





SŁOWACKI I NOWA SZTUKA

---

*Na Nowi*

TEGOŻ AUTORA  
WYSZŁY W WARSZAWIE:

SWOI I OBCY (pokrewieństwa i różnice) zarysy literacko-estetyczne. (Subiektywizm w krytyce. Bolesław Prus. Henryk Sienkiewicz. Prus i Sienkiewicz. Słowacki i Shelley. Mistyka Słowackiego. Geneza Eloi. Byron i wpływ jego na literaturę polską. Ideał bohaterstwa w dramacie indyjskim. Bohaterowie Jaselek. Drobiazgi i szkice krytyczne). Warszawa 1898. Cena rb. 2.

CZARNOKSIĘSTWO I MEDYUMIZM. Studium historyczno-porównawcze z 21 ilustracjami. Warszawa 1896. Cena rb. 1.

DYABEŁ W POEZYZI. Historia i psychologia postaci uosabiających zło w literaturze pięknej wszystkich narodów i wieków. Studium literacko-porównawcze. Wydanie drugie, znacznie powiększone i przerobione. Warszawa 1900. Cena rb. 1.20.

KRAKÓW. — DRUK W. L. ANGZYCA I SPOŁKI.

IGNACY MATUSZEWSKI

27

# SŁOWACKI I NOWA SZTUKA

(MODERNIZM)

TWÓRCZOŚĆ SŁOWACKIEGO

W ŚWIETLE POGŁADÓW ESTETYKI NOWOCZESNEJ

STUDYUM KRYTYCZNO-PORÓWNAWCZE

*Jednak zostanie po mnie ta siła fatalna...*  
Słowacki „Testament“



WARSZAWA

NAKLAD GEBETHNERA I WOLFFA  
Kraków — G. Gebethner i Spółka

1902

Biblioteka Pedagogiczna w Radomiu  
nr inw.: K - 17114



BGZs 17114

Дозволено цензурою.  
Варшава, 8 Мая 1901 г.



17114

884 (091): 7.01



## WSTĘP

**O**gół ludzi, pragnąc sobie uświadomić rzeczy nie zupełnie jasne w sposób możliwie przystępny a prosty, tworzy formułki syntetyczne, odznaczające się zwięzłością i dosadnością i dające skrzywiony nieco i jednostronny, ale za to wyraźny, jaskrawy nawet obraz jakiejś prawdy moralnej, filozoficznej i t. p.

Sentencje podobne rzadko bywają owocem wyrozumowanego badania; zwykle powstają intuicyjnie, jako bezwiedna krystalizacja pewnej sumy wrażeń, dostarczonych przez życie, literaturę, lub sztukę; ale właśnie dlatego, pomimo swej jednostronności, zasługują na uwagę, gdyż będąc szczerym wyrazem gustów, aspiracji i upodobań ogółu, malują doskonale stosunek większości do pewnych zawiłych problematów. Stosunek ten, zwłaszcza jeżeli idzie o kwestye subtelniejsze, różni się biegunowo od stosunku do nich inteligentnej mniej-

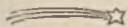
szości. Widać to najwyraźniej w poezji i sztuce, w której ideały większości są zwykle starsze o lat kilkadziesiąt od ideałów szczupłej garstki estetów i artystów.

Był czas, kiedy wulkaniczny wybuch naszego romantyzmu ogłoszono za obłąd i charakteryzowano brutalnie jako kierunek, w którym:

Ciemno wszędzie, głupio wszędzie,  
Nic nie było, nic nie będzie.

Powoli, rzeczywistość zadała kłam temu proctwu; ale aczkolwiek romantyzm, jako prąd, jako całokształt pewnego systematu estetycznego, zwyciężył, a nawet zdołał się już przeżyć i ustąpić miejsca nowszym strumieniom i wirom, wpływ atoli pojedynczych jego przedstawicieli na społeczeństwo i literaturę nie ustał i nieprędko ustanie. Raz dlatego, że jeszcze na to za wcześnie, powtóre zaś z powodu, że koryfeusze szkoły byli nietylko romantykami, lecz i geniuszami, a wpływy geniuszów sięgają daleko po za epokę, która ich wydała.

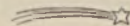
Ponieważ jednak trzej tytani romantyzmu naszego, jako indywidualności samodzielne, różnili się od siebie na wielu punktach, przeto każdy z nich w odmienny sposób oddziaływał na potomność.



Wpływ Mickiewicza uwydatnił się najwcześniej, sięgnął najgłębiej i rozlał się najszerzej. Słowacki,

niedoceniany za życia, wolniej zdobywał sobie uznanie i sympatyę i nie przeniknął dotąd wcale do tych warstw narodu, w których Mickiewicz cieszy się już znaczną względnie popularnością. Kilka dramatów, poematów i niewielka liczba utworów lirycznych — oto wszystko, co zna szersza publiczność. »Beniowski«, »Król-Duch«, oraz mnóstwo innych, zwłaszcza z wydanych pośmiertnie prac autora »Balladyny«, nie znalazło dotąd stałego miejsca w bibliotekach domowych. Przeszkadzały temu po części warunki zewnętrzne, a mianowicie: mała liczba, oraz niekompletność edycji tańszych, po części zaś brak łączności duchowej pomiędzy poetą a społeczeństwem, dla którego Słowacki był »za wielkim artystą«.

Biorąc wyraz »wielki artysta« w cudzysłów, nie chcieliśmy nadawać wygłoszonemu przez nas sądowi kolorytu ironicznego. Bynajmniej. Cudzysłów był tu konieczny, ponieważ zdanie powyższe jest tylko parafrazą jednej z owych, wspomnianych na początku, formuł syntetycznych, tworzonych niewiadomo przez kogo, a powtarzanych przez ogół. Ogół, czując większą sympatyę dla Mickiewicza, a nie mogąc ignorować Słowackiego, próbował zdać sobie sprawę z różnicy uczuć, jakie w nim dzieła tych mistrzów budziły, i rezultat porównania zamknął w formule: »Mickiewicz jest większym poetą, Słowacki — większym artystą«.



Na pozór zdanie to jest absurdem, pomiędzy poetą i artystą bowiem estetyk współczesny nie widzi żadnej zasadniczej różnicy, prócz tej chyba, że artysta jest pojęciem ogólniejszem, poeta — bardziej szczegółowem. W gruncie rzeczy przecie każdy poeta jest artystą, każdy artysta — poetą!

Terminologia estetyków fachowych jednak nie obowiązuje ogółu, który ma swoje własne poglądy na sztukę i jej przedstawicieli. Poglądy mgliste, nieokreślone, trudne do ujęcia w systemat, ale tkwiące głęboko i silnie w uczuciu i nerwach szerokich mas, które niesłusznie zupełnie posądza się o zupełny brak zmysłu estetycznego. Szeroka masa jest równie czułą na piękno, jak i przerafinowani dekadenci, tylko inaczej sobie to piękno wyobraża, na inne wrażenia reaguje. Będzie patrzyła obojętnie, a nawet niechętnie na symboliczne tragedye Maeterlincka, ale za to melodramat ogródkowy wzruszy ją do łez. Dlaczego? Bo natury elementarne łakną wrażeń elementarnych, silnych, a zarazem wypowiedzianych w sposób możliwie prosty i, że się tak wyrazimy, dogmatyczny, bez psychologicznych zastrzeżeń i nastrojowych dygresyj.

Ogół lubi, »żeby kota nazywać kotem, a łajdaka — łajdakiem«. To samo lubili, jak wiadomo, klasycy; otóż estetyka większości stoi dotychczas na tem samem stadyum, na jakim stała estetyka Boileau i jego zwolenników, którzy chcieli twórczość poetycką okiełznać wędzidłem zdrowego rozsądku.

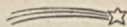
Naturalnie, twierdzenie to nie może się obejść bez licznych a ważnych zastrzeżeń. Przedewszystkiem, estetyka popularna nie jest systematem wyrozumowanym i konsekwentnym i wskutek tego zawiera mnóstwo pozornych sprzeczności. Kult zdrowego rozsądku godzi się tam np. doskonale z potrzebą pewnej romantycznej jaskrawości, której nienawidzili klasycy. Pochodzi to stąd, że istota sztuki spoczywa przedewszystkiem w formie, nie treści; jeżeli więc treść, choćby najbardziej fantastyczna, skryje się pod formą dyskretną, prostą, logiczną, utwór nie razi i nie odpycha; jeżeli jednak osnowa dzieła oblecze się w draperyę wzorzystą, barwną, bogatą i oryginalną, a nieuwydatniającą wypukłe konturów myśli przewodniej, popolity a nieprzygotowany czytelnik stoi wobec takiego zjawiska jak wobec sfinksa i, nie wiedząc, z której strony do niego przystąpić, odchodzi zniechęcony.



Są pisarze, którzy umieją połączyć wielką głębokość treści z nadzwyczajną prostotą formy, u których »myśl, lecąc z duszy prosto«, nie łamie się w słowach, jak w pryzmacie, lecz koncentruje w nich, jak w soczewce, tworząc zwarty snop jasnych i ciepłych promieni. Do takich autorów należał u nas Mickiewicz, który też, pomimo swej

wielkości, mógł stać się popularnym i miał prawo marzyć o tem, by dzieła jego »zblądziły pod strzechy«, gdyż nawet tam nie będą one księgą zamkniętą na siedm pieczęci.

Słowacki takich marzeń nie żywił, bo chociaż uważał działalność poetycką za wielką i ważną misję społeczną, nie był w stanie pisać dla wszystkich. Wynikało to nie ze świadomej dumy i pogardy dla maluczkich, lecz z natury jego talentu, w którym tkwiła arystokratyczna skłonność do traktowania formy, jako samodzielnego czynnika twórczego, niepodporządkowanego, lecz równo-uprawnionego z treścią.



U Mickiewicza język jest tylko sługą myśli, jest instrumentem, który wtóruje w szerokich i potężnych akordach wzniosłej melodyi uczuć, nie przygłuszając jej ani na chwilę. U Słowackiego instrument zmienił się w całą orkiestrę, a akompaniament, jak w operze nowoczesnej, w samoistną symfonię.

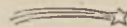
Poeta czuł swoją siłę na tym punkcie i niejednokrotnie szczycił się nią w »Beniowskim«.

Ktoś to powiedział, że gdyby się słowa  
Mogły stać nagle indywiduami,  
Gdyby ojczyzną był język i mowa, —  
Posągby mój stał, stworzony głoskami,

Z napisem: *Patri patriae...* Jest to nowa  
Krytyka... Stój!... ten posąg błyska skrami,  
Spogląda z góry na wszystkie języki,  
I śni jak mozaika, śpiewa jak słowiki.

Otocz go lasem cyprysów, modrzewi:  
On się rozjęczy, jak harfa Eola,  
W róże się same, jak Dryada, wdrzewi,  
Głosem wyleci za lasy, na pola,  
I rozłabędzi wszystko, roześpiewi,  
Jak smukła, pełna słowików topola,  
Co kiedy w nocy zacznie pieśń skrzydlatą,  
Myślisz, że w niebo ulatujesz z chatą...

Trudno o lepszą i prawdziwszą samocharakterystykę. Rzeczywiście Słowacki był nie tylko wielkim poetą, lecz i wielkim mistrzem, a niekiedy nawet wirtuozem formy. Czując, że »rym sam się do niego nagina«, że »oktawa pieści, kocha go sekstyna«, poddawał się tym pieszczotom z lubieżną rozkoszą i pozwalał czasami pięknu formalnemu przyćmiewać piękno duchowe. Słowa nie były dla niego, jak dla Mickiewicza, soczewką, skupiającą promienie myśli w jedno potężne ognisko, lecz pryzmatem, w którym myśl owa łamała się i rozszczepiała, tworząc wspaniałą kaskadę tęczyowych barw i harmonijnych dźwięków.



Ten strumień pereł i brylantów tak olśniewa w pierwszej chwili, tak pochłania uwagę naszą, że



patrząc na czarowne zjawisko, zapominamy o źródle, z którego ono wytryska, i o celu, do którego płynie.

A jednak i cel i źródło istnieje niewątpliwie.

Pod dyamentową pianą formy rwie głęboki prąd uczuć i myśli, biorący początek w sercu poety i toczący w swych kryształowych falach nektar, który miał »zjadaczów chleba w aniołów przerobić«...

A jednak, pomimo, że niepodobna wątpić o intencjach autora »Smutno mi, Boże«, większość nie przestaje widzieć w nim tylko wirtuoza, »artysty«, odmawiając mu miana »poety«! I trudno się temu dziwić. Mickiewicz, który posiadał wszelkie dane na to, by sądzić inaczej, nazywał poezye Słowackiego »ślicznym, wzniosłym kościołem, w którym — niema Boga!...

Nawet Krasiński, jedyny ze współczesnych, który rozumiał i oceniał należycie Słowackiego, przeciwstawiając go Mickiewiczowi, jako równo-uprawnioną »siłę odśrodkową« — »dośrodkowej«, nawet on uważał, że tęczom poety brak niekiedy »granitowej podstawy«.

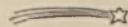
Ogół czytelników epoki romantycznej był o wiele surowszy od poetów i nazywał Słowackiego wprost pisarzem »niezrozumiałym« i »nienarodowym«.

Dzisiaj rzeczy zmieniły się o tyle, że sąd ogółu zbliżył się do sądu najlepszych jednostek epoki współczesnej poecie: Słowacki nie budzi jeszcze entuzjazmu, ale budzi podziw — to już olbrzymi krok naprzód w ewolucyi gustu popularnego.

Poeci i estetycy doby obecnej poszli, rzecz prosta, pod tym względem znacznie dalej i nietylko wymierzili Słowackiemu całkowitą sprawiedliwość, lecz uznali go za swego mistrza i przewodnika w krainie twórczości. Czem był Szekspir dla romantyków niemieckich, tem stał się Słowacki dla modernistów polskich. Przyczyn tego zjawiska należy szukać nietylko w normalnem działaniu czasu, który prędzej czy później naprawia krzywdy, wyrządzone geniuszom przez współczesnych, i kasuje ich niesłuszne wyroki.

Do stałych warunków i sprężyn ewolucyi dołączyły się tym razem bodźce specjalne, a mianowicie: samoistny zwrot sztuki i estetyki nowocześniejszej, nietylko u nas, lecz w całej Europie ku ideałom, których większość znalazła wcielenie artystyczne w twórczości poetyckiej Słowackiego.

Kwestyę tę zbadamy szczegółowo w następnych rozdziałach

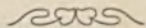


Charakteryzując zewnętrzną stronę utworów Słowackiego, powiedzieliśmy, że jej samoistność, oraz stosunek do strony wewnętrznej, przypomina rolę, jaką w operze wagnerowskiej zajęła orkiestra, ilustrująca »nastrój« dramatycznej akcji, odgrywanej na scenie przez śpiewaków, wypowiadając współcześnie, przy pomocy bogatych efektów symfonicznych, to, czego ograniczona potęga słowa ludzkiego wyrazić bezpośrednio nie może.

Porównanie to nie jest bynajmniej zwykłą figurą retoryczną. Nie, to fakt, którego bliższe rozpatrzenie odsłoni nam może węzły, łączące twórczość Słowackiego ze sztuką nowoczesną i wskaże źródła sympatii, jaką żywią »moderniści«<sup>1)</sup> nasi dla zmarłego przed półwiekiem romantyka.

---

<sup>1)</sup> Wyrazy »modernizm«, »modernista« aczkolwiek brzmią barbarzyńsko, są jednak lepsze od innych terminów, używanych na oznaczenie prądów i kierunków sztuki nowoczesnej, gdyż obejmują wszystkie pokrewne jej typy. Symbolizm, secesjonizm, dekadentyzm i t. p. mają znaczenie zbyt specjalne, albo też, dzięki przypadkowości powstania swego, niedokładne i fałszywe. Wyrazu »modernizm« więc używać będziemy jako synonimu tego, co Przybyszewski nazwał »nową sztuką«, sztuką podmiotową w przeciwstawieniu do sztuki przedmiotowej, którą reprezentował naturalizm.



KSIĘGA PIERWSZA.  
MODERNIZM I ROMANTYZM.



## I.

CHARAKTER SZTUKI NOWOCZESNEJ. PRZEWAGA  
LIRYZMU. ZMYŚŁ HISTORYCZNY. BRAK MIARY. PO-  
CIĄG DO NIESKOŃCZONOŚCI. SZTUKA I CZŁOWIEK.

**C**o odróżnia sztukę nowoczesną od sztuki  
starożytnej?

Większe bogactwo i zawiłość moty-  
wów wogóle, a psychologicznych w szcze-  
gółności. Dramat Szekspira, zestawiony  
z tragedią Sofoklesa, wygląda jak bujny las dzie-  
wiczny obok utrzymanego starannie parku.

»Mojżesz« Michała Anioła więcej ma ducho-  
wej potęgi i wyrazu, niżeli »Zeus« Fidyasza.  
»Wiosna« Botticellego zdaje się składać z samych  
nerwów, gdy Afrodyta Medycejska uderza przede-  
wszystkiem harmonią kształtów cielesnych.

Im bardziej zbliżamy się ku czasom nowo-  
żytnym, tem bardziej komplikuje się i przeducha-

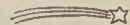
wia sztuka. Jeden rozdział romansu Balzaca więcej zawiera i porusza problemów psychologicznych, niż »Iliada« i »Odyseja« razem wzięte.

Rozwój estetyki — to ciągły proces różniczkowania się i rozkładania rzeczy prostych pozornie na liczne czynniki elementarne. Jak filozofia starożytności uwzględnia tylko cztery zasadnicze żywioły, tak i estetyka owoczesna znała i uznawała tylko pewną ograniczoną liczbę zjawisk typowych. Jak z ognia, ziemi, powietrza i wody wyłoniło się z czasem mnóstwo pierwiastków, tak i typy rozpadły się na indywidualia, a indywidualia — na nastroje.

Sztuka starożytna, oraz zrodzona z niej pseudoklasyczna, tworzyły postaci o charakterze ogólnoludzkim, uosobione abstrakcyjne cnót, wad i namiętności, oderwane prawie od warunków czasu i przestrzeni. Romantyzm zaczął się troszczyć o »koloryt lokalny«, uwzględniał skrupulatnie psychologię narodową i rasową, a na miejscu schematycznych typów postawił żywe indywidualia. Realiści i naturaliści poszli jeszcze dalej i biorąc w rachubę wpływy, jakie na człowieka wywiera dziedziczność, otoczenie, wychowanie i praca zawodowa, pogłębili znacznie problemy psychologii indywidualnej.

Tutaj skończył się proces rozkładu typów na indywidualia, które uznawano przez czas długi za pierwiastki ostateczne, za jednostki duchowe, nie dające się estetycznie rozszcześcić na czynniki prostsze.

Ewolucja jednak nie zatrzymuje się nigdy. Skończywszy z typem, wzięto się do indywidualiów i proces różniczkowania trwa bez przerwy, przynosząc coraz to nowe niespodzianki. Jazń ludzka przedstawia się modernistom nie jako całość jednolita, lecz jako szereg stanów, »nastrojów« psychicznych, z których każdy można wydzielić z reszty i traktować samoistnie.



Nie jest to w gruncie rzeczy nic innego, jeno zwycięstwo żywiołu lirycznego nad żywiołem epicznym. Sztuka starożytna była epiczną *par excellence*, dbała bowiem więcej o czyny, niżeli o motywy czynów, odtwarzała chętniej zewnętrzną, niżeli wewnętrzną stronę działalności ludzkiej, przedstawiała plastycznie zdarzenia i wypadki życiowe, nie wnikając zbyt ściśle w to, co się dzieje w sercu i mózgu bohaterów.

Dzisiaj dramat wewnętrzny dominuje nad zewnętrznym.

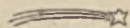
Prototypem estetycznym epoki jest, nie skory do czynu Orest, lecz elegijny Hamlet, który zamiast działać, analizuje swoje uczucia i odsłania przed widzem zakrwawione włókna cierpiącej duszy.

Liryzm opanował nawet sztuki plastyczne. Malarz współczesny nie odtwarza natury, lecz wrażenia, które w nim natura budzi: pejzaż, według

estetyki dzisiejszej, nie jest przedmiotowym obrazem kawałka przyrody, lecz odbiciem »stanu duszy« malarza w danym momencie.

Wszystko, co się styka ze sztuką i pięknem, skłania się ku podmiotowości; nawet krytyka subiektywna i wrażeniowa zaczyna brać górę nad dawnym obiektywnym stosunkiem do produktów sztuki.

W muzyce, niesłychany rozwój harmonii pozwolił na odtwarzanie takich subtelności lirycznego nastroju, o jakich starzy, prości mistrzowie, dla których melodia była alfą i omegą ekspresji, nawet marzyć nie mogli.



Nietzsche, którego dzieła można uważać za najdoskonalszą krystalizację literacką ideałów estetyki modernistycznej, a który, zgodnie ze swoją paradoksalną naturą, gromił niekiedy w teorii to, co szerzył w praktyce, tak charakteryzuje nowoczesną sztukę i nowoczesnych artystów:

»Kto zdoła wypowiedzieć dokładnie to, czego ci mistrze nowych narzędzi wyrazu wypowiedzieć dokładnie nie zdołali?... Wszyscy pogrążeni w literaturze po oczy i uszy: pierwsi artyści wykształceni na literaturze wszechświatowej, pośrednicy i mąciociele różnych sztuk i zmysłów (Wagner jako muzyk należy do malarzy, jako poeta do muzyków,

a jako artysta wogóle do aktorów); fanatycy ekspresji »za wszelką cenę«, wielcy odkrywcy w dziedzinie wzniosłości, a także brzydoty i okropności; jeszcze więksi, jako odkrywcy efektów, wirtuozi na wskrósź znający tajemne i przykre ścieżki do wszystkiego, co kusi, wabi, uwodzi, przynagla, wywraca; urodzeni wrogowie logiki i linii prostych, żądni wszystkiego, co obce, egzotyczne, potworne, krzywe, sprzeczne same z sobą... Wogóle zuchwałymi, wspaniałymi-potężnymi, wysoko-lotnymi i wysoko porywająca rasa wyższych ludzi«<sup>1)</sup>.

Słowa powyższe, w których poza jaskrawą i paradoksalną formą ukrywa się znaczna doza prawdy, stosował Nietzsche głównie do Wagnera i późniejszej generacji romantyków francuskich (r. 1840), jakoto Balzaca, Delacroix etc. To jednak, co mówi o sztuce i literaturze współczesnej sobie, nie różni się w zasadzie od przytoczonego wyżej poglądu.

Według Nietzschego, dzięki »zmysłowi historycznemu«, który nas nauczył rozumieć to, co odległe i obce, posiadamy tajemny dostęp do wszystkiego, »zmysł, instynkt, smak i język do wszystkiego«. Rozumiemy np. Homera, którego »dystygowani« XVII stulecia — »nie czuli«; podoba nam się Szekspir, »ta zadziwiająca, hiszpańsko-maurytańsko-anglosaska synteza«, która pobudziłaby do

<sup>1)</sup> Jenseits von Gut und Böse, str. 229—230.

śmiechu i gniewu ateńczyka z epoki Eschylosa; »ta dzika pstrocizna, ta płatanina subtelności, brutalności i sztuczności najwyższej« pociąga nas właśnie, ale za to »brak nam zmysłu do rzeczy skończonych i ostatecznie dojrzałych«. Nie podoba nam się w dziełach i ludziach »to, co jest prawdziwie dystyngowanym (vornehm), co oddaje chwilę gładkiej ciszy morskiej i halkijońskiego wystarczania samemu sobie«. Nie podobają nam się »pozłota i chłód, cechujące rzeczy, które dojrzały, ani owe chwile i cuda, kiedy wielka siła zatrzymała się dobrowolnie przed bezmiarem i nieokreślonością«.

»Miara jest nam obcą — przyznajemy się do tego. Nasza wrażliwość reaguje tylko na bodźce nieskończoności i bezmiaru. Niby jeździec na rozhukanym koniu, puszczamy, stykając się z nieskończonością, cugle, my ludzie współcześni, my półbarbarzyńcy i czujemy się szczęśliwymi wówczas, gdy nam grozi największe niebezpieczeństwo« <sup>1)</sup>.



Tak określa nastrój i kierunek sztuki nowoczesnej jeden z najwybitniejszych jej przedstawicieli, typowy »półbarbarzyńca«, prawdziwy »człowiek współczesny«, urodzony wróg »prostych linii«, »logiki« i »miary«, »fanatyk ekspresji«,

<sup>1)</sup> Jenseits von Gut und Böse, 178—9.

»mistrz nowych narzędzi wyrazu«, starający się odczuć i oddać »wszystko«, znający niebezpieczne ścieżki do tego, co »kusi, uwodzi, wywraca, co potworne, krzywe i sprzeczne same z sobą«.

Charakterystyka modernizmu napisana przez Nietzschego jest zarazem samokrytyką, ale samokrytyką, uznającą konieczność takiego, a nie innego stanu rzeczy. Nietzsche stawia wysoko miarę i spokój klasyczny, a nawet pseudoklasyczny, ale rozumie, że dusza współczesna już do tych momentów wrócić nie może — przynajmniej w danej chwili.

Dlaczego?

Bo, dzięki zbiegowi różnych okoliczności, rozwinął się w nas »zmysł historyczny«, t. j. zdolność wczuwania się i wzywania w ducha cywilizacji umarłych, obcych, odległych w czasie i przestrzeni, egzotycznych; rozbudziła się w nas ciekawość poznania wszystkiego, nie wyłączając rzeczy najdziwniejszych i najpotworniejszych <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Camille Mauclair w swojej doskonałej charakterystyce symbolistów francuskich zaznacza jako rys znamienny ich pociąg do erudycji i do rzeczy rzadkich: »Contrairement aux naturalistes, ignorants toute tradition littéraire, les jeunes gens savaient beaucoup et sérieusement. Ils savaient même trop, égarant leurs lectures sur des singularités littéraires et s'éprenant des choses qui ne dépassaient pas la curiosité, dans leur zèle excessif à tout connaître.

Umysł nasz stał się przez to bogatszym, wrażliwość głębszą i elastyczniejszą, ale zyski te okupiliśmy stratą poczucia jednolitości i wewnętrznego spokoju. Może to stan przejściowy, może z czasem opanujemy ten nadmiar wrażeń i wzruszeń, które rwą naszą duszę na strzępy, dzisiaj jednak jeszcze do tego nie przyszło.

Sztuka nowoczesna jest tylko odzwierciedleniem nastroju, albo, ściślej mówiąc, legionu »nastrojów« psychicznych ludzkości dzisiejszej.

Nastrojów tych niepodobna ująć nietylko w jedną, ale wogóle w żadną jasną i ześrodkowaną formułę. Stoi temu na przeszkodzie zarówno zbyt wielka obfitość i różnorodność wzruszeń, jak i ich subtelność, lotność i niepochwytność.

Dlatego linie proste i logika normalna, które wystarczały Grekom, Rzymianom i Francuzom XVII stulecia, nie wystarczają współczesnemu artyście. Jest on nietylko »urodzonym wrogiem logiki« — jak go nazywa Nietzsche — ile wrogiem wniosków wyprowadzonych ongi z przesłanek, których wartość i znaczenie uległy radykalnemu przeobrażeniu.

Zmienił się człowiek, a z nim zmienił się świat i stosunek ludzkości do świata. To, co starożytnym wydawało się jasnym, pewnym i prostym, wydaje nam się ciemnym, wątpliwym i zawikłanym: wyraziste kontury dawnych syntez filozoficznych zostały zatarte przez ryłec krytycyzmu.

Pojęcia prawdy i piękna rozszerzyły się, ale i rozwiały zarazem w coś nieskończenie wielkiego i nieskończenie — mglistego. Na miejscu dogmatów obiektywnych stanęły subiektywne poglądy, wrażenia i wyobrażenia. Jednolity niegdyś świat rozpadł się na tęczyowy chaos zjawisk, w którym, pewny siebie ongi, a dzisiaj nieśmiały i niespokojny człowiek szuka po omacku własnej drogi i punktu oparcia...

Jaki człowiek — taka sztuka: ewolucja sztuki jest tylko skutkiem i wykładnikiem ewolucji ducha ludzkiego.

## II.

SŁOWACKI NIEGDYŚ I DZISIAJ. SĄDY MICKIEWICZA I KRASIŃSKIEGO. ZDANIA KRYTYKÓW DZISIEJSZYCH. EWOLUCJA W POGŁĄDACH NA »KRÓLADUCHA«.

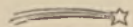
Przyjrzyjmy się teraz twórczości Słowackiego i zobaczymy, czy rzeczywiście posiada ona cechy pokrewne ideałom nowoczesnego pokolenia artystów.

Najpierw jednak musimy zrobić małe zastrzeżenie. Jeżeli, porównując dzieła Słowackiego z produkcją doby obecnej, odnajdziemy pewną ilość rysów wspólnych, to nie mamy prawa wyciągać z tego faktu jakichkolwiek bądź wniosków co do wartości prac autora »Balladyny«.

Wartość twórczości poetyckiej nie mierzy się etykietą, jaką na dziełach danego wieszczą przypisać można. Słowacki pozostanie Słowackim bez względu na to, czy w poezji jego brzmia, czy nie brzmia tony muzyki modernistycznej.

Doszukując się więc w utworach Słowackiego istnienia czynników estetycznych, które dzisiaj wysunęły się na plan pierwszy, chcemy tylko rzucić światło na naturę talentu poety i na stosunek jego do młodszej generacji artystów i czytelników.

Nie piszemy oceny, nie wydajemy sądu, lecz pragniemy tylko przedstawić obraz faktycznego stanu rzeczy.



Rozpatrzmy najpierw zewnętrzną stronę kwestyi.

Czy Słowacki rzeczywiście musiał czekać pół wieku przeszło na uznanie, zrozumienie i popularność?

Jest to mniemanie powszechne i naszym zdaniem uzasadnione. Mimo to jednak niektórzy z tych, co przed paroma laty głosili, że wiersz Słowackiego w porównaniu z wierszem Mickiewicza dźwięczy jak »brzęk tłuczonego szkła« w porównaniu z tonem spizowego dzwonu, ciż sami dowodzą dzisiaj, kiedy koło wielbicieli śpiewaka »w Szwajcaryi« wzrosło niesłychanie, że właściwie Słowacki był zawsze popularny wśród ogółu, i że tylko krytycy nie wiedzieli o tem i dopiero pod wpływem »mo-

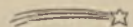
dy« zaczęli chwalić i analizować to, co przed tem negowali lub ganili.

Jest to zwykła taktyka umysłów ciasnych i »nieomyślnych«, które zwalczają każdy niesympatyczny sobie objaw, czy pogląd dopóty, dopóki nie zyska on aprobaty ogółu. Z chwilą jednak, kiedy nieuznawana i poniewierana prawda wejdzie, dzięki prawom ewolucyi i wysiłkom czcicieli, do urzędowego panteonu, byli przeciwnicy maskują swoją porażkę, głosząc *urbi et orbi*, że właściwie nic się nie zmieniło, bo nowa prawda jest tak stara jak świat, a że wszyscy wiedzieli o tem od niepamiętnych czasów, nie ma więc z czego się cieszyć, ani czego podziwiać.

Otóż, jeżeli idzie o Słowackiego, to nie ulega najmniejszej wątpliwości, że w czasach ostatnich dopiero zaczęto go traktować i sądzić tak, jak na to zasługiwał. Współcześni, z małym bardzo wyjątkiem, niedoceniali go i nie rozumieli.

Potwierdzają to fakty.

Nie będziemy się zatrzymywać nad zdaniem krytyków *minorum gentium*, którzy szarpali Słowackiego, jak szakale: tego rodzaju wybryki bowiem nie stanowią przekonywającego dowodu. Inaczej jednak rzecz się przedstawia, jeżeli idzie o sądy takich osobistości, jak Mickiewicz i Krasiński.





Mickiewicz w swoich wykładach o literaturze nie wspomniał o poezjach Słowackiego ani jednym słówkiem <sup>1)</sup>. Dlaczego? czy przez złą wolę? To przypuszczenie byłoby niedorzecznością. Gdzież więc należy szukać powodów tego wymownego milczenia? W tem najprawdopodobniej, że autor »Pana Tadeusza« lekceważył twórczość autora »Lilli Wenedy«, że jej niedoceniał, że przykładał do niej niewłaściwą miarę.

A Krasiński?

Krasiński wogóle cenił, cenił i rozumiał Słowackiego — ale tylko do pewnego punktu.

»Kilka słów o Juljuszu Słowackim«, drukowane w poznańskim »Tygodniku literackim«, zawiera tak doskonałą charakterystykę talentu Słowackiego, iż dzisiaj można się na nią zgodzić bez zastrzeżeń.

A jednak ten sam Krasiński, który był nie tylko genialnym poetą, ale i estetykiem niezwyklej miary, pisze po przeczytaniu »Króla Ducha«.

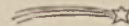
»Nic prawie nie rozumiałem w »Królu Duchu«, jeśli dwadzieścia strof, to najwięcej; wiersz prześlizchny, ale to jak w kalejdoskopie, rysunki

---

<sup>1)</sup> Nie można uważać za charakterystykę poety jedynej wzmianki, wtrąconej nawiasowo w toku wykładu o pewnym odłamie literatury polskiej, że »mamy nawet jedno dzieło Słowackiego, którego cały przedmiot rozwija się na północy«. I nic więcej, ani tytułu, ani oceny, ani żadnego epitetu (Lekcja XXIII).

barw pełne, lecz bez treści żadnej (?), dźwięki najwdzięczniejsze, ale bez myśli (?). Przynajmniej tak schowana, że jej ja nie mogę dojść, może też zgłupiałem. Jużci wiem, że idzie o metempsychozę ducha człowieczego i to przez wieki wszystkich polskich dziejów; to wiem, ale nic więcej. Albo ja w a r y a t, czytelnik, albo autor (sic!), co pisał. To niebezpieczne takie pisanie, bo gotówby czytelnik w zapasy pójść z autorem, wołając w rozpacz: ty, ty, ty, nie ja waryat« <sup>1)</sup>.

Zarzut ten, tak podobny w treści i formie do zarzutów, stawianych dzisiaj modernistom przez ich przeciwników, brzmi w ustach Krasińskiego tem dziwniej, że w innym miejscu autor »Nieboskiej«, broniąc przyjaciela przed niesprawiedliwością współczesnych, napisał: »Zaprawdę, zaprawdę powiadam wam, wy się na nim nie znacie; przyjdzie czas, w którym się poznacie. Wszyscy krzyczeli na Byrona, wszyscy na Fausta, wszyscy na pana Adama, że ciemny — a dziś dzieci go rozumieją, bo, co się przeprowadza w mózgu ojców, to do serc dzieci przechodzi i rodzi się z nimi instynktownie«.



Były to słowa prorocze. Wprawdzie daleko jeszcze do tego, żeby Słowackiego rozumiały »dzieci«,

---

<sup>1)</sup> Listy do Gaszyńskiego. Lwów 1882, str. 307.

ale, bądź co bądź, nikt z ludzi wykształconych literacko nie ośmielił się dzisiaj nazwać »Króla Duchą« waryactwem. Musiała więc zająć w gustach estetycznych ogółu olbrzymia zmiana.

Zaznacza to w swojej »Historii literatury polskiej« Chmielowski, badacz trzeźwy i sumienny, którego o jakieś specjalne sympatyje dla modernizmu posądzać nie można.

»Słowacki jako poeta — czytamy na str. 192 tomu IV — nie ma tego przywileju, co geniusz Mickiewicza, nie jest dla wszystkich. Pewne tony uczuciowe on tylko jeden z wielkich poetów naszych umiał wydobyć z lutni i pod względem »nastroju« daleko jest bliższy naszym czasom, aniżeli Mickiewicz; stąd liczni jego naśladowcy w młodszym pokoleniu. Niektóre jego poematy są dzisiaj daleko silniej odczuwane, aniżeli dawniej: »W Szwajcaryi«, »Król-Duch«.

Co do »Króla-Ducha«, to gigantyczny ten poemat, który przed pół wiekiem nie znalazł — jakżeśmy to widzieli — uznania nawet u najgenialniejszych i najzyczliwszych krytyków, dzisiaj stawiany bywa na jednym poziomie z »Panem Tadeuszem«.

W pięknej rozprawie Kazimierza Włostowskiego (I. T. Hodiego) p. t.: »Poezya polska o świcie XX stulecia« (Ateneum 1900) czytamy:

»Poezya polska zdobyła się na dwa wielkie, największe w XIX i może w czasach nowo-

żytnych arcydzieła, nierównej ziemskiej objętości i wagi, równie przecież jasno i wspaniale przyświecające widnokręgom cudowności twórczej. Historyczność legendowa, przetkana wszystkimi czarami stubarwnej fantazyi gminnej, roztoczyła cały swój przepych w »Królu-Duchu«; zwyczaj i obyczaj narodowy, mieniący się wszystkimi blaskami uczuć przyrodzonych i przyrody uczuciowej, sielskiej spoczął w majestacie niespożytych piękności »Pana Tadeusza«. To wschód i zachód pierwszego, skończonego, dokonanego poematu naszego życia«.



Twierdzenie, że »Król-Duch« jest koroną twórczości Słowackiego i arcydziełem równym »Panu Tadeuszowi« brzmiałoby, nietyłe 50, ale 20 lat temu jeszcze jako herezya<sup>1)</sup>. Nawet najsumienniejszy i najgłębszy z komentatorów i biografów Słowackiego, Małeckie, chwali »Króla-Ducha« tylko za przedziwny język i zdaje się wcale nie dostrzegać owego »potężnego, bijącego w nas wichru natchnienia«, o którym wspomina A. G. Bem (Prawda 1900).

Gdybyśmy do zdań krytyków starszych dołączyli głosy pisarzy młodszego pokolenia, przepaść

<sup>1)</sup> Wyjątek stanowi Asnyk, który napisał doskonałe studium o »Królu-Duchu«, a w »Śnie Grobów« wstępował wyraźnie w ślady swego »mistrza«.

między dawnymi a nowymi poglądami natwórczość Słowackiego zarysowałaby się jeszcze wyraźniej.

Nie będziemy jednak przedłużać tej litanii cytat, sądzymy bowiem, że to, cośmy przytoczyli wystarczy do stwierdzenia faktu ewolucji w sądach o Słowackim.

Miejsce obojętności, lub chłodnego podziwu zajęł dziś entuzjazm, uwielbienie i gorąca sympatya.

Mamy tu więc do czynienia z objawem poważniejszym od przelotnego wybryku mody, z faktem, rzucającym ciekawe światło na ewolucję duchową społeczeństwa i zasługującym na poważne rozpatrzenie.

Nie jest to sprawa wydetą sztucznie przez grupę ambitnych literatów, lecz zjawisko realne, owoc i skutek różnych czynników, których naturę i charakter zbadać należy.

Ponieważ poeta pozostał tem, czem był, musiał się niewątpliwie zmienić nastrój psychiczny epoki dzisiejszej, a przynajmniej najwybitniejszych jej przedstawicieli i sterowników.

### III.

ROMANTYZM I MODERNIZM REAKCYA PRZECIWIW MATERIALIZMOWI I NATURALIZMOWI. KLASYCYZM I NATURALIZM. NATURALIZM I REALIZM.

Pomiędzy epoką romantyczną, a dobą dzisiejszą istnieje wiele analogii.

Romantyzm był reakcją nie tylko przeciw klasycyzmowi, lecz i przeciwko optymistycznemu, a suchemu racjonalizmowi w. XVIII, który sądził, że ujawszy rozwój ducha człowieczego w prostą, ale ciasną formułę logiczną, otworzy mu drogę do szczęścia na ziemi i zapewni spokój na wieki.

Podobne marzenia żywili i pozytywizm, z którego wyrosła ostatnia wielka synteza filozoficzna, co ogarnęła wszystkie dziedziny umysłowości ludzkiej i pod nazwą materializmu w nauce, kapitalizmu i socjalizmu w życiu społecznym, militarizmu w polityce, utylitaryzmu w etyce, a naturalizmu w estetyce, królowała a po części i króluje dotąd nad światem.

Zostawiamy na boku politykę, ekonomię i socjologię, chociaż i w nich również budzi się teoretyczna <sup>1)</sup>, jak dotąd, reakcja przeciwko materialistycznemu pojmowaniu celów i przyczyn rozwoju państwowo-społecznego. Nie będziemy zatrzymywać się dłużej i nad nauką wogóle, która wyrosła dość prędko z ciasnej szaty materializmu i złożyła ją do skarbca pamiątek historycznych. Obchodzi nas w danym wypadku sztuka, ta najlotniejsza i najruchliwsza z cór ducha ludzkiego, która ze-

<sup>1)</sup> Zwracamy uwagę na społeczne teorie Ruskina i jego szkoły, która kwestję robotniczą przenosi z gruntu czysto ekonomicznego na grunt etyczno-estetyczny; na t. zw. »Ruch etyczny«, oraz walkę z militarystem i dążenia do usunięcia wojen.

rwała najwcześniej i najradykałniej sojusz z materializmem, co w estetycznym swoim wcieleniu nosił miano naturalizmu.



Jeżeli więc słusznie można uważać materializm dzisiejszy za syna i dziedzica racjonalizmu encyklopedystów, to nie ma najmniejszej wątpliwości, że »modernizm« zasługuje na miano »neoromantyzmu«, jakie mu niektórzy estetycy nadają<sup>1)</sup>.

Zarówno romantyzm jak i modernizm są to prądy par excellence indywidualistyczne i estetyczne.

Kiedy klasycyzm i naturalizm poddawały się chętnie pod berło nauki i uważały sztukę tylko za jeden ze środków do rozszerzania wśród ogółu prawd zdobytych przez rozum, romantycy i moderniści więcej wierzą własnemu »czuciu« niżeli »szkiełkom i oczom mędrców« i głoszą zupełną autonomię sztuki, która jest sama sobie celem i nie ma obowiązku zniżać się do roli moralizatorki i nauczycielki mas.

Klasycyzm i naturalizm były to prądy jedno-

---

<sup>1)</sup> Por. przedmowę do »Die blaue Blume«, Eine Anthologie romantischer Lyrik von Friedrich v. Oppeln-Bronikowski und Ludwig Jacobowski mit Einleitung der Herausgeber. Lipsk 1900. Bronikowski mówi o sztuce dzisiejszej, że »stoi pod znakiem neoromantyzmu«.

lite, gdyż opierały się na wierze w obiektywną prawdę pewnej syntezy naukowo-rozumowej, romantyzm i modernizm są kierunkami rozbitymi na mnóstwo strumieni indywidualnych, gdyż, negując przedmiotową wartość wiedzy, opierają się tylko na syntezach podmiotowych.

Klasycy i naturaliści piętnowali nadużycia społeczne, ale nie przeciwstawiali swojej osobistości społeczeństwu jako samoistnego równouprawnionego świata, co czynili romantycy i czynią moderniści.

Klasycy nie posiadali ani odrobiny tego, co Nietzsche nazywa naszym »szóstym« historycznym zmysłem, naturaliści zaś, pomimo postępu badań dziejowych i etnograficznych, pragnęli, chociaż bezskutecznie, ubezwładnić działanie tego zmysłu i wyłączać ze sztuki wszelkie motywy historyczne i egzotyczne: romantycy stali przedewszystkiem na historii, legendzie i egzotyzmie, a moderniści idą w tym kierunku jeszcze dalej.

I klasycy i naturaliści starali się trzymać fantazyę na wodzy; pierwsi za pomocą wędzidła logicznego, drudzy przez oddanie jej pod kontrolę obserwacyi: u romantyków i modernistów fantazyja cieszy się bezwzględną swobodą i może bujać po całym obszarze realnego i idealnego świata. Dlatego też klasycy i naturaliści czuli wstręt do wszystkiego, co mgliste, niejasne, nieokreślone, mistyczne, co się nie da ująć w karby logiki, co się wymyka z pod sprawdzianu obser-

wacyi, co tchnie przesądem, zabobonem, co trąci nadnaturalnością, gdy romantycy i moderniści, lekceważąc świat skończony, realny, ciężą właśnie ku owym zagadkowym otchłaniom i czują się najlepiej w odurzającej atmosferze metafizyki i okultyzmu.

Klasycy i naturaliści są w pierwszej linii epikami, t. j. uprawiają sztukę obiektywną, w której osoba twórcy ukrywa się dyskretnie po za dziełem, gdy romantycy i moderniści są egotystami i lirykami.

Klasycy i naturaliści podporządkowywali w swoich teoriach estetycznych część całości, wyjątek regule: pierwsi byli psychologami typów oderwanych, drudzy psychologami grup i mas społecznych; pierwsi gubili się w uogólnieniach logicznych, drudzy tonęli w szarej przeciętnej pospolitości. Romantycy i moderniści unikają jak ognia wszystkiego co normalne, a gonią za barwną wyjątkowością, oraz, jak powiedział cytowany wyżej Nietzsche, za tem co »nielogiczne, krzywe i sprzeczne same z sobą«.

Nakoniec jeszcze jedna uwaga.

Klasycyzm i naturalizm były wyłącznymi i typowymi wytworami rasy łatyńskiej, która odznaczała się zawsze zdolnością do budowania prostych, logicznych i regularnych syntez we wszystkich

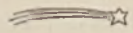
dziejach myśli, gdy romantyzm i modernizm rozwijają się samodzielnie u różnych narodów, ale najsilniejszy bodziec do tego rozwoju wychodzi za każdym razem od rasy germańskiej, która była od dawien dawna rzeczniczką indywidualizmu, nietyle może w sferze czynu, ile w sferze ducha.

Chociaż bowiem pierwszych śladów romantycznego poglądu na życie należy szukać u Rousseau'a, to jednak silniej, głębiej i trwalej oddziaływali w tym kierunku Goethe (»Werther«, »Wilhelm Meister«, »Faust«), oraz szkoła romantyków niemieckich, która skanalizowała postulaty estetyczne romantyzmu w jeden potężny strumień i rozlała go po świecie. Dalej, chociaż Chateaubriand uważa się z jakąś słusnością za poprzednika Byrona, to jednak właściwym prorokiem romantyzmu, jego artystycznym i życiowym wcieleniem i krystalizacją był Byron, który odegrał w ewolucji tego prądu taką samą rolę, jaką w rozwoju modernizmu odegrali Wagner i Nietzsche, a w ostatnich czasach i po za granicami Wielkiej Brytanii zaczął odgrywać wielki reformator malarstwa angielskiego w duchu ideałów nowoczesnych — Ruskin<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> W ruchu modernistycznym francuskim, który pochodzi od Baudelaire'a (przesyconego Edgarem Poe i Hoffmannem), wielką rolę odgrywają pisarze pochodzenia cudzoziemskiego, Szwajcarzy, Grecy (Moréas), a zwłaszcza Fla-

Rzecz prosta, że zestawienie klasycyzmu z naturalizmem i romantyzmu z modernizmem i przeciwstawienie tych dwóch par równoległych kierunków nie dowodzi bynajmniej tożsamości pokrewnych sobie doktryn: wnuk bywa często podobny do dziada, ale jest mimo to inną zupełnie osobą.

Już sam fakt, że naturalizm nastąpił po romantyzmie a modernizm po naturalizmie wpłynął głęboko na charakter tych prądów, wprowadzając do nich nowe pierwiastki i formuły estetyczno-psychologiczne. Fale życia i myśli jak fale morza zachodzą wciąż jedno na drugie tak, że niepodobna pochwyć pomiędzy nimi linii granicznej. Romantyk Balzac uważany jest słusznie za ojca naturalizmu, a w twórczości — nie w doktrynie — Zoli nawet niezbyt wprawne oko dojrzy grube warstwy romantycznych osadów. Podobnie przedstawia się stosunek modernizmu do naturalizmu — o tem jednak pomówimy w innym miejscu.



Nakoniec, ażeby zapobiedz możliwym a nieuzasadnionym komentarzom, pragniemy wyjaśnić,

mandzi, w których żyłach płynie krew germańska. W Belgii powstała cała szkoła samoistna, pisząca po francusku i związana z literaturą francuską, ale posiadająca własny typ rasowo-germański (Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren).

dłaczego w toku naszych rozumowań używaliśmy stale wyrazu »naturalizm« nie »realizm«. Otóż, ponieważ zestawialiśmy ze sobą doktryny, prądy, nie dzieła, musieliśmy się trzymać terminologii przyjętej przez dane szkoły. Realizm zaś nie stanowi własności żadnej szkoły, nie jest, jak naturalizm, prądem przejściowym, lecz stałym, choć bynajmniej nie jedynym czynnikiem wszelkiej szczerzej i uczciwej twórczości artystycznej. Błąd naturalizmu polegał na tem, że jeden z wielu czynników sztuki podniósł do godności jedynego czynnika. Realizm więc godzi się doskonale ze wszystkimi typami sztuki.

Realistą był Homer, Dante, Szekspir, Mickiewicz, Byron, Goethe, Balzac, ale każdy z nich był także czemś więcej: był bowiem twórcą nie kopistą.

Obserwacya realistyczna jest tylko środkiem, nie celem, środkiem dającym się zużytkować z korzyścią zarówno w epice, jak w liryce, zarówno przy kreśleniu scen rodzajowych, jak i monumentalnych fresków historycznych, lub mitologicznych, zarówno w powieści społecznej, jak i w romantycznej fantazyi, zarówno przy przedmiotowym odtworzeniu zjawisk życia codziennego, jak i w ultra-podmiotowych spowiedziach poetyckich i ezoterycznych »nastrojach«.

Zjawiska świata wewnętrznego, wrażenia, myśli i uczucia podmiotowe są przecież faktami real-

nymi, a samo-obszercy jest także — obserwacją realistyczną.

#### IV.

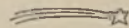
SŁOWACKI I MODERNIZM. STANOWISKO SŁOWACKIEGO W ROMANTYZMIE. SPRZECZNOŚCI WEWNĘTRZNE ROMANTYZMU. INDYWIDUALIZM W EPOCE ROMANTYCZNEJ I DZISIEJSZEJ. DAŻENIE DO ODRĘBNOŚCI.

Jak już wykazaliśmy wyżej, modernizm — a pod mianem tem rozumiemy wszystkie jego odłamy: dekadentyzm, symbolizm, prerafaelityzm etc. — jest do pewnego stopnia zwrotem do ideałów estetycznych romantyzmu. Wskutek tego poeci szkoły romantycznej, a między innymi i Słowacki muszą cieszyć się dzisiaj większem uznaniem aniżeli w okresie, poprzedzającym dobę obecną.

I tak jest rzeczywiście. Dlaczego jednak Słowacki, u nas, a Shelley, Novalis, Edgar Poe <sup>1)</sup> i t. p. w całej Europie wysunęli się dzisiaj na plan pierwszy? Dlaczego sympatye, jeżeli nie ogółu, to estetyków i poetów, płyną przeważnie ku tym, a nie innym wielkim postaciom pokrewnej nam

<sup>1)</sup> Por. Novalis w »Le Trésor des Humbles« Maeterlincka, Edgar Poe w »Seher und Deuter« Oli Hanssona, oraz w »L'art en Silence« Mauclair'a.

duchem epoki? Dlaczego Słowacki a nie Mickiewicz lub Krasiński ogłoszony został za patrona i przewodnika modernizmu polskiego? Przecież autor »Pana Tadeusza« i twórca »Nieboskiej« byli także romantykami i pod względem potęgi geniuszu i skali natchnienia nie ustępowali śpiewakowi »Króla-Ducha«.



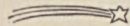
Otóż przypomnijmy sobie, że romantyzm nie był, jak klasycyzm prądem jednolitym, lecz składał się z wielu, bardzo wielu potoków rasowych, narodowych, historycznych i indywidualnych.

Romantyzm polski nie wstępował ślepo w ślady romantyki niemieckiej lub angielskiej, lecz szedł własną ścieżką. Zresztą to rzeczy znane, nad którymi zatrzymywać się dłużej nie mamy potrzeby. Na co jednak mniej zwracano uwagi, to na różnice wewnętrzne, ujawniające się w głębi każdego narodowego prądu.

Jak Shelley różnił się od Byrona, a Novalis od Schległów, tak Słowacki różnił się od Mickiewicza i Krasińskiego nie tylko jako myśliciel i człowiek, nie tylko jako artysta, ale jako — romantyk.

Słowacki przedstawia w stosunku do Mickiewicza i Krasińskiego dalszą niejako fazę ewolucji romantycznej. Jest on romantykiem bardziej krańcowym, tak krańcowym, że zbliża się na wielu punktach do granic modernizmu, który wszystkie

melodye, zaczerpnięte z potężnej, ale bogatej w rozdzwięki symfonii romantycznej przetransponował o parę oktaw wyżej.



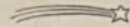
W romantyzmie tkwiło wiele pierwiastków sprzecznych ze sobą i dlatego mógł on posłużyć za punkt wyjścia zarówno dla obiektywnych ultrarealistów, jak i dla egotycznych na wskrós artystów doby nowoczesnej.

Romantyzm był z jednej strony prądem rozkładowym, krytycznym, z drugiej zaś organicznym, twórczym. Rozbijał on stare formy i lepił nowe, ale współcześnie, dzięki rozwinięciu zmysłu historycznego, spoglądał tęsknem okiem w dawno zamarłą przeszłość. Zwracał się z jednej strony do ludu, do życia, do powietrza, do rzeczywistości, z drugiej zaś wdychał z rozkoszą wyziewy starych ksiąg i manuskryptów. Kochał naturę, ale przepadał również nietylko za sztuką, lecz i za sztuczną, słusznie więc może być uważany za ojca dzisiejszego »estetyzmu«.

Budził we współczesnych poczucie rzeczywistości i odwracał się od niej z pogardą, był prądem żywotnym, ale i »literackim« na wkrós; rewolucyjnym i reakcyjnym, społecznym i antyspołecznym.

Występując jako rzecznik swobody jednostki, ograniczonej przez państwo i społeczeństwo, roz-

niecał instynkty antykolektywne i antydemokratyczne i stał się źródłem, z którego wypłynęły później idee intelektualnego anarchizmu i arystokratyzmu, rozwielenione dzisiaj tak niepodzielnie w dziedzinie literatury i sztuki.



Każdy z wielkich romantyków, bez względu na to, czy sympatyzował z ideami rewolucji francuskiej, czy też gardził niemi, uważał się za jednostkę wyjątkową, odosobnioną od »tłumu«, który przez to właśnie, że zdobył równouprawienie teoretyczne, stał się bardziej wymagającym i wrogim wszystkiemu, co wystrzelało, choćby o głowę, nad poziom przeciętności.

Dzisiaj, dzięki posunięciu się procesu demokratyzacji naprzód, to poczucie odosobnienia i pogardy dla zwyczajnych mas »burżuazyj« wzrosło do niesłychanej potęgi w sferze artystów i poetów.

Jeżeli Byron i Shelley, krzywdzeni faktycznie przez najbliższe otoczenie, buntowali się przeciwko przesadom, obłudzie oraz bezmyślnej złośliwości i zawiści tłumów, to jednak nie żywili ku nim nienawiści, lecz litość i wierzyli w to, że przyszłość zmieni to wszystko na lepsze.

»Nie pogardza ten ludźmi, kto od nich ucieka — powiada Byron w »Child Haroldzie« — z nimi ruch, pracę dzielić nie każdy sposobny, ani to jest nienawiść, gdy umysł człowieka, w głębi



źródła trzymany, do wrzątku podobny, wyleje się na tłumy«...

Dzisiaj wyjątkowe jednostki, uważające się, słusznie czy niesłusznie, za »arystokratów ducha« wołają z Nietzschem: »każdy wybrany człowiek tęskni instynktownie za swoim własnym zamkiem i domem, gdzie może znaleźć wybawienie od tłumy, od wielu, od większości, gdzie może zapomnieć o »regule« człowieka, jako wyjątek od tej reguły«.

»Moje zdanie jest mojem zdaniem: kto inny może zdobyć nie łatwo prawo do niego. Trzeba się wyrzec złego gustu i przestać dążyć do tego, by zgadzać się z wieloma«.

»Dobro« przestaje być dobrem, skoro je mój sąsiad weźmie w usta. A czyż może istnieć »dobro pospolite« (Gemeingut). Słowo to przeczy samemu sobie: to, co może być pospolitem, nie ma nigdy wielkiej wartości. W końcu musi być, jak jest i było zawsze: wielkie rzeczy zostaną dla wielkich, przepaści dla głębokich, subtelności i dreszcze dla delikatnych, a wogóle i krótko mówiąc, wszystko, co rzadkie i wyjątkowe, należy do rzadkich i wyjątkowych« (Jenseits von Gut und Böse).

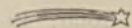
Trudno chyba iść dalej. Jest to indywidualizm romantyczny, doprowadzony do ostatnich konsekwencji, do absurdu prawie.

Dawniej wystarczało indywidualiście:

Kochać świat, sprzyjać światu — z daleka od ludzi... (Mickiewicz).

Szukał on samotności dla tego, że go ludzie zrozumieć nie chcieli, czy nie mogli, że nie był zdolny »zniżyć swego lotu« do ich poziomych wymagań, że czuł się pośród nich »jak sokół wolno wzrosły ze skrzydłem uciętem« (Byron); dzisiaj usunięcie się fizyczne od jarmarcznego zgiełku świata już nie wystarcza: trzeba z nim zerwać wszystkie węzły duchowe i moralne; trzeba nie mieć z nim nic wspólnego, nawet prawdy, która o tyle tylko posiada wartość, o ile jest prawdą własną, indywidualną, nie prawdą uznaną, »pospolitą«, o ile jej nikt nie podziela, nie szanuje, nie rozumie, prócz nas.

»Ten, kto dzieli się swójem poznaniem z innymi — powiada na innem miejscu Nietzsche — nie kocha go już dość silnie. A dlaczego nie kocha? Bo rzecz, która się wyjaśni, przestaje nas obchodzić, a ten, kto osiągnie swój ideał, już przez to samo go przerasta« (Jens. v. G. u. B.).



Nie są to, ściśle biorąc, jakieś przykazania autora »Zarathustry«, lecz subtelne spostrzeżenia nad psychologią wyrafinowanego indywidualizmu, który, w połączeniu ze wspomnianą wyżej kilka-

krotnie ciekawością historyczną i egzotyczną w najszerszym znaczeniu tych wyrazów — wywołuje tę gwałtowną pogoń za wszystkim, co rzadkie i anormalne, a nienawiść do wszystkiego, co jasne, proste, zrozumiałe, logiczne, pospolite. Wynikiem zaś takiego nastroju duchowego artystów jest arystokratyczny kult formy, tego najsubtelniejszego i najtrudniejszego do opanowania czynnika sztuki, który tylko adepti, wtajemniczeni w najgłębsze arkania sztuki należycie ocenić i podziwiać mogą.

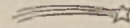
Dzisiaj każdy modernista stara się stworzyć »secessyę« na własny rachunek, pragnie wyróżnić się od reszty, zaakcentować swoją odrębność i niezawisłość, dowieść, iż jego prawda, jest tylko jego prawdą i nie ma nic wspólnego z prawdami uznanymi i czczonymi przez większość.

Ich liebe was Niemand erlesen,  
Was keinem zu lieben gelang,  
Mein eignes, urinnerstes Wesen,  
Und Alles, was seltsam und krank.

»Kocham to, czego nikt nie wybrał; czego nikt ukochać nie zdołał; kocham swoją własną prawewnętrzną istność, oraz wszystko, co rzadkie i chorobliwe«.

Ten czterowersz Dörmauna jest niejako programem szkoły modernistycznej. Jeżeli, co do pojęcia »rzadkości i chorobliwości« istnieją pomiędzy

oddzielnymi szkołami znaczne nawet różnice, to skłonność do uwydatnienia w sztuce »swojej prawewnętrzej istoty«, czyli indywidualności, oraz upodobanie do idei, wrażeń, form, tematów, jak mówią Francuzi »niewydanych«, t. j. takich, których nikt dotąd nie wybrał i nie ukochał — jest wspólna całemu ruchowi.



Otóż, jak powiedziano już, wszystkie prawie, wyliczone wyżej cechy modernizmu, poczynawszy od wygórowanego kultu jednostki, a skończywszy na zamiłowaniu do rzeczy egzotycznych i anormalnych — istniały niewątpliwie w romantyzmie, ale, dzięki hamującemu wpływowi pierwiastków odmiennej natury — na które również zwróciliśmy uwagę — nie rozrosły się wtedy tak potężnie, jak dzisiaj. W romantyzmie angielskim było ich na ogół mniej <sup>1)</sup>, w romantyzmie niemieckim — gdzie królował uwielbiany przez pokrewnego sobie duchem Maeterlincka, mistyk Novalis, oraz genialny fantastyk, Hoffmann, etc. — znacznie więcej.

Ola Hansson, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli i krytyków szkoły nowoczesnej wyraźnie to akcentuje w swoim entuzjastycznym studium o Edgarze Poe: »Romantyka niemiecka była bun-

---

<sup>1)</sup> Nie należy jednak zapominać o Keatsie, Shelley'u — tych »nastrojowcach« *avant la lettre*.

tem ducha germańskiego przeciwko galijskiemu. Ona przeciwstawiła ostro uczucie — rozumowi, piękną poezję — utylitarnej prozie i dokonała radykalnego przewrotu w ocenie wszelkich wartości.

»Romantycy niemieccy sięgnęli do głębin duszy ludzkiej i odkryli tam cudowną i bujną wegetację; odwrócili oni nocną stronę natury ludzkiej na zewnątrz wraz ze wszystkimi zagadkami i potwornościami, dowiedli oni, że indywidualizm nie jest czemś jednolitem i niepodzielnym: pokawałkowali je i podwoili; wydobyli na jaw to, co tkwiło w istocie ludzkiej patologicznego i anormalnego, to co było charakterystycznego w złem i dobrem, co było mistycznego i wspaniałego: wielkiego złoczyńcę i wielkiego artystę, obłąkane i genialne indywidualium.

»Typ romantyczny był naogół równie jednostronny, jak i typ klasyczny, ale pod rozczochraną fantastycznością i częstą retoryką ukrywała się — niby pismo skreślone sympatycznym atramentem, którego barwę słońce na jaw wyciąga — ukrywała się zagadka natury ludzkiej, będąca dziś przedmiotem badania i poezji nowoczesnej«.

Uważając kwestię związku genetycznego pomiędzy romantyzmem a modernizmem za udowodnioną, możemy iść dalej<sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> U nas pisał o tym przedmiocie Maryan Zdziechowski w pracy p. t.: »Romantyzm niemiecki a dekadencja pol-

»ZDROWE« I CHOROBLIWE ŻYWIŁY ROMANTYZMU. SŁOWACKI JAKO PRZEDSTAWICIEL »SIĘ OD WCIELAŃ«. KONRAD, IRYDYON, WACŁAW I KORDYAN. SŁOWACKI I RZECZYWISTOŚĆ INDYWIDUALIZM W POGŁĄDACH SPOŁECZNYCH I ESTETYCZNYCH. ZGODNOŚĆ Z DOKTRYNAMI MODERNIZMU. »ZMYŚŁ HISTORYCZNY« SŁOWACKIEGO. SZEROKOŚĆ JEGO TEORII ESTETYCZNYCH. ICH ZABARWIENIE MISTYCZNE. WIARA W POTĘGĘ I POSŁANNICTWO SZTUKI. KONKLUZYA.

Jeżelibyśmy, zgodnie z utartą, lecz bałamutną trochę terminologią nazwali te pierwiastki romantyzmu, które po nim odziedziczył modernizm, chorobliwymi, a żywioły sprzecznego z nim typu zdrowymi, to możnaby powiedzieć, że w romantyzmie polskim »zdrowie« przeważało nad »chorobliwością«<sup>1)</sup>, albo, wyrażając się słowami Krasińskiego,

---

ska« (Szkice literackie. Warszawa 1900), oraz Dr. Józef Flach: »Zwrot w modernizmie niemieckim« (Biblioteka Warszawska 1900) i Dr. Piotr Chmielowski w lwowskim »Przewodniku naukowym i literackim« (1901) »Najnowsze prądy w poezji naszej«.

<sup>1)</sup> Jeżeli w życiu wyraz »chorobliwy« nie zawsze oznacza coś istotnie patologicznego, to w estetyce tem mniej. Są wypadki, w których objawy »chorobliwe« występują nie jako symptomy choroby, lecz tylko specjalnego stanu zdrowia. Nie wiem, czy jest coś bardziej podobnego w objawach do choroby, jak cały prolog macierzyństwa, a jednak macierzyństwa i wszystkiego, co mu

»siła dośrodkowa, siła wcieleń i twierdzeń, wola, czucie i wiara, nad siłą odśrodkową, siłą odwcielań i zaprzeczeń«, której autor »Irydyona«, „ze zwykłą sobie szerokością poglądu estetycznego, przyznaje równe prawo istnienia, i którą u nas odnajduje tylko w Słowackim, jako artystycznej i filozoficz-

towarzyszy nie można nazwać chorobą, tylko, wyjątkowym wprawdzie, ale normalnym stanem zdrowia. Podobnie chorobliwą na pozór jest wszelka ekscytacja i następujący po niej z konieczności upadek energii duchowej i fizycznej, a jednak życie — o ile jest życiem, nie wegetacją — musi się składać z następujących po sobie rytmicznie fal pobudzenia i przygnębienia. Prawda, że owo falowanie energii życiowej sprawia ból i mękę i wywołuje tęsknotę do spoczynku, do nirwany, ale i to bywa niekiedy objawem równie normalnym i koniecznym, jak powracająca codzienna potrzeba snu. Wszystkie wymienione stany psychiczne wtedy tylko zasługują na miano patologicznych, kiedy trwają długo, kiedy przechodzą w nałóg chroniczny. Chwile rozkosznej równowagi fizycznej, czy moralnej, są w dziejach pojedynczego człowieka i w dziejach ludzkości tak rzadkie, że właściwie należałoby nazywać je anormalnymi, gdyby termin ten nie sprzeciwiał się — konwenansom logicznym. Jak matematyka mówi o idealnej kuli, lub idealnej jednowymiarowej linii, których nikt nigdy nie widział i nie zobaczy, tak psychologia teoretyczna dochodzi, za pomocą logicznego rozumowania, do abstrakcji, którą nazywa zrównoważonym, normalnym, zdrowym stanem duszy człowieka. Abstrakcja ta jest idealną miarą, nie faktem rzeczywistym, wszystko jednak, co się od owego idealnego, nie istniejącego naprawdę, stanu oddala w jedną lub drugą stronę, co krzywdzi ciało na korzyść ducha, rozum na ko-

nej antytezie Mickiewicza, oraz możnaby dodać, wszystkich pozostałych poetów polskich, niewyłącznie samego śpiewaka »Psalatów przyszłości«.

Zarówno Mickiewicz — który pierwszy obłąkł w kształt organiczny polską ideę piękności i wszystkie »rozbite i pływające niesfornie jej pierwiastki ścisnął w żelazny pierścień natchnienia, tworząc

rzyć fantazyi i vice versa nazywane bywa »anormalnem«, »chorobliwem«. Ale nie należy zapominać, że wraży te mają znaczenie czysto konwencyjonalne: każdy geniusz jest istotą anormalną, gdyż odbiega bardzo daleko od abstrakcyjnego, przeciętnego typu człowieka; Lombroso starał się dowieść tego faktami fizjologicznymi — a jednak nikt głębiej myślący nie ośmielił się twierdzić na seryo, że »genialność«, pomimo swej anormalności, jest chorobą, którą należy zwalczać i leczyć. Chorobliwy więc w znaczeniu estetycznym oznacza tylko wyższy od dającego się zaobserwować przeciętnie — stan nierównowagi psychicznej, właściwy bardzo wielu uzdolnionym wyjątkowo jednostkom. Nadczuły słuch muzyka, nadczuły wzrok malarza — są to objawy anormalne, a więc »chorobliwe«, ale nie patologiczne, jak np. głuchota, lub ślepotą, będące chorobami w ścisłym znaczeniu tego wyrazu. Chorobliwość więc jest do pewnego stopnia synonimem przeczulenia, wyrafinowania, delikatności, subtelności estetycznej. Słowacki, Shelley, Burne Jones, Rosetti, Botticelli, jako przedstawiciele eterycznej powiewności i ultra-podmiotowej swobody fantazyi w sztuce zaliczeni zostali przez krytykę do kategorii chorobliwych, epitet ten jednak nie jest patentem na kandydatów do szpitala, lecz konwencyjonalną formułą, określającą sumę cech artystycznych, właściwych pewnemu typowi twórczości.

granitowe jądro naszej literatury<sup>1)</sup>, jak Krasiński, Garczyński, Goszczyński, nie negują w swoich dojrzałych dziełach rzeczywistości, jak to czyni Słowacki, lecz liczą się z nią ciągle, troszczą się o nią i do pewnego stopnia ulegają jej wpływom.

Żywiół subiektywny nie przytłumił w ich twórczości żywiółu obiektywnego: jednostka nie wyodrębniła się bezwzględnie z życia całości, nie stała się światem samoistnym i odosobnionym.

Zestawmy ze sobą takie postacie, jak Gustaw-Konrad, Irydyon, Waław i Kordyan. Pomimo podobieństwa rodzinnego wszystkich czterech typów, dadzą się one podzielić na dwie wyraźne grupy: do pierwszej należą postacie stworzone przez Mickiewicza, Krasińskiego i Garczyńskiego, drugą stanowi jeden jedyny — Kordyan Słowackiego.

Gustaw-Konrad, Irydyon, Waław, pomimo silnie wybujałego indywidualizmu, znajdują ostatecznie archimedesowy punkt oparcia na zewnątrz siebie i poddają własne pragnienia pod jarzmo »kategorycznego imperatywu« obowiązków względem ogółu. Kordyan, uznając prawowitość tego imperatywu, nie może jednak wyrzec się swego — ja, nie może złać się z milionami by »za miliony kochać« i cierpieć.

Umierając, nie spełniwszy czynu, przeciwko któremu buntowała się jego wewnętrzna istota, wy-

<sup>1)</sup> Krasiński, »Kilka słów o Juliuszu Słowackim«.

znaje, że »niema nic nikomu do przekazania«, że »ludzi znać nie chce«, że zawsze był sam, był indywidualnością odosobnioną od świata i żyjącą własnym życiem.

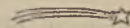
A życie to odznaczało się dziwną i prawdziwie współczesną subtelnością wrażeń. W chwili przełomu Kordyan woła:

Włos mi siwieje i boli,  
Włos każdy cierpi, czuję zgon każdego włosa.

Takich uczuć nie doświadczał Konrad, wiedząc ze Stwórcą tytaniczny bój na serca.

Dlaczego?

Bo zaparłszy się swojej indywidualności, przestał żyć życiem własnym, a żył życiem ogółu, w który się »duszą wcielił«.



Mickiewicz chwali Byrona za to właśnie, że »oddał wiernie to, co odbywało się w duszach młodzieży naszego pokolenia i był pod tym względem poetą życia rzeczywistego«. W innym miejscu znowu powtarza z dumą zdanie pisarzy cudzoziemskich, którzy »przyznają to poezji polskiej, że jest bardzo rzeczywistą<sup>1)</sup>.

Krasiński w »Nieboskiej«, uznanej przez Mic-

<sup>1)</sup> Liter. Słow. Lek. VIII, III. 1842.

kiewiczza za dzieło wysoce »rzeczywiste«, gdyż dotykało zadań dzisiejszych — otóż Krasiński wydaje wyrok potępienia na romantycznych indywidualistów, »co nie czuli i nie kochali nic, prócz siebie i myśli swoich«.

A Słowacki?

Słowacki, jako człowiek, nie zapominał o swoich obowiązkach, a jako poeta wierzył, że pełni »służbę Bożą« rzetelnie i sumiennie. I rzeczywiście ją pełnił, ale w odmienny od współtowarzyszów sposób.

Kłamstwem byłoby twierdzić, że Słowacki, jak hrabia Henryk, nie kochał nic »prócz siebie i myśli swoich«. Na to nie pozwalały zarówno okoliczności dziejowe, jak i szlachetna natura poety. Faktem jest jednak, że autor »Króla-Ducha«, jak sam to wyznaje niejednokrotnie, czuł się szczęśliwym tylko w krainie własnych marzeń, pod »tęczową kopułą« własnych myśli.

»Imaginacja moja — pisze poeta do matki — jest jedynym źródłem wszystkich moich nieszczęść i wszelkiego szczęścia na ziemi... bo prawdziwie, że jestem szczęśliwy często tą władzą tworzącą urojonych wypadków«...

»Ile razy zetknę się z rzeczywistymi rzeczami, opadają mi skrzydła i jestem smutny, jak gdybym miał umrzeć, albo gniewny« — skarży się w przedmowie do »Lilli Wenedy«.

Dlatego zadanie poezji własnej widzi Słowacki

nie w poetyzowaniu lub zgłębianiu istoty rzeczywistości, lecz w tem, żeby »garściami rzucać duszę swoją na ludzi, przemieniać ich w siebie, nadgryzać im ciało i urabiać przez to« na podobnych najpiękniejszym ze śmiertelnych<sup>1)</sup>.

W ten sposób mógł pojmować cel poezji tylko wielki liryk i krańcowy indywidualista, który mierzy wszystko miarą podmiotową, nie przedmiotową, który wierzy silniej w realność własnych uczuć i wyobrażeń, niżeli w realność świata zewnętrznego.

»Ludzie myślą — pisze w innym miejscu — że świat cały jest to, co się rusza, a za tym światem jest przepaść, w którą zajrzeć ani wolno, ani potrzeba... Nie tak jest, bo ta przepaść jest prawdziwym światem, ruszającym się, idącym ciągle do celu, a ten świat, jest to dywanik na wywrót widziany, gdzie różne nitki wyłazą i giną znów, niby bez celu i bez potrzeby... z tamtej strony są kwiaty i rysunek«.

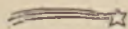
Rzeczywistość więc była dla Słowackiego złudzeniem, a prawdy należało szukać »z tamtej strony«, nie drogą przedmiotowej obserwacji naturalnie, lecz drogą podmiotowej intuicji.

Z tego wynika, jako wniosek logiczny, że ile istnieje podmiotów, indywidualiów, tyle istnieje równo-uprawnionych wyobrażeń o prawdzie i o świecie:

<sup>1)</sup> Listy, II, 190.

Idealizm filozoficzny prowadzi w konsekwencji do indywidualizmu.

To też Słowacki był indywidualistą na wskrós, nie tylko w poglądach estetycznych, ale i społecznych.



W pisemku prozą »O potrzebie idei« dowodzi, że należy budować społeczeństwo »na wolności ducha z zastrzeżeniem wolności dla wszystkich świętych z ducha zaprzeczeń«. Uznaje więc zasadę liberum veto, o ile veto idzie »od anioła, jako veto ducha«, a nie od ciała, bo »wtedy szataństwem jest i ziemi ohydą«.

Parlamentarno-demokratyczna zasada rządów większości i posłuszeństwa prawom, stanowionym przez większość, wydaje się poecie wstrętną.

»Nie trzeba — woła — pod martwą ołowianą kartą prawa godzić się być kółkiem obrotu w obrotów nieświętych machinie! Bo nie jest ostateczną formą w myśli bożej dla ludzkości owa niby równość przed prawem i reprezentowana przez kilkuset myśli milionów, gdzie już reprezentanci opozycyjni niewolnikami są, ulegając prawom, na które się nie zgodzili«.

Są to myśli, nie identyczne wprawdzie, ale bądź co bądź pokrewne ideom, głoszonym przez Stirnera i Nietzschego, tych proroków nowoczesnego indywidualizmu.

Twierdząc, że nikt nie ma obowiązku poddawać się pod »martwą ołowianą kartę« prawa zewnętrznego, przenosił Słowacki punkt ciężkości świata we wnętrze człowieka, który stawał się przez to środkiem i miarą wszechrzeczy.

Jeżeli pod względem filozoficzno-społecznym — jak to zobaczymy później — autor »Genezis z Ducha« ograniczył owo »święte prawo zaprzeczeń« czyli swobodę indywidualną, obowiązkami, wpływającymi z dążenia do kosmicznych »celów finalnych«, to w dziedzinie sztuki był indywidualistą równie bezwzględny, jak artyści współcześni.



Herman Bahr, jeden z teoretyków modernizmu, powiada <sup>1)</sup>: »Ten tylko, kto poznał własną myśl w świecie, a myśl świata wysnuł z głębi samego siebie, ten tylko może stworzyć własny styl«.

Cóż to jest styl według estetyki modernistycznej? »Jest to stosunek człowieka do świata. Artyści dzielą się na takich, którzy są niewolnikami życia i takich, którzy biorą życie w niewolę, a to, co nazywamy stylem, jest siłą podporządkowującą wszystkie rzeczy własnej naturze twórcy« <sup>2)</sup>.

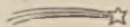
---

<sup>1)</sup> Herman Bahr, »Studien zur Kritik der Moderne«, Frankfurt 1894.

<sup>2)</sup> Bahr l. c.

Jest to określenie słuszne, jeśli je wziąć szeroko, niesłuszne, jeżeli — jak to czyni Bahr — stosować je tylko do ultra podmiotowej poezji nowoczesnej, a odmawiać miana stylu obiektywnemu naturalizmowi dlatego, że się »roztapia bez reszty w przyrodzie i oddaje się w niewolę życia«.

Nie o słuszność jednak, lub niesłuszność poglądów estetyki modernistycznej idzie nam w danej chwili, lecz o ich charakter, tendencje, z których wynika, że im kto silniej podporządkuje rzeczywistość własnej swojej naturze, im więcej wleje w twórczość swoją żywiołu podmiotowego — tem większym będzie artystą.



Otóż cała twórczość Słowackiego jest jednym wielkim procesem podporządkowywania świata zewnętrznego indywidualności poety.

Autor »Króla Ducha« jako artysta nie dał się wziąć życiu w niewolę, ale przeciwnie, opanował je, poskromił, skrępował wstęgami tęczy, wysnutych z własnej wyobraźni, zakuł w girlandy słońca i komet, stworzonych własną myślą, przystroił w purpurę własnej krwi, ożywił własnym duchem i ozdobił własną pięknnością — słowem dał nam nie szary, ale logiczny obraz rzeczywistości, nie zoloski »kącik przyrody widziany przez pryzmat temperamentu«, lecz świat zupełnie nowy, zrodzony w głębinach własnego podmiotu, świat jaśniejący ży-

szemi barwami i rozwijający się według innych praw, niżeli to zbiorowisko faktów, które w życiu codziennem nazywamy »światem«.

Z tego względu estetyka pseudo-klasyczna nazwałaby Słowackiego zuchwałym barbarzyńcą, a estetyka naturalistyczna »szarlatanem«; dla romantyków naszych był on przede wszystkim świetnym wirtuozem formy, dla modernistów zaś jest — artystą *par excellence*, artystą w całym tego słowa znaczeniu, ideałem twórcy w duchu wymagań nowoczesnych <sup>1)</sup>.

A dla krytyki obiektywnej, bezstronnej, stojącej po za szkołami i sektami?

Dla niej Słowacki jest genialnym typem artysty podmiotowego, który dlatego nie zdobył sobie uznania u współczesnych, że na punkcie indywidualizmu estetycznego posunął się dalej od wszyst-

---

<sup>1)</sup> Posłuchajmy, co mówi o tem główny przedstawiciel modernizmu polskiego, Przybyszewski (Życie Nr. 6, 1899): »To co przeszkadzało w doskonaleniu się, co tamowało coraz to szersze uświadamianie się absolutu, to było opętanie ludzkości przez straszną, złośliwą ułudę, przez Maję, której się Hindus tak bał — przez fantom rzeczywistości.

»Wskutek zaślepienia wyrwał człowiek centralny obraz zjawisk ze swej duszy, wyrzucił go na zewnątrz, zatracił poczucie tego, co uczynił, i zrobił ze zjawiska duszy złudnego fetysza, absolut. I w ten sposób stworzył dwie rzeczywistości — jedną zewnętrzną, drugą wewnętrzną.

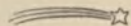
»Wszelka doskonałość dokonywała się tem, że czło-



kich i stanął przez to w kolizji z dążeniami i potrzebami ogółu, który, zwłaszcza u nas, wymagał od sztuki pewnej łączności z życiem, zwłaszcza narodowym i protestował przeciwko nadmiernemu rozrastaniu się subiektywizmu kosztem przedmiotowości.

Z chwilą jednak, kiedy ewolucja indywidualizmu w estetyce zrobiła wielki krok naprzód, kiedy siła odśrodkowa, siła odwcielań i zaprzeczeń, wzięła górę nad siłą dośrodkową, siłą wcielań i twierdzeń, Słowacki nie mógłby powiedzieć o sobie, że losem jego »sennie królestwa posiadać, nieme mieć harfy i słuchaczów głuchych«.

Państwo Króla Ducha pieśni nie leży dzisiaj w krainie snów, a tony, wydobywane z jego harf, niegdyś niemych, znajdują odzwiek nietylko w uchu, ale i w sercu słuchaczów.



wiek zamykał oczy na realną rzeczywistość, zagłębiał się w siebie, badał i śledził zjawiska własnej swej duszy, a światło, promieniejące z tego ogniska wszechbytu, rozjaśniało mu wszelkie tajnie i zagadki.

»Tak doszli do nadludzkiej potęgi indyjski Mahatma, biblijny prorok, egipski mag, średniowieczny czarownik i — nasz Słowacki«.

Jak widzimy, Przybyszewski podnosi w Słowackim to właśnie, co go czyniło niezrozumiałym i obojętnym dla dwóch pokoleń czytelników, a mianowicie: jego nienawiść do rzeczywistości i gorące ukochanie subiektywnych wizji i marzeń.

Naturalnie mamy tu na myśli głównie te dzieła Słowackiego, które, jak »Król Duch« naprzykład, nie znalazły uznania u najzyczliwszych nawet wśród współczesnych poecie. Inne, jak »Ojciec Zadżumionych«, należą do typu, który mógłby się zgodzić z wymaganiami gustu wszystkich niemal szkół i kierunków, gdyż autor osiągnął w nim zupełną, klasyczną niemal równowagę pomiędzy żywiołem podmiotowym i przedmiotowymi, pozostawszy sobą, zdołał jednak utrzymać się w granicach rzeczywistości, co mu się rzadko zdarzało.

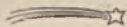
To też poemat ten podobał się nawet współczesnym, a Krasiński, który nazywa »Króla Ducha« waryactwem, uważa »Ojca Zadżumionych« za najdoskonalej wcielony, najdoskonalej obrobiony ze wszystkich utworów Słowackiego.

Czy należy stąd wnosić, że »Ojciec Zadżumionych« jako dzieło sztuki stoi wyżej od »Króla Ducha?«

Bynajmniej. »Ojciec Zadżumionych« jest niewątpliwie arcydziełem, ale »Król Duch« jest i arcydziełem i unikatem.

»Ojca Zadżumionych« można podciągnąć pod jakiś typ, można go zmierzyć jakąś miarą, można zestawić z Ugolinem Danta, z mytem o Niobie, z Laokoonem: »Król Duch« wymyka się z pod wszelkich miar, nie wchodzi w ramy żadnego typu, nie da się zestawić z niczem, chyba z epopejami staroindyjskimi, lub pewnymi utworami epoki dzi-

siejszej, której ideałem jest właśnie płodzenie u n i k a t ó w, nie typów <sup>1)</sup>.



Faktem jest jednak, że Słowacki, jeżeli chciał, to umiał okiełznać swoją fantazyę indywidualną i poddać ją pod jarzmo ogólnoludzkiej miary estetycznej.

Dowodzi to, że był on talentem nie tylko oryginalnym i potężnym, ale i niesłychanie elastycznym, że umiał wzywać się w cudze uczucia i upodobania, że starał się zrozumieć wszystkie style i typy twórczości, słowem, że posiadał ów »szósty zmysł«, zmysł historyczny, będący według Nietzschego jedną z najwybitniejszych cech umysłowości nowoczesnej.

Possiadali ten zmysł wszyscy romantycy, to prawda; posiadał go i Mickiewicz, a w wyższym jeszcze stopniu Krasiński, ale u żadnego z nich cecha ta nie występuje z taką jaskrawością i siłą, jak u Słowackiego.

Autorowi »Balladyny« nie wystarczyło poznanie i zrozumienie czegoś, zwłaszcza w dziedzinie sztuki i literatury; szedł on niekiedy znacznie dalej: chwycił i wchłaniał w siebie zasłyszane u ko-

---

<sup>1)</sup> Dans l'exception seule, en effet, pourront les nouveaux poètes réaliser les grandes rêves d'aristocratie savante et de pureté belle (Barrés »Jardin de Bérénice«).

goś motywy i, opierając się na nich, tworzył nowe melode.

Cała, obrabiana tylekrotnie, kwestya rzekomych pożyczek literackich Słowackiego nie jest niczem innym, tylko objawem owej szalonej i nawskróś nowoczesnej ciekawości estetyczno-psychologicznej.

Zainteresowany jakimś dziełem czy postacią, nie tylko bada je i analizuje, lecz próbuje wydobyć z nich nowe efekty, pragnie przedstawić w świetle przełamanem przez pryzmat własnej wyobraźni.

To nie naśladownictwo, lecz eksperyment poetyczny, na który mogła sobie pozwolić tylko bardzo oryginalna, bogata i niesłychanie czuła, a zarazem samodzielna indywidualność <sup>1)</sup>.

Zupełne odosobnienie od życia i pogarda rzeczywistości, zamykając Słowackiego w kole wrażeń czysto literackich i artystycznych, nie krępowały swobodnego rozwoju jego czułości estetycznej, która też doszła do nadzwyczajnego wysubtelnienia.

Gdyby autor »Króla Ducha« nie posiadał tak wyjątkowych zdolności twórczych, mógłby zasłynąć jako genialny krytyk w nowoczesnym stylu.

Dzięki bezprzykładnej prawie wrażliwości na piękno wszelkiego typu, nie popełnił on nigdy

---

<sup>1)</sup> Eloa w »Anhellim« przedstawia nową fazę życia upadłej Anielicy. Fragmenty »Pana Tadeusza« są nie naśladownictwem, lecz dalszym ciągiem poematu Mickiewicza, przedstawiają bowiem powrót Napoleonaz wojny 1812 r.

niesprawiedliwości względem żadnego z poetów współczesnych sobie.

Systemat estetyczny Słowackiego sprowadza się do tej uznanej dzisiaj za aksjomat zasady: »Być sobą, ale rozumieć wszystko i wszystkich«.

I rzeczywiście, sam niedoceniony i zapoznany, umiał poeta zachwycać się szczerze pracami innych, bez względu na to, czy byli mu sympatyczni, czy antypatyczni, czy tworzyli dzieła pokrewne, czy obce jego własnemu kierunkowi <sup>1)</sup>.

Mickiewicz lekcewał twórczość autora »Baladyny«. Słowacki, pomimo żalu osobistego, wielbił Mickiewicza, jako poetę. Będąc sam śpiewakiem swobodnej fantazyi, oddawał jednak cześć należną śpiewakowi rzeczywistości i głosił, że:

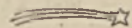
Z taką chwałą,  
Potrącał lutnię, ten śpiewak Litwinów,  
Iż myślisz dotąd, że to echo grało,  
A to anielskich był głos serafinów.  
Grzmotowi jego niebo odegrzmiąło!  
Chociaż Godfredów nie miał i Baldwinów,  
Ani mógł morza wiosłami zamąć,  
Ani księżycą z wież krzyżowych strącić.

<sup>1)</sup> Herman Bahr powiada: »Jest to jednak pięknie i pochlebnie dla mnie, że pomiędzy Wołgą a Loarą, pomiędzy Tamizą i Gwadalkiwirem nie może się pojawić wrażenie, które gobym nie odczuł, nie zrozumiał, nie odtworzył: duśa europejska niema dla mnie tajemnic«. (Studien zur Kritik der Moderne). Podkreślamy ten rys, jako typowy dzisiaj.

Jednak się przed tym poematem wali  
Jakaś ogromna ciemności stolica;  
Coś pada... myśmy słyszeli — słuchali;  
To czas się cofnął i odwrócił lica,  
By spojrzeć jeszcze raz na piękność w dali,  
Która takimi tęczami zachwyca,  
Takim różanym zachodzi obłokiem.  
Idźmy — znów czasu duch postąpił krokiem...  
(»Beniowski«).

Na tak trafną a zarazem podniosłą charakterystykę »Pana Tadeusza« nie zdobył się żaden z najgorętszych wielbicieli Mickiewicza.

Dumny i zapoznany śpiewak, wznoszący własnymi rękami na piedestał uwielbianego przez ogół rywala — czyż to nie charakterystyczne. Czyż to nie maluje nietylko człowieka, ale i estetyka?

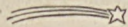


Pojedynek, stoczony z Mickiewiczem w II pieśni Beniowskiego, kończy się znanym wykrzykiem:

Bądź zdrow! A tak się żegnają — nie wrogie,  
Lecz dwa na słońcach swych przeciwnych — bogie!

W tym przewspaniałym dwuwierszu tkwi coś więcej, niż poczucie własnej wartości i dumy, która nie waha się oddać przeciwnikowi rycerskich honorów. To kwintesencja filozofii estetycznej Słowackiego, którą dzisiejszy indywidualizm podniósł do godności najwyższego, bo jedyne dogmatu w dziedzinie teorii sztuki.

Ile słońc — tyle bogów, ile ras, geniuszów,  
arcydzieł — tyle równouprawnionych stylów i form  
sztuki.



I na cel ostateczny sztuki zapatrywał się Słowacki podobnie jak nowocześni artyści, którzy widzą w niej, nie przyjemną igraszkę, nie moralizującą guwernantkę, lecz wieszczkę, rozświetlającą otchłanie absolutu, oraz mistyczny motor ewolucji ducha.

Autor »Króla Ducha« pisze w listach do Statlera: »Sztuka jest narzędziem otrzymanem z łaski Boga i danem duchowi dla finalnego celu, t. j. spełnienia misji swojej na ziemi. Każde zwycięstwo sztuki — jest zwycięstwem ducha — w krainie przyszłości«.

Jak wiele innych rzeczy, tak i wiara w mistyczną potęgę i samoistność sztuki wspólna jest romantyzmowi i modernizmowi.

Okrzyżane i źle zrozumiane przez ogół hasło »sztuka dla sztuki« jest tylko dosłownem echem haseł krańcowego romantyzmu i znaczy po prostu, że twórczość artystyczna nie powinna zależeć od względów utylitarnych i moralnych, gdyż ma swoje własne cele i odnosi swoje własne »zwycięstwa« w krainie ducha.

W zasadzie godzili się na ten pogląd i Mickiewicz i Krasiński, dla nich jednak dzieło sztuki,

pomimo całej powagi i wielkości, było tylko wspaniałym surogatem czynu, gdy Słowacki uważał je za sam czyn, za »zwycięstwo«...

W słowach tylko chęć widzisz, w działaniu potęgę,  
Trudniej dzień dobrze przeżyć, niż napisać księgę,

mówi Mickiewicz <sup>1)</sup>, Krasiński zaś w zakończeniu »Przedświtu« woła:

Lecz słowo tylko — to marna połowa  
Arcydzieł życia; modlitwa jedyna,  
Co godna Stwórcy, od hymnu się wszczyna,  
Lecz nie zna myśli i czynów rozdziału.

.....  
Taką nam odtąd modlić się potrzeba,  
Bo póki łódka na marzeń jeziorze

<sup>1)</sup> W Lekcyi III r. 1842 Mickiewicz powiada: »Nie utrzymujemy wszakże, że poezya i literatura mają zawsze mieć miejsce tylko w działaniu, że, jak powiada autor »Nieboskiej Komedyi«, słowo zawsze jest zdradą, marnotrawstwem ducha, że cały ogień twórczy trzeba w czyn przelać. Prawidła tego nie należy brać powszechnie. Sztuka nie zaginie nigdy, sztuka jest jednym z węzłów, łączących człowieka ze światem niewidomym. Bywają nawet epoki, w których dusze najszlachetniejsze, ludzie najdzielniejsi oddają się sztuce bardziej, niż czemu innemu. Ale są też czasem chwile, kiedy trzeba gdzieindziej kierować wyteżenia, kiedy powołaniem każdego jest zwracać całą swą czynność do kilku wielkich zadań — stanowiących o losie całej ludzkości«. Co do ewolucji poglądów estetycznych Mickiewicza, por. Piotr Chmielowski, »Estetyka Mickiewicza«, Lwów 1898.

Falę natchnienia — w samotności porze,  
Myśl tylko weszła — nie człowiek — do Nieba!  
.....

Niech nuć jeszcze dzieciątka niewinne;  
Harfy już nigdy, nigdy nie nastroję,  
Drogi przed nami otwarte są inne:  
Zgińcie me pieśni — wstańcie *czynny* moje!

Jest to wyraźne podporządkowanie estetyki —  
etyce, twórczości artystycznej — działaniu prak-  
tycznemu.

Słowacki sądził, że »pieśń« jest równoznaczną  
z »czynem«, gdyż wieszcz na równi z każdym  
pracownikiem i bohaterem posuwa świat naprzód,  
ku szczytom doskonałości.

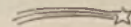
Dziwnie, jak Pan jest dobry i litośny,  
A ducha, co się na pracę poświęci,  
Ubiera w kolor; w głos piękny, roznośny  
Zaopatruje, a do nieba ńci.  
A do nóg świat mu przywiąże miłośny  
Tak, że on coraz wyżej, jako święci  
Idzie... w swej pieśni wzniesiony powiewie  
I świat pociąga, a sam o tem nie wie.

Wieszcowi bowiem potrzeba tak mało...  
Zbłyśnię się w duchu — on już słońce wita!  
Jeszcze się stać ma — jemu już się stało!  
Jeszcze cud w pączku — jemu już rozkwita!  
Jemu już dawno Eneasza ciało  
Wchodzi do niebios żywe — wiatr je chwyta,  
Gwiazdy podnoszą wyżej — słońce wchłania  
Na wzór... Pańskiego z ciałem zmartwychwstania.

Przysięgnie, że są — że na ziemi były  
Niektóre święte bez krwi urodzenia,  
Niektóre ciała wielkie — bez mogiły,  
Niektóre przejścia ciał w słońcu — bez cienia...  
A to glob tylko ruszał swoje siły,  
W ciała ubierał swoje utęsknienia,  
By wzbudzić wiarę, która świętym służy,  
W pomoc cudownej, Jerychońskiej róży.

(»Król Duch«),

Sztuka więc, ubierając w kształt widomy i do-  
tykalny »utęsknienia«, drgające w łonie czasu, przy-  
spiesza ich realizację i sprowadza na świat po-  
toki żywej siły, pod której wpływem rzeczywistość  
przeobraża się, i szlachetnieje. Wieszcz, wzlatując  
w górę na skrzydłach myśli, pociąga za sobą i wy-  
zwala z pod jarzma materii miliony pokrewnych,  
ale słabszych duchów, spełnia więc niewątpliwie  
czyn nie mniej realny, od wygrania walnej bitwy,  
lub zaprowadzenia ważnej reformy społecznej.

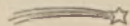


Ta wiara w potęgę i samoistność sztuki uchro-  
niła Słowackiego — i literaturę polską — od wiel-  
kiego nieszczęścia.

Jak wiadomo, Towiański, zwłaszcza w począ-  
tkach swej działalności, wymagał od adeptów, żeby  
nie pisali i nie drukowali. Słowacki, pomimo  
czci, jaką żywił dla »mistrza«, nie uległ temu za-  
kazowi i nie przestał tworzyć, wierząc, że dzieła  
jego są równe czynom.

Było to nawet, jak się zdaje, jednym z powodów zerwania Słowackiego z »kołem« i utworzenia »secessyi« mistycznej, która zostawiła poecie zupełną swobodę ruchów.

Kiedy więc Mickiewicz i Goszczyński, zajmwszy się propagadą towianizmu, zaniedbali poezję, autor »Króla Ducha« dzięki swemu, że tak powiemy, »estetyzmowi«, t. j. gorącemu przywiązaniu do sztuki i wierze w świętość jej powołania, nietylko nie został stracony dla literatury, ale przeciwnie, w owej właśnie epoce z bogacił ją największemi i najoryginalniejszymi arcydziełami.



Tak się przedstawia ogólny stosunek twórczości Słowackiego do prądów sztuki i estetyki nowoczesnej.

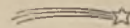
Streszczając to, cośmy dotąd o tej kwestyi powiedzieli, dochodzimy do następujących wniosków:

Sztuka i estetyka nowoczesna jest na wielu punktach pokrewna sztuce i estetyce romantycznej, której indywidualistyczne postulaty podjęła na nowo i rozwija w dalszym ciągu. Słowacki więc już przez to samo, że był romantykiem, posiadał w swojej twórczości pewne pierwiastki, które, po obaleniu naturalizmu, odżyły na nowo w sztuce dzisiejszej.

Nie dość na tem, autor »Balladyny« należał, że tak powiemy, do krańcowej, ultra-indywiduali-

stycznej »lewicy« romantyzmu, a właśnie ideały tego radykalnego odłamu szkoły stanowią most, łączący neo-romantyzm, czyli modernizm z romantyzmem pierwotnym.

Wskutek tego, Słowacki, który raził współczesnych zbyt wyrafinowaniem formy, lekceważeniem rzeczywistości, bezgraniczną swobodą fantazji, oraz nadmierną przewagą żywiołu podmiotowego nad przedmiotowym, znalazł dzisiaj w epoce wybujałego indywidualizmu i estetyzmu oddźwięk i sympatyę.



Pragnąc jednak wyczerpać kwestję i przedstawić dokładnie stosunek autora »Króla Ducha« do modernizmu, nie możemy zadawać się ogólnikami, lecz musimy rozpatrzyć szczegółowo formalną i ideową stronę twórczości Słowackiego, by odkryć nietylko punkty styczne, ale i różnice, które niewątpliwie istnieją, gdyż pół wieku dziejów nie mogło nie pozostawić ujemnych czy dodatnich śladów w rozwoju ducha ludzkiego.



KSIEGA DRUGA.  
ISTOTA I ROLA „NASTROJU“.



## I.

»SZTUKA NOWA« I »SZTUKA STARA«. TWÓRCZOŚĆ PRZEDMIOTOWA I PODMIOTOWA. LIRYCZNO-MUZYCZNE I EPICZNO-PLASTYCZNE TYPY ARTYSTÓW. POGLĄDY ROMANTYKÓW I NATURALISTÓW NA TWÓRCZOŚĆ. DAŻENIA MODERNISTÓW. ZANIKANIE RÓŻNICY POMIĘDZY RODZAJAMI POEZJI I SZTUKI.



Jakieśmy zaznaczyli wyżej, jedną z najważniejszych cech wspólnych Słowackiemu i poetom nowoczesnym jest wybujały subiektywizm, który występuje dziś w formie t. zw. »nastrojowości«.

Co to jest nastrojowość i nastroje?

Według słownika wileńskiego nastroj oznacza »usposobienie duszy, stan wewnętrzny uczuć i myśli«.

Twórczość nastrojowa byłaby więc tem samym, co twórczość podmiotowa, liryczna. Skądże jednak powstała potrzeba wyodrębnienia tego terminu i nadania mu pewnej samoistności? Czem się różni »na-



strój« od subiektywizmu w ogólnem tego słowa znaczeniu?

Rozpatrzmy się w określeniach estetyki modernistycznej.

»Twórca stary — powiada Przybyszewski <sup>1)</sup> — odtwarzał rzeczy, twórca nowy odtwarza swój stan duszy, tamten porządkował rzeczy i wrażenia tak, jak do jego mózgu wpływały, wierząc w ich obiektywność, ten przeciwnie odtwarza tylko uczucia jakie te rzeczy wywołują.

»Cała dotychczasowa sztuka, z małym wyjątkiem tej, którą tworzył geniusz, była sztuką realną.

»Sztuka powinna być obecnie jedynie objawieniem duszy. Cała dotychczasowa sztuka — sztuka realistyczna — była bezdrożem duszy«.

Z tej definicyi wynika, że jedynie sztuka podmiotowa jest istotną sztuką, sztuka zaś przedmiotowa, obiektywna nie ma prawa do tej nazwy.

---

<sup>1)</sup> »O nową sztukę«, Życie nr. 6, 1899. — Zmarły niedawno poeta czeski, Juliusz Zeyer, uważał »każdą twórczość artystyczną za zdolność do wizyi i do komunikowania tych wizyi otaczającym. Im w wyrazistszej komu wizyi jawią się rzeczy w sobie, a więc ich rzeczywista istota istnienia, to, czem są, a nie to tylko, czem się wydają powierzchownie zmysłom naszym, im z większą potęgą kto te wizye swoją innym przed duszami wyczarować zdoła, im absolutniej kto duszami innych owładnie i w swoim czarodziejskiem kole zakląć potrafi: tem większy to artysta i poeta«. (Cyt. u Miriama we wstępie do przekładów Maeterlincka).

Otóż, biorąc ściśle, sztuki przedmiotowej niema i nie było nigdy na świecie; każdy artysta odtwarzał nie rzeczy, lecz wrażenia, jakie w nim pod wpływem tych rzeczy powstawały. Rozumie to doskonale Przybyszewski, dodając, że »sztuka, którą tworzył geniusz« nie była realną, obiektywną, tylko subiektywną.

A ponieważ tylko to, co płodzą geniusze, jest prawdziwą sztuką, czyli tworzeniem, to zaś, co wydają ich epigonowie zasługuje jedynie na miano odtwarzania, reprodukcji, wszystko więc, co w dziedzinie artyzmu zdobyło prawo do nieśmiertelności posiada charakter podmiotowy, nie przedmiotowy, dlatego po prostu, że natura ducha ludzkiego na inny rodzaj twórczości nie pozwala <sup>1)</sup>.

Podział więc sztuki na przedmiotową i podmiotową jest do pewnego stopnia podziałem mechanicznym, konwencyonalnym, względnym.

Przedmiotowym nazywamy poetę, który opisuje rzeczy, albo ściślej mówiąc, wrażenia jakie od rzeczy odbiera, ukrywając swoją osobistość za niemi,

---

<sup>1)</sup> W gruncie rzeczy i cała nasza wiedza o świecie, cała nauka jest tylko zbiorem subiektywnych spostrzeżeń i uogólnień, nie obiektywną syntezą rzeczywistych procesów, zachodzących w przyrodzie. Wielki uczony Maxwell powiada wyraźnie, że teorye jego są tylko »obrazem natury, analogią mechaniczną, nie objaśnieniem istoty rzeczy«. Pogląd ten podzielają dzisiaj wszyscy myśliciele, umiejący myśleć krytycznie.

podmiotowym zaś będzie poeta, który przemawia w swoim własnym imieniu, nie nakładając na swoją duszę obiektywnej maski, ani kostiumu, zapożyczonego ze skarbcza wrażeń wspólnych całej ludzkości, skarbcza, zwanego »światem zewnętrznym, realnym«.

Poeta podmiotowy nosi miano liryka, poeta przedmiotowy zowie się epikiem. Klasyfikacja ta nie jest pozbawiona podstawy, jeśli ją oprzemy nie na gruncie formalnym, lecz na gruncie psychologicznym, t. z. jeżeli weźmiemy pod uwagę indywidualność poety, nie rodzaj poezji, jaką uprawiał.



Faktycznie w dziedzinie sztuki — niezależnie od gatunków, rodzajów, działów i poddziałów — istnieją dwa zasadnicze typy twórców: typ plastyczny, wzrokowy, oraz typ muzyczny, słuchowy. Nie idźcie nam tutaj o czysto optyczną i akustyczną stronę kwestyi — chociaż i ta nie jest bez znaczenia — ile o analogie psychiczno-uczuciowe wzroku i słuchu, plastyki i muzyki, jako symbolów czasu i przestrzeni. To bowiem, co wypełnia przestrzeń, ma dla człowieka więcej pozorów realności, niż to, co się rozwija w czasie.

Wrażliwość pierwszego, t. j. plastyka różni się od wrażliwości t. zw. normalnego człowieka głównie większą potęgą i czułością. Wrażenia i uczucia jego, nie wyłączając najbardziej osobistych, noszą

charakter ogólnoludzki, mają w sobie coś typowego, powszechnego, zrozumiałego dla wszystkich, gdyż artysta odtwarza je za pomocą środków plastycznych, zmysłowych, dotykalnych, budząc w duszy słuchacza lub widza uczucia, jeżeli nie identyczne to pokrewne tym, jakie zetknięcie z przyrodą, w najszerszym znaczeniu tego wyrazu wywołuje w większości.

Jest to urodzony epik, bez względu na to, czy posługuje się pędzlem, piórem, czy dłutem, czy tworzy poematy opisowe, czy liryczne. Jest to przedstawiciel t. zw. powszechnie sztuki »zdrowej«, logicznej, prostej, zrównoważonej, jednym słowem »przedmiotowej«.

Nietzsche nazywa ten rodzaj twórczości rodzajem »apolińskim« i określa go jako »sen o rzeczywistości, którą człowiek pragnie śnić dalej, wiedząc o jej ułudzie, ale zachwycając się jej pięknoscią«.

Inaczej przedstawia się twórczość artysty typu muzyczno-lirycznego <sup>1)</sup>, czyli podmiotowego w ści-

---

<sup>1)</sup> Nietzsche, rozbierając w »Geburt der Tragödie« sztukę grecką, dostrzega w niej wcielenie dwóch instynktów: apolińskiego, który wydał rzeźbę, malarstwo i epopeję, oraz dyonizyjskiego, którego naturalnym językiem jest muzyka, ów — według Schopenhauera — bezpośredni wyraz odwiecznej woli i prajedności. Z instynktu dyonizyjskiego wyprowadza Nietzsche kult orgiastyczny, który zrodził tragedję. Nietzschemu idzie o rodowód pewnych typów twórczości greckiej, nam zaś o charakterystykę indy-

słem tego słowa znaczeniu. Patrząc na świat zewnątrz okiem obojętnym, albo niechętnym, wsłuchuje on się z rozkoszą w melodyę wewnętrzną swoich własnych, często wyjątkowych uczuć, i odtworza ją za pomocą środków, nie mających bezwzględnej i namacalnej analogii w naturze.



W tem właśnie tkwi główne, choć nie jedyne, pokrewieństwo pomiędzy poezją podmiotową czyli liryką, a muzyką, która również nie posiłkuje się wzorami zmysłowymi, zaczerpniętymi bezpośrednio z obserwacji świata zewnętrznego, lecz odtworza w formie spotęgowanej i zharmonizowanej swobodną grę uczuć, namiętności, tęsknot, marzeń i snów wewnętrznych człowieka.

Możnaby powiedzieć, że i architektura nie czerpie wzorów z natury i pod tym względem podobna jest do muzyki, z którą ją często porównywano. Czyżby więc i architektura należała do sztuk podmiotowych *par excellence*? — Bezwątpienia.

widualności twórczych wogóle, bez względu na formalny typ i gatunek sztuki, w jakim się wypowiedali. Nietylko poezya we wszystkich odłamach ale i malarstwo, rzeźba, architektura mogą być traktowane plastycznie lub muzycznie, epicznie albo lirycznie. Nietzsche zresztą wyprowadza z tego podziału wnioski ogólnie filozoficzne, za których pomocą zwalcza pesymizm nowoczesny, nam zaś idzie o czysto estetyczną stronę kwestyi.

»Architektura — jak powiada w swej rozprawie p. Jabłoński — jest także sztuką wypowiedzenia nastrojów a pośrednio i idei całych epok i społeczeństw w formie struktury«<sup>1)</sup>.

To prawda, ale budownictwo, dzięki temu, że posiłkuje się ciężkim, opornym i martwym materiałem, mniej ma lotności, swobody a zwłaszcza bezpośredniości wyrazu, niżeli muzyka, porównanie więc pomiędzy architekturą i poezją podmiotową, aczkolwiek możliwe, byłoby mniej przejrzystem i mniej naturalnem<sup>2)</sup>. Ogół widzi w architekturze przedewszystkiem wcielenie epicznej, przedmiotowej równowagi i symbol porządku i symetrii, a zapomina o tem, że te czynniki nie przeszkodziły wielkim lirykom wieków średnich układać z kamienia i cegły wspaniałych hymnów i symfonii religijnych, zwanych — katedrami gotyckimi...

<sup>1)</sup> Co jest logiką w architekturze.

<sup>2)</sup> »Mniej naturalnem« dlatego, że po pierwsze muzyka zawiera więcej podkładu subiektywnego, niż architektura, wypływa bowiem bezpośrednio z uczucia i zwraca się bezpośrednio do uczucia, powtóre zaś architektura jako sztuka, weszła dziś w fazę martwego elektyzmu, gdy muzyka rozwija się bujnie i samodzielnie. Wskutek tego pomiędzy budownictwem i innymi sztukami nie ma obecnie tak ścisłej łączności, jak w epoce klasycznej i wiekach średnich; ewolucya muzyki nowoczesnej tymczasem wiąże się bardzo ściśle z ewolucją sztuki wogóle a literatury i poezyi w szczególności.

A wytwory baroku i rokoka czyż mało zawierają pierwiastków subiektywnych?



Ostatecznie nie ma w sztuce formy, którejby nie można było traktować albo w sposób przedmiotowy, czyli epiczny, albo podmiotowy, czyli liryczny.

Ponieważ jednak estetyka europejska wyrosła z klasycznej, t. j. greckiej, na którą patrzono w dodatku przez pryzmat ciasnych, utylitarno-dydaktycznych poglądów rzymskich, przez długi czas przeto kwestya form i rodzajów sztuki usunęła na drugi plan sprawę indywidualności ich twórców. Człowiek był niczem, a prawidło wszystkim.

Rodzaje poezyi odziedziczone po klasycyzmie starożytnym uważano za coś niezmiennego, trwałego, nienaruszalnego. Nie rodzaj do artysty, lecz artysta musiał stosować się do rodzaju: kto chciał pisać epopeję, musiał silić się na przedmiotowość, choćby to sprzeciwiało się jego naturze, kto pisał ody i pieśni, musiał wzbudzać w sobie zapał i

Równie moc wyrazów i myśli wspaniałość,  
I najwyższą przyjmować wiersza okazałość.

(Dmochowski).

Wolno mu nawet było nie poddawać się pozornie

pod prawa nauki,  
Gdyż i nieład szczęśliwy wyskokiem jest sztuki.

Romantyzm obalił cały prawie kodeks estetyki pseudoklasycznej, ale zasady względnego przynajmniej podziału sztuki na przedmiotową i podmiotową wyraźnie nie zwalczał — w teorii przynajmniej — w praktyce bowiem niewiele się o nią troszczył.

Jak powiedzieliśmy wyżej, zasada ta jest słuszną, o ile opieramy ją na gruncie psychologicznym, nie formalnym, t. z. o ile dzielimy samych artystów, nie uprawiane przez nich rodzaje na typy epiczne i liryczne <sup>1)</sup>.

Tymczasem termin »epopeja«, jako synonim poezyi przedmiotowej par excellence zachował na dłużej jeszcze swoje magiczne znaczenie. Na

<sup>1)</sup> A typ dramatyczny? Typ dramatyczny nie istnieje, a przynajmniej nie stanowi samoistnego »typu« poety, jak dramat nie stanowi oddzielnego i naturalnego typu poezyi. Dramat jest syntezą, kombinacją pierwiastków epicznych z lirycznymi. Akcja, mimika i dekoracje reprezentują żywioł plastyczny, dyalog i deklamacja — żywioł muzyczny, uczuciowy. Czasem przeważa jeden czynnik, czasem drugi, a niekiedy, jak u Szekspira, oba równoważą się wzajemnie. To co wyróżnia dramat formalnie od epopei i liryki wpływa nie z jego artystycznej istoty, lecz jest wynikiem przystosowania się czystej i swobodnej sztuki do grubych materialnych warunków, narzuconych jej z jednej strony przez niedołęztwo techniki teatralnej, z drugiej zaś przez arogancję i lenistwo duchowe słuchającego i patrzącego tłumu, zwanego publicznością. Dlatego zręczny żongler, akrobata literacki zwycięża często na scenie prawdziwego poe<sup>t</sup>ę.

nowo powstałe rodzaje twórczości literackiej, jak romans, nowela, opowiadanie, gawęda i t. p. patrzono pobłażliwie, zostawiając im zupełną swobodę kombinowania żywiołów lirycznych z epicznymi, ale epopeja — to było coś wyjątkowego.

Jałowe spory o to, czy należy »Pana Tadeusza« uważać za epopeję, czy wierszowany romans, lub gawędę szlachecką — z tego właśnie wypływały źródła, jak gdyby wartość arcydzieła zależała od rubryki, pod którą je podciągnąć można!

Jeżeli romantyzm naogół zachowywał się w tej sprawie neutralnie <sup>1)</sup>, to naturalizm, który uważał

<sup>1)</sup> Zdania romantyków, nawet niemieckich, którzy reprezentują najradykalniejszy, t. j. najbardziej indywidualistyczny odłam szkoły, były na tym punkcie podzielone. Fr. Schlegel przyznaje w »Kritik und Theorie der alten und neuen Poesie«, że romantyczna pogoń za tem, co charakterystyczne, ciekawe, przypadkowe, przejściowe i tylko subiektywnie piękne, przedstawia pewne niebezpieczeństwo dla sztuki i że obiektywność względna nie jest w poezji niemożliwą. (Fr. Schlegel Werke, Wiedeń 1823, tom V, str. 40, 72, 83). Novalis znowu, którego kult przeszedł dziś dzięki Maeterlinckowi granice Niemiec, wygłasza poglądy zupełnie zgodne z teoryami Przybyszewskiego i innych przedstawicieli estetyki nowoczesnej.

»Zmysł poetycki — powiada Novalis w dyalogach — ma wiele pokrewieństwa ze zmysłem mistycznym: jest to wrażliwość na wszystko charakterystyczne, osobiste, nie znane, tajemnicze, mające się objawić, niezbędnie — przypadkowe (Das Nothwendig-Zufällige). Poezja przedstawia to, co się przedstawić nie daje, widzi rzeczy niewidzialne,

»romans eksperymentalny« za spadkobiercę epopei, podniósł znowu kwestyę przedmiotowego traktowania poezji opisowej do godności zasady niewzruszonej.

Indywidualność artysty — której praw zdobytych przez romantyzm nie śmiano absolutnie negować — mogła się ujawniać tylko w języku,

czuje rzeczy niewyczuwalne. Zdolność poetycka jest pokrewną zdolności wieszczenia, uczuciu religijnemu, i obłądowi. Za pomocą poezji wywołujemy wewnętrzne nastroje, obrazy, wizye, może tańce duchowe i t. p. Poezja jest sztuką wzruszania duszy.

»Poezja jest wizerunkiem uczucia, obrazem świata wewnętrznego w całej jego pełni. Istnieje poezja muzyczna, która wywołuje w duszy grę różnorodnych ruchów. Im bardziej osobistym, lokalnym, chwilowym (temporell) i charakterystycznym jest dany poemat, tem bliżej stoi on ogniska poezji«. (Novalis Schriften. Wiedeń 1820, II, str. 257, 258, 264).

Poezja Novalisa była wcieleniem jego teorii: »Hymny do nocy« są szczytem muzykalności i krańcowem przeciwieństwem plastyki słownej. Można je nazwać utworami nastrojowymi par excellence.

Wogóle romantycy niemieccy należeli przeważnie do typu muzycznego (Hoffmann, Tieck, Wackenroder etc.) W romantyzmie francuskim przeważał typ plastyczny (Wiktor Hugo, Gautier). W Anglii plastykę reprezentował Byron, muzykę Shelley, który widział w poezji i filozofii »echo wiecznej muzyki« i swoje utwory z wyjątkiem realistycznej »Beatryki Cenci« nazywał sam »wizjami, uosabiającemi jego własne pojęcia piękna i sprawiedliwości, snami o tem, co może być, lub być powinno«.

stylu, kompozycji, ujęciu przedmiotu, ale nie wolno jej było wysuwać się naprzód, przemawiać we własnym imieniu, wyrażać swoich własnych uczuć, sympatii i antypatii, ani też oddalać się od logiki i wzorów istniejących w »rzeczywistości«.

»Poezya nie powinna być pianą serca — to nie jest ani poważne, ani dobre — powiada jeden z najbardziej obiektywnych pisarzy, Gustaw Flaubert. — Namiętność nie tworzy wierszy, a im bardziej ktoś jest osobistym jako poeta, tem jest słabszym. Im mniej się czuje rzecz jakąś, tem łatwiej się ją odtwarza w całej prawdzie: taką, jaką jest w rzeczywistości, jaką jest zawsze, w swojej powszechności i w oderwaniu od warunków chwili«.

Znaczy to po prostu, że artysta powinien, o ile możliwości, przytłumiać swoją wrażliwość i czułość, nie poddawać się nastrojowi chwili i dążyć, jak uczony, do prawdy obiektywnej, t. j. do możliwej zgodności z tem, co się powszechnie uważa za »rzeczywistość«.

Drugi z ojców naturalizmu, Stendhal, który nie troszczył się prawie wcale o świat zewnętrzny, lecz zajmował się głównie światem wewnętrznym i wkładał w usta bohaterów swoje własne poglądy i uczucia, Stendhal, mimo liryczność obrabianych tematów, jest epikiem na wskroś, gdyż ubiera swoje myśli w formę możliwie nieosobistą, wzorując styl, jak sam powiada, na — »kodeksie Napoleona«.

Estetyka modernistyczna stanowi biegunowe przeciwieństwo estetyki twórców i epigonów naturalizmu. Dla nich kwestyą zasadniczą było obiektywne i plastyczne odtworzenie faktu, dla modernistów sam fakt ma znaczenie podrzędne a celem sztuki jest odtwarzanie subiektywnej gry uczuć i wrażeń, jakie ów fakt budzi w duszy artysty.

Od zasady tej niema wyjątków: epika, czy liryka, romans czy dramat, obraz czy rzeźba — wszystko tem wyższą posiada dziś wartość, im bardziej będzie osobiste, silniej i głębiej odczute, szczerzej, swobodniej i oryginalniej oddane, słowem im więcej zawrze krwawej, czy łzawej »piany serca«, którą Flaubert uważał za czynnik niegodny poezyi.

Do jakich wyników praktycznych musiała doprowadzić podobna doktryna? Do zupełnego zatarcia granic pomiędzy różnymi rodzajami poezyi i sztuki.

Z chwilą kiedy w sztuce na plan pierwszy wysunął się człowiek, t. j. twórca, teoretyczne klasyfikacje i podziały straciły rację bytu, gdyż artysta, dążąc do największej siły i subtelności indywidualnego wyrazu, miał prawo kombinować ze sobą wszelkie znane i nieznanne style i formy twórczości estetycznej.

Pomiędzy poezyą epiczną i liryczną istniała niegdyś, w teorii przynajmniej, różnica bezwzględ-

dna, która później, zarówno w teorii, jak i praktyce, zamieniła się na różnicę względną; dzisiaj zaś znikła i ta różnica względna i oba przeciwstawiane sobie niegdyś rodzaje dążą do zlania się w jeden, będący niejako syntezą pierwiastków przedmiotowych i podmiotowych sztuki: z przewagą jednak tych ostatnich.

Potężna fala liryzmu, wzbierając coraz wyżej i wyżej, wchłania w siebie różnorodne strumienie twórczości i łączy je w jeden olbrzymi ocean, nad którego wodami unosi się duch ludzki, rozświetlając ich głębie swymi promieniami.

Czy to źle, czy dobrze? o tem mówić dzisiaj byłoby przedwcześnie. Jest to fakt w części już spełniony, w części spełniający się w naszych oczach.

Czy działalność wielkich i małych »pośredników i mącieli sztuk i zmysłów« (»Vermittler und Vermischer der Künste und Sinne«), jak ich nazywa Nietzsche, wyda w rezultacie jakiś niespożyty stop w rodzaju miedzi korynckiej, czy też aliaz mniej trwały i oporny na wpływy czasu — to osądzi potomność. Naszym obowiązkiem jest zbadać warunki powstania i naturę tego produktu.

Rzecz prosta, że zlew taki, aczkolwiek zachował pewne właściwości kruszców, które w skład jego wchodzą, stał się jednak odmiennym od nich i samoistnym zupełnie ciałem.

Ze poezyi dzisiejszej, i wogóle sztuki najnowszej, nawet wtedy, kiedy zachowuje zewnętrzne

pozory przedmiotowości, nie można nazwać epiczną i plastyczną w ścisłym, klasycznym znaczeniu tych terminów — to fakt nie ulegający wątpliwości.

Weźmy romanse d'Annunzia (»Dziewice ze skały«, »Ogień«), »Ludzi bezdomnych« Żeromskiego, dramaty Maeterlincka, »De Profundis« Przybyszewskiego, »Balzaca« Rodin'a, rzeźby Vigelanda, »Wyspę umarłych« Böcklina, »Druida« i »Sarkofagi« Wyczółkowskiego, zagadkowe Fantazye i »Chimery« Jacka Malczewskiego, »Złote schody« lub »Miłość wśród ruin« Burne-Jonesa, akwaforty Ropsa i Klingera, rysunki Thoma'y — czyż dzieła te, pomimo że czerpią treść z dziedziny plastyczno-epicznej są plastycznymi i epicznymi na wskroś, jak »Iliada«, »Byk farnezyjski« lub »Stanze« Rafaela? <sup>1)</sup>

Nie, tkwi w nich coś, czego w epice świata klasycznego nie było prawie wcale, czego ślady jednak pojawiają się w tragice helleńskiej, coś, co

<sup>1)</sup> Kto chce odczuć różnicę plastyki traktowanej epicznie i lirycznie, niech porówna posąg Sofoklesa, stojący w Muzeum Laterańskim, z posągiem Balzaca, zrobionym niedawno przez Rodina. Pierwszy przedstawia typ Greka o genialnym obliczu i pięknych proporcjach ciała: jest to Sofokles poeta i Sofokles człowiek. Balzac Rodina nie ma, prócz ogólnych zarysów, nic wspólnego nietylko z Balzakiem, ale i człowiekiem realnym: jest to uplastyczniona wizja twórczości autora »Komedyi ludzkiej«; jest to subiektywna synteza wrażeń, jakie na rzeźbiarzu wywarły dzieła Balzaca.

przenikało na wskróś mistyczną sztukę wieków średnich (Dante) i wczesnego odrodzenia (Fra-Angelico, Botticelli), a potem zanikło prawie zupełnie, by zmartwychwstać w romantyzmie i, dojrzawszy na gruncie dzisiejszego indywidualizmu, wydać kwiat o odurzającej woni, zwany — nastrojem.



Nastrój. Cóż to jest nastrój nie w dosłownym lecz przenośnym tego wyrazu znaczeniu, w jakim go używa estetyka modernistyczna? Może teraz, poznawszy rezultaty ewolucji sztuki w czasach ostatnich, zdołamy wreszcie dać dokładną odpowiedź na to pytanie.

## II.

NASTROJOWOŚĆ, SUGGESTYJNOŚĆ I SYMBOLIZM, JAKO GŁÓWNE CECHY SZTUKI NOWOCZESNEJ. PRZYKŁADY. ISTOTA NASTROJU. NASTRÓJ W EPICE.

Jak powiedzieliśmy wyżej, różnica pomiędzy poezją opisową i uczuciową, przedmiotową i podmiotową zaciera się dzisiaj prawie zupełnie.

Epik nowoczesny nie odtwarza przedmiotów, kształtów i ruchów obiektywnie, lecz przetwarza w głębi swojego ducha odebrane od nich wrażenia na coś zupełnie nowego, własnego, bę-

dącego nie przybliżonym choćby obrazem danej rzeczy, lecz zmysłowym równoważnikiem, analogią, symbolem wewnętrznego stanu artysty.

Liryk dzisiejszy znowu, zamiast spowiadać się ze swoich konkretnych bólów i radości, zamiast wygłaszać swoje uczucia osobiste w formie bezpośredniej, ubiera je także w szatę symboliczną, dając nie proste i naiwne odbicie wewnętrznego stanu duszy, lecz jego równoważnik, jego analogię zmysłową.

Ale ten równoważnik, ta analogia, ten, że użyjemy utartego i nadużywanego dziś terminu, »symbol«, nie ma nic wspólnego z klasyczną, przejrzystą, zimną i sztuczną, alegorią dawnej szkoły. Nie. Jest to dyskretna aluzja, delikatna suggestya, oparta na naturalnym pokrewieństwie asocjacyjnym pewnych uczuć i wrażeń, i dążąca do wywołania w duszy słuchacza, za pośrednictwem zmysłowego czynnika, nie tyle określonych pojęć, idei i wyobrażeń, ile pewnego psychicznego »nastroju«, identycznego z tym, w jakim znajdował się poeta w chwili tworzenia. »Suggestya — powiada Charles Morice — jest potężniejsza od ekspresyi. Suggestya jest językiem, wyrażającym łączność i powinowactwo pomiędzy duszą naszą a naturą«<sup>1)</sup>.



<sup>1)</sup> Littérature de toute a l'heure.



Przykład to lepiej objaśni.

W smutku odpływa słońce senne  
Za granatowe wielkie morza...  
Przez pola puste, szare, smętne  
Idzie mnich czarny z krzyżem w dłoni,  
Idzie i światła zbiera z ziemi...  
Przez pola puste, szare, smętne  
Idzie wieczoru ciemna zorza...

W smutku odpływa słońce senne  
Za granatowe wielkie morza...  
Po starych sadach śmierć się włości,  
We mgłach deszcz pada... Deszcz się skarży  
I monotennie psalmy śpiewa...  
Po starych sadach śmierć się włości,  
Znąca wędrowców na rozdroża...  
(Włodzimierz Perzyński, »Zmierch«).

Zamiast powiedzieć wyraźnie, że mu smutno i tęskno, i czego mu smutno i tęskno, roztacza poeta przed nami szereg scen realnych i fantastycznych, nastrojonych i nastrajających czytelnika melancholijnie.

A oto znowu motyw tęsknoty wyrażony za pomocą innych symbolów.

O, maków, purpurowych, krasnych maków kwiecie!  
O usta całowane, drogie usta twoje!  
Złote życia na oścież rozwarte podwoje —  
Słońce! Słońce! W upalnym rozgorzałe lecie —

Słońce! Słońce! i maków purpurowych kwiecie!  
Drżących łąków poszumy, pszczoł grające roje,

I usta całowane drogie usta twoje —  
I w lipowych alejach kwietniane zamiecie!

Harfo wspomnień, twe struny z rdzy krwawych koralu  
Dłoń moja dziś otrząsa, ogrzewa, rozżłaca;  
Lecz melodia ta dawna słoneczna nie wraca,

Tylko motyw tęsknoty snuje się i żali —  
A zcichłe, obumarłe, jak cementarni stróże,  
Więdną maki w królewskiej zszarpanej purpurze.

(K. Zawistowska, »Epitaphium«).

Poetka przeciwstawia słoneczną, purpurową przeszłość, szarej i zwiędłej teraźniejszości, pozwalając się domyślać, że idzie tu o miłość, która minęła bezpowrotnie.

Co to była za miłość? dlaczego minęła? o tem niema najlżejszej wzmianki, celem utworu bowiem nie jest, jak np. w »Dziadach« plastyczne odtworzenie samej tragedii miłosnej, lecz wyśpiewanie i wywołanie elegijnego nastroju uczuciowego.

»Nastrój« jest cementem, który spaja luźne obrazy, sceny, symbole w jedną artystyczną całość, nadając im jednolity koloryt i ześrodkowując ich działanie sugestyjne w jednym kierunku.

Nie zawsze jednak bywają to obrazy fikcyjne: można traktować w sposób nastrojowy i sceny realne, zdarzenia i charaktery wzięte z życia współczesnego. Zamiast obrazów można również kombinować dźwięki, jak Mallarmé, który w swoich wierszach układa wyrazy nie według prawi-

deł składni, lecz według wymagań harmonii muzycznej.

Można wywoływać »nastroje«, zestawiając z sobą abstrakcje filozoficzno-etyczne, jak to czynił Nietzsche; można wreszcie kombinować wszystkie te czynniki razem, jak Przybyszewski, u którego po za malowniczością i dźwięcznością stylu ukrywa się zwykle subtelna analiza wyjątkowych i chorobliwych stanów psychicznych.



Niekiedy nastrojowość liryczna ubiera się w szatę epicznej opowieści, baśni, mytu, jak np. w następującym wierszu Belgijczyka, Verhaeren'a:

Parmi l'etang d'or sombre  
Et le nenuphars blancs  
Un vol passant des hérons lents  
Laisse tomber des ombres.

Elles s'ouvrent et se ferment sur l'eau  
Toutes grandes, comme des mantes,  
Et le passage des oiseaux, la haut,  
S'indefinisent, ailes ramantes.

Un pêcheur grave et theorique  
Tend vers elles son filet clair,  
Ne voyant pas qu'elles battent dans l'air  
Les larges ailes chimeriques.

Ni ce qu'il guettè, le jour, la nuit,  
Pour le serrer en des mailles d'ennui,  
En bas dans les vases, au fond d'un trou,  
Passe dans la lumière, insaisissable et fou.

Czaple, lecąc nad stawem, rzucają na zwierciadło wody szereg cieniów, które rybak pragnie złapać w sieć, nie zdając sobie sprawy, że to, na co »czyha dzień i noc« i na co zarzuca sieci w głębinę błota, buja niepochwytne i szalone na chimerycznych skrzydłach w górze, wśród powietrza i światła...

Opowiedziane prozą sprawia to wrażenie głębokiej przenośni, paraboli o wiecznej antytezie ideału i rzeczywistości, albo o głupocie człowieka, który zamiast szukać szczęścia nad sobą, stara się je wygrzebać z błota ziemskiego, albo o skłonności naszej do pogoni za złudzeniami i t. p.

Ujęte w formę rytmiczną, budzi, jak muzyka, nie wyraźne i określone ideje, lecz pewien nastrój refleksyjny, pewien smutek i żal, wywołany wspomnieniami doznanych i obawą przyszłych a nieuniknionych zawodów, oraz poczuciem niemocy w walce z losem, życiem i własnym — szaleństwem.

Zresztą możliwe są i inne zupełnie interpretacje tego symbolu, gdyż nieokreślność i mglistość stanowi również jedną z cech poezji nastrojowej, która właśnie dlatego, że, wstępując w ślady muzyki, budzi nie jasne i wyraźne, a zatem ograniczone uczucia i myśli, lecz rozwiewne i niezdecydowane, ale sięgające głębiej i szerzej nastroje, nazywa się »nastrojową«.

Poezya nowoczesna nie szarpie bezpośrednio za jedną tylko strunę harfy duchowej, lecz wywo-

łuje pośrednio sympatyczne współdrżania wszystkich strun nastrojonych na ton pokrewny; porusza nie jedno tylko uczucie, lecz całą gamę związanych ze sobą asocjacyjnie uczuć, wyobrażeń i pojęć, zwraca się nie do tego, lub owego zmysłu, lecz do ogniska psychicznego, w którym ześrodkowują się wrażenia, płynące od wszystkich zmysłów.

»Po za zmysłową assocjacyą dźwięku litylko z dźwiękiem — powiada Przybyszewski — barwy litylko z barwą, istnieje uczuciowa assocjacya najróżnorodniejszych wrażeń, bo mają ten sam pokład uczuciowy: w chwili, kiedy spłynęły do duszy, skojarzyły się nierozzerwalnie równą intensywnością.

»Do tej głębi, do tej absolutnej świadomości dotrzeć, do niej wnikać pragniemy«.

A że do tej nieświadomej, czy pozaświadomej głębi nie podobna się dostać po drabinie logicznego rozumowania, trzeba więc zlatywać w jej otchłanie na mglistych i lekkich skrzydłach subiektywnego »nastroju«<sup>1)</sup>.



---

<sup>1)</sup> Charles Morice w cytowanej wyżej książce pisze, że »suggestya przenika do wnętrza rzeczy i staje się ich głosem; a mówiąc przez rzeczy, o których mówi, mówi również w duszach, do których się zwraca; niby dźwięk, echo budzi ona uczucia niedające się wyrazić w sposób zwykły, banalny«.

W poezji epicznej nastrój wygląda zupełnie tak samo, gdyż, jak powiedziałem, epika i liryka, jeżeli nie zlały się jeszcze, to dążą do zlania się w jeden ultra podmiotowy typ sztuki.

Naturalnie, że utrzymanie nastroju, t. j. jednego dominującego, silnego, a zarazem nieokreślonego jasno tonu uczuciowego w dziele większych rozmiarów przedstawia znaczne trudności techniczne. To też Edgar Poe, poeta nawskróś nastrojowy i stawiany dlatego dzisiaj bardzo wysoko przez szkołę nowoczesną, uważał epos za »anomalię artystyczną«, gdyż nie daje on wrażenia jednolitego, lecz szereg wrażeń przerywanych pauzami.

W większości wypadków tak jest rzeczywiście. Rozwój przedmiotowy akcji epicznej nie pozwala często na utrzymanie jednolitości tła nastrojowego. To też romanse nastrojowe, jak np. »Ludzie Bez domni« są zbiorem »nastrojów« pokrewnego typu wprawdzie, ale różnej tonacji i wskutek tego dźwięczą niekiedy zgrzytliwie.

Z drugiej strony jednak nie należy zapominać, że dysonans jest także czynnikiem składowym harmonii i kto wie, czy poezja epiczna nie przybierze charakteru nastrojowej symfonii, zlewającej różnolite nastroje w jedną organiczną całość?

Coś podobnego stworzył d'Annunzio w swoim »Ogniu«, ułatwiając sobie, co prawda, zadanie tem, że związał dramat wewnętrzny swego serca i ducha z jednym obrazem zmysłowym, a mianowicie

Wenecją, której losy, oraz piękność naturalna i artystyczna dostarczyły mu szeregu wymownych symbolów nastrojowych, posiadających, mimo swej różnaitości, pewną jednorodność typu.

Zresztą d'Annunzio obracał się tylko w sferze miłości i sztuki, nie dotykając, jak Żeromski, realnych problemów społecznych, które trudniej opowiadać i roztopić w błękitnej mgłę nastrojowości.

Wogóle kwestyi zastosowania nowego stylu do dzieł obszerniejszych nie można uważać dotąd za rozstrzygniętą w praktyce: duch epicki broni się, jak może, przeciwko gwałtowi, zadawanemu mu przez zwyczajką lirykę.

Nacisk żywiołów podmiotowych rozsadza stare formy epiczne, ale do krystalizacji nowych — jeszcze daleko. Że są one jednak możliwe — o tem świadczy »Król-Duch« Słowackiego, do którego powrócimy w dalszym ciągu.

W każdym razie epos nastrojowy, o ile powstanie, nie będzie formą popularną, lecz arystokratyczną, jak poematy staroindyjskie, dostępne, a nawet przeznaczone tylko dla wyższych kulturalnych warstw społecznych. Ogół szeroki zawsze będzie łaknął plastycznego opisu charakterów i zdarzeń, a zwłaszcza zdarzeń, t. j. fabuły, czynów i akcji o możliwie dramatycznym napięciu. Subtelne wynurzenia osobiste, dźwięczne nastrojowe fantazyje nie zdołają nigdy roznamiętnić tłumy, dla którego rzeczywistość jest alfą i omegą bytu.

### III.

NASTRÓJ W SZTUKACH PLASTYCZNYCH. EWOLUCYA PEJZAŻU, BÖCKLIN. KLINGER. BURNE JONES. »ZŁOTE SCHODY«. DAŻENIE DO SYNTEZY WSZYSTKICH RODZAJÓW SZTUK I ŚRODKÓW EKSPRESYI ARTYSTYCZNEJ. WAGNER, JEGO TEORJE I WPŁYW. NASTRÓJ LIRYCZNO-MUZYCZNY JAKO ISTOTA SZTUKI NOWOCZESNEJ. SUGGESTYJNOŚĆ, DEKORACYJNOŚĆ I WYRAFINOWANIE FORMY.

Ewolucya liryczna ogarnęła, jak wiemy, wszystkie dziedziny sztuki, mówiąc więc o »nastrojach« w poezyi, niepodobna pominąć nastrojów w plastyce, zwłaszcza, że tam żywioł ten przejawiał się bardzo wczesnie, bardzo silnie i dał bardzo wybitne i ciekawe rezultaty artystyczne.

Rozwój liryzmu, a względnie nastrojowości w malarstwie biegł równoległe z rozwojem pejzażu.

Dopóki głównym bohaterem plastyki był człowiek, epiczne traktowanie tematu wystarczało artyście i widzowi. Człowiek bowiem zawiera sam przez się tyle pierwiastków podmiotowo-lirycznych, że wierne odtworzenie jego postaci i ruchów wlewało w obraz życie i duszę. Z chwilą jednak, kiedy zwrócono się do niezindywidualizowanej natury, artysta musiał ją indywidualizować kosztem własnej jaźni i nadawać martwemu napozór krajobrazowi nastrój i duszę.

Początkowo wystarczało do tego podmiotowe oświetlenie i zharmonizowanie odtwarzanych ko-

lorów i kształtów; później, dzięki wzrastającej ciągle potrzebie coraz pełniejszego wypowiedania swojej jaźni wewnętrznej, artysta zaczął traktować pejzaż coraz swobodniej, aż wreszcie doszedł do tego, że zaludnił go rojem fantastycznych postaci, uzmysławiających i symbolizujących wrażenia, jakie widok danego kącika i momentu natury budził w duszy artysty.

Najgenialniejszym przedstawicielem, a do pewnego stopnia i ojcem tego typu subiektywnie-mitologicznego malarstwa jest — Böcklin.

Nastrój, jaki w nim wywołuje morze, las, łąka, staw zarośnięty trzcina, góry, wąwozy, równiny — zostaje uosobiony w postaciach syren, trytonów, satyrów, nimf, faunów, centaurów, węzów, smoków i innych potworów, nie mających nic wspólnego ani z tradycją klasyczną, ani z rzeczywistością, ale związanych ściśle z przyrodą, wśród której malarz je umieszcza i wcielających w siebie jej ducha, albo, ściślej mówiąc, ducha artysty, który na nią patrzy.

Z czasem symboliczno-nastrojowy sposób traktowania przyrody zastosowano do człowieka i jego świata wewnętrznego i powstały utwory, w których artysta używa środków plastycznych, nie po to, żeby odtwarzać, lub idealizować rzeczywistość, lecz po to, by wypowiadać swoje uczucia, uzmysławiać swoje marzenia, wizje i nastroje.

W szczególowy rozbiór tych licznych dzisiaj

i niepowszednich dzieł wdawać się narazie nie będziemy; zatrzymamy się tylko na kilku, aby dać czytelnikowi pojęcie o charakterze tego rodzaju twórczości.

20

Weźmy taką »Huśtawkę« Klingera, jednego z najzdolniejszych i najoryginalniejszych przedstawicieli malarstwa fantastyczno-nastrojowego.

Huśtawka była traktowana zwykle albo jako sztafaż w krajobrazie, albo jako pewien łącznik w scenie rodzajowo realistycznej, albo wreszcie jako motyw do idylli, lub humoreski w stylu fantastyczno-klasycznym.

U Klingera jednak trywialna huśtawka zmienia się w coś zupełnie nowego, niezwykle a niezmiernie wymownego i poetycznego (Zbawienie ofiar Owidyusza, Intermezzo I).

Bardzo wysoko w przestworzu, bliżej nieba, aniżeli ziemi, buja się jakaś wdzięczna postać młodzieńcza. Jedną ręką trzyma długie sznury huśtawki, drugą wyciągnęła w bok, żeby zachować równowagę.

Nic więcej nie widać: ani krajobrazu, ani punktu zawieszenia sznurów, nic, prócz pięknej figury ludzkiej na tle obłoków. Ale całość tyle posiada ruchu, wieje z niej taka radość, takie upojenie wzlotem, że widz, nie troszcząc się o fizyczne prawdopodobieństwo, albo raczej nieprawdopodo-

bieństwo sceny, poddaje się jej urokowi i odczuwa tęsknotę do swobody, przestrzeni i podobłoczných wyżyn...

Chcąc oddać wrażenie tego rysunku, należałoby użyć terminów muzycznych: jest to jakieś lotne allegro, zaklęte w kształt plastyczny.

A oto inne dzieło malarskie, które również nie ma nic wspólnego z rzeczywistością ani współczesną ani historyczną, które nie wypowiada żadnej wyraźnej myśli, nie ilustruje żadnej anegdoty, legendy, mytu, a mimo to uderza wyobraźnię widza z wielką siłą.

Po wspaniałych stopniach wysokich kręconych schodów wije się korowód pięknych dziewczic z instrumentami muzycznymi w dłoniach. Wszystkie te wiotkie, eteryczne postacie, odziane w powiewne, fałdziste szaty, schodzą lekkim, ale poważnym krokiem z wyżyny, zaledwie dotykając bosemi stopami marmurowych gradusów.

Skąd idą? dokąd dążą? Czy są to anielice, kapłanki, czy towarzyszki i służebne jakiejś królewnej? Niewiadomo.

Obraz zdaje się nie posiadać ani śladu tego, co nazywamy treścią myślową, ale posiada niewątpliwie treść muzyczną, czyli t. zw. »nastój«. Jest to uroczysty wstęp, pełne powagi i wdzięku *a n d a n t e* do jakiejś niedokończonej symfonii, której twórca, zamiast tonów, posługiwał się barwami i liniami...

Ugrupowanie licznego orszaku dziewczic według linii pionowej, nie poziomej, harmonia ich ruchów, wyraz czystości i błogiego spokoju, rozlany na ich obliczu — wszystko to zlewa się w całość, która każe zapomnieć na chwilę o rozdźwiękach i zgrzytach życia rzeczywistego i budzi w duszy widza jakiś podniosły »nastój«, jakieś wspomnienie, echa »złotego wieku«, wieku, co już utonął dawno w otchłaniach czasu, albo może wypłynię dopiero ze wzburzonych a tajemniczych fal przyszłości...

Nie potrzebujemy chyba dodawać, że obraz, o którym mówimy, jest słynnym i popularnym dzisiaj dziełem Burne-Jonesa i nosi tytuł »Złote schody«<sup>1)</sup>.

»Złote schody« są utworem najbardziej może typowym w dziedzinie malarstwa nastrojowego, obok nich atoli można postawić cały szereg dzieł plastycznych, w których nastój kojarzy się doskonale z ideą poetycką, filozoficzną, czy społeczną, pojętą jednak i traktowaną w sposób na wskroś podmiotowy.

Obszerna analiza tych płodów współczesnego

<sup>1)</sup> Bardzo podobny w układzie jest obraz Gustawa Moreau: »Muzy opuszczające Apollina«. Edward Schuré określiła ten obraz »sprawiający wrażenie rzeki niewiast, spływającej wolno ze świętego źródła«, jako — »elegię, w której drga żal za Olimpem«. W tym obrazie jednak »nastój« łączy się z pewną ideą.

ducha przekraczałyby granice niniejszego studium, które ma specjalne cele na względzie. Zwracamy tylko uwagę, że i nasze malarstwo posiada w osobach Pruszkowskiego, Malczewskiego, Wyczółkowskiego, Wyspiańskiego etc. znakomitych przedstawicieli plastyki nastrojowej.

W kim tragiczne wizje Malczewskiego nie obudziły grozy, ten chyba nie wie, co to są cierpienia i walki wewnętrzne; kto, patrząc na »Sarkofagi« lub »Stańczyka z lalkami« nie dostrzegł nic więcej, prócz znakomitej plastyki brył i świetnej gry światła — ten chyba sam nie posiada duszy...

20

Jak mówiliśmy wyżej, kierunek nastrojowy nie wydał dotąd, po za sztukami plastycznymi, dzieł szerokiego pokroju. Jeżeli więc wyłączymy malarzy i rzeźbiarzy, to pozostaną dwaj tylko twórcy wszechświatowego znaczenia i wpływu: Nietzsche, jako autor »Zarathustry«, oraz Ryszard Wagner, jako poeta i kompozytor »Pierścienia Nibelungów« i »Parsifala« <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> John Ruskin dopiero niedawno, dzięki popularyzatorom francuskim, zaczął wywierać wpływ bezpośredni i szerszy. Był on zresztą więcej teoretykiem, niżeli twórcą wzorów, a w dodatku interesował się przeważnie sztukami plastycznymi i architekturą, a ubocznie tylko poezją i muzyką. Wpływ jego na malarstwo angielskie, a malarstwa

Wpływ Wagnera zaczął działać wcześniej, sięgał głębiej i rozlał się szerzej, niż wpływ Nietzschego. Zwłaszcza proces stapiania się różnych gatunków sztuki w jedną całość w duchu syntezy nastrojowo muzycznej, zapoczątkowany został nie tylko teoretycznie ale i praktycznie przez autora »Nibelungów«.

W broszurze p. t.: »Arcydzieło przyszłości« (»Das Kunstwerk der Zukunft«) powiada Wagner: »W gruncie rzeczy istnieje tylko jedna sztuka; formy jej są różne, ale tylko jedna może być zupełną, a mianowicie ta, która stworzyłaby dzieło sztuki par excellence i znalazła środki niezbędne do urzeczywistnienia tej »całkowitości« wyrazu.

angielskiego na europejskie był olbrzymi, ale nie jedyny, gdyż równie silnie oddziaływała subiektywna na wskróś sztuką japońska, oraz potężna i samoistna zupełnie indywidualność Böcklina. Nie wspominamy tu o wpływie Botticellego i wogóle sztuki wczesnego renesansu, gdyż zwrot do mistrzów epoki przedrafaelowskiej i należyta ich ocena stanowi jedną z główniejszych zasług Ruskina. — Pomijamy na razie Baudelaire'a, jednego z głównych i najbardziej wpływowych poprzedników nowego zwrotu w sztuce, pomijamy również wielu innych wybitnych autorów, gdyż idzie nam w danej chwili o twórców, którzy zostawili dzieła wielkie nie tylko pod względem artystycznym, ale i pod względem szerokości pomysłu, dzieła, łączące nastroj liryczny z potężnym rozmachem epickim, dzieła nie tylko otwierające, ale i ogarniające nowe i rozległe horyzonty myśli i uczuć.



»Szczyt doskonałości dałby się osiągnąć przez współdziałanie wszystkich sztuk, dążących do jednego celu«.

Że wszystkie rodzaje sztuki są tylko różnymi objawami jednego i tego samego instynktu psychicznego — o tem wiedzieli estetycy przed Wagnerem.

Próby przenoszenia efektów jednej sztuki do drugiej nie były też rzadkością, zwłaszcza w dziedzinie plastyki.

Malarstwo renesansowe, wykształcone na posągach greckich, ma charakter rzeźby, rzeźba i architektura epoki baroku znowu ugania się za efektami malarskimi.

Poezya romantyczna zwłaszcza we Francyi lubiła rywalizować z malarstwem w barwności i plastyce opisów <sup>1)</sup>, malarstwo romantyczne znowu było na wskroś literackiem.

Dążenie więc do syntezy wszystkich środków ekspresji artystycznej tkwiło w każdym kierunku i stylu, nie przekraczało jednak pewnych granic.

20

Wagner poszedł znacznie dalej i stworzył dzieło, w którem muzyka, poezya i sztuki plastyczne, wspierając się wzajemnie, brzmiały niby jeden połączony akord.

<sup>1)</sup> Por. także Witkiewicz, »Mickiewicz jako kolorysta«.

Autor odział swoją wizję w potrójne szaty kształtów, słów i tonów. Że zaś jako muzyk, dał mimowoli naczelne miejsce muzyce, więc całość przybrała do pewnego stopnia charakter symfonii ilustrowanej mimiką i deklamacją.

A że muzyka, jako sztuka dźwięków, rozwijających się rytmicznie w czasie, ma wiele pokrewieństwa z poezją, zbliżenie się z nią przeto nie natrafiało na zbyt wielkie trudności techniczne; że prócz tego podmiotowo-liryczny charakter muzyki, jej subtelność i swoboda, połączona z pewną nieokreślonością, a zarazem elementarną siłą ekspresji odpowiadała indywidualistyczno-mistycznym i anty-realistycznym skłonnościom epoki, nic dziwnego więc, że muzyka, a specjalnie napoły literacka muzyka Wagnera stała się fundamentem, na którym zaczęto budować syntezę różnych rodzajów sztuki, sprowadzając je do jednego, liryczno-nastrojowego typu.

De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.  
De la musique encore et toujours,  
Que ton vers soit la chose envolée  
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée  
Vers d'autres cieux à d'autres amours,

pisze Verlaine w swojej »Art poétique«, będącej na wprost ironicznym, na wprost poważnym kodeksem



reguł poezji nowoczesnej, której naprawdę niepodobna ująć w żadne reguły.

To też jedynym pozytywnym wymaganiem Verlaine'a jest dźwięczność, muzykalność poezji. Po za tem autor »Sagesse« mówi nie o tem, do czego poezja dążyć, lecz czego unikać powinna.

A więc należy strzedz się prawidłowości, symetrii, zbyt wyrazistej plastyki oraz określonej, realnej barwy, a roztopiać się w mglistych, nastrojowych odcieniach i półtonach.

Car nous voulons la Nuance encor!  
Pas la Couleur, rien que la nuance!  
Oh! la nuance seule fiance  
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

»Nastrojowe« półtony jedynie zdołają ożenić marzenie z marzeniem i dźwięki fletu z brzmieniem rogu...

Mallarmé uważa wiersz za »orkiestrę na małą skalę, za muzykę kameralną (un orchestre réduit, une musique de chambre)«. Książka, poemat, jest zdaniem jego tem samem dla jednostki, czem teatr w stylu wagnerowskim — dla mas; Wagner był poetą-muzykiem, pisarz powinien być symfonistą literackim <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Por. Mallarmé, »Richard Wagner«, cytowane u Mauclair'a »L'art en Silence«.

Delikatne, eteryczne, subtelne odcienia są wymowniejsze od ostrych, wyrazistych konturów — a sztuka nowoczesna ma tyle nowych, trudnych i zawiłych rzeczy do wypowiedzenia!

»Po za ciasnem kółkiem świadomych stanów naszego Ja — powiada Przybyszewski — jest ocean wewnętrzny, morze tajni i zagadek, kędy się wicherzą dziwaczne burze: są tam kryjówki Sezamu pełne nieprzebranych skarbów i cudów i rzeczy w słowa nieujętych« <sup>1)</sup>.

Otóż właśnie sztuka nowoczesna stara się wyrazić przedewszystkiem owe rzeczy wewnętrzne, nie dające się wprawdzie ująć w słowa, t. j. realnie-plastyczną i logiczną formę, lecz dające się wyśpiewać w swobodnej formie muzycznej, t. j. za pomocą dowolnych, ale harmonijnych i sugestywnych kombinacji pojęć, wyobrażeń, słów, dźwięków, barw, kształtów i linii.

Płomień duchowy, którego żar rozpuszcza i stapia te różnolite żywioły w jeden dźwięczny i lśniący kruszec, nazywa się »nastrojem«.

20

Ależ można zarzucić w takim razie, że »nastroj« nie jest nowością, gdyż każda szczerza

<sup>1)</sup> Exprimer l'inexprimable, saisir l'insaisissable — oto hasło sztuki nowoczesnej.

twórczość roztapia i jednoczy różnorodne czynniki w jedną syntetyczną i zindywidualizowaną całość!

Czyż w »Edypie królu« Sofoklesa, »Panu Tadeuszu« Mickiewicza i krajobrazach Chełmońskiego nie ma »nastroju«?

Bezwątpienia, nastrój w istocie swojej nie jest niczem nowym, ale rola, jaką w sztuce dzisiejszej odgrywa, jest nową.

Dawniej nastrój indywidualny był tylko tłem, dzisiaj jest treścią sztuki, dawniej był tylko podmiotowym akompaniamentem przedmiotowej melodyi, dzisiaj jest samoistną symfonią, w której owa melodia roztapia się niekiedy bez śladu.

Podkreślamy wyraz niekiedy, gdyż nastrój, zwłaszcza w utworach opisowych, nie zawsze wchłania w siebie treść plastyczną bez reszty, zawsze jednak nadaje jej kształty stylizowane i, że tak powiemy, dekoracyjno-ornamentacyjne.

Dekoracyjność i ozdobność stanowią bowiem także jedną z zasadniczych cech twórczości nowoczesnej.

Nieokreśloność i niezwykłość treści duchowej, chcąc znaleźć dostatecznie wymowny i harmonijny wyraz zmysłowy, musi się wcielać w formy wyjątkowo piękne, subtelne i wyrafinowane, a zrazem — sugestyjne.

Otóż jednym ze środków wzmocnienia sugestyji jest rytmiczne powtarzanie pewnych motywów,

które w poezji wyraża się przez rozwinięcie efektu t. zw. »refrainów« w najszerszym i najswobodniejszym znaczeniu tego terminu — w plastyce zaś przez kojarzenie w »girlandy« dekoracyjne pewnych symbolicznych wyobrażeń i kształtów.

To dało początek nie tylko owym procesyom aniołów z liliami, owym mistycznym orszakom kapłanów lub dziewic, zstępujących po »Złoty schodach« i t. p., lecz wpłynęło wogóle bardzo silnie na wzrost sztuki czysto ornamentacyjnej i dekoracyjnej, która rozwinęła się dzisiaj w samodzielny i potężny gałąź twórczości artystycznej.

#### IV.

#### NASTRÓJ U SŁOWACKIEGO.

Poznawszy jedną z najcharakterystyczniejszych cech poezji nowoczesnej wróćmy znowu do Słowackiego i zobaczymy, o ile twórczość jego zbliża się na tym punkcie do ideałów estetyki modernistycznej.

Aczkolwiek wszyscy, zarówno zwolennicy, jak i przeciwnicy nowych kierunków w sztuce, godzą się dzisiaj na to, że w poezjach Słowackiego subiektywny nastrój jest czynnikiem dominującym, sądzimy jednak, że sąd krytyków dawniejszych, którzy oceniali twórczość autora »Balladyny« w epoce,

kiedy modernizm drzemał jeszcze w łonie czasu, będzie miał większą dla nas doniosłość.

Małecki i Krasiński patrzyli na Słowackiego innemi od nas oczyma; wrażeń ich nie mąciły żadne wpływy uboczne, żadne sympatyje i antypatyje, żadne kontrowersy, polemiki i uprzedzenia estetyczne, których wyziewy przesycają atmosferę duchową chwili obecnej.

Dlatego właśnie powołujemy się tak często na zdania wymienionych wyżej autorów, że mają one wartość świadectw bezstronnych, dokumentów prawie. Jeżeli bowiem krytycy dawnej i krytycy nowej generacji dochodzą różnemi i samodzielnymi drogami do jednakowych wniosków — to z faktem tym chyba liczyć się należy. Zwłaszcza, że o wpływie poglądów estetycznych Krasińskiego i Małeckiego na zwrot sztuki europejskiej ku ideałom reprezentowanym przez autora »Króla-Ducha« — mówić nie podobna.

Może ta ustawiczna kontrola teraźniejszości przez przeszłość jest zbyt częstą? Może. Wolimy jednak, żeby nam zarzucono zbyt ostrożność niż lekkomyślność, lub bezkrytyczną uległość panującym doktrynom i hasłom.

Zgodnie więc z metodą, której postanowiliśmy się trzymać, przytoczymy najpierw zdanie autora najlepszej dotąd biografii Słowackiego.

20

Małecki, charakteryzując talent autora »Smutno mi, Boże«, powiada: »Im dłużej zastanawiasz się nad pismami Słowackiego, im je częściej odczytujesz, tem więcej w nich wykrywasz niezaprzeczonych zalet. Zalety te są w znacznej mierze na pierwsze spojrzenie jakby niewidzialne dla czytelnika. Zdaje ci się, jakby one dopiero zwolna z dzieła występowały i odsłaniały się w miarę zajęcia, z jakim na nie spoglądasz. Najwięcej jednak to w pracach Słowackiego podnieść należy, że je owiewa jakiś urok tonu, jakiś czar kolorytu dziwnie poetycznego, który się zresztą usuwa z pod analizy... Uderza w nich jakiś wdzięk nieopisany, jakiś dziwnie melancholijny urok poetycznego na świat spojrzenia. Jest to właśnie strona talentu Słowackiego, która go najwybitniej odróżnia od innych naszych poetów, która stanowi najistotniejszą cechę jego, oryginalności, która mu zapewnia, nawet wobec większych od niego mistrzów, stanowisko wyjątkowe w literaturze«.

Cóż to jest właściwie ów »urok tonu«, ów czar »kolorytu«, owo »poetyczne na świat spojrzenie«, które usuwa się z pod analizy krytycznej?

Dlaczego Małecki, zamiast określić tę »najsubtelniejszą i najwybitniejszą« cechę talentu Słowackiego jednym terminem technicznym, ucieka się do szerokich opisów i porównań? Dlatego, że estetyka owoczesna nie znała prawie wcale terminu

»nastrój« w znaczeniu nadawanem mu obecnie. A że Małeckiemu szło właśnie o to, co nazywamy dzisiaj nastrojem, świadczą jego dalsze wywody, które na tem większą zasługują uwagę, że napisane były w epoce, kiedy nikt jeszcze nie troszczył się o »nastrojowość« i modernizm w sztuce. (Tom I, str. 114 — 115).

»Przed okiem poety widne są wszystkie barwy tęczowe poezji, rozlanej po rozłogach życia ziemskiego. Najniklejsze, najtajniejsze objawy jej przytomności pomiędzy nami, mówią do jego wyobraźni: Jesteśmy! Gdzie wzrok zwyczajnego usposobienia nie widzi nic, prócz pospolitych kształtów żywota, gdzie najczulsze ucho słyszy tylko rytm powszedniego toku wydarzeń — Słowacki tam umie dopatrzeć i dosłuchać się jakby ostatnich tęsknych westchnień owej melodyi, która w poranku dziejów ludzkości była regulatorem życia na ziemi, a dziś już prawie zupełnie się wyniosła z obszarów bytu rzeczywistego <sup>1)</sup>.

»To też za dotknięciem jego ręki przemienia

---

<sup>1)</sup> Posłuchajmy teraz Przybyszewskiego, który Słowackiego stawia na równi z magiem, prorokiem, mahatną i t. p.: »Przedstawiciel nowej sztuki całkiem odwraca się od »zewnątrz«, jako od rzeczy przypadkowej, zmiennej; wchłania w siebie, chwyta w swej duszy rzeczy słowem nie ujęte, szuka po za złudnym obrazem t. zw. rzeczywistości całą drobną sieć pobudek, wpływów, obrazów niejasnych, rzeczy nie sformułowanych logiką, stara się

mu się wszystko w jakiś eter powiewny; co tylko wedle swego sposobu opowie, na czem tylko spocznie okiem, wszystko to przyobleka się w barwy, w kształty, w tony, o jakich drugim, na to samo patrzącym, ani się marzy.

»Owóz więc, co nazywam spojrzeniem na świat — nie z woli, nie przez sztukę, lecz z bezpośredniej natury poetycznym, w ściślejszem tego słowa znaczeniu«.

Nie wiem, czy który z »modernistów« scharakteryzował lepiej i jaśniej istotę i rolę tego, co nosi dzisiaj miano »nastroju«, czyli owego czysto subiektywnego żywiołu sztuki, owego lirycznego oświetlenia, narzucanego przez artystę odtwarzanym, czy stwarzanym przez siebie przedmiotom i sytuacjom.

»Estetyczne kształty, tęczowe barwy, tęskne westchnienia pra-melodyi przedwiecznej« — wszystko to są odblaski, emanacje stanu lub stanów ducha poety, którego indywidualność wypełnia utwór

---

wniknąć w zagmatwanie wpływów i oddziaływań wzajemnych, jakie zachodzą pomiędzy całą przyrodą a człowiekiem, a wszystkich przyczyn szuka po za jej obrębem«. Inne słowa, inny styl, inny tok myśli, ale rzecz ta sama: idzie tu właśnie o chwytnie słuchem duszy owych akordów i westchnień, pramelodyi odwiecznej, która ukryta przed zmysłami naszymi, istnieje jednak i reguluje rytm bytu.

po brzegi, sprowadzając inne pierwiastki estetyczne do roli podrzędnej i pomocniczej tylko.

20

To jednak, co — jak słusznie zauważył Małeckci — wyływało u Słowackiego »nie z woli, nie przez sztukę, lecz z bezpośredniej natury«, stało się dla modernistów hasłem, obowiązkiem, doktryną estetyczną.

Tą kwestyą atoli zajmować się obecnie nie mamy zamiaru, zwłaszcza, że jakkolwiek modernizm polski uwielbia Słowackiego, nie można twierdzić, by z niego wiał początek i na jego utworach wzorował swoją estetykę. Nie, modernizm nasz jest dotychczas strumykiem wielkiego ogólnoeuropejskiego prądu, na którego powstanie złożyły się liczne przyczyny, a przedewszystkiem konieczność ewolucyjna, dająca — jakeśmy to zaznaczyli wyżej — wielką przewagę żywiołom podmiotowym nad przedmiotowymi, lirycznym nad epicznymi w sztuce.

Że zaś każdy nowy kierunek, zwłaszcza w epoce walki, szuka chętnie opory w przeszłości, więc wszystkie talenty i dzieła, pokrewne duchem modernizmowi, stały się przedmiotem kultu lub badań krytycznych. Naturalnie, że wielkim lirykom dano miejsce honorowe w stworzonym ad hoc panteonie. Obok Shelleya, Novalisa i innych, młodsza generacja poetów polskich postawiła słu-

sznie Słowackiego, który, gdyby mógł być czytany przez cudzoziemców w oryginale, zajęłby niewątpliwie stanowisko arcyministra szkoły nowoczesnej nietylko u nas, lecz i w całym świecie.

Że w twierdzeniu tem niema ani źdźbła szowinistycznej przesady, postaramy się dowieść w dalszym ciągu.

202

KSIEGA TRZECIA.  
ANALIZA PSYCHOLOGICZNO ESTETYCZNA TWOR-  
CZOŚCI SŁOWACKIEGO.



I.

SYNTETYCZNY CHARAKTER »NOWEJ SZTUKI«.  
PRZEWAGA MUZYCZNEGO NASTROJU.

**C**o stanowi ideał sztuki najnowszej?  
Wypowiedzenie się całkowite indywidualności artystycznej za pomocą wszelkich możliwych środków ekspresji, ujętych w jednolitą i podmiotową syntezę, na tle liryczno-muzycznego »nastroju«.

Znaczy to, że aczkolwiek głównym podstawowym czynnikiem poezji dzisiejszej jest liryzm, t. j. dążenie do odtwarzania wewnętrznych stanów psychicznych człowieka, to jednak środki, których poeta używa do uzmysłowienia swoich osobistych uczuć mogą być czerpane ze wszystkich dziedzin, nie wyłączając sfery barw i kształtów obiektywnych.

Nowoczesnemu artyście idzie tylko o to, żeby wypowiedzieć wszystko, co się w jego duszy dzieje

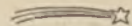
i wywołać w widzach i czytelnikach nastrojów, pokrewny temu, w jakim znajdował się sam w chwili poczęcia, czy tworzenia dzieła.

Jakimi środkami cel ów osiągnie — to kwestya drugorzędna. Im szerszą jednak ogarnie sferę wrażeń zmysłowych i uczuciowych, tem potężniejsze stworzy dzieło. Kto zwraca się tylko do jednej władzy duchowej, ten wywoła wzruszenie, że tak powiemy, lokalne, nie całkowite, ten szarpnie tylko pewnemi strunami, ale nie całą harfą duszy ludzkiej, ten wstrząśnie tylko jeden organ czuciowy, ale nie całe jestestwo człowieka, który nie jest monochordem, reagującym na jakiś specjalny ton, lecz instrumentem bardzo złożonym, bogatym i czułym na różne podniety i wpływy.

Rozumiał to doskonale Wagner i dlatego stworzył dzieło, w którym połączył wszystkie środki ekspresyi artystycznej, zwracając się współcześnie do oka, ucha i umysłu słuchacza, łącząc efekty muzyki, plastyki i poezyi w jedną syntetyczną całość.

Prawda, że barwy, kształty, pojęcia i wyobrażenia zostały u Wagnera podporządkowane podmiotowemu nastrojowi; że plastyka i logika straciły swoją obiektywną wartość i zeszyły do roli środków, potęgujących siłę lirycznego wyrazu, że płynna fala muzyki, wsiąkając we wszystkie pory bohaterów akcji dramatyczno-epicznej pozbawiła ich nawet pozorów życia realnego, zamieniając na

symbole subiektywnych marzeń artysty — wszystko to prawda. Ale prawdą jest również, że w »Pierścieniu Nibelunga« i w »Parsifalu« Wagnera kolory, kształty, pojęcia i wyobrażenia istnieją, nie roztopiając się bez śladu w mgłę nastrojowo-muzycznej i, chociaż stoją na drugim planie, przemawiają jednak do fantazyi i umysłu widza we właściwy sobie, t. j. plastyczny i logiczny sposób, nie tylko nie szkodząc w niczem jednolitości wrażenia lirycznego, ale wzmacniając jeszcze jego potęgę.



To, co Wagner osiągnął przy zastosowaniu złożonego aparatu technicznego, wzorowanego na staro-helleńskim teatrze tragicznym, da się osiągnąć w sposób mniej błyskotliwy zapewne, ale daleko prostszy i jednolitszy w dziedzinie poezyi czystej, która z natury swojej jest sztuką syntetyczną, mogącą iść w zawody zarówno z plastyką, jak i muzyką i w razie potrzeby łączyć efekty i środki obu tych dziedzin twórczości w jedną organiczną całość.

Poeta przemawia, a przynajmniej może przemawiać do wszystkich władz duszy i do wszystkich zmysłów: może wywoływać ideje, pojęcia, nastroje; może pieścić ucho rytmem suggestywnych dźwięków, a współcześnie budzić wrażenia wzrokowe, słuchowe, węchowe, dotykowe, a nawet sma-



kowe; może być filozofem, malarzem, rzeźbiarzem, muzykiem, i czemś więcej po nad to — słowem może wstrząsać całą, zarówno duchową, jak i cielesną istotą człowieka.

Może — w teorii, bo nic zewnętrznego nie stoi temu na przeszkodzie, w praktyce jednak rzadko się to zdarza, gdyż indywidualności genialne, obdarzone uniwersalną wrażliwością i przystosowaniami do niej zdolnościami technicznymi — należą do wyjątków.

Każdy poeta posiada to, co Taine nazywa zdolnością zasadniczą, przewodnią, macierzystą (la faculté maitresse), dokoła której grupują się inne, jak poddani dokoła monarchy. Wszystkie typy twórcze dadzą się, jak wiemy, sprowadzić do dwóch głównych: lirycznego i epicznego, t. j. muzyczno-uczuciowego i plastyczno-zmysłowego. Ale nie należy zapominać, że typy czyste, jak np. Homer w dziedzinie plastycznej, albo Ossyan i Novalis w dziedzinie poezji muzycznej trafiają się niezwykle rzadko.

Najczęściej zdolności plastyczne i muzyczne tworzą amalgamat o mniej lub więcej jednostronnem zabarwieniu.

U wielkich mistrzów obie grupy zdolności, jeżeli się nie równoważą, to w każdym razie posiadają takie napięcie, że wybitniejsza nie przytłumia i nie niweczy słabszej, lecz czyni z niej tylko swoją posłuszną służebnicę i pomocnicę.

Tak np. liryczny mistycyzm Dantego nie zabił w nim wcale owego potężnego i prawdziwie la-tyńskiego poczucia form i kształtów, których wymowę zużytkował poeta bardzo umiejętnie dla nadania swoim subiektywnym wizjom możliwej siły wyrazu, dla spotęgowania ich »nastroju«.

Dante zresztą — jak Szekspir i Balzac — należy nietylko do wyjątkowo bogatych, ale i do wyjątkowo wielostronnych indywidualności artystycznych; nie można go więc bynajmniej zaliczyć bezwzględnie i bez zastrzeżeń do typu czysto podmiotowego.

Ale np. subiektywni do szpiku kości poeci staro-indyjscy, których dzieła są klasycznymi okazami twórczości nastrojowo-lirycznej i oni nie wyrzekli się opisowej, epicznej metody traktowania przedmiotu, o ile ta odpowiadała potrzebom i celom ich artystyzmu.



Jeżeli poezja modernistyczna odwróciła się zupełnie prawie od plastyki i roztopiła w muzyce, to prócz przyczyn ogólnych, o których wspominaliśmy wyżej, wpłynęło na to i względne ubóstwo indywidualności artystycznych, obdarzonych niekiedy wielkimi, ale jednostronnymi zdolnościami i podnoszących swoje własne kalectwo do godności dogmatu. Z konieczności zrobiono cnotę.

Jeżeli Verlaine odrzuca w swojej »L'art poétique« wszelki określony kształt i barwę a wzdycha do półtonów muzycznych, to dowodzi tylko, że Verlaine był poetą muzycznym par excellence i że nie umiał radzić sobie z barwą i kształtem, jako narzędziem poezji nastrojowej.

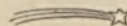
Mglistość i nieokreśloność nastroju, który właśnie dlatego, że jest nieokreślonym i mglistym, wywiera głębsze wrażenie psychiczne, nie wymaga bynajmniej absolutnego zaniku plastyki. Symbol może działać bardzo suggestywnie, może budzić całe szeregi nieokreślonych jasno, ale głębokich wzruszeń i rozlewających się szeroko asocjacji uczuciowych, czy idejowych, a być mimo to obrazem skończonym i jasnym, niekoniecznie pod względem logicznym, ale pod względem artystycznym.

Nie ma mytu bogatszego w pierwiastki nastrojowo liryczne, jak mýt o Prometeuszu, nie ma legendy, któraby wywoływała w piersi człowieka więcej niejasnych, a jednak silnych obaw i tęsknot, jak legenda o Fauście lub Don Juanie, a jednak wszystkie te subiektywne płody wyobraźni ludzkiej dały się ująć, w części przynajmniej, w jasną i pełną formę plastyczną.

Zresztą, czyż Böcklin, plastyk z krwi i kości nie jest współcześnie jednym z największych poetów lirycznych? Czyż nie zdołał wyśpiewać, posługując się tylko barwą i kształtem, psychicznego nastroju swojej wyjątkowej duszy? A Rodin? A Vi-

geland? A Jacek Malczewski? A Wagner, który operował wszystkimi żywiołami sztuki?

Słowem, poezja nastrojowa, zamykając się zbyt ściśle w kole efektów muzycznych, a zaniedbując plastyczne, które się równie dobrze w twórczości podmiotowej zużytkować dadzą, popadła w pewną monotoność i pozwoliła się prześcignąć innym rodzajom sztuki na punkcie bogactwa, potęgi i wielostronności wyrazu.



Czują to sami moderniści i próbują osiągnąć syntezę wszystkich środków ekspresji, już to przez wprowadzenie do poezji wspomnianych uprzednio symbolów o formie epiczno-plastycznej, już też przez kojarzenie barw i woni z dźwiękami, pojęciami i t. p.

Wszystko to jednak są środki połowiczne, których na wielką skalę stosować nie można, gdyż same przez się nie wystarczą do stworzenia syntezy rozległej, potężnej i przemawiającej z równą siłą do wszystkich władz duszy ludzkiej. Bo chociaż te władze są objawami i organami jednej i tej samej potęgi wewnętrznej, posiadają one jednak pewną autonomię, z którą artysta, pragnący trafić do głębin serca ludzkiego, musi się liczyć, chociażby dlatego, żeby nie marnować energii na bezpłodne próby.

Nie przeczę, że można, nie troszcząc się o logikę, »odtworzać wrażenia według ich uczuciowego powinowactwa« <sup>1)</sup>; ponieważ jednak umysł ludzki, bądź co bądź, reaguje i na »logiczne łączenie myśli«, dla czegoż więc usuwać logikę zupełnie z arsenału środków ekspresji artystycznej? Dlaczego wyrzekać się dobrowolnie jednego z wypróbowanych gatunków broni? Czyż Edgar Poe np. nie wywoływał niekiedy efektów nastrojowych, posiłkując się wyłącznie metodą logicznego rozumowania?

Szukanie dróg nowych nie pociąga za sobą koniecznie i nieodwołalnie ruiny starych. Sztuka, jak i wszystko na świecie, rozwija się ewolucyjnie, nie rewolucyjnie. Rozrost subiektywizmu zmienił potrzeby i aspiracje estetyczne człowieka, ale nie zmienił samej istoty jego wrażliwości, na którą można działać najrozmaitszymi środkami, poczynawszy od niejasnych sugestji uczuciowo-muzycznych, a skończywszy na wyrazistej i logicznej plastyce.

Symbol pojedynczy, choćby najwymowniejszy, jest tylko analogią cząstkową: daje on obraz chwilowego nastroju, nie obraz wszystkich tajników, blasków i ciemności, przepelniających duszę każdego wielkiego poety.

Chcąc odtworzyć ów świat wewnętrzny w całej okazałości i pełni, trzeba z konieczności użyć

---

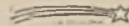
<sup>1)</sup> Przybyszewski, »O nową sztukę«, Życie.

całego szeregu obrazów, symbolów i analogii zmysłowych, związanych ze sobą organicznie jakąś nicią przewodnią.

W ten sposób wyłonił się samoistny świat dzieł z ducha Dantego, Wagnera, Walmikiego, Wyasy i — Słowackiego.

Są to fakty, świadczące, że do stworzenia epepej nastrojowej nie wystarcza sam nastrój liryczny, lecz że musi on opleść się dokoła jakiegoś pnia idejowego i posiłkować wszystkimi środkami ekspresji artystycznej, nie wyłączając plastyki.

Idea, wiążąca ze sobą pojedyncze obrazy i symbole, może być sama przez się symbolem ogólniejszej natury, ale czemkolwiek jest, istnienie jej w utworze szerokiej miary, w epepei, symfonii, romansie czy tragedyi, należy do konieczności, po prostu ze względów technicznych, ze względów, że tak powiemy, perspektywy artystycznej. Bez nici logicznej, wiążącej rozproszone momenty nastrojowe w jedną całość, rozbija się ona na szereg atomów, na luźny zbiór pojedynczych i samodzielnych utworów, które nie dadzą pełnej i skończonej syntezy ducha artysty — co przecież stanowi cel sztuki nowoczesnej <sup>1)</sup>.



---

<sup>1)</sup> Suggérez tout l'homme par tout l'art. (Charles Morice, Litt. de tout à l'heure).

Otóż, jak wiemy, w poezji doby najnowszej — jeżeli się wyłączy Nietzschego i Wagnera — nie pojawiło się dotąd dzieło, które byłoby współcześnie bogatą syntezą subiektywnych wrażeń, myśli i uczuć danej indywidualności twórczej, a zarazem krystalizacją wszystkich środków ekspresji, zarówno plastycznej, jak i muzycznej <sup>1)</sup>.

Jeden tylko utwór posiada te właściwości, a jest nim — »Król-Duch« Słowackiego.

»Komedia Boska« Dantego, oraz »Ramayana« i »Mahabharata« są wyrazem nastroju duchowego pewnych ras i epok raczej, niżeli indywidualności samych twórców. »Prometeusz rozpięty« Shelleya odtwarza i rozwija w sposób nastrojowo-liryczny tylko końcowy moment wspaniałego mytu greckiego. »Król-Duch« zaś, zrodzony samoistnie w wyobraźni poety, ogarnia tak szerokie horyzonty, stapia w sposób na wskrós subiektywny tyle pierwiastków dziejowych, mytycznych, filozoficznych i uczuciowych w jedną nastrojową całość, iż może być uważany za epopeję par excellence »modernistyczną«, zwłaszcza że forma, w jaką poeta

---

<sup>1)</sup> C. Mauclair w swoim studium »Le symbolisme en France« twierdzi, że wielkie dzieła tego typu są niemożliwe: »L'allegorie n'est pas un element fondamental de création. Tout au plus ses procédés se supportent-ils dans le développement restreint du conte et du poeme. Appliqués à une oeuvre longue, ils deviennent intolérables«. Otóż »Król-Duch« samem swoim istnieniem przeczy temu twierdzeniu.

odział swoje podmiotowe wizje, jest, jak u Wagnera, również formą syntetyczną, t. j. harmonijnym zespołem wszystkich typów i środków sztuki.

Niedość jednak postawić podobne twierdzenie, należy go dowieść.

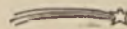
Zostawmy na chwilę »Króla-Ducha«, a wróćmy do ogólnej charakterystyki Słowackiego.

## II.

SYNTETYCZNY CHARAKTER TWÓRCZOŚCI SŁOWACKIEGO. POŁĄCZENIE PLASTYKI I MUZYKI. KOLOR U SŁOWACKIEGO. SYMBOLICZNO-NASTROJOWY CHARAKTER KOLORYSTYKI. PRZYKŁADY. SŁYSZENIE BARWNE. ORYGINALNOŚĆ OBRAZOWANIA. ŚWIETNOŚĆ BARW.

Wiemy, że Słowacki jako poeta zbliża się na wielu bardzo punktach do wymagań estetyki modernistycznej; wiemy również, że utwory jego, jak i dzieła nowoczesnych pisarzy przesycone są t. zw. nastrojem.

Zbadajmy teraz charakter owego nastroju oraz środki, jakimi posługuje się poeta, żeby oddziałać na duszę czytelnika.



Kraśiński, zdając sprawę z wrażenia, jakie na nim robią wiersze Słowackiego, mówi innymi wy-

razami toż samo prawie, co Małecki, ale zwraca uwagę na dwa punkty, pominięte przez autora znakomitej biografii autora »Balladyny«.

Subiektywny nastrój utworów Słowackiego, zwany przez śpiewaka »Nieboskiej« siłą odwieciałań, przypomina mu przedewszystkiem muzykę, która, jak wiemy, przesyca dziś wszystkie dziedziny sztuki.

»Ogół poezji Słowackiego ma za formę ciągłe pojedynczych części stawianie i znoszenie, tworzenie i niszczenie — i utrzymuje się następstwem tych znoszeń, raczej ruchem, niż postacią — tak, jak muzyka 1).

»Pęd tej siły, poczęty z dołu, a bijący ku górze, stara się, jak muzyka, ciągłym drganiem częstotek i roztopianiem kształtów wyrazić westchnienia wszystkich ciał natury i rwania się wszystkich myśli ducha ku niewidzialnemu światu nieskończoności«.

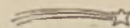
»Ojciec zadżumionych« przypomina Laokoona i Ugolina, ale, jak powiada Krasiński, »ani u rzeźbiarza greckiego, ani u tokańskiego gibelina nie zapożyczył się Słowacki: oni ból nad wszystkie bóle wydali plastycznie, kiedy Słowacki, jak z wykle, raczej następstwem muzycznym, niż kamienną posągowością«.

1) Krasiński: »Kilka słów o Juliuszu Słowackim«, cytowane u Małeckiego i u Hösicka (Juliusz Słowacki).

»Któż czytając »W Szwajcaryi«, lub Anhellego nie dozna mistycznej tęsknoty? Komuż te dwa arcydzieła wewnętrznej melodyi ducha nie zostawią po sobie jakby uczucia, że wszystko już przeminęło, że, co światłem było, już nie jaśnieje, co łąką — już nie płynie, co chwałą — już nie połyska«.

Krótko mówiąc, Słowacki, jako poeta, należy zdaniem Krasińskiego, do typu twórców muzycznych, gdy Mickiewicz przedstawia najpiękniejsze wcielenie typu plastycznego.

»Mickiewicz — to Michał Anioł naszej poezji: jedna z rąk jego spoczywa na posągu Litawora, a druga zawieszona w górze nad ciągiem postaci umarłych, narodowych, przekutych już także w posągi wiecznego wspomnienia. Tym uwiecznionym na imię »Pan Tadeusz«.



Do tej pory cytaty z Krasińskiego stwierdzają tylko to, cośmy wyżej kilkakrotnie powtarzali, a mianowicie, że Słowacki jest, jak i poeci nowocześni, śpiewakiem nastrojowo-muzycznym.

W dalszym ciągu jednak Krasiński dodaje, że »Słowacki nie urodził się rzeźbiarzem, jak Mickiewicz, lecz muzykiem, w którego muzyce płyną farby Correggia i Rafaela, niesione Beethovena tonami«.

Znaczy to, że Słowacki był wprawdzie w pierwszym rzędzie muzykiem, w drugim jednak — kolorystą.

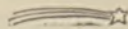
Później Klaczko, podobno, nazwał autora »Baladyny« — »Weronezem poezji polskiej« i porównanie to do dziś dnia kursuje jako moneta pełnej wartości i wagi.

Otóż, pomijając to, że Słowackiego, jako artysty, nie można w żaden sposób zestawiać z plastykami czystej wody, w rodzaju Rafaela, Corregia i Pawła Weroneze, gdyż — jak zobaczymy później — zbliża on się do innego, bliższego nam typu malarzy i rzeźbiarzy, swoją drogą, nie podobna zaprzeczyć, iż w obserwacjach Klaczki i Kraśnińskiego tkwi pewna doza prawdy.

U Słowackiego jest »kolor« czyli element plastyczny, nad którym muzyka dominuje wprawdzie, niosąc »farby Beethovena tonami«, którego jednak nie przytłumia zupełnie, jak np. u Novalisa.

Czy Słowackiego jednak można nazwać »kolorystą« w malarskim, wzrokowym tego słowa znaczeniu?

Stanowczo nie.



Koloryt w terminologii malarskiej oznacza nie siłę i bogactwo pojedynczych plam barwnych, lecz harmonijny pomiędzy nimi stosunek, z uwzglę-

dnieniem warunków i wpływów oświecenia w danym momencie i miejscu.

Autor »Pana Tadeusza«, jak tego dowiódł Witkiewicz w swojej świetnej rozprawie<sup>1)</sup>, był nie tyle rzeźbiarzem, ile właśnie kolorystą w poezji, gdyż odtwarzał nietylko linie oraz barwy lokalne, lecz i zmiany zachodzące w nich pod wpływem większego, lub mniejszego natężenia światła, liczył się z perspektywą powietrzną, optycznym działaniem kontrastów etc.

Podobnych subtelności kolorystycznych, świadczących o wzorowaniu się na naturze realnej, spotykamy u Słowackiego bardzo niewiele.

Kiedy niekiedy, dla efektu humorystycznego zaznaczy on, że pan Rzecznicki, goniąc za porwaną jejmością

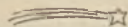
Butów cholewy pokazuje szare,

na ogół jednak nie troszczy się prawie wcale o t. zw. kolory lokalne, zastępując je, że się tak wyrazimy, barwami symbolicznymi, opartymi na analogiach ze lśniącym światem szlachetnych kruszców i drogich kamieni, oraz fenomenów astronomiczno-meteorologicznych.

Srebro, złoto, rubiny, szafiry, szmaragdy, perły, słońca, gwiazdy, błyskawice, zorze, tęcze, komety, rzadziej żywo zabarwione materye i kwiaty — oto

<sup>1)</sup> Mickiewicz jako kolorysta.

zjawiska świata zewnętrznego, dostarczające autorowi »Króla-Ducha« materiału do porównań kolorystycznych.



Mówimy porównań, gdyż Słowacki rzadko odtworza kolor bezpośrednio, lecz zwykle przedstawia go za pomocą jawnego, a częściej jeszcze ukrytego porównania z przedmiotem, który jest niejako synonimem, krystalizacją, symbolem danej barwy w jej największej oraz najstalszej świetności i blasku.

Kolor żółty więc prawie zawsze pod piórem poety zmienia się w złoto; kolor biały — w srebro, lilie, lub alabaster; czerwony — w korał, krew lub różę; zielony w szmaragd; niebieski — w szafir lub turkus i t. p. Każde ognisko światła staje się słońcem; każdy refleks — błyskawicą; wszelka gra barw — tęczą i t. p.

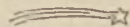
»W Szwajcaryi« płowe sarny przedstawiają się pocie w barwie złota, oczy ich lśnią, jak błyskawice; mgła i śnieg mają kolor srebra; usta kochanki są z »pereł i róży«, piersi jej — to »alabastry widne, choć zakryte«; łyż jej — to brylanty.

We fragmentach z dalszego ciągu »Pana Tadeusza«, trznadle są również złote; zimorodek leci »niby anioł w równi złote skrzydła trzymający«. Napoleona twarz

jak marmur niezmienna

Owszem rzekłbyś, że bielsza od mrozu — promienna,  
Jak miesiąc złota.

W »Nowej Dejanirze« hr. Respekt każe na cześć gości z północy »srebrnym cukrem wysypać dziedziniec«.



Jeżeli w dziełach, odtwarzających życie realne, autor nie troszczy się prawie wcale o realny koloryt, to w poematach fantastycznych roztacza z większą jeszcze swobodą najwspanialsze barwy i blaski, ale barwy i blaski, podniesione do takiej potęgi, że tracą niekiedy zupełnie charakter optyczny, ziemski, i zmieniają się w jakieś promieniste emanacje ducha, będące niejako syntezą kolorów i dźwięków z uczuciem i myślą.

A określenie powyższe nie jest bynajmniej metaforą.

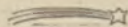
Słowacki sam zdawał sobie doskonale sprawę z syntetycznej natury swojego języka i stylu i dążył świadomie, o ile tego wymagała potrzeba, do łączenia wrażeń wzrokowych i słuchowych w jedną niepodzielną całość, w jedną subtelną, lśniąca i dźwięczną zarazem tkaninę, w którą odziewał swoje wewnętrzne uczucia, myśli i wizye.

Najdoskonalszy typ mowy: język duchów, w których istnienie i działanie wierzył poeta głęboko

i szczerze, przedstawia mu się właśnie jako barwny  
równoważnik słów, dźwięków i pojęć, działający  
współcześnie na oko, ucho i — serce:

Gdzieś z ostatecznej krainy zachwyceń  
Przyszły te duchy i nauczyciele,  
Bez słów i dźwięków i bez tych przesyczeń,  
Które duchowi są od nauk w ciele.  
Ci — za pomocą różnych się oświeceń  
I blasków — szybom podobni w kościele  
Wymalowanym — z myśli tłumaczyli,  
Jak kwiat, gdy zamknie się i znów rozchyli.

Język z słonecznej był miłości wzięty,  
Nią złoty... gdy się zniżał — malowany —  
Lecz cały wielki, otwarty, natchnięty  
I nie mówiony, lecz z ducha błyskany.  
Jak dziecko krzyczy »ach!« na dyamenty,  
Tu ogień widząc złoty — tam rumiany,  
Bo wszystkich złowić płomyków nie może:  
Tak ja, słysząc twój język ducha, Boże  
Ścisnąłem chmurę purpurową, chłodną,  
A to ściśnięcie było znakiem słuchu...



W innej znowu strofie »Króla-Ducha«, który  
jest niewyczerpaną i niewyzyskaną dotąd kopalnią  
uwag autokrytycznych, poeta powiada:

Któżby, nie zajrawszy  
W krainy ducha, wiedział, co to znaczy,  
Że jednych słów jest kolor w oczach krwawczy,  
Inne, jakoby z tęcz wite przez tkaczy;

A drugie — całą woń swoją wylawszy,  
Gdy przyjdą na ton wieszczowi w rozpaczy,  
To w długą rymu kładną się kolumnę,  
Bezładne — ciche — jako trupy w trumnę.

Możnaby z tego wnosić, że Słowacki posiadał  
zdolność »barwnego słyszenia«, że pewne dźwięki  
i pojęcia łączyły się u niego z pewnemi barwami.

Fenomen ten, znany w psychologii pod fran-  
cuzką nazwą »audition colorée«, istnieje rzeczywi-  
ście w formie zaczątkowej prawdopodobnie u wię-  
kszości ludzi, w formie rozwiniętej u wyjątkowo  
czułych osobników.

Zwrócili na to uwagę i romantycy niemieccy,  
a zwłaszcza genialny nastrojowiec, Hoffman, autor,  
muzyk i malarz w jednej osobie. Pisze on w fan-  
tastycznym pamiętniku, noszącym tytuł »Kreis-  
leriana«:

»Nietyłe w marzeniu sennem, ile w stanie pół-  
jawy, poprzedzającej zaśnięcie, odkrywam łącz-  
ność pomiędzy barwami, tonami i wo-  
niami. Zdaje mi się, jak gdyby wszystko to po-  
wstało w jednaki, tajemniczy sposób z promienia  
światelnego, by się potem skojarzyć w jeden wspa-  
niały koncert«<sup>1)</sup>.

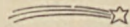
<sup>1)</sup> Baudelaire mówi prawie toż samo:

O métamorphose mystique  
De tous mes sens fondus en un!  
Son haleine fait la musique,  
Comme sa voix fait le parfum.



Otóż analogicznych wrażeń doznawał i Słowacki, jak świadczy nietylko przytoczona wyżej strofa o »kolorze słów«, lecz i ustęp z autobiograficznego feljetonu p. t.: »Krytyka krytyki i literatury«, napisanego dla »Orędownika«, ale wydrukowanego dopiero po śmierci poety <sup>1)</sup>.

W ciekawym tym dokumencie autor »Lilli Wenedy« wyznaje, że przy tworzeniu dzieł »jakieś monotonne usposobienie duszy harmonizuje wszystko i oblewa jedną barwą, tak, że po napisaniu dzieł się sam kolorystowi, który moje dzieło jedno od drugiego rozróżnia, a wytłomaczyć tego nie mogę inaczej, jak powiedziawszy Wam, że mi się mój »Sen nocy letniej« wydaje błękitnym i księżycowym, a »Makbet« — szarym i czerwonym obrazem <sup>2)</sup>.



<sup>1)</sup> Staraniem Dr. Bolesława Erzepkiego. Por. streszczenia i cytaty podane u Hüßicka: »Juliusz Słowacki«.

<sup>2)</sup> Poeta ukrył się pod maską Szekspira, »Sen nocy letniej« więc oznacza świat duchów w »Balladynie«, a »Makbet« jej żywioły i sceny tragiczne. Rzeczą godną uwagi jest fakt, że Flaubert, ten krańcowy realista i obiektywista, doznawał wrażeń podobnych. Przyznał on się Goncourt'om, że pisząc »Salambo« pragnął stworzyć coś purpurowego (faire quelque chose pourpre). W »Madame Bovary« chciał oddać kolor pleśni (couleur de moisissure de l'existence de cloportes). (Por. Journal des Goncourt, I, 366).

Realność i względną częstość tego zjawiska psychicznego stwierdzono dziś naukowo, a poeci szkoły modernistycznej umieli wydobyć z niego nowe efekty »nastrojowe«.

Czy odkrycie owej właściwości, zmieniającej się bardzo silnie względnie do obserwowanego osobnika, odegra w sztuce tak szeroką rolę, jaką jej przypisują estetycy najnowszego kierunku <sup>1)</sup> — tego rozbierać nie będziemy, wystarczy nam stwierdzenie faktu, że Słowacki i na tym punkcie był poprzednikiem modernizmu, oraz że »słyszenie bar-

<sup>1)</sup> Baudelaire zaznacza w jednym z sonetów:

Jak oddalone echa, wiążące się w chóry,  
Tak sobie w tajemniczej głębokiej jedności,  
Wielkiej, jako otchłanianie nocy i światłości,  
Odpowiadają dźwięki, wonie i kolory.

(Przekł. Langeo).

Przybyszewski zaś powiada: »Dźwięk może i rzeczywiście wywołuje potopy barw, woń jakiegoś kwiatu wywołuje zupełnie przeciwne konglomeraty wrażeń, a zaledwie dostrzegalny przeblysł jakiejś barwy może w nieświadomości (t. j. w bezwiednych głębinach duszy) wywołać całe życie w nieskończonej perspektywie. A więc zasadniczą cechą »nowej« poezji, nowych prądów jest odtwarzanie wrażeń według ich uczuciowego powinowactwa, bo dwa różne wrażenia mogą mieć ten sam uczuciowy rdzeń«.

Przybyszewski bierze kwestyę z najogólniejszego stanowiska, kładąc nacisk tylko na niewątpliwe pokrewieństwo uczuciowe różnorodnych wrażeń zmysłowych, ale nie wchodząc w szczególności konkretne. Francuzi jednak próbo-

wne« wpłynęło do pewnego stopnia na charakter jego poetycznego kolorytu.

Niedarmo Krasieński nazwał Słowackiego »muzykiem, w którego muzyce płyną farby niesione tonami«.

Nie znaczy to wcale, żeby w wyobraźni autora »Króla - Ducha« dany dźwięk zlewał się stale i ściśle z jedną i tą samą barwą i żeby ta barwa nie miała absolutnie żadnego obiektywnego i genetycznego związku z pojęciem, jakie ów dźwięk przedstawia.

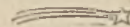
Nie, »słyszenie barwne« nie jest u Słowackiego, jak u »instrumentystów« francuskich zasadą este-

---

wali zbudować na zjawisku »słyszenia barwnego« całą estetykę. Za punkt wyjścia posłużył im znany sonet jednego z pierwszych symbolistów, Artura Rimbaud, który pół żartem, pół seryo połączył dźwięki samogłosek z pewnemi barwami w stałe pary wrażeniowe: A miało być czarne, E — białe, I — czerwone, U — zielone, O — niebieskie.

*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles*  
Je dirai quelque jour vos naissances latentes,  
*A noir corset velu des mouches éclatantes*  
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles;  
*Golfe d'ombre, E candeur de vapeurs et des tentes,*  
*Lance des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombrelles;*  
*I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles*  
Dans la colère ou les ivresses penitentes;  
*U, cycles, vibrations divins des mers virides*  
Paix des pâtis, semés d'animaux, paix des rides  
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux  
*O supreme Clairon, plein de strideurs étranges*  
Silences traversés des Mondes et des Anges:  
*O — l'omega, rayon violet de ses yeux.*

tyczną, do której poeta się formalnie stosuje; nie jest również objawem anormalnym, zbliżającym się do granic patologicznych, nie: jest to tylko nadzwyczajna czułość, bezprzykładna zdolność chwytania i odtwarzania tajemniczego, a jednak rzeczywistego związku, istniejącego pomiędzy wszystkimi wrażeniami zmysłowemi.



Zdolność tę posiadają w mniejszym, lub większym stopniu wszyscy prawdziwi poeci, gdyż

---

Sam autor tej dowcipnej błyskotki nie uważał swego subiektywnego przekładu dźwięków na barwy za powszechnie obowiązujący; Gustaw Kahn nazywa ten sonet »paradoksem, wykładającym jedną z możliwych harmonii rzeczy«, René Ghil atoli stworzył, wychodząc ze spostrzeżeń, zawartych w wierszu Rimbaud'a, całą poetykę »ewolucyjno-instrumentacyjną«, utożsamiając dźwięki samogłosek z kolorami z jednej, a instrumentami muzycznymi z drugiej strony. U — miało odpowiadać kolorowi złota i brzmieniu trąb, klarnetów, I — to błękit, a zarazem dźwięk kontrabas i skrzypiec, etc. Błąd powyższej teorii polegał na tem, że wyniki wrażeń czysto subiektywnych podnosiła do godności zasady ogólnej, i że na jednym, drugorzędnym czynniku budowała ciasny systemat, obejmujący całą twórczość poetycką. Swoją drogą niepodobna zaprzeczyć, że kojarzenie barw z dźwiękami i pojęciami może być źródłem ciekawych efektów stylowych i nastrojowych. Przekonamy się o tem, rozpatrując w dalszym ciągu poezye Słowackiego.

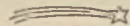
ostatecznie cała technika poetycznego odtwarzania zewnętrznych przedmiotów, czy stanów wewnętrznych ducha, polega na budzeniu w umyśle czytelnika odpowiednich wyobrażeń za pomocą rytmicznej i logicznej kombinacji słów. A cóż to jest słowo? Jest to dźwiękowa krystalizacja, streszczenie całego szeregu procesów psychicznych, jest to suma olbrzymiej masy wrażeń różnorodnego typu, zaklętych w jeden ton.

U każdego więc artysty, który, posługuje się mową, jako materiałem twórczym, słowa, będące dla większości ludzi tylko suchymi abstrakcjami, zmieniają się w żywe istoty, w ogniska różnorodnych bodźców psychicznych, w mistyczne źródła, skąd płyną współcześnie barwy, dźwięki i wonie.

Jeden atoli z poetów, jak np. Mickiewicz, więcej kładzie nacisku na przedmioty związek dźwięku i rzeczy, ukryty w każdym słowie, drugi, jak Słowacki, postępuje z pewną, niekiedy znaczną dowolnością, i nie troszcząc się zbyt o najbliższą i najlogiczniejszą, że tak powiemy, asocjacyję dźwięku słownego z zawartem w jego ramach pojęciem, szuka pokrewieństw dalszych, mniej znanych i widocznych dla ogółu.

Dlaczego jeden wybiera taką, a drugi inną drogę? To tajemnica ich organizacji psychicznej, którą można stwierdzić, ale trudno zbadać. W każdym razie właściwość podobna stoi zawsze w ści-

łym związku z ogólnym charakterem twórczości danego poety.



Każda rzecz, na którą Słowacki patrzy, wyjątkowo tylko przedstawia mu się w swojej naturalnej, pospolitej, elementarnej postaci. Wyobraźnia poety przerabia w tej chwili odebrane wrażenie na coś nowego, niezwykłego i często bardzo odległego od prawdy realnej.

Jeżeli Mickiewicz porównał karczmę żydowską »z przodu do korabia a z tyłu do świątyni«, w dalszym zaś ciągu do »żyda, gdy się, modląc, kiwa« — to w porównaniach tych nie zatracił ani jednego charakterystycznego szczegółu rzeczywistości, tylko spotęgował i ożywił wrażenie, jakie na każdym widok podobnego budynku sprawia.

Słowackiemu drewniana oberża, w której rozlega się wesoły gwar tańczących, nasuwa na myśl »skrzypce olbrzyma napełnione Mirmidonami«. (Listy, II, 204).

To porównanie jest tak niespodziewane, tak nie ma związku z istotą opisywanego przedmiotu, że budzi nie jego obraz, lecz szereg wrażeń ogólniejszej natury: nasuwa jakieś wspomnienie bajek o wielkoludach, igrających z lilipucim rodem człowieczym, jakieś mgliste refleksje o słabości i lekko-myślności naszej i t. p.

Smugi deszczu są u Słowackiego »strunami«,

chmara ćwierkających wróbli — »harfą szarą«; szkło,  
gdy pęka, »nie mogąc wytrwać ogniewi« — staje  
w »gwiazdzistych ranach«; stary, połatany  
płaszcz rapsoda zmienia się w »błękitną chmurę«,  
jego noga

Bosa, dziś świeci przed memi oczyma  
W obowiązkach srebrna, jak muszla pielgrzymka.

Wrota, których zawiasy nie skrzypią, zostały

cichością oliwy  
Do zamilczenia jęków przymuszone.

Najpospolitsze zjawisko, obraz, czyn, zmienia się  
pod piórem poety w coś wytwornego, eterycznego  
i — niezwykłego.

Zamiast życzyć nikczemnikom haniebnej śmierci,  
powiada, że »radby uczynić ich na lauru drzewie —  
liśćmi«. Księżyc »idąc po fali«, nie błyszczy po  
prostu, lecz »szeleści złotem«.

Słowem, autor »W Szwajcaryi« umie, że uży-  
jemy staroświeckiego wyrażenia »w przyjemny spo-  
sób zadziwić« — co Novalis uważał za istotę poe-  
tyki romantycznej, twierdząc, iż zadaniem artysty  
jest uczynić dany przedmiot nowym, obcym, a za-  
razem znanym i pociągającym <sup>1)</sup>).

<sup>1)</sup> Die Kunst auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend — das ist die romantische Poetik. Novalis, Schriften, II, 264. Wiedeń 1820.

Traktowanie kolorów stanowi u Słowackiego  
tylko szczególny przypadek owej metody subje-  
ktywnego traktowania rzeczywistości.

Jeżeli Mickiewicz, opisując strumyki wódki,  
miodu i piwa, lejące się z beczek, mówi

Jeden biały, jak srebro, krwawnikowy drugi,  
Trzeci żółty, troistą w górze grają tęczę,

to obraz ten, potęgując barwne wrażenie rzeczy-  
wistości, nie odbiega od niej zbyt daleko.

Słowacki bez wątpienia nie byłby tak dyskre-  
tnym w koloryzacji: zamiast powiedzieć biały, jak  
srebro — powiedziała by wprost srebrny, a zamiast  
żółty — złoty, lub słoneczny.

Wogóle, jak wiemy, lubi on brać maximum  
barwy pokrewnej danemu kolorowi lokalnemu,  
i w dodatku używa zawsze prawie barw lśniących,  
dających silne, ale jednostajne refleksy i słabo się  
zmieniających pod wpływem różnic oświetlenia.

Nietylko w oczach swoich bohaterów i boha-  
terek widzi »gorejące rubiny«, lub »łagodne ame-  
tysty«: prosty bocian, który zbudował gniazdo na  
kominie chaty wieśniaczej, daje mu temat do ode-  
grania całej symfonii kolorów:

Dziś jeszcze widzę — jakby w tajemnicy  
Najgłębszej ducha mojego — tę chatę  
Na szmaragdowych łąkach, przy Kruszwicy  
Zapraszającą bociany skrzydlate.  
Kat wielki węzów, król tej okolicy  
Miał gniazdo trawy srebrnemi brodate,

Dziwnie świecące, na wysokiej tyce —  
Koło ubrane w komina iskrzyce.

Nie szkodziły mu jednak ognie złote,  
Lecz jako źródło szły prosto do góry,  
I przebiwszy się przez dymu ciemnotę,  
Czyniły różę ognistą z purpury.  
Widziałem dziwną aniołów robotę  
Około ptaka, ich tęczowe sznury,  
Czyniące nieraz, że chata — kościołem,  
Koło miesiącem było, ptak — aniołem.

Ten cudny wytrysk barw i płomieni zniszczył  
prawie bez śladu prosty i szary obrazek rzeczy-  
wistości, stawiając na jego miejscu jakieś czaro-  
dziejskie widziadło.

### III.

ŁĄCZNOŚĆ BARW Z NASTROJEM UCZUCIOWYM.  
LOGIKA I KONSEKWENCYJA SYMBOLIKI. BARWY,  
DŹWIĘKI I IDEJE. POCZUCIE LINII I RUCHU U SŁO-  
WACKIEGO.

Dlaczego jednak, pomimo że Słowacki używa  
stale niewielkiej względnie liczby jednych i tych  
samyh barw o najwyższym natężeniu, nie harmo-  
nizując ich, jak malarze i Mickiewicz, przez uwzglę-  
dnienie perspektywy powietrznej i warunków oświe-  
tlenia, dlaczego mimo to wszystko nie wpada w de-  
koracyjną monotoność?

Dlaczego, operując prawie ciągle »jubilerskim«  
materyałem plastycznym, tworzy coś więcej nad  
bogate naszyjniki i precudowne ornamenty?

Jakim sposobem trafia za pomocą tych olśnie-  
wających, potężnych, ale chłodnych i jednostajnych  
barw do głębin naszej duszy, roztwierając przed  
nią mistyczne horyzonty uczuć i myśli?

Dlatego, że Słowacki, pomimo dekoracyjnej  
formy, nie jest dekoratorem, tylko poetą w naj-  
głębszem znaczeniu tego wyrazu. Że, sypiąc gar-  
ściami perły, dyamenty i złoto, czyni to, nie dla-  
tego jedynie, by upajać siebie i czytelnika ich  
wspaniałością, lecz dlatego, żeby z przezycystej, kry-  
ształowej barwy i blasku tych szlachetnych ka-  
mieni i kruszców tkać szatę dla swoich wizji we-  
wnętrznych.

Wizye te są niekiedy tak dalekie, tak różne od  
rzeczywistości, że gdyby je odziać w kolory po-  
spolite, straciłyby swój właściwy, nadziemski cha-  
rakter; są zaś współcześnie tak potężne, tak zindy-  
widualizowane, że niepodobna ich było rozwiewać  
zupełnie w bladą, bezbarwną i bezkształtną mgłę.

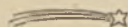
Pozostawała jedna droga: wybrać barwy bo-  
gate, szlachetne, rzadkie, a zarazem przezrocyste,  
trwałe, jednolite i sprawiające wrażenie samoistnych  
źródeł światła.

Takich barw właśnie dostarczyły poecie drogo-  
cenne minerały, zjawiska meteorologiczne, a po  
części i kwiaty.

I dlatego można o wszystkich fantastycznych postaciach poety powiedzieć to, co on sam mówi o duchach, dających nauki Popielowi:

Ci — za pomocą różnych się oświeceń  
I blasków — szybom podobni w kościele  
Wymalowanym — z myśli tłumaczyli,  
Jak kwiat, gdy zamknie się i znów rozchyli.

Rzeczywiście, wizye Słowackiego podobne są pod względem plastycznym do — witraży kościelnych.



Harmonijność kolorytu tych barwnych, a zarazem nie realnych tworów, osiąga poeta nie na drodze malarskiej, lecz na drodze — muzyczno-lirycznej.

Jeżeli nie pojedyncze pojęcia i uczucia, to pewne typy pojęć i uczuć kojarzą się u niego często z pewnymi typami ulubionych barw.

Rubin, purpura są u Słowackiego synonimami, czy symbolami potęgi i grozy tragicznej.

Złowrogi i dręczony walkami wewnątrzniemi tytan, Popiel, mówi, że mu

W powiekach rubin i błysk dziwny gorę;  
Powieki nożem zdają się przecięte,  
A przez czerwoną, rubinową korę  
Patrzy duch, widmo przeszłości przekłete.

Duch ów, który za życia »tłoczył purpurowe ślady«, przyjmuje w świecie zagrobowym kształt

chmury purpurowej; wspomnienia jego zbrodni biegają za nim jako światła, sny, upiory czerwone (»Król-Duch«).

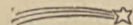
Niekiedy, jeżeli idzie o potęgę tragiczną, znajdującą się w stanie upadku, rozkładu, to poeta łączy purpurę z kolorem zielonym.

Czarownica Pycha, ginąc, ukazuje »na prześcieradle ognistej purpury — twarz zielonego, jak trupi koloru«.

Ametyst symbolizuje łagodność i czystość: Dobrawna

czysta z najczystszych na ziemi  
Stała z oczyma w ziemię spuszczonemi,  
Dwa z ametystów blaski, jak z krynicy,  
Łały się ciągle, choć rzęsą pokryte.

Złoto, którego poeta bardzo często używa i nadużywa, mniej ma określoną rolę, choć przeważnie występuje jako barwa połączona z wyobrazeniami dodatkowymi. Napoleon ma twarz »złotą«; kochanka jest »złotym snem«, »złotym« aniołem, tradycje ludowe są złotymi upiorami i t. p.



Naturalnie, nie twierdzimy wcale, że Słowacki nie odstępował nigdy od tego symbolizmu, że zawsze pewne wyobrażenia przybierały taki, a nie inny charakter kolorystyczny. Nie o to nam zresztą w gruncie rzeczy idzie. Chcieliśmy tylko dowieść

powyższymi cytatai, że dany kolor nigdy nie był użyty litylko dla efektu, dla ozdoby, dla podniesienia blasku wiersza, lecz że zawsze uzmysławiał jakieś wrażenie wewnętrzne, wypowiadał jakieś uczucie.

Słowacki nie osadzał w swoich strofach pereł i rubinów, jak jubiler, nie troszcząc się o nic innego, prócz dekoracyjnej harmonii plam, lecz używał ich jako środków charakterystyki psychologicznej, jako czynników do spotęgowania nastroju duchowego.

Ze stanowiska realnego, człowiek o złotej, czy zielonej twarzy i rubinowych, ametystowych lub bursztynowych oczach może się wydać absurdem; ze stanowiska czysto malarskiego podobna surowa kombinacja jaskrawych kolorów może być grzechem przeciwko harmonii kolorystycznej — to prawda, ale Słowacki nie jest ani realistą, ani kolorystą, lecz poetą subiektywnym, który posługuje się barwami, nie dlatego, żeby wywoływać złudzenie wzrokowo-plastyczne, lecz dlatego, żeby budzić uczucia podobne do tych, jakie w nim samym zrodziła pewna myśl, idea, wizya, wrażenie.

Charakter i ton danej barwy dostraja się zawsze znakomicie do charakteru i tonu danego zdania, strofy, poematu; kolory przystosowują się do pojęć i dźwięków: harmonia muzyczno-liryczna dominuje nad harmonią malarską.

Twierdzenie to nie jest pustym frazesem, lecz

faktem, którego istnienie można z łatwością stwierdzić, wczytując się z uwagą w dzieła Słowackiego.

Jeżeli elegijna tęsknota »W Szwajcaryi« przepada się w barwy błękitu, srebra i kryształów, jeżeli w gromowych rapsodach »Króla-Ducha« dźwięczą tony »purpurowe«, to, w razie potrzeby, poeta umie złagodzić albo przyćmić blask tych kolorów i nadać im brudną matowość i szarość.

Tak np. kiedy Popiel, spełniwszy miliony ohydnych zbrodni, jedzie mordować swego najlepszego przyjaciela i najwierniejszego sługę, wojewodę, Śwityna, autor daje tyranowi — twarz z grynszpanu, i odziewa go w ciemny hełm ołowiany:

Ja przodem. W czerep czarny ołowiany  
Ukrywszy głowę moją, jak w kapturze:  
Bom w sobie uczuł wstyd nieopisany,  
Twarz mieć, jak grynszpan, wzrok, jak ogień w chmurze.

Dlaczego autor, który żywy kolor łąk i drzew zestawia zwykle ze szmaragdem, wziął tym razem za termin porównania grynszpan? Dlaczego kładzie Popielowi na głowę, nie stalową, żelazną, miedzianą, srebrną, lecz ołowianą przyłbicę, kiedy wie o tem, że hełmów z ołowiu robić nie można, gdyż metal ten jest za ciężki, za miękki i za kruchy do podobnego użytku?

Czy to kaprys, przypadek? Nie. Bo ta grynszpanowa twarz i ten kaptur ołowiany powracają później kilkakrotnie; poeta kładzie nacisk na te

materye i barwy, łącząc ich brud, szarość i jadowitość ze stanem duszy zbrodniarza w danej chwili.

Popiel, mocując się niedługo potem z zesłaną przez Boga kometą, »trawi ją jadów duchowych grynspanem«, a »sto tysięcy iskier«, idących od cudownej gwiazdy przenika »ołowiany kaptur«, pokrywający mu głowę. Nawet duch tyrana, ukazując się dla postrachu wojewodom, przybiera kształt »czarnego upiora« w ołowianym kapturze <sup>1)</sup>.



Tak więc, jak kolory jasne, lśniące i czyste łączą się u Słowackiego najczęściej z wrażeniami natury podniosłej, tak kolory matowe, ciemne, popolite uzmysławiają nizkość, zbrodniczość, ohydę moralną, lub też wogóle brak wyższych duchowych przymiotów.

Pogardzony przez aniołów Wodan jest »czarny jako stal — ciemny jak mogiła«; Ziemowit zaś, cno-

---

<sup>1)</sup> Ten »ołowiany kaptur« powraca raz jeszcze w rapsodzie V, kiedy Popiel, po szeregu wieków, wcielił się w Bolesława Śmiałego:

Żelazny teraz wam żywot opowiem,  
Z twarzą podobną do tej strasznej twarzy,  
Która pod szarym kaptura ołowiem,  
Błyszczą się jak lód, a jak piekło parzy.

Porów. także Rapsod V, strof. XXIII—XXXII, oraz Waryant Rapsodu o Piaście, strof. XXII — wszędzie symboliczne znaczenie ołowiu przedstawia się jednakowo.

tliwy brat jego — to »róża rozkwitła i świeża«. Ale dlaczego tym razem czarny jako stal, a nie jak ołów? Bo Wodan nie jest świadomym siebie tyranem, złoczyńcą, zabójcą, tylko żywiołowym reprezentantem pogańskich, przeżytych już, ale, bądź co bądź, nie zbrodniczych sił ducha. Jakkolwiek więc w stosunku do nowych chrześcijańskich idei należy uważać Wodana za potęgę ciemną, nie można jednak skazywać go na nienawiść i pogardę.

Podobnych subtelnosci kolorystyczno-symbolicznych znajdziemy u Słowackiego, zwłaszcza w »Królu-Duchu«, całe szeregi. Jedna i ta sama postać może występować w rozmaitych oświetleniach, zależnie od uczuć, jakie w danym momencie obudzi w sercu poety.

Jeżeli, malując Popiela, Słowacki widzi w nim tylko wcielenie okrucieństw i zbrodni, to odziewa go w barwy mętne i brzydkie; skoro zaś przypomni sobie o tem, że po za krwawym tyranem ukrywa się wielki działacz ewolucyjny, kujący tytaniczną dłońią formy dla przyszłych przeobrażeń społecznych — otacza go w tej chwili tragiczną aureolą purpury i błyskawic.

Poeta zdaje się uznawać mistyczną hierarchię barw, blasków, kryształów i kruszców:

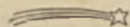
Czem jest rząd dany kruszcowi złotemu  
Nad metalami; czem kryształy słone  
Muszą ustąpić dyamentowemu,  
Czem gasną światła na słońcu czerwone,



Tem właśnie święty głos ducha przemaga,  
Że w nim jest czystość cudowna i waga.

Strofa powyższa jest poniekąd kluczem do zrozumienia tajników symboliki kolorystycznej Słowackiego. Uzmysławiając uczucia swoje, czy bohaterów, stosuje on po prostu hierarchiczną skalę barw do hierarchicznej skali stanów psychicznych.

»Cudowna czystość i waga uczuć« znajduje wyraz w czystości i blasku porównywanych z nimi przedmiotów, i odwrotnie, mętność i nieszlachetność namiętności odbija się w szarzyźnie i brudzie łączonych z nią kolorów <sup>1)</sup>).



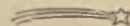
Naturalnie, że koloryzacja, oparta na takiej, symbolicznej, nie optycznej podstawie, nie może mieć nic wspólnego z kolorytem w malarskim tego słowa znaczeniu. Że, pomimo to, koloryt Słowackiego sprawia na czytelniku silne wrażenie, pochodzi to z dwóch przyczyn.

Po pierwsze, poeta nie posługuje się swemi ulubionemi barwami dowolnie i kapryśnie, lecz

<sup>1)</sup> Hierarchiczna symbolika barw nie jest sztuczną alegoryą, lecz łączy się ściśle z ewolucyjnym panteizmem Słowackiego, który we wszystkich objawach zmysłowych widział symbole ducha, wyzwalającego się stopniowo z pęt materii. Pomówimy o tem szczegółowo, rozbierając mistycyzm i symbolizm Słowackiego.

trzyma się pewnej, subiektywnej, rzecz prosta, ale stałej metody logicznej. Wskutek tego każdy blask, czy cień, mający wyrażać coś więcej nad zwykłe zjawisko optyczne, nie bywa rzucany nigdy na martwą i gładką płaszczyznę, lecz złączony ściśle z uczuciową — choć niekoniecznie plastyczną — całością danego ustępu, wiersza, strofy, charakterystyki etc.

Każdy rubin, ametyst, perła, metal, nie tylko błyszczący, lecz, dzięki dopasowanej odpowiednio oprawie rytmicznej i psychologicznej — dźwięczy i mówi. Każda barwa jest współcześnie tonem; za każdą ukrywa się jakaś myśl, lub uczucie; każda poddaje czytelnikowi nie tylko wrażenie wzrokowe, lecz i muzyczne i ideowe.



Kiedy Popiel postanowił:

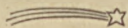
Niebiosa zatrwożyć,  
Uderzyć w niebo tak, jak w tarczę z miedzi,  
Zbrodniami przedrzeć błękit i otworzyć,  
I kolumnami praw, na których siedzi  
Anioł żywota, zatrząść tak z posady  
Aż się pokaże Bóg w niebiosach — błady.

To porównanie sklepienia niebios do dźwięcznej, czerwonej tarczy miedzianej, w którą bezbożna pięść tytana uderza, potęguje grozę i pod-

niosłość obrazu. Czytelnik słyszy przeciągły, ponury, metaliczny odgłos zuchwałego uderzenia, którego echa zdają się wstrząsać fundamentem świata, i widzi, jak się zelżone niebo rumieni z gniewu...

Spróbujmy zamiast »tarczy z miedzi« podsta-  
wić tarczę ze złota, srebra, stali, żelaza — a wra-  
żenie zniknie. Tylko krwawa czerwoność miedzi,  
w połączeniu z posępnym, żałobnym charakterem  
jej brzmienia, daje obraz, odpowiadający tragicznemu  
nastrojowi, który dochodzi do szczytu w chwili,  
kiedy poeta zbliża do siebie pojęcie najpotężniej-  
szej Istoty z barwą, będącą synonimem ziemskiej  
słabości i przerażenia.

Bóg w niebiosach błady — to contradictio  
in adjecto, to nielogiczność. Ale właśnie ta nielo-  
giczność życzenia maluje wybornie nastrój duszy  
Popiela, który nie walczy z Bogiem o władzę, jak  
szatan, lecz pragnie się przekonać, czy ma nad  
sobą kogoś, kto czuwa i sądzi jego czyny. I całą  
tę walkę wewnętrzną, to zwątpienie oddaje poeta  
w jednym zdaniu, w jednym wyrazie prawie, po-  
stawionym w odpowiednim otoczeniu i zamyka-  
jącym strofę, jak rzeźbiony dziwacznie zwornik  
zamyka sklepienie gotyckie.



Przeczytajmy teraz strofę o biegunowo odmiennym nastroju:

W kraju bez słońca, bez gwiazd i księżyca,  
Gdzie wiecznie smutno, posępnie i głucho,  
Ja, rycerz, jako śpiąca nawałnica,  
Z otwartą, szklaną zrenicą i suchą,  
A ty, jak moja smętna czytelnica,  
Perła po perle ton lejąca w ucho,  
Taka wyrazów i pieśni mistrzyni,  
Że pieśń z tysiąca lat... chwilę... uczyni!

Jest to poetyczna krystalizacja tęsknoty do  
spokoju; marzenie o stanie jakiejś błogiej, półsen-  
nej beczynności, kiedy kontemplacja myślowa za-  
stąpi zupełnie miejsce brutalnych czynów i mę-  
czących wysiłków woli; kiedy znużony bohater,  
niby »śpiąca nawałnica«, będzie wolał słuchać dzie-  
jów, niżeli je — tworzyć.

Zauważmy teraz, jaką rolę w tej oktawie od-  
grywa wiersz, w którym poeta zestawia tony pie-  
śni, lejące się wolno, jeden po drugim w ucho —  
z perłami.

Czysty, szlachetny, ale zmatowony nieco blask  
tych klejnotów; ich przytłumiony, dyskretny szmer  
przy uderzaniu o siebie; łagodnie zaokrąglona  
i jednostajna forma — wszystko to razem tak do-  
skonale roztapia się w elegijnym nastroju mu-  
zycznym całej strofy, a zarazem nadaje mu tak  
silny wyraz plastyczny, że nie podobna sobie wyo-  
brazic w danym wypadku właściwszego i wy-  
mowniejszego obrazu, czy symbolu nastrojowego.

Gdyby poeta, zamiast pereł, użył brylantów,  
rubinów, szmaragdów i gdyby nawet zdołał je

włoczyć w ramy tegoż samego cudownego rytmu — efekt byłby bezwarunkowo inny, i pod względem muzycznym i kolorystycznym. Inny i słabszy, bo nie odpowiadałby tak ściśle psychicznemu nastrojowi całości.



Przeczytajmy tylko głośno wspomniany wiersz:

Perła po perle ton lejąca w ucho...

i zestawmy go z cytowanym poprzednio

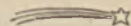
Uderzyć w niebo tak, jak w tarczę z miedzi...

W pierwszym czujemy jakąś leniwą miękkość i senną płynność; drugi brzmi szorstko, energicznie, surowo. Pierwszy działa na ucho, jak melodyjna kołysanka, drugi — jak dzwon alarmowy; pierwszy śpiewa, drugi grzmi i huczy; pierwszy odurza i obezwładnia, jak rozkoszny narkotyk, drugi wstrząsa i niepokoi.

Zależy to bez wątpienia od różnicy w rytmie, od rozkładu akcentów, od powtarzania pewnych samogłosek i spółgłosek; zależy również od treści myślowej każdego wiersza, ale, jak wykazaliśmy wyżej, niemałą rolę odgrywają tu obrazy i barwy, które poeta z pojęciami i dźwiękami połączył.

Otóż właśnie ta umiejętność harmonijnego dostrojenia barwy do muzycznego i duchowego tonu danego wiersza, ta fenomenalna zdolność chwytania pokrewieństw pomiędzy kolorem, dźwiękiem

a pojęciem jest jedną z przyczyn, dzięki którym poezje Słowackiego sprawiają tak silne wrażenie nie tylko uczuciowe, myślowe oraz akustyczne, ale do pewnego stopnia i — optyczne.



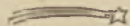
Ten pośredni, że tak powiem, czynnik uplastyczniania nastrojów byłby może nie wystarczający, gdyby mu nie przyszedł w pomoc drugi, a mianowicie: wielkie poczucie ruchu i linii.

Słowacki nie jest kolorystą w znaczeniu malarzkim, nie jest także rzeźbiarzem; nie umie rozkładać i oświetlać plam barwnych w przestrzeni, ani modelować brył — to prawda, ale jest wybornym rysownikiem: chwyta i odtwarza doskonale kontury zjawisk, na które patrzy, lub które sobie wyobraża.

Ta właściwość jego talentu występuje nie tylko w utworach realistycznych i historycznych, jak »Złota czaszka«, »Horsztyński«, »Niepoprawni«, »Mazepa« etc, ale i w poematach fantastyczno-symbolicznych, jak »Anhelli« i »Król-Duch«. Dana postać może być niejasna i rozwiana w treści duchowej; może się niezupełnie tłumaczyć pod względem logicznym; może być paradoksalna, dziwaczna, nienaturalna; może nie zawierać ani odrobiny tego, co nazywamy zwykle »prawdą obiektywną«, realną; może być pozbawiona ciała i krwi i składać się

z samych mistycznych promieni i blasków; może być lotna i mglista, jako istota, a mimo to zawsze posiada ostre, wyraźne kontury linijne, jak je posiadają figury, wycinane na lśniącej, twardej, przezroczystej powierzchni kryształów.

Można się spierać o idejowe znaczenie Anhellego, Eloi, Popiela, Rzepichy, Wodana, ale nie podobna zaprzeczyć, że każda z tych postaci, pomimo swej eteryczności, ma określone i indywidualizowane zarzysy i że się odrzyna, niby błyszcząca inkrustacja, od ogólnego tła opowieści.



Toż samo, cośmy powiedzieli o rysunku pojedynczych figur, da się zastosować w zupełności do scen zbiorowych i do całej akcji epicznej poematów. Pomimo niezwyklej, nieprawdopodobnej, nadprzyrodzonej treści, w której pierwiastki mistyczne dominują nad realnymi, poeta nigdy nie traci poczucia jasności konturów, nie wpada w chaotyeczność, mętność, nie gmatwa linii w nierozwikłane kłębki.

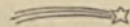
Oto jeden z licznych opisów, zawartych w »Królu Duchu«:

Na dworach wówczas nasze wojewody  
Trzymali sobie nadwornych gęślarzy,  
Ci byli, jako rycerstwa Rapsody,  
Zazwyczaj mądrzy, ślepi już i starzy.

Jako pancerze srebrne długie brody  
Na piersiach mieli, a słoneczność w twarzy;  
Liry nosili małe, ale sławne,  
W korał lub srebro, lub w bursztyn oprawne.

W ręku trzymali, niby pastorały,  
Długie, wierzbowe, ostrugane kije;  
Temi, bywało, chłopczyków chorały  
Pędzą... i wiodą takt przez harmonije;  
A kiedy w górę kij podniosą biały...  
Wtenczas z choralnej pieśni piorun bije:  
A kiedy spuszcza na dół berło dziada,  
To na kolana pieśń, jak anioł, spada.

Czyż<sup>o</sup> linie i kontury tego obrazu nie odznaczają się idealną czystością, subtelnością i wyrazistością?



Weźmy teraz wyjątek z cudownej, w pomyśle i w wykonaniu sceny, kiedy Bolesław Śmiały, mając wydać sąd o kwiatach, przyniesionych przez zalotną mieszczkę, Krystynę, wzywa pomocy pszczół, które,

Niewielkie to u mądrych dziwo,  
Wybrały kwiatów girlandę prawdziwą.

Zrazu brzęk tylko w różach, i organki  
Głosów z lilii szły, jak źródło szemrze;  
Nagle zczerniały one jasne wianki —  
Zgrubiały i złe stały się jak węże...

Potem brunatno-złoty włos mieszcanki  
Zabrzączał! Jak chłop, gdy rzuca oręż,  
Gdy opadnięty jest gdzie na podjazdach:  
Tak biegła na mnie w pszczołach — niby w gwiazdach...

Opis ten, jak zwykle u Słowackiego, przemawia współcześnie do oka i do ucha: słyszymy brzęk i widzimy rojenie się całej masy pszczoł, które obsiadają gromadą wieniec żywych kwiatów i nadają mu pozór grubego węża. Porównanie jest oryginalne i wyszukane, ale pod względem rysunkowym bardzo wymowne i wyraziste.

A teraz weźmy motyw ruchu. Oto jedna z wielu charakterystycznych strof »Króla-Ducha«.

A cóż dopiero, gdy ja groźne lice  
Odkryłam, z hełmu spojrziałem surowo  
I, połamawszy miecza, w błyskawicę  
Cisnąłem jego kawałki nad głowę;  
Nademną ducha mrok, i złote świece  
Miecza nad kitą moją purpurową,  
Jak zawierucha olimpijska wstały —  
Mój duch na hełmie stanął w ogniach cały.

Ile siły, ruchu i blasku zamknął poeta w tych ośmiu wierszach! Widzimy gniewnego zdobywcę, jak łamie z wściekłości miecz i rzuca jego lśniące szczątki w górę, otaczając czerwony pióropusz swego hełmu aureolą stalowych połysków.

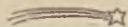
Nie jest to obraz epiczny, pełny, wykończony, wypukły, logiczny, lecz jakiś gwałtowny wybuch siły, jakieś fortissimo błysków i ruchów, które działa na wzrok osłepiająco.

Wszystko to jednak były obrazy, jeżeli nie realne, to w każdym razie związane z kształtami, mającymi pewne, choćby odległe analogie w świecie realnym. Spójrzmy teraz na obraz zupełnie fikcyjny, a mianowicie na słynne porównanie siedliska duszy do tęczowej kopuły (»Beniowski«):

O tęczowa  
Kopuło myśli! tyś moim kościołem!  
Wymalowana, jasna, księżycowa,  
Nad srebrnym duszy wisząca aniołem!  
Modlitwą w tobie są rozpaczcy słowa...  
Serce wygląda, jak urna z popiołem,  
W najtajemniejszej kaplicy stojąca:  
Tak jesteś, gdy cię żaden wiatr nie trąca.  
  
Lecz kiedy burza zawieje i wzruszy  
Z filarów ciebie, kopuło tęczowa,  
Pękasz, jak niebo, nad aniołem duszy.  
Próżno się broni w błyskawicach głowa!  
Cały gmach na nią upada i kruszy,  
I ją i serce, które biedna chowa,  
Jak smętny łabędź pod skrzydły białemi  
Pękło — popioły rozwiął wiatr po ziemi.

I tutaj barwy lśniące, choć dobrane ściśle do nastroju metafory, osadzone zostały w rysunek,

złożony z linii delikatnych, ale wyraźnych, czy-  
stych i tworzących doskonałą całość architekto-  
niczną i perspektywiczną.



Niema więc wątpliwości, że Słowacki posiadał  
zdolność optycznego uzmysławiania swoich wizji,  
że więc był do pewnego stopnia plastykiem.

Czy posiadał jednak tyle zdolności plastycznych,  
żebyśmy mieli prawo zaliczyć go do epicznego  
typu artystów, w rodzaju Homera? Stanowczo nie.

Czy zdolności plastyczne i muzyczne równo-  
wały się u niego przynajmniej tak, jak u Dan-  
tego, lub Szekspira. Także nie.

Chcąc poznać dokładniej złożoną naturę twór-  
czości Słowackiego, niepodobna poprzestawać na  
analizie czysto estetycznej, lecz trzeba wziąć do  
pomocy wyniki badań ogólnopshologicznych.

#### IV.

ANALIZA PSYCHOLOGICZNA WYOBRAŹNI TWÓR-  
CZEJ. WYOBRAŹNIA ZEWNĘTRZNA I WEWNĘTRZNA,  
PLASTYCZNA I MUZYCZNA. TYPY MIĘSZANE. WYO-  
BRAŹNIA SŁOWACKIEGO.

Znany uczony francuzki Th. Ribot w swojej  
poważnej i pouczającej monografii »O wyobraźni

twórczej«<sup>1)</sup> dowodzi bardzo słusznie, że za pod-  
stawę do klasyfikacji typów nie podobna brać je-  
dynie materyałów, jakimi się artyści, myśliciele,  
czy wynalazcy posługują, »ten sam rodzaj wyo-  
braźni konstrukcyjnej bowiem może się uzmysło-  
wić za pomocą dźwięków, słów, barw, linii, a na-  
wet liczb« (str. 150).

Nie przedmiotowe więc, lecz podmiotowe, in-  
dywidualne cechy rozstrzygają o typie, do jakiego  
dany twórca należy.

Otóż, rozpatrywane z tego stanowiska, wszy-  
stkie indywidualności, obdarzone wyobraźnią twór-  
czą, dadzą się, według Ribota, podzielić na dwie  
klasy: na typy o wyobraźni zewnętrznej i na  
typy o wyobraźni wewnętrznej.

Typ pierwszy operuje głównie wrażeniami od-  
bieranymi od świata realnego, typ drugi czerpie  
materyał ze wzruszeń, zrodzonych w głębi własnej  
jaźni.

Podział ten, obejmujący u Ribota wszelkie ro-  
dzaje wyobraźni, zarówno artystycznej, jak i metafiz-  
ycznej, naukowej, mechanicznej, życiowo-praktycz-  
nej etc., odpowiada w estetyce przedstawionemu  
i uzasadnionemu przez nas powyżej podziałowi na  
typy epiczno-plastyczne i liryczno-muzyczne.

<sup>1)</sup> Essai sur l'imagination créatrice par Th. Ribot,  
Membre de l'Institut, Professeur au Collège de France.  
Paris, Felix Alcan, 1900, str. 304.

Psycholog francuzki zbliża się jeszcze więcej do naszej klasyfikacji, określając właściwości głównych odłamów wyobraźni zewnętrznej i wyobraźni wewnętrznej.

Imaginacja zewnętrzna przejawia się najczęściej jako imaginacja plastyczna, za której cechę zasadniczą uważa Ribot jasność i wyrazistość wyobrażeń, bez względu na ich naturę, oraz przewagę assocyacji obiektywnych, dających się ściśle określić [associations à rapport objectifs, déterminables avec précision (str. 153)].

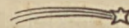
Dominują w niej przede wszystkim, chociaż nie wyłącznie, wyobrażenia wzrokowe, następnie zaś ruchowe i dotykowe etc., słowem wyobrażenia, związane z poczuciem i pojęciem przestrzeni.

Biegunowe przeciwieństwo wyobraźni plastycznej stanowi, według Ribota, imaginacja rozlewna (diffuente), która dąży do uwolnienia się z więzów przestrzeni, nie używa obrazów jasnych, konkretnych, określonych i nie kojarzy ich z sobą według naturalnego, obiektywnego pokrewieństwa, lecz według subiektywnego upodobania, nastroju duchowego twórcy.

Najczystszy może, chociaż zarodkowym tylko typem tej wyobraźni jest marzenie, senne czy półsenne; zupełnie zaś rozwiniętą i skończoną

formę przybiera imaginacja rozlewna w muzyce, która wyraża z największą swobodą podmiotowe stany i wzruszenia wewnętrzne duszy ludzkiej.

Jako dalsze odmiany wyobraźni rozlewnej wymienia badacz francuzki usposobienie romansowe (l'esprit romanesque), usposobienie chimeryczne (l'esprit chimérique) etc., a za typ pod wieloma względami pokrewny uważa imaginację mistyczną.



Imaginacja artystyczna jest tylko specjalnym gatunkiem wyobraźni twórczej wogóle, podchodzi więc pod te same formuły klasyfikacyjne.

Wyobraźni plastycznej w sztuce odpowiada, według Ribota, przede wszystkim t. zw. realizm, dążący do jasności w oddaniu zjawisk złożonych (Netteté dans la complexité)<sup>1)</sup>.

Wyobraźnia rozlewna w dziedzinie estetycznej obejmuje prócz muzyki, będącej, jak wiemy, najdoskonalszym jej wcieleniem, wszelkie rodzaje sztuki nastrojowo-symbolicznej, która działa na widza, czy

<sup>1)</sup> Wyobraźnia racjonalistyczna, dążąca do jasnego oddawania zjawisk uproszczonych, uogólnionych (netteté dans la simplicité) jest według Ribota tylko zubożałą, zwiędłą, wysuszoną odmianą wyobraźni plastycznej. To spostrzeżenie znakomitego psychologa potwierdza zaznaczone przez nas wyżej pokrewieństwo pomiędzy pseudo-klasycyzmem, a naturalizmem.

słuchacza, nie w sposób bezpośredni, lecz pośredni, nie daje mu obrazów konkretnych, lecz budzi w jego duszy nieokreślone wzruszenia, nie liczy się ściśle z wymaganiami logiki normalnej, lecz działa na uczucie i t. zw. nerwy.

»Zamiast odtwarzać jasno i wyraźnie zjawiska świata zewnętrznego — powiada Ribot w dalszym ciągu — sztuka tego rodzaju zamienia się w rodzaj muzyki, pragnącej wyrazić ruchliwą i płynną wewnętrzność duszy ludzkiej. Jest to szkoła indywidualistów, którzy troszczą się tylko o przelotne stany duszy własnej«.

Jak widzimy z powyższego streszczenia i cytat, psychologia doszła do tego samego wniosku, co estetyka, t. j. stwierdziła równoległe a więc *równouprawione* istnienie dwóch zasadniczych typów imaginacji twórczej.

Czy typy te nazwiemy, jak Ribot, zewnętrznym i wewnętrznym, plastycznym i rozlewnym, czy, jak Krasieński, »dośrodkowo-wcielaającym« i »odśrodkowo-odwcielaającym«, czy, jak Nietzsche, apolińskim i dyonizyjskim, czy z Przybyszewskim przeciwstawimy »drodze mózgu« — »drogę duszy«, czy wreszcie zatrzymamy naszą własną terminologię i będziemy mówić nadal o sztuce epiczno-plastycznej i liryczno-muzycznej — to nie wpłynie w niczem na samą naturę faktu.

Terminy te różnią się, co prawda, w odcieniach, w zasadzie jednak są ze sobą prawie iden-

tyczne i mogą być podstawiane jeden za drugi, nie naruszając ścisłości rozumowania <sup>1)</sup>).

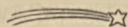
Ponieważ obszerną charakterystykę estetyczną obu wspomnianych typów twórczych podaliśmy wyżej, nie będziemy się przeto zatrzymywać dłużej nad nimi i przechodzimy do innej kwestyi, a mian-

---

<sup>1)</sup> Jakkolwiek różnie brzmieć mogą terminy używane przez estetyków i psychologów na oznaczenie obu zasadniczych typów twórczości, we wszystkich plastyka przeciwstawia się muzyce, przestrzeń — czasowi, wzrok — słuchowi. Nie należy jednak brać tego w znaczeniu dosłownem, tylko przenośnem, nie materyał bowiem, lecz sposób traktowania materyału rozstrzyga o tem, do jakiego typu należy dany artysta. Zwracaliśmy na to uwagę kilkakrotnie w toku naszej pracy, dla usunięcia jednak możliwych nieporozumień, nie zawadzi dodać kilku słów wyjaśnienia. Termin muzyczny, brany jako określenie pewnego typu twórczości, nie powinien być utożsamiany bezwzględnie z pojęciem dźwiękowy, dźwięczny, słuchowy, lecz raczej z pojęciem uczuciowy, liryczny, wzruszeniowy, nastrojowy, subiektywny, wewnętrzny, jak termin plastyka ogarnia nie tylko wrażenia wzrokowe, lecz całą wogóle sferę wrażeń, wywoływanych przez zjawiska świata obiektywnego. Wrażenia i wyobrażenia słuchowe: dźwięki, szmery, głosy, ryki zwierząt, śpiew ptaszek, huk dzieł i gromów, świst wiatru, a nawet tony instrumentów muzycznych, o ile będą odtwarzane w sposób opisowo-przedmiotowy, należą do kategorii epiczno-plastycznej, nie liryczno-muzycznej. Tak np. gra Wojskiego na rogu, oraz koncert Jankiela w »Panu Tadeuszu« Mickiewicza, są to poetyczne opisy muzyki, ale nie utwory liryczno-muzyczne. Poeta odtwarza w nich z niepospolitą plastyką sam proces gry,



nowicie do typów mieszanych, łączących w jednej osobie właściwości wyobraźni plastycznej i rozlewnej.



Ribot przyznaje, że zwłaszcza twórczość estetyczna obfituje w podobne typy, ale nie poddaje

wnika w naturę odgrywanych melodyj, podkreśla i uzmysławia charakter dźwiękowy pewnych akordów oraz maluje w sposób wyrazisty uczucia i zachowanie się słuchaczy, wzruszonych do głębi tonami instrumentu, ale nie przekracza przytem prawie wcale granic obiektywizmu, nie przestaje być epikiem, nie rozlewa opisu w mgłę subiektywnej nastrojowości. Tymczasem Słowacki, spowiadając się z wrażeń, jakie na nim sprawił »Pan Tadeusz«, traktuje motyw gry Wojskiego w sposób na wskrós muzyczny, odtwarza bowiem uczucia, jakie w nim poemat Mickiewicza obudził. Muzyka instrumentalna wkracza w dziedzinę opisywaności, o ile próbuje naśladować odgłosy przyrody: szum wichru, ryk fal morskich, śpiew słowika, pianie koguta (»Taniec szkieletów« St. Saënsa) i t. p. Ponieważ jednak muzyka czysta jest sztuką z natury swojej liryczną, wszelkie więc próby tego rodzaju nie mogą w niej znaleźć zastosowania na wielką skalę. Wagner, który podobnie, jak Słowacki, posiadał wyobraźnię złożoną, rozlewno-plastyczną, używa często efektów malowniczych w muzyce, ale odtwarzając życie wody (»Złoto Renu«,), naturę ognia (»Walkyrya« — Feuer Zauber), czy też tajemnicze odgłosy lasu (»Zygfyrd« — Waldweben), nie schodzi do roli prostego naśladowcy dźwięków i szmerów realnych, lecz dąży do oddania głębszej, wewnętrznej, mistycznej istoty i treści żywiołów przyrody.

ich, niestety, ścisłej analizie psychologicznej, zaznaczając tylko, iż w poezji czarodziejskiej (1001 noc), fantastycznej (Hoffmann, Edgar Poe), religijno-mistycznej (Dante), oraz w pewnych formach malarstwa (Goya, prerafaelici etc.) imaginacja plastyczna kojarzy się często z imaginacją rozlewną.

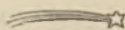
W innych wypadkach znowu psycholog francuzki tłumaczy niezwykłą potęgę i wszechstronność twórczości danego poety, np. Szekspira, połączeniem wyobraźni czysto plastycznej z wielkiem napięciem uczucia.

Otóż, naszym zdaniem, Szekspir pod względem psychologicznym należał do tegoż samego typu, co i Dante, t. z. jednoczył w swoim geniuszu wyobraźnię plastyczną i wyobraźnię rozlewną i, dzięki temu, mógł oddawać całą prawdę życia codziennego i roztopiać się współcześnie w eterycznych marzeniach »Snu nocy letniej« i »Burzy«; mógł tworzyć Falstafów i Arjelów; mógł rzeźbić epiczne posągi potężnych bohaterów dziejowych i opiewać chorobliwe nastroje dusz nadczułych, subtelných i chwiejnych (Hamlet).

Główną, choć tylko powierzchowną, różnicę pomiędzy istotą poezji Szekspira i Dantego stanowi materiał: tematy, oraz koloryt i wymagania epok, w których pisali. W gruncie rzeczy jednak są to geniusze pokrewne pod względem psychologicznym: są to rzeźbiarze i muzycy słowa. Dante w »Piekło« nakreślił tyle obrazów konkretnych,

zaludnił otchłan tyłoma żywemi indywidualnościami, że gdyby nie skomponował rozlewnej symfonii »Raju«, mógłby być zaliczony do najwybitniejszych plastyków w poezji.

Co do Szekspira, to niezależnie od licznego szeregu dzieł fantastyczno-muzycznych (»Sen nocy letniej«, »Burza«, oraz cała grupa nastrojowych komedyi i scen rozrzuconych po różnych utworach), rozlewność wyobraźni autora »Jak się Wam podoba« występuje nawet w jego stylu, gdzie obok ścisłych realistycznych określeń i obrazów, spotykamy huczne kaskady paradoksalnych przenośni, wybujących metafor, dziwacznych symbolów, zaciemniających niekiedy swoim nadmiernem, a bezładnem bogactwem plastyczną czystość i jasność epicznego rysunku i uznanych słusznie przez Taine'a<sup>1)</sup> za wytwór artystyczny »bliższy muzyki, niżeli literatury«.



Otóż wyobraźnia Słowackiego jest wyobraźnią mieszaną, łączącą w sobie muzyczną rozlewność z plastyką. Jeżeli jednak u Szekspira i Dantego plastyka stanowi twardy i logicznie spojony szkielec, dokoła którego układa się i drapuje rozlewno-muzyczna szata, to u Słowackiego stosunek obu żywiołów przedstawia się odwrotnie. Wyobraźnia

<sup>1)</sup> Histoire de la litt. angl., II (185—218).

rozlewna jest u autora »Balladyny« gruntem, z którego wyrasta barwny, wonny, ale delikatny i powiewny kwiat plastyki.

Pomimo swej wiotkości jednak kwiat ten nie jest płodem cieplarnianym, zaszczipionym i wyhodowanym sztucznie przez poetę. Nie, to naturalny objaw jego twórczości, organiczna i ważna częśćka jego geniuszu.

I rzecz ciekawa, zarówno pod względem psychologicznym, jak i estetycznym, że właśnie wtedy, kiedy Słowacki zużytkowuje swoje zdolności plastyczne, nie samoistnie, lecz w połączeniu z muzyczno-lirycznymi, osiąga najoryginalniejsze i najpotężniejsze rezultaty. Dowiedliśmy tego uprzednio, rozbieając szczegółowo charakter kolorystyki w dziełach śpiewaka »Smutno mi Boże«.

Ta spójność, to zupełne zlanie się dwóch odrębnych żywiołów w jedną organiczną i artystyczną całość nastąpiło dopiero w epoce dojrzałości, kiedy poeta znalazł właściwą drogę, kiedy stał się sobą, słuchał tylko głosu własnego natchnienia i mówił o sobie:

Bóg ojców, który mnie raz na śpiewaniu  
Śpiącego zastał i nadszedł wieczorem,  
I cały na mnie rzucił się w błyskaniu,  
I mocy swojej przeraził upiorem,  
Bóg duch widzialny, który czuje w spauiu,  
Nawiedzacz ludzkich izb z anielskim dworem.

Niech mi da głosy i kolory trwałe,  
A weźmie z pieśni wieczną złotą chwałę.

Pod Jego wielką mocą trzymam pióro,  
Snem piszę, a z mgieł rozjaśnionych biorę,  
I moją własną kwitnącą naturą  
Nieznane dotąd oceany porę.

.....  
Tak od cielesnej uwolniony troski,  
Cały się zdając na moc i duch boski.

Wtedy, nie troszcząc się o sławę ziemską, lecz,  
ulegając tylko »fatalnej sile« i potrzebie tworzenia,  
śpiewak

Jak gdyby inne uczuł w sobie życie.  
Szeroki święty, jakiś obraz śniony  
Malował mu się na wietrznym błękiecie;  
Duchy, wezwane westchnieniem boleści,  
Znosiły wonie — kolory — i wieści.

To wyznanie, umieszczone w początkowych strofach III Rapsodu »Króla-Ducha«, zasługuje na uwagę, świadczy ono bowiem, że Słowacki czuł różnicę pomiędzy dawną a nową drogą własnej twórczości, że z poety zmienił się w wieszczą, przez którego przemawiają jakieś potęgi wyższe, popychające go w mistyczną toń nieznanych oceanów i nasuwające mu pod pióro kolory, kształty i wieści, zrodzone z mgieł, snów i westchnień.

Uświadczenie tej przemiany potwierdzają i liczne wyjątki z listów do matki (Tom II, str. 221, 225, 311, wyd. Meyéta).

Słowacki mówi tam głównie o przewrocie moralnym, jaki w nim zaszedł pod wpływem misty-

cyzmu, ale wiąże ów przewrót ze swoją działalnością poetycką i wyznaje, że sobie »żadnego z utworów ostatnich wytłomaczyć nie może« (r. 1844), oraz »że nic nie pisze z zimnej myśli i utworzenia rozumowego, ale wszystko z prawdy wewnętrznej (Maj 1845).

Otóż, zostawiając w danej chwili na boku mistycyzm i biorąc pod rozwagę li tylko estetyczno-psychologiczną stronę płodności poetyckiej Słowackiego, niepodobna zaprzeczyć, że ewolucja jego twórczości szła ciągle i stale w kierunku coraz większego uwewnętrzniania się, czyli, że pierwiastek rozlewno-muzyczny brał górę nad epiczno-plastycznym, wchłaniał go w siebie, przeobrażał i przystosowywał do swojej natury.

## V.

### SŁOWACKI I MICKIEWICZ. WYOBRAŻNIA MICKIEWICZA. EWOLUCJA TWÓRCZOŚCI SŁOWACKIEGO. »KRÓL-DUCH«.

Przystąpienie do skryształizowanej akcji mistyczno-reformatorskiej przyspieszyło tylko naturalny proces rozwoju duchowego poety, który, prędzej czy później, musiał wyśpiewać dźwięczno-barwną symfonię w rodzaju »Króla-Ducha«, jak Mickiewicz musiał wyrzeźbić i wymalować »Pana Tadeusza«.

Przeszkodzić powstaniu tych dwóch biegunowo przeciwnych sobie arcydzieł sztuki naszej mogły tylko okoliczności zewnętrzne; w warunkach normalnych, każdy z obu poetów, o ileby nie przestał tworzyć, musiał iść po linii najmniejszego oporu i doprowadzić do zenitu dominującą potęgę swojego ducha.

Linia rozwoju artystycznego Mickiewicza wygląda prościej, był on bowiem indywidualnością, nie tylko niezwykle głęboką, ale i niezwykle jednolitą i prostą. Potężne nad wyraz uczucie kojarzyło się u niego z niemniej potężną wyobraźnią plastyczną. Rozlewności muzycznej nie spotykamy u autora »Pana Tadeusza« prawie wcale. Wszystko, nie wyłączając wulkanicznych wybuchów namiętności, najfantastyczniejszych wizyi, a nawet mistycznych wzlotów, przybiera formy jasne, określone, wypukłe i logiczne.

Nie mówiąc już o opisach życia i przyrody, które należą bezwątpienia do jedynych w swoim rodzaju, weźmy metafory, dotyczące najmniej materialnych przedmiotów i uczuć, a wszędzie znajdziemy też samą wyrazistość i plastykę.

Oto przykład:

Snuć miłość, jak jedwabnik nić z piersi swych snuje,  
Łać ją z serca, jak źródło wodę z wnętrza leje,  
Rozkładać ją, jak złotą blachę, gdy się kuje  
Z ziarenka złotego; siać ją, jak się zboże sieje,  
Hodować ją, jak matka dziecko swe piastuje.

To przykazanie wszechmiłości wyrzeźbione, nie wyśpiewane: poeta widzi, jak się uczucie rozsnuwa, rozpływa, rozkłada, rozsiewa, rozrasta, by ogarnąć ogół i dać sercu moc wyższą, »jak moc przyrodzenia«, a równą »mocy aniołów i stwórcy«.

A weźmy teraz utwór zupełnie mistyczny: »Widzenie«, w którym Mickiewicz opisuje wyzwolenie się duszy z więzów ciała:

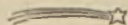
Dźwięk mnie uderzył... Nagle moje ciało,  
Jak ów kwiat polny, otoczony puchem,  
Prysło, zerwane anioła podmuchem,  
I ziarno duszy nagie pozostało.  
I zdało mi się, że się nagle zbudził  
Ze snu strasznego, co mnie długo trzymał.  
Tak ocierałem moje przeszłe czyny,  
Które wisiały przy mnie, jak łupiny  
Wokoło świeżo rozkwitłego zioła.

.....  
I mogłem latać po całym przestworze,  
Biegać, jak promień przy boskim promieniu  
Mądrości bożej; i w dziwnym widzeniu  
I światłem byłem i źrenicą razem.

.....  
Przeszedłem ludzkie ciała, jak przebiega  
Promień przez wodę, ale nie przylega  
Do żadnej kropli: wszystkie na wskrós zmaca  
I wiecznie czysty przybywa i wraca,  
I uczy wodę, skąd się światło leje,  
I słońcu mówi, co się w wodzie dzieje...

Tutaj sięga poeta po za świat widomy, lecz nie przestaje być dostępnym dla naszego wzroku,

tłomaczy rzeczy nieznanne i niezrozumiałe przez  
znane i zrozumiałe, nadzmysłowe przez zmysłowe;  
tworzy wizję nadziemską, nie obrażając wymagań  
ziemskiej logiki, daje obraz nierealny w realnej  
i wypukłej formie i, pomimo rozlewności i pod-  
miotowości tematu, pozostaje od początku do końca  
artystą przedmiotowym, plastykiem, który i sam  
widzi i każe nam przedewszystkiem widzieć rze-  
czy, nie dające się napozór ująć w kształty cie-  
lesne, a mimo to ucieleśnione.



Porównajmy analogiczny opis u Słowackiego,  
kiedy dusza Popiela opuszcza jego złamane ciało:

Krwawe mgły były, które ducha gniotły,  
Kiedy wychodził z bolesnego ciała,  
Które ból strzaskał, a węże oplotły,  
Gdy ducha — gwiazda jasna wywołała.  
W mgłach długie, złote, komeciane miotły  
Czyniły szelest — a bezdenność grzniała...  
Duch w państwo ducha niewidzialne wchodził,  
Jak gdyby ocknął się — i znów się rodził.

Ani jesienna mgła, chmurą jaskółek  
Mętna, cielesnym oczom wyobrazii  
Ów straszny, wielki ducha bezprzytułek,  
Bezdno, które duch krwawy sobą kazi...  
Ani tę chwilę, gdy do harfy pszczołek  
Złoty podobna myśl brzękiem cię razi,  
I odlatuje we mgły nakształt tęczy,  
I gdzieś daleko jeszcze brzmi i brzęczy...

Ani tę chwilę pojdziesz odbieżany  
Teraz przez cały świat, chwilę rozpaczy,  
Gdy serce, jak już zegar zatrzymany,  
A ból godzinę zawsze jedną znaczy.  
Serdeczne ci się otwierają rany,  
A myśli anioł już nic nie tłomaczy;  
Z świata cię żadne nie dochodzą wieści,  
Wszystko ucichło w duchu — prócz boleści...

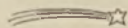
I tutaj są obrazy, i obrazy te, rozpatrywane  
pojedynczo, posiadają nawet wielką wyrazistość,  
suma ich jednak nie wiąże się w całość wypukłą  
i plastyczną, jak u Mickiewicza, nie przemawia  
bezpośrednio do oka, lecz rozlewa się w barwną  
i lśniącą harmonię dźwięków, budzących w nas  
jakiś mistyczny dreszcz, jakieś niejasne, a jednak  
silne uczucie grozy.

Nie widzimy prawie nic konkretnego, ale od-  
czuwamy głęboko i serdecznie wewnętrzny stan  
ducha, który wszedł nagle w bezdno wieczności,  
prerażony i samotny; dręczony »brzękiem« wła-  
snych myśli i wspomnień; dławiony bólem; nie-  
pewny losu, jaki go czeka; oderwany od świata  
i wsłuchany z niepokojem w »szelest« komet, su-  
nących po firmamencie, oraz w huk grzmotów,  
wstrząsających bezmiarami otchłani...

Szczegółowe zestawienie przytoczonych wyżej  
cytat uwydatnia doskonale różnicę pomiędzy ty-  
pami twórczości obu naszych wielkich romantyków.  
Mickiewicz maluje nam nadprzyrodzony byt

ducha z możliwą w danym wypadku dokładnością, Słowacki uderza z olbrzymią siłą w pewne tylko struny naszej wrażliwości i otwiera pole do marzeń na temat życia zagrobowego.

U Mickiewicza widzimy<sup>1)</sup> wszystko, co się dzieje, choć to, co się dzieje, jest cudem, u Słowackiego czujemy tylko, że się stało coś, przechodzącego granice ludzkiego pojmowania, że poeta i jego bohater przekroczyli kres ziemskiego istnienia i wprowadzają nas w jakieś niezgłębione i tajemnicze przepaści, których natura pozostanie dla nas na wieki zagadką mistyczną: Mickiewicz daje nam obraz, Słowacki budzi w nas nastrój.



<sup>1)</sup> Jeszcze w r. 1885 w numerze 46 »Kraju«, poświęconym uczczeniu 30 rocznicy śmierci Mickiewicza, Bolesław Prus, rozbiegając »Farysa«, zwrócił uwagę na konkretność Mickiewiczowskiego języka i wyliczył statystycznie, że autor »Pana Tadeusza« używa 38<sup>0</sup>/<sub>0</sub> rzeczowników, 9<sup>0</sup>/<sub>0</sub> przymiotników i 15<sup>0</sup>/<sub>0</sub> słów i imiesłówów i, dzięki temu, osiąga szczyt jędrności stylu. Nie robiłem obliczenia ścisłego, ale sądzę, że u Słowackiego procent rzeczowników jest stosunkowo znacznie mniejszy, a procent słów i przymiotników — większy. Wynika to prawdopodobnie z odmiennej natury wyobraźni obu poetów, której charakter określiliśmy powyżej. Imaginacja rozlewna, odtwarzająca nie przedmioty zewnętrzne, lecz wewnętrzne nastroje, musi się posługiwać przymiotnikami i czasownikami, jako materiałem giętkim, elastycznym i podatniejszym do

Jeżeli jednak Mickiewicz stanął odrazu na właściwym dla swego geniuszu gruncie i wskutek tego rozwijał się zupełnie normalnie, Słowacki zaczął od tworzenia rzeczy, w których nie mógł ujawnić wszystkich właściwości swojego ducha, gdyż żadna ze znanych wówczas i popularnych form poezji nie dawała do tego odpowiedniego pola.

Liryka czysta, krystalizująca w kunsztownej formie uczucia osobiste, nie wystarczała poecie, którego geniusz domagał się szerszych lotów. To też, chociaż wiersze egotyczne autora »Testamentu« należą niewątpliwie do najcudniejszych pereł liryki nowoczesnej, stanowią one drobny tylko ułamek całego ogromu twórczości i posiadają przeważnie charakter okolicznościowy: są najczęściej owocem

oddawania odcieni i półtonów uczucia, niż rzeczowniki. Faktem jest na przykład, że t. zw. »epitety ozdobnicze« grają w stylu Słowackiego większą rolę, niż w stylu Mickiewicza. Zwracamy również uwagę na doskonałą analizę psychologiczną »Improwizacyi«, dokonaną przez Jul. Ochorowicza w rozprawie p. t.: »O twórczości poetyckiej« (Lwów, 1877). Autor kładzie nacisk na zmysłowość i logikę obrazowania »jednego z najwspanialszych, najmniej ziemskich objawów naszej poezji. Ileż tu porównań, kontrastów, przenośni, a wszystko zmysłowe, ale jak świetnie skojarzone. Wszystko się uzupełnia, objaśnia, uplastycznia — jedno wyobrażenie nie kłóci się z drugim, tak jak w owych mglistych tajniach mózgowych. A pod tem wszystkim czuć prawdę najczystsze, nadludzkiego niemal uczucia i polotu w szacie czysto zmysłowej« (str. 44—45).

chwilowego podniecenia, wyrazem bólu, zachwytu, nienawiści, uwielbienia, wywołanego jakimś faktem zewnętrznym, który wyprowadził serce poety z równowagi.

Co prawda, arcydzieła poezji egotycznej zawsze i wszędzie powstawały w ten sposób i w takich warunkach, Słowacki jednak posługiwał się tą formą nie stale, lecz wyjątkowo; nie dlatego, żeby nie umiał sobie z nią radzić, ale dlatego, że ramy utworów czysto lirycznych były dla niego za ciasne, że nie mógł w nich rozwinąć swobodnie skrzydeł swojej wyobraźni, w której łonie drzemały kaskady barw, oraz korowody figur i kształtów, czekających wyzwolenia.

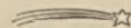
Zwrócił się więc poeta do istniejących form poezji obiektywnej: do opowieści poetyckiej w stylu Byrona i Mickiewicza, oraz do dramatu w stylu Szekspira i stworzył kilka rzeczy bardzo wybitnych, nie będących jednak ostatnim wyrazem jego olbrzymiego talentu.

Dlaczego?

Bo i te formy były zbyt jednostronne i za mało elastyczne dla złożonego typu wyobraźni Słowackiego, który, jak wiemy, nie był plastykiem czystej wody i nie umiał nadawać swoim subiektywnym marzeniom dostatecznie wypukłych i namacalnych kształtów, ani przedmiotowego zabarwienia.

Prawda, że zdolności plastyczne, jakie autor »Mazepy« wykazuje w pierwszych swoich drama-

tach i poematach, mogłyby zapewnić każdemu poecie wybitne stanowisko w literaturze, ale Słowackiego nie można mierzyć miarą ogólną. Wobec tego, co zrobił później, pierwociny jego talentu, aczkolwiek niezwykle piękne i silne, same w sobie, bledną i słabną, jeżeli je zestawimy z arcydziełami epoki dojrzałości, kiedy poeta zdał sobie sprawę z natury i wymagań swojego geniuszu i zapanował nad właściwą sobie techniką artystyczną, jak mistrz, nie mający godnych współzawodników.



W początkach swojej działalności silił się Słowacki na sprzeczną ze swoim usposobieniem obiektywność epicką.

Cały »Żmija« np. składa się z szeregu opisów natury stepowej i życia kozackiego; niema tam jednak ani jednego ustępu, mogącego stanąć na równym poziomie nietylko z obrazami »Pana Tadeusza«, ale choćby z tym wyjątkiem z »Ballad i Romansów« Mickiewicza:

Świtez tam jasne rozprzestrzenia łona,  
W wielkiego kształcie obwodu,  
Gęstą po bokach puszcza oczerniona,  
A gładka, jak szyba lodu.

Jeżeli nocną przybliżysz się doba  
I zwrócisz ku wodom lice:

Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą,  
I dwa obaczysz księżyce.

Niepewny, czyli szklanna z pod twej stopy  
Pod niebo idzie równina,  
Czyli też niebo swoje szklanne stropy  
Aż do nóg twoich ugina:

Gdy oko brzegów przeciwnych nie sięga,  
Dna nie odróżnia od szczytu:  
Zdajesz się wisieć w środku niebokręga,  
W jakiejś otchłani błękitu. (»Świtez«).

W porównaniu z tym jasnym, prostym, logicznym, realnym a zarazem podniosłym obrazem przyrody, znany opis Czertomeliku (»Żmija«), chociaż niewątpliwie piękny i dźwięczny, wydaje się ubogim, pomimo większego bogactwa w szczegółach.

Piękny to widok Czertomeliku,  
Sto wysp przerżnięty Dniepru strumienie,  
Brzoza się kąpie w każdym strumyku,  
Słychać szum trzciny, słowika pienie,  
A kiedy wiosną wezbrane wody  
Zaleją wszystkie wyspy dokoła,  
Jeszcze nad wodą widać drzew czoła,  
Jakby rusałek cudne ogrody.  
Gałązką mącą wodne błękity,  
I jeszcze słowik w gałązkach śpiewa,  
I szumią brzozy, lecz nad ich szczyty  
Wznosi się fala i nikoną drzewa.  
Dziko Dniepr szumi, gdy w jego tonie  
Sto wysp zielonych wiosną zatonie.

Poeta daje tu za wiele i za mało; obrazowi brak koncentracji epicznej: każdy szczegół wysuwa się naprzód, mącąc jasność ogólnej kompozycji. Widać, że Słowacki nie panował tak silnie, jak Mickiewicz, nad wrażeniami obiektywnymi.

Ale za to w »Anhellim«, »Beniowskim«, lub »W Szwajcaryi«, gdzie poeta nie troszczył się o malowniczość epiczną, gdzie świat zewnętrzny odgrywał tylko rolę bodźca psychicznego, nie modelu, gdzie poeta rozlewał wrażenia przedmiotowe w muzycznych falach podmiotowego uczucia — tam tworzył opisy — jeżeli te nastrojowe obrazy opisami nazwać można — precudowne i jedyne w swoim rodzaju.



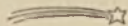
Bo też »W Szwajcaryi«, »Balladyna«, »Lilla Weneda«, poczęści »Kordyan« i »Podróż na Wschód«, następnie »Beniowski«, a zwłaszcza »Król-Duch« — to utwory, w których złożona, rozlewno-plastyczna wyobraźnia Słowackiego znalazła właściwy i podatny grunt do rozwoju.

W tych dziełach jest on nietylko wielkim, ale wyjątkowym poetą, jest Słowackim par excellence, jest pisarzem, pod którego piórem rzeczywistość zmienia się w marzenie, a marzenie przybiera pozory jakiejś eterycznej rzeczywistości; jest artystą nawskróś podmiotowym, który snuje bo-



gą, lśniąca i dźwięczną przedzę snów, dalekich od życia realnego, a jednak żywych.

Im bardziej poeta dojrzywał, im swobodniej tworzył, tem więcej oddalał się od przedmiotowości, tem głębiej pogrążał się w przepastne otchłanie własnego ducha, wydobywając z nich na jaw nowe samoistne światy, pełne uroczej harmonii i oślepiającego blasku.



Wzbierająca ciągle i coraz potężniej fala twórczości szukała sobie formy, w którejby się najpełniej i najswobodniej wypowiedzieć mogła.

Słowacki próbuje dramatu szekspirowskiego (»Balladyna«, »Lilla Weneda«); pisze »Anhellego« prozą biblijną; później zwraca się do pokrewnego duchem Kalderona, którego »brylantowa i pełna świętości imaginacja upaja poetę«<sup>1)</sup>. Tłomaczy więc »Księcia Niezłomnego«, który — jak wyznaje w liście do matki, »połamał mu kości wewnętrzne, gdyż zawiera pioruny poezyi i działa nie na nerwy, ale na samo czyste uczucie, nie melancholię, ale boleść obudza, nie rozhartowuje czytelnika, ale go czyni silnym i podobnym spokojnemu aniołowi«... W duchu kalderonowskim tworzy Słowacki »Ks. Marka« i »Sen Srebrny Salomei«, ale i ta forma go nie zadawalnia. Przekłada »dla wprawy«

<sup>1)</sup> Listy, II, 74, 225, 226.

parę ustępów z Homera i wreszcie zatrzymuje się na typie poematu stroficznego, w którym względnie najłatwiej osiągnąć syntezę pierwiastków liryczno-muzycznych z epiczno-plastycznymi na wielką skalę, i tworzy — »Króla-Ducha«.



Przedtem wprawdzie napisał Słowacki w podobnej formie »Beniowskiego«, tam jednak, jak we wszystkich utworach pokrewnego gatunku (»Orland Szalony« Ariosta, »Don Juan« Byrona), żywioł subiektywny nie stapia się bezwzględnie i doszczętnie z obiektywnym, lecz płynie, jak wartki i kapryśny potok, zalewając co chwila akcyę epiczną, ale nie mogąc jej rozpuścić w swoich toniach.

Inaczej rzecz się ma z »Królem-Duchem«, gdzie nie znajdziemy ani śladu arjostycznej ironii, która działa na czytelnika otrzewiająco i rozprasza jednolitość nastroju. W »Beniowskim« poeta odrywa się od ziemi i znowu do niej powraca, przeciwstawiając świadomie i wyraźnie swoje »ja« — światu i tworum własnej wyobraźni<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Przypominamy, że dalsze, wydane pośmiertnie części »Beniowskiego«, zbliżają się pod względem formy i nastroju do »Króla-Ducha«, z którym autor miał zamiar wymieniony wyżej poemat połączyć w jedną całość. Por. Fragment w wydaniu Małeckiego: »Pisma pośmiertne«, tom II, str. 159—161.

W »Królu-Duchu« świat realny znika pod pokładem subiektywnych wizyi, a poeta zlewa się w jedną organiczną całość ze stworzonymi przez siebie marami.

Pomimo »dawnej struktury wiersza, w którą się śpiewak ubrał Panu przez pokorę« (K. D., R. III, strofa IV), jest to forma absolutnie nowa i oryginalna. Złośliwe demony Byrona i figlarne chochliki Arjosta uleciały precz z tych precudownych oktaw, w których pozostał tylko poważny i smętny, potężny i tkliwy duch Słowackiego.

»Król-Duch« nie jest bynajmniej historią zdarzeń i wypadków, przerywanych liryczno-satyrycznymi dygresjami, lecz historią przeobrażeń i stanów własnej jaźni poety, wielką spowiedzią uczuć, myśli i pragnień, kodeksem wierzeń i przeczuć mistycznych, wykładem i ilustracją doktryny, którą wieszcz wysnuł z głębin swojego ducha i na której złocistem tle wyinkrustował szereg obrazów, pełnych życia, ale dalekich od rzeczywistości, barwnych, ale nie materyalnych.

Autor, jak sam wyznaje, »pisze swój poemat snem«, a znaczną część życia duchowego bohaterów tej nastrojowo-mistycznej epepei wypełniają również marzenia, sny i wizye symboliczne, nie związane ściśle z tokiem akcji i nie wpływające bezpośrednio na jej przebieg, lecz odsłaniające przed nami jakieś odległe horyzonty dziejowe i ogólnokosmiczne.

A im dalej odbiega poeta od legendy, a zbliża się do gruntu rzeczywistego, historycznego, tem częściej i szerzej używa motywu wizyi.

Mieczysław przeczuwa przyszłość narodów wschodu, śni o wędrówce ducha z form niższych do wyższych, widzi w ekstazie dwunastu głównych ludów świata,

twarze dziwne, a tak śliczne,  
Że na nich była cała boleść trudów;  
Každy zaś jakieś zwierzę symboliczne,  
Albo kwiat z ziemskich oczyszczony brudów,  
Wcale duchowy już — na czole sadził,  
Albo niósł w rękę, lub ziemią prowadził.

Dobrawna, żona Mieczysława, a nawet dzielny i czynny Bolesław Śmiały także toną w przecuciach, snach i widzeniach <sup>1)</sup>.



W podobny sposób żaden prawdziwy epik nie traktował nawet najbardziej fantastycznego przedmiotu.

Epika — jeżeli pod wyrazem tym rozumieć będziemy istotę wewnętrzną określonego rodzaju twórczości literackiej, nie zaś formę zewnętrzną,

<sup>1)</sup> Por. »Król-Duch«, Rapsod IV, Pieśń III, strofy XVIII—XXVI, XXXI—XLVI. Pieśń IV, strofy I—XXIII. Rapsod V. Pieśń I, strofy XL—LVI.

w jaką danemu poecie podoba się oblec swoje marzenia i myśli — otóż, epika powinna przedstawiać figury i sytuacje tak realnie, żebyśmy w ich istnienie uwierzyć musieli, jak wierzymy w bohaterstwo Achillesa, przygody Odyseusza i wędrówkę Daniego po świecie zagrobowym.

Tymczasem w »Królu-Duchu« — a poemat ten mamy wszelkie prawo uważać za najbardziej typowy utwór Słowackiego, za najszczerzy i najpełniejszy obraz jego indywidualności artystycznej — figury żyją, ale życiem poety, nie własnym; posiadają kształty, ale kształty ulepione z tęczyowych tumanów podmiotowej wyobraźni, bez dodatku żywiołów obiektywnych, bez źdźbła owej ziemskiej gliny, której przymieszka spokrewnia najsmielsze fantazje bajarzów z rzeczywistością.

Postaci Słowackiego w »Królu-Duchu«, to nie istoty, nie indywidualia realne, lecz krystalizacje marzeń, symbole nastrojów, wierzeń i aspiracji poety.

Aczkolwiek nie materyalne, posiadają one jednak — jakeśmy mówili — dużo plastyki, to znaczy, że odskakują ostro od lśniącego tła i pozostawiają w umyśle czytelnika ślad wyraźny i trwały.

Któż nie pamięta krwawego Popiela, króla Bolesława i pięknej mieszczyki Krystyny, oraz dwunastu uśpionych księżniczek, które Ziemowit ze snu czarodziejskiego budzi?

A Zoryan, Śwityn, Wanda, Mieczysław? a piękna kapłanka pogańska, »mająca włosy pełne du-

chów« i broniąca gorąco starej wiary i obyczajów narodowych?

Nie są to bezwątpienia ludzie z mięsa i kości, ale nie są to również bezduszne manekiny, suche i bezbarwne abstrakcje, lub zimne i martwe alegorie.

Bohaterowie »Króla-Ducha« żyją po za światem, czy po nad światem realnym, ale żyją naprawdę; żyją, bo cierpią, czują i tęsknią; żyją, bo w ich przejrzystym, eterycznym ciele krąży czerwona, serdeczna krew śpiewaka, którego

rym tętniący bieży,  
Jakoby w rzymskiej ruinie kaskada,  
Co skrzy i błyska, i dymi, i śnieży,  
I płacze, i grzmi, i jęczy, i gada;  
I swój nimfowy włos tęczami jeży,  
A spodem głowy powoli wyjada;  
I tak przy słońcu, i tak w blask miesiąca,  
Jak Chrystus... ciągle w sobie pracująca.

Głęboka wiara więc i szczerze, gorące uczucie, »pracujące ciągle w sobie«, nadają symbolicznym figurom Słowackiego tę dziwną, zdumiewającą potęgę życia, które, nie mając nic wspólnego z bytem zmysłowym, jest jednak — życiem, albo, wyrażając się ściślej, przeduchowioną treścią i mistyczną kwintessencją życia.

Barwy i kształty grają w procesie twórczym rolę bezwątpienia wybitną, ale nie naczelną, gdyż — jak wykazaliśmy wyżej — są one tylko sługami falującego rytmicznie uczucia.

Wniosek nasz możemy potwierdzić świadectwem  
samego poety, który wyznaje, że

pod tym grzmotem, pod tymi kolory  
Jest dziwna, smężna praca; bo to nie to,  
Że różne z myśli leją się upiory,  
Że z pełną jestem wymyśleń kaletą;  
Ale wierzajcie, żem rymu podpory  
Podłożył sercem — i to moje veto  
Przeciw fałszowi, kiedy duch mój rzuca,  
To więcej mnie to kosztuje — niż płuca...



KSIEGA CZWARTA.  
SŁOWACKI I WAGNER.



I.

SŁOWACKI I WAGNER. POKREWIEŃSTWO TYPÓW  
WYOBRAŹNI I IDEAŁÓW ESTETYCZNYCH. »KRÓL-  
DUCH« I »PIERŚCIEN NIBELUNGA«.

**J**eżeli wogólności połączenie typu liryczno-muzycznego z epiczno-plastycznym w jednej i tej samej indywidualności twórczej nie należy, jak wiemy, do rzadkości, to jednak taka kombinacya obu, wyłączających się na pozór rodzajów zdolności, jaką spotykamy u Słowackiego, jest dosyć niezwykła w dziejach sztuki europejskiej, zwłaszcza, jeżeli idzie o dzieła szerokiego pokroju.

W większości wypadków, jak np. u Szekspira, Dantego, a po części i Balzaca (»Lambert« Seraphita) wyobraźnia rozlewno-muzyczna stanowi tylko uzupełnienie wyobraźni epiczno plastycznej, która wysuwa się na plan pierwszy. U Słowackiego, ja-

keśmy to zaznaczyli, rzecz przedstawia się inaczej: liryzm muzyczny jest tam gruntem zasadniczym, a żywioły plastyczno-epiczne czynnikiem drugorzędnym, ale mimo to bardzo potężnym i związanym silnie i organicznie z istotą twórczości poety.

Sam Słowacki kładzie nacisk na to, że »rynu« swego »podpory podłożył sercem«, że pod gromami i kolorami poezji jego tętni »dziwnie smętna praca duchowa«; faktem jest jednak również, że »kaleta wymyśleń« poety jest niezmiernie bogata i że z wyobraźni jego »leją się« nieprzeliczone tłumy żywych i barwnych »upiorów«.

Dzięki temu, nie będąc z natury epikiem, jeno lirykiem, mógł Słowacki używać z całą swobodą szerokich form epickich, które pod jego ręką zmieniły się w zupełnie nowy i oryginalny typ twórczości.



Chcąc znaleźć w dziejach literatury powszechnej dzieło, z któremby można zestawić »Króla-Ducha«, trzeba sięgnąć do nastrojowej epiki staroindyjskiej, piśmiennictwo europejskie bowiem nie wydało dotąd nic podobnego. Znajdzie się niewątpliwie sporo rzeczy pokrewnych, żadna z nich jednak nie została ani poczęta, ani wykonana na tak olbrzymią skalę — z wyjątkiem chyba Wagnerskiego »Pierścienia Nibelunga«.

Tak, ale działalność artystyczna Wagnera na-

leży, ściśle biorąc, do historyi muzyki, nie do historyi literatury, czyż można więc zestawiać z sobą rzeczy niejednorodne?

W danym wypadku, z uwzględnieniem pewnych zastrzeżeń, sądzimy, że zestawienie podobne nie tylko jest usprawiedliwione, ale niemal konieczne, gdyż rzuca ciekawe światło na stosunek twórczości Słowackiego do prądów estetycznych, panujących w poezji dzisiejszej.

Przedewszystkiem nie należy zapominać o tem, cośmy mówili poprzednio, że dla Wagnera muzyka instrumentalna była tylko jednym ze środków ekspresji, dominującym, co prawda, nad innymi, ale nie wyłącznym.

»Wagner — powiada najznakomitszy jego biograf i komentator, H. S. Chamberlain — jest muzykiem, ponieważ jest poetą, nie vice-versa«.

Z tego wynika, że utwory Wagnera, oprócz czysto specjalnego, posiadają i poetyczne znaczenie, że należą nie tylko do historyi muzyki, ale i do historyi literatury pięknej, na którą wywarły wpływ olbrzymi.



Niektórzy muzycy fachowi, jak np. Saint-Saëns<sup>1)</sup>, oddając twórcy »Pierścienia Nibelunga«,

---

<sup>1)</sup> Saint-Saëns, »L'illusion Wagnerienne«, Revue de Paris, 1899.

jako kompozytorowi, należą sprawiedliwość, odzywają się z pewną ironią o nadmiernym rozroście czysto literackiego kultu dla Wagnera w ostatnich czasach.

Ze stanowiska specjalisty ironia ta może być usprawiedliwiona, ale fakt pozostaje faktem: twórczość Wagnera pociąga i hipnotyzuje pisarzy, poetów i wogóle artystów nowoczesnych.

Pierwsze wystawienie »Tannhäusera« w Paryżu (1861), źle przyjęte przez muzyków, zainteresowało bardzo pisarzy, uważanych słusznie za poprzedników ruchu modernistycznego, jak Barbey d'Aureville i Karol Baudelaire, który napisał szereg entuzjastycznych artykułów »O piękności literackiej dzieł Wagnera«.

Zajęcie się tą stroną twórczości autora »Nibelungów« nie osłabło, ale wzrosło z czasem. Nie mówiąc już o poważnych studiach Nietzschego, Chamberlain'a, Schuré'go, Lichtenbergera <sup>1)</sup>, którzy

---

<sup>1)</sup> Nietzsche: »Richard Wagner in Bayreuth«, H. S. Chamberlain: »Le drame Wagnerien« (1890), »Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres« (Paryż, Perrier & Co, 1899), oraz »Richard Wagners Geschichtliche Stellung«. Lichtenberger: »Richard Wagner, Poete et Penseur« (Paryż, Alcan, 1898), oraz »Wagner in Frankreich, deutsch von Oppeln Bronikowski«. Schuré: »Richard Wagner«. U nas rozbiierał twórczość Wagnera ze stanowiska poetycznego Walery Gostomski w odczycie, którego ustępy drukował w kilku czasopismach. Wszyscy prawie symboliści francuzcy interesowali się gorąco muzyką wogóle, a muzyką Wagnera

uważają Wagnera za jednego z największych »poetów« nowoczesnych i wyznaczają mu miejsce obok Eschylosa, Sofoklesa i Szekspira, w każdym współczesnym romansie mistycznym, a często i nie mistycznym, spotykamy całe szeregi aluzji do postaci i sytuacji stworzonych przez śpiewaka »Tristana i Isoldy«.

H. Fierens-Gevaert w dziele o »Smutku współczesnym«, stawia Wagnera na równym poziomie z Leopardim, Schopenhauerem, Tolstojem i Nietzschem, jako »jedno z największych zjawisk intelektualnych i artystycznych wieku« i nazywa go ojcem neo-spirytualizmu w sztuce i literaturze <sup>1)</sup>.

Brunetière w II tomie pracy p. t.: »Ewolucya poezji lirycznej we Francji w XIX w.«, przypisuje teoryom estetycznym i dziełom Wagnera wielki wpływ na rozwój poezji symboliczno-nastrojowej <sup>2)</sup>.

---

w szczególności. »Nie było młodego poety — powiada Maclair — któryby nie grał Schumanna i nie znał gruntownie »Tetralogii« Wagnera«. Reforma prozodyi francuskiej (vers libres), oraz zwrót do symbolizmu nastrojowego stoją również w ścisłym związku z kultem Wagnera we Francji (Por. Maclair, L'Art en silence, str. 195—199).

<sup>1)</sup> H. Fierens Gevaert: »La Tristesse contemporaine Essais sur les grands courants moraux et intellectuels. Paryż, Felix Alcan, 1899, str. 117—133.

<sup>2)</sup> F. Brunetière: »L'Evolution de la poesie lyrique en France au Dix-neuvieme siècle« (Paryż, 1894, str. 259—261). J. Peladan w swojej estetyce mistycznej (»Comment on devient Artiste«, Paryż 1894), powiada: »Combien de la pré-

Fakty te — których cyfrę moglibyśmy znacznie powiększyć — świadczą, że wpływ Wagnera wybiegł po za sferę fachowo-muzyczną i rozlał się szeroko w dziedzinie twórczości artystycznej wogóle a poetyckiej w szczególności, że więc autor »Pierścienia Nibelunga« nietylko miał prawo uważać się sam za poetę, ale że oddziałał naprawdę i głęboko na ewolucję poezji i sztuki nowoczesnej.

Kładliśmy na to nacisk w jednym z poprzednich rozdziałów niniejszej pracy, traktujących o ogólnym charakterze sztuki modernistycznej, obecnie jednak idzie nam o wypadek specjalny, a mianowicie o to, czy mamy prawo przeprowadzać paralelę pomiędzy »Królem-Duchem« a »Pierścieniem Nibelunga«?

Wobec przytoczonych wyżej dowodów, sądzimy, że, zestawiając Słowackiego z Wagnerem, nie po-

---

sente generation datent leur etat d'âme de Beyreuth et depuis des années, pour d'autres années encore accumulent sur ses assises tout leur acquêt d'idée et de sentiment... Mes plus nobles mouvements d'âme, les plus religieux, je les ai vibrés à Bayreuth«. Mallarmé uwielbiał »Tetralogię« Wagnera jako typ sztuki syntetycznej i sądził, że poezja powinna dążyć do tego samego rezultatu, t. j. do syntezy wszystkich środków ekspresji własnymi środkami. Por. Camille Maclair (»L'art en silence. L'esthétique de Stéphane Mallarmé«, 1901), który twierdzi, że »Mallarmé se rapprochait extrêmement des conceptions wagneriennes«. Mallarmé sam napisał: »Richard Wagner, rêverie d'un poete français«.

pełniny błędu przeciw logice, nie zestawiamy bowiem ze sobą wielkości różnorodnych i niewspółmiernych.

Kto wczyta i wsłucha się uważnie w wagnerowskie »Złoto Renu«, »Walkiry«, »Zygryda« i »Zmierzch Bogów«, ten odczuje od razu pewne pokrewieństwo stylowe pomiędzy gigantyczną tetralogią niemieckiego reformatora sztuki, a olbrzymią epopeją nastrojową polskiego romantyka.

20

I w »Pierścieniu Nibelunga« i w »Królu Duchu« gruntem, podkładem dzieła jest subiektywna doktryna metafizyczno-mistyczna, która ma zawierać »tajemnicę początku i końca«, »alfę i omegę świata«<sup>1)</sup>.

I Wagner i Słowacki uważają się za proroków i wieszczów, którzy działają na umysły i serca ludzkie za pomocą pięknych form, w jakie ujmują swoje widzenia wewnętrzne<sup>2)</sup>.

---

<sup>1)</sup> »Król-Duch«. Wstęp do Rapsodu II.

<sup>2)</sup> O mistycznych poglądach Słowackiego na rolę sztuki mówiliśmy wyżej. Otóż teorie estetyczne Wagnera są bardzo podobne do teorii autora »Genezis z Ducha«. Twórca, według Wagnera, powinien być przede wszystkim »wieszczem, wizjonerem (Seher), który widzi nie powłokę, lecz istotę wewnętrzną rzeczy, który dostrzega nie rzeczywistość, lecz prawdę wyższą od wszelkiej rzeczywistości«.



A widzenia te są u obu artystów uplastycznionymi symbolami jakiegoś wielkiego procesu duchowo-kosmicznego.

I jeden i drugi patrzy na życie ludzkie, jako na fenomen przemijający, po za którym ukrywają się potężne prądy sił mistycznych, pracujących w świecie ku celom wyższym.

Dlatego postaci obu poetów nie mają nic wspólnego z bytem codziennym: są to istoty wielkie, tytaniczne, bogate w treść duchową, ale oderwane zupełnie od ziemi. Są to wcielone marzenia i nastroje, symbole potęg, które — według subiektywnego poglądu poetów — popychają naprzód ciężką »bryłę świata«.

O akcyi i figurach »Pierścienia Nibelunga« można powiedzieć to samo, co Słowacki powiedział o »Królu-Duchu«, a mianowicie, że jest to: »szeroki, święty jakiś obraz śniony, malowany na wietrznym błękanie«.

Wagner sięgnął po materiał plastyczny do mglistych, pragermańskich mytów, Słowacki — do równie mglistych legend dziejowych polskich i ogólno-

---

Wizjoner zdający sobie sprawę z tego, co widzi i czuje, i umiejący wyrazić to, co widzi i czuje — staje się poetą i artystą. A im lepiej i pełniej odtworzy w formach zewnętrznych swoją wizję wewnętrzną, tem wyższym będzie artystą«. Richard Wagner, »Poezya i kompozycya«. Por. Chamberlain, R. W. sa vie et ses oeuvres IV, La doctrine Artistique, str. 216.

słowiańskich. Wagner widział w świecie przejawy szopenhauerowskiej prawoli, u Słowackiego proces rozwoju opierał się na metempsychozie, pojętej bardzo szeroko i głęboko <sup>1)</sup>.

Wszystko to, w połączeniu z rasowymi i indywidualnymi różnicami obu twórców, nadało ich dziełom charakter odrębny pod wieloma względami, nie zniweczyło jednak pokrewieństwa ogólno-estetycznego.

Wotan, Zygfyrd, Brunhilda są bezwątpienia symbolami innych idei, uczuć i wyobrażeń, niż Popiel, Ziemowit, Wanda, Mieczysław i Bolesław Śmiały — to prawda, ale pod względem czysto artystycznym należą one do jednej i tej samej kategorii twórców, której biegunowe przeciwieństwo stanowią homerowski Achilles, Odysseusz, Nestor, oraz Wojski, Maciek Dobrzyński, ksiądz Robak i klucznik Gerwazy z »Pana Tadeusza«.

I postaci Słowackiego i postaci Wagnera są przedewszystkiem płodami potężnej wyobraźni roz-

---

<sup>1)</sup> To także rys charakterystyczny sztuki nowoczesnej: ożywiać stare legendy, myty, doktryny metafizyczne nowym duchem: »Voix profonde conseille au poète en ce temps, de se ressouvenir de plus anciennes leçons, d'écouter l'enseignement immemorial des mages primitifs, de se pencher au bord des metaphysiques et de religions anti-ques« (Charles Morice, »Litt. de toute à l'heure«). Trzy czwarte dzieł sztuki plastycznej, jak wiemy, ma dziś charakter legendowo-mitologiczny i fantastyczno-metafizyczny.

lewniej, liryczno-muzycznej, której przysłała na pomoc bujna i giętka wyobraźnia plastyczna.

Prawda, że u Wagnera, wskutek odmiennych warunków techniki, synteza działania obu prądów wyobraźni odbywa się na innej drodze, jak u Słowackiego — ale rezultat estetyczny jest prawie jednaki.

Język Wagnera nie odznacza się ani taką świętością, ani takim nieporównanym bogactwem, jak język Słowackiego, gdyż autor »Pierścienia Nibelunga« używa mowy jako jednego ze środków ekspresji artystycznej, gdy u autora »Króla-Ducha« słowa są jedynym i wyłącznym materiałem technicznym. To jednak, do czego Wagner dochodzi, kojarząc działanie poezji, mimiki i muzyki instrumentalnej, osiąga Słowacki przy pomocy samego języka, który nie tylko oddaje linie i ruchy, kształty i barwy, ale — i to przede wszystkim — budzi w czytelniku głęboki i podniosły nastrój.

Autor »Króla-Ducha« rozmarza, podnieca i wzrusza nas, jak muzyk, którego każdy akord nie tylko brzmi harmonijnie, ale mieni się wszystkimi kolorami tęczy...

20

W jaki sposób Słowacki osiąga syntezę barwy i tonu, plastyki i muzyki — o tem mówiliśmy poprzednio, obecnie stwierdzamy tylko analogię po-

między twórczością jednego z największych mistrzów i proroków modernizmu a twórczością autora »Ballady«.

Obaj są poetami »nastrojowymi«, obaj dążą do połączenia liryki z epiką na gruncie czysto podmiotowym, i obaj dochodzą na tej nowej, do pewnego stopnia, w dziejach sztuki europejskiej, drodze do rezultatów imponujących, nie tylko pod względem wewnętrznym, ale i zewnętrznym.

Obaj wprawiają nas w zdumienie nie tylko mistycznym polotem natchnienia, nie tylko bujnością i bogactwem wyobraźni, ale i niedościgłym mistrzostwem i giętkością formy, oraz gigantycznością pomysłów, których urzeczywistnienie zdawałoby się przekraczać granice energii pojedynczego człowieka.

»Pierścień Nibelunga« i »Król-Duch« — to nie tylko wspaniałe, ale i kolosalne, olbrzymie w koncepcji i rozmiarach, a mimo to wykończone nadzwyczaj subtelnie dzieła sztuki.

Wagner nazwał swoją tetralogię »legendą legend«: czyż »Króla-Ducha« nie można nazwać tak samo? Czyż to nie jest wspaniała »baśń nad baśniami« i »pieśń nad pieśniami«: liryczna synteza dziejów i mytów, snu i prawdy, tęsknot i wierzeń, westchnień i walk wewnętrznych poety-wieszczka?

Prawda, że Słowacki, który umarł młodo, nie ukończył »Króla-Ducha«, to jednak, co zrobił —

a zrobił bardzo wiele <sup>1)</sup> — i jak zrobił, świadczy, że śmiała, ba, zuchwale niemal przedsięwzięcie wtłoczenia poetyczno-mistycznej syntezy dziejów całego narodu w jedno olbrzymie dzieło, nie było dla autora rzeczą niemożliwą.



»Król-Duch« i »Pierścien Nibelunga« posiadają jeszcze jedną cechę wspólną, która, według Nietzschego, stanowi rys charakterystyczny sztuki nowoczesnej: oba dzieła owiane są tchnieniem nieskończoności i oba nie posiadają ani śladu tego, co nazywamy »miarą klasyczną«. Obaj artyści nie hamują swej siły twórczej, nie ograniczają jej, ale przeciwnie »rzucają się z rozkoszą i upojeniem w bezmiar, nie troszcząc się o niebezpieczeństwo« (Por. str. 9) <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Nie należy zapominać, że prócz pięciu wielkich rapsodów, które wydrukowano, znajduje się drugie tyle prawie w rękopisie. Przypominamy również, że pośmiertne pieśni »Beniowskiego« miały się złączyć z »Królem-Duchem« w jedną całość.

<sup>2)</sup> Nietylko ogólne, ale nawet szczegółowe zestawienie »Króla-Ducha« i »Pierścienia Nibelunga« świadczy, że mamy do czynienia z dziełami tego samego typu. I Wagner i Słowacki, chcąc wypowiedzieć to, co się zrodziło w ich myśli, nie mogą się zamknąć w ciasnych granicach form używanych powszechnie, dlatego po prostu — że mają za wiele do powiedzenia, że wyobraźnia ich obejmuje nie pewną określoną sferę bytu, lecz cały wszechświat, cały ogrom

Tak samo postępują prawie wszyscy artyści

życia kosmicznego. Rezultatem tego jest konieczność tworzenia nie skupionych, zamkniętych w sobie dzieł, lecz wielkich cyklów, których pojedyncze ogniwa posiadają pewną samodzielność, ale łączą się organicznie ze sobą, uzmysławiając pewne etapy idei przewodniej, przenikającej całość. W »Pierścieniu Nibelunga« akcja, rozgrywająca się wśród bogów i ludzi, obejmuje losy kilku pokoleń, »Król-Duch« miał ogarnąć kilkanaście wieków. Jedne postacie giną, drugie zajmują ich miejsce, ale wszystkie związane są ze sobą, wszystkie, żyjąc i umierając, posłuszne są prawu, które prowadzi wszechświat do »celów finalnych«. To nadzwyczajne bogactwo szczegółów, splecionych ściśle i nierozzerwalnie ze sobą, nadaje obu utworom charakter olbrzymich gmachów, które na pierwszy rzut oka sprawiają wrażenie zawiłego labiryntu, w których jednak, po głębszym wniknięciu, odkrywamy zadziwiającą jednolitość i konsekwencję planu. Akcja, wikłając się coraz bardziej, idzie naprzód z żywiołową siłą, ale pewne motywy, powracające ciągle, przypominają nam, że w łonie tego pozornego chaosu działa twórcza myśl artysty-demiurga, który wszystkie rozproszone pierwiastki grupuje dokoła jednego punktu ciężkości, dokopa idealnego ogniska, skąd promieniuje siła duchowa, ożywiająca dzieło. I w »Królu-Duchu« i w »Nibelungach« nad przemijającymi fenomenami unosi się jedna postać nadludzka, która cierpi i czuje za wszystko i ze wszystkim, a której rozwój wewnętrzny jest głównym motorem a zarazem symbolem rozwoju powszechnego. Ta postać naczelna, ten mistyczny opiekun i działacz, dążący do wysokiego celu, ale nie wolny od błędów i upadku — to owa nieśmiertelna jaźń »Króla-Ducha«, wcielająca się po kolei w osoby różnych monarchów i czuwająca nad narodem. U Wagnera podobną rolę odgrywa wielki bóg Wo-

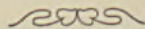
nowego kierunku <sup>1)</sup>), ale żaden z nich nie umie żeglować z taką swobodą i pewnością siebie po bezbrzeżnym oceanie nieskończoności, jak Wagner i Słowacki: większość zawija prędzej czy później do jakiejś, niekiedy płytkiej, zatoki, po której wodach krąży w kółko, wmawiając w siebie i innych, że płynie wciąż naprzód po głębinach pełnego, otwartego morza.

Wyjątek pod tym względem stanowią, jak wiemy, plastycy nowocześni, a specjalnie malarze, o których pokrewieństwie duchowem ze Słowackim również wspomnieć musimy.

---

tan, walczący z losem i własnem sercem, żeby zapewnić światu szczęście,

<sup>1)</sup> Ogarnąć wszystko, dać syntezę wszechcałości, »unir la vérité et la beauté, la foi et la joie, la science et l'art« — oto według Morice'a cel sztuki nowocześniejszej.





I.

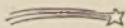
LIRYCZNO-NASTROJOWY CHARAKTER PLASTYKI  
DZISIEJSZEJ. SŁOWACKI I PAWEŁ WERONEZE. SŁO-  
WACKI I BÖCKLIN. SŁOWACKI I GUSTAW MOREAU.

**P**okrewieństwo nowoczesnej twórczości pla-  
stycznej z dziełami Wagnera zostało już  
dawno stwierdzone, zatrzymywać się więc  
nad tą sprawą nie mamy potrzeby.

Już w r. 1890 Brunetière skonstato-  
wał ten fakt z pewnym naiwnem zdziwieniem  
w rozprawie p. t.: »Symbolistes et Décadents«:

»Jako barbarzyńca, nie znam i nie lubię mu-  
zyki na tyle, bym śmiał robić zbyt daleko idące  
porównania. Swoją drogą, mam prawo zaznaczyć,  
że wiele zjawisk, różnych pozornie, zdaje się wy-  
pływać dzisiaj z tęsknoty do wrażeń muzycznych.  
Wogóle np. ci, co lubią i sądzą, że rozumieją wier-  
sze Verlaine'a i Mallarmé'go, przepadają również

za obrazami Puvis de Chavannes'a i Gustawa Moreau, Fra Angelica i Mantegna'i, za utworami prymitywów i preraphaelitów i za muzyką Wagnera, począwszy od »Parsifala« a skończywszy na »Walkyryi«. W literaturze przenoszą oni mistyczne podania o świętym Graalu i mgliste »Ramajany« nad zbyt określoną »Odysseję«<sup>1)</sup>.

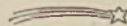


Brunetièrre ma słuszność, ale zjawisko, zauważone przez niego nie jest ani niezwykłym, ani wyjątkowym. W każdej epoce wszystkie rodzaje sztuki posiadały pewne cechy wspólne, we wszystkich bowiem, pod różnemi formami, wyrażał się jeden i ten sam pierwiastek duchowy, panujący wszechwładnie nad umysłowością danego okresu, pokolenia, narodu etc.

Partenon jest tem samem w architekturze, czem posągi Fidyasza w rzeźbie, a tragedye Sofoklesa w poezyi greckiej. »Boską Komedye« Dantego porównywano niejednokrotnie do średniowiecznej katedry gotyckiej; »Ramajanę« i »Mahabharatę« — do kolosalnych i przeładowanych ornamentami świątyń staro-indyjskich; wytwory pseudo-klasycyzmu — do strzyżonych ogrodów Wersalskich etc.

<sup>1)</sup> Brunetièrre: »Nouvelles Questions de critique«, 1890, str. 319.

Otóż to, co istniało wszędzie i zawsze, powtórzyło się i dzisiaj: wszystkie rodzaje sztuki, pomimo różnic zewnętrznych, posiadają wspólną treść wewnętrzną, gdyż są produktami wspólnych potrzeb intelektualnych i estetycznych, jeżeli nie całego społeczeństwa cywilizowanego, to znacznej jego części<sup>1)</sup>.



O ogólnym charakterze sztuki nowoczesnej, o jej dążeniu do syntezy żywiołów liryczno-muzycznych z epiczno-plastycznymi na gruncie podmiotowego nastroju — mówiliśmy obszernie w początkowych rozdziałach niniejszej książki. Wyka-

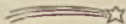
<sup>1)</sup> Synteza wszystkich sztuk leży, jak wiemy, w programie nowego kierunku: »Syngularyzm, jedność — to liczba potwierdzająca i boska. Wielość rozkłada i przeczy. Epoki mierne mówią: sztuki; epoki wielkie mówią: sztuka«. (Charles Morice: *Litter. de l'tout à heure, Commentaires d'un livre futur*). Charakterystycznym zjawiskiem nowego kierunku jest wielka liczba artystów, uprawiających współcześnie z powodzeniem kilka rodzajów sztuki. Rosetti, Morris, Wyspiański — to wybitni poeci i malarze. Klinger, Stuck, zajmują się rzeźbą, malarstwem, sztycharstwem. Wielu zajmuje się z zamiłowaniem, przewyższającym zwykłe amatorstwo, muzyką. Jak wiadomo, Słowacki sam grał, a nawet komponował i odczuwał muzykę. Prócz tego rysował bardzo wiele. W albumie z »Podróży na Wschód«, (własność L. Meyéta), jest pełno rysunków, wcale nie najgorszych, oddających w kilku liniach charakter pejzażu, pomnika i t. p.

zaliśmy również, że w twórczości Słowackiego, jak w twórczości Wagnera, przejawia się też sama dążność syntetyczno-nastrojowa.

Idzie teraz o to, czy szczegółowe porównanie Słowackiego z mistrzami plastyki nowoczesnej potwierdzi nasze wnioski, czy nie?

Że porównanie podobne jest uprawnione, dowodzić nie potrzebujemy, gdyż wykazaliśmy wyżej, że w poezjach autora »Króla-Ducha« elementy plastyczne: barwa, ruch, linia — istnieją i odgrywają rolę wybitną. Wykazaliśmy również, że postaci stworzone przez Słowackiego, zwłaszcza w ostatniej dobie działalności, aczkolwiek nie modelowane według wzorów rzeczywistych, nie pozabawione są jednak plastyki.

Plastyka tych utworów jednak nie ma nic wspólnego z jędrną plastyką rzeźby greckiej i malarstwa renesansowego.



Twierdzić, że Słowacki jest tem samym w poezji, czem Paweł Weroneze w malarstwie, można tylko na zasadzie analogii bardzo powierzchownych. Weroneze używał świetnych kolorów i Słowacki używał świetnych kolorów — to prawda, ale każdy z nich wyrażał za pomocą barwnego materiału zupełnie odmienne rzeczy i tworzył dzieła o zupełnie przeciwnym charakterze.

Weroneze jest epikiem i plastykiem *par ex-*

*cellence*. Punktem wyjścia dla niego była obserwacja świata zewnętrznego: figury i sceny z jego obrazów drgają życiem i prawdą realną.

Bezwątpienia, bohaterowie Weroneza, jak bohaterowie Homera, to istoty wyższe od ludzi pospolitych, ale wyższe indywidualnie, nie gatunkowo. Artysta wlał w ich muskularne ciała wielką sumę energii, obdarzył je potężnymi, chociaż prostymi namiętnościami, otoczył przepychem i blaskiem, ale ostatecznie stworzył ludzi rzeczywistych, nie widma i mary <sup>1)</sup>.

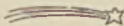
Inaczej, jak wiemy, wyglądają postaci, którymi Słowacki zaludnił swoje nastrojowo-fantastyczne

---

<sup>1)</sup> Rzekome pokrewieństwo Słowackiego z Weronezem zyskało pozorną podstawę w fakcie, że poeta, zwłaszcza w młodości, zachwycał się bardzo obrazami wielkiego kolorysty. »Ulubiony mój malarz jest Paul Veronese« — pisze poeta w r. 1831 (Listy, I, 67). Dalej zaś dodaje: »czy uwierzycie, spojrzawszy na 2 małe obrazki Rafała, nie wiedząc, że przez niego były malowane, myślałbym, że je jakie dziecko nabazgrało; trzeba się znać na nich, żeby rysunek ocenić«. Nie należy jednak zapominać, że był to gust i pogląd 22-letniego młodzieńca, który niewiele jeszcze widział, nie posiadał więc warunków do samoistnej oceny dzieł sztuki plastycznej. Słowacki czuł to doskonale, gdyż w dalszym ciągu mówi: »Pomyślałem wtenczas, iż tak często nie znajdując się na głębi poezji Szekspir wydaje się dzieckiem, albo waryatem«. Owe 2 małe obrazki Rafała musiały pochodzić z pierwszej epoki twórczości wielkiego malarza, który znajdował się wówczas pod wpływem

poematy: »Anhellego«, »Balladynę«, »Lillę Wenedę«, a zwłaszcza »Króla-Ducha«.

Podobną eteryczność i subtelność kształtów, przy podobnej wyrazistości, niemal ostrości konturów i krańcowej precyzji wykończenia, spotykamy tylko u mistrzów szkoły staro-toskańskiej, Fra-Angelica, Botticellego, u Gustawa Moreau, oraz u modernistów angielskich, zwanych »prerafaelitami«.



Wymieniamy te tylko indywidualności i szkoły, które stoją najbliżej Słowackiego.

mistrza swego Perugina, zaliczonego do t. zw. »Prerafaelitów«. W 10 lat później Słowacki zapatrywał się na te kwestye inaczej. W krytyce poezyi Bohdana Zaleskiego, napisanej w r. 1841 (ale wydrukowanej dopiero w 1892 staraniem Biegeleisena), autor »Króla-Ducha« wspomina o »watykańskim obrazie Rafaela pierwszej maniery, gdzie z grobu Najświętszej Maryi Panny wykwitła siedem lilii, a w koło stoją anieli bardzo prosto odrysowani, ale cudownie pięknie. Kto pierwszy raz spojrzy, myśli, że to jakieś dziecko malowało... ale kto się w twarze aniołów zapatrzy, powoli, powoli przestaje oddychać, zachwycony pięknością obrazu«... Widać z tego, że Słowacki czuł i rozumiał w wieku dojrzałym rzeczy, których początkowo nie doceniał, zdając sobie zresztą sprawę ze swojej niekompetencji. Wogóle Słowacki, jako estetyk, posiadał bardzo szeroki horyzont myśli i uznawał wszystkie rodzaje szczerzej i wielkiej twórczości.

Böcklin np., jeden z największych mistrzów sztuki nowoczesnej, chociaż należy niewątpliwie do tego samego typu twórców, co autor »Króla-Ducha«, różni się od niego w pewnych punktach.

Pomimo całej fantastyczności i subiektywizmu, malarz »Gry fal morskich« ma wielkie poczucie rzeczywistości, którą traktuje w sposób na wskróś indywidualny, którą przetwarza i przetapia w swojej wyobraźni na coś zupełnie nowego, którą przesyca nastrojem liryczno-muzycznym, której jednak nie zaniedbuje całkowicie, gdyż ją, bądź co bądź, kocha.

Böcklin jest artystą żywiołowym, nie wyrafinowanym intelektualistą, jest poetą, ale nie metafizykiem, przerabia stare i tworzy nowe myty, ale niewiele się troszczy o ich treść ideową. Nie patrzy on na naturę przez pryzmat ksiązek, lecz spogląda na nią okiem człowieka pierwotnego: jest animistą, nie filozofem.

W dziełach Böcklina trudno doszukać się śladów pierwiastku, który możnaby nazwać »literackim«, a który znajdujemy w utworach Wagnera, Słowackiego, Gustawa Moreau i prerafaelitów angielskich.



Słowacki, patrząc na krajobraz egipski i na piramidy, wyznaje, że widzi



... głębiej i wyraźniej  
Gmachy stawiane myślą w krajach wyobraźni.  
Jakże się piękną zdaje przy dumań pochodni:  
Makbet, ta granitowa Piramida zbrodni!  
Ludziom na nią wchodzącym błędną z trwogi twarze.  
Płaczesz nad Piramidą nieszczęścia w Learze.  
Z niczego, a zazdrością już szatana blizki  
Otello, jak bodące niebo obeliski.  
Jeśli gmachy piramid miały otwór ciemny,  
Skąd gwiazdy niebios człowiek wysledzał tajemny:  
W Szekspira gmachach równie zostawiona droga  
Patrzącemu się oku na błękit i Boga.

(List do Aleksandra H., pisany na łódce nilowej).

To charakterystyczne wyznanie świadczy, że Słowacki silniej reagował na to, co czytał, niż na to, co widział, że więcej go obchodziły idee, niż rzeczy.

Toż samo można powiedzieć o starej szkole tokańskiej <sup>1)</sup>, o Gustawie Moreau i prerafaelitach angielskich.

Są to nastrojowcy, ale nastrojowcy z odcieniem intelektualno-filozoficznym.

Mówimy wyraźnie »odcieniem«, gdyż pierwiastek idejowy nie zrobił z nich zimnych allegory-

<sup>1)</sup> Taine powiada o szkole tokańskiej: »Jeżeli wniemy w ducha artystów owoczesnych, dostrzeżemy, że ożywia ich chęć odtworzenia idei, nie istot... Forma zewnętrzna obchodzi ich tylko w połowie; nie pociąga ich ona namiętnie dla siebie samej, dostarcza tylko materiału do symbolów i sugestyi«. (Voyage en Italie, II, 122—123).

stów, lub tendencyjnych ilustratorów tej, lub owej doktryny. Nie. Od suchości alegorycznej chroni ich liryzm, od dydaktyzmu — wysoko rozwinięte poczucie artystyczne. Przedewszystkiem jednak — i to bodaj rzecz najważniejsza — poglądy, którym wspomnieni malarze hołdują i które wcielają w swoje dzieła — to nie dogmaty moralności praktycznej, nie teorye naukowe, nie ciasne hasła partyjne, lecz szerokie a niezbyt określone idee kosmiczno-mistyczne.

Otóż mglista filozofia mistyczna jest, ściśle biorąc, rodzajem poezyi uczuciowo-pojęciowej i wskutek tego zlewa się doskonale w całość organiczną ze sztuką wogóle, a sztuką nastrojową w szczególności; dając jej bowiem bogaty, wdzięczny i podatny materiał idejowy, ożywia i uduchowia symbole artystyczne, nie kładąc na nich poziomego piętna tendencyjności.



Gustaw Moreau tworzył cykle obrazów, z których każdy był jakby rapsodem wielkiej epopei ewolucyjnej. Mamy więc cykl, przedstawiający ewolucję kobiety, od zmysłowej Messaliny do Ledy, pojętej przez artystę w sposób zupełnie nowy i oryginalny, jako symbol przeduchowienia, jako niewiastę, w którą wnika promień mistyczny, idea wyższa, olimpijska. W innym cyklu przedstawia

stopniowe podnoszenie się mężczyzny od wpół-zwierzęcego centaury do bohatera, który ostatecznie znajduje wyzwolenie w śmierci, wyobrażonej jako melancholijne i piękne widmo niewieście — symbol wiecznej swobody i szczęśliwości.

Ale idea ewolucji mistycznej, przenikająca obrazy Gustawa Moreau, nie stanowi jakiegos sztucznie przyczepionego dodatku, jakiejś etykiety, lecz, jak w »Królu-Duchu« Słowackiego, stapia się w jedną organiczną całość z dziełem, które, niezależnie od swej treści myślowej, wywiera wielkie wrażenie skończoną artystycznie formą i potęgą nastroju.



Weźmy jeden z najbardziej znanych obrazów Moreau, a mianowicie »Zjawisko« <sup>1)</sup>.

Na tronie wzniesionym wśród kolumn, ozdobionych przebogatem i inkrustacyami, siedzi w pozie hieratycznej Herod, stary, wyniszczony, znużony. Po bokach dymią kadzielnice. Na prawo stoi kat z mieczem, czekając na rozkaz ścięcia świętego Jana, którego głowy zażądała Salome w nagrodę za swój taniec.

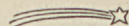
Piękna grzesznica w kostymie, złożonym z samych prawie drogich kamieni, stoi na prozdzie obrazu w pozie tanecznej, ale nieruchoma, z twa-

<sup>1)</sup> »L'apparition«, Muzeum Luksemburskie w Paryżu.

rzą przerażoną, gdyż przed nią, w powietrzu, otoczone aureolą, niewidzialne dla nikogo innego, unosi się »zjawisko«: głowa przyszłego męczennika, który patrzy na rozpustną córkę Herodyady wzrokiem surowym i przenikliwym...

Ta głowa bez ciała, zawieszona w przestrzeni, głowa, z której płynie krew, a która żyje, patrzy, myśli i rozlewa dokoła mistyczne promienie światła — sprawia wrażenie wstrząsające.

Można nie znać treści legendy — którą malarz zresztą zupełnie samoistnie przetworzył — a odczuć mimo to tragiczny nastrój, więjący z tego oryginalnego, obrazu.



Podobne wrażenie wywołuje i Słowacki, opisując chwilę, kiedy zwyciężkiemu Ziemowitowi, który, rozproszywszy »siły antychrystowe«, spowodował mimowoli zgon matki — poganki, ukazuje się widmo jej głowy na tle czarodziejskich płomieni.

Matko! gdzie jesteś? mówi — jam podołał  
Wrogom ojczyzny... jam święty kościoła...

Wołał i płakał — i smętniejsze słowa,  
I gwałtowniejsze prośby rzucał w chmury,  
I szedł — a ciągle jasność purpurowa  
Stała na szczycie tajemniczej góry.  
Więc szedł w ten ogień, a wtem matki głowa  
Na prześcieradle ognistej purpury

Stanęła — lecz jak biała trupia plama,  
Bez rąk i piersi — głowa tylko sama...

Usta otwarte miała, a z otworu  
Ust — jakby ciemność i strach wylatywał;  
Twarz zielonego, jak trupi, koloru,  
I oczy zmarłe, z których strach przeszywał;  
Straszna zjawiła się nad szumem boru,  
Włosy strach podniósł, a wicher rozrywał;  
Potem ją jasność z oczu syna zdjęła,  
Nic nie wyrzekła — straszna i zniknęła...

Obraz ten, jeden z najplastyczniejszych u Słowackiego, pokrewny jest formą i nastrojem wielu płodom sztuki nowoczesnej<sup>1)</sup> i działa na czytelnika samą siłą ekspresji, niezależnie od treści, jaką poeta zawarł w stworzonym przez siebie symbolu. Ale treść nie tylko nie osłabia artystycznej wartości utworu, lecz podnosi ją i pogłębia jeszcze. Głowa konającej Rzepichy — to symbol pogaństwa, które ginie z rąk własnych dzieci, porwanych wirem nowych prądów uczucia i myśli, prądów, mających zmienić całkowicie oblicze świata i popchnąć go naprzód.

Brana w szerszym znaczeniu, scena zetknięcia się Ziemowita z widmem matki, symbolizuje wogóle stosunek dwóch następujących po sobie pokoleń, które, straciwszy wspólny grunt poro-

<sup>1)</sup> Przypominamy liczne w sztuce dzisiejszej wizerunki głowy »Meduzy«.

zumienia, walczą ze sobą, pomimo, że się kochają...



Już to na punkcie tworzenia symbolów — które, jak wiemy, dzięki charakterowi sztuki nowoczesnej, odgrywają w niej rolę pierwszorzędną — był Słowacki mistrzem niepospolitym.

Oto inny obraz, przedstawiający również epizod walki chrześcijaństwa ze starymi, rodzimymi ideałami Słowian.

Piękna kapłanka pogańska wyrzuca Mieczysławowi lekceważenie wiary przodków i grozi mu zemstą:

Te własne duchy przeciw tobie ruszę!  
Rzekła — a nie myśl, że mi brak mścicieli!  
Jako jesiennych liści w zawierusze,  
Mam pełne włosy duchów. Jam z topieli  
Wyszła wlokąca duchy, które muszę  
Karmić, jak matka, która serce dzieli,  
A wszystkim chleba daje domownikom:  
Tak ja, i gwiazdom, wężom — i płomykom.

Ten warkocz za mną wyciągnięty z morza,  
Teraz z fal jeszcze słońcami wychodzi.  
Ujrzałyś — gdyby nie ta jasna zorza —  
Ujrzałyś: żem jest na tęczowej łodzi,  
Że skrzydła mi z plec — z głowy rosną zboża,  
Okolo której wąż złocony chodzi;  
Że jestem z wszystkich tworów razem zwita,  
Jak łania i wąż — gwiazda i kobieta.

Za mną, powiadam Ci, z mórz się wywlekły  
Tęcze... a z rąk mych sypią się promienie,  
A z piersi gwiazdy mi karmiące ciekły,  
A ze mnie czystej rodziły się cienie...

.....

W postać kapłanki wcielił poeta panteistyczny pierwiastek poganizmu polskiego; dzięki temu jednak, że symbol połączony został z żywą jednostką ludzką, nie przerodził on się w zimną abstrakcyjną alegoryę, przemawia więc nie tylko do myśli, lecz i do uczucia.

Ta piękna dziewica, karmiąca płomyki, węże i zboża swoją krwią i duchem, ta kobieta, która czuje się współcześnie łanią i gwiazdą, ta istota »zwita ze wszystkich czystych i nieczystych tworów natury«, obchodzi nas, nie tylko jako symbol panteizmu, lecz jako żywy, cierpiący i stroskany człowiek. Pierwiastek myślowy symbolu roztopia się w pierwiastku uczuciowym i wskutek tego całość obrazu wywołuje wrażenie tragiczne.

Jest to »zmierzch bogów« słowiańskich, odtworzony nie epicznie, lecz lirycznie, na tle serdecznych skarg, bólów i męczarni serca ludzkiego...

W ten sam sposób traktują podobne problemy wszyscy prawie artyści nowocześni, których symbole przemawiają silniej do uczucia, niż do rozumu.

Mówiliśmy wyżej o Gustawie Moreau i jego »malarstwie psychicznem« — jak je nazywa Schuré,

teraz przejdźmy do prerafaelitów, którzy na innym gruncie stworzyli sztukę zupełnie analogiczną<sup>1)</sup>

## II.

### SŁOWACKI I PRERAFaelICI ANGIELSCY<sup>2)</sup>.

Prerafaelici, wzięwszy za punkt wyjścia naiwną i przesyconą uczuciem sztukę przedrafaelowską, nie naśladowali jej ślepo i jednostronnie, jak współcześni romantyzmowi »nazarejczycy« niemieccy, lecz na starym fundamencie zbudowali nowy, nawskróś oryginalny kierunek, w którym niezwykła doskonałość i finezyza formy służy za środek do wyrażania, w subtelnych kształtach i harmonijnych

<sup>1)</sup> Gustawa Moreau nazywają francuzkim Burne-Jonesem. Burne-Jones, uczeń Rosettiego, był, jak wiadomo, jednym z najwybitniejszych przedstawicieli t. zw. prerafaelizmu w sztuce angielskiej. Por. Bénédite: »Gustave Moreau et Burne-Jones«. Paryż, 1899.

<sup>2)</sup> Nazwa »prerafaelici« pochodzi stąd, że w r. 1848 kilku malarzy (Rosetti, Hunt, Millais), występując przeciwko akademickiemu konwencyonalizmowi, utworzyło związek »Praeraphaelite Brotherhood«. Miano to przeniesiono na generację późniejszą, która, nie tworząc żadnej zwartej organizacji, szła w kierunku idealistyczno-fantastycznym, wstępując pod wieloma względami w ślady malarzy wczesnego renesansu (Botticelli, Fra-Angelico, Mantegna etc.), różniących się od późniejszego Rafaela większą szczerością, subtelnością i uczuciowością.

barwach, idei, marzeń, symbolów, pragnień i nastrojów, zrodzonych w duszy artysty.

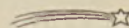
Jak z powyższego określenia wynika, prerafaelici są, jak większość modernistów, lirykami. Nie to jednak stanowi ich rys charakterystyczny, liryków bowiem w dziejach sztuki plastycznej spotykamy i w dawniejszych epokach. Czyż Michał Anioł, choćby jako twórca melancholijnego »Pensiera« i tragicznej »Nocy« z grobowca Medyceuszów we Florencji, nie ma prawa do miana liryka, który swe bóle i zwątpienia zakuł przypadkiem w bryły marmuru, zamiast, jak to z równym mistrzostwem czynił niekiedy, przelać je na papier?

Liryzm prerafaelitów atoli, oraz liryzm Słowackiego przedstawia się inaczej. Nie ma w nim wulkanicznej namiętności, ale jest niewypowiedziana, chorobliwa prawie wrażliwość; niema prostoty i siły brutalnej, ale jest delikatność i wyjątkowe przerafinowanie uczucia, które płonie nie ziemskim, lecz jakimś mistycznym ogniem.

Stosunek takich indywidualności do świata rzeczywistego jest inny, niż stosunek artystów, obdarzonych wrażliwością, potężną wprawdzie, ale nie odskakującą zbyt silnie od normalnego typu. Można, czując nawet za miliony, patrzeć na świat wzrokiem podobnym do wzroku milionów, tylko bystrzejszym i ogarniającym szersze horyzonty.

Można być wielkim poetą, różniąc się tylko ilościowo, nie zaś jakościowo od przeciętnego czło-

wieka. Można być, jak np. Mickiewicz, krańcowym idealistą w dążeniach etycznych i społecznych, a mimo to, jako artysta, stać mocno na gruncie realnym i operować głównie materiałem, czerpanym z życia rzeczywistego.



W kierunku atoli, którego przedstawicielami są prerafaelici, żywioty realistyczne schodzą z konieczności na drugi plan. Życie przestaje interesować samo przez się, przestaje być słońcem systemu estetycznego i zmienia się w planetę, krążącą dokoła jakiegoś dalszego ogniska siły i piękna, ku któremu zwracają się oczy i myśli artystów. Oczywiście ich nie jest ziemia, lecz opiewane przez Szylera »sfery czystych form«.

Die heiteren Regionen,  
Wo die reinen Formen wohnen...

Słowacki tak samo patrzył i reagował na rzeczywistość, i, co ciekawsza, zdawał sobie sprawę z tego, że stosunek jego do świata realnego nie jest normalny.

»Zdawało mi się — powiada w liście do autora »Irydyona«, stanowiącym przedmowę do »Lilli Wenedy« — że dosyć jest jednym słowa zarysem pokazać im piękną postać duchową, że dbać nie trzeba o niedowidzenie, a chronić się tylko

przesytu; sądziłem, że wszyscy ludzie obdarzeni są platońską i atycką uwagą; że dodawszy do stworzonego już przez poetów świata jedną taką postać, jak nimfa uwieńczona jaskółkami, które pierzchają z włosów, dotknięte słońca promykiem, jedną taką postać, jak nimfa uwiązana rączkami za łańcuch smutno gwarzących po niebie żórawi, można te Ateńczyki obrócić na niebo oczyma. Teraz widzę, że innych widm, innych kolorów, innych potrzeba obrazów.

»Nie schodzę jednak z mojej drogi, a że jest pustą i szeroką, to przypomina mi złote pustynie Suezu, na których tak mi dobrze było, gdym się tylko za słońcem i gwiazdami kierował. Jest to wreszcie dla mnie droga konieczna; ile razy bowiem zetknę się z rzeczywistymi rzeczami, opadają mi skrzydła, i jestem smutny, jak gdybym miał umrzeć«...



I szedł dalej po tej drodze; a gdyby dożył chwili dzisiejszej, przekonałby się, że powietrzna Goplana w wieńcu z jaskółek i eteryczna Lilla Weneda z czarodziejską harfą w ręku nietylko zyskały prawo obywatelstwa w sztuce, lecz znalazły cały rój godnych siebie towarzyszek i towarzyszków.

Czyż potrzebujemy wymieniać imiona i rodo-

wody tych rusalek, wodników, faunów, centaurów, rycerzy »okrąglego stołu«, wieszczek i czarodziejów, potworów i bogów, demonów i bohaterów, których artyści nowocześni ożywili krwią własnego serca i odziali barwnymi szatami własnej wyobraźni?

A chociaż i romantyzm tworzył figury fantastyczne, jednakże miały one inny charakter. Romantycy traktowali przeważnie podania i legendy albo w sposób epiczny, starając się o ścisłe zachowanie tonu, oraz kolorytu lokalno-ludowego, albo też w sposób ironiczno-żartobliwy. Były pod tym względem wyjątki, ale nie liczne, choć wybitne, jak Shelley, którego zresztą niedawno dopiero oceniono należycie.

Dzisiaj, pomimo większego rozwoju historii, etnografii, filologii i folklorystyki, artyści mniej się troszczą o dokładność obiektywną, ale za to wyzyskują, przy pomocy wysubtylizowanej techniki, stronę uczuciową i metafizyczną wierzeń i mytów, czyniąc ich bohaterów symbolami własnych nastrojów, lub zapatrywać na życie i naturę.

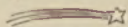


Co ma wspólnego z mitologią grecką »Prometeusz« Böcklina, którego olbrzymia postać zlewa się w jednolitą całość z tragicznym krajobrazem górskim? Czem jest »Wyspa umarłych« tego samego mistrza, jeśli nie malowaną w precudowny

sposób elegią? A »Milczenie w lesie?« a »Gaj święty?« a »Awanturnik?« — czyż to nie poematy liryczno-nastrojowe! A jeszcze Böcklin, najstarszy z modernistów, nie wyrzekł się zupełnie realizmu i traktował niekiedy mitologię w sposób epiczno-anegdotyczny (»Centaur w kuźni«), nie troszcząc się jednak zupełnie o tradycję i nadając tworzonym przez siebie postaciom charakter zgodny ze swoim temperamentem.

Ale Gustaw Moreau i Puvis de Chavannes? ale Burne-Jones i inni malarze angielscy? Dla tych podania i legendy były tylko pretekstem do wypowiedzania w sposób plastyczny tego, co się rozgrywało w ich umyśle i sercu, były instrumentem, któremu artysta kazał śpiewać swoje pieśni.

Pieśni te — to pieśni dusz bogatych i szlachetnych, ale niezupełnie normalnych: nadczułych, przerafinowanych, zmęczonych rzeczywistością i dążących do świątyni ideału, nie odwiedzanym przez wszystkich i opatrzonym w drogowskazy gościńcem, lecz, jak Słowacki, przez rozległą pustynię, »gdzie można się tylko słońcem i gwiazdami kierować«...



Rzecz prosta, że im niezwyklejszą, mniej znaną a bardziej subtelną była dana legenda, tem więcej pociągała artystę, który jednak potrafił nieraz, dzięki psychologicznemu pogłębieniu i świetnej a oryginalnej

nalnej aż do dziwactwa formie, zrobić z tematu banalnego i zużytego rzecz najzupełniej nową, zarówno pod względem plastycznym, jak, że się tak wyrazimy, literackim, co zresztą, kiedy się mówi o prerafaelitach, nie jest bynajmniej terminem nieodpowiednim.

Wszystkie wymienione wyżej właściwości estetyczne posiada i Słowacki, zwłaszcza w ostatniej dobie swojej działalności poetyckiej.

Ileż to razy, czytając »Króla-Ducha«, myślałem o tem, że tylko prerafaelita mógłby być odpowiednim ilustratorem tej mistycznej epepei <sup>1)</sup>.

Co za materyał malarski znalazłby taki Burne-Jones, lub Walter-Crane w plastycznych epizodach poematu, rzeźbionych zda się z drogich kamieni i przezroczyściego kryształu!

---

<sup>1)</sup> Mówiąc »prerafaelita« mam na myśli przedewszystkiem pewien typ twórczości plastycznej, któremu pokrewnych nie brak i u nas. Nie wątpię, że doskonałym, a nawet ze względów powinowactwa rasowego i indywidualnego stokroć lepszym ilustratorem »Króla-Ducha« mógłby być Wyspiański, ten — jak to się zdarzało i u prerafaelitów — znakomity malarz i poeta w jednej osobie, co, ośmieliwszy się kontynuować »Króla-Ducha« (Bolesław Śmiały), stworzył rzecz nie równą wprawdzie, ale bądź co bądź godną oryginału. Nie zapominamy również o świetnych obrazach Pruszkowskiego i Malczewskiego, zrodzonych pod wpływem poezji autora »Króla-Ducha«; pierwszy czerpał natchnienie z »Anhellego« i »Balladyny« (Goplana), drugi wymalował prześlicznie »Śmierć Ellenai«.

Weźmy dla przykładu pierwszą lepszą strofę. Oto stara opowieść o śpiącej królownie, wplątana przez poetę w mityczne dzieje Polski. Znamy wszyscy tę wdzięczną bajkę dziecinną; zobaczmy teraz, w co się przerodziła pod brylantowem piórem wieszczka.

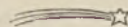
Cały kraj, zakłęty czarami złośliwej Pychy, zasnął; Ziemowit postanowił go zbudzić; idzie więc i, zbliżywszy się do zamku królewskiego, widzi, że oddawna —

Nic nie zmieniło się — żadnym obłaskiem  
Nie grozi wieża, choć chwiać się musiała  
W chwili, gdy czas się zatrzymał nad zamkiem,  
A zamek stracił ruch i czyni ciała;  
Najmłodsza córka, jeszcze za barankiem  
Goniaca, sama, jak baranek biała,  
Motylem wielkim, tęczowym goniona,  
Stała... baranek, motylek i ona.

Na szmaragdowej trawie ono dwoje,  
A motyl wisiał i trwał na błękicie.  
Druga, wchodząca w kryształowe zdroje —  
Oddech w niej ustał, a zostało życie,  
I wstyd... bo jedną ręką srebrne stroje,  
Ostatnie piersiom dziewiczym zakrycie,  
Trzymała silnie, ku piersiom je cisnąc —  
Drugą dłoń miała na wodzie — jak prysnąc...

Nietylko ona, lecz nawet ciekawe  
Te rybki, które wszelką białość nęci,  
Skrzelki czerwone i łuski złotawe  
Pokazywały na dnie wód. Snem zdjęci

Motyle wodni, gdy na nóżki zjawę  
Lecieli — teraz do nóżki przypięci,  
Wstążką błyszczącą na dnie wód świecili,  
Jak tęcza do nóg przypięta Dziedzili!



Kto widział malowane legendy Burne-Jonesa i Waltera Crane'a, ten nie zaprzeczy, że czarodziej-skie sceny, odtworzone w eteryczny sposób przez naszego poetę, są dziwnie do nich podobne. Niekiedy analogia jest tak wielka, że — gdyby to nie było absurdem — możnaby przypuścić jakieś wpływy wzajemne.

Jeden z najpopularniejszych obrazów Burne-Jonesa, zatytułowany »Pieśń miłości«, wyobraża dziewczę, śpiewającą przy akompaniamencie organów. Cała treść, cała dusza obrazu koncentruje się w wyrazie twarzy pięknej śpiewaczki, której niema pieśń wypełnia kompozycję i nadaje specjalny nastrój wszystkim szczegółom utworu. A teraz przeczytajmy dwie strofy »Króla-Ducha«, malujące czwartą z uspionych córek Popiela, a spotkamy nietylko analogiczną sytuację, lecz, co ważniejsza, taki sam nastrój i taki sam sposób traktowania przedmiotu:

Insza... już w sali — najdumniejsza z rodu,  
Przy złotym, małym siedząca organku,  
A obrócona oknem do zachodu,  
Ku zorzy, w pawich piór świecącym wianku,



Bitą blaskami mrocznymi z ogrodu,

W półśnie — myśląca może o kochanku,  
Gdy palce już ton na klawiszach biorą,  
Zastygła... wszystkie pawie pióra gorą,

Jak gwiazdy... Z jej ust jeden ton wylata,

Ton jeden, ale już najwyższy w śpiewie,  
Ton może zdolny porwać serce świata,

Ten ton, o którym ona jeszcze nie wie,  
Czeka nań, już swe rysy z dźwiękiem brata,

Już w zachwyceniu Bożem, jakby w gniewie,  
Siedzi cudowna w Sybilli postawie,  
Muzyką błyszczą, jak te pióra pawie.

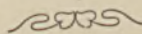
Nie jest to obraz realny, tylko wizya, ale wizya specjalnego charakteru; nie mglista, rozwiana, szara, lecz jasna, wyraźna, barwna, a mimo to, albo raczej właśnie dlatego, bardzo daleka od rzeczywistości <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Podobnych obrazów, sprawiających na człowieku, obeznanym z dziejami malarstwa w drugiej połowie XIX w., wrażenie poetycznych pierwowzorów, lub reprodukcji arcydzieł sztuki nowoczesnej, spotykamy u Słowackiego, zwłaszcza w »Królu-Duchu«, całe szeregi. Oto jeszcze jeden, przedstawiający odwiedzin królowej Wandy w więzieniu, w którym zamknięto potężnego Popiela:

Raz o północy, kiedym dyszał gniewny  
I sądził, że tu jakaś mara biała...  
A tam kształt jakiś czarny i niepewny...  
Ówdzie mi gwiazda biegła i spojrzała;  
Ujrzałem lice precudne królowej,  
Której z rąk blasku różanego strzała

Stworzyć postać pozbawioną absolutnie krwi i ciała, niezdolną do życia ziemskiego, i nadać jej eterycznym kształtom kontury tak ostre i barwy tak żywe, że oko widza musi na nie reagować z równą, jeżeli nie większą siłą, niż na zjawiska materialne, to szczyt subiektywizmu, to dowód, że artysta neguje istnienie rzeczywistości obiektywnej, ale wierzy głęboko w realność swoich podmiotowych wizji i marzeń, uważając je za jedyną prawdę wszechbytu.

Przez proch więzienia i przez pajęczyny  
Szła, zamieniwszy jej ręce w rubiny.  
Splecione do nóg złociste jej włosy  
Wlokły się prawie po głazów zieleni,  
Gdzie zakończone, jak dwa złote kłosa,  
Kwiatkami z drogich, błyszczących kamieni...  
Te kwiatki, rzekłbyś, że dwa żywe Losy  
Twarzą aniołów ze światłych pierścieni,  
Patrzą się w górę, uczezione skrycie  
Do nóg idącej falą Amfitrycie, etc.



KSIEGA SZOSTA.  
STOSUNEK FORMY DO TREŚCI U SŁOWACKIEGO.



I.

SŁOWACKI I RZECZYWISTOŚĆ.

**P**isarz przedmiotowy, epik, wprowadzając do swoich poematów istoty fantastyczne, może je traktować, albo naiwnie, jak to czynił Homer, którego bogowie byli tylko spotęgowaną rasą ludzką, albo krytycznie, jak postępują współcześni realiści, u których mieszkańcy świata nadmysłowego zmieniają się w nikłe widma bez kształtu i bez koloru, w niezdecydowane halucynacje i mgliste majaczenia.

W gruncie rzeczy jednak stosunek krytyczny do twórców nadziemskich, jako zabarwiony pewną dozą podmiotowości, mniej odpowiada wymaganiom epiki czystej, niżeli stosunek naiwny.

Dalej jeszcze od szczerego stylu epickiego odbiega maniera ironiczna, rozwinięta przez poetów odrodzenia, a specjalnie przez Ariosta, który stwo-

rzył cały legion prześlicznych postaci fantastycznych po to, żeby je podmuchem łagodnej epikurejskiej ironii rozwiać w nicość, jak lśniąca bańkę mydlaną.

I Słowackiemu nie była obca arjostyczna ironia; władał on tym subtelnym orężem, jak wyciśnięty fechtmistrz, ale zwracał jego ostrze w inną zupełnie stronę. Autor »Orlanda Szalonego« ironizował chimery ludzkiej wyobraźni, ale żył w zgodzie z rzeczywistością: autor »Beniowskiego« odpędzał od siebie rzeczywistość biczem ironii, a czuł się szczęśliwym i spokojnym tylko pod »tęczową kopułą myśli«.

Bóg sam wie tylko,

— woła w »Beniowskim« —

jak mi było trudno  
Do tego życia, co mi dał, przywyknąć;  
Iść co dnia drogą rozpaczy odludną,  
Co dnia uczucia rozrzucać, czuć, niknąć;  
Co dnia, krainę mar rzuciwszy cudną,  
Powracać między gady...



Kto rzeczywistość uważa za wstrętne rojowisko gadów, a cudną krainę mar za naturalną swoją ojczyznę, ten nie może być obiektywnym sędzią i malarzem świata realnego.

Ażeby artysta mógł odtworzyć jakieś zjawisko

w sposób doskonały, musi czuć do niego sympatyę, niekoniecznie etyczną, lub umysłową, ale bezwarunkowo sympatyę estetyczną, która godzi się łatwo z silną nawet nienawiścią i gniewem, ale nie da się skojarzyć nigdy z uczuciem zimnej pogardy i obojętności, jaką Słowacki żywił dla fenomenów świata rzeczywistego <sup>1)</sup>.

Że uczucia podobne wypełniały serce autora »Króla-Ducha«, świadczą zarówno własne wyznania poety, jak i charakter jego utworów, w których »nieziemskość« czy »nadziemskość« rozrasta

<sup>1)</sup> Poeta sam zdawał się z tego powodu przechodzić walki wewnętrzne. Tak przynajmniej wnosić można z fragmentu p. t.: »Poeta i Natchnienie«, w którym duch, uosabiający inspirację, na ironiczną uwagę poety, że skoro »do rzepy wetknie płonąca świeczkę, to nie ujrzy światów szerszych«, odpowiada z bólem:

Zawszeż ta bojaźń o nabyte skarby  
Pracami wieków? Zawszeż nieugięcie  
Twojej tęczowej myśli w żadne karby?  
Zawszeż Ci błoto cielesne na wstręcie?  
Gdybyś mógł stopić twoje wszystkie farby  
W jednym miłości bożej dyamencie,  
I zostać chwilę w czystym bezkolorze,  
Miałbyś zeń potem wszystkie ognie boże.

Czyżby to miało znaczyć, że poeta poczytywał lekceważenie rzeczywistości za jakiś grzech mistyczny, z którego jednak poprawić się nie mógł, bo mu na to nie pozwalała natura jego talentu? Zresztą oderwane ułamki, jakie pozostały z tego ciekawego i ważnego pod względem psychologicznym utworu, nie pozwalają na wyciąganie stanowczych wniosków.

się niekiedy kosztem ziemskości w sposób tak po-  
tężny, iż nie wiem, czy fantastyczni poeci staro-  
indyjscy zasli dalej pod tym względem.

Kto neguje zupełnie rzeczywistość — zwłaszcza  
jako czynnik estetyczny — ten nie może trakto-  
wać twórców własnej i cudzej wyobraźni ani kry-  
tycznie, ani ironicznie — to prosta. Czy mógłby  
jednak zająć względem nich stanowisko homeryczne,  
naiwne?

Bezwątpienia, ale tylko wtedy, gdyby stał mo-  
cno na gruncie tradycji zbiorowej, gdyby wierzył  
w to, w co wierzy ogół, i patrzył na postacie le-  
gendowo-mityczne tak, jak patrzają wszyscy.

Słowacki jednak, czy to biorąc figurę bajeczną,  
czy typ, stworzony przez innego poetę, nie tro-  
szczył się nigdy o tradycyjny koloryt i znaczenie  
postaci, lecz przerabiał ją całkowicie na swój spo-  
sób, pokrywając starą, popularną kanwę taką masą  
nowych dodatków i ornamentów, że charakter  
pierwowzoru przepadał pod nimi bez śladu.

Lud nie wyparłby się Rybki, ani Świtezianki,  
ale nie odnalazłby z pewnością w osobie Balladyny  
»przedzy swych myśli i kwiatu swych uczuć«, gdyż  
poeta omotał skromny wątek podaniowy lśniąca  
przedzą własnych myśli i udekorował egzot-  
ycznymi kwiatami własnych uczuć.

W co się przerodził pod piórem Słowackiego  
legendowy Popiel, Rzepicha, Ziemowit, Mieczysław?  
Co się zrobiło z Eloi de Vigny'ego, którą wszech-

władna wola poety osadziła za pokutę wśród bry-  
lantowych śniegów jakiejś fikcyjnej Północy?

Każda z tych figur, zachowawszy imię, straciła  
doszczętnie dawną swą indywidualność legendowo-  
poetyczną i zmieniła się w zupełnie nową istotę,  
symboliczną raczej, niżeli realną, w skryzalizowany  
dogmat, marzenie, wizję poety, który, uznawszy  
rzeczywistość za pustkę, zaludnił ją rojem »cud-  
nych mar«, nie gwoli własnej zabawie, lecz ku  
zbawieniu świata.

Bo Słowacki wierzył w zbawczą potęgę sztuki  
równie mocno, jak Ruskin i prerafaelici, a jeżeli,  
jak oni, przywiązywał wielką wagę do strony ze-  
wnętrznej swoich utworów, to nie przez skłonność  
do wirtuozostwa, lecz dlatego, że uważał świetność  
i oryginalność techniki za niezbędną czynnik twór-  
czości artystycznej, która, zwłaszcza w danych wa-  
runkach, tylko przy pomocy giętkiej i olśniewa-  
cej formy mogła wywołać takie wrażenie duchowe,  
o jakie szło poecie wieszczowi.

## II.

BŁĘDY BRANDESA. ŚWIETNOŚĆ FORMY JAKO WY-  
KWIT TREŚCI. MIŁOŚĆ W »DZIADACH« I »W SZWAJ-  
CARYI«. POZORNA DZIWACZNOŚĆ METAFOR I EPI-  
TETÓW. ORGANICZNY ZWIĄZEK TREŚCI Z FORMĄ.

Dotarliśmy znowu do kwestyi, którąśmy po-  
ruszyli na początku niniejszego studyum, a mia-

nowicie do znaczenia i roli formy w dziełach Słowackiego.

Jak wiadomo, forma była czynnikiem, który, dzięki swej wyjątkowej wspaniałości, zasłaniał i zasłania dotąd oczom ogółu inne niemniej ważne strony utworów Słowackiego i rzuca wskutek tego jednostronne światło na działalność poety, ocenianą głównie ze strony technicznej, nie zaś, jakby należało, duchowej.

Brandes stworzył nawet teorię, w której wprowadza piękność formy autora »W Szwajcaryi« z atawizmu, ze »staropolskiego zamiłowania okazałości, blasku i przepychu« (»O poezji polskiej«, str. 85), a w dalszym ciągu, porównawszy Mickiewicza z orłem, Krasińskiego z łabędziem, robi Słowackiego — pawiem poezji naszej, t. j. »ptakiem, który nie może bujać, jak orzeł, ani pływać, jak łabędź, lecz bogactwem i świetnością piór swoich wyróżnia się wśród wszystkich ptaków!« (sic). Jeżeli krytyk tej miary mógł napisać podobne głupstwo, to czyż można się dziwić ogółowi, że odmawia Słowackiemu miana poety i widzi w nim tylko wirtuoza i jubilera!

Słowacki i staropolska barwność pióropuszków i strojów! Słowacki — pawiem, nie mogącym bujać w powietrzu, ani pływać po fali, i zdolnym tylko do roztaczania zewnętrznego przepychu piór swoich!

Ile słów, tyle błędów i fałszów!

Któż to gromił Polskę starożytną za to, że się dawała ludzic błyskotkami, że »pawiem narodów była i papugą?«

Kto napisał, że

Na Termopilach, bez złotego pasa,  
Bez czerwonego leży trup kontusza,  
Ale jest nagi trup Leonidasa,  
Jest w marmurowych kształtach piękna dusza.

Barwność Słowackiego nie ma nic wspólnego z barwnością autora »Pamiętek starego szlachcica litewskiego« — to darmo! »Anielskiej duszy« poety było za ciasno w »czerepie rubasznym«; dzieła swoje ozdobił on nie ziemskimi błyskotkami, nie atlasem i złotogłowiem, lecz, jak Goplana, wysyłał swoje Chochliki i elfy, by szły

...U zorzy  
Prosić purpury,  
Pereł u róży,  
Szafiru u chmury,  
U nieba błękitu,  
A złota u świtu!

Słowacki pawiem?! Jeżeli Brandesowi szło o to koniecznie, żeby nie wyjść z dziedziny ślizkich porównań ornitologicznych, to, zestawivszy Mickiewicza z orłem, a Krasińskiego z łabędziem, mógł tylko porównać Słowackiego ze szlachetniejszym stokroć od pawia ptakiem rajskim, ową egzotyczną,

nawpół legendową istotą, która, jak głosi podanie, nie siada nigdy na ziemi, lecz kąpie ustawicznie swe tęczowe skrzydła w żarze promieni słonecznych, lub chłodnym blasku miesiąca.

Jak u rajskiego ptaka świetność upierzenia nie jest przyczyną, lecz skutkiem ciągłego bujania w świetle, tak i u Słowackiego forma nie jest podstawą, lecz koniecznym wynikiem kierunku twórczości, nie stanowi jądra, lecz naturalną obłonę i wykwit treści, która tylko w tych, nie zaś innych kształtach, mogła się uzewnętrznić i skryształizować.



Prawda, że ze wszystkich składników artyzmu Słowackiego forma najwcześniej została uznana i oceniona i najwcześniej także poczęła wywierać wpływ na ewolucję poezji polskiej. Czegóż to jednak dowodzi? Tego tylko, że rzeczy zewnętrzne, jako bardziej bijące w oczy, łatwiej i silniej porciągają bezkrytyczny ogół, niżeli właściwości wewnętrzne, których trzeba się doszukiwać z trudem w głębinach, dostępnych tylko dla wyjątkowych serc i umysłów.

Do takich wyjątkowych jednostek należał w swoim czasie Krasiński, a później Małnecki, który za najistotniejszą cechę talentu autora »Baladyny« uznał, jak wiemy, nie czarowną formę,

lecz »poetyczne na świat spojrzenie«, czyli »nastrój«, który tę formę zrodził<sup>1)</sup>.

Dzisiaj jednak, kiedy sztuka całego świata weszła na drogę, po której, prowadzony przez gwiazdę swego geniuszu, kroczył niegdyś samotnie Słowacki, dzisiaj powinniśmy zrozumieć nareszcie wszyscy, że wykwit, giętkość, oryginalność i niezwykłe bogactwo formy łączy się organicznie z pewnym typem twórczości artystycznej, jak skutek z przyczyną.



Są w dziejach ewolucji estetycznej epoki, w której treść schodzi na plan drugi, a forma staje się zasadniczym żywiołem sztuki; kiedy uprawia się ozdobność dla ozdobności, frazeologię dla frazeologii; kiedy artysta nie ma nic nowego do powiedzenia i traktuje popularne tematy, jako pretekst do związania w jedną mechaniczną, nie organiczną, całość szeregu konwencyonalnych efektów ornamentacyjnych.

---

<sup>1)</sup> Krasiński stwierdza innemi słowami to samo: »Styl jest najogólniejszą formą każdego utworu sztuki; nim, jak przedzą i z niego, jak z materiału snuje pasmo swoje całe poeta. Siła odwcielań, panująca i przemagająca w Słowackim, w tę tylko najpowszechniejszą, ostateczną formę dokładnie wcielić się może. Styl Słowackiego — to on sam, to ducha jego kierunek, roztopianie się nieustanne na wszystkie strony«.

Do takich epok należał okres t. zw. »baroku«, który w literaturze naszej nosi miano okresu jezuickiego, gdyż szkoły jezuickie zaszczyły w narodzie zamiłowanie owego bogatego napozór, lecz zimnego i bezdusznego stylu.

Sztuka dzisiejsza jednak i pokrewna jej poezya Słowackiego nie cierpi na zanik, ale raczej na wzrost i przeczulenie wrażliwości duchowej, która nie poddaje się pod jarzmo gotowych formuł techniczno-estetycznych, lecz szuka sobie dróg nowych, i dlatego tylko troszczy się o formę, że bez niej nie mogłaby wypowiedzieć wszystkiego, co wypowiedzieć pragnie.

Chodzi mi o to

— pisze, albo raczej śpiewa autor »Beniowskiego« —

aby język giętki

Powiedział wszystko, co pomyśli głowa;  
A czasem był, jak piorun, jasny, prędki,  
A czasem smutny, jako pieśń stepowa,  
A czasem, jako skarga nimfy miętki,  
A czasem piękny, jak aniołów mowa;  
Aby przeleciał wszystko ducha skrzydłem:  
Strofa winna być taktem, nie wędzidłem.

Z niej wszystko dobyć, zamglić ją tęsknotą,  
Potem z niej tyskać błyskawicą cichą,  
Potem w promieniach ją pokazać złotą,  
Potem nadętą dawnych przodków pychę;  
Potem ją utkać Arachny robotą,  
Potem ulepić z błota, jak pod strychą

Gniazdo jaskółcze przybite do drzewa,  
Co w sobie słońcu wschodzącemu śpiewa.

Język więc ma być sługą myśli, forma — pokorną niewolnicą treści.

Dlaczegoż jednak owa niewolnica wygląda i u nowoczesnych artystów i u Słowackiego, jak księżniczka? Dlaczego zwraca na siebie oczy magiczną pięknnością kształtów i królewskim przepychem stroju?

Dlatego, że nie jest to zwykła, wierna i posłuszna domownica, lecz wieszczka, zagnana siłą potężnych zaklęć i talizmanów do spełniania rozkazów bardzo kapryśnej pani.

so

Wiemy już, że pod względem treści sztuka nowoczesna różni się od dawnej przewagą żywiołu psychologicznego nad opisowym, lirycznego nad epicznym. »Powinno nas obchodzić — powiada teoretyk modernizmu angielskiego, John Ruskin — samo życie danej istoty, nie to, co jej się wydarzyć może«.

Nie czyni i wypadki więc, lecz myśli i uczucia, marzenia i pragnienia występują obecnie na plan pierwszy.

Rzecz prosta, że zmieniona treść musiała wywołać odpowiednią zmianę w formie.

Stażość, równowaga, architektoniczna symetria,



znikają powoli, a razem z nimi znika i właściwa epiczno-plastycznemu kierunkowi prostota i wstrzeźliwość. Melodya, kontur, wiersz, strofa, przestaje być — jak powiada Słowacki — »wędzidłem« i schodzi do roli »taktu«, uwydatniającego wewnętrzne falowanie uczuć artysty.

I nie może być inaczej. Dopóki malarz, czy poeta odtwarzał świat, zwany »objektywnym«, t. j. świat dostępny dla wszystkich i znany, przynajmniej w ogólnych zarysach, wszystkim, dopóty wystarczały mu środki proste i dyskretne; z chwilą jednak, kiedy artyści, zamiast czerpać materiały z rzeczywistości, poczęli wyłaniać ze swojego wnętrza własne subiektywne światy, światy nowe, obce, nieznanie nikomu, musieli z konieczności użyć silniejszych i bardziej skomplikowanych sposobów technicznych, żeby osiągnąć ten sam skutek, czyli wyrzucić na umyśle widza i czytelnika wrażenie mocne a trwałe.

Spróbujmy objaśnić to na przykładzie.

Jeżeli sztukmistrz zechce uwiecznić na płótnie, lub papierze zjawisko normalne, t. j. takie, jakie większość ludzi bez trudu zrozumieć i wyobrazić sobie może, wtedy zadanie jego sprowadza się do tego, żeby dany wypadek, uczucie, postać, przedstawić w sposób możliwie prosty, logiczny, jedyny i szczery, podnosząc tylko cechy oryginału do potęgi typu.

Weźmy np. miłość i związane z nią konflikty.

Stosunek serdeczny Odyseusza i Penelopy, Hektora i Andromaki, walka erotyzmu z poczuciem obowiązków rodzinnych w sercu Antygony Sofoklesa — wszystko to nie wychodzi z granic normalnej logiki uczuć ogólnoludzkich i mogło być odtworzone za pomocą idealnie prostych środków technicznych.

Miłość Dantego i Petrarki należy już do zjawisk wyjątkowych, i dlatego przybrała w opracowaniu artystycznym kunsztowniejszą i bardziej wyszukaną formę.

Namiętność, druzgocząca Romea i Julię, sprawia wrażenie huraganu, który, oslepiwszy swoją ofiarę migotliwym światłem błyskawic i ogłuszywszy hukami piorunów, obezwładnia ją ostatecznie i upaja miękkimi tonami arfy eolskiej, dźwięczącej smętnie i słodko pod naciskiem dzikich podmuchów wichru.

Taka treść wymagała jeszcze bogatszej i barwniejszej szaty, prosty bowiem rysunek konturalny nie zdołałby oddać wszystkich odcieni psychicznych rozkołysanej namiętności.

A Werther i pokrewny mu Gustaw z »Dziadów?« Tutaj uczucie przybiera kształty jeszcze subtelniejsze, gdyż nie uzewnętrzniając się prawie wcale w czynach, przeistacza się w barwny a wonny potok marzeń, tęsknot i cierpień wewnętrznych. Potok ten płynie z taką gwałtownością i swobodą, że niepodobna myśleć o ujęciu go w jakieś regularne koryto formy:

W myślach, jak na fali,  
Ustawna burza, zawieja;  
Błyśnie i zmierzchnie,  
Miłość się zarysów skleja,  
W jakieś tworzydło ocali,  
I znowu pierzchnie. («Dziady», IV).



Swoją drogą, we wszystkich wymienionych utworach miłość, jakkolwiek przybiera wyjątkową potęgę i delikatność, nie przestaje być miłością, t. j. normalnym łącznikiem pomiędzy mężczyzną a kobietą. Nawet mistyczny Dante mdlał ze wzruszenia na widok ukochanej, którą dopiero po jej śmierci zaczął traktować, i to tylko pod pewnymi względami i w pewnych momentach, jako figurę alegoryczną, hołdując zresztą na tym punkcie duchowi i scholastycznemu gustowi swojej epoki.

Weźmy teraz poetę, w którego oczach kochanka, nawet zrodzona na ziemi, nie przybiera ani na chwilę pozorów śmiertelnej kobiety, lecz zmienia się w lotne, powietrzne widmo, w »złoty sen« na jawie; poetę, który zdaje się wierzyć na prawdę, że przedmiot jego miłości wyszedł »z tęczy i z potoku piany« («W Szwajcaryi»).

Czy podobne uczucie można nazwać normalnem i typowem? czy forma artystyczna, w jaką się ono oblecze, może być prostą, skupioną, skromną? Bezwarunkowo — nie. Paradoksalność i wyjątkowość uczuć musi się uzewnętrznić w paradoksalnej i wy-

jątkowej formie, i w dodatku w formie pełnej przepychu i blasku, którego czar neutralizuje i łagodzi nadmierną oryginalność treści.



Ponieważ poeta kocha niezwykłą istotę w sposób niezwykły, przeto wzajemny stosunek kochanków odbiega daleko od znanych i uznanych tradycji miłosnych.

Gustaw, choć kochał idealnie, wołał jednak z namiętnością, która budzi echo w sercu każdego człowieka z krwi i kości:

O, luba! zginąłem w niebie,  
Kiedym raz pierwszy pocałował ciebie!

Słowacki nim dojdzie do pocałunku realnego — który zresztą wytwarza efekt dysonansowo elegijny w nastroju poematu — opisuje z lubością pieszczoty fikcyjne, złudzenia i mirażę pocałunków, ich pozorne obrazy w ruchliwym zwierciadle wody:

Jest próg tam na fali,  
Gdzieśmy raz pierwszy przez usta zeznali,  
Że się już dawno sercami kochamy:  
A pod tym progiem są na wodzie plamy  
Od sosen, co się kołyszają na niebie,  
I od skał cienia; gdzie, mówiąc do siebie,  
Wbite do wody trzymaliśmy oczy.  
A pod tym progiem fala tak się toczy,  
I tak swawolna, i taka ruchoma,  
Że wzięła w siebie dwa nasze obrazy

I przybliżyła, łącząc je rękoma,  
Chociaż nas tylko łączyły wyrazy.  
Ach, fala taka szalona i pusta,  
Że połączyła nawet nasze usta,  
Choć sercem tylko byliśmy złączeni.  
Fala tak pełna ruchu i promieni,  
Że jednym światła objąwszy nas kołem,  
Zmieszała niby anioła z aniołem.  
Gdy myślę — boleść dręczy mnie niezmierna...  
Falo! niewierna falo! — a tak wierna!



Sama osoba bohaterki zresztą zdaje się być także tylko złudzeniem, mirażem, subiektywną wizją poety, który nie daje nam nigdy realnego obrazu kochanki, lecz szereg nastrojowych scen, gdzie mglista postać kobieca zlewa się w jedną całość z jakąś niezmierną, czarodziejską naturą, równie daleką od prawdziwej Szwajcaryi, jak Syberya w »Anhellim« niepodobna jest do Syberyi rzeczywistej.

Raz mnie ów anioł zaprowadził złoty  
Przez jasne łąki do lodowej groty;  
Tam ją obielił dzień alabastrowy;  
I mróz na czole mej jasnej królowej  
Perłami okrył wszystkie polne róże,  
I ze sklepienia łyż leciały duże;  
A we łzach sylfy z jasnością ogromną  
Deszczem spadały na białą i skromną,  
Słyszając, że ściany płaczą coraz głośniej,  
Cała się szatą okryła zazdrośniej,

I wszystko oczom ciekawym ukradła,  
I jeszcze ręce skrzyżowane kładła  
Na alabastry widne, choć zakryte.  
Tak nieruchomo stała — a koło niej  
Igrały tęcze w blaski rozmaite.

Bez tych brylantów, pereł, tęcz i alabastrów, grota alpejska wydałaby nam się tem, czem była zapewne w rzeczywistości, t. j. wilgotną dziurą w skale, a powietrzna wieszczka zesłaby do roli pospolitej śmiertelniczki. Dzięki jednak eteryczności stylu, oryginalności porównań i świetności obrazowania, poeta zdołał w nas wywołać wrażenie czegoś nadprzyrodzonego i nadał swojej podmiotowej wizji kształty powiewne wprawdzie, ale zarazem tak plastyczne, że radzi nieradzi, wierzymy w prawdę powyższego opisu i zachwycamy się jego fantastyczną pięknnością.



Wewnętrzne czynniki formy Słowackiego, a specjalnie ścisły związek barwy i kształtu z muzyczno-lirycznym nastrojem, rozebraliśmy obszernie w jednym z poprzednich rozdziałów, obecnie musimy zwrócić uwagę na niezwykle zestawienia wyrazów i dziwaczne napozór zwroty i porównania, które w poezji nowoczesnej stały się już »chlebem powszednim«.

Brandes, który Słowackiego znał niedokładnie i tylko »z drugiej ręki«, twierdzi, że porównać

Boga z ognistem piórem bohaterskich szyszaków mógł tylko Polak.

Dlaczego?

Bo magnaci polscy nosili u kołpaków jaskrawe kity, przypinane brylantowemi agrafami, a Słowacki, potomek szlachty, lubił równie, jak bohater Cherbulieza, Władysław Bolski, blask i przepych stroju.

Po co tu wprowadzać Cherbulieza i Bolskiego, po co stosować w płytki sposób Taine'owską teorię dziedziczności i otoczenia, kiedy wystarczy przeczytać uważnie inkryminowaną strofę, aby się przekonać, że autor »Beniowskiego« nie myślał w danej chwili ani o kitach brylantowych, ani o magnatach, tylko dążył do wywołania »nastroju«, do wzbudzenia w czytelniku czci dla Boga i jego wybrańców.

Słowacki pisze:

Widzę, że nie jest On tylko robaków

Bogiem i tego stworzenia, co pełza:

On lubi huczny lot olbrzymich ptaków,

A rozhukanych koni On nie kielża,

On piórem z ognia jest dumnych szyszaków...

Wielki czyn często go ubłaga, nie iza

Próżna, stracona przed kościoła progciem...

Przed nim upadam na twarz — On jest Bogiem!

(»Beniowski«).

Otóż to pióro z ognia, lśniące nad »dumnym szyszakiem«, sprawia wrażenie, nie kity brylantowej, lecz jakiejś aureoli mistycznej, jakiejś gwiazdy

płomiennej, unoszącej się nad czołem bohaterów, których zadaniem jest wcielić myśl bożą w czyn...

A cała strofa — to wzniosły hymn na cześć Boga żywego, Boga, co wlewa w piersi geniuszów cząstkę swej potęgi i każe im prowadzić świat naprzód...



Każde rzekome »dziwactwo«, czy »nielogiczność«, każdy zbyteczny napozór ornament, rozpatrywany na tle idejowo-uczuciowym danego ustępu, przestaje być dziwacznym, nielogicznym, zbytecznym, gdyż, zlewając się w harmonijny zespół z całością, podnosi i uwydatnia siłę i charakter jej nastroju.

Przymiotnik, czy czasownik, złączony z nieodpowiednim rzeczownikiem razi nas w zwykłym, normalnym toku opowiadania, ale nie razi u Słowackiego, który, jak wiemy, nie portretuje rzeczywistości, lecz wprowadza nas w świat nowy, własny, gdzie rządzą prawa stworzone przez samego poetę.

Oto jedna z wielu pokrewnych sobie strof »Króla-Ducha«:

Niebiosa pełne widziadeł i twarzy

Słonecznych! może z krwawemi oczyma!

A tu koło mnie powietrze cmentarzy,

I ciągła burza, wiatr, ogień i zima;

Wichry skrwawione, głos trupów z kościarzy;  
Słońce poblednie, księżyc się zatrzyma,  
Gwiazda zajączy jaka, lub zaszczecka?  
Wszystko pokaże, że dba o człowieka!

»Skrwawiony wicher« i »szczekająca gwiazda« — te nienaturalne i nielogiczne połączenia wyrazów i pojęć są w danym wypadku koniecznością, jak dysonans w muzyce, potęgują bowiem swą niezwykłością wrażenie, jakie poeta wywołać pragnie.

O co autorowi idzie?

O przedstawienie zamętu, jaki powinien powstać w przyrodzie, jeżeli prawdą jest, że współczuje ona bólowi cierpiącej i krzywdzonej niesłusznie ludzkości.

Czy poeta osiąga swój cel?

Najzupełniej. Trudno chyba dać w ośmiu wierszach, nie powiemy plastyczniejszy, ale wymowniejszy obraz chaosu i wzburzenia, ogarniającego nie tylko fizyczną, ale i moralną naturę wszechświata.

Nadszedł straszny »Dies irae«: normalny porządek został naruszony, zgwałcony, wywrócony. W takim momencie słońca mogą patrzeć, trupy krzyżeć, wicher broczyć krwią, a gwiazdy jęczeć i szczekać... Suma tych rozdźwięków zlewa się w jeden wstrząsający akord tragiczny...

Słowem, po za dziwaczniemi i zawiłemi arabskimi i dekoracyjnym przepychem, odnajdziemy zawsze głębię psychiczną.

Hugo von Hoffmannthal powiada, że »nowe i wzniosłe połączenie słów nie stoi w hierarchii sztuki niżej od posągu Antynousa lub wielkiej, wspaniałej arkady«. Niektóre zwroty i zdania Słowackiego są rzeczywiście tak wspaniałe i oryginalne pod względem budowy, że nawet wyjęte z otoczenia żyją, jak żyją rzeźbione głowice, zerwane z kolumn greckich i ustawione w muzeach. Ale pomimo to w całym »Królu-Duchu« nie znajdziemy wyrazu, po za którym nie ukrywałaby się myśl i uczucie, któryby był tylko martwą ozdobą, nie symbolem wewnętrznej pracy ducha.

Słowacki cenił formę, ale jako środek ekspresji. Wierzył on bowiem,

że się przez kształty wytworne  
Zdobywa cudo piękności widome,  
Świętość, której się nie zna, ale czuje —  
I cicho z niebios różanych zlatuje.

20

Świetna forma więc nie jest u Słowackiego jakąś sztuczką techniczną, jakąś igraszką stylową znakomitego wirtuoza, lecz ważnym i niezbędnym składnikiem twórczości. Nie maskuje ona próżni duchowej, lecz wypływa organicznie z nastroju i treści utworów poety, który, jako talent bardzo subtelny i oryginalny, stałby się zupełnie niezrozumiałym, gdyby nie odział swoich egzotycznych

myśli i wrażeń w tak wspaniałą i olśniewającą szatę.

Kto opiewa straszne skutki gniewu Achillesa, lub przenosi »duszę utęsknioną«

Do tych pagórków leśnych, do tych łąk zielonych,  
Szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągnionych,  
Do tych pól malowanych zbożem rozmaitem,  
Wyzłacanych pszenicą, posrebrzanych żytem...

(»Pan Tadeusz«).

— ten może się obejść bez nadzwyczajnych barw i magicznych tonów; kto jednak chce odmalować »cierpienia własne«

i męki serdeczne,  
I ciągłą walkę z szatanów gromadą,  
Ich bronie jasne i tarcze słoneczne,  
Jamy, węzową napełnione zdradą..  
I wielkie duchów świętych wojny święte...

(»Król-Duch«).

— ten odrazu przerzuca nas w sferę zupełnie nową, odmienną pod każdym względem od tej, w jakiej się obracamy codziennie, i musi zwalczać przebojem naszą oporność i niechęć, musi hipnotyzować naszą uwagę czarem zewnętrznego blasku.

Kto stawia budynek wspaniały, ale regularny i symetryczny, w którym każdy zorientuje się odrazu, ten może posługiwać się blokami granitu, a nawet cegłą zwyczajną, kto jednak wznosi jakiś zaczarowany pałac, jakiś labirynt pełen niespodzia-

nek, jakąś świątynię, poświęconą tajemniczym i nieznanym nikomu bóstwom, ten nie obejdzie się bez alabastrów, marmurów i drogich kamieni, styl bowiem i charakter gmachu takich materyałów wymagać będą.

Kto zanuci pieśń wzruszającą i wzniosłą, ale opartą na motywach, drzemiących stale w pamięci słuchaczy, ten porwie ich samą logiką melodyi, której przejrzystość i dźwięczność wyłącza potrzebę komentarza instrumentalno-symfonicznego; kto jednak zacznie intonować jakieś mistyczne hymny i peany, jakieś niesłyszane nigdy inkantacje magiczne, ten musi rzucić pod zawile kombinacje tonów potężne tło efektów harmonijnych, żeby w nich roztopić dysonanse bez śladu.



Taką jest rola formy w poezjach Słowackiego. U Homera, Dantego, Mickiewicza, każdy wyraz działa przedewszystkiem — chociaż nie wyłącznie! — treścią wewnętrzną i podporządkowuje swoją indywidualność estetyczną treści logicznej zdania, które znowu poddaje się karnie duchowi, ożywiającemu i podtrzymującemu całość.

U Słowackiego — jak i u »modernistów« dzisiejszych — słowa i zdania stają się niekiedy naprawdę »indywiduami«, działają bowiem na naszą wyobraźnię nie tylko jako składniki logicznego łań-

cucha myśli, lecz bezpośrednio, samym dźwiękiem, rytmem i kolorytem, odzwierciadlając, niezależnie od idei przewodniej i nie dający się wyrazić mową nastrój psychiczny utworu.

Niepodobna zaprzeczyć, że zjawisko to występuje w mniejszym lub większym stopniu u każdego wielkiego poety. Jest to nawet jedną z cech, wyróżniających poezję rymowaną i nierymowaną od prozy w ścisłym znaczeniu tego terminu. U Słowackiego jednak cecha ta należy do pierwszorzędnych i najbardziej charakterystycznych. Autor »Króla-Ducha« nietylko wypowiada swoje uczucia i myśli, ale je współcześnie wyśpiewuje, wygrywa, wydzwania na złotych strunach harfy językowej.

Przełożmy »Iliadę« na dobrą prozę, a straci ona tyle ze swojej piękności, ile traci obraz Rafaela w reprodukcji rysunkowej. Spróbujmy jednak opowiedzieć prozą »W Szwajcaryi«, albo »Króla-Ducha«, odtwórzmy fotograficznie »Idyllę morską« Böcklina, lub »Złote schody« Burne-Jonesa, prze-transponujmy na fortepian »Parsifala« Wagnera, a wyrzadzimy tym dziełom krzywdę daleko większą, gdyż razem z rytmem i rymem, razem z kolorytem, oraz instrumentacją orkiestralną, ulotni się olbrzymia ilość pierwiastku podmiotowo-nastrojowego, będącego, jak wiemy, fundamentem sztuki nowoczesnej.

20

KSIEGA SIÓDMA.  
ZWIĄZEK MISTYCYZMU Z SYMBOLIZMEM W SZTUCE  
NOWOCZESNEJ I W POEZJI SŁOWACKIEGO.



I.

POKREWIEŃSTWO IDEJOWE SŁOWACKIEGO I MODERNISTÓW. MISTYCYZM. MONIZM SPIRYTUALISTYCZNY. EWOLUCYA. PSYCHOLOGIA WYOBRAŹNI MISTYCZNEJ. SYMBOLIZM. TEORIA SYMBOLU.

**P**o za podmiotowym nastrojem poetycznym i przystosowaną do niego kunsztownością i dekoracyjnością formy, temi typowymi właściwościami malarstwa, muzyki i literatury nowoczesnej, istnieje jeszcze cały szereg punktów, które zbliżają Słowackiego, jako artystę i myśliciela, do jednych, a oddalają go od innych kierunków sztuki dzisiejszej.

Modernizm bowiem, dlatego właśnie, że oparł się na krańcowym subiektywizmie, nie mógł i nie chciał nawet stworzyć jednolitego prądu estetycznego, lecz rozpadł się na mnóstwo różnobarwnych



strumieni, które tryskają wprawdzie z tego samego źródła psychicznego, lecz płyną odmiennymi drogami.

Wszyscy moderniści są nastrojowcami, wszyscy również uważają giętkość, oryginalność i kunsztowność formy za niezbędny czynnik artyzmu; nastrojowość Anglika jednak różni się od nastrojowości Francuza, krystalizuje we właściwych sobie kształtach i daje życie specjalnym doktrynom estetyczno-filozoficznym.

Symbolizm francuzki różni się nieco od belgijskiego, a oba te pokrewne kierunki odbiegają dość daleko od teorii estetyczno-społecznych Ruskina i prerafaelitów angielskich, oraz Nieczejjanizmu niemiecko-skandynawskiego. Kult »nagiej duszy«, propagowany przez Przybyszewskiego, zajmuje także stanowisko odrębne wśród licznych odłamów i sekt modernizmu <sup>1)</sup>. Szczegółowy rozbiór i charakterystyka tych sekt i odłamów wykracza po za granice niniejszej pracy, w której staraliśmy się tylko wykazać łączność pomiędzy ogólnym nastro-

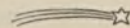
<sup>1)</sup> »Naga dusza«, która dała powód do tylu płaskich konceptów z jednej, a do posądzeń o propagowanie wyuzdania płciowego z drugiej strony, jest terminem mistycznym i oznacza poprostu duszę doskonałą, świadomą swojej potęgi, duszę absolutną, która po odbyciu szeregu wędrówek ziemskich pojęła istotę wszechbytu, absolutu i stała się przez to sama absolutem. Por. St. Przybyszewski: O »nową« sztukę, Życie, nr. 6, 1899.

jem twórczości Słowackiego a ideałami estetycznymi sztuki nowoczesnej.



Pod względem filozoficzno-społecznym odnajdziemy również we wszystkich wspomnianych prądach pewne rysy wspólne z ideową stroną prac autora »Genezis z Ducha«, zwłaszcza z ostatniej doby jego działalności.

Na pierwszym planie należy postawić mistycyzm, którego mniej lub więcej wyraźne ślady odnajdziemy prawie we wszystkich twórcach sztuki nowoczesnej, a który, jak powszechnie wiadomo, przenika na wskrós najpotężniejsze dzieła śpiewaka »Króla-Ducha«.



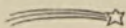
Mistycyzm nowoczesny, o ile przybrał skryzalizowaną formę teorii metafizycznej, jest w zasadzie swojej identyczny z doktryną, której hołdował i którą propagował Słowacki.

Nie ma w tem nic dziwnego, gdyż filozofia mistyczna, nie krępowana dogmatycznymi ograniczeniami i rozwijająca się swobodnie, dochodziła wszędzie i zawsze do jednakowych rezultatów.

I w starożytnym Egipcie, i w Indjach, i u Neoplatonczyków i u Gnostyków, i u średniowiecznych Kabalistów i Okultystów, i u Jakóba Böhmego

i jego uczniów, i u Edgara Poë w jego traktacie »Eureka«, i u nowoczesnych teozofów i neo-budystów znajdujemy jedno i to samo jądro, dokoła którego grupują się rozmaite obrazy, symbole, rozumowania, teorie i t. p.

Zawsze idzie o to, żeby zaznaczyć, a poczęści i wyjaśnić ścisły związek pomiędzy naturą a duchem, pomiędzy pojedynczymi zjawiskami a głównym ogniskiem i źródłem wszech-życia — absolutem, Bogiem, Jednością najwyższą, bezwzględną, z której wszystko emanuje, wypływa i do której, po odbyciu szeregu przemian ewolucyjnych, wszystko powraca oczyszczone i udoskonalone przez wiekową pracę.



Słowacki wierzył w to samo i głosił to samo. W »Genezis z Ducha« pisze on:

»Przed początkiem Stworzenia duch mój był w Słowie, a Słowo było w Tobie, a jam był w Słowie.

»A my, duchy, zażądaliśmy kształtów, i natychmiast widzialnymi uczyniłeś nas Panie, pozwoliwszy, iżeśmy sami z siebie, z woli naszej i z miłości naszej wywiedli pierwsze kształty.

»My, którzyśmy uczuli, że materya jest dziekiem ducha naszego, a chociaż w kamień zamieniona, musi być wszakże przez Ducha naszego wyświęcona i Bogu duchowi oddana.

»W skałach więc już leży Duch, jako posąg doskonały piękności, uspiomy jeszcze, ale już przygotowany na człowieczeństwa formy.

»W świecie organicznym przydana została Duchowi moc odtwarzania podobnej sobie formy... a w każdym nowym kształcie jest niby wspomnienie przeszłej i rewelacja następnej formy, a we wszystkich razem jest rewelatorstwo ludzkości, śnienie niby form o człowieku. Człowiek był przez długi czas finalnym celem ducha twórczego na ziemi«.

Jest to więc monizm, albo, jak sam Słowacki nazywa, »panteizm« spirytualistyczny, połączony z wiarą w nieustającą ewolucję, po której szczeblach duch, co się przed wiekami wyosobnił z prabytu i, obłókłszy formy materyalne, stworzył świat zmysłowy, idzie ciągle naprzód, dążąc z powrotem do mistycznego źródła wszechistnienia — do Absolutu.

Za główny motor ewolucyi uważał Słowacki metempsychozę, t. j. wędrówkę duszy z form niższych do wyższych.

Doktryna metempsychozy liczy wprawdzie bardzo wielu zwolenników wśród mistyków nowoczesnych, nie można jej jednak uważać za dominującą bezwzględnie, zwłaszcza w dziedzinie twórczości artystycznej<sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Szczegółowy rozbiór doktryny mistycznej Słowackiego podaliśmy w studyum p. t.: »Mistyczne pisma Słowackiego«.

Wogóle mistycyzm, przejawiający się w poezyi i sztukach pięknych nie zawsze da się ująć w jasną i ściśle określoną formułę.

Nie ma wątpliwości jednak, że na dnie aspiracji mistycznych nowoczesnego pokolenia spoczywa monistyczno-panteistyczny pogląd na naturę i wiara w ciągłą ewolucję ducha <sup>1)</sup>.



### Kogokolwiek z poetów i artystów nowocze-

wackiego w zestawieniu z doktrynami współczesnego okultyzmu« (Swoi i Obcy — Warszawa 1898, str. 233—270).

Przybyszewski zdaje się wierzyć w metempsychozę i pojmuje ją tak samo, jak i Słowacki: »Zasadniczą podstawą całej tak zwanej »nowej« sztuki, wszystkich prądów i kierunków w sztuce jest pojęcie duszy jako potęgi osobistej, duszy kroczącej od jednej wieczności do drugiej, duszy, która, raz po raz nieznaną potęgą zmuszona, idzie na ziemię, wraca z powrotem na łono wieczności i znówu się ucieleśnia, bogatsza, silniejsza, więcej uświadomiona, niż pierwszym razem, i tak bez końca, aż wreszcie dochodzi do świadomości całej swojej potęgi, przenika najtajniejsze rzeczy, obejmuje najodleglejsze i najskrytsze związki, t. j. staje się geniuszem, t. j. odsłania się w swoim absolutcie, w całym przepychu swojej »nagości«.

<sup>1)</sup> Ci co nie wierzą w preegzystencję i przechodzenie dusz z ciała w ciało, wierzą jednak w dziedziczność psychologiczną, w atawizm, w to, że nasze życie duchowe jest owocem pracy przeszłych pokoleń i wieków. Na ściśle pokrewieństwo obu tych hipotez zwrócił uwagę Höffding w swojej »Psychologii«.

snych weźmiemy, czy nawróconych ateuszów i naturalistów, jak Huysmans lub Strindberg, czy mistyków z urodzenia, jak nadczuły wizjoner, Maeterlinck, czy teatralnych propagatorów ezoteryzmu, jak Peladan, czy naiwnych śpiewaków pokuty i skruchy, jak Verlaine, czy nastrojone demonicznie potomstwo duchowe Baudelaire'a, szukające »nowych dreszczów« w dziedzinie zła i grzechu — u wszystkich znajdziemy jeden rys wspólny, a mianowicie wiarę w odwieczny czynnik duchowy, przenikający i ożywiający świat i człowieka.

Wiara w ten czynnik duchowy, wspólny człowiekowi i naturze i stanowiący właściwe jądro bytu, utworzyła doskonały grunt dla rozwoju sztuki symbolicznej.

Zdaniem Volkelta <sup>1)</sup>, symbolizm jest niemożliwy bez panteistycznych aspiracji w duszy ludzkiej i bez panteistycznego »układu świata«. A zwracamy uwagę, że Volkelt mówi o symbolizmie i symbolach artystycznych wogóle, nie o najnowszych wytworach poezyi i sztuki.

Do podobnego mniej więcej wniosku, chociaż na innej drodze, dochodzi i Ribot <sup>2)</sup>, analizując wyobraźnię mistyczną.

<sup>1)</sup> Dr. Johannes Volkelt: »Der Symbol Begriff in der neuesten Aesthetik«. Jena 1876, rozdział VIII: »Die Symbolik als Zeugnis für den Pantheismus«. Volkelt rozwija poglądy Vischera i Lotzego.

<sup>2)</sup> Th. Ribot: »Essai sur l'imagination créatrice«. Pa-

Istotę jej stanowi — według francuzkiego psychologa — 1° skłonność do oblekania ideału w szaty zmysłowe i doszukiwania się idei, zamkniętej w każdym zjawisku materyalnym, 2° wiara w to, że we wszystkich rzeczach tkwi pierwiastek nadprzyrodzony (str. 186).

»Zasadniczą więc cechą wyobraźni mistycznej, cechą, z której wypływają wszystkie inne, jest metoda myślenia symbolicznego« (str. 187).

Mistyk zamienia »obrazy konkretne w obrazy symboliczne«.

»Imaginacja mistyczna jest dalszą fazą imaginacji mytycznej, fazą, w której myty zmieniają się w symbole pierwiastku najwyższego, jedności czystej, nie posiadającej formy<sup>1)</sup>.

»Krańcowy symbolizm, który czyni kreacje

---

ryż 1900. Ribot uważa wyobraźnię mistyczną za jedną z najważniejszych form wyobraźni rozlewnej (muzyczno-lirycznej) i powiada o niej: »Imaginacja mistyczna pod względem swobody, różnorodności i bogactwa nie stoi niżej od żadnej z form wyobraźni twórczej... Zbudowała ona, posiadając się ryzykowną metodą analogii, całe światy, składające się prawie wyłącznie z uczuć i obrazów — wyłoniła z siebie całą architekturę symbolów« (str. 197).

<sup>1)</sup> Tu należy zrobić pewne zastrzeżenie. Ribot, mówiąc o wyobraźni mistycznej, wyróżnia ją od wyobraźni religijnej: »Souvent et à tort on a identifié l'imagination mystique et l'imagination religieuse« — powiada na str. 193, dodając jednak, że każda, nawet najuboższa i najprostsza religia zawiera żywioł mistyczny, jeżeli nie jawny, to uta-

mistyków tak kruchemi, posiada jednak źródło energii w swojej cudownej potędze suggestyjnej«.

Wszystko, co Ribot mówi o produktach wyobraźni mistycznej wogóle, dałoby się *mutatis*

---

fony, gdyż przyznaje istnienie sił nieznanych i nadzmysłowych. Idzie tylko o to, że, w religiach dojrzałych i silnie zorganizowanych, dogmatyzm, oparty na rozumowaniach logicznych, przeciwstawia się indywidualistycznemu i swobodnemu mistycyzmowi i zwalcza często jego anarchiczne dążenia, jako herezye. Wynika z tego, że można być człowiekiem głęboko religijnym, nie będąc koniecznie mistykiem — w tem znaczeniu przynajmniej, jakie Ribot terminowi powyższemu nadaje. Dla Ribota mistyk jest człowiekiem obdarzonym wyobraźnią rozlewą, nie plastyczną, wyobraźnią, w której dominuje czysto subiektywna logika uczucia: »pleine de soubresauts, de secousses et de lacunes. En paraissant parler comme tout le monde, le mystique se sert d'un idiome personnel: les choses devenant symboles au gré de sa fantaisie, il n'use pas de signes à valeur fixe et universellement admise. Rien d'étonnant si nous ne le comprenons pas«. Jak w tę definicję wtłoczyć mistycyzm Mickiewicza, który, nawet w chwilach najzawrotniejszych porywów egzaltacji, nie tracił logiczno-objektywnego gruntu pod stopami? Trzeba przypuścić, że autor »Improvizacji« był mistykiem innego typu, jak Słowacki i większość mistyków nowoczesnych, do których określenia Ribota można stosować prawie bez zastrzeżeń. Mickiewicz — było to mistyczne serce, połączone z jasnym umysłem i plastyczną na wskroś wyobraźnią; u Słowackiego wszystkie władze duszy nastrojone były mistycznie. Mickiewicz, pomimo że nie stał w absolutnej zgodzie z pewnymi poglądami Kościoła, był mistykiem religijnym; Słowacki, chociaż godził pozornie swoje teorie z doktryną chrystyani-

mutandis zastosować do większości utworów artystycznych doby obecnej.



zmu, był mistykiem metafizycznym, panteistą — i to na wiele lat przed tem, nim się zapoznał z Towiańskim i jego nauką, którą zresztą na swój sposób przerobił i rozwinął. Dowodzi to, że chociaż mistycyzm wyrasta łatwiej i rozwija się bujniej na gruncie wyobraźni rozlewno-lirycznej, może się jednak w pewnych wypadkach łączyć z wyobraźnią plastyczną.

Taki Huysmans i Strindberg np., pomimo zwrotu do mistyki, nie zatracili realistyczno-naturalistycznych cech swego talentu i opisują zjawiska nadprzyrodzone takim samym stylem i z taką samą wypukłością i wyrazistością, jak zjawiska rzeczywiste, modelowane z natury. Wizye Strindberga (»Inferno«, »Legenden«), posiadają taką namacalność, jak materyalizacje, opisywane przez prof. Crookes'a i innych badaczy medyumizmu. W porównaniu z tem ucieleśnionemi zmorami i wyrzutami sumienia, sny i wizye, notowane w dzienniku Słowackiego, wyglądają jak cudowne bajki fantastyczne. Pod datą 4 stycznia 1844 r. Słowacki pisze: »Myślałem o matce, ile łez wylała i miałem sen o niej, że ją widzę na Czerczej górze, na samym wierzchu skał, jak fontannę w kształcie szerokiego namiotu ze spadającej srebrnej wody — cudny namiot łez, abym się w nim schronił i był nakryty«.

Ten eteryczno-symboliczny sen tak się doskonale dostraja do całokształtu wyobraźni Słowackiego, jak pełne demonicznej grozy i plastyczno-realnej siły halucynacje Strindberga harmonizują z typem jego twórczości. Prócz różnic indywidualnych, pochodzi to na pewno i stąd, że poeta szwedzki zwrócił się do mistycyzmu pod koniec ży-

Symbolizm wogóle jest tak stary, jak poezya i sztuka, jak myśl i mowa ludzka: każda metafora, porównanie, każda najbardziej utarta figura retoryczna zawiera w sobie jądro symboliczne, gdyż

cia, przeszedłszy przedtem przez materyalizm i naturalizm, które wycisnęły piętno na jego sposobie myślenia i tworzenia, gdy Słowacki był nie tylko z natury »panteista trochę i romantyk« (»Beniowski«), ale żył i dojrzewał w atmosferze, sprzyjającej rozwojowi pierwiastków mistycznych, tkwiących w duszy poety. Jak świadczy »Godzina myśli«, Słowacki już w dzieciństwie znał Swedenborga, na którego księgach budował

gmachy  
Pełne głosów anielskich, szaleństwa i blasku,  
Niebu tytanowemi grożące zamachy.

Strindberg zapoznał się z mistycznymi pismami swego współziomka dopiero wtedy, kiedy znudzony walką życiową, zaczął szukać punktu oparcia w świecie nadmysłowym. Szukał go i szuka, nie mogąc znaleźć, wahając się ciągle pomiędzy deizmem, swedenborgianizmem, panteistyczną teozofią i katolicyzmem, podobnie jak były współtowarzysz Zoli, Huysmans, zanim wstąpił do klasztoru benedyktynów, zgłębił satanizm, okultyzm i mistyków, oraz arystów chrześcijańskich.

Wśród poetów nowoczesnego pokolenia jest cała grupa mistyków chwiejnych, stęsknionych do wiary, lecz nie mogących pogodzić jej z wymaganiami rozumu. Tę straszną walkę wewnętrzną odtworzył Strindberg cudownie w pół symbolicznej, pół realistycznej legendzie »Jakób walczy« (z Aniołem). Otóż rzecz charakterystyczna, że do grupy tej należą przeważnie artyści, obdarzeni wyobraźnią plastyczną, realiści, którym trudno oderwać wzrok od rzeczywistości. Są to »dusze znudzone«, tęskniące do mistycznego ukoje-

zamiast niewolniczej reprodukcji przedmiotu, pojęcia, czy wzruszenia, daje nam jego estetyczny równoważnik.

Symbole jednak, używane przez artystów obje-

nia, ale nie mogące wznieść się na taką wyżynę, żeby zgiełk ziemski wydawał się na niej harmonijnym szmerem. Brak im lotności Słowackiego, który wzbija się w górę na potężnych skrzydłach swojej fantazyi mistycznej, jak duch, wolny od wszelkich więzów cielesnych i spieszący do źródła wszechzycia... Naturalnie, że wspomniana grupa mistyków jest tylko jedną z wielu grup. Wspominamy zaś o niej dlatego, żeby, obok uderzających podobieństw, zaznaczyć i różnice, istniejące pomiędzy Słowackim a nowoczesnym pokoleniem artystów. (Por. W. Jabłonowski: »Nawróceni i mistycy«, »Ateneum«, 1901).

Wogóle mistycyzm — dzięki temu, że nauka zaczęła badać poważnie pewne objawy duszy ludzkiej, uważane dotąd za cuda, złudzenia, lub oszustwo (telepatya, hipnotyzm, medyumizm etc.) — nabrał u pewnych pisarzy dzisiejszych kolorytu specjalnego, który możnaby nazwać »laboratoryjnym«. Cały szereg zjawisk, należących niegdyś do dziedziny legend i baśni i traktowanych w sposób czysto fantastyczny, wszedł dziś do literatury pięknej pod egidą nauki i stracił dawną, jeżeli nie tajemniczość, to nadzwyczajność. Badania psychologiczne nie wyjaśniły wprawdzie, ale stwierdziły i określiły, mniej lub więcej dokładnie, charakter pewnych anormalnych stanów jaźni ludzkiej, odbierając im przez to »romantyczne« zabarwienie. Rozdwojenie osobowości, choroby woli, przeczucia, jasnowidzenia, wizje, halucynacje, demoniczne zwyrodnienia płciowe, działania psychiczne człowieka na człowieka i t. p. — wszystko to można dziś opracowywać nietylko mistycznie, ale i realistycznie, na podstawie obserwacji. Podobnie rzecz się ma

ktywnych, zajętych odtwarzaniem rzeczywistości w sposób możliwie dokładny i plastyczny, mają przeważnie charakter ornamentacyjny, a niekiedy, że się tak wyrazimy, »pedagogiczny« (Allegorya).

z wieloma faktami przeszłości, jak demonomania, czary, zabobony, epidemie psychiczne etc., na które wiedza bezstronnych badaczy rzuciła nowe zupełnie światło. Niewątpliwie, fenomeny te nie tworzą istoty mistycyzmu, lecz wiszą tylko u rąbka jego eterycznej i rozlewnej szaty, ale, bądź co bądź, odgrywały one i odgrywają dotąd w poezyi i sztuce mistycznej wybitną rolę i dlatego musieliśmy zwrócić uwagę na zmianę, jaka zaszła w sposobie ich traktowania od czasów romantyzmu do chwili obecnej. Słowacki osobiście wierzył w to wszystko, co dzisiaj nazywamy medyumizmem, wierzył nawet w obcowanie z duchami, uważał sam siebie za człowieka, obdarzonego pewną misją i znajdującego się pod specjalną opieką świata duchowego. (Por. list do Matki z d. 30 listopada 1844, gdzie poeta opowiada o mistycznym związku swoich utworów z życiem i światem niewidzialnym, o wpływie, jaki przekład »Księcia Niezłomnego« wywarł na upadek mocarstwa Tangierskiego i t. p.). Ale wierząc głęboko w istnienie stałego łącznika pomiędzy życiem zmysłowym, a potęgami nadzmysłowemi, daleki był od wszelkich hipotez materyalistycznych, nie uznawał również żadnych »fluidów« astralnych, żadnych rozszczepień, czy emanacji energii cielesnej, lecz twierdził, że »widzenie duchów« odbywa się na drodze czysto duchowej, »za pomocą oczu naszych duchowych, które są trącone mocami tychże duchów, bez żadnego w tym ciał naszych pośrednictwa«. Magnetyzm zwierzęcy uważał poeta za objaw demoniczny, za »złodziejstwo przeciwko duchowi bożemu w ludziach uczynione, grzech gorszy dla tych ludzi z ciała czyniących po szatańsku

Inną rolę odgrywa symbol u poety mistyka i panteisty, który nie troszczy się o fenomeny świata zewnętrznego, jako takie, lecz szuka po za nimi objawów pierwiastku transcendentnego, identycznego z jego własnym duchem.

»Kiedy w wichrach i chmurach — powiada Volkelt, w cytowanej uprzednio rozprawie o symbolu — górach i polach, zorzy wieczornej i porannej wyczuwam własną duszę, to wtedy dochodzę do przekonania, że natura jest duchem mojego ducha i że, ściśle biorąc, w świecie nie ma rozdwojenia« (Monizm).

Ruskin, mówiąc o mistycznej piękności kwiatów, dochodzi do wniosku, że »obecność najmniejszego życia objawia się w cechach, które sprawiają przyjemność wzrokowi ludzkiemu, a które zdają się być stworzone ze specjalnem oczu naszych uwzględnieniem, albo raczej, będąc rozkoszne, dowodzą, że zostały stworzone przez tego samego, co i nasz ducha« (Królowa Powietrza).

Słowacki w »Wykładzie nauki« wygłasza myśl

---

rzecz dla anielskich duchów zostawioną, gorszy niż owe cielesne przestępstwo przeciwko naturze, za które miasta całe były karane piorunem... Widzisz to zaczepianie ducha, to głaskanie jego oczyma, które są w palcach magnetyzera... to nareszcie uspienie cielesne, a niewolnictwo ducha, gorsze stokroć niż dawny Helotyzm«. (Wykład nauki, 204—205).

podobną w sposób daleko piękniejszy: »Cóż to było to nagłe umiłowanie natury przez poetów, aż do przesytu głoszone?... zaprawdę, nie formę kamieni, ani pnie i kawałki drzew ukochać powoływała poezya... ale ducha, który jest wszędy, a czasem rewelatorstwem wieszczą wywołany — jak błyskawica jawił się w drzewie...

»Brzozę ukraińską zamieniał nagłe w pocziwą wieśniaczkę syna płaczącą, i w jednym oka mgnięniu dawał uczuć rozwidnionej myśli ludzkiej... że ta ogromna zielona muzykantka lasów — jest prawdziwą siostrą młodszą... pełną jakiejś przyszłej ludzkiej postaci — która już w niej jest, a objawi się dopiero po wiekach.

»Więc gdy rzekł poeta »głowa kolumny«, तोć zaraz i kolumnę ujrzałeś, żywą niby... oczyma zapatrzoną na mogiłę Maratonu, z sercem, które po niej biło, niby serce Greczyna.

»Więc, włosy palm — więc piersi róż — więc łany wyzłoczone żytem — świadczyły o metempsychicznej wiedzy w poccie, która się w natchnieniu objawiała, a w powszechnem czuciu duchowem na ziemi echo niby potwierdzenia znalazła«.



Otóż to poczucie jedności ducha ludzkiego z duchem natury występuje u wielu nowoczesnych

poetów i artystów bardzo wyraźnie. Zacytujemy dla przykładu charakterystyczny ustęp z Henryka Regniera:

L'aurore et le printemps, le couchant et l'automne  
Sont avec la forêt et le fleuve et la mer  
D'extérieurs aspects de ton soi monotone;  
Le verger fructifie et mûrit dans ta chair,  
La nuit dort ton sommeil, l'averse pleut tes pleurs,  
L'avril sourit ton rire et l'août rit ta joie,  
Tu cueilles ton parfum en chacune des fleurs,  
Et tout n'étant qu'en toi, tu ne peux être ailleurs.

Poeta widzi we wszystkich zjawiskach natury symbole wewnętrznych stanów swojej duszy: noc śpi jego snem, deszcz płacze jego łzami, kwiecień uśmiecha się jego uśmiechem, a sierpień raduje się jego radością..

Jest to niewątpliwie panteizm, czy, jeśli kto woli, panegoizm, ale nie wychodzący z granic nastrojowości lirycznej. Poeta czuje w danej chwili swoją jedność z przyrodą<sup>1)</sup>, ale nie wiadomo, czy

<sup>1)</sup> Baudelaire wyraża podobne uczucie w sonecie mistycznym »Correspondances«: (Fleurs du Mal).

La nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles,  
Qui l'observent avec des regards familiers, etc.

Poeta widzi w naturze las żywych symbolów, które porozumiewają się z nim i które zlewają się z sobą gdzieś daleko w ciemnej i głębokiej jedności..

uczucie to nie przeminie i nie ustąpi miejsca innemu. Owóż panteizm poetycki przechodzi w mistycyzm dopiero wtedy, kiedy łączy się z nim wiara. »Wyobraźnia mistyczna — powiada Ribot — przypuszcza wiarę bezwarunkową i stałą. Mistycy są wierzącymi. Właściwość ta wypływa z napiętego silnie uczucia, które podnieca i podtrzymuje tę formę twórczości. Intuicyja staje się przedmiotem poznania dopiero w chwili, kiedy ubierze się w kształty, obrazy«.

Tutaj należy szukać źródeł symbolizmu mistycznego, który nadaje wielu utworom poezyi i sztuki współczesnej specjalny charakter.



Symbolizm mistyczny różni się od symbolizmu poetyckiego wogóle większym pogłębieniem duchowem.

Maeterlinck, który, podobnie jak Słowacki, jest mistykiem wierzącym szczerze, że świat realny — to tylko odbłask świata duchowego, powiada: »Symbol jest alegorią organiczną, wewnętrzną: korzenie jego giną gdzieś w ciemnościach; alegoryja jest symbolem zewnętrznym: korzenie ma w świetle, ale szczyt jej jest jałowym i zwiędłym«.

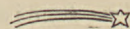
Do aforyzmu belgijskiego poety-mistyka dodaje wyborny znawca literatury nowoczesnej, Zennon Przesmycki, następujący komentarz:



»Alegorya jest z jednej strony analogią najczęściej sztuczną, a niekiedy po prostu w rzeczywistości zmysłowej istnieć nie mogącą (np. wszystkie bajki o zwierzętach mówiących, lub spełniających czynności ludzkie) i dlatego w zewnętrznej, widomej swej części — martwą; walor ma i prawdą jest w niej tylko sens ukryty, tylko perspektywiczne podobieństwo; bez nich alegorya nie miałaby wartości, ale — z drugiej strony — to znaczenie wewnętrzne tyczy się w niej zawsze prawie powierzchownej, zmysłowej tylko strony rzeczy, i przeto Maeterlinck mówi, iż »ma ona korzenie w świetle, ale szczyt jej jest jałowym i zwiędłym«, bo efemerycznym i z głębi nieskończonej nic w sobie nie mającym.

»Symbol przeciwnie jest analogią żywą, organiczną, wewnętrzną, jest odtworzeniem rzeczywistości, w której formy, postacie i zjawiska zmysłowe mają swój sens zwykły, powszedni dla ludzi zadawalniających się powierzchnią, lecz dla szukających głębiej kryją w swem wnętrzu otchłania nieskończoności; zewnętrzna, widoma część symbolu musi być konkretnym obrazem ze świata zmysłom podległego, tak, aby nawet dla tych, którzy żadnej głębi szukać w niej nie będą, miała zupełnie jasne, powszednie znaczenie; korzenie zaś winien on mieć w ciemności, t. j. za tym obrazem konkretnym muszą otwierać się bezkresne widnokreśli ukrytej, nieskończonej, wie-

kuistej, niezmiennej i niepojętej istoty rzeczy«<sup>1)</sup>.



Dla Słowackiego również, jak wiemy, świat zewnętrzny był to »dywanik na wywrót widziany, gdzie różne nitki wyłażą, i giną znów, niby bez celu i bez potrzeby — z tamtej strony są kwiaty i rysunek«. Te nitki rozsiane bez celu — to obrazy konkretne, dostępne dla naszych zmysłów. Za obrazami zmysłowymi jednak ukrywa się »przepaść«, będąca »prawdziwym, ruszającym się i idącym ciągle do celu światem«<sup>2)</sup>.

Taki pogląd na byt prowadzi z konieczności do symbolizmu mistycznego, gdyż za każdym zjawiskiem powszednim ukazuje owe »bezkresne widnokreśli nieskończonej, niezmiennej, wiekuistej i niepojętej istoty rzeczy«, o której mówi Przesmycki, Maeterlinck i wielu innych.

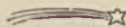
»Symbol — powiada Vigie-Lecocq<sup>3)</sup> — wydobywa ze znaków mistycznych natury duszę ukrytą, która podobna jest wielce do naszej — i dlatego właśnie symbol jest możliwy. Idzie o to, żeby zniewolić naturę do wydania swej ta-

<sup>1)</sup> Zenon Przesmycki (Miriam): Wstęp krytyczny do przekładu »Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka«, str. LXVII. (Warszawa 1894).

<sup>2)</sup> Listy do Matki, II, 248.

<sup>3)</sup> Poésie contemporaine, 1884—1896.

jemnicy i odsłonić to, co się ukrywa po za różnorodną powłoką rzeczy, złać życie powszechne z indywidualnem życiem tego, który zapytuje. Alegorya idzie od świata abstrakcyjnego do świata konkretnego, czyli materyalizuje ideję, symbol chwyta w sposób syntetyczny i intuicyjny ideję i jej obraz. W alegoryi widzimy następstwo dwóch żywiołów, czyli analizę: w symbolu jest współczesność, czyli synteza».



Wszystko to sprowadza się, jak widzimy, do wspólnego mianownika. Jest to głębokie poczucie jedności wszechświata, ducha natury i ducha ludzkiego, który z nim jest identyczny i który, wskutek tego właśnie, może go poznać i odsłonić, nie na drodze analityczno-objektywnego badania, lecz przy pomocy subiektywnej czysto intuicji<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Przytaczamy tu jeszcze parę definicji symbolizmu nowoczesnego, zaczerpniętych z dzieł i rozpraw wybitniejszych krytyków. »Au lieu de noter, un par un, tous les elements d'un objet, le poète ne peut-il pas aussi confier à ses vers l'impression, que l'objet a faite sur lui, nous communiquer, non pas analytiquement sa vision même, mais synthetiquement l'état d'âme déterminé par cette vision? C'est là ce que pretend le symbolisme«. (G. Pellier: »Evolution actuelle de la littérature«). — »Le symbole poetique est une fiction concrète, figurée, plastique, mou-

I Słowacki, jak wiemy, stał na tym samym gruncie. Wierzył on głęboko w jedność wewnętrzną świata, wierzył, że nigdy »nic się duchowego na świecie nie stało bez potrącenia całej masy duchów, całej tej harfy strun, aż do ostatniej struny, jęczącej po dziecinnemu w materii«, wierzył również, że »wszystko dla ducha i przez ducha zostało

vante et colorée, animée de sa vie propre, personnelle, independante, capable au besoin de se suffire à elle-même, de s'organiser et de se developper, mais une vision, dont la correspondance est entière avec un sentiment, ou une idée, qu'elle enveloppe. C'est une allegorie, si vous le voulez enfin, mais une allegorie, dont l'intention n'a rien de didactique, ni surtout de logique. Le symbole n'est rien, s'il n'a pas un sens caché, c'est à dire, s'il n'exprime pas quelque chose d'ulterieure aux moyens qu'il emploie; s'il n'est pas la traduction pittoresque au plastique de quelque chose en soi inaccessible et de reculé par nature dans la profondeur de la pensée«. (Brunetière: »Evolution de la poesie Lyrique en France«). Są to określenia pisane przez krytyków, stojących po za »szkołą«, a więc bezstronne, a mimo to wyrażające w gruncie rzeczy tę samą myśl, jaką spotykamy i u bezwzględnych zwolenników symbolizmu, a mianowicie, że symbolizm jest naturalnym wynikiem nastroju umysłów współczesnych, którym nie wystarczy analiza świata poznawalnego, które więc wskutek tego szukają syntezy na drodze liryczno-metafizycznej. »Wszelki symbolizm — powiada dalej Brunetière — zawiera metafizykę, lub wymaga metafizyki, czyli pewnego wyobrażenia o stosunkach człowieka z otaczającą go naturą, albo, jeśli wolicie, z niepoznawalnem«. Otóż dodamy, jeżeli nie u wszystkich, to u wielu symbolistów nowocze-

stworzone, a nic dla cielesnego celu nie istnieje<sup>1)</sup>. Wierzył dalej, że »świat cały ducha«, czyli wiekuista, niezmienna istota wszechrzeczy, absolut, był mu objawiony »przez trącenie zewnątrz obudzonym duchem zadane i przez rewelacyę wewnętrzną«; wierzył, że »siły prawdziwie działające na globie, były to siły różne mistycznych sekt, nie zaś rycerskie«, oraz, że »nie rozum — ale potęga ducha, która rozszędzone rzeczy czuje — uczute rozsądza«<sup>2)</sup>.

Toż samo, muiej więcej, głosi Przybyszewski, przeciwstawiając duszę — rozumowi<sup>3)</sup>; toż samo twierdzi Maeterlinck, mówiąc, że świadomość to »roślina powierzchni, roślina, której korzenie boją

---

snych owa »metafizyka« przybrała charakter panteistyczno-mistyczny. Wprowadzenie symbolizmu do literatury — powiada Beaunier w biografii Artura Rimbaud'a — jest konsekwencyą zarzutów, które należało postawić despotycznym wymaganiom pozytywizmu. Chcąc jednak wprowadzić znowu do poezyi »niepoznawalne«, czy to w formie »metafizyki«, czy podświadomości, trzeba było wynaleźć nowy typ ekspresyi poetyckiej, któryby mógł przekroczyć granice dotykalnych pozorów rzeczy, słowem stworzyć poezję, która byłaby zdolną, na równi z muzyką, raczej do wywoływania nastrojów, niżeli do prostej i czystej opisowości«. Symbolizm więc jest — jak to zresztą zaznaczyliśmy wyżej — jedną z form nastrojowości lirycznej.

<sup>1)</sup> »Genesis z Ducha«.

<sup>2)</sup> Dziennik.

<sup>3)</sup> »Dla mózgu dwa razy dwa jest cztery, dla duszy może to być — milion«. Auf den Wegen der Seele.

się wielkiego ognia centralnego naszej istoty<sup>1)</sup>, oraz że wszystko, co nie wypływa z najbardziej nieznanymi i najbardziej tajemniczymi głębinami człowieka, nie pochodzi ze swego prawego źródła«.

W innym miejscu znowu autor »Intruza« wyznaje, że uważa »pisma mistyczne za najczystsze dyamenty cudownego skarbcza ludzkiego«, że »prawdy mistyczne mają dziwną przewagę nad prawdami zwykłymi: nie mogą one ani umrzeć, ani się zestarzeć«; gdzieindziej znowu poeta dostrzega »błyski bytu zagadkowego, rzeczywistego, pierwotnego, ukazujące się przez szczeliny tego siejącego ciemności systematu szalbierstw i oszukaństw, wśród którego sądzono nam umrzeć«<sup>2)</sup>.

Podobieństwo poglądów mistycznych Maeterlincka z poglądami Słowackiego, jest, jak widzimy, uderzające. Można znaleźć niewątpliwie różnice, i to znaczne nawet, w szczegółach, w rozwinięciu i uzmysłowieniu artystycznym wierzeń obu poetów, ale punkt wyjścia i jądro głoszonej przez nich doktryny jest jednakie.



---

<sup>1)</sup> Les Tresors des Humbles (Novalis).

<sup>2)</sup> Por. »Les Tresors des Humbles« (Ruysbrock L'Admirable), a także »Confession de poète (cyt. u Miriama we wspomnianej wyżej pracy), oraz »Sagesse et la Destinée«.

Zestawialiśmy Słowackiego z Maeterlinckiem, nietylko dlatego, że i Słowacki i Maeterlinck ujeli swoje zapatrywania w formę teoretyczną, co ułatwia poniekąd porównanie, ale i dlatego, że Maeterlinck jest jednym z najszczęśliwszych poetów doby obecnej i traktuje swój mistycyzm równie poważnie i głęboko, jak i Słowacki.

Nie znaczy to wcale, żeby poetom dzisiejszym wogóle zbywało na powadze i szczerości. Nie brak pomiędzy nimi zręcznych i zimnych kuglarzy – to prawda, ale nie brak również natur szlachetnych i głębokich.

Ale w tej głębokości – jeżeli idzie o mistycyzm – są różne stopnie. Jedni, jak Maeterlinck, starają się uświadomić sobie, mniej lub więcej jasno, swój stosunek do świata nadzmysłowego, inni zatrzymują się w połowie drogi, nie mogąc przekroczyć progu nieskończoności, która ich pociąga.

Tak daleko, jak Słowacki jednak, nie zaszedł żaden z poetów dzisiejszych. Tradycje naturalizmu i pozytywizmu, z którymi mistycy nowocześni zerwali wszelką łączność w teorii, pozostawiły jednak ukryte ślady w ich krwi i mózgu. Jest to dziedzictwo historyczno-psychologiczne, którego rzec się niepodobna. Pewne właściwości ojców odzywają się zawsze w duszach synów, choćby ci byli renegatami. Dlatego może mistycyzm nowoczesny nie posiada tej bujności, lotności i eteryczności, jaka cechuje mistykę Słowackiego.

Nie chcąc pełzać po ziemi, jak naturaliści, nie mogą jednak mistycy czasów najnowszych zupełnie oderwać się od jej prochu — i to krępuje do pewnego stopnia ich swobodę. Pragnąc połączyć zdobycze psychologii naukowej z rojeniami mistycznymi, nie mają odwagi poddać się bezwzględnie porywom uczucia i wyobraźni; dążąc i tęskniąc do syntezy, nie mogą zapomnieć o tem, że ich ojcowie byli analitykami. Stąd w utworach poetyczno-mistycznych końca XIX w. — czuć pewną niejednorodność i szarpaninę wewnętrzną, gdy z mistyki Słowackiego wieje bezwzględny spokój i pogoda ducha, który wierzy, że znalazł prawdziwą drogę do światła i kroczy po niej bez wahań i bez wytchnienia...



Sztuka nowoczesna podobna jest do »Chimery« Gustawa Moreau: Piękna, natchniona twarz, z oczyma wzniesionemi ku niebu, osadzona na popiersiu ludzkim, które się zlewa z końskim tułowiem. Z boku tułowia jednak wyrastają skrzydła, które mogą wnieść dziwotwór na wyżyny. Mogą, ale jeszcze nie wzniosły. »Chimera« stoi na brzegu przepaści, na samym krańcu ziemi: przednie nogi już wiszą nad otchłanią, oczy przeduchowionej twarzy patrzą z utęsknieniem w górę, ale kopyta tylnych nóg opierają się twardo o grunt. Jedno

uderzenie potężnych skrzydeł — a Chimera wzleci w nadobłoczne etery...

Czy jednak Chimera zrobi ten ruch wyzwalający? czy wzniesie się w powietrze i porzuci zupełnie ziemię?

Czy sztuka nowoczesna, lub przyszła, zwróci się kiedykolwiek do mistycyzmu tak bez względu na niego, jakiemu hołdował Słowacki? czy zatęskni znowu do ziemi? — o tem trudno dzisiaj coś stanowczego powiedzieć.

Zresztą, to w danej chwili kwestya drugorzędna, która nie zmienia w niczem istoty stosunku Słowackiego do ideałów artyzmu dzisiejszego.

## II.

### SYMBOLIZM U SŁOWACKIEGO. JEGO POGLĄDY NA ISTOTĘ SYMBOLU I ALEGORYI. »KRÓL-DUCH« JAKO POEMAT SYMBOLICZNY.

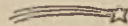
Słowacki był mistykiem bardziej krańcowym i lotnym, zarówno dzięki swym indywidualnym właściwościom, jak i charakterowi epoki, w której żył i działał, ale, bądź co bądź, był mistykiem tego samego typu, co i poeci ostatnich lat XIX stulecia.

Czy jednak Słowacki był także »symbolistą« w tem znaczeniu, jakie się obecnie temu wyrazowi nadaje?

Bezwątpienia był nim, bo być musiał, gdyż, jak stwierdziły obserwacye psychologiczne, o których wspominaliśmy wyżej, panteizm mistyczny rodzi symbole w sposób tak naturalny, jak krzak róży, lub jaśminu, wydaje kwiaty.

Zatrzymywać się bardzo szczegółowo nad rolą symbolizmu w dziełach autora »W Szwajcaryi« nie mamy potrzeby, gdyż to, co mówiliśmy w poprzednich rozdziałach o »nastrojach« i »nastrojowości«, oraz o syntetycznej naturze wyobraźni Słowackiego, w której pierwiastki rozlewno-muzyczne kojarzyły się z plastycznymi — da się prawie bez zmiany zastosować i do jego symbolizmu.

»Nastrój« liryczny, ubrany w formę plastyczną — może być, jak wiemy, nazwany symbolem. Wiemy również, że jeżeli pod nastrojem lirycznym tętni mistyczne uczucie i żyje głęboka wiara, parta potężną wyobraźnią, wtedy efemeryczny symbol poetycki nabiera trwałości i siły wewnętrznej, pogłębia się, rozszerza i, co najważniejsza, wchodzi w stały stosunek z szeregiem innych symbolów, tworzących pewien organiczny systemat i staje się częścią większej architektonicznej całości.



W młodocianych swoich utworach jest Słowacki symbolistą o tyle, o ile nim być musi każdy prawdziwy artysta. Z czasem jednak, kiedy sub-

jektywizm poety zaczyna się coraz bardziej wyzwalać z pęt opisowości epickiej, nadając jego twórczości charakter nastrojowo-liryczny — skłonność do symbolicznego sposobu pisania wzrasta, ujawniając się w nadmiernym prawie bogactwie i oryginalności metafor i porównań, po za którymi czuć panteistyczny pogląd na świat, pogląd nie uświadomiony jeszcze i nie sformułowany wyraźnie, ale żyjący niewątpliwie w duszy poety.

Słowacki zdawał sobie do pewnego stopnia sprawę z tego, bo w liście do Matki z d. 20 października 1835 r., t. j. na wiele lat przedtem, nim został zdeklarowanym mistykiem i panteistą pisze: »Trzy miesiące spędzone pośród najpiękniejszych widoków przyrodzenia były wielką dla mnie nauką. Uważałem harmonię, która wszystko łączy i nalewa jednym kolorem. Postrzegłem, że sztuka powinna naśladować tę dziwną jedność wszystkiego«.

W dalszym ciągu tego samego listu rzuca piękny, nastrojowy obraz przyrody i nazywa go wyraźnie symbolem stanu własnej duszy:

»Raz, wyszedłszy na wielką górę, pod nogami miałem wielki parów, zarosły sosnami, bardzo ciemny, przerżnięty potokiem.

»Było to w niedzielę rano. Dzwon kościoła wiejskiego, nadzwyczaj głośny i ponury, napełniał całe powietrze.

»Cały ten obraz ożywiony był duszą dzwonu,

jak ciemny poemat, w którym brzmi imię Boga... Nie wiem, dlaczego opisałem tę godzinę, ale zdaje mi się, że ty sobie, moja droga, lepiej mnie wystawisz w tym obrazie.

»Jest to niby symboliczny wizerunek tego, co czuję teraz«.

Przekład stanów duszy na pokrewne obrazy natury — jest jedną z najbardziej rozpowszechnionych i najprostszych form symbolizmu nowoczesnego; jednym zaś z najdoskonalszych poematów tego właśnie typu jest niewątpliwie — »W Szwajcaryi« Słowackiego.

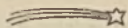
Ale, jak wiemy, typ wspomniany nie wyczerpuje wszystkich form i odmian symbolizmu, który u liryków, obdarzonych potężną wyobraźnią twórczą, obleka się w formy daleko bogatsze i bardziej skomplikowane. Wiemy również, że Słowacki, podobnie jak Wagner, posiadał imaginację złożoną, która, dzięki skojarzonemu działaniu żywiołów liryczno-muzycznych i epiczno-plastycznych mogła nadawać wewnętrznym marzeniom poety kształty bardzo wyraziste<sup>1)</sup>.

Powoli więc mgliste nastroje i efemeryczne

---

<sup>1)</sup> Niektórzy symboliści lekceważą zbyt proste formy symbolizmu i twierdzą, że prawdziwy symbolizm polega na »wcielaniu idei w pełen treści myt, który rozwija się według praw życia«. »Le vrai symbolisme consiste non pas à traduire des états d'âmes par des paysages correspondants, ni à créer, aux choses abstraites des équivalents

przeobrażenie symboliczne zaczynają się krystalizować w symbole w ścisłym tego wyrazu znaczeniu, w figury eteryczne, ale żywe, indywidualizowane, i powstaje »Anhelli« i »Balladyna«, po której Kraśnicki woła, że »w duchu Słowackiego jest niezawodnie forma panteistyczna«. Dalej idzie »Lilla Weneda«, z której miał się narodzić »Król-Duch«...



Wreszcie w r. 1842 Słowacki styka się z Towańskim i swobodny literacki panteizm poety zaczyna przybierać kształty głębokiej, skończonej i konsekwentnej doktryny mistycznej, na której gruncie wyrasta olbrzymi las symbolów, tak pięknych i bogatych w treść duchową, że należy im przyznać w dziejach literatury wszechświatowej stanowisko wyjątkowe.

Nie mówiąc o »Księdzu Marku«, »Śnie srebrnym Salomei«, oraz całym szeregu niewykończonych utworów, przeczytajmy tylko trzy poematy filozoficzne prozą (»Genesis«, »List« i »Wykład Nauki«), oraz »Króla-Ducha«, a przekonamy się,

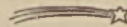
concrets, mais à incorporer une idée dans un mythe substantiel qui se développe suivant les lois de la vie« (Ernest Raynaud w »La Plume«, 1900). Wszystkie te trzy typy symbolizmu, będące tylko różnymi formami uplastycznienia nastrojów wewnętrznych, znajdują się w poezji Słowackiego: »W Szwajcaryi« — »Anhelli« — »Król-Duch«.

że w tym okresie twórczości poeta widział we wszystkim, co go otaczało, symbole działań ukrytej potęgi duchowej, z którą czuł się ściśle złączonym i której tajemnicę ogłaszał bliźnim również w formie symbolicznej.

Idzie nam, jak się łatwo domyśleć, przede wszystkim o »Króla-Ducha«, który przez krytykę dotychczasową oceniany był niewłaściwie, bo jednostronnie.

Pragnąc wtłoczyć ten potężny wytwór natchnienia w jakąś gotową rubrykę, nazywano go epopeją fantastyczną, mistyczną, legendowo-historyczną i t. p. Wszystkie te określenia mają pewne pozory słuszności, gdyż »Król-Duch« jest i poematem fantastycznym, i mistycznym, i legendowo-historycznym, ale przede wszystkim jest dziełem nastrojowo-symbolicznym, i to w znaczeniu, jakie się dzisiaj temu terminowi nadaje.

Symboliczny charakter pojedynczych obrazów i postaci »Króla-Ducha« zaznaczyliśmy w toku niniejszej pracy kilkakrotnie, wracać więc do tych rzeczy nie będziemy, kładąc obecnie nacisk na to, że nietylko szczegóły, ale i całość, nietylko wykonanie, ale i koncepcja, idea tego wspaniałego utworu ma też same cechy, słowem, że »Król-Duch« jako dzieło sztuki jest przede wszystkim olbrzymim symbolem.



Za jedną z wielkich zasług estetyki nowoczesnej uważamy wyjaśnienie natury symbolu i ściśle odróżnienie go od alegoryi, z którą był dawniej mieszany.

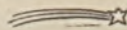
Otóż, zestawienie twórczości Słowackiego z twórczością doby obecnej rzuca na niedocenione, bo niezrozumiane utwory polskiego romantyka nowe zupełnie światło i pozwala oddać im zasłużoną sprawiedliwość.

Rozpatrując »Króla-Ducha« i pokrewne mu dzieła Słowackiego, odkryliśmy w nich wiele właściwości, na które dopiero estetyka czasów najnowszych zwróciła należyłą uwagę. Wszystkie te właściwości są, ściśle biorąc, tylko rozmaitemi objawami jednej zasadniczej, a mianowicie podmiotowo-lirycznej natury talentu poety, który jednak nie był pozbawiony zdolności plastycznych i umiał uczuciom i marzeniom subiektywnym nadawać kształty konkretne: umiał obiektywizować wewnętrzne stany swego ducha.

Mówiliśmy o tem szeroko na właściwym miejscu, rozbiegając nastrojowość Słowackiego. Symbolizm, jak wiemy, jest tylko formą ekspresji nastrojowej, formą, rozrastającą się najbujniej na gruncie uczuciowości mistycznej.

Jeżeli jednak w talencie Słowackiego znajdowały się wszystkie żywioły i warunki sprzyjające rozwojowi symbolizmu, to rodzi się pytanie, czy poeta zdawał sobie sprawę z tego, że jest »sym-

bolistą« i czy rozumiał pod »symbolem« toż samo, co rozumie estetyka dzisiejsza?



Skończonej teorii symbolów i symbolizmu poetyckiego, czy mistycznego, Słowacki nie zostawił, ale z wielu uwag rozsianych po pismach i listach można, a nawet trzeba, dojść do przekonania, że autor »Genezis z Ducha« czuł doskonale różnicę, istniejącą pomiędzy alegorią a symbolem i że terminy te pojmował tak samo, jak Maeterlinck, oraz inni poeci i teoretycy nowocześni.

W »Genezis z Ducha« i w »Wykładzie nauki« mówiąc o prawdzie, zamkniętej w legendach, mytach, dogmatach etc., porównywa je do posągu Saturna, którego złotoskrzydlate widmo jakiś dawny poeta »ujrzał w ciemności, w uczuciu nazwał go Ojcem Jowisza, jako poemat utworzył go w krajnie pojęcia, a wyraziwszy to słowy, lub posągiem, ludziom pokazał«<sup>1)</sup>.

»A pierwsi ubóstwiali tego Boga chłopkom naszym podobni, kłaniali się formie, nie duchowi.

»Lecz z tego tłumu wyrosli niektórzy rozumem i mówili: Nie jest to, jak lud sądzi, rzeczywiste

---

<sup>1)</sup> »Genezis z Ducha«, str. 45. »Wykład nauki«, str. 130. (Wydanie Biegeleisena).



wyobrażenie Boga, ale myśl zimna, alegoryczna, w kształty przez poetę ubrana.

»Ci ludzie, racjonalści, sądzili, iż ostatnią tajemnicę w Bogu swoim znaleźli.

»Tłum ten kolan nie zniży, głowy nie skłania, a w posągu moc, ani ducha nie wierzy, widząc w nim tylko naukę.

»A trzeci są ci, którzy ducha prawdy, wieczność w posągu uczuli i zrozumieli, że Bóg był wszystko wiedzący, który tę prawdę w marmur wkrzesał i postawił.

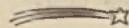
»Ci gotowi są czołem posągowi uderzyć, gotowi są ludziom alegorię widzącym wyższość Boską myśli posągowej odsonić. Ale im mądrość moralistów urąga.

»Czekają więc, aż ów snycerz, który posąg postawił, sam zaświadczy o prawdzie i duchu... A niszczyć nie chcą, bo formę prawdy widzą prawdziwą.

»Różnica więc ta, że pierwsi są pod strachem i tajemnicą — drudzy wolni już, ale nic nie widzący, a ci ostatni wolni — i widzący pod miłością są Bożą«...

W zwykłej prozie pogląd poety da się wyrazić w sposób następujący: każdy męt, legenda, poemat, każdy twór uczucia, myśli, wyobraźni całych ludów, czy pojedynczych wieszczów, składa się z treści i formy. Ludzie prości widzą tylko powłokę zewnętrzną, formę, i biorą ją za samą

prawdę. Mędrkowie, wyćwiczeni w rozumowaniu, ale pozbawieni »wzroku duchowego«, uważają formę za sztuczną szatę alegoryczną zimnej myśli ludzkiej i nie wierzą przeto w jej »moc i ducha«. Mistycy zaś, poeci, rewelatorzy, widzący »pod miłością bożą«, dostrzegają pod formą »wieczność i prawdę«, i dlatego czcząc treść, nie lekceważą formy, gdyż widzą w niej »formę prawdy prawdziwą«, czyli jakby powiedziano dzisiaj: »syntezę obrazu i idei«, symbol, »którego widoma część jest obrazem konkretnym, a korzenie giną w ciemnych otchłaniach nieskończonego i przedwiecznego bytu« (Maeterlinck).



Takie tłumaczenie poglądów Słowackiego mogłoby się wydawać dowolnem, gdyby ustęp analogicznej treści był w jego pismach jedynym. Ale nie, poeta widzi w każdym porównaniu, metaforze, w każdej postaci stworzonej przez poetów żywe, realne symbole rozmaitych sił i praw duchowych, rządzących światem.

»A gdy poeta rzekł, że »szie rubinowe piersi winogrona« — to winograd stawał się matką piersiami karmiącą — więc czułeś, że ten sam duch w winogradzie jest, który upaja dziecięcą śpiącą na rękę piastunki« <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> »Wykład nauki«, 174.

W dzienniku zaś notuje Słowacki myśl, że »Homer wiedział, że bohaterowie różni są od innych ludzi uczuciem Nieśmiertelności, czyli niezgonnej natury, wystawił to więc w cielesnej nieranności Achillesa«.

A później obrabia tę samą myśl wierszem:

Nieranność Achillesa, a więc jego dzielność,  
Jest to uczuta w duchu wielkim — nieśmiertelność.

Sfinks — wydaje się pocie »dawnym kształtem ducha wpółwyduchowionego już cierpieniem i miłością, a po pas jeszcze przez glinę cielesnych form owiniętego, ze skrzydłami, które otwarte już, a jeszcze do nieba nie lecą«.

Potem stał on się »tajemnicą wiary«, dziś jest to »potwór przez dzieci nawet wyśmiany, wzięty za próżny twór imaginacji«. »Lecz ja — woła poeta — widzę dziś te same skrzydła do ramion twoich przypięte, a już nie granitowe, lecz anielskie, bo, co z ducha zostało stworzone, to wiecznie zostało przy duchu«.

Czyż to nie jest najczystszy symbolizm mistyczny, który istotom, uważanym dziś za »próżne twory wyobraźni« przyznaje byt realny i widzi w nich etapy ewolucji ducha?

W umyśle Słowackiego powoli zatarła się zupełnie różnica pomiędzy poezją a rzeczywistością, albo, wyrażając się ściślej, poezya wchłonęła w siebie rzeczywistość. Mówi on o bogach i bo-

haterach mitologicznych, jak o postaciach żywych; sądzi, że »guślarstwa« Dziadów i inkantacye Manfreda, »śród mgieł i orłów alpejskich krzyczane i ów wid ducha kaskady pod kolorami tęczy stojący« znacznie się przyczyniły do rozwoju świata.

Danae, opruszona złotym deszczem, i biała Leda są dla niego wcielonym przeczcuciem pewnych dogmatów; »Eliasz na wozie ognistym ulatujący... Ganimedes z ciałem porwany — Eneas z ciałem walki — Romulus pośród piorunów« — to symbole wniebowstąpienia, po którym nie pojawił się »żaden już bez mogiły na ziemi...<sup>1)</sup>



Na tle takiego poglądu na świat tworzył poeta »Króla-Ducha«, będącego uzupełnieniem i koroną mistycznych rozpraw prozą, z których całe szeregi obrazów i myśli zostały wcielone żywcem do epepej.

I »Genezis z Ducha« i »Króla-Ducha« uważał Słowacki za pisma, zawierające »tajemnicę początku i końca — alfę i omegę świata«.

W obu tych, pokrewnych myślą i nastrojem, utworach wznosi się poeta na tak wyniosłe stanowisko, że antynomia prawdy realnej i prawdy poetycznej, legendy i historii niknie dla jego oczu. Jak w obliczeniach astronomicznych promienie gwiazdy, zbiegające do różnych punktów ziemi,

<sup>1)</sup> »Wykład nauki«.

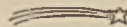
uważa się za równoległe, ze względu na olbrzymią, nieskończoną prawie odległość źródła światła, tak samo myśli i uczucia Słowackiego, spływając z nadobłocznej wyżyny przenikają z równą siłą i obiektywne zjawiska natury i subiektywne twory wyobraźni ludzkiej.

Zarówno w tem, co istniało, istnieje lub może istnieć rzeczywiście, jak i w tem, co nigdy nie wyszło z krainy marzeń i nie przybrało kształtów dotykalnych, cielesnych, widzi poeta objawy jednej i tej samej potęgi duchowej, działającej w jednakowy sposób w przyrodzie i w duszy człowieka. Pomędzy tem, co stworzył Bóg, a tem, co wymyślił człowiek, natchniony myślą bożą — nie ma żadnej różnicy. Wszystko to są widome objawy niewidzialnej siły — symbole pracy ducha w wszechświecie.

Wskutek tego w »Królu-Duchu« poeta, pragnąc nakreślić syntezę dziejów narodu, na tle syntezy życia kosmicznego, posługuje się zarówno materyałami historycznymi, jak i legendowymi, prawdą i fikcją, rzeczywistością i poezją, obrabiając je w jednakowy, czysto subiektywny sposób.

Bajeczne i faktyczne dzieje Polski, figury bohaterów mitycznych i postacie historyczne, naiwne baśni ludowe i subtelne parable Platona, własne wizye poety i reminiscencye literacko-mitologiczne — wszystkie te żywioły traktował Słowacki jako produkt surowy, jako olbrzymie odłamy różnoro-

dnych kruszców, które należało przetopić w ogniu czystego natchnienia i zlać w jeden lśniący, dzwieczny i podatny spiz, posłuszny dłoniom mistrza i zdolny do plastycznego wyrażania najsubtelniejszych odcieni myśli twórczej.



Już początek »Króla-Ducha«, stanowiący punkt wyjścia dla dalszego rozwoju poematu, świadczy, że Słowackiemu nie szło ani o ścisłość historyczną, ani o lokalny koloryt legendowy, lecz zupełnie o co innego.

Królem-Duchem, wiodącym naród naprzód, jest postać obca nam zupełnie, zrodzona w umyśle najgłębszego z filozofów greckich: Her, Armeńczyk, bohater jednego z poetycznych mytów platońskich.

Nie dość na tem jednak, duch Hera, pragnąc przyjść na świat w formie cielesnej, przenika w łono Róży Wenedy, zapłodnionej »popiołami umarłych rycerzy« i rodzi się jako — Popiel, pierwszy awatar opiekuńczego ducha Polski.

Otóż, jak wiadomo, Róża Weneda nie ma nic wspólnego z legendowemi dziejami naszymi, jest to przesłiczna i potężna fikcja, ale nie owiana urokiem tradycyi, stworzona przez jednostkę, nie przez ogół; fikcja poetyczna, nie mitologiczna, krystalizacya uczuć i myśli indywidualnych, nie zbiorowych.

W dalszym ciągu, poeta, robiąc Rzepichę, żonę Piasta, Prometeanką słowiańską, »kradnącą ducha świętego« i spiskującą z cesarzem niemieckim przeciw własnemu krajowi, odbiega również bardzo daleko i od legendy i od historii.



Podobne dowolności spotykamy i w »Balladynie«, ale »Balladyna« wyszła na świat z »arjostycznym uśmiechem na twarzy, obdarzona wewnętrzną siłą urągania się z tłumu ludzkiego, z porządku i ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie« <sup>1)</sup>, »Król - Duch« przeciwnie zawiera tajemnicę wewnętrznego porządku, alfy i omegę świata <sup>2)</sup>.

Jeżeli więc, żywiąc tak poważne zamiary, poeta nie troszczy się wcale ani o prawdę historyczną, ani o prawdę tradycyjną, legendową, czy alegoryczną, to nie podobna przypuścić, żeby postępował w ten sposób bez celu, żeby bawił się rymami dla igraszki tylko.

Profesor Tarnowski, cytując w swojej »Historii literatury« słowa Małeckiego, że »Król-Duch« miał być »obrazem dziejów ojczystych, przedstawianych, jako działanie jednego głównie czynnika,

<sup>1)</sup> List do Krasieńskiego, pomieszczony na czele »Balladyny«.

<sup>2)</sup> Przedmowa do II Rapsodu »Króla-Ducha«.

stawianego w tym narodzie na pierwszym zawsze miejscu, a którego czyny, błędy, grzechy i zasługi oddziaływały na całe powodzenie społeczeństwa« — dodaje od siebie w formie uogólnienia, że »Król-Duch« miał być historią i psychologią narodowego ducha, wytłomaczeniem jego natury, jego różnych przejęć i jego dzisiejszego stanu — wykryciem tajemnicy upadku« etc.

Bezwątpienia, i prof. Małeckie, i prof. Tarnowski ma słuszność, ale słuszność względną. Jeszcze definicya Małeckiego jest tylko definicyą, t. j. aforystycznym przedstawieniem treści poematu, gdy w definicyi prof. Tarnowskiego tkwi utajony sąd, i to sąd potępiający.

»Zamysł był taki — dodaje autor »Historii literatury polskiej« — a teraz, czy się udał, czy wogóle mógł się udać?« (Tom V, str. 453).

Otóż przedewszystkiem należałoby rozstrzygnąć kwestyę, czy rzeczywiście »zamysł był taki?«

### III.

POGLĄD SŁOWACKIEGO NA NAUKĘ. MISTYCZNY  
POGLĄD NA HISTORYĘ. HISTORIA W »KRÓLU-  
DUCHU«. NIEJASNOŚĆ I TAJEMNICZOŚĆ. SYMBO-  
LIKA »NIEPOZNAWALNEGO«.

Godząc się nawet na to, że Słowacki chciał dać syntezę historyczną i psychologiczną »ducha

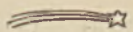
narodowego«, nie wolno zapominać o tem, że wyrazy »historia« i »psychologia« miały w danym wypadku dla poety inne, niż dla prof. Tarnowskiego i dla nas wszystkich znaczenie.

»Kto chce — powiada prof. Tarnowski — z ducha narodu wysnuć wątek jego dziejów i na tych dziejach różne tego ducha przeobrażenia tłumażyć, ten się trzymać powinien historycznej rzeczywistości, a kto ma pretensję rozjaśnić »alfę i omegę świata«, ten ma pozostać w obrębie prawd filozoficznych niezawodnych i niezbitych«.

Na pogląd ten zgodzi się każdy rozsądny człowiek — o ile rzecz będzie dotyczyła uczonego, historyka, historyzofa, a wreszcie poety przedmiotowego, realisty, który, jak Flaubert w »Salambo«, lub Sienkiewicz w »Quo Vadis« chce pozostać na gruncie rzeczywistym.

Czy jednak miarę, odpowiednią dla pewnego typu twórców i utworów, wolno stosować do dzieł o biegunowo odmiennym charakterze?

Czy wolno poecie subiektywnemu stawiać wymagania sprzeczne z naturą jego talentu?



Słowacki był artystą na wskróś podmiotowym, a w dodatku krańcowym mistykiem.

Jako człowiek wysokiej kultury, rozumiał, co to jest historia i psychologia narodu w znaczeniu

naukowym, ale jako mistyk, wierzący głęboko w stworzoną przez siebie doktrynę, mniemał, że »nauka dzisiejsza niezdolna jest żadnej syntezy, o duchu nie wiedząc«, i że poszczególne gałęzie wiedzy mają inne zupełnie cele, niż się powszechnie przypuszcza.

Słowacki mógł się mylić — to prawda, ale błędy jego, ważne dla uczonego, dla historyka filozofii lub kultury, nie mogą wpływać na sąd o estetycznej wartości dzieł poety <sup>1)</sup>.

W liście do J. N. Rembowskiemu Słowacki powiada: »Nauki, których celem dotychczas była obserwacja fenomenów globalnych — muszą przemienić się w samych założeniach i definicyach, wzięwszy za cel — obserwację ducha — w pracach jego odwiecznych na globie.

»Kto wie, że przez Ducha i dla Ducha świat jest: wie więcej, niż wszyscy, którzy szukają tajemnic formy.

»Jest forma — lecz ciała niema. Wszystko jest formą ducha«.

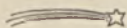
W dalszym ciągu, rozbiera poeta z tego stanowiska rozmaite nauki i dochodzi do wniosku, że

<sup>1)</sup> Kosmografia w »Komedii Boskiej« Dantego jest z gruntu fałszywa; kosmogonia w poematach staroindyjskich — ultra fantastyczna — a czyż dzieła te tracą z tego powodu cokolwiek pod względem artystycznym?

Fizyka jest »nauką dróg, które duch działa na formę, z celem ducha w objawieniu się widzialnem«, Nauki przyrodnicze — »nauką pracy ducha, którą odbył w tworach organizowanych na globie — z celem tworu człowieka«.

»Historia jest nauką pracy, którą duchy globowe odbyły w formach ludzkich — w agregacjach z ducha wynikłych, z formą objawionych, które potworzyły narodowości — z celem Królestwa Bożego, czyli przemienienia ludzkości w przyszłe anielstwo globowe«.

Do tegoż samego celu dążą sztuki piękne, będące »nauką pracy ducha w przeczuciu przyszłej formy«. Celem ekonomii politycznej jest »uwolnienie ducha z pod ucisku pracy cielesnej« i t. d.



Gdybyśmy, wraz z wieloma starszymi krytykami, nazwali Towianizm wogóle, a mistycyzm Słowackiego w szczególności — obłudą, to musielibyśmy przyznać, że obłudowi temu nie zbywa »na metodzie«.

Ale naszym zdaniem, i Towianizm, i doktryna Słowackiego nie są i nie były nigdy obłudą, lecz jedną z wielu form myślenia metafizycznego, formą nie niższą i nie gorszą w zasadzie od innych, choć nie ujętą w ścisłe karby dyalektyczne.

Jeżeli więc uwzględniamy wpływ metafizyki Spinozy na Goethego, oraz wpływ Platona, Hegla, Schellinga, Schopenhauera na całe grupy poetów i artystów, to nie widzimy racji, żebyśmy mieli prawo nie uwzględnić wpływu metafizyki Słowackiego na twórczość — Słowackiego.

Tylko biorąc pod uwagę mistyczny pogląd autora »Króla-Ducha« na historię, zdołamy odnaleźć właściwą miarę dla tej gigantycznej epopei, w której poeta, po za zewnętrznymi, dostępnymi dla obserwacji fenomenami dziejowymi i psychicznymi, szukał motywów głębszych, ukrytych przed okiem ludzkim.

Czy te motywy odnalazł — to kwestya bez znaczenia wobec faktu, że poeta *wierzył*, iż je odnalazł, albo raczej »odczuł we własnym duchu«.

Wskutek tego obiektywna strona historii i psychologii, o którą dbają przedewszystkiem uczeni, zeszała u Słowackiego na plan drugi. Czynniki rasowe i klimatyczne, forma rządu, ustrój społeczny, stosunki z innymi narodami i t. p., słowem wszystko to, na czem naukowa psychologia dziejów opiera swoje badania i wnioski, uwzględnił Słowacki o tyle tylko, o ile dostrzegał w tych zjawiskach działanie siły wyższej, pozaświatowej.

Patrząc na fenomeny życiowe, jako na znikome i zmieniające się ciągle formy niezmiennej, trwałej i wiecznej potęgi, widział poeta w dziejach narodu jedną tylko z olbrzymich fal ewolucji po-

wszechnej, jeden z symbolów wewnętrznej pracy ducha, dążącego do wyzwolenia »globu« z pęt cielesności.

Z tego wynika, że zamysłem poety nie było obiektywne przedstawienie »historii i psychologii ducha narodowego«, lecz zobrazowanie w sposób subiektywno-symboliczny działania sił transcendentnych, mistycznych, popychających cały wszechświat, a więc i pojedyncze narody naprzód — ku »celom finalnym«.

Ponieważ sił tych, jako istniejących i działających po za przestrznią i czasem, nie podobna badać ani zmysłami, ani rozumem, a można je odczuć tylko sercem i wiarą, więc poeta pragnąc nas do tego odpowiednio nastroić, kreśli szereg symbolów suggestywnych, które, pobudzając nasze uczucie i wyobraźnię, otwierają przed nimi nieokreślone, ale rozległe horyzonty mistyczne...



Patrzac na »Króla-Ducha«, nie jako na rymowaną historyozofię, lecz jako na poemat nastrojowo-symboliczny, stawiamy to dzieło na właściwym gruncie.

Wszystkie faktyczne niedokładności, opuszczenia i przeskoki przestają nas razić, gdyż nie mamy prawa uważać ich za mimowolne błędy, lecz za

naturalną konsekwencją stanowiska i sposobu w jaki poeta swój przedmiot traktuje <sup>1)</sup>.

Prawda, że, przystępując do pisania »Króla-Ducha«, Słowacki pragnął rozwiązać bolesną zagadkę, niepokojącą całe owoczesne pokolenie poe-

<sup>1)</sup> Jednym z najpoważniejszych zarzutów, jaki ze stanowiska historycznego można zrobić poematowi, jest pominięcie Bolesława Chrobrego, który przecież odegrał w dziejach narodu rolę epokową. Poeta jednak pomija Bolesława z zupełną świadomością, gdyż widzi w nim wcielenie ducha, którego istoty nie można jeszcze odsonić światu:

I w małej dziecinie  
Przyszedł ktoś wielki, lecz w wielkiej zasłonie;  
Tej nie odejmę, aż świat się rozwinię  
I zacnie jasno czytać w świata łonie.  
I w alabastrach ciał i serc rubinie,  
Widząc tę światłość, co jest na Syonie,  
A którą wszelka natura podchmurna  
Świeci — jak lampą świecąca się urna.

Kto jest ów wielki, a tajemniczy duch?

Co do tego, wolno robić tylko, mniej lub więcej prawdopodobne, przypuszczenia. Może to duch, mający się wcielić w przyszłości w Napoleona, albo Towiańskiego? Nie jest też rzeczą absolutnie niemożliwą, że Słowacki, który, jak wiadomo, siebie utożsamiał z jaźnią »Króla-Ducha« — wcielającego się po kolei w Popiela, Mieczysława I, Bolesława Śmiałego — chciał ducha Bolesława Chrobrego utożsamić z duchem Mickiewicza, jako drugiego wieszczą i przewodnika. W epoce, kiedy powyższa strofa powstała, Słowacki, zapomniawszy wszelkich dawnych uraz, czcił swego rywala bardzo wysoko. Kto wie, czy i śpiewak Zoryan, wcielony później w Piasta, nie odsoniłby się przy końcu poematu,

tów i filozofów, do rozwiązania tej zagadki jednak dążył nie drogą analizy faktów rzeczywistych, lecz drogą kosmiczno-metafizycznej spekulacji.

Dzięki temu, punkt ciężkości kwestyi przeniósł się ze świata zmysłowego w świat nadzmysłowy

jako który z wybitnych romantyków naszych? Aczkolwiek hipotezy te nie stoją wcale w sprzeczności ani z psychologicznym nastrojem Słowackiego, ani z jego doktryną, ani z charakterem samego utworu, nie kładziemy na nie nacisku, gdyż wobec braku dalszych rapsodów »Króla-Ducha« przypuszczeń naszych poprzeć dowodami nie możemy. Kogokolwiek jednak autor miał na myśli, wspominając o duchu Bolesława Chrobrego, nie ulega wątpliwości, że opuścił tego monarchę nie przez kaprys, lecz że zrobił to zupełnie świadomie, pragnąc powrócić do niego w dalszych rapsodach epepei. Początkowo poeta, jak się zdaje, chciał życie i panowanie Bolesława Chrobrego opisać zaraz po panowaniu Mieczysława, gdyż rozpoczął rapsod osobny, poświęcony temu przedmiotowi. Później jednak zmienił plan i rozpoczęty fragment odrzucił, zastępując go kilkoma strofami o narodzinach Bolesława. Rapsodu tego, jako zbyt ułamkowego, Małecki nie wcielił do wydania, ale wspomina o nim w dziele o Jul. Słowackim (III, str. 139). Wogóle, jeżeli rozpatrzmy uważnie stosunek szczegółów do całości w »Królu-Duchu«, to dostrzeżemy zadziwiającą jednolitość i konsekwencyę budowy architektonicznej poematu. Wobec tego trudno pojąć, jak krytyk tej miary, co prof. Spasowicz mógł w swojej mowie w Miłosławiu nazwać »Króla-Ducha« utworem »zrodzonym w chaotycznym umyśle poety«. Śmiem twierdzić, że mało jest na świecie poematów tak logicznych i konsekwentnych wewnętrznie, pomimo mistyczno-podmiotowego nastroju.

i, zamiast obiektywnej syntezy historyczno-psychologicznej, dał nam poeta syntezę subiektywno-symboliczną.

Czy poemat stracił na tem?

Bynajmniej.

Że poeta wyszedł z założenia, odbiegającego daleko od znanych i utartych pojęć, to prawda, ale to nie świadczy bynajmniej o chaotyczności, lecz co najwyżej o niezależności i oryginalności umysłu Słowackiego.

Gdybyśmy chcieli oceniać logiczność poematów mniejszą lub większą fantastycznością tematu, w cóżby się obróciły dzieła Dantego, Tassa, Milтона, Shelley'a?

Nie punkt wyjścia, lecz konsekwentne wyprowadzenie z niego akcji i charakterów, oraz utrzymanie całości w odpowiednim — ziemskim, czy nadziemskim, wszystko jedno — nastroju i tonie, decyduje o wewnętrznej logice, lub chaotyczności utworu. A pod tym względem »Król-Duch« jest bez zarzutu. Trzeba go jednak przeczytać nie tylko z uwagą, lecz i — bez uprzedzeń.

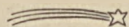
Najbardziej podmiotowy pogląd na świat może być, a nawet zwykle bywa, jednolitszym i logiczniejszym formalnie od teoryi, opartych na sumiennem badaniu praw i fenomenów obiektywnych.

Wielkim systematom metafizycznym można zarzucić brak prawdy przedmiotowej, oraz dowolność podstaw, na których się opierają, ale niepodobna odmawiać wewnętrznej logiki i jednolitości. Metafizyk może dać fałszywe odzwierciedlenie rzeczywistości, której nie zna, ale daje prawdziwy i jasny obraz stanu własnej duszy, który zna i odczuwa bezpośrednio.

Słowacki był także metafizykiem i, jak sam prof. Spasowicz napisał przed laty: »miał w porównaniu z Mic-



»Król-Duch« jest w swoim rodzaju rzeczą równie doskonałą, jak »Pan Tadeusz« w swoim.



Słowacki, pisząc swój najpotężniejszy utwór, pozostał wierny naturze swego geniuszu, który, jak wiemy, wypowiadał się z największą siłą w rozlewno-muzycznych symfoniach.

Ponieważ przewaga rozlewności nad plastyką pociąga zawsze za sobą pewną niejasność wyrazu, więc i »Król-Duch« nie należy do utworów tak przejrzystych, jak »Iliada«, lub »Pan Tadeusz«, chociaż nie jest bynajmniej ciemniejszy od »Boskiej Komedyi« i innych pokrewnych dzieł sztuki.

---

kiewiczem pogląd na świat daleko szerszy, śmielszy i bardziej niezależny. Posiadał własną religię i w gruncie rzeczy był panteistą, i to oryginalnym». («Dzieje literatury polskiej», 1885, str. 425).

Panteistyczny pogląd na świat może być fałszywy, to prawda, ale czyż musi być koniecznie owocem »chaotycznego umysłu«?

Profesor Spasowicz bynajmniej tego w swojej pięknej historii literatury nie twierdził, a nawet, jak widzimy z przytoczonej wyżej cytaty, wyrażał się o filozofii Słowackiego z uznaniem i sympatją, stawiał ją nawet wyżej, niż filozofię Mickiewicza, przyznając poglądom autora »Króla-Ducha« śmiałość, szerokość, oryginalność, niezależność.

Dlaczegoż dziś stara się twórcę tych poglądów zdystryktować, zowiąc go umysłem chaotycznym? — nie wiem.

Niejasność »Króla-Ducha« — którą się zresztą tendencyjnie przesadza — nie jest bynajmniej wynikiem niemocy artystycznej, lecz naturalną cechą danego typu twórczości.

Są rzeczy tak olbrzymie i wzniosłe, wystrzelające tak wysoko nad poziom naszego umysłu, że mówić o nich w sposób zbyt określony nie podobna bez popadnięcia w trywialność i płytkość. Zbytnią, że tak powiemy, »poufałość« z potęgami transcendentnymi może obudzić śmiech, nie grozę.

Bóg, absolut, dusza, nieśmiertelność, wieczność, nieskończoność — są to bezdenne przepaści; kto więc sili się na to, żeby pokazać nam ich niezbadane i niezgłębione dno, ten popełnia błąd logiczny, jeżeli jest myślicielem, a nietakt estetyczny — jeżeli jest artystą.

A ponieważ Słowacki był artystą nad artystami, czuł więc doskonale, że o wielkich tajemnicach bytu należy się wyrażać w sposób tajemniczy, że należy budzić w czytelniku tylko odpowiedni nastrój, pozostawiając resztę jego własnej pracy wewnętrznej <sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Ruskin uważa pewną »wstrzemięźliwość« wyrazu za cechę wielkiej sztuki, w której odkrywa się »nieoczekiwaną prawdę drogą powolnego szukania jej, gdyż jest ona rozmyślnie ukryta i ściśle zamknięta, aby nie można jej było wydostać przed wykuciem klucza w ogniu swej własnej duszy. A to ukrywanie jej znaczenia jest nie-

Potwierdza to charakterystyczny ustęp ze słynnej przedmowy do II Rapsodu »Króla-Ducha«:

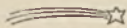
»Wyraźniejsze tych rzeczy wypowiedzenie wzbronione zostało dotąd poecie pod trwogą Boga zostającemu.

»Trudu doznasz, czytając niniejsze poema, a walkę będziesz musiał odbyć, duchu czytelnika, z duchem poety...

»Jeśliś leniwy, dzieło odrzucisz«.

Poeta wiedział więc doskonale, że w danym wypadku nie mógł mówić wszystkiego jasno i prosto i że musiał liczyć na dobrą wolę oraz współdzwźwięczność serca i umysłu czytelników.

Ale niejasność nie tkwi bynajmniej w zewnętrznej, lecz głównie w wewnętrznej, ukrytej, że tak powiemy, treści poematu.



Kto nie chce zgłębiać owej treści wewnętrznej, dla tego »Król-Duch« będzie precudowną baśnią fantastyczną, pełną oryginalnych sytuacji i barwnych obrazów, baśnią, która nawet »leniwemu« czytelnikowi dostarczy wielkiej sumy wrażeń estetycznych.

ustanne i z rozważą przeprowadzane przez wielkich poetów. Pindar mówi o sobie samym: wiele tkwi strzał w mym kołczanie pełnych wymowy dla mędrca, które dla innych wymagają interpretacji«. (»Królowa powietrza«, przekład W. Szukiewicza, str. 29).

»Trud« i »walka z duchem poety« rozpoczyna się dopiero wtedy, kiedy zapagniemy wniknąć do serca zmysłowych form, w które wieszcz ujął swoje uczucia i myśli; kiedy zechcemy zrozumieć symboliczne znaczenie epepei.

Pewna historyczno-legendowa kategoria symbolów, jak np. postaci, uosabiające walkę pogaizmu z chrystyanizmem, tłumaczy się dość jasno. Tam jednak, gdzie poeta potrąci skrzydłem wyobraźni o sferę »niepoznawalnego«, symbolika, z natury rzeczy, staje się bardziej zawiłą i trudną, a często wprost niepodobną do przekładu na język zwykły.

Ale to nie osłabia bynajmniej wrażenia.

Największy geniusz, mówiąc o rzeczach transcendentnych, nie może przekroczyć pewnej granicy, ale może się do niej zbliżyć; nie może zerwać zaślony z oblicza sfinksa, ale może uchylić jej rąbek; nie może pokazać nam świata nadzmysłowego, ale może wzbudzić wiarę w jego istnienie.

Zdarza się to wtedy tylko, kiedy poeta głęboko wierzy i czuje i kiedy rozporządza takimi środkami ekspresyi, że zdoła wywołać w czytelniku uczucia podobne do tych, jakich sam doznaje.

Otóż Słowacki posiadał te wszystkie warunki: był mistykiem głębokim i szczerym, był artystą potężnym i subtelnym.

Dlatego też z »niejasnych« rzekomo symbolów jego wieje tchnienie nieskończoności...

Czuć, że źródło, z którego łały się te potężne fale barw i tonów, te długie korowody postaci i lśniące girlandy obrazów, zasilane było, nie przez mętne dopływy zaskórne, lecz ssało swój kryształowo-czysty pokarm wprost z piersi chmur podniebnych, brzemiennych gromem i błyskawicami...

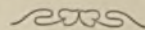
Poeta wiedział doskonale, że, nastrajając lutnię na ton tak wysoki, nie zdoła zająć i zachwycić wszystkich i że tylko wyjątkowe natury odczują głębię jego symboliki, która większości czytelników wyda się tak »próżną«, jak »próżnemi« wydają im się błękity niebios:

O! wy, którzy się nigdy nie spotkacie  
Z prawdziwą twarzą waszego tu stróża;  
Dla których żywot widzialny jest — w chacie,  
A Bóg w błękitach próżnych się zanurza;  
Dla was — są próżne tych czynów postacie,  
Dla innych... ducha ton i straszna burza,  
Owiewająca moją pieśń żałobną,  
Z twarzy do innych rapsodów podobną.

Jak słuchacz niemuzyczny gotów jest uznać symfonię Beethovena za chaos dźwięków, nie posiadających treści duchowej, tak czytelnik inteligentny, ale pozbawiony zmysłu mistycznego, nie dostrzeże w symbolach »Króla-Ducha nic więcej, ponad bogaty zbiór kunsztownych metafor i wyszukanych rymów...

Inni znowu, prerażeni wirem natchnienia, które, bądź co bądź, działa na ich duszę, wołają

z T. T. Jezem: »w osłupieniu przypatrujemy się nadczłowieczym wzlotom, kręgom i zatokom autora »Genezis z Ducha«, atoli iść za nim nie możemy, prowadzi nas bowiem w zaświaty, na wyżyny tak zawrotne, że wolimy pozostać na padole«...




KSIEGA ÓSMĄ.  
INDYWIDUALIZM. SŁOWIŃSKI I NIETZSCHE.



I.

INDYWIDUALIZM I PANTEIZM. UNIWERSALIZOWANIE INDYWIDUALNOŚCI. TEORYE SŁOWACKIEGO. FILOZOFIA NIETZSCHEGO. NIETZSCHE I SŁOWACKI. POKREWIEŃSTWO FORMY. RÓŻNICA TREŚCI. »NADLUDZIE« SŁOWACKIEGO I »NADCZŁOWIEK« NIETZSCHEGO. CHARAKTER EWOLUCYI U NIETZSCHEGO I U SŁOWACKIEGO.

bok mistycyzmu z podkładem monistyczno-panteistycznym, tkwi w umysłowości, a zwłaszcza w sztuce dzisiejszej drugi pierwiastek, a mianowicie indywidualizm, t. j. dążność do uważania jednostki za główne ognisko istnienia, za jedyną rzeczywistość, a co za tem idzie i za miarę wszechrzeczy.

Oba te prądy zdają się wyłączać wzajemnie, gdyż, jak wiadomo, panteizm przenosi punkt ciężkości świata z jednostki na ogół i uważa indy-

widuum za pewną fazę ewolucyjną, za fenomen przejściowy, który, prędzej czy później, przeminie, roztapiając się w niezmiernym oceanie wszechbytu.

Otóż pomimo, że logicznie trudno zgodzić panteistyczny uniwersalizm z indywidualizmem, generacja artystów dzisiejszych osiąga jednak syntezę tych dwóch sprzecznych żywiołów, przede wszystkim na gruncie uczucia i wyobraźni. Jeżeli zaś idzie o teoretyczne uzasadnienie tej syntezy, to estetycy szkoły najnowszej dochodzą do tego na drodze następującego rozumowania:

Świat widzialny, dostępny dla zmysłów, jest tylko wyobrażeniem stworzonym przez ducha indywidualnego, którego treść wewnętrzna jest identyczna z bezwzględną istotą bytu, z absolutem, ukrytym, ale obecnym po za wszystkimi złudnemi zjawiskami. Duch indywidualny więc, jako emanacja absolutu, jest i twórcą i duszą świata obiektywnego, jest sam poniekąd absolutem<sup>1)</sup>, gdyż może na drodze intuicyjnej wnikać w istotę wszechrzeczy i odsłonić nam jej tajniki w dziełach sztuki, które są »objawieniem istoty rzeczy w materialnej formie, manifestacją nieskończoności w skończoności«.

Przesmycki nazywa to »uniwersalizowaniem in-

<sup>1)</sup> Sztuka jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu duszy. (Przybyszewski, »Życie«, Confiteor).

dywidualności«<sup>1)</sup>, wyznaczając sztuce rolę »Pośredniczki pomiędzy indywidualnością i Absolutem«.

20

Otóż panteizm Słowackiego posiada te same cechy: indywidualność w nim nie ginie bez śladu, ale wysuwa się na plan pierwszy. Jazń ludzka aczkolwiek z Boga wypływa, jest wieczną i nieśmiertelną, i ona to właściwie stworzyła świat widzialny, żądając »kształtów«.

<sup>1)</sup> Treścią poezji musi być zawsze to, co istnieje rzeczywiście, to jest nierozdzielna całość i jedność bytu, która jest nieskończonością, nie zaś pojedyncze, oderwane od całości zjawiska, czy wrażenia, które, jako nie istniejące w tem oderwaniu, złudzeniem są próżnym. Do nieskończoności prowadzi i dróg nieskończoność: Goethe idzie przez pogodną a potężną myśl harmonię, Hugo przez antytetyczne dysputy z sobą, Baudelaire przez bezwzględne władanie nad wizją, Verhaeren, Kasproicz lub Przybyszewski, dając się porywać jej, Alfred de Vigny przez cichą, lecz świadomą kontemplację, Novalis lub Verdaguer przez mistyczne poddanie się. Miejsca na wszystkie indywidualizmy aż nadto; spokój, czy paroksystyczność, moc czy łagodność, świadoma pewność, czy wrażliwe nieokiełznanie, temperament, który unosi, czy panowanie nad twórczością — wszystko jest dobre, byle sięgało w głąb, byle docierało do istoty bytu, byle mówiąc filozoficznie: uniwersalizowało indywidualność. Wizja rzeczy, jakimi one są w sobie, t. j. w stałym związku ze wszystkością i magiczne oddanie, wcielenie tej wizji, znalezienie dla niej jedynie odpowiedniej formy — oto warunki prawdziwego dzieła sztuki. »Chimera«, nr. 1, 1901.

W »Genezis z Ducha« czytamy:

»Na skałach oceanowych postawiłeś mnie, Boże, abym przypomniał wiekowe dzieje ducha mojego. a jam się nagle uczułem w przeszłości Nieśmiertelnym Synem Bożym, stwórcą widzialności.

»Albowiem Duch mój przed początkiem stworzenia był w Słowie, a Słowo było w Tobie — a jam był w Słowie <sup>1)</sup>.

»A my Duchy Słowa zażądaliśmy kształtów, i natychmiast widzialnymi uczyniłeś nas, Panie, pozwoiliwszy, iżemy sami z siebie, z woli naszej i z miłości naszej, wywiedli pierwsze kształty i stały przed Tobą zjawieni.

»Duchy więc, które wybrały za formę światło, odłączyłeś od duchów, które obrały objawienie się w ciemności, i tamte na słońcach i gwiazdach, a te na ziemiach i księżycach rozpoczęły pracę form, z której Ty, Panie, odbierasz ciągle ostateczny wyrób miłości, dla której wszystko jest stworzone, przez którą wszystko się rodzi.

Za zezwoleniem bożem więc, ale z własnej

---

<sup>1)</sup> U Kasprowicza czytamy:

On był i myśmy byli przed początkiem —  
Niech imię Jego będzie pochwalone!  
Razem z gwiazdami byliśmy i słońcem,  
zanim się gwiazdy i słońce  
jęły rozbijać w swych kołach,  
zanim się stało to, co się pożera.

(»Moja pieśń wieczorna«).

woli i z samej siebie jaźń duchowa »wywiodła pierwsze kształty«, czyli stworzyła świat i rozpoczęła na nim »pracę form«.

W liście do matki (z d. 15 paźdz. 1845) poeta wygłasza ten pogląd jeszcze wyraźniej:

»Są dni — pisze — że w ciągłym jestem upojeniu, w ciągłej niby harmonii z całym stworzeniem — drzewa mi się tłumaczą z tajemnic swoich — jagody usprawiedliwiają ze swoich własności — kwiaty za swoją piękność memu duchowi dziękują — a wszystko gada dziwnym, nowym językiem rzeczy, które zapewne nieprędko inni ludzie posłyszają«.



Dlaczego inni ludzie nieprędko posłyszają to, co słyszy poeta?

Dlatego, że chociaż wszystkie indywidua wypłynęły z łona bożego, nie wszystkie jednak wykonały jednakową sumę pracy wewnętrznej, nie wszystkie przebiegły jednakową drogę powrotną, nie wszystkie w równym stopniu zbliżyły się do źródła, z którego przed wiekami dobrowolnie wyszły, nie wszystkie więc mogą widzieć i słyszeć to, co się dzieje po za zasłoną zmysłowych objawów.

W każdej doktrynie ewolucyjnej, czy ją postawimy na gruncie brutalnego materializmu, czy mistycznego panteizmu, tkwi pierwiastek arystokratyczny.

Jeżeli wszystko ciągle się zmienia i doskonali, to typy, gatunki, indywidua, które zdołały wejść na wyższy szczebel drabiny ewolucyjnej, mają większe przywileje od tworów, co, wlokąc się leniwie, pozostały w tyle.

Wierzyli w to gnostycy, dla których ludzkość rozpadała się na niższych, »psychików«, posiadających duszę, i wyższych, »pneumatyków«, obdarzonych duchem; wierzyli w to Hindowie, którzy hierarchiczny podział na kasty motywowali hierarchią wewnętrzną doskonałości duchowej.

Słowacki, jak i wielu dzisiejszych mistyków, uznaje również hierarchię, ale hierarchię indywidualną, opartą także na różnicy duchowego bogactwa <sup>1)</sup>).

---

<sup>1)</sup> Toż samo głosi Przybyszewski: »Są jednak ludzie, rzadcy ludzie, dążący ustawicznym powrotem na ziemię do wcielenia ostatniego ideału człowieka: geniusza. Są ludzie, przed których oczyma przesuwają się to wszystko, co dusza ich przeżyła, są ludzie, w których daleko potężniej absolutna dusza się uświadamia, aniżeli w innych, ludzie, którzy w niezmiernym pogłębieniu widzą czarowne obrazy i raje nie z tego świata, słyszą melodie i dźwięki, o jakich ludzkie ucho nie śniło, roztopi barw, jakich zwykłe oko dostrzedz nie może. Tym rzadkim ludziom dano jest dojrzeć błyski tego zagadkowego bytu, rzeczywistego bytu, dano im jest jednym słowem uświadomić sobie stany duszy jako absolutu, szeroko po za obrębem tej drobnej jej cząsteczki, którą stanowi nasze świadome Ja«. (»Życie«, nr. 6, 1899).

O! jak są różne przed prawdy mistrzynią  
Orły, choć wszystkie jeden hałas czynią.

Woła w »Królu-Duchu«, a w »Teogonii« wspomina  
o sile twórczej, która

jak wulkan gorąca  
Wszystko wywraca, łamie, rujnuje — zapala!  
I ustaje... i znowu o przyszłość nas trwoży,  
I nie odpocznie, aż się forma ciała ułoży  
Podług hierarchii ducha!

so

Rzecz prosta, że uznając doniosłość indywidualizmu w teorii, nie mógł poeta być obojętnym na indywidualność własną, która, bądź co bądź, stanowiła punkt wyjścia dla jego metafizycznych spekulacji. Słowacki niejednokrotnie zaznacza swoją odrębność od innych ludzi, wspominając zarazem o bolesnych, ale koniecznych skutkach takiego wyosobnienia z szarej masy. W końcu »Beniowskiego« czytamy:

Któż nie ma w ziemi miejsca w jakiej trumnie?  
Chyba przeklęty, lub nadto wysoki,  
Podobny smutnej na polu kolumnie,  
Co tylko głową gwiazdy i obłoki  
Kochała, zawsze wyglądając dumnie,  
Chociaż jej siostry upadły w potoki  
Cefizu i tam leżą w modrej fali...  
Lecz kto tak dumnie żył, czemuż się żali?



Kto mogąc wybrać, wybrał, zamiast domu,  
Gniazdo na skałach orła: niechaj umie  
Spać, gdy źrenice czerwone od gromu,  
I słyhać jęk szatanów w sosen szumie...  
Tak żyłem.

A nie jest to tylko wybuch chwilowego uniesienia. Słowacki rzeczywiście czuł swoją potęgę wewnętrzną i czuł swoje osamotnienie. W początkowych latach życia swego, kiedy marzył o sławie, której mu świat odmawiał, bolał nad tem; pod koniec jednak, kiedy zdawało mu się, że rozwiązał zagadkę wszechrzeczy i zrozumiał sprzeczności ziemskiego istnienia, uspokoił się i pracował dalej nie dla sławy, ale dla »celów bożych«.

To jednak nie zmieniło jego poglądu ani na wszechświatową rolę i znaczenie pierwiastku indywidualnego wogóle, ani na indywidualność własną.

Ponieważ był przedewszystkiem artystą, więc tworząc swój systemat mistyczny, wyznaczył w nim poetom, a więc i sobie samemu, miejsce pierwszorzędne:

Zaprawdę, przez połowę ten, co opowiada,  
Dzieli cześć z tym, co czynił. Może się okaże  
Nawet w dniu ostatecznym, gdy włożone twarze  
Na prochy podgrobowe — przed słońcami staną:  
Że pomiędzy śpiewaka sławą i śpiewaną —  
Jeden jest grób i urna — dwóch niema popiołów!...

powiada w »Teogonii«.

Jak to należy rozumieć?

Z jednej strony poeta uwydatnia tu mistyczną potęgę sztuki, która, do pewnego stopnia, równoważy się z czynem, z drugiej — wyraża przypuszczenie, że śpiewak, opiewający sławę bohatera, jest z nim rzeczywiście identyczny, jest jedną i tą samą indywidualnością, gdyż, dzięki prawu metempsychozy, dusza bohatera wstępuje z czasem w ciało poety, który opowiada jego dzieje.

Tę oryginalną ideę przeprowadził Słowacki na wielką skalę w »Królu - Duchu«, gdzie, utożsamivszy swoją własną jaźń duchową z szeregiem bohaterów narodowych, opowiadał ich dzieje, jako dzieje swojego ducha, wcielającego się po kolei w różne osoby.



Wśród tych osób znajduje się jedna tak potężna i niezwykła, że oddawna zwracała na siebie uwagę komentatorów, którzy nie umieli sobie dać z nią rady.

Jak się łatwo domyślić, idzie nam o Popieła, w którym jedni widzieli krańcowe ucieleśnienie Bajronowskiej negacyi <sup>1)</sup>, inni zaś, jak np. prof. Spasowicz, zestawiają go z niczejajnskim »Nadczłowiekiem«, symbolem krańcowego indywidualizmu.

<sup>1)</sup> Prof. Zdziechowski. Kwestyę tę rozegraliśmy szczegółowo w studium »Lord Byron i wpływ jego na literaturę polską«. (»Swoi i Obcy«, str. 372—378).

Ponieważ Nietzsche, jak wspominaliśmy wyżej, należy do autorów, którzy wywarli bardzo silny wpływ na umysłowość i sztukę doby dzisiejszej, musimy więc przyjrzeć się nieco bliżej jego teoryom i dziełom i porównać je z teoryami i dziełami Słowackiego.



Nietzsche był przede wszystkim filozofem-moralistą i większość prac swoich poświęcił zgłębianiu wartości i genezy praw etycznych, rządzących ludzkością współczesną.

Pomimo wszelkich wysiłków jednak, aby badaniom swoim nadać charakter obiektywny, pomimo »okładów z lodu«, jakimi ostudzał swoje serce, nie mógł powstrzymać na wodzy uczucia, które wybuchało co chwila, przerywając chłodny tok przedmiotowego rozumowania.

Jak moralisci francuzcy, w rodzaju La Rochefoucaulda, sięga Nietzsche skalpelem do głębin duszy i wydobywa na wierzch nagromadzone tam przez ciąg stuleci próchno, ale — i to stanowi oryginalną cechę niemieckiego pisarza — Nietzsche nie jest, jak La Rochefoucauld, chłodnym anatomem i wiwisektorem, lecz sprawia wrażenie ofiarnika ogarniętego szałem. Wbijając nóż w serce ofiary, nie uśmiecha się sceptycznie, lecz śpiewa hymny na cześć przyszłości, która ma wyrosnąć z gruntu użyźnionego krwią.

Rzeczy, obrabiane dotychczas w sposób analityczno-przedmiotowy, traktował Nietzsche w sposób na wskroś subiektywny, liryczny, nastrojowy. Nie zadawalniając się analizą zasad i wzruszeń moralnych, dążył do syntezy, ale syntezy artystycznej, nie naukowej. Wskutek tego prace Nietzschego, przemawiając nie do rozumu, lecz do uczucia i wyobraźni, wywierają wpływ tak olbrzymi.

Wreszcie, nie mogąc się wypowiedzieć całkowicie w dziełach naukowych, napisał Nietzsche wielki poemat prozą, w którym zawarł syntezę swoich uczuć, poglądów i aspiracji.

Poemat ten, noszący tytuł: »Also sprach Zarathustra, Ein Buch für Alle und für Keinen«, należy dzisiaj do najpopularniejszych ksiązek i wycisnął niewątpliwie, i treścią i formą swoją, wyraźne piętno na twórczości artystycznej doby najnowszej.

Jest to dzieło par excellence nowoczesne. Treść epiczna rozplywa się tam w nastrojowym liryzmie, który jednak nie zaciera zupełnie rysunku i charakterystyki zarówno głównego bohatera, jak i figur drugorzędnych.

Dzieje Zarathustry — to obraz ewolucji duchowej samego autora, który przez usta proroka spowiada się ze swoich uczuć, cierpień, zawodów i nadziei, nie w sposób bezpośredni, autobiograficzny, lecz pod osłoną nastrojowych symbolów, metafor i porównań, często zawiłych, niejasnych, parado-

ksalnych, ale zawsze oryginalnych, żywych i wstrząsających suggestywną potęgą wyrazu.

Wogóle forma »Zarathustry« odznacza się nadzwyczajnem bogactwem, giętkością, siłą i — swobodą.

Nietzsche, podobnie jak Słowacki, jest tyranem i mistrzem swego języka, który pod jego ręką zamienia się w niesłychanie czuły, dźwięczny i wymowny instrument. Dziwaczne na pozór, ale uprawione artystycznie, bo pełne ekspresyi, zwroty i zestawienia wyrazów działają na ucho i umysł czytelnika podniecająco: rozbijając stare, spowszedniałe sploty wyobrażeń i dając początek nowym, nieznanym dotąd i niezwykłym assocyacyom, wywołują efekty nastrojowe nadzwyczajnej potęgi.

Nietzsche stworzył nowy typ prozy rytmicznej, wzorowany na nastrojowym języku biblijnym, ale urobiony odpowiednio do celów i wymagań nowoczesnego ducha, który przesycę cały poemat od pierwszej do ostatniej litery.

Proza »Zarathustry«, jak proza »Anhellego«, uderza swoją muzykalnością: słowa łączą się w zdania, jak tony zlewają się w akordy, a całość sprawia wrażenie symfonii, w której elegijne łkania splatają się w jedną całość z grzmiącymi fanfarami tryumfu i radości.

Nietzsche sam zdaje sobie sprawę z muzycznego charakteru swojego dzieła:

»Willst du deine purpurne Schwermuth nicht

ausweinen, so wirst du singen müssen. Dass ich dich singen hiess, siehe, das war mein Letztes« — powiada w jednym miejscu. I rzeczywiście »Zarathustra« jest to raczej śpiew, niż opowiadanie. Postaci wprowadzone tam nie są kopiami rzeczywistości, lecz symbolami marzeń i tęsknot poety, który swoją »purpurową melancholię« odział w kształty wyłonione z głębin własnego serca, ale kształty wyraźne i wypukłe. To też nie można zaprzeczyć, że autor »Zarathustry« ma również słuszność, nazywając swoje dzieła »malowanemi myślami« (Gemalte Gedanken). Najbardziej oderwane pojęcia, najdelikatniejsze drgania uczuć wychodzą z pod jego pióra w barwnych i bogato udrapowanych szatach. Nastrój liryczny kojarzy się u niego z ekspresją plastyczną.

Pod względem formy więc Nietzsche na wielu punktach zbliża się do Słowackiego.

20

Pochodzi to stąd, że obaj artyści należą do podmiotowego typu artystów. Obraz świata, stworzony przez autora »Zarathustry«, nie jest obrazem obiektywnym, lecz przypomina, jak słusznie zauważył Przybyszewski, halucynacye wywołane przez opium: wszystko przybiera tam formy gigantyczne. Zarzuty krytyczne stają się klątwami, niezadowolenie zmienia się w nienawiść, tęsknota w rozpacz, nadzieja zaś przybiera formy dotykalne i staje

przed oczyma poety jako żywa postać »Nadczłowieka«, który, niby Atlas mitologiczny, ma wyrwać swojemi ramionami świat z oceanu pospolitości...

I Słowacki i Nietzsche są szczerzy i wlewają całą duszę w swoje dzieła. Jeżeli pierwszy miał prawo powiedzieć, że »rymu podpory podłożył sercem«, to drugi nie skłamał, mówiąc, że pisał »krwią, gdyż krew jest duchem«.

I Słowacki i Nietzsche byli indywidualistami, przyznawali bowiem jednostkom, nie masom, rozstrzygający wpływ na rozwój ludzkości.

Zeby też jedna pierś była zrobiona,  
Nie podług miary krawca — lecz Fidyasza.

Ten wspaniały okrzyk Słowackiego możnaby postawić jako dewizę na czele dzieł Nietzschego, których treść wyrosła z tęsknoty do bohaterstwa i nienawiści do skąłowaciałego społeczeństwa.

Tu jednak kończą się podobieństwa, a zaczynają różnice.

Indywidualistyczna teoria inne przybiera kształty w umyśle polskiego romantyka, a inne w mózgu proroka arystokratycznego radykalizmu.

20

Poglądy Nietzschego przechodziły przez różne fazy, których szczegółowo rozbierać tutaj nie bę-

dziemy. Początkowo, autor »Narodzin Tragedyi«, stojąc na gruncie Schopenhauerowskiej metafizyki, oraz pokrewnej z nią estetyki Wagnerowskiej, wierzył, że cała natura domaga się i oczekuje od człowieka zbawienia i że owemi zbawcami jednostkami, »owymi prawdziwymi ludźmi, co wzniesli się nad zwierzęcość, są filozofowie, artyści i święci«.

Teorie Nietzschego z owej epoki posiadały rzeczywiście wiele punktów stycznych z teoriami Słowackiego. Później jednak autor »Zarathustry« zerwał zupełnie z metafizyką i odwołał wszystko, co na cześć wagnerowskich ideałów estetycznych napisał.

Wagnera nazwał »spróchniałym dekadentem«, a jego muzykę »odurzającym i szkodliwym narkotykiem«; z filozofii Schopenhauera zatrzymał tylko pojęcie woli, jako głównego motoru psychicznego, negując jednak jej metafizyczno-kosmiczną rolę w wszechświecie.

O przewrocie w swoich poglądach tak opowiada w »Zarathustrze«:

»Świat wydawał mi się wtedy snem i poematem Boga; barwnym dymem przed oczyma boskiego malkontenta.

»Zło i dobro, i rozkosz i cierpienie, i ja i ty — wszystko zdawało mi się barwnym dymem przed twórczemi oczyma. Stwórca chciał odwrócić oczy od siebie — i stworzył świat.

»Ach, bracia moi, ten Bóg, którego stworzy-

łem, był ludzkim dziełem i złudzeniem, podobnie jak wszyscy bogowie.

»Byłoby to dla mnie cierpieniem i męką wierzyć w podobne widma: byłoby męką i poniżeniem.

»Tak mówię do zaświatowców (Hinterweltern)<sup>1)</sup>.

»Cóż pozostało z rozbitcia? W co wierzyć należy? W jaźń ludzką.

»Tak to »Ja« i tego »Ja« sprzeczności i chaos mówią do nas najrzetelniej o swoim istnieniu; to »Ja« twórcze, pragnące, nadające wartość wszystkiemu; to »Ja«, które jest i miarą i wartością rzeczy«.



W rezultacie doszedł Nietzsche do tego, że zaprzeczył istnieniu wszelkiego, zarówno moralnego, jak i rozumowego porządku w Wszechświecie.

»Istnieje tylko przypadek i głupota«, powiada w »Morgenröthe«. Ład astralny, wśród którego żyjemy, jest tylko wyjątkiem, a ten wyjątek, dzięki swej trwałości, umożliwił powstanie wyjątku wyjątków, a mianowicie ładu organicznego, a względnie psychicznego. Po za tem jednak całość wszechświata posiada charakter chaosu, nie w znaczeniu braku konieczności, bo ta istnieje, lecz w znacze-

<sup>1)</sup> To znaczy tych, co wierzą, że istoty rzeczy należy szukać po za światem zmysłowym.

niu braku porządku, członkowania, formy, piękności i mądrości.

W środku tego chaosu stoi osamotnione indywiduum ludzkie, które nie ma żadnego punktu oparcia na zewnątrz siebie, a wewnątrz — słaby, zrodzony z przypadkowej kombinacji żywiołów, promyk rozumu.

Każdy więc musi iść o własnych siłach i przy pomocy własnego rozumu tworzyć świat moralny w sobie, przygotowując przyjsście wyższego typu — typu »nadczołwieka«.

»Czołowiek — powiada Zarathustra — jest czemś, co należy przewyciężyć. Wszystkie istoty stworzyły coś wyższego nad siebie, a wy chcecie być odpływem tego wielkiego przypływu i wolicie powrócić do stanu zwierzęcego, niżeli przewyciężyć czołowieka?

»Czem jest mała dla czołowieka? Istotą, która budzi śmiech i wstyd bolesny. Otóż tem stać się powinien czołowiek dla nadczołwieka: istotą, budzącą śmiech i wstyd bolesny.

»Nadczołwiek jest myślą ziemi. Niechaj Wasza Wola powie, żeby Nadczołwiek stał się myślą ziemi.

»Zaklinam Was o bracia, pozostańcie wierni ziemi i nie wiercie tym, którzy mówią wam o nadziejach nadziemskich! Są to truciele, czy wiedzą o tem, czy nie wiedzą«.

Nadczołwiek więc, którego przyjsście Nietzsche

zapowiada — Zarathustra nie jest, jak mniemają niektórzy, nadczłowiekiem, lecz tylko jego prorokiem — otóż Nadczłowiek będzie istotą wyższą pod każdym względem od człowieka, silniejszą, mądrzejszą, szlachetniejszą, wzniesioną po nad wszelkie imperatywy moralne i społeczne, a więc wolną bezwzględnie, ale związaną ściśle z ziemią, istniejącą tylko na ziemi i działającą tylko dla ziemi.

Tutaj tkwi zasadnicza różnica pomiędzy indywidualizmem Nietzschego, a indywidualizmem Słowackiego.

Nietzsche jest indywidualistą, że tak powiemy, tellurycznym, Słowacki indywidualistą kosmicznym; dla Nietzschego »nadcłowiek« jest celem, dla Słowackiego tylko narzędziem ewolucji, ogarniającej zarówno ziemię, jak cały wszechświat.



A Wszechświat dla naszego poety nie był bezmyślnym chaosem, lecz organizmem, który powstał i rozwija się ciągle pod wpływem sił duchowych, zbliżając się powoli do zaświatowego ideału.

W tak pojętej całości działalność wybitnych jednostek, opiekunów i kierowników ludzkości zmierza przedewszystkiem do tego, żeby przyspieszyć proces rozwoju dziejowego i kosmicznego, żeby człowieka i naturę zbliżyć do Boga.

»Jam jest polano w Pana Boga dłoni« — powiada o sobie jeden z »nadmudzi« Słowackiego,

okrutny han mongolski, który wyrzyna bez litości ludność Nowogrodu — dla jej własnego zbawienia, głosząc że:

Kto mógł umrzeć dzisiaj, a uciekał  
Przed moją dzidą, przed moją szablą,  
Ten nie pokazał nad sobą litości,  
Ani rozumu... Bo jest w Boga chęci,  
Że świat ten trzodom i stadom poświęci,  
A wielkim ogniom da gryźć ludzkie kości  
I grody, a ród ludzki, podłe duchy,  
Ze świata moją szablą wygoni.

Podobne transcendentno-mistyczne motywy nie grają żadnej roli w psychologii niczejizmu, który dąży tylko do tego, żeby człowiek genialny mógł rozwinąć całą pełnię swego jestestwa, choćby kosztem życia i szczęścia nikczemniejszych jednostek, ale nie stawia sobie gnębienia i mordowania tych jednostek za cel swego bytu, za zasługę przed Bogiem, którego istnieniu zresztą zuchwale zaprzecza.

»Nadcłowiek« Nietzschego chce oddychać całą pierśią, chce żyć według praw, stworzonych przez własną indywidualność, depcząc i lekceważąc w razie potrzeby wszelkie przepisy boskie, czy ludzkie, krusząc dumnie wszelkie więzy moralne i religijne. »Nadcłowiek« Słowackiego, postępując może stokrój bezwzględniej, uważa siebie za ofiarę jakiegoś mistycznego obowiązku, za krwawego wykonawcę niepojętych dla ogółu wyroków Bożych.

»Król-Duch« popełnia okrucieństwa nie dla tego, żeby rozszerzyć horyzont swoich wrażeń, żeby złamać szranki, krępujące swobodę jego indywidualnego rozwoju, lecz dlatego, żeby zbudować dzieło potężne i trwałe, będące krystalizacją jakiejś wielkiej, przedwiecznej myśli, której zejście na ziemię zapewni szczęście i wielkość całym szeregom pokoleń.



Konając, krwawy Popiel powiada wyraźnie:

Taki był koniec mojego żywota,  
Śpiewany długo w kraju przez rapsodów,  
Którzy nie doszli w czem była istota  
Czynów? W czem wyższość od rzymskich Herodów?  
Nade mną była myśl skończona złota,  
Do niej moc ciemnych, okrwawionych wschodów  
Wiodła mnie prosto w złote celów progi:  
Jam siedł, jak rycerz, krwawo i bez trwogi.

Mimo to jednak, że Popiel był świadomy swojej misji dziejowo-społecznej — cierpiał, spełniając wzniosłe, ale straszne zadanie:

Życie dźwięczało w każdej ducha strunie,  
Moc było słyszeć w każdym moim kroku;  
Choć być na takiej drodze — lepiej w trunie!  
Choć z myślą taką — lepiej z włócznią w boku!

I dopiero wspomnienie osiągniętych rezultatów pociesza go:

Ale przeze mnie ta ojczyzna wzrosła,  
Nazwisko nawet przeze mnie dostała,  
I pchnięciem mego skrwawionego wiosła  
Dotychczas idzie...

To nie niczajański nadczłowiek-indywidualista, lecz wielki organizator i posłuszny sługa przeznaczenia, którego celowe wyroki spełnia z całą bezwzględnością i zaparciem się siebie.

Okrutny Popiel ma niewątpliwie w sobie coś z ducha Gustawa-Konrada, który poświęca swój osobisty spokój i szczęście dla szczęścia świata...

Wobec tego o pokrewieństwie, nie tylko genetycznym, ale nawet psychologicznym, poglądów Słowackiego z niczejanimizmem nie można nic mówić.

Słowacki był wprawdzie potężnym indywidualistą, podporządkowywał jednak indywidualizm potęgom kosmicznym i wierzył w to, że wszystkim pracom i wysiłkom naszym powinna przyświecać, jak krwawemu Popielowi, »myśl skończona złota«, wiodąca ludzkość i świat cały do »celów finalnych«, t. j. do »skruszenia ciała i uwolnienia Anioła naszego z więzów, by mu pokazać wszystkie harmonie i dać zachwycenie, które w duchu naszym czas pochłonie i uczyni go zachwyconym na wieczność«... (»Wykład nauki«).



Różnica pomiędzy psychologią »nadludzi« Słowackiego, a psychologią niczajańskiego nadczłowieka

wieka wystąpi jeszcze jaskrawiej, jeżeli przypominamy sobie o tem, że Popiel jest bezwzględny tyranem i okrutnikiem tylko w początkowej fazie swego monarszego istnienia, kiedy stoi na czele narodu pierwotnego, nie mającego jasno-uświadomionych celów i dążeń, ani zwartej organizacji.

Później duch jego, pragnąc podnieść naturę na wyższy szczebel uduchowienia, składa »swoje moce« jako ofiarę:

Jam stał — i cały smętny na jasności  
Patrzył... a wielką była gwiazd zawieja;  
Wielkie czerwonych meteorów złoście,  
Wielkie rozruchy swoje miała knieja,  
Wielki niepokój ptaków na niebiosach —  
Natura cała w westchnieniach i głosach

Wołała: Boże, wiekuisty Panie,  
Podnieś mnie całą, podniósłszy człowieka!  
Daj mi przez oddech wyższy oddychanie!  
Daj krok, na który już czekam od wieka!

Słyszac te błagania natury, duch Popiela, wyzwolony już z oków cielesnych, rzeka się dobrowolnie potęgi nabytej przez wiekową pracę:

Wtenczas ja, wzbity modlitwą nad miarę,  
Zacząłem składać wszystkie swoje moce:  
Tu płomień, tam pieśń; tak straszną poczwarę  
Rozbijał piorun, co wewnątrz druzgocze.  
Leciały z wihrem moje moce stare  
Jak wysadzone minami pałace;

Duch, który wieki zamyślone stworzył,  
Uczuł je w sobie — i ofiarę złożył.

I Nietzsche domaga się od ludzi ofiary na rzecz przyszłego nadczłowieka, którego przyjście podniesie również całą naturę. Nadczłowiek Nietzschego jednak spełni swoją misję przez sam fakt swego istnienia, gdy Nadludzie Słowackiego nie przestają dążyć do tego, żeby osiągnawszy wyższy stopień rozwoju, pracować dalej nad podniesieniem niższych typów stworzenia do swego poziomu, choćby kosztem własnych praw i przywilejów, zdobytych indywidualnymi wysiłkami.

Po paru wiekach krwawy ciemiężyciel odradza się jako łagodny i tkliwy Mieczysław, który znowu woła w ekstazie:

Uczucią moje ludzkie podruzgotam,  
Serce rozbiję, miecz, jak drzazgę złamię,  
Sławę rycerza od siebie pomiotam,  
Koronę zrzucę, krzyż wezmę na ramię:  
Tylko niech sobie tym dniem zarobotam  
Wieczyste światło i to złote znamię,  
Które się w bożem królestwie pokaże,  
Zmartwychwstającym kościom złoćąc twarze.

A tę ofiarę chcę mieć postokrotną,  
Nie tylko za się — ale i za ludzi;  
Abym tę otchłań niebios — nie samotną  
Miał, ale z braćmi, których Bóg obudzi...





A te przewroty duchowe nie są bynajmniej przypadkowemi, nie, poeta przeprowadza swoją ideę konsekwentnie od początku do końca. Król-Duch-Nadczłowiek od pierwszej chwili, kiedy pojawił się na ziemi, wśród plemienia, które ukochał, żyje dla celów wyższych, nie dla siebie. Myli się, błądzi, upada, grzeszy, pokutuje za to, ale nie przestaje kroczyć naprzód, pociągając świat za sobą.

Zaznacza to poeta zaraz w pierwszym rapsodzie poematu, wlewając w duszę krwawego Popiela jakąś mistyczną tęsknotę i dobroć tak niezgodną na pozór z jego charakterem i postępkami:

Lecz co dziwniejsza, że tak próchniejący!  
Taki upadły! i taki zużyty!  
Czasem się czułem — jak anioł gorący,  
Gotów ukochać świat i nieść w błękity  
Tę ziemię, jako anioł wzlatający  
Z pieśnią... co była jako szklanne zgrzyty  
Harmonik i szła w ton coraz boleśniej,  
Aż upadała w śmiech, w szaleństwo pieśni.

Ten »leitmotyw« powraca ciągle w coraz jaśniejszej, pełniejszej i harmonijniejszej formie.

To, co w zatwardziałym sercu tyrana pojawia się jako chwilowy przebłysk, jako ton obcy, niezgodny z nastrojem psychicznym bohatera i wskutek tego dźwięczący zgrzytliwie, rozbrzmiewa później z całą potęgą, wchłaniając w siebie inne motywy i głosy.

Król-Duch już w pierwszym wcieleniu prze-

czuwa swoją misję dziejową, ale dopiero w następnych awatarach zaczyna ją rozumieć.

»Żelazny żywot« Bolesława Śmiałego podobny jest do żywota Popiela, a jednak jest inny.

I duch monarchy i związany z nim duch narodu stał już na wyższym szczeblu rozwoju:

Wtenczas przezemnie Bóg chciał większe czasy  
Zaszczepić; bo też większe miałem duchy,  
Włożone w dzbany twardsze, wyższej rasy,  
Na większe ognie zrobione i ruchy...

I Bolesław błądzi, ale, błądząc, zdaje sobie z tego sprawę, walczy sam z sobą, opiera się pokusom. Żywiołowy tyran zmienił się w dumnego monarchę, który miał prawo powiedzieć o sobie, że chociaż »strzelał pioruny z pod powiek«, był jako

Król nad królami, a nad ludźmi — człowiek.

20

Słowem, »nadczłowieczeństwo« ma u naszego poety inny zupełnie charakter, niż u autora »Zarathustry«.

Ponieważ Słowacki wierzy w nieśmiertelność duszy, oraz w metempsychozę, więc ewolucja i ciągłe doskonalenie się jednostek nie ma dla niego granic, ani końca.

Inaczej rozumie ewolucję Nietzsche, który,

zamknąwszy się w ciasnym kręgu bytu doczesnego, doszedł do oryginalnej hipotezy »wiecznego powrotu« (Ewige Wiederkunft des Gleichen).

Nie wchodząc w szczegółowy rozbiór tej hipotezy, której Nietzsche przypisywał wielką doniosłość, streścimy jej istotę w paru wierszach.

Rzecz sprowadza się do tego, że suma energii we wszechświecie jest stała, skończona, czas zaś trwania wszechświata jest nieskończony, wieczny.

Otóż całe życie kosmiczne, zarówno materialne, jak i duchowe, jest wynikiem wzajemnego oddziaływania na siebie różnych form energii, jest ślepią grą sił, czy grupowaniem się atomów, które tworzą ciągle nowe kombinacje. Ponieważ jednak ilość pierwiastków, mogących tworzyć kombinacje, aczkolwiek wielka, jest ograniczona, czas zaś jest nieograniczony, musi nadejść taki moment, że owe pierwiastki, atomy, siły, ugrupują się w taki sposób, w jaki się już kiedyś, przed wiekami wieków, ugrupowały, czyli, że pewna kombinacja powtórzy się po raz drugi, co da naturalnie początek powtarzaniu się wszystkich, wynikających z niej kombinacji. Słowem proces ewolucyjny, powróciwszy do swego początku, zacznie przebiegać po tych samych drogach, po jakich już raz przebiegał; wszystkie fazy rozwoju zaczną następować po sobie w danym porządku; wszystkie indywidua odżyją po raz wtóry w identycznych kształtach i t. d.

Po pewnym, nie dającym się obliczyć prze-

ciągu czasu, ewolucya dobiegnie do swego kresu — i znowu wszystko zacznie się od początku.

»Do jakiegokolwiek stopnia rozwoju świat dojść może — powiada Nietzsche — dochodził on już do niego, i nie raz, ale nieskończoną ilość razy. Chwila obecna już była, była parę razy i znowu powróci w tej samej postaci z tem samem ugrupowaniem wszystkich sił.

»Człowieku! Twoje całe życie będzie ciągle odwracane, jak zegar piaskowy, i będzie ciągle, ciągle przebiegać jednakowo, będzie powracać, przerywane wielkimi minutami czasu, dopóki wszystkie warunki, które cię stworzyły, nie powrócą znowu w kołowym obiegu świata.

»I wtedy znajdziesz znowu każdy ból, każdą rozkosz, każdego przyjaciela, wroga, każde źdźbło trawy i każdy błysk słońca i cały splot wszechrzeczy«.

20

Zostawiając na boku obiektywną wartość tej hipotezy <sup>1)</sup>, której naukowo dowieść nie podobna,

<sup>1)</sup> »Circulus vitiosus Deus« — jak Nietzsche nazwał swoją teorię, nie jest bynajmniej pomysłem bezwzględnie nowym. Pomijając Blanqui'ego i Le Bon'a, o których wzmiankuje Lichtenberger w dodatku do swojego studjum o Nietzschem, nie należy zapominać, że w mitologii staroindyjskiej znajdujemy koncepcję zupełnie analogiczną. Istnienie świata według księgi Manu rozpada się na sze-

zwracamy uwagę, że jeżeli ewolucya, zamiast iść naprzód, zmieni się w błędne koło, to wszechświatowa rola jednostki schodzi prawie do zera.

reg dni i nocy Brahmy. Dzień Brahmy (Manvantara) trwa 4 miliardy i 320 milionów lat ludzkich. W trakcie tego czasu świat powstaje i rozwija się swobodnie. Po dniu takim następuje noc Brahmy (Pralaya); wtedy świat wraz z bogami i z ludźmi zostaje zniszczony i wchłonięty przez bóstwo, które go znowu z siebie na nowo wyłania. Dzień i noc Brahmy razem tworzą kalpę, a 360 kalp daje rok boży. Po stu takich latach, czyli po wieku Brahmy następuje »Wielka noc« (Maha-Pralaya), w której wszystko, nie wyłączając samego Brahmy, rozplywa się i tonie bez śladu w nieosobistym Absolucie (Parabrahm), będącym początkiem i końcem wszechrzeczy. Potem wszystko zaczyna się na nowo: Absolut wyłania z siebie bóstwo najwyższe, z którego wypływają nowe światy i tak dalej bez końca. Mitologia indyjska nie mówi jednak, żeby te światy były zawsze identyczne, żeby suma wysiłków duchowych przepadała bezwzględnie. Nietzsche twierdzi inaczej: »Ja powrócę znowu — śpiewa Zarathustra — wraz z tym słońcem, wraz z tą ziemią, wraz z tym orłem, wraz z tym wężem — powrócę nie do nowego życia, ani do lepszego życia, albo podobnego życia: będę powracał wiecznie do tegoż samego i jednakowego życia, jednakowego w wielkich i drobnych szczegółach, abym znowu głosił wieczny powrót wszystkich rzeczy«. Hypoteza Nietzschego zbliża się zupełnie do teorii Palingenezy stoików, którzy przypuszczali, że po pewnym przeciągu czasu praištota sprowadza wszystko do pierwotnego stanu (Apokatastasis) i wtedy zaczyna się akt tworzenia nowego świata, identycznego z poprzednim: wszystko, co było, osoby, zdarzenia, rzeczy, powracają w tej samej, co niegdyś, postaci.

Przestaje ona być działaczem, jak u Słowackiego, i może być, co najwyżej, rozumnym widzem wiecznego dramatu życia.

Powstanie Nadczłowieka zależy od zbiegu okoliczności, od odpowiedniego ugrupowania się sił czy atomów, od »szczęśliwego rzutu kości«, który może nastąpić lub nie nastąpić.

Jeżeli nastąpi — wtedy »Nadczłowiek« będzie powracał bezustannie na ziemię, a »wieczny pierścień życia zabłyśnie jasno i wspaniale«. Ale obok nadczłowieka powrócą również wszystkie istoty niższe, ułomne, słabe, czyli rozwój wszechświata, jako całości, nie posunie się naprzód, lecz będzie się obracał ciągle w koło...

Otóż, jeżeli ewolucya według Nietzschego jest zamkniętym pierścieniem, u Słowackiego ma ona kształt linii prostej, która biegnie w nieskończoność; jeżeli Nietzsche za koronę bytu uważa nadczłowieka, to Słowacki chciałby przemienić całą ludzkość w »anielstwo globowe«.

Nietzsche obawiał się z jednej strony unicestwienia jednostki, która, jako ściśle związana z wszechbytem, musi, prędzej czy później, powrócić na jego łono (Nirwana); z drugiej strony zaś negował wieczność pozagrobową człowieka i nie chciał zrywać węzłów łączących indywiduum z ukochanem przez siebie życiem ziemskim. Wskutek tego uwiecznił jednostkę, wplatając ją w zamknięty »pierścień wiecznego powrotu« i twierdząc,

że każdy osobnik istnieje i powtarza się w czasie w nieskończonej ilości identycznych egzemplarzy.

Ponieważ jednak te egzemplarze muszą być identyczne, więc wszelkie wysiłki indywidualne są w gruncie rzeczy złudzeniem, nie wpłyną bowiem w niczem na zmianę wszechświatowego ustroju i ewolucja pójdzie po drodze zakreślonej przez ślepe konieczność.

20

I »Nadczłowiek« Nietzschego i nadludzie Słowackiego są fikcjami metafizycznymi; i hipoteza »wiecznego powrotu« i doktryna metempsychozy nie dadzą się naukowo dowieść, ani zaprzeczyć: jeżeli jednak obiektywna wartość koncepcji obu poetów jest jednakowa, to pod względem estetycznym wizje Słowackiego stoją nieskończenie wyżej od wizji Nietzschego, ogarniają bowiem szersze kręgi istnienia i otwierają głębsze i bardziej promienne horyzonty dla myśli ludzkiej, nękaną smutnym widokiem szarej powszedniości.

20

Działalność Nietzschego nie kończy się na stworzeniu fikcji nadczłowieka, oraz hipotezy »wiecznego powrotu«. Pozostają jeszcze jego prace krytyczne, w których z niesłychaną odwagą i mefistofeliczną przenikliwością poddaje surowej i bez-

względnej analizie podstawy etyki dzisiejszej. Rzeczy te jednak należą raczej do historii moralności, niżeli do historii sztuki. Na twórczość estetyczną doby dzisiejszej wpłynęły one o tyle, że jako gorący wyraz protestu przeciwko tradycyjnym imperatywom, krępującym swobodny rozwój jednostki, wzmocniły niesłuchanie aspiracje indywidualistyczne, rozbudzone już przedtem wśród artystów młodszego pokolenia <sup>1)</sup>.

Po za tem oddziałał Nietzsche na poezję współczesną swoją formą: subiektywnem na wskrós i namiętnem, a zarazem wysoce artystycznym traktowaniem każdego przedmiotu, o którym pisał.

Sam siebie porównał kiedyś do nienasyconego płomienia, który trawi się wewnętrznym żarem i wszystko, czego dotknie, zamienia w światło i — węgiel.

Ja ich weiss, woher ich stamme!  
Ungesättigt gleich der Flamme,  
Glühe und verzehr ich mich;  
Licht wird Alles, was ich fasse,  
Kohle Alles, was ich lasse,  
Flamme bin ich sicherlich!

<sup>1)</sup> Pokrewny na wielu punktach Nietzschemu jest wcześniejszy od niego Max Stirner, autor »Der Einzige und sein Eigenthum«, którego dzisiejsze pokolenie wydo-  
było z pyłu zapomnienia. Krańcowo indywidualistyczne teorie Stirnera jednak obracają się przeważnie w sferze społecznej, nie dotykając prawie dziedziny sztuki.

Jako potężna, szczerą i płomienną indywidualność artystyczna wywarł więc Nietzsche wpływ nieskończenie większy, niżeli jako teoretyk, zwłaszcza, że w poglądach na sztukę różnił się znacznie od większości estetyków szkoły najnowszej.

Wprawdzie w pierwszym okresie swojej twórczości, kiedy Schopenhauer był dla niego ideałem myśliciela, a Wagner — ideałem artysty, zapatrywał się Nietzsche na sztukę tak samo prawie, jak i dzisiejsi artyści; później jednak nastąpił radykalny zwrot w jego upodobaniach i teoriach.

Początkowo dążenie Wagnera do stworzenia syntezy wszystkich sztuk na gruncie muzyki, wydawało się Nietzschemu czemś tytanicznym, epokowym; widział on w tem zapowiedź odrodzenia nie tylko artystycznego, ale kulturalnego całej ludzkości. Później nazwał to wszystko »zmurszałym romantyzmem i idealistycznym kłamstwem, które rozmiękcza sumienie«.

Początkowo sądził, że w istotę świata może wniknąć tylko artysta, a zwłaszcza artysta typu dyonizyjskiego, muzycznego, który daje obraz metafizycznej prawoli i przeciwstawia nieznikomą »rzecz samą w sobie« przejściowemu fenomenowi; później nazywał sztukę złudzeniem, kłamstwem przyjemnym a nawet koniecznym; gdyż bez niego człowiekby nie zniósł przykrego widoku rzeczy-

wistości, ale pozbawionem wszelkich absolutnych, metafizyczno mistycznych pierwiastków.

Jakkolwiek więc Nietzsche, jako artysta, należy bezwarunkowo do epoki najnowszej, jako teoretyk stoi na innym gruncie, zwalcza bowiem to, co stanowi zasadniczy żywioł twórczości dzisiejszej i co ją spokrewnia z romantyzmem, a mianowicie wiarę w mistyczną wartość i potęgę sztuki, którą estetycy modernizmu uważają, nie za rozkoszne kłamstwo, lecz za święty ogień, oczyszczający duszę ludzką z błota ziemskiego, oraz za złoty klucz, otwierający wrota wieczności...

Słowacki, jak wiemy, myślał tak samo i głosił to samo.

Poglądy swoje na cele sztuki i na zadanie artysty wypowiadał poeta kilkakrotnie, najpiękniej jednak wyraził je w precudownym wierszu lirycznym p. t.: »Testament mój«.

»Testament«, ujęty w mistrzowską formę i pełen nadziejskiego prawdziwie nastroju, zawiera obok osobistych skarg i wynurzeń, rozkazy, żeby »żywi nieśli przed narodem oświaty kaganiec« i świadczy o szczerej, niezachwianej wierze w potęgę duchowego wpływu poezji na ludzkość:

Jednak zostanie po mnie ta siła fatalna,  
Co mi żywemu na nic... tylko czoło zdoła,

Lecz po śmierci was będzie gniotła niewidzialna,  
Aż was, zjadacze chleba, — w aniołów przerobi.

W tych czterech wierszach tkwi cały systemat, nietylko estetyczny, lecz i etyczny, poeta bowiem oświadcza jasno, wyraźnie, że pracując na niwie poezji, pełnił »twardą Bożą służbę« nie dla »oklasków świata«, nie dla aureoli sławy, »zdobiącej mu czoło«, lecz dlatego, żeby powiększyć sumę pierwiastku duchowego na ziemi, żeby »zjadaczów chleba przerobić w aniołów«...



KSIĘGA DZIEWIĄTA.  
RZUT OKA NA EWOLUCYĘ MODERNIZMU. ZA-  
KOŃCZENIE.



## I.

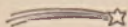
REKAPITULACYA. POKREWIEŃSTWA I RÓŻNICE.  
EROTYZM I INDYWIDUALIZM W MODERNIZMIE.  
EWOLUCYA MODERNIZMU I JEGO POPRZEDNICY.



W toku niniejszej pracy rzuciliśmy pewne rysy fizyognomii duchowej Słowackiego na tło poglądów i aspiracji najmłodszej generacji artystów i estetyków dzisiejszych i dostrzegliśmy, że twórczość poety, zwłaszcza z lat ostatnich jego życia, harmonizuje z twórczością doby obecnej.

Krańcowy indywidualizm, pogarda rzeczywistości i skłonność do marzycielstwa, dająca uczuciu i wyobraźni przewagę nad chłodnym rozumem; dążność do syntezy liryczno-muzycznych i epiczno-plastycznych żywiołów, oraz środków ekspresyi artystycznej w celu możliwie pełnego wypowiedzenia swojej »jaźni« w sztuce; nadzwyczajna doskonałość, subtelność i oryginalność formy, wyra-

żającej równie subtelne i oryginalne aż do paradoksalności uczucia, myśli i nastroje; wyrafinowana wrażliwość, zdolność odczuwania i oddawania delikatnych, niepochwytnych prawie objawów życia wewnętrznego, a, co za tem idzie, wstręt do szarej pospolitości, oraz pociąg do rzeczy rzadkich, do tematów niezwykłych, słowem, do »egzotyizmu« w najszerszym tego terminu znaczeniu; nastrojowość, mistycyzm i związany z nim genetycznie symbolizm; wiara w wysokie posłannictwo sztuki i transcendentny jej początek, wiara w jedność duszy ludzkiej i duszy wszechświata, połączona z wiarą w ciągłą ewolucję; dążenie do tego, żeby pierwiastek idejowy, czy uczuciowy, zlewając się organicznie z formą, nie był przez nią tłumiony, żeby dzieło sztuki przy całej barwności i dekoracyjności, przemawiało nietylko do oka lub ucha, lecz do głębin jaźni, do myśli i serca, żeby nietylko bawiło widza, słuchacza lub czytelnika, lecz wstrząsało jego duszą, odsłaniając przed nią rozległe horyzonty pozacielesne i pozaświatowe i budząc w niej poczucie nieskończoności — oto są cechy charakterystyczne, wspólne Słowackiemu i artystom końca XIX i początku XX wieku.



A różnice?

Różnice nie przejawiają się w samej istocie dążeń idejowych i estetycznych, lecz tylko w spo-

sobie traktowania pewnych specjalnych problemów.

Są to różnice wywołane »momentem«, jakby powiedział Taine.

Słowacki doprowadził imperatywy i postulaty romantyzmu do ostatecznych granic; był romantykiem krańcowym, bezwzględny, ale bądź co bądź był romantykiem, nie neo-romantykiem.

Neo-romantyk, czyli »modernista« różni się od romantyka tem, że jest dziedzicem, spadkobiercą zarówno tego, co stworzył romantyzm, jak i tego, co stworzyły prądy późniejsze: realizm, naturalizm, weryzm, impresjonizm etc.

Jeżeli do dziedzictwa estetycznego dodamy spadek naukowo-filozoficzny, t. j. zdobycze w dziedzinie wiedzy empirycznej i teoretycznej, które zmieniły w znacznej mierze poglądy na wiele kwestyi, to zrozumiemy łatwo, że artysta nowoczesny, pomimo, że w zasadzie stoi na tym samym gruncie, co romantycy, w szczegółach jednak musi się od nich różnić.

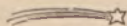
Wszystkie te szczegółowe różnice atoli dadzą się sprowadzić do wspólnego mianownika: modernizm, pomimo całej swobody, liczy się więcej, niżeli romantyzm, z naturą i prawdą obiektywną: bada, obserwuje i analizuje.

Wprawdzie celem tej metody nie jest, jak w naturalizmie, bezduszne kopiowanie natury, lecz chęć zbogacenia własnej jaźni artysty, który przetapia



wrażenia zewnętrzne na subiektywne »nastroje«, w »nastrojach« tych jednak pozostają ślady obserwacy i analizy <sup>1)</sup>).

Wiadomo, jak sumiennymi obserwatorami natury są fantastyczni prerafaelici angielscy. Prorok ich, Ruskin, powtarza na każdej niemal stronie dzieł swoich, że artysta nie zasługuje na miano artysty, jeżeli nie przygotował się do samodzielnej twórczości, przez mozolne i drobiazgowo studia nad przyrodą.



W dziedzinie poezji spotykamy zjawisko analogiczne.

Psychologia modernistów nie zamyka się w dziedzinie normalnych, ogólno-ludzkich, uświadomionych uczuć i namiętności, lecz schodzi do podstaw fizyologicznych — bada ukryte przejawy instynktów, odtwarza orgie, dreszcze i prostracye przeczulonych »nerwów«, analizuje rozstrój jaźni pod wpływem nadużyć wszelkiego rodzaju, maluje stany duszy, zamkniętej w ciele zrujnowanem przez roz-

<sup>1)</sup> Il faut sentir le plus possible en analysant le plus possible. Je veux accueillir tous les frissons de l'univers, je m'amuserai de tous mes nerfs — mówi bohater Barresa w »Jardin de Bérénice«. A dalej: La dignité des hommes de notre race est attachée exclusivement à certains frissons, que le monde ne connaît ni ne peut voir, et qu'il nous faut multiplier en nous.

pustę, alkohol, narkotyki, nędzę, głód, zużytkowuje obserwacye psychiatrów nad chorobami osobowości, uczuć i woli, wnika w wewnętrzny mechanizm duchowy istot zwyrodniałych, których jaźń rozpada się na pojedyncze atomy i t. p.

Zajmował się tem wszystkim romantyzm, zwłaszcza niemiecki, ale intuicyjnie, bez troski o ścisłość, zajmował się i naturalizm, ale w sposób czysto opisowy, nie wybiegając po za granice obserwacyi.

Otóż modernizm łączy do pewnego stopnia precyzyę naturalistyczną z fantazyą romantyczną i traktuje zawile problemy psychologii w sposób naukowy i mistyczny zarazem <sup>1)</sup>.

Najwyraźniej występuje to w psychologii indywidualizmu i erotyzmu.

Indywidualizm romantyków miał charakter przeważnie uczuciowy: artysta, poeta, geniusz czuł się jednostką odrębną od tłumu, zamkniętą świątynią nieziszczalnych pragnień i marzeń.

Indywidualizm dzisiejszy ma w sobie coś żywołowego i mistycznego zarazem, jest to

<sup>1)</sup> Poprzednikiem modernizmu na tym punkcie był poeta amerykański, Edgar Poe, który dochodził do potężnych efektów nastrojowych drogą subtelnej, ściślej i drobiazgowej analizy; który łączył mistyczny pogląd na świat z naukową metodą. U Baudelaire'a znowu spotykamy mistyczny nastrój w połączeniu z naturalistycznymi opisami okropności życiowych.

niby prawo natury, wyższe nad inne prawa, utworzone przez społeczeństwo. Jednostka nie tylko czuje się odrębnym od innych istnień światem, ale uważa się za jedyny prawdziwy świat, jedyną rzeczywistość, za konkretny symbol tajemnej potęgi i podścieliska wszechbytu — za absolut.

Analogiczne cechy odnajdziemy w psychologii erotyzmu.

W wieku XVIII miłość w literaturze była zwykłą lubieżnością, albo zamaskowaną cklwym sentymentalizmem, albo też występującą w formie wyuzdanej rozpusty, niekiedy z podkładem quasi-moralnym, jak u Retifa de la Bretonne, lub quasi-filozoficznym, jak u margrabiego de Sade, który stworzył cały systemat perwersyi płciowej, oparty na rzekomych prawach natury, i usprawiedliwiał się tem, że

On n'est point criminel pour faire la peinture  
Des bizarres penchants qu'inspire la nature.

Romantyzm uważał miłość za kwiat uczuć, za wielką i szlachetną potęgę duchową, która często przybierała charakter tragiczny; naturalizm widział w miłości przedewszystkiem objaw fizjologiczny.

Moderniści — nie wszyscy, ale znaczna ich liczba — traktują miłość z jednej strony, jako namiętność lub instynkt, z drugiej zaś, jako olbrzymią, okrutną siłę kosmiczną, która posłu-

guje się kobietą i mężczyzną, niby ślepymi narzędziami ewolucyi, zmierzającej do celów ogólnych, wszechświatowych.

Dzięki temu erotyzm, nawet wtedy, kiedy występuje w formie brutalnej i jaskrawej, ma zawsze odcień mistyczny, jest symbolem gry żywiołów transcendentnych, rządzących ewolucją bytu.

Nawet z tego punktu widzenia jednak można erotyzm traktować w sposób dwojaki: jako potęgę tyraniczną ale podniosłą, albo też, jako pierwiastek złośliwy, demoniczny, szatański.

Pierwszy pogląd przeważa u artystów angielskich, drugi u Francuzów, Skandynawów, a w ostatnich czasach, dzięki Przybyszewskiemu, i w modernizmie polskim <sup>1)</sup>.

Jednym z najwybitniejszych przedstawicieli satanicznego erotyzmu w sztuce jest Felicjan Rops, którego Przybyszewski nazywa najgłębszym psychologiem seksualizmu w XIX w., a którego dzieła Mirbeau charakteryzuje w następujących słowach: »To jest miłość w swojej szatańskiej masce, miłość, która powala na ziemię, dławi kolanami z żelaza, gniecie żądzami, co rozdzierają, wysysa serce, mózg, szpik i pozostawia ofiarę złamaną, zniweczoną i skalaną«...

<sup>1)</sup> Por. Przybyszewski, »Auf den Wegen der Seele«, przedmowa do »De Profundis«, por. także Benno Ruettenauer, »Symbolische Kunst; Felicien Rops«.

Jest to miłość, której Colleville składa hołd,  
jako potężde piekielnej, budzącej grozę.

O grand vice biblique, ô sublime luxure,  
Axe pivot du monde et moteur des grands rois,  
Salut à toi, puissance infernale, qu' assure,  
Un triomphe si grand, qu'il fait naître l'effroi.

W gruncie rzeczy więc erotyzm w poezji modernistów nie ma nic wspólnego z lubieżnością, jest to raczej protest przeciwko niej, dążenie do wyzwolenia się z pęt Szopenhauerowskiego »geniusza gatunku«, który poświęca indywidua ogółowi. Zwyródnienie mężczyzny i pokalanie kobiety — oto rezultat miłości ziemskiej, będącej tylko środkiem, nie celem, pomimo, że zaślepiona szaleńczo zmysłowym jaźń ludzka bierze ją za główny cel istnienia i wskutek tego ginie, spełniając wolę demonicznego Demiurga, który, ukochawszy typ, stworzony przez siebie, dąży do jego udoskonalenia, rozbijając bez litości zużyte formy i zamieniając je nowemi <sup>1)</sup>.



<sup>1)</sup> Lubowanie się w erotyzmie uważane bywa za jedną z zasadniczych cech modernizmu, naszym zdaniem nieśluszenie. Pewne indywidualności rzeczywiście obrabiają motywy erotyczne *con amore*, na ogół jednak erotyzm nie odgrywa w modernizmie roli większej, niż w jakimkolwiek innym kierunku — tylko odgrywa rolę inną.

Gdybyśmy chcieli doszukiwać się w poezjach Słowackiego poglądów analogicznych, byłaby to stracona praca. Traktował on bowiem erotyzm indywidualnie, ale ze stanowiska romantycznego.

Swoją drogą jednak w »Liście do J. Rembowskiego«, stanowiącym komentarz do »Genezis z Ducha«, jest ustęp, w którym poeta rzuca zarys »metafizyki miłości«, tłumacząc to uczucie wpływami sił wyższych, mistycznych.

»W dążeniu duchów ku tej twórczości, która jest niby odzyskaniem Bóstwa na ziemi i cieniem rozkoszy twórczej, tajemnica jest tego fenomenu, który filozofia ślepa nazywa instynktem i popędem płciowym, ciału przypisując akt, który jedynie z ducha idzie i owszem o chwilowe z siebie zrzucenie formy cielesnej stara się i przeciwko ciału powstaje z całą ognia potęgą.

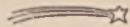
»Stąd ów blask w oczach miłośnika, gniewowi wściekłemu podobny, stąd melancholia kochanków i gniew niby przeciwko ciału, które te duchy, ciągle złać się i w jedności być chcące, rozdziela.

»W pierwszym spojrzeniu rozmiłowanej pary duchy uderzają na siebie: reszta jest tylko walką z przeszkodą formy, nie zaś samej tylko formy — jak sądzi materyalista — rozkwitem«.

Uderza nas w tej teorii to samo, co w całym mistycyzmie Słowackiego, a mianowicie: nadzwyczajna czystość, lotność, eteryczność, oraz zupełna

negacya materji i instynktów cielesnych, o których modernisci bezwzględnie zapomnieć nie mogą..

Wprawdzie Przybyszewski, który zlał pewne momenty metafizyki Schopenhauera, Nietzschego, oraz średniowiecznego satanizmu w organiczną całość z mistyką Słowackiego, przypuszcza, że po za brutalnym instynktem płciowym kryje się głęboka tęsknota dwóch dusz, dążących do zjednoczenia się bezwzględnego, twierdzi jednak, że zjednoczenie to może nastąpić dopiero w sferach transcendentnych, gdzie zniknie różnica płci, a »On« i »Ona« utworzą jedną istotę — Androgyne. Na ziemi miłość jest i pozostanie fatalnością, której towarzyszą męki i brud.



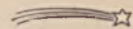
Porównywając twórczość Słowackiego z twórczością pokrewnych mu artystów wieku XIX, brałiśmy pod uwagę dzieła i osobistości, które w ruchu »modernistycznym« odegrały wybitną rolę, nie troszcząc się o ich wzajemny stosunek w czasie i przestrzeni.

Mieliśmy do tego prawo, gdyż »modernizm« jest niejako syntezą wszystkich kierunków pewnego typu, jest rzeką, która wchłonęła w siebie strumienie, wypływające z różnych źródeł.

Prócz tego osobistości i dzieła, na któreśmy się powoływali, zajmują tak wybitne stanowisko

w dziejach literatury i sztuki, że mogliśmy pominąć zewnętrzną, chronologiczną stronę ich działalności, jako rzecz powszechnie znaną.

Swoją drogą, dla rozjaśnienia kilku punktów ogólniejszej natury, musimy omawiane przez nas zjawiska ugrupować perspektywicznie, stawiając każde z nich na właściwym planie.



Zaczynamy od Francji, będącej zawsze, jak z dumą zaznacza Maclair, »filtrem oczyszczającym wszystkie idee europejskie, które przeszedłszy przez wrażliwość francuzką, wracały do obiegu w formie uprzystępnionej«.

We Francji podstawy nowego kierunku rzucił Baudelaire (1821—1867), autor oryginalnych »Fleurs du Mal« (1857), w których stworzył »nowy dreszcz«. Prócz utworów oryginalnych, przyczynił się Baudelaire do rozbudzenia aspiracji neoromantycznych znakomitym przekładem genialnych fantazji Edgara Poë (1809—1849), którego uwielbiał.

Baudelaire, »magnus parens poezji nowoczesnej«, jak go nazwał Vrchlicki, wywarł wpływ olbrzymi na poezję francuzką, a bardzo poważny na poezję europejską wogóle. Wpływ ten jednak wzrastał stopniowo w miarę tego, jak się zaczęły pojawiać nowe, pokrewne i potęgujące go czynniki.

Najważniejszym wśród tych czynników były dzieła i teorie estetyczne Wagnera.

Baudelaire znał się z Wagnerem osobiście, cenił go wysoko i napisał o nim doskonałe studium w »Revue Européenne« (1861). Osobiste stosunki i głębokie uwielbienie łączyły z Wagnerem wielu innych pisarzy, a między innymi Villiers'a de l'Isle Adam (1838 - 1889), przyjaciela, a do pewnego stopnia i ucznia Baudelaire'a.

Villiers de l'Isle Adam był znakomitym prozaikiem i pisał fantastyczne nowele i romanse, w których czuć wpływ Baudelaire'a i Edgara Poe, oraz dramaty z podkładem katolicko-okultystycznym (Axel). Pokrewnym do pewnego stopnia Villiers'owi jest Barbey d'Aurevilly (1808—1889), autor »Les Diaboliques«, które ilustrował wspominany już wyżej Rops.

Należy zanotować, że twórczość Villiers'a de l'Isle Adam i Barbey'a d'Aurevilly rozwija się w epoce największego rozkwitu materjalizmu w nauce i naturalizmu w sztuce, i że dwaj ci autorowie zajmują względem powyższych kierunków stanowisko opozycyjne. Są to gorliwi, choć niezbyt przykładni i wzorowi, katolicy, a zarazem mistycy na wpół szczerzy, na wpół ironiczni — jak przystało na Francuzów.

Powoli wpływ Baudelaire'a z jednej, a Wagnera — który w r. 1876 po uroczystem wprowadzeniu na scenę w Bayreuth »Tetralogii« stał

się znakomitością wszechświatowego znaczenia — z drugiej strony, zaczyna wzrastać.

Dwóch poetów wysuwa się w owym czasie we Francji na plan pierwszy: Mallarmé i Verlaine. Obaj należeli początkowo do t. zw. »Parnasu«, szkoły, która wyszła z romantyzmu i za główne warunki poezji uważała bezwzględny objektywizm, doskonałość formy i plastykę obrazowania; obaj kształcili się na Baudelaire'ze i poszli dalej od niego w tym samym kierunku, pociągając za sobą młodzież.

Verlaine (ur. 1844) niewiele się troszczył o teorię, pisał na swój sposób, odtwarzał własne wrażenia, drwiąc z »literatury«:

Que ton vers soit la bonne aventure  
Eparse au vent crispé du matin,  
Qui va fleurant la menthe et le thyme...  
Et tout le reste est litterature <sup>1)</sup>.

(L'art poetique).

Mallarmé mniej pisał, ale za to więcej rozmyślał nad filozoficznymi zagadnieniami artyzmu, pragnąc stworzyć nowy systemat estetyczny, w którym metafizyka Hegla, teorie Wagnera i własne

<sup>1)</sup> Niechaj pieśń twoja będzie dobrą wróżbą,  
Rozlaną w świeżym wietrzyku porannym,  
Co, wiejąc, muska mięte i tymianek!  
A wszystko inne jest literaturą.

(Przekład A. Langego).

poglądy poety miały zlać się w jedną organiczną całość.

Z estetyki tej zostało kilka szkiców i stos notatek, ale osobiste wynurzenia i rozmowy mistrza wywierały wpływ na młode pokolenie i odbijały się w jego twórczości. Sama zaś produkcya Mallarmego odznacza się nadzwyczajnem wyrafinowaniem i pewną wykwiintną »sztucznością«, którą poeta uważał za cechę, wyróżniającą poezję od prozy, mającej prawo i obowiązek posługiwać się językiem codziennym<sup>1)</sup>.

Dokoła Verlaine'a i Mallarmego ugrupował się rodzaj szkoły, którą początkowo przez pogardę nazwano »dekadencją«, a która później otrzymała miano właściwsze »szkoły symbolistów«.

Z owej epoki fermentacji pochodzi ów słynny romans Huysmansa »A Rebours« (1885), w którym powieściopisarz przedstawił typ życiowego dekadenta, rozmiłowanego w sztuczności, gardzącego naturą i wielbiącego nowe kierunki artystyczne.

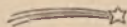
<sup>1)</sup> Prócz utworów oryginalnych, zostawił Mallarmé znakomity przekład utworów poetyckich Edgara Poe, którego pisma prozaiczne przełożył już przedtem Baudelaire. Wpływ Edgara Poe łączy Charles Morice ściśle z wpływem Baudelaire'a, nazywając ich »des révélateurs de moins larges ensembles (niżeli Wagner) et de plus aiguës directions: Edgar Poe, Baudelaire — illustre et double vigile de la Fête sacrée«, zaznaczając, że Poe znalazł we Francji odczynną swą chwałę a wpływu jego i Baudelaire'a rozdzielić nie można, są to bowiem wpływy bratnie.

Romans ów, zawierający z jednej strony plastyczny i karykaturalny prawie wizerunek psychozy na tle estetycznym, z drugiej zaś wyborną charakterystykę dzieł poezji i sztuki, któremi młode pokolenie zaczęło się wówczas gorąco zajmować, przyczynił się wielce do spopularyzowania symbolizmu w Europie. Ogół czytający widział jednak w zwyrodniałym bohaterze, księciu Des Esseintes, nie wyjątkowe *Curiosum*, lecz pozytywny ideał nowego kierunku. Des Esseintes tymczasem ma tyle wspólnego życiowo z symbolistami, co Bug Jargal, lub Quasimodo z Wikto-rem Hugo, a Płoszowski z Sienkiewiczem. Jest to typ, który mógł powstać tylko w odpowiednio nastrojonej wyobraźni, typ jednak, doprowadzający rzeczywiste, ale teoretyczne czyste aspiracje pewnej grupy estetów do — absurdu.

Jak hrabia Fantazy w »Niepoprawnych« Słowackiego jest odbiciem romantyzmu w wklęsłym, powiększającym zwierciadle, tak Des Esseintes'a można uważać za symbol modernizmu, ale modernizmu, rozpatrywanego przez naturalistyczny mikroskop, który kroplę czystej wody zamienia na jezioro zaludnione ohydnymi potworami. Potwory te istnieją niewątpliwie, ale nie są ani tak wielkie, ani tak groźne, jak się oku uzbrojonemu w szkła wydają. Zresztą autor sam doskonale to wiedział i nawet uwydatnił w swojej książce, która nie jest ani programem, ani satyrą, lecz dziełem

oryginalnej aż do dziwactwa wyobraźni, łączącej w sobie zdolność drobiazgowej analizy i obserwacji realistycznej z wyrafinowanymi gustami i skłonnością do mistycyzmu.

Huysmans, niegdyś krańcowy naturalista i zwolennik Zoli, zbliżył się pospołu z Villierssem de l'Isle Adam do Mallarmégo i symbolistów i śledził z zaciekawieniem rozwijanie się antymateryalistycznego prądu, który później pociągnął go i doprowadził najpierw do okultyzmu, a następnie do katolickiego mistycyzmu <sup>1)</sup>.



<sup>1)</sup> Por. Charles Morice, »Littérature de tout à l'heure«, Mauclair, »L'art en silence« (Le symbolisme en France), Brunetière, »Évolution de la poésie lyrique«, Pontavice de Houssaye, »Villiers de l'Isle Adam«, Lemaitre, »Les contemporains«, Antoni Lange, »Studia z literatury francuskiej«, H. Bahr, »Zur Kritik der Moderne«. — Do pisarzy, którzy przyczynili się w pewnym stopniu do zwrotu w literaturze francuskiej zalicza Charles Morice, w cytowanej kilkakrotnie książce, romantyka niemieckiego, Hoffmanna, bardzo popularnego we Francji, a niegdyś i u nas (por. Kraszewski, »Wędrowki literackie fantastyczne i historyczne«, 1839), oraz Carlyle'a, jednego z pierwszych proroków indywidualizmu. Ruskiu z jednej, a Nietzsche i Stirner z drugiej strony usunęli dziś Carlyle'a, jako myśliciela, na drugi plan, co do Hoffmanna jednak, to zajęcie się nim wzrosło w ostatnich czasach, jak świadczą o tem nowe krytyczne edycje dzieł jego.

Do wpływów z dziedziny poezji i muzyki dołączył się wpływ sztuk plastycznych, w których także nastąpił przewrót.

We Francji Puvis de Chavannes (ur. 1824) i Gustaw Moreau (ur. 1826) dowiedli swemi dziełami, że realizm, naturalizm i impresjonizm nie wyczerpują całego bogactwa twórczości artystycznej i nie mogą być uważane za alfę i omegę sztuki.

Współcześnie zaczęto się zapoznawać z omawianą przez nas obszernie sztuką angielską (pre-rafaelityzm), która zupełnie samodzielnie wstąpiła na identyczną drogę przed ćwierć wiekiem prawie (1848). O teoriach Ruskina wiedziano niewiele, chociaż jeszcze w roku 1864 Milsand streścił je w studyum p. t.: »L'esthétique anglaise«, za to zachwycano się w kołach symbolistów obrazami Rosettiego, Watts'a, Burne-Jones'a, Crane'a, oraz poezjami Browninga (ur. 1812), Swinburne'a (ur. 1837), który zawdzięczał sporo Baudelaire'owi i Wagnerowi <sup>1)</sup>.

Niezależnie od tego, po części pod wpływem

<sup>1)</sup> Por. De la Sizeranne, »La peinture anglaise contemporaine«, Rudolf Kassner, »Die Mystik, die Künstler und das Leben«, Muther Geschichte der Malerei im XIX Jhr., »La plume«, nra specjalne: 8 (L'idealisme), 10 (Les Modernes), 14 (Les Lyriques), 34 (Les Décadents), 35 (Les Catholiques Mystiques), 41 (Le symbolisme), 52 (Les Jeunes Beligiques), 138 (Puvis de Chavannes), 163—164 (Paul Verlaine), 172 (Felicien Rops), 266 (Auguste Rodin).

Baudelaire'a, po części samoistnie, zrodziła się (około 1880), szkoła symbolistów belgijskich, której dzieje opracował u nas źródłowo i szczegółowo Zenon Przesmycki we wstępie do »Wyboru pism dramatycznych Maeterlincka«. Ze szkoły tej wyszli między innymi Rodenbach, Verhaeren, Gilkin, Maeterlinck (ur. 1862) i inni.

W Niemczech obok Wagnera (ur. 1813), który długo walczył z niechęcią, obojętnością i złością, powstał zupełnie prawie bez przodków Böcklin (ur. 1827 w Szwajcaryi), dalej, spokrewniony z Nazarejczykami Thoma (1839), a później cały szereg pokrewnych im duchem malarzy i sztycharzy, jak Stuck, Klinger etc. Z Niemiec również wyszedł wpływ niedocenionego za życia Schopenhauera, oraz Nietzschego (1844—1900), który wycisnął na najmłodszym pokoleniu swoje piętno.

W krajach skandynawskich Ibsen (ur. 1828), nie schodząc z gruntu realistyczno-etycznego, obrał, zwłaszcza w późniejszych swoich utworach, problematy moralności indywidualnej w sposób nastrojowo-symboliczny; Jacobsen (ur. 1847—1885) był nastrojowcem czystej wody; Strindberg (ur. 1849), przeszedłszy przez naturalizm i niczejanzm, zwraca się do mistycyzmu, młodszy od niego Ola Hansson (ur. 1862), łączy niczejanzm z mistycyzmem, uwzględniając szeroko psychologię uczuć i instynktów miłosnych.

Literatura rosyjska wydała dwie osobistości,

które, aczkolwiek nie stoją na tym samym gruncie, co modernizm, wywarły pośrednio znaczny wpływ na charakter twórczości dziesięjszej. Mamy tu na myśli, jak zgadnąć łatwo, Dostojewskiego i Tołstoja. Analizy psychologiczne pierwszego przerażają swoją demoniczną przenikliwością, budząc w czytelniku uczucie mistycznej grozy: Romans psychologiczny, który wyrósł z gruntu naturalistycznego i opierał się początkowo na Stendalu, zmodyfikował się znacznie i zdematerializował pod wpływem Dostojewskiego. Równie uduchowiający wpływ na literaturę wywarł Tołstoj, pomimo, że jako typ artystyczny należy on do czystych realistów. Po za realistyczną fakturą jednak ukrywa się u autora »Zmartwychwstania«, jak i u Ibsena, niezmierne bogactwo idei, których korzenie tkwią głęboko w indywidualistyczno-mistycznym gruncie. Chociaż więc Tołstoj zwalcza nową, modernistyczną sztukę, nie podobna zaprzeczyć, że przyczynił się w znacznej mierze do jej rozwoju. Tołstoj nie znosi Wagnera, lecz podobnie jak Wagner uważa sztukę za wyraz religijnego nastroju epoki. Zresztą, jak mówiliśmy wyżej, wpływ Tołstoja i wpływ Dostojewskiego jest tylko pośrednim, nie bezpośrednim. Nie wywołali oni ruchu modernistycznego, ale, przyczyniwszy się do poderwania fundamentów materializmu i naturalizmu, ułatwili wzrost i rozkwit nowych prądów.

We Włoszech d'Annunzio, zaczawszy od na-



śladowania Dostojewskiego i Bourgeta, kończy na syntezie poglądów Nietzschego i Wagnera, którym nadaje łatyński polor (Il Fuoco). *Ogini*

W Czechach sztukę spirytualistyczną reprezentuje genialny Zeyer (1841—1901).

U nas jako główni pośrednicy pomiędzy nowymi prądami a literaturą polską wystąpili Przesmycki i Przybyszewski w prowadzonych przez siebie czasopismach (»Życie« warszawskie, »Życie« krakowskie, »Chimera«), oraz przekładach, studiach i oryginalnych utworach. Podstawę zaś, że tak powiemy, »lokalną« do pracy w tym kierunku znaleźli — w Słowackim.

Zupełnie samoistny charakter przybrał modernizm pod piórem Wyspiańskiego, który, przezwyciężywszy kosmopolityczne wpływy Zachodu i oparłszy się na Słowackim, stworzył kilka dzieł, związanych ściśle formą i treścią z gruntem narodowym i odznaczających się wielką oryginalnością, szczerością i żywiołową siłą.



Oto suchy, krótki, a więc i daleki od dokładności schemat ewolucji »modernizmu« w Europie.

Jeżeli idzie o sumaryczną charakterystykę wpływu głównych jego filarów, to można powiedzieć, że Baudelaire — za którym stoi Edgar Poë —

wprowadził zamiłowanie do »sensacy« rzadkich, egzotycznych, sztucznych (l'artificiel)<sup>1)</sup>, będących połączeniem wyrafinowanej zmysłowości z mistycyzmem; Wagner dał początek dążeniu do syntezy różnych typów i środków sztuki na tle liryczno-muzycznym, oraz do symboliki legendowo mitycznej; Schopenhauer spotęgował z jednej strony nastroj pesymistyczny — z drugiej zaś, dzięki swojej teorii świata, »jako woli i wyobraźni«, uzasadnił niejako filozoficznie mistycyzm i subiektywizm; Nietzsche, który wyszedł z Wagnera i Schopenhauera, poparł aspiracje indywidualistyczne epoki; Böcklin, Puvis de Chavannes, Moreau, prerafaelici angielscy, pchnęli sztuki plastyczne z drogi obiektywno-realistycznej na drogę podmiotowej nastrojowości i symbolizmu.

Do wymienionych osobistości, dzieł i czynników należy dodać jeszcze: reakcję przeciwko materializmowi w nauce; zainteresowanie się metafizyką; badania nad magnetyzmem, hypnotyzmem i medyumizmem; wpływ literatury i filozofii staroindyjskiej, która wytworzyła prąd neo buddystyczny

<sup>1)</sup> »J'ai trempé dans l'humanité vulgaire; j'en ai souffert. Fuyons, reutrons dans l'artificiel« — powiada bohater Barrésa w »Jardin de Bérénice«. »A Rehours« zaś Huysmans'a ma na czele taką dewizę, zaczerpniętą z dzieł mistyka Ruysbrocka: »Il faut que je me réjouisse au-dessus du temps... quoique le monde ait horreur de ma joie et que sa grossièreté ne sache pas ce que je veux dire«.

(teozofię); zajęcie się okultyzmem średniowiecznym, oraz ruch neokatolicki, neospirytualistyczny i etyczny. Prócz tego niemałą rolę odegrały studia nad sztuką wczesnego renesansu włoskiego (Botticelli, Fra Angelico etc.) i niemieckiego (Albert Dürer), oraz nad malarstwem japońskim, z którego wyszedł impresjonizm<sup>1)</sup> i które oddziało bardzo silnie na rozwój modernistycznej sztuki dekoracyjnej.

Wszystkie te czynniki, szkoły, kierunki, wpływają na siebie wzajemnie, płaczą się i wikłają w twórczości różnych jednostek. Charakterystyka tych wzajemnych działań i oddziaływań wymagałaby specjalnego studium, które nie wchodzi w zakres niniejszej pracy.

Kreśląc powyższy schemat, mieliśmy inne cele na względzie, a mianowicie wykazanie za pomocą suchych dat i faktów, że »modernizm« nie wysoczył z fal czasu gotowy i uzbrojony, jak Minerwa

---

<sup>1)</sup> Impresjonizm zajmuje stanowisko pośrednie pomiędzy obiektywnym naturalizmem a subiektywnym modernizmem. W teorii dążył impresjonizm do możliwie dokładnego pochwycenia i oddania prawdy przedmiotowej, w praktyce doszedł do utrwalenia na płótnie przelotnych wrażeń podmiotowych i dał początek malarstwu nastrojowemu. Impresjonizm w literaturze reprezentują bracia Goncourtowie, którzy również stanowią ogniwo, łączące naturalizm z modernizmem. Nie zawadzi zaznaczyć, że i Flaubert, jako autor »Tentation de St. Antoine«, uważany jest za »prekursora« modernizmu.

z głowy Jowisza, lecz, że się rozwijał wolno i stopniowo, jak każdy normalny fenomen ewolucyjny.

## II.

### ZAKOŃCZENIE.

Biorąc zjawiska najwybitniejsze, zauważymy, że Ruskin wydaje pierwsze tomy swego najgłówniejszego dzieła »Modern Painters« w 1843, t. j. w epoce, kiedy Słowacki żył jeszcze i tworzył. Ruch prerafaelityczny rozpoczyna się w r. 1848, t. j. na rok przed śmiercią autora »Króla-Ducha« (1849), Wagner, ur. 1813 jest młodszym od Słowackiego o 4 lata tylko, a pierwsze swoje dzieła wystawia 1842, 1843, 1845, pracę zaś nad »Tetralogią« rozpoczyna w r. 1848, a nad »Parsifalem« w 1852, Baudelaire debiutuje w 1857, a Gustaw Moreau w 1855, t. j. w kilka lat po śmierci Słowackiego, który, jak wiadomo, umarł bardzo młodo; Böcklin występuje na widownię w tym samym, mniej więcej, czasie (pomiędzy 1853—58), Puvis de Chavannes nieco później (1859—61).

Jak świadczą te daty, początki ruchu, który dzisiaj nazywamy »modernistycznym«, pochodzą z przed pół wieku prawie i chronologicznie stoją bardzo blisko epoki, w której Słowacki pisał swoje najpotężniejsze dzieła, lekceważone przez generację współczesną i przez jej bezpośrednich potom-

ków, a ocenione i odczute należą dopiero w dobie dzisiejszej.

I rzecz, zasługująca na uwagę, że, pod wieloma względami, Słowacki bliższy jest Wagnera, prerafaelitów angielskich, Ruskina i Gustawa Moreau i wogóle poprzedników modernizmu, niżeli modernistów właściwych, młodszych, dzisiejszych, którzy wyrosli w odmiennej atmosferze duchowej i w których twórczości odbijają się bardzo wyraźnie wpływy pozytywizmu i naturalizmu.

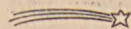


Losy wszystkich poprzedników »nowej sztuki« przypominają dolę autora »Genезis z Ducha«. Prerafaelitów angielskich i Böcklina przyjmuje krytyka i publiczność śmiechem i szyderstwami, Gustawa Moreau i Puvisa de Chavannes'a traktowano chłodno i obojętnie, Wagnera — nienawidzono i obrzucano obelgami.

A co najważniejsza, zwalczając nowatorów, głoszono, że zabijają oni nie tylko sztukę, ale »moralność« i »religię«, że podkopują fundamenty społeczne i t. p.

Kto zna historię literatury, sztuki i nauki, ten nie będzie się dziwił tym objawom, które towarzyszą narodzinom każdej nowej idei. Pomimo tego jednak, że ogólny nastrój umysłów zmienił się dzisiaj, zostało jeszcze wielu »nieprzejednanych«, któ-

rzy uważają sztukę nowoczesną za grzech przeciwko »duchowi świętemu«, a jej przedstawiciele i poprzedników za waryatów i zbrodniarzy.



Nie szukając dalej, zajrzyjmy do »Historii literatury« prof. Tarnowskiego, który, niedoceniając wogóle Słowackiego, potępia bezwzględnie »Króla-Ducha« i zwraca uwagę na rzekomą szkodliwość tej wspaniałej epopei pod względem moralnym i estetycznym.

Niebezpieczeństwo moralne tkwi jakoby w idei »nadczłowieczeństwa«, którą prof. Tarnowski fałszywie rozumie i tłómaczy; niebezpieczeństwo estetyczne widzi autor w symboliczno-nastrojowym charakterze utworu, który może sprowadzić poezję na niewłaściwe tory.

»Jesteśmy w chwili, przejściowej oczywiście, w takiej modzie, która artystom i poetom pozwala, nawet zaleca, niewyraźność, nieściśłość i niejasność myśli. Poeta, czy artysta ma tylko wywołać pewne poruszenie, czy rozdrażnienie nerwów, pewne wrażenie, usposobienie wyobraźni, a tak usposobiony jego widz, lub czytelnik ma sobie na podstawie słów poety dośpiewywać, domarzać, domyślać, co mu się podoba. Otóż »Król-Duch« z tą niejasnością myśli, jaka w nim jest, z tem mnóstwem

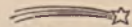
szczegółów niezrozumiałych, które mają być symbolem czegoś, »Król-Duch« może służyć za wymówkę i zachętę ludziom, którzy jasno myśleć i jędrnie tworzyć nie chcą, bo to wymaga pewnej męskości, pewnej mocy nad sobą i rzetelności w myśleniu...

»I znowu pytanie, czy ta zjawiająca się dziś popularność »Króla-Ducha« nie jest bezwiednym skutkiem tej niejasności jego, która daje każdemu czytelnikowi możność i wolność myślenia, co mu się podoba, podkładania pod słowa poety wszystkiego, co jemu samemu przejdzie przez głowę«.

Drugi akt oskarżenia przeciwko Słowackiemu i poezji, która, jeżeli nie z niego wyłącznie wyszła, to w każdym razie idzie dziś wskazaniami przez autora »W Szwajcaryi« drogami, spotykamy w »Bibliotece Warszawskiej« (Marzec 1900 r.). W artykule p. t. »Słowacki i prelekcye Mickiewicza« p. Henryk Boguski dowodzi, że Mickiewicz miał nie tylko prawo, ale i obowiązek zbyć twórczość Słowackiego w swoich wykładach milczeniem, gdyż uważał ją słusznie za »zaprzeczny moment myśli i poezji polskiej«, który odżył chwilowo w głosach »rozszumionych orłów« doby dzisiejszej, by uledez kiedyś »słonecznej jasności i mocy Mickiewiczowskiego ducha«.

Odpowiedzią na te zarzuty i twierdzenia jest cała praca niniejsza, do tego jednak, cośmy w poprzednich rozdziałach napisali, dodamy jeszcze

słów parę, w których postaramy się streścić i uogólnić nasze wywody.



Gdyby ci, co potępiają Słowackiego i jego duchowe potomstwo, przenieśli spór z gruntu miejscowego na grunt wszechświatowy, gdyby, nie poprzestając na rozbiórce samej literatury polskiej, wzięli pod uwagę dzieje poezji i sztuki wszystkich narodów kulturalnych, musieliby dojść do przekonania, że »zaprzeczność, niejasność, symbolizm« i t. p. nie stanowią wyłącznej własności i »wynalazku« ani autora »Anhellego«, ani »modernistów«, lecz łączą się organicznie i ściśle z pewnym typem twórczości, typem, który istnieje od wieków i rozwija się w sprzyjających warunkach z żywiołową siłą, jako naturalny owoc i wyraz dążeń, tęsknot i aspiracji odpowiednio uzdolnionych i nastrojonych indywidualności, oraz całych epok.

Nie mówiąc już o pokrewnych Słowackiemu postaciach w samym romantyzmie<sup>1)</sup>, czyż nie na-

<sup>1)</sup> A poezja staro-indyjska olbrzymia, bogata i piękna, i szlachetna pomimo nastrojowo-symbolicznego i mistycznego na wskroś charakteru? A twórczość wieków średnich, imponująca potęgą uczucia i wyobraźni; a romantyzm wreszcie, który w znacznym stopniu opierał się na średnio-wieczczyźnie? Czyż wszystkie te objawy normalnej działalności ducha ludzkiego można uznać za obłąd i głupstwo?

leży liczyć się, nie z teorią, nie z przypuszczeniem, ale z faktem, że w różnych krajach pojawiły się prawie współcześnie jednostki, które, nie wiedząc nic o sobie i śpiewaku »Króla-Ducha«, doszły do analogicznych pojęć o sztuce i tworzyły analogiczne dzieła i to dzieła, będące pod każdym względem antytezą panujących, uznanych i czczonych przez ogół owocnesny formuł estetycznych?

Zjawiska tego nie można uważać za zwykły zbieg okoliczności, za przypadek. Jeżeli cały szereg ludzi dochodzi w swojej pracy samodzielnie do jednakowych rezultatów, to w nauce jest to, do pewnego stopnia, dowodem obiektywnej wartości owych rezultatów, w sztuce zaś świadczy, że poza wysiłkami indywidualnymi kryją się jakieś dążenia psychiczne ogólniejszej natury, że artyści, z których dzieł »świta nowa myśl i forma nowa«, są bezwiednymi przedstawicielami większych grup społecznych, istniejących rzeczywiście, lub *potencjalnie*, i odczuwających, rzadko wyrażną, a najczęściej głuchą i nieświadomioną jasno potrzebę wrażeń i wzruszeń odmiennych od tych, jakimi ich karmią poeci, plastycy, czy muzycy danej epoki.

Człowiek, nawet genialny, jest ostatecznie tylko człowiekiem i nie może stworzyć nic, przekraczającego granice ludzkich zdolności, może jednak wyprzedzić innych, może skrócić proces rozwoju myśli i uczuć, kiełkujących w duszy zbiorowej,

może dać wyraz aspiracyom, które dopiero z czasem staną się aspiracyami ogółu, a przynajmniej pewnej jego części.



Ewolucya idei ogólnych, poglądów filozoficznych i związanych z nimi doktryn, a w znacznym stopniu i gustów estetycznych, odbywa się, jak to już dawno zauważono, w tempie rytmicznym. Po epokach przewagi rozumu następują epoki, w których na plan pierwszy wysuwa się uczucie, po obiektywizmie idzie subiektywizm, po racjonalizmie — irracjonalizm, po jędrnej i jasnej plastyce — rozlewność mistyczna, — po a k c y i — r e a k c y a.

Jak się jednak przedstawia mechanizm tego falowania? Czy akcja następuje po reakcji tak samo, jak sen po czuwaniu, jak potrzeba ruchu po dłuższym spoczynku?

Bezwątpienia, jest w tem zjawisku coś analogicznego: pewne władze duszy zbiorowej, działając przez czas dłuższy bez przerwy, nużą się i wpadają w chwilowe odrętwienie, gdy współcześnie inne budzą się z przymusowego uśpienia i dopominają energicznie o prawo do życia i rozwoju.

Tak się rzecz przedstawia, jeżeli na ewolucję duchową ludzkości spojrzymy z góry, biorąc pod uwagę tylko najcharakterystyczniejsze i najpotężniejsze prądy umysłowe i uczuciowe.

Rozpatrując jednak proces rozwoju cywilizacyjnego z bliska, dostrzeżemy, że właściwie niema i nie było nigdy epoki, któraby posiadała charakter na wskroś jednolity i jednostronny, że to, co nazywamy »duchem« czasu, kolorytem umysłowym danego okresu i t. p., jest niezaprzeczenie duchem i kolorytem, ale tylko — większością.

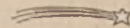
Większość jednak, pomimo, że uzurpuje prawa całości, całością nie jest. I dlatego, jeżeli idzie o sztukę, teorya, objaśniająca charakter dzieła wpływem »ducha czasu« i otoczenia, ma wartość względną, gdyż tłumacząc pewne zjawiska, nie tłumaczy wszystkich.

Hennequin w swojej »Krytyce naukowej« ułożył obszerną listę autorów i artystów, żyjących w jednym czasie i miejscu, a mimo to, różniących się od siebie zasadniczo.

Dante i Boccacio, Aryost i Michał Anioł, Calderon i Queveda, Rabelais i Kalwin, Pope i De Foe, Goethe i Schiller, Byron i Shelley, Mickiewicz i Słowacki — oto szereg antytez, świadczących, że różne typy twórcze mogą istnieć i działać współcześnie.

Owo współistnienie atoli nie zawsze jest współkrólowaniem, najczęściej bowiem jeden artysta znajduje wśród danego pokolenia znacznieszą liczbę zwolenników, niżeli drugi, którego twórczość nie dostraja się harmonijnie do wymagań estetycznych większości, nadającej ton epoce.

Jeżeli jednak ów, niezrozumiany w danym momencie i niedoceniony, artysta jest na prawdę artystą t. j. jednostką genialną, potężną i szczerą, to, prędzej, czy później, przychodzi chwila, że pewna część ogółu zaczyna się nim interesować, zgłębiać jego dzieła, przyswajając sobie jego idee, naśladować jego formę. W rezultacie artysta, ignorowany przez jedną epokę, może być uznany przez następną za wzór, za proroka, za symbol, za wcielenie pewnych dążeń uczuciowych, intelektualnych, lub estetycznych, które, dzięki posunięciu się naprzód procesu rozwojowego, wzięły na czas pewien górę nad dawnymi.

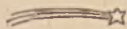


Niekiedy pokolenie, zrywające z tradycjami estetycznymi ojców, sięga po wzory i bodźce nie do dziadów, ale do pra-pra-dziadów. Tak np. epoka odrodzenia zwróciła się do zapomnianej kultury greckiej i rzymskiej; romantyzm wskrzesił poezję średniowieczną, wprowadził do panteonu literatury powszechnej Szekspira i Calderona, oraz poetów wschodu, zaczął wnikać w ducha twórczości ludowej i t. p.

Ale przed rozkwitem odrodzenia pojawił się Dante, który, zamykając wieki średnie, rzucił współcześnie podstawy literatury nowoczesnej i był niejako ogniwem »między nowymi i starymi laty«.

Podobnie i romantyzm nie nastąpił bezpośrednio po pseudo-klasycyzmie, lecz oparł się na jednostkach, które, nie będąc romantykami w ścisłym znaczeniu tego wyrazu, przygotowały jednak grunt do reakcji. W Niemczech romantyzm wykwitł z Goethego, Herdera, J. P. Richtera i poetów »Burzy i Zapędu«; we Francji z Cheniera, Rousseau'a, Chateaubriand'a, Nodiera, pani de Staël etc.; w Anglii poprzednikami romantyzmu byli między innymi Macpherson-Ossyan i Robert Burns, w Polsce — Brodziński i t. d. i t. d.

Naturalizm, dążąc do bezpośredniego odtwarzania życia, lekceważył wprawdzie wszelkie tradycje literackie, mimo to jednak powoływał się na wielkiego romantyka, Balzaka, jako na przodka, i wydobył z pyłu zapomnienia Stendala, który dał początek nowoczesnemu romansowi psychologicznemu we Francji.



Słowem, jeżeli dwa, następujące po sobie i różniące się od siebie ideowo, okresy dziejowe możemy uważać za objawy akcji i reakcji, to tylko o tyle, o ile to dotyczy pewnych grup społecznych, nie wybitnych i wpływowych jednostek, które rozwijają się najczęściej niejako »na marginesie« procesu ewolucyjnego większości i dopiero po pewnym czasie zostają wciągnięte w jego bieg, dzięki

temu, że nastrój psychiczny owej większości ulega odpowiedniej zmianie.

Zmiana ta jest przede wszystkim zmianą nastrój, usposobienia, nie zmianą programu.

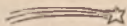
Masy inteligentne, czy nieinteligentne, odczuwają pewne potrzeby, tęsknią za pewnymi wrażeniami, ale nie umieją wyrazić i sformułować swoich tęsknot i aspiracji. Dopiero kiedy znajdzie się jednostka, dzieło, księga, będąca do pewnego stopnia symbolem, krystalizacją, wyrazem, uzewnętrznieniem owych utajonych dążeń, dopiero wtedy reakcja przeciwko istniejącemu w danej chwili porządkowi rzeczy przechodzi ze sfery nieokreślonego oczekiwania na coś, mającego się pojawić, w określoną sferę czynu i zaczyna się burzenie starej i budowanie nowej świątyni ideału.

Rzadko bardzo owa jednostka, czy dzieło, pojawia się odrazu, w chwili, kiedy jeden kierunek kona, a drugi się rodzi.

Zwykle ci, którzy chcą znaleźć dyrektywę dla przyszłości, zwracają się najpierw do przeszłości i wyszukują tam pokrewnych zjawisk i faktów, mogących posłużyć za punkt oparcia i wyjścia do dalszego działania <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Jak wiemy istnieją dwa zasadnicze i równoprawnione typy wyobraźni twórczej: epiczno-plastyczna i liryczno-rozlewna. Artyści rodzą się z takim, lub innym typem wyobraźni, który nadaje charakter ich twórczości. Wśród ogółu jednostki samodzielniejsze posiadają również

W ten sposób, jakeśmy wspominali, rozwinął się ruch zwany »odrodzeniem«, w ten sposób powstał romantyzm, naturalizm i — modernizm.



Modernizm, jako całość, jako wyraz gustów i potrzeb — nie można jeszcze powiedzieć większości, ale, bądź co bądź, znacznej już części inteligentnych warstw społecznych — jest niewątpliwie reakcją przeciw naturalizmowi, jak naturalizm był reakcją przeciw romantyzmowi, a romantyzm przeciw klasycyzmowi.

Powstanie więc modernizmu jest koniecznością psychologiczną i historyczną i nie może być uważane w zasadzie za objaw

wrażliwość określoną mniej, lub więcej, wyraźnie i pochylają się stale ku jednemu, lub drugiemu rodzajowi sztuki. Szeroka masa jednak mało ma inicjatywy i poddaje się bezwładnie wpływom z góry i z dołu: pozwala się sugerować jednostkom wybitnym i twórczym, oraz ulega bodźcom, związanym z kształtowaniem się stosunków polityczno-społecznych danej epoki. Jeśli wpływy te działają w pewnym momencie zgodnie, t. j. jeżeli twórczość geniuszów harmonizuje z aspiracjami społecznymi mas, wtedy dany typ sztuki zostaje uznany za kanon i zyskuje sympaty i poparcie ogółu, by po jakimś czasie i na czas niejaki, wskutek zmiany warunków, ustąpić znowu miejsca odmiennemu typowi twórczości.

chorobliwy, anormalny<sup>1)</sup>. Modernizm przyszedł, bo przyjsć musiał i, zrobiwszy swoje, zniknie, by, po pewnym przeciągu czasu, powrócić pod inną nazwą i w odmiennej nieco, bogatszej i bardziej skomplikowanej postaci.

Taką drogą szła dotąd zawsze ewolucya, taką drogą, prawdopodobnie, będzie iść i w przyszłości.

<sup>1)</sup> Jeżeli modernizm jako zjawisko ogólne jest faktem normalnym, to niepodobna zaprzeczyć że pojedyncze jednostki i dzieła z nim związane mają niekiedy charakter patologiczny. Objawy podobne jednak towarzyszą każdemu bez wyjątku prądowi. Odnajdziemy je i w klasycyzmie, i w romantyzmie, i w naturalizmie. Na falach każdego nowego prądu płynie pewna grupa jednostek zwyrodniałych, pozerów, pozbawionych talentu a obdarzonych wielką ambicyą. Osobniki te, pragnąc wypłynąć na wierzch i zwrócić na siebie uwagę powszechną, doprowadzają postulaty danego kierunku estetycznego, czy filozoficznego do absurdu, wydając przytem głośne okrzyki i miotając obelgi na rzeczywistych i urojonych przeciwników. Z wyjątków atoli nie należy sądzić całości. Szumowiny pływające po wierzchu są tylko szumowinami; istota rzeczy tkwi głębiej i tam jej szukać potrzeba. Na zachodzie zresztą kwestya ta została już dawno rozstrzygnięta w sposób właściwy. Taki Brunetiére, kouserwatysta z przekonania, a klasyk z upodobań estetycznych, ale pisarz uczciwy, szczerzy i wysoce wykształcony, śmiał się początkowo z symbolizmu, jak i nasi fejletoniści; obecnie jednak, przyjrawszy się bliżej ruchowi, broni go i wita życzliwie, jako odrodzenie sztuki i dejuowej i reakcyę przeciwko płytkości, bezduszności i jałowości epigonów naturalizmu (Por. *Evol. de la poesie lyrique*, oraz artykuł »Literatura« w książce zbior.



Zmieniają się nazwy, zmienia się do pewnego stopnia charakter i forma, wzbogaca się treść, ale jądro dwóch zasadniczych i walczących ze sobą prądów życia duchowego ludzkości pozostaje tożsamo.

rowej »Jedno stulecie« wydanej w przekł. polskim przez bibliotekę dzieł chrześcijańskich). U nas krytyka dziennikarska jeszcze się nie zorientowała i, zaślepiona drobiazgami, które ją irytują, nie chwytą i nie widzi w czem tkwi istota wewnętrzna prądu. Modernizm przecie nie kończy się na chorobliwości, alkoholizmie, erotyzmie i samoreklamię — a o tem ciągle się u nas pisze. Ostatecznie, Rubens ze swoim nadmiarem »zdrowia«, mięsa i tłuszczu jest zjawiskiem równie »anormalnem«, jak artyści końca XIX w. ze swoją nadczułością nerwów. A mimo to Rubens był wielkim malarzem! W sztuce równowaga i miara tylko w pewnych epokach towarzyszą rozwojowi twórczości. W większości wypadków, jak uczy historia, jedna strona istoty ludzkiej rośnie i działa kosztem drugiej. Idzie przedewszystkiem o to, żeby poezya i sztuka, czy podąży w tym, czy w owym z dwóch możliwych kierunków, była szczerą. W modernizmie jest dużo pozy i nieszczeroci, ale czyż nie było ich i w romantyzmie? Czyż bajronizm nie stworzył atmosfery, w której małoletnie dziewczynki »groziły niebu szpilkami«, a dzieci przy piersi narzekały, że pokarm matki ma smak piotunu? Wszystko to utonęło w fali czasu, jak utoną w niej zabawne karykatury »nadludzi«, ustrojone w wysokie halsztuki i długopole tużurki. Nie w tych drugorzędnych drobiazgach tkwi istota i znaczenie ewolucyjne romantyzmu i modernizmu. Nie można zhywać drwinami ruchu, który, bądź, co bądź, istnieje i rozwija się w całej Europie, ogarniając coraz to szersze kręgi.

Co zaś do charakteru, jaki nowy kierunek przybrał, to złożyły się na to w pierwszej linii wpływy tych kilku wybitnych jednostek, które, na długo przed narodzeniem się modernizmu, dały w swych dziełach wyraz uczuciom i dążeniom, jeżeli nie identycznym, to pokrewnym aspiracyom dzisiejszej generacji.

Jest to także objaw normalny, gdyż, jak uczy historia literatury i sztuki, w ten sposób powstawał każdy nowy kierunek estetyczny.

Drugim, równie normalnym czynnikiem, było wchłonięcie przez nową estetykę i sztukę wielu pierwiastków upadającego i zwalczanego kierunku.

Tak działo się również zawsze i wszędzie, ewolucya bowiem, pomimo pozornych wahań w tył i naprzód, jest w istocie swojej ruchem postępowym; każdy więc nowy kierunek różni się od pokrewnego sobie w przeszłości większem bogactwem i różnaitością treści, na którą składają się zdobycze wieków.

Inna kwestya, czy modernizm w obecnej swojej fazie opanował już wszystkie czynniki, które złożyły się na jego powstanie? czy przetopił dziedzictwo przeszłości i skarby terażniejszości na aliaz jednolity i trwały? czy wydał już dzieła, mogące stawiać opór niszczącym falom czasu? Zdaje się, że nie, a przynajmniej nie we wszystkich dziedzinach. Zwłaszcza w poezyi czuć jeszcze ferment, widać łamanie się z formą i treścią, które

przeszkadza ostatecznej syntezie i krystalizacji wszystkich żywiołów.



Co do modernizmu polskiego, to, jak mówiliśmy wyżej, zrodził on się pod wpływem prądów ogólnoeuropejskich, do których dołączył się kult Słowackiego, jako czynnik bardzo ważny, ale nie jedyny.

Nie należy mniemać, żeby modernści polscy pierwsi poddali się wpływowi Słowackiego. Nie, pisma Ujejskiego, Asnyka, Konopnickiej, Gomulickiego, Tetmajera, Rydla i całej falangi młodszych poetów świadczą aż nadto wyraźnie, że autor »W Szwajcaryi« był ich mistrzem.

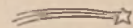
Na wszystkich jednak wymienionych pisarzy oddziaływał Słowacki głównie jako wielki natchniony poeta, oraz niezrównany wirtuoz formy. Dla modernistów Słowacki jest czemś więcej, niżli poetą i artystą: jest on prorokiem, magiem, filozofem, wieszczem, który przeniknął i odsłonił tajemnice absolutu.

Zwrócili się oni przedewszystkiem do dzieł z zakresu dojrzałości, do »Króla-Ducha«, do pism mistycznych, i z nich czerpią natchnienie.

Wskutek tego stanowisko Słowackiego w literaturze naszej uległo znacznej zmianie. To, co przez wielu było i jest poczytywane za grzech

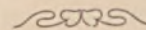
i błąd poety, za rzecz, którą należało zostawić w archiwach, wyszło odrazu na widownię, zaczęło działać na umysły i serca, zaczęło żyć i budzić życie.

Fizyognomia duchowa Słowackiego nabrała innego wyrazu; wpływ jego spotęźniał; »siła fatalna«, którą hamowano przez pół wieku, rozerwała tamy i rozlała się szeroką falą...



Nie wiem, jakie dzieła pozostawi modernizm polski, w każdym razie niewątpliwą jego zasługą jest podniesienie tych ważnych momentów ideowych i artystycznych twórczości Słowackiego, które przez czas długi nietylko były lekceważone, ale nawet poczytywane za wartość ujemną, obniżającą znaczenie duchowej puścizny poety.

A nie należy zapominać, że gdyby Słowacki nie napisał owych potępianych arcydzieł, to w bogatym akordzie literatury naszej brakłoby kilku potężnych i dźwięcznych tonów, niezbędnych do wytworzenia pełnej harmonii...





## SPIS RZECZY.



	Str.
Wstęp . . . . .	I
<b>Księga pierwsza. Modernizm i Romantyzm.</b>	
Rozdział I. Charakter sztuki nowoczesnej. Przewaga liryzmu. Zmysł historyczny. Brak miary. Pociąg do nieskończoności. Sztuka i człowiek . . . . .	13
Rozdział II. Słowacki w przeszłości i teraźniejszości. Mickiewicz i Słowacki. Krasiński i Słowacki. Zdania krytyków dzisiejszych. Chmielowski. Hodi. Bem. Ewolucya w poglądach na ostatnią dobę twórczości Słowackiego . . . . .	21
Rozdział III. Romantyzm i modernizm. Reakcja przeciw materyalizmowi i naturalizmowi. Klasycyzm i naturalizm. Naturalizm i realizm . . . . .	28
Rozdział IV. Słowacki i modernizm. Stanowisko Słowackiego w romantyzmie. Sprzeczności wewnętrzne romantyzmu. Indywidualizm w epoce romantyzmu i dzisiaj. Dążenia do odrębności . . . . .	36
Rozdział V. »Zdrowe« i »chorobliwe« żywioły romantyzmu. Słowacki jako przedstawiciel »siły odwieleń«. Konrad, Irydyon, Wacław i Kordyan.	

Słowacki i rzeczywistość. Podmiotowość Słowackiego. Indywidualizm Słowackiego w poglądach społecznych i estetycznych. Zgodność z poglądami modernistów. Zmysł historyczny Słowackiego. Szerokość jego poglądów estetycznych. Ich zabarwienie mistyczne. Wiara w posłannictwo sztuki. Konkluzja . . . . .	45
Księga druga. Istota i rola »nastroju«.	
Rozdział I. »Sztuka nowa« i »sztuka stara«. Twórczość podmiotowa i twórczość przedmiotowa. Liryczno-muzyczne i epiczno-plastyczne typy twórców. Poglądy romantyków i naturalistów na sztukę przedmiotową. Dążenia modernistów. Zanik różnicy pomiędzy odrębnymi rodzajami poezji i sztuki. Nastroj . . . . .	71
Rozdział II. Nastrojowość, suggestywność i symbolizm jako główne cechy sztuki nowoczesnej. Przykłady. Istota »nastroju«. Nastrojowość w epice .	86
Rozdział III. Nastroj w sztukach plastycznych. Ewolucja pejzażu, Böcklin. Klinger. Burne-Jones, »Złote schody«. Dążenia do syntezy wszystkich rodzajów sztuki i środków ekspresji artystycznej. Wagner, jego teorie i wpływ. Nastroj liryczno-muzyczny jako istota sztuki nowoczesnej. Suggestywność, dekoracyjność i wyrafinowanie formy .	95
Rozdział IV. Nastrojowość u Słowackiego . . . .	107
Księga trzecia. Analiza psychologiczno-estetyczna twórczości Słowackiego.	
Rozdział I. Syntetyczny charakter »nowej sztuki«. Przewaga muzycznego nastroju . . . . .	117
Rozdział II. Syntetyczny charakter twórczości Słowackiego. Połączenie plastyki i muzyki. Kolor,	

linia i ruch w poezjach Słowackiego. Symboliczno-nastrojowy charakter kolorystyki. Przykłady. Słyszenie barwne. Oryginalność obrazowania. Świetność barw . . . . .	127
Rozdział III. Łączność barw z nastrojem uczuciowym. Logika i konsekwencja symboliki barw. Barwy, dźwięki i idee. Poczucie linii i ruchu. Przykłady . . . . .	144
Rozdział IV. Analiza psychologiczna wyobraźni twórczej. Wyobraźnia zewnętrzna, plastyczna i wyobraźnia wewnętrzna, rozlewna. Typy mieszane, plastyczno-muzyczne. Wyobraźnia Słowackiego .	162
Rozdział V. Słowacki i Mickiewicz. Wyobraźnia Mickiewicza. Ewolucja twórczości Słowackiego. »Król Duch« . . . . .	173

## Księga czwarta. Słowacki i Wagner.

Rozdział I. Słowacki i Wagner. Pokrewieństwo psychologiczne typów wyobraźni i ideałów estetycznych. »Król Duch« i »Pierścień Nibelunga« . .	193
Księga piąta. Słowacki i malarstwo nowoczesne.	
Rozdział I. Liryczno-nastrojowy charakter plastyki dzisiejszej. Słowacki i Paweł Weroneze. Słowacki i Böcklin. Słowacki i Gustaw Moreau . . . . .	209
Rozdział II. Słowacki i prerafaelici angielscy . . .	223

## Księga szósta. Stosunek formy do treści u Słowackiego.

Rozdział I. Słowacki i rzeczywistość . . . . .	237
Rozdział II. Błędy Brandesa. Świetność formy jako wykwit treści. Miłość w »Dziadach« i »W Szwajcaryi«. Pozorna »dziwaczność« metafor i epitetów. Organiczny związek formy z treścią . . . . .	241

Księga siódma. Związek mistycyzmu z symbolizmem  
w sztuce nowoczesnej i w poezjach Słowackiego.

- Rozdział I. Pokrewieństwo idejowe dzieł Słowackiego i modernistów. Mistycyzm. Monizm spirytualistyczny. Ewolucja. Psychologia wyobraźni mistycznej. Symbolizm. Teoria symbolu . . . . . 263
- Rozdział II. Symbolizm u Słowackiego. Jego poglądy na istotę symbolu i allegoryi. »Król-Duch« jako poemat symboliczny . . . . . 288
- Rozdział III. Pogląd Słowackiego na naukę. Mistyczny pogląd na historię. Historia w »Królu-Duchu«. Niejasność i tajemniczość. Symbolika »Niepoznawalnego« . . . . . 303

Księga ósma. Indywidualizm. Słowacki i Nietzsche.

- Rozdział I. Indywidualizm i panteizm. »Uniwersalizowanie indywidualności«. Teorie Słowackiego. Filozofia Nietzschego. Nietzsche i Słowacki. Pokrewieństwo formy. Różnica treści. »Nadludzie« Słowackiego i »Nadczłowiek« Nietzschego. Charakter ewolucji u Słowackiego i Nietzschego . . . . . 321

Księga dziewiąta. Rzut oka na ewolucję modernizmu.  
Zakończenie.

- Rozdział I. Rekapitulacja. Pokrewieństwa i różnice. Erotyzm i indywidualizm w modernizmie. Ewolucja modernizmu i jego poprzednicy . . . . . 357
- Rozdział II. Zakończenie . . . . . 379



fs. 554581/2212n

5740/n

Biblioteka Pedagogiczna w Hacıosmanlı

nr inw.: K - 17114



BGZs 17114