



WSPÓŁCZESNA LITERATURA
POLSKA 1880—1904



WILHELM FELDMAN

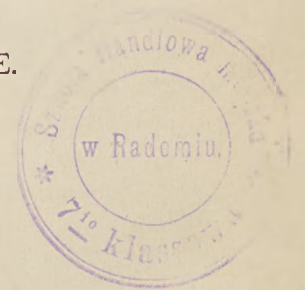
WSPÓŁCZESNA
LITERATURA POLSKA
1880-1904

TOM CZWARTY.

WSPÓŁCZESNA KRYTYKA LITERACKA W POLSCE

(Z 12 PORTRETAMI, W TEKSCIE)

WYDANIE TRZECIE.



OKŁADKA RYSUNKU STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO
CZCIONKAMI DRUKARNI NARODOWEJ W KRAKOWIE

WARSZAWA
NAKŁADEM JANA FISZERA
1905.

Do udostępnienia
tylko w Czytelni



48228

884(081) 1230/1901

Biblioteka Pedagogiczna w Radomiu
nr inw.: K - 48228



BGZs 48228

syb. 884(081) „Modermizm”



Rozdział pierwszy.

KRYTYKA UTYLITARNO-SPOŁECZNA I RACYONALISTYCZNA.

I. Tendencje społeczne.

Romantyzm i idealizm polski znalazły grób swój. Wobec miażdżącej wymowy faktów wszelka ideologia musiała zamilknąć, metafizyka jak krwawa brzmiałaaby ironia. Instynkt społeczeństwa samozachowawczy, spadłszy z wyżyny podobłocznej, jedną tylko jeszcze mógł iść drogą: krytycyzmu i praktyczności. Drogą tą, po ocknieniu się z kilkuletniego omdlenia, poszła literatura. Krytyka, straż literatury, musiała drogę tę torować — wyprzedzać.

Żyli i działali jeszcze krytycy poprzedniej doby, wielbiciel czystego piękna, zwolennicy sztuki dla sztuki, poszukiwacze absolutu i ducha narodowego. Wielka doba poezji polskiej odpowiednio nastrajała także umysły nie-twórcze, inne były przejęte wpływami filozofii Hegla. W Warszawie pisywał o literaturze Kazimierz Kaszewski; umysł pogodny, zrównoważony, prawdziwy patrycyusz ducha, rozkoszował się szlachetnymi ideami w szlachetne zamkniętemi formy, bez względu na wartość ich użytkową dla bytu codziennego; pojmował praktyczne konieczności życia, ale patrzył na nie zawsze bardzo z wysoka, a sztuce nigdyby ich nie narzucał,

bo »któż ma prawo stawać na drodze natchnienia poety i zwracać je w kierunku, którego najpierwszem prawem jest swoboda?« Mniej od Kaszewskiego podniosły Lewestam, wykształcony na filozofii niemieckiej, wierzył, że »sztuka sama dla siebie jest celem; krytyka tedy powinna przestrzegać artystę, jeżeli zechce użyć tej sztuki, jako środka, jakkolwiek nie służy jej prawo wmuszania w niej innego celu, poza nią leżącego, chociażby takowy był najmoralniejszym i najczystszy«. Aleksander Tyszyński od r. 1886 profesor literatury polskiej w Szkole głównej pozostawał pod wpływem spekulacji metafizycznej, i jakkolwiek przeciwnik zasady sztuki dla sztuki, przepełniał swe pisma pojęciami transcendentálnemi i poza ciałem i myślą widział w człowieku ducha, pierwiastek irracjonalny, a temsamem idealistyczny, który tłómaczył dzieło natchnienia: »dosyć dla objaśnienia tu wspomnieć na stany artyzmu, prorocstwa...«

Idealizm, przyjmujący teorię intuicji, absolutnego piękna, sztuki dla sztuki, panował długi czas nawet w podręczniku, podówczas najpopularniejszym (*Nauka poezji* H. Cegielskiego), z katedry był szerzony w Krakowie przez Kremera, z zabarwieniem mocno katolickiem, w Poznaniu przez Libelta; przebłykiwał czasem nawet w płytkich, ale powszechną uwagę zwracających frazesach odcinka *Czasu* Lucyana Siemieńskiego. We Lwowie pracował Antoni Małecki; gdy duch Słowackiego zdawał się unicestwionym, zagłuszonym zupełnie przez politykę galicyjską, Małecki odsłonił go w całym fantastycznym przepychu, do serc zbliżył całą upajającą wonią wynurzeń poetycznych do matki. Monografia ta (1867) — dzieło klasyczne w klasycznym stylu, o najbardziej romantycznym z poetów naszych, wskrzesiła poetę; wichrowa, rozrzucona dusza przemówiła, wyciągnęła dłoń po rząd dusz...

Utylitaryzm narzucił na nie swe obroże. Młodzi, dojrzewający w nowej atmosferze, innym hołdowali kierunkom, in-

nemi niż starzy idealisci poszli drogami. Przewrót nastąpił na wszystkich polach myśli. W filozofii po idealizmie nastąpił pozytywizm, w historyografii po romantyzmie — krytycyzm, z dewizą: historia — *magistra vitae*, w literaturze — utylitaryzm. Tam nawet, gdzie pozytywizm nie zapuścił korzeni, w Krakowie, zapanował dogmatyzm katolicki, wrogi indywidualizmowi, rozbijaniu fantazyi i uczucia, zupełnie jak pozytywizm. A wszystkie nowe kierunki łączyła jedna dążność: myśl odrodzenia przez pracę organiczną.

Literatura, sztuka, przestały prowadzić byt samodzielny, żyć duchem i dla ducha — zaprzężono je w służbę bieżących interesów ekonomicznych i społecznych. Z całą trywialnością polityka głosił Jan Dobrzański (w *Dzienniku literackim*, 1865), że »inteligencya narodowa winna przez piśmiennictwo nie tylko oddziaływać na serce, ale wprost wykazywać, jak naród ma chodzić około interesów materyalnych«. A młodzi pozytywiści warszawscy wołali (*Niwa*, 1872): »Albo literatura pójdzie ręką w rękę z najdroższymi naszymi interesami, zarówno materyalnymi, jak duchowymi, albo też pozostanie w tyle, odśpiewując stare litanie nieutulonego żalu i bezmyślnego majaczenia. W pierwszym wypadku przyjmiemy ją do swego towarzystwa i cenić będziemy na równi z innymi użytecznymi produkcjami, w drugim zaś — niech umiera: nam jej nie potrzeba«.

Utylitaryzm zaciążył nad całą twórczością, stał się celem i główną miarą krytyki. Starzy idealisci schodzili do grobu, młode pokolenie zerwało z metafizyką i romantyzmem gruntownie. Józef Szujski, we wszystkich swoich pracach przedewszystkiem statysta, nakreślił dla swego stronnictwa program literacki, który sztukę, podobnie jak to uczynił z historią, chce uczynić narzędziem w walce o byt społeczny. Był on jeszcze mocno pod wpływem wiary w lud i innych dei przedstyczniowych, ale z mocnem już postanowieniem przeobrażenia także literatury w *magistra vitae*, gdy w przed-

mowie do *Zborowskich* w r. 1869 (w *Dzienniku literackim*) snuł swoją filozofię sztuki.

»Z podmiotowości lirycznej — pisał — która zabarwia świat poetycznym duszy kolorytem, z admiracyjnego oglądu epicznego przeszłości i obecności naszej, winienby, zdaniem mojem, duch piśmiennictwa naszego, przodując w tem społeczeństwu, przejść w dobę przedmiotowego oglądu i oceny spraw i dziejów swoich, jeżeli piśmiennictwo ma być, czem bywało, ratującym słowem narodu. Do uratowania narodu wbrew widoczności materialnego upadku, za którym moralny chodzi, nie wystarczy dzisiaj eolska harfa uczuć, potrzeba wywoływać i dążyć do harmonijnego spokoju wyznawstwa, nie znającego gorączkowych fluktuacyj, podrywów i znużeń, zbudowanego na pierwszym warunku charakteru: stałości i wytrwałości.

»Dramatyczna epoka w literaturze nie da się przepowiedzieć, jak się nie da przepowiedzieć w życiu narodów chwila, w której naród dojrzewa do świadomego działania i pracy. Zdaje się nam wszakże, że społeczeństwo nasze znajduje się w tej chwili na rozdrożu między drogą marzeń a drogą rzeczywistości.

Zdaje się nam, że i drugi wielki przełom zaszedł w jego dziejach, przez powszechne usamowolnienie ludu. Cofnęliśmy się, niestety! w granice bytu stare piastowskie a patrzymy z rozpaczą na ziemię cywilizacyjnych zdobyczy. Ale jak w czasach piastowskich — niema niewolnego człowieka na ziemi naszej — a co duchem zdobyte zostało, duchem odzyskane być może. W tę przyszłość, a i na najgorszą gotowym być trzeba — w tę przyszłość, której głównym kapitałem kmiecy rozum i kmiece serce, niepodobna iść jak tylko z kmiecym rozumem, pozostawiwszy za sobą kontuszową zamaszystość *liberum veto* i *liberum conspiro*, a pozwalając na *liberum cogito*... Inaczej —

»Prawdą zatem, tylko prawdą służyć trzeba pokoleniu

nadchodzącemu. Duchy przeszłości niech staną przed niem z słowem nauki i przestrogi, niech spowiadają się z długiej dzierżawy kraju, która się tak nieszczęśliwie skończyła. Przeszłość najbliższa niechaj niemniej szczerze wypowiada się z swoich obłądów i zaniedbań; niech rozwartymi żaglami popłynie w nowe życie pracy i ratunku naszego imienia generacya. Tylko męska jej tęgość, tylko nieskończona jej praktyczność może rzucić pomost na przepaść dziewięciu wieków, która dzieli dotąd usiłowania narodu od młodocianych aspiracyj ludu.

Takim chce Szujski widzieć dramat historyczny, taką receptę jego szkoła przepisała całej wogóle sztuce polskiej. Nawet do malarstwa tendencyjność ta przeszła. Matejko przy wyborze tematów do obrazów zawsze się liczył z celem pedagogicznym. *Kazanie Skargi* i *Rejtan* są dla nas wielkimi objawieniami artyzmu, w intencji mistrza były także apelami do sumień obywatelskich, ilustracją do teoryj, głoszonych przez krakowską szkołę historyczną. Odczuwali to boleśnie przeciwnicy tej szkoły, epigonowie romantyzmu. Chorobliwe ich przeczulenie i bezsilne miotanie się znajdowało wyraz w *Rachunkach* Bolesławity, który o »Rejtanie« pisał, że »ten obraz zdał nam się policzkiem...« »Jest-li — motywował swe oburzenie w sposób typowy — jest-li to dziś zasługą uwieczniać rozbrat społeczeństwa?»

Tak zapatrywali się na dzieło sztuki ostatni romantycy; nie o sztukę im szło, lecz o tendencyę — podobnie, jak ich przeciwnikom...

Takiesame żądania stawiali laicy i zawodowi estetycy, w czasopismach i z katedry; przeciwne głosy ginęły. Zaciebrały się wszelkie granice między poezją a najtrywialniejszą prozą, między nauką a sztuką, między dziełami natchnienia a wyrobami fachowców — wszystkie mełł nienasycony młyn utylitaryzmu życiowego. W odczycie »O stosunku poezyi do

zycia» (1872), popularny prelegent warszawski, adwokat J. M. Kamiński wywodził:

»Nie kładziemy bynajmniej za normę, aby poezya służyć miała do przeprowadzenia ekonomiczno-społecznych teoryj, a jakkolwiek nie wykluczamy jej pośrednio i z tej dziedziny, wierzymy również, że dzieje i natura dostarczać mogą po wszystkie czasy bogatego poetycznego materiału, ale trzeba to wszystko oświecić i ożywić duchem wieku; aby zaś mózdz wzniesić się na to stanowisko, czegoż przedewszystkiem potrzeba poetom? Nauki! Wszyscy wielcy poeci stali na wysokości współczesnej wiedzy«. »Jako? wykrzykną domorośli piewcy — chcieć, abyśmy byli prawnikami, ekonomistami, finansistami, politykami, a wreszcie pedagogami i encyklopedyą chodzącą? Odpowiemy: nie i tak! Poeta nie potrzebuje wiedzieć, jak się wręczają wyroki lub notują kursa giełdy, ale powinien sobie jasno zdawać sprawę z każdej instytucji publicznej, z każdego czynnika dobrobytu, oświaty i postępu. Czas nam już zerwać z górnobrzmiącymi teoryjami sztuki dla sztuki«. »Urzeczywistnienie celów, do których ludzkość dąży, ten pożądany błogostan, to nie jakaś kontemplacya i abstrakcyjny kwietyzm, to są cele realne, wyraźne, jasne. Wszystko, co użyteczne, składa się na nie. I izba ogrzana i ciepła strawa i nieprzeciążanie fizyczną pracą i wykształcenie powszechne i równouprawnienie w sferze praw prywatnych i publicznych — jednym słowem: dobrobyt materyalny i moralny. Takie cele ma przed sobą społeczeństwo, do takich zdąża nauka — ku takim zmierzać powinna i sztuka, a w szczególności: poezya«.

Fachowy zaś estetyk i krytyk, Józef Kotarbiński, w artykułach *Estetyczne i społeczne znaczenie teatru* (Niwą 1873) wywodził:

»Praktyczny duch realności, którego tchnienie owiewa coraz potężniej obecne społeczeństwo, stara się z każdego działania ludzkiego wycisnąć, o ile można tylko, treść uży-

teczną. Wielcy myśliciele dzisiejsi uważają utylitaryzm jako główną podstawę moralności i sprawiedliwości społecznej. Tendencyjność pozytywna w zakresie sztuki jest najwyższym objawem kierunku utylitarnego, dlatego też odpowiada najwybitniejszym znamionom ducha społecznego, który nie w mglistych teoryjach teologicznych i mrzonkach utopij, ale w istotnem rozkrzewieniu się pomyślności fizycznej i równowagi moralnej widzi prawdziwe szczęście ludzkości«.

Ergo — kończy Kotarbiński — »tendencyjność pozytywna, stojąca w obronie zasad postępowych, chociażby już istniejących częściowo, jest objawem sztuki, najbardziej odpowiadającym wymogom epoki obecnej«.

Jakżeż oddaliliśmy się od ideałów i dzieł romantyzmu i idealizmu! Reakcyja musiała też prowadzić do zupełnej negacyi tej najświetniejszej doby poetyckiej twórczości polskiej. Polityka społeczna weszła na widownię i brutalną swą dłońią łamała wszystko, co nie odpowiadało jej interesom. Czytano bezwątpienia poetów, ale tylko pewne dzieła; te, które nie nosiły cech »obłędu«. Nareszcie zjawił się ktoś, co uśpione w wielu sercach uczucia śmiał wypowiedzieć głośno, panującą w życiu i krytyce reakcyę doprowadził do absurdu. Uczynił to ks. Fr. Krupiński w głośnym swego czasu artykule: *Romantyzm i jego skutki* (Ateneum, 1876).

Co to jest romantyzm? pyta ks. Krupiński i odpowiada:

»Romantyzm jest to rodzaj poezyi, w którym uczucia tęskne za przeszłością, za dziką, nieokrzesaną naturą kojarzą się z mistycyzmem, metafizyką religijną i panteistyczną, cudownością występującą pod postacią upiórów, duchów powołanych z poezyi gminnej na scenę dnia jasnego«.

I nasza »poezja romantyczna zamieniła się w jedno tęskne uczucie«; zaczęła hołdować mistycyzmowi. »Ale co to jest mistycyzm? Jestto niewiadomość«. W stanie nieświadomości, natchnienia poetyckiego, powsta ją przed ro-

igraną wyobraźnią obrazy piekła Dantejskiego, Nieboskiej, Dziadów, Irydyona. Bo co się tyczy naszych poetów, to pierwotne ich poezje są dosyć jeszcze trzeźwe, obrazy dość podobne do tego, co się dzieje lub dzieć mogło na świecie. Powoli jednak, gdy się przed nimi coraz jaśniej rozwijało powołanie proroków czyli wieszczów, mistycyzm również coraz bardziej owładał nimi, apokaliptyczne widzenia stają się coraz częstsze i zastosowano do tych jasnowidzeń język również apokaliptyczny.

Krytyk miesza tu symboliczne ustępy z karykaturami, Słowackiego sądzi podług humorystycznej satyry:

Przy kościółku,
Mój aniołku,
Koronka,
Żonka,
Pieczonka

— dalej potępia w czambuł utworów poezji ludowej, »będące owocem dziecinnej prawie wyobraźni... po większej części tak mało udatne, tak pozbawione jakiegokolwiek sensu, że tylko na uspokojenie krzyczących dzieci przydaćby się mogły« — i przechodzi do oskarżeń najcięższego kalibru, do grzechu pierwotnego romantyki.

Jest nim oczywiście uczucie.

Uczucie — przyznaje — »musi być głównym czynnikiem w produkcji poetycznej, ale uczucie spotęgowane do ekstazy, dyktowało poecie te wiersze, powtarzane potem nieraz naiwnie jako coś osobliwego, gdy radził młodości:

Tam sięgaj, gdzie wzrok nie sięga;
Łam, czego rozum nie złamie«.

Uczucie zaczęło łamać to, czego rozum nie mógł złamać, i powiodło naprzód do czynów nierozważnych, a potem samo zgasło, zostawiwszy ludzi w zwątpieniu i bez przewodnika na dalszy żywot...»

Jednem słowem:

»Rozczarowanie i zawody, na które obecnie patrzymy, są w znacznej części rezultatem romantycznej poezji i rada nie rada musi ona przyjąć odpowiedzialność za ten stan usposobienia umysłów«.

Oto strzał z armaty największego kalibru. Poezja romantyczna jest odpowiedzialna za rozgorączkowanie umysłów, za klęski i nieszczęścia. Nowy kurs społeczny, program pracy organicznej, propagowany przez młodszą generację zarówno w Warszawie, jak i w Krakowie, okazał się najradkalniejszym i najwpływowszym krytykiem literackim. Duch jego stanął, jako wychowawca i nauczyciel, nad całą twórczością artystyczną.

II. Tendencje racjonalistyczne.

Z drugiego jeszcze źródła płynął prąd anti-romantyczny i ten krytyce nadawał charakter »estetyczny« i kierunek metodologiczny: z formułek dogmatycznych i z źródeł wiedzy ówczesnej, nauki pozytywnej.

Jak zmorzone długoletnim głodem, rzuciło się społeczeństwo, szczególnie w Królestwie, ku wiedzy zachodniej, stojącej wówczas w znaku zabarwionych materialistycznie nauk przyrodniczych. W dążności swojej do zniesienia panującego dotąd dualizmu ciała i duszy, starały się one w Niemczech sprowadzić procesy psychiczne do znaczenia wpływów procesów fizjologicznych — *der Mensch ist, was er isst*; jedynymi źródłami naszego poznania są obserwacja i doświadczenie. Inaczej brzmiała forma francuska pozytywizmu. Tylko w najniższej fazie rozwoju teologicznej — nauczał Comte — umysł ludzki przyjmuje istnienie i interwencję bogów i Boga; na wyższym, metafizycznym, ową niewiadomą zastępują mu po-

jęcia abstrakcyjne, również nieznane, a za byty realne uważane; w fazie trzeciej, pozytywnej, człowiek żrze się konstrukcyj fantastycznych i przy pomocy obserwacji i doświadczenia bada to, co dla zmysłów naszych jest dostępne: prawa zjawisk. Na idealizm i romantyzm niema tu miejsca; empiryka triumfuje wszechwładnie.

Doktryny te nie mogły pozostać bez wpływu na wyobrażenia o twórczości umysłowej, specjalnie w dziedzinie literatury i sztuki. Istotnie wygnały one z tej dziedziny wszystkie pojęcia metafizyczne, które dotychczas tu panowały, jak: intuicya, natchnienie, duch, dalej musiały przykrócić skrzydeł uczuciu i fantazyi, jako potęgom irracjonalnym. Wszelkie władze tajemnicze zostały zastąpione przez pojęcia pozytywne, przyrodnicze. Zamiast: »natchnienie« zaczęto mówić: »kojarzenie wyobrażeń«, zamiast »szał boski« — »cerebracya bezwiedna«, co wprawdzie niewiele wyjaśniało, ale brzmiało naukowo i dozwalało domyślać się działania mechanizmu psycho-fizyologicznego.

O to szło najwięcej: o »naukowe traktowanie przedmiotu«, t. j. o ujęcie zjawisk w system praw, w łańcuch nieprzerwany przyczyn i skutków z zupełnym wykluczeniem czynników niewiadomych. W czasie tak potężnego rozkwitu umiejętności ścisłych, wielu ludziom musiała nasuwać się myśl przeobrażenia także wiedzy o sztuce w naukę ścisłą. Idea zresztą nienowa. Jeszcze w roku 1719 starał się objaśnić sztukę jako zjawisko społeczne, abbé Dubos, usiłował to potem uczynić w związku z psychologią narodów i kulturą — Herder. Francya najwięcej miała zawsze rozwiniętą krytykę — tu też została ona w formuły naukowe ujęta. Ewolucję tę przedstawia Brunétiere w następujących fazach. Do XIV w. krytyka traktuje utwory literackie w oderwaniu od życia, jakimi były »same w sobie«; dopiero XIX wiek staje się realniejszym. Pani de Staël, konstruując swą książkę o Niemczech, podkreśla charakter narodowy literatury; Chateaubriand wno-

sząc czynnik egzotyczny, podkreśla nowy pierwiastek »lokalnego« kolorytu; Villemain zaczyna malować atmosferę historyczną czasu, w jakim dzieło literackie powstało; St. Beuve uwzględnia wszystkie te wpływy, podkreśla przede wszystkim indywidualność twórcy; na tory przez ścisłą naukę uprawiane wprowadził krytykę dopiero Hipolit Taine. Wykształcony na filozofii niemieckiej i współczesnych naukach przyrodniczych, łączył w sobie zasadnicze właściwości obu: zdolność do abstrakcyjnego myślenia i do operowania szerokim zasobem faktów, do wyszukiwania wpośród ich wielorakości — jedności idei, i do ujmowania całości pod jej kątem widzenia w szereg praw, działających ze sprawnością i koniecznością »fizyologiczną«. »Dzieło literackie — pisze — nie jest ogniskiem prostej gry wyobraźni, ani odosobnionego wyskoku zapalanej głowy swego twórcy, lecz odbiciem obyczajów otaczających i pewnego stanu umysłowości powszechnej. Odkrycie to doprowadziło do wniosku, że kierując się wskazówkami, znajdującymi się w dziełach literackich, można odnaleźć sposób myślenia i czucia ludzi, którzy istnieli przed wielu wiekami«. Dzieła literackie są bowiem produktem, podobnie jak cnota i występki, witryol i cukier, zaś »mechanizm dziejów ludzkości jest zawsze jednakim. Zawsze znajdujemy w nim jako sprężynę pierwotną jakieś usposobienie umysłu i duszy bardzo ogólne, bądź wrodzone i z natury przez plemię posiadane, bądź nabyte«. »Ów pierwotny stan duchowy wypływa z trzech źródeł, które są: plemiennosc (rasa) środowisko i moment«. Kombinacya tych trzech czynników tłumaczy nam w zupełności dzieło i jego autora. »W tem — akcentuje jeszcze raz Taine — mieści się tylko zagadnienie mechaniczne: skutek całkowity jest sumą, określoną całkowicie przez wielkość i kierunek sił, które ją wytworzyły«.

Mniejsza na razie o to, czy teoria ta jest słuszną, czy nie — faktem jest, że należy ona raczej do socjologii, niż do literatury, że natury i psychologii piękna artystycznego zgola

nie tłumaczy, a mówi tylko — błędnie czy trafnie — o związku jego z przyczynami poza nim leżącymi. To też inteligencya potężna i wszechstronna Taine'a na tem nie poprzestała; dała osobną filozofię sztuki. I tutaj dąży do wprowadzenia metody przyrodniczej i do odkrycia praw. »Celem sztuki jest ujawnienie jakiejś znacznej cechy« pomiędzy ideami, jakie artyści w swych dziełach uwydatniają. »Sprawić, aby jakaś cecha znaczna przeważała nad wszystkim — oto cel dzieła sztuki«. Miarą zaś wartości dzieła będzie: 1) stopień ważności, stałości i powszedniości uwydatnianej przez nie cechy charakterystycznej (*importance, persistance du caractère*), 2) stopień tej dodatności (*caractère bienfaisant*) (— najwyższym: »typ ludzki, w którym szlachetność moralna jest uzupełnieniem doskonałości fizycznej«!), 3) stopień zbieżności efektów, t. j. doskonałość i harmonia wykonania (*degré de convergence des effets*).

Taine był jednym z wielkich artystów słowa XIX. w.; oschłe streszczenie nie może dać wyobrażenia o świetności jego dowodzeń. W rezultacie zaś zmierzają do zmechanizowania naszych sądów estetycznych, do odebrania im wszelkiej bezpośredniości i indywidualnego odczucia, »do utrzymania między nami a dziełem sztuki stosunku wyłącznie rozumowego, obiektywno-poznawczego. W jakim zaś celu? Nie dla przyjemności estetycznej — jak pragną hedoniści; nie dla podniesienia ducha — jak chcą idealisci, lecz dla celów czysto teoretycznych poznania.

Teorie Taine'a w Niemczech n. p. przeszły niespostrzeżenie, u nas przyswojono je w kilku przekładach*), a także dzieło Hennequina**), krytykującego najtrafniej socjologiczną

*) Wydanie kompletne: H. Taine: *Filozofia sztuki*. Przetłumaczył, przypiskami i skorowidzem opatrzył Antoni Sygietyński, Warszawa, 1896 r.

**) Emil Hennequin: *Zarys krytyki naukowej*. Przetłumaczył Fr. A. Rawita. Warszawa, 1892.

jej stronę. Wywoływały niejednokrotnie w warszawskiej prasie żywą wymianę myśli — teoretyczną podstawę dla zastosowania metodologicznych jej wskazówek do dziejów naszej literatury usiłował zbudować Bron. Chlebowski — naogół wywarła jednak ten tylko wpływ, iż w stosunku do utworów literackich górę wziął doktrynerski racjonalizm. Szczególnie w Warszawie formułki Taine'a stały się w kołach postępowych obowiązkiem. Zamiast wczuwać się w utwór piękny, dać na siebie działać jego czarowi, potem zdawać sobie sprawy z tajemnicy jego wpływu; zamiast wgłębiać się w ukryte tajnie dzieła sztuki, odczuć je i odtworzyć syntetycznie — zbudowano szemat »trzech warunków Taine'a« i zmierzyszy nimi dzieło, uważano sprawę krytyczną za skończoną; obok »naukowości« filologicznej i tendencyjności historyzoficznej, panującej w Galicyi, w Warszawie panowała naukowość estetyczna na Tainie zbudowana — oschła operacya doktrynerska, która do ugruntowania pojęć o sztuce i głębszego jej ukochania mało się przyczyniła.

Jeszcze jeden krytyk zagraniczny miał w latach osmdziesiątych wpływ na umysły: Jerzy Brandes. Jego *Główne prądy literatury europejskiej w XIX-ym wieku* przetłumaczono na polskie, on sam kilkakrotnie był w kraju i przygodnie zajmował się nawet literaturą polską, uzyskał też większy rozgłos i znaczenie większe, niż którykolwiek z innych krytyków zagranicznych. Brandes przeżył w życiu kilka faz rozwoju: z wolnomyślnego demokraty, jakim był w młodości, przeobraził się pod wpływem Nietzschego w radykalnego arystokratę, zawsze jednak pozostał, czem ostatecznie jest każdy wielki krytyk: psychologiem indywidualności artystycznych. Operując również terminami naukowości, jak Taine, nie starał się opierać wiedzy literackiej na granitowych podstawach »praw« przedmiotowych, lecz puszczając cugle subiektywnemu swemu sposobowi odczuwania osób i rzeczy, badał je ze stanowiska prądów duchowych, jakie reprezentują,

oraz łączność i wzajemny wpływ tych prądów między literaturami poszczególnych narodów. W ten sposób zobrazował walkę idei umysłowych we Francji, Anglii i Niemczech od wielkiej rewolucji francuskiej do roku 1848. Znowu więc mamy kawał psychologii czasu i przyczynki do historii polityki, później dopiero świetnie odczute i napisane charakterystyki. I pod tym względem Brandes zadawałnia wysokie wymagania dzięki darowi intuicyjnego odczuwania i portretowania natur twórczych, czego złożył dowód nietylko w ogromnej galerii sylwetek pisarzy współczesnych, lecz także w wielkim dziele o Szekspirze. To dzieło nie zostało naszej literaturze przy-swojone, *Główne prądy* i portrety literackie wywarły jednak wpływ na piszących. Nie wzięli odeń — bo wziąć nie mogli — intuicyi psychologicznej, talentu żywego malowania czasu i ludzi, daru szerokich uogólnień, lecz metodę bardzo powierzchownie zrozumianą: charakteryzowania prądów umysłowych danego czasu lub utworu. Jedni ujęli to w sposób fejletonistycznego popisowywania się rakietami dowcipu, śmiałych zestawień i płytkich syntez, zaś przeważnie doprowadziło to do streszczania autorów, do oschłego wyliczania ich pojęć *de omnibus rebus*, co dostarczało cennych materiałów dla historii idei rozmaitych i wyobrażeń, ale nie duszy twórczej i nie nastroju sztuki. Bezpośredniego zbliżenia się do niej na tej drodze nie można osiągnąć.

Podobnie zasłaniali sobie oczy przed wieloma objawieniami wielkiej poezji krytycy w Galicyi pracujący. Przeważająca ich ilość odgrodzona była od dzieła sztuki dogmatem religijnym, który z góry już dawał stałe, »przedmiotowe« kryterium, jak ongi malarzom bizantyjskim i wykluczał swobodę tworzenia i odtwarzania. Skrępowani w stosunku swoim do dzieła, pozbawieni swobody, wybrali sobie prawie wszyscy przewodnika nawet nie z dziedziny filozoficznej — na imię mu było: zdrowy rozsądek. Tacy krytycy, jak Tarnowski, Tretiak i cała falanga uczniów, nie kierowali się w swoich

badaniach metodą Taine'a, ale bo też zamykali się w tak ciasnej sferze myślowej, strzeżonej przez dogmaty, że żadnych zgoła szerszych celów ni poznawczych, ni artystycznych nie mieli. Jeżeli krytyk warszawski, jak P. Chmielowski, nie odczuwając najwyższych piękności pewnej kategorii poezji dramatycznej, starał się przy pomocy metody Taine'a je tłómaczyć i odpowiednie im w literaturze wyznaczyć miejsce, to Tarnowski lub Tretiak, kierując się racjonalizmem zupełnie płaskim, dogmatyzmem apriorycznym i zdrowym rozsądkiem, odnosili się do niego wrogo lub z całkowitą ignorancją. Wspólną zaś była wszystkim tym krytykom tendencyjność społeczna. Patrząc ze stanowiska historycznego, trudno z niej robić zarzut: leżała w duchu czasu, była koniecznością, wypływała najczęściej z głębokiego poczucia obywatelskiego, z troski o byt i przyszłość. Jeżeli co można zarzucać — to nadużywanie poezji, interpretowanie fałszywe, naciąganie tekstów jednych, przemilczanie drugich, podkładanie im znaczenia, jakiego nie miały. Tu i ówdzie w gorączce walki i to się zdarzało.

Tendencyjność i racjonalizm, właściwie »zdrowy rozsądek«, wycisnęły swoje piętno na całej naszej krytyce literackiej do pierwszych lat ostatniego dziesięciolecia. Było to z ujmą dla literatury tem bardziej, że jedyny wielki okres twórczości, z jakim ówczesna krytyka miała do czynienia, to poezya romantyczna, a ta z natury swojej nie znosi kryteriów ani racjonalistycznych ani utylitarnie-społecznych. Szczególnie najwyższy rozkwit romantyzmu i przechylenie się jego w stronę mistycyzmu i mesyanizmu, były tak obce duchowi krytyki ówczesnej, że w żaden sposób przez nią nie mogły być zrozumiane. Stąd też niewielkie stosunkowo rezultaty tej naszej literatury krytycznej — mimo wysokiego uzdolnienia i niezmordowanej pracowitości wielu jej przedstawicieli. Jak wszelki racjonalizm — tak i ten odznaczał się mnóstwem świetnych analiz, jak wszelka tendencyjność — tak i ta odznacza się

nieraz zapałem obywatelskiego przekonania, miłością i nienawiścią; dla estetyki jednak, t. j. psychologii i filozofii najwspanialszej naszej twórczości, korzyść stąd niewielka. Nie zdobył się cały ten okres ani na jedno dzieło syntetyczne w wielkim stylu, jakim na swój czas było dzieło Mochnackiego, ani na jedną biografię szeroko odczuta, psychologicznie przeprowadzoną, jak dzieło o Słowackim Małeckiego. Zostawił materyałów sporo, w tem wielka jego zasługa, po latach zastoju i upadku pobudził znowu zamięłowanie do studyów literackich — zaskarbił też sobie wdzięczność; ale najważniejsze zadania wobec literatury polskiej dotychczas nie są spełnione: ogólnych, porównawczych i syntetycznych uwag o romantyzmie polskim znajduje się bądźco bądź u Brandesa, mimo licznych usterek, więcej, niż u polskich uczonych tego okresu; dzieła o Krasińskim, Mickiewiczu, oraz o Słowackim począwszy od czasu, którego objąć nie mógł klasyk-Małecki, dzieła te nie są jeszcze napisane.

Na czele tego okresu stoją trzech pisarze, różni wiekiem, temperamentem, przekonaniami, uzdolnieniem; zgodni w tem, iż dzieła sztuki pojmują głównie umysłem, przystępują do nich z pewnemi uprzedzeniami rozumowemi i tendencjami społecznymi. Organizacye ich intelektualne — mimo wielu różnic — znajdują w tych znamiennych podobieństwach wspólny swój mianownik, czego najlepszym dowodem fakt, że gdy czas ich przeszedł, a w sztuce zapanował kierunek anti-racjonalistyczny i anti-tendencyjny, złączyła ich wobec nowych prądów wspólna solidarność i odporność (zawsze z odcieniami indywidualnymi). Tarnowski, Spasowicz i Chmielowski nadają temu okresowi charakter; około nich — lubo nie w zależności — grupuje się rzesza innych pracowników.

III. Stanisław Tarnowski.

Po czasach ciszy i martwoty, po czasie zgiełku wojennego około sztandaru pozytywizmu i filozofii przyrodoznawstwa, w połowie lat siedmdziesiątych, Warszawa żywiej trochę zaczęła się zajmować sprawami literatury. Przynajmniej w czasie postu. Od r. 1876 zaczęli występować z prelekcjami literackimi dwaj pisarze w niepospolitej mierze posiadający dar interesowania i przyciągania inteligentnego ogółu: Włodz. Spasowicz i St. Tarnowski.

Profesora krakowskiego poprzedził niezwykle rozgłos mówcy — polityka — przewodcy stronnictwa. Czem właściwie jest stronnictwo »stańczyków«, do którego prelegent krakowski należał, mało kto w Warszawie wiedział; wszak osławiona »Teka Stańczyka«, kamień obrazy ale i fundamentalny kamień tego stronnictwa, w wydaniu książkowym zaledwie w kilkudziesięciu rozeszła się egzemplarzach. Jak zawsze, tak i w tym wypadku zadecydowały uprzedzenia, sympaty, konwenanse; Tarnowski zastał grunt świetnie dla siebie przygotowany. Przybył, pokazał się, zwyciężył. *Toute Varsovie* była zachwycona. Bo też olśniewał dźwiękiem nazwiska, przypominającego świetne karty z przeszłości narodowej; czarował interesującą głową »Dantona konserwatyzmu« na korpusie za niskim może, ale elastycznym i wytwornym; wymową »chwytającą za serce« wszystkimi zaletami urodzonego krasomówcy: więc głosem dźwięcznym, pierśiowym, bogatym we wszystkie modulacye i półtony; gestem, podkreślającym umiejętnie każdy odcień słowa, zastępującym nieraz to słowo; darem apelowania do wszystkich uczuć słuchaczy, porywania ich w płomienie zapału, mrożenia szyderstwem i ironią. Tarnowski oczarował też wszystkie salony, cały świat elegancki, a drugim swoim występem — także poważniejszą, głębiej myślącą publiczność: wygłosił trzy prelekcye w obronie romantyzmu narodowego. Ironia losu! Naj-



Jan Matejko: Portret St. Tarnowskiego.

zaciętszy przeciwnik idei i tradycji romantycznych, który rozpalonem żelazem piętnował i niszczył je w Galicyi, w Warszawie apologię romantyki głosił — coprawda: literackiej, co-prawda: omijając głębszy związek jej z życiem. Ale też co-

prawda — dał obronę, którą tylko ówczesna Warszawa, od-wykła od głębszych studyów literackich, mogła się zachwycić.

Obrona romantyzmu była konieczną. Wszak było to w kilka miesięcy po szalonym ataku ks. Krupńskiego na naj-świetniejszą dobę narodowej twórczości poetyckiej. Jego akt oskarżenia niejednemu zapewne »trzeźwemu« racjonalistcie z serca był wyjęty; z drugiej jednak strony uczucia ogólne, niepoprawne, nieświadome może, ale niezniszczalne instynkty były wzburzone, chociaż »rozum« potakiwał ks. Krupń-skiemu. Posypało się kilka odpowiedzi — słabych; wrażenia także nie zrobił głos Kraszewskiego; dopiero Tarnowskiego prelekcyje miały dać zadośćuczynienie uczuciom ogółu: wiel-kiej poezyi wymierzyć sprawiedliwość.

Wystąpił Tarnowski nasamprzód jako esteta. Odczuwa piękno poezyi romantycznej, która — mówiąc słowami Sie-mieńskiego — ukazała słońce z poza chmur i mgieł. Była pierwszym po trzech wiekach odrodzeniem poezyi, a miała taką siłę natchnienia, takie głębokości myśli, takie doskona-łości formy, jakich poezya złotego wieku nie znała. Ale czy duch jej nie oddziałał na naród szkodliwie? Czy to prawda, że ludziła serca, bałamuciła umysły, krzywiła sumienia zdro-żnemi, przewrotnemi ideami? Prawda — odpowiada Tar-nowski — »od prostej niedorzeczności i śmieszności, skoro już jedna i druga jest jak się zdaje i w *Dziadach* i w *Iry-dyonie* i w *Nieboskiej komedyi*, gorsze są te fałszywe ideały naszej poezyi, które pod pięknymi pozorami uczą nas brać udawanie za prawdę, złe za dobre, rozigranie nerwów za zapal i natchnienie, junactwo i zawadyactwo za odwagę i tęgość, a burdę i napad za bohaterski czyn, za dowód i miarę publicznego ducha«. Są takie... w jednym poemacie Słowackiego (*Kordyan!*), Garczyńskiego (*Wacław*). Z zasady jednak poeci nasi dalecy byli zawsze od myśli awanturni-czych. »Czytając uważnie i biorąc do serca wszystko, co tam jest, bylibyśmy zmiarkowali łatwo, że jeżeli twierdzenia



są śmiałe, to przy nich zawsze stoją warunki stałe, konieczne a twarde...», »że obok purpury jest tam zawsze pokutna włosienica... że z rajskich dziedzin uludy poezya ta umie schodzić do rzeczywistości dnia dzisiejszego i nas po nim oprowadzać; że mistyczna i mglista niekiedy, umie też być czasem trzeźwą i dokładną jak matematyka, prostą i stanowczą jak katechizm...«! »Nie, nie była szaloną, ani lekko-myślną, ani szkodliwą, była mądrą i była rozsądną, kiedy każdemu i wszystkiemu, w prywatnym, czy w zbiorowym życiu stawiając ogólną zasadę: »najwyższy rozum cnota« dawała za prawo postępowania: »patrz na twoje widnokręgi«, kiedy kazała mieć serce, ale »ze słabością łamać się od młodu«, a zawsze, w młodzieńczym wieku czy w starości prosić o dobrą wolę; kiedy uczyła, że pogańska nienawiść i zemsta do rozpacz tylko wiedzie i że w strasliwym chaosie dzisiejszych pojęć, dążeń i namiętności sam tylko Krzyż na niebie jest światłem i znakiem zbawienia...«

To jest pogląd St. Tarnowskiego na romantyzm polski. Wobec Himalajów poezyi polskiej takie tylko ma uczucia i refleksye. I to nie tylko w Warszawie. Innemi słowy w tym samym duchu powtarzają się w mowach i pismach, głoszonych i drukowanych w Krakowie. Cały w nich człowiek: forma, kierunek, metoda. Nie poznałby się w tej kwintesencji maksym, w tem zastosowaniu filozoficzno-społecznem romantyzm polski, ów romantyzm, którego etapami, niezatartymi przez żadne koleje losu i przez żadne strugi wymowy na zawsze pozostaną *Dziadów* część III, *Oda*, *Farys*, *Improwizacya*, *Wykłady o Literaturze słowiańskiej*, *Grób Agamemnona*, *Anhelli*, *Balladyna*, *Beniowski*, dramaty mistyczne, *Do autora trzech psalmów*, *Król-Duch*. Podług czegoż będziemy sądzić ducha epoki, jeśli nie podług dzieł, które się na każdym punkcie różnią od wszystkich poprzednich i następnych? *Pan Tadeusz* jest arcydziełem, ale romantyzmu w nim niewiele, ze spokojnem sumieniem estetycznem mógłby go adoptować każdy,

byle nie zbyt ograniczony klasyk. Arcydziełami są *Ojciec zadęumionych*, *W Szwajcaryi*, *Mazepa*, *Niepoprawni*, ale mógłby je napisać też Francuz i Anglik; nuty specjalnie polskiej, tej, która zapewnia nam miejsce w koncercie duchów Europy, wcale nie ostatnie, a przedewszystkiem odrębne, własne, nie zawierają. Dopiero owe dzieła niewolne od niejednej »prostej niedorzeczności i śmieszności«, a także *Przedświt*, także *Psalm* — one dopiero wyzwają najtajniejsze uczucia i potęgi żywiołowe, które stanowiły duszę poezyi specjalnie romantycznej, specjalnie romantyzmu polskiego. Można się z tym duchem nie zgadzać — możliwem jest wtedy stanowisko poznania i stanowisko odczucia czysto estetycznego — ale sprowadzać go do owej kwintesencji aksjomatów i formuł praktycznych Tarnowskiego, nie mających nic wspólnego ani z poezyą, ani z romantyzmem, jako wyraz duszy narodowej traktowanym?!

Wie ist der Mensch, so ist sein Gott...

Bóg Tarnowskiego — lubo nieraz słyszymy o potrzebie wznoszenia się do niego — na ziemi mieszka, wśród bardzo płaskich rozłogów rzeczywistości. Skrzydeł do niego wcale nie potrzeba — szkodziłyby one raczej wśród panującej tu niskopiennej kultury uczuć i myśli. Dla romantyzmu miejsca tutaj niema.

a) Świat Tarnowskiego.

Stanisław Tarnowski zaczął pisać w czasie, kiedy w Europie krytyka i historia literatury i sztuki przechodziła przesilenie. H. Taine ogłosił już wówczas wszystkie swe zasadnicze dzieła, w których krytykę literacką, traktowaną dotąd, jako sztukę portretowania indywidualności literackich lub jako anegdotę, usiłował przekształcić w ścisłą naukę, opierającą prawami, podobnie jak nauki przyrodnicze. Usiłowania te — późniejsze lata okazały — nie powiodły się, ale bez

korzyści dla nauki nie przeszły; nauczyły sięgać znacznie głębiej w duszę pisarza, szukać ściślejszego związku między nim a otoczeniem i czasem, uwzględniać wzajemny stosunek między nim a duszą narodową, pojmowaną nie tak jak dotąd jednostronnie, w znaczeniu politycznym; wprowadziły do badań metodę: poszukiwanie przyczynowości, bez której dzisiaj żaden historyk i krytyk się nie obejdzie. Brandes z początkiem lat siedemdziesiątych zaczął ogłaszać zasadnicze swoje dzieło o literaturze XIX w., w którym poza tendencją polityczno-społeczną jest kopalnia studyów psychologiczno-literackich. W Niemczech nurtował coraz głębiej, aby niebawem w piśmach Scherera i innych zatryumfować, przez Carlyla wszczępiony kult wielkich jednostek, indywidualności twórczych, jako promotorów i kwintesencji wszelkiej historii, zatem także literatury. Poza tym światem żyli pisarze poprzedniego pokolenia: filozofowie-metafizycy, którzy w pięknie widzieli jedynie emanację ducha, odbłaski idei wieczystych — i ich drogi śledzili; metafizycy, którzy dzisiaj po wielu latach poniżenia i wzgardy znowu do głosu przychodzą.

Po Tarnowskim wszystkie te prace badawcze i ducha wzloty bez żadnego przeszły śladu. Stoi on zupełnie poza kołem nowoczesnych prądów i badań Europy. Mrówcze prace etnologów i historyków kultury, śledzących początek sztuki, i podniebne konstrukcje metafizyków, zajmujących się jej tajemnicami, wspaniałe teorie, dążące do ujmowania zjawisk ducha w zadawalniające nasz zmysł poznawczy prawa przyczynowe i gorąca, kapłańska wymowa obrońców supremacji geniusza w historii; — orli wzrok syntetyków ogarniających rozległe, napozór obce sobie ducha ludzkiego dzierzawy i święty zapal społeczników i Ruskinów, pragnących niebo sztuki powiązać z ludem cierpiącym — wszystko to jest mu obce, nieznanne. Prace uczonych — bez względu na osiągnięte rezultaty mają jedno znamię wspólne: dążność do syntezy; jeden cel wspólny: prawdę teoretyczną. Czy dojdziemy do

niej kiedykolwiek — wątpić można, ale dążenie to jest potrzebą, jest obowiązkiem, jest koniecznością, a bez myśli o niem, bez wyrabiania metody badań, bez wzniesienia się nad empiryczną rzeczywistość do ogarniających rozległe horyzonty abstrakcyj, nigdy do tego celu się nie zbliżymy, nie przestaniemy brodzić w ciemnościach, być niewolnikami naszych odruchów. Tarnowski jednakowoż prawdy w znaczeniu naukowym poprostu nie uznaje. »Prawda — twierdzi (w przedmowie do *Historji Literatury Folskiej*, 1900 r.) — nie jest abstrakcją, ideą unoszącą się gdzieś wysoko w obłokach. Gdyby taką była, nie dałaby się ani poznać, ani zużytkować. W przystosowaniu tylko i przez nie, my ograniczeni ludzie możemy prawdę poznać, ją zrozumieć, nią się przejąć i z niej korzystać«. Punkt widzenia utylitaryzmu dość niskiego pokroju. Prawdy astronomiczne »unoszą się gdzieś wysoko w obłokach«, mało chyba mają praktycznego zastosowania, a są najwyższym tryumfem badawczego ducha ludzkiego. Wielcy przyrodnicy prowadzą swoje badania bez względu na następstwa użytkowe. A filozofia?

Tarnowski tego nie widzi. Umysł jego niema najmniejszego uzdolnienia do roztrząsań teoretycznych. Przyziemny, materyalne tylko zjawiska widzący i odczuwający, do myśli abstrakcyjnej nigdy się nie wznosi. Trudno o drugiego poważnego pisarza, któryby napisał tyle tomów z takim minimum idei ogólnych, oderwanych. Brak mu po temu wszelkich warunków. Nieraz zdaje się, że podejmuje jakieś zagadnienie filozoficzne, że wypowiada jakieś założenie teoretyczne. Prędko jednak logika jego rwie się, wnioski zapominają o premisach, wpadamy w potop słów, z których sterczą suche wysepki najzwyczajniejszego utylitaryzmu.

Ze wszystkich czynników, składających się na produkt, zwany literaturą danego narodu — pomijając na razie ów najwyższy a niewymierny, jakim jest geniusz indywidualny — ze wszystkich tych czynników Tarnowski widzi i uznaje

jeden tylko: polityczny. O *Historii Literatury Polskiej* wielbiący ją Tretiak zmuszony jest powiedzieć, iż jej »tło polityczne jest tak szeroko rozpostarte, że historia literatury zamienia się niekiedy w pogładową historię polityczną«. Ale jakim jest stosunek tych czynników politycznych do twórczości literackiej? Czy czas tworzy daną indywidualność, czy ta — czas swój? Nad zagadnieniem teoretycznym Tarnowski nie zastanawia się, a raczej gmatwa je, stawiając tuż obok siebie możliwie największe sprzeczności. Wygłasza aksjomat, od Szujskiego wzięty, »o wielkich ludziach, że marnieją, kiedy nie mają otoczenia, środowiska zdolnego«; zdawałoby się tedy, że środowisko urabia twórców, tymczasem na stronicy poprzedniej czytaliśmy (*Hist. Lit.* I. 382), że »literatura poszła ogromnie w górę przez ciąg XVI wieku, ale Polska naodwrot zeszła na dół«; więc jakże? środowisko idące »na dół« tworzy większą literaturę, niż to, co idzie »w górę«? A może Tarnowski, nieścisły, jak zawsze, zasady powyższej nie stosuje do twórczości literackiej? Oto przykład z dziedziny twórczości indywidualnej. W pierwszej pracy, jaką ogłosił, w rozborze dzieła Małeckiego o Słowackim, czytamy: »ten poeta jest najdoskonalszym i jedynie u nas prawdziwie wielkim typem tego, co klęski narodu i bezprawia wieku i ten burzliwy i dotąd nieustanny ferment wyobrażeń w Europie zrobić mogą z charakterów szlachetnych, żywych a niezupełnie mocnych w sobie« — z charakterów, miejmy nadzieję poetyckich, bo o prywatnych w danym wypadku niema mowy. W wiele lat później znowu podkreśla Tarnowski zależność mistycyzmu i poezji Słowackiego od »stanu, w którym żyje naród«. (*Hist. Lit.* V, 47). Więc Tarnowski byłby na tym punkcie zwolennikiem Taine'a? Bynajmniej. Jeżeli kto, to właśnie Słowacki jest poetą, którego duszy żadnymi zewnętrznymi okolicznościami tłómaczyć niepodobna. Wpływały nań wszystkie czynniki, o jakie ta dusza-mimoza się ocierała, ale ponad nimi wszystkimi górowała indywidualność poetycka z tęcz

i mgieł utkana, niezależna, odrębna, przy całej swej kameleonowości i złożoności — mająca swą logikę duchową, przy wszystkich niekonsekwencyach — konsekwentnie rozwijająca się od najwcześniejszych utworów do *Króla-Ducha*; w ostatnich jego pismach innym jest tylko układ tych pierwiastków, niż w pierwszych, ale natura ich mało zmieniona. Najmniej może właśnie wpłynął nań czynnik polityczny; cóż ten ma wspólnego z dramatami fantastycznymi w rodzaju *Balladyny*, albo z mistycyzmem? Czyż inne czasy i narody, nie znające tych losów politycznych, co nasz, nie wydały poetów i myślicieli — mistyków? Tarnowski nad temi sprawami się nie zastanawia, do założenia o wpływie politycznych stosunków na Słowackiego nie wraca, myśli logicznej nie snuje. Pierwszy warunek u człowieka nauki: myślenie przyczynowe — dla niego nie istnieje, cała historia polityczna, w której *Literatura* jego częstokroć aż ginie, to u niego balast; przynosi utarte komunały, przyczynowo z traktowaniami zjawiskami artyzmu mało się łączy.

A może metoda i siła Tarnowskiego leży w jego stosunku do piękna? Może on jest jednym z krytyków, obdarzonych szóstym zmysłem, który pozwala mu dostrzegać czary przez oko zwyczajne niedostrzeżone, słyszeć tony, dla zwykłego ucha niedostępne? Może dusza jego jest tak wrażliwa na piękno, iż odczuje je, choćby spoczywało w rudzie surowej, rażącej smak tradycyjny? Może poza tym umysłem jest coś więcej: dusza wielka, złączona z duszą wszechświata, drgająca z nią, jak struna za silnem wstrząśnieniem fali powietrza, dźwięcząca wszystkimi tonami ukrytej za zjawiskami zewnętrznymi muzyki wszechzycia?

Dziwny to przedewszystkiem esteta, uprzedzony do sztuki, przystępujący do niej bez czystej, bezinteresownej miłości, gotów ją opuścić, zdradzić, gdy interesowność życiowa tego będzie wymagać. »Lepiej jest — wywodzi w *Literaturze* (I. 377) — każdemu narodowi mieć świetną prozę, niż świetną poezję, ta

ośniewa, porywa i cieszy, ale tamta z natury swojej bywa jędrniejsza, hartowniejsza, bardziej męska, i więcej niż poezya może kształcić, wyrabiać i wychowywać jędrne, zdrowe, tęgie umysły i społeczeństwa, świadome warunków swego bytu i swoich celów...» Bismark nie uznawał opery, gdyż rozsądni ludzie nie załatwiają swoich interesów śpiewając — punkt widzenia analogiczny. Poezja, sztuka ma więc posłannictwo wychowawcze, dydaktyczne, poza tem jest bańką mydlaną, złudą optyczną, co wielkie dzieci ośniewa, cieszy. W tym swoim poglądzie jest Tarnowski tak konsekwentny, że na innym miejscu (*Literatura*, III., 145) wywodzi: »Literatura prozaiczna, czcza i jałowa, ma więcej wartości, aniżeli czcza i jałowa poezja«. Normalny umysł przypuszczałby, że zarówno proza, jak i »poezja« czcza i jałowa pozbawione są wszelkiej wartości, a przedewszystkiem nie należą do literatury — Tarnowski inaczej. Dostojności sztuki, jako takiej, nie uznaje. Zdjęty z niej wszelki chryzmat, wykluczone z góry wszelkie wobec niej bezinteresowne stanowisko. Panteon wielkich duchów — to tylko kantor — w najlepszym razie izba sejmowa dla załatwiania interesów... Literatura — podług Tarnowskiego — ma posłannictwo i znaczenie przedewszystkiem utylitarne. Podług tego systemu klasyfikuje więc pisarzy. Najwyraźniej, najbardziej stanowczo celom służą pisarze-kaznodzieje. Stąd u Tarnowskiego Skarga na piedestale; miejsce w *Literaturze* znalazło się dla Kajsiowicza bardzo wydatne, gdzie o niejednym poecie głuche panuje milczenie. Oni najprędzej trafiają do zmysłu praktycznego. U nich utylitaryzm przemawia wyraźnie, jak kazanie. Wszystko tu proste, dogmatyczne, jak katechizm. Są to odruchy umysłu, pełnego stanowczych, mało złożonych formuł na bodźce świata zewnętrznego.

Wyrazami uczucia prostymi są liryki. Trzeba jednak i w sobie mieć trochę liryzmu, aby je odczuć; trzeba być wrażliwym na to, co w tej poezji jest najistotniejszym: na

wibrację uczucia, czynnik muzyczny: trzeba samemu być struną czułą, aby oddźwięk wydać, gdy inna obok zagra. Tego daru zgola Tarnowski jest pozbawiony. »Poezja nie jest muzyką — mówi z powodu poezji Zaleskiego (V. 322) — i słowem nie dźwiękiem, myślą nie tonem ma oddawać to, co chce oddać« Sposób tak stary, jak wywoływanie uczuć na śladowaniem dźwięków w przyrodzie napotykanym (*W spółce ze słowikiem*) on z góry potępia; przeprowadza różnicę między »słowem« a »dźwiękiem« — wyrażać chce wszystko »myślą«. To też w *Literaturze* przy rozbiorze takiego utworu, jak *Przedświt* niecałe dziesięć wierszy poświęca początkowi, jednemu z klejnotów liryki polskiej, zaś blisko dwadzieścia strof — »myśli«, tendencyjności. Nawet *W Szwajcaryi* poza krótkim wylewem banalnych, nic nie mówiących zachwytów, bez rozbioru pozostaje: »analizować go niepodobna, bo nigdy krytyka wytłumaczyć nie potrafi, dlaczego i przez co uczucie w nim jest delikatne i wzniósłe«. *Dlaczego uczucie jest takim* — tego krytyka nie wytłumaczy, ale powiedzieć może, *jak i czem ono na nas działa*; na to potrzeba umiejętnej analizy psychologicznej, subtelnej analizy estetycznej — tego Tarnowski nie daje. Raz jeden tylko (*Zygmunt Krasiński*, 609 — 612) zastanawia się nad poezją miłosną w Polsce, uwzględniając kilka tonów czysto zewnętrznych, czysto salonowych; a czyż to wyczerpuje liryzm? Całe życie uczucia, wszystkie harmonie i dysharmonie, tęsknoty i dreszcze, przeżucia i otchłanie, całe falowanie rzek podskórnych, dźwiękiem, muzyką duszy zdradzające swe istnienie, tysiącem tonów, ćwierćtonów nieodgadnionych, momentalnych nastrojów złączone z wszechświatem — całe to liryczne życie duszy krytyk o tyle uznaje, o ile wyraża się »myślą«, bardzo konkretną, bardzo oczywiście celową — uświęconą granicami dogmatyczno-utyliarnymi; głębszych podkładów — wyższych wzlotów nie zna...

Oto świat, który — zdawałoby się — powinien mu być

bardzo blizki. Występuje Tarnowski przy każdej sposobności jako zwolennik średniowiecza — ubolewa nad faktem, że »z dawnej średniowiecznej organizacyi Europy nie zostało już nic« (*Literatura*, II. 211). Średniowiecze — co za wspa-
niała świątynia dla duszy prawdziwie artystycznej! Wiąże ją odrazu ze światem sztuki wielkiej, niezgłębionej, z mrokami i iglicami gotyku i *Fiorettami* św. Franciszka z Assyżu, z czeluściami i ogniami Piekła Danta, z czeluściami i ogniami dusz mistycznych. Wiek XIX. widział niejednokrotnie wzloty w te krainy zaziemskie: wzlotem takim jest mistycyzm wieszczów polskich, filozofia, której mesyanizm jest zaledwie jedną częścią, stosowaną, praktyczną. Można to zjawisko z najrozmaitszych sądzić stanowisk. Umysł kulturalny, obdarzony zmysłem historycznym (a bez tego nie można sobie dziejopisa literatury wyobrazić), przystąpi do niego z miarą historyczną i psychologiczną; stwierdzi, że lata trzydzieste obfitowały w mnóstwo systematów filozoficzno-mistycznych, że organizowały się we Francyi rozliczne sekty, mające na celu reformę społeczeństwa przez odrodzenie z ducha, że mistycyzm jest metafizyką, jak każda metafizyka niezwalczony, bo obchodzący się bez kryteriów doświadczalnych. Można przeto wobec tego światopoglądu zachować zupełny sceptycyzm, mimo to chylić głowę przed potęgą etyczną, jaka z niego na wybranych płynie; można widzieć w nim brak ziemskiej podstawy, a mimo to wspałała i silną w sobie konstrukcję ideową; można i trzeba podziwiać piękność tę tak niepowszednią, tak nadziemską. A dopieroż umysł wierzący, złączony istotnie fibrami duszy ze światem średniowiecznym...

Tarnowski inaczej. Uczony, badacz, esteta staje wobec filozofii i liryki mistycznej bez żadnego zrozumienia. Uderza go w XVII. wieku postać Kochowskiego — jedna z najmniejpospolitych w literaturze, szlachcic-mystyk o niesłychanie bogatym życiu wewnętrznym; Tarnowski określa go, jakby przyjemnego wierszoroba salonowego: jest on poetą wieku

»najmilszym«. Otchłani się nawet nie domyśla. A gdzie ona już jest tak ogromna, że nie dostrzedz jej niepodobna — tam przymyka oczy. Okresu twórczości, przeżytego przez Słowackiego więcej w zaświatach, niż na ziemi, krytyk po prostu znać nie chce. Mając przed sobą *Pisma pośmiertne*, wydane przez Biegeleisena, pisze (*Przegląd Polski*, 1884): »Nikt się nie zdziwi zapewne, że nie podejmujemy się zdawać sprawy z tej filozofii, a dopieroż tłumaczyć (pewne jej operacye). Wy-
znamy po prostu, że nie rozumiemy nic i poprzestajemy na powyższem przytoczeniu rozdziałów«. Nikt się nie dziwi? Przeciwnie, każdy stanie ze zdumieniem przed fenomenalnym zjawiskiem profesora, tak spoufalonego z wiedzą, historyka, znającego się do roli bibliografa, każdy stanie zdumiony przed miłośnikiem średniowiecza, nie umiejącym zdawać sobie sprawy z elementarnych podstaw filozoficznych mistycyzmu. A gdzież odczucie duszy ludzkiej u estetyka, psychologa? Gdzież zmysł jego dla liryki właśnie myślowej, którą w gruncie rzeczy jest poezya i filozofia polska mistyczna?

Oto dziedzice św. Franciszka i Dantego, bohaterowie św. Graala i Calderona, Jakóba Boehme i Ruysbrocka. Czy wobec nich zadrży w krytyku serce? Czy wstrząśnie się, gdy usłyszysz przejmujące tony hymnu *Dies irae*, gdy ujrzy na niebie znaki, na ziemi cuda, w które przecież powinien wierzyć? Czy odpowie współczuciem, gdy dusza wierząca w prochu się będzie tarzać, to ze zmarłymi będzie mówić, kajać się będzie i biczować, a na włosiennicę pancierz włoży, aby wojować ze smokiem, przeciw niewiernym walczyć? Cóż wart krytyk, który się nie umie wcielać w podobne dusze — odczuć ich piękności! Ciasnym, doktrynerskim wydaje się nam dzisiaj świat encyklopedystów i wolteryanów z końca XVIII. wieku, który cały ów ogrom uczuć zbożnych i fantazyi twórczej uważał za przesady, za wymysł księży; jest jednak gatunek ciśniejszy i bardziej bluźnierczy od owych ateuszów. świat wierzących w literę, w dogmat. Nie pojawiwszy ducha — nie

pojmie już żadnej piękności; wzrok ma zasłonięty, uszy zatkane.

Pierwszą pracą Tarnowskiego był rozbiór książki Małeckiego o Słowackim i wtenczas już (1867) po rozbiórce *Grobu Agamemnona* wołał: »Teraz trzeba nam się pożegnać z pięknosciami poezji Juliusza. To, co przed nami, to utwory złych czasów, uczuć, których (!) trudno podzielić, pojęć, których (!) trudno zrozumieć. Jeżeli męskiej równowagi nie było u niego nigdy, ani w uczuciu, ani nawet w artystycznym tworzeniu, to w tym smutnym następnym okresie wszystko, co było w jego umyśle niejasnem, nieskładnem, nienormalnem, bierze stanowczo górę i unosi go w mgliste jakieś regiony, gdzie pomysły nie mają określonego kształtu, gdzie symbole i filozofomata nie mają określonego znaczenia. Powstają jeszcze dzieła i dzieła wielkiej wagi, najniezbędniejsze może do gruntownego poznania poety, ale *pozbawione wszelkiej artystycznej wartości*«.

Wszystko więc, co pisał Słowacki po *Grobie Agamemnona*, pozbawione jest wszelkiej artystycznej wartości. Wszystko Robi Tarnowski z biegiem czasu pewne ustępstwa, uznaje pierwiastek patryotyczny niektórych dramatów, piękno niektórych charakterów, język — sądu jednak ogólnego nie zmienia. Dla piękności ezoterycznej, dla logiki uczucia, dla tajników duszy, dla cudów fantazyi i fantazyi cudów nie ma zrozumienia — ani jako miłośnik piękna, ani jako człowiek poznania. Wobec olbrzymów fantazyi stoi z miarą »zdrowego rozsądku«, olbrzymów uczucia mierzy »gustem«...

Z miarą tą staje przed *Królem-Duchem*, tym najwyższym w literaturze naszej typem twórczości wizyonerskiej o harmonii głównie muzycznej; przed utworem *par excellence* poetyckim najpoetyczniejszego z poetów. Poznał był zasadniczy pierwiastek tej natury już A. Małeki, sam nawpółklasyk, antypoda organizacyi Juliusza, i nie pisząc się na »dogmatyczną« stronę *Króla-Ducha*, odczuł jednakowoż piękno jego głębokie, znaczenie jego filozoficzne; wogóle poezję Słowa-

ckiego nader trafnie odczuwa, jako »urok tonu, jakiś czar kolorytu dziwnie poetycznego, który się zresztą usuwa z pod analizy« — tajemnicą jego »urok poetycznego na świat spojrzenia«... Jest to właśnie strona talentu Słowackiego, która go najwybitniej wyróżnia, która stanowi najistotniejszą cechę jego oryginalności. Tarnowski dla piękności artystycznych poematu nie ma ani jednego wyrazu. Esteta — nie może się tu posługiwać komunałami gustu; myśliciel — kluczem zdrowego rozsądku; miłośnika średniowiecza razi na każdym kroku »niejasność«; jak gdyby w Dantem i Calderonie było wszystko jasne; znawca natchnienia, które jeszcze podług starożytnych było »świętym szaleńcem«, wyrzuca mistykowi-wizyonerowi, »że pisząc ten poemat, był igrzyskiem własnych przywidzeń« — czem zresztą był także Mickiewicz, pisząc *Improwizacyę*, a komponując — Chopin. Grzechy podobne uderzają zresztą krytyka także w Krasińskim; niezdolny do lotu, do wzięcia się w duszę utworu, nieraz poprostu do natężenia myśli, typowe wywodzi żale, że n. p. »niejasna forma, dana *Nocy letniej*, nie przestanie być wielką szkodą. Bo wyobraźmy sobie, że Krasiński pomysł taki, taką sytuację traktował poprostu, otwarcie, zrozumiale, o ile rzecz nabierała wartości i piękności«. (*Zygmunt Krasiński*, 326).

I oto granice uczuć i odczuć artystycznych Tarnowskiego. Zamknięty on w ciasnych, płaskich, a tak przytem zawodnych granicach *rzeczywistości*: liryki najprostszych wrażeń a przede wszystkim »myślowej«, co u niego znaczy: stronniczo-tendencyjnej, dalej — nieskomplikowanej komedyi, powieści obyczajowej a także epiki homerycznej. W zakresie epicznym nie przemówi doń oczywiście *Król-Duch*, a w analizie *Pana Ta-deusza* zachwyca go najwięcej jego »rzeczywistość«. Rzeczywistość, to kardynalny dlań warunek poezji, fantazyja twórcza, to dodatek; głębokie to przekonanie Tarnowskiego, który wyprowadza nawet stąd całą teorię antyklasyczną. Podług niej przedmiotem epopei mogą być tylko czasy i zdarzenia,

bliskie poecie, żyjące w duszy świeżo, namacalnie, »rzeczywiście«. »A czy było tak u Tassa na przykład, który swoją poetyczną fantazyą mógł oceniać piękności epoki, z której wziął treść swego poematu, ale który jej znać nie mógł i musiał ją wymyślać? który się zajmował przygodami swoich bohaterów, ale dla ich osób musiał być obojętny, bo ich nie znał, bo w wielu z nich nawet wierzyć nie mógł? Albo czy mógł być również obrazowym Milton, który ze swojej wyobraźni wyprowadzał istoty, jakich nikt z ludzi nie widział, i świat, jakim go nikt nie pamięta? Zapewne to wszystko, co twórcza fantazyja zrobić może, to on zrobił, a przecież czuć tam brak rzeczywistości, brak tej pewnej niewzruszonej pewności i prawdy, którą poeta epicki ma tylko wtedy, kiedy poeta rzeczywiście znał i widział świat, który maluje« (*Historia Literatury*, V. 90). Podług tej teorii traci wprawdzie na wartości *poety*, traci na wartości cały szereg eposów, poczynawszy od *Ramajany* i *Nibelungów* a kończąc na wszelkiego rodzaju Mesyadach a także na *Ogniem i Mieczem*; zyskuje za to rzeczywistość. Zyskuje Tomasz, który musi palec włożyć w ranę, aby uwierzyć, zyskuje fotograf, pamiętnikarz, proza — zyskuje powszedniość. Na jej terenie Tarnowski z największą obraca się swobodą. Nie dlatego, jakoby miał zmysł realny, wzrok Napoleona, pozwalający mu ją dostrzec w całej pełni — i zrozumieć; ale że są tu na każdym kroku baryery, przegródki, formy stare, orientuje się więc bez wszelkiego wysiłku, ma gotową marszrutę, formułę. Nawet przy rozbiórce *Pana Tadeusza*, nie da dowodu własnego sposobu patrzenia, *indywidualnego* odczucia rzeczywistości. Wobec cudzych obrazów natury nie zadrza mu serce, usta recytują porównania i polemiki, wynikające z szkolarskich zasad o idealnej epopei.

Z tem wszystkim rodzaj, w którym trzymany jest Pan Tadeusz, naturze Tarnowskiego odpowiada, i nie ulega wątpliwości, że zachwyt jego nad *Panem Tadeuszem* jest szczery,

ale czy ma on także szczerą wyrazu? czy umie stanąć wobec dzieła, jako krytyk?

Umysł nowoczesny wyrzeka się przedewszystkiem teoryj apriorycznych, które żadnego nie mają znaczenia wobec faktu, że każdy geniusz sam sobie tworzy prawa, a dzisiaj mogą każdej chwili być obalone przez nowe dzieło rewolucyjnego geniusza; natomiast stara się krytyk dzisiejszy wytłumaczyć, *czem* dana poezya na nas działa; Witkiewicz swoją analizą kolorystyki Mickiewicza więcej wytłumaczył, więcej nauczył, niż gromady uczonych, badających, czy i o ile *Pan Tadeusz* odpowiada warunkom epopei; ujął i zrozumiał rzeczywistość. Tarnowski nie jest człowiekiem poznania, wobec arcydzieł sztuki rzeczywistości kieruje się także uświęconymi dogmatami, zaopatrując je w konwencyonalne zachwyty (»widzimy skutek, nie widzimy, jak działają przyczyny« — albo »geniusz ma swoje tajemnice, jak natura« etc.), które chyba niewiele dziś mówią. Zawsze jednak na gruncie tej rzeczywistości (Kochanowski, Krasicki, niektóre komedye Fredry, *Niepoprawni* Słowackiego) można mu zaufać; odtworzy ją w nader obszernem streszczeniu, zastępującem psychologię utworu, wypowie kilka uwag, zdrowym rozsądkiem podyktowanych. Długo jednak na tym gruncie nie wytrzyma. Umiłowaniem dzieckiem rzeczywistości jest interes. Można z pobudek czysto rycerskich przedsięwziąć wyprawę w krainy fantastyczne, można dla serdecznych duszy zachwytów w podniebne ulatywać sfery; na ziemi zawsze przebywając — trudno oprzeć się koniecznościom materialnym, prawom walki o byt. Tarnowski jest też zawsze i wszędzie człowiekiem tendencyj.

b) Tendencje.

Człowiekiem małych tendencyj musi być typ tego rodzaju, co Stan. Tarnowski, nie idei wielkich. Przykuty do przypadkowej rzeczywistości — nie przeniknie ludzkości »z końca do

końca»; z wierzchu traktując wszystko i wszystkich — nie pojmie tego, co jest najwyższem, pozaświadomem, indywidualnem w narodzie własnym; w krótkowidztwie swoim zmuszony trzymać się dogmatów, formułek i przez nie bardziej jeszcze oślepiiony — nie dostrzeże, nie pojmie pierwiastków, odskakujących od tradycyjnych; kielków nowych, rodzących się, zwiastunnych... »Miał rzut oka rozległy, brakowało mu ogólnego poglądu« — mówi Brandes o Sainte-Beuvie; Tarnowski rozległego rzutu oka nie posiada, zdawałoby się jednak, że »ogólny pogląd« ma subtelny i własny — tak jednak nie jest. Ciasnej, do empiryzmu chwili przykutej jego naturze, wszystko jest obce, co empiryzm ten i chwilę przekracza. Obcymi są mu prorocy, wizjonerzy, bliskimi tylko dogmatycy i tradycyjni moralizatorzy.

Typowym przykładem mierzenia wielkich idei miarą małej tendencji jest stosunek Tarnowskiego do *Ksiąg Narodu i Pielgrzymstwa*.

Księgi — to jedno z najdonioślejszych zjawisk w dziejach naszych moralnych i kultury. Dzieło to daje początek jednej z największych i najdonioślejszych idei, jakie wytworzył poszukujący samouświadomienia duch polski w XIX wieku: idei stworzenia u nas nowego typu człowieka.

Każde społeczeństwo, każdy okres wielkiej kultury wytwarza swój typ człowieka, który dla niego jest charakterystyczny i stanowi w nim główny czynnik życia i myśli. W świecie starorzyskim znamieniem tego typu była *virtus*, w znaczeniu militarnem i obywatelskiem; od Chrystusa ideałem zaczął być *homo sanctus*, w najnowszych zaś czasach, z upadkiem rzymskiego i chrześcijańskiego uniwersalizmu, typ ów różniczkuje się na gruncie poszczególnych narodowości: Anglik wyrobił od wieków typ gentlemiana, u Niemca przez wieki całym ideałem był szlachetny humanitarysta, we Francji — bojownik. Jakim-że jest typ Polaka? Z najpiękniejszych tradycji narodu, od Lignicy do obrony Wiednia, wyłania się postać,

błyszcząca blaskiem oręza, nieustraszoną ducha, egoizmu pozbawionym celem — typ rycerza. Bagniska niezmierzone epoki saskiej zupełnie go zatopiły; dopiero, gdy płomień niszczący Rzeczpospolitą jął je osuszać, zaczął na nowym zdrowym gruncie wyłaniać się typ świeży, nowoczesny. Zaczął typ ów wyłaniać się, ale efemerycznie; nastrój społeczeństwa czysto szlachecki nie dozwolił mu się rozwinąć; pogrobowiec typu rycerskiego, książę Józef, więcej niż on przemawiał do wyobraźni społeczeństwa ówczesnego. Rok 1831 przyniósł kompletne bankructwo starego typu; rycerz napoleoński okazał, że przeżył się, a typ nowy jeszcze się nie narodził. Wówczas to Mickiewicz, prawdziwy ojciec narodu, odgadł najważniejszy brak społeczeństwa, brak w nim skryzlowanej indywidualności i rzucił mu obraz — ideał: *ecce homo*, rzucił mu swe Księgi: tak żyć macie, jeśli chcecie zachować odrębność swą duchową: celem — wprowadzenie do historii Ewangelii, ideałem — społecznik nowoczesny ze sercem pierwszych chrześcijan...

Taką jest kwintessencja dzieła Mickiewicza, które wraz z czasem rośnie, pod wpływem stosunków francuskich wchłania coraz więcej nowoczesnych pierwiastków społecznych, aby potem w towianizmie utonąć, głową w niebie — coraz bardziej tracąc z pod nóg ziemię... Dzieło to wielkie, owa realizacja Konradowskiego pragnienia, aby czuciem rządzić, duszę przemienić, »zanucić pieśń szczęśliwą«. W tem dążeniu całe przecie znaczenie poety, który jest czemś więcej, niż artystą.

Ale dla człowieka rzeczywistości świętością będzie krótki, rozkazujący dogmat od dzieciństwa wszczepiony w umysł, mechanicznie działający na środki motoryczne, jak komenda na natury żołnierskie — Ewangelia jest już czemś nierealnem, fantastycznym, nadziemskim. Dla Tarnowskiego *Księgi* Mickiewicza są jednym wielkim grzechem przeciw rzeczywistości, z którym walczyć, który tępić należy. Artykuł to dzienni-

karski, przeciw któremu wymierza bezwzględny artykuł polemiczny. Udowadnia tedy, że Mickiewicz dużo popełnił omyłek, dopuścił się przesad, nagrzeszył brakiem trzeźwości i zmysłu praktycznego.

Nic łatwiejszego, jak udowodnić te i tym podobne występkę nie tylko Mickiewiczowi, lecz i Ewangeliom, których znaczenie na tem chyba polega, iż wywołują »ton« w duszy i zdolne są wywoływać ton ów wysoki także w życiu... Tylko bardzo oschle, materyalistyczne natury nie mogą odczuć ich piękności, tylko zaskorupiały w pewnych formach człowiek nie dostrzeże wyłaniającego się z nich nowego typu człowieczego. A Tarnowski? »U nas samych — pisze — młode pokolenie... smutno pochyla głowę, czytając *Księgi*, i szanuje je z pewnem politowaniem, jak szanowne złudzenie, ale za złudzenie je ma, a bodajby nikt wśród niego nie śmiał się szyderczo z tych złudzeń. Poza nami? Wyobraźmy sobie, że jakie nowe wydanie wydobywa z zapomnienia i rzuca w świat nanowo Montalemberta tłumaczenie, jaki powstałby śmiech i urąganie w całej Europie«... »To, co przed pół wiekiem było przedmiotem czci i wiary, dziś wydałoby się najszaleńszem z szaleństw...«

A coby ta skora do śmiechu Europa powiedziała, usłyszawszy dzisiaj przypowieści i przykazania Ewangelii? Czy przez to przykazania te mniej są wzniosłe?

Zależy zresztą, która Europa.

»O tem, co niedawno jeszcze nazywano Królestwem bożem na ziemi — wyrzeka Tarnowski — niema ani marnienia, miłość chrześcijańska, ta nie stoi na porządku dziennym spraw i dążeń dzisiejszego świata«. Zdawałoby się tedy, że poezya, o ile nie chce być służką i niewolnicą polityki, powinna być tym azylem ducha, tem skrzydłem tęsknoty wiekuistej, co w lepszych przynajmniej umysłach podtrzymuje wzlot ku ideałowi... Zdawałoby się tembardziej, że mimo

wszystko, co Tarnowski mówi o tej okropnie zmateryalizowanej Europie, idee Ewangelii jakoś wśród niej jeszcze nie całkiem wygasły, owszem, odradzają się, odmładzają... I nikt jakoś się nie śmieje z Tołstoja, kiedy je głosi i nikt nie uważa za szaleńców Ruskina i Emersona, Björnsona i Maeterlincka, którzy w dążeniach swoich łączą się z milionami.

Mickiewicz, jak inni geniusze, wyprzedzał swój wiek, a że był wcieleniem nowego typu, więc pragnął, by polskość była wcieleniem jego samego; by nowa dusza człowieka obrała sobie za siedzisko jego rodaków; by społeczeństwo, obecnie bez określonej fizyognomii po wygaśnięciu ostatnich rycerzy, bez indywidualności własnej, ucieleśniło właśnie nowoczesnego społecznika z sercem ewangelisty — i w ten sposób urzeczywistniło królestwo boże na ziemi...

»Krytyka jest tem, czem jest krytyk« — mówi Anatol France; Tarnowski Mickiewiczowi w jego dążeniu ku szczytom towarzyszyć nie może, zatrzymuje się tedy na najniższych stokach, a widzi tylko gubiące się szlaki, karkołomne przeszkody, chmury brzemienne niebezpieczeństwem. Pozostaje więc na swej równinie, gdzie niebezpieczeństw niema, a widnokrąg bez perspektyw, powietrze duszne, zatrute wszystkimi miazmatami życia codziennego.

I nie tylko od Mickiewicza ucieka ku płaszczyznom. Odrodzenie ludzkości z ducha, stworzenie nowego typu społecznego jest także myślą Zygmunta Krasińskiego... I on marzy, aby:

Z dusz się naszych wzbił duch trzeci.
Wyższy od nas, niepojęty...

I on marzy,

By pogodzić świata dzieje
Z wolą Pana ponad pany...

To jest duch poezji Krasińskiego, i w niego musi się wpatrzeć krytyk-myśliciel, artysta, psycholog. Drogi, któremi Krasiński do ideału dochodził, nie należą już do poezji, lecz do polityki praktycznej, a Tarnowskiemu zdaje się i te drogi szlachecko-katolickie nie powinny być nie mile. On jednak ani na chwilę nie opuszcza zatęchłego gruntu rzeczywistości. Wobec wień najwyższych i światłał najdalezych rozumuje tylko jak dziennikarz. »Weźmy trzeźwo i prozaicznie poetyczne ostatnie *Widzenie*, a znowu będziemy musieli powiedzieć, że niema tu nic, co by było w zdrowej logice i w praktyce spraw ludzkich możliwem«.

Tak do poety mówi rzeczywistość. Tak mówi życie codzienne — z wiarą jego dogmatyczną, nie wyęzającą mózgu, z mądrością praktyczną, nie wyęzającą wzroku, z estetyką, sanitarną, nie wyęzającą nerwów — tak mówi płaski, bezduszny uitylitaryzm. Ostatni, najwyższy wyraz metody Tarnowskiego — to sprowadzenie wszystkich zjawisk do formuły najprostszej: uitylitaryzmu. Arcydzieła najwyższe i okresy bohaterskie, męki dusz serdeczne i wzloty prometeidów zaobłoczne, marzenia walki, przędze uczuć najdelikatniejsze i kwiaty mistyczne nieziemskie — wszystko to sprowadza do form codziennego użytku. Z krwi najszlachetniejszych i popiołów geniuszów umie destylować tylko mdłe leki na rozmaite choroby indywidualne i społeczne, stwierdzane z dogmatyzmem oporu nieznośnym.

Stąd wszystkie jego klasyfikacye i sądy. Więć w *Historji Literatury* esteta wyrokuje, iż pewna »proza ma wartość rzetelną nie przez talent i sztukę pisania, ale przez pracę dokonaną ze świadomym i dobrze (?) pojętym celem pożytku« (III. 145). Stąd takie klasyczne orzeczenie, jak to o *Podstolim* Krasickiego, że »powieści równie ciężkiej, równie śmiertelnie nudnej niema na całym świecie...« ale mimo to jest ona... jako kurs praktycznej filozofii życia »nietylko dobrą i mającą wartość, ale nawet pełną niepospolitych zalet i wdzięku«

(III. 268); stąd sprowadzenie najwyższych wyrazów poezji do szeregu maksym, prostotą swoją pokrewnych może staremu Poloniuszowi, ale nie wielkim duchom ich twórców. Więć romantyczna poezja polska była »mądra i rozsądna«, gdyż propagowała takie hasła, jak: patrz na swoje widnokręgi... ze słabością łamać się od młodu... pogańska nienawiść i zemsta do rozpacz tylko wiedzie... Więć z *Irydyona* wynika »myśl i dążność« (V, 145): »Miłość ojczyzny, żeby być skuteczną, powinna być więcej, niż uczuciem tylko, powinna być cnotą w czynie, cnotą zupełną bez restrykcji, na wszystkich polach i nieustającą...« Więć myśl główna *Anhellego* jest »po części fałszywa, a mogłaby być i szkodliwą: fałszywą, bo jeżeli bierna, choćby i najświętsza ofiara może mieć swoją wartość i zasługę, to zawsze tylko, jako wyjątek: regułą, przeznaczeniem wszystkich jest praca i czynność« (V. 167). Więć z *Lilli Wenedy* »wrażenie jest przykre, rozpaczliwe, ale wchodzi już w zakres... moralnej wartości, prawdy, jaka jest zawarta w myśli podstawnej dzieła«, a ta »myśl była i sama w sobie fałszywa i dla nas szkodliwa... zła... Fałszywa, bo przeciwna prawu i słowu samego Boga, który *sanabiles fecit nationes*« (V. 178) itd. itd.

Tak w ciągu dalszym — w nieskończoność — naiwne formułki dydaktyczne, szkolarskie tendencye moralizatorskie, w całości składające się na system dogmatyki, a przede wszystkim polityki. Jego *Historja Literatury* — mówi wielbiący go Tretiak — jest »przedewszystkiem jakby historją myśli politycznej polskiej w walce z przeciwnościami, w szczególności w walce z zaślepieniem własnego narodu«. Ta idea — to myśl przewodnia całej działalności krytyka-estety: walka »z zaślepieniem«, bezbożnością, anarchią, konspiracją, romantycznością. Wszystkie piękności od ziemi oderwane, całe cudowne bogactwo indywidualności, jakie naród wydał od wieków, bezmiar idei, poruszających wieki i duchów głębie — wszystko sprowadza do prostych formuł, do swojej for-

muły, poza którą *non est salus*; storturowane przez inkwizycję jego dogmatów, zaczynają nareszcie mówić, co on im każe, i pod strasznym tym przymusem każdy oczywiście mówi »swoim sposobem to, co mówił w kazaniach Kajsiowicz, Krasieński w Resurrecturis, co innym, ale zgodnym z nimi tonem mówiły *Wiadomości Folskie*, co wreszcie w politycznych i historycznych pismach mówili Szujski i Kalinka«. (H. Sienkiewicz, 188). Do nich sprowadza ducha, dzieje, przyszłość, literaturę, a kto myśli inaczej — ten wróg...

c) Organizacja psychiczna.

Właściwości te wszystkie wpływają z natury Tarnowskiego, będącej poniekąd z końcem XIX-go wieku anachronizmem. Jestto natura dziwnie elementarna, prostolinijna, pozbawiona śladu tej złożoności i głębi psychologicznej, którą powinno było wyrobić życie od tylu pokoleń bogate, czynne, wielostronne; pozbawiona tych subtelności umysłowych, które powinna była wyrobić stara dziedziczna kultura. Naturę tą stworzyły jednak od szeregu pokoleń — nie łamanie się z losem, nie konieczność natężenia swych sił, ostrzenia zdolności, wyrabiania w sobie coraz to doskonalszych organów do walki o byt, lecz *dolce far niente*, spokój ducha, żyjącego w świecie o tradycyjnych formach, odziedziczonych pojęciach, uświęconych konwenansach, w świecie czerpiącym wszystko z gotowego: myśl — nie z przełomów własnego ducha, lecz z tradycji i dogmatów, charakter nie z walk życiowych, lecz z wychowania konwenansowego i z protegowanego przez świat samolubstwa woli. W świecie tym sprawa publiczna zajmuje żywo umysły, ale rosła się tak dalece ze sprawami familijnymi i osobistymi, kierunek jej jest z góry tak stanowczo określony tradycjami i interesami rodowymi, że z góry już

wyklucza cały nowoczesny systemat idei i dążeń, wprowadzony w życie przez Francję, wzbogacony i zróżniczkowany przez dalszy rozwój społeczny. Stąd wrocie wobec nich stanowisko, u ludzi o niezbyt subtelnym umyśle czyniące naiwnie motywy prywatne — publicznymi; stąd u tych jednostek słowa miłości, umiarkowania, legitymizmu w parze z jakobinizmem — wstecznym, bezwzględny subiektywizm w parze z dogmatyzmem, przebiegającym się w płaszczy: prawd wiecznych, przedmiotowych.

U Tarnowskiego czynniki te psychiczne nie znalazły hamulca lub modyfikacji w tej potędze, którą jest nauka nowoczesna. Umysł zupełnie pozbawiony samodzielności, nie posiadający ani jednej iskry twórczej, wszystko wzięt gotowe, dogmatyczne, od drugich: idee polityczne od Szujskiego, historyczne od Kalinki, literacko-estetyczne od Kłaczki. Wpływ Kłaczki był dla niego decydującym. Pisarz ów częściej błyskotliwie niż rzeczywistym światłem jaśniejący, efektowny, ale i afektowany, władający stylem pełnym sztuki, ale i sztuczności — pisarz ten nie pozostawił ani jednej pracy o literaturze polskiej, któraby i dzisiaj miała znaczenie naukowe i literackie, gdy niepozbawionymi są dotąd znaczenia pewne rozprawy, np. Lucyana Siemieńskiego. Nie utrzymały się idee ogólno-artystyczne Kłaczki (np. o niezdolności Polaków do sztuk plastycznych), ani poszczególne jego syntezy (o »zstępującym« rozwoju Krasieńskiego, o Korzeniowskim itd.); czyniąc zaś z krytyki literackiej konfesyonał, gdzie poniżaną była sztuka, indywidualność, piękno, a roztrząsane były tylko kwestye »sumienia obywatelskiego«, rzucił literaturę bez miłosierdzia na łup namiętnościom i apetytom stronnictw. Z jego to szkoły Tarnowski wyniósł manierę stylistyczną mniej artystyczną, nie tak wyszlifowaną i olśniewającą, jak u autora *Sztuki Polskiej*, więcej zaniedbaną, swobodną, salonową; wyniósł estetyczno-koturnowy frazes dla celów bardzo utylitarnych, ton moralizatorski, wojujący zawsze ha-

słom dobra powszechnego, dla dążeń ostatecznie bardzo ważkich, partyjnych. Gdy jednak Klaczko (poza studiami estetycznymi lat ostatnich) zdradza w pierwszych swych pracach wiedzę i myśl filozoficzną, skłonność do metafizyki, Tarnowski w tym kierunku najmniejszych zgola nie posiada pretensyj. Są pisarze bardzo konserwatywni, bardzo tendencyjni, którzy nie zamykają się jednak przed zdobyciami wiedzy nowoczesnej: Brunétière przyswoił sobie z niej i do literatury zastosował darwinowską teorię ewolucji — Tarnowski inaczej. Tarnowskiego wielotomowa *Historia Literatury* jest pozbawiona zupełnie podziału na okresy: umysł, usiłujący ujmować zjawiska, bądź to według artystycznych lub ideowych kierunków, ustąpił tutaj kronikarzowi, piszącemu »roczniki« literatury, rozpadającej się na podziały kalendarzowe; wszelkie filozoficzne pojmowanie dziejów, syntetyczne ujęcie kierunków i prądów zostaje w ten sposób wykluczone.

Niema wiedzy filozoficznej w pracach Tarnowskiego — jakżeż z innymi jej dziedzinami? Napisał książkę *O pisarzach politycznych XVI wieku* — książkę użyteczną, mającą tę zasługę, że pierwsza w swoim rodzaju, pomyślana więc samodzielnie, ale w wykonaniu jest ona przykładem, jak prac naukowych z dziedziny teorii politycznych pisać nie należy. Niema w niej ani systematu idei politycznych w Polsce, ani ewolucji, ani badań historyczno-porównawczych; pojedyncze tylko rozbiera dzieła pewnych autorów, z punktu widzenia *dzisiejszej polityki* i pewnych interesów; brak tu więc elementarnego zmysłu dziejopisarskiego, pełno natomiast opuszczeń, niedokładności, błędów faktycznych, które — jak w swej recenzji (w *N. Reformie*) zaznaczył był przejęty zresztą uznaniem dla autora historyk August Sokołowski — »pochodzą z jednego źródła, tj. z braku dokładnej znajomości historii«.

Podobnie na polu czysto literackim. Nie wydobył Tarnowski z przeszłości literackiej narodu ani jednego dzieła, ani jednego autora, nic, co możnaby uważać za względne wzbogacenie

gacenie skarbcza naszej wiedzy — co gorsza, często zdradza zupełny brak znajomości rezultatów naukowych, przez innych osiągniętych. O najulubieńszym poecie, Zygmuncie Krasińskim, powtarza jeszcze w r. 1892 za Klaczką teorię pochodzenia dośrodkowego: geniusz jego miał zstępować »od kwestyi ogólnych, obejmujących ludzkość całą (*Nieboska!*) do kwestyj narodowych i psychologicznych — tymczasem już w r. 1884 ogłoszono listy, z których wynika najwyraźniej, że *Irydyon* był pomyślany *przed Nieboską*. W *Historii Literatury* (1900) mamy takie dowody nieznajomości materiału krytycznego zdobytego w ostatnich czasach, (vide recenzje Brücknera, Chmielowskiego etc.), że dzieło już w chwili wyjścia było na wielu punktach pod względem *faktycznym* przestarzałe.

Pozbawiona krytycyzmu, tj. głębi natura Tarnowskiego niewiele zwraca uwagi na podobne drobiazgi; z beztróską prostoty idzie przed się, nie przypuszczając nawet trudności teoretycznych i zawiłości abstrakcji, zdąża do swych celów, zdąża ze swobodą tem większą, że nawet bez wielkiego bagażu faktów. Zdrowy rozsądek, ten zdrowy rozsądek, którego historia — jak się ktoś wyraził — jest historią jego kompromitacji, na gruncie rzeczywistości najlepszą dlań filozofią, wrodzony zaś gust — najlepszą estetyką. Czynniki te wytwarzają pewien ustrój duchowy, mający żelazną wewnętrzną logikę i skończony w sobie systemat. Przedewszystkiem nie znoszą one zjawisk żywiołowych, pierwotnych, nieodgadnionych, tajemniczych. Zdrowy rozsądek jest zawsze filistrem umiarkowania i gładkości kultury. Już więc w zaraniu piśmiennictwa naszego Tarnowski nie docenia żywiołowego Reja; Kochanowski imponuje mu głównie »kulturą«. Stąd predylekcja do prozy, stąd zrozumienie dla poezji homeryckiej, dla liryki myślowej i wszelkiej dydaktyki, stąd słabość dla klasyków, Koźmiana, Wężyka etc.: gdyż reprezentują trzeźwość zdrowego rozsądku; w odpowiednim zaś stosunku brak zrozumienia dla romantyzmu, tego wyrazu *wszystkich* potęg

ciemnych, burz gwałtownych, fantazyi nieokiełznanych, mocy nienazwanych, i otchłani niezgłębionych, spoczywających w naszej duszy.

Zdrowy ten rozsądek i smak wrodzony, ów umysł dziwnie — jak na nasze czasy — prosty i nieskomplikowany, przesiąkł zarazem wszystkimi konwenansami salonu, wszystkimi tradycjami gustów arystokratycznych, i one uzupełniają całokształt jego indywidualności, horyzont jego rozumienia i odczuwania. Nie pojmuje więc Tarnowski i nie uznaje znaczenia i ducha np. poezyi ludowej. Z powodu *Balladyny* wywodzi (*Przegląd Polski* 1868), że świat fantastyczno-ludowy — to nie żywioł dla poezyi w ogólności, a najmniej dla nas. »Grekowi nie była obca Ifigenia, ani Antygona; on ją znał, wierzył w nią, wiedział, że były; my — co nam do Balladyny? czy ją znamy za swoją? czyśmy o niej słyszeli tyle przynajmniej, co o Wandzie, lub o żonie Piasta? Nie, nas w niej razi nawet to imię sztuczne, wymyślone, obce, wierzyć w nią nie możemy, wspólnego nie mamy nic«. »Otóż niebezpieczeństwo zapuszczania się w przeszłość zbyt odległą i nieznaną. Czytelnik czy słuchacz ma prawo żądać i spodziewać się *prawdziwego* tej przeszłości obrazu, poeta dać nam go nie może, a daje tylko fantastyczne domysły i pomysły. Rozczarowanie, zawód, niesmak jakiś...«

Stanowisko to Tarnowskiego jest właściwie negacją wszelkiej *twórczości* — natura jego jest jednak w naiwnych swych wymogach konsekwentną. Stanowczo potępia też *Króla-Ducha* (*Hist. Lit.* V, 460), gdyż »jak (!) się swemu narodowi zapowiada Alfę i Omegę świata, tajemnicę początku i końca ludzkości i ojczyzny, to należy mu podać historyczną i filozoficzną prawdę a staraliśmy się dowieść, że Słowacki zamiast prawdy historycznej, podaje fakty urojone i fantastyczne, zamiast prawd filozoficznych — marzenia lub zgoła fałszywe«. Fałszywe to — gdyż jedyne »prawdy«, absolutne i zba-

wienne prawdy zna wyłącznie St. Tarnowski, mówiący »swoim sposobem to, co mówił w kazaniach Kajsiowicz« etc. etc.

Z punktu widzenia estetyki zdrowo-rozsądkowej i salowej wynika też w dalszym twierdzenie, że poezya ludowa, nawet jako materyał, wielkim dramaturgom narodowym służyć nie może. »Próbowali poeci wielkiego nawet talentu zaczerpnąć stamtąd treści i natchnienia do dramatu; przecież jeśli kto spyta Niemców, co jest narodowym dramatem, wskażą na Fausta, Goetza, na Wallensteina i Don-Carlosa, na Ifigenię i Tassa, wreszcie żadnemu nie przejdzie przez (!) myśl, żeby (!) to nie było jeszcze zupełnie odpowiedniem, żeby (!) prawdziwą dopiero Hypokreną dramatycznej poezyi miała być Saga...« Tak twierdzi spóźniony trochę klasyk, i to w czasie, gdy Niemcy mieli arcydzieła Kleista, Jordana, Hebbela, a przede wszystkim Ryszarda Wagnera, którzy właśnie z *Sagi* czerpali i których dzieła są uważane za bardziej »narodowe«, niż Ifigenia, a nawet Don Carlos...

Ba, spóźniony klasyk jest przeciwnikiem dramatu nie tylko ludowego, lecz także mieszczańskiego. »Dramat potoczny — wywodzi (*O dramatach Schillera*, 100) — jest fałszywy«. »Dramat z potocznego życia, *das bürgerliche Drama*, czy pisany przez poważnych Niemców, jak Lessing, Schiller lub Hebbel, czy przez Francuzów, mniej lub więcej szarlatanów, jak Dumas ojciec lub syn, jak Sauli, jak *tutti quanti*, jest rodzajem w sztuce niskim i fałszywym, jest przeciwnym jej naturze, jest poezją bez poezyi«.

Oczywiście. Poezja bowiem dla natur tak mało złożonych, a wychowanych wśród dogmatów i konwenansów, to nie fantazyja i uczucie, przemawiające poprostu lub z krzykiem, nie dusza ludzka w całej nieskończoności swych przejawów, nie szczerość absolutna, prawda wewnętrzna, lecz rzeczywistość empiryczna, dekoracyami i nimbem robionym otoczona; świat pojęty jako szereg obrzędów i pów, o konwenionalnej prostocie lub patetycznej wzniosłości, o kształtach

bardzo określonych, nie puszczających zbyt cugli fantazyi, o retoryce uroczystej, nie dopuszczającej tonów rozdzwiąkowych, o celach zupełnie użytecznych, mówiących zawsze o nagrodzie i karze — zawsze na obraz i podobieństwo dogmatu.

Takim jest świat Tarnowskiego, który umie przedstawiać wymownie, z tą wymową kokieteryjną salonu i sejmu polskiego, gdzie chodzi o chwytywanie za serce; z wymową szeroką, pełną finezyi, a bez subtelności, pełną komunałów z uroczystym patosem podanych, pełną rozpieszczeń, opisowości, a pozbawioną daru myślenia ścisłego. Oto np. najlepsza jego książka: o Zygmuncie Krasińskim. Autor, profesor literatury, nie zadał sobie trudu wzbogacenia naszych wiadomości o poecie przez wydobywanie z ukrycia pozostałych utworów, korespondencji etc. — co byłoby mu przyszło z łatwością; czy można sobie wyobrazić coś podobnego o profesorze niemieckim, piszącym o Schillerze lub Goethem, a wiedzącym o składzie pism ich nieznanych? Poprzestaje Tarnowski na materyale już ogłoszonym i daje biografię i krytykę szeroko i ładnie opowiedzianą, ale w której trudno doszukać się głównego warunku, jakiego dziś należy się domagać: psychologii. Opisuje Tarnowski — nie tłumaczy, cytuje — nie wiąże przyczynowo i organicznie, sądzi — nie pomaga przeżyć. Wszyscy wielcy krytycy literaccy byli psychologami: po przeczytaniu dzieła Sainte-Beuve'a o Chateaubriandzie, Taine'a o Balzacu, Brandesa o Szekspirze, Lewesa o Goethem, poznajemy duszę »bohatera«, jako jedność, jako centralne ognisko, z którego życie i pisma wypływają, jako *konieczność*, związane z sobą łańcuchem przyczynowym, bez sprzeczności i kaprysów... Takie konstrukcje psychologiczne są czasem dowolne, subiektywne, ale w braku lepszych dają nam całokształt człowieka i pisarza, duszę jego, promieniującą czynami, dziełami. Tarnowski opowiada. Bardzo potoczyście, gładko, nieraz obrazowo, nieraz z zapalem, ale bez zasługi naukowej (nie

wzbogaca faktów, nie dochodzi genez utworów), bez porównania z filozofią i poezją współczesnej Europy, a przede wszystkim bez tej intuicji i sztuki psychologicznej, która daje człowieka żywym, o pełnej duszy, tłumaczącej się wewnętrzną logiką ze swoich uczynków, dzieł i myśli. Tarnowski patrzy tylko z zewnątrz...

Ostatnia to cecha organizacji jego psychicznej, z której wynikają wszystkie typowe następstwa: dogmatyzm, brak zrozumienia, ferowanie wyroków, nietolerancja, natrętne pochwały, gwałtowne potępienie. Samodzielność — prawo indywidualności — prawo wątplenia i szukania? Kiedyż dogmatyzm na to się zgadzał? Tarnowski jest też wobec wszystkich, przekraczających granice jego dogmatów, nieubłagany; jak wąż gładka jego forma, umie też sączyć trucizny. Biada grzesznikowi! Klonowicz czy Kołłątaj, Goszczyński czy Berwiński — nieprawowierny... buntownik... kara czeka nieodwołalna, w odpowiednim zaś stosunku nagroda dla prawowiernych. Pierwszy lepszy kaznodzieja szerzej jest więc traktowany, większe ma znaczenie, niż Modrzewski; Wielogłowski ważniejszy jest dla literatury, niż mesyanista Baliński. Stary Koźmian jest »mistrzem«, »posagową postacią«, a Seweryn Goszczyński pozbawionym zdolności poetyckich krzykaczem, twórczość jego była »powierzchnowa i płytka«; Siemieński większy, niż Stefan Garczyński. Gdzie zwyczajne potępienie nie wystarcza, wyższe przychodzi kary. Byron — to opętanie szatański. W. Hugo gorszy jeszcze, Słowacki, »biedny Słowacki« (V. 478) to »fenomen patologiczny« (*Przegląd Polski* 1868, 55), człowiek, który z utworami Krasińskiego poczynił sobie »bezcześnie«, za co mu zostaje »tylko jedno, wstyd bez ratunku i rady«. Słowacki, indywidualista i esteta, niezdolny do życia gromadnego, zamłodu pieśczocho i dandys trochę, zawsze jednak miał prawo powiedzieć o sobie: nikt z szlachetnych nie był mi obojętny; wobec Mickiewicza prawdziwą kierował się wielkoduszością; w samotnych,

męczeńskich latach przed zgonem, tak strasznie opuszczony i zapomniany, daje przykład życia, przypominającego pierwszych chrześcijan — Słowacki otrzymuje świadectwo, że »biedny... nie był człowiekiem tegoż charakteru... że naciągnął w siebie niezdrowych wpływów wieku i reprezentował niektóre ujemne własności polskiej natury... nadewszystko wygórowaną dumę i miłość własną« (tu następują okoliczności łagodzące. V, 478). Jakże względnie wypadł wyrok na moralność Zygmunta Krasińskiego! A gdy Tarnowski staje wobec potężnych prądów wieku, jak potop niszczących kruche, fundamentów pozbawione dogmaty jego i ekskluzywność, wówczas traci panowanie nad sobą, wówczas posuwa się do ostateczności, którą u kogo innego nazwałby zdradą piekielną, odstępstwem na wieczne napiętnowanie zasługującym. Wówczas powtarza i akceptuje sławny ustęp z kazania ks. Kajsiewicza: »Gdyby ziemia nasza miała wpaść w ręce bezbożników, gdyby miała zostać piekłem — ja nie chcę widzieć tej ziemi!« Tak wołał Kajsiewicz, to za nim, bez zastrzeżeń, powtarza Tarnowski (*Rozprawy* III, 131). To się nazywa kochać kraj więcej, niż doktrynę, to się nazywa stawiać interes społeczeństwa wyżej od interesów postronnych! »Bezbożnikami« byli z małymi wyjątkami wszyscy wielcy reformatorzy z końca 18 wieku; bezbożnym był Staszyc, Kołłątaj, Ignacy Potocki etc. — Kajsiewicz i Tarnowski widząc, że kraj wpada w ich ręce, wołaliby: nie! Bezbożników było wielu między organizatorami Królestwa kongresowego, wielu ich należało do łóz wolnomularskich — Kajsiewicz i Tarnowski wołaliby: nie!

I to ostatnie słowo duszy Tarnowskiego; duszy, która nie kieruje się miłością, ani zrozumieniem, ani wszechogarniającą ideą, lecz ciasnym, dogmatycznym, partyjnym utylitaryzmem. To są ostatnie konsekwencje i syntezy, jakie wprowadza z literatury; cele, którym podług niego sztuka ma służyć. Racyonalizm, a właściwie zdrowy rozsądek, jako na-

czelna zasada estetyczna, ciasny, partyjny utylitaryzm, jako sankcja — to jej dogmaty. I ten kierunek stał się wytycznym dla całej »krytyki literackiej« i naukowej szkoły krakowskiej.

Stanisław Tarnowski, urodz. 7 listopada 1837 w Dzikowie. Po ukończeniu gimnazjum w Krakowie w r. 1854, uczęszczał na wykłady prawnicze, potem filozoficzne w Krakowie i we Wiedniu, bez egzaminów. Lata 1861-62 spędzał w Paryżu pracując w biurze politycznym Hotelu Lambert pod kierunkiem Kalinki i Klaczki; za udział pośredni w ruchach 1863 r. był uwięziony przez władze austriackie. Uwolniony, posunął się w swoich przekonaniach bardziej jeszcze na prawo, i aby dać im wyraz, założył wraz z Józefem Szujkim, Stanisławem Koźmianem i L. Wodziekim w r. 1866 miesięcznik *Przegląd Polski*; w r. 1867 wybrany posłem na sejm, mandat swój na krótko złożył, otrzymawszy wyraz nieufności od wyborców swoich z większej własności za odsłonięcie w artykule „Poręby“ wyzysku ludu przez szlachtę; rychło jednak mandat ów napowrót otrzymał i stał się jednym z przewodców skrajnej prawicy; przez czas krótki posłował też do rady państwa, obecnie jest członkiem wiedeńskiej Izby panów.

Jako poseł zdał w Krakowie egzamin doktorski i w r. 1869 otrzymał docenturę na katedrze literatury polskiej przy Uniwersytecie Jagiellońskim, w r. 1872 został profesorem nadzwyczajnym i w r. 1879 zwyczajnym; kilkakrotnie był też rektorem. Po przemienieniu Towarzystwa przyjaciół nauk w Akademię Umiejętności w r. 1873 został jej członkiem, po śmierci Szujskiego — sekretarzem generalnym, w r. 1890 — prezesem.

Pisma Tarnowskiego są bardzo liczne. Rozpadają się na publicystyczne i literackie; osobny dział stanowią nekrologi i mowy, rozsypane w *Czasie* i *Przeglądzie Polskim*, gdzie też umieszczone wszystkie rozprawy i artykuły. Pierwszą większą literacką pracą była krytyka dzieła Małeckiego o Słowackim (1867); sam Tarnowski przygotował podobno książkę o poecie i zaskoczony dziełem Małeckiego, drukował z niej już tylko fragmenta, nawiązując je jako glossy krytyczne do jego sądów i opinii. Nastąpił potem szereg odczytów, studyów, z których najważniejsze:

Pisma literackie. *Romans polski w początku XIX wieku* (1871), *Andrzej Maksymilian Fredro* (1876), *Komedye Al. Fredry* (1876), *O niewydanych poezjach Franciszka Wężyka* (1876), *Lucyan Siemieński* (1878), *Szujskiego lata szkolne* (1885), *Henryk Rzewuski* (1887),

Ks. Waleryan Kalinka (1887), Jan Kochanowski (1888), Zygmunt Kraśniński (1892), Szujskiego lata szkolne (1892), O dramatach Schillera (1890), O Adamie Mickiewiczu (1898), Adam Mickiewicz (1898), Henryk Sienkiewicz (1897), Historia literatury polskiej, 5 t. (1900), Józef Szujski, jako poeta (1901); artykuły pomniejsze przeważnie w Przegl. Polskim; część ich w Rozprawach i sprawozdaniach (3 t. 1895-97).

Pisma estetyczne. Chopin i Grotlger (1892), Matejko (1897).

Literatura, główny owoc żywota Tarnowskiego, doprowadzona jest tylko do r. 1850. Zdaje się jakoby przed duchem nowoczesnym autor cofnął się, nie próbując za nim podążyć. Bo też ze znanym już ustrojem swoim psychicznym, Tarnowski oczywiście nie jest w stanie zrozumieć ostatnich pokoleń, współczesnych prądów umysłowych i artystycznych, których głównym znamieniem brak dogmatyzmu ciasnego, wchłonięcie dorobków kultury wszystkich czasów i ludów, wyrabianie sobie z nich syntez na gruncie własnej indywidualności. Pierwszym warunkiem podobnej pracy ducha jest bezwzględna, niemiłosierna szczerłość — Tarnowskiego nie opuszczają ani na chwilę konwenanse i uświęcone kłamstwa. Rozbierając jeden z najczystszych utworów literatury przedostatniej doby, Chama Orzeszkowej, kręci ciągle głową: „Przedmiot niemiły“... „treść (przestrzegamy z góry, że panny nie potrzebują wiedzieć, jaka ona jest)“... „Realizm zwykle trzymany w mierze, czasem tylko a niepotrzebnie występuje zbyt zuchwale — np. kiedy autorka niejednemu raz każe figurom obcierać nos polami od sukman“... „Pytanie jest ważniejsze, czy nie szkoda takiego talentu na takie przedmioty? Naszem zdaniem: fałszywy to kierunek i chorobliwość jakaś wyobraźni“...

Jeżeli podobne stanowisko krytyk zajmuje wobec Orzeszkowej, łatwo pojąć, jakim ono będzie wobec całego tego obrazu nagości duszy, często i ciała, jaki zmuszona jest roztaczać sztuka nowoczesna. Wielka sztuka czyniła to zawsze, aby po odrzuceniu wszelkich obsłon i złud powierzchowności dochodzić do tego, co jest najgłębszym, najtajniejszym, niezmiennym, wiecznym. Tarnowskiemu zbywa jednak na teoretycznym poznaniu i na intuicji. Stąd na każdym kroku nieporozumienie między nim a sztuką, między nim a indywidualnościami artystycznymi; stąd np. brak odczucia duszy tego, który dzisiaj stoi na progu odrodzonej sztuki w młodej Polsce. Charakteryzuje więc w sposób, wręcz przeciwny prawdzie, że Słowacki „przed poezją nowych dróg nie otworzył“ a siedł śmiało „na drogach już otwartych“ (V. 478) — ten Słowacki, który właśnie jest chorąży, hasłem nowych typów twórczości. Nie odczuwa go krytyk, bo brak mu nie tylko intuicji artystycznej, ale często wprost chęci. Utylitaryzm ani na chwilę

nie przestaje kierować jego sumieniem estetycznym, funkcją sędziowską. Widzi więc to tylko, co chce widzieć; widzi — jak chce widzieć. Przez długi czas przepiękna proza i poezje prawdziwe, piękne, lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych dla niego nie istniały; honorami otaczał za to wszystkie miernoty i pseudo-talenty, należące do kręgu jego sympatyj utylitarnych. Dla estety, profesora, obywatela, stojącego na straży skarbów literatury o czystej nie istniał Asnyk — istniał jednak, jako poeta, Wojciech Dzięduszycki, którego arcyprzemykłej Baśni nad baśniami musi przyznać „zalet wiele i niezwykłych“ (Przegląd Polski 1889); nie istniała dlań Konopnicka, za to śpiewał dytamy na cześć Deotymy; Chama Orzeszkowej uważał za objaw chorobliwości, za to prawdziwym uznaniem otaczał Rodziewiczównę, ganiąc tylko jej wycieczkę tendencyjną przeciw arystokracji. Wszystkich powieściopisarzy poprzedniej doby gruntownie ignoruje; dla Tarnowskiego nie stworzyła (poza Chamem) Orzeszkowa, nie tworzył Jeź, Prus, Dygasiński — całe pokolenie, cały wiek zaćmił Sienkiewicz. On, ze swoją wieczną apoteozą życia zewnętrznego, największy u nas poeta rzeczywistości, malarz barw i kształtów — nie duszy i idei, on musiał dla Tarnowskiego stać się ideałem. Nie od razu, nie rychło. Młody autor Starego Sługi i Hani, bezwiednie idealizujący świat szlachecki, podoba mu się, ale nie tak obawy, że młodzieńcowi „grożą pewne niebezpieczeństwa. Tem jego niebezpieczeństwem jest jego sposób patrzenia na świat, jego pojęcie istoty i zadania powieści“ — oczywiście widniejące z Szkiców węglem. Wogóle razi tu „coś niedobrego, jakaś skłonność do pesymizmu“. Przyszło Ogniem i Mieczem — Tarnowski odpowiedział porównaniem powieści do mojąszowego węża „żelaznego“ (!), w który wpatrując się Izrael siły odzyskiwał i życie. I rośło to życie w duszy Tarnowskiego, dla którego Sienkiewicz zniżał trochę lot, pisząc krwawą psychologię Płoszowskiego, za to wznosił się do najwyższych szczytów, z piernat i kantorów filisterskich snując swoją epopeję Rodziny Połanieckich. „Nie zdarzyło nam się spotkać powieści współczesnej, psychologicznej i obyczajowej, rozumniejszej, zdrowszej, lepszej, jak Rodzina Połanieckich... ona jest najwyższym szczytem na jaki dotąd wznosił się w tym... rodzaju swojego tworenia“... W najnowszej zaś poezji polskiej nie istnieje dla krytyka ani Kasprzowicz, ani Wyspiański, ani Żeromski, raz jeden tylko zajmował się Kaz. Tetmajerem, wywołując cienie ojca, aby zażegnać wyzierające z tych poezji widmo anarchizmu (Przegląd Polski 1894), zato szczególną opieką cieszy się Lucyan Rydel, jakkolwiek i on spotyka się z zarzutem, że zanadto jest... ludowy, zamało zdradza... zastanowienia... rozważa...

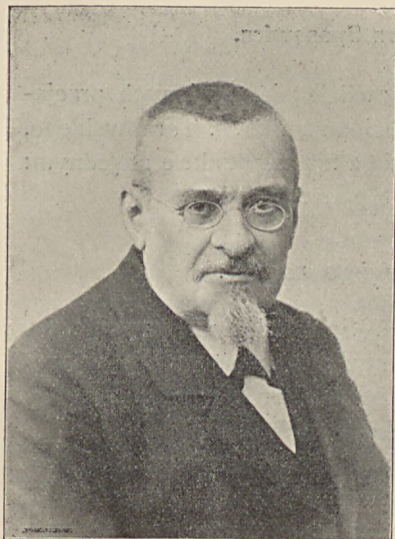
Dla prymitywnego umysłu Tarnowskiego typ człowieka współczesnego jest zagadką, jak dla człowieka z epoki krzemienia krzesanego. Obce są mu najprostsze — zdawałoby się — pojęcia filozoficzne i artystyczne dzisiejsze, jak np. względność poznania, wolność myśli, niezależność piękna od moralności, indywidualizacja w sztuce, estetyka brzydoty etc. W jakimże dopiero świetle musi mu się przedstawiać człowiek doby ostatniej, przejściowej, ale bogaty i kwiat kultury! Namietność pragnień i zimno analizy, rozpacz z życia i radość z bytu, głód prawdy, szal jej lub śmiech bolesny, niewiara absolutna i ubóstwienie ideału, wzgarda dla wszystkiego, co nie jest sztuką i ukochanie bezgraniczne piękna, wyzwolenie własnej indywidualności, chęć stopienia jej z siłą wyższą, potężniejszą, niemożność i tragedye stąd wynikające — wszystkie te i tym podobne problemy życia i śmierci organizacyj artystycznych nowoczesnych, złożonych i wyrafinowanych, jak najdelikatniejsze instrumenty muzyczne — wszystko to dla Tarnowskiego nie istnieje. Nie zna walk odwiecznych Prometeidów i tęsknot tułających Ahaswerów idei, nie zna męczeństw duchów wątpiących, ani tryumfów człowieczeństwa, wydzierającego bogom tajemnice — wszystko dlań już było, wszystko znalazło już swe rozwiązanie, na wszystko ma gotową odpowiedź. Gdyby żył w czasach Kopernika, potępiałby „ową błędną naukę pitagorejską, całkiem sprzeczną z pismem świętem“; gdyby żył w czasie walki klasyków z romantykami, powtarzałby za Śniadeckim: „To wszystko jest klasycznym. co jest zgodne z prawidłami poezyi, jakie dla Francuzów Boileau, dla nas Dmochowski, a dla wszystkich upolerowanych narodów przepisał Horacy“ — i zdrowym rozsądkiem, wrodzonym gustem, dogmatem i hasłem rzeczywistości biłby w Mickiewicza. Elementarna jego dusza, oparta o poduszkę dogmatów, śpi w gnuśności serca, nie odczuwającego, co ludzkość, co żywych boli, wstrząsa, zapala, do rozpaczny doprowadza; w gnuśności umysłu, znającego trud mechanicznej pracy, a nie olśnień natchnienia, natężeń myśli samodzielnej, zwątpień i wzlotów potężnych; a gdy się budzi, to na to, aby gładkim, pustym frazesem w gnuśności pogrążyć drugich — nieuleczalnie banalnym moralizowaniem, obrażającym każdą subtelniejszą inteligencję, nawoływaniem do literatury szablonów uświęconych, do literatury bez indywidualności szczerych, do literatury kastratów. I w tym duchu wychowuje od lat trzydziestu kilku pokolenia dojrzewające.

IV. Włodzimierz Spasowicz.

W innych warunkach rozwijała się, w innych przejawiała indywidualność zgoła odmienna, niż St. Tarnowskiego, a jednak logicznie spotykająca się z nią na punkcie niejednym: osobistość Włodzimierza Spasowicza.

a) Dwoistość w jego naturze.

A głośna ona i efektowna. Spasowicz ma w sobie ów rys niepospolitości, który za swem zjawieniem się wywołuje objawy to przyjazne, to bardzo wrogie, nieraz namietne, nigdy nie pozostawiając obojętności, ciszy. Dawno już przekroczył był wiek młodzieńczy, kiedy przedstawił się publiczności polskiej jako krytyk literacki i w tym kierunku systematycznie zaczął pracować; blisko pięćdziesiątkę liczył — i w pracach swych skupiał dojrzałe rozmyślenia i rezultaty życiowe lat wielu. Prawie jednocześnie ze Stan. Tarnowskim wystąpił był na estradzie warszawskiej, jako prelegent z dziedziny literatury polskiej, podobnie jak on — zapisując się głęboko w życiu umysłowym Warszawy. Trudno o większy kontrast nad zachodzący między temi dwiema osobistościami. Tarnowski zachwycał swem *extérieur*, porywał frazesem i gestem, czarował — Spasowicz nic w sobie nie miał, coby mogło hypnotyzować. Nazwisko rusko-polskie, postać także świadcząca o mieszanii się ras, ciężka, mało wykuintna, o potężnem czole i przenikliwym spojrzeniu. Słynny obrońca sądowy, który mistrzowskimi mowami politycznymi na kartach dziejów się zapisał, nie był wcale tem, co nazywają »mówcą z łaski bożej«, mówił raczej niedobrze, nie porywał, nie entuzjazmował, nie apelował zgoła do uczucia; jeśli sam uczuwał i u drugich wywoływał jakieś wzruszenia, to tylko intelektualne. Zasypywał cytatai, faktami, szczegółami; grupował je przejrzysto, jasno, łańcuchem żelaznym przycy-



Włodzimierz Spasowicz.

nowości; piętrzył trudności formalne i rzeczowe, zbijał je nowymi faktami, nowymi rozumowaniami, oświeślał historią, psychologią, literaturą; pracowicie, powoli usuwał przeszkodę po przeszkodzie, jakby tunel kopał w górach nieprzebytych i ciemnych ostrzem analizy niemiłosiernej, logiki niechybnej, aż zmęczone umysły słuchaczy wprowadzał na jaśń, na gładką drogę, na *swoją* drogę, na drogę do *jego* prowadzącą celów. Z inteligencją potężną idzie tu w parze wola cierpliwa, mrówcza, ale bardzo uświadomiona, uparta, niczem niezachwiana. Brak jej wdzięku — brak go też żelazu; brak jej miękkości, uczucia, ale umie przygniatać, pokonywać. Odrębna indywidualność — odrębny świat ducha. Z obcych poetów Tarnowskiemu najwięcej do smaku przypadają utwory Schillera, nie burzycielskie i filozoficzne, lecz najbardziej deklamatorskie, najbardziej pozerskie; jeśli sięga do Szekspira, to do postaci Koryolana, dla psychologii jego, jako polityka; zresztą okazuje dużo zamięłowania do pseudo-klasycyzmu, do klasyków salonowych. Energiczny, bojowy temperament Spasowicza od klasyków o całe piekło namiętności się odsuwa; literaturą obcą zajmuje się często, a interesują go nie mistrze słowa, nawet nie idei czystej, lecz wielkie jednostki reprezentatywne, jak Puszkina, Rousseau, jednostki burzliwe, namiętne, nieposkromione, albo problematyczne, o duszach głębokich, pogmatwanych, otchłanią zięjących (Hamlet, Byron,

Lermontow). Tych duchów towarzystwa poszukuje. Człowiek woli, w życiu polityk praktyczny, pragnący bezustannie naród »trzeźwić«, pozytywista w filozofii, nie podnoszący się nigdy do idealizmu — w poezji głównie do romantyków lgnie, znużoną surową rzeczywistością głowę najchętniej odświeża w fantazyi swoich i obcych poetów romantycznych. Zimny, nieubłagany logik czuje potrzebę obcowania z naturami wichrowemi, którym właśnie logika jest obca; często zapuszcza się w przepastne krainy ciemności i zagadek, ciężką dłoń kładzie chętnie na delikatnych przedmach marzeń - pajęczych, zmiennych, nieuchwytnych. Czyni to, gdyż wzrok jego nie lubi ślizgać się po powierzchni życia, inteligencja nie upaja się gładko toczonym frazesem, potężna jego wola lubi iść z bojownikami, walczącymi z sobą lub ze światem, śledzić ich ze współczuciem, sympatją, a bodaj nienawiścią; silna jego organizacja potrzebuje głębokich wstrząśnień, jaskrawa wyobraźnia — gwałtownych obrazów, a rozum — perspektyw dalekich, choćby wijących się gzygzakami, gubiących się w lasach tajemniczych. Szuka więc odbić silnych pasji, nie pozwala wszakże ani na chwilę, by nad nim zapanowały; logika jego ani na chwilę nie wypuszcza zimnego ostrza analizy, kompasu, wskazującego kierunek, drogę do celów, z góry jasno określonych. Ta mroźna trzeźwość mózgu obok gorącego temperamentu, ta zimna, niezachwiana, praktyczna wola obok zdolności do pojmowania wrażeń, uczuć, fantazyi bezinteresownych, więc estetycznych — to główna cecha Spasowicza, przynajmniej z czasów jego młodszych. Wytwarza to w jego indywidualności dwoistość, często sprzeczność, pełną niekonsekwencji, częstokroć walkę pomiędzy sobą; górę biorą cechy naczelne: mózg nieubłagany analityczny, wola ku celom wyrozumowanym niezachwianie dążąca, górę bierze syn ich pierworodny: interes sprawy. Zwykle on — i głos przeciwników tłumi gwałtownie, nieraz brutalnie, jeszcze częściej — obchodząc go, zwodząc, płacząc

w sieć kompromisów, oportunizmów, studzących jego samego i innych... dopóki trzeźwość i interes ostatecznie nie zwyciężą, aby z temperamentu wypędzić wszelkie buntownicze pierwiastki poezji, fantazji, uczucia, a siłę jego obrócić w posłusznego egoistycznym celom niewolnika.

b) Polityczny pionier liberalnego mieszczaństwa.

Zaimponował Warszawie z r. 1878, wywołał wrażenie silne i trwałe odczytami swymi o Wł. Syrokomli i Winc. Polu. Dlaczego tych właśnie poetów obrał sobie za przedmiot prelekcji wstępnych, poetów ani wielkich, ani zbyt namiętnie uwielbianych, ani dających sposobności do świetnej analizy, wielkich syntez? Spasowicz rzadko prostymi drogami idzie do swoich celów; prawnik to i polityk, który chętnie płaszczyznę życia ogarnia, by tem szerszą zyskać podstawę dla swoich budowli. O dwóch poetach więc mówił, przy których mało było sposobności do wyrażenia idei i sądów artystycznych, dużo zato okazji do roztrząsań społecznych, do nawiązania stosunku ze słuchającą go publicznością. Zobrazował dusze dwóch piewców wybitnych — bez wątpienia, ale przede wszystkim duszę własną, i tem, więcej niż stroną odczytów estetyczną, pociągnął publiczność ówczesną, pokolenie pozytywistów, pionierów liberalnego mieszczaństwa i pracy organicznej. Dla nich to wydobył z głębi swego rozumu od szeregu lat dojrzałe przekonania społeczne i polityczne: Syrokomla i Pol byli tylko okazjami do demonstracji. Nie o poezję ich chodziło, tylko o przekonania życiowe — przede wszystkim własne. Nie rozumieć lub odczuć poetów pragnął, lecz własne wpoić w słuchaczy idee. Gdzie poeta nie dawał pretekstu, trzeba go było gwałtem wyszukać. I tak np. Syrokomla z natury swego umysłu i z położenia swego daleki jest od wszelkiego mistycyzmu; nie daje on wprost sposobności do rozprawiania na ten temat. Spasowicz musi

jednak wypowiedzieć pewne przekonania, wygłasza więc pochwałę na cześć Syrokomli za to, że — patrzył na dzieje trzeźwo, nigdy nie hołdował panującemu naówczas mesyanizmowi, nie kanonizował »jawnogrzeszniczy«.

»Jawnogrzesznicza!« — tym wyrazem, który przez długie lata, jak obelga krwawa, piekl serca polskie, tem żelazem rozpalonem piętnował Spasowicz przeszłość narodu, win pełną, anarchistyczną. Z pocziwego Kondratowicza robi adepta historycznej szkoły krakowskiej. W rzeczywistości nie Syrokomla, tylko Spasowicz schodzi się z Szujskim i Tarnowskim, stąd zachowanie jego u zwolenników *Teki Stańczyka*, stały punkt łączny między nim a Tarnowskim. Poza tem — przepaść cała. Ze Spasowicza *homo novus* przemawia, przedstawiciel innej warstwy społecznej, innego światopoglądu. Zgodny jest ze szkołą krakowską w ostatecznych konkluzjach politycznych, zresztą przedstawia się jako determinista, badający przede wszystkim związek przyczynowy zjawisk dziejowych, wobec czego »zaciekanie się w winy ludzkie staje się rzeczą zupełnie podrzędną«. Ale niezgodny już z Tarnowskim, przedstawiciel młodej, wojującej warstwy społecznej, stoi przed nami, gdy »Lalkę« Syrokomli, chłoszczącą nie-ludzki stosunek dworu do chłopą, nazywa satyrą »cudną«, i wychwala poetę, że »z zadziwiającem jasnowidzeniem pojął stanowczą konieczność radykalnego rozstrzygnięcia kwestyi« włościańskiej. Nowożytny racjonalista i demokrat przemawia z niego, gdy przeciw pesymizmowi Pola, widzącego koniec świata w potopie zwycięskim nowatorstwa bezbożnego, wysuwa swoją wiarę w postęp i uspołecznienie. »Sądźmy, że i dzieje świata, dzięki podniesionemu poziomowi wiedzy, innem popłyną korytem, nie tak może malowniczo, bez krwi potoków, rozlewanych w zapasach domowych i narodowych, bez ostrych granitowych wierzchołków, trzaskanych piorunami i świecących ogniem, jak w Sinai, bez wielkich ludzi meteorycznych, ale spokojniej, przestronniej, swobodniej,

a zatem więcej po ludzku, a więc i zbożniej. I będzie w tym świecie, który kielkuje i podrasta, niezawodnie trzeźwiej, zapewne nie chłodniej, a niezaprzeczenie o wiele lepiej, bo jaśniej. Kto tej jasności złorzeczy, ten stoi jedną nogą w wiekach średnich».

Nowożytny ów literat-demokrata bez oburzenia słuchać nie może apoteozy przeszłości, którą wyśpiewuje gloryfikator *Mohorta*. »Piękne były historyczne tradycje, ale tylko jednej kasty, zaskorupione w formie arystokratycznej!« woła i z katedry wprost rzuca narodowi receptę, przepisana w r. 1864 przez Taine'a Włochom: »Przerobić naród feudalny w nowożytny...« systematycznie i organicznie, bez powodowania się uczuciem, tym »najomylniejszym z przewodników« (I, 172).. Tak wołał Spasowicz z katedry, tak wcielał utylitarne wyrazy czasu, a zgodnym chórem potakującym odpowiadały mu czasopisma i tłumy postępowe.

Na przeciwległym tedy biegunie jego sympatii i dążeń musi stać świat uczuć i dążeń romantycznych. Chwilami zdaje się, jakoby wprost brakowało mu organu dla zrozumienia najważniejszych stron tego ducha. Cechami np. romantyzmu są historyczność i ludowość — Spasowicz tego nie odczuwa. Romantyzm apoteozuje wielkie indywidualności — Spasowicz ma pogląd, jak mistrz jego, Taine, ściśle demokratyczny. »Trzeba przedewszystkiem patrzeć na dzieje z bardzo wysoka, mieć ogrom wiedzy i znać prawa konieczne wzrostu i upadku społeczeństw« — a »patrzący z wysoka widzi same tylko masy, nie zaś jednostki; wpływ tych jednostek, z ich dobrymi albo złymi chęciami, staje się drobniotką, malutką, nie prawie nieznaczącą« (I. 96). Znika pojęcie »bohatera« jednostkowego, znika też u Spasowicza romantyczne pojęcie piękna. Któregoż romantyka, poczynawszy od Mickiewicza i Słowackiego, a kończąc na epigonach, nie zachwycała stara Litwa! Podług Spasowicza jednak, nie może już dzisiaj »poruszyć kogokolwiek, chociażby nawet potomków

swoich, stara pogańska Litwa ze swoimi bogami« — do religii jej bowiem brak nam klucza, w dodatku była przesiąknięta przemyślnymi kanibalizmem. Spasowicz nie uznaje, że pod temi materjalnemi, historycznemi formami mogą się kryć uczucia najczystsze, wiecznotrwałe, i że o ile poeta je przedstawia, zawsze da dzieło młode i piękne; ze swego stanowiska racjonalistycznego woła: »Cześć ognia i zwierząt, gusła i wróżby, ofiary ludzkie, opilstwo i łupiestwo, przy dojmującym ubóstwie chrobrej czasami Litwy, wszystko to są ujemne cechy, cienie na obrazie; musi je przytoczyć hołdujący prawdzie poeta historyczny, nie może jednak z nich wysnuwać głównego wątku bohaterskiej powieści, bo wywołałby wstręt i obrzydzenie...«

Chłodny, trzeźwy mózg pozytywisty ani na chwilę nie tracił z oczu rzeczywistości. Jej utylitarne wymagania tamuje swobodę swoich odczuć poetyckich, jakkolwiek jej granice nie zawsze są granicami jego zrozumienia — on najczęściej przy nich się zatrzymuje, tu poddaje każdego pasażera poetyckiego ścisłej rewizji, bada go, czy nie jest zbyt uczuciowym, zbyt fantastycznym, czy pod malowniczo udrapowanym płaszczem nie ukrywa jakiejś niebezpiecznej, przez rozum pozytywny i porządek organiczny zakazanej kontrabandy. A tu los chce, że poezja polska dostarcza takich pasażerów podejrzanym bardzo wielu, ba, przeważająca ich liczba posiada tyle w sobie uczucia, że niczem dynamit; tyle fantazji górnolotnej, że niczem najbardziej wydoskonalony balon wojskowy. Cały romantyzm polski jest takim pasażerem, wprost emisariuszem, więcej niż podejrzanym, otwarcie niebezpiecznym. I oto krytyka literacka staje się terenem bezustannych rewizji politycznych. Spasowicz przemienia się w niestrudzonego poszukiwacza i tępiciele osobników niebezpiecznych. Słyszymy wprawdzie, że emisariusze ci osobiście szkodliwi nie są, gdyż państwo ich nie z tego jest świata; już natura tak mądrze urządziła, iż »władzy bezpośredniej nad sprawami ludzkiemi

poeta (Mickiewicz) nie wymodlił» (*Dzieje literatury polskiej*, 342) — niemniej zbrodniarzem jest romantyzm, »uganiający się, bez względu na realną politykę, za poetycznymi widziadłami...«

Taka poezja — to czyn, »u kresu tych działań przygotowawczych widniało w oddali powstanie...«

Jesteśmy u kresu artystycznych odczuwań i zrozumień Spasowicza. Sięgają one punktu, na którym spotykają je i zaczynają straszyć — widma. One to mącą jasny jego umysł, w drżączkę wprawiają nerwy. Strach bladolicy pada na nieustraszonego dyalektyka i logika, każe mu zapominać o najpiękniejszych teoriach, o roli estety, który ma przede wszystkim odczuwać, o roli krytyka, który ma przede wszystkim rozumieć — wtyka mu rozpaczliwie do ręki oręż walki, oręż odporno-zaczepny.

Nad literaturą zapanował utylitaryzm najsmutniejszy, bo praktyczno-polityczny, partyjny. Nad romantyzmem politycznym wyrok z góry już wydany. A druga strona naszego romantyzmu: — filozoficzna? Dla tej, mniej szkodliwej, bo nie politycznej, zawsze jednak dyametralnie przeciwnej duchowi pozytywisty, dla tej ma Spasowicz pełne politowania wzruszenie ramion.

Udział Mickiewicza w sprawie Towiańskiego budzi w nim zajęcie »przeważnie, jako zjawisko patologiczne« (*Dzieje literatury*, 354). Towianizm — to »aberacja umysłowa« (I. 340). Jest jednak wyjście z tych ciemności, jest nadzieja ratunku dla ciężko chorych.

Z poezją i literaturą niema to nic wspólnego, krytyk nie spełniłby jednak głównego swego zadania, gdyby wywodów o Mickiewiczu nie zakończył deklaracją (*Dzieje literatury*, 342): »Jego porywający entuzjazm podtrzymywał ducha, chronił od rozpacz, nadawał kształt uczuciom kilku pokoleń, które biegły za nim w szalonym pędzie, rozbiły

się również o mur stalowy, budując skwapliwie zamki na lodzie i ginąc w powstańczej propagandzie, dopóki pogardzany, pełzający robaczek — rozum analityczny — nie dostał się do muru, o który roztrącali swe głowy rycerze fantazyjni, i nie wskazał, jak go obejść, jak stosować się do nowych, nieuniknionych warunków życia«. A jeśli pełzający robaczek nie dość jeszcze wyraźnie się wypowiedział, słyszymy go z całą dobitnością w przedmowie do *Dziejów literatury*. »Dzisiaj — słyszymy — ten okres niepraktycznych mrzonek i porywów, rozpoczęty romantyzmem polskim, a uwieńczony kilku powstaniami, które pochłonęły daremnie zasób najlepszych sił narodu, skończył się już widocznie. Trudno przewidzieć, czy prędko będzie obmyślony odpowiedni i czyniący zadość obustronnym potrzebom *modus vivendi* między blizkimi po krwi, ale historycznie różnymi członkami rodziny słowiańskiej. Bądźco bądź zjawienie się takich świeczników, jak Mickiewicz, Krasiński i Słowacki — na niwie poezji, Szopen i Moniuszko w dziedzinie muzyki, Matejko — w malarstwie, świadczą o potędze i szczególnej żywotności kultury polskiej i o jej zupełnem prawie do bytu«.

Na stanowisku czysto artystycznym nie stał żaden krytyk z epoki pozytywistycznej, ale żaden z nich utylitaryzmowi swojemu nie nadawał zabarwienia tak skrajnie politycznego, żaden nie nagiął literatury do celów tak jej obcych, jak Włodzimierz Spasowicz.

c) Badacz i krytyk.

Jako badacz i teoretyk Spasowicz uchodzi za zwolennika H. Taine'a. »Najznakomitszym zwolennikiem Taine'a« nazywa go Chmielowski, on sam zaś pisze o sobie, iż już w roku 1865, przy pisaniu *Dziejów literatury polskiej*, był »pod nieustającym wpływem mistrza krytyki, któremu najwięcej pod względem metody zawdzięcza, a mianowicie H. Taine'a«. W rze-

czywistości może Spasowicz się nazywać wielbicielem autora *Historyi literatury angielskiej*, zwolennikiem jego teoretycznym; uczniem konsekwentnym jego nie jest. Co prawda wpływ mistrza jest w jego pismach nieraz widoczny, posługuje się też nieraz jego terminologią; kiedy mówiąc o Janie Jakobie Rousseau stwierdza, że »jego *faculté maitresse* była to nadmiernie wygórowana uczuciowość, zabarwiająca jaskrawo wszystkie produkty myśli« etc., i kończy zwieżłem określeniem, że Rousseau to »pijany uczuciem prorok demokracji«, poznajemy metodologiczny, a nawet stylistyczny wpływ Taine'a. Kiedy pochodzeniem, stosunkami życiowymi, chwilą dziejową stara się nam tłumaczyć twórczość Syrokomli — postępuje według wzoru znanego. Wpływ to jednak bardzo ograniczony i słaby. Taine zbudował swój system, trzyma się go z nieubłaganą konsekwencją: jak klasyk swoich trzech jedności, tak przestrzegał on teorii warunków rasy, środowiska i momentu dziejowego; każda jego praca oparta jest na tych filarach — one warunkują nie tylko architektonikę, lecz także ducha każdej. U Spasowicza darmo tej stylowości konstrukcyi i wynikającego stąd charakteru ideowego szukać. Staje np. przed takim zjawiskiem, jak W. Pol. Ostatni bard staroszlachetczyzny, sarmacki w każdym rysie twarzy i każdym nerwie wiersza, a tak po mieczu, jak i po kądzieli bez jednej kropli krwi polskiej w żyłach — i gdzież tu wpływ rasy? Gdzież krytyk wykazuje wpływ rasy na Pułaskina »o mocno kędzierzawej czuprynie, z murzyńskim nieco typem twarzy«. Niektórzy publicyści, nawet badacze ściśli, jak Brückner, akcentują pierwiastek litewski u Mickiewicza i innych poetów i działaczy o krwi mieszanej. Spasowicz tych pytań nie porusza, jedno z najważniejszych praw Taine'a systematycznie lekceważy (uwypatnia je wyraźnie tylko przy Byronie). Bardziej zwraca uwagę na drugi warunek Taine'owski, na »cechę górującą« danej indywidualności, ale rzadko w sposób naukowy, t. j. aby wyprowadzić stąd całą »mecha-

nikę« danej organizacyi duchowej — podług znanego Cuvierowsko-Taine'owskiego »prawa korelacyi organicznej«. Gdy Taine mówi o »tendencji moralnej w rasach germańskich, lub metafizycznej i religijnej u Indusów«, wyprowadza z niej konsekwentnie cały ustrój psychiczny danego narodu i wpływające stąd oddziaływanie na poszczególnych jego przedstawicieli; Spasowicz pisze historię literatury narodu polskiego i podmalowując wszędzie tło polityczne, nie usiłuje wcale ukazać nam jego szkieletu psychicznego. Konsekwencji w holdowaniu tej zasadzie nie widać też w studyach o Syrokomli i Polu — dostrzedz ją można wyraźniej w charakterystykach poetów obcych.

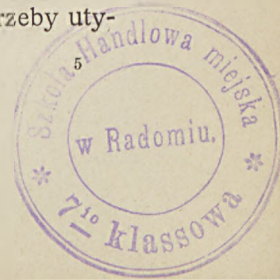
Braki te nie są przypadkowe. Spasowicz jest wielbicielem Taine'a, ale różni się od niego tak dalece temperamentem i rodzajem inteligencji, iż w ślady jego może iść tylko tam, gdzie w grę nie wchodzi czynnik woli — więc przy roztrząsaniu czysto estetycznym, u poetów obcych, zupełnie od sfery naszego życia dalekich. Zasadnicza zachodzi też różnica między pojmowaniem krytyki przez mistrza francuskiego a przez Spasowicza. Dla Taine'a »historja jest w gruncie rzeczy zagadnieniem psychologicznym w takim sensie, jak astronomia jest zagadnieniem mechaniki, lub fizjologia chemii«. »Pojmowana w ten sposób, historja, a więc zarówno historja właściwa narodów, jako też w szczególności historja niektórych objawów twórczości duchowej, zwana po prostu krytyką, ze zwyczajnej opowieści, opisującej jedynie wypadki, staje się nauką, która stwierdza prawa«. A jak zadanie krytyki pojmuje Spasowicz? »Krytyka — wywodzi (I., 145) — musi teoryzować to jest rozkładać każdy poetycki utwór na pierwiastki, tłumaczyć towarzyszące powstaniu jego okoliczności i warunki i, pozbawiwszy go wszelkich barw jaskrawych, któremi go przyodziwiała uczucie namiętne, podać treść jego przejrzysto-jasną w niezabarwionem świetle idei. Krytyka porządkuje nagromadzone skarby twórczości poetyckiej, ułatwia

użytkowanie z nich, uprzęta wszystko, co zużyte i przeżyte, rozpędza śmy szkodliwe ślepych naśladowców. W krytyce spoczywa rękojmia umysłowej niezależności i samodzielności wobec wielkich mocarzy myśli, których panowanie jest niesłychanie długie i mocne, bo trwa nieraz przez bardzo długi ciąg pokoleń; ale wtedy tylko bywa pożyteczna, kiedy oparta nie na ślepej wierze, lecz na krytycznie co chwila sprawdzanem ich uznaniu».

Zgadza się tedy Spasowicz na metodę analityczną, ale ideałem jego nie jest bynajmniej »mechanika psychologiczna«. Nie kusi się nigdy o stwierdzanie »praw«. Nie jest bowiem, jak mistrz francuski, uczonym gabinetowym, naturą kontemplacyjną; szermierz to, człowiek woli; jemu nie wystarczy rozumieć, on musi działać; zadaniem jego »uprzętać wszystko, co zużyte i przeżyte«, torować drogę, bojować. Kocha i czci sztukę, ale przedewszystkiem zajmują go kwestye praktyczne, społeczno-polityczne, traktowane częstokroć w wielkim stylu, niejednokrotnie kwestye dnia.

Ileż czasu i mozół, mów i artykułów, studyów i polemik nie poświęcił on żywotnemu dla niego problemowi Wallenroda. Machiavelli czy nie Machiavelli? »Metodyzm« zdrady, czy też nie? Pytanie dla poezyi obojętne, więcej — obrażające, haniebnie krzywdzące, i czas już najwyższy, aby znikło z dyskusyi i podręczników »literackich«. Przypominają się najbardziej zasuszone angielskie miss i kwakierscy obrońcy *cantu*, którzy w Byronie widzieli uosobienie Lary, Korsarza, morderstw, kazirodztwa; przejmują nas dreszcze pocziwych kumoszek z Rawenny, widzących w Dantem człowieka, który z piekła wrócił, gdy czytamy akta i motywy śledcze, oskarżenia i obrony, wybuchy rozpacz i adwokackie sofisterye na niewyczerpany i jak interes sprzeczny ludów nieskończony temat: jest-że Mickiewicz prototypem walenrodyzmu? Nie cześć dla poezyi podobne pytanie dyktuje, nie sumienie artystyczne. Ono w chwilach czystej kontemplacyi, więc kiedy

jest sobą, także u Spasowicza zdaje sobie jasno sprawę z natury i powołania sztuki. »We wpływie sztuki na widzów i słuchaczy — mówi on (VII, 350) — jest coś podobnego do poddawania myśli, czyli sugestyi, doświadczanej w tak zwanym hypnotyzmie. Mistrz nie na swoje własne oderwane myśli, lecz na własne uczucia, wywołane mocą tworzącej żywe obrazy wyobraźni, nastraja ogół i każe mu te uczucia podzielać«. Wallenrod to jedna z najpotężniejszych ekspresyj artystycznych w naszej poezyi, jeden z najpłomienniejszych wyrazów uczucia miłości ojczyzny — miłości tak żywiołowej, że jak każdy rozpętany żywioł staje się tragizmem. W tem jego znaczenie artystyczne i ideowe; wszystko, co poza tem, z poezyą i sztuką nic nie ma wspólnego. Nie trzeba być zwolennikiem sztuki dla sztuki, aby taką zasadę wyznawać; godząc sztukę z życiem — czegoś więcej, niż uczucie górujące, brać z niej niepodobna. Gdybyśmy z poezyi brali coś więcej nad sugestye uczuciową, gdybyśmy nie upajali się ekspresyą uczuciową każdej poetyckiej duszy, a szukali w niej dogmatów, prawideł i recept dla praktyki codziennej — koniec nadszedłby wszelkiego bezinteresownego zachwycania się pięknem, skarłałyby i zaschłyby nasze dusze, w kodeksy i księgi policyjne przemieniłyby się najwspanialsze objawienia poezyi — zamiast być wiecznie młodem źródłem czystych wzruszeń. Gdzież bylibyśmy zdolni uznawać jednocześnie piękno Homera i Calderona, św. Franciszka i Anakreonta, Lukrecjusza i Dantego, Shelleya i Balzaca? Przeżycie nasze uczuciowe sugeruje nam poeta; wizya świata, w jego wzruszonej duszy odbita, tem samem nastraja nas na ton czysty i podniosły — i tem samem, świadomie czy bezwiednie, spełnia toż zadanie; za inne konsekwencye on nie odpowiada, jak góra, na której szczycie człowiek wrażliwy najsilniejszych dozna wzruszeń estetycznych, nie winna temu, iż ktoś z niej spadnie w przepaść. Odczuwa to chwilami Spasowicz; potrzeby utylitarne dnia, je go potrzeby uty-



litarne nie dają mu jednak spokoju, każą wikłać się w sprzecznościach, w obronach, które żadnego przeciwnika nie przekonają, w oskarżeniach, które żadnego Polaka nie obalamują, w roztrząsaniach kazuistycznych, bezowocnych, jałowych, które miłośnika poezji zgoła nie obchodzą, dla literatury żadnego nie mają znaczenia wobec faktu, że mimo wszystkich zarzutów ze strony polityki i etyki, Wallenrod nic nie uronił ze swojej piękności poetyckiej i jako wyraz duszy, potężną miłością pożeranej, na długo w skarbcu sztuki pozostanie.

W duchu Taine'owskim Spasowicz nie działa.

Mistrz francuski uzbrojony był w całą wiedzę pozytywną swego czasu, uznawał jednak wysokie znaczenie metafizyki. Stoi ona na końcu wszelkiej wielkiej sztuki, będącej wyrazem najwyższych tęsknot duszy człowieczej, syntezą świata zmysłów i otaczającej nas, zmysłom niedostępnej »rzeczy samej w sobie«, wielkiej tajemnicy. Wie to dobrze Spasowicz, człowiek poznania. »To, co jest tajemnicze, — twierdzi (V. 337) — nie dające się poznać, niewiadome, będzie wiekuistym antagonistą wiedzy systematycznej, naukowej; lecz nauka bezustanku zbliża się ku niemu, budując mosty i rusztowania z lotnych hipotez, sztuka zaś obejść się zgoła nie może bez tego, żeby nie przeciągnąć w nieskończoność idei utworu, nie dającej się nigdy wyrazić w całej pełni«. Słowa, na które się gotów pisać każdy metafizyk. »Jakkolwiek wielką i pyszną jest nasza wiedza — czytamy na innem miejscu (II, 48) — i mnoży się co chwila, jednak będzie ona zawsze wyglądała jak mały jasny drążek, a poza tym drążkiem idzie w półcieniu wązki pasek jeszcze niepoznane, a poza tym paskiem czarny przestwór wiecznie niepoznawalnego. Granice tych trzech obszarów są ruchome i chwiejne. Czasami umysł z tytaniczną odwagą rzuca się w niewiadome, ufając, że je posiadał, albo posiada. Są takie wybrane umysły, które się wazą na podobne przedsięwzięcia — ot, są! nazwiska ich, jako metafizyków, teozofów,

poetów, dzieje zapisują z szacunkiem; ale gdy zjawia się w literaturze polskiej, przedstawiają dla Spasowicza — tylko patologiczny interes, są świadectwem aberacyi.

Trzeba zważyć, że Spasowicz ma szerszą duszę, niż inni krytycy pozytywistyczni, że w teorii więcej rozumie i odczuwa, niż oni — w zastosowaniu okazuje się więcej niż inni małodusznym. Inny przykład. Miłośnik piękna, wykształcony na wielkich wzorach, psycholog, wtajemniczony w procesy ducha twórczego, kocha Spasowicz szeroki lot fantazyi poetyckiej, nieokiełznany pęd twórczy, wolny od więzów rzeczywistości, własnemu tylko natchnieniu posłuszny. »Nie odmawiajmy — woła — fantazyi poety jej niezaprzeczonego prawa latać, gdzie zechce i jak zechce i tworzyć z lada czego, z powietrza, puszkę, z danych wymyślonych«. Zająwszy to stanowisko, zgodzimy się też na jego konsekwencję: że fantazyja i uczucie mają inne prawa, niż operujący racjonalistyczną logiką »zdrowy rozsądek«. Któż nie mówi dziś o logice namiętności, o druzgoczącej sile wyobraźni — przez co rozumie się przecie nie więcej, niż właśnie owe »nielogiczne« skojarzenia, owe odrębne drogi, któremi dusza w chwilach uniesień kroczy i których państwem jest właśnie świat ekstazy najwyższej, świat sztuki. Wie to dobrze Hipolit Taine i stwierdza, że najlepszy znawca natury ludzkiej, realista nieubłagany, Szekspir, jest »najniezwyczajniejszym z pośród wszystkich twórców dusz, największym z pośród wszystkich wżgardzicieli regularnej logiki i klasycznego rozsądku«. Spasowicz w teorii wszystko to uznaje, ale po gruncie rzeczywistości prowadzi go woła, a ta odrzuca wszystko, co niezgodne z pozytywnym rozsądkiem, burzy wszystkie gmachy fantazyi, depce zamieszkujące w nich bóstwa uczucia. Z obawy chyba o zakażenie, o przeniesienie na grunt życiowy, odrzuca »logikę serca«, kojarzenie się wrażeń nie zmysłowe (?), ale uczuciowe, gdyż »nie może być przedmiotem doświadczeń ani studyów i jest ilością nie-

wiadomą» (*Kraj*, 1903, 44). Przy ocenach estetycznych, dramaty fantastyczne Słowackiego (*Balladyna*, *Lilla Weneda*) przedstawiają mu się, jako »kunsztowne dziwactwa, czasem tak zabawne i niedorzeczne, iż zdawałoby się, że chyba tylko we śnie przyjść mogły wieszczowi do głowy» (*Dzieje literat.* 424); uczuciowe zaś konstrukcje dramatów mistycznych muszą mu się wydawać »szalonemi«, gdyż »fantazja szybuje, wyuzdana, nie słuchając rozsądku» (tamże, 446). A jeżeli w ten sposób poezję odczuwa Spasowicz młody, co dziwnego, że zestarzały dla utworów np. Wyspiańskiego żadnego nie ma zrozumienia.

Estetą i mężem nauki, t. j. bezinteresownego poznania, Spasowicz w literaturze nie jest. Od Taine'a wziął kilka idei zasadniczych, ale te walczą w nim na każdym kroku z utilitaryzmem społecznym, politycznym, partyjnym. Stąd bezustanny u niego rozłam między poznaniem a wolą. Inteligencya szeroka, bystra, zdolna do abstrakcyjnego myślenia, do bezinteresownych roztrząsań i zachwytów, wpleciona w koło interesów życiowych, ulega, pędzi z nim po własnych teoriach, trątuje, niszczy. Powstaje tedy pytanie: w czym tkwi wartość romantyzmu, gdy krytyk tyle przeciw niemu podnosi zarzutów? Dlaczego Spasowicz nie czuje się, jak np. Tarnowski, pociągniętym do ostatnich klasyków, a z całym zamięłowaniem śledzi i bada tak srodze potępioną poezję właśnie romantyczną? Sumienie intelektualne niepokoi się i konstruuje nareszcie specjalną teorię — syntezę. »Zmysł estetyczny — wywodzi (II, 1) — uczucie, które nazywamy poezją, tak w swem pierwotnem źródle, jak i w swem wyrobieniu, które nosi miano sztuki, ma za przedmiot stronę jedynie zewnętrzną, zmysłową objawów naszej umysłowości, nie wychodzącą poza zakłętą koło form i kształtów, nie sięgającą do treści, lecz obejmującą formy i kształty wszystkiego, co tylko istnieje i co pomyślanem być może, przedmiotów natury społecznej, ludzi, charakterów, urządzeń towa-

rzyskich, nawet myśli i uczuć najosobistszych i najbardziej oderwanych. Rzecz może nas całkiem nie interesować, może być wcale dla nas nieprzydatną i nie dającą się wyzyskać dla zaspokojenia potrzeb naszych, a jednak oddziałująca na nas przez samą tylko formę swoją przyjemnie czy nieprzyjemnie, co wyrażamy słowami: piękne albo niepiękne. Są to cechy nie przedmiotów i nie stosunku przedmiotu do naszej osoby, lecz wrażenia, które przedmiot wywarł».

Oto formuła estetyczna, wieńcząca wszystkie sprzeczności poprzednie — nowemi, zasadą, zdolną niepospolitego znawcę idei i logika mocno zdyskredytować. Więc poezya istotnie obejmuje tylko formy i kształty »naszej umysłowości« (?), nie sięgając treści?

Pomińmy nieszczęśliwe wyrażenia, że piękno to cecha »nie przedmiotu i nie stosunku przedmiotu do naszej osoby, lecz wrażenia, które przedmiot wywarł«; wszak wrażenie jest właśnie znamienym wynikiem »stosunku przedmiotu do naszej osoby«. Ale jakże konwencyonalną, jak bezduszną byłaby sztuka, gdyby tylko do linii, do formy się sprowadzała! Doszlibyśmy do jakiegoś klasycyzmu, któryby wszelkie życie wewnętrzne zabijał. Najwyższemi arcydziełami byłyby chłodne, poprawne wyroby akademickie, kształty tradycyjne, nie rażące odziedziczonego »smaku«. Oddziaływanie »przyjemne czy nieprzyjemne« — klasyfikacja to grubo zmysłowa, zostawiająca wrota otwarte wszystkim filisterskim upodobaniom i antypatyom, zamykająca je przed intruzem, który zjawia się nieraz rozwichrzony, w mgłach i mrokach, niepewny i chwiejny, bólem i męką skrzywiony — bez żadnej formy. W najlepszym razie dochodzimy do »supremacji słowa nad treścią«, środek zapanowałby nad istotą rzeczy, Spasowicz kroczyłby na czele parnasczyków. Nie, istotą poezyi zawsze treść pozostanie. Nie treść taka lub owaka, piękna lub brzydka, wzniosła lub pozioma, moralna lub niemoralna, ale jako ekspresja duszy poety, wyraz jej — ten jedyny czynnik

poetyczny, jaki znamy, tem »piękniejszy«, z im większą objawia się szczerością i mocą; im śmielszy w swym polocie a oryginalniejszy w wyrazie, tem droższy — im głębiej z dusz nas wszystkich przemawia, im wyżej orlą swą naturą sięga. To jest jedyne piękno, jakie znamy, ono pozwala nam współczuć ze wszystkimi duszami ludzkimi, jakie kiedykolwiek cierpiały i radowały się, dążyły i padały; ono pozwala nam poza zjawiskami zewnętrznymi, jakimi są formy — widzieć czynnik wiecznie żywy, nieśmiertelny, we wszystkich ewolucjach ludów i wieków niezmienny, wszechludzki, a w objawie swym narodowy, głęboko człowieczy a łączący nas z życiem całego kosmosu: Duszę. To panowanie duszy jest główną tajemnicą romantyzmu polskiego; odsłania tu ona takie głębie i misterye, sięga w takie ciemnie i otchłanie, że więcej nam mówi o człowieku i narodzie, o naturze i wszechświecie, niż wszyscy, którzy przedtem pisali i potem; niejasna — jak wszystko, co przepastne — w formie, sprzeczna nieraz w wyrazie, indywidualna w swoich przeżyciach, dusza ta jest wspólna wszystkim naszym wielkim poetom, wspólna w pierwiastku swym naczelnym, którym jest prometeizm:

wieczny rewolucjonista,
pod męką ciał leżący duch.

Tego Spasowicz nie widzi, widzieć nie może; nie poznawszy więc prawdziwego Boga, struga sobie z drzewa bożka — formę.

d) Siła analizy, bankructwo syntezy.

Siła Spasowicza leży w analizie. Dar ten, rozwinięty przez długoletnie myślenie prawnicze, przyzwyczajone do dobierania zawitych zagadnień życiowych, występuje też w jego pismach — i to w zastosowaniu nie do formy, jakby z jego

credo wynikało, nie do piękna zewnętrznego, lecz do psychologii autorów i idei danych utworów. Nie opuszczając nigdy gruntu racjonalizmu, daleki od traktowania duszy, jako siły metafizycznej, posługuje się w swoich pracach sposobem indukcyjno-prawniczym. Z nadzwyczajną starannością gromadzi potrzebne mu fakta, przenikliwie je sortuje, bada, o ile mu do celów jego potrzebne, potem grupuje je tak umiejętnie, że składają się na skończoną, przekonującą całość. W pomoc przychodzi mu odczytanie nietyłe szerokie, ile dobrze zasymilowane, opanowane przez niewyczerpaną pamięć i dar dobierania cytatów, rysów pojedynczych, szczegółów charakterystycznych. Te fakty i falciki, należycie ugrupowane, na portret żywy się nie złożą, ale dają doskonały obraz anatomii i fizjologii danego umysłu. Życie można wlać tylko z wewnątrz, tylko tchem własnym można rozgrzać, tylko z krwi własnej można przelać trwałe rumieńce — Spasowicz jest głównie analitykiem. Za pomocą odpowiednich zestawień — nie intuicji, nie wrażeń osobistych — daje obraz Schillera i Goethego »w pamiętnym dziesięcioleciu ich przyjaźni« (1794—1805), pozwalający doskonale odtworzyć sobie życie ich duchowe, myśli ich i dążenia, naturę ich indywidualności. W studyach o Byronie oraz o Lermontowie talent analityczny Spasowicza tryumf święci najpiękniejszy. Natrafił na czas gorący, na jednostki pełne burzy i zapędów, na atmosferę bojów, bodaj z samym sobą, energii żywiołowej, bodaj w uduchowanie przelewającej się — i szeroka jego pierś z lubością oddycha tem powietrzem, rozmiłowany w pracach analitycznych umysł chwytą wszystkie rozproszone tu czynniki, zestawia, bada, syntetyzuje. Zaczyna bardzo zdaleka. Drobiazgi chwytą, punkciki z życia zewnętrznego, z drugiej i trzeciej ręki anegdota, rysy znamienne, kamyki te długo tasuje w rękę, rozrzuca w bezładzie pozornym i ani się opatrzymy, gdy powstał z nich obraz mozaikowy, zimny może, ale o silnym konturze, jaskrawej barwie. Często znajduje słowa mocne, malownicze,

niebanalne, wybornie skupiające treść długich roztrząsań. Kiedy o Rusie mówi, że to »pijany uczuciem prorok demokracji«, a o filozofii XVIII wieku, że z pewnością lunatyka stąpała po najwyższych dachach — mamy inteligencję nie tylko obrazami myślącą, lecz zamykającą w obrazie rezultat długich rozbiórów, pracowitych wysiłków; nie błyskawica to intuicji, rozjaśniająca horyzont, lecz płomień głęboko ukrytych, z trudem splecionych knotów. W charakterystyce Lermontowa talent krytyka do robót mozaikowych wprost zadziwia swą subtelnością; widzimy wyprute tak delikatne nerwy poety, tak głęboko ukryte stany jego duszy, że sięgają już w zwykle niedostępne dla analityka-pozytywisty życie tajne, pozaświadome. Wysoka inteligencja, żelazna, przekonywująca logika, składają się w podobnych charakterystykach na całość, której niepodobna odmówić twórczości artystycznej.

Rozumie się, że właściwości te umysłowe nie opuszczają krytyka, kiedy w literaturze schodzi z drogi literatury na drogę interesów życiowych. Studium o Polu jest jako akt oskarżenia mistrzowskie; wyzyskał autor każdy słaby punkt natury poety, aby wykazać jego zacofanie, wsteczność, całą ciasnotę pojęć i duszy w tym »antykwaryuszu«, i natrafiwszy przytem na kwestję panslawizmu, nie daruje sobie i poświęci jej obszerny polityczny traktacik. A z jaką lubością i zimną krwią analizuje chorobę Rzeczypospolitej na podstawie pamiętników Matuszewicza! Nawet Hamletowi trzeźwy czytelnik nie przepuści, że jego »myślenie jest myśleniem *sui generis*, właściwie nie myśleniem, lecz niedotykającą nigdy ziemi poezją — marzycielstwem«, jakkolwiek mnóstwo psychologów uważa Hamleta za myśliciela nie tylko głębokiego, lecz i praktycznego, który nie działając — działa na razie najmądrzej, gdyż nie o czyn zemsty mu chodziło, lecz o zdemaskowanie łotrów, o satysfakcję głośną dla sumienia własnego i publicznego.

W analizie leży siła Spasowicza, która też kończy się,

gdy przechodzi do syntezy. Za poważny to umysł, za rzetelny, by miał pewne fakty przemilczeć; wola, w metafizycznym znaczeniu słowa, jest w nim jednak silniejsza nawet od logiki. Zdobywa się więc na dyalektykę, zdobywa na teorie najfałszywsze, nieraz na karkołomne skoki w próżnię, byle zapewnić zwycięstwo utylitaryzmowi życiowemu, którego się uczynił rzecznikiem i sługą.

Smutna logika — smutny koniec. Nie zdobył się Spasowicz na syntezę ni narodu ni poezji, nie umiał pogodzić narodowości ze sztuką — sztuki z życiem. Na nic ratunek, którego szuka u estetycznej szkoły Kanta, kiedy piękno widzi w formie lub — jak Schiller — usuwa je w państwo pięknego złudzenia (*des schoenen Scheins*); poezja polska tej dwoistości nie znosi i zmusza do łączenia nieba z ziemią, marzenia z rzeczywistością, za pomocą syntezy uczuciowej. Poddaje się też jej Spasowicz, ulega przepotężnemu jej czarowi — na krótko; interesowność życiowa zwycięża, sztukę zaprzęga do swego rydwanu, a gdzie się to nie da — mąci się, gubi, rozprasza w rozpaczliwym chaosie. Obraz to indywidualności, targanej — mimo swego racjonalizmu — organicznymi sprzecznościami; obraz czasu, przepełnionego walką i bólem, nie pozwalającym na spokojną kontemplację estetyczną; świadectwo duszy gorącej, przepełnionej miłością i nienawiścią, troską o dobro swego narodu i tęsknotą za pięknem — ale żadne wykończone dzieło, żaden plon dojrzały; żywota owoc, z którego potomność bardzo mało będzie mogła korzystać.

Włodzimierz Spasowicz urodził się 16 stycznia 1829 r. Żył i wychował się w warunkach, które, łącznie z wpływami pnia rodzowego, tłumaczą całą złożoność jego psychologii. „Pochodziłem — opowiada o sobie (VII, 283) — z tak zwanego mieszanego małżeństwa, zawartego jeszcze przed ukazem 23 listopada 1832, którym przepisano, aby wszystkie dzieci z podobnych małżeństw były religii prawosławnej.

W naszej rodzinie bracia byli prawosławni, a siostry rzymsko-katolicki. Od dzieciństwa wychowywaliśmy się w duchu najzupełniejszej tolerancji i patrzyliśmy na wyznaniowe różnice, jako na okoliczności podrzędne. W religii przywiązywaliśmy główną wagę do jej moralności. Wielki wpływ na wyrobienie się charakteru i pojęcia młodzieńca miała rzeź galicyjska z 1846 roku, inscenizowana przez rząd austriacki — ona też podziała była tak stanowczo na margrabiego Wielopolskiego, że na całe już życie stanął po stronie Rosji. „Wrażenie, które rzeź sprawiła, było smutne, ale zarazem trzeźwiące i uzdrawiające... uczulem najwyższy wstręt do wszelkiego fałszu, do nierozważnych zachwytów, do wszelkich poetycznych złudzeń, uznałem potrzebę dochodzenia realnej prawdy i tylko jednej prawdy, chociażby gorzkiej i najboleśniejszej. Dalsze wypadki życiowe utwierdzały Spasowicza w obranym raz kierunku. Studiował Hegla i Proudhona i zaczął mieszać się do czynnej polityki. Poznał się w Petersburgu z prof. Kawelinem, literatem, uczonym, nauczycielem ówczesnego następcy tronu, politykiem, który mawiał nieraz do Polaków: „Nie macie potrzeby dorabiać się wytworzenia własnego polskiego państwa, które niemożliwe jest fizycznie wskutek poplątanych niezmiennie stosunków ze strony etnograficznej. Nie możemy żadną miarą się rozgraniczać. Czyliż nie lepiej byłoby może i bez restrykcji się pogodzić, wyrzec się wszelkich powstań, zdecydować się działać całkiem legalnie i wyrobić szerokie prawa obywatelstwa dla waszego języka, waszej religii i kultury“. Idea ta została na całe życie programem Spasowicza. Sztandar, który wypadł z ręki Aleksandra Wielopolskiego, podniósł i dźwiga go niezachwianie.

W roku 1857 Spasowicz otrzymał na uniwersytecie petersburskim katedrę prawa karnego, którą utracił w roku 1861 wraz z czterema innymi profesorami przy zamieszkach studenckich. W roku 1865 napisał na prośbę przyjaciela swego, akademika A. Pypina do tegoż *Dziejów literatur słowiańskich* podręcznik *Dziejów literatury polskiej* (tłomaczone na polskie przez A. J. Bema w r. 1880 i w trzech edycjach rozpowszechniony), i odtąd wolne od zajęć zawodowych chwile, poświęca przeplatanej polityką krytyce literackiej. Od założenia *Wiestnika Jewropy* w roku 1866 należał do jego stałych współpracowników i w ciągu lat 20 uczestniczył w obradach redakcyjnych, w których brały udział między innymi znakomitości literackie, jak Turgeniew, Pypin, Gonczarow oraz uczeni i działacze rosyjscy. W *Wiestniku* drukował większą część swoich prac, które — nie wszystkie — w przekładzie polskim zostały wcielone do zbiorowego wydania *Pism* (Warszawa 1892—1903, t. 8). Do czasopiśmiennictwa polskiego wciąż

gnał go Adolf Pawiński, namówiwszy do założenia w r. 1876 w Warszawie *Ateneum*, gdzie też zaczął drukować głośnie swego czasu prelekcje o Syrokomli, Polu etc. W roku 1882 założył wraz z Erazmem Piltzem tygodnik petersburski *Kraj*.

Pochodzenie i wychowanie, środowisko życiowe i zamiłowania intelektualne postawiły go na pograniczu dwu narodowości, uczyniły z urodzenia pośrednikiem między niemi i niejako tłumaczem wzajemnych uczuć. Z zadania tego wywiązywał się w szeregu rozpraw i artykułów prawniczych i literackich, przesiąkniętych tym samym duchem oportunizmu i kompromisu. Uzdalnia go do tego zadania także natura jego umysłu. Jest z głębi swych skłonności i zamiłowań prawnikiem, więc i dzieli wszystkie ujemne i dodatnie strony umysłów prawniczych. Stąd korzenie się jego przed faktem dokonany, uginanie się przed *res judicata*. Stąd niejednokrotne branie nazw rzeczy za rzecz samą i dedukcyj dyalektycznych za proces rozwojowy samychże przedmiotów. W rezultacie prawnikowi niejednokrotnie znika rzeczywistość z przed oczu, akta widzi nie ludzi, przedmiot sporu nie żywe uczucie, drogi procedurą określone — nie psychologię życia. Stąd ostateczna cecha prawnika: ratowanie się słowem, gdzie sama rzecz bankrutuje; zasypywanie piaskiem słów — przepaści logicznych, dyalektyką — sprzeczności życiowych. Wszystkie te znamiona można odnaleźć w działalności Spasowicza; doprowadziły do tego, że najgorliwszy apostoł realizmu życiowego, wróg marzycielstwa i poezji — rezultatem usiłowań i prac całego życia okazał się niepoprawnym marzycielem.

Ten sam charakter noszą też jego pisma literackie. Nawet plan niektórych przypomina szematy prawnicze; odnośnie do kwestyi Walenroda zauważył to już profesor Askenazy; najchętniej zestawia autor przeciwne sobie poglądy, np. Rümelina i Dowdena w sprawie Hamleta, rozważa *pro* i *contra* i wydaje wyrok. Punkt widzenia jego jest zawsze ideowy, nigdy czysto artystyczny. Kwestye formalne poezji dla niego prawie nie istnieją. Tak samo mało zwraca uwagę na formę własną. Rozprawy jego — przeważnie przez niego samego tłumaczone na polskie z oryginału rosyjskiego — są pisane językiem częstokroć niepoprawnym, przepełnionym prowincjonalizmami, rażącymi na tem miejscu terminami i zwrotami prawniczymi; styl ich jest jednak wysoce znamienny. Obrazowy, ale nie kwiecisty, silny do szorstkości, dziwaczny nieraz w porównaniach i zestawieniach, ale o bujnej świadczącej fantazyi, pozbawiony wdzięku, miękkości i dowcipu, silnemi uderzający zato określeniami — zwierciadłem jest indywidualności.

Racyonalizm i analiza to główne jej cechy — rzecz naturalna, że obce jej będą ostatniej doby prądy artystyczne, zdążające właśnie w kierunku uczuciowym i syntetycznym; z czynników tych ostatnich wypłynął obecnie duch, który Spasowicz tyle lat wszelką bronią zwalczał, wypędzał z pośród żywych, unicestwiał, grzebał: odrodził się romantyzm, neo-romantyzm. Niestrudzony wiekiem i niepowodzeniami Spasowicz wstaje do krucyaty; w kwestyach aktualnych decyduje najsilniejszy czynnik jego organizacyi: utylitaryzm. W mowie uroczystej może wysławiać Konrada Mickiewiczowskiego za jego prometeizm, ale zresztą ideałem jego, byśmy mieli legion... Połanieckich (VII, 335); ale gdy się pojawia szlachcie ostatecznie niebohaterski, umiejący nie farbować perkaliki, lecz budować drogi i kanały, piastujący jednak w duszy idee nietylko aferzysty bezczelnego, ale także marzycielskie, romantyczne, plany budowania w Królestwie „szos“ — Spasowicz zarzuca autorowi, wietrząc symbol, że „tło obrazu składa się z przedmiotów zbyt śpiczastych; lepiejby je zamglić, albo przemalować, wyrzucając wszelkie plany szosowe“. A gdy staje przed twórczością St. Wyspiańskiego, w jednej chwili wzburzona jego krew zmywa wszystkie piękne teorie, wybucha oskarżeniami, ironią, nieraz wprost obelgą. Krytyk dobrze zna tajemnicę symboliki poezyi nowożytnej, *Widę* albo widma używane przez Wyspiańskiego tłumaczy sobie, jako „na dnie duszy człowieka spoczywające motory, o których on sam niema świadomości“ (VIII, 107); tak samo chochoła uważa za „fantastyczne i bardzo udatne uosobienie antropomorficzne, właściwe wszelkiej poezyi i wszystkim pierwotnym religiom“ — mimo to gry tych symbolów, ideowego ich znaczenia w stosunku do naszej teraźniejszości, pojąć nie chce. Akt II *Wesela* jest w jego oczach poświęcony „hecy duchów“, przyczem „okazuje się, że ta heca jest niedorzecznością, bo żadnego celu nie miała i do niczego nie prowadzi“, akt III „pozbawiony jest głębszej treści, ale niezmiernie zabawny i komiczny“ (VIII, 110). Uznając, że „Wyspiański, jak wiadomo, jest mistrzem wywołującym... bezbrzeżną i nieukojoną tęsknotę w czytelnikach — w tej tęsknocie tkwi cały czar jego poezyi“ — czyli że poeta spełnia swoje zadanie w zupełności, nie może sobie darować egzaminowania go z polityki. I w jednej chwili go ogarnia historyczny „strach za miliony“, obawa przed Konradem z *Wyzwolenia*: pyta więc: „co pocnie ludność miejscowa dla zabezpieczenia się wśród takiego na nią, wśród białego dnia, ataku szalonego człowieka z płonąca w ręku pochodnią“ (*Kraj*, 1903, nr. 11). Utylitaryzm zabił znawcę poezyi, polityk — znawcę duszy narodowej.

W ciekawem swoim, niepozbawionem szlachetnych linii stu-

dyum o Wielopolskim, Spasowicz rzuca piękny aforyzm: „Wielki człowiek, jak posąg stać może tylko na podstawie narodu“. Stosunek Spasowicza do tej podstawy pełen jest sprzeczności, walkami wewnętrznymi i zewnętrznymi wywołanych. Przedstawia przeto w życiu polskiem drugiej połowy XIX wieku postać tragiczną.

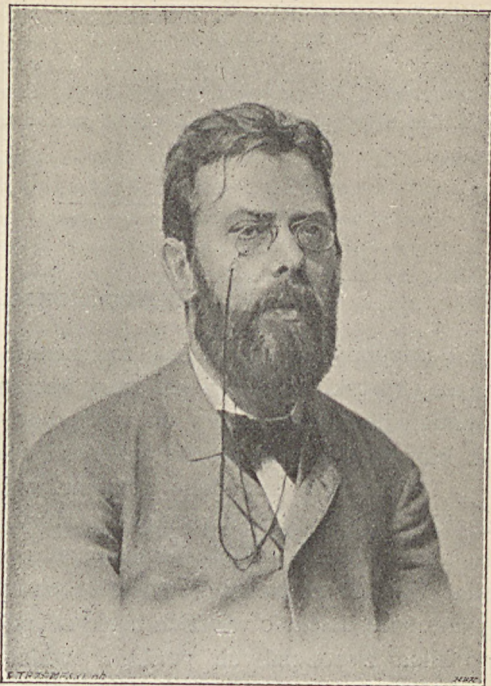
V. Piotr Chmielowski.

Niepodobna zrozumieć znaczenia Chmielowskiego dla naszej krytyki i historii literatury bez znajomości stanu nauk i badań literackich, który on wstępując na widownię zastął, na którym mu przyszło się opierać i własne dzieło budować.

Mimo dość smutnego poziomu, w jakim dzisiaj się u nas znajduje historyografia naszej literatury, należy jej przyznać, że najważniejsze długie piśmiennictwu ojczystemu już spełniła. Według możliwości główne swe obowiązki spełniła. Mamy gruntowne dzieła o wielkich naszych poetach, o niejednym — po kilka z rozmaitych punktów widzenia, mamy mnóstwo opracowań twórczości drugo- i trzeciorzędnych pisarzy, dość dużo monografii, studyów, materyałów; mamy trzy kilkutomowe dzieła, obejmujące całokształt dziejów literatury, i nie mało rozpraw o estetyce i krytyce literackiej, oryginalnych i tłumaczonych, poruszających najważniejsze zagadnienia form i ducha. Około r. 1870 kiedy Chmielowski zaczął samodzielnie pracować, wszystko to zaledwie w słabych istniało zaczątkach. Oprócz jednego dzieła Małeckiego o Słowackim, nie posiadaliśmy ani jednej, o wyższej wartości monografii któregoś z wielkiej plejady poetyckiej; przygotowaniem materyałów do historii chylącego się ku końcowi wieku, zajmowało się kilku amatorów w rozmiarach bardzo skromnych. Lewestam zeszedł był do roli recenzenta teatralnego, Małeckie, Tyszyński, Siemieński dorobku swego już nie pomna-

zali, Klaczko rze-
czami polskimi
dawno przestał
był się zajmować.

W *Przeglądzie
polskim* pojawiały
się rozprawy lite-
rackie Stan. Tar-
nowskiego i poza
kołami czyteln-
ików tego pisma
partijnego nie
były znane; Spa-
sowicza podrę-
cznik dziejów li-
teratury polskiej
istniał tylko w ję-
zyku rosyjskim;
autor jego dopiero
przygotowywał
się do tych wy-
kładów



Piotr Chmielowski.

publicznych, które potem Warszawę miały poruszyć. Mie-
liśmy kilku specjalistów, grzebiących w starych papierach;
kilku wytwornych parnasistów, jak Faleński, Kaszewski, którzy
z amatorstwem arystokratów duchowych oddawali się stu-
dyom szczególnie zajmujących zjawisk — przeważnie z li-
teratury obcej; mieliśmy kompilatorów i publicystów, dla
użytku dnia przerabiających stare komunały i plotki litera-
ckie, — badaczy i krytyków w właściwym słowa znaczeniu
jakby nie było. Nie potrzebował ich czas, twórczości arty-
stycznej w wielkim stylu pozbawiony, wyłącznie utylitarnymi
pracami zajęty. Schodzili z pola jeden wielki twórca po dru-
gim, usuwały się z goryczą w zacisze przeżytki wielkiej

epoki — wśród głuchej dokoła ciszy. W Europie powsta-
wały nowe kierunki badań psychologicznych, etnologicznych,
porównawczo-historycznych, socjologicznych w związku ze
sztuką; — prąd ten obok nas przechodził prawie bez śladu.
Cyrkiel, miara i waga ściągały wszystkie umysły na ziemię; —
literatura była zbytkiem.

Wówczas to zjawił się Piotr Chmielowski i zaczął, jak
z rękawa, sypać studiami i artykułami literackimi. Co go
nie zajmowało — o czym i o kim nie pisał! Psychologia
twórczości i początki sztuki w zbiorach etnograficznych spo-
czywające; geneza fantazyi artystycznej i kwestya celowości
jej pedagogicznej; kobiety w poezyi najnowszej i odbicia
polskie klasyków starożytnych; Kremer i Taine, Mickiewicz
i Goethe, Słowacki i Rzewuski, pedagogzy lat zamierzchłych
i Żmichowska, walka liberalizmu z obskurantyzmem i Kra-
szewski — nieskończony to szereg rozpraw, z których część
zaledwie w osobnych ukazała się zbiorach; gąszcz nieprzej-
rzany, któremu on coraz ważniejsze wydierał tajemnice.
Uzbrojony w wiedzę, metodę i zapał — przedzierał się przez
puszcze i lasy dziewicze, torował drogi, karczował i uprawiał.
Żelazną pracą zdobywszy najcenniejsze materyały, poważił
się nareszcie na tak wielkie przedsięwzięcia, jak obrachunek
i synteza literatury lat ostatnich, której *magna pars fuit*; jak
pomniki, które Mickiewiczowi, Kraszewskiemu wystawił —
pierwszy.

Jak to uczynił?

a) *Umysł i temperament.*

Rodzaj tej działalności warunkowała przedewszystkiem
natura jego umysłu i temperamentu. Czynniki te decydują we
wszelkim stosunku człowieka do świata; nastrój, kierunek
epoki może je tylko zabarwiać, nigdy zaś zmieniać. Są czasy,
w których panującą dewizą jest: obiektywizm, chłód, racyo-

nalizm; indywidualizm rozbija jednak wszelkie szranki i wydaje subiektywnych — że tak się wyrażę — obiektywistów, podobnie jak są obiektywni subiektywiści. Ludzie z urodzenia subiektywni wnoszą nawet do nauki — której prawa powinny być dla wszystkich jednakowe — zabarwienie swoje osobiste: ton namiętny, polemiczny, krańcowość poglądów, śmiałość w tworzeniu hipotez. Są dzieła naukowe, które oczarowują, nie dzięki — pięknej formie, jak pospolicie mówią, lecz narzucającej się potęgze indywidualności autora; inne — odbierają wyrazy uznania, że »uczą«. Hipolit Taine, głosząc się badaczem przedmiotowym, może nawet sprawy nie zdawał sobie, jak dalece afektem się kierował. (Badacze, pracujący w paryskich zbiorach dokumentów do historii Wielkiej Rewolucji, często robią spostrzeżenie, że mnóstwo aktów jest pomiętych, potarganych; znak to, że były w rękach Taine'a, który mimowoli tak objawiał swą irytację, skoro znajdował papiery, przemawiające przeciw jego uprzedzeniom do pewnych mężów rewolucji).

Czytając dzieło Chmielowskiego odbiera się przede wszystkim wrażenie: oto człowiek, który zupełnie roztopia się w dziele. Autor cały jest inteligencją; temperament, afekt, sympatię i antypatię, — jeśli je ma — ukrywa na samem dnie duszy. Zdarza się czasem, że wystąpi polemicznie, zaznaczy odrębne swe stanowisko, zadrasnie przeciwnika, ale rzadki ten wypadek będzie z pewnością spowodowany względami nie literackimi, lecz obywatelskimi. Jako krytyk i badacz stara się o idealny obiektywizm. Stara się za niego natura, która mu nie dała nic, coby fascynowało, oszałamiało, sugerowało. Styl jego pozbawiony jest krwi, porównań oryginalnych, werwy, fantazyi; prostymi słowami wyraża się oschle najczęściej i szaro; wyklada spokojnie, rozważa metodycznie — nie narzucając niczem swego ja. Gdzie wpływ chce wywierać, czyni to po staroświecku, po profesorsku: daje tezę i antytezę, obronę wygłasza lub jawne oskarżenie,

moralizowaniem nie wzgardzi — w każdym wystąpieniu czuć rozważnego, sumiennego, oschłego nieco człowieka, w którym nic niema z artysty.

Rozpoczął Chmielowski działalność literacką na ławie uniwersyteckiej. Na ławie tej koledzy najbliżsi staczali boje zawzięte o to, co uznawali za największe prawdy, za syn-tezy ducha, za ideały. I on się temi sprawami przejął, po krótkim okresie religijności stał się zdecydowanym pozytywistą, i jeśli kto, to on sięgał do źródeł wiedzy; dzieła, będące ewangelią młodych, znał z pewnością nie tylko z tytułu. Pisywał nawet do organu młodych, do *Frzeglądu Tygodniowego*, drobne »cięte« Echa. Ale pierwsze jego większe rozprawy traktowały — o przekładach Horacego, potem Cyce-rona. Pisał je ukończywszy zaledwo rok dwudziesty, w organie ultra zachowawczym: w »Bibliotece Warszawskiej«. A przecie nikt nie powie, jakoby ten dwudziestoletni filolog został na wymogi życia obojętnym, zatabaczonym profesorem, albo jakoby ten młodociany współpracownik *Biblij. Warsz.* był jeśli nie konserwatystą, to węgorem kompromisów i oportunistą. Zaczął w *Biblij. Warsz.* i skończył w pismach »czerwonych«; zwykle dzieje się naodwrot. Zresztą z *Frzeglądu Tygodniowego* rychło przeszedł do umiarkowanego *Opiekuna Domowego* i *Niwy*. Czemu? »Ani nauka ani życie praktyczne nie mogą mieć za podstawę skrajnych czynników« — mówi w tymże *Opiekunie*. — »Krańcowe występowanie w jakimkolwiek kierunku ma tę korzyść, że ludzie lgną do niego, jak żelazo do drugiego żelaza zamagnetyzowanego, lecz gdy się zużyje siła magnetyczna żelaza, to ludzie odpadają od siebie z brzękiem«.

Tak mówi umysł, nie temperament, rozumowanie — nie instynkt. Życie — powiada Spencer — jest przystosowywaniem się; życie jednak może być także zniewalaniem, podbojem.

W wypadku ostatnim dowództwo obejmuje wola, siła pierwotna, niewyrozumowana, namiętnością ziejąca i pory-

wająca; władze umysłowe stają się jej narzędziem. W Chmielowskim tej siły nie było. Przeważała chłodna refleksja, zdolność i potrzeba operowania pojęciami. Droga życia i wykształcenie charakter ten jeszcze potęgowały. Nie wielu wierzyło, jak on, w motoryczną siłę operacji rozumowych. W czasie najgwałtowniejszego rozpanoszenia się reakcji »neokonserwatywnej«, kiedy Warszawa i Galicya codziennie widywały wypadki przeniewierzenia się ideałom i hasłom młodości, on sławił wpływ dobroczynny przekonań. »Przekonania — pisał — są z praktycznego punktu widzenia najlepszymi i najwewnętrzniejszymi czynnikami życia umysłowo-moralnego, stanowią skarbnicę najdroższą tak dla jednostek jak i grup całych. Wraz z ich utrwaleniem się w umyśle, ustala się charakter; wraz z ich zmianą, i charakter zmianie ulegć musi«. Dzisiaj czytamy te słowa z pewnym sceptycyzmem. Doświadczenie życiowe i psychologia woluntarystyczna nauczyły nas, że »z praktycznego punktu widzenia« najważniejszym czynnikiem w życiu jest uczucie; ono przeważnie kieruje, nie rozumowanie, ono zabarwia wszelkie refleksje; »przekonanie« jest w człowieku czemś wtórnym, pochodnym, rzadko więc posiada tę siłę motoryczną, co czynnik pierwotny: instynkt. Dlatego staramy się w wychowaniu i w literaturze działać na uczucie — uczuciem, nie tylko oschłym racjonalizmem. Chmielowski rozumował. A rozumowanie, nie kierowane żadną namiętnością, wystrzegające się wszelkiej krańcowości, musiało nawet przekonać odbierać ostrze, łagodzić zbyt silne przeciwieństwa, dążyć w każdym kierunku do spokoju, równowagi, umiarkowania. Ten charakter noszą też wszystkie tendencje literackie Chmielowskiego. Pod koniec życia nie był zdecydowanym przeciwnikiem »modernizmu«, jak zamłodu nie był zapalonym pozytywistą; do żadnego kościoła wojującego nie należał, w każdym widział pewne strony dodatnie i ujemne — byle nie były zbyt krańcowe, wyłączne, radykalne. W jednej

z pierwszych swych większych prac traktował kwestję poezji w wychowaniu. Przedstawia w niej wszystkie ujemne skutki rozrostu poezji za czasów romantyzmu, ale widzi, że »dzisiaj dostrzegamy tak samo zwichniętą równowagę, w kierunku uzdolnień praktycznych, jak dawniej w kierunku fantazy i uczucia«. A to jest złe. »Poezja, jako najpopularniejsza wyobrazicielka sztuk pięknych jest objawem a zarazem warunkiem normalnego duchowego życia narodów; zatem na równi staje z wiedzą i ze wszystkimi formami życia społecznego«. »Podobnie rzecz się ma z przeważnym żywiołem poezji — z uczuciem. Ludzie praktyczni naszych czasów lubią wyśmiewać się z uczuć, nazywając je przeszkodą w jasnym widzeniu interesów i w spokojnym prowadzeniu życia. W tem popełniają taką samą omyłkę, jak niektórzy romantycy, którzy powagę indywidualnego uczucia stawiali ponad wszelkie prawa rozumu, ponad zwyczaje nie tylko towarzyskie, ale społeczne nawet...« Dążenie więc do harmonii, które nabiera właściwego wyrazu dopiero w zastosowaniu praktycznym. Radzi więc Chmielowski zachować jak największą ostrożność przy wyborze lektury dzieł fantastycznych; potępia nie tylko utwory, traktujące świat czarów i strachów, lecz także pogodną stronę poezji ludowej, świat mytów i podań historycznych, by nie paczyć rozumu. Z dzieł Słowackiego do czytania samoistnego zaleca tylko niektóre poezye liryczne: *Ojca zadżumionych*, *W Szwajcaryi*, *Lillę Wenedę*; reszta powinna się dostać w ręce młodzieży jak najpóźniej. Chodzi głównie o to, by się utrzymać »wśród scen z życia wziętych a wieczną pięknoscią artyzmu nacechowanych«...

W ostatnich latach stały na porządku dziennym kwestye indywidualizmu, fantazy w sztuce, mistycyzmu etc. Chmielowski nie odnosił się do nowatorstw, jak wielu innych ze starego pokolenia, zasadniczo wrogo; nie potępiał teoryj modernistycznych, jako »szalonych«, a utworów jako »niezrozumiałych«. Mierzył je tylko swoją naturą, nie cierpiącą

przesady, wybujałości, rozrostu jednej władzy duszy kosztem drugich. »Chyba nikt nie zaprzeczy — rozumował (*Biblioteka samokształcenia*, 1904, str. 61), że jak naród, choćby w sprawach swoich wewnętrznych rozpadał się na rozmaite stronnictwa, w wystąpieniu na zewnątrz, w podjęciu jakiejś poważnej akcji powinien starać się o zjednoczenie tych stronnictw, by akcyę dzielnie przeprowadzić — tak i fantazyja, gdy chce zbudować mocną syntezę, mającą przetrwać lata lub wieki, musi być w zgodzie z rozumem, ażeby samopas szybując nie zabrnęła i nie pociągnęła za sobą w błędniaki niedorzeczności...» Podobnie ostrzegał w ostatnich wykładach uniwersyteckich we Lwowie: »Jak korzenie się w prochu i przyznawanie się do blizkiego pokrewieństwa z robactwem, co pełza, szkodliwem jest dla rozwoju jednostek i narodów, tak daleko szkodliwszem jest rozdymanie uroszczeń indywidualistycznych...«

Stanowisko to wypłynęło z najgłębszych pokładów jego natury. Brakowało mu namiętności temperamentu, gorących instynktów w jakimkolwiek bądź kierunku, brakowało żywiołowych popędów, któreby duszy nadały zdecydowany kolor, podniebny polot. Miał natomiast umysł wysoko rozwinięty, pracą długą, kierowany erudycją, która pozwalała mu dostrzegać, »że wszystko już było«, zmysłem estetycznym, każącym na szalce odważać wszystkie *pro* i *contra*, miłością ziemi rodzinnej, każącą wszędzie szukać pierwiastku dobra. Z natury tej wypłynęły dwa fakty. Nie był i nie mógł Chmielowski być w o d z e m. W pokoleniu, z którego pochodził, niewielu było równych jemu wiedzą, pracowitością, siłą umysłową i moralną, a jednak historyografem tylko został; nie on nosił chorągiew i nie on godła na tej chorągwi wypisywał. Dalej nie był stworzony na krytyka artystycznego. Zasada »bezkrańcowości« ma mnóstwo dodatnich stron dla życia, nigdy dla sztuki. Wielki artysta jest zawsze krańcowy. Żywiołem jego namiętność, prawem — przesada, obowiąz-

kiem — bezwzględność w wypowiedzeniu się. Podług mistrza, którego Chmielowski całe życie uwielbiał, H. Taine'a: »właściwością dzieła sztuki jest oddanie cechy ostatniej lub przynajmniej cechy ważnej przedmiotu tak wydatnie i tak widocznie, jak tylko można, i w tym celu artysta odrzuca rysy, które ją kryją, wybiera te, które ją ujawniają, poprawia te, w których jest skażona, przerabia te, w których jest zniszczona«. Proces, urągający zasadzie równouprawnienia, wysuwający na pierwszy plan zasadę sprawiedliwości wyższej; syntezę artystyczną. Im silniej pierwiastek naczelny dzieła sztuki przemówi, im większą jego pasyą, tem bliższe jest celu. Ale jestto naturą pasyi, że przez ludzi chłodnych nie może być zrozumianą. Jestto naturą syntezy, że jest subiektywna. Między niemi a czytelnikiem, względnie krytykiem, łącznikami są jedynie stany uczuciowe. Chmielowski przez całe życie tylko rozważał.

b) *Filozofia sztuki.*

Typ duchowy tak zorganizowany, z góry to można powiedzieć, nie będzie ulegał systemom i ideom metafizycznym, które są nietyle indukcyą myśli, ile »poezyą pojęciową«, syntezą nawskroś uczuciową i subiektywną. Chmielowski, żyjąc nawet w czasie najbujniejszego rozkwitu metafizyki, byłby się przychylił ku empiryzmowi; dojrzewając w okresie najżywszej reakcyi przeciw apriorycznym, idealistycznym syntezom romantyzmu filozoficznego i poetyckiego, przyłączył się do niej z całą siłą powołania swego naturalnego, stał się gorliwym jej wyznawcą i szermierzem. Charakterystycznym jest, że nawet w zaraniu swej kariery pisarskiej, kiedy krew silnie tętniła i wciskała do rąk pióro polemisty (w *Echach Przeglądu Tygodniowego*) — nawet wówczas Chmielowski ani jednego wiersza nie napisał; Jul. Ochorowicz, Ignacy Ma-



tuszewski w młodości swej pozytywistycznej pisywali poezye i one są zwiastunem późniejszej ewolucyi ich umysłów, pomostem do metafizyki. Chmielowski w tym kierunku żadnych nie zdradzał popędów, natomiast wypłynawszy na morze wiedzy doświadczałnej, jak ryba w wodzie znalazł się w swoim żywiole, znalazł możność pełnego rozwinięcia swoich sił i zdolności. Jeżeli każdy szczery sąd jest tylko sformułowaniem wzajemnego stosunku do siebie naszych zmysłów, to Chmielowski w reakcyi anty-metafizycznej znalazł formułę dla organizacji swej psychicznej — z całym więc przekonaniem zaczął ją głosić i szerzyć.

Formułę tę wyłożył w pierwszej swej większej teoretycznej rozprawie polskiej, napisanej w Lipsku (1873): *Artyzm i artyści*.

Jest ona radosnem potwierdzeniem własnego ja, które skonfrontowane z panującym wówczas stanem wiedzy, znalazło się z nim w zgodzie i harmonii; jest ona wykładem filozofii i psychologii twórczości artystycznej ze stanowiska empiryzmu i chłodnej przedmiotowości.

Czem jest twórczość artystyczna? Szaleń bōskim nazywali ją Grecy, zaznaczając tem wiarę w nadnaturalny pierwiastek jej koncepcyi. Gdy Homer — powiada jeden z badaczy — na początku Iliady boginię wzywa, by gniew opiewała Achilleśa, nie była ta inwokacya zwrotem retorycznym, lecz wyrazem panującej wiary, że przez niego wyższa siła śpiewa, że źródło natchnienia jest boskie, on zaś tylko narzędnym. Z biegiem lat, u klasyków i pseudo-klasyków wiara ta wywietrzała, pozostał tylko zwrot poetycki, konwencyonalny, bezduszny. Ożywił się znowu u niektórych poetów chrześcijańskich — jakkolwiek szczerą wiarę w bezpośrednie pochodzenie natchnienia ze źródeł boskich znajdujemy rzadko. Mickiewicz Pannę świętą, co Jasnej broni Częstochowy, nie o poszepty poetyckie prosił, lecz o wizye krainy ojczystej. Romantycy znowu spopularyzowali pogląd na nadzmysłowy —

choć niekoniecznie w teologicznem słowa znaczeniu — pierwiastek natchnienia, twórczości, geniuszu. Trudno więc do krzaku ognistego, z którego bóstwo przemawia, przystąpić z rozbiorem chemicznym. Geniusz — pisze Libelt — da się »podziwiać, ale nie ogarnąć«. Wymyka się on, zatem i wszelka twórczość artystyczna, genialna, z pod praw zwykłej przyczynowości. Natchnienie zawdzięczamy władzy, zupełnie różnej od tych, które zwyczajnie są w nas czynne. Poług Ty-szyńskiego człowiek składa się z trzech części: z ciała, z myśli i z *ducha*. Duch — to owo wieczne niepoznawalne, bezwiedne, niewiadome, co przeciwstawia się tak często analitycznemu mózgowi i mimo niego inspiruje, działa, kieruje. Za czasów pobytu Chmielowskiego w Lipsku był u szczytu sławy Edw. Hartman i system jego filozofii »nieświadomego«. W dziedzinie twórczości artystycznej znalazł był Hartmann dla swojej zasady bezwiednego szerokie pole i wyzyskuje ją, przeprowadzając konsekwentną różnicę między geniuszem a talentem. Ludzie talentu — powiada — »nie mogą jeszcze pojąć, że te środki, wsparte techniczną rutyną, mogą zdziałać coś porządnego, ale nie dojdą nigdy do wielkości, nigdy deptaka naśladownictwa nie przekroczą, nigdy nie będą w stanie stworzyć czegoś oryginalnego... Tutaj wszystko robi się jeszcze świadomie, brak boskiego szaleń, brak ożywiającego tchnienia bezwiedzy, przedstawiającego się świadomości, jako wyższy, niewyjaśniony wpływ, który uznać trzeba za fakt, nie mogący nigdy odgadnąć, jak on przychodzi do skutku«.

Takie stawianie kwestyi, dyametralnie przeciwne racjonalistycznej naturze Chmielowskiego, musiało wywołać z jego strony żywy protest. »Tak tedy — woła (*Studia*, I, 19) — po więcej niż dwu tysiącach lat wracamy do platońskiego szaleń, ubranego wprawdzie podług ostatniej mody w szmatki nauk przyrodniczych i rezultaty ścisłej nauki, ale nie mającego wykazać w swem drzewie genealogicznem nic innego

oprócz bezwiednego wyobrażenia i woli bezwiednej. Smutna byłaby perspektywa przyszłości, gdyby się tylko takie poglądy w dziejach rozwoju umysłowego napotykały; doszlibyśmy w końcu do przekonania, że lepiej było żadnych badań nie podejmować, lepiej było wcale się nie trudzić i nie mozolić nad rozwiązaniem zagadki, bo wyobrażenie bezwiedne i wola bezwiedna mogą się bez tego obejść, a co mają zrobić, to robią...» Szuka więc Chmielowski wytłumaczenia niewytłumaczonego dotąd zjawiska i znajduje je. Skąd u artystów się biorą pomysły nagłe, błyskawiczne? Z utajonego kojarzenia się wyobrażeń i pojęć. Bezwiedna cerebracya ma nam wyjaśnić wszystkie tajniki i zagadki twórczości. Faktem jest, że nowych pierwiastków fantazyja najbardziej twórcza nie produkuje, tylko nowe ich kojarzenia — w jaki sposób? »Wśród wyobrażeń i pojęć, które stanowią materiał naszego umysłu, pojawiają się przy pewnych sprzyjających okolicznościach niewyjaśnione na pozór przeskoki, to sprawiające, że słuchacz, a nawet sam ów człowiek, co przeskoki te na jaw wyprowadził, nie może sobie zdać sprawy, dlaczego taka właśnie a nie inna myśl po głowie mu się przesunęła. Na razie nie możemy odpowiedzieć stanowczo na owo ambarasujące dlaczego, i możemy jedynie przypuszczeniom naszą nieświadomość pozostawić; gdy jednakże zważymy wszystkie okoliczności, wszystkie myśli poprzednie, gdy znamy usposobienie i wychowanie myślącego, wówczas prawdopodobnie odkryjemy źródło, skąd wypłynęła owa myśl, która nas tak zdziwiła«. Prawdopodobnie — gdyż wszystkich wyobrażeń i dróg spamiętać nikt nie zdoła. »To, co się nazywa natchnieniem, jest właśnie bezwiednem kojarzeniem utajonych w twórcy wyobrażeń, ułatwionem przez to, że znana wrażliwość artystów potęguje stokrotnie siłę asocjacji utajonej, zjawia się im na usługi częściej, aniżeli osobom mniej wrażliwym. Artyści korzystają z tego: powtarzająca się nieraz asocjacja wyrabia w ich

zmyśle pewien nałóg umysłowy, który ich od innych śmiertelników odróżnia... Stąd tak często oni nas zadziwiają«.

Wywód wysoce charakterystyczny — i jak mało mówiący! Że źródła natchnienia nie w suflerstwie bogini trzeba szukać, wiedzieliśmy z góry, ale czy słówko »bezwiedna cerebracya« dużo nam tłumaczy? Czem to się dzieje, że Mickiewicz pewnego dnia poczuł, jakoby »bania poezji nad nim się rozbiła«, jednej z następnych nocy uczuł jakby przymus pisania — wśród takiego podniecenia, bezprzytomnej prawie gorączki, że rano znaleziono go zemdlonego, na biurku zaś *Improwizację*?! »Nałóg« — mówi Chmielowski — do pewnego sposobu myślenia, więc stan, który się sztucznie da wywołać. Przypominają się wszystkie sposoby, do których pewni artyści się uciekali, by wywołać natchnienie, owe zgniłe jabłka Schillera, haszysz, opium, zwyczajny alkohol innych poetów, wpływ pór roku: jesieni na Słowackiego, wiosny na innych... Wszystko to jednak razem wzięte wykazuje co najwyżej pewne okoliczności zewnętrzne, w których pewien stan ducha się ukazał, ale nie tłumaczy ani przyczyny jego ani mechanizmu. »U Chopina — mówi Jerzy Sand — była twórczość spontaniczną, cudowną. Znajdował nie szukając, nic nie przeczuwając. Przychodziła na niego niespodzianie, skończona, wzniosła...« Poeta, jak Słowacki, mógł o sobie powiedzieć: »Do rymu nigdy sensu nie naginam. — Nie tworzę prawie nic, lecz przypominam...« Na pytanie: z czego? byłby odpowiedział z Platonem, że z czasów prabytu. Czy Chopin stąd czerpał także przypomnienie swej muzyki, Schopenhauer — filozofii, Du Bois-Reymond idei do fizjologii, gdyż ci dwaj chwile natchnienia miewali podobne, jak przyjaciół Jerzego Sanda? »My — mówi Goethe — układamy tylko stos drzewa i staramy się, ażeby było suche; a gdy przyjdzie odpowiednia pora, ono samo się zapala, wprowadzając nas w zdumienie«. Gdy przyjdzie pora... »Dziś — skarży się raz Schiller — nie chciał mi się duch (natchnienie) uka-

zać, chociaż wychodziłem na jego spotkanie, napróżno przebiegając wszystkie szpalery swego ogrodu...» Więc okoliczności zewnętrzne i nałóg niewiele pomagają. Gdyby miały wpływ istotny, nie byłibyśmy świadkami tak częstych tragedyj, jak wyczerpanie się czyjejs twórczości.

Nowsza psychologia odnosi się do tych kwestyj mniej dogmatycznie, niż nauczyciele Chmielowskiego z lat siedmdziesiątych. Ribot (*L'imagination créatrice*) widzi źródło natchnienia w czynniku bezwiednym, a w kwestyi jego znaczenia odróżnia ściśle fakty od teorii; fakty stwierdzają procesy bezwiedne w stanie statycznym i dynamicznym, zaś do ich wyjaśnienia dążą dwie teorie: fizyologiczna, tłumacząca owe procesy cerebracją bezwiedną, i psychologiczna, dochodząca drogą analizy do coraz niższych pokładów duszy, aż bezwiedne utożsami się z świadomem; w rezultacie oświadcza Ribot, że obie rywalizujące z sobą teorie są jednakowo niezdolne do wnikięcia w wewnętrzną istotę czynnika bezwiednego *). Czegoś podobnego nie mógłby być powiedzieć wierzący w naukę, dążący wszelkimi siłami do racjonalizacji Chmielowski, i wywód swój skończył konkluzją: »Nie należy... twierdzić, że... wszystkie pomysły artystów należy policzyć do kategorii niewytłomaczonych. Owszem, artyści są ludźmi, jak inni, muszą myśleć według przyrodzonych

*) W nieznanem Ribotowi dziele: „Psychologie der Lyrik“ stara się Karol du Prel sprowadzić produkcję fantazyi bezwiednej do aktu wydławania energii pojęć i obrazów, nagromadzonych w fantazyi ludu całego przez cały szereg pokoleń i wieków. „Nie dlatego, iż był najzarliwszym katolikiem, zdołał nam Dante wymalować obrazy o tak wizyonerskiej plastyce, ale był w stanie to uczynić, jako dziecię swego czasu; całe stulecie trwająca działalność fantazyi ludowej, zaprawiającej swą władzę kształtowania na widziadłach nieba i piekła, poprzedziły wiek Dantego i z generacji na generację potęgowała się plastyka tych wyobrażeń“. Jest to tylko odsunięcie zagadnienia wstecz — nie wytłomaczenie.

praw myślenia, a zatem większa część ich pomysłów da się bardzo łatwo przy pomocy tych praw wytłomaczyć; znajdują się jedynie czasem pomysły, których wyjaśnić nie możemy albo dlatego, że nie znamy dokładnie ich życia, albo dlatego, że znając nawet dokładnie to życie, niepodobna nam wysledzić, jaki był bieg ich myśli w pewnej oznaczonej chwili«. Więc twórca zawsze przypomina — proces jego natchnienia jest identyczny z »przyrodzonymi«, powszechnymi prawami myślenia — a gdybyśmy mieli dokładny dziennik jego wrażeń, mielibyśmy zarazem dokładne źródło jego natchnienia. Innymi słowy: mózg artysty, to rodzaj kotła czarodziejskiego, w który życie wkłada rozmaite fakta i wrażenia, a te po pewnym czasie automatycznie, drogą bezwiednej cerebracji przetwarzają się i jako natchnienie przelewają w dzieło sztuki. Prosty stąd wniosek: jeśli natchnienie jest produktem pewnych określonych czynników, należy je w odpowiedni sposób, aktem woli, wywołać. Najlepiej byłoby cały proces tworzenia zracyonalizować, usunąć zeń pierwiastki tajemnicze, nieodpowiedzialne, ująć w żelazne karby logiki i celowości. A więc — wołał Chmielowski konsekwentnie — »precz z bezświadomem natchnieniem!« (*Niwa*, 1872. *O użyciu sztuki*).

Lat trzydzieści od powyższego wykrzyku minęło — w świecie wiedzy ścisłej i sztuki niejedno się zmieniło. Nauka pozytywna przy wszystkich swoich olbrzymich zdobyczach, stała się skromniejszą i głębszą; przyrodnicy coraz bardziej się przechylają ku pogardzanym dawniej metafizykom, dostarczają im najsilniejszych argumentów. Czem są pojęcia atomu, molekuly, bioforów czy micelli, które operują chemicy, fizycy, biologowie? Oznaczają coś, co istnieje poza nami — o ile cały świat jest czemś więcej, niż mojem wyobrażeniem. To coś jest treścią naszej świadomości; dzięki specyficznej energii zmysłów przejawia się ono w formie wrażeń raz wzrokowych, to akustycznych i t. d.,

ale nie ulega wątpliwości, że — jak powiada prof. Nussbaum — »świat zewnętrzny nie jest wcale takim, jakim wydaje się nam przez okulary naszych zmysłów, i że gdyby organa zmysłowe inaczej były zbudowane, świat zewnętrzny wydałby się nam zupełnie innym, niż obecnie«. Innymi słowami — płyniemy w morzu nieskończonem tajni, którą można z pogardzanymi dawniej metafizykami nazwać rzeczą samą w sobie, prajednością, przez zmysły dopiero różniczkującą się: absolutem. »Na drodze czysto zmysłowego badania — mówi dalej prof. Nussbaum — nie jesteśmy w stanie poznać istoty świata, nas otaczającego«; nasze o nim syntezy, to błyski, osiągane przez pewną zdolność wewnętrzną, dochodzącą do swych celów na drodze siebie samej nieświadomej, łączącą nas w ten sposób z tem, co jedynie jest wieczne, prabytowe, absolutne. Do tych idei w nauce współczesnej mocno ugruntowanych, nawiązują metafizyczne teorie artystów współczesnych. Artyści tem się różnią od ludzi zwyczajnych, że posiadają w duchu swoim owo skrzydło niewidzialne, w świat nieskończoności sięgające. Wędrowniki swoje odbywają często w stanie nieświadomości, przynoszą z nich tchnienie owej wszechjedni, która jest treścią bytu, dają odbłask absolutu.

Chmielowskiemu idee te nie pozostały obcemi, lubo znał je nie z pierwszej ręki, nie od filozofów monistów i przyrodoznawców, ale z manifestów literackich. I oto w jednej z ostatnich swoich rozpraw wraca do tematu, opracowanego w młodocianem swem studyum (»Natchnienie i nauka« — »Biblioteka samokształcenia« 1904) — i na rzecz nowszych zapatrywań niejedno czyni ustępstwo. Odróżnia pierwiastek syntetyczny w sztuce, będący wynikiem nieświadomego natchnienia, od wykombinowanego na zimno pierwiastku naśladowczego; pierwszy nazywa jednak tylko marzeniem i chce i nadal nadawać mu z góry kierunek. »Poezya marzenia — pisze — poezya, stwarzająca zupełnie nowe światy, jest wprawdzie nie jedyną, jaką się ludzkość rozkoszuje, ale naj-

bardziej podobno zasługuje na swą nazwę, boć ποιητις znaczy właśnie tworzenie. Wobec niej poezya realistyczna będzie zawsze odtworzeniem tylko rzeczywistości, jeśli potężny duch twórczy nie przejmie się choć w części pierwiastkami własnymi, tkwiącymi w nieskończoności«. Poezya więc »przynosi a przynajmniej przynosić powinna rzeczy nowe«; dusza poety jest złączona z duszą nieskończoności; sztuka realistyczna nie jest twórczością w właściwym słowa znaczeniu; hasła: »precz z bezświadomem natchnieniem« ani śladu. Dalej jednak Chmielowski w swych ustępstwach pójść nie mógł. Zbyt był przejęty pojęciami swej młodości, wciąż dla pozytywnej nauki, zbyt był z natury daleki od wszelkiej krańcowości, dopieroż metafizycznej. Wobec akcentowania przez modernistów syntetycznej dążności nowej sztuki, przynoszącej odbłaski »absolutu«, rozumował: »Mnie się zdaje, że ten tylko zdoła wskazać drogę innym, kto ją zna sam; że odkrywanie perspektyw nieskończoności może być jedynie dziełem umysłu, ogarniającego te perspektywy i umiającego ustawić w nich szczegóły znamienne, które ułatwią czytelnikowi oryentowanie się wśród ogromu wszechistnienia«... »Przeciwko usiłowaniom uczuciowej fantazyi wdzierania się w niedostępne przybytki tajemniczych zagadek nic a nic mieć nie można; jest ona tutaj tak samo uprawniona, jak rozum rozbierczy (analityczny), i może, przy pewnych warunkach, wytworzyć hipotezy fantazyjne, bardzo prawdopodobne, tak jak są hipotezy naukowe; lecz ludzie, którzy nie chcą się zadowalać i bawić »mydłanami bańkami snów lilowych«, mają prawo wymagać, ażeby ten, co ich pragnie do owych przybytków tajemniczych doprowadzić, otwierając im perspektywy nieskończoności, wiedział przynajmniej, do czego zdąża, ku jakim krainom wieść zamierza, boć przecie ślepy nie wskaże gościńca ślepemu«.

Między tymi wierszami można wyczytać zupełną aprobatę myślową dla teoryi twórczości metafizycznej. Zarzut

nieświadomości celu, braku ogarnięcia całości i szczegółów orientacyjnych nie jest żadnym zarzutem. Cel i pojęcie całości, o ile nie mają być subiektywne, dopiero *ex post* dadzą się zdobyć; pojęcia orientacyjne? a czym są one w nauce ścisłej! »Do najogólniejszych pojęć orientacyjnych — mówi przyrodnik prof. Garbowski (*Życie i wiedza*) — należą pojęcia atomu, materii, ruchu, siły, ciężaru, energii... Wszystkie są abstrakcjami, wymysłami twórczego ducha i żaden nie odpowiada w zupełności zadaniom, które ma rozwiązać... »Jest też dla wszelkiego poznania pociągnięta granica. Jest nią owa zasłona, która kryje za sobą ostateczne ogniwa, wymagane przez myśl dla uzasadnienia egzystencji światów, jest nią ogromna niewiadoma, która jest ostatniem poza myślą leżącym natężeniem rzeczywistości... absolutem. Rozumując, jak powyżej Chmielowski, można się raz na zawsze zniechęcić nie tylko do poezji, lecz przede wszystkim do nauki, jako więcej obiecującej.

Nauka Chmielowskiego daleką jednak była od skrajności metafizycznej; odsunąwszy się daleko od pierwotnych pojęć młodocianych, zatrzymała się w połowie drogi, by te idee z filozofii sztuki przetopić rychło na monetę praktyczną.

c) Cele i zadania sztuki.

Z filozofii sztuki wypływają przekonania o celu i zadaniach sztuki. Jeśli bezwiedna cerebracja przerabia tylko materiał przez rzeczywistość dostarczony, to czemu nie nasycać duszy myślami i dążeniami o ile możliwości najlepszymi? Jeśli artysta może usunąć bezwiedne tworzenie, jest on oczywiście za dzieło swoje pod każdym względem odpowiedzialny. A że miarą tego, co jest »najlepsze«, może być tylko dobro społeczne, rozumie się to samo przez się. Wynika to z całej indywidualności Chmielowskiego i z charakteru doby jego dojrzewania. Było to dla niego kategorycznym imperatywem,

który nie potrzebował motywów, uzasadnienia. W rozprawie o artyzmie i artystach, badając początki sztuki, widzi ich źródło w przyjemności, więc w fakcie czysto indywidualnym, nie zaś — jak wielu badaczy — w użyteczności społecznej. Argumentów poszukuje człowiek na coś wątpliwego, u Chmielowskiego zaś ideał dobra był wrodzonym, tak pierwotnym i silnym, że był organicznym założeniem wszystkich dalszych rozumowań. A jeśli nie wszyscy z natury tak są zorganizowani — powinni do tego ze wszech sił dążyć. »Nie należy bowiem zapominać — czytamy w tej samej rozprawie z r. 1873 — że artysta jak każdy inny człowiek jest obywatелеm, a zatem powinien mieć pewne przekonania społeczne i podług tych przekonań postępować. Wiemy, że dotychczas artyści niewielki brali udział w życiu społecznym i politycznym, a jeżeli brali, to niezbyt świetnie dali się poznać; ale taki stan wiecznie trwać nie może i poczucie obywatelstwa musi być przez wszystkich zarówno rozumnie pojmowane, powinno regulować ich postępowanie«. »O przekonanie nam idzie, o przejęcie się prawdami społecznymi, o przerobienie ich na umysłowy skarb artysty — nie zaś o pustą formę... Takie przekonanie leżało w krwi Chmielowskiego, w całej naturze jego typu, chwila zaś historyczna, czas apoteozy młota i kielni, czyniły go polemicznym i wyzywającym. »Porzućcie podniebne stropy — wołał do idealistów w r. 1872 — i zejście na ziemię, pomiędzy pracujących i cierpiących, wesołych i smutnych, wnuknijcie w rany społeczeństwa, a głos wasz opromieni ciemności, umili godziny biedy. Precz z bezświadomym natchnieniem poetów, precz z ich mazgajskim ospalstwem duchowym, zdądamy od poezji skąpania się w nurcie myśli zdrowych, mogących w żyły beletrystyki nowe wlać życie, przemienić ją w istotny czynnik produkcji społecznej!«

Utylitaryzm to naiwny, pierwotny, uzasadniony jednak ówczesnymi przekonaniem filozoficznymi Chmielowskiego i ca-

łym nastrojem czasu. Utylitaryzm — który w tej formie, nie da się utrzymać ani ze stanowiska historycznego, ani artystycznego.

Obraz rozwoju sztuki, rozpatrywany w świetle nowoczesnych badań, do przeciwnych prowadzi rezultatów. Ribot (*Psychologia uczuć*, 393) w następujący sposób streszcza dzieje stosunku pomiędzy bezinteresownym uczuciem estetycznym i uczuciami praktycznymi, utylitarnymi. »Ulegał on znacznym zmianom, w których możemy odróżnić trzy główne momenty. Pierwszy moment jest momentem ścisłego związku. Rozkosz estetyczna w swej postaci zarodkowej współlistnieje z pożytecznością, albo lepiej zlewa się z nią w jeden wspólny stan świadomości — stan przyjemny. Aby mogła być odczuta, rozkosz estetyczna musi przynosić pewien pożytek indywidualny lub społeczny. Ten stan umysłowy jeszcze dotychczas stanowi właściwość wielu ludzi, prawdopodobnie nawet większości. Drugi moment jest momentem rozluźnienia związku. Co przyroda z początku stworzyła do użytku, staje się później upiększeniem — to zdanie Emersona mieści w sobie doskonałą charakterystykę tego okresu. Uczucie estetyczne nie znajduje się tutaj w stałym związku z samozachowaniem; wywołują je zjawiska, które stanowią tylko daleki odgłos przeszłości, nie przynoszący żadnego pożytku, lecz tylko sprawiający rozkosz. Legendy, geniusze, czarownice, istoty mitologiczne, które stały się materialem dla poezji, malarstwa i opery, stanowiły niegdyś przedmiot wierzeń, wydawały się rzeczywistością i wzbudzały strach: dziś wzbudzają one tylko cień tych uczuć pod postacią zabawy. Trzeci moment jest momentem zupełnego wyswobodzenia się i znajduje swój wyraz w zasadzie: »sztuka dla sztuki«. Istnieje ona i w teorii i w praktyce i pojawia się bardzo późno, w bardzo dojrzałych cywilizacjach«.

W kierunku od postaci społecznej do indywidualizmu

odbywa się rozwój sztuki, druga zaś strona tej ewolucji — stwierdza Ribot — »polega na stopniowym oswobodzaniu się jej od ścisłego antropomorfizmu i oddalaniu się coraz bardziej od dziedziny czysto ludzkiej, aby w końcu rozszerzyć się na wszystko, co istnieje, i wszystko ogarnąć«.

Chmielowski w naszym specyjalnie społeczeństwie widział większe potrzeby utylitarne, niż w innych; natura jego refleksyjna i praktyczna była przekonania, że »zasługa pisarza mierzyć się u nas musi dziś i długo jeszcze nietyle doskonałością wykonania, ile rodzajem zasad i dążeń przezeń szerzonych«. W ostatnich jednak czasach nie pojmował już tej zasady tak dogmatycznie i pierwotnie, jak w młodości. Jeden z ostatnich większych artykułów, jaki napisał, traktuje »Jeszcze o celu w sztuce« (*Pamiętnik literacki*, III, 1). Rozprawia się w tym artykule z Ign. Matuszewskim, który w świetnych swych roztrząsaniach o celach sztuki żąda dla sztuki zupełnej autonomii, w imię zasady, że dla artysty praca twórcza jest jak każdy proces kosmiczny sama sobie celem i stoi po za granicą dobra i zła; zajęcie wobec niej jakiegokolwiek celowego stanowiska jest rzeczą t. zw. publiczności, nie zaś twórcy, który ma jeden tylko obowiązek: być najszczerzym wyrazem bezinteresownego natchnienia. Z rozumowaniem tem Chmielowski zgodzić się nie mógł. »Jakkolwiek bowiem pierwsze zarodki pomysłów a nawet całe sceny mogą u twórcy powstawać bez wiednie w skrytych tajniach jego duszy, to już ich ujawnienie nazewnątrz jest świadome, a zatem musi pociągać za sobą skutki tej świadomości, odpowiadając między innymi i na pytanie, w jakim celu twórca rzecz swoją utworzył«.

Zupełnie jasne i logiczne to rozumowanie nie jest. Chmielowski zdaje się zgadzać na żywiołowość procesu twórczego i jego bezcelowość, odpowiedzialnym czyni tylko artystę za ujawnienie dzieła; ujawnienie ma odpowiadać także na pytanie, w jakim celu dzieło stworzył. Tymczasem są to

kwestye zupełnie różne. Z drugiej strony zdaje się wynikać z powyższego założenia także konsekwencya, że nie wszystko, co zostało — bez udziału woli, z wyższego natchnienia — stworzone, powinno być także ujawnione. Znaczy to, że artysta powinien się rozdwajać; po akcie twórczym ma się przemienić w sędziego, inkwizytora dzieła własnego: ukazać je światu, czy też nie. W imię jakiej zasady? jakim prawem? Zgodziwszy się na to, że dzieło natchnienia jest poszeptem siły absolutnej, że ma w sobie pierwiastek wyższy nad poznanie i stosunki ludzkie, maż się prawo wciskać je w łożo Prokrustowe, którem jest każda, od czasu, miejsca i osób zależna, historyczna, a zatem zmienna, przemijająca miara? I jest że to możliwe? Mógł Zygmunt Krasiński napisać traktat o Trójcy w Bogu, Człowieku i Narodzie — i w świadomości, że czas jego jeszcze nie nadszedł, że może być źle zrozumiany — nie ogłosić go drukiem. Kwestya to ostatecznie osobistego sumienia. Ze stanowiska ogólnego trzeba jednak powiedzieć, że zły to prorok, który, poczuwszy w sobie głos z góry — tłumi go, który kieruje się względami, niezgodnymi z istotą swego ducha, z swoją racją bytu na świecie. Wszelkie wielkie dzieło artystyczne jest z natury swojej rewolucyjne — sprawia pewien przewrót w uznanych wartościach, — jakżeż można je mierzyć skalą wartości panujących, które ma przekształcić? Chmielowski tego nie uwzględnia. Na argumentację Matuszewskiego, porównującego twórczość artysty z twórczością nauki, która dąży tylko do prawdy, nie troszcząc się wcale o jej wyniki praktyczne, odpowiada: »Jako dzieło ludzkie, jeżeli bezwiednie poczęte, to przecież świadomie dokonane« (— wyżej czytaliśmy: świadomie ujawnione, a to ogromna różnica!), »nie może utwór artystyczny być zestawiony ani z rośliną, czy zwierzęciem, ani też z wynikiem badań «czystego» uczonego, bo w pierwszym razie nie znamy celu przedmiotowego, w jakim roślina lub zwierzę powstało, a w drugim — jedynym i wyłącznym celem było przeniknięcie prawdy. Można je

tylko zestawić z utworem wynalazcy, który wynalazek swój — pominąwszy wypadki wyjątkowe — przeznacza na użytek powszechny; i artysta również, jeśli nie chce tworzyć dzieł »jedynego dla jedynego«, t. j. właściwie mówiąc, dla samego siebie, musi mieć na oku względy społeczne«.

Znowu rozumowanie nieściśle, a porównanie fatalne. Przedewszystkiem nie można dzisiaj twórczości artystycznej przeciwstawiać naukowej; więcej między niemi — poza kwestyami technicznymi — analogii, niż różnic. (Ribot: *O fantazyi twórczej*, część II, rozdz. IV). Dalej napotyka nauka stosowana na ten sam skrupuł, który niepokoił sumienie Chmielowskiego, mimo to żaden chyba uczony nie zabiera z sobą do grobu tajemnicy wynalazku nowej materii wybuchowej lub trucizny; proch strzelniczy morduje, lecz bez niego tunelów by nie było; trucizna niejedna jest składnikiem dobroczynnego lekarstwa. Któryż wynalazek, któraż idea, któreż dzieło — nie wyjmując największych dzieł miłości — nie zostały źle zrozumiane lub w rękach ludzi złych nie przemieniły się w narzędzia hańby i zniszczenia? Człowieka trzeba zmieniać, interpretacya utworów sztuki także w tym kierunku dużo może zdziałać, ale samo dzieło sztuki musi być wolne, podobnie jak i nauki, niezależne od względów utylitarnych jakiegokolwiek bądź rodzaju.

Widzi to ostatecznie Chmielowski i w rezultacie redukuje swoje wymogi do bardzo skromnych rozmiarów. Żądając od artysty, by miał na oku względy społeczne, nie myśli przez to »bynajmniej, iżby miał się stawiać uczonym, publicystą, kaznodzieją, popularyzatorem... ale znaczy to, że zagadnienia psychologiczne, społeczne, etyczne nie powinny mu być obojętne, gdyż inaczej nie mogłyby się stać człowiekiem zupełnym, a więc i artystą zupełnym. — »Jakąż więc wartość ma hasło: sztuka jest sama sobie celem? Zdaje mi się, że hasło to wówczas tylko wypowiada prawdę istotną, kiedy nakazuje artyście bezinteresowne ukochanie piękna; a za-

tem nie poddawanie swej sztuki pod wpływy czysto zewnętrzne, których nie przerabia na najwewnętrzniejszą treść ducha swojego».

O ileż oddaliliśmy się od stanowiska, żądającego od artysty przede wszystkim — przekonani, a od poezji, by się przemieniła w »istotny czynnik produkcji społecznej«.

d) Kwestye metody.

Wielkiem zdarzeniem życiowym musiało dla Chmielowskiego być poznanie teoryj estetycznych Hipolita Taine'a. Były dlań ważnem osobistem przeżyciem; zdawało mu się, że są objawieniem własnej jego indywidualności. Myśliciel francuski musiał go zachwycać przede wszystkim swoim racjonalizmem. Zbudował system anatomii i fizjologii literatury, w którym nie było — zdawało się — miejsca na idealistyczną interwencję »niewiadomego«, ani na dowolności subiektywizmu: sztukę zmechanizował. Moc wewnętrzna: siła rasy, ciśnienie z zewnątrz: środowisko, i chyżość już nabyta: moment dziejowy — te czynniki stwarzają i tłumaczą indywidualność; indywidualności — to znaki, całokształt ich — to dany lud, naród. Metoda badań nawet w szczegółach jest wzorowana na Cuvierowskiej metodzie badań przyrodniczych, daje więc gotowy schemat, podług którego można stwierdzać wzajemną zależność od siebie poszczególnych cech organizmu i odbudowywać z szczegółów całość. »Ze wszystkich teoryj — wołał Chmielowski jeszcze w roku 1896 — usiłujących na podstawie pozytywnej ogarnąć całość objawów umysłowości i działania ludzkiego, teoria Taine'a jest najwszechstronniejsza i najmniej przedstawia stron słabych. Co było przedtem rozproszone, ona zjednoczyła i w system ścisły ujęła; a słabe jej strony polegają głównie na szczegółach rozwinięcia, nie zaś na punktach zasadniczych«. Do końca życia nie przestał Chmielowski wielbić i bronić Taine'a, a w *Dziejach krytyki litera-*

ckiej bada uważnie każdego krytyka nowszego, czy jest za Taine'm, czy przeciw.

W gruncie rzeczy między Taine'm a Chmielowskim mało było wspólnego, a nawet trudno wyobrazić sobie dwie osobistości bardziej od siebie różne. Taine był z temperamentu i skłonności artystą renesansowym, przez wiek XIX zapędzonym do gabinetu naukowego; przesiąknięty wiedzą germańską, nabrał metodyczności i abstrakcyjności, najulubieńszem jednak jego zajęciem było malować wielkie wypadki i wielkie namiętności, portretować ludzi i kąpać się w słońcu, wirze, purpurze; kilkaset lat wcześniej w jedno byłyby się u niego zlały życie i twórczość, jak u niejednego z tych oświeconych epikurejczyków-kardynałów lub artystów, którymi się otaczał Leon X. lub florency Medyceusze; a i w naszych czasach tworzył — obrazy ludzi i czasów, przyczem, jak każdemu wielkiemu twórcy, w pomoc mu przychodziły intuicyja i studya, *Dichtung und Wahrheit*. Uczony polski z innego całkiem materiału był stworzony. Był to mnich benedyktyński, z pokorą, a nawet rozkoszą oddany surowej regule klasztornej, cel bytu widzący w pracy *ad maiorem ideam gloriam*, w pracy, wyrzekającej się z góry wszelkiej swobody twórczej, wszelkiego zboczenia z drogi, uznanej z góry za jedynie prawdziwą i zbawienną. Taine przeżywał wszystko, co opisywał, Chmielowski rozważał; Francuz delectował się, cieszył, nienawidził, Chmielowski za dziełem zupełnie zniżał. Za dobrą monetę brał, co tamten mówił, iż »myślą tylko pojął sztukę a piękno jedynie za pomocą filozofii i analizy«, gdyż siebie w powyższem określeniu odnajdował.

Co od Taine'a mógł przejąć, to tylko metodę. Umysł romański, jasny i logiczny, pod wspianiałymi kwiatami swej poezji zawsze miał konstrukcję żelazną, zbudowaną podług planu niesłychanie symetrycznego i konsekwentnego. Jego formułę Chmielowski sobie przyswoił i przez całe życie czynił ją szkieletem wszystkich swoich prac. W każdej badanej pocho-



dzenie — środowisko — chwilę dziejową, w każdym autorze lub dziele wyszukiwał panującą cechę i związek jej z innymi członkami organizmu. Na jedno tylko z Taine'm się nie zgadzał. W dążeniu ku przedmiotowości i metodzie naukowej, Francuz w zasadzie był tylko historykiem faktu, nie sędzią; psychologiem, nie utylitarystą. »Metoda naukowa — głosił — której staram się trzymać, a która zaczyna przenikać do wszystkich nauk duchowych, polega na tem, aby dzieła ludzkie, a w szczególności dzieła sztuki, rozpatrywać jako fakty i płody, których cechy trzeba oznaczyć, a przyczyn się doszukiwać — nic więcej. Nauka tak pojęta, ani prześladuje, ani przebacza: stwierdza i wyjaśnia. Nie mówi do was: pogardzajcie sztuką holenderską, jako zbyt grubiańską, a smakujcie tylko w sztuce włoskiej. Nie mówi ona również do was: pogardzajcie sztuką gotycką, jako chorobliwą, a smakujcie tylko w sztuce greckiej... Pozwala ona każdemu iść swobodnie za swojemi upodobaniami szczególnymi, oddawać pierwszeństwo temu, co zgadza się z jego temperamentem, studyować pilnie i uważnie to, co odpowiada najlepiej jego własnemu duchowi. Co do niej, to sympatyzuje ona ze wszystkimi formami sztuki i ze wszystkimi szkołami, nawet z temi, które się wydają najbardziej sprzecznymi; przyjmuje je wszystkie, jako objawy ducha ludzkiego, i sądzi, że im są liczniejsze i sprzeczniejsze, tem pokazują go lepiej z nowych i licznych stron; przedstawia się, jak botanika, która bada z równą ciekawością już to drzewo pomarańczowe, wawrzyn, już też sosnę i brzozę; jest sama rodzajem botaniki, stosowanej nie do roślin, lecz do dzieł ludzkich«. Przypisywał Taine najwyższą wartość dziełom, uwydatniającym »dobroczynny« dla rodu ludzkiego pierwiastek, ale tego probierza nigdy nie wyśniewał, nie ukazywał się nigdy w todze sędziego, lecz z mikroskopem i odczynnikami chemicznymi w ręku.

Na zestawienie pracy krytyka z pracą botanika Chmielowski się zgadzał, żądał jednak, aby botanik rozpatrywał ro-

ślinę także ze stanowiska użyteczności lub szkodliwości. »Rozumieć wszystkie objawy ducha — rozważał (*Metodyka*, 205) — wszystkie formy, jakie myśl i uczucie przybiera dla swego ujawnienia, jest oczywiście rzeczą niezbędną; lecz poprzestać tylko na stwierdzeniu faktu niepodobna, gdyż dzieła ludzkie są dla ludzi dokonywane, są pożyteczne lub szkodliwe, są mniej lub więcej piękne... Teorya sztuki czystej, sztuki dla sztuki, utrzymać się nie da, gdyż sztuka jest objawem życia społecznego i ma dla życia tego znaczenie«.

To był warunek *sine qua non*, to był kategoryczny imperatyw w krwi przyniesiony, sposób patrzenia na świat aprioryczny, nie dopuszczający dyskusyi żadnej. Czegóż tedy od krytyka, jako krytyka wymagał? »Krytyka powinna zrozumieć przedewszystkiem pisarza i jego dzieło, a potem wyjaśnić ich dla siebie i dla innych, przyprowadzić do świadomości to, co każdy mniej lub więcej bezświadomie odczuwa, odgadnąć przyczyny, dlaczego tak a nie inaczej dany utwór się ukształtował« (*Ateneum*, 1886, III.). Są wprawdzie rodzaje sztuki, w których rozumienie i wyjaśnianie są z góry skazane na bardzo szczupłą rolę, Chmielowski jednak z nimi się nie liczył; nie będąc na nie wrażliwym, nie wciągał ich w zakres swoich roztrząsań. »Chociaż literatura piękna — wyznał w przedmowie do *Dziejów krytyki* — w ścisłym zostaje związku z innymi sztukami pięknymi, to przecież z powodu posługiwania się odmiennym środkiem wcielania pomysłów, jej zasady znacznie się w zastosowaniu wyróżniają od zasad, służących za podstawę malarstwu, rzeźbie, a tem bardziej architekturze i muzyce. Uwzględnienie więc krytyki artystycznej wogóle wydało mi się rzeczą niezmiernie trudną«... Tego nie byłby Taine nigdy powiedział.

A przedewszystkiem nie byłby Taine poprzestał na robocie czysto analitycznej. Artysta i filozof dążyli w nim do syntetyzowania, do ogniskowania wszystkich przez analizę wydobytych promieni w jedno słońce idei ogólnej — i ta miała

stanowić prawdę właściwą, duszę całości. W syntezie obfitował nadmiernie okres idealistyczno-romantyczny; »nastąpiły — powiada Chmielowski (*Metodyka*, 251) — czasy prozaiczniejsze, ale te nie wydały dotychczas ani jednego uogólnienia, któreby nam charakteryzowało całość przebiegu dziejowego; zwrócono się do badania szczegółów. Potrzebujemy jednak uogólnień, winny się one stać postulatem względem historyka literatury. W każdej z charakterystyk przytoczonych poprzednio (Brodziński, Mickiewicz, Trentowski) istnieje jakaś część prawdy, zarówno gdy mówiono o zaletach, jak i wadach narodu, i te części wydobyć, własnymi spostrzeżeniami wzbogacić i w jedną spójną całość zharmonizować — oto zadanie pisarza, który opowiadaniu swemu o losach literatury zechce nadać cechę filozoficzną, uczynić dzieło swoje nie zbiorem jeno wiadomości, ale utworem jednolitym, mającym istotną wartość naukową. Nie łudzę się bynajmniej nadzieją, iżby to odrazu komuś powieść się miało w zupełności, będą próby mniej więcej szczęśliwe, które kiedyś do wyniku pożądanego doprowadzą. Próby te podjąć potrzeba, ażeby drogą indukcyjną dojść do uogólnienia, mającego liczyć na większą trwałość, niż były uogólnienia intuicyjne, dokonane przez naszych poetów i filozofów idealistycznych. Prawdopodobnie nie zdołają one tak rozpalać serc i wyobraźni, jak tamte, ale może bliższe będą prawdy rzetelnej«.

Więc punkt wyjścia czysto pozytywistyczny i utylitarny. Synteza literacka ma nam mówić o zaletach i wadach narodu, ma być zdobytą na drodze indukcyjnej i prowadzić do prawdy »rzetelnej«, mającej wartość przedmiotową, apodyktyczną.

W ostatnich czasach, pod wpływem nowych prądów, nastąpił w pojęciach Chmielowskiego o metodzie krytyki literackiej zwrot znaczący. I on przyszedł do przekonania, że stosunek czysto rozumowy do dzieła sztuki nie jest wystarczający, samą myślą piękno ogarnąć i przeniknąć się nie da, z duszą — tylko mową duszy, odczuciem i intuicyą porozu-

mieć się można. Ale i teraz pozostał daleki od skrajności, stare swoje pojęcia starał się wiązać z nowymi. »Trzeba — wołał w *Metodyce* (223) — ukochać przedmiot naszych studyów, ale nie zaślepioną miłością nierozważnych rodziców, wielbiących w swych dzieciach bezwzględnie wszystko, lecz miłością rozumną, która zawsze stawia wyżej prawdę nad względy osobiste, dobro ogółu nad dobro ludzi poszczególnych, która wobec nadzwyczajnych zalet nie pada bałwochwalczo na ziemię ani też daje się zrazić wadami, nieodłącznymi od natury ludzkiej, mając ostre słowa jedynie na objawy fałszu, obłudy i nikczemności. Innemi słowy, potrzeba w sobie wyrobić współczucie psychologiczne, umieć się nie tylko przenieść myślą w odległe czasy i w nastrój od własnego odmienny, lecz także odczuwać te stany duszy, jakie nam przedstawia dany utwór, dany pisarz, dany okres. Jak powieściopisarz w twórczym zakresie daje nam charakterystykę postaci, wyprowadzonych przez siebie na scenie, tak krytyk w zakresie odtwarzającym na podstawie szczegółów winien nakreślić pełen życia wizerunek. Im głębszą ma znajomość ludzi i stosunków ludzkich, im dokładniej i ściślej się zastanawiał nad twórczością i jej objawami, im więcej wżył się zapomocą fantazyi w różnorodne nastroje i stany dusz, jednym słowem, im w większej harmonii zostawać będzie rozum z wyobraźnią: tem lepszej, trafniejszej, prawdziwszej spodziewać się od niego można charakterystyki«.

Stawia się tutaj krytykowi żądania dawniej niesłyszane. Wymaga się od niego uczucia, fantazyi, wżywania się w cudze dusze i czasy inne, jednym słowem — współtworzenia wraz z autorem. Uznał i Chmielowski, że — jak mówi Matyszewski — »w każdym arcydziele istnieją i będą istniały strony, nie dające się ująć w formułę naukową, a mimo to będące faktami, domagającymi się jakich takich wyjaśnień. Sama inteligencya i wykształcenie nie wystarcza, kiedy idzie o sztukę. Krytyk musi być nie tylko uczonym, lecz — i artystą«. Wchodzi

w swoje prawa pogardzany przez pierwotny pozytywizm czynnik x , cały świat niewiedomego i nieświadomego, niezmiernie królestwo subiektywizmu i intuicji. Bo »synteza jest wprost niemożliwą bez udziału uczucia i fantazji« — pisał Chmielowski przed zgonem. Wszystko do tego prowadziło, sztuka i życie, nauka i krytyka, wszystko zwracało się przeciw dawnym bożyszczom, nie aby je obalić i w proch rzucić — bo pragnienie ścisłości naukowej nigdy się nie przeżyje — lecz by ożywić je tchnieniem gorącym życia duszy... Widział to Chmielowski, nie zamykał oczu przed postępem, starał się do nowych prądów przystosować.

e) Teoria i praktyka.

Niestety — nie leżało to w jego mocy. Przy wszystkich wahaniach i walkach swoich przekonań, nie mógł Chmielowski być innym, niż go natura stworzyła: krytykiem — pozytywistą i pełnym erudycji historykiem. Pozbawiony wrażliwości artystycznej i zniewalającej potęgi indywidualizmu silnego, tylko teoretycznie różnił się w ostatnich pracach, pisanych pod wpływem kierunków prawdziwie artystycznych, od pierwszych, przesiąkniętych utylitaryzmem zupełnie pierwotnym. Najgłębsza istota jego natury nie uległa — bo uleść nie mogła — zmianie.

W wahaniach i postępującym rozwoju pojęć Chmielowskiego, wyraża się jedna z najpiękniejszych jego właściwości: wielka prawda umysłu i charakteru. Jako pisarz i jako człowiek starał się być sprawiedliwym. Będąc racjonalistą z urodzenia, człowiekiem, w którym władze umysłowe były zawsze czynne i czujne kosztem wzruszeniowych, dążył zawsze do rozumienia tych ostatnich; jakkolwiek sam był ich pozbawiony — u drugich zawsze je uwzględniał i w sztuce z nimi się liczył. Mając bardzo określone ideały i cele społeczne, nie uważał się za ustanowionego przez nie

inkwizytora na ziemi i — poza występami młodzieńczymi — nie czynił ich jedyną miarą literacką. Różnił się temi cechami głęboko od najwybitniejszych krytyków swojego okresu. Tarnowski, wbrew zmysłowi artystycznemu, tak dalece powoduje się sprawdzianem polityczno-społecznym, iż częstokroć nie miłych sobie pod względem przekonań pisarzy krzywdzi, całych zaś okresów (uczuciowych) literatury rozumieć nie chce; Spasowicz posługuje się również poezją, jako bronią, wkłada w nią tendencje, których poeci nie mieli. Chmielowski — nigdy. Nie przychodził do literatury z życia, nie wносił namietności: od półek bibliotecznych przychodził — nie wносił jednak uprzedzeń i zaciętrzewień intelektualnych. Obiektywność była jego ideałem nie tylko w teorii; wiara w przedmiotową wartość sądu, w prawdę — nie frazesem pustym; za jej więc posłannika się uważał, za badacza. Pisał n. p. o Juliuszu Słowackim, jako towiańczyku, w r. 1877, więc w czasie najbujniejszego rozrostu racjonalizmu. Spasowicz uważał mistycyzm wieszczów za aberację umysłową — Chmielowski, stojący silnie na gruncie pozytywizmu, pisał: »nie będziemy lat jego ostatnich uważali za stracone choćby z tego jedynie względu, iż dążył do celu wielkiego — do udoskonalenia«; Tarnowski głosił, iż wszystko co Słowacki po *Grobie Agamemnona* napisał, pozbawione jest wszelkiej wartości poetyckiej; Chmielowski jest zdania, »że przypomniawszy sobie wiersz *Do autora trzech psalmów*, któremu istotnej piękności ludzie przeciwnych nawet poecie poglądów odmówić nie mogą, parę dramatów i kilka utworów lirycznych, zmuszeni będziemy przyznać, że w dziejach poezji lat owych nie ujrzymy kart pustych«. Zdanie to jest rezultatem roztrząsań prawdziwie naukowych; nie przystąpił do nich Chmielowski z apriorycznym sądem, z uprzedzeniem jakimkolwiek, lecz stawiając je na gruncie historycznym, widział, że »towiańszczyzny nie należy uważać za coś odosobnionego, za coś właściwego narodowi polskiemu i jego lo-

som, lecz połączyć ją trzeba z tem przeważnem dążeniem do jakichś ulepszeń i reform, które się szczególnie między 1830 a 1850 rokiem, nietylko w Europie kontynentalnej, ale nawet w Ameryce przejawiało. Jestto dążenie historyka do rozumienia i dążność ta Chmielowskiego nigdy nie opuszczała. Podobnie w stosunku do literatury najnowszej. Do młodego ruchu, do początkującego pisarza przystępował, jak do dokumentu, przygniatał go nieraz »literaturą przedmiotu«, przypisywał mu parantele i wpływy, o jakich temu ani się śniło, lecz wiedząc, że wszystko, co jest, jest wynikiem stałych przyczyn, więc pewną koniecznością, nie potępiał stanowczo, nie lekceważył. Gdy wszyscy prawie bez wyjątku krytycy z okresu pozytywistycznego albo ignorują młodą poezję, albo gromy na nią ciskają, on ją rozważał. Chłodno, z rezerwą, ale *sine ira et studio*. Aż do granicy, kiedy widział zagrożeniem dobro społeczne. Przybyszewski jest też jedynym może, do którego się odnosił z stanowczą niechęcią, za wybujały »anti-społeczny indywidualizm«. Starał się przyswoić sobie nowsze pojęcia, ale nie mógł przyswoić sobie uczucia współczesnego. Braku odpowiednich odczuć żadnymi jednak rozumowaniami zastąpić niepodobna. Stąd nieporozumienie między Chmielowskim a młodymi nawet na punkcie terminologii. Przyjmował zasadę indywidualizmu, lecz pod nią rozumiał samodzielność myślenia (*Literatura*, VI, 271); kazał »odczuwać« sztukę i rozumiał przez to »ukochać«. Nareszcie klasyfikacje dawne poetów, podług treści, pomieszały mu się z nowymi: podług stylu indywidualności, i opisując *Najnowsze prądy w poezji naszej* (1901), książkę podzielił na rozdziały: Poeci szukający nowych ideałów narodowych — Pesymizm i jego piewcy — Symboliści i wirtuozi słowa — Indywidualiści krańcowi. Podział to pozbawiony w zupełności zasady naczelnej i konsekwencji, gdyż można poszukiwać nowych ideałów narodowych a być indywidualistą i symbolistą.

Nie stał i stać nie mógł Chmielowski w stosunku uczu-

ciowym do poezji i poetów, z wierzchu więc tylko widział świat ten i z wierzchu tylko umiał go opisywać. Stąd siła i słabość n. p. książki jego o Mickiewiczu. Nikt chyba tak dobrze, jak on, nie wyczerpał literatury, nie zapoznał nas z losami poety, nie zanalizował wszystkich ważniejszych utworów, ale czy to dzieło istotnie nas zbliża do Mickiewicza? Czy odsłania najgłębsze piękności jego poezji? Doskonale poznajemy młodość poety, w najdrobniejsze szczegóły życia wchodzimy, ale stanu duszy, w którym powstała III część *Dziadów* nie odczuwamy, nastroju, w jakim żył, gdy zjawił się Towiański, i później, nie poznajemy, najważniejsze więc okresy życia Adama i najpoważniejsze jego dzieła zostają dla nas ciemnymi, zagadkowymi; z wewnątrz domagają się oświecenia, nie z zewnątrz. To samo da się powiedzieć o charakterystykach wszystkich poetów, szczególnie *par excellence* artystycznych. Metoda opisowa i analityczna, której Chmielowski się trzyma, nigdy do celu nie prowadzi. Oto np. rysuje portret Julii Molińskiej-Wojkowskiej (*Autorki*, 407—432). Entuzjastka z grona Żmichowskiej, jeszcze w Warszawie próbowała nietylko umysłową, ale obyczajową i kostyumową zaprowadzić u nas emancypację, wpadła potem w życie nader burzliwe i smutne; pisała skrajne demokratyczne poezje, redagowała radykalną *Gazetę Wielkopolską* i z miłości, bez błogosławieństwa kościelnego, połączyła się z artystą. Prześladowana przez bigoterię poznańską, skończyła w obłąkaniu. Losy jej kreśli Chmielowski z wielkiem współczuciem, stoi umysłowo ponad poglądami hipokryzji mieszczańskiej i wierzy w czystość duszy tragicznej bohaterki — nie umie nam jednak wytłómaczyć sprzeczności w jej postępowaniu i pismach, nie umie ukazać głębi jej duszy, więc jego sympatya nam się nie udziela; zostaje ona w chęciach, nie w sferze naszych uczuć.

Kategoriami pracował Chmielowski, nie bezpośrednimi wyrazami duszy, życie najtajniejsze i najwyższe chciał ujmo-

wać w grube formy rozumowe, kostniejące rychło w formułki, zamiast wczuwać się w nie i odtwarzać intuicyjnie. Twórczość jest zjawiskiem irracjonalnem, rozum sam ująć i zbadać jej nie zdoła, organy jego za grube i za szorstkie. Stąd tak mało miał Chmielowski zmysłu dla indywidualności. W jednej kategorii mógł umieścić n. p. Niemojewskiego i Kasprowicza; najbardziej indywidualnych stron poezyi Krasinśkiego nie uwydatnił; ba, nie dostrzegał znamion indywidualno-narodowych... W *Literaturze* obszernie rozwodzi się nad zależnością poezyi najnowszej od zagranicznej, w mnóstwie artykułów akcentuje zależność tę z pewnego rodzaju lubością, gdy nikt przecie nie zaprzeczy, że przy wszystkich swych związkach z prądami duchowymi obcymi tacy pisarze, jak Żeromski, Kasprowicz, Wyspiański i t. d., są nietylko co do pojęć, ale co do swej istoty polskimi. Ale niedostrzegalne, subtelne odcienie indywidualności i związki ich z potęgą wyższą, absolutną, także łatwiej wyczuwać, niż zanalizować można. Warunków po temu natura Chmielowskiemu odmówiła.

Natomiast jest on w swoim żywiole, gdzie wystarcza stosunek do autora lub dzieła rozumowy. Tam bogata jego wiedza, logiczność myślenia, metoda niezawodna i sumienność w jej stosowaniu — wszystko to, co nie obejmuje tajnych sztuki korzeni, ale jej łodygi i ulistwienie, wszystko to miało w nim doświadczonego znawcę, miłością prawdy natchnionego badacza, niezmordowanego lubo oschłego opisywacza. Najwięcej odpowiadały jego naturze osobistości o umyśle racjonalistycznym, temperamentie spokojnym, uczuciowości i wyobraźni niezbyt natężonej, mechanizmie duszy niezbyt skomplikowanym. Te rozbierał i charakteryzował doskonale. To też jego studia o Korzeniowskim, Blizińskim, Kaczkowskim, Tyszyńskim, Hoffmanowej i t. d. są wyborne; z wielkich prac — książka o Kraszewskim pierwsze bezwątpienia zajmuje miejsce. We wszystkich tych pracach metoda mistrza Taine'a dawała mu schemat gotowy, z góry za-

kreślała plan dzieła, od doboru materiału i logiczności rozumowania zależało wypełnienie. Czego dokumenty pisane mogą dostarczyć? Materiałnych wiązań, łączących zjawiska w łańcuch przyczynowy. O ile chodzi o zewnętrzną stronę przyczynową, dostrzegał ją Chmielowski i opisywał sumiennie i wszechstronnie. Był pod tym względem głębszy od mnóstwa innych badaczy; pisząc n. p. historię pozytywizmu warszawskiego nie omieszczał uwzględnić wpływu... polityki cłowej Rosyi na rozwój umysłowości polskiej. Dalej przynosi drukowany materiał pewien zasób narracyj autorskich i wynikających stąd idei lub tendencji. I ich analizy są zwykle w piśmach Chmielowskiego przeprowadzone bystro i umiejętnie. Treść powieści, dramatu lub nawet poezyi opowiada szeroko, z szczegółami, badając jej logiczność, prawdopodobieństwo, konsekwencję i plastykę charakterów i t. d. Rozbiór n. p. *Pana Tadeusza* z tego stanowiska jest wzorowy. Trudne natomiast miał zadanie, gdzie treść jasno ująć, zdefiniować się nie daje, t. j. w każdej prawdziwej poezyi, szczególnie zaś liryce, która działa muzyką, sugestją nastroju, czarem duszy zgoła nieuchwytnym. Krytyki utworów lirycznych są też w piśmach Chmielowskiego najslabsze. Przemawiał doń Kasprowicz z pierwszej swej epoki twórczej, kiedy operował wyraźnymi terminami i tendencjami; ostatnimi utworami zrozumienia nie znalazł. Ostro krytykował Chmielowski wielomówny sentymentalizm pierwszych tomów poezyi Konopnickiej, przeoczył jednak także zawarte tam arcydziełka muzyki poetyckiej. Ale i w lirykach znajdował dla siebie materiał cenny, lubo nie tak obfity, jak w innej kategorii utworach: obraz pojęć, dążeń i myśli autora. Ten chwycił gorączkowo, ten najwięcej dostarczał mu rozkoszy umysłowej i zajęcia, ten dawał mu podstawę do sądów o użyteczności lub szkodliwości społecznej. Materiał ów pojęciowy brał z wierzchu; nie będąc psychologiem, nie zapuszczał się na dno duszy, nie odczytywał go między wierszami, nie roztopiał rudy su-

rowej w ogniu swym wewnętrznym: na wiarę brał słowa każdego pisarza i seryo traktował tendencje moralne Lubowskiego, »weltschmerz« Czesława, satanizm kabotynów starych i młodych. Zawsze jednak zebrał w ten sposób ogromny zasób dokumentów. Popęlniał błąd kardynalny przez to, że uważał je za obrazy duszy — przypisywał im znaczenie artystyczne: ich waga leży w czem innym. Są przyczynkami do poznania nie tyle artyzmu i artystów, ile czasu swojego. Świadczą o tendencjach czasu, odbitych w utworach pierwszych pisarzy — mniej lub więcej koszlawo, mniej lub więcej szczerze.

I oto główny charakter działalności literackiej Chmielowskiego. Był więcej zbieraczem dokumentów literackich i historykiem kultury, niż krytykiem literackim. Zajmowały go więcej obyczaje, wierzenia, pojęcia, dążności epoki i pisarzy, niż piękno. Rozdziały w książce jego o dramacie polskim doby współczesnej noszą tytuły: *Spojętnienie nastroju — Realizm psychologiczny w obrazowaniu społeczeństwa — Umysłowość młodzieży odbita w dramacie*. Są to wszystko znamiona, charakterystyczne nie dla duszy i stylu twórców, ile dla stanu moralnego i umysłowego społeczeństwa. I z tego głównie punktu widzenia rozpatrywał Chmielowski wszystkie zjawiska literackie. Najsilniej, bo najczęściej występuje natura jego w badaniach, gdzie artyzm nie mąci mu obrazu krzyżujących się tendencji czasu. Taka nieduża rozprawka: *Obskurantyzm i liberalizm na Litwie i Rusi w latach 1813—1823* ma znaczenie pierwszorzędne. Książka o *Autorkach XIX wieku* dostarcza bardzo cennego materiału do obrazu stanu kwestyi kobiecej u nas i dążeń emancypacyjnych. Ustęp o historii pojęć, rozrzucone w ogólnym jego obrazie *Literatury polskiej*, czy dotyczą epoki stłumienia reformacji, czy legionów, wieku oświecenia, czy szczególnie reakcyi po r. 1856, są pisane z pełnią wiedzy i odczuciem ducha czasu, tak przytem żywo i barwnie, że autor w swych rozbiórach

estetycznych nigdy do podobnej wyżyny się nie wznosił. Tutaj jest panem przedmiotu, tutaj nie uderza co chwila o szranki, tamujące jego naturę, tutaj może ta natura wypowiadać się z całą szczerością: bo materyał dopuszcza punkt widzenia etyczny i obywatelski. W tych rozprawach i wielu podobnych znajdują dla siebie najpiękniejszy wyraz umysł i duch, humanizm czysty i inteligencja wysoka, pracowitość nieprawdopodobna i serce, któremu nic, co szlachetne, nie było obojętnem. I karty te Chmielowskiego, jako materyał, zostaną. Spiżem są, przez geniusza cierpliwości i dobrej woli stworzonym; ze spiżu tego nowe życie nie wyrasta, ale budować na nim będzie niejedno jeszcze pokolenie.

Piotr Chmielowski urodz. 19 lutego 1848 w Zawadzicach, w pobliżu Kamieńca Podolskiego, gimnazjum i Szkołę Główną ukończył w Warszawie i w r. 1874 doktoryzował się w Lipsku na podstawie rozprawy *Die organischen Bedingungen der Entstehung des Willens*. Powróciwszy do Warszawy rozwinął niezmordowaną działalność literacką, której się oddawał już od r. 1867, pisząc w *Przeglądzie Tygodniowym* artykuły polemiczne i aktualne, a w *Bibliotece Warszawskiej* rozprawy filozoficzne. W *Niwie*, *Bibliotece*, *Opiekunie Domowym* etc. rozrzucił wielką ilość rozpraw, z których część tylko ukazała się w wydaniach książkowych, nadto stanął na czele kilku poważnych wydawnictw, jak: *Biblioteka arcydzieł literatury polskiej i obcej* (1878), gdzie do wybornych edycji pisywał wstępy literackie słowniki, objaśnienia bardzo użyteczne; *Ateneum* (1880, 1898), które pod jego redakcyą najlepszym swego czasu było miesięcznikiem polskim, *Złota przedza poetów i prozaików polskich*, *Obraz literatury powszechnej* etc. W r. 1881 otrzymał nominacyę na profesora literatury polskiej na uniwersytecie warszawskim; dalej jednak pracował lekcyami prywatnemi i na polu literackiem. Zrzucony na zdrowiu, w r. 1898 przeniósł się do Zakopanego, skąd go w r. 1903 powołano na katedrę profesorską do Lwowa. Steranego, wyczerpanego fizycznie, ale pełnego zapалу i chęci do pracy, tu śmierć go zaskoczyła 22 kwietnia 1904.

Żywoć to cichego, z fanatyzmem oddanego swej pracy uczonemu, o szczytnym, niezłomnym charakterze. Jak uczony działał zawsze z najlepszą wiarą i bezwzględną dążnością do wymierzania

wszystkim sprawiedliwości, tak człowiek w nim starał się zbliżyć do ideału Plutarchowskiego, bez cienia pozy i deklamacyi. Z bohaterstwem znosił cierpienia, z namiętnością oddawał się służbie dla idei słowem, pismem i czynem. Z przekonani swoich nigdy ustępstw nie robił ni na prawo, ni na lewo; nie uległ pokusom oportunistycznym, w Warszawie, ani też gdy rodacy własni, mający w Galicyi ster spraw publicznych w swoich rękach, jemu, który dla poznania historii literatury XIX wieku więcej zrobił, niż wszyscy inni badacze razem wzięci, prawie do schyłku życia odmawiali krzesła w Akademii Umiejętności, oraz — co gorsza — katedry uniwersyteckiej. Pracowitość jego była zdumiewającą. Prócz licznych dzieł i rozpraw, rozrzucił masę artykułów w Encyklopedyach, zajmował się zagadnieniami pedagogicznymi i dokonał tłumaczenia kilku dzieł niepospolicie ważnych i trudnych. Nieznanym szerszej publiczności, stąd nieocenionym jest Chmielowski, jako nauczyciel. Zasługi jego z tego zakresu są nieocenione. Był czas, kiedy młodzież gorętsza, żadna pokarmu dla duszy i życia, nie słysząc nic o postępowych ideałach w literaturze polskiej, szukała i znajdowała je w innej, w utworach buntowników tych ducha, którzy tam tak często są bohaterami. Wtenczas rozpoczął działalność nauczycielską Chmielowski; pozbawiony talentu oratorskiego, miał jednak zapal, który porywał; gorącym słowem podnosił stronę ideową literatury polskiej, wskazywał na nieśmiertelne ideały wszechludzkie, postępu dusz i demokracji, jakie przyświecały wielkim poetom romantycznym, wpływ wywierał na umysły niezapomniane. Doświadczenie z tych stosunków wyniesione, tembardziej utwierdzało go w potrzebie traktowania literatury ze stanowiska utylitaryzmu społecznego, nadawało ton właściwy wszystkim jego pracom; inaczej jednak, niż w chwili aktualnej, przedstawiają się one patrzącemu z perspektywy dalszej historykowi i estecie.

Z prac tych wyszły osobno: *Geneza fantazyi* (1873), *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego* (1873), *Zarys literatury polskiej ostatnich lat szesnastu* (1881), wydawnictwo ciągle pomnażane i jako czwarte, pt. *Zarys najnowszej literatury polskiej* wyszł 1897). *Autorki polskie* (1885), *Adam Mickiewicz* 2 t. (1886 i 1893), *Józef Ignacy Kraszewski* (1886), *Studia i szkice* (1886), *Nasi powieściopisarze* (2 t. 1887 i 1895), *Współcześni poeci polscy* (1885), *Nasza literatura dramatyczna* (1898), *Estetyka Mickiewicza* (1898), *Metodyka historii literatury polskiej* (1900), *Historia literatury polskiej* (6 t. 1900); szereg zyciorysów: Korzeniowskiego, Kaczkowskiego, Hoffmanowej, Czackiego; *Liberalizm i obskurantyzm na Litwie* (pisane 1883, wydane 1900), *Henryk Sienkiewicz w oświeceniu krytycznem* (1901), *Najno-*

wsze prądy w poezji naszej (1901), *Dramat polski doby najnowszej* (1902), *Dzieje krytyki literackiej w Polsce* (1903), *Stanisław Wyspiański* (1902), *Jan Kasprówicz, próba charakterystyki* (1904).

Dorobek to literacki ogromny; prócz tych tomów, wydanych osobno, rozrzucony jest po czasopismach materiał przynajmniej na 10 tomów dalszych. Niema, zdaje się, okresu literatury polskiej, niema rodzaju, niema może wybitniejszego pisarza, któregoby nie badał, do którego poznania nie przyczyniłby się wydobyciem nieznanego szczegółu, samodzielnem oświeceniem. W ostatnim czasie pisał o (nieznanym) wpływie poety niemieckiego Zacharyasza Wernera, na zakończenie *Nieboskiej komedyi* (w „Ogniwie“, 1903) i o ostatnim poecie polsko-łacińskim (Kniaźninie). Specyalnością jego był wiek XIX, ze szczególnem zaś zamięłowaniem traktował twórczość bieżącą. Charakter Chmielowskiego, poważny i obiektywny, wznosił poziom tych artykułów nad poziom zwyczajnych sprawozdań i feljetonów. Na punkcie informowania publiczności — informowania rozumowanego — o nowościach literackich, nie było u nas pracowitszego i zasłużeńszego pisarza. Trzydzieści lat stał jak żóraw na straży literackiej i o każdym zjawisku donosił. Nie ma chyba ani jednego ważniejszego utworu, ani jednego czemkolwiek wybitnego autora ostatnich lat trzydziestu, o którymby nie był pisał. Teraz, gdy go nie stało, stratę jego młodzi odczuwają w całej pełni. Nie dawał książce tonąć w fali idącego życia, wydobywał ją i przedstawiał publiczności, niepokoił umysły „ciągle tą literaturą“, zmuszał do zajmowania się nią, do myślenia. A czynił to, nie pytając nigdy, w jakiej kapliczce autor się modli, kto go rodzi. Co prawda, zbyt często nie pytał też, czy go rodzi talent.

Analizując produkcję tę jakościowo, trzeba powtórzyć za Ig. Chrzanowskim, że w niej niema ani jednego arcydzieła krytyki historyczno-literackiej, ani jednej monografii, która by się wznosiła do tej wysokości, na jakiej stoi dzieło Małeckiego o życiu i twórczości Słowackiego. Mało jednakowoż w niej dzieł, któreby nie były wysoce pouczające i nie zachowały na długo swej wartości — więcej dla uczonych niż dla publiczności.

Dzieło *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego*, pisane w pierwszej młodości na zamówienie redaktora *Przeglądu Tygodniowego*, miało być taranem w walce emancypacyjnej kobiet, w dalszych wydaniach odpadły naiwności młodzieńcze i najbardziej rażące rogi tendencyjności; ślady ich zatrzeć się nie dały. Wogóle jednak dar charakteryzowania dusz kobiecych nie leżał w naturze Chmielowskiego — a zadanie było tem trudniejsze, że największą i najpiękniejszą galerję postaci kobiecych dał literaturze — Słowacki.

Szereg *Życiorysów*, wydanych bądź to osobno, bądź też w zbiorach: *Studia i Szkice, Autorki polskie, Nasi powieściopisarze* zawiera mnóstwo prac bardzo cennych — już bodaj dlatego, że są w krytyce naszej przeważnie jedynymi. W dążności swojej do gromadzenia materiałów kulturalno-historycznych oraz do uwzględnienia poczytności tendencji, podnosi niejedną mierność i akcentuje przede wszystkim stronę ideową. Nie spotkać się tutaj z wizerunkiem, tętniącym krwią i życiem wewnętrznym; zawsze jednak w takich pracach, jak o Korzeniowskim, Czackim, Hoffmanowej, Jeżu i t. d. znajduje autor odpowiednio zwięzłe słowo dla określenia duszy, daje zajmujący obraz ludzi i czasu, zaznajamia dobrze z utworami — wzbogaca naszą wiedzę. Na czele prac tej kategorii stoi książka o Kraszewskim. Wyszła w roku śmierci powieściopisarza, ale materiały przygotowywał był autor od dłuższego czasu; materiał ten dotąd nie jest wyczerpany — w pakach spoczywa olbrzymia korespondencya — ponowne opracowanie przedmiotu dałoby najrozleglejszy obraz rozwoju kultury i piśmiennictwa w kraju od r. 1830—1880, ale Chmielowski wywiązał się ze swego zadania wybornie; niezbyt skomplikowana organizacya psychiczna powieściopisarza dała się przeniknąć i opisać tymi środkami, którymi Chmielowski rozporządzał.

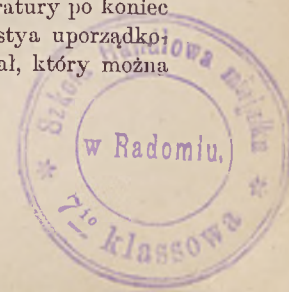
Inne wymagania stawia się monografii o Mickiewiczu, dla tego też dzieło Chmielowskiego nie zadawalnia. Przede wszystkim jest to więcej biografia, niż psychologia, dalej więcej analiza dzieł ze strony zewnętrznej, niż estetycznej i filozoficznej. Element opisowy, luźnie związany z przedmiotem, przygniata szczególnie część pierwszą; począwszy od Wallenroda, gdzie się rozpoczyna okres najwyższego — potem mistycznego — piękna, krytyk nie był w swoim żywiole. Nie jest on tak małym, jak Tarnowski w ocenie n. p. *Książki Pielgrzymstwa*, ale brak mu też daru psychologicznego do odtworzenia stanu duszy poety. Nie staje mu zmysłu plastycznego do odczucia cudownej obrazowości *Tadeusza*, ani ezoterycznego do odczucia gigantycznych zapasów III części *Dziadów*. Gdzie usiłuje dawać szerokie syntezy, wychodzi na jaw doktryna. Tak np. uważa (II, 161) że wydanie *Pana Tadeusza* zakończyło okres twórczości Mickiewicza, ale rozpoczęło nowy okres rozwoju poezji naszej, w tym mianowicie kierunku, iż twórczość fantastyczna i uczuciowa musiały ustąpić realizmowi i przedmiotowości; nie omieszkał oczywiście krytyk wpieścić tutaj uwag, przypominających typowe wynurzenia pozytywistyczne. W rzeczywistości jednak *Pan Tadeusz* nie rozpoczyna okresu realizmu w literaturze, bo po nim dopiero rozkołysała się twórczość Słowackiego i przez dwadzieścia lat trwało panowanie poezji fantasty-

czno-uczuciowej; nie w ogólnych przyczynach leży powstanie i znaczenie tego poematu, lecz ściśle w indywidualizmie Mickiewicza. Ale naturę tego indywidualizmu Chmielowski odtworzył w ten sposób, byśmy wszystkie jego dzieła musieli uważać za konieczne wyniki przeżycia osobistego. Dobrze wypadły ustępy o *Prelekcjach*, z całą obiektywnością naukową pisane. Ostateczna synteza ducha i życia Adama pisana spokojnie, bez uniesień i małostkowości, nie uwzględnia tych czynników tajemniczych, które duszę Adama nawiedzały częściej, niż duszę któregośkolwiek innego z naszych poetów, sprowadzając zmiany — jak stwierdzają świadkowie — nawet w jego wyglądzie fizycznym; nie uwzględnia stosunku Mickiewicza do narodu — zawiera jednak charakterystykę trafną i podniosłemi słowy kreślącą.

Dzieła *Współcześni poeci* i *Nasza literatura dramatyczna* posiadają wszystkie wady i zalety innych prac Chmielowskiego. Brak im myśli przewodniej — szczególnie książka o literaturze dramatycznej jest zbiorem fragmentów i luźnych życiorysów — brak i szerszego poglądu na sztukę. Pisane w czasie, kiedy twórczość poetycka była przytłoczona, mają tę zasługę, iż usiłowały budzić wśród ogółu zajęcie dla spraw, przekraczających nędzę codziennego życia, dalej, że wydobyły kilka nazwisk, niesłusznie zapomnianych, np. Sowińskiego. Zresztą zajmują się zawsze pojęciami pisarzy, nie ich artystyzmem, gdzie zaś owe pojęcia są bardziej złożone i subtelne, grzeszą brakiem odcieni (o Asnyku); do dramatów przykładają szablon utarty, a usiłując stawiać na stanowisku estetycznym, wpadają w pedantyzm profesorski (o Konopnickiej). Słabe odczucie indywidualności sprowadza mieszanie małych z wielkimi, brak perspektywy, skutkiem czego Czesławowi poświęca się studium obszerniejsze niż Felicyanowi, po kilkadziesiąt stronnic Belcikowskiemu, Szujskiemu itd.

Historya literatury polskiej ma uwieńczyć i zsyntetyzować pracę całego życia Chmielowskiego. Istotnie — pod względem wyczerpania materiału i metodyczności w jego opracowaniu, długo będziemy czekać na dzieło równej wartości; w porównaniu z nią książka Brücknera jest chaotyczną, Tarnowskiego — ślizganiem się frazesem po parkiecie tendencyjności; obie ostatnie odznaczają się jednak żywszą formą i większym zmysłem artystycznym.

Rozkład materiału jest bardzo nierówny — i słusznie. Cztery tomy poświęcił autor wiekowi dziewiętnastemu, tylko dwa — poprzednim; dla przeciętnego czytelnika pięćset stronice do zaznajomienia się z głównymi momentami i postaciami literatury po koniec epoki stanisławowskiej wystarczy. Trudną była kwestya uporządkowania tego materiału. Chmielowski przyjmuje podział, który można



nazwać socyologicznym: dzieli literaturę na trzy epoki: kościelną, średniowieczną, — szlachecką — ogólnonarodową; podział to jednak niewystarczający i zapożyczony od obcej specjalności — nie podług znamion czysto literackich skonstruowany. Okazuje się tedy potrzeba poddziałów, w nich zaś mieszają się klasyfikacje socyologiczne z kulturalnymi i artystycznymi. Wady te wynikają z pojmowania literatury przez Chmielowskiego w sposób powszechnie u nas przyjęty, zbyt szeroki; pakuje się do niej prawie wszelkie słowo drukowane, zamiast uwzględniać tylko twórczość istotnie z artystem związaną. Różni się książka tem od podręcznika np. Tarnowskiego, że buduje na tle nietylko politycznem, ile dziejów kultury, kreślonem umiejętnie i bardzo starannie; od Brücknera zaś — że autor nie tyle charakteryzuje, ile sądzi, umiarkowanie, spokojnie, ale stanowczo. Charakterystryki wszystkie szeroko motywowane, nie tam nie rzucone na wiatr, dla frazesu lub tendencji, ale ogół bez życia; natur uczuciowych, począwszy od Orzechowskiego i Skargi a kończąc na współczesnych, krytyk nie odtwarza, plastyki słowa brak mu zupełnie. Opracowanie wieku XIX jest oczywiście kopalnią niewyczerpaną faktów i wiadomości — znowu posiadających większe znaczenie dla dziejów kultury, niż literatury. Dążenie do sprawiedliwości prowadzi autora często do egalitaryzacji. Najważniejszy zarzut, jaki należy postawić temu to-mowi, to brak uwidatnienia ewolucji kierunków i ducha narodowego, odbijającego się w całokształcie twórczości literackiej. Literaturę rozbija Chmielowski na działalność pojedynczych prowincji, lokalne barwy wydobywa dobrze — wrażenie całości zaciera, linii rozwojowej nie kreśli. Z książki jego nie można też poznać historii romantyzmu polskiego, realizmu itd., a przecie historia literatury, poza oddaniem sprawiedliwości wielkim indywidualnościom, właśnie historią kierunków powinna się zajmować.

Czasom najnowszym poświęcił Chmielowski kilka dzieł osobnych.

Między r. 1881—1897 wyszła w dwu wydaniach rzecz, poświęcona prądom umysłowym w Polsce, objętym popularną nazwą pozytywizmu. Praca ta przede wszystkim publicystyczna — i w tem jej znaczenie. Nie jest to historia — brak autorowi wielkiego zmysłu syntetycznego — ale materiał do niej pierwszorzędny. Specjalnie sztuce nowoczesnej poświęcone są dziełka o poezji najnowszej i dramacie, oraz osobno wydane monografie o Wyspiańskim i Kasprówicu. Znać w nich jednak wyczerpanie autora, oraz wszystkie ujemne strony jego metody. O Brunetierze pisał Lemaître: „W każdą z jego najmniejszych ocen wciska się cała filozofia literatury, cała estetyka i cała etyka. Ma on dar przedziwny: kiedy czyta jedną książkę, to

myśli — takby przynajmniej się zdawało — o wszystkich książkach, jakie napisano od początku świata. Wszystko, czego tknie, musi zaraz ukłasyfikować, i to już na wieki“. Erudycja i klasyfikacja mają zastąpić bezpośrednie odczuwanie w twórczości tak nawskroś irracjonalnej i podmiotowej, jaką jest nowoczesna poezja. Gdy Chmielowski *Meleagra* Wyspiańskiego wywodzi od *Althei* Felicyana, Chochała od Oberona; gdy za przedstawicieli symbolizmu uważa Zofię Jankowską i Kazimierza Sterlinga i obszernie nad ich utworami się rozwodzi; gdy współczesnym dramaturgom odmawia wprowadzenia nowych pierwiastków, bo wszystko *schon da gewesen* — mamy tu zemstę życia za bibulę, konsekwencję oderwania się od żywych prądów twórczości i zakopania się w papierowym grobie erudycji. Klasyfikowanie zaś przechodzi w schematyzowanie. Chmielowski jest świadomy *jedności duszy* i akcentuje tę zasadę wielokrotnie, mimo to przy charakteryzowaniu twórców najchętniej analizuje osobno uczucie — fantazję — rozum, aby drogą indukcji dojść do uogólnienia. To się jednak z reguły nie udaje.

Dziełem kapitalnem i na odległą zapewne przyszłość jedynem w swym rodzaju, pozostanie zapewne historia naszej krytyki literackiej. To, że jest jedynem, jest najwyższą, ale nie jedyną jego zaletą. W ogólności należałoby tu powtórzyć znowu wszystkie zarzuty i pochwały, jakie się wypowiadało o poprzednich pismach autora. Więc brak charakterystyk plastycznych, brak psychologii rozwoju, zato niezmierna moc nowych faktów, dążenie do zupełnej bezstronności. Hyperkrytycyzm autora doprowadza go do tego, że się staje częstokroć niekrytycznym, zaczynając np. historię krytyki literackiej w Polsce od mistrza Wincentego i wogóle poświęcając kilka rozdziałów krytyce w czasie, kiedy krytyków właściwie nie było. Dalej brak autorowi własnego punktu widzenia, z którego rozpatrywałby działalność drugich; sam nie stoi na stanowisku czysto literackim i pojęcie krytyki miesza mu się i wikła z mnóstwem czynności literackich, z krytyką tylko bardzo luźno związanych. Razi także brak szerszego uwzględnienia literatury krytycznej zagranicznej, od której nasza zawsze była zależna. Wadom tym przeciwstawiają się strony dodatnie obfite i poważne. Niektóre charakterystyki (Mochński, Klaczko, Ty-szyński) odznaczają się niebywałą u Chmielowskiego żywością; sposób streszczania autorów ich własnymi słowami jest nieartystyczny, ale gwarantuje dokładność, o ile streszczenia trafnie dobrane. Jako zbiór materiałów książka ta jest bardzo cenna.

VI. Szkoła krakowska.

Działalność krytyczna Tarnowskiego, Spasowicza, Chmielewskiego zapełnia do początku lat dziewięćdziesiątych karty naszej krytyki literackiej; idee ich i metody są typowe i narzucają się większej części piszących.

Mocno na pewnym szeregu umysłów zaciążył szczególnie wpływ Tarnowskiego. Przez trzydzieści lat pracy uniwersyteckiej wykształcił znaczną liczbę uczniów, na seminariach urabiał ich duszę, tak że można mówić o krakowskiej szkole krytyki literackiej, o szkole Tarnowskiego. Spotkamy się także ze szkołą lwowską, z uczniami Liskego i Pilata, badaczami, filologami, erudytami, rozświeclającymi faktycznie przeszłość i twórczość literacką; inne cechy ma krakowska. Przedewszystkiem formalne. Wszyscy należą do kierunku *de beau parler*, wszyscy idą w ślady mistrza mistermem, napuszonem frazowaniem nikłej treści, prace ich fejtynowe są, nieraz błyskotliwe, ale dla wiedzy przynoszą mało, bo prawie zawsze we faktach, stanowiących premissy wniosków, są rażące błędy, a metoda naukowa i ścisłość w myśleniu jest im obca; zgodne też są z sobą — przy wszystkich pretensjach estetycznych — w posługiwaniu się kryteriami Nieliterackimi, na straży ich stoi zawsze »zdrowy rozsądek«, dobro publiczne, tj. publiczności dobrze konserwatywnej, i dogmatyka. O pierwszych poezjach Konopnickiej pisał Jan Gnatowski: »Talent, pomimo artystycznej doskonałości jego form, nie pierwszorzędny; kierunek umysłu, pomimo jego szlachetnych porywów, skrzywiony, niezdrowy i w owocach swej twórczości bardzo szkodliwy...« Kończy szeregiem bardzo czułych wykrzykników: »smutno się robi, myśląc, że ten duch biały, któremu Bóg położył na czole znak swoich wybranych, wolał stać się kometą błędną, latającą bezcelnie wśród chłodnych i pustych przestworów, niż jedną z gwiazd złotych« etc. Któż w tem nie pozna wpływu

Tarnowskiego? Niektórzy uczniowie, wyjechawszy zagranicę, otarłszy się o naukę europejską, pogłębiają swą wiedzę, nabywają metody pracy ściślejszej i przynoszą potem prace wartościowe, jak Józef Kallenbach, śladów mistrza nie zdoławszy jednak nigdy zatrzeć; nie wyzwolili się też mimo widocznych silnych wpływów francuskich, Tadeusz Grabowski, Henryk Dobrzycki. Typowymi produktami tej szkoły są tacy zbieracze i fejtyniści, jak Ferdynand Hoesick, polemisci w imię Boga i dobrych obyczajów, jak Antoni Mazanowski; nauka rzetelna nie odniosła z nich dotąd — wyjmując Kallenbacha — żadnej korzyści.

Nie z szkoły Tarnowskiego wyszedł, należy do niej jednak duchem wszystkich prac, Józef Tretiak.

Za młodu Tretiak pisywał poemata, powieści i nowele; jako twórca — zdawałoby się — powinien umieć odczuwać dusze ludzkie, posiadać fantazyę i intuicyę. Jako krytyk jest jednak zaprzeczeniem wrażliwości i kongenialności duchowej; z reguły znajduje się obok poetów, o których pisuje, nie w nich.

Wystarczy przeczytać kilka większych jego rozpraw. O Asnyku — pisał — i jego liryce. I darmo szukalibyśmy w tej rozprawie obrazu duszy, z której one wypłynęły; jedności czy ewolucji psychologicznej, która je stworzyła. Mamy tylko mechaniczne wyliczanie usposobień, pojęć, myśli poety, podług kolei ich pojawiania się w druku; compendium refleksyj Asnyka, obraz jego zachowania się wobec współczesnych zagadnień duchowych; liście suche, z których krasa i woń poezji dawno uleciała. Inna rozprawa: *Obrazy nieba i ziemi w Panu Tadeuszu* wywołuje takie wrażenie, co owe widoki miast i krajobrazów, ukazywane przez szkiełko fotoplasticonu: podobizna jest wierna, tylko bez życia, głucha i trupia. Kiedy na podobny temat rozprawia Witkiewicz, ma bardzo określone cele artystyczne i psychologiczne: odśtania kawał duszy poety i zarazem wyjaśnia, czem i jak dany

dział jego poezji na nas działa. Tretiak wylicza, ile razy jest w *Panu Tadeuszu* przedstawiony wschód słońca — trzy razy: na pierwsze słońce »można doskonale patrzeć gołym okiem«, na ostatnie zaś »możemy patrzeć tylko przymrużeniem oczyma«; dalej ile razy przedstawiony jest zachód, itd. W ten sposób przechodzi wszystkie krajobrazy, wylicza je, przekłada ich poezję na swoją prozę — i darmo pytamy: jaki cel ma podobne spisywanie inwentarza artystycznego, skoro nie odsłania nam, nie tłumaczy, nie oświecla z nowego stanowiska ani jednej piękności w uznanym arcydziele. Powłokę widzi krytyk, w typowo-szkolarski sposób ją opisuje, pod nią i poza nią niczego nie dostrzega.

Zaczynamy poznawać główne cechy umysłu autora. *O głównych kierunkach poezji polskiej w XIX w.* pisze — na podstawie cechy wybitnej, uwydatniającej się w całym szeregu utworów i łączącej te utwory w pewną wyraźnie odgranieczoną grupę. I jakież widzi kierunki? Sielski—ludowy, wijący się wstęgą barwną od Brodzińskiego do Lenartowicza i Sienkiewicza; dalej »ściśle romantyczny«, legendarny bajronizm, tj. wybujały indywidualizm; patryotyzm — »za odłam tylko tego prądu uważać należy prąd mesyaniczny albo mistyczny«; następnie kierunek ukraiński (»w najnowszych czasach odżył on w powieści Sienkiewicza *Ogniem i mieczem*«); pozostaje jeszcze przynajmniej wspomnieć o dwóch kierunkach, »które nie wydały wprawdzie dzieł tak znakomych, jak poprzednie kierunki, ale które w poezji naszej dość wyraźnie zaznaczyły ślady swego istnienia«: jeden z nich to demokratyczny, drugi — starszlachecki.

»Takie są wybitniejsze kierunki poezji naszej XIX wieku«. Tylko tyle ich jest? Skoro się pisze o sielsko-ludowym — należy też pisać o mieszczańskim, arystokratycznym, studenckim itd.; gdy mowa o ukraińskim — trzeba pisać o mazurskim, krakowskim, litewskim; rozróżniać dalej należałoby wolnomyślny — klerykalny, różowy i czarny, boha-

terski i płaczliwy etc. etc. Nie zliczyć »prądów«, skoro probierz ich leży poza poezją, a w stosunkach i dążeniach życiowych; nie dadzą żadnego poglądu na poetę, bo jeden i tensam może należeć do kilku grup; Słowacki np. prawie do wszystkich kategorii Tretiaka może być zaliczony, a przecie natura jego poetycka pozostaje niezmieniona i powyższym podziałem — nietknięta, ani słówkiem niezdefiniowana.

Łatwo teraz poznać umysł autora: niewiele chyba w nim uczucia dla poezji i dla dusz twórczych, dużo natomiast działów i poddziałów, szufladek i etykiet, z podręczników szkolnych i interesów życiowych, a podług nich rozkłada swój »materyał«, analizuje, porządkuje. Podług jakich zasad? »Na *Grobie Agamemnona* — pisze (*Szkice*, I. 173) — kończy się szereg tych utworów Słowackiego, które największy obudzają zachwyt i są najdroższymi kamieniami w dyadademie poetyckim Juliusza«. Innym razem rozbierając pierwsze nowele Sienkiewicza, spostrzega, że »jest jakiś robak, który toczy te piękne, złociste owoce młodego talentu, to też po przeczytaniu prawie każdej jego powiastki zostaje pewna gorycz, pewien niesmak, pewien zawód«. »Cóż jest tym robakiem? Oto jakiś niepokój tworzącego ducha, który mu nie pozwala pogodnie spojrzeć na życie i dla przemijających dysonansów jego wynaleźć harmonijnego rozwiązania; jakieś rozdrażnienie, które przeszkadza mu szeroko wzrokiem objąć obszary życia i pod gmatwaniną szczegółów dojrzeć stałych, pewnych linii, w harmonijne układających się akordy«. Uwagi te głębokie nie są nam obce, brzmią jakoś niby coś niedawno słyszanego, dobrze znanego... Prawda — z ust Stanisława Tarnowskiego padły, także w stosunku do Słowackiego i do młodocianych nowel Sienkiewicza. (Patrz str. 30—31 i 52). Wiemy już, że drażni go niepokój i dysonans w sztuce, że żąda, by poeta ukazywał harmonię *praedestinatam* bytu, że Słowacki w okresie po *Grobie Agamemnona* wcale go nie zadawał. Bo żeby sztuka Juliusza, ta jego najwyższa,

z czasów właśnie *Testamentu*, »nas, zjadaczów chleba, mogła przerobić w aniołów — to nieprawda! (*Szkice*, I. 179). Przerobić ona może zjadaczów chleba w jakieś istoty skrzydlate, ale zbłąkane, goniące za marą wielkości i marniejące w tej gonitwie. Żeby być aniołem, nie dość mieć skrzydła. Trzeba mieć jeszcze szczerą pokorę, myśl jasną i prostą, serce czyste i pełne miłości!..«

Otóż i recepta na anielstwo — i kto jej nie odpowiada, tudzież warunkom harmonii, ten w oczach krytyka literackiego zgubiony. W mózgu jego gotowe są miary i ważki, z szufladek każdej chwili wydobędzie etykietkę — i dzieło krytyczne gotowe. Obdarzony cierpliwością iście profesorską, będzie każdy objaw piękna pracowicie rozkładał i sumiennie obliczał, ile w nim wyobraźni, ile uczucia, ile »perspektywy etycznej«, ile harmonii, ile wyrafinowania, ile prostoty, a wszelki brak równowagi, harmonii wywoła »straszną duszność atmosfery« (przy analizie *Ojca zadżumionych!*); nawet w nowelach Sienkiewicza boli go: »atmosfera powieści jego, im bliżej ku końcowi, tem coraz duszniejsza, coraz bardziej przygniatająca«. Wyrok zapadł. Dobrze to jeszcze, gdy mowa o Sienkiewiczu, »na tę pogodę ma czas jeszcze pan Sienkiewicz!« ale gdy mowa o Słowackim, który czasu już niema — potępiony na wieki.

Józef Treściak urodz. 1841 na Wołyniu, kształcił się w uniwersytetach kijowskim, zurychskim i lwowskim, obecnie profesor literatury ruskiej na uniwersytecie Jagiellońskim. Beletrystyka: *Z pogańskich światów, pieśń miłości* (1870), *Królewska para*, powieść (1871), *Pamiętniki Daniela*, powieść (1879), *Mazurek Szopena* (1877); pomniejsze artykuły literackie złożyły się na dwa tomy *Szkiców* (1896 i 1901), prócz tego: *Mickiewicz w Wilnie i Kownie* 2 t., 1884, (rozszerzone do 3 t., pt. *Młodość Mickiewicza* 1898), *Historja wojny Chocimskiej* (1889), *Cześć Mickiewicza dla Najświętszej Panny* (1898), *Ślady wpływu Mickiewicza na Puszkina, Kto jest Mickiewicz*, syn-teza jego poezji (1898).

Właściwości umysłu autora uzdalniają go do badań, zestawień i rozbiórów, nie wymagających innych danych nad wiedzę książkową i pilność biurową. Był jeszcze w swoim żywiole, pisząc o młodości Mickiewicza; sumiennie zestawiał szczegóły biograficzne; miał do czytania z dziełami niezbyt głębokimi, z dziełami co do których znaczenia i wartości sąd jest już mniej więcej ustalony; książka jego, nie zawierając wiele nowego i nie imponującego, miała dla inteligentniejszej publiczności wartość popularyzacji. Te same właściwości umysłu oddzielają go jednak murem nieprzebytym od duszy Słowackiego. Mimo to Treściak raz po raz do niej wraca.

Już z okazji drugiego wydania książki Małeckiego (1881) napisał o Słowackim obszerną rozprawkę, która pozostaje pod niezaprzeczoną wpływem artykułu Tarnowskiego z powodu pierwszego pojawienia się powyższego dzieła i idee Tarnowskiego doprowadza do krańcowości, do absurdu. Nic dziwnego — co w Słowackim było najbardziej indywidualnem, najbardziej poetycznem, najwięcej... Słowackim, to zimną, oschłą, wiórami formulek napchaną inteligencją krytyka-sędziego musiało razić. „To niesłychane bogactwo ruchliwej ognistej fantazy — wykrzykuje (*Szkice* I. 151) — jakim był obdarzony Słowacki, było tak nieproporcjonalne do innych władz jego duszy, tak nadwierało wewnętrzną równowagę, że w pewnej mierze możnaby je nazwać fatalnym skarbem. Kto wie, może przy mniejszem uposażeniu w tym względzie, a stąd i przy większej harmonii władz umysłowych poety, dzieła Słowackiego, tracąc nieco z genialnego zacięcia, miałyby w sobie więcej prawdy, prostoty i jasności, tych przymiotów, bez których trwałość piękna jest niemożliwą, możeby nie przeradzały się, lub nie groziły co chwila przerodzeniem się w dziwolągę, możeby były i zapewne byłyby przystępniejsze dla ogółu“ itd. Kazanie, trochę opóźnione, świadczące, jak niepsychologicznie krytyk pojmuje naturę twórczości i poetów, jak jednostajnym, nudnym i ubogim byłby świat ducha, przez niego wymarzony. Z biegiem czasu to niezrozumienie Słowackiego przerodziło się w niechęć; w miarę, jak Słowacki młodszemu pokoleniu stawał się bliskim i drogim, Treściak wzbiera coraz większym gniewem, który dochodzi do nienawiści i to nie do tej, co wyostrza zmysł krytyczny, lecz do tej, co go ślepia, zaślepia, nie pozwala rozróżniać między dobrem a złem, prawdą a nieprawdą. Dokumentem tych uczuć: Juliusz Słowacki. *Historja ducha poety i jej odbicie w poezji*. Część I i II (1809—1842) Kraków, 1903. Nie historia to ducha, obiektywna i psychologiczna, lecz jeden akt oskarżenia, pisany podług znanej metody prokuratorskiej, której wystarczy jedno słówko napisane, by na tej podstawie zapro-

wadzić człowieka pod szubienicę. Nie historia ducha twórczego zajmuje tu krytyka, lecz więcej charakter Słowackiego, jako człowieka prywatnego; nie czynnik estetyczny rozbiiera, lecz stosunki jego prywatne, w szczególności zaś do Mickiewicza. Słowacki wychodzi z tej biografii psychologicznej, jak czarny charakter w najohydniejszych melodramatach. Cóż w nim mogło być dodatniego? Mylą się „liczni wielbiciele Słowackiego, stawiający go, jako patryotę, na równi z Mickiewiczem i Krasińskim“ — w nim „patryotyzmu nie było“. Jako człowiek — kapryśny, fantastyczny, sobą i tylko sobą wiecznie zajęty: jego „marzenia wypływały z a w s z e z najczystszej egoizmu“; „nie zaznał przez całe życie ani prawdziwej przyjaźni, ani prawdziwej miłości; miłość jego — to albo chęć „ożywienia i rozruszania uspionej muzy“, albo chęć — bogatego ożenku; cała jego poezja — „to tylko poezja samoubóstwienia“. Główna sprężyna jego życia i twórczości, to żrąca ambicja, mordująca go chęć przelicytowania Mickiewicza i ta stoi na progu, w środku, na szczycie wszystkich prawie jego utworów, miota nim bezustannie; jest też „podobny do gracza, który stawia ciągle na loteryę“, albo do „wielbionego przez się (!) konia rozhukanego“. Nawet w chwilach, gdy najprościej i najszczerzej przemawia, gdy kaja się i żałuje istotnych błędów, czyni to z niskich pobudek; gdy pisze: „mówię bom smutny i sam pelen winy“, kieruje nim „potrzeba rymu“. Nic też dziwnego, że podobny człowiek okazał się „niepodobnym do pokochania narodu“, i „nie był zdolny stworzyć całości takiej, o której by rzec można, że ta pieśń nie przeminie“.

Słowacki obron nie potrzebuje. Książka Tretiaka, zdradzającego przytem w kilku miejscach, iż nie zna nawet literatury przedmiotu, zostanie, jako *sui generis* pomnik — smutny.

VII. Szkoła pozytywistyczna.

Gdy działalność Tarnowskiego wywierała swe ciśnienie na umysły, dojrzewające w atmosferze Krakowa, wyrobił się w Warszawie i w sferach »postępowych« pod jej wpływem pozostających, inny typ krytyków literackich. I oni są bojującymi pewnych ideałów życiowych, i oni mają na oku cele

użyteczne, ale są prawie wszyscy wychowankami nauki pozytywnej i przyswoili sobie jej metody. Prawie każdy pozostawał pod władztwem Taine'a, stąd występujący u nich czynnik poznania, łamiący ostrze tendencyjności, pozwalający na większą miarę obiektywizmu. Chmielowski — widzieliśmy — racjonalista i społecznik, starał się być sprawiedliwym, n. p. dla Słowackiego, tak samo inni. Skłonność do myślenia naukowego odbiera im bardzo często wrażliwość artystyczną, prowadzi natomiast na pole dociekań teoretycznych i roztrząsań naukowych, nie pozbawionych do dziś dnia pewnego znaczenia. N. p. działalność pisarska Bronisława Chlebowskiego. Erudyta, analityk sumienny, bez wielkiego polotu, kreśli zajmujące obrazy obyczajów i ludzi, i idąc za inicjatywą Taine'a, stara się uzyskać szeroki podkład etnograficzny i porównawczo-psychologiczny dla badań nad literaturą polską. Rozpatrując dzieło, jest zdania, że »nie sama forma artystyczna, nie naukowa wartość treści danego utworu, lecz doniosłość odbitych w niem ideałów i uczuć, wpływ, jaki wywarł na wspólny zakres życia duchowego, stanowić winny o znaczeniu danego dzieła dla literatury« (*Ateneum*, 85, I.). Jednakowoż nie ze stanowiska idei rozpatruje dane utwory; bada warunki, w jakich odbywał się duchowy pochod pisarza i umiejętnie szeregując fakta — daje obraz rozwoju, obraz myśli i uczuć.

Antoni Gustaw Bem żywszego odczucia poezji nie miał, a wyobrażenia jego o niej były fatalne. »Jak powstało w nas — pyta w *Teorii poezji polskiej* — już nie pierwotne, elementarne, ale właściwe ludziom umysłowo rozwiniętym poczucie piękna? Zawiązek jego wrodzony, tkwiący we właściwości nerwowej, kształci się lub też przytępia pod wpływem różnych czynników. Porządek, symetria, harmonia w układzie szczegółów, jedność wśród różnaitości, czyli to, co nazywamy pięknem, znajduje się w naturze; lecz o tyle dla nas istotniej, o ile je odczuwamy. Na rozwój tego uczucia oddziałują

dotatnio: uroczne widoki przyrody, błogość atmosfery etycznej w otoczeniu rodzinnem i dzieła sztuki». Chaotyczność i niedostateczność filozoficzna tego wywodu jest jasna.

Pisał jednak Bem dużo o literaturze, dla wiedzy i charakteru bardzo szanowany i poszukiwany w literackich kołach postępowych Warszawy. Cele miał użyteczne gorącego idealisty-społecznika. »Ostatecznem zadaniem praktycznem sztuk pięknych — pisał w *Teorii poezji* — a przedewszystkiem najwymowniejszej z pośród nich, poezji, jest właśnie pokrzepiać tłumy uczciwszych pracowników, drużyny społeczne, i całą ludzkość na twardej drodze, ku wyższemu celom wiodącej — podtrzymywać energię w słabnących, budzić wiarę w Boga i w możność urzeczywistnienia wymarzonych wzorów prawdy, dobra, piękna».

Temperament sangwiniczny, łatwo zapalający się i wybuchowy, jest Bem w pracach swoich daleki od sądów zrównoważonych i konsekwentnych. Wraz z pionierami pozytywizmu wierzył w szkodliwość społeczną romantyzmu. »W praktycznem życiu społeczeństwa — pisał w *Echach mesyanistycznych* — idea (mesyanistyczna) od proroków starohebrajskich przejęta, długo omylnym była drogowskazem. Ziarno wszakże tej szkodliwości leży nie tak w niej samej, jak koło niej. Sen poetyczny nikomu jeszcze krzywdy nie wyrządził; ale odwrócenie oczu od reszty świata i zasklepienie duchowe, towarzyszące mozolnej operacji szczepienia sofizmów w umysłach milionowogłowego tłumu, stało się nieprzebranem wielu klęsk źródłem. Wypadki, dopiero w siódmym zaszły dziesięcioleciu, zimną z ekstazy otrzeźwiły nas wodą...«

Wierne to echo walczącego pozytywizmu, wrogięgo wszelkiemu mistycyzmowi, pozbawione jednak tego zacieśnienia i ideału złotego, jaki widzieliśmy u ks. Krupińskiego. Owszem jest Bem gorącym wielbicielem śmiałości i energii ducha, orlich lotów, walki za wszechludzkie ideały; z zapalem pisał o *Odzie do młodości*, odrzucając zaś dwulicowość ze względów ety-

cznych, pisze, że dla niego »najpiękniejszym plodem zmodyfikowanego w literaturze naszej bajronizmu, jest bezwątpienia Konrad Wallenrod (*Obywatel polski z doby romantyzmu*)».

W tym kierunku posuwał się pozytywizm warszawski pod względem społecznym. Słów ks. Krupińskiego w dwadzieścia lat po ich wyrzeczeniu żaden zapewne pozytywista warszawski nie byłby powtórzył. Zmieniły się umysły: o pozytywizmie można najwyższą wyrzec pochwałę, że nie umarł, lecz przemienił się w nową formację, odmłodził, okazał się zdolnym do rozwoju. Dawniejsi przeciwnicy romantyzmu — ze względów społecznych, obecnie przechylają się stanowczo ku ideałom romantyzmu społecznemu.

Inaczej pod względem literackim. Czystej krwi racjonalści nie mogą się oswoić z tym światem fantazji wichrowatej, z tą logiką uczucia nieujętą, z tą mową symbolów nastrojową, która stanowi cechę kierunku artystycznego, panującego na gruzach pozytywizmu. Wielu też racjonalistów starej szkoły nie może się pogodzić z »nową sztuką« i daje tej swojej niechęci wyraz bardzo jaskrawy, nieraz zgryźliwy i polemiczny. Czyni to niejednokrotnie Aleksander Świętochowski, pisarz o klasycznej prostolinijności i jasności myśli, pozbawiony namiętności uczuć i ich skojarzeń wśród wirowań mgławicowych; protestuje on też nazbyt często przeciw nowym prądom artystycznym, które tak są obce, tak przeciwne jego racjonalistycznej naturze, iż oczywiście zrozumieć ich nie może. Podobnie zachowywało się mnóstwo współpracowników Świętochowskiego z *Prawdy* — szczególnie w czasie najgorętszych walk starych z młodymi, z okazji rewolucyjnych występów krakowskiego *Życia*.

Pisywał o sztuce niejednokrotnie Ludwik Krzywicki, jeden z encyklopedycznych w kierunku wiedzy społecznej umysłów, jeden z nauczycieli całego pokolenia na polu socjologii i antropologii, pozbawiony jednak bezpośredniego, uczuciowego stosunku do sztuki. Odgradzony od niej wszyst-

kimi stosami dzieł nauki ścisłej, w które mózg jego uzbrojony, odgradzony tendencjami społecznymi, nie mógł dostrzegać promieni tych ożywczych, które nowy kierunek przynosił. Krzywicki-uczony wyświadczał literaturze mnogo korzyści; poznał i określił socyologiczne znaczenie utworów Reymonta, wybornie ujął ekonomiczny podkład obecnego stosunku społeczeństwa do prasy etc. Dalekim był też od ślepego rzucania kamieniem potępienia na młodych w imię filisterskich hasel wygod y życiowej i względów sanitarnych; wybornie n. p. scharakteryzował Nordaua z okazji jego paszkwilu: *Zwyrodnienie*; nie zaprzeczał też »prawa bytu żadnemu głosowi jaźni, ani żeby dusza, nie posiadająca pierwiastków społecznych, tylko czująca jedną miłość ku kobiecie, nie miała stworzyć rzeczy pięknych, wzruszających«. Już sama ta terminologia świadczy, że Krzywicki mało ma z artyzmem wspólnego; racjonalizm uczonego, widzący szematy i skłonny do szybkich uogólnień, kazał mu też za pośpiesznie zarzucać młodym sekciarstwo, wyrzucanie z dziedziny sztuki idei prometejskich, pozerstwo sataniczno-lubieżne.

Dziś wiemy dobrze, że zarzuty te, w poszczególnych wypadkach może uzasadnione, w ogólności nowego kierunku nie charakteryzują, odrodzenie poezyi i duszy odbyło się mimo i wbrew tym zarzutom; drobna też chyba garść dawnych pozytywistów odnosi się do nowej sztuki wrogo, choć wielu jeszcze — nieufnie, wielu — bez zrozumienia. Zwolennicy racjonalizmu są w stosunku do młodych, czem dawni klasycy wobec romantyków.

Na ogół krytycy literaccy z obozu wolnomyślnego Warszawy nie występują już wobec nowych prądów agresywnie. Takim krytykiem — J. T. Hodi, który przez długie lata umieszczał w pismach postępowych artykuły i recenzje z dziedziny filozofii i literatury. Oryginalna w wysokim stopniu indywidualność, inteligencja paradoksalna i nieuchwytna, stylista, rozkochany w niespodziankach i błyskotliwości, Hodi

przechodził w swoim życiu — także umysłowem — rozmaite koleje; wysoko przez pewien czas dźwżył sztandar społeczny i garnał się i dyalektyką swego pióra wiódł do sztandarów utylitaryzmu i krytycyzmu, których to kierunków był jednym z pierwszych — jeszcze z emigracyi — głosicielem. Gdy jednak prądy uczuciowe znowu zaczęły brać górę, i w nim ozwały się jakby oddźwięki młodociane, czasów przedstyczniowych. I jako Kaz. Włostowski daje z sympatyą i wiarą, choć niezawsze ze zrozumieniem kreślona impresję »Poezyi polskiej o świecie XX stulecia«, staje w obronie »zaniedbanego dziedzictwa duchów«, w obronie »obłądu« — mistycyzmu... (*Ateneum*, 1889—1899).

Krytykiem, który nastrojem intelektualnym i uczuciowym raczej do starszej generacyi należy, a stara się obiektywnym być i sprawiedliwym dla najmłodszych, jest A. Drogoszewski. I jego stosunek do dzieła sztuki jest czysto rozumowy; jeżeli doznaje wzruszeń, nie daje ich poznać — z wyjątkiem jednego tylko wypadku: gdy wzruszenia te są natury społecznej. Wówczas budzi się w nim zmysł dobra, aby wielbić Orzeszkową za to, że — jak ona mówi: »pojęłam i ukochałam ideę czynu i zapragnęłam w własne ją wcielić życie«; wówczas na pytanie: czemu kochamy Konopnicką — odpowiada za ideał społeczny. Ideał ten nie przesłania jednak Drogoszewskiemu wzorzystych tkanek czystego piękna; krytyk nie narzuca ideału poetom, nie żąda, by poezya była tendencyjna w jakimkolwiek kierunku, nie zaznacza sztuce celów służebniczych, pamiętając wszelako, że dzieło artyzmu wychodzi z ducha artysty, temu zaś, jako człowiekowi, nic ludzkiego nie powinno być obcem; »sztuka ma cel sama w sobie, ale jestto kwiat, wyrastający na niwie związku gromadzkiego«. Drogoszewski stara się tedy obiektywnie analizować twórczość artystów-indywidualistów, piewców piękna dla piękna — najbliżsi jego sercu są jednak chorążowie ideału.

Jednym z krytyków, którzy umieli wzniesć się z tendencyjności do ideowości, przejmować się sprawami dnia, ale widzieć je w świetle wielkich zagadnień ludzkości, te ostatnie zaś harmonizować z wielką sztuką — Cezary Jellenta. Prace prawie wszystkie — z wyjątkiem ostatnich — stawiają go w ścisłym związku z pozytywizmem warszawskim, lubo zamiłowaniem artystycznymi przerastał otoczenie. Indywidualność silna, acz raczej temperamentem, niż duszą, całą żywiołowością swej natury stęskniona za nieujętym, nieskończonym ideałem dobra wszechludzkiego i piękna, z wyczerpaniem uczuciowca i — erudyty literackiego wpatrzona w firmament sztuki europejskiej, w świetne jej konstelacje a także w mgławice, zali nie wyjdzie z nich nowa gwiazda betlejemka. Zawsze przeto ogarnięty chyżym pędem nurtu ewolucyjnego, zawsze w przedniej straży bojowników, zawsze też nieskrystalizowany, w bezustannym kręgu przemian — i mimo to zawsze tensam: czciciel wielkiej rodziny Prometeidów. Ich obrazy stawiał zawsze przed oczy społeczeństwu, budząc je w ten sposób do myśli, do potęgi; w niezliczonej ilości rozpraw i artykułów polemicznych walczył przeciw zapleśnieniu i bladzie, przeciw wsteczniectwu Choińskich, plotkarstwu Kosiakiewiczów, kurzym polotom Rodziewiczównien — przeciwstawiając im duchy wiecznych bohaterów. Ow pęd i wzlot, temperament ów szermierza jest istotą jego duszy; teoryami i zasadami opiera się zawsze o myślicieli zagranicznych; mistrzami mu Taine i Brandes, Hennequin i Guyau, nareszcie Nietzsche. W miarę ich zjawiania się na horyzoncie, Jellenta posuwa się na drabinie rozwojowej żadnemu jednak przewodnikowi nie oddaje się mechanicznie, niewolniczo, lecz asymiluje najlepsze jego pierwiastki z własną swą indywidualnością. Gdy pojawiły się u nas hasła realizmu artystycznego, i on je akceptuje, ale zastrzega się przeciw zacieśnieniu go do formy, do techniki. »Wielkiego — narzeka — prawdziwego realizmu nie rozu-

miano u nas nigdy. Zrobiono z niego metodę, kiedy on winien zasadzać się na pewnym gruncie w naturze człowieka. Zamiast powiedzieć: stań na wysokości swego wieku, pochłoń jego naukę, zrozumiej jego dążenia, krytyka mówiła: możesz być idyotą, krótkowidzem, samolubem, lub błaznem, byleś odtwarzał wiernie to, co sobie upatrzysz. Zapomniano, że być realistą, to znaczy mieć duszę wykarmioną nowoczesną wiedzą, etyką, socyologią* — zapomniano, co gorzej, że przedmiotowe odtwarzanie rzeczywistości jest niemożliwym, że wrażenia tylko nasze oddajemy, że do ich sfery należy także świat dążeń, pragnień, ideałów. Sztuka dla sztuki nie istnieje. »Naprzód tedy na dnie sztuki leży tendencja, żądza zadowolenia: od najniższych, jak dotykowe lub wzrokowe, do najwyższych, jak moralne: a Kant ze swem upodobaniem bezinteresownem — to dla nas czysta *contradictio in adiecto*. Nieprzejednany realizm nie chce nadto widzieć, że potrzeba rozkoszy może być i bywa tendencyjną w wyższym jeszcze stopniu. Człowiek nie tylko powtarza sobie i utrwała to, co mu się podoba, ale i żywi aspiracje: lubuje się estetycznie w tem, co istnieje, ale i w tem, co istnieć by mogło, nie tylko w faktach, ale i *desideratach*, nie tylko w rzeczywistości, ale i w ideale. Zapoznawać ten podstawowy pewnik pozytywnej estetyki, jestto popełniać pierwszy ciężki grzech spekulacji«.

Czysto artystyczny sposób patrzenia jest Jellencie tak obcy, że nie odczuwa rozkoszy obcowania z naturą dla natury, malowania jej — także rozkoszowania się naturą. Charakteryzując np. nowele Dygasińskiego, nie pozbawione zresztą i filozofii *sui generis*, zarzuca mu, że »szeroko rozwinął wrota poezji dla domowego inwentarza i wpuścił wewnątrz świnie, krowy, kozy, gęsi, indyki, konie, barany i tylko patrzeć a zlituje się nad istotami drobniejszego kalibru. Czy powierzył im rolę uboczną, odpowiednią tej, jaką odgrywają w rzeczywistości? gdzie tam, zrobił z nich bohaterów pier-

wszej wody. Z psychologii zwierząt, niewątpliwie ciekawej, ale mającej właściwe swe miejsce u Espinasa, Brehma lub Wundta — zrobił czyste epepeje i sielanki». Do Jellenty w pierwszym rzędzie przemawia idea, a pisarz — to najczystsze jej wcielenie. Wyraża to Jellenta terminami zresztą niezbyt ścisłymi. »Poeta — pisze (*Wszechpoemat i najnowsze jego dzieje*, 10) — nie jest li znakiem pewnej warstwy ludzi, jak chce Hennequin, ani wytworem jej, jak twierdzi Taine, lecz najpierw czarą, urną, w której się, jak w zbiorniku krystalizują zbiorowe soki pragnień, kłamstw, lub prawd społecznych. Może on sobie być i symptomatem po którym dziejopis lub etnolog poznawać zechce epokę lub rasę — i jest nim niewątpliwie, ale w pierwszej linii wydziela z siebie uczucie, które nas porywa dlatego, że jest silniejszym, że jest wypadkową mnóstwa uczuć jednostkowych». Czara nie może jednak wydzielać uczuć — może je przechowywać, promieniować nimi — i to poeta czyni. Dusza jego jest tedy zjawiskiem społecznym — tem potężniejsza, im bardziej ona »ogólno-ludzka, szersza nad granice chwili danej i danego narodu«. Stąd znaczenie poezji filozoficznej, prometeizmu w literaturze.

Sławiąc te duchy, Jellenta pisze z zapałem o Prometeidach wieku XIX., do których zalicza Byrona i Shelleya, Leopardiego i Ludwikę Ackerman. Zestawienie dość dziwne, poezji polskiej nie uwzględnia, ba, jest zdania, że u nas poezji filozoficznej nie było do niedawna wcale (!), że dopiero w ideałach i typach pozytywistów znalazło się miejsce na alegorye i rozpamiętywania, choć na gruncie naszym za »szczęśliwych« dni idealizmu, choć w owym utraconym raju było ich tyle, »ile włosów na ciemieniu Sokratesa«. Jeden to z wyskoków polemicznych Jellenty, które go zawsze dalej prowadzą, niż sam by może chciał, a ścisłość odbierają wszystkim jego pracom. Książce jego o Dantem specjalista taki, jak prof. Porębowicz, naukowej wartości przyznać nie

może (*Pamiętnik literacki*, t. I. zesz. II). Temperament bo panuje w pisarzu nad intelektem, ten temperament, który mu w każdej pracy każe rozsypywać niezliczone mnóstwo sądów, niewytrzymujących krytyki. (*Wszechpoemat*, str. 53: Francuzi »do dnia dzisiejszego okazują cały swój geniusz wtedy, gdy chodzi o obronę godeł literackich, i w ciągu całego (19) stulecia nie zerwali się ani jednego razu do boju o ideę wyższą z takim żarem, z jakim kruszą kopie dla dobra szkoły, stylu, sztuki«; albo proklamowanie Kaina Byrona za poemat, prześcigający Fausta Goethego, 326 itd.). Niektóre kartki tej książki istotną przejmują tęsknotą ku wszechideałowi, jakkolwiek Jellenta nigdy go bliżej nie określa, tak iż dzieło jego, jak większa część prac robi wrażenie gloryfikowania walki dla walki, rokoszu dla potrzeby wyładowania sił temperamentu.

Temperament wyciska swój ślad także na formie pism Jellenty. Przesycone polemiką, lubują się w bombastycznych zwrotach i jaskrawych barwach, markujących tężyznę. Potwórzyć tu trzeba, co France mówi o innym pisarzu, iż zawsze używa słów większych od rzeczy, o których mówi. Najmniej w takich krytykach rozbiórów i ocen czysto estetycznych.

Stosunek interpretatora ideowego do autorów prowadzi Jellentę do krytyki coraz bardziej impresjonistycznej — do której »nie będzie pasowało ani miano artystycznej, ani naukowej«, »obie dziedziny coraz więcej zapożyczają się u siebie...« »Sprzęga te dwa żywioły twórczość krytyczna«. Oczytany dobrze w literaturze danego przedmiotu, nie poprzestaje na niej dla szematyzowania naukowego lub budowania konstrukcyj ideowych, ale wżywa się w duszę poety, odgaduje, odtwarza. Taką twórczością, syntezą nauki i sztuki, jest studium o Słowackim.

Bronisław Chlebowski urodz. 10 lutego 1846 w Warszawie, kształcił się w Szkole Głównej; rozprawy po czasopismach i w *Słowniku geograficznym*, który redaguje. Ważniejsze rozprawy: *Zadania moralne* (Bluszcz 1878), *O Pasku* (Tyg. ilustr. 1879), *Dafnis Twardowskiego* (Tyg. ilustr. 1882), *Wacław Potocki* (Ateneum 1882), *J. Kochanowski w świetle własnych utworów* (1884), *Nieboska i Irydyon* (Ateneum 1884), *Zadanie historii literatury polskiej wobec warunków i czynników jej dziejowego rozwoju* (Ateneum, 1885). W *Słowniku geograficznym* pomieścił szereg poważnych rozpraw fachowych.

Zasadniczą i cenną jest rozprawa Chlebowskiego: *Zadanie historii literatury polskiej wobec warunków i czynników jej dziejowego rozwoju* (Ateneum, 1885). Jest on zdania, że „historia literatury jest samoistną umiejętnością, ponieważ ma za przedmiot odrębnej natury zjawiska, będące rezultatami współdziałania czynników, dających się wydzielić i objaśnić z pomocą właściwych gałęzi nauki, w których zakres one wchodzą“.

Wierne to echo teorii Taine'a — jak zawodnej! Dzisiaj każdy chyba myślący człowiek uzna, że poza zakresem dających się wyjaśnić czynników, które się składają na zjawisko artystyczno-literackie, jest jeszcze coś, co z pomocą właściwych gałęzi nauki wyjaśnić absolutnie się nie da; nie ulega jednak wątpliwości, że „rasa i środowisko“ są bardzo poważnymi pierwiastkami indywidualności i niejedno w niej tłómaczą, jeszcze większą zaś rolę odgrywają przy kształtowaniu się ugrupowań i prądów kulturalno-dziejowych. Zaslugą Chlebowskiego pozostanie, że czynniki te starał się u nas wydobyć i plan ich badań nakreślić. Poznajemy więc terytoria, na których występują u nas pierwsze zawiązki bytu państwowego i związanej z nim kultury; przygotowuje te terytoria zastęp kolonizatorów, którzy sięgają na wschód i północ i w dalszych pokoleniach sami miesząc się z krwią obcą — w odległych ziemiach szerzą kulturę i literaturę polską. W początkach występują najczęściej cudzoziemcy, potem najbliższe zachodowi Śląsk i Małopolska, w XV wieku Kraków staje się kosmopolitycznym ogniskiem życia umysłowego, wiek XVI przenosi punkt ciężkości naszej twórczości na ziemię, gdzie żywioł polski przesiąkł był silnie krwią obcą; „najświetniejszym przykładem wybijania geniuszu małopolskiego i uczuć narodowych wskutek przesadzenia na świeżą glebę i wpływu domieszki obcej krwi są dwaj Okszyccowie: Rej i Orzechowski, małopolanie z pochodzenia, lecz urodzeni na Rusi i z matek Rusinek“; małopolskie grody dostarczają nielicznych pracowników, gdy „młode stosunkowo osady: Sambor, Sanok, Jarosław,

Przeworsk, Przemyśl, Tarnów, Krosno, Pilzno, Biecz, szczył się całym zastępem humanistów, poetów, teologów, lekarzy.“ Kolonizacya, przenosząc najdzielniejsze jednostki obszaru przeludnionego w nowe przyjaźniejsze dla ich rozwoju otoczenie, spotęgowała rozwój władz umysłowych i twórczości; wpływ podobny wywierają też warunki takie, jak przyroda karpacka. Gdzie życie było najbardziej osiadłe i w karbach tradycyi zamknięte, twórczość nie kwitła; „żaden z wybitniejszych poetów urodzonych w Wielkopolsce nie zawdzięczał wielkopolskiemu niebu rozwinięcia swych zdolności“ (z wyjątkiem kilku satyryków); Janicki w Małopolsce, Klonowicz, Miaskowski dopiero na Rusi swój talent rozwijają; grupa mówców i kaznodziejów ze Skargą i Warszawiekiem na czele zostają także w ścisłym związku z miejscowymi warunkami; kultura małopolska potęguje się na gruncie mazowiecko-litewskim, który wogóle odznacza się cywilizacyą. Religijność małopolanina i wielkopolanina jest bardziej uduchowiona, na Mazowszu i Litwie uderza dewocya, praktyka, przesąd. Z końcem XVIII wieku dla starego, wyżej ucywilizowanego społeczeństwa powstaje nowa, oryginalna literatura Krasickich, Trembeckich, Konarskich, Kołłątajów — Litwa i Ruś czytały bardzo mało, tkwiły w tradycyi, powoli rozbudzały w sobie uczucia narodowe i ogólnoludzkie. Panuje tu niższa kultura, zato większa siła, świeżość, bezpośredniość uczuć. Stąd też pochodzi Rejtan, Kościuszko, potem Mickiewicz. Stara kultura tryumfuje, ale na glebie świeżej, często zmieszana z krwią obcą: „Słowacki i Krasiński, podobnie jak Rzewuski, Korzeniowski, Kraszewski, jak Mochnacki, Tyszyński i Grabowski, są to wszystko przedstawiciele młodszych prowincyj Rzeczypospolitej; Małopolska i Wielkopolska zmuszone do kapitulacji po bezskutecznej obronie swej kultury umysłowej, przeciw nowym ideom i ideałom, biorą przez długi czas bardzo słaby udział w życiu literackim i naukowym. Najważniejsi przedstawiciele i kierownicy ruchu umysłowego w Krakowie: Wiszniewski, Siemieński, Pol, Wasilewski są przybyszami z Rusi Czerwonej“. Szkoły poetyckiej ukraińskiej i litewskiej nie trzeba chyba przypominać.

Takie są podstawowe idee rozprawy Chlebowskiego, najpoważniejszej próby zastosowania teorii Taine'a do naszych stosunków. Dotychczas przeważająca część historyków maluje dzieje literatury wyłącznie na tle dziejów politycznych i dochodzi pod tym względem do skrajnej jednostronności, tymczasem dzieje polityczne są także rezultatem — a Taine-Chlebowski starają się do najistotniejszych, wspólnych dotrzeć źródeł. Dla psychologii twórców i prądów kulturalno-dziejowych mają pierwszorzędne znaczenie i warto, by badacze do tych kwestyj, na podstawie nowszych, rozszerzonych materiałów, wrócili.

Antoni Gustaw Bem urodz. w roku 1848, ukończył studia na wydziale filozoficzno-historycznym Szkoły Głównej w r. 1870 i odtąd zajmował się pracą literacką i pedagogiczną prywatną, przez pewien zaś czas (1879—1888), jako nauczyciel gimnazjum w Kielcach. Umarł w Warszawie w kwietniu 1902.

Artykuły porozrzucane po czasopismach: *Osatyrach Opalińskiego* (Niwa, 1873), *Adam Pług*, *Eliza Orzeszkowa* (*Opiekun domowy*, 1873), *Wizerunek Mikołaja Reja* (Niwa, 74), *O Bohdanie Zaleskim* (*Przegląd Tygodniowy*, 1878), *A. Towiański* (tamże 1879), *Obywatel polski z doby romantyzmu* (*Prawda*, 1881), *Śmielsze błyski humoru w literaturze staropolskiej* (*Ognisko*, 1882), *Trembecki*, (*Prawda*, 83), *Echa mesyjaniczne w literaturze polskiej* (tamże, 1884), *Grzegorz z Sanoka i zagadkowe jego stanowisko w literaturze polskiej* (*Prawda*, książka zbiorowa dla uczczenia Al. Świętochowskiego) i t. d. Część tych artykułów zebrał i nakładem uczniów, czczących pamięć doskonałego nauczyciela, wydał ze słowem wstępnym Ign. Chrzanowski p. t.: *Studia i szkice literackie* (1904). Osobno wyszły dawniej: *Zarys wykładu mowy polskiej według wskazówek językoznawstwa porównawczego* (1883), *Jak mówić po polsku* (1889), *Teoria poezji polskiej* (1899).

Czystej krwi pozytywista, rozpatruje dzieło każde ze stanowiska idei postępowych; nawet Mickiewiczowi nie przepuszczał, gdyż ten „jako myśliciel — nie grzeszył zbyt śmiałym polotem, z despotycznych objęć surowej karmicielki niemowlęctwa ludów (religii) tylko pod wpływem nadmiernego wyzwał się cierpienia. Nie może on być porównany w tym względzie ani z Goethem, ani z Byronem“. Gwałtownymi wyrazami gromił Zaleskiego za wsteczne jego tendencje, zdobywał się jednak na również gwałtowne zachwyty dla niektórych jego liryk, gdyż „należą do tych wzorowych utworów, gdzie poezja wchodzi w możliwie doskonały, harmonijny związek z muzyką“. Wybuchy więcej temperamentu, niż trafnego odczucia, mamy przed sobą, gdy w *Wizerunku* Reja widzi reformatorskie dążenie wychowawcze, przypominające *Emila* J. J. Rousseau, a w modlitwie tegoż *Wizerunku* — dorównanie Dantemu. Wymierzając sprawiedliwość estetyczną i społeczną, wysoko podnosił znaczenie Węgerskiego, natomiast pierwszy strącił z piedestału „niezasłużonego, ale szczęśliwego“ Grzegorza z Sanoka. Sąd ten ostatni potwierdzają też fachowi badacze średniowiecza.

T. Hodi (pseudonim Józefa Tokarzewicza), urodzony 1840 r. w Bielsku, gubernia grodzieńska. Ukończył w r. 1862 uniwersytet w Moskwie, po 1863 roku wyjechał zagranicę, w roku

1866 wydawał wraz z A. D. Bartoszewiczem i Ludwikiem Masłowskim w Genewie komunistyczną *Przyszłość*, w roku 1870: *Niepodległość*, w roku 1878 w Paryżu: *Listy Polskie*. Wróciwszy w 1883 do Warszawy, zasilął artykułami wszystkie postępowe pisma, przez pewien czas główny referent literacki *Prawdy*, w ostatnich czasach pisywał też w *Ateneum*. Osobno dwie nieszczerłone powieści: *Pan głuchy Paweł* i *Pan ślepy Paweł* (1891), oraz *Wybór prac literackich* (1899), nie dający jednak wyobrażenia o bogactwie i barwności zajmującej tej postaci literackiej.

A. Drogoszewski urodz. 1863 roku na Podolu, studyował na uniwersytecie kijowskim matematykę, przez pewien czas nauczyciel wiejski (parafialny), teraz prywatny. Rozprawy umieszcza we wszystkich wybitniejszych pismach warszawskich, w rękopisie ma obszerne dzieło o Zygmuncie Krasińskim.

Pozbawiony silniejszego temperamentu literackiego, ma sposób pisania nieco szary, o zatartej architekturze; nie daje też wyrazistych konturów i głębszego odczucia indywidualności, odznaczających się wręcz przeciwnem usposobieniem, i zachowuje wobec nich stanowisko psychologa - badacza (O Tetmajerze: *Biblioteka warsz.*, 1900; o Wyspiańskim: *Głos*, 1902). Przy pisarzach bardziej rozumowych, więcej wychodzi na jaw natura jego na pozór chłodna, głęboko jednak przejęta umiłowaniem prawdy i ideału dobra (O Orzeszkowej: *Biblioteka warszawska*, 1900). Wówczas daje się nawet porwać wzruszeniu. Wyśławia wówczas poezję Syrokomli za to, że „nadewszystko promienieje z niej zaklęta w dźwięki miłość ku ludziom“ — nauka dla idących pokoleń, że „człowiek dla człowieka powinien być bratem“. *Studjum o Syrokomli* (*Biblioteka warszawska*, 1904) jest też najlepszem, jakie wyszło z pod pióra Drogoszewskiego.

Cezary Jellenta (Napoleon Hirszbard) ur. w r. 1861 w Warszawie, gdzie jest adwokatem. Od r. 1879 zasilą postępowe pisma swemi pracami; (o beletrystycznych — t. II., str. 128). Osobno wydał: *Studia i szkice filozoficzne* (1891), *Wszechpoemat i najnowsze jego dzieje* (1894), *W przesileniu*, nowele (1894), *Spowiedź zbira* (1895), *Nurty* (1896), *Galerya ostatnich dni* (1897), *Juliusz Słowacki dzisiaj* (1900), *Dante Alighieri* (1900), *Kraswa*, poezye (1902). W roku 1903 wskrzesił i w kierunku modernistycznym do wiosny 1904 prowadził *Ateneum*.

Rozdział drugi.

KRYTYKA REALISTYCZNA.

I. Estetyka realizmu.

Przeciw pojmowaniu sztuki ze stanowiska teleologii społecznej z lekceważeniem wymogów i praw jej artystycznych, musiała wystąpić reakcja — i istotnie w połowie lat ośmdziesiątych nastąpiła.

Był to czas tryumfalnego pochodu naturalizmu po Europie, zwycięskiego przezeń deptania zmurszałych przeżytków romantyzmu i frazeologicznego idealizmu. Poza tą stroną polemiczną, miał naturalizm także dogmatyczną: odrębną, własną estetykę. Głównym jej rzecznikiem uczynił się był Emil Zola. W praktyce Zola-powieściopisarz wcale nie był wolny od celów pozaartystycznych; historia Rougon-Macquartów, rodziny z drugiego cesarstwa, ma bardzo konkretne tendencje moralizatorskie i społeczne. Chce jednak Zola dochodzić do tego środkami czysto artystycznymi, dawać wyłącznie dzieła sztuki. A co to jest dzieło sztuki? »Kawał natury, widziany przez pewien temperament«. Mamy tu znaczne rozszerzenie naczelnej zasady artystycznej Taine'a; dzieło sztuki nie jest więc wykrawką z natury, skomponowanym w ten sposób, by uwydatniło główną i dobroczynną jego cechę, lecz przede wszystkim naturą, widzianą przez indywidualny pryzmat. Gdy wprzód indywidualizm artysty musiał być ukryty,

zredukowany do minimum, Zola otwiera mu bardzo szerokie pole. »Dzieła sztuki — pisał — wypływają z osobistości, jak żółć z wątroby, są połączeniem człowieka z naturą. Żywioł człowieczy wiecznie się zmienia, natury — pozostaje zawsze tensam; liczba możliwości dla dzieła sztuki jest przeto nieograniczoną; jest tak wielka, jak liczba indywidualności«. Pierwiastek natury nakłada na artystę obowiązki sumiennego badania, najlepiej podobne, jak na człowieka nauki: więc bez fantasmagoryj, frazeologicznych przesad i metafizycznych nie-naturalności; ścisłość zachować należy obserwacyi, prawdę w szczegółach, »metodą eksperymentalną« zdobyć się mającą; pierwiastek indywidualności każe uzyskany materiał przetrwać i przedstawić zupełnie po swojemu, z bezwzględną szczerością. »Artysta nie pracuje imieniem wszystkich, ani też, by wszystkim się podobać; dla siebie pracuje, by się sobie spodobać: niech myśli tylko jak on myśli i li dla siebie pracuje«. Ostatnie to zadanie niebardzo się zgadza z pierwszym: eksperymentalno-naukowem; coby chemik lub fizyolog powiedzieli, gdyby wyniki badań fachowych były zarwane pojęciami i uczuciami indywidualnemi? Zola wysuwa tutaj dla kontroli zmysł rzeczywistości. Tylko kto nim obdarzony, jest realistą, tylko kto ma rzetelne jej odczucie, jest artystą. Będzie się tedy starał budować zawsze na podstawie faktów, obserwacyj, doświadczeń; po swojemu będzie je widział, ale poddawał obiektywnej analizie, bez komentarzy i bez powziętych *a priori* ideałów; w formie i treści hasłem: wierność naturze! Podobne jak wobec natury — krytyk zajmuje stanowisko wobec gotowego już dzieła sztuki. »Wszystko, co w krytyce przekracza konstataowanie, jest zuchwałością i fanatyzmem; zbyt szczerem i zbrodniczem!«

Stare i z dziejów sztuki dobrze znane te teorie, które Zola zabarwił tylko kilkoma frazesami pozytywistycznymi, jak naukowość, metoda eksperymentalna. Od wieków walczą z sobą dwa kierunki w sztuce: idealistyczny i realistyczny;

Plato i Arystoteles, Homer i tragicy greccy; pierwszy wiąże za pomocą sztuki ziemię z niebem, drugi tylko na ziemi przebywa; pierwszy jest przede wszystkim sztuką duszy, drugi zmysłów. Ostatni ten kierunek musiał zwyciężyć w czasie tryumfu nauk doświadczalnych mieszczańskiego, krótkowzrocznego zmysłu rzeczywistości, zupełnego upadku i pośmiewiska metafizyki; we Francji cała sztuka prawie do końca lat osmdziesiątych stoi w jego znaku. I w Niemczech mnóstwo miał zwolenników, którym sprzykrzyły się teorie o początkach sztuki transcendentalnych i celach estetycznego wychowania ludzkości lub propagowania ideałów, historyzofii, filantropii, patryotyzmu żołnierskiego — przyczem bezinteresowne stanowisko wobec sztuki i doskonałość wykonania schodziły na plan drugi. Przypomniano sobie teorie estetyczne Kanta, tak żywotne i nieprześcignione; upomniały się o swoje prawa życie i młodość; świeżego powietrza zapragniono, swobodnego wypowiedania się indywidualności, roboty dobrej, fachowej, bez patosu i koturnu, którego idealizm z natury swojej wymagał. Nowe kierunki artystyczne, wyszłe z Francji: naturalizm w powieści, impresjonizm w malarstwie, beztendencyjny obiektywizm w krytyce, hasła sztuki, jako sztuki, bez celów poza nią leżących, więc przede wszystkim żądania doskonałego odczucia i kontynuowania w książce lub na płótnie natury — prądy te realistyczne w latach osmdziesiątych przebiegają całą Europę. I u nas znajdują grunt dla siebie odpowiedni. A. Sygietyński już około r. 1880 staje się ich echem, na łamach *Wędrowca* (1885) spotyka się z Stanisławem Witkiewiczem, najwymowniejszym ich rzecznikiem.

II. Stanisław Witkiewicz.

»Dusza śmiała, ognista, nawskroś artystyczna, w połączeniu z rozumem trzeźwym, analitycznym, wysoce uświa-

domionym; umysł nie obdarzony zbyt rozległą fantazją i intuicją, o ograniczonej przeto skali twórczości, lecz ściśły, jasno patrzący, rozumowaniem i dyalektyką zdobywający, czego nie odkrywa nagłą błyskawicą ducha; fanatyk prawdy, stąd wrogo z początku usposobiony dla wszystkiego, co niejasne, marzycielskie, transcendentalne, mistyczne, lecz wznośzący się powoli do rozumienia — choć nie odczuwania — wszystkich indywidualizmów, wszystkich głębi i przepaści i mroków natury ludzkiej — Witkiewicz był jak stworzony do odnowienia krytyki swego czasu. Jako malarz pisał więcej o dziełach malarskich, rozsiewał jednak tyle filozoficznych poglądów na sztukę, poruszał tyle żywotnych kwestyj estetycznych, pierwszorzędnym polemista tak przytem umiał nakazywać sobie posłuch, że wpływ jego działał orzeźwiająco i pedagogicznie na wszystkie pojęcia artystyczne ogółu.

Zasługą Witkiewicza pozostanie, że po wielu latach wysługiwania się sztuki bogom frazeologicznej metafizyki lub utylitaryzmu życiowego, postawił znowu teorię sztuki, z założeń czysto artystycznych wychodzącą, jasno pomyślaną, konsekwentnie przeprowadzoną; nauczył ludzi myśleć i mówić o sztuce ze stanowiska artyzmu wykonania. Coprawda — teoria ta sztuki była ciasna i jednostronna; artyzm wykonania przemieniał się w niej częstokroć w punkt widzenia czysto techniczny, fachowy; zajęty drobiazgową nieraz analizą dzieła, zapominał o syntezie; w pogardzie dla nadużyć i scholastyki metafizyki wylał — jak Niemcy mówią — »wraz z kąpielą dziecko« i zapoznawał ducha sztuki — są to jednak błędy w nastroju czasu leżące i częstokroć potrzebą impetu polemicznego wywołane, błędy, których potem nikt gruntowniej nie usuwał i wyższymi pod względem filozoficznym poglądami nie zastąpił, jak sam właśnie Stanisław Witkiewicz.

Pierwszy okres jego działalności — to szermierka bezwzględna w imię realizmu estetycznego. Skierowana była —



pomijając razy, wymierzane zwyczajnym nieukom i bezmyślnym reporterom — przeciw epigonom idealizmu, przeciw prof. Struvemu, Gersonowi, ks. Morawskiemu, którzy w grze słów takich, jak »absolut«, »symbolika«, »ideał« etc., w szufladkowem rozmieszczaniu talentów podług rozmaitych książkowych kategorii, popadli w wir zawrotny spekulacji, gdzie zatracono elementarne warunki sztuki, dla filozofii treści zapomniano o realistycznych wymogach formy i stworzono w rezultacie słownik zawily, chaotyczny, wzniosły a zarazem banalny, z którego artyści czerpali zachętę do wszelkiego rodzaju niepoprawności a czytający — do obskurantyzmu. Zwalczał tedy Witkiewicz wszelkie kryteria sztuki z poza jej zakresu wzięte, wszelkie wysuwanie treści, fabuły, anegdoty ponad doskonałość formy; wszelkie idee kosztem tęgości wykonania, osiągnięte lub w dzieło czy w publiczność wmówione. Ataki w ten sposób przeciw idealistom skierowane, pośrednio zwracają się też przeciw pozytywistom, którzy z sztuki chcieli robić narzędzie dla swoich tendencji. Na pierwsze miejsce wysuwa prawdę, prawdę i jeszcze raz prawdę — tę mianowicie, którą okazuje nam w zewnętrznych przejawach natura. Co ją przekracza — może być przedmiotem rozumowania, ale nie plastyki artystycznej. W pierwszej swej fazie krytycznej Witkiewicz nie wierzy n. p. w malarstwo historyczne; dla niego jest ono »wymysłem teoretycznym«. Albowiem »malarstwo ma środki na wyrażenie pewnego momentu natury, leżącego w granicach formy i barwy. Cała zaś głębsza treść historyczna, przyczepiona do obrazu, dopowiada się zwykle w podpisie, w objaśnieniu książkowem, czyli dla wyjaśnienia jej potrzeba posilkować się inną sztuką, niż malarstwo. Jak dalece jest to prawdą, niech będzie dowodem, że w r. 1869 na wystawie paryskiej Francuzi, nie znający naszych ubiorów, ani starożytnych portretów, nie mogli zrozumieć obrazu Matejki i sądzili, że leżący na ziemi Rejtan jest tureckim posłem, którego

dzielni Polacy, Poniński, Branicki etc. wyrzucają za drzwi! Cała więc głębsza treść zginęła z obrazu — pozostało zaś i cenione było to, co stanowi li tylko artystyczną jego wartość.

Słowo artystyczną podkreślone. Do artyzmu należały więc jedynie świat formy i barwy. A czynnik ów niewymierny, jakim jest dusza twórcza? Kwestya to metafizyki.

Okazało się jednak, że nie. Już pisząc powyższe wyrazy był Witkiewicz świadom, że artyzm ma znaczenie o wiele szersze, a artysta jest czemś więcej, niż naśladowcą natury. »Czy to będzie Zamojski pod Byczyną, czy Kaśka, zbierająca rzepe, nie przybędzie ni w pierwszym, ni w drugim wypadku ani jednego połysku, ani jednego cienia, albo refleksu, jeżeli oboje będą o tej samej porze dnia oglądani«. To prawda, ale to o znaczeniu i wartości obrazu nie decyduje; gdyby tak było — byłoby malarstwo rodzajowe flamandczyków najwyższym szczytem sztuki, a japońskie n. p., pozbawione kardynalnych podstaw naszej techniki, żadnej nie miałoby wartości. Oprócz świetnego odtworzenia światła i cieni, może i powinno się w nim znajdować coś więcej. Nie wystarczy, by obraz był dobrze namalowany. »Zamojski« może do nas przemówić potęgą geniuszu, zwycięstwo jego może wstrząsnąć głęboko naszą myślą, o losach kraju zadumaną; Kaśka może być wcieleniem niedoli, nędzy, upadku; pejzaż — może wprowadzić w nastrój wsi, kazać stopić się z przyrodą. Wszystko więc zależy od nowego czynnika, od duszy artysty i ten jest ważniejszy, niż poprawność formalna. Mało widła Michała Anioła niejednen posiadają błąd np. w budowie proporcji członków, *Dziady* — niejedną naiwność i nierówność, a potężniej działają na umysły od doskonałych dzieł artystów, mniejszych duchem. Dochodzimy więc do konkluzji, że artystycznego dzieła »wartość zależy od siły talentu, a charakter — od indywidualności twórcy«.

Doszedłszy do tego punktu, Witkiewicz teorię swoją

estetyczną znacznie już był rozszerzył i znalazł klucz do bardzo rozległej galerii twórczości. Jakąż powinna tedy być krytyka? »Krytyka sztuki nie może być ani idealistyczna, ani realistyczna, ani też występować pod jakimkolwiek innem mianem, jakie przybierają panujące chwilowo w sztuce prądy. Krytyka musi być taką, żeby jej teorie mogły tłumaczyć sztukę od najdawniejszych, najpierwotniejszych, najprostszych przejawów — do najbardziej rozwiniętych, złożonych, najdoskonalszych, jakie dziś znamy, i żeby dalszy rozwój sztuki mógł być taksamo nią objęty. Krytyka ta w stosunku do sztuki, do jej twórców, musi uznać jako zasadniczą, nienaruszalną zasadę indywidualizmu, którego granicami są tylko środki tej sztuki, w której dany talent tworzy«.

Odczucie i zrozumienie wszystkich indywidualizmów twórczych — skala to krytyczna tak szeroka, że starczy za wszystkie kodeksy krytyczne. Równocześnie jest to zasada czysto artystyczna, gdyż sięga duszy twórcy i dzieła — jedynego ogniska poezji i wszelkiej wogóle sztuki, sięga zaś głównie intuicją, znowu zmysłem duszy dochodzi tam, dokąd rozumowanie zwykle nie dochodzi. Stanąwszy na tym punkcie Witkiewicz nie przestał pogłębiać go — zarazem pogłębiał całą swoją filozofię sztuki. Po okresie walki o sztukę realistyczną w *Wędrowcu*, po okresie pracy pionierskiej o charakterze głównie analitycznym — osiadł Witkiewicz w Zakopanem. W atmosferze tutejszej, dyszącej swobodą i polskością, wolny od więzów warszawskich i więzów dogasającego pozytywizmu, wyzwolił wszystkie tajnie swej duszy. Z najlepszego ongi analityka sztuki stał się najświeższym syntetykiem. Zreformowawszy krytykę formy artystycznej — sięgnął w treść sztuki i młodemu pokoleniu rzucił snopy nowych światła, coraz wspanialszych, coraz rozleglejsze widnokręgi sztuki oświecających: *Ful. Kossak* (1900), *Dziwny człowiek*, *Aleks. Gierymski*, *Fan Matejko* (1903). Do wszystkich kwestyj artystycznych, któremi się dotąd zajmował, przybyła

jedna i ta całą jego duszę opanowała; pytanie, przez pewnego górala postawione: »jako ja się mam utrzymować, cobym był cieniem cywilizowanym, a przecie chłopem polskim ostał«. Rozmyślenia nad tą sprawą muszą doprowadzić do kwestii, będącej też w najściślejszym związku z tajemnicą sztuki: do kwestii indywidualizmu narodowego, ducha narodowego. I oto dzieło sztuki przestaje być rozwiązaniem zagadnienia techniczem — jest również rozwiązaniem zagadnienia psychologicznego; sztuka nie jest już naśladowaniem natury, lecz wyrazem duszy; tracą na znaczeniu kwestye poprawności formy — na pierwszy plan wysuwają się filozoficzne. Wzgardziciel pierwiastków ideowych w sztuce, pisze teraz: »Idea i artyzm robią z najpospolitszych brył materii bezcenne skarby i naodwrot, bez idei, bez ludzkiego ducha, niema skarbów w naturze«. Nie chodzi przytem oczywiście o przyczepianie idei do dzieła i Kossak lubo pozbawiony zupełnie tendencyjności — wystawiany jest przez Witkiewicza może zanadto, jako jeden z tych, »w którego dziełach najwszechstronnej, najbezwzględniej, najbezpośredniej odbija się charakter i duch plemienny, rasowe właściwości i kultura długowieczna i świat zewnętrzny, w którym naród żył i działał«. Teorya Taine'a, dawniej z małemi zastrzeżeniami akceptowana, obecnie okazuje się ciasną i jednostronną, gdyż przenosząc punkt ciężkości na »środowisko«, mało ma do powiedzenia o duszy jednostki. A teorya sztuki — formuła krytyki nowej, syntetycznej? »Błędne pojęcia o sztuce — mówi Witkiewicz (*Matejko*, 33—4) — które się wyraziły w samej nazwie teorii sztuki: *Nauka o pięknie*, błędne pojęcia, które to piękno uważały za istotną jedyną treść sztuki, zamykając tym sposobem zakres jej czynu w bardzo ciasnych granicach, wpływały na głębokie nieporozumienia w tej sferze umysłowego życia. Dziś wiemy, na podstawie tego, co mówią fakta historyczne, to jest dzieła sztuki, że zakres jej jest daleko szerszy, że obejmuje on całkowity świat, do którego ma do-

stępie ludzka świadomość. Wobec tego wszelkie zacieśnienia teoretyczne pewnych kierunków, jak i zacieśnienie indywidualne twórców, którzy z zakresu, w jakim sami tworzą, wyprowadzają granice i prawa twórczości, nie powinny być wprowadzane do teorii sztuki. Zdobywszy raz tę prawdę, że sztuka jest niczem innym, tylko wyrazem ludzkiej duszy, należy ją badać w związku z tą ostatnią i na tej drodze jedynej, na której można dojść do jakichś słusznych pojęć, szukać poznania praw twórczości. Trzeba dojść do takich znajomości związku sztuki z ludzką duszą, żeby z dzieła sztuki mózdz odtworzyć duszę jego twórcy. Byłby to idealny stan nauki o sztuce. Jesteśmy dotąd daleko od niego, ale w tym kierunku dążmy przynajmniej, zamiast się błąkać w zawiłych kombinacjach wyrazów, mających rzekomo wyjaśnić sztukę, rzecz konkretną, zapomocą mgieł metafizycznych.

»Świat sztuki jest zakreślony promieniem ludzkiej duszy. Gdziekolwiek sięga nasza myśl lub czucie, wszędzie tam jest materiał twórczy dla sztuki. Dzieło sztuki powstaje też nie z jakiegoś całkiem specjalnego materiału psychicznego, tylko z tegosamego, co wszystkie ludzkie czyny, a to, co stanowi jego wyłączny, właściwy pierwiastek, jest tylko niewielką częścią w stosunku do całej sumy, użytej na jego wytworzenie energii psychicznej. W sztuce odbija się rzeczywistość, ale rzeczywistość, w znaczeniu całości bytu, w znaczeniu łączności świata wewnętrznego i świata zewnętrznego, uczucia z myślą, umysłu ze zmysłami«.

I teraz nie opuszcza Witkiewicz gruntu realistycznego, i teraz obawia się »mgieł metafizycznych« — do nich jednakowoż prowadzi w prostej linii ogarnianie przez sztukę »całości bytu«: świata zewnętrznego i wewnętrznego — jeżeli tego ostatniego nie mamy rozumieć zbyt ciasno, niefilozoficznie. Dla Witkiewicza, jako krytyka, rolę czynnika pozaosobistego, z którym dusza artysty jest złączona ślubem mi-

stycznym, i którego jasne odtwarza refleksy, jest duch narodu. To jest niebo chrześcijańskie, wszechświat panteisty, nieskończoność monisty, stąd artysta jest rodem i stąd najwspanialsze swoje czerpie natchnienia; tam wznosi nas każdy twór prawdziwie artystyczny, mnożąc naszą świadomość, potęgę i wielkość. I gdy Witkiewicz o tem mówi, charakteryzując twórczość takich artystów, jak Matejko lub Jacek Malczewski, przyczem na każdym kroku nasuwają się analogie bądź to ze Słowackim, bądź z Norwidem, wówczas słowa jego iskrzą się brylantami myśli świetnych, a również brylantowem ostrzem analizy technicznej, olśniewają bogactwem wiedzy, spostrzeżeń subtelnych, uwag psychologicznych trafnych, mądrości niepospolitej, porywają pędem uczucia. Krytyka jego staje się mistrzynią-budowniczą, i lubo w pierwszym rzędzie do dzieł malarskich się odnosi, wnosi światło filozofii sztuki do wszystkich dziedzin sztuki.

III. Antoni Sygietyński.

Brak wielkich idei, a już w zupełności brak zdolności do syntezy, cechuje działalność pisarską, szczególnie krytyczną Antoniego Sygietyńskiego. I on polemistą jest przede wszystkim, nie zdobył się na żadną samodzielną koncepcję literacką; aby wznieść się trochę w górę jak piłka, musi się odbijać od kogo innego; lecz nie znaleźć w nim ani jednego prawie pierwiastka, których tak pełno w naturze n. p. Witkiewicza: zamiast serdecznego zapалу — zimny. szyderski sarkazm, zamiast wielkiej pasji artysty i człowieka wiary — zgryźliwe podchwytywanie słówek i szczegółików; zamiast szerokich przestworów i błękitów — rychłe opadnięcie w proch ziemi, zamiast wnikania w duszę — zawsze rozdrapywanie naskórka.

I on jednym był z pierwszych, co w krytyce warszawskiej wywiesili sztandar czystego artyzmu. Wraz z Witkiewiczem redagował *Wędrowca*, wydał album Gieryskich, walczył przeciw zalewowi tendencyjności. »Powieść oparta na tle życia — narzekał w r. 1877, — na dokumentach ścisłej obserwacji, na analizie duszy ludzkiej, leży u nas odłogiem, zostawiając wolne miejsce powieści tendencyjnej, której wartość zewnętrzna w niczem nie przewyższa wartości pierwszego lepszego artykułu wstępnego, napisanego pod wpływem chwili i żyjącego tylko przez chwilę... Dzieło sztuki nie istnieje wcale...«

Słowa te świadczą o pozostawaniu pod wpływem naturalizmu francuskiego. Istotnie spędziwszy kilka lat w Paryżu, drukował w *Ateneum* (1881—1883) rzecz *O powieści francuskiej*, najlepszą, na jaką się zdobył, nie bez wartości i dotąd dla literatury. Pisana metodą analityczną, na szczególne pierwiastki rozkłada dzieła Flauberta, Zoli, Daudeta, Goncourtów i stara się wydobyć ich *faculté maitresse*, przy czem prawdziwą okazuje przenikliwość umysłu. Ale już w tych studiach widać wszystkie słabe punkta strony, zupełny brak zmysłu filozoficznego, jeszcze większy brak odczucia poezji, mnóstwo zato drobiazgowości i pedanterji, będącej dlań koniecznymi atrybutami ścisłości i realizmu. Charakteryzując Zolę, oświadcza się przeciw teorii powieści eksperymentalnej, nie z powodu odrębności sfery wzruszeniowo-artystycznej od logiczno-doświadczalnej — tak by Sygietyński nie rozumował — lecz z powodu złego stosowania przez Zolę metody indukcyjnej (nie postępuje od szczegółów do idei złożonych, lecz naodwrot!); dalej zarzuca Zoli, wśród niejednej zresztą nielogiczności, że jest »pozbawiony krytycznego i filozoficznego zmysłu« — gdy co u Zoli najwięcej uderza, to właśnie jego panteizm i konstrukcja historyozoficzna. »Pomimo to jednak — czytamy na końcu — dzieło jego ma taką swoją filozoficzną, psychologiczną i ar-

tystyczną wartość, jak żadne inne«. O wiele gorzej wychodzi Daudet. Cała jego indywidualność jest grzechem przeciw doktrynom ultra-naturalistycznym Sygietyńskiego, który wbrew zasadom nigdy nie chce rozumieć, a zawsze sądzić. Daudet śmie mieć fantazyę, liryzm; nie kopiuje — tworzy, nie maluje szaro na szarem, nie daje typów, lecz indywidualności. A to nie dobrze. »Żadna z jego postaci nie nosi na sobie cech powszedniości, żadna nie daje wrażenia przeciętnego życia. Brał on je wprawdzie z natury i to nawet tak dalece, że jego powieści w Paryżu są uważane za paszkwile; ale brał je z natury wyjątkowej i przedstawiał ze strony najbardziej wydatnej, najbardziej uderzającej oko«. Gorzej jeszcze. »Co jednak u Daudeta psuje całość, odbiera charakter prawdy, widzianej na zimno, to właśnie mieszanie postaci żywych, choć jednostronnych, z czystymi wytworami fantazyi, z jakimiś ideałami symbolizującymi, czy też ideami, symbolizującymi życie«. Śmie być poetą. Krytyk widzi, że Daudet otwiera okno na naturę, ale tych tchnień natury ciągle mu zamało. A gdzie obraz tej natury ołożony jest bodaj trochę humorem lub sentymentem poety, Sygietyński się krzywi. »Piękne to zaprawdę i czarujące, ale zarazem jak śmieszne«. Wszystkiemu zaś winien fakt, że »Daudet nie tworzy przeciętnego życia, ani przeciętnych ludzi«. Nie zadawalnia go też w artyście myśliciel. »Powieściom (Daudeta) nie brak głębokich myśli, ale leżą tam one rozrzucone, bezładne, przygniecione stosami słów, często niejasne, zawsze niedokończone«. Sygietyński zaś pragnie, by je na talerzu podano, ułożono pięknie, systematycznie, dobitnie. Oto Daudet pisze jedną z najsubtelniejszych scen, kiedy królowa na wygnaniu przysłuchuje się wykładowi udzielonemu jej synowi przez biednego fanatyka-rojalistę: co to jest król. »Najjaśniejszy panie, będziesz kiedyś królem... musisz więc dowiedzieć się, co to jest król... Słuchaj mnie tedy, patrz na mnie, a co moje usta nie wyrażą dość jasno, zrozumiesz po uszanowaniu w moich

oczach. — I wtedy Mérant pochylony nad tą małą inteligencją, zapomocą słów i obrazów dla niej właściwych, tłómaczył dogmat boskiego prawa, misję królów na ziemi, pomiędzy ludami a Bogiem, przeciążonych obowiązkami i odpowiedzialnością, jakich inni ludzie nie mają, a które od ich dzieciństwa już są na nich włożone. Królowa wsłuchiwała się z rozkosznym zdumieniem w to słowo, na które próżno czekała lata całe, które odpowiadało jej najtajniejszym myślom, wyrywało je, wstrząsało niemi... Tak długo marzyła sama! Tylu rzeczom, których nie umiałaby powiedzieć, Elizeusz dawał formułę. Najbardziej ogólnikowe nawet jej przeczucia o tej wielkiej idei królewskości nabierały ciała i przedstawiały się odrazu, wspaniale a poprostu, ponieważ dziecko, małe dziecko, mogło prawie je zrozumieć. I któż z inteligentnych czytelników, w toku czytania nie widział tej grupy przed sobą, nie odczuł wykładu nauczyciela, wszystkich jego myśli, przez autora w krótkości streszczonych i z sugestią poddanych. Dla Sygietyńskiego jednak tego nie dość. »Na próżno — skarży się — czekać tego słowa o misji królów, o wielkości idei, tego słowa nadającego ciało najbardziej ogólnikowym przeczuciom królewskości. Daudet ogólnik podjął z ziemi po drodze i zostawił go w pięknej formie ogólnika, nie przypuszczając nawet, że puste pojęcie nie da się zapłodnić słowami pustego entuzjazmu, zwłaszcza jeżeli się nie wchodzi w szczegóły idei«.

Wogóle narzeka krytyk — »czasem myśl głębsza, jak n. p. że rzeczy istnieją tylko przez oczy, które na nie patrzą, wysunie się z potoku słów, ale rzucona tak od niechcienia, z takim domowem, artystycznym zaniedbaniem, że aby ją podjąć, trzeba się umyślnie schylić«. Krytyk zaś schylać się po myśl nie chce. »A przytem — gdera — ciągle opuszczanie realnego gruntu i wzlot ku czarującym strefom poezyi!«

Takim był krytyk-Sygietyński młody, a z biegiem czasu nie nabrał wcale poezyi, nie rozszerzył swych poglądów,

nie poszedł z rozwijającym się duchem pokoleń; przeciwnie: skrzepli w sobie, wyniesione z Paryża pojęcia, stały się chropowate. coraz bardziej klujące, a względem wszystkich nowych idei — nieprzenikliwe, wrogie. Hyper-krytyczny, przystępujący do dzieła zawsze ze skalpelem racjonalistycznym, nigdy z sercem współczującym, mógł oddawać i oddawał literaturze usługi przy rozbiorach somatycznej części dzieł, w których duszy nie było; ciętość jego skalpela, ostrze jego logiki, były dobrą bronią przeciw Kosiakiewiczom, Gawalewiczowi etc. Ale gdy literatura minęła literaturę i stała się sztuką, fantazją, uczuciem, marzeniem, wizjonerstwem, — stała się duszą — skalpel do niej sięgnąć nie mógł i Sygietyński stracił wszelki z nią związek. Wobec Witkiewicza, akcentującego jeden z pierwotnych obowiązków talentu: indywidualnego rozwoju, bezwzględного wypowiedzenia się, zastępy w doktrynerstwie Sygietyński twierdzi: »Na bezwzględnie samodzielne wyrabianie się indywidualności dziś za późno! Dobrze to było za czasów prerafaelitów, kiedy cywilizacja ogólna nie ciążyła na całej ludzkości a kultura estetyczna powstawała dopiero dzięki jednostkom«; »szkoła doskonała uzupełnia znamiona indywidualności i rozszerza zakres pojęć artysty: uczy tego, czego uczeń nie ma w sobie, a rozwija, co uczeń ma — i to stanowi niespożytą jej zasługę. Brak szkoły — samouctwo z konieczności czy z wyrozumowania — prędzej czy później zemści się na artyście, bądź nie pozwoli mu rozwinąć skrzydeł szeroko, bądź pchnie go w kierunku jednostronnym«. Nad krytyką nowoczesnego jak Witkiewicz, wzywającego się w dzieło sztuki »magnetycznie«, oświeclającego je wszystkimi nagłymi promieniami artystycznej, współtwórczej swej duszy, otwierającego pogrążone w mroku najrozleglejsze horyzonty, on woli »światło zwyczajnej łożówki, która choć kopci i swędzi, to jednak płonie długo i świeci równo.« Gdy Witkiewicz twierdzi, że np. »ma-

larzem historycznym danego narodu może być nie ten, kto będzie ilustrować anegdoty z przeszłości, lecz artysta, który najlepiej odtwarza jej ducha i najwierniej pokazuje utrwaloną w sercach legendę, Sygietyński, krytyk artystyczny, dowodzi: »właściwie mówiąc, kto pokazuje światu legendę, ten jeszcze nie odtwarza prawdy historycznej, polegającej na zeznaniu świadków naocznych a mądrych«. I tak między zaskorupałym w formalistyce i oschłym racjonalizmem krytykiem a czującą żywą duszą nowoczesną, otwiera się nieprzebyta przepaść, którą ten próbuje zasypać trupami przeciwników, mordowanych ironią, sarkazmem, brutalnością, wymysłami. Biczem logiki smaga każdy śmielszy błysk fantazyi, podchwytywaniem i karykaturą — każdy osobisty ton uczucia. Gdy Fałat, Malczewski, Mehoffer, Stanisławski i inni urządzają w Krakowie wystawę swoich obrazów, on (jako Gosławiec, w *Gazecie Polskiej*, 166 z r. 1899) pisze: »to, co malarze krakowscy... wystawiają, nie jest ani sztuką, ani malarstwem«. Przesiąknięte bolem i liryzmem utwory Kisielewskiego, on zalicza do rodzaju naturalistycznego, do *comédie rosse*. Wobec próby Przybyszewskiego odtworzenia duszy Chopina, on stawia pretensye najbardziej ograniczonego bakałarza godne: »Inni powiedzieliby, gdzie i jak Chopin się kształcił, pod czyim wpływem urabiał sobie formę artystyczną, od czego zaczął a na czym skończył i czym jest jego indywidualność w porównaniu z innymi geniuszami muzycznymi. Lecz to są głupstwa, któremi umysł głęboki, wszechwiedzący, wszechsłyszający, wszechczujący poza doświadczeniem zmysłowem, nie powinien i nie potrzebuje się zajmować. Najlepiej jest wniknąć w istotę rzeczy, nie zwracając uwagi na podobieństwa i różnice cech«. I krytyk ów, który ongi z gniewem i hałasem wypędzał z świątyni sztuki — sługi tendencyjności, teraz powstaje przeciw wybijalnemu indywidualizmowi w imieniu »uspołecznionych«, bo

Fałat, Stanisławski, Wyspiański, Kisielewski itd. zagrażają »cnocie« i »obywatelskości«.

Przykład to typowy, ów doktryner realistyczny, przystosowany do pojęć i potrzeb »swojskości«. Krytyka realistyczna zbankrutowała, sama straciła do siebie zaufanie, straciła ostatnią zasadę artystyczną.

Nadszedł znowu dzień duszy...

Rozdział trzeci.

KRYTYKA METAFIZYCZNA.

I. Wzrost pierwiastków metafizycznych w nauce, filozofii i sztuce.

Krytyka realistyczna w znaczeniu artystycznym większego znaczenia u nas nigdy nie miała, podobnie jak w literaturze mało mieliśmy konsekwentnych realistów. *Wędrowiec* pod redakcją artystów długo nie pozostawał. Witkiewicz opuściwszy Warszawę, opuścił zarazem przesiąknięty formułami grunt miejski i szła się górnym a prostym, jak turnie tatrzańskie, wśród których zamieszkał; *Życie* powstałe w Warszawie w r. 1887 pod redakcją Miriama-Przesmyckiego, miało charakter eklektyczny, artystyczno-utylitarny. Realizm artystyczny mało odpowiadał kierunkowi czasu; co z niego wypływało i krytyce nadawało charakter — to realizm życiowy, stąd jednak do zwartości całokształtu, poglądów n. p. Witkiewicza z okresu pierwszego daleko. Realistyczną można nazwać krytykę ówczesną w przeciwieństwie do metafizycznej. Pod tym względem byli prawie wszyscy krytycy z sobą zgodni. Tarnowski, który zwalczał Witkiewicza w imię idealizmu i Jellenta, który to czynił, jako wróg »zakapturzonej spekulacji«, stali twardo na gruncie rzeczywistości i do państwa poezji, sztuki, nie dopuszczali intruza — transcendentalizmu. Były różnice między krytykami, wszyscy jednak

zgadzali się na to, że państwo sztuki tylko z tego jest świata, że treścią jego — prawda realna, że zamieszkujące dawniej to państwo tajemnice i duchy, fantazyje uskrzydłone i żarzące się wśród ciemnych, skłębionych wykrotów skarby Sezama — że to wszystko są halucynacje obłądne, manowce niebezpieczne, majaczenia chore. Realizm życiowy utożsamiający się z artystycznym, z dziwną lubością zdzierał nimb z świętości, ściągał je na ziemię, w prochu tarzał. »Duch« z świątyni sztuki został wypłoszony, kapłanów jego odsyłano ostatecznie do domu waryatów, działość jego w posługi interesom dnia oddawano. »Trzeźwość« tryumfowała, nie szczędząc nam żadnej swojej płaskości. Gdy niektórzy koryfeusze literaccy geniuszów najwyższych własnego narodu napiętnowali, jako chorych umysłowo, co dziwnego, że część krytyki pochwyliła rychło teorie Cezara Lombrosa, podług którego geniusz jest zjawiskiem nawskroś patologicznym, potem zaś Nordaua, uważającego wszystkie nowoczesne wzloty ducha w krainę pozaziemską za objawy zwyrodnienia. Nauka krytyczna wykazała, że teorie Lombrosa są przywidzeniami zaciśniętego w swoim fachu lekarza-psychiatry; jego człowiek »normalny«, który ma być wszechmiarą duchowości, powinien dopiero być stworzony, a i wtedy nie mógłby być wzorem dla inteligencji, które potęgą, subtelnością oraz tajemniczością swych procesów twórczych, wznoszą się nad typy powszednie, i nie są współwymierne. Niżej jeszcze stoją teorie Nordaua, który naukę Lombrosa rozwodził w płytkich frazesach fejletonistycznych dla użytku epissiera. Zajmowano się jednak niemi gorliwie — aby twórczość obniżyć, wielkość sprowadzać do miary krawców fejletonowych i cyrulików. Z tą tendencją zgadzał się frazes hołdu i uwielbienia idealnego, z jakim do mistrzów przystępowano oficjalnie, aby znowu przy każdej sposobności używać ich za narzędzie utylitaryzmu. W rezultacie wytwarzało to krytykę idealistyczno-realistyczną, pozbawioną podstaw

filozoficznych i probierzy artystycznych, analizującą treść utworów — najczęściej ze stanowiska korzyści partyjnych, i w ich interesie przechodzącą do porządku dziennego nad błędami artyzmu. Teoretyczne kwestye sztuki mało ogół obchodziły; Witkiewicz, zajmujący się zresztą tylko malarstwem, interesował, jako cięty i skandalizujący polemista — innych wybitnych teoretyków sztuki nie było. Z przekładów wydano *Filozofię sztuki* Taine'a i krytykującego go Hennequina. W r. 1892 przetłómaczono *Estetykę* Verona, najtęższy w literaturze podręcznik realizmu; dopiero w r. 1903 przełożono *Zagadnienia estetyki* Guyau'a, który szlachetnym polotem ducha i intensywnym życiowym godzi indywidualizm z duchem społecznym, a sztuce wieszczy przyszłość naukową i filozoficzną bez uszczerbku dla poezji. Pisma te zbyt wielkiego wpływu nie wywarły. Krytyka pozostała przeważnie eklektyczną — z aspiracyami do realizmu, pod czem rozumiano przedewszystkiem przedmiotowość, walkę z wybujałą fantazją, z »hypertrofią uczucia«, z wszelkimi wycieczkami w »mgliste« sfery ponadziemskie. Na tych punktach stykali się krytycy wszystkich prawie obozów, na tym punkcie wszyscy byli realistami.

Okolo r. 1890 występuje już jednak przeciw realizmowi w artystycznych centrach Europy, głęboka, wszechstronna, reakcja. Coraz więcej umysłów zaczyna dzieło artyzmu rozpatrywać ze stanowiska, o ile ono zawiera pierwiastki metafizyczne. Sztuka ma znowu — jak dawni idealisci — być okienkiem ku nieskończoności, wiązać ziemię z niebem.

Reakcja ta nastąpić musiała, jako konsekwencya zmieniającego się na korzyść idealizmu poglądu na świat coraz to znaczniejszych grup filozofów i przyrodników. Materyalizmowi, który sam był metafizyką, wstydzącą się swej nazwy i którego wyrazem artystycznym był naturalizm, Du Bois Reymond i Albert Lange cios zadali śmiertelny; na czoło roztrząsań filozoficznych wysunęła się przedewszyst-

kiem kwestya teorii poznania. Powstała z cieniów wielka postać Kanta, który świat z zewnątrz nas przerzucił w państwo doświadczenia naszego wewnętrznego. Na pogląd ten pisze się coraz więcej myślicieli; Helmholtz, dokonawszy wiekopomnych swych badań nad optyką, uznaje, że »poza nami, istotami czującymi, niema jasności i ciemności, niema barw«; dla Hipolita Taine'a świat zewnętrzny jest halucynacją. »Z tak zwanej materji — oświadcza psychofizyolog Ziehen — dla badacza przyrody pozostały jedynie punkty w przestrzeni, rozważane, jako środki sił, mogących wywoływać uczucia nasze lub je zmieniać. Materja ta, pomijając jej hypotetyczny związek z czuciami naszymi, pozostaje dla nas ostatniem x«. Względność tę poznania akcentuje też cała grupa biologów-neowitalistów, od których krok już tylko do metafizyki; Bunge formułuje neowitalizm psychiczny, jako »prawo, iż jeden i ten sam proces świata zewnętrznego, jedna i ta sama rzecz sama w sobie, działając na różne nerwy zmysłowe, wywołuje odmienne czucia, a różne bodźce, działając na ten sam nerw zmysłowy, wywołuje zawsze takiesame czucia, a więc procesy w świecie zewnętrznym nie mają nic wspólnego z naszymi czuciami i wyobrażeniami, świat zewnętrzny jest dla nas księgą siedmioma pieczęciami zamkniętą, a jedyne, co bezpośrednio jest dostępne naszemu spostrzeganiu w poznawaniu — to stany i procesy własnej naszej świadomości«.

Do Kanta wróciliśmy więc i Schopenhauera, dla których świat jest wyobrażeniem. Ale jest też czemś więcej. Co jest tem x, dostarczającym naszym wrażeniom treści? Pozytywizm pytania tego poprostu nie dopuszcza. A i dzisiaj broni się przeciw poruszaniu kwestyi »rzeczy samej w sobie«. Kierunek empiryokrytyczny Edwarda Macha i Ryszarda Avenariusza pragnie »na podstawach czystego doświadczenia« dawać przedewszystkiem przedmiotowe opisy zjawisk, z wykluczeniem wszelkiej »gmatwującej przedmiot«

metafizyki; ale rzecz jasna, że kierunek ten, to wyraz smutnej rezygnacji, że to niemoc podniesiona do systemu, że ducha ludzkiego nie zaspokoi, jak go nigdy nie zaspakajał empiryzm i agnostycyzm. I znowu z pośród przyrodników pojawiają się nowe systemy filozofii metafizycznej. Nie tak zawieszono w powietrzu, jak spekulacja idealistów romantycznych, oparte na wszystkich zdobyczach współczesnej wiedzy doświadczalnej, rozpoczynają tam, gdzie owa wiedza kończy, od owego zewnątrz, którego — jak dotąd — żadne doświadczenie nie dotknęło, i snuje tutaj swoje systemy oczywiście subiektywne, oczywiście niesprawdzone, ale najzupełniej uprawnione, o ile nie pozostają w sprzeczności z wynikami umiejętności ścisłych; bardzo pożądane, o ile po analizie — będącej treścią wiedzy empirycznej — dają całość, obraz wszechświata, syntezę. Systemy takie zbudował fizyolog Lotze, założyciel psychofizyki Fechner; każdy z nich wychodzi poza fakty, dane doświadczeniem; inaczej filozoficznego poglądu na świat zbudować niepodobna. Objawszy całokształt wiedzy empirycznej współczesnej, jak — prócz Spencera — nikt drugi dzisiaj nie zdołał, Wilhelm Wundt przyjmuje Schopenhauerowską wolę, jako metafizyczną zasadę bytu i stawiania się. Znakomity chemik Wilhelm Ostwald głosi »przewyciężenie naukowego materializmu« i usuwając z nauki pojęcie materii, uważa wszystkie zjawiska, zarówno materialne, jak i psychiczne, za objawy energii; jakby kontynuując filozofię romantyków, tensam Ostwald rozpoczyna wydawnictwo *Roczników filozofii natury*. Materializm pierwotny traci zupełnie podstawę, zmienia się, uduchawia, przemienia w monizm panteistyczny, w panpsychizm. Jeden jest tylko *Deus sive natura* — jak nauczał Spinoza — a ciało i dusza to dwa atrybuty jednej i tejsamej substancji; z zewnątrz ciało, z wewnątrz dusza — określił Schopenhauer; koło, obserwowane z wewnątrz, jest wklęsłe, z zewnątrz — wypukłe, tłumaczył Fechner; istota

pozostaje niezmienną. Gdzie jest ciało, jest i duch. Co się dawniej roziło poetom, staje się formułą ludzi nauki. Przeczuwał to H. Taine, kiedy w *Hist. literatury ang.* pisał: »Czyliż nie ma jakiejś wspólnej natury między wszystkimi żyjącymi tego świata? Niewątpliwie każda rzecz ma duszę, ma duszę i wszechświat; jakąkolwiek będzie dana istota, czysto materialną, czy myślącą, określoną czy nieokreśloną, zawsze z poza jej formy zmysłowej przebija się jakiś tajemniczy byt esencjonalny, coś boskiego, co dostrzegamy tylko w przeblaskach podniosłych, ale czego nigdy nie jesteśmy w możności uchwycić i zgłębić«. Forel wywodzi: (*Gehirn und Seele*), że wszystkie prapotęgi zorganizowanych jestestw znajdują się już w naturze nieorganizowanych — tensamem także potencjalność duszy; można więc mówić o embryonie duszy komórki, atomu etc. — przyczem nie należy oczywiście tych pojęć humanizować«. Jeden z twórców biologii nowożytnej, Ernest Haeckel, buduje drabinę rozwojową duszy od najprostszej komórki do najwyższego organizmu ludzkiego; u istot jednokomórkowych jest psychoplasma albo identyczna z żyjącą protoplazmą lub z jedną jej częścią; u zwierząt niższych, nie posiadających jeszcze nerwów i organów poszczególnych zmysłów, psychoplasma nie dochodzi jeszcze do samoistnego rozwoju; u człowieka i zwierząt wyższych skutkiem wysoko posuniętego podziału pracy w organach i naczyaniach, staje się ona neuroplazmą, funkcjonuje, jako dusza«... Dochodzimy w ten sposób do panteistycznego monizmu; materialny świat ciał i niematerialny świat duchowy tworzą jeden i tensam wszechświat; jedyny, nierozdzielny, i wszechogarniający.

Świat ten starają się przeniknąć na swój sposób mistycy wszelkiego rodzaju. Z końcem lat osmdziesiątych krzewią się ich nauki bujnie w Niemczech, Francji, Anglii — z zabarwieniem raz teozoficznym, to panteistyczno-monistycznym. Oschły racjonalizm okresu poprzedniego ustąpił bo-

gatemu życiu uczucia, które nie podporządkowując się rozumowi, stara się być jego skrzydłem i równouprawnionym towarzyszem. W jego świetle wracają do życia dawno zdaje się zamarłe wiary, czary, »zabobony«, stary mesmeryzm odżył, jako hypnotyzm i zajął poważne stanowisko w nauce; romantyczne sny, przeczucia, sugestye zmysłowe zyskują umotywowanie i sprawdzenie naukowe, zmartwychwstaje nawet wiara w wieczną wędrówkę dusz; teorię Weissmanna o ciągłości protoplazmy tłumaczą sobie niektórzy, jako nieśmiertelność egzystencji — niebawem będzie Nietzsche opiewał *die ewige Wiederkehr* z całym czarem rozróżnionej, religijnej swej natury...

Dokąd doszliśmy z pierwotnego stanowiska, którem była filozofia pozytywistyczna, zamykająca oczy i uszy na wszystkie zagadki bytu z poza zakresu doświadczenia, wierząca tylko w operacye rozumowe, odcinająca od natury człowieka, dumnego ze swojej inteligencji, będącego tylko inteligencyą! Przemiana wszystkich wartości a jakkolwiek o jednolitości syntezy mowy niema — jedno jest widoczne: ciążenie filozofii do idealizmu. Duszy ludzkiej zaciasno w tej klatce, w której ją chciał zamknąć empiryzm, ulatuje ona znowu w bezgranicza, kosmos jej ojczyznę. Ulatuje — nie przestając opierać się silnie o ziemię, jako o punkt operacyjny, i w tem różnica między idealizmem współczesnym a spekulatywnym.

A gdy podobne prądy zauważyć się dają w filozofii, a nawet wśród przyrodników, co dziwnego, że budzą się w sercach intuicyjonistów tych urodzonych, którymi są wszyscy artyści prawdziwi, że metafizyka przenika znowu do państwa, skąd ją naturalizm był wygnał: do sztuki, a znajduje teoretyków swoich także wśród krytyków literackich.

Sztuka z aspiracyami metafizycznymi, sztuka — pośredniczka między zmysłami człowieka a absolutem, nigdy właściwie nie wygłasza, a nawet w okresie zupełnego rozparcze-

nia się naturalizmu — w katakumbach żyła. Ba, pierwiastki metafizyczne dadzą się odkryć w dziełach najwybitniejszych naturalistów, o ile ci prawdziwymi byli artystami. Gęsto one rozsiane wśród dzieł Balzaca, a gdy Zola-teoretyk wyświeca je z krainy sztuki niemiłosiernie — Zola-artysta odczuwa je i wciela nieraz w sposób genialny. I tchnienie czuć metafizyczne w obrazach gigantycznych żywiołów przyrody lub kategorii społecznych, które u niego zastępują rolę starożytnego Fatum, i ostatecznie metafizyką jest ów ton wspaniałego panteizmu, jakim dyszą jego pejzaże niektóre, zachwyty i uniesienia nad życiem natury. A gdy nawet sztuka naskórkowa fotografów i machin najbardziej tryumfowała — żyli pisarze, gardzący powszedniością i trywialnością kopistów życia, marzyciele i mistycy, poszukiwacze osobliwych dreszczów i wyławiacze rzadkich pereł, po które spuszczały się w otchłanie duszy, intuicyą sięgają w zaświaty, budują systemy uczuciowe i fantastyczne, pełne tajemnic boskich... Młodzi, krewni po duchu Edgara Poe i Baudelaire'a, czciciele Wagnera i Villiers de l'Isle-Adama, Verlaine'a i Mallarmé'go, mistycy i metafizycy, artyści i ezoterycy, lubo nieraz prawdziwie francuskim kabotyństwem podszyci, zdobywają nareszcie kawiarnie literackie, od roku 1884 mają pismo własne *La Revue-Indépendante*, wojują coraz bezwzględniej ze »starymi«; okrzyczani za »dekadentów« — przyjmują to pogardliwe miano, w rzeczywistości zbiorową ich cechą jest symbolizm. Podług ich teoretyka, Gustawa Kahna, symbolizm przywraca człowiekowi współczesnemu, choremu na »zupełny brak ciekawości dla boskich tajemnic« (określenie Morice'a) — »utracony zmysł tajemnicy«, bierze pod uwagę »olbrzymią część Niewiadomego, które nas otacza«, zaś jako technika działa przedstawianiem »w książce lub poemacie teorii faktów uczuciowych lub umysłowych za pomocą najbardziej charakterystycznego z tych faktów«. Mnożą się manifesty, teorie, czasopisma, polemiki. Kahn swoją poetykę wydał w roku 1888; w 1891 roku Huret urządza »an-



kietę o ewolucyi piśmienniczej», która, wojownicza i bezwzględna, wyjaśnia prądy najnowsze i kierunki; wcześniej trochę wydał Karol Morice: *La littérature de tout à l'heure*, w której filozofia i poetyka nowej szkoły bardzo szczegółowo są skreślone. Ruch ten, przekroczywszy granicę, zatrzymał się nasamprzód w Belgii i tam pobudził do twórczości w nowym duchu całą falangę młodych. Już w roku 1887 wydała *La Jeune Belgique* antologię: *Parnasse Jeune Belgique*, gdzie były zadatki wszystkich charakterystycznych cech Maeterlincka i jego ideowych przyjaciół. Na widowni zajaśniała nowa sztuka a na sztandarze jej wypisane hasła metafizyki i symbolizmu. Po realizmie i naturalizmie, które były sztuką środowisk i fizyologią ciał — nastał czas sztuki filozoficzno-symbolicznej. Jest ona »sztuką«, chce działać na fantazyę, uczucie, duszę, nie na nasz zmysł interesów społecznych — tem się różni od utylitarystów, różni się jednak także od realistów — ideami. Odrzuca hasło Zolowskie natury przez pryzmat indywidualny, ale zawsze z zewnątrz widzianej; hasłem jej stała się synteza tak zewnętrznej, widzialnej, jak i transcendentalnej strony bytu. Równocześnie musiał zmartwychwstać kult »tajemnic eleuzyjskich«; do psychopatii zdegradowany geniusz okrył się znowu jasnością promienia, a z nim wszystkie, przez trzeźwy rozsądek pogardzane stany egzaltacji, natchnienia, ekstazy, »szału boskiego«, twórczości pozaświadomej etc. Odrodził się romantyzm — odpowiada mu uprawniona przez naukę krytyka romantyczna, w założeniach i celach metafizyczna.

II. Miriam.

Gdy w Paryżu i na ziemi belgijskiej odbywały się te zapasy o nową sztukę, bawił tam dla studyów artystycznych przybyły z Warszawy ex-redaktor *Życia*, Zenon Przesmycki-

Miriam. I niewielu zapewne Francuzów śledziło te zapasy ideowe z takim, jak on, gorączkowym zajęciem i bezinteresownym umiłowaniem; w co weseli, rzadko wolni od blagi paryżanie, wkładali kawał duszy, on włożył całą powagę myśli, całą swą istotę duchową. Z czcią i namaszczeniem kapłańskim zawsze pragnął służyć sztuce; z kapłaństwem tem istotniejszym, że po szukaniu i błądzeniu znalazłszy bóstwo — przejął jego dogmaty zbożnie, stosuje je żarliwie, ale dosłownie, bez prawdziwego krytycyzmu i bez samodzielności.

Wanderjahre, czasy szukania i łamania się, trwały stosunkowo niedługo. Redagując w Warszawie *Życie*, Miriam różnił się od innych pisarzy literackich warszawskich większym zapałem i miłością dla Piękna, ale w pojmowaniu tego piękna i określaniu stosunku jego do życia, nie odbiegał zasadniczo od panujących pojęć realistyczno-społecznych; więcej tylko, niż inni, zwracał uwagę na wyrobienie formy. Miriam-twórca przedstawia się jako »intelektualista o duszy wysubtelnionej i wrażliwej na piękno we wszystkich kształtach, zatem też na piękne konstrukcje umysłowe«; zaś »brak bezpośredniości w odczuwaniu, przepuszczenie wszystkich wrażeń przez filtr rozumu, nadaje poezjom jego pewną akademickość, ze wszystkimi dobrymi i ujemnymi cechami tego pojęcia«. Do nich należały też pierwiastki kosmopolityzmu i arystokratyzmu. Miriam-teoretyk ten sam posiada charakter.

Charakter ten musiał go rychło odwieść od pojęć i tradycji warszawskich, oderwać od tendencyjności społecznej i realizmu jednostronnego; naturze jego odpowiada więcej sztuka wzniesiona ponad życie, sama sobie celem będąca i środkiem, wpływ nie tylko żywiołowych potęg duszy, ile rozważającego, panującego nad bezwiedną twórczością intelektu. W roku 1891 zaczął Miriam, pod pseudonimem »Jan Zagiel«, ogłaszać w *Świecie* krakowskim fejetony artystyczno-literackie p. t. *Harmonie i dysonanse*. Poświęca je prawie wyłącznie krytyce literackiej. Przedewszystkiem zaznacza z całym

naciskiem charakter artystyczny sztuki. »Jeżeli mówię, że literatura jest sztuką, chcę przez to zaznaczyć — z jednej strony, iż ma ona cel swój własny i nie jest bynajmniej narzędziem jedynie do przeprowadzenia tych lub owych idei, czy tendencji, bądź narodowych, bądź moralnych, bądź społecznych, bądź naukowych; z drugiej zaś, iż ma ona właściwe sobie, do urzeczywistnienia celu tego prowadzące środki zarówno wewnętrzne, jak i czysto techniczne, których świadomość jest istotnemu artyście literackiemu nieodzownie potrzebna, czyli że — podobnie jak w innych sztukach — (malarstwie, rzeźbie, muzyce i t. d.) — natchnienie samo, popęd, intuicja, talent, łaska Boża, bez systematycznej, do zakresu celów i środków literatury odpowiedniej szkoły, nie wystarczają«.

To podkreślanie szkoły jest dla intelektualisty bardzo charakterystyczne. Człowiek kultury zabił w sobie wszelką bezpośrednią intuicję twórczą, przestał jej wierzyć, bać się jej — uznaje tylko twórczość świadomą i uregulowaną.

»Ale — rozumuje dalej — literatura nie tylko cel swój odrębny posiada, lecz i własne, odrębne do urzeczywistnienia go środki. Z tych, jedno znajduje artysta w sobie samym, w duchu własnym; drugich, które są uzupełnieniem tych pierwszych koniecznym, musi szukać naokoło siebie, poza obrębem swej istoty. Do rzędu tych pierwszych należy to wszystko, co *vox populi* zowie głosem wewnętrznym, ogniem bożym, łaską bożą, zdolnością, geniuszem, talentem, natchnieniem, inspiracją i t. p., a co dałoby się streścić w ogólnym terminie siłą twórczą, wytłómaczyć zaś przewagą wyobraźni nad innymi duchowymi władzami. Literatura piękna, czyli poezja w obszerniejszym słowa znaczeniu, nie ma wcale jakiejś specjalnej odrębnej dziedziny; ogarnia ona cały świat, całe życie, całą istotę ludzką — ale różni się od nauk ścisłych, filozofii, historii, sposobem traktowania przedmiotu. Tam wszystko jest pojęciem, myślą — w poezji wszystko wyobrażeniem (!), obrazem. Myśl poetycka jest przeobrażeniem myśli abstrakcyjnej

w kształty konkretne, zamianą myśli w obraz — a tego przetworzenia dokonywa właśnie potężniejsza, niż u innych ludzi, wyobraźnia. Sama wszakże siła twórcza nie wystarcza. Jak świadczy doskonale porównanie z nieuczonym śpiewem ptaka, jest to dopiero instynkt ślepy, nieświadomy, a więc sam przez się do stworzenia rzeczy szerszych, skończenie i świadomie rzeczy pięknych, niezdolny. Najczęstszym powodem kładzenia nacisku jedynie na natchnienie jest popularny bardzo, niestety, ale absurdem estetycznym będący komunał, iż kto głęboko czuje, większym jest poetą od wielu poetów książkowych. Przedewszystkiem ściśle biorąc, nie uczucie jest źródłem twórczości, lecz wyobraźnia, ale i ona daje twórcy tylko myśl surową, zamkniętą w jego duchu i jemu jedynie znaną, podobna do tego bloku marmurowego, przed którym rzeźbiarz stoi w zadumie. On sam widzi już w niekształtnej tej bryle posąg wspaniały, potężny, wytwór piękna i mocy — ale jak go stamtąd wydobyć, jak ten kształt cudny, który w wyobraźni mu błysnął, światu całemu uwidocznić i dać na podziw, jak wcielić dzieło, które dotąd widmem jest tylko jego ducha? To — wskazuje mu sztuka, szkoła sztuki«.

Znowu ten sam punkt widzenia, uogólnianie własnego ja. Dwukrotne akcentowanie, że źródło twórczości spoczywa w wyobraźni, psychologicznie nie da się absolutnie udowodnić i świadczy ponownie o zupełnym przeoczeniu poezji lirycznej, będącej tylko wypływem uczucia; wszelka poezja będzie przedewszystkiem syntezą wszystkich władz duszy. Co dalej w tym artykule uderza, to brak stanowiska metafizycznego. Miriam nie zamyka poezji w jakiejś specjalnej, odrębnej dziedzinie — świat, całe życie każe jej ogarniać. Podobne zajmuje stanowisko wobec krytyki literackiej.

Krytyk — podług Jana Żagla — nie jest samodzielnym twórcą, lub odtwórcą, ale czyto występuje w roli sędziego, jak do dzisiaj poniekąd się dzieje w krytyce czysto estetycznej, czy też — w iluzorycznej zresztą — postaci tłumacza

i wyjaśniać ją jedynie, jest zawsze pośrednikiem między literaturą i publicznością. Krytyk rzeczy współczesnych, dzieł autorów żyjących, ogranicza się z konieczności do analizy estetycznej, uzupełniając ją conajwyżej wykazaniem związku wewnętrznego między taką lub inną zasadniczą stroną rozbieżnego utworu a ogólnym nastrojem duchowym społeczeństwa i narodu. »Niemożliwą zaś wprost jest analiza psychologiczna, raz z powodu zupełnego najczęściej braku danych o autorze, a powtórnie — gdyby te nawet były pod ręką — z obawy popełnienia nieprzystojnej, a czasem karygodnej niedyskrecji. Jakkolwiek wszakże krytyka teraźniejszości, zapełniająca przeważnie łamy dzienników, nie ma ostatecznie — jak widzieliśmy — innego zadania nad ocenę czysto estetycznej natury, niemniej przeto zadanie krytyka nie jest — i w tym zakresie — bynajmniej tak łatwe i dla każdego dostępne, jakby się zdawać mogło. Przedewszystkiem musi on posiadać względnie znaczny багаż wiadomości, być otrąszanym z teoryjami i prądami estetyczno-literackimi wszystkich epok i czasów i znać nie tylko piśmiennictwo swoje ojczyzny, lecz i wszystkie wybitniejsze literatury obce, zarówno nowożytne, jak wieków minionych. W ten sposób dopiero osiąga on pewną możność wniknięcia w najgłębsze tajniki myślowe i techniczne utworów, jakie później przyjdzie mu oceniać: robienie przeróżnych zbliżeń i porównań i wskazywanie przez to stron wybitnych, charakterystycznych, oryginalnych danego dzieła, zstępowania w razie potrzeby do źródeł i odkrywania choćby przypadkowych nawrotów myśli; sądzienia zarówno o całościach i kompleksach, jak o szczegółach i pierwiastkach; rozświecania za pomocą zbliżeń, wniosków i analogij dróg ducha swego czasu; wyprowadzania, wreszcie, na podstawie całego szeregu podobnych rozbieżności, ogólnych reguł i zasad, a niekiedy i wniosków na przyszłość. Wszystkiego tego jednak nie dość będzie, jeśli krytyk nie wyrobi sobie pewnej własnej, wyrozumowanej i popartej odpowie-

dnim argumentem filozofii sztuki. Przedewszystkiem, bez niej, sam zgubiłby się w chaosie materyałów, o których mówiliśmy powyżej. Powtórnie zaś, zadaniem krytyki jest właśnie oparta na wyszukiwaniu dla wrażeń naszych motywów i usprawiedliwień ogólniejszego porządku, gradacja i klasyfikacja, czyli, jednym słowem, sądzenie dzieł sztuki. Musi on zatem sądzić; że zaś sąd estetyczny jest zawsze osobistym, podmiotowym, przeto krytyk winien wyznać śmiało swe zasady, aby wydając następnie taką lub inną ocenę danego dzieła, zostawić czytelnikom nie platoniczne prawo, lecz istotną możność kontroli, obrachowania się z tem zdaniem osobistym i zwalczania go w razie chęci i potrzeby. Nie mające silnej podstawy bez takiej osobistej, zakończonej filozofią sztuki, empiryczne wrażenia pseudo-krytyków nie mają żadnej wartości i powagi. Tyle co do szkoły, jaką każdy aspirant na krytyka przejść powinien. Obok tego wszakże, krytyk, chcący zasłużyć na uznanie, musi nieodzownie posiadać pewne specjalności umysłu, wrażliwości charakteru. Przedewszystkiem potrzebna mu niezłomna rzetelność literacka, polegająca na niepodawaniu oceny estetycznej wpływom swoich przekonań moralnych, obyczajowych, społecznych itp. — tj. na zdolności przemagania swych antypatyj tego rodzaju i oddawania zasługującemu na to pod względem artystycznym, choćby gdzieindziej co do przekonań najgorzej zwalczanemu przeciwnikowi, całego należnego mu hołdu i podziwu. Dalej, musi on mieć odwagę nieuchylenia czoła przed ubóstwianiami przez tłumy bożyszczami, a rehabilitowania niesłusznie przez też tłumy zapoznanych i wyklętych. Obok tych dwóch cech postawić jeszcze należy umiarkowanie, niedozwalające znęcać się zbyt nad potęganiem, oraz godność własną, broniącą od zbyt wielkiego płaszczenia się przed wielkościami, która jednak nie powinna przeradzać się w pychę. Wreszcie, umysł szeroki i giętki, subtelny i przenikliwy, otwarty nawet na najdalsze od ideałów własnych i gustów rządzących pojęcia rzeczy; wrażli-

wość na wszelkiego rodzaju objawy piękna, pozwalająca równie dobrze odczuwać zalety i wagi klasyków jak romantyków, idealistów, jak realistów; łatwość w oryentowaniu się wśród najsprzecznějších prądów teorii — i — że to nawet dodam — oryginalność, ba nawet pewien artyzm pióra są nieodzowne».

Żądania i wskazówki — jak widzimy — bardzo racjonalne, bardzo słuszne, ale nie zawierające żadnej zasady rewolucyjnej, najmniej zaś metafizycznej. Miriam nie żąda od krytyka specjalnego wyznania wiary, ba, specjalnego wykształcenia filozoficznego, monistycznego światopoglądu prawie śladu tu niema; są natomiast antynomie, jak stwierdzanie absolutnej podmiotowości naszych sądów estetycznych i szukanie »dla wrażeń naszych motywów i usprawiedliwień ogólniejszego porządku«; jest uznanie dla Zoli jako że »w *la bête humaine* cel czysto artystyczny nie przewyższa, naturalnie, i nie usuwa tendencji dokumentysty, bo byłby to przewrót za radykalny, ale stanowczo je równoważy«. Pod każdym względem — eklektyk.

Aliści w tym samym roczniku (1891 *Świata*), równocześnie z seryą *Harmonii* i *Dysonansów* zaczął Miriam drukować rozprawę o Maeterlincku, rzecz istotnie w dziejach naszej krytyki pamiętną i przełomową. Dokonał w niej czynu cechującego każdą rewolucję: wprowadził nową zasadę. Da się ona streścić w zdaniu: wielka sztuka jest w treści swej zawsze metafizyczną a w formie symboliczną.

Pielgrzym znalazł sanctuarium, poszukiwacz — skarb upragniony. Prowadziła ta droga przez wszystkie organa prasowe ówczesnych młodych w Paryżu i Brukseli, przez wszystkie manifesty i efemerydy, przez dzieło Maurice'a i wyznania oraz listy Maeterlincka, przez filozofię Karola du Prela oraz dawnych mistyków. We wszystkich zasadniczych ideach, głoszonych przez Miriam wóczas, jak zresztą i później, trudno chyba o jedną, któraby była płodem samodzielnej pracy myśli; wszystkie mają swe źródła w wspomnianej lekturze,

wzbogaconej potem poznaniem innych estetów i filozofów — najmniej polskich. Umiał jednak Miriam wzięte od drugich idee powiązać w jeden systemat, podstawowe jego punkta proklamować, jako niewzruszone dogmaty, i dogmaty te głosić z stanowczością i siłą przekonania, nakazującą posłuch i poszanowanie.

Nową sztukę uważa Miriam za naturalną a dobroczynną reakcję przeciw materyalizmowi w filozofii a naturalizmowi w sztuce. Zewnętrznem one, mechanicznem i płaskiem ujęciem cząstki zaledwie człowieka i świata, gdy artysta powinien sięgać ukrytego w nim *mare tenebrarum*, wiążącego go z tajemnicami odwiecznymi. Czyni to poezya młodej Belgii, przede wszystkim Maeterlinck.

»Głęb zatem wewnętrzną, nieskończoność ukryta na dnie, oto co według Maeterlincka, jest, obok właściwej natury poetyckim umiejętności ich oddania, najważniejszym z warunków i najpierwszem ze źródeł piękna poetyckiego. I jest to — być może — zaczątek najprawdopodobniejszej i najmożliwszej do konsekwentnego przeprowadzenia definicyi tego ostatniego. Po runięciu wszystkich pojęć i określeń absolutnego piękna a wobec nieodzownej potrzeby jakiegoś kryterium przy ocenie dzieł sztuki (bez niego bowiem wszelki sąd krytyczny byłby mniej usprawiedliwionem, empirycznym lub więcej umotywowanem, umiejętnem, filozoficznym zdaniem indywidualnem) — ta miara, jako najzgodniejsza ze stwierdzonym faktem wiekuistości twórców geniusza, lecz zarazem ciąglej ewolucyi form i postaci piękna, zdaje się jedynem pryncypium, dającym się przeciwstawić pozytywnemu, i zresztą, bynajmniej, kwestyi nierozwiązującemu aposteryoryzmowi i odpowiadającemu jako tako na tajemnicze: dlaczego? dlaczego to jest pięknem a tamto brzydkiem? czemu tego zwiemy geniuszem, a tamtego talentem? dlaczego stopniujemy, określając jeden utwór jako rzecz piękną, a drugi —

jako arcydzieło? Co tym, arcydziełami zwanym tworom geniusza ludzkiego, wiekuiste w świecie piękna zapewnia życie.

Zasady te nie są właściwie nowe.

»Sztuka wielka, sztuka istotna, sztuka nieśmiertelna była i jest zawsze symboliczną; ukrywa za zmysłowemi analogiami pierwiastki nieskończoności, odsłania bezgraniczne pozazmysłowe horyzonty. Ogi była taką nieświadomością, gnał ją ku temu instynkt geniuszów; dziś — może pobudzona przykładem śmiałych pionierów nauki, którzy, rzucając się zuchwale w otchłanie nieznanego, jeśli badać tajemnicze objawy śmierci, snów, instynktów, hypnozy, magnetyzmu, siły psychicznej i t. p. — staje się nią świadomością. Entuzjastycznie wita Miriam objawy ostatnie w nauce, stwierdzające rozmaite zjawiska dotąd za nadnaturalne, cudowne, poczytywane. Mistycyzm to, ale mistycyzm naukowy, wyznaczany przez poetów szczególnie romantycznych oddawna, dzisiaj odrodzony, jako nowy, pierwszy po romantyzmie rzeczywisty etap w rozwoju poezji, bo doktryna naturalistyczna, dzięki jednostronności swej, stanowi objaw reakcji jedynie, nie zaś szczybel dalszy w drabinie ewolucyjnej. Mistycyzm ten naukowy wskazuje: że świadomość nasza obejmuje zaledwie szczupłą wysepkę nieskończonego morza tajemnic świata, że uczucie, które nas zbliża do nich zapomocą przeczuć, transów, »czarów« i t. d. nie jest bynajmniej majakiem pustym, owszem kryje prawdy, przez naukę dzisiejszą stwierdzone, że człowiek jest miryadem węzłów z światem zagadek, z naturą, złączony... Na swój sposób wyraża to samo poezja — nie abstrakcyami i rozumowaniami, lecz usiłując »w ramy rzeczywistych i odpowiednich szczegółów zmysłowych oprować perspektywy nieskończoności, specyjalnemi dotknięciami pędzla poetyckiego maskować te ostatnie, kazać się ich domyślać duchowi zdolnego do marzeń czytelnika i tu i ówdzie tylko fosforycznym błyskiem drogę ku głębiom ukrytym rozświetlać. Poezja — konkluduje tedy

Miriam słowami Bernarda Lazare'a — »jest sztuką zamykania symbolów w jasnych zupełnie zdaniach i ukrywania tajemnic w łonie obrazów konkretnych«. Wszystkie te cechy posiada twórczość Maeterlincka, którego też wielbi Miriam, jako nader głęboki umysł metafizyczny i jako dramaturga, co sztukami swojemi odsłaniając obie strony istoty ludzkiej: oblicze zmysłowe i oblicze transcendentalne, wzbogacił sztukę niesłychanie; pomysł to bowiem »nowy, olbrzymio nowy, stanowiący rewolucję istotną w dziedzinie pojęć i dramaturgii«.

Co za różnica głęboka między poglądami Miriam a niedawno wygłoszonymi ideami Jana Żagla! Ten twierdził, że »sąd estetyczny jest zawsze osobistym, podmiotowym«, teraz zaś mamy cały system zasad, stałych i niezłomnych, stanowiących kryterium każdego dzieła sztuki. Wprzód żądało się od krytyka wyrobienia sobie »pewnej własnej, wyrozumowanej... filozofii sztuki«, obecnie mamy tę filozofię sformułowaną, dogmatyczną, a poza nią — *non est salus*. Szeroka skala estetyczna, z którą poprzednio mieliśmy do czynienia, obecnie już zatracona; na samym wstępie swego studium pogardliwie odrzuca Miriam wykwiłt z przesycenia się naturalizmem sztukę, której cechami sensualizm, wrażenia plastyczne, obserwacja świata zewnętrznego; zajmuje go tylko świat ezoteryczny. Z całej plejady młodej Belgii tylko głównego reprezentanta tego kierunku podnosi, pomijając zupełnie n. p. takiego Emila Verhaerena, gdyż źródła jego utworów biją z czeluści społecznych, lubo skarga jego i rozpacz sięgają nieba.

Z biegiem czasu zasady te Miriam ustaliły się w kodeks niezłomny, gdy teoretyczny jego wyraz nieraz jeszcze się waha. W licznych rozprawach i polemikach, rozrzuconych w *Chimerze*, przykładą Miriam wysoką swą miarę do dzieł literatury bieżącej lub niedawnej i demonstrowa wszystkie silne i słabe strony swej metody. W czasie rozprężenia pojęć, szczególnie estetycznych, w społeczeństwie, które

w dziedzinie sztuki pozwala królować reporterom i specjalistom od higieny i służby partyjno-społecznej — potęgą, dobroczynną potęgą jest wysoka miara ideowo-artystyczna, żądająca od twórców sztuki — rozległej perspektywy filozoficznej i doskonałości w wykonaniu. Słońce to może się jednak odbijać także w kropli rosy, dyament może się znaleźć w rudzie czarnej. W Miriamie tkwi zbyt głęboko parnasczyk i arystokrata ducha, by w praktyce miał to uznać. Ponad wszystkimi teoryjami i przekonaniami jest człowiek, spłot instynktów i predyspozycji psychicznych, a ten u Miriama źle się czuje na glebie czarnej ziemi, choć tu należy najwspanialsze kolumny ducha opierać, stąd pod niebo mogą wystrzelać; odpowiednio też w praktyce zmodyfikował sobie teorię.

Przedewszystkiem dał socyologię sztuki. Jak wszystko u Miriama — nie jest i ona oryginalna; zasadniczą jej podstawą akcentowany zawsze przez romantyzm, antagonizm między »poetą a światem«, geniuszem a tłumem. Sprzeczność ta istnieje — to nie ulega wątpliwości; śledzić ją można od zarania dziejów ludzkości, całą historię kultury ludzkiej można pod jej kątem widzenia napisać. Jednakowoż nie ulega też wątpliwości, że gdy chodzi o salwowanie ducha, który *flat ubi vult*, to przedewszystkiem należy zburzyć wszystkie stojące mu na przeszkodzie szranki i ograniczenia, aby mógł wypowiedzieć się z całą swobodą i siłą. Warunki te w znacznej mierze wywalczyła rewolucja francuska: przyniosła ludom europejskim wolność ducha i wolność zewnętrzną. Przedstawiciel ducha twórczego nie ma dziś już przed sobą w perspektywie stosu gorejącego; ani on, ani dzieło jego nie zostaną już publicznie ręką kata spalone. Zdobycz to ducha nowożytnego owa społeczna swoboda, gdy zadaniem przyszłości jest uniezależnienie jednostki, więc i siły twórczej, pod względem ekonomicznym, aby niczem nieskrępowana mogła się oddawać swemu powołaniu. Upadnie w ten sposób najbardziej upokarzająca zawistość geniuszu od tłumu, a po-

czątek dała już rewolucja francuska. Rzeczy to tak proste, iż zdawałoby się, iż każdy powinien je uznać — Miriam woli jednak powtarzać stereotypowe zawrodożenia wzorów swych francuskich, przemieniających arystokrację ducha w społeczną. »Rewolucja francuska — biada w naczelnym artykule *Chimery* — stawiając zasadę równości i znosząc różnice klas, zniosła zarazem wysoką kulturę duchową stanów uprzywilejowanych, a nie dała jej stanom wyzwolonym, schłopiła szlachtę, a nie uszlachciła ludu. Skazując pierwszą na brutalną, cielesną walkę o byt, odebrała jej możność, chęć a z czasem i zdolność odczuwania głębokich, subtelnych rzeczy duchowych; pozbawiając drugi prostoty, ciszy, elementarności pierwotnego człowieczeństwa, które pozwalało mu odczuwać a wprost i wydawać z siebie wielkie imperatywy Nietzschego, dała mu za to poziome jego pragnienie wygodniejszego żywota, płaskie zazdrości i niechęć do wszystkich niepojętych mu uskrzydleni duszy. Stopniowy, coraz szerszy zalew demokracji prowadził dalej to dzieło«. Socyologia to oczywiście, nie licząca się z elementarnymi faktami historii. Francja i wogóle Europa przed rewolucją, społeczeństwo na różnicy stanów i przywileju oparte, jako jedyna atmosfera wielkiej sztuki? ale gdzież ona w XVII wieku, kiedy przywilej panował a demokracja gdzieś dopiero głowę podnosiła? Jeżeli sztuka wielka ma komu coś do zawdzięczenia, to złamaniu przywilejów i skostniałej w kłamstwach konwencyonalnych bezdusznej sztuki dworskiej. Szekspir był ostatnim wielkim poetą rycerstwa — na nim łamie się feudalizm i jego sztuka. W Europie występuje na widownię *tiers etat* i niesie z sobą świeże soki; nową kulturę i sztukę, której wydać nie mogła w bizantynizmie i niskiej rozpuście dworów zachodnich pogrążona szlachta, ni *glebae adscriptus*, dlatego »w ciszy i elementarności« pogrążony chłop. Nie na posadzkach dworskich, nie »wśród wysokiej kultury stanów uprzywilejowanych« wyrosło malarstwo Al-

brechta Dürera, poezya szewca Hansa Sachsa i mistyka drugiego szewca Jakóba Boehme; tylko wśród wolnego, radującego się myślą swobodną i pełnią życia mieszczaństwa, mogła powstać sztuka Rubensa, Rembrandta, Ruysdala, jak i filozofia Kartezjusza i Spinozy; tylko w republikańskich miastach włoskich albo zależnych od ludu dworach tamtejszych mógł powstać duch, który natchnął Boticellięgo, Michała Anioła. Równocześnie w narodach, które najwyżej wykształciły zmysł hierarchii, panowała ta hierarchia, która każde dzieło sztuki i myśli z indywidualnego natchnienia wypływające — w ręce św. Inkwizycji oddawała. Nie można za często powtarzać, za silnie akcentować, że pierwszym warunkiem istnienia sztuki, wszelkiej wogóle kultury wyższej, jest wyzwolenie indywidualizmu, uniezależnienie go od niewoli ciała i niewoli ducha — a to rozkładanie człowieczeństwa jest właśnie jedyną treścią wielkiej rewolucji. I owoce jej długo na siebie nie dały czekać. Daleki chyba od uwielbiania rewolucji, Hipolit Taine widzi w niej źródło tego napięcia i wzlotu twórczego ducha, który przetłómaczony na język sztuki, wydał potężne prądy artystyczne, cały szereg arcydzieł. Nietylko politycznie, lecz i artystycznie odmłodził Europę. Śledząc go — mówi Taine — »zobaczycie jego znamiona w wielkim rozwoju sztuki filozoficznej, lirycznej i smutnej, w Anglii i we Francji, w przeistoczeniu i wzbogaceniu języka, w wynalezieniu nowych rodzajów i nowych cech, w stylu i uczuciach wszystkich wielkich pisarzy nowoczesnych, od Chateaubrianda do Balzaca, od Goethego do Heinego, od Coopera do Byrona, od Alfieriego do Leopardiego«. Objawy podobne widzimy też w malarstwie, a najsilniejszy ich może wyraz przebija się w najeteryczniejszej i najbardziej uduchowionej ze sztuk — »w muzyce odpowiadającej pojawieniem się nowego geniusza... na progu tego wielkiego wzburzenia dusz, które się nazywa rewolucją francuską...

Do tej to duszy Beethoven, Mendelsohn, Weber przemawiali...«

Rewolucya społeczna była nieodzowną poprzedniczką rewolucji w sztuce, wyzwoliła bezdenie uczuć z duszy ludzkich a zarazem nową klasę, która je wchłonęła, zrozumiała. Zmieniła odrazu stosunek artysty do życia; aktor, który za błogosławionych przez Miriamę czasów nie mógł być w ziemi poświęconej pochowany; poeta, który był wtenczas wyższym rodzajem błazna, zabawiającego dwór pański; malarz, który jak Velasquez dumniejszy był z godności dworskiej, niż z geniuszu — wszyscy czują się wolnymi artystami, nieskazanymi na pensye i kaprysy pańskie, nieobawiającymi się »ramienia duchownego« ni świeckiego, tworzącymi li z natchnienia, dla wielkiej, bezosobowej, a zatem niewymagającej stosunku służbowego masy, jaką jest naród. I dopiero wyzwolona klasa, reprezentująca naród, odczuwa drgnienia nowego ducha, wdzięcznie przyjmuje wielką sztukę romantyzmu, młoda, świeża, daje na siebie działać młodości i sile; obok Napoleona — prowadzi hufce do boju poeta dźwiękami Marsylianki, Mickiewicz zapala ją do czynów »*Odą do młodości*«, Lamartine zostaje powołany do kierowania losami wielkiego państwa.

Koniec wieku, coprawda inny przedstawia widok, niż jego początek. Okres bohaterski mieszczaństwa dawno minął — dziś jesteśmy świadkami jego rozkładu. Jak niegdyś feudalizm w stanie dekadencji strywalizował i wypaczył poezyę trubadurów, tak dzisiaj burżuazya przemienia w płaskość, trywialność i spekulacyę wszystko, czego dotyka. Patrzę — woła Ruskin — na krajobraz, zeszpecony przez industrializm i pytam: coście wy zrobili z natuty; patrzę na robotnika, wynędzniałego i zeszpeconego przez system pracy, i pytam, coście wy zrobili z człowieka. Taksamo patrząc na znikczemniałe w formie i treści dziennikarstwo, na mody w literaturze i produkcji artystycznej, na niżenie twórców ducha do roli afrodizyaków i narkotyków, trzeba pytać: coście wy zro-

bili z sztuki. Stąd u wielu poważnych umysłów reakcja przeciw samej sztuce, usuwanie jej poza nawias spraw poważnych, zdegradowanie do roli zabawy, zbytku, lub rzeczy wprost szkodliwej — ale stąd też tęsknota bezbrzeżna za sztuką odrodzoną, czystą, wielką, która nigdy jeszcze nie miała tylu entuzjastycznych czcicieli, tylu sług kornych, co w naszych czasach — bodaj skutkiem obudzenia potrzeb i odczuć artystycznych u większej ilości jednostek, w milionach, które dawniej były wprawdzie pogrążone w »ciszy i elementarności«, ale ani głodów metafizycznych ani pragnień piękna nie znały. I zjawiają się apostołowie odrodzenia i przychodzi ono różnemi drogami — nie ulega jednak wątpliwości, że musi być oparte tylko na gruncie społecznym, że bez wyzwolenia społecznego i ekonomicznego niema też duchowego, że przykute do tacek niewolnictwa wyjątkowe tylko jednostki mogą ulatywać w sfery kontemplacji czystej. Stąd nierozzerwalny związek między interesami sztuki a życiem. Uznali to już dzisiaj inteligentniejsi przewodnicy ruchu emancypacji ludu, i na Zachodzie jest on gwardyą stojącą w obronie wolności sztuki, niejednokrotnie zagrożonej właśnie przez zwolenników hierarchii społecznej; uznali to przewodnicy sztuki właśnie ezoterycznej i arystokratyzm duchowy nie przeszkadza Morrisowi stawać na czele rzesz ludowych w Londynie, Maeterlinckowi i Verhaerenowi przemawiać w *Maison Peuple* w Brukseli, »intelektualistom« francuskim maszerować w przedniej straży obrońców republiki, Ryszardowi Dehmłowi być prelegentem na zebraniach robotniczych.

Przyziemną i ciasną jest działalność społeczników, pogardliwie traktujących wszelkie z kwestyą chleba i polityki niezwiązane idee; oderwaną od ziemi, skazaną przeto na rychłe zwiędnięcie jest działalność estetyków, przemieniających sztukę w cieplarnię ducha. Słuszność miał Miriam, kiedy głosił monizm, obejmowanie przez sztukę całości bytu i monizm ten jest też zasadą socjologii sztuki.

W praktyce swej literackiej od tej zasady Miriam tak się oddalił, iż sztuka pod jego piórem balonem się stała sztucznym, zawsze ponad ziemią szybującym. Wszystko, co się odnosi do życiowej strony dzieła arcyzmu, dla niego nie istnieje. Zola, dla którego nietylko Jan Żagiel, lecz także autor przedmowy do przekładów z Maeterlincka miał wyrazy wysokiego uznania za rozległe perspektywy panteistyczne utworów — obecnie stał się tylko ordynarnym »gburem«. Ada Negri, której poezją tak szczerze przemawia męczeństwo żywota, traktowana z najwyższym lekceważeniem. Kasprówicz z okresu społecznego, kiedy dawał nietylko polemiczne wiersze, lecz także czyste wizje wsi polskiej, zwany »powierzchnowym filantropem (?), apostołem współczucia (?) wszystkich doczesnych (tylko?) nędz i bólów ludzkich«, zaś hymny jego *Święty Boże* i *Dies irae*, z których szczególnie pierwszy jest przepotężną emanacją duszy, cierpiącej za miliony, hymny te Miriamowi »zdają się brzmieć nie z owych pozazmysłowych wyżyn ducha, do których poeta już zdążył nas przyzwyczaić, ale gdzieś u poziomów, pod niższemi, ciasniejszymi niebami«. Sztuka syntetyczna staje się w ten sposób jednostronną, najpiękniejszą zasadą filozoficzna przemienia się w formułę ciasną, w łożo Prokrustowe.

Rzuca też na nie Miriam każde dzieło, każdą indywidualność twórczą, i gdy jednym nogi podcina, drugim — wydłuża je, by na tem łożu mogły się zmieścić. Stąd brak wytrawności i sprawiedliwości w jego ocenach krytycznych; dwie właściwie znają struny: dytyramb i pogardę. N. p. cerebrałna, pełna metafizycznych aspiracji twórczość Artura Rimbauda przemawia do własnej jego indywidualności i wprawia go w uniesienie gorączkowe, które każe na cały żywot i twórczość »Szekspira-dziecięcia« spoglądać oczyma miłości i tylko miłości; stąd zatajanie pewnych szczegółów żywota, obrona drugich — lubo cała owa strona życia prywatnego właściwie nas nie obchodzi; stąd zanik wszelkiej proporcji

w ocenie twórczości tego artysty więcej życiem, niż dziełami, mianowanie go »jak gdyby słupem granicznym między dawnymi i nowymi laty, jak gdyby odosobnionym w półmrokach przeszłości wybuchem ognistym, w którym dusza dzisiejsza oglądając się w tył, wszystkie swoje pierwiastki odnaleźć może. I nawet inne, których jej brak jeszcze« i t. d. Jeżeli się tak pisze o Rimbaudzie, jakże się będzie pisać nie o pączkach obiecujących, ale o prawdziwych gigantach ducha? Całe to studium przeważnie z cytatów złożone, świadczy raz jeszcze, jak daleko Miriamowi do prawdziwej samodzielności oraz do harmonii krytycznej.

Negacya — wbrew zasadzie — jednej strony »całości bytu« sprowadza dalej pewien uniwersalizm, bardzo szlachetny i cenny, jako »Weltbürgertum«; sprowadzony przez sztukę, ale nie pozwalający widzieć i cenić prawdy, odczuwać indywidualności pewnej kategorii artystów. Tej formy przejawiania się duszy kosmicznej w jednostkach twórczych, którą jest ich narodowość, pierwiastku narodowego, nadającego każdej wielkiej sztuce barwę i tętno, Miriam jakby nie uznawał. Widać to nie w języku jego, któremu pedanci zarzucają zbytnie przeładowanie obcymi wyrazami. Ma słuszość Miriam, pisząc: »Należałoby raz skończyć z ciąglem odsyłaniem do języka Kochanowskich, Skargów, Mickiewiczów, Słowackich. Gdyby Skarga oglądał się ciągle na Kochanowskiego, a Mickiewicz i Słowacki spożytkowywali jedynie spuściznę Kochanowskiego i Skargi, to nie mielibyśmy ani języka Skargi, ani Mickiewicza, ani Słowackiego«. Chodzi o brak zmysłu dla najgłębszych, nieuchwytnych tych pokładów psychicznych, które stanowią istotę duszy narodowej, wyrażającej się najjaśniej w dziełach sztuki. W pracy np. o Kasprowiczu (*Chimera*, zeszyt 13—14 z r. 1902), Miriam z uniesieniem wita »cudowną transfigurację poety: oto z niewolnika dotykalnej rzeczywistości, z głosiciela szczęścia dla wszystkich... urasta nagle w oczach kolosalny, wyzwo-

lony, orficzny pieśniarz najgłębszych i metafizycznych pierwiastków ducha człowieczego«. Słów kilka poświęca formie zewnętrznej, zaś ani słówkiem nie zdradza, jakoby dostrzegł, co w nich najważniejszym: przetopienie idei ogólnoludzkich w tygłu duszy polskiej, chłopsko-polskiej. Widzi krytyk doskonale znamiona rymu i rytmu Kasprowicza, podkreśla rytmy kanconowe, wiersz biały, wiersz asonansowany, zaznacza przejście od prostej melopei w jednym cyklu do orkiestracyi całego poematu w drugim — nie dostrzega tylko owego skarbcza obrazów i przenośni chłopskich, owego szeregu krajobrazów i motywów z życia wiejskich, owego tchnienia uczuć i wyobrażeń ludowych, które szczególnie w *Salve Regina* i *Święty Boże* dały poecie najwspanialsze formy do kosmicznych jego uczuć i które sprawiają, że poezye Kasprowicza w dziedzinie sztuki ogólnoludzkiej mają własny ton, odrębne stanowisko: reprezentują pierwiastek polski. Czytając rozprawę Miriama, możnaby przypuszczać, że Jan Kasprowicz jest poetą francuskim lub hiszpańskim — nie! jest zupełnie bez indywidualności narodowej, gdyż każda wyraża się swoim duchem w sztuce bardzo silnie i tylko ponadziemski wzrok Miriama tego nie dostrzega.

Z tego samego źródła płynie brak zrozumienia Miriama dla indywidualności np. Witkiewicza. Widzi w nim (*Chimera* zesz. I. 1901), krytyka zajmującego się stroną techniczną sztuki, zamiast jej celem, a przeocza, iż Witkiewicz nie zaskorupił się w doktrynie, i nauczyszcy ludzi szacunku dla formy sztuki, stawszy się pionierem u nas krytyki artystycznej — co Miriam przecie z uznaniem powinien witać — w ostatnich latach wgłębił się w jej ducha i wydobywa wspaniałe, przez pryzmat narodowy widziane syntezy. Po działalności Witkiewicza na polu sztuki stosowanej, po wyjściu jego książki o Kossaku, pisać o nim, jako o krytyku »opartym prawie wyłącznie na fachowych spostrzeżeniach« — nie wolno.

Jako krytyk Miriam nie jest wiernym założeniu swemu teoretycznemu, którem jest szukanie w objawieniach sztuki i odsłanianie »nierozdzielnej całości i jedności bytu«; krytyka jego jest tedy zawsze jednostronna i ułomna, ale akcentowaniem potrzeby perspektyw metafizycznych w wielkim dziele sztuki, dalej echem będąc duszy, odczuwającej pewne strony piękna subtelnie a umiejacej je wyrazić z mocą, namaszczeniem, patosem — ma ta krytyka dla współczesnej literatury polskiej znaczenie pierwszorzędne.

III. Stanisław Przybyszewski.

Studyum Miriama o Maeterlincku wrażenie wywarło niemałe na garstkę artystów najmłodszej generacji i wyjątkowych miłośników sztuki — przyszło jednak za wcześnie, aby wstrząsnąć ogółem inteligencji, przyszło w formie oschłej, wykładu naukowego. Kilka lat minęło — ugorem długo leżące niwy zakwitły młodymi talentami, głucha, ciężka atmosfera zappełniła się szmerem skrzydeł i nawoływaniem zwiaśtunów naszej wiosny poetyckiej; Kraków stał się w r. 1897 ogniskiem ruchu artystycznego, jakiego od wielu lat w Polsce nie było, około *Życia* zaczęło się skupiać wszystko, co żyło a przynajmniej interesowało się literaturą i sztuką, polał się deszcz poezyj, gorączkowo informowano się o utworach i prądach artystycznych zagranicą. Na ustach były powszechnie słowa: modernizm, secesya, impresjonizm, symbolika — hasła i znaki, po których mieli się poznawać zwolennicy sztuki, zwolennicy »nowej sztuki«: Młoda Polska. Co te wielkie słowa w sobie kryją — krzyżowały się odpowiedzi, polemiki, programy. Gdy jedni trzymali się sztandaru starego, lub psychologizmem odświeżonego realizmu, inni propagowali sztukę »o końlich nogach«, a inni nawoływali: z po-

wrotem do Mickiewicza! do okresu mistycyzmu, towianizmu. Nareszcie zjawił się na placu boju Stanisław Przybyszewski i jakby w ręce tego, który stworzony jest na wodza, dowództwo młodego ruchu przeszło. A on nie bawił się we wstępy i polemiki, i rzucił w świat siłą wiarę, krótkimi, dogmatycznymi aforyzmami hypnotyzujące *Confiteor*.

Z szkół niemieckich i kawiarni berlińskich wyszedł Przybyszewski — i ślady tych wpływów pozostały niezatarte na całej jego organizacyi duchowej, w której jednak przeważały pierwiastki czysto polskie. *Himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt* — stany te duchowe znają organizacje poetyckie wszystkich narodów i czasów, ale wyraz ich jest u każdego odrębnym. Owa szeroka rozlewność uczucia, migocąca blaskami fantazyi, jak chorągiewkami u lanc jazdy dawnej, rzucająca się nagle z impetem, z furją, w odmęt, jak niegdyś na ścianę nieprzyjaciela husarya skrzydlata, ów spadek fal spiętrzonych, przetapiających się nie w zadumę refleksyjną, nie w melancholię kokietującą, nie w tęsknotę bez treści, nie w ból światowładny i światoburczy, lecz w bezkresny, nieraz bezprzytomny żal — wyrazy to duszy czysto polskie i analogie znajdziemy na wielu innych polach naszego życia. Wyrazy to także stylu twórczości Przybyszewskiego, prawdziwego dziecka swej ziemi; można je wyczuć w formie każdego jego dzieła i wyczuwali je owi synowie Skandynawii i Niemiec, wyrafinowani przeżywacze kultury nadchodzącej Europy, Strindberg i Ola Hansson, Munch i Garborg, Dehmel i Schlaf, gdy z początkiem lat dziewięćdziesiątych w knajpach artystycznych wchłaniali upajający rytm gry fortepianowej i obłądnych improwizacji pisanych *des genialen Polen*. I gdyby potomek ziemi kujawskiej był się wychował na poetach nie-niemieckich, gdyby był się poił dziełami Mickiewicza i Słowackiego, nie obcych, kto wie, czy mistycyzm wieszczów nie byłby znalazł kontynuatora.

Ale Przybyszewski wychował się na romantyzmie niemieckim. Nie zadano sobie dotąd trudu, by zbadać i określić odrębności narodowe poezji romantycznej — Przybyszewski wcześniej, zdaje się, poznał niemiecką i głęboko nią jest przejęty. W pismach jego teoretycznych pełno reminiscencji, śladów, powinowactw z teoryjami Schleglów, Tiecka, a przede wszystkim Novalisa, do których potem przyłączył się wpływ Maeterlincka. *Die Romantiker waren die Entdecker des Unbewussten* — definiuje jeden z krytyków niemieckich; to odsłanianie duszy pozaświadomej jest zasadą wszelkiego romantyzmu; pokrewieństwo, nieraz podobieństwo Przybyszewskiego polega na szczegółach. Gdy Przybyszewski w gonitwie za człowiekiem przerafinowanym, za »arystokratą wielkiego mózgu«, mówi, iż nauka przestała już uważać neurastenię za chorobę, a widzi w niej stopień przejściowy do wyższego typu człowieczego, mamy tu echo Novalisa, mówiącego: »Choroby nasze są wszystkie fenomenami wyższej senzytywności, która dąży do przejścia w siły wyższe«. Sztuka — podług romantyków niemieckich — wymaga szaleńczego upojenia. »Kto jednakowoż — mówi Tieck — zbliży się do bramy poezji bez szaleńczego upojenia, w przekonaniu, że sama sztuka zdoła uczynić go poetą, ten pozostaje niezupełnym i nie wejdzie do świątyni; on i poezja trzeźwości niczem są wobec poezji szalejącego«. Szkoła ta była jednym wielkim hymnem na cześć sztuki i artystów. Gdy Przybyszewski woła w ekstazie, iż sztuka jest absolutem — stoi ponad życiem — czyta zwykłemu człowiekowi ukryte runy, nie zna ni granic, ni praw, jest źródłem, z którego się życie wyłoniło — słyszymy jakby echo głosów dawnych, wołających, że »poezja była pierwotnym objawem ducha ludzkiego i będzie też zakończeniem dziejowego rozwoju; oceanem, w który wszystko wpłynie« (Wilhelm Schlegel), albo »sztuka jest dla filozofa rzeczą najwyższą, gdyż otwiera mu owo sanctissimum, gdzie w pierwotnym i wiecznym zjednoczeniu żarzy się przeisto-

czone w jeden płomień to, co rozdzielone jest w naturze i w dziejach«. Kult artystów, geniuszów (»indywidualności« Przybyszewskiego) dochodził u romantyków do przebóstwienia. Artysta — podług *Confiteor* — był prorokiem, magiem, mędrcem, który wiedział najtańsze przyczyny i tworzył nowe, nigdy nieprzeczuwane syntezy — u Nowalisa jest on »bohaterem filozofii«, istotą »zupełnie transcendentálną«, przez niego przemawia »wyższy głos wszechświata«, »co się nie daje ani widzieć, ani czuć, ani tembardziej odtworzyć, on czuje, widzi i odtwarza«. Artyści — pisał Wilhelm Schlegel w *Ate-neum* — są tem wśród ludzi, czem ludzie wśród innych twórców przyrody. Są braminami, wyższą kastą — ale spieszy przytem dodać, że są oni tak wywyższeni nie dzięki przyniesionemu na świat geniuszowi, lecz przez własne samowyswięcenie się. Przybyszewski uważa, że artysta, przez sam fakt swego uzdolnienia, jest »święty i czysty« — *Ate-neum* Schleglów niestrudzenie akcentuje, że jestto powołaniem i obowiązkiem każdego stać się człowiekiem, artystą, bogiem... Nareszcie spotykamy u romantyków niemieckich także ideę metempsychozy i konstrukcję »adrogyny«.

Nie mogły być obce te idee wychowankowi szkół i środowisk artystycznych niemieckich, który następnie przejął się niemało sugestią potężnej poezji Nietzschego i wpływem Maeterlincka (posługuje się jego terminami, jego porównaniem o *mare tenebrarum* etc.). Czas dojrzewania Przybyszewskiego był czasem »burzy i naporu«, także w literackich Niemczech, szczególnie wśród garstki egzotycznej, świecącej artystyczne swe orgie w knajpach berlińskich i rzucającej światu swe manifesty w powstałej właśnie *Freie Bühne*. Skandynawczycy proklamowali reakcję przeciw naturalizmowi, Arne Garborg przeżywał tragedję *Znużonych Dusz*, Strindberg wchodził w okres mistycyzmu, Ola Hansson prowadził wojnę z materjalizmem w literaturze. Wszyscy pełni byli pogardy dla mieszczaństwa i jego ideałów trzeźwości, zdrowego rozsądku,

objektywizmu, bo było — podług Hanssona — »duch rozumowania, duch plebejski, duch maszynowy«; nienawidzili naturalizmu, który — podług tegoż autora — »człowieka i wszystko, co człowiecze, charakter, starcia, końcowy los również, objaśnia wyłącznie zewnętrznymi, — w ostatniej instancji zewnętrznymi — wpływami, równocześnie atoli nie umie ani przeniknąć, ani zrozumieć, przeciwnie — całkowicie pomija nowy, organiczny punkt węzłowy, którym jest indywidualność, ja ludzkie a nie otoczenie, nie dziedzictwo po przodkach, część tego i mieszanina tamtego, lecz nowy związek chemiczny, niepojęty dla zmysłów, myśli, wiedzy każdego i wszystkich ludzi, z wyjątkiem prawdziwego poety«. Zajmowali się tajemnicami bytu, interesowały ich ciemne strony duszy ludzkiej, szczególnie »pod względem najważniejszym, bo płciowym« — punkta, »gdzie okrucieństwo i zmysłowość, popęd utrzymania gatunku oraz instynkt niszczycielski stanowią całość niepodzielną«, gdzie czernią się »głębie nieprzezniknione, ciemne, z których ongi wzlatywały wizye zwierząt i opętanie dyabelskie, nawiedzając wielkie historyczki średnowiecznych klasztorów żeńskich« (*Młoda Skandynawia*). Narzucały się umysłom nauki okkultystyczne, spirytyzm, satanizm, mistycyzm znalazły zwolenników, przypomniały się odświeżone zresztą przez Nietzschego teorie metempsychozy (*die ewige Wiederkehr*), preegzystencji (»od jednej wieczności do drugiej«) — wyłaniał się monizm, nie naukowy, lecz dobrze już romantykom niemieckim znany: spirytualistyczny.

Z tego świata wyszedł Przybyszewski. Wchłonął w siebie wszystkie jego składowe pierwiastki, ogrzał je gorącą krwią i nieukojoną tęsknotą słowiańską, rozpałił ogniem niezwykłego talentu twórczego, ubrał w formę świetnej dyalektyki i sugerującego (często autosugerującego) werbalizmu — i cisnął czytelnikom w artykułach programowych »Życia« (zebrane w książce: *Na drogach duszy*) system metafizyczny sztuki.

»Sztuka — głosi — jest odtworzeniem tego, co jest wiecznem, niezależnem od wszystkich zmian lub przypadkowości, niezawisłem ani od czasu, ani od przestrzeni, a więc odtworzeniem istotności, t. j. duszy — we wszystkich jej przejawach, niezależnie od tego, czy są dobre, czy złe, brzydkie lub piękne.

Sztuka nie ma żadnego celu, jest celem sama w sobie, jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu — duszy.

A ponieważ jest absolutem, więc nie może być ujętą w żadne karby, nie może być na usługach jakiegokolwiek idei, jest panią, źródłem, z którego całe życie się wyłoniło.

Nie znamy żadnych praw, ani moralnych, ani społecznych, nie znamy żadnych względów, każdy przejaw duszy jest dla nas czystym, świętym, głębią i tajemnicą, skoro jest potężny.

Sztuka tendencyjna, sztuka pouczająca, sztuka-rozrywka, sztuka-patryotyzm, sztuka, mająca jakiś cel moralny lub społeczny, przestaje być sztuką, a staje się *biblia pauperum* dla ludzi, którzy nie umieją myśleć lub są zbyt mało wykształceni, by móżdżek przeczytać odnośne podręczniki — a dla takich ludzi potrzebni są nauczyciele wędrowni, a nie sztuka.

Zasadniczą podstawą całej t. zw. nowej sztuki, wszystkich prądów i kierunków w sztuce, jest pojęcie duszy, jako potęgi osobistej, duszy kroczącej od jednej wieczności do drugiej, duszy, która raz poraz nieznaną potęgą zmuszona idzie na ziemię, wraca z powrotem na łono wieczności i znowu się ucieleśnia...

Tak! poza ciasnem kółkiem świadomych stanów naszego Ja jest ocean wewnętrzny, morze tajni i zagadek, kędy się wicherzą dziwaczne burze, są tam kryjówki Sezama, pełne nieprzerwanych skarbów i cudów i rzeczy w słowa nieujętych.

Ale rzadko, rzadko, otwiera się ta głębia przed oczyma człowieka; ślizgamy się dalej po cienkiej skorupie lodu, pod którym spoczywa mistyczne *mare tenebrarum*...



Przedstawiciel nowej sztuki całkiem odwraca się od tego zewnątrz, jako od rzeczy przypadkowej, zmiennej, włania się w siebie, chwytą w swej duszy rzeczy słowem nieujęte, szuka poza złudnym obszarem t. zw. rzeczywistości, całą drobniautką sieć pobudek, wpływów i oddziaływań wzajemnych, jakie zachodzą pomiędzy przyrodą a człowiekiem, jednym słowem nie da się mamić świadomości, a wszystkich przyczyn szuka poza jej obrębem.

Dwojaka jest droga, by sztuką życie ogarnąć. Jedna szeroka, wydeptana, bezpieczna i wygodna, druga kręta, prowadząca przez przepaście, pełna śmiertelnych niebezpieczeństw.

Wygodna droga, to droga mózgu, droga biednych pięciu zmysłów, które obejmują życie tylko w jego przypadkowościach, w jego smutnej, a głupiej codzienności. Stroma, przepaściasta droga, to droga duszy, dla której życie ciężkim snem, a bolesnym przecuciem jakiegoś innego życia i zaświata, przecucie innych związków i innych głębi, jak te, do których biedny, biedny nasz mózg dotrzeć może.

Dla mózgu dwa razy dwa jest cztery, dla duszy może być milion, ponieważ nie zna interwali ani w czasie ani w przestrzeni. Dla mózgu istnieje przedmiot tylko w czasie i przestrzeni, dla duszy istnieje bezprzedmiotowa, bezprze-strzenna i bezczasowa istota rzeczy.

Do tej głębi, do tej absolutnej świadomości dotrzeć, do niej wniknąć pragniemy, zapomocą nie zmysłowego, ale uczuciowego kojarzenia wrażeń.

Do wszystkich prawie zasadniczych punktów teorii Przybyszewskiego dadzą się naprowadzić analogie. Dusza, tj. zdolność syntetyczna w przeciwstawieniu do analitycznych procesów mózgowych — ulubiona to zasada romantyków i ich epigonów. »Niema — mówi Mickiewicz — nic bardziej względnego i bardziej zmiennego nad to, co nazywamy rzeczywistością tj. świat widzialny, to co ucieka, co mija, co ma nadejść, co nie ma chwili obecnej. Duch to jedynie ujmuje

stosunki świata widzialnego, duch to je ustala i nadaje im tym sposobem niejaką rzeczywistość; duch to tworzy idee, instytucje, dzieła, jedyne rzeczy realne«... Jeszcze Aleks. Ty-szyński wykładał, że człowiek się składa z ciała, z myśli i z ducha. Działa w nas czynnik x , nieświadomy, irracjonalny, on jest ojcem najpiękniejszych natchnień — to jest prawda zasadnicza, drugą prawdą jest, że wielka sztuka, tak zresztą, jak filozofia, sięga istoty rzeczy, zatem obejmuje rdzeń bytu, przekraczający granice empiryzmem zakreślone. Spotkalismy się ze zbliżonym zdaniem niejednokrotnie, jest ono podstawą teorii Miriama, który powołuje się słusznie na myślicieli wszystkich czasów. »Sztuka — cytuje z Guyau — nie może ograniczyć się do czystej sensacji barwy, dźwięku i zewnętrznej strony rzeczy. Pojmować i przenikać, zgłębić przynajmniej oczyma ducha otchłań niezgłębionego i niepojętego — oto największe zadowolenie, jakie nam dać może poezja«. »Uważam — powiada Zeyer — każdą twórczość artystyczną za zdolność do wizyj i do komunikowania tych wizyj otaczającym. Im w wyrazistszej komu wizji jawią się rzeczy w sobie, a więc ich rzeczywista istota i istnienie... tem większy to artysta, poeta«. Idee te streszcza Miriam, mówiąc, że »piękno bez tła nieskończonego, bez perspektyw gdzieś w niezmiernoność, ku gwiazdom i za gwiazdy sięgających, obyć się nie może, iż artystą, poetą, twórcą jest ten, czyja wyobraźnia obie strony świata ogarnia«... Pogląd to stary, słuszny, wcielony w niezliczone arcydzieła od wieków, nad Gangesem i Jordanem, w świetlanej Grecji i ciemnicy mnicha średnowiecznego, a sformułował go dla filozofii jeszcze Spinoza, żądając poznawania rzeczy nie pojedynczo, lecz w ich koniecznym związku »jako wyniki z podstawy wszechświata«, *sub specie aeternitatis*.

Przybyszewski postępuje radykalniej. Monizm Miriama przetwarza w spirytualizm *sui generis*; usuwa zupełnie świat zjawisk — dla sztuki anektuje świat ducha i to najgłębszy;

zamknięty przed wzrokiem profana, wzrokiem codzienności, owe maeterlinckowskie *mare tenebrarum*, w które darmo zapuszczamy nurka: mózg nasz, biedny, ograniczony mózg. Temu wcieleniu analizy, logiki i tworzenia realistycznego, przeciwstawia »duszę«, zdolność nieujętą i niepojętą, zdolność syntetyczną, stojącą zdala od indukcji i logiki zwyczajnej, od wszystkich znanych nam (— ale tylko znanych nam dotąd!) praw rozumu. Dla tej duszy »dwa razy dwa... może być milion«, bo odbywa ona swoje skojarzenia na innej zupełnie drodze, a czerpie do nich materiały z innych światów; niezwiązana dotychczasowymi formami i wynikami poznania — może proroczem okiem dostrzedz w szale natchnienia, tworzyć wartości zupełnie nowe, rozumem nieujęte, jak pojęcie: Bóg, nieśmiertelność... I to prawda odwieczna, i takim właśnie poło-
tom duszy, z którymi »mózg« mało chyba miał wspólnego, takim skojarzeniom, porywom uczuciowym, niekrępowanym zwyczajną logiką, zawdzięczamy porywy ludów, czyny bohaterów, natchnienia artystyczne, takie jak psalmy, Danta, Improwizację Konrada, Króla-Ducha. Płyną one z jakichś przepaści wewnętrznych, w które mózg dotąd okiem nie rzucił, z ślepego pra-instynktu, z owej »woli« Schopenhauera, »nieświadomego« Hartmana, z najgłębszej, najpierwotniejszej siły psychicznej, która jest niejako odbłaskiem duszy wszechświata, w każdym razie bliższą »absolutowi«, niż przywiązany do »form poznania« Kanta — mózg...

Ale czy z tego wynika, że sztuka istotnie tylko »jedną« stronę bytu ogarnia — stojącą poza progiem świadomości — i tylko przy pomocy »duszy«, wykluczającej zupełnie mózg, logikę, realizm? Więc obok wymienionych wyżej arcydzieł, nie mają już racji bytu Homer i Szekspir, Don Juan i Pan Tadeusz?

Przybyszewski operuje swojemi pojęciami zbyt pośpiesznie, robi z nich zbyt dowolny użytek — przykrawając je częściowo do swojej indywidualności.

Gdzie się kończy mózg a zaczyna dusza — czy mamy mówić »nieświadome«, czy tylko »niewiadome«, gdzie jest granica między zewnątrz a wewnątrz — tego dotychczas nikt nie określił i określić nie zdoła. Że dusza musi się posługiwać »mózgiem«, tego nie zaprzecza żaden spirytualista; że funkcje nerwowe i wrażenia uświadomione nie wyczerpują życia duchowego — nie utrzymuje dziś chyba żaden naturalista. Wszelkie więc baryery dla sztuki, zamykanie jej w tej formule, jak wogóle w jakiegokolwiek bądź, sprowadzi na nią tylko wszystkie skutki więzienia. Sztuka daje nam przeczucia absolutu, ale jakiegokolwiek jej drogi — zawsze bądźmy jej wdzięczni: prorok, gdy nagłą błyskawicą oświeci głęb, dotąd ukrytą przed naszymi oczyma; potężny myśliciel, gdy procesem logicznym uświadomi nam, co dotąd było ciemnem i zagadkowym; Mickiewicz, kiedy w nadludzkiej ekstazie, cały wniebowzięty, jednym potokiem lawy wyrzuca *Improwizację*, rzuca swoje »czterdzieści cztery«, których potem sam zrozumieć nie może, czy to gdy w usposobieniu pogodnem, harmonijnem, maluje spokojną dłonią świadomego siebie mistrza ekstrakt duszy narodowej, przez ezoteryczny świat szlachecki *Pana Tadeusza* — jeden i drugi spełnia misteryum, »odtworza istotność«, kąpie naszą duszę w pięknie nieskończoności. Nie zgłębia go jednak, nie odbija w zupełności, bo absolutem — jak chce Przybyszewski — sztuka nie jest i być nie może; gdyby było prawdą, że potęga duszy, stając się geniuszem, »odślania się w swoim absolutcie« — mielibyśmy już rozwiązanie wszystkich dręczących pytań i zagadek bytu, mielibyśmy przytem kilka absolutów, a absolut obok drugiego, różnego przytem od siebie — tak jak kilka wieczności, jak nieskończoność w nieskończoności pomyśleć się nie dadzą.

Sztuka nie jest absolutem — daje tylko odbłask jego, wciela idee platońskie, odbija — jak chce Schopenhauer — kategorie »woli«, nie jest więc też »źródłem, z którego życie się wyłoniło«, otwiera tylko w nas żądzę jego, tęsknotę,

w najwyższych swych wyrazach — perspektywę, tem samem spełnia już pewne zadanie. Czyni to w sposób sobie właściwy, odrębny, inaczej nie miałaby własnej racji bytu, rozplynęłaby się w kosmogonii, filozofii etc. To zadanie będzie jej zakreślać charakter i cel. Zgoda, że sztuka nie jest dla moralności, tendencji społecznej itd. — nie jest jednak też dla sztuki, tylko dla zbliżenia nas do ducha świata. Czyni to religia — ślepą wiarą, czyni to filozofia — rozumowaniem, sztuka zaś: najbezpośredniejszym, wzruszeniowem i intuicyjnym związaniem nas z objawami tajemniczymi duszy kosmicznej. Traktowanie sztuki wyłącznie »ze strony energii, zupełnie niezależnie od tego, czy jest dobrem lub złem, pięknem czy brzydotą, czy stością czy harmonią, zbrodnią czy cnotą« — przejął Przybyszewski od najnaiwniejszych naturalistów; właściwie wprowadza tem artystę znowu do znaczenia fotografa, w inną tylko stronę każąc mu aparat nastawić i za to mianując go »kosmiczną, metafizyczną siłą«, kapłanem, Panem Panów... Za reprodukowanie stanów duszy ze strony ich energii? Farsal! Twórca, który istotnie wyższy nad czas i przestrzeń, choćby chodził drogami, zasłanemi ohydą, zbrodnią i trupami, jak Dante po piekle średniowiecznem, Hauptman po piekle społecznem — otwiera w nas źródło nieśmiertelne, tęsknotę za tem, co Platońską jest ideą Harmonii, tj. Piękna doskonałego, więc i Dobra — ten będzie istotnie kapłanem, mędrce, potęgą kosmiczną; inny, który opisze tylko ciekawe procesy, jakie w nim zachodzą, może gromadzić materyały dla fizjologii, psychologii, patologii — może być artystą, sztukmistrzem, twórcą piękności — prorokiem, magiem nie będzie. Szkoda wielka, że Przybyszewski przejąwszy tyle od romantyków niemieckich, nie przejął także ich podziału twórców na poetów i artystów.

Tak pojęta sztuka nie stawia się ponad naród, moralność, lud, idee; nie stawiając sobie *a priori* celów, ulegając tylko natchnieniu, spełnia swe zadanie w najwyższy sposób;

nie rzucając ludowi ochłapów (»chleba«), niesie mu zawsze dobrą nowinę, Słowo, którego wszechmoc z chaosu i ciemności świata wywodzi. Jestto bowiem najfałszywszem uogólnieniem, którego się dopuszcza wpatrzony w siebie, jak Hindus w swój paznogieć, indywidualizm, jeżeli przeciwstawia sztuce — lud. Między sztuką a ludem antagonizmu nie ma, a najmniej — między ludem a sztuką ezoteryczną. W pochodzeniu swoim każda wielka sztuka płynie z ludu; »polski lud — to ojciec twój« odnosi się przedewszystkiem do natchnionego twórcy, który zawsze jest ekstraktem duszy narodu swojego, wyraża najtajniejsze drgania jego uczuć i myśli, jest zawsze »milionem«. Często wielki twórca tworzy bezcelowo, wyrażając swoje uczucia »ze strony energii«, często jednak żyjąc od dzieciństwa myślą i sercem swego ludu, rozwija je w sobie, wchłania miłość, ból, idee całego narodu, jak to czujemy u twórców wschodnich, u Homera, Sofoklesa, u wieszczów polskich, łączy się więc z ludem tak życiem, jak i utworami, jest najjaśniejszym płomieniem jednego wspólnego ogniska — rozświecła drogę przyszłości... A czy odcięta od ludu musi być forma wielkiej sztuki? Każdy, znający lud, wie, że nie lubi on powieści z życia codziennego i naturalizmu. Dobrze to dla tych wyjąłowanych przez życie wielkomięskie umysłów, które zapełniają swą próżnię — jak swe mieszkanie — tandetą. Lud odczuwa tchnienie wielkiej sztuki — sztuki nie z tego świata — i stworzył tak wspaniałe jej pomniki, jak »Księgi święte« wszystkich czasów i narodów. Nikt nie zaprzeczy — z wyjątkiem chyba zapleśniałych wolteryanów — że do najgłębszych krzyków »nagiej duszy« człowieczej, należą psalmy i niektóre czyste pieśni religijne — a lud odczuwa je całą mocą serc wygłodzonych, spętanych, łaknących wzlotu. Jest to właśnie przekleństwem klasowego charakteru cywilizacji, że nawet jej sztuka służy tylko zabawie warstw uprzywilejowanych, a nie ogółu narodu, inaczej dawno byłaby się wzięła w duszę ludu i w skojarzeniu z nią — zastąpiła pierwiastki

teozoficzne, stanowiące dotychczas główny podkład artystyczno-ezoterycznego życia ludu, pierwiastkami więcej nowoczesnymi. Okazał to Hauptman, uczyniwszy w tym kierunku próbę swoją *Hanusią*, która przy całym swym realizmie — jest »zaświatową«; wydobywa głęboką treść duszy człowieczej, najtajniejsze jej drgania — a jest dla ludu dostępną, zrozumiałą, drogą. Początek to tylko, operujący jeszcze zbyt czynnikami religijnymi, ale jako symptomat i wskazówka nieoceniony, i świadczy, że lud i sztuka — to nie antyteza, że sztuka we wielkim nawet stylu, to nie ananas dla wybrednych i zepsutych podniebień.

Co więc pozostaje z całego tego *Confiteor*, które niejednen uważał za objawienie i stawiał obok *Dziadów* Mickiewicza? To, co wypowiedziano już nieraz poprzednio: że sztuka ma wypowiadać »istotność« rzeczy — i w obliczu nieskończoności, że nowa sztuka jest syntetyczna, działa zapomocą skojarzeń uczuciowych i gardzi tendencją. Co poza tem — nie jest teorią sztuki przeszłej, teraźniejszości lub przyszłej sztuki w ogólności, lecz sztuki Przybyszewskiego — jego indywidualności.

Z całej galeryi twórców dawnych i współczesnych, Przybyszewski obrał sobie kilku, w których może odzwierciedlać duszę swoją własną, znalazł potwierdzenie własnego swego ja. Olbrzymia skala uczuć, składająca się na całość sztuki, została sprowadzona do dwóch tonów: do bólu istnienia i kobiety, jako punktu ogniskowego, z którego ów ból najczęściej się rozchodzi. Chopin, czy Nietzsche, Kasproicz czy Novalis, Munch czy Mombert, wszyscy oni w oświeceniu Przybyszewskiego otrzymują fizyognomie bardzo do siebie podobne, wszyscy należą do jednej rodziny, do rodziny o przerafinowanych nerwach i wyolbrzymiałych uczuciach, rozpętanych w wieczne delirium, rozpiętych na krzyżu ludzkości, w bezustannej agonii tak przebolesnej, że aż w okrutną jakąś rozkosz przechodzi. Wśród pasowania się z przemagającym ich

bolem, główną treścią istnienia, najczęściej unosi się przed ich oczyma postać kobieca, nie syropowo-słodką kochanka, pragnąca w łóżnicy lub na gwiazdach włosy splatać i rozplatać, lecz kobieta-potęga kosmiczna, demon-niszczyciel okropny, zmora piekielna, narzędzie i emanacja szatana. Ona to wciąga w lubieżny taniec męczennika, spragnionego uzupełnienia swego bytu, wpija mu się w ciało, w duszę, krew zeń ssie, każdym uściskiem coraz mocniej go przygważdża do krzyża cierpień. Z duszy tak katowanej, wijącej się w bezustannych konwulsjach, lub która wzniosła się nad ziemskie mamidła, dzięki upojeniu, ekstazie, szałowi, do owego jasnowidzenia istoty wszechbytu, z duszy tej wyrывa się krzyk straszliwy, nabrzmiały trwogą całego męczzonego rodzaju ludzkiego i rozdziera ciemności, niebios sięga, w nieskończoność idzie — a na ziemi żyje, jako sztuka. Wydobyty ze stanów ducha, dokąd promień świadomości nie sięga, krzyk ten indywidualizuje się w różne formy, ale treść jego pozostaje zawsze niezmienną: odslania przepastną głęb skazanej na wieczne odradzanie się w cierpieniu i nędzy — duszy. Krzyk ten w mowie tonów — to meta-muzyka Chopina, w nowszej poezji polskiej — Kasproicz, (którego poemat *Na wzgórzu śmierci* nazwany przeto »najpotężniejszym poematem«, jaki współczesna poezja słowiańska wydała), w plastyce skandynawskiej: Munch, Vigeland — w istocie zaś, zawsze i wszędzie: Stanisław Przybyszewski.

Potęga wyrazu, którą artysta przy tych fantazyach na ulubiony swój temat rozlaczca, jest ogromną, ale tak ona, jak i sama jego metoda — w najwyższym stopniu ograniczona. Z dwóch czynników, składających się na twórczość: z ja i nie-ja, uwzględnia tylko pierwszy i widzi go rozpaczliwie jednostajnym i upokarzająco prostym; z czynników zewnętrznych uznaje teoretycznie moment rasowy, a i ten zaklęty nie w żywym ludzie, lecz w ziemi: maluje więc Przybyszewski pejzaże, tło duszy, nieraz arcydzieła poezji nastrojowej,

ale czy to odnoszą się do Oli Hanssona, czy do Kasprowicza lub Chopina, jednakowym przemawiają tonem — ton to bowiem duszy Przybyszewskiego. Nie licząc się wcale z wymogami naszych biednych pięciu zmysłów, nie uznaje też form zjawisk przez nie wymaganych; tłumaczy i adoruje n. p. malarstwo Muncha, które mniejsza o to, że wizyonerskie, że daje krajobrazy, jakich w naturze niema — czyni to także Boecklin, ale które zgoła się nie liczy z elementarnymi zasadami rysunku, perspektywy etc. — stąd masy bezkształtne mają oznaczać tłum ludzki, linie połamane — drzewa, malowane w najwyższym stopniu niedołężnie i nędznie i t. d. Symbolika i nastrój doprowadzone tu do roztopienia i unicestwienia wszelkich kształtów, malarstwo przemienia się w oplakanie literacką literaturę, wrażenia artysty — jeżeli jakie miał — nam absolutnie bez komentarzy głupiego mózgu udzielić się nie mogą. Filozofia sztuki, uznająca tylko jedną stronę bytu, doprowadziła się sama do absurdu. Podobnie jak Przybyszewski-twórca, tak i Przybyszewski-teoretyk okazał, że nie należy do tych umysłów, które ludzkości całe ogromy przenikają z końca do końca.

IV. Dalsi krytycy filozoficzni.

Teorie estetyczne Przybyszewskiego wywołały sporo hałasu i wrzawy polemicznej, mało jednak zrozumienia. Połay się z jednej strony bezmierne zachwyty, ze strony większości krytyków — potoki kaznodziejskiego oburzenia; wszystko to nie świadczyło o filozoficznym ujęciu i rzeczowem pogłębieniu przedmiotu. Zwolennicy dali się więcej porwać wspaniałej wymowie i świetnym nastrojowym obrazom, jednym słowem — czarowi artyzmu, jaki bił z jego książki, przeciwnicy okazali przedewszystkiem pełną pierwotnych przesądów obawę przed słowami pewnymi, jak indywidualizm, naga

dusza, prawo, społeczeństwo, ponad którym sztuka stoi, i t. d. Naogół okazało się raz jeszcze, jak mało grunt u nas przygotowany do roztrząsań teoretycznych, do poszukiwania bezinteresownej prawdy.

Jednym z tych, co od dłuższego już czasu torowali drogę ewolucji nowej poezji był Antoni Lange. Bawił w Paryżu około r. 1890, kiedy nowe prądy literackie walczyły o byt, wyzwały swe formy — pisał o nich entuzjastyczną miłością do sztuki przejęte sprawozdania. Artykuły te, osobno wydane (*Studia z literatury francuskiej*, 1897; *Studia i wrażenia*, 1900) świadczą — jak cała twórczość Langego, — o głębokiem umiłowaniu i poszukiwaniu ideału wszechdobra, wyrażanem w sztuce zapomocą operacyj rozumowych i symboliki; żałuje nawet, że młodzi poeci francuscy są nazbyt specjaliści; nazbyt oni poeci, nazbyt artyści; pogrążeni w szczegółach swej sztuki zaniedbują wiedzę społeczną. Symbolizm — uznaje — jest formą nie tylko uprawnioną, ale starą wogóle, istnieje od wieków. »Jehowa jest symbolem, Osiris jest symbolem, Prometeusz jest symbolem. Znak S P Q R — także. Znak I N R I także. Poznaj samego siebie jest symbolem. Symbolami są: *Ipse dixit* i *Nullius in verba*. Symbolami są: *Habeas corpus* i *Rex lege solutus*. Symbolami są znaki *plus* i *minus*. Symbolami są: H, O, N. Symbolami są formuły matematyczne, prawa fizyczne. Symbolami są Atomy, Eter i Protoplasma. Symbolem — jest człowiek. Symbol jest w gruncie kwintessencją rzeczy«.

Z radością wita tedy Lange zwrot w poezji, do której zresztą zbliża się już u nas Krasinski. Jestto powrót do duszy, zarazem do natury, bo wszelka materya jest uduchowiona; sztuka do tej syntezy prowadzi. »Celem ostatecznym sztuki jest odzyskanie raju na ziemi. Odzyskanie raju — to połączenie ducha z naturą«.

Rozprawy Langego, zbyt przytłoczone cytatai, zamało zdecydowane w tonie, wpływu nie wywarły; umilkł on też

rychło i w właściwej walce między młodymi a starymi udziału nie brał.

Wogóle w walce tej głównym heroldem krytycznym był sam twórca artystyczny, Przybyszewski; on rzucał wielkie hasła, formował drogi wytyczne; w walkach polemicznych, w popularyzacji nowych idei najczęściej głos w *Życiu* zabierał St. Lack, poniekąd półoficyalny krytyk pisma. W krótkich recenzyach i w rozbiorach głosów prasy, w charakterystykach kilku artystów i roztrząsaniach natury ogólnej o krytyce — teatrze — malarstwie, rozsypał mnóstwo idei, natchnionych zarówno poczuciem artystycznym, jak i zdolnością drobiazgowej, ostrej, lapidarnym stylem wyrażonej analizy. Sam jednak w tym czasie nie był jeszcze skończoną indywidualnością, początkowo opierał się o Przybyszewskiego, by potem dopiero rozwinąć się zupełnie i punkt centralny, z którego też promienie filozofii sztuki płyną, znaleźć w Stan. Wyspiańskim.

Gdy wystąpienie programowe Przybyszewskiego poruszyło umysły i rozpętało gorącą polemikę, wystąpił z obroną jego *Confiteor* Jerzy Żuławski. Poeta, przygodny tylko krytyk i estetyk, rozsypał w kilku rozprawach, przedrukowanych potem w Zbiorze pt. *Prologomena* (1902) tyle filozoficznych uwag o sztuce, powiązał je w tak skończoną całość, że książka jego należy do najbardziej zajmujących, jakie u nas w tym przedmiocie napisano. Obyty z filozoficznym myśleniem i historią pojęć o pięknie, Żuławski wie, że teoria Przybyszewskiego »nie jest nowa — owszem, w zasadzie stara jak świat i sztuka — ale jego zasługa, że przypomniał ją teraz, gdy się o niej najczęściej zapomina«. Ścisłejszy jednak odeń w myśleniu i wyrażaniu swych idei, Żuławski przepuszcza tę teorię przez sitko nowoczesnych zasad teoryo-poznawczych, oczyszcza ją z poglądów zbyt subiektywnych, i jednostronnych, na jej kanwie interesujące snuje nieraz własne o twórczości poglądy.

Ze stanowiska metafizycznego akceptuje tedy różnicę

między duszą a mózgiem; jestto różnica syntezy i analizy. Analiza nie tworzy, lecz odkrywa (nauki przyrodnicze!), wszelka zaś twórczość polega na syntetyzowaniu — na stwarzaniu jedności wyższej, organicznej. Gdzie zaś spotkamy syntezę, jeśli to możliwe, od wszelkiej analizy wolną, stwarzanie, w którym za materiał służące pierwiastki najzupełniej swą odrębność utracą na rzecz tej nowej jedności, co z nich się rodzi — tam będziemy mieli do czynienia z nagą duszą. Ta nie ma wówczas nic z mózgiem — analizą — wspólnego, a tem samem stoi poza wszelką logiką. Przesadnie Przybyszewski mówi »ponad wszelką logiką«, słuszność zaś ma twierdząc, że »dla mózgu dwa a dwa jest cztery, a dla duszy może być milion« — tak, jak sto tysięcy cegieł dla kupca są stu tysiącami cegieł a dla architekta mogą być katedrą gotycką. Mózg jest przywiązany do określonych już przez Kanta form poznania, dusza nie jest skrupowana czasem i przestrzenią...

I tak dalej — wykład teoryj Przybyszewskiego, porządny, systematyczny, ale z miłością, która zaciera wszystkie kanty, łagodne rzuca zastrzeżenie, gdzie z treści ostre wynika odparcie. Podobnie w innych rozprawach nie okazał się Żuławski zbyt oryginalnym, bardzo zato inteligentnym i dużą sumą wiedzy obdarzonym popularizatorem. Zastanawiając się nad ważniejszymi zagadnieniami estetycznymi, uważa piękno za zjawisko czysto podmiotowe, powstałe dzięki syntetycznemu charakterowi naszych wzruszeń estetycznych. Im człowiek więcej uzdolniony do wzruszeń podobnych, t. j. do syntezy, do tworzenia, tem więcej, tem bardziej skomplikowane odczuwa piękno. Nie każdy ma w tym kierunku uzdolnienie — wrażliwość na piękno jest też wskaźnikiem stopnia rozwoju człowieka. Tak pojęte piękno wyklucza zupełnie u tych, którzy się niem rozkoszują, pierwiastek racjonalistyczny; myśli też »czasem« Żuławski, że krytyka jest zgoła zbyteczna. »Poco koniecznie starać się zrozumieć to, co

można odczuć? poco analizować to, co można jako niepodzielną całość bez współdziału świadomości w sobie odtworzyć?« Pytanie to zrozumiemy tylko zajmując stanowisko absolutnie nagiej sztuki; ale Żuławski zgodził się był wprzód na konieczność współdziału »mózgu«; w odtwórczości, czem bądźco bądź jest percepcja dzieła sztuki, tembardziej więc bez czynnika analizy, t. j. uświadomienia się nie obejdzie. Nie byłoby postępowaniem zmienienie natury ludzkiej w tym kierunku, byśmy się pozbyli czynnika poznania; człowiek nowoczesny musi nie tylko czuć, ale wiedzieć też: co — czem na niego działa; konieczny więc jest rozumowy rozbiór — co prawda: *a posteriori*, jako uzasadnienie po zasadniczym tym warunku, którym jest szczerść i dar odczuwania.

Pośrednikiem między »młodą literaturą« a publicznością, hołdującą »starej«, usiłował być Władysław Jabłonowski. Wychowany na literaturze głównie francuskiej krytyk z obozu społeczników warszawskich, spotykał się tam z sądami estetycznymi — prawdziwymi herezjami. »Powieść przyszłości będzie etnografią obrazowaną, albo wcale jej nie będzie — wyrokuje jeden, jakby mu natura powierzyła wszelkie tajemnice twórczości ludzkiej... — Uznaję indywidualizm formy, indywidualizm zaś treści potępiam, jako objaw wrogi kulturze, zdobytej wysiłkiem i ofiarnością wielu pokoleń — rzecz znów inny, również mocno przekonany o bezwzględnej słuszności swego poglądu... — Symbolizm w sztuce jest wierutnym nonsensem, albo zwyrodnieniem władz twórczych, dekadentyzmu i t. d. — z namaszczeniem twierdzi trzeci... — Wyrażać w dziełach sztuki własny subiektywizm, to żyć nienawiścią świata i ludzi, słowem popełniać ordynarną zbrodnię — dodaje znów inny, głęboko wzruszony wogóle wszelkim subiektywizmem... Inny znów radby wyrzucić z dzieł ludzkich nie tylko pierwiastek subiektywny, nie tylko psychologię twórcy, ale wszelkie jego niepokoje umysłowe i moralne z powodu odwiecznych za-

gadnień ludzkości, dlatego, że mu się wydaje, że na to nie ma żadnej rady »z zewnątrz...« Jeszcze inny w swej duszy ponuro-arystokratycznej żywi niezmiennie humanitarny zamiar ograniczenia i spętania twórczości ludzkiej w taki sposób, by dzieła antyspołeczne nie mogły powstawać...«

Dobrze tu scharakteryzowane opinie »dobrych ludzi, ale kiepskich muzykantów«, gorących miłośników społeczeństwa, jakich mnóstwo ma Warszawa, a nie rozumiejących, że dzieło sztuki jest conajmniej także wzbogaceniem narodu; postępców, nie rozumiejących, że prawem postępu jest różniczkowanie się dusz, indywidualizmów. Z numerami *Życia*, z wyznaniem wiary Przybyszewskiego w ręku przekonywa ich Jabłonowski, że są w błędzie, że obawy ich płonne. Metodą krytyka — sprowadzanie rzeczy nowych do starych, ukazywanie, że *schon alles dagewesen*, że pierwiastki symbolizmu, modernizmu etc, znajdują się już w arcydziełach uznanych, w pismach wieszczów; sumiennie, z bliska oglądane w żadnym kierunku nie zagrażają bezpieczeństwu publicznemu i łaadowi moralnemu — nie trzeba się więc gorszyć...

Podobnie broni Jabłonowski nowych prądów przeciw prof. Struvemu, który w czambuł potępił był nietzscheanizm, indywidualizm, poetów młodszego pokolenia, jako »anarchizm ducha«. Rozgrywa się oto przed nami akt jeden ze starej epopei ludzkości, której bohaterem dusza ludzka. Żaden wiek nie widział tylu walk owego bohatera, ciągnących się od Byrona i Shelleya, od dziejów Renè'go i Obermanna, do współczesnych nam zapasów, jakie przedstawia n. p. *Axel Villiersa de l'Isle Adama* lub Nietzsche. Walk tych obrazem jest sztuka, która — teoretycznie biorąc — jest wyrazem reakcji osobistej jednostki twórczej, jako rezultat zetknięcia się »ja« twórczego ze światem zjawisk. Źródło w tem i tem samem uzasadnienie wszelkich rodzajów sztuki; taksamo forma każda ma swoje uprawnienie, o ile należycie treść wyraża; symbolizm ma tedy w sztuce zupełne prawo obywa-

telstwa i to od wieków, gdyż służy »dla pośredniego przedstawienia takiego wyobrażenia, które jest albo bardzo abstrakcyjne, albo zbyt ściśle związane z życiem wewnętrznym, żeby mogło być wyrażone bezpośrednio«. *Ergo...* sztuka nowa ma rację bytu, rację bytu ma symbolika, a treść jej, ta karta z epopei psychologicznej, także ma w dziejach rację bytu. Tylko bez skrajności w jakimkolwiek bądź kierunku. Alarmiści zupełnie niesłusznie obawiają się nowych prądów. Przeciwnie — przyjrzawszy się bliżej, dostrzeżemy »bardzo charakterystyczne dla naszej epoki zlewanie się i krzyżowanie rozmaitych, sprzecznych doktryn filozoficznych, programów społecznych, wyznań estetycznych etc.«, co — podług Jabłonowskiego — »świadczy o tem, że wybudujące, anarchistyczne (?) zasady ducha straciły wiele ze swego rozmachu i niepoohamowania. Religia i nauka usiłują zawrzeć przymierze... Agnostycy, sceptycy, zarówno jak okultyści, spirytyści etc. schylają głowę przed tajemnicą, czują się nią otoczeni, wyczekują stamtąd nieznanых objawień (?). Nauki społeczne starają się utożsamić interesy jednostki z interesami zbiorowości... Nawet stronnictwa polityczne... wszędzie, na wszystkich obszarach nieskończonej »epopei ducha« dostrzega krytyk dążności pojednawcze, ręce wyciągnięte do zgody i przymierza... A wśród tych różowiejących mgieł, przesłaniających horyzont, wśród tych dążeń do jednego akordu i jednej owczarni, wśród uroczystości godnego Hauptmana »święta pojednania« — ginie tymczasem krytykowi z przed oczu prawdziwa sztuka, której treścią nigdy nie jest kompromis, lecz zawsze określony, wybitny indywidualizm, ginie stanowczo definicya i granica wszelka — zostaje gadatliwy, sentymentalny a niewiele mówiący frazes »psychologiczny...«

Zdawało się, że krytyka literacka, wychodząca z założeń filozoficznych, kończy bankructwem, gdyż w osobach najwyższych swych przedstawicieli: Miriama i Przybyszewskiego okazuje się niezdolną do objęcia i wyjaśnienia całej

nieskończoności sztuki. Ale oto jeszcze jeden przedstawiciel tego kierunku — coprawda, pojętego bardziej po nowoczesnemu, z całym uwzględnieniem krytycznego stosunku do pojęć podstawowych, do jakiego wiek pozytywizmu nas przyzwyczaił.

Stanisław Brzozowski przeszedł dobrą szkołę myślenia abstrakcyjnego, a równocześnie szkołę literatury najbardziej życiowej, najbardziej przejętej powagą i odpowiedzialnością społeczną, jaką niewątpliwie jest rosyjska. Decydujące wrażenie wywarli nań, zdaje się, trzech pisarze: Nietzsche — Ryszard Avenarius — Przybyszewski. Co może być wspólnego między tymi trzema tak sobie obcymi pisarzami? To, co u nich jest najgłębszym podkładem umysłu: zwątpienie w prawdę — skutkiem nadmiernego umiłowania prawdy. Natury to smutne, do dna rozczarowane i pesymistyczne. Absolut, którym ludzkość długie wieki żyła, i znajdując go bądź to w religii, bądź w filozofii, dla nich zginął; wszelkie konstrukcje dla odbudowania go są rozpaczliwym surogatem. Pozostaje atoli dusza własna, jedyna prawda, a poza prawdą stojąca, zależna od warunków materialnych, a posiadająca poczucie wolności, znająca właściwie tylko przeżycia swoje, a dążąca do klasyfikacji i wartościowania, dusza dochodząca do pełni rozwoju i samowiedzy tylko w medyum społecznem — stąd stany i obowiązki społeczne, a zagadka sobie samej i samotnica wieczna — stąd formy przeżycia i prawa indywidualistyczne.

I oto podstawa do filozofii — szersza, niż oderwana od ziemi *Wissenschaft des Absoluten*, z którą dotąd mieliśmy do czynienia. Wszak najpełniejszym wyrazem duszy jest sztuka, oczywiście nie sztuka, wyrażająca jedynie pozory bytu, ale też nie ta, która — wbrew doświadczeniu — zapoznaje, że dusza jest też produktem społecznym, tylko dzieło, odtwarzające z całą siłą, z całą wiernością autora, jakim jest; więc będące odtworzeniem jego duszy najwierniejszem; dają-

cem nam najbezpośredniej osobiste, najgłębsze jego przeżycie. Takie dzieło sztuki będzie najprawdziwszym równowagnikiem duszy. Stąd wypływa już cały system filozofii i sztuki.

A więc (*O nowej sztuce. Nasze widnokreśli*):

1. Sztuka jest rzeczą tak poważną, ciężką i trudną, że powinna wyrażać przedewszystkiem to, co w duszach własnych za najcenniejsze, najwyższe uważamy.

2. Powinna więc wyrażać ze wszystkich naszych indywidualnych przeżyć te, którym nadajemy największą cenę. Stąd *par excellence* metafizyczny podkład nowej sztuki.

3. Sztuka poprzedniego okresu mówiła o odtworzeniu rzeczywistości. Nauka i psychologia, teoria poznania zburzyły pojęcie tej rzeczywistości, uczyniły z niej formę przy stosowania jedynie do ogólnych warunków zachowania gatunku. Jedyną rzeczywistością jest dusza, ja twórcze, dążące, stwarzające wartości, stanowiące sobie cele.

4. Wszystko, co uważamy za rzeczywistość, jest wynikiem orientacji naszej do celów, jakie sobie stawiamy. Wraz ze zmianą celów tych zmienia się sama orientacja, a co za tem idzie: sama rzeczywistość. Co innego jest rzeczywistością dla Spinozy, podczas gdy myśli on o swoich szklach, które szlifuje, a co innego, gdy usiłuje stać się wyłącznie miłością Boga do samego siebie. Stany duszy naszej związane są zawsze z pierwiastkami tak pojętej rzeczywistości, w związku z którą je przeżywamy. Ta rzeczywistość jest inna dla niższych, a inna dla wyższych naszych stanów. Wyrażając te ostatnie posługujemy się często jakimś pierwiastkiem innej niższej, bardziej przeciętnej rzeczywistości, lecz wtedy bierzemy go w innym, niż zwykle, stosunku do siebie, i nazywamy go symbolem.

5. Usiłowaniem naszym jest doskonałość wewnętrzna, tj. takie przekształcenie własnej duszy, aby wszystko w sobie za dobro uznać mogła. Droga ku temu prowadzi przez wielorakie zestrąbianie popędów i uczuć. Każdy popęd, każda

dążność może się stać dobrem, świętością, nie zmieniając własnej natury, muszą być jednak

tak zharmonizowane z innemi, aby

cała dusza samą siebie jako dobrą i świętą odczuwać mogła. Sztuka utrwala przeżycia

nasze, pozwala nam je poznać, pozwala

nam wyżyć się swobodnie takimi, jakimi jesteśmy. Jest szczeblem po drodze w doskonałość. Trzeba siebie samego nazewnątrz w dziele sztuki wyrzucić, aby mózdz się poznać, opanować i uświęcić.

6. Przeżyje dzieło sztuki ten tylko, komu będzie ono takim szczeblem ku własnej doskonałości, poprzez samopoznanie, samoopanowanie i samouświęcenie.

Łatwo dostrzedz, gdzie w tem *Confiteor* kończy się Przybyszewski a zaczyna Brzozowski. Zasadnicza między nimi różnica w pojmowaniu duszy; cała różnica światopoglądów, cała różnica pokoleń, przebija się w głównym atrybucie, jaki Brzozowski widzi w duszy. Metafizyka Przybyszewskiego była dzieckiem smutnej epoki bankructwa, naturalizmu i mocno przesiąkniętą jej rezygnacją; »opisywać zjawiska« — do tego zadania redukowała się filozofia pozytywistyczna, i to czynił tu naturalizm; do wyładowywania swej energii sprowadzał proces twórczości Przybyszewski. Jestto złożenie broni wobec rzeczywistości, wobec tej rzeczywistości, która przecie także niczem więcej nie jest, jak stosunkiem ducha do nieznanego nam w swej istocie świata zjawisk;



Stanisław Brzozowski.

ducha zdolnego do poznawania, czucia, ducha zdolnego stawiać sobie cele. W Przybyszewskim przemawia jeszcze pozytywizmowi właściwe korzenie się przed faktem empirycznym — niemożność wzniesienia się do wolności. Przybyszewski przedstawia okres opisywania zjawisk, Miriam — ich kontemplacji, gdy czas dzisiejszy pełny jest tęsknoty za pełnem wyzwoleniem sił, za całkowitą autonomią ducha; poeci — widzieliśmy — te jaskółki wszelkich nadchodzących sił czasu, uderzają w nową strunę i tworzą arcydzieła, ale i życie pragną w arcydzieło przetworzyć. Brzozowski staje się tego odrodzenia heroldem w krytyce.

Rozszerzywszy znakomicie pojęcie duszy a zarazem rzeczywistości, znalazł Brzozowski łącznik między sztuką a życiem, dalej między sztuką a krytyką. Rozwlekle kodyfikuje swoje przekonania:

1. Każde dzieło sztuki ma za zadanie być równowagowym wyrazem stanu duszy. Nie znaczy to, by liryzm miał pochłonąć wszystko inne. To, co się widzi, jest także stanem duszy. Tembardziej, że w sztuce to, co się widzi, zawiera w sobie to, jak się widzi. Idzie w niej zawsze o to, jedyne w swoim rodzaju, z niczem porównać się niedające jak i co razem, w jednej żywej całości.

2. Dzieło sztuki ma za zadanie nie zaznajomić ogólnikowo z treścią przeżytego, lecz samo przeżycie równoważnie wzbudzić. Zrozumieć je, to znaczy je przeżyć.

3. Artysta sprzeniewierza się swemu zadaniu i społeczeństwu, zstępując z jedynej drogi — poszukiwania równowagowych wyrazów dla swoich przeżyć. Lud i »podnoszące się ku światłu dna« (warstwy) chcą sztuki, a nie jej surogatów, a więc dzieł, stworzonych dla samych siebie, nie zaś dla niego. Lud lepiej odczuwa nowe usiłowania twórcze, niż t. z. inteligencja; wie bowiem, że brać i dać w sztuce, to równoważności, a raczej nie rozumuje wcale, lecz daje, poddaje swą duszę.

4. Stanowisko artysty wobec ludu. Bojaźń zmarnowania sił jego kosztem wyrobionych. Być jak najwięcej artystą — oto nakaz wobec karmiących swą pracą sztukę — mas. Wszystko inne jest słabością. Chcąc tworzyć umyślnie dla ludu, przestaje się tworzyć, nie spełnia się więc swego zadania wobec siebie i wobec ludu samego, który nie podoźwiga sztukę, aby artysta przez źle zrozumianą miłość — sprzeniewierzył się jej. Sztuka musi być najpierw dla siebie, bo wtedy dopiero jest, a dopiero gdy jest, można mówić o dalszych jej działaniach.

Z tych założeń teoretycznych wypływają też zasadnicze pojęcia o krytyce literackiej. Centrum ich, to idea »przeżycia«, jako głównego ogniska zarówno twórczości, jak i konsumpcji artystycznej; głównego tego warunku wymaga się też od krytyki. »Zadaniem krytyki jest zrozumienie i odczucie artysty w jego indywidualności, nieodjemnej, jemu tylko właściwej odrębności. Podstawą wszelkich sądów krytycznych, powinna być intuicja duszoznawcza, krytyk powinien odtworzyć w sobie duszę twórcy, gdyż na zasadzie takiego odtworzenia tylko może on zrozumieć jego dzieła w ich powstawaniu, rodzeniu się z żywej, twórczej duszy.

»Krytycy wszakże — pisze dalej Brzozowski — którzyby do takiej intuicji byli zdolni, zdarzają się niezmiernie rzadko i dlatego zazwyczaj krytyka dąży innemi, analitycznemi drogami: żądałnia się ona rozłożeniem na pierwiastki czynników życia duchowego artysty i jego dzieł: czynność syntetyzująca, tworząca z pierwiastków tych ponownie żyjącą, bardziej uświadomioną tylko całość, udaje się krytyce niezmiernie tylko rzadko. Krytyk wszakże powinien pamiętać, że jego analizy i ograniczenia — to tylko środki, prowadzące do prawdziwego i istotnego celu jego usiłowań, jakim jest syntetyczne odtworzenie twórczego życia«.

Umożliwienie przeżycia dzieła sztuki to najważniejsze zadanie krytyki. A historyczny punkt widzenia? A krytyka

»naukowa«? Takie stanowisko uznaje Brzozowski, »ale po wszystkim innym, lub przed wszystkim innym, a to wszystko inne właściwie tylko wchodzi w rachubę. Zajęcie historycznego punktu widzenia wobec dzieła sztuki może mieć znaczenie jedynie jako przygotowanie do jego odczucia lub też wyjaśnienie sobie tego odczucia; właściwym jednakże, zasadniczym stosunkiem do dzieła sztuki jest odczucie, to właśnie odtworzenie go w sobie, rozbudzenie w duszy tegosamego poraz pierwszy widzącego samo siebie objawienia, jakim było stworzenie go«.

Przeżycie dzieła — to coś więcej niż Bourgeta metoda psychologiczna; przeżyć można coś tylko indywidualnie, tak samo indywidualnem jest syntetyzowanie. Mamy tedy wobec dzieła sztuki podobnie jak wobec wszystkich kategorii bytu, zastrzeżoną pełną naszą wolność. Wolność i twórczość — to warunek i rezultat, w całości — artyzm; artyzmem jest też tak pojęta krytyka.

System powyższy Brzozowskiego ma bezwątpienia niejedną jeszcze lukę i niejedną sprzeczność. Odpowiedzią na nie byłaby Filozofia wolności — i jej napisania należy pragnąć.

Stanisław Brzozowski urodził się 29 czerwca 1878 roku w Wojsławicach (powiat Chelmski), do gimnazjum uczęszczał w Lublinie i Niemilowie, w Warszawie był na wydziale przyrodniczym uniwersytetu, nie zdoławszy go ukończyć. Prace — od r. 1902 przeważnie w *Głosie*; osobno książeczki popularzacyjno-krytyczne o Taine'ie, Śniadeckim, Kremerze, *Co to jest filozofia* i zasadnicze *Studjum o Wyspiańskim*; w *Głosie* 1902: artykuły polemiczne o Sienkiewicz, w roku 1903 *studjum o Żeromskim* i mnóstwo pomniejszych rozpraw; artykuły filozoficzne w *Przeglądzie filozoficznym* i *Bibl. samokształcenia*.

Jako dramaturg i powieściopisarz, Brzozowski okazał się dotąd mocno zależnym. Prace teoretyczne wykazują ogromne odczytanie w literaturze naukowej i filozoficznej Niemiec i Francji; z krytyków działali nań najwięcej rosyjscy: Bieliński, Dobrolubów, Michajłowski

i inni. Od pierwszych wziął dużą wiedzę i metodę naukową, wrogą wszelkiemu dyletantyzmowi, nieraz też i doktrynerstwo książkowca i styl chaotyczny, zaniedbany; od drugich — ogromną wrażliwość etyczną i społeczną, poczucie łączności organicznej sztuki z życiem, czujną świadomość odpowiedzialności społecznej piszącego, wysokiego jego powołania i obowiązku. Poparte wiedzą zachodnią bogactwo myśli przytłacza nieraz jego prace, przepełnia, przelewa się — nie mogąc usystematyzować i wyczerpać swej treści, gdy ton społeczny nadaje im polot niezwykle, gorącą, nieraz wspaniałą, porywającą wymowę. Przebija się w tych pracach nie tyle umysł filozoficzny, lecz dusza, dla której zagadnienia bytu są osobistymi kwestyami życia, która z niemi zмага się, pytając: czem żyć — jak żyć; związana ona przeto węzłem serdecznym ze wszystkimi, co jak Pascal „szukają — jęcząc“, syn prawdziwy generacji, „którą Bóg długo i ciężko męczył“ (Dostojewskij). Logicznie musi tedy z niechęcią odwracać się od Henryka Sienkiewicza, pisarza, dla którego tragedye duszy — w metafizycznym słowa znaczeniu — nigdy nie istniały, który się rozkoszuje jedynie opisami zewnętrznych stron gmachu, zamykającego naszą istność. Pytania te są dla Brzozowskiego najważniejszą treścią życia, niemi zahypnotyzowany — nie chce widzieć, że inni mogli je przeżyć w innej formie i mieć je już za sobą. Więc nawet o Wyspiańskim, o którym twierdzi, że „jest to dusza najmniej religijna i najmniej metafizyczna, jaką tylko w dzisiejszych czasach wyobrażał sobie można“ — o Wyspiańskim woła: „Pod wieloma, bardzo wieloma względami jest on dla nas obcym, jak gdyby w innej epoce urodzonym“.

Przykłady to, do jakich krańcowości nieusprawiedliwionych daje się porywać Brzozowski, uniesiony gorączką palących go zagadnień; w zapale polemicznym zapomina nieraz, jak szerokie granice teoretycznie sam sztuce zakresła i o tem, że pierwszym zadaniem sztuki jest, by była... sztuką.

W pracach swoich większych, przekraczających charakter publicystyczny, okazuje zgodność z pierwszym przez siebie postawionym krytykowi warunkiem teoretycznym, jakim jest odczucie poety i umożliwienie czytelnikowi przeżycie jego twórczości. Odnosi się to przede wszystkim do przepięknej rozprawy o Żeromskim. Z intuicyą kongenialnego ducha wzył się Brzozowski w twórczość poety, którego uważa za najwyższy wyraz pokrewnego sobie współczesnego pokolenia i wprowadza w świat jego piękna słowem gorącym, nieraz prawdziwie natchnionem. Jakkolwiek wielką miłością przenika tę duszę, nie tylko analizy rzuca wspaniale — drogą analizy umie wydobywać ogniska psychologiczne jej twórczości, określać je rozumowo. Gdy wy-

kazuje n. p., że Żeromski posiada u nikogo w tej mierze nienapotykaną dar przywracania jedności momentom, tłumaczy tem bardzo zasadniczy czynnik estetyczny twórczości poety i mnóstwo jego konsekwencji. Charakter więcej analityczny ma studium o Wyspiańskim. Słusznie powiada Brzozowski, że „najwyższym wyrazem podziwu dla poety i artysty jest zrozumienie i ukochanie go takim, jakim jest, ze wszystkimi właściwymi mu cechami indywidualnymi. Przypisując mu i podziwiając zdolności, jakich nie posiada, świadczymy wyraźnie, że taki, jaki jest on istotnie, nie wystarcza nam, i że wskutek tego musimy go sobie idealizować“. Rozbiera tedy krytyk właściwości poetyckie utworów Wyspiańskiego: muzykę jego wiersza, rodzaj jego plastyki i t. d., aby w ten sposób odtworzyć organizację twórczą poety. Okazuje się jednak, że krytyk złą obrał metodę, że narzędzia naszej analizy są za grube, za szorstkie, by sięgnąć miały w stany duszy, których nawet sam poeta bezpośrednio wyrażać nie może i tylko symboliką i nastrojem je nam sugeruje. Jeżeli gdzieś, to do ujęcia takich właśnie artystów prowadzi tylko intuicja i zmysł syntetyczny; one ukazałyby ogniska twórczości zasadnicze, z których logicznie wypływają i przyczynowo łączą się z sobą tak formy, jak i idee poety. Brzozowski do tych źródeł nie dotarł, form więc nie określił należycie a idee w dziwny sposób zapoznał, kończąc tak niewytłumaczonymi zarzutami, że poeta *Wesela* i *Wyzwolenia* jest „duszą, odwróconą od współczesnego życia“, że twórca Konrada, mocującego się z Geniusem, i *Achilleidy*, „pod wieloma, bardzo wieloma względami, jest dla nas obcym, jak gdyby w innej epoce urodzonym“.

Pojedyncze spostrzeżenia psychologiczne są i w tem dziełku znakomite, w innych zaś pismach Brzozowskiego, pomimo ciężającej na nich klątwy pośpiechu, tyle jest rozsypanych myśli świetnych i uczucia gorącego, że gdy osiągnie harmonię filozoficzną, ewolucja myśli naszej dużo po nim może się spodziewać.

Stanisław Lack urodzony w Krakowie 1876 r. Po ukończeniu studiów podróżował po Francji, Stanach Zjednoczonych, Włoszech. Artykuły: w *Życiu*, *Młodości*, *Nowem Słowie*, *Krytyce*.

Jedna z „problematycznych natur“, jednających sobie tak zwolenników gorących, jak i przeciwników zaciętych; głównie z powodu formy zawilej, pogmatwanej, w jakiej wyraża swe idee, jakby dla stwierdzenia słów satyrycznych W. Humboldta, że filozofia jest to sposób wyrażania jasnych myśli w sposób ciemny. Skoro się wyluska je z chaosu i złączy brakującymi ogniwami logicznymi, otrzyma się system

idei, w którym ostatecznie najwięcej oryginalną jest bezwzględna krańcowość zastosowania.

W pierwszych pracach był Lack żarliwym rzecznikiem impresjonizmu w krytyce (artykuły: *Krytyka — Bojkot — Impresja; Życie* 1897). „Emocja artystyczna, która jest początkiem dzieła sztuki, jest także jego końcem, tak, że poprzez dzieło sztuki wychodzi w swojej okazałej całości i staje się czynnikiem, zapładniającym drugiego artystę, który z niej tworzy impresję. Charakter impresji, jako tego, co Anatol France nazywa *aventures d'âme*, poprzedza już oczywiście artyzm. Krytyk-artysta, albo też impresjonista, czuje się zniewolonym do sięgnięcia w źródło, z którego dzieło sztuki wypłynęło, krytyk-impresjonista bowiem to tylko widzi w dziele sztuki“. „I dlatego krytyka prawdziwie artystyczna, impresja, jest ostatnim wyrazem krytyki, bo wciąga w obręb świątyni nową irradycję duszy artystycznej“. Szczyt krytyki artystycznej widzi u Przybyszewskiego *Zur Psychologie des Individuums* i tonem dytyrambicznym pisze: „Gdyby Przybyszewski nie stał samotnie w swoim ogromie, możnaby przypuścić, że krytyka jego jest niejako syntezą tego, co już od dawna świtało we wrażliwości Lemaitre'a lub Anatola France'a“.

W niespełna dwa lata później uważał Lack (*Życie*, 11, 99), że „takie zabawki (nie wszystkie zresztą) Lemaitre'a nie są jeszcze krytyką, a krytyka, nazwana przez Matuszewskiego subiektywną, również niewiele ma z prawdziwą krytyką wspólnego. Nazywają tę krytykę także impresjonistyczną. Nie mogą jednak dojrzeć, ile w tej krytyce jest tego, co nazywa się impresjonizmem, obiektywizowaniem wrażeń i zjawów znikomych. W rdzeniu najgłębszym impresjonizm... jest symbolizmem. Nowa krytyka jest symboliczna, jedna, i staje się przez to odłamem sztuki również symbolicznej. Nie będzie ona ani subiektywna, ani obiektywna... Że będzie indywidualna, rozumie się samo przez się, skoro tworzy ją artysta, który ścieśnia i zgęszcza płynny, zmienny a przedewszystkiem znikomy przejaw i stawia trwałe posągi kamienne i nieśmiertelne, poruszające się całkiem właściwym, odrębnym, jedynym rytmem. Tworzy on syntezę indywidualności „omawianego“ artysty i łączy go z wszechnością, a przedewszystkiem z jego wiecznym typem. Artysta, podobnie jak religia (sztuka jest religią) łączy jednostronnego człowieka z odwiecznym jego typem, którego nazywa Bóg, Przyroda, zresztą nazwa jest obojętna. W ten sposób indywidualność artysty staje się chwilą, momentem, który pod ręką drugiego artysty wzrósł do znaczenia symbolu. I krytyka ta ma za wspólne podglebie poglądów świat symboliczny, jak zresztą filozofia końca XIX i XX wieku będzie prawdopodobnie symbolizm w najszlachetniejszej,

w najbardziej wysubtelnionej swej postaci. Widzimy także z tego, do kąd zdąża taka krytyka, jaki jest jej cel. Jest ona tak samo „sztuką dla sztuki“ i jest taksamo twórczą“. Krytyków takich jest niezmiernie mało; jednym z nich jest Rémy de Gourmont, dalej Artur Symons.

Z biegiem czasu pojęcia Lacka bardziej się jeszcze różniczkowały; gdyby je ująć w systemat — byłby nim psychologizm dzieł sztuki. Króluje dalej arystokratyczne pojęcie sztuki, jako siły absolutnej. Jako taka — jest sama sobie celem, innych sankcyi nie potrzebuje, z innej dziedziny praw nie czerpie. Nasz stosunek do niej musi być czysto estetyczny, bezinteresowny, kontemplatywny; między życiem a sztuką przepaść istnieje nieprzebyta. Artysta jest marzycielem, z światem czynów nie ma nic wspólnego; ma na celu realizowanie dzieła, nie reformowanie dusz; dziełem swoim podsuwa pod oczy obraz typu i ten, jedynie ten, nas zajmować powinien. Krytyka wpatrzona jest w ów typ; pytanie, czy typ ów moralny jest lub niemoralny, to jest, jaki stosunek jego do życia, jest nieartystyczne, zbyteczne, tak samo pytanie, czy materyał artysty jest wzniosły lub poziomy; wszystko zależy od tego, czy w tym materyale tkwi coś, co jest dramatyczne, a w takim razie krytyk ma tylko badać, czy autor wydobyl z tego materyału wszystko, co w nim się kryje i jaka jest jego logika. Krytyk śledzi tedy linię dzieła i informuje o tem czytelnika; wykazuje analitycznie, co artysta wyraził syntetycznie, bada i odsłania konieczność; jest psychologiem. Wszystko, co poza tem, jest utylitaryzmem.

W przeprowadzaniu tych zasad Lack okazuje się skrajnym doktrynerem. Fanatyzmem jego — logika artystyczna, jak gdyby istniała jedyna, ostateczna logika. Przeciwno temu świadczą bodaj sami wielcy poeci, którzy niejednokrotnie pomysły swoje kilka razy opracowują — dowód, że dopuszcza on rozmaite możliwości. W istocie dzieło sztuki jest niewyczerpanym skarbcem możliwości — i w tem największy jego urok: dopuszcza rozmaite interpretacje, na rozmaite natury działa rozmaicie, wyzwała całą muzykę, uspioną w różnych duszach ludzkich. Ale dzieje się to przez stopienie się widza, czytelnika, słuchacza z twórcą; sam stosunek rozumowy do niego nie prowadzi: dałby nam tylko poznać anatomię i fizyologię dzieła — i to nie zawsze.

Nie w tych badaniach obiektywnych leży też wartość krytyk Lacka, szczególnie, że jest on antytezą pisarzy francuskich, u których się uczył i dla których przejrzysta i wykwinna architektura pierwszem jest przykazaniem. Mając uwydatniać linię dzieła — sam nie ma linii; rozumowanie jego jest zawsze zawile, gzygzakowate, poplątane, idea przewodnia zazwyczaj w niem ginie. Ale wśród tych bezdroży i gąszczów często zatrzymują nas kwiaty myśli subtelne, otwierają się tu

i owdzie perspektywy przepiękne, głąb zatrzymuje niezbadana. Obiektywny psycholog jest właściwie zupełnym subiektywistą: zajmuje najwięcej osobistemi, przez dzieło wywołanemi, myślami i uwagami. I jak u każdego subiektywisty — najważniejszym u niego czynnikiem jest odczucie; sam dobrze odczuwa Wyspiańskiego i o logice jego dzieła głębokie nieraz wypowiada zdania; nie ma zaś zmysłu dla natur przeciwnych; stąd świat Żeromskiego, pełen żywiołowości i „przypadkowości“, zbaczającej z prostolinijnej logiki artystycznej, jest mu zupełnie obcy, odczuć go nie jest w stanie.

Władysław Jabłonowski urodzony 1866 roku w Żabokrzyczu na Podolu. Po naukach szkolnych w Białej Cerkwi kontynuował studia społeczne i literackie w Genewie, Paryżu i Lipsku, od roku 1893 publicysta w Warszawie. Liczny szereg artykułów o literaturze polskiej i obcej (szczególnie francuskiej) w czasopismach; osobno tomik nowel: *W zatoce śmierci* i studia: *Dusza poety* (1900), *Chwila obecna* (1901), *Amiel* (jako przedmowa do wyboru tłumaczonego ustępów z jego pamiętnika 1901), *Emil Zola* (1903). *W odwiecznej sprawie. Uwagi o sztuce i krytyce* (w *Noworoczniku literackim* A. Potockiego „Melite“, 1902). Z metody swej jest Jabłonowski w większych pracach psychologiem; teoretycznie zakreśla program, że krytyk powinien iść ręką w rękę ze sztuką, nigdy zaś z publicznością; wznosić się nad chwilę, nad upodobania koteryi, nad prywatę — „powinien nauczyć ludzi wcielać się w indywidualności odrębne, żyć ich życiem i solidaryzować się z niem. Tą drogą pozwoli im objąć i zsolidaryzować się z całą mnogością przejawów artystycznych“. „Krytyk naprzód powinien wyrozumieć dzieło sztuki i pójść wprost, nie zbaczając z drogi, do żywych źródeł twórczych, skąd powstało — do serca i duszy ludzkiej, a potem być kolejno tem, czem mu się zechce: moralistą, publicystą, filozofem i t. p. Naprzód powinien się wzruszyć i przejąć przedmiotem sztuki — potem sądzić“. „Na tej umiejętności wcielania się w dusze twórcze i istnienia odrębne, polega indywidualność krytyka, jej wzrost i niezawisłość, tą drogą tylko może on zdobyć *maximum* świadomości osobistej, niezbędnej do rozpoznawania istotnych celów i zadań sztuki“.

Idealem Bourget — bez jego bigoteryi.

W pracach Jabłonowskiego znać też chwalębną dążność do przedmiotowości i przenikania szerokiej galeryi dusz twórczych; krytyk-psycholog musi jednak posiadać nadzwyczajną intuicję duszoznawczą, we wzroku swoim promienie Roentgenowskie posiadać musi, inaczej tylko po wierzchu zjawisk się ślizga, najgłębszych, istotnie cie-

kawych i decydujących faktów i związków nie spostrzeże. Jabłonowskiemu na tej przenikliwości zbywa zupełnie; obiektywne, porządne jego studium o Zoli rozplywa się ostatecznie w ogólnikach; o „duszy poety“ Słowackiego na podstawie jego listów do matki umie tylko wyczytać, co z wierzchu: szereg cytatów, ewolucyi; zaś tej duszy nie ukaże, dziwnych jej zagadek, sprzeczności, komplikacyi nie wytłómaczy.

Rozdział czwarty.

KRYTYKA MORALISTYCZNA.

I. Charakter i wpływ.

Anti-naturalizm, który przywrócił sztuce charakter metafizyczny, dodał zarazem bodźca krytyce, która bada dzieła sztuki ze stanowiska zawartej w nich idei dobra.

Niezawsze jest ten kierunek identyczny z utylitaryzmem racjonalistów i społeczników pospolitych. Jeden z przedstawicieli krytyki moralistycznej, Maryan Dziedichowski, energicznie protestuje przeciw zarzucanemu mu podporządkowaniu sztuki dogmatom religijnym, moralnym lub politycznym. »Niech artysta wyznaje, jakie chce poglądy w zakresie religii, etyki i polityki, niech porusza, jakie mu się podobają, przedmioty; niech bada nagą duszę, byleby tylko sam miał duszę, przejętą pragnieniem doskonałości, ideału moralnego; byleby palił się w nim ogień miłości bożej, a światło to niezawodnie wyprowadzi ją z mroku na szerokie i jasne przestrzenie«. Dobro w tem znaczeniu przekracza zakres małości utylitarnego życia, staje się ideą platońską, odbłaskiem Doskonałości ponad-bytowej, jednym z licznych oblicz Nieskończoności, stanem duszy podniosłym, sztuka zaś, stan ów wyrażająca, metafizyczną jest, podobnie jak charakter metafizyczny ma krytyka, szukająca w dziele artystycznym przedewszystkiem wzruszeń z zakresu dobra.

Jasną jest rzeczą, że w praktyce trudno pogodzić krytykę moralistyczną z podstawami arcyzmu. Idea doskonałości, jak każda idea Platoniska, treścią może być sztuki, ale nie jedyną ani też jedyną jej miarą. Mamy mnóstwo rodzajów piękna, które ze stanowiska etyki wcale rozważać się nie dadzą; piękno samo w sobie jest dobrem, w czystych swych objawach działa uszlachetniająco, nie mając założeń moralistycznych. Te są w duszach ludzkich najczęściej związane z warunkami czasu i miejsca — piękno zaś jest czemś absolutniejszym, bardziej niż ideał moralny niezależnym, czemś wiecznym. Widzimy też, że piękno trwa niezmiennie, gdy etyka i zasada krytyki moralistyczna najrozmaitsze przybierają kryteria i cele.

Ideał moralny, jako zasadę krytyki artystycznej, spotykamy nasamprzód, zdaje się, w Anglii, w ustach Ruskina, w związku z ideową nawskroś sztuką prerafaelicką. Odnowiciele ci malarstwa angielskiego, artyści, którzy krajowi swemu i Europie całej rzucili hasło wniesienia piękna we wszystkie sfery życia, w sztuce nigdy nie widzieli narzędzia sybarytyzmu duchowego, rozkoszy zmysłowej; religijny miała ona cel w znaczeniu nowocześnie społecznym, lud cały chciała podnosić, przez piękno ukazać mu Nieskończoność, Doskonałość, ideał. »Wielcy artyści angielscy wszystkich stopni — mówi Robert de Sizeranne — żywią w sobie przekonanie, że lud cały żąda od nich kaznodziejstwa i przykładu moralnego«. Formułował te idee Ruskin, pisząc: »wierzę, że poznanie piękna jest prawdziwą drogą i pierwszym szczeblem do poznania dobra«. »Wszelka sztuka jest adoracją« — wołał, — otwiera ona drzwi do Niepoznawalnego...« Ale nie poprzestał na konstatowaniu uszlachetniającego wpływu piękna, żądał, by artysta dobrem żył, świadomie wszczepiał je sobie w krew, wszczepiał je w swoje dzieła, wszczepiał w społeczeństwo.

Sztuka prerafaelicka dotąd u nas nie jest znana; Ruskin był u schyłku wieku modny, wymieniany i tłumaczony, ale wpły-

wu żadnego na umysły nie wywarł; większe znaczenie dla naszego ruchu umysłowego miały zasady moralistyczne krytyki, wypiełgnowane we Francji. Powstały tam w czasie wszechstronnej reakcji przeciw pozytywizmowi — w wielostronnem znaczeniu słowa — i przybrały odrazu najrozmaitsze szaty. Idea doskonałości dla wielkiej części ludzi miała przeciw wzór gotowy, do którego serca mimowoli się zwracały — i oto krytyka odrodzonego idealizmu, stęskniona za pierwiastkami wszechdobra, wyraża się najczęściej, jako doktryna odrodzonego, po czasach niewiary, chrześcijaństwa: »neochryścjanizmu«. I brzmi ta nuta wojowniczo w ustach Brunetière; otworzyła Francji nowe widnokreśli, wskazała szereg potężnych artystów-moralistów w głośnie dziele Melchiora de Vogué: *Le roman russe* (1886); Edward Rod w *Etudes sur le XIX siècle* (1888) protestuje przeciw ideom negatywnym, pesymistycznym po profesorsku, erudytywnie; nawpół filozoficznie, nawpół religijnie czyni to Paweł Desfardins, gdy Bourget w ostatnich studyach uderza w strunę chrześcijaństwa salonowego, do uczuciowości dam i dandysów przemawia. Wszyscy oni atakują »wielkiego kapłana Nicości« Renana, mistrza Nirwany — Schopenhauera, najgwałtowniej — Zolę i jego szkołę; w sztuce dzisiejszej brak widzą *nostalgie du divin* i boskość tę odnajdują w tradycyjnej formie: dogmacie religijnym.

W nim znajdują źródło żywota, w szczerzej lub desperacko wmówionej wierze doskonałość odczuwają, mającą łączyć sztukę z życiem a jedno i drugie z Nieskończonością wcieloną. Vogué staje się kapłanem tej wiary, Brunetière — wielkim inkwizytorem, Rod — nudnawym teologiem, Bourget — świeckim jezuitą.

Żywy, choć wąski jest nurt chrześcijański we Francji, ale zagłusza go prąd znacznie silniejszy, nie chcący nawrócić wstecz, do form i etapów duchowych już przebytych. *Nostalgie du divin* nie wygasa w duszach ludzkich, ale tęsknota nie chce miłości swojej ograniczać formami religii objawionej,

przykutej do dogmatów, zmieszanej z pierwiastkami ziemskimi. Edward Schuré i Gabryel Sarrazin sięgają do niewyczerpanych krynic duszy ludzkiej; pierwszy filozof, erudyta, odbudowuje misterye pytagoryjskie i innych religij ducha, towarzyszy w mistycznych wznoszeniach Ryszardowi Wagnerowi; drugi snuje marzenia wszechludzkie i wszechzbawcze, które oplata to około seraficznej postaci Shelleya, to około bohaterkich postaci romantyki polskiej. Technika to idealizmu wzniosłe, kadzielnice serc wznoszą ku pięknu, za którym widzą wielkość moralną; hymny śpiewają na cześć wiecznego oceanu bytu, w którym widzą emanację bytu doskonalszego, nieskończonego; serce u nich zawsze na najwyższą nutę nastrojone, ale twórczość samodzielna słaba; entuzjazm i polot filozoficzny przy omawianiu dzieł wielkiej sztuki istotnie poetycki, harmonią piękna łączy świat widomy z niewiadomym.

Więcej pozytywnie pojmowała sztukę i moralność grupa młodzieży, która w r. 1891 założyła była pismo: *L'art et la vie*; sztukę głosili nie dla sztuki, lecz dla życia: wobec przesilenia moralnego, jakie ogarnęło społeczeństwo dzisiejsze, głoszą rolę życia, jako zasadę naczelną, życie silne i piękne, siłę i piękno sięjące naokół; siła jest pierwiastkiem moralnym, płynie z ducha, chcieć to móż; więc gdy trzeba — można też życiem kierować, życie tworzyć, siebie stworzyć; pisać dzieła piękne — najpiękniejsze dzieło z życia swego zrobić.

Głosy te wszystkie nawołują do nawrotu, do państwa duszy, do ideału, do udoskonalenia; z tego stanowiska osądzają duchy współczesne, kierunki umysłowości. Często jest w ekspresji tych głosów więcej artyzmu, niż w dziełach twórczych; ich uczucia, polot umysłu więcej wzrusza, niż przekonywa. Najlepsi z nich więcej są filozofami i moralistami, niż teoretykami sztuki, dążność przemienia się u nich w próbie nieraz ciasny, lub nawet wrogi sztuce.

Przekonano się o tych konsekwencyach, gdy poglądy swoje na pytanie »Co to jest sztuka« w r. 1891 sformułował największy moralista naszych czasów Leon Tołstoj. Znakomity znawca natury ludzkiej i ścisły obserwator stosunków społecznych, mało złożony, prawie pierwotny jako inteligencja, rzuca anatemę na wszystkie dotychczasowe teorie estetyczne i na mnóstwo najwybitniejszych dzieł ze skarbcza sztuki, mierzy je wyłącznie probierzem Ewangelii, tym samym, który przykładą do spraw polityki, wojny, współżycia ludzkiego. Wiele gorzkich i głębokich prawd wypowiada sztuce dzisiejszej, będącej narzędziem najgrubszej zabawy i lubieżnego łaskotania nerwów klas wyższych społeczeństwa i ostatecznie pragnie usunąć »gmatwającą rzecz pojęcie piękna« z sztuki uczynić jedynie głos sumienia religijnego, uczynić ją narzędziem »zjednoczenia ludzi z Bogiem i pomiędzy sobą«. »Sztuka chrześcijańska, tj. sztuka naszych czasów, powinna być katolicką w bezpośrednim tego słowa znaczeniu, t. j. wszechświatową, i dlatego powinna jednoczyć wszystkich ludzi. Jednoczą zaś wszystkich ludzi tylko dwa rodzaje uczucia: uczucia wypływające ze świadomości synowstwa bożego i braterstwa wszystkich ludzi — oraz uczucia najprostsze, życiowe, ale dostępne wszystkim ludziom bez wyjątku, jak uczucia wesołości, litości, działalności, spokoju itd. Tylko te dwa rodzaje uczuć stanowią przedmiot dobrej ze względu na treść sztuki naszych czasów«. Dziewiąta symfonia Beethovena należy do sztuki złej, gdyż nie wyraża wyższego uczucia religijnego i nie jest wszystkim ludziom dostępna.

Tak pojęte uszlachetnienie i zdemokratyzowanie sztuki musi wywołać protest ze strony najbardziej demokratycznej i idealistycznie usposobionych jednostek. Ujawnia Tołstoj niebezpieczeństwo, o które najczęściej rozbija się sąd estetyczny, z założeń wychodzący moralistycznych: oto nie umie się wzniesić nad moralność daną, nad wytwór historyczny pewnej epoki, pewnej klasy, w najlepszym razie pe-

wnej tendencji rozwojowej. Znosi temsamem elementarne prawa sztuki: prawo indywidualności i prawo duszy, wznoszącej się nad czas i przestrzeń, umiejacej się zachowywać zupełnie bezinteresownie. Artystyczna krytyka moralistyczna jest też częściej moralizowaniem, niż krytyką artyzmu.

II. Maryan Zdziechowski.

Autor jednego z najwybitniejszych dzieł, na jakie krytyka nasza się zdobyła: *Byron i jego wiek*, przedstawia doskonale ewolucję, jaką przeżył odłam pokolenia, przesiąknięty doktrynami pozytywizmu, a z gorejącym w sercu ogniem czystego idealizmu.

»Połączyć Taine'a z Brandesem, stanąć na Taine'owskim stanowisku psychologii jednostek i szczepów i zajrzeć w głąb duszy autora, oraz narodu, który go wydał, a następnie, idąc w ślad za Brandesem, ogarnąć okiem pokrewne objawy wśród innych narodów i plemion — oto, zdaniem mojem, ideał krytyki«. Tak pisał Zdziechowski w r. 1888 w przedmowie do dzieła *Mesyanisści i słowianofile* i postawił sobie za cel zbadanie prądów patryotyczno-mistycznych w literaturze polskiej i innych słowiańskich literaturach, badanie porównawcze, więcej do psychologii narodów, niż do dziejów sztuki we właściwym słowa znaczeniu należące. W ciągu swych badań niejednokrotnie występuje jeszcze punkt widzenia czysto pozytywistyczny; autor odnosi się krytycznie do marzeń twórców *Dziadów* i *Anhellego*, gdyż ich »ideał porywająco piękny, lecz nie z tego świata, bo przeciwny naturze ludzkiej, dążącej do harmonijnego rozwoju władz ducha, nie zaś do wywyższenia jednej kosztem reszty«. Mało jednak zwraca krytyk uwagi na tę »resztę«, cała jego natura ciągnie go w żar ten wewnętrzny, który gorzał w du-

szach wieszczów polskich. »Wypowiedziane przez nich myśli pozbawione są podstawy, rozwiewa je jedno lekkie dotknięcie krytyki, natomiast jakże potężnie na nas działają te szlachetne i święte uczucia, które dały początek owym myślom mistycznym, ten ogień



Maryan Zdziechowski.

ich przekonania, ta mglista a urocza tajemniczość marzeń« w wyobraźni naszej powstaje cudowny obraz obu tytanów poezji polskiej i, chociaż rozsądek bezwarunkowo odrzuci twierdzenia ich, jednak ich wielkie cierpienia i gorąca miłość podnoszą i uszlachetniają serca« (228). Broni się »rozsądek«, jak ćma w ogień leci serce, a porównując mesyanizm polski z rosyjskim, konkluduje, że »o ile ostatni ma za sobą pierwszeństwo we wszystkim, co się tyczy jasności, dokładności i związku logicznego, o tyle ideały Mickiewicza i Słowackiego wyższymi są pod względem etycznym«. Z ucznia Taine'a i Brandesa wyłonił się — niezupełnie jeszcze uświadomiony — moralista; krytyk w znaczeniu literackim prawie do głosu tu nie przychodzi, na pierwszy plan wysuwa się badacz, który dzieła poetyckie traktuje nie jako utwory sztuki, lecz jako dokumenty z porównawczej psychologii narodów; silniejszy jednak odeń jest wyznawca, szukający w świecie artyzmu przedewszystkiem idei dobra i wysławiający ją z całą miłością.

Jeśli w pierwszym dziele czynił to z zastrzeżeniami

a cele miał naukowe, poznawcze, to z biegiem czasu właściwa jego natura coraz bardziej odrzucała naleciałości obce i wylaniała się prawdziwą swą istotą. W sześć lat po dziele pierwszym pisze przedmowę do następnego: *Byron i jego wiek*, w której składa nowe wyznanie wiary. Cześć, jaką dawniej żywił dla nauki, była przesadna. »Miałem ją za najwyższą prawodawczynię ludzkości, chciałem przeto jako jej kapłan wystąpić przed czytelnikiem, zapominając, że na polu mej pracy, prócz zadań naukowych, miał pisarz każdy bezpośrednio moralne posłannictwo«. Właściwie nie uświadomił był sobie w pierwszej młodości autor tej swojej prawdy, ale teraz pojął ją z całą jasnością człowieka, przychodzącego do samopoznania. »Mówiono dotąd i mówią zawsze o krytyce naukowej, ale czas zastanowić się wreszcie nad moralnym krytyki obowiązkiem i zrozumieć, że lepiej pióro złamać, niż pisać, nie silić się myśli ludzkie skierować ku dobru«. »Serce czyste i umysł prawy« muszą być tym pierwszym celem, który powinni osiągnąć tym, co chcą innych w tajniki twórczości artystycznej wprowadzać, gdyż tylko wtedy zdołają oni rozpoznać w pomysłach mistrzów to, co ze słońca, i oddać woń czystą ich ducha, aby nią znużone dusze pokrzepić«. (T. I. VIII).

Zasada, bezwarunkowo zacieśniająca sferę sztuki i krytyki. »Myśli ludzkie skierować ku dobru« — a co to jest dobro? Jakie dobro osiąga rzeźbiarz, kując w marmurze lub słowem posąg cudny Wenery medycejskiej, dyskobola, koni rozhukanych? Jakie dobro ma na oku poeta, opiewając wspańiałość morza wzburzonego, płomieni rozszalałych, rozpętanych huraganów? Snąc w pięknie samem jest jakiś czynnik, działający na nas podniosłe, oswobadzający nasz umysł od zawichrzeń codziennego życia, wznoszący w krainę bezinteresownej kontemplacji, czystych wzruszeń. I nie potrzeba, jak to robi większa część moralistów, do tego piękna wносить jakichś idei moralnych, *hineininterpretiren* — jak mówi Niemiec —

Boga, ludzkości etc. Piękno samo w sobie działa moralnie i samo w sobie stanowi misteryum metafizyczne — chodzi więc o to, by je odczuć w całej pełni, wykazać, na czym ono polega. Nie wynika stąd ignorowanie idei. Piękno plastyczne jest tylko jednym z wyrazów sztuki, obok których, może nad którymi stoją inne, bezpośrednio przemawiające ideą, ale i one do sztuki należą, o ile zawierają w sobie czynnik artystyczny, a tym jest nie idea, lecz ekspresja wizji wewnętrznego świata, przeżycia, moc, szczerość wzruszenia, środki wyrażenia etc. Krytykowi wobec dzieła sztuki pozostaje swoboda odczucia, ale krytykiem literackim jest wówczas, gdy piękno i idea działają nań przedewszystkiem stroną swoją artystyczną, gdy sam jest dobrem medyum artystycznym.

Czy Zdziechowski jest takim medyum? Już sam fakt nałożenia twórczości pewnych ograniczeń i dyrektyw świadczy o niedostateczności organizacji w tym kierunku. Utwór literacki działa nań za pośrednictwem swej idei, na piękno nie tylko duchowe, jakby wcale nie był wrażliwy; dla organizacji podobnej Homer nie malował z dotykającą plastyką swych zapasów, dla niej lirycy nie idą w zawody z słowikiem, by uczucie śpiewać miłosne. A i piękno duchowe więcej do Zdziechowskiego przemawia stroną swą myślową, niż bezpośrednio-poetycką, więcej duchem, niż duszą.

Świadczy o tem już samo założenie, z którego wychodzi największe jego dzieło: *Byron i jego wiek*. Jest ono czysto filozoficzne; autora zajmuje przedewszystkiem zagadka życia i dobra, ideał bytu etycznego i koleje, przez jakie on przechodził, dzięki temu popchnięciu, jakie poezji europejskiej dała twórczość Byrona. Tajemnica istnienia, marzenia o niem poetów, cel naszej wędrówki ziemskiej, wartość bytu — oto, co go zajmuje prawie wyłącznie; dzieło całe jest historią ideału, poezja — pretekstem do tego i ilustracją.

Nie jestto kontemplacja sztuki *sub specie* metafizyki,

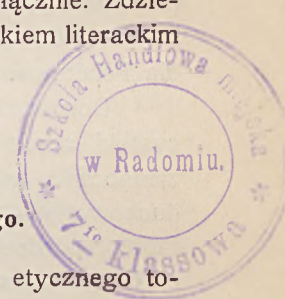
lecz coś wręcz odwrotnego; kwestye metafizyczne zapełniają całą duszę autora i prawie każą mu zapominać, że badani przez niego poeci byli także — poetami. Probierz ideału jest jedyną miarą, z jaką krytyk do nich przystępuje; wszyscy oni rozważani tylko ze stanowiska zagadnień etycznych, rozważani z punktu widzenia pytania, o ile skupiali w sobie »tęsknoty i porywy ludzkości, przeobrażając je w fontanny światła, tryskające ku niebu«.

Utrwaliła się metoda autora, najpełniejszy równoważnik jego duszy. »Płazy, czy ptaki?« zapytuje mimowoli, stając przed nowym twórcą, nowem dziełem; robak marny, co czołga się i pełza, czy twór uskrzydłony, co w niebo ulatuje? Podniosłym jest stan duszy tego, co tak pyta, a i myśl jego w pyłe ziemskie się nie nurzy. Z Platonem wierzy, że piękno to odblask doskonałości; nieskończoną jest doskonałość, piękno przeto i nieskończoność związane są z sobą węzłem najściślejszym — i z tęsknoty za nieskończonością, stanowiącej najszlachetniejszy pierwiastek ducha, wypływa tak sztuka jak religia. Dwa to skrzydła ludzkości, u Zdziechowskiego najściślej z sobą powiązane, często też trudno jedno odróżnić od drugiego, ale tak jedno, jak i drugie unosi się wysoko, niesplamione kurzem i brudem ziemskim. »Więc cnota, bohaterstwo, ojczyzna, wiara, słowem doskonałość, ideał moralny przedewszystkiem, a dopiero potem piękno artystyczne, jako nagroda pracy nad urzeczywistnieniem ideału moralnego« (*Szkice*, I. 280) — to jego hasło, wiara a zarazem metoda pracy, której jest zawsze wierny. Nadaje to jego dziełom polot niezwykle, przepełnione one żarem serca gorącym, zapalem prawdziwie apostołskim, miłością ideału tak wielką, że raduje się sercem, gdy gdziekolwiek dostrzeże odblask jego jasny, po całym świecie chodzi, by szukać jego wyznawców. Ale wszystko to nie zmienia faktu, że zaufanie, jakie krytyk literacki ma do literatury, wogóle do sztuki, jest małym, skoro sam powiada, że ideał moralny przede-

wszystkiem, potem dopiero piękno artystyczne; nie doprowadził więc do jedności, uznaje, że piękno może stać poza ideałem etycznym, może być amoralne — w całej filozofii sztuki Zdziechowskiego powstaje więc luka... I nie zmienia to wszystko faktu, że ideały nasze moralne są ograniczone, głębiej, obiektywnie badając — sprowadzają się do jednego: do podniosłego stanu duszy, gdy świat piękna jest znacznie szerszy, bogatszy; każdy ideał etyczny jest piękny, niekażde piękno musi być ideałem etycznym; sztuka ma zatem własną logikę, własną mowę, własną filozofię, może być rozpatrywana także z stanowiska etyki, ale nie wyłącznie. Zdziechowski coraz bardziej przestaje też być krytykiem literackim i przeobraża się zupełnie w filozofa-moralistę.

III. Inni bojownicy ideału moralnego.

O stosunek krytyki i literatury do ideału etycznego toczyła się u nas gorąca walka w początkach wystąpienia na widowie »Młodej Polski«. Pamiętamy atak (patrz t. II. str. 137), jaki na tem polu przypuścił był do młodych Stanisław Szczepanowski, proklamujący kult ideału bohaterstwa, jako główne zadanie literatury i krytyki; poparł go był Zdziechowski. Imieniem »Młodej Polski« odpowiedź dał Artur Górski. Odpowiedź niezbyt konsekwentną — koniec kłóci się z początkiem. Naprzód słyszeliśmy adoracyę sztuki czystej, »pani naszej i pocieszycielki; do której wzdychamy z głębokości pragnień i smutków naszych«; piszemy, bo nie chcemy działać, wołał *Quasimodo*, przeciągając linię demarkacyjną między sztuką a życiem; w dalszym toku nastrój i treść artykułów się zmieniły, przybrały charakter moralno-narodowo-mistyczny. »Dobro, pojęte jako tęsknota za bytem wyższym, za doskonalszą duszą ludzką lub nadludzką, jest uczuciem czysto



estetycznem, stanowi w oczach naszych odrębną, najwyższą formę piękna» — mówił dalej Górski i zakończył hasłem: napowrót do Mickiewicza!

Nie rozwinął Górski tego hasła, tylko od czasu do czasu rzuca pęki idei, świecących promieniami ideału, jakim jest »Chrystus-Prometeusz«. Przedzierają się one przez rzadkie artykuły Górskiego mistycznym światłem, a w glorię ich stoi »Mickiewicz, święty nowożytny«; »w nim zwały się żywioły polskości i duch całego czasu. Wilno, Drezno, zamyka teraz niejszość. *Pan Tadeusz* — *Historia polska* — *Kursa*: przeszłość. *Kursa* — odrodzenie, *Trybuna ludów* — przyszłość. Czem Goethe i Wagner dla Niemiec, tem Mickiewicz dla Polaków«.

Dorywczo, z nawrotami, ginącymi w rocznikach publicystyki, rzuca Górski swe refleksje nad literaturą, usiłujące zjednoczyć w sobie poznanie i bohaterstwo syntezą piękna duchowego — tymczasem inni pisarze złoto, zawarte w literaturze polskiej, na drobną wymieniają monetę, wielkie ideały odrodzenia moralnego przemieniając w moralizowanie, w aporyzm, wrogi rozwojowi ducha i sztuki, w bezduszną formalistykę, najczęściej w najbanalniejszą, oklepaną frazeologię. Mnóstwo podobnych »krytyków« wydała szkoła krakowska, spotkać się z nimi można na łamach dzienników i miesięczników, gdzie naiwne ich wykrzykniki pod adresem zepsucia i bezbożności zlewają się w zgodny ton z świętoszkostwem i niedokształceniem estetycznem »przeciętnego ogółu«. A to ich przemienianie krytyki w literaturę, to ich rzucanie klątw, które nikogo dziś nie dosięgają, to ich w najlepszym razie naiwne marzycielstwo o sztuce, któraby była chórem sykstyńskim, lubo i do niego dzisiaj kastratów już nie przyjmują — wszystko to aż nadto usprawiedliwia niechęć każdej duszy artystycznej do wszelkiej krytyki, zalatującej olejem moralnym.

Krytykiem o dobrej woli i o wyższym polocie serca, niż umysłu, jest Walery Gostomski. W licznych jego

studiach znać wykształcenie poważne i porywy ku szczytom ludzkości, gdzie świecą geniusze artystyczni, gdzie sztuka przestaje być chimera piękna, a w gwiazdę się przemienia dla duchów, tęsknych wzlotów, dróg, celów zaświatowych. Za Mickiewiczem powtarza:

Wiedziecie, że dla poety jedna tylko droga:
W sercu szukać natchnienia i dążyć do Boga —

sam jednak mało patrzy w serce, czy istotnie natchnione, a dążenie do Boga bierze w znaczeniu dosłownem; gdzie tego dążenia nie spotyka, sąd wydaje potępiający; ale nie jest na tyle stronniczy, by samo to dążenie miało u niego okupić wstęp do świątyni sztuki. Z największą miłością zatrzymuje się przy artystach, gdzie oba te warunki są zharmonizowane i do potęgi władczej podniesione genialnością twórcy; umie napiętnować teatr mieszczaństwa dzisiejszego: »nie on służy sztuce, lecz sztuka dramatyczna jemu« — i ze zrozumieniem pisze o teatrze, wogóle o geniuszu artystycznym Ryszarda Wagnera; z uwielbieniem odnosi się do Mickiewicza i stara się rozumieć też przeciwną jego temperamentowi twórczość Kasprowicza z doby ostatniej; we wszystkim tem nie czuć jednak, czem tak zjednywa Zdzichowski — krwi serdecznej, zapалу współtwórczego. Krytyka moralistyczna, by spełniła swoje zadanie, musi posiadać ogromną ekspresję uczucia i ogień przekonania; do wiary trzeba zapalać, do bohaterstwa porywać, omdlałe, anemiczne społeczeństwo transfuzją krwi własnej wzmacniać — na to Gostomski warunków nie ma. Krytyka jego jest oschła, sztywna; porządny, erudytywny, profesorski traktat, nic z przejmującego tonu Ernesta Hello, którego Gostomski szczególnym jest wielbicielem. Apostoł papierowy żadnego z pewnością nie nawrócił niewiernego.

Nie mówiła o moralności, nie miała pretensyj ani do etyki, ani do estetyki, miłowała tylko poprostu a szczerze

jedną i drugą Marya Krzymuska. I ona — jak marzący na jawie Zdziechowski — z radością, z nadzieją wita »objawy chrześcijańskiego odrodzenia w najnowszej literaturze francuskiej«; wyciąga ręce do świeżych, wątych pączków; słabe duszyczki pragnie uważać za bohaterów, drobne kwiatki za dęby silne, posiada jednak szlachetną, prawdziwie kobiecą intuicję i odgaduje duszę nawet Zoli, który dla niej »prawdziwym i szczerym realistą nie był nigdy... jest raczej poetą pozytywizmu«, odgaduje duszę Przybyszewskiego, Rodina, w których widzi rasę wiecznie szukających i wiecznie niezadowolonych, a jedynie ci popychają ducha ludzkiego w jego wiecznem pragnieniu zajrzenia oko w oko Niepoznawalnemu. Podwójna miłość ku człowiekowi i sztuce daje jej wiarę w zwycięstwo morału etycznego, powtarza też za Ruskinem: Pochwalone niech będzie Piękno, a pokój ludziom dobrej woli...

Kobiece w pięknem słowa znaczeniu, pełne serca, miłości, tęsknoty, są liczne rozprawy i artykuły, wyszłe z pod pióra Malwiny Posner-Garfeinowej (w *Prawdzie, Krytyce, Głosie*, obecnie stale w warszawskim *Ogniwie*). Autorka wydanego pod pseud. Maryi Zabojeckiej zbioru impresyj nowelistycznych *Dusza*, należy do pionierów nowego ruchu literackiego w Polsce; od lat ma wytężone ucho na prądy, wiejące z północy i zachodu, jedna z pierwszych przenosi je na nasz grunt, przekładami, krytykami wzbogaca nie lekturę, lecz myśl, uczucie... Robota to prawdziwie kulturalna — owe przyswajanie piśmiennictwu polskiemu dzieł Björnsona, Hamsuna, Brandesa, Multatulego i t. d. — pomnażanie naszej duszy o nowe struny, nastrajanie ich na ton, rozbrzmiewający na wyżynach. Dokonywając tej pracy, Garfeinowa nie gubi się w oddalach, serce jej zawsze tu, na ziemi, na naszej ziemi pozostaje, wyraża się w sposób swój własny, indywidualny.

Toteż gdy fala »modernizmu«, której torowała drogę,

z siłą żywiołową nadpłynęła i do nas, nie dała jej się bezwolnie porwać. Służy modernizmowi, w przekonaniu, że dobrej służy sprawie, ale artysta modernistyczny to podług niej siła indywidualna, »która dla zaspokojenia głodu duszy i nerwów musi stanąć w łączności z życiem i światem w najszerszem tych pojęć znaczeniu, musi uświadamiać sobie swój konieczny z życiem i światem związek, musi uświadamiać sobie związek każdego przejawu i zdarzenia z całokształtem przejawów i zdarzeń, musi dążyć do głębokiej wewnętrznej między sobą a zewnętrżnością syntezy. Dążąc zaś do niej i znajdując ją, artysta znajduje temsamem ideę tej łączności, której usiłuje dać wyraz«. (*Kilka słów o modernizmie, Krytyka*, 1898).

Odcina się zatem Garfeinowa stanowczo od obozu Przybyszewskiego, stawiającego artystę ponad życiem, narodem itd., ideałem jej — artyści pełnego ducha, na którym, jak na harfie czarodziejskiej, świat cały gra, świat, któremu oni odpowiadają całym przepychem swojej muzyki wewnętrznej, całym czarem swego bogactwa utajonego. Społeczeństwo, naród, życie — to przecie także część świata, bliższa nam, droższa, niż »zimny«, niedostępny absolut — złączona z niemi sztuka spełnia tedy misję społeczną, syntezą swoją wyraża ideał moralny.

W opiewaniu tego ideału, dalekiego o całe niebo od mieszczańskiego utylitaryzmu, Garfeinowa staje się prawdziwą poetką. Wymowa jej nabiera ciepła, blasków, woni; za obfita nieraz, za skłonna do roztkliwień, prawdziwie kobieca, ale wysokich często dosięga wierzchołków. Niestrudzona jest w opiewaniu poetów, co tęsknią i łakną dobra, niestrudzona jest w dowodzeniu »poczwórnej świadomości: że gdy poeta odtworza własną duszę i szuka jej związku z wszechbytem, szuka zarazem prawdy życia; że wypowiadając swoją prawdę, wchodzi mimowoli w związek z żywymi, staje się mimowoli apostołem; że prawda poety będzie tem większą i piękniejszą

sza, im większą i piękniejszą będzie jego dusza, że wreszcie skoro na życiu opieramy poznanie, a wiemy jednocześnie, że źródłem poznania jest poezja, spleatamy życie i poezję, sztukę wogóle, w jedność; życie staje się sztuką a sztuka życiem». (*Novalis, Głos* 1902). Wraca tedy Garfeinowa bezustannie do tych duchów jasnych, u których piękno było prawdziwą harmonią, bo się łączyło z dobrem, wraca do poetów polskich, którzy ideału nie przerzucali w sferę »artystycznego złudzenia«, a pragnęli być naczyniem, przez które piękno przepływa, lecz samem pięknem. W rezultacie mamy ideał Novalisa: że największym artystą będzie ten, którego arcydziełem będzie jego pamiętnik.

Ale wobec nierzadkich wypadków, że w dziele sztuki dobry człowiek z artystą... się kłóci?

Garfeinowa wyciąga z swej indywidualności ostatnią konsekwencję. I przypomina opowieść Andersena o owych braciach, którzy ruszyli byli w świat, by stworzyć coś wielkiego; najdumniejszy był ten, który postanowił ludziom wytykać ich złe strony i przekonać ich, że jego droga jest najlepsza. Był to urodzony »krytyk«. A gdy po latach stanął u wrót raju — św. Piotr wysoce był mu nierad. Wpuścił go dopiero skutkiem usilnych próśb staruszki prostej, która w życiu nie krytykowała, ale dla dania ludziom sygnału, ostrzegającego przed groźnem niebezpieczeństwem, podpaliła ubogi swój domek i sama w nim zginęła. (»Björnson«, *Ogniwo*, 1903).

Błogosławieni cisi i dobrzy...

Maryan Zdziechowski urodz. 1861 r. na Litwie w Rakowie (gub. Mińska). Studya odbywał w Petersburgu, Dorpacie, w Krakowie, obecnie profesor literatury przy Uniwersytecie Jagiellońskim. Prócz pism pod pseudonimem i w języku rosyjskim wydanych, z dziedziny literatury: *Mesyanizm i słowianofilia* (1888), *Byron i jego wiek* (t. I. „Europa zachodnia“ 1894; t. II. „Czechy, Rosya, Polska“, 1897), *Religia i sztuka* (1902), *Odrodzenie Chorwacyi* (1902).

We wszystkich tych pismach przebija się natura, daleka od złożoności człowieka nowożytnego, natura prostolinijna idealisty z urodzenia, entuzjazmowania się i wielbienia, z jego niezdolnością do patrzenia z jego potrzebą w oczy naturze ludzkiej i rzeczywistości bytu, z jego ucieczką przed życiem w świat książek, które mu zastępują bezpośredniość życiową, i w świat marzeń, dozwalających żyć konstrukcjami czystych idei — bez względu na ich równoważniki realne. Stąd szlachetny ton zasadniczy, przejawiający się we wszystkich jego abstrakcyach i rozdzźwięk, gdy schodzą na ziemię.

Natura idealisty, marząca o wcieleniu ideału, podaje Zdziechowskiemu tematy, związane organicznie z życiem i tak samo natura nie dozwala mu jednak odczuć ich w całej pełni i prawdzie. Obok celu moralistycznego mają jego prace także charakter badań nad psychologią porównawczą narodów słowiańskich, a także zachodnich — brak mu jednak intuicji i zmysłu artystycznego, by istotnie przeniknąć i odtworzyć duszę ludów. Nie jest intuicyonistą Spasowicz, ale tak silny posiada zmysł życiowy, że jego Byron lub Lermontow żyją, żyją wszystkimi cechami swej osobowości a zarazem właściwościami narodowych; u Zdziechowskiego mamy wyłącznie konstrukcje ideowe; mało więc w swoich dziełach przyniósł przyczynków do psychologii narodów, mało bo wziął z ich dusz, z książek tylko idee czyste czerpał, pod którymi krwi żywej, popędów motorycznych, ludzi i ludów w całej ich odrębności indywidualnej, najgłębszej, nie czujemy.

Charakter kontemplacyjny, pozbawiony cienia interesowności życiowej, pozwala Zdziechowskiemu kroczyć prostą linią przez ideał zakreśloną. Z miłością wita tedy wszystkich, których na tej linii powietrznej w locie swoim ku ideałowi spotyka, bez względu na wszystko, co ich na drodze ziemskiej pielgrzymki może dzielić. Stąd brak w nim sekciarstwa i fanatyzmu, które właśnie wypływają z chwytania się drobnych form zewnętrznych bez względu na linię ich treści. Stąd obstawanie przy nieskażonej treści ewangelii idealizmu i szlachetne protesty przeciw podporządkowaniu jej utylitaryzmowi życiowemu; „nie umiałem — pisze w przedmowie do *Szkiców* — i nie chciałem przyłgnąć do pozytywistów, którzy, chcąc czy nie chcąc, torowali drogę materyalizmowi, ale z drugiej strony materyalistycznie zabarwionym wydał mi się katolicyzm przedstawicieli tego kierunku w naszym życiu duchowem, w umysłach ich bowiem i rozumowaniach pierwiastek społeczny miał stanowczą przewagę nad metafizycznym, bardziej byli katolicy niż chrześcijańscy“. Stąd hold dobrej woli i aspiracyom wszędzie, gdzie je spotyka. Słowa sympatii, które poświęca zwolennikowi ateizmu, wolnej miłości i socjalizmu Shelleyowi, przy-

noszą Zdziechowskiemu-katolikowi i zachowawcy zaszczyt. Z entuzjazmem pisze też o „anarchiście chrześcijańskim“ Tolstoju. Tensam idealizm nie odróżnia jednak bibuły od człowieka, każe mu z przesadnym entuzjazmem spoglądać np. na „neoidealistów“, „neochrześcijaństwo“ francuzów -- gdy życie okazuje, że słowa w nich tylko, nawet nie talenty silne. Gdyby głębiej spoglądał w naturę ludzką i w bardziej skomplikowane utwory sztuki nowoczesnej, odkryłby z łatwością w niejednym „materyaliście“, np. w Zoli, i w niejednym „plazie“ więcej idealizmu, niż w wielu z najbardziej rozanielonych jego patronów.

Prostolinijność umysłu i brak intuicji duszoznawczej wycisnęły swój ślad także na najpoważniejszej pracy Zdziechowskiego: *Byron i jego wiek*. Z Byrona został wzięty rys metafizyczny: stosunek ideału do rzeczywistości, i ten uczyniony osią centralną całej prawie poezji XIX wieku, tak iż cień jego zakrywa wszystkie inne postaci i idee. Brak subtelniejszej psychologii tak jednostek, jak i narodów daje się uczuwać; o zewnętrznych losach słyszymy, dusz nie odczuwamy; nie poznajemy też, dlaczego takie a nie inne zaharwienie przybrał był byronizm w Czechach, Niemczech etc. Z tem wszystkim jest dzieło jednym z najcenniejszych w naszej literaturze; jako obraz rozgałęzienia się i rozwoju odbitych w poezji pewnych idei o życiu — prawdziwie wartościowe i pouczające. Pisane miejscami z polotem niezwykłym, często nie odzwierciedla duszy rzeczywistości, o której mówi, odtwarza jednak duszę poety, jakim w istocie swej jest Zdziechowski.

Tesame zalety i strony ujemne posiada dzieło o odrodzeniu Chorwacy; ma ono jeszcze zasługę wprowadzenia nas w świat, który nam nie kulturalnie dać nie może, ale godzien jest poznania i współczucia; po Bronisławie Grabowskim okazał się Zdziechowski w niem i w drugiej części *Byrona* najzasłużeńszym krzewicielem u nas znajomości literatur słowiańskich.

Walery Gostomski urodz. 1854, po pobycie w Rydze — nauczyciel i literat w Warszawie. *Historja literatury powszechnej* (1898), *Arcydziało poezji polskiej*, A. Mickiewicza *»Pan Tadeusz«* (1894), *Z przeszłości i z teraźniejszości*, *Studja i szkice krytyczno-literackie* (1904).

Znaczenie dla literatury posiada dzieło o *Panu Tadeuszu*. Po filologicznem przeważnie dziele Biegeleisena, pierwsza to próba studjum psychologicznego, wnikania w tajemnicę twórczości poety, oświeślenia jego dzieła z wewnątrz. Mickiewicza uważa za najdoskonalsze połączenie ducha narodowego w harmonii z kulturą europejską, za

najwyższy typ polski, zaś *Pana Tadeusza* za najpiękniejsze, najdoskonalsze pod względem artystycznym jego arcydzieło. A *Dziady*? „Nie mogły być ukończone, musiały pozostać olbrzymim fragmentem, bo zasadniczy ich temat był jedynie fragmentem wiekuistych dążeń ducha ludzkiego ku ideałom wszechmiłości i wszechdobra“. „Dążąc nieustannie i wytrwale do osiągnięcia tego, co niedostępne było dla możliwości ludzkiej, wpadł ostatecznie w smutny obłęd mistycyzmu“... Uogólnienia te wszystkie są conajmniej sporne; o głębokości i oryginalności nie świadczą — podobnie jak całe dzieło.

M a r y a K r z y m u s k a urodz. 1850, zmarła 12 grudnia 1901 r. *Studja literackie* (1903).

Rozdział piąty.

KRYTYKA IMPRESYONISTYCZNA I SUBIEKTYWNA.

I. Pochodzenie i kierunki.

Przebiegliśmy długą drogę — mnóstwo zwiedziliśmy szkół, kierunków, warsztatów myśli krytycznej. U wszystkich pracowników spotkaliśmy się z jednym rysem zasadniczym: mają oni obiektywny sprawdzian wartości dzieł literackich. Dla jednych jest nim suma i jakość idei społecznych, dla drugich artyzm wykonania, dla innych — uplastycznienie idei metafizycznych, moralnych etc. Każdy z tych krytyków mierzy twórczość probierzem artyzmu, a przede wszystkim miarą swojej absolutnej prawdy.

Ale jakie jest kryterium samego artyzmu? i — co to jest prawda?

Natura ludzka jest konserwatywna, najkonsekwentniejsi są jednak ludzie na punkcie szukania przyjemności, które chcą osiągać drogą najmniejszego wysiłku, ulegając więc gustom tradycyjnym, modom panującym, upodobaniom, mającym za sobą sankcję powszechną, zgadzającym się więc z prawidłami panującymi, z zasadami zdrowego rozsądku. Stąd długowieczność konwencji estetycznych. Ludzie z okresu wielkiej rewolucji francuskiej Boga zdetronizowali, ale nie śmieli targnąć się na majestat Boileau'a; trony obalali, nie naruszyli trzech jedności dramatu; Byron świat cały zrewolucjonizował, w utworach scenicznych nie zarzucił harcopfu. I ludzie głę-

boko myślący powtarzali, jak u nas Śniadecki, że artystycznie doskonałym jest tylko utwór, który zgadza się »z prawidłami poezji, jakie dla Francuzów Boileau, dla Polaków Dmochowski, a dla wszystkich upolerowanych narodów przepisał Horacy«.

Przyszła romantyzm i nietyle rozumowaniami, ile twórczością świetną wywalczył najważniejsze — tak w świecie społecznym, jak i sztuki — prawo indywidualności. Ale ludzie zamiast uczynić je zasadą, obowiązującą także, może przede wszystkim krytyka, znowu zaczęli tworzyć — i znowu w świecie tak społecznym, jak i w państwie sztuki — ograniczenia, konwencje, kule dla słabych nóg, nie mogących podążyć za szybkobiegami ducha, granice słowe — dla korzyści gospodarczych, polityczne — dla stanów i klas wszelkiej kategorii. Nazywają się one — prawdą.

Ale co to jest prawda?

Dla umysłów prostych, nieskomplikowanych, pytanie to nie istnieje. Dla Stan. Tarnowskiego prawdą są jego dogmaty i nimi mierzy on w świetle zdrowego rozsądku utwór literacki — konkludując wyrokiem potępiającym lub pochwałą. Wiek rozumu stworzył był sobie inne dogmaty: naukowe i przez pewien czas mierzył dzieło sztuki trzema jednościami Taine'a; rasą, środowiskiem, momentem historycznym. Jednakowoż okazało się, że i te prawdy są wątpliwej wartości i niebardzo tu należą do rzeczy. Taksamo się rzecz miała z innymi formułami — aż przyszli ludzie, którzy za starym sceptykiem Montaignem zaczęli powtarzać: »ludzki umysł nie jest zdolny wyrobić sobie stałych i pewnych pojęć, gdyż na świecie wszystko jest zmienne: zarówno same przedmioty, jak i nasze umysły«.

A więc: zróbmy z tej zmienności — zasadę.

Francuzom oczywiście najprędzej się sprzykrzyło być poważnymi. Znudziły ich teorie Taine'a, znudziła etnopsychologia Hennequina, znudziła pedanteria, badawczość, naukowość z Niemiec płynąca, a także patetyczna symbolika

i filozofia symbolistów. Od czegoż ma się gallski dowcip, wiekami wyrobiony smak artystyczny i nieposkromioną ciekawość umysłową, szukającą przygód bezustannie — tak w życiu, jak i w krainie ducha. Od czegoż żyło się lat dziecięści w szkole ojca - Renana, najwytworniejszego epikurejczyka i sceptyka, patrzącego na wszystkie sprawy ludzkie z ironią pobłażliwą. Na to — aby po zwaleniu starych bożków budować nowe: metafizyczne, naukowe, społeczne, moralne, jedną niewolę zamienić na drugą? Nie na to my jesteśmy, nie na to jest sztuka i nie na to krytyka. Dobrze to dla pedantycznych erudyków, wierzących naiwnie w rozmaite prawdy, jak Brunetière. My znamy jedną tylko prawdę: uczucia nasze. Dzieło sztuki o tyle ma znaczenie, o ile uczucia nasze porusza, podnieca, najwięcej otwiera perspektyw, najsubtelniejsze daje odcienie wrażeń i myśli. Tylko bez ograniczeń. Dziś mogę rozkoszować się Mussetem, jutro doznawać rzadkich dreszczy z Baudelairem, wieczorem wspinać się na koturn tragiczny Corneille'a, po obiedzie słuchać trefnych żartów Rabelaisa. Najbardziej interesującym w tem wszystkim będzie ostatecznie nie dzieło twórcy, lecz medyum jego: czytelnik najinteligentniejszy, krytyk; nie to, co poeta mówi, lecz co krytyk czuje przytem i myśli. O dziele sztuki mówiąc, o sobie właściwie mówimy. A więc — konkluduje Anatol France: *»Le bon critique est celui, qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs d'oeuvre. Pour être franc, le critique devrait dire: Messieurs, je vais parler de moi à propos de Shakespeare, à propos de Racine, ou de Pascal, ou de Goethe. C'est une assez belle occasion...«*

I oto wrażeń staje się punktem środkowym krytyki, krytyk w pierwszym rzędzie pragnie odtworzyć swoje sensacje. Odpadają wszystkie klasyfikacje szkolarskie, wszelkie szufladkowanie; każde dzieło może być dobre — zależnie od tego, z jakiego stanowiska na nie patrzymy; jakie perspektywy, jakie odcienie nam ukazuje. Odpada przytem cały

balast uczoności, z jakim »specjalista« przystępował wprzód do dzieła, jak chemik lub embryolog do swojego; wprawdzie należy mieć rozległe odczytanie literackie, trzeba znać mistrzów dawnych i nowych, nie obejdzie się przytem bez przetrawienia w sobie filozofii greckiej, scholastyki średniowiecznej i metafizyków niemieckich, ale wszystko po to, aby tem łatwiej poznać niedoskonałość, względność wszystkiego; ale broń Boże nie popisywać się tą morderczą erudycją, nie urządzić wobec eleganckiej publiczności sekcji, lub co gorzej, wiwisekcji.

Anatol France staje się tedy ojcem impresjonizmu w krytyce literackiej, idzie za nim Juliusz Lemaitre, który również ironicznie traktuje wszelkie doktryny, wskazując na zmienność i względność gustów i upodobań i każe mimo to ufać tylko swojemu wrażeniu, co prawda — wspomaganemu całą kulturą wieków; kochać książki, które się podobają i rozkoszować się chwilą...

Sybarytyzm to więcej życiowy, niż literacki, sybarytyzm, od którego jego mistrzowie pierwsi odstąpili, przekonawszy się, że życie jest poważniejsze, niż dowcipnemu essaście się wydaje, że idea nie jest piłką, którą z ręcznie igrac wolno, a ideał jest czemś więcej, niż piękną dekoracją. Ale i w tem wydaniu fejletonowem, w jakim impresjonizm we Francji się pojawia, występują zasadnicze dla krytyki literackiej pytania: o stosunku krytyka do dzieła, o metodzie i wartości krytyki, o stosunku sztuki do życia etc.

Ostatecznie cała reakcja, którą widzieliśmy po okresie racjonalizmu i przedmiotowości »naukowej«, idzie w kierunku wzrastającego subiektywizmu; subiektywną w gruncie rzeczy jest metafizyka; subiektywnym — ideał moralny, subiektywnym — kryterium piękna. Wszystkie te kierunki wychodzą z jednego niewymówionego głośno, naturalnego założenia: wymagają, aby krytyk był specjalnem medyum, obdarzonym *sui generis* zdolnościami odczuwania dzieł artystycznych, poza

tem, by miał także zasadę jedną, »przedmiotową«, więc kąt widzenia metafizyczny, etyczny etc. Rzeczą jest jednak jasną, że krytyk, o ile ma być artystycznym, musi przede wszystkim być ową jednostką, specjalnie na artyzm wrażliwą, naturą obdarzoną wyjątkowym zmysłem odczuwania piękna. A czy ma wtenczas prawo sądzić bezwzględnie podług tych swoich wrażeń? Jakąż wagę, jaką wartość mają jego sądy podmiotowe? Jakim — stosunek ich do dzieła krytycznego?

Im dalej się odsuwamy od naturalizmu i pozytywizmu, tem większe prawa przypisuje sobie krytyka czysto subiektywna. Jeden z przewodców neoromantyzmu w Niemczech, Ola Hansson, uważa za krytyków tych tylko pisarzy, którzy przypominają jednostki, obdarzone dziwnym darem znajdowania podziemnych źródeł; jednostka taka z gałęzią w ręku chodzi po polu, instynktem nieodgadnionym wyczuwając wodę, gdy poszukiwania jej nie znajdują; gałąź zaczyna się nareszcie poruszać, pochylać — tam trzeba kopać. Podobnie musi krytyk prawdziwy z łaski natury, posiadać specjalny dar odkrywania talentów, wyczuwania piękności — i prowadzić ogół. Impresjonizm odrzuca zupełnie obowiązki przedmiotowości, motywowania »naukowego« etc. Laura Marholm mówi: *Für mich besteht die Kritik in nichts anderem, als in der Feinhörigkeit des eigenen gesammelten Wesens. Kritik — das ist Sensibilität, das ist das unendlich abgetönte Vermögen Resonanz zu geben, eine Resonanz, die in ihren Stärkegraden schon die Wertbestimmung der aus der Aussenwelt hinein fallenden Klänge trägt.*

Jeden z najgłośniejszych krytyków młodszej generacji niemieckiej, Maksymilian Harden, jest zdania, że krytyka obiektywna wcale nie istnieje, bo nie istnieje przedmiotowość wrażeń. Któreż zresztą prawidła i dogmaty w ciągu wieków się nie zmieniły? Pewnym jest tylko stan naszego odczucia, jemu trzeba bezwzględnie zaufać, choćbyśmy się w ten spo-

sób narażali na błędzenie, omyłki, niesprawiedliwości. Krytyk w stosunku do krytykowanego autora lub dzieła jest samodzielny, jest — twórcą. Jeżeli krytyka jego jest niesprawiedliwą, nietrafną, to namalował tylko portret... niepodobny, który zresztą sam dla siebie może być znakomitem dziełem rysunku, malarstwa, dziełem sztuki.

Więc nie byłby krytyk zobowiązany... krytykować? Do tej konsekwencji dochodzi kierunek, widzący główne zadanie krytyka w obiektywizowaniu swych wrażeń — bez względu na jakiegokolwiek kryterya przedmiotowe. Ostatnie słowo krytyki impresjonistycznej wypowiada Oskar Wilde.

Dziwna, wyjątkowa to postać, ów dandys, zakochany w sztuce, a jeszcze więcej w sobie; ów artysta wielki, w którym jeszcze większy siedział szarlatan; arystokrata wzgardliwy, który w komedjach swoich najpodlejsze robił ustępstwa tłumowi, aby zwabiwszy go — tem celniej móżdż mu pluć w oczy. Wyjątkowa postać, która wyjątkową swą paradoksalność przeniosła też w życie i przez paradoks życie swe zaprzepaściła.

W tomie *Intentions* ogłosił szereg dyalogów i refleksyj o sztuce i krytyce. Zasadniczą jego myślą — niezależność sztuki od życia, krytyki od sztuki. Zależności tej niema, gdyż sztuka jest czemś nieskończenie wyższem i pierwotniejszem niż życie, a krytyka — *sui generis* sztuką. Nie sztuka bowiem kopiuje naturę, lecz natura kopiuje sztukę. Prerafaelici wnieśli do Anglii typ piękności (*à la Botticelli*), życie zaczęło go naśladować, jak dawniej naśladowało typy Holbeina, Van Dycka. Mgły Londynu stworzył — Turner; przed powstaniem jego obrazów nikt ich nie zauważył. Wpływ literatury na życie jest w wysokim stopniu twórczy; jak mocno oddziaływali na młode generacje po kolei Werther, René, Byron, Leopardi, Turgeniew, Dostojewskij! Natura nie jest matką, lecz dzieckiem naszym; kopią nie oryginałem. Sztuka jest wszystkim, życie, rzeczywistość niczem. Najprawdziwsi są

ludzie, którzy nigdy nie istnieli. A taką samą niezależność od obiektu dotąd za oryginał uważanego ma zachować krytyka. Krytyka od dzieła sztuki bierze tylko impuls; troszczy się o nie tyle tylko, ile ono dostarcza wrażeń, nie zaś — o ile usiłuje coś wyrażać. Raz pobudzona przez dzieło, tworzy niezależne, równorzędne lub wyższe nawet piękności. Wszak piękno ma tyle znaczeń, ile człowiek ma nastrojów. Najważniejszym znamieniem formy pięknej jest, że można wkładać w nią co się chce i widzieć w niej co kto pragnie. Kto w daną formę najwięcej umie wkładać — najwięcej w niej dostrzega — ten prawdziwym jest »krytykiem«. Dlatego najwyższą dla niego sztuką jest muzyka — najbardziej tajemnicza, najszersze otwierająca perspektywy duszy...

Pierwszym warunkiem podobnego krytyka jest własna, silna indywidualność. Bezosobowość, to nonsens. Im silniejsza jest indywidualność krytyka, tem silniej odbija się i wypuklej występuje osobistość twórcy danego dzieła. Dzieło sztuki jest emanacją osobistości, tylko osobistości może też być objawione i tylko z łączności ich obu wypływa prawdziwa interpretacja. Indywidualność ta powinna najszerzą posiadać skalę psychiczną i intelektualną, temperament o najczulszej wrażliwości na piękno i najróżnorodniejsze jego promienie. Wybrane duchy przynoszą z sobą na świat zmysł ten piękna, odrębny od władz rozumowych i »ważniejszy od nich«, odrębny od duszy i równy jej wartością; zmysł ten u jednych budzi twórczość, u drugich kontemplację; ci ostatni są urodzonymi krytykami. Oni to tworzą duchową kulturę czasu, wsączając w nią soki, destylowane z dzieł twórców; z ułamków dzieł starych wyczytują przeszłość, z dróg strony tworzą przyszłość, obejmują bowiem dzieła wszystkich twórców, wszystkich ludów, gdy twórca z natury swojej jest narodowy i jednostronny... Tacy krytycy wszystko rozumieją, wszystko tłumaczą, są syntetykami — przewodnikami ludzkości. Niestety, wiek XIX miał ich niewiele: je-

dnym z nich był Darwin, drugim Renan; pierwszy — krytyk ksiąg boskich; drugi — ksiąg ludzkich. »Duch krytyki i duch świata są to równoznaczniki«.

Oto wśród rakiet olśniewających i dowcipów, mających na celu *épater le bourgeois*, system estetyczno-krytyczny, doprowadzający do krańcowości impresjonizm francuski, subiektywizm modernistyczny.

Pytanie tylko: o ile taka krytyka ma prawo do miana krytyki?

Zdaje się, że nie od dziś datujące się pytanie przedmiotowości i podmiotowości w krytyce, operuje terminami i słowami w sposób bardzo nieściśły, bardzo nieodpowiedzialny. Do zakresu działania krytyka zalicza się bowiem zwykle dwie funkcje: rozbiór dzieła i sąd o niem, analizę i syntezę. Otóż nie ulega wątpliwości, że analiza może się opierać na podstawach w części przynajmniej przedmiotowych. Z jakiegokolwiek bądź podejmiemy ją stanowiska, zawsze znajdziemy zasadę ogólną, służącą nam za miarę. Czy będziemy dzieło sztuki analizowali z punktu widzenia technicznego lub historycznego, z psychologicznego lub społecznego: zawsze mamy do czynienia z faktami, którym możemy przeciwstawiać inne fakta, jako sprawdziany — jakkolwiek i pod tym względem trudno się ustrzedz wyobrażeń wzruszeniowych. Fakta historyczne, którymi nieraz operuje epik, logika światłocienia, zasadnicza dla malarza, czystość i szlachetność języka, wyimagana od wszystkich pisarzy — nie są to wprawdzie kwestie absolutnie pewne, jak dane matematyczne, zawsze jednak podlegają ogólnym prawom obiektywnym. Ale fakta te są dla artysty zaledwie materiałem! Siła, wartość i znaczenie dzieła artystycznego polega nie tyle na jakości materiału, ile na owych czynnikach nieuchwytnych, na owych promieniach, woniach, nastrojach, uczuciach, które poza tym materiałem się kryją. Cóż pospolitszego nad ów materiał faktyczny, jakim operuje Heine! »*Pan Tadeusz*«, oceniany ze sta-

nowiska faktów, byłby tylko przyczynkiem do etnografii i dziejów kultury; Słowacki obchodzi się z faktami w sposób zdolny ściągnąć na niego najsurowsze a słusne potępienie za przesadę, nienaturalność, poprostu fałszowanie rzeczywistości; krajobrazy Böcklina, chimery Moreau, satyry Malczewskiego, w naturze zgoła nie istnieją. Wielkość ich twórców wypływa nie z odtwarzania faktów, lecz z tego czaru tajemniczego, z tego uroku niewypowiedzianego, który tylko odczuć się da, a w bardzo drobnej zaledwie części wytłómaczyć. Wobec tego to czynnika niewymiernego, wobec tej tajemnicy, do której materializm dotąd klucza nie znalazł, zaczyna się rola krytyka-syntetyka, krytyka-współartysty, krytyka-ideowca. W tem królestwie tajemnicy, na nic nam narzędzia wypróbowane, wiadomości nabyte, sprawdziany matematyczne, potrzebne analitykowi; dusza stęskniona, serce poprostu otwarte i objawień spragnione, z bóstwem swoim w tej świątyni prędejsz się złączy, niż mędrzec, przez szkiełko chcący dostrzedz — ducha!

Rozumie się, i w tem ma słuszość Wilde, jak i wszyscy impresyoniści — że podobna praca »krytyczna« nie jest obiektywna. Z chwilą, kiedy przekraczamy granicę faktu i zaczynamy go interpretować, z tą chwilą biorą przewagę — świadomie czy bezwiednie — czynniki wzruszeniowe, zabarwiają wszystkie sądy, nadają im piętno subiektywizmu. Subiektywne jest wszelkie ocenianie wartości i wszelka synteza. Teorii wartości nie ustaliła dotąd ekonomia polityczna, która ma do czynienia z danymi, bardzo przecie realnymi, a miałyby ją ustalić estetyka! Przedmiotową i absolutnie pewną nie jest synteza żadna przyrodnicza, metafizyczna, subiektywną jest najwyższa synteza, na jaką się ludzkość zdobyła — religijna, a tylko estetyczna miała być wyjątkiem?

Z pretensyi w tym kierunku należałoby stanowczo zrezygnować — szczególnie dzisiaj, w czasie tym przełomowym, w jakim żyjemy. Panującą cechą tego czasu jest gorączkowy

proces około tego, co Nietzsche nazwał *Umwertung aller Werthe*; przemiana wartości tradycyjnych, poszukiwanie nowych — w każdej dziedzinie ducha. Proces ten jest treścią historii umysłowości całego wieku XIX; krytyka także nie może się z pod jego wpływu uwolnić. Szczerze mówiąc, była i dotąd każda krytyka od wybitnej wychodząca indywidualności subiektywna. Czy można wyobrazić sobie bardziej podmiotowe sądy nad te, które wygłaszał Mickiewicz, druzgocząc obóz klasyków lub dając folę swym uczuciom w wykładach w *College de France*, kiedy pod niebiosą wynosił Garczyńskiego, a przemilczał Słowackiego? »Wielka korektorka« przyszłość — stara się wymierzać sprawiedliwość, człowiek żywy, biorący szczery udział w pewnych ruchach, nie może się uwolnić z pod wpływu afektów. Wykształcisz i wrażliwszy, niż przeciętny człowiek, krytyk nie może się skazać na rolę szkła fotograficznego. Przeżywa dzieło twórcy z większą, niż inni intensywnością, a wszelkie przeżywanie jest już *sui generis* przetwarzaniem. Gdzie granica między jednym procesem a drugim? Guyau mówi: »Krytyk idealny jest człowiekiem, któremu dzieło sztuki najwięcej poddało uczuć i myśli i który dzieli się niemi z ogółem. Jest to ten, który zachowuje się najmniej biernie wobec utworu artystycznego i odkrywa w nim najwięcej treści«. Wilde — jak widzieliśmy — jest znacznie krańcowszy; jego krytyka odbija od dzieła, aby je zupełnie stracić z oczu i żeglować po oceanie własnej jaźni, poszukując jak najwięcej »przygód ducha«. Ha, *flat spiritus ubi vult*, ale niech się wtedy nie nazywa »krytykiem«. Zaczepiwszy o archeologię, można bardzo ładnie fantazyować na temat medycyny, ale przyczynkiem do poznania archeologii to nie będzie. Może to jednak być wspaiałą fantazją, ciekawym przyczynkiem do poznania duszy fantazyującego — utworem subiektywnym, artystycznym. — Istnieje — więc ma siłę do życia, *ergo* i rację, nie jest je-

dnak krytyką danego dzieła sztuki. Wildego paradoks dochodzi do absurdu.

Zgoda na to, by krytyk mówił »a *propos* dzieła«, by mówił »o sobie« — ale w związku z danym dziełem. Będzie wówczas także artystą, kanwę tylko pożyczą sobie od drugiego twórcy. Indywidualność może objawić się w całej sile zależnie od tego, jak widzi, nie zaś skąd widzi. Indywidualność ta jest zarazem miarą talentu, jak subiektywizm, nie sfalszowany względami partyjnymi i koteryjnymi — miarą uczciwości. Krytyk taki przedstawia zamknięty w sobie świat, jak artysta-twórca; pomiędzy oboma tylko w wyborze materiału zachodzi różnica. O całe niebo różni się zaś od krytyka-analityka. Zróżniczkowała się z czasem krytyka, podobnie jak wszystkie gałęzie piśmiennictwa; krytyk analityk różni się od syntetyka, jak naturalista od metafizyka. Badania np. specjalne Haeckla nad *acanthariami* i *phaeodariami* mają wartość dla uczonych obiektywną, filozofia jego jest subiektywną. Tylko w pierwszym swoim charakterze jest uczonym, podobnie jak krytyk tylko w działaniu analizy może mieć pretensję do naukowości. Skoro przekracza pole faktów, jest interpretatorem, a może być uzupełniaczem, uświadomieniem twórcy, współtwórcą, twórcą. Na krytyka-analityka można się wykształcić, syntetykiem trzeba się urodzić. Pierwszy ginie za swoim dziełem zupełnie, drugi jest charakterystyczną indywidualnością, której głębie interesują nas tak samo, jak życie duszy poety. Pierwszy działa swoją erudycją, pracowitością, sumiennością, drugi — osobowością swoją. Dla zrozumienia pierwszego trzeba umieć czytać literę, dla drugiego — duszę. Pierwszy jest informatorem i nauczycielem, drugi syntetyzując sztukę, literaturę danego okresu, jest jej organizatorem.

Idealnym jest oczywiście krytyk, który łączy w sobie przymioty ich obu; który obdarzony jest zmysłem poznania; pozna więc co życie niesie, każdą nową myśl, każdą nową indywidualność wyczuje, każdą ideę świeżą, na wszystkie będzie

wrażliwy, wszystkie odczuje, a równocześnie posiada zmysł syntetyczny, który mu pozwala w ogniu własnej duszy cały ów materiał przetopić — i objawić światu, jako nowe prawdy, nowe odkrycia i prawdy; wtedy jest sumieniem, świadomością, organizatorem sztuki...

Artystę można scharakteryzować jako człowieka, odkrywającego utajone dotychczas przed naszym wzrokiem wartości. Nauka czyni to samo — w inny sposób, na innym polu. Elektryczność, gazy, drobnoustroje istnieją od lat milionów — nauka wydobywa je z ukrycia.

Podobnie odsłania nam artysta piękności i uczucia, zakłute w przyrodzie i duszy ludzkiej. Dzieje sztuki — to dzieje tych odkryć, znaczących się imionami geniuszów. Świat starożytny nie znał np. piękna pejzażu, które dla literatury odkrył Rousseau; ten nie znał piękna brzydoty, które wprowadził W. Hugo; jemu obce było piękno wizji strachu, wprowadzonego przez Poego; ów nie pojmował piękna buntu Byrona etc. Wilde ze zwyczajną swą paradoksalnością mówi na jednym miejscu, że mgieł w Londynie nie było, póki ich nie stworzył Turner. Tak — a i Turnera nie było, póki go nie stworzył Ruskin.

To robi krytyk z łaski bożej; pierwszy się na odkryciach artystów poznaje, bierze nowo odkryte kraje w posiadanie, ocenia je, organizuje. Szczęśliwy twórca, który prędko znajduje swego krytyka; sam może być Kolumbem, który w pierwszej chwili nie wiedział nawet, co odkrył — krytyk wiedzieć to powinien i światu głosić. Potrzeba tedy oczywiście, by rozporządzał odpowiednim zasobem wiedzy, by dobrze znał rozkład dotychczasowych wartości, potrzeba jednak także, by był tyle artystą, aby odczuł piękno i sam zachwycony — drugich umiał zachwycać. Określa w ten sposób wartości — organizuje sztukę.

Obiektywnym jest krytyk-filolog; gdy psychologia artystów i artyzmu osiągnie taką doskonałość, iż z całą dokła-

dnością będziemy mogli określić każdą organizację twórczą i jej procesy — głos zabierze badacz-fizyolog obiektywny; na razie czyni to intuicyonista; mimo posilkowania się wiedzą faktyczną i operacyami analitycznymi, jest estetyk, dla którego punktem wyjścia — uczucie, przeżycie, dalej interpretator i sędzia sztuki, ostatecznie esteta i syntetyk każdy — subiektywnym.

II. Ignacy Matuszewski.

Nad istotą krytyki i stosunkiem jej do sztuki i życia, nikt się u nas tyle nie zastanawiał, co Ignacy Matuszewski.

Doprowadziła go do tego natura jego umysłu. Główną jego cechą zdaje się być nieposkromiona, głodowa ciekawość poznania. Jeden to z tych duchów niespokojnych, którym terażniejszość i ograniczony widnokrąg naszego bytu nigdy nie wystarcza, które bezustannie rwą się w przestrzenie rozległe, w światy nieznane, ale nie na skrzydłach fantazyi i intuicyi — cecha to tylko poetów, lecz studyów ścisłych, badawczości. Z poety ma Matuszewski w sobie romantyzm poznania: nie chodzi utartymi drogami, nie zajmuje go anatomia i fizyologia życia codziennego, pociąga go, co tajemnicze i dziwne, egzotyzm i fantastyczność, *»Bohaterowie jasełek«* i *»Duch bajek indyjskich«*, charakter Donkiszota i Robinsona, *»Dyabeł w poezyi«*, Byron i Boticelli — ostatecznie świat najbardziej zagadkowy i rozciekawiający: dziwy medyumizmu i czarnoksięstwa. I przy wielkiej swej wrażliwości na te zjawiska Matuszewski utonąłby w świecie mistyki, gdyby nie druga strona jego umysłu: surowy, ścisły krytycyzm. Stoi on na straży romantycznych zapędów umysłu, każde napotkane zjawisko bada, stara się rozpoznać gruntownie, dotrzeć do korzeni, do dna. Czyni to przy pomocy niezwykłego daru analizy, fakt każdy rozkłada na czynniki poszczególne, określa

je, śledzi ich połączenia i rozpraszanie się, śledzi ich wpływ na otoczenie, oraz na poznający podmiot. Dopiero zebrawszy odpowiednią ilość dokładnie zbadanych faktów przystąpi do syntezy — najczęściej będzie się starał sprowadzić je do kategorii znanych, określonych. Synteza nie jest u niego czemś samorzutnem, występującem ży-



Ignacy Matuszewski.

wiołowo, ze sfery »nieświadomej«, ze specjalnych skłonności do indukcyjnego sposobu myślenia. Do syntezy nie wystarcza umysłowa ciekawość, gdy zaś chodzi o syntezy artystyczne — nie dość mieć inteligencję ruchliwą, bystrą, jasno i logicznie umiejącą wyprowadzać wnioski; potrzeba do tego określonego typu umysłowego o darze przeczuwania i odczuwania, o darze jasnowidzeń i natchnień; analiza, świadomość odgrywa tu rolę wtórną, ustępuje żywiołowym popędom i silnemu subiektywizmowi. Rzuca on się w morze ciemności, walczy, nieraz

tonie, często błądzi, ale niejednokrotnie przebywa je wpływ, gdzie ostrożni, systematyczni żeglarze się cofają. Na to Matuszewski zbyt jest intelektualistą. Pracuje spokojnie, metodycznie, o ile możliwości drogą krytyki i analizy. Ale tą idącą drogą — napotyka na ciemność i otchłań nieprzebytą, na gęszczającą tajemnic, skąd burz dochodzą odgłosy. Wówczas budzi się w nim romantyk poznania. Daje głos subiektywizmowi. Wszystkie środki przedmiotowe — n. p. w krytyce literackiej — zawiodły, pozostaje inna metoda. »Nie wszystko w dziele sztuki można zanalizować, nie wszystko logicznie wytłómaczyć. Chcąc ogarnąć całość, trzeba z konieczności badanie rozumowe uzupełnić intuicyą, subiektywnym wczuciem się i wsłuchaniem w poezję, zamkniętą w dziele przez artystę, który sam wsłuchiwał się i wczuwał w poezję natury i własnego ducha«. Wtenczas podmiotowość jest uprawniona. »Subiektywna metoda jest tu potrzebna do wydobywania na jaw pewnych właściwości dzieła, nie dających się wysledzić i zbadać w inny sposób — i na tem kończy się jej zadanie«.

Zdaje on sobie przytem jasno sprawę z konsekwencji takiego postępowania. Mianowicie — jaką wartość ma synteza subiektywna? Odpowiedź łatwa. Umysł dogmatyczny dąży do jednej formułki, wierzy w jedną, niespożytą prawdę. Inaczej intelektualista, którego głównym rysem — ciekawość poznania. Wskazuje mu ona cały ów bezlik strun, rozbrzmiewających na harfie wszechświata, wskazuje, że każda ma swój ton specjalny, więc potrzebny, że dopiero wszystkie razem składają się na koncert wszechżycia; każda odpowiada pewnej potrzebie ducha ludzkiego, ubytek jednej byłby zubożeniem nas, wszystko ma więc prawo do życia. »I materializm czysty i hylozoizm, i panteizm i spirytualizm, oraz inne stare, jak myśl ludzka systematy filozoficzne mają swą rację bytu, bo ją ma wogóle wszelka poezja pojęć, zwana metafizyką. Żaden z nich atoli nie powinien rościć sobie praw do nieomylności i wyłączności«.

Względność poznania — oto do czego dochodzimy, gdy poznajemy za dużo; względność, która jest nieraz tragedią jednostek gorączkowych, prowadzi do sceptycyzmu jednostki materialistycznej, ale człowieka, w którym goreje beznamiętna ciekawość ducha, nie zniechęci, nie osłabi w jego dążnościach: wszak nie da się zaprzeczyć, że świat zagadek i tajemnic jest, że nieskończoność jest, ograniczoną jest tylko — jak dotąd — władza naszego poznania. Czy wobec tego rezygnować? Uczyni to umysł oschły, czystej krwi pozytywista, nie zaś umysł o zabarwieniu romantycznym. Nie wyrzeczy on się prawa dawania sobie odpowiedzi na atakujące go pytania — jakkolwiek wie, że odpowiedzi te nie są ostatecznymi; nie wyrzeczy się prawa budowania hipotez, tworzenia z ułamków — światów całych. Gdzie analiza jest bezsilną, głos zabiera władza, która tych odpowiedzi udzielać nam może. I znowu z całym przekonaniem powtórzy: że tu właśnie »rozpoczyna się rola krytyki subiektywnej, która w takim stosunku do krytyki obiektywnej, jak metafizyka do nauki ścisłej« — innymi słowami: »w każdym arcydziele istnieją i będą istniały strony, nie dające się ująć w formę naukową, a mimo to będące faktami, domagającymi się jakich takich, choćby hypotetycznych wyjaśnień. Sama inteligencja i wykształcenie nie wystarcza, kiedy idzie o sztukę. Krytyk musi być nie tylko uczonym, lecz — i artystą«.

Po długim, sumiennym rozważaniu dochodzi Matuszewski do swoich twierdzeń. Niema w nim apodyktyczności artysty z urodzenia, który nie daje motywów, bo prawo w sobie czuje; jeszcze mniej w nim lekkomyślności francuskiego fejletonisty i chęci popisywania się espretem — angielskiego paradosisty. Z daleka zaczyna — od teorii poznania, z rozmaitych stron obchodzi daną kwestję, oświecla argumentami z psychologii, z dziejów sztuki. Rzadko w nim spotkać taki motyw, jak ów apel do dobroduszości czytelnika, gdy mowa była o przewyciężaniu pewnych instynktów estetycznych.

»Cóż zyska na tem społeczeństwo, jeśli jednostka będzie zadawała gwałt swym szczerym i niewinnym upodobaniom estetycznym?« (*Obcy i swoi*, 28). Argumentem to nie jest, ale są inne, ważkie i przekonujące. Wszak subiektywnem jest wogóle całe nasze poznanie, subiektywną jest sztuka, podmiotową jest wrażliwość na piękno, każdy prawdziwy artysta jest unikatem w swoim rodzaju, indywidualnym. Krytyk artystyczny powinien odczuć, zrozumieć i ująć w ramy pewnej syntezy filozoficzno-psychologicznej ów indywidualny, wyjątkowy, jedyny w swoim rodzaju nastrój i koloryt ocenianego dzieła«. Jak długo to czyni, rozpatrując środki, przez artystę używane, albo etyczną lub społeczną jego stronę, może się posługiwać probierzem przedmiotowym, normami ustalonymi. Ale analiza ta naukowa ma swoje granice — wtenczas w prawo swoje wchodzi estetyczna, osobista, subiektywna.

Rozumie się, że subiektywna — nie oznacza samowolna, nieumotywowana, kapryśna improwizacja. »Najbardziej — pisze Matuszewski — wrażliwemu i zdolnemu krytykowi nie wolno być nieukiem. Krytyk literacki, który nie przestudował źródłowo i sumiennie dziejów literatury powszechnej; krytyk plastyczny, który nie zwiedził muzeów i galeryj; krytyk muzyczny, który nie zgłębił najważniejszych symfonij i oper, będzie tylko mniej lub więcej utalentowanym fejletonistą dyletantem, ale nigdy krytykiem. Prócz gruntownej znajomości samego przedmiotu, trzeba koniecznie poznać i dzieje sztuk innych, oraz starać się o nabycie wiadomości z zakresu filozofii, psychologii, historii i wielu nauk, stykających się pośrednio i bezpośrednio z obraną gałęzią studyów. Dopiero wyćwiczwszy swój talent w takiej szkole i stanąwszy na pewnym fundamencie, może krytyk ufać swoim osobistym wrażeniom o tyle, aby im nadawać formę tak zwanych »sądów«.

A i wówczas sądy jego są jeszcze skrepowane mnóstwem zastrzeżeń i obostrzeń. »Krytyk zajmuje takie same stanowisko względem dzieł sztuki, jakie artysta zajął względem natury«.

Czytaliśmy to zdanie u Oskara Wilde; ostrożna i analityczna inteligencja Matuszewskiego daleka jest jednak od owych krańcowości, do jakich dochodzi paradoksista angielski. Stanowisko krytyka ze stanowiskiem artysty analogicznem nie jest, bo ostatecznie jest on tylko interpretatorem; »z chwilą bowiem, kiedy krytyk zerwie wszelkie węzły pomiędzy dziełem krytykowanym a syntezą artystyczną, która z niego wyrosła, — to krytyka przestanie być krytyką i zmieni się w mniej lub więcej wartościową improwizację, wkraczającą w dziedzinę poezji«.

Czemże ostatecznie jest krytyk, od którego tyle się wymaga, a którego równocześnie na każdym kroku tak ostro się krępuje? »Otóż krytyk jest to człowiek, który się wsłuchuje w ową wewnętrzną muzykę, dźwięczącą w każdym rzetelnym dziele sztuki, który wydobywa na jaw ukrytą w niem poezję«. Ba, ale na ten sposób byłby krytyk tylko wrażliwym czytelnikiem! Nie. Wymaga się od niego przede wszystkim niemałego zasobu wiedzy, potem krytyk... »może mieć swoje indywidualne sympatyje i antypatyje, ale współczując nawet więcej jednemu kierunkowi, czy typowi twórczości, powinien rozumieć wszystkie«. Oprócz inteligencji wymagana zatem bardzo szeroka skala wrażliwości, przyczem naturalnem jest, że *similis simili gaudet*, że »im podobniejszy jakościowo i ilościowo będzie umysł krytyka do umysłu artysty, tem zgodniejsze z prawdą rezultaty da owa analiza. Że zaś identycznych umysłów na świecie niema, nigdy więc żaden krytyk nie wyczerpie żadnego wielkiego artysty całkowicie, taksamo jak żaden artysta nie wyczerpie całkowicie natury. Stąd ciągle potrzeba komentarzy do *Hamletów*, *Faustów*, *Tadeuszów*, *Boskich komedyj*, fresków kaplicy sykstyńskiej, symfonii Beethovena, oper Mozarta i t. p. arcydzieł sztuki. Jeden krytyk uzupełnia i, co ważniejsza, prostuje drugiego, każdy z nich bowiem, jak powiada Goethe, mógł przyrzec, że będzie szczerym, ale żaden, że będzie przedmiotowym«...

I tak układa się szereg myśli, w kilku rozprawach rozrzuconych, w system całościowy, będący wiernym obrazem indywidualności swego autora. Wychodząc z założeń psychologiczno-poznawczych jest ten system zgodny z najszerzej pojętymi zasadami estetycznymi. Uznanie prawa subiektywizmu jest u Matuszewskiego właściwie tylko konstatowaniem faktu teoryo-poznawczego, określeniem sił i granic naszego umysłu; ale indywidualizm stąd wynikający nie jest bynajmniej anarchizmem. W obrębie jego nie przestaje obowiązywać szereg bardzo poważnych obowiązków. Wymagają one zrozumienia (motywowanego) dla wszystkich przejawów duszy, dla wszystkich indywidualności twórczych, związanie ich z czytelnikiem lub widzem najmocniejszymi węzłami, na jakie krytyka stać i to wziętymi ze skarbcza artysty rozpatrywanego — siłą zawartą w jego dziele poezji. Krytyka taka jest zarazem psychologiczną i estetyczną, tłumaczy i poddaje; jako analiza psychologiczna zbliża się do nauki, jako suggestya estetyczna — do sztuki. Wyraz to zupełny pisarza, którego poznaliśmy jako beznamiętnego człowieka intelektu, którego poznanie ma jednak wybitny rys romantyczny.

Takim teoretyk, takim jest też Matuszewski w wykonywaniu obowiązków krytyka. Korzysta przede wszystkim z przywileju subiektywisty, aby pisać tylko o dziełach, z którymi wiąże go bliższy, serdeczny stosunek. Charakterystyczne to dla krytyków, którzy nie uważają się za aparat fotograficzny, odbijający wszystko, co przed soczewką stanie. Zdecydowani subiektywiści piszą tylko wówczas, gdy kochać i wielbić mogą. Dalej korzysta z przywileju subiektywisty, aby rozpatrywać danego autora przede wszystkim z własnego swego punktu widzenia. Nie będzie on ciasny i jednostronny, nie będzie szematem oschłym, jak ów, któryśmy nieraz spotykali u doktrynerów. Człowiek intelektu, zajmujący się przede wszystkim romantycznymi zagadnieniami poznania, musi

być metafizykiem — i ze stanowiska metafizyki rozpatruje Matuszewski np. twórczość Sienkiewicza, porównywa ją z organizacją artystyczną Prusa i ostatniemu oddaje pierwszeństwo; nie przeszkadza mu to jednak zgoda — w myśl zasady rozumienia wszystkiego — odczuć też Sienkiewicza i określić go doskonale. Z tego stanowiska wynika idealizm, który odczuwamy, czyto gdy ogólnie mówi o coraz większym uduchowieniu człowieka, jako rezultacie sztuki, czyto gdy demonstruje tę swoją tezę obroną Don Kiszota przed apologetami zdobywcy-Robinzona. Ten nareszcie punkt widzenia doprowadził go do Słowackiego, który mu się objawił w całej swej wspaniałości i odrębności, jako Król-duch, tronuący na obłokach metafizyki, wśród harf eolskich muzyki swej poetyckiej, błyskawicami ducha złączony z całą współczesną młodą generacją poetycką, jako anioł jej przewodni i patron.

Subiektywizm to wszędzie nader umiarkowany osobistości operującej przede wszystkim wrażeniami intelektualnymi, dającej tłumaczenie, interpretacje rozumowe. Nieraz oczekuje się od autora wrażeń więcej bezpośrednich, przeżyć czysto osobistych, odbicia świata poetyckiego, załamywania się promieni piękna w pryzmacie jego własnej duszy — Matuszewski woli nie schodzić z drogi rozumowania. Niewielu pisarzy umie tak wybornie narzędziem analizy się posługiwać, jak ten sceptyk na punkcie krytyki rozumowej — i zawsze tej swojej sile więcej ufa, niż duchowi intuicji i współtwórczości. W rezultacie przemawia z jego pism nietylko silna, wyciskająca piętno swego ja na materyale umysłowym czasu indywidualność, ile natura szlachetnie kontemplatywna, dusza bogata, inteligencya zrównoważona, dłoń metodycznie wyćwiczona i kunsztem swoim doskonale władająca, która spokojnie a silnie i systematycznie pomaga prostować drogi ducha, prowadzić go przez gęszcze ciemne i niepewne przez sztukę — ku jutrzniom i blaskom.

Ignacy Matuszewski urodz. 2 czerwca 1858 w Wilanowie. kształcił się w Warszawie, w gimnazjum i byleż szkole handlowej Kronenberga, wyższe wykształcenie odebrał w uniwersytecie lipskim. Początkowo zarówno pod wpływem prądów epoki pozytywistycznej jak i własnych upodobań zajmował się naukami przyrodniczymi (ze strony teoretycznej) i miał zamiar nawet poświęcić się chemii, nad którą bardzo pracował. Dopiero pobyt w Lipsku i zapoznanie się z filozofią, literaturą europejską, muzyką niemiecką (Wagner, Beethoven) i zbiorami sztuki (Drezno, Berlin etc.) zwróciły go do studyów literackich i estetycznych. Pisywać zaczął wcześniej, ale drukować zaczął dopiero w r. 1883. Pierwsze próby były to wiersze (drukował nie wiele; jeden „Taniec szkieletów“ (*Echo muzyczne* 1887), fantazyja na tle utworu muzycznego Saint-Saënsa — doczekał się pewnej popularności i bywa dotąd deklamowany na koncertach w Filharmonii). Prócz wierszy pisywał rozprawy (o teorii Darwina, o socjalizmie) etc. W r. 1883 zaczął pisywać stale do *Przeglądu Tygodniowego* sprawozdania z ruchu piśmienniczego w Niemczech. Rubrykę tę prowadził przez lat 12 przeszło. Obok tego drukował wiele obszerniejszych prac w dodatkach do *Przeglądu Tygodn.* (*O teatrze niemieckim, o teatrze francuskim, o moralności w sztuce, o wyspie Rugii* — impresye i notatki historyczne i etnograficzne itd.); do *Ateneum* (*Stare kłamstwo i nowe prawdy* (1886). *Podmuch z północy* — Ola Hanson i młoda Skandynawia (1894); do *Biblioteki Warszawskiej, [o przekładach Byrona], Głosu, Kurjera Codziennego: Wstecznicstwo czy reakcja* (1897); *Gazety Polskiej, Tygodnika Ilustrowanego*. Były tam recenzje literackie, studia, krytyki, polemiki, których część weszła do zbiorów wydanych w tomach, a część pozostała w rocznikach; jest tam materiału na parę jeszcze tomów. W *Poradniku dla samouków* opracował *Estetykę i Historię sztuki*. Kilkanaście odczytów o różnych przedmiotach. W r. 1898 objął kierunek literacki *Tygodnika Ilustrowanego* i starał się o ile mógł zmodernizować go pod względem artystycznym i literackim, drukując studia i pomieszczając reprodukcje charakterystycznych a mało znanych u nas dzieł sztuki. Sam napisał tam studia o *Botticellim, o preraphaelitach angielskich, o Gustawie Moreau* etc.

W formie książkowej wydał *Pamiętniki Heinego* (przekład 1885).

1) *Dyabeł w Poezji*, historia i psychologia postaci uosabiających zło w literaturze wszystkich narodów i wieków, I wydanie (odbitka z *Ateneum* (1894. II wydanie przerobione i znacznie powiększone 1900 (tłomaczone na rosyjski). 2) *Czarnoksiężstwo i Medyumizm*, studium historyczno-porównawcze (1896). 3) *Swoi i Obcy* (I wydanie 1898, II wydanie 1903) zawiera: Subiektywizm w krytyce, Bolesław Prus —

Henryk Sienkiewicz — Słowacki i Shelley, Mistyka Słowackiego — Geneza Eloi — Byron i wpływ jego na literaturę polską — Ideał bohaterstwa w dramacie indyjskim — Bohaterowie Jasełek (typy marjonetkowe), etc. 4) *Słowacki i nowa sztuka* (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej, I wyd. 1902. II wyd. powiększone 1904. 5) *Twórczość i twórcy* 1904, zawiera: Cele sztuki — psychologia krytyki — Mickiewicz w literaturze wszechświatowej — Wzniosłość u Słowackiego — Fantastyczność u Prusa — Sieroszewski — Reymont — Żeromski — Weyssenhoff — Daniłowski — Berent — Witkiewicz — Rozprawy i rozprawki. Notatki artystyczne (Lenartowicz jako rzeźbiarz, A. Kamiński, Botticelli, Moreau).

Tyle co do biografii zewnętrznej. Pod względem wewnętrznym zaznaczyć można stopniową ewolucję od ciasnego pozytywizmu warszawskiego, w którym się wychował, do szerokiego pojmowania zadań i celów życia nauki i sztuki, do czego przyczyniły się studia nad metafizyką i wogóle filozofią, a specjalnie nad Kantem, Schopenhauerem i Nietzschem. Studia te rozpoczęte w Niemczech, prowadził dalej wytrwale, nie zaniehbując przytem śledzenia rozwoju teoretyczno-filozoficznego nauk przyrodniczych a zwłaszcza psychologii. Wysiłki te i upodobania musiały do pewnego stopnia odbić się i na metodzie jego pisanie i stosunku do dzieł sztuki. Sprawa medyumizmu odegrała także dość znaczną rolę w tej ewolucji. Mistycyzmem wogóle interesował się zawsze, jak i wszystkimi objawami i wytworami myśli ludzkiej, które odbiegały daleko od powszedniej szarzyzny. Z medyumizmem zapoznał się teoretycznie na długo przed słynnymi posiedzeniami z Eusapią. Jeszcze w Lipsku poznał się z teorią „czwartego wymiaru“ Zöllnera, który za jej pomocą tłumaczył zjawiska medyumiczne. Czytając *Genesis z Ducha* Słowackiego zapragnął poznać pokrewne dążenia innych umysłów i zaczął studyować dzieła mistyków, okultystów, kabalistów, spirytystów, oraz uczonych i psychologów, którzy się zajmowali tym przedmiotem. Kiedy zdarzyła się okazja do badania praktycznego fenomenów, skwapliwie z niej skorzystał; stąd powstała książka o medyumizmie. Co też gromów i protestów nie padło za nią na jego głowę! Jako pierwiastek niebezpieczny i szkodliwy społecznie zwalczano ją namiętnie, burzycielem podstaw wiedzy ogłoszono autora. A jednak trudno być bardziej wstrętniejszym i ostrożnym, niż był Matuszewski w swoich wywodach. Pisząc pod świeżem wrażeniem seansów i doświadczeń, umiał zachować cały spokój sądu; bardzo rzadko dopuszcza się przesady w wyrażeniach, dowodzi tylko, że w Europie zachodzi obecnie zmiana o poglądach i ideałach, co jeszcze nie oznacza wstecznicstwa, ani upadku nauki

ścisłej; można więc mówić o bankructwie materializmu, który zapewniał zuchwale, że wytlómaczy niezgłębione tajemnice bytu ruchem atomów; można wytoczyć proces pozytywizmowi o to, że negując tkwiące w piersiach człowieka poczucie nieskończoności, pragnął go zamknąć na zawsze w ciasnych granicach empiryzmu; można dowieść fałszu wielu współczesnych systematów filozoficznych: ale wszystko to nie wykaże bankructwa samej wiedzy. „Ucierpieć mogą tylko teorie i hipotezy, a te poto przecie istnieją, żeby się zmieniać. Ich nieśmiertelność byłaby — śmiercią nauki“. Ze swojej strony dał tylko szereg spostrzeżeń nad zjawiskami medyumicznymi, poczynionych w Warszawie, dał krótki zarys dziejów okultyzmu w przeszłości, ukazując, że między nim a teraźniejszym ścisła zachodzi łączność i pokrewieństwo — i materyał do badań, do gromadzenia i sprawdzania spostrzeżeń. Czy fakta, które przytacza były realne, kwestya conajmniej dyskusyjna, a całe studium — głosem człowieka, który właśnie pragnie światła, nie gasić je, lecz wносить w tajniki i głębie dotąd w gęsty mrok spowite.

Ten rys zasadniczy charakteryzuje całą umysłowość Matuszewskiego. Umysł metafizyczny — w zgodzie z nowoczesnymi wymaganiami buduje zawsze swe konstrukcje ideowe na solidnym fundamencie faktów, bardzo troskliwie dobranych, dokładnie zanalizowanych, metodycznie ułożonych. Pomaga mu w tem skala studyów, w romantycznych wędrówkach — po najrozmaitszych stronach świata nagromadzonych. Pozwala to autorowi traktować literaturę porównawczo, na tle kultury i ducha najwybitniejszych narodów indo-europejskich. Żaden może z naszych pisarzy nie opanowuje tak obszernego materiału, żaden nie operuje tak rozległymi konstrukcjami ideowymi. Wspaniałem w tym kierunku dziełem: *Dyabeł w Poezyi*, „historia i psychologia postaci, uosabiających zło w literaturze pięknej wszystkich narodów i wieków“. Przyczynek to znakomity do dziejów kultury i filozofii, i szkoda wielka, że autor go nie traktował uważniej ze stanowiska literatury; daje obraz rozwoju pojęć i ideałów — mniej rzuca światła na logikę i plastykę czysto artystyczną emanacyj wielkich ich twórców; nie wskazuje, z jakich właściwości natury osobniczej poetów wyszedł dyabeł Milтона, Goethego, Byrona; dokładnie widzimy tło ogólnokulturalne.

Ze skłonności do idei ogólnych wynikł cały szereg pomniejszych rozpraw Matuszewskiego, a ton im nadaje zamiłowanie do metafizyki i romantyzmu. Zebrane w tomach *Obcy i swoi*, *Twórczość i twórcy*, rozbiegają najważniejsze zagadnienia literatury i krytyki oraz omawiają szereg wybitnych dzieł i twórców ostatniego lat dziesięć. W rozpra-

wach, jak *Subiektywizm w krytyce*, *Psychologia krytyki*, rozwinięte są zasadnicze idee o krytyce artystycznej; *Cele sztuki* omawiają ważny problemat stosunku sztuki do życia. Odpowiedź, jaką daje Matuszewski, jest bardzo prosta i zupełnie trafia do przekonania. „Dla artysty — mówi po głębokich i troskliwych roztrząsaniach — sztuka jest i powinna być sama sobie celem; tylko wtedy bowiem, kiedy ktoś tworzy z wewnętrznego nieprzewartego popędu, tworzy rzeczy jednolite, szczere, t. j. subiektywnie prawdziwe, i może osiągnąć najwyższy, przynajmniej względnie, stopień doskonałości. Z chwilą, kiedy zacznie ulegać świadomości wpływowi obcemu, zewnętrznemu, choćby najbardziej dodatnim, zbacza z właściwej sobie drogi, zmienia się w polityka, publicystę, moralistę, kaznodzieja lub popularyzatora i tworzy dzieła połowiczne, mające może w danym momencie powab aktualności, ale w gruncie nie trwałe, bo niejednolite: za mało artystyczne ze stanowiska sztuki, za mało „poważne“ i ścisłe ze stanowiska etyki, polityki i socjologii. Czy należy stąd wyprowadzić wniosek, że artysta powinien się wyprzeć wszystkiego, co ma związek z życiem społecznym i nie dotykać wcale tematów politycznych, socjologicznych i etycznych? Bynajmniej. Moralność, polityka, historia i życie społeczne wogóle są takim samym dobrym materiałem, jak psychologia indywidualna, normalna i patologiczna, jak mistyka, jak nastroje i tęsknoty istot nadezłych, jak zbrodnia i cnota, światła i cienie, kolory i linie, dźwięki i rytmy, myśl i materya, słowem wszystko, co jest, było i będzie, a nawet nie było i nie będzie nigdy na świecie. Artysta więc może, nie przestając być artystą, obrabiać tematy społeczne, jeżeli to odpowiada jego usposobieniu i zdolnościom, jeżeli odnajdzie tam motywy, które go wzruszają głęboko i pobudzają do twórczości bezinteresownej i szczerzej, dalekiej od świadomego paczenia własnych wrażeń na korzyść jakiejś doktryny socjologiczno-politycznej czy moralnej“. Artystę więc obowiązuje hasło sztuki dla sztuki, u niego sztuka jest sama sobie celem, bez względu na wypływające stąd następstwa utylitarne. „Czy hasło to jest antyspołeczne? W zapytaniu tem tkwi drugie, ważniejsze i obszerniejsze: czy sztuka jest antyspołeczna? Otóż sztuka, rozpatrywana obiektywnie, jako fakt, jako zjawisko, jest bezwarunkowo czynnikiem społecznym, gdyż powstaje wśród społeczeństwa i oddziałuje na społeczeństwo. Subiektywnie atoli, ze stanowiska artysty-twórcy, sztuka nie jest ani antyspołeczna, ani społeczna, ani moralna ani niemoralna. Nie jest i być nie może, jak nie jest niemoralnem słońce, które wschodzi „na złe i na dobre“, jak nie jest niemoralnym deszcz, „co spada na sprawiedliwe i niesprawiedliwe“.

Poszczególne charakterystyki, wyszłe z pod pióra Matuszew-

skiego, należą do najlepszych, jakie posiadamy w naszej literaturze krytycznej. Cechuje je wysoki poziom umysłowy, bystra analiza, odczucie intelektualne; zarzucić mu można tylko brak plastyki. W czasie, gdy prawie cała Polska bezkrytycznie uwielbiała Sienkiewicza, Matuszewski był jednym z pierwszych, który go do właściwego wprowadził znaczenia; nie ze stanowiska tendencji partyjnej — jak to czynili przedstawiciele tygodników postępowych — lecz z artystycznego, pojmowanego szeroko na tle zagadnień metafizycznych, bez których perspektywy żadne dzieło literackie nie jest wielkiem. Nie popadał jednak Matuszewski w drugą krańcowość, by zapoznawać talent Sienkiewicza - malarza epicznego; zupełnie przytem słusznie podnosił wysoko twórczość Bolesława Prusa, niedocenioną przez nasz ogół.

Z tych samych motywów poświęcił kilka rozprawek Słowackiemu, omawiających pewne strony mistyczne jego ducha. Wielbi Matuszewski i Mickiewicza i szerokie, nieproporcjonalnie szerokie zataczając widnokręgi myślą, omawia, o ile Mickiewiczowi miejsce się należy w literaturze „wszechświatowej“ (lepiej: w literaturze powszechnej; wszak nie o kosmos chodzi); nie wyznacza, jak niektórzy krytycy pragnęli, jakie miejsce mu się należy, gdyż geniusze są niewymierni, hierarchii między nimi ustalić niepodobna, zanalizował jednak tytuły, uprawniające jakiegoś poetę do sławy uprzywilejowanej i trwałości wpływu wśród ludów cywilizowanych i wykazał, że nasz poeta tytuły te w pełnej posiada mierze. Dziwna tylko, że w tej rozprawie tytuły te w pełnej posiada mierze. Dziwna tylko, że w tej rozprawie traktuje Mickiewicza głównie jako poetę *Pana Tadeusza*, a prawie milczeniem pomija twórczość poety prometejską, *Improwizację*, dzieła mistyczne. Cała rozprawa, której brak wogóle koncentracji, straciła przez to na właściwym znaczeniu. Do Słowackiego wraca natomiast najchętniej, coraz bardziej zagłębiając się w jego istotę, aż w godzinę natchnienia powziął szczęśliwą myśl poświęcenia Słowackiemu osobnego dzieła, które też opracował p. t. *Słowacki i nowa sztuka*.

Dokonał Matuszewski dzieła wielkiego: pierwszy określił istotne znaczenie Słowackiego, jako artysty, i związek jego z sztuką nowoczesną, także jasno i trafnie scharakteryzowaną. Panuje w niej typ twórców liryczno-muzyczny w przeciwstawieniu do epiczno-plastycznego. Dwa te typy wyczerpują wszystkie rodzaje natur artystycznych; Ribot nazywa je wewnętrznym i zewnętrznym, rozlewnym i plastycznym; Krasński: odśrodkowo-odwiciającym i dośrodkowo-wiciającym; Nietzsche: apolińskim i dyonizyjskim, Przybyszewski przeciwstawia je sobie, jako „drogę duszy“ — drodze „mózgu“. Krańcowi artyści pewnego typu radziłyby drugi usunąć, traktują go z pogardą; Przybyszewski radby nasz biedny mózg zupełnie wygnać z państwa

sztuki: tylko „odtworzyć wrażenie według uczuciowego ich powinowactwa“; słusznie jednak powiada Matuszewski: ponieważ reagujemy bądźco bądź i na „logiczne łączenie myśli“, dlaczego wyrzekać się jednego z wypróbowanych gatunków broni? Poe posługiwał się wyłącznie metodą logicznego rozumowania, Baudelaire tworzył swe poezje z chłodem i wyrachowaniem matematyka. Idąc z duszy i tylko do duszy przemawiając, sztuka nowoczesna ożywiona jest wiarą w odwieczny czynnik duchowy, przenikający i ożywiający świat i człowieka. Stąd u wszystkich wielkich twórców dzisiejszych pewnego rodzaju mistycyzm; wszyscy mają wiarę w duszę: „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“. Duch jednostki, w chwilach natchnienia, czuje w sobie odbicie bytu powszechnego, indywidualizm staje się wyrazem uniwersalizmu, sztuka obejmuje charakter pośredniczek pomiędzy indywidualnością i absolutem.

Tej sztuki, będącej obecnie w całej Europie ostatnim etapem ewolucji artystycznej, jest Słowacki prekursorem i jednym z najwyższych twórców. Ukazuje to Matuszewski w szeregu badań szczegółowych, w których niepospolita jego, nie jednak pedanterii nie mająca w sobie erudycja, oraz wyjątkowy dar analizy, prawdziwy święty tryumf. Niektóre rozdziały książki: (*Istota i rola nastroju, Analiza psychologiczna - estetyczna twórczości Słowackiego, Stosunek formy do treści u Słowackiego* etc.) urosły do rozmiarów poważnych rozpraw i prócz owoców niezwykłego odczytania zawierają mnóstwo oryginalnych spostrzeżeń i dedukcji pierwszorzędnej wartości. Gdzie zaś kończą się środki analizy naukowej, wchodzi w swe prawo impresjonizm, odczuwanie i intuicja, i przy omawianiu *Króla-Ducha*, Matuszewski wprost oświadcza: „są rzeczy tak olbrzymie i wzniosłe, wystrzelające tak wysoko nad poziom naszego umysłu, że mówić o nich w sposób zbyt określony niepodobna bez popadnięcia w trywialność i płytkość;“ odczuwa zaś autor *Króla-Ducha* jako arcydzieło w swoim rodzaju równie doskonałe, jak *Pan Tadeusz* w swoim.

Nie ustrzegł się Matuszewski w tem dziele powtarzań i pewnej chaotyczności, brak tu dalej rozdziału końcowego, który byłby niejako syntezą całości: odtworzyłby plastycznie duszę poety, z której, jak z centralnego ogniska, wszystkie promienie te wypływałyby, jakie widzimy w rozprószeniu; żałować też należy, że nie dostaje autorowi tego silnego, imperatywnego subiektywizmu, który wrażenia swoje nam sugeruje, gdzie trudno je drogą rozumowania wpoić; po-

znajemy pojedyncze piękności *Króla-Ducha* — nie odczuwamy mimo to całości, nie porywa, nie entuzjazmuje; zanadto w Matuszewskim uczony przemawia, za mało artysta.

W swoim zakresie uczynił Matuszewski dla nowszej literatury polskiej i dla poznania powszechnej — bardzo, bardzo wiele. Nie wielu mamy pisarzy, obejmujących tak szerokie, jak on horyzonty ducha — mających stąd punkt widzenia *sub specie aeterni*, dalekich przytem od doktrynerstwa, lub, co gorsza, od parafianstwy. Przy swojej organizacji raczej intelektualistycznej, niż uczuciowej, wszystko potrafi zrozumieć i wyrozumować, ni w gniewie, ni w zachwytach nie będzie krańcowym — stąd mimo silnych przekonań i sympatii indywidualnych zawsze może dążyć do sprawiedliwości. Rozważa, nie apostołuje, miłośnikiem jest, nie fanatykiem-wyznawcą. Przy niezmierniej pracowitości i darze jasnego, przekonującego wykładu, stworzony jest na kierownika młodszych pokoleń, i gdybyśmy nie żyli w takich warunkach, że uniwersytet warszawski jest faktycznie dla Polaka zamknięty, a uniwersytety galicyjskie są podnóżkami konserwatyzmu ślepego i protekcji, (wszak nawet przed Piotrem Chmielowskim przez długie lata zamykały swe wrota) — gdyby nie smutne te warunki, powinienby Matuszewski już od dawna przemawiać z katedry literatury nowożytnej.

III. Młodszy krytycy-impresyoniści.

Matuszewskiego — widzieliśmy — z mnóstwem tylko zastrzeżeń można zaliczać do subiektywistów; wrażenie jest dlań punktem wyjścia, ale osobisty swój stosunek do autora ukrywa głęboko na dnie duszy i przeważnie daje przedmiotowe analizy myślowe i psychologię dzieła sztuki. Do subiektywistów w tem znaczeniu należałoby właściwie większą część naszych krytyków zaliczyć. Kilku mamy obiektywistów artystycznych, którzy osobistych uczuć i wrażeń nie odsłaniają, i wyłącznie logikę dzieła artystyczną, oraz cechy jego formalne usiłują analizować, kilku mamy krytyków, których syntetykami można by nazwać. N. p. M. Konopnicka.

Znakomita poetka jest autorką kilku prac *), w których wżywa się zupełnie w duszę omawianego pisarza, wchłania ją »magnetycznie« i odtwarza jej uczucia, nastroje ducha; krytyką to nie jest — gdzie próbuje analizować, np. IV część *Dziadów* — schodzi na bezdroża, dzięki jednak subtelnej w pewnym kierunku wrażliwości i wspaniałemu władztwu słowem, wprowadza nas w świat autora, ułatwia odczucie go, muzyką swojego poetyckiego stylu wtórzając jego poezji; miejsce tu oczywiście tylko na zachwyty, od czasu do czasu przepiękne, godne Konopnickiej waryacje na ton poety zasadniczy, w całości także rodzaj impresyj, o tyle nieosobisty, że wypływa z uprzedniego absolutnego stopienia się z omawianem dziełem, wykluczone jest przeciwstawienie mu się w jakikolwiekby sposób, wyrażanie własnych, odrębnych uczuć i myśli. Z podobną formą odtwórczości literackiej — bez podobnego kunsztu słowa — spotykamy się w prasie nieraz; impresjonizmem właściwym to nie jest.

Do ostatniej tej kategorii krytyki należy Antoni Potocki.

Umysł bardzo wytworny, wykształcony na najlepszych wzorach literatury i kultury francuskiej, w temperamentie i słowie szczeropolski; od pierwszych wzięł szeroką skalę umysłu, niezwykły wdzięk i swobodę wyrazu, z sobą przyniósł specjalny sposób patrzenia i odczuwania. Po młodzieńczych pracach doktrynerskich rychło też odrzucił wszelkie z zewnątrz idące kryteria i dogmaty literackie — sobie zaufał, własnym nerwom, własnej duszy. Doktrynerstwo społeczne nieraz jeszcze się w nim budzi, każąc dociągać objaw niejednego do predestynowanej harmonii, do idei apriorycznej —

*) O Mickiewiczowskiej *Odzie do młodości*, (1890); *Mickiewicz, jego życie i duch* (1899); *Z roku Mickiewiczowskiego* (1900); *Trzy studia* (O „Cyranie“ Rostanda; „Juliuszu II.“ Klaczki, „Krzyżakach“ Sienkiewicza) (1902); w czasopismach rozprawy o B. Zaleskim, Asnyku i Sienkiewiczu.



Antoni Potocki.

najczęściej jednak wyraża poprostu a szczerze wrażenie swoje, przyczem okazuje się, że sumienie estetyczne, które przebyło dyscyplinę dobrej, europejskiej kultury, pozwalając wszystko rozumieć, wszystko odczuć, daje zarazem probierz idei: odrzuci rzeczy społecznie i etycznie słabe, bez frazesu utilitarnego — poprostu, ponieważ i estetycznie są liche, przenikliwego psychologa muszą razić swoją płytkością.

Typowy jest np. stosunek Potockiego do Sienkiewicza. Chce napróżd dać o nim studium, zapewne bardzo systematyczne, zaopatrzone w »biografię i bibliografię przedmiotu« — »jednocześnie przychodzi mi swawolna myśl, że gdybym tak teraz, w tej chwili mógł uściskać Sienkiewicza, to nawet gotówbym skwitować z artykułu. Czuję to poprostu, że on — ta kochana głowa — jest jakiś ogromnie miły i taki bardzo mój... I nagle olśniewa mię świadomość, że przecież ten właśnie nastrój, z którym napróżno walczę, jest moją indywidualną prawdą o Sienkiewiczu, i że wszelkie systematyczne rozdzielanie, jeśli nawet całkiem tej prawdy nie zatraci, to zawsze coś uroni...« Daje tedy impresję, indywidualną prawdę. Temperament polski, bujny i krewki, z lubością oddaje się wizyi *Trylogii*: »Konno, zbrojno, rojno, jak na pospolite ruszenie, jawi się tłum szlachecki. Ich kształtów nawet wzrok nie potrafi ścigać, pamięta tylko nieopisaną rozkosz tego zamętu barw jaskrawych i bogatych, jak w obrazie Matejkowskim. A tu gdzieś w natłoku kolorowym i kołującym miga jakaś gęba Zagłoby... Wieją delie, chwieją się

buńczuki, szumią skrzydła husaryi, huczy jakiś gwar rubaszny, bucha z tego tłumu ogromny zgłęk. I widzenie rozwija się, jakby na nieprzejrzanem błoni w szyk bojowy, cały w kłębach purpurowej i złotej kurzawy, ponad którą płyną w jasnej gloryi sztandary«... Temperament i fantazyja porwały krytyka, wizya piękna przesłania mu świat cały; pochłonięty przez wrażenie wypowiada je z całym artyzmem słowa; świadomość krytyczna nie przestaje jednak pracować i zdaje sobie sprawę z tajemnicy artystycznej *Trylogii*, formułując, że ma ona w sobie »jakiś genialny ton przeciętności«, dalej, że ton ów nie wystarcza do ujęcia zagadnień psychologicznych i ideowych, traktowanych w *Bez dogmatu* i *Połanieckich*.

I tak u Potockiego zawsze. Bojownikiem nie jest, jakkolwiek ma bardzo wyraźne sympatyje i antypatyje społeczne; analiza nie jest jego siłą, jakkolwiek stara się zawsze sądy swoje motywować — stosunek jego do dzieł sztuki jest przede wszystkim wzruszeniowy. Książka działa na fantazyję jego i na stronę emocjonalną, ta odpowiada uczuciem, za wrażenie estetyczne daje łzy i śmiech, zachwyt i żal serdeczny. A ma gamę uczuć niemałą, nie jest — parafrazując kogoś z bohaterów Sienkiewicza — zapalką szwedzką, którą tylko o pewne pudełko można zapalić. Jak na bodźce *Trylogii* odpowiedział, jakby z duszy jej autora, tak odczuje też mocno świat wręcz przeciwny; temperament, który tak buńczucznie, z animuszem reagował na trąbkę wojenną panów braci, znalazłszy się w promieniach »czującego widzenia« Żeromskiego, przeżyje cały bolesny dramat *Bezdomnych*, odpowie sercem śmiertelnie chorem »na ból bez nazwy, na skir nieuleczalnej żałoby« — zaś później cokolwiek, gdy go traf zaprowadzi do »dobrego towarzystwa«, gdzie celebrytuje Karol Zbąski, oczkami świeci księżniczka Halszka, a z miną Katona prawi jej morały rycerz Dołęga, wszystkich zaś zachwycą, czaruje Podfilipski, będzie się Potocki i sam czuł w swoim żywiole,

rozpocznie szermierkę salonową ostrą, dowcipną, z dyskretną złośliwością, demaskującą pana Zygmunta a nawet Bayarda-Dołęgę. Dzieło literackie jest dlań przeżyciem duchowym, z przeżycia spowiada się tonem z samegoż dzieła wziętym; za dużo w nim może *causeura*, świetnego, błyskotliwego, z najlepszego salonu paryskiego; możnaby mu życzyć więcej niemieckości: trochę pedanterii w określeniach, w pojęciach szczególnie społecznych, których jako człowiek nowoczesny często używa i nadużywa, a przedewszystkiem bodaj szczypty metafizyki, aby nie trzymał się tak uparcie ziemi i sztuce rozleglejsze nieco dawał perspektywy — ale znaczyłoby to od impresjonisty żądać już za dużo. Najważniejsza: że wybornie odczuwa wielką galeryę postaci literackich, umie je doskonale, zwięzłem, szczeropolskim słowem określić i *à propos* ich dzieł mnóstwo trafnych, zajmujących, szczerem sentymentem owianych wygłosić uwag.

Tosamo da się powiedzieć o sylwetkach pisarzy ostatniej doby i impresjach literackich Jana Stena.

Daleki jest Sten od wszelkiej doktryny, któraby miała dlań znaczenie obiektywnego probierza. Nie poszukuje w »omawianym« autorze idei społecznych, filozoficznych, gramatycznych, ortograficznych etc. etc., aby je rzucić na łożo mniej lub więcej prokrustowe. Nie rozkłada przed nami jego metryki, świadectw, recept chorób, które przebył, ekstraktów, streszczeń i miar porównawczych, aby czytelnicy odegrali rolę przysięgłych, wraz z trybunałem ferujących wyrok. Nie uważa też poetów za klucz lub — co częściej się zdarza — za wytrych do otwierania na siedm zamków zamkniętego ducha czasu, ducha etnograficznego, historyzoficznego etc. Dobra książka jest ta, która nie jest książką, lecz żywym człowiekiem i dobry krytyk jest ten, który tego człowieka z za bibuły wyczuwa. Musi oczywiście mieć po temu specjalny narząd. Sten posiada ową intuicję, która chwytą w człowieku zasadniczy rys jego charakteru, z niego zaś,

na drodze indukcji psychologicznej, odbudowuje całość. Więc Reymont — to »wielkie, bujne, kipiące życie«; Sieroszewski — dusza »najpierwotniejsza, a więc może i najbardziej poetyczna«; Kasprowicz — »dziwny poeta, który nigdy nie ukochał piękna«; Tetmajer — »tęsknota« etc. Jestto nie sposobem analizy, lecz bezpośrednio wyczuły pierwiastek zasadniczy, ostatecznie *faculté maitresse* Taine'a; z czynnika tego logicznie wyprowadzimy całą

wyprowadzimy całą twórczość pisarza. Oto na przykład pierwsze utwory Dąbrowskiego zostawiają na Stenie wrażenie przedewszystkiem bezdenne smutku, jako naczelnego znamienia duszy ich autora. Dąbrowski staje już przed nim zawsze z tym stygmatem na czole, ma już duszę określoną; stąd konsekwentnie wynikają wszystkie cechy jego talentu i dalszych losów. Bo... »kto powiada, że życie jest złe, temu zarówno łatwo jest żyć, jak i umrzeć. Pesymizm prawdziwy, filozoficzny, nie liryczny, otwiera wrota jednakowo ku życiu i ku śmierci. Ale kto wierzy i czuje, że życie jest smutne, ten ma ciężar na swych barkach, od którego niema ucieczki. Niepodobna działać, niepodobna żyć z tem przeświadczeniem, że smutek jest pierwszym i ostatnim wrażeniem, które świat nam gotuje«. Podobnie postępuje sobie Sten, charakteryzując Sieroszewskiego. Otrzymał wrażenie, że pisarz ten, to »dusza



Jan Sten.

najprostsza, najpogodniejsza, stokroć bardziej od innych spokojna, a więc może i najszcześliwsza; zarazem najpierwotniejsza, a więc może i najbardziej poetyczna w tem znaczeniu, że stosunek jego do przyrody i otoczenia jest niesłychanie bezpośredni i bliski, że w nikim ta nieświadoma, panteistyczna nuta, która każe się czuć częstką niezupełnie jeszcze oddartą od wszechogarniającej całości, nie dźwięczy tak silnie, jak u niego właśnie«... Wszędzie tensam proces intelektualistyczny: Cuvierowska metoda konstruowania całości z cechy typowej.

Wynika stąd kilka konsekwencji. Naprzód rozumowy charakter tych szkiców. Maluje atramentem, nie farbami. Impresye, drogą intuicji zdobyte, przetwarza w systemy myślowe. Można z nich poznać szkielet psychiczny pisarza — pisarza samego nie widzimy. Dusza w dedukcy logiczne zamknąć się nie da. Gdzie Sten więcej ufa impresji i miast konstruować — wrażenia tylko daje, pozostawia odczucie człowieka żywe, plastyczne — n. p. w przepięknym wrażeniu indywidualności Niedźwieckiego; zwykle jednak jest stosunek Stena do autora głównie intelektualistyczny. Trudno atoli jedną formułą logiczną wyczerpać całego artystę, wszystkie jego komplikacje. »Dla Żeromskiego — konkluduje Sten — cały świat zewnętrzny jest tylko długim szeregiem problemów etycznych«. Słusznie. Ale na dnie tego stosunku poety do świata leży głęboka uczuciowość, a ta czyni Żeromskiego jednym z największych liryków. Sten ujmuje jednak głównie świat duchowy.

Jak wszyscy impresyoniści, chodził i Sten do szkoły u francuzów, od mistrza France'a wziął zamaskowane sceptycyzmem ideały, wytworną prostotę słowa, będącą wyrazem jasności i dokładności myślenia. Prostota ta i jasność jest jednak czasem zbyt matematyczną. W porównaniu z Laforquem, Remy de Gourmontem, panią Rachilde etc. France zbyt przypomina wiek XVIII. Oddaliliśmy się trochę od tego czasu,

oddalili się od niego n. p. Kasprowicz, Miciński. Sten zbyt jest inteligentny, by ich miał nie rozumieć, ale stosunek jego do nich jest chłodny. Do intelektualisty nie przemawiają natury eruptywne, żywiołowe, ani w ciemne dale odchodzący mistycy. Bierze od nich, co bezpośrednio działa na jego sferę odczuwania: piękno zewnętrzne. Czytając *Wyzwolenie*, *Akropolis* Wyspiańskiego, będzie zapoznawał głębie filozoficzne tych utworów; gotów twierdzić, że *Akropolis* nie ma »sensu«, ale jaką zato muzykę, jakie obrazy! Głos więc zabiera muzyka. Podług Schopenhauera jest ona najwyższym, bezpośrednim wyrazem »woli«; kto jednakowoż nie obdarzony zmysłem metafizycznym, znajdzie w niej sto innych źródeł rozkoszy. Sten nie traktuje też muzyki poezji filozoficznie; zato pobudzony przez nią — jakim częstokroć oddawać się będzie marzeniom na jawie, ile rzuci nastrojów poetycznych, jakie myśli i uczucia, słabo z »przedmiotem« związane, wyczaruje ona z jego duszy! Nie będzie to »krytyka« w naukowym, filozoficznym, specjalnem znaczeniu słowa: tak struna zabrzmiała, artystycznie przez inny instrument grający pobudzona. Do utworów prawdziwego artyzmu należą też liczne *essays*, poza tomem *Dusz współczesnych* przez Stena w czasopismach rozrzucone.

Jestto bowiem warunkiem na krytyka-impresyonistę, *sine qua non*: artystą musi być, jeśli wrażenia jego i myśli mają nas interesować, jeśli mają posiadać moc sugestji, poruszania naszej istoty, gdy do przedmiotowych kryteriów i sądów z reguły nie apelują. Dla skrajnego impresyonisty — pamiętamy Oskara Wilde'a — dzieło sztuki stanowi tylko punkt wyjścia, moment zaczepny; odbiwszy się od niego — krytyk niczem zgoła nie jest krępowany, może bujać w niebiosach, wędrować po pieklach, niezależne, odrębne tworzyć piękności.

Czyni to często Adolf Nowaczyński.

Poznaliśmy już organizację tę o neurastenicznej wra-

zliwości i braku osi myślowej, o szczerych porywach, ale krótkim oddechu. Nie jest rzemiosłem podobnych natur filozofia, wymagająca właśnie żelaznej dyscypliny umysłowej; wogóle operacje mózgowe nie w jego leżą charakterze. W *essayach* Nowaczyńskiego (*Studia i szkice*, 1901; artykuły w *Krytyce*, *Ateneum*, *Głosie*) niema też ani próby obiektywności, niema ani śladu analizy; daje on pisarzowi na się działać, asymiluje zeń pierwiastki indywidualności własnej najbardziej odpowiadające, i zmieszane z krwią, często z żółcią przeżycia swojego — wyrzuca w potoku słów rozpalonych, hyperbolicznych, mieniących się barwami ekstazy, złośliwości, fanatyzmu, nienawiści. Ścisłości tu nie szukać, autor nietylko nie jest filologiem, ale nie zadaje sobie trudu, aby przedmiot opanować rzetelnie; lubi sypać faktami, nazwiskami, cytatami, o których autentyczności można nieraz wątpić, rzucać syntezy, które za podmuchem logiki przyskają, rozprawiać o autorach, którzy bardzo chyba zdaleka są mu znani. Wszystko to prawda, ale prawda też, że ma intuicję duszoznawczą prawdziwego artysty, no i talent pisarski, ten z bożej łaski, choć często niegramatyczny, który pozwala kilkoma rzutami pióra nakreślić postać, drgającą pełnem, indywidualnem życiem.

Życiowa i żywotna ta organizacya daleką będzie oczywiście od chęci budowania nadgwiezdných wież i kopania źródeł czysto kastalskich; temperament to walki, i ludzie walki, wielcy bojownicy ludzkości, najbliżsi są sercu jego; z przekąsem pisze o Miriamie, z ironią o *Życiu*, które się dusiło od kadzielnic uroczystych, Multatulego wynosi nad Tolstoja, gdyż był »głosicielem tej kardynalnej maksymy maksym, że złemu nie kornie poddawać się, ale, że całym rozmachem wszelkich sił życiowych i na każdym kroku zwalczać je należy«; ideałem jego »Eleuterya, ale nie magów, ani efebów, ani mesyanistów, psychopatologicznych pomazańców, tylko Eleuterya wolnych, niezawisłych, orlich umysłów o męskiej silnej woli, szerokich widnokręgach i wyrafinowaniu uczuć i smaku artystycznego«.

I sam, w dalekie wpatrzony widnokreśli, a przedewszystkiem w siebie, pełen wyrafinowania, a przedewszystkiem zapału idealistycznego — podobnie jak w nowelach i polemikach siebie tylko wypowiada, swoją nienawiść do filisterstwa (— wspomniały ustęp w studyum o Scheerbarcie o »mecenasiu« Müllera!), swój kult indywidualności potężnych światoburczych, prometejskich, swoje tęsknoty nieugaszone — wszystko to demonstrowane na jednostkach, które z kunsztem niemającym lepi czasem z kruszców drogocennych, najczęściej z — błota.

Krytyka prawdziwie impresyonistyczna w Nowaczyńskim ma reprezentanta, od którego krok tylko do zupełnego jej przewyciężenia — do przejścia w inną, z dzieł pewnych sztuki asumpt biorącą odrębną sztukę. Z wrażenia pochodzi — wrażenie daje; krytyka jednak właściwa, świadoma subiektywnych swych założeń, nie przestanie jednak dążyć — do prawdy.

Antoni Potocki urodz. 17 września 1867 w Kojdanowie, gub. mińska. Ukończył gimnazjum w Mińsku, w Warszawie pracował przy *Głosie* i innych pismach postępowych, w r. 1897 ukończył w Paryżu *Ecole des sciences politiques*, obecnie przebywa w Paryżu, gdzie redaguje mające świat zaznajomić z naszym życiem duchowem wydawnictwo: *La Pologne contemporaine*, oraz — od wiosny 1904 — czasopismo *Sztuka*. Pod nazwiskiem własnem i pseudon. Jerzy Grott, ogłosił w czasopismach mnóstwo rozpraw i fejtetonów i książeczek dla ludu; osobno zbiór prób nowelistycznych: *Martosia i my* (1899); *Stanisław Wyspiański*, studyum literackie (1902), *Marya Konopnicka*, szkic literacki (1902), i tom *Szkiców i wrażeń literackich*, (1903).

Brak wszystkim tym pracom szerszego podkładu filozoficznego, stąd niewielka w nich liczba idei ogólnych, stąd brak pogłębienia w studyum o Wyspiańskim, cofnięcie się przed symbolami ideowymi, zawartymi w utworach historyzoficznych Wyspiańskiego. Z drugiej strony przebija się nieraz przez szczerze odczute piękno artystyczne — doktrynerstwo; autor zamiast spowiedzi z wzruszeń i wrażeń własnych daje kategorie, szematy społeczne; rażą one obcością i nieprawdą, gdy syntetyzuje, iż Konopnicka, to uosobienie poetki-laszki, albo, że poezya Wyspiańskiego, to wcielenie „chłopskiego bytu, chłopskiej prawdy i chłopskiego piękna“. Afektacyę taką u Potockiego spotkać często;

leży ona już w naturze *causeura*, unikającego, jako impresjonista, pedanterii, ścisłości; umiającego wrażenia swoje, bez wątpienia szczere, oryginalne, trafne, interesujące, wypowiadać językiem zwierzeń poufnych, od serca do serca, ale czasem z kokieteryą, czasem z niejedną ofiarą dla tej kokieteryjności. Najwięcej prostoty i szczerości okazuje w dawniejszych swych szkicach; jest w niej rozmach bez cienia patosu, osobisty stosunek uczuciowy — umiający przytem chwycić istotę zjawiska i trafnem słowem ją okiełzać. O Langem pisze, że jest „poetą-dyalektykiem“, o Reymoncie: „to jeden z tych temperamentów, dla których realizm w sztuce nie jest szkołą i kierunkiem, lecz po prostu koniecznością wyładowania jakiejś ogromnej wnetlwej (!) wszechdobylskiej ciekawości do życia“; Żeromski — to *cor cordium* współczesnych naszych pisarzy; gdy Tetmajera nazywa „oczyma poezji współczesnej, zaznaczywszy wpierw, że oko jest tu symbolem doskonałym mechanizmu wszystkich zmysłów“ — mamy główną cechę poety, jakkolwiek zbyt z zewnątrz uchwyconą. Gdy mówi o Kasprowiczu, iż ten „pisze jak wyznawca, miesząc ciągle bieg życia z biegiem natchnienia, jak każdy, kto wierzy szczerze, naiwnie“ — „jest to pisarz, dla którego być poetą nie jest wcale przenosią. Kasprowicz naprawdę jest poetą, nie zaś nim bywa w chwilach wyjątkowych“; „jakiś chłop prometeista, jakiś prorok-brat, wśród swoich prorokujących“ — rozkoszujemy się trafnością tych określeń, tak oryginalnych i tak trafnych, że tłumaczą nam całą istotę poety. A trzeba uwzględnić, że Potocki pisał szkice przed laty, gdy wszyscy omawiani przezeń pisarze byli młodymi, nieraz i najmłodszymi. To znaczy mieć wrażenie trafne i w lot chwytające istotę rzeczy i szczerze a jędrnie wypowiedziane. Czasem, czasem tylko przywiera do nich ton nieprzyjemny, obcy zresztą duszy tego krytyka, moralizatorski. Szkic o Tetmajerze kończy nauką, że zmysły trzeba wypromienić — rozpromienić — trzeba przestać być „paziem“. Czy doprawdy autor sądzi, że miłość jest rzeczą, tylko paziów? Każdy zapewne kocha po swojemu, miłość może wznosić na szczyty ludzkości, prawda, ale czy ta miłość ludzka, bardzo ludzka, którą opiewa Tetmajer, nie jest wieczną i nieśmiertelną, nie zapełnia ogromnej części życia człowieczego? I czy Tetmajer, najlepszy piewca tego właśnie uczucia, nie jest dla nas przynajmniej tem, czem Heine — także „paź“ może?

Tryumf prawdziwy święci Potocki w szkicu *O czującym wידzeniu* Żeromskiego i w artykułach o Weyssenhoffie. Księga świętego cierpienia *Bezdomnych* wyrwała mu z serca kilka tonów, szczeremi łzami nabrzmiałych; godne kultury France'a satyry natchnęły go artykułami, godnemi sceptycyzmu France'a. Sceptycyzm ten niebezpie-

cznie się zaostrza przy spotkaniu z IMCI Panem Dołęgą i zdziera z niego rynsztunek rycerski, który autor niezasłużenie nań włożył, a czytelnicy niebacznie zaakceptowali. Subtelna wrażliwość, prawdziwie męska, odczuwająca doskonale, a bez zaciętrzewienia, ton społeczny, podyktowały tu kilka piękniejszych kartek z nowszej naszej krytyki literackiej.

Rozdział szósty.

KRYTYKA HISTORYCZNO-FILOLOGICZNA.

I. Metody i znaczenie.

Z Niemiec oczywiście przywędrowała ta metoda, która do niedawna uważała się za jedyną prawowitą przedstawicielkę krytyki, za jedyną kompetentną reprezentantkę nauki, i z góry spoglądała na wszystkie inne sposoby traktowania utworów literackich. Z Niemiec przyszła i przyniosła wszystkie zalety niemieckie, a z niemi wszystkie wady. Rozrosła się też, rozgałęziła i dziś czego już do jej państwa nie zaliczają! Więc przedewszystkiem rzeczy filologiczne w ścisłym znaczeniu słowa: badania nad pewnym autorem — dla autentycznego poznania jego dzieła. W pierwszym rzędzie chodzi o krytyczne odczytanie i ustalenie tekstu, następnie głos zabiera historyk dla ustalenia genezy i chronologii powstawania dzieł pewnych — i skreślenia autentycznego życiorysu.

Robota żmudna — szczególnie jeśli chodzi nie o jednego pisarza, lecz o grupę, o epokę pewną. W pomoc przychodzi szereg środków pomocniczych: bibliografowie sporządzają spisy druków wszystkich, inwentarze dorobku literackiego narodu, okresu, grupy jakiejś, inni wyszukują książki zaginione, rzadkością będące, »białe kruki« i przedrukowują je z całą ścisłością, zachowując właściwości pierwszej lub przez autora za ostateczną uznanej edycji, zaopatrują je w komentarz historyczny, biograficzny, słownikarski; inni wyszukują rękopisy,

sporządzają katalogi. Ustalenie i znajomość pełnej twórczości pozwala już na obejmowanie danego autora w całości, na sporządzanie edycji zbiorowych, poprawnych, oczyszczających pisarza z wszystkich naleciałości, przekręcań, zeszpeceń, fałszów, jakie doń przyległy w ciągu wędrówki długoletniej dzięki niedbalstwu wydawców, błędom zecerów i korektorów, wymogom cenzury obyczajowej, politycznej i duchownej, względom familijnym i osobistym. Takie krytyczne edycje wybitnych pisarzy — to praca lat długich, wymagająca współudziału nieraz ciał zbiorowych, całych sekcji Akademij. A jednak one dopiero podstawę dają do dalszych badań, punkt wyjścia. Znamy dopiero tekst autora — nie jego życia, ani psychologii jego dzieła. Wprawdzie dla człowieka, umiającego czytać, znajomość tekstu wystarczy, potrafi on wyczytać z niego duszę poety, przejawiającą się w poezyi głębiej, prawdziwiej, niż we wszystkich dokumentach prywatnych, boć ostatecznie dla wielkich twórców życie jest czemś ubocznym, przypadkowym, a ważnem jest tylko dzieło; jednakowoż dla badaczy tego nie dość. Muszą znać autora nietyle na wylot, ile całą płaszczyznę jego żywota. Zaczyna się robota historyków: praca szperaczy, badaczy; głos dają akuszerce i krawcom, drzewo genealogiczne oglądają i hypoteki lub łachmany, do sądów cywilnych i karnych zagląдают i do izb szpitalnych; biedny poeta, który za życia był nieraz samotny i opuszczony i w nieszczęściach największych nie miał koło siebie żywej duszy — po śmierci staje się księciem udzielnym, który kroku nie może zrobić bez adjutantów i agentów, wszędzie mu towarzyszących, podpatrujących każdy jego ruch, słowo. Daje to materiał do sumiennej, jedynie prawdziwej biografii, w której najczęściej z powodu gęstwi drzew — lasu nie widać, wśród dat, faktów, szczegółów i szczegółików dusza ginie poety. Ale nią się zajmują badacze innego autoramentu. Więc językoznawcy — specjaliści; słusznie i potrzebnie, boć ostatecznie pisarze

język tworzą, przetapiając w swoim ogniu surową rudę języka rzeczywistości; językoznawcy - psychologowie subtelniejsze badają kwestye: odcienie, tonacje, będące wyrazem specjalnych stanów duszy. Częściej jednak głos zabierają genealodzy twórczości: jedni badają daty powstawania utworów, inni, a tych jest najwięcej — »wpływy«, które złożyły się na dzieło pewne, na myśl, na wiersz, na obraz, na słowo poszczególne; sporządzają metryki, wykazują niezliczone podobieństwa i różnice, po literaturach najrozmaitszych i wretkach życiowych szperają, aby odkrywać pochodzenie, stosunek wzajemny, zależność, paralele. Przyczynki to do historii twórczości, mające rozjaśniać tajemnice duszy.

Cel ten osiąga się nieraz — któż zaprzeczy! Któż zaprzeczy, że potrzebne są rewizye tekstów, edycje krytyczne, analizy językowe. Sprzeczne będą zdania co do kwestyi zbierania dokumentów z życia i śmiało rzecz można, iż większa część tego, co Niemcy o swoich wielkich powydobywali i świata ogłosili, śmiało mogło pozostać w ukryciu. Do największych nadużyć prowadzi zwykle metoda szukania wpływów, zależności; mechaniczny bowiem aparat krytyczny fachowca wciska się w samą duszę twórcy, grubymi swymi narządami chce ująć subtelne tkanki rzeczy nieuchwytnych, ciężkim swym krokiem chodzić nieznanymi drogami cerebrały bezwiednej, z reguły obok poety będąc, nie w nim, mówić o jego duszy, ferować wyroki... Ostatecznie trzeba powtórzyć, co się już raz powiedziało, że każda krytyka jest tem, czem jest krytyk.

W rękach człowieka inteligentnego, myślącego i o szerokim widnokreśgu i wyrafinowanej uczuciowości, każda praca wyda rezultat zajmujący. Trzeba mieć talent i uczciwość w stosunku do swojej pracy — reszta się znajdzie. Metoda jest czemś bardzo cennem, ale w rękach człowieka bez talentu w narzędzie tortury się przemieni, zaś człowiek z talentem sam sobie metodę stworzy: będzie nią duch jego indywidual-

ności. Najgorszy rodzaj, to »specjaliści«: ludzie z okularami na oczach, jak konie cugowe; nie widzący, co się dzieje po prawej i lewej stronie życia, znający prostą jeno drogę, która tylko w przypowieściach moralnych dla młodzieży jest najkrótszą, do celu prowadzącą. Wszyscy ci zbieracze materyałów biograficznych, pracowici poszukiwacze wpływów i podglądacze zależności — w najlepszym razie materyały surowe zbierają, cegły składają, z których ktoś większy, jakiś umysł syntetyczny, prawdziwie twórczy, zdoła wnioski wyciągnąć, gmach wybudować. Jako materyał — wszystko może mieć swoją wagę: Taine umiał zużytkować wiadomości, odnoszące się do »rasy«, pochodzenia i środowiska; zwolennicy i przeciwnicy Lombrosa korzystają — do nadużycia — z wszelkich faktów, pozwalających demonstrować teorie o geniuszu; obrazy, dokumenty, nawet słowa pojedyncze mogą służyć do odtwarzania zaginionych kultur, do malowania epok całych; dla sztuki zaś, jako takiej, najważniejsze jest, że psychologia twórczości artystycznej jest dopiero w zawiązku, za mało dotąd mamy danych do rozróżniania i określania typów artystycznych*); materyały o życiu duchowym, o procesach twórczości, o »tajemnicach warsztatów« mogą się więc przydać, ale trzeba, by je zbierano ze świadomością celu, nie jako anegdotki, by traktowano je z największym krytycyzmem, nie jak to czyni Ferdynand Hoesick — jednym słowem, by »uczony« nie był

*) Brak tych określeń jest też największą wadą niniejszej książki: małe postępy psychologii twórczej, niedostateczność materyałów i względ na żywych sprowadził metodyczną niejednorodność, potęgującą się nieraz do chaosu, w którym pewne osobistości są określone, jako typy artystyczne, inne więcej, jako typy ideowe, etc. Trudno jednak sobie wyobrazić, aby już w dzisiejszym stanie wiedzy można było kilkuset pisarzy ująć i uszeregować, jako organizacje wyłącznie artystyczne; dane naukowe w tym kierunku szczupłe są i niepewne; nadto jest ta praca historyą, mającą wydobyć przede wszystkim linię rozwoju ideowego ostatniego ćwierćwiecza. [*Przyp. autora*].

bajarzem lub ciasnomózgim specjalistą, lecz głową otwartą, znającą problemy, do których rozwiązania ma się przyczyniać, mającą zmysł syntetyczny.

Tą szeroką skalą umysłową nie odznaczają się z reguły Niemcy, którzy nas typem »filologa« obdarzyli, mimo to i na tem polu mamy dowody, że zawód jest niczem, a człowiek wszystkim, że długoletnie szperanie w źródłach nie wysusza duszy, jeżeli się ją posiada. Żyje dotąd sędziwy Antoni Małeckie, pierwszorzędny pracownik na polu filologii klasycznej, polskiej i porównawczej, który mimo to odczuł jeden z pierwszych czar poezji Słowackiego, i lubo wobec pewnych jej stron zachował się odpornie, lubo bardzo nieuważnie zredagował pisma pośmiertne poety, wystawił mu jednak pomnik piękną swą, na szczerem — w zwężonym co prawda zakresie — odczuciu opartą książką. I wśród młodszej generacji mamy kilku pisarzy, którzy z filologii wychodząc, pracując całym aparatem uczoności fachowej, obejmują jednak promieniami swymi szerokie kręgi duchowe i nie tylko rozjaśniają je, lecz i ogrzewają ciepłem tchnieniem natury artystycznej.

II. Aleksander Brückner.

»Filolog zabłąkany do literatury« — czy istotnie z filologii? Wskazuje na to treść każdej jego pracy, ale nie przenikający ją duch, nie indywidualność. Nie ma w sobie żadnej z licznych tych cech, które profesora filologii — a jest on profesorem uniwersytetu berlińskiego od dwudziestego czwartego roku życia — uczyniły figurą przysłowiową, popularną, w przyjemnym i mniej przyjemnym znaczeniu tego słowa. Z uczonego niemieckiego ma w sobie tylko niezmierną, bezdenną wiedzę, ba, kilku profesorów niemieckich

mógłby nią obdzielić. Czegóż bo nie przestudyował — czegoż nie zna! Pierwszorzędna powaga, jako znawca języka litewskiego — kilka prac o mitologii ogłosił, wprowadzających w filozofię, w ducha ludów; psychologiem okazał się subtelny, badając wewnętrzne przyczyny procesów lingwistycznych i związek ich z życiem, i artystą plastycznym, malując np. jeden dzień z życia Wacława Potockiego lub wielkimi rzutami — obraz życia Litwy starożytnej; »sam — mówi o nim Chmielowski — w ciągu lat kilku wzbogacił wiedzę naszą o zabytkach rękopiśmiennych więcej, aniżeli w ciągu lat 25 wszyscy inni badacze razem wzięci« — równocześnie jest ten zapyłony archiwista, ten niezmordowany mol biblioteczny, umysłem nawskroś nowoczesnym, człowiekiem, odczuwającym wszystkie drgnienia pulsu XIX wieku; badacz ten zakopany wśród papierów z wieku XVIII, wczytuje się z rozkoszą w *Króla-Ducha* Słowackiego i z szczerem odczuciem towarzyszy pochodowi poetyckiej drużyny »Młodej Polski«. *Homo sum, humani nihil a me alienum puto* — może o sobie powiedzieć ów filolog, uosobionem będący przeciwieństwem pedanterii, ciasnoty, kultu litery i ignorowania ducha, co jest charakterystycznym znamieniem filologów typowych; pełnia człowieczeństwa w nim żyje i pozwala mu zawsze za bibułą wyczuwać człowieka, za człowiekiem wyczuć kołysanie się fal wszechzycia...

Co w pracach Brücknera przedewszystkiem uderza, to nie tylko żywość umysłowa, lecz temperament szczeropolski,



Aleksander Brückner.

pełen rozmachu i niemilknącej werwy, nieraz zdawałoby się wyruszający na pole wiedzy wprost, jak na harce duchowe, szukający oczywiście prawdy, ale nie zółwiem pełzaniem, kreciem kopaniem, lecz przebojem, szturmem, po polsku. Brückner ma odwagę operowania hipotezami, ma odwagę błędzić. Jestto wypadek rzadki i niezmiernie dobroczynny w atmosferze cechowych uczonych, gdzie odwieczne panują prawa i zwyczaje cechowe, ślepo konserwatywne, hołdujące odwiecznym hierarchiom, porządkom i gradacyom. W atmosferę tę wsuwa dłoń silną i śmiałą, rozbija dzielące ją od świata deski, wpuszcza snopy ostrego, świeżego powietrza. Krzyk wtenczas powstaje w szeregach, stojących na straży komunatów i konwencyj uświęconych, ale równocześnie — jaki ruch w umysłach, jaki pęd w kierunku rewizyi niejednej sprawy przesądzonej, jakie snopy światła z krzyżowania się broni. Co przyszłość na jego hipotezy i nieraz zbyt pospieszne sądy powie, teraz przesądzać trudno. Czy pieśń *Bogarodzica* istotnie jest utworem mnicha Bogufała, spowiednika bł. Kingi, i zwrotki jej odbijały się już w w. XIII o mury kościelne Starego Sącza: czy święci Cyryl i Metody to istotnie owi chytrzy »Grecy aż do szpiku kości — z ich żądzą sławy, obłudą, skrytością« — o to uczeni fachowi długo zapewne będą się spierali, podobnie jak lingwiści będą długie jeszcze staczali walki o kwestyę »dawności« języka polskiego i inne jego lingwistyczne uogólnienia. To pewna, że Brückner — badacz archiwalny i wydawca, mnóstwo poczynił odkryć, ustalił faktów i dorobek nauki rzetelnie nimi wzbogacił; Brückner, rzucający problemy i hipotezy śmiałe, ważnym stał się w kołach naukowych fermentem kultury.

Tensam temperament, energiczny i zdobywczy, czyni go nie tylko odkrywcą, nie tylko śmiałym pionierem, lecz także wrażliwym na piękno indywidualności fascynujących i myśli wielkich. A jakby jakieś fatum prześladowało literaturę polską, że między jej historykami, ludzi o takiej wrażliwości, będącej

w gruncie rzeczy artystyczną, dotąd brakowało. Nie należał do nich uczony, ale ciasny w swoich wyobrażeniach Bartoszewicz, ani ciasny i mniej uczony Tarnowski, ani też obiektywny ale z mało senzytywny Chmielowski. Brückner wnosi do swych badań ową szeroką skalę odczuwania, która pozwala mu wymierzać na prawo i na lewo najwyższą sprawiedliwość: bezinteresowny, szczery stosunek estetyczny. Takiej jak on naturze najwięcej odpowiadają jednostki śmiałe, animuszu pełne i życia twórczego, ale nie życia animalnego, odruchowego; ostro też powstaje przeciw tak częstemu u nas apoteozowaniu takiego Paska lub Panie Kochanku; nie złudzi go też blichtr zewnętrzny, blaga uświęcona, np. ów Grzegorz z Sanoka, przepyszenie określony, jako »pierwszy przykład polskiego geniusza bez teki«; na to jest umysłem zbyt krytycznym i zbyt europejskim. Natomiast odczuje on, jak nikt przed nim, głębię i żar religijny dyssydentów polskich, szczególnie arian — i równocześnie przedstawi obiektywnie wielkość Piotra Skargi; oceni całą pierwotną samorodność Mikołaja Reja i piękno typu Wacława Potockiego; sam wolno myślny, nie szczędzący ostrych cięć głowom obskurantów i bigotów, śliczną kreśli psychologiczną sylwetkę Andrzeja Towiańskiego; archiwista, badacz folkloru i szpargałów klasztornych, najlepszą pomiędzy historykami literatury, subtelnie wycieniowaną, wszechstronnie oświetloną daje charakterystykę Juliusza Słowackiego.

Ze sądów tych i uogólnień, z sympatyj i odraz, przemawia skryształizowana, odrębna indywidualność, o popędliwym nieco, nerwowym temperamencie, o duszy rozkochanej nie tyle w świetności i blasku, ile w głębi i sile duchowej, o krytycyzmie, zdzierającym maski z kłamstw ukrytych lub uświęconych, a usuwającym swe ostrze na widok szczerego uczucia, cudu wiary, cudu piękna — święcącym tryumfy na polu wiedzy swej fachowej, ustępującym jednak chętniej głosu zmysłowi artystycznemu i syntetycznemu; indywidualność

uczonego z temperamentem i porywami artysty. W gronie uczonych europejskich przypomina Brückner najwięcej znakomitego filologa i historyka literatury, byłego kolegę swego na uniwersytecie berlińskim Wilhelma Scherera: tasama gruntowność i badawczość na polu ściśle lingwistycznym i śmiałe zapędy w kierunku hipotez i uogólnień i zdolność do odtwarzania ludzi i prądów kultury, tesame wobec nauki i społeczeństwa swego zasługi. Tylko gdy inne narody mają pracowników podobnych wielu — u nas niewielu takich, coby miały nietylko głowę, lecz i indywidualność, nietylko indywidualność, lecz i serce...

Aleksander Brückner urodził się 29 stycznia 1856 roku w Tarnopolu. Studya ukończył we Lwowie, doktoryzował się 1876 r. we Wiedniu, od r. 1878 do 1880 był docentem języków słowiańskich we Wiedniu i Lwowie, od r. 1880 profesorem tego przedmiotu na uniwersytecie berlińskim. Z krajem utrzymuje kontakt bezustanny, drukując prace w czasopismach naukowych, wygłaszając we Lwowie wykłady.

Szereg prac Aleksandra Brücknera jest ogromny; może setkami są jako artykuły, nieraz jako pełne materiału naukowego recenzje, rozrzucone po czasopismach fachowych (*Archiv für slavische Philologie*, *Archivum Jagica*, *Prace filologiczne*, *Ateneum*, *Biblioteka warszawska*, *Kwartalnik historyczny*, *Pamiętnik literacki*, wydawnictwa peryodyczne Akademii umiejętności etc.). Pierwsze jego prace były natury czysto filologicznej: *Die slavischen Fremdwörter im Litauischen* (1877), *Zur Lehre von den sprachlichen Neubildungen im Litauischen* (1878), poruszał kwestyę kaszubską i t. d. Powoli zakres jego prac rozszerzał się (*Die slavischen Ansiedelungen in der Altmark und im Magdeburgischen* (1879) i obejmował coraz większą dziedzinę spraw kultury, potem specjalnie literatury polskiej. *Mitologia. Jej dzieje, metoda i wyniki* (1893), *Litwa starożytna* (osobno 1903), *Studya nad innowiercami w Polsce* (w czasopismach), *Cywilizacya i język* (1901), *Tragedya moskiewska* (1901), *Św. Cyryl i Metody* (*Przegląd polski* 1902), *Z dziejów języka polskiego* (1903), *Nienawiść wyznaniowa za Zygmunta III*. (*Przewodnik naukowy i literacki* (1902). Prace te zapewniły autorowi sławę jednego z najlepszych

znawców życia dawnej Polski, jednego z najlepszych badaczy dziejów jej kultury. Główne znaczenie Brücknera polega jednak na pracach wydawniczych i językoznawczych. Od sierpnia 1889 do maja 1890 r. bawił Brückner z zapomogi berlińskiej Akademii umiejętności w Petersburgu, gdzie przestudował nader bogaty materiał rękopiśmienny do literatury polskiej z czasu 1600—1750; rezultaty swej podróży ogłasza w pojedynczych studyach i urywkach, rozrzuconych po czasopismach, niektóre opracowuje, jako osobne monografie: *Średniowieczna łacina w Polsce* (1892—1893) w *Rozprawach Akademii umiejętności*, *Ostatnie lata Wacława Połockiego* (1895), *Skarby dawnej poezyi polskiej* (1899), *Kazania świętokrzyskie* (1891, najdawniejszy zabytek języka polskiego z połowy XIV. wieku), *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej* (1903). Wydał też w wzorowych edycjach mnóstwo przedruków dawnych autorów polskich, w czasopismach niemieckich utrzymuje kontakt z literaturami innych narodów słowiańskich.

Przywiązany do języka i piśmiennictwa polskiego — miłością pracownika, który kocha swą specyalność, chce ją wzbogacać, stawia jej coraz inne problemy i zadania (*O najważniejszych postulatach historii literatury polskiej*, 1900), i miłością Polaka. Ta każe badaczowi uczonemu, znającemu wartość innych języków, z dumą twierdzić, że „cały ustrój języka polskiego, jego brzmienia samogłoskowe są misternie zbudowane, że żaden z języków słowiańskich nie dorównywa temu bogactwu, tej różnorodności, tej delikatności, temu cieniowaniu polskiego wokalizmu“. To kazało mu podjąć się napisania dla Niemców podręcznika: *Geschichte der polnischen Litteratur* (1901), w którym, nie obniżając miary krytycznej, nikogo i niczego nie idealizując, znajduje zawsze gorące słowo dla wykazywania polskiej żywotności, polskich praw i niemieckiego bezprawia. Podręcznik ten gruntownie przerebion, rozszerzony do dwóch tomów, wyszedł jako *Dzieje literatury polskiej w zarysie* (1903).

Dzieje Brücknera — to obraz szeroki, śmiałymi rzutami pisany, dający więcej, niż obiecuje, bo także dzieje kultury, języka, w ogólnych zarysach — także nauki od najdawniejszych do ostatnich czasów, na tle porównań, rzadkich, z literaturami innych narodów słowiańskich. Ma ta książka swoje niedostatki. Zgodzić się trzeba z Chmielewskim, że kardynalną jej wadą jest słaba konstrukcyja: brak podziału na okresy. Na polu tem panuje u nas chaos prawdziwy, rozwiązania nastroczających się tu trudności nie dał dotąd żaden pracownik, nie zadowolnił też sam Chmielewski, który dał był podział na trzy epoki, będące właściwie 11 okresami. Nie wynika jednak z tego, by zupełnie zrezygnować z podziału, tj. z punktów orientacyjnych, z głównych eta-

pów i charakterystycznych faz ewolucji. Podobnie, jak Tarnowski, dzieli Brückner literaturę na stulecia, ale podział ten nie mówi, okazuje się przecie potrzeba wyodrębnień pewnych i granic — te zaś są dokonane dość mechanicznie i bezładnie. Traci na tem przejrzystość układu i obraz genetyczny kierunków i idei. Dalej widać na całej pracy ślady pośpiechu. Stąd przekraczania z przedmiotu na przedmiot, nawroty częste, mieszanie rzeczy mniej ważnych z ważnymi etc. Pomijając te błędy, jest podręcznik Brücknera najlepszym ze wszystkich, na jakieśmy się dotąd zdobyli. Przekracza on znacznie charakter podręcznika bogactwem podanych wiadomości — nieraz aż zbyt świadczących o przywiązaniu autora do faktów przez siebie odkrytych; niektóre rozdziały (walka religijna, cały wiek XVII.) zostały tak wycieniowane i żywo przedstawione, jak w żadnem analogicznem dziele. Całość daje wielki i piękny obraz rozwoju umysłowości polskiej, głównych prądów ideowych, jakie od najdawniejszych do obecnych czasów przebiegały naród, i żywo, artystycznie odczuty szereg indywidualności przewodnich. Bez oschłości Chmielowskiego, bez frazeologii i narzucającej się ciasnej tendencyjności Tarnowskiego, unie Brückner łączy pierwszego ścisłość z gorącą wymową drugiego, a od obu stoi wyżej szeroką skalą wrażliwości artystycznej. Pierwszym jest przytem autorem dzieła, całokształt dziejów obejmującego, który się stara pełną oddać sprawiedliwość najmłodszej generacji pisarskiej — i czyni to ze zrozumieniem i odczuciem. Co prawda — temperament, przebijający się także w stylu rączym, o dobitnych, krótkich zdaniach sangwinicznych, dalekich od akademickiej gładkości określeń, ten sam temperament sprawia, że i na tym punkcie panuje pewien chaos, nadmiar dygresji, zaledwie systematyczności. Mści się tutaj na autorze brak podziału podług pewnej idei zasadniczej: zmuszony jest przyjąć podział formalistyczny na poezję, powieść, dramat — i to w ostatnim okresie, teraz, kiedy wszystkie sztuki się spływają, a wszystkie przepojone jednym duchem poezyi. Rozbija się tedy obraz literatury, nie można jej ogarnąć, skoro Wyspiański odcięty od poezyi, Żeromski figuruje li między powieściopisarzami; któż tedy zostaje na niwie poezyi? Kasprowicz, Tetmajer, Rydel, Laskowski.

Trafnie skreślił autor rozwój i pochodź nowej sztuki; przecenia wpływ Tatr, nie docenia wpływu zagranicy — na ogół słusznie rozkłada światła i cienie. W szczegółach stara się o sąd bezstronny, przy czem daje się porywać pięknu werbalnemu — n. p. kiedy wychwala Tarnowskiego. Ze stanowiska zaś kultury raczej, niż sztuki dramatycznej, może pisać z zapalem o dramatach Świętochowskiego (— „czytając te rzeczy, a znając opinie o nich naszego ogółu, wspomnisz mimo-

woli a smętnie o parabolii ewangelicznej, o rzucaniu pereł...“); z dostatecznem lekceważeniem mówi o Kazimierzu Zalewskim; rzadko go unosi zamiłowanie historyczności, jak w tym wypadku, kiedy n. p. Belcikowskiemu poświęca więcej miejsca, niż tak charakterystycznemu dla „Młodej Polski“ Kisielewskiemu, rzadko go myli sąd, dla którego wysokiej miary znamieniem jest zdanie, iż „Judym to jedyny prawdziwy ideał, jaki nasza beletrystyka wydała; nie Borowiecki to, ani Polański, ani Floryański“; Polańskich wogóle uważa za „najmniej znaczące z dzieł Sienkiewicza“. „Niepodobna — twierdzi — odmówić zasług „Młodej Polsce“, pomijamy pierwszorzędne jej siły, już teraz w dziełach literatury zapisane; fakty świadczą, że przełamała ona obojętność publiczności, że zrehabilitowała poezję, podniosła smak czytających, wstrząsnęła nim, że poruszała nowe kwestye, próbowała nowych form, odświeżyła język...“ „Jeśli by nie innego nie zdziałali, już im się wdzięczność należy i uznanie; skarg za niezrozumiałość, za uchylanie się od haseł społecznych i pracy organicznej, za naśladownictwo obcych, za orgie zmysłowe i rozpaczliwy pesymizm i za powtarzanie się i przesady, czasem i częściowo słusznych, uogólniać się nie godzi. Nigdy nie zapomnimy, że oni odwojowali dziedzinę poezyi, że odwiązali ją od pręgierza tendencyi, od kataklizmu życiowego dla *vulgus profanum*, że oddali ją sztuce...“

III. Porębowicz — Kallenbach.

Czy nie czyni się krzywdy Edwardowi Porębowiczowi, zaliczając go do kategorii krytyków-filologów?

Organizacja duchowa zapewne to szersza, niż termin zbyt dogmatyczny wskazuje. Ale jest już w Porębowiczu taka dwoistość, która raz ukazuje go, jako pedanta-filologa, każącego liczyć się z literką, badać i porównywać teksty, pilnować się porządnej szkolnej metody, to znowu z za aparatu naukowego — poetę, zakochanego w czasach romantycznych i indywidualnościach niezwykłych, odtwarzającego ich poezję z odczuciem głębokiem, z intuicyą ducha kongenialnego. Filolog zeń przemawia teoretyk, gdy w studyum o Andrzej Morsztynie gromi krytyków za obejmowanie

zbyt szczupłych widnokręgów samej historii literatury; »błąd ten leży w niedojrzałości metody porównawczej, w zapomnieniu, czy to skutkiem wszechwładztwa względnej metody »intuicyjnej«, czy też skutkiem zbyt ciasnej erudycji — że rozwój i zjawiska jednej literatury li tylko w związku historycznym z innymi — nie mówię już z temi, które bezpośrednim wpływem z nią się łączą, ale z zupełnie obojętnymi — należycie pojąć i ocenić można; że natchnione poczucie oddźwięków obcych i choćby najczulszy smak artystyczny, ze swego osobistego stanowiska wyrokujący o stopniu piękności dzieła, do sprawiedliwej jego oceny nie wystarczą i dopóty zawodzić będą krytyka, dopóki sobie historii jego powstania nie uprzytomni i dopóki nie wyznaczy mu szczebla wśród współczesnych zjawisk literatury innych narodów«. Wiemy dobrze, że metoda ta nie obejmuje zadań i kwalifikacji krytyka, nie sięga w duszę danego twórcy i ślady tylko — często bardzo zawodne — może wskazywać, kędy duch jego chadzał. Metoda ta jest bezwarunkowo potrzebna, bez skali porównawczej nie można sobie krytyka w właściwym słowa znaczeniu wyobrazić, ale jednostronne tylko snopy promieni rzuca ona na twórczość; w rękach Porębowicza wydaje rezultaty znakomite, ale tam głównie, gdzie przemawia zeń więcej zmysł konstrukcyjny, obejmujący rozległe horyzonty czasu i myśli, oraz dar ożywiania wieków i ludów zamierzchłych — n. p. w dziełach: *Ruch literacki południowo-zachodniej Europy*, lub *Św. Franciszek z Assyżu*.

W pracach krytycznych filolog krępuje Porębowicza, nakazuje mu ostrożność w badaniu faktu każdego, obiektywność we wnioskowaniu. W duszy tego uczonego spoczywa jednak poeta, który nie zdradzając się sposobem pisania wyłącznie »naukowym«, każe mu praktyką modyfikować metodę, uczynić krytykę czemś więcej, niż narzędziem porównawczem, przenosić ją na grunt czysto estetyczny. Ale nie w znaczeniu subiektywno-intuicyjnym, jakkolwiek jasną jest rzeczą, że ono

jest punktem wyjścia wszystkich naszych uczuć estetycznych. Porębowicz nie przestaje być uczonym i w ostatnich czasach przyłącza się do zwolenników metody psychologicznej, badającej dzieło, jako wyraz pewnej szczególnej organizacji artystycznej w ścisłym znaczeniu słowa. Nie będzie więc zwolennikiem moralistycznego punktu widzenia w krytyce; rozbiegając główne dzieło *Zdziejchowskiego* pisze słusznie: »Wyznać musimy, że duchowość i cielesność, piękno i brzydota, złe i dobre, prawda i złuda, słowem wszystkie objawy



Edward Porębowicz.

bytu, będące odbiciem nieskończoności i w stosunku do niej sobie równorzędne, posiadają w sztuce zupełne równouprawnienie i wartość estetyczną równą«; dalej jest oczywiście zdania, że »kryterium użyteczności, przykładane do dzieł poetyckich na podstawie ich treści ideowej, jest właściwsze historii kultury, niż piśmiennictwa«. Cóż zatem jest zasadą krytyczną? W naszym rozumieniu — wyznaje dziś Porębowicz (*Frzewodnik literacki* I. IV.) »literatura to jest dorobek wyobraźni i uczucia indywiduów twórczych, objawiony w formie kunsztownej rodzajowi każdego umysłu właściwej. O ile dawniej historia była pojmowana i kreślona jako dzieje koronowanych głów i rodów, w społeczeństwach zdemokratyzowanych przeszła na dzieje ruchów plemiennych i społecznych, o tyle odwrotnie historia literatury, mimo próby traktowania ze stanowiska społecznego, (n. p. u Posnetta) nawraca do zasady arystokratycznej, staje się historią królów ducha, magnatów słowa.

Rzecz jasna, że w takim pojmowaniu, zasadą podziału umysłów twórczych musi być nie treść ich dzieła (opisy natury, zdarzenia dziejowe, erotyzm osobisty, cierpienia rodu człowieka, lub poszczególnych warstw ludności, ewolucja ducha etc.) ani nawet ich poglądy na życie (pessimizm, optymizm, stoicyzm, sceptycyzm, epikureizm), — ale wyłącznie forma, t. j. sposób wcielania pomysłów, styl w najgłębszym tego słowa znaczeniu, odbicie zewnętrzne maszyneryi umysłu poetyckiego. Wszak wybór tematu może być rzeczą przypadku i okoliczności; wszak pogląd na życie, na dogmata i tajemnice, na obowiązki człowieka ulega wahaniom i zmianom, jedynie proces myślenia, patrzenia, tworzenia pozostaje w każdej jednostce odrębny a niezmienny, jak kolor oczu, lub cechy temperamentu. Dodawać nie potrzeba, że »formą« nie nazywa się tutaj rodzaj literacki (epika, liryka, dramat, dydaktyka, rymotwórstwo lub proza — według uświęconych formułek), bo jego wybór nie zawsze wypływa z istoty talentu; ci sami autorowie piszą wierszem lub prozą, układają dramata liryczne, to znów każdemu utworowi dają misję pouczającą. Formą jest pewien sposób stały funkcjonowania wyobraźni i uczucia, pozwalający badaczowi za pomocą dobranej analizy, ściśle i nieomylnie określać jednostki i układać grupy artystów, poetów, uczonych, wynalazców, według kategorii psychologicznych i tym sposobem ujednostajniać systematykę umysłów ludzkich we wszystkich dziedzinach. Metoda ta jest dopiero w poczęciu *), ale trafność i doniosłość jej bije w oczy; krytyka literacka ma przed sobą ogromne zadanie nowego układu piśmiennictw nie według rodzajów lub prądów, ale według wybitnych indywidualiów i grup (*familles d'esprit*, we-

*) Próby jej znajdują się u Hennequin'a: *Quelques écrivains français* 1890; u Leynardi'ego: *La psicologia dell'arte nella Divina Commedia* 1894, u Matuszewskiego: *Słowacki etc.*; ostatnie ugruntowanie naukowe daje jej Ribot w książce: *Essai sur l'imagination créatrice* 1900.

dług wyrażenia Sainte-Beuve'a w *Nouveaux Lundis*, III, w art. o Chateaubriandzie) w porządku chronologicznym i na podstawie ich zasadniczych stylów*.

Istotnie — trafność i doniosłość tej metody bije w oczy, ale wątpić należy, czy wyczerpuje ona całokształt zadania krytyka i czy podług niej można pisać historię. Sam Porębowicz w praktyce dotychczas zasady tej nie przeprowadził. O ile przekracza zakres zadań filologicznych i porównawczych, daje szerokie obrazy kultury i prądów umysłowych danego i najbliższego środowiska, a na to tło rzuca postacie i twory poetyckie, odmalowane z wielką bystrością psychologiczną, z odczuciem wytwornem i szczerem.

Nie spotkamy wiele myśli o filozofii sztuki i krytyki w pismach Józefa Kallenbacha. Uczeń Stan. Tarnowskiego operuje minimalną liczbą idei ogólnych; tam, gdzie indywidualne zapatrywania w kwestyach teoretycznych wyraża, jest zupełnie nieindywidualnym i obraca się w kole utartych komunałów o zadaniach utylitarnych literatury, o potrzebie wyrażania przez poezję uczuć narodowych a zarazem ogólnoludzkich mową wzruszeń, o charakterze historii literatury, jako dziejopisarstwie myśli i uczuć pewnego narodu, przy czem oryginalnem jest określenie dodatkowe, iż dzieje te literatury narodu mają być »wysnute z poezyi jego życia i czynów«... Naogół wygłasza idee przedewszystkiem prawomyślne, dalekie od paradoksów, które — jak ktoś powiedział — są prawdami wczorajszemi lub jutrzejszemi; dalekie od szukania dróg i prawd jakichś nowych. Nie są mu one zgoła potrzebne ani przy kwestyi tekstu pierwszej części *Dziadów*, ani przy badaniu tła obrzędowego *Dziadów*, ani przy pisaniu wielkich dzieł o wielkich poetach, które pojmuje głównie ze stanowiska biografii, bibliografii i sądów estetycznych zdrowym rozsądkiem podyktowanych. Biografia i bibliografia są istotnie bardzo potrzebne, ale trzeba umieć z nich korzystać. Kallenbach ogłosił n. p. dwutomową książkę o młodości Kra-



Józef Kallenbach.

sińskiego, opartą na bogatym, nowym materiale rękopiśmiennym i na szerokich studiach porównawczych. Czy się dowiadujemy z niej czegoś nowego o organizacji Krasińskiego, jako artysty? Poza określenia ustalone przez Klaczkę, autor się nie posuwa, zmienia i uzupełnia szczególnie niejeden biograficzny, rzuca światło na genezę utworów niektórych, ale w gruncie rzeczy, jak mało wszystko to mówi! Dane biograficzne o tyle tylko mają znaczenie, o ile wyjaśniają psychologię twórczości; poza tem nikogo nie obchodzą i są zwyczajnem plotkarstwem. Szczegółiki i fazy miłości Krasińskiego do pani Bobrowej same przez się mogą interesować tylko umysły, żadne emocje erotycznych, literaturze dyabło mało na nich zależy; wagi nabierają dopiero jako materiał, z którego wyciąga się pewne poważne wnioski. I tu otwiera się zagadnienie, niejednokrotnie już poruszone: dwoistości w naturze Krasińskiego. Kallenbach do rozplątywania węzłów psychologicznych nawet nie przystępuje; dobry edytor, pracowity zbieracz szczegółów — w wielkich swych monografiach, przekraczających pole filologii, jest kronikarskim.

Edward Porębowicz urodził się 1862 r. w Warszawie, uniwersytet ukończył w Krakowie, doktoryzował się z filologii klasycznej we Wiedniu, studia uzupełniał w Berlinie, Montpellier, Pa-

ryżu, Barcelonie, Florencji; od r. 1897 profesor filologii romańskiej na Uniwersytecie we Lwowie.

Prace najważniejsze: *Ruch literacki południowo-zachodniej Europy* (1888), *Zbiór nieznanych hiszpańskich druków Biblioteki Jagiell.* (1891), *Andrzej Morsztyn, przedstawiciel baroku w poezji polskiej* (1891) *Revision de la loi des finales en espagnol* (1897), *Historia literatury włoskiej XV—XVIII w., francuskiej, hiszpańskiej, portugalskiej XVIII w., angielskiej XIX w.* (w *Dziejach literatury powszechnej*, redagowanych przez Chmielowskiego); *Św. Franciszek z Assyżu* (1900); mnóstwo pomniejszych prac (*Sebastyan Grabowski i jego wzór*, (1899); *O tryadach Zygmunta Krasińskiego*) etc.

Wszystkie te rozprawy są opracowane z surowem przestrzeganiem metody naukowej, uwzględniającej formę, genezę, skalę porównawczą; większe — rzucone na bogate tło kulturalne czasu. Czy to odszukuje stare dramaty, grane w r. 1833 w Paryżu, by wykazać zależność od nich *Beatryczy Cenci* Słowackiego; czy rozwija zdumiewającą erudycję, aby zanalizować, co było w A. Morsztynie oryginalnem a co wpływem poetów obcych; czy śledzi system tryad od starożytnych do heglowskiej filozofii, by rozbiierać formy pomysłów trójkowych Krasińskiego — wszędzie mamy tęsamą metodę pracy, ale z jasną myślą przewodnią: dla poznania właściwości moralnych i ustroju psychicznego poety. W zużytkowaniu materiału ścisły, przezorny i prawie oschły — tylko na zmysł nasz analizy chce oddziaływać, nawet większe jego dzieła (*Ruch literacki południowo-zachodn. Europy*, ustępy z literatury hiszpańskiej i włoskiej, *św. Franciszek*), zamało są owiane technieniem ducha krytyka, który więcej dba o dokładność, niż o plastykę przedstawienia, a skrupulatnie unika zabarwienia osobistego, wyrazu własnej duszy. Mimo to przemawia ona — często samym doborem tematów artystycznych, zawsze subtelnem akcentowaniem piękna, jest-li niem dzieło poety, lub piękno moralne, jak w tem przelicznym studium o *św. Franciszku*. Ze stanowiska genetyczno-porównawczego zaczął też Porębowicz traktować *Poezyję polską nowego stulecia* i żałować należy, że praca ta (*Pamiętnik literacki*, 1902) nie została ukończona.

Owe podporządkowanie własnego ja obcemu pięknu, pośredniczenie między niem a czytelnikiem znajduje w sposób bezpośrednio poetycki swój wyraz w licznych szeregu przekładów, który literatura polska Porębowiczowi zawdzięcza. Wielka kultura artystyczna, głębokie zrozumienie oryginału i mistrzowskie opanowanie formy podały sobie ręce, aby skarbiec polski wzbogacić utworami trwałej wartości. Należą do nich: *Don Juan Byrona*, *Dramaty Calderona de la Barca*, Wy-

bór pism wierszem i prozą Giacomo Leopardiego, *Antologia Prowansalska*, *Boska Komedia Daniego*, *Poezya ludowa duńsko - norweska* etc. Nie apelujące do popularności studia literackie Porębowicza, jak i obowiązkowe dla każdego inteligentnego czytelnika przekłady jego obcych arcydzieł, należą do najpiękniejszych nabytków piśmiennictwa naszego lat ostatnich.

Józef Kallenbach urodz. w Kamieńcu Podolskim 24 listop. 1861 r. Gimnazjum ukończył we Lwowie, uniwersytet w Krakowie, jako stypendysta bawił na studiach w Lipsku, Monachium i Paryżu, brał udział w ekspedycji naukowej w Rzymie. W r. 1887 docent uniwersytetu Jagiell., w 1889 — profesor literatur i języków słowiańskich w uniwersytecie katolickim w Fryburgu szwajcarskim. Prace: *Rewizja tekstu pierwszej części Dziadów podług autografu* (1887), *Czwarta część Dziadów, studium porównawcze* (1888, O I i II części Dziadów, (1899), *Filozofia J. Kochanowskiego* (1888), *Polacy w Bazylei*, *Polacy w Kolonii* (1893), *Szymonowicza dramat: Castus Joseph* (1892), *Mickiewicz à Lausanne* (1899), *Les humanistes polonais* (1891), *Adam Mickiewicz*, 2 t. (1897), *Przedmowa do dzieła: Correspondance de Sig. Krasiński et de H. Reeve* (1902), *Zygmunt Krasiński. Życie i twórczość lat młodych (1812—1838)*, 2 t. (1904).

IV. Lwowska i krakowska szkoła badaczy filologiczno-historycznych.

Na polu badań historyczno-filologicznych ruch u nas w ostatnich czasach niemały. Od kilkunastu lat wyrasta coraz więcej młodych pracowników w przekonaniu, że względem przeszłości literackiej narodu mamy mnóstwo długów do spłacenia, że brak nam nie tylko monografii pierwszorzędnych pisarzy i okresów literackich, lecz także porządnych, krytycznych wydań ich dzieł, że prawie każde z nich pozostawia mnóstwo zagadnień co do swego pochodzenia, powinowactw swoich, oddziaływań, kwestyj technicznych etc.

Pracownicy starszej generacji, przed zajmującym nas okresem starali się kłaść podwaliny pod to dzieło poznania

przeszłości, ale robota szła opornie, po grudach, wśród apatii powszechnej. Dała ta przeszłość dzieło, do dziś dnia kontynuowane, pomnikowe w swoim rodzaju i fundament dla wszystkich pracowników literackich: *Bibliografię Polską* Karola Estreichera. Po usiłowaniach Załuskiego, Janockiego i innych, Estreicher pierwszy dzieło swe pomyślał na ogromną skalę, jako istotny inwentarz umysłowości polskiej, i dokonał go, niezrażony początkowymi trudnościami, niedowierzaniem specjalistów, apatią księgarzy, niechęcią ogółu. *Bibliografia Polska XIX stulecia*, *Bibliografia Polska XV—XVI stulecia*, *Spis chronologiczny druków od pierwszych początków sztuki drukarskiej w XV wieku, aż do końca XVIII*, *Bibliografia Polska, stulecie XV—XVIII w układzie abecadłowym* — kompleks ten dotąd niedokończony a obejmujący już XX olbrzymich tomów, ma z pewnością niejedną wadę, opuszczeń, niedokładności mnóstwo, ale nieocenionem jest źródłem wiadomości i oryentacji, prawdziwą jest — jak wydawca mówi — »kroniką literatury, którą przed spisywaniem jej dziejów konieczne ułożyć należy« — i dużo z pewnością czasu upłynie, zanim potomość na równej miary dzieło, bardziej jednolite i dokładne, się zdobędzie.

Dała przeszłość kilku pracowników, którzy zasługi sobie zaskarbili, jako krytycy-filologowie, wydawcy tekstów, badacze źródeł, biografowie. Pracuje dotąd sędziwy Antoni MałECKI; pracuje Władysław Nehring, który niejednego sławistę wykształcił, a niezbyt lotny w analizie głównych kierunków nowszej literatury — jako wydawca i komentator starych tekstów, jako badacz genezy i faktycznej treści, po-



Karol Estreicher.

ważnemi zapisał się zasługami. Pracuje w zaciszu i od czasu do czasu jakąś monografią wzbogaca wiedzę o zamierzonych czasach Adam Bełcikowski — krytyk, podobnie jak dramaturg, bez wybitnej indywidualności, mieszanina kronikarstwa i epigoństwa romantycznego, daleki od nowszych prądów zarówno twórczych, jak i krytycznych. Już jako młodzieniec stał Bełcikowski na rozdrożu, nie miał temperamentu, któryby mu był dał śmiało wytyczne, i pisząc swoich *Kilka słów o poezji* (1867) na pytanie: »Jakież charakter ma przybierać poezja w obecnej chwili, albo na przyszłość« — odpowiedział sobie: »Jej źródłem w latach minionych było serce, jej polem świat nadziemski, może niezaślęgo usłyszemy przez jej usta głos rozumu, może z swych sfer fantazyjnych przejdzie na nasz ziemski padół«. Co u młodego było przypuszczeniem, to u zestarzałego przemieniło się w sztywny dogmat, którym bije nowe kierunki artystyczne, zarzucając im brak siły inteligencji (*Przegląd Polski*, 1903, XI); najwybitniejszemu dzisiaj poecie dramatycznemu zarzuca, że jego utwory — to »czysty wymysł autora, mrzonka, będąca wytworem fantazyi, niepokierowanej wiedzą i znajomością rzeczywistości, coś nieskładnego, naiwnego, powiedzmy poprostu: coś nierozsądnego«. Rozprawy historyczno-filologiczne Bełcikowskiego są bardzo rozsądne: oschłe, szare, ale zbudowane na znajomości źródeł i uczciwej analizie (o ks. Grochowskim, Drużbackiej; osobny zbiór: *Ze studyów nad literaturą Polską*, 1886).

Jeszcze niejednen pracownik dałby się wymienić (zasłużony, jako badacz, wydawca i bibliograf Władysław Wisłocki), ale przeważnie byli to dawniej dyletanci, przywiązani do literatury, ale operujący głównie dobrymi chęciami, którymi wybrukowali drogę do mnóstwa naiwności i błędów.

Z edycji kompletnych zostawiło pokolenie poprzednie siłami zbiorowemi pod redakcją Józefa Przyborowskiego dokonane pomnikowe wydanie *Dzieł wszystkich Jana Kochanow-*

skiego (1884). Ruch naukowy na szerszą skalę rozwinął się jednak dopiero w ostatnich dwudziestu kilku latach. Sprzyjał temu nastrój umysłów, więcej »nierealnymi« przedmiotami, jak literatura, zajęty, zasługę główną zaskarbiło sobie kilka zamiłowanych w swym zawodzie jednostek.

Ogniskami podobnej pracy z natury rzeczy są uniwersytety. Wszechnice niemieckie roją się od młodzieńców, którzy pod okiem profesorów, na seminariach i w dysertacjach doktorskich rokrocznie do tysiąca opracowują monografij, analizując każdą kropkę nad *i* w dziełach swoich znakomości poetyckich. U nas w Warszawie ruch na tem polu wiedzy: Aleksander Tyszyński zbyt krótko działał, by mózdz wykształcić »szkołę«, na tem większe uznanie zasługuje garstka uczonych, która prywatnemi siłami, zapałem naukowym kierowana, pracowała żmudnie i wytrwale nad wyświetlaniem pewnych momentów z dziejów literatury, nad przetrzebianiem i oczyszczaniem materyałów. Na czele kroczył Chmielowski, doskonale znający metodę filologiczną, autor niezliczonego mnóstwa drobnych rozbiórów, monografij i życiorysów, redaktor *Biblioteki najcenniejszych utworów literatury europejskiej*, w której pomieścił wybory i komplety utworów dawnych i współczesnych autorów, zaopatrzone w przedmowy, życiorysy, często w komentarze i słowniki; ze starszych działali Józef Przyborowski, Roman Plenkiewicz; Bronisław Chlebowski skreślił kilka porównań i analiz, umiejętnych i ścisłych, o treści bogatej, częstokroć nowej; najwięcej np. wyjaśnił kwestyj, dotyczących Reja. Ogniska centralne i szkoły dla badaczy mogły powstać tylko w Krakowie i we Lwowie.

I powstały — o bardzo nierównym charakterze i nierównej wartości. Czego z reguły brak wychowankom obu szkół, to wykształcenia filozoficznego, szerszego horyzontu myślowego. Niech Europa się kłóci o Taine'a i estopsychologię, o metody krytyki, opierające się na subiektywizmie

krytyka lub na obiektywnym poznaniu organizacji artystycznej poety, o teorye poznania kierunków rozmaitych i psychologię twórczości podług Ribota — Kraków i Lwów są spójne; krakowscy profesorzy filozofii w średniowiecznym pograżeni są scholastycyzmie, na seminariach lwowskich duch filologów z Gettyngi i Berlina zaciężył: wychodzą stąd czasem specjaliści — po duszę muszą do Europy jeździć. Przy uniwersytecie Jagiellońskim prowadzi seminarium literackie prof. Tarnowski, bardzo niesystematycznie, bez zasad metodycznych naukowych, których sam nie posiada, umięjący jednak zagrzewać do literatury, przynajmniej do pewnych jej okresów i przedstawicieli. Na wychowanków uniwersytetu Jagiellońskiego wpływ wywierali też profesorzy historii Szujski i Smolka, filolodzy, jak uczony sławista Lucyan Malinowski; psycholog pierwszorzędnny języka, za krótko, niestety, w Krakowie czynny: Jan Baudouin de Courtenay, oraz światły, wytworny znawca kultury starożytnych, Kazimierz Morawski. Od nich dowiadywała się młodzież o potrzebie ścisłości w badaniu, ścisłości w myśleniu, o potrzebie przeprowadzania studyów językowych, krytyki tekstów, porównań wpływów — ze szkoły Tarnowskiego wynoszono, o ile ktoś się nie umiał opierać, gotowy szemat tendencji i «dobry smak». Tendencja zasadzała się na tem, aby być dobrze myślącym, co — jak powiada Lemaitre — oznacza często: nic nie myślącym, a smaku wyuczyć się nie można, jeśli się go na świat nie przyniosło. Metoda może i powinna szkoła dawać, tej Tarnowski nie dawał. Produktem jego pozostaje n. p. zahypnotyzowany frazesem mistrza Ferdinand Hoesick, który smutnym jest dowodem, jak pracowitość nawet niezwykła i umiłowanie przedmiotu gorące, do grafomanii tylko prowadzą, gdy nie są wspomagane umiejętnością myślenia ścisłego, kontrolowania faktów i należytego z nich wnioskowania. Tak np. Antoni Mazanowski — pracowity, nie bez wiedzy — w pierwszej młodości usiłował być samodzielnym i ostro ata-

kował nawet prace prof. Tarnowskiego, odmawiając im wyższej wartości (artykuły w *Przeglądzie Tygodniowym*), rychło jednak uległ sile szkoły miejscowej; w książce *Stosunki i wzajemne sądy Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego* dał obraz czysto anegdotyczny, oparty na faktach autentyczniejszych, niż u Hoesicka, ale podobnie jak u niego pozbawionych głębszej perspektywy, podkładu psychologicznego; w pracy pt. *Młoda Polska w powieści, lirycie i dramacie* dał kwintesencję estetyki szkoły Tarnowskiego; bez próby ścisłości w określeniu czyto kierunków, czy też indywidualności literackich, bez śladu zdolności odczuwania autorów i dzieł omawianych, wszystkie przejawy ducha mierzy religijnym dogmatem, szkolarską estetyką i przepisami sanitarnymi; szkoła pozbawiona zmysłu głębi, szczerego wczucia się w dusze ludzkie, doprowadza do tego, że krytyk, którego minimalnym obowiązkiem jest umieć lepiej czytać, niż przeciętny czytelnik, zatracił w zupełności zdolność czytania między wierszami, rozumienia bardziej trochę skomplikowanych stanów natury ludzkiej, w szczególności zaś polskiej (rozbiór twórczości Żeromskiego). Produktem tej szkoły — Józef Flach, pisarz o poważnych w początkach kariery aspiracjach; książka jego o Gerharcie Hauptmannie przy całym swym charakterze szkolarskim i naiwnej dydaktyczności, świadczyła o horyzoncie europejskim, o chęciach badania poety aktualnego metodą naukową; rychło jednak zalety te się zgubiły, górę wzięła łatwość władania gładkim frazesem, badacz przemienił się w zręcznego reportera.

Stanisław Dobrzycki w młodym wieku został profesorem uniwersytetu katolickiego w Fryburgu. Napisał dwie broszurki: *Polska poezja średniowieczna* (1900), *Studia nad średniowiecznem piśmiennictwem polskiem* (1901). Krytyk, który dużo umie, ale mało pisze, badacz literatury, folkloru, lingwistyki, bibliografii, Fr. Krczek, uważa pierwszą za dobrą popularyzację, o drugiej zaś, zawierającej próbę samodzielnych

dociekań, pisze (*Pamiętnik literacki*, I, 1), że »nie zadowolili ani laika, ani znającego piśmiennictwo nasze. Pierwszego nie przekona, a drugiemu nasuwa smutne uwagi o nieporadności autora«... Nie rozumie wogóle krytyk, »dlaczego nota tak taka pobieżna weszła w skład *Rozpraw* Akademii, która przyzwyczaiła nas do wyższych wymagań wobec wydawnictw, noszących jej markę«.

Tadeusz Grabowski przedstawia typ *d'un charmant docteur* salonów. Prace jego pełne są błyskotliwych frazesów, zajmujących uogólnień, sprytnych *bons mots*; mają podkład naukowy bez pedanteryi, przysmak moralny bez niedyskrecyi, gładki, finezyjny, wielomowny ton eleganckich *conferences* i *causeries*, po których w głowie zostaje szum mnóstwa nazwisk, cytatów, słów dźwięcznych, kilka dobrych *aperçus*, a bardzo mało treści. Szkoła to Stan. Tarnowskiego i — Lemaitre'a, która otarła się przytem o biblioteki nauki europejskiej; szkoła bogobojności i dobrych obyczajów, na tle wrodzonego dobrego smaku i nabytych przeczuć wiedzy ścisłej, pozytywnej. Krytyk usiłuje czynniki te zharmonizować i poza fejletonicznymi o społecznej literaturze francuskiej daje prace naukowe, mające rozświetlić ważniejsze momenta z przeszłości literackiej, szczególnie krytyki literackiej — tu jednak okazują się wszystkie wady szkoły; brak dyscypliny umysłowej, ujmującej anarchiczne myśli w karby metodyczne, brak pogłębienia przedmiotu i kardynalnej tej zasady naukowej, która każe badaczowi jako tako opanować przedmiot i odnoszącą się doń literaturę. Przeciw wszystkim tym elementarnym przykazaniom prace naukowe Grabowskiego grzeszą w nieodpowiedzialny sposób. Pisząc rozprawę o Michale Grabowskim nie zadaje sobie trudu, by poznać bodaj wszystkie drukowane prace tego autora (patrz *Krytyka*, 1901, V.). Podobnie jest monografia o Ludw. Osieńskim przepełniona mnóstwem błędów, sprzeczności, dowolnych twierdzeń, pozabawionych logiki konkluzyj (recenzja Chmielowskiego

w *Pam. liter.* 1902, I.). Brak metody, chaos pojęć, ciągle ślizganie się i padanie na gładkim parkiecie frazesów, przebija się także w zasadniczych autora poglądach, przedstawiających z tego powodu dziwnego nabożeństwa mieszaninę estetyki z żywiołem moralistycznym. »Oceniać literaturę — pisze — (*Poezja polska po r. 1863*, str. 9) znaczy ją rozumieć, a rozumieć znaczy kochać, a kochać, to nietylko chwalić, ale i ostrzegać, kierować, gromić...« »Jako człowiek danego narodu — mówi dalej — winien więc krytyk sądzić wedle pewnych zasad moralnych, które nie są jego wynalazkiem, ale zżyły się z nami od wieków; tu jego odpowiedzialność, obowiązek, sankcja. Nie skłonności osobiste, ale świadomość moralna winny być sprawdzianem sądów; nie wyklucza to przecież, by się było ślepym na zalety artystyczne dzieła o nie dość wysokiem poczuciu etycznym«. Więć subiektywizm estetyczny — i ogólnie-obowiązujące zasady moralne, »jedynie stopień artyzmu, a też etyka mogą być jedynie sprawdzianem wartości poety, miarą ogólną, wskazówką sądu« (277) — jedno i drugie »jedynie«; ba, innym razem znowu słyszymy (str. 9), że musi się »krytykować literaturę pod kątem widzenia danej indywidualności« — co byłoby obiektywnym psychologizmem, nareszcie dowiadujemy się (str. 10), że »trzeba być realistą w krytyce i umieć dojrzeć rzecz wszechstronnie, a zawsze przedmiotowo i bez z góry powziętego uprzedzenia« — więc chyba także bez sądów etycznych, które są aprioryzmem i bez estetycznych, które zawsze są subiektywne.

Taki przedstawiają zamęt prace Grabowskiego; w wykonaniu są lepsze od teoryj swego autora, zdolności zdradzają prawie zawsze, dar odczucia i charakteryzowania pewnych indywidualności często — kłatwą ich tylko przebycie złej szkoły, brak gruntowniejszego wykształcenia filozoficznego i należytego opanowania przedmiotu.

Najwybitniejszym uczniem tej szkoły obok Kallenbacha —

Stanisław Windakiewicz. Opanował literaturę staropolską w całej jej rozciągłości i nie zacieśnił sobie widnokręgu mnóstwem badań bardzo szczegółowych, bardzo specjalnych; przewertował moc kodeksów starych, druków rzadkich i stara się wydobyć z nich idee syntetyczne. W uogólnieniach tych przebija się niewątpliwie subiektywność, jak i brak potrzebnej badaczowi ostrożności. Widać to n. p. w apoteozowaniu przesadnym postaci Reja, jak i w traktowaniu przeszłości teatru polskiego; niemało przyczyniają się do tego zamięłowania autora filologiczne, które każą wielbić Reja, jako pisarza, który »pierwszy (!) przełamał martwość średniowieczną języka«, a w badaniach nad teatrem kierują się zbytnio brzmieniem dosłownem tekstów, stroną czysto formalną, nie bacząc na ducha — stąd zaliczanie do kategorii teatru ludowego mnóstwa nie należących tutaj tragedij, bo się w kodeksach teatru ludowego znalazły! Zasługą Windakiewicza pozostanie, że śmiało zapuszcza się w dziedziny zaniedbane i badaniami swemi toruje drogę; badania jego nad dziejami teatru w Polsce przed otwarciem sceny warszawskiej mają znaczenie pierwszorzędne. Dotychczas były tylko próby dziejów, przyczynki i materyały (Wójcicki, Kraszewski, Nehring, Brückner etc.) — Windakiewicz usiłuje dawać całość syntetyczną, obraz ewolucyi. Specjaliści zarzucają mu jednak nieściśłość co do pojęć zasadniczych i dowolne operowanie materyałem.

Inaczej się przedstawia szkoła lwowska. Za właściwego jej założyciela należy uważać Ksawerego Liskego (1838—1891), jednego z tych rzadkich ludzi, którzy są z urodzenia nauczycielami, umieją przyciągać, grupować dokoła siebie młodzież, zagrzewać ją, porywać swoim zapałem do wiedzy, dawać metodę i niekończące się bodźce do pracy. Profesor historii, głównie badaniami historycznymi zatrudniał uczniów, ale w zakres ten wchodziły też zagadnienia z zakresu literatury, szczególnie o ile była w związku z osobami, prądami, kwestyami politycznymi. Badacze literatury ze szkoły

Liskego są też z reguły historykami politycznymi. Seminarium specjalnie literackie założył i w ostatnich czasach pracowicie prowadził prof. Roman Pilat, dobry pedagog, krytyk bardzo sumienny i ścisły, pozbawiony jednak polotu i idei szerszych, filolog bez zmysłu estetycznego. Sam mało płodny, umiał wpływać na uczniów, wpajać w nich swe zasady naukowe. Szkoła ta lwowska trzyma się wprost przeciwnych, niż krakowska, zasad: unika uogólnień a bada szczegóły, wychodząc z założenia, że dopiero na sumiennie zbadanych faktach można będzie zbudować poglądy ogólne, nie mijające się z prawdą; drugą jej zasadą jest badanie związku literatury ojczystej z obcemi, aby dojść do źródła ruchów umysłowych i tem dokładniej je przez to rozumieć. Stąd pochodzi cały szereg studyów nad »genezą« rozmaitych utworów, prac nudnych i ciężkich, rzucających nieraz istotnie światło na powstanie pomysłu, idei dzieła, stąd drobiazgowość i pedanterya, która nazbyt często sama sobie celem się staje i zamiast pobudzać — ciemnieży i zabija ducha.

Ze szkoły lwowskiej wyszło kilkunastu pracowników, na których można obserwować wszystkie światła i cienie metody filologicznej.

Przedwcześnie zmarł (1895) Zdzisław Hordyński, pisarz, który umiał badania źródłowe łączyć z wielkiem poczuciem psychologicznem (*O towarzystwie szubrawców, Lata szkolne K. Brodzińskiego*); dużo można było oczekiwać po zgasłym w bardzo młodym wieku Tadeuszu Sternalu, autorze kilku bystrych prac, odnoszących się do Krasińskiego.

Wilhelm Bruchnalski odznacza się wśród pracowników, wyszłych ze szkoły lwowskiej, imponującą wiedzą i wielostronnością badań, zbudowanych na niezmierzonej podstawie faktów, z najsumienniejszym traktowanych krytycyzmem. Czyto pisze o wieku XV i XVI, czy o motywach folklorystycznych w poezyi, o Mickiewiczu, czy o pieśni Bogarodzica — nie napisze ani słowa, któreby nie było przeszło

przez alembik surowej, dojrzałej rozwagi krytycznej, nie było przesiąknięte całą wiedzą współczesną o danym przedmiocie. Erudycya i analiza zapełniają całą pracę, wniosek potem sam przez się wynika. U pisarzy bardziej subiektywnych, n. p. u prof. Brücknera, wniosek aż nazbyt często jest wynikiem nerwów, nie materiału krytycznego; jak mało danych potrzebuje np. ten uczony, aby rzucić śmiałą hipotezę, którą rychło za fakt poczytuje, o powstaniu pieśni Bogarodzica w otoczeniu królowej Kingi. Bruchnalski przystępuje do pracy metodycznie, z całym aparatem analizy i wiedzy o traktowanej kwestyi. W danym np. przedmiocie stawia sobie szereg pytań, które stanowią dla niego punkty główne i wytyczne dociekań:

1) Jakim właściwie utworem jest t. zw. »Bogarodzica« w zakresie literatury duchowej? 2) Jaką jest forma t. zw. »Bogarodzicy«? 3) Jaki stosunek zachodzi między t. zw. »Bogarodzica« a uniwersalną hymnologią katolicką? (kwestya oryginalności). 4) W jakim miejscu, w jakim czasie i w jakim celu została napisana t. zw. »Bogarodzica«? (kwestya autorstwa i przeznaczenia). Przykład to metody filologicznej i historycznej; w jej opracowaniu każde słowo jest ważne, każdy punkt zyskuje na znaczeniu, ogromne dziedziny średniowiecznej literatury kościelnej i wszystko, co o niej traktuje, muszą być przetrząśnięte, aby dojść nareszcie do wniosku, że: 1) Pieśń duchowna polska, t. zw. »Bogarodzica«, nie jest żadną pieśnią Maryjną, ale całkiem innym rodzajem, litanią do Wszystkich Świętych. 2) Jako litania jest t. zw. »Bogarodzica« ściśle związana z Krakowem, który należy uważać za miejsce jej powstania, a wskutek tego za kolebkę polskiej poezyi, poczętej tutaj w duchu chrześcijańskim. 3) T. z. »Bogarodzica« wyszła bezwątpienia z ascezy franciszkańskiej, napisał ją także Franciszkanin polski, w Krakowie, w połowie XIV wieku, najprawdopodobniej w ówczesnym klasztorze krakowskim braci mniejszych.

Podobny sposób pracy zdaje się być w krytyce histo-

rycznej jedynie celowym; są uczeni, co z tą metodą umieją łączyć idee szerokie, zapal porywający oraz wdzięk formy — Gaston Paris, Scherer — Bruchnalski do popularności nie przemawia, mimo szerokich nieraz myśli, jakie tu i ówdzie rozsiewa, uważa się tylko za fachowca, którego powołaniem wzbogacenie danej kategorii specjalności.

Ze szkoły filologiczno-historycznej wyszedł Henryk Biegeleisen. Uczeń Liskego i Pilata wyniósł z ich seminariów zamiłowanie do badań historycznych, do filologii i folkloru; na uniwersytetach niemieckich przejął w dodatku zalety i wady prawdziwie niemieckich uczonych.

Z nadzwyczajną pracowitością zbiera materiały, do każdego przedmiotu przystępuje z lasem dokumentów, książek, faksów, przyczynków wszechstronnych; zdawałoby się: z pod ziemi wydobydzie nieodkryte dotąd źródła, rękopisy nieznane, druki zapomniane, odnośniki literatury zagraniczne; aż erudycya przytłacza indywidualność, nadmiar psuje jasność, rozstrzelenie się odbiera ścisłość; w Niemczech nabył także głównej wady niemieckiej: patrzenia na przedmiot przez okulary formułki. Szczególnie w pierwszych pracach cechą tą występowała silnie. Pięknie pomyślana, gruntownie a miejscami ładnie pisana książka o *Panu Tadeuszu*, pierwszy u nas naukowy rozbiór arcydzieła, z tego powodu mocno ucierpiała. Nie ośmielił się dać wyrazu osobistemu odczuciu piękności, ale wyniesionemi z uniwersytetu typowoszkolnemi pojęciami o epopei mierzy utwór Mickiewicza — i odmawia mu prawa do tego tytułu; jak doświadczony filolog rozłożył poemat na pierwiastki — nie daje wrażenia całości; w przedstawieniu układu, planu, okazuje dużo przenikliwości, ale ani w tem, ani też w obrazie życia poety z czasów powstania dzieła, nie przynosi psychologicznego odczucia duszy. Z biegiem czasu wyzwolił się Biegeleisen z pojęć akademickich; estetykiem, poszukiwaczem tajemnic i praw artystyzmu się nie stał, ale rozszerzył znacznie krąg swych idei

i badań. Pierwszy po Małeckim zwrócił uwagę na pisma pośmiertne Słowackiego i zaczął je publikować; w charakterystyce poety z tego czasu — lubo sam jest pozytywistą — stara się być przede wszystkim psychologiem, następnie rozwinął niezmordowaną czynność wydawniczą i wyjaśniającą wybitne utwory i postacie poetyckie. Mało jest chyba wielkich pisarzy, o których nie zawdzięczalibyśmy Biegeleisenowi jakichś wiadomości: to przyczynków do biografii, publikacji pism nieznanych, to faktów z genezy dzieł ich, to znowu zestawień porównawczych, badania tła folklorystycznego itd. Fachowcy zarzucają Biegeleisenowi, że idzie zbyt w szerz, zamało w głąb, że rzuciwszy niemiecką pedanterię i mikroskopijność, porzucił także ścisłość i systematyczność — to jednak jest pewnem, że wzbogacił nasze wiadomości o literaturze i twórcach studyami, z którymi wszyscy pracownicy się liczą i długo jeszcze z nich będą korzystać.

Bronisław Gubrynowicz okazuje dużą ruchliwość umysłu obok drobiazgowej ścisłości i gruntowności. Nie dążąc do syntez, pozbawiony świetności, opanowuje swój przedmiot należycie. Podobnie jak dziełem o Brodzińskim rozświetlił zupełnie ostatni okres życia poety, tak dziełem swem *Romans w Polsce za czasów Stanisława Augusta* powiększył znacznie naszą znajomość początków naszej powieści w właściwym słowa znaczeniu; wykazał stanowisko ówczesnego »romansu« zajmującego wśród 18000 druków polskich za Stanisława Augusta — dwieście dzieł powieściowych; omawia źródła tej literatury obce, rozkrzewienie się i specyficzne zabarwienie na naszym gruncie.

Przy sumienności, jaka cechuje pracowników ze szkoły lwowskiej, naturalną jest rzeczą, że wyrobił się tam pewien podział pracy. Uczni niektórzy stają się specjalistami na punkcie pewnych okresów i rodzajów, z drugiej strony grupują się nieraz badania całej grupy — planowo, lub nie — około pewnych postaci lub okresów. Wychodzą monografie

większe i mniejsze, pracowite, sumienne, lubo mało błyskotliwe. Korneli Heck specjalnie zajmuje się poetami dawnego Lwowa; Mikołaj Mazanowski dał porządnie opracowany życiorys Ant. Malczewskiego; St. Zdziarski Zaleskiemu poświęcił monografię, K. Wróblewski napisał książkę (oschłą, nieodczutą) o Ujejskim. Pierwszorządne dla badań nad literaturą znacznie mają celowe, zorganizowane prace zbiorowe. Wiemy, co Niemcy zawdzięczają swojemu *Goethe-Verein*, *Grillparzer-Verein*, swojej *Shakespeare-Gesellschaft*. Z inicjatywy lwowskich uczonych założono w r. 1886 »Towarzystwo literackie im. A. Mickiewicza« pod przewodnictwem Romana Pilata, celem wydawania *Pamiętnika* i zredagowania wzorowego wydania dzieł poety. Jak wszelka w Polsce działalność zbiorowa, i ta z początkiem obudziła zapal, zajęcie duże; opublikowano sześć tomów *Pamiętnika*, zawierających nadzwyczaj ważne i cenne materiały do poznania życia i pism poety, — od r. 1898 żaden więcej tom się nie ukazał; dzieł od 1893 wydano trzy tomy. Jakież szczęście, że Mickiewicz tyle nie napisał, co Lope de Vega, Szekspir, Goethe, W. Hugo! wydawnictwo jego pism spotkałoby się z tym samym losem, co ów historyczny słownik, wydawany przez Akademię francuską. Z pośród młodszej generacji wielu pociąga magnetyczna postać Słowackiego; gdy modernisci zahypnotyzowani są pismami poety z lat ostatnich i poświęcają im rozbiory artystyczne lub ideowe (rozprawy Matuszewskiego; Jan Gwałbert Pawlikowski: fragmenty o *Królu-Duchu*; Żuławski i K. Jarecki: *O Królu-Duchu*; Zofia Daszyńska-Golińska: *Filozofia Anhellego*, w *Młodości*), pracownicy przeważnie lwowscy badają drobiazgowo genezy utworów, szukają podobieństw, źródeł psychologicznych. Mnóstwo cennych przyczynków dał Biegeleisen, Wiktor Hahn, Porębowicz, B. Gubrynowicz, w ostatnich czasach Kaz. Jarecki. Wyznać trzeba, że jest to mało, upokarzająco mało; że skandal to, poprostu niemożliwy w innym cywilizowanym narodzie, iż nie mamy

dotychczas ani jednego wydania wszystkich pism poety, a rękopisy jego, z których urywki od czasu do czasu wydobywają powołani i niepowołani edytorzy, w bibliotece czekają zmiłowania. Więcej szczęścia miał w ostatnich czasach Krasiński. Po pracy Tarnowskiego zaczęły się pojawiać przyczynki i rozprawy Sternala, Antoniewicza, Biegeleisena, Kallenbacha, Leszka Dziamy, Maryana Reitera, a przede wszystkim — rozprawy najlepszego znawcy poety, Tadeusza Pinięgo, oraz wnuka poety, Adama Krasińskiego; rok 1904 przyniósł zbiorowe wydanie *Pism* (6 tomów) w pracowniej zbiorowej edycji niezmiernie na tem polu zasłużonego Pinięgo, a równocześnie dwutomową, na nieznanych materiałach z archiwów rodzinnych opartą monografię Kallenbacha o młodości poety.

Prace to przeważnie uczonych lwowskich, oni też (Wilhelm Bruchnalski, Bronisław Gubrynowicz i Edward Porębowicz) przy najskuteczniejszym poparciu Ign. Chrzanowskiego redagują od r. 1902 *Pamiętnik literacki*, czasopismo kwartalne, poświęcone historii i krytyce literatury polskiej, organ »fachowy«, zbyt fachowy w znaczeniu filologiczno-historycznym, zamieszczający za wiele prac, dla których miejsce właściwie w wydawnictwach Akademii Umiejętności, zamało prac z dziedziny teorii sztuki i krytyki, nie utrzymujący kontaktu z odnośnym ruchem zagranicy, mający znaczenie, głównie jako zbiór materiałów, krytycznie podanych.

I to dużo znaczy, i w tem zasługa pracowników ze szkoły lwowskiej, którą do właściwej trzeba sprowadzić miary. Studya filologiczno-historyczne, to tylko materiał dla psychologów, konstruktorów, syntetyków, a na tem polu, jak na każdym innem: śmiało ryzyko, rzut genialny często więcej robi, niż pełzający, praktyczny, metodyczny rozum. Nie wolno krytykowi syntetycznemu być nieukiem, ale często przeskoczy on baryery i szranki, potrzebne dla błędzących; nie znając drobiazgowych fakcików, dat, wpływów, porównań,

intuicyjnym odczuciem duszy poety więcej ją nam rozjaśni, zbliży, otworzy, niż wszelkie opisy zewnętrzne. W najlepszym razie jest metoda filologiczno-historyczna drobnym działem roboty; przyszłość estetyki leży na polu fizjologii i psychologii, które jedynie są zdolne wytlómaczyć nam rodzaje organizacyj artystycznych i ich funkcyonowanie; dopóki naukowych uzasadnień nie mamy, posługujemy się intuicyą i ta w krytyce artystycznej większe oddaje usługi, niż metoda »naukowa«.

A do jakich nadużyć prowadzi ta metoda, do jak małostkowych ślęczeń i śledzeń, do jak adwokackich, nieraz policyjnych zestawień i interpretacyj! Przykładem — wieloraka, płodna działalność Stanisława Zdziarskiego. Młody człowiek, w krótkim czasie zdołał napisać trzy dzieła (*Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku*, studia porównawczo-literackie, 1901, 8-ka wielka, str. VII i 590; *Bohdan Zaleski*, studium biograficzno-literackie, str. XV i 420; *Szkice literackie*, 1903 r., str. 311) — trudno o dzieła podobnie wielkie, któreby były tak małe. Można wybaczyć, że w biografii o przeszło 400 stronicach postać »bohatera« gubi się, ginie, ani razu nie występuje żywo i plastycznie: nie każdemu dany jest dar portretowania; chodzi o to, że na takich badaczach widać, jak do absurdu dochodzi metoda. Autor jest jednym z tych mechanistycznych, formalistycznych umysłów, lubujących się w szperaniu za datami, wpływami bibuły, numerami biograficznymi; grubemi temi warstwami papieru zasłania w sobie i w »omawianym« przedmiocie zupełnie duszę. Szeregiem studyów »nad stosunkiem naszej poezji artystycznej do twórczości ludowej« ma być dzieło o pierwiastkach ludowych w poezji polskiej XIX wieku, a jest mechanicznym zestawieniem motywów »ludowych«, spotykanych w twórczości wybitniejszych i mniej wybitnych pisarzy, (najwybitniejszych często brak!), przyczem za »pierwiastek ludowy« autor uważa wszystko, co nie pachnie inteligencyą miejską, mniejsza o to,

czy to z ust ludu, czy z duszy ludu pochodzi; z drugiej strony nie dowiadujemy się, jak się pewien motyw w duszy poety przekształcił, zindywidualizował: zestawienie to więc bez planu, bez krytycyzmu, szerzące bałamutne pojęcia folklorystyczne, bałamutne pojęcia o poetach, wyglądających na zbiorniki etnografii, nie wyjaśniające niczem twórczości artystycznej, ani nawet ducha czasu, przejmującego te a nie inne motywy, w taki — nie inny sposób. Szczytem zaś badań genetycznych mogą być »notatki do pism Słowackiego«: poecie wytacza się dochodzenie policyjne, na podstawie poszlak najdrobniejszych, z każdego słówka konstruuje się dowód, z każdej idei, napotykaną u innego pisarza, akt oskarżenia, aby w rezultacie udowodnić — co? że Słowacki pochodził z rodziny tejsamej, co Szekspir, który — jak mówi bohater Przybyszewskiego — był ojcem złodziei literackich. Wogóle badania genetyczne muszą być prowadzone z wielką ostrożnością, a z reguły zapominają one o zasadniczym fakcie, że poeci nie są erudytami ze szkoły filologów i folklorystów, że twórczość ich jest bezwiedna, podobieństwo więc motywów może czasem tylko świadczyć o odczytaniu danego twórcy; o zależności mógłby świadczyć tylko duch, nie motyw analogiczny; na tem polu dopuszczają się też krytycy — erudyci największych nadużyć. Jeżeli krytycy »ideowi« wkładają w poetę często myśli, od których on był daleki, to nie grzeszą tyle, co filologiczni, którzy wogóle o tyle mają rację bytu, o ile jak ognia unikają ryzykownych przypuszczeń, rzeczy podają tylko absolutnie stwierdzone, a nie wywołują najczęściej, jako jedynego rezultatu, wrażenia, że poeci, to jedna wielka rodzina okradających się nawzajem plagiatorów.

Nie zwracają się te zarzuty do ogółu badaczy ze szkoły lwowskiej. Tak wymienieni, jak i mniej płodni, odznaczający się jednak dużą wiedzą i sumiennością pisarze, jak Bron. Czarnik, Franciszek Krczek, Wł. Droprowski i inni — dużo dali przyczynków do wyjaśnienia naszej przeszłości litera-

ckiej, co tembardziej zasługuje na uznanie, że na innych punktach Polski podobnych pracowników niewiele. Istnieje zatem nieświadomy podział pracy, który może być z ujmą dla poszczególnych pisarzy, a w rezultacie swym zbiorowym mógłby wyjść piśmiennictwu na korzyść.

Wybitnym na tem polu i zasłużonym pracownikiem jest warszawianin, Ignacy Chrzanowski. Umie łączyć zalety, u filologów rzadko spotykane: ścisłość badań bez pedantycznego mikroskopowania, ostrożność wywodów z szerszymi uogólnieniami. Pierwszorządny znawca poezji w. XVI, nie zamyka się w ciasnem kole, którego jest panem, a gdy tam jest powściągliwym badaczem i tylko badaczem, to w rozprawach, odnoszących się do literatury nowszej, daje czasem ujście subiektywizmowi: autor najobiektywniejszych studyów o Reju, pracownik archiwalny i wzorowy wydawca autorów starych, umie potrącać strunę czysto nowoczesną, odczuć smutek Gabryeli, rozrywaną sprzecznymi wichrami duszę Asnyka, umie trafne malować miniaturki Konarskiego, Ujejskiego. I tu go nie opuszcza metoda analityczna, i tu, jak w studyach więcej naukowych, czuć szczerą zapał i ukończenie przedmiotu.

Szereg pracowników nie jest kompletny. Filolodzy klasyczni piszą o humanistach: L. Ćwikliński o Klemensie Janickim; Kaz. Morawski niejedną postać artystycznie namalował w monografiach i *Historji Uniwersytetu Jagiellońskiego*. Inni opracowują pewne działy. Historję dawnego teatru w Polsce pisze Stan. Windakiewicz; zaniedbaną jest historia teatru polskiego nowoczesnego; obszerna praca Estreichera (*Teatr w Polsce*) i pracowita kompilacja Stan. Pełowskiego (*Teatr Polski we Lwowie*, 2 t. 1889 i 1901) mają charakter czysto kronikarski. Znaleźli się nawet badacze kwestyj tak szczegółowych, jak wersyfikacja polska: Rowiński M: *Uwagi o wersyfikacji polskiej* (Prace filologiczne, t. IV. 1892); Kawczyński, Bruchnański, Włodzimierz Zagórski. Z pośród młodych

monografistów wymienić należy Maurycego Manna, który w obszernem studyum (1904, t. I.) umiał ożywić i krytycznem światłem oświecić postać Wincentego Pola.

Jednem z najpoważniejszych zadań krytyków-filologów musi być sporządzanie wzorowych wydań autorów — i to w podwójnym celu: dla inteligentnego ogółu, oraz publikowanie druków rzadkich, unikatów, z przeznaczeniem więcej dla specjalistów. Pod jednym i drugim względem jesteśmy bardzo ubodzy; dzieją się na tem polu rzeczy wprost skandaliczne. W wydaniu zbiorowem pism Brodzińskiego jedna rozprawa jest umieszczona dwa razy! W wydaniu pism Romanowskiego wydrukowany jest znany powszechnie wiersz Mickiewicza. Wydanie pośmiertnych pism Słowackiego przez Małeckiego jest wzorem, jak podobnych wydawnictw sporządzać nie trzeba. Bardzo pracowite są wydania Mickiewicza i Słowackiego przez Biegeleisena, ale krytyka fachowa mnóstwo im stawia zarzutów. Powoli, powoli dopiero zaczynamy dług spłacać naszym zasłużonym — i samym sobie. Wzorem będzie podjęte przez Tow. im. Mickiewicza wydanie dzieł tegoż poety; warunkom krytycyzmu odpowiada sporządzona przez Piniego edycja wszystkich pism Krasińskiego, oraz *Listy J. Słowackiego* (na razie 2 tomy, 1899, do matki), wydane poraz pierwszy z autografów przez skromnego a na wielu polach rzetelnie zasłużonego pracownika, Leopolda Meyeta, któremu prócz tej publikacji wiele jeszcze do poznania życia i dzieł wieszczów zawdzięczamy przyczynków, z nadzwyczajnym gromadzonych pietyzmem, starannie, krytycznie wydawanych. Z odleglejszej przeszłości mamy kilka dobrych wydań kompletnych w *Bibliotece najcenniejszych utworów*, redagowanej przez Chmielowskiego; wyborne są wydania Reja, dokonane przez Ptaszyckiego i autora monumentalnej *Księgi przysłów polskich*, Samuela Adalberga (początek *Zwierciadła*). Akademia Umiejętności wydaje *Bibliotekę pisarzy polskich*, obecnie pod redakcją Jana Czubka, bada-

cza, który nowymi materiałami archiwalnymi pomnożył nasze wiadomości o Kochowskim, Pasku, Wacławie Potockim. Do końca roku 1903 wyszło 48 tomów, zawierających przedruki dzieł przeważnie zapomnianych, zapoznanych, »białych kruków«; niejedna tu rzecz obojętna, owoc grafomanii, która w XVIII. wieku również kwitła, jak i dzisiaj, przeważnie jednak znajdziemy tu, szczególnie w czasach ostatnich, dzieła istotnie charakterystyczne, pierwszorzędne materiały do dziejów kultury, religii, historii, moralistyki, poezji; zbiory anegdot, polemik, literatury sowizdrzalskiej, a także gospodarskiej, przyrodniczej, prawniczej etc. we wzorowych edycjach Brücknera, Ign. Chrzanowskiego, Czubka, Ptaszyckiego, Celichowskiego, Adalberga, Korzeniowskiego, Benisa i t. d. W Warszawie wydaje prof. Wierzbowski z zapomogi im. Mianowskiego *Bibliotekę zapomnianych poetów i prozaików polskich XVI.—XVIII. w.*, (do końca 1902 r. 18 zeszytów), przedrukując utwory przeważnie pomniejszego znaczenia, mało wzbogacające wiedzę zarówno literacką jak dziejów obyczajów lub polityki; tenże wydaje też bibliografię rzadkich druków polskich. Z działalności Akademii umiejętności należy wymienić wydawnictwo *Archiwum do dziejów oświaty i literatury w Polsce*; w roku 1904 — po kilku latach przerwy — wyszedł tom X; mnóstwo tu ciekawych przyczynków: materiałów biograficznych, indeksów, sprawozdań etc.

Takim jest u nas w ogólnych zarysach charakter i stan obecnych badań historyczno-filologicznych. Widzimy, że pracowników jest liczba niemała, specjaliści wiedzą, ile jeszcze na tem polu jest niedomagań i braków. »Skoro spokojną przystań wieku XIX. opuszczamy — narzeka prof. Brückner — skoro się na flukty dalekiego morza literatury dawniejszej wybieramy, ogarnia nas lęk i niepewność: jedno i to samo, epoka, pisarz czy dzieło, ulegają bowiem najrozmaitszej ocenie, gdyż żadna spółczesna ani nieco późniejsza krytyka... nie ustaliła żadnych sądów, nie przedstawiła rachunków, nie

uregulowała spuścizny literackiej; dopieroż my, po przerwach wiekowych, zgubiwszy już nić Aryadny, zapuszczamy się nowo do labiryntu dawnej literatury. Cóż więc za dziw, że z nas każdy, zdany na traf i los, panujący dotąd w niezbadanej całkowicie dziedzinie, co innego odkrywa; że epoki i pisarze dawniejsi u każdego z nas inaczej się przedstawiają, gdy nie ma wcale takich zasadniczych różnic i więcej odmiennych sądów np. przy ocenie Mickiewicza, Fredry, lub Zaleskiego — cieplejszy lub chłodniejszy ton uznania, to już rzecz zupełnie subiektywna; w gruncie rzeczy Malczewski czy kto inny u historyków tę samą zachowuje fizyognomię. W dawniejszych epokach zato nie rozstrzygnięto nawet najpospolitszych zagadnień i dziś jeszcze nie wiemy np., czy spaczył Jan Kochanowski rozwój literatury ojczystej, nie ogarniono dotąd materiału, nie powykrywano związków — jednym słowem, nie załatwiono się z robotą przedwstępną.

Słuszność ma prof. Brückner. Na każdym kroku, który w przeszłość literatury chcemy zrobić, wątpliwości nas spotykają i trudności, nie można więc myśleć o rzetelnej historii bez analiz i monografij, pole dla specjalistów długo jeszcze będzie otwarte i wdzięczne. Ale pod warunkiem, że nie zapomną, iż są specjalistami, że prócz kwestyj szczegółowych są też pytania ogólne, prócz kwestyj słów — kwestye idei i piękna, prócz dat i zagadnień historycznych — sprawy duszy, prócz związku dzieła z organizmem czasu — tajemnice organizacji psychofizyologicznej. Brak szerszego wykształcenia filozoficznego i subtelniejszej wrażliwości estetycznej, gotów zwichnąć najlepsze chęci i objawy zdumiewającej pracowitości krytyków historyczno-filologicznych — i poważnem jest niebezpieczeństwem dla uczonych, szczególnie ze szkoły lwowskiej.

Antoni Małecki pracami swemi z dziedziny historii literatury należy do okresu poprzedniego. Urodzony 1821 r. w Objezierzu

w W. Ks. Poznańskim, ukończył uniwersytet berliński w r. 1844, od r. 1850 do 1853 profesorem uniwersytetu krakowskiego, do 1856 — w Insbruku, gdzie wykładał filologię klasyczną. W r. 1856 objął we Lwowie katedrę literatury i filologii polskiej, pierwszy, który na tym niemieckim wówczas uniwersytecie wykładał po polsku. Z katedry ustąpił w roku 1873, pracując dalej na polu naukowem i publicznem, powszechną otoczony cziłą i uznaniem.

Z dziedziny historii literatury M. wydał: *Życie Adama Mickiewicza* (1844), *Rozbiór Irydyona* (1850), *Andrzej Morsztyn* (1859), *Wybór mów staropolskich* (1860), *Gramatyka języka polskiego większa i mniejsza* (1863), *Andrzej Frycz Modrzewski* (1864), *Juliusz Słowacki* (1866), *Pisma pośmiertne Słowackiego* (1866), *Biblia królowej Zofii* (1870), Niektóre rozprawy w tomie *Z dziejów literatury* (1896). W rękopisie ma posiadać całokształt literatury polskiej do połowy XIX wieku; O *Królu Duchu* wykładał na uniwersytecie lwowskim już w r. 1865. W ostatnich trzydziestu latach ogłasza prace wyłącznie z dziedziny historii.

Karol Estreicher urodz. 22 listop. 1827 w Krakowie, ukończył tu wydział prawniczy i filozoficzny, słuchając wykładów Michała Wiszniewskiego, był potem urzędnikiem sądowym, w r. 1862 zamianowany notaryuszem w Wojniczu — urzędu tego nie przyjął, oddany całkowicie pracom literackim i bibliografii. Na polu tem zasłynął wkrótce, jako powaga, w r. 1862 Wielopolski powierzył mu też zarząd Biblioteki głównej w Warszawie i wykłady bibliografii, w r. 1868 objął posadę bibliotekarza przy Bibliotece Jagiellońskiej i dotąd urząd ten piastuje. W życiu umysłowem starszej generacji żywy bierze udział i jest powagą w sprawach literatury, szczególnie zaś teatru, gdzie popiera dążności konserwatywne.

Zasługi E. są niespożyte na polu bibliografii. Prace swoje drukuje od roku 1852 (*Czas*: „O widowiskach w Krakowie”); ogłosił ich znaczny szereg w czasopismach i broszurach; najważniejsze: *Adam Mickiewicz, rys biograficzny* (pierwszy dobry życiorys, drukowany w *Rozmaitościach lwowskich* (1859), osobno we Wiedniu (1863); O *J. N. Kamińskim* (1862), O *Aleks. Kremerze* (1880), *Jan Daniel Andrzej Janocki* (1869), *Wawrzyniec Puttkamer* (1880), *Tomasz Kajetan Wegierski* (1883), *Wincenty Pol, jego młodość i otoczenie* (1882); z mnóstwa wydań aktualnych, poświęconych teatrowi, wymienić należy przebogate w materiał faktyczny dzieło: *Teatra w Polsce* (3 t. 1873—1879).

Oprócz wielkiej swej *Bibliografii* wydał kilka monografij biblio-



graficznych, obejmujących zestawienie prac zawartych w niektórych czasopismach i *Sześćdziesiąt lat pracy J. I. Kraszewskiego*.

Władysław Nehring urodz. 23 paźdz. 1830 w Klecku pod Gnieznem, w r. 1856 doktoryzował się w Wrocławiu na podstawie rozprawy *De rerum Polonicarum sec. XVI scriptoribus*, od r. 1868 profesor filologii słowiańskiej na uniwersytecie tamtejszym. Ogłosił mnóstwo prac filologicznych i literackich; z dziedziny ostatniej osobno: *Kurs literatury polskiej* (1886), *Studia literackie* (1884), *Allpolnische Sprachdenkmäler* (1887), *Kazania gnieźnieńskie* (1896), *Jan Kochanowski* (1900).

Ferdynand Hoesick urodził się 16 października 1861 roku w Warszawie. Studya odbywał w Rydze, Heidelbergu, Krakowie, Paryżu, od roku 1891 mieszka w Warszawie, obecnie jako współwłaściciel *Kuryera Warszawskiego*. Osobno ogłosił zbiór nowel *Samotność* (1894), *O Słowackim i Krasińskim* (1894), *Anelli, trzy poematy* (1895), *Życie Juliusza Słowackiego*, 3 t. (1897), *Fryderyk Chopin* (1898), *Miłość w życiu Zygmunta Krasińskiego* (1899), *Szkice historyczne i literackie* (1899), *Fryderyk Chopin*, I. (1903), *Julian Klaczko* (1904).

Jak utwory beletrystyczne Hoesicka świadczą o zupełnym braku fantazyi, tak historyczno-literackie świadczą o jej nadmiarze. Dość ona jednak nizkiego polotu; krąży bezustannie około „wielkich ludzi“, podpatruje ich z aparatem migawkowym w rękę, śledzi każdego, *wie er sich räuspert, wie er spuckt*, przypomina Mickiewiczowskie:

Kraży wędrowiec koło puszczy litewskich łoża,
Zna je tylko po wierzech, ich postać, ich lica,
Lecz tajna mu ich serca wnętrza tajemnica.

A i ta strona zewnętrzna opisana jest tak bezkrytycznie, z takim nakładem dowolnych przypuszczeń i domysłów, podawanych za fakta, i błahych fakcików, podawanych za przejawy duszy, że ogromnej objętości tomy Hoesicka musiałyby być w jeszcze większych sprawdzane, aby dopiero po odrzuceniu $\frac{9}{10}$ części uzyskać to trochę materiału, o którym badacz powinien wiedzieć, ale którego nie potrzebuje wcale wypowiedzieć, chcąc dać historję duszy poety. Szczere zamilowanie do przedmiotu i niepospolita pracowitość służą tu naiwnemu plotkarstwu i pedagogicznemu ilustrowaniu faktu, do czego prowadzą dobre chęci bez dyscypliny umysłowej.

Tadeusz Grabowski urodził się 1871 r. w Dębnikach pod Krakowem, studya odbywał na uniwersytecie Jagiellońskim i w Paryżu. Obecnie nauczyciel szkół średnich i docent uniwersytetu w Krakowie. Ogłosił kilka nowel, z dziedziny literatury: *Examen de la théorie dramatique et des drames de Diderot* (1897), *Stanisław Staszyc, jego pisma polityczne i poglądy filozoficzne* (1898), *Wiktor Hugo i jego korespondencja* (1899), *Michał Grabowski, jego pisma krytyczne i poglądy polityczne* (1900), *Karol, książę Orleański, jego życie i pisma* (1901), *Ludwik Osiński i współczesna krytyka literacka* (1901), *Aleksander Dumas i współczesny teatr francuski* (1902), *Balzac i pani Hańska* (1902), *Poezja polska po roku 1863* (1903).

Wszystkie te prace zdradzają umysł o dziwnie małej dozie krytycyzmu i o zupełnie niejasnych pojęciach co do zasadniczych pojęć logicznych i artystycznych. Z temi danemi usiłował autor nakreślić obraz ostatniego czterdziestolecia naszej poezyi. Jeden warunek po temu okazał — zdolność odczucia; w tem, co mówi o poezjach Sowińskiego, Asnyka, Konopnickiej, Tetmajera znać bezpośredniość wrażenia i siłę przejęcia się, wyrażoną nieraz z nadmiernym entuzjazmem. Temu naturalnemu instynktowi nie ufa jednak — w pomoc przywołuje tendencje moralistyczne, nie leżące w jego krwi, oraz metody naukowe, do których również brak mu predyspozycji umysłowej, jak daru ścisłego myślenia, krytycznego badania faktów, jasnych, konkretnych określeń. Nie dał więc szeregu portretów literackich, lubo uzdolnienie jego leży w kierunku impresjonistycznym, tylko pracę mózgową — wprost fatalną. W teorii powiada słusznie: „Najgłówniejszem zadaniem historii literatury jest dać zrozumieć przeszłość, przyczyny i związki literackich zjawisk między sobą, w sposób, w jaki one powstają, jak jedne z drugich wypływają i nawzajem między sobą się różniczkują, rosną, dochodzą do dojrzałości, słabną, i zamierając, dają życie nowym zjawiskom“. Pomimo niepotrzebnego balastu słów, właściwego autorowi, ma on słuszość w założeniach; nie próbuje jednak wcale podług tych zasad postępować. Nadaremnie szukalibyśmy w książce czegoś podobnego do badania przyczyn i związku między sobą zjawisk literackich; nie wskazuje autor na oddziaływanie wzajemne między sztuką a życiem, na stosunek filialny między kierunkami literatury; linii ewolucyjnej nie zakreśla żadnej. Jedną tylko przyczynę podkreśla często: wpływ literatur obcych, ale do niego nie można przecie odnosić całego piśmiennictwa naszego. Tak samo zawodzi intelekt autora, jako erudyty i badacza. Rozwój i oddziaływanie literatur obcych, z wyjątkiem francuskiej, przedstawia tak bałamutnie, tak niejasno co do czasu i kierunku, że śmiało można powiedzieć, że niejedna litera-

tura obca (n. p. niemiecka) jest mu zgoła obca i niejedna też indywidualność pisarska, o której pisze (n. p. Ada Negri, mająca wrzeczono być propagatorką „przerafinowanego idealizmu“). Zupełnie źle zbudowana książka wraca do niejednego poety kilka razy w dalekich od siebie odstępach, ani razu nie wyczerpując go i nie dając jego syntezy; obok poetów, należących duchem do omawianego okresu, stawia niespodzianie, ze względów chronologicznych, Pola, Lenartowicza, jako że w roku 1870 jeszcze pisali; nie rozróżniając między wielkiem a małym, poświęca mnóstwo stronic miernotom, a mało zwraca uwagi na tak charakterystycznego dla czasów pozytywizmu Gomulickiego, lub na Stanisława Wyspiańskiego, któremu tylko ogólników parę poświęca. Książka jego obrazem ostatniego czterdziestolecia poezji naszej być przeto nie może.

Pod względem formy jest Grabowski także nieodrodnym uczniem szkoły krakowskiej. Stylista gładki, wielomówny, bez krzty ścisłości i pogłębienia, gruntownie zmanierowany. Manierą jego — bezustanne posługiwanie się cytataми francuskimi; w ostatniej książce roi się od nich każda stronica. Wpływ Tarnowskiego widać szczególnie w owem gromadzeniu przymiotników, które nic w gruncie rzeczy nie mówią, w akademickiem omawianiu przedmiotu, aby nie chwalić niemiłych sobie osób i rzeczy (Sowiński, to poeta „nie bez głębokiego odczucia spraw ogółu“ (71), *Gwiazda* kijowska była „nie bez zapалу“ (72), *Satyra* Sowińskiego jest „nie bez siły i odczucia“ (73) etc. Dodawszy nadużycia terminów, świadczące o braku elementarnej ścisłości pojęć, będziemy mieli obraz zupełnego bałamuctwa.

Stanisław Windakiewicz urodził się w 1863 w Drohobyczu, studia uniwersyteckie odbywał w Krakowie, Berlinie, Monachium i Paryżu, po wielokroć bawił we Włoszech, r. 1889 zrobił wycieczkę do Aten, r. 1896 habilitował się w Krakowie.

Ważniejsze prace: *Padwa, studjum do dziejów cywiliz. pols.* (1891), *Mikołaj Rej z Nagłowic* (1895), *Teatr ludowy w dawnej Polsce* (1902). Z drobniejszych prac: *Wyprawa naukowa do Rzymu* (1887), *Liryka Sarbiewskiego* (1890), *Teatr Władysława IV* (1893), *Sonetu Krymskie* (1896), *Dramat liturgiczny* (1903).

Podstawowe dla poznania przeszłości kultury i literatury polskiej znaczenie mają prace Windakiewicza nad dziejami teatru w Polsce. Poglądy jego obudziły w sferach uczonych liczne kontrowersye; recenzję Gubrynowicza (*Pamiętnik literacki*, I. IV.) i polemikę między autorem a prof. Brücknerem (*Przegląd Polski*, 1902, lipiec).

Roman Pilat urodz. we Lwowie 1846, od r. 1871 także docent, od 1874 profesor historii literatury i języka polskiego. Ogłosił: *O literaturze politycznej sejmu czteroletniego* (1872), *Pieśń Bogardzica* (1879), *Początek publicystyki literackiej w Polsce* (1882; pomniejsze rozprawy w *Pamiętniku Tow. literackiego im. Mickiewicza*).

Wilhelm Bruchnalski urodz. 1859 we Lwowie, także się doktoryzował; sekretarz literacki Biblioteki Ossolińskich i nadzw. profesor literatury na uniwersytecie. O *źródłach niektórych utworów poetycznych XV i XVI wieku* (1884), *Legenda aurea w literaturze polskiej XV w.* (1885), *O rymie w poezji polskiej do J. Kochanowskiego* (1885), *Studia nad pismami Reja* (1886), *O budowie zwrotek w poezji polskiej do J. Kochanowskiego* (1886), *Reminiscencye w Panu Tadeuszu z Homera, Wirgiliusza i Tassa* (1888), *Źródła historyczne Konrada Wallenroda* (1889), *Mickiewicz a Moore* (1892), *Geneza Grażyny* itd.

Henryk Biegeleisen urodz. 24 paźdź. 1855 w Toustem w Galicji wschodniej. Studia uniwersyteckie odbył we Lwowie. Monachium i Lipsku, gdzie się doktoryzował na podstawie rozprawy: *Zur Charakteristik Trembeckis*. Do r. 1902 kierownik szkoły ludowej we Lwowie, obecnie nauczyciel gimnazjalny. Osobno wydał: *Studjum o Panu Tadeuszu* (1884), *Pisma pośmiertne Słowackiego* (1885), *Pamiętnik Jul. Słowackiego* (1901), Słowackiego: *Samuel Zborowski* (1903), *Makryna Mieczysławska* (1904); w czasopismach kilkadziesiąt rozpraw; najważniejsze: *Tło ludowe ballady Ucieczka* (*Świat* 1885), *Motywy ludowe w balladzie „Lilie“* (*Wisła* 1891), *„Improwizacja: „Basza“* (*Kłosa* 1884), *„Sonety Mickiewicza“* (*Życie* 1887), *Atak Mickiewicza na obóz klasyków* (Dodatek do *Przegl. Tyg.* 1885), *Tymon Zaborowski* (*Ateneum* 1883), *Rozbiór krytyczny pamiętników Paska* (*Przewodnik nauk. i liter.* 1884), *Towarzystwo Iksów* (*Bibl. Warsz.* 1885), *Marya Wodzińska* (1895), *Z pamiętników Fredry*, *Socjologia Mickiewicza* (1886), *Udział Mickiewicza w ruchu rewolucyjnym* (*Ruch*, 1886), *Szlachta w poezji ludowej*, *Duchowieństwo w poezji ludowej* (*Przegląd społ.* 1896). W r. 1897 rozpoczął wydawnictwo na ogromną skalę zamierzonych *Ilustrowanych Dziejów Literatury polskiej*; dotąd wyszły 4 tomy. W recenzji tego dzieła pisze prof. Brückner (*Kwartalnik historyczny*, 1902): „Idzie on (autor) potrosze śladami Wiszniewskiego i wykładem o ogólnej historii, nauki, poezji i sztuki zapełnia swe karty, szczególnie w tomie pierwszym, najmniej substancjalnym. Dalej nie ogranicza się na historii literatury; rozsze-

rza ją niemal do rozmiarów historii kultury; wystarczy w tym celu wyliczyć tytuły rozdziałów tomu pierwszego“... „Jest więc wielkie bogactwo treści i to pierwsza zasługa książki, tem znaczniejsza, że dziś tory Wiszniewskiego zarzuciliśmy i ograniczamy „literaturę“ do literatury pięknej, podsumując pod nią conajwyżej jeszcze i polityczną i dziejopisarstwo. Druga zasługa książki, zebranie olbrzymiego materiału prac pomocniczych. Uwadze autora nic nie uszło: nawet wielki znawca literatury polskiej średniowiecznej o niejednym nowym szczególnie dopiero od autora się dowie i z wskazówek jego skorzysta. Uwzględniono także literaturę najnowszą, z r. 1901; uwzględniono drobne artykuły, sprawozdania gimnazjalne, nawet recenzje. Zasłużył więc autor na wdzięczność, że nie poskąpił trudów, że rozejrzał się bardzo gruntownie w najbardziej rozrzuconym, najtrudniejszym do ujęcia materiale. A trzecia zasługa autora i wydawcy: bogaty zbiór rycin...”

„Lecz właśnie przy rycinach możemy zacząć litanię skarg naszych na wykonanie dzieła zbyt pośpiesznie, zbyt mało obmyślane, rażące brakami, niedomówieniami, usterkami najrozmaitszymi“. „Jeżeli już w rycinach panuje nieraz chaos, to nierównie gorszy jest on w tekście“. „Zarzucano p. Biegeleisenowi plagiat. Zarzut niesłuszny. Autor unikał przypisków, w tekście, wyliczał za to na końcu swe źródła, więc czuł się w prawie korzystania z tych źródeł w tekście, choćby i dosłownie, bez każdorazowego ostrzeżenia o tem czytelnika. Mojem zdaniem to dozwolone i nigdybym z tego punktu autorowi nie czynił zarzutu: nie masz przecież na tytule dodatku: na podstawie własnych badań czy poszukiwań, kompilacye zaś są zawsze dozwolone. P. Biegeleisen przestraszył się widocznie zarzutów i w trzecim tomie umieszcza ciągle całe zdania w cudzysłowach. Nie w tem bieda; gorzej, że autor nie przetrwał należycie ani przedmiotu ani prac o nim traktujących. Tłoczą się u niego te wypiski niesharmonizowane, rażące — bo w jaskrawych tonach autor nie przebiera, przesadne — w takich on lubuje się. Nie pracował on samoistnie na polu dawnej literatury; nie żył się z jej duchem, czasem, ludźmi, więc popełnia liczne *lapsus calami*, z pośpiechu: mówi np. o Dominikanach lubińskich w XII w., o Bolesławie Sprawiedliwym zamiast Kazimierzem, *comparavit* (*kupił*) tłumaczy przez *porównał*, *compilatus* przez *napisany*, zamiast *zesłany* itd. Tem mniej odczuwa on ducha, znaczenie, cel pisma, zdany na łaskę i niełaskę swoich źródeł, których nie kontroluje, które tylko wplata czy wypisuje, posuwa swój wózek po dróżce leśnej, ciągle o konary zaczepiając, porządnej drogi sam sobie utorować nie potrafił. Czem bliżej czasom nowszym, tem głódziej i lepiej pójdzie rzecz, lecz pierwsze tomy chromają bardzo i w treści i w stylu. Jestto zbiór notat

i wypisów, jako tako powiązanych; nie organicznego, spokojnie obmyślonego, co dziś przecież tak trudnem nie jest i lepiejby może było, gdyby autor mniej źródeł, rozpraw i opracowań zbierał, mniej w szczegółach się gubił, gdyby trzymał się dajmy na to, Chmielowskiego, jego parafrazował, ilustrował i rozszerzał“.

Bronisław Gubrynowicz urodz. we Lwowie w r. 1870, studia gimnazjalne i uniwersyteckie ukończył we Lwowie, poczem był na studiach w Berlinie, rok spędził w Rzymie, pracując w archiwach watykańskich. Jest skryptorem w bibliotece Ossolińskich i docentem historii literatury polskiej w uniw. lwowskim; prowadzi też redakcyę *Pamiętnika literackiego*.

Z szeregu prac ogłoszonych ważniejsze: *Kaz. Brodziński* od r. 1830—1835; *Wincenty Reklewski*, szkic literacki; *O Słowackim: „Piaśt Dantyszek“* — *Jul. Słowacki w świetle najnowszej krytyki* — wyd. z uwagami dzieła Maleckiego o Słowackim; *Kilkanaście rozprawek o Mickiewiczu* (*Pamiętnik Mickiewiczowski* R. IV—VI); *Romans w Polsce za czasów Stanisława Augusta* (1904); Wydanie krytyczne *Pamiętników Paska*.

Korneli Juliusz Heck urodzony 9 września 1860 r., studia uniwersyteckie ukończył we Lwowie, tamże był nauczycielem gimnazjalnym. Jako stypendysta rządowy odbywał liczne podróże, z których ogłaszał sprawozdania naukowe (*Troja w świetle najnowszych wykopalisk* (1895), *Wspomnienia z podróży do Delf i wykopaliska ekspedycji francuskiej* (1896); od 1902 urzędnik Biblioteki Jagiell. w Krakowie, od 1903 — redaktor *Przewodnika Bibliograficznego*. Wydał, prócz prac pomniejszych: *Żywot kozaków lisowskich* poemat *J. B. Zimorowicza* (1886), *Pobył Władysława IV we Lwowie i J. B. Zimorowicza „Vox leonis“* (1687), *Pouczające źródła do dziejów literatury i cywilizacji polskiej XVI i XVII stulecia* (1889—1891), *Thomae Pirawski, episcopi suffraganei, relatio status almae archidieceesis Leopoliensis* (1893), *Życie i dzieła Józefa Bartłomieja i Szymona Zimorowiczów (Ozimek) na tle stosunków współczesnych Lwowa* (Cz. I (1894), *Materyały do biografii Józefa Bartłomieja i Szymona Zimorowiczów* (Cz. I 1895), *J. B. Zimorowicz*, poeta i kronikarz lwowski (rzecz popularna 1896), *Iosephi Bartholomei Zimorowicz opera, quibus res gestae urbis Leopoli illustrantur* (1899), *Szymon Szymonowicz (Simon Simonides. Jego żywot i dzieła* (1901, 1903), *Uwagi krytyczne nad najstarszymi tekstami i kompozycyą*

Bogarodziecy (1903). Zajmował się także bibliografią. Osobno: *Spis peryodycznych pism polskich, wydawanych w r. 1903* (1904).

Wzorowemi wydawnictwami starych poetów lwowskich tudzież tekstu Bogarodziecy, poraz pierwszy na podstawie najdawniejszych rękopisów ściśle według zasad krytyki opublikowanego, dał podstawę dla badań i roztrząsań dalszych. Sam w swoich opracowaniach różni się korzystnie od innych filologicznych bardzo szerokiemi uwzględnianiem tła kultury; dzieło o Szymonowiczu — mówi Brückner — „bardzo gruntowne, przytem bardzo przystępnie napisane, tak, że się z wielką przyjemnością czyta; do biografii filologa raczej, niż poety, nowych nie odkryło szczegółów ważnych, tembardziej za to rozświetliło związki poety z Zamojskim i jego planami humanistyczno-pedagogicznymi; wszystkie dzieła, szczególnie łacińskie, omówiło jak najgruntowniej; zalety ich, może zbyt pochlebnie nawet, i zamiary wykryło najpełniej“.

Wiktor Hahn urodz. 9 września 1871 w Wiedniu. Studyował we Lwowie filologię klasyczną, obecnie tamże profesor gimnazjalny. Z literatury polskiej ogłosił: *Szymon Szymonowicz jako filolog; O genezie Mindowego; Studium nad genezą Lilli Wenedy; Drobne notatki do pism Słowackiego; Tło historyczne w Irydydonie; Najważniejsze dezyderaty w sprawie badań nad literaturą humanistyczną w Polsce*, etc.

Tadeusz Pini urodził się dnia 9 kwietnia 1872 we Lwowie, tu ukończył uniwersytet, studyując literaturę polską; obecnie tamże profesor gimnazjalny. Ogłosił: *Z Krasieńskiego t. zw. Niedokończony poemat* (1896), *Studium nad genezą Irydyona* (1899), *Mickiewicz jako wydawca poezji Garczyńskiego* (1898), *Utwory pośmiertne Zygmunta Krasieńskiego* (*Kwartalnik historyczny* 1902), *Dwaj poeci filozofowie* (1900). Broszury popularne: *Adam Asnyk* (1897), *Kornel Ujejski* (1897), *Henryk Sienkiewicz* (1901), *Władysław Syrokomla* (1901), *Nasza współczesna poezja* (1902).

W pracach swoich odznacza się Pini powagą i surowością krytycyzmu; w pracach popularnych, mocno zależnych od Chmielowskiego, powstaje przeciw modnej popularności niektórych pisarzy, jeden z pierwszych protestuje przeciw bezkrytycznemu uwielbianiu Sienkiewicza, ostrze swego krytycyzmu zwraca także przeciw Ujejskiemu, uważając, że zbyt on przeceizony: „słaby, jako poeta, jest Ujejski ważnym, jako materiałem dla przyszłego historyka literatury, który na podstawie jego

poezyi będzie kiedyś odtwarzał obraz społeczeństwa galicyjskiego w połowie XIX. wieku“. Sąd to stanowczo za surowy.

Ten sam duch krytyczny, w erudycję i bystrość wnioskowań uzbrojony, dał z pod pióra Piniego kilka studyów o Krasieńskim, oschłych może, pozbawionych popularnej frazeologii, rzetelnie wzbogacających naszą wiedzę o poecie. *Studium nad genezą Irydyona* jest wzorem, jak podobne rozprawy pisać należy; wiąże ona w całość to, co o powstaniu tego utworu wiemy z korespondencji, co na poetę wpłynąć mogło z przeżyć jego osobistych i z wpływów lektury — przyczynek do fizjologii ducha istotny, materiałem pierwszorzędny do psychologii. Nie zbywa Piniemu na darze kreślenia szerszych uogólnień i zarysów psychologicznych (*Dwaj poeci filozofowie!*), ale z reguły substrat tylko dla syntetyków przygotowuje, nareszcie ów wielki i istotnie na wdzięczność zasługujący, jakim jest wzorowe wydanie dzieł zbiorowych poety.

Ignacy Chrzanowski urodził się 1866 roku w Stoku, gubernia siedlecka, studia ukończył w Warszawie; w Berlinie i Paryżu pracował nad germanistyką i romańskimi językami. Od 1900 do 1901 redagował warszawskie *Ateneum*. Ogłosił: *Tragedya Szymonowicza: »Castus Joseph« w stosunku do literatury obcej* (1892), *O »Zwierzyńcu« Reja* (1893), *O Facecyach Reja* (w *Ateneum* 1894), *Poezja łacińska w Polsce średniowiecznej* (1895), *O satyrach Naruszewicza* (1902), *Kazania sejmowe Skargi* (1903), *Okruchy literackie* (1903).

W skromnych ramach rozprawek i przedmów do staropolskich autorów umie Chrzanowski zamykać treść niezwykle bogatą, stanowczymi konturami rysując dzielnie daną postać, dane dzieło. Stąd studya i edycje jego przekraczają charakter filologiczny; nie tylko są cegłami do budowy gmachu przeszłości, ale blokami, stanowiącymi część nieodłączną muru, a zarazem jego ozdobę. Pracami swemi nad Rejem i jego czasem (*Anonima-protestanta XVI. wieku erotyki, fraszki, obrazki, epigramaty*, z rękopisu wydał... — w wydawnictwach Akademii Umiejętności 1903) przyczynił się do wysunięcia nieuczzonego, za to rdzennie polskiego tego poety na czoło literatury, przemawiając poważnie na korzyść tych, którzy twierdzą, że Kochanowski „skrzywił rozwój literatury polskiej, wtłaczając ją w ramki pseudoklasyczne“ (Brückner). Znakomitą jest praca Chrzanowskiego o Skardze; „niema — powiada Brückner — w całej naszej literaturze pomnika, któryby się równie obszerną, treściwą a wszechstronną i wyczerpującą przedmową mógł poszczycić (jak *Kazania Sejmowe Skargi*). Ta przedmowa, to najpiękniejszy przyczynek do charakterystyki całego Skargi,

to jedynie godna rama świetnego obrazu. Przewertował dla niej autor (już nie wydawca) całą naszą literaturę XVI. wieku, łacińską i polską; zaglądał dla niej nawet do cudzoziemskiej; omówił szereg zapomnianych broszur... Wszędzie się starał dotrzeć do źródeł, wykazać rodowód pomysłów, a nawet porównań Skargi, wywieść, gdzie Skarga oryginalny, w czym celuje wśród współczesnych i w czym poza nimi zostaje; co na karb jezuitę, katolika i monarchistę odliczyć należy, czym patryota nad otoczeniem i jego narowami, szlacheckimi i humanistycznymi, nad jego egoizmem, opieszałością, niedbałością o dobro publiczne góruje. Wywody autorskie świetne i przekonujące...“ (*Pa-miętnik literacki* 3, I.).



Rozdział siódmy.

KRYTYKA TEATRALNA.

I. Teatr i krytyka w Warszawie.

Czy krytyka teatralna stanowi dział osobny krytyki?

Bezwątpienia tak. Jedna jest sztuka, a dramatyczna jednym jest tylko z licznych jej wyrazów; od krytyka teatralnego należy więc wymagać przede wszystkim warunków, wymaganych od krytyków wszelkich kategorii sztuki: szerokiej skali wrodzonej wrażliwości artystycznej, podniesionej wysoką miarą wykształcenia historyczno- i porównawczo-literackiego. Pod pewnymi względami stawia jednak teatr wymagania większe, niż n. p. książka: techniką swoją, będącą syntezą kilku gałęzi sztuki, więc oddziaływaniem swym w przestrzeni; oraz działaniem swym w czasie, momentalnym, piorunującym, wywołującym reakcję również błyskawiczną, wymagającą zatem szybkiej orientacji umysłowej i sprawności artystycznej niemałej. Dobry dramat przemawia utajoną muzyką duszy i rzeźbą swych postaci, malarskim ugrupowaniem i oświetleniem, działającą w pewnych odrębnych warunkach optycznych, oraz sztuką dykcji, która więcej musi posiadać strun, więcej hipnotyzować, naprężyć, podsuwać, niż język epiki; dary te znamionują prawdziwego dramaturga, który musi przytem być filozofem: bez światopoglądu można pisać liryki, można w eposie odzwierciedlać rzeczywistość, dramaturgiem być niepodobna. Krytyk teatralny musi mieć wrodzoną, specjalną wra-

zliwość na wszystkie te warunki, wyczuwać je z wyrafinowaniem, reagować na nie natychmiastowo — nie zaś po przetrwaniu dzieła refleksyjnym, jak to się dzieje przy czytaniu książki. O krytyka teatralnego, któryby nim był z łaski urodzenia oraz głębszych i samodzielnych studyów, trudniej też, niż o czysto literackiego; w każdym piśmiennictwie widzimy mnóstwo dobrych krytyków literackich, a tak mało — teatralnych. Trudności są skomplikowane wpływem wykonania dzieła teatralnego; na przedstawienie sztuki składa się: autor, reżyser i aktor; autor, tekst, jest zapewne najważniejszym, ale nie jedynym czynnikiem, decydującym we wrażeniu teatralnym; krytyk powinien dobrze odróżniać, co każdy z tych czynników wnosi, gdzie się kończy zasługa jednego, a zaczyna wpływ drugiego. Ale czy to łatwo wobec czarów, jakimi nieraz widza hipnotyzuje wystawa wspaniała, lub aktor wspaniały? A czy krytyk — chce? Jest on bowiem z reguły wystawiony na wszystkie wyziewy, bijące z za kulis teatralnych, i rzadko komu nie sprawiają one zawrotu głowy i — sumienia sędziowskiego.

Te zapewne trudności sprawiły, że krytykiem teatralnym jest dzisiaj każdy, kogo stać na bilet teatralny; że gdy Stańczyk, wyszedłszy z obowiązanej twarzą na miasto, zrobił spostrzeżenie, że najwięcej na świecie jest lekarzy, to dzisiaj znalazłby najwięcej krytyków teatralnych. Kto nie wydaje wyroków o sztukach, przedstawieniach, autorach — i ilu z tych recenzentów zna historię teatru i dzieje kultury, aby móż osądzić, czy dana sztuka jest stylową, ilu z nich zna literaturę dramatyczną, aby osądzić stopień oryginalności pewnego pisarza, ilu umie za rolami świetnie odegranymi — dostrzedz ludzi, za ludźmi — potęgi kosmiczne? Ilu posiada ów zmysł sceniczny, który sprawia, że się ogarnia pewne sytuacje i pewne charaktery, długie nieraz okresy życia, w tem skróceniu i w owem oświetleniu, którego wymaga perspektywa desek, przedstawiających świat? Ilu zdaje sobie sprawę z różnicy

między dramatem greckim a Szekspirowskim, dramatem Corneille'a i nowoczesnym — Ibsena? Ilu poprostu wie, co to jest dramat?

Roi się dzisiaj od krytyków teatralnych w każdym salonie, przy każdej gawędce i — w każdej redakcyi. W redakcyach dzienników polskich jest z bożej łaski każdy współpracownik recenzentem; czasem kieruje działem jeden stały referent, ale gdy ten pisać nie może, pierwszy z brzegu reporter staje się znawcą. Najczęściej powierza się tę czynność współpracownikom najmłodszym; dla nich ma teatr jeszcze pewien romantyczny urok. W żadnym społeczeństwie nie mówi się tyle o znaczeniu społecznym teatru: i słusznie — bo w żadnym teatr nie łączy zadań swoich artystycznych ze społecznymi tak ściśle jak w naszym, w żadnym nie okazuje się równocześnie teatrowi praktycznie tyle, co u nas, głębokiej pogardy i lekceważenia. Społeczeństwa, dla których teatr był czemś więcej, niż miejscem zbiorowego zabijania nudów, wydały dramaturgów wielkich i towarzyszących im zawsze wielkich krytyków. W Grecyi już Arystoteles pisywał dydaskalia, w których ze znakomitych tragedyj zasady poetyki swej wysnuwał. We Francyi każdy okres wielkiej twórczości dramatycznej miał swoich heroldów i bojowników w krytyce; o Szekspirze wiemy już, że bajką jest, jakoby w ojczyźnie swojej był w początkach zapoznany, potem długi czas zapomniany: nigdy nie przestał być punktem centralnym mnóstwa gruntownych, miłością i ogniem walki natchnionych roztrząsań; w Niemczech u kolebki najwspanialszego rozkwitu ich poezyi dramatycznej stoi potężna postać Lessinga, w pierwszym szeregu teoretyków kroczą Goethe i Schiller, każdy następnie prąd dramatyczny miał swoich teoretyków, apostołów — aż do dni naszych, w których flegmatyczny, utylitarny ów naród nie przestał wydawać ludzi, uprawiających krytykę teatralną jako obowiązek, jako pasję, jako posłannictwo. Gdzież jest nasz Lessing i Diderot, a bodaj nasz Freytag i Sar-

cey, Schlenther i Lemaitre, Faguet i Speidel? Przygodnych recenzentów teatralnych mamy sporo, stałych, zawodowych krytyków w wielkim stylu bardzo mało, teoretyków sztuki scenicznej — ani jednego.

Najwięcej u nas zamięłowania do teatru okazuje na pozór Warszawa. Tam teatr jest miejscem, gdzie słowo polskie rozbrzmiewa wszystkimi dźwiękami czarodziejskimi; tam wśród względnie znacznego dobrobytu i żywego temperamentu ludności największe panuje też pragnienie rozrywek, zabawy. Warszawa jest też jedynym miastem polskim, które wydało pewną liczbę prawdziwych entuzjastów teatralnych, ludzi dla których — podobnie jak dla starego Sarceya — potrzebą jest spędzenie każdego wieczora w teatrze, którzy żyją jego pulsem, jego gorączką i hypnozą, jego potrzebami, dążeniami. Najbardziej rozteatralizowane miasto wydało też kilku miłośników bezinteresownych, kilku znawców prawdziwych, ale i tam nie rozwinęła się krytyka teatralna polska w wielkim stylu, krytyka twórcza, towarzysząca teatrowi nietylko, jak piastunka, ale jak matka.

Czemu? któż zgadnie tajemnice zjawiania się geniuszów i talentów! »Praw«, rządzących powstawaniem wielkich indywidualności, nie znamy i zapewne nie poznamy, możemy jednak konstruować warunki, sprzyjające pewnemu kierunkowi myślenia, budzące pewne sympaty i antypaty, wzloty umysłowe i dążenia; składa się na nie w pierwszym rzędzie atmosfera duchowa danego środowiska i momentu historycznego.

Co decyduje o »atmosferze« teatralnej w Warszawie? »Zabójczo — mówi Wł. Bogusławski (*Siły i środki naszej sceny*, 346) — w tym razie działa przede wszystkim brak wszelkiego współzawodnictwa, zabezpieczony rządowym monopolem«. Teatrom ogródkowym wolno grać tylko te utwory, co do których reżyser teatrów rządowych oświadczy, iż przedstawiać ich nie zamierza. »Monopol ten — mówi dalej Bo-

gusławski — jest u nas podwójny: zewnętrzny, ograniczający swobodę zakładania nowych stałych teatrów, i wewnętrzny, wynikający z zamkniętej kastowości korporacji teatralnej«...

Działanie tego monopolu jest znacznie szersze. Od lat ma Warszawa repertuar teatralny o poziomie bardzo niskim; importuje się wszystkie sztuczki francuskie, operetka ciąży nad umysłami i balet, a nieraz przez długie lata nie gości tam dramat poważny, szczególnie nowoczesny. Wyjątki — bardzo nieznaczne. I stan ten rychło przeszedł w krew społeczeństwa, z Warszawy robiąc »Warszawkę«, tę swawolną, wiecznie mizdrzącą się, wodewilową »societę«, unikającą tych dreszczów głębokich i napięć umysłowych potężnych, jakie wytwarza wielki repertuar tragiczny. Gdzie nie może panować ten, dla którego teatr przeznaczony: poeta dramatyczny, a jednak kultura jakaś artystyczna istnieje, tam panowanie obejmuje aktor; nie sztuka — lecz rola. Warszawa doprowadziła też do absurdu kult aktora, »teatromania« tamtejsza stała się płytką, salonową newrozą, ekscytującą się nawet nietyle grą artystów i artystek, ile kabotyństwem, nietyle ich duszą, ile toaletami; admirowano, oklaskiwano, miłością ich darzono, nie zastanawiając się nad tem, że potężne te siły marnują się na repertuarze, godnym najczęściej przedmieścia, że marnuje się również sztuka polska, że im dalej w tym kierunku — tem bardziej demoralizuje się ogół, narowi się aktorów. Powstała też w Warszawie *sui generis* arystokracja aktorów, którzy zmonopolizowawszy dla siebie pewne role, dające pole do roztoczenia wszystkich przepychów gry nieraz istotnie wspinałej, przedłużają niemi żywot sztuk, oddawna zasługujących na butwienie w archiwum, opierają się wszelkim innowacyom, a zasadniczo, wszelkimi siłami powstają przeciw najnowszemu prądowi w poezji dramatycznej, jako nie dającym »ról«.

Te warunki wytworzyły, szczególnie w latach 1880 do 1897 Eldorado dla sił aktorskich, między którymi rzeczywiste były potęgi, na podziw najwyższy zasługujące, a śmierć dla repertuaru. Gdy się przegląda repertuar, którym przeważnie żył teatr polski w Warszawie około tego czasu, gdy się czyta te tytuły humorystyczne, sprawozdania z tych sztuk, żółkłych od starości, z wszystkich stolic dawno wycofanych, te pretensjonalne, dziecinne — ramoty sztukorobów wszelkiego rodzaju — uwierzyć się nie chce, że to się działo w naszych ostatecznie czasach, że poważni ludzie do tego teatru chodzili, że potężni artyści lwie swe siły na nie tracili. A gdy od czasu do czasu sięgnięto nareszcie do wielkiego repertuaru, był to zawsze Schiller z tymi samymi *Zbójcami*, Szekspir z nieodzownym *Kupcem weneckim*, Słowacki tylko z *Mazepą* — zawsze dla ról, dla tychsamych artystów. Oprócz tego od czasu do czasu, dzięki Modrzejewskiej, *Marya Stuart* i *Romeo i Julia*, przesunął się czasem jak duch — *Faust*, może jeszcze dwa, trzy dzieła klasyczne i na tem koniec europejskiego repertuaru. Coraz rzadziej przedstawiano Fredrę, Korzeniowskiego i jedyne dramaturga żyjącego, który dostąpił zaszczytu być grywanym na deskach warszawskich: Rapackiego; Okoński ignorowany, gwiazdą wschodzącą, wyjątkowo dopuszczoną na horyzont, był Stan. Kozłowski. Poza tem — niekończący się, kabotyński, senzacyjny-efekciarski, mimowoli nawpół komiczny repertuar zagraniczny, głównie paryski, i własny, stojący wówczas w znaku sztuk mieszczańskich: państwo, w którym nie zachodziło słońce Bałuckiego, Zalewskiego i Lubowskiego, oraz pocziwowych, dobroduszością szlachecką rzeźwiących duszę: Jordana i Przybylskiego. To była jedyna poezja, jaka z desek teatru spływała na serca spragnionej Warszawy, jedyny żywioł teatralny, z którym mieli do czynienia krytycy.

Gdyby pisarze, którzy mieli i zamiłowanie do teatru i odczucie jego głębokie i znajomość literatury niemalą —

gdyby ci urodzeni krytycy mieli przed sobą teatry nieskrępowane z repertuarem istotnie wielkim; gdyby głębokie swoje znawstwo, przędzie artystycznych swych natur mogli osnuwać około arcydzieł literatury świata, gdyby do tej galeryi wprowadzono potężne dzieła poezji dramatycznej polskiej — jakżeż rosłyby dusze piszących z przedmiotem, jakżeż prędko doczekalibyśmy się krytyków-współtwórców, a prawem przeciwstawiania się nowych ideałów starym — krytyków twórców, pionierów, apostołów świeżych dążeń wiecznie odradzającego się i postępującego ducha ludzkiego!

Atmosfera Warszawy urobiła atoli z jednej strony teatro- a właściwie aktoromanię ogólną, z drugiej — typ krytyka, którego nazwać: kurьерkowym, a wyrazi »lekkość«, przerażającą się najczęściej w płytkość, hołdowanie modzie salonowej, życie nerwami, plotką, intrygami i elegancką pustką świata, który wiele się bawi, mało lubi myśleć, a jak nieszczęścia unika wzruszeń zbyt wstrząsających, przeżyć zbyt tragicznych. Wpływ tej atmosfery ciąży na przeważającej części krytyków warszawskich, a także wzór zagranicy, z której w tych warunkach wzięto sobie za prototypy nie to, co głębokie i wzniosłe, lecz co nastrojem najwięcej jeszcze własną inercyę przypomina. We wzory zagranicy była krytyka warszawska zawsze pilnie wpatrzona, ale z natury swego usposobienia unikała idei rewolucyjnych, dramaturgów, torujących świeże drogi, krytyków zbyt hołdujących krańcowościom nowatorskim. Największy wpływ mieli krytycy francuscy, z pośród nich znowu ten, który i w Paryżu ton przez długie lata nadawał, uosobienie esprit'u i zdrowego rozsądku mieszczańskiego — Fr. Sarcey. On to, popularny »wujaszek« scen tamtejszych, zarazem ich tyran, mieszczanin dobroduszny, zarazem indywidualny bardzo w swoich sympatyach i antypatyach, z całem zacieśnieniem widnokładu burżuazji i jej zamiłowaniem wygody, świętego spokoju, emo-

cyj łagodnych, higienicznych, krzepiących życie — Sarcey dla całej starszej generacji recenzentów teatralnych był źródłem estetyki i wiadomości, dla wielu — jedynym, nie bez wpływu nawet na najlepszych. Dramaturgię Sarceya, żyjącą dotąd w umyśle niejednego pisarza, sprowadza Lemaitre do kilku zasad naczelných. Teatr — podług niej — ma odrębne swoje prawa, które wynikają ze specjalnych warunków jego bytu; jednym z jego obowiązków — demokratyzm: sztuki o tyle mają wartość, o ile mogą być grane i to nie dla smakoszków, ale przed publicznością »szeroką«. Z praw najważniejszym jest teatralność teatru; »czytelnik rozumie, widz musi czuć. Nie pyta, czy dana scena jest prawdziwa, tylko czy jest zajmująca, a raczej nie pyta o nic, oddaje się tylko wrażeniu i przyjemności danej chwili«. Licząc się z tą psychologią, należy unikać zagadek zarówno artystycznych, jak i moralnych; tylko nie igrać uczuciami: zło i dobro należy wyraźnie akcentować, moralność teatralna musi tryumfować. »Publiczność nie jest pesymistą. Nie rozumie ona nigdy szczególnej fantazyi niektórych umysłów, które widzą w świecie jedynie zło, które pocieszają się wyraźnie umysłową i arystokratyczną rozkoszą tej świadomości. To, czego szuka publiczność, jest coś więcej wesołego, albo więcej wzruszającego, albo większego, niż rzeczywistość. Pogodzić się ona nie umie z mizantropijnym poglądem na życie. Przenosi ona najtragiczniejsze okrucieństwa nad niektóre okropności obserwacji. Nie chce ona wynosić ze sobą z teatru wrażenia ponurego, lub przykrego.

»Wreszcie publiczność przynosi z sobą do teatru pewne uprzedzenia lub upodobania, które oszczędzać należy. Jeżeli chodzi o kwestye moralne, to ma ona rozwiązanie gotowe, a mianowicie to, które uświęcił zwyczaj lub niekiedy egoizm albo obłuda społeczna. Obruszając się na niektóre brutalności obserwacji, stawia ona jednocześnie uparty i obłudny opór niektórym szlachetnym intencjom autora dramatycznego.

»Ostatecznie sztuka teatralna dać może złudzenie rzeczywistości jedynie zapomocą systemu ustępstw, do których zmuszają w jednej części sama jej forma, a w drugiej — publiczność«.

Subtelny psycholog charakteryzuje tymi kanonami nie tylko wujaszka Sarceya, lecz większą część recenzentów warszawskich i... autorów, fabrykujących podług powyższej recepty sztuki swoje, z całą świadomością spekulujących na instynkta filistrów. Urobiła się w tych warunkach dramaturgia, bardzo praktyczna, bardzo pozioma, pozbawiona wyższych aspiracji artystycznych i ideowych, dramaturgia, która szczególnie w latach ośmdziesiątych najsmutniejsze swoje miała świecić tryumfy.

II. Ostatni idealiści.

Żyło jeszcze i pisało kilku »starych«, którzy w zmienionych warunkach nie sprzeniewierzyli się ideałom swej młodości i podtrzymywali mdlejącemi siłami upadający sztandar poezyi dramatycznej. Byli to ludzie z poprzedniej generacji, którzy za młodu podlegali wpływowi romantyzmu i »Szekspira czytali przy świetle błyskawic«. Tacy pisarze, jak Kenig, Kaszewski, Bogusławski, Krzemiński, każdemu społeczeństwu zaszczytby przynosili; kultura ich umysłowa i uczuciowa — to prawdziwa Europa, rozległa i uszlachetniona filozofią i pięknem wielu wieków cywilizacji, zarazem miłość do teatru trwała, gorąca, do późnego wieku zachowująca wrażliwość i zdolność do entuzjazmu. Ludzie, którzy często nie przestając swego czasu, przedstawiają jednak dusze całkowite, styl pewien...

Niedużo już w ośmdziesiątych latach pisywał Józef Kenig, podówczas patriarchy publicystyki warszawskiej, blisko pół wieku z teatrem warszawskim związany, surowy, a pełen miłości, daleki od fanatyzmu w jakimkolwiek kierunku, całą duszą ciężący ku tradycjom klasycznym i romantycznym. — »Aby teatr — mówił, jako ośmdziesięcioletni starzec — był istotnie świątynią sztuki, wywierał wpływ dodatni na społeczeństwo, potrzeba na to jednej rzeczy: niech wszyscy, t. j. publiczność, aktorzy, autorowie dramatyczni i krytyka — wszyscy razem, niech kochają swój teatr i pracują wspólnie dla jego dobra«.

A na uwagę, że takiej idealnej krainy niema na świecie, odrzekł: — To ją stwórzcie.

Wychowany na Lessingu i Sainte-Beuvie, dużo w życiu widział był i słyszał; to w związku z temperamentem, który zdaje się nigdy nie był skłonny do uniesień namiętnych, odbierało mu ostrze jednostronności, wstrzymywało od zbyt gorących potępień nowych prądów; zawsze także trzymało go zdala od repertuaru filisterskiego i sztuczek żonglerskich. Jak wszyscy krytycy warszawscy nie był teoretykiem; więcej analityk, niż syntetyk, więcej o grze pisywał aktorskiej, niż o dziele, ale dla poezji zawsze cześć zachowywał i ustępstw w tym kierunku nie robił. Daleki był przytem od patosu i koturnu, nie uznającego potrzeby śmiechu i swobody, a bodaj żywiołowej wesołości. »Nie rzucamy — pisał — bezwarunkowej, powszechnej klątwy na farsy. Gdy jeden teatr ma zaspakajać wszystkie wymagania miasta tak dużego, jak Warszawa, z publicznością tak rozmałą pod względem wykształcenia i smaku, teatr taki musi być do wszystkiego. Pragnęlibyśmy tylko staranniejszego między temi farsami wyboru« etc. Z prawdziwą radością witał każdorazowy powrót do »wielkiego repertuaru«, o komedypisarzach mieszczańskich pisywał zawsze surowo; nie dał się porwać fali, otaczającej największą popularnością Bałuckiego, którego *Flirt* doczekał się w jednym sezonie 60

przedstawię; Przybylskiemu, którego prasa kuryerkowa z całą forszą reklamowała, daje po *Fłakach niebieskich* (1889) kilka rad, potrzebnych mu, jeśli chce rozwinąć talent: »jedną z nich to, by zapomniał o swem dotychczasowem potomstwie, o owych *Wickach i Wackach*« etc. Czuł Kenig potrzebę odrodzenia teatru; jako »zdolność niepoślednią, temperament dramatyczny potężny« witał Graybnera, domysławiając się w nim psychologa; radykalizmu bał się. Ibsena uważał za pisarza »niepospolitego, ale rozmiłowanego w ciemnych zagadkach«. Do ostatnich chwil życia śledził ewolucję sceny, nie byłby o niczem wyrokował bez dokładnego poznania rzeczy, chory już, przed zgonem, ośmdziesięcioletni starzec, poszedł do teatryku ogródkowego, by widzieć *Samotnych* Hauptmana.

Mniej systematycznie śledził teatr Kazimierz Kaszewski, mniej od Keniga praktyczny umysłem, więcej kontemplatywny w kierunku estetycznym i filozoficznym, więcej do teoretycznych roztrząsań skłonny i do traktowania kwestyj *sub specie aeterni*. Dużą wiedzę z filologii klasycznej umiał przetopić w sobie w duszę klasyczną, a chłód jej rozgrzewał ogniem romantyków francuskich; tak jedni, jak i drudzy utrzymali go zdala od mistyki i symboliki. Do tych prądów ducha nie okazał też nigdy pociągu, nic mu natomiast nie pozostało obcem, co piękno w innych dziedzinach wydało, a z jednakim kunsztem, z jednakową jasnością i barwnością tłumaczył W. Hugo, jak i starożytnych, tylko, że tych ostatnich — systematycznie, wytrwale, i dał literaturze polskiej najwytworniejsze przekłady Sofoklesa i Eschylosa, Hezydoda i Teokryta.

Ileć do teatru się zwracał, zachowywał wobec niego wysoką tę miarę, do której go obcowanie z arcydziełami przyzwyczaiło. Zupełnie ustaloną nie była, przechylała się jednak zawsze w stronę sztuki czystej. W jej imieniu protestował energicznie przeciw obniżeniu się poziomu artystycznego scen warszawskich, jej sprawdzianem mierzył »nasze

współczesne dramatopisarstwo «. Ileż hasel »modernistycznych« znajdujemy w tej rozprawie (*Echo muzyczne*, 1883/4):

»Nie doszła współczesna komedia nasza — konkluduje — ażeby ideę jakąś wcieloną w postać charakteryzować rysami ogólnymi, do tego stopnia jednak wyrazistymi, iżby człowiek, że tak powiem nagi (»naga dusza?«), jak w utworach rzeźbiarskich, posiadał dość ekspresyi do przedstawienia wszystkich myśli i całego zamiaru autora. Nie; komedia współczesna u wszystkich swych przedstawicieli ubiega się o kostyum, ażeby kreacye swe symbolem zewnętrznym oznaczyć i symbole te z własnego, rozumie się, otoczenia wybiera. Idąc za duchem potrzeb, tak jak je rozumie, wszystkie idee, jakie snuje, wszystkie myśli, jakie ma do uzewnętrznienia, usiłuje przeprowadzić przez pryzmaty rodzime, i w tem bynajmniej nie rozmija się z zadaniem sztuki, przeciwnie łączy cel artystyczny ze społecznym. Ale w tem umiejscowianiu prądu artystycznego, zyskując na malowniczości, traci ona względ na tę zasadniczą ogólność, do jakiej odnieść trzeba kreacye świata ludzkiego, jaśniejące choćby najświetniejszymi barwami z pod miejscowego słońca«.

Znawca i miłośnik tragedyi greckiej żądał prawdy ogólnoludzkiej, *sub specie aeterni*, a tę widział w najczystszej treści człowieczej, w pierwiastku »nagim« psychicznie. Sztuki najlepsze polskiego repertuaru współczesnego dalekie są od tego warunku, więc »nie można im wróżyć trwałości tak długiej, jak tym, gdzie człowiek bez względu na kostyum i okoliczności, zawsze ukazuje się w swej naturze zasadniczej człowiekiem; ale i występować nie godzi się przeciwko myśli, która z uwagi na czas, pobudzona wrażeniami bezpośrednimi, takich warunków do wypowiedzenia się dobiera«.

Wysoka to miara, ale stosowana przez człowieka łagodnego, wyrozumiałego, filozofa, czytającego z książki poznania — spokojnie, bez namiętności, z dążnością do harmonii. I takim Kaszewski pozostał. Nawet w ostatnich cza-

sach, pisząc np. sprawozdanie komisji konkursowej, stał bezpośrednio przed problemami sztuki najmłodszej i kwestyonował, analizując Szaloną Julkę Kisielewskiego: »czy sztuka ma prawo takie typy odwzorowywać« — przeciwko nowym kierunkom zasadniczo wrogo jednak nie wystąpił.

Ze starszej generacji Kenig miał wobec sceny rzeczywisty zmysł teatralny, Kaszewski był filozofem, Stanisław Krzemiński — literatem. Inteligencya jego wszechstronnie czynna, extenzywna, słabymi węzłami z światem empirycznym związana — pozbawiona jest tego nerwu teatralnego, który u prawdziwego znawcy złączony jest niejako bezpośrednio z światem na deskach przedstawianym, chwytą jego życie na gorącym uczynku, ogarnia w całości, reaguje na nie całą istotą. U Krzemińskiego rzadko odczuwamy wrażenie szczere, pulsacyę krwi cieplej, krzyk życia, duszy ludzkiej — spotykamy zato bardzo często roztrząsania teoretyczne ciekawe, uwagi ogólne interesujące, zagadnienia zasadnicze ważne. Traktowane one zawsze ze stanowiska czystego idealizmu i dają dramaturgię trochę zawiłą, mało oryginalną, niepozbawioną jednak szlachetnej linii. W zasadzie przyjmuje hasło sztuki dla sztuki, co jednak nie wyklucza idei i światopoglądu moralnego. »Dramat — pisze Krzemiński — (*Szekspir i dramat*) — nie jest polem popisów do rozumowań, dla wszelkiego rodzaju filozofowania oderwanego lub społecznego. Nowożytni autorowie tymczasem przetworzyli go albo na bachanalie myśli rozpasanej, albo na sztywne i nudne wykłady zasad, mających rządzić życiem, najdrobniejszymi życiem stosunkami. Mam tu na myśli dramaturgię francuską, bo ona jedna tylko wyrobiła sobie uniwersalne znaczenie«. »Dramat, jak każde dzieło piękne, musi mieć swoją własną, w uczuciu i logice piękną ugruntowaną rację bytu. Pobudki twórcze filozofa, socjologa, ekonomisty, prawodawcy — nie są i nie powinny być pobudkami poety wogóle, a dramatycznego w szczególności. Znaczy to, że dramat powinien się

wyrzekać utylitaryzmu, ale nie przemawianiem do władz rozumowych. »Prawdziwa sztuka będzie użyteczną, nie będąc tendencyjną, a będzie tendencyjną, nie uganiając się za prawdą użyteczną. Nie w stosunkach zewnętrznych, nie w warunkach prawnych i ekonomicznych życia jednostki, ale w jednostce samej, w jej głębinach duchowych rozciąga się pole natchnień dramatycznych. Nie społeczeństwo, ale człowieczeństwo jest królestwem dramatu. Zadania społeczne należą do nauki, do refleksyi, do publicystyki poważnej, do katedry i książki; człowiek, jego wewnętrzne burze i walki i wątpliwości i niedole, tęsknoty i nadzieje, cierpienia i rozkosze, są prawem sztuki dziedzictwem«. Jakto — trzeba zapytać — więc walki ludów całych, jednostek zbuntowanych w imię ideałów, nie mają być przedmiotem tragedyi? Krzemiński formułuje jednak swą zasadę kategorycznie, wyjątek robiąc tylko dla komedyi. »Komedia ma tam prawo do tendencyjności, gdzie go nie posiada tragedia i dramat ideowy. Ten ostatni znowu jest osobnym poddziałem sztuki dramatycznej: jego postacie są archaniołami, dajmonami cnoty lub zbrodni, dobra lub złego, prawdy albo fałszu«.

Jak echo z czasów dawno zamierzchłych brzmią te słowa idealisty, który naumyślnie czas swój prowokował — czas małości, kompromisów, smutnego realizmu życia codziennego. Ale nie. Krzemiński zbyt jest oświeconym humanitarystą, by nie pojmować konieczności rozwojowych, by na spotkanie przyszłości z kamieniem wyjść w rękę. Woła więc na innem miejscu: »Młodość jest jak wulkan: wybuchnie, zaleje, zasypie, zniszczy — i ostygnie. Jej wybuchy pierwotne uprawiają grunt, jej prace późniejsze przynoszą na tym gruncie owoce. Ideały abstrakcyjne z biegiem lat zniżają poziom swych lotów, stają się coraz praktyczniejszymi, tracą bezwzględność i olbrzymiość, zyskują natomiast statek i cierpliwość... Błogosławionem niech będzie życie, że może być walką, ścieraniem się, burzą. Dobrodziejstwem bowiem rzeczywistym jest

tylko ruch w społeczeństwie, bodziec do poprawy, nawoływanie do czynu... W Rzeczypospolitej umysłowej jest miejsce dla wszystkich: i dla największych materialistów, i dla zdrowego idealizmu i dla szczerego pozytywizmu«... Jednakowoż w teatrze, o który tutaj się rozchodzi, młodości tej prawdziwej, która nawet w dążeniach realistycznych, o ile są głoszone z namietnością i potęgą, przedstawia żywioł poetyczny, tej młodości nie było, panował repertuar lat ośmdziesiątych, pstry, kupiecki, teatrzyków ogródkowych godny, »Bałucyada« — jak Krzemiński raz doskonale się wyraził... Z rezygnacją tedy znosił los przygodnego recenzenta, osładzając go od czasu do czasu widowiskiem z repertuaru romantycznego, witając z zapalem poezję bodaj w sztukach Sudermana.

Jeszcze kilku z tej »starej gwardyi« pisywało w czasopiśmie, niektórzy wpływ nawet wywierali na pewne umysły, jak n. p. Dyonizy Henkiel, Pytya tajemnicza, Egerya zakulisowa niejednego z uznanych wybitnych pisarzy, bardzo wymowny, lubo mało piszący obrońca starych sztandarów — ale pokolenie to było z pod znaku słońca zachodzącego, idealisci oderwani od życia, przytem ludzie przypadkowo tylko zabłąkani do teatru. Jedyne między nimi — po Kenigu — Wł. Bogusławski oddawał się teatrowi z pasją, z wyłącznością. I jego należy właściwie do idealistów zaliczać, i on — mimo znacznej giętkości talentu — hołdował tradycjom idealistycznym, sztuce wielkiej, ale... czas był przeciw niemu. Właśnie w r. 1877 musiał Bogusławski ustąpić ze stanowiska reżysera dramatu, z powodu konfliktu z artystami, a właściwie z powodów znacznie głębszych: poziom jego wymogów literacko-artystycznych był za wysoki dla ówczesnego teatru, dla całej ówczesnej »Warszawki«.

III. Krytycy pseudo-realistyczni.

Był to czas, w którym »pozytywizm warszawski« zaczął nosić owoce — nie dla tych, co go zasiali. Propagatorzy jego byli czystej krwi teoretykami, o pobudkach i celach prawdziwie idealnych; życie zrobiło swoje. Rozrosła się, spotężniała klasa mieszczańska, a w niej poza gronem ludzi o szerokich ideach i niesamolubnych aspiracjach, większość stanowiła burżuazja, wczorajsze głodne wilczki, dziś wyznający już tylko »dążność do pasztetu«, obficie skrapianego winem, podniecającego apetyt, a także siłę do mniej lub więcej salonowych flirtów. Celowi temu musiał służyć także teatr, którego pierwszym zadaniem stało się fabrykowanie wesołości, za wszelką cenę, wszelkimi środkami, byle od czasu do czasu okrywany liściem figowym morału, byle nie zapominała o drugiej ważnej potrzebie życia: o materialnych interesach. Zabawa par force pod ochroną ciotki moralności i tendencyjność utylitarystyczna stanowiły główną cechę teatru lat osmdziesiątych. Tym celom musieli służyć wielcy w pełnym słowa znaczeniu aktorzy i artystki, do tego celu nagięto cały repertuar, w którym królowała sztuka mieszczańska z Zalewskim, Lubowskim, Bałuckim z pośród »swojskich« na czele, tym celom służyła krytyka — także z Zalewskim, Lubowskim na czele.

Prawdziwi pozytywiści z tą orgią płaskości i bezducha nic nie mieli wspólnego. Zemściło się na nich lekceważenie, jakie okazywali sztuce; gdyby się byli zajmowali krytyką artystyczną, sceną, żywiej, goręcej, nie byłaby przeszła w ręce bardzo często niepowołane, w ręce kliki. Tej, a także teatrom warszawskim, obcym pozostał pozytywista idealistyczny Asnyk, bardzo rzadko grywano jakiś utwór Świętochowskiego, lubo tak jeden jak i drugi przy całej słabości dramaturgicznej na wybredniejsze umysły wrażenie wywierają nieskończenie większe, niż wszystkie fabrykaty zawodowych sztukorobów.

Panowie ówczesnej opinii publicznej, tej opinii mieszczańskiej, salonowej, nadającej ton w mieście, której wyrocznią jest *Kuryerek*, ci starali się i zawsze się starają być obrazem przeciętności, chodzącym kompromisem, »z duszy« przemawiać każdemu filistrowi — więc zdala trzymali się od hasła »skrajnych« i wyznawali salonowy katolicyzm, salonowy konserwatyzm, oczywiście połączony z salonowym postępem, na sosie szlachecko-demokratyczno-judofilsko-antysemickim. Ze stanowiska ideowego traktować ich seryo niepodobna, ludzie to przede wszystkim umiejący »urządzać sobie życie«...

Z obozu pozytywistycznego pochodził, a lubo aktor, do kliki robiącej opinię nie należał Józef Kotarbiński. Jako sprawozdawca teatralny działał głównie w latach siedemdziesiątych; był czas, kiedy w trzech czasopismach równocześnie recenzje z bieżących sztuk pisywał; z wstąpieniem na scenę — 1877 r. — literat musiał ustąpić artyście, temu zaś potem obowiązki reżysera przypadły; nie przestał jednak nigdy żywo śledzić ruchu literatury dramatycznej naszej i zagranicznej, zdawać z niej sprawy, a i kilka większych studyów napisał (*O Makbecie, Królu Lirze, Śnie Nocy Letniej*). W Kotarbińskim dwie walczyły z sobą dusze: literata-pozytywisty, skłonnego do chłodnych, rozumowych operacji analitycznych, i aktora z szczególną predestynacją do deklamacji estradowej, ról koturnowych, póź bohaterskich z repertuaru romantycznego. Artysta wyrobił w nim zamiłowanie do dramatu w wielkim stylu, do poezji na scenie, pozytywista wyznaczał temu zamiłowaniu granicę: sprowadzając je do repertuaru poetycko-realistycznego. Z jednej strony był więc niechętnie usposobiony dla poziomych sztuk mieszczańskich, dla wszystkich tych salonowych intryg, bankructw, wiarołomstw, szantaży, skandali rodzinnych i finansowych, które bezustannie wypełniały scenę, z drugiej — unikał poezji bijącej ze zbyt głębokich źródeł ducha ludzkiego, wśród mgieł mistycznych

i muzyki niewyraźnych nastrojów, przemawiającej językiem symbolów.

Gdy walka między »starymi a młodymi« z początkiem lat siedmdziesiątych w najlepsze wrzała, Kotarbiński dał w róg utylitaryzmu i obwieszczał jego panowanie także na scenie; hasłem jego wówczas (patrz str. 7): »praktyczny duch rzeczywistości... treść użyteczna«. Sprawdzianem tym mierzył długo zjawiska literackie i sceniczne, dopóki artysta nie porywał go wyżej... dalej... zdala od robactwa eleganckiego, co pełzało w sztukach pseudo-realistycznych, ku realizmowi potężnych namietności a przynajmniej słów wielkich. Ale głębiej iść nie mógł. Wstrzymywał go racjonalizm myślenia i взгляд na użyteczność społeczną. Podnosi tedy działalność poetycką n. p. Bełcikowskiego; w dorobku jego widzi kilka sztuk, »które, dzięki swym rzetelnym przymiotom, oprą się zapewne zmien- nym falom prądów, albo mód literackich, jako stężone w formie dramatycznej momenty naszej przeszłości«; z mnóstwem natomiast zastrzeżeń przystępuje do Ibsena. Nie, jakoby nie uznawał wysokiego jego znaczenia — na to jest literatem zbyt dobrze znającym piśmiennictwo europejskie, ale »nie należy do bałwochwalców Ibsena«... ponieważ »negatywizm... nie licuje z powołaniem teatru, rozważanego ze stanowiska instytucji społecznej... W teatrze, jak i w sztuce wogóle szukają ludzie syntezy, pocieszenia, tryumfu szlachetnego idealizmu nad powszednią nędzą żywota. Założenie i stanowisko dzieł Ibsenowskich jest wprost przeciwne naczelnym prądom literatury naszej, która chce koić, podnosić i pocieszać« (*Ateneum*, artykuł o Borkmanie).

Z tą poetyką można oczywiście obejmować życia szerokości, ale zbyt głęboko sięgnąć — niepodobna. Najwyższym ideałem — Szekspir. Z biegiem lat okazało się, że przeciwnym biegunem — Wyspiański. Istotnie, zasługą Kotarbińskiego, jako krytyka, pozostanie, że nie przestał nawoływać nad poziomy, że w smutnych dla poezji scenicznej chwilach

wskazywał zawsze na wielki repertuar Szekspira, Schillera, Byrona, Moliera.

Stanowisko typowe dla utylitarystów ze szkoły pozytywistycznej, starych, jak i młodszych, którzy dotąd jeszcze odzywają się tu i owdzie w prasie warszawskiej. Najgłośniej, bo językiem o staropolskiej wprawdzie czystości, ale więcej niż staropolskiej »jędności«, przemawia dotąd w tym duchu A. Sygietyński. Poznaliśmy już jego ewolucję i jej kresy (str. 153—159). Z biegiem czasu niczego nie zapomniał i niczego się nie nauczył. Oschły, bezduszny, do reszty zatracił poczucie szczerości i prawdy, a bakałarzuje bezustannie imieniem »cnoty« obywatelskiej. Kisielewskiego dzieła zalicza do rodzaju *comédie rosse*, utwór tegoż, *Karykatury*, »nie jest dziełem sztuki«, wogóle powodzenie modernizmu tłumaczy się zasadą: *mundus vult decipi*. Ideałem natomiast — Rostand. Pisarz ten, dobrze stylizujący swe utwory, ale w którym od *a* do *z* wszystko jest obliczone na efekt teatralny, w którym niema ani krzty szczerości, on do Sygietyńskiego przemawia: »doskonałość komedii Rostanda wypływa z szczerości uczucia«... Z osnowy *Romantycznych* tchnie »coś nieokreślenie boskiego, lotnego, skrzydlatego, co podług Platona jest poezją samą«. Gorszego świadectwa daltonizmu wystawić sobie chyba niepodobna.

Pisywał ok. r. 1880 o teatrze sporo Jan Brzeziński (*Incognitus*); wpatrzone w kanony Sarceya recenzje jego, w eleganckiej, ujmującej formie apelowały do zdrowego rozsądku i domorośłych uczuć estetycznych czytelnika; z powodu np. *Antei* Świętochowskiego sprzecza się krytyk z autorem za jego pesymizm, przeciwstawia mu słowa Don Carlosa; *Ich gebe nichts verloren, als die Todten*, i konkluduje: »nie ma miejsca na poważną filozofię w teatralnym sprawozdaniu, a jeszcze mniej właściwem polem dla niej jest teatr«. Estetyka ta zdrowego gustu trzymała go też zdala od płaskości i trywialności, w którą repertuar coraz bardziej się pogrążał;

z wyrazem wytwornego epikurejczyka umiał krytyk śmiać się na sztuce istotnie dowcipnej, ale już na farsie takiej, jak *Mąż z grzeczności* przyjmuje na siebie odium śledziennika, człowieka o uśpionym humorze etc. — ale śmiać się już nie potrafił. A »gust« publiki stawał się coraz trywialniejszy. Jednakowoż nie ci krytycy wpływ na opinię publiczną w latach osmdziesiątych do połowy dziewięćdziesiątych wywierali, lecz ci, co najlepiej umieli do czasu się przystosować i na jego nerwach grać. Dziwny to był czas, kiedy opinia milionowego i inteligentnego miasta dawała się wodzić na pasku kilku młodym ludziom, którzy niczem w społeczeństwie się nie odznaczyli, tylko dezinwolturą życiową i sprytem reporterskim; kiedy na czele najwpływowszego dziennika, *Kuryera Warszawskiego*, stał Tadeusz Czapelski, na czele *Kuryera Codziennego* — Antoni Mieszkowski i po swojemu »trzęśli Warszawą«. Obraz ówczesnych stosunków z realistyczną wiernością dał Sygietyński w swojej powieści *Wysadzony z siodła*. Koniec lat osmdziesiątych i dalsze — było czas sparaliżowania wszelkiego życia ideowego w Warszawie, stagnacji ducha w każdym kierunku; działo się to w dziedzinie kwestyj społecznych, w świecie artystycznym — nastąpiło zniechęcenie po zawodzie, jaki przyniósł konkurs dramatyczny im. Bogusławskiego, młode nadzieje artystyczno-literackie zgasły z *Wędrowcem* Witkiewicza, i z *Życiem*; atmosfera nastąpiła jałowa, myśli i spraw wielkich pozbawiona, zgniła; przesiąkły nią wszystkie twory umysłu, także teatr, także krytyka teatralna. Nastąpiły stosunki, obce prawości, wyższej ambicji i powadze artystycznej. W świecie teatralnym zapanowały rządy intrygantów i intrygantek, szlachetniejsze aspiracje artystyczne dławiono, traktowano z Tartuffe'owskim uśmiechem. Z *Kuryera Warszawskiego*, który »ton nadaje«, wyrugował Bogusławskiego Kaz. Zalewski i przez lat dziesiątek dyrygował destruktywną robotą; reżyserzy »Rozmaitości«, ulegając presji »opini publicznej«, obniżali coraz bardziej charakter

sceny do poziomu spekulacji; spekulacja zagnieździła się i w późne lata kwitła; nieraz bywało, że gdy operetka przygotowywała nową »sztukę«, znajdowali się »recenzenci« i »wzmiankarze« rozmaitych dzienników, którzy już na kilka tygodni przedtem »ubijali« dramat i komedię poważną, by nie robiły konkurencji muzie podkasanej. O ile zaś »poważne« sztuki były wystawiane, miał na ich wybór i kierunek wpływ decydujący areopag krytyków, którzy w większej części byli... autorami scenicznymi; gdy jeden dziennikarz »kładał« dramaty, by zachować publiczność dla operetki, drugi mordował wszystkie sztuki, które w dwa miesiące szły przed jego dziełem. Mówiono wtedy w Warszawie o »syndykacie« autorów, który dla członków zmonopolizował na wieczność teatry warszawskie i nieśmiertelność; faktycznie tak się działo, że kolegujący na Parnasie autorzy, jako krytycy obchodzili się z autorami, należącymi do kliki, bardzo... po koleżeńsku, fabrykowali »naszych znanych«, »kochanych«, o ile to syndykato wi odpowiadało, — największą mając w sercu pogardę, zaś na piórze lżę atramentową dla poezji, dla sztuki w wieczystem słowa znaczeniu. A wszystko wśród frazesów, pełnych namaszczenia i cnoty, tudzież pod hasłem: *ridendo castigare mores*.

Kazimierz Zalewski, jako krytyk teatralny, pozostawił po sobie pamięć recenzenta, którego przede wszystkim trzeba czytać zarówno w tekście, jak i między wierszami. Oddalony w czasie i przestrzeni czytelnik ani domyśli się, ile kunsztu jest w każdej jego recenzji, w tem co mówi i w tem, czego nie wymawia. Pierwszy obowiązek pisarza: uczciwość względem słowa — sprowadzony do pojęć Talleyrandowskich; każda serya jego artykułów to plan kampanii wojennej, słowa jego — sztylety zamaskowane, luki w nich — podkopy. Najpopularniejszy sztukorób lat osmdziesiątych, autor takich dzieł, jak *Nasi zięciowie*, *Małżeństwo Apfel*, *Oj mężczyźni*, o ile czuł się dobrze na terenie, na którym

odgrywają się te jego sztuki, o tyle był obcym w świecie uczuć istotnie wielkich, wzruszeń prawdziwie głębokich, w świecie poezji; wypowiedzieć tego głośno nie można — ale od czegoś słowo, jeśli nie na to, by ukrywać myśl! Po przebudowaniu Teatru Wielkiego, gdy tu i owdzie dały się słyszeć uwagi o potrzebie podwyższenia poziomu repertuaru etc., Zalewski również głos zabrał. Naprzód więc ukłon w stronę możliwych i panujących. »Dyrekcja rządowa teatrów zrobiła rzecz swoją (przebudowę gmachu) pięknie, a zwierzchność krajowa uposażyła miasto w salę widowisk i scenę, odpowiadającą wszelkim wymaganiom europejskiej publiczności«. Tyle *ad captandam benevolentiam*, ramy są podziwu godne, a w nich co? »Coś pisano, czy mówiono o byronowskim *Manfredzie*. Nie radziłbym robić tego eksperymentu, przynajmniej na początek«. Naturalnie. Romantyzm, poezja książkowa, brak »uczucia scenicznego« itd. On, Zalewski, zresztą nie przesądza, ostrzega tylko. Hm... jest przecie stary Szekspir. No i Fredro, ten młodszy, syn. *Wielkie bractwo* idzie na pierwszy ogień. Wybór trafny i szczęśliwy — czy nie wspinała inauguracja nowego sezonu w odnowionym domu? Ba, na tem nie koniec. Chwała Bogu. »Obiecują nam *Bawidelko* Lubowskiego i *Protekcyę Dam* Przybylskiego. Dwie nowości oryginalne. Brawo!« I jeszcze raz brawo, gdy sztuczdyło jakieś Lubowskiego na scenie się ukaże. Czemu nie? »Autor najlepiej oceni autora, aktor aktora, a wogóle każdy artysta artystę, bo go odczuje i zrozumie. Naturalnie wszędzie przydarzyć się mogą ludzie zgryźliwi i zawistni, ale to już rzecz charakteru i temperamentu, a przedewszystkiem prawości publicysty, którego nie godzi się podejrzewać o uczucia niskie i niegodne, szczególnie u nas, wobec pewnego rodzaju posłannictwa, jakie mają przed sobą prasa i krytyka«. On, Zalewski, do zawistnych nie należy, oddaje więc Lubowskiemu sprawiedliwość; wielki jest Lubowski, znakomity, drobną tylko ma wadę, zamało obmyśla fabułę. Zresztą jaki dowcip, co za

sytuacye, a przedewszystkiem — co za moralność! Tak, to rzecz główna, kamień węgielny, opoka. On nam to mówi, Kazimierz Zalewski; jako autor sztuki: *Oj, mężczyźni, mężczyźni* zna się na tem dobrze. Pełen więc jest oburzenia, gdy afisz przynosi jakąś sztukę z tej dalekiej Północy, gdzie pisarze zamiast obmyślać ciekawe fabuły, szmat życia rzeczywistego lubią rzucać na scenę, w psychologię się zabawiają. Ot, takie np. *Odwiedziny* Edw. Brandesa. Czyż rzeczywiście Dania już tak nisko upadła moralnie, czy też tylko pisarze, nie mający nic wspólnego z nią pod względem krwi i kości, tak kalają tradycyę Andersenów? O pocziwe tradycyę Andersena Zalewskiemu najwięcej się rozchodzi i serce jego ze smutkiem widziało, jak nietylko z północy jad się sączył w umysły, ale także z Francyi, z tej Francyi, która była tak niemoralną, że rehabilitowała kobiety upadłe, wierzyła w nawrócenie się grzesznic, gdy on, Zalewski, jest na punkcie cnoty niewieściej nieubłagane surowym. Ale Francya przecie jest właściwą ojczyzną jego ducha... i z niej sączy się już także »brud podwójny: treści i formy« — z teatru Antoine'a...

Takie idee kładł Zalewski w głowy czytelników *Kuryera*, a każdy jego artykuł — to nota dyplomatyczna, każde słowo — posunięcie na szachownicy. Oczywiście dla dobra sztuki polskiej. Pod jednym względem mógł coś dla niej zrobić i nauczać czytelników: pod względem techniki scenicznego. Tę znał Zalewski może najlepiej z pośród wszystkich naszych autorów; nic dziwnego, chodził przecie do szkoły Sardou'a i Dumasa, a przedewszystkiem Scribe'a i wyuczył się doskonale wszystkich tajników roboty. Swoim zwyczajem prędko ten fakt uogólnia i w dobrym zresztą artykule o Scribie wszystkich autorów dramatycznych od sztukoroba francuskiego czyni zależnymi. Któż od niego nie brał: Korzeniowski, stary Fredro, cały świat... Nawet on, Kazimierz Zalewski, ma do starego, który »mogąc zostać wielkim auto-

rem, wolał zostawić wielki majątek», pewną słabość... Bo też w karierze dramatopisarskiej »znaleść temat« — to połowa wygranej, »faktura« — druga połowa... A dusza? O tem się nie mówi. Nigdy. Powyższe zalety wystarczają — no, i moralność. Z »młodych« Zalewskiemu najwięcej się też podoba Suderman. *Koniec Sodomy* to arcydzieło bez zastrzeżeń. Budowa doskonała, moralność tryumfuje. Inne modernizmy — brud...

Śladami Zalewskiego kroczył Edward Lubowski, tylko bez jego sprytu, stylem znacznie nudniejszym, robotą z trudem łątaną. I on, naprzód w *Tyg. Ilustrowanym*, potem w *Kuryerze Codziennym*, uważał się przedewszystkiem za kapłana, postawionego na straży moralności, wiary i dobrych obyczajów, i on dbał o prawdę życiową, a rozumiał pod nią najzwyczajszą spekulację na widza. Ujęta ona w system, zbudowany na podstawie znajomości psychologii przeciętnego tego widza mieszczańskiego, który za swoje dwa ruble pragnie wieczór spędzić dobrze, będąc mile łechtany, ale bez zgorszenia publicznego i bez ostatecznej irytacji, czem jest pesymizm i inne izmy. Jednemu z młodych autorów daje więc Lubowski naukę, by w morale nie żałował kropki nad *i*; szkoda też, że do trzech swoich aktów nie dopisał czwartego, w którym charakter bohatera miałby czas się poprawić — to widza zjednywa. Taksamo zarzuca Kozłowskiemu, że »wziął za przedmiot fakt rzeczywisty, czy uchodzący za taki, mniejsza o to. Ale nie zmienił go stosownie do potrzeb dramatu, wymagającego, aby walka i kolizye, przeprowadzane w nim, toczyły się między charakterami, zasługującymi na współczucie widza, na jego, że tak rzekę, duchowy współudział«. To grunt; krytyk, który jest równocześnie autorem, wie o tem dobrze. Szkoda, że nie wiedział o tem Szekspir, kiedy pisał Macbetha i Ryszardów, ani też Moliere i w. i. Wysoka moralność idzie w tych recenzjach w parze z zupełnem kalectwem estetycznem.

Do arystarchów tych przyłączył się był także Antoni Mieszkowski (Puk), typowy reporter, z jego gładkością piskorza, która umie się obrócić w arogancję dufnego w siłę druku żurnalisty; człowiek bez wyższych aspiracji, krótki czas swego żywota zapelniający gorączką i sensacyami, jakie gra na arenie publicznej a jeszcze więcej zakulisowej przynosi. Takich reprezentantów dziennikarstwa miała i ma Warszawa mnóstwo; najlepiej im w sferze teatralnej, gdzie wszystkie ich instynkty mogą być zaspokojone.

Dużo recenzyj rozrzucił w czasopismach Maryan Gawalewicz. Główną ich cechą: kompromisowość. Gawalewicz ma więcej wiedzy, niż typowy »pan redaktor« warszawski; studya jego o *Śpiewaku Wiesława*, o *Fr. Zabłockim*, o *Makbecie*, *Antoniuszu i Kleopatrze*, tom jego *Szkiców literackich* świadczą, że salonowy powieściopisarz nie zabił w nim umysłu poważnego; że niezbyt oryginalny w poglądach, nie nowy pod względem materiału zużytkowanego, umie jednak chwycić rysy zasadnicze dzieła i indywidualności, widzieć w nich nietylko to, co na dłoni leży. Głębokie, szczere zamiłowanie, jakie żywi dla teatru, szerszą obejmuje skalę, niż u innych miłośników warszawskich, wpatrzonych do niedawna niewolniczo, bezkrytycznie w Paryż: zna dobrze teatr niemiecki, zajmuje go skandynawski, próbował na deskach amatorskich ożywić nawet starogrecki. Był jednym z pierwszych, co się poznali na znaczeniu teatru Ibsena i jego rodaków. Trafniemi słowy witał ich w r. 1883 (*Tyg. Powszechny*): »Utwory nowszych skandynawskich pisarzy mają w sobie coś z charakteru przyrody tego kraju. Niby świeży, orzeźwiający powiew od morza, co przeciąga wzdłuż skalistych, romantycznych wybrzeży, wieje z nich zdrowy, odmienny jakiś duch, poezją zaprawiony; jakiś silny męski charakter, śmiały, praktyczny rozum, trzeźwy pogląd na życie i sprawy ludzkie...«

Odczuwa Gawalewicz nowy prąd siły moralnej, twór-

czości artystycznej, a równocześnie przy każdej sposobności głowę musi pochylać przed znanym, pocziwym »białym dworkiem«, porywa go wzniosłość tragiczków greckich, ale także »rodzimy humor« naszych pocziwych i mniej pocziwych farsistów; pojmuje tragiczny, więc *eo ipso* etyczny światopogląd sztuk Przybyszewskiego, ale ta etyka »nie przekonuje i nie przejmuję aż do głębi, bo piękno i szlachetna wzniosłość jej uciepieć musiały na tem, że ją autor wydobywa z bardzo brudnego i mętnego źródła«. I tak wszędzie mamy połowiczność, cofanie się przed śmielszą myślą, jednolitą, konsekwentną całością. Takisam ostrożny, połowiczny jest najczęściej jego sposób pisania. O *Luminarzu* Kozłowskiego: »Otóż powiem z góry, szczerze i otwarcie, że rzecz jest dobra, nawet bardzo dobra w szczegółach, w pojedynczych scenach, w epizodach, ale w całości pod względem głównego motywu i pomysłu nie sprawia wrażenia silniejszego, bo pomysł nie jest świeży« etc. etc.

Taki styl jest może na miejscu wobec autorów początkujących, których określać trudno, zniechęcać się nie chce; w odniesieniu do naszych znanych i uznanych budzi w czytelniku refleksyę, mocno kwestyonując właśnie ową zachwalaną otwartość recenzenta. Naogół pozostaje wrażenie obcowania z krytykiem, który na każdym kroku nakazuje sobie kompromisy...

Jeszcze niejednen dałby się wymienić krytyk tej kategorii, ale galeria typów chyba wyczerpana. Wszystkie one są wynikiem czasu przejściowego i stosunków smutnych, najłepszy z nich do wysokości zadania swego nie dorośli, kilku zapisało się tylko działalnością destruktywną, świadomie zmierzającą do utrzymania stosunków, które scenę warszawską do niedawna czyniły najbardziej zacofaną w Europie, bardziej ekskluzywną, bardziej usuwającą nowe prądy duchowe, niż to czynią konserwatywne z natury swojej sceny nadworne n. p. w Wiedniu i w państwach niemieckich.

I myśl znudzona studyowaniem trujących tych kwiatów z bagniska wyrastających, znowu zwraca się do pisarza, który wśród zmiennych losów kolei, w najgorszych nawet warunkach, nie przestał wysoko nosić artystycznego sztan-daru teatru, i lubo nie szedł na czele czasu — zawsze umiał nakazywać, bo i sam miał szacunek dla sztuki. W r. 1897 K. K. Zalewski stał się w *Kurjerze Warszawskim* niemożliwym, fejleton teatralny objął znowu Wł. Bogusławski.

IV. Wł. Bogusławski.

Trzydzieści pięć lat recenzentem teatralnym... Przez blisko czterdzieści lat, wieczór po wieczorze, z małymi wyjątkami, zajmować fotel w teatrze i ze skupioną uwagą patrzeć na owe wirowe tańce życia i śmierci, smutku i wesołości, na druzgoczące lawiny fatalizmu i strzelające z czołusci gamy śmiechu, które przedstawiają życie... Na zmagających się daremno z Losem patrzeć półbogów i na mrówki ludzkie, orkanem tanich uciech i marnych złudzeń porwane; bezustannie mieć w uszach spiżowy głos wyzywających Fatum bohaterów i szelest skrzydeł elfów wiecznie od nas odlatujących i chichot bezmyślności zawsze z siebie zadowolonej... Wieczór po wieczorze uciekać od życia, aby spotkać się z tem życiem w postaci skondenzowanej, ukazującej wszystkie miłe błazeństwa młodości, smutne zmarszczki starości, wszystkie klęski, jakie przynosi wiek męski, w zwiększeniu, przejawieniu, z niemocą, która umysł niesmakiem zalewa, z siłą, która gra na wszystkich nerwach, całej uśpionej muzyce duszy każe rozbrzmiewać. Uciekać od życia — i mieć przed sobą to życie w całej brutalnej wyrazistości preparatu od reszty świata izolowanego, czasem przesłonięte tajemniczą, wonną mgłą poezji, którą najczęściej brudzi



Wł. Bogusławski.

szminka, targa kabotyństwa, rozprasza trywialność wykonania... Uciekać od życia w sferę kontemplacji, w świat złudzeń, w krainę piękna — aby bezustannie stać w ogniu bojowym, z piórem w ręku staczać wojny, być otoczonym hałasem, wirem i czychającymi z każdego kąta wrogami. Używającym być, conajwyżej dzielić się wrażeniami, a równocześnie szarpać sobie nerwy, rozrzucać kawałami mózgu,

z punktualnością służbisty być na posterunku, o oznaczonej porze — do usług publiczności, zawsze czujnym, zawsze w towarzystwie wszystkich bogiń sztuki, a w kontakcie z *profanum vulgus*, zawsze pisać o pięknie, o duszy, o pierwiastkach nieśmiertelności — gdzie? na fali tak niewiernej, tak przemijającej, jak fejleton o egzystencji jednodniowej...

Aby temu podolać — niemałą trzeba w sobie mieć sumę miłości bezinteresownej, zdolności do entuzjazmu i równocześnie do abnegacji, sporo, sporo idealizmu...

Wszystkie te cechy znamionują Wł. Bogusławskiego, czyniąc go jednym z przedstawicieli piękna w naszej literaturze, piękna najistotniejszego i nigdy nie wędnącego — piękna ducha... Urąga ono ludziom i wypadkom, bo podkład jego pozostaje szlachetnym i zawsze prawdziwym, choćby wyrazy jego okazały się mylnymi, chwilowe przejawy zawodnymi. Na człowieka składa się najgłębsza istność duszy i wszystkie naleciałości z czasu i przestrzeni płynące; tylko ta pierwsza, ta jaźń wrodzona, jest istotą naszą, podług niej należy mierzyć i sądzić, reszta z falą przyszła i do fali należy. Wł. Bogusławskiego najgłębszą cechą jest idealizm.

Idealizm: wpatrzenie się w jakieś prototypy piękna (dobro jest także pięknem), chęć dostrajania życia do nieśmiertelnych ich linii — siła to olbrzymia, większa od wszystkich potęg realistycznych; bo gdy ostatnie na ziemi przebywają i zmienne są i łatwo się wyczerpują, obejmie idealizm sferę nieskończoną, ani zmierzyć ani wyczerpać się nie da: wieczne źródło doskonałości i doskonalenia się, bo idei i form; wieczne źródło bodźców intelektualnych, sił do realizacji, zapachu serdecznego.

Bogusławski jest idealistą. Poznać to po jego stylu pisańskim, który po trzydziestu kilku latach pracy, nieraz »na kolanie«, w rękach człowieka siedmdziesięcioletniego zachował ton szlachetny, zawsze wysoko nastrojony a bez świadczącego o nieszczerości patosu; pełen powagi i wytwornej prostoty, czasem przyprawiony dobrą domieszką soli prawdziwie atyckiej. Poznać to po wysokiem znaczeniu, jakie przypisuje scenie; frazesów w tym kierunku nie rozsiewa; nie spotkać u niego tych deklamacyj na temat misyi, świętyni, kapłaństwa, jakie regularnie przy pewnych okazjach, albo i bez okazji wygłaszają najczęściej ci, co najmniej je odczuwają; kochający — w przedmiot miłości poprostu wierzy, bez rozumowań, bez motywów, na mocy nieprzepartego nakazu wewnętrznego, wierzy i służy mu i pragnie tylko dobrze mu czynić: Bogusławski stara się też o jedno, o co krytyk starać się może: by teatr był artystyczny, wszechstronnie artystyczny, artystycznie dobry. I w tem jego pojęciu sztuki najwyższy idealizm. W dążeniu, w nastroju, nie w treści konkretnej.

W treści tej — Bogusławski, wpatrzony w prototypy sztuki wielkiej, umie się liczyć z chwilą, więcej nieraz z chwilą, niż z czasem. O, nasze stosunki, stosunki cywilizacji współczesnej, uczą człowieka być skromnym! Jeżeli się żyje w ognisku cywilizacji, gdzie co krok o wzniosłość ociera się trywialność, jeżeli tem ogniskiem jest Warszawa, gdzie wznio-

słość jest wzbroniona a śmieszna trywialność szeroko rozpościerała się przez sześć wieczorów w tygodniu — człowiek prędko stałby się mizantropem, gdyby nie miał w sobie wielkiej dozy filozoficznej wyrozumiałości i pobłażliwości. Bogusławski toleruje tedy nawet farsę; z anielską cierpliwością przesiedział niezmierzoną ilość wieczorów w teatrze, kiedy głupstwo wywracało swe koziółki i puszyło się i panoszyło w sposób, który z początku jest zabawny, ale z czasem musi irytować, nareszcie do pasyi doprowadzić. On jednak równowagi nie tracił, farsy traktował bodaj ze stanowiska higieny, umiał uśmiechać się dyskretnie, a chwilami nawet ożywić się, rozgorączkować, z naprężonymi słuchać i patrzeć nerwami: kiedy budził się w nim prawdziwy teatroman, kiedy poza sztuką uderzała go inna część teatru: aktor, kiedy tym aktorem był Żółkowski, nieśmiertelny Żółkowski, jedyny aktor, któremu Bogusławski przyznaje miano genialności, a który tę genialność wykazywał najczęściej w niegodnych wspomnienia sztucznydlach, najczęściej w francuskich... Idealista jest zrezygnowany wobec konieczności bytu, rewolucjonizm nie leży w jego temperamencie, ale nie przestaje mu nigdy przyświecać gwiazda wieczysta, ale w duszy nie przestaje grać tęsknota nieskończona. »Repertuar nasz jest tak biedny, tak upokarzająco wobec innych scen ubogi« — wzdycha z żalem... »Repertuar francuski!« mówi innym razem. »Talenta naszej sceny wyrabiały się na płodach obcego pióra!« Znałca, obdarzony nerwem prawdziwie teatralnym, umie i w tym repertuarze odkryć pewne zalety. »Chociaż Scribe — czytamy (*Siły i środki*, 27), którego Dumas syn tak trafnie i charakterystycznie nazwał Szekspirem chińskich cieniów, nie zostawił w literaturze śladów godnych utrwalenia, nie można mu dwojakej odmówić zasługi: wydoskonalenia optyki teatralnej, nadającej pewną złudną plastyczność tym nikłym zjawiskom latarni czarnoksięskiej i wytworzenia całej generacji aktorów, którzy z taką sztuką owe

chińskie cienie w ciało przyoblekać potrafili...« Nie wystarczają jego smakowi także kierunki pseudo-poetyczne z połowy XIX wieku: »zarówno z pod cudnego wiersza Wiktora Hugo, jak z pod zręcznych wiązań maszyneryi starszego Dumasa, który był Scribem dramatu, wychyla się, jak jądro z takiej lub innej łupiny... melodramat...« Zwykle dobrze odróżnia Bogusławski wielką sztukę od imitacji, gest estetyczny od treści, skrzyknienie się poezji od ducha głębokiego; krytycznie traktował tragizm utworów Rapackiego, wobec powszechnych zachwyty nad *Monną Vanną*, on tę sztukę skwalifikował odrazu, jako »zwyczajny dramat romantyczny«, co mu nie przeszkadza rozumieć Maeterlincka i przeciwstawić go np. autorowi *Martwego miasta* słowami: »D'Annunzio jest niepospolitym artystą i w tem się różni kardynalnie od Maeterlincka, który ma nawskroś religijną naturę«. Dusza idealisty odczuwa głęboko wielką poezję i zmuszona liczyć się z wymogami dnia — tembardziej tęskni, i zdarza się nieraz, że błędny ogień, szczególnie na swojskiej grzędzie, za zbliżający się brzask jutrzni poczyta. Ha, »jesteśmy urobieni z materiału naszych marzeń!« wzdycha Szekspir.

Idealizm Bogusławskiego ma jednak specyjalną pewną cechę. Jest akademicki. Dobrze to czuć, że krytyk nasz patrzył na śmierć mnóstwa marzeń, siedzi na ruinach, dość ma burzy i wstrząśnień. Wpatrzony jest zawsze w najwyższe prawzory piękna i dobra, ale państwo Platona jego wzrokowi przedstawia się, jako kraj wieczystego święta, gdzie przebywają cienie, błogosławione uroczystym spokojem. Dostyć ma walk, dosyć dysonansów. Pragnie harmonii.

Nie oznacza to bynajmniej, jakoby Bogusławski należał do tych zwolenników miłego spokoju, którzy z natury są obdarzeni szczęściem płytkości, zamykają się z lubością w ciasnej skorupce, otulają watą i poza sobą nie przeczuwają nawet otchłani. Umie on sięgnąć w głąb duszy, poza siódmą skórę bohaterów i bohatererek, dostrzegać ukryte przed

okiem tragedye krwi, poza niemi — procesy bardziej jeszcze poplątane i zagadkowe. Gdy biedny *Woźnica Henschel* Hauptmanna pada, Bogusławski widzi, że »tajemnica konfliktu... zdaje się być pograżoną głębiej, aż tam, gdzie kończą się myśli jasne i rwą się powikłane sploty fizycznych skłonności z moralnemi zasadami, a gdzie rozpoczyna się sfera głuchych przeczuć i bezwiednych dusz poruszeń, gdzie Dobro i Zło, prawie niezależnie od temperamentowych pobudek, kryją się, niby jakieś nieuchwytnie pierwiastki natury ludzkiej. Występują one do walki w duszach Henschla i jego żony, między którymi rozgrywa się w realistycznych małomiasteczkowych ramach idealna *Tragedie des Unbewussten*«. Podobnie dostrzega Bogusławski perspektywy najdalsze, jakie wielkie dzieło sztuki odsłania. Nawet w *Złotem Runie* Przybyszewskiego czuje »przyływ tej kosmicznej potęgi, po którym zostaje wrażenie przygniatającego wszystko i wszystkich fatum — i to wrażenie ma coś pokrewnego z wzruszeniami, jakie wywiera tragedia grecka...«. Wyższy nad pospolitość jest idealizm Bogusławskiego, ale tak czynniki wrodzone, jak i wpływy czasu i otoczenia stawiają pewne granice nietyłe lotowi jego duszy, ile rozumowaniu; nietyłe odczuciu jego, ile sferze woli.

Idealistom prawdziwym, naturom kontemplatywnym, aż nader często brak instynktu inicjatywy praktycznej, brak tego rzutu w chaos życia, który rozdziela żywioły, hipnotyczną siłą jedne przyciąga, łączy, organizuje, drugie w odmet strąca. Bogusławski w swoich występach twórcą, odkrywcą i organizatorem nie był. Próbował nim być, jako reżyser, jako pisarz nie był człowiekiem walki, afirmacji stanowczej, kierunku; nie zapuszczał się też zanadto w nurty czasu, nie szukał, nie wydobywał nowych talentów; brał te dzieła, które z kraju i zagranicy przychodziły już z pewną marką. Cała literatura zapoznanych, literatura poetów, wyprzedzających swój czas, odtrąconych, wyklętych, lub poprostu nie przyję-

tych »do wiadomości« przez tych, co robią znakomitości: przez reporterów stołecznych, cała ta kopalnia nieraz wspa- niałych wśród rudy brylantów, także Bogusławskiemu pozostała obcą. W naturze jego przeważa pewien konserwatyzm, odnoszący się z nieufnością do wszelkich fermentów, do wszystkiego, co burzy piękną linię estetyczną. Inaczej zapewne byłaby się ukształtowała dramaturgia Bogusławskiego, gdyby w teatrze, do którego uczęszcza, grywano nietylko *Mazepę*, ale i prawdziwie wielkie, najoryginalniejsze Słowackiego dzieła; nietylko farsistów i rozmaitych »pseudo« francuskich, lecz także Alfreda de Vigny, a bodaj Villiers de l'Isle Adama; nietylko trzy-cztery zbanalizowane sztuki Szekspira, lecz i jego najpotężniejsze arcydzieła, a także poprzedników, a także prawdziwego Ibsena, Strindberga, Maeterlincka i najzdolniejszych ich komparsów... A cały niezmierny repertuar tragiców starożytnych Grecyi, Wschodu? W ciasnych urobił się formach duch Bogusławskiego; stara się on je przebić, i nieraz istotnie podziwiać należy jego odczytanie szerokie, jego interesowanie się mnóstwem kwestyj, jego znajomość wypadków czasów ostatnich, ale są to »wypadki« w znaczeniu zanadto oficjalnem, zanadto salonowem, zanadto akademickiem. I taki pokost ma cała jego kultura. Wszystko w niej wyrównane, zaokrąglone, doprowadzone do linii estetycznej, do wyrazu klasycznego. Ideałem Sienkiewicz. Wielbi go też Bogusławski bezgranicznie, z *Quo vadis* spływa nań »krzepiąca otucha i ożywcza pociecha...« Antytezą Zola: »filister o krótkowzrocznem spojrzeniu, p. Homais z jego aptekarską analizą moralnych pierwiastków cywilizacji«. Ze zdziwieniem czytamy potem, że »arcydziełem literatury powszechnej zostanie *Germinal*, a *Pogrom* będzie na zawsze typowym tworem wielkiego talentu Zoli«, który w tem dziele jest »Homerem rozkładu«. Jakto — Homer i filister? Duch Germinalu i p. Homais? Ostatecznym wyrazem kultury akademickiej: stosunek Bogusławskiego do Ibsena. Idealista, wierzący w ja-

kaś *harmonia praestabilita*, esteta, wymagający przedewszystkiem linii pięknych, wzdrygać się musi przed tym obrazem rozdarcia, przed tym wielkim znakiem zapytania, jakim Ibsen jest dla kultury współczesnej; staje też przed ponurym starcem z północy z grozą, z lękiem pewnym: »Podobnie jak Maeterlinck, tylko innymi sposobami, wnosi Ibsen do twórczości suggestyę i to, co w wiekach średnich nazywano *obsessio*, a na co mamy tylko niedokładnie rzecz malujący wyraz *obleganie*. Jestto wynik wrażenia, powtarzającego się dopóty, dopóki nie opanuje stopniowo wszystkich naszych władz i nie sparaliżuje ich pragnienia, pod ciężarem jakiegoś wspomnienia, oczekiwania, trwogi. Taką trwogę, takie przeżenie po mistrzowsku nad swoją publicznością rozpościera Ibsen, suggestyonista niezrównany i stosujący, jak mało kto, środek oblegania, *obsessio*«.

Wrażenie z tragedyi tak sformułowane daje się sprowadzić do pytania o wiele szerszego: czy tragedia ma charakter optymistyczny, czy pesymistyczny; czy działanie jej jest krzepiące, czy deprymujące.

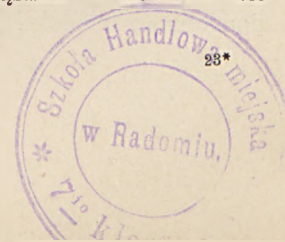
Pytanie stare, rozmaicie przez teoretyków traktowane. Nie chodzi jednak o to, co estetycy, ale co twórcy o tem mówią, o światopoglądy chodzi wielkich dramaturgów. I ich mowa jest podzielona, u jednego i tego samego poety sprzeczne nieraz znajdujemy poglądy. Słowacki, zsyłając grom na głowę Balladyny, jest optymistą, wierzy w moralny porządek świata, działa »krzepiąco«; Lila Weneda kończy rozpaczą, blask wiary i nadziei jest tam bardzo słaby. Szekspir w niektórych dramatach wymierza bohaterom sprawiedliwość, gdy jednak gwałtowny a szlachetny Otello morduje niewinną Desdemonę i sam też ginie; gdy nad siwą głową Lira najśrodsze szaleją wichury — kara, padająca na winnych, jest zadośćuczynieniem zbyt słabem wobec wymogów optymizmu. Nowoczesna sztuka jest pod tym względem usposobiona fatalistycznie, kir rzuca czarny na ludzi i wypadki, żadnych

nie przepuszcza promieni. Gdy królowna Maleine ginie udużona; gdy *Ślepcy* niepowstrzymanie idą ku morzu, które ich z pewnością pochłonie; gdy w ostatnim akcie *Thaczy* rozlega się salwa strzałów i stary, wierzący Hilse ginie, musi widzieć zwątpić w Opatrzność. I zgrzytem tym kończy najczęściej swe sztuki Wyspiański — (na zwycięstwie prawa moralnego zbudowana natomiast dramaturgia Przybyszewskiego).*)

Bogusławski jest idealistą, wierzy w odwieczne idee sprawiedliwości i dobra, którym bieg rzeczy ziemskich jest podporządkowany. Poetykę z tego światopoglądu wysnuł i na długo ustalił Schiller; podług niej los druzgocząc — powinien zarazem podnosić; wyższa sprawiedliwość dziejowa, idea moralna powinna wszędzie tryumfować. Jest tedy optymistą — i tym ostatecznie musi być idealista akademicki, jak Bogusławski. Nie może się tedy oprzeć depresji na sztuce Ibsena, nie może tego uczucia uważać za estetyczne, uważa je tylko za *obsessio*... Powstaje tedy przeciw całemu Ibsenowi, którego logika musi mu także być obcą, uważa go tylko za »przejściowego«, prorokuje, że z całej jego działalności pozostanie tylko poeta *Wojowników, Pretendentów* dla sceny, pozostanie *Cezar i galilejczyk* do czytania, kilka postaci kobiecych i jako całość — *Nora*... Wobec nieprzepartej hypnozy, jaką Ibsen ze sceny przecie wywiera, odwołuje się Bogusławski do praw teatru, w *Upiorach* widzi tylko efekty szpitalne, nakoniec wprost Sarceya przypomina apelem do zdrowego rozsądku...

Jest w tej walce, wydanej przez Bogusławskiego Ibsenowi, zanim ten właściwie przybył do Warszawy, dużo nieporozumienia. Czy poeta norweski istotnie działa deprymująco? Jeżeli się chce *Upiory* traktować ze stanowiska moralności, to raczej potwierdzenie one przynoszą idei ładu etycznego; wszak poeta głosi tu poprostu etykę starego zakonu: złamanie

*) Nader ciekawe w tej sprawie roztrząsania w *Aesthetik des Tragischen* Johanna Volkelta.



praw moralnych przez porucznika Alvinga i jego żonę, żyjącą z nim bez miłości, mści się na nich samych i na synu. Prawo więc moralne podniesione do potęgi, do fatum. I nie wszystkie dzieła kończą się pod wrażeniem przygniatającem. W muzykę melancholijną, łagodną, kojącą rozplývają się ostatnie akordy *Eyolf*a, *Gdy my umarli zmartwychwstaniem...* Fragmentarycznie traktuje Bogusławski Ibsena i niesprawiedliwie — ale ostatecznie wierny jest swojej naturze. Czystej krwi idealista, na gruncie warszawskim przetworzony w dramaturga akademickiego, nie może przejść pierwiastków zbyt rewolucyjnych, burzących stare wartości, ukazujących zamiast linii estetycznej — wszystkie bolesne konwulsje dzisiejszej cywilizacji...

Stąd stosunek między Bogusławskim a »młodymi« naprężony. Duch akademicki czuje się przez burzliwe fale atakowany, zatapiany, lubo osobiście nikt przeciw niemu nie steruje — czas tylko w innym zdąża kierunku. Stąd w artykułach jego ostatnich niejednokrotnie wyrazy zgryźliwe, tony zaczepne. Łagodnie ocenia atak sceniczny na »młodych« Palińskiego, nadużywając już sztukę swego pięknego słowa: »Czas — pisze — krytycznem okiem wejrzeć w ten świat spazmatycznych megalomanów, fabrykujących w knajpie nowoczesną sztukę z ekstaz samouwielbienia, z »widzeń« erotycznych i alkoholycznych halucynacyj; czas zobaczyć komedyancką szminkę na twarzach tych »wizjonerów«, wpatrzonych lubieżnie w »straszną tajemnicę« spraw płciowych i potęgujących w sobie »przeraźliwą słodycz« miłosnych kontemplacyj »rozkoszną grozą« rozpamiętywać o śmierci; czas spotkać się za kulisami tej podrobionej tragedii twórczości z bohaterami jej i bohaterkami, śledzić artyzm, z jakim *ils se font une tête*; czas dostrzedz jak się na ich podobieństwo stroi cały tłum komparsów: gimnaziści, piszący w peryodzie mutowania sonety o »zawodach życiowych«, pensyonarki w okresie fizyologicznego dojrzewania żadne »uświadomienia«; niedokończeni studenci, z nierozpoczętymi »dzie-

łami«, dziewice w secesyjnem uczesaniu i młodzieńcy w dekadentckim kostymie, szukający w sztuce swobodnego rozwoju swej »seksualnej indywidualności«... i t. d. i t. d. — Zadużo zółci — niekoniecznie słusznie wylanej, bo nietylko »młodzi« tak grzeszą, a całkiem niepotrzebnie przelanej — bo któż, u Boga, tych młodych tak u nas rozpieszcza i pobłażaniem lub chwałbą demoralizuje! Najmniej oni sami... Potrzebaż Palińskich, potrzebaż bardziej gorzkich prawd nad te, jakie swym kolegom i rówieśnikom wypowiedzieli Kisielewski, Nowaczyński, a przede wszystkim ten, co żelazo rozpalone do miejsc zakażonych przyłożył — autor *Wesela*? Bogusławski nie może jednak opanować rozgoryczenia — częsta, ach, jak częsta tragedia idealisty, który czuje, że prawo życia bierze górę nad wytworami jego ducha, że prototypy Platońskie usuwają się w mgły, a rzeczywistość szuka nowych dróg...

Czy do innych, istotnie jemu wrogich celów?

W chwilach, kiedy nie słucha polemik jałowych na temat »dekadentów« z jednej, »mydlarzy« z drugiej strony — w chwilach, gdy powierza się wrażliwości swej duszy prawemu artyście, inne słyszy głosy, inne ma widzenia. Wówczas, czytając *Śnieg* Przybyszewskiego, czuje, że »idzie ku nam przez scenę szeroki wiew, wytwarzający naokoło bohaterów niezwykłą atmosferę czystości«...

»Bądźmy sprawiedliwi!« woła wówczas — i idealista znowu ukazuje nam szlachetne swe oblicze. I przypominają się słowa, które pisał był przed laty (*Sily i środki*, 277): »Sztuka, zarówno jak moralność, rozpoczyna się zawsze na nowo dla każdego pokolenia, bo każda generacja wymaga odrębnego zaspokojenia swoich instynktów piękna i dobra. Taką już jest natura ludzka, że ją wzruszają nierównie silniej dzieła i rzeczy teraźniejsze, choćby mniej doskonałe, niż dzieła i rzeczy przeszłe, choćby doskonalsze. Poczucie piękna w pokoleniu, wykształconem estetycznie na wzorach wyłącznie z przeszłości, będzie zawsze słabszem, niż w generacji,

która karmiła wzrok bodaj mniej skończoną, ale współczesną sztuką.»

A najmłodszy dzisiejsi — wcale nie negują pięknych dzieł przeszłości. Wszak wielbią sztukę jedną — jedyną, nieskończoną.

I nie negują też, że żywot, spędzony w usługach tej sztuki, z całą miłością, dobrą wolą, bezinteresownie, choćby niejednokrotnie w sprzeczności z dążeniami generacji nadchodzącej, że żywot taki jest także rzeczą artystycznie piękną, dostojną...

V. Moderniści.

Atmosfera, przesiąknięta więcej aktoromanią, niż »teatromanią«, na którą pewni Zoile warszawscy się skarżą, prawdziwych walk i przesilen kierunków artystycznych nie znała. Bogusławski był anti-ibsenistą przed właściwym dojściem Ibsena do Warszawy, ale nie błagał Boga, jak Sarcey, by mu dał dożyć jeszcze chwili, kiedy ten obrzydliwy, duchowi narodowemu obcy skandynawczyk zostanie z jego grodu zupełnie wyświecony; na przedstawieniach sztuk Hauptmanna nie było tych awantur, demonstracji i kontr-demonstracji, co w Berlinie np. na premierze *Przed wschodem słońca*, gdzie z pośród publiczności bezustannie się podnosiły protesty, a do lekarza, który na scenie pojawił się był z termometrem w ręku, z parteru ktoś wyciągnął obcęgi położowe, z okrzykiem: *Bitte auch das, Herr Kollege!* Najwięcej wrzawy ze strony zacietrzewionych krytyków i histerycznych wielbicielek wywołał Przybyszewski, ale także nietyle, co np. we Lwowie, gdzie sławetni rajcy żądali od rady miasta usunięcia z teatru jego sztuk, których nie znali, do osądzenia których nie mieli kwalifikacji, ale które niemniej raziły delikatne ich sumienia.

Wśród gderań jednych, letnich zapałów drugich, nowe sztuki zaczęły się ukazywać w teatrze, a miasto blisko milionowe miało dosyć publiczności, by zapełniać widownię, dosyć nerwowców, by odczuć pewne »dreszcze«, nietyle jednak kultury wyrobionej, by okazać wyraźne sympaty i ciągnięcie, zrozumienie to pełne, które każe pewne myśli przeżywać, pewne uczucia asymilować, powiększać swoją duszę. Dotąd jest Warszawa pod względem artystycznym miastem o fizjonomii, na której rzadko pojawia się wyraz surowej powagi wobec szczerzego głosu Duszy, chętniej — wyraz zadowolenia, gdy »romantyzm« prezentuje się w kostymie malowniczym, z fanfaronadą Rostanda, a najczęściej — zachwyt radosny nad farsą lubieżną.

Między krytykami kilku zaledwie się znalazło, którzy zrozumieli nowe dążenia artystyczne i starali się drogę im torować. Od kilkunastu lat stoi na strażnicy, nadsluchując głosów z Europy, Gabriel Kempner, recenzent *Przeglądu Tygodniowego*. Zamiłowaniem do teatru i powagą w traktowaniu go przekracza charakter częstego u nas dyletanta; zawsze *à jours* scen zachodnich, w bezustannym kontakcie z wielką falą kultury, odczuwa doskonale jej drgnienia i krytycznie umie osądzać, co ona niesie. Nawołuje bezustannie do szczerości, do głębi; wytrwale zwalczał błagę i kabotyństwo sztukorobów swojskich, Przybyszewskiemu chwali »wprowadzenie czynników nieświadomości na scenę polską, obok pogłębienia tematu«; zwolennik dramatu psychologicznego, widzi w nim zbliżenie nas do dusz dotąd nam obcych, *eo ipso* — czynnik humanistyczny, nie daje się jednak przekupić gestowi realistycznemu i frazesowi psychologicznemu. Zamało indywidualny w sposobie pisania — wywiera na swoich czytelników wpływ rzeczywiście kształcący.

Z miłością o sztuce i literaturze pisze Wł. Bukowiński. Rozmarzony poeta, o niezbyt wysokim locie, z wielką zato dozą ciepła serdecznego, zdobywa się często na wyraz

szczerego entuzjazmu, na łzę współczucia, na ogień oburzenia. Na dnie jego artykułów i recenzji gra nuta społeczna, tęsknota za rajem utraconym, poryw ku jutrzeniom wschodzącym, a sztuka, to promienie tych słońc, które na razie jeszcze chmurami są okryte. Nawołuje przeto do rozpraszania chmur, do zwalczania kłamstw, brudu, ciemności — do opromieniania życia. Nawołuje do torowania drogi młodym, młodości, zapałowi, szczerości, sile. Nieokreślony trochę w pojęciach, w nastroju zawsze szlachetny, zawsze w państwo duszy wiodący...

Z dużym kapitałem wiedzy literackiej, z piórem o szerokim rozmachu, z temperamentem człowieka walki, rozpoczął był w Warszawie działalność literacką Wł. Rabski. Przybył z Poznania, gdzie wydawał czasopismo, będące postrachem dewotek i junkrów polskich, i gdzie dla garstki młodych był chorążym postępu i odrodzenia; poza dramatem *Ascety*, w którym czuć *Sturm und Drang* młodości, poza dramatem drugim, w którym również drga wysoki ton konfliktów etycznych, miał za sobą szereg dzielnych artykułów przeciw marazmowi i obskurantyzmowi wymierzonych i artykułów literackich, poświęconych przeważnie teatrowi.

Na gruncie poznańskim były ich idee istotnie nowe, rewolucyjne. Przesiąknięty atmosferą literacką kawiarni berlińskich z czasów ok. 1890 r., hołdował Rabski bezwzględnemu realizmowi, był przeciwnikiem poświęcania prawdy dla idei. Surowo zganił Zalewskiego *Jak myślicie*, gdyż »sztuka należy do kategorii utworów, określonych w języku francuskim wyrazem *cas de conscience*. Nie lubię tej scenicznej kazuistyki, bo w pogoni za sensacyjną kwestyą gubią autorzy po drodze zmysł obserwacyjny i prawdę życiową«. Prawda! Hasło, którem wszystko, co młode i żywe w Berlinie rozbrzmiewało, grzmiało też z artykułów Rabskiego, jest ideą przewodnią jego studium o Hauptmannie (*Przegl. Pozn.* 1894); prawdy nie rozumie jednak w znaczeniu naturalistycznym,

na to ma zbyt silny nerw sceniczny; zbytńia drobniawość, ciągle zwracanie uwagi na kropkę nad i — razi go; »najwyższem przykazaniem sztuki dramatycznej jest i pozostanie: uproszczenie typu«. W podobnych uwagach znać nie poetę, nie badacza środowiska i psychologa, lecz przede wszystkim znawcę tajników sceny, trafne ujęcie jej perspektywy i fizjologii. Zmysł psychologiczny krytyka poznajemy tutaj, gdy charakteryzuje autora *Tkaczy*, jako »wspaniały krzyk miłosierdzia (powinno być: litości!) nad czeluścią nędzy, dziką a w prostocie swej potężną muzyką namiętności ludzkich?«. Równocześnie przemawia jeszcze z krytyka młodość, bojownicza, wyzywająca, dufna w moc i ideę swoją, i ona to każe mu spoglądać z pogardą na Vockerata z *Sa-motnych*, jako na charakter słaby, a apoteozować *Uryela Akostę*.

Romantyzm ten długo nie trwał. Na gruncie warszawskim okazało się, że idee, bardzo śmiałe i przełomowe w Poznańskim, tutaj w społeczeństwie zróżniczkowanym, które już od 30 lat miało Świętochowskiego, czerwień swą dawno już zatraciły; że aby być przewodcą, potrzeba czegoś więcej nad rozmach stylistyczny, zdolność pisania artykułów. Także w dziedzinie krytyki artystycznej.

Pozostał Rabski jednym z pisarzy, który ma zawsze okno na Europę otwarte. To, co pisał o Ibsenie, d'Annunziu



Wł. Rabski.

etc., lubo mało oryginalne, przerasta poziom artykułów, do jakich dziennikarstwo warszawskie czytelników swych przyzwyczało. Nie otwiera nowych horyzontów — oryentuje się w istniejących, nie zapełnia ich stęchłą, ni kadzielnicą; nie przynosi roztrząsań teoretycznych o sztuce wogóle, dobrze zwykle ujmuje sztukę daną, za sam puls, i w żywym zobrazowaniu odczuć ją nam daje. A co się stało z hasłem prawdy? co z prądami rewolucyjnymi? — Nie służyłem — pisze Rabski w *Kurjerze Warsz.*, objawwszy posterek teatralny po Wł. Bogusławskim w styczniu 1902 — »nie służyłem nigdy żadnej doktrynie, nie byłem nigdy sekciarzem sztuki. Jedynie w zdrowym eklektyzmie upatruję zadanie krytyki i w jakiegokolwiek formie odezwie się piękno dramatyczne, witać je będę z zapalem. Ale niechaj to będzie piękno szczere i piękno dramatyczne, bo dramat to nie tylko literatura, to sztuka sama dla siebie, odrębna i na własnych, indywidualnych prawidłach oparta. Nie rozumiem sztuki dramatycznej bez piękna literackiego, ale znam cudowną literaturę w dyalogach, która jako dramat jest robotą martwą. Dramatem jest *Edyp*, dramatem *Hamlet*, dramatem *Zbójcy*, *Hanusia*, *Budowniczy Solness*, nawet *Złote runo* i *Wnętrze*, ale dramatem w istotnem tego słowa znaczeniu nie jest ani *Ifigenia na Taurydzie*, ani *Natan der Weise*, ani *Biała gołąbka*. Tamte — to sztuka dramatyczna w najróżnorodniejszych formach i stylach, trzy ostatnie to tylko literatura w formie dyalogowej«. Zdrowy więc eklektyzm, jako zasada, a ustrój specjalnie sceniczny, jako forma. Jedno i drugie bezwarunkowo uprawnione — a przecie dalekie od wysokiego poziomu krytyki. A gdzie indywidualność krytyka? A jakże przy pomocy eklektycyzmu ująć nowe, wyłaniające się idee, a zmysłem scenicznym mierzyć świeże, z uznanych konwencji wyłamujące się formy artyzmu?

Dla Warszawy, która nie zna twórczości Wyspiańskiego, szczytami repertuaru nowoczesnego były sztuki Przybyszewskiego. Co w nich uderza Rabskiego najwięcej? Oś ich —

»niewinność tragiczna«, i — faktura. »Nie zaciekawia« go psychologia głównych figur, bo nic nowego autor nie pokazał, jego postacie — to właściwie czarne charaktery, rezonerzy starego stylu etc. Natomiast podziwienią godnem jest wirtuozostwo Przybyszewskiego, który »zna tajemnicę hipnotycznego dyalogu, umie wyprężyć struny i zrywać je w strasznym rozdźwięku, umie tak wyzyskiwać momenty oczekiwania, niepokoju, przecucia, wizyi mistycznej, że widz ulega tej mocy czucia dramatycznego, poddaje się władzy autora, jak opętaniu«.

I nic więcej?

Twórczość Przybyszewskiego przy całej swej jednostronności, jest jedną z form wielkiej rewolucyi, jaką przebywa dramat współczesny w Europie: z realistycznego staje się idealistycznym, daje konstrukcyę czysto psychiczną, uginającą się pod brzemieniem winy, w nich zakłętą. Dramaty-to duszy, i to jest im wspólne z dramatami Wyspiańskiego, d'Annunzia etc., to prowadzi w prostej linii do dramatu klasycznego. Otwiera się stąd bezkresny kraj widnokręgów kosmicznych, które odczuł, ukazuje nawet, Wł. Bogusławski. Rabski woli jednak kierować się eklektycyzmem i względami na technikę...

I tak zawsze.

Jako sprawozdawca teatralny — wyborny. Nikt tak dobrze, jak on, w dwanaście godzin po przedstawieniu nie odtworzy wrażeń inteligentnego widza, z werwą, z życiem, bez ciasnoty parafialnej, bez ustępstw dla salonowej gawiedzi. Czasem podyplomatyzuje, — nazwie często jednak rzecz po imieniu; sztukę Stan. Kozłowskiego, dla którego od lat miał anielskie pobjaźanie, odeśle nareszcie do teatru ludowego; w *Małych duszach* dostrzeże: że »nawet w logice i uprawdopodobnieniu bajki wyskakuje co chwila znak zapytania«; dla publiczności nieoceniony, najczęściej bezstronny i rozumny informator. A przecie — gdyby się zebrało sto fejletonów

teatralnych, które ogłosił, niewieleby mówiły. Nie pozna nikt po nich, że żyjemy w czasie dosyć ciekawym, kiedy w sztuce dokonywa się przełom wagi wielkiej, że walczą ze sobą stare formy z nowymi, a z mgieł i bólów wyłania się dramat nowy. Nie poznać po nich, przez jak ciężkie walki przechodzi sztuka, nie wskażą one drogi, bo tej nie torują, brak im myśli przewodniej i miększu własnego. Nie wieje z nich miłość wielka, a bodaj nienawiść wielka, uczucia tylko w międzywierszach grają i niedomówionych słowach, nie znać w nich ognia, chryzmatu, dostojności Sztuki. Brak im entuzjazmu do jakiegokolwiek Idei.

Miał być sternikiem duchami napelnionej łodzi — jest dobrym, bardzo dobrym mieszczańskim dziennikarzem.

Kilka jeszcze talentów pojawiło się w ostatnich czasach w Warszawie, odbijających korzystnie od szarych rutynistów i mniej lub więcej banalnych, mniej lub więcej polityką reklamą zajętych sprawozdawców. Np. Bolesław Lutomski, umysł poważny, na wielu polach publicystyki czynny, o ciężkiem jednak piórze, zamało indywidualnej i skoncentrowanej myśli; do teatru idzie zawsze z ładunkiem idei, a ze słabo napiętą wrażliwością estetyczną. Z młodszych odznaczali się śmiałem słowem, bijącym w zmurszały repertuar, podnoszącym nowe wartości, nowe piękności — Stefan Popowski, Adam Grz. Siedlecki. Od niedawna drukuje sprawozdania teatralne Jan Lorentowicz. Autor rozrzuconych po czasopismach kilkunastu obszernych studyów nad nowszą literaturą francuską, od pisarzy paryskich przejął styl giętki, wykwinny, zdolność wżycia się w dusze cudze, bardziej nawet skomplikowane i przeciwstawiania się im z spokojem, z chłodną ironią. Pod chłodem tym kryje się szczerzy społecznik, zakapturzony idealista, który w szkole świata nauczył się przeciwnika usuwać lekkim gestem, rany dotkliwe zadawać elegancką szpadą, zachwyty wyrażać bez słów wielkich. Tensam charakter noszą też jego artykuły teatralne.

Najwięcej z pośród młodych zwraca na siebie uwagę Stan. Brzozowski, umieszczający od r. 1902 recenzje i studia teatralne w *Głosie*. Znamy już tego pisarza — i jak wszystko, co z pod jego wypływa pióra, tak i rzeczy o teatrze silnie są indywidualne. Jeden z rzadkich u nas teoretyków, rzuca zawsze swe wrażenia na tło podkładu filozoficznego; w sztuce jest nim, jak wiemy (str 207) prawda i jedność przeżycia. Teatr wyraża ją specjalnym, własnym sposobem: środkiem ekspresyjnym teatru jest żywy osobnik ludzki, jako zbiorowość tych gestów, zmian, postaw w wyrazie twarzy, głosie mowy etc., za pomocą których dusza ludzka może być urzeczywistniona. Brzozowski jest zwolennikiem nieubłaganej logiki tych wyrazów; osoby działające powinny mówić tylko to, co wynika z ich charakteru i sytuacji, nie zaś — ze względu na nastrój etc., jest też przeciwnikiem symbolizmu, uważając go za uchYLENIE SIĘ, cofnięcie przed trudnością. Niezmierzonym źródłem dramatu jest konieczność, ciężąca nad duszą: «w naszej epoce konieczność ta przedstawia się przede wszystkim w postaci druzgocącej mocy, z jaką dokonują się w duszach przewroty duchowe, albo też w postaci stawianego ucisku praw (?) współżycia ludzkiego». (*Teatr współczesny i jego dążności rozwojowe. Głos, 1903*).

Nie zdaje się, jakoby Brzozowski istotę nowego lub — jego zdaniem — wyrabiającego się dopiero stylu teatru nowego uchwycił należycie. Cała jego filozofia i technika teatru doskonale się da pogodzić z dramaturgią dotychczasowego teatru psychologiczno-realistycznego. Dlatego nie ma zmysłu dla symboliki, ani dla teatru Wyspiańskiego, przedstawiającego w Europie najwyższy szczyt teatru istotnie nowego: idealistycznego, czystej mowy duszy, która wobec niedostateczności języka, do posługiwania się nastrojem i symbolami jest zmuszona.

Jako sprawozdawca ma Brzozowski zmysł sceniczny trafny i wysoki szacunek dla sztuki. Z pogardą pisze o fa-

syfikatach artystycznych (tytuły niektórych jego recenzji: *Cielece zachwyty*; *Sztuka przyjemnego drzemania*; *Etyka chlewka*); dzieło mierzy napięciem i jednością jego duszy, doskonale odczuwa poezję.

Gdyby Warszawa tylko repertuar miała inny!

VI. Kraków.

W innych warunkach, niż w Warszawie, rozwijały się teatry w Galicyi.

Krakowski datuje czasy swego odrodzenia od r. 1865, kiedy entrepryzę powierzono Adamowi Skorupce; artystycznym kierownikiem, potem cichym współnikiem został Stanisław Koźmian, który w r. 1871 wziął przedsiębiorstwo teatralne we własne ręce i prowadził je do r. 1885.

Czas jego dyrekcyi zapisał się niewątpliwie pięknie na kartach dziejów teatru polskiego. Koźmian podniósł scenę krakowską na wyżyny europejskie — tak pod względem repertuaru, jak i doboru personalu i stylu gry. Entuzyasta na punkcie teatru, był wpatrzony w wzory najpopularniejszych wówczas praktyków teatralnych: Laubego, Dingelstedta, i podobnie jak oni przesiadywał całymi dniami w teatrze, wszystko miał na oku, nieustrudzony był w urządzaniu prób i udzielaniu wskazówek, znakomicie znał i kierował fakturą teatralną; równocześnie podnosił repertuar, nie dopuszczając tej jednostronności, którą grzeszyła Warszawa.

Ale Koźmian był także publicystą politycznym, przewodcą wpływowego stronnictwa — i ten piętno swoje wycisnął na całej jego działalności.

Jednym z pośrednich wpływów dyrekcyi Koźmiana był niedorozwój krytyki teatralnej w Krakowie. Przez długie lata miał Kraków jedno tylko pismo codzienne: *Czas*, i jeden mie-

sięcznik: *Przegląd Polski*; Koźmian był obu tych pism współredaktorem. Ktokolwiek w tych pismach pisywał, był towarzyszem partyjnym; pisywał-li recenzje Kłobukowski czy Szuj-ski, Tarnowski (przygodnie) lub ...sam Stan. Koźmian — drobne tylko plamy mogli na słońcu teatralnem znajdować. Krytyka swoich miała jedno tylko zadanie: wszystkich chwalić; przeciwnie pisma — o ile te się zjawiały — były więc także usposobione tendencyjnie: często apriorycznie ganiły. Odbijało się to szczególnie w prasie lwowskiej. Pewne pisma kampanię prowadziły przeciw dyrektorowi Koźmianowi, aby trafić stańczyka, *Gazeta Narodowa* systematycznie atakowała teatr krakowski, ponieważ redaktor jej, Jan Dobrzański, był jako dyrektor sceny lwowskiej, konkurentem — i »Krakowowi« o ile mógł dokuczał: zabierał mu aktorów, intrygował. Głównie dla polemiki z Dobrzańskim, zaprowadził był Koźmian w r. 1871 literacką część na odwrotnej stronie *Afisy* teatralnego, gdzie nie przebiegając w słowach atakował wszystkich przeciwników a swemu teatrowi bez żenady najhałaśliwszą robił reklamę. Z sztuką nic to nie miało wspólnego.

A przecie nie ulega wątpliwości, że sceną kierował nie tylko teatroman, lecz także polityk Koźmian. Kochał teatr, ale także idee swojego stronnictwa i scenę oddawał im w usługi. Znać to w motywach, którymi się aż nazbyt często kierował, układając repertuar.

Podobnie, jak historia pod piórem dziejopisarzy »szkoły krakowskiej«, jak literatura dramatyczna, podług idei Szujskiego (p. str. 4—5), tak scena podług Koźmiana miała być *magistra vitae*. Żelazna dyscyplina stronnictwa narzuciła swe zasady i cele także Melpomenie.

Czytając zbiór recenzji teatralnych Koźmiana (*Rzeczy teatralne*, 1904), trudno się oprzeć myśli: do jakichż śmieszności i bezsensów nie prowadzi zaślepienie stronnictwa, doktrynerskie, ludzi skądinąd rozumnych i trzeźwych. Recenzje te wydano w formie książkowej w przeszło ćwierć wieku

po ich napisaniu, złagodzone je w tem wydaniu i poprawiono znacznie — na każdym kroku wykazują jednak ciasny, utilitarno-partyjny punkt widzenia autora. Od człowieka tak szczerze, zapamiętale kochającego sztukę i literaturę dramatyczną czekamy wrażeń i refleksyj czysto artystycznych; te są jednak ukryte głęboko na dnie, albo objawiają się w formie zupełnie banalnej; to, co Koźmian pisze n. p. o Fredrze, Szekspirze, nie przekracza znaczenia przyzwoitych artykułów, które każdy średnio zdolny dziennikarz potrafi napisać; w swoim żywiole jest krytyk, gdy schodzi na teren polityczno-społeczny. I tylko z tego terenu wyrastają myśli, które można uważać za zasadnicze, za przewodnie w jego działalności — innej nici przewodniej w całym tym wyborze artykułów teatralnych Koźmiana nie widać. Trawestacje mamy tu wszystkich programowych idei, które autor karmił czytelników *Przeglądu Polskiego* i *Czasu*, echa głośnej *Teki*. Introdukcya zupełnie szczerza: »Nic nie odstręcza bardziej i słusznie usposobień niepospolitych od teatru, jak przesadne mniemanie o jego znaczeniu, jak fałszywe, a zbyt często obłudne stawianie go na równi ze świątynią i z zakładami wyższego rzędu duchowego. Teatr przecież był, jest, i nie przestanie być jednym z jej szlachetnych upodobań« (V.). Więc sztuka dla sztuki? więc teatr nie należałby nadal do zakładów »wyższego rzędu duchowego«? Tak... u wszystkich może narodów... ale nie u nas, w naszych warunkach, gdzie trzeba służyć... służyć. A w jaki sposób? Oczywiście artyzmem. Koźmian praktyk był lepszym, niż teoretyk, wszak on wprowadził na scenę *Konfederatów* Mickiewicza, mnóstwo dzieł Słowackiego, którego dramatów nie może jednak nie nazwać »chorobliwymi«, komedye Szekspira: jednemu i drugiemu bruździ jednak polityk, człowiek partyi, — i ten uważa za obowiązek przy każdej sposobności łać wodę na głowy rozpalone, rewolucyjne, przeciwdziałać anarchii polskiej, ośmieszać, wydrwi-

wać, dyskredytować demokrację, liberałów i t. d. Do tych celów nagina repertuar, nagina swą krytykę. Dla tych celów wystawia w krótkim czasie raz po raz szereg sztuk specjalnych: *Obce żywioły* Fredry-syna, *Wuja Sama* i *Rabagasa* Sardoua, nawet *Rycerzy* Arystofanesa z szaf bibliotecznych wyciąga. O aktualność mu przy tem chodzi, nie o sztukę; o interes stronnictwa, nie o interes artyzmu. Z jaką lubością rozpisuje się o »greckiej politycznej komedyi«, przy której inscenizacyi pomagał mu Szujski i której »wznowienie i przedstawienie przed ziomkami może dla nich być nie bez zastoso-
sowania i pożytku«; z jakim zachwytem pisze o fabrykacjach pamfletarskich Sardoua, lub o lichej sztuce Fredry-syna, któremu z rolą moralizatora najmniej chyba było do twarzy. Każdą satyryczną myśl podkreśla, każdą śmieszność niesympatycznej figury uwydatnia, każdy atak obcego autora sprowadza na grunt polski, na stosunki krakowskie, na głowy niemiłych sobie demokratów, pozytywistów, demagogów, bezwyznaniowców i t. p. grzeszników. Tendencyjność odbiera mu wszelką miarę artystyczną i dziś ze zdziwieniem czytamy, że znakomity znawca teatru paszkwil Fredry-syna uważa za wielki dla sceny narodowej »wypadek«, że sztuczdyła Sardoua jednym tchem wymienia wraz z nieśmiertelnem arcydziełem Beaumarchaisa; z uśmiechem czytamy, jak rozsądny człowiek, biorąc asumpt z pamfletu Sardoua na yankesów, rozdziera szaty nad tem społeczeństwem dzikiem i szalonym, któremu niechybny grozi upadek, gdyż Sardou wykazał, jak na dłoni, że »nie opiera się na określonej zasadzie duchowej, na żadnej dogmatycznej religii, na żadnej wierze ustalonej... puszczone jest samopas i rządzi się tylko swojemi zachciankami, namiętnościami, żądzami«. Pocieszamy się jednak: »Wrodzone uczucie zachowawcze nie pozwoli Europie dojść do ostateczności amerykańskich!« (82). Tasama nareszcie tendencyjność zaślepia Koźmiana tak dalece, iż pod niebiosą wynosi sztuki Anczyca — nie *Kościuszkę*, lecz aktualno-społeczne,

w których »szlachta ukazuje się zawsze i wszędzie jakby opromieniona poezją Zygmunta Krasińskiego«; »ludowe obrazy Anczyca przedstawiane będą dopóty, dopóki istnieć będzie teatr polski!« prorokuje Koźmian. Jak prędko rzeczywistość prorocत्वu jego kłam zadała!

Stronniczość, polityka przyćmiewały sąd Koźmiana, który zresztą i tutaj okazuje się praktycznym znawcą teatru; z politycznego stanowiska ocenia sztukę często, rzadko jednak z literackiego: z reguły decydującym u niego względem czysto teatralny; w rozbiórach dzieł pojedynczych czuć poza tendencyjnością praktyka; każdą postać utworu widzi, widzi jej stosunek do drugiej, widzi ją w sytuacjach określonych, oblicza ich działanie z perspektywy, ich końcowy efekt. Literacko bardziej pogłębione były artykuły o premierach dzieł znakomitych, wyszłe z pod pióra Szujskiego, Tarnowskiego, ale rzadkie i — literackie. Tak oni, jak ich następcy, nie przestali oczywiście liczyć się ze względem przedewszystkiem utylitarnym. Ten pozostał w konserwatywnym *Czasie* mierzniakiem, tradycją, który i dalej zatruwa życie artystyczne w Krakowie. Obowiązuje starych i młodych. Jest najpoważniejszym probierzem w rękach patryarchy znawców świata teatralnego, Karola Estreichera; wielce zasłużony, jako kronikarz scen polskich, jako zbieracz materiałów dziejowych i niezliczonego mnóstwa przyczynków biograficznych, operuje jednak w sprawach bardziej artystycznych pojęciami z artyzmem nie mającemi nic wspólnego; tendencyjność jest w piśmie systemem. Przebija się w stanowisku, jakiego *Czas* zajmuje stale wobec pewnych utworów Słowackiego, Wyspiańskiego... Tendencyjność — to jedyny stały punkt w płynnej fali recenzentów teatralnych, zmieniających się często, co znowu nie dopuszcza wyrobienia się kierunku i indywidualności... Najczęściej spoczywa fejleton teatralny w rękach dyletantów, między którymi przeważają zawodowi dziennikarze. Pisał tu Tetmajer pierwsze u nas studium o *Legio-*

nie. Czasem zabląka się tu pisarz z innej sfery, jak np. profesor prawa, Stanisław Estreicher, który tu napisał kilka poważnych, subtelnych fejletonów o sztukach Słowackiego (1898—1900), albo drugi profesor prawa Wł. L. Jaworski, który rozprawił się z *Wyzwoleniem* Wyspiańskiego, imieniem niejako stronnictwa polemizując z dziełem poety, jako z artykułem politycznym, wyrażając rozmaite zastrzeżenia i przestrogi przy gruntownem niezrozumieniu strony artystycznej, kończąc życzliwą radą, że kto już był na sztuce, niechaj nie idzie poraz drugi słuchać dramatu. Z reguły jest referat teatralny polem doświadczalnym dla amatorów, między nimi mało prawdziwych miłośników i entuzjastów teatru, o czem świadczą bodaj częste ich zmiany. Są jednak między nimi jednostki o wysokiej kulturze artystycznej, emancypujące się z nacisku tendencyjności, i te od czasu do czasu fejletonowi teatralnemu dziennika wyższą nadają wartość.

Po latach chaosu i bezbarwności nadszedł był czas, kiedy życie teatralne w Krakowie znowu silnem ozwało się tętnem. Było to w czasie wystawienia nowego gmachu teatralnego, ustąpienia następcy Koźmiana, Jakóba Gliksona, i objęcia dyrekcyi w świeżym przybytku przez Tad. Pawlikowskiego (1893). Około *Czasu* skupiło się było kilku młodych pisarzy, dla których nietylko polityka, lecz także sztuka była wielką rzeczą; ruch umysłowy był w Krakowie, dzięki *Związkowi literackiemu*, dość żywy; z zagranicy nadpływały świeże prądy literackie: Ibsen, Suderman, Hauptman; można było tedy w fejletonach się spotykać z krytykami o większej inteligencji świadczącemi i większej miłości do teatru, niż ta, do której publiczność dotąd była przyzwyczajona. Erudycją w rzeczach wielkiego repertuaru odznaczały się fejletony K. M. Górskiego i wytwornością, która często przemieniała się w wytworniosć; wielkie poszanowanie dla sztuki nie przeszkodziło mu jednak bez wielkich ceremonii obniżać poziom pewnych utworów Słowackiego (*Ksiądz Marek*). Męskie,

zdecydowane były fejletony Rudolfa Starzewskiego; on też najwięcej stosunkowo z pośród młodych rozsypał w nich uwag o sztuce ogólnych, teoretycznych. Sąd jego samodzielny wyrabiał się powoli. Wobec nowych kierunków artystycznych od razu zajął stanowisko widza sympatyzującego, nie od razu jednak mógł się pozbyć uległości dla starych formuł estetycznych: uważał np. że *Futro bobrowe*, to »artystycznie z pewnością jeden z najmniej wybitnych utworów Hauptmana«; przyczyna? kompozycji sztuka nie ma; jest tylko »szereg obrazów, mogących przesunąć się *ad infinitum* — brak zupełnie kresu, punktu, konkluzji«; mamy tu echa starej poetyki, którą zwycięzki pochod nowej sztuki, w niemałej mierze sam Hauptman (*Floryan Geyer*, *Tkacz*) zupełnie obalił. Z czasem akceptuje Starzewski wszystkie zdobycze artyzmu »najmłodszych«, wobec idei nowoczesnych zajmuje stanowisko wytwornego intelektualisty, (charakterystyka Ibsena, *à propos Oblubienicy morza*, jako anarchisty duchowego!), uznaje wysokie znaczenie, poetyczność, a w pewnych wypadkach nieodzowność symbolu symbol — powtarza za jednym z autorów francuskich, »jest wykładnikiem prawdy, tłumaczeniem jej szerszem i zrozumialszem, niż określenie suche i nagie. To, co w nim jest niejasnego, płynnego, rozwiewnego, to właśnie nadaje mu znaczenie i doniosłość. Prawda bowiem przekracza zawsze granice, jakie zakreślić możemy z całą ścisłością. Zmniejszamy ją więc i okrawujemy, aby mogła zmieścić się w naszych dokładnych formułach. W symbolach odnajduje ona swoją szerokość. Symbolizm bowiem to wyobraźnia, dodana do rozumu«.

Tak idąc śladem ewolucji sztuki współczesnej, Starzewski wżył się w nią zupełnie, pogłębił jej tajniki i jeden z pierwszych stał się zdolnym do odczucia i rozumowego ujęcia twórczości St. Wyspiańskiego. Rzecz jego o *Weselu* jest jedną z najbardziej godnych uwagi, jaką w tym przedmiocie

napisano. Teatr nowoczesny — podług niego — stoi na rozdrożu między teatrem realistycznym, który malował życie czynami, a idealistycznym, chcącym malować duszę. Ostatni szuka dla siebie środków, techniki nowej; wszystkie dotychczasowe próby w tym kierunku są kompromisami. *Wesele* — to dramat skrajnie idealistyczny, z klasyczną jednością czasu i przestrzeni; kompozycja jego jest konstrukcją ideową, a aktorami i czynami są myśli i uczucia, wyrażone w widomych kształtach. Mimo to dużo tu jeszcze szczerb, podlegających krytyce: żywe, doraźne wrażenia wzrokowe nie pokrywają się jeszcze z idealną linią psychiczną. Gdzie — w czym? tego Starzewski nie umotywował, twierdzi tylko, że typ dramatu idealistycznego nie jest jeszcze stworzony, twierdzi tak po *Legionie*, który w literaturze powszechnej jest wcieleniem dramatu idealistycznego z tego stanowiska tak skończonym, jak *Parsifal* Wagnera. *Wesele*, podług krytyka, nie jest tedy skończonym dziełem artyzmu, ale w swoim rodzaju dziełem najwybitniejszym w twórczości młodego pokolenia polskich poetów dramatycznych.

Punkt widzenia pod względem estetycznym mniej czysty, więcej liczący się z podkładem tendencji — autora i własnym, zajmował w swoich krytykach Ignacy Rosner. I on był na gruncie krakowskim jednym z pierwszych znawców nowej sztuki, jednym z najinteligentniejszych jej interpretatorów; zachwycając się pięknem, zawsze podkreślał jeszcze inne czynniki, raz płynące z Francji, z neochryścjanizmu Pawła Desjardinsa i innych, to znowu z interesów narodu. Starzewski traktował dzieło sztuki obiektywnie, jako przejaw psychiki artystycznej, Rosnerowi to nie wystarczało: szukał w nim także karmu dla serca. Doskonale np. rozumie Ibsena i rolę jego we współczesnej kulturze określa, jako »zrewolucjonizowanie ducha ludzkiego«, akcentuje jednak potrzebę stosunku między poetą a światem bardziej serdecznego, bliskiego; »żyjemy — pisze — wśród ekspozycji no-

wożytnego dramatu społecznego, w czasach wzmożonej walki idei z interesem, jednostki z warunkami bytu. Stąd Ibsen budzi entuzjazm i oburzenie. Ale sądząc świat złym, spróchniałym, Ibsen nie czuje dla ludzi litości, nie wnosi do walki ze stosunkami ani trochę miłości, prawda rodzi u niego pogardę i nienawiść. W tem jego słabość i dlatego Ibsen budzi niezadowolenie. Z tego samego podkładu wypływa rzecz Rosnera o *Wyzwoleniu*. Wobec orgii tępości umysłowej i estetycznej, jaką to dzieło w prasie wywołało, krytyk streścił nasamprzód myśl jego przewodnią — subiektywnie, bardzo subiektywnie; podług interpretacji Rosnera — walka Konrada z Geniusem, to bunt »przeciw tej narodowości, która o przeszłość oparta, z grobów wyrastając, dusi żywego człowieka«, gdy Konrad całym żarem swej duszy pożąda Polski żywej... I w tem tragizm — spotęgowany jeszcze przez to, że Konrad »musi kupować pomoc ludzi, którzy go nie rozumieją« — klas niehistorycznych, i którzy, gdyby go zrozumieli, opuściliby go... Krytyk oschle i stanowczo zakłada *veto* w imię faktów życia: bo »żaden naród nie da sobie odebrać swej historii — a choćby chciał, nie zdoła, bo ona nie jest poza nim, lecz w nim«.

Kto ma słuszość — to ostatecznie kwestya socjologii; zaznaczywszy odrębne swe stanowisko, Rosner oddaje bezwzględny hołd artyście. Zarzuty, stawiane jego poezji, znajduje identycznymi z zarzutami, jakie młodemu Mickiewiczowi stawiał Dmochowski; pochodzą one zawsze z braku zrozumienia u starszego pokolenia dla nowej techniki; »wszak ze wszystkich kryterjów starości najpewniejszym jest nierozumienie sztuki współczesnej«. W Wyspiańskim zaś technika symboliczna jest nowa, i nawet przy stylizowaniu kategorii myśli narodowej świetna. »Pod względem koncepcji tematu, celu, *Wyzwolenie* stoi na wyżynie, na której rozgrywają się najdonioślejsze zagadnienia narodu, jednostki, na poziomie *Nieboskiej komedyi*, której jest znowu antytezą zupełną«. Mimo

to ostatecznie krytyk odrywa dzieło sztuki od utylitaryzmu życiowego i nie pisząc się na stronę ideową, korzy się przed wzniosłością: *Onorate l'altissimo poeta!*

Do szeregu recenzentów *Czasu* należał przez pewien czas także Lucyan Rydel. Artykuły jego odznaczały się szeroką skalą kultury i mało osobistym tonem odczucia artystycznego. Gromił płytki, bezcelowy repertuar, nawoływał bezustannie do sztuki wielkiej, starał się ją zawsze zrozumieć, lubo nie zgadzała się z indywidualnością jego, jako poety. Stąd pewne wahanie w tonie, gdy chodzi o dzieła »skrajne«, ale wysoka kultura artystyczna zawsze w Rydlu zwyciężała; z okazji np. sztuki Przybyszewskiego należycie wytłómaczył czytelnikom różnicę między ślepem Fatum starożytności, które ludzi wbrew ich woli pchało do złego, a potem za to złe karało, i między motorem tragicznym Szekspira a fatalizmem Przybyszewskiego, który polega na druzgoczącej mocy miłości, pojętej jako potęga kosmiczna i mszczącej się za zdeptaną a wewnętrzną sprawiedliwość rzeczy. — »Chorobliwość«? — woła wobec płynących ze wsząd zarzutów Rydel. »To słowo słyszy się ze wszęch stron, kiedy mowa o *Złotem Runie*. Niech i tak będzie, choć ocenienie dzieł literackich ze stanowiska higieny wydaje mi się trochę dziwne: higieniczne pierniki i higieniczne tutki do papierosów — na to zgoda, lecz dlaczego sztuka ma być higieniczna?«

Obok tych kilku recenzentów o wysokiej inteligencji i własnym stylu — cały szereg mniej lub więcej sprytnych dziennikarzy, umiających mniej lub więcej zręcznie sfabrykować fejeleton... Jak zresztą w innych czasopismach.

Ze stanowiska utylitaryzmu obywatelskiego traktowana jest sztuka w *Nowej Reformie*. W pierwszych latach istnienia pisma pojawiały się od czasu do czasu cięte recenzje Włodz. Stebelskiego, wytwornego i często oryginalnego Miecz. Pawlikowskiego, raz nawet Asnyk podzielił się z czytelnikami

wrażeniem, jakie z podniosłej jego duszy wydarł krzyk umierającej dla idei Rzymianki: *Fete, non dolet!* (sprawozd. z *Aryi i Messaliny* Wilbrandta, pod inicjałami *D. S.*). Z reguły dzierżąc tu pióro recenzenta dziennikarze, dla których kwestye estetyczne na drugim i trzecim stoją planie, a na pierwszym — zdrowie społeczeństwa. Typowym rezultatem staje się np. artykuł o *Hanusi* Hauptmana, w którym sprawozdawca A. Kleczkowski, pisał: Szekspir »daje zawsze we wszystkich utworach zdrową myśl, ideę podnoszącą, uszlachetniającą, wprowadzającą na wyższe szczeble, z których na fale życia się spogląda, gdy tymczasem w utworze Hauptmana pomimo użycia tyłu potęg zaświatowych, życie przedstawia się, jako marna, zła, bolesna konieczność, a zgon, jako jedyne upragnione wyzwolenie. W tem tkwi szkodliwość, w tem moralna trucizna utworu, której nie łagodzi, nie osłabia podniosłość nastroju, czystość pobudek«.

Od szeregu lat reprezentuje w *Nowej Reformie* malarstwo, literaturę i teatr Wł. Prokesch. Pisują jeszcze w *Krakowskich czasopismach* o teatrze: w *Czasie* — Konrad Rakowski, w *Naprzodzie* — Maryan Jastrzębski, w *Przeglądzie Polskim* — Feliks Koneczny, w *Krytyce* — Jan Sten. Niektórzy z nich mają coś do powiedzenia...

VII. Lwów.

W gorszych o wiele warunkach rozwijał się teatr we Lwowie. Poznaliśmy już dzieje tej instytucji, która jak piłka przechodziła z ręki do ręki, zdana na łaskę i niełaskę przedsiębiorców, dyletantów bez głębszych studyów artystycznych, z domorostą estetyką łączących frazes zawsze obywatelski, zawsze sanitarny, zawsze swojski — a zawsze zależny od prądów, wiejących w operetce i w teatrach nad modrym

Dunajem. Od r. 1881—83 był teatr pod dyрекcyą Miłaszewskiego, 1883—86 kierował nim Dobrzański, 1886 — Celina Dobrzańska i Stan. Niewiadomski, 1887—1890: Wł. Barącz, 1890—1896: Miecz. Schmidt, 1896—1900: Ludwik Heller i Jul. Bandrowski. Co te nazwiska mówią dla sztuki, jakie oznaczają indywidualności artystyczne?

Jedno natomiast wskazują: jest między nimi kilku dziennikarzy. Dziennikarzem był Dobrzański, dziennikarzem Schmidt; to zupełnie wystarczało, aby dzienniki konkurencyjne zajmowały wobec teatru stanowisko zasadniczo nieprzychylnie, w stylu czysto lwowskim atakując regularnie dyrekcję, kierownictwo artystyczne, repertuar. Recenzent bywał z reguły odgłosem artykułu wstępnego; dziennik redaktora-dyrektora wszystko w czambuł chwalił, organ konkurencyjny wynajdował plamy nawet na słońcu. Publiczność tą wojną w czasie pokoju bawiła się — i dalej uczęszczała na farsy i operetki, dając upadać bez pardonu sztukom Słowackiego, Blizińskiego, nie wyrabiając wśród inteligencji miejscowej żadnego stylu. Recenzenci »zasadniczo« obruszali się i dalej prowadzili politykę. O wyrobieniu się krytyki artystycznej w tych warunkach nie było mowy.

W wielkiem mieście zawsze znalazło się kilku młodych ludzi, przejętych entuzjazmem dla teatru. Jedni zajmowali się sztuką, inni zakulisowemi sprawami, jednemu z nich Bron. Zawadzki udowodnił, że inteligentne swe wynurzenia o Szekspirze odpisuje dosłownie z autora niemieckiego, inny systematycznie, latami całemi, przemilczał nazwiska sobie nie miłe — tak, że czytelnicy na ten dziennik skazani, nie wiedzieli o ich istnieniu.

W latach osmdziesiątych pisywał recenzje, ostatnie w *Kuryerze Lwowskim*, Bol. Czerwieński, tchem poetyckim owiane, badające poważnie nowe prądy z zachodu płynące; ideową stronę podkreślał z zapałem Bolesław Spausta. Najświeższe, pióro z pośród ówczesnych »młodych« miał

Włodz. Stebelski. Gdy mu się pisać chciało, skrzyło się ono brylantami dowcipu, świetnymi myślami. Teatr kochał — sztukę prawdziwą, szczególnie Słowackiego, uwielbiał. Gdy przedstawiano poraz pierwszy *Horsztyńskiego*, zabrał głos w sprawie uzupełnienia, dokonanego dla sceny przez jednego z literatów. »Czy tragedia kończy się w ten, czy też w ów sposób — pisał Stebelski — rzecz to mniejszej wagi, byle tylko nieskażoną została etyczna prawda sztuki i duchowa fizyognomia jej bohaterów«. Głębszego wykształcenia krytykowi nie dostawało, poezję jednak odczuwał — na bruku lwowskim osamotniony z tą miłością, *rara avis*. »Na sobotnim przedstawieniu *Horsztyńskiego* — pisał po premierze — było niepełno, a na niedzielnej pusto. Okoliczność ta za prawdę degustuje (!) do poważnego traktowania sztuki dramatycznej i nikt nie będzie miał prawa wystąpić przeciw dyrekcyi teatru, jeżeli jutro na scenę wprowadzi słoniów i orangutanów. Niemcy przepadają za tingel-tanglami, ale odbywają także zbiorowe pielgrzymki do Bayreuthu; u nas widocznie wygasł zapał do arcydzieł poezyi narodowej a pietyzm dla jej wieszczów stał się czczym wyrazem. Skarlała generacja dzisiejsza żenuje się stroju świątecznego a najbardziej przypada jej do gustu negliż buduarowy; kto rozmiłowany jest w narkotycznych wyziewach knajpy, ten unika czystego powietrza świątyni«.

Takimi narzekaniami rozbrzmiewała krytyka stale, we wszystkich dziennikach, aż znalazł się między recenzentami jeden, który zawołał, że krytyka pierwsza powinna się uderzyć w piersi i zawołać: *mea culpa!* »Ona pierwsza — wołał Alfred Nossig, obejmując obowiązki recenzenta w *Ruchu* (1887) — powinna podjąć się powolnej, trudnej, ale zaszczytnej pracy około podniesienia poezyi dramatycznej i sceny, oceniając przedstawiane sztuki, bądź to zagraniczne, bądź swojskie, w sposób obiektywny i umiejętny, usuwając wszelką płochą i jałową subiektywność; wprowadzając przez

sądzenie surowe i poważne rygor wśród autorów... popularyzując główne momenta nowożytnej teorii i krytyki dramatycznej przede wszystkim dla pożytku szerszej publiczności, która z nielicznymi wyjątkami niema miary dla obiektywnej oceny utworów dramatycznych i gry aktorów«.

Wszechstronny umysł Nossiga zajmował się i pracą również w tej dziedzinie; wydał też kilka urywków z teorii eposu. Racyonalistyczny, nie dowierzający twórczości bezwiednej, starał się ujmować je w żelazne karby kanonów, gdyż »historia dramatu poucza nas, że ile razy w życiu narodów nastawała epoka dojrzałej, klasycznej twórczości, tylekroć w gronie poetów dramatycznych ustalał się system reguł i przepisów, odnoszący się do budowy sztuki i poszczególnych scen, do sposobu przeprowadzania charakterów, do zażebiania motywów i stopniowania efektów dramatycznych; system, który miasto krępować twórczość, zaopatrywał ją w narzędzia o wypróbowanej potędze«. Sam pisząc w *Ruchu*, potem w *Kuryerze Lwowskim*, niedaleko odbiegał od konwencji, ustanowionych przez dramaturgię Freytaga.

Nawoływania podobne pozostawały bez echa. Dzienniki i stronnictwa całe staczały boje o dyrektorstwo Barącza, nadeszły smutne czasy dyrekcyi Szydłowskich; krytycy prowadzili wielką politykę przed i za kulisami, a i później, gdy stosunki się poprawiły, kultura artystyczna małe zrobiła postępy. Ewolucja artystyczna, przez jaką przechodzi Zachód, tutaj nie była zasadniczo rozumianą — operetka wystarczała, Suderman reprezentował modernizm, weryzm włoski Rovetty i Bracca był już dla zgnuśniałych umysłów za radykalny. Zdarzał się krytyk [poważniejszy, jak pełen erudycyi Stan. Schnür-Pełowski, któremu jednak pył biblioteczny wzrok przed nowszymi zjawiskami życia zasłaniał; zdarzał się młodszy, jak Antoni Chołoniewski, który miał poczucie stylu literackiego, wobec zmagających się prądów literackich odrzucał typ utworów Zalewskiego, co »nie przekroczyły nigdy ani na

chwile granic konwencyonalnej mieszczańskiej komedyi, nie umiały dopatrzeć się w życiu niczego więcej ponad banalne konflikty tuzinkowej opinii publicznej i tuzinkowej etyki, ponad nieśmiertelną zdradę małżeńską, bankructwo finansowe i kwestę nielegalnego pochodzenia» — a ze zrozumieniem pisał o nowych horyzontach, wskazanych sztuce przez Ibsena, przez goniących za efektem jaskrawym, ale wstrząsających głęboko werystów włoskich.

Dużo można było obiecywać sobie po pierwszych wystąpieniach krytycznych Stanisława Womeli. Widać w nich było, co w świecie dziennikarskim jest najrzadszem i najcenniejszem: dążenie do samodzielności, zrywanie z przyjętymi szablonami. Młody autor nie chodził drogami utartemi; np. wobec klątwy, rzucanej nad Pełtwią powszechnie na wszystkie nowe »izmy«, on w szeregu artykułów (*Nasz symbolizm i dekadentyzm*, *Echo*, dodatek do *Dziennika Polskiego*, 1897) starał się zbadać te zjawiska bliżej i wymierzyć im estetyczną sprawiedliwość; udaje mu się to też dosyć, mimo zasadniczego błędu, jakim jest identyfikowanie tych dwóch, obcych sobie pojęć. Ta dążność do samoistności pozostała Womeli i nadal i przejawia się we wszystkich artykułach (drukowanych w *Kurjerze Lwowskim*), nie wyszła jednak dotąd ze stadyum rozbiorczego — na syntezę własną do dziś dnia się nie zdobyła, czas natomiast dorzucił do niej dużo przymieszek zgryźliwości, krytycyzm względem obcych przemienił w podejrzliwość, w policyjne śledzenie żywotów i nerek — przyczem, jak w każdym badaniu policyjnym, każda strona już z góry jest traktowana, jako zbrodniarz.

Traktuje Womela sztukę głębiej, niż dziennikarz przeciętny, w dążeniach jego do własnej prawdy jednego mu jednak brak: umiejętności stawiania pytań. Do tego potrzeba odpowiedniego przygotowania — on zaś zbyt samorodnym jest myślicielem, o kulturze zanadto — lwowskiej, co przebija się także w języku jego, prawdziwie nadpełtwiańskim.

Pełno też w nim barbaryzmów obok uwag istotnie bystrych; więcej oryginalnostek, niż oryginalności. W bieżącej krytyce teatralnej rzadko porusza problemy zasadnicze, nie uwidacznia wysokich pojęć o dramacie i tragedji; dużo rozrzuca trafnych uwag o grze artystów, którą z szczególnym śledzi darem obserwacyi zewnętrznej.

Naogół wyrobił się we Lwowie typ krytyki teatralnej o formie i treści — mało złożonej. Recenzenci lwowscy, podobni w tem zresztą do większej części kolegów z innych wielkich miast i partykularzy, nad artykułem teatralnym zbyt sobie głowy nie łamią. Recepta bardzo prosta. Bierze się »treść« dobrej sztuki, robi się z niej kiepską, reporterską nowelkę, oblewa się ją sosem moralnym, garniruje kilkoma pikantnymi czy mdłymi conceptami na temat pomysłów chochobliwych, mglistych, obcych naszemu społeczeństwu — jeśli sztuka jest »modernistyczna« — i kończy długą litanią nazwisk artystów i artystek, biorących udział w przedstawieniu, z sztubacką klasyfikacją: znakomicie — bardzo dobrze — dostatecznie. Od tej recepty są wyjątki, ale wogóle szablon pozostaje niezmieniony. »Zadaniem pisma jest informowanie publiczności« — jakby dziennikarz w Europie był dzisiaj kronikarzem, jakby referent artystyczny był automatem, w który wrzuca się kilka aktów sztuki, a on oddaje kilka pasków bibuły bezdusznej. Czego bowiem brak tej krytyce — to właśnie duszy. Nagany jej są gderaniem z nałogu, kręcą się w kółku frazesów banalnych, pochwały są letnie, frazeologiczno-ekstatyczne wobec uznanych wielkości, protekcyjno-przyjacielskie wobec dorabiających się znakomitości, szczególnie ze sfery naszych znanych, kochanych; niema tu miłości, niema zrozumienia, niema bodaj płynącej z głębokich uczuć indywidualnych nienawiści; większa część tych znawców jest umysłowo tak nierozwinięta, że można im bez ogródek wierzyć, gdy zapewniają, że myśl nowoczesnych poetów jest dla nich »niezrozumiała« — na dnie zaś wszystkich

tych sądów i frazesów spoczywa głębokie lekceważenie dla sztuki, brak elementarnych o niej wiadomości i wrażeń własnych, cała marność i płytkość przystosowanych do kierunku filistrów.

Czyż potrzeba wymienić nazwiska wszystkich tych wyrobników biednych, będących wieczorem znawcami sztuki, rano znawcami konstelacyj i tajemnic politycznych, w południe obrońcami Boga i ojczyzny, a zawsze zerami umysłowemi? Tak we Lwowie, jak i w Krakowie, jak i w Warszawie imiona ich tylko różne, nazwa tasama, psychologia tasama i tensam pracy ich smutnej rezultat.

Kilka zaledwie piór wybija się we Lwowie ponad szablon panujący.

Adam Krechowiecki, pisujący recenzje teatralne od lat kilkunastu (w *Gazecie Lwowskiej*) techniką swą pisarską należy właściwie do typu szablonowego. Zawsze długie streszczenie sztuki, kilka westchnień do bogini moralności, kilka komplementów lub zarzutów na temat »charakterów« i »sytuacyj« — i defilada obrzucanych kwiatami lub delikatnymi wymówkami artystów i artystek. W ostatnich tylko czasach czuć w jego fejletonach ton poważniejszy, chęć pogłębienia, szukanie perspektyw dalszych. Jeszcze w r. 1898 pisał Krechowiecki: »Z wszystkich utworów Ibsena *Upiory* należą do rzeczy najbardziej krańcowych w kierunku pesymizmu — pod scenicznym zaś względem grzeszą zupełnym brakiem akcji. To jest szereg nużących obrazów, biernych następstw występku; wszystko, co się stało, opowiadają nam moralne i fizyczne upiory przeszłości. Z tych względów nie mogę nazwać szczęśliwą myśli przedstawienia tej sztuki«. Z biegiem czasu, gdy z Pawlikowskim wtargnęły do Lwowa wszystkie upiory modernizmu, Krechowiecki zachowywał się wobec nich z grandezzą odporną. O *Weselu* pisał, że nie jest dramatem, ani artystycznie złożoną (?) sztuką; po przedstawieniu sztuki Przybyszewskiego, toczy z nim wojnę o Boga,

o filantropię, o pojęcie słabości i siły, o miłość; szczególnie o tę ostatnią, srodze skrzywdzoną przez poetę, chodzi krytykowi; »to — woła — jest chyba nieporozumienie co do wyrazów, bo to, co autor nazywa miłością, zwano dotychczas głosem krwi, popędem zwierzęcym, zmysłowością«. Krechowiecki na tym punkcie jest trubadurem. Dobry teatr okazał się jednak dobrą szkołą, po upływie roku rządów Pawlikowskiego wydał Krechowiecki broszurę (*Rachunek sumienia*, 1901), w której znajdujemy poglądy bardzo zmienione, racjonalne, wprost modernizmem trącające. Jakby jeden z tych wiecznie niezadowolonych młodych, krytykuje ostro atmosferę literacką Lwowa, podobną do tej Słowackiego »fali ludzi, która pieni się mętna a bez wiatru usypia«; ostro atakuje wszystkich, dla których artyzm ma być, jako *sclavus saltans* ku ucieście »pracujących«, sztuka dla niego, »jako najszerszy wyraz duszy ludzkiej, płynący z niej bezpośrednio, jest nie złem koniecznym, ale koniecznym dobrem, które kształcić i rozwijać jest obowiązkiem«. W konsekwencji — usprawiedliwia Przybyszewskiego: »Na scenie tragedya duszy ludzkiej, brak woli, sumienie złe, namiętność ścierają się z sobą; wrażenie silne, osiągnięte środkami prostymi, ale w tem wrażeniu nie ma nic, coby upiększało namiętność, albo usprawiedliwiało brak woli, albo osłabiało grozę wyrzutów sumienia. Zatem wrażenie w znaczeniu etycznym dodatnie; co wszakże nie przeszkodziło, że zapisano we Lwowie ten dramat do »bagnisk najniższych popędów zwierzęcych«...

Złą pamięć okazuje tutaj krytyk, zapominający, co sam pisał o pojęciu miłości, ale dobrą ma wolę, a ta dyktuje mu mnóstwo uwag rozsądnych i światłych, które dla Europejczyka nie są nowością, ale nad Pełtew jeszcze nie zawędrowały. »Teatr — pisze np. — nie powinien szerzyć zgorszenia, ale też nie jest jego zadaniem, aby był szkołą moralności, i w umoralniającem zadaniu, o ile chodzi o zbyt młode i nieodświadczone umysły, aby zastępował rodziców, opiekunów,

wychowawców«. Co do kwestyi »charakteru narodowego« w sztuce zauważa, że teatr w tym kierunku zaspokoi uprawnione życzenia przede wszystkim odpowiadając artystycznym warunkom, potrzebom sztuki; melodramat dziś nie wystarcza: chodzi o to, by przedstawiać utwory, kontynuujące myśl i uczucia dawne — tu okazuje się, że przepaść między krytykiem, a nowszymi pojęciami jest przecie duża, bo zamiast starych — poleca on nowe melodramaty i w nich widzi zachowanie charakteru narodowego; wielki, bohater-ski dramat polski czeka dopiero swojego mistrza — pisze Krechowiecki po sztukach Słowackiego i Wyspiańskiego.

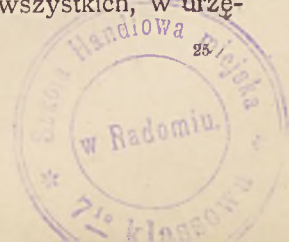
Z tem wszystkim są pojęcia o teatrze w tej broszurze o wiele wyższe od poziomu, jaki panuje w innych pi-smach mieszczańskich i konserwatywnych Lwowa — szkoda tylko, że sam krytyk nie jest im wierny. Bo oto w dalszych swoich recenzjach okazuje bardzo często recydywę, wraca do starych kryteriów i wyobrażeń, w sprawozdaniu z konkursu dramatycznego z r. 1904 (*Gaz. Lwowska*) narzuca autorom sferę tematów, występuje jako szermierz zdawkowej moralności, kłamstw konwencyonalnych, zdrowego optymizmu... »A przecież w życiu nie wszystko jest takie trupie, trumienne (aluzya do Bolesława Śmiałego!), takie obłądnie zawrotne, nie wszystko jest tragicznym tańcem miłości i śmierci« — (jak u Przybyszewskiego!). Parafianśzczyzna wyobrażeń znowu podał dłoń występującemu na innych punktach kompletnemu brakowi odczucia wartości poetyckiej i scenicznej.

Krechowiecki okazał się jednak zdolnym do dalszego rozwoju...

Od lat kilkunastu pisuje recenzje teatralne także Jan Kaspro-wicz (dawniej w *Kuryerze Lwowskim*, obecnie *Słowie Polskie*). Znać po nich, że pisane są dorywczo, od niechęcia, stylem dziennikarskim; widać poeta większej wagi do nich nie przywiązuje. Najczęściej trzyma się w nich sza-

blonu przyjętego, dla informacji podaje szeroko treść — lubo z reguły zapóźno, bo w kilka dni po przedstawieniu, — potem następuje tłómaczenie poezyi utworu na prozę, prozy — na ton bardziej jeszcze popularyzacyjny. Czasem tylko w recenzencie budzi się poeta filozoficzny, nieraz zadzwoni echo społeczne...

Z rozsypanych tu i owdzie uwag ogólnych, z trudnością da się skonstruować teoretyczny podkład poglądów Kaspro-wicza na dramat. Przebywały, zdaje się, ewolucję tę samą, co wogółności duch poety. W początkach akcentował mocno tendencyjność utworów, z powodu Minowskiego wystawia (1894), że »pochwały godny jest zamiar p. Mańkowskiego, który chciał wykazać, że lud wiejski zdolny jest do oświaty i że chłopska dziewczyna nie przyniesie wstydu szlacheckiemu domowi«. Zasadniczem pojęciem poetyki Kaspro-wicza będzie myśl o Sztuce jednej, jedynej, będącej odbiciem stosunku duszy do absolutu, — stąd podobnie jak ona niezmienna, w ciągu wieków nie znająca postępu, bo zasadnicze tęsknoty, zwątpienia, wszystkie uczucia człowiecze od wieków się nie zmieniły; te same, które wyraża sztuka dzisiejsza, można też znaleźć w sztuce wschodniej i greckiej etc. Krom wyrażania tej duszy, poezya żadnych więcej zadań nie ma; »jeżeli wogóle można mówić o zadaniach poezyi, to ma ona to jedyne: odkrywać głębie nowych światów poza mieliznami wpadającego nam w oczy«. Poezya dramatyczna czyni to w specjalny, własny sposób. Nie wolno krępować jej regułami, więzami. »W dziedzinie ducha ludzkiego, w której obok mitycznych ofiarników Aischylosa i dantejskich tercyn o Raju, obok liryko-epickich sonat Beethovena i płomienistych wizyj Króla - Ducha, Dziadów czy Ksiąg narodu i pielgrzymstwa, urodził się potężny szcęk i łoskot dramatów królewskich Szekspira, bezwzględna gości swoboda. Niema w dziedzinie tej miejsca na żadne przepisy i kanony, jest za to bezgraniczny przestwór dla bakchijskiego rozpętania się wszystkich, w urzę-



dowych posterunkach estetyki wymienionych gatunków sztuki (wyrażam się tak, choć wiem, że sztuka jest tylko jedna) i dla wielu innych dotąd nieskatalogowanych». (*Słowo Polskie*, 1903, w recenzji *Dyktatora*). Swoboda ta twórcza w praktyce scenicznej bez pewnych konwencji się nie obejdzie; potrzebne one koniecznie dla bezpośredniego porozumienia się z widzem. Dzieło teatralne musi wyrażać życie duszy jasno i wyraziście. »Z ostatniego twierdzenia — pisze, krytykując *Skarb* Staffa — proszę nie wyciągać wniosku jakoby był zwolennikiem tej banalnej wyrazistości kształtów, na którą bez trudu zdobywają się rutynowani pieśniarze, operujący gotowymi szablonami, muszę jednak powiedzieć, że z chwilą, kiedy prawdziwy twórca decyduje się dzieło swoje oddać na pastwę desek teatralnych, ma obowiązek o ile możliwości unikać wszystkiego, co w oczach jako tako z sceną obytych widzów przeszkadza bezpośrednio realizacyi wyśnionych jego obrazów. Jeżeli zaś na to ustępstwo zgodzić się nie chce, nie pozostaje mu nic innego, jak rzecz swoją zamknąć w książce i poruczyć ją wyobraźni czytelnika, zdolnego wytworzyć sobie scenę w mózgu i na tej scenie fikcyjnej nadać odpowiedni ruch poetyckim kreacyom, a takich czytelników znajdzie się dosyć, w każdym razie więcej, aniżeli widzów, którym w wchłanianiu w siebie i doraźnem trawieniu samej wewnętrznej zawartości dzieła przeszkadza narzucone przez scenę poświęcanie uwagi sprawom ubocznym, jak dekoracye, kostiumy, a nawet organicznie z zawartością tą związana gra aktorska«.

Ostatni szkopał jest istotnie ważny, ale dlaczego żądać ustępstw od poety, a nie — od publiczności? I do czego dojdzie sztuka, jeśli będzie się stosować do wymogów przeciętnego widza, zamiast go podnosić do siebie — jak to czynił Wagner, Wyspiański i inni »niezrozumiali!«

Kasprowiczowi-krytykowi brak tej bezwzględności artystycznej i ekspresji, którą posiada, jako poeta. Stąd w teorii

jest zwolennikiem »metafizycznych i metapsychicznych czynników« w sztuce, a w praktyce dużo robi ustępstw dla tłumu...

Brak tedy we Lwowie wybitnej tej indywidualności w krytyce teatralnej, któraby ton nadawała i rzeczywisty wywierała wpływ na atmosferę artystyczną miasta. Mętna też ona, najrozmaitszymi bakteriami przepełniona — sztuka w niej rozwinąć się i dojrzeć nie może. Okazało się to przy objęciu dyrekcyi teatru przez Pawlikowskiego, który zrazu wystąpił z repertuarem prawdziwie artystycznym, w wielkim stylu. Charakterystycznym było przyjęcie, jakiego we Lwowie doznało *Wesele* Wyspiańskiego. Sztuka była tu grana w kilka tygodni po entuzjastycznym przyjęciu, jakiego doznała w Krakowie, po wyjściu edycyi książkowej. I oto, jak się zachowały »wielkie, miarodajne« dzienniki. *Dziennik Polski* znalazł natchnienie w... nożyczkach redakcyjnych: przedrukował fejleton krakowskiego *Czasu*, dodawszy wstęp banalny i spis grających artystów; *Gazeta Narodowa* przedrukowała w tydzień po przedstawieniu recenzję *Gazety Lwowskiej* pióra Krechowieckiego. »Z całem — pisał on — uznaniem dla talentu autora należy jednak wypowiedzieć prawdę: Podniesione przez niektórych na wyżyny sztuki *Wesele* nie jest dramatem, bo nie stanowi tej całości i nie ma tego związku, jaki każdy utwór sceniczny mieć w sobie powinien; nie jest artystycznie złożoną sztuką, bo jej podstawowe prawidła obala, i nie jest nawet zaczątkiem jakiejś reformy sztuki scenicznej, bo w pierwotnym kształcie, do którego cofnął się autor, nic tej reformy nie zapowiada, ani jeden byt nie daje odczuwać jakiegoś nowego stylu chociażby w mgłach przyszłości«... W *Słowie Polskiem* G. Zapolska umieściła apologię, świadczącą o zdolności autorki do ekstazy, ale mało wyjaśniającą utwór, nieuwydatniającą wcale, w czem przełomowe jego artystyczne i ideowe znaczenie. Palmę pierwszeństwa zdobył sobie Ludwik Masłowski, który w swoim *Przeglądzie* napisał »recenzję«, obfitującą w takie kwiatki: »Doniosłość — pisze — jaką ogólnie przypisywano *Weselu*

wyduje nam się bardzo przesadzoną, a nawet wprost otwarcie musimy powiedzieć, że pojąć nie możemy, jakim sposobem utwór ten zdołał w oczach niektórych osób wyrósć do rozmiarów już nie arcydzieła, ale choćby nawet wogóle rzeczy wartościowej, i przypuścić musimy, że działają tu inne czynniki: z jednej strony jakieś motywy lokalne krakowskie, z drugiej zaś, że jest to jakaś suggestya, podtrzymywana mistycznym nastrojem dzieła i mistycznym usposobieniem tych wszystkich tak wśród młodzieży, jak wśród niewiast, którzy się z zapalem skupiają dokoła Lutosławskiego i innych krakowskich mistyków. W utworze, gdy się go czyta i gdy się ma dość cierpliwości i siły, aby go do końca doczytać i nie znudzić się jego monotonością, jest w trzecim akcie ustęp, który z daleka przypomina ową przedziwnie piękną scenę z pierwszego aktu *Lohengrina*, gdy śpiew i muzyka w sposób nader mistyczny charakteryzuje niepokój tłumy na pierwsze w oddali pojawienie się nadjeżdżającego Lohengrina. Owóż czytając *Wesele Wyspiańskiego*, doznaje się pewnego, lubo w nieskończenie słabszym stopniu niż w *Lohengrinie*, dreszczu oczekiwania na wieść, że od Krakowa gościńcem mają się zbliżać jakieś hufce żołnierzy. Na scenie fakt ten wypada tak blado, że zupełnie żadnego nie robi wrażenia. Dla nas jest dowodem, że p. Wyspiański nie posiada wcale nerwu dramatycznego i że to jest więcej talent literacki, niż sceniczny, bo zawsze jest to charakterystycznym u talentów, nie mających scenicznego uzdolnienia, że w czytaniu utwory ich wydają się lepszymi, niż w świetle kinkietów. Sztuka nie ma fabuły i nic w niej się nie dzieje, więc niema w niej wcale tego, co się nazywa akcją sceniczną. Dodać tu musimy, że ona nie ma żadnych charakterów, że postacie, które się przewijają po scenie, są to szablony nie wyrażające nic indywidualnego a tylko parę teorii, n. p. teorię młodych parobczaków, teorię młodych panien miejskich, teorię dziennikarza, teorię poety, teorię żyda i t. d. Autor nie dodał ani jednego rysu własnego, ani

jednej własnej obserwacji; w tem wszystkim, co mówi czy o polityce, czy o historii naszej, czy o życiu naszym współczesnem, czy wreszcie w obrazach poetycznych, które kreśli, nie dał on absolutnie nic nowego, nic takiego, czegobyśmy dotąd nie słyszeli nigdy i co byłoby niezaprzeczoną własnością autora.

Podobne świadectwa kultury artystycznej wystawiał sobie Lwów i później — przy przedstawieniach n. p. Słowackiego. Charakterystyczne: jak długo dyrektor Pawlikowski prowadził teatr dobrze, z myślą jasną o repertuarze, z repertuarem wielkim — część prasy chwaliła go półgębkiem, druga część zwalczała w najbezwzględniejszy sposób: »Bagniskiem« był jego teatr, czynnikiem antinarodowym, »obrażającym uczucia etyczne i deprawującym społeczeństwo«. Gdy zaś Pawlikowski do gruntu lwowskiego się przystosował, przestał dawać Fredrów, Słowackich, Wyspiańskich, a rozpętał muzę przedmiejską i operetkową — przestał w prasie lwowskiej mieć przeciwników, i przez lata całe nie ozwał się głos, któryby z całą stanowczością napiętnował życie teatru z dnia na dzień, brak ducha artystycznego, upokarzający repertuar...

Zanotować jeszcze należy fejletony teatralne, które we Lwowie były efemerydą, ale zaznaczyły się odrębnością indywidualności i kierunku. Były to artykuły impresjonistyczne Gabryeli Zapolskiej i Adolfa Nowaczyńskiego.

Zapolska (w *Słowie Polskiem*, potem w krakowskiej *Illustracji Polskiej*) zerwała z tradycją streszczania sztuk i odpisywania całego afisza; wrażenia tylko swoje przedstawiała, odbicie dzieła w swojej duszy... W wysokim stopniu wyczulona, poddawała się wpływowi piękna i transponowała je na język własny, najczęściej odtwarzała wrażenie teatralne obrazami malarskimi, w których wygląd sali, siła dzieła, działanie sceny składały się na nastrój. Tak n. p. z całej seryi dzieł Fredry układała gamę wrażeń malarskich: »*Śluby* to najpiękniejsza z akwarel, *Zemsta* — pastel, wykończony

subtelnie, ciemny sztych — to *Dożywocie*... Rozumie się, że podobne impresye krytyką w analitycznem znaczeniu słowa nie są; autorka rzekła się też jej zupełnie. Z powodu *Nowej Dejaniry* pisała: »Na dzieło... patrzeć okiem krytyka niepodobna. Mierzyć je miarą zwyczajnej roboty, skalpelem badać i analizować, czy to lub owo logicznie zrobione — nie sposób. Gdy widzimy na niebie tęczę i ta zgubi się nagle w chmurze, a potem znów wypłynie tryumfująca i harmonijna, czy możemy zastanawiać się, że w połowie chmura złamała nam tęczowe zjawisko? — Dlatego i *Niepoprawni*, którzy są jedynie tęczą, złożoną z całego snopa objawów geniuszu, tylko przenikną nam duszę wielkim nieskalanym czarem a z pod krytyki się uchylą«. Czy istotnie tak — to pytanie. W każdym razie zbliżała Zapolska do sztuk, które odczuwała dobrze, w czym jej pomagała znajomość sceny niepospolita; często jednak zacierała kontury dzieła, w nadmiarze skłonnych do sentymentu słów rozplýwała się treść, ginęły kryteria wielkiej sztuki.

Nowaczyński pisywał do *Słowa o teatrze* krakowskim, który miał wówczas piękne swe momenta; żywe, dowcipne rzucał sylwetki, spowiedź czynił publiczną z wrażeń i uczuć, a że naturę ma istotnie artystyczną — chwycił zwykle dobrze nastrój i ducha utworów, głośno wyrażał, co niejednemu w duszy drzemało. Takim głosem wielu rówieśników był fejleton, napisany pod wpływem *Wesela*:

»Nie żądajcie od młodego referenta teatralnego logicznych kojarzeń krytycznych po takiej rzeczy, jak *Wesele*. Tu wrażenie jest tylko jedno, proste, niezmazane; wstyd, wstyd, może smutek, może i gorycz. Wstyd, z którego inwektywne temperamenty mają i powinny sobie kować broń na skosmopolityzowane łby inteligencji i skokociałe matki-Polki naszego pokolenia«... Iłtak dalej — jeden z najszczerzych krzyków duszy, jakie odłam pokolenia wydał, fejleton — spowiedź, fejleton — dokument.

Odcina się od fejletonistów i recenzentów odrębną fi-

zygnomią duchową krytyk w wielkim stylu, który w ostatnich czasach zaczął pisywać (*Krytyka — Przegląd Tygodniowy, Małpie zwierciadło*) — Ostap Ortwin.

Po sprawozdawcach — teoretyk dramatu, po impresyonistach — zwolennik żelaznej konstrukcy i logiki dzieła, po teatromanach — myśliciel, rozpatrujący utwór sztuki *sub specie aeterni*.

Z przygotowaniem naukowem łączy Ortwin duszę zakaupurzonego poety. W każdej większej jego rozprawie, gdzie naprzekór popularnej praktyce nic prawie nie ma cytatów, można wyczytać znajomość tragików i teoretyków dramatu, obejmującą wszystko, co w tym kierunku napisano od pomników Hellady po dzień ostatni. Wiedza ta jest ogrzana zdolnością odczuwania i płomieniem serca prawdziwego artysty. Czytając jego rzecz o *Wyzwoleniu*, w której pulsujące uczucie rytm nadało prozie i nastroiło ją na ton dytyrambu prawdziwie poetycznego, trudno się oprzeć wrażeniu: tak pisze rzeczywiście artysta.

Obrzędem mistycznym jest tragedia w rozumieniu Ortwina. Ideą tą przewodnią nawiązuje do teatru greckiego, i to nie Eurypidesa, w którym widzi rozkład i przekwit teatru greckiego, lecz teatru Eschyla, reprezentanta »najgłębszych idei tragicznych«. Obrzędem mistycznym jest tragedia; z »religijnego kultu powstała, w nim ma swój cel, swą istotę i swe jedyne uzasadnienie. Sztuka, która po zapadnięciu kurtyny, w przygotowanym artystycznie słuchaczu nie pozostawia nastroju podniośle religijnego, najwyższych tonów muzyki duszy, nie jest tragedią. Ale co człowiekowi nowożytnemu może zastąpić Ananke i Mojżę? »Fatalna predystynacja, wiodąca człowieka na ścieżki zguby, która przedzie i przecina dół jego; nieublagany wpływ sił transcendentalnych, krok za krokiem popychających na oślep chytrze i bez miłosierdzia bezbronne istoty w objęcia zatury; same nieszczęścia, jego istota i prawa, w dynamice działające, oto niezmienny

przedmiot i jedyna treść ideowa wszystkich tragedyj. Zaś wielkie oratorium, wyśpiewane przez poetę dla podniesienia duszy na tę wyżynę, skąd ona przedstawionemu w obrazie nieszczęściu zajrzeć może w oczy, pójść za nim w tropy, przeniknąć jego zasadzki, przejrzyć się jego kryjówek, a potem upoić się jego widokiem; oratorium rozinstrumentowane w dyalogi wcielonych sił, będących zarazem katem i narzędziem i ofiarą, w rozmowy dusz z ich niechybnym losem, na którego pastwę są rzucone w obliczu nieskończoności i wiecznego milczenia — to istota architektonicznej budowy tragedyi.

Ze stylizacyi tej jedno jest jasnem. Fatum tragiczne, podług Ortwina, ma źródło transcendentalne. »Żywiolowe wypadki, dające duszy ludzkiej dowód jej zależności od sił, wobec których jest się bezbronnym, z natury rzeczy wychodzą poza obręb powszednich, codziennych naszych funkcyj życiowych«. Czy wynika stąd negowanie tragedyi na tle stosunków społecznych, politycznych? Wyrażnej odpowiedzi niema; jasnem jest jednak, że teoretykowi chodzi o to, by konflikt został doprowadzony do najczystszych, ostatecznych pierwiastków duszy w żywiolowym znaczeniu — boć »w gruncie rzeczy wszelkie fatum, które nas ściga, w nas ma swe źródło, z nas czerpie, swe dopływy i do nas wraca«. W nas — tego nas nauczył nowoczesny, przyrodniczy pogląd na świat, ale w nas znaczy w duszy, pierwiastku absolutnym, złączonym z nieskończonością; stąd charakter sztuki metafizyczny, stąd termin Ortwina: naga tragedia.

Zupełnie jasnym i wykończonym ten system nie jest; zawsze — wypływa z niego, że »rozkazy absolutu, których siła ludzka nie zreformuje, pod przymusem których działamy — to sygnały wiekuistej tragedyi, manifestujące się w żelaznej konieczności logiki dramatu«. Logika ta — to konstrukcja, architektura żelazna; dramat jest, jak zadanie mate-

matyczne: lada myłka w przesłankach lub wnioskowaniu — we wyniku daje wadliwe rozwiązania.

I stoi Ortwin na straży dramatu tak podniosłe pojętego nieublaganie, fanatycznie. Teorie jego przemieniają się w jego rękę nieraz w doktrynę, niezdolną objąć wszystkich przejawów wolnej twórczości dramatycznej; wpada też w szereg omyłek, gdy ścisłą, zwartą architektoniką tragedyi greckiej chce mierzyć np. *Achilleidę* Wyspiańskiego; podobnie zniechęca go zbytnia szerokość motywów epicznych w pierwszym utworze Kisielewskiego i dopuszcza się kompromitującego błędu, stawiając wyżej... *Dramat Kaliny*; stąd wogóle w krytykach jego ton bezwzględny, namiętny, nienawiścią ku lichotom i fałszom, proporcjonalny do miłości i zapału, jakie w nim budzą prawdziwe objawienia poezyi dramatycznej.

Ale dla tych, którym o dzieła więcej chodzi, niż o ludzi, a przede wszystkim o to wielkie dzieło, którem jest dramat polski — nie ulega wątpliwości, że tylko ta droga do tego dramatu prowadzi.

Krytyka, mająca spełnić swe zadanie, musi być przejęta całą powagą sztuki, świadomością jej dróg, założeń i środków — i rodzące się utwory mierzyć najwyższą miarą. Będzie ona obiektywna, gdyż kierowniczką jej będą prawa filozoficzne, rządzące tragedją, ale i subiektywna krytyka ma piękne przed sobą pole; w interpretowaniu dzieła wielostronem, w obiektywizowaniu wrażeń, z prawdziwego dramatu wynikających. Ale przede wszystkim powinien ten prawdziwy dramat się rozwinąć; — jego współtwórcami będą tylko ci krytycy, którzy z przygotowaniem naukowym łączą żywość odczucia i bezwzględną uczciwość sądu.

Józef Kenig urodz. 16 lutego 1821 w Płocku, uniwersytet ukończył w Krakowie; od r. 1839 w Warszawie, jako urzędnik sądowy, w stosunkach z ówczesną „cyganeryą“. Drukować prace zaczął w r. 1841 (*Sztuka i artyści w Nadwiślaninie*), potem zaczął pisywać w *Gazecie*

warsz., od r. 1844 jako stały współpracownik, od r. 1859 do 1889 jako redaktor; pisywał potem w *Słowie*, *Bibliotece warsz.* etc., osobno wydał tylko książeczkę *Sprawa chińsko-japońska* i *Dwa odczyty* (1890). Umarł 12 marca 1900.

Kenig zapisał się na kartach publicystyki polskiej, jako jeden z głównych jej w XIX w. przedstawicieli; wpływ czynny na umysły wywierał w r. 1861; popierał margrabiego. Jako znawca i krytyk teatru był powagą pierwszorzędną. Recenzje swoje umieszczał w *Gaz. warsz.*, potem przeglądy tygodniowe w *Słowie*.

Kazimierz Kaszewski urodz. 5 marca 1825 w Warszawie, studiował zagranicą, od r. 1850 stale w Warszawie, od r. 1852 drukując prace w czasopismach, osobno — bardzo mało. W *Bibl. warsz.*, *Kłosach*, *Tyg. Ilustr.* etc. rozrzucony jest szereg prac jego filozoficznych, estetycznych i ocen literackich; trwale dla literatury znaczenie ma jego wykład historii literatury greckiej (w *Dziejach literatury powsz.*, redagowanych przez Chmielowskiego) i estetyczne przekłady tragedij Eschylosa i Sofoklesa.

Stanisław Krzemiński publicysta w Warszawie. Zawód literacki rozpoczął w r. 1868, artykuły drukował w *Bibl. warsz.*, *Kłosach*, *Prawdzie*, recenzje teatralne w *Prawdzie* i *Bluszczu*. Większe prace: *O przekładach Psalterza na język polski*, *Dwaj myśliciele XVIII w.* (Walter i Rousseau); wybór artykułów w tomie pt. *Zarysy literackie* (1895). W Wielkiej Encyklopedyi Ilustrowanej, której jest sekretarzem, pomieścił mnóstwo rozpraw z rozmaitych dziedzin wiedzy.

Józef Kotarbiński urodz. 27 listop. 1849 w miasteczku Czemierniki, gub. Lubelska. Jako student Szkoły Głównej należał do młodzieży, która zainicjowała i prowadziła ruch „młodej prasy“, w organach jej rozrucił mnóstwo artykułów treści literackiej i artystycznej, pisywał potem dużo — szczególnie o teatrze — w dziennikach i miesięcznikach; o Horsztyńskim, Makbecie, Królu Lirze, Śnie nocy letniej; Don Juan i Beniowski (*Ateneum*), o twórczości aktorskiej (*Dziennik Poznański*); studia o Orzeszkowej, Asnyku, Świętochowskim, Bełcikowskim, o teoriach Guyau'a etc. Osobno: *Niezdrowa miłość* (1898). Od r. 1877 do 1893 był artystą, potem reżyserem teatru warszawskiego, od 1899 jest dyrektorem teatru w Krakowie.

Wł. Bogusławski urodz. 1838 w Warszawie, wykształcenie uniwersyteckie pobierał w Moskwie i Petersburgu, Paryżu i Heidel-

bergu, w r. 1863 wyjechał zagranicę. Od r. 1869 pisuje w czasopismach warszawskich fejtony i krytyki teatralne, które będą stanowić nieoceniony materiał dla badacza, a w czasie pojawienia się wpływ na poważnie myślących wywierały znaczny. W r. 1876 był przez kilka miesięcy reżyserem dramatu i komedii; z doświadczeń i rozmyślań poprzednich i ówczesnych powstała książka: *Sity i środki naszej sceny* (1879); książka zajmuje się tylko charakterystyką i oceną aktorów — zapowiedziana część o repertuarze niestety nie wyszła; zarzucają jej, jak i całej działalności Bogusławskiego, subiektywizm, co jest nieodłącznem od każdej wybitnej indywidualności, mimo to jest i dzisiaj godna czytania — wzór analiz psychologicznych. Od r. 1890 jest B. redaktorem działu literackiego *Biblioteki Warszawskiej* i tu, oprócz częstych *Przeglądów teatralnych*, umieścił obszerniejsze prace o Ibsenie, Bez dogmatu, Quo vadis, Zoli; recenzje z bieżących nowości pisuje także w *Tyg. Ilustrowanym*.

Wł. Rabbski urodz. w Kempnie (W. Ks. Poznańskie) w r. 1865. Uniwersytet ukończył w Berlinie, doktoryzując się na podstawie pracy: *Ueber die Sätiren des Christoph Opaliński*, poczem był współpracownikiem *Dziennika Poznańskiego*, od 1894—1897 redaktorem *Przeglądu Poznańskiego*. Przeniósłszy się następnie do Warszawy, należał do redakcyi *Wiek*, od kilku lat — do *Kuryera Warszawskiego*, gdzie pisywał naprzód przygodnie o teatrze i wystawach sztuki, od ustąpienia Bogusławskiego (1898) prowadzi stale fejtton teatralny, nadto prawie codzień — pogadanki z czytelnikami pt. *O czem mówią* (pod pseud. *Kaprys*).

Oprócz młodzieńczych wierszy i nowelek drukował: *Das junge Polen* (w czasop. *Grenzboten*), dramaty: *Asceta* (1893), *Zwyciężony* (*Przeblagany*) (1895); większe rozprawy: o Hauptmannie (*Przegl. Pozn.*), d'Annunziu, kobietach Ibsena (*Bluszczy*).

Wł. Bukowiński, urodz. 4 lutego 1871 w Świątoci, pow. sandemieński. Ukończył uniwersytet w Warszawie i pisuje tamże w pismach postępowych; o teatrze dawniej w *Bluszczy*, *Głosie*, teraz w *Prawdzie*. Wydał nadto zbiory poezji: *Z marzeń i życia* (1898) i *Nowy zeszyt* (1901).

Stanisław Koźmian urodz. 1836 w Piotrowicach, studia odbywał w Krakowie, Paryżu, Bonn. Od r. 1863—1865 należał do głównych współpracowników *Czasu*, w r. 1866 należał do założycieli *Przeglądu Polskiego* i współautorów *Teki Stańczyka*. W pismach tych

rozrzuć szereg artykułów politycznych i artystyczno-literackich, z których część tylko wyszła osobno: *Listy o Galicyi do Gazety Polskiej* (1877), *O działaniach i dziełach Bismarka* (1902), *Pisma polityczne* (1903), *Rzeczy teatralne* (1904); prócz tego: *Rok 1863* (1895).

Władysław Prokesch urodz. 1863 w Krakowie. Po ukończeniu wydziału prawniczego na Uniwersytecie Jagiellońskim wstąpił w r. 1886 do redakcyi *Nowej Reformy*. Umiłowawszy dział artystyczno-literacki, przeważnie pracuje w dziedzinie krytyki literackiej i artystycznej i w *N. Ref.* rubrykę tę redaguje. Artykuły z tej dziedziny pomieszczał także w *Ateneum*, *Prawdzie*, *Dodatku literackim do Kraju*, *Tygodniku Ilustrowanym* i *Kuryerze warszawskim*. Z większych prac ważniejsze są: *Piotr Chmielowski* (Kraków 1892), *Nasi powieściopisarze* (Kraków 1886), *Jarostaw Vrchlicki* (Kraków 1893), *Leopold Löffler* (Kraków 1892), *Marya Konopnicka w świetle krytyki literackiej* (*Nowa Reforma* 1902), *Nowa historia literatury polskiej* (*Nowa Ref.* i *Gazeta warsz.* 1899), *Marya Konopnicka*, sylwetka jubileuszowa (*N. Reforma* 1902), *Monitor*, czasopismo polskie z XVIII w. (*Świat* 1895), *Pierwsza emancypanka z XVIII wieku*. (*Nowa Reforma* 1900).

Rozdział ósmy.

UWAGI.

Przesunął się przed nami poważny szereg mężów w togach doktorskich i biretach, Zoilów tych straszliwych, znawców przysięgłych, będących postrachem wszystkich piszących, wielkorządcami państwa literatury, nieraz kacykami, ach, a tak rzadko mędrkami, tak rzadko prorokami — bodaj przeszłości!

Poznaliśmy główne kierunki wczorajszej i dzisiejszej krytyki literackiej w Polsce, kierunki, rozwijające się równolegle z twórczością naszą artystyczną. I na tem polu przebyliśmy okres racjonalizmu i prymitywnej tendencyjności i tutaj nastąpił zwrot do subiektywizmu i idealizmu, i w tej dziedzinie zwycięża powoli prawa, czysta sztuka i wyzbywając się sekciarstwa — chce być nie tylko myślą konTEMPLATYWNĄ, lecz i duszą bujającą. Nie widać na polu krytyki linii tej czystej, którą można zakreslić na polu twórczości artystycznej, i wystąpić ona nie może, gdyż inną zazwyczaj jest organizacya umysłowa krytyka, inną — twórcy. Poety nie tylko prawem, lecz i obowiązkiem jest subiektywizm, siebie tylko śpiewa, swoją indywidualność narzuca całemu światu, tyrańsko, samolubnie — krytyk musi obiektywnie poznawać indywidualności drugich, ich duszę formułować, stawiać na zasadzie jak najszerzej pojętego równouprawnienia — potem dopiero może przeciwstawić im swoje ja, własne

przeżycie i zrozumienie dzieła. Poeta jest z natury egocentryczny, swoją duszę uważa za główną oś wszechświata, z konieczności jest niesprawiedliwy — krytyk musi dążyć do hierarchii i gradacji, wymierzania sprawiedliwości. Poeta jest zawsze chwilą, teraźniejszością, krytyk jest historycznym... Wypływa stąd, między innymi, dla krytyka kwestya metody; *intelligere* — jest pierwszym jego przykazaniem, dopiero uczciwie zrozumiałwszy — może dawać subiektywne interpretacje i konstrukcje. Stąd linia rozwoju krytyki nie występuje tak jednostronnie i wyraziście, jak w dziedzinie twórczości. Mimo to przypomniawszy sobie główne jej etapy: Tarnowski — Chmielowski — Spasowicz; realiści bezwzględni; Miriam — Przybyszewski; Matuszewski — Brzozowski — trudno będzie zaprzeczyć, że linia ta idzie równolegle z rozwojem sztuki.

Jak w sztuce, tak i tutaj istnieją przeżytki obok pączków, przebrzmiałe kierunki trzymają się mocą bezwładności. Naogół widać znaczne podniesienie się aspiracji czysto artystycznych krytyki, dalej widać traktowanie przez nią zjawisk literackich ze stanowiska filozofii i psychologii sztuki pojętej w znaczeniu metafizycznym. Gdy jedni, jak Miriam, na tem poprzestają, inni nie zacieśniają pojęcia duszy, wiedzą, że nie ma psychy bez ciała, a ciała bez psychy, że dusza może nam się objawiać tylko za pośrednictwem zmysłów, w świecie zjawisk, że dostępne są nam tylko odbłaski absolutu, idee jego Platońskie i do wcielania prototypu doskonałości dusza, wolna mimo determinizmu, zawsze dążyć będzie... Krytycy młodzi nie zamykają się tedy w świecie form pięknych i idei oderwanych, Sztukę łączą z Życiem nierozzerwalnym węzłem, nie roniąc z wymogów artystycznych, widzą w niej także treść, mogącą być skrzydłem ludzkości. Taką jest krytyka u najwybitniejszych jej dzisiaj przedstawicieli, taką jest krytyka Witkiewicza odrodzonego, Matuszewskiego, kilku najmłodszych. Nadaje to ich pismom

charakter subiektywny, ale nie przestają one być obiektywne tam, gdzie przedmiotowa metoda jest możliwa: w części analitycznej. Połączenie obiektywizmu w rozbiórach z subiektywizmem w interpretacji użycza właśnie takim pismom powabu niezwykłego, czyni je dziełami sztuki, twórczości, pozwala autorom wyciskać na nich piętno indywidualizmu swego, stwierdzać myśl Goethego, że *das höchste Glück der Menschenkinder die Persönlichkeit sei...*

W głębi, z dali, wyłania się kierunek krytyki nowy, który w przyszłości wielką zapewne odegra rolę. Będzie to krytyka obiektywna, naukowa, operująca na podstawie nie idei i dążeń własnych, lub twórcy, lecz stylu jego osobistości, budowy jego umysłu. Przeczuwa tę krytykę stary podział na organizacje liryczne, epiczne etc. — ale podział to szematyczny, nie już dzisiaj nie mówiący i musimy poznać indywidualność, wrodzony jej sposób odczuwania i myślenia bliżej, aby mózdz określać: o ile kto myśli obrazami, ktoś drugi — tonami, w kim przeważa konieczność operowania asocjacyami uczuciowymi, jakiej one natury etc. Zaczątki tej krytyki widzimy w pismach Witkiewicza, Miriam, Matuszewskiego, Porębowicza, Brzozowskiego (o Wyspiańskim), — w niniejszej książce, ale słabe one jeszcze, niekonsekwentne. Pierwszy głos w tej sprawie ma fizjologia i psychologia, praca na tem polu dopiero się zaczyna. A gdy ona i daleko postąpi — nie położy tamy pewnemu subiektywizmowi: pierwszym obowiązkiem krytyka jest poznanie, ale jest on też człowiekiem czującym; dzieło sztuki budzi tysiące refleksyj i wrażeń, im więcej ich budzi, tem większa jego potęga — krytyka ideowa i impresjonistyczna zawsze będzie tedy istnieć.

* * *

Obok i niezależnie rozwija się krytyka filologiczna, historyczna, będąca w istocie swej gromadzeniem i sortowaniem

materyału dla krytyki we właściwym znaczeniu słowa. Widzieliśmy, jakie rozmiary przybrała u nas robota na tem polu, mniej więcej — co działała i jakie najważniejsze prace ją czekają. Widzieliśmy, że ruch panuje skrzętny — jak wogóle, że krytyka literacka w zaniedbaniu u nas nie jest; wśród tych, co ją uprawiają, mamy umysły prawdziwie europejskie, pióra pierwszorzędne. Do zbytniego optymizmu niema jednak powodu. Tylko z wielkimi zastrzeżeniami można przyjąć, żeśmy jako tako spłacili dług, jaki winni jesteśmy naszym Największym; inne gwiazdy literackiego nieba otoczone są ciemnością, bardzo mało zbadane; całe okresy, całe grupy dziejów piśmiennictwa nie są rozświetlone; jeden jedyny dopiero wielki poeta doczekał się kompletnego, poprawnego utworów swych wydania. Prawie odłogiem leży ogromne pole literatury obcej. Znamię to smutne i niedobrze wróżące: ilość zarówno badaczy, jak i popularyzatorów obcych piśmiennictw jest u nas upokarzająco mała. Był czas, kiedy było lepiej; dzisiaj odsuwamy się od Europy, przestajemy z nią czuć i myśleć, lub czynimy to za pośrednictwem kanalików i nerwów gazeciarskich. Jeszcze lat temu kilkanaście mógł Chmielewski się pokusić o zredagowanie siłami polskimi *Dziejów Literatury Powszechnej*; opracowali je — do XIX wieku — J. A. Święcicki, T. Krasnosielski, Ignacy Radliński, K. Kaszewski, F. Łagowski, F. Jezierski, A. Zipper, E. Porębowicz, Bronisław Grabowski; siłami bardzo nierównymi — opracowano szereg monografij, między któremi kilka posiada dużą wartość. Z prac o literaturze obcej należy podnieść przedewszystkiem dzieło Władysława Matlakowskiego o Hamlecie (1894). Autor — jedna z najpiękniejszych postaci w naszym życiu duchowem lat ostatnich, wybitny lekarz-praktyk, zmuszony ciężką chorobą, spędził ostatnie lata życia w Zakopanem i tu zwrócił się do badania sztuki ludowej (*Zdobnictwo ludowe na Podhalu* 1902), oraz dał najwierniejszy przekład arcydzieła Szekspira, zaopatrzywszy go wstępem, wyjaśnieniami i przy-

pisami», świadczącymi, że autor był kolosem pracy i człowiekiem niezwyklej, podniosłej duszy. Zarówno znajomość hamletologii, niebywała w naszym społeczeństwie, jak i osoba komentatora, najpiękniejszymi jaśniejąca promieniami inteligencji i serca, przykuwają do tej książki, czyniąc ją jedną z ozdób piśmiennictwa polskiego. O innych pracach była już mowa przy zobrazowaniu działalności Spasowicza, Miriama, Zdziechowskiego, Langiego, Jellenty, Matuszewskiego, Porębowicza. Osobna wzmianka należy się Edwardowi Przewóskiemu, który w licznych artykułach opracował (wydany po jego śmierci) obraz *Krytyki literackiej we Francji*; dzieło to niezbyt samodzielne, z sumiennością i inteligencją kreśli pięćdziesięciolecie krytyki w ojczyźnie i miejscu najwyższego rozkwitu tejże krytyki; jedna z najbardziej pouczających naszych książek. Na wielką skalę jest zamierzona *Historja literatury powszechnej* Juliana Adolfa Święcickiego; wyszło dotąd sześć tomów, a nie jest wyczerpana nawet literatura Wschodu; autor znany jest jako wytworny tłumacz i specjalista na polu piśmiennictwa hiszpańskiego; rzecz jasna, że *Historja* tak wielostronna musi być kompilacją — co nie wyklucza wielkiego nakładu indywidualnego smaku i bystrości krytycznej. Z pomniejszych prac wymienić należy studia: Ludomiła Germana — nad Ibsenem; Adolfa Strzeleckiego nad Szekspirem, specyalna nad pytaniem: Szekspir, czy Bacon; Józefa Flacha z współczesnej literatury niemieckiej, Romana Zawilińskiego — z południowo-słowiańskich, Leona Belmonta — z rosyjskiej, M. Kawczyńskiego — ze starofrancuskiej, Jana Lorentowicza, Wł. Jabłonowskiego i Tad. Grabowskiego — z nowszej francuskiej, Malwiny Garfeinowej i Józefy Klemensiewiczowej ze skandynawskiej, J. A. Jasieńskiego i J. N. Trepki — o angielskiej — — — obraz bibliograficzny byłby gotowy.

Mało to, zawstydzająco mało, jak na naród dwudziestomilionowy. Skąd inteligentni ludzie czerpią u nas wiadomości o piśmiennictwach zagranicznych? Odpowiedź prosta: znikąd;

wcale też ich nie znają. Na falach mody, wśród mętów dziennikarskich, przypłyńie tu czasem jakieś obce nazwisko, rozgłośnie; skuszony księgarz wyda przekład wstawionego dzieła, spopularyzowanego autora — z falą znów to odpłyńie. Potęgi literackie zagranicy, których nazwiska są etapami w rozwoju sztuki i myśli europejskiej, u nas tylko z artykułów dziennikarskich są znane. Znajomość ich jest też mniej niż powierzchowna — podobnie jak kultura tych, którzy przy całej ignorancyi za dobrych uważają się europejczyków. Czytają fejletony i kroniki dzienników.

* *

Dziennikarstwo a literatura! dziennikarstwo a sztuka! Nie rozdział jeden należałoby o tem napisać, lecz tom porządnym, a nie wyczerpałoby się przedmiotu; przedstawić go należycie zdoła tylko genialny satyryk.

Tylko dla satyryka to przedmiot — owe kłamstwo wielkie, na którem zbudowane jest dziennikarstwo całego świata, a więcej może, niż gdzieindziej — polskie, gdyż żadne nie wojuje tak frazesem idealistycznym, żadne nie prawi tyle o obowiązku i misyi, żadne nie uważa się, jak nasze, za filar ginącego świata. A kontrast między słowem a czynem?!

Faktem jest, którego nie zmaże deszcz gołosłownych zaprzeczeń, że literatura jest w prasie polskiej traktowana nie jak kopciuszek, ale poprostu z całym lekceważeniem i pogardą, jakie mają dla świętości handlarze tychże świętości. Każdy dziennik musi mieć fejleton: kawior lub deser dla czytelników, ale krytyka bieżącej literatury ojczystej? systematyczne, pełne miłości i znawstwa śledzenie ruchu tejże literatury? Na kilkadziesiąt dzienników polskich — dwa — trzy o tem czasem pomyślą. U reszty należą wiadomości literackie do t. zw. w prasie lwowskiej »michałków«, którymi się zapycha dziury w dzienniku.

Na kilkadziesiąt dzienników polskich — dwa — trzy

dbają o stałe sprawozdania literackie. Od czasu do czasu zjawi się fejleton zamówiony lub nadesłany, z pod pióra poważnego; z reguły pisują tu tylko publicyści, gawędziarze i wzmiankarze literaccy. Ostatni — to odrębny typ pisarzy, nad którym warto się chwilę dłużej zastanowić. W rozmaitych istnieje odmianach. Najwyższa: — publicysta literacki; zwykle człowiek, który za młodu miał wyższe ambicje a bez odpowiednich zdolności lub powagi charakteru; aspiracje zeszyły tedy do chęci zbierania sutych honoraryów, praca twórcza lub naukowa przemieniła się w pisanie o wszystkim i wszystkich; »aus einem bellenden — wurde ein beissender Hund« — krytyk. Na dnie duszy takiej »dziewki do wszystkiego« zostaje gorczyz, mszcząca się na ludziach wiary i talentu za własne bankructwo, przemieniająca się rychło w cynizm, który pozwala być już — absolutnie do wszystkiego zdolnym, przedewszystkiem do frazesu patryotycznego, obywatelskiego, moralnego etc.

Znają stolice europejskie tych wielkich i małych Jel-skich — bez tragicznego sentymentu, którego Berent swemu słowianinowi nie mógł odmówić, znają ich i nasze stolice, znają główne redakcje tych wykolejonych reformatorów społecznych, epików, tragików, art.-muzyków, art.-malarzy, dzisiaj będących korespondentami, sprawozdawcami, krytykami poczytnych dzienników. Z młodości górnej i chmurnej pozostaje czasem styl, czasem znajomość faktury, najczęściej — świadomość własnej nędzy i żrąca nienawiść do tej, która na ich miłość nie odpowiedziała wzajemnością, albo którą dla uciech zamtuzowych sami zdradzili — dla sztuki w czystym i idealnym znaczeniu słowa. Uczucie to jest uśpione w dniu powszednim, kiedy się miele zwyczajne plewy dziennikarskie, ale niech-no monotonia ta zostanie przerwana, do żaren wpadnie coś pełnego, wielkiego — nowa idea, ziarno niepospolite: żarna zagrzytają, na chwilę staną, w mechanicznym robotniku odezwie się robak... I wściekłość go ogarnie, że konserwatyzm tak dobrze uregulowanego życia został zmacony, i ból się odezwie

szarpiętych mocno ran zabliznionych, i zgrzyt żarna odbije się w feletonie, jako głos świętego oburzenia na żywioły te szkodliwe, które mącą tradycję, spokój, ład i mir boży — nie pozwalają mleć naszej swojskiej, naszej pocziwej, dla bydelka domowego tak potrzebnej plewy. Echem zawtórzą wszyscy zwolennicy ładu, miru i plewy — spiszek przeciw intruzowi-idei już uknuty; święte przymierze działa...

Czyż trzeba wyliczać po nazwisku wszystkich tych sfilistrzonych farysów i innych *ex*, którzy dzisiaj panują w feletonach, wyrokują bez apelacji o literaturze i sztuce, specjalistami są od znawstwa ideałów? Czyż trzeba przypominać wszystkie polemiki, jakie w ostatnich latach toczono, wszystkie ataki, wymierzone przeciw każdemu wielkiemu talentowi, każdej nowej idei?

Ileż jest tych wielkich dzienników, które zaszczytnych tych kart w swoich rocznikach nie mają?

* * *

Jednakowoż nie ten rodzaj jest najgorszy. Krzyczy — więc przecie coś czuje; ciągnie wstecz — więc przecie czegoś chce; gdzie jest jakiejkolwiek życie, jest jeszcze przyszłość. Spleśniali w swej inercji zwolennicy dziennika, ślepo wierzący słowom swego znanego i kochanego, bardziej jeszcze będą pleśnieć — garść jednak zostanie może uderzona nowym zjawiskiem, spróbuje zastanowić się, poznać je. Sam fakt trzymania służącej — bodaj do wszystkiego — świadczy już, że w redakcyi nie panuje zwyczajne niechlujstwo, są jakieś potrzeby kulturalne.

Ale ogromna, przeważająca część redakcyj bez tego zbytku doskonale się obchodzi. Główny współpracownik — to nożyczki. Dla literatury i tych nawet fatygować nie potrzeba. Jest w piśmie rubryka: *Literatura i sztuka*, ale tam się umieszcza: repertuar teatralny, recenzje z przedstawień

naszej sympatycznej trupy amatorskiej, wiadomości z rubryki »przyjechali — odjechali« odnośnie do znakomitych aktorów, przekłady z pisma niemieckiego o wypadkach z mody artystycznej, treść numeru zaprzyjaźnionego tygodnika lub miesięcznika, czasem jakąś notatkę o świeżo wyszłej książce któregoś z przyjaciół dziennika lub serdecznego... nieprzyjaciela. To reprezentuje — świat ducha.

Ci sami redaktorzy, którzy byliby niepokieszeni, gdyby w ich dzienniku nie znalazła się na czas wiadomość o kradzieży najnowszej, o przejechaniu pieska i o wypoliczkowaniu się dwóch gentlemanów, ci sami ojcowie narodu z boską obojętnością przechodzą obok wystawy księgarskiej i nie zająwszy się, iż arcydzieła nie odbiły się w ich piśmie echem. Idźmy dalej, do wszystkich zwróćmy się dzienników polskich: ileż z nich wystarało się o porządne, trochę przynajmniej głębsze recenzje wyszłych w ostatnim czasie dzieł Wyspiańskiego: *Achilleis*, *Akropolis*, *Legenda*; ile z nich przyniosło artykuły o ostatnim zbiorze — *Salve Regina* — Kasprowicza, o zbiorowych pismach Świętochowskiego, o *Dniu duszy* Staffa, o *Ucieczce* Bagrynowskiego, o *Obcych i swoich* Matuszewskiego, o *Matejce i Gierymskim* Witkiewicza? Nie było żadnego morderstwa w Europie, żadnego wsławionego cudzołóstwa w arystokracji jakiejkolwiek, żadnego węża morskiego w czyjejsz wysychającej fantazyi, aby dzienniki, »jak jeden mąż«, nie przedrukowywały, nie wysyłały, gdzie się dało, reporterów na badania, na interwiew, z aparatem fotograficznym...

Ale wielka poezja — to świętość, a tę każe tradycja trzymać za zasłoną; kłaniać się jej trzeba — lecz zdaleka.

* * *

Lepiej dzieje się w pismach literackich, to znaczy w kilku tygodnikach i dwóch, trzech miesięcznikach, które mają szacunek

dla spraw umysłowych i — dla siebie. Zjawiają się tu obszerniejsze i krótsze prace krytyków powołanych, wyrobił się szereg sprawozdawców, oschłych nieraz i anemicznych, ale bezwarunkowo sumiennych, jak Henryk Galle, A. Drogoszewski, szereg essayistów, jak Wł. Jabłonowski, A. Potocki, Sten, Nowaczyński, F. Jabłczyński, Artur Śliwiński, Czesław Halicz, Tad. Sobolewski, A. Siedlecki, Wł. Bukowiński, Adam Cybulski, którzy mają odczucie, styl, widnokreśli europejskie. Ich krytyki nawet dorywcze przekraczają ramy dziennikarskie, mają duszę i duszę pozwalają odczuć...

Dla krytycznego śledzenia ruchu bieżącej literatury założono w Warszawie 1904. »Książkę«, »miesięcznik poświęcony krytyce i bibliografii polskiej«. Dawniej pod kierunkiem literackim Maryana Massoniusa, dzisiaj Adama Mahrburga, pismo to stało się dzisiaj niezbędnym dla każdego, zajmującego się naszym piśmiennictwem współczesnym. Niema zapewne ani jednej ważniejszej nowości, która nie zostałaby tu rychło po wyjściu z druku omówiona, w sposób bardzo poważny, nigdy dyletancki. Inna rzecz, czy dobór referentów jest zawsze trafny i szczęśliwy. Pod tym względem zdania są i zawsze być muszą podzielone. Obok nazwisk pierwszorzędnych, powag niezaprzeczonych, na polu literatury szczególnie staropolskiej — często, nazbyt często powtarzają się nazwiska pracowników sumiennych, ale nie wiele mających do powiedzenia. Zreasumowawszy wrażenia z dłuższego czasu czytania *Książki*, dochodzi do się przekonania, że redakcja od pewnych idyosynkrazij nie jest wolna, że literatura tzw. modernistyczna nie znajduje w jej oczach łaski, że referaty z tej dziedziny systematycznie są powierzane krytykom, o których wiadomo, że między nimi a twórcą żadnej nie ma komunikacji. Jednostronność ta osłabia znaczenie wydawnictwa krytyczne, nie zmniejszając go bynajmniej, jako niezbędnego źródła w kierunku informacyjnym.

* * *

Do obniżenia poziomu krytyki literackiej w dziennikach a nawet w niektórych czasopismach poważnych, przyczynia się niewątpliwie duch zależności.

Zaznaczyć trzeba odrazu, że pod pewnym względem stoi prasa polska w tym kierunku wyżej od zachodniej: zależność nie ma tutaj podkładu pieniężnego. Nie są u nas znane stosunki takie, jak np. w Paryżu, gdzie autorowi nieznanemu, szczególnie *étrangér'owi*, nie sposób dostać się na widownię literacką bez reklam suto płatnych; reklamowanie *Quo vadis* w samym *Figarze* kosztowało około 40.000 franków. U nas redakcje nie »wydzierżawiają« szpalt firmom wydawniczym, recenzenci nie pobierają od nakładców dodatków do pensyj, wynoszących częstokroć więcej, niż same pensye. Nie ma u nas też zwyczaju, by wydawcy do egzemplarzy recenzyjnych, przeznaczonych dla zaprzyjaźnionych redakcyj, dołączali gotową już »wzmiankę« do druku.

Natomiast jest u nas zależność innego rodzaju. Przewszystkiem łączy ludzi wzajemna admiracja i interes wspólny. I pod tym względem nie doszliśmy jeszcze do harmonii, panującej gdzieś zagranicą. W Paryżu już stary Villemaint zaprowadził był w swoim piśmie *debet* i *habet* dla pewnych autorów: jeśli Girardin np. dał mu recenzję pochlebną o książce Janina, redaktor odrazu zapisywał: teraz Janin winien jest recenzję pochlebną najbliższemu dziełu Girardina. I u nas przyjaciele nie odmawiają sercu swojemu satysfakcyi uwielbiania się wzajemnego w oddanych sobie czasopismach — jakkolwiek bez systemu papy Villemainta. W teatrze i w literaturze daje się uczuwać towarzystwo wzajemnych ubezpieczeń, z siedzibą w Warszawie, z filiami we Lwowie i w Petersburgu. Członkowie towarzystwa są w *Kuryerkach* i związanych z nimi czasopismach naszymi znanymi, sympatycznymi — reszta to intruzi. Wkupiwszy się w towarzystwo, uzyskuje się patent, za organa sławy — czasopism kilka; gdy Kaz. Laskowski napisze *Pogrzeb*

— wszystkie jednomyślnie ogłoszą radośnie światu, że *We-sele* Wyspiańskiego uzyskało *pendant*; innym razem będą pocieszać czytelników, że nasz sympatyczny zrobił, co Mickiewicz w niemocy swej zaniechał: *Panu Tadeuszowi* dał dokończenie. Czy potrzeba przypominać inne czyny wzajemnej admiracji w krytyce teatralnej i literackiej? Czy przypominać syndykat, jaki stanowią pisma konserwatywne w Warszawie, Krakowie i we Lwowie?

Polityczne bowiem względy odgrywają w tych sympatiach i antypatiach rolę niepoślednią. Ze względów partyjnych wynosi się jednych pod niebiosa, innych zupełnie się przemilcza. Z ręką na sercu można powiedzieć, że pod tym względem najwięcej grzeszą organa, do inteligencji największe roszczone sobie pretensje: konserwatywne. Postępowe atakowały często np. Sienkiewicza — co każdemu, byle w dobrej wierze, wolno — ale nie przechodziły nad nim do porządku dziennego; organa kategorii konserwatywnych odnoszą się do pewnych ludzi i rzeczy, jak wielcy panowie, lub strusie — raczą ich nie widzieć. Dla krakowskiego *Czasu* Kasprowicz urodził się dopiero w r. 1903, Żeromski — w 1904. Czytelnicy, skazani tylko na *Przegląd Folski*, żyją w błogiem przekonaniu, że Polska ma teraz trójkę poetów: Wojciecha Dmochowskiego — Deotymę — Lucjana Rydla; nikogo więcej. Wogółności zaś wyraża się partyjność w sposób, zabarwiający wszystkie sądy. Najwięcej cierpi na tem ów, który zasadniczo wymaga bezinteresowności: estetyczny. W krytyce codziennej i literackiej decyduje o wartości książki przede wszystkim tendencja: sympatyczna, czy antypatyczna, postępową, czy zachowawczą. »Pod względem artystycznym utwór pozostawia wprawdzie niejedno do życzenia, ale myśl zacna etc...« frazes ten jest aż nazbyt często punktem kulminacyjnym »krytyk literackich«. Każdy obozisk ma swoich patronów, każdy dziennik swoje znakomitości, każda parafia swoich świętych.

* *



Ciaży na krytyce naszej zła lub zaślepiona wola — a dopieroż jakimż dla niej ciężarem głupota i bezmyślność ludzka?!

Do wydawania sądów literackich każdy czuje się uprawnionym, pisywanie »wzmianek« o nowościach powierza się w redakcyach współpracownikom, w braku lepszej dla nich roboty. Tłómaczący z obcego języka wiadomości do rubryki ekonomicznej pewne musi posiadać kwalifikacje, pewne wiadomości z zakresu bodaj terminów technicznych — do »literatury« nie potrzeba żadnych. Bez złej woli, w dobrodusznej ignorancji wyrobnicy pióra z rubryki literackiej robią — śmietnik. »Ci prawdziwi mocarze pióra — powiada Wł. Bukowiński — autorowie 365 (tylko?) artykułów na rok, przepełniających szpalty dzienników, mają zawsze na zawołanie pewną ilość równie gładkich, jak płytkich, to znów koturnowo-bombastycznych frazesów i gotowi są pisać i pisać bez końca — o wszystkim: dzisiaj o wojnie japońskiej i germanizacji w Poznańskim, jutro o wyścigach i totalizatorze, o bankructwie nauki i sukniach aktorek, pojutrze o nowym dramacie lub obrazie, o ostatniej operze lub powieści. I stąd... powstają u nas takie jedyne w swoim rodzaju zjawiska, jak »krytycy« literaccy, stawiający w jednym szeregu Żeromskich z Gąsiorowskimi, lub Daniłowskich z Daniłowiczami-Strzelbickimi, albo krytycy »teatralni« miotający gromy na Wyspiańskich lub Przybyszewskich aby się zachwycić — Przybylskimi. Fakty powyższe nie są wcale wytworami fantazji, są prawdziwe i żywcem wzięte z rzeczywistości«.

Nieuctwo, cechujące krytykę dziennikarską, jest przerażające i jedynie u nas możliwe. W Niemczech gdy jakiś »wykolejony« rzuca się do dziennikarstwa, jest nim doktor filozofii, któremu rozmaite okoliczności nie pozwoliły zostać pastorem lub bibliotekarzem. U nas do dziennikarstwa idzie ten, kogo »pech« przy pierwszych prześladował egzaminach. Przeciętny polak ma więcej inteligencji, niż trzech Niemców,

ale przeciętny Niemiec więcej umie od czterech Polaków — a w dziennikarstwie, gdzie pewna encyklopedyczność jest konieczną, nieuctwo to mści się konsekwentnie. Piszącym bardzo często elementarnych brak wiadomości z historii literatury ojczystej, nie mówiąc już o obcej. Stąd brak im jakiegokolwiek skali porównawczej. Jakież smutne świadectwo wystawiła sobie cała — z drobnymi wyjątkami — krytyka nasza dziennikarska podczas walki o *Confiteor* Przybyszewskiego. Kilka zaledwie znalazło się poważnych umysłów, które postawiły kwestyę na właściwym gruncie: w związku z filozofią i literaturą romantyczną. Reszta umiała tylko — wyć; innego określenia niema. Brak jakiegokolwiek kultury sprowadza wszystkie te objawy, jakie codziennie można obserwować. Stąd klepanie po ramieniu olbrzymów przez ludzi, którzy duchowo do kolan im nie dorosli, stąd z drugiej strony — padanie w proch, także dzikich ludzi godne, przed potentatami uznanymi, t. j. mającymi w świecie oficjalnym powodzenie; stąd naiwne nagany i kompromitujące pochwały, niezdolność do entuzjazmu motywowanego i kult łożowych świeczek, zabobonna trwoga przed pewnymi wyrazami (»pessimizm«, »modernizm«, »indywidualizm« — jednoznaczne z pojęciem dyabła i wszystkich spraw jego) — i operowanie szematycznymi, najbardziej wytartymi liczmanami myśli.

A niema szans, by się stosunki tak szybko poprawiły; prasa nasza, szczególnie codzienna warszawska, szaleem konkurencyjnym gnana, coraz bardziej raczej upada...

* * *

Wszystkie te przyczyny złożyły się na smutne to widowisko, którego świadkiem była współczesna generacja: oto wyrosła u nas w ciągu lat kilku wielka literatura — nie, poezya, sztuka prawdziwa, bez udziału krytyki bieżącej, wbrew niej. Teraz, gdy Żeromski, Wyspiański, Kasprówicz

i inni przełamali już lody, zmusili ogół do pochylenia przed nimi czoła, gdy żadnego niema dziennika, któryby prac ich nie chciał drukować, zapytać te dzienniki należy: coście wy zrobiły dla tych talentów? czy byliście tym nerwem, który łączył je z publicznością, czy tworzyłyście atmosferę, w której zdolność może dojrzewać i rozkwitać, usuwałyście wy przeszkody, torowały drogi duchowi Pańskiemu, który przez nie przemawia?

Kilka wielkich jednostek wymusiło sobie u ogółu posłuch, szacunek; dzienniki, idące z inteligentniejszym tłumem, korzą się przed nimi — nawet przesadzając nieraz w czołobitności, traktując je ze strony anegdotycznej, a nigdy w sposób właściwy, jedyny, jakiego talent twórczy istotnie wymaga, tj. — aby go rozumiano, aby interesowano się jego zagadnieniami, śledzono drogi jego ducha, stwarzano sprzyjającą temu pochodowi atmosferę. Między pracownikami samodzielnymi, ludźmi poznania, nowa sztuka zyskuje coraz więcej zwolenników, którzy ją ocenić i cenić umieją; poza teoretykami z jej obozu — poświęcili jej piękne karty Matuśzewski, Brückner. Wymienić tu należy także niezbyt samodzielną, bardzo inteligentną i dużo światła na problemy artystyczne rzucającą książkę Juliusza Tennera: *Estetyka żywego słowa*, 1904. Tego zrozumienia, tego odczucia prawdziwego, tego pełnego miłości i bacności związku między »wielką« prasą a nową sztuką u nas nie ma...

Jak częste są natomiast objawy tępego nierozumienia i zaślepionej nienawiści! Jak częste są widowiska nagonki — wśród clownowskich dowcipów i bezsilnych uragań! Jak szeroko rozpościera się nieuctwo, aby z tronu swej bezmyślności ferować wyroki! Czy trzeba przypominać przykłady? Gdy Wyspiański wystawił *Wyzwolenie* — był już autorem *Warszawianki*, *Kłótny*, *Legionu*, *Wesela* — nawoływał *Czas* w fejtynie, by, kto już był, na przedstawienia dalsze nie chodził; najpoczytniejszy dziennik galicyjski, *Słowo Fol-*

skie, umieścił fejteton Kaz. Bartoszewicza, streszczający się w konkluzjach: »to, co widziałem i słyszałem na (!) scenie, jest dziełem poronionem, nudnem i niezrozumiałem... «Nudziłem i złościłem się na *Wyzwoleniu*, a prawie nic nie rozumiałem, prócz tego, że jest to utwór wielkiej pychy... Niema chyba żadnej sprawy publicznej, w której nierozumienie jej byłoby szczególną kwalifikacją na rzeczoznawcę — w sprawie sztuki można jednym tchem powiedzieć, że się dzieła nie rozumie a równocześnie wyrokować, że jest »poronione«. Jeden i drugi dziennik umieścił potem inne fejletony, pełne hołdu dla *Wyzwolenia* — ale jak to działa na czytelników? jak świadczy o sumiennosci redakcyi? Nie są to jeszcze wypadki najjaskrawsze. Wszak nierzadkiem jest u nas dotąd nawoływanie przeciw »nowym prądom« do krucyaty, apelowanie do policyi! Jeszcze w r. 1904 jedno z pism warszawskich, zasłaniając się puklerzem ostatniej powieści Sienkiewicza, szaty na sobie rozdzierało nad »zgorszeniem« modernistycznym, o pomstę wielkim głosem wołało:

»Czy podsycanie pesymizmu środkami literackimi nie jest zbrodnią taksamo karygodną, jak świętokradzkie rabowanie kościołów, używanie kielichów mszalnych do pijaństwa, obdzieranie cudownych obrazów z wotów, aby je przetopić i spieniężyć? A jednak świętokradcy... zostaną ukarani, a literat gorszyiciel znajduje się na wolnej stopie i wciąż broi... Zacny autor tego apelu do żandarma nie jest nawet na tyle inteligentnym, aby zrozumieć, że jeżeli gdzie jest »podsycanie pesymizmu«, to przedewszystkiem w chrześcijaństwie, które jest religią głęboko pesymistyczną; to mu jednak w kampanii nie przeszkadza... Wogóle jaką bronią atakujący się nie posługują — jakich motywów nie wysuwają! Więc »pesymizm młodej literatury« miał zatruć nam życie, wprost do samobójstwa prowadzić, jak gdyby ś. p. Bałucki, Rodoć, Pełowski itd. byli »modernistami«. Dalej mają »młodzi« grzeszyć oczywiście brakiem skromności, prowadzić polemiki »rozwydrzone« etc. —

gdy tymczasem u nas rozwój się odbywał w sposób tak wyjątkowy, że nikogo zgoła nie detronizowano; Konopnickiej w czasie jej jubileuszu młodzi hołdy składali, ku czci Sewera wydali *Epitaphium*; atakowano tylko Sienkiewicza — ale prowokacya wyszła od niego, w intencjach i wyrazach wyjątkowo niesprawiedliwych. Mimo to w polemikach, jakie »młodzi« prowadzą, żaden z nich nie posługiwał się jeszcze tym słownikiem, jakiego używają n. p. członkowie Akademii Umiejętności w dysputach swoich naukowych, żeby tylko przypomnieć polemiki między prof. Kawczyńskim a Porębowiczem, Smoleńskim a Korzonem, ataki Treliaka na Słowackiego — lub niejednen *epitheton ornans*, jaki ten »biedny Słowacki« otrzymywał od Stan. Tarnowskiego...

A gdzie ze strony tej »wielkiej«, »miarodajnej« prasy ekwiwalent w postaci uznania, zrozumienia?

Będzie — w wspomnieniach pośmiertnych.

* * *

Rzecz charakterystyczna: wysoką swoją miarę moralną, obywatelską, sanitarną, estetyczną, wyciągają wielkie redakcye z lamusa tradycyjnego tylko wobec talentów istotnie wielkich i to najczęściej — jako maczugę; pełne są natomiast miłości i zdolności do zachwyty w wobec zdecydowanych miernot. Fakt ten można ująć w aksyomat, niezliczonymi ilustrować go przykładami.

Wogóle dla bieżącej beletrystyki i wyrobów wierszowanych, krytyka dziennikarska jest za łagodna, za pobłażliwa. Brutalność swoją zachowuje dla wybitnych indywidualności; normalnie zasadza się jej czynność na podaniu »treści« w letnim sosie banalnych komentarzy, klasyfikacyą zakończonych szkolarską.

Jestto wynik tejsamej pogardy lub obojętności, jaką się w głębi duszy czuje dla literatury; małego przejęcia się

ideałem i powagą dążenia do niego. W najlepszym razie kierują się recenzenci filantropią i pomagając literatom — są szkodnikami wobec literatury.

Obowiązkiem jest godność krytyka i urzędem, przez Panią wielką, Sztukę nadanym — jej też trzeba przysięgać, jej służyć. Wszelkie inne względy — na jej szkodę są obliczone: pasożytów ród mnożą utrapiony, grafomanów, dyskredytujących najpiękniejsze idee i talenty twórcze.

Statystycy obliczyli i to do skarg i bólów dało powód, że zamało książek się u nas drukuje. Nieprawda. Zadużo ich wychodzi. Połowa, trzy czwarte książek, wychodzących z oficyn, są zgoła niepotrzebne. Oprócz próżności piszących, ma w ich pojawianiu się interes chyba przemysł: papierniany, drukarski i — literacki; boć niema co idealizować: większa część literatów, piszących *de omnibus rebus*, na zamówienie wydawcy, większa część powieściopisarzy, dostarczających rozpróżnionym, romansowym głowom »interesującej« lektury — to tylko przemysłowcy, dostawcy towaru; różnica między nimi: że jedni pracują według trybu produkcji małomieszczańskiego, inni — fabrycznego, jedni liczą się z warunkami rynku europejskiego, drudzy — krajowego, inni — lokalnego. Ze stanowiska handlu i produkcji swojskiej wszyscy ci przemysłowcy: autorzy, dziennikarze, księgarze, mają żywotne interesy, które — jak wszelkiej kategorii przemysłowcy — utożsamiają z interesami całego narodu, ale krytyka literacka nie jest ekspozyturą biur fabrycznych i komercyjnych.

Trzy czwarte drukujących się książek są zgoła niepotrzebne. Poco drukować liche, lub słabe dzieła, kiedy istnieją dobre, poco mnożyć kopie, gdy są dostępne każdemu oryginały. Protestować przeciw temu mogą tylko puste te głowy, które muszą się zapelniać coraz świeżą sieczką; snoby, czychające na »nowe dreszcze« dla nowości, bezmyślni pochłaniacze bibuły. Niechaj wszyscy ci, którzy w księgarniach i wypożyczalniach żądają bezustannie nowych powieści, ko-

niecznie nowych, powiedzą, czy znają dobrze Szekspira, Goethego, całego Mickiewicza, całego Słowackiego — że też tylko tych się wymienia. Bez ich poznania — nie ma pogo czytać współczesnych, »najnowszych«; o kulturze prawdziwej, o przeżyciu duchowem, o rzetelnym stosunku do sztuki niema mowy.

Ale — powiedzą — przy takim ostracyzmie nie wyrobiają się młode talenta...

Niema obawy. Krytyka powinna być ostra, bezwzględna, ale sądy swoje m o t y w o w a ć. To pierwsze i ostatnie żądanie, jakie jej należy stawiać. Nie można tego wymagać od impresjonisty, który na tle pewnego utworu rozsnuwa tylko sieć uczuć własnych, o sobie mówi. Gdy chce krytykować — musi przedewszystkiem uzasadniać. Z chwilą, gdy to czyni, z przygotowaniem wszechstronnem, sumiennie, systematycznie, planowo: wywiera wpływ wychowawczy na czytelników, podnosi ich krytycyzm, zamiłowanie, rozumienie — stwarza najlepszą atmosferę dla rozwijających się talentów i dla sztuki. Wśród publiczności umiejącej czuć i myśleć — nie utrzymają się miernoty — talent zawsze zwycięży. Szkodliwem dla talentu jest, gdy się go chwali wraz z paczką grafomanów bez uzasadnienia: t. j. bez ujęcia jego indywidualności, cech, duszy, i wypływających stąd konsekwencji twórczych, rozważanych z całą wrażliwością osobistą, wyrobioną przez gruntowną znajomość przedmiotu; szkodliwem jest dalej, gdy się pisze: »nie rozumiem tego dzieła — zatem jest poronione«. Im bardziej wymagającą jest krytyka, tem lepiej spełnia swe zadanie, ale tem więcej też wymaga — od samej-że krytyki.

* *

Więcej niż twórca jakikolwiek, ma krytyk do czynienia z drażliwością ogółu i poetów, którzy są jak wiadomo, *irritable genus*. Wynika stąd spór bardzo częsty: o ton i granice krytyki. Jak publiczność w praktyce lubi polemiki, i to im

więcej, im bardziej są bezwzględne i sensacyjne, tak teoretycznie oświadczą się za tonem umiarkowanym, akademickim i obiektywnym.

Trudno mówić »zasadniczo« o kwestyi, która zawsze będzie zależną od temperamentu i nastroju chwili. Historia wskazuje, że nie ma ani jednego wielkiego krytyka — »uczonych«, badaczy pomija się — któryby nie był subiektywny; każdy miał swoje sympaty i antypaty, ideały i wstręty, które wyrażał z pasją tem silniejszą, im silniejsza była natura jego indywidualności. Gdzie kończy się granica uprawnionej podmiotowości a zaczyna się ton »osobisty«? Jednostki bezpłciowe i salonowcy uważają ton »osobisty«, skoro się czyni to, czego żądał nawet bardzo hołdujący peruce Boileau: *Fappelle un chat un chat, et Rollet un frippon*. Najracjonalniejszą odpowiedź w tej sprawie dał, zdaje się, Lessing, który pisał: »Każda nagana, wszelkie szyderstwo, na które się krytyk artystyczny zdobędzie, z książką omawianą w ręce — są mu dozwolone. Nikt też nie ma prawa mu przepisywać, czy w owej naganie lub szyderstwie ma używać wyrażen łagodnych czy ostrych, miłych lub gorzkich. On sam tylko musi wiedzieć, jakie wrażenie chce wywołać i potrzeba, by odpowiednio do tego odważał swe słowa. Z chwilą jednak, gdy krytyk zdradza, że o autorze omawianym więcej wie, niż wiedzieć mógłby na podstawie jego dzieł, gdy tych bliższych, a znanych mu szczegółów, używa bodaj w najłżejszym stopniu na jego niekorzyść, w tejże chwili nagana jego staje się obrazą osobistą. Przestaje być krytykiem artystycznym, a staje się — najmarniejszą kreaturą, jaką stać się może istota rozsądna: plotkarzem, obgadywaczem, paszkwilistą«.

Jedno jeszcze zastrzeżenie należy dodać do powyższych słów, wziętych z *Antiquarische Briefe*: Bojować może krytyk, jak mu temperament pozwala, musi jednak sądy swoje — motywować. Inaczej może zająć na chwilę, olśnić, pokonać

nawet przeciwnika, ale nie przekonać. Skry jego ducha na chwilę zabłysną, trwale świecić nie będą.

Najgorszy jest rodzaj krytyków obojętnych — tych ni zimnych, ni gorących, którzy pod hasłem »sprawiedliwości« wyrządzają sztuce i wielkim indywidualnościom największą niesprawiedliwość, bo pozwalają czytelnikowi przejść obok nich, nie zapalą miłością do nich, entuzjazmem, nie obudzą ku jakiemuś złu nienawiści. Sztuka jest ekstazą, twórca natchniony — »boskim szaleńcem«, na zimno odczuć ich niepodobna; w odpowiednim stosunku do uwielbienia dla ideału rośnie wstręt i niechęć do wszystkiego, co jest jego zaprzeczeniem.

* * *

Wszystko to odnosi się także do krytyki teatralnej z dodatkiem paru jeszcze uwag o specjalnych stosunkach, panujących w świecie teatralnym.

Na nowrozę teatralną chorują pewne sfery w każdym wielkiem mieście; ze sztuką niema to nic wspólnego, jak dewocya i uwielbianie pewnych duchownych nic niema wspólnego z religią. W niemalej mierze przyczyniają się do tego dzienniki.

Zawiele zajmują się nasze dzienniki teatrem, a właściwie wszystkim, co jest w teatrze — z wyjątkiem sztuki. Dziennik, który nie pomyśli o zaznajomieniu czytelników z arcydziełem w postaci poematu, symfonii, hipotezy naukowej, nie darowałby sobie, gdyby nie miał artykułu o ostatniej premierze — chociażby najgłupszej. Dlaczego idyotyczna nieraz farsa ma dostąpić zaszczytu, by być omawianą we wszystkich bez wyjątku dziennikach w 24 godzin po wystawieniu, gdy arcydzieła poetyckie kwartałami na to czekają i najczęściej doczekać się nie mogą — jedna to z tajemnic choroby: nowrozy teatralnej.

Podsycają w ten sposób dzienniki gorączkę niezdrową

— czynią to innymi jeszcze sposobami. Dzienniki szczególnie warszawskie niezmordowane są w przynoszeniu codziennie wiadomości: Nasz znakomity X. przystąpił do pisania nowego dzieła... nasz znakomity gromadzi materiały... czyni studia... wczoraj odczytał sztukę gronu znawców... entuzjazm ogólny... Dziś złożył egzemplarz dyrekcji... ciesz się narodzie... Potem zaczyna się inna serya notatek: próba z dzieła zapowiedziana — próba odbyła się czytana — bez kostymów — w kostymach... autor na próby przyjedzie — przyjechał — był... zachwycony! reżyserię prowadzi nasz dzielny... — kostiumy, dekoracje specjalne sprowadzone... etc. etc. Poród szczęśliwie nareszcie się odbył — fejleton pojawił się krytyczny — na tem niedość, następuje nowa serya wiadomości: Dzisiaj powtórzenie... publiczność w ekstazie... bilety rozkupione... Jutro dublowanie roli... wystąpi artystka Y... Wystąpiła! ma toalety inne, niż niemniej czarująca poprzedniczka.. Powodzenie rośnie... I tak dalej w tym stylu — tygodniami całymi — co jest tem bardziej uderzające, że wzmianki w tym sensie pojawiają się bardzo często o sztukach, które we fejletonie referent fachowy odsądził był od wszelkiej wartości.

Wzmianki, »wzmiankarze« — to jedna z plag dziennikarstwa, siła potężna, nieraz bardziej wpływająca na umysły, niż poważny fejleton krytyczny. I nie mogą się dzienniki warszawskie ich pozbyć — ba, niektóre pozwalają, że wzmianki te, jarmarcznią będąc reklamą, pisane są wprost przez interesowanych, np. przez »sekretarzy« teatrzyków ogródkowych. Wobec ich bezustannej hipnozy krytyka rzeczowa staje się wprost iluzoryczną. W Galicyi rolę wzmiankarzy spełniają »komunikaty dyrekcji« — ale w granicach znacznie skromniejszych.

* * *

Wzmiankarze są potęgą, specjaliści od intryg i intryzek górą — to może w znacznej mierze przyczynia się do

faktu, że niejedyn pisarz poważny, z odpowiednim przygotowaniem, krytyki teatralnej nie uprawia. Atmosfera teatru jest zawrotna i ponętna, ale nie dla wszystkich. Na placu zostaje najczęściej mniej lub więcej sprytny reporter, metodą jego pracy — system »streszczania«, ugarniowany mniej lub więcej stronniczo — »politycznemi« uwagami, zależnemi czasem od względów literackich, a jak często od tego, jak recenzent żyje z dyrekcją, reżyserem, ze wszystkimi artystami wogólności, z jedną artystką w szczególności, etc.

O sztuce, pisać trudno, tem łatwiej — o grze. Analiza gry to wprawdzie jedno z najtrudniejszych zadań psychologicznych, ale nie dla mózgu reportera, rozporządzającego odpowiednim zapasem szematów i komunałów. We wszystkich zaś recenzjach, nawet najlepszych, we wszystkich wzmiankach o teatrze — aktor odgrywa dziś rolę stanowczo zadużą. W każdym sprawozdaniu jest przedrukowany cały afisz, przy każdej sposobności — wysuwa się nazwiska »ulubieńców«; aktor, aktorka są postaciami w teatrze głównemi, autor jest tylko dodatkiem, sztuka — to tylko *à propos*.

Przyjęło się mniemanie, że tak być powinno w imię wyższej sprawiedliwości, gdyż jestto jedyna kompensata dla aktora, który żyje tylko oklaskami chwili; świat niebawem o nich zapomni, gdy autor i dzieło jego, bodaj dzięki drukowi, żywot mają nieśmiertelny. Jestto frazes. Sława i »nieśmiertelność« aktora zależą tylko od jego talentu. Mało wiemy o sztukach, w których grywał Żółkowski — o nim wiemy wszyscy, tak samo wiemy o Bakałowiczowej, Aszpergerowej, Modrzejewskiej, Królikowskim, Rychterze itd. Mało wiemy tylko o artystach, podobnie jak o autorach, o których wiedzieć nie warto. Stąd jednak nie racya, aby codziennie szpalty dzienników zapełniać spisem nazwisk i kultem otaczać aktorki, które mają od natury dary z pewnością bardzo cenne, ale należące często do wszystkich innych rodzajów »sztuki«, tylko nie do twórczości scenicznej. Wogóle zamięłowanie artystów i arty-

stek do paradowania na widowni publicznej, to raczej ujma dla nich z punktu widzenia godności własnej i artystycznej, a wzmiankarze i recenzenci, popierający tę słabość, jeszcze jeden dają dowód, że z duchem sztuki nic nie mają wspólnego.

* * *

Spotkaliśmy się w ciągu poprzednich roztrząsań z kwestią krytyków teatralnych, będących równocześnie autorami dramatycznymi. Rzecz w praktyce bardzo ważna. Często — choć niezawsze — jest autor doskonale przygotowanym teoretycznie do zawodu krytyka, a czy można przypuszczać, że zachowa zupełny obiektywizm wobec dyrekcyi, z którą go łączą stosunki przyjaźni lub nieprzyjaźni?

Roztrząsano to pytanie zagranicą niejednokrotnie. Niektórzy wyrażają życzenie, aby autorzy - krytycy wystawiali swoje utwory poraz pierwszy nie w tem mieście, w którym uprawiają niwę dziennikarską; rezultat będzie dla publiczności stanowić kryterium, czy autor ma talent, czy dyrekcyja, grając jego sztukę, ulega terrorowi krytyka, czy ostatni nie kieruje się polityką wymuszania, zemsty etc. Środki to jednak błahe i nie prowadzą do celu. Hamulcem i dyrektywą może być jedynie i wyłącznie światła, artystycznie uświadomiona opinia publiczna.

* * *

I do wyrobienia tej ostatniej wszystkimi siłami powinna dążyć krytyka. Wielką jest jej moc, odpowiednio wielką odpowiedzialność. Krytykom zaprzeczają niejednokrotnie miana twórców; pogląd to powierzchowny. Są między nimi artyści prawdziwi — i dzieła niejednego z nich czytamy i będziemy długo jeszcze czytać ze względu na nie same, nie zaś na »twórców«, o których rozprawiają. Krytycy istotnie wielcy nie-

jednokrotnie są Janami Chrzcielami nowych religij, torując drogi. Ci, co używają taniego frazesu: tworzyć jest trudno — krytykować łatwo, albo, że krytyka, obracając się około rzeczy dokonanych, temsamem jest bezpłodna, przypomną sobie rolę Lessinga, Schleglów w Niemczech, wpływ pani de Staël na rozwój literatury we Francyi i w całej Europie, albo co romantyzm polski zawdzięcza Mochackiemu. Ale na to potrzeba, by krytyk nie tylko stał na wyżynie swego czasu, ale go także wyprzedzał.

»Krytyk — powiada Sainte-Beuve — jestto człowiek, którego zegarek idzie pięć minut prędzej od innych«.

KONIEC.



SKOROWIDZ.

- Abgar-Soltan** (Abgarowicz) III.
8—10, 40
- Abrahamowicz** A. I. 127
- Abramowicz** I. 250
- Ackermann** L. IV. 134
- Adalberg** S. IV. 308, 309
- Adam** P. II. 222, 223
- Aër** (Rzażewski) I. 245
- Ajo** (patrz Rogosz J.)
- Alfieri** IV. 176
- Altenberg** P. III. 903
- Aksakow** II. 42
- Amiel** IV. 213
- Amicis** E. I. 120
- Anakreont** IV. 66
- Anczyc** W. L. III. 48, IV. 369—70
- Andersen** IV. 230, 343
- d'Annunzio** G. IV. 351, 361, 395
- Antoine** III. 75, 78, IV. 343
- Antoniewicz** J. IV. 304
- Anzengruber** III. 49
- Arnsztajnowa** F. II. 135
- Arystofanes** I. 3, 124
— IV. 369
- Arystoteles** I. 3, 58
— III. 210
— IV. 142, 323
- Askenazy** IV. 78
- Asnyk** A. (El..y) I. 2, 63—74,
80—83, 99, 105, 114, 116, 117,
169, 194
- Asnyk** II. 4, 69, 71, 73, 175, 210,
230
— III. 83, 90, 210, 215, 220
— IV. 51, 117, 121, 261, 307,
313, 318, 336, 374, 394
- Aszpergerowa** IV. 419
- Augier** I. 129, II. 96
- Augustynowicz** II. 171
- Augustynowicz** J. III. 31
- Avenarius** R. III. 226
— IV. 159, 203
- Axentowicz** T. II. 171, 172
- Bacon** IV. 401
- Bagrynowski** III. 225
— IV. 405
- Bakałowiczowa** I. 124
— IV. 419
- Baliński** I. IV. 48
- Balzac** I. 260, 261
— IV. 163, 176, 313
- Bałucki** M. (Elpidon) I. 24—26,
56—7, 128
— IV. 326, 336, 412
- Bandrowski** J. IV. 377
- Barącz** W. IV. 377, 379
- Barbey d'Aurevilly** II. 10, 151,
183, 185
- Bartoszewicz** K. I. 46, 60
— II. 136.
— IV. 412

- Bartoszewicz A. D. IV. 139
 Bartusówna M. I. 7
 Bastiat Fr. I. 37.
 Baszkircew Z. III. 37
 Baudelaire II. 8, 9, 16, 34, 65,
 93, 110, 122
 — III. 177
 — IV. 163, 236
 Baudouin de Courtenay Jan II.
 135
 — IV. 294
 Baudouin de Courtenay Janina
 III. 38
 Baumbach R. I. 44, 92
 Balzac IV. 47
 Beaumarchais IV. 369
 Becque I. 133
 — II. 96
 Beethoven II. 236, 241
 — III. 232
 — IV. 177, 219, 251, 385
 Belmont Leo (Leopold Blumen-
 tal) I. 11, II. 31, 35
 — IV. 401
 Bełcikowski A. I. 95, 102
 — III. 83, 90
 — IV. 117, 283, 292, 338, 394
 Bem A. J. IV. 127—129, 138
 Benedyktowicz L. II. 172
 Benis A. IV. 309
 Beranger I. 45
 Berwiński R. I. 14. 85
 — IV. 48
 Berent W. III. 14, 145, 148, 150
 do 154, 164—166, 219, 224,
 229, 255, IV. 403
 Biegas B. III. 139, 223
 Biegeleisen H. IV. 29, 232, 301
 do 302, 303, 304, 308, 315—17
 Bielawski B. I. 61
 Bieliński IV. 208
 Bierbaum J. II. 159
 Biernacki M. (Rodoć)
 Bilek II. 183
 Bismark I. 181
 — IV. 27, 396
 Bisson I. 127
 Björnson II. 39, III. 27
 — IV. 37, 228, 230
 Bliziński J. I. 130—133, 139—40,
 244
 — III. 47.
 — IV. 110, 377,
 Blumenthal III. 47
 Bławacka H. II. 42
 Błotnicki E. III. 48
 Bobrzyński M. I. 2
 Boecklin A.
 — II. 70, 109
 — IV. 196, 242
 Boehme J. IV. 176
 Bogusławski Wł. I. 124, 128
 — II. 70, 257
 — IV. 324, 325, 329, 335, 340,
 347—58, 362, 363, 394—5
 Bohusz M. (J. K. Potocki) I. 177
 187, 193
 Boileau IV. 53, 234, 235, 416
 Bolesławita (p. Kraszewski)
 Boticelli S. II. 109
 — IV. 176, 246, 254, 255
 Boulanger II. 11, 12
 Bourget P. II. 13, 21, 26, 32,
 96, 105
 — IV. 208, 213, 217
 Boznańska O. II. 171
 Brahm O. III. 78
 Brandes J. I. 262
 — II. 41
 — III. 146
 — IV. 13, 14, 132, 220, 221,
 228, 343

- Bracco R. III. 80, 100, IV. 379
 Brenicki IV. 145
 Brehm A. IV. 134
 Bret Harte I. 255
 Brodziński K. IV. 104, 122, 299
 302, 308, 317
 Bruchnalski W. IV. 299—301.
 304, 307, 308, 315
 Bruner L. (p. Sten)
 Brunetière F. II. 21, 29, 32
 IV. 10, 42, 118, 217, 236
 Bruno G. I. 178, 185
 — II. 12
 Brückner Al. I. 200
 — IV. 43, 62, 117, 118, 276 do
 283, 298, 300, 309, 310, 314,
 315, 319, 410
 Brzeziński J. IV. 339—40
 Brzozowski K. I. 67, 103, 125
 Brzozowski St. II. 182
 — III. 177, 199,
 Brzozowski Stanisł. (Czepiel) III.
 27, 82, 87—88, 135, 149,
 — IV. 203—10, 365—66, 398,
 399
 Brzozowski W. II. 182
 — III. 176—7
 Büchner L. I. 3, 177, II. 140
 Buckle I. 3, 15
 Bukowski J. III. 139, 223
 Bukowiński Wł. IV. 359—60,
 395, 406, 409
 Burne Jones II. 109
 Buszczyński Stef. I. 8
 Bykowski P. J. 237
 Byron I. 195, 196
 — II. 26, 53, 108, III. 231
 — IV. 62, 71, 134, 135, 138, 176,
 201, 220, 222, 223, 230, 231,
 232, 234, 239, 245, 246, 254,
 255, 256, 290, 339
 Calderon III. 51, IV. 31, 289
 Carlyle T. IV. 22
 Cegielski H. IV. 2
 Celichowski Z. IV. 309
 Cehak (Stodor) A. III. 198
 Chateaubriand II. 26
 — IV. 10, 176, 287
 Chavannes Puvis des II. 109
 Chelmiński ks. I. 35
 Chelmoński J. I. 264
 Chęciński J. I. 135
 Chlebowski B. IV. 13, 127, 136—7,
 293
 Chłędowska Stef. I. 246, 255
 Chmiel A. III. 135
 Chmielowski P. I. 35, 52, 135,
 161, 162, 187, 229
 — II. 89
 — III. 91, 135
 — IV. 15, 43, 77—120, 127, 258,
 277, 281, 282, 289, 293, 296,
 308, 318, 394, 396, 398, 400
 Chochlik (p. Zagórski Wł.)
 Choiński T. I. 179, 259, 277
 — II. 75, 43, 81—86, 88, 98, 187,
 249
 — III. 32, 50, IV. 132
 Chołoniewski A. IV. 379
 Chopin II. 127, 145, 159, 162
 — IV. 31, 154, 194, 195, 196
 Chrzanowski I. IV. 115, 138, 304,
 307, 309, 312, 319—20
 Cicero I. 261
 Cieszkowski A. II. 25
 — III. 103, 104
 Cooper II. 87
 — IV. 176
 Comte A. I. 3
 — II. 21
 — IV. 9
 Corneille IV. 236, 319

Courteline III. 173
 Crane W. II. 109
 Crookes II. 16, 42
 Cumberland II. 42
 Ćwikliński L. IV. 307
 Cybulski N. II. 45
 Cybulski Ad. (p. Łada) III. 135
 III. 205
 — IV. 406
 Czaszka Tomasz (p. Rittner T.)
 Czajkowski J. III. 223
 Czacki T. IV. 116
 Czapelski T. IV. 340
 Czarnik Br. IV. 306
 Czerwieński B. I. 7, 175—6, 182,
 192, 167
 — IV. 377
 Czesław (p. Jankowski C) I. 92,
 101.
 — IV. 111, 117
 Czubek J. IV. 308, 309

Dalecka W. III. 39
 Daniluk J. I. 192
 Daniłowski G. III. 148, 162—63,
 172—73, 219, 224, IV. 409
 Dante III. 28, 106, 218, 231
 — IV. 31, 134, 138, 139, 255,
 290,
 Darwin I. 2, 15, 69, 177
 — II. 88
 IV. 241, 254
 Daszyńska-Golińska Z. II. 135,
 168
 — IV. 308
 Daudet A. I. 260
 — IV. 150, 151, 152
 Dąbrowa E. III. 223
 Dąbrowski I. II. 31—3, 35—7
 — IV. 265

Dehmel R. II. 178, 183
 Delaveaux II. 190
 Deotyma (Łuszczewska J.) 87
 94, 102
 — IV. 51, 408
 Dembowscy III. 221
 Derynżanka I. 124
 Dębicki Z. II. 120—121, 130
 Dębicki Ks. II. 42
 Dębicki St. III. 223
 Desjardins P. IV. 217, 373
 Dickens I. 230, 255
 Diderot IV. 313, 323
 Dingelstedt IV. 366
 D-mol (p. Wolska)
 Dmochowski F. S. II. 14
 — IV. 53, 235, 374
 Dobrolubow IV. 208
 Dobrowolski A. I. 140
 Dobrzański J. I. 125
 — IV. 3, 367, 377
 Dobrzańska C. IV. 377
 Dobrzycki H. 121, 295
 Domnik (Dorowski) III. 48
 Dostojewskij I. 50, 201, 259
 — III. 165, 213
 — IV. 239
 Dowden IV. 79
 Drachman H. II. 158
 Drogoszewski A. IV. 131, 139,
 406
 Draper I. 106
 Drużbacka E. IV. 292
 Dropiowski Wł. IV. 306
 Dubos IV. 10
 Du Bois Reymond IV. 92, 158
 Dumas-syn I. 34, 82, 129
 — II. 96
 — III. 51
 — IV. 46, 313, 343, 350, 351
 Dunikowski X. III. 223

Dürer A. III. 18
 — IV. 176
 Duse E. III. 76
 Dygasiński A. I. 238, 246, 265 do
 269, 276, 277, 279—83
 — IV. 133
 Dziama L. IV. 304
 Dzieduszycki W. I. 98, 104
 — IV. 51, 408
 Dziekoński B. I. 58
 Dzierżkowski J. I. 7, 61

Echegey I. 143
 Eliasz-Radzikowski III. 227
 Elpidon (p. Bałucki)
 El.y (p. Asnyk)
 El (p. Laskowski K.)
 Emerson IV. 37, 99
 Eschylos I. 58
 — IV. 331, 385, 391, 394
 Estreicher K. IV. 291, 307, 311
 do 12, 370
 Estreicher Stan. IV. 371
 Esteja (p. Kisielnicka I.) II. 89
 Espinas IV. 134
 Eurypides IV. 391
 Exterus (p. Godlewska)
 Ezop III. 163

Fagnet E. II. 26
 — IV. 324
 Faleński (Felicjan) I. 125—6,
 138
 — III. 90
 — IV. 81, 120, 122
 Fałat IV. 154, 155
 Fechner IV. 160
 Feldman W. I. 117, 187
 — II. 126, 135
 — III. 135
 Feliński A. I. 124

Flach J. IV. 295, 401
 Flaubert G. I. 260, 277
 — II. 137
 — III. 20, 27, 147
 — IV. 150
 Fontane F. III. 27
 Forel IV. 161
 Fragonard 12
 France A. II. 10
 — III. 41
 — IV. 38, 135, 211, 236, 237,
 266, 270
 Fredro-ojciec II. 150
 — III. 78, 228
 — IV. 34, 50, 315, 326, 342,
 343, 368, 389
 Fredro-syn IV. 369
 Fredro A. M. IV. 3
 Freytag G. IV. 323, 379
 — II. 327
 Frydberg S. III. 83, 84

Gabryela (p. Żmichowska)
 Gadowski J. II. 96, 47
 Galasiewicz III. 48
 Galle H. I. 117
 — 406
 Garibaldi 49
 Garborg A. II. 40
 — IV. 183, 185
 Garbowski T. IV. 97
 Garczyński Stef. IV. 20, 243
 Garfeinowa M. IV. 228—30, 401
 Garszyn W. III. 213
 Gawalewicz M. I. 247—249,
 255—6
 — IV. 153, 345—46
 Gawroński Fr. (Rawita) I. 245—6
 255
 — IV. 13
 Gąsiorowski W. II. 90

Gąsiorowski W. III. 32—33
 — IV. 409
 German L. IV. 405
 Gerson W. I. 264
 — IV. 144
 Ghil R. II. 15
 Gibier II. 42
 Gierymski A. I. 264, 279
 — II. 2, 87, 190
 — IV. 146, 150, 405
 Giller A. I. 78
 Gliński K. II. 93—4, 103
 — III. 32
 Głowacki A. (patrz Prus)
 Gnatowski J. I. 259
 — II. 172, IV. 120
 Godlewska (p. Exterus) III. 38—
 43
 Godlewski M. I. 179
 Goethe I. 69, 195, 196, 231
 — II. 47
 — III. 116, 119, 159
 — IV. 71, 135, 138, 176, 226,
 236, 251, 323, 399, 415
 Gomulicki W. I., 75—79, 83 do
 84, 256, 303
 — II. 4
 — III. 36, 210, 220, IV. 314
 Goncourtowie I. 260, 261
 — II. 59
 — IV. 150
 Gonczarow IV. 77
 Godlewski W. III. 143
 Gorczyński B. III. 82, 87
 Gorkij M. III. 213
 Górski A. II. 135, 136, 139—42,
 143, 146, 170, 171, 176
 — IV. 225, 226
 Górski M. K. II. 114—129
 — IV. 371
 Gosławiec (p. Sygietyński)

Gostomski W. IV. 226—7, 232—3
 Goszczyński S. I. 93
 — II. 77
 Gourmont de Remy IV. 212, 266
 Grabowski B. I. 95, 102
 — III. 90
 — IV. 232, 400
 Grabowski M. IV. 137, 296, 313
 Grabowski T. IV. 121, 296—97
 313—14, 401
 Grabowiecki E. III. 57, 82, 83,
 92
 Graybner St. IV. 331
 Grimm H. II. 129
 Grochowski IV. 292
 Grottger A. I. 2, 114, 255
 — II. 127, 175
 Gruszecki A. III. 33—35, 43
 Gubrynowicz Br. IV. 302, 303,
 304, 308, 314, 317
 Gumplowicz L. I. 24, 104
 Gundulicz I. 103
 Guyau II. 84, 220
 — IV. 132, 158, 243, 394
 Guizot I. 10

Haeckel E. I. 69
 — IV. 161, 244
 Hahn W. IV. 303, 318
 Hajota (H. Rogozińska) I. 247
 Halicz Cz. IV. 406
 Hamsun Knut II. 40
 — IV. 228
 Hansson Ola II. 41, 136, 158,
 159, 184
 — IV. 183, 185, 186, 196, 237,
 254
 Haracourt II. 8
 Harden M. IV. 237
 Hartmann E. IV. 87
 Hauptman G. I. 117, 259

Hauptman G. III. 49, 54, 58, 72,
 80, 131
 — IV. 194, 202, 295, 331, 352,
 358, 360, 371, 372, 376, 395
 Hebbel IV. 45
 Heck K. IV. 303, 317—18
 Hegel II. 16, IV. 1, 77
 Heine H. I. 73, 87, 92, 103, 117
 — II. 78, III. 167
 — IV. 176, 241, 254, 270
 Hello E. II. 139, IV. 227
 Heller L. IV. 377
 Helmholtz H. II. 16, IV. 159
 Henckel I. 50
 Henkiel D. IV. 335
 Hennequin IV. 12, 132, 158, 235,
 286
 Herder IV. 10
 Heredia III. 177
 Hertz M. III. 82, 88
 Hertz B. III. 159—, 170
 Hezyod IV. 331
 Heryng L. I. 177
 Heyse P. I. 177
 Hirszband (p. Jellenta)
 Hodi J. T. IV. 131—132, 138—9
 Hoesick F. IV. 121, 275, 294, 295,
 312
 Hofmanowa K. IV. 110, 116
 Hoffmann A. E. II. 110
 Hoffmannsthal H. III. 208
 Holbein H. IV. 239
 Holman II. 109
 Homer I. 167, 261
 — III. 16, 28, 110
 — IV. 66, 89, 142, 193, 223, 315,
 353
 Hoene-Wroński II.
 Horacy II. 14, 114, 129
 — IV. 53, 235
 Hordyński Z. IV. 299

 Hugo W. I. 125, 137
 — II. 12, 53
 — IV. 48, 245, 303, 313, 331, 351
 Humboldt W. IV. 211
 Huret IV. 163
 Hurko I. 180
 Huss I. 114
 Huysmans II. 21, 25, 41, 159,
 185
 Ibsen H. I. 50, II. 39, 96, 128
 — III. 27, 51—53, 54, 72, 80,
 82, 153
 — IV. 319, 338, 345, 353, 354,
 355, 358, 361, 371, 372, 374,
 382, 394
 Incognitus (p. Brzeziński J.)
 Ilnicka M. I. 35
 Irving III. 75
 Irzykowski K. III. 226

Jabłczyński F. IV. 406
 Jabłonowski Wł. IV. 201—203,
 213—14, 401, 406
 Jachowicz St. III. 173
 Jacobi I. 50
 Jagic IV. 284
 Jankowski (Czesław)
 Jankowska IV. 119
 Jankulio I. 180
 Janicki K. IV. 137, 307
 Janocki IV. 291
 Jarecki K. IV. 303
 Jaroszyński T. III. 32
 Jasieńczyk M. (Karczewski) II.
 96, 104—5
 Jasiński F. III. 221
 Jasiński J. A. IV. 401
 Jastrzębski M. IV. 376
 Jaworski Wł. L. IV. 371
 Jedlicz J. III. 194—5, 207
 Jeleńska E. III. 36, 82

- Jellenta C. (Hirszbard N.) II.
127, 128—129
— IV. 132—6, 139, 156, 401
Jeziński F. IV. 400
Jeż T. T. (Miłkowski Z.) I.
20—23, 53—55, 106, 237, 277
— IV. 116
Jordan (Wieniawski J.) I. 237,
244, 249, IV. 326
Junosza Kl. (Szaniawski) I. 238—
240, 244, 249—250
— III. 7, 9
- Kaczkowski Z. I. 170, 237, 277
— IV. 110
Kahn G. IV. 163
Kadelburg III. 47
Kahn G. II. 114
Kajsiewicz H. IV. 26, 40, 48
Kalderon I. 58, 125
Kallimach I. 40
Kalinka W. IV. 40, 41, 49
Kallenbach J. IV. 121, 287—88,
290, 297, 304
Kamiński H. IV. 255
Kamiński K. III. 61
Kamiński J. M. IV. 6
Kamoens I. 117
Kant I. 264
— II. 27, 188
— IV. 133, 142, 159, 199, 255
Karczewski W. (p. Jasieńczyk)
Karpiński Fr. II. 129
Kartezyusz IV. 176
Kasprowicz J. I. 183—86, 192—
96, 200
— II. 4, 65, 95, 108, 114, 115—117,
121, 135, 139, 159, 162, 171,
172, 176, 182, 184, 185, 186,
225—246
Kasprowicz J. III. 27, 48, 63, 68,
71, 102, 137, 141, 145, 148, 216,
219, 224, 228, 229, 230, 232
— IV. 110, 111, 118, 179, 180,
181, 194, 195, 196, 227, 265,
267, 270, 282, 384—87, 405,
410
Kaszewski K. IV. 1. 2, 81, 329,
331—3, 394, 400
Kawczyński M. IV. 307, 401, 414
Kawelin IV. 74
Kawecki Zygmunt III. 86—87
Keats I. 68
Kempner G. IV. 359
Kenig J. IV. 329, 330—31, 393
do 394
Kierkegaard L. II. 185
Kipling R. 267
Kisielewski J. A. III. 63—67, 72,
79, 80, 82, 83, 88, 90, 92—94,
143
— IV. 154, 155, 283, 333, 339,
393
Kisielnicka J. (Esteja)
Klaczko J. IV. 41, 42, 49, 119,
288, 312
Kleist IV. 45
Kleczkowski A. IV. 376
Klemensiewiczowa J. IV. 401
Klin (Kaliszewski J.) I. 49
Klinger M. III. 153
Klingsor III. 184
Klonowicz IV. 137
Kochanowski J. I. 230
— IV. 43, 136, 180, 290, 292,
310, 312, 315
Kochowski IV. 29, 309
Kochman III. 84
Kołłataj H. IV. 137
Komorowski B. I. 97
Komornicka M. II. 127
— III. 37, 178—9, 199—200

- Konar A. III. 31
Konarski IV. 137, 307
Konczyński T. III. 57, 80, 92
Kondratowicz S. II. 18, 40
Koneczny F. IV. 376
Konopnicka M. I. 86, 105—120,
160, 174, 182, 194
— II. 4, 5, 69, 73
— III. 35, 210
— IV. 111, 131, 258—59, 269
313, 396, 413
Kopernik IV. 53
Korzeniowski J. IV. 42, 110, 116,
137, 309, 326
Korzon T. IV. 413
Kosiakiewicz W. II. 89—90, 100
— IV. 132, 153
Kościałkowska W. I. 246, 255
Kościszko T. IV. 137
Kossak J. IV. 146, 147, 181
Kostrzewski Fr. I. 48, 107, 250
Koszczyk W. I. 97, 98
Kotarbiński J. I. 162
— III. 74
— IV. 6—7, 337—39, 394
Kowalski-Wierusz A. I. 250
Kowerska Z. II. 90
Koziebrodzki Wł. I. 128, 139
Kozłowski W. M. I. 117
Kozłowski St. II. 95—96, 104
— III. 90, 91, 135
— IV. 326, 344, 346, 363
Kozmian A. IV. 43
Kozmian St. I. 15, 58, 60, 124
— IV. 50, 366—70, 395—96
Krafft-Ebing II. 13, 161
Krakowowa P. I. 35
Krasnosielski T. IV. 400
Kraszewski J. I. 15. 16—19, 52,
106, 139, 161, 237, 270, 277
— II. 71, 103
- Kraszewski J. I. IV. 5, 19, 110,
137, 298, 312
Krasicki I. IV. 187
Kraśniński Z. I. 51. 93, 96, 154,
166, 210, 230
— II. 26, 27, 45
— III. 79, 104, 105
— IV. 31, 37, 38, 40, 42, 48, 98,
110, 116, 126, 137, 139, 197,
258, 288, 289, 290, 295, 299,
312, 318, 319, 370
Kraśniński A. IV. 304
Kraushar A. I. 91, 101
Krauz K. I. 117
Krczek Fr. IV. 295, 306
Krechowiecki A. II. 86, 95, 99
— III. 32
— IV. 382—84, 387
Kremer J. IV. 82, 208, 311
Kronenberg I. 254
Królikowski J. I. 124
— IV. 419
Krupiński Fr. IV. 7—9, 19, 128,
129
Krusiński St. I. 177
Krzemiński St. I. 80
— IV. 329, 333—35, 394
Krzymuska M. IV. 228, 233
Krzywicki L. I. 177, 182
— II. 45
— IV. 129—130
Kwieciński L. I. 127.
Krzywoszewski Stefan III. 91,
99—100
- Labiche I. 127
— III. 47
Lack St. II. 136, 181
— III. 135, IV. 198, 210—213
Lafontaine III. 163, 173
Laforgue IV. 266

Lam J. I. 7, 24, **27—30**, 44, 57
 Lamartine IV. 177
 Lange A. II. 3, 5, 15—20, **33—35**,
 57, 73, 91, 125, 135
 — III. 146, 219
 — IV. 197, 270, 401
 Laskowski K. (El, Arwor) III.
 6—8, **39—40**
 — IV. 282, 407
 Lassalle F. I. 177
 Laube IV. 366
 Lazare B. IV. 173.
 Lelewel J. I. 6. 15
 Leconte de Lisle
 Lemaitre J. II. 12
 — IV. 118, 211, 237, 294, 296,
 324, 328
 Lemański J. III. 145, **157—58**,
 168—70
 Lenartowicz T. I. 86, 107, 114
 — II. 94, IV. 122, 314
 Leopardi I. 228
 — IV. 134, 176, 239, 290
 Lermontow IV. 71, 72, 231
 Leszczyński B. I. 124
 Lessing I. 206
 — IV. 323, 330, 421
 Leszczyński E. III. **183—84**, **202**
 Lewental S. I. 102
 Leynardi IV. 286
 Lewes IV. 47
 Lewestan F. IV. 2, 77
 Libelt K. IV. 2, 87
 Lieder W. II. 127, **130—31**
 Limanowski Bol. I. 192
 Linde B. I. 140
 Liski X. IV. 120, 298, 301
 Litwos (p. Sienkiewicz)
 L. Löffler IV. 396
 Lombroso II. 42
 — IV. 157, 275

Lorentowicz J. I. 117
 — II. 136, IV. **364**, 405
 Loti P. I. 255, II. 131
 Lotze IV. 160
 Lubowski E. I. **133—134**, 140
 — II. 147
 — III. 55, 80
 — IV. 111, 326, 336, 342, **344**
 Lüdowa I. 124
 Lukrecyusz I. 40
 — IV. 66
 Lutomski Bol. II. 135
 — IV. **364**
 Lutosławski IV. 338

Łada A. (p. Cybulski A.)
 Łagowski F. I. 35
 — IV. 400
 Łętowski J. (Książek) I. **126**, **139**,
 277
 Łoś W. III. 31
 Łoziński W. I. 61
 Łuszczewska J. (Deotyma)
 Łuskińska E. III. 36

Mach E. IV. 160
 Maciejowski I. (p. Sewer)
 Madach I. 157
 Mattausch III. 83
 Maeterlinck M. I. 142, II. **46—**
 49, 60, 71, 122, 147, 164, 165,
 173
 — III. 58, 72, 80, 82, 147, 177,
 185, IV. 37, 164, 170, 171, 173,
 178, 179, 182, 184, 185, 351,
 353, 354
 Mahrburg A. IV. 406
 Mainländer I. 228
 Malczewski J. I. 252
 — II. 172, 174, 175, 176, 185
 — III. 173, 224

Malczewski Ant. IV. 303, 310
 Malczewski J. IV. 37, 149, 154,
 242
 Malinowski L. IV. 294
 Mallarmé T. II. 16, IV. 163
 Małeckie A. IV. 2, 16, 30, 77, 115,
 125, **276**, 291, 302, 308, 310
 do **311**, 317
 Mann M. IV. 308
 Mańkowski Al. II. 31, **97**, 105
 — IV. 385
 Marek A. III. 50
 Marcello III. 61
 Marholm L. IV. 238
 Marrené (Morzkowska W.)
 Marx K. I. 19, 177
 Maskoff J. (p. Zapolska)
 Masłowski L. I. 173, 179
 — IV. 139, 387
 Massonius M. IV. 406
 Matejko J. I. 43, 99, 255, 279
 — II. 129, 172, 175
 — III. 115, 123, IV. 5, 51, 62,
 144, 146, 147, 149, 405
 Matlakowski Wł. III. 221
 — IV. 400
 Matuszewski I. II. 45
 — III. 149, 220
 — IV. 85, 97, 98, 105, 211, **246**
 do 260, 286, 303, 398, 399,
 401, 405, 410
 Maupassant G. I. 261, 276
 — II. 12, 41, 104
 Mazanowski A. IV. **121**, **294—303**
 Mazanowski M. IV. 307
 Mehofffer II. 171, 172, 174, 185
 — IV. 154
 Meilhac i Halevy I. 127
 Mellerowa Z. I. 128, 139
 Mendelssohn IV. 177
 Mesmer II. 43

Meyet L. IV. **308**
 Miaskowski K. IV. 137
 Michał Anioł II. 235
 — III. 17, 28
 — IV. 145, 176
 Michajłowski IV. 208
 Mieszkowski A. IV. 340, **344**
 Miciński T. I. 252
 — II. 170, 177
 — III. 48, 89, 145, 189, **195—99**,
 207—208, 216, 219
 — IV. 267
 Mickiewicz A. I. 13, 61, 87, 92,
 93, 97, 99, 103, 196
 — II. 69, 71, 127, 133, 137, 142,
 146, 157, 175, 183, 242
 — III. 26, 74, 79, 103, 119, 167,
 185, 187, 217, 227, 228
 — IV. 31, 35, 36, 37, 58, 60, 86,
 104, 109, 116, 117, 125, 126,
 137, 138, 177, 180, 183, 188,
 194, 221, 226, 227, 232, 243,
 255, 261, 290, 295, 299, 301,
 303, 308, 310, 311, 315, 317,
 318, 368, 374, 408, 415
 Miecznik A. III. 31
 Mierz E. (p. Ostrowska)
 Mill J. St. I. 13
 Miłkowski II. 83
 — IV. 377
 Milton IV. 32, 256
 Miłkowski Z. (patrz T. T. Jeż)
 Mirabeau III. 14
 Mirandola F. (Pik Fr.) II. **121—**
122, 130, 135
 Mirbeau O. III. 161
 Miriam (Przesmycki Z.) I. 142,
 276
 — II. 5, 6—7, **42**, 49—50, 60,
 61, 73, 91, 94, 113, 119, 125
 — III. 141—149, 185, 219

Miriam (Przesmycki Z.) IV. 156,
164—182, 202, 206, 268, 398,
399, 401
Mirowska (Reichmanówna A.)
II. 90
Młodnicki K. II. 316
Mochnacki M. IV. 16, 119, 137, 421
Modrzewski IV. 48, 311
Modrzejewska IV. 419
— II. 297, III. 130
Mokłowski K. III. 222
Molier IV. 339, 344
Molińska J. IV. 109
Mombert III. 208
— IV. 194
Moniuszko IV. 62
Montalembert II. 25, IV. 37
Moore IV. 315
Montaigne IV. 235
Moraczewski J. III. 228
Morawski F. III. 173
Morawski K. IV. 294, 307
Morawski M. IV. 144
Moreau G. II. 110
— IV. 242, 254—255
Morice IV. 163, 164, 170
Morris W. II. 11, 127, 173
— IV. 17t
Morsztyn A. IV. 283, 289, 311
Morzkowska (Marrené) W. I.
34—35, 58
Moszczeńska I. II. 135
Mozart IV. 251
M-ski Adam II. 34, 93, 103
Multatuli (E. Dekker) III, 162
— IV. 228, 268
Munch II. 158, 159, 183
— IV. 183, 194, 195, 196
Musset A. I. 87, 92
— II. 26, 160
— IV. 236

Nadroy (Rozwadowski J.) II. 143,
Nałkowski W. II. 127, 128
Nałkowska Z. III. 37, 38
Napierski I. 187, 196
Napoleon 177
Naruszewicz IV. 319
Narzymiski J. I. 133, 135
Naquet I. 34
Negri A. I. 117
— III. 148
— IV. 179, 314
Nehring W. IV. 291, 298, 312
Newton I. 68
Niedźwiecki Z. I. 275—76, 271,
286
— IV. 266
Niemcewicz J. U. I. 29
Niemojewski A. I. 189—190,
197—200
— II. 4
— III. 48, 70, 82, 135
— IV. 110
Niewiadomski St. IV. 377
Nietzsche I. 199
— II. 110—112, 127, 145, 147,
153, 159, 163, 170, 176, 195
— IV. 132, 161, 175, 185, 186,
194, 201, 203, 243, 255, 258
Nossig A. I. 178, 192—3
— IV. 378—9
Nordau M. IV. 130, 157
Norwid C. I. 59
— II. 113, III. 145, IV. 149
Novalis IV. 184, 185, 194, 230
Nowaczyński A. II. 136
— III. 89, 90, 141, 154—7, 166—8
— IV. 267—9, 389, 390, 406
Nowicki Fr. I. 187—9, 196, 209
II. 4
Nowiński J. III. 71, 82, 83
Nussbaum J. IV. 95

●Ochorowicz J. I. 3, 162, 177, 229
— II. 43, IV. 85
Ohnet J. III. 30
Obryzko J. IV. 77
Odillon Redon II. 10
Odyniec A. E. I. 87
Okoń E. III. 223
Okoński W. (patrz Świętochow-
ski A.)
Olędzki W. II. 179
Oleśnicki Z. I. 40
Opaliński K. 40, IV. 138, 395
Oppman (p. Or-Ot) A.
Orkan Wł. II. 171
— III. 48, 89, 15t—61, 170—72,
219
Orlicz-Garlikowska III. 36, 435
Or-Ot (Oppman A.) II. 92, 101—2
Orzechowski IV. 118, 136
Orzeszkowa E. I. 31—34, 116, 160
202—218, 236, 246, 262, 104
— II. 4, 191, 192, 106, 210
— III. 6, 9, 35, 220
— IV. 131, 138, 139, 394
Osiński L. IV. 296, 313
Ostap Ortwin III. 135
— IV. 391—3
Ostoja (Sawicka J.) I. 274, 286
Ostrowska B. (Edma Mierz)
— III. 179
Ostwald W. IV. 160

●Padalica T. I. 106
Paderewski III. 63, 82
Paliński Wł. III. 82, 84
Palladino E. II. 43, 55
Pankiewicz II. 190,
Paris G. IV. 301
Parvi Z. III. 50
Pasek IV. 136, 279, 309, 315, 317
Pascal IV. 209, 236

Pawiński A. IV. 77
Pawlikowski M. IV. 375
Pawlikowski T. II. 173
— III. 59—60, 63, 75, 78
— IV. 371, 382, 383, 387, 389
Pawlikowski J. G. IV. 303
Peplowski-Schnür St. IV. 307,
379, 412
Perzyński W. II. 123, 130, 135
Pieńkowski St. II. 135
— III. 139
Pini T. IV. 308, 312, 318—19
Pik Fr. (p. Mirandolla)
Pilat R. IV. 120, 299, 301, 303,
304, 315
Piltz E. IV. 77
Platon I. 3
— III. 106,
— IV. 92, 142, 339, 351
Płaskowski I. 48
Plenkiewicz R. IV. 293
Pług A. IV. 138
Podkowiński Wł. II. 126, 190
Poë II. 8, 10, 110, 136, 183, 185
— IV. 163, 245
Pol W. I. 198
— IV. 57, 72, 308, 311, 314
Poniński IV. 145
Popiel-Święcka I. 124
Popławski J. L. I. 177, 182, 193
Popowski Stef. IV. 364
Porębowicz E. III. 145
— IV. 134, 283—287, 288—90
303, 304, 399, 400, 401, 413
Potocki J. IV. 49
Potocki W. IV. 136, 277, 279
Potocki J. K. (p. Bohusz M.)
Potocki A. I. 117, II. 136
— III. 135
— IV. 213, 261—64, 269—71,
309, 406

- Praga M. III. 109
 Prel du II. 42, 50, IV. 90, 170
 Procajłowicz A. III. 139, 223
 Prokesch Wł. IV. 376, 396
 Proudhon IV. 77
 Prus B. (Głowacki A.) I. 22, 31, 48, 49, 162, 169, 182, 219—235, 236, 262
 — II. 4, 45, 46, 48, 83, 87, 210, 217
 — III. 11, 36, 220
 — IV. 52, 253, 254, 255, 258
 Pruszkowski W. II. 175
 — III. 103
 Przesmycki Z. (p. Miriam)
 Przewoński E. I. 177, IV. 401
 Przyborowski J. IV. 292, 293
 Przybylski Z. III. 47, 77, 80, 92
 — IV. 326, 331
 Przybyszewski St. I. 270, 271, 278
 — II. 65, 125, 135, 141, 143, 144—67, 168, 170, 171, 172, 173, 176, 177, 183, 185, 186, 331
 — III. 5, 36, 63, 73, 79, 80, 84, 89, 90, 138, 165, 207, 218, 219, 225, 228, 229, 230, 231
 — IV. 154, 182—36, 198, 199, 201, 202, 203, 205, 206, 211, 228, 230, 258, 306, 355, 358, 359, 362, 363, 375, 382, 383, 384, 398, 409, 410
 Ptaszycki IV. 309
 Puszkina A. II. 35
 — IV. 55, 63
 Pypin IV. 77
 Rabski Wł. III. 55
 IV. 360—364, 395
 Rabelais III. 161
 Racine IV. 236
 Rachilde IV. 266
 Radliński I. IV. 400
 Raffael I. 3
 — II. 109, III. 28
 Rajchman B. I. 162
 Rakowski K. IV. 376
 Rapacki Winc. IV. 326, 351
 Rawita Fr. (Gawroński)
 Reiter M. IV. 304
 Rej M. IV. 43, 136, 138, 279, 293, 298, 307, 308, 314, 319
 W. Reklewski IV. 317
 Rembrandt IV. 176
 Renan E. I. 15
 — III. 41
 — IV. 217, 236, 241
 René IV. 239
 Reytan T. IV. 137, 144
 Reymont Wł. I. 248
 — II. 107, 186, 187, 188, 190, 193—98, 202—07, 226, 102, 218, 224, 231, 233
 — IV. 130, 255, 265, 270
 Ribot T. II. 21
 — IV. 91, 97, 99, 258, 286
 Rimbaud A. II. 15
 — IV. 179, 180
 Rittner T. III. 82, 88, 89, 99
 Rochefort I. 119
 Rod E. IV. 217
 Rodin III. 206
 — IV. 228
 Rodoć M. (Biernacki) IV. 412
 Rodziewiczówna M. II. 87—88, 90, 100
 — III. 36
 — IV. 132
 Rogosz J. (Ajo) I. 244—5, 254—255, II. 7
 Rogosz Wł. III. 138
 Rogozińska H. (p. Hajota)

- Rollinat II. 8
 Romanowicz T. I. 10, 61
 Romanowski I. 61
 — IV. 308
 Ronikier B. III. 55—6, 82, 83, 92
 Rosetti II. 8, 109
 Rosner I. IV. 373—75
 Rousseau I. 151, 152
 — IV. 55, 63, 138, 245, 394
 Rops F. I. 270, 271
 — II. 110, 151, 159, 177
 Rosner I. IV. 377—79
 Rossowski St. II. 91—92, 100—101, 125
 — III. 70, 83
 Rostand E. IV. 261, 339, 359
 Rovetto IV. 379
 Rowiński M. IV. 307
 Rubens IV. 176
 Ruffer J. III. 194, 206
 Rumelin IV. 78
 Ruskin J. II. 11, 139
 — IV. 37, 177, 216, 228, 245
 Ruszkowski R. I. 127
 Ruszczyce F. III. 172
 Rutkowski J. II. 90
 Ruysbroek IV. 30
 Ruysdal IV. 176
 Rychter I. 124, IV. 419
 Rydel L. II. 125, 135, 173, 174
 — III. 63, 68—70, 82, 89, 94—8, 102
 — IV. 52, 282, 375, 408
 Rzążewski A. (Aër)
 Rzewuski H. III. 20
 — IV. 137
 Rzewuski St. II. 96—7, 105
 Sachs H. IV. 176
 Sahi-Bej (Koszczyce)
 Sand J. I. 34
 — IV. 89
 Sarrazin G. IV. 218
 Sarbiewski IV. 314
 Sainte-Beuve, III. 148
 — IV. 11, 287, 330, 421
 Saint Sæns IV. 254
 Sardou W. I. 22, 129
 — IV. 323, 343, 369
 Sarnecki Z. I. 134, 140—142
 — II. 136, III. 67
 Sarcey IV. 324, 327—29, 339, 355, 358
 Sawicka (p. Ostoja)
 Sawiczewski W. III. 56, 92
 Scheerbart P. IV. 269
 Scheffel W. I. 44
 Scherer W. IV. 22, 280, 301
 Schiaparelli II. 42
 Schiller Fr. III. 84, 119
 — IV. 71, 89, 323, 326, 339, 355
 Schlaf J. II. 158, 159
 — IV. 183
 Schleglowie IV. 184, 185, 121
 Schlechter P. IV. 324
 Schnitzler A. III. 58
 Schopenhauer A. I. 228
 — II. 16, 27, 65, 71, 80, 109, 110, 50, 156
 — IV. 89, 159, 160, 217, 255, 267
 Schuré E. IV. 218
 Scribe IV. 343, 350, 351
 Secretan II. 139
 Selim (p. Bukowiński)
 Servaes F. II. 159
 Semain III. 184
 Sewer (Maciejowski I.) I. 244, 250—254, II. 90, 153, 195
 — III. 207, IV. 413
 Shelley II. 18, 34, 115, 116
 — IV. 136, 201, 218, 231, 255

- Sheridan I. 133
 Siedlecki Grz. III. 138
 — IV. 364, 406
 Siedlecki Fr. III. 223
 Siemaszkowa W. III. 61
 Sienkiewicz H. I. 22, 31, 40, 86,
 117, 156—173, 49, 181, 200,
 219, 235, 236, 254, 255, 262
 II. 11, 22—30, 40, 81, 83, 88,
 94, 98, 99, 141, 185, 191
 — III. 2—5, 11, 15—28, 31, 33,
 38, 41, 42, 129, 228
 — IV. 51, 122, 123, 124, 208,
 209, 253, 255, 258, 261, 262
 263, 283, 318, 408, 412, 413
 Siemiński H. IV. 2, 42, 77, 137
 Sieroszewski W. I. 101, 107, 171,
 187, 188, 190, 192, 198—202,
 207—208, 226
 — III. 139, 227
 — IV. 255, 265
 Sirko (p. Sieroszewski)
 Sikorska J. I. 35
 Sizeranne R. De IV. 216
 Skarga P. IV. 26, 118, 137, 180
 279, 319, 320
 Skiba W. (Sabowski W.) I. 244
 Skorupka A. IV. 366
 Slade II. 42
 Słończewska II. 137
 Śliwiński L. III. 80
 Śliwiński A. IV. 406
 Słowacki J. I. 11, 13, 64, 67, 79,
 87, 93, 95, 97, 99, 117, 124,
 125, 194, 242
 — II. 66, 67, 73, 92, 94, 112,
 113, 127, 173, 174—175
 — III. 27, 28, 73, 79, 82, 85, 90,
 91, 102, 105, 115, 120, 167, 190,
 217, 220, 227, 229
 — IV. 2, 19, 24, 30, 47, 48, 58,
 83, 89, 107, 115, 123, 124,
 125, 126, 127, 135, 137, 139,
 149, 180, 183, 214, 221, 242
 243, 253, 255, 258, 259, 276
 277, 279, 286, 289, 295, 302
 303, 306, 308, 311, 312, 315
 317, 318, 326, 353, 354, 368
 370, 371, 377, 378, 383, 384
 389, 413, 415
 Smolka St. IV. 294
 Smoleński IV. 413
 Śniadecki J. II. 139
 — IV. 53, 208, 235
 Sobolewski T. III. 182, IV. 406
 Sofokles III. 51, 1.6,
 — IV. 193, 311, 394
 Sokołowski A. IV. 43
 Sokrates III. 167, IV. 124
 Solski L. III. 62
 Sołtan A. (Abgarowicz)
 Sowiński L. I. 13, 86, 76—77,
 88—90, 98, 100
 — II. 29, 175, IV. 117, 313, 314
 Spasowicz W. III. 135
 — IV. 16, 17, 53—77, 107, 120,
 231, 398, 401
 Spausta B. IV. 377
 Speidel IV. 324
 Spencer H. I. 69, 177, 193
 — II. 27, 84, IV. 160
 Spinoza I. 178, 192
 — II. 87, III. 85
 — IV. 160, 176, 204
 de Staël IV. 10, 421
 Staff L. III. 89, 203—206, 216
 219, 224, 225, 230
 — IV. 386, 405
 Starzewski R. III. 135
 — IV. 372—73
 Stanisławski J. II. 171, 172
 — IV. 154, 155

- Stasiak L. III. 33
 Staszyc IV. 49, 313
 Staszczuk A. III. 48
 Stebelski Włodz. I. 7, 44, 90—
 91, 100
 — IV. 374, 378
 Stefanyk W. II. 171
 Steiger E. I. 50
 Sten J. (Bruner L.) II. 119—120,
 130
 III. 135
 — IV. 264—7, 376, 406
 Stendhal I. 260, 261
 Sterling II. 135
 — IV. 179
 Sternal T. IV. 299, 304
 Stodor (p. Cehak)
 Stojalowski ks. I. 177
 Strauss D. I. 200
 Strindberg A. I. 270
 — II. 40, 151, 158
 — III. 51
 — IV. 183, 185, 353
 Struve H. I. 264
 — IV. 144, 201
 Strzelecki A. IV. 401
 Suderman IV. 344, 371, 379
 — III. 53, 56, 58, 71, 80
 Sumiński Z. I. 179
 Swedenborg II. 16
 Swift III. 161
 Świętochowski A. I. 2, 3, 30, 35,
 48, 49, 61, 135, 144—58, 160,
 161, 229
 — II. 82, III. 220
 — IV. 129, 138, 282, 326, 336,
 339, 361, 394, 405
 Świącicki J. A. IV. 401
 Swinburne II. 8
 Sygietyński A. I. 258, 262, 272—
 274, 276, 285

- Sygietyński A. II. 172
 — IV. 13, 142, 149—53, 339, 340
 Symons A. IV. 212
 Synoradzki M. III. 33
 Syrokomla W. (Kondratowicz) I.
 14, 106, 198, 255
 — II. 94, IV. 57, 139, 318
 Szajnocha K. I. 61
 Szaniawski K. (p. Junosza)
 Szczepanowski St. I. 177
 — II. 137—139, 140, 146
 — III. 103, 105, IV. 225
 Szczepański L. 118—119, 129, 133
 139
 Szekspir I. 124, 125, III. 49, 80, 90
 — IV. 14, 47, 55, 68, 179, 236,
 303, 306, 319, 323, 326, 329,
 333, 338, 339, 342, 344, 350,
 351, 353, 354, 368, 375, 376,
 377, 385, 400, 401, 415
 Szeliga M. III. 37
 Szewczenko T. I. 100
 Szmitt M. III. 77, IV. 377
 Szober F. III. 48
 Szujski I. 2, 4, 15, 39—43, 46,
 58—59, 98, 125, IV. 3—5, 40,
 41, 117, 294, 367, 369, 370
 Szukiewicz M. II. 174
 — III. 57, 63, 68, 80, 94
 Szutkiewicz J. III. 48, 92
 Szydłowski H. IV. 379
 Szymański A. I. 197, 200—201
 Szymonowicz IV. 290, 317, 318,
 319
 Taine H. I. 261, II. 41
 — IV. 11—12, 13, 57, 61, 66, 67,
 68, 80, 100, 101, 102, 103, 110,
 127, 132, 136, 137, 140, 147,
 158, 159, 161, 176, 208, 220,
 221, 235, 265, 275, 293

- 162, 163, 165, 180, 212, 224,
225, 239, 269, 279, 297
Tarnowski St. I. 4, 15, 58, 94,
166
— IV. 15, 17—52, 68, 107, 116,
117, 118, 120, 121, 123, 125,
126, 156, 235, 282, 287, 294,
295, 296, 304, 314, 367, 370,
398, 413
Tasso T. I. 117
— IV. 32, 315
Tatarkiewicz I. 124
Tanner J. IV. 411
Teokryt IV. 331
Tetmajer K. I. 142, 200
— H. 5, 60—78, 84, 91, 94, 107,
113, 117, 121, 125, 135, 146, 191
— III. 71, 89, 219, 225, 227, 231
— IV. 52, 139, 265, 270, 282,
313, 370
Tetmajer-Włodz. II. 74, 103
Thackeray I. 230
Tieck L. IV. 184
Tokarzewicz (p. Hodi)
Tolstoj L. I. 50, 197, 201
— II. 35, 139, 222, 223
— III. 20, 27
— IV. 37, 219, 232, 268
Towiański A. III. 106
— IV. 60, 138
Trembecki IV. 137, 315
Trentowski B. IV. 104
Trepka J. N. IV. 401
Tretiak J. I. 259
— IV. 15, 24, 39, 121—26, 413
Trippin T. I. 277
Trzciniński T. III. 143
Turgeniew I. I. 50
— III. 27
— IV. 74, 239
Turczyński J. I. 97
Turner IV. 239, 275
Twardowski S. IV. 136
Tyszyński A. IV. 2, 77, 110, 119,
137, 293
Ujejski K. I. 5, 61, 85, 87
— IV. 203, 307, 318
Urbanowska Z. I. 35—39
Urbański A. I. 96, 102
Ursyn (Zamarejew) II. 90
Unger St. III. 143
Uziembło H. III. 223
Van Dyck IV. 239
Velasquez IV. 177
Verhaeren E. IV. 173, 178
Verlaine II. 8, 10, 14, 16, 110,
114, 119
— IV. 163
Villiers de l'Isle Adam IV. 163,
201, 353
Vigny de A. IV. 353
Vigeland G. II. 183
— III. 206, 223
— IV. 195
Villemain IV. 407
Veron IV. 158
Vogüé M. de IV. 217
Volkelt I. IV. 355
Vrchlicky J. II. 8
— II. 57, 66, IV. 396
Wachtel W. III. 233
Wagner R. II. 110
— III. 127, 133
— IV. 45, 163, 218, 226, 227,
254, 373, 286
Walewski, prof. I. 2
Watteau II. 12
Walewski A. III. 48
Walewska C. II. 8, 104

- Wells II. 11
Warchałowski J. III. 221, 222
Warszawiecki IV. 137
Wasilewski E. I. 198, IV. 137
Wasilewski Z. III. 135
Waśniewski J. II. 90
Wawelberg H. I. 129
Wawrzeński M. III. 223
Wdowiszewski W. III. 48
Węgierski K. T. IV. 138, 311
Weber IV. 177
Wedekind T. II. 207, III. 173
Weiss W. III. 139
Weissmann IV. 161
Werner 115
Weyssenhoff J. III. 10—14, 41—
43, IV. 79, 255, 270
Węzyk Fr. IV. 43
Wied G. III. 173
Wielogłowski W. IV. 48
Wielopolski A. IV. 80
Wilbrandt IV. 376
Wieniawski J. (p. Jordan)
Wierzbicki J. S. II. 93, 102—
103, 125
Wierzbowski T. IV. 309
Wilczyński A. I. 237, 244, 249
Wilde O. II. 28, 136
— III. 161
— IV. 239—241, 245, 251, 267
Wilkońska III. 36
Windakiewicz St. IV. 298, 307,
314
Wirgiliusz IV. 315
Wisłocki W. IV. 292
Wisnowska M. II. 96
Wiszniewski St. IV. 137, 311,
315, 316
Wiśniowski J. III. 199
Witkiewicz St. I. 262—64, 277,
278—79, II. 2, 3, 77
Witkiewicz St. III. 211, 221
— IV. 33, 121, 142—149, 150,
153, 156, 158, 181, 255, 340,
398, 399, 405
Włostowski K. (. Tokarzewicz)
Wodzicki L. IV. 50
Wójcicki IV. 298
Wójcicka Z. III. 67
Wolff III. 47
Wolski W. I. 14, 58
Wolska M. (D-mol) III. 193—94,
206
Wolter II. 26
— IV. 394
Wołowski M. I. 244, 254, III. 83
Womela St. IV. 380—381
Wróblewski K. IV. 303
Wroczyński K. III. 195
Wundt W. II. 84
— IV. 134, 160
Wyczółkowski L. II. 143, 172
— III. 224
Wyrzykowski St. II. 135, 170,
181
— III. 146, 177—78
Wysłouch B. I. 177
Wysocki Włodz. 48—9. 61—2
— III. 173
Wyspiański Fr. III. 123
Wyspiański St. I. 94, 125, 252,
278, 165
— II. 108, 118, 135, 139, 171,
172, 173, 174, 176, 182, 245
— III. 27, 40, 63, 79, 80, 82, 90,
91, 107—35, 136, 137, 141, 145,
147, 211, 212, 213, 215, 216,
219, 223, 224, 225, 228, 229,
230, 231, 232
— IV. 76, 110, 118, 119, 155,
198, 208, 209, 210, 213, 267,
269, 282, 314, 338, 355, 362,

- 363, 365, 370, 372, 374, 384,
386, 387, 388, 389, 393, 399,
405, 408, 409, 410, 411
- Zablocki F.** IV. 345
- Zabojecka M.** (p. Garfeinowa)
- Zacharyasiewicz J. I.** 19, 52—53
- Zagórski (Chochlik) W. I.** 44,
59—60
— IV. 307
- Zajączkowski L. I.** 43
- Zaleski B.** 86, 117
— II. 94, III. 192
— IV. 27, 138, 261, 303, 305, 310
- Zaleski Ant. I.** 59
- Zalewski K. I.** 135—138, 142—43
— III. 47, 80, 91
— IV. 283, 326, 336, 340, 341
do 344, 347, 360, 379
- Żałuski IV.** 291
- Zamojski IV.** 145
- Zan T. II.** 138, 139
- Zapolska G.** (patrz Maskoff, I.
266—272, 277, 283—285
— II. 190, III. 36, 37, 50, 91
— IV. 387, 389—90
- Zawiliński R. IV.** 405
- Zawistowska K. III.** 38, 179—82,
200—2
- Zbierzychowski H. III.** 184, 202
- Zdanowicz I.** 100
- Zdziarski St. IV.** 305, 309—10
- Zdziechowski M. I.** 5
— II. 139, 140
— IV. 215, 220—25, 227, 228,
230—2, 285, 401
- Zerbiello-Wolaski III.** 82
- Zeyer J. II.** 8, 57, IV. 193
- Zgliński D. I.** 134, 142
- Zimorowicz Sz. IV.** 317
- Zimorowicz J. B. IV.** 317
- Zipper A. IV.** 400
- Zmorski R. I.** 14
- Zola E. I.** 6, 50, 133, 194, 259,
261
— II. 12, 13, 53, 137, 188, 204,
205, III. 34, 51
— IV. 140, 141, 150, 163, 170,
179, 213, 214, 217, 228, 232,
353, 395
- Zöllner IV.** 255
- Zybkiewicz M. I.** 30
- Zych M. II.**
- Żagiel J.** (p. Miriam)
- Żelazowski R. III.** 60
- Żeleński Wł. II.**
- Żeromski Stef.** 171, 193
— II. 87, 107, 108, 138, 139, 186,
187, 188, 191, 202, 205, 20 —
224, 225, 227, 245
III. 14, 27, 28, 36, 89, 102, 135,
137, 147, 167, 173, 211, 213,
216, 219, 224, 225, 228, 229, 230
— IV. 110, 208, 209, 210, 213,
255, 266, 270, 282, 295, 408,
409, 410
- Żółkowski A. I.** 124, IV. 350, 419
- Żmichowska IV.** 109, 307
- Żuławski J. II.** 125, 135
III. 84—86, 89, 97—99, 143
— IV. 198—200, 307

PORTRETY.

	Tom	Str.		Tom	Str.
Asnyk A. - - - - -	I.	65	Modrzejewska H. - - - - -	III.	117
Bałucki M. - - - - -	I.	25	Niemojewski A. - - - - -	I.	190
Bliziński J. - - - - -	I.	131	Nietzsche F. - - - - -	II.	111
Bogusławski Wł. - - - - -	IV.	348	Nowaczyński A. - - - - -	III.	150
Brückner A. - - - - -	IV.	277	Orkan Wł. - - - - -	III.	160
Brzozowski K. - - - - -	I.	97	Orzeszkowa E. T. I. Str. 203,	204,	210
Brzozowski St. - - - - -	IV.	205	Pawlikowski M. - - - - -	I.	47
Chmielowski P. - - - - -	III.	162	Pawlikowski T. - - - - -	III.	60
Daniłowski G. - - - - -	IV.	167	Porębowicz E. - - - - -	IV.	285
Dąbrowski I. - - - - -	II.	32	Potocki A. - - - - -	IV.	262
Dygasiński A. - - - - -	I.	266	Prus B. - - - - -	I.	220
Estreicher K. - - - - -	IV.	291	Przybyszewski St. - - - - -	II.	145
Feldman przed tytułem I.			Reymont Wł. - - - - -	II.	194
Gomulicki W. - - - - -	I.	77	Rydel L. - - - - -	III.	69
Hauptman G. - - - - -	III.	52	Siemaszkowa W. - - - - -	III.	61
Ibsen H. - - - - -	III.	54	Sienkiewicz T. I. Str. 165 -	II.	23
Jasieński F. - - - - -	III.	222	Solski L. T. III. między Str. 60 a	61	
Jeż T. T. - - - - -	I.	21	Spasowicz Wł. - - - - -	IV.	55
Junosza K. - - - - -	I.	38	Staff L. - - - - -	III.	189
Kallenbach J. - - - - -	IV.	288	Sten J. - - - - -	IV.	265
Kasprowicz J. T. I. Str. 184	II.	228	Świętochowski A. - - - - -	I.	146
Kamiński - - - - -	III.	62	Szujski J. - - - - -	I.	41
Kisielewski J. A. - - - - -	III.	63	Tarnowski St. - - - - -	IV.	18
Kotarbiński J. - - - - -	III.	74	Tetmajer K. - - - - -	II.	63
Kraszewski J. I. - - - - -	I.	17	Weyssenhoff J. - - - - -	III.	11
Lam J. - - - - -	I.	29	Wyczółkowski L. - - - - -	II.	142
Lemański J. - - - - -	III.	158	Wyspiański St. - - - - -	III.	109
Maeterlinck M. - - - - -	II.	46	Zapolska G. - - - - -	I.	269
Malczewski J. - - - - -	III.	223	Zawistowska K. - - - - -	III.	180
Matejko J. - - - - -	I.	101	Zdziechowski M. - - - - -	IV.	22
Matuszewski I. - - - - -	IV.	247	Zola E. - - - - -	I.	260
Miciński T. - - - - -	III.	196	Żeromski Stefan - - - - -	II.	211
Miriam - - - - -	II.	54	Żuławski J. - - - - -	III.	85

REPRODUKCYE PRAC ARTYSTYCZNYCH.

	Str.
Axentowicz T.: Karta tytułowa <i>Życia</i> . T. II. - - - - -	133
Andriolli E.: Michał Ezofowicz, do powieści E. Orzeszkowej. T. I. - - -	206
Bukowski J.: Okładka do <i>Materyałów</i> Tow. Polska Sztuka Stosowana. T. III., między str. 224 a	225
Kamieński A.: Portret Bol. Prusa. T. I. - - - - -	220
— Obrazy z dzieł Prusa. T. I. - - - - -	231/2
— W. Siemaszkowa w <i>Cienin</i> . T. III. - - - - -	61
Klinger M.: Biust Nietzsche'go. T. II. - - - - -	111
Kossak Jul.: Ks. Jeremi z pow. Sienkiewicza. T. I. - - - - -	167
Kotowski D.: Portret Jana Kasprzowicza. T. II. - - - - -	228
Krzyżanowski K.: Portret St. Przybyszewskiego. T. II. - - - - -	145
Loevy E.: Portret J. A. Kisielewskiego. T. III. - - - - -	63
Matejko J.: Portret własny. T. I. - - - - -	101
— Portret J. Szujskiego. T. I. - - - - -	41
— Portret St. Tarnowskiego. T. IV. - - - - -	18
Malczewski J.: Portret własny. T. III. - - - - -	229
— Sewer T. I. - - - - -	241
— Okładka do <i>Poezji Szukiewicza</i> . T. III. - - - - -	192/3
Mehoffer J.: <i>Chimera</i> . T. III. - - - - -	142
Okoń E.: Inicjały. T. III. - - - - -	142
Pankiewicz S.: Portret W. Sieroszewskiego. T. II. - - - - -	199
Pochwański K.: Portret H. Sienkiewicza. T. II. - - - - -	23
Procajłowicz A.: Próby zdobnictwa książkowego. T. II., między str. 228 9 i	232,3
Stachiewicz P.: Okładka do <i>Świata</i> . T. I. - - - - -	141
Tetmajer Wł.: <i>Cham</i> Orzeszkowej. T. I. - - - - -	215
Witkiewicz St.: Okładka <i>Placówki</i> . T. I. - - - - -	263
Wolińska: Portret M. Konopnickiej. T. I. - - - - -	108
Wyspiański Stan.: Okładka.	
— Portret W. Feldmana przed kartą tytułową. T. I. - - - - -	
— Okładka do <i>Poezji</i> Rydla. T. II., - - - - -	między str. 176 a 177
— Układ karty tytułowej <i>Życia</i> . T. II. - - - - -	169
— Portret własny. T. III. - - - - -	109
— Portret L. Rydla. T. III. - - - - -	69
— Portret J. Żuławskiego. T. III. - - - - -	85
— L. Solski w <i>Warszawiance</i> . T. III. - - - - -	między str. 60 a 61
— Inscenizacja <i>Laodamii</i> . T. III. - - - - -	118
— <i>Legenda</i> . T. III. - - - - -	113
Wyczółkowski L.: Portret własny. T. II. - - - - -	142
— Portret St. Witkiewicza. T. I. - - - - -	263
— Portret K. Tetmajera. T. II. - - - - -	63
— Portret Wł. Reymonta. T. II. - - - - -	194
— F. Jasieńskiego. T. III. - - - - -	227

Treść tomu IV.

ROZDZIAŁ PIERWSZY.

Krytyka utylitarno-społeczna i racjonalistyczna.

	Str.
I. Tendencje społeczne. Reakcja przeciw romantyzmowi i idealizmowi. Utylitaryzm. Głos Dobrzańskiego — (str. 3), Szujskiego (4), J. M. Kamińskiego (5), J. Kotarbińskiego (7), ks. Fr. Krupińskiego	8

II. Tendencje racjonalistyczne. Popęd do badań naukowych. Teorie Taine'a (11), Brandesa (14), estetyka zdrowego rozsądku (15), bilans tej krytyki	16
---	----

III. Stanisław Tarnowski	18
a/ Świat Tarnowskiego	22
b/ Tendencje	34
c/ Organizacja psychiczna	41
d/ Żywot i prace	50

IV. Włodzimierz Spasowicz	54
a/ Dwoistość w jego naturze	54
b/ Polityczny pionier liberalnego mieszczaństwa	57
c/ Badacz i krytyk	62
d/ Siła analizy, bankructwo syntezy	71
Żywot i dzieła	76

V. Piotr Chmielowski	80
a/ Umysł i temperament	82
b/ Filozofia sztuki	88
c/ Cele i zadania sztuki	97

	Str.
d/ Kwestye metody	103
e/ Teorya i praktyka	109
Żywot i dzieła	116

VI. Szkoła krakowska. Wpływ Tarnowskiego (120), Józef Tretiak	121
---	-----

VII. Szkoła pozytywistyczna. Bron. Chlebowski (126), Antoni Gustaw Bem (127), Ludwik Krzywicki (129), J. T. Hodi (130), A. Drogoszewski (131), Cezary Jellenta (132). Żywoty i dzieła	136—139
---	---------

ROZDZIAŁ DRUGI.

Krytyka realistyczna.

I. Estetyka realizmu. Naturalizm i wpływ Zoli (140), prądy realistyczne w Europie	141
---	-----

II. Stan. Witkiewicz. Okres szermierki w imię realizmu (142), rozszerzenie przez wprowadzenie pojęcia indywidualizmu (145), przeobrażenie w krytykę syntetyczną	148
--	-----

III. A. Sygietyński	149—155
--------------------------------------	---------

ROZDZIAŁ TRZECI.

Krytyka metafizyczna.

I. Wzrost pierwiastków metafizycznych w nauce, fi- lozofii i sztuce. Tryumfy empiryzmu (156), Lombroso i Nordau (157). Reakcja przeciw materyalizmowi (158). Sprzeczne w szcze- gółach, zgodne w nastroju teorie idealistyczne (159—161), misty- cyzm (162), idee metafizyczne w sztuce (163), młoda Belgia . . .	164
---	-----

II. Miriam. Artykuły pod pseudon. Jana Żagla (165— 170), Studium o Maeterlincku (171—173), <i>Chimera</i> ; socjologia sztuki (175—78), metafizyka (180), działalność krytyczna . . .	180—182
--	---------

III. Stan. Przybyszewski. Wpływ środowiska niemie- ckiego (183). Idee Przybyszewskiego a romantyzm niemiecki (184—185), oraz <i>Młoda Skandynawia</i> (186). <i>Confiteor</i> i jego ana- liza (187—194). Działalność krytyczna Przybyszewskiego . . .	194—196
--	---------

IV. Dalsi krytycy filozoficzni. A. Lange (197), St. Lack (198), Jerzy Żuławski (198—200), Wł. Jabłonowski (200—202), Stan. Brzozowski (203—208). Żywoty i dzieła	208—214
---	---------

ROZDZIAŁ CZWARTY.

Krytyka moralistyczna.

I. Charakter i wpływy. Moralizm a estetyka (214). Idee Ruskina (216), wpływ neochryścjanizmu francuskiego (217), grupa <i>l'art et la vie</i> (218), estetyka Lwa Tolstoja	219
---	-----

II. Maryan Zdziechowski. Od pozytywizmu do morali- styki (220). Idea dobra a ideał estetyczny	223
---	-----

III. Inni bojownicy ideału moralnego. Artur Górski (225), Walery Gostomski (227), Marya Krzymuska (228). Malwina Posner-Garfeinowa (229—230). Żywoty i dzieła	230—233
--	---------

ROZDZIAŁ PIĄTY.

Krytyka impresjonistyczna i subiektywna.

I. Pochodzenie i kierunki. Podmiotowość uczuć estety- cznych (234), podniesienie jej do zasady (235). Anatol France i Jul. Lemaitre (237), Ola Hansson (238), Oskar Wilde (239). Krytyka	241—246
--	---------

II. Ignacy Matuszewski. Natura jego umysłu (247), in- tuicya, jako uzupełnienie analiz przedmiotowych (248), rezultat jego pracy (252). Żywot i dzieła	254
---	-----

III. Konsekwentni krytycy-impresjoniści. Prace kryty- czne M. Konopnickiej (260), Antoni Potocki (261). Jan Sten (264), Adolf Nowaczyński (267). Żywoty i dzieła	269
---	-----

ROZDZIAŁ SZÓSTY.

Krytyka historyczno-filologiczna.

I. Metody i znaczenie. Ustalanie tekstów, genezy dzieł, życiorysów (272), znaczenie tej pracy (274), potrzeba zmysłu syn- tetycznego	276
---	-----

	Str.
II. Aleksander Brückner. Temperament literacki, umysł naukowy (276), odwaga błędzenia i wpływ na naukę i dla piśmiennictwa (279). Żywot i prace	280
III. Porębowicz-Kallenbach. Dwoistość w naturze Porębowicza (283). Metoda literacko-porównawcza (284), ustępująca w ostatnich czasach metodzie psychologicznej (286). Józef Kallenbach. Charakter prac jego rzeczowy i kronikarski (287). Żywot i dzieła	288
IV. Lwowska i krakowska szkoła badaczy filologiczno-historycznych. Pracownicy poprzedniej generacji: K. Estreicher (291), Wł. Nehring (291). A. Belcikowski (292). Pracownicy warszawscy (293). Szkoła krakowska St. Tarnowskiego, F. Hoesick (294), A. Mazanowski (294), St. Dobrzycki (295). T. Grabowski (296), St. Windakiewicz (298). Szkoła lwowska Liskego i Pilata (298). W. Bruchnalski (299), H. Biegeleisen (301), B. Gubrynowicz (302). Prace monograficzne. — Tow. im. Mickiewicza, Pamiętnik literacki (303). Nadużycia kierunku. St. Zdziarski (305). Warszawa. Ign. Chrzanowski (307). Prace wydawnicze (308). Stan i potrzeby badań filologicznych (309). Żywoty i dzieła	310

ROZDZIAŁ SIÓDMY.

Krytyka teatralna.

I. Teatr i krytyka w Warszawie. Warunki racjonalnej krytyki teatralnej (321), rozkwit na zachodzie, zaniedbanie jej u nas (323). Teatromania i aktoromania Warszawy (324). Reper-tuar i krytyka (326). Estetyka Sarceya	327
II. Ostatni idealisci. Józef Kenig (329), K. Kaszewski (331), St. Krzemiński	333
III. Krytycy pseudo-realistyczni. Po zwycięstwie pozytywizmu, J. Kotarbiński (337). Ant. Sygietyński (339), J. Brzeziński (339). Rządy dziennikarzy i kliki z końcem lat ośmdziesiątych (340). Działalność Kazimierza Zalewskiego w <i>Kuryerze Warszawskim</i> (341). Zalewski, jako krytyk teatralny (341). E. Lubowski (344), A. Mieszkowski (345) M. Gawalewicz	345
IV. Władysław Bogusławski. Charakter idealisty (347). Giętkość talentu (349), dążność do wielkiej sztuki w granicach	

akademickich (351). Stosunek do Ibsena (353). Filozofia dramatu (354). Stosunek do „młodych“ (356); życie poświęcone sztuce . . .	357
---	-----

V. Moderniści. Brak walk zasadniczych. G. Kempner (359), Władysław Bukowiński (359), Władysław Rabski. Szermierz prawdy w Poznaniu (360). „credo“ teatralne (362), charakter dzien-nikarski (363). Bolesław Lutomski (364), J. Lorentowicz (364). St. Brzozowski	365
---	-----

VI. Kraków. Dyrekeya St. Koźmiana (366). St. Koźmian jako krytyk teatralny (367), charakter polityczny (368). Krytyka w obozie konserwatywnym (369). K. M. Górski (371), Rudolf Starzewski (372), Ignacy Rosner (373), Lucyan Rydel (375). Krytycy dzisiejsi	376
---	-----

VII. Lwów. Dzieje teatru i brak kultury artystycznej (377). Krytyki Włodzimierza Stebelskiego (378), A. Nossiga (378), Stan. Womeli (380). Typ krytyki teatralnej we Lwowie (381). A. Krechowiecki (382); krytyki J. Kasprowicza: estetyka poety (384), praktyka (386). Zachowanie się krytyki lwowskiej wobec <i>Wesela</i> (387). Impresje G. Zapolskiej (389), A. Nowaczyńskiego (390). Ży-woty i prace	393
---	-----

ROZDZIAŁ ÓSMY.

Uwagi.

Rozwój krytyki w ostatnim dwudziestoleciu analogiczny do rozwoju poezji (397). Krytyka staje się artystyczną (398); dą-żność do podstawy psychologiczno-naukowej	399
Słaby rozwój krytyki literatur obcych (400), badacze i pra-cownicy na tem polu	401
Krytyka dziennikarska. Brak poważnego traktowania sztuki i literatury przez dziennikarstwo (402), typy krytyków-publicy-stów (403). Krytyka w czasopismach literackich — „Książka“	406
Duch zależności w czasopismach (407), stronniczość osobi-sta i polityczna	408
Nieuctwo w krytyce publicystycznej (409), pogarszanie się tego stanu	410
Wysoki rozwój współczesnej sztuki — wbrew dziennikar-stwu (411), walka z nowymi prądami (412), polemiki starych i mło-dych	413

	Str.
Protegowanie miernot (413); wzrost grafomanii ^r (414); potrzeba sądów surowych, byle motywowanych	415
Granice dozwolone i forma krytyki. Zdanie Lessinga (420).	
Najgorszy rodzaj — obojętny	417
Nadmierne zajmowanie się prasy teatrem (417); „wzmiankarze“ jako plaga warszawska (418), nadmierne afiszowanie aktorów (419). Czy autor sceniczny powinien być krytykiem . . .	420
Główne zadanie krytyki publicystycznej	421
Skorowidz nazwisk	423
Portrety	443
Spis reprodukcji artystycznych	444



48228

400 ✓

1816/2c

Biblioteka Pedagogiczna w Radomiu
nr inw.: K - 48228



BGZs 48228