

P
A
N

10497

Prof. Dr. K. Twardowski

10497

DR. A. HEILPERN

PRZYCZYNNKI DO PSYCHOLOGII TWÓRCZOŚCI



LWÓW 1912

NAKŁADEM „POLSKIEGO TOWARZ. NAKŁADOWEGO“

SKŁADY GŁÓWNE: Kraków, S. A. Krzyżanowski. Warszawa, E. Wende i Ska
New-York, The Polish Book Importing Co.

<http://rcin.org.pl>

PRZESYŁA
KSIĘGARNIA S. A. KRZYŻANOWSKIEGO
z prośbą o sprawozdanie.
DR. A. HEILPERN

PRZYCZYNKI

DO

10497

PSYCHOLOGII TWÓRCZOŚCI

4-117796



LWÓW 1912

NAKŁADEM „POLSKIEGO TOWARZ. NAKŁADOWEGO“

SKŁADY GŁÓWNE: Kraków, S. A. Krzyżanowski. Warszawa, E. Wende i Ska,
New-York, The Polish Book Importing Co.

10497



PAN 10497



K
19.12.50
A. 669

I.

Istnieje okres znamieny w rozwoju jednostki, w którym budzą się w niej najsilniejsze tęsknoty za innym życiem, niż to, którem żyje... tęsknoty nieokreślone, których cele tem dalsze, im większa ich siła. W ślad za nimi idzie wyobraźnia, która maluje inne światy, inne życie, głębsze i bujniejsze, niż współczesne, życie bez kresów i granic. Epoka, która u przeciętnej jednostki rodzi najintensywniejsze marzenia, wydaje u artysty to, co nazywamy sztuką. Różnicy między jednym a drugim zasadniczej niema, jest tylko różnica w stopniu, w sile i wartości rozwojowej marzeń. Te, które i innych tęsknoty pobudzić mogą, które rozwinąć mogą nową formę życia stają się sztuką, inne giną, jak te niezliczone nasiona rozwiane przez wiatr, które siły kiełkowania w sobie nie mają; giną bez względu na to, czy utrwalił je druk, czy nie. Im bardziej namiętne są te pragnienia nowego życia, tem wyższe i dalsze są też formy, które im fantazyja nadaje, tem trudniejsze są do zrealizowania, a różnica między człowiekiem czynu a artystą jest może ta, że pierwszy pragnie tego tylko, co

może, a drugiego tęsknoty przekraczają chwilową
możność wykonania. Ale jeden i drugi pragnie
nowej formy życia. Jeden, mając blizkie cele łą-
godzi swe tęsknoty, wprowadzając je w czyn,
drugi zaś, nie mogąc życiem ich ukoić, wyczer-
puje je urojeniem, stwarza sobie wyższy świat
i w nim żyje... Najpełniejszym też życiem dla
artysty jest chwila twórczości. Ale i artysta pra-
gnie rzeczywistego życia, lecz wyższego, sztuka
jest dlań jego surrogatem.

I twórca i słuchacz szukają więc w sztuce
tego samego: pełniejszego życia. Przyjrzyjmy się
pobudkom, które stwarzają w duszy artysty dzieło.
Przypuśćmy, że artysta przeżył moment wstrząsa-
jący istotą jego duszy, przypuśćmy, że przeżył
zawód miłosny, lub inną tragedję, albo też chwilę
radosną. Okres ten głębszego życia minął, a poeta
wraca myślą do tych chwil minionych, które uważa
za wyższe i droższe, od przeżywanych obecnie.
Wyobraźnia jego stwarza na nowo to, co raz już
przeżył i stracił, ale obleka je w żywsze barwy,
których użycza mu tęsknota. I tak z tej tęsknoty
za pełniejszym, a minionem życiem powstaje jego
dzieło... powstaje „Werter“, „Dziady“, czy sonety
Petrarki. Twórca szuka więc żywszego tętna
i wskrzesza je w sobie, pisząc swe dzieło, a im
bardziej namiętne jest jego pragnienie, tem żywsze
i obrazy, które ono wywołuje. — A czytelnik? Ten
szuka tego samego. Ten wśród szarzyzny codzien-
nej chce chwilę bodaj żyć pełniejszym życiem, chce

być bohaterem lub zbrodniarzem, chce kochać lub nienawidzić, ale na większą miarę tak, jak to czynią ludzie wielkich pragnień i namiętności, ludzie podniosłych myśli i uczuć. Szuka większej radości i większego bólu. Taką bowiem jest natura ludzka, że chciałaby raczej cierpieć głęboko, niż tarzać się w szarzyźnie, a pragnienie to jest — jak to potem rozwiniemy — bardzo rozwojowe.

Tak więc u twórcy po okresie burzliwego życia nastaje pustka, z której wyciąga dłonie w tęsknocie za tem co minęło i stwarza swoje dzieło.

Zależnie też od przeżyć i pragnień, formuje to życie, o którym marzy. W epoce, kiedy w ognisku jego tęsknot znajduje się miłość, stwarzać będzie świat miłości i jego cierpień, w chwili zaś, gdy inne wyższe pragnienia opanują jego istotę, zmieniają się także i światy jego sztuki.

Nie jest też przypadkowym, że moment twórczy budzi się w jednostce zazwyczaj równocześnie z rozbudzeniem się popędu miłości. Ten jest nieświadomą tęsknotą za życiem w przyszłych pokoleniach — w parze więc z nim idzie sztuka, budząca się jako tęsknota za inną formą życia wogóle. U niektórych też tylko świeżo obudzony popęd płciowy, roznieca iskrę poezji, która zaraz potem gaśnie. U prawdziwych artystów, których tęsknota wykracza poza granice współczesnego życia, sztuka trwa całe życie zawsze równie młoda i świeża, jak ich tęsknoty.

To, co się dzieje z jednostką, dzieje się także z narodami. I tam pojawiają się chwile bujnego życia i szerokiego czynu we formie walki o byt plemienia lub o ideę. Szał ten ogarnia wszystkich i wszyscy żyją życiem wielkiem o pełnem tętnie, wszyscy wyteżają cały zasób sił. Są to walki o byt narodu, walki religijne lub rewolucye. Ale po takich chwilach następują momenty odpływu i wtedy tłumy z tęsknotą zwracają się ku czasom minionym, a wybrani wskrzeszają te chwile. Tak po wędrówkach Dorów powstały pieśni Homera. W każdym słowie ich czuć niejako myśl wyrażoną przez Nestora: że takich bohaterów już teraz nie ma. Tak też, jak Nestor wspominał bohaterów dawnych wieków, tak późniejsze pokolenia śpiewały o bohaterach pod Troją, o ich sile nadludzkiej, o ich walkach z bogami nawet, o ich gniewie strasznym i miłości, o mądrości, będącej darem Ateny i o walce z fatum własnem, któremu każdy nawet Bóg ulec musi. Wszystko to wyolbrzymione, niezwykle, widziane pod kątem wielkiej tęsknoty. W Iliadzie też i Odyssei szukały pokolenia greckie przez długie wieki życia na wielką miarę i musiały cenić jej doniosłość.

Każda epoka, w której upada życie czynne, wytwarza przedzę sztuki i opowiada baśnie o wielkiem życiu. Ta sama Grecya po wojnach perskich, a więc znowu po peryodzie wielkiego czynu, sięga do mitów greckich i stwarza największy dramat,

jaki świat znał. Znowu opowiadają poeci o zmaganiach się nadludzkich ze swoim fatum, malują olbrzymie postacie Prometeusa, Agamemnona, Edypa. Przed widzem otwiera się ciemna otchłań tragizmu życiowego i upadków, ale jest to upadek wobec fatum, którego ani siła ludzka, ani boska nie zmoże. Być może, że ludzie o pokroju Aischylosa i Sofoklesa chcieli bodaj tak cierpieć, jak ci herosowie mitów, ale i tak dążyć, jak oni. W cierpieniu jest wielkość. Poetów tych ożywia wielkość pragnień, które zmieścić się mogły tylko w piersi Heroów takich, jakich współcześnie już nie było. A lud słuchał tych dziejów i gorzał ogniem dawnych zapałów; żył złudnym życiem. Sztuka bowiem jest korrelatem życia, a wynika z tęsknoty za niem.

Renesans zwracał się ku Grecyi. Dzisiaj trudno prawie pojąć, jaką czią otaczano podówczas życie greckie. Wiemy, że Petrarca wyżej cenil swoją twórczość, jako humanisty, niż jako poety; być więc zwierciadłem Greków znaczyło dlań więcej, niż być sobą samym. W takiej cenie u niego był typ dawny. I nie tylko literatura i sztuka dawna stała się przedmiotem tęsknot, ale przede wszystkim życie. Lepiej i wymowniej powie to sam Petrarca. Oto w swoim „Liście do potomności“ pisze: „Czując pociąg do każdej dobrej i cennej nauki, skłaniałem się szczególnie do filozofii moralnej i poezyi. Ostatnią poniechałem z biegiem czasu i oddałem się świętej nauce, w której czu-

łem utajoną słodycz, lekceważoną dawniej przeze mnie. Literatura piękna służy mi już tylko jako rozrywka. Szczególnie oddawałem się pracy nad starożytnością, bo mi moje czasy tak się niepodobaly, że, gdyby nie miłość ku bliskim, byłbym sobie życzył, bym się w każdym innym czasie był rodził; aby zapomnieć terażniejszość, starałem się przenieść duchem w inne czasy“ (Petrarcas Briefe u. Gespräche 54. List do potomności). Taką była odraza artysty renesansu do życia współczesnego, a tęsknota za innym. Tem się tłumaczy samotność Leonarda da Vinci i Michała Anioła, największych twórców renesansu. Życie współczesne im nie wystarczało, więc zwracali się ku innemu. Zbyt znaną jest rzeczą, z jakim zapalem rzucono się wtedy na dzieła starożytne, jak wygrzebywano i studyowano pomniki greckiej rzeźby. Benvenuto Cellini uważał za swoje najmiłsze chwile te, w których siedział na Forum Romanum i uczył się rysunku na starych rzeźbach. Dni całe przeżywał z flintą w ręku w tym świecie starożytnym. Wszyscy też artyści, a pod ich wpływem ogół zwracał się ku temu światu zaginionemu — w życiu drapowano się na Rzymian, rody i miasta wywodziły się od patrycyuszów, fałszowano nawet pochodzenie, o czym wiele u Burckhardta znaleźć można. Mnie chodzi tylko o zwrot ku świetniejszemu życiu, który po raz drugi wydał w Europie wielką sztukę: sztukę Odrodzenia.

Jeszcze jedną chwilę podobną znamy w Euro-

pie, a jest nią chwila po rewolucyi francuskiej. Cały rozkwit literatury europejskiej XIX. wieku, to jedno silne echo tęsknot za tem, co rozbudziła rewolucya francuska. Burza, która wstrząsnęła całą Europą, była objawem pełnego życia i rozniosła po Europie garść idei, ciągle jeszcze kielkujących. Pragnienia jej są ciągle jeszcze postulatem, dzisiaj jeszcze żyjemy odpadkami ze stołu rewolucyi. Rewolucya rzuciła garść pytań, na które świat ciągle jeszcze odpowiada, zwracając się ku bujnemu życiu wolności. W sztuce, gdy burza przeminęła, powstały różne kierunki, niektóre pozornie przeciwne wszelkiej myśli społecznej, a jednak wszystkie wyszły z tęsknoty za ideałami rewolucyi, za życiem wolnem w jakiegokolwiek formie.

Postaram się to psychologicznie uzasadnić. Rewolucya jako jeden z głównych postulatów postawiła prawa człowieka. Gdy tłumy walczyły o te prawa ludzkie, o godność ludzką i wolność, wyrodziło się to, co musiało z tego powstać: poczucie godności osobistej i dążność do znaczenia osobistego. Kto zdobył równe prawa, zaczyna czuć swoją odrębność, swoje osobiste znaczenie jako jednostka, walczy o zadowolenie swych pragnień, które nagle zyskały uprawnienie takie, jak pragnienia uprzywilejowanych. Znikło wyrzekanie się wszystkiego i rezygnacya, każdy pragnął tem silniej, im dłużej musiał się wyrzekać i głodzić. Stąd zrodził się indywidualizm, który zyskawszy uprawnienie dążył do zadowolenia każdego porywu,

bo dlaczegoż miałby mu kłaść tamę? Tak więc życie wolnościowe rewolucyi, a raczej dążenie do niego wydało dwa przeciwne sobie rezultaty: z jednej strony społeczną równość i wolność, z drugiej zaś niespołeczny indywidualizm, dążący do bezwzględnej wolności, która wydała niektóre odcienie romantyzmu i byronizmu w sztuce, a na polu politycznym doszła do anarchizmu w swych ostatecznych konsekwencyach. — Tak to natura niweluje stosunki, rodząc z jednego początku dwa tak różne między sobą twory, a jednak spokrewnione ze sobą. Tak więc i zwolennicy i przeciwnicy społecznych reform zesli się w jednym punkcie: we wolności i indywidualizmie. W sztuce z rewolucyi wyrósł romantyzm i wszelkie jego odcienie, ze społecznych jej postulatów z przymieszką przyrodniczą zrodził się pozytywizm literacki, potem z tego samego nastroju wyszedł altruistyczny indywidualizm Nietschego i Ibsena. Jedni i drudzy pragnęli wysokiego rozwoju indywidualności — jedni z cechami społecznymi, drudzy bez nich — jak to czynił Stirner.

Nawet w muzyce odezwał się ten kierunek głośnem echem, bo rzecznikiem indywidualizmu był Wagner, który — rzecz znamienna — najświetniejszy rozwój sztuki czynił zależnym od rozwoju światopoglądu socjalistycznego, bo wtedy dopiero jednostka będzie mogła tworzyć spokojna o chleb codzienny. Tak więc wszystkie promienie sztuki schodzą się w jednym ognisku, zawdzięczając swój

rozwój indywidualizmowi, świeżo rozbudzonemu przez ruchy rewolucyjne.

Oczywista, że nie każdy drobiazg współczesnej sztuki da się wytłómaczyć tą tęsknotą za pełniejszym i wolniejszym życiem jednostki, ale nie każdy też drobiazg należy do sztuki prawdziwej i nie o to też chodzi, aby każdy strumyk z tego źródła wypływał. Wystarczy, jeżeli główny prąd miał swoje źródło w lawinie, która z początkiem XIX. wieku zalała całą Europę. Że przytem inna sztuka zwracała się z tęsknotą za innym życiem — „ku stołom Greków“ lub renesansu, to głównej teorii mojej nie zbija, owszem potwierdza ją, bo sztuka zawsze wynika z tęsknoty za wyższą formą życia, gdziekolwiek ona jest, czy bliżej, czy dalej, czy w przeszłości, czy też w krainach przyszłości.

Z tego wynikałoby, że sztuka rozwija się, gdy czyn znika, jako tęsknota za czynnem i bujnym życiem, czyli, że sztuka wszelka jest pewnego rodzaju dekadencją, wyrazem niemocy, tęskniącej za mocą, jest korrelatem życia wtedy, kiedy go nie ma.

Czy sztuka jest rzeczywiście dekadencją? Do pewnego stopnia tak. A jednak ma sztuka swój rozwojowy, życiowo rozwojowy pierwiastek. Nawet w tym wypadku, kiedy jest tęsknotą za przeszłym życiem, nie jest dekadencją tylko, bo kto tęskni za czemś, tęskni za lepszym, niż współczesne, kto zaś za przeszłym tęskni, chciałby je

w przyszłości mieć, chciałby je wskrzesić. Otóż i w tem tkwi rozwojowy pierwiastek sztuki — w tym oto rzucie w przeszłość.

Ale jest jeszcze inny rodzaj sztuki, wyższy od poprzedniego. Jeżeli jedno sztuki skrzydło rozciąga się nad przeszłością, drugie uderza o przyszłość. Są to rzuty myśli, czy fantazyi, sięgające w przyszłość, preformacja życia.

Marzenia są planami jednostki, sztuka jest nieokreślonym planem ludzkości.

Poematy, które ludzkość czci jako największe, są wyrazem takiej tęsknoty za przysłym człowiekiem, większym i doskonalszym, za przyszłym życiem, szerszym i głębszym od obecnego. Począwszy od Aischilosa, którego Prometeus chciał mieć człowieka potężniejszym i wykradł dlań ogień bogów, a sam był pierwowzorem nieugiętego zdobywcy nowych epok życia — każdy poeta wielki stwarza wyższe formy życia. Tak więc łączy się w dziele dawne z przyszłym. Ich postacie są tak olbrzymie, że w terażniejszości ich nie ma, przeszłość ich nie znała, są to postulaty człowieka, ludzie przyszli; Prometeus, Faust, Manfred, to uosobione pragnienia większego i doskonalszego życia. Brand Ibsena pnie się ku szczytom, stwarza ideologię etyczną nadzwyczajnego rozwoju, ku któremu dąży nawet po ofiarach najdroższych sobie osób, bez kompromisów i ustępstw; „wszystko albo nic“, wzięwszy jako hasło, porywa za sobą tłumy ku szczytom, gdzie króluje nowy jego Bóg. Ten Bóg jego nie

jest symbolem religijnym, ale symbolem szerszego, twardszego i doskonalszego życia, na tle przyrody i jej przykazań. Jego Bóg, to rozwój najwyższy władz ludzkich, drzemiących w człowieku. Brand to człowiek, stwarzający nowe życie górne, nowe ideały.

Każdy z wielkich twórców kończy u progów mistycznych. Dostojewski, analityk stąpający po ziemi, ma jednak typ wysoki ludzi chrystusowych, których chciał mieć w świecie przez się stworzonym, Mickiewicz marzy o władzy bezpośredniej nad duszami, o zmartwychwstaniu swego narodu, jak zmartwychwstał Chrystus, Słowacki w mistycznych swych utworach o człowieku doskonałym, ku któremu świat dąży poprzez liczne stopnie ducha. Duch jego przez ofiary dąży do coraz wyższych form. Jest to duchowa ewolucja. Nietzsche, jako marzyciel o nadczłowieku nie jest wcale jego twórcą; o nadczłowieku marzyli, nadczłowieka stwarzali wszyscy poeci wielkiego typu od czasów najdawniejszych do najnowszych.

Sztuka jest więc wyrazem tęsknot za wyższą formą życia czyto przeszłą, czy też przyszłą. Jako tęsknota za przyszłym jest twórczą, choć jak już zaznaczyłem i zwracając się ku przeszłości myśli o tem, co przyjdzie.

Ludzkość w swoich silniejszych jednostkach kształtuje się pod wpływem sztuki i dąży ku tym formom, które stworzyła poezya. Nikt chyba nie wątpi, że poezya formuje: życie w czasie pozyty-

wizmu wyglądało inaczej, niż w czasach romantyzmu, inaczej, niż dziś. Dość przeczytać erotyk z XVIII. wieku, erotyk romantyczny i dzisiejszy, aby się przekonać, że nietylko forma, ale i przebieg, objaw uczuć uległ zmianie. O tej sugestyi, którą poezya, w ogóle sztuka, kształtuje życie będę mówił jeszcze później. Tu chodzi mi tylko o to, że poezya jest także performatorką życia i piękniejszego, niż to, którem żyjemy, a jako taka nie jest dekadencją.

Jako ten, który ku innemu życiu zdąża, nie jest artysta wykwittem swego czasu, lecz raczej negacją jego. Gdyby go życie współczesne zadowalało, żyłby niem i znajdowałby w niem pewne zadowolenie, a on gardzi życiem otoczenia swego, a żyje marzeniem o życiu przeszłym lub przyszłym i tylko w chwili twórczości, wśród swego świata czuje się szczęśliwym. Wtedy bowiem otaczają go postacie stworzone przez jego wyobraźnię. Artysta wrywa się do przeszłych lub przyszłych kultur i wszędzie raczej czuje się w domu, niż we współczesnej. Stąd też i uznanie czeka genialnego człowieka nie wśród otoczenia, które negował, ale wśród przyszłych pokoleń. Rodzice duchowi wielkiego artysty mieszkają zwykle w dawnych wiekach i obcych często krajach, on obejmuje czasem dziedzictwo, czekające nań setki lat, czasami tysiące i prowadzi je dalej i pomnaża. Tkwi też całą duszą w tem dziedzictwie i w jego przyszłości. Goethe powiedział raz na swój spo-

sób prosty i trzeźwy: „Um Epoche in der Welt zu machen, dazu gehören bekanntlich zwei Dinge — erstens, dass man ein guter Kopf sei, und zweitens, dass man eine grosse Erbschaft tue“ (Eckerm. 13/4 24).

Mógłby ktoś jednak rzec: jeśli sztuka zwraca się w tęsknocie za innym życiem, to z pewnością nie czyni tego realistyczna, która przecież kreśli tylko to, co ją otacza i dba o wierną prawdę i rzeczywistość. Z tym zarzutem załatwiłbym się zbyt kategorycznie, twierdząc, że sztuka ściśle realistyczna nie jest sztuką prawdziwą, tak, jak nigdy nią nie jest fotografia, lub kopia natury. Nie jest to zresztą nowe zdanie, gdyż na tym punkcie godzą się prawie wszyscy estetycy i twórcy. Jeżeli zaś który z realistów rzeczywiście się wyróżnił i coś większego stworzył, nie zawdzięcza tego z pewnością realizmowi, lecz innym czynnikom, częstokroć niezwykłemu pogłębieniu psychologicznemu, które nas prowadzi na szczyty i w głębinę psychiki ludzkiej. A do tych szczytów i głębin dąży właśnie tęsknota ludzka, bo one są właśnie głębszem i bujniejszym życiem. Jeżeli nas opanowuje Dostojewski, którego chyba naiwni za realistę uważać będą, osiąga to tem, że nas wodzi po padole najgłębszych cierpień i nędz ludzkich i wznosi nas ku szczytom takiego chrystyanizmu i zaparcia się siebie, że ziemia usuwa się sama z pod stóp. A człowiek chce głęboko cierpieć i wysoko podnosić się. Jest w człowieku żą-

dza samoutrapienia, która chce dźwigać kamienie na piersi i zmory — jest w tem coś oczyszczającego etycznie i rozwijającego przez cierpienie. Czytelnika pociąga też to, że w głębi tych wstrząśnień jest zawrotne życie, przeciwstawienie do powszedności. Sam zaś Dostojewski, który uchodzi za najgłębszego znawcę życia i za tego, który je z największą realistyczną prawdą kreśli, mówi tak o realistach: „Należy przedstawiać rzeczywistość taką, jaką ona jest“, powiadają realiści — „ależ takiej rzeczywistości zupełnie nie ma dlatego, że istnienie rzeczy jest dla człowieka nie przystępne, a on odczuwa przyrodę tak, jak ona odzwierciedla się w jego wyobraźni, przechodząc przez jego uczucia; zdaje się więc, że należałoby więcej swobody zostawiać idei i nie obawiać się idealizmu“ (Dziennik pisatelja 1873 str. 236). Zdaje się, jakoby się słyszało nowoczesnego Macha w tem rozumowaniu, choć Dostojewski po Kantowsku brał jeszcze te rzeczy. Ale tak mówi rzekomy realista o realizmie.

Powszedniość uczuć i powszedniość myśli nigdy nie stworzy niezwykłego dzieła sztuki. I Goethe, który znał życie i umiał po ziemi stąpać, wypowiada, że nie kopia życia jest celem sztuki, nie realizm, ale to wyższe życie, które poeta konstruuje, ten kwiat idealny, który ze życia wykwita... „Wer etwas Grosses machen will — muss seine Bildung so gesteigert haben, dass er gleich den Griechen im Stande sei die geringere reale Na-

tur zu der Höhe seines Geistes heranzuheben“ (Eck. 20/X 1828). Sztuka zdaniem jego rozwija to, co było intencją natury. Innym razem mówi: „Ich nannte das Buch Wahrheit u. Dichtung, weil es sich durch höhere Tendenzen aus der Region einer niederen Realität erhebt“ (Ib. 30/I 831). A jednak nikt tak nie trzymał się ziemi, jak on, nikt tak nie narzekał na brak zmysłu dla rzeczywistości u poetów współczesnych, ale nikt też nie czuł silniej, że pewien stopień realizmu jest tylko środkiem w dziele artysty, nie celem — celem bowiem jest konstrukcja życia wyższego. Nie prawda jest główną tendencją poety, lecz pobudzenie do dalszego rozwoju, rozbudzenie tęsknot za tą wyższą formą życia, za którą artysta sam tęskni „Man will Wahrheit“ woła Goethe — man will Wirklichkeit und verdirbt dadurch die Poesie“ (29/I 826). W tym względzie żaden prawie twórca nie jest innego zdania. Każdy wie, że sztuka czerpie ze życia, ale nie jest jego kopią. Hebbel wypowiada to wprost: „Mit dem blossen Kopieren ist das natürlich nicht abgethan, das Leben soll bei dem Künstler etwas anderes, als die Leichenkammer, wo es aufgeputzt und beigesetzt wird finden“ (Tagebücher 1835). — Realizm ma jednak swoje znaczenie. Sztuka jest nadbudową niejako życia, musi więc wynikać z życia. To, o czym ona opowiada — to także życie, tylko doskonalsze. Jeżeli mamy w nie uwierzyć, musi ono mieć rysy życia rzeczywistego, musi wywołać złudzenie jego.

A to złudzenie wywołuje pewien stopień realizmu, który każda sztuka w mniejszym lub większym stopniu posiadać musi. To życie wymarzone musi wynikać z życia, musi w naturze mieć swe korzenie, jeżeli ma być rozwojowem i ludzkim; dlatego nie fantazmagorye i mrzonki, ale ideały życiowe, tętniące krwią i życiem pełniejszym porywają nas w sztuce.

Sztuka nie jest więc niczem innym jak pragnieniem życia, a jako marzenie jest surrogatem życia, który jednak nie zawsze zadowala samego nawet twórcę. Stądto pochodzi, że niektórzy z największych artystów marzą o życiu czynnem, uważając poezye tylko za przygrywkę do niego. Mickiewicz rzuca poezję w najsilniejszym okresie swojego rozwoju i rozpoczyna czynne życie, które ma zrealizować najistotniejsze postulaty jego poezyi. Krasiński, nie posiadający tej siły realizowania woła jednak: „czas uderzyć w czynów stal“. Byron udaje się do Grecyi, by czynnie walczyć o wolność tak, jak to całe życie czynił słowem.

Tołstoj dąży ciągle do wcielania swoich marzeń o życiu i walczy ze sobą, a wreszcie ulega, nie mogąc swych ideałów ucieleśnić.

Tę dążność posiadają wszyscy twórcy, a niemoc ich polega na tem, że ich dążenia są zbyt dalekie by je współczesny człowiek mógł zrealizować. Stąd wytwarza się podwójny typ ludzi, typ czynny, który uznaje tylko cele, dające się w blizkiej przyszłości zrealizować i artystyczny

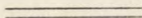
którego cele są zbyt dalekie, by je można było współcześnie urzeczywistnić. W tej tęsknocie za czynnem życiem tkwi nieraz tragizm artysty, jeżeli nie pogodził się z tem, że jego twórczość jest najlepszym czynem. Dążność do realizowania ideałów bywa nieraz przedmiotem walki jego sumienia.

Istnieje interesujące miejsce w dramacie Ibsena, które musi się opierać na osobistem jego przeżyciu. Oto Rubbek, rzeźbiarz, stojący u szczytu swej sławy i sztuki, przeżywa chwilę, w której wszelka artystyczna twórczość wydaje mu się błahą, a na pytanie Mai, czego pragnie, odpowiada: „Żyć, Majo!“

To, co spotyka się u wielkich twórców, spotyka się także u ludzi przeciętnych, lub u słabych talentów; w chwili gdy ich pragnienia zmaleją, wstępują w życie — słabe talenty porzucają sztukę, rezygnując ze swych postulatów i wstępują w czynne życie o małym zakresie. Stąd się tłumaczy drobny zresztą fakt, że dyletanci, którzy w sztuce szukali życia, po wejściu w życie rzucają sztukę. U kobiet zwłaszcza pojawia to się często, gdy życie małżeńskie i matczyne wyczerpuje ich tęsknoty, które przedtem w sztuce szukały zaspokojenia.

Gdy pragnienia są małe i dadzą się zrealizować, wówczas życie współczesne wyczerpuje i zadowala je — mówię tu oczywiście o epoce, w której czyn szerszy znikł. — Artysta zaś wielkiej mia-

ry, który przystępuje do zrealizowania swoich wymarzonych form życia i chce zmienić życie współczesne, bywa postacią tragiczną. To samo powtarza się na wszelkich polach twórczości.



II.

Od tego, który zmysł człowieka jest silniej rozwinięty, zależy, którym on pełniej żyje. Dla życia jednego więcej znaczy zmysł zwroku, dla drugiego zmysł słuchu. Jeden w epoce tęsknoty za bujnym życiem stanie się malarzem lub rzeźbiarzem, drugi muzykiem. Rozwój jego w tym kierunku, obok innych jego cech, będzie zależał od tego, jak patrzy i słyszy, jakie nastroje z duszy przelewa w świat kształtów barw i jakie one wzajem w nim struny budzą. Oryginalność malarza i rzeźbiarza często zależy od tego, jak on widzi, muzyka, jak słyszy. Malarz z natury bystrzej patrzy, a ćwiczenie potęguje tę zdolność tak, że chwyta odcienie, nieuchwytne dla oka zwykłego i podkreśla je. Gdy wystąpili impresyoniści mało kto wierzył w plamy fioletowe na polach, gdy zmrok ranny lub wieczorny się staczał. I tak silnym ten fiolet też nie był; ale oni nauczyli dopiero patrzeć i odkrywać te odcienie — i niejednen potem je widział już nietylko na obrazie, ale i w przyrodzie. I dla ucha niewprawnego ginie w muzyce mnóstwo odcieni, które ucho wyćwiczone w lot

ujmuje. I tu, jak wszędzie, czasem wada uszna, lub błąd odkrywa nowe światy, jeżeli tylko dusza muzyka bogata i w gruncie zdrowa. Rzekłbym prawie, a śmiało to jest powiedzenie, że Beethoven niejedną modulację, która w owych czasach mogła uchodzić za herezyę, przyjął dzięki tej wadzie, która go potem słuchu pozbawiła. Należy pamiętać, że Beethoven ogłuchł zaraz na początku swojej działalności, jak to wynika z listu jego pisanego do Amendy z 1/IV 1800. Dla niego niejedna modulacja nowa brzmiała dobrze, choć dla współczesnych była kacerstwem. Tak przemyślał się nowy świat brzmień, który niejedno wstrząśnienie duszy lepiej oddawał, niż dawniejsze. Śmiesznym byłby tu wniosek, że do wielkości Beethovena, przyczyniła się jego wada uszna. Nie ulega kwestyi, że ucho jego, mimo wady, mogło być i było ogromnie subtelne i skomplikowane, ale twierdzę, że ta wada ułatwiła przemyślenie nowego świata, do którego każdy artysta dąży, za którym tęskni. U genialnych ludzi zaobserwowano niejednokrotnie i pewne rysy patologiczne, które potęgowały ich wrażliwość, lub były wynikiem ich przewrażliwienia, lecz w dalszym ciągu wpływały korzystnie na twórczość. Epilepsya Dostojewskiego, była niewątpliwie wynikiem jego nerwów i jego przejść, ale potęgowała w dalszym ciągu przeczulenie jego nerwów, które na każde wrażenie ze świata żywo reagowały i wy-

tworzyły tę genialną analityczną mikroskopijną — że tak powiem — psychologię.

Dążę do tego, że oryginalność twórcy zależy, pomijawszy głębsze przyczyny, o których poniżej pomówię — wprost od tego, jak patrzy i jak słyszy. Nawet wada może rozwojowo wpłynąć, jeżeli grunt jest zdrowy.

Sposób widzenia stwarza kształty sztuki plastycznej lub malarstwa. Ale o ileż i w nich objawia się tęsknota za pełniejszą formą życia? Grek zaludnił swoje świątynie posągami — może te posągi były portretami? Ciała greckie były tak piękne, że wystarczało tylko ich linię i ruch uchwycić, by stworzyć wielką sztukę.

Tak może ktoś sądzić i wielu tak sądziło: Oto artysta przypatrywał się przepysznym liniom przeginających się torsów, śmiałemu rzutowi dyskobola, gracji pływającego tancerza, lub naprężeniu ścięgien pasującego się mocarza — i odtwarzał to, co widział. Genialny Taine dodaje: i chwycił istotę tego, co widział. Genialny estetyk i historyk francuski jak zwykle sięgnął tą uwagą w głąb rzeczy. Lecz zapytajmy, co pobudziło artystę do odtwarzania istoty tych kształtów, jakie uczucie, jaki pęd wewnętrzny dał mu siłę, wytrwałość przy tworzeniu posągu, który niejedną chwilę jego życia zajął, który był prawdopodobnie jak dzisiaj źródłem wielu jego utrapień i zwątpień i trudów i tryumfów, nadziei i zawodów. Jaka siła pragnienia?

Że ta siła skomplikowana, — że tajemni-

cza, — to jasne, ale my chcielibyśmy choć rąbek tej tajemnicy uchylić. Miłość ku pięknu jest ogólnikiem — my chcemy wiedzieć, co się po za tem kryje.

I zdaje nam się, że artysta, tyle trudu i siły i siebie w dzieło włożył, bo dawał kształty widome nowemu życiu, za którym tęsknił. Ten posąg był częścią, w dawnej chwili całokształtem — jego wyobrażeń o doskonałości form, za którą tęsknił, którą stwarzał i duchem ożywiał. Te kształty były piękniejsze, niż rzeczywistość, były marzeniem rzeczywistości. Atena Parthenos, Aphrodite z Milo nie były kopią tylko żywego ciała, raczej postulatem jego. Już samo swoiste patrzenie na rzeczy, sama okoliczność, że nasze tęsknoty przekształcają nawet przedmioty widziane w rzeczywistości przemawia przeciwko kopii. Posągi Zeusa, Afrodyt, Dyonizosów, były tak samo, jak heroowie Homerowi lub dramatu greckiego wyrazem tęsknoty za doskonalszą formą, piękniejszą, potężniejszą i szlachetniejszą niż ta, którą artysta codziennie mógł oglądać.

Lecz niechby były tylko portretem. Sądzę, że każdy wyłączy ze mną ze sztuki portrety, które artyści zupełnie nie interesują. Te są rzemiosłem, jak fotografie.

Lecz weźmy portrety osób, które twórcę zajmują z punktu widzenia artystycznego. Osobistości te uderzają artystę czemś niezwykłym, jak uderza go interesujący szczegół przyrody w krajo-

brazie, który wywołuje w nim niezwykle uczucia. Artysta dąży też do utrwalenia tych momentów, które go zdołały w jakiś sposób, w wyższym lub niższym stopniu wzruszyć, do utrwalenia tego, co obudziło chwilowo bodaj jego tęsknotę. Uczucie doznane pod wpływem danej osobistości było silniejszym momentem jego życia — do którego chętnie się wraca. I dopóki sam obiekt potrafi zainteresować artystę, dopóty i portret jego będzie dlań źródłem tych uczuć, których szukał, portretując. Słowem i tu szuka artysta głębszego momentu życiowego, którego wyrazem jest portret, sonet, hymn do danej postaci. Portret przechodzi też skale zainteresowania, lub uwielbienia malarza do obiektu i nikt nie zaprzeczy, że niejeden portret jest raczej hymnem na cześć danej postaci, niż kopią jej i że te portrety są właśnie najlepsze.

Najwyższym wyrazem portretu jest portret idealny, który oddaje głównie duchową stronę postaci. Takimi zdaje się są portrety Lorenza i Giuliana de Medici Michała Anioła, portret Potockiego Thorwaldsena i inne.

Oczywista, że różne są stopnie uczucia, z którym artysta maluje portret. Ze sztuki jednak stanowczo wyłączyć należy te portrety, które prócz pieniędzy żadnego interesu dla artysty nie przedstawiają. Im wyższe uczucia budzi portretowany obiekt, tem świetniejszym będzie portret, tem wier-

niejszem będzie zwierciadłem dążeń i celów artysty.

Jeżeli więc i w portrecie występuje pewna tęsknota za żywszym momentem uczuć, to tem silniej występuje ona w sztuce w ogóle.

Taine, szkicując powstanie grobowca Medyceuszów Michała Anioła, przepięknie uchwycił psychologię jego powstania. Postacie tego pomnika nie są postaciami rzeczywistemi — proporcye ich niezwykle. Taine odgaduje, że postacie takie mogły powstać tylko w duszy samotnika, którego stosunki współczesne krępowały stalowemi więzami, który ze wzgardą patrzył na otaczającą go obłudę i bezprawie, który sam wiedział, że tylko dzięki nieporozumieniu jest chwilowo wolnym. W takiej chwili lepiej jest nie czuć, nie myśleć. Jakżeż wymowne są słowa jego czworowiersza. Noc jego mówi:

Słodko jest zasnąć, słodziej być z kamienia
Dziś, gdy tak wiele hańb i poplamienia,
Nie czuć, nie widzieć, leżąc jak w mogile.
Cóż z tak uroczą porównałbyś nocą!
Przeto zaklinam, ucisz się na chwilę,
Mógłbyś przebudzić mię, na co? i po co?*)

Czyż ze słów tych nie wieje żądza za czemś innem, większem, prawem a potężnem, którego wyrazem są te inne, większe i śmielsze postacie jego pomnika z innych — przyszłych czasów, o któ-

*) Tłumaczenie C. Norwida.

rych samotnik marzył. Taine genialnie uchwycił psychologię twórczą i dziwna, że stąd wysnuł tylko wnioski o zmienianiu proporcji przez artystów, o tem, że nie o samą fotografię chodzi artyście, lecz o istotę rzeczy, dla której uwydatnienia zmienia proporcje. Obiektywnie rzecz słuszna. Lecz dla mnie są te słowa i postacie najsilniejszym wyrazem chęci wyrwania się z pewnych stosunków, w stosunki inne, z pewnych form życia we formy wyższe.

Pragnienie innego życia może rozmaite przybierać formy, zależnie od indywidualności twórcy. Thorwaldsen, północny rzeźbiarz, rzeźbiąc swoją Venus użył do tego przeszło 30 modeli. Miękkie marzycielskiemu jego usposobieniu odpowiada najwyższy wykwit wdzięku. — Jego Venus nie ma nic z Astarty — jest to szczyt słonecznej słodyczy, która prześwieca przez każdą linię. Mniej wyrazu w jej oczach, lecz zato świąty prostoty, duchowej jasności i dobroci patrzą z każdej jej linii. Już Guyau wie, że dobroć jest jedną z cech wdzięku. Można być piękną lub pięknym, a chłodnym, jak stal i nie mieć wdzięku — można być brzydką, a mieć wdzięk. Duchowa jasność Thorwaldsena, który całą swoją istotą śmiał się do życia, miłości i słońca patrzy przez linie jego Venus. Taka Venus jest marzeniem ciała i ducha i jego tęsknotą.

Najmilsze swoje dziecko marmurowe nazwał Thorwaldsen „Nadzieją“. Cicha, zadumana, wpa-

trzona w dal, z kwiatkiem w ręku idzie w dal. Jest coś mistycznego w tej postaci. I ona mówi, dokąd artysta dąży.

Rodina życie inne i tęsknota za życiem inna. Jego „Myśliciel“, ponury, skurczony w sobie, brutalny cierpieniem własnym mężczyzna, zwraca tęsknotę w inne światy. Z każdej linii poznać, że to nie jest zwykły myśliciel. On przetrawia własne, czarne, jak noc cierpienia. Każdy muskuł białego marmuru jest czarny, każdy skręt kańciasty i bolesny — dłoń wryła się i wrosła w policzek. Patrzy, ale nic nie widzi — chyba otchłań własnej duszy.

Domyślamy się, że Rodin przeżywał takie chwile czarnej zadumy, w których świat podobny do czarnego śniegu. Jak otchłanne były te chwile, dowodzi rzeźba. Do takich chwil, które są otchłaniami życia wraca się częściej, niż do świetlanych, bo ból, jako silniejsze i bardziej wstrząsające uczucie, bardziej twórczym jest, niż rozkosz, jak trud i męka bardziej, niż wygodny i spoczynek. W bólu rodzą się światy nowe ducha. Lecz o tem później.

Rzeźby miłosne Rodina są krzykiem rozpaczy splotów ramion wśród mgły, która się w oczach posągów unosi.

Taki też jest Sinding w swoich „Mennesker“. Nieraz ludzie się dziwią, że miłość nieszczęśliwa wywołała u poetów tyle pięknych dzieł. Gdyby ta miłość była szczęśliwą i gdyby ich pragnienie

życia zostało zaspokojone, być może wcaleby swoich Dziadów i Wertherów nie pisali. Nie-szczęście wzmocniło ich pragnienie życia — tej części życia, brak wzajemności wzmógł ich tęsknotę za tem, czego nigdy osiągnąć nie mieli — ich utwory były rozmową z ukochaną, pieśszczotą, wspomnieniem, rozpaczą — całą skalą tego, co przeżyli lub też przeżyć chcieli. Im szczęście ich dalsze, im zawód większy, tem tęsknota za tem życiem żywsza.

Wspomniałem, że Thorwaldsen, rzeźbiąc Venus, szukał ideału i zbierał szlachetne linie aż na 30 modelach. I artyści renesansu do swoich kompozycyi nie wprowadzali ciała wziętego wprost z rzeczywistości. Ci malowali przeważnie z pamięci — nie znaczy to, by nie robili uprzednich studyów, owszem, ale te składały się potem na idealny obraz stwarzany z pamięci. Słowo Leonarda da Vinci mówi o tem aż nadto wymownie. Każe on uczniom swoim w lecie studia robić na podstawie nagiego ciała, gdy zaś zima nadejdzie „zestawisz — powiada — wszystkie studia nagiego ciała, które w lecie poczyniłeś i *wyberzesz najlepsze członki* i ciała. W tych się potem ćwicz i wryj je w swojej pamięci.“ Następnego lata każe wybrać model, który rozwinięty jest w barkach i lędźwiach; ten ma przybierać różne pozycye, a uczeń dbać ma tylko, by piękne otrzymał pozycye, gdyż „poszczególne grupy członków p o p r a w i s z później przy pomocy tych studyów, które

w zimie poczyniłeś“ (Trakt. üb. die Malerei § 108 i 109). Z tych słów jest zupełnie widocznem, że artysta renesansu wybierał to, co najszlachetniejsze w liniach ludzkiego ciała i z tego stwarzał ideał postaci i wyrazu, odpowiadający jego marzeniu. Jest to dowodem, że i najwyższa sztuka plastyczna ma tylko pewną część realizmu, pomimo, że opiera się na gruntownej znajomości anatomii ciała i jego ruchów. I tu rzeczywistość służy wyższym tęsknotom i celom, jak to widzieliśmy u Michała Anioła, który znając anatomie, jak nikt inny, jednak świadomie i celowo zmieniał proporcje. Postępowanie zaś Leonarda da Vinci może uchodzić za symbol wprost sztuki. Jest w niem bowiem najgłębsza znajomość natury i życia, oparta na skrupulatnych studyach i jest wynikająca zeń nadbudowa, stworzona przez tęsknotę artysty. Jest realizm, który wywołuje złudzenie w rzeczywistości najwyższe, a jednak ta rzeczywistość nie z tego świata.

O roli realizmu w sztuce wspominałem: tu chcę tylko zaznaczyć, że nie każda warstwa domaga się w sztuce równego stopnia realizmu. Im bardziej krytyczny jest umysł, tem surowsze ma wymagania pod tym względem. Lud naiwny, wierzy w swoje baśnie — dla niego wszystko jest możliwe. A że te szklane góry, zaczarowane królowny, strachy po bagnach, rusalki, dziwożony, szatany i upiory mają swój rozkoszny lub bolesny urok, więc lud w nich się lubuje. To jego literatura,

jego sztuka, to mitologia Greków — to twórczość i czar dzieci, które baśnie tak namiętnie lubią. Stopień wykształcenia odgrywa tu także olbrzymią rolę, on zaostrza zmysł krytyczny. Warstwy niedokształcone lubują się w kryminalno-fantastycznych historyach. Literatura kucharek składa się wyłącznie z takich tworów. Umysły krytyczne dopiero domagają się głębokiej prawdy życiowej, bo tej trzeba, aby w nich wywołać złudzenie prawdziwego życia, za którym tęsknią. Dlatego najwyżsi artyści spowiadają się z swego bogatego życia — ta spowiedź podaje zwierciadło prawdy, ale myliłby się, ktoby sądził, że tam tylko prawda. Oto, co mówi Goethe o swojej „Noweli“ (Wanderjahre): „Denn was soll das Reale an sich? Wir haben Freude daran, wenn es mit Wahrheit dargestellt ist, ja es kann uns auch von gewissen Dingen eine deutlichere Erkenntniss geben; aber der eigentliche Gewinn für unsere höhere Natur liegt doch allein im Idealen, das aus dem Herzen des Dichters hervorging“. „Das Ideale“ — to marzenie o tem doskonalszem życiu. (Eckerm. 112).

Prawda ma jednak pierwszorzędne znaczenie rozwojowe, bo i marzenia muszą wyjść ze życia, nie mogą być zamkiem na lodzie, lecz mają być tylko udoskonaleniem form kwiatu lub owocu, który w ziemi ma swe korzenie. Tak dąży ogrodnik do coraz szlachetniejszych barw i form.

Dowodem, że sztuka jest tęsknotą za pełniejszym życiem, jest także psychologia poszcze-

gólnych jednostek. Te, które mają wiele czynu, te, które są specjalnie ku czynom zwrócone, nienawidzą poezyi. Napoleon uważał poetów za „frazesowiczów“, natomiast chętnie rozmawiał z ludźmi nauki (Emerson). U ludzi t. zw. praktycznych rzadko też zastajemy pociąg do sztuki, zaczawszy od poczciwego ojca Owidyusza, który twierdził, że nawet Homer żadnego majątku nie zostawił (Ov. De vita sua), a skończywszy na Droogstopplu Multatuliego lub na małym kupczyku.

Wrogiem zresztą wszelkiej sztuki, jak wogóle wyższego życia, jest zadowolenie z danego stanu rzeczy, co w nowszych czasach artyści ochrzcili nieokreślonym mianem „filistra“.

Artystami są też po większej części ludzie, którzy do czynnego życia nie są zdolni. Tem silniej więc występuje rozdźwięk, tem potężniej tęsknota za pełniejszym życiem. Ich życie przenosi się zupełnie w sferę twórczości marzenia, krwią ich serca przepojonego. Ich prawdziwym życiem staje się ten właśnie świat rojonych form — staje się ich rozkoszą, jak rozkoszą jest wszelkie stwarzanie przyszłego życia.

Słowem : wszystko rwie się ku życiu. Sztuka jest jego złudzeniem dla tych, którzy z danego życia nie mogą wysnuć pełni wrażeń, któraby ich zadowoliła, sztuka jest też preformacją życia i w tem jej rozwojowa siła.

III.

Dwa są prawa, panujące w dziedzinie całej sztuki i życia: prawo podobieństwa i różnicy. Są to prawa prymitywne, które jednak we wszystkich działach sztuki się pojawiają i na wszystkich jej stopniach. Aby się coś słuchaczowi, czy widzowi, albo też samemu twórcy wydało pięknem musi ono mieć związek z tem, co już istnieje, musi być podobnem do pewnego stopnia do tego, co już kiedyś było. Jeżeli coś jest dla nas zupełnie obcem tak, że nie możemy nawet dla tego zjawiska kategorii w naszym myśleniu lub uczuciu znaleźć, to musi w nas obudzić uczucie przykre, uczucie wstrętu. Gdy czytamy książkę zupełnie dla nas niezrozumiałą, w której żadnego ogniwa kojarzącego nasze myślenie lub uczucie z tem, co czytamy, niema, wówczas po każdym zdaniu skłonni jesteśmy do ciśnięcia dzikiej książki w kąt. W każdym dziele sztuki szukamy siebie, szukamy uczuć, które sami przeszliśmy, myśli, które na wespół świadomie w nas kielkowały. Kiedy je znajdziemy, odczuwamy głębokie uczucie rozkoszy.

Uczucie to jest skomplikowane bardzo. *Primo*: to co jest znane nam, to, co wykwita z naszego myślenia, nie daje nam żadnej pracy, gdy je mamy zrozumieć, myślowo lub uczuciowo pojąć. Uczucia bowiem tylko te rozumiemy najlepiej, które sami podobnie, lub w przybliżeniu przeszliśmy. Uczuć obcych naszej naturze nie rozumiemy właściwie nigdy.

Ciekawe zachodzą tu zjawiska przy rozumieniu dzieł sztuki. Nie każdy żyje tętnem każdego działu sztuki, choć każdy dział może odczuwać. Poeta oddycha powiedzmy powietrzem poezji, ale muzyka może nań bardzo silnie oddziaływać. Otóż tu spotykamy się ze znamienem zjawiskiem, że poeta najchętniej zamienia muzykę na *obrazy*, malarz zaś jeszcze chętniej; ci tłumaczą sobie niejako muzykę na swój język, szukają ogniów podobnych, które by im zbliżyły inny dział piękna.

Muzyk, to zn. człowiek bardziej z natury skłonny do słuchania dźwięków i bardziej z niemi oswojony wskutek wykształcenia muzycznego nie snuje obrazów, słuchając muzyki. U niego te symbole wprost wywołują uczucia. U niego więc moment *łączy* jest bliższy, bardziej bezpośredni, rozumienie muzyki głębsze i istotniejsze. Poeta do odczucia muzyki wzywa pomocy oka i wtedy ją rozumie, gdy obraz wysnuje; muzyk tej pomocy nie potrzebuje. (Stąd pochodzi omyłka Hanslicka, który twierdzi, że muzyka nie wyraża uczuć, że ma swoje specyficznie muzyczne myśli). To też,

gdy pochod dźwięków zbyt skomplikowany i obraz się nie assocjuje, wówczas rzecz pozostaje dla poety niezrozumiałą.

I muzyk szuka tu ogniw podobnych, ale ogniw muzycznych. Jeżeli nowy utwór jest zupełnie obcy jego pojęciom muzycznym, wówczas budzi on w nim uczucie niesmaku. Surowy recenzent twierdzi wtedy, że dana rzecz wogóle muzyką nie jest, bo miłość własna nie pozwala mu przyznać, że istnieje muzyka, której on by nie zrozumiał. Wiadomo, że Hanslick muzyki Wagnera nie uważał za muzykę. I dziś nie braknie Hanslicków.

Skądto pochodzi, że to, co jest obce, budzi uczucia przykre? Oto w pierwszym rzędzie, to, co bardzo jest obcem, wymaga większej pracy do pojęcia, niż to, co podobne do dawnego. Wiadomo, że utwór czytany w obcym języku, jeżeli ciągle musimy używać słownika — wiele na tem traci, bo trud zbyt ni zmniejsza rozkosz czytania. Przy rzeczy obcej musimy ją niejako ciągle tłumaczyć na znane nam już pojęcia. Jeżeli umysł może podjąć tę pracę, jeżeli rezultat wynagradza ten trud lub pozostaje w stosunku pewnym do niego, może jeszcze powstać uczucie przyjemne. Jeżeli do trudu tego nie jesteśmy już zdolni, uczucie jest przykre. Budzi je, każda niezrozumiała zupełnie książka, obraz, utwór muzyczny.

Tem się to tłumaczy, że ludzie, wyrosli w innych pojęciach artystycznych, nie mogą zrozumieć

nowych prądów — ich umysł nie może już tej pracy pokonać. Takich konserwatystów mamy nietylko w sztuce.

Komórki mózgowe są zdolne do wykonywania tylko pewnej pracy; gdy ta staje się zbyt wielką, natężenie wywołuje uczucie przykre, piękno pierzcha.

To, co obce, budzi jeszcze uczucie odrazy z innych względów. Już fizyologicznie wywołuje uczucia przyjemne to, co się akkomoduje, stosuje do naszego stanu. Gdy jesteśmy smutni, razi nas innych wesele; chcielibyśmy, by się wszyscy z nami smucili; gdy się nam spieszy, przyprawia nas cudza opieszałość o wściekłość. Ludzie z temperamentem nie znoszą mazgajów, ci mienią tamtych wariatami. Chcemy, by otoczenie stosowało się nie tylko do naszego usposobienia, ale kaprysu, chcielibyśmy, by nawet przyroda smuciła się, gdy nas ból trawi. To, co godzi się z naszym stanem, wywołuje uczucie przyjemne z tego powodu, że nie burzy, lub przez kontrast nie potęguje danego uczucia.

To samo dzieje się z dziełami sztuki. Mickiewicz zawiedziony w miłości czyta i naśladuje Werthera Goethego i Byrona, bo ci są mu w danej chwili uczuciowo najbliżsi. Słowacki jest w jednej epoce Byronistą, bo to odpowiada jego nastrojowi dochowemu; w późniejszej zaś epoce kpi z własnego Byronizmu i z własnej twórczości.

Zmienił się — to, co było niepodobnem do jego obecnej postaci, wstydziło go może nawet.

Z tego rodzaju uczuciami łączy się często i ocena. Cichaczem najwyżej cenimy to, co uważamy za własną cechę. Podoba nam się więc to, co do nas podobne duchowo, ponieważ przez to właśnie wydaje się najcenniejszem.

W uczuciu tem, które budzi rzecz obca („obcy“ rozumiem w najskrajniejszym znaczeniu) jest coś nieswojego, coś instynktownego. U ludzi, u których rozwinięte jest uczucie rasowe, budzi wstręt literatura lub sztuka obcej rasy, choćby nawet wysoko stała. Jestto nietylko suggestya, ale instynkt. W każdym z nas drzemie pierwotna obawa przed człowiekiem obcym. Kultury trzeba dopiero, by się do obcego nie odnosić z nieufnością. Zdaje się jednak, że nawet w człowieku kulturalnym istnieje ten instynkt samozachowawczy, który w obcym kazał widzieć wroga. Dla prostaka wystarczy dziwaczny ubiór, by obcego obrzucił kamieniami urwipołciów, lub wyśmiał, jeżeli nie jest niebezpiecznym. Dlatego też to, co obce, może w sztuce budzić grozę, jeżeli ma siłę, lub śmiech, jeżeli nie jest niebezpiecznem. Znane jest uczucie grozy, jakie w sztukach różnych budzą: Nieznajomi, Goście i t. d.

W człowieku jest jeszcze coś ze zwierzęcia, które warczy na widok obcego.

Moment podobieństwa, o którym mówię, ma

ogromne zastosowanie w atomistyce sztuki. Urok rytmu w poezji i muzyce polega na podobieństwie wrażeń i na zgodzie z naszą organizacją, bo rytm odpowiada rytmowi serca. W udoskonaleniu podobieństwa rytmu ludzkość ciągle postępowała... Dla Greków wystarczała równość stóp w czasie, choć ilość zgłosek była różna. Różną ilość zgłosek równoważył, jak wiadomo, iloczas. Nowszym czasom to podobieństwo nie wystarczało — postarano się, aby stopy były nietylko w czasie równe, ale by miały równą ilość zgłosek. Czynią to języki, które nawet dziś mają długie jeszcze głoski.

Wynalazek nowych czasów, rym, jest także tylko podobieństwem brzmień, zwrotka podobieństwem wracających wierszy i rymów, refren tak mile witany znajomym dobrym z innych zwrotek.

Czyż symetria nie polega na podobieństwie wprost geometrycznym i podobnym rozmieszczeniu, czy proporcya nie jest podobieństwem stosunków?

Wszędzie zaś moment podobieństwa budzi uczucia przyjemne.

Równie ważnym jednak, a może jeszcze ważniejszym jest moment „różnicy“.

IV.

Prawdą jest, że to, co jest obcem, budzi wstręt, lub uczucie przykre, ale nie budzi go to, co jest tylko różne do pewnego stopnia. Wszelka estetyka mówi o jedności w obrębie różnorodności. Wundt chce odwrotnie widzieć spotęgowanie piękna w różnorodności, która znajduje się w obrębie podobieństwa.

To, co jest jednostajne, to, co się wiecznie powtarza, nuży, wyczerpując albo te same partye komórek mózgowych, albo wyczerpując wszystkie, dając im jednostajną pracę. Gruba analogia mięśni wskazuje na to samo. Jeżeli rękę podniesiemy do góry i w tej pozycji długo ją trzymać będziemy, ręka omdleje z powodu wyęczenia tych samych mięśni. Jeżeli ta sama ręka będzie wykonywała różne ruchy, wówczas nie tylko, że nie znuży się, ale rozwinie. Analogiczny proces da się zauważyć u komórek mózgowych. Książka, która nic nowego nie daje, nuży już po krótkiej chwili — nudzi, mówimy; książka zaś, która nowe światy otwiera, ale nie wymaga pracy nad siłą — nie znuży i po długim czasie. Nawet po ciężkim tru-

dzie wstajemy wtedy odświeżeni, podobnie jak po gimnastyce. Komórki mózgowe postępują tu prawie po kupiecku — jeśli po długim trudzie uzyskają rezultat, wiele nowych myśli lub nowych wrażeń (nowych, lecz nie obcych zupełnie, t. zn. nie pozbawionych ogniw łączących) wówczas wrażenie jest miłe.

Nowy rezultat jest nowem silnem wrażeniem, które wstrząsa naszą istotą i ożywia ją, nowy rezultat jest nadto zwolnieniem zupełnem komórek od pracy w tym kierunku. Gdy nie docieram do rezultatu, mózg mój pracuje ciągle, nawet w chwili spoczynku. Nieświadomie nawet czuje ten ucisk pracy, dopiero rezultat uwalnia go od niej. Tak działa spoczynek po trudzie fizycznym.

Domaganie się pracy leży w naturze naszej organizacyi — im silniejsze indywiduum, tem silniejsze jest pragnienie pracy w pewnym kierunku. Brak pracy, odpowiadającej komórkom — odpowiadającej ich siłom, wywołuje wrażenie przykre. Dlatego najwyższą rozkoszą człowieka jest wszelka twórczość, jakiegokolwiek bądź rodzaju. Mózg nasz tak domaga się pewnej pracy, jak młody organizm dziecka, który łaknie ruchu. Tak się nieraz dziwimy, że dziecko zdrowe bez wytchnienia uwija się i pędzi i w tem umęczeniu czuje największą rozkosz. U dziecka jest to instynktowne wyładowywanie sił, które rozwija jego wątłe jeszcze członki.

I komórki mózgowe domagają się potrzebnych do ich rozwoju wrażeń. Ilość mniejsza, niż

ta, której podolać mogą, nie daje jej tej pełni pracy i pełni poczucia sił, o której jeszcze mówić będą. Praca zbyt mała (mała ilość wrażeń) wywołuje niesmak, apatyę, jak taka praca fizyczna, która nie wyteża sił, nie rozgrzewa ciała i nie daje samowiedzy sił. Dopiero wrażenia niezwykle silne, praca wymagająca natężenia, daje zadośćuczynienie.

Rozkosz po przeczytaniu dzieła, które nie wymaga pełnego napięcia władz umysłowych, nie jest tak wielką, jak ta, którą zdobywamy walką całej naszej inteligencji. To też dzieła te, które stale absorbują pracę pokoleń i stale im dają potężne wrażenia, stają się nieśmiertelne, bo ciągle dają coś nowego w swojej głębi niepomiernej, w swoich bogactwach psychicznych, które zdają się niewyczerpane i w zagadkach, które zdają się nieodgadnionymi.

Aby dzieło sztuki stworzyło nową siłę rozwojową, musi dawać komórkom mózgowym ciągle coś nowego... nie tylko ilościowo, ale jakościowo. Stąd literatura postępująca sięga coraz głębiej w tajniki psychologiczne, wyprowadza to na jaw, co było tajemem, nieświadomem, albo słuszniej niezanalizowanym. Ale i w sile wrażeń leży często nowość, często w ich komplikacji, ich stałości lub zmienności eterycznej.

Jednym słowem rozmaitość czerpie tu ze skarbów duszy i świata i ich stosunków do siebie.

To, co ma być pięknem, co ma być twórczem, musi podlegać prawu podobieństwa —

ale równocześnie i prawu różnicy, czy różności. To, co jest zbyt obcem dla nas, niewymiernem dla naszego pojęcia i czucia, to zbytkiem pracy bez rezultatu męczy i obala — lecz i to, co jest jednostajnem, nie rozwija i nudzi. To więc, co ma być pięknem, musi zawierać jedno i drugie.

V.

Z pierwiastkiem różnorodności, jako pierwiastkiem piękną w ogóle, łączy się to, co odgrywa niepospolitą rolę we wszelkiej sztuce, a co zwie się indywidualizmem.

Jak nie ma dwóch liści podobnych, tak nie ma i dwu ludzi, którzyby niczem nie byli od siebie odmienni. Ta odmienność niewyczerpana, to podstawa niezmiernego bogactwa objawów w sztuce. Każdy bowiem, dając odbicie świata w sobie, reagując z natury odmiennie na wrażenie, niż inni, wprowadziłby coś nowego do literatury, czy sztuki. Warunkiem tu znowu bezwzględna szczerść indywidualium. które kreśli przejścia tak, jak je przeżyło — oczywista przez pryzmat tęsknoty za niemi, której z natury rzeczy nie można usunąć. Ale różnice te są nie zawsze dość wielkie, dlatego tylko silne indywidualia, których odrębność jest większa i silniej potrafi ogółem wstrząsnąć, stają się wybitnymi twórcami.

Odrębność tę musi twórca odczuć i wydobyć z chaosu wpływów otoczenia, jeśli ma być twórcą. Znowu jeden moment, przemawiający prze-

ciwko Tainowi, bo nie to, co twórca ma wspólnego z czasem, ale to, czem wyrasta ponadeń, stanowi jego wielkość i twórczy rozwojowy moment. Więzy współczesności są mu kajdanami, które rwie — są czarnym krukiem, z którym walczy.

Drogą, po której indywiduum dąży do wyodrębnienia się, jest przymusowa samotność. Przymusowa, bo otoczenie zaczyna w niem wyczuwać coś obcego — odrębność pewna jest już więc przed cofnięciem się w zacisze — lecz zacisze dopiero ją utrwała. Samotność może istnieć nawet w czasie obcowania żywego, bo można wśród ludzi czuć się obcym, obcując z nimi nawet. Samotność swoją uświadamiają sobie najwybitniejsi twórcy. Wystarczy przytoczyć takich, jak Leonardo da Vinci, który w swoich notatkach pisze: „I jeżeli będziesz sam, będziesz sam sobą.“ O Nietschem tu chyba nie trzeba wspominać: każdy wie, jak Zaratustra gotuje się do swego dzieła, cofając się w góry.

Nawet Goethe, ten towarzyski, każący szukać ludzi i unikać samotności, wyznaje w rozmowach z Eckermanem, że w swojej epoce stał zupełnie odosobniony — ze swojemi zapatrywaniami. Nikt, nawet Szyller ich nie dzielił. Dotyczyło to spraw objektywizmu, o którym jeszcze mówić będę.

Samotność jako pierwiastek, a raczej środek twórczy, omawiał bardzo pięknie Holzapfel w swoim „Panidealu“. Ja samotność uważam tylko za stan, w którym wytwarza się pełne wyodrębnienie. Nie

sądzę jednak, by tu zawsze musiało występować zupełne zerwanie z otoczeniem, jak u Nietschego lub Holzapfla. Nie uważam też, by samotność była początkiem twórczości, jak to Holzapfel przedstawia. Owszem w miarę rozwoju indywiduum samotność staje się coraz większą. Najbardziej samotnym zaś jest indywiduum, gdy jest u szczytu swej twórczości, pomimo garści wielbicieli, która fanatyczna zazwyczaj twórcy równie nie rozumie, jak jego przeciwnicy. Czuł to Nietzsche, który nie chciał bałwochwalstwa uczniów, ale chciał w nich widzieć również twórców — burzycieli.

W indywidualizmie jest coś z pierwiastka wiary, bo odrębność swoją należy nie tylko wy-dostać, nie tylko poznać, ale i ocenić, czyli uznać za wyższą od innych. Jakkolwiek wyższa ocena swego Ja jest aż nadto pospolita, nie jest ona jednak zawsze szczerą. Twórca przechodzi liczne wahania, które u każdego wielkiego nie trudno skonstatować, zanim uwierzy, że to, co ma do powiedzenia jest rzeczywiście nowe i ma wartość. Wielu łamie się z tego powodu, że do tej „wiary w siebie“ — jak to mówią, a raczej oceny pochlebnej swego dzieła nie dochodzi. U natur wrażliwych szybko zmieniających nastroje występuje często objaw, że to, co im się przed chwilą wydawało podniosłem, wydaje się próżnem — nawet banalnym. Pierwiastek charakteru, czyli pewnej trwałości oceny, jest bardzo ważnym bodźcem twórczości. Wiele talentów ginie z powodu braku tej

wiary. Fizyologiczne czynniki wpływają też bardzo często na obniżenie tej wiary. Są chwile, w których artyści wątpią o całym swym dorobku artystycznym, ba, nawet o wartości sztuki wogóle, gdy zwabi ich to, czego zastępczynią jest sztuka: gdy ich zwabi wszechwładne życie. W dramacie Ibsena czytamy słowa Rubeka: Dieser ganze Künstlerberuf und diese ganze künstlerische Tätigkeit und alles, was damit zusammenhängt, fing an mir so von Grund aus leer und nichtig vorzukommen.

Maja: Was wolltest du denn statt dessen?

Rubek: Leben, Maja!

Tu szczególnie mamy wypadek, który wiele mówi, ale to zwątpienie u największych nawet mieć może tło rozmaite.

Tworca przechodzi często ciężkie chwile autokrytyki. Przytoczę tu wyjątek listu Ibsena, tego spiżowego człowieka, który dowodzi, że i on nie był wolny od tego krzyża. W liście do Björnsona (9 grudnia 1867) woła on:

„Glaube nicht, dass ich ein blinder Narr bin!

Du kannst mir glauben, dass ich in meinen stillen Stunden, ganz hübsch in meinen eigenen Eingeweiden herumwühle und sondiere und anatomiere, und zwar an den Stellen, wo es am wehsten tut“. Rzecz ciekawa, że te słowa dotyczą „Branda“, który wydaje się z granitu ciosanym. Ale ta walka, to wahanie się układa się jednak i skupia w przekonaniu własnej siły i wartości. Po cierniach walk i wahań dąży indywidualizm

prawdziwy do wiary w to, co głosi. Tylko poza i fanfaronada wierzy w siebie bez wahań, lub wmawia wiarę w innych. Droga do wiary artystycznej idzie przez Golgotę artystyczną, Golgotę własnych zwątpień i zwątpień ogółu. Im silniejsza walka, tem większe poczucie siły, jeżeli doprowadziło do zwycięstwa. „Malarz, który nie wątpi — powiada Leonardo — nie wiele osiągnie“. Indywiduum wierzy w to z prostotą, co rzekło; jak w życiu politycznem występuje często przekonanie, o które się walczy, bo się je uważa za słuszne, tak i artysta ma swoje wyznanie wiary artystycznej, z którem występuje i o które walczy, z powodu którego cierpi nieraz. Wiara w swoje słowo przeszedłszy przez czyściec wahań „tęsknot za celem“ jak u młodego Kordyana, u Hrabiego Henryka w Nieboskiej, potęguje się nieraz do poczucia missyi. Tylko u artystów-wieszczów, u indywidualności będących u szczytu potęgi, pojawia się ta już mistyczna prawie wiara w swoje posłannictwo. Tak poczuł w sobie szczyt tej siły Mickiewicz w Improwizacyi, Słowacki w mistycznych tworach, jak w Zborowskim. Wówczas występuje już granitowa pewność, siła, która wierzy w swą moc nadprzyrodzoną. Indywiduum przeżywa najgłębsze wstrząśnienia duchowe i porywa z siłą orkanu tłumy. Tłum wtedy słów nie rozumie, ale przeczuwa siłę. To poczucie siły własnej wkracza już prawie zawsze w sfery religijne.

Poczucie missyi pojawia się nie tylko w dzie-

łach, które są chwilą natchnienia, ale i w zeznaniach listownych. „Nicht um ein sorgenfreies Auskommen kämpfe ich hier — pisze Ibsen — sondern um das Lebenswerk, das wie ich unerschütterlich glaube und weiss, Gott mir auferlegt hat, das Lebenswerk, das mir als das wichtigste und nothwendigste für Norwegen erscheint, das Volk zu wecken und es zu lehren gross zu denken“.

Indywidualność wyodrębnia się więc, stwarza sobie swój sposób patrzenia na świat, swoje prawa moralne i etyczne, swoją wiarę artystyczną. Warunkiem tu szczerłość i stopień rozwoju i pewna ciągłość rozwoju. Ciągłość, bo indywiduum się zmienia i rozwija się, lecz rdzeń jego pozostaje niezmieniony. Kto ciągle przechodzi z obozu do obozu, ten nie miał nigdy wiary w swoje przekonania, jeżeli kiedykolwiek miał przekonania; kto ciągle zmienia punkt widzenia, ten nie patrzy własnymi oczyma, lecz oczyma innych. Do indywidualności należy pewna ciągłość rozwoju i pewna nić rozwojowa. Choć Słowacki był ciągle pod różnymi wpływami zachował jednak tę uczuciowość, tę lotność i barwność widzenia, to rwanie się ku szczytom, które go zawsze cechowało. W jego twórczości, pomimo ewolucyi można odkryć nici, które złotą przędzą snują się od pierwszej piosenki do ostatniego rapsodu.

Jeżeli artysta musi być sobą, by stworzyć coś nowego, jeśli musi być niezwykle rozwiniętym, by stworzyć coś, co innych porwie, to poezya na-

rodu, jako zbiorowej jednostki, musi zachować cechy swoiste, jeśli ma być twórczą wśród narodów — musi być wyrazem wysokiego stopnia rozwoju, jeśli ma zdobyć u innych posłuch. Myli się, kto sądzi, że poezya staje się światową, gdy się staje ogólnoludzką: grecka, która stała się prawdziwą obywatelką świata i nauczycielką mistrzów była czysto narodową, swoistą i wyrosła z mitów. Nie znaczy to wcale, że poezya musi mieć temat narodowy — nie — tylko charakter narodowy musi się w niej odbijać, jej ludzie muszą być ludźmi o pewnej rasie i konkretnym typie. Poeta, dając swoje indywiduum, daje jak słusznie zauważył Przybyszewski i duszę narodową. Ale ta dusza musi być. Faust jest duszą myśliciela Niemca, typy Dostojewskiego są na wskroś ruskie, postacie Ibsena są północne.

Muzyka Czajkowskich, Rimskiego - Korsakowa zdobyła Niemcy i Francję odrębnością i potęgą swego charakteru, jak muzyka Wagnera swoją metafizyką i poezją niemiecką. Błądzi, kto Beethovena muzykę uważa za ogólnoludzką — ona jest, jak muzyka Bacha i Mozarta niemiecką, zmusiła tylko świat do naśladownictwa potęgą swojej odrębności i stała się ogólnoludzką. Świat szuka nowych, potężnych wrażeń: czem potężna jednostka dla narodu swego, tem potężny w sztuce naród dla świata. W odrębności narodowej jest rękojmia oryginalności sztuki, której szuka świat cały... sztuka oparta na pierwiastkach rodzimych

zdumiewa oryginalnością, a jeśli jest w niej i siła, staje się światową ogólno-ludzką. Podobnie jak życie jednostki zgłębione, aż do zawrotnych przepaści duszy ludzkiej staje się wskutek prawdy swojej symbolem — jak Prometeus staje się zdobywcą światła, a Faust szukającym człowiekiem, a Donkichot symbolem walki porywów z trzeźwością, tak poezya, w której płynie czysta krew narodu, w której zaklęta jest dusza rasy szeroka, tęskniąca, jasna, lub rozpaczliwie i beznadziejnie ponura staje się ogólno-ludzką. Tak w religii tylko wierzący pojmie wierzącego w inną wiarę, tak czujący swoją sztukę odczuje i cudzą, choćby jej odrębności w cząstkach nie rozumiał. Im głębiej w duszę odrębną artysta sięgnie, tem bardziej zbliża się ku ogólnej, jak wszystkie ciała ciążą ku środkowi ziemi i tamby się spotkały.

Mówi się wiele o oryginalności. Kto czytał poprzednie słowa będzie sądził, że jestem zwolennikiem oryginalności... na podstawie pierwiastka różnicy, który wprowadziłem... Oryginalność jest w samym człowieku nie w pomysle, nie w przedmiocie. — Artyści, czując intuicyjnie potrzebę nowości, starają się o oryginalność, szkodząc swej sztuce. Cechą wielkiej sztuki nie jest oryginalność, lecz prostota i głębia psychologiczna. Nie o oryginalność bowiem chodzi, lecz o siłę przejść i tęsknot życiowych, które wyraża ta sztuka. Dziwacznych i oryginalnych pomysłów jest w sztuce małej więcej, niż we wielkiej. Arty-

sta bierze często, jak twierdzi słusznie Emerson — całą treść i fabułę skąd inąd, nawet myśl i sposób od innych. Taka indywidualność wybitna, jak Goethe twierdzi o sobie, że gdyby odjął to, czego się nauczył od wielkich poprzedników, co skorzystał u przyjaciół i współczesnych — niewieleby z niego samego pozostało. Nie skromność dyktuje mistrzowi te słowa, lecz prawda. „Man spricht immer — powiada — von Originalität, allein was will das sagen. So wie wir geboren werden, fängt die Welt an auf uns zu wirken (135 Eckermann)“. Innym razem argumentuje: „Ich verdanke den Griechen und Franzosen viel, ich bin Shakespeare, Sterne und Goldsmith Unendliches schuldig geworden. Allein sind damit die Quellen meiner Kultur nicht nachgewiesen; es würde ins Grenzenlose führen und wäre auch nicht nötig. Die Hauptsache ist, dass man eine Seele habe, die das Wahre liebt und die es aufnimmt, wo sie es findet.“ (16/12 1828 Eckermann). Ciekawym jest także stosunek Goethego do Szylera, bo w nim się też okazuje, że ustaje w pewnej chwili granica między tem, „co moje, a twoje“. Oto niektóre „Dystychy“, te same znajdują się i u Goethego i u Schillera. Uczeni starali się dociec, czyją które są własnością, a Goethe, wyższy ponadto kpi sobie z filistrów i powiada: „Freunde, wie Schiller und ich, Jahre lang verbunden, ...lebten sich in einander so sehr hinein, dass überhaupt bei einzeln Gedanken nicht die Rede sein könnte, ob

sie dem Einen gehören, oder dem Anderen. Wir haben viele Distichen gemeinschaftlich gemacht... wie kann nun da von Mein und Dein die Rede sein“ (16/12 1828 Eckermann).

Zupełnie podobne zapatrywania czytamy u nowoczesnego, a uchodzącego za bardzo „oryginalnego“ rzeźbiarza, u Rodina. Ten, mówiąc o tem, że go uważają za oryginalnego, zastrzega się: „Mylą się nieco — pisze — tu niema nic oryginalnego. Oryginalność w rozumieniu publiczności nie ma nic wspólnego z wielką i prawdziwą sztuką. Tak, są artyści, którzy nie mają cierpliwości, aby poczekać na godzinę, w której obudzi się w nich rzeczywiste uzdolnienie, a przeto chwytają się dziwactw, nadzwyczajności tematu i formy“. (Rodin L' art).

Tak patrzą na tę sprawę artyści, którzy chyba uchodzą za oryginalnych! Na tę kwestyę należy też inaczej patrzeć. Wielki artysta korzysta ze wszystkiego. Przyroda, otoczenie, komplikacje życiowe, mądrość poprzedników i współczesnych, natchnienie własne i świat uczuciowy są jego szkołą. Nie jest on jednak tylko wyrazem wieku, jak ogólnie twierdzą za Emersonem, nie jest on tylko tym, który tajne myśli innych wypowiada, bo je odczuł silniej — nie — artysta wyrasta ze swego czasu ponad swój czas, lub poza swój czas. Ledwie niewielu blizkich mu rozwojem ocenia doniosłość jego twórczości. Wśród ogółu jest on zawsze samotnym do chwili, w któ-

rej zaczyna działać i kształtować jego suggestya. Dowodem tego, że prawdziwie wielcy potrzebowali długiego czasu do zdobycia umysłów. Fakt, że po śmierci poety, a często późno po jego śmierci poznaje się jego wielkość, jest znaną rzeczą i dowodzi, jakiej pracy wymaga twórczość od poznającego ogółu.

A jednak o oryginalności w znaczeniu tem, że twórca nic od nikogo nie bierze, wszystko ze siebie stwarza, mówić niepodobna. Twórca uczy się właśnie wszędzie, jego dusza da się porównać uczuciowo z czułym instrumentem, którego pierś ciągle faluje, bo w sobie kryje wszelkie współbrzmienia, odpowiadające głosom świata. Twórca bystrzej tylko patrzy lub słyszy, prędzej uczuciowo, lub trwalej, reaguje. Przytem ocenia, — co wiele waży. — Twórca jest rzeczywiście tym Salomonem, który nawet u głupca uczy się rozumu, ale do tego potrzeba oceny doniosłości chwytanych zjawisk. Czasem i bardzo mały człowiek wypowie niezwykle doniosłą myśl... lecz sam jej doniosłości nie zna. Umysł twórczy, który ją słyszy, ocenia ją równocześnie — widzi w niej coś, czego drudzy nie spostrzegli — myśl ta staje się jego skarbem, budzi w nim często nowe zupełnie kombinacye. Dla umysłu twórczego odgrywa wszystko rolę impulsu. — Samodzielność jednak jednostki genialnej w danym czasie polega na tem, że prócz swoistego działania nań przyrody, otoczenia, na świat jego uczuć i myśli, istnieje silne

oddziaływanie jakichś poprzedników. Odrębność jego polega właśnie na tem, że wrywa się z danego otoczenia, ale nawiązuje nić, snutą przez wielkich poprzedników jakiejś świetnej epoki kultury ludzkiej, lub przez tych silnych, którzy współcześnie z nim za taką epoką tęsknią. Każdy twórca podlega wpływom, ale najmniej wpływom otoczenia, stojącego niżej od niego. Wielkość jego polega na tem, że wrywa się i wyodrębnia z tego otoczenia. W czasach renesansu twórcy zachowywali swą pełną odrębność wśród ogółu, który ich zapatrywał etycznie - artystycznych nie podzielał, a zwracali się w tęsknocie ku starożytności. Odrębność więc wśród swoich, a poddanie się wielkim dawniejszym twórcom. Na silnych wpływają tylko silni, wielkie epoki kultury nawiązują zawsze do epok wielkich. Dramat grecki oryginalnym nie był, bo czerpał wszystko z mitów — ale wyodrębniał się wśród swego pokolenia półbogami mitycznymi. Romantycy chętnie naśladowali Szekspira, poezję ludową różnych czasów, ale odrębność zachowali wśród ówczesnych prądów klasycznych. Odrębność ta była zawsze momentem walki bardzo ważnym we wszelkim rozwoju. Nie znam wielkiej kultury bez zawziętej walki z tem co jest... Że najwięksi artyści nawiązywali do dawnych wielkich kultur, szukając w nich czegoś bratniego i przeciwstawiając je współczesnym, na to mamy liczne zeznania. Ibsen przejęty wstrętem dla cia-

snych stosunków panujących w jego ojczyźnie, szuka rozszerzenia swojej kultury w dziełach baroku, które rozumie, powoli zaś zdobywa i zrozumienie dla starożytnej rzeźby greckiej. Goethe zwraca się ku Grecyi z wielką tęsknotą: im Bedürfniss von etwas Musterhaften müssen wir immer zu den alten Griechen zurückgehen, in deren Werken stets der schöne Mensch dargestellt wird (31/1 27).

Jeszcze silniej tęsknota za światem greckim występuje, gdy twierdzi, że życie ludzkie zbyt jest ponure, przyćmione namiętnościami i losem, „by człowiek nie miał szukać epok jasnych“. „Er bedarf der Klarheit und der Aufheiterung und es thut ihm Not, dass er sich zu solchen Kunst und Literaturepochen wende, in denen vollendete Menschen zu vollendeter Bildung gelangten, so dass es ihnen selber wohl war, und sie die Seligkeit ihrer Kultur wieder auf Andere auszugießen im Stande sind“ (31/1 1828 Eckerm.).

W całej tej walce, w której wyodrębnia się indywidualium, odgrywa wielką rolę miłość wolności. Uczucie wolności powstaje właśnie przez przeciwstawienie swego zapatrywania, swego dogmatu, swego sposobu patrzenia życiowego — innym. Im silniejszy jest ten kontrast, tem głębsze jest uczucie wolności. Im większy jest nacisk strony przeciwnej, tem rozkoszniejsze, wznioślejsze i tragiczniejsze uczucie wolności. Nieprawdą jest, że wolność kwitnie tam, gdzie nie ma ucisku; wolność najwyższa jest tam właśnie, gdzie ucisk naj-

wyższy. Uczucie wolności jest najpotężniejsze tam, gdzie grożą knuty i stosy. Najpotężniejsze słowo wolności wypowiedzieli męczennicy idei, ginący po arenach, na stosach, krzyżach i we więzieniach. Na najwyższe też wspięła się szczyty sztuka, córka indywidualizmu tam, gdzie najwyższy panował ucisk i gdzie uczucie wolności, czy protestu było najpotężniejsze. Artyści zawsze musieli mieć swoją wolność, którą sobie wywalczali nawet w najcięższych warunkach. Nigdzie chyba wolność nie była bardziej ciemioną, jak w czasach renesansu. Ale artyści mieli swoją swobodę i odrębność, im było dozwolonem, co wzbraniało się innym. A jeśli pomimo tego i oni czuli fatalne tyraństwo, protest znajdował wyraz w ich dziełach. Każda linia ciała była buntem i protestem i bodźcem tej twórczej tęsknoty za innym życiem, w którym człowieczeństwa i etyki nie gwałci się na każdym kroku. Najświetniejszy rozkwit sztuki greckiej przypada na czasy, gdy lud skazywał na śmierć lub wygnanie artystę za podobieństwo posągu bóstwa do kogoś z żyjących, a tragiczny okres greckiej rzeźby nie ogląda już wolności greckiej. W Polsce zakwitła literatura, gdy kajdany zaciężyły na dłoniach Polaków i wywołały krzyk protestu; w Rosji wywołał szczyt despotyzmu, niepewność chwili, gorączkowy niepokój o jutro najpiękniejszą literaturę i muzykę. Nigdy bowiem nie wykwita indywidualizm tak silnie, jak pod największym naciskiem, nigdy nie jest protest tak groźnym i potężnym.

Zjawisko to na pozór dziwne, a jednak historia je wszędzie wykazuje. Postaciom takim, jak Leonardo da Vinci, towarzyszą postaci tyranów, jak Lodovico il Moro, albo Cezare Borgia. I rzecz dziwna, ci despoci, dla których życie ludzkie jest tylko narzędziem, uznawają prawa artysty. I rzecz jeszcze dziwniejsza: taki tyran, jak Cezare Borgia jest obrońcą tak głębokiej duszy, jak Leonardo. Tu jastrząb łączy się z gołębiem, ale każdy zostawia drugiemu jego prawa. Leonardo, który wszystko rozumiał, rozumiał i Borgię, Cezare miał cześć dla wielkiej indywidualności swego inżyniera polowego. Ale nie mniej w owych czasach pisał Leonardo w swoich notatkach, że ludzie równi są dzikim zwierdom. To czas największego może osamotnienia wielkiego twórcy Wieczery Pańskiej. Ze strony tyranów tłumaczy się ich popieranie artystów tem, że ich potrzebują dla swych celów. Czasami i tak bywało, że despota dzieła boskie artysty uważał za narzędzie swojej władzy, ale zazwyczaj działały tu siły głębsze.

Tyran bywa często miłośnikiem sztuki, ulega jej potrzebie — dzieło sztuki, to piękna strona jego życia, świetlana chwila jego rojeń i upojenia wśród czarnych obaw i podłości jego czynów i otoczenia. On dla tej chwili wybaczy często artyście niejedyn wybryk. Czasami ulega trwodze przed siłą moralną i suggestywną artysty, czuje, że tu dwaj mocarze i władcy ludzi się mierzą i boi się wyniku. Tak carat bał się Tołstoja, któremu wolno

było głosić teorye anarchizmu i mieszkać w państwie despoty. — Czasami zaś łączy artystę i despotę pewne pokrewieństwo indywidualizmu pewna pogarda dla praw motłochu i świadomy podział rządów. Rzadki ten wypadek zachodzi czasami.

Faktem jest, że w czasach ucisku rodzi się wolność, zdobyta siłą indywiduum, tem dumniejsza, że wyrasta nad niewolę całego otoczenia. Przygody Benvenuto Celliniego, który w swojej krewkości nieraz przebrał miarkę, dowodzą, ile pobłażliwości musieli dlań mieć dostojnicy kościoła, lub papież w czasach, kiedy sprzątnąć człowieka, a ściąć badył, było równie łatwem. Uznanie tej wyższości odnosi się do wszelkich indywidualności. Charakterystycznym jest fakt, który przytoczę. Za czasów papieża Klemensa VII. powołano do Rzymu sławnego lekarza Giacomu Berengario.*) Gdy uleczył papieża i wielu kardynałów z grasującej podówczas francuskiej choroby, chciał go papież zatrzymać jako nadwornego lekarza. „Ale ten odpowiedział — pisze Cellini — że nie chce żadnemu człowiekowi na świecie służyć; kto go zaś potrzebuje, może przybyć do niego“. Tego rodzaju niezależność zdobywali i artyści w czasach renesansu, bo papieże czuli, że oni raczej są namiestnikami Boga i głosicielami cudów stworzenia w jego przeszłości i przyszłości.

Dzisiaj w Rosyi zakwitła sztuka, choć słowo

*) Pamiętniki Benv. Celliniego I. 76.

nie jest wolne. I zdaje się, że nigdzie w Europie nie czyta się śmielszych i wolniejszych słów, niż w Rosyi. Dostojewski i Tolstoj, Korsakow i Czajkowski i niezliczona plejada indywidualistów artyzmu wyrosła na tej samej łące, na której zakwitł indywidualizm anarchizmu i nihilizmu. Objawy indywidualizmu tu różne, ale pierwiastek tensam. Nie znaczy to wcale, by każda sztuka była buntowniczą — nie — ona tylko jest odrębną i musi być wolną, jak nim musi być i jest każdy anarchista duchowo. Artysta rwie wszelkie więzy ducha — więzy jednak rzeczywiste, a nie urojone kajdany megalomanów. — Często nie zna ojczyzny, gdy cel jego w innym idzie kierunku. Artysty renesansu nie znali ojczyzny, a raczej wyżej cenili sztukę swoją i życie. Leonardo da Vinci najgorzej czuje się we Florencyi, siedzibie ojca swego. Raz jest po stronie Lodovika il Moro, a po jego upadku przechodzi na stronę Franciszka I., króla Francuzów, największego jego wroga. Benvenuto Cellini w czasie oblężenia ojczystego miasta swego Florencyi przez papieża Klemensa VII zbroi się z zapalem i ćwiczy, by bronić miasta swojego, a był zawołanym rycerzem. Lecz cóż się dzieje? Dostaje list od Klemensa VII., że w Rzymie czeka go zawód artysty i liczne zamówienia. Cellini nie chce słyszeć o tem, ale nadchodzi drugi list. Obietnice muzy jeszcze większe. — Cellini chodzi, jak struty, wreszcie pewnego dnia oddaje przyjacielowi klucze do swej pracowni,

każe właścicielom wydać złoto i klejnoty, które miał oprawić i umyka do Rzymu. Zdaje się, że tego czynu nie potępia w duszy, bo sam o wszystkim z całą prostotą i naiwnością opowiada w swoim pamiętniku (Cell. T. I.).

I Byron wyzwała się z obowiązków względem ojczyzny. — Szczególnie Anglia nie ma szczęścia do swoich poetów. Rzecz ciekawa, że tensam Byron walczy i ginie w obronie wolności greckiej. Inna rzecz jest, gdy ojczyzna w niewoli. Wtedy zazwyczaj artysta silniej odczuwa więzy, niż ogół. W zasadzie jednak mają wielcy artyści skłonność do kosmopolityzmu politycznego.

Osamotnienie przybiera często u twórców tragiczne rysy. Dzieje się to, gdy twórca z góry wyrzeka się zrozumienia u ogółu i za życia swego dzieła wcale nie wydaje. Nie jest to jednak faktem rzadkim w dziejach twórczości, że późna potomność wydaje dopiero dzieło życia artysty. Długie wieki nic o niem nie wiedzą. Można to uważać za szczyt wyodrębnienia się i wiary spokojnej w swą osobistość. Jest to twórczość czysta, z bardzo dalekimi celami życiowymi, które dopiero kiedyś w przyszłości rozpoczną swe działanie. Jest to twórczość, rezygnująca z podniet i uznania współczesności. Twórczość często tragiczna, bo bezpłodna, odkrywana często wtedy, kiedy już odkrycia nie są nowością. Niesłychane notatki Leonarda da Vinci, epokowe, ale nieznanne w swoim czasie, pojawiły się wtedy, kiedy już nauka wyprzedziła w anatomii,

fizyce i t. d. tego artystę-uczonego; przeszły samotne przez świat, jak niegdyś ich twórca za życia, ale zachowały tę siłę suggestywną i pobudzającą, która cechuje każde prawdziwe dzieło twórcze. — Dziedzina myśli i jej kierunek pozostaną oczywista na zawsze te same, są one zawsze własnością zdolnych do rozwoju jednostek. — Bardzo podobny do Leonarda jest wszechstronnością swoją i stopniem rozwoju Goethe. Ten, choć tyle dzieł pozostawił, wiedział, że i w przyszłych wiekach będzie samotnym, jak nim był za życia: *Meine Sachen, können nicht populär werden, wer daran denkt und dafür strebt, ist in einem Irrthum. Sie sind nicht für die Masse geschrieben, sondern nur für einzelne Menschen, die etwas Aehnliches wollen und suchen und die in ähnlichen Richtungen begriffen sind.* To uświadomił sobie Goethe przy końcu życia.

VI.

Świat w swej bogatej różnorodności zjawisk, a raczej obraz jego w duszy wyodrębnionej twórcy i uczucia, które z obrazem się kojarzą i myśli, które go wzajemnie kształtują, stanowią niewyczerpany materiał dla twórczości artystycznej. Mówię o myślach, które świat kształtują, gdyż nieraz z obrazów widzianych powstają w duszy twórcy, kombinacje o tym świecie, powstaje oświecenie osobiste — powiedziałbym, w którym on wszystkie rzeczy ogląda. Ale te jego obrazy i kombinacje, przezeń stworzone, wpływają nań tak suggestywnie, że potem widzi już rzeczy pod tym kątem, czyli formuje świat, nadaje mu niejako kształty, których on nie ma. Te to nowe formy mogą wpłynąć na wytworzenie się ich i w życiu, w dziedzinie psychicznej rozumie się — gdyż ogół pozwala sobie sugerować przez twórców pewne uczucia i wytwarza je w sobie. Tak formy uczucia miłosnego mogą się zmienić rzeczywiście pod wpływem poetów romantyków lub naturalistów i w otoczeniu naszym często ten lub podobny fakt spotykamy.

Stanowisko poety bywa przeważnie subiektywne — takim jest przynajmniej pierwsze stadium jego twórczości. W każdym utworze występuje sam pod rozmaitemi postaciami, osobistość jego czuć tak w świecie martwym, który kreśli, jak w żywym. W każdym listku krajobrazu jest jego twórca, każda częśćka jego ma coś z artysty. Rzecz zbyt znana, by się nad nią rozwodzić. Problemem jest tylko, dlaczego się autor wypowiada? Obok głównej tęsknoty za życiem innym, którą koi marzeniem, występują jeszcze drobniejsze uboczne rysy, które są dlań pobudką. Spróbuję przynajmniej górną warstwę tej trudnej kwestyi odsłonić. Wspominałem, że ludzie czynu dążą wprost do zdobycia siły, panowania lub wpływu, choćby kosztem śmierci i zguby wielu. Artysta rodzi się w epoce, w której czyn szeroki nie jest możliwy, albo nie jest dostatecznie ceniony, wskutek zmiany zapatrywań. A jednak wszystko artystę prze do innego życia, jak każdego porywa za sobą pęd rozwojowy. Akt twórczości artystycznej jest podwójną rekompensatą. Artysta w myśli stwarza to niezwykle bujne życie i niem żyje, a równocześnie stwarza coś — dzieło, które jest czynem — surrogatem czynu, dzieło nie różniące się, subiektywnie rzecz biorąc, niczem od innych czynów, zużywajacem pewną pracę, pewną ekspansję uczuciową i woli, a dającem pewną wyższość, siłę, potęgę nad innymi na niższym stadyum rozwoju — poczucie zaś kiero-

wnictwa duchowego — jakiegoś celu — na wyższym stopniu twórczości. Ale nie sam cel tylko wyróżnienia się, stworzenia sobie innego życia „bycia innym“, jakby powiedział Holzapfel, jest sprężyną wypowiedzania się. — Zachodzi akt, który trywialnie nazywają „ulżeniem sobie“ przez wypowiedzenie się, bo skutkiem tej erupcyi jest rzeczywiście ulga. — Nazwanie to trywialne i znane ogółowi ma głębokie źródło. Należy je tylko zanalizować i oświetlić odpowiednio. Pierwsze zarody uczucia wypowiedzania się znajdziemy znowu w życiu codziennym. Gdy ktoś coś przeżył smutnego czy pięknego, ma dążność do wypowiedzenia tego. Pobudki są już w tym wypadku bardzo skomplikowane, pominięć chęć przeżycia tego po raz drugi, o czym już niejednokrotnie wspominałem — chęć wywyższenia się (wyróżnienia się tem, co się przeżyło na podstawie oceny wyższości tego faktu nad inne). — To pominięć. — Lecz towarzyszy temu często pewne nieświadomienie uczuciowe — że coś dolega, a nie wiemy jasno, co. Gdy się wypowiadamy, dążymy często do orientacyi w tem, co nam ciąży, czujemy, lub łudzimy się, że przez żywe słowo — przez samo ujęcie w symbol rzecz się dla nas stanie jaśniejszą uczuciowo. Jeśli to czyn, ciężący na sercu, lub zamiar, wypowiedzenie często go zastępuje, lub oczyszcza „sumienie“ na punkcie jego. — Takie wypowiedzanie czynu, marzenie o nim głośne — samotne, czy przed drugą osobą wyczerpuje często czyn sam, ale daje

ulgę na chwilę, zastępując działanie. Jest to stosunek pragnienia do zaspokojenia pragnienia, głodu do nasycenia go, choćby złudnym środkiem.

Gdy poeta w dziele czuje się „wielkim, dumnym“, jak Samson obala gmach i grzebie wrogów pod gruzami, czuje rzeczywiście tę emocję, rzeczywiście kruszy kolumny i grzebie wroga w gruzach... I wypowiedzenie tego sprawia mu ulgę, zużywa mu tę siłę w chwili, gdy tego w rzeczywistości uczynić nie może, a w innych budzi sugestywnie potęgę, która się może w czyn przemienić w danych warunkach.

Gdy poeta mówi o swojej miłości przebiega po jej strunach i odcieniach, przeżywa rozkosze lub wre namiętnością gniewu — zaspakają to pragnienie, które się w nim budzi, folguje rozrzwinięciu lub gniewowi, który falą w nim wezbrał tak samo, jakgdyby postać ukochaną miał przed sobą. — Tak rozumiem ulgę wypowiedzania się.

Lecz setne są jej odcienie. Czasami występuje na jaw pierwiastek etyczny. Popelniamy coś, z czem się łączy krzywda. — Występuje potrzeba stworzenia sobie stanowiska etycznego lub usprawiedliwienia się. W codziennem życiu zaczynają myśli ciągle krążyć koło tego faktu — wydzielają go, jak organizm wydziela obce ciało, ropą je otaczając. Medytacje te są i ciche i głośne... chodzi o dojście do porządku z tym faktem, o stworzenie mu miejsca w swojej etyce, albo stworzenia etyki dla jego pomieszczenia. Wypowiedzenie tej

medytacji jest ulgą — uporządkowaniem sprawy piekającej. — W twórczości artystycznej ma się rzecz często podobnie, o ile pierwiastek etyczny wchodzi w grę. Częściej zajmuje twórcę jakiś problem życiowy, zajęcie stanowiska wobec pewnych zjawisk życiowych. Dzieło bywa często wyzwoleniem z kleszczów męczącego pytania, z jego pazurów krwiożerczych.

Dzieło jest zawsze wyzwoleniem z pewnych tęsknot i pragnień. — U twórców spotykamy się niejednokrotnie z uświadomieniem tego faktu. Myśl muzyczna prześladuje twórcę, a ten nie spocznie, aż nie znajdzie dla niej wyrazu. Posłuchajmy, jak mówi Ibsen, ten uświadomiony twórca o akcie twórczym u siebie. Jest to wyznanie, z którym należy się liczyć. W liście do Laury Petersen (Drezno 11. czerwca 1870) pisze o Brandzie: „Es war mir eine Notwendigkeit mich durch dichterische Formen von etwas zu befreien, womit ich in meinen Innern fertig war. Und nach dem ich es auf diese Art losgeworden war, hatte mein Buch keinerlei Interesse für mich“. Jest to rodzaj naturalnej erupcji. Nie należy jednak zawsze mieć na myśli problemu etycznego... Jest to problem życiowy... miłość, żądza, zwątpienie, zdobywanie nowych widnokręgów, nabywanie lub otrząsanie się z pewnych suggestywnych zasad lub przesądów. W innym liście jeszcze dobitniej wyraża Ibsen ten pierwiastek, lecz już z przymieszką oceny. Akt twórcy jest u niego sądem nad sobą samym, bo

nikt — to jego słowa — nie jest zupełnie wolny od jakichś win ogółu. Dzieło staje się dlań, ein Reinigungsprozess, aktem expiacji, wyzwolenia. Rozwojowo ma ten fakt i w życiu i w sztuce swoje doniosłe znaczenie. Ulga, rozwiązanie kwestyi piekącej, zaspokojenie pragnienia posuwa nas dalej rozwojowo. Tęsknota, która pożarłaby serce, po wypowiedzeniu się lub stworzeniu dzieła zmniejsza się i skierowuje gdzieindziej. Sztuka nie jest klapą bezpieczeństwa dla zbytnej energii, ale dla zbytnych pragnień, które niezawsze z energią w parze idą. — W tem jest różnica między mną a ewolucjonistami. Są żądze, których dane życie zaspokoić nie może; żądze te i tęsknota strawiłyby najpotężniejszy organizm. Twórczość zaś artystyczna stwarza złudę tego życia, które więzi tęsknotę jednostki danej i wyzwala ją. W warunkach korzystnych, w których można dalekie cele realizować, staje się taka jednostka bohaterem, w niekorzystnych artystą. Pęd do bohaterstwa nie jest u jednostek artystycznych rzadki. Byron spieszy na pomoc Grecji, Mickiewicz w ostatniej epoce swego życia działa jako człowiek czynu, organizuje legiony, które miały oswobodzić ojczyznę. W bujnych warunkach renesansu jest Benvenuto Cellini na przemiany to żołnierzem, to artystą i trudno rozstrzygnąć, o czem opowiada z większem upodobaniem: o swoich czynach żołnierskich, gdy bronił jako puszkarz Zamku św. Anioła, czy o swych pracach złotniczych, o swych awanturach

romantycznych, czy o tryumfach artysty. — Była chwila w jego życiu, w której byłby został żołnierzem. Po części etyka zmieniała tych ludzi w artystów. Ich sumienie nie mogło się pogodzić z mordami i rzeziami owych czasów, kiedy żołnierz był sługą zbrodniczych zachcianek swego pana i przechodził z obozu jednego do drugiego. Choć Benvenuto opowiada o swoich awanturach z wielkim upodobaniem człowieka, czującego swą siłę, stara się jednak wpoić w czytelnika przekonanie, że bronił się tylko przed napaścią, albo że walczył o sprawę słuszną. Ten refren stale się u niego powtarza; żołnierz zaś owych czasów musiał wyrzec się przesądów etyki. Etyka Leonarda da Vinci jest znaną. Była to gołębia dusza, a jednak i on bywał inżynierem Cezara Borgii i on budował maszyny opatrzone kosami, które miały podcinać kłosa i kwiaty ludzkie i zapewne lubował się swem dziełem. Wracał jednak do swego Chrystusa w „Wieczery Pańskiej“ i do swej Madonny w grocie. Życie samo wabiło, ale etyka jego odstręczała i wznosiła skrzydła tęsknoty ku życiu wznioślejszemu, bez mordów, skrytobójstwa i krzywd.

Mówiłem o indywidualizmie i subiektywnym traktowaniu przedmiotu. A jednak posiada każdy artysta i swoją obiektywność, którą należy tylko odpowiednio pojmować. Ta obiektywność, powiedziałbym nawet, stwarza dopiero wielkiego mistrza i znamionuje tylko największych.

Widzimy przecież u artystów, czy epików,

czy dramaturgów całe światy, prawdziwe galerye typów i postaci. W każdej wprowadzie jest cząstka samego poety, jego rzeczywistej postaci, ale tylko cząstka. Prawda, że każda z tych postaci przechodzi przez pryzmat osobisty twórcy i przez jego konstrukcję, bo on tę postać stwarza, ale skąd możliwość stwarzania tak różnorodnych postaci, jeżeli znamy drugich tylko przez analogię?

Twórcy prawdziwie wielcy są wielopostaciowi. Posiadają takie bogactwo przejawów psychicznych, że mają świat cały w sobie. Wśród bogatych swych przeżyć znajdują zawsze coś analogicznego do przeżyć innych postaci starszych wiekiem, różnych poziomem kultury i nawyknięciami. W każdym człowieku żyje anioł i zbrodniarz, skąpiec i rozrzutny, Don Kichot i Sancho Pansa.

Lecz inna jeszcze władza tajemniczej natury t. zn. dotychczas niezbadana daje im moc stwarzania światów od siebie różnych. Znanym jest faktem, że jednostki wrażliwe, obcując z jednostkami o wybitnych rysach, skrajnych nawyknięciach lub dziwacznych gestach, zaczynają je mimowoli naśladować. Czy ze sympatyj, czy z antypatyj zaczynają imitować ich głos, ruchy i mimikę. Z artystą dzieje się coś podobnego. Pewne postacie, wybitne, oryginalne biorą ich w niewolę, że tak powiem. Epik lub dramaturg staje przed żywym problemem, który ma w jego oczach zazwyczaj życiową doniosłość i stara się wniknąć w tę zagadkę, zwaną duszą ludzką. Postacie, które

skupiają na sobie uwagę artysty, suggestywnie działają na twórcę, on wżywa się w ich typ, żyje ich życiem, dąży do połączenia zagadkowych ogniw ich życia, czyli dąży do ich zrozumienia... Ułatwia mu to jego wrażliwość i bogactwo analogii własnych.

Lecz ta niewola, ten zachwyt, który ogarnia twórcę na widok ciekawej, problematycznej postaci jest dopiero pierwszym stadyum. Artysta musi stanąć ponad postacią; zrozumiałwszy ją intuicyjną, uzupełniwszy analogią wyzwala się z tej „niewoli“, zaczyna krytycznie patrzeć na postać i wtedy dopiero może ją stworzyć. Entuzjastyczne określenie postaci daje rzadko postać żywą. Bardzo wielu twórcy uświadamiają sobie tę rzecz w zupełności. Dostojewski pisze w swoim dzienniku, oceniając pracę młodego autora, że powinien był stanąć ponad swoim ulubionym bohaterem. „Odrobina ironii“ powiada, nie byłaby mu zaszkodziła. Nie znaczy to wcale, by ta wyższość miała się zawsze objawiać w ironii.

Wielopostaciowość, czyli zdolność wżywania się w rozmaite osobniki nie bywa zawsze intuicyjną, bez przymieszki refleksyi. Do obiektywnej twórczości trzeba koniecznie i głębokiego rozumu doświadczalnego. Chodzi tu o wynalezienie w kalejdoskopie własnych doświadczeń czegoś analogicznego do danego faktu, o którego zrozumienie chodzi. Tętno życiowe można tylko tętnem życiowym mierzyć, a nie samem logicznem rozumowa-

niem. Im bogatszy jest kalejdoskop przeżyć artysty, tem słuszniejszy będzie jego wniosek o postaci i konstrukcja jej.

Wielkim artystą staje się twórca dopiero wtedy, gdy osiągnął tak rozumiany obiektywizm. Najwięksi uświadamiają sobie to. Znane jest stanowisko Goethego, który całe życie bronił obiektywizmu w sztuce, choć otoczenie romantyczne było bezwzględnie subiektywne. „Meine ganze Zeit — pisze niemiecki książę poetów — (Eckerm. 63) w ich von mir ab, denn sie war ganz in subjektiver Richtung begriffen, während ich in meinen objektiven Bestreben im Nachtheile und völlig allein stand“.

Przedmiot odgrywa u Goethego dużą bardzo rolę, u Ibsena tak samo. „Alles Talent ist verschwendet, wenn der Gegenstand nicht taugt“ (Eck. 141) mówi do swego przyjaciela Eckermana. Dusza twórcy jest u Goethego, jak u Leonarda da Vinci zwierciadłem, któremu koniecznie trzeba przedmiotów, by się ożywiło. Dopiero, gdy zwierciadło cały świat w siebie wchłonie, powstaje poeta. „Und dann ist er unerschöpflich und kann immer neu sein, wogegen eine subjektive Natur ihr bischen Inneres bald ausgesprochen hat und zuletzt in Manier zu Grunde geht“. Goethe wiedział, że niema rozwoju bez wrażeń, i że wrażeń dostarcza tylko świat. — Ibsen ten przedmiot głębiej określa, choć stoi na tem samym stanowisku. Jego słowa dość jasno się tłumaczą. Do pisania „trzeba jeszcze czegoś więcej i czego innego, niż

sam przyrodzony talent. Musi się coś mieć, co można w poemacie kształtować: treść życiową. Jeżeli się tego nie ma, nie pisze się poezji, lecz książki. Wiem ja wprawdzie bardzo dobrze, że życie samotne nie jest bynajmniej życiem bez treści. Ale człowiek jest w pojęciu duchowem dalekowiedzem — widzimy najwyraźniej z wielkiego oddalenia; szczegóły bałamuca, musi się wyjść z tego, co się chce ocenić; lato opisuje się najlepiej w dniu zimowym“ (List do Laury Petersen, 11 czerwca 1870).

Prawda, że treść życiowa nie musi być obiektywną, lecz dodana myśl o samotności wskazuje na to, że poeta domaga się niejako wystawienia talentu na ogień życiowy, skupienia w jego ognisku wszystkich promieni padających ze świata. Talent bez tego przedmiotu życiowego jest pustym, jak zwierciadło bez obrazu.

By rzecz jasno postawić formułuję. Artysta nie o swoich tylko przejawach mówi — pieśń jego, jest obrazem świata. Im czystszy i szlachetniejszy kryształ, tem czyściej i prawdziwiej i piękniej wygląda ten świat, im głębsza jego dusza, tem mistyczniej przeświecają głębie świata w niej odbite. Obiektywność nie wyklucza osobliwego sposobu patrzenia, — wszystko przechodzi przez pryzmat twórcy, ale wymaga wniknięcia w świat otaczający, poddania się jego suggestywnemu działaniu, by bogactwo jego również nie zanikło, by wszyscy ludzie nie byli jednego kroju, a wszystkie drzewa

jednego kształtu i wzrostu, by wszystkie barwy nie zlały się w jeden cień. Poza poetą są jeszcze inni ludzie. Twórca dzięki swej wrażliwości przemienia się w setki postaci i żyje ich życiem — jest sobą i nie sobą, jak aktor jest bohaterem, gdy jest na scenie, a sobą poza kulisami.

Indywidualizm łączy się bardzo dobrze z obiektywizmem dzięki swoistemu sposobowi patrzenia, którego nikt nie usunie. Subiektywizm opowiada tylko o sobie i zacieśnia swój świat, jak wirtuoz, który gra tylko swoje utwory. Pierwiastki subiektywne i obiektywne splatają się u twórcy razem. Obiektywizm, który nie przechodzi przez filtr subiektywny daje martwe postacie, dopiero gdy postać obca zrozumianą zostanie przez analogię osobistych przeżyć, staje się krwią i ciałem. Mamy ciekawe świadectwo Goethego, jak powstał jego Tasso. Tak powstają wszystkie większe kreacje wielkich artystów. Prawda, że Tasso należy do bardziej subiektywnych postaci, podobnie jak Faust. „Ich hatte das Leben Tassos — mówi Goethe do Eckermanna — ich hatte mein eigenes Leben und indem ich zwei so wunderliche Naturen mit ihren Eigenheiten zusammenwarf, entstand mir das Bild des Tasso, dem ich als prosaischen Kontrast den Antonius entgegenstellte, wozu es mir auch nicht an Vorbildern fehlte. Die weiteren Hof- und Lebens- und Liebesverhältnisse waren übrigens in Weimar, wie in Ferrara und ich kann mit Recht von meiner

Darstellung sagen: sie ist Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch“. Goethe jest naturą zdolną do refleksyi i uświadamia sobie proces, który innym twórcom jest może tylko na wpół świadomym, choć twórcy pierwszej miary wiedzą prawie o każdym swoim tonie.

W dziedzinie odtwarzającej sztuki, w grze scenicznej, lub wirtuozowskiej ma obiektywizm również swoje znaczenie. I tu stanowi on miarę artysty i znamionuje najwybitniejszych. Tylko ci bowiem wzywają się w styl różnych autorów, różnych epok i różnych postaci. Dobry aktor z pewnością inaczej zagra rolę w tragedyi Sofoklesa, inaczej w tragedyi Szekspira, a inaczej w dramacie Ibsena. Subiektywnego ujęcia i barwy nic nie usunie, ale styl, wzywanie się w psychologię innych postaci i czasów musi być. Zlanie się stylu z zabarwieniem subiektywnem daje dopiero kreację. To Szekspir widziany przez szkło aktora, to Bach grany przez indywidualnego artystę, ale Bach. Umiejętność wzywania się stanowi dopiero artystę wyższej miary.

O tej zmienności twórcy, który śmieje się szatańskim śmiechem i równocześnie płacze płaczem ofiary, i równocześnie zdobywa się na pieszczotę pocieszyciela, a zawsze czuje prawdziwie, dałoby się wiele powiedzieć, ale sądzę, że każdy po tej nici idąc sam, resztę dosnuje. W artyście i twórcy jest coś z wrażliwości dziecka, które to śmieje się, to płacze.

Objektywizm zdobywa jednak artysta z wielkim trudem. Leonardo da Vinci zaleca artyście wielką pracę w tym kierunku, wie bowiem, że każdy malarz jest skłonny do malowania postaci podobnych do siebie (traktat § 73). „Malarz, który ma grube ręce, będzie takie ręce w swoich tworach malował, to samo zaś pojawi się u każdego człowieka, jeżeli go długie studium przed tem nie uchroni. Dlatego bacz malarzu, na tę część ciała, która u ciebie jest najbrzydszą i szukaj w swoim studium należyj obrony“. (Traktat § 72).

Goethe starał się również wniknąć w istotę obcych mu ludzi, a im bardziej mu byli obcy, im bardziej oporni, tem silniej pobudzali jego żądę poznania ich. Liczył się z indywidualnością każdego, i starał się właśnie osobliwości każdego zbadać, widząc w tem swoją korzyść i rozwój, rozszerzenie własnej indywidualności. (Eckerm. 2/5 24). „Denn gerade bei widerstrebenden Naturen — mówi — muss man sich zusammennemen, um mit ihnen durchzukommen, und dadurch werden alle die verschiedenen Seiten in uns ange-regt, und zur Entwicklung und Ausbildung gebracht“ (Ib).

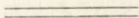
Drogą do najgłębszego poznania i stworzenia w sobie objektywizmu jest wszechstronność artysty, żądza zgłębienia wszelkich tajników świata. I tu za wzór mogą uchodzić artyści renesansu, Leonardo i Goethe. Ich słowa dziwnie zgadzają

się na tym punkcie ze sobą, a życie ich również. Leonardo jest twórczym w kilku dziedzinach sztuki, na licznych polach naukowych i Goethe — wzorując się może na nim — jest poetą, rytownikiem, potrosze malarzem, a w późniejszym wieku przyrodnikiem, który właśnie teorię barw Leonarda na nowo głosi. „Malarz powinien starać się być wszechstronnym — pisze Leonardo — gdyż wiele ubywa z jego godności, gdy jedną rzecz dobrze, a drugą źle maluje“ (Ib. § 82). A jakby echo wieków, odpowiada mu Goethe, że poeta musi posiąść wszelkie skale harmonii świata, jak śpiewak, który musi wyrównać całą gamę swych tonów, jeśli ma być śpiewakiem; musi opanować i te tony, które mu łatwo przychodzą i te, które mu trudności sprawiają, bo nie leżą w jego krtani. Sam Goethe wie też ile zawdzięcza naukom przyrodniczym, ile malarstwu, choć wiedział, że zbyt wielkich zdolności do tego nie miał. Każda bowiem chybiona nawet skłonność uczy rozumienia pewnej części sztuki lub świata.

Objektywizm zdobywa też artysta na mocy sugestyi, którą osoby na artystę działają i auto-sugestyą, którą twórca w chwili pisania wciela się w daną postać i sugeruje sobie, że jest nią, a raczej zapomina o tem, że jest sobą.

Dziedzina sugestyi nie-medyumicznej ma ogromną dotychczas niedostatecznie docenianą doniosłość w sztuce i we wszelkiej twórczości. Nie ulega kwestyi, że między sugestyą nie-me-

dyumiczną a medyumiczną nie ma zasadniczej różnicy, jest tylko różnica w stopniu. Ja posługiwać się będę tylko doświadczeniami z dziedziny życia i sztuki, nie uwzględniając wcale sugestyi hipnotycznej, którą uważam za krańcową granicę sugestyi, działającej na jawie, na wielu polach życia codziennego.



VII.

Przyjdzie nam odróżnić dwa kierunki sugestyi, jeden działający na twórców w chwili tworzenia postaci w poezyi, w plastyce lub malarstwie, drugi działający na ogół, kształtujący jego smak i w dalszym ciągu życie. Są to niejako dwa prądy elektryczne, jeden płynie ze strony ogółu w kierunku do poety, drugi z niego wypływa i wstrząsa ogółem.

Warunkiem sugestyi jest poddanie się. Poeta poddaje się swoim kreacyom, ba nawet sugeruje sobie, że się w nie przemienia. Tu więc jest sugestyja czynna i świadoma — autosugestyja łączy się z nią. I u tłumu musi istnieć pewne poddanie się artyście i jego autorytetowi, gdyż inaczej pieśń jego odbija się, jak od muru. — Kto nie chce się poddać działaniu pieśni, ten jej czaru nie wyczuje. Ale to stopień pierwszy. Często bowiem jest pieśń tak potężna, że ujarzmia nawet uprzedzonego i niepoddającego się słuchacza. Ale warunkiem tu jest wrażliwość słuchacza, pewna swoista u niego konstrukcja — jednym słowem musi to być pewnego rodzaju medyum

muzyczne, poetyczne, malarskie. Na kogo muzyka w ogóle nie działa, tego żadna pieśń nie ujarzmi. — Pewna swoista konstrukcja jest tu konieczna.

Lecz wróćmy jeszcze do autosugestyi u artysty. Każdy człowiek jest w każdej chwili pod wpływem jakiejś autosugestyi. Każdy człowiek kształtuje siebie, „wmawia w siebie“ pewne właściwości. To kształtowanie siebie może być w różnych chwilach różne i zależy od wrażliwości indywiduum i od jego chwilowego usposobienia. Gdy jesteśmy fizycznie przygnębieni z rozmaitych często organicznych, często psychicznych powodów (co zresztą na jedno wychodzi) wydajemy się sobie pokrzywdzonymi, wtulonymi w siebie, obcymi dla świata, jak ptaki na zimnie i deszczu. Wydajemy się sobie straconymi, czy fizycznie, czy duchowo na zawsze. Formujemy tem siebie, stwarzamy niejako postać, budzącą w nas litość. — Działają tu często i przymieszki wpływu innych, literatury i sztuki, o czem później mówić będę, ale i my sami stwarzamy sobie postać, rolę odpowiadającą danemu usposobieniu. Że to ujemnie wpływa na rzeczywiste życie, nie ulega kwestyi. Moznaby to nazwać pozą, gdyby nie było ogromnie szczerem i nie wypływało z najgłębszego przekonania, że tak jest rzeczywiście i gdyby temu nie towarzyszyły uczucia bolesne, niemniej silne od tych, które towarzyszą rzeczywistemu nieszczęściu.

Często znowu czujemy się potężnymi, pełnymi sił i mocy władania. Rojenie zaraz stwarza postać do tego. Żywsza wyobraźnia stwarza postać władnącą, krok staje się innym, innym spojrzenie; wydaje się nam, żeśmy niezwykle wpływowi, niezwykle dumni. — Że i to, o ile jest trwalsze wpływa na życie, o tem nikt nie wątpi.

Każdy więc stwarza sobie pewną rolę, i gra tę rolę, nie uświadamiając sobie, że gra. Jeden jest nieprzystępnym i uważa się za stokroć wyższego od innych. Całe jego życie służy temu urojeniu. Jednem słowem: mniemanie nasze o sobie samym wpływa na nasze życie w wysokim stopniu i jeśli nie potrafi nas podnieść do tego poziomu, o którym roimy, stwarza tego pozór, którym się dana jednostka zadowolić musi. Manie są nie tylko u szalonych, a stwarzają ludzi. Wiadomo, że autosugestia stwarza megalomanów w każdej dziedzinie.

Autosugestia jest niezwykle silną u ludzi bujnej fantazyi. Gdy spełnimy jakiś czyn dobry, wydajemy się sobie niezwykle szlachetnymi... Nasze rojenia idą już w tym kierunku, wzruszamy się własną dobrocią — drobny fakt powiększa się i zapełnia nam część życia. Jest to — muszę dodać — własność w wysokim stopniu rozwojowa na punkcie etycznym i nie należy jej humorystycznie brać. Gdy znowu popełnimy coś, co budzi w nas obrzydzenie, uważamy się równie łatwo za skończonych zbrodniarzy, łotrów bez etyki

i woli. Dzieje się to zazwyczaj u ludzi o czułym sumieniu i młodem sercu. Jednostki nieetyczne sugerują sobie szereg motywów usprawiedliwiających i przyjmują pozę niezrozumianych, wyższych nad przesady i t. d. Jedno jest expiacją dla samoobrony, drugie jest zwaleniem ze siebie winy również celem samoobrony, celem uwolnienia się od przykrych wrażeń.

Suggestya zazwyczaj powiększa drobną rzecz, stokrotne stwarza tragedye, które potem często komicznie i niewinnie się kończą. — Ludzie o wrażliwym ustroju nerwowym są mistrzami w tem, również ludzie podnieceni uczuciowo. Wiadomo do jakich kombinacyi zdolnym się jest w gniewie, jakie tragedye fingują zakochani, gdy cośkolwiek w ich stosunku zajdzie. Lada spóźnienie wywołuje już katastrofy. Suggestowanie sobie pozy nieszczęśliwej, rozpaczliwej sytuacyi, zdrady lub obojętności, może wkrótce przemienić się w rzeczywiste nieszczęście i rozpacz, jak tysiączne przykłady pouczają.

Autosuggestya zachodzi u osób bardzo uczuciowych i skłonnych do rojeń, czyli u osób o bujnej wyobraźni, która zresztą towarzyszy wydzielakonemu uczuciu i wrażliwemu ustrojowi nerwowemu. Uczucie działa tu na wyobraźnię, wprawia ją w gorączkę, a wyobraźnia z swojej strony wpływa znowu na uczucie.

Artyści, podobnie jak dzieci, skłonniejsi są do autosuggestyi od innych osób. Artyści mają

też wiele z dziecka. Między płaczem, a śmiechem wążka u nich granica, jak też między weselem, a smutkiem. — Wyobrażnia ich wszystko uolbrzymia. Najlżejsze drgnienie rozbrzmiewa w ich duszy potężnym akordem — drobny ból pęcznieje i rozrasta się, i rozlewa się po całej duszy, zabarwia ponuro cały świat. We wszystkim tem suggestya, ale i rzeczywistość, bo każde uczucie staje się rzeczywistością bez względu na to, czy pobudki były urojone. Goethe, czy Mickiewicz, gdy ich zawód w miłości spotkał, uroili sobie, że tylko śmierć dla nich pozostaje, uolbrzymili tak to uczucie i pragnienie, że bez niego życia nie było, i w myśli, w urojeniu popełniają samobójstwo, jeden, jako Werter, drugi, jako Gustaw. Że to powiększenie bolu uczyniło ich bardziej nieszczęśliwymi niż innych, o tem świat wie. Mickiewicz chorował i musiał starać się o zwolnienie od służby w Kownie. — Twórca stwarza w sobie nowego człowieka, zmaca swą duszę do dna, jak burza to czyni. Taką jest siła autosuggestyi. U artystów rojenie zastępuje czyn, a ludzie czynu pod wpływem takiego spotęgowania uczucia odbierają sobie życie.

I przy autosuggestyi odgrywa dużą rolę ocena: wmawiamy w siebie to, co cenimy. Jeżeli wysoką cenę u nas ma szczyt bólu, gotowiśmy sobie sugerować wielki ból. Są ludzie, którzy za wszelką cenę chcieliby być nieszczęśliwi i choćby tem wyróżnić się od innych. Są to ludzie, tęskniący

za wielką emocją. „Ich habe mich brennend heiss gesehnt nach einem grossen Leid, welches das Dasein so recht ausfüllen, dem Leben Inhalt geben könnte“ — pisze raz Ibsen. (List do Aubera 30 stycznia 1858). Romantycy nieraz wyolbrzymiali w sobie ból, bo go cenili wyżej, niż zadowolenie filistrów. Wiele z tego przeszło do Nietzschego, choć głosił wesele. Kto ceni siłę, energię, rozwój, wmawia w siebie te własności, choć rzeczywistość temu często przeczy... Często ludzie poddają się brakowi woli, brakowi zasad, jeżeli to cenią, jako wynik estetycznej kultury, podczas gdy zdrową wolę i zasady uważają za chamstwo i ciasnotę. Był do niedawna czas, w którym pewne jednostki hołdujące literaturze, ceniły w sobie apatyę i brak woli; nie brak jeszcze i dziś takich. — W każdym razie stwarzanie sobie pewnej postaci zależy od oceny, czyli od sądu, że to jest dobre. Ta ocena, co prawda, bywa, narzucana z zewnątrz i pojawia się drogą, którą idą wszelkie społeczne dodatnie lub ujemne wartości. Tu więc kombinuje się suggestya z autosuggestyą.

Autosuggestya zwycięża też łatwiej u osób o małym krytycznym zmyśle, czyli o małej zdolności kontrolowania swych cech i zalet, czy są rzeczywiście takie, za jakie je uważają. Że zaś egoizm zawsze osłabia krytyczny zmysł, o ile chodzi o własną osobę, przeto autosuggestya jest bardzo rozpowszechniona.

Autosuggestya jezt zawsze czynnikiem sa-

mozachowawczym. Megolamana ratuje i daje mu cel, choć urojony, bez którego życie nie miałyby dlań wartości, twórcę zaś rozwija, stawiając przed nim cel niedościgniony człowieka, do którego dąży. Jasne, że u twórcy autokrytyka jest wielka, lecz zwycięża dogmat wartości osobistej i wartości tworu... Tam gdzie brak tego dogmatu, nie ma żadnej twórczości.

Ta sama autosuggestya, która sugeruje twórcy nawet misję wieszczą (szczyt twórczości) ta sama w szczegółach ułatwia mu przemienianie się w różne postacie. Przeobrażanie się to przechodzi w pewien automatyzm, szczególnie widoczny u aktorów lub muzyków. Ci muszą sobie sugerować pewne uczucia, które może w danej chwili są dla nich obce. Jasne, że im ich nastrój chwilowy podobniejszy jest do tego, który przedstawiają, tem lepiej wypadnie kreacja. Ale złym jest aktor, który w innej chwili nie potrafi tej roli zagrać. Z czasem rola przechodzi w pewien automatyzm, mięśnie mimiczne i ścięgna głosowe same niejako trafiają już swój ruch, bez uczuciowego współdziałania aktora. — Tak i wirtuoz potrafi nawet „niedysponowany“ odegrać utwór z pewnem uduchowieniem, a czyni to już nieświadomy mechanizm ciała. Uduchowanie przeszło — do pewnego stopnia oczywista — w palce, podczas gdy wirtuoz może chwilowo o czem innem myśleć. Pewna mechanizacja sugerowanej pozy, czy postaci, czy uczucia zawsze istnieje. Rozumie się,

że wielki artysta umie w sobie zawsze suggestyą wywołać to uczucie, o które chodzi, a wtedy gra będzie najprawdziwszą. Tak stwarza sobie artysta świat swoich postaci, wśród których żyje, swoje królestwo, w którym króluje. Fantazyja jego zaludnia je wymarzonemi postaciami, które jednak dzięki jego własnej krwi, którą je karmi, żyją i oddychają. Ten świat jest dla twórcy droższy od rzeczywistego, bo jest jego światem, i bo wypiękniał dzięki tęsknocie twórcy ku pięknu.

Lecz jeśli dzięki autosuggestyi artysta stwarza w sobie obce światy (obce nie w skrajnem znaczeniu), zyskiwa przez to drogę do rządów nad duchami innych. Tu zaczyna się suggestya, działająca ze strony artysty na ogół. Nie należy mnie źle rozumieć. Nie sądzą ja, że obiektywizm dopiero stwarza suggestyę na tłumy — nie — subiektywny poeta może mieć nawet większą siłę suggestywną, ale twierdzą, że obiektywizm stanowi znakomity pomost, bo najróżnorodniejsze typy odnajdują siebie w dziele autora, a każdy chętnie szuka siebie.

Na czem w ogóle polega siła suggestyi, to bardzo trudno określić. Pierwsze jej stadyum, to przyrodnicze upodabnianie się, to wpływ otoczenia, o którym już mówił Taine. Człowiek, jak wszystko w przyrodzie upodabnia się... jeżeli żyje w jakimś otoczeniu, przejmuje jego obyczaje, etykę, jego smak. Ubiera się jak inni, mówi jak inni, z konieczności społecznych i przyrodniczych —

niezależnych od niego. Kto pobędzie pewien czas w okolicy, w której mówią dyalektem, zacznie wkrótce zacinać w podobny sposób. Nie ulega kwestyi, że to wpływ, suggestya otoczenia. W wyższym jeszcze stopniu objawia się to w stronie etycznej lub towarzyskiej, gdzie przejmuje się nieraz śmieszne szczegóły i przestrzega się ich, jak dogmatu. W pewnych okolicach, gdzie całowanie rąk u dam jest zwyczajem, nie jedna z dam śmiertelnie obraziłaby się na pyszałka, któryby tego nie uczynił. Wielu zaś czyni to z przekonania t. zn. pod zupełnym wpływem suggestyi. Z formami dzieje się to, co ze wszystkim, że z czasem zatracają zupełnie swoją treść. Suggestya upodabniania się, która jest zresztą wyższem prawem przyrodniczem włada do pewnego stopnia wszędzie.

Twórca jednak, jak już wspomniałem wyzwala się z pod tych wpływów wyrasta ze swego otoczenia ponad nie, choć ciągle musi walczyć z niem. To wyzwolenie raczej cechuje twórcę, niż podleganie suggestyi ogółu. Nie wyklucza to jednak tego, by się twórca dobrowolnie poddał suggestyi pewnych typów, by je odtworzyć. Wspomniałem jednak już, że musi się wznieść ponad nie, z góry na nie patrzeć do pewnego stopnia, by je móc odtworzyć.

To, co Taine powiedział o wpływie otoczenia, to wszystko da się sprowadzić do suggestyi, o ile chodzi o stronę duchową. To, co nazywamy

prądem czasu, jest także suggestywnem działaniem otoczenia. Jednostka narzuca coś pewnej grupie, ta zaś wpływa w tym kierunku dalej, siejąc to samo ziarno, które rozmaicie schodzi. I tak przechodzi to samo przez różne sity i różne gleby i wytwarza się to, co metafizycznie prądem czasu się nazywa. Rozumie się, że i przeszłość tu wpływa, nie można jednak z Heglem twierdzić, że człowiek w kulturze swojej jest wytworem historycznym, bo nie wszystko z przeszłości dochodzi do jego świadomości i wpływa; zaledwie drobna częśćka tej przeszłości ociera się oń, a to co z innej ręki otrzymał, dochodzi wielce zmienione. Do pewnych zaś jednostek bardzo drobna tylko kultura przeszłości dociera, chyba ich ciasna tradycja wiejska. — I we filozofii jest dużo poezyi, która dla pięknego obrazu wszystko drobiazgowo przeocza.

Ta więc suggestya otoczenia wpływa częściowo i na twórcę. Lecz przeszłość w swoich najwybitniejszych chwilach rozwojowych silniej jeszcze nań wpływa. Na twórców europejskich wielkich epok zawsze wpływała kultura grecka, Homer, Sofokles, Plato, Arystoteles.

Lecz i z tymi toczy się walka o wyzwolenie. Twórca, jak rwie więzy otoczenia, tak i zrzuca z siebie zmorę przygniatających go innych indywidualności — wzięwszy od nich, co mógł wziąć, nauczywszy się od nich, czego mógł się nauczyć. Kto chce stanąć na wyższym szczeblu kultury, musi poznać niższe, wstąpić na nie i strącić je

w przepaść, gdy mu są niepotrzebne. Tak bywa w rzeczywistości. Symbolem budowy kulturalnej może być tum w Kolonii i Medyolanie. Genialny mistrz dał plan, wieki budowały. Lecz ciekawem jest to, że późniejsi budowniczowie nie trzymają się ściśle pierwszego planu i dobudowują według nowych pomysłów. Kiedy budowała się od długiego czasu katedra w Medyolanie zwołał Lodovico il Moro komisję, któraby zastanowiła się nad dobudową nowej kopuły. Tak dzieje się z kulturą — podstawy są wspólne, nawet myśl kierująca podobna, ale wytwór potomków odmienny. Tak owoce zmieniają się na pniu drzewa, raz obfitsze i bogatsze, drugi raz uboższe i skarłowaciałe, ale zawsze z tego pnia i z tej krwi.

Jak artysta przejmuje dawne, ale walczy o swoją samodzielność można ujrzyć u Goethego. Cytuję tak często księcia poetów, bo to bezsprzecznie jedno z największych indywiduów i jedno z najbardziej uświadomionych. Człowiek ten patrzył otwartemi oczyma na sprawy. Zależności od drugiego poety, przejęcia pomysłu lub całej pieśni nie uważa wcale za rzecz, przynoszącą ujmę, jeżeli tylko poeta korzysta dobrze i rozumnie i jeżeli stwarza jednak swoją, samodzielną postać. Wydaje się to rzeczą dziwną, a jednak jest to tak proste. Jeżeli ktoś opanował zupełnie jakąś myśl, czyż nie stał się jej panem; jeżeli ona weszła niejako w jego światopogląd, jeśli ją myśliciel wspólnie z tamtym stworzył, — bo tylko takie

przejmuje się — czyż myśl ta nie stała się już jego rzeczywistą własnością? Tylko człowiek bardzo w myśli ubogi boi się wszelkiej, nawet drobnej zależności — bogacz przyznaje się chętnie od kogo się uczył i wie, że wiele wielu zawdzięcza, wie jednak jeszcze lepiej, co z tego materiału zrobił. Są ludzie, którzy stu innych nadzarpią, a sami wiecznie biednymi zostaną; innym zaś kilkunastu pomoże, a zdobędą milionowy majątek. Wzięli go nie z siebie, a jednak z siebie. I artysta nieraz bierze pomysły od innych, ale chodzi o to, co z nimi czyni, co z nich stwarza. Posłuchajmy co mówi Goethe o sobie: „Was da ist, ist mein und ob ich es aus dem Leben, oder aus dem Buche genommen, das ist gleichviel, es kommt blos darauf an, dass ich es recht gebrauche. Walter Scott benützte eine Scene meines Egmont und er hatte ein Recht dazu, und weil es mit Verstand geschah, so ist er zu loben... So singt mein Mephistopheles ein Lied von Shakespeare und warum sollte er das nicht. Warum sollte ich mir die Mühe geben ein eigenes zu erfinden, wenn das von Shakespeare eben recht war und eben das sagte, was es sollte. Hat daher auch die Exposition meines Faust mit der des Hiob einige Aehnlichkeit, so ist das wiederum ganz recht und ich bin deswegen eher zu loben, als su tadeln“. (Eckermann 100).

Jest to pewien wysoce kulturalny komunizm duchowy, cechujący nadmiernie bogatego

twórcę. Jest i pokrewieństwo wielkich duchów, które uważają, że na mocy jakiegoś duchowego związku krwi mogą i powinni u siebie brać i u siebie się uczyć. Gdy z tej strony na rzecz patrzeć będziemy, nie zdziwią nas zależności „Tadeusza“ od Iliady, „Balladyny“ Słowackiego od Szekspira. Jakżeż odmienne są jednak te dzieła od pierwowzorów, a jednak nawiązują do tego wielkiego pnia kultury europejskiej. Jakąż krzywdę wyrządzają krytycy artystom, usprawiedliwiając łaskawie poszczególnych twórców z powodu ich zależności? — Gdy usłyszy się słowo, plagiat, można być pewnym, że je wymówił duchowy nędzarz.

Znałem ludzi, którzy sądzili seryo, że poezye pisze się w ten sposób, że się je skądinąd odpisuje. Byli to oczywista ludzie nieinteligentni, ale wielu uczonych nie patrzy na dzieło sztuki rozsądniej, gdy wyławia „reminiscencye“ i cieszy się bystrością.

Mała dygressya, ale na czasie.

Ten sam Goethe jednak, który z pogodnym uśmiechem uznaje prawo korzystania, broni się wszystkimi siłami przed suggestyą Shakespearea. Czuje on w nim moc niesamowitą, wie, że angielski mocarz mógłby go pogrążyć i długo boryka się z jego istotnym wpływem, aż się wyzwoli. Wie on, że Szekspir jest większym od niego — zbyt wielka pokusa, by się u niego nie uczyć, ale trzeba i przed nim się chronić, by zupełnie w nim nie utonąć. Nad nim Goethe stanąć nie

może — z entuzyastycznych jego słów wynika, że Szekspir jest w jego oczach niedoścignionym ideałem — pozostaje więc tylko nie poddawać się jego wpływowi. „Ueber Shakespeare — mówi Goethe — kann man gar nicht reden, es ist alles unzulänglich“. (106 Eck.). Ale dodaje: „Er ist gar zu reich und zu gewaltig. Eine produktive Natur darf alle Jahre nur ein Stück von ihm lesen, wenn sie nicht an ihm zu Grunde gehen will. Ich tat wohl, dass ich durch meinen Goetz von B. und Egmont ihn mir vom Halse schaffte, und Byron tat sehr wohl, dass er vor ihm nicht zu grossen Respekt hatte, und seinen eigene Wege ging. Wie viel treffliche Deutsche sind nicht an ihm zu Grunde gegangen!“ Te słowa dostatecznie znamionują walkę o zachowanie swego ja, walkę o życie, bo to dla artysty jest kwestią życiową.

Z tych samych słów jednak wynika, jak wielką jest siła sugestyi artysty. Jeżeli jej takie indywidualium, jak Goethe z trudem tylko oprzeć się może, jakżeż może ogół zachować swą niezależność?

Otóż siła wywierania wpływu, to główna moc twórcy. To „ta siła fatalna“, która nawet po jego śmierci pozostaje. Moznaby powiedzieć, że ta właśnie siła, pobudzająca, czy do myśli, czy do czynu, czy do czucia, to główna cecha geniuszu. A dzieje się to nie tylko na tej mocy, że w każdym drzemie już to, co twórca w nim ma obudzić, ale na

podstawie jakiejś tajemniczej władzy, którą artysta zmusza ogół do przyjęcia swoich kreacyi, którą powoli zwalcza, poskramia i kształtuje ogół tak, że początkowo przeciwny, nawet wrogi, w końcu mu się poddaje. — Wielkiem jest dzieło to, które budzi myśl. — Ludzie epokowi rzucają w świat więcej pytań, niż odpowiedzi; wieki czasem pracują nad dalszem rozwiązaniem pytań. Tak Darwin lub Kopernik z pewnością więcej poruszyli kwestyi, niż dali odpowiedzi. Taki twórca otwiera wrota nowego świata, a inni go badają. A mniejsza o to, jaki to świat, czy nauki, czy sztuki, czy czyny, wszędzie pobudka rzeczywista pierwszą gra rolę. Pytanie rzucone... i wieki często, jak ćmy krążą około tego pytania. Zdawałoby się, jakoby myśl wieki całe zahypnotyzowała.

Najwybitniej ta hypnoza pewnego rodzaju daje się odczuć na polu religijnej twórczości. Ileż wieków, ileż pokoleń piastuje jedną myśl i krąży koło niej z pełną wiarą bez dopustu wątpliwości. Jakąż jest siła symbolu, często niezrozumiałego dla ogółu, symbolu, któremu wieki służą i za który krew przelewa. Symbol ten staje się więc silniejszym od najpotężniejszego prawa bytu, prawa zachowania osobnika.

Zapytajmy wreszcie w jakich warunkach działa taka suggestya, lub wszelka suggestya?

Zdaję sobie jasno sprawę, że ledwie z wierzchu zdołam tę kwestyę dotknąć, tak jest ukrytą w tajnikach praorganizacyi.

Wielką mocą suggestywną jest siła fizyczna — to stopień najbardziej pierwotny. — Guyau uważa siłę za podstawowy pierwiastek estetyczny — mnie nie o to chodzi, lecz o to, że siła fizyczna jest podstawą najprymitywniejszej sugestyi. Dziecko z pewnością łatwiej da się przekonać temu, kto mu zaimponuje siłą fizyczną, zręcznością, niż człowiekowi o sile marnej. Możemy z łatwością zaobserwować, że po klasach naszych szkół rej wodzi nie najlepszy uczeń, ale zawsze najsilniejszy i najzręczniejszy. I nie jest to władza brutalna, ale oparta na szczerym podziwieniu. Na chłopaku w latach 13 z pewnością większy wpływ wywrze człowiek, który z tyłu potrafi wskoczyć do karety, niż najmądrzejszy człowiek. I wpływ ten rozszerzy się na każdą dziedzinę, na duchową, moralną, estetyczną, dzięki tamtemu urokowi. Uważam to za rzecz przyrodniczo rozwojową. Chłopak z przyrodzenia, z utajonego pędu tęskni za siłą i zręcznością: stąd jej urok.

W sile tkwi jeszcze druga strona suggestywna; lęk, który budzi. Ten lęk odbiera siłę samoobrony — dzieje się to w momencie możliwej walki. W przyrodzie nie trudno się spotkać ze zjawiskiem, że zwierzę zaskoczone przez wroga truchleje i nie broni się nawet tak, jakby mogło — lęk odbiera mu władzę. Ciekaw byłbym, czy w wypadkach hipnotyzmu ten lęk też odgrywa pewną rolę. Siła wywiera więc wpływ także przez lęk. Klasycznym przykładem jest to, co Homer pisze

o Achillesie po śmierci Patrokla — gdzie jego pojawienie się samo i straszny krzyk wprawia w popłoch szyki Trojan. Znana rzecz, że ze znakomitym szermierzem bijemy się znacznie gorzej, niż zwykle, że przed wielkim mistrzem gramy słabiej, niż w samotności... Lęk do pewnego stopnia ubezwładnia dłoń. — Alteracya pierwotna ściganego zwierza ściska serce i zapiera oddech. W lęku leży też tajemnica niejednej władzy; rozkaz wykonuje się nieraz instyktownie, odruchowo, gdy obawa wielka ogarnia przed rozkazującym. Moment sugestyi lęku ma w sztuce, jak się przekonamy duże znaczenie.

Lecz siła fizyczna, a raczej zachwyty, lub lęk, który budzi, jest niższym stopniem sugestyi. Wyższym jest uczucie sympaty. Mówi się wiele o zaślepieniu, gdy w grę wchodzi uczucie, wiemy, że człowiek kochany łatwiej nam zasugeruje coś, niż znienawidzony. Wierzmy mu, a wiara jest tu towarzyszką, jeżeli nie niewolnicą uczucia. Twórczość przyjaciół często oceniamy wyżej, niż na to zasługuje i szczerze to czynimy. Czasem występuje w tem i autosugestia. Człowiek obcy zdobywa często sympatyę tem, co dodatnio oceniamy. Na niższym stopniu twórczości artyści, o ile zasługują na to miano, schlebiają ogółowi, lub dogadzają smakowi jego, aby łatwiej zasugerować mu to, co chcą. Znana była u mowców *captatio benevolentiae* u tłumu, aby łaskawie przyjął ich wywody. Jest to z duchowych najniższy stopień

suggestyi, bo albo sugeruje się ogółowi to, co już w nim drzemie i mu dogadza, albo przez pochlebstwo usypia się jego czujność. Pochlebstwo u twórcy może być nieświadome — dogadzanie niskim instynktom ludu głosem tylko jego instynktów.

Wyżej na drabinie tej stoi suggestya, którą nazwałbym logiczną. Możliwość twierdzić, że przekonać kogoś o prawdzie jakiej rzeczy, nie jest przecież suggestyą, można mi zarzucić, że zbyt rozszerzam pojęcie suggestyi. Lecz mówiąc o suggestyi logicznej, mam na myśli te wypadki, w których złudnymi wnioskami przekonywa się drugiego. Stopień tej złudy waha się. Ileż we wszelkiej argumentacji złudy — czasem premissa fałszywa — czasem samo wiązanie wniosku niezbyt ściśle, czasem obraz piękny zasłania nam oczy na rzecz samą. Nie byłoby dysput, ani różnicy zdań, gdyby nie miliony tych problematycznych, hipotetycznych wniosków, które składają się na wszelkie argumentacje uczone lub artystyczne. Wystarcza zbliżenie się do prawdy, podanie zręcznie przykrojonego pozoru jej, by omamić setki słuchaczy. Więcej w dziełach ducha ludzkiego wniosków złudnych i hipotetycznych, niż pewnych i prawdziwych, a jednak przyjmuje się je jako obecny stan nauki, jako rację mowcy — jako prawdę artysty. Czyż wobec tego nie należy mówić o suggestyi logicznej, jeżeli tyle wniosków niepewnych, a przekonanie słuchacza silne. Czyż

nie wykazują dzisiaj, że wnioski metafizyczne Kanta nie są słuszne, a jednak budowała je myśl tak ścisła, jak myśl Kanta. Jakżeż długo myśli pozostawały pod sugestją tej ścisłości, nie śmiejąc ruszyć żadnego kamienia w jego budowie, aż myśl antimetafizyczna wyswobodziła się z pod owego wpływu. Ilez jeszcze dziś mamy bezwzględnych wielbicieli metafizyki Kanta?

Nie ma dziedziny, w którejby sugestya logiczna nie działała. Sofiści byli mistrzami w wiłkaniu wniosków, w niszczeniu wiary w premissy; tak słabsze indywidua dawały i dają się wieść ich wywodom.

Logiczna sugestya panuje oczywista głównie w dziedzinie myśli. Albo sugeruje ona prawdziwość premis, choć są fałszywe, albo wiąże tak zręcznie nici wniosków, że plecionka pozornie żadnych luk nie ma, i trzeba powiększającego szkła, by odkryć jej braki i pory. Logiczna sugestya działa najsilniej na ludzi słabszego rozumowania i małej bystrości. Klasycznym jest ten przykład sędziego, który po przesłuchaniu jednej strony, przyznaje jej słuszność, po przesłuchaniu zaś drugiej, uznaje słuszność drugiej, gdy mu zaś ktoś trzeci zwraca uwagę, że obie strony utrzymywały coś wręcz przeciwnego, woła: „To prawda i ty masz słuszność“.

Suggestya ta zaczyna działać, gdy myśl jest za słaba, by rozwikłać samodzielnie kwestyę. Każda myśl ma pewne granice, której przekroczyć

nie może — gdy problem jest zbyt trudny, przyjmuje się zdanie drugiego. Kwestya powagi odgrywa tu wielką rolę, czyli kwestya szacunku, rozgłosu, zaufania i t. d. jakie zdobyła sobie osoba sugerująca. Wiele osób nie ma w rzeczach czy nauki, czy sztuki żadnego osobistego zdania, a powtarza zawsze czyjeś zdanie. Tu więc występuje rola krytyki literackiej, która stanowi pomost między artystą a ogółem. Suggestya logiczna występuje w momencie, kiedy własne myślenie ogłasza swą niemoc. Dzieje się to oczywista nieświadomie. Wszelkie przejmowanie uogólnień nieprzeżytych jest suggestywne. Suggestya logiczna ma jednak swoje nadzwyczaj doniosłe znaczenie rozwojowe. Na niej bowiem polega wszelkie nauczanie: każdy przechodzi peryod, w którym myśl, rozwijając się jest za słaba do rozwiązywania pewnych kwestyi i potrzebuje pomocy. Tej pomocy potrzebuje nie tylko dziecko, ale i człowiek dojrzały od jednostek silniej rozwiniętych. Wielcy myśliciele uczą się zawsze u wielkich poprzedników. Pewne pokrewieństwo życiowych doświadczeń jest tu koniecznym warunkiem, ale pewną częśćkę przyjmujemy na wiarę. Gdy nam Dostojewski poda pewne przeżycie, które z naszymi ma małą analogię przyjmujemy je na wiarę, bo ufamy już Dostojewskiemu. W dziedzinie uogólnień dzieje się coś podobnego, choć się nie zawsze do tego przyznajemy. Wiele myśli Spinozy, czy Kanta, czy Macha — zależnie od kierunku, któremu hołdu-

jemy — przyjmujemy na wiarę. Ale to prowadzi nas do dojrzałości, do chwili, gdy myśl będziemy mogli samodzielnie osądzić, bogatsi w przeżycia, i zdolniejsi do uogólnień. Że tak a dojrzałość niewielu jest tylko daną, i że większa część nigdy do niej dochodzi, rozumie się samo przez się. Zależy to od zdolności rozwojowych i od pracy rozwojowej jednostki.

W sugestyi myślowej gra więc główną rolę ten sam pierwiastek, co i we fizycznej, siła rozwojowa. Silniejszy rozum — zdolny do rozwiązania najzawilszych kwestyi, nie odstrasżający się przed trudnością i cieniem, wdzierający się niezmordowanie w tajemie, nie ulegający zmęczeniu, ani zmęczeniu, zwyciężający wahanie, sugeruje zawsze rezultat umysłowi słabszemu. Im większy jest podziw lub nawet lęk przed tą siłą, tem łatwiejsza sugestia.

Nauka dąży do uwolnienia się z pod wszelkich sugestyi tak dogmatycznych, jak osobistych (co zresztą na jedno wychodzi), ale wiele jeszcze z tego ma. Do zrzucenia wrogiej rozwojowi sugestyi trzeba odwagi, o której mowa będzie poniżej.

Nie każda sztuka działa sugestją siły rozumowej — bywa sztuka naiwna pod względem rozumowym, wywierająca jednak silny urok innemi władzami. Wielka sztuka działa jednak rozumem także. Najwięksi poeci są zazwyczaj i wielkimi myślicielami, rozumieją może lepiej, niż filozo-

fowie życie i jego związki. Goethe czy Dostojewski, Shakespeare czy Ibsen, Dante czy Mickiewicz, to myśliciele pierwszego rzędu. — Ich ideologia będzie inna, niż filozofów, może nawet im wroga, co potem wyjaśnimy — ale będzie wielka. Ludzie ci i rozumem ogromnie działają.

Suggestya uczuciowa jest silniejszą od rozumowej; tamta wymagała zręcznego spłotu myśli — ta potrzebuje tylko podkładu uczuciowego. Człowiekowi cierpiącemu wszystko zasuggerować można, bo dla niego najsilniejszym argumentem jest własne cierpienie. Można mu w byle kim wskazać przyczynę jego bólu, a uwierzy, można mu podać najniedorzeczniejsze środki zaradcze, a przyjmie je. Ludzie chorzy są typowym na to przykładem — ich niewola wobec lekarza, którego suggestyi podlegają, jest znana.

Wszelkie cierpienie jest łatwowieczne, a że w świecie cierpienia nigdy nie brakło, dlatego zawsze tłumy poddawały się tym, którzy przyrzekali usunąć cierpienia, a ci mogli im wmawiać niepodobne do prawdy rzeczy. Tem tłumaczy się wpływ, tak rządów, jak i demagogów — i utopie religijne, obiecujące ulgę są dowodem takiej suggestyi.

Jeżeli do przyjęcia rozumowej suggestyi słabsza siła rozumowa była warunkiem — to przy suggestyi uczuciowej rozum usuwa się zupełnie na drugi plan. Ludzie silnej refleksyi nie tak łatwo ulegają suggestyi uczuciowej, jak lu-

dzie, których uczucie jest potężniejsze, niż rozum. Uczucie roztacza swój uporny czar — wszystko, czego ono pragnie, można sobie zasugerować — urojenie posuwa się u wrażliwych natur do granic hallucynacyi. Wszystko, co się temu uczuciu sprzeciwia, ściga się z fanatyzmem i nienawiścią samozachowawczą. Biednym obiecać chleb, a przeleją własną krew, poniżonym władzę, podeptanym swobodę, a poddadzą się chwilowo największej niewoli w nadziei wolności. Ale zamordują tego, kto im wydrze tę nadzieję. Wszystkie epopeje i tragedye walk ekonomicznych, religijnych i narodowych sprowadzają się do tej sugestyi. Że ta sugestya może być obosieczną rozumie się: Może prowadzić do tryumfów i do klęsk.

Rzadkie są chwile, w których rozum spokojnie działa — zazwyczaj myślenie nasze podlega jakimś podnieceniom uczuciowym. — „Uczucia dyktują nam myśli“ — pisze już Leonardo da Vinci. Jeżeli tak jest, nietrudno poznać olbrzymi zakres sugestyi uczuciowej. W rzeczach wielkich pragnień i namiętności nawet ludzie wielkiej refleksyi, zamykają okno rozumu, by jego światło nie mąciło mistycznego cienia uczucia. Wszelka wiara opiera się na takich głębokich i silnych uczuciach i pragnieniach, którym towarzyszy nadzieja ich spełnienia. Rozum z konieczności — nie mogąc zagadki rozwiązać, albo z zakazu — gdy uczucie samo mu wzbrania, milczy. Nie ma człowieka, któryby nie miał pewnych świętości —

nietkniętych rozumowaniem, albo takich, dla których jego rozumowanie dorabia formułki. Takim ludziom łatwo zasugerować coś, co im odpowiada. Czyż istnieje coś łatwiejszego, jak wmówienie w matkę lub w ojca, że ich dziecko jest nadzwyczajnem. Ich miłość dla dziecka będzie złotym pomostem dla podszeptów. Tak i w tego, który pragnie cudu, wmówicie cud. Uczucia święcą na całej linii tryumf nad rozumem.

Do jakich sugestyi estetycznych i etycznych prowadzi uczucie miłości, to rzecz znana. Guyau słusznie twierdzi, że pięknem jest dla nas to, co jest pożądanem płciowo. Że czar ten rozciąga się i na inne dziedziny nietrudno udowodnić. Osoba ukochana staje się w oczach kochającego i niezwykle mądrą i dobrą stosownie do jego zdolności refleksyjnych. Światło uczucia pada na obiekt, który zmienia swe barwy. Są to autosugestyje, ale czyż trudno zasugerować to zakochanemu byle pozorem? Nie trzeba wcale wielkiej zdolności aktorskiej, by się osobie zakochanej przedstawić w najróżowszem świetle. O tem kokietki i uwodziciele znakomicie wiedzą.

Sugestyja uczuciowa gra we wszelkiej sztuce, jak w życiu pierwszorzędną rolę. Lecz tylko silne uczucie sugeruje i udziela się drugiemu. Wielka namiętność udziela się i budzi współczucie. Gdy aktor na scenie nagle zblednie, gdy wzruszenie jego istotne, wówczas przez tłumy idzie dreszcz. Siła sugestyi leży w sile uczucia i nie da się

maskować. Słowo i akcent, za którym kryje się uczucie prawdziwe działa, jak iskra elektryczna wstrząsająco. Lecz nie łatwo znaleźć miarę dla słowa, miarę, odpowiadającą uczuciu. Czasem wypada ono instynktownie, parte jakimiś utajonemi assocyacyami, oddając zupełnie co innego na pozór, a jednak to, co jest najistotniejsze, ale czasem twórca z mozołem zdobywa formę dla swych myśli. Słowo zawsze słabsze jest od uczucia i myśli i tak jest dobrze — gdy silniejsze jest słowo (pozornie) występuje kłamany patos. Tylko uczucie wybitne może znaleźć swoją formę, dlatego mamy tylu poetów, którzy mają formę cudzą.

Burza uczucia twórcy porywa za sobą innych. — Wielka namiętność, czy bólu czy radości, czy melancholii przechodzi na słuchacza i widza. Dzieje się to na mocy tej, że wrażenie budzi w nas utajone pokrewne struny, których głos tylko potęguje się i wzmacnia i odbija stokrotnem echem. Płaczymy nad własnym bolem, gdy w teatrze widzimy tragedję. Nasz ból tylko potężnieje i dorównuje cierpieniu artysty... Nie ma tu wewnętrznego naśladownictwa, o którym mówi Gross („Der ästhetische Genuss“). Ból nam obcy, radość nam nieznaną nie obudzi współczucia — raczej wstręt. Przypomnę tu to, com mówił, w rozdziale o podobieństwie i różnicy i o indywidualizmie. Suggestya też tu jest tylko częściową, bo potęguje tylko to, co przeszliśmy w przybliżeniu. Coś, co od nas jest bardzo

różnem, może nam autor zasugerować niezwykłą konsekwencyą logiczną lub uczuciową. W naszej tęsknocie za bujnym życiem gorączkowo wchłaniamy te wrażenia potężne i żyjemy na miarę większą.

Na tem polega cała siła sztuki. Gdy nam Mickiewicz sugeruje swoją walkę z Bogiem, swoją potęgę, zatrzymującą ptaki w locie, grającą na kręgach gwiazd, jak na klawiszach, chce u nas wzbudzić to uczucie miłości i rozpacz, które wzburzyło fale jego duszy i wyłoniło ekstazę bólu. Siła erupcyjna jest tu tak wielka, że nawet nierozumiejący staje jak wobec strasznego zjawiska przyrody i instynktownie czuje moc. Ta instynktowna moc jest szczytem sugestyi uczuciowej. Tą żywiołową potęgą stwarzają artyści światy, do których jedni zbliżają się, jako przekonani wyznawcy, inni jako fanatyczni wielbiciele, korzący się przed nieznaną im potęgą, a tych jest najwięcej. Tu dopiero występuje suggestya w całej pełni. Ileż to wyznawców jakiejś religii nie rozumie jej postulatów, a jednak jej hołduje i to goręcej od rozumiejących. Jest tu coś uczuciowo nieuświadomionego, co ich porywa. To, co ich zjednywa, może mieć w samej idei znaczenie zupełnie podrzędne, ale zdobywa. Gdybyśmy słyszeli, co niektórzy podziwiają w arcydziełach Wagnera i Beethovena zdumielibyśmy się niepomału, a jednak ci wielbiciele są bardziej fanatyczni, niż wiedzący i uświadomieni. Śmiem nawet twierdzić,

że ci instynktownie wyczuwają tę przetwarzającą świat moc, dla której niewielu rozumiejących znajdzie wyraz. Do prawdziwego zrozumienia tłum nigdy nie dojdzie, ale on wyczuwa. Spotykałem się z odczuwaniem Wagnera u ludzi, którzy warunkowo rozumieć go nie mogli. Tak znajdziemy często najgorliwszych wyznawców jakiejś idei religijnej u analfabetów. Bo też w sugestyi uczuciowej rozum stoi zupełnie na uboczu. Nieobliczalnym jest, która strona tworu podbije tłum — ale przyznać trzeba, że ten wyczuwa jego siłę, to coś, którego nie potrafi określić — a uchwyci się pierwszego lepszego rysu, który mu wpadnie w oko. Jest w tem pewien tragizm sztuki i wielkiej myśli, że przez ogół nigdy nie zostanie zrozumianą, ale jest i szczęście, że mocą fatalną, siłą uczucia zdobywa nawet nierozumiejących. Kto głęboko tkwi w życiu, rozumie każdą sztukę instynktownie.

Silne uczucie budzi lęk podobnie, jak i siła fizyczna. Jest w tym może instynktowna obawa przez jej władzę, potęgującą siły.

Wiadomo, że gniew i wściekłość potraja siły. I w lęku tym, jest pewna siła suggestywna.

Nawet nie rozumiejący wyczuwa indywidualność. Jestem pewny, że i Hanslick, choć potępiał muzykę Wagnera czuł, że nie z byle kim ma sprawę. Siły indywidualnej nie można utaić.

Mówiłem o tem, że twórca formuje swe postacie, które nie są nigdy kopią, ani fotografią,

choć mają głębokie istotne rysy rzeczywiste. Posiadają one swoją wewnętrzną konsekwencję i służą jakiemu wyższemu artystycznemu celowi. Ich życie jest większe, prawdziwsze, wznioślejsze. Postać dramatu nie mówi tego, coby w rzeczywistym życiu mówiła, ale to, co jest najgłębszym wyrazem jej uczuć. Postacie te mają więc wewnętrzną konsekwencję życiową analogicznie do życia stworzoną. Można rzeczywiście powtórzyć za Mickiewiczem, że są takie, jakimi są twory Boga t. zn. mają swoje życie. Jeżeli tej logiczno-uczuciowej, głównie zaś tej ostatniej konsekwencji nie ma, postać jest martwą. Postać każda jest więc do pewnego stopnia *k o n s t r u k c y ą* poety, jest taką, jaką on ją chce mieć. Wynika to już z tego, co mówiłem o realizmie. — Goethe niejednokrotnie to wypowiada, że w swoje postacie kobiece wkładał wiele piękna, które było raczej postulatem, niż wyrazem stanu rzeczywistego. On też nie jest jedynym, u którego spotykamy postacie nie z tego świata. Ażeby więc w te kreacje ogół uwierzył, trzeba sugestyi ze strony poety — on musi je nam tak przekonywująco podać, abyśmy w ich rzeczywistość uwierzyli. Sugestia polega też na tem, że twory te są niejako przedłużoną linią rzeczywistości, wykwitem jej i posiadają niezwykle urok siły, wdzięku, porywów górnych. Są to, jak już wspomniałem gdzieindziej, dusze, zamieszkujące szczyty i padole. Dla zupełnie powszednich w sztuce miejsca nie ma; te bowiem nie leżą ani w inten-

cyach natury, ani twórcy. Siła też suggestywna tych postaci polega na ich wewnętrznym życiu.

Że takie kreacye artystów zmieniają formy życiowe, o tem może mało kto wątpi, że taka Ifigenia Goethego, Julia Szekspira, Lilla Weneda Słowackiego formują niejako kobiety mimo ich wiedzy i woli przez pewien okres czasu, nie ulega kwestyi. Oczywista stopień, zależy od osobnika, na który poezya działa, od „medyum“ niejako. Jakież był w Polsce wpływ „Maryi“? Ile kobiet formowało siebie na ten wzór, ile mężczyzn kształtowało tak swój ideał? Suggestya jest tak wielką, że się życie zaczyna oglądać przez pryzmat poetów, że się widzi postacie nie takie, jakimi są, ale takie, jakimi poeci je stworzyli. Obrazy przyrody zaczynają wyglądać tak, jak je poeci kreślili. Patrzymy obcemi oczyma, aż do chwili wyzwolenia. Ale to pomaga do pewnych formacyi siebie samego. — Poezya i sztuka mocą suggestyi zmienia i etyczny światopogląd słuchacza lub widza. Czasem głosi ona wprost inne poglądy, a czasem wypływają one z życia przedstawionego w utworze. Tak sztuka renesansu zmieniła etyczne poglądy swych wyznawców, bo nie ma sztuki bez pewnych etycznych wartości, jak nie ma bez nich życia.

Twórca urabia smak ogółu, który stosuje się do jego tworów. — On dyktuje prawa, podbiwszy uczuciem i konsekwencyą wewnętrznego życia swych tworów czas współczesny, urabia sądy i wartości estetyczne, które w części zmieniają się,

jak sztuka się zmienia. Formy piękna, to formy życia skierowanego ku rozwojowi. Kto sądzi dzieło, ten porównuje je z jakimś poprzedniem, które uważa za wielkie, i przykłada do niego miarę dawniejszą. Stąd to pochodzi, że krytycy sądząc rzecz nową, potępiają ją często, ponieważ nie przystaje do norm znanych. Krytyk pozostaje bowiem pod wpływem dawniejszych tworców, a trzeba wyzwolenia z dawnych dla uznania nowych i tak zawsze bywa. Fanatyzm też dla nowego bywa u młodych tak wielki, jak pogarda dla dawnego: jedno i drugie zaś jest niesprawiedliwe i dowodzi sugestyi, która nie pozwala rozumowi chłodno się zastanowić. Tak powstają szkoły artystyczne skrajne zazwyczaj i bezwzględne — skrajniejsze, niż twórca, który wie, że wiele dawnym szkołom zawdzięcza. Tak Mickiewicz jest uczniem klasyka Trembeckiego, ale jego naśladowcy nie. Mickiewicz, twórca szkoły romantycznej w Polsce, śmieje się w listach tak z pochwalnych romantycznych, jak ganiących klasycznych krytyk, bo jedne i drugie są głupie. Sztuka bowiem jest jedna, wolna i nie zna niewoli szkół, ani cechów. Szkoła zawsze kończy manierą, bo szkoła jest niewolą. Mickiewicz romantyk ma wiele klasycznego w swoich dziełach, a staje się potem twórcą realizmu nawet w Panu Tadeuszu, nigdy jednak nie przestaje być wielkim w sztuce. Jego epigoni idą na lep zewnętrznych akcesoryów romantyzmu. Twórca sugeruje, bo sam jest wolny i w cichości śmieje

się z niejednego z wierzących weń, jeśli ten głupio wierzy; twórcy zresztą nie chcą fanatyków, ale twórców, którzyby ich dzieło dalej prowadzili. Pięknie już to wyraził Nietzsche w Zaratustrze.

Że twórca szkoły często z góry patrzy na samą teorię szkoły, dowodzą słowa Goethego o romantyzmie. Oto, co mówi o Wiktorze Hugo: „Er ist ein schönes Talent, aber ganz in der unselig romantischen Richtung seiner Zeit befangen, wodurch er denn neben dem Schönen das Allerunverträglichste darzustellen verführt wird“. (Eckerm. 189). Oczywiście, że zapatrywanie to odnosi się do późnego wieku, choć Goethe ze swoim objektivizmem wcześniej wyzwolił się z romantyzmu. Podobnie wyśmiewa Leonardo da Vinci tych, którzy ślepo naśladowują starożytnych, choć przecież sam się u nich uczył. Twórca uczy się, podlega sugestynom, jak każdy, ale wyzwala się i stwarza z tego coś swojego, naśladowcy zaś są tak pod wpływem sugestyi, że z jej sieci wyjść nie mogą. Wielki duch siecią swoją ogarnia wieki i miliony. — Jak przy świetle słońca gwiazd nie widać, tak ludzkość zapatrzona w jakieś świetlane zjawiska nic poza niemi nie widzi. Te świetlane zjawiska to Mojżesz, Chrystus, Budda na polu religii, Homer, Dante, Goethe, Szekspir na polach poezyi, Bach, Beethoven na niwach muzyki.

Co twórcy daje jeszcze siłę wpływania, właśnie to, że on szukał i znalazł swoją drogę, a inni szukali i jej nie znaleźli. Jak przewodnik

w górach, gdy perć odkryje, pociąga za sobą wszystkich, którzy wierzą mu, że ta ich zaprowadzi do celu, tak twórca wie dzie za sobą duchy po szczytach życia. On znalazł nie tylko drogę, ale i pewność, że tędy droga. Ta pewność odnalezienia swej drogi udziela się innym, którzy jej w sobie nie mają. Jeżeli twórca czuje rzeczywistość pewność, że znalazł to, czego szukał, otacza go zaraz rój ciekawych — jak maski otaczają Konrada w Wyzwoleniu — i każdy pyta. Znowu zacytuję słowo negatywne mędrca Goethego o Manzoni: „Manzoni — mówi on — fehlt weiter nichts, als dass er selbst nicht weiss, Welch ein guter Poet er ist“. To wcale nie mały brak. Kiedy ta pewność się budzi, — to ukryte jest w tajniach nieodgadnionych dojrzewania ludzkiego. Jak z nienacka człowiek czuje się płciowo uświadomionym, gdy chwila nadejdzie, tak tajemniczo budzi się w nim dojrzałość duchowa — wyraz siły wieku. Niewiadomo, jakie wrażenie zewnętrzne obudzi nagle tę pewność. W każdym razie musi to być wrażenie podniosłe. Mickiewicz u szczytu siły pisze z Drezna, że raz w kościele czuł, jakby „bania poezji nad nim się rozbiła“. Tak powstała 3-cia część Dziadów. Dziwną, a raczej cudowną wprost analogię spotykamy w życiu Ibsena, gdy tworzył Juliana Apostatę. „Da trat ich eines Tages — pisze — in die Peterskirche ein, und da ging mir mit einen Mal eine kraftvolle und klare Form für das auf, was ich zu sagen hatte“. (List

do Björnsona z 28/1 1865 r.). Taką pewnośc zdobył dopiero Słowacki w epoce mistycznej. U jednych jest ona uczuciowa, u innych bardziej rozumowa — pierwsza większą gra rolę. Zdobyć jej poprzedza często długa walka ze sobą — wahań w życiu twórcy nigdy nie braknie, ale on musi zdobyć orientacyę uczuciową, etyczną i rozumową... wyrazem jej jest utwór, a skutkiem siła suggestywna.

Ogół albo poddaje się i wtedy wpływ jest łatwiejszy, albo żąda dowodów, pokonania siebie. Są natury, które bronią się, choć chcą być pokonane. Nie sama pewnośc twórcy oczywista podbija, podbija rzecz siłą logiczną, siłą uczuciową, (sugg. log. i uczuć) ale i wspomniana siła przekonania ogromnie działa. Niechby się dowodzący na chwilę sam zawahał w chwili dowodzenia, a cały urok prysł. Pamiętam, jak sam przysłuchiwałem się dowodzeniu, które logicznie żadnej wartości nie miało, ale było wyrazem tak silnego przekonania uczuciowego, że czułem, jak mnie podbija, a była to rzecz, należąca do dziedziny rozumowej! Ogół był wprost odurzony. Kto zna zgromadzenia publiczne, ten często spotyka się z podobnym objawem. Sama siła „wewnętrzznego“ przekonania zdobywa często słabszych bez obiektywnego dowodu — intuicyjnie t. zn. ujmując ich z innej strony, egoistycznej (pochlebstwem), uczuciowej, etycznej i t. d. a czasem wprost fizycznej lub płciowej. Piękny prele-

gent, dźwięczny organ, dystyngowany gest, to także argumenty i bardzo silne.

Pierwiastkiem suggestywnym jest także odwaga, śmiałość, jako uczucie, przekraczające granice siły, bo póki siły wystarczają do walki, póty odwagi jeszcze nie trzeba... do walki z dzieckiem nie trzeba odwagi. Trzeba jej dopiero wtedy, gdzie siły mogą nie wystarczyć. W tem też główny urok odwagi. Śmiałość podbija w sztuce zawsze, nawet zuchwalstwo. Lecz o odwadze przyjdzie nam mówić nie tylko jako o sile suggestywnej, lecz jako o sile w ogóle rozwojowej w sztuce; teraz jeno wrócić nam należy do tego, co się powiedziało o sugestyi.

Mówi się wiele o woli, gdy się mówi o sugestyi. Zapewne, że siła woli, łącząca się zresztą psychologicznie z siłą pragnień — uczuć pożądających — jest również wielką siłą suggestywną, ale boję się, czy jej zbyt wiele nie przypisują. Wola artystyczna kojarzy się tu z pewnością siebie, z przekonaniem, które artysta zdobył. Zaznaczam, że to, co tu o woli mówię odnosi się tylko do jej roli suggestywnej. O woli, jako czynniku twórczym, musiałbym mówić w osobnej pracy.

Wola w sztuce udziela się nam przez postacie o stałych pragnieniach — trwałych — lepiejbym powiedział... Postacie te są, jakby ze spiżu lane. Przez takie kreacye mówi wola twórcy i budzi na chwilę, albo i na dłużej wolę czytelnika lub widza. „Brand“ Ibsena jest takim typowym bohaterem —

jego spżowa wola, nie znająca ustępstw ani kompromisów, idąca przez trupy najbliższych, budzi, jak każda żywiołowa siła podziw, a przez podziw usypia krytykę chłodną i budzi podobną wolę. Czy na długo, to inna kwestya. „Brand“ jest przeciwnym etyce ogółu, a jednak ujarzmia ją swą siłą. Niejeden cichy obywatel, którego całe życie łatanie z kompromisów, jak pstra szata błazna, czuje się na chwilę człowiekiem, dążącym do szczytów, twardym, jak stal, gdy czyta „Brandą“. Takie działanie było w intencji Ibsena — możemy to wprost z dzieła wysnuć, a jeżeli komu dzieło nie wystarczy, może się oprzeć na słowach listu Ibsena do króla, gdy pisze o Brandzie, że misyą jego jest: „das Volk, zu wecken und es zu lehren gross zu denken“. — Wielkie życie nie da się pomyśleć bez wielkiej woli. O artyście da się jednak powiedzieć, że tak, jak marzy o wielkiem życiu, tak marzy i o wielkiej woli. Są to raczej marzyciele woli, niż jej posiadacze. Lecz marzenie to może się siłą wszelkiej przemiany — u słuchacza przerodzić we wolę do czynu. Artysta musi mieć wielką wolę do swego dzieła — i do swego rozwoju w tym kierunku — woli do czynu zaś nie ma, lub posiada ją tylko w wyjątkowych swoich przedstawicielach takich, jak Mickiewicz w ostatnich swoich latach. Utwór jest czynem artysty i źle bywa, gdy on tego nie pojmie i swej drogi nie znajdzie.

Sam ustrój artysty nie nadaje się do wielkiej woli — jego wrażliwość jest zbyt wielką, by

się jego pragnienia nie miały zmieniać; a właśnie pewna stałość pragnień wolę stanowi. Zaznaczyć jednak koniecznie należy, że w wielkim twórcy musi być pewna, pewna powtarzam, jedność kierunku. Wynika to raczej z indywidualnego jego rozwoju, niż z woli. Artysta bowiem zbyt jest szczery, by miał swojej duszy coś narzucać, coś, co wolą pewnej chwili się stało, a już nią nie jest. Pewna jedność rozwoju u wielkich artystów wypływa więc z ich indywidualności wybitnej, a odrębnej. Ta jedność sugeruje wielkie idee artystów, idee rozwojowe, wynikające zresztą wprost z ich tęsknoty za bogatym życiem, bo to ich głównie znamionuje. Gdyby artysta dziś pragnął tego, a jutro czego innego znowu, wówczas wielkiej dążności nie zasugeruje ogółowi, który więcej patrzy na poetę, niż na rzecz samą, który rozumuje: „jeśli on tak tego uparcie pragnie, musi rzecz na to zasługiwać“. W sugestyi bowiem moment wiary, jak się już rzekło, rozstrzyga. Lecz indywidualna twórczość o małej woli, a wielkiej sile pragnień — zresztą zmiennych, sugerują równie silnie, jak ludzie woli. Heine, kapryśny i zmienny, jak oświetlenie morza, sugeruje właśnie zmiennością i siłą uczucia, która tragiczna po za ironią lub egoizmem się kryje. Czyli, że wola, jako czynnik suggestywny w sztuce, nie odgrywa pierwszej roli. Jednostka zmiennych, a burzliwych pragnień, może tak samo silnie sugerować, jak postać spiżowa. Która dla rozwoju ma większe zna-

czenie, to rzecz wartościowania ogółu, ale dla sztuki mająca jeno drugorzędne znaczenie.

Inną rzeczą jest wola do dzieła, która tylko w części drobnej suggestywna, w twórczości artystycznej pierwszorzędną odgrywa rolę. Zaznaczę tylko krótko, że wola do dzieła jest wynikiem tęsknot artysty, o których mówiłem. Mając żyć tylko w swoim świecie urojonym, stwarza go we wyobraźni. — Wola wszelka ma dwie strony, powiedziałbym, pozytywną i negatywną. Pozytywna, to zadowalanie pragnień, negatywna, to hamowanie ich z pewnych względów. Ogół dopiero drugi czynnik mianuje wolą. Otóż u artysty jest silniej rozwinięta pierwsza kategoria woli; wola do dzieła jest u niego tak silna, bo jest wynikiem najistotniejszych tęsknot. To jednak nie wyklucza tego, że artysta hamuje też czynniki, które mogłyby zniszczyć jego twór, czynniki, pochodzące z zewnątrz, jak tkwiące w nim samym, że odmawia sobie wielu rzeczy, poświęca wiele dla tej budowy świata przyszłego, ale te też pragnienia są w nim silniejsze. Niejednokrotnie toczy się bój między jednymi, a drugimi, rozstrzygający o losie twórcy.

O woli mówićby trzeba specjalnie, ale że tu chodzi o zasadniczy problemat psychologii, który daleko odwiódłby mnie od samej rzeczy, a — zdaniem mojem — w twórczości wola tylko jako wola do dzieła ma znaczenie, dlatego pozwoliłem go sobie chwilowo pominąć, by móc kiedyś do niego powrócić. Sama suggestya twórcza ma dla kultury

tworzącej się niepoślednie znaczenie. Ona bowiem jest pierwszym pomostem, po którym przechodzi wytwór myśli ludzkiej jakiegokolwiek gatunku i dostaje się do ogółu. Wszelka kultura tworzona bywa przez jednostki, — te jednostki mogą być zależne od przyrody, od ekonomicznych stosunków do pewnego stopnia, ale one wytwarzają to, co się samym wpływem otoczenia wytłumaczyć nie da. Wytwór ich na polu czynu, czy nauki, czy sztuki, czy wiary, przechodzi suggestywnie na ogół.

Twórca narzuca swój system na mocy praw wyżej omawianych i przekształca świat. Mówię tu już nie o artystach samych. Wytwór ich przechodzi z początku na jednostki, które są im najbliższe, i na które mniej działa suggestya, więcej zaś przeczuwana przez nich istota rzeczy. Lecz wytwór schodzi również w masy, u których moment dogmatyczny większą gra rolę, niż krytyczny. Te przyjmują religię, czy etykę, czy sztukę, czy hasło do czynu, czując raczej ich siłę, niż rozumiejąc, o co chodzi. Napoleon miał posłuch dla swoich haseł, umiał zapalać, choć mało kto znał jego cele.

Ogół w sprawach kulturalnych postępuje też dogmatycznie. Więcej w tem prawdy nawet w najprostszyc problematach, niż się przypuszcza. Nawet naukowe sprawy przyjmuje ogół przeważnie dogmatycznie. Niejeden najprostszego zjawiska fizycznego nie potrafi krytycznie osądzić, ale ope-

ruje dogmatycznie narzuconemi hipotezami, uważając je nieraz za pewniki. Dlatego też ogół bardziej wierzy w hipotezy, niż świat uczony. Że kultura ogółu jest tylko powierzchowna, i że słowo twórcy do niego nie dociera, jest rzeczą oczywistą. To też o prawdziwej kulturze można mówić tylko u jednostek najbliższych twórcy, czy to na polu sztuki, czy etyki, czy religii. Reszta przyjmuje słowo z dalszej ręki, a ono, ścierając się, idąc z rąk do rąk najrozmaitsze, najdziwaczniejsze nieraz przyjmuje walory. W dziedzinie praw nawet, gdzie pewna grupa zmusza wprost fizycznie drugą do stosowania się do danych przepisów, działa także suggestya. Że przyjmuje się rzeczy z obawy przed siłą, to nic nie stanowi — wspominałem, że obawa i siła najsilniej sugerują. Dlatego też masy, w które w ten sposób wpojono pewne prawa, bezwzględnie dogmatycznie w nie wierzą i same nawet swoje sumienie według nich formują.

Twórca skupił w sobie wszystkie siły rozwojowe ogółu prócz czynu, który w danych warunkach jest niemożliwy.

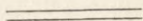
Wstręt do tego, co jest, odstrasza go przed czynem w tych warunkach, przed braniem udziału w tem życiu. Jego życie jest zawsze życiem przyszłości, „jego królestwo nie z tego świata“. Lecz wszystkie skarby tego świata obrały sobie w nim siedlisko — w każdym inne; wszystko, co ujmuje i przykuwa naturę ludzką. Siłą swej myśli i swego

czucia, siłą swej odwagi, siłą konsekwencji i żywości swoich światów i ich bogactwa przykuwa to, co rwie się do rozwoju i szuka dróg, siłą swej orientacji i wiary w siebie wlewa w dusze zaufanie i zapał. On posiada wszystkie władze, które ujmują człowieka, a jeśli go przekonać nie mogą, porywają go swą siłą. I to nazywam sugestją. Siła ta przechodzi ze strony silniejszego na słabszego, jak woda rozlewa się z miejsc obfitych w uboższe, z miejsc wyższych w niższe.

Nad wszystkimi siłami góruje siła miłości artysty ku stworzeniu, którego piewcą jest, kocha bowiem każdy kwiatek i każdy cień, a przedewszystkiem ukochał człowieka i życie. Ta miłość najsilniej może przykuwa do siebie słuchacza, który się czuje częścią jego świata i formuje się na człowieka tego przyszłego świata. Artysta jest nawet w pesymizmie altruistą. Jego miłość czują tłumy nieświadomie i darzą ją wiarą.

Temi władzami usypia twórca zmysł krytyczny tłumów i porywa je o szczybel wyżej, albo strąca w bagno; klątwa jego wpływu wieki cięży nieraz nad ludzkością. Lecz póki sam twórca czuje się dzieckiem natury, póty i jego przecucia i sugestye dążą do rozwoju. Gdy on ślad zatraci, gubi i ludzkość drogę, aż znów wstanie ktoś, kto ją wyprowadzi. Więcej tu dzieje się sugestją, niż prawdziwem zrozumieniem ich. Z pod wpływu twórców, wyzwalają się tylko

twórcy i ci tylko w części. Ta jedynie rodzina rozumie się nawzajem. Nie rozdziela jej ani czas, ani naród, ani wierzenia, „błogosławieni są wielcy wszystkich narodów“ pisze gdzieś psalmista. Oni łączą ludzkość w sobie i są jej „królami duchami“.



VIII.

W przyrodzie i w sztuce zwycięża odważny. W życiu odwaga we walce zastępuje często siłę i jako jej symbol wznieca już nieraz popłoch. W dziejach twórczości odwaga niesie sztandar przed ludzkością.

Odwaga nie wynika, jak twierdzi Guyau, z poczucia sił; są silni ludzie, a wcale nieodważni. Prawda, że czując odpowiednie siły, łatwiej porywamy się do dzieła, ale kiedyż te siły są odpowiednie? Tam, gdzie przewaga jest pewną, tam nie trzeba odwagi, nie trzeba jej do zabicia muchy. Odwaga występuje więc tam dopiero, gdzie siły mogą zawieść — na początku rozwoju twórczego, jak na początku każdego dzieła. Odwaga przewyższa więc siły i zawsze występuje tam, gdzie grozi niebezpieczeństwo. W początkach twórczości jest dewizą wielkich artystów: „mierz siłę na zamiary, nie zamiar podług sił“. W tej epoce rozwoju — rozstrzygającej trzeba dodać — dążą twórcy do tego, co jest nieosiągalne. Brand stoi jako brat obok Konrada, nad nimi Faust.

Gdy się artysta wyodrębnił, czyli zyskał

nowe wartości rozwojowe, trzeba odwagi, by być sobą. Gdy wszystko wierzy inaczej, trzeba nawet wobec siebie odwagi do wyznawania czego innego. Nasuwa się bowiem pytanie, czy inni nie mają słuszności, czy może wiara nowa nie jest mylną? Że takie momenty wahania się istnieją, wiemy już. Ciekawie brzmią słowa Ibsena o Michale Aniole: „Michelangelo, Bernini verstehe ich besser. Die Kerle hatten den Muth zwischen durch einmal eine Tollheit zu begehen.“ (List do Björnsona 1864). Wiemy, że wymiary proporcji Michała Anioła były niezwykle śmiałe, przekraczające zwykłe wymiary i kryjące symbolikę w sobie, oczywista życiową.

Odwagi trzeba więc do wyzwolenia się ze sugestyi innych, do powiedzenia przed sobą samym: moja myśl jest słuszna, moje kształty są koniecznością konsekwentną tego, co we mnie jest i mają uprawnienie, choćby cały świat inaczej patrzył. Boję się, że się to wyda paradoksalnem, co powiedziałem, bo nie ma niebezpieczeństwa, gdy przed sobą uznajemy wartość swego tworu. Tak jednak nie jest. Zachodzi tu niebezpieczeństwo, że się człowiek sam uzna renomistą, niebezpieczeństwo bardzo wielkie. Sądu własnego tu bardziej się boimy, niż cudzego — tak w rzeczywistości jest. Renomistą jest się częściej przed drugim, niż przed sobą; powiedziałbym nawet, że często drugi łatwiej uwierzy, niż sam twórca. Odwagę tę daje dopiero wiara, nie w swoje siły, ale w swoją

sprawę. Gdy twórca zwycięży swe wahania, uwierzy w wartość tego, co ma powiedzieć lub wyśpiewać, wtedy zdobył równocześnie odwagę przyznania tego przed sobą... Czy to świat obchodzi, czy go poruszy, czy stanie ponad światem?... Dopiero pozytywna wiara w to wszystko daje twórcy odwagę rzucenia innym rękawicy.

Twórca, wyodrębniwszy się musi, jak już wspominałem, być bezwzględnie szczerym, a do tego trzeba znowu odwagi. Niejeden czuje podobnie, jak artysta — są to jednostki wrażliwością bliskie twórcy, poeci, jak to mówią bez teki, którzy jednak nie mogą znaleźć w sobie ani oceny wartości tworu, ani odwagi wypowiedzenia, odwagi, która uznaje te przeżycia za godne słuchacza. Jest wielu zdolnych malarzy, czy muzyków, którzy tej wiary w rzecz swoją i tej odwagi nie znaleźli. Inni w nich wierzyli, ale oni sami nie zdobyli się na tę wiarę. Rzecz to bardzo częsta. Brak ten wiary jest często zależny od fizjologicznych warunków, od przygnębienia z powodu nędzy, lub ciężkiej walki, wyczerpującej siły. Znużony organizm zdobywa się raczej na heroizm zwątpienia, niż na wiarę w swoją rzecz. Szczerość twórcy wielkiego, który nowe otwiera strony psychiki ludzkiej, nowe stwarza wartości artystyczne, nie ogląda się na ich stosunek do moralności, lub etyki przykrawaczy. Dla twórcy istnieje jeden tylko imperatyw: imperatyw życia w całym jego bezkresnym bogactwie i nadbudowa jego, którą sam stwarza. Styka się zaś

ze życiem skrępowanem przez szereg skrupułów, szereg sieci nastawionych przez wyzyskiwaczy etycznie materyalnych, którzy wielkie idee mierzą miarą swojej korzyści i odpowiednio przykrawają. Walka z tymi Liliputami jest bardzo trudną podobnie, jak trudną jest walka z mikrobami, które nieznanie organizm toczą. Nietzsche miał na myśli tę walkę, gdy mówił o dokuczliwych muchach na rynku. Nie chcę jednak tu kreślić dziejów krucyat artystycznych — zaznaczę tylko, że każda kartka pamiętników artysty ocieka krwią, że żadnemu z nich nie szczędzono ukłuć sarkazmu, ironii, pogardy w najlepszym razie, potwarzy i szkalowania, gdy stał się niebezpiecznym, a nawet męczeństwem, gdy duchowo zaczął zwyciężać. Jakie burze wywoływało każde nowe dzieło Mickiewicza, jakie kalumnie rzucano mu w twarz, zacząwszy od tchórzostwa, a skończywszy na zdradzie. I on przeżywał swoje krzyże i nędzę. — Otóż do tej walki trzeba odwagi. I Ibsen, wydając Branda wiedział, że wywoła burzę, ale pomimo tego słowa w nim skreślić nie chciał, bo czuł, że kiedyś musi zwyciężyć. „Ich fühlte (przy pisaniu) einen Kreuzzugsjubel in mir: da war nichts, womit es aufzunehmen mir der Mut gefehlt hätte... ich will und werde einmal einen Sieg haben“ (do Björnsona 4/3 66). Cóż mu daje tę odwagę, jeśli nie wiara: „Es dämmert — pisze w natchnieniu — und zwitschert und gleisst da oben: Hebel, mächtige und Blumengeschmückte werden unserem Volke

dargereicht, wie kein zeitgemössiches Volk es hat“ (ibid). My dziś wiemy, że to nie przechwałka pusta, ale poczucie swej wewnętrznej wartości, której według słowa Goethego i Heinego tylko „szubrawcom“ (Lumpen) braknie. — Ileż przykładów tej cywilnej odwagi można u wielkich twórców naliczyć? Ważne słowo miernoty nie obudzi opozycji, a niewinne nieraz słowo twórcy, budzi burzę. Im bardziej wyodrębnione jest indywiduum, tem goręcej wre w kotle jego otoczenia. Nieobliczalnem jest, co obudzi burzę, jak nieobliczalnem było, co obudzi entuzjazm. Pierwsze dzieło patriotyczne Mickiewicza „Konrad Wallenrod“ wywołał najcięższe kalumnie. „Upiory“ Ibsena oburzyły całą północ, która zarzucała im nihilizm moralny.

Gdy w ostatnich czasach pojawił się w Polsce Przybyszewski i śmiał być szczerym, nie było kalumnii, oszczerstwa, podłości, którejby temu człowiekowi publicznie i prywatnie w oczy nie miotano. A jednak on dźwignął sztukę polską z bagna powszedności i pochował odrazu setki literatów, piszących w chwili „przeżuwania“ pokarmu. Multatuliego całe życie, to pasmo walk i nędzy: karmiono go oszczerstwem i zasadami, które, jak wiadomo, barwią wszystko w oczach przykrawaczy na różowo. Mamże wspomnieć jeszcze Dantego, czy Leonarda da Vinci, którego byliby stokroć spalili na stosie za jego zapatrywania religijne, gdyby je współcześni byli

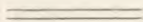
znali lub rozumieli. Może cytat następny wystarczy jako dowód: „Und wenn wir schon an der Gewissheit eines jeden Dinges zweifeln, das durch die Sinne wirklich hindurch passiert, um wieviel mehr müssen uns die Dinge zweifelhaft sein, die sich gegen diese Sinne auflehnen wie z. b. die Wesenheit Gottes und der Seele, um die man ohne Ende desputirt und streitet und bei denen es wirklich zutrifft, das jederzeit, wo Vernunftgründe und klares Recht fehlen, Geschrei deren Stelle vertritt. Bei sicheren Dingen kommt dies aber nicht vor“ (Trakt. § 6). Komentarza do tych słów nie trzeba. Odwagi trzeba artyście do tworzenia takiego życia, które wprost wypływa z jego duszy. — Wszelkie idee nawet wielkie pokrywają się w świecie próchnem, pod wpływem oddechów nieczystych tracą swój połysk, swą jasność i jak granit z czasem pokrywają się pleśnią, mchem, lub iłem cudzych naleciałości. Co zrobiono z ideami Mojżesza, Chrystusa i t. d. „Przykrawacze“ z czasem sprowadzają je do swojej miary. Twórcy zaś, którzy zawsze o jakąś wielką przeszłość się opierają, wydobywają znowu ideę, oczyszczają ją, zachwycają nią swą duszę, czułą na to, co wielkie i idą dalej w swoją drogę. Renesans odsłonił starożytność i poszedł swoją drogą, Chrystus pierwotny mozaizm zniekształcony przez faryzeuszów — i poszedł swoją drogą. Między Chrystusem zresztą, a wielkimi prorokami hebrajskimi jest łączność w prostej linii.

Odwagi tu trzeba i do odsłonięcia świetności przeszłej idei i do stworzenia nowej. Goethe i Szyler wskrzesili Shakespearą — pierwszy poszedł dalej we Fauście i Tassie. Samo wskrzeszenie Shakespearą było już herezyą.

Wielcy twórcy mają w sobie ducha rycerzy i bohaterów i... męczenników, gdy tego trzeba. To zresztą wynika z założenia mojej myśli... Ci ludzie walczą o nowe życie... walczyliby o nie z bronią w ręku, gdyby był czas po temu, i gdyby ich marzenie można mieczem wywalczyć.

Napoleon walczył również o nowe życie ludów i wywalczył je. Artyści jak duchy pokrewne czuli w nim brata i wszyscy byli po jego stronie tak swoi, jak wrogowie. Wielbicielem jego był i Goethe i Heine i Mickiewicz i Słowacki, któż zresztą wszystkich zliczy. Filozofowie zaczęli od niego nowe epoki ludzkości.

Do takiej walki o nowe życie trzeba odwagi tak w całości, jak w każdej części.



IX.

Walka jest czynnikiem twórczym w przyrodzie i w życiu człowieka — jest nim także w sztuce. Bez walki żadna sztuka prawdziwa nie zwycięża, walka bowiem należy do jej istotnych cech rozwojowych.

Wszelka sztuka jest — jak już Wagner uważał — z natury swojej rewolucyjną, choćby w tem pojęciu, że sama tworząc nowe, obala stare. A że nowość leży już w samym pojęciu sztuki, przeto i walka jest jej stałą towarzyszką. Każdy twórca jest w tem pojęciu rewolucjonistą; w Słowackiego pojęciu o duchu, wiecznym rewolucyoniście jest wiele z tego poczucia walki słońca z ciemnotą, przyszłości z przeszłością. Umysł twórczy nie zna przeszłości tylko przyszłość, ku której idzie.

Ta rozgrzesza go z wszelkich grzechów przeszłości, bo dla twórcy istnieją tylko grzechy wobec jego dzieła i wobec przyszłości. Pierwsza walka, którą toczy, to walka z własną przeszłością: jeżeli ta go w pochodzie wstrzymuje, staje się twórca postacią tragiczną. Dla człowieka twórczego nie

ma rany, która nie mogłaby się zbliżyć — on ciągle upada i dźwiga się i z własnych zmartwychstaje popiołów. Sumienie jego stosuje się do dzieła. Napoleon wiedział, że do jego dzieła trzeba krwi milionów i lała się krew milionów. Dziełem jednak wielkiego twórcy jest zawsze nowa forma życia, wywołana albo czynem albo słowem. Do tej przyszłej formy życia stosuje się sumienie twórcy: jest ono sumieniem przyszłości. Nietzsche jest w swojej filozofii tem, czem był Napoleon dla polityki europejskiej. Nie wielkość porównuję, ale poświęcanie dawnych wartości dla jakiegoś celu. Jeden zgubił miliony dla przyszłych form społecznych i politycznych, drugi poświęcił „die Viel zu vielen“ dla nadczłowieka. Motywy tesame.

Każde dzieło artystyczne jest nową wartością życiową; a że za nową treścią idzie nowa forma więc i wartością estetyczną. Między ewolucją a rewolucją w sztuce zachodzi tylko różnica w stopniu nowości, porównanej z tem, co dotychczas było. Wielka sztuka powstaje zwykle prawem psychologicznego kontrastu i skrajnie odrzyna się od tła ogólnego. Godzi się to zupełnie ze stanowiskiem twórczej jednostki, odrzynającej się wyraziście od swego tła, jak drzewa krajobrazu japońskiego. Polski symbolizm był negacją płytkiego realizmu, który panował, romantyczność zaprzeczeniem klasycyzmu. Wielkie epoki sztuki w szczytach swoich schodzą się jednak i łączą, jak korony dębów, które wyrosły nad tłumem skarłowaciałych krza-

ków. Tak wyrastają twórcy nad karłów literatur lub sztuk współczesnych. Wzgarda dla otoczenia wywołuje skrajności nowego kierunku — twórca jednak dotarłszy do szczytu rozwoju nie zna kierunków żadnych, prócz nakazów swojej intuicji — w tem znaczeniu sztuka jest jedna. Lecz ta epoka twórczości, którą możnaby we wszystkich czasach nazwać klasyczną, najmniej bywa rozumianą z powodu swej głębi i prostoty linii. Wielka sztuka nie jest nigdy błyskotliwą — a najpiękniejsze dzieła uznanych już artystów przechodziły bez wrażenia. Zbójcy Szylera wywołały z pewnością więcej entuzjazmu, niż Wallenstein, Egmont, niż Ifigenia.

To, co prawdziwie jest wielkiem, zdobywa powoli świat po długiej walce. Wynika to już ze samych cech wielkiej sztuki. Trzeba wielkich zdolności rozwojowych, by pojąć coś prawdziwie nowego. Dla większości stają się takie dzieła niewymiernymi — brak im czegoś, z czem by mogli je porównać. Hanslick przez całe swoje życie nie rozumiał Wagnera, bo mierzył go Beethovem i epigonem jego Brahmssem. Wszystko, co powiedziałem o sugestji dawnego, utrudnia tu porozumienie. Zaostrza się walka, gdy nowa sztuka dotyka sfery etycznej lub religijnej, co w poezji zawsze zachodzi, w sztukach plastycznych czasem. Wielki poeta ma swój sposób patrzenia na sprawy świata, swój kąt etyczny widzenia lub moralny: jego dzieło jest przecież nową wartością życiową,

w ogóle nową jego formą. Tu już zaczyna się walka o posiadanie. Ogół nie łatwo pozwala sobie wydrzeć moralność lub etykę, która zapewnia mu pewne korzyści, mniejsza o to, czy uczciwe.

Walka powstaje prawie zawsze na początku z powodu nieporozumienia. Rzecz to zupełnie naturalna. Artysta przez długą pracę duchową wżywa się w swój nowy świat, stwarza go sobie i oswaja się z nim, żyje już nim. — Ale świat ten jest dla słuchacza obcy — brak mu oswojenia się z nim. Gdy więc słuchacz, otrząsając się z sugestyi walczy i opiera się nowemu twórcy dzięki instynktowi samozachowawczemu — ma bowiem do czynienia z nowym twórcą, wobec którego chciałby zachować niezależność lub wyższość — chwyta się pierwszego lepszego rysu, który dlań jest przykry — lub wrogi i zwalcza go. W istotę bowiem wrogą jeszcze nie wniknął. Walka toczy się początkowo o nieporozumienie. Nigdy twórca przewidzieć nie może, co wywoła burzę... początkowo zawsze nie to, co było prawdziwie rewolucyjne. Ibsen uważał Branda za rękawicę rzuconą kompromisom i przeciętności, czyli całemu światu, który byt swój oparł na kompromisach. Sądził więc Ibsen, że Brand wywoła burzę, a wywołał zachwyty, bo tłum szanuje siłę nawet tę, która go biczuje. Przytem zarzutów nigdy nie odnosi do siebie. Ale Brandem zachwycono się właśnie z powodu nieporozumienia. Ogół lubi satyry, bo sądzi, że się, jak plotki, odnoszą jeno do bliźnich,

a Branda uważano za satyrę, co było fatalnem nieporozumieniem. Że rzeczywiście Branda uważano za satyrę, na to mamy niezliczone dowody we współczesnem dziennikarstwie, poznajemy to i z listów Ibsena. Tymczasem, jak wiadomo — ustępy satyryczne odgrywają w Brandzie zupełnie podrzędną rolę, a chodzi głównie o nieugiętą postać człowieka, dążącego do nowej wartości. Jeżeli jednak Brand i jego nowe wartości nie wywołały burzy, to wbrew wszelkiemu oczekiwaniu i ku wielkiemu zdumieniu Ibsena wywołały je „Upiory“. Powodem było również nieporozumienie. Uważano nihilizm moralny, panujący w Upiorach za postulat Ibsena, a jego za apostoła tego nihilizmu — władze duńskie wkroczyły i zabroniły wystawienia utworu, a krytyka go potępiła. W miarę, jak Ibsen posuwał się naprzód w swej twórczości, oddalał się coraz bardziej od pojęć artystycznych ogółu. To, co on uważał za część życia — za problem piekący, uważał ogół za propagandę jakiejś idei socyalnej, lub moralnej. Jest to zasadnicze nieporozumienie, które aż nazbyt często zachodzi między artystą a ogółem, dlatego wymaga bliższego omówienia.

Artysta nie jest nigdy moralizatorem, ani demoralizatorem. U największych artystów świata można zauważyć jedno wspólne stanowisko: psychologiczne. Najwyższą dla nich wartością jest samo życie i jego objawy i prawa psychologiczne, które jako konieczności niem rządzą. A jeśli ar-

tysta stwarza nowe życie, to — jak już zaznaczyliśmy — zawsze na podstawach naturalnych: jest to życie przyszłości, które wypływa z natury. U artysty, gdy tworzy życie, nie ma objawów niemoralnych, nie ma dobra, lub zła, lecz jest pewien szmat życia, podlegający koniecznościom psychologicznym. Artysta zbyt dobrze zna i odczuwa potęgę przyrody, by chciał jej dyktować konwencyonalne prawa, krępować ją jakąś moralnością. Zbrodniarz jest dla artysty równie drogi, jak męczennik. Dostojewski nie mniej kocha swoich przestępców, jak swoje chrystusowe postacie. Wie on bowiem, że życie ma swoje konieczności, wyższe nad prawo i nakaz.

Czy to znaczy, że artysta jest lub musi być nihilistą etycznym i moralnym? Wcale nie. I on może mieć swoje postulaty, ale te poddaje zawsze kontroli tych praw przyrody, których nic nie zmieni — kontroli praw psychologicznych. Artysta tworzy nowe życie, ale życie, nie widma pojęciowe. Może on przytem mieć swoje wierzenia — Dostojewski jest na wskrós chrześcijaninem, ale na punkcie zbrodni jest z pewnością deterministą. — Jego zbrodniarz zabija, bo musi zabijać z jakiegoś ciemnego wewnętrznego popędu, którego pokonać nie może. Takie stanowisko dyktuje Dostojewskiemu jasnowidzenie praw życia, a jego chrześcijańskie serce lituje się.

Gdy przeglądniemy literaturę wielką znajdziemy tęsamą przewagę życia i przejawów psy-

chicznych nad konwencją i prawem — tak u twórców greckich, jak u Szekspira, tak u Goethego, jak u wszystkich ludzi renesansu. Ale ogół przyzwyczajony do małostkowego wartościowania objawów życiowych i w teorii konserwatywny na punkcie zdobytych wartości, zwraca się do każdego autora z pytaniem: jakie więc twoje idee, jaka twoja konkluzya etyczna? A autor ze zdziwieniem odpowiada: „Idea? Żadnej nie chciałem wyrazić idei. Chciałem dać szmat życia, szereg postaci i ich przejść, a jeśli jakaś idea z tego wynika, to z pewnością nie jedna, ale wiele, tak jak i z każdego życia wiele idei wysnuć można. Ja zaś chciałem tylko dać cząstkę życia“. Takby niejeden rzekł i tak niejeden mówi; Goethe pytany o ideę Fausta odpowiada w podobny sposób (Eckerm.). Wysnuwa ostatecznie myśl „Durch Hölle und Erde zum Himmel“, ale i ta, jak sam przyznaje, nie przystaje do całości. Faust jest w jego oczach czemś niewymiernem. I Ibsen gniewa się ciągle o podsuwanie mu idei, za których propagatora go uważają, bo wkłada je w usta swoich postaci. I tak Branda uważała jedna naiwna wielbicielka za twórcę nowej religii, aż jej Ibsen wyjaśnił, że Brand może być taksamo księdzem, jak poetą, lub rzeźbiarzem i t. p. Stan kapłański jest tu przypadkiem tylko. „Brand — pisze w liście z 11. czerwca 1870 — ich ein ästhetisches Werk ganz und durchaus“, wszelkie uboczne idee usuwa stanowczo. Podobnie z goryczą pewną pisze o wspo-

mnianych zarzutach, dotyczących nihilizmu w „Upiorach“ (Rzym 6/I. 1882). „Und doch — woła — steht im ganzen Buch nicht eine einzige Einsicht, nicht eine einzige Äusserung, die auf die Rechnung des Autors käme“. „Es weist nur darauf hin, das der Nihilismus unter der Oberpflanze gärt“. Tak się to nieraz Ibsen broni przed zarzutem propagandy, o której nigdy nie myślał. Publiczność zaś stale i chętnie bierze zdania osób za zdanie autora, nie wiedząc, że on stoi ponad swemi postaciami (jak powyżej).

Nie wspominałbym o tych nieporozumieniach, gdyby one nie sięgały istoty rzeczy, gdyby nie były zasadniczemi. Ogół szuka wszędzie wniosków, praw, wartości — szuka dla dzieła artysty rubryki w swoich zapatrywaniach etycznych i moralnych — a artysta daje w pierwszym rzędzie życie i ludzi, życie niepowседневne i ludzi poruszanych tem, co najgłębsze na ziemi. Ogół zaś szuka formułki, którą mógłby dzieło zbyć, a sztuka, jak życie jest zbyt skomplikowana, by ją formułką zbyć można. Uczony snuje wnioski i prawa z życia i sztuki, ale artysta tworzy życie, jak je przyroda tworzyła i źle jest, gdy całe dzieło służy jednej idei.

To głębokie nieporozumienie bywa zawsze powodem utarczek. Kryje się po za niem głębsza walka, którą nazwałbym utylitarną. Ogół chce mieć sztukę na swoje usługi i toczy o to walkę świadomie, lub nieświadomie. Świadomie czynili to książęta renesansu, trzymając na dworze swym

poetów i kupując u nich to, co się dało. Wielcy oczywista czynili małe ustępstwa, ale mali poeci sprzedawali swoją muzę na usługi swych panów. Oczywista, że nie wszyscy książęta popierali muzę ze względów egoistycznych — byli bowiem wśród nich i czciciele sztuk, — ale większość była interesowaną. Pominę już Aretina, który był na żołdzie różnych mocarzy, płacących mu, by ich chwalił, lub przynajmniej nie ganił. Każdy prawie naród miał swoją „dworską poezję“, a ta zaprzęgała zawsze sztukę do rzeczy mniej lub więcej niegodnych. Słyszeliśmy, jak wielcy artyści musieli zdobywać swą samodzielność, jak często z powodu kaprysu musieli pokutować w więzieniu lub uchodzić ze swego miasta. Talenty małe tonęły w pochlebstwie, lub schodziły na portrecistów swych dworów. — W nowszych czasach przybrała ta walka jeszcze przykrzejsze może formy. Książę bowiem mógł się rozumieć na sztuce i znać jej tęsknotę za swobodą... mógł oczywista, nie musiał... Ogół zaś daje znacznie mniejszą gwarancję smaku i grozi zazwyczaj głodem... Nie biorąc jednak tragicznych momentów, musimy zauważyć, że ogół chce nagiąć sztukę w najlepszym razie do swej potrzeby orientacji — chce drogowskazu i korzyści. W innych wypadkach chce artystę nagiąć do swoich wierzeń religijnych, do swoich dogmatów moralnych... zawsze zaś do służby społecznej, lub wychowawczej w swoim pojęciu. Nie czyni zaś tego niewykształcony tłum, lecz właśnie ludzie wy-

kształceni. Przepęstwa religijne, moralne mogą stać się groźne, ale wszelka swoboda ściąga niechęć. Znane są walki o to, czy sztuka ma służyć celom społecznym, czy być wolną. Wszędzie pozytywiści toczyli o to walki, by sztukę zaprząć do pług. Mogli to być ludzie wielce szanowni, ale żądali od sztuki tego, co się sprzeciwiało jej istocie. Podobna walka do toczonej u nas między pozytywistami a symbolistami, czy Młodą Polską, wrzała i w Rosyi za czasów Dostojewskiego i nikt się nie zdziwi, gdy się dowie, że Dostojewski był za sztuką, która nie służy żadnej tendencji. Ruski mistrz dowcipnie tłumaczy w swoim pamiętniku, że sprzeciwia się tendencji, ponieważ dzieła, służące jej nie mogą jej osiągnąć. Gdy dzieła, służyć będą życiu i kreślić je będą z prawdą psychologiczną, wówczas jak ze życia słuszna i rozwojowa tendencya, jako wniosek, sama wyniknie, notabene, jeżeli jest słusznym wynikiem skreślonego życia. Walka o tendencję w sztuce była tylko jedną z licznych i odwiecznych prób zakucia sztuki w niewolę, zaprzęgnięcia jej w rydwan doktryn przeróżnych o życiu i jego celach.

Widzimy więc, że ogół, domagając się gorąckowo „idei“, zamiast życia, dąży conajmniej do orientacyi i korzyści orientacyjnych. Sam zaś, tkwiąc w bagnie chaosu wartości strzeże ich przed sztuką podobnie, jak przed wiedzą i życiem i stara się sztukę zaprząć do służby społecznej, a wła-

ściwie pod tym pozorem do służenia swoim doktrynom społecznym, religijnym i moralnym.

O tę wolność sztuki toczono od wieków ciężkie walki, których formy się tylko zmieniały, treść zaś pozostawała tasama.

Prócz psychologicznego punktu patrzenia ma jeszcze artysta swój artystyczny. Artysta, żyjąc ze swoim tworem żywa się z nim — żywa się nietylko ze swoim wyobrażeniem ludzi, ale i z wyobrażeniem świata. Przyroda staje się dlań tak drogą, jak człowiek. Nietylko zbrodniarz i męczennik są mu równie zrozumiali i drodzy, ale każda cząstka przyrody. Każdy kamień, każde drzewo zaczyna żyć i staje mu się równie cennem, jak człowiek. Nihilizm więc etyczny, a raczej miłość ku wszystkiemu, co stanowi świat, podbija coraz bardziej duszę poety. Świat bowiem jest jego tworem, on jego cząstką. Panteizm leży w naturze artysty... Tu schodzą się Goethe z Hebbel i Słowackim, Mickiewicz z Przybyszewskim — Panteizm nie jako wiara zdecydowana, ale jako poczucie, że dusza-bóstwo jest w każdej kroplicy rosy, w każdym ziarnie kamienia. Cząstką tej całości czuje się też artysta. Mickiewicz czuje się kosmiczną potęgą w improwizacji, Przybyszewski cząstką szalejącej przyrody (*Homo sapiens*), Słowacki duchem, który żył w roślinie i kamieniu i w descencyi przeszedł w ciało Króla Ducha. Podobną cząstką świata czuje się Hebbel, jak czuje też swoje zespolenie z przyrodą. „Der Künstler —

pisze — sieht nichts, als das ganze und in jedem Gliede sein Spiegelbild; wenn der Stein zerschlagen wird, so bedenkt er nicht mit klugem Geist, dass dieser es nicht empfindet; er sieht ein Auflösen eines Seins in seine Urelemente bei dem Stein nicht weniger, bei dem Menschen — da steckt das Verbrechen — nicht mehr. Um dahin zu gelangen sei das Ziel eines jeden, der vorzudringen wünscht zur Anschauung und Auffassung, oder zu selbsteigener Tätigkeit im Gebiet wahrer Kunst; nur dann würdigt ihn die Natur durch seinen Mund ihre innersten Geheimnisse auszusprechen, wenn er sich bestrebt nicht bloß für ihre Donner, sondern auch den leisesten Hauch ihrer immer lebendigen Schöpfungskraft empfänglich zu sein. Wenn du den sterbenden Laokoon siehst, sollst du nicht weniger, aber wenn die Blumme vertrocknet, sollst du mehr empfinden“.

(1836 r. Tagebücher). Umyślnie przytoczyłem dłuższy ten wywód, bo on wprawdzie skrajnie, ale dobitnie wyraża to, co artysta w niższym, albo wyższym stopniu czuje. Takie są węzły, łączące artystę z przyrodą, które wpływają w wysokim stopniu na jego światopogląd i na jego etykę, a bywają często kamieniem obrazu u słuchacza. Jak z jednej strony stanowisko psychologiczne, które rozumie, a nie sądzi swoich postaci ludzi, tak i to drugie, zmienia zapatrywania artysty. Ileż przesądów skrepowałoby słowo artysty, zanimby ono śmiało się objawić, ileż więzów obyczajowych, lub

konwencyonalnych, że już o przyjętych etycznych zmilczę. Gdyby któryś z artystów dzisiejszych ważył się prawdę swoich przejść bez obsłonek wypowiedzieć tak, jak one z przyrodzenia wynikają, zabrakłoby kamieni na świecie. Odważni mówią, ale ileż i oni tają pod przymusem? Gdyby tak ośmielili się patrzeć na człowieka, pod kątem praw stworzenia Bożego w ogóle? Wielcy, jak już wspominaliśmy, mają cząstkę tej odwagi, ale brakło jej czasem nawet Goethemu, który chyba jasnym okiem patrzył na wszystko. — Tęsknił on za tą nagością słowa, którą miał świat starożytny. Mając lat 75 pokazuje Eckermannowi wiersze, których pomimo wysokiej wartości ludzkiej, z powodu ich nagości nie śmiał wydać i skarży się: 1824 25/2 „könnten Geist und höhere Bildung ein Gemeingut werden, so hätte der Dichter ein gutes Spiel; er könnte immer durchaus wahr sein, und brauchte sich nicht zu scheuen, das Beste zu sagen“. Albo odnośnie do innych stosunków: Allein mit meinem Namen und Stande habe ich nicht weiter gebracht, als dass ich, um nicht zu verletzen, zu der Meinung Anderer schwiege (1824 27/1 Eckerm.). Miłość ku wszechstworzeniu, panteizm twórców przyjmuje ogół tylko wtedy życzliwie, o ile nie sprzeciwia się przyjętemu stanowi rzeczy. Tymczasem dla twórcy wszelki objaw przyrodzenia ma swoje wyższe uprawnienie; oko jego przenika jego celowość — prawo natury jest dla artysty prawem Bożem,

bo gdzież Bóg jaskrawszemi zgłoskami swe prawa wypisał, jeśli nie w tworach przyrody, które są jego objawieniami. Dla artysty wszystko żyje, on od wieków patrzył antropozmoficznie na naturę; każda jej zmiana — rodzenie się wiosny i obumieranie jesieni — budziło w nim swe echo. Ale nienawiść jego ścigała wszystko, co gwałci prawo przyrodzone; albo smutek go gnębił, gdy i to gwałcenie zrozumieć i gdy mu przebaczać musiał. Na tych prawach istotnych budowała się etyka altruizmu. W etyce swojej strzegł się artysta istoty krzywdy, ogół zaś pozoru, a w tym wystrzeganiu się pozoru, dopuszczał się często istotnej zbrodni.

Etyka twórcy opiera się na miłości wszechrzeczy, nieskrępowanej więzami prawa, lub obyczaju. W pozorną kolizję ze swoją etyką wchodzi artysta tylko wtedy, gdy chodzi o jego dzieło. Dzieje się z nim to, co z każdym człowiekiem, gdy chodzi o jego dziecko. Wszystko w nim skupia się około dzieła, jak już wspominaliśmy. Z wszystkiego coby dziełu mogło szkodzić otrząsa się artysta. — Jakkolwiek trywialnie brzmi to porównanie, jest on podobny do kobiety, noszącej płód w swem łonie. Łada zewnętrzne wstrząśnienie może życie przyszłe zabić. To, co mówię nie jest wcale przesadnem. Wiemy, że Ibsen, pisząc Juliana Apostatę obawia się zmiany miejsca (a bał w Rzymie), gdyż ta może się odbić na nastroju całości. Życie artysty skupia się wtedy z całą intensywnością około jednego tematu i wtedy toczy

się zawzięta wewnętrzna walka, która izoluje wszystkie czynniki zewnętrzne, nienależące do dzieła. Artysta obcuje wtedy tylko ze swojemi postaciami, wszystko zaś zewnętrzne, wszelkie przejścia, które mogłyby na nastrój szkodliwie wpłynąć, usuwa. Wtedy niema ani znajomych, ani przyjaciół. Towarzyszką jego jest samotność. W ciszy toczy się dopiero najgłębsza walka z t e m a t e m samym; z ciemności wydobywa go autor na światło — z ciemności wspomnień swoich. Wiele bólu i trudu kosztuje zanim, wszystko się jasno we wyobraźni jego skryształizuje, a więcej zanim słowo wszystko oblecze. Mamy na to świadectwa takich, którym wszystko według mniemania ogółu szło, jak z płatka. Ibsen walczył szczególnie ze swoim Julianem. W listach skarży się, jak trudno mu dawną epokę wskrzesić. „Mit Julian ringe ich ständig“ (4/4 1872 do Brandesa), albo „Das Ungeheuer Julian hat mich noch so fest in seinen Krallen, dass ich ihm nicht entschlüpfen kann“ (23/7 1872). Takie zwierzenia wracają ciągle jako refren, a kończą się przy dokonaniu dzieła westchnieniem ulgi: „Dieses Stück ist eine Herkulesarbeit gewesen, nicht wegen der Ausarbeitung — die ging leicht — sondern wegen der Mühe, die es mich gekostet hat, mich frisch und anschaulich in eine so ferne und fremde Zeit einzuleben“... „Verschiedene Jahre meines Lebens sind diesem Buch geopfert worden“.

Ibsen tworzył z trudnością pomyśli ktoś.

Dziwnie jednak z jego zeznaniami godzą się zwierzenia ulubieńca bogów — Goethego, który 150 tomów dzieł po sobie zostawił. Oto takimi słowy poucza młodego Eckermanna (1823 23/9). „Hat man... ein grösseres Werk im Kopfe, so werden alle Gedanken zurückgewiesen und man ist für die Behaglichkeit des Lebens selbst so lange verloren. Welche Anstrengung und Verwendung von Geisteskräften gehört nicht dazu, um ein grosses Ganzes in sich zu ordnen und abzurunden und welche Kräfte und welche ruhige ungestörte Lage im Leben, um es dann in einem Flusse auszusprechen“.

Sprawdzają się słowa Mickiewicza, że myślłam się, zanim się w słowa przyoblecze.

Kreślę umyślnie dokładniej walkę toczoną o samo dzieło, by tem etykę samą, dotyczącą dzieła uzasadnić... Zresztą walka ta wewnętrzna jest jednym z najważniejszych czynników twórczych.

Wspominałem w jednym z poprzednich rozdziałów o roli wahania się, które poprzedza wzmocnienie się wiary w siebie danego indywiduum. Tu, gdy mowa o wywalczaniu dzieła, jest miejsce odpowiednie i na borykanie się twórcy z własną słabością i autokrytyką. Mozół, który stwarza dzieło, wywołuje i swoje znużenie, a gdy rezultat nie zadowala jeszcze pracownika, wtedy budzi się w nim gorycz i zwątpienie, zwątpienie we własne siły. To jest może najcięższą próbą artysty, ale równocześnie kamieniem probierczym jego roz-

woju. Zwątpienie jest jednak obosieczne i staje się niekiedy zgubą dla twórcy — albo filtrem jego twórczości, przez który przechodzi szczerozłoty już tylko płyn. Słusznie też twierdzi Hebbel, że kto do 20 lat źle pisuje wiersze nie jest jeszcze straconym, ale kto w nich znajduje upodobanie pożegnał się z rozwojem.

W pierwszych stadyach rozwoju zwątpienie bywa częstym gościem twórcy. Najbardziej wzruszający obraz walki spotykamy u Hebbła. Im cięższe warunki zewnętrzne, tem intensywniejszą ona musi być. Na początku zjawia się zwykle pytanie, czy też u twórcy jest talent i powołanie, czy tylko ambicya. Jest to najboleśniejse pytanie i to zaraz na progu, na które artyści tworzeniem starają się odpowiedzieć. Słabsi stawiają to pytanie drugim, silniejsi, a bardziej skryci, łamią się ze sobą w skrytości ducha. Ciężka to walka, bo sztuka jest u nich kwestyą życia. Może nieściśle powiedziałem sztuka — rzechym powinien: w ogóle wyższe dążenie, „tęsknota za inną formą życia“. Gdyby twórcę spotkał tu zasadniczy zawód, życie jego stałoby się martwem, świat pustynią bez celu. Hebbel zanotował w pamiętniku swoim taką chwilę przełomową, którą kończy myślą, że tak dalej być nie może (31/12 1836). „Aüsserlich handelt es sich um Begründung einer Existenz durch literarische Bestrebungen, auch innerlich kann dieser zwischen überflutenden Fülle und grässlicher Leere hin und herschwankende und gleich dem eines

Trunkenbolds auf und absteigende Zustand nicht lange mehr, fortbestehen.“ Długo jednak trwa ten chaos, z którego coś ma się zrodzić. U Hebbła już po wybitnych dziełach spotykamy się jeszcze z zupełnym upadkiem otuchy, który nam jednak tem piękniej charakteryzuje tę szczerze, a gorąco do celu dążącą postać. „Mein Leben — słyszymy smutny refren — ist eine langsame Hinrichtung meines inneren Menschen“ (13/9 1839). Albo wyznanie: „ich muss bekennen, ich kann mit dem Schicksal, aber ich kann nicht mit mir selbst zufrieden sein. Die Elemente, aus denen ich bestehe tosen und gären noch immer durcheinander“. Ale to szczerze i gorące pragnienie i walka zdobywają krok za krokiem to, co nazywamy pewnością powołania i spokojem.

Powoli poznaje Hebbel, że wnikanie w istotę rzeczy i zdolność kształtowania ciągle u niego wzrasta (13/7 1840). Zdobył to wierną służbą u swej bogini. „Wäre ich Gott und jeder Menschenpflicht so treu, wie ich der Kunst bin, dann könnte ich jedem Richter stehen“ (2/3 42). Czuć z tego powiedzenia, że każdy nerw jego oddany jest sztuce, która stała się jego świątynią życia. Każda myśl rozwoju jest już jej poświęcona. Poeta wszystko skupia w jednym ognisku — promienie inne odrzuca. I tak po długim borykaniu się ze sobą, po długim oczyszczaniu duszy, by dostojną była świętości, może wreszcie wyrzec (2/3 42): „Wenn irgend etwas in meiner Seele ewig ist und wenn

sie einen Mittelpunkt hat, so ist es mein Talent für Poesie“. Ale kto dąży wiecznie, ten walczy wiecznie. Nie jest to też ostateczny tryumf Hebbła, bo takiego ostatecznego właściwie nie ma. Więcej tylko coraz pewności powołania, pomimo sądów postronnych, pomimo nędzy i tego, co najgorsze — upokorzeń. Tych artystom nigdy nie szczędzono. — Gdy nakładca Campe odrzucił wiersze Hebbła pisze on: „Zweimal war ich bei ihm, er behandelte mich schlecht von oben herab. Ich muss zum dritten mal zu ihm gehen, ich bin es den Meinigen schuldig. O dem kalten berechnenden Menschen, dies glühende totwunde Dichterherz“ (26/6 42). Komentarza nie trzeba. Do morza goryczy i upokorzeń można dorzucić i to, co Wagner pisze w liście do Liszta: „Ich kann betteln, ich könnte stehlen, um jetzt meine Frau, wenn auch auf kurze Zeit heiterzumachen“ (9/7 49). Czasami gorycz przelewa się przez brzegi kielicha. — Są chwile w których artysta z powodu tych starć zewnętrznych rzuciłby wszystko. Są to oczywista przemijające chwile, które raczej znamionują głębię upokorzenia. I tak pisze Wagner, że w chwili, gdy Liszt wystawiał jego Tannhäusera, doznał tak bolesnych i bezczelnych obraz od intendanta, że myślał o rzuceciu sztuki, i zarabianiu pracą wyrobownika na chleb codzienny, by dłużej nie być wystawionym na ataki despotyzmu złośliwej ignorancyi (9/2 1849).

Nie chcę się dłużej rozwodzić nad temi naj-

boleśniejzemi stronami z życia twórców, kiedy ich brutalność świata nogą gniecie i policzkuje. Michała Anioła papież Juliusz II. bił kijem w przystępie gniewu, Benwenutowi Cellinemu za pracę jego nie płacono, włóczono go zaś po sądach, gdy niezapłaconej rzeczy nie chciał zwrócić, a gdy umarł Klemens VII. oskarżono mistrza o kradzież drogich kamieni w Zamku św. Anioła. Podobnego podejrzenia nie uniknął także Michał Anioł... A Fidyasz? Zdaje się, że klątwa potwarzy od wieków ciąży na tem, co najczystsze. Są to zbyt znane rzeczy, by o nich pisać, a jednak trudno wstrzymać pióro, gdy się czyta świeżą krwią tętniące słowa Wagnera: „Ach Kinder gäbet ihr mir, wie einem mittelmässigen Handwerker zu leben, Ihr solltet wahrlich Freude an meinem ungestörten Schaffen haben, dass Euch alles gehören sollte“ (7/9 49). Za tak małą cenę, tak wiele! Nie pisałbym o tem, gdyby właśnie tym ludziom nie trzeba było oparcia bardziej, niż innym. Wrażliwe natury łatwiej popadają w melancholię i łatwiej dzwigają się. W chwilach ciężkich trzeba im oparcia i duchowego pokrzepienia. Jakkolwiek wielki artysta wyrzeka się uznania ogółu, musi jednak mieć za sobą bodaj niewielu. Przyjaciele są w samotnem życiu twórcy tą podporą. Ich słowo ożywcze wysnuwa często z duszy twórcy to, co w niej drzemie — przyjacielom zawdzięcza twórca zwykle to, co i wielkim poprzednikom. Oczywista, że ci muszą stać na

pewnej wyżynie i rozumieć dzieło twórcze. „Ich habe Herzensstärkung nötig, das leugne ich heute nicht, (5/6 49) pisze Wagner, du allein würdest am besten im Stande sein, alles Tüchtige, was etwas noch in mir stecken mag herauszuschlagen, denn an dir würde ich mich am besten erwärmen“. Przypomina się stosunek Mickiewicza do przyjaciół w epoce walki romantyzmu z klasycyznością i w chwili, gdy go emigracja w Paryżu opuściła, a on z tęsknotą zwracał się ku Polsce, pisał Tadeusza i kończył go rzewnym epilogiem:

I przyjaciele wtenczas pomogli rozmowie
I do pieśni rzucali mi słowo po słowie:
Jak bajeczne żórawie na dzikim ostrowie,
Nad zaklętym pałacem przelatując wiosną
I słysząc zaklętego chłopca skargę głośną
Każdy ptak chłopcu jedno piórko rzucił
On zrobił skrzydła i do swoich wrócił.

Kiedy więc takie walki zewnętrzne toczyć musi artysta w mniejszym lub większym stopniu, nic dziwnego, że dla ochrony swego dzieła musi wszystko skupić i otoczyć je zbroją niejako. Jest to samoobrona ze względu na przyszły twór. Autor myśli odtąd o wszystkim, coby go mogło rozwinąć duchowo i zdobywa to gorączkowo. Wnikanie w życie i jego walki każe mu siebie jako człowieka pogłębić nie tylko dla życia, ale dla dzieła, bo dzieło jest niezupełne, jeżeli człowiek jest niezupełny. Wielki talent wnika w tajniki przyrody różnemi drogami. Czyni to już

z wrodzonego pociągu, ale i z myślą o dziele. Goethe twierdzi wprawdzie, że nigdy nie patrzył na przyrodę dla celów artystycznych — na to zbyt był przyrodnikiem i zbyt bezpośrednim, ale wiedział, że wchłaniając w siebie te wrażenia zyskuje odpowiedni punkt widzenia, który też wszędzie w jego sztuce występuje. „Ohne meine Bemühungen in den Naturwissenschaften — pisze sam — hätte ich die Menschen nie kennen gelernt, wie sie sind“ (13/2 29). Czy artysta zwraca się ku bezpośredniej przyrodzie człowieka, czy ku jego dziejom, zależy od skłonności jednostki. Bardzo przywiązani do ziemi Goethe i Ibsen zajmowali się przyrodą, bujający w sferach tęsknot Schiller i Hebbel wglądali w dzieje ludzkości. U nas więcej przywiązania do rzeczywistości widzimy u Mickiewicza, a pociąg do historii u Krasińskiego. Oczywiście, że oba pierwiastki mogą obok siebie występować, jeśli oba są niewybitne. W późniejszych swoich latach wniknął Słowacki na swój sposób w tajemnice przyrody. O malarzach i rzeźbiarzach tu nie mówię, bo anatomia jest nieodłączna od ich studyów, jako i teoria barw i perspektywy.

Nie znaczy to, że każdy artysta musi się naukowo temi wiadomościami zajmować — niektórzy to czynili i wyszło im na dobre — ale znaczy, że każdy musi wniknąć w przyrodę człowieka i jego przejawów, wniknąć w przyrodę samą

i przeszłość — a każdy czyni to na swój sposób, aby się wzbogacić i uzbroić.

Pragnienie poznania sięga nietylko w głąb, ale w szerz; mało kto posiada taką potrzebę zwiedzania świata, jak artysta. Nie jest to li tylko ciekawość, lecz potrzeba. Janicki, chłopak wiejski marzył o włoskim kraju i nie uspokoił się, aż się znalazł na niwach Mantuańskich. Był czas, kiedy te podróże łączyły kultury różne ze sobą. A o znaczeniu budowy tych kultur, jednej na drugiej mówiłem już — chodzi tu więc nie o samo bogactwo wrażeń. Różnica kultur budzi myśl, różnica form bogaci fantazyę. Twórcy czynią to ze świadomością celu. Mickiewicz przez lata całe stara się o wyjazd jeszcze za czasów kowieńskich. W Polsce też literatura stała wysoko w tych epokach, gdy artyści utrzymywali kontakt z wysokimi kulturami — renesansem, francuską lub niemiecką. Ibsen wyraźnie jako cel swoich wędrówek wymienia rozszerzenie swojego widnokągu i kultury. Łączy się z tem oczywista praca, wnikająca w istotę poznawanych kultur. Hebbel, jadąc do Kopenhagi zna czy sobie program: „Bedeutungsvoll in jeder Beziehung wird die Reise für mich werden. Ich hoffe, sie soll äusserlich zu meiner Existenz verhelfen, und auch innerlich die letzte Hand an mich legen“ (3/9 1842). Goethe przed innymi zdaje sobie z tego sprawę... on, który miał dużo pociągu do domowego życia. Gnały go jednak wyższe cele. „Wen nicht grosse Ziele

in die Ferne treiben, der bleibt weit glücklicher zu Hause“ (Eckerm. 22/2 1854). Gorączkową można nazwać tę żądzę rozszerzenia swojego horyzontu, wzbogacenia swej istoty wielkimi wrażeniami, które rozwojowo działają na duszę poetów. Nie jest rzeczą przypadkową, że poeci całej Europy pielgrzymują do Włoch. Te bowiem wrażenia wielkie, które zdołały rozwinąć pokolenia renesansu muszą i na nowe pokolenia korzystnie oddziaływać. Jest to premissa słuszna, która dotychczas nikogo nie zawiodła. To samo słońce, te same góry i błękitne morze ciągle taksamo wyczarowują z pączków dusz zdrowych kwiaty. Prawda, że prócz przyrody przybyło jeszcze mnóstwo tworców ducha starożytnego i średniowiecznego, które czynią Włochy siedliskiem trzech kultur obok siebie i wielkich kultur. Twórca szuka warunków korzystnych dla tworu. Włochy stanowią też epokę w życiu wielu twórców, dość wymienić Göthego, który odtąd zwrócił się „ku stołom Greków“, Mickiewicza, w którego poezji pobyt w Rzymie wywołał zwrot i Ibsena, który Włochom zawdzięcza najpiękniejsze swoje dzieła.

Dążę do tego, że artysta skupia w sobie wszystko i szuka tego, co może jego i dzieło rozwinąć. Czasami za daleko posuwa się twórca w pieczołowitości o swoje dzieło, jak to czynią i rodzice z dziećmi. Zadaleko t. z., że wchodzi w konflikt z własnym sumieniem, w ł a s n e m podkreślam, nie ze sumieniem ogółu. U największych artystów

stoi człowiek ponad dziełem, ale Hebbel ma między innymi i takie smutne zeznanie (19/3 42): „ich habe das Talent auf Kosten des Menschen genährt.“ Że za nim wielu może to powtórzyć, to znane. Ale kto zna ciężką walkę o dzieło, krwawą i pełną upokorzeń, wybaczy, a może więcej, niż wybaczy. Dla ochrony dzieła w chwili jego powstania konieczny jest pewien egoizm i wyłączność. W ognisku pragnień świeci jedna myśl o niem. Wszelkie inne momenta życiowe schodzą na dalszy plan i stają się dla człowieka obojętne, ba nawet nienawistne, jeżeli szkodzą dziełu. Konflikt ten może być tragiczny. Jakże ponuro brzmią te z tajników serca wyrzucone słowa: „Schüttle alles ab, was dich in deiner Entwicklung hemmt und wenn's auch ein Mensch wäre, der dich liebt, denn was dich vernichtet kann keinen anderen fördern“ (15/2 45 Hebbel). Słowa pełne ciemnej grozy i okrucieństwa. Sztuka bowiem bywa okrutną panią i krwawych żąda ofiar tak, jak życie. Nie na darmo naiwny pierwotny człowiek obrażał sobie Bogów, jako łaknących krwawej ofiary, gdy widział, ile ich życie mu wydziera. Słowa te Hebbela są tajnym i bolesnym wyrazem tego, co niejednen artysta w duszy powtarzał.

Jeżeli artystom dla dzieła trzeba pewnego stopnia egoizmu, trzeba im go z tego właśnie powodu, że go mało w naturze swojej mają. Wrażliwość ich i czucie w różne przegina ich strony. Każdy od nich czegoś żąda, każdy chciałby ich

według swoich upodobań formować, do rydwanu swoich idei zaprząć, a jeśli nie idei, to potrzeb często efemerycznej natury. Każde zaś rozstrzelenie twórczości, rozprószenie sił na rzeczy niegodne mści się na rozwoju i na dziele. Nie należy tego mieszać ze wszechstronnością, która ratuje twórcę przed wyczerpaniem się i znużeniem. Jeśli Leonardo potrafi i obraz stworzyć i posąg wykuć i maszynę wynaleźć — jest wszechstronnym. Ale jeśli artysta trwoni siły na rzeczy, które nie są twórczością, które nie wyężdżają jego mięśni, które są dlań igraszką próżności, a nie pozostawiają stałych śladów i nie są wyrazem głębokich pragnień — wtedy jest marnotrawcą. Mnóstwo zaś pokus dla duchowo bogatych gotuje ogół — pozwala im błyszczeć nawet fałszywymi brylantami — rozprasza ich siłę twórczą, bo każda praca nawet lekka wyczerpuje, a czas się nie wróci. I stąd potrzeba egoizmu. Niektórzy z nowszych twórców wypowiadają to wprost. Gdy Brandes przechodzi epokę wahań i walki, radzi mu Ibsen, który się już zbliża ku epoce równowagi ducha: „Was ich ihnen vor allen Dingen wünschen möchte ist ein richtiger Vollblutegoismus, der für Sie die Triebfeder werden kann auf eine Weile nur sich und ihrer Sache Wert und Bedeutung beizumessen und alles andere als nicht existierend zu betrachten. Halten sie — dodaje zaraz — dies nicht für ein Zeichen einer gewissen Brutalität in meiner Natur. Sie können ja doch ihren Zeitgenossen

auf keine bessere Weise nützen, als durch Ausmünzung des Metalles, das Sie in sich tragen“ (24/8 71). A więc egoizm dla altruizmu, czyli rzeczywisty altruizm, bo czemżesz rzeczywiście mogą artyści ludzkości służyć, jeśli nie talentem? Jest w tem nietylko ekonomia rozwoju, ale i ekonomia korzyści; cofnięcie małej przysługi jednostkom, by oddać wielką ludzkości. Dziwna rzecz, że tęsamą radę daje Wagner Lisztowi — i tym razem bardziej uświadomiony artysta, mniej uświadomionemu. Wagner dziwi się, że Liszt przy swoim talencie nie zabrał się jeszcze do większego dzieła i pyta: „Ist er bei seiner vollendeten Individualität zu wenig Egoist? Ist er zu liebevoll, wie Jesus am Kreuze, der allen hilft, aber nicht sich“ (5/6 49).

Głębsze to słowo, niż niejednen przypuszcza. Wiele wahań, zwątpień i walk stoi na drodze do dzieła. Jest jeden jeszcze stan groźny dla artysty. Oto ten, gdy nosi w sobie dzieło, a nie wypowiada go wcale. Niezadowolenie z tego, że go nie stwarza, rodzi często myśl, że w ogóle do dzieła niezdolny. Powstaje beznadziejność i rozterka duchowa. Zamiast przekonać siebie czynem o możliwości lub niemożności tworzenia, boryka się ze sobą w myśli i znajduje się raz na szczycie fali blisko nieba, drugi raz na dnie odmętów blizki rozpaczy. Sama twórczość bywa często kuracją. Każdy bezczyn — fizyczny, jak duchowy wywołuje omdlenie sił, czyli nudę kapryśną. Każda czynność fizyczna, czy duchowa jeżeli nie przeko-

nywa o sile, to w każdym razie ją wzmacnia (lub wreszcie przekonywa autora, że dzieło przekracza jego siły). „Jestem pewny — pociesza Ibsen Brandesa — że i pan znajdzie lekarstwo, które wypędzi chorobliwą materię z ciała. Energiczna produkcja jest znakomitą kuracją“ (24/8 71).

Widzimy więc, jak dla samoochrony dzieła wytwarza się specjalne niejako sumienie — którego główną wartością staje się dzieło. Jest to podobne do walki w obronie potomstwa w naturze. Dzieło więc z jednej strony rozdwaia ludzi między sobą, z drugiej rozdwaia samego człowieka tworzącego, o ile przyczyna, hamująca twórczość leży w nim samym. Człowiek twórczy staje się sędzią tych swoich właściwości, które go wstrzymują, stara się zabić w sobie tego drugiego człowieka, który mu ciąży kulą u nogi. Ta walka może również być tragiczną, jeżeli jej twórca ulegnie. W każdym razie walka ta rozstrzyga o losie artysty. On sam siebie przetwarza, musi w sobie zmienić to, co jest ołowiem. Pierwiastkiem hamującym mogą tu być najróżnorodniejsze czynniki... zalety, jak błędy. Leonarda hamowała zbytńa skrupulatność i wymagania, może przewyższające ludzkie siły, Byrona wieczna negacya, która przeczyła nawet temu, co dobre. Jednego gnębi pociąg zbytńi do ludzi, drugiego zbytńie od nich stonienie. Tamtemu brak skupienia, temu wrażeń, innym apatya, lub gorycz wytręca pióro z ręki. Wiemy, że sam Goethe miewał takie chwile...

Gdyby Ifigenię i Tassa byli ludzie inaczej przyjęli, byłby im — jak powiada — darował tuzin tak cennych dzieł (Eck.). Multatuli rozgoryczony nie kończy w ogóle Waltera. Jednym słowem: każdy dźwiga inny kamień, a niejeden ciężko ze swym ciężarem się boryka. Bardzo ciekawą jest walka Hebbła ze swoją apatyą, albo Słowackiego z melancholią. Hebbel zamknięty w sobie, stoniący od świata i ludzi zupełnie, skłonny do hypochondryi, czuje nieraz, że musi się zmienić i więcej słońca do swej komnaty wprowadzić. Na kartkach jego pamiętnika wraca ciągle ta skarga i życzenie zmiany. „Ich kann mich nicht... wieder in einen hypochondrischen Winkel zurückziehen, ich muss mit Menschen verkehren und es ist gewiss Zeit, dass ich das endlich lerne“. Inaczej, choć podobnie brzmią humorystyczne słowa Słowackiego: „O melancholio Muzo skądeś rodem, czyś ty chorobą jest epidemiczną“ i t. d. Wyrazem łamania się ze słabością jest także jego Kor-dyan. Ibsena szatan nazywa się „twardością“ i problemowi temu, jak twardość serca niszczy dzieło Branda i odstręcza lud, poświęca cały dramat. I znowu brzmią nam w uszach jego słowa, że poezya jest odbywaniem sądu nad własnem ja. Dzieło tu należy pojmować w szerszem znaczeniu słowa. Hebbel odbywa często gorzki obrachunek z własnem sumieniem twórczem. W noc wigilijną nowego roku 42 pisze w pamiętniku „Gearbeitet habe ich das ganze Jahr nichts, ein paar Gedichte

sind entstanden, ich s c h ä m e m i c h die Lumperei aufzuführen — Literarisch bin ich fast tot.“ Tego rodzaju wyrzuty sumienia są u niego częstym objawem.

Tak więc dwie etyki walczą ze sobą w twórcy, etyka wobec świata — ogólna — i etyka dotycząca dzieła jego. U twórców jednak najwyższej miary etyka pierwsza zwycięża, gdyż życiowe wartości stoją u nich ponad wartościami sztuki. I tak u twórców najwyższej miary spotykamy się z takim faktem, jak u Mickiewicza, który będąc w pełni twórczości poświęca ją dla czynu. Jeżeli ten fakt, stanowiący szczyt etyki jest prawie odosobniony w świecie, to nie brak mu jednak pokrewnych i to u twórców, których imiona są synonimem wielkości.

Tu winienem krótkie wyjaśnienie. Troska o dzieło, naszkicowana uprzednio, zachodzi u wszystkich twórców bez wyjątku — nie wszystkich jednak popycha ona do krzywd wobec ogółu — krzywd oczywista chwilowych i względnych. Nawet tam bowiem, gdzie autor poświęca jakąś wartość życiową dla twórczej, nawet tam dąży do jakiejś wyższej wartości życiowej. Jednym słowem: skąpi, aby darzyć tem hojniej. I ci dążą, jakto z ich spowiedzi widać do doskonalenia siebie, czyli do najwyższej wartości ludzkiej, która objawia się i w etycznej stronie. Ale są między nimi jednostki najwyższej miary, które nawet dzieło potrafią życiu poświęcić, gdy woła potrzeba. Mickiewicz

rzuca w połowie Tadeusza i spieszy do chorego przyjaciela. Dzieło przerywa się na dłuższy czas, a braków nie czuć wcale. Dostojewski ugania się za sprawami najbliższych swoich, wiedziony przez miłosierdzie — praca czeka, ale może też czekać. Potem przez kilka nocy tworzy bez przerwy prawie — i twierdzi, że wtedy najjaśniej widzi rzeczy. Ludzie ci dążą do stworzenia w sobie człowieka. Że to równocześnie stanowi najwyższą wartość ich dzieł, nie ulega kwestyi.

Poprzez słowa bowiem czuć człowieka i to głównie działa na czytelnika... często nieświadomie. To też stanowi często główny urok dzieła. W każdym słowie najprostszem czuć szlachetność, godność i jasność słoneczną duszy twórcy. To bowiem nie da się utaić i nie da się u da ć, o co właśnie chodzi. — To nieświadomie kształtuje słowo i nieświadomie działa przez słowo na słuchacza. — I z jednym tylko da się to porównać: z parą zakochanych, którzy mogą mówić o najobojętniejszych rzeczach, ale ich słowa tak się układają same, że w każdym brzmi miłość. To samo da się powiedzieć o tych twórcach, którzy są słońcem ludzkości. Wielkie dzieło, to wielki człowiek, wielki charakter, wielka miłość ku ludziom.

I nic dziwnego. Nie temu bowiem może być dane jasnowidzenie rzeczy, kto się sam w sobie zasklepia. Kto sam w życiu współczuciem udziału nie bierze, ten i życia znać nie może.

Współczuwanie to pomost między twórcą a otoczeniem — ono ułatwia wzajemną suggestyę, o której mówiłem, uczy autora znajomości nawet obcych mu typów, a innych rozumienia tego, co on sam uzupełnił i do natury dodał, ze swej czerpiąc duszy.

Jasne to, że tylko wielki charakter może stwarzać postacie bohaterskie, bo tylko podniosłość ducha podniosłość stwarza. Taka jest różnica między pozą, a bohaterstwem postaci.

Kochać świat znaczy rozumieć i rozumieć znaczy przebaczać... nie moje to słowo. Prototypem najwyższym takiego twórcy jest Chrystus.

Mamy u twórców zeznania, oczywista skromne tego pochodzą, do doskonałości. „So viel will ich euch sagen — pisze Beethoven do Wegelera — dass ihr mich nicht nur recht gross wieder sehen werdet, nicht als Künstler sollt ihr mich grösser sehen, sondern auch als Mensch sollt ihr mich besser, vollkommener finden“ (29/VI 1801). W tym samym liście marzy o tem, aby tworzyć dla biednych, cieszy się jak dziecko powodzeniem materyalnem swych rzeczy i motywuje tak: „ich sehe einen Freund in Not und mein Beutel erlaubt eben nicht ihm gleich zu helfen, so darf ich mich nur hinsetzen und in kurzer Zeit ist ihm geholfen“. — Słowa te pisze wtedy, gdy o sobie musi notować: „ich bringe mein Leben elend zu, seit zwei Jahren meide ich alle Gesellschaften, weil mirs nicht möglich ist den

Leuten zu sagen: ich bin taub“. — Niejednokrotnie czyni wyrzuty przyjaciołom, że się do niego po pomoc nie zgłosili. Jest to natura bujna, gwałtowna, a pełna głębi serdecznej i jasności. — Wielkość jego objawia się także we wielkoduszności wobec krytyków, którzy w muzyce grzeszą zwykle większą ignorancją, niż na innych polach. Spokojna pobłażliwość i godność zdobi jego słowa, gdy o nich mówi.

Znaczenie mocy charakteru dla twórczości uświadamia sobie Goethe, bo czegoż sobie ten olbrzym nie uświadamiał? Ilekroć mówi o Schillerze, akcentuje z naciskiem, że wzniosłość charakteru wieje z jego dzieł i stanowi główny filar gmachu jego poezji. Akcentując ten rys u innych, ma oczywista i siebie na myśli i zupełnie słusznie. Drobnym nieraz wierszyk jego świadczy o olbrzymiej godności człowieka, który wszystko przeżył i wszystko poznał i zrozumiał, który twórczym był w każdym prawie słowie i nowe dziedziny otwierał ludziom. U niego skonstatować można, jak pod wpływem wewnętrznych skarbów słowo najistotniej wyraża myśl i uczucie. A uczucie czasem najprostsze staje się w jasnym świetle jego światopoglądu godnym i pełnym namaszczenia. Gdy się na rzeczy innemi patrzymy oczyma i one stają się inne.

To też rozumie on tajemnicę wielkości twórczej.

„Mangel — pisze — an Charakter der ein-

zelenen Forschenden und schreibenden Individuen ist die Quelle alles Uebels unserer neusten Literatur ...da sah ich, dass den Meisten die Wissenschaft nur etwas ist, insofern sie davon leben, und dass sie sogar den Irrthum vergöttern, wenn si davon Ihre Existenz... haben“. „Und in der schönen Literatur ist es nicht besser. Auch dort sind grosse Zwecke und echter Sinn für das Wahre und Tüchtige und dessen Verbreitung sehr seltene Erscheinungen“ (15/X 25). Nic dziwnego, że potem woła: „Ein Mann, wie Lessing thät uns not. Denn wodurch ist dieser so gross, als durch seinen Charakter“. O Lagrang'u mówi: „Er war ein guter Mensch und eben desswegen gross. Denn wenn ein guter Mensch mit Talent begabt ist, so wird er immer zum Heil der Welt sittlich wirken, sei es als Künstler, Naturforscher, Dichter, oder etwas sonst“ (12/2 29 Eck.). Temi słowy Goethe, jak zwykle trafił w sedno rzeczy. Im bardziej zharmonizowany jest charakter twórcy tem większa jego twórczość — wszystkie struny ludzkie brzmią w niej. Każdy zaś brak objawia się niepokojem i dyssonansem w sztuce. Stąd pochodzi też, że tylko epoka pełnego rozwoju charakteru pozostawia dzieła klasyczne. Dzieje się to wtedy, gdy twórcy doszli do równowagi etycznej t. j. do stopnia, w którym kwestya ich celu i stosunku do społeczeństwa została uregulowana, gdy znaleźli swoje miejsce w stosunku do ogółu i gdy ich czyny zgodziły się z ich ideałem etycznym.

Wtedy dopiero mogą z wszystkim się zgodzić, z brakiem zrozumienia, nawet z potwarzą i wtedy dopiero mogą pomimo niej jasno patrzeć i tworzyć z miłości ku ludziom i światu. Jakże podobają się nam następujące słowa już raz cytowane, gdy Goethe w towarzystwie, w którym mówi się o braku zrozumienia dla Wilhelma Meistra, woła Eckermanna na bok i powiada ze słodyczą: „Liebes Kind, ich will Ihnen etwas vertrauen, dass Sie sogleich über vieles hinaus Helfen und das Ihnen lebenslänglich zu Gute kommen soll. Meine Sachen können nicht populär werden, wer daran denkt und dafür strebt ist im Irrtum. Sie sind nicht für die Masse geschrieben, sondern nur für einzelne Menschen“... I mówi to Goethe bez goryczy... wie, że tak musi być i powinno być. Od tego jest przyrodnikiem.

Epokę klasyczną spotykamy u każdego wielkiego twórcy i to wtedy, gdy sam stoi u szczytu „człowieczeństwa“ t. zn. własnych zdobyczy, które zdobią wszechstronnego człowieka rozumu i serca, kiedy sam jest najmądrzejszym i najlepszym.

Wagner również konstatuje u siebie, że wielka całość może w nim powstać tylko wtedy, gdy czuje pełną równowagę i spokój; każdy niepokój twierdzi — dowodzi mu, że są braki w całości. Łączy się to oczywiście nie tylko z etycznym zrównoważeniem, ale z ogólnym — ale etyczne odgrywa tu główną niejako rolę (Listy str. 35 Brejtk. & Härtel). Z arystokratycznego stanowiska sztuki

wynika, to, co wszystkiem jest znane, że prawdziwa sztuka nie może służyć cielcowi złotemu, bo zniża się do poziomu smaku innych, zamiast ogół do siebie podnosić, o ile to możliwe. Tego rodzaju upomnienia stosował już Leonardo do swych uczniów, a jeden bratni akord z niemi tworzą słowa Beethovena wypisane w testamencie, tem cenniejsze, że je pisał młody Beethoven: „Empfehet Euern Kindern Tugend... nicht Geld... ich spreche aus Erfahrung“.

Poprzednie uwagi nasuwają wnioski, że wielu warunków trzeba dla rozwoju talentu, warunków, które jednak talent sam zdobywa. Taine genialnie zauważył, jakim jest wpływ przyrody, otaczającej człowieka na sztukę. Na tym punkcie teoria Taine'a nie ulega dyskusji — przyroda wpływa na wszelkie objawy życia, więc i na człowieka twórczego i na sztukę. Taine pomija jednak twórczą inicjatywę jednostki wśród otoczenia, zapomina, że nietylko ogół wpływa na jednostkę, ale także jednostka na ogół. Gdybyśmy zaś zapytali kto wpływa potężniej, będziemy musieli odpowiedzieć, że jednostka na ogół, a nie odwrotnie. Przecież nie tłumy demagoga prowadzą, ale jeden często ku zgubie wie dzie tysięcy. Czyż wódz nie prowadzi do walki milionów, nie poświęca tysięcy?

A zaprawdę gdyby tu o wolę prowadzonych zapytać, z pewnością do domów wróciłiby do żon i dzieci i zajęć powszednich. Tu działa kwestya

siły i wpływu duchowego, o ile pewna część idzie z chęcią.

W świecie sztuki dzieje się to samo — jednostki prowadzą, nawet nie zawsze ku zbawieniu, stosownie do swego rozwoju. Tembardziej czynią to jednostki wielkie dzięki swej sile sugestywnej, udzielającej się jeśli nie tłumom, to wybranym również twórcom, lub jednostkom wyższym. Prawda, że często bardzo wybitny talent poprzedzają ci, o których mówi się, że mu drogę torują, ale któż tym drogę ściele? Gdyby oni byli tylko echem poglądów estetycznych ogółu, nie wznieśliby się nigdy ponad jego poziom.

Według Taine'a sztuka jest bierną i zależną od czasów, w których powstaje... są więc twórcy genialni, którzy są z góry skazani na śmierć bezpłodną, bo w złych na świat przyszli czasach.

Tymczasem z przytoczonych warunków widzimy, że wszyscy prawie twórcy z bardzo ciężkimi warunkami muszą walczyć, ale pełny talent t. j. pełny charakter zdobywa sobie stosunki i zmienia, buduje sobie dom przed wiatrem i namiot przed słońcem i deszczem, a pancerz stwarza przeciw grotom, a ogień rozpala przed dzikimi zwierzętami... Tak sobie zawsze radził geniusz człowieka od początku prabytu w lasach pierwotnych po czasy dzisiejsze. Porównanie Taine'a ze ziarnem i glebą i klimatem, w którym ziarno może zejść lub zginąć jest tylko porównaniem...

Ziarno, to nie człowiek; zresztą często i na murach dzwonnicy widywałem rosnące brzozy... może ich siła była w nasieniu.

Otóż i w człowieku siła bywa w nasieniu t. zn. w indywiduum samem — siła, która i wiatry i mrozy zwycięża. A czyż w tym samym lesie nie ma dębów karłów i dębów olbrzymów z tego samego posiewu i na tej samej glebie? Ale zostawmy porównania.

Siła pełnego talentu, to nie tylko zdolność do malowania, zdolność do pisania wierszyków, zdolność do układania melodyjek; talent twórczy to suma wszystkich władz, które tworzą człowieka; to wielkie pragnienie rozwoju, wola ideału, wielka myśl, wielka miłość świata i ludzi i wywalczona odporność, czyli charakter i duża etyka w stosunku do świata i ludzi, jednym słowem: to „cały człowiek“. Talent do muzyki bez tych władz pozostawi parę piosenek, które — mówiąc słowami Przybyszewskiego — każdy porządny człowiek mógłby napisać, ale nie pozostawi dzieł sztuki. — Wielki talent: może w każdym kierunku coś wybitnego zdziałać... Czasami tylko większa skłonność skierowuje go w pewnym kierunku, bo zawsze wśród upodobań ludzkich pewne przeważają. Stądto pochodzi, że u prawdziwych talentów spotykamy nieraz liczne uzdolnienia. Spotykamy się z tem głównie w epoce renesansu, kiedy każdy artysta był twórczym na kilku polach, kiedy nie było jeszcze przesądów

specjalizacji wytworzonej przez ubóstwo twórców i stosunki. Michał Anioł pisze w jednym ze swoich wierszy, że nie jest wcale malarzem i broni się przed rozkazem malowania Syxtyńskiej kaplicy, błaga nawet, aby go papież Juliusz II. uwolnił, ale potem bierze pędzel do ręki i tworzy to, co zadziwia po dziś dzień świat cały w kaplicy papieskiej. Że w tem leżał i nadludzki trud, że tego nie wykonał Michał Anioł, bawiąc się, o tem wie każdy, kto zna jego życie. Lata leżał na wznak, malując sklepienie, obcował tylko ze swoimi prorokami, Sybillami i Bogiem a świętymi, świata prawie nie widział, ale tworzył arcydzieło. Kto nie zna wszechstronności Leonarda da Vinci, Benvenuto Celliniego? Ile wiedzy pierwszy posiadał, w ilu działach twórczym był, a z zawodu był inżynierem, z pociągu anatomem i przyrodnikiem, z powołania muzykiem, a malować i rzeźbić, jak sam skromnie pisze do Lodovica il Moro, umiał nie gorzej od innych. O wszechstronności starożytnych mniej mamy wieści, ale Goethe, potrosze malarz, rytownik, przyrodnik, poeta i kierownik teatru podobny jest do twórców renesansu. Wracam do wniosku, że człowiek wielkich zdolności ma je do wszystkiego, co ludzkie. Cezar jest wodzem, pisarzem i gramatykiem! Napoleona pamiętniki należą do arcydzieł, a mowy jego i odezwy do wojska, kto wie, czy nie silniejsze od Demostenesowych, choć pióro nie było jego narzędziem.

Powodem późniejszej specjalizacji jest, jak już rzekłem, po części ubóstwo u ubogich duchem, a po części i los dziedziców po ojcach bogatych. Kto wiele odziedziczył, temu trudno być twórczym, bo bierze gotowe, a sam zarabiać nie umie. Na polu ducha to samo. Gdy się ma Goethego i Szekspira jako poprzedników, gdy się wiele od nich bierze, trudno nie zatracić władzy szukania. A gdy inne nauki też olbrzymio postąpiły, trudniej jest być wszechstronnym, niż kiedyś, kiedy karta naukowa była czysta. Trudno... ale trudność nie wyklucza możliwości, tylko ją osłabia.

Tak więc pełny talent nie jest tylko biernym instrumentem... lecz czynnym zdobywcą warunków i coraz większych zdolności ducha i charakteru. Widzieliśmy, że twórca zawsze natrafia na warunki złe, zawsze na mrozy i wiatry i musi przebywać ciężkie walki wewnętrzne i zewnętrzne. Ale te walki są najlepszą jego szkołą — wzmacniają go i hartują. Tak wszelki trud w życiu hartuje siły... gdy wszystkie pokona, a wyjdzie wprawdzie nie bez ran, ale zwycięsko, wtedy staje u szczytu swego rozwoju. Ale widzieliśmy, że każda myśl twórcy była zwrócona ku rozwojowi własnych sił. Musiał się uczyć i wyzwalać, duchowo dwoić i jednoczyć, walczyć z otoczeniem i z dziełem własnym i z własną słabością, musiał cierpieć i przebaczać... i kochać pomimo tego.

We walce z otoczeniem i w złych warunkach musiał szukać wrażeń w innych często kra-

jach stać się obywatelem świata bez domu i ojczyzny. Nie zawsze, ale często. I tak kuł, formował siebie, ucząc się sztuki wyrzekania i poświęcania tego, co najdroższe, gdy mu je cel wydzierał. Nawiązywał bez wytchnienia nić, łączącą kulturę, którą tworzył, z kulturą kiedyś tworzoną przez pokrewne mu duchy, a zerwaną przez falę barbarzyństwa, która może kiedyś i jego nić brutalnie przetnie, a końce we wodę zapuści. Aż przyjdzie znowu następca, który nić podejmie. I tak żył w tęsknocie za tem, co wielkie, a dawne i za tem, co wielkie, a przyszłe. A symbolem tego dążenia i tęsknoty — sztuka.

X.

Kwestya świadomości w czasie aktu twórczego należy do najtrudniejszych zagadnień. Nie mówię tu o świadomości w znaczeniu ściśle psychologicznem, bo samo przez się rozumie się, że artysta to miał w swojej świadomości, co w danej chwili przeniósł na papier. Jeżeli więc mówi się o nieświadomości w poezyi lub w sztuce ma się na myśli pobudki, które wywołały dany wyraz artystyczny, lub daną assocyację myślową, obraz, lub kształt, ton lub harmonię. Zdaje się, że kompozytora rękę lub pióro wodzi instynkt wewnętrzny czyli intuicya, słowo tak chętnie dzisiaj używane. A jednak świadomość środków używanych przez artystę ma pierwszorzędne znaczenie, nie u szczytów co prawda poezyi, lub sztuki, ale w jej rozwoju. Nawet wielkiej pracy trzeba do uświadomienia sobie środków, wyrazu w sztuce, nad którym artysta osiąga wreszcie panowanie, czyli świadome używanie go. Technika wszelka jest nietylko pracą nad biegłością ręki,

lecz raczej walką o uświadomienie sobie wyrazu, linii, dźwięku, lub też ich kombinacji, najlepiej oddających wrażenia lub uczucia. Ćwiczenie malarza, czyniącego studia, lub szkice nie dążą tylko do wyrobienia zręczności ręki, lecz do uchwycenia linii, lub odcienia barwy. Jest to praca oka więcej, niż ręki. Kto nie potrafi czegoś rysunkiem oddać, nie wyobraża sobie tego też z należytą wyrazistością i dlatego nie może tego przenieść na papier, czyli, że jego pamięć kształtów i barw jest niewyraźna i zawodzi go. Nieumiejętny nie dlatego nie potrafi odrysować przedłożonego wzoru, że rękę ma ciężką, lecz dlatego, że widząc linie i krzywizny, tylko pozornie ich kąty i kierunki sobie uświadamia, tylko pozornie ocenia ich rozmiary i proporcje i dlatego nie może ich naśladować. Ćwiczenie jest to walka o uświadomienie sobie tych delikatnych odcieni krzywizn i kierunków i proporcji, które stanowią przedłożony wzór. Są też ludzie, którzy biegłość ręki mają, a nigdy podobieństwa z natury uchwycić nie potrafią, bo sobie nie uświadamiają poszczególnych linii lub światłocieni. Uświadomienie to prowadzi też do tego cudownego zdecydowania kształtów i śmiałości rzutów, które podziwiamy w rysunkach i obrazach genialnych malarzy. Linie ich zdecydowane i czyste, z całości bije siła i prostota środków. Mówimy wtedy o takich mistrzach, że wiedzą, czego chcą.

Nawet u wykonawców muzycznych, u któ-

rych wprawa ręki pierwszorzędną gra rolę ma uświadomienie niezwykłą doniosłość. Każdy ruch ich jest świadomy celu i baczność kontroli tonu i wyrazu jest u nich niesłychana, bo najlżejszy odcień przesady, a szlachetne rysy ich interpretacyi zmieniłyby się na karykaturę. Im bliżej bowiem doskonałości, tem łatwiej o skażenie linii, tem jaśkrawiej każda niestylowość występuje. Jednem słowem i tu sama zręczność ręki nie wystarczy, jeżeli nie ma świadomości wyraźnej, jak to ma brzmieć, — dźwięk jest w uchu i sercu, a dźwięk materialny stara się doń tylko zbliżyć, dlatego też bez skupienia nie ma interpretacyi, ni dźwięku, a skupienie to słuchanie wewnętrznego tonu i dostosowywanie zewnętrznego. Siła, z którą artysta w danej chwili wyobraza wewnątrznie utwór, decyduje o jego oddaniu. Stąd też pochodzi, że najznakomitszy artysta raz gra lepiej, drugi raz słabiej, zależnie od intensywności przeżywania utworu i od wyrazistości, z jaką uświadamia sobie jego rysy duchowe. Artysta wielki może po wielu dniach niegrania, piękniej rzecz odegrać, niż wtedy, gdy ciągle pracuje i to jest dowodem, że nawet u wykonawcy ręka nie pierwszą gra rolę. Z tego oczywista nie wynika, że praca nad ręką nie jest potrzebna; owszem, gdyż ręka niedołączna nie usłucha woli, ani wyobraźni. Tę granicę musi biegłość osiągnąć.

Rozumie się, że odtwarzanie nie jest identyczne z tworzeniem, choć ma z niem wiele pier-

wiastków pokrewnych. Nas zaś głównie obchodzi świadomość w samej twórczości.

Jeżeli wglądnijemy w dzieło poety wielkiego, czujemy jak on nad każdym niemal słowem panuje; nic się tam nie wysliznęło mimo jego wiedzy, nie uszło jego bacności. Każdy wyraz ma swój cel. Nie jest to bajanie dyletanta, którego porywa wypowiedziane słowo i prowadzi tam, gdzie sam dojść nie chciał, lecz konieczny i istotny związek myśli ze słowem. Doznajemy wrażenia, że nic lepiej danego uczucia nie skreśli... I o tem wie sam artysta, bo każde słowo ważył na szali swego uczucia, lub myśli.

Takie słowa nie błyszczą się tylko, ale grzeją.

Świadomość ta nie jest czysto intelektualną. Poeta wyczuwa raczej, czy dany obraz lub wyrażenie kryje się z jego uczuciem; jeżeli dany wyraz pozostawia pewne reszty uczuciowe, wtedy szuka pełniejszego. Ale i tu im żywsze w danej chwili uczucie, im wyraźniej ono występuje w duszy twórcy, tembardziej zdecydowany jest jego wyraz. Jasna myśl znajduje jasny wyraz, a intensywnie odczuwane uczucie zdecydowane przyjmuje kształty. Jeżeli nawet uczucie nie jest zanalizowane (uświadomione, jak to chętnie mówią) to niezdecydowanie dochodzi najsilniej do świadomości i ono też znajduje silny wyraz. Świadomość w dziedzinie uczuć, to intensywne odczuwanie — i ono jest miarą dla słowa. Mistrz wie o każdym słowie

swojem i świadom jest celu każdego. Mickiewicz w Improwizacji swojej, która należy do szczytów natchnienia pisze:

„To nagłym, to wolnym ruchem
Kręcę gwiazdy moim duchem
Milion tonów płynie; w tonów milionie
Każdy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie“.

Tak też jest. Świadomość tę zdobywa poeta każdy przez długą pracę kulturalną. Gdy się czyta Leonarda da Vinci „Traktat“ o malarstwie widzi się, ile ten człowiek uświadomienia zdobył, jak wniknął duszą w każdy szczegół malarstwa, jak o każdym myślał, w każdy się wczuwał. Każda cząstka żyła dla niego, bo ją rozumiał, a rozumieć znaczy już współtworzyć. Ten wiedział o każdym najlżejszym refleksie i odcieniu swych obrazów, wiedział znacznie więcej, niż najbystrzszemu widzowi w oko wpaść może, bo dla niego każda nieznacząca linia obrazu żyła, w każdą weszło wiele myśli i czucia. A Goethe! czegoż ten sobie nie uświadamiał? Każdy szczegół miał swoją doniosłość, wszystko spełniało swoją funkcję, jak we wszechświecie, sam o sobie twierdził, że w utworach starał się o bardzo gruntowne motywowanie wszystkiego. Myślał o każdym drobiazgu.

Jednakże świadomość jest, jak już mówiłem, tylko świadomością środków, nie pobudek, które je wywołały. Skąd się wziął jeden lub drugi genialny pomysł, który jest prawdziwym objawieniem — na to nikt odpowiedzieć nie może.

Mówi się, i nie bez słuszności, że poeta wszystko zawdzięcza intuicji, nie świadomości. Chodzi więc o analizę pojęcia intuicji, o ile ono dla nas przystępne.

Zacznę od negatywnego określenia. Gdy artysta ma skreślić postać dramatu lub epopei, źle czyni, gdy się namyśla, co dana postać w danej sytuacji uczyni, jak sobie postąpi. Źle czyni, gdyż taka psychologia logiczna jest złą psychologią i martwą. Namysł tu nic nie pomoże, gdy poeta nie czuje tak, jak osoba działająca w jego dramacie, gdy tego w przybliżeniu tak nie przeżył, lub gdy nie poddał się tak sugestji tej osoby, że stał się nią na chwilę. Gdy poeta przemyśliwa nad tem co dana osoba czuć może, widać już, że jej psychologii nie zna — rezultatem zaś jego namysłu będzie postać martwa — robiona. Ten sam błąd popełnia czytelnik, gdy się namyśla, czy dana postać mogła tak postąpić, jak jej autor każe... On albo powinien czuć, że bohater tak działać nie mógł, albo przyznać się, że przejście jest dlań obce. W uczuciach bowiem nie ma logiki — musi się je przeżyć, by je znać. Jednem słowem — refleksya tego rodzaju jest złą w sztuce i stądto powstało mniemanie, że artysta poznaje postać intuitywnie i kreśli ją tak samo.

Co znaczy intuitywnie? Oto autor zamiast oddać się refleksji wyczuwa raczej to, co się dzieje w jego duszy, gdy kreśli postać i swoje uczucia wprost przenosi na papier. Wyczu-

wanie zajmuje miejsce refleksyi. Poeta, wcieliwszy się w daną postać, przemawiając niejako za nią, podlega tym konsekwencyom psychologicznym, które ona przeżywa: myśl wynika już z myśli, uczucie z uczucia tak, że co sam w dalszym ciągu przeżywa, jest tylko wynikiem poprzednich przeżyć. Jednem słowem powstaje w nim na chwilę druga postać tak, że poeta, wsłuchując się tylko w siebie i pisząc to, co słyszy, tworzy bezpośrednio, bez pomocy refleksyi.

Wszyscy wybitniejsi poeci wykluczają tu też namysł. W uczuciach jest pewna konieczność następstw, niedopuszczająca wahania. Kto się tu waha — nie wie wprost.

Goethe wypowiada tu swoje zapatrywanie negatywnie, mówiąc o Szylerze, który zbyt często każdą rzecz z różnych punktów oglądał, u którego mogła wyglądać i tak i owak. U Szylera brak było poczucia konieczności. Toteż Goethe mówi o nim. „Es war nicht Schillers Sache mit einer gewissen Bewusstlosigkeit und gleichsam instinkt-mässig vorzufahren; vielmehr musste er über jedes, was er tat, reflektieren“. Goethe mówi tu o braku świadomości, o instynkcie. Dla poety musi to wystarczyć, powinno nawet wystarczyć, bo on właśnie nie powinien nad tem zastanawiać się, czem jest ten pozorny brak świadomości lub instynkt. Ale czy to wystarczy także dla psychologa? Czyż to, co wyklucza logiczne, rozumowe

rozważanie, jest dla nas nieświadome rzeczywiście? Czyż uczucia, niewiadomo, jak intensywne, nie dochodzą do świadomości twórcy, czyż on ich wogóle nie czuje? Nie, to byłby absurd. On tylko nie analizuje, nie zastanawia się nad niemi, jakiego rodzaju są, ale wypowiada wprost, co czuje. Gdyby się zastanawiał, sam obiekt by się zmienił. Można czuć miłość, lub nienawiść, nie nazwawszy jej przed sobą, ale analiza, a świadomość, to dwie odrębne rzeczy.

Owszem, im intensywniej uczucie do świadomości twórcy dochodzi, tem silniejszy jest wyraz. A może wyraz jest nieświadomy? — Nieświadomem jest tylko dla artysty to, dlaczego uczucie swoje tak właśnie wyraził, dlaczego ono wywołało taki bieg assocyacji, ale sam wyraz jest dla niego świadomym. Pierwszy Polak nie wiedział, dlaczego słońce nazwał słońcem, ale czuł, że ten wyraz najlepiej określa jego wrażenie. To samo dzieje się z pierwszym artystą. On odczuwa konieczność danego wyrazu uczucia (w najszerszem znaczeniu) i to, że inny byłby niemożliwy. Artysta tu waży wyraz, ale na wadze swego uczucia, nie rozumu. Z listów Wagnera wiemy, że motyw Walhali zagrał był swojej przyjaciółce M. Wese-donk, ale nie był z niego zadowolony. Kilka dni szukał. Nie myśl tu, ale uczucie szukało koniecznego wyrazu. Domyślamy się, że musiał mieć liczne warianty motywu. Nareszcie z tryumfem oświadczył przyjaciółce, że znalazł, a gdy zagrał

motyw, okazało się, że to był ten pierwszy. W każdym razie to dowodzi, że odbywał się tu proces wyczuwania najbliższego wyrazu, ale tym najbliższym był pierwszy, może dlatego, że uczucie jasności i powagi nieba wtedy było najżywsze w jego duszy. Czasem, a nawet często artyści poprawiają. Cóż to znaczy? Oto szukają wyrazu bliższego dla wewnętrznych zajęć: Goethe Fausta, jak sam twierdzi, nie poprawiał, ale sam dodaje, że pisał tylko to, co uznał za zupełne dobre. Czy wyczuwanie odbywa się przed napisaniem, czy po, kiedy wymaga już zmian, jest rzeczą obojętną. Zależy to od tego, czy intenzywny stan jasności uczucia, lub myśli był przy pierwszym stadium pisania, czy przy drugim stadium poprawiania. W intuicji więc brak refleksyi myślowej, ale nie może braknąć uświadomienia sobie stanu uczuciowego i związku wyrazu z nim. Owszem im głębsze uświadomienie sobie stanu uczuciowego, tem trafniejszy wyraz.

Na punkcie wyższości wyczuwania stanów nad refleksją godzą się prawie wszyscy więksi artyści. Hebbel interpretuje w zupełnie podobny sposób pojęcie „naiwności“ w sztuce, która u Schillera i Goethego tak dużą odegrała rolę. „Es gibt Augenblicke — pisze on — wo der Mensch durch Tat oder Wort sein Innerstes und Eigenthümlichstes ausdrückt, ohne es selbst zu wissen; die Kraft des Dichters hat sich in ihrer Erfassung zu bemächtigen. Dies ist, was Heine unter Naturlauten

und Goethe unter Naivetät versteht“ (Tageb. 1836). Tu zamiast „ohne es zu wissen“ musi się tylko czytać „ohne zu reflektieren“, gdyż Hebbel zupełnie niedwuznacznie określił to w najbliższych słowach ściślej formułuje: „Viele tragen in ihre Poesie Logik hinein und meinen das heisse motiviren“ Widzimy więc, że nie o świadomość, lecz o logikę tu chodzi, którą z dziedziny psychologicznych zajęć wykluczyć się musi. Zaraz też Hebbel dalej wywodzi: „Alles Resonnement ist einseitig und gewährt dem Geist und dem Herzen keine weitere Tätigkeit... Das Naive (dagegen) ist Gegenstand aller Darstellung... Philosophie gehört nicht in die Sphäre der Kunst“. Wszystkie te określenia „Logik“ „Resonnement“, „Philosophie“ przeciwstawione „der Naivetät“ dowodzą, że chodzi tu o wykluczenie pierwiastków refleksyi tam, gdzie chodzi o bezpośrednio wyczuwanie.

Przypatrzmy się bliżej kilku przypadkom intuicyi, by się przekonać, czy nie można uchylić rąbka zasłony tajemniczej, kryjącej ją przed analizującym wzrokiem. Twierdzi się nieraz, że osobę drugą obcą nam — poznajemy intuicyjnie po pierwszym wrażeniu. Bywa i tak i rzeczywiście czasami to pierwsze wrażenie jest trafne, trafniejsze często, niż późniejsze, oparte na doświadczeniu dłuższem. Lecz czy rzecz ta jest rzeczywiście tak tajemniczą, jak się wydaje? Widząc poraz pierwszy osobę, odbieramy silniejsze wrażenie ogólnego jej habitus,

powiedzmy głównych jej rysów cielesnych i duchowych — szczegółów jeszcze nie znamy, bo na to czasu nie było, ale to ułatwia nam orientację, bo łatwiej zorientować się w kilku danych, niż w licznych. Tu uderza nas całość i to, co jest najbardziej znamienne. Jeśli ono dla nas obce, wtedy odstręcza nas od poznanej osoby, jeśli zaś blizkie temu, co sami w sobie mamy, lub, co cenimy, wtedy powstaje sympatya. I w tym wypadku sąd ten nie powstaje na podstawie analizy myślowej. Zapytani, co się nam w danym człowieku podoba — nie będziemy mogli odpowiedzieć, ale to nie wyklucza świadomości ogólnego wrażenia, bez analizy myślowej. Jest to błyskawiczny sąd — są w nim dane i jest wniosek bez analizy — nazwałbym to, wnioskiem intuicyjnym, wyczuciem pokrewnych nam lub obcych rysów. Czujemy to, lecz nazwać nie potrafimy w pierwszej chwili.

Fakt trafnego odczuwania rzeczy bez możliwości nazwania zachodzi bardzo często. Każda osoba odczuwa i przeżywa przecież najprostsze zjawiska psychologiczne, ale nie potrafi ich nazwać, ani analizować, często dlatego, że żyjąc życiem, nie analizuje życia, podobnie, jak artysta żyjąc sztuką, nie analizuje jej i nie formułuje jej. Formułowanie takie byłoby dlań nawet szkodliwe, jak o tem jeszcze pomówię.

Gdy poznajemy na postawie pierwszego wrażenia, dzieje się to albo na podstawie dużego doświadczenia, gdzie kilka rysów, podobieństwo do innych

osób nam przyjaznych lub wrogich lub podobieństwo duchowe do nas wystarcza do wniosku, albo na podstawie wrażliwości i wrodzonej bystrości, która z małych danych potrafi sąd trafny wysnuć. Czasem błysk oczu drugiego, czasem niekontrolowany odruch jego budzi w nas ten sąd. Mała ilość danych jest tu nawet korzyścią pewną, bo gdy potem poznamy szczegóły, te mogą nas dysorientować, bo raz wywołują sąd dodatni, drugi raz ujemny, tak, że trudno nam się zdecydować. Nawet osoby mało doświadczone wyczuwają na podstawie drobnych rysów wroga. Tak jednak, jak pewne osoby dzięki bystrości orientacyi szybko ten sąd wydają, tak inne nigdy go nie wydadzą, żyjąc ciągle swojemi iluzjami osób innych. W intuicyi więc przy poznawaniu innych sądę odgrywa rolę pierwszorzędą szybki sąd na podstawie pewnych rysów niezanalizowanych, które jednak odczuwamy. Przytem znaczy wiele sugestya, czyli działanie drugiego osobnika na nas.

Podobnie poznajemy też intuicyjnie przeszłość, czyli przyszłe związki. To wymaga jeszcze większej bystrości i silniejszej podstawy naturalnej, niż poznawanie ludzi. Ale u artystów często się z tem spotykamy, że nie mogli jeszcze mieć tych doświadczeń, które znajdujemy w ich młodych dziełach, że nie mogli jeszcze znać pewnych stosunków, nie znając pewnych sfer, a jednak trafnie je kreślili i ze zdumieniem sami po latach przekonywali się, że sąd ich był słuszny. Jeżeli rozwój

artysty był zdrowy i naturalny, a on sam posiadał bystrość dużą, wtedy opierając się na niewielu danych, idąc dalej kierunkiem naturalnych swych uczuć, mógł wyczuć psychologię takich przejść i stosunków, których nie znał. Ale i tu będzie do pewnego stopnia działała analogia — pewne podobieństwo do tego, co już przeżył. To też Goethe, gdy pisał „Goetza“ sam wyznaje, że tworzył, antycypując, bez doświadczeń uprzednich. Trafne uczucie, wykształcone na głębokich, choćby nielicznych, doświadczeniach stwarza już kierunek twórczy, po którym idąc, nie błądzi się. Tak dochodzili po wielu znowu doświadczeniach ci sami artyści do proroczych wprost objawień. Tak Leonardo przepowiedział wiele rzeczy, które się znacznie później spełniły, taksamo i Goethe widział przyszłe związki. Są to i cuda i nie cuda. Cuda, bo są wynikiem olbrzymiego rozwoju, nie cuda, bo rozwój ten jest naturalny. Sam Goethe tu sądzi „Die Anticipation erstrecke sich so weit, als die Gegenstände dem Talent analog seien“ (26/2 24).

Przewidywanie przyszłych wypadków należy u ludzi genialnych do rzeczy codziennych, o ile te wypadki nie są zbyt dalekie. Napoleona oryentowanie się w sytuacji niebyło niczem innym, jak przewidywaniem pewnych następstw, które musiały się pojawić. Każdy bystry człowiek praktyczny przewiduje następstwa i zbroi się przeciwko nim, każdy głębszy polityk przeczuwa wypadki, a jest

w tem przeczuciu tyleż logiki, ile niezanalizowanego odczuwania pewnych utajonych analogii, które silniej często działają, niż sąd logiczny, gdyż wypadki nie zawsze słuchają logiki, a analogia psychologiczna częściej występuje, niż się spodziewać można. W małym więc i blizkim sąd intuicyjny często zachodzi, lecz zadziwia nas dopiero wtedy, gdy odgaduje daleką przyszłość. Ale w gruncie rzeczy zachodzi tu tylko różnica w stopniu, nie w jakości.

Przy sądzie intuicyjnym utajone są pobudki sądu; materyał, który nas skłonił do sądu jest niejasny i niezanalizowany. Jednakowoż sąd intuicyjny może zamienić się na logiczny (psychologiczny), jeżeli go potem zanalizujemy i jeżeli okaże się zgodnym z przeczuciem, czyli sądem intuicyjnym.

Tego rodzaju sąd pojawia się często nawet w nauce, ale nie wystarcza. I tu uczony zniemacka olśniony dobrą chwilą wysnuwa wniosek na podstawie niewyraźnych, lub niewielu danych. Pośrodku ognia są zaledwie w chaosie, ale uczony czuje, że wniosek może być słuszny. Następuje szereg prób i okazuje się, czy przypuszczenie zgadza się z rzeczywistością, czy nie. Już Leonardo da Vinci nazwał głupim tego uczonego, który doświadcza bez celu, a tym celem nie jest przecież nic innego, jak sąd intuicyjny, wysnuty wniosek, za którego nicią uczony śledzi, szukając związku między początkiem a końcem. I Mach

przyznaje, że badanie poprzedzają pewne przypuszczenia — nie może to nawet inaczej być. Oczywiście, że te przypuszczenia mogą się opierać na pierwszym lepszym sądzie analogicznym, ale często bywają wynikiem sądu intuicyjnego t. j. opartego na niezanalizowanych premissach. Główną cechą sądu intuicyjnego jest to, że wobec braku wystarczających danych logicznych, popiera go uczucie pewności. Źródłem tej pewności nie są czynniki logiczne, lecz, jak znowu powtarzam, uczucie... będące czasami wynikiem samej śmiałości wniosku lub podniosłości jego. Po bliższem badaniu może taki wniosek okazać się zupełnie mylnym. Nie mniej jednak, jako wynik niezwyklej chwilowej dyspozycji, jasnowidzenia, w dosłownem znaczeniu, wniosek ten dawał impuls do epokowych wynalazków w dziedzinie nauki. Anegdoty z życia Newtona, Galileusza mogą mieć w sobie wiele prawdy. Ale jak tajemniczemi byłyby te nagłe jasnowidzenia uczonych, należy jednak przyjąć pewien materiał, choć drobny, który wniosek stwarza. Trzeba tu było i materiału i chwili jasnej, obiektu i niezwyklej dyspozycji subiekta do stworzenia epokowego prawidła... Praca utrwała tylko, lub obala te pierwsze genialne rzuty, praca czasem wieków całych.

Ale takie przebłyski nagłych połączeń myślowych, tak obfitych w skutki, zachodzą tylko u ludzi, w których nagromadziły się masy trafnych doświadczeń, czyli: materiał czeka tu gotowy,

a chwili tylko trzeba sposobnej, by połączenie się pierwiastków nastąpiło. Uczony nosi w sobie pewne zagadnienia, śledzi za ich związkami, cała jego wewnętrzna strona ku nim się zwraca i skupia się w tem jednym ognisku pytania: wtem nagły przebłysk jasności oświetla ciemną dotychczas kwestyę. Heureka (*Εὕρηκα*) jest symbolem i wyrazem tych nagłych skojarzeń. Ale bez danego materiału, bez śledzenia za nim, nie doszłoby się nigdy do wyniku. Premissy utajone drzemały w człowieku. To zaś, dlaczego w takiej chwili assocjacja nastąpiła, może mieć różne przyczyny. Mogło odnaleźć się ogniwo pośrednie, którego w łańcuchu brakło. Czasami silne wrażenie zmysłowe wywołuje to skojarzenie się wrażeń.

Taką rolę odgrywa intuicyja w nauce. Wracając do kwestyi intuicyi w sztuce, muszę zwrócić uwagę na stan jej najwyższego napięcia, w którym powstają najpotężniejsze wyrazy twórcze, erupcyje o sile, przejmującej samych twórców podziwem, gdy patrzą na nie z pewnej odległości. Tu dopiero zaczyna się to, co twórca każdy nazywa „nieświadomem“ i tu główne znaczenie i misya sztuki. Najwięksi bowiem twórcy przeżywają chwile takiego podniecenia nerwów, jasności lub ciemności, że stają wobec tego sami jako wobec zagadki, której pojąć nie mogą. To, co w danej chwili odczuwali, jako najwyższe objawienie, staje się dla nich niezrozumiałem, ale działa dalej siłą danego przeżycia. Jeżeli chcemy szukać analogii

do tych przejść, to znajdziemy ją tylko we śnie: poeci też stany te określają jako sen; takie pozostawiają te najwyższe stany wrażenie, bo, jak sen są trudne do zrozumienia i jak sen znikają, pozostawiając jednak silne po sobie wrażenie. Można zupełnie nie wierzyć w sny, a jednak pozostawać pod trwałem ich wrażeniem, zależnie od ich siły.

Bo obojętnem jest, czy wrażenie wynikło z urojenia, czy z rzeczywistego impulsu. Bywamy często męczennikami własnych myśli bardziej, niż rzeczywistości, bo twory naszej fantazy równie silnie na nas działają, jak rzeczywistość. Niech kto sobie uroi wrogie usposobienie drugiej osoby, a będzie równie cierpiał, lub walki z nią toczył, jak wobec rzeczywistej nieprzyjaźni. Tem się tłumaczy trwałość danego wrażenia sennego lub stanu podnieconego. Tajemniczość zaś jego polega na wyższym stopniu napięcia, który jako rzadki, staje się w innym stanie niezrozumiałym. Rozumiemy bowiem tylko to, co bezpośrednio czujemy, lub to, co często przeżywaliśmy. Tajemniczemi są zaś dla nas te stany, bo assocyacje ich bywają niezwykle, podobnie jak we śnie i innym podlegają prawom, a rozumiemy znowu tylko takie assocyacje, które kojarzą się na podstawie praw powszednich. Nie mniej jednak w stanach wyższego podniesienia mogą assocyacje być bliższe prawdy, niż zwykle, ale mogą być i bliższe kłamstwa. Oceniamy je zaś zawsze korzystnie ze względu na silne uczucie, które je wywołuje.

Dlatego geniusz i maniak, prorok i asceta na tle chorobliwym — równie silnie wierzą w te chwile. W jakości uczucia nie ma też wielkiej różnicy — różnica jest tylko w rezultacie, który u jednego jest jasnowiedzeniem rzeczy, u drugiego bredzeniem. Zależy to znowu od kierunku zdrowego rozwoju indywidualnego, od bogactwa duchowego jednostki, czyli od jakości wrażeń w niej nagromadzonych, których najwyższym wykwitem jest owo jasnowiedzenie. To też w widzeniu wieszczą wyczuje każdy wyższy szczyt tylko tego, co w zdrowej jego jaźni drzemie, w bredzeniu zaś maniaka coś obcego, chorobliwie błędzącego po manowcach słabej jaźni. I tu więc zdolność orientacyjna i praca orientacyjna rozstrzyga. W mistyce Słowackiego znajdzie każdy wysokie ludzkie nuty, do pewnych zaś wizyi ludzi o niskim rozwoju ludzkość nigdy klucza nie znajdzie.

„Nieświadomem“ w sztuce jest więc to, czego twórca w stanie innym rozumem, ani uczuciem (uczucie sądzi na podstawie porównania i podobieństw) pojąć nie może. Są to zagadki zawarte w samym twórcy, które jego samego przejmują czcią lub lękiem. Każdy wielki artysta staje wobec takich objawów, których wytłómaczyć nie potrafi, ale które chwytą tak, jak się mu udzielają. Świadome one więc są, ale niepojęte i niezrozumiałe. W tem jednak wielkość artysty, że te szczyty w poezyi jako w zwierciadle lub jeziorze, drzemiacem u stóp gór odbija. Przeważnie

wprowadza do poezji to, co jest nowem, zdobywa dla duszy ludzkiej nowe światy przeżyć i uczuć. Że te światy nie dla każdego są przystępne i jak wszelkie nowe ziemie tylko dla odkrywców stoją otworem, jest jasnem. Po długich dopiero czasach światy te zaludniają się, gdy już inne odkryto... A są i takie, które zawsze pustką stoją, dla śmiałych jeno przystępne.

Każda poezya ma swoją mistykę i musi ją nawet mieć. Poezja i trzeźwość to przeciwieństwa. Mistyczną jest wiara w te wyższe stany tajemnicze i ich wyniki, dla rozumu niepojęte. Stany te bowiem zawierają w sobie tyle podniosłości, że należą do najwyższych wzruszeń życiowych, najbardziej twórczych i sugerujących i dlatego sztuka za tem najintensywniejszem życiem najsilniej tęskni. Ta mistyka panuje nie tylko w dziedzinie sztuki, ale i czynu. I wódz czuje, że w podniosłej chwili może żołnierzy porwać i cudu dokazać... Co zapal zdziałać może, pewien szal obrońców, o tem wiedzieli wszyscy zdobywcy. Mowy Cezara, Napoleona do wojska rozstrzygały nieraz w najkrytyczniejszych momentach, a szal niemi rozbudzony nie był niczem innym, jak stanem podniecenia, stanem mistycznym, w którym jednostka wierzy w nadludzkie swe siły i dokonywa cudu.

Każda zaś poezja miała swe punkty mistyczne — tam bowiem zaczyna się dopiero przemiana nieświadomych stanów w świadome. Grecka

poezya miała swoją mistykę mitologiczną — fatum greckiej epiki i tragedyi jest najsilniejszym jej wyrazem — tajemniczy los, który człowieka nie minie i bogów nie minie. Średnie wieki miały swoją mistykę, a Szekspir swoją, gdy mówi, że dzieją się na tym świecie rzeczy, o których się nie śniło filozofom. Ile też punktów mistycznych u Szekspira, które dziś starają się racjonalistycznie tłumaczyć, a które on brał dosłownie, mistycznie. Kto nie zna zagadek, nie jest poetą. Fatum psychologiczne Szekspira nie jest mniej tajemnicze, jak greckie.

W przejściach psychologicznych istnieje konieczność, zawarunkowana organizacją charakteru: Makbet musi ulegać swej żądzy i podszeptom swej żony i swemu sumieniu i żądzy ratowania tego, co zbrodnią zdobył — nowemi zbrodniami... Gdzież by był tragizm jego, gdyby tej konieczności nie było, gdyby wszystko dało się zmienić? A ta konieczność następstw, czyż to nie tajemnicze fatum jego, w nim samym tkwiące? Bez tego fatalizmu nie byłoby nowoczesnego dramatu Ibsena. Jego fatum bywa często dziedziczne: Brand pokutuje za grzechy matki o twardem sercu, które po niej odziedziczył, Peer Gynt, to ofiara fantazyi i połowiczności, która omija zagadkę życiową, a nie śmie się z nią za bary wziąć, to ofiara dziedziczna fantastki i ojca alkoholika... Ileż u Ibsena tajemniczych związków: białe konie Rosmersholmu, a nieszczęście za nimi w ślad idące; wpływ tajem-

niczy morza na „Panią morza“, w „Upiorach“ powtórzenie się sceny, która kiedyś rozegrała się przed panią Alwing, co dało nazwę poematowi — to wszystko tajemnice obserwowane w życiu, a mające swe uzasadnienie w organizacji...

Każda wielka poezja musi do tych punktów docierać, gdzie wzrok już nie sięga, gdzie wyczuwa się już tylko związki, ale tłumaczyć ich nie może. Dostojewski, jeden z najgenialniejszych analityków psychologicznych dociera również do punktów, gdzie króluje już tajemnica. Starec Sozima w „Braciach Karamazowych“ pada na twarz przed Dymitrem, korząc się przed jego przyszłym cierpieniem. Jak mógł je wyczuć? Są pewne konieczności psychologiczne, które bogaty człowiek wyczuć może. Nigdzie fatalizm nowoczesny nie znalazł tak potężnego wyrazu, jak u Dostojewskiego... Zbrodniarz jego spełnia akty miłosierdzia jest bogobojnym człowiekiem, a za chwilę pójdzie mordować, bo musi: coś go nieprzeparcie prze do zbrodni. Nastazya Filipowna w „Idyocie“ ucieknie od ołtarza do kochanka, który ją zabije; ona wie, że idzie na śmierć; wiedziała o tem od pierwszej chwili, że ten ją zabije, a jednak jak ćma krążyła koło płomienia, aż weń wpadła. Zbrodniarze Dostojewskiego są igraszką własnych uczuć i fatum, w nich drzemiącego.

Dziedzina „nieświadomego“, a raczej niepojętego wabi wszystkich wielkich poetów, jest to kraina otwarta dla ich zdobyczy. Dlatego też

Hebbel uświadamia sobie, że „das Geheimnis“ ist — Letztes aller Poesie. Geheimniss ist auch alles im Leben, wenigstens in den Folgen. Daher das triviale sogenannter abgeschlossener Sachen“. To, co jest tajemniczem w duszy ludzkiej budzi do dalszej twórczości, twórcą staje się czytelnik i przyszły twórca. Do nieśmiertelnych należą też te dzieła, które do twórczości ciągle ludzkość pobudzają, które raczej rzucają garść pytań, niż szereg odpowiedzi, które rzucają ziarno, a stokrotnem może być to, co się z niego zrodzi.

W dziedzinie twórczości oddzielić należy stany, które zwiemy stanami natchnienia, a które są stanami wysokiego podniecenia, od stanów, kreślących wysokie i tajemnicze przeżycia u innych. Związek między nimi jest ten, że w stanie „natchnienia“ poeta najłatwiej chwyta te przeżycia u innych. Dzieje się to na mocy analogii. Dlatego też twórcy skłonni do takich przeżyć i w nie bogaci, kreślą je chętnie, trzeźwi zaś unikają ich. Tak powstają stopnie w poezyi. Stany te, jak już wspomniałem podobne są o tyle do snu, że potem są, jak sny, niezrozumiałe. Można to skonstatować na podstawie zeznań wielu; szczególnie silnie podkreśla to Hebbel: Der Zustand dichterischer Begeisterung (wie tief emfinde ich's in diesem Augenblick) ist ein Traumzustand (168 Tagebücher). „Jedes Kunstwerk — czytamy na innem miejscu — ist ein geheimnissvolles, vieldeutiges, in gewissem Sinne unergründliches Symbol“ (168).

Każde dzieło rozumowe twierdzi on zużywa się szybko i czytelnik odrzuca je wkrótce, jak muszlę perły. Podobnie mówi o stanach twórczych Goethe. Nikt może bardziej świadomie, niż on, nie skupiał wszelkich momentów, podniecających twórczość — o wszystkim myślał — przerywał nawet pracę świadomie w tem miejscu, gdzie jeszcze miał wiele do powiedzenia, by potem łatwiej móc nawiązać; a jednak i on akcentuje słusznie te momenty, które analizie nie podlegają. Słyszeliśmy, jakie znaczenie ma dlań bezpośrednio tworzenie, usłyszemy, jak dalece korzy się przed „nieświadomem“ tajemniczem. Zapytany, czy chwil natchnienia nie można wywołać sztucznie i świadomie odpowiada: „Jede Produktivität höchster Art, jedes bedeutende Apercu, jede Erfindung, jeder grosse Gedanke, der Früchte bringt und Folge hat steht in Niemandes Gewalt und ist über alle irdische Macht erhaben... es ist dem Dämonischen verwandt“ (11/3 1828). Istnieje drobny wiersz Goethego, pomimo szczupłości swej ogromnie wielki, który do najwyższych sfer uczucia wcale się nie wznosi, ale który jak żaden inny kreśli niepokój miłosny. Przytoczę go w całości, by go potem omówić:

„Kupido, loser eigensinniger Knabe!
Du bats mich um Quartier auf einige Stunden
Wie viele Tag und Nächte bist du geliebet!
Und bist nun herrisch und Meister im Hause geworden.

Von meinem breiten Lager bin ich vertrieben;
Nun sitz ich an der Erde, Nächte gequälet.

Dein Muthwill schüret Flamm auf Flamme des Herdes
Verbrennet den Vorrat des Winters und senget mich Armen.

Du hast mir mein Geräth verstellt und verschoben
Ich such und bin wie blind und irre geworden;
Du lärmst so ungeschickt, ich fürchte das Seelchen
Entflieht, um dir zu entfliehen, und räumt die Hütte...

Prostota środków jest tu tak genialna i silna równocześnie, że zagadką staje się dla czytelnika, skąd takie assocyacye, dlaczego w myśli poety staje „szerokie jego łoże“, skąd myśl płomienia ogniska, skąd narzędzia wprawione w nieład; skąd te właśnie assocyacye nasunęły się Goethemu? A jednak nic nie wyraża tak dobrze niepokoju, jak ta prostota i to hamowane uczucie przeniesione w dom jakiegoś rzemieślnika, bo taka wizya nasuwa się czytelnikowi. Tych assocyacyi genialnej chwili nic nie wytłumaczy; są one zagadką dla samego poety. Słusznie twierdzi też Eckerman, gdy mówi do Goethego: „wie Sie aber zu dem Gefühl eines solchen Zustandes gekommen sind begreife ich kaum, das Gedicht ist, wie aus einer anderen Zeit und einer anderen Welt.“ Na co Goethe odpowiada: „Ich werde es auch nicht zum zweiten Male machen, und wüsste auch nicht zu sagen, wie ich dazu gekommen bin, wie uns denn dieses sehr oft geschieht“ (6/4 1829). I Goethe konstatuje u siebie nagłe przebłyski, które jego myśl zapładniają, to, co później następuje jest tylko opracowaniem tych koncepcyi, będących darem niezwyklej jasności

ducha. Wszelka refleksja nie ma wtedy miejsca i stąd pewność ruchu. Goethe porównuje to z kroczeniem lunatyka, twierdzi nawet, że wobec dzisiejszej krytyki, „staje się ta niewinna, lunatyczna twórczość, która jedyna może coś wielkiego zrodzić“, niemożliwą (20/3 31). Stąd też większe jego dzieła stają się dla niego samego niewymiernymi, to dzieje się u niego, jak już wspomniałem z Faustem, o którym twierdzi, co następuje:.. „alle Versuche ihn dem Verstand näherzubringen sind vergeblich. Auch muss man bedenken, dass der I-te Teil aus einem etwas dunkeln Zustand des Individuums hervorgegangen“. Ciemny stan indywiduum należy tak rozumieć, że świadomość młodego Göthego nie posiadała jeszcze tej rozległości, którą potem zdobyła. Tam działała silniej „antycypacja“, jak ją G. nazywał, niż później. Ale i w drugiej części Fausta, która jak sam G. twierdzi wynika ze stanu świadomego, która przedstawia „świat wyższy, szerszy, jaśniejszy i wolniejszy od namiętności“ i w tej części są partye zagadkowe „podobne do nierozwiązanego problemu, który ludzi ciągle kusi do podobnych badań“. Tak więc poeta ocenia doniosłość dziedziny niepojętych uczuć nie tylko subiektywnie, ale zdaje sobie zarazem sprawę z tego, jak one na innych twórców działają.

Pojęcie „demonicznego“ w życiu i poezji nie jest u Goethego niczem innym, jak siłą tych stanów, nieprzystępnych dla rozumu, które jednak

posiadają najwyższą potęgę twórczą i suggestywną. Są ludzie, którzy spojrzeniem więcej robią, niż inni czynem. Są to rzeczy, usuwające się z pod naukowej kontroli. Pierwiastek ten demoniczny (nieprzystępny dla rozumu) ma wielką doniosłość w poezji, jak G. stwierdza. „In der Poesie — mówi — ist durchaus etwas Dämonisches und vorzüglich in der Unbewussten, bei der aller Verstand und alle Vernunft zu kurz kommt, und die daher auch über alle Begriffe wirkt. Desgleichen ist es in der Musik in höchsten Grade, den sie steht so hoch, dass kein Verstand ihr beikommen kann und es geht von ihr eine Wirkung aus, die Alles beherrscht und von der Niemand im Stande ist sich Rechenschaft zu geben. Der religiöse Cultus kann sie daher auch nicht entbehren; sie ist eines der ersten Mittel, um auf die Menschen wundebär zu wirken“ (10/3 1831). Przytoczyłem ten dłuższy ustęp, bo jest niezwykle cenny. Muzyka jest najogólniejszą ze wszystkich sztuk, a działa tak silnie, bo najlepiej wyraża to, co jest niewypowiedziane, jako ogólna wyraża to, na co słów już niema, najwyższe przeto stany. Jej siła polega na tem właśnie, że jest mową najwyższych stanów. Najbardziej zaś twórczą jest, bo zmienia — jako ogólna — te stany, na najróżniejsze walory, każdy czyta w niej, co chce. U człowieka czynu budzi czyny, u poety i malarza obrazy, u rzeźbiarza posągi ożywia... każdy czyta w niej swoje przejścia i swoje bole, tylko głębsze. Jest to najstar-

sza, a więc najbardziej instynktowna mowa. Stendhal zeznaje, że gdy był zakochany, budziła w nim muzyka większą miłość, gdy w Grecyi walczył, większą odwagę. Ona najmniej ma analizy w sobie i dlatego najlepiej wyraża niezanalizowane stany.

Ale tu dodać musimy, że i w muzyce istnieją stany niższe i wyższe. Są w niej stany, które dla muzyka podlegają analizie, ale są i wyrazy, których pojęciem muzycznym ogarnąć nie można. Są to niewymierne twory, jak wszystko, co jest najwyższem. I tu rozpoczyna się pole dla muzyka. Wagnera muzyka wyraża też to, czego słowem wypowiedzieć nie mógł. Nowoczesny dramat muzyczny nie jest zespołem tylko takim, w którym muzyka wyraża myśl wypowiedzianą, lecz całością, w której muzyka uzupełnia słowo i wypowiada to, czego słowo już nie może. Tak też Wagner uczucie budzącej się Walkiryi na widok słońca wyraża nie śpiewem, lecz muzyką orkiestry, która ilustruje podziw i zachwyt. We Waldesweben w „Zygfydzie“ są też nietylko głosy lasu, lecz uczucia Zygfydy, jego zjednoczenie się z naturą.

Muzyka jest najsilniejszym wyrazem intuicji. Dorównuje jej tylko poezja wieszczka, która wyraża stany najwyższego podniesienia ducha. Stanom tym towarzyszy bezwzględna siła wiary w to, co jest wytworem takiej chwili, bez względu na to, czy twór nawet dla samego poety jest zrozumiały. Jest to stan najwyższego podniecenia i wykwita zazwyczaj na tle jakiejś mistycznej wiary,

religii. Do stanów tych dochodzą twórcy niektórzy ćwiczeniem duchowym t. zn. poddawaniem się i podniecaniem tych stanów nerwowych. Wiele o tych uczuciach mówi James w swojej „Religiöse Erfahrung“. Zdarza się, że poeta zapytany o znaczenie wizyi nie może jej wytłumaczyć. Tak Mickiewicz nie może dać wyjaśnienia, gdy chodzi o symboliczną liczbę 44 we „Widzeniu“ ks. Piotra. Skłonność do tego rodzaju mistycyzmu miały głównie średnie wieki, a w nowszych czasach poeci słowiańscy, głównie polscy. U tych wytwarzały się osobne systemy mistyczne, a na ich tle wizye. Ponieważ poeta stany rozigranej wyobraźni najwyżej cenił, a twory jej uważał za podszept Boga lub duchów, przeto zostawiał jej swobodę, sam dziwiąc się tajemniczym assocyacyom wyobraźni i nie rozumiejąc ich niejednokrotnie. Sny grały rolę na równi z wizyami. Słowacki n. p. którego ostatnie poezye poruszyły najgłębsze struny, drzemiące w jego duszy wita każdą taką wizyę z tajemniczą radością. Świadectwem są kartki raptularza, w którym każdy sen notuje i zgaduje jego znaczenie, w którym każdą wizyę na jawie chwytą. I w jego poezyach właśnie widzieć można, jak głęboko bywa wstrząśniętą strona uczuciowa, jakie skarby przeżyć utajonych wyłaniają się, gdy wysoka organizacya uczuciowa zyska swobodę. Ale do takiej swobody trzeba było przygotowania, trwającego całe życie... Wizye prostaka byłyby niedorzeczne... wizye zaś wysoko rozwiniętej jednostki

odruchem najwyższym kulturalnych zdobytcy uczuciowych, czy etycznych niekrępowanych przez nic. Uczucia i obrazy płyną niczem nie hamowane. W Słowackim wytwarza się teoria, „że poeci są wielkimi odgrzebywaczami słów duchów, bo je mają podszeptane, a słowa te do rymu użyte mają potęgę rewelacyjną“ (T. X. dzieł 356). Poeta każde słowo uważa w tej epoce za podszept ducha, z taką siłą obiektywizacji ono wstępuje. Wizje na jawie przygniatają go nieraz, jakby obuchem. Jedną przytoczę: „Z dnia 20 na 21 kwietnia. Widzenie na jawie ognia ogromnego nad głową — kopuły niby niebios całych ogniami napełnionej, tak, że w okropnym przestrachu mówiłem: Boże Ojców moich zmiłuj się nademną — i niby z chęcią widzenia Chrystusa przeszywałem wzrokiem te ognie, które się odsłaniały i coś — niby miesiąc biały ukazało się w górze — nic więcej. Boże Ojców moich bądź mi litośny“ (X. 347). Wschodnie kraje i Słowiańszczyzna skłonniejsze są do dosłownej mistyki, niż Zachód — przynajmniej w poezji. Tłómaczy to się przewagą uczucia nad rozumem. Stąd też pochodzi, że wszelkie religie, obecnie panujące, stworzył Wschód, Azja, a Europa jeśli była w tym kierunku twórczą, zmieniała je tylko zawsze w kierunku realizmu i trzeźwości, czyli w kierunku rozumowym. Takim jest stosunek wyznań reformowanych n. p. do katolicyzmu.

W szczegóły poezji proroczej nie mogę się

wdawać, dziedzina jej zbyt jest bogatą. Ja ją uważam za najwyższy wyraz poezji „nieświadomej“.

Na podstawie tego krótkiego szkicu wynika, że w poezji t. zw. nieświadomej chodzi tylko o stosunek władz uczuciowych i wyobraźni, im towarzyszącej, do kontrolującego rozumu, czyli władz logicznych. We wszystkich stadyach sztuki o ile chodzi o psychologię musi refleksja na dalszy plan ustąpić, miejsce zaś jej zajmuje wyczuwanie bezpośrednio. Stany te są bezwarunkowo świadome, jak świadomymi są w danej chwili najwyższe stany, ale pobudki ich, premissy niejako nagłych wniosków i assocyacji są niezanalizowane, bo analiza nie jest rzeczą artysty, lecz uczonego.

Z tego stosunku uczucia i fantazyi do refleksyi i logiki w sztuce wynika także stosunek sztuki do filozofii, stosunek przeważnie wrogi. Sztuka, to przeżywanie w marzeniu, ale przeżywanie pewnych stanów, filozofia zaś, to wysnuwanie praw z tego życia; sztuka żyje, a filozofia analizuje. I podobnie, jak człowiek nienawidzi tego, który analizuje jego przejścia życiowe, osłonięte tajemnicą, tak poeta jest zasadniczo wrogiem filozofii i estetyki, będącej jej działem; artysta przyzwyczajony do przeżywania misteryów uważa tego, który je analizuje na chłodno, za świętokradcę, lub człowieka płytkiego, bo też żadna anatomia źródeł samego życia nie dociecze, bada tylko jego objawy i formy. Dwie te dziedziny są też odrębnymi państwami i powinny niemi być... sędzę na-

wet, że filozofia szkodzi sztuce do pewnego stopnia, bo odbiera jej świeżość przeżyć i naiwność ich bezpośrednią. Jak człowiek czuje się krępowanym, gdy sto oczu nań patrzy, tak i uczucie kurczy się i karłowacieje, gdy czuje na sobie krytyczny wzrok refleksyi — rozumu. Życie instynktowne to dziedzina sztuki, artysta uczy się patrzeć, słuchać, odczuwać, ale nie filozofuje na ten temat. Dlatego też świat konkretny jest jego dziedziną i królestwem, a nie świat abstrakcji.

A jeśli czasem zbłądzi do kraju abstrakcji, przyodziewa je zaraz w konkretne szaty — tak powstawały mitologie pierwotnych ludów, a nawet po części poezya chrześcijańska. Nawet przyroda martwa w oczach poety żyć zaczyna i przybiera przeważnie ludzkie kształty i ludzkim oddycha życiem, pragnie, walczy, ulega, korzy się lub tryumfuje, jak człowiek. Cały świat porównań i metafor, to środki do zdobywania krain nadmysłowych dla zmysłów i płyną z wyżej wymienionego źródła. Już Goethe zauważył ile jest antropomorfizmu w poezyi. Naiwność, którą tak cenimy w poezyi jest dowodem przeciwieństwa, zachodzącego między sztuką, a filozofią... Gdy Szekspir pisze:

Where the bee sucks, there suck I
In a cowslip's bell I lie;
There I couch, when owls do cry:
On the bat's back I do fly
After summer merrily...

Merrily, merrily, shall i live now
Under the blossom that hangs on the bough!

Nie możemy nie powiedzieć, że to przepyszne, ale i przenaiwne, ale w tej naiwności leży cały urok skreślonego uczucia.

Nikt też nie zechce brać krytycznie wszelkich ożywień i porównań i polotów fantazyi, bo już fantazyi dawno przyznano odrębne jej prawa i tępym jest ten, kto ich nie rozumie. Ale prawa te bezwarunkowo nie są logiczne. Jakże plastycznie kreśli Słowacki obraz lawiny, gdy ją przemienia w delfina.

„Poszedłem za nią przez góry i doliny. I szliśmy razem, u stóp tej lawiny. Gdzie śnieg przybiega aż do stóp człowieka, spłaszczoną pletwą, jak delfin olbrzymi: Para mu z nozdra srebrzystego dymi. A Rodan z paszczy błękitnej ucieka“... Któż zechce krytycznie patrzeć na tę uroczą naiwność, która każe Rodanowi wypływać z paszczy srebrnego delfina. Ileż w poezyi takich nielogicznych uroków i czyż nie dlatego są właśnie urocze, że nielogiczne? Tu panują inne prawa — nie trzeźwego rozumu.

Stąd też niechęć życia do formuły jego. Poeci uświadamiają sobie, to wrogie stanowisko — można powiedzieć, że najwięksi poeci niechętnie filozofują. Że Goethe i Mickiewicz odnosili się niechętnie do filozofii jest rzeczą znaną. Goethe n. p. nie rozumiał, jak Szyller mógł oddawać się dociekaniom filozoficznym. Mickiewicz nie pojmuje

zapału dla Hegla. Hebbel pisze w swoich pamiętnikach „Philosophie gehört nicht in die Sphäre der Kunst“. I Ibsen niedwuznacznie wyraża się w tym względzie w liście do Brandesa... „Die Aufgabe des Dichters besteht ja auch hauptsächlich darin zu sehen, nicht zu reflektieren, namentlich würde ich für mich selber eine Gefahr darin erblicken“ (18/5 71).

Nie znaczy to jednak wcale, by artyści nie mieli swojego poglądu na świat, owszem, najwięksi go mają, ale jest to artystyczny punkt widzenia, lub życiowy. Wspomniałem już, że poeci psychologowie, mają swój psychologiczny punkt widzenia: to co jest, musi być, podlega pewnym nieodmiennym prawom psychologicznym i koniecznościom. Powiedziałibyśmy więc, że światopogląd artystów zbliża się do przyrodniczego... Ale to prawo wynika raczej z dzieła, formułuje je czytelnik, nie autor, który ma przed sobą tylko życie i swoje ideały. Tak samo każdy tragik wychodzi niejako ze stanowiska, że człowiek walczy z własnym przeznaczeniem, któremu musi ulec. Ale jest to wynik raczej jego nastroju duchowego, niż myśli samej. Prawda, że każdy system filozoficzny jest tylko wynikiem pewnej organizacji uczuciowej, ale u filozofa mamy formułę życia wysnutą, u artysty zaś życie oglądane pod pewnym kątem. Jeżeli zaś tragik wierzy we wyzwolenie jaźni z pod przygniatającego ciężaru fatum, to ta wiara stanowi jego kąt widzenia. Jednym

słowem: i artyści oglądają świat pod pewnym kątem, ale celem ich jest formowanie życia, a nie formuła jego. Optymizm, pesymizm, tragizm lub wyzwolenie z niego i niezliczone inne sposoby patrzenia, oto filozofia mimowolna artystów. Jest to niejako refleks ich, padający na świat.

Pomimo tego jednak, co rzekłem o refleksyi i działaniu rozumu muszę zaznaczyć, że te władze ogromną jednak grają rolę w sztuce tak, jak ją grają w życiu. Zrozumienie celu sztuki i jej dróg, zrozumienie czynników rozwojowych i stwarzanie ich, zrozumienie samego życia jednostki i tłumu, oto dziedziny, których bez głębokiej pracy porównawczej rozumu zdobyć nie można. Myśl bezsprzecznie wynika z uczuć, ból lub radość stwarzają nieraz światopoglądy jednostek, a więc i artystów, ale myśl wpływa też i na uczucie i formuje je i potęguje. Jeśli artysta uznał (a więc wydał sąd), że kierunek, powiedzmy mistyczny, odpowiada jego organizacyi i jedynie jest słusznym, wówczas poddaje mu się już bez zastrzeżeń... I tu więc działał rozum... Jeśli artysta zrozumie, że zbrodniarz musi mordować, że istnieją pewne przejścia nieuniknione, budzi się w nim przebaczenie i litość i wytwarza się, a raczej wzmacnia się pewien uczuciowy pogład na świat. Pogład na świat stawia właśnie artystę ponad jego dziełem i daje mu wyższość nad postaciami przezeń stworzonymi, o czem dawniej już wspominałem.

Ale mądrość artysty jest mądrością życiową, wynikającą ze życia i budującą swe gmachy tęsknoty nad budową życia. Mądrość jego nie jest abstrakcją, ale konkretną formą tego życia.

Gdyby więc chodziło o podział dziedzin, możnaby powiedzieć z Goethem, że sam pomysł dzieła lub sytuacji jest wykwitem podniosłej chwili, jest, jakbyśmy powiedzieli, intuicyjnym wnioskiem, wykonanie zaś odbywa się przy współdziałaniu rozumu i krytyki. I w chwili wykonania dzieła w parze idą władze wyczuwania i rozumu. Każda całość, kompozycja wymagają wielkiej pracy rozumowej i świadomej. — Budowa całości wymaga nieraz chłodnego mierzenia i ważenia. Ileż nieraz artysta po wykończeniu pewnej części zmienia i kreśli, jak wsuwa nieraz drobne i nieznaczące motywy, które przygotowują to, co ma nastąpić. Goethe często wspomina, jak starannie wszystko motywował w powieści, czy w dramacie. Motywowanie, to spójnia całości. Leonardo drobiazgowo mierzył postać, którą miał malować, twarz dzielił na liczne pola: „Podziel głowę na 12 stopni, a każdy stopień na 12 punktów, każdy punkt na 12 minut, minuty zaś na małe minuty, a te na pół minuty“ (Trakt. o Malarstwie § 71). Nie ma szczegółu, na który nie zwróciłby bacznej uwagi, myśli o warunkach, w których twarz ludzka najpiękniej wygląda, — (niepogoda i wieczór dają najpiękniejsze oświetlenie) — myśli nie tylko o barwach, o perspektywie barw, ale i o refle-

ksach, jakie jedne na drugie rzucają. „Barwa, która najbliższa jest miejsca refleksu, zabarwi to miejsce najsilniej i odwrotnie“ (ib.). Myśli o kompozycji, o ruchach, o każdym nawet fałdzie ciała i sukni... Z jego książki o malarstwie poznaje się dopiero, ile renesans umiał, jak bystrze i subtelnie widział rzeczy, jak panował świadomie nad każdym szczegółem kształtu światła i barwy. Nic więc dziwnego, że wtedy malarstwo najwyżej stało w świecie. Leonardo wiedział o każdym swoim „tonie“. Może paradoksem się wyda, gdy powiem, że tylko najwyższa świadomość zdobywa krainy „nieświadomości“. A jednak tak jest. Tylko najwyższa świadomość sięga tam, gdzie się zaczyna „nieświadome“.

* * *

U artysty wytwarza się nietylko pewien sposób patrzenia na świat, ale i świadomość tego sposobu patrzenia i uznanie dla niego. Każdy stwarza sobie swoją teorię sztuki, która wpływa na rozwój jego twórczości. Wpływ ten może być dodatni lub ujemny zależnie od tego, czy teoria jest żywotną i sprzyja rozwojowi istoty sztuki. Są teorie zabójcze, ale są i twórcze. Teoria taka narzucona przez jednostkę suggestywnie stwarza szkołę. Tak miał w Europie romantyzm i klasycyzm swoje teorie, tak miał ją realizm, naturalizm i wiele innych odcieni. W sztukach plastycznych

tak samo nie brak teorii, jak w poezji... Świat malarski „rokoko“ miał swoje dogmaty, świat impresjonistów swoje... Najwyżsi artyści, najbardziej świadomi dróg sztuki mają najbardziej zdecydowane zapatrywania o sztuce, ale ci nie należą zasadniczo do żadnej z chwilowych szkół, choć są ich twórcami. Ich teoria brzmi, że sztuka jest niezmienną w swojej istocie, bez względu na wiek i szkołę. Formy jej tylko się zmieniają, ale treść nie. Zgadzą się w tem najwięksi, a sobie zupełnie obcy twórcy. Ten pogląd wytwarza się jednak u nich, gdy się już wyzwolili z więzów pewnej szkoły, której nieraz twórcami byli. Tak jest Mickiewicz twórcą romantyzmu w Polsce, ale sam bardzo prędko wyzwala się nasamprzód z zewnętrznych cech tej szkoły, a potem i z niektórych wewnętrznych, jak ze sztucznego mizantropizmu i pokłócenia ze światem. Dojrzały twórca przechodzi nad przeszkodami stawianymi mu przez świat do porządku i niesie światło pomimo tego, iż go zwalczają. W „Panu Tadeuszu“ nie należy już Mickiewicz do żadnej szkoły — nawet w „Dziadach“ części III... A jednak i to jest charakterystyczne, że właśnie Pan Tadeusz wytworzył szkołę realistyczną, oczywista niezależnie od tendencji poety. Z Goethem dzieje się podobnie; sam narzeka, jak już wspominałem — że ze sporu jego ze Szylerem o subiektywizm i obiektywizm, zrobili Schleglowie walkę między romantycznością a klasycyzmem, podczas gdy Goethe kpił sobie

z każdej szkoły. Nie znaczy to, by chwilowo do jednej lub drugiej nie należał.

Są w sztuce pewne motywy wieczne, tak, jak są i w życiu i te motywy, które zawsze w życiu wzruszać będą, będą to czyniły i w sztuce. Stądto pochodzi, że najwyższa sztuka jest do pewnego stopnia wieczną i szkole doczesnej nie podlega, choć jej częściowo służy. To, co w niej doczesne należy do szkoły — szata zewnętrzna — ale duch należy do sztuki. I duch się pogłębia — a w tem postęp, nie zmiana, dzieła zaś wielkie najdawniejszych czasów równie wzruszać nas będą, jak nowsze, jeśli do szaty ich przywykniemy i wżyjemy się w ich formę. Stądto poeci wracają często do wielkich epok, kultury t. zn. do tych, które wyczuwają z największą intensywnością te odwieczne, a rozwojowe i najgłębsze motywy. Renesans rozumiał to i dlatego stał się nieśmiertelnym: madonny Rafaela, to odwieczny motyw macierzyński... Zdejmowanie z krzyża budzi tyle momentów: i ofiary ukrzyżowanych i uczuć tych, dla których ofiara poniesiona, że trudno to słowami wyrazić. A biesiada Leonarda! „Znajdzie się wśród was jeden, który mnie zdradzi“... Dzisiejszemu malarstwu brak też tych odwiecznych motywów (obok wielu innych czynników) i stąd nikłość jego, pomimo świetności barw, o których można zacytować słowa Leonarda: „Niezawsze jest dobrem to, co jest piękne. To mówię dla tych malarzy, którzy tak bardzo lubują się w piękności barw. Popadają w błąd ten sam,

co mówcy pięknych słów, które nic nie mówią“ (Trakt § 69). O wieczności pewnych motywów wiedzieli wszyscy wielcy poeci, głównie Szekspir, który brał najprostsze i najgłębsze motywy: ojca wypędnzonego przez dzieci, syna, którego matka przykłada rękę do mordu męża i z gachem dziedziczy tron, motyw zazdrośnego męża oglądanego z punktu tragizmu. Czyż mogą istnieć motywy bardziej proste, a zarazem bardziej wstrząsające istotą ludzką zawsze. Goethe uświadamiał sobie w całej pełni doniosłość tych motywów i wyraził to w Eckermanie. Można powiedzieć, że po tem poznaje się wielkiego mistrza, czy umie sobie znaleźć godny siebie temat, bo nie o każdym mówić można. I Hebbel uświadamia to sobie, gdy mówi: „Alle Kunst verlangt irgend ein ewiges Element; darum lässt sich — wywodzi dalej — auf blosser Sinnlichkeit (von der sich keine unendliche Steigerung denken lässt) kein Kunstwerk basieren“ (1836). U nas w nowszych czasach uświadomili sobie to również Przybyszewski i Kasproicz i obierali tematy odwieczne, choć inaczej je, bo kosmicznie, pojmowali. Stąd też pochodzi, że Przybyszewski za cel sztuki uważa kreślenie duszy jako niezmiennego absolutu (Confiteor — Na drogach duszy). Wszelkie teorie sztuki mają dla artysty ogromną doniosłość, pomimo, że sztuka jest jedna. Szkoły te bowiem są jedne bliższe, a drugie dalsze od ideału i drogi sztuki. Dobra teoria może ogromnie rozwinąć — uświadomienie sobie

dróg sztuki i jej celów prawdziwych daje pewność krokom artysty — jeżeli ma talent, zdąży bez długich kołowań do szczytów. Zła zaś teoria gubi szereg talentów, nie pozwala im sił rozwinąć. Istnieją epoki, które wierzą, że samo natchnienie bez pracy wydaje wielkiego artystę. Hołdujący tej zasadzie giną bez rozwoju... jak źródła niezasilane deszczem. Czasami przewrotne teorie odwracają całe wieki od sztuki prawdziwej — są to wieki najsilniej rozwiniętych przepisów, przepisów szczegółowych, które więzami krępują wolność sztuki. Do takich epok należy klasycyzm francuski, który nawet silniejsze talenty wykolejał. Lepszy już jest brak teorii, o ile on możliwy — niż teoria, sprzeciwiająca się zasadniczym dążeniom sztuki. Wszelkie utarczki literackie wynikają ze zmagania się dwóch poglądów między sobą, jak klasycznego i romantycznego, pozytywistycznego i symbolicznego i t. d., z których jeden ma zazwyczaj więcej cech rozwojowych, niż drugi, a od zwycięstwa lepszego zależą często losy sztuki. Da się to porównać z formami rządu, z których jeden bardziej sprzyja rozwojowi, niż drugi. Zasadniczo jednak żadna ze szkół literackich, czy artystycznych nie ma bezwzględnej słuszności, bo wielka sztuka nie zna już szkół, a geniusz wolny jest od wszelkiego doktrynerstwa.

Szkoła — jak to wynika ze zasadniczych rozważań nad sugestją istnieje tylko dla talentów drugorzędnych, którym człowiek genialny coś

zasugeruje, a one przyjmują. Szkoła jednak jest ważnym środkiem rozwojowym, bo tylko nieodłączna jej skrajność obala kierunek nierozwojowy szkoły przeciwnej. Tylko ta skrajność zagrzewa do ożywczej walki — jest ona dobrem hasłem, środkiem, powiedzmy trywialnie, agitacyjnym, który sam dla siebie — co prawda — nie wiele wart, ale może lepszej teorii pomóc do zwycięstwa. Gdyby zaś średni, lub początkujący talent uświadomił sobie, że cele sztuki mogą leżeć gdzieindziej, nie w tych skrajnościach zewnętrznych danej szkoły, nie znalazłby animuszu do walki, bo jeśli część słuszności znajduje się także w obozie przeciwnym, jakżeż go zwalczać? Ale geniusz uświadamia sobie, że i w przeciwnym obozie jest wiele dobrego, ale wyczuwa, który kierunek jest bardziej rozwojowy i może na nowo ożywić siły twórcze. Na nowo — bo każda szkoła ma już to do siebie, że drogowskaz przemienia się z czasem w ściśle określony szablon... że odczuwanie bezpośrednie zastępuje komunał... Słowo niegdyś żywe traci swoją uczuciową wartość, staje się pustym dźwiękiem — tylko nowa forma może znowu prawdziwemu uczuciu służyć, bo uczucie żywe wstydzi się wytartej formy, chcąc objawić swą świeżość. Uczucie prawdziwe nie wyraża się nigdy w sposób szablonowy. Dlatego też szuka innych form. Sztukę stanowią jednak nie formy, ale to, co one wyrażają i od ich głębi duchowej zależy ze-

wnętrzna szata, jako wyraz. (Oczywista, że te głębie należy umieć wyrazić).

Jednym słowem, szkoły literackie bardzo są podobne do szkół etycznych lub stronnictw politycznych, których skrajności są tylko środkiem agitacyjnym — ale nie w nich leży sedno dobrobytu — one tylko ułatwiają zwycięstwo tej partii, która daje największe szanse rozwoju. Świeżość, bezpośredniość i żar haseł odgrywają dla drugorzędnych sił pierwszorzędną rolę i rozstrzygają o zwycięstwie. Wiedzą o tem wielcy politycy, wodzowie i... artyści.

* * *

Rozważania, które nas tu zajmowały rzucają też inne światło na to, co nazywamy pięknem. Ponieważ sztuka jest tęsknotą za pełniejszym życiem, pięknem jest to, co nas do tego pełniejszego życia pobudza. Stąd to pochodzi, że wszystko prawie może być motywem sztuki, o ile pobudzić może do głębszego odczuwania życia i o ile rozwojowo może na nas podziałać na przyszłość. A rozwojowo działa to, co w nas budzi twórczość, jakkolwiekbydź, czy artystyczną, czy czynną. Stąd też pochodzi, że to, nad czem estetycy nie raz łamali sobie głowy, że brzydota — wchodzi w zakres sztuki, bo o ile poruszyć nas zdoła, staje się piękną — o ile wzbudzić w nas może wyrazem, czy siłą, czy nędzą inne ludzkie uczucia,

jak litości, żalu, lub zgrozy, o tyle staje się piękną. Tylko to, co obojętne dla życia i rozwoju nigdy progów sztuki nie przestąpi — to jest, jak mówimy, nudne. Stąd też pochodzi, że nieszczęścia, klęski i nędza tak głęboko nas poruszały zawsze w sztuce i że więcej ich na kartach sztuki jest, niż chwil błogich i szczęśliwych. Bo też cierpienie głębiej porusza istotę ludzką, niż radość i budzi w niej utajone struny, do dna zamąca duszę, i zmusza, aby z tego chaosu szukała wyjścia do wyższego i tętszego życia. W sztuce też więcej nut bolesnych, niż pogodnych, więcej tragedyi... tak w rzeźbie i malarstwie, tak w muzyce i poezyi. Najwyższym wyrazem sztuki poetyckiej będzie też zawsze tragedia. Z tych bólów i walk rodzi się najgłębsze uczucie człowieczeństwa i najsilniejsza tęsknota za wyższą formą życia, o którą zwykle jednostka głębsza walczy: • wyższe prawa boskie, czy ludzkie, w których obronie nieraz ginie. A im bardziej gigantyczną ta walka, im smutniejszą śmierć w niej, tem wznioślejsze uczucie piękna, czyli tem intenzywniejsze tęsknoty za innym życiem budzą się w piersi ludzkiej. Pięknem nie jest więc to, co się podoba, ale to, co budzi najsilniejsze tęsknoty. To odnosi się tak do natury, jak do sztuki.

TREŚĆ.

I. Sztuka, jako pragnienie pełniejszego życia i rozwoju. Jej pobudki i warunki . . .	1
II. Jak się to pragnienie ujawnia w plastyce? Problem realizmu wobec danej teorii . .	19
III. Podstawowe prawa: prawo podobieństwa	31
IV. Prawo różnicy	37
V. Indywidualizm. Subiektywizm	41
VI. Indywidualizm. Akt twórczy. Wielopostaciowość. Problem obiektywizmu	60
VII. Rola sugestyi w twórczości. Jej rodzaje	76
VIII. Odwaga	117
IX. Walka	124
X. Świadomość a intuicya	165



Wydawnictwa Polskiego Towarzystwa Nakładowego we Lwowie.

Dzieła naukowe.

- K. Andler. Wstęp historyczny i krytyczny do Manifestu komunistycznego Marksa i Engelsa.** Cena 3 korony. Prof. Andler przedstawia początki ruchu komunistycznego w Niemczech na tle ówczesnych stosunków politycznych, analizuje twierdzenie zawarte w samym Manifestie komunistycznym Marksa i Engelsa, zestawiając je z poglądami innych autorów im współczesnych; wreszcie rozpatruje wartość powyższych koncepcji tych dwóch uczonych z punktu widzenia ostatnich wyników wiedzy społecznej.
- Dr. C. Bouglé. Idea równości.** Studium socyologiczne I. i II. wydanie. Cena 4 kor. Autor, jeden z najwybitniejszych socjologów francuskich, należy do szkoły znakomitych badaczy, na której czele stoją Durkheim i Simmel. W pracy powyższej usiłuje wykazać, jakie warunki społeczne wytworzą dążenia do równości obywatelskiej i zapewniają jej zwycięstwo. „Idea równości“ jest utworem ściśle naukowym, traktowanym w sposób metodyczny i pełnym głębokich spostrzeżeń.
- Dr. C. Bouglé. Demokracja wobec wiedzy.** Studium socyologiczne. Cena 5.50 kor. Dzieło to jest jakby dalszym ciągiem poprzedniego. Dr. Bouglé analizuje teorie, dotyczące dziedziczności, walki o byt, ras i t. p. Z tej analizy krytycznej demokracja wychodzi zwycięsko. Autor jednak nie jest szablonowym demokratą, a dzieło jego jest jedyne w swoim rodzaju.

- E. Boutmy. Zarys psychologii politycznej narodu angielskiego w XIX. wieku.** Cena 5 kor., w oprawie kor. 6*50. Autor bada wpływ rozmaitych czynników, które kształtowały życie angielskie. Charakteryzuje zachowanie się Anglików w doniosłych sprawach politycznych XIX wieku. Jego świetny sposób pisania przypomina Taina, którego jednak przewyższa głębszą znajomością nauk politycznych i szerokością poglądów. Książka czyta się z niezmiernym zajęciem.
- Ed. David. Dwie rozprawy o stosunku socjalizmu do rolnictwa.** Str. 125. Cena 1 kor. 60 h. Autor, najwybitniejszy przedstawiciel tego kierunku w nauce o stosunkach agrarnych, dowodzi, że w rolnictwie, w przeciwstawieniu do przemysłu, drobna produkcja żywności jest od wielkiej.
- Limanowski B. dr. Historia powstania narodu polskiego 1863—1864.** Wydanie II. przerobione. K. 6. Dzieło to przedstawia wszechstronnie przebieg i znaczenie tego wielkiego dramatu dziejów naszych. W nowym wydaniu autor uwzględnił wszystkie zdobycze historii z ostatnich lat 30.
- B. Limanowski. Stuletnia walka narodu polskiego o niepodległość.** Wydanie II. Cena K 4. w ozdobnej oprawie K 5*50. Autor umiejętnie wyzyskał wielki materiał dotyczący naszych walk rewolucyjnych w okresie porozbiorowym. Książka napisana popularnie i żywo. Zdobi ją wielka ilość portretów.
- Oncken H. Lassale.** Znakomity historyk opiera się tu na nowych źródłach i wyświetla wiele nieznanych szczegółów z życia wielkiego trybuna proletariatu. Omawia gruntownie dzieła Lassala i jego politykę na tle stosunków niemieckich.
- Römer Michał. Litwa.** K. 5. Jedyne dzieło w literaturze europejskiej poświęcone współczesnemu litew-

skiemu ruchowi narodowemu i politycznemu. Autor, który zna język litewski, wyzyskał cały materiał, rozproszony w czasopismach, broszurach i odezwach partyi litewskich, dając pełny obraz ich rozwoju i stanu obecnego. Książka posiada pierwszorzędne znaczenie dla orientowania się w stosunkach narodowościowo-politycznych na Litwie.

Szpotkański Stanisław. Lud polski. Z dziejów polskiej myśli socjalistycznej. K. 2. Omawia się w tej pracy powstanie i rozwój organizacyi Ludu Polskiego, charakteryzuje jej działaczy i rozbiera obszernie utwory literackie jej przywódców. Jestto ważny przyczynek do dziejów porozbiorowych narodu polskiego.

G. Simmel. Jak się utrzymują formy społeczne. Cena K 1'20. Znakomity socyolog przedstawił w tym traktacie w sposób zwięzły mechanizm utrwalania się form społecznych, stosunek ich do jednostek ludzkich i ciągłości życia zbiorowego.

Bourguin M. Systemy socjalistyczne a rozwój ekonomiczny. K 7'50. Praca ta ma 2 części. W pierwszej autor rozpatruje krytycznie urząd socjalistyczny w rozmaitych formach, zalecany przez różnych teoretyków socjalizmu współczesnego. Krytyka jest obszerna i gruntowna. Bourguin, jakkolwiek jest przeciwnikiem socjalizmu, odznacza się wielką bezstronnością. W drugiej przedstawia tendencje rozwojowe kapitalizmu współczesnego w przemyśle, rolnictwie, ruchu kooperatywnym i t. d., opierając się na bardzo bogatym materiale faktycznym.

Geffroy G. Więzień (życie A. Blanquiego). K 4. Autor przedstawił obszernie i w sposób bardzo zajmujący życiorys wielkiego rewolucjonisty francuskiego, korzystając z najlepszych źródeł. Szlachetna postać Blanquiego występuje wyraziście na tle wielkich wstrząśnień, które przeżywała Francya.

Kulczycki L. Anarchizm współczesny. K 5. Jestto jedna z najważniejszych prac w literaturze wszechświatowej, poświęconych temu przedmiotowi. Autor omawia licznych teoretyków anarchizmu. Najciekawsza i najcenniejsza jest część IV. i V. poświęcone źródłom i krytyce anarchizmu. Dzieło to zostało przetłumaczone na język rosyjski i niedawno na czeski z licznymi uzupełnieniami.

Kulczycki L. Autonomia i federalizm w ustroju państw konstytucyjnych. K. 4. Punkt ciężkości tej pracy tkwi w zbadaniu samorządu prowincjonalnego, autonomii krajów w wymienionych państwach, oraz w przedstawieniu mechanizmu ustroju federalistycznego. Wstęp daje zwięzłą, ale pełną charakterystykę ustroju konstytucyjnego wogóle. Autor posiada poglądy samodzielne, jest zdecydowanym federalistą. Książka zawiera wiele materiału do orientowania się we współczesnych zagadnieniach prawnopństwowych i jest napisana z jasnością właściwą autorowi. Przetłumaczono ją na język rosyjski.

Kulczycki L. Współczesne prądy umysłowe i polityczne. K. 4. Treść: Myśli nowoczesnego Polaka (uwagi o książce R. Dmowskiego). Kilka uwag o wykształceniu politycznym u nas. Finlandya a Rosya. Gruzya a Rosya. Ugodowcy. Nowy program stronnictwa demokratyczno-narodowego. Odbudowanie Polski (uwagi o książce G. Topora). Nowy prąd radykalno-patryotyczny. „Bund“. Obecna sytuacja polityczna w Rosyi. Książka napisana z werwą i talentem polemicznym, obfituje w niezbędne wiadomości i umożliwia orientowanie się w życiu politycznym.

H. Dumolard: Japonia pod względem politycznym i społecznym. Cena 3 kor. Ze wszystkich książek dotyczących Japonii — a w szczególności jej życia

społeczno-politycznego — powyższa jest najgruntowniejsza. Zawiera bogaty materiał faktyczny. Dzieło Domularda zyskało rozgłos europejski i cennie jest wysoko nawet przez mężów stanu.

Dr. J. B. Marchlewski: Stosunki społeczno - ekonomiczne w ziemiach polskich zaboru pruskiego.

Cena 9 kor. Jestto jedyna praca w naszej literaturze rzucająca światło na stosunki społeczne w polskich ziemiach pod zaborem pruskim. Autor uwzględnił tu mało znany u nas przebieg reformy włościańskiej w zaborze pruskim i odtworzył całkowity mechanizm życia ekonomicznego tej dzielnicy.

Masłow P. Krytyka programów agrarnych. K — 70.

Broszura omawia w sposób jasny i zwięzły programy różnych partyi politycznych w Rosyi, ułatwiając bardzo orientowanie się w stosunkach rosyjskich.

Łuniński E. dr. Księżna Tarakanowa. K. 7.

Dzieje zagadkowej pretendenci za czasów Katarzyny II. do tronu rosyjskiego — mniemanej córki cesarzowej Elżbiety. Dzieło to, będące zarazem utworem pełnym arcyzmu, rzuca wspaniałe światło na stosunki obyczajowe w XVIII. w. wogóle, wzbogaca także wiadomości nasze o konfederacyi barskiej. Czyta się jak powieść i wywołuje silne wrażenie.

Mendelson Stanisław. Historia ruchu komunalistycznego we Francyi. K 7.

Sumienne studyum historyczne. Rozpoczyna się rzutem oka na stan Francyi w końcu drugiego cesarstwa. Działalność komuny, jej początek i upadek przedstawione są obszernie. Autor wytyka liczne błędy tego ruchu rewolucyjnego, zarazem jednak broni przed pospolitymi zarzutami. Wyraża pogląd, że Komuna naogół nie miała charakteru ściśle socjalistycznego

i podkreśla akcyę ugodową mieszczaństwa paryskiego, przeoczną zazwyczaj przez innych historyków.

Menger A. prof. Nowa nauka o państwie. K 5.

Wydanie II. Dzieło to omawia różne gałęzie prawa przyszłego ustroju w ich zasadniczych podstawach. Autor nie tylko przedstawił umiejętnie poglądy różnych pisarzy socjalistycznych, ale jeszcze wypełnił istniejące luki w koncepcji państwa kolektywistycznego. Wnioski jego opierają się na ścisłej analizie życia społecznego i ewolucyi. Praca ta jest przetłumaczona na wszystkie prawie języki europejskie.

Menger A. prof. Nowa nauka o moralności. K 1'50.

Stanowi jakby dalszy ciąg poprzedniej pracy. Autor wyprowadza moralność ze stosunków społecznych, wykazując wszechstronnie jej oblicze klasowe, które zatraci dopiero w nowym ustroju. Wtedy to moralność ogarnie ogół i zastosuje do niego zasady sprawiedliwości.

Mereżkowski D. Tołstoj i Dostojewski jako ludzie.

K 2'50. Znakomity krytyk i pisarz rosyjski analizuje doktryny Tołstoja i Dostojewskiego na tle życia ich twórców. W mistrzowski sposób unaczynia dysharmonię między teorią a praktyką u Tołstoja. Książka obfituje w głębokie spostrzeżenia.

Nowgorodcew L. Państwo niemieckie i jego życie polityczne. K 4.

Czytelnicy mogą z tej pracy wyrobić sobie dokładne pojęcie o programie i taktyce partji w Niemczech, co jest dla nas tem ważniejsze, że niepodobna się orientować w położeniu Poznańskiego i Szląska, nie znając dokładnie stosunków niemieckich.

Radliński Ignacy. Apokryfy judaistyczno - chrześcijańskie. K 5. W sposób historyczno - krytyczny

omawia autor apokryfy, t. j. pisma agitacyjne z czasów cesarstwa rzymskiego, których autorowie, ukrywając się pod nazwiskami osób znanych z bibliji, albo mitologii pogańskiej, prorokowali upadek współczesnego porządku rzeczy, po którym miało nastąpić panowanie sprawiedliwości na ziemi.

Radzikowski St. Powstanie Chochołowskie z 7 ilustracyami K 3. Bardzo zajmujący opis ruchu narodowego wśród górali z okolic Chochołowa i Zakopanego w 1864 r.

Rundstein Szymon dr. Studya i szkice prawne. K 3. Treść: Ogólna teoria prawa. O etycznie obojętnych przepisach prawa. Luki w prawie. Teoria administracyi w stosunku do polityki społecznej. Kwestya mieszkaniowa a prawodawstwo społeczne. Zabiegi prawodawcze w dziedzinie przemysłu domowego. Zarys prawodawstwa kartelowego. Sądy polubowne a prawo stanowione. Granice autonomii prywatnej. Współczesne nauczanie prawa. — Szkice te, jak wskazują tytuły, dotyczą spraw różnorodnych i ważnych. Mogą przynieść szerszym niefachowym kołom poważny pożytek.

Sombart W. Socjalizm i ruch społeczny w XIX. w. Wydanie II. z najnowszego przerobionego wydania niemieckiego. K 4. Treść: Skąd i dokąd? O socjalizmie utopijnym. O wypadkach poprzedzających ruch społeczny. O rozwoju odrębności narodowych. Karol Marks. Dążenie do jedności. Prądy współczesne. Konkluzye. Kronika ruchu społecznego. Wskazówki co do literatury socjalistycznej. Rzec cała napisana jest z wielką bystrością, łączy w sobie przymioty naukowe i literackie.

Studnicki W. Wyodrębnienie Galicyi. K. 2. Autor porusza wiele ważnych i ciekawych zagadnień dotyczących historii stosunku Galicyi do Austrii oraz jej stanu ekonomicznego, politycznego i kul-

turalnego w dobie obecnej. Usiłuje wykazać, że do normalnego rozwoju Galicyi potrzebne jest nadanie jej całkowitej autonomii. Kładzie szczególny nacisk na podniesienie przemysłu wielkiego w ttej dzielnicy.

Wilde O. Dusza ludzka w epoce socjalizmu. K 1.5(0.

Autor zastanawia się nad konsekwencjami psychologicznymi w duszy ludzkiej po zaprowadzeniu ustroju socjalistycznego. Pojmuje go jako wszechstronne wyzwolenie człowieka: przymus, kara, władza i autorytet znikną w nim zupełnie, a państwo stanie się tylko dobrowolną organizacją pracy i podziału bogactw. Towarzyszyć temu ma wspólniały rozrost indywidualizmu.

Garski Stan. dr. Materyalizm historyczny a etyka.

K 1'30. Praca ta poświęcona jest bardzo ważnemu zagadnieniu socyologiczno-filozoficznemu — stosunkowi świadomości i działalności ludzkiej do samorzutnego rozwoju społecznego. Człowiek zdaniem autora, nietylko biernie przystosowuje się do otoczenia, lecz może je także w coraz większym stopniu zmieniać. Autor poruszył także mnóstwo zajmujących zagadnień drugorzędnych.

Herkner H. dr. Kwestya społeczna w Zachodniej

Europie. K 8. Jestto gruntowny przegląd zagadnień, dotyczących kwestyi robotniczej. Autor rozpatruje powstanie proletaryatu, jego rozwój, oraz warunki bytu w dobie współczesnej. Charakteryzuje poglądy różnych stronnictw politycznych na kwestyę reform społecznych. Analizuje urzeczywistnione i mające się dopiero dokonać. Dzieło to doczekało się kilku wydań w języku niemieckim i jest przetłumaczone na inne języki europejskie.

Za i przeciw. (W. Liebknecht, A. Wagner, M. Hyndman, A. Mallock, J. Jaurès, G. Dechanel). K 3 3.

Są tu zgrupowane głosy najwybitniejszych zwolenen-

ników i przeciwników socjalizmu, co umożliwia czytelnikowi wyrobienie sobie samodzielnego poglądu na tę kwestyę.

Bakunin M. Do Polski, Rosyi i Słowian. K —'60. Broszura, napisana w przededniu powstania 1863 r. w duchu dla Polaków bardzo przyjaznym, zawiera uzasadnienie programu rewolucyjnego Bakunina, dotyczącego przeistoczenia Rosyi, wyzwolenia narodu polskiego i innych Słowian, oraz utworzenia powszechnej federacji słowiańskiej.

Kozłowski Władysław ze Lwowa. Pisma filozoficzne i psychologiczne. K 6. Autor jest przedstawicielem pozytywizmu ewolucyjnego w naszej filozofii. Znakomity specjalista z rozległą wiedzą i umysłem niecofającym się przed najdalej idącymi konsekwencjami tego kierunku. Książka zawiera ścisły i jasny wykład systematu filozoficznego Spencera, poprzedzony wstępem krytycznym i uwagami. Inne studia dotyczą rozmaitych szkół filozoficznych i psychologicznych, oraz zagadnień często zmieszanych bezpośrednio z życiem. Doskonały przewodnik dla kształcących się w filozofii i psychologii.

Bell M. Sprawa szkolna w Królestwie Polskiem. K 3. Przejrzysty i dokładny opis walki o szkołę polską w Królestwie na tle ruchu rewolucyjnego. Duży materiał faktyczny, zebrany przez autora, umożliwia wyrobienie sobie samodzielnego zdania o bojkocie rosyjskich zakładów naukowych. Autor jest znanym publicystą.

Ks. Jerzy Wołkoński. Pogląd na obecne położenie Rosyi. K 1. Broszura ta jest zajmująca jako wyraz poglądów politycznych poważnego odłamu postępowej arystokracji rosyjskiej i jako utwór publicystyczny, w którym autor przewidział wiele późniejszych wypadków.

Prof. dr. P. Ehrlich. Szkice o istocie i leczeniu chorób zakaźnych. K 4. Znakomity uczony wyklada tu swe świetne poglądy teoretyczne na najciemniejsze kwestye patologii i terapii, które go doprowadziły do tak doniosłych odkryć, jak leczenie przymiotu, tego najgorszego wroga ludzkości. Książka Ehrlicha jest jednym z arcydzieł literatury naukowej i będzie trwałym dokumentem zmagania się geniusza ludzkiego z przemożną siłą choroby i śmierci. Jest niezbędna nietylko dla lekarza, ale i dla każdego, kto się interesuje wielkimi zagadnieniami myśli przyrodniczej.

Binet Alfred. Dusza i ciało. K 4'50. Autor, dyrektor laboratorium w Sorbonie, opiera swe zgoła samodzielne teorye o stosunku duszy do ciała na ostatnich wynikach psychologii doświadczalnej.

Stecka Marya. Edward Dembowski. K 1'50.

Dr. Jekels Ludwik. Szkic psychoanalizy Frenda.
K 1'50.

Beletrystyka i literatura.

Konopnicka M. Szkice. (Bogdan Zaleski, Henryk Sienkiewicz, Adam Asnyk). K 3'60. Przedziwne studyum krytyczne, w którym autorka niezmiernie subtelnie uchwyciła zasadnicze rysy każdej z tych bogatych indywidualności.

Sawa Jan (Konopnicka M.). Śpiewnik historyczny 1767—1863. K 2'30, w ozd. opr. K 4'—. Opowiadanie dziejów porozbiorowych w pieśniach przystosowanych do tonu poezyi ludowej. Zbiór pełen świeżości i woni swojskiej. Żaden wypadek od czasów konfederacyi barskiej aż do powstania styczniowego nie uszedł uwagi autorki. Ze śpiewnika powinno się chętnie i często korzystać przy urządzeniu licznych u nas obchodów narodowych.

Sawa Jan (Konopnicka M.) Ludziom i chwilom 1904. K 2'40. Poezye tym tomikiem objęte łączą się tematem i nastrojem ze Śpiewnikiem i stanowią jakby dalszy jego ciąg.

Frapie Leon. Ochronka, powieść nagrodzona przez Akademię Goncourtów. K 3. Subtelna analiza najrozmaitszych typów dziecięcych, które życie wpręga odrazu w próbne jarzmo społeczne. Znakomicie zaobserwowana jest cała niedorzeczność tego jarzma, bezduszne wciąganie różnych indywidualności pod jeden rząd, sprzeczność między domem a szkołą, bezpłodność pouczeń i bajeczek, które dzieci traktują jako coś, co za progiem szkoły nie istnieje. Wszystko, co dać może rozum i przewidywanie, jest niedostateczne wobec ogromu otaczającego zła. Człowiek miłości pełen, jak ta bohaterska dziewczyna, co, będąc panną dobrze wychowaną, wstępuje na posługaczkę do szkółki, we własnej duszy szukać musi uzupełnienia tych praw i przepisów.

Flaubert Gustaw. Kuszenie św. Antoniego. K. 4'— . Poemat filozoficzny Flauberta wprowadza czytelnika w błędne koło życia umysłowego ludzkości, stawia wobec tych zagadnień sprzecznych, którymi człowiek zaprzęta się ustawicznie w nadziei wynalezienia formuły zadawalającej, również wobec tych intuicji szczęśliwych, które go chronią od ostatecznej rozpacz i rozterki ducha. Ludzkość, pociągana fatalnie i kuszona wszelkiego rodzaju postaciami ułudy powszechnej, występuje tu w osobie przerażonego i ograniczonego pustelnika, wciągniętego w chaos świata, w wir pokus życiowych.

Arcybaszew. Nowele. K. 3'— . Jeden z najcelniejszych pisarzy Młodej Rosyi daje w swych nowelach wstrząsające obrazy życia współczesnej Rosyi, odsłonięte z tym bezwzględny realizmem, który jest specyficznym rysem literatury rosyjskiej. Nad wszystkim,

czy to nad ohydłą zbrodnią gwałtu na młodej dziewczynie (nowela „Zgroza“), czy nad bezładnymi wybuchami rewolucyi w Odesie („Życie ludzkie“), góruje to dziwne poczucie bezcelowości i nieodpowiedzialności, straszna zagadka i tragedia życia rosyjskiego.

Kulikowska Marcelina. W promieniach. K. 3'50. Powieść przedstawia na tle niedawnej rewolucyi idealne porywy bojowników i realne wymagania życia; szlachetność i pospolitość, piękne teorie i odmienną praktykę, tęczowe nadzieje i rozwiane marzenia. Autorka nie idealizuje bohaterów i pionierów rewolucyi, lecz widzi w nich ludzi podlegających zwykłym namiętnościom.

Ostrowska Bronisława. Poezye. K. 2'40. Poezye Ostrowskiej są wyrazem duszy głębokiej i prawdziwego talentu. Ze strun poetki brzmi pieśń przedziwna ze snów i ech życia. Równoległe dźwięczy ton zawodu, żalu i smutku. Język drga mocno, skupiony w sobie i bogaty.

Pouvillon E. Jęp Bernadach. K. 2'50. Treść stanowi walka wsi francuskiej, broniącej republiki 1848 przed cezaryzmem napoleońskim. Główne pobudki tego ruchu, jak i charakter obrońców zagrożonej wolności, zostały przez autora bardzo trafnie przedstawione. Całość tchnie świeżością, pogodą i mocą życia wiejskiego.

Wagner R. Sztuka a rewolucya (z portretem Wagnera). K. 1'50. W utworze tym Wagner charakteryzuje sztukę grecką. Zatrzymuje się nad działaniem chrześcijaństwa na twórczość artystyczną, uważając je za ujemne, wreszcie sięga myślą w przyszłość, usiłuje przeniknąć ją i zbadać wpływ zbliżającej się rewolucyi społecznej na sztukę.

Maskoff J. Tamten, dramat z ilustracyami K. 1'50. Epizod z naszej współczesnej tragedyi narodowej.

Wzruszał w teatrach setki widzów miejscowych i przybyłych z za kordonu. Utwór pociągający swym szczerze naiwnym realizmem i odwagą.

Maskoff J. Jesiennym wieczorem dramat. K. — 70.

Z przedziwną wnikliwością odtwarza się w tym utworze ponury nastrój tych beznadziejnych chwil popowstaniowych, które zapanowały na długo nad zrujnowanymi ziemiami wschodniej Polski.

Niemojewski A. Tytuł skonfiskowany (Legendy).

Wydanie III. z rysunkami Stanisława Dębickiego. K. 3.—. Treść: Wysłaniec. Kusiciele. Majlach. Garmaljel. Napomnienie. Dwaj uczniowie. O cichym wieczorze. Ząb za ząb. W ostatniej chwili. Skowronek. U grobu Przekłęty. — Autor stanął w „Legendach“ niezmiernie wysoko. Wszystko jest przemyślane, wykończony z talentem i dbałością wielkiego artysty. 3 wydanie świadczy o wartości tej książki.

Strug Andrzej. Ludzie podziemni. K. 3·50. W spo-

sób prosty, lecz do głębi wzruszający, stylem niewyszukanym, opowiada autor epos człowieka podziemnego, który idzie w twarde, bezkresne drogi, zostawia za sobą dach własny, miłosną tęsknotę, twarz nawet własną, głos, imię swoje. Strug chwytą przede wszystkim rysy typowe duszy podziemnego człowieka, które rzeźbią się same pod mocną ręką światopoglądu, warunków, dyscypliny, znoju bez wytchnienia, niepoznaczości pracy, której ogrom liczy się po ofiarach.

Wirski Andrzej. Noc. K. 2.—. Dziennik suchotnika,

w którym wypowiada swe myśli i uczucia. Wieje z nich smutek powolnego, nieubłaganego zamierania, rozpacz dzikiego szamotania się z przerażającym widmem śmierci obok trwożnej nadziei wyzdrowienia. Bardzo plastycznie i z odczuciem narysowane są postacie współtowarzyszy niedoli w pen-

syonacie w Davos i ich przeżycia. Książka niemniej ciekawa od znanej „Śmierci“ I. Dąbrowskiego.

Glass Grzegorz. Błyski, szkice. K. 1'50. Szereg wykrawków życia, wspomnień, pamiętnik zdarzeń przeżytych, wrażeń przeczutych w gorączkowych chwilach 1905 roku. Na każdym błysk gorzkiej i bolesnej ironii, serdecznej męki, głębokiego oburzenia, tęsknoty do wielkich uczuć i śmiałych czynów.

Bertsch Hugo. Rodzeństwo. Powieść K. 2'50. Autor jest prostym robotnikiem i opisuje życie robotnicze w Ameryce. A. Wilbrandt, znany pisarz wiedeński, napisał do niej przedmowę, w której zapewnia, że poprawił tylko błędy ortograficzne i językowe. Powieść napisana jest żywo, dużo w niej szczerogo uczucia i przeżytego bólu.

Garde Axel. Henryk Ibsen (z portretem). K. 1:50. Wykład zasadniczej idei, zawartej w dramatach Ibsena. Z rozprawy tej wieje surowy duch północy, zwiastujący wielkie prawdy, tak potrzebne naszym zdenerwowanym czasom i naszemu społeczeństwu.

German J. Lilith dramat. K. 4'— . Przy niezmiernej głębi i żywości pomysłu, dramat celuje wierszem, przepięknymi miejscami i mnóstwem scen wprost przejmujących. Grany na scenie lwowskiej, znalazł życzliwe przyjęcie u krytyków.

Sten Jan. Dusze współczesne. Charakterystyki literackie. K. 2.50.

Zych Maurycy. Rozdzióbią nas króki i wrony... nowele. Wydanie III. z ilustracjami Janowskiego. K. 5'20.

Zieliński J. Za wolność, dramat. K. 1'— . Utwór osnuty na tle życia robotniczego w zaborze rosyjskim.

Libański E. W katordze, dramat. K. —'70. Plastycznie odtworzone są tu cierpienia zesłańców politycznych na Syberyi.

