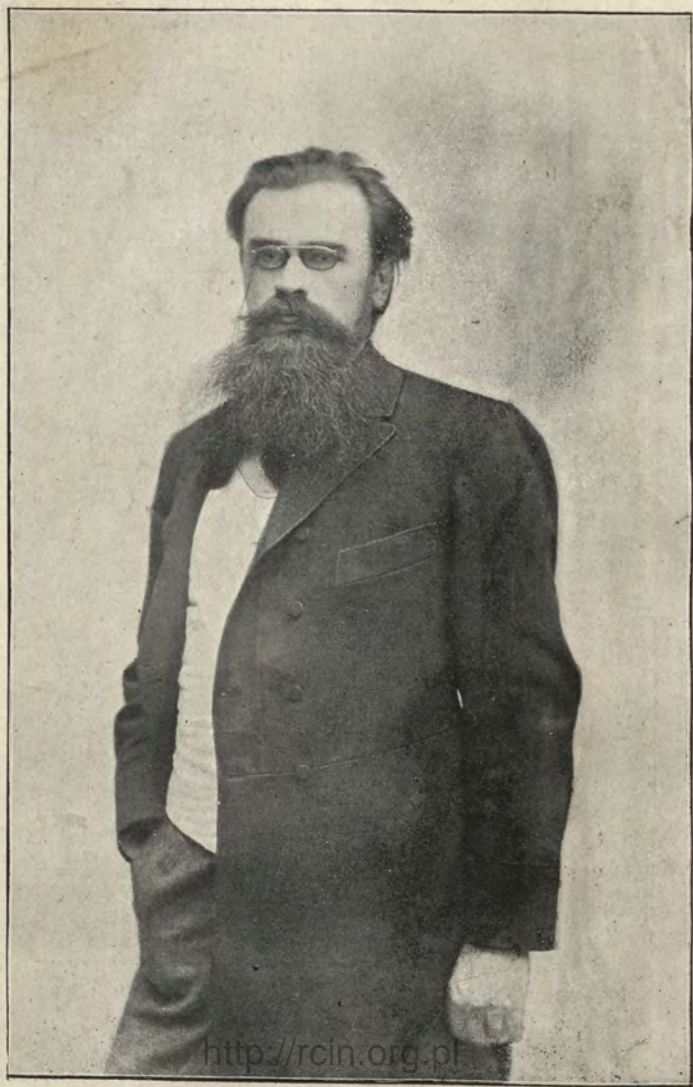




<http://rcin.org.pl>

<http://rcin.org.pl>





<http://rcin.org.pl>

IGNACY MATUSZEWSKI

SŁOWACKI I NOWA SZTUKA

TWÓRCZOŚĆ SŁOWACKIEGO
W ŚWIETLE POGIĄDÓW ESTETYKI NOWOCZESNEJ
STUDJUM KRYTYCZNO-PORÓWNAWCZE

TOM I

WYDANIE TRZECIE

INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Tel. 26-68-63

KSIEGARNIA M. ARCTA W WARSZAWIE

<http://rcin.org.pl>



F. 25261

SŁOWACKI I NOWA SZTUKA



TEGOŻ AUTORA WYSZŁY:

- TWÓRCZOŚĆ I TWÓRCY.** Studja literacko-estetyczne. (Cele sztuki. Psychologja krytyki. Stanowisko Mickiewicza w literaturze wszechświatowej. Wzniosłość u Słowackiego. Fantastyczność u Prusa. Wacław Sieroszewski, Władysław Reymont, Stefan Żeromski, Józef Weysenhoff, Gustaw Daniłowski, Stanisław Witkiewicz. Rozprawy i rozprawki. Plastycy-poeci). Rb. 2.
- SWOI i OBCY** (pokrewieństwa i różnice) zarysy literacko-estetyczne. (Subiektywizm w krytyce. Bolesław Prus. Henryk Sienkiewicz. Prus i Sienkiewicz. Słowacki i Shelley. Mistyka Słowackiego, Geneza Eloj. Byron i wpływ jego na literaturę polską. Ideał bohaterstwa w dramacie indyjskim. Bohaterowie Jasełek. Drobiazgi i szkice krytyczne). Wydanie drugie, poprawione. Rb. 2.
- CZARNOKSIĘSTWO I MEDJUMIZM.** Studium historyczno-porównawcze z 21 ilustracjami. Rb. 1.
- DJABEL W POEZJI.** Historia i psychologja postaci, uosabiających zło w literaturze pięknej wszystkich narodów i wieków. Studium literacko-porównawcze. Wydanie drugie, znacznie powiększone i przerobione. Rb 1.20.
- KRÓL-DUCH CZY KRÓLOWIE-DUCHY?** (Przyczynek do wyjaśnienia niektórych punktów niedokończonej epopei Słowackiego) z 2 portretami Warszawa 1910. Kop. 50.
- WEYSSENHOFF I „LAURY“ WYSPIAŃSKIEGO** (szkic polemiczny) kop. 25.

Przedmowa.

Przedmowa do książki ma historję równie starą, jak sama książka, tylko że historja przedmowy do książki—inaczej, niż historja książki—jest niezmiernie szara, bardzo jednostajna: wszystko jedno, kto pisze przedmowę, autor, czy nie autor, jej celem bywa najczęściej—zalecić książkę czytelnikom, narzucić im zgóry wiarę, że książka jest dobra albo nawet znakomita, że autor napisałby ją jeszcze lepiej, gdyby nie wrogie okoliczności i t. p.

Lecz jeśli tak, to poco pisać przedmowę do książki, której zalecać czytelnikom nie potrzeba, skoro się sami już dawno, zaraz po wyjściu pierwszego wydania w roku 1902, na jej wartości poznali? poco pisać przedmowę do książki pisarza, tak znanego, jak Matuszewski, a do tego pisarza, który sam nigdy swych książek czytelnikom nie zalecał, który do ani jednego ze swoich dzieł przedmowy nie napisał?

Na to pytanie odpowiada niżej podpisany szczerze i otwarcie, że w niniejszej krótkiej przedmowie chodziło mu raczej o samego siebie, że pragnął

mianowicie, jako związany z Matuszewskim węzłami długoletniej znajomości i przyjaźni, pójść za głosem serca i przypomnieć czytelnikom tej książki, że jej autor, a raczej nie autor, tylko jego przyjaciele obchodzili przeszłego roku dwudziestopięcioletcie jego pracy literackiej i naukowej, pracy wyjątkowo uczciwej, wyjątkowo rzetelnej, wyjątkowo głębokiej, pracy, która nie tylko dała mu zasłużony rozgłos i uznanie, ale nadto zapewnia mu trwałe i wręcz *wyjątkowe* stanowisko w dziejach naszej krytyki naukowo-literackiej, a to głównie z dwu względów.

Po pierwsze. Ani jeden z naszych krytyków posiada tak rozległego odczytania w literaturze powszechnej, zwłaszcza nowszej, ani jeden nie badał głównych jej prądów i postaci tak gruntownie, jak Matuszewski: świadczy o tem wymownie zarówno „Djabeł w poezji“, jak „Słowacki i nowa sztuka“, a ze studjów pomniejszych—„Stanowisko Mickiewicza w literaturze wszechświatowej“.

Po drugie. Ani jeden z naszych krytyków nie badał tak poważnie i wszechstronnie, jak Matuszewski, głównych podstaw naukowych, na których się wspierać winna krytyka, psychologia twórczości i estetyka: świadczą o tem wymownie, prócz „Słowackiego i nowej sztuki“, takie jeszcze prace, jak „Subiektywizm w krytyce“, „Cele sztuki“, „Artyści i krytycy“, „Wzniosłość u Słowackiego“. Dzięki to właśnie badaniom w zakresie psycho-

logji twórczości, estetyki i wogóle filozofji, jest Matuszewski, pomimo swojej teorii „subiektywizmu w krytyce“, przedstawicielem krytyki obiektywnej, naukowej, mianowicie estetyczno - psychologicznej, na której podstawach opiera także swoje studia o literaturze nowszej: o powieściach Prusa i Sienkiewicza, Żeromskiego i Reymonta, Berenta i Weysenhoffa, Daniłowskiego i Sieroszewskiego,—studja, stanowiące tak piękną ozdobę krytyki literackiej w Polsce.

Na czoło wszystkich prac nankowych Matuszewskiego wybija się jego książka o „Słowackim i nowej sztuce“ — nietylko przez głębokość analizy estetyczno - psychologicznej, ale i przez bogactwo zdobytych rezultatów: wyjaśnił tu autor pokrewieństwo pomiędzy poezją Słowackiego a modernizmem w jego głównych przejawach, wykazał zupełną odrębność indywidualności artystycznej autora „Króla-Ducha“, pogłębił i wszechstronnie wyjaśnił—on pierwszy—gieńjalny sąd Krasińskiego o Słowackim, często cytowany, lecz mało rozumiany.

I ta właśnie znakomita książka Matuszewskiego wychodzi, w „Bibliotece Sfinksa“, w trzeciem uzupełnionem wydaniu—jubileuszowem.

Ign. Chrzanowski.



WSTĘP *).

Ogół ludzi, pragnąc sobie uświadomić rzeczy niezupełnie jasne w sposób możliwie przystępny a prosty, tworzy formułki syntentyczne, odznaczające się zwięzłością i dosadnością i dające skrzywiony nieco i jednostronny, ale zato wyraźny, jaskrawy nawet obraz jakiejś prawdy moralnej, filozoficznej i t. p.

*) Ponieważ praca moja o „Słowackim“ i nowej sztuce traktuje twórczość wielkiego poety ze stanowiska *ogólnostetycznego i psychologicznego*, nie uważałem za niezbędne uwzględniać *wszystkich* szczegółowych badań nad utworami wieszczą, wydanych w latach ostatnich, nie miałem prawa jednak pomijać dzieł zasadniczych i w odpowiednich miejscach zmieniłem tekst, oraz porobiłem odsyłacze, w których wskazuję, gdzie czytelnik może znaleźć informacje. Poza te ramy wychodzić nie chciałem, gdyż przeładowanie pracy syntetycznej materiałem informacyjnym lub polemicznym zmieniłoby z gruntu charakter niniejszej książki.

Sentencje podobne rzadko bywają owocem wyrozumowanego badania; zwykle powstają intuicyjnie, jako bezwiedna krystalizacja pewnej sumy wrażeń, dostarczonych przez życie, literaturę, lub sztukę; ale właśnie dlatego, pomimo swej jednostronności, zasługują na uwagę, gdyż, będąc szczerym wyrazem gustów, aspiracji i upodobań ogółu, malują doskonale stosunek większości do pewnych zawiłych problematów. Stosunek ten, zwłaszcza jeżeli idzie o kwestje subtelniejsze, różni się biegunowo od stosunku do nich inteligientnej mniejszości. Widać to najwyraźniej w poezji i sztuce, w której ideały większości są zwykle starsze o lat kilkadziesiąt od ideałów szczupłej garstki estetów i artystów.

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

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

Powoli, rzeczywistość zadała kłam temu proctwu; ale, aczkolwiek romantyzm, jako prąd, jako całokształt pewnego systematu estetycznego, zwyciężył, a nawet zdołał się już przeżyć i ustąpić miejsca nowszym strumieniom i wirom, wpływ atoli pojedynczych jego przedstawicieli na społeczeństwo i literaturę nie ustał i nieprędko ustanie. Raz dlatego, że jeszcze na to zawczasie, powtóre

zaś z powodu, że koryfeusze szkoły byli nietylko romantykami, lecz i gieńjuszami, a wpływy gieńjuszów sięgają daleko po za epokę, która ich wydała.

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

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

Biorąc wyraz „wielki artysta“ w cudzysłów, nie chcieliśmy nadawać wygłoszonemu przez nas są-

dowi kolorytu ironicznego. Bynajmniej. Cudzy-słów był tu konieczny, ponieważ zdanie powyższe jest tylko parafrazą jednej z owych, wspomnianych na początku formuł syntetycznych, tworzonych niewiadomo przez kogo, a powtarzanych przez ogół. Ogół, czując większą sympatję dla Mickiewicza, a nie mogąc ignorować Słowackiego, próbował zdać sobie sprawę z różnicy uczuć, jakie w nim dzieła tych mistrzów budziły, i rezultat porównania zamknął w formule: „Mickiewicz jest większym poetą, Słowacki—większym artystą“.

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

Terminologja estetyków fachowych jednak nie obowiązuje ogółu, który ma swoje własne poglądy na sztukę i jej przedstawicieli. Poglądy mgliste, nieokreślone, trudne do ujęcia w systemat, ale tkwiące głęboko i silnie w uczuciu i nerwach szerokich mas, które niesłusznie zupełnie posądza się o zupełny brak zmysłu estetycznego. Szeroka masa jest równie czułą na piękno, jak i przerafinowani dekadenci, tylko inaczej sobie to piękno wyobraża, na inne wrażenia reaguje. Będzie pa-

trzała obojętnie, a nawet niechętnie na symboliczne tragiedje Maeterlincka. ale zato melodramat ogródkowy wzruszy ją do łez. Dlaczego? Bo natury elementarne łakną wrażeń elementarnych, silnych, a zarazem wypowiedzianych w sposób możliwie prosty i, że się tak wyrazimy, dogmatyczny, bez psychologicznych zastrzeżeń i nastrojowych dygresji.

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

Naturalnie, twierdzenie to nie może się obejść bez licznych a ważnych zastrzeżeń. Przedewszystkiem estetyka popularna nie jest systematem wyrozumowanym i konsekwentnym i wskutek tego zawiera mnóstwo pozornych sprzeczności. Kult zdrowego rozsądku godzi się tam np. doskonale z potrzebą pewnej romantycznej jaskrawości, której nienawidzili klasycy. Pochodzi to stąd, że istota sztuki spoczywa przedewszystkiem w formie, nie treści¹⁾, jeżeli więc treść, choćby najbardziej fan-

¹⁾ Należy pamiętać, że wyraz „forma“, aczkolwiek używany stale, jako synonim „techniki“. nie jest z nią *identyczny*, lecz ma znaczenie szersze i głębsze. Technika obejmuje tylko stronę czysto zewnętrzną; forma to całokształt dzieła, to rezultat wszystkich wysiłków artysty, pod któ-

tastyczna, skryje się pod formą dyskretną, prostą, logiczną, utwór nie razi i nie odpycha; jeżeli jednak osnowa dzieła oblecze się w draperję wzorzystą, barwną, bogatą i oryginalną, a niewydatniającą wypukle konturów myśli przewodniej, pospolity a nieprzygotowany czytelnik stoi wobec takiego zjawiska, jak wobec sfinksa i, nie wiedząc, z której strony do niego przystąpić, odchodzi zniechęcony.

Są pisarze, którzy umieją połączyć wielką głębokość treści z nadzwyczajną prostotą formy, u których „myśl, lecąc z duszy prosto“, nie łamie się w słowach, jak w pryzmacie, lecz koncentruje w nich, jak w soczewce, tworząc zwarty snop jasnych i ciepłych promieni. Do takich autorów należał u nas Mickiewicz, który też, pomimo swej wielkości, mógł stać się popularnym i miał prawo marzyć o tem, by dzieła jego „zblądziły pod strzechy“ gdyż nawet tam nie będą one księgą zamkniętą na siedem pieczęci.

rego ręką dany temat zmienia się w coś nowego i jedyne w swoim rodzaju. Forma—to konkretny, widomy, *zewnątrzny* wyraz procesów duchowych, odbywających się we *wnętrzu* artysty, w jego umyśle i sercu; to ucieleśnienie wzruszeń i marzeń danego twórcy. Można posiadać doskonałą „technikę“ a nic nie stworzyć, lecz tylko naśladować cudze gotowe wzory i formy, jak to czynią epigonowie, lub kopiści.

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

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

Poeta czuł swoją siłę na tym punkcie i niejednokrotnie szczycił się nią w „Beniowskim“:

*) Mickiewicz sam pisze: (Korespondencja I 1871. str. 257): „Dobry styl, czyli po prostu dobra właściwie mowa, jest ta, która najbardziej zbliża się do *mowy*, do *rozmowy*, a nawet wszystkie zwroty pisma, szczególniejsze kiedy się rozprawia o rzeczach poważnych, wyższych, powinny prostotą i szczerością wchodzić w ton rozmowy prostodusznej, prostoserdecznej“. „Gdzie niema wyraźnej dobrze od pisarza *zrozumianej* myśli, gdzie niema prostego i mocnego uczucia, tam, mimo słów i figur, nic nikt nie znajdzie“ (l. l. 345). To charakteryzuje wybornie styl samego Mickiewicza, ale nie charakteryzuje wszystkich *możliwości* i stylo-

Ktoś to powiedział, że gdyby się słowa
 Mogły stać nagle indywiduami,
 Gdyby ojczyzną był język i mowa, —
 Posągby mój stał, stworzony głoskami,
 Z napisem: *Patri patriae...* Jest to nowa
 Krytyka... Stój... ten posąg błyska skrami,
 Spogląda z góry na wszystkie języki,
 Lśni, jak mozaika, śpiewa, jak słowiki.

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

Trudno o lepszą i prawdziwszą samocharakterystykę. Rzeczywiście Słowacki był nie tylko wielkim poetą, lecz i wielkim mistrzem, a niekiedy nawet wirtuozem formy. Czując, że „rym sam się do niego nagina“, że „oktawa pięści, kocha go sekstyna“, poddawał się tym pieszczotom z lubieżną

wych i psychologicznych. Istnieją uczucia silne, a mimo to zawile, skłębione, mgliste, splecione, nie „proste“ i wskutek tego nie dające się ująć w ramy „prostodusznej rozmowy“. W takich razach „figury“ stają się niezbędnymi symbolami, odtwarzającymi artystycznie wewnętrzny stan ducha poety. Hamlet np. nie jest bynajmniej prosty i niezawsze wyraża się po prostu, mimo, iż czuje niewątpliwie „mocno“.

rozkoszą i pozwalał czasami *) pięknu formalnemu przyćmiewać piękno duchowe. Słowa nie były dla niego, jak dla Mickiewicza, soczewką, skupiającą promienie myśli w jedno potężne ognisko, lecz pryzmatem, w którym myśl owa łamała się i rozszczepiała, tworząc wspaniałą kaskadę tęczyowych barw i harmonijnych dźwięków.

Ten strumień pereł i brylantów tak olśniewa w pierwszej chwili, tak pochłania uwagę naszą, że patrząc na czarowne zjawisko, zapominamy o źródle, z którego ono wytryska, i o celu, do którego płynie.

A jednak i cel i źródło istnieje niewątpliwie.

Pod djamentową pianą formy rwie głęboki prąd uczuć i myśli, biorący początek w sercu poety i toczący w swych kryształowych falach nektar, który miał „zjadaczów chleba w aniołów przerebić“...

*) Mam tu na myśli *pierwsze* utwory Słowackiego, o których sam poeta mówi: „Imaginacja moja, młoda jak motyl, wabiona była połyskiem, słońcem, kształtami, kiedym je pisał... Pokazałem się więc jako *artysta* ludziom, którzy bynajmniej o *artystowstwie* nie myśleli... ważną i okropną tragedją rzeczywistości zajęci. Pierwszymi dwoma tomami zgubiłem się na cały czas życia mego i teraz muszę *bez echa* śpiewać, choć śpiewam *inaczej!!*“ Kilka słów odpowiedzi na artykuł pana K. Z. Młoda Polska 30 Marca 1839.

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

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

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

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

Poeci i estetycy doby obecnej poszli, rzecz prosta, pod każdym względem znacznie dalej i nie tylko wymierzili Słowackiemu całkowitą sprawiedliwość, lecz uznali go za swego mistrza i przewodnika w krainie twórczości. Czemu był Szekspir dla romantyków niemieckich, tem stał się Słowacki dla modernistów polskich. Przyczyn tego zjawiska na-

leży szukać nietylko w normalnem działaniu czasu, który prędzej, czy później, naprawia krzywdy, wyrządzone gieńjuszom przez współczesnych, i kasuje ich niesłuszne wyroki.

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

Kwestję tę zbadamy szczegółowo w następnych rozdziałach.

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

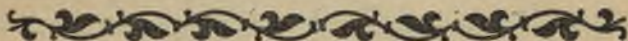
Porównanie to nie jest bynajmniej zwykłą figurą retoryczną. Nie, to fakt, którego bliższe rozpatrzenie odstłoni nam może węzły, łączące twórczość Słowackiego ze sztuką nowoczesną i wskaże źródła sympatji, jaką żywią „moderniści“ *) nasi dla zmarłego przed pół wiekiem romantyka.

*) Wyrazy „modernizm“, „modernista“, aczkolwiek brzmią barbarzyńsko, są jednak lepsze od innych terminów,

używanych na oznaczenie prądów i kierunków sztuki nowoczesnej, gdyż obejmują wszystkie pokrewne jej typy. Symbolizm, secesjonizm, dekadentyzm i t. p. mają znaczenie zbyt specjalne, albo też, dzięki przypadkowości powstania swego, niedokładne i fałszywe. Wyrazu „modernizm“ więc używać będziemy, jako synonimu tego, co Przybyszewski nazwał „nową sztuką“, sztuką podmiotową. w przeciwstawieniu do sztuki przedmiotowej, którą reprezentował naturalizm. Epitetu „nowy“ na określenie sztuki i poezji czasów ostatnich używają także pisarze zagraniczni, a zwłaszcza francuscy, u których wyraz „moderne“ nie znalazł laź uznania. Tak np. André Beaunier zatytułował zbiór swoich studjów o symbolistach „La poésie nouvelle“ (1902). W podobnem znaczeniu mówi o „nowym poecie“ (le nouveau poète) Gustaw Kahn w „Symbolistes et Decadents“ (1902). Termin „modernizm“ powstał w Niemczech i początkowo miał inne, niż dzisiaj znaczenie. Pierwszy raz użył go Eugieńjusz Wolff, przeciwstawiając współczesność starożytności (Die Moderne—die Antike) w odczycie, wygłoszonym w stowarzyszeniu literackiem „Durch“ (1886). W owym czasie modernizm był do pewnego stopnia synonimem realizmu i naturalizmu. Następnie, w r. 1890 grupa młodych artystów i literatów monachijskich założyła „Towarzystwo życia współczesnego“. (Gesellschaft für modernes Leben). Organem tego Związku było pismo „Moderne Blätter“, gdzie jeden z założycieli w ten sposób określił istotę „modernizmu“:

Modern ist jener Drang zur Neugestaltung,
 Der rücksichtslos die alten Formen sprengt
 Und allem Feind ist, was in der Entfaltung
 Des starken Geistes freie That beengt.
 Modern ist jener Trieb, der eigenwüchtig
 Dem Bann der Ueberlieferung widersteht
 Und sich nicht beugt im frommen Kinderglauben
 Dem Götzenzauber der Autorität.

Tu już widzimy wyraźną apoteozę indywidualizmu. Ostatecznie jednak związał wyraz „modernizm“ z nowymi prądami w sztuce i literaturze Herman Bahr, wiedeńczyk, redaktor pisma „Die Zeit“ i autor zbioru studjów p. t. „Zur Kritik der Moderne“ (1890), oraz „Die Ueberwindung des Naturalismus“ (1891). Bahr przejął się w Paryżu teorjami symbolistów francuskich i zaczął je propagować początkowo w Berlinie (1890), a następnie w Wiedniu, gdzie stał na czele szkoły młodo-wiedeńskiej (Jung Wien).





KSIĘGA PIERWSZA. MODERNIZM I ROMANTYZM.

I.

CHARAKTER SZTUKI NOWOCZESNEJ. PRZEWAGA LIRYZMU.
ZMYŚL HISTORYCZNY. BRAK MIARY. POCIĄG DO NIE-
SKOŃCZONOŚCI. SZTUKA I CZŁOWIEK.

Co odróżnia sztukę nowoczesną od sztuki starożytnej?

Większe bogactwo i zawziętość motywów wogóle, a psychologicznych w szczególności. Dramat Szekspira, zestawiony z tragedją Sofoklesa, wygląda jak bujny las dziewiczy obok utrzymanego starannie parku.

„Mojżesz“ Michała Anioła więcej ma duchowej potęgi i wyrazu, niżeli „Zeus“ Fidjasza. „Wiosna“ Botticellego zdaje się składać z samych nerwów, gdy Afrodyta Medycejska uderza przedewszystkiem harmonją kształtów cielesnych..

Im bardziej zbliżamy się ku czasom nowożytnym, tem bardziej komplikuje się i przeduchowia sztuka. Jeden rozdział romansu Balzaca więcej zawiera i porusza problematów psychologicznych, niż „Ilijada“ i „Odyseja“ razem wzięte.

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

Sztuka starożytna, oraz zrodzona z niej pseudoklasyczna, tworzyły postacie o charakterze ogólnoludzkim, uosobione abstrakcje cnót, wad i namiętności, oderwane prawie od warunków czasu i przestrzeni. Romantyzm zaczął się troszczyć o „koloryt lokalny“, uwzględniał skrupulatnie psychologję narodową i rasową, a na miejscu schematycznych typów postawił żywe indywidualia. Realisci i naturalisci poszli jeszcze dalej i, biorąc w rachubę wpływy, jakie na człowieka wywiera dziedziczność, otoczenie, wychowanie i praca zawodowa, pogłębili znacznie problematy psychologji indywidualnej.

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

Ewolucja jednak nie zatrzymuje się nigdy. Skończywszy z typem, wzięto się do indywidualiów, i proces różniczkowania trwa bez przerwy, przy-

nosząc coraz to nowe niespodzianki. Jażń ludzka przedstawia się modernistom nie jako całość jednolita, lecz jako szereg stanów, „nastrojów“ psychicznych, z których każdy można wydzielić z reszty i traktować samoistnie.

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

Dzisiaj dramat wewnętrzny dominuje nad zewnętrznym.

Prototypem estetycznym epoki jest, nie skory

*) Jeden z wybitniejszych przedstawicieli „modernizmu“ niemieckiego, wiedeńczyk, Hugo von Hofmannstahl, tak charakteryzuje dążenia sztuki nowoczesnej: „Nie chcemy wymyślać historii, tylko oddawać n a s t r o j e: nie chcemy rozważać, tylko przedstawiać; nie chcemy zaciekawiać, tylko wywoływać wrażenie. W każdym zdarzeniu, w każdej epoce widzimy tylko środek do artystycznej podniety. Poemat jest najwyższym, ostatecznym wyrazem zdarzenia: oddaje nie myśl, tylko nastrój. Malarstwo działa rozkładem linii i barwy; poezja wyborem, miarą i dźwiękiem. Opowiadanie—to reporterja i t. d. „Blätter für die Kunst“.

do czynu Orest, lecz eligijny Hamlet, który zamiast działać, analizuje swoje uczucia i odsłania przed widzem zakrwawione włókna cierpiącej duszy.

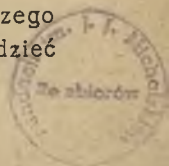
Liryzm opanował nawet sztuki plastyczne. Malarz współczesny nie odtwarza natury, lecz wrażenia, które w nim natura budzi: pejzaż, według estetyki dzisiejszej, nie jest przedmiotowym obrazem kawałka przyrody, lecz odbiciem „stanu duszy” malarza w danym momencie.

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

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

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

„Kto zdoła wypowiedzieć dokładnie to, czego ci mistrze nowych narzędzi wyrazu wypowiedzieć



dokładnie nie zdołali?... Wszyscy pogrążeni w literaturze po oczy i uszy: pierwsi artyści wykształceni na literaturze wszechświatowej, pośrednicy i maciele różnych nauk i zmysłów (Wagner jako muzyk należy do malarzy, jako poeta do muzyków, a jako artysta wogóle do aktorów); fanatycy ekspresji „za wszelką cenę“ wielcy odkrywcy w dziedzinie wzniosłości, a także brzydoty i okropności; jeszcze więksi, jako odkrywcy efektów, wirtuozii na wskroś, znający tajemne i przykre ścieżki do wszystkiego, co kusi, wabi, uwodzi, przynagla, wywraca; urodzeni wrogowie logiki i linii prostych, żądni wszystkiego, co obce, egzotyczne, potworne, krzywe, sprzeczne same ze sobą... Wogóle zuchwale-śmiała wspaniale-potężna, wysoko-lotna i wysoko porywająca rasa wyższych ludzi“ *).

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

Według Nietzschego, dzięki „zmysłowi historycznemu“, który nas nauczył rozumieć to, co odległe i obce, posiadamy tajemny dostęp do wszyst-

*) Jenseits von Gut und Böse, str. 229—230.

kiego, „zmysł, instynkt, smak i język do wszystkiego“. Rozumiemy np. Homera, którego „dystyngowani“ XVII stulecia—„nie czuli“; podoba nam się Szekspir, „ta zadziwiająca, hiszpańsko-maurytańsko-anglosaska synteza“, która pobudziłaby do śmiechu i gniewu ateńczyka z epoki Eschylosa; „ta dzika pstrocizna, ta plątanina subtelności, brutalności i sztuczności najwyższej“ pociąga nas właśnie, ale za to „brak nam zmysłu do rzeczy skończonych i ostatecznie dojrzałych“. Nie podoba nam się w dziełach i ludziach „to, co jest prawdziwie dostojnem (vornehm), co oddaje chwilę gładkiej ciszy morskiej i halkijońskiego wystarczania samemu sobie“. Nie podobają nam się „pozłota i chłód, cechujące rzeczy, które dojrzały, ani owe chwile i cuda, kiedy wielka siła zatrzymała się dobrowolnie przed bezmiarem i nieokreślonością“.

„M i a r a jest nam obcą—przyznajmy się do tego. Nasza wrażliwość reaguje tylko na bodźce nieskończoności i bezmiaru. Niby jeździec na rozhukanym koniu, puszcza, stykając się z nieskończonością, cugle, my ludzie współcześni, my półbarbarzyńcy, i czujemy się szczęśliwymi wówczas, gdy nam grozi największe niebezpieczeństwo“ *).

*) Jenseits von Gut und Böse, 178—9.

Tak określa nastrój i kierunek sztuki nowoczesnej jeden z najwybitniejszych jej przedstawicieli, typowy „półbarbarzyńca“, prawdziwy „człowiek współczesny, urodzony wróg prostych linii“, „logiki“ i „miary“, „fanatyk ekspresji“, „mistrz nowych narzędzi wyrazu“, starający się odczuć i oddać „wszystko“ znający niebezpieczne ścieżki do tego, co „kusi, uwodzi, wywraca, co potworne, krzywe i sprzeczne same ze sobą“.

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

Dlaczego?

Bo, dzięki zbiegowi różnych okoliczności, rozwinął się w nas „zmysł historyczny“, t. j. zdolność wczuwania się i wżywania w ducha cywilizacji umarłych, obcych, odległych w czasie i przestrzeni, egzotycznych; rozbudziła się w nas ciekawość poznania wszystkiego, nie wyłączając rzeczy najdziwniejszych i najpotworniejszych *)

*) Camille Mauclair w swojej doskonałej charakterystyce symbolistów francuskich zaznacza, jako rys znamieny ich pociąg do erudycji i do rzeczy rzadkich: *Contrairement aux naturalistes, ignorants toute tradition littéraire, les*

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

Sztuka nowoczesna jest tylko odzwierciedleniem nastroju, albo, ściślej mówiąc, legjonu „nastrojów“ psychicznych ludzkości dzisiejszej“.

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

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

jeunes gens savaient beaucoup et sérieusement. Ils savaient même trop, égarant leurs lectures sur des singularités littéraires et s'éprenant des choses qui ne dépassaient pas la curiosité, dans leur zèle excessif à tout connaître“.

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

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

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

II.

SŁOWACKI NIEGDYŚ I DZISIAJ. SĄDY MICKIEWICZA I KRASIŃSKIEGO. ZDANIA KRYTYKÓW DZISIEJSZYCH.
EWOLUCJA W POGLĄDACH NA „KRÓLA DUCHA“.

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

Najpierw jednak musimy zrobić małe zastrzeżenie. Jeżeli, porównując dzieła Słowackiego

z produkcją doby obecnej, odnajdziemy pewną ilość rysów wspólnych, to nie mamy prawa wyciągać z tego faktu jakichkolwiek bądź wniosków, co do wartości prac autora „Balladyny“.

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

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

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

Rozpatrzmy najpierw zewnętrzną stronę kwestji.

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

Jest to mniemanie powszechne i naszym zdaniem uzasadnione. Mimo to jednak niektórzy z tych, co przed paroma laty głosili, że wiersz Słowackiego w porównaniu z wierszem Mickiewicza dźwięczy, jak „brzęk tłuczonego szkła“ w porównaniu z tonem spiżowego dzwonu, ciż sami dowodzą dzisiaj, kiedy koło wielbicieli śpiewaka „w Szwaj-

carji“ wzrosło niesłuchanie, że właściwie Słowacki był zawsze popularny wśród ogółu, i że tylko krytycy nie wiedzieli o tem i dopiero pod wpływem „mody zaczęli chwalić i analizować to, co przed tem negowali, lub ganili.

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

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

Potwierdzają to fakty.

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

o sądy takich osobistości, jak Mickiewicz i Krasiński.

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

A Krasiński?

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

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

A jednak ten sam Krasiński, który był nie tylko gieñjalnym poetą, ale i estetykiem niezwykłej miary, pisze po przeczytaniu „Króla Ducha“.

„Nic prawie nie zrozumiałem w „Królu Duchu“,

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

jeśli dwadzieścia strof, to najwięcej; wiersz przesliczny, ale to jak w kalejdoskopie, rysunki barw pełne, lecz bez treści żadnej (?), dźwięki najwdzięczniejsze, ale bez myśli (?) Przynajmniej tak schowana, że jej ja nie mogę dojść; może też zgłupiałem. Jużci wiem, że idzie o metempsychozę ducha człowieczego i to przez wieki wszystkich polskich dziejów; to wiem, ale nic więcej. Albom ja w arjat, czytelnik, albo autor (sic!), co pisał. To niebezpieczne takie pisanie, bo gotówby czytelnik w zapasy pójść z autorem, wołając w rozpacz: ty, ty, ty, nie ja warjat“ *).

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

Były to słowa prorocze. Wprawdzie daleko jeszcze do tego, żeby Słowackiego rozumiały „dzie-

*) Listy do Gaszyńskiego. Lwów 1882, str. 307.

ci“, ale, bądź co bądź, nikt z ludzi wykształconych literacko nie ośmieli się dzisiaj nazwać „Króla Ducha“ warjactwem. Musiała więc zajść w gustach estetycznych ogółu olbrzymia zmiana.

Zaznacza to w swojej „Historji literatury polskiej“ Chmielowski, badacz trzeźwy i sumienny, którego o jakieś specjalne sympatje dla modernizmu posądzać nie można.

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

Co do „Króla-Ducha“, to gigantyczny ten poemat, który przed pół wiekiem nie znalazł—jakeśmy to widzieli — uznania nawet u najgieńjalniejszych i najżycziwszych krytyków, dzisiaj stawiany bywa na jednym poziomie z „Panem Tadeuszem“.

W pięknej rozprawie Kazimierza Włostowskiego (J. T. Hodiego) p. t.: „Poezja polska o świcie XX stulecia“ (Ateneum 1900) czytamy:

„Poezja polska zdobyła się na dwa wielkie, największe w XIX i może w czasach nowożytnych arcydzieła, nierównej ziemskiej ob-

jętości i wagi, równie przecież jasno i wspaniale przyświecające widnokręgom cudowności twórczej. Historyczność legiendowa, przetkana wszystkimi czarami stubarwnej fantazji gminnej, roztoczyła cały swój przepych w „Królu - Duchu“, zwyczaj i obyczaj narodowy, mieniący się wszystkimi blaskami uczuć przyrodzonych i przyrody uczuciowej, sielskiej spoczął w majestacie niespożytych piękności „Pana Tadeusza“. To wschód i zachód pierwszego, sk o ń c z o n e g o, dokonanego poematu naszego życia“.

A Jan Gwałbert Pawlikowski, umysł trzeźwy i krytyczny nazywa „Króla-Ducha“, w swojej monumentalnej pracy: „jednym z największych poematów świata“ (Por. „Studjów nad Królem-Duchem część pierwsza Mistyka Słowackiego“ Warszawa, Lwów 1909).

Twierdzenie, że „Król-Duch“ jest koroną twórczości Słowackiego i arcydziełem równem „Panu Tadeuszowi“, brzmiałoby, nietyle 50, ale 20 lat temu jeszcze jako herezja *). Nawet najsumien-

*) Wyjątek stanowi Asnyk, który napisał doskonale studjum o „Królu-Duchu“, a w „Śnie Grobów“ wstępował wyraźnie w ślady swego „mistrza“. Asnyk, robi wprawdzie poematowi zarzuty zawiłości i jaskrawości, ale uznaje „Króla-Ducha“ za najsamodzielniejszą kreację poety. Dalej o wiele w zachwycie idzie autor, pokrewny pod wieloma względami i Słowackiemu i sztuce nowoczesnej, Cyprjan Norwid w broszurze p. t.: „O J. Słowackim“ (Paryż 1861)

niejszy i najgłębszy z komentatorów i biografów Słowackiego, Małeckci, chwali „Króla-Ducha tylko za przedziwny język i zdaje się wcale nie dostrzegać owego „potężnego bijącego w nas wichru na-

Norwid powiada, że „Beniowski“ i „Król - Duch stanowią najdzielniejszy moment w piórze Juliusza Słowackiego. Następnie prostuje Norwid zarzut niejasności, czyniony poematowi przez współczesnych, a w końcu wygłasza twierdzenie, że świat chrześcijański wydał tylko cztery epepeje prawdziwe: „Jerozolimę Wyzwołaną“ Tassa, „Don Kichota“ Cervantesa, symbolizujące, zdaniem Norwida, wschodowy i zachodni blask wszelkiej epepei. „Ale że dziejów całość, nietylko ma twórczość żywotną i rozstrój kryty blichtrzem łatanego naśladownictwa. Ale, że ona ma jeszcze i momenta wczasu, wypocznienia prozy, któreby południem nazwać można; w te więc czasy wakacji i bohaterem takiej epepei nie byłby już Godfryd i don Kichot, ale poczciwy chłopiec jaki dzielny i szczery—„Pan Tadeusz“—i oto jest trzecia epepeja w toku chrześcijańskiego życia. Co zaś do czwartej, której światłem nie byłby ani zorzy promień, ani zachodu czerwoność, ani południowego słońca realizm, tę musiały oświecać księżycowych przesilen moment, lub godzina północy, takiej to epepei początkiem (Norwid mówi tylko o I Rapsodzie „Króla-Ducha“) zdaje się być „Król-Duch“—miała to być epepeja fenomeno-wyroczna, jakiej dotychczas jeszcze nie ma żadna literatura. Z nowszych rozpraw o „Królu-Duchu“ zasługuje na specjalną uwagę piękne studjum Jerzego Żuławskiego w „Prolegomenach“ (Lwów 1902). Autor inną i samodzielną drogą doszedł do wniosków identycznych prawie z tymi, do których doprowadziły mnie refleksje' wyłożone w niniejszej pracy. Następnie, wspomniane wyżej dzieło Pawlikowskiego (1909 i dalej „Studja o Słowackim“ D-ra Kleinera (1910); „Arcydział J.

tchnienia“, o którym wspomina A. G. Bem (Prawda 1900).

Gdybyśmy do zdań krytyków starszych dołączyli głosy pisarzy młodszego pokolenia, przepaść pomiędzy dawnymi a nowymi poglądami na

Słowackiego Król-Duch“ M. Mosoczowej (1910); Analizy „Króla-Ducha“ w pracach: prof. Tretiaka „Juljusz Słowacki“ II (1904), Br. Chlebowskiego (Sto lat Myśli polskiej tom IV 1908). St. Mleczo „*Król-Duch w całości*“ (Odrodzenie r. 1910).

Wogóle od czasu wydania I edycji niniejszej książki cyfra prac o Słowackim wzrosła: Grabowski Tadeusz „Juljusz Słowacki, jego żywot i dzieła na tle współczesnej epoki“ (1910). W. Hahn „W setną rocznicę urodzin 1809—1909, O życiu i dziełach Jul. Słowackiego, oraz „Szkice literackie o Słowackim“. „Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy Jul. Słowackiego (Zbiór rozpraw), napisanych przez nauczycieli szkół średnich galicyjskich). „Cieniem J. S. rycerza napowietrznej walki, która się o narodowość naszą toczy (wydanie młodzieży akademickiej krakowskiej). Oddzielny rocznik „Pamiętnika literackiego“ (Lwów), czasopisma „Eleusis“, „Sfinksa“; dalej Trzepisa „Ze studjów nad Słowackim“. M. Sokolnickiego „Juljusz Słowacki wychowawcą narodowym“. Koneczny „J. S. w świetle okultyzmu“. Ks. J. Ciemniński „J. S. w świetle swoich pism religijnych“. M. Konopnicka „O Beniowskim“ (1910). Schneider „Teorja, Palingenezy w „Samuelu Zborowskim“ Słowackiego“. Z P(rzesmycki): „Sofos—Atessa—Helois—i nieznan list Słowackiego (Chimera tom X, ostatni). Ign. Matuszewski „Król-Duch czy Królowie-Duchy?“ (1910). Jellenta „Druid Juljusz Słowacki“, oraz przyczynki biograficzne Meyeta, rozprawy, rozrzucone po czasopismach etc.

twórczość Słowackiego zarysowałaby się jeszcze wyraźniej.

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

Miejsce obojętności, lub chłodnego podziwu zajął dziś entuzjazm, uwielbienie i gorąca sympatja.

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

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

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

III.

ROMANTYZM I MODERNIZM. REAKCJA PRZECIW MATERJALIZMOWI I NATURALIZMOWI. KLASYCYZM I NATURALIZM, NATURALIZM I REALIZM.

Pomiędzy epoką romantyczną, a dobą dzisiejszą istnieje wiele analogji.

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

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

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

*) Zwracamy uwagę na społeczne teorie Ruskina i jego szkoły, która kwestję robotniczą przenosi z gruntu czysto ekonomicznego na grunt etyczno-estetyczny; na t. zw. „Ruch etyczny“, oraz walkę z militarystyką i dążenia do usunięcia wojen.

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

Jeżeli więc słusznie można uważać materializm dzisiejszy za syna i dziedzica racjonalizmu encyklopedystów, to niema najmniejszej wątpliwości, że „modernizm“ zasługuje na miano „neoromantyzmu“, jakie mu niektórzy estetycy nadają *).

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

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

Klasycyzm i naturalizm były to prądy jednolite, gdyż opierały się na wierze w obiektywną prawdę

*) Por. przedmowę do „Die blaue Blume“, Eine Anthologie romantischer Lyrik von Friedrich v. Oppeln - Bronikowski und Ludwig Jacobowski mit Einleitung der Herausgeber. Lipsk. 1900. Bronikowski mówi o sztuce dzisiejszej, że „stoi pod znakiem neoromantyzmu“.

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

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

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

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

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

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

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

Nakoniec jeszcze jedna uwaga.

Klasycyzm i naturalizm były typowymi wytworami rasy latyńskiej, która odznaczała się zaw sze zdolnością do budowania prostych, logicznych, i regularnych syntez we wszystkich dziedzinach myśli, gdy romantyzm i modernizm rozwijają się

samodzielnie u różnych narodów, ale najsilniejszy bodziec do tego rozwoju wychodzi za każdym niemal razem od rasy germańskiej *), która była od dawien dawna rzeczniczką indywidualizmu, nietyle może w sferze czynu, ile w sferze ducha.

Chociaż bowiem pierwszych śladów wyraźnie romantycznego poglądu na życie należy szukać u Rousseau'a, to jednak silniej, głębiej i trwalej oddziaływali w tym kierunku Goethe („Werter“, „Wilhelm Meister“, „Faust“), oraz szkoła romantyków niemieckich, która skanalizowała postulaty estetyczne romantyzmu w jeden potężny strumień i rozlała go po świecie. Dalej, chociaż Chateaubriand uważa się z niejaką słusznością za poprzednika Byrona, to jednak właściwym prorokiem romantyzmu, jego artystycznym i życiowym wcieleniem i krystalizacją był Byron, który odegrał w ewolucji tego prądu taką samą rolę, jaką w roz-

*) Przed i współcześnie z Rousseau'em jeszcze następuje zwrot do nowego, antyklasycznego kierunku w Anglii i Szkocji: romans psychologiczny, poezje Cowpera i Burns'a, zbiór ballad biskupa Percy'ego, „Ossyan“ Macphersona, wskrzeszenie Szekspira przez Garricka. Nie należy jednak zapominać i o ruchu francuskim, o walce młodych ze starymi wszczętej przez Pearrault'a, o jego bajkach, i o romansach Prevost'a i t. d. a także o teorjach estetyczno-psychologicznych Burke'a, Gerarda, Home'a, Lowtha, Wood'a Younga, Blair'a i t. d.—w Anglii, Lessinga, Herdera i Kanta w Niemczech, etc.

woju modernizmu odegrali Wagner i Nietzsche, a w ostatnich czasach i po za granicami Wielkiej Brytañji, zaczął odgrywać wielki reformator malarstwa angielskiego w duchu ideałów nowoczesnych—Ruskin *).

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

Już sam fakt, że naturalizm nastąpił po romantyzmie, a modernizm po naturalizmie wpłynął głęboko na charakter tych prądów, wprowadzając do

*) W ruchu modernistycznym francuskim, który pochodzi od Baudelaire'a (przesyconego Edgarem Poe i Hoffmanem), wielką rolę odgrywają pisarze pochodzenia cudzoziemskiego, Szwajcarzy, Grecy (Moréas), a zwłaszcza Flamanzi. W Belgji powstała cała szkoła samoistna, pisząca po francusku i związana z literaturą francuską, ale posiadająca własny typ (Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren). Nie mogę tu sięgać w głąb kwestji dziedzicznych uzdolnień i aspiracji rasowych, zwłaszcza, że jest to sprawa niewyświelona dotąd należycie naukowo, stwierdzam więc tylko fakty. W ostatnich czasach pojawiły się twierdzenia, że wielcy pisarze, myśliciele, artyści różnych narodów posiadali w żyłach krew *celtycką*. Rozbiór tej sprawy wykracza po za ramy niniejszej pracy.

nich nowe pierwiastki i formuły estetyczno-psychologiczne. Fale życia i myśli, jak fale morza zachodzą wciąż jedno na drugie tak, że niepodobna pochwycić pomiędzy nimi linii granicznej. Romantyk Balzac uważany jest słusznie za ojca naturalizmu, a w twórczości—nie w doktrynie—Zoli nawet niezbyt wprawne oko dojrzy grube warstwy romantycznych osadów. Podobnie przedstawia się stosunek modernizmu do naturalizmu—o tem jednak pomówimy w innym miejscu.

Nakoniec, ażeby zapobiec możliwym a nieuzasadnionym komentarzom, pragniemy wyjaśnić, dlaczego w toku naszych rozumowań używaliśmy stale wyrazu „naturalizm“, nie „realizm“. Otóż, ponieważ zestawiliśmy ze sobą doktryny, prądy, nie dzieła musieliśmy się trzymać terminologii przyjętej przez dane szkoły. Realizm zaś nie stanowi własności żadnej szkoły, nie jest, jak naturalizm, prądem przejściowym, lecz stałym, choć bynajmniej nie jedynym czynnikiem wszelkiej szczerzej i uczciwej twórczości artystycznej. Błąd naturalizmu polegał na tem, że jeden z wielu czynników artyzmu podniósł do godności jedynego czynnika. Realizm więc godzi się doskonale ze wszystkimi typami sztuki.

Realistą był Homer, Dante, Szekspir, Mickiewicz, Byron, Goethe, Balzac, ale każdy z nich był

także czemś więcej: był bowiem twórcą nie kopistą.

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

Zjawiska świata wewnętrznego, wrażenia, myśli i uczucia podmiotowe są przecież faktami realnymi, a samo-obszewacja jest także — obserwacją realistyczną.

IV.

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

Jak już wykazaliśmy wyżej, modernizm — a pod mianem tem rozumiemy wszystkie jego odłamy: dekadentyzm, symbolizm, prerafaelityzm etc. — jest do pewnego stopnia zwrotem do ideałów estetycznych romantyzmu. Wskutek tego poeci szkoły romantycznej, a między innymi i Słowacki muszą

cieszyć się dzisiaj większem uznaniem aniżeli w okresie poprzedzającym dobę obecną.

I tak jest rzeczywiście. Dlaczego jednak Słowacki u nas, a Shelley, Novalis, Edgar Poe *) i t. p. w całej Europie wysunęli się na plan pierwszy? Dlaczego sympatje, jeżeli nie ogółu, to estetyków i poetów, płyną przeważnie ku tym, a nie innym wielkim postaciom pokrewnej nam duchem epoki? Dlaczego Słowacki, a nie Mickiewicz, lub Krasiński, ogłoszony został za patrona i przewodnika modernizmu polskiego? **) Przecież autor „Pana Tadeusza“ i twórca „Nieboskiej“ byli także romantykami i pod względem potęgi gieńjuszku i skali technicznia nie ustępowali śpiewakowi „Króla-Ducha“.

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

*) Por Novalis w „Le Trésor des Humbles“ Maeterlincka, Edgar Poe w „Seher und Deuter“ Oli Hanssona, oraz w „L'art en Silence“ Mauclaira'a.

**) W ostatnich czasach wysunął się u nas także na czoło ruchu literackiego przyjaciel i wielbiciel Słowackiego, Norwid, poeta wysokiej miary, zapomniany, nieznan. Dzieła tego wieszczka odgrzebał i stara się uprzystępnąć ogółowi, wielce zasłużony krytyk, i znakomity znawca sztuki, Zenon Przesmycki, b. redaktor „Chimery“.

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

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

Słowacki przedstawia w stosunku do Mickiewicza i Krasińskiego dalszą niejako fazę ewolucji romantycznej. Jest on romantykiem bardziej krańcowym, tak krańcowym, że zbliża się pod wieloma względami do granic modernizmu, który wszystkie melodie, zaczerpnięte z potężnej, ale bogatej w rozdzwięki symfonii romantycznej przetransponował o parę oktaw wyżej.

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

Romantyzm był z jednej strony prądem rozkładowym, krytycznym, z drugiej zaś organicznym, twórczym. Rozbijał on stare formy i lepił nowe,

ale współcześnie, dzięki rozwinięciu zmysłu historycznego, spoglądał tęsknem okiem w dawno zamarłą przeszłość. Zwracał się z jednej strony do ludu, do życia, do powietrza, do rzeczywistości, z drugiej zaś wdychał z rozkoszą wyziewy starych ksiąg i manuskryptów. Kochał naturę, ale przepadał również, nietylko za sztuką, lecz i za sztucznąnością, słusznie więc może być uważany za ojca dzisiejszego „estetyzmu“.

Budził we współczesnych poczucie rzeczywistości i odwracał się od niej z pogardą, był prądem żywotnym, ale i „literackim“ nawskroś; rewolucyjnym i reakcyjnym, społecznym i antyspołecznym.

Występując jako rzecznik swobody jednostki, ograniczonej przez państwo i społeczeństwo, rozniecał instynkty antykolektywne i antydemokratyczne i stał się źródłem, z którego wypłynęły później idee intelektualnego anarchizmu i arystokratyzmu, rozwielnione dzisiaj tak niepodzielnie w dziedzinie literatury i sztuki.

Każdy z wielkich romantyków, bez względu na to, czy sympatyzował z ideami rewolucji francuskiej, czy też gardził niemi, uważał się za jednostkę wyjątkową odosobnioną od „tłumu“, który przez to właśnie, że zdobył równouprawnienie teoretyczne, stał się bardziej wymagającym i wrogim

wszystkiemu, co wystrzelało, choćby o głowę, nad poziom przeciętności.

Dzisiaj, dzięki posunięciu się procesu demokratyzacji naprzód, to poczucie odosobnienia i pogardy dla zwyciężkich mas „burżuazji“ wzrosło do niesłychanej potęgi w sferze artystów i poetów.

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

„Nie pogardza ten ludźmi, kto od nich ucieka—powiada Byron w „Child Haroldzie“—z nimi ruch, pracę dzielić nie każdy sposobny, ani to jest niena wi ś ć, gdy umysł człowieka, w głębi źródła trzymany, do wrzątku podobny, wyleje się na tłumy“...

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

„Moje zdanie jest mojem zdaniem: kto inny może zdobyć niełatwo prawo do niego. Trzeba

się wyrzec złego gustu i przestać dążyć do tego, by zgadzać się z wieloma“.

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

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

Dawniej wystarczało indywidualiście:

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

Szukał on samotności dla tego, że go ludzie zrozumieć nie chcieli, czy nie mogli, że nie był zdolny „zniżyć swego lotu“ do ich poziomych wymagań, że czuł się pośród nich „jak sokół wolno wzrosły ze skrzydłem uciętym“ (Byron); dzisiaj usunięcie się fizyczne od jarmarcznego zgiełku świata już nie wystarcza. trzeba z nim zerwać wszystkie węzły duchowe i moralne; trzeba nie

mieć z nim nic wspólnego, nawet prawdy, która o tyle tylko posiada wartość, o ile jest prawdą własną, indywidualną, nie prawdą uznaną, „pospolitą“, o ile jej nikt nie podziela, nie szanuje nie rozumie, prócz nas.

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

Nie są to, ściśle biorąc, jakieś przykazania autora „Zarathustry“, lecz subtelne spostrzeżenia nad psychologją wyrafinowanego indywidualizmu, który, w połączeniu ze wspomnianą wyżej kilkakrotnie ciekawością historyczną i egzotyczną, w najszerszym znaczeniu tych wyrazów—wywołuje tę gwałtowną pogoń za wszystkim, co rzadkie i anormalne, a nienawiść do wszystkiego, co jasne, proste, zrozumiałe, logiczne, pospolite. Wynikiem zaś takiego nastroju duchowego artystów jest arystokratyczny kult formy, tego najsubtelniejszego i najtrudniejszego do opanowania czynnika sztuki, który tylko adepci, wtajemniczeni w najgłębsze arkana kunsztu należycie ocenić i podziwiać mogą.

Dzisiaj każdy modernista stara się stworzyć

„secessję“ na własny rachunek, pragnie wyróżnić się od reszty, zaakcentować swoją odrębność i niezawisłość, dowieść, iż jego prawda, jest tylko jego prawdą i nie ma nic wspólnego z prawdami uznanymi i czczonemi przez większość.

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

„Kocham to, czego nikt nie wybrał; czego nikt ukochać nie zdołał; kocham swoją własną prawewnętrzną istotność, oraz wszystko, co rzadkie i chorobliwe“.

Ten czterowiersz Dörmanna jest niejako programem szkoły modernistycznej. Jeżeli, co do pojęcia „rzadkości i chorobliwości“ istnieją pomiędzy oddzielnymi szkołami znaczne nawet różnice, to skłonność do uwydatnienia w sztuce „swojej prawewnętrżnej istoty“, czyli indywidualności, oraz upodobanie do idei, wrażeń, form, tematów, jak mówią Francuzi „niewydanych“, t. j. takich, których nikt dotąd nie wybrał i nie ukochał — jest wspólną całemu ruchowi.

Otóż, jak powiedziano już, wszystkie prawie, wyliczone wyżej cechy modernizmu, począwszy od wygórowanego kultu jednostki, a skończywszy na

zamiłowaniu do rzeczy egzotycznych i anormalnych—istniały niewątpliwie w romantyzmie, ale, dzięki hamującemu wpływowi pierwiastków, odmiennej natury — na które również zwróciliśmy uwagę—nie rozrosły się wtedy tak potężnie, jak dzisiaj. W romantyzmie angielskim było ich nagół mniej *), w romantyzmie niemieckim — gdzie królował uwielbiany przez pokrewnego sobie duchem Maeterlincka, mistyk Novalis, oraz gieńjalny fantastyk Hoffmann, etc.—znacznie więcej.

Ola Hansson, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli i krytyków szkoły nowoczesnej wyraźnie to akcentuje w swoim entuzjastycznym studjum o Edgarze Poe: „Romantyka niemiecka była buntem ducha germańskiego przeciwko galijskiemu **). Ona przeciwstawiała ostro uczucie — rozumowi, piękną poezję—użytkarnej prozie i dokonała radykalnego przewrotu w ocenie wszelkich wartości.

„Romantycy niemieccy sięgnęli do głębin duszy ludzkiej i odkryli tam cudowną i bujną wegetację; odwrócili oni nocną stronę natury ludzkiej na zewnątrz wraz ze wszystkimi zagadkami i po-

*) Nie należy jednak zapominać o Keatsie, Shelley'u—tych „nastrojowcach“ *a v a n t l a l e t t r e*.

***) Ścisłejsze byłoby wyrażenie „latyńskiemu“. Pseudo-klasycyzm był produktem latynizacji poezji francuskiej, w której jednak pierwiastki galijskie, nawet w owej epoce niezamaryły. Por. Taine: „La Fontaine et ses fables“.

twornościami, dowiedli oni, że indywiduum nie jest czemś jednolitem i niepodzielnem: pokawałkowali je i podwoili; wydobyli na jaw to, co tkwiło w istocie ludzkiej patologicznego i anormalnego, to, co było charakterystycznego w złem i dobrem, co było mistycznego i wspaniałego: wielkiego złoczyńcę i wielkiego artystę, obłąkane i gienjalne indywiduum.

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

Uważając kwestję związku gienetycznego pomiędzy romantyzmem a modernizmem za udowodnioną, możemy iść dalej *).

*) U nas pisał o tym przedmiocie Marjan Zdziechowski w pracy p. t.: „Romantyzm niemiecki a dekadencja polska“ (Szkice literackie. Warszawa 1900). oraz Dr. Józef Flach: „Zwrot w modernizmie niemieckim“ (Biblioteka Warszawska 1900) i Dr. Piotr Chmielowski (1901) „Najnowsze prądy w poezji naszej“, a także Edward Porębowicz w studjum „Poezja polska nowego stulecia“ (Pamiętnik literacki 1902), gdzie dzisiejszy kierunek poezji polskiej nazywa „neoromantyzmem“ lub „neoidealizmem“ Wilhelm Feldman stosuje ten termin tylko do pewnej grupy pisarzy naszych z Wyspiańskim na czele („Piśmiennictwo polskie ostatnich lat dwudziestu“ 1902).

V.

„ZDROWE“ I CHOROBLIWE ŻYWIÓŁY ROMANTYZMU. SŁOWACKI JAKO PRZEDSTAWICIEL „SIŁY ODWCIELAŃ“. KONRAD, IRYDJON, WACŁAW I KORDJAN. SŁOWACKI I RZECZYWISTOŚĆ. INDYWIDUALIZM W POGLĄDACH SPOŁECZNYCH I ESTETYCZNYCH. ZGODNOŚĆ Z DOKTRYNAMI MODERNIZMU. „ZMYŚL HISTORYCZNY“ SŁOWACKIEGO. SZEROKOŚĆ JEGO TEORJI ESTETYCZNYCH. ICH ZABARWIENIE MIŚTYCZNE. WIARA W POTĘGĘ I POSŁANNICTWO SZTUKI. KONKLUZJA.

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

*) Jeżeli w życiu wyraz „chorobliwy“ nie zawsze oznacza coś istotnie patologicznego, to w estetyce tem mniej. Są wypadki, w których objawy „chorobliwe“ występują nie jako symptomy choroby, lecz tylko specjalnego stanu zdrowia. Nie wiem, czy jest coś bardziej podobnego w objawach do choroby, jak cały prolog macierzyństwa, a jednak macierzyństwa i wszystkiego, co mu towarzyszy, nie można nazwać chorobą, tylko, wyjątkowym wprawdzie, ale normalnym stanem zdrowia. Podobnie chorobliwą na pozór jest wszelka ekscytacja i następujący po niej z konieczności upadek energii duchowej i fizycznej,

„siła dośrodkowa, siła wcieleń i twierdzeń, wola, czucie i wiara, nad siłą odśrodkową, siłą odwcielań i zaprzeczań“, której autor Irydjona“ ze zwykłą sobie szerokością poglądu estetycznego, przyznaje równe prawo istnienia i którą u nas odnajduje tylko w Słowackim, jako artystycznej i filozoficznej antytezie Mickiewicza, oraz możnaby dodać,

a jednak życie — o ile jest życiem, nie wegietacją — musi się składać z następujących po sobie rytmicznie fal pobudzenia i przygnębienia. Prawda, że owo falowanie energii życiowej, sprawia ból i mękę i wywołuje tęsknotę do spoczynku, do nirwany, ale i to bywa niekiedy objawem równie normalnym i koniecznym, jak powracająca codziennie potrzeba snu. Wszystkie wymienione stany psychiczne wtedy tylko zasługują na miano patologicznych, kiedy trwają długo, kiedy przechodzą w nałóg chroniczny. Chwile rozkosznej równowagi fizycznej, czy moralnej, są w dziejach pojedynczego człowieka i w dziejach ludzkości tak rzadkie, że właściwie należałoby nazywać je anormalnemi, gdyby termin ten nie sprzeciwiał się — konwenansom logicznym. Jak matematyka mówi o idealnej kuli, lub idealnej jednowymiarowej linii, których nikt nigdy nie widział i nie zobaczy, tak psychologia teoretyczna dochodzi, za pomocą logicznego rozumowania, do abstrakcji, którą nazywa zrównoważonym, normalnym, zdrowym stanem duszy człowieka. Abstrakcja ta jest idealną miarą, nie faktem rzeczywistym, wszystko jednak, co się od owego idealnego, nie istniejącego naprawdę, stanu oddała w jedną lub drugą stronę, co krzywdzi ciało na korzyść ducha, rozum na korzyść fantazji i vice versa nazywane bywa „anormalnem“, „chorobliwem“. Ale nie należy zapominać, że wyrazy te mają zna-

wszystkich pozostałych poetów polskich, niewylączając samego śpiewaka „Psalmów przyszłości“.

Zarówno Mickiewicz — który pierwszy obłócił w kształt organiczny polską ideę piękności i wszystkie „rozbite i pływające niesfornie jej pierwiastki ścisnął w żelazny pierścień natchnienia, tworząc granitowe jądro naszej literatury“ *), jak Krasiński, Garczyński, Goszczyński, nie negują w swoich

czenie czysto konwencjonalne: każdy gieńjusz jest istotą anormalną, gdyż odbiega bardzo daleko od abstrakcyjnego, przeciętnego typu człowieka; Lombroso starał się dowieść tego faktami fizjologicznymi—a jednak nikt głębiej myślący nie ośmielił się twierdzić na serjo, że „gieńjalność“, pomimo swej anormalności, jest chorobą, którą należy zwalczać i leczyć. Chorobliwy więc w znaczeniu estetycznym oznacza tylko wyższy od dającego się zaobserwować pospolicie, stan nierównowagi psychicznej właściwy bardzo wielu uzdolnionym wyjątkowo jednostkom. Nadczyły słuch muzyka, nadczyły wzrok malarza—są to objawy anormalne, a więc „chorobliwe“, ale nie patologiczne, jak np. głuchota, lub ślepotą, będące chorobami w ścisłym znaczeniu tego wyrazu. Chorobliwość więc jest do pewnego stopnia synonimem przeczulenia, wyrafinowania, delikatności, subtelności estetycznej. Słowacki, Shelley, Burne Jones, Rosetti, Botticelli, jako przedstawiciele eterycznej powiewności i ultra-podmiotowej swobody fantazji w sztuce zaliczeni zostali przez krytykę do kategorii chorobliwych, epitet ten jednak nie jest patentem na kandydatów do szpitala, lecz konwencjonalną formułą, określającą sumę cech artystycznych, właściwych pewnemu typowi twórczości.

*) Krasiński, „Kilka słów o Juliuszu Słowackim“.

dojrzałych dziełach rzeczywistości, jak to czyni Słowacki, lecz liczą się z nią ciągle, troszczą się o nią i do pewnego stopnia ulegają jej wpływom.

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

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

Gustaw-Konrad, Irydjon, Waclaw pomimo silnie wybujałego indywidualizmu, znajdują ostatecznie archimedesowy punkt oparcia na zewnątrz siebie i poddają własne pragnienia pod jarzmo „kategorycznego imperatywu“ obowiązków względem ogółu. Kordjan, uznając prawowitość tego imperatywu, nie może jednak wyrzec się swego—ja, nie może zlać się z milionami, by „za miliony kochać“ i cierpieć.

Umierając, nie spełniwszy czynu, przeciwko któremu buntowała się jego wewnętrzna istota, wyznaje, że „niema nic nikomu do przekazania“, że „ludzi znać nie chce“, że zawsze był sam, był indywidualnością odosobnioną od świata i żyjącą własnem życiem.

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

Włos mi siwieje i boli,
Włos ka ż d y cierpi, cz u j ę z g o n ka ż d e g o w ł o s a.

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

Dlaczego?

Bo zaparłszy się swojej indywidualności, przestał żyć życiem własnem, a żył życiem ogółu, w który się „duszą wcielił“.

Mickiewicz chwali Byrona za to właśnie, że „oddał wiernie to, co odbywało się w duszach młodzieży naszego pokolenia i był pod tym względem poetą życia „r z e c z y w i s t e g o“. W innym miejscu znowu powtarza z dumą zdanie pisarzy cudzoziemskich, którzy „przyznają to poezji polskiej, że jest rzeczywistą“ *).

Kraśiński w „Nieboskiej“, uznanej przez Mickiewicza za dzieło wysoce „rzeczywiste“, gdyż dotykało zadań dzisiejszych — otóż Kraśiński wydaje wyrok potępienia na romantycznych indywidualistów, „co nie czuli i nie kochali nic, prócz siebie i myśli swoich“.

*) Liter. Słow. Lek. VIII, III. 1842.

A Słowacki?

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

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

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

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

Dlatego zadanie poezji własnej widzi Słowacki nie w poetyzowaniu, lub zgłębianiu istoty rzeczywistości, lecz w tem, żeby „garściami rzucać duszę swoją na ludzi, przemieniać ich w siebie, nadgryzać im ciało i urabiać przez to na podobnych najpiękniejszym ze śmiertelnych“ *).

*) Listy, II, 1900.

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

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

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

Z tego wynika, jako wniosek logiczny, że ile istnieje podmiotów, indywidualuów, tyle istnieje równouprawnionych wyobrażeń o prawdzie i o świecie. Idealizm filozoficzny prowadzi w konsekwencji do indywidualizmu.

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

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

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

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

*) Apoteozą indywidualizmu *par excellence* jest wydany w 1903 po raz pierwszy z autografu głęboki, oryginalny i piękny dramat Słowackiego „Samuel Zborowski“. Zborowski jest przedstawicielem wolności indywidualnej, która walczy ze „smokiem“.

Cóż jest smok? P r a w i d ł o.
 A oto człowiek ten został zabity,
 Za to ucięto jemu srebrne skrzydło,
 Za to ucięto mu, orłowi, głowę,
 Że w nim leżało wszelkie p r a w o n o w e
 Prawo, co wolność ducha zabezpiecza.

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

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

Kanclerz Zamojski zaś „z ręką krwawą“ reprezentuje państwo, „straszne twarde prawo, prawo kardynalne ciała“. Zborowski ulega więc przed „martwą prawną siłą“, za to, „że budzi ducha bożego w sercach świata“. Ale poeta idzie dalej i przenosi indywidualizm ze sfery społeczno-dziejowej, w sferę transcendentno-mistyczną. Wszystko, co jest, jest wytworem wysiłków indywidualnego ducha, który „tworzy sam siebie—kawał po kawale“ i na którego „dnie leży całe stworzenie“. Wszystko duch indywidualny musi zdobywać sam:

— ta pochodnia i tęczowa karta
 Musi być przez nas niebiosom wydarta,
 A nie przez cud tu zlaną być ma duszy.
 Że nam pomyśleć o tym dyamencie
 Trzeba, a nie zaś czekać go od Boga

 Nie, prawo stoi pod naszym zarządem;
 Pókiśmy mali, to jest naszym panem,
 Lecz, gdyśmy silni, to nam pod kolanem,
 Jak wywrócony Anioł ognia leży,
 Więc jeśli cud jest, to do nas należy,
 Byleśmy z łona Boga wzięli ducha.

Jeżeli pod względem filozoficzno-społecznym— jak to zobaczymy później— autor „Genezis z Du-cha“ ograniczył owo „święte prawo zaprzeczeń“, czyli swobodę indywidualną, obowiązkami, wypływającymi z dążenia do kosmicznych „celów finalnych“, z którymi zlewają się i narodowe, to w dziedzinie sztuki był indywidualistą równie bezwzględnym, jak artyści współcześni.

Herman Bahr, jeden z teoretyków modernizmu, powiada *). Ten tylko, kto poznał własną myśl w świecie, a myśl świata wysnuł z głębi samego siebie, ten tylko może stworzyć własny styl“.

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

Jest to określenie słuszne jeżeli je wziąć szeroko, niesłuszne, jeżeli—jak to czyni Bahr—stosować je tylko do ultra podmiotowej poezji nowoczesnej, a odmawiać miana stylu obiektywnemu

*) Herman Bahr, „Studien zur Kritik der Moderne“, Frankfurt 1894.

**) Bahr l. c.

naturalizmowi dlatego, że się „roztapia bez reszty w przyrodzie i oddaje się w niewolę życia“.

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

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

Autor „Króla-Ducha“, jako artysta, nie dał się wziąć życiu w niewolę, ale przeciwnie, opanował je, poskromił, skrępował wstęgami tęcz, wysnutych z własnej wyobraźni, zakuł w girlandy słońc i komet, stworzonych własną myślą, przystroił w purpurę własnej krwi, ożywił własnym duchem i ozdobił własną pięknnością—słowem dał nam nie szary, ale logiczny obraz rzeczywistości, nie zoloski „kącik przyrody, widziany przez pryzmat temperamentu“, lecz świat zupełnie nowy, zrodzony w głębinach własnego podmiotu, świat, jaśniejący żywszemi barwami i rozwijający się według innych praw, niżeli to zbiorowisko faktów, które w życiu codziennem nazywamy „światem“.

Z tego względu estetyka pseudo-klasyczna na-

zwałaby Słowackiego zuchwałym barbarzyńcą, a estetyka naturalistyczna „szarlatanem“; dla romantyków naszych był on przede wszystkim świętym wirtuozem formy *). dla modernistów zaś jest, artystą *par excellence*, artystą w całym tego słowa znaczeniu, ideałem twórcy w duchu wymagań nowoczesnych **).

*) Nb. należy pamiętać, że romantycy (i wogóle pokolenie współczesne Słowackiemu), znali tylko część twórczości autora „Króla-Ducha. Najważniejsze dzieła Słowackiego wyszły po śmierci poety, a najkompletniejsze wydania—dopiero w roku 1909...

**) Posłuchajmy, co mówi o tem główny przedstawiciel modernizmu polskiego, Przybyszewski (Życie № 6, 1899): „To co przeszkadzało w doskonaleniu się, co tamowało coraz to szersze uświadamianie się absolutu, to było opętanie ludzkości przez straszną, złośliwą ułudę, przez Maję, której się Hindus tak bał — przez fantom rzeczywistości.

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

„Wszelka doskonałość dokonywała się tem, że człowiek zamykał oczy na realną rzeczywistość, zagłębiał się w siebie, badał i śledził zjawiska własnej swej duszy, a światło, promieniejące z tego ogniska wszechbytu, rozjaśniało mu wszelkie tajnie i zagadki.

„Tak doszli do nadludzkiej potęgi indyjski Mahatma,

A dla krytyki obiektywnej, bezstronnej, stojącej poza szkołami i sektami?

Dla niej Słowacki jest gieńjalnym typem artysty podmiotowego, który dlatego nie zdobył sobie uznania u współczesnych, że na punkcie indywidualizmu estetycznego posunął się dalej od wszystkich i stanął przez to w kolizji z dążeniami i potrzebami ogółu, który, zwłaszcza u nas, wymagał od sztuki wyraźnej łączności z życiem, szczególnie narodowym, i protestował przeciwko nadmiernemu rozrastaniu się subiektywizmu kosztem przedmiotowości.

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

Państwo Króla Ducha pieśni nie leży dzisiaj w krainie snów, a tony, wydobywane z jego harf,

biblijny prorok, egipski mag, średniowieczny czarownik i—nasz Słowacki“.

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

niegdyś niemych, znajdują oddźwięk nietylko w uchu, ale i w sercu słuchaczy.

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

To też poemat ten podobał się nawet współczesnym, a Krasiński, który nazywa „Króla-Ducha“ warjactwem, uważa „Ojca Zadzumionych“ za najdoskonalej wcielony, najdoskonalej obrobiony ze wszystkich utworów Słowackiego.

Czy należy stąd wnosić, że „Ojciec Zadzumionych“, jako dzieło sztuki, stoi wyżej od „Króla-Ducha?“

Bynajmniej. „Ojciec Zadzumionych“ jest niewątpliwie arcydziełem, ale „Król-Duch“ jest i arcydziełem i—unikatem.

„Ojca Zadzumionych“ można podciągnąć pod jakiś typ, można go zmierzyć jakąś miarą, można zestawić z Ugolinem Danta, z mytem o Niobie,

z Laokoonem: „Król-Duch“ wymyka się z pod wszelkich miar, nie wchodzi w ramy żadnego typu, nie da się zestawić z niczem, chyba z eposejami staroindyjskimi, lub [pewnymi utworami epoki dziesięcioletniej, której ideałem jest właśnie piodzenie unikatów, nie typów *).

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

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

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

*) Dans l'exception seule, en effet, pourront les nouveaux poètes réaliser les grandes rêves d'aristocratie savante et de pureté belle (Barrès „Jardin de Bérénice“).

Autorowi „Balladyny“ nie wystarczało poznanie i zrozumienie czegoś, zwłaszcza w dziedzinie sztuki i literatury; szedł on niekiedy znacznie dalej: chwycił i wchłaniał w siebie zasłyszane u kogoś motywy i, opierając się na nich, tworzył nowe melodie.

Cała obrabiana tylokrotnie kwestja rzekomych pożyczek literackich Słowackiego nie jest niczem innym, tylko objawem owej szalonej i nawskroś nowoczesnej ciekawości estetyczno-psychologicznej.

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

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

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

*) Eloa w „Anhellim“ przedstawia nową fazę życia upadłej Anielicy. Fragmenty „Pana Tadeusza“ są, nie naśladownictwem, lecz dalszym ciągiem poematu Mickiewicza, przedstawiają bowiem powrót Napoleona z wojny 1812 r.

Gdyby autor „Króla-Ducha“ nie posiadał tak wyjątkowych zdolności twórczych, mógłby zasłynąć, jako gienjalny krytyk w nowoczesnym stylu *)

Dzięki bezprzykładnej prawie wrażliwości na piękno wszelkiego typu, nie popełnił on nigdy niesprawiedliwości względem żadnego z poetów współczesnych sobie.

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

I rzeczywiście, sam niedoceniany i zapoznany, umiał poeta zachwycać się szczerze pracami innych, bez względu na to, czy byli mu sympatyczni, czy antypatyczni, czy tworzyli dzieła pokrewne, czy obce jego własnemu kierunkowi. **)

Mickiewicz lekceważył twórczość autora „Baladyny“. Słowacki, pomimo żalu osobistego, wielbił Mickiewicza, jako poetę. Będąc sam śpiewa-

*) Dość przeczytać przewyborną charakterystykę Bohdana Zaleskiego (Słowacki, Dzieła tom X, wyd. Gubrynowicza str. 80—88).

**) Herman Bahr powiada: „Jest to jednak pięknie i pochlebnie dla mnie, że pomiędzy Wołgą a Loarą pomiędzy Tamizą i Gwadalkiwirem nie może się pojawić wrażenie, któregośm nie odczuł, nie zrozumiał, nie odtworzył: dusza europejska nie ma dla mnie tajemnic“. (Studien zur Kritik der Moderne). Podkreślamy ten rys, jako typowy dzisiaj.

kiem swobodnej fantazji, oddawał jednak cześć należną śpiewakowi rzeczywistości i głosił, że:

Z taką chwałą,
 Potrzącał lutnię, ten śpiewak Litwinów,
 Iż myślisz dotąd, że to echo grało,
 A to anielskich był głos Serafinów,
 Grzmotowi jego niebo odegrzmiało!
 Chociaż Godfredów nie miał i Baldwinów,
 Ani mógł morza wiosłami zamącić,
 Ani księżycą z wież krzyżowych strącić.
 Jednak się przed tym poematem wali
 Jakaś ogromna ciemności stolica;
 Coś pada... myśmy słyszeli—słuchali;
 To czas się cofnął i odwrócił lica,
 By spojrzeć jeszcze raz na piękność w dali,
 Która takimi tęczami zachwyca,
 Takim różanym zachodzi obłokiem.
 Idźmy—znów czasu duch postąpił krokiem...
 („Beniowski“).

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

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

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

Bądź zdrow! A tak się zegnają—nie wrogi,
Lecz dwa na słońcach swych przeciwnych—bogi!

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

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

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

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

Jak wiele innych rzeczy, tak i wiara w mi-

styczną potęgę i samoistność sztuki wspólna jest romantyzmowi i modernizmowi.

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

W zasadzie godzili się na ten pogląd i Mickiewicz i Krasiński, dla nich jednak dzieło sztuki, pomimo całej powagi i wielkości, było tylko wspańiałym surogatem czynu, gdy Słowacki uważał je za sam czyn, za zwycięstwo...“

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

mówi Mickiewicz *), Krasiński zaś w zakończeniu „Przedświtu“ woła:

*) W lekcji III r. 1842 Mickiewicz powiada: „Nie utrzymujemy wszakże, że poezja i literatura mają zawsze mieć miejsce tylko w działaniu, że, jak powiada autor „Nieboskiej Komedji“, słowo zawsze jest zdradą, marnotrawstwem ducha, że cały ogień twórczy trzeba w czyn przelać. Prawidła tego nie należy brać powszechnie. Sztuka nie zaginie nigdy, sztuka jest jednym z węzłów, łączących człowieka ze światem niewidomym. Bywają nawet epoki,

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

.....
 Taką nam odtąd modlić się potrzeba,
 Bo póki łódka na marzeń jeziorze
 Falę natchnienia—w samotności porze,
 Myśl tylko weszła—nie człowiek do Nieba!

.....
 Niech nucą jeszcze dzieciątka niewinne;
 Harfy już nigdy, nigdy nie nastroje,
 Drogi przed nami otwarte są inne:
 Zgińcie me pieśni—wstańcie *czyny* moje!

Jest to wyraźne podporządkowanie estetyki —
 etyce, twórczości artystycznej—działaniu praktycz-
 nemu.

Słowacki sądził, że „pieśń“ jest równoznaczna
 z „czynem“, gdyż wieszcz na równi z każdym
 pracownikiem i bohaterem posuwa świat naprzód,
 ku szczytom doskonałości.

w których dusze najszlachetniejsze, ludzie najdzielniejsi od-
 dają się sztuce bardziej, niż czemu innemu. Ale są też cza-
 sem chwile, kiedy trzeba gdzie indziej kierować wyte-
 żenia: kiedy powołaniem każdego jest zwracać całą swą
 czynność do kilku wielkich zadań—stanowią-
 cych o losie całej ludzkości“. Co do ewolucji
 poglądów estetycznych Mickiewicza, por. Piotr Chmielowski
 „Estetyka Mickiewicza“, Lwów 1898.

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

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

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

(„Król-Duch“).

Szuka więc, ubierając w kształt widomy i dotykalny „utęsknienia“, drgające w łonie czasu, przyspiesza ich realizację i sprowadza na świat potoki żywej siły, pod której wpływem rzeczywistość przeobraża się i szlachetnieje. Wieszcz, wzlatując w górę na skrzydłach myśli, pociąga za sobą i wy-

zwala z pod jarzma materji miljony pokrewnych, ale słabszych duchów, spełnia więc niewątpliwie czyn nie mniej realny, od wygrania walnej bitwy lub zaprowadzenia ważnej reformy społecznej.

Ta wiara w potęgę i samoistność sztuki uchroniła Słowackiego—i literaturę polską—od wielkiego nieszczęścia.

Jak wiadomo, Towiański, zwłaszcza w początkach swej działalności, wymagał od adeptów, żeby nic nie pisali i nie drukowali. Słowacki, pomimo czci, jaką żywił dla „mistrza“ nie uległ temu zakazowi i nie przestał tworzyć, wiedząc, że dzieła jego są równe czynom.

Było to nawet, jak się zdaje, jednym z powodów zerwania Słowackiego z „kołem“ i utworzenia „secesji“ mistycznej, która zostawiła poecie zupełną swobodę ruchów.

Kiedy więc Mickiewicz i Goszczyński, zajmąwszy się propagandą towjanizmu, zaniedbali poezję, autor „Króla-Ducha“ dzięki swemu, że tak powiemy, „estetyzmowi“, t. j. gorącemu przywiązaniu do sztuki i wierze w świętość jej powołania, nietylko nie został stracony dla literatury, ale przeciwnie, w owej właśnie epoce z bogacił ją najwiękшими i najoryginalniejszymi arcydziełami.

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

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

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

Nie dość na tem, autor „Balladyny“ należał, że tak powiemy, do krańcowej, ultra-indywidualistycznej „lewicy romantyzmu, a właśnie ideały tego radykalnego odłamu szkoły stanowią most, łączący neo-romantyzm, czyli modernizm z romantyzmem pierwotnym.

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

Pragnąc jednak wyczerpać kwestję i przedstawić dokładnie stosunek autora „Króla-Ducha“ do

modernizmu, nie możemy zadawać się ogólnikami, lecz musimy rozpatrzyć szczegółowo formalną i ideową stronę twórczości Słowackiego, by odkryć nie tylko punkty styczne, ale i różnice, które niewątpliwie istnieją, gdyż pół wieku dziejów nie mogło nie pozostawić ujemnych czy dodatnich śladów w rozwoju ducha ludzkiego.





KSIĘGA DRUGA ISTOTA I ROLA „NASTROJU“.

I.

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

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

Co to jest nastrojowość i nastroje?

Według słownika wileńskiego nastrój oznacza „usposobienie duszy, stan wewnętrzny uczuć i myśli“.

Twórczość nastrojowa byłaby więc tem samem, co twórczość podmiotowa, liryczna. Skądże jednak powstała potrzeba wyodrębnienia tego terminu i nadania mu pewnej samoistności? Czem się różni „nastrój“ od subiektywizmu w ogólnem tego słowa znaczeniu?

Rozpatrzmy się w określeniach estetyki modernistycznej.

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

„Cała dotychczasowa sztuka, z małym wyjątkiem tej, którą stworzył gienjusz, była sztuką realną.

„Sztuka powinna być obecnie jedynie objawieniem duszy. Cała dotychczasowa sztuka — sztuka realistyczna — była bezdrożem duszy“.

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

Otóż, biorąc ściśle, sztuki przedmiotowej niema

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

i nie było nigdy na świecie; każdy artysta odtwarzał nie rzeczy, lecz wrażenia, jakie w nim pod wpływem tych rzeczy powstawały. Rozumie to doskonale Przybyszewski, dodając, że „sztuka, którą tworzył gieńjusz“, nie była realną, obiektywną, tylko subiektywną.

A ponieważ tylko to, co płodzą gieńjusz, jest prawdziwą sztuką, czyli tworzeniem, to zaś, co wydają ich epigonowie, zasługuje jedynie na miano odtwarzania, reprodukcji, wszystko więc, co w dziedzinie sztuki zdobyło prawo do nieśmiertelności posiada charakter podmiotowy, nie przedmiotowy, dlatego poprostu, że natura ducha ludzkiego na inny rodzaj twórczości nie pozwala *).

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

Przedmiotowym nazywamy poetę, który opisuje rzeczy, albo, ściśle mówiąc, wrażenia, jakie od rzeczy odbiera, ukrywając swoją osobistość za nimi, podmiotowym zaś będzie poeta, który przemawia

*) W gruncie rzeczy i cała nasza wiedza o świecie, cała nauka jest tylko zbiorem subiektywnych spostrzeżeń i uogólnień, nie obiektywną syntezą rzeczywistych procesów, zachodzących w przyrodzie. Wielki uczyony Maxwell powiada wyraźnie, że teorie jego są tylko „obrazem natury, analogją mechaniczną, nie objaśnieniem istoty rzeczy“. Pogląd ten podzielają dzisiaj wszyscy myśliciele, umiejący myśleć krytycznie.

w swoim własnem imieniu, nie nakładając na swoją duszę obiektywnej maski, ani kostjumy, zapożyczonego ze skarbcza wrażeń wspólnych całej ludzkości, skarbcza, zwanego „światem zewnętrznym, realnym“.

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

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

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

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

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

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

Inaczej przedstawia się twórczość artysty typu muzyczno-lirycznego *), czyli podmiotowego w ścis-

*) Nietzsche, rozbiegając w „Geburt der Tragödie“ sztukę grecką, dostrzega w niej wcielenie dwóch instynktów: apolińskiego, który wydał rzeźbę, malarstwo i epopeję, oraz dyjonizyjskiego, którego naturalnym językiem jest muzyka, ów—według Schopenhauera—bezpośredni wyraz odwiecznej woli i prajedności. Z instynktu dyjonizyjskiego wyprowadza Nietzsche kult orgjastyczny, który zrodził tragedję. Nietzschemu idzie o rodowód pewnych typów twórczości greckiej, nam zaś o charakterystykę indywidualności twórczych wogóle, bez względu na formalny

łem tego słowa znaczeniu. Patrząc na świat zewnętrzny okiem obojętnym, albo niechętnym, wsłuchuje on się z rozkoszą w melodję wewnętrzną swoich własnych, często wyjątkowych uczuć, i odtwarza ją za pomocą środków, nie mających bezwzględnej i namacalnej analogji w naturze.

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

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

„Architektura—jak powiada w swej rozprawie

typ i gatunek sztuki, w jakim się wypowiedali. Nietylko poezja we wszystkich odłamach, ale i malarstwo, rzeźba, architektura mogą być traktowane plastycznie, lub muzycznie, epicznie albo lirycznie. Nietzsche zresztą wyprowadza z tego podziału wnioski ogólnie filozoficzne, za których pomocą zwalcza pesymizm nowoczesny, nam zaś idzie o czyisto-estetyczną stronę kwestji.

p. Jabłoński—jest także sztuką wypowiedzenia nastrojów, a pośrednio i idei całych epok i społeczeństw w formie struktury“ *).

To prawda, ale budownictwo, dzięki temu, że posiłkuje się ciężkim, opornym i martwym materiałem, mniej ma lotności, swobody a zwłaszcza bezpośredniości wyrazu, niżeli muzyka, porównanie więc pomiędzy architekturą i poezją podmiotową aczkolwiek możliwe, byłoby mniej przejrzystym i mniej naturalnem **). Ogół widzi w architekturze przedewszystkiem wcielenie epicznej, przedmiotowej równowagi i symbol porządku i symetrii, a zapomina o tem, że te czynniki nie przeszkodziły wielkim lirykom wieków średnich układać z kamienia i cegły wspaniałych hymnów i symfoni religijnych, zwanych—katedrami gotyckimi, lub tak przedziwnych „poematów“ marmurowych, jak „Pałac Dożów“ w Wenecji...

*) Co jest logiką w architekturze.

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

A wytwory architektoniczne baroku i rokoka, czyż mało zawierają pierwiastków subiektywnych?

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

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

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

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

(Dmochowski).

Wolno mu nawet było nie poddawać się pozornie

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

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

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

Tymczasem termin „epopeja“, jako synonim

*) A typ dramatyczny? Dramat jest syntezą pierwiastków epicznych z lirycznymi. Akcja, mimika i dekoracje reprezentują żywioł plastyczny, dIALOG i deklamacja—żywioł muzyczny, uczuciowy. Czasem przeważa jeden czynnik, czasem drugi, a niekiedy, u Szekspira, oba równoważą się wzajemnie. To, co wyróżnia dramat formalnie od epopei i liryki, jest wynikiem przystosowania się czystej i swobodnej sztuki do grubych, materialnych warunków, narzuconych jej z jednej strony przez niedołęstwo techniki teatralnej, z drugiej zaś przez arogancję i lenistwo duchowe słuchającego i patrzącego tłumu, zwanego publicznością. Dlatego zręczny żongler, akrobata literacki zwycięża często na scenie prawdziwego poeę. Że są motywy, domagające się z natury swojej raczej dramatycznego, niż epicznego traktowania—to inna sprawa. Pewne konflikty wychodzą z większą wyrazistością w zwartej formie dramatu, niż w opisowej, narracyjnej formie epopei lub romansu. Czyż niema jednak romansów o wysokiem napięciu dramatycznym, lub dramatów przepojonych żywiołem epickim? Ile dramatycznego pierwiastku tkwi np. w „balladach“!

poezji przedmiotowej *par excellence*, zachował na długo jeszcze swoje magiczne znaczenie. Na nowo powstałe rodzaje twórczości literackiej, jak romans, nowela, opowiadanie, gawęda i t. p. patrzono pobłażliwie, zostawiając im zupełną swobodę kombinowania żywiołów lirycznych z epicznymi, ale epopeja—to było coś wyjątkowego.

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

Jeżeli romantyzm naogół zachowywał się w tej sprawie neutralnie *), to naturalizm, który uważał

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

„Zmysł poetycki — powiada Novalis w dIALOGACH—ma wiele pokrewieństwa ze zmysłem mistycznym: jest to wrażliwość na wszystko charakterystyczne, osobiste, nieznanne, tajemnicze, mające się objawić, niezbędnie — przypadkowe

„romans eksperymentalny“ za spadkobiercę epei, podniósł znowu kwestję przedmiotowego traktowania poezji opisowej do godności zasady niewzruszonej.

Indywidualność artysty — której praw; zdoby-

(Das Nothwendig-Zufällige): Poezja przedstawia to, co się przedstawić nie daje, widzi rzeczy niewidzialne, czuje rzeczy niewyczuwalne. Zdolność poetycka jest pokrewną zdolności wieszczania, uczuciu religijnemu i obłądowi. Za pomocą poezji wywołujemy wewnątrzne nastroje, obrazy, wizje, może tańce duchowe i t. p.. Poezja jest sztuką wzruszania duszy“.

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

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

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

tych przez romantyzm, nie śmiano absolutnie negować—mogła się ujawniać tylko w języku, stylu, kompozycji, ujęciu przedmiotu, ale nie wolno jej było wysuwać się naprzód, przemawiać we własnym imieniu, wyrażać swoich własnych uczuć, sympatji i antypatji, ani też oddalać się od logiki i wzorów istniejących w „rzeczywistości“.

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

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

Drugi z ojców naturalizmu, Stendhal, który nie troszczył się prawie wcale o świat zewnętrzny, lecz zajmował się głównie światem wewnętrznym i wkładał w usta bohaterów swoje własne poglądy i uczucia, Stendhal, mimo liryczność obrabianych tematów, jest epikiem nawskroś, gdyż ubiera swoje

myśli w formę możliwie nieosobistą, wzorując styl, jak sam powiada, na — „kodeksie Napoleona“.

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

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

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

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

sobą wszelkie znane i nieznanne style i formy twórczości estetycznej.

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

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

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

Czy działalność wielkich i małych „pośredników i mącieli sztuk i zmysłów“ („Vermittler und Vermischer der Künste und Sinne“), jak ich nazywa Nietzsche, wyda w rezultacie jakiś niespożyty stop w rodzaju miedzi korynckiej, czy też aljaż mniej trwałą i oporną na wpływy czasu — to osądzi potomność. Naszym obowiązkiem jest

zbadać warunki powstania i naturę tego produktu.

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

Ze poezji dzisiejszej, i wogóle sztuki najnowszej, nawet wtedy, kiedy zachowuje zewnętrzne pozory przedmiotowości, nie można nazwać epiczną i plastyczną, w ścisłym, klasycznym znaczeniu tych terminów—to fakt nie ulegający wątpliwości.

Weźmy romanse d'Annunzia („Dziewice ze skały“, „Ogień“), „Ludzi bezdomnych“ i „Popioły“ Żeromskiego, dramaty Maeterlincka, „De Profundis“ Przybyszewskiego, „Balzaca“ Rodin'a, rzeźby Vigelanda, „Wyspę umarłych“ Böcklina, „Druida“ i „Sarkofagi“ Wyczółkowskiego, zagadkowe Fantazje i „Chimery“ Jacka Malczewskiego, „Złote schody“ lub „Miłość wśród ruin“ Burne-Jonesa, akwaforty Ropsa i Klingera, rysunki Thoma'y—czyż dzieła te, pomimo że czerpią treść z dziedziny plastyczno-epicznej są plastycznymi i epicznymi nawskroś, jak „Iljada“, „Byk farnezyjski“ lub „Stanze“ Rafaela? *).

*) Kto chce odczuć różnice plastyki, traktowanej epicznie i lirycznie, niech porówna posąg Sofoklesa, stojący w Muzeum Laterańskim, z posągiem Balzaca, zrobionym niedawno przez Rodina. Pierwszy przedstawia typ Greka o gienjalnem obliczu i pięknych proporcjach ciała: jest to Sofokles poeta i Sofokles człowiek. Balzac Rodina nie ma, prócz ogólnych zarysów, nic wspólnego nietylko z Balza-

Nie, tkwi w nich coś, czego w epice świata klasycznego nie było prawie wcale, czego ślady jednak pojawiają się w tragice helleńskiej, coś, co przenikało nawskróś mistyczną sztukę wieków średnich (Dante) i wczesnego odrodzenia (Fra-Angelico, Botticelli), a potem zanikło prawie zupełnie, by zmartwychwstać w romantyzmie i, dojrzawszy na gruncie dzisiejszego indywidualizmu, wydać kwiat o odurzającej woni, zwany — nastrojem.

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

II.

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

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

kiem, ale i człowiekiem realnym: jest to uplastyczniona wizja twórczości autora „Komedji ludzkiej“; jest to subiektywna synteza wrażeń, jakie na rzeźbiarzu wywarły dzieła Balzaca.

Epik nowoczesny nie odtwarza przedmiotów, kształtów i ruchów obiektywnie, lecz przetwarza w głębi swojego ducha odebrane od nich wrażenia na coś zupełnie nowego, własnego, będącego nie przybliżonym choćby obrazem danej rzeczy, lecz zmysłowym równoważnikiem, analogją, symbolem wewnętrznego stanu artysty.

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

Ale ten równoważnik, ta analogja, ten, że użyjemy utartego i nadużywanego dziś terminu „symbol“, nie ma nic wspólnego z klasyczną, przejrzystą, zimną i sztuczną, alegorją dawnej szkoły. Nie. Jest to dyskretna aluzja, delikatna sugiestja, oparta na naturalnem pokrewieństwie asocjacyjnem pewnych uczuć i wrażeń, i dążąca do wywołania w duszy słuchacza, za pośrednictwem zmysłowego czynnika, nie tyle określonych pojęć, idei i wyobrażeń, ile pewnego psychicznego „nastroju“, identycznego z tym, w jakim znajdował się poeta w chwili tworzenia. „Sugiestja — powiada Charles Morice — jest potężniejsza od ekspresji. Su-

giestja jest językiem, wyrażającym łączność i powinowactwo pomiędzy duszą naszą a naturą, *)).

Przykład to lepiej objaśni.

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

W smutku odpływa słońce senne
 Za granatowe ciemne morza..
 Po starych sadach śmierć się włóczy,
 We mgłach deszcz pada... Deszcz się skarży
 I monotennie psalmy śpiewa...
 Po starych sadach śmierć się włóczy,
 Znęca wędrowców na rozdroża...

(Włodzimierz Perzyński, „Zmierzch“).

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

A oto znowu motyw tęsknoty, wyrażony za pomocą innych symbolów:

*) Litterature de tout à l'heure.

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

Słońce! Słońce! i maków purpurowych kwiecie!
 Drżących łąnów poszumy, pszczoł grające roje,
 I usta całowane drogie usta twoje —
 I w lipowych alejach kwietniane zamiecie!

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

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

(K. Zawistowska, „Epitaphium“).

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

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

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

W innym utworze za pomocą symboliki nastro-

jowej oddano wściekłość i ból, wywołany ciosem zadany bezlitością ręką:

Kserkses, król, stoi sam ponad morzem. Wokoło króla nic, prócz kamieni. Słyszysz z pośród nadmorskich skał jakieś szmery i szeptania.

Kamienie szemrzą.

O królu! gdybyś znał bezdeń cierpienia
fali, kiedyś ją biczem kazał smagać,
gdybyś ty wiedział, jakie ją rozpacz
chwyciła, pierś jej ciskając zieloną,
pierś jej, śniegami pian zbiełała wściekle,
pod twoje stopy...

O, gdybyś ty był, królu, doznał kiedy
tej męki strasznej, która wśród rozpacz
wydziera sercu wszystkie skargi żalu,
która odbiera mu wszystkie rozkosze
smętku, a każe w strasznej poniewierce
tarzać się z bólu, —
i tylko własne swe upokorzenie
powtarza wyciem, i szloch, i zgrzytem,
i syczy pianą, jak węże w cmentarzach...

Tedybyś, władco potężny i możny
pokłony czołem bił przed męką świętą
i wielbił rozpacz, i boleści srogiej,
która prześciga wstyd upokorzenia
stawiłbyś jasne ołtarze...

Królu okrutny! och, okrutny królu!

ELEA. („Jęk“. Sfinks 1910).

Brutalna przemoc władzy, losu, wywołuje w cierpiącej duszy, usymbolizowanej przez smaganą biczącami falę, straszliwy bunt i poczucie własnej wielkości i dumy. Ale niema tu mowy o jakimś danym, konkretnym wypadku, bo pod tę nastrojową melodję można pokładać wszelkie uczucia bolesne, wynikające z bardzo wielu sytuacji życiowych, społecznych, dziejowych i t. d.

Nie zawsze jednak bywają te obrazy fikcyjne: można traktować w sposób nastrojowy i sceny realne, zdarzenia i charaktery wzięte z życia współczesnego. Zamiast obrazów, można również kombinować dźwięki, jak Mallarmé, który w swoich wierszach układa wyrazy nie według prawideł składni, lecz według wymagań harmonji muzycznej..

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

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

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

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

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

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

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

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

Ujęte w formę rytmiczną, budzi, jak muzyka, nie wyraźne i określone ideje, lecz pewien nastrój refleksyjny, pewien smutek i żal, wywołany wspomnieniami doznanych i obawą przyszłych a nieunik-

nionych zawodów, oraz poczuciem niemocy w walce z losem, życiem i własnym—szaleństwem.

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

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

„Poza zmysłową asocjacją dźwięku litylko z dźwiękiem—powiada Przybyszewski—barwy litylko z barwą, istnieje uczuciowa asocjacja najróżnorodniejszych wrażeń, bo mają ten sam podkład uczuciowy: w chwili, kiedy spłynęły do duszy, skojarzyły się nierozzerwalnie równą intensywnością.

„Do tej głębi, do tej absolutnej świadomości dotrzeć, do niej wniknąć pragniemy“.

A że do tej nieświadomej, czy pozaświadomej

głębi nie podobna się dostać po drabinie logicznego rozumowania, trzeba więc zlatywać w jej otchłanie na mglistych i lekkich skrzydłach subiektywnego „nastroju“ *).

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

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

W większości wypadków tak jest rzeczywiście. Rozwój przedmiotowy akcji epicznej nie pozwala często na utrzymanie jednolitości tła nastrojowego. To też romanse nastrojowe, jak np. „Ludzie bezdomni“, są zbiorem „nastrojów“ pokrewnego typu

*) Charles Morice w cytowanej wyżej książce pisze, że „sugiestja przenika do wnętrza rzeczy i staje się ich głosem; a, mówiąc przez rzeczy, o których mówi, mówi również w duszach, do których się zwraca; niby dźwięk, echo, budzi ona uczucia, niedające się wyrazić w sposób zwykły, banalny“.

wprawdzie, ale różnej tonacji i wskutek tego dźwięczą niekiedy zgrzytliwie.

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

Coś podobnego stworzył d'Annunzio w swoim „Ogniu“, ułatwiając sobie, co prawda, zadanie tem, że związał dramat wewnętrzny swego serca i ducha z jednym obrazem zmysłowym, a mianowicie Wenecją, której losy, oraz piękność naturalna i artystyczna dostarczyły mu szeregu wymownych symbolów nastrojowych, posiadających, mimo swej rozmaitości, pewną jednorodność typu.

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

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

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

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

III.

NASTRÓJ W SZTUKACH PLASTYCZNYCH. EWOLUCJA PEJZAŻU. BÖCKLIN. KLINGER. BURNE JONES. „ZŁOTE SCHO-DY“. DAŻENIE DO SYNTEZY WSZYSTKICH RODZAJÓW SZTUK I ŚRODKÓW EKSPRESJI ARTYSTYCZNEJ. WAGNER, JEGO TEORJE I WPŁYW. NASTRÓJ LIRYCZNO-MUZYCZNY JAKO ISTOTA SZTUKI NOWOCZESNEJ. SUGGESTYJNOŚĆ. DEKORACYJNOŚĆ I WYRAFINOWANIE FORMY.

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

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

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

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

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

Nastrój, jaki w nim wywołuje morze, las, łąka, staw zarośnięty trzcina, góry, wąwozy, równiny — zostaje uosobiony w postaciach syren, trytonów, satyrów, nimf, faunów, centuarów, węży, smoków i innych potworów, nie mających nic wspólnego ani z tradycją klasyczną, ani z rzeczywistością, ale

związanych ściśle z przyrodą, wśród której malarz je umieszcza i wcielających w siebie jej ducha, albo, ściślej mówiąc, ducha artysty, który na nią patrzy.

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

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

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

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

U Klingera jednak trywjalna huśtawka zmienia się w coś zupełnie nowego, niezwykłego, a niezmiernie wymownego i poetycznego (Zbawienie ofiar Owidjusza, Intermezzo I).

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

Nic więcej nie widać: ani krajobrazu, ani punktu zawieszenia sznurów, nic, prócz pięknej figury ludzkiej na tle obłoków. Ale całość tyle posiada ruchu, wieje z niej taka radość, takie upojenie wzlotem, że widz, nie troszcząc się o fizyczne prawdopodobieństwo, albo raczej nieprawdopodobieństwo sceny, poddaje się jej urokowi i odczuwa tęsknotę do swobody, przestrzeni i podobłocznych wyżyn...

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

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

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

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

Obraz zdaje się nie posiadać ani śladu tego, co nazywamy treścią myślową, ale posiada niewątpliwie treść muzyczną, czyli t. zw. „nastrój“. Jest to uroczysty wstęp, pełne powagi i wdzięku *andante* do jakiejś niedokończzonej symfonji, której twórca, zamiast tonów, posługiwał się barwami i linjami...

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

Nie potrzebujemy chyba dodawać, że obraz, o którym mówimy, jest słynnym i popularnym dzisiaj dziełem Burne Jonesa i nosi tytuł „Złote schody“ *).

*) Bardzo podobny w układzie jest obraz Gustawa Moreau: „Muzy opuszczające Apollina“. Edward Schuré określa ten obraz „sprawiający wrażenie rzeki niewiast, spływającej wolno ze świętego źródła“, jako — „elegję, w której drga żal za Olimpem“. W tym obrazie jednak „nastrój“ łączy się z pewną ideą.

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

Obszerna analiza tych płodów współczesnego ducha przekraczałaby granice niniejszego studjum, które ma specjalne cele na względzie. Zwracamy tylko uwagę, że i nasze malarstwo posiada w osobach Pruszkowskiego, Malczewskiego, Wyczółkowskiego, Wyspiańskiego etc., znakomitych przedstawicieli plastyki nastrojowej.

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

Jak mówiliśmy wyżej, kierunek nastrojowy nie wydał dotąd, poza sztukami plastycznymi, dzieł szerokiego pokroju. Jeżeli więc wyłączymy malarzy i rzeźbiarzy, to pozostaną dwaj tylko twórcy wszechświatowego znaczenia i wpływu: Nietzsche, jako autor „Zarathustry“, oraz Ryszard Wagner,

jako poeta i kompozytor „Pierścienia Nibelungów“ i „Parsifala“ *).

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

W broszurze p. t.: „Arcydzieło przyszłości“

*) John Ruskin dopiero niedawno, dzięki popularyzatorom francuskim, zaczął wywierać wpływ bezpośredni i szerzy. Był on zresztą więcej teoretykiem, niżeli twórcą wzorów, a w dodatku interesował się przeważnie sztukami plastycznymi i architekturą, a ubocznie tylko poezją i muzyką. Wpływ jego na malarstwo angielskie, a malarstwa angielskiego na europejskie był olbrzymi, ale nie jedyny, gdyż równie silnie oddziaływała subiektywna nawskrós sztuka japońska, oraz potężna i samoistna zupełnie indywidualność Böcklina. Nie wspominamy tu o wpływie Botticellego i wogóle sztuki wczesnego renesansu, gdyż zwrot do mistrzów epoki przedrafaelowskiej i należyta ich ocena stanowi jedną z główniejszych zasług Ruskina.— Pomijamy na razie Baudelaire'a, jednego z głównych i najbardziej wpływowych poprzedników nowego zwrotu w sztuce, pomijamy również wielu innych wybitnych autorów, gdyż idzie nam w danej chwili o twórców, którzy zostawili dzieła wielkie nie tylko pod względem artystycznym, ale i pod względem szerokości pomysłu, dzieła łączące nastrój liryczny z potężnym rozmachem epickim, dzieła, nie tylko otwierające, ale i ogarniające nowe i rozległe horyzonty myśli i uczuć.

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

„Szczyt doskonałości dałby się osiągnąć przez współdziałanie w wszystkich sztuk, dążących do jednego celu“.

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

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

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

Poezja romantyczna, zwłaszcza we Francji, lubiła rywalizować z malarstwem w barwności i plastyce opisów*), malarstwo romantyczne znowu było nawskróś literackiem.

Dążenie więc do syntezy wszystkich środków ekspresji artystycznej tkwiło w każdym kie-

*) Por. także Witkiewicz, „Mickiewicz jako kolorysta“.

runku i stylu, nie przekraczało jednak pewnych granic.

Wagner poszedł znacznie dalej i stworzył dzieło, w którym muzyka, poezja i sztuki plastyczne, wspierając się wzajemnie, brzmiały niby jeden potężny akord.

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

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

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

De la musique encore et toujours,
 Que ton vers soit la chose envolée
 Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
 Vers d'autres cieux à d'autres amours,

pisze Verlaine w swojej „Art poetique“, będącej na wpół ironicznym, na wpół poważnym kodeksem reguł poezji nowoczesnej, której naprawdę niepodobna ująć w żadne reguły.

To też jedynym pozytywnym wymaganiem Verlaine'a jest dźwięczność, muzykalność poezji. Poza tem autor „Sagesse“ mówi nie o tem, do czego poezja dążyć, lecz czego unikać powinna.

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

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

„Nastrojowe“ półtony jedynie zdołają ożenić marzenie z marzeniem i dźwięki fletu z brzmieniem rogu...

Mallarmé uważa wiersz za „orkiestrę na małą skalę, za muzykę kameralną (un orchestre réduit, une musique de chambre)“. Książka, poemat, jest zdaniem jego tem samem dla jednostki, czem teatr w stylu wagnerowskim—dla mas; Wagner był poetą-

muzykiem, pisarz powinien być symfonistą literackim *).

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

„Poza ciasnem kółkiem świadomych stanów naszego Ja — powiada Przybyszewski — jest ocean wewnętrzny, morze tajni i zagadek, kędy się wicherzą dziwaczne burze: są tam kryjówki Sezamu pełne nieprzebranych skarbów i cudów i rzeczy w słowa nieujętych“ **).

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

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

*) Por. Mallarmé, „Richard Wagner“, cytowane u Maclair'a „L'art en Silence“.

**) Exprimer l'inexprimable, saisir l'insaisissable — oto hasło sztuki nowoczesnej.

Ależ można zarzucić w takim razie, że „nastrój“ nie jest nowością, gdyż każda szczerza twórczość roztapia i jednoczy różnorodne czynniki w jedną syntetyczną i zindywidualizowaną całość!

Czyż w „Edypie królu“ Sofoklesa, „Panu Tadeuszu“ Mickiewicza i krajobrazach Chełmońskiego niema „nastroju“?

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

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

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

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

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

Otóż jednym ze środków wzmocnienia sugiestji jest rytmiczne powtarzanie pewnych motywów, które w poezji wyraża się przez rozwinięcie efektu t. zw. „refrainów“ w najszerszym i najswobodniejszym znaczeniu tego terminu — w plastyce zaś przez kojarzenie w „girlandy“ dekoracyjne pewnych symbolistycznych wyobrażeń i kształtów.

To dało początek nietylko owym procesjom aniołów z liljami, owym mistycznym orszakom kapłanów, lub dziewic, zstępujących po „Złoty schodach“ i t. p., lecz wpłynęło wogóle bardzo silnie na wzrost sztuki czysto ornamentacyjnej i dekoracyjnej, która rozwinęła się dzisiaj w samodzielną i potężną gałąź twórczości artystycznej.

IV.

NASTRÓJ U SŁOWACKIEGO.

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

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

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

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

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

Może ta ustawiczna kontrola terażniejszości przez przeszłość jest zbytęczną? Może. Wolimy jednak, żeby nam zarzucono zbytęk ostrożności, niż lekkomyślność, lub bezkrytyczną uległość panującym doktrynom i hasłom.

Zgodnie więc z metodą, której postanowiliśmy się trzymać, przytoczymy najpierw zdanie autora najpierwszej biografji Słowackiego.

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

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

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

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

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

*) Posłuchajmy teraz Przybyszewskiego, który Słowackiego stawia na równi z magiem, prorokiem, mahatmą i t. p.: „Przedstawiciel nowej sztuki całkiem odwraca się od „zewnątrz“, jako od rzeczy przypadkowej, zmiennej; wchłania w siebie, chwyta w swej duszy rzeczy słowem nie ujęte, szuka poza złudnym obrazem t. zw. rzeczywistości całą drobną sieć pobudek, wpływów, obrazów niejasnych, rzeczy nie sformułowanych logiką, stara się wniknąć w zagmatwanie wpływów i oddziaływań wzajemnych, jakie zachodzą pomiędzy całą przyrodą a człowiekiem,

„To też za dotknięciem jego ręki przemienia mu się wszystko w jakiś eter powiewny; co tylko wedle swego sposobu opowie, na czym tylko spocznie okiem, wszystko to przyobleka się w barwy, w kształty, w tony, o jakich drugim, na to samo patrzącym, ani się marzy.

„Owóż więc, co nazywam spojrzeniem na świat, nie z woli, nie przez sztukę, lecz z bezpośredniej natury poetycznej, w ściślejszem tego słowa znaczeniu“.

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

„Estetyczne kształty, tęcza barwy, tęskne westchnienia pra-melodji przedwiecznej“ — wszystko to są odblaski, emanacje stanu, lub stanów ducha poety, którego indywidualność wypełnia utwór po brzegi, sprowadzając inne pierwiastki estetyczne do roli podrzędnej i pomocniczej tylko.

a wszystkich przyczyn szuka po za jej obrębem“. Inne słowa, inny styl, inny tok myśli, ale rzecz ta sama: idzie tu właśnie o chwytanie słuchem duszy owych akordów i westchnień, pramelodji odwiecznej, która ukryta przed zmysłami naszymi, istnieje jednak i reguluje rytm bytu.

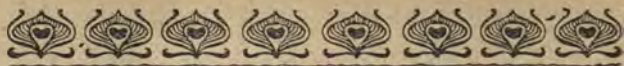
To jednak, co—jak słusznie zauważył Małeckii—wypływało u Słowackiego „nie z woli, nie przez sztukę, lecz z bezpośredniej natury“, stało się dla modernistów hasłem, obowiązkiem, doktryną estetyczną.

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

Że zaś każdy nowy kierunek, zwłaszcza w epoce walki, szuka chętnie opory w przeszłości, więc wszystkie talenty i dzieła, pokrewne duchem modernizmowi, stały się przedmiotem kultu, lub badań krytycznych. Naturalnie, że wielkim lirykom dano miejsce honorowe w stworzonym *ad hoc* pantheonie. Obok Shelleya, Novalisa i innych, młodsza generacja poetów polskich postawiła słusznie Słowackiego, który, gdyby mógł być czytany przez cudzoziemców w oryginale, zająłby niewątpliwie stanowisko arcyministra szkoły nowoczesnej nie tylko u nas, lecz i w całym świecie.

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





KSIEGA TRZECIA. ANALIZA PSYCHOLOGICZNO-ESTETYCZ- NA TWÓRCZOŚCI SŁOWACKIEGO.

I.

SYNTETYCZNY CHARAKTER „NOWEJ SZTUKI“. PRZE-
WAGA MUZYCZNEGO NASTROJU.

Co stanowi ideał sztuki najnowszej?

Wypowiedzenie się całkowite indywidualności artystycznej za pomocą wszelkich możliwych środków ekspresji, ujętych w jednolitą i podmiotową syntezę, na tle liryczno-muzycznego „nastroju“.

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

Nowoczesnemu artyście idzie tylko o to, żeby wypowiedzieć wszystko, co się w jego duszy dzieje i wywołać w widzach i czytelnikach nastrój, po-

krewny temu, w jakim znajdował się sam w chwili poczęcia, czy tworzenia dzieła.

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

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

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

to prawda. Ale prawdą jest również, że w „Pierścieniu Nibelunga“ i w „Parsifalu“ Wagnera kolory, kształty, pojęcia i wyobrażenia istnieją, nie roztapiając się bez śladu w mgłę nastrojowo-muzycznej i, chociaż stoją na drugim planie, przemawiają jednak do fantazji i umysłu widza we właściwy sobie, t. j. plastyczny i logiczny sposób, nietylko nieszkodząc w niczem jednolitości wrażenia lirycznego, ale wzmacniając jeszcze jego potęgę.

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

Poeta przemawia, a przynajmniej może przemawiać, do wszystkich władz duszy i do wszystkich zmysłów: może wywoływać ideje, pojęcia, nastroje; może pieścić ucho rytmem sugiestywnych dźwięków, a współcześnie budzić wrażenia wzrokowe, słuchowe, węchowe, dotykowe, a nawet smakowe; może być filozofem, malarzem, rzeźbiarzem, muzykiem, i czemś więcej po nad to — słowem

może wstrząsać całą, zarówno duchową, jak i cielesną istotą człowieka.

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

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

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

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

Tak np. liryczny mistycyzm Dantego nie zabił w nim wcale owego potężnego i prawdziwie la-

tyńskiego poczucia form i kształtów, których wymowę zużytkował poeta bardzo umiejętnie dla nadania swoim subiektywnym wizjom możliwej siły wyrazu, dla spotęgowania ich „nastroju“.

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

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

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

Rzecz ciekawa, że Słowacki przeczuł i przepowiedział nadejście muzycznej fazy w poezji

W „Pamiętniku“, wydanym przez Biegeleisena (1901), czytamy na str. 120. „Po wielkiej liczbie

dziś muzyków, kiedyś wielka liczba będzie harmonistów w poetycznych, piszących wiersze tylko dla dźwięku—aż pójdą wyżej...”

Ostatnie wyrazy tej przepowiedni świadczą, że Słowacki uważał muzyczność za stadium przejściowe, nie za kres rozwoju poezji, która, zdobywszy nowy i doskonały środek ekspresji, nie może zatrzymywać się na miejscu, lecz musi dążyć ciągle naprzód...*)

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

Mglistość i nieokreśloność nastroju, który właśnie dlatego, że jest nieokreślonym i mglistym, wywiera głębsze wrażenie psychiczne, nie wymaga bynajmniej absolutnego zaniku plastyki. Symbol może działać sugiestyjnie, może budzić całe szeregi nieokreślonych jasno, ale głębokich wzruszeń i rozlewających się szeroko asocjacji uczu-

*) Duch ludzki tak samo na formie traci. ... Doskonała *stwardziałość myśli* w Homerze — mniejsza w Dancie — mniejsza w Byronie. W miarę jak duch świadomości większej nabywa—formy, które prawdę na pamięć wtłaczają, stają się *niepotrzebne*—a zatem już się nie jawią“. (Notatki i zapiski w raptularzu J. Śl. wyd. Gubrynowicza tom X, str. 405).

ciowych, czy ideowych, a być mimo to obrazem skończonym i jasnym, niekoniecznie pod względem logicznym, ale pod względem artystycznym.

Niema mytu bogatszego w pierwiastki nastrojowo liryczne, jak myt o Promoteuszu, niema legiendy, któraby wywoływała w piersi człowieka więcej niejasnych, a jednak silnych objaw i tęsknot, jak legiendy o Fauście, lub Don Juanie, a jednak wszystkie te subiektywne plody wyobraźni ludzkiej dały się ująć, w części przynajmniej, w jasną i pełną formę plastyczną.

Zresztą, czy Böcklin, plastyk z krwi i kości, nie jest współcześnie jednym z największych poetów lirycznych? Czyż nie zdołał wyśpiewać, posługując się tylko barwą i kształtem, psychicznego nastroju swojej wyjątkowej duszy? A Rodin? A Vigeland? A Jacek Malczewski? A Wagner, który operował wszystkimi żywiołami sztuki? A Wyspiański? *)

Słowem poezja nastrojowa, zamykając się zbyt ściśle w kole efektów muzycznych, a zaniedbując plastyczne, które się równie dobrze w twórczości podmiotowej zużytkować dadzą, popadła w pewną

*) A Żeromski w „Popiołach”, „Walgiery Wdałym”, „Dumie” etc? A Katerla w „Róży”? Tu obrazy ultra-realistyczne, nieraz kojarząc się z niestęchanie subtelnym i głębokim nastrojem, zmieniają się w potężne i pełne wyrazu—symbole.

A Berent w „Próchnie” i „Oziminie”?

monotonność i pozwoliła się prześcignąć innym rodzajom sztuki pod względem bogactwa, potęgi i wielostronności wyrazu.

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

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

Nie przeczę, że można, nie troszcząc się o logikę „odtworzać wrażenia według ich uczuciowego powinowactwa“ *); ponieważ jednak umysł ludzki,

*) Przybyszewski: „Na drogach duszy“, wyd. II, 1902. Niektórzy krytycy wyrazili zdanie, że rozbierać poważnie poglądów estetycznych Przybyszewskiego nie można, są to bowiem „niedorzeczności“. Otóż, aczkolwiek estetyka Przy-

ładź co ładź, reaguje i na „logiczne łączenie myśli,“ dlaczegóż więc usuwać logikę zupełnie z arsenału środków ekspresji artystycznej? Dlaczego wyrzekać się dobrowolnie jednego z wypróbowanych gatunków broni? Czyż Edgar Poe np. nie wywoływał niekiedy efektów nastrojowych, posługując się wyłącznie metodą logicznego rozumowania?

Szukanie dróg nowych nie pociąga za sobą koniecznie i nieodwołalnie ruiny starych. Sztuka, jak i wszystko na świecie, rozwija się ewolucyjnie, nie rewolucyjnie. Rozrost subiektywizmu zmienił potrzeby i aspiracje estetyczne człowieka, ale

byszewskiego, jak estetyka każdego artysty, jest jednostronną, swoją drogą, jeżeli idzie o kwestję stosunku uczucia do logiki, to tylko lekceważenie nowszych badań psychologicznych i estetycznych może ośmielić kogoś do załatwienia się z tym ważnym problemem na poczekaniu, bez wniknięcia w głąb rzeczy. Ponieważ dotykałem tych spraw w studjach p. t. „Cele sztuki“ i „Artyści i krytycy“ (w zbiorze „Twórczość i twórcy“), powracać tutaj do nich nie będę, zwrócić tylko uwagę, iż bardzo wielu psychologów skłania się ku mniemaniu, że pierwiastki intelektualne, logiczne grają we wzruszeniu estetycznym rolę drugorzędną, dodatkową, gdy czynniki zmysłowe i uczuciowe stanowią żywioł nietylko dominujący, ale niezbędny. Ciekawych odsyłam do prac Karola Groosa „Der aesthetische Genuss (1902), Jonas Cohna „Allgemeine Aesthetik“ (1901), Williama James'a „La théorie de l'emotion“ (przekład z angielskiego 1903), Ribot'a „Psychologja uczuć“ (przekład polski 1901), oraz Volkelta „System der Aesthetik“, tom I. str. 151—156 (1905).

nie zmienił samej istoty jego wrażliwości, na którą można działać najrozmaitszymi środkami, poczynawszy od niejasnych sugiestji uczuciowo-muzycznych, a skończywszy na wyrazistej i logicznej plastyce.

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

Chcąc odtworzyć ów świat wewnętrzny w całej okazałości i pełni, trzeba z konieczności użyć całego szeregu obrazów, symbolów i analogji zmysłowych, związanych ze sobą organicznie jakąś nicią przewodnią.

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

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

Idea, wiążąca ze sobą pojedyncze obrazy i symbole, może być sama przez się symbolem ogólniejszej natury, ale czemkolwiek jest, istnienie jej w utworze szerokiej miary, w epepei, symfonji, romansie, czy tragedji, należy do konieczności, po prostu ze względów technicznych, ze względów, że tak powiemy, perspektywy artystycznej. Bez

nici logicznej, wiążącej rozproszone momenty nastrojowe w jedną całość, rozbija się ona na szereg atomów, na luźny zbiór pojedynczych i samodzielnych utworów, które nie dadzą pełnej i skończonej syntezy ducha artysty — co przecież stanowi cel sztuki nowoczesnej *).

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

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

„Komedia Boska“ Dantego, oraz „Ramayana“ i „Mahabharata“ są wyrazem nastroju duchowego

*) Suggérez tout l'homme par tout l'art. (Charles Morice, Litt. de tout à l'heure).

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

pewnych ras i epok raczej, niżeli indywidualności samych twórców. „Prometeusz rozpętany“ Shelleya odtwarza i rozwija w sposób nastrojowo - liryczny tylko końcowy moment wspaniałego mytu greckiego. „Król-Duch“ zaś, zrodzony samoistnie w wyobraźni poety, ogarnia tak szerokie horyzonty, stapia w sposób nawskroś subiektywny tyle pierwiastków dziejowych, mytycznych, filozoficznych i uczuciowych w jedną nastrojową całość, iż może być uważany za epopeję *par excellence* „modernistyczną“, zwłaszcza, że forma, w jaką poeta odział swoje podmiotowe wizje, jest, jak u Wagnera, również formą syntetyczną, t. j. harmonijnym zespołem wszystkich typów i środków sztuki.

Niedość jednak postawić podobne twierdzenie, należy go dowieść.

Zostawmy na chwilę „Króla-Ducha“, a wróćmy do ogólnej charakterystyki Słowackiego.

II.

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

Wiemy, że Słowacki jako poeta zbliża się pod wieloma względami do wymagań estetyki moderni-

stycznej; wiemy również, że utwory jego, jak i dzieła nowoczesnych pisarzy, przesycone są t. zw. nastrojem.

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

Krasiński, zdając sprawę z wrażenia, jakie na nim robią wiersze Słowackiego, mówi innymi wyrazami toż samo prawie, co Małecki, ale zwraca uwagę na dwa punkty, pominięte przez autora pierwszej biografji.

Subiektywny nastrój utworów Słowackiego, zwany przez śpiewaka „Nieboskiej“ siłą odwcielań, przypomina mu przedewszystkiem muzykę, która, jak wiemy, przesyca dziś wszystkie dziedziny artyzmu.

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

„Pęd tej siły, poczęty z dołu, a bijący ku górze, stara się, jak muzyka, ciągłym drganiem cząsteczek i roztapianiem kształtów, wyrazić wes-

*) Krasiński „Kilka słów o Juljuszu Słowackim“, cytowane u Małeckiego i u Hösicka (Juljusz Słowacki).

tchnienia wszystkich ciał natury i rwania się wszystkich myśli ducha ku niewidzialnemu światu nieskończoności“.

„Ojciec zadzumionych“ przypomina Laokoona i Ugolina, ale, jak powiada Krasiński, „ani u rzeźbiarza greckiego, ani u toskańskiego gibelina nie zapożyczył się Słowacki: oni ból nad wszystkie bóle wydali plastycznie, kiedy Słowacki, jak zwykle, raczej następstwem muzycznym, niż kamienną posągowością“.

„Któż, czytając „W Szwajcarji“, lub Anhellego, nie dozna mistycznej tęsknoty? Komuż te dwa arcydzieła wewnętrznej melodji ducha nie zostawią po sobie jakby uczucia, że wszystko już przeminęło, że, co światłem było, już nie jaśnieje, co łzą — już nie płynie, co chwałą — już nie połyska“.

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

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

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

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

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

Później Klaczko, podobno, nazwał autora „Balladyny“ — „Weronezem poezji polskiej“ i porównanie to do dziś dnia kursuje, jako moneta pełnej wartości i wagi.

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

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

Czy Słowackiego jednak można nazwać „kolo-

rystą“ w malarskiem, wzrokowem tego słowa znaczeniu?

Stanowczo nie. _____

Koloryt w terminologii malarskiej oznacza nie siłę i bogactwo pojedynczych plam barwnych, lecz harmonijny pomiędzy nimi stosunek, z uwzględnieniem warunków i wpływów oświetlenia w danym momencie i miejscu.

Autor „Pana Tadeusza“, jak tego dowiódł Witkiewicz w swojej świetnej rozprawie *), był nie tyle rzeźbiarzem, ile właśnie kolorystą w poezji, gdyż odtwarzał nietylko linje, oraz barwy lokalne, lecz i zmiany, zachodzące w nich pod wpływem większego, lub mniejszego natężenia światła, liczył się z perspektywą powietrzną, optycznem działaniem kontrastów etc.

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

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

Butów cholewy pokazuje s z a r e,

na ogół jednak nie troszczy się prawie wcale o t. zw. kolory lokalne, zastępując je, że się tak wy-

*) Mickiewicz jako kolorysta.

razimy, barwami symbolicznymi, opartymi na analogjach ze lśniącym światem szlachetnych kruszców i drogich kamieni, oraz fenomenów astronomiczno-meteorologicznych.

Srebro, złoto, rubiny, szafiry, szmaragdy, perły, słońca, gwiazdy, błyskawice, zorze, tęcze, komety, rzadziej żywo zabarwione materje i kwiaty — oto zjawiska świata zewnętrznego, dostarczające autorowi „Króla-Ducha“ materiału do porównań kolorystycznych.

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

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

„W Szwajcarji“ płowe sarny przedstawiają się poecie w barwie złota, oczy ich lśnią, jak błyskawice; mgła i śnieg mają kolor srebra; usta

kochanki są z „pereł i róży“, piersi jej — to „alabastry widne, choć zakryte“; łzy jej — to brylanty.

We fragmentach z dalszego ciągu „Pana Ta-deusza“, trznadłe są również złote; zimorodek leci „niby anioł w równi złote skrzydła trzymający“. Napoleona twarz.

jak marmur niezmienna

Owszem rzekłbyś, że bielsza od mrozu — promienna,
Jak miesiąc z ł o t a.

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

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

A określenie powyższe nie jest bynajmniej metaforą.

Słowacki sam zdawał sobie doskonale sprawę z syntetycznej natury swojego języka i stylu i dążył świadomie, o ile tego wymagała potrzeba, do

łączenia wrażeń wzrokowych i słuchowych w jedną niepodzielną całość, w jedną subtelną, lśniącą i dźwięczną zarazem tkaninę, w którą odziewał swoje wewnętrzne uczucia, myśli i wizje.

Najdoskonalszy typ mowy: język duchów, w których istnienie i działanie wierzył poeta głęboko i szczerze, przedstawia mu się właśnie, jako barwny równoważnik słów, dźwięków i pojęć, działający współcześnie na oko, ucho i—serce:

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

Język z s ł o n e c z n e j był miłości wzięty,
Nią z ł o t y... gdy się zniżał—m a l o w a n y—
Lecz cały wielki, otwarty, natchnięty
I n i e m ó w i o n y, lecz z ducha b ł y s k a n y.
Jak dziecko krzyczy „ach“! na dyjamenty,
Tu ogień widząc złoty—tam rumiany,
Bo wszystkich złowić płomyków nie może:
Tak ja, słysząc twój język ducha, Boże,
Ścisnąłem chmurę purpurową, chłodną
A to ściśnięcie było znakiem słuchu...

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

Któżby, nie zajrzawszy
 W krainy ducha, wiedział, co to znaczy,
 Że jednych słów jest kolor w oczach krwawszy
 Inne, jakoby z tęczy wite przez tkaczy;
 A drugie—całą woń swoją wylawszy,
 Gdy przyjdą na ton wieszczowi w rozpaczy,
 To w długą rymu kładną się kolumnę,
 Bezwładne—ciche—jako trupy w trumnę.

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

Fenomen ten, znany w psychologii pod francuską nazwą „audition colorée“ (synopsja chromatyczna), istnieje rzeczywiście w formie zaczątkowej prawdopodobnie u większości ludzi, w formie rozwiniętej u wyjątkowo czułych osobników.

Zwrócili na to uwagę i romantycy niemieccy, a zwłaszcza gieñjalny nastrojowiec Hoffman, autor, muzyk i malarz w jednej osobie. Pisze on w fantastycznym pamiętniku, noszącym tytuł „Kreisleriana“.

„Nietylę w marzeniu sennem, ile w stanie półjawy, poprzedzającej zaśnięcie, odkrywam łączność pomiędzy barwami, tonami i wniami. Zdaje mi się, jakgdyby wszystko to powstało w jednaki, tajemniczy sposób z promienia

światlnego, by się potem skojarzyć w jeden wspa-
niały koncert“ *).

Otóż analogicznych wrażeń doznawał i Słowacki, jak świadczy nietylko przytoczona wyżej strofa o „kolorze słów“, lecz i ustęp z autobiograficznego feljetonu p. t. „Krytyka krytyki i literatury“, napisanego dla „Orędownika“, ale wydrukowanego po śmierci poety **).

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

*) Baudelaire mówi prawie toż samo:

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

***) Staraniem Dr. Bolesława Erzepkiego. Dzieła J. Sł. wydanie Gubrynowicza tom X (str. 89—99).

****) Poeta ukrył się pod maską Szekspira, „Sen nocy letniej“ więc oznacza świat duchów w „Balladynie“, a „Mak-

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

Czy odkrycie owej właściwości, zmieniającej się bardzo silnie względnie do obserwowanego osobnika, odegra w sztuce tak szeroką rolę, jaką jej przypisują estetycy najnowszego kierunku *)—tego

bet“ jej żywiły i sceny tragiczne. Rzeczą godną uwagi jest fakt, że Flaubert, ten krańcowy realista i obiektywista, doznawał wrażeń podobnych. Przyznał on się Goncourt'om, że, pisząc „Salambo“, pragnął stworzyć coś purpurowego (faire quelque chose pourpre). W „Madame Bovary“ chciał oddać kolor pleśni (couleur de moisissure de l'existence de cloportes). (Por. Journal des Goncourt, I, 366).

*) Baudelaire zaznacza w jednym z sonetów:

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

(Przekł. Langego).

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

rozbierać nie będziemy, wystarczy nam stwierdzenie faktu, że Słowacki i na tym punkcie był poprzednikiem modernizmu, oraz że „słyszenie barwne“ wpłynęło do pewnego stopnia na charakter jego poetycznego kolorytu.

Przybyszewski bierze kwestję z najogólniejszego stanowiska, kładąc nacisk tylko na niewątpliwe pokrewieństwo uczuciowe różnorodnych wrażeń zmysłowych, ale nie wchodząc w szczegóły konkretne. Francuzi jednak próbowali zbudować na zjawisku „słyszenia barwnego“ całą estetykę. Za punkt wyjścia posłużył im znany sonet jednego z pierwszych symbolistów, Artura Rimbaud, który pół żartem, pół serjo połączył dźwięki samogłosek z pewnymi barwami w stałe pary wraźniowe: A miało być czarne, E—białe, I—czerwone, U—zielone, O—niebieskie.

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

Sam autor tej dowcipnej błyskotki nie uważał swego subiektywnego przekładu dźwięków na barwy za powszechnie obowiązujący; Gustaw Kahn nazywa ten sonet „paradoksem,

Niedarmo Krasiński nazwał Słowackiego „muzykiem, w którego muzyce płyną farby niesione tonami“.

Nie znaczy to wcale, żeby w wyobraźni autora, „Króla-Ducha“ dany dźwięk zlewał się stale

wykładającym jedną z możliwych harmonji rzeczy“ René Ghil atoli stworzył, wychodząc ze spostrzeżeń, zawartych w wierszu Rimbaud'a, całą poetykę „ewolucyjno-instrumentacyjną“, utożsamiając dźwięki samogłosek z kolorami z jednej, a instrumentami muzycznymi z drugiej strony. U—miało odpowiadać kolorowi złota i brzmieniu trąb, klarinetów. I—to błękit, a zarazem dźwięk kontrabasu i skrzypiec, etc. W analogicznym duchu tworzył w Niemczech Stefan George, pragnąc za pomocą „kolorytu“ samogłosek oddawać koloryt opisywanych przedmiotów.

Daneben war der Raum der blassen Helle
 Der weisses Licht und weissen Glanz vereint
 Das Dach ist Glas, die Streu gebleichter Felle,
 Am Boden Schnee und oben Wolke scheint.

„Blade“ samogłoski *a* i *e* mają odtwarzać białość przedstawianej miejscowości. Błąd powyższej teorii polegał na tem, że wyniki wrażeń czysto subiektywnych podnosiła do godności zasady ogólnej, i że na jednym, drugorzędnym czynniku budowała ciasny systemat, obejmujący całą twórczość poetycką. Swoją drogą, niepodobna zaprzeczyć, że kojarzenie barw z dźwiękami i pojęciami może być źródłem ciekawych efektów stylowych i nastrojowych. Przekonamy się o tem, rozpatrując w dalszym ciągu poezje Słowackiego.

Prócz tego, jest rzeczą pewną, że, jak wykazały badania Helmholtza, każda samogłoska, wskutek t. zw. „obertonów“ które przy jej wymawianiu powstają, posiada pe-

i ściśle z jedną i tą samą barwą i żeby ta barwa nie miała absolutnie żadnego obiektywnego i gienetycznego związku z pojęciem, jakie ów dźwięk przedstawia.

Nie, „słyszenie barwne“ nie jest u Słowackiego, jak u „instrumentystów“ francuskich zasadą

wien specjalny koloryt muzyczny, wyróżniający ją dźwiękowo od innych samogłosek. Jest nawet prawdopodobne, że Rimbaud wiedział coś o rezultatach badań uczonego niemieckiego nad akustyką i zużytkował te wiadomości w sposób nieco fantastyczny. Co do związku różnych wrażeń zmysłowych między sobą, czyli t. zw. synestezji, to fizjologowie, psychologowie i estetycy zwrócili na nią już dawno uwagę. Jeszcze w 1876 r. Fechner w dodatku do swojej epokowej „Vorschule der Aesthetik“ rozpisał się dość szeroko o „barwnych wrażeniach, wywołanych przez samogłoski“. Późniejsze badania Bleulera i Lehmana (Zwangmässige Lichtempfindungen durch Schall 1881) oraz Hensena wykazały, że słyszenie barwne nie należy do zjawisk wyjątkowych, gdyż blisko 1/8 ludzi posiada tę właściwość. (Por. także H. Kaiser „Über Association von Worten und Farben“, Epstein „Über farbiges Hören“ 1895). Jeżeli na synestezji oka i ucha (synopsja chromatyczna) nie można opierać całokształtu estetyki, to jednak dążenia pojedynczych artystów do takiego celu charakteryzują ogólną tendencję syntetyczną sztuki dzisiejszej. Ta potrzeba łączenia i mieszania ze sobą środków, właściwych różnym typom sztuki, jest dziś tak wyraźną, że zwróciła na siebie uwagę nie tylko specjalistów, ale i powierzchownych obserwatorów. W dowcipnej parodji wysiłków modernizmu niemieckiego (Die Insel der Blödsinnigen, Berlin 1902) czytamy następującą charakterystykę artystów współczesnych:

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

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

U każdego więc artysty, który posługuje się

Sie dichten in Farben und malen in Tönen
 Und machen ein Mischmasch aus allem Schönen;
 Sie spielen Klavier auf ihren Paletten
 Und pinseln Tragödien und Operetten,,
 Sie singen Gebäude in toller Verirrung..

Karykaturzysta nie odbiegł tym razem zbyt daleko od prawdy.

mową, jako materiałem twórczym, słowa, będące dla większości ludzi tylko suchemi abstrakcjami, zmieniają się w żywe istoty, w ogniska różnorodnych bodźców psychicznych, w mistyczne źródła, skąd płyną współcześnie barwy, dźwięki i wonie.

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

Dlaczego jeden wybiera taką, a drugi inną drogę? To tajemnica ich organizacji psychicznej, którą można stwierdzić, ale trudno zbadać. W każdym razie właściwość podobna stoi zawsze w ścisłym związku z ogólnym charakterem twórczości danego poety.

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

Jeżeli Mickiewicz porównał karczmę żydowską

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

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

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

Smugi deszczu są u Słowackiego „strunami“, chmara ćwierkających wróbli — „harfą szarą“; szkło gdy pęka, „nie mogąc wytrwać ogniewi“ — staje w „gwiazdzistych ranach“; stary poławany płaszcz rapsoda zmienia się w „błękitną chmurę“; jego noga

Bosa dziś świeci przed memi oczyma

W obowiązkach srebrna, jak muszla pielgrzyma.

Wrota, których zawiasy nie skrzypią, zostały

cichością oliwy

Do zamilczenia jęków przymuszone.

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

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

Słowem, autor „W Szwajcarji“ umie, że użyjemy staroświeckiego wyrażenia „w przyjemny sposób zadziwiać“—co Novalis uważał za istotę poetyki romantycznej, twierdząc, iż zadaniem artysty jest uczynić dany przedmiot nowym, obcym, a zarazem znanym i pociągającym **).

Traktowanie kolorów stanowi u Słowackiego tylko szczególny przypadek owej metody subiektywnego traktowania rzeczywistości.

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

*) Nawet komizm i humor u Słowackiego posiada jakiś odrębny charakter. Np. sławne zwroty w mowie Fantazego (Niepoprawni): „Duchowi memu dała w pysk i poszła“, albo: „Rzekłem, że sercem się nad nią lituję—że mi potrzebna jest dusza siostrzana—*jak rękawiczce nieparzystej druga—z tej samej pary i z tego numeru*, i tp. i tp.

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

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

to obraz ten, potęgując barwne wrażenie rzeczywistości, nie odbiega od niej zbyt daleko.

Słowacki bez wątpienia nie byłby tak dyskretnym w koloryzacji: zamiast powiedzieć biały, jak srebro — powiedziałby wprost srebrny, a zamiast żółty — złoty, lub słoneczny.

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

Nietylko w oczach swoich bohaterów i bohatererek widzi „gorejące rubiny“ lub „łagodne ametysty“: prosty bocian, który zbudował gniazdo na kominie chaty wieśniaczej, daje mu temat do odegrania całej symfonji kolorów :

Dziś jeszcze widzę—jakby w tajemnicy
Najgłębszej ducha mojego—tę chatę
Na s z m a r a g d o w y c h łąkach, przy Kruszwicy
Zapraszającą bociany skrzydlate.
Kat wielki węzów, król tej okolicy
Miał gniazdo trawy srebrnem i brodate
Dziwnie świecące na wysokiej tyce—
Koło ubrane w komina iskrzyce.

Nie szkodziły mu jednak ognie złote,
Lecz, jako źródło, szły prosto do góry
I, przebiwszy się przez dymu ciemnotę,
Czyniły różę ognistą z purpury.

Widziałem dziwną aniołów robotę
 Około ptaka, ich tęczowe sznury,
 Czyniące nieraz, że chata — kościołem,
 Koło miesiącem było, ptak — aniołem.

Ten cudny wytrysk barw i płomieni zniszczył prawie bez śladu prosty i szary obrazek rzeczywistości, stawiając na jego miejscu jakieś czarodziej-skie widziadło.

III.

ŁĄCZNOŚĆ BARW Z NASTROJEM UCZUCIOWYM. LOGIKA
 I KONSEKWENCJA SYMBOLIKI, BARWY, DŹWIĘKI I IDEE.
 POCZUCIE LIŃJI I RUCHU U SŁOWACKIEGO.

Dlaczego jednak, pomimo że Słowacki używa stale niewielkiej względnie liczby jednych i tych samych barw o najwyższym natężeniu, nie harmonizując ich, jak malarze i Mickiewicz, przez uwzględnienie perspektywy powietrznej i warunków oświetlenia, dlaczego, mimo to wszystko, nie wpada w dekoracyjną monotonność?

Dlaczego, operując prawie ciągle „jubilerskim“ materiałem plastycznym, tworzy coś więcej nad bogate naszyjniki i precudowne ornamenty?

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

Dlatego, że Słowacki, pomimo dekoracyjnej formy, nie jest dekoratorem, tylko poetą w najgłębszym znaczeniu tego wyrazu. Że, sypiąc garściami perły, djamenty i złoto, czyni to, nie dlatego jedynie, by upajać siebie i czytelnika ich wspaniałością, lecz dlatego, żeby z przezroczystej, kryształowej barwy i blasku tych szlachetnych kamieni i kruszców tkać szatę dla swoich wizji wewnętrznych.

Wizje te są niekiedy tak dalekie, tak różne od rzeczywistości, że gdyby je odziać w kolory pospolite, straciłyby swój właściwy, nadziemski charakter; są zaś współcześnie tak potężne, tak zindywidualizowane, że niepodobna ich było rozwiewać zupełnie w bladą, bezbarwną i bezkształtną mgłę.

Pozostawała jedna droga: wybrać barwy bogate, szlachetne, rzadkie, a zarazem przezroczyście, trwałe, jednolite i sprawiające wrażenie samoistnych źródeł światła.

Takich barw właśnie dostarczyły poecie drogocenne minerały, zjawiska meteorologiczne, a po części i kwiaty.

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

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

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

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

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

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

Złowrogi i dręczony walkami wewnętrznymi tytany, Popiel, mówi, że mu

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

Duch ów, który za życia „tłoczył purpurowe ślady“, przyjmuje w świecie zagrobowym kształt chmury purpurowej; wspomnienia jego zbrodni biegają za nim, jako światła, sny, upiory czerwone („Król-Duch“).

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

Czarownica Pycha, ginąc, ukazuje „na przeście-
radle ognistej purpury—twarz zielonego, jak
trupi, koloru“.

Ametyst symbolizuje łagodność i czystość: Do-
brawna

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

Złoto, którego poeta bardzo często używa i nad-
używa, mniej ma określoną rolę, choć przeważnie
występuje, jako barwa połączona z wyobrażeniami
dodatniemi. Napoleon ma twarz „złotą“; kochan-
ka jest „złotym snem“, „złotym“ aniołem,
tradycje ludowe są złotymi upiorami i t. p.

Naturalnie, nie twierdzimy wcale, że Słowacki
nie odstępował nigdy od tego symbolizmu, że
zawsze pewne wyobrażenia przybierały taki, a nie
inny charakter kolorystyczny. Nie o to nam zresz-
tą w gruncie rzeczy idzie. Chcieliśmy tylko do-
wieść powyższymi cytatami, że dany kolor nigdy
nie był użyty li tylko dla efektu, dla ozdoby, dla
podniesienia blasku wiersza, lecz że zawsze uzmy-
sławiał jakieś wrażenie wewnętrzne, wypowiadał
jakieś uczucie.

Słowacki nie osadzał w swoich strofach pereł

i rubinów, jak jubiler, nie troszcząc się o nic innego, prócz dekoracyjnej harmonji plam, lecz używał ich, jako środków charakterystyki psychologicznej, jako czynników do spotęgowania nastroju duchowego.

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

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

Twierdzenie to nie jest pustym frazesem, lecz faktem, którego istnienie można z łatwością stwierdzić, wczytując się z uwagą w dzieła Słowackiego.

Jeżeli eligijna tęsknota „W Szwajcarji“ przetapia się w barwy błękitu, srebra i kryształów, jeżeli w gromowych rapsodach „Króla-Ducha“ dźwięczą tony „purpurowe“, to, w razie potrzeby, poeta umie

złagodzić albo przyćmić blask tych kolorów i nadać im brudną matowość i szarość.

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

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

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

Czy to kaprys, przypadek? Nie. Bo ta grynszpanowa twarz i ten kaptur ołowiany powracają później kilkakrotnie; poeta kładzie nacisk na te materje i barwy, łącząc ich brud, szarość i jadowitość ze stanem duszy zbrodniarza w danej chwili.

Popiel, mocując się niedługo potem z zesłaną przez Boga kometą, „trawi ją jądów duchowych

grynszpanem“, a „sto tysięcy iskier“, idących od cudownej gwiazdy, przenika „ołowiany kaptur“, pokrywający mu głowę. Nawet duch tyrana, ukazując się dla postrachu wojewodom, przybiera kształt „czarnego upiora“ w ołowianym kapturze *).

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

Pogardzony przez aniołów Wodan jest „czarny jako stal—ciemny jak mogiła“; Ziemowit zaś, cnotliwy brat jego—to „róża rozkwitła i świeża“. Ale dlaczego tym razem czarny jako stal, a nie jak ołów? Bo Wodan nie jest świadomym siebie tyra-

*) Ten „ołowiany kaptur“ powraca raz jeszcze w rapsodzie V, kiedy Popiel, po szeregu wieków, wcielił się w Bolesława Śmiałego:

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

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

nem, złoczyńcą, zabójcą, tylko żywiołowym reprezentantem pogańskich, przeżytych już, ale, bądź co bądź, nie zbrodniczych sił ducha. Jakkolwiek więc w stosunku do nowych chrześcijańskich idei należy uważać Wodana za potęgę ciemną, nie można jednak skazywać go na nienawiść i pogardę.

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

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

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

Czem jest rząd dany kruszcowi złotemu
 Nad metalami; czem kryształy słone
 Muszą ustąpić dyjamentowemu,
 Czem gasną światła na słońcu czerwone,
 Tem właśnie święty głos ducha przemaga,
 Że w nim jest czystość cudowna i waga.

Strofa powyższa jest poniekąd kluczem do zrozumienia tajników symboliki kolorystycznej Słowackiego. Uzmysławiając uczucia swoje, czy bohaterów, stosuje on poprostu hjerarchiczną skalę barw do hjerarchicznej skali stanów psychicznych.

„Cudowna czystość i waga uczuć“ znajduje wyraz w czystości i blasku porównywanych z nimi przedmiotów, i odwrotnie, mętność i nieszlachetność namiętności odbija się w szarzyźnie i brudzie łączonych z nią kolorów*).

*) Hjerarchiczna symbolika barw nie jest sztuczną alegorją, lecz łączy się ściśle z ewolucyjnym panteizmem Słowackiego, który we wszystkich objawach zmysłowych widział symbole ducha, wyzwalającego się stopniowo z pęt materji. Analogiczną myśl wypowiada poeta w Rapsodzie V „Króla-Ducha“ (strofa XXIV):

Bo wiedz, że pszczoły są sędziami kwiatów;
 A kwiaty sądzą też niższe żywioły:
 Ziemię i strumień, jak my z majestatów
 Sądzymy niższe; nas — tylko anioły!
 A są też sądy między sobą światów —
 I są też słońca rozcięte na poły
 Mieczami komet, których wielkie kroki
 I twarze — pełnią złotych słońc wyroki.

Tu poeta daje szerszy obraz hjerarchji duchowej, do której ustalenia dąży ciągle cały kosmos, począwszy od najniższych żywiołów, przez kwiaty, owady, różne typy ludzkie, wyższe i niższe, aż do aniołów i całych „światów“, sądzonych i karanych przez wyższe „słoneczne“ potęgi.

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

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

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

Kiedy Popiel postanowił:

Niebiosą zatrwożyć,
Uderzyć w niebo tak, jak w tarczę z miedzi,
Zbrodniami przedrzeć błękit i otworzyć,
I kolumnami praw, na których siedzi

Anioł żywota, zatrząść tak z posady
 Aż się pokaże Bóg w niebiosach — biały.

To porównanie sklepienia niebios do dźwięcznej, czerwonej tarczy miedzianej, w którą bezbożna pięść tytana uderza, potęguje grozę i podniosłość obrazu. Czytelnik słyszy przeciągły, ponury, metaliczny odgłos zuchwałego uderzenia, którego echa zdają się wstrząsać fundamentem świata, i widzi, jak się zelżone niebo rumieni z gniewu...

Spróbujmy zamiast „tarczy z miedzi“ podstawić tarczę ze złota, srebra, stali, żelaza — a wrażenie zniknie. Tylko krwawa czerwoność miedzi, w połączeniu z posępnym, żalobnym charakterem jej brzmienia, daje obraz, odpowiadający tragicznemu nastrojowi, który dochodzi do szczytu w chwili, kiedy poeta zbliża do siebie pojęcie najpotężniejszej Istoty z barwą, będącą synonimem ziemskiej słabości i przerażenia.

Bóg w niebiosach biały — to *contradictio in adjecto*, to nielogiczność. Ale właśnie ta nielogiczność życzenia maluje wybornie nastrój duszy Popiela, który nie walczy z Bogiem o władzę, jak szatan, lecz pragnie się przekonać, czy ma nad sobą kogoś, kto czuwa i sędzi jego czyny. I całą tę walkę wewnętrzną, to zwątpienie oddaje poeta w jednym zdaniu, w jednym wyrazie prawie, postawionym w odpowiednim otoczeniu i zamykają-

cym strofę, jak rzeźbiony dziwacznie zwornik zamyka sklepienie gotyckie.

Przeczytajmy teraz strofę o biegunowo odmiennym nastroju:

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

Jest to poetyczna krystalizacja tęsknoty do spokoju; marzenie o stanie jakiejś błogiej, półsennej beczynności, kiedy kontemplacja myślowa zastąpi zupełnie miejsce brutalnych czynów i męczących wysiłków woli; kiedy znużony bohater, niby „śpiąca nawałnica“, będzie wolał słuchać dziejów, niżeli je—tworzyć.

Zauważmy teraz, jaką rolę w tej oktawie odgrywa wiersz, w którym poeta zestawia tony pieśni, lejące się wolno, jeden po drugim w ucho — z perłami.

Czysty, szlachetny, ale zmatowany nieco blask tych klejnotów; ich przytłumiony, dyskretny szmer przy uderzaniu o siebie; łagodnie zaokrąglona i je-

dnostajna forma—wszystko to razem tak doskonale roztopia się w elegijnym nastroju muzycznym całej strofy, a zarazem nadaje mu tak silny wyraz plastyczny, że niepodobna sobie wyobrazić w danym wypadku właściwszego i wymowniejszego obrazu, czy symbolu nastrojowego.

Gdyby poeta, zamiast pereł, użył brylantów, rubinów, szmaragdów, i gdyby nawet zdołał je wtłoczyć w ramy tegoż samego cudownego rytmu — efekt byłby bezwarunkowo inny, i pod względem muzycznym i kolorystycznym. Inny i słabszy, bo nie odpowiadałby tak ściśle psychicznemu nastrojowi całości.

Przeczytajmy tylko głośno wspomniany wiersz:

Perła po perle ton lejąca w ucho...

i zestawmy go z cytowanym poprzednio

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

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

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

Otóż właśnie ta umiejętność harmonijnego dostrojenia barwy do muzycznego i duchowego tonu danego wiersza, ta fenomenalna zdolność chwywania pokrewieństw pomiędzy kolorem, dźwiękiem a pojęciem, jest jedną z przyczyn, dzięki którym poezje Słowackiego sprawiają tak silne wrażenie nie tylko uczuciowe, myślowe oraz akustyczne, ale do pewnego stopnia i — optyczne.

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

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

Ta właściwość jego talentu występuje nie tylko w utworach realistycznych i historycznych, jak

„Złota czaszka“, „Horsztyński“, „Niepoprawni“, „Mazepa“ etc., ale i w poematach fantastyczno-symbolicznych, jak „Anhelli“ i „Król-Duch“. Dana postać może być niejasna i rozwiana w treści duchowej; może się niezupełnie tłumaczyć pod względem logicznym; może być paradoksalna, dziwaczna, nienaturalna; może nie zawierać ani odrobiny tego, co nazywamy zwykle „prawdą obiektywną“, realną; może być pozbawiona ciała i krwi i składać się z samych mistycznych promieni i blasków; może być lotna i mglista, jako istota, a mimo to zawsze posiada ostre, wyraźne kontury liniowe, jak je posiadają figury, wycinane na lśniącej, twardej, przezroczystej powierzchni kryształów.

Można się spierać o ideowe znaczenie Anhellego, Eloi, Popiela, Rzepichy, Wodana, ale niepodobna zaprzeczyć, że każda z tych postaci, pomimo swej eteryczności, ma określone i zindywidualizowane zarysy i że się odrzyna, niby błyszcząca inkrustacja, od ogólnego tła opowieści.

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

ność, mętność, nie gmatwa linji w nierozwikłane kłębki.

Oto jeden z licznych opisów, zawartych w „Królu Duchu“:

Na dworach wówczas nasze wojewody
 Trzymali sobie nadwornych gęślarzy,
 Ci byli, jako rycerstwa Rapsody,
 Zazwyczaj mądrzy, ślepi i już starzy.
 Jako pancerze srebrne długie brody
 Na piersiach mieli, a słoneczność w twarzy;
 Liry nosili małe, ale sławne,
 W koral, lub srebro, lub w bursztyn oprawne.

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

(Rapsod I).

Czyż linje i kontury tego obrazu nie odznaczają się idealną czystością, subtelnością i wyrazistością?

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

Niewielkie to u mądrych dziwo,
Wybrały kwiatów girlandę prawdziwą.

Zrazu brzęk tylko w różach, i organki
Głosów z lilii szły, jak źródło szemrze;
Nagle zczerniały one jasne wianki —
Zgrubiały i złe stały się, jak węże...
Potem brunatno-złoty włos mieszczanki
Zabręczał! Jak chłop, gdy rzuca orężę,
Gdy opadnięty jest gdzie na podjazdach:
Tak biegła na mnie w pszczołach — niby w gwiazdach...
(Rapsod V).

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

A teraz weźmy motyw ruchu. Oto jedna z wielu charakterystycznych strof „Króla-Ducha“.

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

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

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

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

O tęczowa

Kopuło myśli! tyś moim kościołem!
 Wymalowana, jasna, księżycowa,
 Nad srebrnym duszy wisząca aniołem!
 Modlitwą w tobie są rozpaczy słowa...
 Serce wygląda, jak urna z popiołem,
 W najtajemniejszej kaplicy stojąca:
 Tak jesteś, gdy cię żaden wiatr nie trąca.

Lecz kiedy burza zawieje i wzruszy
 Z filarów ciebie, kopuło tęczowa,
 Pękasz, jak niebo, nad aniołem duszy.
 Próżno się broni w błyskawicach głowa!

Cały gmach na nią upada i kruszy,
 I ją i serce, które biedna chowa,
 Jak smętny łabędź pod skrzydły białemi..
 Pękło — popioły rozwiął wiatr po ziemi.

I tutaj barwy lśniące, choć dobrane ściśle do nastroju metafory, osadzone zostały w rysunek złożony z linii delikatnych, ale wyraźnych, czystych i tworzących doskonałą całość architektoniczną i perspektywiczną.

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

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

Czy zdolności plastyczne i muzyczne równoważyły się u niego przynajmniej tak, jak u Dantego, lub Szekspira. Także nie.

Chcąc poznać dokładniej złożoną naturę twórczości Słowackiego, niepodobna poprzestawać na analizie czysto estetycznej, lecz trzeba wziąć do pomocy wyniki badań ogólnopsychologicznych.

IV.

ANALIZA PSYCHOLOGICZNA WYOBRAŹNI TWÓRCZEJ.
WYOBRAŹNIA ZEWNĘTRZNA I WEWNĘTRZNA, PLA-
STYCZNA I MUZYCZNA. TYPY MIESZANE. WYOBRAŹ-
NIA SŁOWACKIEGO.

Znany uczony francuzki Th. Ribot w swojej poważnej i pouczającej monografii „O wyobraźni twórczej *)” dowodzi bardzo słusznie, że za podstawę do klasyfikacji typów nie podobna brać jedynie materiałów, jakimi się artyści, myśliciele czy wynalazcy posługują, „ten sam rodzaj wyobraźni konstrukcyjnej bowiem może się uzmysłwić za pomocą dźwięków, słów, barw, linii a nawet liczb“ (str. 150).

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

Otóż, rozpatrywane z tego stanowiska, wszystkie indywidualności, obdarzone wyobraźnią twórczą, dadzą się, według Ribota, podzielić na dwie klasy: na typy o wyobraźni zewnętrznej i na typy o wyobraźni wewnętrznej.

Typ pierwszy operuje głównie wrażeniami od-

*) Essai sur l'imagination créatrice par Th. Ribot, Membre de l'institut, Professeur au Collège de France.

bieraniami od świata realnego, typ drugi czerpie materiał ze wzruszeń, zrodzonych w głębi własnej jaźni.

Podział ten, obejmujący u Ribota wszelkie rodzaje wyobraźni, zarówno artystycznej, jak i metafizycznej, naukowej, mechanicznej, życiowo praktycznej etc., odpowiada w estetyce przedstawionemu i uzasadnionemu przez nas powyżej podziałowi na typy epiczno plastyczne i liryczno muzyczne.

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

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

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

Biegunowe przeciwieństwo wyobraźni plastycznej stanowi, według, Ribota, imaginacja rozlewna

(diffluente), która dąży do uwolnienia się z więzów przestrzeni, nie używa obrazów jasnych, konkretnych, określonych i nie kojarzy ich z sobą według naturalnego, obiektywnego pokrewieństwa, lecz według subiektywnego upodobania, nastroju duchowego twórcy.

Najczystszy może, chociaż zarodkowym tylko typem tej wyobraźni jest marzenie, senne czy półsennie; zupełnie zaś rozwiniętą i skończoną formę przybiera imaginacja rozlewna w muzyce, która wyraża z największą swobodą podmiotowe stany i wzruszenia wewnętrzne duszy ludzkiej.

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

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

Wyobraźni plastycznej w sztuce odpowiada, według Ribota, przedewszystkiem t. zw. realizm, dążący do jasności w oddaniu zjawisk złożonych (*Netteté dans la complexité* *).

*) Wyobraźnia racjonalistyczna, dążąca do jasnego oddawania zjawisk uproszczonych, uogólnionych (*netteté dans*

Wyobraźnia rozlewna w dziedzinie estetycznej obejmuje, prócz muzyki, będącej, jak wiemy, najdoskonalszem jej wcieleniem, wszelkie rodzaje sztuki nastrojowo - symbolicznej, która działa na widza, czy słuchacza, nie w sposób bezpośredni, lecz pośredni, nie daje mu obrazów konkretnych, lecz budzi w jego duszy nieokreślone wzruszenia, nie liczy się ściśle z wymaganiami logiki normalnej, lecz działa na uczucie i t. zw. nerwy.

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

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

Czy typy te nazwiemy, jak Ribot, zewnętrznym i wewnętrznym, plastycznym i rozlewnym, czy, jak

la simplicité) jest według Ribota tylko zubożałą, zwiędłą, wysuszoną odmianą wyobraźni plastycznej. To spostrzeżenie znakomitego psychologa potwierdza zaznaczone przez nas wyżej pokrewieństwo pomiędzy pseudo-klasycyzmem, a naturalizmem.

Krasiński, „dośrodkowo - wcielającym“ i „odśrodkowo-odwcielającym“, czy, jak Nietzsche, apolińskim i djonizyjskim, czy z Przybyszewskim przeciwstawimy „drodze mózgu“ — „drogę duszy“, czy wreszcie zatrzymamy naszą własną terminologję i będziemy mówić nadal o sztuce epiczno-plastycznej i liryczno-muzycznej--to nie wpłynie w niczem na samą naturę faktu.

Terminy te różnią się, co prawda, w odcieniach, w zasadzie jednak są ze sobą prawie identyczne i mogą być podstawiane jeden za drugi, nie naruszając ścisłości rozumowania *).

*) Jakkolwiek różnie brzmieć mogą terminy używane przez estetyków i psychologów na oznaczenie obu zasadniczych typów twórczości, we wszystkich plastyka przeciwstawia się muzyce, — przestrzeń — czasowi, wzrok — słuchowi. Nie należy jednak brać tego w znaczeniu dosłownem, tylko w przenośnem, nie materiał bowiem, lecz sposób traktowania materiału rozstrzyga o tem, do jakiego typu należy dany artysta. Zwracaliśmy na to uwagę kilkakrotnie w toku naszej pracy, dla usunięcia jednak możliwych nieporozumień, nie zawadzi dodać kilku słów wyjaśnienia. Termin muzyczny, brany jako określenie pewnego typu twórczości, nie powinien być utożsamiany bezwzględnie z pojęciem dźwiękowy, dźwięczny, słuchowy, lecz raczej z pojęciem uczuciowy, liryczny, wzruszeniowy, nastrojowy, subiektywny, wewnętrzny, jak termin plastyka ogarnia nietylko wrażenia wzrokowe, lecz całą wogóle sferę wrażeń, wywoływanych przez zjawiska świata obiektywnego. Wrażenia i wyobrażenia słuchowe: dźwięki, szmery, głosy, ryki zwierząt, śpiew ptasząt, huk dział i gro-

Ponieważ obszerną charakterystykę estetyczną obu wspomnianych typów twórczych podaliśmy wyżej, nie będziemy się przeto zatrzymywać dłużej nad nimi i przechodzimy do innej kwestji, a mianowicie do typów mieszanych, łączących w jednej osobie właściwości wyobraźni plastycznej i rozlewnej.

mów, świst wiatru, a nawet tony instrumentów muzycznych o ile będą odtwarzane w sposób opisowo-przedmiotowy, należą do kategorii epiczno-plastycznej, nie liryczno-muzycznej. Tak np. gra Wojskiego na rogu, oraz koncert Jankiela w „Panu Tadeuszu“ Mickiewicza, są to poetyczne opisy muzyki, ale nie utwory liryczno-muzyczne. Poeta odtwarza w nich z niepospolitą plastyką sam proces gry, wnika w naturę odgrywanych melodji, podkreśla i uzmysławia charakter dźwiękowy pewnych akordów, oraz maluje w sposób wyrazisty uczucia i zachowanie się słuchaczy, wzruszonych do głębi tonami instrumentu, ale nie przekracza przytem prawie wcale granic obiektywizmu, nie przestaje być epikiem, nie rozlewa opisu w mgłę subiektywnej nastrojowości. Tymczasem Słowacki, spowiadając się z wrażeń, jakie na nim sprawił „Pan Tadeusz“, traktuje motyw gry Wojskiego w sposób nawskróś muzyczny, odtwarza bowiem uczucia, jakie w nim poemat Mickiewicza obudził. Muzyka instrumentalna wkracza w dziedzinę opisowości, o ile próbuje naśladować odgłosy przyrody: szum wichru, ryk fal morskich, śpiew słowika, pianie koguta („Taniec szkieletów“ St. Saënsa) i t. p. Ponieważ jednak muzyka czysta jest sztuką z natury swojej liryczną, wszelkie więc próby tego rodzaju nie mogą w niej znaleźć zastosowania na wielką skalę. Wagner, który, podobnie,

Ribot przyznaje, że zwłaszcza twórczość estetyczna obfituje w podobne typy, ale nie poddaje ich, niestety, ścisłej analizie psychologicznej, zaznaczając tylko, iż w poezji czarodziejskiej (1001 noc), fantastycznej (Hoffman, Edgar Poe), religijno-mistycznej (Dante), oraz w pewnych formach malarstwa (Goya, prerafaelici etc.) imaginacja plastyczna kojarzy się często z imaginacją rozlewną.

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

Otóż, naszym zdaniem, Szekspir pod względem psychologicznym należał do tegoż samego typu, co i Dante, t. z. jednoczył w swoim gieńjuszku wyobraźnię plastyczną i wyobraźnię rozlewną i, dzięki temu, mógł oddawać całą prawdę życia codziennego i roztopiać się współcześnie w eterycznych marzeniach „Snu nocy letniej“ i „Burzy“; mógł tworzyć Falstafów i Arjelów; mógł rzeźbić epiczne

jak Słowacki, posiadał wyobraźnię złożoną, rozlewno - plastyczną, używa często efektów malowniczych w muzyce, ale odtwarzając życie wody („Złoto Renu“), naturę ognia („Walkyrja“ — Feuer Zauber), czy też tajemnicze odgłosy lasu („Zygryf“ — Waldweben), nie schodzi do roli prostego naśladowcy dźwięków i szmerów realnych, lecz dąży do oddania głębszej, wewnętrznej, mistycznej istoty i treści żywiołów przyrody.

posągi potężnych bohaterów dziejowych i opiewać chorobliwe nastroje dusz nadczułych, subtelnych i chwiejnych (Hamlet).

Główną, choć tylko powierzchowną, różnicę pomiędzy istotą poezji Szekspira i Dantego stanowi materiał: tematy, oraz koloryt i wymagania epok, w których pisali. W gruncie rzeczy jednak są to gieńjusze pokrewne pod względem psychologicznym: są to rzeźbiarze i muzycy słowa. Dante w „Piekle“ nakreślił tyle obrazów konkretnych, zaludnił otchłań tyloma żywymi indywidualnościami, że gdyby nie skomponował rozlewnej symfoniji „Raju“, mógłby być zaliczony do najwybitniejszych plastyków w poezji.

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

*) Histoire de la litt. angl., II (185—218).

Otóż wyobraźnia Słowackiego jest wyobraźnią mieszaną, łączącą w sobie muzyczną rozlewność z plastyką. Jeżeli jednak u Szekspira i Dantego plastyka stanowi twardy i logicznie spojony szkielet, dokoła którego układa się i drapuje rozlewno-muzyczna szata, to u Słowackiego stosunek obu żywiołów przedstawia się odwrotnie. Wyobraźnia rozlewna jest u autora „Balladyny“ gruntem, z którego wyrasta barwny, wonny, ale delikatny i powiewny kwiat plastyki.

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

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

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

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

Niech mi da głosy i kolory trwałe,
 A weźmie z pieśni wieczną złotą chwałę.
 Pod Jego wielką mocą trzymam pióro.
 Snem piszę, a z mgieł rozjaśnionych biorę,
 I moją własną kwitnącą naturą
 Nieznane dotąd oceany porę.

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

Wtedy nie troszcząc się o sławę ziemską, lecz,
 ulegając tylko „fatalnej sile“ i potrzebie tworze-
 nia, śpiewak

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

To wyznanie umieszczone w początkowych
 strofach III Rapsodu „Króla Ducha“ *), zasługuje
 na uwagę, świadczy ono bowiem, że Słowacki czuł

*) Rapsod III w wydaniu Małeckiego; Księga Legiend
 w wyd. Art. Górskiego. U Gubrynowicza te cytaty i ich
 warjanty umieszczone są w „odmianach tekstu“ (Tom IV).

różnicę pomiędzy dawną a nową drogą własnej twórczości, że z poety zmienił się w wieszczą, przez którego przemawiają jakieś potęgi wyższe, popychające go w mistyczną toń nieznanych oceanów i nasuwające mu pod pióro kolory, kształty i wieści, zrodzone z mgieł, snów i westchnień.

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

Słowacki mówi tam głównie o przewrocie moralnym, jaki w nim zaszedł pod wpływem mistycyzmu, ale wiąże ów przewrót ze swoją działalnością poetycką i wyznaje, że sobie „żadnego z utworów ostatnich wytłomaczyć nie może“ (r. 1844), oraz „że nic nie pisze z zimnej myśli i utworzenia rozumowego, ale wszystko z prawdy wewnętrznej“ (Maj 1845).

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

V.

SŁOWACKI I MICKIEWICZ. WYOBRAŹNIA MICKIEWICZA.
EWOLUCJA TWÓRCZOŚCI SŁOWACKIEGO. „KRÓL - DUCH“.

Przystąpienie do skryształizowanej akcji mistyczno-reformatorskiej przyspieszyło tylko naturalny proces rozwoju duchowego poety, który, prędzej czy później, musiał wyśpiewać dźwięczno-barwną symfonię w rodzaju „Króla - Ducha“, jak Mickiewicz musiał wyrzeźbić i wymalować „Pana Tadeusza“.

Przeszkodzić powstaniu tych dwóch biegunowo przeciwnych sobie arcydzieł sztuki naszej mogły tylko okoliczności zewnętrzne; w warunkach normalnych, każdy z obu poetów, o ileby nie przestał tworzyć, musiał iść po linii najmniejszego oporu i doprowadzić do zenitu dominującą potęgę swojego ducha.

Linia rozwoju artystycznego Mickiewicza wygląda prościej, był on bowiem indywidualnością, nie tylko niezwykle głęboką, ale i niezwykle jednolitą i prostą. Potężne nad wyraz uczucie kojarzyło się u niego z niemniej potężną wyobraźnią plastyczną. Rozlewności muzycznej nie spotykamy u autora „Pana Tadeusza“ prawie wcale. Wszystko, nie wyłączając wulkanicznych wybuchów namiętności, najfantastyczniejszych wizji, a nawet mistycznych wlotów, przybiera formy jasne, określone, wypukłe i logiczne.

Nie mówiąc już o opisach życia i przyrody, które należą bezwątpienia do jedynych w swoim rodzaju, weźmy metafory, dotyczące najmniej materialnych przedmiotów i uczuć, a wszędzie znajdziemy tę samą wyrazistość i plastykę.

Oto przykład:

Snuć miłość, jak jedwabnik nić z piersi swych snuje,
 Łać ją z serca, jak źródło wodę z wnętrza leje,
 Rozkładać ją, jak złotą blachę, gdy się kuje
 Z ziarenka złotego; siać ją, jak się zboże sieje,
 Hodować ją, jak matka dziecko swe piastuje.

To przykazanie wszechmiłości wyrzeźbione, nie wyśpiewane: poeta widzi, jak się uczucie rozsnuwa, rozplywa, rozkłada, rozsiewa, rozrasta, by ogarnąć ogół i dać sercu moc wyższą, „jak moc przyrodzenia“, a równą „mocy aniołów i stwórcy“.

A weźmy teraz utwór zupełnie mistyczny: „Widzenie“, w którym Mickiewicz opisuje wyzwolenie się duszy z więzów ciała:

Dźwięk mnie uderzył... Nagle moje ciało,
 Jak ów kwiat polny, otoczony puchem,
 Prysło, zerwane anioła podmuchem,
 I ziarno duszy nagie pozostało.
 I zdało mi się, żem się nagle zbudził
 Za snu straszego, co mnie długo trudił.
 Tak ocierałem moje przeszłe czyny,
 Które wisiały przy mnie, jak łupiny
 Wokoło świeżo rozkwitłego zioła.

.....

I mogłem latać po całym przestworze
 Biegać, jak promień przy boskim promieniu
 Mądrości bożej; i w dziwnym widzeniu
 I światłem byłem i źrenicą razem.

.....
 Przeszedłem ludzkie ciała, jak przebiega
 Promień przez wodę, ale nie przylega
 Do żadnej kropli: wszystkie nawskroś zmaca
 I wiecznie czysty przybywa i wraca,
 I uczy wodę, skąd się światło leje,
 I słońcu mówi, co się w wodzie dzieje...

Tutaj sięga poeta poza świat widomy, lecz nie przestaje być dostępnym dla naszego wzroku; tłumaczy rzeczy nieznanę i niezrozumiałe przez znane i zrozumiałe, nadzmysłowe przez zmysłowe; tworzy wizję nadziemską, nie obrażając wymagań ziemskiej logiki, daje obraz nierealny w realnej i wypukłej formie i, pomimo rozlewności i podmiotowości tematu, pozostaje od początku do końca artystą przedmiotowym, plastykiem, który i sam widzi i każe nam przedewszystkiem widzieć rzeczy, nie dające się napozór ująć w kształty cielesne, a mimo to ucieleśnione.

Porównajmy analogiczny opis u Słowackiego, kiedy dusza Popiela opuszcza jego złamane ciało:

Krwawe mgły były, które ducha gniotły,
 Kiedy wychodził z bolesnego ciała,
 Które ból strzaskał, a węże oplotły,
 Gdy ducha—gwiazda jasna wywołała.

W mgłach długie, złote, komeciane miotły
 Czyniły szelest—a bezdenność grzmiała...
 Duch w państwo ducha niewidzialne wchodził,
 Jak gdyby ocknął się—i znów się rodził.

Ani jesienna mgła, chmurą jaskółek
 Mętna, cielesnym oczom wyobrazি
 Ów straszny, wielki ducha bezprzytułek,
 Bezdno, które ducha krwawego sobą kazi...
 Ani tę chwilę, gdy do harfy pszczołek
 Złoty podobna myśl brzękiem cię razi,
 I odlatuje we mgły nakształt tęczy,
 I gdzieś daleko jeszcze brzmi i brzęczy...

Ani tę chwilę pojdziesz odbieżany
 Teraz przez cały świat, chwilę rozpaczy,
 Gdy serce, jak już zegar zatrzymany,
 A ból godzinę zawsze jedną znaczy.
 Serdeczne ci się otwierają rany,
 A myśli anioł już nic nie tłumaczy;
 Z świata cię żadne nie dochodzą wieści,
 Wszystko ucichło w duchu—prócz boleści...

I tutaj są obrazy, i obrazy te, rozpatrywane pojedynczo, posiadają nawet wielką wyrazistość, suma ich jednak nie wiąże się w całość wypukłą i plastyczną, jak u Mickiewicza, nie przemawia bezpośrednio do oka, lecz rozlewa się w barwną i lśniącą harmonję dźwięków, budzących w nas jakiś mistyczny dreszcz, jakieś niejasne, a jednak silne uczucie grozy.

Nie widzimy prawie nic konkretnego, ale odczuwamy głęboko i serdecznie wewnętrzny stan

ducha, który wszedł nagle w bezdno wieczności, przerażony i samotny; dręczony „brzękiem“ własnych myśli i wspomnień; dławiony bólem; niepewny losu, jaki go czeka; oderwany od świata i wsłuchany z niepokojem w „szelest“ komet, sunących po firmamencie, oraz w huk grzmotów, wstrząsających bezmiarami otchłani...

Szczegółowe zestawienie przytoczonych wyżej cytata uwydatnia doskonale różnicę pomiędzy typami twórczości obu naszych wielkich romantyków.

Mickiewicz maluje nam nadprzyrodzony byt ducha z możliwą w danym wypadku dokładnością, Słowacki uderza z olbrzymią siłą w pewne tylko struny naszej wrażliwości i otwiera pole do marzeń na temat życia zagrobowego.

U Mickiewicza widzimy *) wszystko, co się dzieje, choć to, co się dzieje, jest cudem, u Sło-

*) Jeszcze w r. 1885 w numerze 46 „Kraju“, poświęconym uczczeniu 30 rocznicy śmierci Mickiewicza, Bolesław Prus, rozbiegając „Farysa“, zwrócił uwagę na konkretność Mickiewiczowskiego języka i wyliczył statystycznie, że autor „Pana Tadeusza“ używa 38% rzeczowników, 9% przymiotników i 15% słów i imiesłów i, dzięki temu, osiąga szczyt jędrności słyłu. Nie robiłem obliczenia ścisłego, ale sędzę, że u Słowackiego procent rzeczowników jest stosunkowo znacznie mniejszy, a procent słów i przymiotników — większy. Wynika to prawdopodobnie z odmiennej natury wyobraźni obu poetów, której charakter określiliśmy powyżej. Imaginacja rozlewna, odtwarzająca nie przedmioty zewnętrzne, lecz wewnętrzne nastroje,

wackiego czujemy tylko, że się stało coś, przechodzącego granice ludzkiego pojmowania, że poeta i jego bohater przekroczyli kres ziemskiego istnienia i wprowadzają nas w jakieś niezgłębione i tajemnicze przepaści, których natura pozostanie dla nas na wieki zagadką mistyczną: Mickiewicz daje nam obraz, Słowacki budzi w nas nastrój.

Jeżeli jednak Mickiewicz stanął odrazu na właściwym dla swego gieńjusz gruncie i wskutek tego rozwijał się zupełnie normalnie, Słowacki zaczął od tworzenia rzeczy, w których nie mógł

musi się posługiwać przymiotnikami i czasownikami, jako materiałem giętkim, elastycznym i podatniejszym do oddawania odcieni i półtonów uczucia, niż rzeczowniki. Faktem jest na przykład, że t. zw. „epitety ozdobnicze“ grają w stylu Słowackiego większą rolę, niż w stylu Mickiewicza. Zwracamy również uwagę na doskonałą analizę psychologiczną „Improwizacji“, dokonaną przez Jul. Ochorowicza w rozprawie p. t: „O twórczości poetyckiej“ (Lwów 1877). Autor kładzie nacisk na zmysłowość i logikę obrazowania „jednego z najwspanialszych, najmniej ziemskich objawów naszej poezji. Ileż tu porównań, kontrastów, przenośni, a wszystko zmysłowe, ale jak świetnie skojarzone. Wszystko się uzupełnia, objaśnia, uplastycznia—jedno wyobrażenie nie kłóci się z drugim, tak jak w owych mglistych tajniach mózgowych. A pod tem wszystkiem czuć prawdę najczystsze, nadludzkiego niemal uczucia i polotu w szacie czysto zmysłowej“ (str. 44—45).

ujawnić wszystkich właściwości swojego ducha, gdyż żadna ze znanych wówczas form poezji nie dawała do tego odpowiedniego pola.

Liryka czysta, krystalizująca w kunsztownej formie uczucia osobiste, nie wystarczała poecie, którego gienjusz domagał się szerszych lotów. To też chociaż wiersze egotyczne autora „Testamentu“ należą niewątpliwie do najcudniejszych pereł liryki nowoczesnej, stanowią one drobny tylko ułamek całego ogromu twórczości i posiadają przeważnie charakter okolicznościowy: są najczęściej owocem chwilowego podniecenia, wyrazem bólu, zachwytu, nienawiści, uwielbienia, wywołanego jakimś faktem zewnętrznym, który wyprowadził serce poety z równowagi.

Co prawda, arcydzieła poezji egotycznej zawsze i wszędzie powstawały w ten sposób i w takich warunkach, Słowacki jednak posługiwał się tą formą nie stale, lecz wyjątkowo; nie dlatego, żeby nie umiał sobie z nią radzić, ale dlatego, że ramy utworów czysto lirycznych były dla niego za ciasne, że nie mógł w nich rozwinąć swobodnie skrzydeł swojej wyobraźni, w której łonie drzemały kaskady barw, oraz korowody figur i kształtów, czekających wyzwolenia.

Zwrócił się więc poeta do istniejących form poezji obiektywnej: do opowieści poetyckiej w stylu Byrona i Mickiewicza, oraz do dramatu w stylu Szekspira i stworzył kilka rzeczy bardzo wybit-

nych, nie będących jednak ostatnim wyrazem jego olbrzymiego talentu.

Dlaczego?

Bo i te formy były zbyt jednostronne i za mało elastyczne dla złożonego typu wyobraźni Słowackiego, który, jak wiemy, nie był plastykiem czystej wody i nie umiał nadawać swoim subiektywnym marzeniom dostatecznie wypukłych i namacalnych kształtów, ani przedmiotowego zabarwienia.

Prawda, że zdolności plastyczne, jakie autor „Mazepy“ wykazuje w pierwszych swoich dramatach i poematach, mogłyby zapewnić każdemu poecie wybitne stanowisko w literaturze, ale Słowackiego nie można mierzyć miarą ogólną. Wobec tego, co zrobił później, pierwociny jego talentu, aczkolwiek niezwykle piękne i silne, same w sobie, bledną i słabną, jeżeli je zestawimy z arcydziełami epoki dojrzałości, kiedy poeta zdał sobie sprawę z natury i wymagań swojego gienjuszu i zapanował nad właściwą sobie techniką artystyczną, jak mistrz, nie mający godnych współzawodników.

W początkach swojej działalności silił się Słowacki na sprzeczną ze swoim usposobieniem obiektywność epicką.

Cały „Żmija“ np. składa się z szeregu opisów natury stepowej i życia kozackiego; niema tam jednak ani jednego ustępu, mogącego stanąć na

równym poziomie nietylko z obrazami „Pana Tadeusza“, ale choćby z tym wyjątkiem z „Ballad i Romansów“ Mickiewicza :

Świtez tam jasne rozprzestrzenia łona,
 W wielkiego kształcie obwodu,
 Gęstą po bokach puszczą oczerniona,
 A gładka, jak szyba lodu.

Jeżeli nocną przybliżysz się doba
 I zwrócisz ku wodom lice:
 Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą,
 I dwa obaczysz księżyce.

Niepewny, czyli szklana z pod twej stopy
 Pod niebo idzie równina,
 Czyli też niebo swoje szklane stropy
 Aż do nóg twoich ugina:

Gdy oko brzegów przeciwnych nie sięga,
 Dna nie odróżnia od szczytu:
 Zdajesz się wisieć w środku niebokręga,
 W jakiejś otchłani błękitu. (Świtez“).

W porównaniu z tym jasnym, prostym, logicznym, realnym a zarazem podniosłym obrazem przyrody, znany opis Czertomeliku („Żmija“), chociaż niewątpliwie piękny i dźwięczny, wydaje się ubogim, pomimo większego bogactwa w szczegółach.

Piękny to widok Czertomeliku,
 Sto wysp przerznięły Dniepru strumienie,
 Brzoza się kąpie w każdym strumyku,
 Słychać szum trzciny, słowika pienie,

A kiedy wiosną wezbrane wody
 Zaleją wszystkie wyspy dokoła,
 Jeszcze nad wodą widać drzew czoła,
 Jakby ruszał cudne ogrody.
 Gałązką mącą wodne błękity,
 I jeszcze słowik w gałązkach śpiewa,
 I szumią brzozy, lecz nad ich szczyty
 Wznosi się fala i nikną drzewa.
 Dziko Dniepr szumi, gdy w jego łonie
 Sto wysp zielonych wiosną zatonie.

Poeta daje tu za wiele i za mało; obrazowi brak koncentracji epiczej; każdy szczegół wysuwa się naprzód, mącą jasność ogólnej kompozycji. Widać, że Słowacki nie panował tak silnie, jak Mickiewicz nad wrażeniami obiektywnymi.

Ale za to w „Anhellim, „Beniowskim“, lub „W Szwajcarji“, gdzie poeta nie troszczył się o malowniczość epiczną, gdzie świat zewnętrzny odgrywał tylko rolę bodźca psychicznego, nie modelu, gdzie poeta rozlewał wrażenia przedmiotowe w muzycznych falach podmiotowego uczucia — tam tworzył opisy — jeżeli te nastrojowe obrazy opisami nazwać można — precudowne i jedyne w swoim rodzaju.

Bo też „W Szwajcarji“, „Balladyna“, Lilla Weneda“, poczęści „Kordjan“ i „Podróż na Wschód“, następnie „Beniowski“, a zwłaszcza „Samuel Zborowski“ i „Król-Duch“—to utwory, w których zło-

żona, rozlewno-plastyczna wyobraźnia Słowackiego znalazła właściwy i podatny grunt do rozwoju.

W tych dziełach jest on nietylko wielkim, ale wyjątkowym poetą, jest Słowackim *par excellence*, jest pisarzem, pod którego piórem rzeczywistość zmienia się w marzenie, a marzenie przybiera pozory jakiejś eterycznej rzeczywistości; jest artystą nawskróś podmiotowym, który snuje bogatą, lśniącą i dźwięczną przędzę snów, dalekich od życia realnego, a jednak żywych.

Im bardziej poeta dojrzewał, im swobodniej tworzył, tem więcej oddalał się od przedmiotowości, tem głębiej pograżał się w przepastne otchłanie własnego ducha, wydobywając z nich na jaw nowe samoistne światy, pełne uroczej harmonji i oślepiającego blasku.

Wzbierająca ciągle i coraz potężniej fala twórczości szukała sobie formy, w którejby się najpełniej i najswobodniej wypowiedzieć mogła.

Słowacki próbuje dramatu szekspirowskiego („Balladyna“, „Lilla Weneda“); pisze „Anhellego“ prozą biblijną; później zwraca się do pokrewnego duchem Kalderona, którego „brylantowa i pełna świętości imaginacja upaja poetę“ *). Tłumaczy więc „Księcia Niezłomnego“, który — jak wyznaje

*) Listy, II, 74, 225, 226.

w liście do matki „połamał mu kości wewnętrzne, gdyż zawiera pioruny poezji i działa nie na nerwy, ale na samo czyste uczucie, nie melancholję, ale boleść obudza, nie rozhartowywa czytelnika, ale go czyni silnym i podobnym spokojnemu aniołowi...“ W duchu kalderonowskim tworzy Słowacki „Ks. Marka“ i „Sen Srebrny Salomei“, ale i ta forma go nie zadawalnia. Przekłada „dla wprawy“ parę ustępów z Homera i wreszcie zatrzymuje się na typie poematu stroficznego, w którym względnie najłatwiej osiągnąć syntezę pierwiastków liryczno - muzycznych z epiczno - plastycznymi na wielką skalę, i tworzy „Króla-Ducha“.

Przedtem wprawdzie napisał Słowacki w podobnej formie „Beniowskiego“, tam jednak, jak we wszystkich utworach pokrewnego gatunku („Orland Szalony“ Arjosta, „Don Juan“ Byrona), żywioł subiektywny, nie stapia się bezwzględnie i doszczętnie z obiektywnym, lecz płynie, jak wartki i kapryśny potok, zalewając co chwila akcję epiczną, ale nie mogąc jej rozpuścić w swoich toniach.

Inaczej rzecz się ma z „Królem-Duchem“, gdzie nie znajdziemy ani śladu arjostycznej ironji, która działa na czytelnika otrzeźwiająco i rozprasza jednolitość nastroju. W „Beniowskim“ poeta odrywa się od ziemi i znowu do niej powraca, przeciw-

stawiając świadomie i wyraźnie swoje „ja“ — światu i tworum własnej wyobraźni *).

W „Królu - Duchu“ świat realny znika pod pokładem subiektywnych wizji, a poeta zlewa się w jedną organiczną całość ze stworzonymi przez siebie marami.

Pomimo „dawnej struktury wiersza, w którą się śpiewak ubrał Panu przez pokorę“ (K. D., R. III, strofa IV), jest to forma absolutnie nowa i oryginalna. Złośliwe demony Byrona i figlarne chochliki Arjosta uleciały precz z tych precudownych oktav, w których pozostał tylko poważny i smętny, potężny i tkliwy duch Słowackiego.

„Król-Duch“ nie jest bynajmniej historją zdarzeń i wypadków, przerywanych liryczno-satyrycznymi dygresjami, lecz historją przeobrażeń i stanów własnej jaźni poety, wielką spowiedzią uczuć, myśli i pragnień, kodeksem wierzeń i przeczuć mistycznych, wykładem i ilustracją doktryny, którą wieszcz wysnuł z głębin swojego ducha i na której złocistem tle wyinkrustował szereg obrazów,

*) Przypominamy, że dalsze, wydane pośmiertnie części „Beniowskiego“, zbliżają się pod względem formy i nastraju do „Króla-Ducha“, z którym autor miał zamiar wymieniony wyżej poemat połączyć w jedną całość. Por. Fragment w wydaniu Małeckiego: „Pisma pośmiertne“, tom II, str. 159 — 161. W wyd. Gubrynowicza (tom III w odmianach tekstu ed str. 449 — 459. oraz str. 462 — 3).

pełnych życia, ale dalekich od rzeczywistości, barwnych, ale nie materialnych.

Autor, jak sam wyznaje, „pisze swój poemat snem“, a znaczną część życia duchowego bohaterów tej nastrojowo-mistycznej epepei wypełniają również marzenia, sny i wizje symboliczne, nie związane ściśle z tokiem akcji i nie wpływające bezpośrednio na jej przebieg, lecz odsłaniające przed nami jakieś odległe horyzonty dziejowe i ogólnokosmiczne.

A im dalej odbiega poeta od legiendy, a zbliża się do gruntu rzeczywistego, historycznego, tem częściej i szerzej używa motywu wizji.

Mieczysław przeczuwa przyszłość narodów wschodu, śni o wędrówce ducha z form niższych do wyższych, widzi w ekstazie dwunastu głównych ludów świata,

twarze dziwne, a tak śliczne,
 Że na nich była cała boleść trudów;
 Każdy zaś jakieś zwierzę symboliczne,
 Albo kwiat z ziemskich oczyszczony brudów,
 Wcale duchowy już—na czole sadził.
 Albo niósł w rękę, lub ziemią prowadził.

Dobrawna, żona Mieczysława, a nawet dzielny i czynny Bolesław Śmiały także toną w przeczeniach, snach i widzeniach *).

*) Por. „Król-Duch“, Rapsod IV, Pieśń III, strofy XVIII — XXVI, XXXI — XLVI. Pieśń IV, strofy I — XXIII. Rapsod V. Pieśń I, strofy XL — LVI.

W podobny sposób żaden prawdziwy epik nie traktował nawet najbardziej fantastycznego przedmiotu.

Epika—jeżeli pod wyrazem tym rozumieć będziemy istotę wewnętrzną określonego rodzaju twórczości literackiej, nie zaś formę zewnętrzną, w jaką danemu poecie podoba się oblec swoje marzenia i myśli — otóż, epika powinna przedstawiać figury i sytuacje tak realnie, żebyśmy w ich istnienie uwierzyć musieli, jak wierzymy w bohaterstwo Achillesa, przygody Odyseusza i wędrówkę Dantego po świecie zagrobowym.

Tymczasem w „Królu-Duchu“ — a poemat ten mamy wszelkie prawo uważać za najbardziej typowy utwór Słowackiego, za najszczerzy i najpełniejszy obraz jego indywidualności artystycznej — figury żyją, ale życiem poety, nie własnem; posiadają kształty, ale kształty ulepione z tęczyowych tumanów podmiotowej wyobraźni, bez dodatku żywiołów obiektywnych, bez źdźbła owej ziemskiej gliny, której przymieszka spokrewnia najśmielsze fantazje bajarzów z rzeczywistością.

Postaci Słowackiego w „Królu-Duchu“, to nie istoty, nie indywidua realne, lecz krystalizacje marzeń, symbole nastrojów, wierzeń i aspiracji poety.

Aczkolwiek nie materialne posiadają one jednak — jakeśmy mówili — dużo plastyki, to znaczy,

że odskakują ostro od lśniącego tła i pozostawiają w umyśle czytelnika ślad wyraźny i trwały.

Któż nie pamięta krwawego Popiela, króla Bolesława i pięknej mieszczki Krystyny, oraz dwunastu uśpionych księżniczek, które Ziemowit ze snu czarodziejskiego budzi?

A Zorjan, Śwityn, Wanda, Mieczysław? a piękna kapłanka pogańska, „mająca włosy pełne duchów“ i broniąca gorąco starej wiary i obyczajów narodowych?

Nie są to bezwątpienia ludzie z mięsa i kości, ale nie są to również bezduszne manekiny, suche i bezbarwne abstrakcje, lub zimne i martwe alegorie.

Bohaterowie „Króla-Ducha“ żyją poza światem, czy ponad światem realnym, ale żyją naprawdę; żyją, bo cierpią, czują i tęsknią; żyją, bo w ich przejrzyście, eterycznym ciele krąży czerwona, serdeczna krew śpiewaka, którego

rytm tętniący bieży,
 Jakoby w rzymskiej ruinie kaskada,
 Co skrzy i błyska, i dymi i śnieży,
 I płacze, i grzmi, i jęczy, i gada;
 I swój nimfowy włos tęczami jeży,
 A spodem głazy powoli wyjada;
 I tak przy słońcu, i tak w blask miesiąca,
 Jak Chrystus... ciągle w sobie pracująca...

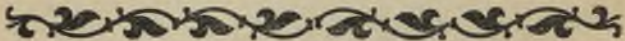
Głęboka wiara więc i szczere, gorące uczucie, „pracujące ciągle w sobie“, nadają symbolicznym

figurom Słowackiego tę dziwną, zdumiewającą potęgę życia, które, nie mając nic wspólnego z bytem zmysłowym, jest jednak—życiem, albo, wyrażając się ściślej, przeduchowioną treścią i mistyczną kwintesencją życia.

Barwy i kształty grają w procesie twórczym rolę bezwątpienia wybitną, ale nie naczelną, gdyż—jak wykazaliśmy wyżej—są one tylko sługami falującego rytmicznie uczucia.

Wniosek nasz możemy potwierdzić świadectwem samego poety, który wyznaje, że

pod tym grzmiotem, pod tymi kolorami
 Jest dziwna, smętna praca; bo to nie to,
 Że różne z myśli leją się upiory,
 Że z pełną jestem wymyśleń kaletą;
 Ale wierzajcie, żem rymu podpory
 Podłożył sercem—i to moje veto
 Przeciw fałszowi, kiedy duch mój rzuca,
 To więcej mnie to kosztuje—niż płuca...





KSIEGA CZWARTA SŁOWACKI I WAGNER.

I.

SŁOWACKI I WAGNER. POKREWIEŃSTWO TYPÓW WYOBRAŹNI I IDEAŁÓW ESTETYCZNYCH. „KRÓL-DUCH“
I „PIERŚCIEŃ NIBELUNGA“.

Jeżeli w ogólności połączenie typu liryczno - muzycznego z epiczno - plastycznym w jednej i tej samej indywidualności, twórczej nie należy, jak wiemy do rzadkości, to jednak taka kombinacja obu, wyłączających się na pozór rodzajów zdolności, jaką spotykamy u Słowackiego, jest dosyć niezwykła w dziejach sztuki europejskiej, zwłaszcza, jeżeli idzie o dzieła szerokiego pokroju.

W większości wypadków, jak np. u Szekspira, Dantego, a po części i Balzaca („Lambert“ „Seraphita“) wyobraźnia rozlewno-muzyczna stanowi tylko uzupełnienie wyobraźni epiczno-plastycznej, która wysuwa się na plan pierwszy. U Słowackiego, jakżeśmy to zaznaczyli, rzecz przedstawia się inaczej: liryzm muzyczny jest tam gruntem zasadniczym, a żywioły plastyczno - epiczne czynnikiem drugorzędym, ale mimo to bardzo potężnym i zwią-

zanym silnie i organicznie z istotą twórczości poety.

Sam Słowacki kładzie nacisk na to, że „rymu“ swego „podpory podłożył sercem“, że pod gromami i kolorami poezji jego tętni „dziwnie smętna praca duchowa“; faktem jest jednak również, że „kaleta wymyśleń“ poety jest niezmiernie bogata i że z wyobraźni jego „leją się“ nieprzeliczone tłumy żywych i barwnych „upiorów“.

Dzięki temu, nie będąc z natury epikiem, jeno lirykiem, mógł Słowacki używać z całą swobodą szerokich form epickich, które pod jego ręką zmieniły się w zupełnie nowy i oryginalny typ twórczości.

Chcąc znaleźć w dziejach literatury powszechnej dzieło, z którymby można zestawić „Króla-Ducha“, trzeba sięgnąć do nastrojowej epiki staroindyjskiej, piśmiennictwo europejskie bowiem nie wydało dotąd nic podobnego. Znajdzie się niewątpliwie sporo rzeczy pokrewnych, żadna z nich jednak nie została ani poczęta, ani wykonana na tak olbrzymią skalę—z wyjątkiem chyba Wagnerowskiego „Pierścienia Nibelunga“.

Tak, ale działalność artystyczna Wagnera należy, ściśle biorąc, do historii muzyki, nie do historii literatury, czyż można więc zestawiać z sobą rzeczy niejednorodne?

W danym wypadku, z uwzględnieniem pewnych

zastrzeżeń, sądzymy, że zestawienie podobne nie tylko jest usprawiedliwione, ale niemal konieczne, gdyż rzuca ciekawe światło na stosunek twórczości Słowackiego do prądów estetycznych, panujących w poezji dzisiejszej.

Przedewszystkiem nie należy zapominać o tem, cośmy mówili poprzednio, że dla Wagnera muzyka instrumentalna była tylko jednym ze środków ekspresji, dominującym, co prawda, nad innymi, ale nie wyłącznym.

„Wagner — powiada najznakomitszy jego biograf i komentator, H. S. Chamberlain — jest muzykiem, ponieważ jest poetą, nie *vice-versa*“.

Z tego wynika, że utwory Wagnera, oprócz czysto specjalnego, posiadają i poetyczne znaczenie, że należą nie tylko do historii muzyki, ale i do historii literatury pięknej, na którą wywarły wpływ olbrzymi.

Niektórzy muzycy fachowi, jak np. Saint-Saëns *) oddając twórcy „Pierścienia Nibelunga“, jako kompozytorowi, należną sprawiedliwość, odzywają się z pewną ironją o nadmiernym rozroście czysto literackiego kultu dla Wagnera w ostatnich czasach.

*) Saint-Saëns, „L'illusion Wagnerienne“, Revue de Paris, 1899.

Ze stanowiska specjalisty ironja ta może być usprawiedliwiona, ale fakt pozostaje faktem: twórczość Wagnera pociąga i hypnotyzuje pisarzy, poetów i wogóle artystów nowoczesnych.

Pierwsze wystawienie „Tannhäusera“ w Paryżu (1861), źle przyjęte przez muzyków, zainteresowało bardzo pisarzy, uważanych słusznie za poprzedników ruchu modernistycznego, jak Barbey d'Aurevilly i Karol Baudelaire, który napisał szereg entuzjastycznych artykułów „O piękności literackiej dzieł Wagnera“.

Zajęcie się tą stroną twórczości autora „Nibelungów“ nie osłabło, ale wzrosło z czasem. Nie mówiąc już o poważnych studjach Nietzschego, Chamberlain'a, Schuré'go, Lichtenbergera *) którzy

*) Nietzsche: „Richard Wagner in Bayreuth“, H. S. Chamberlain: „Le drame Wagnerien“ (1890), „Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres“ (Paryż, Perrier & Co. 1899), oraz „Richard Wagners, Geschichtliche Stellung“. Lichtenberger: „Richard Wagner, Poète et Penseur“ (Paryż, Alcan, 1898), oraz „Wagner in Frankreich, deutsch von Oppeln Bronikowski“. Schuré; „Richard Wagner“. U nas rozbiierał twórczość Wagnera ze stanowiska poetycznego Walerj Gostomski w odczycie, którego ustępy drukował w kilku czasopismach. Wszyscy prawie symboliści francuscy interesowali się gorąco muzyką wogóle. a muzyką Wagnera w szczególności. „Nie było młodego poety — powiada Mauclair—któryby nie grał Schumann'a i nie znał gruntownie „Tetralogji Wagnera“. Reforma prozodji francuskiej (vers libres), oraz zwrot do symbolizmu nastrojowego stoją

uważają Wagnera za jednego z największych „poetów“ nowoczesnych i wyznaczają mu miejsce obok Eschylosa, Sofoklesa i Szekspira, w każdym współczesnym romansie mistycznym, a często i nie mistycznym, spotykamy całe szeregi aluzji do postaci i sytuacji stworzonych przez śpiewaka „Tristana i Isoldy“.

H. Fierens-Gevaert w dziele o „Smutku współczesnym“, stawia Wagnera na równym poziomie z Leopardim, Schopenhauerem, Tołstojem i Nietzschem, jako „jedno z największych zjawisk intelektualnych i artystycznych wieku“ i nazywa go ojcem neo-spirytualizmu w sztuce i literaturze *).

Brunetière w II tomie pracy p. t.: „Ewolucja poezji lirycznej we Francji w XIX w.“, przypisuje teorjom estetycznym i dziełom Wagnera wielki wpływ na rozwój poezji symboliczno - nastrojowej **).

również w ścisłym związku z kultem Wagnera we Francji (Por. Mauclair, L'Art en silence, str. 195—199).

*) H. Fierens Gevaert: „La Tristesse contemporaine Essais sur les grands courants moraux et intellectuels. Paryż, Felix Alcan, 1899, str. 117—133.

***) F. Brunetière: „L'Evolution de la poesie lyrique en France aux Dix-neuvième siècle“ (Paryż, 1894, str. 259—261). J. Peladan w swojej estetyce mistycznej („Comment on devient Artiste“, Paryż 1894), powiada: „Combien de la présente generation datent leur etat d'âme de Beyreuth et depuis des années, pour d'autres annés encore accumu-

Fakty te—których cyfrę moglibyśmy znacznie powiększyć — świadczą, że wpływ Wagnera wybiegł po za sferę fachowo-muzyczną i rozlał się szeroko w dziedzinie twórczości artystycznej wogóle a poetyckiej w szczególności, że więc autor „Pierścienia Nibelunga“ nie tylko miał prawo uważać się sam za poetę, ale że oddziałał naprawdę i głęboko na ewolucję poezji i sztuki nowoczesnej.

Kładliśmy na to nacisk w jednym z poprzednich rozdziałów niniejszej pracy, traktujących o ogólnym charakterze sztuki modernistycznej, obecnie jednak idzie nam o wypadek specjalny, a mianowicie o to, czy mamy prawo przeprowadzać paralelę pomiędzy „Królem-Duchem“ a „Pierścieniem Nibelunga“ ?

Wobec przytoczonych wyżej dowodów, sądzimy, że, zestawiając Słowackiego z Wagnerem, nie popełnimy błędu przeciw logice, nie zestawimy bo-

lent sur ses assises tout leur acquêt d'idée et de sentiment... Mes plus nobles mouvements d'âme, les plus religieux, je les ai vibrés à Bayreuth“. Mallarmé uwielbiał „Tetralogję“ Wagnera jako typ sztuki syntetycznej i sądził, że poezja powinna dążyć do tego samego rezultatu: t. j. do syntezy wszystkich środków ekspresji własnymi środkami. Por. Camille Mauclair („L'art en silence. L'esthétique de Stéphane Mallarmé“, 1901), który twierdzi, że „Mallarmé se rapprochait extrêmement des conceptions wagnériennes“. Mallarmé sam napisał: „Richard Wagner, rêverie d'un poete français“.

wiem ze sobą wielkości różnorodnych i niewspółmiernych.

Kto wczyta i wsłucha się uważnie w wagnerowskie „Złoto Renu“, „Walkirję“, „Zygfryda“ i „Zmierzch Bogów“, ten odczuje od razu pewne pokrewieństwo stylowe pomiędzy gigantyczną tetralogią niemieckiego reformatora sztuki, a olbrzymią epopeją nastrojową polskiego romantyka.

I w „Pierścieniu Nibelunga“ i w „Królu-Duchu“ gruntem, podkładem dzieła jest subiektywna doktryna metafizyczno-mistyczna, która ma zawierać „tajemnicę początku i końca“, „alfę i omegę świata“ *).

I Wagner i Słowacki uważają się za proroków i wieszczów, którzy działają na umysły i serca ludzkie za pomocą pięknych form, w jakie ujmują swoje widzenia wewnętrzne **).

*) „Król-Duch“. Wstęp do Rapsodu II.

**) O mistycznych poglądach Słowackiego na rolę sztuki mówiliśmy wyżej. Otóż teorie estetyczne Wagnera są bardzo podobne do teorii autora „Genezis z Ducha“. Twórca, według Wagnera, powinien być przede wszystkim „wieszczem, wizjonerem (Seher), który widzi nie powłokę, lecz istotę wewnętrzną rzeczy, który dostrzega nie rzeczywistość, lecz prawdę wyższą od wszelkiej rzeczywistości“. Wizjoner zdający sobie sprawę z tego, co widzi i czuje, i umiejący wyrazić to, co widzi i czuje — staje się poetą

A widzenia te są u obu artystów uplastycznionymi symbolami jakiegoś wielkiego procesu duchowo-kosmicznego.

I jeden i drugi patrzy na życie ludzkie, jako na fenomen przemijający, poza którym ukrywają się potężne prądy sił mistycznych, prących wszechświat ku celom wyższym.

Dlatego postaci obu poetów nie mają nic wspólnego z bytem codziennym: są to istoty wielkie, tytaniczne, bogate w treść duchową, ale oderwane zupełnie od ziemi. Są to wcielone marzenia i nastroje, symbole potęg, które—według subiektywnego poglądu poetów — popychają naprzód ciężką „bryłę świata“.

O akcji i figurach „Pierścienia Nibelunga“ można powiedzieć to samo, co Słowacki powiedział o „Królu-Duchu“, a mianowicie, że jest to: „szeroki, święty jakiś obraz śniony, malowany na wietrznym błękitie“.

Wagner sięgnął po materiał plastyczny do mglistych, pragermańskich mytów, Słowacki—do równie mglistych legend dziejowych polskich i ogólnosłowiańskich. Wagner widział w świecie przejawy szopenhauerowskiej prawoli, u Słowackiego proces

i artystą. A im lepiej i pełniej odtworzy w formach zewnętrznych swoją wizję wewnętrzną, tem wyższym będzie artystą“. Richard Wagner, „Poezja i kompozycja“. Por. Chamberlain, R. W. sa vie et ses oeuvres IV, La doctrine Artistique, str. 216.

rozwoju opierał się na metempsychozie, pojętej bardzo szeroko i głęboko *).

Wszystko to, w połączeniu z rasowemi i indywidualnemi różnicami obu twórców, nadało ich dziełom charakter odrębny pod wieloma względami, nie zniweczyło jednak pokrewieństwa ogólno-estetycznego.

Wotan, Zygfyrd, Brunhilda są bezwątpienia symbolami innych idei, uczuć i wyobrażeń, niż Popiel, Ziemowit, Wanda, Mieczysław i Bolesław Śmiały—to prawda, ale pod względem czysto artystycznym należą one do jednej i tej samej kategorii twórców, której biegunowe przeciwieństwo stanowią homerowski Achilles, Odysseusz, Nestor, oraz Wojski, Maciek Dobrzyński, ksiądz Robak i klucznik Gerwazy z „Pana Tadeusza“.

I postaci Słowackiego i postaci Wagnera są przede wszystkim płodami potężnej wyobraźni rozlewnej, liryczno muzycznej, której przyszła na pomoc bujna i giętka wyobraźnia plastyczna.

*) To także rys charakterystyczny sztuki nowoczesnej: ożywiać stare legiendy, myty, doktryny metafizyczne nowym duchem: „Voix profonde conseille au poète en ce temps, de se ressouvenir de plus anciennes leçons, d'écouter l'enseignement immemorial des mages primitifs, de se pencher au bord des metaphysiques et des religions antiques“ (Charles Morice, „Litt. de tout à l'heure“). Trzy czwarte dzieł sztuki plastycznej, jak wiemy, ma dziś charakter legiendowo-mitologiczny i fantastyczno-metafizyczny.

Prawda, że u Wagnera, wskutek odmiennych warunków techniki, synteza działania obu prądów wyobraźni odbywa się na innej drodze, niż u Słowackiego—ale rezultat estetyczny jest prawie jednaki.

Język Wagnera nie odznacza się ani taką świetnością, ani takim nieporównanem bogactwem, jak język Słowackiego, gdyż autor „Pierścienia Nibelunga“ używa mowy, jako jednego ze środków ekspresji artystycznej, gdy u autora „Króla - Ducha“ słowa są jedynym i wyłącznym materiałem technicznym. To jednak, do czego Wagner dochodzi, kojarząc działanie poezji, mimiki i muzyki instrumentalnej, osiąga Słowacki przy pomocy samego języka, który nie tylko oddaje linje i ruchy, kształty i barwy, ale—i to przede wszystkim—budzi w czytelniku głęboki i podniosły nastrój.

Autor „Króla-Ducha“ rozmarza, podnieca i wzrusza nas, jak muzyk, którego każdy akord nie tylko brzmi harmonijnie, ale mieni się wszystkimi kolorami tęczy...

W jaki sposób Słowacki osiąga syntezę barwy i tonu, plastyki i muzyki — o tem mówiliśmy poprzednio, obecnie stwierdzamy tylko analogję pomiędzy twórczością jednego z największych mistrzów i proroków modernizmu a twórczością autora „Balladyny“.

Obaj są poetami „nastrojowymi“, obaj dążą do

połączenia liryki z epiką na gruncie czysto podmiotowym, i obaj dochodzą na tej nowej, do pewnego stopnia, w dziejach sztuki europejskiej, drodze do rezultatów imponujących nie tylko pod względem wewnętrznym ale i zewnętrznym.

Obaj wprawiają nas w zdumienie, nie tylko mistycznym polotem natchnienia, nie tylko bujnością i bogactwem wyobraźni, ale i niedościgłym mistrzostwem i giętkością formy, oraz gigantycznością pomysłów, których urzeczywistnienie zdawałoby się przekraczać granice energii pojedynczego człowieka.

„Pierścień Nibelunga“ i „Król-Duch“ — to nie tylko wspaniałe, ale i kolosalne, olbrzymie w koncepcji i rozmiarach, a mimo to wykończone nadzwyczaj subtelnie dzieła sztuki.

Wagner nazwał swoją tetralogję „legiendą legiend“: czyż „Króla-Ducha“ nie można nazwać tak samo? Czyż to nie jest wspaniała „baśń nad baśniami“ i „pieśń nad pieśniami“: liryczna synteza dziejów i mytów, snu i prawdy, tęsknot i wierzeń, westchnień i walk wewnętrznych poety-wieszczka?

Prawda, że Słowacki, który umarł młodo, nie ukończył „Króla-Ducha“, to jednak, co zrobił — a zrobił bardzo wiele *) — i jak zrobił, świadczy,

*) Nie należy zapominać, że prócz pięciu wielkich rapsodów, znajduje się drugie tyle prawie we fragmentach

że śmiała, ba, zuchwałe niemal przedsięwzięcie wtłoczenia poetyczno - mistycznej syntezy dziejów całego narodu w jedno olbrzymie dzieło, nie było dla autora rzeczą niemożliwą.

„Król-Duch“ i „Pierścień Nibelunga“ posiadają jeszcze jedną cechę wspólną, która, według Nietzschego, stanowi rys charakterystyczny sztuki nowoczesnej: oba dzieła owiane są tchnieniem nieskończoności i oba nie posiadają ani śladu tego, co nazywamy „miarą klasyczną“. Obaj artyści nie hamują swej siły twórczej, nie ograniczają jej, ale przeciwnie „rzucają się z rozkoszą i upojeniem w bezmiar, nie troszcząc się o niebezpieczeństwo“ (Por. str. 9) *).

i warjantach. Przypominamy również, że pośmiertne pieśni „Beniowskiego“ miały się złąć z „Królem - Duchem“ w jedną całość.

*) Nietylko ogólne, ale nawet szczegółowe zestawienie „Króla-Ducha“ i „Pierścienia Nibelunga“ świadczy, że mamy do czynienia z dziełami tego samego typu. I Wagner i Słowacki, chcąc wypowiedzieć to, co się zrodziło w ich myśli, nie mogą się zamknąć w ciasnych granicach form używanych powszechnie, dlatego poprostu — że mają za wiele do powiedzenia, że wyobraźnia ich obejmuje nie pewną określoną sferę bytu, lecz cały wszechświat, cały ogrom życia kosmicznego. Rezultatem tego jest konieczność twórczenia nie skupionych, zamkniętych w sobie dzieł, lecz

Tak samo postępują prawie wszyscy artyści

wielkich cyklów, których pojedyncze ogniwa posiadają pewną samodzielność, ale łączą się organicznie ze sobą, uzmysławiając pewne etapy idei przewodniej, przenikającej całość. W „Pierścieniu Nibelunga“ akcja, rozgrywająca się wśród bogów i ludzi, obejmuje losy kilku pokoleń, „Król-Duch“ miał ogarnąć kilkanaście wieków. Jedne postaci giną, drugie zajmują ich miejsce, ale wszystkie związane są ze sobą, wszystkie, żyjąc i umierając, posłuszne są prawu, które prowadzi wszechświat do „celów finalnych“. To nadzwyczajne bogactwo szczegółów, splecione ściśle i nierozzerwalnie ze sobą, nadaje obu utworom charakter olbrzymich gmachów, które na pierwszy rzut oka sprawiają wrażenie zawiłego labiryntu, w których jednak, po głębszem wnikięciu, odkrywamy zadziwiającą jednolitość i konsekwencję planu. Akcja wikłając się coraz bardziej, idzie naprzód z żywiołową siłą, ale pewne motywy, powracające ciągle, przypominają nam, że w łonie tego pozornego chaosu działa twórcza myśl artysty-demiurga, który wszystkie rozproszone pierwiastki grupuje dokoła jednego punktu ciężkości, dokoła idealnego ogniska, skąd promieniuje siła duchowa, ożywiająca dzieło. I w „Królu-Duchu“ i w „Nibelungach“ nad przemijającymi fenomenami unosi się jedna postać nadludzka, która cierpi i czuje za wszystko i ze wszystkim, a której rozwój wewnętrzny jest głównym motorem a zarazem symbolem rozwoju powszechnego. Ta postać naczelna, ten mistyczny opiekun i działacz, dążący do wysokiego celu, ale nie wolny od błędów i upadku — to owa nieśmiertelna jaźń „Króla-Ducha“, wcielająca się po kolei w osoby różnych monarchów i czuwająca nad narodem. U Wagnera podobną rolę odgrywa wielki bóg, Wotan, walczący z losem i własnem sercem, żeby zapewnić światu szczęście.

nowego kierunku *), ale żaden z nich nie umie żeglować z taką swobodą i pewnością siebie po bezbrzeżnym oceanie nieskończoności, jak Wagner i Słowacki: większość zawija prędzej czy później do jakiejś, niekiedy płytkiej, zatoki, po której wodach krąży w kółko, wmawiając w siebie i innych, że płynie wciąż naprzód po głębinach pełnego, otwartego morza.

Wyjątek pod tym względem stanowią, jak wiemy, plastycy nowocześni, a specjalnie malarze, o których pokrewieństwie duchowem ze Słowackim również wspomnieć musimy.

KONIEC TOMU I-GO.

INSTYTUT
 BADAŃ LITERACKICH PAN
 BIBLIOTEKA
 00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 71
 Tel. 26-68-63



*) Ogarnąć wszystko, dać syntezę wszechcałości, „unir na vérité et la beauté, la foi et la joie, la science et l'art“ — oto według Morice'a cel sztuki nowoczesnej.

BIBLIOTECZKA NARODOWA.

pod redakcją H. Gallego.

Z przedmowami i objaśnieniami.

	M. fen.
1. Słowacki J. Balladyna.	— 60
2. Mickiewicz A. Grażyna.	— 40
3. — Konrad Wallenrod.	— 40
4. — Farys, Sonety Krymskie, Almotenabbi, Szanfary.	— 25
5. Słowacki J. Anelli.	— 25
6. — Lilla Weneda.	— 60
7. Konopnicka M. Ziemia polskie.	— 50
8. Malczewski A. Marja. powieść. Wydanie II.	— 40
9. Brodziński K. Wiesław. Sielanka.	— 20
10. Goszczyński S. Sobótka.	— 20
11. Krasicki I. Bajki i przypowieści. Wydanie II,	— 40
12. Pol W. Mohort. Rapsod Rycerski.	— 60
13. Słowacki J. Ojciec zadżumionych. Piramidy.	— 20
14. Syrokomla W. Janko cmentarnik.	— 20
15. — Urodzony Jan Dęboróg.	— 25
16. Zieliński G. Kirgiz. Powieść.	— 20
17. Pol W. Pieśń o ziemi naszej.	— 40
18. Niemcewicz J. U. Śpiewy historyczne.	— 40
19. Kraśiński Z. Przedświt.	— 20
20. Słowacki J. Maria Stuart.	— 40
21. Kraśiński Z. Psalm miłości.	— 20
22. Syrokomla W. Ułas.	— 25
23. — Kęs chleba. Gawęda z pól nadniemeńskich.	— 20
24. Lenartowicz T. Lirenka. Cz. I Wiochna. Zachwycenie, Jagoda.	— 20
25. — — Cz. II. Do mojego grajka. Duch sieroty, Mały świątek. Wiecznie to samo.	— 20
26. Mickiewicz A. Bajki i powiastki.	— 20
27. Słowacki J. W Szwajcarji — Erotyki.	— 25
28. Mickiewicz A. Ballady i Romanse.	— 40
29. Mickiewicz A. Konfederaci Barscy i Jakób Jasiński.	— —
30. Krasicki I. Satyry.	— 30
31. Kraśiński Z. Irydjon.	1 —
32. — Poezje liryczne. Cz. I.	— 40
33. Mickiewicz A. Księgi Narodu i Pielgrzymstwa Polskiego.	— —
34. — Wiersze patryjotyczne.	— —
35. Słowacki J. Poezje religijne.	— 20

36.	Kraśiński Z.	Poezje liryczne. Cz. II.	— 25
37.	—	— — — III.	— 25
38.	—	Noc letnia.	— 40
39.	Słowacki J.	Poezje liryczne. Cz. I.	— 20
40.	—	— — — Cz. II.	— 20
41.	—	— — — Cz. III.	— 25
42.	—	Genezis z Ducha.	— 25
43.	—	Zawisza Czarny.	— 60
44.	—	Wybór listów. Część I.	— 75
45.	—	Wybór listów. Część II.	— 90
46.	Skarga P.	Kazania sejmowe.	1 25
47.	Kraśiński Z.	Nieboska komedja.	— 50
48.	Mickiewicz A.	Poezje liryczne. Cz. I.	— 25
49.	—	— — — Cz. II.	— 25
50.	—	— — — Cz. III.	— 25
51.	—	— — — Cz. IV.	— 25
52.	—	Giaur. Przekład z Byrona	— —
53.	Brodziński K.	Wybór poezji.	— 40
54.	Kochanowski J.	Odprawa posłów greckich.	— 40
55.	—	Zgoda. Satyr.	— —
56.	—	Pieśń Święto-Jańska o Sobótce. Treny.	— 40
57.	—	Szachy.	— —
58.	Pol W.	Wybór liryk Cz. I.	— 60
59.	Or-Oł.	Epopcja napoleońska.	— 40
60.	Syrokomla Wł.	Wybór poezji. I. Gawędy szlacheckie.	— 40
61.	Słowacki J.	Mazepa.	— 40
62.	Krasicki Ign.	Myszeis.	— 40
63.	Mickiewicz A.	Dziady Cz. I, II, IV.	— —
64.	—	Dziady. Cz. III.	1 15
65.	Pol W.	Pamiętniki IMP. Benedykta Winnickiego.	— 40
66.	—	Wit Stwosz.	— 40
67.	Kochanowski J.	Muza. — Proporzec. — Marszałek.	— —
68.	Goszczyński S.	Wybór liryk.	— 75
69.	Gaszyński K.	Sielanka młodości. Pieśni.	— —
70.	Syrokomla Wł.	Wybór poezji. Cz. II. Gawędy ludowe.	— 40
71.	—	— Cz. III. Wiersze liryczne.	— 40
77.	Z duszy poetów	Wybór poezji z autorów polskich ostatniej doby,	1 50
78.	Słowacki J.	Beniowski. Powieść poetycka.	1 25
79.	—	Król Duch.	1 15
85.	Słowacki J.	Kordjan.	1 —
92.	Romanowski M.	Dziewczę z Sącza. Powieść poetycka.	— 50
93.	Korzeniowski J.	Karpaccy Górale. Dramat w 3 akt.	— 40
94.	Felliński A.	Barbara Radziwiłłówna.	— —

BIBLIOTEKA IBL

F.25261