nauczy się nigdy — to tworzyć, to czuć silnie i ubierać swoje uczucia w doskonałe a zarazem oryginalne, nacechowane własnem piętnem kształty.

* * *

Czy jednak może się znaleźć krytyk, któryby wlał w piersi miernego poety natchnienie, któryby wzbogacił ubogą fantazję romansopisarza, któryby podszeptał muzykowi dźwięczną i wzruszającą melodyę, któryby brudną paletę malarza rozjaśnił złotymi promieniami światła, któryby, słowem, z tuzinkowej figury zrobił wielką indywidualność?

Nie, żaden krytyk tego nigdy nie zrobił i nie robi, a gdyby się łudził, że robi to, złożyłby dowód wielkiej ciasnoty umysłu i olbrzymiego nieuctwa — a to są wady, które, jak wiemy, wyłączają istnienie prawdziwego talentu i temperamentu krytycznego.

Krytyk istnieje i pracuje nie dla artystów i poetów, lecz obok artystów i poetów, jako przedstawiciel odrębnego odłamu twórczości.

* * *

Twierdzić, że krytyka nie wpływa zupełnie na ewolucyę sztuki, byłoby fałszem, nie należy jednak przeceniać tego wpływu. Wzajemny wpływ różnych rodzajów sztuki na siebie jest rzeczą niewątpliwą. Muzyk ucieka się niekiedy do efektów quasi-malarskich, malarz szuka natchnienia w poezji, poeta rywalizuje z malarzem i muzykiem, rzeźbiarz dąży do malowniczości, lub do ekspresji lirycznej i t. p.

Wszystko to jednak nie wynika z jakiegoś przymusu, lecz zależy od wrodzonych upodobań, zdolności, sympatyj, temperamentu danego artysty. W podobny sposób wpływa na sztukę i nauka, i filozofia, i doktryny społeczne i t. p.

Otóż wpływ krytyki na sztukę ma charakter analogiczny. Nie jest on bezpośrednio-pedagogicznym, lecz czyściej suggestywnym; nie ma cechy nakazu, przepisu, imperatywu kategorycznego, lecz odgrywa raczej rolę bodźca, lub wskazówki.

Ściśle biorąc, krytyka jest tylko jednym z wielu czynników, wytwarzających atmosferę duchową danej epoki, atmosferę, której działaniu większość artystów podlega, chociaż zdarzają się tacy, co się zachowują odpornie i opornie. Im oryginalniejszą i większą jest indywidualność artysty, tem mniej wpływa na niego krytyka, tem więcej za to on sam dostarcza krytykowi materiału do badań, studyów, rozmyślań i wniosków.

Dzieła malarzy, rzeźbiarzy, poetów, muzyków nie są dla krytyka czemś w rodzaju wypracowań szkolnych, które się czerwonym ołówkiem poprawia i za które daje się pałki lub piątki z plusem. Nie, to są zjawiska, które wywołują w krytyku najpierw wzruszenie *sui generis*, następnie potrzebę analizy owego wzruszenia.

* * *

Wielu krytyków zatrzymuje się na tem stadyum. U innych, obdarzonych silniejszą ciekawością i rozporządzających bogatszym materiałem myślowym — zjawia się orszak dalszych potrzeb, popychających do zgłębienia źródeł, z których wypłynęły bodźce, co zrodziły owo wzruszenie.

To prowadzi za sobą cały szereg analiz, ogarniających coraz to szersze kręgi (indywidualność artysty, narodowość, epoka, wpływy, hamulce, pokrewieństwa, przeciwieństwa etc.).

Z materiału, zdobytego drogą tych analiz, wyjątkowo uzdolnieni krytycy tworzą całość syntetyczną, która odzwierciedla, mniej lub więcej, prawdziwie, czy prawdopodobnie, wewnętrzny organizm badanego dzieła (względnie dzieł); wydobywa na jaw i uwypukla to, co jest w niem charaktery-

stycznego, potężnego i pięknego, kreśli jego rodowód i wyznacza mu stanowisko w dziejach i granicach danej gałęzi sztuki, lub też w szerokiej sferze twórczości ludzkiej w ogóle.

* * *

Słowem, krytyk podobnie, jak artysta i uczonego, idzie za głosem potrzeby wewnętrznej; zajmuje on się zjawiskami estetycznymi, jak astronom zajmuje się gwiazdami, chemik budową związków i pierwiastków, metafizyk istotą bytu, malarz barwami i światłem, muzyk kombinacjami dźwięków, a poeta całym światem wzruszeń wewnętrznych i wrażeń zewnętrznych.

Stosunek uczonego do badanego przedmiotu jest inny, niż stosunek artysty — to rzecz wiadoma. Inna jest także metoda badania i odtwarzania, ale to są sprawy znane, nad którymi zatrzymywać się nie będziemy.

Stosunek krytyka estetycznego do dzieł sztuki zajmuje również, pod pewnymi względami, stanowisko odrębne. Pochodzi to stąd, że i przedmiot, badany przez krytykę, zajmuje w świecie stanowisko do pewnego stopnia wyjątkowe.

VI.

Nie jest to bezpośredni produkt natury, lecz wytwór ducha ludzkiego, ale wytwór, który zaledwie w części da się zbadać za pomocą metod, posiadających, mniej lub więcej, analogii z metodami naukowymi.

Nie wszystko w dziele sztuki można zanalizować, nie wszystko logicznie wytłumaczyć. Chcąc ogarnąć całość, trzeba z konieczności badanie rozumowe uzupełnić intuicyą, subiektywnym wczuciem się i wsłuchaniem w poezję, zamkniętą w dziele przez artystę, który sam wsłuchiwał się i wczuwał w poezję natury i własnego ducha.

* * *

Słowem, krytyk ma do czynienia z materiałem lotniejszym od dotykanych zjawisk przyrody; operuje on wręcz obrazami, które przeszły już raz przez alembik specjalnie uzgodzonego mózgu ludzkiego i, zatraciwszy wskutek tego swą brutalną konkretność i surową bezpośredniość, nabrały większej subtelności i przejrzystości.

Artysta daje nam nie samą naturę *in crudo*, lecz przeduchowiony obraz, skoncentrowany symbol, jej — że tak wyrazimy po staroświecku — kwintesencję.

Krytyk więc obraca się w sferze zjawisk, których istnienie w stosunku do przyrody możnaby przeroźnie nazwać istnieniem podniesionem do drugiej potęgi. Dzieła sztuki to świat niewątpliwie realny, ale świat ten wytworzony został przez człowieka i istnieje tylko dla człowieka, unosząc niejako ponad naturę, która go tylko w chwili narodzin dotykała swemi piersiami.

Owa względna niezależność świata sztuki od świata przyrody, ów antypoestetyczny przeważnie, nie przyrodniczy charakter skryształizowanych utworów sztuki, daje niejako obiektywną podstawę do określania zadań, roli i stanowiska krytyka, który ów świat obserwuje, bada i tłumaczy.

* * *

Stanowisko te określił wybornie Oskar Wilde w dialoгу »Krytyka jako sztuka« (Intentions).

»Krytyk zajmuje takie stanowisko względem dzieła sztuki, które krytykuje, jakie zajmuje artysta względem widocznego świata barw i kształtów, lub względem niewidzialnego świata namiętności i myśli«.

«Krytycyzm nazwałbym — powiada Wilde — twórczością w twórczości».

Dalsze wnioski angielskiego poety i estetyka wymagają pewnych zastrzeżeń.

»Krytyk — pisze Wilde — powinien uważać dzieło sztuki jedynie za punkt wyjścia do nowej twórczości. Nie pop

staje on na wyjaśnieniu prawdziwych intencji artysty. Istotnie, wartość pięknego tworu spoczywa, co najmniej o tyle w duszy tego, co nań patrzy, ile w duszy tego, co go stworzył. Widz krytyczny, przypisując tysiące znaczeń pięknemu dziełu, czyni je dla nas cudnem».

Na to można się zgodzić w zupełności.

Słusznem również, ale tylko w części, jest twierdzenie, że: »Dla krytyka dzieło sztuki jest po prostu sugestją do nowego jego własnego dzieła, które niekoniecznie musi posiadać nudne podobieństwo do dzieła krytykowanego«.

Bez wątpienia, podobieństwo nie powinno być nudnem, tylko zajmującym i pięknem, ale podobieństwo być musi, z chwilą bowiem, kiedy krytyk zerwie wszelkie węzły pomiędzy dziełem krytykowanym a syntezą artystyczną, która z niego wyrosła — to krytyka przestanie być krytyką i zmieni się, w mniej lub więcej, wartościową improwizację, wkraczającą w dziedzinę poezyi.

Co do śmiałego zdania, że: »Najwyższy krytycyzm, będąc najczystsza formą osobistego wrażenia, jest w istocie swojej bardziej twórczym niż twórczość« — to nie możemy się na nie zgodzić, nie dlatego, że brak nam odwagi, lecz dlatego, że brak nam dowodów konkretnych.

Zapewne dzieła utalentowanego krytyka więcej zawierają pierwiastków twórczych, niż dzieła miernego poety lub malarza, ale z tego nie wypływa koniecznie, że krytyka jest wyższym stopniem twórczości, niżeli sztuka.

* * *

Naszem zdaniem wszelkie spory, co do hierarchicznej wyższości jednej sztuki nad drugą, są, co najmniej, przedwczesne, jeżeli nie bezcelowe, o wartości dzieła rozstrzyga bowiem suma skoncentrowanej w niem poezyi, a nie rubryka, do jakiej je ze względów praktycznych wciągamy.

Gdybyśmy nawet przyjęli za zasadę hierarchicznej klasyfikacji sztuk sumę pierwiastku intelektualnego, jaką każda

z nich zawiera, to i tak krytyka nie zdystansowałaby poezji, która pod piórem wielkich mocarzy ducha przemawia nie tylko do naszego uczucia, ale i do inteligencji. Zresztą zasada podobna jest z wielu względów niepewną, przeczą jej bowiem fakty, z których wynika, że istota wzruszenia estetycznego nie leży w sferze intelektualnej, lecz uczuciowej, a po części zmysłowej.

Uświadomienie i analiza wzruszeń estetycznych następuje dopiero *ex post*, i u ludzi obdarzonych zdolnościami krytycznymi daje początek specjalnemu typowi twórczości duchowej¹⁾.

* * *

Jakkolwiek związana ściśle ze sztuką, z której czerpie swój materiał twórczy, nie jest krytyka jej płodem. Znany

¹⁾ Co do istoty psychicznej t. zw. »sądów estetycznych« — to za-
wiła ta kwestya wymaga specjalnego studyum. Karol Groos w dziele
o »Rozkoszy estetycznej« poświęcił tej sprawie obszerny rozdział, w któ-
rym stara się wykazać rolę i doniosłość czynników rozumowych w ze-
stawieniu z czysto estetycznymi wzruszeniami. (Karol Groos »Der Aesthe-
tische Genuss, Giessen 1902, rozdz. IV »Das aesthetische Urtheil«). Por.
także tegoż samego autora »Spiele der Menschen«, a także Meinong
»Untersuchungen zur Wert-Theorie« (1894), gdzie autor podobnie, jak
Groos, kładzie nacisk na to, że czysto intelektualna rozkosz, wypływa-
jąca ze zrozumienia czegoś, z rozszerzenia granic wiedzy, z przewycię-
żenia niewiadomości i t. p., aczkolwiek nie należy do uczuć estety-
cznych w ścisłym tego słowa znaczeniu, przyczynia się nie mało do
spotęgowania wzruszenia estetycznego, z którym się łączy, tworząc roz-
dzaj »psychicznego zrostu«, asocjacyi.

Rzecz piękna może się podobać, czyli wzruszać estetycznie, nie
wywołując koniecznie potrzeby sformułowania sądu krytycznego na dro-
dze rozumowej. Można się czemś zachwycać i nie umieć umotywować
logicznie swego zachwytu. »Nie należy — powiada Groos w wspomnia-
nej wyżej książce — mięszać sądu estetycznego z rozkoszą este-
tyczną«.

»Sąd krytyczny zaczyna działać estetycznie dopiero wtedy, kiedy
zdobyte przy jego pomocy ideje, uczucia etc. zrosną i zleją się z este-
tycznym poglądem i współżyciem (Miterleben). »Es ist unerlässlich, dass
wir uns aus dem naiven Genuss zur bewussten Beziehung erheben, um

dowcip o córce, której się zdaje, że urodziła matkę — jest, jeżeli idzie o stosunek krytyki do sztuki — absurdem.

Ani sztuka nie urodziła krytyki, ani krytyka — sztuki, jak gwiazdy nie urodziły astronoma, ani astronom gwiazd i t. p.

Nauki, sztuki i umiejętności rodzą się nie z zewnętrznych fenomenów, lecz z wewnętrznej potrzeby ducha ludzkiego, który się owemi fenomenami interesuje, bada je, klasyfikuje, objaśnia, odtwarza i t. p.

Gdyby nie było osobników, obdarzonych skłonnościami krytycznymi, sztuka mogłaby istnieć wieki i nie znać krytyki estetycznej, która zresztą — jak świadczy historia — powstała

von da aus wieder in die volle Hingabe an das Gebotene hinabzu-
steigen«.

Co do oceny technicznej dzieł sztuki, to Groos, przyznając jej wielkie znaczenie, dodaje jednak, że właściwie w sądach tego rodzaju i w rozkoszy, jaka im towarzyszy, tylko niewielka, szczątkowa częśćka należy do dziedziny estetyki, że i ta częśćka jednak znika z chwilą, kiedy przedmiotem oceny staną się błędy artysty: »Solange der Kritiker Grund zu aner kennenden Urtheilen findet, spielt die aesthetische Lust in seine Thätigkeit hinein, sobald er sich negierend verhält, entstammt sein Genuss nur noch der Befriedigung des Kampfinstinctes und der Freude am Besserwissen«.

Krytyka negatywna, polemiczna należy więc raczej do publicystyki, niżeli do estetyki.

Nasze zdanie w tej kwestyi wypowiedzieliśmy na początku niniejszego studjum. Tutaj dla dokładności dodamy tylko: z tego, że krytyka techniczna, lub negatywna pomnaża tylko naszą wiedzę, a nie zwiększa i nie daje nam rozkoszy estetycznej, nie wynika bynajmniej, żeby krytyk estetyczny nie miał prawa mówić o stronie technicznej dzieła, lub wytykać błędów artyście. Owszem, ponieważ z urzędu niejako krytyk powinien znać się na »robocie«, może on ze swojej wiedzy korzystać w razie potrzeby; idzie tylko o to, żeby z polowania na błędy nie robić sportu, i nie zaniedbywać przez to rzeczy stokroć ważniejszych.

Wogóle wszystko, co się składa na całość artystyczną danego dzieła, wszystkie jego czynniki, zarówno formalne, jak idejowe, czy uczuciowe, mogą być przedmiotem analizy krytycznej, pod warunkiem jednak, że każdy z nich będzie rozebrany z odpowiedniego punktu widzenia i zmierzony właściwą miarą. Jeżeli bowiem do strony społecznej utworu przyłożymy łokieć estetyczny, a do strony estetycznej — społeczny — to otrzymamy w rezultacie absurd...

na innym, raczej naukowym, niż artystycznym gruncie i powoli dochodziła do uświadomienia sobie swoich odrębnych celów, środków i metod, a dopiero w końcu XVIII i początkach XIX stulecia zaczęła się wyzwalać z pod opieki filologii, archeologii i historii, oraz innych nauk, by rozpocząć własne życie i zmierzać po własnej drodze ku celom, które w treści swojej zlewają się w jeden, a mianowicie: coraz większe uduchowienie człowieka.



STANOWISKO MICKIEWICZA

W LITERATURZE WSZECHŚWIATOWEJ

29

na innych, raczej niekierwym, niż artystycznym gruncie i pozwoli dochodziła do świadomości sobie swoich odrębnych celów, środków i metod, a dopiero w końcu XVIII i początku XIX stulecia zaczęła się wyzwalać z pod opieki filologii, archeologii i historii, oraz innych nauk, by rozpocząć własne życie i zmierzać po własnej drodze ku celom, które w treści swojej niewątpliwie w sobie, a znanowicie: coraz większe uświadomienie człowieka.

STANOWISKO-MICKIEWICZA

W LITERATURZE WSZECHŚWIATOWEJ

250

I.

Kult bohaterów, t. j. jednostek, które w jakikolwiek sposób uwydatniły swą wyższość nad szarym tłumem, jest, jak się zdaje, nieodzowną potrzebą duchową ludzkości. Przekształca się on stosownie do stopnia cywilizacji i nastroju psychicznego epoki lub rasy, zmieniając jednak formy, nie zmienia treści.

W pewnym okresie ubóstwiają ludzi silnej ręki, w innym oddają cześć wielkim sercom, lub skłaniają głowę przed potentatami rozumu; niekiedy wszystkie te trzy formy kultu istnieją obok siebie, ale nie było chyba w dziejach ludzkości chwili, któraby nie znała antropoteizmu w tej lub owej postaci: nawet dzicy składają ofiary przodkom, widząc w nich istoty potężniejsze i mędrze od żyjącego pokolenia.

W czasach nowszych kult bohaterów przybrał formę czci dla twórców wszelkiego rodzaju.

Najwyżsi mistrze słowa, barwy czy dźwięku uważani są za filary, podtrzymujące nad ludzkością »tęczową kopułę myśli«, która zmienia niepojęty i chaotyczny ogrom wszechświata w harmonijną świątynię.

Obok filarów głównych stoją kolumny mniejsze, pomocnicze, za nimi — jeszcze mniejsze i t. d., aż do ludzi zwykłej miary, którzy nie odgrywają w świątyni roli podpór, lecz rolę wiernych, albo, co się także zdarza, bluźnierców, oraz obojętnych widzów lub słuchaczy.

Otóż za filary pierwszej wielkości uważa się kilku poetów,

artystów i filozofów wszechświatowego znaczenia i sławy. Użyliśmy umyślnie nieokreślonego wyrażenia »kilku«, gdyż liczba ta nie jest stałą i zmienia się zarówno przez przybywanie nowych, jak i przez wyłączenie starych indywidualności. W każdym razie zaliczenie, choćby na pewien przeciąg czasu, do owego wybranego grona, poczytywane jest za zaszczyt, o którym marzą poeci i myśliciele, i o który ubiegają się w ich imieniu narody, co im dały życie i natchnienie.

Budowa pomnika Mickiewiczowi w Warszawie wywoływała niejednokrotnie dyskusję nad pytaniem: czy mamy prawo uważać autora »Pana Tadeusza« za poetę wszechświatowego, czy też za wieszczę narodowego i słowiańskiego tylko? Sprawy tej nie poruszano dotychczas publicznie, ale wśród inteligencji warszawskiej była garstka ludzi, wyrażających z najlepszą wiarą pewne wątpliwości co do ogólniejszego znaczenia działalności piśmienniczej Mickiewicza. Szło im prosto o to: czy nasz wielki romantyk może być, bez szowinistycznej przesady, ogłoszony za równego tym, których imiona nasuwają się zawsze na myśl, kiedy mowa o najwyższych geniuszach poetyckich świata, czy też należy mu wyznaczyć zaszczytne miejsce, ale w drugim dopiero szeregu?

Odpowiedź na to pytanie jest trudna, choćby z tego względu, że nikt nigdy i nigdzie nie określił dokładnie, jakie cechy powinien posiadać poeta wszechświatowy i czem się ostatecznie wyróżnia od całego grona pokrewnych sobie duchem i sławą towarzyszków.

Co ma służyć za miarę wszechświatowego znaczenia? Czy sława? To miernik bardzo niepewny.

O sławie za życia niema co mówić nawet, gdyż nie setki, lecz tysiące przykładów świadczą, że poeci, głośni za życia, byli rychło zapominani po śmierci, i *vice versa*.

Sława pośmiertna jest bez wątpienia wskazówką wymowniejszą, gdyż, rodząc się w warunkach, wyłączających współdziałanie osobistości samego poety, wyraża dla czysto duchowej jego strony część bezinteresowną. I sława pośmiertna je-

dnak ulega wahaniom tak gwałtownym, że niepodobna jej użyć za zasadniczy sprawdzian genialności.

Nikt np. nie będzie dzisiaj podawał w wątpliwość wszechświatowego znaczenia takich poetów, jak Dante lub Szekspir; sam dźwięk tych nazwisk sprawia na nas wrażenie czegoś potężnego, niepożytego, trwałego, czegoś, co, niby skała granitowa, wyłania się z fal oceanu wieczności i urąga niszczącej sile czasu... A jednak fakta dziejowe świadczą, że to wrażenie jest tylko złudzeniem optycznym, że mimowoli narzucamy przeszłości i przyszłości nasz współczesny, podmiotowy sposób widzenia.

Dante za życia miał wielu przeciwników, zwłaszcza politycznych i religijnych, ale dzieło jego cieszyło się olbrzymim uznaniem i poczytnością.

Od roku 1333 do 1400 sporządzono 500 kopii rękopiśmiennych »Komedyi Boskiej«. Gorący i utalentowany wielbiciel jej, sławny wówczas i dzisiaj Boccaccio, czytał epopeję dantejską w kościele i objaśniał zebranym słuchaczom jej piękności.

Za przykładem twórcy »Dekameronu« poszło mnóstwo komentatorów i recytatorów.

Ogień ten jednak płonął niecałe lat sto. W drugiej połowie XV w. nastąpiła reakcja: studia nad piśmiennictwem łacińskim i greckim osłabiły kult dla twórcy języka włoskiego; Dantem zajmują się tylko wyjątkowo i ubocznie (Filelfo, Landini, Marfilius, Ficinus); porównywają go z Horacyszem i uważają, że poeta rzymski przewyższa toskańskiego. Tylko dwaj wielcy malarze: Michał Anioł i Sandro Botticelli pozostają wierni kochankowi Beatrycy i ilustrują z pietyzmem jego poematy.

W końcu wieku XVI obojętność ogółu dla twórcy poezji włoskiej dochodzi do tego, że kiedy w 1570 roku Varchi ośmielił się powiedzieć, że Dante przewyższa Wirgiliusza, wywołało to burzę protestów, a jeden z przeciwników, Castra Villa, oświadczył po prostu, że poemat Dantego nie jest wcale poematem, a jeżeli nim jest, to w takim razie jest najgorszym ze wszystkich.

Następne stulecie nie kłóciło się nawet o wartość dzieł Dantego, zapomniało o nich bowiem zupełnie: w ciągu całego wieku pojawiło się tylko trzy wydania »Komedyi Boskiej«¹⁾.

I potem działo się nie lepiej; usiłowania Vica nie dały trwalszych rezultatów, a prawodawca smaku w wieku XVIII, Voltaire, solidaryzował się z jezuitą Bettinellim, który nazwał Dantego głupcem, a jego utwór — niedorzecznością...

Dopiero powoli, powoli, nastąpił zwrot w pojęciach.

Najpierw Gozzi, a później Alfieri podnieśli Dantego na piedestał, na którym go umocnił z jednej strony patryotyzm ogólnowłoski, z drugiej strony zaś romantyzm ogólnoeuropejski.

Pierwszy widział w śpiewaku »Komedyi Boskiej« symbol jedności narodowej, drugi zaś pierwszego poetę, co się odważył iść własną drogą, co pisał własnym językiem i mówił o wierzeniach, nadziejach i obawach społeczeństwa współczesnego sobie, traktując te wszystkie rzeczy w sposób na wskroś indywidualny, daleki od wszelkich szablonów, namiętny, szczerzy i głęboki.

Zmieńmy daty i nazwiska, a historia sławy Dantego zmieni się w historię sławy Szekspira, który również bywał, że użyjemy trywialnego przysłowiowego wyrażenia: »na wozie i pod wozem«.

Jedna epoka korzyła się przed nim, jak przed Bogiem, w literalnym tego słowa znaczeniu, druga poczytywała tragika Brytańskiego za barbarzyńcę, pozbawionego estetycznego smaku i piszącego wskutek tego rzeczy wątpliwej bardzo wartości: ogłoszono, że autor »Lira« i »Hamleta« nie stworzył ani jednej prawdziwej tragedii (sic!), słowem, że brak mu pod każdym względem kwalifikacji na poetę, nie tylko pierwszego, ale nawet drugiego, lub trzeciego rzędu...

¹⁾ Szczegółowy obraz falowania sławy Dantego przez ciąg wieków, odtworzył doskonale Marc Monnier »Litteraturgeschichte der Renaissance« (przekład niemiecki 66—69). Por. także L. Geiger »Odrodzenie i Humanizm«. (Przekład polski Mieczysława).

Gdybyśmy chcieli mnożyć przykłady, moglibyśmy wspomnieć jeszcze o Miltonie, którego Laharpe stawia niżej od Tassa, zowiąc »Raj utracony« dziełem »niesłychanie mało zajmującym«¹⁾.

A dodać tu należy, że w epokach, kiedy poniżano poetów, których my dzisiaj cenimy, czczono wysoko cały zastęp pisarzy, żyjących obecnie już tylko na bibule drukarskiej, albo sprowadzonych przynajmniej do znaczenia mniejszej skali.

Nikt z nas nie będzie się zastanawiał nad tem, komu dać palmę pierwszeństwa: Wirgiliuszowi, czy Homerowi, a jednak ks. Trublet nie wahał się napisać, że »Eneida« warta jest więcej, niżeli »Iliada«.

Laharpe, który nie był bynajmniej tak ciasnym, jak głoszają ci, co go znają ze słyszenia tylko, nie mógł jednak pojąć zuchwalstwa i uporu Anglików, ośmielających się zestawiać Szekspira z Corneilem i Racinem. Aby sobie wytłumaczyć ten dziwny, zdaniem jego, objaw psychologiczny, przypuszcza krytyk francuski, że teatr w Anglii jest instytucją nawskroś ludową, a gust ludu prostego »wszędzie bywa ordynarny«.

Otóż nie należy zapominać, że zdania te, sprawiające na nas wrażenie absurdów estetycznych, nie są bynajmniej zbyt stare, i że od chwili ich wygłoszenia dzieli nas zaledwie wiek jeden, a kto dziś, prócz historyków literatury, troszczy się, po za Francją, o Corneilla i Racina? i kto nie uważa za »obowiązek« uwielbiać Szekspira?

Czy przynajmniej ci, co przenosili Corneilla i Racina nad Szekspira, stali od nas niżej umyślowo?

Twierdzić coś podobnego byłoby śmiesznością! ani Voltaire, ani Jan Śniadecki nie byli ludźmi przeciętnej miary, gdyż do dziś dnia imponują nam swoim rozumem i talentem, a jednak niecierpieli tego, co nas obecnie zachwyca,

¹⁾ »Ouvrage très peu interessant« por. Laharpe, Cours de Littérat. XIII, str. 440 (ed. Ledoux et Feure 1817).

a owoczesna inteligencya, nie niższa w przecięciu od dzisiejszej, przyklaskiwała ich sądom i wyrokom.

Jakiż wniosek można wyprowadzić z tych pouczających przykładów?

Oto, że sława każdego pisarza tak jest zależna od gustu i prądów umysłowych danego okresu dziejowego, iż niepodobna brać jej za miarę wartości i znaczenia utworów literacko-artystycznych.

Dzisiejszy panteon poetów wszechświatowych jest tylko dzisiejszym; wczoraj królowali w nim inni bogowie, jutro, albo pojutrze, mogą pojawić się nowi, świeżo zrodzeni, lub też wskrzeszeni tylko z długoletniego letargu w bibliotecznym kurzu i pleśni.

II.

Jeżeli jednak sława i rozgłos nie dają dostatecznego pojęcia o znaczeniu poetów, to trwalszą bezwarunkowo podstawę sądu o tej kwestyi znajdziemy, badając wpływ, jaki wywarły ich dzieła na literaturę i społeczeństwo.

Sława może, jakeśmy to wykazali na przykładach, zapłonąć i zagasnąć, by po kilku wiekach zajaśnieć nanowo i znowu uleść przyćmieniu, ale piętno, jakie dany utwór wycisnął na sercach i mózgach czytelników, nie zaciera się tak łatwo; wpływ wielkiego dzieła może zmienić do gruntu wrażliwość uczuciową kilku pokoleń, może podnieść nastroj i uszlachetnić styl twórczości literackiej na czas bardzo długi, słowem: może wywrzeć wpływ na sposób myślenia, mówienia, pisania, a nawet działania szerokich warstw, zarówno własnego społeczeństwa, jak i całej ludzkości cywilizowanej.

Przypomnijmy sobie, co zrobił z Europą Rousseau, Goethe («Werther») i Byron!...

Gdybyśmy usunęli ze świata wszystkie wydania Dantego, a imię jego wygładzili na zawsze z pamięci ludzi, to operacya ta nie zmniejszyłaby ani na włos doniosłości roli,

jaką odegrała »Komedia Boska« w rozwoju literackiego języka włoskiego, który nie istniał przed nią wcale. Od czterech wieków każdy pisarz włoski opiera się świadomie, lub nieświadomie, o dzieło wielkiego Toskańczyka, który stworzył jedną mowę dla wszystkich mieszkańców Italii.

Podobnie rzecz się ma i z Szekspirem, którego sława i sztuki mogą pójść w bezwzględne zapomnienie, którego wpływ jednak na ewolucję dramatu pozostanie nietknięty, gdyż wrył się zbyt głęboko w życie umysłowe wszystkich narodów europejskich, wsiąkł w krew i nerwy nasze, jako atawistyczne dziedzictwo, niemożliwe do usunięcia na parę wieków jeszcze.

Wpływ więc na trwałość i potomność jest objawem donioślejszym i trwalszym, niżeli rozgłos i sława, i wskutek tego zasługuje na szersze uwzględnienie przy ocenianiu wszechświatowego stanowiska danego poety.

Wpływ ów jednak bywa często zależny od zbiegu okoliczności czysto zewnętrznych i dlatego nie zawsze stoi w stosunku normalnym do wartości danego dzieła. Wiadomo np., że »Eneida«, dzięki temu jedynie, iż wcześniej była poznana, oddziaływała na rozwój piśmiennictwa europejskiego stokroć silniej, niżeli »Iliada« i »Odyseja«, chociaż Wirgiliusz to tylko utalentowany naśladowca wielkiego Homera i równać się z nim nie może.

Co większa, cały olbrzymi, w części pożyteczny, w części zaś przygnębiający wpływ literatury starożytnej na piśmiennictwa narodów germańskich, romańskich i słowiańskich wynikał raczej z przyczyn ogólnodziejowych, niżeli estetycznych. Ludy, posiadające u siebie świetną zorzę poezji rodzimej, poszły dobrowolnie w jarzmo martwego klasycyzmu, gdyż z jednej strony imponował im rozum i energia władców świata, którzy obdarzyli »barbarzyńców« instytucjami prawa i państwa, z drugiej zaś popychał do tego Kościół, będący dziedzicem sławy, potęgi, języka i organizacji wiecznego Rzymu.

Mówimy ciągle tylko o Rzymie, gdyż literatura grecka

działała głównie, jeżeli nie jedynie, przez pośrednictwo rzymskiej, która znowu na niej wyrosła i dojrzała. Zetknięcie bezpośrednie z autorami helleńskimi nastąpiło względnie dość późno i nie ogarnęło szerszych warstw inteligencji, która nie przestała patrzeć na cały klasycyzm przez jednostajny pryzmat latynizmu. Pomimo więc, że znano tylko zewnętrzną raczej, niżeli wewnętrzną stronę literatury grecko-rzymskiej, oddawano jej cześć głęboką i uznawano za jedyny wzór godny naśladowania.

Wyobraźmy sobie teraz, że dzisiaj, po przejściu wspa-
niałej burzy romantyzmu, po wytrzymaniu ciężkiego oblężenia naturalistów, fantastycznego szturmie symbolistów, mistyków, dekadentów, modernistów, ludzkość zapoznaje się odrazu ze wszystkimi nieznanymi dotychczas arcydziełami literatury helleńskiej, których jest, jak wiadomo, więcej, aniżeli uratowanych od zagłady; przypuśćmy więc, że odnajdujemy początek i zakończenie Eschilesowej trylogii o Prometeuszu, że leży przed nami, zamiast ocalonych siedmiu, setka z okładem tragedyi Sofoklesa, żeśmy odkryli trzech nowych Homerów, Hezyodów, kilku Pindarów, Anakreontów i Demostenesów; przypuśćmy wreszcie, że odnalezione utwory należą do najlepszych w swoim rodzaju. Jakież będzie rezultat tych odkryć?

Oto ucieszą one wielu filologów i historyków literatury i zajmą pewną część inteligencji ogółu. Czy wywrą jednak jakiś głębszy wpływ na poezję nowoczesną?

Bynajmniej.

Drobny fragment poematu klasycznego znaczył niegdyś pod tym względem więcej, niż dzisiaj cała biblioteka. Dlaczego? Bo dzisiaj prysnął czar opętania klasycznego, dziś wiemy, że Grecy byli genialnymi gadułami, a Rzymianie mądrymi wilkami, oddając więc hołd stworzonym przez nich arcydziełom, nie uważamy za potrzebne podlegać ich wpływowi, chociaż stokroć lepiej, niżeli nasi zachwyceni przodkowie, rozumiemy i odczuwamy prawdziwą wartość estetyczną utworów literatury i sztuki starożytnej.

A teraz weźmy przykład odwrotnego typu.

W pagodach i klasztorach indyjskich butwiały od kilku wieków arcydzieła poezyi dramatycznej, o których, wyjąwszy może szczupłą garstkę uczonych braminów, zapomnieli nawet ziomkowie wielkich pisarzów, i to zapomnieli do tego stopnia, że wskutek braku wszelkich dokumentów i świadectw, niepodobna dziś jeszcze oznaczyć dokładnie nietylko roku, lecz i wieku, w którym żył i działał dany autor.

I oto jakieś 100 lat temu pewien inteligentny dyletant angielski, William Jones (1789), przetłumaczył i wydał w Kalukcie sławną dziś »Sakuntalę« Kalidasy. Przekład ten przedrukowano natychmiast w Londynie i Edyburgu. Z tłumaczenia angielskiego powstały przeróbki niemieckie, duńskie, francuskie i włoskie, a Goethe ogłosił Sakuntalę za kwintesencję poezyi i piękna¹⁾.

Po dramacie Kalidasy poczęły się zjawiać wydania i przekłady mnóstwa innych utworów, odgrzebywanych — w dosłownem tego słowa znaczeniu — z pyłu wieków. Inteligenci Indowie zaczęli dopomagać filologom europejskim i, dzięki temu, popularność piśmiennictwa sanskryckiego dziś już wzrosła na tyle, że mogłaby wytrzymać porównanie z popularnością poezyi klasycznej. Jeżeli weźmiemy pod uwagę krótkość czasu, oraz względnie do olbrzymich rozmiarów całości, ubóstwo naszej wiedzy o literaturze indyjskiej, to musimy przyznać, że wpływ jej na umysłowość europejską sięgnął już dość głęboko, a sięgnie prawdopodobnie z latami jeszcze głębiej. Czy będzie dodatni, czy ujemny, pożądany, czy niepożądany — to nie należy do rzeczy, gdyż idzie nam w danej chwili tylko o zwrócenie uwagi na szczególną drogę, po jakiej literatura indyjska wydostała się z mroków na światło dzienne. Rękopisy sanskryckie mogły dalej drzemać nieznanne pod sklepieniami świątyń, mogły przepaść zupełnie, mogły się zjawić

1) Willst du die Blüthen des frühen, die Früchte des späteren Jahres,
Willst du, was reizt und entzückt, willst du was sättigt und nährt,
Willst du den Himmel, die Erde mit einem Namen begreifen —
Nenn ich Sakuntala dich, und so ist Alles gesagt.

o parę wieków wcześniej, lub później, a wtedy niewiadomo, jakby się ukształtował stosunek ducha Aryjczyków europejskich do twórczości ich krewnych z nad Gangesu.

Z tego wszystkiego widać, że wpływ nie jest pewną i wiarogodną miarą wartości poetów i poezji. Sakuntala, Wazantazena istniały od wieków, a jednak istnienie ich nie odbijało się na charakterze innych piśmiennictw, podobnie, jak dzisiaj nie odbija się byt innych, nieodkrytych dotychczas, a według wszelkiego prawdopodobieństwa istniejących na świecie utworów sztuki i literatury.

Co za niespodzianki może nam jeszcze zgotować badanie zabytków cywilizacji egipskiej, lub też babilońsko-asyryjskiej?

Ale po co szukać tak daleko? Przy dzisiejszym eklektycznym nastroju krytyki możliwe są zmartwychwstania bliższych nam nieboszczyków, których okoliczności dziejowe pogrzały niezasłużenie w zapomnieniu.

III.

Wiadomo, jak obojętnie przyjmowali Słowackiego współcześni, wiadomo również, jak olbrzymim był i jest jego wpływ na Asnyka, Konopnicką i wogóle na całą generację młodszych poetów naszych.

Wiemy, czem był Byron i jego dzieła nietylko dla piśmiennictwa, lecz i dla społeczeństwa europejskiego, a jednak ten sam wielki Byron do dziś dnia nie ma uznania we własnej ojczyźnie.

Jan Jakób Rousseau, który swojemi pismami dokonał olbrzymiego przewrotu zarówno w literaturze, jak i w całej sferze uczuciowości, i który przyczynił się w ten sposób do wybuchu wielkiej rewolucji francuskiej, otóż ów sławny i potężny, czczony, jak prorok, Jan Jakób Rousseau należy dzisiaj do autorów niesłychanie mało czytanych, a o wpływie jego mówi się tylko w książkach historycznych i krytycznych.

Podobnych paradoksów i nielogiczności dziejowych odnależlibyśmy daleko więcej, ta garstka atoli wystarczy, ażeby uwydatnić kruchość wszelkiego sądu, opartego na żywiołach czysto zewnętrznych, związanych z imieniem poety, lub tytułem dzieła.

Widzieliśmy, że wpływ i sława zależą więcej od warunków politycznych i społecznych, od dającego i nie dającego się obliczyć zbiegu okoliczności, od ewolucyi smaku estetycznego, od nastroju duchowego epoki i t. p., niżeli od wartości wewnętrznej danego dzieła.

Bez wątpienia, że talent pisarza odgrywa przytem doniosłą, ale rzadko decydującą rolę. Często taka powierzchowna przeszkoda, jak język mało rozpowszechniony, może zatamować wpływ znakomitego utworu na długie lata; średni pisarz francuski np. miał i ma dzisiaj więcej widoków powodzenia w świecie, niżeli wyższy od niego talentem autor hiszpański, lub portugalski, nie mówiąc już o naszych.

Zwłaszcza rzeczy, działające artyzmem formy, dużo tracą, jeśli narodzą się przypadkiem w szacie mowy mało popularnej. Gdyby język polski był równie znany w Europie, jak angielski, to, kto wie, czy dźwięczne i subtelne wiersze Słowackiego nie zajęłyby miejsca obok utworów Shelleya, który przeklinany i negowany za życia, dzisiaj cieszy się wielkim uznaniem w kołach estetów.

Literatury Północy, a mianowicie skandynawska i rosyjska, stały się w ostatnich 10—20 latach popularnemi i wpływowemi tylko dzięki swojej prozie, t. j. dramatom i romanansom, które w tłumaczeniu tracą bardzo niewiele; o liryce i epice poetycznej tych ludów wiedzą dziś w Europie tyle prawie, co wiedziano przedtem, t. j. prawie nic.

Przechodząc teraz od ogólnych roztrząsań i przykładów do rzeczy bliżej nas obchodzącej, t. j. do wszechświatowego znaczenia Mickiewicza, musimy dodać, w formie nawiasu, że chociaż, na zasadzie poprzednio wyłuszczonej powód, kwestyę rozgłosu i wpływu uważamy za niemiarodajną, jednak

pamiętajmy, iż autor »Pana Tadeusza« i pod tym względem nie stoi bynajmniej w rzędzie pokrzywdzonych przez losy.

Co do wpływu, to w granicach językowych był on i jest, jak wiemy, olbrzymi, nie mniejszy może od wpływu Dantego na literaturę włoską, lub Goethego na niemiecką.

I jako teoretyk, i jako technik artystyczny i językowy, wywołał Mickiewicz zupełny przewrót w piśmiennictwie polskim i pchnął je niesłychanie naprzód; o wpływie ideowym na poetów i społeczeństwo wspominać chyba nie potrzebuję; co do sławy zaś, to, pomijając rodaków, jako zbyt blizkich i zainteresowanych, dzieła Mickiewicza znane są i cenione wysoko, nie tylko w całej Słowiańszczyźnie, lecz i u narodów obcych nam krwią i narzeczem.

Naturalnie, że poza krajami słowiańskimi znają raczej nazwisko Mickiewicza, niżeli jego dzieła, chociaż i te doczekały się licznych tłumaczeń na języki cudzoziemskie, oraz wielkiego uznania u wybitnych estetyków i krytyków europejskich¹⁾. Przekłady są wprawdzie bardzo różnej wartości, ale nie brak i doskonałych, zwłaszcza w mowie Germanów (Lipiner), którzy, pomimo swej brutalności w polityce, należą do najgościnniejszych gospodarzów i najsubtelniejszych przyzwajaczy w dziedzinie literatury pięknej.

Co do studyów nad Mickiewiczem, to jest ich poza krajem rodzinnym poety znacznie mniej, niżeli rozpraw o Dante, Homerze, Szekspirze, albo Byronie i Goethem, ale należy pamiętać, o ile mniej rozpowszechnionym i popularnym jest język polski od innych języków staro i nowożytnych, i wziąć tę okoliczność w rachubę.

¹⁾ Scherr zalicza Mickiewicza do »królów poezyi«, Brandes mówi, że »Pan Tadeusz« jest jedyną epopeją współczesną, George Sand, zestawiając »Dziady« z »Faustem« i »Manfredem«, nazywa ich autora geniuszem równym Goethemu i Byronowi. Fogazzaro w odczycie (*Le poète de l'avenir*), wygłoszonym w Paryżu, a drukowanym później w »*Revue bleu*«, powiada, rozbiegając kwestyę »poety przyszłości«: »Dlaczegożbyśmy nie mieli w XX wieku doczekać się na naszym starym Zachodzie dzieła równie pięknego, jak »Pan Tadeusz« Mickiewicza?

Gdyby Mickiewicz pisał po francusku, lub niemiecku, to można bez przesady przypuścić, że wpływ i sława jego, wsparte przyjaźniejszymi warunkami zewnętrznymi, osiągnęłyby napięcia i blasku, jaki bije od imion innych poetów wszechświatowego znaczenia.

Czy jednak przypuszczenie to ma jaką realną podstawę? Czy nie jest ono lekkomyślną hipotezą, której dlatego tylko nie można obalić, że niema sposobu zestawienia jej z rzeczywistością?

Otóż, zdaniem naszym, hipoteza ta nie jest ani lekkomyślną, ani bezpodstawną, gdyż utwory Mickiewicza posiadają w sobie takie same pierwiastki trwałości, jakie odnajdujemy we wszystkich arcydziełach, uznanych dzisiaj za wszechświatowe.

Kładziemy nacisk na wyraz: »dzisiaj«, gdyż, jako istoty ograniczone w przestrzeni i czasie, z dzisiejszego punktu widzenia sądzić wszystko możemy, a właściwie musimy, choćbyśmy nie chcieli. Naturalnie, że i owo »dzisiaj« bywa szersze lub węższe, ale biorąc je nawet w najszerszym znaczeniu, i rozpatrując rzeczy *sub specie aeternitatis*, »pod kątem wieczności«, zawsze pozostajemy dziećmi epoki, która nas zrodziła i wykarmiła duchowo — na to niema rady; ponieważ jednak zastosujemy do Mickiewicza taką samą miarę, jak do innych mistrzów słowa, otrzymamy rezultat względny, co prawda, ale nie sfałszowany.

Jak osądzą Mickiewicza wieki przyszłe, o tem niepodobna nic pewnego powiedzieć, ale równie niepewnie przedstawia się i przyszła sława Dantego, Homera, Szekspira etc.

Zostaną oni na zawsze w historii literatury i w dziejach psychologii narodów, jako typy pewnych uzdolnień, oraz etapy ewolucyjne twórczości poetyckiej, ale czy będą żyli jako artyści? czy nie zmienią się w godne podziwu mumie i czcigodne skamieniałości estetyczne?

Chociaż wszelka stanowcza odpowiedź na to pytanie byłaby tylko rodzajem prorocstwa, istnieją jednak pewne dane, z których można do pewnego stopnia, rzecz prosta, i ze

wszelkimi zastrzeżeniami, wnioskować o tem, czy jakieś dzieło posiada, prócz znaczenia historyczno-cywilizacyjnego i wartość artystyczną tak potężną, że nie przestanie wywierać wpływu na świat dopóty, dopóki ludzkość nie zatraci wrażliwości na pewne bodźce, zwane dziś »estetycznymi«.

Rozwój poezji i sztuki idzie bowiem po innej drodze, niżeli ewolucya nauki, gdzie nowe odkrycia i wynalazki wypychają dawne z jasnej areny życia do martwego archiwum wiedzy.

Poglądy Arystotelesa na samorodztwo nie mogą w żaden sposób istnieć obok teoryi Pasteura; systemat planetarny Kopernika i Keplera wyłącza w zupełności zapatrywania Ptolemeusza; odkrycie krążenia krwi i komórkowej budowy tkanek zniweczyło wyobrażenia anatomiczno-fizyologiczne średniowiecznych lekarzy; określenie roli tlenu w procesie palenia zadało śmiertelny cios hipotezie flogistonu Stahla.

Słowem, w nauce każdy prawie nowator stąpa po trupach poprzedników i, stojący w zdarte z ich ciał trofea, króluje tak długo, dopóki nie padnie strącony przez następcę, wykarmionego najczęściej jego własną krwią; tymczasem w dziedzinie poezji i sztuki rzeczy najstarsze mogą panować obok najmłodszych, nie przyćmiewając się nawet wzajemnie. Posąg »Wenery z Milo« i grupa Niobidów, albo »Wesele Aldobrandyńskie«, są uznane za równie doskonałe w swoim rodzaju, jak »Mojżesz« Michała Anioła, »Wiosna« Botticellego, »Madonna« Rafaela, Freski Puvis de Chavannes'a, »Kazanie Skargi« Matejki, »Beatrix« Rossettiego. Homer godzi się dzisiaj z młodszym o kilkanaście wieków Dantem; Eschilos i Sofokles z Szekspirem, Kalidasa z Ibsenem, »Bajki 1001 nocy« z romansami Balzaca.

Jak sobie wytłómaczyć fakt, że dzieła, zrodzone w tak różnych, pod względem rozwoju intelektualnego i nastroju etycznego, epokach, znajdują, mimo to, mniejsze lub większe grupy wielbicieli w wieku XX? Dlaczego ostatecznie, pomimo że smak estetyczny ulega co lat kilkadziesiąt znacznym wahaniom rytmicznym, oddawna jednak na tronie królestwa

poezji i sztuki zasiada jedna i ta sama dynastia duchowa, której członkowie oddają sobie tylko berło z rąk do rąk po kolei, w miarę zmiany kierunku prądów, nurtujących umysłowość ludzkości?

Niegdyś Eurypidesa stawiano wyżej, niżeli Eschilosa; Wirgiliusza przenoszono nad Homera, a Corneille'a i Racine'a uważano za doskonalszych od Szekspira i Calderona; dzisiaj gust nasz inną idzie drogą i woli to właśnie, co było ongi niedoceniane, a odwraca się obojętnie od dawnych bożyszczy, ostatecznie jednak, aczkolwiek Szekspir, Calderon, Homer i Eschilos więcej odpowiadają naszemu dzisiejszemu nastrowi estetycznemu, niżeli Eurypides, Wirgiliusz, Racine i Corneille, sądząc bezstronnie, niepodobna odmówić tym zdetronizowanym, może nie na długo, poetom wysokich zalet artystycznych.

Jeżeli więc nie na samym tronie, to zawsze w pobliżu tronu słusznie im się miejsce należy; nie będąc dziś władcami, są oni w każdym razie najwyższymi dygnitarzami królestwa poezji, i to dygnitarzami z Bożej łaski, z rodu, nie z przypadku; to, co się dzisiaj w nich nie podoba, chociaż się podobowało wczoraj, nie stanowi jądra rzeczy; są to po większej części ozdoby i akcesorya, odzwierciedlające nastrój chwili narodzin dzieła, ale nie związane zbyt ściśle z jego istotą.

Kto sobie zada pracę i przełamię konwencyonalną skorupę estetyczną, w jaką go zamknęły idee epoki, ten spostrzeże ze zdziwieniem i radością, że źródła piękna jest daleko więcej, niżeli się o tem śniło pedantom i doktrynerom.

IV.

Jak w każdym człowieku, pomimo niesłychanych różnic indywidualnych, znajduje się coś stałego, co go czyni podobnym duchowo i fizycznie do bliźnich, tak w każdym prawdziwie artystycznym dziele tkwi coś, co mu nadaje trwałość, niezależną od kaprysów mody literackiej.

Dzieło, które taki pierwiastek zawiera, może pójść w zapomnienie, może nie budzić zachwyty tłumów i nie wywierać szerokiego wpływu, ale prędzej, czy później, znajdzie zawsze szczupłą choćby garstkę znawców i wielbicieli, nastrojonych na pokrewny ton estetyczny, a przy sprzyjających okolicznościach wydobywa się na wierzch, by, przy zmianie upodobań, znowu utonąć i znowu wypłynąć i t. d. bez końca, nie ginąc jednak nigdy absolutnie z widowni, jak się to dzieje z efemerydami, zrodzonymi z gustów chwilowych, a pozbawionymi głębszej treści i doskonałej formy artystycznej.

Co jednak stanowi ową głębszą treść i doskonałą formę?

Czy zgodność utworu z jakimiś teoretycznymi wymaganiami, przepisami i prawidłami? Nie, bo właśnie owe przepisy, prawidła i wymagania zmieniają się z każdym wiekiem, ba! z każdym pokoleniem prawie, i dlatego dzieło, dążące tylko do zadośćuczynienia gustom epoki, przepada z nią razem w otchłaniach czasu.

Jeżeli jednak, poza płaszczem przemijających reguł i ornamentów, tkwi wielka dusza, t. j. owo niezbadane a jednak realne jestestwo, będące ogniskiem potężnych uczuć, myśli i pragnień, uzewnętrzniczonych i skryzalizowanych w jedną organiczną i żywotną całość artystyczną, wtedy utwór będzie posiadał głęboką treść, oraz doskonałą i odpowiednią, t. j. dopasowaną do niej szczerze formę, i zasłuży na miano kreatora wszechświatowego znaczenia.

Ponieważ dzieło sztuki jest tworzone przez człowieka i zwraca się do człowieka, a pomiędzy ludźmi najrozmaitszych ras, temperamentów i epok istnieje niezaprzeczonej wspólności wrażliwości na pewne, bynajmniej nie wszystkie, bodźce, i to właśnie bodźce, dotykające najczulszych, bo związanych z samym rdzeniem istoty naszej strun, wskutek tego artysta, który najsilniej owymi strunami zatarga, który najszczerzej odsłoni przed naszym duchem własnego ducha, który wprowadzi swoją jaźń w bezpośrednie zetknięcie z naszą, który do wiecznie otwartych ran naszego zbolełego serca naleje kojącego balsamu miłości, lub palącej trucizny zwątpienia, który, słowem,

wyrwawszy nas gwałtem z ciasnego zakątka życiowego, rozpostrze przed nami szerokie horyzonty uczucia i myśli, obudzi drzemiące w nas aspiracje i pokaże przeczuwane światy form, czyli, kosztem własnego serca i wyobraźni, wzmocni i spotęguje całą naszą działalność psychiczną, taki artysta może liczyć na to, że pozostanie na zawsze w gronie najwyższych, i godnych, by go wszystkie wieki witały wzniosłą dantejską formułą: *Onorate altissimo poeta!*

I rzeczywiście, jeżeli poddamy krytyce najznakomitsze płody poezji wszechświatowej, przekonamy się, że żyją one tylko dzięki pierwiastkom, które, zarówno w duszy człowieka współczesnego, jak i przedstawiciela dawno zmarłych cywilizacji, mogły znaleźć sympatyczne echo, w ludzkich sercach bowiem wrzały zawsze te same namiętności, zmysły trawione były tą samą gorączką, myśl łamała się z tymi samymi problematami, wola dążyła do tych samych, mniej więcej, celów.

Różnice wymagań i stylów artystycznych pochodzą stąd, że gama uczuć, pragnień i wyobrażeń, rozszerzając bardzo nieznacznie swe granice zewnętrzne, rozdrabnia się z czasem wewnętrznie i rozpada na mnóstwo bardzo subtelnych odcięni; otóż jedna epoka chyli się trochę więcej na prawo, druga na lewo, jedna czuje i tworzy w tonie majorowym, druga w minorowym, nie wychodząc wcale z zakresu skali naturalnej. Jeżeli zaś przypadkiem porzuci tę miarę, to spłodzi na pewno rzeczy fałszywe, retoryczne, niezgodne z potrzebami normalnej wrażliwości estetycznej i, jak wszelki produkt sztucznego wysiłku, skazane na zagładę.

W każdej literaturze istnieją okresy upadku, przerafinowania, kiedy forma zamiast się równoważyć z treścią, bierze nad nią górę; kiedy poeci, nie mając nic szczerego do powiedzenia, mistyfikują siebie i czytelnika, tworząc, zamiast żywych i czujących istot — papierowe widma, przystrojone w pretenstyonalny płaszczyk błyskotliwych frazesów i metafor.

W nowoczesnej literaturze europejskiej ochrzczono okres podobny erą »baroku«, albo stylu jezuickiego, zwanego u nas makaronicznym; starożytność miała analogiczną epokę »ale-

ksandrynizmu; nawet w ideowym *par excellence* piśmiennictwie indyjskim bawiono się (pod koniec X do XIII wieku po Chrystusie) takimi czysto »barokowymi« sztukami, jak opracowywanie w jednym i tym samym tekście rytmicznym, jednemi i temi samemi słowami, rozmaitej treści dwu wielkich epepej narodowych.

Otóż rzecz charakterystyczna, że we wszystkich na świecie literaturach, dzieła zrodzone w podobnych okresach, nie posiadają żywotności i nie zyskują nigdy wszechświatowego znaczenia — dlaczego? Bo brak im tego właśnie, co pociąga ku sobie czystą treść człowieka, bo są to meistersztyki zręcznych techników językowych, nie zaś pieśni wieszczów o wielkiem sercu i płomiennej wyobraźni. Jeżeli bowiem dany poemat zawiera w sobie ów żywioł wszechludzki, to, przy odpowiednich warunkach naturalnie, znajdzie się zawsze wrażliwa jednostka, która jego piękności odczuje i odsłoni pokrewnej sobie garstce duchów.

Nie przeszkodzą temu ani wiek dzieła, ani jego egzotyzm; dowodem cytowany wyżej dramat Kalidasy p. t. »Sakuntala«, dowodem również »Bagawad-Gita«, utwór staroindyjski, który, chociaż był napisany bardzo dawno i przez człowieka, zrodzonego z innego plemienia, wychowanego w innej wierze i w biegunowo odmiennem od europejskiego otoczeniu, wywarł na Wilhelma Humboldta wrażenie tak potężne, że wielki ten filolog i krytyk nie zawahał się nazwać owego zabytku twórczości bramińskiej »najpiękniejszym, jedynym może prawdziwym poematem filozoficznym, jaki istnieje w literaturze«, a zdania tego do dziś dnia nie obalono ani nawet nie zachwiano.

Jeżeli teraz spróbujemy wytłumaczyć sobie, dlaczego rzecz wyrosła przed wiekami, pod obcym niebem, może wywierać tak silne wrażenie na umysły współczesne, to jedyne rozwiązanie zagadki znajdziemy, rzecz prosta, rozpatrując treść i formę utworu, w którym autor, czy autorowie, dotknęli początku i celu wszechhistnienia, to jest problemów, dręczących umysł ludzki od chwili, kiedy dojrzał do tego stopnia, żeby

się zastanowić nad swoją rolą na świecie. Ponieważ zaś kwestye te, zawsze młode, pomimo długowiecznego istnienia, obrobione zostały w »Bagawad-Gita« w sposób niesłychanie subtelny, oryginalny i wymowny, czyli otrzymały prawdziwie artystyczną formę, nic więc dziwnego, że poemat bramiński interesuje nas tak samo, jakby należał do naszej własnej literatury, chociaż we wnioskach i tendencji niewielu może znalazł w Europie wyznawców.

Ale rezultaty filozoficzne to rzecz filozofii, nie sztuki; dla sztuki wystarcza silne odczucie i szczere a wyraziste i kunsztowne uzmysłowienie, w słowach, kształtach, barwach, czy dźwiękach, jakiegoś głębokiego nastroju, myśli, wyobrażenia, czy to pod postacią bezpośredniego lirycznego wylewu, czy też pośrednio, przez stworzenie szeregu figur, charakterów, sytuacji i t. p.

Zastosujmy analogiczną procedurę badania do pierwszego lepszego z dzieł, które, pomimo sędziwych lat, odznacza się świeżością i siłą, a znajdziemy w nim te same pierwiastki młodości, a mianowicie: żywotność treści, uwydatnioną i utrwaloną za pomocą doskonałej formy, t. j. formy, która z jednej strony dokładnie obejmuje i wchłania w siebie przedmiot, z drugiej zaś obdarza go władzą oddziaływania na naszą wrażliwość estetyczną.

Nikła osnowa w wyszukanej i wykwintnej formie daje sztuczkę, nie zaś dzieło sztuki; bogata zaś treść, wyrażona niezdatnymi środkami, może być traktowana tylko jako surowy materiał dla przyszłego twórcy, nigdy jednak nie zasłuży na miano skończonego utworu artystycznego.

Co np. nadaje trwałość »Komedyi Boskiej« Dantego? Współczesnych interesowało najwięcej zaakcentowane dobitnie stanowisko polityczne i religijne autora, jego namiętne, chociaż partyjne, sądy o ludziach i instytucjach, słowem ścisły związek poety z epoką. Dla nas wszystko to jest rodzajem gęstych zarośli, przez które trzeba się przedzierać z trudem, żeby dotrzeć do miejsca, gdzie wznosi się świątynia. Kto jednak raz się do niej dostanie, nie pożałuje zachodu, gdyż,

nie owe szczegóły lokalne, lecz szerokie, ogólnoludzkie idee i uczucia stanowią jądro poematu. Autor, patrząc na te idee przez pryzmat dogmatu, nie rozbiiera, co prawda, ich istoty, lecz ujawnia za to z jednej strony tyle szczerzej i głębokiej wiary, z drugiej zaś taką potęgę wyobraźni twórczej, że to, co w doktrynie było słowem, staje się u niego ciałem.

Nie dość na tem jednak, Dante nietylko zstępuje w ponure otchłanie, kędy »należy utracić nadzieję«, nietylko buja po przestworach niebiańskich, wpatrzonego w źródło wszechdobry i wszechzłego: autor »Komedyi Boskiej«, nawet w chwilach najwyższego oburzenia, lub najwznioślejszej ekstazy, pamięta o tem, że jest artystą, i każdą swoją pojedynczą wizję stroi w precudowne szaty językowe, a cały ich szereg układa w obraz zbudowany tak kunsztownie pod względem kompozycji architektonicznej, że krok dalej w tym kierunku prowadziłby już do pedantyzmu, czyli do przesadnego kultu formy.

Ale Dante umiał zachować miarę, nawet przy opracowywaniu osnowy wyższej nad wszelkie miary, i to stanowi jego wielkość i nadaje mu prawo do nieśmiertelności, to też chociaż Dante był gorliwym monarchistą i katolikiem, może mimo to wzbudzić rozkosz estetyczną nawet w człowieku krańcowo odmiennych przekonań religijnych i politycznych, a to dlatego, że, jako wielki poeta odczuł i uwydatnił plastycznie całą bezdenność mistyczną opracowywanych przez siebie problemów tak samo, jak ją odczuwali, odczuwają i odczuwać będą wszyscy, co się z nimi bliżej zetkną, o ile, naturalnie, typ ich umysłu nie wyłącza absolutnie zajęcia się podobnymi kwestyami.

Że wypadek taki jest możliwy, świadczy choćby skreślony przez nas poprzednio obraz wahania się sławy Dantego, którego arcydzieło Wolter uważał, jak wiemy, za »niedorzeczną gadaninę«.

Na nas sprawia ono wrażenie wprost przeciwne, ale bo też nasza epoka, po za wielu złemi, posiada jedną dobrą stronę, a mianowicie: zmysł historyczny, oraz zdolność wczu-

wania się w idee i indywidualności naodleglejszych i najniepodobniejszych do nas ras i epok.

Dzisiaj, tylko u ludzi bardzo niskiego poziomu umysłowego możliwymby było sławne zapytanie damy francuskiej XVIII w.: »Jakże to można urodzić się Persem?« My dążymy właśnie do zrozumienia duszy Persa, Indusa, ba! nawet Murzyna i Eskimosa! Dzięki temu, łatwiej dzisiaj, niżeli kiedykolwiek o ułożenie listy poetów, lub utworów wszechświatowego znaczenia. Naturalnie — jakeśmy to już wyżej zaznaczyli, listy — względnej i obwarowanej wszelkimi zastrzeżeniami, gdyż za wrażliwość estetyczną, sądy i upodobania naszych następców nie możemy brać na siebie odpowiedzialności.

V.

Otóż do tego samego typu literackiego, co »Bagawad-Gita« i »Komedia Boska« Dantego, można zaliczyć »Raj utracony« Milтона, »Fausta« Goethego, niektóre tragedye Szekspira (»Hamlet«, »Burza«) i Calderona (»El Magico Prodigioso«), Bajronowskiego »Kaina«, Eschilesowskiego i Shelleyowskiego »Prometeusza« etc.

Wszystkie te arcydzieła, prócz zalet artystycznych, bez których niema nietylko wszechświatowego, lecz i żadnego wogóle wytworu sztuki, stoją przedewszystkiem głębią i filozoficznością treści, przemawiającej potężnie do każdego, w kim nie wygasło poczucie i tęsknota do nieskończoności.

Obok tego gatunku arcydzieł wszechświatowych istnieje drugi, którego prawzorem są epepeje, przypisywane Homerowi.

Tutaj wszystko odbywa się właśnie w granicach skończoności; nawet istoty nadprzyrodzone przystosowują się do tłumy i jego ciasnych, zaściankowych, naiwnych pojęć o świecie.

Zdawałoby się na pozór, że poematów tego typu powinno być nierównie więcej, boć skończoność to nasz żywioł naturalny. Istotnie, jest ich bardzo dużo, ale wśród znacznej

liczby »powołanych«, mała tylko mieści się liczba »wybranych«, to jest zasługujących na wyróżnienie krytyczne, większość bowiem nie wychodzi po za granice popularyści.

Pisząc o rzeczach nadzmysłowych, o celach bytu i śmierci, łatwiej, jeśli się nie jest księdzem Baką, utrzymać ton podniosły i szeroki, przy zwrocie atoli do życia codziennego, do otaczającej nas stale przyrody, trzeba nielada mistrzostwa, żeby ze szczegółów powszednich stworzyć arcydzieło poetyckie.

Należy wtedy traktować naturę i życie albo ze szczerą naiwnością człowieka pierwotnego, dla którego każdy fenomen przyrodniczy czy społeczny jest objawem cudownym, albo z głęboką pobłażliwością i współczuciem mędrca, który wie, że cały byt ziemski jest złudzeniem, a wszystkie ludzkie zabiegi i troski są tylko bezwiedną i mimowolną komedią, który jednak zna, a przynajmniej przeczuwa jej poważne, bo tkwiące w łonie wieczności przyczyny i cele.

I poeta naiwny atoli i poeta-filozof musi lubić sam zewnętrzny proces bytu, musi, dążąc do »prawdy«, znajdować jednak przyjemność w »złudzeniu«¹⁾ i powinien odtwarzać je *con amore*, z całą plastyką, werwą, dokładnością i siłą, z całym przejściem i sympatyą artystyczną dla odtwarzanego przedmiotu, ale bez obłudnych oznak czci dla form znikomych, dla przejściowych, »filisterskich«, że tak powiemy, ideałów. Oddając sumiennie Bogu, co jest boskiego, cesarzowi, co cesarskiego, a szerokiemu tłumowi to, do czego tłum ma prawo, rzetelny poeta będzie wiedział zawsze, kiedy należy schylić głowę, a kiedy trzymać ją dumnie wzniesioną do góry i, opisując nawet rzeczy najbardziej banalne i płaskie, nie popadnie sam nigdy w banalność i płaskość.

Otóż dzieł doskonałych tej kategorii jest, jakieśmy mówili, względnie bardzo niewiele: dwa poematy Homera, niektóre samoistne epizody z olbrzymich eposów staroindy-

¹⁾ Ich hatte nichts und doch genug: Den Drang nach Wahrheit und die Lust an Trug (Goethe, Faust).

skich¹⁾, większość tragedyi, dramatów i komedyi Szekspira, zwłaszcza tych, w których wielki poeta występuje jako anatem szlachetnych, lub nikczemnych obłądów i namiętności, oraz głupoty ludzkiej («Otello», «Lir», «Romeo», «Falstaf» i t. d.), kilka komedyi Arystofanesa, wszystkie prawie romanse Balzaka²⁾ i Flauberta, kilka Dickensa i Jana Pawła Richtera i t. d.

Trzecią kategorię stanowią utwory, w których poeta wygłasza we własnym imieniu swoje uczucia i poglądy, spowiada się z udręczeń i rozkoszy, wywołanych przez jakąś gwałtowną namiętność, cieszy się bytem, lub pragnie unicestwienia, zachwyca się obrazami natury, lub też zatapia we własnym wnętrzu ostrze samoanalizy i rozbiera drobiazgowo drgnięcia nadszalonego serca. Poetów tego gatunku jest może najwięcej na świecie, ale nie brak też między nimi i pierwszorzędnych: człowiek, mówiąc o sobie, zawsze, nawet w poezyi, bywa najwymowniejszy.

Cała rzecz polega na tem, żeby osobiste, możliwie nowe i oryginalne uczucie, czy wrażenie, podnieść, przez odpowiedni sposób traktowania, do godności czegoś typowego, ogólnoludzkiego, wszechświatowego. Znakomity liryk niemiecki, Geibel, tymi wyrazy określił zadanie poezyi indywidualno-uczuciowej:

Oto jest kunszt liryka: głosić, co wszystkim jest wspólne,
Tak, jako w serca głębinie sam to na nowo odtworzył;
Lub też uczuciom własnym dać tak ogólny charakter,
By każdy ze zdumieniem poznał w nich siebie samego.

W czasach dawniejszych, a zwłaszcza starożytnych, dążono do wykonywania pierwszego paragrafu powyższego pra-

¹⁾ Całość ich należy raczej do rzeczy fantastyczno-filozoficznych, w rodzaju »Komedyi Boskiej« i »Fausta«, nie brak jednakże, zwłaszcza w »Mahabharacie«, obszernych ustępów przypominających Homera i Nibelungów. Jądro tych poematów było trzymane w stylu czysto epicznym, wielkie pokłady filozoficzno-mistyczne objęły je dopiero później.

²⁾ Wyjątek stanowią romanse mistyczno-filozoficzne (Seraphita, Lambert, Skóra Jaszczurowa etc.).

widła; liryka nowoczesna zbliża się więcej do drugiej części przepisu i zamiast indywidualizowania uczuć ogólnych, stara się uogólnić odcienie uczuć indywidualnych.

Za ojca tego kierunku uważają słusznie Petrarke, który pierwszy nadał swoim utworom charakter szczerzej spowiedzi osobistej, ujętej w wytwornie rzeźbioną ramę artystyczną, a chociaż od czasu słynnych kancon i sonetów sposób reagowania na pewne bodźce uczuciowe ulegał stopniowym zmianom, jednakże sama wrażliwość serca i duszy bynajmniej nie stępieła i nie zanikła.

Uczucie podobne jest do brylantu czystej wody: rozpatrywane w spokojnym i równym świetle nauki, sprawia wrażenie bezbarwne, oglądane jednak przy drgających płomykach namiętności indywidualnych, zaczyna się iskrzyć całą tęczą świetnych barw, ale w gruncie rzeczy pozostaje tem, czem było, to jest uczuciem. Ludzie kochają bezwarunkowo coraz inaczej, ale zawsze kochają; płaczą i cierpią z coraz to innych powodów, ale zawsze cierpią; zachwycają się coraz inaczej naturą, ale zawsze zachwycają; poświęcają dla coraz to innych ideałów, ale się poświęcają. Otóż lirykiem wszechświatowego znaczenia będzie ten, kto zdoła wypowiedzieć swoje uczucia: miłości, cierpienia, nienawiści, zachwyty, żalu, wiary, lub oddania się czemuś, z taką wyrazistością i siłą, że obudzi w naszych duszach pokrewne tony i echa.

Pojedyńczych wybuchów, których autorowie dosięgli tych wyżyn, znajdziemy całe szeregi, nawet u poetów średniej wogóle miary, u liryków piewoszorzędnych atoli cała twórczość uczuciowa da się podciągnąć pod wzmiankowaną wyżej kategorię, każdy prawie wiersz erotyczny, czy elegijny, każdy sonet czy piosnka, każda oda, lub przekleństwo Petrarki, Goethego, Byrona, Shelleya, Musseta, Wiktora Hugo, Słowackiego, nosi w sobie pierwiastek wieczności.

Nie wyliczamy tu wszystkich nazwisk, któreby na to zasługiwały, gdyż celem niniejszej rozprawy nie jest bynajmniej formowanie listy poetów wszechświatowych, lecz po prostu znalezienie miary, któraby nam pozwoliła poznać i ocenić

czy dane dzieło należy do legionu śmiertelnych, czy nieśmiertelnych, znikomych, czy trwałych.

Sprawdzianu tego nie szukaliśmy w doktrynach oderwanych, lecz w rozbiórce takich utworów, które, pomimo długoletniego istnienia, tak oparły się wahaniom i ewolucji gustu i potrzeb estetycznych, że do dnia dzisiejszego nie ztraciły swojej żywotności. Co się z nimi stanie w przyszłości, przesądzać niepodobna, dzisiaj jednak poematy te interesują jeżeli nie ogół przeciętny, to w każdym razie sporą garść odpowiednio przygotowanej inteligencji.

VI.

Otóż zapoznanie się z historią kilku ważniejszych arcydzieł przekonało nas, że ostały się one nie sławą, ani wpływem swoim, lecz zasadniczymi właściwościami formy i treści.

Co do formy, to jak mówiliśmy, musi ona być doskonałą, czyli harmonizować i równoważyć się z treścią. »Każdej myśli, według Taine'a, odpowiada pewien specjalny akcent, głównem więc zadaniem naszym jest oddać go na papierze równie czysto i prosto, jak się zjawił w duszy naszej: należy kopiować ideę razem z całym potokiem wzruszeń i obrazów, który ją niesie, nie troszcząc się o nic więcej, prócz dokładności i jasności. Jedno zdanie szczerze warte bywa więcej, niż sto olbrzymich peryodów, utrwała ono bowiem na wieki drgnienia serca, lub zmysłów, gdy pięknie zaokrąglone frazesy tworzą tylko zabawę, przyjemną dla pustych głów wierszorobów; regularny rytm osłabia wybuch pomysłowości naturalnej, odcienia wizji wewnętrznej giną, nie widać już duszy, która myśli i czuje, lecz tylko palce, rachujące sylaby«.

Pod formą, rzecz prosta, rozumieć należy wszystko, w czem się istota dzieła objawia nazewnątrz, a więc nietylko styl, język, rymy i rytm, lecz i plan, kompozycję, stosunek części względem siebie i względem całości, i harmonię nastroju artystycznego z ideją przewodnią utworu i t. p.

Forma może podlegać nieskończonym zmianom, zależnym od indywidualności twórcy, ale zawsze musi stać w zgodzie z treścią, którą uzmysławia. Dlatego przyznając należyte i olbrzymie znaczenie formie, musieliśmy oprzeć naszą analizę na treści, jako na czynniku pierwotnym, z którego forma wyrasta, niby kwiat z gruntu: ziemia, nie pokryta roślinnością, jest na pozór zwykłą garścią prochu, ale w tym prochu właśnie tkwią życiodajne siły i substancje, z których kwiat tworzy swe barwy, wonie i kształty.

Otóż analiza »gruntu« arcydzieł wszechświatowych doprowadziła nas do wniosku, dającego się sformułować w sposób następujący: najtrwalszym życiem cieszą się te utwory, których autorowie obrabiali w sposób artystyczny tematy, działające nietylko na naskórek, że tak powiemy, naszej wrażliwości, lecz na jej najgłębsze, niezmiennie a przynajmniej zmieniające się bardzo wolno warstwy.

Warstw podobnych, leżących równolegle, odnaleźliśmy trzy: pierwszą jest drzemiące w łonie każdego człowieka poczucie nieskończoności, chęć zgłębienia źródeł prawdy bezwzględnej, oraz wiara w istnienie, choćby po za granicami bytu ziemskiego, sprawiedliwości doskonałej.

Utwory, oparte na tych motywach, możnaby nazwać idealistyczno-prometeicznymi; trwałość ich, o ile naturalnie były dobrze wykonane pod względem artystycznym, jest niepożyta, dopóty przynajmniej, dopóki natura duszy ludzkiej nie ulegnie gruntownej zmianie, dopóki w niej nie przygasną szerokie aspiracje i nie zamrą tytaniczne dążenia i marzenia.

Drugim czynnikiem, za którego pomocą poeta zawsze na naszą wrażliwość estetyczną oddziaływać może, jest sfera natury i życia rzeczywistego, otaczająca nas wszystkich stale od kolebki aż do grobu.

O tem, w jaki sposób znikome objawy bytu muszą być traktowane, żeby nabrać cech wiecznotrwałości, mówiliśmy wyżej; idzie tu w zasadzie o to, żeby poeta, dbając o dokładność, nie był bezdusznym fotografem tylko, lecz artystą i filozofem, pod którego czarodziejskiem piórem szara banalność,

oraz nudna i chaotyczna codzienność zamienia się, dzięki przenikliwości i darowi przedstawienia autora, w barwny, harmonijny, zajmujący i zorganizowany logicznie obraz.

Prócz utworów, które poruszają ukryte w głębi każdego ducha struny przecuć pozaświatowych, lub też zadowolają niemniej powszechną zdolność do cieszenia się istnieniem ziemskim (*joie de vivre*), mamy rodzaj trzeci, obrabiający uczucia i wrażenia nawskroś podmiotowe, w których uzewnętrznia się w sposób artystyczny nie gatunkowa, lecz jednostkowa strona człowieka, a mianowicie: zwątpienia, radości i żale, wygłaszane, nie w imieniu całej ludzkości, lecz bezpośrednio, w imieniu własnym i z powodów czysto osobistych.

Ponieważ subiektywne uczucia każdego człowieka przechodzą w ciągu życia, pod wpływem zewnętrznych i wewnętrznych czynników, przez najrozmaitsze fazy, liryka przeto ma bardzo szeroką skalę działania i oddziaływania.

Pod trzy wymienione wyżej rodzaje, oraz ich liczne kombinacje¹⁾, dadzą się podciągnąć wszystkie niemal arcydzieła, tworzone w »wielkim stylu«, a uznane dzisiaj za wszechświatowe.

To, co pomimo starannej formy, niewytrzymało próby czasu, dotyka przeważnie tematów modnych w danej epoce, ale nietrwałych, efemerycznych, powierzchownych, ciekawych dla jednego pokolenia, obojętnych atoli dla następnego i następnych. Któż się dziś może troszczyć o wypieszczone pod

¹⁾ Typów czystych każdego z trzech wymienionych wyżej rodzajów jest względnie niedużo; większość arcydzieł zawiera w sobie organiczny związek wszystkich zasadniczych żywiołów wielkiego, monumentalnego stylu. Bywają dramaty i epeje przepojone liryzmem; utwory podmiotowe robione są w formie obrazowej; marzenia mistyczne przybierają pozory życia powszedniego, które znowu pod piórem niektórych autorów nabiera cech nadzmysłowych i niezwykłych. Słowem: nie ma i nie może być szablonu twórczości, idzie tylko o to, żeby poeta, czy będzie się nazywał Dantem, Homerem, czy Rabelais'em, brał rzeczy i idee nie powierzchownie, lecz głęboko, i uzmysławiał je w sposób wyrazisty i estetyczny, w szerokim tego terminu znaczeniu.

Imogeny, Kordelie, Gonerylle i Klitemnestry, gdyż każdego wielkiego poetę pociągały podobne zbiorniki złych, albo dobrych uczuć, potężnych myśli i energii życiowej. Jeżeli go zaś nie pociągały, albo jeżeli nie umiał sobie z nimi poradzić pod względem artystycznym, to był widocznie poetą średniej miary i nie zasłużył na piedestał w panteonie poezji wszechświatowej.

Niewątpliwie, że stopniowa zmiana warunków społecznych rodzi nowe typy, które poeci odtwarzać mogą, a nawet muszą, ale w zbadanym przez nas okresie dziejów cywilizowanej ludzkości typów bez względu na nowe powstało niesłychanie mało.

Czyż np. Cezar nie przedstawia analogii duchowej z Napoleonem? Aspazya z Ninon de L'Enclos, Demostenes z Gambettą? W każdym większym państwie, czy mieście spotkamy Alcybiadesów, Koryolanów, Katyliny, Antoniuszów, Lukullusów, a nawet Katonów i Brutusów etc. Niema wśród znanej nam ludzkości charakteru, zarówno dobrego, jak i złego, któryby był unikatem w swoim rodzaju. Bohaterowie i niktzemni tchórze, męczennicy i egoiści, rozpustnicy i asceci, mędrcy i zaślepińcy, kurtyzany i czyste dziewice, rajfurki i zacne matrony, okrutnicy, rozpustnicy i leniwczy, oraz zdolni do najwyższych poświęceń ludzie czynu i pracy, wszystko to istniało wszędzie i zawsze, skoro tylko cywilizacja dobiegła pewnego stopnia rozwoju.

Historia Egiptu nie różni się pod tym względem zasadniczo od dziejów Babilonu, Rzymu, Grecji i państw nowoeuropejskich.

Drugorzędne cechy psychologiczne zmieniają się z każdym wiekiem, z każdą generacją, z każdą jednostką niemal, ale sama istota uczuć, myśli i woli ulega modyfikacyom tak powsolnym, jak cały wszechświat, którego część integralną stanowi, a którego etapy ewolucyjne trzeba mierzyć nie tysiącami, lecz milionami lat.

Otóż ponieważ sztuka zniewolona jest obracać się w niezbyt szerokim względnie okresie dziejów, zawsze prawie, się-

gając głębiej, natrafia na te same stałe, skryształizowane pokłady duchowe, i wtedy tylko, jeżeli z nich, a nie z ruchliwej i lotnej, jak piasek, powierzchni jedynie, czerpie materiał treściowy, zdoła stworzyć dzieła trwałe, mogące przemawiać z równą siłą nie do jednego, lecz do całego szeregu pokoleń i wieków.

Nie idzie za tem, żeby sztuka miała się wyrzekać indywidualizacji; przeciwnie, indywidualizacja uczuć, akcentowanie subtelnych odcieni myślowych, uwydatnianie rysów charakterystycznych, a nawet wyjątkowych, to wszystko nadaje dziełom sztuki cechę życia, które jest na pozór podobne do wartkiego potoku: ale pod szumiącymi i pędzącymi naprzód falami spoczywa zawsze granitowe, spokojne i nieruchome dno psychologiczne, którego spadek i kształty normują bieg i siłę życiowego prądu. Pienisty potok może wyschnąć w przeciągu kilku godzin: dno pozostaje jednakiem przez długi przeciąg czasu; o tem zawsze pamiętać należy.

Obawa monotonności i szablonu jest płonną z tego względu, że najstarszy nawet temat, rozpatrywany bywa zawsze, nb. jeśli się do niego bierze poeta prawdziwy, przez pryzmat podmiotowej wrażliwości i przedstawiany pod kątem osobistego punktu widzenia, wskutek tego, przy stałych konturach zasadniczych przedmiotu, koloryt zmienia się ciągle, nadając rzeczom odwiecznym urok świeżości i piękna; subiektywizm autora odmładza i ozdabia za każdym razem nanowo niezmiennie »objektywne« żywioly psychiczne, czyniąc je przez to godnymi przebywania w królestwie poezji i sztuki

VII.

Zwróćmy się teraz znowu do dzieł Mickiewicza i rozpatrzmy je z tego stanowiska.

W szczególności wchodzić nie będziemy, gdyż, zarówno ze względu na wielką popularność tych utworów, jak i na znaczną liczbę studyów im poświęconych, byłaby to praca w da-

nej chwili zbyt duża. Próbę analizy estetycznej wytrzymał Mickiewicz już dawno: przyznano mu wszędzie, u nas i u cudzoziemców, i przyznano słusznie: doskonałość formy, głębokość, siłę i szczerość uczucia, jędrność stylu, wyrazistość i plastykę charakterystyki, podniosłość etycznego nastroju, słowem: wszystkie zalety, jakie wielki poeta posiadać powinien, żeby być naprawdę wielkim.

Ale Mickiewicz jest synem naszego wieku, podobnie jak i ci, co go sądzili i sądzą. Czy jednak dla pokoleń, które, wskutek zmian historycznych, zubożeją z czasem dla wielu barw, odtwarzających koloryt epoki, Mickiewicz nie zatraci charakteru pierwszorzędnej poezji? Czy los jego będzie podobny do losu Dantego, który, pomimo, że jego namiętny gibelinizm skostniał dziś w martwą literę, nie przestaje mimo to nas interesować? Sądzimy, że tak. Dlaczego?

Dlatego poprostu, iż autor »Dziadów« dotykał wszystkich niemal problemów i motywów, nadających poezji podkład niezmienny, trwałe, a dotykał ich w sposób nowy, oryginalny i nawskroś osobisty. A właśnie kombinacja tych dwóch czynników stanowi niezbędną fundament poezji wszechświatowej. Sam indywidualizm poety, rozproszony na rzeczy efemeryczne, nie zdoła zbudować nic pomnikowego; samo zaś, najbogatsze nawet nagromadzenie, choćby najlepszego materiału psychicznego i obserwacyjnego, bez ujęcia go w ramy indywidualnej syntezy, nie stworzy dzieła sztuki.

Otóż Mickiewicz był indywidualistą w całym, najpełniejszym i najściślejszym znaczeniu tego wyrazu, ale jednocześnie miał poczucie wieczności i umiał nawet fakty, przemijające w życiu, traktować w poezji *sub specie aeternitatis* i nadawać im znamiona »wielkiego stylu«.

W najdrobniejszym podaniu ludowym, w rozterce zwaśnionych rodów, czy plemion, w zawiedzionym uczuciu kochanka, w gusłach i obyczajach gminu, w wypadkach dziejowych etc. — widział i odtwarzał to, co się po za zewnętrzną, krótkotrwałą, fenomenalną stroną zjawisk ukrywa.

Bezpośrednio dotykał wielkich, filozoficzno-prometei-

cznych idei w »Improwizacji«, i stworzył postać Konrada, który, równając się pod względem siły, pogłębienia i polotu z »Faustem« i »Kainem«, przedstawia się tak oryginalnie ze strony etyczno-altruistycznej, że zasłużył sobie na poczesne miejsce w galerii wielkich typów poezji wszechświatowej.

Bohater, który swoje osobiste uczucia, bóle, żądze, aspiracje i zwątpienia składa na ołtarzu miłości dla ogółu, a mimo to nie przestaje ani na chwilę być wrażliwym i cierpiącym człowiekiem realnym, nie zaś papierowym deklamatorem, wystarczy, aby unieśmiertelnić swojego twórcę..

Równie wspaniałym, jako jedyny w swoim rodzaju symbol potężnych aspiracji indywidualnych, jest »Farys«, który pod pewnym względem równa się z zarysowanym na szerszą skalę Manfredem, przewyższa go jednak skończonością i złożonością formy, oraz przejrzystością szaty logiczno-artystycznej.

Do kwestyi ogólnie-filozoficznych, ogólnie-psychologicznych i mistycznych powracał Mickiewicz niejednokrotnie, już to w pojedynczych wierszach i myślach, już też w licznych a mało znanych dziełach i rozprawach prozą, które do tej pory nie doczekały się należytego, a przynajmniej powszechnego zrozumienia i oceny, a które, bądź co bądź, świadczą, że umysł naszego wieszczki lubił olbrzymie, nieograniczone widnokreśli myśli, stanowiące jeden z niezbędnych żywiołów poezji wszechświatowej.

Jako liryk podmiotowy, rozwinął Mickiewicz szerszą jeszcze działalność. Malował z niesłychaną, wyjątkową może siłą i szczerością — odwieczną potęgę miłości, jej rozkosze, a zwłaszcza zawody i cierpienia, i pod tym względem nie tylko w niczem nie ustępuje, ale nawet przewyższa klasycznego przedstawiciela tego typu twórczości, Petrarke, który zbyt często przepuszczał swoje rzetelnie odczute wrażenia przez filtr sztucznej poetyki zmanierowanych trubadurów prowansalskich.

Obok miłosnej, dotykał Mickiewicz wielu jeszcze innych strun wrażliwości ludzkiej: sympatyj do przyjaciół, do siedziby, do społeczeństwa, oraz antypatyj do wszystkiego, co

te naturalne a silne uczucia hamować chciało, i zawsze prawie wypowiadał swoje myśli w tak artystyczny i tak wymowny a niepospolity sposób, że będą one interesowały, jako doskonała krystalizacja poetyczna uczuć, tkwiących stale w głębi każdego cywilizowanego i uspołecznionego człowieka.

Najpotężniej jednak i najwspanialej uwydatnił się geniusz Mickiewicza przy malowaniu natury i życia rzeczywistego.

Ten, kto budził w nas swojemi fantastycznemi baladami wiarę w świat bajeczny i nadzmysłowy; kto, jako Gustaw, targał się na własne życie, wskutek zawodu miłosnego; kto, jako Farys, uciekał na krańce świata od powszedniości, a jako Konrad, prawował się z Bogiem o sprawiedliwość — zstąpił z tych wyżyn w świat zwykły, codzienny, ale dzięki idealnemu oświeceniu, szczerzej sympatyi, oraz niesłychanej koncentracji poetycznej, podniósł opisywane przez siebie widoki natury, oraz postacie i uczynki ludzkie, do rzędu zjawisk, mających, po za lokalno-narodowem, i wszechświatowe znaczenie.

Brandes, znający Mickiewicza tylko z tłumaczeń, a prócz tego nie wrażliwy, jako cudzoziemiec, na pewne specjalne tony, chwytające nas za serce, nazwał »Pana Tadeusza« jedyną prawdziwą epopeją od czasów Homera; to świadczy, że w poemacie tym, pomimo narodowego czysto kolorytu, tkwią jednak pierwiastki szersze, ogólnoludzkie, że te Maćki i Bartki z Dobrzyńia, ci Gerwazowie i Protazowie, Jankle i Wojscy, Asesorowie i Rejenci, a nawet ich psy, strzelby, szable, maczugi, placki na muchy, serwisy stołowe, puhary, domy, lasy, słowem: cały ten żywotny i nieżywotny świat, jest czemś więcej, niżeli zwykłym odzwierciedleniem rzeczywistości.

Te postaci i te przedmioty nie zajęłyby nas może w życiu potocznem bardziej, niż wiele innych rzeczy, o jakie się ciągle ocieramy.

Któż z nas nie był pośrednim, lub bezpośrednim świadkiem analogicznych zawikłań towarzyskich, lub społecznych?

Nawet podniosły nastrój moralno-polityczny epoki nie jest niczem niezwykłym, wyjątkowem, ani u nas, ani w za-

dnym wogóle kraju. Wszędzie, co lat kilkanaście, lub kilkadziesiąt, występuje, niby paroksyzm gorączki, pewne wrzenie, pewna fermentacja społeczna, czy narodowa, przedstawiająca dla poetów materiały wdzięczniejszy i podatniejszy o wiele od okresów ospałej bezczynności. Nawet obiektywny Zola z większym ciepłem, sympatją i werwą pisał »Germinala«, niżeli plugawe »Pot-bouille«, lub cyniczną »Nanę«. To rzecz prosta, równie, jak zaakcentowana przez samego Mickiewicza i przez krytyków jego, tęsknota do stron, które w swojej epopei opisywał. Ale to wszystko w części tylko tłumaczy artystyczną wartość poematu.

Wiedząc o tem, iż poeta pragnął przенosić »duszę utęsknioną«

Do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych,
Szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągnionych...

— rozumiemy, że dzięki nostalgii, łatwiej i szybciej, niż zazwyczaj, snuł on kanwę swoich marzeń, czulszem spoglądał okiem na przyrodę i ludzi, z którymi go los rozłączył na wieki i t. p. To wszystko jednak mogło wprawdzie podnieść barwę utworu o parę tonów, ale nie mogło go stworzyć.

Przecież nietylko Mickiewicz tęsknił i pisał, ale on tylko potrafił zlać te lasy, pola, puszcze, stawy, wioski, karczmy i dwory, oraz zaludniające je istoty w jednolity, pełny, wypukły, skończony obraz, który właśnie dlatego, że jest żywym organizmem artystycznym, że w nim wszystkie części poddały się niejako dobrowolnie nastrojowi całości, że żaden szczegół nie przyćmiewa reszty, słowem, że wszystko składa się na to, aby wywołać w czytelniku spotęgowane a harmonijne wrażenie życia, zasługuje na nazwę arcydzieła...

Jak u Homera nie Achilles i nie Hektor tylko, lecz cała gromada żywych i ruchliwych Greków i Trojan, wraz z podobnymi do nich bogami, stanowi istotnych bohaterów »Iliady«, tak i w »Panu Tadeuszu« idzie nie o pojedynczych tytanów, walczących z niebem i piekłem, lub własnymi czy

cudzemi namiętnościami, lecz o cały obraz życia na tle pięknej a upiększonej jeszcze przez poetę przyrody.

Każdy z Maćków i Bartków, wzięty sam przez się, nadałby się zaledwie na bohatera drobnej gawędy; Hrabia i Telimena mogliby wejść do jakiejś satyry; Tadeusz, Sędzia, Wojski, Jankiel, Zosia są doskonałymi typami powieściowymi; Jacek i Gerwazy wypełniliby ramy dramatu i t. d., i t. d.

Podobną litanię kwalifikacyi literackich możnaby ciągnąć bardzo długo, popierając ją nawet dowodami, gdyż »Pan Tadeusz« zrodził u nas cały szereg gawęd, opowieści i romansów (Syrokomla, Rzewuski etc.), w których zużytkowano, nie wyczerpawszy ich dotychczas, zarówno psychologiczne, jak i opisowe, oraz formalne motywy poematu.

Czegóż to wszystko jednak dowodzi? Oto że Mickiewicz ogarnął niesłychanie szeroki zakres życia i natury; że dał sumę »nieskończenie małych« i »nieskończenie wielkich« czynników istnienia, że wskazał i uwydatnił po raz pierwszy mnóstwo nieznanych stron naszego codziennego bytu i otoczenia, czyli, że stworzył arcydzieło, skupiające w jednej logicznej i artystycznej ramie nadzwyczajną ilość najrozmaitszych wymiarami i kształtem typów, wydarzeń i obrazów, które przepadłyby może na wieki w otchłaniach zapomnienia, dzięki geniuszowi poety jednak zostały utrwalone, jako normy pewnych form czucia, myślenia i działania.

»Pan Tadeusz« to psychologia kilku klas społecznych i zawodowych, oraz nastroju przyrody żywej i martwej w danym momencie czasu i przestrzeni; psychologia pojęta głęboko i szeroko, ale odtworzona środkami liryczno-plastycznymi, nie refleksyjnymi.

Jak »Iliada« atoli, tak i »Pan Tadeusz« jest czemś więcej, niżeli szczerym i dokładnym dokumentem historyczno-cywilizacyjnym.

Mickiewicz, nie traktując życia tak naiwnie i prostodusznie, jak Homer, nie zamykał bynajmniej wrót swojej wrażliwości estetycznej przed bodźcami najpierwotniejszego nawet charakteru, z drugiej strony jednak, wsparty całą sumą

nowoczesnej wiedzy historyczno-filozoficznej, umiał odróżnić w każdym zjawisku treść trwałą od znikomego objawu i uwydatniał to dyskretnie, ale wyraziście w całym ciągu swojej roboty artystycznej.

Sojuszowi tych dwóch wyłączających się zwykle właściwości zawdzięcza »Pan Tadeusz« oryginalny nastrój: szczerzy, serdeczny, głęboki, a subtelnie i dobrodusznie ironiczny zarazem.

Poeta, niby indyjskie bóstwo panteistyczne, roztopił się i rozlał w treści utworu, ale od czasu do czasu ujawnia, niezamąconą bynajmniej nadmiarem uczucia świadomość siebie samego, oraz zrozumienie istotnej wartości odtwarzanych wypadków i figur.

Dlatego właśnie, pomimo że, ze względu na formę musimy zaliczyć »Pana Tadeusza« do typu poezji homerycznej, poemat ten nie jest ani naśladownictwem, ani nawet oddalonym echem dzieł śpiewaka »Iliady«, lecz utworem nawskroś nowym i oryginalnym i dzięki temu zdolnym do samoistnego życia.

VIII.

Złączmy teraz to, cośmy powiedzieli o Mickiewiczu, z tem, cośmy mówili o warunkach i cechach poezji wszechświatowej wogóle, a dojdziemy do wniosku, że autor, który, dzięki potędze i podniosłości swego talentu, nie wykraczał nigdy z granic t. zw. »wielkiego stylu«, tworząc we wszystkich trzech jego odmianach rzeczy, wyskakujące wysoko ponad poziom, ma prawo do tytułu poety wszechświatowego, niezależnie od tego, czy go po za Słowiańszczyzną znają i rozumieją, czy nie.

Rezultat ten sam przez się nie wyda się zapewne nowym; i słusznie. Bo też nam nie szło o rezultat, lecz o drogę do niego:

Nie o sam goły fakt uznania Mickiewicza za poetę wszechświatowego, lecz o uzasadnienie tego faktu przykładami za-

czerpniętymi z dziejów literatury powszechnej, czyli o osądzenie autora »Pana Tadeusza« nie ze stanowiska rodaka, lecz ze stanowiska cudzoziemca — chodziło nam przede wszystkim.

Dlatego też pominęliśmy świadomie cały szereg utworów, szczegółów, zalet i właściwości dodatnich, ale czysto swojskich, a zatrzymaliśmy się li tylko na stronach, które, naszym zdaniem, mogą przemówić do każdego wrażliwego na prawdziwą poezję człowieka, bez względu na to, z jakiego wyszedł narodu i rasy.



...zobaczmy z dzieł: Hieronim powieszony, ...
...niezależnie od ...
...niezależnie od ...

...Dlatego też ...
...niezależnie od ...
...niezależnie od ...
...niezależnie od ...
...niezależnie od ...
...niezależnie od ...
...niezależnie od ...
...niezależnie od ...
...niezależnie od ...
...niezależnie od ...

WZNIOSŁOŚĆ U SŁOWACKIEGO

52

I.

Jeżeli ktoś niezapreczenie wielki nie doczeka się zasłużonego uznania i oceny, to przyczyn tego należy szukać często, nie tyle w złej woli, ile raczej w nieświadomości i lekomyślności ludzkiej.

Słowacki przez długie lata uważany był, nie tylko przez ogół, ale i przez wielu krytyków, za poetę znacznie niższej miary, niż Mickiewicz; połowę prawie utworów autora »Ballady«, zwłaszcza zrodzonych w ostatniej dobie jego twórczości, ogłoszono za płody obłąkanego umysłu, za brednie nie zasługujące na bliższe poznanie.

Obok subiektywnego wstrętu do sztuki pewnego typu, który w czasach dawniejszych nie miał u nas nie tylko zwolenników, ale i przedstawicieli, większą jeszcze rolę grała w tym wypadku nieświadomość i bezmyślne powtarzanie cudzych zdań i sądów.

Ze wszystkich trzech wielkich romantyków naszych, Słowacki napisał największą ilość utworów poetyckich, z których zaledwie mała część doczekała się popularności. Reszta, a zwłaszcza pisma pośmiertne, wśród których znajdują się najpotężniejsze i najsamodzielniejsze prace śpiewaka »Grobu Agamemnona«, była i pozostała nieznaną, nie tylko szerszemu ogółowi, ale i wielu krytykom z profesyi.

Spotykałem inteligentnych i wykształconych literatów, którzy nie znali zupełnie dalszych rapsodów »Króla Ducha«, ani pośmiertnie wydanych pieśni »Beniowskiego«!

Rzecz prosta, że winny temu były raczej okoliczności zewnętrzne, niżeli wewnętrzne, fakt jednak pozostaje faktem, że Słowackiego znano u nas niedokładnie i połowicznie, a sądzono kategorycznie i bez zastrzeżeń. Nic dziwnego więc, że sądy nie odpowiadały nawet w przybliżeniu rzeczywistemu stanowi rzeczy.

Powoli sprawa zaczęła się poprawiać. Przedewszystkiem poeci młodszej generacji znaleźli w Słowackim lokalny punkt oparcia dla urzeczywistnienia aspiracji, które, poruszwszy całą Europę, dotarły i do nas. Następnie zaczęły się pojawiać nowe coraz dostępniejsze wydania, a wreszcie i krytyka przestała traktować Słowackiego jako dziwaczny fenomen, lecz uznała go za to, czem był rzeczywiście, to jest za jednego z największych mistrzów słowa polskiego.

II.

Wierzył on w to i przeczuwał, pisząc swój przepiękny »Testament«, w którym wyraża nadzieję, iż »kiedyś przyzna kto szlachetny, że płaszcz na jego duchu nie był wyżebrany, lecz świetnościami dawnych jego przodków świetny«; wierzył również, że pozostanie po nim »siła fatalna...«

Co mi żywemu na nic tylko czoło zdoła,
Lecz po śmierci was będzie gniołta niewidzialna,
Aż was, zjadacze chleba, w Aniołów przerobi.

Obok wiary atoli słyhać zgrzyt zwątpienia. Poeta z pewnością rezygnacją stwierdza fakt, że szedł po drodze życiowej »bez oklasków świata«, że nie zostawi na ziemi »żadnego dziedzica, ani dla lutni ani dla imienia« i dodaje w końcu:

Imię moje tak przeszło, jakby błyskawica,
I będzie, jak dźwięk pusty, trwać przez pokolenia...

Zestawmy te pełne melancholii słowa z dumnym okrzykiem wojennym w »Beniowskim«:

przyszłość moja!

I moje będzie za grobem zwycięstwo!

Ostatnio zacytowane wyrazy rzucił poeta w chwili podniecenia, »Testament« napisał znacznie później, kiedy, podniósłszy się na wyżyny niedostępne dla zwykłych śmiertelników, spoglądał na świat przeduchowionem okiem ascety, dla którego sprawy osobiste, jak sława i powodzenie, są rzeczą obojętną, który godzi się na to, by mieć »niepłakaną trumnę«, ale niewątpi, iż pełnił »twardą służbę bożą« i wierzy, że owoce jego pracy nie pójdą na marne.

Czy się mylił?

Nie, nie mylił się ani wtedy, kiedy w zapale walki głosił o swoim zwycięstwie za grobem, ani wtedy, kiedy mówił o tem, że pozostanie po nim »siła fatalna«; mylił się jednak, twierdząc, że nie pozostawi dziedziców dla swojej lutni i że imię jego, jak dźwięk pusty trwać będzie przez pokolenia...

III.

Proroctwo o zwycięstwie zagrobowem spełniło się nie odrazu, ale się spełniło, i spełniło się w taki sposób, o jakim marzył poeta, który nigdy nie lekceważył swego wielkiego i starszego współzawodnika, Mickiewicza, lecz przeciwnie sam, zarówno w listach, jak i w poezjach swoich od dawał mu hołd należny.

Niestety i o tem zapominano, i jednym z najpoważniejszych zarzutów, robionych autorowi »Króla Duch«, był grzech — pychy.

Nie była to jednak pycha, lecz duma i poczucie własnej wartości.

Słowacki cenił i cenił Mickiewicza, ale czuł się innym od niego i żądał równych praw dla swojej indywidualności artystycznej.

Bądź zdrów, a tak się żegnają, nie wrogi,
Lecz dwa na słońcach swych przeciwnych — Bogi.

Temi słowy żegna poeta autora »Dziadów« i słowa te są do dziś dnia wypisane na sztandarze wszystkich, najgorętszych nawet czcicieli Słowackiego.

Pośmiertny tryumf autora »Króla Ducha« jest tylko aktem sprawiedliwości wieków, pod których sąd poeta się oddał, i nie ujmuje ani jednego promyczka z glori, otaczającej spizową postać twórcy »Pana Tadeusza«.

Niczego więcej nie pragnął Słowacki, który pierwszy wołał, że

z taką chwałą
Potraçał lutnię ten śpiewak Litwinów,
Iż myślisz dotąd, że to echo grało,
A to anielskich głos był serafinów.
Grzmotami jęgo niebo odegrzmiało!
Chociaż Godfredów nie miał i Baldwinów,
Ani mógł morza wiosłami zamącić,
Ani księżycą z wież krzyżowych strącić...
Jednak się przed tym poematem wali
Jakaś ogromna ciemności stolica...

Zwycięstwo Słowackiego należy do tych rzadkich zwycięstw, które nie krzywdzą i nie poniżają nikogo. Za wozem tryumfatora nie idą, jak za rydwanami surowych wodzów rzymskich, królowie w kajdanach...

Nie. To zwycięstwo czysto duchowe: to wprowadzenie do panteonu chwały narodowej posągu bohatera, któremu przez lat wiele niesłusznie odmawiano tego zaszczytu.

IV.

Jakkolwiek jednak tryumf Słowackiego stał się dziś faktem, jakkolwiek wielki jest wpływ wieszcz na nowoczesną poezję polską; jakkolwiek liczba czcicieli, niedocenianego przez czas długi poety, wzrosła dzisiaj olbrzymio: nie można twierdzić, żeby autor »Króla Ducha« podbił serca i umysły wszystkich bez wyjątku.

Wśród hymnów uwielbienia odzywają się głosy, w których brzmi nuta, jeżeli nie niechęci, to chłodu.

Posądzać wszystkich opornych o złą wiarę byłoby absurdem; trzeba poszukać przyczyny głębiej.

Widocznie nie wszystkie żywioły twórczości Słowackiego przemawiają do wszystkich z jednakową siłą. Dla ludzi, pozbawionych słuchu muzycznego, symfonia Bethovena, lub opera Wagnera wydaje się dziwacznym, a często przykrym hałasem. Możliwym więc jest wypadek, że ludzie, na których pewne utwory Słowackiego (np. »Król Duch«), sprawiają wrażenie bredni, zajmują wobec nich takie stanowisko, jakie wobec dzieł Wagnera i Bethovena zajmują słuchacze, pozbawieni zmysłu muzycznego. To nie zbrodnia, to kalectwo, z którym można się zgodzić, a nawet współczuć, którego jednak nie należy podnosić do godności dogmatu estetycznego.

Nie mamy zamiaru przeprowadzać na tem miejscu polemiki, spróbujemy natomiast, o ile na to miejsce pozwoli, wyjaśnić w krótkości niektóre powody tej niechęci.

V.

Jako ostateczny cel twórczości artystycznej, stawia się zwykle piękno. Wyraz ten jednak ma nawet w estetyce znaczenie podwójne. Brany szeroko, ogólnie, a więc niedość ściśle, oznacza syntezę wszystkich wzruszeń estetycznych, bez względu na ich wewnętrzne różnice i pochodzenie.

W znaczeniu ścisłym, szczegółowym, nie przenośnym, lecz literalnym, piękno — to tylko pewna, bardzo ważna, ale nie jedyna kategoria owych wzruszeń; to tylko specjalny ich gatunek. Obok piękna istnieje i działa w dziedzinie twórczości artystycznej cały szereg żywiołów, których nie można nazwać »piękniemi« w ścisłym znaczeniu tego terminu.

Wiadomo powszechnie, jak olbrzymią rolę odgrywa w sztuce brzydota moralna, czy fizyczna, bez której pewne

rodzaje poezji (jak komedia, oraz cała dziedzina twórczości, oparta na dążeniu do uwydatnienia indywidualnego charakteru zjawisk) istnieć by po prostu nie mogły.

Brzydota jednak jest, bezwzględnie biorąc, czynnikiem ujemnym, w rzadkich więc tylko wypadkach występuje samodzielnie, służąc najczęściej, jako środek do spotęgowania przez kontrast wzruszeń dodatnich, wywoływanych przez piękno. Są jednak czynniki, których nie można uznać, jak brzydoty, za antytezę piękna, które posiadają wiele cech z niem wspólnych, a jednak, poddane dokładnej analizie, okazują się czemś innym, jakimś samoistnym typem wzruszeń estetycznych.

Do najważniejszych typów tego rodzaju należy t. zw. *wzniosłość*, albo *szczytność*.

Termin ten nie zupełnie dobrze maluje naturę rzeczy, albo raczej maluje tylko jedną jej stronę i dla tego daje pole do nieporozumień. W języku potocznym »wzniosły« oznacza często najwyższy stopień wartości estetycznej, lub etycznej i staje się wtedy synonimem niepospolitości, szlachetności, doskonałości moralnej, czy artystycznej.

W estetyce »wzniosły« — jako równomiernik niemieckiego *erhaben* i francuskiego *sublime* — nie oznacza bynajmniej wartości danego zjawiska, lub dzieła, lecz tylko typ wzruszenia, jakie owo zjawisko, czy dzieło w widzu, czytelniku albo słuchaczu budzi.

Wzniosłość nie jest typem wyższym od piękna, tylko typem innym.

Estetyka dawniejsza określała *wzniosłość* w ten sposób: »wzniosłem nazywamy zjawisko, posiadające w sobie miarę, której my jednak odszukać nie umiemy; nasza miara tu nie wystarcza, jest za mała« (Lemcke).

Estetyka nowsza, psychologiczna (Groos) rozdziela bodźce i wrażenia estetyczne na przyjemne i intensywne, ostre.

Piękno należy do bodźców przyjemnych, kiedy te doprowadzone zostaną do napięcia normalnego, odpowiadającego

najlepiej naturze wrażliwości ludzkiej, wzniosłość zaś do uczuć intensywnych, przekraczających te granice.

Wzgórzysty krajobraz z bogatą roślinnością, oblaną światłem słońca, spokojny poemat epiczny i t. p., będą budzić przyjemne uczucie piękna. Dzikie, poszarpane, wysokie skały, bezbrzeżna równina piaszczysta, lub śnieżna, huragan, burza morska, tragedia Eschylosa, lub Szekspira, budzą uczucia nieco odmienne, ostrzejsze. Wrażenie przyjemności łączy się tu z wrażeniem przykrości. Człowieka ogarnia zdumienie, nieśmiałość, obawa, niepokój, a dopiero po przewyciężeniu tych nieprzyjemnych wrażeń — rodzi się zachwyt: po depresji następuje silne podniecenie.

Dla tego nowsi estetycy nazywają uczucie, jakie budzi piękno — uczuciem harmonijnym, jednolitem, uczucie zaś wywoływane przez wzniosłość — uczuciem złożonym, rozdźwiękowym, gdyż, jak dysonans w muzyce, domaga się ono rozwiązania.

Zresztą, zarówno istota piękna, jak i istota wzniosłości, (której główną modyfikację stanowi tragizm), nie została dotąd przez psychologów dostatecznie rozjaśniona, faktem jest jednak, że piękno ma charakter łagodniejszy, równiejszy i pogodniejszy, wzniosłość zaś wzrusza silniej, ale nie koi, lecz drażni i pobudza ¹⁾).

VI.

Ścisłej granicy pomiędzy pięknem a wzniosłością nie zawsze przeprowadzić można; oba te typy łączą się niekiedy

¹⁾ Ribot nie uważa nawet wzniosłości (szczytności) za uczucie czysto estetyczne, tylko za pokrewne estetycznym. (Psychologia uczuć). Lucien Bray w dziele »Du Beau« (1902) powiada: L'intensité de notre émotion crôitra avec l'intensité de la distinction, si l'on peut ainsi parler. Faible au debut et encore comparable à la jouissance sensorielle dans le *joli*; plus puissante et la relèguant tout à fait à l'arrièreplan dans le beau, l'émotion atteint parfois, devant la révélation d'une supériorité extraordinaire ou écrasante la limite extreme au delà de laquelle elle changerait de signe et deviendrait *angoissante et douloureuse: c'est le sublime*.

razem w sztuce. Zwłaszcza poezya klasyczna umiała kojarzyć wzniosłość z pięknem w sposób bardzo umiejętny. W poezyi nowoczesnej natomiast wzniosłość zajęła miejsce naczelne. Jak słusznie zauważył Nietzsche »Miara jest nam obca; przyznajmy się do tego. Nasza wrażliwość reaguje tylko na bodźce nieskończoności i bezmiaru«.

W poezyi polskiej na ogół dążenie do piękna przeważało nad dążeniem do wzniosłości. Nawet tam, gdzie sam temat zawierał w sobie żywioły wzniosłe, umiano je ująć w harmonijne proporcye.

Przeczytajmy znany wiersz Kochanowskiego:

Czego chcesz od nas, Panie, za Twe hojne dary;
Czego za dobrodziejstwa, którym nie znasz miary;
Kościół Cię nie ogarnie, wszędy pełno Ciebie,
I w otchłaniach, i w morzu, na ziemi i w niebie.
Tyś Pan wszystkiego świata; Tyś niebo zbudował,
I złotemi gwiazdami ślicznieś uhaftował.
Za Twojem rozkazaniem w brzegach morze stoi,
A zamierzonych granic przekroczyć się boi.

Jest to niewątpliwie i piękne i wzniosłe, ale pogodne wrażenie piękna przeważa nad intensywnem wrażeniem wzniosłości do tego stopnia, że żywioł niepokoju, właściwy temu uczuciu, zaciera się prawie zupełnie.

Porównajmy z tym ustępem strofy i wiersze, w których Słowacki wyraża swoje pojęcia o Bogu. Są ich całe szeregi, Słowacki bowiem miał specjalne upodobanie do motywów wzniosłych, a niewątpliwie Bóstwo i jego stosunek do człowieka zajmuje wśród tych motywów miejsce przodujące.

Oto słynny ustęp z Beniowskiego:

Kto Cię nie widział nigdy, wielki Boże,
Na wielkim stepie przy słońcu nieżywym...
Kto Ciebie nie czuł w natury przestrachu,
Na wielkim stepie, albo na Golgocie;
Ani wśród kolumn, które zamiast dachu,
Mają nad sobą miesiąc i gwiazd krocie...
Ani też w uczuć młodości zapachu —
Uczuł że jesteś, ani rwać stokrocie,

Znalazł w stokrociach i niezapominajkach,
 A szuka w modłach i dobrych uczynkach —
 Znajdzie, ja sądzę, że znajdzie, i życzę
 Ludziom małego serca — kornej wiary
 Spokojnej śmierci.

Tu już czujemy inny ton. Bóg Kochanowskiego jest wielki, potężny, ale tak dobry, że opiekuje się wszystkim. »Jemu gwoli rozliczne kwiatki wiosna rodzi, Jemu gwoli w kłosianym wieńcu lato chodzi«, z Jego rąk »wszelkie zwierze patrzy swej żywności, a On każdego żywi w swej szcudrośliwości«.

Bóg Słowackiego jest także wszędzie i ożywia wszystko, ale poeta ukazuje nam głównie Jego potęgę niezmierną, nie Jego dobroć. W następnych strofach owa potęga przybiera rozmiary tak przerażające, że człowieka ogarnia strach.

...Jehowy oblicze
 Błyskawicowe — jest ogromnej miary.
 Gdy warstwy ziemi otwartej przeliczę
 I widzę kości, co jako sztandary
 Wojsk, zatraconych pod górnemi grzbiety,
 Leżą i świadczą o Bogu — szkielety:
 Widzę, że nie jest on tylko robaków
 Bogiem i tego stworzenia, co pełza...
 On lubi huczny lot olbrzymich ptaków,
 A rozhukanych koni on nie kiełza...
 On piórem z ognia jest dumnych szyszaków,
 Wielki czyn często go ubłaga, nie łąza,
 Próżna, stracona przed kościoła progiem...
 Przed nim upadam na twarz... On jest Bogiem...

Strofy te w pierwszej chwili sprawiają wrażenie przyniatające. Ten Bóg, o którego istnieniu świadczą »kości i szkielety«, który przejawia się w »natury przestachu«, napędza nas obawą. Do Niego nie śmielibyśmy zwrócić się, jak Kochanowski, z prośbą synowską:

Chowaj nas, póki raczysz, na tej niskiej ziemi,
 Jedno niech zawsze będziem pod skrzydłami Twemi.

Zwykły robak ziemski jest za małym wobec Bóstwa, lekceważącego »stworzenie, co pełza«, a lubującego się w luczonym locie orłów i szalonym pędzie rozhukanych koni...

Dopiero powoli, po ochłonięciu z pierwszego niepokojącego wrażenia, przenikamy myśl poety i zaczynamy rozumieć jego Boga, co, niby aureola ognista, otacza dumne szyszaki bohaterów i przodowników ludzkości na drodze do prawdy i potęgi duchowej.

Tak ten straszny, ten wielki Bóg, co ukochał wielkich ludzi i wielkie czyny — to Bóg życia, które się rozwija, uszlachetnia i rośnie; to Bóg owocnej pracy i walki; Bóg, co pragnie, żeby stworzenie tęskniło do Niego i dążyło do Niego — jako do jedyne go źródła wszelkiej doskonałości.

Teraz niepokój ustępuje; oddychamy swobodniej. Miejsce strachu zajmuje podziw i zachwyt: czujemy się pokrzepieni.

Prawda, wielkość Boga przechodzi wszelką miarę; błagania nasze i łzy są zbyt nikczemne, żeby go wzruszyły, ale ponieważ wzruszają go wielkie czyny, idźmy więc po tej drodze, a może to, czego nie zdołamy wybłagać — zdobędziemy siłą!

Naprzód więc do czynu, do walki, do życia...

W pierwszej chwili ujrzelśmy naszą nicość wobec niezmiernie i strasznej potęgi Bóstwa, ale potem, przypomniawszy sobie, że Ten, który ożywia »stokrocie i niezapominki«, ożywia również i nas, że więc sami jesteśmy nieznikomą i najlepszą cząstką owej przedwiecznej siły, przenikającej wszechświat, czujemy się podniesieni duchowo...

VII.

Taki, mniej więcej, proces odbywa się — niekiedy bezwiednie — w duszy czytelnika.

Jest to właśnie proces, charakteryzujący uczucia, wywołane przez zetknięcie się ze zjawiskiem wzniosłym.

Ale dodać należy, że u Słowackiego intensywność, na-

pięć tych uczuć jest wyjątkowo silne, olbrzymie. Gdyby nie przedziwnie piękny, falisty, dźwięczny, harmonijny tok wiersza, który łagodzi ponurość nastroju, *Credo* owe robiłoby wrażenie jeszcze bardziej przygnębiające. Czar formy zewnętrznej neutralizuje ostrość wzruszenia psychicznego, wywołanego przez niezwykle myśli i kolosalne obrazy, ułatwia reakcyę, t. j. przejście od uczuć przykrych do przyjemnych.

W »Ojcu zadżumionych« np., gdzie rytm wiersza ma charakter ostrego *staccato*, modlitwa nieszczęśliwego Araba sprawia wrażenie prawie bolesne.

O, bądźże Ty mi pochwalony, Alla!
Szumem pożaru, co miasta zapala,
Trzęsieniem ziemi, co grody wywraca,
Zarazą, która dzieci mi wytraca,
I bierze syny z łona rodzicielki,
O Allah, Akbar, Allah, jesteś wielki!

W ustach ojca, któremu Bóg zabił wszystkie dzieci, ponury ten hymn brzmi nieomal, jak ironia, i tylko świadomość tego, że śpiewa go człowiek wierzący głęboko, muzułmanin-fatalista, każe nam brać słowa na seryo. Wsłuchujemy się z uwagą — i uderza nas wielkość rezygnacyi.

Ten prosty Arab, którego najokropniejsze nieszczęścia i cierpienia, jakie mogą spotkać człowieka na świecie, nie wytrąciły z równowagi moralnej i nie odebrały wiary w sprawiedliwość rządów bożych, czyli w ideał rozświecający mu ciemne ścieżki żywota; ten zdławiony robak ziemski, sławiący Stwórcę za to, że niweczy stworzenie — nie jest piękny, lecz wzniosły. Nie pociąga on nas, jak np. Achilles, swoją naiwną żywotnością, ale, wzruszając ludzkim ogromem cierpień, imponuje nam nadludzką potęgą rezygnacyi i wiary.

Brak tego akordu obniżyłby znacznie wartość estetyczną poematu. Pozostałby mistrzowski i malowniczy opis, który, pomimo cudownej formy, sprawiałby wrażenie zbyt smutne i przykre; dzięki jednak temu, że nieszczęśliwy, któremu »nie pozostało nic, oprócz Boga«, znajduje we własnem sercu siłę do wzniesienia się ponad nieszczęście — »Ojciec

zadżumionych« sprawia wrażenie wzniosłe. Bezmiar cierpień zostaje nietylko zrównoważony, ale przewyższony przez bezmiar potęgi duchowej.

»Ojciec zadżumionych« jest wspaniałym przykładem dzieła sztuki, zbudowanego prawie wyłącznie, nie na motywie piękna, lecz na wzniosłości, nie na uczuciach harmonijnych, lecz na intensywnych, ostrych.

O, bo Słowacki był mistrzem w obrabianiu tych właśnie uczuć i motywów. Można go nazwać »poetą wzniosłości« *par excellence*. W literaturze naszej jest on jedynym wybitnym przedstawicielem takiego typu poezji i dla tego może budzi on więcej podziwu, niżeli sympatii, dla tego nie jest dostatecznie rozumiany i odczuwany.

Nie należy jednak słów naszych tłumaczyć fałszywie. Nie znaczy to bynajmniej, że, prócz Słowackiego, nikt i nigdy u nas nie dotykał i nie obrabiał tematów wzniosłych.

Tak nie było.

VIII.

Cytowaliśmy wyżej wiersz Kochanowskiego »Czego chcesz od nas, Panie«, jako przykład piękna, połączonego z wzniosłością. Tenże sam Kochanowski napisał »Treny«, w których wzniosłość góruje nawet nad pięknem i dochodzi w pewnych momentach do bardzo intensywnego napięcia.

Słynny okrzyk zwątpienia: »gdziekolwiek jest, jeśliś jest, lituj mej żałości!« zestawiano słusznie z szekspirowskim »Być albo nie być«, gdzie również wzniosłość, t. j. uczucia intensywne, niepokojące, przeważają nad harmonijnymi.

Poezja romantyczna, nietylko w całej Europie, ale i u nas, lubowała się w uczuciach i wrażeniach silnych, drażniących, intensywnych, a zaniedbywała harmonijne. To wszystko prawda, ale mało kto zaszedł w tym kierunku tak daleko, jak Słowacki, dla którego wzniosłość była żywiołem naturalnym. Wśród uczuć i wrażeń wzniosłych obracał on się najswobodniej i operował nimi bez żadnego wysiłku i przymusu.

Przypominamy tu raz jeszcze, że wzniosłość jest kategorią uczuć estetycznych nie wyższą i nie niższą od piękna, tylko odmienną, że więc sam fakt dążenia do wzniosłości, lub do piękna, nie rozstrzyga i nie mówi nic o wartości danego poety, lecz tylko o jego naturze, o jego charakterze psychicznym. Operować motywami wzniosłymi może i poeta bardzo mierny i wtedy popadnie w śmieszność, gdyż, jak dowcipnie zauważyli Francuzi *du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas*. Uczucia napięte bardzo silnie sprawiają w niedołężnej interpretacji wrażenie parodyi.

Otóż wielkość Słowackiego tkwi w tem właśnie, że nawet, dochodząc do najwyższych szczytów wzniosłości, nawet łamiąc wszelką proporcję i miarę, nigdy nie chybia celu i zawsze wywiera wrażenie potężne, zawsze wstrząsa silnie, jeżeli nie naszą duszą, to, co najmniej, naszemi nerwami.

Bo rzeczywiście są u Słowackiego momenty, w których wzniosłość, doprowadzona do kresu intensywności, przechodzi w straszliwość i wtedy nie podnosi nas i nie podnieca, lecz przeraża. Charakterystycznymi pod tym względem są: »Sen srebrny Salomei« i pierwszy Rapsod »Króla Ducha«, chociaż w tym ostatnim wypadku wrażenie jest tylko pozorne, gdyż rozdźwięki pierwszego rapsodu rozwiązują się harmonijnie w następnych i uczucie straszliwości zamienia się w uczucie wzniosłości¹⁾.

Wymienione utwory należą do wyjątkowych w naszej literaturze i mają do dziś dnia więcej przeciwników, niż zwolenników; w innych dziełach Słowacki kojarzył często piękno z wzniosłością, wrażenia harmonijne z intensywnymi, aczkolwiek na ogół intensywność przeważa u niego nad harmonijnością. U Mickiewicza stosunek ten przedstawia się odwrotnie.

¹⁾ Sprawę tę rozebrałem szeroko w dziele p. t. »Słowacki i nowa sztuka (modernizm)«, dla tego nie będę się nad nią zatrzymywał dłużej.

IX.

Mickiewicz używa wzniosłości bardzo umiejętnie, ale najczęściej podporządkowuje ją pięknu.

Mnóstwo ustępów w »Sonetach Krymskich« posiada współcześnie cechy wzniosłości i piękna. Oto przykład.

Stójmy! Jak cicho. Słyszę ciągnące zórawie,
Którychby nie dojrzały źrenice sokoła;
Słyszę, kędy się motyl kołysze na trawie,
Kędy wąż śliską pierśią dotyka się zioła.
W takiej ciszy, tak ucho natężam ciekawie,
Że słyszałbym głos z Litwy... Jedźmy! nikt nie woła.

W opisie tym tkwi niewątpliwie żywioł wzniosłości, gdyż wrażenie głuchej, bezmiernej ciszy stepu oddane zostało z taką prawdą, że nam dech w piersi zamiera. Plastyka jednak, harmonia i logika obrazu, pozwalają nam odrazu zrozumieć sytuację — i to nas uspakaja. Współczujemy gorąco poecie, słuchamy i tęsknimy z nim razem, ale nie jesteśmy ani przerażeni, ani podrażnieni.

Nawet w tych utworach, które Mickiewicz oparł wyłącznie prawie na elemencie wzniosłości, jak »Improwizacya« Konrada i »Farys«, a po części »Wallenrod«, poeta ułatwia czytelnikowi proces przezwyciężenia uczuć przykrych, ujemnych i przeobrażenia ich na dodatnie, rozkoszne.

Farys sam przechodzi przez wszystkie stany duchowe, towarzyszące powstawaniu uczucia wzniosłości, i dociera do niej w chwili, gdy woła:

Myśl moja ostrzem leci w otchłanie błękitu,
Wyżej, wyżej i wyżej, aż do nieba szczytu;
Jak pszczoła, topiąc żądło i serce w niem grzebie,
Tak ja za myślą duszę utopiłem w niebie.

Wzniosły jest również Wallenrod, »depcący grzechy swojego żywota«; wzniosły sobowtór jego, Almanzor, okupujący swoją śmiercią śmierć wrogów ojczyzny. Ale zawsze poeta przedstawia te bohaterskie postaci w sposób tak plastyczny

i wyraźny, że zbliża je do naszego ludzkiego poziomu. Dzięki temu, uczucia ostre, ujemne, przykre, toną w potoku uczuć dodatnich, przyjemnych i do naszej duszy dostaje się wrażenie, będące syntezą gotową, syntezą dokonaną przez samego poetę.

Słowacki używa innej metody. Podnieca on, drażni, wywołuje pewien nastrój, który czytelnik musi przemódz i przetrawić własną siłą i własnymi środkami.

Pochodzi to stąd, że Mickiewicz posiadał wyobraźnię plastyczną, a Słowacki rozlewną, Mickiewicz daje jasne i wyraźne obrazy, Słowacki zaś rozmarza, roztkliwia, lub pobudza, niby muzyk-symfonista.

Otóż wzniosłość — w której istocie tkwi brak proporcji i miary — jest żywiołem, co słabnie, skoro go ująć w kształty dotykalne i skończone, a wzmaga się i rośnie w mglistej atmosferze fantazyi i marzycielstwa. Wskutek tego wzniosłość u Mickiewicza zbliża się do piękna, a piękno u Słowackiego nabiera cech wzniosłości.

X.

Bo nie należy zapominać, że Słowacki tworzył i rzeczy piękne, harmonijne. Roza Weneda jest wzniosła, Lilia Weneda piękna; Alina i Goplana są piękne, Balladyna — wzniosła.

Cały poemat »W Szwajcaryi« jest utworem nawskroś pięknym, »Anhelli« w większej części; w »Podróży na Wschód«, w »Beniowskim«, a nawet w »Królu Duchu«, nie mówiąc o dramatach i poematach drobniejszych, odnajdziemy całe szeregi scen, sytuacji, postaci i charakterów pięknych. Wskazywać ich specjalnie nie będziemy, są to bowiem, po większej części, postaci i sytuacje najpopularniejsze i najlepiej znane czytającemu ogółowi.

Swoją drogą jednak, jeżeli spróbujemy ująć ogólny charakter dążeń estetycznych Słowackiego w formułę możliwie

krótką i prostą, to cecha wzniosłości uderzy nas przed innymi. Mówimy w danej chwili o dążeniach czysto estetycznych, które mogą pchać artystę ku pewnym celom nawet bez jego wiedzy, gdyż stanowią integralną część jego geniuszu, są czynnikiem żywiołowym, fatalnym, z którym walczyć niepodobna. Dążenia ideowowe, moralne, filozoficzno-teoretyczne etc., słowem to, co stanowi uświadomiony ideał, uplastyczniany przez artystę w dziełach, pomijamy obecnie, chociaż i pod tym względem o autorze »Genesis z Ducha« dużo ciekawych i pouczających rzeczy powiedziećby można.

Idzie nam wyłącznie o stronę psychologiczną twórczości Słowackiego, który, jako artysta, dążył przede wszystkim do wyrażania uczuć niezwykłych i silnych, intensywnych, i mniej się troszczył o wdzięczne proporce, niż o potęgę nastroju i wyrazu.

Nazwisko Słowackiego wywołuje w wyobraźni naszej przede wszystkim kolosalne postaci, oraz sytuacje i sceny, gdzie napięcie dramatyczne dochodzi do zenitu.

Tu Balladyna — zbrodniarka i królowa, której »życie pełne trudu na dwie połowy przecięła korona«, i która, wydawszy na siebie samą sprawiedliwy wyrok śmierci, ginie zabita piorunem bożym; tam — pełna grozy wieszczka, Roza Weneda, podnieca swój ukochany lud do walki z niezłomnymi wyrokami losu. Dalej z purpurowych oparów krwi wyłania się »zielona twarz upiora w hełmie ołowianym«. Twarz ta zmienia się powoli, jaśnieje i łagodnieje; rysy nabierają dziwnej szlachetności: gigantyczny tyran przeobraża się w rycerza, apostoła, świętego. To Król Duch — symbol i przewodnik narodu, który umiłował i z którego wyciskał krew, by go zahartować i uszlachetnić.

Te olbrzymie, nadnaturalne, a często i nienaturalne figury, oraz związane z nimi motywy i sceny wysuwają się na plan pierwszy. Obok nich suną cicho tajemnicze mary, powiewne, urocze, mgliste, piękne, ale nieziemskie, niezwykle, a więc niepochwytnie i wskutek tego niepokojące. Dopiero

w trzecim szeregu pojawiają się ludzie, ale ludzie, odbiegający od przeciętnego typu bardzo daleko. Są to półaniołowie, albo pół demony, istoty niepospolite w swych żądach i smutkach, przeduchowione, nadczułe, pociągające nas raczej urokiem nieskończoności, lub niezwykczajności, niżeli prawdą realną i umiarem kształtów.

XI.

A wszystkie te kolosy, widma, czy nadludzie, nie ukazują nam się w jasnym blasku słońca, lecz toną w mistycznej, tęczącej atmosferze, która rozwiewa, a zarazem powiększa ich kontury i, pozostawiając siłę barw ostrych, przysłania kolory szare i blade półtony. W takim oświetleniu najwyklesze zjawisko zmienia się w coś nadnaturalnego, postać wyjątkowa zaś nabiera cech zatrwających.

Dodajmy do tego przedziwny czar formy zewnętrznej i niesłychaną giętkość języka, który odtwarza ze zdumiewającą subtelnością, »wszystko, co pomyśli głowa«; dodajmy niebywałą zdolność łączenia żywiołów epiczno-plastycznych z liryczno-muzycznymi w dźwięczno-barwne akordy nastrojowe rzadkiej intensywności, a zrozumiemy, że wzniosłość musiała pociągać Słowackiego, jako motyw, który odpowiadał najlepiej, nietylko naturze jego umysłu i serca, ale i naturze jego środków artystycznych.

W dziedzinie czystego, harmonijnego, skończonego piękna autor »Króla Ducha« nie zdołałby się nigdy wypowiedzieć całkowicie. Idąc świadomie, czy bezwiednie, za głosem wrodzonego instynktu, stworzył dzieła, nietylko potężne, ale nowe i oryginalne.

Ale właśnie ta nowość i oryginalność wywołała wśród ogółu więcej zdumienia, niżeli sympatyj. Poezya polska szła przedtem po innej drodze i takich tonów nie znała. Trzeba się było do nich przyzwyczaić, trzeba się było wsłuchiwać w tę dziwną, obcą dla naszego ucha, a jednak cudowną muzykę.

Wychowany na innych wzorach, ogół sądził z początku, że Słowacki prowadzi go na manowce, że zaprzecza temu, co przed nim i obok niego, powstało.

Nie — to nieprawda.

Wejście Słowackiego do naszej poezyi, nietylko nie naruszyło ani jednej joty z tego, co było w niej doskonałego, lecz wniosło do skarbcza naszej twórczości narodowej te właśnie motywy i formy, których w niej brakło od wieków.

XII.

Jeżeli Mickiewicz — jak słusznie zauważył Krasziński — »ścisnąwszy wszystko, co wprzód rozlane, lub rozbite, pływało niesfornie, w żelazny pierścień natchnienia, obłókł w kształt organiczny, polską ideę piękności« — to śmiało można powiedzieć, że Słowacki rozszerzył niezmiernie sferę twórczości i wrażliwości estetycznej u nas.

1903.



FANTASTYCZNOŚĆ U PRUSA

POWIEŚCIOPISARZE I POWIEŚCI

Przedmiotem niniejszego rozprawy jest wykład o powieściopisarstwie fantastycznym w literaturze niemieckiej. Wskazując na powieściopisarstwo fantastyczne w literaturze niemieckiej, będziemy mieli na względzie przede wszystkim powieściopisarstwo niemieckie, które w literaturze niemieckiej jest najbardziej rozwinięte. Wskazując na powieściopisarstwo fantastyczne w literaturze niemieckiej, będziemy mieli na względzie przede wszystkim powieściopisarstwo niemieckie, które w literaturze niemieckiej jest najbardziej rozwinięte.

Wskazując na powieściopisarstwo fantastyczne w literaturze niemieckiej, będziemy mieli na względzie przede wszystkim powieściopisarstwo niemieckie, które w literaturze niemieckiej jest najbardziej rozwinięte. Wskazując na powieściopisarstwo fantastyczne w literaturze niemieckiej, będziemy mieli na względzie przede wszystkim powieściopisarstwo niemieckie, które w literaturze niemieckiej jest najbardziej rozwinięte.

Wskazując na powieściopisarstwo fantastyczne w literaturze niemieckiej, będziemy mieli na względzie przede wszystkim powieściopisarstwo niemieckie, które w literaturze niemieckiej jest najbardziej rozwinięte. Wskazując na powieściopisarstwo fantastyczne w literaturze niemieckiej, będziemy mieli na względzie przede wszystkim powieściopisarstwo niemieckie, które w literaturze niemieckiej jest najbardziej rozwinięte.

Wskazując na powieściopisarstwo fantastyczne w literaturze niemieckiej, będziemy mieli na względzie przede wszystkim powieściopisarstwo niemieckie, które w literaturze niemieckiej jest najbardziej rozwinięte. Wskazując na powieściopisarstwo fantastyczne w literaturze niemieckiej, będziemy mieli na względzie przede wszystkim powieściopisarstwo niemieckie, które w literaturze niemieckiej jest najbardziej rozwinięte.

Wychowany za innych wzorów, ogół ujął z poczucia, że Słowacki prowadzi go za manewra, że zaprzęta temu, co jemuż nim i obok niego, powtórzo.

Nie — to nieprawda.

Władze Słowackiego do naszej poezji, nie tylko nie uszkodziły ani jednej joty z tego, co było w niej doskonałego, lecz wniosło do skarbu naszej literatury narodowej te właśnie motywy i formy, których w niej brakowało.

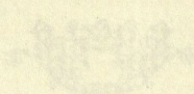
XII.

Jeżeli Mickiewicz — jak obywatel zrozumiawszy Krasicki —

zrozumiał wszystko co poprzedziło, lub co było obok niego, w

POWIEŚCIOPISARZE I POWIEŚCI

25



FANTASTYCZNOŚĆ U PRUSA.

Prus nie był nigdy realistą w ścisłym i ciasnym znaczeniu tego słowa. Nie brał on nigdy życia ze zmysłowej, zewnętrznej jedynie strony, lecz starał się zawsze odczuć i odtworzyć czynniki idealne, wprawiające w ruch mechanizm wszechświatowy i społeczny.

Prus nie kopiował zjawisk życiowych niewolniczo, nie robił »fotografii« z natury, ale na zasadzie sumiennie zaobserwowanych w świecie realnym faktów i motywów, budował swoje własne, idealne światy i światki.

Większość owych światów różniła się od rzeczywistości tylko większym porządkiem, wyrazistością i doskonałością wewnętrzną; część ich jednak stoi na gruncie samoistnym i rządzi się własnymi prawami, stworzonymi *ad hoc* przez autora. O tych właśnie fantastycznych światkach i figurach chcemy powiedzieć słów parę.

Najcharakterystyczniejszą cechą fantazyi Prusa wogóle jest lotność, połączona z bałwochwalczą niemal czcią dla logiki, oraz z zamiłowaniem do brania za punkt wyjścia powszednich fenomenów życia, które pod piórem autora »Cieniów« zmieniały się w zjawiska niezwykle, zagadkowe, dziwaczne, słowem — fantastyczne.

W bogatej treści Prusa niełatwo znaleźć figurę nawskróś fikcyjną, lub należącą do świata nadzmysłowego, ale za to nie brak tam postaci realnych, oderwanych jednak przez specjalną

metodę traktowania, od ziemi i przetworzonych w istoty niepodobne do przeciętnego typu człowieka. Są to najczęściej, z wyjątkiem prac drobnych, bohaterowie drugorzędni, osoby główne bowiem obrabia Prus zwykle w sposób, nie mający nic wspólnego z fantastycznością.

W pierwszym okresie działalności, autor »Placówki«, poddając się swojej skłonności do fantazywania, zdawał się mieć pewne skrupuły, które silniej, niż obecnie, tamowały swobodę jego wyobraźni, tworzył więc typy raczej karykaturalne, niżeli fantastyczne. Takim np. jest ekspedytor Gębarzewski (»Dziwna historia«), który za bluźnierstwo został pozbawiony na 24 godziny siły tarcia, i który wskutek tego nie mógł spełniać elementarnych funkcji życiowych: chodzić, jeść, całować i t. p. Punkt ciężkości nowelki spoczywa nie w psychologii bohatera, lecz w przygodach, na jakie ten, wskutek zmiany warunków, był narażony, przygodach, traktowanych komicznie.

W opowiadaniu tem objawiło się, bodaj że po raz pierwszy, upodobanie Prusa do obrabiania w sposób fantastyczny motywów przyrodniczo-naukowych.

To jednak, co początkowo dostarczało zaledwie materiału do humorystycznej noweletki, stało się z czasem, w miarę dojrzewania talentu pisarza, źródłem, z którego wytrysnęło wiele poważnych myśli, głębokich rozpraw, zaciekawiających scen i oryginalnych typów w stylu fantastycznym.

Wiadomo z własnych wyznań Prusa, że miał on zamiar napisania całej wielkiej powieści, opartej na fantastyczno-naukowym temacie przewrotów, jakie wywołałby w świecie wynalazek, czy odkrycie metalu lżejszego od powietrza. Zamiar ten nie doszedł do skutku, albo raczej doszedł, ale w zmniejszonej skali, i został wcielony jako jeden z epizodów do »Lalki«, gdzie atoli sam metal i jego właściwości zepchnięto na plan drugi, a na czoło opowiadania wysunięto obraz stanu duchowego wynalazcy, oraz analizę wrażeń, jakie ów cud naukowy wywarł na głównym bohaterze, Wokulskim. To przeniesienie punktu ciężkości ze świata zewnętrznego do wewnę-

trznego, z pola akcji w dziedzinę psychologii, świadczy o dokładnym zrozumieniu przez autora zadań twórczości artystycznej, oraz o władnięciu środkami swego talentu. Obraz zmian, wywołanych na ziemi przez odkrycie, byłby zapewne rzeczą interesującą, boć interesującą, i to niekiedy bardzo nawet, są dydaktyczne opowiadania Verne'a, lub Wellsa, ale nie byłby powieścią, t. j. dziełem poetyckim, które musi, czy to przy odtwarzaniu życia jednostek, czy społeczeństw, czy całej natury nawet, opierać się przedewszystkiem o stronę wewnętrzną, duchową opisywanych zjawisk.

Chociaż więc nie ujrzelśmy zadziwiających przewrotów w technice i cywilizacji, w zamian za to jednak poznaliśmy osobę profesora Geista, który nie tylko fabrykuje dziwaczne kruszce, ale żyje, mówi, myśli i czuje inaczej od reszty ludzi, nie przestając, mimo swej fantastyczności, być rzetelnym człowiekiem.

Do snucia fantazyjnych marzeń i teorii na tle naukowo przyrodniczym powracał Prus niejednokrotnie jeszcze i zawsze umiał połączyć niezwykłość pomysłów z logiczną ścisłością układu i przejrzystością budowy.

Przedstawiając rzeczy nie rzeczywiste, nadawał im, dzięki obrobieniu, cechy realności i prawdopodobieństwa. Najwspanialszym, wśród wielu wytworów tego rodzaju, jest może obraz ustroju wszechświata, ogarniający duchową i materialną stronę istnienia i łączący hipotezy metafizyczne z najnowszymi badaniami nauk ścisłych (»Emancypantki«).

Czy zużytkowując zdobycze nauki, Prus nie postępuje z niemi zbyt swobodnie — o tem nie mogę, jako nie specjalista, wydawać własnego sądu, ośmielę się jednak powołać na zdanie znakomitego matematyka, prof. Merczynga, który, rozbiegając w specjalnej rozprawce fantastyczny opis potopu, wcielony w treść »Emancypantek«, dochodzi do wniosku, że autor tej powieści nie napróżno uczęszczał na wydział matematyczno - przyrodniczy warszawskiej Szkoły Głównej, gdyż obraz zaburzeń, wywołanych na ziemi przez zbliżenie się do

niej olbrzymiego ciała niebieskiego, jest teoretycznie najzupełniej możliwy i zgodny z wywodami wiedzy.

Rzecz prosta, że zgodność lub niezgodność z nauką nie może wpływać na wartość artystyczną danego ustępu, czy dzieła, to też cytujemy powyższy sąd specjalisty nie, jako argument estetyczny, lecz jako przyczynek do charakterystyki Prusa, którego wyobraźnia, chociaż posiada potężne skrzydła, rzadko rzuca się w przestrzeń naoślep, bez celu i planu, ale zawsze prawie kieruje się w swym locie jakąś ideą przewodnią, rozumową, lub też etyczną.

Utwory tego ostatniego typu różnią się z natury rzeczy od fantazyi filozoficzno-przyrodniczych, ostatecznie atoli posiadają z niemi tę cechę wspólną, że rozgrywają się zawsze wśród istot i warunków, przypominających, choćby pozorami, życie ziemskie, zmienione silnie w proporcjach, przesycone żywiołami nadprzyrodzonymi, ale bądź co bądź związane genetycznie z naszym padołem płaczu. Jeżeli, jak w »Nawróconym«, Prus zacznie opisywać Piekło, nie będzie to ponura otchłań Dantego, albo Milтона, lecz ironiczne odzwierciedlenie życia z jego smutkami i śmiesznościami; jeżeli zaś, jak w precudownym i głębokim »Śnie«, wprowadzi nas do Nieba, to i tam nie pokaże nam Aniołów i Świętych, lecz naszych własnych bliźnich, ale bliźnich, przedstawionych tak dziwnie, tak oryginalnie, tak zaciekawiająco, że patrząc na nich, odrazu czujemy dokoła siebie inną, nie codzienną atmosferę: »Wszystko tam było piękne: mężczyźni, kobiety, rośliny i kamienie, ale najpiękniejsze było to, co w ziemskim życiu nazywa się ubogiem i cierpiącym. Jedwabie, aksamity, perły i złoto wśród ogólnego przepychu wydawały się powszedniemi i wyblakłemi; natomiast grube płótno, siermięgi, lipowe łapcie chłopów i łachmany nędzarzy miały coś oryginalnego, co zwracało uwagę. Regularne twarze i posągowe kształty nuzżyły jednostajnością, zaś chude, połamane i okryte bliznami ciała budziły interes«.

W dalszym ciągu wprowadza autor uosobione siły metafizyczno-etyczne. Są to trzej tytani, przygotowujący dusze

ludzkie do żywota na ziemi. Zewnętrznie umiał Prus uwydatnić nadprzyrodzoność tych postaci, unikając rozmyślnie szczegółowego opisu i budząc przez to w czytelniku wrażenie czegoś niezwykłego, gdyż pozbawionego skończonej, określonej formy.

Równie dziwną jest praca tych widm, zakuwających dusze ludzkie w olbrzymie granitowe powłoki.

Jeden z potworów atoli, zapytany: dlaczego granit jest tak gruby? — odpowiada ze złością: »Gdyby wam dać mniej grubą powłokę doczesną, prędkobyście się z nią załatwili, łajdaki!«

Kładąc w usta mglistej, nadludzkiej istoty te rubaszne słowa, sprowadza ją autor odrazu na poziom ludzki o tyle, że, nie przestając być fantastyczną, nie przeraża nas ona i nie przynębia swą niezwykłością.

Owo ciągłe i rozmyślnie przeplatanie motywów fikcyjnych pierwiastkami realistycznymi stanowi stały rys u wielu t. zw. »fantastycznych« autorów.

W ten sposób — w zasadzie przynajmniej — pisał i słynny Hoffman, i Edgar Poë, i Villiers de L'isle Adam i Barbey d'Aureville etc. Różnią się oni jednak od Prusa tem, że głównem ich dążeniem było wywołanie, za pomocą mieszaniny fikcyi z rzeczywistością, nastroju demonicznego, grozy, przestraszenia, o co twórca »Snu« nietylko się nie troszczy, lecz wprost i świadomie zdaje się tego unikać. Prus niechce, jak Egdar Poë, przerażać i rozdrażniać czytelnika, ani też magnetyzować go, jak Hoffman, lecz pragnie przede wszystkim wzruszyć i to wzruszyć głęboko, ale nie boleśnie.

Jak więc w fantazyach na tle naukowem hamował swoją niesłychanie bujną wyobraźnię wędzidłem logiki, tak w dziełach, dotyczących kwestyi moralno-mistycznych, miarkuje nastroj uczuciem życzliwości dla bliźnich i gotów jest raczej poświęcić silny, ale drażliwy efekt artystyczny, niżeli sprawić czytelnikowi przykrość, lub wzbudzić w nim jakąś wątpliwość etyczną.

Prus jest poetą — mówiąc to, powtarzam sąd ogółu, sąd

tak znany, że stał się już banalnym. Ogół jednak nazywa Prusa poetą na zasadzie tego, co znajduje się w pismach, ja zaś ośmieliłbym się twierdzić, że to, co dotychczas jest wydrukowane, nie daje jeszcze pojęcia o uzdolnieniu poetyckiem Prusa, o sile jego wyobraźni, o potędze intuicji artystycznej. Dlaczego?

Bo Prus nigdy i nigdzie nie wypowiedział się dotąd całkowicie w tym kierunku.

Jak słusznie i pięknie napisał St. Beuve w wierszu do Musseta, w każdym prawie z nas tkwi poeta, który umiera młodo, a którego »człowiek« przeżywa.

Il existe en un mot chez les trois quarts des hommes

Un poëte mort jeune à qui l'homme survit..

Bywa jednakże i odwrotnie, zwłaszcza w sferze literatów i artystów. Tam często człowiek umiera, a pozostaje poeta, którego, po za światem fikcji, światem bibuły, atramentu, lub dekoracji płóciennych, nie obchodzi nic¹⁾. Otóż u Prusa poeta nie zabił człowieka, ani człowiek poety, lecz obie te istoty, żyjąc obok siebie, oddziaływały ciągle wzajemnie na siebie.

Śladów wpływu poety na człowieka należałoby szukać w publicystycznej i obywatelskiej działalności Prusa, którą się w danej chwili zajmować nie będziemy, która jednak, jak wiadomo powszechnie, odznaczała się zawsze szczerą, niezachwianą, marzycielską wiarą w zwycięstwo dobra nad złem na świecie...

Wpływ człowieka na poetę odbił się, jakżeśmy kilkakrotnie wyżej zaznaczali, w ujęciu twórczości fantazyjnej w silne logiczne i etyczne więzy. Wskutek tego wyobraźnia, pomimo olbrzymiej potęgi, nie była u Prusa wszechwładną panią, lecz pokorną służebnicą celów idealno-społecznych, którym autor twórczość swoją podporządkowywał.

Zrzadka i na krótko tylko puszczał jej poeta wodze

¹⁾ Ob. w dalszym ciągu rozprawę o »Próchnie« Berenta.

i zawsze tworzył wtedy rzeczy przepiękne i uderzające plastyką i barwnością wykonania, chociaż wogóle ta strona należy w dziełach Prusa do mniej wybitnych. Weźmy np. opis krajobrazu na... księżycu («Szkice i obrazki»): »Z powodu braku powietrza niebo jest czarniejsze od kiru, na którego tle pali się słońce, jak pożar, i gwiazdy, jak grobowe pochodnie... Inna cudowna własność życia — dźwięk, również tam nie istnieje. Gdyby zawałała się góra, uczułbyś tylko wstrząśnienie, ale nie usłyszałbyś nawet takiego szmeru, jaki u nas wydaje przelatujący komar. Ale góry tam nie walą się; co kiedy miało rozsypać się i upaść, już upadło, i dziś panuje taka cisza, że przy niej bicie pulsu w skroniach wydawałoby się człowiekowi podobnem do bicia piorunów, nie gdzieś na zewnątrz, tylko w nim samym«.

Trudno o wyrazistszy obraz ponurej martwoty, a przecież autor nigdy czegoś podobnego nie widział, bo widzieć nie mógł, tylko musiał wszystko czerpać z własnej wyobraźni.

Równie pięknymi i oryginalnymi są opisy przyrody ziemskiej, zamienionej, dzięki fantazyi autora, w jakieś rojowisko żywych, czujących i myślących istot. Tam drzewa »podają sobie gałęzie, jak ręce«, owdzie »Cienie« kryją się w dzień »w górskich przepaściach i miejskich piwnicach, w szczelinach drzew i w fałdach ludzkiego odzienia«, by po zachodzie słońca wysunąć się ze swoich zakątków, zapelnąć z początku »kurytarze, sienie, źle oświetlone schody«; a potem, wyłażąc przez lufty piwnic, z pod szaf i stołów, zająć całą uśpioną ziemię w posiadanie — aż do przyszłego wschodu słońca ¹⁾.

¹⁾ Niekiedy łączy autor fantastyczną grozę z humorem, tworząc całość dziwną, groteskową, ale o podkładzie dobrodusznym raczej, niżeli demonicznym, pomimo, że sam temat posiada cechy demonizmu i złośliwości. W jednej z kronik Prusa znalazłem następujący opis wizyty w laboratorium bakteryologicznem:

»Pod ścianami stało kilka kondygnacyi półek, na każdej — ogromne szklane stoje, hermetycznie zamknięte ołowianymi pokrywami. Na każdym słoju można było czytać wyrazy:

A z jakim mistrzostwem oddał autor w tym samym szkicu («Cienie») postać zapalacza latarni, którego nie widzimy wcale, a który wypełnia jednak cały utwór swoją osobą, zmieniając się w jakiś zagadkowy, fantastyczny symbol światła, walczącego z ciemnością...

Najpiękniejszych pereł wyobraźni Prusa trzeba szukać w jego drobnych nowelach i szkicach; w większych utworach w sposób fantastyczny kreśli autor tylko niewielkie względnie epizody. Nawet olbrzymi poemat, noszący tytuł »Faraona«, gdzie, wobec braku kontroli, fantazyja mogła sobie swobodnie pohulać, został doprowadzony do możliwych granic ścisłości dziejowej i był budowany z zebranych mozolną pracą cegiełek archeologii, socjologii i historyzofii etc.

Słowem: zawsze i wszędzie Prus trzymał się hasła, wygłoszonego w »Emancypantkach« przez usta prof. Dębickiego: »Trzeba, chodząc po ziemi, trzymać głowę w niebie«.

Malarya... Ospa... Karbunkuł... Tyfus... Cholera...

Mój przyjaciel wpatrzył się bliżej — i skamieniał. W każdym słoju siedziała, niby ludzka głowa, ścięta, a każda innej barwy. Malarya była biała, Ospa miała twarz krwią nabiegłą, Karbunkuł był fioletowy, Tyfus prawie czarny, Cholera miała oblicze koloru zielonkawatego... Barwa włosów widziadeł odpowiadała ich obliczom. Więc były włosy zielonkawate u Cholery, blade u Malaryi, fioletowe u Karbunkułu...

Teraz mój przyjaciel zrozumiał, że znajduje się w gabinecie bakteriologicznym i że te, niby ścięte głowy są — Zarazami ubezwładnionymi przez uczonych badaczy.

Lecz ubezwładnienie nie było zupełne.

Przedewszystkiem na obliczu każdej Zarazy było widać jakieś żywe uczucie. Malarya miała wyraz głębokiego zniechęcenia, Cholera — bóleści, Tyfus — szafu. I tylko woskowej barwy głowa, na której był napis: Suchoty, miała uśmiech rozmarzenia i nadziei.

Powtórę, co jest rzeczą okropną, przyjaciel dostrzegł, że głowy nie mają oczu zamkniętych, ale tylko przymknięte i że one, przez wąskie szpary między powiekami, przypatrują mu się, jakby wyczekiwały na chwilę nieuwagi...«

Te uosobienia chorób mają dużo charakteru, są one żywe, ale, zajmując nas, nie przerażają, jak okropne personifikacje »czerwonej śmierci« i »Króla zarazy« u Poe'go.

Jest to zasada niezwykle trudna do urzeczywistnienia, gdyż, wskutek niezmiernego ubóstwa natury ludzkiej, człowiek, dążąc do doskonałości w jednym kierunku, zaniedbuje najczęściej drugi: idealista i fantastyk rzadko się liczy z rzeczywistością, realista znowu niewiele się troszczy o prawa i potrzeby czystego ducha. Otóż Prus, w swoim ciągłym dążeniu do syntezy, próbował zlać organicznie oba te kierunki w jedną całość. Nie była to rzecz łatwa, ale *in magnis voluisse sat est*, a Prus nietylko pragnął, lecz i zrobił bardzo wiele na tem polu. Cała jego działalność i twórczość mogłaby na to dostarczyć dowodów niemało. Jednym z mniej ważnych może, ale za to bardzo przekonujących, jest sposób opracowywania tematów fantastycznych, które, jakeśmy się starali wykazać wyżej, autor »Lalki« traktował z uczuciem i wyobraźnią poety, a zarazem z drobiazgową sumiennością uczonego.

EWOLUCYA POWIEŚCI EGZOTYCZNEJ I WACŁAW SIEROSZEWSKI.

I.

Egzotyzm w literaturze europejskiej przechodził przez różne fazy. W czasach najdawniejszych, jak o tem świadczy choćby »Odysėja«, »Atlantyda« i »Życie Apoloniusza z Tyany« opisy poetyckie krajów cudzoziemskich były tylko kanwą, na której fantazyja autora wyszywała najdziwniejsze obrazy.

Wszystko, co obce, wydawało się dzikiem, niezwykłym, nienormalnym, nieludzkim albo nadludzkim. Egzotyzm w owej epoce był synonimem bajeczności. Później, w wiekach średnich, literatura egzotyczna nie odbiegła wprawdzie zbyt daleko od typu baśni, ale wprowadziła do niej nowe pierwiastki, a mianowicie pewien ślad kolorytu lokalnego, a specjalnie wschodniego, gdyż wojny krzyżowe zniewoliły ludy europejskie do bliższego zetknięcia się ze Wschodem. Swoją drogą, żywioł fantastyczny przytłumiał prawie doszczętnie obserwację życiową, o którą się, zresztą, i przy opisach rzeczy najbliższych i najlepiej znanych, niewiele wówczas troszczono.

Epoka wielkich odkryć geograficznych nieznaczny wywarła wpływ na literaturę egzotyczną. Poeci, krótko stykali się bezpośrednio z obcymi rasami i obcą naturą, nie umieli wnikać w istotę nowych zjawisk i, opisując nawet rzeczy

przeżyte, ubierali je w szatę konwencyonalną, mitologiczno-fantastyczną. W »Araucanie« Ercilli są wprawdzie pojedyncze obrazy życia dzikich Araukanów, kreślone z natury — ale to wyjątek.

Powoli jednak czas zrobił swoje. De Foe, wystawiwszy w swoim »Robinsonie« zetknięcie się Europejczyka z egzotyczną przyrodą i egzotycznymi ludami, w sposób realny i prosty, pchnął literaturę egzotyczną na właściwe tory i wywołał cały legion mniej, lub więcej szczęśliwych naśladowców ¹⁾.

¹⁾ Niektórzy krytycy, nieobznajmieni dokładnie z treścią oryginalnego utworu De Foego, wyrazili zdanie, że Robinsonowi nie można wyznaczać miejsca w dziejach ewolucji romansu egzotycznego. Pan Sygietyński np. twierdził, że Robinson — to streszczona historia życia ludzkiego w oderwaniu od społeczeństwa cywilizowanego — i ma słuszność najzupełniejszą. Ale szanowny krytyk nie wiedział, czy zapomniał o dwóch rzeczach. Po pierwsze o tem, że książka, którą znamy dzisiaj powszechnie, jako dzieje Robinsona, nie jest dziełem De Foego, lecz skróconym i przerobionym wyciągiem pedagogicznym z jednego tylko tomu tego dzieła, składającego się w oryginale z 3 tomów.

Tom I zawiera dzieje ucieczki Robinsona, jego pobytu na bezludnej wyspie, oraz powrotu do domu. Tom II — opis podróży Robinsona po Azji, a trzeci jest rodzajem traktatu, zawierającego »sens moralny« dzieła, sens o wiele płytszy od tego, jaki my obecnie tej książce nadajemy.

Tom II i III poszedł w zapomnienie; tom I żyje dotychczas, ale z m i e n i o n y do niepoznania, dzięki temu, że strona opisowa, »egzotyczna« dzieła uległa skróceniu w celu uwypuklenia strony pedagogicznej.

Jak bezceremonialnie przerabiacze postępowali z oryginałem, dowodzi fakt, że u De Foego Robinson, dostając się na wyspę bezludną, nie jest bynajmniej ogołocony z żywności, narzędzi, odzieży, książek, papieru, atramentu, broni palnej, ognia, prochu i innych zdobyczy kultury: owszem, posiada je w nadmiarze nawet, i wskutek tego nie potrzebuje zaczynać cywilizacji *ab ovo*, ani odtwarzać »w streszczeniu« dziejów ludzkości.

Ponieważ ten szczegół z m i e n i a zupełnie ideę przewodnią i cały

Większość epigonów de Foego atoli wzięła ze swego wzoru to, co było najłatwiejsze do naśladowania, a zarazem najmniej ważne, a mianowicie stronę awanturniczą powieści, pomijając prawie zupełnie stronę psychologiczną, która stanowi właściwe jądro artystyczne utworu. Wskutek tego romans egzotyczny wkroczył znowu na bezdroża: zachowując pozory zewnętrzne metody realistycznej, cofnął się jednak wewnętrznie do typu baśni.

Nie była to już jednak szczerą, piękną, naiwną, heroiczną baśń wieków pierwotnych, w stylu »Odysei«, lub »Przygód Sindbada Żeglarza«, lecz obłudna »bajda«, przybierająca pretensjonalne pozory prawdy, a w istocie oparta na fałszu

nastrojów dzieła, przeto pedagogowie-przerabiacze zmodyfikowali radykalnie oryginał i, pozbawiwszy Robinsona wszystkiego, zmuszają go do zdobywania niezbędnych rzeczy własnymi rękoma i głową. Jest to bardzo dowcipne, a nawet głębokie, ale w dziele De Foego cała ta sprawa wygląda inaczej. Robinson nie troszczy się o ogień, gdyż ma krzesiwo; nie fabrykuje łuku, gdyż posiada 8 strzelb i 3 centnary prochu; nie robi dachu z liści, bo ma płótno żaglowe etc. etc. Podobnych zmian znajdziemy niemało, a przecież na literaturę owoczesną, czyli na ewolucję, wpłynął romans autentyczny, nie sfałszowany »Robinson«.

Cała historia Robinsona, nie wyłączając pobytu na bezludnej wyspie i samego opisu wyspy, jest oparta na materiale, brany wprawdzie z drugiej ręki, ale autentycznym. Wyspa ta rzeczywiście istnieje i należy do archipelagu Juan Fernandez. Czytałem nawet w dziennikach berlińskich opis, dokonany przez jednego z marynarzy, który ją zwiedzał, i który zwracał uwagę na ścisłość topograficzną opisów De Foego.

Zresztą każda biografia De Foego opowiada o przykrościach, które autora »Robinsona« spotkały po wydaniu tej książki. Zarzucano mianowicie, że, dostawszy do rąk dziennik majtki, Aleksandra Selkirka — który spędził lat kilka na bezludnej wówczas wyspie z archipelagu Juan Fernandez (do r. 1709) — wydał ten dokument jako własną pracę!

Wilson (»The Life and Time of De Foë«) i Walter Scott (»Miscell. Prose Works«) wyjaśnili tę kwestyę ostatecznie. De Foë nie popełnił plagiatu, ale skorzystał niewątpliwie i jawnie z dziejów Selkirka, które kapitan okrętu Woods Rogers, zbawca osamotnionego majtki,

psychicznym, logicznym i rzeczowym. Zamiast szczerego opisu wrażeń, jakie w duszy Europejczyka wywołują ludzie i natura egzotyczna, zamiast analizy uczuć i umysłu mieszkańców obcej strefy, dawano szereg mniej, lub więcej nieprawdopodobnych przygód, związanych w luźną całość zapomocą szablonowej intrygi bohatersko-miłosnej.

Fabrykaty te, liche pod względem estetycznym, miały jednak powodzenie u mniej wybrednej publiczności, i do dzisiaj stanowią ulubiony pokarm literacki młodzieży gimnazjalnej. Popularność tych pseudo-egzotycznych romansów zaszkodziła bardzo opinii romansu egzotycznego wogóle. Każdy autor, czerpiący tematy do swoich utworów z życia ludów

opowiedział w dziele p. t. »Voyage rund the World« na kilka lat przed ukazaniem się »Robinsona«.

Jak się przedstawia ogólny stosunek dzieła de Foe'go do źródeł — to kwestya w danym wypadku obojętna; faktem jest jednak, że autor, skrupulatny, sumienny i drobiazgowy realista, starał się, o ile to było możliwem, o zachowanie lokalnego, a więc w danym wypadku egzotycznego kolorytu.

I w dziele oryginalnem — nie w pedagogicznych przeróbkach — ślady tego kolorytu pozostały, naturalnie blade, bo De Foe nie widział na własne oczy opisywanych przedmiotów, a prócz tego, wkładając opowiadanie w usta człowieka zwyczajnego i niewykształconego, nie mógł z niego robić natchnionego poety i malarza. Robinson jednak zwraca uwagę na odmienne gatunki zwierząt i roślin, których, jak sam wyznaje, nazwać nie umie. Opowiada bardzo szczegółowo o fizycznych i moralnych cechach Piętaszka, zastanawia się nad tem, że twarz jego, choć kolorowa, nie przypomina twarzy murzynów, stara się nawet, ze stanowiska teologicznego, co prawda, wytłumaczyć kanibalizm Karai-bów i t. p.

W tomie II, słabszym pod względem psychologicznym, liczba opisów egzotycznych znacznie jest większa i mniej konwencyjonalna: widocznie autor rozporządzał bogatszymi źródłami. Ale nawet w skróconych przeróbkach pozostała rzecz jedna, a mianowicie: zetknięcie się i przystosowywanie powolne Robinsona do warunków nowego otoczenia. Otóż to nowe otoczenie jest otoczeniem egzotycznym, podzwrotnikowem, którego barw autor odtworzyć nie umiał, ale którego kontury doskonale nakreślił.

To jest jedna strona kwestyi.

niecywilizowanych, lub też posiadających odrębną od naszej cywilizację, bywa stawiany na jednym poziomie z *Meine-Reader*, lub *Vernem*, co równa się — potępieniu bez sądu.

»Wielka sztuka opowiadać o jakichś tam dzikusach z pod ciemnej gwiazdy. Któż zdoła skontrolować autora, czy pisze prawdę, czy kłamie? To dobre dla dzieci, ale nie dla poważnych czytelników«.

W taką, mniej więcej, formułę skryształizował się sąd naszej krytyki przysięgłej o próbach nowoczesnych romansu egzotycznego. Ci, co podobne zdania wygłaszają, zapomnieli o dwóch rzeczach: po pierwsze o tem, że obok melodramatycznych bajek, opiewających monstrualne przygody papiero-

Weźmy teraz drugą. Otóż, czy dzieło *De Foe'go* da się samo przez się zaliczyć do kategorii romansu egzotycznego w dzisiejszem tego słowa znaczeniu, czy nie, nie ulega wątpliwości, że dzieło to jest prototypem, jest gruntem, z którego, pomiędzy innymi, wyrósł dzisiejszy romans egzotyczny.

»Robinson«, jak powiada Wolff w swojej »*Allgemeine Geschichte des Romans*« (str. 235): »wywołał zupełny przewrót gustu w literaturze« i dał początek nowemu typowi romansu. To samo twierdzi W. L. Cross w wydanej świeżo książce »*The development of the English Novel*« (1900). Zamiłowanie do egzotyizmu wzrosło, a przeróbki i naśladownictwa posypały się jak z rękawa.

Chociaż więc opisy egzotyczne Robinsona są niekiedy błędne, a prawie zawsze ogólnikowe i blade (ale bynajmniej nie śmieszne), mimo to ze względu na sposób traktowania przedmiotu, a jeszcze więcej ze względu na olbrzymi wpływ tej powieści na rozwój literatury, Robinsona nie można pomijać w dziejach ewolucji romansu wogóle, a romansu egzotycznego w szczególności. Była to po »*Araucanie*« pierwsza i względnie doskonała próba przedstawienia zetknięcia się Europejczyka ze światem egzotycznym. Ze strona psychologiczna, a właściwie pedagogiczno-moralna, stoi wyżej od opisowej, to rzeczy nie zmienia. Współcześni bowiem, na których romans ten działał, różnicy tej nie odczuwali. Jeszcze Dunlop w swojej sławnej »*History of Fiction*«, wydanej w 1814 r., zachwyca się Piętaszkiem, jako świetnym typem Indyanina.

Jeżeli Robinson, jako romans egzotyczny, wyblakł dziś i spłowiał, to w swoim czasie był on nie tylko najlepszym, lecz i najbarwniejszym romansem tego rodzaju i swego znaczenia historyczno-ewolucyjnego nie stracił i nie straci nigdy.

wych marynarzy i podróżników, powstał cały szereg dzieł, opartych na sumiennej, bezpośredniej obserwacji rzeczowej; po drugie zaś, że wiele z tych dzieł jest owocem szczerego, natchnienia i oryginalnego talentu.

* * *

Drugi z wymienionych punktów jest ważniejszym od pierwszego, romans egzotyczny bowiem zawdzięcza swój obecny rozwój głównie temu, że wzięli się do niego autorowie, obdarzeni wielką wrażliwością artystyczną i niepoślednim talentem pisarskim, jak Kipling, Loti, Multatuli, van Rees, Sieroszewski.

Pisarze ci nietylko widzieli obce świąty i ludy, lecz umieli na nie patrzeć, umieli pochwyć i odtworzyć ich właściwości charakterystyczne z należyłą plastyką, barwnością, siłą i prawdą.

Do tego nie wystarcza sama obserwacja, na którą, przy dzisiejszych środkach komunikacyjnych, może sobie pozwolić każdy zamożniejszy i ruchliwszy filister. Inna atoli rzecz patrzeć, a inna — widzieć i odtwarzać. Iluż to literatów, mieszkających w Warszawie od dziesiątków lat, nie umie nakreślić fizyognomii miasta, pomimo, że się o to stara...

Nie należy jednak sądzić, byśmy lekceważyli znaczenie bezpośredniej obserwacji, jako czynnika twórczego, zwłaszcza jeżeli idzie o rzeczy obce i odbiegające daleko od blizkich nam i zrozumiałych powszechnie zjawisk.

Gdyby De Foe, pisząc »Robinsona«, opierał się na własnych spostrzeżeniach, nie na dokumentach z drugiej ręki, postaci dzikich wyszłyby może z pod jego pióra z taką samą wyrazistością, jak figura bohatera głównego, którego stan duchowy rozumiał i odczuwał doskonale.

Otóż pod tym względem dzisiejsi autorowie romansów egzotycznych znajdują się w położeniu o wiele korzystniejszym, niż De Foe. Mieli oni możliwość gruntownego poznania materiału, którym operują. Loti, jako oficer marynarki francu-

skiej, zwiedził sam wszystkie strefy kuli ziemskiej; van Rees i Multatuli przebywali długi czas na archipelagu Sundzkim; Kipling urodził się w Indyach; Sieroszewski spędził wśród dzikich ludów syberyjskich 12 lat życia i napisał jedyną w literaturze europejskiej monografię plemienia Jakuckiego, zawartą w olbrzymim tomie o 700 stronicach in 4-0¹).

¹) Wymienione fakty mogą nasunąć na myśl wniosek, że, ponieważ dany pisarz żył się z byt blisko z rasą, której życie odtwarza, już przez to samo zatracił charakter »egzotyczny«. Rzecz ta wymaga wyjaśnienia. Prawda, że Kipling urodził się w Indyach, a Sieroszewski spędził długie lata wśród Jakutów: Czyż jednak stosunek pisarza do odtwarzanego modelu zależy tylko od zewnętrznego faktu urodzenia, lub przebywania w jakiejś miejscowości? czyż nie stokroć ważniejszą rolę odgrywa tu wewnętrzny ustrój artysty, jego osobiste poglądy, aspiracje, ukryte w krwi sympatyje i antypatyje, oraz tradycje, w których się wychował? Przecież Thackeray urodził się także w Indyach (w Kalkucie), a czyż nie jest pisarzem nawskroś i z gruntu angielskim?

»Egzotyczny« znaczy dosłownie »zewnętrzny«, obcy, cudzoziemski. W nauce termin ten stosuje się do zwierząt i roślin, sprowadzanych do danej miejscowości z krain, posiadających inny klimat i odmienne warunki przyrodzone. W literaturze pięknej termin ten ma znaczenie cokolwiek rozleglejsze; przede wszystkim jednak utworem egzotycznym będzie dla nas, Europejczyków, każdy utwór artystyczny, którego treść opiera się na materiale faktycznym, zaczerpniętym z życia krajów i ludów, posiadających odmienną od naszej przyrodę i kulturę, o ile autorem tego utworu jest człowiek, złączony z nami węzłem wspólnej cywilizacji, oraz pewnych tradycji dziejowych, religijno-filozoficznych etc.

Gdzie ten człowiek się urodził, to kwestya obojętna, byle myślał i czuł, jak na pewnych punktach myślą i czują ludzie wychowani w tradycjach cywilizacji wspólnej wszystkim narodom europejskim, oraz wielu, nie wszystkim, ludom pochodzenia europejskiego, zamieszkującym inne miejscowości globu ziemskiego.

Słowem, można powiedzieć, że powieść egzotyczna jest, do pewnego stopnia, tem samym w przestrzeni, czem powieść historyczna — w czasie, t. j. obrazem rzeczy odległych, obcych, odtwarzanym przez artystę, który ocenia te rzeczy ze stanowiska, jeżeli nie identycznego z naszym, to przynajmniej bardzo bliskiego i pokrewnego naszemu.

To też, jeżeli De Foe interesował się przedewszystkiem stanem duszy Europejczyka, którego los wprowadził w zetknięcie z obcą mu naturą i rasą, pisarze nowocześni, uwzględniając tę stronę kwestyi, nie pomijają jednak i drugiej, a mianowicie stanu psychicznego przedstawicieli owych ras, różnych od naszej barwą, obyczajami i kulturą.

Próbowano to wprawdzie robić w epoce romantyzmu, który lubił »lokalne barwy« i niezwykle typy i sytuacje,

Naturalnie definicyi powyższej, jak żadnej definicyi literackiej, nie można stosować sumarycznie. Możliwy jest wypadek zupełnego zżycia się z krajem obcym dla nas, ale blizkim sercu danego pisarza. Istnieje cała grupa Anglików zupełnie zindyanizowanych. Kipling jednak z tą grupą mistyków nic wspólnego nie ma. Możliwe jest zżycie się z przyrodą krain egzotycznych przy zachowaniu poczucia odrębności względem ludów, zamieszkujących te krainy. Wypadek analogiczny spotykamy u Kiplinga, ale nie należy z tego wyciągać zbyt pośpiesznych wniosków.

Przedewszystkiem kolonie angielskie w Indjach przednich i tylnych zajmują przestrzeń mało co mniejszą od Europy i są zaludnione przez olbrzymią liczbę plemion różnego pochodzenia, koloru, języka, wiary, obyczajów. Ludność ta (przeszło 290 milionów) zamieszkuje okolice, różniące się również pod względem klimatu etc. Ludność i przyroda okolic Bombaju nie jest identyczna z przyrodą Cejlonu, albo półwyspu Malaki. Wskutek tego człowiek, który się zżył z jednym punktem Indyi, znajdzie w innych punktach naturę, która będzie dla niego równie egzotyczną, jak dla nas przyroda Hiszpanii albo Włoch południowych.

Otóż Kipling zwiedził i opisał prawie całe Indye, odtworzył życie najróżnorodniejszych ras, zamieszkujących terytorium anglo-indyjskie i nienawidzących się wzajemnie i, co najważniejsza, odtworzył to życie ze stanowiska europejskiego, a specjalnie angielskiego, nie ze stanowiska Hinda, Syngaleza, Gurka, Sika, Malajczyka, Tamila, Parsa, Afgana etc.

Niedość na tem, Kipling zwiedził wszystkie kolonie angielskie, rozsiane na całej kuli ziemskiej, zwiedził również Amerykę, Australię etc., czerpiąc wszędzie materyał do swoich bardzo licznych nowel i romanów, których akcja rozgrywa się na Syberyi, w Sudanie, w Ameryce, na oceanie Indyjskim, w cieśninie Berynga etc., słowem niemal we wszystkich zakątkach globu. Już to samo daje mu prawo do miana pisarza egzotycznego.

ale, po pierwsze romantyzm nie wychodził prawie z zaczerpniętego kręgu tematów wschodnich w ciaśniejszym tego słowa znaczeniu¹⁾, a powtórę troszczył się więcej o efekty dekoracyjno-naśladowcze i melodramatyczne, niżeli o ścisłość analizy psychologicznej.

Wyjątkowe stanowisko w tej romantyczno-egzotycznej maskaradzie zajmuje autor »Ostatniego z Mohikanów«, Fenimore Cooper, i on jednak, chociaż miał przed oczyma żywe

A wszędzie i zawsze, czy opisywał Eskimosów, czy Hindów, czy Londyn, czy miasta podzwrotnikowe, Kipling pozostał Anglikiem, i to Anglikiem nowoczesnym, Anglikiem-imperyalistą w stylu Cecila Rhodesa i Chamberlaina. Nie zawadzi przypomnieć, że do wybuchu wojny transwalskiej przyczynił się Kipling swoimi hymnami patryotycznymi, opiewającymi »Większą Brytanię«, duszącą świat cały w swoim żelaznym uścisku. Jego »Recessional«, hymn w stylu biblijnym, napisany na jubileusz królowej, stał się Marsylianką imperyalistów angielskich. Bije z niego poczucie własnej siły i własnych praw, a zarazem pogarda ras obcych, zarówno cywilizowanych, jak niecywilizowanych. Słusznie też jeden z krytyków francuskich nazwał ten hymn modlitwą wspaniałą i godną nienawiści »*prière superbe et haïssable*«. Jest to apoteoza »jingozmu« brytańskiego i chamberlainowskiej *splendid isolation*.

Prócz tego napisał Kipling cały szereg nowel z życia Anglików w Koloniach i metropolii, oraz mnóstwo pieśni, sławiących dumę, energię i religijność brytańską, jak *Song of English*, albo sławny *Mac Andrews hymn*.

Wszystko to wystarcza chyba, żeby stwierdzić czysto angielski charakter pisarza. Dla ścisłości dodamy, że Kipling urodził się w Bombaju, ale w bardzo młodym wieku wysłany został do Anglii i powrócił, mając lat 17, do Indyi, gdzie ruchliwa jego natura nie pozwoliła pozostać mu zbyt długo. Odbывszy wiele podróży, osiadł na czas pewien w Londynie, a później w Stanach Zjednoczonych Amer. Późn. Co do Sieroszewskiego, to ur. w 1860 w Królestwie, wyjechał na wschód dopiero w 1878 i po latach 15 powrócił.

¹⁾ Egzotyzm w dziełach Chateaubriand'a jest, po za pięknymi i barwnymi opisami natury amerykańskiej, również nawskróś konwencyonalny. Prototyp autora »Natchezów«, »Bernardin de St. Pierre«, jest również mistrzem, i to piewszorzędnym w malowaniu przyrody egzotycznej, typy ludzkie jednak traktuje w sposób konwencyjonalno-sentymentalny i wskutek tego w ewolucji humanitarno-etycznej romansu egzotycznego, o którą nam specjalnie idzie, nie odegrał roli decydującej.

wzory, nie mógł się oprzeć prądowi chwili i dopasowywał charaktery swoich dzikich bohaterów do konwencyonalno-heroicznego szablonu.

We współczesnych romansach egzotycznych niema nic teatralnego, nic »robionego na efekt«. Ludzie, zrodzeni pod obcym niebem, traktowani są jako — ludzie, nie jako okazy muzealne, lub manekiny do rozwieszania barwnych łachmanów kostiumu.

Romans egzotyczny nie jest obecnie ani ordynarną bajką, ani maskaradą, ani gabinetem rzadkości i potworności, lecz prosto — romansem, romansem, który nie różni się niczem w zasadzie i nie stoi wcale niżej estetycznie od romansu historycznego, społecznego, fantastycznego i t. p.

Przy rozbiorze tedy krytycznym romansów egzotycznych musimy trzymać się tej samej metody, co przy analizie wszelkich utworów literackich, a mianowicie: zbadać, jaki jest stosunek indywidualności autora do obrabianego tematu, odnaleźć zarówno pryzmat, przez który artysta patrzył na swoje modele, jak i ognisko optyczne, przy którego pomocy układał i zlewał swoje wrażenia w jedną całość syntetyczną.

Otóż pod tym względem wszyscy główni przedstawiciele literatury egzotycznej w Europie różnią się pomiędzy sobą biegunowo: każdy z nich inaczej patrzy na plemiona obce, innych doznaje uczuć, stykając się z nimi i w inną formę artystyczną odziewa swoje szczerze wrażenia.

Wchodzą tu w grę wpływy indywidualnego uzdolnienia i temperamentu, dalej wpływy rasowe, a nakoniec warunki, w jakich autor stykał się z rasami obcemi: czy jako obojętny turysta, czy jako zwierzchnik, czy jako misjonarz, czy wreszcie jako jednostka, stojąca z nimi do pewnego stopnia na jednym poziomie towarzysko-społecznym.

Nie można wszystkich autorów egzotycznych uważać za kosmopolitów, dla tego, że obrabiają tematy nienarodowe. Materiał, wzięty z najodleglejszych krańców świata, może być traktowany tak, że odnajdziemy w nim cechy narodowe autora.

Najwięcej rysów kosmopolitycznych posiada Loti, Kipling jest w każdym calu Anglikiem. U Sieroszewskiego egzotyzm nie przekracza granic opisowości; rdzeń duchowy jego utworów jest nasz, bezwzględnie nasz i nie zawiera nic obcego ¹⁾.

* * *

Loti jest lirykiem i impresjonistą. Szuka on w obcowaniu z egzotycznymi rasami i przyrodą nowych wrażeń, wrażeń silnych i subtelných, o jakie trudno w naszym »cywilizowanym« i matowo-szarem społeczeństwie europejskim. Pod tym względem zbliża on się na pozór do romantyków, ale tylko na pozór. Romantycy bowiem, z małym wyjątkiem, traktowali egzotyzm czysto po literacku, jako źródło efektownych motywów artystycznych, Loti zaś poddawał się wrażeniom dla samych wrażeń, nietroszcząc się o ich wartość poetycką, nie mierząc ich miarą »książkową«, nie ważąc ich na szalach jakiegokolwiek doktryny estetycznej, czy humanitarnej.

Dla Lotiego świat egzotyczny jest światem normalnym, w którym dusza poety czuje się jak u siebie. Nic go tam nie razi, nie zadziwia, a wszystko pociąga, ale — nie na długo. Poznawszy, czym jest miłość Japonki, śpieszy autor w objęcia Turczynki, lub Tahitanki, i tak dalej, bez końca. Pod względem filozoficznym i humanitarnym jest Loti abso-

¹⁾ Przystępując teraz do porównania dzieł wybitnych egzotyków nowoczesnych pomiędzy sobą, zaznaczamy, że idzie nam przede wszystkim o stronę humanitarno-psychologiczną, o stosunek moralny autorów do odtwarzanych ras i narodów. Nie pomijając bynajmniej właściwości estetycznych każdego z omawianych autorów, nie będziemy jednak dotykać kwestyi: który z nich przewyższa innych, jako artysta, to bowiem wymagałoby innej metody traktowania przedmiotu.

lutnym nihilistą. Apostolstwo cywilizacji europejskiej wśród ludów zamorskich nic go nie obchodzi, równie jak i kwestya wyższości, lub niższości ras.

Niebo pełne blasku, ziemia, rodząca barwne i odurzające wonią kwiaty, ludzie o silnych nerwach i krwawych instynktach, kobiety piękne, namiętne i niepodobne do naszych — oto wszystko, czego Loti szuka i co widzi w świecie egzotycznym ¹⁾.

* * *

Inaczej wygląda egzotyzm u Kiplinga i Sieroszewskiego. I jeden, i drugi nie wyrzekli się ani na chwilę duszy europejskiej i nie roztopili się, jak Loti, w otoczeniu egzotycznym doszczętnie. Każdy z nich przeciwstawia swoje »ja«, mocne, i nienaruszone, potędze wrażeń zewnętrznych, oddziela je od siebie, sądzi, analizuje, obrabia i układa w samoistne całości artystyczne.

Loti reprezentuje we współczesnej powieści egzotycznej liryzm, Kipling i Sieroszewski — epikę.

* * *

Określenie atoli stanowiska czysto estetycznego autorów względem obrabianego literacko materiału w danym wypadku

¹⁾ W ostatniej swojej książce »L'Inde« (1901) Loti dla odmiany szuka rzekomo rozwiązania zagadki nieśmiertelności duszy w ojczyźnie Braminów, zdradzając przytem żakowską ignorancyę filozoficzną. Ale o to mniejsza, Loti, jak wiadomo, widział i czuł wiele, ale nic nie czytał i szczyił się z tego publicznie; co gorsza jednak, że owa rola Hamleta, pytającego »być albo nie być« — traci pozą o miłą. Tego Loti dawniej nie robił. Na szczęście liryczne impresye, wywołane przez przyrodę, architekturę i ludność — a zwłaszcza bajadary i strażników zagadek kosmiczno-metafizycznych, Braminów — są odczute i oddane po dawnemu, to jest prosto a subtelnie, barwnie — a bez afektacyi kolorystycznej. Naturalna sympatya do wszystkiego, co obce, egzotyczne, wzięta górę nad sztuczną tęsknotą do abstrakcyjnych rozmyślań. Loti, nawet w kostymie Hamleta, pozostał Lotim, indywidualnością ubogą intelektualnie i etycznie, ale bogatą pod względem wrażliwości zmysło-nerwowej, artystycznej.

nie wystarcza. Dlaczego? Bo stosunek psychologiczny i etyczny ludzi różnych ras jest o wiele zawilszy, niżeli stosunek ludzi jednej rasy pomiędzy sobą. Człowiek rasy białej jest dla nas nietylko zrozumialszy duchowo, lecz bliższy i sympatyczniejszy społecznie. Nawet nienawidząc, musimy uważać go za brata. Możemy gardzić jakąś jednostką, lub daną grupą jednostek, ale nie rozciągamy nigdy pogardy do wszystkich pokrewnych nam »barwą« i kulturą osobników. Walki pomiędzy narodami europejskimi mają dziś przedewszystkiem charakter ekonomiczno-polityczny, nie rasowy, a tem mniej religijny.

Otóż przy zetknięciu się »człowieka białego« z »ludźmi kolorowymi« zaczynają wchodzić w grę pewne żywiołowe czynniki psychiczne, natury negatywnej, pewne uprzedzenia i wstręty, nad którymi tylko wyjątkowe jednostki mogą zapanować do tego stopnia, że, nie tracąc spokoju, patrzą na obce plemiona z taką samą sympatją i bezstronnością, jak na równe sobie istoty.

A jakkolwiek wszelkie uczucia etyczne i antyetyczne odgrywają w twórczości estetycznej rolę bodźców drugorzędnych, swoją drogą liczyć się z nimi trzeba, gdyż każdy artysta jest, bądź co bądź, człowiekiem i, obok czysto artystycznych, posiada także, mniej lub więcej, uświadomione ideały moralne, filozoficzne i religijne, które oddziałują silnie na rozwój i kierunek, a nawet technikę jego działalności w dziedzinie sztuki.

Przy równem uzdolnieniu estetycznem, artysta-myśliciel i artysta o wielkiem sercu zajdą nieskończenie dalej, niż artysta-filister i samolub — to pewnik.

Opierając się na tym pewniku, możemy z góry przewidzieć, że pisarz, traktujący obcą sobie rasę z pogardą lub lekceważeniem dlatego tylko, że jest ona obcą, nie stworzy dzieła tak wzruszającego, jak autor ożywiony szerokimi ideami humanitarnymi.

*

*

*

Kipling — wyłączamy tu jego nowele zwierzęce, oparte na innych zupełnie motywach i będące skończonymi arcydziełami treści i formy ¹⁾ — otóż Kipling zajmuje wobec Indusów stanowisko Anglika — zdobywcy i administratora: nie życzy im źle, ale ich lekceważy, a zarazem obawia się trochę.

Chętnie i skrzętnie notuje ich dziwactwa, przesady, śmieszności, barbarzyńskie, albo, ściślej biorąc, nie sympatyczne dla Anglika obyczaje i upodobania, ale nie wznosi się ani razu do syntezy psychologicznej, nie daje obrazu duszy rasowej, chociaż na pozór zna doskonale Hinda. I rzeczywiście, zna go doskonale, ale tak, jak nasz szlachcic zna chłopą, lub Żyda: ze strony zewnętrznej, praktyczno-życiowej, nie z wewnętrznej, której nieufny czciciel Wisznu i Siwy nie odsłania przed niewiernym »mięsożercą«.

Kipling wie, jak Indus postąpi w danym wypadku, ale nie troszczy się o głębsze, atawistyczno-tradycyjne motywy postępków człowieka o śniadej cerze, którego angielski autor łaskawie toleruje, nie przyznając mu jednak w duchu pełni praw ludzkich.

* * *

Niewątpliwie Kipling niejednokrotnie okazuje sympatię temu i owemu osobnikowi rasy obcej, ale to sympatia intelektualna raczej, niżeli serdeczna, to zainteresowanie się ciekawym okazem kultury wschodniej, niżeli uczucie braterskie. Kipling drwi nawet z uprzedzeń większości swoich współziomków względem rasy kolorowej, ale się na nie nie oburza. Kiedy pastor Bennet spotkał się z lamą tybetańskim (»Kim«), autor dodaje, że »patrzył on na niego wzgardliwie, jak przystało wyznawcy wiary, która dziewięć dziesiątych ludu na świecie uważa za pogan«.

¹⁾ Nowele zwierzęce, zawarte w dwóch »Księgach Puszczy«, zajmują nietylko w twórczości Kiplinga, ale i w literaturze powszechnej stanowisko specjalne. Utworów tych, podobnie, jak i poezyi, oraz wielu fantastycznych nowel Kiplinga, nie będziemy rozbierać w niniejszym studium, ponieważ wykraczają one po za granice obranego tematu.

Z taką samą ironią traktuje i poglądy księdza Wiktora, który zainteresował się gorąco »rzeką oczyszczającą z grzechów«, poszukiwaną przez lamę.

W innym miejscu, opisując głodnego Kima, który, odziany w szaty wschodnie, udawał, że błogosławi mnichów, a myślał o tem, żeby co prędzej zjeść śniadanie — Kipling robi uwagę:

»Anglik powiedziałyby, że podobny jest do młodego świętego ze średniowiecznego malowidła, a tymczasem był to tylko młodzieniaszek omdlewający z wygłodzenia«.

Wszystko to świadczy, iż źródłem tolerancyi Kiplinga, nie jest uczucie, lecz krańcowy, bezbrzeżny sceptycyzm. Jak bohater jego, Kim, tak i autor przyjmuje wiadomość o nowych bogach bez wzruszenia: widział ich i znał już tyle!

Traktuje on z równem lekceważeniem przesady angiłów, jak i przesady Hindów i Tybetańczyków, a jeżeli więcej interesuje się ostatnimi, to dlatego, że są mniej znane, mniej zużyte i wskutek tego przedstawiają bogatszy i wdzięczniejszy materiał literacko-psychologiczny.

Mając do wyboru pomiędzy lamą-mistykiem, a pastorem-racyonalistą, wybierze bezwątpienia pierwszego, ale przedstawi go w opowiadaniu, jako sympatycznego i zabawnego monomana, nie jako typ człowieka, którego trawi żądza poznania prawdy...

II.

Inaczej rzecz wygląda u Sieroszewskiego, który, chociaż ma do czynienia z rasą niewątpliwie niższą fizycznie i cywilizacyjnie od naszej, nie szczędzi jej jednak objawów współczucia i sympatii, tłumaczy jej zacofanie kulturalne wpływem smutnych warunków bytu, słowem, traktuje Jakutów, Czukczów, Tunguzów, jako młodszych braci, nie jako wyrzutków rodu ludzkiego.

Dla Kiplinga ideałem człowieczeństwa jest sprytny, energiczny, odważny i uczciwy — Anglik, który pozwala innym

rasom istnieć, pod warunkiem, że uznają jego wyższość i poddadzą się jego władzy.

Ideałem Sieroszewskiego jest człowiek w najlepszym i najszerszym tego słowa znaczeniu. Rasy wyższe i niższe — to tylko przejściowe fazy ewolucyjne idealnego typu człowieka, którego urzeczywistnienie jest celem postępu cywilizacyjnego.

Kto wzniosł się na wyższe szczeble drabiny rozwojowej, ten nie ma prawa pogardzać braćmi, stojącymi niżej, ale ma obowiązek pomagać im wszelkimi siłami do posunięcia się naprzód.

Nikt też, prócz Sieroszewskiego, nie przedstawił w sposób równie piękny, wzruszający i ciekawy przyjaźni Europejczyka z człowiekiem rasy obcej ¹⁾.

Stosunek Pawła do Jakuta, Ujbanczyka, pojęty jest głębiej, opracowany wielostronniej, niż klasyczny w literaturze europejskiej stosunek Robinsona do Piętaszka, który traktowany jest zawsze jako wielkie dziecko, nie jako człowiek równy w zasadzie swojemu białemu zbawcy.

A weźmy teraz »W matni«, gdzie Europejczyk, zmuszony przez los, prowadzi walkę z Jakutami o kawałek ziemi.

¹⁾ Serdeczny stosunek starego lamy tybetańskiego do irlandczyka Kima u Kiplinga (»Kim«) posiada inny zupełnie charakter. Uczony lama stoi nieskończenie wyżej pod względem moralnym i intelektualnym od swego młodego przyjaciela, który wychował się wśród krajowców na bruku Lahory i sam dobrze nie wie, czy ma się uważać za europejczyka, czy za Hinda. Poczciwy lama kształci młodego urwisa swoim kosztem, a Kim wywdzięcza mu się za jego bezinteresowną życzliwość i przywiązanie; ale, opiekując się serdecznie starcem, żartuje w głębi ducha — jak i Kipling — z jego głębokiej mistycznej mądrości i wzniosłej budystycznej etyki, i woli podniecające zawikłania »wielkiej gry«, t. j. tajnego szpiegostwa politycznego. Przywiązanie do idealistycznie nastrojonego lamy nie przeszkadza Kimowi lubić kutego na cztery nogi łotra, Mahbuba, afgańczyka, który go wciągnął w szeregi tajnej policji i który go również ceni wysoko za spryt i odwagę. Swoją drogą od czasu, kiedy wyszło na jaw, że były ulicznik ma w żyłach krew europejską, Kim nie waha się przypominać z dumą swoim przyjaciółom, że jest »białym sahibem«, a oni tylko kolorowemi ludźmi.

Z jakąż wyrozumiałością traktuje autor, i jego bohater, upór i przewrotność Jakutów, którzy nie chcą gruntu ustąpić cudzoziemcowi z obawy, że to może zachęcić innych do osiedlania się w okolicy! Aleksander zabiera kawałek nieużytku, bo musi ratować siebie i córkę od śmierci głodowej, ale wyrzuca sobie ten postępek jako bezprawie względem krajowców.

Na taką delikatność uczuć nie zdobyły się nigdy Anglicy, który uważa siebie za pana globu ziemskiego, a ludy dzikie za naturalnych swoich poddanych.

W »Chajłachu« znowu Jakuci przedstawieni są jako sympatyczne a nieszczęsne ofiary zbrodniczych instyktów białego. Słowem, zawsze i wszędzie Sieroszewski występuje jako obrońca i przyjaciel obcego plemienia, które, stykając się z cywilizacją, traci szczęście i spokój, a nie zyskuje prawie nic.

* * *

Światło tej szczerzej, humanitarnej sympatii pozwoliło Sieroszewskiemu wniknąć w tajniki duszy dzikiego, zamknięte dla zwyczajnego obserwatora, i stworzyć typy skończone, pełne i przewyższające pod względem plastycznym i psychologicznym ostre, barwne, żywe, ale jednostronne sylwety Kiplinga.

Postacie dzikich tracą pod piórem Sieroszewskiego swoją egzotyczność i stają się pokrewnymi nam ludźmi, chociaż autor nie idealizuje ich tendencyjnie, lecz opowiada szczerze to, co dostrzegł w ich sercu i głowie. A że dostrzegł więcej od innych obserwatorów, że pod żółtą skórą Jakuta odkrył »czystą treść człowieka«, zawdzięcza to bogactwu własnej indywidualności, która swoimi skarbami obdarza hojnie maluczkich.

W lichej łódce jakuckiej np. widzi autor krystalizację pracy umysłowej dzikich mieszkańców tajgi:

»Gdy drżąca wdzierała się na odpychające bałwany, płatając je ostrym dziobem, i odrzucała na obie strony tyle tylko chłodnego płynu, ile było potrzeba dla uniknięcia przykrych wstrząśnień i zabryzganania wodą, zdawało się, że to nie mar-

twe drzewo, ale jakaś przejrzysta myśl ludzka niesie człowieka spokojnym i bezpiecznym wśród rozhukanych odmętów.

»Tak, to myśl była! Ścisła formuła matematyczna, zamknięta przez człowieka w tarcice i kołki. Wydała ona plon setny: rozczłonkowano ją, rozwinięto, urobiono, ale zrodziła się w tych czaszkach małych, pochyłych, w tych chatkach ubogich, a poród jej wymagał tysiąckroć większej pracy, twórczości i woli, niż dalszy rozwój. A my? Cóżemy dali im w zamian, tym skromnym, cichym pracownikom? Nic dotychczas, prócz pogardy i uścisku«. (Na kresach lasów).

Krwawy obrząd religijny, oparty na szamańskich przesądach, zmienia się w oczach Sieroszewskiego we wspaniałą i wstrząsającą tragedję bohaterską. (W ofierze bogom).

Bogaty i szczęśliwy Tunguz składa bogom w ofierze swoje własne życie, by uratować naród od śmierci głodowej i, przebiwszy pierś nożem, kona z pieśnią błogosławieństwa na ustach. Sieroszewski rozumie to, jałowe pod względem praktycznym, ale szczytne, ze względu na pobudki, poświęcenie barbarzyńcy i współczuje z nim, chociaż cała przepaść dzieli poglądy religijne autora od bałwochwalstwa dzikich koczowników Syberji.

* * *

Na to nigdyby się Kipling nie zdobył. Dla niego wierzenia Hindów są tylko zabobonami, które można tolerować, po za którymi jednak niepodobna dostrzedz nic rozsądnego.

Oto bogaty bramin, minister jednego z państw holdowniczych, który był w Londynie, korespondował z uczonymi europejskimi, odebrał wykształcenie angielskie, cieszył się zaufaniem Radży i Wicekróla, otrzymał od cesarzowej Wszech-Indji parę orderów i tytuł baroneta, rzuca nagle wszystkie zaszczyty i rozkosze władzy, zapomina o kulturze zachodniej i osiada w górach, jako pustelnik, żyjący z jałmużny, i pograża się w rozmyślaniach mistycznych.

Trudno chyba o wdzięczniejszy temat dla artysty-psychologa.

Tymczasem Kipling traktuje rzecz ze stanowiska czysto opisowego: opowiada fakt, niewątpliwie autentyczny, daje bardzo piękny obraz pustelni, nawiedzanej przez dzikie zwierzęta, które »jog« oswoił, ale nie troszczy się wcale o pobudki samego czynu, o proces psychiczny, rozgrywający się w mózgu byłego dygnitarza, który został dobrowolnym żebrakiem i samotnikiem.

Dlaczego Kipling pominął tę najważniejszą i najciekawszą stronę obrabianego tematu?

Dlatego poprostu, że go to niewiele obchodziło, że nie umie on współczuć aspiracyom rasy, obcej sobie krwią i kulturą.

Przecież mistycyzm indyjski nie jest dziś absolutną zagadką, pisano o nim niemało, a nawet propagowano go w Europie, nie wyłączając Anglii, jako nową religię, która ma przynieść zbawienie ludzkości.

Kipling zna te wszystkie sprawy doskonale, interesuje się nawet niemi, jak wszystkiem, z czem się w swoim ruchliwym życiu zetknął; zna sekty, teorye i praktyki mistyków indyjskich lepiej, niż niejeden orientalista zawodowy, ale, opisując te rzeczy, patrzy na nie z pobłażliwym sceptycyzmem i ironią, i nie czuje potrzeby utożsamienia się choćby na chwilę z ludźmi, dla których mistycyzm stanowi jądro duchowego istnienia.

Hind nie jest dla niego, jak dla Maksa Müllera na przykład, potomkiem i wychowańcem głębokich a samodzielnych myślicieli i poetów, lecz tylko istotą absolutnie różną od Anglika. Kipling dostrzega tę różnicę, notuje ją, nie dziwi się jej nawet, bo w Indyach, jak powiada, niczemu dziwić się nie należy, ale dalej nie idzie. Jest on za trzeźwy i za zimny na to, żeby sympatyzować z niezrozumiałemi dla siebie ideami i uczuciami. Nie umie on zedrzeć z siebie skóry europejskiej, jak Loti, ani też powiedzieć sobie, jak Sieroszewski: *Homo sum, nil humani alienum a me esse puto* — człowie-

kiem jestem, a więc wszystko, co ludzkie, obchodzić mnie powinno.

Jeszcze, jeżeli idzie o miłość, uczucie elementarne, objawiające się jednakowo pod wszystkimi strefami, to Kipling znajdzie w swem sercu strunę, dźwięczącą smętniejszym i cieplejszym tonem, i zdoła wykrzesać z pod swojego pióra iskierkę współczucia dla góralki indyjskiej, zwiedzionej przez Anglika (Lisbeth), lub dla białego »Sahiba«, któremu epidemia zabrała «kolorową» kochankę.

I pod tym względem jednak autor anglo-indyjski pozostał w tyle za Sieroszewskim, nie stworzył bowiem nigdy takiego typu, jak wdzięczna a nieszczęśliwa Keremes w »Chajłachu«, lub szlachetna i pełna poświęcenia Anna, albo demoniczna w swym żywiołowym erotyzmie Mergen z »Dna ńdzy« (w zbiorze »Brzask«, 1900).

* * *

Ostatnio wymieniona powieść zasługuje na specjalną uwagę, zajmuje ona bowiem w literaturze egzotycznej całego świata stanowisko wyjątkowe, zarówno ze względu na temat, jak i na stosunek autora do tematu.

Bohaterowie opowiadania nietylko należą do rasy obcej, różnej, a zarazem niższej umysłowo i moralnie od nas, ale zostali przez tę samą rasę odepchnięci, jako istoty nieczyste, i tworzą rodzaj społeczeństwa zamkniętego w sobie i odciętego zupełnie od reszty ludzi, którzy nie chcą się stykać z wyklętymi. A powodem tego surowego ostracyzmu nie jest jakiś sztucznie wytworzony przesąd religijny, lub kastowy, lecz naturalna i usprawiedliwiona zupełnie obawa, oraz wstręt czyisto fizyczny. Owe wyrzutki społeczeństwa jakuckiego bowiem — to trędowaci, to jednostki nietylko skazane na zgon powolny i straszny, ale szerzące swoim tchnieniem zagładę dokoła. Każdy z nich jest żywym ogniskiem zarazy, ofiarą, a zarazem sprzymierzeńcem boga śmierci. Każdy z nich wie o tem, czem jest i co go czeka, i nie dziwi się niechęci, jaką

budzi we współbraciach. Odosobniony od nich, żyje, albo raczej kona powoli w towarzystwie podobnych sobie nędzarzy, nie śmiąc przekroczyć granic okręgu leśnego, w którym go zamknięto.

Gdy, przyciśnięty głodem, odważy się na to, każdy zdrowy Jakut ma prawo strzelać do »wyklętego«, jak do dzikiego zwierzęcia.

Słowem, dola tych żywych trupów — to ostatni wyraz nieszczęścia, to samo »dno nędzy«, jak powiada w tytule autor.

Tak się przedstawia temat ze strony rzeczowej. Zobaczmy teraz, co się z niego zrobiło pod piórem Sieroszewskiego. Jak mówiliśmy wyżej, autor »Chajłacha« tem się wyróżnia od innych pisarzy egzotycznych, że, dzięki gorącemu współczuciu i sympatii dla wszystkiego, co ludzkie, umie on odnaleźć pod warstwami głupoty i barbarzyństwa jasne iskierki nieśmiertelnego ducha i, odtwarzając postać Jakuta lub Tunguza, uwypatnia przede wszystkim to, co w nim tkwi rzetelnie i typowo człowieczego, traktując dziwaczne cechy rasowe, jako charakterystyczny ornament, nie jako motyw zasadniczy.

Sieroszewski nie wysuwa egzotyizmu naprzód, ale przeciwnie stara się go przełamać i nagiąć do miary psychologii ogólnej, szukając po za efektownymi osobliwościami czegoś prostego a trwałego.

Tej samej metody trzymał się, pisząc »Dno nędzy«, z którego, przebiwszy podwójny mur egzotyizmu, tkwiącego w temacie, zrobił, nie zaciekawiające opowiadanie turysty, nie czułostkową nowelkę w rodzaju »Trędowatego z Aosty« de Maistre'a, lecz jędrny, skupiony i pełen grozy dramat, oparty na motywach wszechludzkich.

Tam, gdzie kto inny widziałby tylko cuchnące łachmany i owrzodzone ciało zwyrodniałego barbarzyńcy, Sieroszewski dojrzał duszę pokrewną naszej, duszę zdolną do nienawiści, miłości, tęsknoty, zbrodni, lub poświęcenia bez granic.

Jakut nie przestał być Jakutem, a sponiewierany kaleką kaleką, ale każdy z nich sprawia współcześnie wrażenie człowieka, t. j. istoty, której niewolno nam traktować obojętnie,

której cierpienia i losy nie mogą być dla nas jedynie przedmiotem zimnych badań przyrodniczo-etnograficznych, lecz muszą w nas budzić serdeczną sympatyę i współczucie.

* * *

Zobaczmy teraz, jak analogiczne motywy i sytuacje wyglądają u Lotiego i Kiplinga.

Egzotyki francuski, opisując klęskę głodową w Indjach ¹⁾, rzuca tu i owdzie garść malowniczych zdań, poświęconych »żywym szkieletom«, których gromady »padają z wycieńczenia, jak żalosne maryonетки, albo kręgle«; ale za chwilę całą uwagę pisarza pochłania wspaniały orszak, lśniący złotem, bogato uczaprawowane słonie, oswojone tygrysy z »zagadkowymi oczyma«, różowe marmury, barwne turbany i t. p. Czuć, że pisarza pociąga przede wszystkim efektowny kontrast nędzy i zbytku, brzydoty i piękna, ale nie etyczno-psychologiczna strona sytuacji.

I Kipling nie chwyta i nie odtwarza tragizmu klęski, która rozbija swą żywiołową potęgą wszelkie węzły społeczne i rodzinne. Opisuje on, nie bez humoru nawet, jak wynędzniałe matki oddają w ręce Anglików niemowlęta za parę groszy; jak wygłodniałe tłumy wolą umierać, niż nasycić się zbożem, które rząd nadesłał, które jednak wygląda odmiennie od ryżu ²⁾.

Owo bierne, niedołęzne i dziecinne zachowanie się krajowców nie oburza wprawdzie sceptycznego i wyrozumiałego pisarza, ale go też i nie interesuje. Za to energia Anglików, ich głębokie poczucie obowiązku, ich wytrzymałość, rozum, zdolność do spokojnych, ale owocnych poświęceń,— to wszystko zachwyca Kiplinga, który opowiada z nadzwyczajną werwą,

¹⁾ Pierre Loti »L'Inde (sans les Anglais) 1903. Rozdział V. »Dans l'Inde Affamé«.

²⁾ Kipling Les Batisseurs de Ponts. Paryż 1902. Nowela »En Famine«.

jak wydelegowani do akcji ratunkowej urzędnicy i ich żony pomagają, narażając nieraz własne życie i mienie, krajowcom, jak ich karmią, poją, leczą i t. p., jak się przytem kochają i żenią, jak marzą o awansach i orderach.

Co prawda, to Kipling nieoszczędza i rodaków, a zwłaszcza zagrzeźłych w rutynie dygnitarzy, co hamują samorządność podwładnych. Najsympatyczniejszym zjawiskiem dla autora »Księgi puszcy« jest człowiek w walce z wrogami, żywiołami, przeciwnościami, intrygami i t. p. Nawet krajowiec, który, wyrwawszy się z właściwej mieszkańcom Wschodu apatii, rzuca się odważnie w odmet niebezpieczeństw, budzi niekiedy podziw angielskiego nowelisty.

III.

Ponieważ w studium niniejszem nie szło nam o szczegółowy rozbiór krytyczny prac Sieroszewskiego, tylko o porównanie jego stanowiska względem egzotyzmu ze stanowiskiem innych pisarzy tej samej kategorii, nie możemy przeto zastanawiać się nad pojedynczymi typami, sytuacjami i dziełami autora »Dna nędzy«.

Zaznaczymy tylko, że, jak to widać z przytoczonych przykładów i zestawień, Sieroszewski tem się różni od Lotiego i Kiplinga, że nie traktuje tematów egzotycznych w sposób egzotyczny, lecz stara się odebrać im charakter wyjątkowości.

Kiedy dwaj poprzedni — każdy z innych powodów — kładą nacisk na przepaść, dzielącą rasy kolorowe od rasy białej, Sieroszewski przeciwnie: akcentuje właśnie podobieństwo duchowe wszystkich plemion świata, uwydatniając rysy wspólne całemu gatunkowi, zwanemu *Homo sapiens*.

To też, kiedy Loti, wysuwając na plan pierwszy własne swoje ja, rozplywa się w nastrojach egzotyczno-impresjonistycznych, kiedy Kipling zdobywa się na wyraziste, nerwowe, ale fragmentaryczne sylwety i szkice — jeden Sieroszewski daje przedmiotową i pełną syntezę życia i kultury ludów obcych.

Jeżeli idzie o sympatyę dla ras pogardzanych, to Sieroszewski nie jest ani pierwszym, ani jedynym przedstawicielem idei humanitarnych w literaturze egzotycznej. Nie mówiąc już o sentymentalnej pani Beecher Stowe, oraz jej poprzednicze z wieku XVIII, Afrze Behn, autorce »Oroonoko«, musimy tu wspomnieć o holenderskich pisarzach, Multatulim i van Rees'ie, którzy występowali z wielką siłą i szlachetnością w obronie praw Malajczyków, krzywdzonych przez rząd królestwa Niderlandzkiego.

Van Rees jest tylko zdolnym naśladowcą Multatulego, dlatego zatrzymywać się dłużej nad nim nie będziemy. Opisuje on życie wojskowe w Indjach holenderskich, malując nieszczęśliwy los malajczyków, którzy nawet największą dzielnością i poświęceniem nie mogą zdobyć równouprawnienia z białymi towarzyszami broni.

Multatuli — to postać wyjątkowa ¹⁾ Miano »powieściopisarza egzotycznego« — to ramy zbyt ciasne do ujęcia tak szerokiej, głębokiej, bogatej i giętkiej indywidualności. Swoją drogą zetknięcie się z rasami obcemi zrobiło Multatulego artystą, obudziło w nim bowiem drzemiące, a potężne instynkty twórcze.

Pierwszą pracą, którą Multatuli opublikował, był romans »Max Havelaar«. Jest to z jednej strony autobiografia szlachetnego bojownika humanitaryzmu, z drugiej — pamflet, ale pamflet genialny, przesycony poezją, brzemienny w myśli, zaludniony żywymi ludzmi, owiany tchnieniem zwrotnikowej przyrody.

Sielanka styka się tam z gryzącą satyrą; momenty tra-

¹⁾ Nazywał on się właściwie Douwes Dekker (ur. 1820—1887) był wysokim urzędnikiem w Indjach holenderskich i oburzony nadużyciami administracyjnymi zaprotestował przeciwko nim i stracił posiadłość. Wtedy chwycił za pióro i wystąpił w obronie Jawańczyków. Ogłoszony za wroga ojczyzny, Multatuli nie uległ i walczył do śmierci z zacofaniem, obłudą, chciwością i ciasnotą. Po polsku posiadamy dwa »Wybory« jego pism oraz piękne studium o nim Adolfa Neuwert Nowaczyńskiego (Studia i Szkice 1901).

giczne przerywają wykład racjonalnej polityki kolonialnej; humor przelewa się w elegię; obok brylantowych fajerwerków dowcipu perlą się szczerze, gorące, żywe łyzy...

Sam autor woła w chwili rozżalenia: »Przekleństwo, że oburzenie i smutek muszą się stroić w urwisowski strój satyry! Przekleństwo, że łyza, aby została zrozumiana, musi posiadać w orszaku swoim śmiech szydery! A może to wina mego niedołęstwa, że, sondując głębie rany, co, niby rak, pożera naszą administrację, nie znajduję słów i muszę pożyczać stylu od Figara, lub Poliszynela«.

* * *

Jakkolwiek głównym celem Multatulego było zwrócenie uwagi na obojętność władz względem wyzyskiwanych krajowców, »Max Havelaar« jest niewątpliwie dziełem sztuki w pełnym znaczeniu tego wyrazu.

Wysoki artyzm, szczerze i namiętne uczucie, oryginalność i śmiałość myśli — wszystko to sprawiło, że lokalna kwestya reform administracyjnych urosła i przybrała rozmiary ogólnoludzkiego problemu. Obrona Jawańczyków zmieniła się w obronę zasady powszechnego braterstwa i sprawiedliwości.

Jeżeli teraz spróbujemy wyłączyć z całości moment, o który nam w danym wypadku specjalnie idzie, t. j. stosunek autora do ludzi obcej rasy, to uderzy nas u Multatulego dziwne a zarazem pełne wdzięku skojarzenie trzeźwej spostrzegawczości z namiętą egzaltacją, realistycznej dokładności z bujnym poetycznym polotem. Autor czuje i odtwarza doskonale psychologię łagodnego Jawańczyka, a współcześnie rozrzewnia się, boleje, płacze prawie nad jego niedolą i miota pioruny gniewu na swoją ojczyznę, na lud ciasnych, obłudnych, chciwych kramarzy holenderskich, co dbają tylko o dobre zbiory kawy, a lekceważą życie i szczęście »bałwochwalców«, użyźniających swoim potem plantacye.

* * *

Owa ruchliwość, lotność, wybuchowość stanowią charakterystyczną cechę temperamentu Multatulego. Nietylko w »Havelaarze«, ale w innych nieegzotycznych utworach subiektywizm autora łamie ustawicznie szranki form epicznych. Znacomity obserwator i plastyk zmienia się co chwila w głębokiego moralistę, lub publicystę szerokiego pokroju i rzuca na prawo i na lewo ostre strzały ironii i satyry, skierowanej przeciwko tym, co wstrzymują w pochodzie świetlany rydwan ideału...

Ponieważ, jak wspomniałem wyżej, Multatuli wybiegł bardzo daleko po za granice belletrystyki, i całokształt jego twórczości przedstawia fenomen niezmiernie zawiły i bogaty, nie będziemy przeprowadzać paraleli pomiędzy nim a Sieroszewskim, poprzestając na zaznaczeniu pewnych pokrewieństw i różnic, związanych z kwestią egzotyizmu.

I Sieroszewski jest w gruncie rzeczy marzycielem i utopistą, ale utopistą dyskretnym. We własnym imieniu przemawia on rzadko, starając się uczucie swoje przelać całkowicie w obrazy i postacie.

Przewodnią myśl jego dzieł możnaby wyrazić w dwóch zdaniach, które kiedyś wygłosił:

»Pojąłem, że ból z jednakowem okrucieństwem przeszywa każdą istotę ludzką — i w s z y s t k i e s e r c a, drżące od zmian życia, stały mi się j e d n a k o w o zrozumiałe, jednakowo pożalowania godne, choć niejednakowo blizkie...«

»Wśród ludów obcych, w świątyniach cudzych nauczylibyśmy się szanować siebie samych i zobaczylibyśmy, że łyzy i krew mają wszędzie ten sam blask i kolor«.

* * *

Altruizm Sieroszewskiego nie ma w sobie nic opozycyjno-tendencyjnego. Sympatya i współczucie dla ras niższych wiążą się u niego z innymi czynnikami artystycznymi w jedną całość organiczną, przenikają twórczość powieściopisarza do głębi, nie przybierając nigdy formy luźnych dodatków i wstawek publicystycznych.

Postawiwszy egzotyzm na gruncie ogólnoludzkim, odebrał autor »Dna nędzy« romansowi zamorskiemu jaskrawą szatę dziwactwa i osobliwości, i roztopił uprzedzenia i wstręty rasowe w szerokim oceanie idei humanitarnych. To stanowi jeden z najcharakterystyczniejszych rysów działalności pisarskiej Sieroszewskiego.

Z tą cechą wiążą się i inne, natury czysto artystycznej. Sieroszewski, chociaż obrabia tematy, mające podkład romantyczno-awanturiczny, ujawnia w sposobie ich traktowania pewien klasyczny spokój, z którego nie wychodzi, nawet opisując najdramatyczniejsze powikłania i sytuacje.

Bezstronna, wolna od wszelkiego doktrynerstwa sympaty, z jaką patrzył na ludy w pół dzikie, nadała sądom jego o nich bezwzględną obiektywność, a wskutek tego, pierwotne charaktery i stosunki, które zgłębił do gruntu i które odtwarzał, przedstawiły mu się w oświetleniu podobnem do oświetlenia, panującego w starych eposejach, opiewających również człowieka prostszego o wiele i bardziej zbliżonego do przyrody, niżeli Europejczyk współczesny.

Znaleźć oświetlenie odpowiednie do natury odtwarzanego przedmiotu — to znaczy znaleźć właściwy punkt widzenia, czyli podstawę syntezy.

Otóż, swoim poglądom społeczno-filozoficznym zawdzięcza Sieroszewski pewność i spójność swojej syntezy artystycznej, której rozbiór nie wchodzi w ramy niniejszego studium.

Na zakończenie zrobimy tu jeszcze uwagę, że ewolucja romansu egzotycznego biegnie po tej samej drodze i zmierza ku temu samemu celowi, co ewolucja romansu ludowego.

Hasłem jednej i drugiej jest Dyogenesowskie: *Hominem quaero!* — Szukam człowieka.

1900.

WŁADYSŁAW REYMONT ¹⁾

(ewolucya talentu).

I.

»Komedyantka« powieść. »Fermenty« powieść. »Spotkanie« szkice i obrazki. »Pielgrzymka do Jasnej Góry«.

Reymont ma wielki talent, to rzecz, niepodlegająca wątpliwości. Zauważyłem to przed kilkunastu laty jeszcze, czytając w rękopisie jego pierwsze nowele, których część weszła później do zbioru p. t. »Spotkanie«. Pojawienie się »Komedyantki«, »Fermentów«, oraz początku »Ziemi obiecanej« utwierdziło mnie w przekonaniu, że ich autor urodził się powieściopisarzem tak samo, jak inni rodzą się malarzami, lub muzykami.

Reymont, opisując coś, wywołuje w czytelniku wrażenie życia. To jest najcharakterystyczniejszy i najważniejszy rys talentu tego pisarza. Powieści jego muszą obudzić zajęcie nie tylko w czytelniku przeciętnym, ale i w wymagającym estetyku.

Istotnie, dar modelowania postaci żywych, indywidualnych, wypukłych, to dar tak wielki, że wystarcza do stworzenia dzieła interesującego; czy wystarczy jednak do stworzenia dzieła doskonałego?

¹⁾ Krytyki te, pisane w różnych czasach, odzwierciedlają wrażenia, jakie powieści Reymonta sprawiały, i dają, do pewnego stopnia, szkic ewolucyi tego niepospolitego talentu.

Otóż, po za tym darem bożym, którego nie zastąpi najwytrwalsza praca, nie ujawniał Reymont, w pierwszych dziełach, właściwości, jakie powieściopisarz-artysta posiadać powinien, żeby nie stać na miejscu, lecz rozwijać się coraz bardziej, z każdym rokiem, i rosnać z każdym dziełem. Nie potrafił on swego wielkiego talentu w odpowiedni sposób wyzyskać, obchodził się z nim nieumiejętnie, po barbarzyńsku prawie i sprawiał wrażenie t. zw. *Natursängera*, śpiewaka, obdarzonego od natury kolosalnym głosem i dobrym słuchem, ale niemającego wyobrażenia o nutach, metodzie, właściwej emisji głosu i t. p. Motywów dla poparcia powyższej charakterystyki dostarczy nam rozbiór dwóch pierwszych powieści Reymonta: »Komediantki« oraz »Fermentów«, które stanowią pod względem treści jedną niejako całość.

* * *

W »Komediantce« opowiada nam autor dzieje młodej dziewczyny, która, parta żądzą wrażeń i sławy, porzuca dom rodzicielski, gdzie, jak sądziła, nikt jej nie kochał, i wstępuje do trupy ogródkowej, by zostać w przyszłości — Modrzejewską. Zamiast złotych marzeń jednak, spotyka wstrętą i pełną błota rzeczywistość. W końcu, złamana nędzą i doprowadzona przez niegodziwego kolegę-kochanka do rozpaczliwego stanu, zażywa truciznę. Na tem kończy się »Komediantka«. W »Fermentach« dowiadujemy się o dalszych losach Janki, którą uratowano od śmierci, i która, zabrana ze szpitala przez ojca, przychodzi w jego domu do zdrowia, uspakają się, zapominają o dawnych aspiracjach, i wreszcie, po kilku przejściach, wywołanych przez echa burzliwej przeszłości, wychodzi za mąż, za swego stałego wielbiciela, niezrąconego ani kilkakrotną odmową, ani też plamą na honorze narzeczonej. Oto suchy szkielec opowiadania.

Jakkolwiek nie można Jance odmówić cech »bohaterki«, t. j. figury osiowej obu romansów, mimo to jednak, jej dzieje

stanowiąc główną, nie stanowią bynajmniej wyłącznej osnowy ani »Komedyantki«, ani »Fermentów«.

Obok Janki kręci się i rusza cała gromada ludzi, których wzajemne stosunki i starcia wytwarzają mnóstwo samodzielnego epizodów.

»Komedyantka« nie jest wcale romansem psychologicznym, w stylu Bourgeta, lub Stendhala, ale nie można jej także zaliczyć do typu powieści filozoficzno-społecznych w rodzaju Balzaca, lub Tołstoja.

Wprowadziwszy mnóstwo figur, nie zdołał ich Reymont ugrupować perspektywicznie dokoła jakiegoś idealnego punktu, i wskutek tego, powieść sprawia wrażenie czegoś niedociągniętego, nieskrystalizowanego, chaotycznego prawie. A rzecz, ze względu na treść, sama prosiła się o nadanie doskonalszej formy.

Bohaterami »Komedyantki« są aktorzy prowincjonalni, których łączy materialnie wspólność zajęć, upodobań, niedoli i t. d. Otóż autor nie wyszedł prawie po za ową łączność materialną, akcentując tylko, gdzie niegdzie, inne ogniwa.

Trupa w powieści wygląda raczej jak luźne zbiorowisko atomów, niżeli jak całość organiczna.

Każda powieść, jako dzieło sztuki, powinna dać nam syntezę odtwarzanego szeregu fenomenów, a tej syntezy brak właśnie w »Komedyantce«. Jest tam olbrzymia ilość wybornie zaobserwowanego i doskonale odtworzonego materiału, ale materiał ten ułożony został bez planu. Scena idzie za sceną, obraz za obrazem, ale każdy z nich, nieraz doskonały sam w sobie, nie zawsze wynika logicznie z poprzedniego, i niekoniecznie służy za prolog do następnego. Autor pokazuje nam różne strony żywota aktorskiego, ale, pomimo, że mówi dużo o neurastenii artystów i hysterii artystek dramatycznych, nie próbuje stworzyć psychologii aktorstwa i teatru wogóle.

Każdy niemal z aktorów Reymonta jest człowiekiem żywym, i niewątpliwie aktorem, jak się patrzy, ale kiedy się rzuci

okiem na wszystkich razem, to sprawiają oni wrażenie kupy barwnych kamyków mozaikowych, odpowiednio porzniętych i oszlifowanych, ale leżących bezładnie w oczekiwaniu ręki, któraby z nich utworzyła wymowny obraz.

* * *

W »Fermentach«, gdzie występują ludzie najrozmaitszych sfer, niema nawet materyalnego wiązadła, dlatego też i brak syntezy ujawnia się jeszcze jaskrawiej. Co mają wspólnego ze sobą owe »Fermenty«, uosobione w ciekawej zresztą galerii waryatów i maniaków? Dlaczego autor objął ich jedną nazwą »Fermentów«, kiedy każdy z nich bzikuje na własną rękę, nie troszcząc się o resztę, a często i o świat cały? Co te fermenty mogą poruszyć, wzburzyć, wywołać? Na te pytania, nasuwające się mimowoli po przeczytaniu książki, autor odpowiedzi nie daje. Jeżeli bohaterów »Komediantki« można porównać do rozproszonych atomów jednolitego pierwiastku, to figury »Fermentów« są atomami ciał różnorodnych, których, prócz wspólnego miejsca pobytu, nic absolutnie nie łączy i nie przyciąga do siebie.

Gdyby nie osoba Janki, której dzieje stanowią rodzaj mechanicznego spoidła dla pojedynczych cząsteczek utworu, »Fermenty« możnaby rozłożyć na kilka nowel i obrazków, któreby nic na tej operacji nie straciły, i żyłyby dalej własnym swoim życiem.

Historia państwa Zaleskich, choroba i śmierć żony Rocha, postacie maniaków: Świerkowskiego i Stasia — wszystko to trzyma się luźno całości. Swoją drogą, zestawiając »Komediantkę« z »Fermentami«, nie podobna nie odczuć pewnej różnicy w kompozycji, która, będąc daleką od doskonałości, posiada jednak w drugiej powieści wyraźniejsze linie architektoniczne.

Autor pohamował nieco swój bujny temperament, skupił się, nie puszczał pióra samopas i, bądź co bądź, nie prze-

ładował książki nadmiarem epizodów, jak to zrobił w »Komediantce«.

Tyle co do kompozycji, nad której poprawą Reymont dużo później, z dobrym skutkiem, pracować musiał.

* * *

Jak dalece Reymontowi zbywało początkowo na poczuciu proporcji i harmonii, przekona następujący przykład: Janka, targana rozpaczą, schodzi nad brzegi Wisły, i tam spotyka starca z wędką w ręku, który, podejrzewając dziewczynę o zamiary samobójcze, wdaje się z nią w filozoficzno-frazeologiczną rozprawę o życiu, naturze, Bogu i t. p. Niespodziane pojawienie się tej fantastyczno-papierowej marionetki na czysto realistycznym tle romansu sprawia wrażenie kleksa na papierze.

Co gorsza, że pokazawszy się na chwilę, ów rzekomy filozof ze Starego, czy Nowego Miasta, znika zaraz bez śladu, jak duch, i absolutnie nic nie robi w powieści. Po cóż go więc autor wprowadzał? Czy po to, żeby nasunąć złamanej życiem Jance myśl o przebaczeniu i modlitwie? Otóż po pierwsze: do nasunięcia podobnych myśli nie potrzeba tak skomplikowanego aparatu, wystarczy przejście koło kościoła, lub przeczytanie kilku wierszy, odpowiednio dobranej książki; po drugie zaś, Janka, powtórzywszy kilka razy rady tajemniczego staruszka, zapomina o nich za chwilę pod wpływem nowych przykrości i o scenę nad Wisłą do końca powieści wcale się nie troszczy. Słowem, autor przykleił do swego utworu ornament nie stylowy, a w dodatku najzupełniej zbyteczny, czyli zgrzeszył przeciwko elementarnym wymaganiom kompozycji.

* * *

Przejdźmy teraz do psychologii i rysunku charakterów. Wogóle, ta strona roboty Reymonta najwięcej posiada zalet. Autor umie, jakeśmy to zaznaczyli, wlewać w swoje figury

technienie życia i tworzy ludzi, nie blade książkowe schematy. Owo wrażenie życia i prawdy osiąga najlepiej i najpełniej wtedy, kiedy opowiada po prostu, co robili i mówili, nie wdając się w głębszą analizę psychologiczną. Bezwiedne odruchy, mimowolne poddanie się naciskowi okoliczności, lub niepoahamowanym porywom serca, czy zmysłów, instynktowe krzyki rozkoszy, bólu, wściekłości — oto materiały psychologiczny, z którym Reymont umie się świetnie obchodzić. Z chwilą jednak, kiedy próbował umotywować analitycznie postęпки i nastroj duchowy swych bohaterów, wpadał w chaotyczną frazeologię, którą starał się, niezawsze z dobrym skutkiem, osłonić barwnym płaszczem sennych obrazów i hallucynacyi i t. p. Janka w »Komediantce« śni coś pięć, czy sześć razy (str. 233, 376, 392, 418 i t. d.), i zawsze mniej więcej jednakowo, i zawsze w sposób nieprzemawiający do wyobraźni czytelnika prawdą psychologiczną. Raz czuje, że ją porywa wir, że mu się broni, że ją chwytają ręce, że kołuje z niemi; innym razem zdaje jej się, że leży na dnie studni, po której cembrowinach sączą się krzyki, łzy i rozpacz życia, i »zlewają się w jej duszy, jak w zbiorniku«. Na stronie 285 znowu, Janca zdaje się na jawie, »że ginie w jakichś głębiach, stacza się piorunowo po pochyłościach na samo dno, gdzie jakaś woda szaro zielonkawa szumiała głucho...«

Do czego służą te i podobne barokowe wybryki pióra? co mówią, co wyjaśniają? Czyż to ma być analiza stanu duszy? Autor widocznie tak sądził, gdyż zawsze uciekał się do analogicznej metody, gdy pragnął nas wtajemniczyć w tajniki umysłu i serca swojej bohaterki.

Otóż, gdyby był użył tego sposobu raz, mogłoby to sprawić wrażenie dobre, kiedy jednak każe nam oglądać te same prawie mętne obrazy kilkanaście razy z rzędu, to wolilibyśmy stokrotnie, żeby opowiedział po prostu, bez »szarozielonkawych« barw i wykrzywionych »rysów Fauna« to, co się rozgrywa w piersi Janki.

Ale to właśnie stanowiło słabą stronę debiutu Reymonta, że z chwilą, kiedy porzucił prostą opowieść o czynach i wywołujących je podnietach, a wdał się w motywowanie głębsze, tracił grunt pod nogami i ratował się »impresyjonizmem« psychologicznym, w którym miejsce logicznych argumentów zastępują niewyraźne kolory i powykręcane linie.

A jeżeli już nie mógł postąpić inaczej i musiał koniecznie, czy sam, czy przez usta bohaterów swoich rozumować, to rzucał wtedy całemi garściami paradoksy, które, nie mówiąc nic, zapełniały jednak pauzy w rzetelnej artystyczno-plastycznej robocie.

Wogóle wszystkie osoby Reymonta w chwilach, kiedy zaczynały rezonować, mówiły tym samym stylem i tak stawały się do siebie podobne, że jedną możnaby wziąć za drugą. I Kotlicki, i Witowski, i Głogowski, i tajemniczy starzec z nad Wisły, płodzą, w pewnych momentach, paradoksalne aforyzmy, jednego stempla, chociaż zwyczajnie każdy z nich mówi właściwym sobie językiem.

Po potrąceniu jednak wszystkich wielkości ujemnych, któreśmy wyliczyli powyżej, pozostaje nawet w pierwszych powieściach Reymonta nie mało żywiołów dodatnich. Przedewszystkiem charakter bohaterki głównej odznacza się oryginalnością, a został odtworzony bardzo dobrze i przeprowadzony konsekwentnie przez obie powieści.

Burzliwa i pełna aspiracyi komedyantka przeradza się stopniowo, pod wpływem niwelującej siły życia rzeczywistego, w spokojną i zwyczajną żonę i matkę rodziny. Jest to ten sam, bardzo częsty, proces psychologiczny, jaki Tołstoj przedstawił w Nataszy (»Wojna i Pokój«), tylko bohaterka powieści Reymonta dociera do tego celu po innej drodze, wyszedłszy bowiem za męża bez miłości i dostawszy się pomiędzy ludzi innej, niższej od siebie sfery, dłużej się opiera sfilistrzeniu, które dopiero po narodzeniu dziecka ogarniać zaczyna jej energiczną naturę.

Stosunek Janki do rodziców męża, zubożonych chłopów, oraz same postaci owych chłopów są poprostu wyśmie-

nite. Autor zna świat chłopski doskonale i przedstawia go zawsze i wszędzie (Niania w »Komedyantce«, Roch w »Fermentach«, Tomek Baran w »Nowelach«) z wielką plastyką i prawdą.

Równie dobrze zdaje się Reymont znać świat aktorski (»Komedyantka«, »Franek«), oraz drobno-urzędniczy, z którego zaczerpnął wyborne pomyślane i wykonane typy państwa Zaleskich, Stasia i Świerkoskiego (»Fermenty«). Ten ostatni, chytry spekulant, lichwiarz prawie, podszyty półwaryatem, jest figurą dziwną, ale ciekawą psychologicznie.

Do waryatów i maniaków ma Reymont specjalną słabość. Nie jest to jednak romantyczne upodobanie Hoffmana, ani Edgara Poe, lecz po prostu pociąg do barw jaskrawych, których zawsze jest więcej w charakterze dziwaka, niżeli normalnego człowieka. Gdyby Reymont lubował się w samej psychologii ludzi niezrównoważonych, poświęciłby niewątpliwie więcej miejsca analizie zdwojenia osobowości, na które cierpi ojciec Janki, Orłowski. Nie mamy do autora bynajmniej pretensyi, że tego nie zrobił, bo i bez tego figura została postawiona zupełnie dobrze, ale zaznaczamy ten fakt dla charakterystyki Reymonta, który ma wielkie zdolności malowniczo-opisowe, ale słabszym jest analitykiem. To poprostu kwestya natury talentu, której nie należy gwałcić. Dość zestawień jędrnego »Tomka Barana« z mdłym Cieniem (»Szkice i Obrazki«), prawdziwego Grzesikiewicza z papierowym Witowskim (»Fermenty«), by się przekonać, że talent Reymonta opiera się przedewszystkiem na zdolności odczuwania wrażeń rzeczywistych, nie na marzycielsko-mistycznej intuicji.

Prócz tego, jako autor młody, wybierał Reymont z symfonii rzeczywistości przedewszystkiem tony silne i lubił je jeszcze traktować *fortissimo*. To się z czasem ułagodziło i autor zrozumiał, że siła prawdziwa wspanialej się przejawia w przejmującym szepcie, niżeli w krzyku gwałtownym; że więcej wyrazu posiada nieraz spokojna, byle po mistrzowsku wykonana, figura w spływającej poważnie draperyi, niżeli wy-

gięty posąg barokowy o mięśniach nabrzmiałych potwornie i rozwianych szatach.

* * *

Że autor odczuwa rzeczywistość nie tylko zmysłami, ale i duszą, czyli że tkwi w nim poeta, dowodem opisy natury. Wiele z nich autor zepsuł forsowaną malowniczością, niektóre jednak, robione ze spokojem i umiarkowaniem, są naprawdę piękne i pełne nastroju. Do takich należy między innymi wstęp do noweli »Spotkanie«, malujący szarą jesień polską: »Tkała jesień zimę, tkała. Mgły rzadkie, zimne, rozsnuwały się tuż nad ziemią, niby zgrzebne, niebielone przędzywo, którego wątek stanowił drobny ukośnie siekący deszczyk. Podorane pola szklity się przepojone wodą i leżały ciche czarniawe, jakby w ciężkim odpocznieniu po pracy lata. Pustka, otamowana ogromną cichością przestrzeni, zdawała się dyszeć z rozłogów, iść ścierniskami wytartymi, tuc się pomiędzy krzakami tarniny, obrastającej kamionki po miedzach i rozwłóczyć po całym świecie nudę i smutek«.

Jakie to proste, swojskie, a zarazem oryginalne i piękne!

Ta »mgła« upodobniona do chłopskiego »przędziwa«, którego wątek stanowią cienkie nitki jesiennego deszczu — to obraz niezmiernie plastyczny, jasny, zrozumiały, a pełen wyrazu.

Zdumiewająca jest pamięć wzrokowa Reymonta, który nie zapomina o najmniejszym drobiazgu, jak o tem świadczy choćby wtrącone nawiasowo określenie: »Ukośnie siekący« deszczyk. Dzięki temu całe porównanie nabiera cech prawdy realnej i owa szara tkanina jesieni roztacza się przed nami, jako coś dotykalnego prawie.

Wzmianka o polach cichych i mokrych, które »odpoczywają po pracy«, wprowadza do opisu przyrody życie i przygotowuje nas do spotkania z uosobioną »pustką«, idącą ścierniskami i rozwłóczącą smutek i nudę...

I cały obraz, nie tracąc nic z plastyki, uduchowienia się stopniowo i zaczyna działać nietylko na nasze zmysły, ale i na

uczucie. Autor wzbudził żalony nastrój, który przygotowuje wyobraźnię naszą do ponurych scen dramatu, rozgrywającego się na dalszych kartach noweli.

Wspaniałe również są opisy lasu w »Fermentach«.

Wspomniałem wyżej o pamięci wzrokowej Reymonta. Ale »pamięć wzrokowa« nieokreśla dostatecznie natury jego wrażliwości na bodźce świata zewnętrznego. Reymont chwytą i zatrzymuje w umyśle nietylko to, co widział, ale i to, co słyszał, czuł etc., słowem wszystko, z czem się zetknie, zostawia niezatarty ślad w jego pamięci.

W »Pielgrzymce do Jasnej Góry« opisuje kompanię, z którą szedł razem: »Nieźle już odróżniam szlachtę zagonową od chłopów i tej garstki z Pragi. Chłopi idą zawsze kupą, rozkładając się na największem słońcu i bezładnie; mają rysy grubsze, ale mniej zmęczone. Szlachta skupia się koło wozów, zajmuje ławki przy stolikach, szuka cieniów, wybiera drogi lepsze, ciszej mówi; są dyskretniejsi w różnych funkcjach i mają w twarzach, przeważnie regularnych, jakąś cichość i godność zamkniętą w sobie. Noszą głowy wyżej i mają wygórowaną świadomość kastową.

»Prasycy — poszukują najpierw szynczków. Poznają te twarze zmięte, rysy niespokojne, spojrzenia buńczuczne. Krzyczą głośno i starają się wszędzie trzymać prym«. Ustęp ten — jeden z wielu — jest doskonałym świadectwem daru spostrzegawczego autora, który umie również nadawać obserwacyom swoim, i bardziej ożywioną, dramatyczną, a niekiedy i zabarwioną humorem, formę: Dziad ślepy i baba śpiewają pieśń nabożną; ludzi z początku wiele, później coraz mniej przechodzi koło żebraków.

»Nie drzyj się, głupi, po próznicy, nikt już nie idzie« — szepnęła mu kobieta, ale tak głośno, że najdokładniej wszystko słyszałem. Umilkł i zaczął liczyć pieniądze. »Rubel ino. Na psa taki zarobek. Łachmytki jedne, idzie to na odpust przez

grosza, kiej dziady«. Splunął pogardliwie, wyjął tabakierkę i rzekł: »Zażyj babo, spracowałeś się sielnie«.

Podobnych, pełnych życia i charakteru obrazów rzeczywistości, jest w powieściach Reymonta tyle, że komu innemu materiały ten wystarczyłyby na całe życie. Chwilami zdaje się, że nie autor panuje nad zjawiskami, lecz zjawiska panują nad nim. Zwłaszcza w »Ziemii Obiecanej«, o której pomówimy w dalszym ciągu, bogactwo świetnie odtworzonych szczegółów rozsadza prostu całość.

1897.

II.

Przemysł w powieści.

Ciekawie się przedstawia ewolucja stosunku naszej beletrystyki do pracy przemysłowej i handlowej.

Była epoka, nie tak dawna zresztą, kiedy inżynier i przemysłowiec odgrywał w powieściach i dramatach rolę tenora bohaterskiego, który w długich recitativach wysławiał uszlachetniającą potęgę pracy, a w intermezzach gruchał czule z wybranką swojego serca, odsłaniając przed nią szerokie horyzonty przyszłej działalności, mającej stworzyć złoty wiek na ziemi, przyrodzić nagich, pocieszyć strapionych, dodać otuchy zwątpiałym...

Otwórzmy teraz powieść zdolnego i popularnego autora ¹⁾, który, odrzuciwszy na bok sentymentalną tendencję, dał nam prawdziwy i drgający życiem obraz głównego środowiska naszego przemysłu i zaludnił go całym legionem typów, odfotografowanych z natury.

Cóż tam widzimy?

¹⁾ Władysław St. Reymont »Ziemia obiecana«, 2 tomy. Warszawa, 1899.

Czyż to pandemonium, to wstrętne rojowisko potworów z żelaza, oraz potworów z ciała i krwi, ma reprezentować ów »złoty wiek« przyszłości, o którym marzyli beletryści nasi z przed lat trzydziestu?

Niestety! wiek złoty pozostał tylko marzeniem: bohaterscy inżynierowie i przemysłowcy, opiewani przez powieściopisarzów ówczesnych, zmienili się w legalnych bandytów, a praca, mająca podnosić ducha indywidualnego i społecznego, przerodziła się w ohydną zmorę, tuczącą się potem maluczkich, oraz mózgiem, nerwami i sercem bogaczy, lub tych, co bogaczami zostać pragną.

Człowiek, który dostał się w szpony owego straszydła, nie ma czasu na nic. Nie myśli, nie czuje, nie kocha — tylko pracuje, pracuje dzień i noc, żeby zdobyć majątek, z którego nie może korzystać sam, gdyż nadmierny wysiłek zabija w nim możliwość użycia, z którego jednak nie korzysta także i ogół, gdyż długoletnia walka o złoto wystudza w piersi »argonauty« wszelkie szlachetniejsze uczucia i czyni go obojętnym na potrzeby i cierpienia bliźnich.

Bajeczny rozwój przemysłu i dodatnie skutki tego rozwoju nie zaślepiały nigdy socyologów i nie zakrywały przed nimi ciemnych punktów industrializmu. Przedewszystkiem jednak zwrócono uwagę na położenie i stosunek robotnika do kapitalisty, t. j. na ekonomiczną stronę kwestyi. Sprawa ta znalazła oddźwięk w literaturze Zachodu i dała pobudkę do napisania wielu utworów powieściowych, wśród których naczelnym miejscem należy się wspomniałemu »Germinalowi« Zoli.

U nas, z wielu względów, zajmowano się przeważnie nie szarą armią królestwa przemysłu, lecz jej wodzami i oficerami, na których patrzano przez pryzmat programu społecznego, nie przez mikroskop artystyczno-psychologiczny. Otóż Władysław Reymont w »Ziemii obiecanej« pokazał nam po raz pierwszy przemysłowców nie takimi, jak ich sobie wyo-

brażano, lecz takimi, jak się przedstawiają rzeczywiście bezstronnemu spostrzegaczowi.

Za tło do swojej powieści wziął autor miasto, zrodzone tylko z przemysłu i zaludnione tylko przemysłowcami i robotnikami: Łódź.

Miasta podobne stanowią charakterystyczny wytwór epoki współczesnej, a ich niezdrowa atmosfera etyczna była i jest przedmiotem poważnych refleksyi moralistów i estetyków w rodzaju Ruskina, którego cała działalność społeczna dążyła do zniweczenia tych złotodajnych bagnisk.

Ruskin jednak jest genialnym ideologiem i szlachetnym fantastą, zdanie więc jego w tej kwestyi mogłoby dla większości nie być miarodajnem, zwróćmy się więc do trzeźwego specjalisty i posłuchajmy, co on powie o środowiskach współczesnego przemysłu.

* * *

W klasycznym dziele Johna Hobsona, p. t. »Rozwój kapitalizmu współczesnego«, czytamy w rozdziale XIII, zatytułowanym »Machiny i miasto współczesne«: »Szybkie uznanie korzyści produkcji scentralizowanej, uznanie, nie zwracające żadnej uwagi na względy sanitarne, estetyczne i moralne, znalazło pośpieszny wyraz praktyczny w tych wielkich, obrzydliwych nagromadzeniach budynków fabrycznych, składów towarów i schronisk robotniczych, które tworzą współczesne miasto przemysłowe«.

»Wymagania przyzwoitego, zdrowego i harmonijnego życia osobistego, lub publicznego, nie odgrywały żadnej widocznej roli w szybkim przeobrażaniu się średniowiecznych ognisk ludności, lub rozproszonych wiosek przemysłowych, na nowożytnie miasta fabryczne. Wzgląd na tanią a zyskowną robotę przeważał; na warunki życia całkiem prawie nie zwracano uwagi.

»Proces ten był tak pośpieszny, niebaczny i anarchiczny, że nie przedsięwzięto należytych środków dla zapewnienia

pierwszych warunków zdrowego istnienia... Dopiero w ostatnich latach zwolna zaczęła odradzać się myśl o życiu obywatelskiem, jako o czemś różnem od zorganizowanego załatwiania spraw miejskich w egoistycznych celach przemysłowych. Typowem miastem współczesnem jest wszakże dotychczas zbiór warsztatów, nie zaś ognisk domowych.

Tak wygląda środowisko. A teraz przypatrzmy się twórom, które je zaludniają.

»Nauki szkolnej — powiada Hobson — używają tu zwykle na zaostrzenie współzawodnictwa przemysłowego... Zręczność do interesu najlepiej się w mieście opłaca, to też życie miejskie kształci niższe przymioty umysłowe, wchodzące w skład tej zręczności. Znajomość natury ludzkiej, nabywana w ten sposób, nie jest bynajmniej wiedzą: jest to tylko wprawa i marny empiryzm mechaniczny. Zdolny aferyzta, o którym powiadają, że zna świat i ludzi, nie ma zwykle żadnego pojęcia o naturze ludzkiej w szerszem znaczeniu tego wyrazu, wie on tylko ze spostrzeżeń, jak przeciętny człowiek pewnej określonej klasy postąpi prawdopodobnie w ciasno zakreślonej sferze egoistycznej.

Antagonizm pomiędzy przedsiębiorcami a najemnikami, między kupującymi a sprzedającymi, między konkurującymi z sobą fabrykami, sklepami i t. d., porusza i pobudza na wszystkich punktach uczucia antyspołeczne.

Miasto, jako budowa przemysłowa, nie jest obecnie w stanie dostarczyć takiego wykształcenia społecznego, któreby było dość silne, żeby pokonać dążności do postępowania antyspołecznego, mogące przybrać kształt czynów występnych. Wyćwiczenie umysłowe, dawane przez życie miejskie, nie przyczynia się do rozwoju wyższych interesów intelektualnych i moralnych, których zaspokojenie wznosi się ponad poziom pragnień materyalnych¹⁾.

* * *

¹⁾ Cytujemy według przekładu, wydanego przez redakcyę »Głosu«.

To, co myśliciel angielski zamknął w formułę syntezy ekonomicznej, przedstawił nam Reymont w plastycznym obrazie miasta przemysłowego i jego mieszkańców.

Wszystkie ujemne strony industrializmu, zaznaczone przez Hobsona, przybrały u autora »Ziemi obiecanej« kształty zmysłowe, wcieliły się w galeryę żywych sylwetek i typów.

Nie wiem, czy Reymont czytał dzieło Hobsona, a nawet wątpię o tem, gdyż, aczkolwiek autor »Ziemi obiecanej« stara się, zwłaszcza przy końcu powieści, ugrupować epizody dokoła pewnej idei ogólnej, wnioski jego, nie przecząc wnioskom Hobsona, nie zlewają się jednak z nimi całkowicie.

Pochodzi to stąd, że w Łodzi, do ujemnych stron, wspólnych wszystkim ogniskom przemysłu współczesnego, przybawają inne, specjalne, wywołane nie tylko konkurencją fabryczną i handlową, lecz i antagonizmem trzech ras, zamieszkujących miasto.

W Leeds, czy Manchesterze walczą fabrykanci angielscy pomiędzy sobą: w Łodzi, turniej na cześć Mamona rozgrywa się nie tylko pomiędzy pojedynczymi przemysłowcami, lecz i pomiędzy grupami Żydów, Polaków i Niemców.

To komplikuje kwestyę i pod względem ekonomicznym i psychologicznym. Autor »Ziemi obiecanej« wybrnął z tej trudności zwycięsko, o ile nie wychodził z roli obserwatora i malarza. Ta strona powieści jego jest znakomitą i jako dzieło sztuki i jako dokument społeczny. Mniej szczęśliwie wypadła strona syntetyczna, nie dlatego, żeby stała w niezgodzie z bogatym materiałem faktycznym, z którego autor powieść swoją zbudował, lecz dlatego, że jest za uboga w stosunku do owego bogactwa spostrzeżeń, notat i obrazów, kreślonych żywcem z natury.

Autor odtworzył z wielką szczerością i siłą wszystkie wrażenia, jakie na nim zrobił wstrętny widok zapasów o rubla, nie uwzględnił jednak dostatecznie wymagań perspektywy i nie zdołał zharmonizować tych, jaskrawych z natury rzeczy, tonów — w jedną kolorystyczną całość.

Wynika to stąd, że autor nie ustalił punktu, z jakiego na Łódź spogląda. Z początku traktuje przedmiot zupełnie obiektywnie, później — krytycznie. Przez pewien czas bohaterem powieści jest całe miasto, pod koniec wysuwa się naprzód jeden bohater, nie będący właściwie produktem, jeno raczej ofiarą gruntu i atmosfery polskiego Manchesteru.

* * *

Z tych uwag krytycznych nie należy wnioskować, że poczytujemy powieść Reymonta za dzieło chybione. Bynajmniej. Powieść jest doskonała, ale mogłaby być jeszcze lepszą, gdyby autor więcej się skupił i, choćby na koszt szerokości, pogłębił temat psychologicznie i socjologicznie.

Nie można powiedzieć, żeby Reymont zaniedbał tego zupełnie; owszem, tu i owdzie stara się ów brak zapełnić, ale w sposób dorywczy, aforystyczny, tak, że tylko bardzo uważny czytelnik zdoła powiązać te przebłyski syntezy w jedną całość organiczną.

Jeżeliśmy dobrze zrozumieli myśl przewodnią autora, zarówno z tego, co mówi przez usta postaci, zachowujących się opornie wobec kultu złotego cielca, jak i z samego toku akcji, oraz psychologicznej ewolucji charakterów, to autor »Ziemi obiecanej« chciał przedstawić w sposób artystyczny, że praca na polu handlu i przemysłu w dobie dzisiejszej nie tylko nie uszlachetnia, lecz nawet upadła człowieka — dlatego, że nie przyświeca jej żaden cel ogólniejszy i wyższy.

* * *

— »Napijmy się za rozwój i pomyślność przemysłu! — mówi jeden z bohaterów powieści.

— Nie piję za taką pomyślność! Niech przemysł zdechnie, a z nim wszyscy jego pachołkowie! — odpowiada drugi, dodając: — Cicho, Kurowski, boś i ty sparszywiał pomiędzy tymi parobkami: żyjesz i pracujesz jak bydlę i zbierasz grosze«.

Praca jest koniecznością życiową, jest nawet obowiązkiem

obywatelskim, nie ilość jednak, lecz jakość pracy, nie suma wysiłku, uwieńczonego powodzeniem materyalnym, lecz pobudki, popychające do tego wysiłku, nadają pracy wartość etyczną i społeczną.

Wyprodukowanie kilkunastu milionów metrów tanich materyałów bogaci fabrykanta i przynosi krajowi pożytek — to prawda. Czy jednak strata moralna, jaką społeczeństwo ponosi przez to, że przy wytwarzaniu tych materyałów ludzie karleją fizycznie, a wyrodnieją duchowo i etycznie, równoważy pożytek ekonomiczny?

Nie — odpowiadają socyologowie i moralisci, których cytowaliśmy wyżej, a którzy doszli do tego wniosku na drodze badań naukowych. Nie — odpowiada powieść Reymonta, który przedstawił nam w sposób arcy-plastyczny nędzę moralną i umysłową niewolników złotego cielca.

Czem są te wszystkie Buchholce, Welty, Mendelssohny, Grünszpany, Kesslerzy, Wilczki? W najlepszym razie tygrysamii, w najgorszym szakalami, ale nigdy ludźmi, a przenigdy obywatelami i pozytywnymi członkami społeczeństwa, chociaż sami pracują nad siły i innych do podobnej pracy zniewalają.

Ci bogaci producenci bogactw są właściwie żebrakami. »Niema bowiem — jak powiada Ruskin — innego bogactwa nad życie. Życie z całą wszechmocą miłości, rozkoszy i uwielbienia. Ten kraj jest najbogatszym, który karmi największą liczbę istot szlachetnych i szczęśliwych, a ten człowiek jest prawdziwym bogaczem, który, doprowadziwszy wszystkie objawy własnej żywotności do szczytu, wywiera najszerszy i najdobroczynniejszy wpływ na życie bliźnich, zarówno swoją własną indywidualnością, jak i środkami materyalnymi, znajdującymi się w jego posiadaniu«.

Takich typów w »Ziemi obiecanej« nie spotykamy. Tam każdy stara się o z bogacenie swojej kasy, nie swojej duszy; tam nikt nie umie cenić rozkoszy idealnych życia, nie umie kochać, wielbić, pożądać niczego, prócz — zarobku.

* * *

Co najsmutniejsze jednak, to, że bohaterowie powieści Reymonta nie tylko nie czują swojego upadku, lecz przeciwnie uważają się za kwiat człowieczeństwa, poczytując idealistów za niedojrzałe dzieci, za rasę skazaną na zagładę.

Świat, a przynajmniej Łódź, należy do sprytnych i bezwzględnych; ludzie, wrażliwi na inne tony, prócz brzęku złota, traktowani są jak — mazgaje.

W tę zatechłą atmosferę brutalnego materializmu wprowadza autor człowieka, wychowanego w innym otoczeniu i przesiąkniętego innymi tradycjami.

Borowiecki, przybywszy do Łodzi, poddaje się ogólnemu prądowi, a że jest inteligentny i energiczny, robi szybko karierę. Początkowo stara się pogodzić swoje subtelniejsze instynkty etyczne z dążeniem do bogactwa i zakłada fabrykę, w której ma zamiar produkować towar dobry, nie tandetę, i iść do celu drogą możliwie prostą. Intrygi jednak niechętnych, oraz łotrówstwo i nieuczciwość spółników, doprowadzają go do ruiny, z której ratuje się małżeństwem z milionową gąską niemiecką.

Stanąwszy u szczytu marzeń karyerowicza łódzkiego, Borowiecki popada w apatię i melancholię. Czuje on próżnię wewnętrzną, »głód duszy« — jak się wyraża autor — głód, którego złoto nasycić nie może. Póki walczył o stanowisko, uważał je za ideał, zdobywszy je atoli, przekonał się, że ideał taki wystarcza tylko pewnemu typowi ludzi, zwanemu w żargonie łódzkim »Lodzermenschami«.

Typ »Lodzermensch«, ze wszystkimi odmianami i różnicami, zależnymi od rasy i stanowiska społecznego, jest odтворzony przez Reymonta wybornie.

Widzimy tam nawpół sparaliżowanych królów przemysłu, zużywających ostatek sił życiowych na tyranizowanie podwładnych i walkę z konkurentami; widzimy flegmatycznych dorobkiewiczów, którzy budują sobie pałace i nie wiedzą, jak się w nich obracać. Dalej idą bezczelni spekulanci, bogacący się przez pożary wysoko zaasekurowanych fabryk, oraz cała zgraja młodych aspirantów do majątku, drących się z sobą

o zarobek, jak wilki o żer. A nad tem wszystkiem, nad tą wstrętną areną walki o złoto, unosi się ciężka atmosfera, przepełniona dymem fabrycznym i wyziewami potu, z którego rodzi się owo złoto...

* * *

Robiono Reymontowi zarzut, że odmalował Łódź zbyt czarnymi barwami, iż, bądź co bądź, nie brak tam jednostek dodatnich, umiejących korzystać ze zdobytych skarbów w sposób niezupełnie egoistyczny, budujących szpitale, szkoły, świątynie i t. p.

Bez wątpienia, należycie zrozumiany interes własny, w połączeniu z naciskiem opinii i prądów społecznych, zniewała inteligentnych przemysłowców do ofiar na rzecz dobra publicznego, to jednak nie zmienia zasadniczej istoty dążeń przemysłu współczesnego, które i u nas i na całym świecie są nawskroś egoistyczne.

Otóż, powieściopisarz-artysta nie może być reporterem, opisującym tylko stan chwili bieżącej, lecz musi z pomiędzy zdarzeń dnia wybrać fakty najbardziej typowe i charakterystyczne, musi uwydatnić stałe i niezmiennie cechy odtwarzanych zjawisk, pomijając cechy drugorzędne, nie wpływające z przyczyn wewnętrznych, lecz wywołane przez przemijający nacisk zewnętrzny.

Autor więc miał prawo używać barw, jakich używał, jeżeli tylko ludzie i rzeczy w tych barwach mu się przedstawiali.

Zresztą, jakeśmy to wyżej stwierdzili cytatami z Hobsona, nietylko autor »Ziemi obiecanej«, lecz i uczeni ekonomiści Zachodu przestali patrzeć na współczesną gospodarkę przemysłową przez różowe szkła naiwnego zachwyty.

U nas, zwłaszcza w beletrystyce, bezwzględność, z jaką Reymont potraktował przemysł i przemysłowców, jest akordem nowym, który tylko dlatego brzmi, jak dysonans, że rozrywa banalną harmonię hymnów uwielbienia, śpiewanych do-

tychczas na cześć Wulkanu złączonego z Merkurym, za którymi ukrywał się Mamon...

Reymont odsłonił przed nami tajemnice kultu wstrętnego bóstwa, a że dokonał tego z wielkim talentem, szczerością i siłą — stworzył dzieło, pomimo pewnych braków, niepospolite, i jako powieść, i jako dokument społeczny.

1899.

III.

»Pewnego dnia«. »Sprawiedliwie«.

Przed kilku laty, pisząc studyum o Reymoncie, powiedziałem, że obchodzi się ze swoim ogromnym talentem »po barbarzyńsku«. Zaznaczyłem następnie, że Reymont posiada niezwykle dar modelowania postaci żywych, indywidualnych, wypukłych, ale nie może sobie dać rady z grupowaniem ich, że powieści jego (»Komediantka« i »Fermenty«) szwankują pod względem kompozycji, że są pisane nieco pośpiesznie, gorączkowo, ale mimo to »muszą obudzić zajęcie nie tylko w czytelniku przeciętnym, lecz i w wymagającym estetyku«.

Napisałem to, co musiałem wówczas napisać; dzisiaj, po przeczytaniu »Pewnego dnia«, »Sprawiedliwie« i pierwszej części »Chłopów«, mogę bez zastrzeżeń pozostawić wszystkie pochwały, ale muszę nie tylko złagodzić, lecz cofnąć, zarzuty, gdyż przez lat pięć Reymont nie stał na miejscu, tylko posuwał się naprzód olbrzymim krokiem.

Wady Reymonta nie pochodziły nigdy z niemocy, lecz z nadmiaru siły. Dorwawszy się do pióra, czuł on gwałtowną potrzebę wyrzucenia ze swojej wyobraźni całego olbrzymiego tłumu postaci, które się w niej kłębiły, wołając o życie. Było ich tyle, że nie mógł sobie z nimi prosto poradzić, nie mógł poddać ich jakiejś dyscyplinie estetycznej, ugrupować

tak, żeby jedna nie przeszkadzała drugiej. Wszystko to roilo się i kręciło, jak pszczoły w ulu, ale żyło, żyło życiem rzeczywistym, nie papierowo-atramentowem.

Przyszła jednak chwila, kiedy autor opanował bujność swego temperamentu i zrozumiał, że do mistrzostwa w sztuce dochodzi się drogą pewnych ofiar. *In der Beschränkung zeigt sich der Meister* — powiedział Goethe, który posiadał nie tylko geniusz niezwykły, lecz i bardzo dużo rozumu, oraz zmysłu krytycznego, co, jak wiadomo, nie zawsze idzie w parze.

* * *

Talent może się objawić nawet w dziele potwornem, wypaczonem, chaotycznym; mistrza jednak poznajemy nie tylko po tem, co daje, lecz i po tem, co usuwa z dzieła, nie tylko po tem, co mówi, lecz i po tem, co przemilcza, nie tylko po tem, co podkreśla, lecz i po tem, co wykreśla, wygładza, obcina i poświęca dla dobra całości.

Otóż, o ile w początkowych, zwłaszcza większych, utworach swoich Reymont dawał »dobrego« tyle, że całość nabrzmiewała nadmiernie i traciła proporcjonalne kształty, o tyle dzisiaj umie doskonale wybrać z »dobrego«, jakie posiada, to tylko, co jest »najlepsze« i podać je w formie zwartej, skupionej, zharmonizowanej, t. j. prawdziwie estetycznej.

Nie osłabiwszy ani na źdźbło swojej potężnej wyobraźni plastycznej, autor ją jednak okiełznał. Postaci jego żyją, jak żyły, ale życiem bardziej skoncentrowanem, niż dawniej; ruszają się i mówią, radują i cierpią, ale głębsze motywy duchowe ich działania występują wyraźniej. A prócz tego, czego dawniej nie bywało, każda figura stoi na swoim właściwym miejscu, nie przysłaniając innej; każda wiąże się z resztą, nie tylko zewnętrznymi, lecz i wewnętrznymi nićmi; każda wreszcie jest potrzebna dla życia artystycznego całości, każda więc spaja się z nią nie mechanicznie, lecz organicznie.

Obecnie Reymont nie tylko tworzy, lecz kieruje do pewnego stopnia procesem twórczym i pamięta o tem, że arty-

sta może się wprawdzie obejść bez reguł, przepisów i kano-
nów, ale nie może lekceważyć praw, tkwiących w samej isto-
cie sztuki, wypływających z jej wewnętrznej treści, są to bo-
wiem prawa psychologiczne, prawa, związane ściśle z naturą
naszej wrażliwości duchowej i zmysłowej na bodźce, zwane
estetycznymi.

Znakomitym przykładem tego, jak umiejętnie Reymont
umie dziś komponować, jest nowela »Pewnego dnia«.

* * *

Pewnego dnia pan Pliszka poczuł nieokreśloną tęsknotę
do wsi, której nie widział lat 30 z górą.

Kto to jest pan Pliszka? To jeden ze starszych szere-
gowców, czy podoficerów wielkiej armii robotniczej, która za-
pełnia fabryki.

Pan Pliszka jest tylko niewielkiem i bezmyślnem kółe-
czkiem w olbrzymiej maszynie przemysłowo-ekonomicznej.
Robi od lat dwudziestu to, co mu każą; zawsze to samo robi
bez cienia samodzielności i inicjatywy, bez światełka myśli
własnej. Kieruje on windą, która łączy różne piętra fabryki
z sobą.

»Winda, czwarte« — brzmiał głos komendy, a pan Pli-
szka »ciągnął za sznur i płynął cicho w górę, jak potworny
pająk po sieci rozpiętej«. »Winda! farbiarnia!« — i pan Pli-
szka »zapadał w dół, w ciemności; tylko przez czworokątne
otwory w ścianach migwały mu przed oczyma, jak w kalejdo-
skopie, piętra, sale, ludzie, maszyny, towary, okna«.

»Winda!« — grzmiał okrzyk z góry, a pan Pliszka je-
chał; przejechał znowu te cztery piętra-strefy; zabierał ludzi,
towary, wózki, przystawał na mgnienie oka przed otworami
sal, zapadał w noc, w mroki, w świtanie, wynurzał się w brza-
skach dnia na wyższych piętrach, widział słońce w suszarni
i czarną linię lasów dalekich, widział młode liście topoli ni-
żej, widział przymglone sadzawki jeszcze niżej, a potem ogar-
niała go noc, i majaki maszyn kołysały się w cieniach i mro-

kach sal dolnych, a on jechał jednak, cicho, powolnie, automatycznie...

»Pan Pliszka jeździł już tak lat dwadzieścia, nie chorował nigdy, nie brał urlopu nigdy. Był najstarszą machiną fabryki, tylko machiną, bo już zwolna zapomniał o sobie, o własnym życiu, a chwilami już nie wiedział czem był niegdyś i gdzie?«

* * *

Tak świetnie, a zarazem tak prosto i wymownie skreślony ustęp nie potrzebuje komentarza. Bezmyślne, automatyczne życie wśród machin robi z człowieka żywego automat, pozbawia go świadomości i woli i wypacza uczucie. Pan Pliszka zwolna »żył tylko życiem fabryki, rozumiał i odczuwał tylko życie machin, o nich tylko myślał z trwogą i czułością niezmierną. Cóż go obchodzić mogli ludzie, którzy jak fala przepływali tylko przez fabrykę, którzy, jak psy, warowali na usługach machin, którzy, jak nikłe cienie tulili się trwożnie do kolosów, służyli im, zależeli od nich, żyli z łaśki tych potężnych, tych nieśmiertelnych i tych strasznych w swojej mądrości i potędze«.

Wszystko, co w sposób tak wymowny i porywający wypowiedział Ruskin w swoich namiętnych protestach przeciwko zautomatyzowaniu robotnika i poniżeniu godności człowieka przez maszynę, znalazło godny odpowiednik artystyczny w postaci, nakreślonej z taką prawdą i miarą przez Reymonta. Pan Pliszka — to ofiara podziału pracy, ofiara wielkiego przemysłu, który zabija w ludziach samodzielność, zamieniając ich w tryby i śrubki skomplikowanego mechanizmu, przerabiającego ludzką myśl, uczucie, pot, nudę i pracę — na złoto.

Naturalnie takie okazy bezwzględного automatyzmu, jak pan Pliszka, należą do rzadkości nawet w wielkim przemyśle.

Jest to prawie maniak, pozbawiony wszelkiej odporności indywidualnej.

To też autor odnalazł i odsłonił motywy drugorzędne, które ułatwiają panu Pliszce spadek po równi pochyłej automatyzmu fabrycznego.

Pan Pliszka był w młodych latach żołnierzem, przywykł do biernego posłuszeństwa i dyscypliny i respekt, jaki budził w nim kapitan, przeniósł na fabrykę, na maszyny i na szefów. Jest to rys podchwyczony bardzo subtelnie, a odtworzony bardzo dyskretnie i artystycznie.

Autor nie wskazuje palcem związku przeszłości Pliszki z jego terażniejszym stanem duchowym, ale scena odwiedzin u byłego kapitana rzuca niezmiernie charakterystyczne światło na naturę bohatera, który musi kogoś czcić i szanować i wykonywać bez szemrania czyjeś rozkazy.

* * *

Koniec końców, pan Pliszka, wskutek zbiegu różnych okoliczności, zatęsknił do wsi i postanowił powrócić do niej. Mówił sobie kilkakrotnie: »Pójdę, dosyć mam tego, pójdę!« — ale czuł wyraźnie, że go fabryka nie puści. Wreszcie, zebrawszy całą energię, wyszedł raniutko z miasta i »ruszył galopem prawie, przebiegł z zamkniętymi oczyma obok fabryki i odetchnął aż w polach pod lasem«.

Wtem zaczynają się rozlegać przeraźliwe głosy gwizdawk fabrycznych, Pliszka ucieka, co ma sił, drżąc ze strachu wobec własnej słabości. A kiedy wreszcie odezwał się i znajomy potężny głos jego fabryki, głos komendy najbliższej i najsilniej działającej na nerwy dezertera, Pliszka zatrzymał się w biegu, a w pół godziny później »stał znowu na swojej windzie«.

— Winda, blich!

— Winda, suszarnia!

— Winda, apretura!

huczała komenda w tej głębokiej studni, a pan Pliszka cichy, cichszy niż zwykle i bardziej pokorny, jeździł, jak codzień, równo, spokojnie, automatycznie.

Nowelka ta jest arcydziełem prawdziwym. Za pomocą środków prostych, skromnych, dyskretnych, ale wysoce artystycznych, autor nie tylko przedstawił ciekawy wypadek psychologii indywidualnej, lecz i stworzył świetny typ społeczno-zawodowy, w którym, niby w zwierciadle skupiającem, odbiły się tysiące ponurych i złowrogich błysków, drgających w atmosferze, jaką oddycha człowiek dzisiejszy, człowiek automat, będący igraszką w rękę abstrakcyjnego, a jednak realnego boga epoki naszej — kapitału.

Podobne zalety posiada i drugi, znacznie większy utwór tego samego zbioru (Przed świtem) p. t. »Sprawiedliwie«. Jest to historia chłopaka wiejskiego, który za awanturę z rządcą dostał się do kryminału; trawiony żądzą swobody, uciekł z więzienia i, po ciężkich przejściach, dostał się ranny do domu matki, gdzie przyszedł do siebie. Ostatecznie, dzięki sprzyjającym okolicznościom, chłopak ma widoki ucieczki do Brazylii, ale zaskoczony przez obławę, zapala przez zemstę pszycie stodoły i puszcza całą wieś z dymem. Rozwścieczeni chłopci chwytają chłopaka i rzucają go w ogień, a matka, która kochała swego jedynaka nad życie i broniła go od niesprawiedliwości, pada bez życia, wołając: »Sprawiedliwie«.

Solidarność z własną grupą społeczną, którą lekkomyślny podpalacz naruszył, bierze górę nad instynktami macierzyńskimi. Broniła syna, jak lwica, dopóty, dopóki syn postępował jak rzetelny chłop, działający w myśl naturalnego prawa odwetu; z chwilą jednak, kiedy młody awanturnik przekroczył miarę w zemście i skrzywdził całą wieś, poczucie sprawiedliwości każe matce potępić syna.

I w tym utworze autor wydobyl silny efekt dramatyczny środkami prostymi, nie przekraczając miary i nie naru-

szając proporcji. »Sprawiedliwie« to rzecz silna, jędrna, jednolita, a mimo to żywa, bogata w akcję i typy. Jest to niejako prolog do »Chłopów«, gdzie Reymont zastosował zdobytą doświadczeniem umiejętność do tematu wielkiej skali i natrafił na ton prawdziwie epicki. Z oceną jednak tego niepowszedniego zjawiska należy poczekać do czasu ukończenia powieści.

Tymczasem możemy tylko stwierdzić, że ten epik czystej krwi, epik z bożej łaski, wyładowawszy w pierwszych swoich utworach nadmiar brutalnej siły, dochodzi w »Chłopach« do zupełnego opanowania formy i tworzy dzieło potężne i zwarte, ale zarazem proporcjonalne i spokojne w liniach.

1903.

STEFAN ŻEROMSKI.

«Ludzie bezdomni».

I.

Pamiętamy doskonale te, niezbyt dawne zresztą, czasy, kiedy głoszone *urbi et orbi* dogmat, że powieść historyczna jest absurdem artystycznym i że tylko powieść społeczna ma rację bytu.

Dzisiejsza generacja zaczyna się skłaniać ku wręcz przeciwnym poglądom.

Kto ma słuszność?

Zdaje się, że nikt, twórczość artystyczna bowiem nie liczy się z dogmatami: *spiritus flat, ubi vult!*

* * *

Hasłem ubiegłej epoki był objektywizm, t. j. dążenie do prawdy przedmiotowej, zdobywanej mozolnie za pomocą obserwacji i doświadczenia. Ponieważ nauka doszła na tej drodze do bardzo poważnych rezultatów, wierzone więc, że sztuka, wstępując w jej ślady, zajdzie bardzo daleko. I rzeczywiście zaszła dość daleko, ale skończyła na absurdzie, stawiając sprzeczny z naturą psychologii artystycznej ideał »romansu eksperymentalnego«, z którego wyłączano wszelkie pierwiastki subje-

ktywne twórczości, i który miał być tylko ujętym w literacką formę »protokołem« życia współczesnego.

Zwykłą koleją rzeczy, powstała przeciwko temu reakcja, objaw najzupełniej normalny, a nawet wprost nieunikniony i konieczny. Żywioły subiektywne upomniały się o swoje słuszne prawa i przywileje w królestwie sztuki; wywieszono stary, ale nie zmurszały bynajmniej sztandar z dewizą: »Sztuka dla sztuki«, czyli, co na jedno wychodzi: »Sztuka dla piękna« — i odniesiono zwycięstwo bez krwawej walki nawet.

* * *

Wszystko to, jak powiedzieliśmy, było i jest objawem normalnym, i kto zna historię sztuki i literatury, dziwić się temu nie może i nie powinien. Materyalizm i spirytualizm w filozofii, a realizm i idealizm w sztuce dzieliły pomiędzy siebie panowanie nad ruchem cywilizacyjnym ludzkości, luzując się wzajemnie. Po okresie, w którym dominował jeden ze wspomnianych prądów, następowała zawsze epoka, hołdująca wręcz przeciwnemu kierunkowi.

Te ciągłe podróże i powroty nie są jednak bezcelową krętaliną. To, co było żywotnego w upadającym prądzie, przechodzi zawsze nienaruszone do nowego, który tylko pozornie zdaje się zwracać wstecz, naprawdę jednak posuwa się naprzód.

Ruch postępowy myśli ludzkiej porównywano niejednokrotnie do wspinania się po stromej ścieżce, która okrąża spiralnie boki wysokiej góry. Drapiąc się z mozołem na szczyt owej góry, dosięgamy kolejno jej południowej, północnej, wschodniej i zachodniej strony, ale za każdym razem w innym i coraz to wyższym punkcie. Cywilizacja więc wraca ciągle do tych samych kierunków, ale nie wraca nigdy na to samo miejsce. Jeżeli więc ruch postępowy ludzkości, jak większość naturalnych ruchów wszechświata, da się sprowadzić do szeregu fal, czyli do łańcucha następujących po sobie napięć i zwolnień, a k y i i r e a k c y i, to w ruchu tym są niewątpliwie fale podobne, niema atoli fal jednakowych.

W rezultacie więc ruch pozornie kołowy jest ruchem postępowym. Człowiek powiększa ciągle sumę swoich wiadomości i, co najważniejsza, poznaje coraz lepiej siebie samego i swój stosunek do świata.

Kreślić dziejów tej ewolucji pojęć nie mamy tutaj zamiaru, zaznaczymy tylko, że najgłówniejszą od czasów Kopernika zdobyczą wiedzy w tym kierunku było zrozumienie względności naszego poznania i podmiotowego charakteru naszych wyobrażeń i sądów o wszechświecie.

* * *

Odkrycie to — bo rzeczywiście było to odkryciem albo raczej zerwaniem zasłony, zawieszanej przed naszymi oczyma — oddziaływało w sposób rewolucyjny nie tylko na nauki ścisłe i filozofię, lecz i na estetykę.

Jeżeli dzisiaj mówimy o swobodzie tworzenia, o bezwzględnych prawach indywidualizmu, o nicości szkolnych przepisów i doktryn sekciarskich, to hasła te nie są bynajmniej sentymentalno-romantycznymi frazesami, lecz, mniej lub więcej, ścisłymi określeniami i komentarzami wspomnianego wyżej odkrycia — w zastosowaniu do sztuki.

Nie wiemy, co stanowi istotę geniuszu i talentu, ale wiemy, że geniusz i talent są, po pierwsze, czynnikami natury podmiotowej, indywidualnej; powtóre zaś, że one to właśnie stanowią źródło twórczości artystycznej.

Wobec tego kwestya, skąd artysta czerpie materiał do swoich utworów, czy z obserwacji zjawisk świata zewnętrznego, ze starych kronik, czy z własnej wyobraźni i intuicji, schodzi w krytyce estetycznej na plan drugi. Ma ona pewne znaczenie, jeżeli idzie o charakterystykę psychologiczną, lub moralną danego autora, ale nie gra żadnej roli przy ocenie wartości artystycznej samego dzieła, które żyje niejako życiem własnym i działa na nas przede wszystkim swoją formą. Naturalnie, wyraz »forma« w estetyce ma znaczenie nierównie szersze i głębsze, niż w słowniku życia codziennego. Forma

artystyczna to nietylko strona zewnętrzna dzieła, lecz cała jego istota, zlanie się treści z kształtem, idei z wyrazem, ducha z ciałem w jedność absolutną i nierozzerwalną.

Wobec tego podział sztuki na rodzaje lepsze i gorsze, wyższe i niższe, względnie do tematu i treści, upadł. Niema malarstwa historycznego, rodzajowego, krajobrazowego, jest tylko — malarstwo; niema powieści historycznej, społecznej, fantastycznej — jest tylko powieść. Jeżeli nazywamy dany obraz, lub romans historycznym, a inny fantastycznym, rodzajowym i t. p., to terminy te mają tylko znaczenie, że tak powiemy, »katalogowe«, służą do klasyfikacji praktycznej, wystarczającej na potrzeby bieżące, codzienne, ale nie posiadającej głębszego filozoficznego podkładu.

Artysta, czerpiący tematy z dziejów, lub mitologii, nie jest przez to ani wyższym ani niższym od artysty, szukającego natchnienia w prądach, nurtujących życie współczesne — i *vice versa*.

Najwznieślejczy temat można zbanalizować przez niedo-
 łążne wykonanie, i naodwrot, z najnikczemniejszej istoty można zrobić bohatera, jeśli artyście nie zbraknie do tego sił i środków.

W co się obróciły pod mdłym piórem Klopstocka motywy Ewangelii? Jakże marnie wygląda jego szatan w płaszczu okliwych i monottonnych heksametrów?

Tymczasem Balzac wyrzeźbił całe legiony demonów i aniołów, potwornych i świętych, idiotów i geniuszów — i z czego? Z ciała i krwi współczesnych mieszczuchów i mieszczanek, galerników i dandysów, bankierów i kokot.

Balzac, idąc za prądem, panującym w jego czasach, zaczął karierę literacką od powieści historycznych i — tworzył rzeczy mierne; zwrócił się do powieści społecznej, i stworzył szereg genialnych arcydzieł, które Taine ośmielił się postawić na jednym poziomie z nieśmiertelnymi dramatami Szekspira.

Nikczemny materyał, z którego autor »Komedyi ludzkiej« budował swoje dzieła, nie przeszkodził mu wznieść się na wyżyny artyzmu.

Balzac dał w swoich utworach kompletną syntezę bytu, wyłonił z siebie cały świat nowy i zaludnił go rojem istot, w których energia życiowa nie tylko pulsuje, lecz wre i kipi, niby lawa w kraterze wulkanu: więcej chyba od artysty wymagać nie można!

A przecież społeczeństwo, wśród którego się obracał, i które dostarczało mu wrażeń, nie było bynajmniej ani lepszym, ani »poetyczniejszym« od naszego; mimo to jednak w genialnej wyobraźni poety - socjologa zmieniło się ono w harfę, której struny brzmią wszystkimi tonami, począwszy od zwierzęcych wybuchów namiętności, a skończywszy na najeteryczniejszym mistycyzmie.

Niektóre karty »Komedyi ludzkiej« mogłyby wywołać rumieniec na czoło Zoli, inne, jak »Lambert« i »Serafita«, przewyższają subtelnością i nastrojem wszystko, co wydała dotychczas literatura modernistyczna.

A jednak Balzac był powieściopisarzem nawskróś społecznym, ojcem naturalizmu i realizmu, ba, gorzej jeszcze: autorem tendencyjnym, doktorem » nauk socjalnych«, jak sam siebie tytułował.

Tak, ale posiadał talent, a talent jest, jak płomień, który trawi węgiel, ale nie ima się dyamentu. Otóż, pod piórem Balzaca brudny węgiel społeczny topił się i krystalizował w lśniące i przezroczyste, jak łąza, dyamenty poezji.

Cóż stąd za wniosek? Oto, że jeżeli przed laty błędzili ci, którzy oburzali się na Sienkiewicza za to, że w epoce realizmu pisał powieści historyczne, to dzisiaj błędzą ci, którzy pragnęliby wykreślić z literatury powieść społeczną.

Nie o to idzie, z jakiego kruszcu artysta posąg odlewa, lecz o to, czy posąg jest piękny.

II.

Tych kilka ogólnych uwag estetycznych, w których zresztą nie powiedzieliśmy nic bezwzględnie nowego, nasunęła

nam powieść »społeczna« Żeromskiego, a właściwie nie tyle sama powieść, ile przyjęcie, jakiego doznała u krytyki.

Gdyby powieść tego rodzaju ukazała się przed 10 laty, wywołałaby, bez względu na pewne braki estetyczne, jakie posiada, zachwyt. Dzisiaj publiczność ją rozchwytuje, zdania krytyki jednak są podzielone. Jedni chwalą nowy utwór entuzjastycznie, inni chwalą chłodno i z zastrzeżeniami, a nie brak i takich, którzy uważają społeczną powieść Żeromskiego za utwór chybiony.

Ta niezgodność zdań bynajmniej nas nie razi i nie oburza, świadczy ona bowiem o różniczkowaniu się prądów estetycznych u nas, o swobodzie i niezależności sądów i o wzmożeniu się pierwiastku subiektywnego w krytyce. Lepsze to tysiąc razy, niż owcza uległość banalnym formułom i uświęconym przez gust ogółu szablonom. Swoją drogą nie możemy powiedzieć, żeby krytycy, z wyjątkami naturalnie, nie kierowali się w sądach o powieści Żeromskiego względami ubocznymi.

Zamiast oceniać dzieło sztuki, zbyt wiele położono może nacisku na treść, na temat, na idee etyczne, słowem, na surowy materyał, mało względnie troszcząc się o to, co autor z tego materyału zrobił. Wszystkich prawie uderzyła strona społeczna powieści, oraz przebijające się w niej z olbrzymią siłą współczucie dla słabych i wydziedziczonych. Jedna grupa poczytała to autorowi za zaletę, druga — za grzech.

Istotnie, powieść Żeromskiego jest powieścią społeczną *par excellence*, ale, jak wiemy, ze stanowiska estetycznego, powieść społeczna jest równie dobrym rodzajem, jak każdy inny.

Jakkolwiek »społeczna«, nie jest jednak powieść Żeromskiego tendencyjną — co byłoby pod względem artystycznym wadą, gdyż tendencya, czyli świadome fałszowanie obrazu życia w duchu pewnej doktryny filozoficznej, czy socyalnej, odbiera dziełu sztuki najcenniejszy jego przymiot, a mianowicie: bezpośredniość i szczerłość.

Otóż zarzutu »nieszczerości« nikt Żeromskiemu nigdy nie zrobił i zrobić nie mógł, główną bowiem i zasadniczą

cechą zarówno »Ludzi Bezdomnych«, jak i wszystkich wogóle utworów Żeromskiego, jest szczer ość. Bije ona z każdej stronicy, z każdego wiersza, z każdego słowa niemal, i ona to właśnie, nie litość i współczucie, nadaje powieści ów nie-przeparty urok, który pozwala zapomnieć czytelnikowi o drobnych usterkach i nierównościach techniki.

* * *

Utwór szczerzy nie może być utworem bezwartościowym. Każdemu z nas zdarzało się w życiu przeczytać list, usłyszeć zdanie, zobaczyć gest, w którym człowiek, nie mający pojęcia o artyzmie, a często nawet i wogóle o kulturze, ujawniał szczerze swój ból, swoją radość, swoje pragnienia, albo swoją głupotę i nikczemność. I ów list, owo zdanie, ów gest utrwaliły się w naszej pamięci nazawsze, gdyż tryskała z nich prawda, gdyż odsłaniały one przed nami na chwilę ciemne tajniki duszy ludzkiej i budziły w umyśle naszym całe szeregi myśli, przypuszczeń, obaw, nadziei, obrazów...

Otóż to, co u pospolitego człowieka jest wypadkiem nadzwyczajnym, wyjątkowym, powinno być u artysty, w chwili procesu tworzenia, stanem normalnym. Artysta wtedy staje się prawdziwym twórcą, kiedy, czując głęboko i szczerze, wypowiada swoje uczucia z należytą plastyką, oraz bezwzględną szczerością.

Stopień i typ wrażliwości u różnych artystów różnie się objawia. Są natury nadmiernie bogate, jak Szekspir i Balzac, które reagują z równą siłą na wszystkie wrażenia; częściej jednak zdarzają się temperamenty artystyczne, czułe tylko na pewną kategorię bodźców. Teofil Gautier np. czuł i odtwarzał w sposób genialny zewnętrzną jedynie, kolorystyczną stronę zjawisk życiowych, gdy Stendal zdawał się jej wcale nie dostrzegać i traktował człowieka nie jako barwną i plastyczną bryłę, lecz jako zbiornik energii psychicznej.

I Żeromski widzi w człowieku przede wszystkim duszę, ale wiąże ją silnie z otoczeniem zewnętrznym, które i swoją

materyalną i moralną stroną wywiera potężny wpływ na rozwój psychiczny bohaterów. Do wielu postaci Żeromskiego nie można zastosować aforyzmu Schillera, że »w piersi człowieka świeci gwiazda jego losu«, nie są to bowiem potentaci woli, wierzący ślepo w swoją misję i depczący spiżową stopą wszelkie przeszkody, lecz istoty, w których nadmierny przerost serca osłabił energię czynu, które czują za miliony, ale nie są w stanie, pomimo gorącej chęci, zrobić nic nietylko dla milionów, lecz nawet dla jednostek. Dlaczego? Bo ciąży nad nimi fatalizm stosunków społecznych, który nie łamie im wprawdzie skrzydeł odrazu, lecz wydziera systematycznie piórko po piórku, lotkę po lotce, dopóty, dopóki nie wyrzeka się swoich aspiracji, lub nie skonają z upływu krwi...

* * *

Dopatrywano się w utworach Żeromskiego apoteozy współczucia i litości, a ponieważ etyka Nietzschego, która i u nas posiada zwolenników, ogłosiła te uczucia za niegodne prawdziwego człowieka, czy też nadczłowieka, więc i z tego powodu wytoczono proces, zarówno autorowi »Ludzi Bezdolnych«, jak i całej falandze naszych pisarzy społecznych, tworzących w podobnym duchu. Owóż, pomijając wartość etyczną litości, jako uczucia, które na równi z innymi uczuciami może podlegać analizie i krytyce psychologiczno-moralnej, zauważymy tylko, że niema żadnej dobrej racji wyłączać go z dziedziny twórczości estetycznej. Litość jest taką samą namiętnością, jak miłość, ambicya, skąpstwo, nienawiść, zazdrość i t. p. Która z nich bardziej pociąga artystę — to kwestya obojętna dla krytyka, chociaż bardzo ważna dla historyka cywilizacji i dla moralisty, który ocenia dzieła sztuki z innego punktu widzenia, niżeli estetyk.

Nie idzie więc o to, jakie uczucia artysta do dzieła wprowadził, lecz w jaki je sposób traktował. Otóż Żeromski nie napisał nigdy i nigdzie rozprawy dydaktycznej o potrzebie i pożytkach społecznych współczucia, lecz zawsze stał na

gruncie psychologiczno - artystycznym i odtwarzał rozkosze, cierpienia i »męki serdeczne« jednostek, owładniętych przez demona miłosierdzia i sprawiedliwości, co stanowczo z granic sztuki nie wykracza. Jeżeli Szekspir dał w »Otellu« tragedię zazdrości, a w »Makbecie« tragedię ambicji, jeżeli Molière w »Harpagonie« podniósł namiętność skąpstwa do wyżyn poezji, to wolno było Żeromskiemu zamknąć w »Ludziach Bezdomych« — tragedię litości.

Nie potrzebujemy chyba dodawać, że w zestawieniu powyższemu mieliśmy na uwadze tylko równoległość pomysłów, nie wartość wykonania artystycznego. »Ludzie Bezdumni« są tragedią nie w dosłownym, lecz w przenośnym znaczeniu tego wyrazu, są tragedią o tyle, o ile powieść wogóle, a powieść współczesna w szczególności, tragedią nazwaną być może.

* * *

Tragizm charakterów i sytuacji polega na tem, że idee i wysiłki duchowe bohaterów, szlachetne i słuszne w zasadzie, ale pojmowane zbyt wyłącznie i jednostronnie, zamiast pożytku przynoszą szkodę, zamiast szczęścia nieszczęście, zarówno samym bohaterom, jak i umiłowanym przez nich istotom i rzeczom. Starcie się ideału z rzeczywistością wynika właśnie z tego, że ideał, jako podmiotowy wytwór ducha ludzkiego, nie przylega szczerze do rzeczywistości, przerastając ją na pewnych, a nie dorastając do niej na innych punktach. Otóż bohaterowie Żeromskiego, pracując nad tem, żeby wtłoczyć brutalną pełnię życia w harmonijne ramy idealnego schematu, narażają się na konflikty tragiczne, które ich dławią, lub kruszą.

W poprzednich swoich utworach autor wystawiał pasowanie się ideologów z fatalizmem zewnętrznym: ze złośliwym, ale konsekwentnym, jak prawo natury, egoizmem przemocy, oraz straszliwą w swoim cuchnącym bezwładzie obojętnością najbliższego otoczenia. W »Ludziach Bezdomych« problemat uległ znacznemu pogłębieniu. Konflikt zewnętrzny bowiem

przeniesiony został w sferę wewnętrzną, do serca samego bohatera, walczącego nie tylko ze światem, lecz przede wszystkim z samym sobą, z naturalnem przywiązaniem i pociąganiem do powszednich uroków owego właśnie życia, które do gruntu przeobrazić pragnie.

Wyrażenie »bohater« w zastosowaniu do »Ludzi Bezdomych« nie jest ściśle, powieść bowiem posiada nie jednego, lecz całą grupę bohaterów, uosabiających różne fazy tragicznego konfliktu, stanowiącego oś moralną dzieła. Jeden z nich, dr Judym, jest wskutek wadliwej nieco perspektywy, za bardzo wysunięty na plan pierwszy i, przyćmiwszy sobą towarzyszków, przyćmił również myśl przewodnią utworu, którego środek ciężkości nie spoczywa li tylko na starciu się aspiracji jednostki z ustalonym porządkiem świata, lecz na podstawie znacznie szerszej.

* * *

Ponieważ dr Judym jest z powołania lekarzem i stara się zwalczać zło na gruncie swojej specjalności, wyrzekając się dlatego celu nawet szczęścia osobistego, przypuszczano, że Żeromski chciał w powieści przedstawić ideał społeczny lekarza, który powinien być człowiekiem »bezdomy«, t. j. nie żyć dla siebie, lecz dla nieszczęśliwych. To absurd. Po pierwsze, Żeromski nie mówi o tem, co być powinno, lecz o tem, co jest; powtóre zaś dr Judym mógłby się przemienić w dziennikarza, artystę, adwokata, profesora i t. p., a myśl przewodnia romansu nicby na tem nie ucierpiała. Jeżeli autor dał Judymowi pewną określoną »profesję«, to nie ze względów tendencyjnych, lecz czysto artystycznych, żeby mieć do czynienia z wyraźną i żywą indywidualnością, nie z filantropijno-sentymentalnym manekinem.

Żeromski poszedł dalej jeszcze w swoim dążeniu do indywidualizacji: zrobił on Judyma nie tylko lekarzem, lecz plebejuszem, u którego współczucie dla nieszczęśliwych płynie w znacznej części z pobudek egoistyczno-rodowych, który

w nędzarzach widzi braci nietylko w imię idei, lecz w imię rzeczywistego pokrewieństwa. Jako syn szewca-pijaka, brat kowala, a siostrzeniec i wychowaniec upadłej dziewczyny z motłochu, czuje się Judym częstką owego motłochu, o którego szczęściu marzy.

Gdyby autor zatrzymał się na tej jednej postaci, dałby nam powieść analityczno-psychologiczną, ale nie dzieło o zakroju syntetyczno-społecznym, jakie stworzyć zamierzał i jakie, do pewnego stopnia przynajmniej, szczęśliwie stworzył.

Żeromski nie miał tym razem zamiaru powiększania smutnej galeryi Obareckich i Raduskich, nie szło mu również o analizę owej rozpowszechnionej u nas epidemii, »która wytwarza odrazę do wszystkiego, cokolwiek się wszczyna a jednocześnie chorobliwą i bezradną nadwrażliwość na niedolę ludzką, która nęka co godzina, codziennie, wszędzie toczy duszę, jak skir i równa się jakiemuś nieprzerwanemu szarpaniu żył«. Nie. Problemat »bezdomności«, jakkolwiek umiejscowiony w przestrzeni i czasie, ma, prócz znaczenia lokalnego, ogólnie ludzkie.

* * *

»Bezdomnym« musi być każdy człowiek, owładnięty jakąś altruistyczną ideą. Dlaczego? Bo największym wrogiem altruizmu i poświęcenia jest wrodzona człowiekowi potrzeba szczęścia osobistego, własnego gniazda, »domu«, którego umiłowanie działa z konieczności paraliżująco na rozwój uczuć antyegoistycznych. Ognisko rodzinne płonie często kosztem »ogniów« idealnych, ożywiających w pewnym okresie pierś każdej szlachetniejszej jednostki. Obowiązki względem szerszej grupy najbliższych wchodzą w kolizję z sympatjami dla wielkiej, ale dalszej rodziny, i odnoszą zwykle zwycięstwo, gdyż tak chce — »naturalny« porządek rzeczy.

Ten więc tylko, kto przy końcu życia może powiedzieć o sobie ze Słowackim:

Żem prawie nie znał rodzinnego domu,
 Żem był jak pielgrzym, co się w drodze trzodzi
 Przy blaskach gromu...

ten, kto wyrzeknie się szczęścia osobistego, ten tylko wytrwa do śmierci na ciernistej drodze poświęcenia. Kto jednak ulegnie pokusom, albo, ściśle biorąc, normalnym potrzebom serca i nerwów, i spocznie na chwilę pod strzechą własnej chaty — ten na tę drogę nie wróci.

»Człowiek tak samo przywiązuje się do prostego kilimka, jak do gobelinu, do zydlu, jak do otomany, do światłodruku, wystrzyżonego z czasopisma, jak do cennego obrazu« — powiada dr Judym do swojej narzeczonej, nauczycielki, Joasi, która, zmęczona swą długoletnią »bezdumnością«, marzy z iście kobiecą tęsknotą o usłaniu sobie »gniazdka«, gniazdka skromnego, ale miłego, pocziwego, zbudowanego własną pracą, bez ludzkiej krzywdy«. Słowa te kuszą Judyma, jak śpiew syreny, w którym dźwięczą rozkoszne, ale zabójcze dla energii ducha tony. Czuje on, że w owym skromnym gniazdku może się wylądować równie dobrze, jak we wspaniałym pałacu, potwór filisterstwa, który zdławi powoli wyższe porywy serca, który swemi szponami przygwoździ umysł do ziemi i zmusi go do zapomnienia o »królestwie Bożem«.

Judym tego nie chce; nie ufa sam sobie i z rozpaczliwą brutalnością odpycha od siebie ukochaną kobietę. »Nie mogę mieć ani ojca, ani matki — woła — ani jednej rzeczy, którąbym przycisnął do serca z miłością... Muszę wyrzec się szczęścia. Muszę być sam jeden...«

I pozostaje sam jeden, ale ze śmiercią w duszy, a umiłowana i odepchnięta przez niego kobieta odchodzi z sercem rozbitym na szczęty...

* * *

Czy z nieszczęścia tych dwojga ludzi wyrośnie szczęście dla świata? Tego autor nietylko nie mówi, ale nawet nie pozwala się domyślać. Powieść kończy się strasznym,

bolesnym zgrzytem, którego nie łągodzi żadna jaśniejsza nuta — nadziei.

Charakter Judyma, pełen nierówności i rozdźwięków, nie budzi w czytelniku wiary, że praca jego, szczerą w pobudkach, będzie owocną w praktyce. Gdyby to był człowiek silny, zharmonizowany wewnątrz i, przy gorącym fanatyzmie, spokojny i twardy, jak spiz, ofiara, jaką ponosi, i krzywda, jaką wyrządza kochance, nie sprawiałaby tak bolesnego wrażenia, uważalibyśmy je bowiem za konieczność logiczną. W danym wypadku jednak konieczności dopatrzeć się trudno, a postępek Judyma przypomina gwałtowne wybuchy »szewckiej pasyi«, której szlachetny, ale nerwowy nad miarę ideolog podlegał niejednokrotnie. Judym zrywa z Joasią w paroksyzmie gorączki. Co będzie, gdy gorączka przemienie? Czy nie skończy tak, jak skończył przyjaciel jego, Korzecki, który również wyrzekł się »domu« i, ukrywając prawdziwe swoje oblicze za ironiczną maską salonowego paradoksy, pracował dla szczęścia innych dopóty, dopóki nie »zbrakło mu siły« (str. 168), — a wtedy strzelił sobie w łeb?

»Bezdomni ludzie« Żeromskiego są idealistami, ale nie są ideałami, jeno ludźmi, w których gwałt, zadany instynktom samolubnym, prędzej czy później wywołuje reakcję. Joasia, której życie było łańcuchem, złożonym z ogniw ciężkiej pracy i cichych poświęceń, która, jak Antygona, straciła brata-bohatera i, jak Antygona, pogrzebać go nie mogła, dochodzi do wniosku, że jednak nowe przykazanie Nietzschego-Zarathustry: »Werdet hart! — bądźcie twardzi!« — działa na zmęczoną bezpłodnymi ofiarami duszę współczesną, jak magnes na żelazo, i że »życie trzeba kochać nadewszystko!« (str. 229).

A inni, a starsze pokolenie »bezdomnych, jak dr Węglichowski, Krzywosąd, Leszczykowski? Dwaj z nich pozostali idealistami w teorii, w praktyce jednak, poczuwszy po długim tułactwie dach nad głową, zamykają oczy na wszystko, coby mogło zakłócić ich spokój, i traktują ruchliwych reformatorów, jako wrogów osobistych. Jeden Leszczykowski, pomimo lat i przejść, pozostał sobą, ale on, chociaż bogaty, nie

ma właściwie domu i marzy o tem, żeby wrócić do »domu« na starość.

* * *

Jakież stanowisko wobec konfliktu egoizmu z altruizmem zajął sam autor? Takt artystyczny nie pozwolił mu wypowiedzieć bezpośrednio swoich zapatrywań, gdyż to wycisnęłoby na utworze pieczęć tendencyjną i obniżyłoby jego wartość.

W granicach jednak, dozwolonych przez warunki twórczości estetycznej, korzystał Żeromski szeroko z przysługujących mu praw i nie ukrywał za dziełem swojej indywidualności, nietylko artystycznej, lecz, że się tak wyrazimy: »człowieczej«.

Wprowadzenie tego ostatniego pierwiastku naruszyło może harmonię i równowagę układu i nastrzępiło opowiadanie nierównościami, to prawda; braki te jednak wynagradza czytelnikowi sownicie źródło ciepłego i szczerego uczucia, bijący potężną falą ze stronic książki.

Zapewne, gdyby autor, zamiast rozlewać swoje uczucie szeroką i widoczną strugą, skanalizował je niejako, ujął w tamy i rozprowadził po ukrytych żyłach organizmu artystycznego, niby krew purpurową — powieść nabrałaby jednolitości i skupienia. Kto wie jednak, czy harmonia i poprawność nie przygasiłyby żaru uczucia, które obecnie bucha z jakąś żywiołową potęgą, szerząc dokoła siebie nietylko ciepło, lecz i — ból. Tak jest, utwór Żeromskiego to jeden okrzyk, to synteza bólu, ale bólu, od którego bogowie Olimpijscy, co zamienili z litości nieszczęsną Niobę w kamień i współczuli mękom Prometeusza — odwróciliby się ze wstrętem...

My, śmiertelni, jednak rozumiemy ten ból i współczujemy walce wewnętrznej człowieka współczesnego, który, mając do wyboru dwie tylko drogi, spotyka na jednej z nich rozpacz i tęsknotę do utraconego szczęścia, na drugiej zaś — upodlenie i śmierć duchową.

Gdyby każdy, kto ma prometeiczne aspiracje, miał siły, dumę i wytrwałość Prometeusza...

Gdyby każdy, czyje marzenia konają, jak dzieci Nioby, mógł zamienić się w kamień...

A wady estetyczne powieści? Wady są, ale, po pierwsze, koledzy moi zajmowali się niemi tak gorliwie, że nie pozostawili mi nic nowego w tym względzie do powiedzenia; powtórę zaś, ponieważ powieść, pomimo tych wad, sprawia silne i wstrząsające wrażenie, a tem samem stwierdza rację swojego bytu, nie widzę potrzeby rozwodzenia się nad niemi.

Dzieło Żeromskiego nie jest rzeźbą, wykuta starannie w twardym i trwałym marmurze, lecz miękkim modelem glinianym, na którym znać jeszcze surowe dotknięcia drżących nerwowo palców wzruszonego snycerza — to prawda.

Ale ten model gliniany żyje, cierpi, płacze i kocha...

Czyż to mało?

III.

»Ludzie bezdomni« — to niejako synteza i zakończenie pierwszego okresu twórczości Żeromskiego, okresu, w którym autor szukał najodpowiedniejszej formy do wyrażenia z całą siłą i pełnią tego, co czuł i myślał.

Jak Reymont początkowo nie panował nad zjawiskami zewnętrznymi, tak Żeromski nie mógł opanować swoich wewnętrznych uczuć i wrażeń.

Sam autor przyznaje się do tego pośrednio w noweli »Zapomnienie« (Opowiadania). Po przykrej nad wyraz scenie »bicia w mordę« chłopca Obali, który ukradł drzewo na trumnę dla jedynaka, autor — czy też jego sobowtór — spotyka wiejskiego urwisa, mordującego małe wronięta.

»Matka-wrona miota się, jak obłąkana, siada niemal na ramionach młodego śmiałka, czepia się dzióbem jego kija, uczepli się gałązki tuż nad nim i bije głową, jak młotem w pień, odgryza małe gałązki i kracze zachrypłym, wysilonym, przebrzydłym głosem rozpaczy...

»Gdy zabiją wszystkie jej dzieci, wzlatuje na drzewo,

odwiedza puste gniazdo i, kręcąc się nad niem wokoło, myśli nad czemś...

»Położyłem się znowu na wznak. Cóż mnie to obchodzi? Wiem, że tam gdzieś biją pioruny uczuć, na jakie my ucywilizowani, mamy lekarstwo w samobójstwie...

»...Pozazdrościłem Obali i wronie. Obydwoje oni szybko zapomną. Czemyby się ugasiła ich piekielna, niezgrunтовana, okrutna, nieświadoma boleść? Jakby przepędzili dzisiejszą noc sami w pustych gniazdach, gdyby nie to boskie, nie to wspaniałe, dobrotliwe, najlepsze z praw przyrody — mądre prawo zapomnienia. Dla nich »żyć« znaczy »zapomnieć« — i dobra przyroda pozwala im zapomnieć natychmiast...

»Ach, jakże im zazdrościłem!...«

* * *

Ta nadmierna wyjątkowa wrażliwość na cudzy ból odbiła się nietylko na etyczno-psychologicznej stronie utworów Żeromskiego, ale i na artystycznej.

Forma czysto epicka była dla niego za ciasną, a współcześnie i za szeroką, gdyż Żeromski zamało interesował się zjawiskami zewnętrznymi samymi w sobie, żeby je odtwarzać z reymontowską plastyką, pełnią i szerokością. Ból zaś, który gromadził się w sercu pisarza, kłębił się, rósł i wołał wielkim głosem o wyzwolenie, dążył do obiektywizacji, domagał się kształtów artystycznych.

To też proza Żeromskiego od samego początku była przesycona liryzmem, tylko w pierwszych utworach liryzm ten wybuchał, jakby bezwiednie, wywołując zgrzyty, które, aczkolwiek zawsze umotywowane pod względem psychologicznym, przekraczały niekiedy granice konieczności estetycznej.

W »Ludziach bezdomnych« wystąpił Żeromski jako liryk i »nastrojowiec« otwarty, świadomy, który, nietroszcząc się o proporce epiczne, wypowiada, za pomocą oświetlonych odpowiednio obrazów i sytuacji, bóle nurtujące w jego szlachetnym a zgorzkniałym sercu.

Po »Ludziach bezdomnych« przyszły »Popioły«, w których forma, zapoczątkowana w poprzednim romansie, dosięga doskonałości.

W ostatniem swoim dziele Żeromski, nie przestając być sobą, rozszerzył ogromnie zakres swojej twórczości i umiał nadać subiektywnym tęsknotom i cierpieniom zupełnie obiektywne kształty.

Nadczułe i udręczone serce artysty drga wprawdzie w każdym wierszu, ale każdy wiersz ma dźwięk i połysk spiżu. Powieściopisarz nie wygłasza nic we własnem imieniu, ale płaczą i wzruszają nas rzeczy przedstawione przez niego z przedziwną finezyą i siłą. »Popioły«, to prawdziwe — *lacrymae rerum!*

W »Ludziach bezdomnych« nie brak scen, które można nazwać »bezlitośnemi« ze stanowiska estetycznego. W »Popiołach« jednak autor wzniósł się na taką wyżynę, że dyssonanse i zgrzyty rozplývają się w potężnym brzmieniu akordów, jakimi huczy całość, oparta na szerokich motywach epickich, które swą siłą naturalną wydobywają się na wierzch z pod nastrojowo-lirycznej powłoki.

Autor znalazł, wytworzył nową, własną formę, w której pierwiastki opisowe złąły się w organiczną całość z uczucio-wemi, lirycznymi.

Wątek epiczny rwie się na pozór, romans zdaje się rozpadać na epizody. Przyjrzyjmy się jednak bliżej tym rzekomym fragmentom, a spostrzeżemy, że stanowią one żywe i konieczne części wielkiego artystycznego dzieła; że tętni w nich jedno i to samo uczucie, że przenika je i spaja jedna i ta sama myśl twórcza...

JÓZEF WEYSSENHOFF.

I.

Powieść czy satyra?

Jeżeli w głośnym dziś utworze Józefa Weyssenhoffa ¹⁾ nie brak żywiołów satyrycznych i społecznych, to pierwiastek czysto powieściowy zajmuje tam, zdaniem większości sędziów i czytelników, niedużo miejsca. Rzeczywiście, z wielu względów »Żywot i myśli Podfilipskiego« nie dadzą się zbyt łatwo podciągnąć pod jedną ze znanych rubryk beletrystyki naszej. Mówimy »naszej«, gdyż forma, w jaką autor ubrał swoje dzieło, nie jest bynajmniej nową w literaturze. Zupełnie w ten sam sposób np. napisał Anatol France dwa utwory («*La pâtisserie de la reine Pedauque*» i «*Les opinions de Jérôme Coigniard*»), w których młody, głupowaty i dobroduszny uczeń zachwyca się naiwnie swoim nauczycielem, pijakiem, rozpustnikiem i kosterą, ale wielkim erudytą a miłym w pożyciu i rozmowie człowiekiem.

»Podfilipski« zbudowany jest analogicznie: o żywocie i myślach bohatera opowiada nam Jacek Ligęza, który uważa go za mistrza, a siebie za ucznia, ale w znaczeniu przenośnym raczej, niżeli dosłownem, gdyż niema pomiędzy nimi

¹⁾ Józef Weyssenhoff »Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego«, Warszawa, 1898.

ani zbyt wielkiej różnicy inteligencji, ani stanowiska społecznego, ani nawet wieku.

Obaj wyrosli i obracają się w jednej sferze — wśród bogatego arystokratycznego i quasi-arystokratycznego towarzystwa warszawskiego; obaj odebrali jednakie mniej więcej wykształcenie; obaj lubią żyć i rozprawiać o życiu. W gruncie rzeczy jednak Ligęza jest głębszy od rzekomego »mistrza,« który przewyższa swego pupila tylko większym zasobem doświadczenia na polu sportowo-klubowo-salonowym.

Wskutek postawienia Podfilipskiego i Ligęzy na równym poziomie towarzyskim i umysłowym spaczył autor nieco proporce artystyczne swojego dzieła.

U Anatola France'a podziwia niższy wyższego, i wskutek tego serdeczne zachwyty naiwnego biografa sprawiają wrażenie najzupełniej wiarogodne, kontrast więc pomiędzy szczerością pochwał a lichotą moralną chwalonego przedmiotu nadaje opowiadaniu nastrój nawskroś ironiczny wprawdzie, ale przytem pogodny i niesłychanie subtelny. U Weysenhoffa, ironia wychodzi dość ostro, a zarazem nienaturalnie, gdyż Ligęza, chłopak wogóle rozgarnięty, zdaje się mieć bielmo na oczach, kiedy patrzy na Podfilipskiego i zachwyca się takimi postępkami i doktrynami swego bohatera, jakiegoś go oburzyły u innych.

Podobne zaślepienia są psychologicznie możliwe, ale należy je uprawdopodobnić za pomocą całej armii motywów. Nie dziwi nas np. zachwyt, z jakim »doktorzy filozofii« piszą w Niemczech o Bismarku, gdyż książę żelazny — to postać demoniczna, potężna, choć nie pociągająca moralnie. Ale Podfilipski nie jest bynajmniej demonem: to bardzo zwyczajny szubrawiec, który ma trochę energii i zimnej krwi, oraz dużo sprytu, a poza tem nic. Czemże więc tak imponuje swemu biografowi? Czy tem, co gada o sobie i swojej rzekomej »filozofii życia« Są to rzeczy niewątpliwie doskonałe, jako przyczynek psychologiczny do charakterystyki bohatera, ale wzięte same przez się, brzmią płytko i banalnie.

Cały systemat rzekomego »filozofa« jest zlepkim or-

dynarnych frazesów o epikurejsko-materyalistycznym zabarwieniu, zaczerpniętych z artykułów gazeciarskich i encyklopedycznych notatek. Niema tam śladu filozoficznego pogłębienia: każdy aforyzm, każda maksyma życiowa — to ołowiany liczman, który w nauce prawdziwej nigdy nie miał kursu, chociaż pociągał i pociąga dotąd tłumy.

Autor, podkreślając z rozmysłu ową banalność i pospolitość duchową Podfilipskiego, zniewala jednak Ligęzę do ciągłych zachwyków i wpada przez to w manierę, tak, że w końcu, kiedy czytamy, że Podfilipski »nie ukazywał się w pełnym blasku i chwale; olśniewać nie chciał, sądząc, że jeszcze za wcześnie, aby był rozumiany i t. p.« — ogarnia nas znużenie. Wolelibyśmy, żeby autor wyrzucił za drzwi niepotrzebnego pośrednika i mówił we własnym imieniu: kompozycya i nastrój dzieła zyskałyby na tem niemało.

Gdyby nawet autor chciał zrobić z Ligęzy świadomego mistyfikatora, który udaje tylko głupiego, by wprowadzić czytelnika rozmyślnie w błąd — to i ta forma wymagałaby innego oświetlenia psychologicznego, innego układu całości i innej stylizacji typów. Ligęza, jako mistyfikator, nie utrzymuje się w tonie i raz jest naturalnym, drugi raz zmanierowanym, raz mówi uczciwie i mądrze, drugi raz popada w przesadę i plecie niedorzeczności, albo się niemi zachwyca. Słowem, czy biograf Ligęzy jest rzeczywiście naiwnym, czy też udaje naiwnego, zawsze całość sprawia wrażenie karykaturalne i przeciągnięte, zwłaszcza na punkcie ironii.

Pomimo organicznego błędu w budowie, książka Weysenhoffa jest, bądź co bądź, utworem artystycznym, nie publicystyczno-społeczną satyrą jedynie. Co większa, zdaje mi się, że autor zyska tylko na tem, jeżeli się do jego pracy zamiast socyologicznej, przyłoży miarę czysto literacką.

Co Weysenhoff zrobić zamierzał, trudno odgadnąć; ale to, co świadomie, czy bezwiednie zrobił, jest dostępne dla analizy krytycznej. Otóż, żeby się załatwić odrazu ze społeczną stroną utworu, zajrzyjmy do jego treści. Cóż tam wi-

dzimy? — Satyrę, której ostrze godzi w arystokratyczne sfery Warszawy — odpowiada czytający ogół.

W zdaniu tem jest trochę słuszności, ale tylko trochę. Satyrycznych uwag i refleksyi rozsiał autor po stronicach książki garści kilkoro, a nawet cały ton opowieści ujął, jak wiemy, w ramy naiwnie ironicznego panegiryku. Czyż jednak to stanowi istotę utworu i szkielet jego duchowy? Bynajmniej. Odtrąćmy te części składowe na bok, a powieść mimo tego stać dalej będzie; kto wie nawet, czy na podobnej amputacyi nie zyska!

Podfilipski interesuje czytelników nie dlatego, że go autor ośmiesza, ale dlatego, że jest postacią z krwi i kości, odmalowaną barwnie i wyraziście, pełną życia i prawdy. Podobnie rzecz się ma i z tłem, na które się składa kilkanaście osób, wziętych przeważnie ze świata arystokratycznego. Są to sylwety, rysowane szkicowo, ale dobitnie, i zajmujące nas nie tyle swemi właściwościami społecznymi, ile zaletami roboty literackiej, na które składała się dokładność obserwacyi i subtelność wykonania artystycznego.

Równie dobrze naszkicował autor kilka obrazków z życia hig-life'u warszawskiego.

Niewątpliwie, że społeczeństwo, czy też kasta, która wydała i tolerowała takiego Podfilipskiego, zasługuje na traktowanie satyryczne, ale to, co autor powiedział od siebie, niewiele doda chyba do wrażenia, jakie czytelnik odbiera, poznawszy nędzę moralną bohatera, oraz płytkość duchową jego otoczenia.

»Żywot Podfilipskiego« został przez Wł. Bogusławskiego nazwany dowcipnie »Dworzaninem polskim XIX stulecia.« Mnie osobiście powieść ta przypomina zlekka t. zw. »romanse łotrowskie,« rodzaj wytworzony w w. XVI w Hiszpanii i poświęcany opisowi życia zręcznych i układnych nicponiów (picaro).

Naturalnie, wobec zmienionych warunków życia wogóle, a nałogów i przesądów sfery, wśród której się Podfilipski obraca, w szczególności, »łotrowstwo« jego przybrało sub-

telny, daleki od karczmy, kryminału i szubienicy charakter; w gruncie rzeczy jednak, jeżeli prawdą jest, że należy sądzić człowieka nie według czynów, lecz według pobudek, to trudno chyba o wstrętniejszą etycznie istotę.

Jest to egoista w najbrutalniejszym znaczeniu tego słowa, sybaryta grubszego pokroju; kosmopolita przez zamiłowanie komfortu; obojętny na wszystko, prócz własnej przyjemności i wygody, i nie cofający się nawet przed podłością, jeśli tego wymagają jego plany i interesy. Autor przedstawia nam bohatera jako kłamcę, hypokrytę, denuncyanta, rajfura, serwilistę względem wyższych, pyszałka względem niższych i t. p., ale cała ta orkiestra ujemnych przymiotów składa się na bardzo »harmonijną« symfonię psychologiczną, dzięki elegancyi, dobremu wychowaniu i »filozofii« życiowej p. Podfilipskiego.

To właśnie stanowi oryginalny rys postaci. Łotrów było i będzie na świecie niemało, ale pan Podfilipski jest łotrem z metodą. Robiąc źle, robi to z przekonania, wierząc, że ma prawo używać wszelkich środków, byle sobie wygodnie »życie urządzić«; wyrzutów sumienia nie zna; etykę uważa za przesadę, użycie — za ideał bytu.

I takie osobniki zdarzały się już, co prawda, w historii i literaturze, ale Podfilipski nie jest do nich podobny; od innych «*struggle for life'row*» wyróżnia go banalność umysłu i niski poziom aspiracji. To nie Balzakowski Vautrin, demoniczny galernik, biorący się za bary ze społeczeństwem, lecz marny filister, zdolny, co najwyżej, do eleganckiej błagi i szwindlu; to nie tygrys królewski, żłopiący chciwie ciepłą krew z żył ofiary, lecz zwinny szczur, który wciska się wszędzie, przez najciaśniejszą choćby dziurę, i gryzie wszystko swymi wyostrzonymi zębami.

Ale właśnie z takich pierwiastków stworzyć postać interesującą — to zadanie nielada. Łatwiej wyrzeźbić monarszę, bądź co bądź, oblicze szatana, niżeli nieciekawy pyszczek zwykłego dyablaka. Otóż Weyszenhoff dał sobie z tym problemem radę i dowiódł, że jest prawdziwym artystą, gdyż,

za pomocą doskonałej formy, podniósł dość pospolite dzisiaj u nas i w Europie zjawisko do godności typu. Podfilipski ma widoki długiego życia, gdyż nie jest ani portretem, ani prostym studjum z natury, lecz krystalizacją całej masy niezdrowych żywiołów, przenikających duszę społeczną.

Bo niema się co łudzić: Podfilipscy nie są bynajmniej wykwittem jakiejś kasty. Można ich spotkać wszędzie: i wśród arystokracji, i wśród zamożnych mieszczan, i wśród inteligencji, i wśród cywilizowanych Żydów i »mechesów.«

Rzecz prosta, że w otoczeniu arystokratycznym typ ten nabiera pewnych cech specjalnych, ale są to, bądź co bądź, cechy drugorzędne; samo jądro charakteru wyrosło z ducha epoki, która próbowała także urządzić »sobie życie« bez ducha, ideałów, »przesądów« i mrzonek.

Czyż to jeden Podfilipski mówił i mówi, a nawet pisze dziś jeszcze: »Niech każdy z nas stanie się bogatszym, wytworniejszym, oświeceńszym, a gdyby to się dokonało, mamy przed sobą bardzo piękną rolę: tę, którą Grecy mieli w państwie Rzymskiem« (strona 78).

Otóż ponieważ każdy z nas słyszał te dźwięki niejednokrotnie, każdy krztusił się, chłonąc piersiami czad, zatruwający atmosferę moralną epoki, nic dziwnego więc, że znalazłszy przed sobą istotę, w którą zdolny pisarz wcielił wszystkie te anty-etyczne czynniki, doprowadzając je świadomie do absurdu, powitaliśmy »Podfilipskiego,« jako objaw zdrowej reakcji, wyrażonej w formie negatywnej, ale skierowanej ku celom nawskroś dodatnim.

Dzięki pozorom życia, jakie artysta wlał w swój utwór, książka stała się zwierciadłem, w którym każdy — z licznej rodziny Podfilipskich — »snadnie swe sprawy oglądać może.«

Czy dozna przytem uczucia zadowolenia — wątpimy... Chociaż, kto wie? Jedną z cech charakterystycznych »Podfilipstwa« jest zadowolenie z siebie i zarozumiałość...

II.

»Sprawa Dołęgi.«

Trudno sobie wyobrazić dwa mniej podobne do siebie typy twórcze, jak Weyszenhoff i Żeromski, a jednak kiedy czytałem ostatnią powieść pierwszego z nich, przypominał mi się drugi — jakby przez mgłę.

Żeromski — to olbrzymie serce i przeczulone nerwy; Weyszenhoff — to trzeźwy umysł i bystre oko. Żeromski jest przede wszystkim lirykiem, wznoszącym się w momentach wysokiego napięcia uczuć na wyżyny tragizmu; Weyszenhoffa możnaby zaliczyć raczej do epików i satyryków. Styl Żeromskiego drga i faluje, jak ruchliwa powierzchnia jeziora, wstrząsana wichrem jesiennym; Weyszenhoff pisze żywo i barwnie, ale równo, Żeromski odtwarza najczęściej życie inteligentnego, lub nieinteligentnego proletaryatu; Weyszenhoff obraca się w sferze arystokracji i plutokracji. Żeromski jest albo czuły i delikatny, jak siostra miłosierdzia, albo żywiołowy-brutalny; Weyszenhoff nie wychodzi prawie nigdy z równowagi, jest wykwintny i subtelny.

W dziełach Żeromskiego rozbrzmiewa często nuta humoru, ale to humor krwawy, bolesny, jak u Dickensa; Weyszenhoff jest raczej ironistą, niż humorystą, a uśmiech jego przypomina sceptyczne półuśmiechy Anatola France'a.

Wobec tylu i tak poważnych różnic, czyż może być mowa o jakimkolwiek podobieństwie? A jednak podobieństwo to istnieje; tylko nie należy go szukać w duchowej naturze obu artystów, lecz w stosunku do otoczenia, wśród którego każdy z nich żyje.

Obaj patrzą na życie przez analogiczny pryzmat: obaj widzą w ludziach nie obojętne ogniska energii psychicznej, lecz dodatnie lub ujemne czynniki rozwoju, zdrowe, lub chore komórki organizmu społecznego. Wskutek tego najdramatyczniejsze konflikty są wynikiem walki instynktów

egoistycznych z altruistycznymi: głodu szczęścia osobistego z żądzą poświęcenia siebie dla wszystkich. I dr. Judym i inżynier Dołęga np. wyrzekają się miłości uwielbianej kobiety, by móżdżek oddać się niepodzielnie spełnianiu obowiązków społecznych.

W dodatku uczucia, jakim hołdują bohaterowie »Ludzi bezdomnych« i »Sprawy Dołęgi,« mają specjalne zabarwienie: są to uczucia nawskroś nowoczesne, związane silnie z dzisiejszym ustrojem i położeniem społecznym. Naturalnie, że wprowadzenie motywów tego rodzaju do psychologii osób działających wymaga wysunięcia naprzód tła społecznego, na którym akcja się rozgrywa i z którym ściśle się jednoczy.

W »Sprawie Dołęgi« owo tło stanowi nawet właściwe jądro powieści. Intryga romansowa mogłaby być przeprowadzona inaczej, a powieść, jako artystycznie wykonany obraz pewnego momentu dziejowego — nicby na tem nie straciła.

Wyrażenie »moment dziejowy« należy brać w znaczeniu dosłownem, nie w szerokim, przenośnym, pomnikowym, jakie się zwykle temu terminowi nadaje. Nie są to zapasy homeryckie, decydujące o losach przyszłych pokoleń, lecz drobne wrzenie drobnych mózgow, wywołane jakimś powiewem, który wszyscy węższą, którego jednak nikt konkretnie określić nie umie.

Podobny »moment« możnaby traktować albo ze wściekłym subiektywizmem i werwą komiczną Arystofanesa, albo w sposób ironiczny, osłoniony szatą pozornego obiektywizmu. Weyssenhoff, i z temperamentu i z wielu innych względów, wybrał ostatnią drogę. Kiedy niekiedy tylko jakaś parabaza, włożona w usta jednego z bohaterów i zgodna najzupełniej z jego charakterem, pozwala się domyślać osobistych poglądów autora.

Ponieważ ów wiatr, o którym ciągle w powieści mówią, najsilniej owiał sfery posiadające a zwłaszcza arystokrację

prawdziwą i fałszowaną, więc też te warstwy społeczne zajmują w utworze stanowisko dominujące.

To, co o wadach, zaletach, obowiązkach, bezczynności i roli społecznej arystokracji mówią bohaterowie powieści, nie jest nowe, choć wyrażone tu i owdzie w sposób oryginalny i dosadny:

»Są oni — powiada Dołęga — jak wielka stojąca woda: popchniesz ją — rozleje się; chcesz ją zapalić — mokra: użyć do obracania młynów — nie płynie. A zajmuje olbrzymią przestrzeń kraju i gdzie nie pleśnieje, tam zalewa bezużytecznie urodzajne pola. Dla tego przez tę senną wodę trzeba przeprowadzić mocną groblę, po której przyjdą nowi ludzie najlepsi; trzeba dać tej wodzie dopływy z nowych źródeł i skierować ją na jakiś pożytek. Mają być przedstawicielami estetyki życiowej, ale ich estetyka nie jest poczuciem i znajomością piękna, lecz zwykłym sybarytyzmem, przystrojeniem sobie życia ku największej wygodzie, bez aspiracji społecznych, bez szczypty altruizmu, bez sensu dziejowego.«

Owe dyskusye publicystyczne potrzebne były autorowi do charakterystyki typów, jakie wprowadził, a właśnie te typy, tworzące bogatą i ciekawą galerję, nie portretowane, ale bądź co bądź, modelowane umiejętną ręką z natury, nadają wartość dziełu.

Przyjrzyjmy się owym typom. Jest ich sporo. Nie wszystkie są wykończone z równą dokładnością, niektóre tylko naszkicowane zlekka, choć wyraźnie, ale wszystkie drgają życiem i prawdą. Weyszenhoff, pierwszy może u nas, zamiast szablonów, lub karykatur arystokratycznych, dał nam ludzi z krwi i kości, dał, jeżeli nie kompletną syntezę psychologii pewnej kasty, to przynajmniej doskonały i artystycznie opracowany zbiór obserwacji psychologicznych.

A więc najpierw rodzina książąt Zbaraskich, bogata w tradycje i dostatki, zacna, ale zleniwiła, oderwana od reszty społeczeństwa, pogrążona w kastowym partykularyz-

mie, albo — jeżeli idzie o młodszą generację — w sybarytyzmie pseudo-estetycznym. Dokoła Zbaraskich grupują się inni, mniej wybitni, ale niemniej charakterystyczni, jak hrabia Adam Szafraniec, milionowy bogacz, którego fortuna »poci się złotem,« który jednak skąpi i oszczędza, sądząc, że »gromadzenie pieniędzy w ręku arystokracji« jest jedynym sposobem utrzymania jej pozycji wobec Żydów z jednej, a socjalistów z drugiej strony.« Dalej idą: hr. Gniński, rozumiejący lepiej od innych życie współczesne, giętki, sprytny, uczynny i ruchliwy; ks. Koryatowicz, którego główną ambicyą jest zabijanie jak największej liczby sztuk zwierzyny na polowaniach, następnie baron Karsten, zmniejszona kopia przysłowiowego już dzisiaj Podfilipskiego; Zawiejscy, ojciec i syn, wyrachowani karyerowicze, pnący się gwałtem na wyżyny towarzyskie.

Całości obrazu dopełniają: szorstki weredyk Szydłowski, kilku ubogich duchem członków towarzystwa »Sport,« oraz typy kobiece, jak księżna Hortensya Zbaraska, romantyczno-estetyczna egoistka, księżniczka Halszka Zbaraska, natura z gruntu szlachetna, ale zaczynająca się paczyć pod wpływem otoczenia; ciocia Temira, sympatyczny zabytek dawnej epoki, i pani Hohensteg, rodzaj Mesaliny *en miniature*.

Jeżeli porównamy ten świat fikcyjny ze światem rzeczywistym, to znajdziemy niewątpliwie jednostki znacznie gorsze i znacznie lepsze, ale są to wyjątki, autorowi zaś szło o typy, o ogólny ton i koloryt danej sfery, a ten jest pochwycony i oddany znakomicie.

Jest to, jak powiada Dołęga, »woda stojąca,« ale dlatego, że nic jej nie porusza. Do nowych warunków zewnętrznych trudno się przystosować ludziom z pewnymi atawistycznymi nawykami i tradycjami, wewnętrznej zaś siły ruchu nie mogą oni wydobyć sami z siebie, gdyż zamiast ideału żywego mają ideał martwy, zamiast patrzeć w przyszłość i budować przyszłość, marzą o przeszłości, a nie mogą jej wskrzesić, żyją chwilą bieżącą, rozpraszając energię duchową na drobiazgi. Najsympatyczniejszy i najszlachetniej-

szy z całego grona, młody książę, Andrzej Zbaraski, zdaje sobie sprawę z niemocy własnej i otoczenia i pragnie ją prze-módtz, ale te chwilowe porwy, nie dają pozytywnych rezultatów. Nawet ostatni efektowny moment rozmarzenia, pod wpływem wspomnień o dziełach i zasługach pradziadów, możliwy i prawdziwy psychologicznie, jest tylko »nastrojem,« nie czynem. U natur subtelnych i wrażliwych nastroje trwają zwykle krótko...

Przychodzi jednak chwila, kiedy »woda stojąca« zaczyna się zlekka poruszać. Przyczynia się do tego szlachetny marzyciel, Dołęga, który, uzyskawszy poparcie przyjaciela i kolegi swego, księcia Andrzeja, oraz siostry jego, księżniczki Halszki, żywiącej dla dzielnego i przystojnego inżyniera gorącą sympatyę, próbuje wciągnąć sfery arystokratyczne do pracy na pożytek ogółu i przedstawia im szeroki projekt budowy i reformy dróg w kraju. Ten projekt, czyli t. zw. »sprawa Dołęgi,« jest niejako haczykiem, o który autor zaczepia sznurek, pozwalający mu puścić w ruch swoje figury i rozwinąć ich charaktery w akcji.

Akcja owa przebiega w sposób, jakby powiedział medyk: »typowy.«

Prologiem jest konkretna sprawa społeczna; epilog zaś gubi się w tumanach majaczeń, mających wyobrazać wielką politykę, a będących w gruncie rzeczy jej tragikomiczną parodią.

Wymienieni wyżej przedstawiciele stanu niegdyś uprzywilejowanego są to nieźli naogół ludzie, ale nieszczególni muzykanci, którymi kieruje inteligentniejszy i energiczniejszy o wiele od nich kapelmistrz, hrabia Karol Zbąski.

Stworzenie tej jednej postaci wystarczyłoby do zapewnienia Weyszenhoffowi wybitnego miejsca wśród beletrystów polskich. Jest to typ odmiennego zupełnie pokroju, niż Podfilipski, ale niemniej znakomity w swoim rodzaju i opracowany z równem mistrzostwem, chociaż inną metodą.

Hr. Karol Zbąski to człowiek wcale nie głupi i działający z najlepszą wiarą, ale maniak. Jest on — jak powiada

praktyczny nawskroś przemysłowiec Helle — »karykaturą dowódcy.« Ideolog, wierzący ślepo i szczerze w moralną potęgę arystokracji, pragnie jej przywrócić dawne znaczenie i wpływy, »nie wskrzeszając form zamaryłych, które rzucone w prąd wypadków koniecznych, roznoszą gangrenę na nie-dojrzałe jeszcze plony.«

Jak należy rozumieć ten program, tego nie mówi ani sam Zbąski, wyrażający się zazwyczaj ciemno i lakonicznie, ani nikt z jego podkomendnych, idących za nim naślęp, wskutek wrodzonej bezwładności, albo też pragnących coś ułować w mętnej wodzie, choćby to były tylko »złote guziki u kamizelki,« lub fotel redaktorski.

Z wielu drobnych szczegółów jednak, oraz z całego nastroju, panującego w obozie p. Zbąskiego, można wywnioskować, że idzie tu o zdobycie dla arystokracji stanowiska zgodnego z jej powołaniem dziejowem, a zarazem dającego się wtłoczyć w »warunki konieczne.«

W całej prawie Europie arystokracja, straciwszy swój feudalno-oligarchiczny charakter, przerodziła się w rodzaj czegoś, coby można nazwać »biurokracją rodową,« t. j. w stan, nie posiadający wprawdzie żadnych poważnych przywilejów, uświęconych prawem, korzystający jednak faktycznie z wielu ułatwień w karierze urzędniczej i militarnej. Wskutek tego, w takich Prusiech np., wszystkie prawie najwyższe stanowiska zajmują przedstawiciele wysokiej szlachty.

Otóż, ile przypuszczać można, Karol Zbąski marzy o wynalezieniu takiego *modus vivendi* dla kraju, żeby arystokracja mogła stać w nim »na straży ładu i rygoru społecznego.« Ponieważ jednak Zbąski, jak i cały jego obóz, nie zna ani kraju, ani owych »warunków koniecznych,« robi więc fiasco, zaprzeczając przytem realną »sprawę Dołęgi,« jako szczegół małej wagi w porównaniu z szerszymi na pozór, ale w gruncie rzeczy mglistymi planami, budowanymi na »wietrze.« Wszystko się kończy na kilku ucztach, toastach i mowach, przepełnionych czczą frazeologią, oraz na

założeniu pisma »Zgoda,« które prawdopodobnie będzie dalej siało — wiatr...

Pomimo że w danym momencie i warunkach program hr. Zbąskiego nie ma rzetelnej podstawy faktycznej, jest on najzupełniej umotywowany i uprawniony psychologicznie. Wszędzie i zawsze kasta uprzywilejowana, której zostawiono środki materyalne, a pozbawiono przywilejów, dążyła do ich odzyskania, szukając archimedesowego punktu oparcia, gdzie się dało. Dość przypomnieć stosunki eupatrydów ateńskich z arystokratyczną — Spartą, a nawet bogatą i potężną Persyą.

Czas jednak skończyć z historyozofią, by oddać sprawiedliwość autorowi, który, rzuciwszy na papier kilkanaście typów i sylwetek, i ożywiwszy je tchnieniem rzetelnego artysty, pobudził myśl naszą do refleksyi.

Powtarzamy raz jeszcze, że powieść Weyssenhoffa nie jest bynajmniej rozprawą publicystyczną, lecz dziełem sztuki w pełnym tego słowa znaczeniu. Takie figury, jak księżniczka Halszka, książę Andrzej, Zbąski, stary Helle i jego córka, stary sługa Zbaraskich, Marsowicz etc., etc., to prawdziwe arcydzieła kunsztu pisarskiego. A prócz doskonałej roboty i prawdy artystycznej uderzają one oryginalnością. Są to typy zupełnie nowe w literaturze, choć niewątpliwie oddawna istniejące w życiu. Mniej nowym jest Dołęga, chociaż niesłusznie, naszym zdaniem, zestawiono go z »inżynierami« z epoki »pracy organicznej.« Jest to »firmowy,« wprawdzie, ale nie rzeczywisty bohater powieści. Bohaterem prawdziwym jest cała klasa społeczna, nie jednostka.

Wybornie również uwydatnił autor w sylwetkach grafa Zellera i dyplomaty Reckheima — kontrast pomiędzy typami arystokratycznymi różnych szerokości geograficznych.

Obok strony psychologicznej należy podnieść również stronę opisową, a zwłaszcza nastrojowe obrazy natury, oraz żywy i interesujący wizerunek Waru, starej rezydencji ksią-

żęcej, powleczonej feudalną patyną, którą spłókują powoli nowe prądy. Jest to prawdziwy majstersztyk.

Powieści Weyszenhoffa cieszą się wielką poczytnością i dziwić się temu nie można. Zarówno wielki talent autora, jak i poruszane przez niego tematy, każą uważać to powo-
dzenie za rzecz zupełnie naturalną.

GUSTAW DANIŁOWSKI.

»Z minionych dni«.

W jednym ze swoich utworów wierszowanych (Poezje, I) Daniłowski opisuje »dzwon cudnej roboty,« który, »chwijając się w słońcu, błyszczy, jak gdyby był złoty,« nie wydaje jednak żadnego tonu.

»Jeno wark głuchy, zresztą żadna nuta
Skłóconej sfery dźwiękiem nie przewierca.
Co to jest? Czemu nie słychać olbrzyma?
Lśniąca powłoka misternie wykuta
Była — lecz wewnątrz brakowało serca«.

I dlatego dzwon nie budził »żadnych porywów, marzeń, ni tęsknoty«.

W wierszyku tym, prawdopodobnie jednym z dawniejszych, wypowiedział Daniłowski w sposób negatywny swoje *credo* estetyczne.

Sama powłoka choćby najdoskonalsza, sama technika choćby najmisterniejsza — nie wystarczy do tego, żeby stworzyć prawdziwe dzieło sztuki. Trzeba tu czegoś więcej.

Czego?

Uczucia, serca, idei?

Wszystkie te wyrazy są prawie synonimami tego, co by można nazwać najogólniej: duchowym pierwiastkiem twór-

czości artystycznej w przeciwstawieniu do zmysłowego, technicznego.

Rzuciwszy okiem na całą działalność literacką Daniłowskiego, przekonamy się, że poeta nie odstępował nigdy ani na włos od swego programu. Wśród wierszy i nowel jego są prace lepsze i gorsze, ale niema ani jednej, któraby była »dzwonem pozbawionym serca.«

Swoją drogą, autor nie odrazu zdołał szarmonizować treść z formą. Daleki od płaskiej tendencyjności, próbował Daniłowski różnych sposobów artystycznego uzmysławiania swoich idei i uczuć. Pisał wiersze refleksyjne, nowelki realistyczne (»Nego«), fantastyczne (»Chudy Pan«) i alegoryczne (»Pociąg«).

Forma alegoryi powraca najczęściej. Najobszerniejszy i najlepszy utwór wierszowany Daniłowskiego: »Na wyspie,« jest w gruncie rzeczy poematem alegorycznym.

Nie sądzimy jednak, żeby posługiwanie się tą właśnie formą wynikało ze specjalnego zamiłowania do niej, żeby było koniecznością psychiczną talentu poety. Bliższem prawdy będzie przypuszczenie, że autor uciekał się do przenośni, pragnąc pod jej osłoną powiedzieć więcej, niż mógł wyrazić w sposób bezpośredni. Jakkolwiek bowiem Daniłowski umiał swoje alegoryczne utwory ożywiać, czuć jednak było, że go ta forma krępuje, że jest ona nietyle naturalnym wykwitem jego indywidualności, ile wypadkową działania czynników wewnętrznych i zewnętrznych.

Że tak było rzeczywiście, dowodzi najnowsza praca Daniłowskiego: »Z minionych dni«, która świadczy, że autor znalazł najodpowiedniejszy grunt dla swojej twórczości. Charakter myśli i uczuć pozostał ten sam, co dawniej, ale dzięki oryginalnej i doskonale złączonej z treścią formie, indywidualność autora wystąpiła z większą siłą i zarysowała się zupełnie wyraźnie. »Lśniąca i misternie wykuta powłoka dzwonu« zachwyca oko, a »serce bijące wewnątrz« śle w przestwór tony, które znajdują oddźwięk w naszym łonie...

»Z minionych dni« — to już nie alegoria, to powieść,

którą, biorąc rzecz powierzchownie, możnaby nazwać realistyczną, społeczną, lub psychologiczną, wreszcie nastrojową, a nawet symboliczną.

Każdy z tych terminów byłby do pewnego stopnia zgodny z prawdą, bo w »Minionych dniach« są ludzie żywi, ludzie z krwi, kości i nerwów; sytuacje wzięte są z rzeczywistości; analiza psychologiczna charakterów odznacza się subtelnością i przenikliwością, a całość przesycona jest, od dachu do fundamentów, głębokiem i gorącym uczuciem, nad którym autor jednak panuje, nie pozwalając mu rozrywać utworu na strzępy liryczne.

A symbolizm? Pomimo nawskroś realnego kolorytu, »Z minionych dni« jest niewątpliwie powieścią symboliczną, w najlepszym tego wyrazu znaczeniu, symboliczną, nietyle w szczegółach, choć i tych nie brak (np. kwiat paproci, który gubi małego Ignasia), ile w ogólnej koncepcyi. Nie jest to symbolizm sztuczny, robiony, naciągany, lecz naturalny, występujący zawsze, kiedy artysta spogląda na rzeczywistość *sub specie aeternitatis* — pod kątem wieczności.

Gdyby autor odtworzył tylko wiernie: z jednej strony psychologię wykołojonych, którzy, zatruwszy sobie duszę widokiem ideału, cierpią i giną, z drugiej zaś — psychologię poczciwych filistrów, rozkładających się powoli w czterech ścianach domu — byłoby to zajmujące studjum duszoznawcze, ale nie byłoby symbolu, nie byłoby szerokich horyzontów myśli i uczucia. Otóż Daniłowski nie poprzestał na analizie psychologicznej, lecz sięgnął głębiej. Szereg wypadków, nie codziennych może, ale bynajmniej nie nadzwyczajnych, zwłaszcza u nas, zmienia się pod piórem autora w prawdziwą tragedję fatalistyczną.

U Eschylosa i Sofoklesa rody bohaterskie pławią się we krwi i giną, pokutując za błędy praojców; w »Minionych dniach« nie grzech, lecz cnota, nie złe namiętności, lecz szlachetne porywy odgrywają rolę fatum, które, niby wóz Dżagernatu, dławi pokolenie po pokoleniu.

I, co najważniejsza, owo fatum, działające początkowo

jako siła zewnętrzna, jako nakaz społeczny, zmienia się stopniowo w subiektywny imperatyw kategoriowy, by w końcu przejść w jakąś chorobliwą prawie nadszłość, w jakąś ekstazyzną żądzę poświęceń i ofiar.

Dziad Wiktora walczy i umiera, spełniając normalny obowiązek dobrego żołnierza, nic więcej. Młodszy od niego wiekiem towarzysz broni, dr. Postański, zmienia się pod wpływem walk i zawodów życiowych w dziwną istotę, w której fantastyczny idealizm Don Kiszota zlewa się w jedną całość z energią i trzeźwością Robinsona.

Z tak rzadkiego a szlachetnego aliażu powstałby w warunkach sprzyjających wspaniały posąg, wobec braku tych warunków jednak — metal nie obrobiony dółtem i nie ujęty w regularną formę, rdzewieje, pęka i rozpada się na bezkształtne kawały i, zamiast bohatera prometeisty, stoi przed nami zgorzkniały odludek, który przeklina przeszłość, chociaż po niej tęskni, a nie chce myśleć o przyszłości, chociaż w nią wierzy.

Przedstawiciel trzeciego pokolenia, Wiktor, porzuca ukochaną żonę i synka, gdyż wewnętrzny głos obowiązku każe mu poświęcić szczęście osobiste dla przypuszczalnego szczęścia ogółu. Mały synek Wiktora wreszcie, Ignas, odziedziczył po przodkach wysubtelnione do krańców popędy altruistyczne i, nasłuchawszy się o tem, że kto posiadzie kwiat paproci, może uszczęśliwić wszystkich, zrywa się w nocy z łóżeczka, żeby szukać owego talizmanu i — tonie w trzęsawiskach...

Im bardziej łańcuch, sięgający początkiem »Minionych dni«, zbliża się do chwili dzisiejszej, tem misterniejszymi i delikatniejszemi stają się jego ogniwa, a tem większem napięciem, które wytrzymać muszą. Wreszcie pęka jedno, pęka drugie: następuje katastrofa, niweczająca szczęście kilku indywidualnych istnień, a »kwiat paproci« pozostaje nadal — mitem.

»Zima, zima, a kiedy będzie wiosna?« — woła z gniewem zgorzkniały pesymista, dr. Postański, dążąc na cmentarz, gdzie leżą zwłoki ofiar fatalizmu społecznego. Ten wy-

krzyk ciśnie się mimowoli na usta czytelnikowi powieści Daniłowskiego, której treść przygniata poprostu swoim tragizmem.

Wrażenie jest potężne, raz dlatego, że autor nie igrał frazesami, lecz w każdym słowie zawarł rdzeń uczuciowy, powtóre dlatego, że pokazał nam, z konieczności może, jedną wyłącznie, najboleśniejszą stronę dramatu społeczno-psychicznego. Widzimy wyraźnie tylko fatalne lub poronione skutki czynów: pobudek musimy się domyślać, a właśnie w pobudkach, w dążeniach, w aspiracjach tkwi pierwiastek świetlany, Ormuzdowy. Materya, rzeczywistość — to dziedzictwo Arymana, który zawsze stawia opór i kaleczy dłonie demiurgów, pragnących nadać bezkształtnej masie żywą i piękną formę.

Jeżeli weźmiemy pod uwagę trudności, z jakimi walczył autor, szukając tonów wymownych a dyskretnych, silnych a niekrzyczących, to wyrażając uznanie pocie, musimy oddać hołd znakomitemu technikowi. Teofil Gautier, który znał się na »robocie«, jak mało kto, powiedział niegdyś:

«Oui, l'oeuvre sort plus belle
D'une forme au travail
Rebelle...»

Nie zawsze się ta reguła sprawdza, w danym wypadku jednak oporność materiału wyszła dziełu i artyście — na dobre.

Daniłowski pod względem etyczno-społecznym przypomina Żeromskiego, jako artysta jednak ma swój własny kolor i styl. I on jest raczej lirykiem, niżeli epikiem, i on, zamiast szeroko rozwiniętych scen i epizodów, daje zwarte i ostre, jak klinga sztyletu, momenty o nastrojowym charakterze, ale całość, ale synteza tych momentów ma coś zupełnie oryginalnego.

Daniłowski prowadzi swoich bohaterów do kresu rozpaczy i cierpienia, ale nie mści się za nich bezpośrednio na czytelniku, zadawalając się wrażeniem, jakie na niego wywarł.

WACŁAW BERENT.

»Próchno«.

I.

Ktoby chciał oceniać »Próchno« ze strony czysto artystycznej, mógłby o nim powiedzieć bardzo wiele dobrego, a mimo to nie powiedziałby wszystkiego, co powiedzieć należy, gdyż książka Berenta jest nie tylko dziełem sztuki, ale i dokumentem psychologicznym wielkiego znaczenia.

Chociaż autor opanował materiał rzeczowy, jak prawdziwy artysta, i zniewolił formę do absolutnego wchłonięcia treści, chociaż dał czyste i rzetelne dzieło sztuki, nie tendencyjną rozprawę w *quasi* beletrystycznej szacie, pomimo to wszystko strona psychologiczno-społeczna powieści wysuwa się naprzód, uderza, zajmuje i zmusza do zastanowienia się nad nią.

Czuł to sam autor, pisząc list do redakcji *Chimery* (tom IV, 464—467), w którym starał się zapobiedz fałszywym komentarzom i który zakończył słowami:

»Być może, iż ten list zawiedzie mą powieść do czyjejś szufladki z napisem: »Nie sztuka, lecz publicystyka«. Rzecz znana! są »estetycy« społeczni, dla których »sztuka czysta« jest sztuką bezmyślną, i naodwrot myśl w dziele sztuki — jego tendencyą«.

Przypuszczam, że autor nie ma powodu obawiać się podobnych nieporozumień, swoją drogą jednak niepowinien się dziwić, jeżeli strona myślowa jego powieści obudzi więcej zająęcia, niż strona formalna. Treść »Próchna« jest tak nową, oryginalną, bogatą, interesującą, iż nie podobna przejść nad nią spokojnie do porządku dziennego.

Prawda, że owo bogactwo i oryginalność są wynikiem nadzwyczajnej koncentracji artystycznej i indywidualnego nawskroś sposobu przedstawienia rzeczy, ale nad tymi estetycznymi składnikami utworu zastanawiać się będą tylko znawcy; ogół czytelników zwróci uwagę na to jedynie, co przemówi bezpośrednio do jego umysłu, t. j. na obraz życia, zamknięty w ramach opowiadania.

Obraz ten jest naprawdę »obrazem życia«, ale życia wewnętrznego raczej, niż zewnętrznego. Akcyi w znaczeniu powszednim, fabuły, niema prawie wcale, ale mimo to całość pulsuje, drga i mieni się niepokojącymi błyskami.

Rzecz dzieje się w jakimś wielkiem mieście niemieckiem, którego autor nietylko nie nazywa, ale nawet bliżej nie określa, gdyż nie szło mu o koloryt lokalny, lecz o ogólny charakter życia współczesnego w olbrzymich ogniskach cywilizacji i — rozkładu.

Bohaterami — jeżeli można użyć tej staroświeckiej nazwy — są artyści, esteci, dziennikarze, z których każdy mógłby powiedzieć o sobie to, co mówi jeden z nich, poeta Müller:

»Mnie nogi moje z pośpiechem w grób niosą, nieczy-
stych dłoni zasiewy w duszę mi wpadały; wdarł się grzyb
w śpichrze moje: pleśń je niszczy, rdza pożera i sporysz
wyplenia! A wzgarda moja zawiścią się stała: życia-m zbył
w samotności!

»Do mnie żadne słowo zrozumienia, żadna dłoń otuchy
nie trafiła, do mojej samotności śmiech tylko i chichot tłumu

dolatywał: »Żyj!... Użyj!... Kochaj!« Pochwycił mnie rojny i barwny gwar życia, padłem, jak ćma, w płomień. Zbyteń duszy w gwarze ludzkim! Uścisnęło mnie miasto, potwór pierś mi zdławił».

Ludzie ci, urodzeni w różnych kątach świata, niepodobni do siebie pod wielu względami, nienawidzący się często wzajemnie, mają coś, co ich jednoczy i przyciąga ku sobie.

Wierzą w sztukę i mają cześć dla talentu.

»Można — powiada jeden z nich — lekceważyć świat, ludzi, życie, samego siebie, własny talent, ale trzeba mieć talent. Inaczej, to wszystko stoi tylko na cynizmie«.

Sceptyczny i znikczemniały dziennikarz, Jelsky, utrzymuje swoim kosztem chorego i zrujnowanego moralnie i fizycznie poetę Müllera, bo wierzy w jego talent.

Ten sam Jelsky wpada w gniew, widząc, że dr. Kunicki, który pragnie się wyrwać z odurzającej atmosfery estetyczno-erotycznej, pali rękopis własnych, ale pięknych wierszy.

»Idyota i szubrawiec! — krzyknął w pasyi. — Można filistrów orzynać, co się da, długów nie płacić, dziewczyny gwałcić, przyjaciół oszukiwać, żony cudze uwodzić, ale takiego chamstwa, jak Boga kocham, nie popełniłem nigdy! Na to trzeba być chamem z urodzenia i karyeorowiczem z odziedziczonych skłonności!«

Słowem: *pereat mundus, fiat ars!* Nie wierzyć nawet w siebie samego i nie mieć talentu... To nie można, to już wcale »nie można żyć«.

* * *

A jak się żyje, mając talent?

Odpowiedź na to pytanie tkwi już do pewnego stopnia w przytoczonych wyżej cytatach.

Życie prawdziwe, z jego wymaganiami i obowiązkami, to coś, czego ci ludzie znać nie chcą, a po części i nie mogą, chociaż, radzi nieradzi, muszą się o nie ocierać.

Każde zetknięcie z życiem realnem jednak budzi w nich przedewszystkiem reakcyę estetyczną, nasuwa na myśl jakiś pomysł, nadający się do obrobienia w poezyi, przypomina jakąś sytuacyę, scenę, obraz i t. p.

Aktor Borowski opuszcza żonę, którą gorąco kocha, by powrócić na scenę, do której jeszcze goręcej tęskni. Wchodzi do mieszkania w nocy. »Przyćmiona lampa pali się na stole. Jak zawsze w takich razach, przemknęło przez myśl Borowskiemu«. Chce napisać list do żony. »Na stole leżała biała czysta karta: nie napisał ani słowa! Wiódł piórem górą ponad papierem, jak zawsze w takich razach. Boże mój! — jęknął. Opadł na krzesło, ręce zwisły bezwładnie. — Boże mój, więc ja na prawdę nie mam sił do prawdziwego życia!«

Aktor zabił w nim człowieka.

Drugi, autor dramatyczny, Turkuł, obserwuje ludzi z uwagą po to, żeby z nich »robić« postaci do swoich utworów. »Czy pan już żyć, jako człowiek nie umiesz?« — zapytuje go subtelny arystokrata, Hertenstein. — »Nie« — odparł Turkuł twardo i jakby z dumą. — »Czuć to. Pan cuchniez atramentem«.

Dziennikarz Jelsky wyznaje, że »tylko w druku może się jeszcze szlachetnie oburzać«. Słowem, ci esteci żyją naprawdę w innym zupełnie, swoim, fikcyjnym, nie rzeczywistym świecie.

* * *

Ten rys psychologiczny właściwy jest artystom wogóle, nietylko artystom dzisiejszym. W epoce romantyzmu uważano ową zdolność do zamykania się w świecie własnych marzeń za drogocenny przywilej duchów twórczych, a jeżeli zwracano uwagę na niebezpieczeństwo nadmiernego rozwoju podobnych skłonności, to z wielkimi zastrzeżeniami.

U nas jeden Krasiński nie wahał się w «Nieboskiej» powiedzieć otwarcie, że rozwój zdolności poetyckich okupuje

się często zanikiem cech ludzkich. I hrabia Henryk, płacząc nad nieszczęściem żony, »układał dramaty...«

W listach do Reeve'a Krasieński sam tak określił swego bohatera: »Jest on egoistą jako poeta, odważnym jako szlachcic, a jako poeta ma on jeszcze uczucie uczucia; czuje on, co to znaczy być dobrym mężem, a pozwala żonie umrzeć z boleści i obłąkania i t. d.«

I bohaterowie Berenta wiedzą, co robić powinni, gdyż są bardzo inteligentni, a mimo to postępują inaczej, posłuszni instynktom artystycznym, które zatręły im krew i nerwy.

Sam autor tak dobrze scharakteryzował ten typ istot, że nie potrzebujemy formułować nowej syntezy krytycznej.

»Są wszakże i inni (artyści), — powiada Berent w cytowanym liście — dla których sztuka jest najostateczniejszą potrzebą ducha, przyrodzonym piętnem umysłowości, głodem i bólem ich wnętrza, klęskową rozterką z życiem, nieraz fatalistyczną wprost koniecznością wgłębiania się całą siłą myśli i uczucia we wszystkie wrażenia i objawy i w samych siebie, a więc we wszystkie przekazane wartości, normy, dogmaty i wierzenia. Wśród czujących, którzy zarazem i myśleć potrafią, jest takich wielu, dziś więcej, niż kiedykolwiek. I oni wszyscy, niezależnie od tego, czy władają artystycznym narzędziem, czy się udzielają, lub nie, wszyscy oni są dziećmi sztuki, są prawdziwymi artystami. Zaś wśród szukających jest wielu takich, których głód wrażeń rzuca w złe wiry wielkomiejskie, głód ducha wiedzie na beznadziejne błędne ścieżki; jedno i drugie szczepi im niemoc serdeczną, jad wyłącznych myśli o »sobie samym« i kruszy im w dłoniach miary wszelkich wartości. I oto, gdzie się zaczyna próchno.«

* * *

W charakterystyce powyższej autor kładzie nacisk na dwa momenty: na wrodzoną słabość duchową pewnych je-

dnostek, oraz na rozkładowy wpływ »wirów wielkomijskich«.

Pierwszy moment należy do zjawisk, trafiających się bardzo często, nie tylko w świecie artystycznym, lecz wszędzie, gdzie nadmierny rozwój pewnej właściwości psychicznej pociąga za sobą zanik innych. Tylko wyjątkowo bogate, szerokie i silne indywidualności zachowują swoją integralność i rozwijają współcześnie wszystkie zdolności, uczucia i popędy, nie gwałcąc jednych kosztem drugich. Można być »dekadentem« zarówno na tle nauki, jak i sztuki, zarówno na tle altruizmu, jak i egoizmu, słowem: zdarza się to zawsze, skoro, wskutek wewnętrznych, czy zewnętrznych przyczyn, bywa naruszona harmonijna równowaga władz duchowych i jeden instykt wybuja nadmiernie, przygłuszając sobą inne.

Co do atmosfery wielkomijskiej, to ta wpływa niewątpliwie ujemnie na życie duchowe istot wrażliwych a słabych.

Jednym z pierwszych, który to w romansie zaznaczył, był genialny wizjoner, a zarazem niedościgniony analityk i obserwator, Balzac, który w »Les illusions perdues« wystawił kilka typów twórczych, zdeprawowanych i złamanych przez gorączkę olbrzymiego środowiska cywilizacyjnego.

W owym czasie jednak zło nie posunęło się jeszcze tak daleko. Dzisiaj wielkie miasta wzrosły do niebywałych rozmiarów i zamieniły się w olbrzymie młyny, w których mózgi i nerwy ludzkie ścierają się na proch.

A artyści, trawieni żądzą sławy, ciągną, z małymi bardzo wyjątkami, do gwarnych zbiorowisk ludzkich i znajdują tam najczęściej zamiast laurów i współczucia — obojętność, albo wieńce cierniowe. Zawody i walka o byt sprowadzają zniechęcenie, apatyę i rozstrój psychiczny, a ciągłe drażnienie przeczulonych nerwów przez niezdrowe wyziewy gruntu wielkomijskiego, popychają wykojezonych dekadentów w objęcia erotyzmu, alkoholizmu i analogicznych nałogów, które wyczerpują i zabijają w nich energię, prowadząc nieszczęśliwych do szpitala obłąkanych, lub do samobójstwa.

Wszystkie te procesy i przełomy wewnętrzne, których rezultatem jest stopniowa atrofia woli i zmysłu moralnego, wystawił autor z taką wyrazistością, plastyką i prawdą, że opierając się na »Próchnie«, możnaby napisać bardzo pouczające studium publicystyczno-socjologiczne o wpływie warunków bytowania dzisiejszego na losy artystów, a po części i na charakter sztuki.

II.

Sztukę dzisiejszą nazywają »chorą«. Jest to naturalnie tylko metafora, utwory sztuki bowiem mogą być piękne albo brzydkie, szczerze, lub nieszczerze, ale nie mogą być ani zdrowe, ani chore. Choremi bywają tylko jednostki, gdyż nawet w zastosowaniu do całego społeczeństwa termin »choroby« nie ma cech rzeczywistego faktu, lecz posiada charakter symbolu, jest obrazem przedstawieniem pewnych właściwości, przeważających w danej epoce.

Za typ zdrowego społeczeństwa uważa się społeczeństwo greckie, mniej więcej do Sofoklesa, oraz rzymskie do upadku Rzeczypospolitej, a także pokrewne im duchowo społeczeństwo epoki Odrodzenia; społeczeństwo chore *par excellence* — to społeczeństwo wieków średnich w Europie, a w Azji społeczeństwo indyjskie w powedyckiej fazie rozwoju.

Jeżeli jednak przyjrzymy się bliżej tym społeczeństwom, to przekonamy się, że owe rzekomo, czy naprawdę, »chore« posiadały wiele dobrych stron, a te, które sprawiają wrażenie zdrowia, odznaczały się mnóstwem rysów niesympatycznych dla dzisiejszego człowieka.

Tkliwość i marzycielstwo, właściwe epokom »chorym«, silniej wpłynęły na rozwój uczuć altruistycznych, społecznych, niż siła, bezwzględność i brutalność epoki renesansowej, która obok całego grona zdrowych, silnych i zrównoważonych artystów, wydała również »zdrowego, silnego i mądrego« po-

twora, Cezara Borgię, oraz trzeźwego i zrównoważonego apologetę jego — Machiavela.

Życie klasyczne zawdzięczało swą piękność, pogodę i równowagę — pracy, potowi i krwi niewolników, na których barkach spoczywał dobrobyt warstw wyższych. I jeżeli sztuka grecka imponuje »zdrowiem i siłą«, to dlatego tylko, że ci, którzy ją tworzyli i którzy się nią zachwycali, nie znając prawie szarych, codziennych trosk żywota, odczuwali byt jako coś wesołego, rozkosznego i dobrego.

Czy jednak tak samo czuli i myśleli niewolnicy, tworzący »chory« fundament społeczny? Napewno nie. I gdyby niewolnicy greccy i rzymscy zostawili jakiś ślad sztuki i literatury, byłaby to niewątpliwie inna sztuka i inna literatura, w której nie odnaleźlibyśmy napewno cech zdrowia, siły i równowagi. Ale niewolnicy milczeli, dopóki chrystyanizm nie rozwiązał im ust, a wtedy dawny »zdrowy« ideał sztuki znikł z oblicza świata na czas długi, i zjawiała się sztuka mglista, symboliczna, nerwowa, przepełniona mistycznym uczuciem i tęsknotą do nieba.

— Otóż badanie faktów dziejowych wykazuje, że sztuka, którą powszechnie nazywamy »zdrową«, zjawia się w epokach, kiedy ludzkość jest w zgodzie z rzeczywistością, kiedy zadowolona jest z życia i pragnie utrwalić jego objawy za pomocą słowa i marmuru, barwy czy linii.

Kiedy jednakże, jak to było w wiekach średnich u nas i w epoce rodzenia się buddyzmu w Indjach wschodnich, człowiek nabierze wstrętu do rzeczywistości i rozbudzi w sobie tęsknotę do ideałów nieziemskich, czy nadziemskich, wtedy sztuka, zwana »zdrową«, sztuka silna, zrównoważona, realistyczna, odtwarzająca, lub idealizująca rzeczywistość, schodzi na plan dalszy, a na jej miejscu zjawiają się wizye, halucynacje, mroki, nastroje, nawet upiory i potwory.

Tak uczy historia.

Jeżeli więc dzisiaj widzimy podobne fenomeny, to świadczą one, że może nie cała ludzkość, ale pewna jej garść, zniechęciła się do rzeczywistości i szuka szczęścia poza nią, ponad nią, lub też obok niej.

Czy to choroba? czy tylko zwykły przejściowy objaw ewolucji?

Prawdopodobnie to ostatnie. Dzisiaj przyszły do głosu takie żywioły i wypłynęły na powierzchnię takie uczucia i potrzeby, których dawniej nie znano, a które, nie mogąc znaleźć prawa obywatelstwa w zmechanizowanym przez podział pracy życiu rzeczywistym, wybuchają z tem większą siłą w fikcjach poezji i sztuki.

»Dawniej — woła aktor Borowski — ludzkie namiętności były życia i pracy ramieniem i młotem. Dawniej bogowie nie wstydzili się swych namiętności. Dzisiaj są one od biurka, od maszyny precz wyklęte, aby życiu nie przeszkadzały. Ty dzisiaj nic o nich nie wiesz. Dzisiaj bogów niema. Ale nawet bogów namiętność staćby się musiała w potępieniu gnuśną, jadowitą, trawiącą.

»Oto rozlega się krzyk straszny, beznadziejny, krzyk po nocy! Otworły się podziemia wasze i cuchną. Zrozumiałeś, kto je otworzył? Kto jest waszego bólu krzykiem po nocy? Zrozumiałeś, za co mu ludzie dają łzy swoje, święte i czyste łzy ludzkiej tęsknoty? Ja panu powiem, kto te wszystkie cuda nocne dokonywa: biedny, chory człowiek...«

Ten »biedny chory człowiek« — to nowoczesny poeta i artysta, którego ból i łzy »tłum łyka«, orzeźwiają, lub oduurzają się niemi, niby najsubtelniejszym z narkotyków.

»Nas nie stać — powiada dr. Kunicki — na siłę uczucia. Ono odbiera tę moc i pewność w życiu, jakie daje nam automatyzm, to oparcie w niedoli i smutku, jakiego łaskawie udziela maszyna i biurko. Artyści, wy jedynie potraficie dziś kochać i cierpieć! wy jesteście naszego bólu krzykiem po nocy! My dziś możemy dać tylko łzy naszej tęsknoty«.

Jak niegdyś sztuka rodziła się z radości i zadowolenia

bytem, tak dzisiaj powstaje z bólu, tęsknoty i goryczy. Człowiek stał się martwym kółkiem w olbrzymiej maszynie życia nowoczesnego, ale w duszy jego tkwią nieznikome pierwiastki, które dopominają się o swoje prawa.

»Ten podział pracy tak człowieka stoma łańcuchami do miejsca i czasu przykuje, że gdziekolwiek się ruszy, natrafi na zimny metal maszyny, każde jego spojrzenie w dal przysłonią kłębisca dymów... Sztuka! Wtedy tem namiętniej ludzie do sztuki wyciągać będą ramiona, bo życia już wówczas wcale nie będzie!«

* * *

A artyści, owe nadczułe istoty, owi biedni i chorzy ludzie, którzy »życiem głodni i na jałowej pustyni za życiem zrozpaczeni, robią sztukę z krzyków nocy?« To także do pewnego stopnia ofiary »podziału pracy«, a w każdym razie ofiary rozłamii pomiędzy życiem a sztuką.

Wówczas, kiedy sztuka wyrastała z życiowego gruntu, by snuć dalej »piękny sen o pięknej rzeczywistości«, artysta godził doskonale swój artyzm z człowieczeństwem.

Dzisiaj, kiedy sztuka nie jest dalszym ciągiem życia, lecz protestem przeciwko życiu, artysta odrywa się bardzo łatwo od rzeczywistości, nietylko jako artysta, ale i jako człowiek i — marnieje.

Dlaczego? Bo sztuka nie jest rzeczywistością, a rzeczywistość sztuką. Kto chce zrobić z życia poemat, z malowanych obrazów żywe, kto się poddaje jedynie estetycznym wzruszeniom, a neguje etyczne i społeczne — ten — jeżeli nie jest wyjątkowo potężną i zwartą indywidualnością — musi zginąć, bo życie mści się, prędzej, czy później, na tych, którzy ignorują i lekceważą jego prawa. Artyzm jest bardzo ważnym czynnikiem, może nawet szczytem życiowego rozwoju, ale nie jest wszystkim, nie stanowi samego rdzenia bytu — chociaż dąży do jego odzwierciedlenia.

Jeżeli jednak zginie artysta — to nie wynika z tego

koniecznie, by miały zginąć jego wysiłki, tęsknoty, bóle i aspiracje, skryształizowane w dziełach. Dzieła nietylko zostają, ale wpływają na dalszy, coraz wyższy rozwój i przeduchowanie życiowych procesów.

Słowem, rozkład, któremu podlega dusza nieszczęśliwego niewolnika ideału, niwecząc osobnika, użyźnia jednak grunt, na którym odbywa się ewolucja zbiorowa.

Na glebie, przesyconej »próchnem«, wyrastają często kwiaty, których barwa zachwyca oczy, znużone szarzyzną, a których woń orzeźwia nerwy, stępięone monotonością dni powszednich, wlokących się wolno jeden za drugim...

III.

Tak, mniej więcej, przedstawia się ideowa strona ostatniej pracy Berenta.

Co do strony estetycznej, uderza w niej przedewszystkiem niesłychana zdolność chwytania i utrwalania cech ważnych i charakterystycznych, z pominięciem wszystkiego, co bezbarwne, blade, zbyteczne. Dzięki temu osiągnął autor w dziele swoim niesłychaną zwartość i skupienie. Każdy frazes, każde słowo prawie jest tam konieczne; niepodobna niczego usunąć bez naruszenia równowagi całości ¹⁾. Prawda, że

¹⁾ Przepyszna i niezmiernie charakterystyczną jest scena — jedna z wielu zresztą — kiedy gromada artystów (Niemców i Polaków) wraca z kawiarni ulicą i wyprawia »antyfilisterskie« brewerye. »Naraz wysunęły się z poprzecznicy dwie szerokie sylwetki potężnych drabów w połyskujących mosiężnych kaskach na głowie. Dwa mrukliwe basy nakażały ciszę«. Pełen temperamentu Pawluk, przejęty szczerze swoją rolą »antyfilistra«, oraz niecodziennym nastrojem chwili, krzyczy: »Bij w pysk kto w Boga wierzy!«. Na ten okrzyk tylko współrodacy jego: Borowski, Turkuł i Kunicki »podrzucili odruchowo głowy i ustawili uszu«. Zniemczały szlżak, Jelsky »wybrał drogę pośrednią i szedł suchym rynsztokiem, mrucał coś do siebie i od czasu do czasu cienką trzcinnową laseczką uderzał hałaśliwie w bruk, jak gdyby pośród tych obcych ludzi on jeden odczuwał nieświadomą ochotę bicia«. Niemcy zaś,

czytelnik musi współpracować z autorem i własną wyobraźnią odtwarzać ogniwa, które autor świadomie wyrzucił niejako »za nawias« opowiadania, ale wysiłek ten opłaca się sowicie, gdyż potęguje wrażenie, wywierane przez powieść.

Użyliśmy wyrazu »świadomie« dlatego, że Berent należy do typu artystów, u których zdolności syntetyczne nie zabiły analizy i krytycyzmu.

Z każdego wiersza widać, że autor panuje nad swoją twórczością, że nie tylko reaguje na różne wzruszenia i wrażenia, ale że wie doskonale, co z nimi robić, co wybrać, co usunąć i jaką z nich wyciągnąć korzyść należy.

Od czasu pierwszej swojej powieści, »Fachowca«, która nie przeszła również niepostrzeżenie, Berent zrobił postęp olbrzymi.

I »Fachowiec« posiadał wiele oryginalności w pomyśle, w technice jednak przypominał wzory istniejące. W »Próchnie« autor używa techniki zupełnie nowej, własnej. Nie opowiada on, nie opisuje szeroko środowiska, ani bohaterów, lecz za pomocą kilku ostrych a pełnych wyrazu linii oddaje z niezwykłą siłą nastrój danego momentu, charakter fizyczny, lub intelektualny danej figury i t. p. Nie malując szczegółowo miasta, w którym akcja się rozgrywa, umiał Berent wzbudzić w czytelniku wrażenie wszechobecności oparów, z których się składa niezdrowa atmosfera wielkiej stolicy. Czujemy ją wszędzie: i w kawiarni, i w tynglu, i w mieszkaniach prywatnych, i w szpitalu, i w przedmiejskich knajpach robotniczych, i na ulicy.

arystokraci i artyści, »panowie, co przed chwilą burzyli wszystkie łady i składy na świecie, co kankanem wystraszały łyków z kawiarni, zeszli teraz ze środka ulicy, jakby tam rzeka nagle wystąpiła; szli dalej po trotuarze w spokojnej i cichej rozmowie«. »Borowski natomiast wędrował, jak wprzód, środkiem ulicy, niby po wiejskim wygonie«. W dwudziestu wierszach, nie uciekając się do szczegółowych opisów i szeroko zakrojonych refleksji, odtworzył autor nie tylko typowy obrazek z życia wielkomięjskiego, ale, co ważniejsza, dał świetną i plastyczną charakterystykę psychologii dwóch ras: jednej nawyklej do dyscypliny i karności, drugiej lotnej, ruchliwej i niesfornej.

Podobnie i z ludźmi. Autor nie rekomenduje ich czytelnikowi, nie przytacza wyciągów z ksiąg stanu cywilnego, nie kreśli rysopisów, ale co chwila rzuca jakiś błysk, jakieś zdanie, słówko, grymas, gest, który odsłania nam całe wnętrze człowieka.

Jedyny zarzut, któryby Berentowi zrobić można, dotyczy kompozycji: kto wie jednak, czy przy bliższem wniknięciu w ducha powieści, zarzut tenby nie upadł.

Sam autor podzielił powieść na 3 części, z których dwie pierwsze łączą się z sobą bardzo ściśle, trzecia zaś tworzy jakoby samoistną całość.

W części pierwszej i drugiej wystawia Berent świat artystów, których ogólną charakterystykę podaliśmy wyżej. Są to typy, odtworzone z nadzwyczajnem życiem i prawdą. Na czoło opowiadania wysuwa się aktor Borowski, który »newrozę artystyczną« odziedziczył po ojcu, równie zdolnym aktorze i — kabotynie.

Wybór aktora, jeżeli nie na naczelnego, to na jednego z najwybitniejszych i najszczegółowiej opracowanych przedstawicieli artyzmu, nie pochodzi z przypadku. Berent za wiele ma krytycyzmu, żeby, robiąc coś, dał się powodować kaprysom przypadkowej obserwacji. Nie, wprowadził on aktora świadomie dlatego, że aktor najłatwiej zmienia się w kabotyńca, a kabotynizm jest jednym z wielu chorobliwych objawów, towarzyszących rozstrojowi psychicznemu na podkładzie estetycznym. Najślawniejszy dekadent-esteta, Neron, był przecie kabotynem do szpiku kości...

Na stronie 327 »Próchna« znajdujemy słowa, które nie pozostawiają wątpliwości co do intencji autora.

Hertenstein, rozmawiając z poetą Müllerem o Borowskim, powiada: »W nim, po części i w tobie jest przerost

nerwu twórczego, który zwie się aktorstwem. Aktorem każdy z nich jest w mizernem otoczeniu rzeczywistości swojej».

Kabotynem, przynajmniej w pewnych chwilach, jest więc, Müller; kabotynem jest dramaturg, Turkuł, co »jak wyżej« węższy wszędzie sztukę, której szczerłość ma okupić »kłamane życie« artystów.

Kabotynem jest rasowy dziennikarz, Jelsky, który, straciwszy wiarę we własny talent, odbiera sobie życie i pozostawia ironiczny testament w formie odezwy do braci artystów:

»Jedyną bronią przeciw fatum naszego życia jest dobra gra, ta nawpół już tylko świadoma zdolność oszukiwania ludzi i siebie, aż do ostatniego tchnienia. Was, bracia artyści, uczyć tego nie potrzeba; w tem sztuka nigdy nie zawodzi: odbiera duszę, daje rolę. A więc, kanalie: *evviva l'arte!*«

Od choroby kabotynizmu wolny jest tylko dr. Kunicki, człowiek obdarzony wielką wrażliwością artystyczną, ale nie pozbawiony aspiracji społecznych i posiadający znaczną dozę instynktu samozachowawczego, który każe mu uciekać z pandemonium sztuki. Malarz Pawluk, zdrowa, szczerza i nieco brutalna natura ukraińska, odrzyna się również wyraźnie od towarzyszków, gdyż gorące umiłowanie sztuki nie zabiło w nim jeszcze poczucia życia rzeczywistego i jego obowiązków.

Trzeci nakoniec, baron von Hertenstein, artysta muzyk, ma wstręt do kabotynizmu, ale nie jest człowiekiem zdolnym do życia. Jemu to poświęcił autor ostatnią część swojej powieści: w dwóch pierwszych postaci tego przerafinowanego arystokraty naszkicowana jest sylwetkowo.

Hertenstein należy do typów wyjątkowych.

Psychologii jego nie można zlewać z psychologią jakiejś grupy, wyhodowanej przez dane środowisko. Hertenstein

jest artystą; tonął on w wirach wielkomięjskich i truł się wzywami tyngłów, kawiarni i teatrów, wchłaniał cynizm dzienników, obcował z całą zgrają cyganów, ale mimo to sam nie uległ newrozii estetycznej. Rozmaite przejścia, wewnętrznej raczej, niż zewnętrznej natury, w połączeniu z tradycją rodzinną, z wysubtelnionym zmysłem estetycznym i etycznym, wysoką inteligencją i pewnym, negatywnym raczej, niż pozytywnym hartem duszy, oraz, co nie jest bez znaczenia, niezależnością majątkową, pozwoliły mu zachować wysoki nastrój uczuć indywidualnych i wznieść się ponad poziom nietylko kabotynizmu, ale nawet sztuki, która często do kabotynizmu prowadzi.

»Czyś ty — woła w podnieceniu — czyś ty głębią duszy nie wyczuwał czegoś brutalnego, czegoś z obłudy i aktorstwa w sztuce każdej? Czyś ty nigdy nie czuł, że sztuka to nie jest rzecz dostojna? A ci jej kapłani? Żaden człowiek tylu poniżeń nie zniesie, ile ten, co tryumfu oczekuje. Ta kręta ścieżka wierzchołkami gór i padołem przepaści — to nie jest droga dla ludzi godnych!« Gdzie miara dzieł sztuki? »W hałaśliwym młynie ludzkich gawęd? na targowisku próżności, gdzie lada poliszynel tłumy bawi? gdzie zła wola, gnuśny nawyk ducha i tępy upór borykają się z każdą nową myślą? Wreszcie kto te dzieła tworzy? Najbogatsi, najsubtelniejsi duchem? Tych wnet duma, lub serce zgubi, kruki roznoszą potem ich szczątki żabom na żer. Bo zawsze i wszędzie przetrwają tylko najbardziej dopasowujące się, ostrożnie zimne, żabie natury«.

»Najwyższe, wieczne wartości, tkwiące w człowieku, nie udzielają się na detal za jarmarczne ceny powodzenia. One, jeśli się w człowieku rodzą, w nim też i pozostają. Dla nich niema wyrazu. One są milczeniem, jak Bóg, jak fatum«.

Hertenstein doszedł więc do tego, że wzgardził sztuką, spalił swoje kompozycje, powyrywał struny ze swego fortepianu, wyklął ze swego ducha wszelkie myśli o »sobie samym«, wyszedł po za chęci, po za wiek, zerwał kajdany realności i, tęskniąc do indyjsko-buddystycznej nirwany, po-

pełnił samobójstwo, ale samobójstwo spokojne, wyrozumowane. Nie ginie on, jak Jelsky w chwili apatycznego przygnębienia i tragiczno-cynicznej pogardy dla samego siebie, lecz sądzi, że znalazł jedyną drogę do wyzwolenia się z pęt życia, które karmi ludzi tylko złudzeniami i błotem.

Postać Hertensteina potrzebna była autorowi dla uzupełnienia syntezy »próchna«, powstającego na tle dzisiejszych stosunków. Hertenstein symbolizuje wyższą, subtelniejszą odmianę ludzi, zniechęconych do »życia prawdziwego«.

* * *

Dlaczego autor poprzestał na tem? Czemu nie przeciwstawił »Próchnu« artystów i myślicieli w rodzaju Ruskina, Wattsa, Morrisa, Böcklina, Tołstoja, Nietzschego, etc., t. j. indywidualności potężnych i dostojnych, które zdołały przełamać niweczący wpływ warunków dzisiejszych i dążyły, z większym lub mniejszym skutkiem, do ich zmiany, do usunięcia szkodliwych czynników wewnętrznych i zewnętrznych, sprzyjających rozkładowi?

Pytanie podobne byłoby uprawnione, gdyby Berent napisał nie powieść, lecz rozprawę teoretyczną. Dzieła sztuki z tego stanowiska sądzić nie można.

Z »Próchna« wieje duch ultrapesymistyczny, gdyż autor zatrzymał się tylko na objawach negatywnych dzisiejszego życia i sztuki, pomijając, mniej liczne może, ale, bądź co bądź, istniejące i potężne jakościowo objawy pozytywne. Ale na to niema rady. Trzeba brać książkę taką, jaką jest, zwłaszcza, że w opracowaniu wybranych przez siebie motywów Berent wykazał bezwzględną szczerłość i olbrzymi talent. »Próchno« jest jedną z najlepszych i najgłębiej odczutyh powieści współczesnych doby ostatniej, a, sądząc z dewizy, postawionej na czele dzieła, można przypuszczać, że autorem kierowały, po za czysto artystycznymi, i względy ogólnoludzkie; że nie tylko malował on nędzę duchową, ale i bolał nad nią gorąco.

Na karcie przedtytułowej czytamy: »Niemoc serdeczna jest stokroć gorszą od niemocy fizycznej. Przeto zleczenie myśl waszą« (Frycz Modrzewski »O naprawie Rzeczypospolitej r. 1554«¹⁾).

Należy z tego wnosić, że autor »Próchna«, dążąc do wzruszenia nas środkami artystycznymi, mniemał, że wzruszenie to wywoła reakcją szerszą, głębszą i sięgającą znacznie dalej; że ból, wywołany przez odczytanie książki, nie zostanie bezpłodny.

To jest możliwe, bo sztuka tylko w pewnych wyjątkowych warunkach działa rozkładowo; w normalnym biegu rzeczy jest ona czynnikiem dodatnim i oczyszczającym, bez względu na to, czy budzi w duszach naszych radość, czy ból.

Kto wie nawet, czy ból, ale ból szczerzy, nie wywiera wpływu silniejszego i trwalszego?

¹⁾ Do ciekawych rezultatów mogłoby doprowadzić zestawienie wrażeń Konrada w »Wyzwoleniu« Wyspiańskiego z refleksjami, jakie budzi »Próchno«. Konrad »chce działać« — a Muza-aktorka przypuszcza, że »gestem«. Konrad chce »tworzyć«, a Muza sądzi, że »dzieło teatralne...«. A stary aktor się wstydzi, że jego »ojciec był bohater a on jest nic«; »w błazeństwie dzieł udanych, w komedii wiecznych prób, ja się rumienię, wstydzę, wstyd biorę wasz do lic...

Konrad chce ludzi, a spotyka — aktorów, których »umysł tak dzieli myśli na rolę i nicość powszednią, że skoro rolę wypowiedzą gładko i deski sceniczne z pod stóp im uciekną, to »rola najpiękniejsza staje im się brednią«.



STANISŁAW WITKIEWICZ I KRYTYKA
SUBJEKTYWNA

STANISŁAW WITKIEWICZ

I KRYTYKA SUBJEKTYWNA

20

Nie jest to naturalnie wykład systematyczny, gdyż autor, chociaż nie szukał, wyjechał fakty konkretnie, traktując swoją teorię w sposób przegrody; mimo to jednak ucina prawie najważniejszego problemu egzystencjalnego, którego Witkiewicz nie dotyka i nie rozstrzyga, zachowując wszędzie jedynolitość konsekwencji i zgodności z zasadą maksymalną swego filozoficznego poglądu na sztukę.

Przez tego, w obszarze przedstawień i po autor zapatrzywnie swoje w pewną ogólną całość, stanowiącą niejako syntezę i za ten powstanie: «sąs. moralny» dzieła.

STANISŁAW WITKIEWICZ

I KRYTYKA SUBIEKTYWNA

1900

STANISŁAW WITKIEWICZ I KRYTYKA SUBJEKTYWNA ¹⁾.

Dodatni wpływ, jaki działalność krytyczna Witkiewicza wywarła na naszą atmosferę artystyczną, jest faktem dawno stwierdzonym.

Wpływ ten sięgnął znacznie dalej i głębiej, niż zamierzał sam autor »Sztuki i krytyki«, który przedewszystkiem miał na celu malarstwo i rzeźbę. Dzięki jednak poważnemu i szerokiemu traktowaniu obrabianych kwestyi, studia Witkiewicza, ukazujące się obecnie w trzecim wydaniu książkowym, przybrały charakter ogólniejszy i utworzyły całość, będącą kompletnym wykładem estetyki w duchu pojęć nowszych.

Nie jest to naturalnie wykład systematyczny, gdyż autor, biorąc za punkt wyjścia fakty konkretne, rozwija swoje teorie w sposób przygodny; mimo to jednak niema prawie ważniejszego problemu estetycznego, któregooby Witkiewicz nie dotknął i nie rozjaśnił, zachowując wszędzie jednolitość, konsekwencję i zgodność z zasadą naczelną swojego filozoficznego poglądu na sztukę.

Prócz tego, w obszernej przedmowie ujął autor zapatrywania swoje w pewną organiczną całość, stanowiącą niejako syntezę i że tak powiemy: »sens moralny« dzieła.

¹⁾ Z powodu 3-go wydania dzieła »Sztuka i krytyka u nas«.

Estetyka Witkiewicza — to zerwanie ze wszystkimi doktrynami, krępującymi swobodny rozwój talentów. Każdy artysta ma prawo i obowiązek być sobą, bez względu na to, czy dzieła, które tworzy, będą zgodne, czy niezgodne, z istniejącymi pojęciami, oraz wzorami i kanonami sztuki.

Niema prawideł wiecznych, niema rodzajów i stylów wyższych lub niższych: każda indywidualność artystyczna może sobie — o ile jej na to pozwolą siły i talent — stworzyć styl własny, może wprowadzać do sztuki czynniki nowe, może rozszerzać zakres bodźców i wrażeń estetycznych do granic takich, na jakie pozwoli sama natura danej gałęzi sztuki.

Nie są to już dzisiaj rzeczy nowe, ale jednym z tych, którzy je do nas wprowadzili, był właśnie Witkiewicz, mający zupełne prawo nazwać swoją książkę »historią walki o niezależne stanowisko sztuki w dziedzinie ludzkiej myśli i o niezawisłość indywidualności w sztuce«.

Ponieważ jednak, dzięki usiłowaniom Witkiewicza, estetyka, oparta na prawach indywidualizmu, zyskała sobie u nas uznanie powszechne; ponieważ dalej, przemawialiśmy niejednokrotnie w duchu tych poglądów, nie będziemy przeto streszczali i rozbierali całości kształtu teorii estetycznych Witkiewicza, lecz pozwolimy sobie zatrzymać się nad jednym szczegółem, a mianowicie: nad subiektywizmem, czyli indywidualizmem — w krytyce.

W epoce, kiedy autor »Na przełęczu« wystąpił z pierwszymi swymi artykułami o sztuce, kwestya subiektywizmu w krytyce nie była u nas jeszcze — według terminologii gazeciarskiej — »aktualną«, a we Francji zaczynała dopiero, dzięki usiłowaniom Lemaître'a, wchodzić na porządek dzienny.

Pod wyrazem krytyka »subiektywna« rozumiano u nas wówczas krytykę doktrynerską, którą w sposób tak dowcipny i jędrny zwalczał Witkiewicz, wykazując jej jałowość i doprowadzając do absurdu jej napuszone a bezmyślne formułki.

Otóż krytyk-doktryner jest niewątpliwie krytykiem subiektywnym, ale nie będzie nigdy krytykiem indywidualnym, a właśnie o to idzie dzisiejszym zwolennikom krytyki podmiotowej, którzy chcą podnieść tę gałąź literatury do godności sztuki.

Subiektywizm więc, według terminologii nowoczesnej, stał się równoznaczny z indywidualizmem i nie powinien być utożsamiany z ciasnym doktrynerstwem.

Takie metamorfozy pojęć naukowo-literackich nie należą do rzadkości, każdy termin oderwany bowiem ma znaczenie bardzo elastyczne, i dlatego przed rozpoczęciem wszelkich dyskusji należy zawsze określić dokładnie, co się pod danym wyrazem rozumieć będzie.

Owóż, jeżeli formalistyka i schematyzm doktrynera może, a nawet musi być wyłączony raz na zawsze, nie tylko z krytyki, lecz i ze wszystkich dziedzin twórczości i działalności ludzkiej, to inaczej stoi sprawa z subiektywizmem, o ile — powtarzam — traktować go będziemy jako synonim indywidualizmu.

* * *

Witkiewicz rozumie doskonale doniosłość indywidualizmu w sztuce, a nawet uważa go za czynnik zasadniczy, gdyż Tainowską teorię o wpływie rasy i otoczenia na twórczość artystyczną sprowadza słusznie do bardzo skromnych rozmiarów (str. XII). Mimo to jednak, kiedy idzie o krytykę, autor »Na przełęczycy« oświadcza się stanowczo za krytyką obiektywną, opartą na podstawach niewzruszonych, tkwiących korzeniami w prawach psychologii ludzkiej.

»Krytyka z zasady subiektywna jest takim samym nonsensem, jakimby była subiektywna fizyka, gdyby coś podobnego ktoś chciał stworzyć« — powiada Witkiewicz na stronie XVII.

Jest to zdanie zupełnie słuszne, ale pomiędzy krytyką a fizyką istnieje olbrzymia różnica.

Fizyka jest nauką ścisłą, krytyka dotychczas nią nie

jest, a czy będzie kiedykolwiek — o tem trudno dzisiaj coś stanowczego powiedzieć.

I właśnie dlatego, że wszelkie próby stworzenia krytyki ściśle naukowej nie dały dotąd żadnego rezultatu, zrodził się prąd, dążący do zrobienia z niej nie nauki, lecz sztuki, opartej, jak każda sztuka, na indywidualizmie.

* * *

Czy dążenie takie ma rację bytu?

Teoretyczną odpowiedź na to pytanie próbowałem dać w obszerniejszem studyum o »Subjetywizmie w krytyce«¹⁾; teoria jednak w tych wypadkach nie może mieć głosu decydującego. Kwestyę istnienia, lub nieistnienia faktów rozstrzygają same — fakty, a te przemawiają na korzyść krytyki subiektywnej.

Krytyka subiektywna istnieje, a więc ma rację bytu.

Możnaby zrobić temu wnioskowi słuszny zarzut, że istnieją przecie rzeczy ułomne, lub szkodliwe, które, mając naturalną rację bytu, nie wytrzymują jednak krytyki logicznej, społecznej i t. p., i wskutek tego zasługują na potępienie, lub zagładę.

Bez wątpienia. Ale krytyka subiektywna nietylko istnieje, ale składa dowody żywotności i użyteczności, nie mniejszej od wielu innych gałęzi produkcyi umysłowej i artystycznej człowieka.

Sam Witkiewicz powiada (str. XV): »Jeśli krytykiem takim (subiektywnym) jest Ruskin, ta dusza, tak bogata, że jej przejawy robią wrażenie jakiegoś wspaniałego, niewyczerpanego źródła, jakiejś fontanny oświetlonej i barwnej, skrzężającej się w słońcu... niech taki krytyk pisze«.

A jeżeli może pisać jeden, dlaczegożby nie mieli pisać inni — o ile naturalnie będą równie zdolni i szczerzy?

¹⁾ »Swoi i Obcy«. Warszawa, 1903, wyd. II. Ob. także w niniejszej książce studyum »Artyści i krytycy« (str. 43).

Do stworzenia nowej formy wiedzy, czy sztuki wystarczy jeden geniusz, ale nawet miliona niedołącznych epigonów za mało, by odebrać stworzonej raz formie prawo istnienia i rozwijania się dalej.

Jak Michał-Anioł, bez woli i chęci, wywołał dziwactwa baroku, tak Ruskin wywołał nadużycia zasady subiektywizmu w krytyce, ale *abusus non tollit usum* — nadużycie nie obala zasady. Że zaś zasada, którą kierował się Ruskin była dobrą, przyznaje sam Witkiewicz (str. XVI):

»Nie stworzył on naukowej teorii sztuki, ale jego fanatyczna miłość dla niej porwała całe pokolenia umysłów. On wzmógł im cześć i miłość do rzeczy, które mijali obojętnie, i zniechęcił do rzeczy, które czcili«.

* * *

Rzecz prosta, że nie każdy może być Ruskinem, ale nie każdy też może być Michałem Aniołem, lub Botticellim, a mimo to malarstwo istnieć nie przestanie. Zresztą, z ludzi wysoce utalentowanych niejedyn Ruskin uprawiał krytykę subiektywną.

Jeżeli Lemaître i Anatole France nie ogarnęli tak szerokich horyzontów, jak estetyk angielski, to, bądź co bądź, złożyli dowody, że subiektywizm, albo ściślej mówiąc: indywidualizm w krytyce, nie zawsze prowadzi do absurdu.

Że taka krytyka nie jest nauką, tylko sztuką, to kwestyi nie ulega, ale też nic nikomu i niczemu nie szkodzi.

Sztuki piękne zyskują zamiłowanych i wymownych recenzników, ogół zaś otrzymuje nową kategorię wrażeń estetycznych, odpowiadających równie dobrze jego potrzebom duchowym, jak wrażenia, wywołane przez malarstwo, rzeźbę, muzykę, lub poezję.

Jeżeli krytykę subiektywną à la Ruskin zaliczymy do rodzaju poezyi, to nie będzie ona jedyną przedstawicielką tego typu w literaturze. Od lat 40 przeszło, t. j. od czasu wystąpienia na arenę umysłową Europy pozytywizmu, przeniesiono

metafizykę ze sfery nauki do dziedziny poezji, nadając jej miano »poezji pojęć«.

Czyż jednak przez to metafizyka straciła rację istnienia?

Czy dzieła Schopenhauera, albo Platona, przestały wywierać urok i wpływ na inteligentnych czytelników dlatego, że teorie tych filozofów są tylko genialnymi fantazyjami, nie wynikami ścisłego badania, lub obserwacji?

Zresztą powstanie i rozwój krytyki subiektywnej nie powstrzymuje i nie wyłącza bynajmniej pracy nad wyszukaniem podstaw, na których możnaby zbudować psychologiczną teorię sztuki, i krytykę obiektywną.

Czy jednak krytyka obiektywna, oparta nawet na najdokładniejszych badaniach i pomiarach, wystarczy do zrozumienia procesu twórczości artystycznej i jej rezultatów?

Krytyka obiektywna — jak słusznie powiada Witkiewicz — musi się oprzeć na psychologii i fizyologii. Otóż psychologia i fizyologia mają taki sam kres rozwoju, jak i cała nasza wiedza. Kresem tym jest w wiedzy ogólnej poznanie przyczyny bytu, w fizyologii zrozumienie zagadki życia, a w psychologii pojęcie istoty wewnętrznej procesów duchowych. Rzeczy tych nie da się, zdaniem specjalistów, wyjaśnić nigdy w sposób ściśle naukowy.

Wskutek tego każda teoria sztuki, oparta na psychologii i fizyologii, będzie równie ułomną i względną, jak i jej fundamenty, i, wyjaśniając istotę aryzmu, zatrzyma się u progu przybytku, gdzie się ukrywa najgłówniejszy motor twórczości, t. j. owo X, zwane indywidualnością artysty. Tutaj rozpocznie się rola krytyki subiektywnej, która w takim stosunku do krytyki obiektywnej, jak metafizyka do nauki ścisłej.

Czego nie można wymierzyć i wyjaśnić w sposób rozumowy, to człowiek stara się pochwyć i przyswoić sobie przy pomocy wyobraźni i uczucia. Potrzeba ta objawia się

we wszystkich dziedzinach twórczości duchowej, nie wyłączając sztuki.

* * *

W każdym arcydziele istnieją i będą istniały strony, nie dające się ująć w formułę naukową, a mimo to będące faktami, domagającymi się jakich takich, choćby hypotetycznych wyjaśnień.

Któż ich udzieli? Sam artysta?

Ten nie ma obowiązku, a najczęściej i możliwości, gdyż proces twórczy rzadko się uświadamia w całej pełni nawet najgenialniejszym twórcom.

Jeżeli się więc nie znajdzie jednostka pokrewna duchem artyście, ale zarazem posiadająca zdolności krytyczne, oraz specjalne wykształcenie, dzieło może pozostać zagadką dla ogółu na długie lata.

Owóż osobnik, posiadający takie właśnie zalety i kwalifikacje — to krytyk indywidualista, krytyk artysta, albo krytyk subiektywny: nazwa ma w tym wypadku znaczenie podrzędne.

Że krytyk podobny nie może być dyletantem — to rzecz tak prosta, że mówić o niej uważamy za niepotrzebne. Czem dla malarza i rzeźbiarza jest technika, tem dla krytyków jest wykształcenie ogólne i znajomość specjalna przedmiotu.

Sama inteligencya atoli i wykształcenie nie wystarcza, kiedy idzie o sztukę.

I pod tym względem właśnie krytyka artystyczna różni się od fizyki, gdzie można zejść bardzo daleko, przy pomocy samego rozumu i pewnej dozy wyobraźni.

Krytyk jednak musi być nie tylko uczonym, lecz i — artystą.

* * *

W swoich polemikach z krytykami warszawskimi Witkiewicz wykazuje wielokrotnie niekonsekwencje, popełniane przez przysięgłych sędziów sztuki, a wynikające stąd, że dany

krytyk, znając doskonale zasady teoretyczne krytyki, nie umiał ich zastosować w danym konkretnym wypadku.

Dlaczego? Bo nie posiadał poczucia estetycznego, bo nie był artystą, tylko uczonym; bo mierzył arcydzieła łokciem przyswojonej z zewnątrz doktryny, nie własnym sercem i mózgiem, którym wykształcenie nie dodało ani ziarnka owej specjalnej wrażliwości, będącej darem nieba, a niezbędnej dla każdego, kto się styka ze sztuką.

A sam Witkiewicz? czyż wartość jego prac spoczywa w tem, co powiedział o b j e k t y w n e g o o technice malarzkiej, o indywidualizmie artystycznym i t. p.?

Nie.

Nie w tem, co powiedział, gdyż to samo mogli powiedzieć i mówili inni, ale w tem, jak powiedział, jak indywidualnie odczuł i przystosował u nas tę teorię; w jego stylu, temperamencie, szczerości, zapale, słowem w tem wszystkim, co stanowi indywidualność pisarza, należy szukać źródła uroku, jaki wieje z jego książki.

A artyzm krytyk Witkiewicza uwydatnia się jeszcze jaśkrawiej, jeżeli od przebrzmiałych już dzisiaj polemik przejdziemy do wiecznie młodych studyów jego o kolorystyce Mickiewicza, o Boecklinie, Głerymskim i t. d. Toż to syntezy nietylko ścisłe, ale tak indywidualne i głębokie, że tylko człowiek, posiadający, obok wielkiego wykształcenia fachowego, olbrzymi zmysł artystyczno - krytyczny, mógł je napisać. Że zaś, jak głosi słusznie sam Witkiewicz, artyzm musi stać na subiektywizmie, więc, mojem zdaniem, autor »Sztuki i krytyki« jest jednym z najpiękniejszych typów krytyki subiektywnej, w najlepszym znaczeniu tego wyrazu.

* * *

Subiektywizm Witkiewicza nie jest ani doktrynerstwem, ani bezmyślnem i rozhukanem wyuzdaniem. Krytyk nie przy sięga ślepo na żadną teorię, ani też nie bawi się w natchnionego proroka. Przeciwnie, szuka on prawdy — ale szuka na

drodze własnej; wyjaśnia i ocenia zjawiska — ale ze swego oryginalnego punktu widzenia, i, zdając sobie doskonale sprawę z niemocy krytyki obiektywnej, nie waha się przekroczyć jej granic, jeśli tego wymaga konieczność.

W »Sztuce i krytyce« czynił to nawpół bezwiednie, porwany polotem i temperamentem artystycznym; w nowszych pracach (Studia o Kossaku i o Aleksandrze Gierymskim) występuje już wyraźnie świadome poczucie zawilości procesów artystyczno-twórczych, oraz trudności ich obiektywnego zgłębienia.

»Sztuka — powiada Witkiewicz w pięknej rozprawie o Gierymskim ¹⁾ — jest najszerszym, najbezpośredniejszym wyrazem ludzkiej duszy, ale dusza ludzka jest pojęciem, obejmującym tak olbrzymi świat zjawisk, jest takim niezgłębionym morzem tajemnic, takim zawiłem skupieniem i zmieszaniem niezliczonych i nieraz do ostatnich krańców sprzecznych objawów życia, jest plątaniną tak brutalnych i tak subtelnych stanów czuciowych, wzruszeń, wyobrażeń i pojęć, że odnalezienie istotnego związku między dziełem sztuki a duszą jego twórcy przedstawia niepokonane trudności dla krytyki artystycznej. Zagadnienie to jest właściwie istotną treścią teorii sztuki i o nie to rozbijają się zwykle tak dobrze zawiłe i ciężko obmyślane systemy estetyczne, jak i chwilowe, nagle wybuchające hasła, w których streszczają się ciasne dążenia pewnego kierunku twórczości w sztuce«.

A dalej:

»Żeby sztuka mogła zjawić się i istnieć, potrzeba, żeby rodzili się ludzie z wielkimi talentami i niezwykłymi, dziwnymi duszami — nic więcej«.

»Ludzkość, wraz ze wszystkim, co istnieje, jest pod wpływem jednakich sił, działających według praw jednakich, które, pomimo to, wywołują rozmaite i sprzeczne skutki, zależne od indywidualnych właściwości rzeczy, na które działają... Oko jest oknem, przez które światło dostaje się do

¹⁾ Biblioteka warszawska 1901.

mózgu, lecz każdy mózg odpowiada innej do pewnego stopnia treści psychicznej. Dodatnie i ujemne warunki istnienia są w swoich skutkach różne, zależnie od indywidualności ludzi, zostających pod ich mocą».

* * *

Tu już jesteśmy o sto mil od krytyki, której ideałem byłaby ścisłość fizyki, lub chemii; tu mamy do czynienia z żywiołami, których niepodobna mierzyć i ważyć, a które mimo to trzeba uwzględniać: tu więc krytyka subiektywna, intuicyjna, artystyczna wstępuje w swoje prawa. I Witkiewicz to uznaje.

Przytem pojęcie istoty i działania sztuki rozszerza się u niego coraz bardziej. Zawsze wprawdzie obchodzą go przede wszystkim kwestye czysto »plastyczne«, a mianowicie to, co niesłusznie nazywano »techniką«, a co »było właśnie treścią artystyczną zagadnień malarskich«, ale rozumie doniosłość innych żywiołów sztuki.

»Psychologia sztuki — powiada Witkiewicz w studyum o Gierymskim — opiera się w znacznej części na wydobywaniu, rozpętywaniu i doprowadzaniu do świadomości stanów czuciowych, leżących w duszy w stanie potencjalnym; jest ona tą iskrą, która sprowadza wybuch psychiczny energii. Każdy człowiek ma w sobie coś z bohatera i coś z filistra, coś z anioła i coś z bydlęcia — sztuka dobywa z ludzi te rozmaite stany i daje możność przeżywania ich bez odpowiednich faktycznych wypadków życiowych«.

A w studyum o Kossaku na str. 12 czytamy:

»Wartość dzieła sztuki jest wieloraką — bezwzględną mierzy się tylko cechami artystycznymi. Lecz dzieło sztuki jest wyrazem ludzkiej duszy, czasem tylko duszy tego człowieka, który je stworzył, czasem zaś żyje w niem zbiorowa dusza całego narodu«.

* * *

I wszędzie i zawsze, czy kiedy mówi o równouprawieniu najrozmaitszych typów, kierunków i stylów sztuki i stara się je wytłumaczyć psychologicznie; czy kiedy wnika w jakąś indywidualność i wyjaśnia jej właściwości; czy kiedy broni praw swobodnego rozwoju — wszędzie i zawsze uderza szerokością, jasnością i elastycznością jego umysłu, który nieuprzedza się do niczego z góry, ale przeciwnie wszystko rozbiera i bada z sympatyczną ciekawością i gotów jest złożyć pierwszy hołd każdemu szczeremu objawowi twórczości.

* * *

W początkowej epoce swojej działalności, która wyrosła z gruntu polemicznego, a której rezultaty złożone są w zbiorze »Sztuka i krytyka«, Witkiewicz mimowoli wpadał w pewną jednostronność i akcentował zbyt silnie jedne punkty omawianych kwestyi, a pomijał inne. Ostatnie jego książki jednak mają charakter bardziej zaokrąglony, syntetyczny; są spokojniejsze, ale pełniejsze, bogatsze, wszechstronniejsze.

Pozostał sobą, nie zatrzymał się jednak w rozwoju, ale szedł naprzód; badał nowe prądy, nowe dzieła, nowe teorie, słowem nie zasklepił się, jak jego współbojownicy, w kółku pojęć zdobytych przed 20 laty.

* * *

A mimo, albo może właśnie dlatego, Witkiewicz dziś ma jeszcze przeciwników. Jedni widzą w nim gnębiela sztuki ideowej, inni znowu oburzają się na to, że nie jest on tak ciasnym, jak oni, że hołduje hasłu autonomii sztuki i że nie chce czcić »łojówki« komunałów, jako światła bezpieczniejszego od »olśniewającej błyskawicy paradoksów«.

Jednemu z nich, który głosem inkwizytora wołał, że z książki o »Kossaku« należałoby »wyrwać i spalić stronnice, napojone duchem takich indywidualistów, jak Ruskin, Tołstoj i Nietzsche«, Witkiewicz odpowiedział słusznie: »Dopóki

umysł jest młody, świeży i silny — brzydzi się komunałami; z chwilą jednak, kiedy przychodzi niedołęstwo i bezwład, boi się paradoksów, w których tkwią iskry prawd nowych, niedostępnych dla umysłu zakrzepniętego w rutynie».

Niedołęstwo i bezwład — nie grożą umysłowi Witkiewicza. Kto dotąd pozostał młodym duchowo, ten przebył już okres krytyczny i »niezakrzepnie« tak łatwo w »rutynie« i bezmyślności.



MIARA ESTETYCZNA W POLEMICE

ROZPRAWY I ROZPRAWKI

z literatury i sztuki, a wady wyznosiwo i
przynajmniej niechciany wyrostek wianek.



Przebieg Analityczny

Powsnego dnia z powodu polemiki, która moją ²ada-
niam wyprzedziła krzywdę nietyko literatowi, ale i radowie-
kowi «bezstanowi» przez prasę, misłem dyskuzyę z jednym
z wybitnych publicystów p. X.

Ja twierdziłem, że do polemiki należy przykładać miarę
nie tylko etyczną, ale i estetyczną, mój przeciwnik zaś dowo-
dził mi, że jako estetyk nie mam prawa wydawać sądów
o publicystyce, którą polem są «opinie i dążenia płynące z
wielowd z życia, a przez prasę albo zwalczana albo wydo-
bywane ku lepszemu urwałstwu w stosunkach rodzinnych.
Dalej głosił, że «pismo społeczne to nie sądy, ostatec po-
lemiki społecznej są jed. nietyko zwalczanie prze-
konan i argumentów przeciwnika, ale bezwzględne nihil-
lowanie i dyskredytowanie jego osoby w oczach
ogółu».

angiel jest wolny, śmiały i silny -- brzydzi się komunistami
i ciwili jakimiś. Kiedy przyciągnie niedzięstwo i bez-
wład, to są paradoksy, w których świat iskra prawdy
wzrost, niedostępnym dla innych zapalającym w tym celu

Niechęć i bezwład -- nie grozi myśliwi Witkiewi-
wiczowi. Kto dotąd porożał miłośnik duchowo, ten przeżył już
okres krytyczny i samokrytyki, jak dotychczas w sztuce
i bezmyślności.



ROZPRAWY I ROZPRAWKI

MIARA ESTETYCZNA W POLEMICE.

I.

»Wolno mieć jedynie wrogów, zasługujących na nienawiść, ale nigdy wrogów, zasługujących na pogardę. Należy być dumnym z nieprzyjaciela swego, a wtedy zwycięstwo nieprzyjaciela będzie również zwycięstwem waszem.

Tak mówił Zarathustra.

Pewnego dnia z powodu polemiki, która, mojem zdaniem, wyrządziła krzywdę nietylko literatowi, ale i człowiekowi »zbesztanemu« przez prasę, miałem dyskusyę z jednym z wybitnych publicystów p. X.

Ja twierdziłem, że do polemiki należy przykładać miarę nietylko etyczną, ale i estetyczną, mój przeciwnik zaś dowodził mi, że, jako estetyk, nie mam prawa wydawać sądów o publicystyce, której polem są »opinie i dążenia płynące żywiołowo z życia, a przez prasę albo zwalczane, albo wydobywane ku lepszemu utrwaleniu w stosunkach realnych«. Dalej głosił, że »pismo społeczne to nie salon«, celem polemiki społecznej zaś jest »nietylko zwalczanie przekonań i argumentów przeciwnika, ale bezwzględne nihilowanie i dyskredytowanie jego osoby w oczach ogółu«.

»Estetyk, artysta może skierować cały swój wysiłek ku temu, aby się podobać. Dla mnie jednak — zakończył — nie ten lepszy, kto słodszy, lecz ten, kto lepszej sprawy broni«.

— A jeżeli ten »ktoś« jest człowiekiem uczciwym, szczerym, zasłużonym?...

— To wszystko jedno — odpowiedział — my, publicyści, stojąc na straży ideałów społecznych, musimy traktować jednakowo każdego, kto podrywa nasz program.

MIARA ESTETYCZNA * * * W POLEMICE

To mnie nie przekonało.

Rozumiem bardzo dobrze, że bezbarwność i ospałość pewnej kategorii organów prasy wymaga przeciwwagi i zniewała inne żywotniejsze i ruchliwsze pisma do większej ostrości i energii tonu polemicznego, ale często zamiast ostrości i energii otrzymujemy tylko ich liche surogaty: złośliwość i polowanie na dokuczliwy dowcip.

Czy się pisze o człowieku najlepszej wiary i największego talentu, czy o zwykłym mikrobie prasowym, zawsze się używa jednakowego tonu.

Niech Prus wygłosi w kronice pogląd, który się komuś nie podoba, dziennikarz z temperamentem — bo u nas złośliwość i brak powściągliwości w piórze uchodzi za oznakę żywotności — potraktuje autora »Lalki« i »Faraona« tak samo, jak tydzień temu »chłostał« jakiegoś reportera, który popełnił kłamstwo, lub coś gorszego jeszcze.

W notatkę o omyłce korektorskiej wlewa się taką samą dozę żółci, jadu i »temperamentu«, co w artykuł o nadużyciu zaufania publicznego.

Publicysta poważny traktowany bywa w polemice z takim samym lekceważeniem i brutalnością, jak notoryczny kondotyler dziennikarski.

I co w tem wszystkim zasługuje na specjalną uwagę, to, że, wyjąwszy nieliczną u nas, Bogu dzięki, garść dziennikarzy rewolwerowych, którym skandal dostarcza chleba po-

wszedniego, większość dziennikarzy, nadużywających »temperamentu«, rekrutuje się wśród ludzi uczciwych, zdolnych, bezinteresowanych i umiejących szanować talent, charakter i zasługi cudze.

Człowieka, którego w przystępie publicystycznej furji ośmieszają i sponiewierają, cenią nieraz, a nawet kochają w głębi serca szczerze.

Przyczyna więc owych wstrętnych wybryków tkwi nie w zwyrodnieniu etycznym jednostek, lecz w modzie, w »stylu«, panującym u nas wszechwładnie od lat 30 przeszło.

O owej modzie i stylu, czyli o estetycznej stronie polemiki, pomówimy w dalszym ciągu, obecnie musimy poświęcić słów parę paradoksowi etycznemu, którym cięci i bezwzględni polemici usprawiedliwiają swoje wybryki wobec własnego sumienia.

* * *

»Dla mnie w polemice — powiada pan X. — nie ten lepszy, kto słodszy, lecz ten, co broni lepszej sprawy«.

Właściwie należałoby powiedzieć nie: »sprawy lepszej«, lecz: »sprawy, którą za lepszą uważam«.

Bo gdzież szukać miary na ocenienie, czy dana sprawa jest gorszą, czy lepszą? W naszym subiektywnym przekonaniu!

Przecież o rzeczy, stojące w jaskrawej i niewątpliwej sprzeczności z etyką, lub logiką, nie toczy się polemiki, tylko się je piętnuje lub sprowadza do absurdu bez żadnych zastrzeżeń i względów.

Właściwem zatem polem dla polemiki publicystycznej są, jak słusznie zaznacza pan X., »opinie i dążenia, płynące żywiołowo z życia, a przez prasę albo zwalczane, albo wydobywane ku lepszemu utrwaleniu w stosunkach realnych«.

Bez wątpienia; ale nie odkryję chyba po raz drugi Ameryki, jeżeli przypomnę, że owe »opinie i dążenia« nie są prawdami bezwzględными, i że sympatye lub antypatye, które budzą w danym publicyście, oparte są na podmiotowych raczej, niżeli przedmiotowych podstawach. Każdy broni tego, co

uważa za prawdę, a zwalcza to, co poczytuje za fałsz, i nikt mu z tego powodu zarzutów czynić nie może. Przeciwnie nawet, im głębiej kto jest przekonany o słuszności idei, w której imieniu występuje, tem większy budzić powinien w nas szacunek.

Dlatego, ściśle biorąc, nie ten lepszy, kto broni lepszej sprawy, bo wartość sprawy nie zawsze można ocenić przedmiotowo, lecz ten, kto broni danej sprawy rzetelnie i szczerze, z zapałem i wiarą, bez żadnych widoków osobistych i bez troski o skutki, jakie dla niego stąd wyniknąć mogą.

To jest jedyna norma do oceny wartości moralnej publicysty, którego, nawet zwalczając jego doktryny, musimy szanować, jeżeli tylko mamy przeświadczenie, że działa z dobrą wiarą. Szczery i uczciwy przeciwnik wart jest nawet nieskończenie więcej, niżeli najemny sprzymierzeniec, który broni »lepszej«, t. j. sympatycznej nam sprawy, z wyrachowania.

* * *

Podnosząc kwestyę niewłaściwego i niesmacznego tonu polemik naszej prasy, dalecy jesteśmy od wzdychania do słodyczy w stylu.

Karmelkowa słodycz jest stokroć wstrętniejszą od brutalności i goryczy, gdyż pokrywa zwykle absolutną nicość moralną i jest wyrazem braku indywidualności w pisarzu.

Idzie nam tu więc nie o mdłą słodycz, lecz o zupełnie co innego, a mianowicie: o zachowanie w polemice miary estetycznej.

W zasadzie nie mamy nic przeciwko ciętości i dowcipowi, o ile naturalnie do preparowania ich służyć będzie sól attycka, nie sól kuchenna, ale trzeba wiedzieć i pamiętać: kiedy, przeciwko komu, a zwłaszcza przeciwko czemu ich używać.

Kocia muzyka, nawet doprowadzona do wirtuozostwa, jest, bądź co bądź, tylko — kocią muzyką, która ma prawo rozbrzmiewać jedynie w wyraźnie określonym czasie, miejscu i wypadku.

Zwracamy się zaś do prasy poważnej i uczciwej, nie do bezbarwnych i wodnistych świstków, gdyż tylko ludzie dobrej wiary liczą się seryo z zarzutem, zrobionym w dobrej wierze. Organów spekulacyjnych nie warto brać w rachubę.

* * *

Przedewszystkiem jednak rozwiążmy pytanie: Czy można od polemisty żądać, by liczył się z estetyką?

Bez wątpienia.

Polemika, zwłaszcza publicystyczna, jest przecież taką samą gałęzią literatury pięknej, jak wymowa świecka i kościelna, jak krytyka literacka i artystyczna, jak felieton i t. p.

Polemista, pozbawiony talentu pisarskiego, nie władający dobrze techniką stylową, nie umiejący przemówić do rozumu, uczuć i wyobraźni czytelnika, nie wywrze nań żadnego wpływu. Słowem, polemika i publicystyka wogóle jest, do pewnego stopnia, sztuką i jako sztuka może podlegać krytyce estetycznej.

Cóż uważamy za kardynalny warunek dobrego dzieła sztuki? Zgodność, harmonię pomiędzy treścią a formą. Oba te czynniki muszą się nietylko równoważyć wzajemnie, lecz łączyć z sobą organicznie i przenikać tak ściśle, żeby stanowiły nierozzerwaną i najzupełniej jednolitą całość.

Otóż polemiści nasi grzeszą tem właśnie, że nie umieją zachować harmonii pomiędzy treścią a formą. Forma u nich przeważa nad treścią i przygniata ją swoją wybujałością.

* * *

»W każdej literaturze istnieje jedna piękna epoka — powiada Marc Monnier: — kiedy pisarz ma coś do powiedzenia. W takiej epoce myśl dominuje i szuka dla wyrażenia się w mowie słów najprostszych i najbardziej zrozumiałych. Z chwilą, kiedy myśl traci panowanie, draperya staje się wszystkiem — i zaczyna się królestwo »baroku«.

Każda sztuka, a nawet każda gałąź sztuki, u każdego narodu miała swoje okresy »baroku«, t. j. nadmiernej przewagi ozdób i szczegółów nad całością. Otóż, jeżeli proza nasza powieściowa, proza Sienkiewicza i Prusa, odznacza się nadzwyczajną szlachetnością i prostotą, to nie można tego powiedzieć o prozie dziennikarskiej, a specjalnie polemicznej. Tutaj króluje »barok« w całej okazałości.

Dziki porównania, obok najdziwaczniejszych przenośni, zastępują miejsce logicznych argumentów; operetkowe dowcipy i brutalne szyderstwa odgrywają rolę ostrej przyprawy. Naturalnie, że wśród tych »ornamentów« ginie myśl przewodnia. Polemista, zajęty robieniem konceptów i dobieraniem wymownych porównań, traci z oczu zasadniczy cel swego artykułu, i, zamiast krytyki danej doktryny, daje, co najwyżej, jej komiczną trawestację. Niekiedy znowu, porwany lawiną słów, które zbił w artystyczną, lub quasi-artystyczną całość, zaczyna walkę z wiatrakami, rozdyma drobiazgowe przewinięcia przeciwnika do rozmiarów olbrzymich i strzela z armat do — muchy.

Jest to rodzaj sportu dziennikarskiego, a zarazem sposób ułatwienia sobie roboty.

Jak w epoce jezuickiej używano stałej liczby kwiecisto-bombastycznych zwrotów i cytów łacińskich, tak dziś nakręca się język do komiczno-satyrycznych porównań i metafor, podobnych do siebie, jak monety jednego stempla.

Zgłębić cudze poglądy i wykazać ich błędność na drodze logicznego rozumowania — to, bądź co bądź, robota, której skutek w dodatku niepewny, bo publiczność nie lubi czytać rzeczy poważnych. O ileż łatwiej wydrwić przeciwnika za pomocą »ciętych« i zjadliwych pseudo-dowcipów, które są dziś tak »tanie, że same z pióra spływają na papier!« A przytem rzecz »ciętą« i »złośliwą« przeczyta sto razy więcej ludzi, niż analizę sumienną i głęboką. Czy jednak, przeczytawszy zyska coś więcej na tem, prócz podrażnienia nerwów?

Najgorszym jednak rezultatem tego podporządkowania celów polemiki — barokowej formie, jest krzywda, jaką się wyrządza osobie przeciwnika, którego się nie zwalcza, tylko ośmiesza, często najzupełniej niezasłużenie. Tym sposobem brak miary estetycznej prowadzi do grzechu przeciwko etyce, jeżeli bowiem wolno karcić i prostować błędy, nie wolno nigdy krzywdzić i poniewierać człowieka uczciwego za to, że posiada inaczej zbudowany mózg i nie podziela naszych przekonań. Mierząc wartość polemisty, nie szczerością jego zapartywań, lecz przypuszczalną dobrocią bronionej przez niego doktryny, możemy dojść do tego, że lichego kondotyera postawimy wyżej nad męczennika idei.

Otóż o nic więcej nam nie chodzi, tylko właśnie o poszanowanie dobrej wiary, szczerości i charakteru przeciwnika, oraz o stałe liczenie się z tymi czynnikami w polemice.

Sądzymy, że wymaganie to niezbyt wielkie, i że sprawa nasza nie należy do »gorszych«, a w każdym razie nie jest gorszą od doktryny, uważającej za jeden z celów polemiki »bezwzględne nihilowanie« i »dyskredytowanie« przeciwnika, w oczach ogółu. Kiedy raz staniemy na gruncie zasady: »Cel uświęca środki« — to możemy nietylko nihilować i dyskredytować przeciwników, lecz palić ich na stosie razem z książkami, które napisali. Pytanie tylko: czy wspomniana zasada wytrzymuje krytykę etyczną?

* * *

Zastrzegamy się raz jeszcze, że nie pragniemy bynajmniej sprowadzać polemiki do bezbarwnej i suchej dyskusji nad pewnym tematem. Broń Boże! Żywość, dowcip, werwa, oryginalność i ozdobność stylu, humor, sarkazm i ironia — wszystko to stanowi ważny i konieczny niemal składnik formy polemicznej, ale powtarzamy, że owa forma nie powinna przytłaczać, a co gorsza, paczyć i karykaturować treści. Pan X. powiada, że co innego »salon«, a co innego organy publicystyczno-społeczne, które muszą być bezwzględniejsze w polemice.

Zapewne, nie zawsze można prowadzić polemikę w stylu salonowym — chociaż wybitni a poważni publicyści francuscy i to potrafią bez szkody dla prawdy i bez wpadania w bezbarwność i kliwłość — ale, jeżeli organ prasy nie jest salonem, to jest w każdym razie rodzajem katedry, albo trybuny parlamentarnej, nie prywatnem mieszkaniem kawalerskiem.

Prawda, że i w parlamentach dzieją się często rzeczy »nieparlamentarne«, ale są to wypadki, wywołane specjalnymi warunkami i nie mogące uchodzić za prawidłó.

Zdarzają się sytuacje, w których najspokojniejszy człowiek traci zimną krew i panowanie nad sobą: publicysta także jest człowiekiem i może wyjść z granic »parlamentaryzmu«, może, porwany szlachetnem oburzeniem, powiedzieć więcej, wyrazić się ostrzej, niż pozwala takt, i nikt mu tego za grzech nie poczyta.

W pewnych wypadkach nawet wybuch podobny będzie czynem dodatnim i wzbudzi zasłużony podziw i sympatyę.

Zawsze jednak przyczyna musi być proporcjonalną do skutku, a forma polemiki powinna harmonizować z treścią. Nie należy robić, jak mówią Francuzi, *trop de bruit pour une omelette* — »wiele hałasu o nic«, gdyż wtedy łatwo popaść w śmieszność i przynieść szkodę nie tylko sobie, lecz i sprawie, którą się uważa za »lepszą« i której się broni.

A co najważniejsza, nie trzeba stosować jednego szablonu polemicznego do kwestyi różnej wagi i ludzi różnej wartości moralnej i umysłowej. Otóż najgłówniejszą wadą większości polemistów naszych jest właśnie »barokowa« szablonowość formy, maskowana jej pozorną swobodą i wybujałością.

Musi być przecież różnica w traktowaniu występków spekulanta, a bezwiednych pomyłek człowieka uczciwego; w innym tonie pisze się o idyotyzmach grafomana, a w innym o paradoksach i dziwactwach wielkiego umysłu lub serca. Używanie jednych i tych samych efektów dysonansowych, branych *fortissimo* obniża wartość i powagę polemiki.

II.

Gdzie należy jednak szukać przyczyny tego zamiłowania do »baroku«, które zresztą występuje nietylko w polemice, lecz i w innych działach publicystyki naszej, a zwłaszcza w krytyce teatralnej, literackiej i artystycznej, gdzie bombastyczna frazeologia rozrasta się, jak chwast na ugorze. Mógłbym nawet wskazać, nieliczne na szczęście, książki pisane w ten sam sposób.

Cytowany wyżej estetyk, Marc-Monnier, tłumaczy skłonność do baroku w literaturze ubóstwem myśli, która, niby próżny hidalgo hiszpański, okrywa swą nędzę sutą draperyą płaszcza stylowego. Istotnie bywa i tak: niejedyn polemista mówi dlatego głośno, szumnie i dużo, że nie ma nic do powiedzenia. Twierdzić atoli, że ogół publicystów naszych — mówimy tu naturalnie o poważnym odłamie prasy — cierpi na zanik myśli, byłoby nieprawdą.

»Barok«, o czym zapomniał Marc-Monnier, powstaje nietylko wtedy, kiedy niema myśli, lecz i wtedy, kiedy myśl nowa nie zdoła wytworzyć sobie właściwej formy i posługuje się formami przeżytemi, które spełniły już swoje zadanie i, nie mogąc pomieścić w sobie nieodpowiedniej treści, wykręcają się i nabrzmiewają pod jej nierównomiernym naciskiem.

Tu tkwi źródło choroby, o której piszemy.

* * *

Przed laty trzydziestu kilku nastąpił w życiu umysłowym naszego społeczeństwa przełom. Zwiastunem tego przełomu była, jak wiadomo, t. zw. »młoda prasa«, która, pragnąc wprowadzić nowe idee, musiała przedewszystkiem przypuścić szturm do starych. Głównym orężem walki była wtedy, z natury rzeczy, polemika, i to polemika, która, wskutek specjalnych warunków, przybrała specjalną i przystosowaną do owych warunków formę.

Ponieważ starsi, ufni w swoją potęgę, lekceważyli młodych, nie chcąc nawet z początku wchodzić z nimi w dyskusję, zuchwali nowatorowie postanowili wyprowadzić przeciwników z naiwnej równowagi i dopięli swego za pomocą bezwzględności, sarkazmu, szyderstwa, ironii i zjadliwego dowcipu, którym polemiki owoczesne były, jak wiemy, nasycone.

Nie o historię walk młodej prasy ze starą idzie nam jednak obecnie, lecz o zupełnie co innego, a mianowicie o fakt, że forma, którą owe zapasy przybrały, nie powstała sztucznie, lecz wynikała z natury realnych stosunków społecznych i dziennikarskich.

Stylu więc młodej prasy nie można nazwać »barokowym«, gdyż był on szczerym wykwitem myśli, którą wyrażał, i tworzył z nią jednolitą i organiczną całość.

* * *

Od tej epoki atoli dzieli nas wielki szmat czasu. »Młoda prasa« różniczkowała się i wydała całe potomstwo w części podobne, w części zaś bardzo odmienne od macierzy. W tak zwanej starej prasie zaszły również znaczne metamorfozy.

Pewne różnice dawnych programów zatarły się zupełnie, inne zaakcentowały się wyraźniej. Zrodziły się nowe prądy i aspiracje, słowem: zarówno społeczne, jak i dziennikarskie stosunki uległy olbrzymim zmianom.

Nowe stosunki zrodziły nowe myśli i uczucia, które, pragnąc się wyrazić w sposób przedmiotowy, musiały szukać, rzecz prosta, nowych form. I rzeczywiście, dość rzucić okiem na naszą literaturę piękną i naukową, oraz na sztukę, żeby się przekonać, przez jakie fazy przechodziła forma tych dziedzin twórczości, podążając za prądem świeżych pojęć i wyobrażeń. Jedynie pewne działy publicystyki, a specjalnie polemika, zatrzymały formę dawną, chociaż trzy dziesiątki lat wprowadziły do dziennikarstwa cały szereg kwestyi, domagających się odmiennego sposobu traktowania.

* * *

Co skłaniało i skłania wielu publicystów do trzymania się przeżytego schematu? Oto jego niewątpliwa efektywność i elastyczność, pociągająca zwłaszcza młodych i »nerwowych« pisarzy. Forma ta pozwala pisać z werwą, rozmachem, brawurą i daje łatwe ujście instynktom negatywnym; jest swobodną, lekką i luźną, ale właśnie dlatego nie bardzo sprzyja ścisłości, sumiennosci i obiektywizmowi. Dowcipne zestawienia i efektywne przenośnie nigdy nie zastąpią logicznej argumentacji rzeczowej — a bez tego polemika mija się z zadaniem, burzy tylko bowiem, nie buduje.

»Młoda prasa« nie mogła, zwłaszcza w początkach swej działalności, prowadzić z przeciwnikami wojny regularnej, i dlatego wolno jej było nie troszczyć się zbytnio o zasady strategii i taktyki.

Forma więc, jaką przybrała polemika, była wówczas psychologiczną koniecznością, dziś jednak już nią być przestała.

Swobodne harce muszą się różnić od prawidłowej szermierki, której obecnie bez wielkich przeszkód oddawać się można.

* * *

Przytem należy zwrócić uwagę na fakt, którego, ile wiem, nikt dotychczas nie podnosił, że pierwsi pozytywiści nasi, chociaż zwalczali romantyzm, byli na wielu punktach jego epigonami. Postawili sobie wprawdzie inny dogmat, ale bronili go z równym zapałem i namiętnością, jak romantycy swojego.

Zmienił się przedmiot wiary, ale stosunek subiektywny wierzących do owego przedmiotu pozostał ten sam, a wskutek tego i pewne formy dawnego kultu przeszły do nowego. Rzeczywiście, styl młodej prasy, zwłaszcza w pierwszym okresie, przypomina barwnością i patosem styl romantyków.

I nic dziwnego: przecież w naturze nie ma skoków, a przedstawiciele młodego kierunku wychowali się w atmosferze romantyzmu; żywili równie szczerą, głęboką i naiwną

wiarę w swoje siły i byli równie pewni, że zdołają »bryłę świata pchnąć nowymi torami«, jak i romantycy, którzy także w swoim czasie reprezentowali postęp. Cała różnica tkwiła w tem, że romantycy za źródło odrodzenia uważali uczucie, a pozytywiści rozum i wiedzę.

Zresztą, zwłaszcza w początkach, wszystko zostało po dawnemu: nowe bóstwo odziedziczyło wszystkie atrybuty starożytności i było sławione w hymnach, jako wszechdoskonała, wszechmocna i jedynie zbawcza potęga.

Później, rzeczy się zmieniły. Romantyczny stosunek do wiedzy przerodził się, pod wpływem samejże wiedzy, w stosunek krytyczny.

Otrzeźwienie to odbiło się w sposób bardzo charakterystyczny na całokształcie życia umysłowego. Zasada względności naszych sądów i przekonań została uznana za pochodnię, przy której świetle należało rozpatrywać nie tylko cudze, lecz i własne doktryny. Podział ideałów na prawdziwe i fałszywe, »lepsze i gorsze«, uległ rewizji. Zrozumiano, że nawet sprzeczne prądy mogą istnieć obok siebie i rozwijać się równolegle, i że właśnie owo współistnienie i współrozwój stanowi do pewnego stopnia warunek społecznego i duchowego postępu.

* * *

Wobec tego, fanatyzm doktrynerski i partyjny osłabł, ustępując miejsca autokrytyce, oraz względnej tolerancji i wyrozumiałości — przynajmniej w teorii; wartki potok życia praktycznego bowiem, i u nas i wszędzie, toczy się zwykłym, nierównym korytem, tworząc pienne kaskady i wiry głębokie. Życie praktyczne jednak zawsze było i będzie pozornym chaosem i labiryntem, w którym uczeni, filozofowie, a także i publicyści odgrywają rolę przewodników.

Otóż nie ulega wątpliwości, że przewodnik, który, obok zapału, energii i odwagi, nie będzie posiadał pewnej dozy zimnej krwi i taktu, łatwo zawieść nas może na manowce

Można pracować »nerwami«, ale niedobrze jest oddać się »nerwom«, zwłaszcza rozklekotanym — w niewolę..

Kto, napotkawszy na drodze przeszkodę, nie skruszy jej za pomocą środków, wskazanych we właściwym wypadku, lecz zacznie walić w nią gołymi pięściami, lub obsypywać gradem wymysłów i szyderstw, ten sam się zmęczy, lecz drogi nie oczyści.

Podobne wybuchy można sobie wytłumaczyć psychologicznie i, w uprawnionych przez okoliczności, warunkach sympatyzować z nimi głęboko.

Właściwą ich dziedziną atoli jest nie publicystyka, lecz poezya i sztuka.

* * *

Prometeizm publicystyczny objawia się w innych kształtach, niż prometeizm artystyczny, to bowiem, co w sztuce jest celem, schodzi w publicystyce do roli środka tylko, i to środka, w którego stosowaniu trzeba zachować subtelną miarę estetyczną. Artysta obchodzi nas głównie, jako indywiduum i przemawia też do nas, jako indywiduum; publicysta zaś jest przede wszystkim reprezentantem idei, i wolno mu podnosić ton o tyle tylko, o ile idea, w której imieniu występuje, dostraja się do tej wysokości.

Wolno mu nawet rzucać gromy i klątwy, jeśli stoi na rzeczywistym, nie papierowym Olimpie.

Polemista, którego lada drobiazg wprawia w urojony szal bachiczny lub arystofanesowski humor, będzie tworzył płody poronione, gdyż najefektowniejszy dobór jędrnych wyrażań i fajerwerki najwspanialszych frazesów nie zastąpią tego, co stanowi prawdziwe piękno prozy poważnej wogóle, a polemicznej w szczególności, a mianowicie: rytmu logicznego, nadającego dziełom genialnych myślicieli niepożyty urok i trwałość.

SŁAWA

I.

SŁAWA A REKLAMA.

Sława była od wieków bożyszczem wojowników i artystów. Życ i pracować, a nawet zginąć dla sławy uchodziło zawsze za rzecz wysoce szlachetną i godną uwielbienia.

Literatury wszystkich narodów przepełnione są opowiadaniem i maksymami, w których zdobycie sławy stawia się na równi, jeżeli nie wyżej, od objawów najrzetelniejszego heroizmu i poświęcenia.

Czy słusznie? To pytanie.

Bez wątpienia, że sława, jako pobudka działalności, stoi nieskończenie wyżej od gminnego dążenia do zysków, pieniędzy, wpływów i znaczenia materialnego; niemożna jednak zaprzeczyć, iż istnieją motywy o wiele wznioślejsze etycznie.

Nie mówiąc już o poświęceniu siebie i swoich zdolności dla dobra bliźnich, ogółu, kraju, ludzkości, słowem o motywach altruistycznej natury, lecz zatrzymawszy się tylko w ciasnym kole bodźców czysto subiektywnych, znajdziemy wśród nich takie, które w hierarchii dążeń moralnych zajmują wyższy szczebel, niżeli żądza rozgłosu i sławy.

Filozofowie szkoły stoickiej twierdzili, że należy być cnotliwym nie dla nagrody w tem, lub przyszłym życiu, lecz przez zamiłowanie cnoty: sam akt spełniania dobrego czynu powinien sprawiać taką rozkosz, że człowiek, który go spełnia, uznaje się za wynagrodzonego, i to z lichwą.

Doktryna ta zdaje się na pozór stać w bezwzględnej sprzeczności z psychologią ludzką, której dominującym tonem jest niewątpliwie samolubstwo, jeżeli jednak poddamy owo samolubstwo dokładnej analizie, odnajdziemy w niem pierwiastki, świadczące, że w pewnych warunkach etyka stoików godzi się najzupełniej z naturą, jeżeli nie ogółu, to znacznej liczby lepszych jednostek gatunku *homo sapiens*.

Zapytajmy wielkiego uczonego, artystę, poetę, literata, lub działacza społecznego, co mu sprawiło więcej przyjemności: czy praca sama przez się, czy komplementy, pochwały i oklaski, które za nią otrzymał? — a każdy z nich, jeżeli tylko umiłował swój zawód naprawdę, odpowie bez wahania, że rozkosze sławy nie mogą się nawet równać z rozkoszami tworzenia.

I co ważniejsza, tylko dzieła zrodzone z owej wewnętrznej nieprzepartej żądzy twórczej posiadają wartość rzeczywistości i trwałą. Jeżeli autor w trakcie pracy nad książką, obrazem, posągiem i t. p., zamiast się troszczyć wyłącznie o doskonałość tego, co robi, będzie myślał o sędziach i opinii widzów i czytelników, stworzy z pewnością rzecz chybioną, nieszczerą, przystosowaną do przelotnych gustów chwili, i wskutek tego niezdolną do opierania się długo niszczącemu prądowi czasu.

Namiętne pożądanie natychmiastowej sławy wkłada niekiedy w ręce artysty drobny łokieć krawiecki zamiast potężnej »miary Fidyasza.«

* * *

W normalnym biegu rzeczy sława jest tylko ubocznym rezultatem wysiłku, skierowanego ku innym, wyższym i szlachetniejszym celom, i rzadko rozwija się proporcjonalnie do natury i stopnia owego wysiłku. Słusznie też porównał ktoś

sławę do cienia, który zawsze bywa, albo za mały, albo za duży w stosunku do rzucających go przedmiotów, i raz je wyprzedza, drugi raz wlecze się wolno za nimi.

Aby zaradzić tym niespodziankom i kaprysom w rozwoju sławy naturalnej, wynaleziono sławę sztuczną, której wzrostem można dowolnie kierować, i którą można nabywać hurtem, lub detalicznie, za ukłony, uśmiechy, wzajemne usługi, a nawet — jeśli komuś wystarcza ordynarny gatunek towaru — i za gotowe pieniądze.

Sława sztuczna jest wytworem XIX stulecia, które z równą słusznością zasługuje na nazwę epoki pary i elektryczności, jak i na miano »wieku surogatów i tandety«. Zamiast kawy spożywamy cykoryę, zamiast wina — jakąś ohydłą miksturę, zamiast masła — margarynę, zamiast marmurów i obrazów, wieszamy w naszych domach gipsy i oleodruki, zamiast książek czytamy dzienniki, a zamiast marzyć o sławie, dobijamy się o — reklamę.

* * *

Wyższość surrogatu nad wytworem prawdziwym leży nie w jego dobroci, lecz w jego taniości: każdyby chętniej pił wino prawdziwe zamiast spirytusu z gliceryną, gdyby je dostał za niewielkie pieniądze. Tak samo rzecz się ma ze sławą i reklamą.

Chcąc zdobyć sławę, trzeba stać się tem, za co się pragnie uchodzić; pracować nie na żarty, i złożyć dowody swego talentu, oraz pilności w dziełach i czynach. A i wtedy sława może przyjść, a może i nie przyjść, albo przyjść dopiero po śmierci. Otóż taka perspektywa nie uśmiecha się większości debiutantów, których na niwę sztuki i literatury popchnęło nie szczerze zamiłowanie przedmiotu, lecz marna żądza oklasków, lub zarobku. Czy będą to oklaski znawców, czy płatnych klakierów — to dla oklaskiwanego rzecz obojętna, i te i tamte bowiem sprawiają jednaki hałas, a o to głównie idzie.

* * *

Hałas stanowi istotę reklamy. Sława, zwłaszcza zdobyta rzetelnymi zasługami, przybiera często formy dystygowane i dyskretne z tej przyczyny, że głosicielami jej są zwykle pisarze wyższego pokroju, umiejący nawet w entuzjazmie zachować miarę właściwą, i świadomi różnicy pomiędzy pochlebną, ale sprawiedliwą, oceną a przecenieniem, które ubliża zarówno krytykowi, jak i krytykowanemu.

Reklama nie dba o takie subtelności. I ten, kto ją robi, i ten, kto z niej korzysta, są najczęściej wzajemnie siebie warci, *ambo meliores*, i dalecy od trosk o godność literatury i sztuki, oraz jej przedstawicieli.

Hasłem reklamistów jest dewiza spekulantów i tandeciarzy: »Byle handel szedł«. Cała produkcja intelektualno-artystyczna ma dla nich znaczenie towaru, który należy możliwie tanio wyprodukować i możliwie drogo sprzedać. Mówiąc o korzystnej sprzedaży, mamy na myśli nie tyle zarobek materyalny, ile zyski moralne, przybierające formę powszechnego uznania, poczytności, rozgłosu, popularności i t. p.

Ostatecznie »wzmiankarski« przydomek »naszego wielkiego«, »naszego znanego«, »wybitnego artysty«, »słodkiego wieszczka«, »wykwintnego feletonisty« i t. p., ma do pewnego stopnia taką samą wartość realną, jak tytuł barona egipskiego, konsula Rzeczypospolitej, Liberyi, komandora orderu »Zielonej Papugi«, lub »admirała szwajcarskiego«. A jeżeli z bogaceni bankierzy i przemysłowcy mogą płacić za te problematyczne godności gotówką, to niema się co dziwić »rycerzom przemysłu« literackiego, że kładą w reklamę tak wielkie kapitały energii, iż gdyby połowę jej zużyli na pracę produkcyjną, możeby doszli nie manowcami, lecz prostą drogą, do sławy uczciwej.

* * *

Ale »reklamiarstwo« bywa najczęściej wadą wrodzoną, z której trudno wyleczyć dotkniętego nią osobnika, gdyby nawet sam tego pragnął. Jest to chorobliwy przerost miłości własnej przy współczesnym zaniku wstydu i poczucia ety-

cznego. Wspinać się stromą ścieżką na szczyty Parnasu, iść *per aspera ad astra* — to uciążliwe, a co gorsza — niepewne i przewlekłe. Stokroć łatwiej przecie wywyższyć się przez poníženie swojej godności, przez schlebianie gustowi mas, oraz słabostkom i wymaganiom tych, którzy fabrykują fałszywą sławę.

Lirnik wioskowy Syrokomli, głoścący z dumą, że »nie zníży przed nikim ani pieśni, ni głowy«, wywołałby na ustach reklamistów dzisiejszych uśmiech politowania i pogardy.

»Skonać, grając na lirze!« — co za dziwny gust! Czyż nie lepiej, urządziwszy się rozsądnie i praktycznie, ciągnąć z brzdąkania po strunach złoto lub laury, a jeśli się da, to i jedno i drugie.

* * *

Z wszystkiego, cośmy powiedzieli, wynika aż nadto wyraźnie, że reklama, dopuszczalna może w handlu i przemyśle, działa na sztukę i literaturę w sposób demoralizujący i rozkładowy.

Przedewszystkiem, dając każdemu sprytnemu człowiekowi możność zyskania pozorów sławy, obniża cenzus etyczny autorów i artystów, zniechęca ich do szczerzej i sumiennej pracy, a popycha do szukania dróg ubocznych, do intryg i pełzań, zabijając przez to poczucie godności osobistej, a rozwijając nadmiernie próżność i zawiść.

Jeżeli zaś twórcy zejǳą do roli ambitnych żebraków i przekupniów, to utwory spadają z konieczności na poziom tandety, którą publiczność, oszołomiona wrzaskiem najętych chwalców, bierze za arcydzieła. Rezultatem takiego stanu rzeczy jest obniżenie skali wymagań estetycznych, etycznych i intelektualnych ogółu, który, zasmakowawszy w płytkiej lichocie, odwraca się ze wstrętem od rzeczy lepszych i głębszych. Wskutek tego — z małymi wyjątkami — pisarze i artyści w wyższym stylu rzadko cieszą się popularnością, a jeżeli przypadkiem jakiś wielki talent zyska uznanie, to

z pewnością nie za to, co włożył w swoje dzieła doskonałego, lecz za przymioty uboczne i drugorzędne.

Słowem, reklama hamuje normalny rozwój sztuki i literatury, ogłupia społeczeństwo i demoralizuje nie tylko fałszywe, lecz i prawdziwe talenty, które żądza i łatwość zyskania rozgłosu odrywa od pracy i popycha na ślizki grunt pozerstwa i blagi.

* * *

Nie należy jednak mniemać, żeby zło istniało tylko u nas. O, nie, reklama to jeden z najpotężniejszych czynników społecznych, albo raczej antyspołecznych, w całym dzisiejszym świecie cywilizowanym.

U nas nawet, dzięki leniwszemu pulsowi życia, reklama nie doszła jeszcze do tak potwornych rozmiarów, jak na Zachodzie, gdzie autorowie sami o sobie pochlebne wzmianki pisują. Tam jednak, dzięki swej bezczelności i cynizmowi, doszła już do absurdu i przestała wpływać narkotycznie na oswojone z jej działaniem mózgi: tylko naiwni łapią się jeszcze na lep dziennikarskich zachwyty — po tyle a tyle od wiersza.

U nas prasa wogóle jest mniej żywotną, ale zarazem uczciwszą, niż w całej Europie. Jeżeli rzadko się zdobywamy na odwagę jawnego piętnowania grzechów przeciwko honorowi literackiemu, to nie można powiedzieć, byśmy do nich zachęcali; co najwyżej, tolerujemy, dla uniknięcia skandalu, błędy i występki, gardząc nimi w duszy. Wskutek tego wszystkie nadużycia, nie wyłączając reklamy, robią się po cichu, za kulisami, w sposób pokątny. To też tylko bardzo wprawne oko zdoła odróżnić plewę od ziarna, zwłaszcza, że »pochwała«, t. zw. przyjacielska, jest u nas dotąd przeważającą formą reklamy.

W gruncie rzeczy jednak, czy człowiek kłamie za pieniądze, czy w nadziei, że go za to w przyszłości pochwalą, lub wynagrodzą w inny jakiś sposób — to kwestya obojętna.

Zło zawsze jest złem, i przeciwdziałać mu należy zawsze.

W jaki sposób? Bardzo prosty: niedopuszczać do odpowiedzialnych referatów ludzi nieodpowiedzialnych moralnie.

* * *

Jeżeli usuniemy, a przynajmniej zmniejszymy łatwość korzystania z reklamy, oddziała to może dodatnio i na samych twórców, którzy powinni pamiętać, że źródło sławy bije nie z sądów ludzkich, lecz z wewnętrznej wartości dzieła.

Ani tomy pochwał, ani grzmoty oklasków, ani fanfary i okrzyki zachwytu — nie zrobią z fuszerki arcytworu.

II.

SŁAWA U OBCYCH.

Cogito, ergo sum.

Przedemną na biurku stoi miniaturowa kopia »Umierającego gladyatora«, jak go zwano czas długi, czy też »Umierającego Galla«, jak go zowią słusznie badacze dzisiejsi.

Jest to ten sam posąg, którego twarz martwiejąca zasłoniła Bohdanowi Zaleskiemu wszystkie piękności Rzymu, ten sam, którego »śmierć kamienną« opiewał Leonard Sowiński, ten sam wreszcie, który ciągnął z nieprzepartą siłą rzeźbiarza Łukomskiego do muzeum na Kapitolu (»Bez dogmatu«).

* * *

Czując, że nie zdoła się oprzeć przewadze wrogów, a pragnąc ująć niewoli, wojownik celtycki przebił się wła-

snym mieczem; legł, jak przystało walecznemu rycerzowi, na własnej tarczy, i — kona. Prawa ręka z trudem podtrzymuje ciężar stygnącego ciała; głowa opadła na piersi; oko zdaje się mgłą zachodzić; czoło zmarszczył ból, a z piersi, ociekłej krwią, ulatnia ostatnie tchnienie...

Jest to walka ze śmiercią, ale walka zwycięska: ciało się broni, duch jednak przyjmuje wyrok losu spokojnie:

Widać w męskiej źrenicy, że na śmierć się zgadza,
Lecz że zwalcza konanie; głowa ociężała
Chyli się coraz niżej, a z szerokiej rany
Sączą się wolno, ciężko, krwi ostatnie krople,
Jak krople dżdżu przed burzą... *(Byron).*

* * *

Ta tragedia, ujęta w kształty plastyczne, ten poemat śmierci, zakuty w marmur przed 2,000 lat, wzrusza nas dzisiaj do głębi i — zaciekawia.

Kto był autorem tego arcydzieła? Na jakiej ziemi urodził się ten, którego myśl i uczucie, skryształizowane w formę artystyczną, przetrwały tyle wieków i tyle zmian dziejowych, by przemawiać do naszych myśli i uczuć z równą, jeżeli nie większą siłą, jak do współczesnych sobie, by budzić w sercach naszych poruszenia, dające życie nowym postaciom i dziełom sztuki?

Był to rzeźbiarz pergamski, obywatel helleńsko-azyatyckiego państwa, któremu w historii powszechnej poświęca się kilka zaledwie kart, a w obszernych encyklopediach — kilkadziesiąt wierszy.

* * *

Pergamos, jako potęga polityczna, nie odegrał w dziejach roli wybitnej, nie wywołał żadnego, głębiej sięgającego przewrotu w stosunkach wszechświatowych, a jednak wiemy o nim, interesujemy się jego losami, jego krótkotrwałym

istnieniem, jego bohaterską walką z najazdem Gallów i jego upadkiem.

Dlaczego? Czyż to mało państw i państewek przechodziło przez podobne koleje, a jednak któż się nimi zajmuje, prócz specjalistów?

Jakie dziedzictwo duchowe pozostawiły krwawe zwycięstwa Atylii i podboje Dżyngischana?

Parę legend, stworzonych przez wylęknioną wyobraźnię podbitych ludów, i jedną płytę kamienną z napisem, opiewającym chwałę zdobywcy.

A Pergamos? Pergamos snuł dalej w sposób samodzielny tradycję kultury greckiej i doprowadził ją do takich wyżyn, że nie wahamy się dzisiaj stawiać wytworów sztuki pergamskiej na równi z płodami aryzmu ateńskiego w epoce Peryklesa i Fidyasza.

»Gigantomachia« z ołtarza pergamskiego nietylko nie ustępuje w niczem rzeźbom Partenonu, lecz przewyższa je na wielu punktach, jako wyraz postępu w ewolucji ideałów estetycznych.

Dzięki nowym wykopaliskom — które, gdyby je znano dawniej, przyśpieszyłyby niewątpliwie moment wyzwolenia rzeźby z klasycznego szablonu i pchnęły ją na drogę indywidualizacji, — dzięki temu, żeśmy poznali owoce pracy duchowej Pergamu, państwo to stoi dziś w umyśle naszym na jednym poziomie z Rzymem, Atenami, Egiptem i innymi ogniskami kultury.

I czemu zawdzięcza tę rehabilitację pośmiertną? Nie potędze, nie krwawym podbojom, nie bogactwu, lecz — swojej sztuce.

A cóż to jest sztuka? To jedna z kilku form, w które się obłoczy jedyny prawdziwie nieśmiertelny wytwór ducha ludzkiego — idea.

Ideja, myśl, uczucie, wcielone, przy pomocy woli, w kształty, symbole, lub inne znaki zmysłowe, są trwalsze niż to, co przy-

wykliśmy nazywać rzeczywistością, a co, jak śmiertelne ciało ludzkie, rozpada się w proch, przekazując duchową treść i istotę swoją następnym pokoleniom w dziedzictwie.

A jeżeli narody, które proces historyczny zgładził i uczynił bezwzględny trupami w państwie rzeczywistości, żyją do dziś dnia w królestwie ducha, dzięki idejom, wytworzonym i ucieleśnionym przez siebie, to cóż za naukę winny stąd wyciągnąć narody żywe?

Jeżeli sława pośmiertna daje nieśmiertelność, to sława za życia stwierdza prawo do życia i rozwoju.

Naturalnie, nie idzie tu o sławę jednostkową, która, jak pięknie powiedział Słowacki: »żywemu na nic, tylko czoło zdobi«, lecz o sławę zbiorową, sławę grupy społecznej, rasy, narodu; sławę, która wchodzi do ogólnego dorobku ludzkości, jako widomy znak owej »fatalnej« siły idei, co niewidzialna, »gniecie zjadaczy chleba«, by ich »w Aniołów przerobić«.

* * *

Jednostka ma prawo lekceważyć swoją sławę, gdyż, tworząc, tworzy nie dla sławy, lecz dla zadowolenia wewnętrznej potrzeby tworzenia; narodowi tego czynić nie wolno. Człowiek, o którym nic nie wiedzą i nie mówią, może być szczęśliwym i wielkim zarazem; naród, ignorowany przez inne narody, może się cieszyć względem szczęściem, ale napiętnowany będzie mianem próżniaka, intruza, pasorczyta, który, nie spełniając swoich obowiązków względem cywilizacji, nie ma prawa korzystać z jej owoców.

Dusza jednostkowa, jak wiemy ze współczesnych badań psychologicznych, dosięgła wyższego stopnia rozwoju, niż dusza zbiorowa, może więc, bez szkody dla siebie i ogółu tłumić w sobie porywy ambicji i naturalną żądzę sławy.

Owszem, im wyżej etycznie stoi dany myśliciel, czy artysta, tem mniej może się troszczyć sam o rezultaty doczesne swojej działalności. Atoli etyka, obowiązująca jednostki, nie obowiązuje dotychczas narodów. Ideałem etyki indywi-

dualnej jest obecnie altruizm; narody — nie wyszły jeszcze z okresu etyki egoistycznej. Czy to źle, czy dobrze, i czy zawsze tak będzie — o tem w danej chwili mówić nie mamy zamiaru, twierdzimy tylko, że tak jest, i że z faktem tym liczyć się trzeba, pod grozą narażenia się na wielkie niebezpieczeństwo.

* * *

Najszlachetniejszym i najzupełniej godziwym orężem walki o równe prawa obywatelstwa w dziejach świata jest z jednej strony produkowanie największej możliwie sumy dóbr duchowych, z drugiej zaś dbałość o to, żeby dobra te dostawały się na ogólny rynek cywilizacji, nie tylko jako bezimienne fabrykaty, lecz jako wytwory, nacechowane wyraźnym piętnem pochodzenia, jako świadectwa żywotności narodu, który je wydał.

Dlatego, jeżeli imię naszego myśliciela, uczonego, wynalazcy, artysty, poety wybiegnie po za granice kraju

Między teutońskie sędzie i bystrzejsze Franki,

mamy nie tylko prawo, lecz i obowiązek wciągnąć ten fakt do naszych roczników dziejowych z taką samą sumiennością i zadowoleniem, z jaką annaliści średniowieczni notowali w kronikach zwyczajstwa królów i świetne czyny bohaterów.

* * *

Objawy uznania i wdzięczności, okazywane rycerzom ducha przez naród, któremu otworzyli nowe horyzonty myśli i który okryli sławą nazewnątrzą, są więc objawami normalnymi. Należy czić tych, którzy są współcześnie »źrenicą i światłem« społeczeństwa.

Narody, które tego zaniedbały, okryły się hańbą. Kammoens, żyjący z jałmużny, Dante wypędzony z ojczyzny i skazany na tułactwo, Tasso więziony niesłusznie, Molière

i Balzac odepchnięci od progów Akademii — oto niezatarte piętna na kartach dziejowych Portugalii, Włoch i Francji.

Kwestya formy, w jaką się owo uznanie i wdzięczność oblecze, jest rzeczą drugorzędną. Idzie tu o samą zasadę — a ta dyskusyi podlegać nie może.

* * *

Naturalnie, nie należy wpadać w przesadę i, dbając o sławę u obcych, hołdować płytkiemu szowinizmowi, dla którego lada skosmopolityzowany tenor, grajek, lub atleta o swojsko brzmiącym nazwisku, staje się przedmiotem kultu.

Sława u obcych wtedy tylko ma doniosłe znaczenie, kiedy stwierdza twórczą siłę ducha narodowego i jego żywotność moralną.

Jak dla człowieka pojedynczego, tak i dla zbiorowiska ludzi, zwanego narodem, jedynym sprawdzianem istnienia jest kartezyańska formuła: *Cogito, ergo sum* — myślę, tworzę, więc jestem.

III.

PSYCHOLOGIA POMNIKÓW.

Najwspanialszym bez wątpienia pomnikiem dla poety i myśliciela — to liczne edycje dzieł, będące nietylko symbolem, lecz realnym dowodem jego popularności i poczytności.

* * *

Przed wiekami, kiedy nie znano łatwych i tanich sposobów rozpowszechniania pisma, pomniki były niejako ko-

niecznością. Za ich pomocą bowiem utrwalano nietylko pamięć o wielkich działaczach, lecz i o samych faktach dziejowych: piramidy i świątynie starożytne są kamiennymi księgami historii.

Rozwój techniczny pisma i wynalazek druku, odbierając pomnikom charakter wyłącznych dokumentów, nie wyrugował ich jednak bynajmniej, a nawet nie zmniejszył ich liczby.

Budowano i budują pomniki, mniej starannie może, nie na wieki wieków, ale zawsze budują i budować będą.

Dlaczego?

Widocznie odpowiadają one jakiejś potrzebie duchowej ludzkości.

* * *

Zapewne, ogólnik ten nie zawiera nic nowego, mimo to jednak nie zawadzi zastanowić się nad nim, chociaż bowiem pomniki, o ile na to pozwolą warunki, powstają dziś wszędzie z łatwością, nie wszyscy jednak uświadamiają sobie dokładnie ich rolę psychologiczno-społeczną.

Zostawmy na boku stronę artystyczną pomników, dzieło sztuki bowiem, niezależnie od tego, czy stoi na placu publicznym, czy znajduje się w muzeum, lub też galeryi prywatnej, posiada swoją wartość samoistną, której nie można mierzyć łokciem codziennej potrzeby.

Zresztą to kwestya rozstrzygnięta już dawno, dowodzić więc społecznego pożytku dzieł sztuki nie mamy potrzeby. Idzie nam o co innego, a mianowicie o uświadomienie ważności pomników, że tak powiemy »samych w sobie«, bez oglądania się na ich zalety estetyczne.

* * *

Co to jest pomnik i dlaczego bywa stawiany?

Pomnik jest to, w najszerszem znaczeniu tego wyrazu, symbol jakichś potężnych aspiracyi umysłowych, społecznych,

religijnych, narodowych, państwowych, lub też ogólnohumanitarnych. Pod definicyę tę dadzą się podciągnąć zarówno piramidy egipskie, jak i pomniki poetów, filozofów i bohaterów.

To, co dana grupa ludzka uznawała, lub uznaje w danej chwili za szczyt swoich marzeń, za ideał, do którego dążyć powinna w życiu duchowem, lub materyalnem, wciela się najczęściej w jakiegoś genialnego, demonicznego, albo poprostu szczęśliwego człowieka, obdarzonego zdolnościami do urzeczywistnienia w słowie, lub czynie myśli swoich współbraci.

Człowiek umiera; ślady jego działalności zostają utrwalone na mniej lub więcej długi czas w życiu przyszłych pokoleń, już to jako pełna chwały, lub smutku pamiątka, już też jako drogowskaz, wytykający cel, do którego dążyć jeszcze należy. Pomiędzy jedną a drugą formą niema różnicy zasadniczej: pamiątka jest tylko drogowskazem, który spełnił już swoje zadanie, wskutek tego, że aspiracye zmieniły kierunek lub natężenie.

* * *

Aspiracye te, jak mówiłem, mogą się objawiać w najrozmaitszych dziedzinach życia ludzkiego, mogą się wzajemnie wyłączać, popierać, lub biegnąć równolegle. Stąd różnorodność ideałów istniejących obok siebie i domagających się, jeżeli nie urzeczywistnienia, to przynajmniej uzmysłowienia.

Gdyby nadszedł czas, przepowiadany przez Ewangelię, kiedy będzie jeden pasterz i jedna owczarnia, ludzie przestaliby się troszczyć zapewne o symbole, mające wyobrażać w formie realnej ich wierzenia i nadzieje, ponieważ jednak do chwili tej jeszcze daleko, każde państwo, każdy naród, nawet każda sekta i partya odczuwa gwałtowną i zrozumiałą potrzebę ubierania swych pojęć w kształty widome i przemawiające w sposób dobitny do wyobraźni ogółu.

* * *

Czemże jest sztandar, dla którego każda armia żywi cześć bałwochwalczą? Czemże są herby państw, którym niewolno pod surowemi karami wyrządzać zniewag? Czem są różne znaki, dewizy, hasła, barwy, flagi, pieśni, melodye? Symbolami pewnych ideałów, prawdziwych, lub fałszywych, żywych, lub martwych, ale uważanych na danym punkcie globu za godne czci najwyższej.

Otóż takim samym symbolem jest każdy pomnik, czy stawiany zdobywcy połowy świata, czy też mocarzowi ducha, który piędzi ziemi własną nie nazywał, a mimo to królował i króluje nad milionami serc i umysłów.

* * *

Pomnik jednak przewyższa inne symbole żywotnością i logiką, gdyż nie jest symbolem dowolnym, lecz symbolem naturalnym, tkwiącym korzeniami w gruncie rzeczywistości.

Pomnik krystalizuje w sposób widomy idee, zrodzone w duszy człowieka, który wcielił w siebie pewne dążenia i uczucia całej masy jednostek.

* * *

Czyż to jednak potrzebne? Przecież owe idee są dla wszystkich dostępne w książkach i dziełach człowieka?

Zapewne, ale nie wszystko jest zrozumiałe dla — wszystkich.

Działalność każdego myśliciela, poety, artysty, bohatera, jest tak różnostronną, że nie można jej ogarnąć jednym rzutem oka; dopiero krytycy, historycy, biografowie i komentatorowie zbierają te rozproszone na pozór żywioły w jedną całość i przedstawiają w uproszczonej formie, czyli dają syntezę twórczości geniusza, syntezę, pozwalającą szerokiemu ogółowi zorientować się wśród szczegółów i zrozumieć myśl przewodnią uwielbianego mistrza, czy bohatera.

Ale synteza literacko-krytyczna, choćby najbardziej sku-

piona i zwarta, nie jest jeszcze ostatnim wyrazem prostoty, której domagają się umysły większości czcicieli i zwolenników. Prócz tego, synteza zawarta w książce ma pozory abstrakcyjności, jest za mało zmysłową, za mało jednolitą i wyrażną. Ogół, zarówno wykształcony, jak i niewykształcony, lubi nie tylko czuć i rozumieć, lecz i patrzeć, dotykać, obcować, jeżeli nie z samym przedmiotem kultu, to z jego wyobrażeniem zmysłowym.

Otóż pomnik jest właśnie syntezą, doprowadzoną do ostatecznych granic lakonizmu i odzianą w kształty dotykalne, a wskutek tego przemawiającą do uczucia przez pośrednictwo zmysłów, t. j. w sposób najpewniejszy, a zarazem najdostępniejszy dla szerokich kół społecznych.

* * *

W gruncie rzeczy więc każdy naród stawia pomniki nie tyle zasłużonym jednostkom, ile sobie samemu, ku swojej chwale i swojemu pożytkowi.

Nie jest to jednak niewdzięczność, ani egoizm, tylko naturalny wynik logiki faktów.

Geniusze pomników nie potrzebują, gdyż unieśmiertelniły się i bez nich, dając światu najlepszą część swego ducha, zamkniętą w pismach, lub czynach; narody jednak, złożone z jednostek znikomych, tęsknią do nieśmiertelności i pragną mieć ciągle przed oczyma namacalne dowody żywotności swojej.

A rzecz prosta, że dowodów takich nie dostarczą najpoważniejsze nawet instytucje o zabarwieniu kosmopolityczno-utyliarnym, gdyż jako związane z materialnym rozwojem społeczeństw, mówią one narodowi o jego bogactwie i cywilizacji tylko, t. j. o tem, co posiada wspólnego z innymi ludami, ale nie trącają pewnych strun specjalnych, których akord wytwarza to, cobyśmy nazwać mogli »indywidualnością narodową«.

Może z czasem będzie na świecie inaczej; dzisiaj jednak,

kiedy antagonizmy rasowe wzrosły do niebywałego napięcia trzeba się z tym nastrojem liczyć, jako z realnym czynnikiem życia zbiorowego.

* * *

Zresztą nie należy zapominać, że pomnik, jak każdy symbol, ma bardzo elastyczne i szerokie znaczenie: może być wyrazem i syntezą wszystkiego, co dany geniusz wyobrażał i czem się stał przez swoje dzieła, nietylko dla własnego narodu, lecz i dla całej ludzkości.

Dlatego w miarę ciągłego rozwoju i zmiany warunków, może się zmieniać i znaczenie pomników, tak jak się zmienia znaczenie poematów, które każda generacja inaczej czyta i rozumie.

Dopóki jednak czytać i rozumieć je będzie, dopóty pomnik nie przestanie być symbolem żywym, nie zaś martwym hieroglifem, nad którego rozwiązaniem suszą głowę móle książkowe.

1898.

DON KICHOT I ROBINSON.

Słów kilka w obronie szlachetnego rycerza z La Manchy.

Przed paru laty, w epoce wojny Hiszpanii z Ameryką, p. Straszewicz ogłosił artykuł p. t. »Dwa typy — dwie idee«. W artykule tym autor, uosobiwszy Amerykę i Hiszpanię w nieśmiertelnych typach literackich, Robinsona i Don Kichota, dochodzi do wniosku, że pierwszy przewyższa drugiego niesłuchanie pod względem moralnym i winien być niejako uznany za ideał człowieka prawdziwie społecznego.

Dlaczego?

Bo Robinson był obserwatorem, Don Kichot marzycielem; Robinson był zdrowy, Don Kichot chory; pierwszy pracował i mnożył swoje siły, drugi wyczerpywał je bez pożytku; pierwszy miał żelazną wolę, drugi kaprysy waryata.

»A teraz — powiada autor — wyobraźmy sobie, że na drodze Don Kichota stanął Robinson. Don Kichot w łatanej bibułą zbroi, na wynędzniałej szkapie, wycieńczony waryactwami, zdenerwowany romansami, zdemoralizowany wizjami, myślący o sławie i podboju fantastycznych królestw, a na przeciwko — wytrwały, rozważny Robinson, z ciałem i duchem zahartowanym w twardych mozołach. Czy może być spór, kto zwycięży: Don Kichot, czy Robinson?«

*

*

*

O to sporu być nie może, ale czy zawsze i wszędzie zwycięstwo jest synonimem szlachetności i chwały, oraz tytułem do sympatii?

Przecież zwycięstwo Niemców nad Francuzami, chociaż usprawiedliwione logicznie, zrobiło tryumfatorów antypatyczniejszymi, niż byli, i to nietylko u nas, lecz i w całej Europie.

Przykładów podobnych, w drobnym i w wielkim stylu, możnaby znaleźć mnóstwo.

Nieraz porażka więcej nawet podnosiła jednostki i narody, niż zwycięstwo.

A ci, co zginęli pod Termopilami? A wielu, wielu innych, wciągniętych do żałobnej listy dziejów z krótkim, ale wymownym dopiskiem: *Gloria victis!*

* * *

Nie myślimy ujmować się za Hiszpanią, która odebrała zasłużone ciężki, ale czy mamy prawo porównywać dzisiejszą, a nawet historyczną Hiszpanię do Don Kichota? Sądzimy, że nie.

To, że Don Kichot powstał na ziemi hiszpańskiej, niczego nie dowodzi.

Przecież grunt angielski wydał nietylko Robinsona, lecz i bladego Hamleta o nadczułych nerwach i złamanej, przez nadmiar rozumowania, woli. Dlaczegoż autor nie obrał go sobie za typ rasy anglo-saskiej? Wszak Hamlet jest równie popularny, jak i Robinson?

Dlaczego? Dlatego zapewne, że Hamlet to typ na wielu punktach pokrewny Don Kichotowi, tylko traktowany nie humorystycznie, lecz tragicznie. Zróbmy Hamleta bohaterem komedii, a będzie z niego Don Kichot, włożmy Don Kichotowi koturny i maskę tragiczną, a przeobrazi się w Hamleta.

Obaj przecież wzdychają do czynów, obaj chcą doprowadzić świat do »normy«, obaj są »rycerzami prawdy« i »sprawiedliwości« i obaj nie robią nic, albo prawie nic pozyty-

wnego, jeden bowiem rąbie worki z winem i zakłuwa barany, drugi zaś w chwili uniesienia przebija »kapitalne ciele« — Poloniusza.

Zresztą, obok melancholika biernego, Hamleta, wydała literatura angielska kilku melancholików czynnych, a zwłaszcza bajronowskiego Kaina i Manfreda, którego Taine uznał właśnie za typowego przedstawiciela rasy anglo-saskiej.

Mimo to wszystko, autor artykułu »Dwa typy — dwie idee« — wybrał sobie Robinsona, gdyż, pisząc artykuł publicystyczny, troszczył się nie o ścisłość krytyczno-literacką, lecz o efekt, o obraz uzmysławiający dobitnie i jaskrawo jeden z punktów programu, który od lat kilku propaguje.

Zresztą na usprawiedliwienie wyboru można przytoczyć jako argument, że wielkie typy Bajronowskie i Szekspirowskie, jako wytwory geniuszów, zawierają, prócz cech czysto angielskich, i znamiona ogólnie ludzkie, a wskutek tego wybiegają daleko po za granice danego narodu, stając się reprezentantami człowieczeństwa, gdy Robinson jest tylko wierną i dokładną kopią Anglika średniej klasy, odtworzoną z talentem, ale nie ożywioną tchnieniem wyższych aspiracji i, wskutek tego, bliższą przeciętnego poziomu rasy.

Jeżeli jednak autor miał do pewnego stopnia prawo zrobić Robinsona reprezentantem Ameryki, to stanowczo zbłądził, wybierając Don Kichota na przedstawiciela Hiszpanii. Cervantesowski bohater jest czemś więcej, niżeli Hiszpanem i, podobnie jak Manfred, Kain, Hamlet, Faust etc., należy do nielicznej galerii typów o wszechludzkim, nie rasowym tylko, podkładzie psychologicznym.

Takie typy istnieją wszędzie i wszędzie są rozumiane. Don Kichotów spotykamy w każdym społeczeństwie, Robinsonów tylko w angielskim. Francuz, Włoch i Hiszpan, znalazłszy się na bezludnej wyspie, możeby się ratował od śmierci głodowej w sposób analogiczny, ale z pewnością przecho-

dziłby przez inne zupełnie ewolucyje duchowe. Nie należy bowiem zapominać, iż Robinson jest nietylko Anglikiem, lecz przedewszystkiem Anglikiem i protestantem, wychowanym na Biblii, oraz na »Common Prayer Book'u«.

To specyficzne zabarwienie czyni z energicznego rozbitka typ narodowy, czego nie można powiedzieć o Don Kichocie, którego psychologia ogarnia szersze, nie wyłącznie iberyjskie horyzonty. Otóż figury pojętej tak ciasno, jak Robinson, nie można zestawiać z typem, mającym dzisiaj, wbrew może przewidywaniom poety, znaczenie ogólno-ludzkiego symbolu.

* * *

Typami prawdziwie hiszpańskimi w historii byli krwawy Arbues, zuchwały Kortezi i Pizarro, ponury i ambitny król Filip II, okrutny książę Alba.

W literaturze Hiszpanami na wskroś są bohaterowie Calderona, Lope de Vega, Tirso de Moliny, ale nigdy Cervantesa, a przenigdy Don Kichot.

Charakterystyczne cechy herosów hiszpańskich stanowią: bezwzględność, ponurość, okrucieństwo i fanatyzm, oraz duma, połączona z nadzwyczajną drażliwością na wszystko, co dotyczy t. zw. »punktu honoru«.

Cechy te na podkładzie wyjątkowo szlachetnym wytworzą świętych rycerzy wiary, jak »Książę Niezlomny«; w połączeniu zaś z egoizmem i zmysłowością, dają Don Juana, nie tego jednak, którego skosmopolityzował Molière i Mozart, lecz owego pierwotnego, z legend i dramatów hiszpańskich, fanatyka na wywrót, nie uznającego żadnych praw, prócz własnego kaprysu, odważnego aż do zuchwalstwa, samolubnego aż do okrucieństwa, i żyjącego tylko chwilą bieżącą, bez troski o jutro, a tem bardziej o pojutrze.

* * *

Pomiędzy tymi dwoma krańcami leży cały szereg typów mniej fantastycznych, ale niemniej hiszpańskich.

Czy to będzie »Lekarz własnego honoru«, zabijający niewinną a ukochaną żonę, żeby zetrzeć ze swojej czci pozorne plamy, czy »Alkad z Zalamei«, wieszający samowolnie oficera, który uwiódł mu córkę, i otrzymujący za to przebaczenie, a nawet pochwałę królewską, czy Eusebio (La devocion de la Cruz), popełniający wszystkie możliwe zbrodnie w przekonaniu, że mu to będzie wybaczone ze względu na codzienne modły do Krzyża — wszystkie te hiszpańskie nawskroś figury w niczem nie przypominają Don Kichota.

Wśród nich należało szukać antytezy Robinsona.

* * *

Don Kichot jest wprawdzie egzaltowany, jak oni, to prawda, ale w gruncie poczciwy i dobroduszny; jest dumny, ale nie pogardza ludźmi; jest honorowy, ale nie mściwy; odważny, ale nie okrutny; pobożny, ale nie fanatyk; poważny, ale nie ponury; fantastyk, ale na tle idealistyczno-etycznym; marzyciel, ale umięjący w chwilach spokoju mówić bardzo rozsądnie, a nawet dawać bliźnim rady praktyczne; żądny sławy, ale litościwy i dobroczynny względem wszystkich... Czyż te właściwości zgadzają się z charakterystyką, nakreśloną przez autora »Dwóch typów«.

Gdyby Don Kichot był takim, jak chce autor, to musiałby budzić wstręt lub pogardę, a tymczasem dzieje się przeciwnie: zacnego hidalgę kochają i szanują wszyscy bez wyjątku, nawet ci, którzy nie podzielają jego mrzonek.

Przecież właściwem nazwiskiem Don Kichota było: Alonzo Quijano z przydomkiem: dobry!...

Kocha go Sancho, chociaż niejednokrotnie dostał przez niego kije; kocha go siostrzenica i gospodyni, które opuścił, idąc w świat szukać przygód; kocha go ksiądz proboszcz i bakałarz, i balwierz nawet, który z najlepszą wiarą i wolą przyspiesza śmierć chorego rycerza, puszczając mu »ośm talerzy krwi«.

Co najważniejsza jednak, że kocha go — czytelnik.

Za co? Za jego dobroć, szlachetność, bezinteresowność, marzycielstwo, naiwność i czystość moralną, oraz za jego — niedolę.

* * *

Nie wiem, czy oddał kto piękniej od Heinego uczucia, które budzi uważne i bezstronne przeczytanie »Don Kichota«: »W naiwności dziecięcej brałem wszystko za dobrą monetę, sądząc, że wszelkie kaprysy losu, który prześladował bohatera, należą do porządku rzeczy. Drwinki i szyderstwa stanowią przecież tak samo istotną część heroizmu, jak rany cieleśne — te mnie martwiły, tamte budziły współczucie. Byłem dzieckiem i nie znałem jeszcze ironii, którą Bóg stworzył współcześnie ze światem, a którą wielki poeta naśladował w swoim małym drukowanym światku; wylewałem więc łzy, czytając, jak szlachetnemu rycerzowi płacono niewdzięcznością i batami...

»Czujemy, że chociaż lew niepochozny do walki, odwraca się do Don Kichota tyłem, bohaterska odwaga rycerza zasługuje na podziw niemniejszy; że czyny jego tem wyżej cenić należy, im słabszem i suchszem było jego ciało, im węższą zbroją, co go chroniła, im nikczemniejszą szkapa, co go niosła...

»Gardzimy niskim tłumem, który obchodził się z bohaterem brutalnie, ale większą jeszcze pogardę budzi tłum wyższy, odziany w barwne płaszcze jedwabne, umiejący pięknie mówić i ozdobiony tytułami książęcymi, a drwiący mimo to z rycerza, wyższego o całe niebo od szyderców i umysłem i sercem.

»Kochanek Dulcynei rósł w moich oczach w miarę zagłębiania się w książkę — i nigdy nie zapomnę dnia, kiedy doszedł do opisu smutnego pojedynku, w którym zwyciężono Don Kichota. Serce mi pękało prawie, gdy przeczytałem, jak szlachetny rycerz, leżąc na ziemi, ogłuszony i zmiażdżony, i nie podnosząc przyłbicy, przemówił, jakby z głębi grobu, słabym, zboliałym głosem, do zwycięzcy: »Dulcynea jest naj-

piękniejszą kobietą na świecie, a ja najniezszczęśliwszym rycerzem na ziemi; ale nie mogę dopuścić, by słabość moja zaprzeczyła prawdzie; pchnij w moją pierś bez zwłoki kopią, rycerzu!»

»Ach, ten rycerz srebrnego księżycy, ten błyszczący przeciwnik, który zwyciężył najszlachetniejszego i najodważniejszego człowieka na świecie, był przebrany cyrulikiem, czy bakałarzem«.

* * *

Czyż to nie prawdziwa tragedia!... Prawdziwa nietylko poetycznie, lecz i życiowo.

Małoż to idealistów pada pod »życzliwymi« ciosami trzeźwych cyrulików, lub bakałarzy, których drażni wysoki nastrój aspiracyi i niecodziennosc postępków?

Ba, gdyby się Don Kichotom powodziło w życiu i przedsięwzięciach, i cyrulicy, i bakałarze, ludzie w gruncie rzeczy nienajgorsi, pierwsiby im hołd złożyli. Ale cóż, kiedy klątwa każdego Don Kichota jest właśnie rozdźwięk pomiędzy potęgą i szlachetnością pobudek a mizernością i śmiesznością wykonania zamierzonego czynu...

* * *

Czyż jednak miarą wartości moralnej jednostki jest powodzenie, czy motyw działania? Można potępić dany postępek ze stanowiska utylitaryzmu, a mimo to zachwycać się nim, jako faktem wysoce etycznym; można błędzić obiektywnie, a być bohaterem subiektywnie; można nie umieć, albo nie móżd działać, ale umieć chcieć dobrze i szlachetnie, a i to znacząco niemało.

Wszelkie szlachetne aspiracye, o ile są szczere i głębokie, oddziałują zawsze dodatnio na ogół, choćby nawet nie były wcale urzeczywistnione, a nawet gdyby je urzeczywistniono fałszywie.

Czyż bezowocna, jak dotąd, działalność ligi pokoju nie stoi stokroć wyżej moralnie od bardzo bogatej w skutki realne działalności księcia Bismarcka? A jednak niezbyt dawno jeszcze drwiono ze zwolenników »pokoju wiecznego«, jako z Don Kichotów!

Jakaż idea zresztą, czy to etyczna, czy naukowa, lub społeczna, nie przechodziła i nie przechodzi, co czas pewien, przez fazę »donkiszoteryi?«

* * *

Donkiszoterya — to pewne stadyum każdej myśli, każdej reformy, każdego odkrycia, czy ulepszenia, każdego programu, każdej walki o prawdę i sprawiedliwość. Zawsze musi ktoś zwrócić na coś uwagę, pomylić się raz i drugi, narazić na drwiny, lub kije, walczyć z wiatrakami przesądów, z baranami rutyny, oraz ze złą wolą, obojętnością i bezmyślnem szyderstwem wielkich mas.

I powtarza się to zarówno przy nowych, jak i przy starych, ale nie zrealizowanych dotychczas i nie dających się nigdy zrealizować w zupełności ideach.

Ludzkość nietylko z trudem przyswaja sobie nowe zdobywcze myśli i ducha, lecz bardzo łatwo zapomina o dawnych, pomimo, a może właśnie dlatego, że są doskonałe.

Któż nie wie, że powinien być dobrym, wyrozumiałym, sprawiedliwym i łagodnym względem niskich i słabych, a pełnym godności w stosunkach z wyższymi od siebie — a kto stara się postępować w ten sposób?

Kto nie rozumie, że należy walczyć ze złem, obłudą, kłamstwem, samolubstwem, wyzyskiem, niesprawiedliwością? — a kto się na podobną walkę narazi, wiedząc, że najczęściej pozostanie osamotniony i opuszczony, jeżeli nie zdradzony, przez tych, na których pomoc najwięcej liczył?

A jeżeli znajdzie się człowiek, który, nie troszcząc się o względy i rezultaty praktyczne, nierówną walkę podejmie, będzie nazwany — Don Kichotem.

I słusznie. Należy pamiętać jednak, że owo, pogardliwe napozór, miano jest naprawdę — zaszczytnem.

* * *

Don Kichot bowiem — to nietylko objany i wydrwiany przez rzeczywistość marzyciel, lecz zarazem symbol najszlachetniejszych wysiłków i aspiracji, tłumionych ciągle przez codzienny bieg życia, a jednak niezbędnych dla rozwoju duchowego ludzkości.

Człowiek, który nigdy w życiu nie walczył, a przynajmniej nie marzył o walce z wiatrakami — może zrobić wiele dla siebie samego, ale z pewnością nie przysporzy ani odrobiny szczęścia innym, nie narazi swoich interesów dla dobra ogółu, nie podniesie temperatury uczuć swego otoczenia...

* * *

Zapewne, że społeczeństwo, złożone z samych Don Kichotów, musiałoby umrzeć z głodu; za to społeczeństwo, złożone z samych Robinsonów, mogłoby, przy sprzyjających warunkach, zatonać po uszy w materyalizmie praktycznym...

Nie zapominajmy, że Robinson stał się tem, czem jest, tylko dzięki swemu osamotnieniu na wyspie bezludnej, że tylko konieczność wydobyła z niego owe zasoby duchowe, które nas w podziw wprawiają.

Przedtem był to sobie dość zwykły awanturnik, potem przyzwoity »obywatel« kraju. Gdyby nie rozbite okrętu, możeby został równie przyzwoitym plantatorem kawy, a może i handlarzem niewolników — przecież to w owej epoce nie uchodziło za zbrodnię!

* * *

Co do Don Kichota, rzecz się ma odwrotnie. O ile Robinson przystosowuje się tylko do warunków i okoliczności, nie pragnąc sięgnąć wyżej i dalej, o tyle Don Kichot wybiega

ciągle, i sercem, i wyobraźnią po za ich granice. Gdyby urodził się w innej epoce, nie byłby pewno śmiesznym, znalazłby bowiem możność zużytkowania olbrzymich skarbów swego szlachetnego entuzjamy w sposób praktyczny; ponieważ jednak los postawił go wśród nieodpowiedniego otoczenia, biedny marzyciel popętnia jedno głupstwo za drugim.

Błędy to jednak przedmiotowe, nie podmiotowe. Don Kichot zawsze jest sam z sobą w porządku, i, czy to uwalniając galerników, czy rozbijając maryonetki ojca Piotra, przekonany jest w duchu, że działa w imię sprawiedliwości i że broni nieszczęśliwych i uciśnionych.

O tym subiektywnym podkładzie należy ciągle pamiętać przy ocenianiu społecznej wartości typu Don Kichota.

* * *

Jeżeli typ Robinsona pożądanym jest ze względu na materialny rozwój społeczeństw, to typ Don Kichota jest konieczny, jako ferment, przeciwdziałający zbyt niemu zasklepianiu się narodów w skorupie samolubstwa i interesów czysto praktycznych.

Entuzjazyzm, romantyka i marzycielstwo są jak mocne narkotyki: w nadmiernych dozach — odurzają i obezwładniają; w właściwych — podniecają i pokrzepiają organizm jednostkowy i społeczny.

Dozowanie tych środków nie jest łatwe, to prawda; ale stąd nie wynika bynajmniej, żeby je usuwać raz na zawsze z medycyny społecznej i wyrzucać pogardliwe za okno...



DUCH BAJEK INDYJSKICH.

I.

Pod wyrazem »bajka« rozumiemy, nie fantastyczną baśń, lecz ową alegoryę dydaktyczną, której typ stworzony został podobno przez Ezopa, a którą Fer w Rzymie, Lafontaine u Fracuzów, a Krasicki u nas doprowadzili do wysokiego stopnia rozwoju.

Piśmiennictwo staro-indyjskie, jedno z najbogatszych na świecie, posiada również olbrzymie zbiory owych drobnych utworów dydaktyczno-epicznych¹⁾.

Wiele z tych opowiadań przypomina, jeżeli nie treścią, to pomysłem, bajki Ezopa, oraz późniejszych jego naśladowców i kontynuatorów. Tak się rzecz ma np. ze znaną i u nas z dowcipnej przeróbki Krasickiego historią o starej czapli, która:

...jak to bywa

Trochę ślepa, trochę krzywa,

¹⁾ Największy zbiór zowie się Panczatantra (pięcioksiąg). Z niego powstała »Hitopadesza« (przyjaźna nauka, dobra rada) jedna z najpopularniejszych księzek w Indjach. Dalej idą »25 Opowiadań Wetali«; »70 Opowiadań Papugi«; »32 Opowieści tronu Wikramadity« (może pośredni prototyp sofy Crebillona?). Nakoniec wielki »Ocean rzek bajecznych«. Właściwe »bajki« mieszczą się głównie w dwóch na początku wymienionych zbiorach. »Opowiadania Wetali« są to fantastyczne nowele o oryginalnem zakończeniu w formie zagadki: »jak należy rozwiązać dany konflikt?« Reszta to raczej zbiory »baśni«, niżeli »bajek«.

Gdy już łowić ryb nie mogła,
Na taki się koncept wzmogła,

że, narzuciwszy rybom obłudnie swoją przyjaźń i pomoc, po-
żerała naiwne stworzenia tak długo, póki jej nie zadusił mą-
dry rak, co przejrzał zdradziecką politykę zbrodniarki. Bajka
ta w IV księdze Hitopadeszy¹⁾ opowiedziana jest w ten sam
sposób prawie, jak u fabulistów europejskich.

Słynna i wdzięczna historyjka lafontenowska o mle-
czarce, idącej na targ i marzącej o przyszłych zarobkach i bo-
gactwie, które nikną wraz z mlekiem, wylanem z rozbitego
garnka, ma także swój odpowiednik w obu głównych zbio-
rach bajek staroindyjskich. Bohaterem opowieści jest tam
atoli, nie kobieta, lecz ubogi bramin Wedesarma z miasta
Dewitaki²⁾. Dostawszy misę mąki ryżowej, chciał on ją sprze-
dać i rozpocząć handel, by, po zdobyciu dużego majątku, po-
jąć 4 żony i kochać najmłodszą z nich, pozostałe zaś, a za-
zdrosne towarzyszki życia, utrzymywać w ryzach kijem. Roz-
namiętniony fikcyjnym gniewem rzucił Wedesarma kij, rozbił
naczynie z mąką i obrócił w niwecz wszystkie swoje rojenia.

Analogicznych przykładów dałoby się odnaleźć więcej.

Owo podobieństwo motywów naprowadzało uczonych
na różne przypuszczenia. Jedni twierdzili, że Indowie otrzy-
mali swoje bajki od Greków, u których, jak wiadomo, ta ga-
łęź literatury kwitła już na parę wieków przed Chrystusem
(Ezop około 560 przed Chr.).

Inni badacze sądzili, że nie Grecy Indów, lecz Indowie
Greków nauczyli bajkopisarstwa. Głównym argumentem na
korzyść tej hipotezy jest charakter lisa w wielu bajkach gre-
ckich, gdzie zwierzę to przypomina swoją podłością i tchó-
rzliwością raczej indyjskiego szakala, niżeli obrotnego, chy-
trego, ale odważnego w gruncie rzeczy mykity z nowszych
bajek europejskich. Właściwości te występują zwłaszcza w sce-

¹⁾ Hitopadesza przekł. niem. J. Hertela. Lipsk. 151.

²⁾ Streszczamy według »Hitopadeszy«. W »Panczatantrze« prze-
bieg akcji cokolwiek odmienny.

nach, kiedy lis styka się ze lwem. Tak np. w 5 bajce Ezopa lis, spostrzegłszy po raz pierwszy króla zwierząt, bliskim jest śmierci ze strachu i dopiero stopniowo przyzwyczajają się do widoku czworonożnego monarchy ¹⁾. Otóż, ponieważ w bajkach indyjskich występują tylko szakale, których w Grecyi nie było, zmieniono je przy hellenizacji bajek na lisy, pozostawiając jednak podkład psychologiczny oryginału. Tego zdania jest Keller, a po części i Schroeder w swojej »Historyi Literatury i Kultury indyjskiej«.

Trzecia grupa badaczy, z Jakóblem Grimem na czele, przypuszcza, że część motywów fabulistycznych powstała jeszcze w epoce, kiedy i Grecy i Indowie i inne plemiona aryjskie stanowiły jedną rodzinę ²⁾.

Kto ma słuszność? Dochodzić nie będziemy, faktem jest jednak, że obok bajek, przypominających żywcem utwory Ezopa, istnieje cały szereg opowieści o kolorycie tak odrębnym, tak specyficznym indyjskim, że o ich zamiejscowem pochodzeniu nawet mowy być nie może.

O duchu tych właśnie, stojących niejako po za dyskusją, bajek słów parę powiedzieć zamierzamy.

II.

Charakterystyczną cechą bajki europejskiej stanowi pewien chłód i trzeźwość, wynikające stąd, że w utworach tego rodzaju fantazja i uczucie usunięte zostały na dalszy plan przez rozsądek, i to ów ciasny, praktyczny rozsądek, będący

¹⁾ »Aesopische Fabeln« przekł. Bindera.

²⁾ W nowszych czasach mogły bajki indyjskie wpływać prost na literaturę europejską, gdyż w VI w. po Chr. przełożono »Panczatantrę« na perski dyalekt pehlewi; z tego tłumaczenia powstały przeróbki arabskie. Jedną z nich przełożono na grecki (XI w.) i na hebrajski; z hebrajskiego w XIII w. Jan z Capuy przetłumaczył bajki na łacinę, a ów tekst łaciński posłużył hrabiemu Eberhardowi z Württembergu za podstawę edycji niemieckiej (w XV w.). Praca Eberharda została przełożoną na wszystkie prawie ważniejsze języki europejskie.

bożyszczem i wyrocznią »filistrów«. Sąd bajkopisarza zgadza się prawie zawsze z sądem większości. Moralność naszej bajki — to zdrowa moralność przeciętna, daleka od wszelkich heroicznym wybyków.

»Pracuj i poprzestawaj na małym; bądź ze wszystkimi dobrze, bo i najdrobniejsza istota może ci pomódz, lub zaszkodzić« — te i tym podobne utylitarne przepisy życiowe stanowią istotę etyki naszego apologu, gdzie praktyczny prostack tryumfuje zawsze nad marzycielem i filozofem.

Prócz tego, wskutek satyrycznego przeważnie nastroju, w bajkach europejskich rzadko bardzo spotykamy postacie i czyny podniosłe i szlachetne, a zawsze prawie same wady i ułomności ludzkie, wcielone w stałe typy zwierząt, które wprowadza się do akcji, jako coś gotowego i znanego powszechnie, bez troski o subtelność charakterystyki indywidualnej. Wszystko to nadaje opisom jędrność i zwięzłość, graniczącą z ubóstwem i suchością¹⁾.

Otóż, co w bajkach indyjskich uderza przedewszystkiem, to właśnie pełność i bogactwo opisów.

W zbiorach pojedyncze poemaciki nie są poukładane koło siebie mechanicznie, lecz wiążą się zawsze w pewną organiczną całość przez wprowadzenie na scenę żywej osoby opowiadacza, który — jak sułtanka Szeherazada w 1001 nocy — dąży do jakiegoś specjalnego celu²⁾.

Bajki pojedyncze znowu służą do ilustrowania różnych maksym i sentencji moralnych i zwykle tok jednego opowiadania zostaje przerywany przez początek nowego, z którego rodzi się niekiedy trzecie i czwarte, by się dopiero przy końcu rozdziału, lub księgi, zakończyć³⁾.

¹⁾ Lessing (Abhandlungen über die Fabel) uważał zwięzłość za konieczną i miał za złe Lafontainowi, że ten odbiegł od klasycznych wzorów Ezopa i Fedra i ozdabiał zbytecznie swoje bajki.

²⁾ Układ oraz większość bajek w zbiorze znanym pod nazwą »1001 nocy« pochodzi z Indyi Wschodnich.

³⁾ Owo przeplatanie akcji głównej epizodami spotykamy i w epejach indyjskich.

Większość bajek ma, jak i u nas, cel satyryczno-moralny, ale sposób, w jaki autor myśl swoją uzmysławia, różni się od naszego nieskończenie. Niektóre opowiadania — zwłaszcza o niewiernych żonach i mazgajowatych mężach ¹⁾ są prosto dowcipnymi nowelkami, którychby się Maupasant nie powstydział; inne znów przypominają treścią nasze baśnie czarodziej-skie. Przykład najlepiej nam to objaśni.

Pokutnik Mahatapas znalazł myszkę, która wypadła z dzioba wrony. Zdjęty litością chował zwierzątko przy sobie a, widząc, że kot pragnie je pożreć, zamienił siłą swych zasług pokutniczych, myszkę w kota; kiedy zaś pies napadł na owego kota, asceta zrobił go psem, a w końcu nawet tygrysem. Ponieważ jednak i sam pokutnik i jego otoczenie traktowało i nazywało dalej tygrysa myszką, zwierzę się rozgniewało: »Dopóki będzie żył asceta, ludzie nie przestaną mnie hańbić opowiadaniem o mojem pochodzeniu«. Aby raz położyć koniec temu wszystkiemu, niewdzięczny drapieжник postanowił zamordować ascetę, który jednak, spostrzegłszy, co się święci, zamienił napowrót tygrysa w maleńką myszkę. (Hitopadesza IV).

Że mamy tu do czynienia z typową bajką, dowodzi cały charakter opowiadania, które nie posiada celu samo w sobie, lecz ilustruje tylko — i to w sposób przewyborny — opinię autora o próżności i niewdzięczności wszystkich dorobkiewiczów. To jednak, co u nas przybrałoby formę ostrej, trzeźwej i lakonicznej satyry, zamienia się w Indyach we wdzięczną i szeroko rozwiniętą baśń, w której fantazja nietylko nie została zdezonizowana przez rozsądek, ale niemal, że nad nim przewodzi, bez szkody atoli dla moralnego nastroju i natury dzieła ²⁾.

¹⁾ Hitopadesza I, 5, 7; II, 6; III, 5; IV, 5 według tekstu Naraiany, przekład Hertela.

²⁾ Potężny asceta-czarodziej odgrywa w bajkach indyjskich taką samą rolę, jak w greckich Jowisz i t. p.: jest to niejako *deus ex machina*, tylko bliżej związany z ludzkością, niżeli bogowie. W Panczatantrze asceta taki zamienia mysz w dziewczynę, wychowuje ją, jak córkę

III.

Równouprawienie wyobraźni z rozsądkiem stanowi zatem jedną cechę wyróżniającą apolog indyjski od europejskiego. Suchy morał bajki ukrywa się tam, nie pod kusym i szarym płaszczykiem, lecz pod barwną, wzorzystą i suto udrapowaną szatą.

Na tem jednak nie koniec; nietylko owa szata, ale i sam morał różni się niekiedy krańcowo od naszego, obok bajek satyrycznych bowiem, bajek, w których poeta przedstawia i chłopszcze wady ludzkie, istnieje cały szereg opowiadań apoteozujących dobre skłonności i szlachetne uczucia, oraz bohaterские czyny.

W »Hitopadesie« np. cała pierwsza księga ujęta została w ramy opowieści o poświęceniach przyjaźni.

Król gołębi »Pstroszyj« zbliżył się ze swoją świtą do sideł, na których leżała przynęta, w postaci ziarenek ryżu. Gołębie pragną się rzucić na strawę, król ich ostrzega, ale na próżno, i za chwilę wszyscy zostają ujęci w pułapkę. Ponieważ siatka jest lekką, a gołębi dużo, unoszą się wszyscy w górę i dążą do króla myszy, Złotowłada, która, jako przyjaciel Pstroszysza, ma przegryźć więzy. Złotowład gotów jest to uczynić, ale nie wiedząc, czy mu starczy siły i zębów na oswobodzenie wszystkich gołębi, pragnie uwolnić najpierw swego królewskiego druha. Pstroszyj atoli odpowiada: »Nie, najpierw pogryź więzy, krępujące moich poddanych«. Napróżno Złotowład tłumaczy mu swoją niemoc, król gołębi woli sam zginąć, niżeli zostawić swój naród bez ratunku. »Mę-

i, pragnąc wydać dobrze za mąż, sprowadza bogów słońca, wiatru i t. p. Uczłowieczona mysz nie czuje pociągu do żadnego z tych wielkich potentatów i serce jej budzi się dopiero w chwili, kiedy ujrzała — szczura. Pokutnik zamienia dziewczynę w mysz i wydaje ją za pokrewnego rodem kochanka. Jest w tej bajce głęboka znajomość natury ludzkiej, a specjalnie kobiecej. »Gęś nie może pokochać lwa« jęczał Wokulski w »Lalce« Prusa.

drzec — powiada — powinien oddać majątek i życie dla uratowania drugich od zguby, a ponieważ, czy tak, czy owak umrzeć musimy, lepiej, abyśmy umierali, spełniając dobry uczynek; ciało żyje krótko, cnota trwa do końca świata; ciało składa się tylko z kości, mięsa i błota, należy więc dbać o imię, które pozostanie, a gardzić tem, co znikome».

Wzruszony taką szlachetnością Złotowład zbiera się z siłami i uwalnia całe stado, wraz z królem, z więzów ¹⁾).

W tej bajce szlachetność nie wychodzi jeszcze z granic możliwości; w niektórych opowiadaniach jednak altruizm doprowadzony zostaje do chorobliwej niemal egzaltacji. Tak np. w »Panczatantrze« znajduje się historia myśliwca, który, złapawszy gołębicę, chroni się przed burzą pod drzewo, gdzie mieszka małżonek ujętej w niewolę samicy. Ta ostatnia upomina męża, żeby, szanując prawa gościnności, nietylko nie mścił się na przybyszu, ale nakarmił go i napoił. Gołąb, nie mając czem przyjąć gościa, sam się piecze w ogniu. Wzruszony tem myśliwiec wypuszcza z sideł samicę, która, nie chcąc przeżyć męża, rzuca się także w płomień, jak to uczciwej wdowie indyjskiej przystało.

W innej bajce (Hitopadesza III, 7) rycerz z podkasty Radżputów imieniem Wirawara zabija własnego syna — który sam tego pragnie — na ofiarę u ołtarza krwawej bogini Durgi, pragnąc przez to zatrzymać uciekające szczęście swego monarchy. Po złożeniu ofiary, Wirawara i jego żona, nie mogąc przeżyć straty syna, odbierają sobie życie. Król, patrzący na to wszystko z ukrycia, pragnie iść za ich przykładem, ale bogini Durga wstrzymuje jego ramię i wskrzesza szlachetnego rycerza i jego rodzinę. Podobnych rzeczy w naszych rozsądnych bajkach nie spotykamy. Ta wybujałość uczuć szlachetnych, te orgie poświęcenia stanowią charakterystyczny rys literatury indyjskiej w epoce powedyckiej. Badacze widzą w nich wpływ buddyźmu, ale w gruncie rzeczy

¹⁾ Z powyższą bajką łączy się cały szereg bajek o wzniosłej przyjaźni, którą Złotowład zawarł z krukiem, zółwem i gazelą.

sam buddyzm także nie przyszedł z zewnątrz, tylko wyrósł samoistnie z pnia braminizmu, od którego różni się jeno zewnętrznymi cechami, nie zaś etyczno-filozoficznem jądrem swej doktryny¹⁾. Wszystko, co Buddyzm podniósł do godności zasady, istniało w zarodku w »Upaniszadach«, i dlatego właśnie możliwem było oddziaływanie nowej wiary na starą, która się pod jej wpływem odmłodziła i zreformowała do tego stopnia, że najważniejsze punkty obu doktryn stały się identyczne, a zwłaszcza zaś etyka oparta na wybujałym krańcowo uczuciu altruizmu. Należy więc przypuszczać, że owa reforma była wynikiem jakichś głębokich potrzeb, drżących w łonie ówczesnego społeczeństwa indyjskiego, potrzeb, o których, wskutek braku historycznych danych, nic stanowczego powiedzieć nie można. Ten sam duch atoli, który wywołał reformę, ożywił swem tchnieniem i całą późniejszą twórczość poetycką. Stare epeje narodowe uległy odpowiednim przeobrażeniom i dopełnieniom, nowo zrodzony dramat zaś wstąpił od razu na drogę, wiodącą do ukochanych przez społeczeństwo ideałów.

Ale Indusom nie wystarczyło przeduchowanie tych dwóch najważniejszych działów poezji, zwrócili się więc do podrzędniejszych, a między innymi, do bajek, które, jako utwory dydaktyczne, z natury swojej najmniej się do tego nadawały. Nie mogąc wyłączyć z nich absolutnie ujemnych, satyryczno-obszernych pierwiastków — to bowiem równałoby się sprowadzeniu całego rodzaju literackiego *ad absurdum* — postarali się poeci indyjscy zrównoważyć te niesympatyczne dla nich żywioły, przez wprowadzenie do swoich antologii bajek nacechowanych wielką podniosłością etycznego nastroju, uplastycznioną nietylko w negatywny, t. j. satyryczny, ale i w pozytywny, t. j. czysto opisowy sposób.

To też, kiedy pomiędzy bajkami Ezopa z jednej, a »Iliadą« i Odyseją, oraz dramatami Eschylosa, Sofoklesa i Eurypidesa

¹⁾ Buddyści zasłużyli na nienawistne miano heretyków głównie przez to, że nie uznawali świętości Wed (Max Müller).

z drugiej strony istnieje niemała różnica; kiedy zapoznany przez współczesnych Lafontaine zdaje się należeć do innej, niż Corneille i Racine rodziny: bajki indyjskie ożywione są tym samym duchem, co epeje i dramaty heroiczne.

Wszystko to potwierdza ów dawno zauważony fakt, że literatura indyjska, przy niesłychanym bogactwie i oryginalności wytworów, jest w swojej istocie wewnętrznej najbardziej jednolitą ze wszystkich literatur świata.

Prócz wielu innych powodów, niemało się zapewne przyczyniła do tego zupełna prawie izolacja od wpływów obcych, zewnętrznych, które w dziejach piśmiennictwa nadgangesowego odegrały rolę minimalną.



ŻYCIE I DZIAŁALNOŚCI ARTYSTYCZNEJ TEORIIA LENARTOWICZA

Pracowało według etnograficznych dokumntów 2.

PLASTYCY - POECI

NOTATKI ARTYSTYCZNE



PLASTYCY-POECI

NOTATKI ARTYSTYCZNE

50

Z ŻYCIA I DZIAŁALNOŚCI ARTYSTYCZNEJ TEOFILA LENARTOWICZA.

Przeważnie według rękopiśmiennych dokumentów¹⁾.

I.

Lenartowicz — jak świadczy akt stanu cywilnego, którego kopię legalizowaną dostarczył mi krewny poety, adwokat, Stanisław Leszczyński — urodził się dnia 27 lutego r. 1822 w Warszawie, w domu pod Nr. 2.612 przy ulicy Garbarskiej, z ojca Karola i matki Maryanny z Kwasiborskich, małżonków Lenartowiczów. Na chrzcie św. otrzymał imiona Aleksander Teofil.

O młodocianych latach swoich i o rodzinie nakreślił poeta szereg interesujących informacji w liście do adwokata Leszczyńskiego, pisanym w r. 1888. Informacje te potrzebne były do sprawy o spadek po zmarłym w Ameryce S. Pobóg Lenartowiczu.

¹⁾ Adwokat Stanisław Leszczyński udzielił mi łaskawie wiele nieznanych dokumentów, fotografii, listów, notat etc., na których oparłem niniejszy szkic dotyczący głównie rzeźbiarskiej działalności »mazowieckiego lirnika«. Ponieważ ta strona twórczości Lenartowicza czeka dotąd na opracowanie krytyczne, mniemam, że garść źródłowych informacji nie będzie bezcelową i bezużyteczną. Bardzo wiele reprodukcji z rzeźb Lenartowicza podał »Tygodnik Ilustrowany« 4 i 5 r. 1903.

Autor »Lirenki« pisze, że stracił ojca w 7 roku życia, oraz że w posiadaniu rodziny znajdowały się następujące dokumenty, dotyczące ojca poety: 1) Akt zapisania się szlachcica, Karola Lenartowicza »przykładem obywateli liberalnych« w księgi miejskie warszawskie. 2) Patent na kapitana, wydany w obozie pod Mokotowem, za odznaczenie się, przez Tadeusza Kościuszkę w r. 1794. 3) Patent wolnomularski wraz z fartuszkim jedwabnym i węgielnicą. Prócz tego listy, dotyczące konfederacji barskiej, oraz pieczętka krwawnikowa z herbem Pobóg, którą matka poety, zniewolona nędzą, sprzedać musiała. Dokumenty wymienione wyżej zaginęły w r. 1830.

Rodzina poety pochodziła podobno z Litwy, ze wsi Gieźłowiec, czy Gieźgiełowiec. Ojciec Lenartowicza, Karol, podany jest we wspomnianym akcie stanu cywilnego, jako majster murarski. Według tego, co poeta słyszał od matki, był on przedsiębiorcą budowy domów, którą prowadził do spółki z budowniczym Kubickim i strycharzem Mikulskim.

Posiadał sam dom na Tamce, ale dom zabrano za długi, powstałe głównie z poręczeń za niesumiennymi przyjaciółmi.

Ojciec poety był żonaty dwa razy. Z pierwszej żony miał syna, Marcina, późniejszego profesora matematyki i rysunków w Liceum warszawskim.

Marcin przyjaźnił się z Kazimierzem Brodzińskim i prof. J. Jochelewiczem. Prócz matematyki zajmował się również malowaniem miniatur i wykonał doskonały portret ojca na kości słoniowej.

Z drugiej żony, Maryanny z Kwasiborskich, miał Karol Lenartowicz dzieci czworo: Józefa (zmarłego w 9-ym r. życia), Maryannę później Szwejczewską, Paulinę 1-o voto Zawadzka, 2-o voto Puchalską, oraz Teofila.

Po śmierci ojca (w r. 1829) matka poety wyszła po wtórnie za mąż za starego człowieka, Andrzeja Zawadzkiego, b. wojskowego z czasów Stanisława Augusta. Zawadzki był opiekunem autora »Lirenki« od 8 do 12 r. życia, t. j. do czasu, kiedy młodego chłopca przewieziono ze wsi do War-

szawy do domu siostry jego Maryanny, »by się czegoś w szkołach poduczył«, bo »u ojczyma wielka była bieda«.

»Ot bieda od kolebki do mogiły« — kończy ten list poeta.

II.

Dzieje dalsze żywota poety znane są lepiej ogółowi.

Niezamożność rodziców stanęła na przeszkodzie kształceniu młodzieńca. Po ukończeniu szkoły powiatowej musiał na chleb pracować i był kolejno dependentem u adwokata, aplikantem (1837), później kancelistą w sądzie Najwyższej instancyi, a wkrótce potem pomocnikiem referenta do spraw cywilnych w Komisji Sprawiedliwości. Praca zawodowa nie przeszkodziła mu pracować nad sobą i poświęcać się poezji.

Pierwszy swój wiersz wydrukował w »Nadwiślaninie«, mając lat 19. Drukował również sporo w »Przeglądzie Warszawskim«. Były to jednak tylko próby młodzieńcze. Dopiero wiersz »Galary«, malujący życie na Wiśle, jest — jak powiada Chmielowski — »jakby zapowiedzią przyszłej twórczości Lenartowicza«. Powszechną uwagę zwrócił jednak dopiero wiersz »Do poezji«, drukowany w r. 1844 w »Bibliotece Warszawskiej«.

W r. 1848 poeta opuścił Warszawę, bawił w Krakowie, Wrocławiu, Poznaniu. W 1850 przybył do Belgii, a 1852 pojechał do Paryża, gdzie się zapoznał z Mickiewiczem, bywał w jego domu i przejął się panującym tam mistycznym nastrojem, ale towiańczykiem nie został.

W 1860 osiadł na stałe we Florencji.

Przez cały ten okres czasu pisał i publikował dużo i zajął wysokie stanowisko w literaturze.

Ponieważ krytyczna ocena pism Lenartowicza nie wchodzi w zakres niniejszego szkicu, pomijamy więc zupełnie tę stronę jego działalności, a poświęcimy słów kilka jego pracom rzeźbiarskim. Przedtem jednak podamy jeszcze kilka szczegółów z życia poety i jego żony.

III.

Dnia 8 maja 1861 r. zaślubił Lenartowicz we Florencyi Zofię Szymanowską, przyrodną siostrę Celiny, żony Mickiewicza.

Zofia Szymanowska, córka Józefa i Elżbiety z Młodzianowskich, urodzona d. 21 grudnia r. 1825 w Otwocku Wielkim pod Karczowem w powiecie Stanisławowskim, okręgu Siennickim.

Obdarzona od natury zdolnościami artystycznymi, celowała w muzyce, śpiewie i malarstwie, któremu się ostatecznie poświęciła. Kształciła się początkowo u prof. Sikorskiego w Warszawie, a później u Erhardta w Dreźnie i Ary Schefera w Paryżu.

W r. 1850 przebywała w domu Mickiewicza, a po śmierci żony jego, Celiny, zaopiekowała się losem jego córek.

W r. 1857 powróciła do kraju, ale w 1858 wyjechała w celach artystycznych znowu do Rzymu, gdzie poznała Lenartowicza, z którym niezadługo potem zawarła związek dożgonny.

Z małżeństwa tego urodził się synek Jaś, który zmarł 25 lipca 1864 r. w Antigliano pod Liwornem, gdzie go też pochowano.

Na grobie dziecięcia stroskany ojciec położył napis:

Nikomu za życia przykrości nie sprawił,
Pośmiał się do rodziców, z obrazkiem pobawił.
Poskarżył się po cichu, jak jagniętko małe,
I odszedł — a z nim szczęście nasze poszło całe.

Ojciec naszkicował ołówkiem pośmiertny portrecik syna i napisał pod rysunkiem rzewny wierszyk:

Ledwie roczek przeżywszy, rozstałeś się z nami,
Ty w niebie, a my wkoło patrzymy ze łzami,
Czy cię nie zobaczymy, czy z jakiego kątką
Nie wyjrzy do nas liczko nasze go dzieciątka,

Czy ojca nie zawoła, k'matce się nie skłoni.
Kwiatku niebieski! prędko uschłes w naszej dłoni! ¹⁾

W sześć lat potem za synem poszła i matka, która, wyjechawszy z Florencyi w Poznańskie, zmarła w Miłośławiu d. 8 lipca i pochowana jest na cmentarzu miejsowym.

Dla poety była to strata ciężka. Pisze on, że »żona uniosła z sobą całe jego ziemskie szczęście«.

IV.

Zofia Lenartowiczowa była artystką niepośledniego talentu. Z prac jej malarskich wymieniamy najważniejsze:

Portret Celiny Mickiewiczowej z obiema córkami, Maryą i Heleną. Dzieło to, wystawione w Salonie paryskim, uzyskało tam pochlebny wzmiankę. Dalej portret Mickiewicza w dwóch egzemplarzach, z których jeden pozostał u rodziny, a drugi artystka posłała do Muzeum starożytności w Wilnie (1859). Litografię z tego portretu wykonał w Warszawie Walikiewicz.

Większych rozmiarów portret Mickiewicza wykonała Zofia Lenartowiczowa we Florencyi. Nabyła go hrabina Dzieduszycka.

Dalej: portret własny artystki; następnie kilka obrazów religijnych, z których wyróżniają się »Kłęczące po utracie rodziców wiejskiego ludu sieroty pod opieką Aniołów Stróżów (z epoki, kiedy w kraju naszym grasowała cholera).

Z obrazów charakterystycznych zasługują na uwagę: »Dziadek kościelny«, »Góral«, »Bandyta«, »Egipcyanin«, »Towarzysz pancerny« etc.

Wykonała również portret męża, oraz szereg kopii ze znakomitszych obrazów Rafaela, Reniego, oraz Giotta (portret Dantego).

¹⁾ Z rękopisu.

V.

Jak wiadomo, Lenartowicz, osiadłszy we Florencyi, poświęcił się około 1867 r., nie zaniehbując poezyi, rzeźbiarstwu i uprawiał je z powodzeniem.

Nie możemy, niestety, z braku materyałów, podać szczegółów ewolucyi jego talentu plastycznego; musimy poprzestać na zanotowaniu tego, cośmy znaleźli w pismach i listach poety i do poety.

Już przed r. 1870 Lenartowicz władał zupełnie techniką rzeźbiarską, gdyż w r. 1870 w jednej z sal królewskiej Akademii Sztuk Pięknych we Florencyi wystawił w modelu gipsowym wypukłorzeźbę wielkości metra, wystawiającą proroka Samuela. Sprawozdawca dziennika florenckiego »Nazione« (20 kwietnia, Nr. 69) tak się o niej wyraża:

»Wypukłorzeźba, o której mowa, składa się z mnóstwa figur i wystawia piękne linie kompozycyi i masy światłocienia dobrze rozłożone i szczęśliwie uharmonizowane na wszystkich planach.

»Lenartowicz, literat i znakomity poeta polski, talentem swoim rzeźbiarskim objawia zamiłowanie do starych tradycyi sztuki, obrawszy sobie za wzór dzieła szkoły florenckiej z XV i XVI wieku; dokłada pracy, by w ich ślady idąc, odtwarzać w płaskorzeźbie i wypukłorzeźbie obrazy w rodzaju pozostawionych przez Benozza i Ghibertiego w Toskanii, a mianowicie we Florencyi, tej kolebce odrodzenia sztuki w Europie.

»Układ kompozycyi całej, ugrupowanie figur, draperye ubiory, aż do architektury przypominają epokę, stanowiącą chwałę naszą na drodze sztuki«.

Na wzniesieniu, wśród ruin świątyni, stoi Samuel z wyciągniętą w górę ręką i przemawia do tłumu. Z lewej strony, nieco w głębi, stoi na rydwaniu Saul w hełmie i z mieczem w dłoni. Pośrodku, na dalszym planie, złoty cielec, otoczony dymem kadzideł, a pomiędzy Samuelem a Saulem tłum, wśród

którego jedni słuchają z przejęciem proroka, drudzy zwracają się ku gromionemu królowi, inni wreszcie zachowują się obojętnie. Całość posiada dużo malowniczości i życia i rzeczywiście przypomina szkołę tokańską, co świadczy, że poeta rzeźbiarz, przebywając we Florencyi, uległ wpływowi arcydzieł, które tam oglądał.

Przyznaje on to sam zresztą:

»Radbym — pisze — pokazać w rzeczy rzeźbiarstwa, jak to starzy płaskorzeźbę pojmowali; na posągi, a nawet na biusty sił fizycznych mi nie wystarcza, muszę się więc na płaskorzeźbie ograniczać, zresztą właściwsze to dla mojej fantazyi poetyckiej, która ma pole bujać sobie swobodnie«.

Słowami temi tak doskonale scharakteryzował poeta-plastyk swoją twórczość rzeźbiarską, że do tej autocharakterystyki nic dodać, ani nic z niej ująć nie potrzeba.

Rzeczywiście, najwdzięczniejszem, a więc widocznie i najodpowiedniejszym polem dla działalności plastycznej Lenartowicza była płasko i wypukłorzeźba, nie zaś posągi, grupy, biusty etc. Dość spojrzeć na szereg reprodukcji, które mieści Nr. 4 »Tygodnika« 1903, by się o tem przekonać. Figurom pełnym brak czegoś; nie rysują się one dość silnie i śmiało w przestrzeni, czuć w nich pewne wahanie, widać niedociągnięcia, chociaż wyraz duchowy oddany jest doskonale. Tymczasem kompozycje płaskorzeźbowe mają dużo wdzięku, fantazyi, polotu, odznaczają się piękną i harmonijną kompozycją i są utrzymane w jednolitym stylu.

VI.

O jednej z podobnych kompozycji: »Powrót Izraela«, wyraził się Kraszewski:

»Ostatnia płaskorzeźba może Lenartowicza pocieszyć nie tylko tem, że pracy nie stracił, ale że zyskał język nowy dla duszy, zrozumiał wszystko, nowe ciało dla poe-

tycznego natchnienia. »Powrót Izraelitów do Ziemi obiecanej« ślicznym jest poematem, jak »Błogosławiona« i »Zachwycenie«. Całość jest piękna, udatna, a nadewszystko namaszczone tem uczuciem głębokiem, tą rzewnością uroczystą, która cechuje Lenartowicza. Urok poetyczny tego obrazu, przypominający istotnie cinquecentistów, zaleca tę znakomitą pracę Lenartowicza«.

Prześliczną jest również płaskorzeźba — najpierwsza z większych robót poety — »Święci Robotnicy«.

Ideę jej wyraził poeta wierszem po drugiej stronie fotografii z dzieła. Podajemy wyjątek z autografu:

Jezus mały w starca chacie
 Posługiwał przy warsztacie,
 Marya przędła u przędlicy,
 Józef heblem strugał deski:
 Otóż, bracia rzemieślnicy,
 Macie na nich wzór niebieski.
 Genowefa paśła trzodę,
 Piotr zapuszczał sieci w wodę,
 A Izydor orał rolę,
 Za wołami chodząc w pole.
 Sługą była święta Zyta,
 Jakób służył za paroba —
 W pracy dla nas wieczność świta,
 W pracy sobie Bóg podoba.

Chcąc się przekonać, czy dzieło to ma wartość, udał się Lenartowicz do dwóch wybitnych rzeźbiarzy florenckich, Duprez'a i Castollego, i przedstawił je z innemi, jako roboty swego przyjaciela. Artyści włoscy nadzwyczajnie prace te chwalili, zachęcając, by je odlewać w srebrze.

Na srebro nie starczyło, ale »Święci Robotnicy«, odlani w bronzie, znaleźli nabywcę w osobie zamożnego rodaka z Poznaniańskiego. Równie pochlebnie ocenił inną płaskorzeźbę Lenartowicza, wystawiającą epizod z życia Joanny d'Arc, dyrektor francuskiej Akademii malarstwa w Rzymie, Hebert; namawiał on poetę, by dzieło swoje odlał w bronzie i wysłał

do Francji, gdzie znajdzie *le plus grand succès*. Lenartowicz poszedł za tą radą i wysłał dzieło do Paryża.

Nie wszystkie jednak utwory rzeźbiarskie znajdowały tak łatwo nabywców. W liście do Jana Nepomucena Leszczyńskiego skarży się poeta (r. 1870): »Moje plastyczne roboty chwalą, ale nikt nie kupuje. Wprawdzie p. August Cieszkowski obiecywał mi sprzedać sarkofag Kazimierza W., ale dziś ta nadzieja upadła, a w szczupłym lokalu moim rzeźba ta próżno mi tylko miejsce zawala.

»Od stycznia tego roku zrobiłem nową płaskorzeźbę »Wieczerzę Pańską« — w rodzaju Celliniego, która mi się bardzo udała, ale także bez nadziei sprzedania. Chcąc, żeby te prace były w obiegu, w handlu poszukiwanych dzieł sztuki (*objets d'art*), trzeba mieć swoje *atelier*, swoje *studium*, swój sklep, a tu nie wystarcza na najęcie biednej stancyjki do pisania. Więc cóż robić, trzeba się uzbroić w cierpliwość i ciągnąć dalej, jak można, tę ciężką taczka żywota«.

A istotnie ciężką musiała być owa taczka, skoro — jak czytamy w cytowanym liście — żyjąca wówczas jeszcze małżonka poety nosiła się z myślą — przyjęcia miejsca ochmi-strzyni...

Wprawdzie hrabina z Dzieduszyckich Capelli pożyczyła poecie 1.000 franków na odlew w bronzie »Wyjścia Izraela«, który to odlew nabył za 5.000 fr. hr. Branicki, ale fundusz ten na długo nie starczył.

VII.

Z innych płaskorzeźb większych wymieniamy: »Kazimierz Wielki jako budowniczy« (reprodukowany w »Kłossach« 1872); »Kordecki«; piękne drzwi do sarkofagu matki Augusta Cieszkowskiego w kościele St. Croce we Florencji. Drzwi te wystawiają — według słów autora — »dwie połowy życia ludzkiego«: »pierwszą skończoną, doczesną, zamyka Anioł Grobów; drugą (strona lewa) otwiera Anioł Zmartwych-

wstania«. Dalej: przepiękną »Głowę Jana Chrzciciela«, spoczywającą na misie, której brzeg jest wypełniony płaskorzeźbami, wyobrażającymi krwawe dzieje ludzkości. Misa ta, odlana w bronzie, otrzymała medal zasługi na wystawie powszechnej w Wiedniu. Oryginał znajduje się w kaplicy Capellich w Siennie. Prócz tego: »Złoty cielec«, »Ave Maria«, »N. M. Panna z Dzieciątkiem«, »Chrystus na krzyżu umierający«, »Kielich«, w złocie odlany i ofiarowany w r. 1877 przez pielgrzymów galicyjskich Papieżowi, oraz szereg drobniejszych; jakoteż wiele biustów (Mickiewicza, B. Zaleskiego, Adama Krasińskiego, Augusta Cieszkowskiego, Jana Nepomucena Leszczyńskiego i żony jego Anieli z Szymanowskich), posążków (Dantego, Darowskiego, autoportret poety), medalionów (Zofii Lenartowiczowej, żony poety, J. K. Ordon¹⁾).

¹⁾ Dla uzupełnienia charakterystyki podajemy parę cytat z listów Lenartowicza, który każdą swoją większą kompozycję rzeźbiarską zapatrywał w poetyczny, lub literacki komentarz. O wymienionej w tekście »Głowie św. Jana« pisze poeta w liście do J. N. Leszczyńskiego (24 list. 1870 r.): »Wyraza szukałem w boleści, a że ta stała mi się przyjaciółką dozgonną, więcem z łatwością wynalazł. Straszny to ból ta »Głowa św. Jana«! Cóż robić? Pisać dla swoich, dla kogo? Gdzie są czytelnicy moi?« Płaskorzeźby, wykonane na szerokim brzegu misy, przedstawiają główne momenty krwawych dziejów ludzkości: Lud izraelski prześladowuje proroków; Rzym starożytny wytacza krew chrześcijan; Grecya morduje Sokratesa, barbarzyńcy wschodni niszczą ogniem i mieczem Europę etc. Na przepasce, otaczającej głowę św. Jana, wyryte są słowa Chrystusa, stanowiące motyw zasadniczy utworu: »Niechaj krew z wszystkich sprawiedliwych wytoczona spadnie na was«. O drzwiach do sarkofagu matki Augusta Cieszkowskiego pisze poeta (24 listop. 1870 r.): »Drzwi te przedstawiają dwie połowy życia ludzkiego. Pierwszą, skończoną, doczesną zamyka Anioł grobów. Złożono tam szczątki człowieka sprawiedliwego, któremu w życiu przyświecała Wiara, Nadzieja i Miłość, usymbolizowane w górze. Życie przedstawione jest u dołu prawej połowy, jako morze burzliwe, którego fale rozbijają się u stóp krzyża: pioruny biją; wokoło pustka, a w ornamentach przewija się księżyc ciemności, jako wąż. Na listwie zobrazowana jest modlitwa »Ojcze nasz«. I wnet też same drzwi (strona lewa) otwiera Anioł Zmartwychwstania. Odrodzony duch nieśmiertelny wybiega ku górze, ku oliwnej pokoju gałązce«. Płaskorzeźbę »Ave Maria« komentuje artysta w ten sposób (list z 25 lutego

Na cmentarzu przy kościele St. Croce widziałem piękną płaskorzeźbę odlaną w bronzie, wystawiającą tragiczną śmierć pułkownika włoskiego, Becchi'ego, na obcej ziemi. Ile wiem, nie należy ona do popularnych prac poety-rzeźbiarza, a zarówno ze względu na treść, jak i na wykonanie, zasługuje na to — chociaż Beadecker o niej nie wspomina.

Na tem kończymy notatkę o rzeźbiarskiej działalności Lenartowicza, który, jak słusznie zauważył Kraszewski, był w plastyce tem samym, czem był w poezyi, t. j. lirykiem, wypowiadającym swoje uczucia za pomocą »innego języka«.

O sposobie swojej pracy wyraża się skromnie sam Lenartowicz: »Rysunków nie przygotowuywam, ale jakby improwizuję w glinie. Z techniczną stroną obznajmiłem się, jak mogłem. Trochę logiki planów, perspektywy, trochę uwagi, jak to idą linie architektoniczne — otóż i cała moja nauka; ry-

1871 r.): »Aniołowie dzwonią w lilię na modlitwę, a na tem przewija się: Zdrowaś Marya, Pau z Tobą. Wyżej Anioł Zwiastowania leci nad niewiastami«. Dalsza redakcyja opisu niejasna, dopiero pod koniec czytamy: »podpis liliami — girlanda *Ave Maria*. Takiego podpisu nikt przede mną nie wymyślił, ale bo też imię to liliami prawdziwie pisać można«.

Wszystkie te własnoręczne komentarze malują doskonale charakter rzeźb i rzeźbiarza: jego prostą, głęboką wiarę, oraz czystą serdeczną rzewność. Lenartowicz pragnął, aby każdy szczegół, każdy ornament jego kompozycyi rzeźbiarskich modlił się i śpiewał. »Ave Maria« — to modlitwa uplastyczniona w szeregu obrazów. Wogóle artysta najchętniej czerpał motywy z dziedziny religii, a zwłaszcza często powracał do Madonny, której postać odtwarzał wielokrotnie. W liście z dnia 7 kwietnia 1874 r. wspomina o następujących robotach: »Drzwi do Cymboryn«; »Święta Rodzina« (marmur); siedem obrazów stacyi męki pańskiej (stanowiących całość kompozycyjną z wspomnianym wyżej »Chrystusem na krzyżu«). 15 września 1874 r. pisze o »Matce Boskiej z dzieciątkiem« (marmur przeznaczony na grób Bielickiego); »Jezus na górze Oliwnej« (bronz złożony) robiony na zamówienie hr. Przeździeckiej z Podola; portret hr. Kazimierzowej Zyberk-Platerowej (marmur). W styczniu 1877 r. wzmiankuje, że chciałby wykonać 6 scen z życia Bolesława Śmiałego i św. Stanisława, dodając, iż »płaskorzeźby te, złożone razem, mogłyby utworzyć piękne drzwi do skarbcza na Wawelu«. A dalej pisze: »robotą moją podoba się obywatelom z Polski i radziby myśl prze-

sunek kolumn, łuków, linii niknących, zdaje mi się, że rozumiem. Brak wykładów akademickich starałem się zastąpić czytaniem dzieł o sztuce takich, jak Leonarda da Vinci i innych; co do architektury, Aliberti wiele mnie nauczył».

VIII.

Ocena dzieł poetyckich Lenartowicza nie wchodzi, jak wspomniałem, w zakres mego artykułu, zaznaczam więc tylko, że rzeźba nie oderwała artysty od poezji. Pisał on dużo, chociaż nie wszystko, co napisał, było drukowane, i wiele rzeczy spoczywa w rękopisie.

Będąc lat temu siedm w Rzymie, widziałem u pani Wołyńskiej, wdowy po ś. p. dr. Arturze Wołyńskim, a blizkim

prowadzić... Gdyby się to udało, zostawiłbym w tym rzeźbionym poemacie piękną pamiątkę po sobie». Nadzieja ta się nie ziściła. Wogóle, wskutek braku funduszków, bardzo wiele rzeźb Lenartowicza nie doczekało się utrwalenia w bronzie lub marmurze, i pozostało w kruchym gipsie i glinie. W kraju — jak twierdzi adwokat Leszczyński — znajdują się prace następujące: Portret hr. Zyberk Plater na Powązkach w Warszawie; cymboryum w kościele św. Józefa w Kaliszu; statuetka Mickiewicza (w bronzie) u adwokata Dunina w Warszawie. Kilkanaście płaskorzeźb w gipsie, terrakocie i bronzie posiada adwokat Leszczyński; na specjalną uwagę zasługują z pośród nich medalionowy biust Orzona, robiony z natury we Florencyi, oraz statuetka samego poety. Muzeum w Sukiennicach posiada dwie płaskorzeźby w bronzie, przedstawiające sceny z kopalni, oraz płaskorzeźbę z wosku, na której artysta wyobraził odjazd pułkownika Becchi z Włoch do Polski. W Muzeum Rapperswylskim znajduje się piękna głowa człowieka umierającego w opuszczeniu. Dzieło to osadzone jest na trójkątnej podstawie ozdobionej szeregiem płaskorzeźb. We Francyi znajduje się jedna z większych płaskorzeźb treści biblijnej, zdaje się, że »Samuel«. Prócz tego wykonał poeta ozdobny kałamarz srebrny dla barona de Lagotellerie (Francya) i, jak wspomina w jednym z listów z r. 1877, pracował nad rzeźbą, mającą wyobrazić »Sokratesa zajętego wykończaniem skrzydeł Psychy«.

Oto, mniej więcej, wszystko, cośmy się zdołali dowiedzieć o pracach rzeźbiarskich Lenartowicza. Było ich podobno znacznie więcej.

przyjacielu poety, duży stos wierszy i listów (znajdują się one obecnie w posiadaniu Leopolda Meyeta).

Od r. 1882 do 1886 wykładał Lenartowicz w uniwersytecie bolońskim historię literatury polsko-słowiańskiej. Prelekcye te wyszły po włosku p. t. »Sul carattere della poesia polona-slava, conferenze di Teofilo Lenartowicz, Firenze, Tipografia di C. Barten, 1886«. Jak mi się zdaje, na język polski dotychczas tej książki nie przełożono.

W r. 1878 bawił Lenartowicz czas pewien w Krakowie, gdzie go owacyjnie przyjmowano.

IX.

Wreszcie po długim i pracowitym żywocie, który, jak powiadał sam poeta, był »biedą od kolebki do mogiły«, Lenartowicz zmarł 3 lutego 1893 r. we Florencyi w domu na via Montello.

Śmierć poety obudziła żal w sercach współziomków. Postanowiono zwłoki przewieźć do Krakowa.

Do Florencyi wysłano wieńce. W Wiedniu, na dworcu kolei Północnej, gdzie zatrzymał się wagon ze zwłokami, odbyła się pierwsza uroczystość, poczem wagon odjechał do Krakowa. W d. 11 czerwca 1893 r. o godzinie 8 wieczorem władze miejscowe oraz tłumy publiczności przybyły na dworzec, by zabrać zwłoki i przenieść je do kościoła Maryackiego gdzie złożono je na wspinałym katafalku i pozostawiono do dnia następnego.

Dnia 12 czerwca, po nabożeństwie żałobnem, odbył się uroczysty pogrzeb, i zwłoki lirnika mazowieckiego spoczęły w grobach zasłużonych na Skałce.

ANTONI KAMIENSKI.

Dlaczego pewne, bardzo wybitne i bogate indywidualności artystyczne nie korzystają z całej skarbnicy środków, jakimi rozporządza technika malarska, lecz, wybraawszy jeden z nich, starają się za jego wyłącznie pomocą wypowiedać to, co czują? Dlaczego Callot, Rops, Klinger, Grottger i inni wyrzekają się barwy i poprzestają na linii? Dlaczego Kamiński, który stworzył tyle wielkich kompozycji rysunkowych, nie zateśnił nigdy do gorącego żaru purpury i chłodnego blasku błękitu?

Najłatwiej byłoby wytłumaczyć to zjawisko jakimś indywidualnem kalectwem, lub niemocą, ale tłumaczenie takie, wystarczające kiedy idzie o dyletanta, nie wytrzyma krytyki, skoro mamy do czynienia z artystą z bożej łaski, który pojmuje swoje zadanie bardzo poważnie i złożył liczne dowody potęgi swojego talentu.

Trzeba więc szukać przyczyny głębiej. Czem się różnią wogóle dzieła wielkich rysowników od dzieł wielkich kolorystów? Przedewszystkiem, jeżeli nie bogactwem, to charakterem treści. Kolorysta przypomina muzyka-symfonistę, działa bowiem na naszą wrażliwość estetyczną akordami zharmonizowanych barw; rysownik bliższym jest literata, zwraca się bowiem nie tyle do naszego oka, jak np. Makart, lub Żmurko, ile raczej do umysłu, wyobraźni i uczucia, jak Grottger lub Klinger.

Naturalnie, typy zupełnie czyste zdarzają się rzadko: kolorysta nie zawsze lekceważy ekspresję, a rysownik posługuje się niekiedy efektami dekoracyjnymi, u pierwszego jednak przeważa bezinteresowna kontemplacja zjawisk bytu, u drugiego na plan pierwszy wysuwa się dramat.

Pierwszy patrzy na przyrodę i człowieka, jako na skarbnicę form i kolorów; dla drugiego świat i życie — to arena wiecznych zapasów i walki, które można traktować albo poważnie, albo humorystycznie: jako temat do tragedyi, lub karykatury.

Są indywidualności bogate, u których szczere, naiwne, żywiołowe umiłowanie barw i kształtów *per se* kojarzy się z przenikliwością psychologiczną i temperamentem dramatycznym.

Do takich należał Rembrandt, wielki kolorysta i tragic nie niższy od Szekspira. Jednostki takie atoli stoją na najwyższych, nie dla każdego dostępnych szczytach, i wskutek tego zaliczono je do tak zwanych »wyjątków«, czyli do zjawisk, których nie podobna ująć w określoną formułę estetyczną.

Większość artystów jednak chyli się, mniej lub więcej wyraźnie, ku jednemu, lub drugiemu typowi twórczości i, albo roztopia swoje wizje w symfoniach barw i światła, albo dąży przedewszystkiem do ekspresyi psychologicznej, do utrwalenia na płótnie, papierze, kamieniu, czy blasze, momentów najwyższego napięcia dramatycznego sił duchowych, ścierających się z sobą w sercu człowieka i łonie społeczeństwa.

Do tej ostatniej kategorii twórców należy Antoni Kamiński.

* * *

Kamiński nie od razu znalazł drogę najodpowiedniejszą dla rozwoju swoich zdolności. Urodzony 1861 r. w Wilnie, wstąpił w 19 roku życia do petersburskiej Akademii sztuk pięknych, gdzie spędził półczwarta roku bez wielkiego pożytku dla siebie i dla sztuki, gdyż zimny, klasyczny na-

strój, panujący w instytucji, działał na artystę przygnębiająco.

Opuściwszy Akademię, przesiedział 5 lat na wsi i dopiero w roku 1892 wyjechał do Paryża, by tam kształcić się dalej w wybranym zawodzie.

W Paryżu wstąpił Kamiński do słynnej Akademii Juliana i oddał się studjom rzeźbiarskim, które jednak skończyły się zupełnym fiaskiem.

Wracać do malarstwa artysta nie miał ochoty, zwłaszcza, że, jak sam twierdzi, słusznie, czy niesłusznie, brakło mu zawsze »poczucia koloru«.

Tymczasem kilka rysunków, które Kamiński w owym czasie zrobił, nabyła francuska »L'illustration« do numeru gwiazdkowego 1891/2 i zapłaciła za nie wysokie honorarium. Redakcja tygodnika paryskiego zaprosiła artystę na stałego współpracownika, zapewniając mu tym sposobem materialną podstawę bytu.

Rysunki jego zwracały uwagę i budziły zachwyt znawców. Wyrażano się o nim: *Voilà un talent particulier*, a koledzy dziwili się jakim sposobem tak wytrawny rysownik nie robi wcale postępów w rzeźbie.

Wszystko to trwało jednak niedługo, gdyż »Ilustracja« paryska domagała się od artysty obrazków, odtwarzających chwilę bieżącą, a Kamiński marzył o wielkich idejowych kompozycjach, o szerokich cyklach à la Grottger.

Poświęciwszy więc sztukę chlebobajną dla sztuki czystej, ale nie procentującej, wyjechał Kamiński z Paryża i wykonał w Warszawie pierwszy swój wielki karton p. t.: »Niedokończone dzieło«.

Utwór ten jest plastycznym fragmentem autobiografii artysty, który odtworzył węglem, trapiące go wówczas przecucia i myśli.

W nędznej izdebce siedzi na barłogu znękany chorobą rzeźbiarz i spogląda smętnem okiem na szkic wielkiej kompozycji figuralnej, której los nie pozwolił mu dokończyć.

W głębi obrazu wznosi się mgliste, ale olbrzymie widmo śmierci, która wyciąga kościstą dłoń ku swojej ofierze...

Karton ten, pełen tragicznego nastroju, postawił Kamińskiego od razu w rzędzie pierwszorzędnych artystów w kraju.

Posypały się zamówienia na ilustracje, i przez czas pewien Kamiński oddaje się z zapałem uplastycznianiu wizji poetów i powieściopisarzy, do czego okazywał pociąg od dzieciństwa i co zawsze uprawiał *con amore*. Jako ilustrator, nie jest i nie był Kamiński nigdy niewolniczym tłumaczem cudzych myśli, lecz interpretował i rozwijał pomysły literackie w sposób nawskroś samodzielny.

Obok ilustracji, pracował wówczas artysta nad cyklem portretów wszystkich wybitnych jednostek, reprezentujących inteligencję kraju naszego. Chciał on, podobnie jak Renoir we Francji, stworzyć galerię współczesnych znakomitości polskich w otoczeniu domowym. Zabrał się energicznie do dzieła i wykonał kilkanaście świetnych i charakterystycznych portretów, ale zrażony niechęcią i podejrzliwością portretowanych, którzy traktowali go, nie jako adepta sztuki, lecz jako polującego na interes i reklamę aferzystę, porzucił projekt. A szkoda! Zbiór podobizn wybitnych ludzi, wykonany ręką takiego mistrza, byłby nie tylko dziełem sztuki, lecz i dokumentem historycznym pierwszorzędnej wartości. Przyjrzyjmy się tylko portretom dwóch zmarłych przedwcześnie artystów, Podkowińskiego i Kurzawy: dzieła te powiedzą historykowi sztuki naszej więcej, niż stopy informacji encyklopedycznych.

Działalność ilustracyjna i portretowanie znakomitości nie usunęły z głowy Kamińskiego marzeń o wielkich samodzielnych kompozycjach. Od czasu do czasu zjawiały się na wystawach takie rzeczy, jak: »Na wyżynach«, »Wyspa świętego Ludwika w Paryżu«, »Morga«, »Rozpacz«, nie mówiąc o licznych portretach i studyach.

Ze wszystkich tych utworów bije jakiś gorzki, ponury smutek, jakiś beznadziejny pesymizm. Ani jednego wesołego promyka: wszędzie ból, rozpacz, walka z twardą i zwycięską koniecznością.

Bohaterowie obrazu »Na wyżynach«, zasłuchani w to, co jeden z kolegów czyta, zdają się marzyć o przyszłości swojej, czy świata, ale, jak widać z ich fizygnomii, barwa owych marzeń nie jest bynajmniej różowa...

»Ulica św. Ludwika« — to jeden z kręgów piekła dantejskiego w oświetleniu nowoczesnym. W »Mordze« widzimy z jednej strony dwie straszne głowy trupie, z drugiej zaś tłum ciekawej i obojętnej gawiedzi, wśród której zaledwie kilka twarzy okazuje współczucie.

W studyach i portretach to samo: najwięcej pogody mają fizygnomie umarłych; z oblicza tych, którzy żyją, wieje cierpienie, rozpacz, melancholia, lub gniewna zaciętość i upór.

Mówimy ciągle o ideowej, literackiej stronie dzieł Kamińskiego, bo — inaczej nie można. Kamiński jest świetnym technikiem, ale posługuje się swoją techniką, jako środkiem do wypowiedzania pomysłów literackich i z dumą się do tego przyznaje, twierdząc, że jest literatem, poetą, który zamiast słowa używa linii. O piękno dekoracyjne owej linii troszczy się niewiele.

Literacki charakter twórczości Kamińskiego występuje najwyraźniej w cyklu »Pieśń o życiu«, który, gdy będzie ukończony, utworzy syntezę ideową i artystyczną działalności Kamińskiego.

Na całość złożą się kartony: Rydwan życia, Pieśń o młodości, Miłości, o Roku trzydziestym, o Sercu, Szczęściu, Zastudze, Pieśń poranna, wieczorna, oraz Pieśń o śmierci.

Do tej pory artysta wykończył dwa.

Cały ten poemat węglem jest jednym wielkim aktem oskarżenia przeciwko życiu.

Na pierwszym kartonie, który istnieje już w stadium szkicu, widzimy Życie pod postacią pięknej kobiety ze sztyltem i puharem w ręku; siedzi ona na rydwanie, ciągnionym przez dwa tygrysy i — lisa. Z boku jedzie Amor na lwie, a przodem toczy się Nadzieja na — bańce mydlanej.

»Pieśń o młodości« wystawia stare cmentarzysko. Na jednym z grobowców stoi Amor i dyryguje muzyką, w któ-

rej takt tańczą młode pary, upojone chwilą, nie troszcząc się o jutro. Na pierwszym planie grupa młodzieży, przypominająca »Wyżyny«, dyskutuje o ideałach, które po »Roku trzydziestym« spoczną już w szeregu grobowców z odpowiednimi napisami. Para kochanków już nie płąsa rozkosznie, lecz siedzi spokojnie i wygodnie: ona karmi dziecko, on liczy pieniądze, których pilnuje zajadły buldog.

»Pieśń o Miłości« wyobraża Amora przykutego do ołtarza praw i obowiązków, którego pilnuje groźny strażnik z maczugą. U nóg skrępowanego Amora pasą się stada gęsi, kur, indyków i nierogacizny, a w głębi rolnik porze ziemię pługiem.

Wszystkie te alegorye są bardzo przejryste i tłumaczą się jasno. Na następnych kartonach (Serce) widzimy grupę ludzi, którym wystarcza ciepło serca, i którzy oddzielili się od tłumu, goniącego za szczęściem i dobrami doczesnymi i, zajęci sobą, nie widzą, że z góry wali się na nich głaz.

»Szczęście« — to para małżonków, jadących na osłach, objuczonych warzywem i innymi wiktuałami. »Zasługę« uosobił rysownik w postaci kobiety, którą tłum kamieniuje. »Pieśń poranna« — to dzieci wesole, bo nieświadome istoty życia; »Pieśń wieczorna« — to pobojuwisko zarzucone trupami zwyciężonych...

»Pieśń o śmierci« stanowi świetny i poważny finał poematu: U stóp olbrzymiego posągu Sfinksa, który wzniosł w niebo swoje kamienne źrenice z wyrazem bezbrzeżnej tęsknoty, leżą uspokojeni — ci, którzy dotarli już do kresu... W głębi, w czerwonym oświetleniu pożarów, wre dalej walka życiowa...

W cyklu tym występuje Kamiński nie tyle jako symbolista, ile jako alegorysta, ale alegorysta *sui generis*. Nie używa on, a w każdym razie nie nadużywa, utartych emblematów i godeł, a jeżeli wprowadzi jakąś figurę uosabiającą pewne wyobrażenia (np. Amora), to otacza ją nie bezdusznymi abstrakcjami, lecz rzeczami i figurami realnymi, modelowanymi z natury i doskonale zindywidualizowanymi.

Bo, pomimo skłonności do sztuki ideowej, Kamiński był i pozostał realistą, który wypowiada swoje pomysły nie za pomocą koncepcji nawskroś fantastycznych, jak np. Gustaw Moreau, lecz za pomocą odpowiedniej kombinacji żywiołów życia codziennego z pierwiastkami o charakterze alegorycznym. Tak np. w »Roku trzydziestym« para małżonków, stanowiąca punkt centralny obrazu, to para ludzi z krwi i kości, żywych, współczesnych, wyrwanych z blizkiego nam i znanego doskonale otoczenia i przeniesionych na alegoryczny »cmentarz ideałów Młodości«.

To kojarzenie realizmu z alegorią nadaje dziełom Kamińskiego oryginalny i indywidualny charakter i usprawiedliwia sąd kolegów, którzy nazywali artystę »talentem szczególnego rodzaju«.

Czy Kamiński należy więcej do malarstwa, czy do literatury — nad tem zastanawiać się nie będziemy. Jest on przede wszystkim sobą, a prócz tego prawdziwym poetą, poeta zaś, czy użyje do umysłownienia swoich uczuć i myśli — słów, czy barw, czy linii, czy tonów, zawsze pozostanie poetą, t. j. jednostką, zasługującą na podziw i szacunek.

BOTTICELLI.

Botticelli — nazwisko to lat temu trzydzieści znane było tylko historykom sztuki, a dzisiaj stało się nie tylko głośnym, ale nawet modnym, zwłaszcza dzięki... »fryzurze à la Botticelli«, używanej przez damy eleganckiego świata.

Wskutek spopolitowania imienia wielkiego malarza, zespoliło się ono w oczach szerszego ogółu z najrozmaitszymi wybrykami i dziwactwami tak zw. »końca wieku«. Z całej twórczości artystycznej wybrano jeden, co prawda prześliczny, obraz, a z tego obrazu jedną figurę »Wiosnę« — i uczyniono z niej wyłączną niemal przedstawicielkę »botticellianizmu«.

Że ta właśnie, nie inna postać pociągnęła współczesnych, dziwić się nie można. Gdybyśmy nie wiedzieli na pewno, że »Primavera« powstała w wieku XV, moglibyśmy śmiało przypuszczać, że twarz o tak subtelnym, zagadkowym, chorobliwym niemal wyrazie, wyszła raczej z pod pędzla wyrafinowanego schyłkowca, niżeli malarza z epoki Odrodzenia, uważanej za synonim siły i zdrowia.

Ta wiotka, wysmukła kobieta, stąpająca naprzód krokiem lekkim a pełnym wdzięku i magnetyzująca widza swymi dziwnymi oczyma, osadzonemi w twarzy niepięknej, ale nadzwyczaj oryginalnej i pociągającej; ta eteryczna istota, złożona z samych nerwów, trawiona jakiemiś nieokreślonemi pragnieniami, wątła, anemiczna na pozór, a współcześnie zdająca się ukrywać w swem szczupłym ciele olbrzymi zasób

utajonej energii — toć to typ nawskroś nowoczesny i bliższy nam o wiele, niżeli zdrowe, silne, jędrne, majestatyczne, postacie Rafaela, lub Tycyana.

Jakim sposobem w epoce tak odległej od nas mógł się narodzić typ tak nam pokrewny? — to jedna z wielu tajemnic twórczości artystycznej; faktem jest jednak, że »Allegorya wiosny« należy dziś do najpopularniejszych obrazów w świecie.

* * *

We florenckiej »Akademii sztuk pięknych«, gdzie się »Primavera« znajduje, pełno zawsze pielgrzymów, oglądających dzieło, oraz kopistów, przenoszących jego treść na większe i mniejsze płótna dla rozmaitych muzeów i galerii, najczęściej angielskich i amerykańskich.

Niełatwa to robota, gdyż Botticelli odznaczał się niesłychaną delikatnością i przejrzystością kolorytu, oraz nadzwyczaj drobiazgowem i subtelnem wykończeniem szczegółów. Każdy palec, każdy paznogieć, każda fałdeczka draperyi, każdy kwiatek na łączce, po której stąpa Wiosna i jej towarzyszki — wszystko to jest odrobione tak sumiennie i dokładnie, jak gdyby artysta posługiwał się przy pracy mikroskopem.

Ta drobiazgowość jednak nie psuje bynajmniej nastroju całości i harmonii układu.

Pomysłu dostarczył Botticellemu zapomniany dzisiaj wiersz Poliziana, mimo to jednak obraz nie sprawia wrażenia ilustracyi, gdyż brak mu nawet tego, co w znaczeniu literackiem nazywamy »treścią«.

Rozpatrywany bez komentarza, przedstawia się jako zbiór wdzięcznych i oryginalnych postaci, przybierających pozy, od których oko nasze, kształcone przez wieki na sztuce klasycznej i renesansowej, najzupełniej odwykło. Trzeba się dopiero przyzwyczaić do tych kątowatych nieco ruchów, do tych dziwnych, nowych, jedynych może w swoim rodzaju

wygięć ciała i członków, do tych układających się w drobniutkie fałdki draperyi; trzeba zapomnieć o utartym szablonie klasycznego wdzięku i nauczyć się patrzeć samodzielnie na to, co stworzył artysta florencki, — a wtedy dopiero zdolamy ocenić bogactwo jego pomysłowości malarskiej, oraz siłę wyrazu, siłę, która się nie narzuca i nie przygniata brutalnie, lecz zdobywa powoli umysł i serce widza.

W środku obrazu stoi Venus, podobno portret kochanki pięknego Juliana Medyceusza. Nad nią unosi się Amor, strzelający z łuku. Na lewo od widza, Merkury (portret samego Juliana Medici) odpędza obłoki, grożące burzą.

Obok niego grupa trzech udrapowanych oryginalnie Gracyi, które, wzięwszy się za ręce, zataczają koło taneczne, zachowując przytem twarz pełną dziwnej powagi, tęsknoty i rozmarzenia.

Na prawo od Wenery, wysunięta naprzód obrazu, idzie sławna »Wiosna«, o której mówiliśmy wyżej, i sieje kwiaty czerpane ze zwojów sukni, zdobnej symbolicznym haftem i łamiącej się w niezwykle fałdy i zgięcia.

Obok Wiosny biegnie Flora, którą chwyta w objęcia płynący w powietrzu Zefir, i której wskutek tego, w myśl starożytnego mitu, wystrzeliła z ust gałązka, osypana kwieciami i liśćmi.

Tło obrazu stanowi gaj pomarańczowy i łąka porośnięta mnóstwem barwnych kwiatów.

Całość, nadnaturalnej prawie wielkości w oryginale, widziana po raz pierwszy, zdumiewa swą niepospolitością w poмысле i wykonaniu, a zarazem pociąga czarem poezyi. Bo rzeczywiście, jeżeli można powiedzieć o niejednym poecie, że był znakomitym malarzem w słowach, to Botticellemu należałoby się słusznie nazwa poety, który, zamiast mowy, używał barw i linii.

Kim był jednakże ów mistrz, który po tylu wiekach wywiera jeszcze tak potężne wrażenie na nas, i który w znacznej części przyczynił się do reformy malarstwa nowocze-

snego w Europie? Przecież ruch prerafaelistyczny w Anglii wspiera się w znacznym stopniu na Botticellim.

* * *

Rozbiór »Allegoryi Wiosny« pozwala przypuszczać, że jej twórca był indywidualnością nietuzinkową pod każdym względem. Niestety, biografia Botticellego, wskutek zupełnego braku danych, nie może wyjść dotychczas po za ramy suchego szkicu. Wiadomo tylko, że zwał się właściwie: Alexander (w skróceniu Sandro) Filipepi. Przydomek »Botticelli« pochodzi od pierwszego mistrza artysty, złotnika, u którego, jak większość malarzy i rzeźbiarzy owoczesnych, rozpoczął swoje studia. Drugim i właściwym nauczycielem twórcy »Primavery« był sławny malarz, Fra Filippo Lippi (1406—1469 r.).

Urodził się Botticelli w 1447 r. we Florencyi, umarł 17 maja 1510 r. w tym samym grodzie, który wydał tylu wielkich artystów i poetów włoskich.

O życiu prywatnem i rozwoju psychicznym malarza nie da się nic powiedzieć. Wiadomo tylko, że był przyjacielem i zwolennikiem szlachetnego Dominikanina, Savonaroli, że wczytywał się w »Komedję Boską« Dantego, do której zrobił nawet wiele ciekawych ilustracyi, oraz że w roku 1484 bawił w Rzymie, gdzie na ścianach kaplicy Sykstyńskiej wymalował trzy freski, wyobrażające epizody ze Starego i Nowego Testamentu.

W roku 1503 należał do komisji biegłych, która miała wyznaczyć miejsce posągowi Dawida, dłuta, młodego wówczas jeszcze, Buonarottiego; w 1510 r. pochowany w grobie familijnym rodziny Filippich.

Oto mniej więcej wszystko, co wiemy o życiu Botticellego; o jego indywidualności artystycznej mówią liczne dzieła, które zostawił. Poznaliśmy już jedno z nich; należy teraz wspomnieć w krótkości o innych.

* * *

Do tej samej grupy obrazów mitologiczno-allegorycznych, co »Primavera«, należy jeszcze kilka. Najwybitniejszym z nich jest duże płótno, znajdujące się we florenckiej galerii »Uffizzi«, a wyobrażające »Narodziny Wenery«.

Na wielkiej muszli stoi Wenus; z lewej strony od wida, płyną w powietrzu dwie splecione z sobą postacie młodzieńcze, uosabiające powiew wietrzyka, posuwający muszlę ku brzegowi, po którym biegnie niewiasta w bogato haftowanej szacie i stara się narzucić płaszcz na obnażoną boginię.

Figura Wenery należy duszą i ciałem do tej samej rodziny, co całe grono, zapewniające ramy »Allegoryi Wiosny«: równie wiotka i smukła, równie eteryczna i subtelna, równie oryginalna w ruchu i pozie. Twarz jej jednak więcej ma w wyrazie łagodnej melancholii, dobroci i rezygnacji, niżeli dojrzalsze oblicze »Primavery«, która patrzy na świat z zupełną świadomością i zdaje się go lepiej rozumieć i przenikać od swojej boskiej siostrzycy, co, wyłoniwszy się dopiero z piany morskiej, spogląda przed siebie niewinnymi oczyma dziewicy, obojętnej jeszcze na namiętności, a jednak tęskniącej już do czegoś nieznanego.

Nowonarodzona Wenus nie rozbudziła się jeszcze zupełnie ze snu żywiołowego; »Primavera« poznała już całą głębię, czy pustkę życia, i, jak świadczy jej lekko ironiczny uśmiezek, nie znalazła w niem tego, o czym marzyła...

Do tej samej, co »Wiosna« i »Wenus«, kategorii należą jeszcze: »Potwarz« (Florenca), »Pallas Atene, wieńcząca Centaura« (Florenca), »Mars i Wenus« (Londyn), »Tornuaboni w kole siedmiu sztuk wyzwolonych« (Paryż) i »Giovanna Albizzi, przyjmująca 4 cnoty kardynalne« (Paryż).

We wszystkich występują bardzo wyraźne cechy indywidualności Botticellego, który w »Potwarzy« doprowadził swój styl do manieri prawie.

Potwarz (Calunnia) jest to niewielki obrazek, przedstawiający alegorycznie skutki oszczerstwa. We wspaniałej sali siedzi na tronie sędzia, któremu »Nieuctwo« i »Podejrzliwość« szepcą coś do ucha. U stóp tronu stoi »Zazdrość«, wyobra-

żona w postaci mężczyzny, w którego ślady podąża szybkim krokiem »Potwarz«, ciągnąc za włosy nagiego młodzieńca, o cierpiącym wyrazie twarzy. »Potwarz« tak się śpieszy, że dwie służebnice: »Chytrłość« i »Podejście«, kończą jej trefić włosy w sali sądowej. Na lewo od widza posuwa się wolnym krokiem »Żal«, upostaciowany w osobie starej, odzianej w ła-chmany kobiety, a za nią stoi »Prawda«, naga, z ręką i oczyma wzniesionemi ku niebu.

Trudno opisać ruch, jaki panuje w tym alegorycznym obrazie; nawet figury stojące, lub siedzące w miejscu, nie są spokojne, lecz wyrażają swoje uczucia za pomocą żywych i — jak zwykle u Botticellego — oryginalnych, niezwykłych gestów i wygięć ciała, do których przystosowuje się odpowiednio udrapowanie szat, dalekie od klasycznej harmonii i symetrii.

* * *

Oddzielne miejsce w twórczości Botticellego zajmuje obraz, odnaleziony niedawno w Rzymie i zatytułowany »Wypędzona«¹⁾.

Na ławie kamiennej, u wrót olbrzymiego pałacu w stylu odrodzenia florenetyńskiego, siedzi kobieta bosa, odziana tylko koszulą; reszta szat leży porozrzucana na szerokich stopniach schodów, wiodących do gmachu. Oblicza kobiety nie można dostrzedz wcale, zakryła je bowiem rękoma, mimo to jednak z całego układu figury widać, że nieszczęśliwa łka i płacze, że boleść i rozpacz złamały jej siły. Co zawiniła? A może cierpi niewinnie? Ale dlaczego? z jakiego powodu?

Tego wszystkiego niepodobna domyślić się z obrazu, i właśnie owa tajemniczość czyni go tak wymownym. Ta ko-

¹⁾ Jest to ten sam obraz, który odgrywa znaczną rolę w roman-sie Zoli p. t. »Rzym«. W owej epoce, kiedy autor »Germinal'a« powieść swoją pisał, uznano »Wypędzoną« za utwór Botticellego i zaczęto się nią zajmować.

bieta, której rysów nie znamy, wygląda jak uosobienie bezsilnego cierpienia i wzrusza nas do głębi.

Widz, patrząc na tę figurę, w której całe ciało zdaje się jęczeć i płakać, czuje, że epilog, odtworzony przez artystę, jest tylko rozwiązaniem jakiegoś strasznego dramatu duchowego, co się rozegrał przed chwilą za potężnymi murami zamku. Proste geometryczne linie owego zamku, stanowiące tło sceny, podnoszą swoim chłodem i martwością ponury nastrój utworu. Gdyby »Wypędzona« rozpaczła gdzieś w polu, ogrodzie, nad brzegiem morza, słowem: na łonie natury — mniejby się wydawała nieszczęśliwą, mniej samotną i opuszczoną, niżeli tu, u progów szarego kamiennego kolosu, zbudowanego ręką ludzi, którzy ją zapewne skrzywdzili...

* * *

Licznieszymi o wiele, choć mniej popularnymi są obrazy religijne Botticellego. Wśród nich na specjalną uwagę zasługują postacie Madonny z Dzieciątkiem Jezus, napojone także melancholią i smutkiem. Niekiedy nastrój ten ujawnia się w sposób łagodny, jedynie w smętnym wyrazie twarzy i oczu osób działających, niekiedy zaś, jak w obrazie »Madonna del Passaggio«, występuje z pewną tragiczną siłą, ogarniając całą postać N. Maryi Panny, która, jakby w przeczuciu grożących jej cierpień, zdaje się łamać pod ich ciężarem i przymyka powieki, żeby nie widzieć strasznych wizji przyszłości...

Przepięknymi w dziełach tego gatunku bywają delikatne figury aniołów, zupełnie odrębne od Rafaelowskiego typu, który się zbliżał do wzoru jędrnych amorków starożytnych.

Z większych kompozycji religijnych zasługuje na uwagę »Adoracja Dzieciątka« (Londyn), »Pokłon Trzech Króli« (Florencja), »Madonna ze Świętymi« (Florencja), oraz freski w kaplicy Sykstyńskiej w Rzymie, ciekawe również ze względu na wielką liczbę portretów, które, w myśl obyczaju epoki, artysta wprowadził do swego dzieła.

Wśród wielu podobizn znajduje się konterfekt samego

mistrza. Twarz ta stoi w zgodzie z pojęciem, jakie możnaby sobie na zasadzie dzieł wytworzyć o ich twórcy.

Z rysów Botticellego przebija subtelna inteligencja, oraz skłonność do marzycielstwa i melancholii, połączona z dużym zasobem energii, która mu pozwoliła nadać wymarzonym światom i postaciom wyraziste kształty plastyczne.

Że Botticelli zdolnym był do uzmysłowienia najbardziej fantastycznych motywów, świadczą ilustracye do Dantego. Jedna np. wyobraża studnię piekielną, kędy siedzą:

Straszne olbrzymy, którym dotąd z nieba
Jowisz zagraża, kiedy ciska gromy.

(*Infer. XXXI*).

Na drugiej widzimy autora »Komedji Boskiej«, którego Beatrice wiedzie w coraz wyższe sfery niebieskie. Zwyczajem owoczesnym, przedstawia artysta na jednym rysunku dwie sceny, następujące po sobie: u dołu drabiny Beatrice podtrzymuje chwiejącego się poetę; na wyższych zaś szczeblach wskazuje kochankowi olśniewające światło nadziemskie i pociąga ku niemu.

* * *

Staraliśmy się, ile na to pozwalały szczupłe ramy niniejszego szkicu, scharakteryzować główne rysy indywidualności artystycznej Botticellego; należy teraz wspomnieć w kilku słowach o jego wpływie na malarstwo dzisiejsze.

Malarz w. XV, wywierający wpływ na malarzów wieku XIX — to fakt dość dziwny, ale mimo to prawdziwy.

Niezwykłość tego zjawiska wzrośnie, jeżeli uprzytomnimy sobie stanowisko Botticellego w historii sztuki. Miał on przodków, ale nie miał prawie potomków, a kiedy epoka t. zw. renesansu wczesnego przeszła drogą ewolucyi w okres renesansu pełnego (Hochrenaissance), Botticelli ustąpił skromnie za kulisy historii sztuki, na której scenie królował Rafael (1483—1520) i jego uczniowie.

Prócz wielu innych znamion, renesans wczesny różnił się od renesansu pełnego tem, że mniej posiadał harmonii, ale za to więcej duchowego wyrazu. Rafael znał już klasyczne utwory rzeźby greckiej i wzorował się na nich, gdy tymczasem wcześni mistrzowie tokańscy, a więc i Botticelli, czerparli natchnienie tylko z obserwacji, oraz własnej wyobraźni. Rafael był więcej zrównoważony, pełniejszy, słodszy, spokojniejszy, gładszy, i tem podbił całe szeregi pokoleń, które nie szukały w sztuce podniety, lecz ukojenia i biernej rozkoszy.

Rafael nie borykał się z problematami bytu i ducha, nie malował postaci niezrozumiałych, zagadkowych, niepokojących widza wyrazem twarzy, lub niezwykłością pozy i ruchów. Porównajmy tylko znaną »Madonnę Sykstyńską«, lub też »Madonnę na krześle« Rafaela — z postaciami Botticellego, a zobaczymy, co za przepaść rozdziela te dwie współczesne niemal osobistości artystyczne, i zrozumiemy zarazem, której z nich ogół musiał przyznać palmę pierwszeństwa. Nadmiar oryginalności przeszkadza zawsze powodzeniu, jeżeli miarą jego ma być »głosowanie powszechne...« Otóż genialny Rafael nie zaniedbywał dodawać do arcydzieł swoich owego »ziarneczka banalności«, stanowiącego talizman zwycięstw we wszelkich turniejach estetycznych — i dzięki temu podbijał pod swoje berło nie tylko znawców, lecz i szersze masy.

Tymczasem obrazy Botticellego wisiały zaniedbane i zapomniane po salach muzeów, a niekiedy i po strychach pałaców książęcych, skąd je dopiero wydobył nowy prąd estetyczny, którego źródło wytrysnęło w ojczyźnie Szekspira i Shelleya, tych dwóch wielkich poetów, pokrewnych na wielu punktach tokańskiemu mistrzowi.

Zestawmy komedye fantastyczne twórcy »Snu nocy letniej«, oraz większość utworów autora »Królowej Mab« z »Allegoryą Wiosny« i »Wenery« — a podobieństwo samo uderzy w oczy.

* * *

Znudzeni banalnością bezwzględną, w którą z czasem przerodził się, pod pendzlem kilku pokoleń naśladowców, wdzięk sztuki renesansowej i klasycznej, zapragnęli artyści angielscy stworzyć sztukę nową i oryginalną — i rzeczywiście ją stworzyli. Z początku było ich trzech: Dante Gabriel Rossetti, Holmann Hunt i John Everet Millais. Do nich przyłączyło się później kilku innych; wszyscy razem założyli (r. 1840—1850) stowarzyszenie »Braci Prerafaelitów« i poczęli malować obrazy, odskakujące od uznanego przez wieki eklektyczno-klasycznego szablonu. Starano się przedewszystkiem o ekspresję i oryginalność rysunku, oraz o żywość kolorytu. Oryginalność przeradzała się niekiedy w ekscentryczność, ekspresja w grymas, ale pod tą dziwną szatą barw i linii drgała zawsze myśl, dusza, idea... Było to przedewszystkiem malarstwo symboliczno-allegoryczne, oparte jednak na doskonałej technice i na dążeniu do uwydatniania pomysłów w sposób możliwie nowy, daleki od klasycznej okrągłości, symetrii i tradycyjnej harmonii ruchów i linii.

Ponieważ wszystkie cechy, których utrwalenia pragnęli malarze angielscy, występowały w wybitny sposób u artystów włoskich z epoki poprzedzającej Rafaela, do nich więc zwrócono się jako do wzorów. Botticelli pociągał więcej, niż inni, współcześni mu lub wcześniejsi od niego mistrze, gdyż obok wspólnych z nimi właściwości, posiadał jeszcze, jakieśmy to zaznaczyli wyżej — zadziwiające pokrewieństwo duchowe z naszą epoką. Dlatego też, dzięki swym wielbicielom i naśladowcom¹⁾, stał się głośnym nie tylko w Anglii, lecz i we Francji, a przez nią i w całej Europie.

¹⁾ Burne Jones, Walter Crane; tego ostatniego »Wolność« i symbole »Wiosny«, które oglądałem w Wenecji na Wystawie sztuki w roku zeszłym, są plastycznymi parafrazami Botticellowskich form i pomysłów. Niemal do wzmoczenia się wpływu toskańskiego mistrza przyczynił się estetyk angielski, John Ruskin.

Ruskin — jak go pięknie określił Witkiewicz — »był tym geologiem, który odkrył stare, zapomniane pokłady cywilizacji, i, spotkawszy w nich szereg wielkich artystów, wybrał z pomiędzy nich Botticel-

Kto nie zna Botticellego, ten nie zrozumie dzieł dzisiejszych malarzów. Prerafaelityzm, symbolizm etc. — każdy z tych kierunków zawdzięcza coś autorowi »Allegoryi Wiosny«, i wskutek tego należy mu się miejsce w gronie »reformatorów« sztuki nowoczesnej.

lego i przeciwstawił Rafaelowi«. Co Ruskin zarzucał Rafaelowi — wiadać najlepiej z następującego ustępu jego dzieł:

»Spójrzmy tylko — powiada estetyk angielski — na karton Rafaela, wyobrażający Chrystusa, idącego po morzu. Przyjrzyjmy się tym pięknie ufryzowanym włosom i starannie przywiązanim sandałom osób, walczących z rozhukanemi falami morza! Zauważmy te kostiumy, tak niewygodne dla rybaków, te płaszcze, z długimi na stopę ogonami, tego Piotra, tak owiniętego w fałdy i frendzle, że ledwo klęknąć może, aby otrzymać klucze od Chrystusa! Przypatrzmy się nieprawdziwemu ustawieniu Apostołów, którzy, zamiast, jak tego wymaga sytuacja, skupić się dokoła Chrystusa, stoją w jednym szeregu, jak na paradzie, aby się pokazać widzowi i nie psuć linii, wzorowanej na płaskorzeźbach greckich.

»Patrząc na to, tracimy wiarę w prawdziwość zdarzenia, i z obrazu nie pozostaje nic, prócz mieszaniny płaszców, muskularnych ramion i ufryzowanych ładnie biustów greckich.

»Pusta elegancja Rafaela rozwiła wszystko, co było w legendzie delikatnego, poważnego, wzniosłego i świętego. Z wonnej poezji biblijnej pozostała zimna grupa pięknych, pięknie zbudowanych, oraz pięknie upozowanych, udrapowanych i ustawionych ludzi.

Co do dziejów prerafaelityzmu angielskiego ob. De la Siseranne »La peinture anglaise contemporaine«, oraz »Ruskin et la religion de la Beauté« (obie te książki przełożone są na język polski). Por. także doskonałą rzecz Rudolfa Kassnera »Die Mystik, die Künstler und das Leben« (1900), »Muther Geschichte der Malerei in XIX Jh.«.

GUSTAW MOREAU

(1820—1898).

Jakkolwiek obrazy Gustawa Moreau, zawieszane w Luksemburgu, nie były mi obce; chociaż widziałem sporo reprodukcji innych prac jego i przeczytałem kilka studyów, poświęconych znakomitemu artyście, mimo to, gdy się znalazłem w otwartym niedawno »Musée Moreau« w Paryżu — doznałem zupełnie niespodziewanego wrażenia.

Sala była pusta; przez wielkie szyby wpadało szarawe światło dżdżystego poranku majowego, przyćmiewając nieco barwy i rozwiewając kontury figur, które majaczyły na ścianach.

Figury te, pomimo znacznych różnic indywidualnych, posiadały jedną cechę wspólną, a mianowicie: fantastyczność. Nie dostrzegłem ani jednej, któraby przypominała byt realny, z którejby przebijał najdrobniejszy ślad szorstkiego i szarego życia dni powszednich. Nie. Świat, wśród którego się znalazłem, był to czarowny świat baśni, legend i mitów. Nie brakło tam uczuć, namiętności, a nawet walk i zbrodni, ale wszystko to przybrało jakiś dziwny, harmonijny, nie ziemski charakter.

Oto wielki obraz, na którego płótnie rozgrywa się jakaś rzeź. Czyżby to miała być scena mordowania gachów z »Odysei« Homera? Tak, niewątpliwie, artysta przedstawił moment, kiedy:

Atena wionęła pod stropem
 Egidą ludobójczą i jakby ukropem
 Zwarzyła serca gachów. Popłoch na nich pada,
 Uciekają po izbie rzkomo wołów stada,
 Kiedy na nich rój bąków siądzie nielitośny...

.....
 Tak i oni, te gachy goniąc w całej izbie,
 Zabijali każdego; czasem tylko w ciźbie
 Jęk był głuchy, gdy czaszka zgrzytnęła zrabana,
 A podłoga dymiła, krwi strugą zalana.

Moreau odtworzył nawet bardzo ściśle szczegóły, zawarte w przytoczonej cytacie, a mimo to obraz jego nie jest ilustracją do Homera, tylko czemś zupełnie innym, samodzielnym.

U Homera uderza siłą, prostota i realność opisu: gachy uciekają, jak woły, cięte bąkami; czaszki padają z łoskotem na ziemię, krew leje się i dymi — słowem: jest to walka, niezwykła może, ale ostatecznie ludzka.

U malarza francuskiego izba zmieniła się we wspaniały pałac, ozdobiony mnóstwem kolumn, trójnogów, posągów, ołtarzy, schodów i bogatych sprzętów. Pośrodku unosi się wysoko nad ziemią Atena, otoczona potokami światła. W głębi stoi Odysej z łukiem; na podłodze leżą trupy pomordowanych gachów, ale leżą w pozach nadzwyczaj pięknych, choć bynajmniej nie teatralnych. Niedobitki klęczą, stoją, chodzą, ale nie przypominają w niczem »stada wołów«. Są to bohaterowie, pokutujący za błąd, nie zwyczajni ludzie; giną oni z woli potęg wyższych, uosobionych w świetlanej postaci bogini, która dominuje nad całym obrazem.

Zwracać się w inną stronę i spostrzegam olbrzymią, majestatyczną postać, siedzącą na tronie. To Jowisz, nie przypominający jednak w niczem znanego klasycznego typu. Oblicze jego jest mniej helleńskie i mniej królewskie może, lecz za to więcej posiada przeduchowienia; zwłaszcza z oczu bije jakaś mistyczna siła. Na kolanach boga płonie drobna figura kobiety, zapatrzonej z zachwytem w oblicze nieśmiertelnego kochanka, który, zdaje się na nią nie zwracać uwagi, lecz

kieruje wzrok gdzieś daleko przed siebie w przestwory nieskończoności... Ta kobieta to Semele, którą żar podniosłej tęsknoty niweczy i wyzwala z pęt cielesnych.

W innym miejscu widzę Ledę z boskim Łabędziem. Mit ten, dający większości artystów motyw do scen lubieżnych, zmienił się pod pędzlem Gustawa Moreau w coś niezwykle czystego i szlachetnego. Leda pochyliła lekko głowę, przytknęła oczy i przyjmuje z pokorą i skromnością to, co jej dać raczą potęgi wyższe. Łabędź, z którego tryskają promienie światła, unosi się na skrzydłach i kładzie swoją głowę na głowie kobiety. W pieśczoście tej niema nic zmysłowego. Cała scena jest symbolem, przedstawiającym unię skończoności z nieskończonością, życia ziemskiego z nadziemskimi wpływami. W głębi widać figury amorów, faunów, nimf, składających hołd wdzięczności bóstwu, a Pan, wyobrażający całą rozradowaną naturę, zdaje się błogosławić mistyczny związek.

W podobny sposób traktuje Moreau wszystkie mity, legendy i baśnie, z których czerpał motywy do swoich obrazów. Z treści każdego podania wydobywa to, co jest w nim najidealniejszego i najsubtelniejszego, samą kwintesencję myślową, czy uczuciową, i odziewa ją w kształty wdzięczne, harmonijne, a zarazem pełne niezwyklej powagi, chociaż dalekie od prostoty.

Moreau należy bez wątpienia do tej samej rodziny duchów, co Puvis de Chavannes, ale różni się od niego znacznie. Puvis de Chavannes dążył do tego, żeby wszystko, ruch, linię, barwę, kompozycję, możliwie uprościć i przez to wysubtelnić; Moreau zdobywa subtelność za pomocą środków bardziej złożonych i wyrafinowanych.

Skłonność do tego wzrastała w nim z biegiem lat. Im więcej dojrzewał, im lepiej opanowywał technikę malarzką, tem zawilsze stawiał sobie problemy i tem usilniej pracował nad ich rozwiązaniem.

Od r. 1848 do 1860 kształcił się w Paryżu, początkowo u Picota, później poddał się na czas pewien wpływowi Delacroix, a następnie zaprzyjaźnił się z Teodorem Chasserieu'm, który wpoił młodemu malarzowi zamiłowanie do tematów starożytnych. W r. 1856 Chasserieu umarł, i Moreau zaczął szukać drogi własnej. W r. 1858 wyjechał do Włoch i tam zainteresował się gorąco mistrzami wczesnego Odrodzenia, których wówczas lekceważono, lub ignorowano, a których dzisiaj, dzięki Ruskinowi i prerafaelitom angielskim, ceni się bardzo wysoko.

Nie darmo też zestawiano Gustawa Moreau z prerafaelitami, a zwłaszcza Burne-Jonesem: wrodzone właściwości duchowe zawiodły ich wszystkich do jednego źródła, a mianowicie do sztuki, poprzedzającej wystąpienie Rafaela.

Nie znaczy to, żeby Moreau stał się naśladowcą artystów włoskich, nie można jednak zaprzeczyć, iż znalazł w ich dziełach pobudkę do dalszego rozwoju. Z czasem do wpływów starożytności greckiej i wczesnego Odrodzenia dołączyły się wpływy Wschodu. Żaden z tych czynników jednak nie zawładnął potężną indywidualnością artysty całkowicie. Ze wszystkiego, co go pociągało, brał tylko pewne motywy, przetwarzając je w sposób własny, samodzielny i — nawskroś nowoczesny.

To było nawet powodem jego niepopularności za życia i stanowi podstawę jego popularności dzisiaj. »Malował on — powiada Schuré — duszę wieku XIX ze świadomością wieku XX«.

Pomimo, że miał prawo do miana jednego z najpracowitszych malarzy i stworzył olbrzymią masę dzieł, Moreau był mało znany, gdyż obrazy swoje wystawiał rzadko na widok publiczny. Odcięty od świata, malował dla siebie i dla — potomności.

Umierając (w r. 1898), zapisał miastu swój dom, razem ze wszystkimi, znajdującymi się w nim utworami własnego pędzla (około 800 obrazów i 7.000 rysunków i szkiców).

Dom ten zamieniono obecnie na specjalne »Muzeum Gustawa Moreau«.

* * *

Pod względem formalnym hołdował Moreau w plastyce dwom zasadom: pięknej inercyi i koniecznego bogactwa (*Principe de la belle inertie et de la richesse necessaire*).

Co to znaczy? Według Ary Renana¹⁾ mistrz jego w ten, mniej więcej, sposób objaśniał te zasady swojej estetyki malarzkiej:

Namiętność, ruch i t. p., wprowadzone w całość swojej prawdy do krainy czystego piękna, wywołują rozdźwięki. Dlatego w sztuce oderwanej od życia rzeczywistego, sztuce »idealistycznej«, symbolicznej, fantazyjnej i t. p. dążyć należy przede wszystkim do tego, żeby nie psuć »eurytmi« t. j. doskonałej harmonii form. Posłuszny tej zasadzie, Moreau utrwala na swoich obrazach momenty ważne pod względem duchowym, ale nie troszczy się ani o ekspresję patetyczną, ani o naturalistyczną ścisłość. Spójrzmy na Jazona i Medeę, na »Młodzieńca i śmierć«, na »Jakóba walczącego z Aniołem«, na »Herkulesa walczącego z Hydrą«, na »Skargę Poety«, na »Orestesa«, na »Dziewicę niosącą głowę Orfeusza«, na »Edypa ze sfinksem« — wszędzie uderza nas harmonia i spokój.

»Oto malarz — powiada jego biograf, Ary Renan — który odrzuca nie tylko ruch gwałtowny, ale akcję samą, nie tylko mimikę, ale nawet wyraźnie określone gesty. Maluje on nie wypadki, tylko stany duszy, nie figury na scenie, ale wcielenia piękna. Co robią te istoty? Ścisłe mówiąc, nie robią nic, nie są zajęte niczem: myślą«.

Co do zasady »koniecznego bogactwa«, była ona wynikiem czysto osobistego upodobania artysty, który — równie

¹⁾ Porów. Ary Renan: »Gustave Moreau«, Paryż, 1900. Porów. także Paul Flat: »Le Musée Gustave Moreau«, oraz Schuré: »L'oeuvre de Gustave Moreau«.

jak Słowacki — kochał się w drogich kamieniach i kruszczach, w porfirach, marmurach, lśniących inkrustacyach, wspaniałych gmachach i wzorzystych materyach¹⁾.

Moreau próbował uogólnić tę zasadę, powołując się na przykład mistrzów weneckich i flamandzkich, którzy »otwierali okna na światy sztuczne, jak gdyby wyrzeźbione w marmurze i złocie, oraz na przestrzenie chimeryczne«.

To prawda, ale niema chyba na świecie malarza, któryby zaszedł w tym kierunku tak daleko, jak Moreau.

Spójrzmy na oba obrazy, wystawiające taniec Salome przed Herodem: ile tam złota i klejnotów! jaka fantastyczna i bogata zarazem architektura i ornamentyka! Nawet aureola, otaczająca widmo głowy św. Jana, lśni od drogich kamieni.

Nie można zaprzeczyć, że to bogactwo nadaje obrazom charakter specjalny, że kosztowne akcesorya nietylko harmonizują z treścią, ale ją nawet, do pewnego stopnia, wyjaśniają. Pamiętajmy, po pierwsze, że akcja rozgrywa się na Wschodzie, wśród rodziny monarszej, rozmiłowanej w zbytku i zdeprawowanej przez zbytek. Po drugie zaś, nie zapominajmy o tem, że obrazy są nietylko bogate, ale przedewszystkiem oryginalne i piękne — a to rzecz najważniejsza.

Zasada »koniecznego bogactwa« nie może rościć praw do zasady ogólno-estetycznej, ale stosowana z takim smakiem i talentem, jak ją stosował w dziełach swoich Gustaw Moreau, nietylko nie zmniejsza ich wartości, ale ją nawet pod pewnymi względami podnosi, nadaje bowiem obrazom francuskiego malarza zupełnie odrębne piętno. Są to utwory jedyne w swoim rodzaju.

Nie wiem, czy bez tych rzeźbionych kadzielnic, z których wonny dym wznosi się pod stopy fantastycznego pałacu, bez tego »jubilerskiego« kostiumu na nagim ciele tancerki, obraz (»Zjawisko«) sprawiałby wrażenie takie, jakie spr-

¹⁾ Co do pokrewieństwa estetycznego Gustawa Moreau ze Słowackim por. »Słowacki i nowa sztuka (modernizm)«.

wia i jakie malarz niewątpliwie wywołać w widzu pragnął¹⁾? Salome jest kobietą subtelną i piękną, ale samolubną, zmysłową i zepsutą, a właśnie na tle owego bajecznego przepychu i wyrafinowanej ornamentacji charakter grzesznej pasierbicy Heroda występuje w świetle prawdziwym.

W prostej, powszedniej izbie, albo sali o surowych liniach, przewrotna a ponętna Salome tworzyłaby dysonans plastyczny i nastrojowy. Ten wonny, odurzający i zatruty kwiat Wschodu wymagał olśniewającego otoczenia i narkotycznej atmosfery.

A ponieważ »Zjawisko«, nie tylko dzięki temu, że wisi w Muzeum Luksemburskiem, ale i dzięki temu, że Huysmans w swoim głośnym romansie »A Rebours« opisał je i przedstawił jako najświetniejszy i najcharakterystyczniejszy utwór sztuki dekadencej, złączyło się ściśle z nazwiskiem malarza, długi czas uważano Gustawa Moreau za typowego przedstawiciela »perwersyi« i »jubilerstwa« w malarstwie. To błąd, który upadł z chwilą, kiedy otwarto wspomniane wyżej muzeum, gdzie każdy mógł się przekonać naocznie, jak szeroką skalę nastrojów i myśli ogarnął wielki malarz-poeta. »Perwersya«, zepsucie to tylko jeden z wielu momentów psychicznych, których odtwarzaniu poświęcił artysta swój pendzel i barwy.

Opierając się na własnych notatach, listach i wynurzeniach Gustawa Moreau, całą jego puściznę artystyczną podzielono na cykle, z których każdy uplastycznia w szeregu dzieł ewolucję jakiejś idei.

W jednym z tych cyklów, poświęconych rozwojowi duszy kobiecej, spotykamy na dole szereg typów niewieścich, uosabiających królestwo zła, wynikającego ze ślepego oddania się żywiołowym instynktom. Widzimy więc melancholijny bezwstyd Messaliny w lupanarze rzymskim, nienormalne zachcianki Pazifai, matki Minotaura i t. d. Do tego typu ko-

¹⁾ Jak oryginalnym okazał się Moreau w pojęciu legendy o Salome świadczy porównanie »Zjawiska« z obrazami innych malarzy, obrabiających ten sam temat. Porów. E. W. Bredt: »Die Bilder der Salome« (1903).

biet należy i Salome, w której jednak budzi się już pewne poczucie odpowiedzialności moralnej, zobiektywizowane artystycznie w strasznym widmie głowy św. Jana, spoglądającej z wyrzutem na płasającą kusicielkę Heroda.

Na drugim krańcu cyklu znajdują się typy niewiast czystych, jak wspomina wyżej »Leda«, oraz »Dziewica tracka z głową Orfeusza«. Są to istoty podniosłe i szlachetne, w których niema ani śladu zwyrodnienia, a z których wieje wdzięk, łagodność i dobroć. Pośrodku stoją marzycielki, których najwymowniejszym symbolem jest Peri, zawieszona na smoku pomiędzy niebem a ziemią.

W innym cyklu wystawia malarz rozwój ducha męskiego. Na najniższych szczeblach drabiny ewolucyjnej umieścił centaurów, łączących w swojej naturze zwierzęcość i ludzkość. Potem idzie szereg obrazów, wystawiających bohaterskie walki i przejścia Herkulesa, dalej Jazon i Medea, a koniec cyklu stanowi »Młodzieniec i śmierć«, w którym artysta usymbolizował przejście bohatera ze znikomego świata ziemskiego w dziedzinę nieśmiertelności.

Pokrewny bohaterskiemu jest cykl poświęcony poetom, tym bohaterom nie czynu, lecz myśli i uczucia (»Hezyod i Muzy«, »Tyrteusz«, »Poeta i Muza«, »Skarga poety«, »Orfeusz na grobie Eurydyki«).

Ostatni cykl nazwał Schuré (»L'oeuvre de Gustave Moreau«) cyklem wielkich symbolów. Na czele stoi »Edyp i Sfiks« pojęty zupełnie odmiennie od tradycyjnych wzorów. Drugie ogniwo stanowi »Faeton«, spadający ze słonecznego rydwanu, którego rumaków nie umiał poskromić słabą ręką śmiertelnika. Następnie idzie omawiany już wyżej »Jowisz i Semele«, a dalej »Prometeusz«, oraz »Jakób walczący z Aniołem¹⁾«.

¹⁾ Niemogąc dołączyć do charakterystyki powyższej ilustracji, podajemy opis kilku najważniejszych obrazów Gustawa Moreau, nieomówionych w tekście:

»Taniec Salome przed Herodem« i »Zjawisko«. Oba te obrazy są oparte na jednym motywie, zaczerpniętym z Biblii: »A gdy weszła córka onej Herodyady i tańcowała i podobała się Herodowi i spółsiedzącym,

Krótki ten spis, w którym wymieniliśmy tylko najważniejsze dzieła artysty, daje jednak wyraźne pojęcie o kierunku jego ducha. Moreau dążył do tego, żeby za pomocą barwy i linii wypowiedać podniosłe i głębokie idee. To do

rzekł król do dziewczeczki: Proś mnie, o co chcesz, a dam ci. Ona tedy, wyszedłszy, rzekła matce swojej: O co mam prosić? A ona rzekła: O głowę Jana Chrzciciela. A tak ona, zaraz wszedłszy do króla, prosiła, mówiąc: Chcę, abyś mi teraz dał na misie głowę Jana Chrzciciela« (Ew. św. Marka, VI, 22—25). Artysta nie trzyma się ściśle tekstu, gdyż przedstawił Heroda, siedzącego, nie w gronie współbiesiadników, lecz samotnie na wspaniałym tronie, obstawionym kadzielnicami, z których unoszą się wonne dymy. W pierwszym z wymienionych obrazów, Salome, odziana w ciężkie haftowane szaty, tańczy, poruszając się wolno i poważnie, niby jakaś kapłanka, wykonywająca hieratyczny obrządek. Drugi obraz, »Zjawisko«, posiada o wiele więcej dramatycznego nastroju. Scenerya jest taka sama prawie, jak w pierwszym; tylko Herod siedzi nie na środku, lecz z boku. Obok niego nieco niżej widzimy Herodyadę. W głębi młoda niewolnica trąca w struny teorbanu; na prawo — wysoki, muskularny kat wsparł ręce na długim mieczu i czeka rozkazów. Pierwszy plan obrazu wypełnia Salome i — »zjawisko«, t. j. krwawe widmo głowy świętego Jana, zawieszony w przestrzeni i otoczony szerokim kręgiem światła. Piękna córka Herodyady zatrzymała się nagle w chwili wykonywania jakiegoś piruetu. Nagie jej ciało, osypane złotem i klejnotami, drga jeszcze rytmem tanecznym. Prawa noga, wysunięta naprzód, ledwo dotyka ziemi; tułów i ramiona cofnięte w tył; jedna ręka chwytą konwulsyjnie naszyjnik, druga wskazuje straszne zjawisko, które wpija w przerażoną twarz tanecznicy wzrok surowy i groźny. Herod i inne osoby nie widzą nic. Ciekąca krwią i oblana jasnością głowa przyszłego męczennika jest halucynacją, uplastycznionym wyrzutem sumienia zbrodniczej kusicielki, w której postaci i twarzy artysta uwydatnił doskonale gwałtowne przejście od szału i upojenia płasami do przestרחu.

Do tegoż samego cyklu należy »Pazifae«, którą malarz przedstawił rozmawiającą z Dedalem. Kunstmistrz wskazuje miedzianą krowę, którą wykonał na życzenie królowej, opanowanej zwyrodniałą żądzą. Przyszła matka Minotaura nie patrzy na dzieło, które ma jej dopomóc do spełnienia pragnień. Spuściła ukoronowaną głowę i spogląda ponuro w ziemię, mnąc rękami fałdy tuniki. Resztki szlachetniejszych instynktów toczą w jej łonie nierówny bój ze zwierzęcą chucią. W głębi ciemne tło skał, poprzerrywanych grotami i szczelinami.

Inny typ ofiary instynktów widzimy u Messaliny, którą Moreau

pewnego stopnia usprawiedliwia miano »myśliciela« nadawane mu przez krytyków francuskich, chociaż naszym zdaniem wyraz »myśliciel« nie da się w danym wypadku zastosować z należytą ścisłością. Moreau był raczej poetą, którego

wyobraził w chwili, kiedy wstępuje do plugawego łoża. Wybraniec, młody atleta, czy niewolnik, objął ją wespół i wpatruje się z zachwytem w profil cesarskiej ladaczniczki, która niezdradza żadnego wzruszenia, lecz patrzy z zadumą przed siebie, jakby rozmyślała nad fatalizmem namiętności, popychającej ją w błoto rozpusty. W głębi stoi służebna z pochodnią, a przez okno widać posągi, kolumny i marmurowe pałace Rzymu.

Syntezę cyklu »perwersyi« pragnął Moreau przedstawić w wielkim obrazie, zatytułowanym »Chimery«, którego nie skończył. Sam malarz nazywał to dzieło »Satanicznym Dekameronem«. Na stoku góry roi się mnóstwo kobiet najrozmaitszych typów, a każdej towarzyszy potwór, »chimera«, t. j. marzenie, żądza, namiętność, tęsknota, która rządzi jej losem. W powietrzu na skrzydlatych chimerach szybują inne kobiety porwane już przez potęgę instynktów. Niektóre spadają i leżą potłuczone, lub też wnoszą się powoli na szczyt góry, gdzie je czeka swoboda i wyzwolenie.

W inną podnioslejszą sferę uczuć i myśli przenosi nas obraz wystawiający »Dziewicę tracką z głową Orfeusza«. Na tle skalistego krajobrazu południowego widzimy wdzięczną postać niewieściami, odzianą w szaty wzorzyste. Z twarzy jej o czystym i szlachetnym profilu klasycznym wieje dziwna, wzruszająca do głębi, ale bynajmniej nie banalna słodycz i melancholia. Dziewica podniosła głowę śpiewaka, poszarpanego przez dzikie menady, złożyła ją na lirze i patrzy ze smutkiem na martwe, ale piękne i pełne wyrazu oblicze nieszczęśliwego małżonka Eurydyki. Cały obraz, trzymany w nastroju minorowym, jest jedną z najpiękniejszych elegii, nie wysławianą dźwiękami, lecz ujętą w poważny rytm łagodnych linii i barw harmonijnych.

»Peri«, jadącą na fantastycznym stworzeniu z dziobem i szponami ptaka, a ogonem węża, traktował autor w sposób ornamentacyjny, kładąc nacisk na drobniagowe wykończenie arabeskowych szczegółów i kunsztowne sploty linii, nie zaniedbał jednak wlać w rysy nadziemskiej postaci wyrazu spokojnej kontemplacji, zgodnej z charakterem Wschodu, którego wyobraźnia stworzyła typ tych wdzięcznych istot.

W »Herkulesie walczącym z Hydrą« wprowadza nas autor w dziedzinę mitów bohaterkich. W myśl zasady »pięknej inercji« przedstawił Moreau nie samą chaotyczną chwilę walki, lecz pełen psychicznego napięcia moment, poprzedzający starcie się dwóch sprzecznych potęg: bohatera i potwora. Herkules zbliża się do Hydry, która wzniosła do góry

pociągały problemy psychiczne i metafizyczne, niżeli filozofem. Obrazy jego przemawiają z większą siłą do naszego serca i wyobraźni, niżeli do rozumu; nie są one zimnymi i suchymi alegoryami, lecz, pomimo swej fantastyczności, ży-

swój tułów i stoi, niby żywa kolumna, uwieńczona straszliwym kapitelem siedmiu węzowych paszczek, zięjących jadem. Jeszcze sekunda, a zacznie się bój zacięty. Tymczasem jednak bohater kroczy naprzód, spokojny, dumny, poważny i pewny siebie, jak tryumfator, mierząc Hydrę śmiałym spojrzeniem. Ten spokój i powaga wobec niebezpieczeństwa, o którym świadczą stopy trupów, leżące dokoła smoka, nadaje obrazowi nastrój prawdziwie heroiczny i podniosły duchowo. Przeczujemy, że świadoma siebie wola i odwaga ludzka zwyciężą złośliwy i potężny, ale bezmyślny płód ślepych żywiołów. Pod względem dekoracyjnym dwie pionowe sylwety: smoka i jego przyszłego pogromcy, rzucone na tło dzikiego krajobrazu, sprawiają wrażenie niezwykle oryginalne i efektowne, w najlepszym znaczeniu tego wyrazu.

»Jazon i Medea« — to wyobrażenie szczęśliwej, choć krótkiej chwili, następującej po zwycięstwie. Wódz Argonautów, stojąc na cieleśku potwora, w którym tkwi ostrze złamanego dziirytu, przecina sztylblem sznur pereł, podtrzymujący trofeum: głowę złоторunego barana, zawieszoną u kapitelu rzeźbionej bogato kolumny. Za bohaterem stoi ta, która mu swoją magiczną władzą dopomogła do zwycięstwa, Medea; kładąc jedną rękę na ramieniu Jazona, trzyma w drugiej ampułkę z czarodziejskim filtrem, bronią niemniej groźną od dzidy i miecza. Przyjdzie czas, że harmonijny nastrój, panujący między kochankami, zmieni się w nienawiść, a wtedy piękna kobieta przypomni mężowi o tem, że jest potężną i mściwą i umie bronić praw swoich...

»Młodzieniec i śmierć« — to ostatni akt tragedii bohatera. Tryumfator, kroczący po różach, trzyma wieniec laurowy nad głową i pęk kwiatów w dłoni, za nim jednak unosi się widmo niewieście z klepsydrą i mieczem. To śmierć, ale śmierć nie straszna, nie groźna, lecz pomimo powagi — łagodna, dobra i piękna... Nie odpycha ona, lecz pociąga; nie niweczy, lecz wywala z ciała to, co tkwi w nim nieznikomego. Obraz ten poświęcił Moreau pamięci swego druha, Teodora Chasserieu'ego.

W trzech wymienionych na końcu obrazach uderza nadzwyczajna powaga i harmonia linii, oraz delikatna, dyskretna, a mimo to wysoce sugestywna ekspresja rysów twarzy i ruchów ciała.

»Edyp i Sfinks« przedstawia także walkę — boć wszystko, co człowiek robi, sprowadza się w gruncie rzeczy do walki — ale to walka czysto duchowa, nie cielesna, walka z zagadką, której rozwiązania domaga się umysł i serce człowieka. Sfinks, dziwaczny potwór o skrzy-

wymi i wzruszającymi do głębi symbolami uczuć, przenikających duszę malarza, który, patrząc na mętny chaos bytu, tęsknił do blasków i harmonii i starał się nadać swoim tęsknotom możliwie piękne i doskonałe kształty.

dlatem ciele lwa, z głową pięknej kobiety w dyademie, wpił się szponami w pierś młodego Edypa, przystawił twarz do twarzy i drażni go swym zimnym, enigmatycznym wzrokiem. Na obliczu, a zwłaszcza w spojrzeniu człowieka maluje się skupienie i wysiłek myślowy. Jeśli zgadnie — ocali kraj i siebie od zguby. A jeśli nie zgadnie?...

Obraz ten, zgodnie z charakterem tematu, trzymany jest w liniach surowych, twardych. Edyp nie posiada tego wdzięku, co Jazon, ale za to więcej bezporównania siły. Mięśnie jego rysują się ostro, draperya płaszcza spada szorstko i sztywno, a skały, wśród których rozgrywa się scena, narysowane są tylko konturami o profilu, jakby poszczerbionym gwałtownie, bez śladu łagodniejszych przejść i harmonijnych wypukłości. Słowem, wszystko utrzymane jest w jednolitym, poważnym i surowym nastroju; z dzieła wieje inne zupełnie tchnienie, niż z obrazów, przedstawiających lubieżne tańce Salome, lub dzikie zachcianki Pazifai i Messaliny.

Swój sposób ujmowania i odtwarzania plastycznego problematów psychiczno-legendowych porównywał sam Moreau do »muzyki«. Otóż niepodobna zaprzeczyć, że w malowanych symfoniach jego równie pięknie brzmią tony miękkie, pieściwe, niewieście, jak i potężne, heroiczne, męskie.

Wielkie wrażenie sprawia »Jakób i Anioł«. Jest to utwór pokrewny Edypowi duchem, gdyż przedstawia także walkę człowieka z tajemniczymi potęgami, ponieważ jednak tutaj występują potęgi wyższe, podniosłe, nie złośliwe, lecz dobroczynne, więc i zapasy inny posiadają charakter. Jakób, oparty mocno na nogach, pochylił głowę i, wyciągnąwszy ręce przed siebie, zdaje się walczyć z — pustką, Anioł bowiem, o twarzy młodzieńczej, ale poważnej, z oczyma wpatrzonemi w dal, stoi, otoczony promieniami, nieco w głębi, na wzniesieniu, spokojny, nieruchomy i tylko prawą dłońią dotyka lekko ramienia tego, co »poczynął sobie męźnie z Bogiem« i zasłużył na błogosławieństwo. Niejasna opowieść biblijna zamieniła się w wyrazisty symbol prometeicznych aspiracji człowieka.

Nawet pobieżny opis i charakterystyka wszystkich obrazów Moreau'a zajęłaby spory tom, zwłaszcza, że malarz obrabiał niektóre tematy po kilka razy; do pewnych postaci powracał, przedstawiając je w różnych sytuacjach i momentach. Obok Sfinksa, walczącego z Edypem, mamy więc i Sfinksa zwyciężonego, który skacze w przepaść; Salome wyobraził nie tylko w tańcu, ale i zadumaną w więzieniu, gdzie kat ścina głowę św. Janowi, i niosącą też głowę na misie. Podobnie

Pociąg do poezji jednak nie spaczył malarskiej strony jego utworów. Moreau, jeden z najbardziej uświadomionych i zrównoważonych artystów XIX w., umiał stopić poezję z plastyką w żywotną i organiczną całość. Dlatego dzieła

rzecz się ma i z Heleną, którą traktował, jako symbol fatalizmu, jako przesłiczną i nieszczęśliwą niszczycielkę, stąpającą po trupach.

Z klasycznego świata zaczerpnął temat do bardzo oryginalnie i pięknie pojętego obrazu, przedstawiającego Orestesa, ściganego przez Furye. Naturalnie, zgodnie ze swoją estetyką, nie wyobraził momentu wściekłej pogoni, lecz chwilę, kiedy matkobójca upadł na posadzkę świątyni i oddał się pod opiekę Apollina, który mu nakazał zemstę. Trzy Furye unoszą się nad nim w powietrzu w ten sposób, że tworzą jakby jedną istotę o trzech ciałach i głowach. Twarz każdej z nich jednak wyraża inne uczucie; z prawej i lewej strony patrzą na Oresta straszne oblicza zagniewanych bogiń, Furya środkowa zamieniła się już w przeblaganą i przebaczącą Eumenidę, która spogląda łagodnie i życzliwie na nieszczęsną ofiarę losu. Tym sposobem cały przebieg tragedii Eschylosa skupił artysta, dzięki szczęśliwemu i oryginalnemu pomysłowi, na jednym płótnie, sprowadził zawiłą akcję do jednego momentu, w którym na pozór nie dzieje się nic, a jednak naprawdę dzieje się bardzo wiele..

W zasadzie o wszystkich prawie obrazach Gustawa Moreau można powiedzieć to samo.

Moreau sądził, że dziedzina mytów jest tak bogatą pod względem psychicznym, że niema uczucia i namiętności, któraby nie znalazła symbolicznego wyrazu w starych baśniach, gdzie ludzkość składała »swych myśli przędę i swych uczuć kwiaty«. Myty się nie starzeją, starzeje się tylko ich interpretacja. Trzeba więc je odtwarzać zgodnie z duchem ewolucji kulturalnej, trzeba na nie patrzeć, nie zinnem i martwym spojrzeniem archeologa, lecz przenikliwym okiem myśliciela i artysty.

Moreau wydobył z prastarych opowieści oryginalne i nawskroś nowoczesne akcenty i tony, ale to mu nie wystarczyło. Pewnych rysów nie znalazł w dawnych baśniach, zaczął więc tworzyć sam nowe, własne myty, kombinując je formalnie z dawnymi.

Cały cykl poświęcony poecie jest oryginalnym wytworem ducha artysty. Za prolog do tego cyklu można uważać »Muzy opuszczające Apollina«, który je wysyła w świat, żeby szerzyły miłość piękna.

Zadumany i smętny Apollo siedzi na tronie, od którego oddala się korowód dziewic, ugrupowanych z przedziwną rytmiką linii. Muzy, stojące bliżej swego przewodnika, jaśniej pełnią światła, te, które odsunęły się od źródła swego życia duchowego, nie lśnią już taką potęgą barw i blasków.

jego sprawiają wrażenie tak jednolite. Czuć, że tworzyła je indywidualność skończona, że, podobnie jak Puvis de Chavannes i Böcklin, był on malarzem-poetą, nie z przypadku, lecz z konieczności wewnętrznej.

W drugim obrazie, związanym organicznie z pierwszym, Muzy składają hołd Hezydowi, szepecąc mu do ucha ożywcze słowa: i pasterz zmienia się w poetę-wieszczą. W głębi czeka na niego Pegaz, bijąc niecierpliwie w ziemię kopytem i łopocząc skrzydłami.

W dalszych fragmentach cyklu widzimy poetę u stóp syreny, pojętej, nie jako istota demoniczna, lecz jako wzniosła śpiewaczka.

W innym obrazie młody poeta skarży się Apollinowi, który słucha go z życzliwością starszego brata i opiekuna. Jest to jedna z najwdzięczniejszych elegii plastycznych Gustawa Moreau, odznaczająca się nieporównaną harmonią linii. — »Poeta indyjski« jedzie na rumaku, śpiewając pieśni, które zachwycają się kobiety.

W »Tyrteuszu« łączy artysta poetę z bohaterem. A wreszcie po tryumfach następują przykrości, walki, wyczerpanie i — śmierć. Prosty, pocziwy Centaur podnosi młodzieńczego trupa poety i dźwiga go strapiiony na miejsce wiecznego spoczynku...

Z obrazów i rysunków treści religijnej należy wymienić świętego Jerzego w walce ze smokiem, świętego Sebastjana, oraz Trzech Królów, zapatrzonych w mistyczną gwiazdę betleemską, jadących by złożyć hołd Dzieciątku.

Oryginalne i bardzo piękne pod względem dekoracyjnym są obrazy, przedstawiające dziewice z jednorożcami.

Jako ilustrator wykonał Moreau szereg rysunków do Bajek La-fontaine'a, z których porobił prawdziwe poematy myślowe i plastyczne.

I ten niezwykły, genialny i niestrudzony pracownik nie wywarł prawie żadnego szerszego wpływu na malarstwo, dlatego że przyszedł na świat za wcześnie.

Sam Moreau nazwał siebie »mostem, po którym pójda inni« (*Je serai le pont sur lequel vous passerez tous*). Rzeczywiście stanowi on most pomiędzy starą i nową sztuką, między »dawnymi i młodszymi laty«.

»Idziemy do sztuki, która wyraża myśl za pomocą linii« (*Nous allons vers un art qui rend la pensée par la ligne*) pisze Moreau w swoim dzienniku, jakby przeczuwając narodziny nowego subtelniejszego typu twórczości, której nie wystarczy dokładne odtwarzanie świata skończonego i w której, jako czynnik zasadniczy, wystąpiła tęsknota do nieskończoności. Dążenie to znalazło formę cielesną w t. zw. plastyce i poezji symbolicznej.

Otóż Moreau był symbolistą przed symbolizmem.

Mimo to różnił się i od jednego i od drugiego. O Puviss de Chavannes'ie mówiliśmy wyżej. Co do Böcklina, to, pomijając nawet fakt, że u Böcklina nad wszystkim dominuje pejzaż, z którego łona i ducha wyrastają fantastyczno-mityczne figury, gdy u Gustawa Moreau otoczenie dostraja się do postaci, wyobrażających pewne nastroje, uczucia, czy myśli, otóż, pomijając nawet ten ważny szczegół, nietrudno zauważyć, iż Böcklin posiada więcej rozmachu i żywiołowej siły, a Moreau więcej finezyi i subtelności. Böcklin lepiej odczuwa i odtwarza poezję przyrody, Moreau zaś poezję marzeń i myśli człowieka, i to człowieka cywilizowanego, a nawet precywilizowanego.



TREŚĆ.

	Str.
Cele sztuki (studyum estetyczne)	I
Artyści i krytycy (przyczynek do psychologii krytyki)	41
Stanowisko Mickiewicza w literaturze wszechświatowej	79
Wzniosłość u Słowackiego	119
Powieściopisarze i powieści	139
I. Fantastyczność u Prusa	141
II. Ewolucya powieści egzotycznej i Waław Sieroszewski	150
III. Władysław Reymont (ewolucya talentu)	177
IV. Stefan Żeromski	203
V. Józef Weyssenhoff	220
VI. Gustaw Daniłowski	234
VII. Waław Berent	239
Stanisław Witkiewicz i krytyka subiektywna	257
Rozprawy i rozprawki	271
I. Miara estetyczna w polemice	273
II. Sława	286
III. Don Kichot i Robinson	303
IV. Duch bajek indyjskich	313
Plastycy-poeci (notatki artystyczne)	323
I. Z życia i działalności artystycznej Teofila Lenartowicza	325
II. Antoni Kamieński	338
III. Botticelli	345
IV. Gustaw Moreau	356





30274/
12