



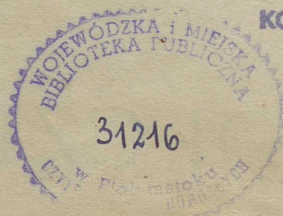
V
ZYGMUNT WASILEWSKI

WSPÓŁCZESNI

CHARAKTERYSTYKI PISARZY I DZIEŁ

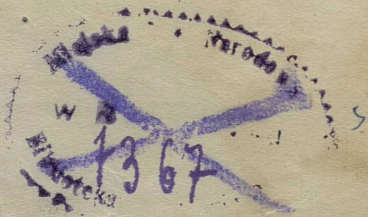


NAKLAD GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA-KRAKÓW-LUBLIN-LÓDŹ
POZNAŃ-WILNO-ZAKOPANE



884(09)

821.162.1(091) "18/19"



SKŁADY GŁÓWNE:

"THE POLISH BOOK IMP. CO., INC." — NEW YORK
"KSIĘGARNIA POLSKA NA ŚLĄSKU" SP. AKC. —
KATOWICE

Drukarnia L. Bogusławskiego w Warszawie.

Książka niniejsza może mieć znaczenie pamiętnika wrażeń, których autor doznał przy zetknięciu się z pisarzami współczesnymi w Polsce. Pamiętnik ten jest niekompletny; znalazło się w nim tylko to, co zmuszony byłem zanotować przy zdarzonej sposobności dziennikarskiej. Szkic taki pisze się odręcznie, bez studjów, z zapamiętanych wrażeń.

Tem się tłumaczy nie tylko różnorodność skali opracowania i brak systematyczności, ale i to, kogo ze współczesnych się pomija. Pomija się chętnie najbliższych, trudno ich bowiem zobiektywizować, a nie chciałoby się ich zbywać ogólną impresją. Łatwiej z pisarzami politycznymi. Spotykałem się bowiem z nimi w pracy i bliskie mi były ich motywy twórcze, nimi się też w szkicach ograniczyłem. Ale o pisarzach artystach, jak Reymont lub Żeromski, rówieśnych mi i bliskich, nie mógłbym mówić bez specjalnego studjum, któreby pozwoliło wydobyć na jaw ich motywy twórcze artystyczne. Zrobiłem to w odniesieniu do Kasprowicza. Żeby go spenetrować i jako tako sobie uprzedmiotowić, napisać musiałem książkę całą (niedawno wydaną), ale na takie studia nie mogę sobie przy innych zajęciach pozwalać.

Na pierwszym miejscu ustawiłem pisarzy politycznych. Przy tym układzie szkic o Popławskim stanowić będzie jakby kanwę do tła epoki dla wszystkich innych szkiców. Sposób widzenia zjawisk literackich wynika z ustosunkowania się filozoficznego do całokształtu życia duchowego w społeczeństwie. Dla mnie stanowi ono jedną całość i psychologicznie, i co do wartości cywilizacyjnej. I myślę, że gdyby w historii literatury pisarze polityczni, moraliści i myśliciele traktowani byli przed innymi twórcami, wtedy życie literackie zyskiwałoby na perspektywie i oświeceniu i unikałoby się podciągania tła politycznego bezpośrednio pod zjawiska literacko-artystyczne, co nie zawsze da się usprawiedliwić. Tło takie należy się ogółowi zjawisk, a bezpośrednio pisarzom politycznym.

A przytem, gdy sami twórcy widzieć się będą zawsze w tej perspektywie, ustalą to w nich poczucie odpowiedzialności za całość obrazu życia i to życie może się będzie stylizować dostojniej, niż to bywa w czasach anarchji, gdy pisarze tracą posłuch tętna ogólnego i solidarność twórczą.

Z. W.

Wrzesień 1923.

PISARZE POLITYCZNI

JAN LUDWIK POPŁAWSKI.

I.

Wiadomość o śmierci Jana Popławskiego, ogłoszona dnia 12 marca 1908 r. w dziennikach warszawskich, rozeszła się tegoż dnia żalobnem echem po wszystkich ziemiach polskich. Imię Popławskiego, acz niegłośne, znane było i otoczone czcią wszędzie, gdzie sięgało rozumienie sprawy polskiej. Śmierć jego zrobiła wrażenie nie tylko na nas najbliższych, odczuto ją powszechnie w sferach oświeconych, jako stratę narodową. Mamy na to dowód w prasie wszystkich obozów, która pomimo toczonej stale (a wówczas nader zaostrojonej) walki z obozem demokratyczno-narodowym, złożyła jednomyślnie hołd ceniom zmarłego. Ale to jest faktem, że po raz pierwszy mówiło się publicznie o Popławskim. Trzeba było na to jego śmierci.

Imię jego, zanim dało się poznać sferom piarskim i politycznym, było już oddawna pouf-

nem hasłem dla całych zastępów ludzi we wszystkich trzech dzielnicach; ale dopiero teraz pokazano jego oblicze ogółowi narodowemu. To dało specjalny charakter jego popularności pośmiertnej i hołdom pogrzebowym.

Opinia publiczna, dążąca wówczas z większą niż kiedykolwiek świadomością do skonsolidowania, unaoczniała sobie nagle tego, który ją lat dziesiątki organizował; właśnie po przesileniu, po ciężkich przejściach rewolucji i zawikłaniach wewnętrznych miała ona sposobność złożenia hołdu temu, który całe życie swoje poświęcił sprawie formowania samowiedzy w narodzie. Nigdy nie było możliwości mówienia publicznego o tej zasłudze; było w naturze i osoby samej Popławskiego i jego pracy zachowywać bezimiennność. Hołdy pośmiertne stały się tem wymowniejsze. Był w nich pierwiastek rewelacji dla mas, które go nie znały, a z drugiej strony był wybuch długo tłumionego uczucia. Nekrologi dzienników pierwszy raz z całą świeżością wyrazu formułowały przed światem jego zasługi; pogrzeb zaś stał się manifestacją narodową.

Pogrzeb w dniu 15 marca wraz z nabożeństwem w kościele św. Krzyża, mowami i defiladą delegacji, składających wieńce na grobie powązkowskim, był manifestacją narodową, świadczącą chlubnie o moralnej organizacji

społeczeństwa. Wzięły w nim udział delegacje ze wszystkich dzielnic Polski, nadesłano poza tem na ręce rodziny mnóstwo telegramów kondolencyjnych, z wieńców ułożono wysoką mogiłę. Cały niemal kraj szedł za trumną tego człowieka, mało jej dotąd znanego, bardzo oględnie darzonego przez los za życia, a tak skromnego, że chyba nie odważył się nigdy powiedzieć sobie: *non omnis moriar*.

Urodził się w Lubelskiem we wsi Bystrzejowicach 17 stycznia 1854 r., tam się też chował w dzieciństwie *). Kolebką jego był tedy „szlachecki” dwór wiejski. Dziad jego, Jan Popławski, gospodarzył na dobrach znacznie większych niż ojciec. Należały do niego Uchanie, które potem zamienił na Bystrzejowice i Kawęczyn. Ojciec Wiktor, ożeniony z Ludwiką Ponikowską, pozostawił trzech synów: Lucjana, Jana i Władysława, oraz córkę Matyldę. Dzieci te majątku już żadnego nie odziedziczyły. Zdołały zaledwie wychować się na wsi w tradycji dworu wiejskiego, a nawet w zbytkach. W chwili, gdy miały właśnie wejść w życie, ojca spotkała zupełna ruina majątkowa. Pozostawione swemu losowi, dobijały się stanowisk prawem proletarjackiem.

*) Ob. przedmowę do „Pism politycznych” J. Popławskiego. Kraków 1910. Opowiadania siostry i żony.

Dzieje: młodości Jana Popławskiego rzucają światło na drogę jego życia dalszego i uwypatniają jego sylwetę duchową. Z tego, co się wie o jego młodości, wynika, że wyrósł z żywej gleby kultury historycznej, bogato uposażony w zdolności i talenty, ale wyrósł pomimo to w pewnym znaczeniu dziko. Warunki domowe tak się ułożyły, że rozwijał się swobodnie według własnych instynktów, nie odgradzany od wpływu atmosfery dziejowej, bardzo podówczas pouczającej. Nikt go od dzieciństwa nie krępował powiagakami. Powierzony kobietom, matce i ciotce, mającym wiele dla niego słabości i ustępującym mu z drogi, zwolniony od ucisku indywidualności ojcowskiej, który wychowaniem dzieci mało się zajmował, nie miał w sobie nic maniery sztucznego wychowania, kształtującego dusze dzieci tego środowiska na całe życie według modelu konwencjonalnego. Miało to wychowanie i złe strony, które później sam odczuwał. Pozostawiony naturalnemu rozwojowi bez uznawania przymusu zewnętrznego i form, rozwinał w sobie bujnie dary życia wewnętrznego, ale zbywało mu potem zawsze na umiejętności życia praktycznego, zwłaszcza towarzyskiego. Nie umiał nigdy potem łączyć harmonicznie dwu światów — wewnętrznego i zewnętrznego życia osobistego. Pomimo wysokiej kultury nieporadny był i bezbronny w własnych sto-

sunkach codziennych ze światem zewnętrznym. Od dzieciństwa wyłamywał się z więzów, dążąc w kierunku najszerzej autonomii wewnętrznej. Im więcej zagłębiał się we współżycie duchowe ze społeczeństwem, jako istnością zbiorową, tem dotkliwszy stawał mu się przymus obcowania z otoczeniem przypadkowym. Obcować mógł tylko z ludźmi, którzy mu przyjemność robili swoją osobą, z ludźmi odpowiednimi duchowo. Wśród przyjaciół tylko, a w ich doborze był wybredny, mógł całkowicie być sobą: wśród obcych zamykał się lub tracił pewność siebie. Stąd — nieśmiałość towarzyska Popławskiego obok odwagi w życiu publicznym, jego skromność osobista, granicząca z bojaźliwością, obok surowości obejścia i nieraz napastliwości polemicznej, do której się nieraz uciekał dla pokrycia jedynie nieśmiałości. Przymus towarzyski onieśmiał go, odbierał mu swobodę ruchów. Mniejsza o stosunki salonowe, których łatwo uniknąć; ale w życiu politycznym wynikać stąd musiały dla Popławskiego trudności, które go męczyły i nie pozwalały mu zawsze rozwinąć osobiście działalności, którą sam inspirował. Stąd też poszło, że nigdy zewnętrzne stanowisko Popławskiego nie odpowiadało tej roli, jaką istotnie w życiu społeczeństwa odgrywał.

W łączności z tem zjawiskiem objawiało się zaniedbanie własnej osoby w życiu praktycznem. Popławski wyrabiał w sobie jedną kategorię potrzeb duchowych — myślenia za zbiorowość; niewątpliwie o tym kierunku rozwoju umysłowego zdecydowały nauki w dzieciństwie odebrane wprost z życia — z wypadków 1863 roku i ich następstw. Właściwa naturze jego kontemplacyjność przy żywości odczucia uczyniła chłopca wcześniej człowiekiem dojrzałym w pojmowaniu duchowości narodowej. To, co tym terminem określam, jest dorobkiem starych kultur, sferą niejako nadorganicznego życia duchowego w jednostkach, nałożonych do odpowiedzialności za byt zbiorowy.

Ten zawiązek czucia narodowego objawił się w umysłowości Jana Popławskiego wcześniej i głuszył w nim osobowość jego własną. W kierunku rozwoju tego czucia w dalszem wychowaniu szedł za instynktem, sposobiąc się na organ wyłączny ducha zbiorowego, na człowieka, którego nazywają „urodzonym publicystą”. Temu kierunkowi rozwoju podporządkowywał wszystkie inne uzdolnienia i potrzeby swoje, upośledzając przez to nieraz narządy, potrzebne do walki o los osobisty. Zgłuszył więc w sobie nie tylko instynkty towarzyskie, o czem wyżej mówiłem, ale także instynkt samozachowawczy.

Szczęściem jego w latach późniejszych, szczęściem zresztą przez niego zapracowanem, było to, że miał koło siebie zawsze oddanych przyjaciół-współpracowników, którzy o niego dbali, nieraz po ojcowsku. On sam nie umiał wyrąbywać sobie miejsca na świecie tyle, ile potrzeba do egzystencji materialnej, a nawet moralnej.

Duch czasu — to wielka szkoła wychowawcza. Gdyby to dziecko wieku o jedno pokolenie wcześniej przyszło na świat, jakżeby inaczej kształtowała się w nim ta sama umysłowość! Pomyślmy tylko, że za listopadowego powstania, w czasach budzenia się romantyzmu ten sam umysł ze swoim talentem poszedłby drogą poezji. Ten umysł nie wnikałby głęboko w układ organizmu społecznego i w jego funkcjonalność; ufny w potęgę siły zbrojnej dbałby o stworzenie atmosfery poetyckiej, podatnej na hasła walki, a na terenie politycznym — o wytworzenie takiej lub innej kombinacji zagranicznych pomocy. Inaczej świat się przedstawiał oczom Jana Popławskiego, gdy go zaczął rozumieć. I warunki materialne życia narodowego były inne i sposób patrzenia był inny.

Był dzieckiem epoki romantycznej; i jego obowiązywał ten sam klucz psychologiczny: mierz siły na zamiary. Ale co innego wypadało tym kluczem teraz otwierać, a przeto i odmienną metodą.

II.

Po powstaniu 1863 r. waliły się resztki struktury samorządnej w zaborze rosyjskim. Gospodarował Milutin z Komitetem zarządzającym, niwelując odrębność Królestwa, aby ten kraj domknąć centralistyczną klapą państwowości rosyjskiej, tak, żeby nigdy już Polak głowy tu nie podniósł. W ciągu kilku lat skasowano Radę Stanu, Radę Administracyjną i Komisje, pełniące rolę ministerjów krajowych. Popławski zaledwie zdążył opuścić szkołę średnią, kiedy wprowadzono i tam język rosyjski. Nie było już tradycji wojska polskiego, ani nadziei na legjony, ani rachub na wytworzenie sejmu na emigracji, apelującego do mocarstw. Nie było już miejsca na poezję, ani nawet tchu na nią. Myśl społeczeństwa, obrana z wszelkiego polotu, zgębiona, zamknięta w granice ścisłej legalności, zaczęła, szukając dla siebie ujęcia (raczej mechanicznie, niż z wielkiego programu), pracować nad sposobami uratowania materialnego bytu. Był w tem instynkt narodu doświadczonego niedolą, opuszczonego, któremu wszelką broń polityczną z ręki wytrącono, instynkt samozachowawczy, podsuwający narodowi program samopomocy. Program pracy organicznej, niejasno ze strony politycznej formułowany,

zgasił przed sobą słońce dla niepoznaki i sam się zgubił w mrokach.

Historycy widzą w tej dobie niejako chorobę, pochodzącą z przesycenia romantyzmem i wielką polityką. Zgaszono ideę niepodległości polskiej, aby odwrócić od niej uwagę, aby dzieci o niej zapomniały, aby raz był wreszcie spokój. W istocie jednak zgaszono dlatego, że już oczy wypłakane i przerażone patrzeć w tę ideę nie mogły.

Praca organiczna, jak wiemy ze świeżej tradycji, poszła na manowce. W mroku brano środek za cel; pracę nad dobrem materialnem ogłoszono za bohaterstwo, gdy w świecie normalnym jest ona obowiązkiem dnia, podporządkowanym pod zadania wyższe. Czyniło się i mroczno i duszno. A nielada trzeba było wzroku, aby w tych warunkach dojrzeć drogę wyjścia, jakiś punkt na społeczeństwie, gdzieby się dało zaszcześcić „romantyczną” ideę. Ale tu przypomina mi się dawny Janek, który w ciemnym pokoju bystrzejowickim ku zdumieniu obecnych wypatrywał obecność dziadka. I tu, w tej ciemnej dobie, dopatrywał się on wzrokiem wewnętrznym obecności dziadów swoich; zmysłem swoim twórczym wypunktowywał we współczesności szlak ideału historycznego.

Stosunki w kraju pogorszyły się od r. 1883. Po Albedyńskim, który robił nadzieję poprawy

stosunków administracyjnych w Królestwie, nastąpił Hurko z systemem bezwzględnej rusyfikacji i z Apuchtinem do spraw szkolnych. Ucisk wywołał odpowiednie skutki wewnątrz społeczeństwa polskiego. Wyrastała w górnych warstwach wśród plutokracji i arystokracji partja ugodowa ze Spasowiczem, jako inspiratorem politycznym na czele, a organ jej „Kraj”, założony w Petersburgu 1882 r., stał się tem niebezpieczniejszy, zwłaszcza dla krajów zabrzanych, dla których głównie był przeznaczony, że znalazł się pod względem wydawniczym i cenzuralnym w warunkach daleko dogodniejszych, niż prasa warszawska. Popierany przez ludzi zamożnych współzawodniczyć mógł łatwo bogactwem nakładu z ubogą naogół prasą warszawską, a na domiar poruszać mógł tematy polityczne, których z zasady cenzura warszawska dotyczyć nie pozwalała. Prasa polska, nie mająca zgola możliwości prostowania opinii przez „Kraj” szerzonych, znalazła się w opłakanem położeniu. W sferach patriotycznych ta właśnie okoliczność sprawiła, że „Kraj” ze swemi ideami był znienawidzony, uważano bowiem za rzecz niemoralną z jego strony wyzyskiwanie uprzywilejowanego stanowiska wobec zakneblowanego społeczeństwa. „Kraj” w Warszawie stosunkowo mniej był upowszechniony, niż na Litwie i Rusi. Aby wpływ jego na Królestwo nadsztukować, zało-

Miejska Biblioteka Publiczna

BIBLIOTEKA
Gimnazjum D-ra S. Gutmana

Pisarze

polityczni

17

w Białymstoku

no w Warszawie filjalną „Chwilę” (1885) pod redakcją Walerego Przyborowskiego. Położenie stawało się tem gorsze, że prasa warszawska, pozostająca przeważnie w rękach kapitalistycznych przedsiębiorców, nie czyniła zbytnich usiłowań, aby rozpieścić ramy przepisów cenzuralnych. Owszem, współzawodnicząc w lojalności wobec cenzury, stawała się pochyłem drzewem, na którym rozparli się wygodnie coraz bardziej rozzuwalani cenzorowie.

Na drugim biegunie społeczeństwa rodziły się pod tym uciskiem usiłowania socjalistyczne i anarchistyczne. Przypomnieć należy, że w r. 1882 powstała organizacja „proletariat” (Waryński), głośna z aresztowań w latach następnych i z wielkiego procesu (1885), w którym sześć osób na śmierć skazano. Na jakie próby ideowe socjaliści brali społeczeństwo, świadectwem są dokumenty z owych czasów w postaci odezów.

Trzeba sobie wyobrazić Popławskiego, tego z Bystrzejowic, z umysłem nawskroś historycznym, z kulturą uczuć, obejmujących istotność narodową, jako organiczną całość z życiem jednostki, tego Popławskiego, który na ławie uniwersyteckiej wprzął się już do działalności patriotycznej i za nią cierpiał zesłanie, — trzeba go sobie wyobrazić reagującego na te dwa ruchy: ugodowości i rewolucji — oba godzące z założenia lub w konsekwencji w elementarny

interes narodu polskiego, jako odrębnej istności politycznej. Pierwsi wprowadzali Polskę „w środek państwa”, drudzy w środek narodu rosyjskiego. Ogół zaś, pozostający bez przewodnictwa, bez programu, a nawet bez wiary, w takie tylko wsłuchiwać się mógł hasła polityczne.

Wyrosła już była wtedy młodzież popowstańcowa, wychowana w szkołach, które jej odcięły wszelki widok na przeszłość narodu. Ogół był zdeorganizowany jako naród. Na ustach zamarła tradycja; starsi, przerażeni skutkami powstania, sami zdezorjentowani, zacięli się w milczeniu. Do kraju, strzeżonego pilnie na kordonach, nie dochodziły żadne dźwięki. Oprócz domów zasobniejszych po wsiach, mniej splondrowanych, ogół ognisk w sferach oświeconych był w popiołach. Co było literatury dawnej, zda się spalono własnowolnie ze strachu, pochowano. Nigdy bodaj braki oświaty narodowej i piśmiennictwa nie dały się odczuć tak dotkliwie w sprawie ciągłości historycznej, jak wówczas. Edukacja, zataczająca coraz szersze kręgi, powołała do szeregów inteligencji ludzi, z których każdy był Robinsonem Kruzoem w swoim świecie duchowym. Zaczynać trzeba było dzieje na nowo, poczynając od elementarza narodowego. Jest z tego czasu powieść posępna Żeromskiego „Szyfrowe Prace”, osnuta na prawdziwych sto-

sunkach w Kielcach; z niej można mieć pojęcie, z czem szedł ogół młodzieży do Warszawy.

Popławski dał się poznać tej młodzieży jako publicysta, pisujący w „Prawdzie”. To był jego pierwszy warsztat dziennikarski. Zimnem, księżycowem światłem rozumów europejskich świecił tutaj Aleksander Świętochowski, pyszny swoją wiedzą formalną dialektyk, a zwłaszcza dumny z tego, że życie realne nie sięgało stóp jego świata „Prawdy”. Gdyby nie wiara, że prawo myślenia wyczerpuje dziedzinę życia duchowego, jako jego synteza, Święt. nie byłby pewno brał się do publicystyki, bo z życiem realnem niewiele chciał mieć wspólnego. Zapytany o wiarę swoją w Polskę, mógł jedynie odpowiedzieć, że kryterjum jej istnienia jest jedno: *cogito ergo sum*. „Prawda” jednak była czasopiśmie także społecznym; pisali w niej, tak samo jak i w „Przeglądzie Tygodniowym”, nie tylko filozofowie; szermierze nowych idei pracy organicznej, z metody myślenia pozytywiści dali tu sobie schadzki. O legitymacje polityczne nie pytano w redakcjach; dzielono się na obozy według ogólnych prądów filozoficznych. Potrochu tedy między liberałów różnych odcieni dostawali się i pionierowie socjalizmu, mający zresztą najwięcej swobody w dodatkach „Przeglądu Tygodniowego” (Krusiński).

Popławski stykał się w „Prawdzie” ze wszystkimi odcieniami ruchu umysłowego „postępowego”. Temu ruchowi zawdzięczał nałóg krytycyzmu, a nawet — powiem więcej — zawdzięczał metodę pozytywistycznego traktowania faktów jako materiału indukcyjnego. Niczego nie mijał umysł jego bez spożytkowania pierwiastków dodatnich na rzecz własnej umysłowości; a siła jego umysłu, rzecz można, genialność, polegała na tem, że żadnemu cudzemu prądowi nie dał się porwać, każdy umiał opanować, zanalizować, oczyścić krytycznie i z największą prostotą wcielić we własną budowę. Sądzę, iż atmosfera pracy organicznej przyczyniła się niemało u Popławskiego, że tak jasno rozumiał pracę w społeczeństwie na wszystkich polach i tak świetnie widział jej całokształt w organicznym związku. Pozytywizm wraz z zasadą pracy organicznej ugruntowały w nim metodę realnego myślenia o sprawie narodowej i dały pośrednio początek programowi demokratyczno - narodowemu, którego wspaniała u podstaw koncepcja będzie po wszystkie czasy chwałą Popławskiego.

Pobyt paroletni w Rosji na zesłaniu był też dla niego szkołą. Nietylko dla tego, że nauczył się — że tak powiem — Rosji, co mu będzie wielką pomocą w publicystyce; zapoznał się tam także z ruchami rewolucyjnymi i literaturą swo-

istego ruchu demokracji rosyjskiej, znanej pod nazwą „narodniczestwa” (chłopomaństwa). Pewien czas — jeszcze w pierwszych latach „Głosu” — można było na nim spostrzegać wpływ autorów, jak: Uspienski, Michajłowski, Engelhardt i Sałtykow (Szczedryn), których pisma (w rocznikach miesięcznika „Oteczestwiennye zapiski”) były długi czas najulubieńszą lekturą młodzieży rosyjskiej. Wydaje mi się, że ta nieco naiwna, ale żywa, na realnym gruncie dokonywana robota, więcej znacznie dała mu do myślenia, niż programy „Proletariatu” lub siostrzanej „Narodnej Woli”. Jedną tylko zasadą ruchu socjalistycznego: „uświadomienie mas” mogłaby mieć znaczenie nowości dla niego, gdyby nie znane mu dobrze tradycje Tow. demokratycznego z lat 1834 — 1846, spuścizna nierównie wyższej kultury społecznej.

Popławski stykał się z natury rzeczy z ruchem socjalistycznym bardzo blisko, bo wogóle było wtedy w Polsce blisko do siebie wszystkim, którzy cokolwiek na terenie politycznym robili. Jak wspomniałem, w sferach literackich nie czyniono rozróżnień politycznych między piszącymi, ogół zaś tak był zdezorientowany w rzeczach polityki, że niczemu się nie dziwił i niczem się już napozór nie wzruszał. Socjaliści uskarżali się na obojętność, z jaką społec-

czeństwo polskie w r. 1885 przyjęło ciężki wyrok na sprzysiężonych w „Proletariacie”, ukuto opinię wspólną z rewolucjonistami rosyjskimi, że społeczeństwo polskie niegodne jest własnego ruchu socjalistycznego, jako zbiorowisko gnijące szlachty i burżuazji. W kolonjach uniwersyteckich w cesarstwie zaczęła się nawet ucierać opinia, że szanujący się rewolucjonista polski wyprzeć się powinien pochodzenia swego. Zналиśmy też wielu radykałów w Kijowie i Petersburgu, którzy wyrzeczenie się tradycji i języka polskiego uważali za obowiązek, płynący z programu. Naogół jednak społeczeństwo polskie, pogrążone w apatii, nie zajmowało się zgoła żadnym ruchem. I trzeba powiedzieć, że „Proletariat” na tem tylko skorzystał; na uświadczeniu politycznem warstw oświeconych więcejby stracił, niż zyskiwał na swoim uświadczeniu ludu. Gdyby nie ten brak różniczkowania myśli politycznej, jaki wówczas istniał, gdyby nie wsparcie ze strony sympatyków, socjaliści nie osiągnęliby i tego wpływu, jaki sobie zdobyli przed upadkiem „Proletariatu” w r. 1886.

III.

Rok 1886 był momentem przesilenia tej niemocy, w jaką społeczeństwo polskie popadło od powstania 1863 r. Myśl polityczna zaczęła

napowrót kielkować; znalazły się umysły twórcze, które się wzięły z odwagą do uprawy długoletnich ugorów lub zgoła nowizn. Zaznaczę tylko fakty: 1 stycznia 1886 r. zaczął wychodzić we Lwowie pod redakcją Bolesława Wysloucha „Przegląd Społeczny”, w Paryżu na emigracji, ale dla kraju, założono związek polityczny pod nazwą „Ligi Polskiej”, której pierwszem zadaniem było przysposabianie i skupianie wszystkich sił narodowych celem odzyskania niepodległości Polski. W związku z tą organizacją, która poprzedziła późniejszą nieco, realniej pojętą, a utworzoną w kraju „Ligę Narodową”, pozostaje broszura Z. Miłkowskiego „Rzecz o obrońnię czynnej i skarbie narodowym”, która zrobiła w Królestwie wielkie wrażenie.

W październiku tegoż roku powstaje w Warszawie tygodnik „Głos”. Początek był dość mętny ze względu na mieszany skład założycieli. W następnym wszakże roku wyklarował się w nim już i ton i kierunek. Był to organ polityczny, właściwie biorąc, Jana Popławskiego. Tutaj dopiero zarysowała się w całej pełni jego indywidualność publicystyczna.

Nie mam zamiaru kreślenia dziejów przewrotu umysłowego, jakiego dokonał „Głos”. Jeżeli głębiej poruszyłem zagadnienia środowiska, w którym zaczął pracować Popławski, to tylko dla tego, aby uwydatnić negatywnie trud jego

umysłowy, potrzebny do opanowania sytuacji i przezwyciężenia oporu epoki ¹⁾). A tem mniej mam potrzeby charakteryzowania ośmioletniego okresu istnienia „Głosu”, że jest on ze wszystkich momentów życia Popławskiego najlepiej opracowany. O roli, jaką „Głos”, a w nim ten właśnie publicysta odegrał, pisał już Piotr Chmielowski w swoich dziejach literatury lat ostatnich, doskonałą rozprawę o tych czasach Popławskiego zawdzięczamy znanemu historykowi dr. Adamowi Szelańskiemu ²⁾), a jeden z najbliższych przyjaciół i towarzyszy pracy Popławskiego od początku istnienia „Głosu”, Józef Hłasko, opisał i scharakteryzował pracę ówczesną jego w sposób wyczerpujący w przedmowie do dzieła pośmiertnego Popławskiego „Szkice Literackie i Naukowe” ³⁾). Na krótko przed śmiercią Popławskiego ogłosił o nim rozprawę Bol. Lutomski ⁴⁾).

Aresztowanie członków redakcji „Głosu” w r. 1894 nastąpiło wskutek manifestacji kwiet-

¹⁾ O pracy Popławskiego w „Głosie” pisałem w „Przeglądzie Wszechpolskim”. Poznań 1922, III w artykule „Kasprowicz i Popławski w r. 1887”.

²⁾ Artykuł pt. „Jan Ludwik Popławski w latach 1887—1894”. „Ateneum Polskie”, Lwów 1908, wrzesień, od str. 63.

³⁾ Warszawa 1910, E. Wende i Sp.

⁴⁾ „Przegląd Narodowy”, Warszawa 1908.

niowej, urządzonej w rocznicę Kilińskiego. Popławski w tych manifestacjach (pierwsza od czasu powstania odbyła się 3 maja 1891 r.) widział środek na uspione instynkty patryotyczne, na owe impoderabilja, którym przyznawał pozytywne znaczenie. Sam uniknął szczęśliwie aresztowania i wyjechał do Lwowa na wystawę krajową.

Denuncjowany podobno przez słynnego z pamiętników szpiega Wiszniewskiego, po powrocie ze Lwowa wtrącony został do cytadeli. Udało go się uwolnić za kaucją w r. 1895. Wtedy właśnie wskrzeszony „Głos” zaczął wychodzić nanowo pod redakcją Z. Wasilewskiego. Popławski w wielkiej przed cenzurą tajemnicy pisywał we wznowionym „Głosie” parę miesięcy artykuły wstępne, oczekując na wyrok. Wobec złego obrotu sprawy, przyjaciele namówili go w ostatniej chwili, aby się nie poddał nowym katuszom zesłania, ile że za kordonem praca jego była potrzebna.

Popławski, ulegając namowom, emigrował potajemnie do Galicji. W zimie 1895 r. osiadł we Lwowie i tu pozostawał lat jedenaście.

Odosobniony od pnia swojej dotychczasowej działalności, mało znany w Galicji, nie był jednak owym emigracyjnym poetyckim liściem, skazanym na tułactwo i nostalgię, a nie mającym przed sobą nic prócz rozkładu. Dla Popławskiego nie było na polskiej ziemi kordonu; wszę-

dy, gdzie polska mowa była i narodowy interes istniał, on był u siebie. Nieraz nawet powtarzał to, kontrolując swoje uczucia, że nigdzie w Polsce nie czuje się obco. Górował bowiem w naturze jego dar, który go wyniósł na wyżyny zasług w społeczeństwie — dar przejmowania się interesem życia zbiorowego. Nie jak liść, ale jak dojrzałe nasienie z kwiatu, padł tu na ziemię galicyjską, przyjął się i głęboko zapuścił korzenie.

Działalność Popławskiego w Galicji wiąże się z historią „Przeglądu Wszechpolskiego”. W r. 1893 Roman Dmowski zesłany był do Rosji za „przestępstwa” polityczne, które popełnił będąc współpracownikiem „Głosu” i towarzyszem pracy Popławskiego. Popławski, jak wspomnieliśmy, wkrótce zasiadł w cytadeli. Dmowski podał podówczas myśl założenia za kordonem stałego organu, któryby miał za cel jednoczyć moralnie wszystkie ziemie polskie, budzić myśl polityczną i organizować opinię publiczną w zaborze rosyjskim. Dmowski ofiarował się wyjechać za kordon i zorganizować takie wydawnictwo, o ile będzie miał zapewnione współdziałanie Popławskiego, gdy opuści cytadelę, wskazywał przytem, że w danym położeniu politycznym byłoby trwonieniem sił pozwolić ludziom tak wybitnym i potrzebnym, jak Popławski, jechać na kilkoletnie zesłanie do Rosji.

Dmowski w lutym 1895 r. przybył do Lwowa, który wybrano na siedzibę wydawnictwa. Niebawem przybył do Lwowa Popławski, aby dzielić z nim pracę redakcyjną.

Od Nowego Roku 1896 pismo rozszerzono i od tego czasu pozostawało ono pod wspólną redakcją Dmowskiego i Popławskiego. Od 1 stycznia 1898 roku, kiedy Dmowski wyjechał na czas dłuższy za granicę, wyłącznym redaktorem pisma został Popławski i prowadził je do r. 1902. Jednocześnie od 1 października 1896 r. prowadził „Polaka”, miesięcznik dla ludu w zaborze rosyjskim.

Od początku r. 1899 „Przegląd Wszechpolski” został przekształcony z dwutygodnika na miesięcznik. W r. 1901 Popławski wspólnie z Józefem Hłaską, najdawniejszym współtowarzyszem pracy w starym „Głosie”, wziął na siebie wydawnictwo „Wieku XX”, pierwszego dziennika demokratyczno-narodowego, a wkrótce potem (w marcu 1902 r.) przeszedł wraz z Hłaską do wydzierżawionego przez stronnictwo „Słowa Polskiego”, którego kierownikiem politycznym był do końca r. 1906.

Popławski zaciągnął się w Galicji do pracy lokalnej. Był to pierwszy, jakiego znałem, Polak, zasługujący na nazwę „wszechpolaka”. Nie miał w sobie nic kordonu. Podczas gdy w psychice społeczeństwa kordony przez sto lat wytwor-

rzyły głębokie ślady, wpiły się niejako w ciało, tamując swobodny krwi obieg i wytwarzając charakterystyczne znamiona lokalne w umysłowości, Popławski wyglądał tak, jakby przyszedł do nas z przed rozbiorów, skądś z dworu królewskiego, ogarniającego całokształt interesów Rzeczypospolitej. Przyniósł z sobą kronikę historyczną Polski, doskonałe zrozumienie jej sensu historycznego, a nadto poczucie ustrojowe Polski, nietylko znajomość jej interesów obecnych w każdej dzielnicy i w każdym zakątku. W Galicji po paru latach był już jak u siebie, jak w Warszawie.

Potrochu dokonywał się w pracy naturalny podział. Dmowski pozostał z „Przeglądem Wszechpolskim” na terenie spraw zaboru rosyjskiego, Popławski zaś, nie zarzucając współpracownictwa z nim, organizować począł życie polityczne w Galicji. „Wiek XX” był przygotowaniem terenu do przyszłego stronnictwa. Zatem poszło założenie „Ojczyzny” dla ludu, potem wskutek nadarzających się okoliczności — objęcie „Słowa Polskiego”.

W „Ojczyznę” Popławski włożył wiele duszy. Wierny swym zasadom wychowawczym, wziął się pracowicie do elementarza narodowego i uczył lud od początku historii polskiej i zasadniczych obowiązków względem Ojczyzny. Tutaj pracował z nim Piotr Panek, wyszkolony już

przez Popławskiego w Warszawie, gdzie też nie minął go „kurs dopełniający” w cytadeli. W piśmieku tem nie zaciekał się Popławski z ludem w „wielką” politykę miejscową, ale nawiązując zasady moralne do stosunków konkretnych, wyjaśniał ludowi galicyjskiemu jego posłannictwo demokratyczne odradzania kraju nowemi pędamy z gleby narodowej. W Galicji rozpolitykowanej, a wyzutej z poczucia narodowego, podzielonej na stronnictwa według klas społecznych i żyjącej ambicjami tylko stronnictwo-klasowemi, działalność Popławskiego zdawała się padać na beznadziejną epokę. A jednak potrafiła ona wydobyc z chłopca „głos krwi polskiej”.

Dodatknie rezultaty posiewu podniecały Popławskiego; widział w nich potwierdzenie swojej najgłębszej wiary w przyrodzone prawo idei narodowej. Z radosnem uczuciem stwierdzano, że włościanin galicyjski zdolny jest podporządkować interesy klasowe ogólnym i że bynajmniej nie trzeba go kupować dla sprawy narodowej. „Ojczyzna” wytwarzała po wsiach generację chłopów uobywatelonych, stających do działalności politycznej nie z interesu klasowego, lecz z obowiązku obywatelskiego. Ten rys zasadniczy nowego chłopca wyróżniał go jak arystokratę z pośród rozjudzonego politycznie tłumu, któremu wmówiono los chamstwa i niewolnictwa z tradycjami r. 1846.

Na ten sam model, co chłopci, urobione było całe społeczeństwo galicyjskie. Jeśli w Królestwie wskutek reakcji i szerzonego teroru wyparto się „imponderabiljów” politycznych, to tutaj, można powiedzieć, wyschły one w swych źródłach po umiejętnem zdrenowaniu społeczeństwa przez rząd austriacki i kulturę niemiecką. Pozostały zaledwie tradycje form życia narodowego i te formy jedynie społeczeństwo manifestowało od święta. Frazeologia i obrzędowość obchodowa głuszyły w stronnictwach resztę sumienia narodowego. Obóz konserwatywny, rządzący w kraju, zohydzony nie dla tego, że szedł na rękę każdego rządu w państwie, wyznawał trójlojalizm i uszczuplał autonomję, lecz że nadużywał rządów dla celów osobistych; demokratyzm, przerodzony w głupkowaty liberalizm bez treści politycznej, podległy wpływom żydowskim i socjalistycznym; ludowcy na manowcach demagogji; socjaliści zawładnięci przez żydów, zrzeszeni z partjami analogicznymi niemieckimi w Austrii i Niemczech, — wszystko to, żyjące w walce lub w kompromisach i rwące ku sobie szczupły zasób dobra publicznego oraz przywileju rządzenia, — oto obraz polityczny Galicji. Konserwatyści reprezentowali na tem targowisku interesy ziemiańsko-szlacheckie, demokraci — miejskie, ludowcy — ludu wiejskiego, socjaliści — proletariatu miejskiego. Cała

powierzchnia życia publicznego rozebrana była doszczętnie; na politykę narodową nie było miejsca. Można więc sobie wyobrazić, co się działo, gdy w r. 1902 zjawili się w „Słowie Polskiem” demokraci narodowi i zażądali dla siebie drogi rozwoju.

Popławski żywił obawy, czy nie zbyt wielki warsztat dostaje się demokracji narodowej w postaci „Słowa Polskiego”. Pomimo bogatej wyobraźni politycznej nie widział możliwości w tych warunkach bez zorganizowanego stronnictwa brać w rękę organu tak rozpowszechnionego i prowadzić go wbrew opinii całego niemal społeczeństwa. Niebezpieczeństwo istotnie było wielkie. Należało przyspieszyć organizowanie stronnictwa, co nie było rzeczą łatwą wobec braku dostatecznego zastępu ludzi, obeznanych z metodą myślenia „wszechpolskiego”. Posiadanie zaś wpływowego organu stwarzało fakt, który demokrację narodową wprowadzał na arenę publiczną, obarczając ją odpowiedzialnością. To był epizod niezgodny z metodą indukcji u Popławskiego; „Słowo Polskie” stało się poniekąd dedukcyjnem założeniem, do którego należało czempredziej dorabiać podstawy w życiu. Popławski się wahał, walczył w sumieniu, a decyzję utrudniała okoliczność, że miał swój „Wiek XX”, wypracowany organicznie, od małego, in-

dukcyjnie, warsztacik, do którego wielce się przywiązał.

Mieliśmy wówczas za sobą jedynie pewną część młodzieży uniwersyteckiej w Galicji, w której Popławski wielkie nadzieje pokładał, a z którą z Warszawy byliśmy w stosunkach. Nie było to jednak oparcie pewne. Duch separatyzmu klasowego przeżarł Galicję zbyt głęboko, aby mogła dojść odrazu do pokolenia zdrowego, wyrastającego bezpośrednio z głębi narodowej z taką bujnością, jak to się działo w Królestwie i z takim oddaniem się sprawie. Młodzież galicyjska, wychowana w tradycjach klasowych, ogarnięta sama tendencją stanowienia klasy w społeczeństwie, zadawałająca się polityką własną, opartą na sile stowarzyszeń, a rozpierającą ramy życia szkolnego trybem pajdokratyzmu — po wystąpieniu ze stowarzyszeń rozlokowała się po obozach usankcjonowanych już przez rząd i opinię.

Właściwie stronnictwa galicyjskie z różnorodną na pozór prasą, pomimo hałasu opozycji, znajdowały się wszystkie (z chwilowymi wyjątkami) w rzeczach polityki krajowej i narodowej pod wodzą rządu, bardzo czujnie przestrzegającego, aby stronnictwa nie przekraczały w polityce powierzonych im granic interesów klasowych. Rząd rozporządzający prasą lwowską, która cała pozostawała na jego usługach, mógł na skinię nie komenderować działalnością stronnictw i opi-

nją, aby na Demokrację Narodową nie było miejsca.

Rozpoczęła się tedy nieubłagana walka o „koncesję” na nowe stronnictwo. Stronnictwa porozumiały się zgodnie z rządem, aby nie odstępować w Galicji ani jednej piędzi ziemi, ani jednej duszy dla obcokrajowców przybyszów. Polityka narodowa, wchodząca w życie jako nowy czynnik polityczny, musiała sobie torować drogę przebojem, wywalczając „koncesję” u opinii publicznej.

Jak znaczna była różnica w poziomach politycznych między dzielnicami, Popławski mógł miarkować po tej choćby okoliczności, że ruch społeczno-narodowy tu i tam jednocześnie zaszczipiony („Przegląd Społeczny” i „Głos” w roku 1886) w 16 lat potem znalazł się w Galicji na tak rozbieżnej drodze, iż wypadło z nim walczyć, jak z każdym ruchem odśrodkowym, przez rząd austriacki popieranym.

Program polityczny stronnictwa Demokratyczno-Narodowego wyrósł z ziarna przez Popławskiego wyhodowanego, z ziarna owej dwuidei narodowo-społecznej o wzroście sił narodu.

Owoce pracy Popławskiego na terenie galicyjskim w świeżej są pamięci. Pokazało się, że z czuciem żywiołowym kierunku narodowego łączył on doskonale praktyczny zmysł taktyka politycznego. Artykuły Popławskiego w „Słowie

Polskiem" od marca r. 1902 do końca 1906 roku torowały w kraju drogę Demokracji Narodowej, formującej się wówczas pod jego kierunkiem w stronnictwo, a wartości ich przedmiotowej nie śmiał odmówić im nikt w najbardziej wrogiem stronnictwie.

Powołany z powrotem do Warszawy, udał się tam jak żołnierz na posterunek, aby stanąć przy R. Dmowskim, z którym żył w najściślejszej przyjaźni, a któremu ufał, iż najlepiej sprawy wielkiego stronnictwa w kraju i politykę narodową w Dumie poprowadzi. Powrócił do dawnego warsztatu, ale w jakże odmiennych warunkach!

Pomimo wytężonej pracy na niwie galicyjskiej Popławski nie stracił był ani na chwilę z oka innych dzielnic. Słowo jego było do końca miarodajne zarówno w ks. Poznańskim, jak i w Warszawie. Śledził bacznie poruszenia trzech mocarstw zaborczych, a życie polityczne Rosji widział ze Lwowa tak przenikliwie, że przepowiedział na rok zwycięstwo Japonii nad Rosją, co się stało w swoim czasie na „Przegląd Wszechpolski” i na „Słowo Polskie” ironiczne docinki ze strony prasy galicyjskiej, ośmieszające jego „sojusze” wszechpolskie z Japonją. Wrócił do Warszawy w czasie, gdy kataklizm na Wschodzie zmusił Rosję do reform wewnętrznych.

Popławski zagubił w sobie prawo życia osobistego, oddając się całkowicie na użytek idealnego centrum mózgowego osobowości narodowej. Wiemy, jak przywiązał się do pracy swojej w Galicji. Dmowskiemu na parę dni przed śmiercią wyznał jeszcze raz, jakby w ostatnim przeglądzie swego losu osobistego, że najlepsze jego czasy były w Galicji, a jednak bez szemrania — choć sterany i chory — szedł za obowiązkiem narodowym do Warszawy, gdzie wypadło mu tak rychło żywota dokonać *).

IV.

Należy przyjrzeć się bliżej indywidualności Popławskiego publicystycznej i osobistej. Jeszcze kiedy pracował w „Prawdzie”, gdzie skrepowany był zespołem inaczej myślącym, artykuły jego wyróżniały się sposobem ujmowania rzeczy; a zwłaszcza nowem zgoła w publicystyce warszawskiej upodobaniem do spraw szarych życia prowincjonalnego i ludowego, któremi prasa nie zajmowała się nigdy. W „Głosie” uwydatniły się następujące zalety pisarza: sposób induk-

*) Do życiorysu J. L. Popławskiego ważnym przyczynkiem jest broszura, wydana nakładem „Akademika” w Poznaniu 1923: „Jan Ludwik Popławski (w 50-ą rocznicę zgonu)”. Są tam rozprawy: R. Dmowskiego, B. Wasiutyńskiego, Z. Wasilewskiego, J. Rembielińskiego, St. Piaseckiego i bibliografia.

cyjny wyciągania prawd publicystycznych, ostrożność uogólniania, ale niezwykła jego trafność, mocne, niedwuznaczne stawianie tez, świadczące o wielkiej odwadze umysłu, ale nade wszystko realny sposób myślenia o sprawach społecznych. Wiązała się z tem widoczna na każdym kroku powściągliwość frazesu.

Była w tem frapująca czytelnika nowość, nieznana nawet w czasach pozytywizmu, zapowiedź walki rzucona publicystyce, wykupującej się z zadań frazesem literackim. Umiano u nas tak prosto i jasno pisać o rzeczach naukowych, niekiedy w referatach polityki zagranicznej, wogóle tam, gdzie piszący znał przedmiot. Publicystyka krajowa w zakresie spraw społecznych, narodowych, a zwłaszcza polityki narodowej była terenem dyletantyzmu literackiego, niczem owa literacka krytyka subiektywna czasów niedawnych, w której gust indywidualny i nastrój szły w zawody z frazesem ssanym z palca.

Odrzuć można było poznać, że jest to publicysta, który wie o czem pisze, który ma prawo pisać, który powinien pisać.

Pierwszy rok w „Głosie” był okresem ogólnych haseł i szukania dróg. Owe rozgłosne artykuły o dwu cywilizacjach — szlacheckiej i ludowej — uważać należy za daninę, złożoną przez Popławskiego wpływom rosyjskim, a więcej jeszcze doktrynom polskiego demokratyzmu ro-

mantycznego z pierwszej połowy wieku. Szybko jednak Popławski osiąga idealną w publicystyce pozycję — własnego pionu. Widać z każdym rokiem wyraźniej, że umysł ten lubuje się w pracy nad społeczeństwem i tak obiektywizuje sobie życie jego, jak uczony przedmiot swojej analizy, lub jak artysta posąg wykuwany. Popławski widział społeczeństwo jako rzecz realną i tak naczyną, dotykającą ze wszystkimi „imponderabiljami”, że odrazą przejmował go widok spekulacji umysłowych, wyprowadzających rację bytu Polski z przesłanek apriorystycznych lub z haseł świątecznych.

Przewrót w publicystyce, dokonany przez Popławskiego, polegał na tem, że odwrócił ją frontem od literatury do życia. Trzeba sobie jasno przedstawić doniosłość tej zmiany pojęć o publicystyce w społeczeństwie, które literaturę oddawna brało za punkt wyjścia i dźwignię rozwoju. Było to stanowisko nawskroś dedukcyjne, odpowiadające całemu ustrojowi życia publicznego, rządzonego z góry przez garstkę, uprzywilejowaną politycznie i kulturalnie. Do niedawna przecież poezja brała na się rolę publicystyki. Tak było za romantyzmu, który wieszczom wyznaczył przewodnictwo narodu, odwołując się do ich wskazań politycznych, jak do ewangelji. Był w tem może dobry instynkt, zapowiadający tem doprowadzeniem systemu do krańca nową epo-

kę, w społeczeństwie bowiem zdemokratyzowanym prawdy życia zbiorowego trzeba brać z dołu, nie zaś apriorystycznie z góry. A poezja romantyczna była jako środek literacki jeszcze najbardziej uprawniona do swej roli publicystycznej, miała bowiem podstawę demokratyczną w naturze swojej: ogarniała cały naród, uświadamiając sobie zgodnie z teorią ówczesną filozoficzną, że przemawia przez nią żywioł poetycki w przyrodzie i w ludzie.

Racjonalistyczny pogląd na świat, przyświecający czasom pozytywistycznym, stał się reakcją przeciwko rządowi poezji. Gdyby pozytywizm był kierunkiem czysto naukowym, nie mógłby zaprzeczyć istnienia instynktów, uczuć, idei i ich znaczenia zupełnie realnego w życiu społeczeństw. Reakcja przeciwko poezji, rządzącej opinią z natchnienia uczuć, reakcja przeciwko polityce uczuć była bardzo pożądana; ale zgoła nienaukowe stanowisko zajął jednostronny pozytywizm warszawski, który zrozumiał tę reakcję, jako zaprzeczenie praw bytu porywom idealistycznym, uczuciom, instynktom. Pozytywizm warszawski, mający pretensję do ścisłości naukowej i przedmiotowości, nie chciał widzieć istnienia tych czynników w organizmie społeczeństwa. I tu wynikły różnice między Popławskim i całą jego szkołą a pozytywizmem i wyznawcami metody „pracy organicznej”. Popław-

ski odkrył przeoczony w zaślepieniu fakt istnienia w społeczeństwie t. zw. *imponderabilia*, stanowiących w życiu narodu równie realny czynnik, jak potrzeby materialne, a nawet w pewnych momentach czynnik główny, jeśli nie jedyny. Popławski za takie realne czynniki uważał: elementarny instynkt narodowy, wolę życia narodowego („głos krwi polskiej”), ambicję narodową, moc ducha, odwagę i t. p., powiedziałbym, nadorganiczne potrzeby duchowe, które się materialnie, utylitarnie i teoretycznie nawet wymierzyć i uzasadnić nie dadzą, które jednak są przyrodzonym faktem i z którymi rozumny polityk liczyć się musi.

Wszystkie wielkie systemy są w gruncie rzeczy proste, ale jest faktem, że tylko niepowszednie umysły mają moc tak prostego stawiania rzeczy prostych. To wyrwanie publicystyki z rąk poetów i półmędrków, wulgaryzujących prawdę naukową, dokonane dzięki Popławskiemu, wyemancypowało publicystykę z literatury. Z publicystyki uczynił on specjalną umiejętność, technikę dobywania na jaw istniejących przedmiotowo potrzeb narodowych ze stanu przedświadości i dawania im wyrazu w kształcie jasnego aktu świadomości.

W ten sposób zaczął Popławski myśl narodową od nowa, przyspieszył moment, że tak powiem, decyzji dziejowej narodu na nową dobę

życia demokratycznego. Dawne formuły i hasła poddał rewizji krytycznej, sprawdzając je przez zestawienie wewnętrzne z realnym, dzisiejszym stanem rzeczy; zrobił to tak, jak czynią dobrzy poeci, gdy zwietrzałe w frazeologii wyrazy i zlepki wyrazów zastępują nowymi choćby gminnymi, aby odpowiadały rzeczywistej treści nowych pojęć, lub zgłębia je odrzucając. Popławski, zanim powziął kampanję z tą lub ową doktryną polityczną, stoczył bój zasadniczy z „literaturą”, z frazeologią wyrazów i doktryn zwietrzałych, nie odpowiadających prawdzie żywej.

Popławski wyprowadził „z dołu”, jak wskazałem, pierwsze założenie nowego programu: poczucie siły narodowej. Drugi fakt ustalony przez Popławskiego, wiążący się z tamtym integralnie, to rozwój samodzielności politycznej i społecznej ludu, dokonywany się współzrędnie z owym rozwojem świadomości narodowej. Zanim zasada ludu w tej koncepcji realnej weszła jako elementarna prawda do katechizmu demokratyczno-narodowego, przejść musiała w pierw walkę. Narodzinom tej idei w „Głosie” towarzyszyły okrzyki zgrozy. Popławski wprowadził ją na porządek dzienny z brawurą, formułując ją z miejsca jako zasadę „podporządkowania interesom ludu interesów innych warstw”. Pojęcie ludu klarowało się w duchu nowożytnym, godnym wielkiej kul-

tury narodu, który miał już swego Mickiewicza i syntezę jego człowieka z ludu, jako jednostki bez formułek i wolnej w duchu.

Ten moment programu narodowego, lud, był glebą, na której Popławski tężył siły, jak przy pługu, całe życie. Na tem polu pracy jego wyrosło pokolenie demokracji narodowej. Tu nowy duch narodowy przyoblekał się w ciało faktu — nowego życia, tutaj słowo stawało się ciałem. Charakter pokolenia, zwłaszcza w zaborze rosyjskim, kształcił się na tej pracy, wymagającej od pracowników męstwa i mozołu.

Popławski zaczął ten ród publicystów, którzy nie rzuca idei w sposobie pomysłu literackiego. Mało tego, że wydobydzie się na jaw ideę, mającą grunt realny, nie wyssany z palca; wygłoszenie takiej idei — obowiązuje, staje się promoterstwem, czynem. Sprawa wkracza w dziedzinę moralną odpowiedzialności za dalsze powodzenie idei, nabierającej przez uświadomienie kształt życia. Głosiciel idei staje się moralnym jej sprawcą, nie tylko intelektualnym; on odpowiada za dalszy jej rozwój, względnie za demoralizację umysłów.

Losem takich twórców bojowników, jak Popławski, jest, że rozwiązywać muszą mimowoli wiele zagadnień, które w nich jak w centrum życia duchowego narodu zbiegają się i unifikują. W takiej publicystyce, jaką uprawiał Popławski,

rozstrzygało się nie tylko zagadnienie granicy między literaturą a publicystyką, ale także z drugiej strony zagadnienie granicy między publicystyką a czynem. Popławski nie napisał niczego, czegoby nie poparł pracą. I tu jest tajemnica siły Popławskiego — planowości w tem co robił i żywego przeświadczenia w tem, co pisał.

Niedosyc jest wiedzieć teoretycznie, że moc narodowa stoi w prostym stosunku do obszarów i głębokości uświadomienia mas ludowych, trzeba tę myśl zamienić w sobie na przeświadczenie, a potem, mając ją we krwi, uczynić treścią woli, a tutaj znowu wiedzieć, jak tego uświadomienia dokonywać, rozmiłować się w pracy, nie zgubić się w szczegółach wielkiego celu, być w tej robocie twórcą na wielką skalę, czującym przed sobą stale cały naród, jak ów posąg Słowackiego, co „taki wielki” a „z jednej bryły”.

V.

Popławski miał w sobie takiego artystę. Nie gubił się w dziele swoim. Potrafił skupić w sobie polot marzeń i planów ogólnych, jak poeta natchnienie, i uprzedmiotować potem dzieło, jak czyni technik artysta. Nie spalał się w wyobraźni i w pisaniu; pozostawał poza tem żywy człowiek z zakasanymi rękami, gotów do roboty.

Wiara w dokonywane dzieło paliła się w jego oczach, udzielając się innym. Skupiał więc ludzi koło siebie; trzymali się nietyle jego słowa, bo zdawało się towarzyszom, że to słowo od nich pochodzi, — ile jego ciepła.

Zgodnie z tem, co wyżej mówiłem o jego kwalifikacjach życia wewnętrznego, nie mógł być wodzem wielkiej armji. Zbyt mało miał równowagi w obejściu zewnętrznym, zbywało mu na geście i na upodobaniach reprezentacji. Pociągał za sobą masy narodowe za pomocą pisma, jako publicysta; osobiście zaś wiódł najbliższych przykładem swoim. Pełnił całe życie rolę ośrodka grupy, był „duszą duszy” swego najbliższego środowiska. W nim było jądro tego ciała zarodkowego, z którego potem powstało stronnictwo, przez niego płynął cały kierunek nowoczesnego życia narodowego. Rządził czynem pokolenia z wewnątrz, jako jego mózg i serce.

To właśnie zapewniało trwałość i żywotność pierwszym zawiązkom ruchu. Skupiano się koło Popławskiego nie siłą sugestji frazesu, nie w uległości jego władzy formalnej, lecz na mocy powinowactwa wewnętrznego i miłości. Łączył ludzi faktycznie, a dokonywał tego swoją niejako bezosobowością. Są działacze, którzy między ludźmi a sprawą osadzają siebie jako ogniwo; Popławski sam się usuwał, łącząc ludzi bez-

pośrednio ze sprawą. Stawał niemal z każdym z osobna w szeregu i wprowadzał go w robotę. Nie było w tem może fachowości organizatorskiej w wielkim stylu, do jakiej doprowadza w późniejszych stadjach ruchu konieczność podziału pracy i dowództwa naczelnego; ale było wielkie zdrowie moralne.

Żadna organizacja nie dopilnowałaby pracy, wymagającej poświęcenia, gdyby nie było wewnątrz niej, w samym środku, czynnika, który każdą funkcję organizacyjną, choćby techniczną tylko, potrafi natchnąć duchem posłannictwa. Duch Popławskiego dawał zdrowie moralne organizacji. Wedle jego typu kształtował się każdy pionek. Nie było hierarchji posług oddawanych sprawie: wszystkie były równej doniosłości moralnej. Do najprostszych czynności, jak przewożenie czasopism i odezw przez kordon, Popławski używał pierwszorzędnych pod względem charakteru ludzi z pomiędzy przyjaciół politycznych.

Cała agitacja narodowa, która poprzedziła jawną robotę polityczną stronnictwa demokratyczno - narodowego, miała na sobie znamię charakteru Popławskiego, prowadzona była z niezmiernem poczuciem odpowiedzialności, aczkolwiek trudno znaleźć przykładu roboty bardziej ryzykownej i śmiałej, jeśli się zważy, że odbywała się stale, szereg lat i nie w takich skupie-

niach zorganizowanych jak „robotnicze”, ale po całym kraju, po miastach i siołach, między ludźmi nieobytymi z konspiracją i niezawsze jej życzliwymi.

Popławski rozumiał znaczenie ilości w organizacji, znaczenie zewnętrznego przymusu w kadrach, ale wierzył tylko w jakość i w organizację duchową. To dopiero był dla niego fakt realny. Wolał jednego przyjaciela, niż stu platonicznych zwolenników; wolał jeden drobny czyn dokonany, niż zapowiedź wielkich. To też nie czekał na nikogo i robił sam, choćby robotę najbardziej szarą. Kto nie znał zbliska tej natury, mógł mieć mu to za złe, że się rozpraszał; ale przy bliższem wejrzeniu widziało się, że była w jego obyczaju pracy konsekwencja, płynąca z głębokiego przeświadczenia moralnego, iż pojęta organicznie sprawa narodowa jest jedną na każdym miejscu i że nikt nie ma prawa szukać dla siebie szczególnego terenu, odkładać pracy na jutro, albo dla innych. Popławski szukał niekiedy w pracy drobnej wypoczynku umysłowego, ale zawsze znajdował w niej dla siebie zdrowie moralne.

Była to organizacja duchowa wroga spekulatywności umysłowej, oderwanej od prądów woli i czucia. Realizm, na którym fundował wskazania narodowi, tkwił w jego psychice, nie był wpływem teorii. Dążył do przeświadczeń

i tem dopiero wydawał wyraz zewnętrzny w piśmach i pracy. Przygotowawczych czynności duchowych nie ujawniał: ani marzeń, ani obaw; nie był z tych, którzy karmią otoczenie pół-myśłami, nastrojami pół-uczuć. Pracownia jego wewnętrzna zamknięta była przed najbliższymi nawet; to, co ujawniał, było to już dokonany wewnątrz czynem przeświadczenia. To przerażało się w czyn zewnętrzny. Takiej naturze psychicznie wszystko jedno, jaką pracę wykonują przed ludźmi: czy to ma być plan wielkiej akcji, czy osobiste roznoszenie odezw po ulicach, lub adresowanie opasek na pisemku ludowem, jeśli jest ukochane. Bo przeświadczenie ma to do siebie, że poruszając całą duszę, robi człowieka posłusznym sobie i czyni każdą sprawę wielką moralnie. Tędy przedzierzga się myśl w czyn twórczy, nie czekający na specjalną porę i miejsce.

Popławski pisać nie lubił. Parę razy słyszałem go mówiącego z właściwą mu przekornością:

— Nie mam najmniejszych upodobań dziennikarskich. Gdybym był bogaty, aniby mi się śniło pisać. Mam wstręt do pisania. Piszę, bo muszę.

Tak mówił, a jednak nikt temu nie wierzył.

Widziało go się co dnia przy biurku, nieraz dzień cały. Zapewne, był w tem pierwiastek

musu zawodowego, zamieniony już w rutynę. Ale naogół mus, który go czynił niewolnikiem pracy publicystycznej, nie był natury zewnętrznej. Pisał z potrzeby wewnętrznej tworzenia. I tem różnił się przy biurku redakcyjnym od ogółu dziennikarskiego. Słyszałem raz skargę u Popławskiego, i to pobieżnie, nawiasowo wypowiedzianą. Było cechą charakteru jego, że nie mówił nigdy o stanach swojej duszy. To tylko raz słyszałem:

— Co wy skarżycie się na zmęczenie pracą biurową! Jedno tylko wyczerpuje — wytężone myślenie. — Powiedział to z wyrazem wielkiego znużenia.

Pracą główną Popławskiego było myślenie. Przypomnijmy sobie jego zachowanie się. Były godziny, dni, szeregi dni nawet, kiedy z nim trudno było rozmówić się. Widziałem wypadki, kiedy Popławski podczas rozmowy z ludźmi, na których mu bardzo zależało, odwracał się i wychodził, przerywając interlokutorowi zdanie w połowie. Raziło to ludzi, ale tylko tych, którzy go bliżej nie znali. Przyjaciele wiedzieli, że w takiej chwili Popławski ulega przemocy jakiegoś wewnętrznego procesu myślowego, być może poruszonego w rozmowie. Dopóki nie doszedł do ładu z tem, co go nurtowało, niespokojny był i mroczny. Skupiał się wtedy, w roztargnieniu patrzył i słuchał, a nierzadko wyrwały mu się

słowa i gesty, świadczące, że zagłębiany w siebie z sobą rozmawia. Widzieliśmy go takim, gdy szedł do biura, gdy w zamyśleniu gazetę przejrzaną odkładał, gdy siadał do obiadu. Dopiero po załatwieniu się z gniołącą go troską myślową, odzyskiwał humor i oddawał się całej na wrażenia zewnętrzne. Nie było wtedy łatwiejszego w rozmowie towarzysza, weselszego i dowcipniejszego. Chyba, że był w towarzystwie ktoś, komu nie ufał — wtedy Popławski wpadał w zły humor i zamykał się.

A co myśl jego zaprzętało? Tylko sprawa publiczna, narodowa. Popławski tak tę sprawę w duszy swej skupiał, że po usposobieniu jego można było odgadnąć, jak w danej chwili ona stoi — źle czy dobrze. Urodzony publicysta nie wpadał nigdy w pesymizm w tem, co pisał. Nawet w rozmowie nie zdradzał nigdy zwątpienia, rąk nie załamywał, choćby przed najbliższymi przyjaciółmi. Patrzyliśmy w jego oczy i nieraz nietajną nam była jego męka wewnętrzna. Wychodząc z założenia, mocnego jak mur nigdy niezachwiany, że życie narodowe jest niezniszczalne, nie mógł wpaść w pesymizm; w ciężkiem położeniu widział jedno, że trzeba szukać wyjścia.

Chodzi mi obecnie o ten rys bardzo ważny w Popławskim - dziennikarzu, że zawodem jego właściwym było myślenie. To, co się nazywa

w dziennikarstwie „pisanem” — owo szukanie w umaczanem piórze pomysłu, szybkie manipulowanie pamięcią i słownictwem szablonowem, dosztukowywanie się nożycami — wszystko to nie kojarzy się w głowie z pojęciem o Popławskim. Pisanie samo było u niego rzeczą podrzędną, przydatkiem, stroną mechaniki zawodowej. Popławski — to p r a c a d u c h a.

Przypominam sobie, jak pisał. Rzadko siadał do roboty w podnieceniu i roztargnieniu. Zdarzało się to chyba wtedy, gdy na poczekaniu, pod wpływem czegoś przeczytanego, zmuszony do polemiki, formułował myśl. Wchodziły wtedy w grę afekty. Zwykle zaś najpiękniejsze swoje artykuły, najtrudniejsze koncepcje polityczne opracowywał ze spokojem flegmatyka, gotów zawsze do odłożenia pióra choćby w połowie wyrazu. Ileż to razy byliśmy świadkami, jak Popławski w toku pisania wstępnego artykułu, chwytając uchem rozmowę w sąsiednim pokoju, przyłączał się do sporu, opowiadał anegdoty, aby w pewnej chwili zamyślić się, wrócić do biurka i skończyć zaczęte zdanie.

Pismo jego ciekawe jest dla grafologa. Nigdy nie drgnęła mu ręka ruchem nerwowym. Litery jego, jak druk, zawsze jednakie, równym sznurkiem dążące, prawie ozdobne, tak spokojnie kreślone. Ta jego technika pisarska potwierdza właśnie to, co mówiłem wyżej. Pisanie

było u Popławskiego tylko przydatkiem. Siadał do niego wypracowany wewnętrznie, z gotową myślą, wykończoną w głównej linii i w skojarzeniach. Popławski nie był zdolny do pisania czegoś, czego wewnętrznie nie przetrawił. Myśli niejasnej nie umiał wprost pisać, a myśl jasna, oparta na głębokim przeświadczeniu, ma to do siebie, że wyrazić ją łatwo — sama sobie formę znajduje i właśnie należyta.

Dlatego technika pisarska mało Popławskiego kosztowała pracy. Nie gonił piórem myśli. U wielu pisarzy myśl zjawia się impresjonistycznie, zrządem nastroju i ginie, jak cień, więc trzeba ją chwycić, ścigać piórem, rękę zrywać... Stąd pisanie niewyraźne, gorączkowe. Ale nie tylko to. Myśl chimera, myśl nastrojowa, może nawet genialna, ale przypadkowa, nie przetrwiona do gruntu, to znaczy nie ujęta w swojej istocie — musi być oddana czytelnikowi tak, jak była poczęta, a więc w formie, budzącej nastroj. Bo pisze się na to, aby czytelnika podstawić w swoje miejsce, dać mu to, co się w duszy zrodziło, aby myśl szła dalej. Trzeba użyć wielu słów, metafor, obudzić mnóstwo skojarzeń myślowych, aby czytelnika przenieść w ten sam stan duchowy, jakiemu się podlega, pisząc rzecz nie przeżyta, odczuwaną jedynie w impresji myślowej. Dlatego to niewyraźnie grafologicznie pismo łączy się często z chaotycz-

nością myślenia, lub z próżniactwem duchowem. Dlatego znowu, idąc dalej, wielu pisarzy nadrabia myśl t. zw. „literaturą“, frazesem barokowym, napuszonym w formie, a pustym w treści.

Popławskiego myśl była zawsze jasna, przedziwnie w formie prosta, zasadnicza, jak ziarno z plew odwiane. Pod względem literackim może się ona wydać nieraz za uboga w szatach, za mało strojna, ale Popławski tworzył szkołę publicystyczną, szkołę walki z frazesem. Leżało to w naturze jego powołania stworzyć przedział między życiem a frazesem, między publicystyką a marzeniem. On to, po wielu latach ugorowania myśli polskiej, pragnął ją przeorać, obsiać na nowo realną ideą. Działalność jego była walką przeciwko frazesowi, w świetle którego sama ziemia stała się dla nas abstrakcją. Odrabiał ciężką pracą myśli to, co zwietrzało w bezczynności zaleknionego ducha narodowego, rozchwiało się w zwątpieniu.

Pisarzem był nie z musu zarobkowego, ale ze swojej misji historycznej. Miał zadanie nakreślić plan i budować od podstaw gmach samowiedzy narodowej, odpowiadającej potrzebom społeczeństwa i szczególnym warunkom bytu. Na to danem mu było stać się dziennikarzem. Każdy artykuł jego był, jak cegła, prosty, ale jak ona realny i niezbędny. Słowo jego — to czyn, to owoc twórczej pracy ducha, pozostają-

cego w ścisłym porozumieniu z życiem wewnętrznym całego społeczeństwa.

W tem znaczeniu pojmować należy dziennikarskie powołanie Popławskiego; że on sam tak je pojmował, dowodem — jego bezimiennosc. Wszystkich publicystów polskich (a tak mało ich mamy!) znacie z nazwiska i portretów, a o nim mało kto wiedział. Pracował w społeczeństwie tak, jak sumienie pracuje w człowieku. Sumienie buduje nasze społeczeństwo, kieruje naszymi krokami, a istnienie jego jest nam tajemnicą. Myśl swoją, uczucie każde możecie schwytać świadomością w konkretnej postaci; sumienie jest bezimienne, bezpostaciowe. Popławski wyrzekł się świata własnego. Każdy człowiek twórca, zwłaszcza obdarzony talentem pisarskim, rad jest tworzyć świat własny, indywidualny, imienny, jaką taką chwałą opromieniony. Tworzy dlatego rzeczy skończone, czy w utworach sztuki, czy w dziełach naukowych, któreby same przez się zapewniony miały żywot indywidualny wśród współczesnych i potomności. Popławski wyrzekł się tych ambicji, pomimo że mało kto w pokoleniu miał do tego tyle praw z talentu i wiedzy. Był jak nurek w głębiach ducha zbiorowego, niewidzialny na powierzchni i sam słońca nie widzący. Nie miał słońca dla siebie. Indywidualność obrócona na potrzeby ducha zbiorowego, roztopiona w nim, rozpylona, a jednak

organizująca i kierująca zbiorowością z wewnątrz, właśnie jak sumienie — oto Popławski, dziennikarz*).

VI.

Rola, którą odegrał Jan Popławski jako polityk, stawia go w rzędzie twórców politycznych. Być twórcą — to najwyższe stanowisko, jakie człowiek zająć może w hierarchji pracowników. Zdobywa się ono nie tylko talentem. Mało powiedzieć, że twórcą trzeba się urodzić. Wielu ludzi rodzi się z talentami; ale trzeba drugi raz się urodzić, aby wejść z talentem na drogę twórczości; trzeba stworzyć z siebie twórcę.

Popławski całe życie się uczył. Oto główny sekret doskonalenia się jego pracy. Czego się uczyć — na to niema recepty. Decydować o tem powinna żywa potrzeba umysłu. Umysł pokarm odżywczy dla siebie znajdzie, jeżeli tylko nie opuszcza go żądza wiedzy i prawdy, a żądzę tej przewodzi ciekawość, raczej zacieklwość do rzeczy, stanowiących główny przedmiot upodobań. Popławskiego terenem było społeczeństwo, szerzej biorąc — życie człowieka, specjalnie — życie polskie. I tak się w to wdroył,

*) Rozdziały powyższe wyjąłem z przedmowy do „Pism politycznych” Popławskiego, t. I., Lwów, 1910. Następny rozdział jest powtórzeniem artykułu, napisanego dla czasopisma „Akademik” w r. 1923.

że nie było mu obcem nic, co jest ludzkiego. A siłą jego umysłu było to, że ciągle szukał. W tem podobny był do Mickiewicza, który pod koniec życia zrobił na sobie spostrzeżenie, że nie miał nigdy takiej chwili, w którejby czegoś nie szukał; nie było takiej książki, w którejby nie miał widoków czegoś znaleźć.

Popławski, czy patrzył na świat, czy się bawił, czy rozmawiał, czy też czytał, zawsze się karmił. Chłonał. Że umysł odnosił ze wszystkiego pożytek, to dowód doskonałości przyrodzonego aparatu umysłowego, ale też i woli twórczej. Młodość przecież miał ciężką; nawet w latach dojrzałych, kiedy najlepiej dobierać można wiedzę, nie miał koło siebie bibliotek, zacisznych gabinetów pracy, a co najważniejsza — czasu na pracę naukową planową. Wysilona praca zarobkowa, więzienia, podróż po Rosji przymusowa, życie tłumne w organizacjach, właściwe działaczom społecznym — wszystko to nie sprzyjało pracy naukowej nad sobą. A jednak Popławski ciągle się uczył.

Jak pszczoła pracowita, miał instynkt żywienia się bez poszukiwania specjalnie dogodnych warunków i kwiatów niezwykłego blasku. Świadomość twórcza była tą siłą, która zebraną gdziebądź wiedzę organizowała w przydatną całość. Darmo byłoby dochodzić, skąd i kiedy Popławski zdobył wiadomości, które tak trafnie

operował. Wystarczało, że je miał i że można było mieć pewność, że są dobre. Pomocną mu w tem była kolosalna pamięć.

I tę ciekawość, i zacieklwość szukania, i zdolność percepcyjną, i pamięć chętnie nazywamy darami przyrodzonymi. Ale żeby z tych darów mieć użytek dostateczny, trzeba nad wyrabianiem i organizowaniem ich pracować, dobrze zasilając umysł wiedzą teoretyczną. Dotyczy to nadewszystko tego najrzadszego bodaj w Polsce daru, jakim jest poczucie rzeczywistości.

Każde stworzenie z nim się rodzi, ale sfery oświecone w Polsce, sfery książkowe nie tylko nie kształcą tego daru, ale owszem go trwonią. To niweczenie zmysłu rzeczywistości stało się pospolitem u nas zjawiskiem w czasach wybuchania romantyzmu, a zwłaszcza — pseudoromantyzmu. Nie patrzano pod nogi, nie widziano faktów, uczono się układać pojęcia, sądy, teorie, programy nawet, wbrew faktom, naprzekór faktom. Wydawało się to siłą inteligencji.

Popławski bodaj pierwszy w rozważaniach publicystycznych podniósł rozumienie rzeczywistości polskiej do znaczenia zasady programowej. W faktach takich — dajmy na to — jak fakt patryjotyzmu naturalnego, fakt siły żywotnej ludu — potrafił rozchwianej wyobraźni współczesnych dać punkty oparcia, bez których nie-

podobna było wprowadzić w ruch dźwigni myślowych w interesie sprawy, zdawało się, straconej. Oddzielić momenty stałe od tych, które są płynne i potrzebują udowodnienia — to bardzo ważna czynność twórcza, na którą przy stworzeniu świata trzeba było dnia osobnego.

Rzeczywistości nie można się nauczyć z encyklopedji, bo po pierwsze jest ona niewyczerpana, a powtóre udziela się ona nietylko rozumowemu ujęciu, ile poczuciu i wyobraźni. Popławski, który lubił wiele czytać, w druku wszystko widział, widział rzeczy między wierszami, jak żywe. Jak wprawny krytyk literacki, gdy czyta utwór poetycki, nie może opędzić się od widoku autora, który patrzy na niego z pomiędzy wierszy, tak samo miłośnik życia widzi wszystkie zjawiska realnie, jak układają się w obrazy koło symbolów słownych.

Popławskiemu wystarczało czytać ogłoszenia w dzienniku, aby obudzić w sobie wyobraźnię życia gospodarczego, domowego i towarzyskiego. Nie taił tego, że mu to potrzebne do widzenia społeczeństwa od wewnątrz. Jak Cuvier ze szczątków kości potrafił odtworzyć szkielet zwierzęcia nieznanego, tak wypracowany umysł publicysty odtwarza w wyobraźni z jakiegoś drobnego zapotrzebowania widok ogólnej potrzeby, jakiegoś skomplikowania stosunków. Popławski, wszedłszy do redakcji, zanim zdążył

zdjąć paltot i kapelusz, zatapiał się w gazetach na stole leżących i czytał, a nigdy na darmo. Ćwiczył nawet sam mechanizm wyobraźni; umysł tego widocznie potrzebował, z upodobaniem bowiem rzucał się na odcinki powieściowe w gazetach i wszystkie po kolei czytał. Chwalił się, że potrafi śledzić jednocześnie akcję w dwudziestu romansach.

Czytanie rzeczy politycznych było już pracą prawdziwą. Nie przeglądał, ale czytał akuratanie, aby nie było żadnej luki w tem, co wiedzieć powinien o biegu spraw na całym świecie. Wszystko to trzymało się głowy takim związkim, w jakim dzieje się w życiu. Popławski żył życiem tego szerokiego środowiska.

Siłą wyobraźni Popławskiego w życiu w zakresie spraw życia społeczno-politycznego było to właśnie, że umiał je odtwarzać w indywidualnej postaci z konkretnych faktów. W rozważaniu życia nie brał nigdy za punkt wyjścia doktryny. Widział świat ludzkich zabiegów w jego procesie stawania się i w całej różnorodności zjawisk indywidualnych umiał odnaleźć moment trwały, zasadniczy. Wielce przydatną w tem rozpoznawaniu prawdy życia jest mądrość, będąca wynikiem wyrównania umysłu z ludzką rzeczywistością obiektywną w drodze doświadczeń, jeśli nie osobistych, to wyciągniętych z dziejów.

Czemże w tym stopniu pogłębić i poszerzyć mógł swój umysł Polak domowy, nie mający bogatych doświadczeń osobistych na terenie światowym? Dokonać tego mógł tylko pracą nad zbogaceniem umysłu przez studja. Skądkolwiek zacząć studja nad życiem narodu, czy od badania jego składników (antropologja, geografja), czy od funkcji tego życia w konkretnym przebiegu (historja), bądź w ujęciu naukowem jego praw (socjologja), umysł nasz zawsze wpaść musi na tory widzenia historycznego. Do tem większych rezultatów dochodzą ci, których stać na wyobraźnię historyczną.

Popławski, idąc za naturalnym popędem, kształcił w sobie ten dar, gromadząc zasoby wiedzy historycznej o tem, z czego i jak budowały się cywilizacje. Tutaj narzuca się do rozważania teza, że nie zobaczy nic w kierunku przyszłości człowiek, który nie umie widzieć przeszłości. Dar widzenia i osądu minionych dziejów jest podstawą psychologiczną wyobraźni, sięgającej w przyszłość. Dar ten, stanowiący powołanie publicysty, w pewnym stopniu potrzebny jest całemu myślącemu społeczeństwu, które chce mieć żywot historyczny.

Popławski miał tyle wiedzy historycznej zarówno o wątku dziejów politycznych Polski, jak też w rozmaitych dziedzinach gałęzi pomocniczych, że z pożytkiem mógłby instruować w wie-

lu sprawach zawodowych historyków, nie mających tej co on intuicji życiowej. Czytając jego artykuły bieżące, widzimy, ile tam w podstawy każdego swojego sądu wtapiał wiedzy o rzeczach i metody umiejętnego na nie patrzenia. Przeczytajmy np. jego polemikę z pierwszych lat „Głosu”, uzasadniającą pogląd, że w twórczości historycznej cywilizacji polskiej odróżnić trzeba w interesie metody dwa wątki, jakby dwa światy: jeden cywilizacji górnej, drugi — ludowej. A zobaczymy, ile on tam zużytkował materiału erudycyjnego z dziedziny historii, antropologii i socjologii.

Dopiero w ostatnich czasach nauka o cywilizacji zaczęła stawać odrębnie przez wykazywanie, że może mieć swój odrębny przedmiot badań w całokształcie zjawisk realnych, mających swój byt swoisty w życiu psychicznem, jako organiczna jedność. Poczucie tej wielkiej organicznej całości mieli zawsze twórcy narodowi wielkiej ręki, aczkolwiek formalnie byli pracownikami jakiejś jednej gałęzi. Każdy był faktycznie współtwórcą cywilizacji. Popławski miał wyobraźnię tej całości, nadbudowującej się nad narodem w kształcie jego cywilizacji, dlatego szerokimi zainteresowaniami obejmował wszystko po drodze. Wiedział, że nie może być mowy o życiu bujnym społeczeństwa w kierunku politycznym, jeżeli życie polityczne nie będzie

wynikiem organicznego rozwoju wszystkich innych, nader skomplikowanych czynności życia duchowego narodu.

Umysł człowieka, będący wytworem tego ogromnego aparatu psychicznego, jakim jest cywilizacja narodowa, staje się tej całości nietylko współczynnikiem twórczym, ale i jej obrazem. W umyśle twórczym żyje cywilizacja narodu, jak w mikrokosmie, wyobrażnią wszystkich dzieł stawiania się narodu; dlatego człowiek cywilizowany mówi o sobie, że mu nic nie jest obcem, co ludzkie.

Dodać pragnę jeszcze jedno spostrzeżenie co do Popławskiego. Ten świat, o którym wyżej mowa, dany jest twórcemu publicyście, nie tylko do poznawania. Jednoczy się on z nim w porządku moralnym, jako człowiek czynu. Widok życia jest piękny przez to, że się je miłuje i tyle porywa, ile jest miłowane. Stosunek jednostki do życia całości staje się tem bliższy, im mniej ona przeciwstawia się mu egotyzmem i egoizmem. Nie ambicje wadzą etyce narodowej, lecz samolubstwo. Popławski nie tylko umysł oddał na usługi wielkiego procesu twórczego cywilizacji narodowej, ale całego siebie. Wyrażało się to w pokorze jego pracy i w skromności potrzeb osobistych.

Wielką przeszkodą w twórczości zbiorowej są wymagania osobiste. Robiono już niejedno-

krotnie spostrzeżenia, że inaczej wyglądałaby literatura świata, gdyby ją tworzyli ludzie ofiarni, idący śladem wielkich twórców, jak Dante, Szekspir, Mickiewicz, którzy wysiłku swego nie mierzyli zapłatą, lecz szli z musu przeznaczenia za upodobaniem twórczem bezwzględnie. Bo z tych, co oddawali twórczość za zapłatą, wytworzył się genus schlebiaczy tłumu, żebraków złota i poklasków, a cywilizacja, ich tworam obciążona i uwsteczniiona duchowo, traci swój polot ku górze, który z niej czynić powinien świątynię gotycką.

Twórcy płatni są przez siebie samych rozkoszami i męką tworzenia. Nikt ich wynagrodzić nie zdoła, a gdyby na tę możliwość liczyli, nie byłiby twórcami.

Popławski, człowiek ubogi całe życie, oddał siebie dziełu tworzenia narodowego z całą swoją wyobrażnią umysłową i moralną. Dał wiele, bo był w tym względzie bogaczem.

ROMAN DMOWSKI *).

Wiadomość o tem, że najslawniejszy uniwersytet w Cambridge ofiarował Romanowi Dmowskiemu doktorat *honoris causa*, wywołała wielkie wrażenie w naszym społeczeństwie i kazała mu zastanowić się nad pytaniem, czy dostatecznie zna sama tego, którego obcy w tak zaszczytny sposób odznaczyli.

Przedstawiciel Polski cywilnej, tej, która znaczenie swoje w świecie udowodnić może głównie aktami myśli, czyniącej z narodu osobowość polityczną, zdolną do kierowania swemi

*) Szkic ten, skreślony w r. 1916, należałoby teraz uzupełnić. Po traktacie Wersalskim postać R. Dmowskiego w pełniejszym wystąpiła świetle. Zostawiam jednak szkic bez uzupełnień, cenię sobie bowiem w nim to, że nie potrzebuje zmian w rysach zasadniczych. Czyny Dmowskiego od r. 1916, jego wiekopomne wobec narodu zasługi, tak pięknie ocenione podczas nadawania doktoratu Dmowskiemu w Poznaniu w r. 1923, potwierdzają trafność mojej wiary w Dmowskiego i mojej charakterystyki ówczesnej.

krokami i obcowania z narodami cywilizowanymi, — nie może pretendować do odznaczenia zaszczytniejszego. Anglja uznała w Dmowskim twórcę myśli polskiej i ten tytuł zrównał go słusznie z uczonymi, zasłużonymi na polu nauk prawno-politycznych. W społeczeństwie od losu uciśnionem, rozporządzającym skromną dozą chwały, jaką dać może życie publiczne, niema dostatecznego przestworu dla ludzi. Życie samo, w takich jak nasze warunkach, strychuje głowy dachem cieplarni zbyt niskiej i ciasnej. A do tego stanu faktycznego, płynącego z warunków zewnętrznych, przybywa, jako wynik złego wychowania, osłabienie umysłów we względzie wyobraźni narodowej. Ludzie tracą poczucie miary narodowej i przywykają zadawać się wielkościami partyjnemi. Partje porobiły się jak narody, które z sobą walczą i porozumiewają się z sobą przez parlamentarzy, traktujących zawsze na sposób rzymski ludzi z obcych partji według zasady: *adversus hostes aeterna auctoritas esto*.

Dmowski wskutek tego rozważany bywa zwykle w kraju jako człowiek partji. Nie umiano już dalej nikogo awansować. Partja przedstawia się realnie; narodu zaś, jako organizacji, tak realnie nie widać. Czy może mieć wogóle ktoś wartość narodową? Dawniej bywali ludzie takiej miary, bo był naród, bo widzimy ten naród w historii, ale dziś?

Ja tak o tej sprawie sędzę. Partje ratują naszą upośledzoną wyobraźnię. Nie to, byśmy ludzi nie widzieli, ale nie wiemy, jak ich ustawić w stosunku do narodu, nie dość realnie bowiem narzuca się nam pojęcie narodu. Jest to niedomaganie psychiczne przejściowe. Ono przejdzie, gdy wejdziemy, jako naród w tryb działania samodzielnego i szerszego. Obecnie faktem jest, że spostrzedz miarę swojego człowieka możemy wtedy, gdy nam obcy zzewnątrz ją wskażą.

Dmowski — człowiek partji! Trudno o sąd bardziej powierzchowny. Oczywiście, człowiek polityczny musi być z jakiejś partji — to jego rodowód, jego herb, jego punkt wyjścia, metoda i temperament. Ale treść życia, zakrój powołania, zasługa — wszystko, co Dmowski z siebie daje, nie partję ma za przedmiot i cel. Dla Dmowskiego specjalnie partja była zawsze tylko środkiem, narzędziem, rozwinięciem jego ręki. Dmowski często zapomina o istnieniu partji; zarzucano mu to nieraz; widział ją mniej realnie, niż cele dalsze. Nikt z leaderów partyjnych nie traktował bardziej po świecku swoją organizację, jak Dmowski. Żadnego nabożeństwa, żadnej kapliczki, uświęcającej partję, jako instytucję samą w sobie.

A przytem: partja i partja — są pewne różnice. Jeśli partja bierze za przedmiot sprawę narodową z założenia samego, to ona musi mieć

w naturze coś odrębnego od partji, która w założeniu oparta jest np. o walkę klas i przygodnie bywa polityczną. Byli ludzie, którzy formalnie kwestjonowali pojęcie partji w ruchu demokratyczno-narodowym z tego właśnie powodu, że treść tego ruchu jest zbyt ogólna i odpowiada raczej pojęciu: naród.

Dmowski jest z tych, którzy organizują pewien prąd świadomości narodowej, kierunek myślenia politycznego dla całości narodu. Żeby dokonać tego, co taki program sobie zakłada, trzeba zorganizować duchowo cały naród; wobec takiego zadania nie ma się nic do dania specjalnie stronnictwu. Nie jest to bynajmniej konspiracja, która bywa istotnym czynnikiem we właściwej partji; nie jest to magazynowanie sił we własnych kadrach w zawistnych względem innych partji zamiarach; przeciwnie, ruch tego rodzaju istnieć może o tyle tylko, o ile działa wychowawczo na powszechność i staje się czynnikiem twórczym we wszelkich działaniach i ciągach poza organizacją partyjną; ruch ten polega na dawaniu z siebie i rozpraszaniu się w organizmie narodowym.

Dmowski jest silny właśnie nie czem innym, tylko tą koncepcją pracy w narodzie, obranym z rządu państwowego; to daje mu powagę twórcy narodowego. Cały naród uzdolnić do czucia i myślenia politycznego, uczynić z niego osobo-

wość, zdolną do przejawienia woli w rzeczach elementarnego bytu, aby naród nie był pastwą podmuchów i podkopów, jak ciało martwe — oto zadanie nowoczesnego polityka polskiego.

Dmowski jest silny tem, że objawił bezprzekładną właśnie w tym względzie wyobraźnię. Ta wyobraźnia, doskonale wypracowana, jest jego talentem i niewolą. Nie może być czem innym, jak tylko organem osobowości narodowej. On ma bezpośrednie całości narodu poczucie; już nie ambicją, ale naturą jego jest służyć bezpośrednio narodowi. Ta natura, przy niezwykłych uzdolnieniach i energii myślenia, uczyniła z Dmowskiego jednostkę kierowniczą i reprezentatywną dla całego narodu.

Że ten rys jest prawdziwy, dowodzą tego dzieje stronnictwa, do którego Dmowski należy. Są to dzieje rozrostu własnej, Dmowskiego, indywidualności. Nigdzie chyba nie było tylu „secesji“, co w tem stronnictwie, a wszystkie pochodziły stąd, że ogół nie mógł sprostać krokom Dmowskiego. Trzymali się najzdolniejsi i najbardziej oddani, nie oglądając się na liczbę koło siebie. Żadnych kompromisów, któremi stoją zwykle stronnictwa, jeno przeświadczenie. W takich warunkach życie wewnętrzne stronnictwa staje się szkołą, postępowaniem z etapu na etap, przyczem wielu odpada.

Przewodził umysł Dmowskiego, obdarzony niezwykłą intuicją; właściwie przewodził i n t e r e s narodowy, przez niego formułowany, z którego tego typu charakter nie zdolny jest czynić żadnych ustępstw na rzecz błogostanu swego, czy partji.

W takich warunkach nawet błędy się opłacają. Bo któż powie, co więcej waży w postępkach: rozum czy charakter? Co rozwiązuje zagadnienia, polegające na uzgodnieniu woli z interesem narodu, tak zwykle trudnym u nas do ujęcia, jak nie intuicja? A ta w polityce jest siłą tylko u ludzi wielkiego charakteru.

Tę zdolność bezpośredniego ujmowania zjawisk, prądów i potrzeb narodowych Dmowski zawdzięcza przede wszystkim wrodzonym uzdolnieniom, w znacznym stopniu wychowaniu w zdrowych warunkach pracy i prawdy, prądowi czasu, który od młodości porwał go w wir pracy społeczno-narodowej, ale także wykształceniu swojemu zawodowemu. Dmowski był przyrodnikiem na ławie uniwersyteckiej. Ogłaszał prace z dziedziny fizjologii (Pamiętnik Fizjograficzny), a prof. Wrześniewski rokował mu karierę naukową.

Te dwa studia: własne humanistyczne i szkolne przyrodnicze skojarzyły się w jego umysłowości bardzo szczęśliwie. Do świata nadorganicznego, który człowiek tworzy w społe-

czeństwie na zasadach celowości, nie przeniósł metod przyrodniczego eksperymentu, nie utknął na materialistycznym pojmowaniu dziejów, jak się to zdarzało pozytywistom, ale zdobył w nauce jedno — dar obliczania rzeczywistości, poczucie faktu.

Może się to wydawać jeszcze komuś paradoksem, ale powtarzam, że ten zmysł widzenia rzeczy realnych był najsłabszym punktem w umysłowości oświeconego Polaka. Dmowski tem przedewszystkiem górował nad współczesnymi. Wszyscy, którzy się z nim ścierali, byli ludźmi doktryn, ustalonych pojęć, literackich formuł — i widzieli w nim świętokradcę, dla którego niema nic świętego. Tymczasem miał on zawsze świętość przed oczyma — rzeczywistość, która w życiu coraz się zmienia i ucieka tym, którzy zbyt ją zajmują się formułą rzeczy przeżytych. Dmowski był w stałym nieporozumieniu z ludźmi, „zacukanymi” w doktrynach i zanoszącymi się od frazesów; a że z takich składały się całe pokolenia, więc miał zwykle przeciwko sobie całą t. zw. „inteligencję”, zwłaszcza jej odłamy t. zw. ideowe, pozostające pod sztandarami doktryn. Za nim jednak był i będzie — ogółu instynkt narodowy, oraz umysły oświecone nowoczesne.

Najpowolniejsze życie płynie szybciej, niż myśl, delektująca się jego formułą. Nadaży za

życiem tylko natura czynna, żadna symbiozy i o tem tylko myśląca, aby rzeczywistość wychodziła zwycięsko. Dmowski miał do czynienia z pokoleniem, które stawiało nad rzeczywistość doktrynę i gotowe było nienawidzić fakty, jeśli nie odpowiadała doktrynie. „Tem gorzej dla rzeczywistości!” — pod tem hasłem formowały się kapliczki, gdzie kapłanami bywali często ludzie, mało z polskością mający wspólnego. Nienawiść, z jaką tam traktowano Dmowskiego, odpowiada jego zasłudze narodowej. Burzył mury kapliczek i płotki, któremi myśl grodziła sobie drogi, aby się było czego trzymać na manowcach, i torował w ten sposób drogę dla pokolenia, któreby mogło już bez zgorszenia ludzi oświeconych wyznawać publicznie interesy narodu.

Tem się tłumaczy zjawisko, które współcześni niezawsze mogą zrozumieć, że Dmowski jest postacią z jednej strony najbardziej popularną w kraju, a z drugiej — najbardziej ściganą. Niemily jest ludziom „systemików”, jak określał Mickiewicz, i ludziom, którzy świadomie myśl polską hipnotyzują.

Dmowskiego rysem zasadniczym jest *energia*, z jaką myśl, z życia dobytą, urabia i puszczą w ruch jako prąd kierowniczy. Patrząc na jego pracę, doznajemy wrażenia, że kieruje nim przedewszystkiem obawa, aby myśl żywa, którą

on widzi w ciągłym ruchu, nie zastygała w ludziach. Jest w nim coś z hutnika, czy kowala, operującego żelazem, póki gorące. Żadnych przerw, żadnych świat w tej pracowni. Ledwo jedno się skończy i ludziom się zdaje, że mogą spocząć na chłodku, Dmowski przerabia już nową ideę, którą z życia dobył i zniewala do pracy.

— Co macie do zarzucenia Dmowskiemu — pytałem jego antagonistę, niedawno przyjaciela — czy to, czy tamto?

— Bynajmniej, w zasadzie zgadzam się z nim. Ale wytrzymać nie można. Jeszcze z jedną rzeczą ludzie się nie oswoili, przychodzi coś nowego. Ciągłe wstrząśnienia wskutek tego, tarcia, secesje!

Zapewne. Trudno nadażyć. Ale jak też zaopóźnieni byliśmy! Spojrzeć należy na tę rzecz z punktu obecnego — lat 1914—1916: jakbyśmy wyglądali w tym kataklizmie, gdybyśmy nie poprzeraćbali przynajmniej zgrubsza głównych zagadnień swego bytu przed wypadkami, które się zbliżały, a które Dmowski przewidział. Trzeba się było śpieszyć. Z tego punktu widzenia rozumiałe się stają: stanowisko D. podczas wojny japońskiej i po wojnie w czasie rewolucji, koncepcja jego neo-słowiańska, nagłe hasło samodzielności wewnętrznej w myśleniu i gospodarce, abyśmy mogli w krytycznej chwili zająć postawę polityczną według wskazania interesu narodo-

wego, wreszcie przed wojną tak odważnie postawiona, wbrew ogólnemu nałogowi myślenia, koncepcja sojuszu z Rosją.

Każda z tych koncepcji jest prosta, jeśli na nią spojrzeć *ex post*. Leży przecież realnie w stosunkach życiowych. Tak, ale wydobyć jej, zrozumienie, sprawdzenie, decyzja, narzucenie jako zasady kierowniczej — jeśli to wszystko wyobrazić sobie jako zadania, powzięte do wykonania przez jednostkę — na to potrzeba niezwykłego aparatu duchowego.

Istotą procesu, który się dokonywa w takiej kuźnicy jest *p r a c a* — wielkiego wysiłku praca i bardzo wszechstronna. Najwyższy zaś trud — to wewnętrzne borykanie się myśli z poczuciem ciężkiej odpowiedzialności. Wysiłek umysłowy i moralny.

Nic łatwiejszego, jak rzucić w charakterystyce wyraz: „talent”, „intuicja”, gdy zaś chodzi o wysiłek woli: „ambicja”. Talentem jest wszystkie swoje dary uczynić płodnymi; cała działalność Dmowskiego, można tak ogólnie powiedzieć, jest dziełem talentu. Na czym jednak sam talent polega? Na to nikt nie odpowiedział.

Intuicja polityczna biurokratycznego ministra spraw zagranicznych w państwie z uregulowanymi stosunkami jest czem innym, niż intuicja polskiego polityka, który musi naród swój dopiero zorganizować, jako potencję moralną, coś my-

ślącą, czegoś chcącą, do czegoś dążącą — i wy-
czuć w niej swój mandat, swoją możność i od-
powiedzialność. Polityk, tworząc dzieło narodo-
we, ze swego dzieła czerpie natchnienie, rozum,
siłę. Potrzebna mu głęboka intuicja wewnętrzna,
nie tylko spryt nazewna; potrzebna mu nie-
tylko jasność myśli i bystrość, ale i wżycie się
duchowe w swój naród. Musi w nim grać krew
narodu i taka z nim symbioza, że myśl narodu
staje się jego myślą, ambicja narodu — jego am-
bicją.

Taka intuicja staje się siłą moralną i wyglą-
da na zewnątrz jako niezmierna ambicja osobi-
sta, podczas gdy całą ambicją takiego twórcy
jest ponieść wielką odpowiedzialność moralną.
Polityk tego typu goreje powodzeniem swego
dzieła — i to jest jego ambicja. Bez ambicji ta-
kiego polityka nie można sobie wyobrazić; stra-
sny byłby los sprawy, gdyby ta ambicja ją za-
wodziła. Bez ambicji osobistej może być marzy-
ciel, inicjator publicystyczny; ale ten, co robi, na
to robi, by zrobić. I to musi być jego ambicja.

Taką ambicję ma Dmowski. Nie potrzebuje
chyba dodawać, że dalekie mu są rachuby oso-
biste, nawet żądza chwały, czy władzy, bo to wy-
nika z natury stosunku jego do dzieła, który wy-
żej określiłem. Nie przypominam sobie zresztą w
najwulgarniejszych zarzutach, czynionych Dmow-
skiemu, aby o niskość pobudek go pomawiano.

Owa praca, która jest istotą twórczości
Dmowskiego, zasługuje na uwagę. Okres rodze-
nia się idei w umyśle Dmowskiego bynajmniej
nie bywa nagły. Myśl dojrzewa w nim długo,
podczas gdy nazewna zajęty jest innemi spra-
wami. Można wykazać na pismach jego, rozmow-
wach, że lata całe nosił się z myślą i na wszyst-
kie sposoby ją wypróbowywał, zanim się stała
przeświadczeniem jego i najbliższego otoczenia.

Jest to ten typ organicznego przeświadcza-
nia się, kiedy myśl w miarę dojrzewania staje się
coraz uporczywszą i domaga się wcielenia w czy-
nie. Przetrawia się tę myśl w rozmowach z naj-
bliższymi, biorąc je na próbę ich przeświadczeń;
badana jest dalej w dyskusjach szerszych i przez
prasę; pisze się na ten temat książki, co pozwa-
ła przerobić ją szczegółowo: skoro zaś nadejdzie
chwila stosowna, ogół traktuje myśl jako swoją
i w tem powszechnem przeświadczeniu polityk
znajduje potwierdzenie prawdy.

Taka metoda formułowania idei i kierowania
przez idee jest jedyna w społeczeństwie demo-
kratycznym, tembardziej w tem położeniu, jak
nasze, kiedy idea jest rządem wewnętrznym,
a brak jej anarchją.

Polityk polski nowoczesny jest też z tego po-
wodu zawsze publicystą. Z publicystyki rodzi się
też Dmowski. Nie jest literatem, bo nie uważa
pisanía za swój zawód; jest politykiem, który po-

siłkuje się także pisaniem artykułów i książek. Niemniej w piśmiennictwie polskim zajął stanowisko pierwszorzędne, jako pisarz polityczny.

Z każdego niemal procesu swej myśli, z każdej decyzji Dmowski legitymuje się w druku. Żaden bodaj polityk nie jest tak jasny i jawny, jak on. Píše nie z potrzeby literackiej, ale jako wychowawca i wódz, który formuje opinię i jej rząd ustala. Przerobił w książkach swoich i czasopismach wszystkie zagadnienia polityczne, poczynając od metod politycznego myślenia. Po epokowych „Myślach nowoczesnego Polaka” nastąpił cały szereg prac, w rocznikach „Przeglądu Wszechpolskiego” (1895—1905), broszurach i dziełach, z których takie, jak wspomniana wyżej książka „Niemcy, Rosja i kwestja polska”, znane są całemu światu politycznemu poza Polską*).

Pisma Dmowskiego — to memorjały nowoczesnej myśli polskiej, zawierające motywy tej postawy, jaką dzisiaj ona zajmuje. Świat polityczny musi, myśląc o Polsce, liczyć się z Dmowskim, jako z naturalnym jej rzecznikiem.

Kładę taki nacisk na psychiczny i moralny stosunek Dmowskiego do narodu, aby uwydatnić

*) Ostatnia praca Dmowskiego, dokonana już na polu polityki ściśle praktycznej — to obszerny, objętości książki memorjał, złożony w lipcu 1917 r. p. t. „Problems of Central and Eastern Europa”. (Prz. późniejszy).

twórczą naturę jego talentu politycznego. Nie okoliczności zewnętrzne robią go politykiem; polityka nie jest dla niego szczeblem w karierze życiowej, nie jest to tylko zdolny wykonawca nadarzających się zagadnień i cudzych koncepcji. Jest twórcą politycznym, działającym z potrzeby wewnętrznej i w dziejach polskich ogniwem naszego wieku. Imię jego jest momentem dziejowym.

Wielu mamy polityków współczesnych, ale nikt z nich samych nie zaprzeczy, że gdy inni poszczególne sprawy załatwiali, on dzieje polskiej myśli politycznej tworzył. Gatunkowo różni się ten typ twórczy od wszelkich innych talentów wykonawczych. A różni się tem zewnątrznie, że gdy kto inny potrzebuje dla wywarcia wpływu i wykonania czegoś stanowiska i władzy, udzielonej mu od społeczeństwa czy państwa, Dmowski żadnego stanowiska oficjalnego nigdy nie miał i nie potrzebował. Jego wpływ jest czysto moralny. Tu jego siła.

Tą naturą twórczości tłumaczy się charakter pracy Dmowskiego. Nie jest w polityce orędownikiem u rządów tych czy innych, załatwiającym interesy; on jest ciągle u rządu moralnego swego narodu i dba o to, aby było istotnie od kogo przemawiać, aby był ten naród myślący i do czegoś dążący. Tam każdy Dmowskiego znajdzie. To jest jego stanowisko.

Realizm polityczny w ten sposób bywa pojmowany, że polityk musi mieć realne oparcie. W schemacie politycznym dwa się narzucają takie oparcia: u góry rząd (swój lub nieswój), u dołu masa. Stąd, jak było w Galicji, polityk albo silny jest stosunkiem z rządem, albo jest demagogiem. Typ Dmowskiego jest tem gatunkowo różny, że opiera się na gruncie historycznym, który nie należy ani do rządów, ani do tłumu. Jest to grunt twórczości narodowej, do której obie strony muszą być naginane — jedyne stanowisko niezależne.

Dmowski ani jednego kroku nie zrobił umyślnie dla swej popularności. Powiedziałbym nawet zawsze postępował tak, jakby miał manję niepopularności. Popularność zdobywał raczej siłą, ex post, bo wiele zrobił, co uznano; ale nigdy nie ułatwił sobie walki giętkością lub lekkością, z jaką polityk praktyczny bierze przeszkody i posilkuje się falą; zawsze szedł przeciw fali, mając często przeciw sobie nawet bliskich. Rodzaj Dmowskiego jest zaprzeczeniem metod demagogicznych. W tem najlepszy probierz jego charakteru politycznego.

Ów dar wyobraźni, o którym mówiłem na początku, pozwalający politykowi widzieć postać narodu, oraz intuicji w działaniu — to owoc umiejętnej pracy nad sobą, specjalne studjum naukowe, godne wyjątkowego doktoratu. Wi-

dzenia narodu i jego czucia nie da się osiągnąć zapomocą studjowania jedynie obecności, jego obecnych sił, stosunków i nastrojów. Politykowi wystarczyłaby w takim razie statystyka, vox populi, stanowisko rządów. Dmowski to umie znakomicie, ale wie zarazem, że to tylko materiał polityczny.

Duch narodu tkwi w dziedzictwie historycznem i w misji, przekazywanej pokoleniom następnym. Polityk ma przed oczyma pewną drogę idealną narodu i ta jest dla niego obowiązująca: widzi linię historyczną i tę prostuje, poddając krytyce błędy przedków i sięgając jak najdalej w przyszłość.

Dmowski - przyrodnik wypracował w sobie historyka, obdarzonego niezwykłą intuicją. Jego szkice historyczne, rozrzucone w publicystyce w sposobie motywowania teraźniejszości, przekreślają wszystko, co fachowi historycy w dziejach porozbiorowych uświęcili przez schlebianie tanim potrzebom tradycji i wskutek braku krytycyzmu politycznego.

Bez tego wyczucia linii dziejowej Dmowski nie mógłby dojść do tych przeświadczeń, którym, jako polityk, dał wyraz praktyczny np. wobec wojny obecnej. Na szereg lat przed wojną ustalił już w sobie pogląd na konieczność dziejową, która dla umysłów niewypracowanych była niespodzianką, mianowicie na to, po której stronie

Polska stanąć winna w razie wojny. Przytaczam ten moment dla przykładu, jaką rolę gra umysł Dmowskiego w naszym życiu narodowym. Jest to rola człowieka, który umie widzieć, ma odwagę widzieć i poczuwa się do obowiązku wyznać.

Utrzymuję, że tylko jeden Dmowski mógł spełnić tę rolę w danym wypadku z takim sukcesem. Gotowość dziejowa, utajona w stosunkach i instynktach, przecież istniała, skoro rzecz była do wykonania, ale uczynić ten punkt aktem świadomości narodowej, sformułować i rzucić nakaz z głębi przeświadczenia i z całym poczuciem odpowiedzialności — mógł tylko umysł tak zorjentowany w historycznym życiu narodu i tak odważny, jak jego umysł.

Nie oceniam tego faktu ze stanowiska osiągniętych lub przewidywanych korzyści politycznych, jeno ze stanowiska psychologicznego i moralnego, jako miarę siły jednostki. Sam fakt polityczny zresztą nie miał w sobie nic z gry na hazard, był spełnieniem obowiązku narodu wobec siebie, uznaniem konieczności dziejowej bez względu na rezultat wojny.

Hazard i wieszczanie przyszłości nie mają nic wspólnego z tego typu umysłem, który reprezentuje Dmowski. Niezdolny do powodowania się doktrynami, nie zasłania sobie odległego celu, ideału politycznego, który jest źródłem energii, jakimś z góry powziętymi formami

bytu, choćby najpiękniej brzmiała ich nazwa, bo wzrok jego zawsze jest w treści, w rozwoju. I śmielszy i ambitniejszy jest lot myśli twórczej od lotu skrzydlatego słowa, któremu wystarcza własna melodyjność. Ale ten, co tworzy, nie buduje z marzeń i chceń, ale z rzeczywistości. Z natury rzeczy jest posybilistą.

Studjum Dmowskiego nie ogranicza się poznaniem narodu. Naród ma swoje środowisko międzynarodowe. Do studjum nad tem środowiskiem Dmowski wziął się ze skrupulatnością, jak mało który z dyplomatów. Książka i dziennik nie wystarczały mu. Zdarzało mu się znosić przytyki rodaków za podróże, jakie często robił. Ale te podróże w znacznym stopniu uczyniły z niego to, czem jest dla nas dzisiaj w życiu politycznym. Studjował nietylko kraj własny, nie tylko kolonie polskie w Brazylii, ale życie krajów obcych oczyma polityka polskiego.

Dmowski poznał bezpośrednio oprócz Rosji, Niemiec i Austrii, Anglię, Francję, Hiszpanję, Włochy, Amerykę południową i Japonję. To mu daje możność widzenia stosunków polskich w planie historycznym całego środowiska światowego. Zna nietylko subiektywną możność narodu polskiego, ale i przedmiotową, utajoną w warunkach środowiska międzynarodowego.

Nie piszę rozprawy doktorskiej na temat doktoratu Dmowskiego. Chcę jedynie po dzien-

nikarsku, gdy mowa o Dmowskim dać pewne pojęcie o tem, jaka to praca umysłowa mogła zyskać mu ten tytuł i to światowe uznanie.

Taka próba charakterystyki należy się ogółowi polskiemu, jako ułatwienie. Bo jest to rzecz trudna dla człowieka współczesnego zarysować sobie w oczach postać, która się rozprasza na wypadkach i wyłamana jest na wszystkie strony w krzywych lustrach plotki lub złośliwości polemicznej.

Należy się też taka próba i samemu człowiekowi niepospolitemu. Z ciężkiej drogi, którą kroczy, powinniśmy usunąć przynajmniej tę zawadę, jaką stanowi nasza nieznamość własnych ludzi i zbytnia skromność w ocenianiu własnych sił twórczych.

Na porównaniu Dmowski nie traci. Jeżeli który naród, to właśnie Polska powinna być w stanie wydawania z siebie wielkich talentów politycznych. Który naród miał taką szkołę, jaką my mamy od paru stuleci?

Co do mnie (niech to pójdzie na razie na rachunek mojej osobistej pychy patriotycznej) — współcześnie niema w Europie wybitniejszego umysłu politycznego, któryby wyrównał umysłowi Dmowskiego. Słyszałem zresztą takie zdanie od świadomego rzeczy Anglika i zupełnie mię ono nie zdziwiło.

D O D A T E K.

Wypisuję poniżej daty bibliograficzne działalności pisarskiej Dmowskiego. Materiał, który zebrałem, nie jest kompletny, brak bowiem pod ręką wielu roczników czasopism.

Przedewszystkiem wyliczę książki i broszury:

1. Szkoła rosyjska w Polsce (R. Skrzycki). Odbitka z Nowej Reformy. Kraków 1893.
2. Nasz patriotyzm. Broszura bezim. 1893.
3. Z powodu manifestacji 17 kwietnia 1894 (Z doby dzisiejszej, brosz. IV.). 1894.
4. Uгода czy walka (Z doby dzis., brosz. XI). 1895.
5. Wychodztwo i osadnictwo. Warsz. 1900.
6. Myśli nowoczesnego Polaka. Lwów. Wyd. I. 1902, wyd. II. 1904, wyd. III. 1908 (uzupełnione rozprawą: O podstawach polityki polskiej).
7. Szkoła i społeczeństwo. Z powodu t. zw. strajku szkolnego. Kraków 1905.
8. Niemcy, Rosja i kwestja polska. Lwów 1908.
9. Kwestja żydowska. Cz. I. Separatyzm żydów i jego źródła. Warsz. 1911.
10. Upadek myśli konserwatywnej w Polsce. Warsz. 1914.
11. Problems of Central and Eastern Europa. Londyn 1917 (na prawach rękopisu, memoriał złożony rządowi Ententy).

O ile mi wiadomo, Dmowski przygotowuje teraz do druku dwa dzieła.

Dmowski artykułów swoich rozsianych w czasopismach nie zbierał i nie wydawał. Było ich wiele i trudno je teraz spisać.

1890. Pierwszą rzeczą, którą ogłosił, była nowela (o uliczniku warszawskim), zamieszczona w Kurjerze Lwowskim 1890. — W tymże roku drukował w Warsza-

wie w życiu pierwszy artykuł, podpisany: R. Skrzycki. Później następuje Głos, w którym się zetknął z Popławskim. W roczniku 1890, o ile pamiętam, jest jego artykuł: Idea w poniewierce (R. Skrzycki).

1891. W pamiętniku Fizjograficznym. Studja nad wymoczkami. O kilku wymoczkach z rzędu Helotricha, spotykanych w nalewkach siana. W Głosie: Z młodego parnasu (o poezjach F. Nowickiego i A. Niemojewskiego) str. 113; Beletrystyka popularna 197; Bez dogmatu (H. Sienkiewicza) str. 428, 441, 452, 463.

1892. Głos: Cześć dla nauki str. 2; Z ekonomji interesów duchowych 75, 86, 98; Zdrożne kierunki 196, 220.

1893. Głos: Używanie życia 122; Familijna prasa; Z teatru (o sztuce Prawa serca K. Zaleskiego) 207; Dwa bieguny (pow. Orzeszkowej) 518. Wszystkie artykuły w Głosie podpisane: R. Skrzycki.

1894. Lwów, tygodn. Słowo Polskie, artykuły w 2 zeszytach (podp. Skrzycki albo J. Żagiewski).

1895. Lwów. Przegląd Wszechpolski, dwutygodnik. Rok I. (od lipca redaguje Dmowski).

Twórczość społeczna, str. 197; Wrost Warszawy, 198; Kilka słów o Kurlandji, 199; Zabór rosyjski w prasie, 215; Ze studjów nad szkołą rosyjską w Polsce (R. Skrzycki) I—VIII, 214—346, Ruch narodowy w kolonjach amerykańskich, 229; Komisja kolonizacyjna w r. 1894, 233; Przymierze francusko rosyjskie i Polacy, 245; Dziennikarstwo polskie, przez J. Żagiewski I—IV, 247—311; Rosjanie w Polsce, 261; Rozwój polityczny Galicji, 247, Sejm polski w Ameryce, 279, Odezwa z powodu rocznicy 1795—1895, 292; Kwestja litewska, 293; Stosunki polityczne na G. Śląsku, 325; Łączność wychodźstwa z ojczyzną, 328; Ruszczenie i dyplomacja, 341; Francuz w Rosji, 353; Z całej Polski (J. Żagiewski) w 9 zesz. 202—333. Przytem pisał sam rubryki: Z zaboru ros., Z Galicji, Życie kresowe, Z wychodźstwa i kolonji.

1896. Prz. Wsz. II (nr. 1—24) Młodzież polska w zab. rosyjskim (R. Skrzycki) str. 5—220 (w 10 zeszytach), Z zaboru ros. (w 18 zesz. podp. ***), Kronika życia umysłowego (Ro-d) 9—540 (w 7 zesz.), To samo (podp. R. Skrzycki) 59, Sprawa Krożańska w oświeceniu dokumentów (R. S.) 294, 319, 343, 368. Listy warszawiaka z Galicji (R. Skrzycki) 487.

1897. Prz. Wsz. III. Listy Warszawiaka z Galicji 4—338 (w 11 zesz.), Z zaboru ros. (***) 8—532 (w 18 zesz.), Program stronnictwa dem.-narodow. w zaborze rosyjskim (Dmowski i Popławski) 241, Rosja i Austria (S.) 456, Młodzież uniwersytecka w Warszawie (S.) 503.

1898. Prz. Wsz. IV. Z zaboru ros. (***) 86.

1899. Prz. Wsz. V, (jako miesięcznik, kierownik. J. L. Popławski), Nowa powieść społeczna. Uwagi o Ziemi Obiecanej Reymonta — 80.

1900. Prz. Wsz. VI. Z Parany I (Kurytyba 30, XII. 1899) 109, II (Kolonja Lucena 8, II, 1900) 172, III (Paraguana 2. V. 1900) 359. List do Redakcji (Londyn 11. VI. 1900) 374.

1902. Przegląd Wsz. VIII. Kraków pod kierun. R. Dmowskiego: Odrodzenie patriotyzmu 1. Polityka zagraniczna 45, 125, Istota walki narodowej 281, Myśli nowoczesnego polaka (R. Skrzycki) I—VIII 109 do 825, Listy Warszawskie (Ignotus) 133—868 (w 7 zesz.), Walka polityczna w zab. ros. 161, Kwestja ruska w cyfrach (T. Geraltowski, St. Surzycki i R. Dmowski) 176, 277, Nam się nie spieszy 241, Nielegalność 243, Ojczyzna i doktryna 321, Demokracja galicyjska 401, Agitacja na rzecz Rosji 481, Profesorowie i studenci (K. Broński) 528, Jawna i tajna polityka 561, Program wszechpolski 641, Polityka dem.-narod. w zaborze pruskim 721, Półpolacy 801, Liberum abdic 881, Warszawa 898.

1903. Prz. Wsz. IX. Zamknięcie rachunków. 1, Wobec kryzysu rosyjskiego 81, Na progu nowej ery 161, Kwe-

stja robotnicza w programie demokr.-narodowym 241, Polityka narodowa w stosunku do religii i kościoła 321, Walka o prawo i organizacja narodowa 401, Nasze stanowisko wobec Niemiec i Rosji 481, Skarb narodowy 561, Zadania polityki galicyjskiej 641, W otwarte karty 801, Skarb narodowy i Liga 881, Program stron. dem.-narod. w zab. ros. 721, Prasa polska w Paranie 586, Młodzież w ruchu dem.-narod. (K. Broński) 31, Historia szlachetnego socjalisty (Sk.) 758, Listy warszawskie (Hostis) 54, 301, Scriptor. Nasze stronnictwa skrajne (S.) 469, La Pologne contemporaine 555.

Słowo polskie Lwów. Feljetony, Na niwach i łąkach (podp. Diego).

1904. Przegl. Wsz. X. Państwa zaborcze jako teren polityki polskiej 1, Wobec wojny 81, Nowe zadania 161, Organizacja opinii 241, Polacy i Ameryka 321, Wobec kryzysu rosyjskiego 401, Anachronizm polityczny 841, Doktryna i realizm w polityce 561, Dwojakie niebezpieczeństwo 567, Polityka czy zaprzaństwo 641, Mobilizacja 733, Liga narodowa i walka o konstytucję w Rosji 801, Naprawa samowładztwa 881, Ex oriente lux, Niektóre uwagi z obecnej wojny I—III 648, 748, 909, Nowy okres w dziejach Rosji I—II 175 i 247. W sprawie zjazdu historyków i filologów słowiańskich w Petersburgu (K. Broński) 37.

Słowo Polskie, Lwów. Feljetony. Na niwach i łąkach. (Diego). Było ich ogółem, o ile pamiętam, 10.

1905. Prz. Wsz. XI. Nasze cele i nasze drogi 1, Polityczna konieczność 81, Ruch strajkowy w Królestwie (R. D.) 91, Chwila obecna w naszej polityce 241, Nasze dziesięciolecie 325, Szkoła i społeczeństwo, Z powodu strajku szkolnego 161, Obecny stan Rosji w perspektywie historycznej 22, 108, 199 i 262. Stronnictwo demokr.-narodowe, jego zasady i działalność 453, Rosyjska Izba ogólnopolska a zadania polityki polskiej 500, Stano-

wisko stronnictwa dem.-narodowego w chwili obecnej 757, Podstawy polityki polskiej 334, Koniec legendy 578.

Słowo Polskie (Lwów). W r. 1904 i w r. 1905 drukowało szereg listów Dmowskiego (Diego) z Japonji. Jeńcy polscy w Japonji.

1909. Przegląd Narodowy t. IV. (w Warszawie pod redakcją Z. Balickiego). Współdziałanie polityczne w stosunkach polsko-rosyjskich, 1—16.

1906—1914. Tego, co Dmowski pisał po powrocie do Warszawy w Gazecie Polskiej, a potem Warszawskiej nie zdołałem stwierdzić.

1915. Sprawa Polska. Tygodnik, Petersburg. Artykuły wstępne: Polska w wojnie nr. 1, Zagadnienie przyszłości Polski 2, Przyszły ustrój Polski 3, Znaczenie europejskie kwestji polskiej 4.

1916. Sprawa Polska Pbg. Obskurantyzm myśli społecznej (R. J.) str. 659.

1917. Sprawa Polska Pbg. Naród i polityka współczesna 103 i 119, Istota i geneza narodu 228, 265, 281 i 298, Podstawy bytu narodów europejskich 481 i 499, Społeczeństwo azjatyckie 530 i 548, Duch narodowy i czynniki rozkładowe 704, 723 i 737. Rozprawy powyższe (1916—17), podznaczone literami R. J., wydrukowano w Sprawie Polskiej z rękopisu dzieła niewykończonego, bez autoryzacji autora i poprawienia. Wykończenia tego znakomitego dzieła autor niestety poniechał.

Poland old and new. Wykłady wygłoszone w Cambridge w sierpniu 1916 r., włączone bez wiedzy i korekty autora według stenogramu do książki zbiorowej (str. 83—122) p. t. Russian realities and problems by Paul Milyoukoff, Peter Struve, A. Lappo-Danilevsky, Roman Dmowski and Herald Williams. Edited by J. Duff. Fellow of Trinity College. Cambridge 1917. A the University Press.

1921. Gazeta Warszawska. Losy polityki zagranicznej. To samo w odbitce brosz.

1922. Przegląd Wszechpolski, Warszawa. Jan Popławski. Jego stanowisko w dziejach rozwoju myśli politycznej 8, Zagadnienie główne 85, Schyłek imperjalizmu 292.

1923. Akademik. Dwutyg. młodzieży, nr. 8—9 z 25 maja. Popławski i młodzież jego czasów.

O R. Dmowskim wiele pisano po r. 1916 w prasie obcej i naszej. Z osobno wydanych opracowań historycznych i charakterystyk wymienię: Józefa Petryckiego „Roman Dmowski”, Warszawa 1920, księg. Perzyński, Niklewicz i sp.; Bolesława Marchlewskiego „Roman Dmowski”. Poznań 1921; „Pamiętka uroczystości wręczenia dyplomu honorowego Romanowi Dmowskiemu przez Wszechnicę poznańską d. 11 czerwca 1923”. Poznań 1923. Wydanie „Kurjera Poznańskiego”.

ZYGMUNT BALICKI.

I.

We wtorek 12 września (30 sierpnia) 1906 r. o godz. 8 r. zmarł w Piotrogradzie Zygmunt Balicki, uczony, publicysta, działacz narodowy, członek wydziału Komitetu Narodowego.

Zmarł w 58-m roku życia na jednym z najwyższych stanowisk, jakie w życiu zdobyć można, bo na wyżynie zasługi narodowej. Był jednym z tych, którzy przewodzą życiu duchowemu społeczeństwa. Całe życie pracował w najbardziej złożonej dziedzinie twórczości, mianowicie nad ideami społecznymi i narodowymi. Propagował podstawowe idee życia zbiorowego i pracował naukowo nad ich uzasadnieniem. Łączył w sobie inicjatywę praktyczną i myśl teoretyczną. Działaczem był, publicystą i uczniem.

Żywy osobisty Balickiego mało jest znany w szerszych kołach. Z natury skromny i nigdy nie zajmujący sobą uwagi stał w ukryciu, dbając

o to tylko, aby żyła idea, wcielana rękami uczciwych ludzi. Najczęściej bezimienny, działający organizacyjnie, a długi lat szereg poza krajem, znany był młodym pokoleniom z nazwiska, ze złością powtarzanego, szerzej zaś dał się poznać w kraju dopiero po r. 1905.

Urodzony w Lublinie i tam wychowany, wydział prawny ukończył w Piotrogradzie; bezpośrednio z ławy uniwersyteckiej pod grozą procesów politycznych schronić się musiał za granicę. Lata młodości Balickiego stanowią jedną z najciekawszych kart ruchu narodowego, budzącego się na nowo do życia po reakcji powstaniowej, a zarazem niesłychanie ciekawą odyseję osobistą. Są to dzieje legendarne tego ruchu, który Polskę ukonstytuował w obecnej postawie politycznej. Młody działacz Balicki to już postać legendarna.

Trzydzieści niemal lat przebywał poza krajem i za kordonem Królestwa, nieraz w bardzo ciężkich warunkach. Jakiś czas utrzymywał się jako robotnik w przemyśle fotograficznym, potem jako rysownik w Genewie. Jego roboty jest znakomity atlas anatomiczny prof. Z. Laskowskiego, wykonany z benedyktyńskim nakładem pracy według preparatów. Jednocześnie Balicki oddał się pracy naukowej na polu socjologii. W Genewie otrzymał tytuł doktora praw, a prace jego po francusku ogłoszone sprawiły, że Instytut so-

cjologiczny w Paryżu mianował go swoim członkiem *).

Stamtąd, z ogniska wyteżonej pracy duchowej zapanował nad życiem ideowym w Polsce, pochłaniającem umysły młodzieży. Nie było idei w Polsce do czasów ostatnich, którejby Balicki nie znał i nie regulował. Jego dziełem jest przewrót w pojęciach społecznych demokracji polskiej po r. 1880, kiedy umysły samodzielniejsze przemogły w sobie socjalizm międzynarodowy i wytworzyły demokratyczny program pracy czysto narodowej.

Balicki był jednym z najwybitniejszych twórców kierunku narodowo-demokratycznego, jako przeciwnego kierunkowi socjalno-demokratycznemu. Kierunek ten rodził się już w lwowskim „Przeglądzie Społecznym”, założonym przez Balickiego wspólnie z Bol. Wyslouchem w r. 1885. Pracował tam jeszcze Bol. Limanowski, ale było to już na rozstaju. Po paru latach kierunek narodowy wyodrębnił się w warszawskim „Głosie”, założonym również w porozumieniu z Balickim. Program „Głosu” pod redakcją Jana Popławskiego, Józefa Potockiego

*) Najważniejsza praca nosi tytuł: „L'état comme organisation coercitive de la société politique”. W r. 1886 Balicki wydał we Lwowie rozprawę „Liberalizm i demokracizm”, w *Przeglądzie Filozoficznym* „Hedonizm”.

i Józefa Hłaski z lat 1887—1889 konsekwentnie wypływał z ówczesnych założeń Balickiego.

Ogłoszona przez Balickiego broszura „Egoizm narodowy”, znana przeciwnikom więcej z tytułu, niż z treści, odegrała rolę hasła programowego i zdobyła (w kilku wydaniach) znaczny rozgłos. Pisma polityczne Balickiego nie były dotąd zebrane w całość. Rozrzucone są po czasopiśmie, które redagował, a więc w „Głosie”, „Przeglądzie Społecznym”, „Przeglądzie Wszechpolskim” (od r. 1895 do końca), w „Przeglądzie Narodowym” (od r. 1906), „Gazecie Warszawskiej”. Wydane razem objęłyby kilka dużych tomów doniosłego dla dziejów myśli polskiej znaczenia.

W r. 1898 Balickiemu pozwolono mieszkać w Austrii. Przeniósł się wtedy do Krakowa, a stąd w r. 1905 — do Warszawy. W Krakowie będąc wydał w bibliotece „Wiedza i życie”, wychodzącej we Lwowie, dwutomowe dzieło o parlamentarystyce. Ukoronował zaś pracę swoją naukową wielkim dziełem socjologicznym p. t. „Psychologia społeczna”, wydanem z zapomogi Kasy im. Mianowskiego w r. 1912.

Pisał to dzieło, w które włożył pracę myśli całego życia, w więzieniu, gdzie go osadzono na rok, jako redaktora „Przeglądu Narodowego”, za ogłoszenie w artykule historycznym odezwy Konarskiego z r. 1837.

Dość ciasno, jak widzimy, było mu w kraju, dokąd wrócił po wieloletniej tułaczce. Na czło-

wieka, który służył idei, a jak dziecko patrzył na ludzi, waliły się ciosy osobiste i polityczne pociski z szanów partyjnych; w nauce zaś otaczało go murem milczenia i chłodu. Zygm. Balicki robił w nauce wyłom, nie darowano mu tego. Zdawało się, że ci którzy dla usprawiedliwienia swojej niechęci powtarzają ciągle tytuł jego broszury o egoizmie narodowym, skorzystają z tego dzieła, aby uzasadnić swoje stanowisko. A jednak milczano o dziele, tak wyjątkowem w naszej literaturze naukowej.

Wyliczając nawet pobieżnie fakty z życia Balickiego, trudno pominąć, że był twórcą Związku młodzieży polskiej, który odegrał w ostatnich lat dziesiątkach wybitną rolę wychowawczą, skupiając najwybitniejsze jednostki wśród młodzieży wszystkich dzielnic; następnie że był szereg lat członkiem zarządu Muzeum Narodowego w Rapperswilu; że był delegatem z kraju do Stanów Zjednoczonych w celu nawiązania stosunków z wychodźstwem polskim; że był w Krakowie, zarówno w zarządzie sokolstwa, jak i Tow. Szkoły ludowej.

Balicki był propagatorem nowych idei wychowania fizycznego młodzieży, oraz szczepienia w społeczeństwie ducha militarnego. W Krakowie odgrywał wybitną rolę, jako organizator sokolstwa, do którego należał sam jako członek czynny. W r. 1912 przysłał na kongres nauczy-

cielstwa polskiego we Lwowie referat „Zasady wychowania narodowego”, który był wydany osobno i zrobił wielkie wrażenie. Teraz już w czasie wojny ukazał się z jego inicjatywy szereg tomików nauki wojskowości w języku polskim.

Był on jednym z tych w Polsce, którzy na kilka lat przed wojną zrozumieli doskonale sytuację polityczną naszego narodu. Szereg artykułów jego w „Przeglądzie Narodowym” świadczy, jak głęboko jego myśl przenikała to położenie i jak odważnie zrywała nici ideologii austro-filskiej. Był zwolennikiem jasnego stawiania programów, jeśli one mają kierować krokami społeczeństwa. Rozumiał, że w nadchodzącej wojnie Polska musi się oświadczyć po jednej ze stron wojujących, a mianowicie po tej, która może zapewnić jej zjednoczenie. To w każdym razie rozumiał, że sprawa polska będzie jednym z najistotniejszych momentów zatargu europejskiego i, że nie będzie mogła zasłonić się w bezczynności zasadą neutralności. Gdy tu, w Piotrogradzie*) już podczas wojny zdarzali się politycy, którzy Polsce za wzór stawiali Grecję, to właśnie Balicki w piśmie naszym na Grecję wskazywał, jako na przykład odstrasżający. Polityka narodu, według niego, musi jak człowiek wytrzymywać próbę charakteru.

*) Rzecz pisana do „Sprawy Polskiej” w Petersburgu 1916 r.

Wobec tego kierowniczego w polityce polskiej stanowiska, które tak wyraźnie godziło w Austrię i Niemcy, Balicki wraz z przyjaciółmi politycznymi, opuścił Warszawę w r. 1915. Zamieszkał w Piotrogradzie, gdzie jest miejsce czasowego pobytu Komitetu Narodowego, a do którego Balicki był powołany od chwili powstania Komitetu w Warszawie.

Stratę Balickiego oceniać trzeba ze stanowiska ogólnie narodowego. Stał na czele nowoczesnego ruchu narodowego w Polsce, dając temu ruchowi głęboką i metodyczną myśl. Bez względu na przynależność partyjną ludziom takim należy się cześć powszechna.

Rozum jego, gruntowna wiedza, takt, a zwłaszcza nieposzlakowanej czystości charakter zapewniały mu wszędzie, gdzie był, miejsce kierownicze, jako siłę duchową każdej organizacji. Zarówno wśród młodzieży, jak i w sferze polityków dojrzałych, zarówno w kraju, jak i na emigracji, wszędzie był wysoką instancją i autorytetem.

Piękny ten człowiek w znaczeniu greckim *kalos k'agathos* zarówno fizycznie, jak i duchowo robił całe życie wrażenie młodzieńca zdrowego i pogodnego, który nie zna chorób ciała i duszy. Jednak w czasach ostatnich dzielne jego serce, które tyle zmogło i tyle przetrwało, zaczęło odmawiać posłuszeństwa organizmowi. Nagłym

atakiem przerwało pasmo życia, właśnie gdy to, co się stanie w Polsce, miało być nagrodą tego wielkiego idealisty za ciężką pracę i ciężką dolę.

W Balickim traci Polska jednego z najwybitniejszych twórców myśli swojej, znakomitego obywatela, chlubę swojej wysokiej kultury umysłowej, moralnej i politycznej.

II

Jeśli odrzucić w życiu ś. p. Balickiego jakieś dwadzieścia lat na swobodną młodość, to pozostaje około czterdziestu lat pracy umysłowej. Przedmiotem i celem tej pracy był: naród. Zmarły brał się do snycerstwa swego z pietyzmem, którego nauczył go pozytywizm naukowy, jego wychowawca. Nie improwizował idei narodowych, nie zgadywał narodu. On go się uczył. Koło posągu swojego budował mozolne rusztowanie nauki socjologicznej.

Pionierzy narodu polskiego zadań świadomi, wielką mają pracę, wszystko bowiem sami dźwigać muszą z niewielkich zaczątków cywilizacji, poniszczonych burzami. Nie przychodzą do gotowego, jak się wydaje impresjonistom życia. Jeśli do dzieła potrzebne są pomoce, to i te pomoce samemu stworzyć wypada. Polacy w swoich ciężkich warunkach bytu powołani byli w 19-em stuleciu do szczególnego napięcia twórczości politycznej. Po wielkich jasnowidzeniach

poetyckich, należało zabrać się do sprawdzania podstaw realnych stosunku naszego ducha do zadań budownictwa narodowego, należało przystąpić do umiejętnej roboty.

Ściślejsza praca umysłowa naprowadzić musiała myśl polską na drogę znaną już publicystom 18 wieku, naprawy Rzeczypospolitej. Pod koniec wieku 19-go została ta sama praca, nawiązana, dzięki takim jak Balicki umysłem, do robót Staszycza, Kołłątaja, a zastosowana do stosunków zmienionych przez ewolucję społeczną i zupełną już ruinę polityczną. Warunki pracy pod względem politycznym były nieskończenie trudniejsze, ale za to stawały się kompletniejsze pod względem społecznym. Zbudził się już lud i było rozniecone przez wielkich poetów ognisko ducha demokratycznego, które rozświetliło tajemniczą głęb narodowego ustroju.

Stało się jasnym, że naprawa nawy ojczystej nie może być zostawiona przypadkowi, znachorom i dyletantom. Okazały się potrzebne doki wiedzy społecznej i politycznej, któreby pozwoliły dokonywać naprawy statku umiejętnie i celowo. Jeśli już Batory nawoływał do nauki, nobilitującej młodzińca, jeśli w wieku oświecenia stawiano na czele systemu edukacyjnego nauki moralne, to wszystko to płynęło z poczucia cywilizacji, jako właśnie tych „doków“, potrzebnych do naprawy nawy ojczystej.

Nasza generacja miała w wysokim napięciu to poczucie, ale nie było już szkół narodowych i nauki w dwu dzielnicach zgoła, a w trzeciej... Trzecia dzielnica była tak słaba cywilizacyjnie, że jej wszechnice żyły dopływem ludzi z tamtych dwu, gdzie nauki zgoła nie było, i misji swojej nie wyklarowała sobie do końca. Rozbiegali się uczeni polscy po świecie, a któż zostawał w tych dokach, aby wiedzę do potrzeb bezpośrednich stosować? Wierni, związani z ziemią historycy wiele zdziałali, ale i ci pozbawieni byli prac pomocniczych, polegających na badaniu narodu, a wszechnice, jakie były, nie ustrzegły i tej dziedziny od intruzów bez krwi i poczucia polskiego.

Ś. p. Balicki rozumiał to położenie. Wydany z kraju, nie pozwolił swemu temperamentowi rozkładać się w próżni, ale obrócił go na zubożenie się w wiedzę, narodowi potrzebną. Mógł przecież zostać adwokatem, dziennikarzem, uczonym w obcym uniwersytecie, tak jak inni robili, a teraz w chwili kryzysu politycznego rzucać Polsce efektowne hasła, wolny od wszelkiej odpowiedzialności. Balicki nie mógł pójść tą drogą, bo był worganizowany w duszę narodu, jako jej organ.

Dusza jego szła górą. Od wczesnej młodości do ostatnich dni, odznaczał się niepospolitym zmysłem kierunku narodowego. Jak ptak, który wie zawsze drogę do gniazda, choćby za morza-

mi, tak i on nie stracił nigdy kierunku w żadnym otoczeniu, w żadnej organizacji, w żadnej doktrynie. Małe umysły, nie wiedząc, gdzie same są, robiły Balickiemu nieraz zarzuty odstępstwa, bo im się zdawało, że obowiązkiem jego być tam, gdzie ich fala zanosła. Ale naród, najwyższa organizacja, nie ma na całej przestrzeni jego życia nic do wyrzucenia Balickiemu. Był zawsze w centrum jego historycznej samowiedzy.

W r. 1915 ś. p. Zygmunt Balicki znalazł się w Piotrogradzie. Był tutaj czterdzieści lat temu w uniwersytecie. Duży okres dziejów myśli polskiej mieści się w tym przeciągu czasu. Balicki ówczesny, niewyłoniony jeszcze z mgławicy nieokreślonych tęsknot narodu, szukający drogi myślenia, wtajemniczający się w arkana wolnej myśli młodzieży rosyjskiej, tak jak przed stu laty nad tąż Newą Mickiewicz, pytający o drogę dekabrystów — a Balicki dzisiejszy — to dwie różne epoki. Po czterdziestu latach samodzielna indywidualność umysłowa, rzecznik zorganizowanego duchowo narodu, zastał tę znaną sobie dawniej umysłowość, tak samo w udręce tęsknoty szukającą myśli swojej, jak niegdyś. Z wyżyny swego stanowiska, patrząc na lata przebyte, mógł odczuwać po sobie dumę swego narodu, że z najtrudniejszych momentów dziejowych wypłynął na drogę historyczną, nie zatraciwszy myśli prze-

wodniej, owszem bardzo wzmocniony w samodzielności.

Nie zmieniło się tylko nic w bycie osobistym ś. p. Balickiego. Tak samo, jak przed laty, pokoik o kilku niezbędnych sprzętach i walizka podróżna, tak samo łóżko niewygodne z małą poduszką, tylko że wówczas nie wydawało się tak twarde, tak samo bułka do herbaty, po którą nieraz samemu do sklepiku się idzie, tylko że trudniejsza do żucia, ten sam błotny opar miasta, tylko że trudniej nim oddychać...

Los wychodźstwa podczas wojny nie był Balickiemu ciężki. Był jak żołnierz w okopach pełen hartu, w każdym położeniu jednako spokojny, słodki i wytworny. Wielkość duszy dawało mu poczucie, że jest w zgodzie z narodem i we wzajemnej miłości.

Emigracja nie była mu stanem obcym. W nr. 3 „Sprawy Polskiej” (z 16 października 1915 r.) postawił pytanie: „Czy jesteśmy emigracją”? I odpowiedział: nie. „Czasowe wychodźstwo wojenne... jest i pozostanie częścią społeczeństwa. Jest to, jak gdyby terytorjalny odłam narodu, przesiedlony czasowo na obczyznę”. Tutaj w Piotrogradzie ujrzał powtórnie to, co go tak dręczyło na emigracji w Szwajcarii, że ludzie oderwani od rdzenia narodu na stałe, wytwarzają w sobie swoistą psychologję, która im przeszkadza rozumieć życie narodu. Bardzo ubolewał nad sta-

nem dobrowolnej emigracji wschodniej, która potraktowała wychodźstwo wojenne oziębło, a pod względem politycznym nawet nieprzyjaźnie. Ze stałej kolonji pietrogradzkiej na pogrzeb Balickiego, oprócz paru poważniejszych osób, powodowanych względami taktu, nikt nie zjawił się. Ogół nie wiedział nawet, kto tu umarł, nie wie o tem, że pogrzeb jego w kraju byłby manifestacją narodową, a ci, co wiedzą, uważaliby za odstępstwo ideowe dopuścić do pogrzebu młodzieży. Kolonja bowiem ma swą własną ideologję, swoje horyzonty, swoje ambicje, swoją miarę ludzi, a nic, oprócz tego, co myśl „postępowa” rosyjska uświęci, do duszy jej nie przemawia. Jedyna idea, która w tych czasach potrafiła ożywić jej duszę, to hasło robienia na złość owej „żywej części społeczeństwa polskiego”, aby ją skompromitować politycznie przez wmówienie Rosji, że idee reprezentowanej teraz w Piotrogradzie Polski nie są prawdziwe, natomiast prawdziwe są idee tej kolonji.

Można sobie wyobrazić, jak bolał nad tem ś. p. Balicki, który, pomimo przymusowej emigracji w ciągu tylu lat, umiał zachować czucie duchowe z krajem. W życiu historycznym Polski jest to rzecz drobna i śmieszna, gdy n. p. generał Babiański, który do niedawna polskością się nie zajmował, obwieszcza w prasie rosyjskiej deklarację w imieniu Polski, a odmawia tego prawa

Komitetowi Narodowemu. Ale być blisko tej sceny i być bezpośrednio szarpanym przez duchy, o których provenjencji i pobudkach nic się nie wie, patrzeć z bliska na jakieś sztuki podejrzane z ideą polską, której się całe życie poświęciło w świętej ofierze, to rzecz boleśnieszka niż choroba, niż cierpienia duchowe osobiste, niż niewygody, niż ubóstwo. Ta moralna atmosfera nad Newą zatruwała goryczą schyłek życia idealisty, mającego w naturze miłość ludzi i dziecięcą w nich wiarę.

Za Newą, w dzielnicy Wyborskiej, już w polu niemal, jest piękny kościół polski z dużym cmentarzem zadrzewionym. Dzwony witały z daleka trumnę Balickiego, za którą po drodze błotnistej stąpało grono przyjaciół. W sklepionych podziemiach kościoła stoją szeregami trumny metalowe—jest ich podobno tutaj trzydzieści kilka (w podziemiach kościoła Św. Katarzyny już wszystkie miejsca zajęte). Są to ciała Polaków, zmarłych podczas wojny, czekające na powrót do kraju *). A ileż tych ciał w ziemi obcej pogrzebano.

*) Niestety nie uszanowała tych trumien świętokradzka ręka bolszewików. Mielśmy wiadomość, że trumny skradziono w 1918 r., ciała zaś zabrano do zbiorowej mogiły. — Przyp. późniejszy.

Czekają w ciszy podziemia i nadśłuchują drżenia ziemi, hukiem dział wstrząsanej. Słuchają, kto zwycięża, czy oddalają się głosy. Czekają znaku: — okrzyku wolności. Kiedyż nadejdzie ta chwila?

Czeka tam Balicki. To pewna, że nie umarł całkowicie. Duch jego czuwa w Polsce myślącej:

POWIEŚCIOPISARZE.

ALEKSANDER GŁOWACKI

(Bolesław Prus).

I.

Prus nie dążył do popularności, owszem głosząc nieraz poglądy naprzekór ogółowi, pracował na niepopularność. A jednak miłość miał powszechną. Taka powinna być logika istnień typu Prusa, będących emanacją dodatnich etron życia zbiorowości. Prus był uczuciowo rozłożony na wielkie środowisko wszechświata i Polski; swoich praw osobistych nie umiał nawet rozumieć, napewno nie pragnął dla siebie hołdu od społeczeństwa. Ale my, obserwatorowie społecznego zjawiska, jakim jest praca twórcza tej miary pisarza, mogliśmy stwierdzić, że zeszło do grobu jedno z najczulszych serc polskich.

Mówi się zwykle: wielki pisarz uprzedza swój wiek. Ale wiek wiekowi nierówny. Powinno się myśleć tak: nie każdy wiek dorasta swego pisarza. Rezultat pozornie ten sam, ale gdy chodzi o charakterystykę pisarza, rozróżnienie takie jest

ważne. Owe wyprzedzanie wieku dotyczyć może wielkich artystów, gdy nowa całkiem forma i sposób wyczuwania piękna czynią ich obcymi utartym stylom. Trzeba dłuższego czasu na to, żeby ich idywidualność wtarła się w obyczaj estetyczny i rozszerzyła ogółowi widnokrąg piękna. Ale ten typ twórcy, co Prus, jest jak chleb powszedni. Jego racja bytu była właśnie w tem, żeby przerabiać z współczesnem pokoleniem pojęcia i uczucia współczesne. Z nim obcowanie powinno opierać na wzajemnem rozumieniu się, zwłaszcza w dziedzinie powieści, gdzie Prus w najprostszej formie wyrażał realne zagadnienia i stany duszy współczesnej.

Talent Prusa wprawiały w ruch dwie siły: niezmierna miłość świata i myśl o szczęściu ludzi, mianowicie Polaków. Te dwa pierwiastki były tak silne i czyste, bo zupełnie odczynione z egotyzmu, że kształtowały w każdym ruchu pióra treść myśli Prusa w coś specjalnie jemu właściwego. Indywidualność Prusa — to ojcowskie wczuwanie się w życie i niepokój o jego dobro. Poeta dobra.

Między współczesnymi Prusowi był poeta piękna — Sienkiewicz, poeta prawdy — Świętochowski. Prus był genjuszem serca, to serce było źródłem jego intuicji artystycznej i siłą myśli opiekuńczej. Sienkiewicz zdobył świat, jak Apollo, bo miał dar przemieniania każdego ru-

chu swej duszy w światło obiektywne sztuki. Był współczesny, jak wszyscy pisarze doby pozytywizmu, to znaczy, miał punkt wyjścia społeczny, a na celu — reformatorstwo, więc czuł, jak i tamci, środowisko. Ale gdy górę wziął w nim artyzm, to owo poczucie środowiska skłaniało go do tem większego obiektywizowania piękna artystycznego, aby dostępne było wszystkim. Kto tak pojmie sztukę, raczej kogo artyzm tak posiedzie — ten jest klasykiem; a kto się nim stał po romantyzmie, który odkrył nowe dziedziny człowieka i nowe arkana sztuki, ten zawładnąć musiał całą współczesnością.

Stanowisko społeczne Prusa, jako poety, było trudniejsze. Był to pisarz (z natury swej organizacji duchowej) nawskroś liryczny, subiektywny. A taki artysta jest trudniejszy do obcowania, każde bowiem jego dzieło realistyczne, każdy obraz trzeba brać nie wprost, lecz pod kątem przełamywania się rzeczy w jego duszy.

Na pozór może się to wydać paradoksem. Prus bowiem był matematykiem z upodobań umysłowych i działaczem praktycznym z upodobań społecznych. Zdawałoby się więc, że i dzieła jego sztuki będą jak koszały lub hotele — ogólnie użyteczne i dostępne. Że tak nie było, to jeden dowód więcej, iż artyzm ma swoje osobne drogi w duszy twórcy i osobną pracownię poza dziedzinami intelektu i popędów czynnych.

Poeta jest ten, kto się potrafi utożsamiać z otaczającym światem. Czyni go poetą wrodzona zdolność symbiozy, uwrażliwiona sympatja, współczulność ze światem. Artystą zaś jest ten, kto potrafi zobjektywizować podyktowane wyobraźnią obrazy tych swoich uczuć sympatycznych, kto odda światu w postaci wiecznie trwałego piękna to, co było odczuciem jego indywidualnym. Na tej przestrzeni — od bieguna poezji do bieguna artyzmu — możemy ustalać hierarchje pisarzy wedle upodobania i potrzeby badań. W epoce klasycyzmu szczytem ambicji był artyzm, w romantycznej chodziło tylko o to, żeby być poetą. Oczywiście nie są to pojęcia rozłączne całkowicie, ale bardzo rozsuwalne, tak, że jeden z tych czynników staje się nieraz tylko środkiem konwencjonalnym.

Sztuka, jako połączenie poezji i artyzmu, zwłaszcza literatura, osiągnąć może pełnię rozwoju tylko na wolności. Tak było z poezją naszą na emigracji. W kraju warunków na to było coraz mniej. Za czasów Prusa ruch umysłowy w kierunku poznawania rzeczywistości musiał pogłębiać poetycki pogląd na świat, rewelacyjnie odkrywany. Życie umysłowe tego czasu, pomimo wszystko, co się mówiło o wyzębieniu dusz przez racjonalizm i pozytywizm, musiało sprzyjać rozwojowi poezji. Stąd rozkwit powieści. Raczej mniej było warunków na artyzm, Polak

bowiem wysokiej kultury tyle odczuwał zadań leżących przed literaturą, że nie mógł oddać się prawidłowo kulturze artystycznej.

W okresie pozytywizmu zamierzano wyrugować poezję na plan dalszy, wzięto się natomiast do propagandy naukowej. Wrodzone jednak skłonności, brak odpowiednich dla pracy naukowej warunków, a głównie instynkt, pouczający, że społeczeństwa polskiego niczem tak zająć nie można, jak literaturą piękną — sprawiły, że ten i ów z wybitniejszych umysłów przerzucił się do twórczości poetyckiej. Prus i Dygasiński uczynili to z potrzeby duszy poetyckiej. Pierwszy poczuł się poetą jako publicysta, drugi jako przyrodnik; miłość do ludzi i do przyrody, odżywiana poetyckiem poczuciem jedności ze światem, zburzyła pierwotne plany ich pracy i opanowała ich swoim żywiołem. Świętochowski poszedł za przykładem tamtych, aby dojść do poezji od artyzmu.

Zagadnienia społeczne same się nastrecały umysłom od czasu, kiedy lud wiejski po uwłaszczeniu przysporzył społeczeństwa. Po Kraszewskim Prus i Orzeszkowa objęły w schedzie zadanie formułowania niejasnej myśli społeczeństwa o tem, jak porządkować nowe stosunki w demokratycznej linii rozwoju, a przytem historycznej.

Myślenie demokratyczne nazywało się wtedy bardzo ogólnie „postępem”. Samą myśl pra-

cy organicznej dla dobra kraju proklamowano pod hasłem „postępu”. Praca narodowa nigdy nie może być inną, jak tylko demokratyczną i organiczną, ale tam, gdzie jej nie było, można ją nazwać postępem, nawet rewolucją. Prądy na tle ludowem zaznaczyły się wyraźniej pod koniec ósmego lat dziesiątka i na początku dziewiątego, właśnie wtedy, gdy już podrosło pierwsze pokolenie po powstaniu i uwłaszczeniu; pisarze wyczuli wtedy przyływ siły i fantazji w społeczeństwie. Życie samo zaczęło marzyć i snuć plany za ich pośrednictwem. Zaczynał się nowy okres pracy narodowej od podstaw, którą później coraz szczegółowiej wykonywaliśmy, dodawszy planu politycznego.

Pisarze ówcześni, nietylko beletryści, ale nawet publicyści, byli przeważnie apolityczni. To jest rys bardzo znamieny epoki. Albo nie interesowali się stroną polityczną rozwoju narodowego, albo błędnie ją sobie przedstawiali. Nikt z politycznie wyrobionych ludzi dzisiejszych nie mógłby się rozmówić w rzeczach polityki z ówczesnymi kierownikami opinii. Stanowisko polityczne Prusa było do końca zwykle naiwne. Dygasiński zupełnie nie orjentował się i nigdy nie miał pretensji do wygłaszania opinii politycznych. Orzeszkowa z natury swego stanowiska kresowego zatracąca o zagadnienia narodowe, wszakże tylko w zakresie konserwowania tradycji na-

rodowych. Sprawy społeczne, w duchu demokratycznym traktowane, zdawały się być głównym żywiołem tej plejady. Ale i tu, biorąc ściśle, tylko Prus i Orzeszkowa mieli swój pogląd i dążenia. Dygasiński zajmował się chłopem raczej antropologicznie, nawet zoologicznie.

Umysłowość w zaborze rosyjskim była chemicznie wyprana z pierwiastków politycznych. Tak zwani politycy w prasie codziennej (na czele ich stał Kenig) byli to referenci wypadków zagranicznych bez poglądu na znaczenie tych wypadków dla Polski. Nie było wówczas w Warszawie usiłowań wytworzenia jakiegokolwiek programu polityki polskiej. Kierownicy organów postępowych, jak Wiślicki, albo tacy programowi pisarze, jak Ochorowicz, zgadywali sytuację polską, jeśli o niej wogóle myśleli.

Ten typ apolityczny zachował się i potem w kadrach t. zw. liberalnej demokracji, której postępowość polega właśnie na tem — jak się zdaje — że nie uznaje istnienia osobnej, własnej polityki polskiej. Polska — według tych pojęć niejasnych, nieraz doktrynerskich, uzależnionych bezwiednie od jakiejś obcej siły myślącej — jest ekspozyturą ludzkości wogóle, terenem eksperymentów społecznych i literackich, ale własnego interesu osobowego, jako jednostka polityczna, nie posiada.

Prus politykiem nie był, nie mniej był świetnym w sprawach kultury duchowej i materialnej publicystą, przede wszystkim zaś był myślicielem. Był pisarzem nietylko tkliwie uczuciowym, ale i głęboko myślącym. W dziejach myśli polskiej, zdążającej do ogarnięcia życia narodowego świadomością, godną duszy cywilizowanej, praca jego umysłu zajmie miejsce poczesne, jako oryginalny i szczery, rodzimy objaw przemysłowania o szczęściu i szlachetności społeczeństwa.

II.

Publicysta musi nietylko współczuć, ale i myśleć. Jedynym bodaj dla niego darem orientacyjnym jest zmysł i d e a ł u. On od tego jest, aby znał prawo psychiczne i społeczne ideału i wyczuwał w najgorszych warunkach kierunek do niego prowadzący. Nauka ideału w publicystyce jest tem, czem nauka o prawach rozwoju w przyrodoznawstwie. Jak tam obowiązuje znajomość przyczyn stawania się świata, tak tutaj obowiązuje znajomość celowości dążeń. Ideał — to rzutowany przez duszę człowieka cel, w którego kierunku zestrzeliwują się myśli i dążenia podobnie zorganizowanych duchowo jednostek. Prawo ideału jest tajemnicą rozwoju ludzkości, świadomej swych kroków. Ten jest publicystą, kto znajomość tego prawa posiada i chce

ponieść odpowiedzialność za ciągłość linii rozwojowej w kierunku jakiegoś najogólniejszego ideału.

Bolesław Prus swoją teorię ideału streścił w książce p. t. „Najogólniejsze ideały życiowe“ (Warszawa 1900). Po napisaniu tej książki w r. 1900 dał się uprosić zarządowi warszawskiej Kasy Literackiej o wykład publiczny. Wygłosił go wobec licznie zebranej publiczności, dając w nim główny wątek książki swojej, mianowicie typową teorię ideału doskonałości. Oto w paru słowach istota jego poglądów w tym zakresie, pełnych intuicji, a wygłaszanych z głębokiem przeświadczeniem człowieka, który swoje prawdy przemyślał i przeżył. Zapoznawszy się z jego poglądem na ideał doskonałości, poznamy typowy sposób filozoficznego myślenia Prusa.

Dobrze jest — mówił Prus — spoglądać czasami na świat z pewnej wyniosłości. Stojąc na równinie, mamy w promieniu do linii horyzontu cztery wiorsty, koło siebie w granicach tej linii 50 wiorst kw., a na nich 3—4 tysięcy ludzi w jakich 10 wioskach. Gdybyśmy w tem samem miejscu mogli wejść na wyniosłość wysokości wieży Eiffla, horyzont oddaliłby się od nas o 60 wiorst, ogarnęlibyśmy wzrokiem 10.000 wiorst kw. powierzchni, na której znalazłoby się około 700 tysięcy ludności. Nadto widzielibyśmy okolice w

pewnym planie i odległe rzeczy w pewnym stosunku przestrzennym.

Taka sama potrzeba spoglądania na rzeczy z wyżyny istnieje w świecie ducha, a wyżynami temi są ideały. Jednym z najwyższych jest ideał doskonałości. Pojęcie doskonałości i jego stopniowanie wyrażamy kilku sposobami słownymi: doskonale, doskonały, doskonalić (i doskonalić się), doskonałość. Ideał doskonałości jest górą z kilku uwarstwień, a szczytem jej jest sama doskonałość. Wstępując na tę górę, na pierwszej kondygnacji mamy do czynienia z pierwszym czynnikiem doskonałości, mianowicie ze stopniem n a t ę ż e n i a głównej jego cechy. Mówiąc: przedmiot doskonale czarny, widzimy doskonałość tylko tej jednej cechy — czarności. Mówiąc o rzeczy złożonej, o czynności: ktoś doskonale się ślizga, myślimy nadto o doskonałości ruchów, j a k o r y t m u, i o f o r m i e kreślonych łyżwami figur.

Na drugiej stacji góry rzeczami doskonałymi nazywamy te, w których doskonałość osiąga się przez harmonijne i proporcjonalne połączenie rozmaitych części składowych w jedną całość. Doskonałość bowiem wymaga, aby wśród r o z m a i t o ś c i była j e d n o ś ć: różnorodność zjednoczona i jedność urozmaicona, ujęta w jedną formę. W przedmiotach złożonych musi być nadto harmonja, polegająca na tem, że wszystkie czę-

ści składowe wspierają się wzajemnie dla stworzenia całości, a nie szkodzą sobie, powtórę proporcja, ilościowe ustosunkowanie części.

Na wyższym szczeblu doskonałości, gdzie odbywa się czynność doskonalenia, przybywa nowy warunek doskonałości: warunek r o z w o j u według pewnego prawa. Prawo rozwoju polega na: wzroście, różniczkowaniu się i całkowaniu.

Ogółem Bol. Prus wskazał dziewięć cech doskonałości: 1) nateżenie właściwości głównej, 2) różnorodność, 3) jedność, 4) porządek albo forma, 5) proporcja, 6) harmonja, 7) rytm, 8) prawo, 9) rozwój.

Doskonałość ta przejawia się we wszystkich zjawiskach świata organicznego i nieorganicznego i wciela się w życie na mocy prawa rozwoju. Autor udowadnia to na wielu przykładach z rozmaitych dziedzin, analizując doskonałość rzeczy, poczynając od przedmiotów użytku codziennego, kończąc na systemie planetarnym i zjawiskach życia duchowego.

Pitagoras utrzymywał, że świat jest wcieleniem liczby; Prus widzi w świecie wcielenie ideału doskonałości. Ten ideał — to plan, według którego świat jest zbudowany i ulepsza się. Ideał doskonałości przenika wszechświat i wszystko po szczególe, jest szkieletem wszechrzeczy. Ktoby zrozumiał ten ideał, zrozumiałby świat.

Człowiek robiąc wynalazki, tworząc, wzoruje się na naturze; jest twórczy, o ile przechodzi tę samą drogę, jaką przeszedł umysł powszechny, jeżeli to można powiedzieć o prawach mechanicznych przyrody.

Z tego ideału czerpie wskazówki nietylko wynalazca, ale wszelki człowiek czynu, wychowawca, reformator społeczny, poeta, artysta.

Zasadę doskonałości odkryli nie przyrodnicy i technicy, lecz filozofowie, zajmujący się estetyką. Rzeczy doskonałe nie są przez to samo piękne. Estetycy wybierają z pośród doskonałych tylko te, w których cechy główne wywołują uczucia przyjemne i nazywają te rzeczy pięknymi. Doskonałą rzeczą może być rzecz brzydka. Brzydota nie może być piękną, jak czasami się mówi, że bywa doskonałą.

Twórczość jest wcieleniem ideału doskonałości, czy to przez wynalazki w dziedzinie dóbr materialnych, czy przez nauki dedukcyjne lub sztukę w dziedzinie ducha. Bywają rzeczy piękne, nieodpowiadające wszystkim cechom doskonałości, np. ruch szkiełek barwnych w kalejdoskopie. Sztuka, oddająca się tworzeniu rzeczy efektownych, układaniu poezji z barwnych i dźwięcznych wyrazów bez kuszenia się o wcielenie ideału, jest naśladowaniem kalejdoskopu, zużywaniem próżnem sił psychicznych.

Ideał doskonałości, według B. Prusa, nie jest luźny, jest koroną, szczytem ideałów, wspierającym się na innych, mianowicie na ideałach użyteczności i szczęścia. Wszyscy ludzie dążyć muszą do urzeczywistnienia wszystkich trzech ideałów. Dążenie do doskonałości jest prawem natury; człowiek ma prawo dążyć do szczęścia, ale ma obowiązek być użytecznym.

Nie będąc użytecznym, nie może być szczęśliwym, a niepodobna wyobrazić sobie trwałego szczęścia bez dążenia do doskonałości. Szczęście, które nie prowadzi do niej, przeradza się w cierpienie; za cenę użyteczności kupuje się szczęście a używa się szczęścia w interesie doskonałości.

Najwybitniejszą cechą człowieka jest zdolność czynu; pod tym względem jest on wcieleniem doskonałości organicznej. Jego ustrój duchowy, który jest wytworem trzech władz zasadniczych: myśli, uczucia i woli, jest typem rzeczy doskonałej, podległej prawom rozwoju. Wola, jako zdolność czynu, myśl, kierująca tamtą główną siłą człowieka, i uczucie, jako pobudka — stanowią całość organiczną i doskonałą, nadmiar zdolną do świadomego i celowego doskonalenia się. A to doskonalenie władz duszy odbywać się winno w pewnym porządku: przede wszystkim kształcić należy wolę, potem myśl, wreszcie uczucie.

Władze te odpowiadają trzem ideałom, których urzeczywistnieniu służą: użyteczności, doskonałości i szczęściu.

Prus wyciągnął ze swej teorii wskazówkę praktyczną: „Doskonalcie wolę, myśl, uczucie; bądźcie użyteczni dla siebie i dla innych, a szczęście, o ile istnieje na tej ziemi, samo przyjdzie”.

Pogląd Prusa na świat, więcej architektoniczny i klasyfikacyjny, niż syntetyczny, łamie się, jak widzimy, w tym punkcie, gdzie wchodzi w grę władze psychiczne człowieka. Naturalistyczny pogląd na świat, oparty właściwie na teorii mechanicznych praw natury, od tego miejsca, w dziedzinie etycznej, staje się wskroś idealistycznym, tłumaczącym wszystkie zjawiska dążnością celową do osiągnięcia ideału. W tej drugiej dziedzinie doskonałość etyczna z kryteriami w użyteczności i w szczęściu, ma miarę ludzką celowości, której niepodobna zastosować do rzeczy przyrodniczych bez antropomorfizowania rzeczy i praw.

Ze stanowiska przyrodniczego wszystkie rzeczy oczywiście są doskonałe, skoro istnieją, bo gdyby nie odpowiadały warunkom istnienia, toby nie istniały w znanej nam postaci.

W przyrodzie, doskonałość osiąga się przez o s t a w a n i e się rzeczy najlepiej przystosowanej do warunków; w świecie duchowym

zaś przez świadome wydobycie sił, do ideału zbliżających.

Tego rozróżnienia Prus nie czynił. U niego świat duchowy łączy się na jednym praw poziomie ze światem materialnym. A ten uniwersalny pogląd na sprawę ideału, nie wyjaśniony dostatecznie ani metodą biologiczną, ani psychologiczną, trzyma się całości tylko dlatego, że Prus nie wychodzi poza stwierdzanie podobieństwa faktów bez dociekania ich istoty, która je różni. Widoczny przytem ma kłopot na punkcie pogodzenia swojej wiedzy przyrodniczej z przeświadczeniem publicystycznym o celowości życia moralnego. W rezultacie, aczkolwiek nigdzie wyraźnie tego nie wypowiada, jego rozróżnienie w świecie przyrody zdaje się być oparte o prawo celowości.

Na tym terenie walczył w Prusie przyrodnik z moralistą, a zwycięstwo faktyczne było po stronie moralisty. Godził ich zaś Prus-matematyk, dopatrujący się w świecie harmonii, opartej na symetrii, tak, że jego system moralny świata formalnie wyglądał jednolicie. Wewnętrznie jednak—pomimo pozornego materializmu — równowagę swoją Prus zawdzięczał zdaje się pewnej dozie pojęć mistycznych, przy pomocy których rozwiązywał dla siebie równania wysoce idealistyczne.

Było to potrzebą jego duszy, kierowanej uczuciowością. Sprawa urzędzenia wszechświata była dla niego tylko ciekawą, ale kwestja ideałów jedynie ważną, bo kwestją rządzenia się w życiu, aby było szczęśliwe.

III.

Prus był barometrem swej epoki jako poeta. Ale dziecku poromantycznemu z sercem nadmiernie wrażliwem nowa myśl publicystyczna kazała być apostołem praw zdrowego rozsądku. Z wielkiego poczucia odpowiedzialności wziął na siebie ten obowiązek i sprawował go całe życie jako publicysta. Nie było uporczywszego doktrynera rządów rozumu. Zasadę obrachunku, planu, praktyczności wysuwał w życiu na plan pierwszy. Niezawsze umiał ją uzasadnić, często popełniał błędy, mianowicie wtedy, gdy opuszczał w rachunku narodowym zupełnie realne wartości uczuć, marzeń i fantazji, leżące w podwalinach duszy narodu, jako osoby zbiorowej. Widział przed sobą typ złe skonstruowanego Polaka, nie umiejącego działać, zawierającego się odruchom. Chciał go widzieć pod rządami myśli, jako świadomy, celowy aparat woli. I miał rację, gdy chodziło o rozwiązanie problemu pracy, o metodę wogóle działania. Ale zasada ta przeszkadzała mu

myśleć swobodnie o narodzie, jako istnieniu, dochodzącem pełni praw życia wolnego, bo wydawało mu się takie dążenie zbyt romantycznym, marzycielskiem, wynoszącym znowu pierwiastek uczucia ponad rozum.

Na tej pozornej, a jednak wówczas usprawiedliwionej subiektywnie sprzeczności między prawem narodu do pełni życia a pojęciem społeczeństwa i jednostki jako aparatów pracy realnej—rozłamywał się duch Prusa. Nie mogąc być twórczym w dziedzinie polityki, a mając w duszy wstręt do polityki niewoli, chronił myśl społeczeństwa od zajmowania się polityką wogóle, a przynajmniej od poddawania jej popędowi uczuciowemu. Stanowisko Prusa było zatem w polityce raczej negatywne, niemniej zbliżało go ono do kierunku ugodowego, co w interesach partyjnych nieraz zużytkowano.

Rola historyczna Prusa w dziejach myśli polskiej ma wiele stycznych z rolą Jana Śniadeckiego *).

Decydującym czynnikiem w formowaniu się pojęć politycznych danego czasu są raczej czysto psychiczne. Jeżeli ogół przeciętny, na ogół tępy, ulega prawom reakcji po wypadkach,

*) Por. moją rozprawę *Zatarg rozumu z uczuciem* w książce „*Mickiewicz i Słowacki*”. Warsz. 1922. Gebethner i Wolff. Przyp. późn.

które go wyczerpały, to w jednostkach tak specjalnie uwrażliwionych, jak Prus, działanie reakcji jest tem łatwiejsze do zrozumienia. Prus bał się własnego serca. Sercu temu dawał się rządzić w twórczości powieściopisarskiej. Ale jakże i tam je powściągał! Może to właśnie stanowi tajemnicę uroku jego dzieł, że mamy w nich widok ciągły tej przepaści serca, nad którą rzeczy się dzieją, że każdy wybuch uczuciowości jest tam powściągany, że dyskretny wyraz uczucia, świadomie ręką artysty tłumionego, budzi w nas pragnienie poznania całej głębi.

Prus jest jedynym z polskich autorów, którego nie można czytać bez łez. Ale ten artyzm jego nie na końcu pióra miał swoją siedzibę, lecz w głębinach jego duszy. Pisał kosztem swego życia najgłębszego. Taka uczuciowość, przeniesiona na tło społeczne jako umiłowanie narodu, połączona z poczuciem odpowiedzialności za naród, mająca w świeżem doświadczeniu tragedję powstania 1863 r., nie znosiła wprost myśli o możliwości powtórzenia się czegoś podobnego.

Na tem tle psychicznem widzieć trzeba Prusa. Był to człowiek nietylko nabrzmiały miłością narodu, do szaleństwa miłujący, ale już chory na naród. Głosił prawa rozumu jako lekarstwo, jako jedyny sposób zbawienia narodu

od nieszczęścia, sam zaś rządził się prawem serca i im bardziej od serca ginał, tem piękniejsze rzeczy stwarzał — jasnowidzące, genialne.

Ofiarny to i wytworny eksperyment życia taka twórczość Prusa. Zrobić z siebie soczewkę, zbierającą wszystkie bóle, wszystkie te bóle przeżyć, potęgując je w nadwrażliwym sercu, znaleźć na wszystko formułę i radę, a nadto najgłębsze przeżycia w dziedzinie sztuki rodzić; być niewolnikiem tego fatalistycznego procesu całe życie, bać się życia, a iść w nie, jak w ogień, cierpieć, a szukać cierpienia, jak rozkoszy; cały nurt wieku przez siebie przesaczyć, przez probierz swoich biednych nerwów; czynić tę służbę z drżeniem odpowiedzialności ojcowskiej, a być samemu dzieckiem — naiwnem dzieckiem: oto los Prusa.

Miał poprzednika w Kraszewskim, który jednocześnie tworzył artystycznie i był publicystą. Były to jednak różne organizacje. Kraszewski był literatem, to znaczy, mówiąc obrazowo, swój zawód miał przesunięty ku końcowi pióra — nie krwawił. Takie zaś organizacje, jak Mickiewicz, Prus, Kasprówicz tworzą całą egzystencją. A przytem życie samo po Kraszewskim jest bardziej skomplikowane i sztuka głębsza. Gdzie dawniej chodziło się w bród, dziś trzeba być nurkiem.

Kroniki tygodniowe Prusa od lat chyba czterdziestu były rytmem myślowym Warszawy. W jego artykułach Warszawa się śmiała, mędrkowała i płakała. Zwłaszcza jak się śmiała! Sam melancholik, uzdrawiał naród z depresji. Rozumiał, że dobre samopoczucie jest rzeczą zbiorowości; cierpienie jest rzeczą jednostki, prawem zresztą amatorskiej sztuki.

O ile tępił uczuciowość polityczną, wybuchającą nazewnątr, o tyle wierzył w dobroczynną moc serca jako czynnika filantropijnego i solidaryzującego społeczeństwo w pracy. Przeobraził z Warszawą wszystkie niemal potrzeby kulturalne, od dobroczynnych do gospodarczych i oświatowych. Z jego inicjatywy powstało wiele zrzeszeń i robót, a wszystko to robione było pod sugestją Prusa z jakąś specyficzną wesołością, z ześrodkowaniem uwagi na rzeczach pozornie małych, ale głęboko sięgających w obyczaj miasta swoją swojskością. Prus ograniczał tereny pracy, ale pogłębiał je ludzkim uczuciem, ustalając w narodzie dodatnie instynkty, tworzył rzeczy trwałe, samodzielne i swojskie. Mógł dokonać tych rzeczy, bo pisanie jego miało zawsze charakter czynu. Angażował w nie nie tylko pióro, ale całego człowieka niepospolitej wartości. Budził w sobie wiarę jako człowiek, a tylko charaktery budują społeczeństwo. Ulokowany w jakiejś robocie charakter

więcej znaczy od ofiarowanych na nią kapitałów.

Sztukę Prus miał dla siebie. Wierzył w misję kulturalną powieści, ale nietylko przypisywał jej bezpośredniego znaczenia, jak Kraszewski. Prus był już z tego szczęśliwego rozdroża, gdzie cywilizacja pozwala sztuce rozejść się z pracą praktyczną. Chwilę taką przyspieszają talenty wielkie, które w twórczości nie mogą się rozdawać: albo publicysta — albo poeta. Prus się nie mylił na tych dwóch swoich biurkach; dla każdego miał osobną metodę. I to dla dalszej kultury umysłowej w Polsce ma wielkie znaczenie. Brak podziału pracy i metod na wyższych szczeblach cywilizacji czynił z umysłowości polskiej ciało pierwotne, dziecinne, płaczące się w swych władzach umysłowych. W powieściach Kraszewskiego widzimy jeszcze proces mieszaniny, przed oddzieleniem wód od ziemi; u Prusa powieść jest już czystym dziełem sztuki, publicystyka zaś dokonywana jest metodami odrębnymi, nie służy już zabawce literackiego myślenia.

Do przybytku sztuki Prus chronił się ze swymi prawami i obowiązkami serca. Konstrukcje rozumowe, na których rozpinął zjawiska świata, ginęły tu dla oka pod ciężarem bogatego materiału życia. Nic literatury — sam kruszec z najgłębszych pokładów duszy, sam owoc so-

czysty życia. Cudowne preparaty życia, intuicyjnym wczuciem się w prawdę sporządzone, zaprzeczają nieraz doktrynom Prusa. Życie samo narodu ma swoją logikę biologiczną, a tętno jego było w Prusie — artyście.

Na jego dziełach uczyliśmy się życia wewnętrznego Polski, duszy polskiej, widoku człowieka dobrego, uczyliśmy się całej skali uczuć dodatnich od tklivości dziecięcej — do najszczytniejszego patriotyzmu. Pokażcie innego na świecie powieściopisarza, któryby potrafił tyle tonów wydobyć z popędów dodatnich duszy, zwykle przez pisarzy puszcanych na kolor papieru, jak się czyni w rysunku ołówkowym. U Prusa od Anielki do dorosłej Madzi, do starego subiekta sklepowego mamy całą skalę jasnych, aż oślepiających barw czułości i cnoty. Wszystko inne malowane bez odrobiny złości, tak nadużywanej przez pisarzy, traktujących ludzi, jako materiał zewnętrzny, nad którym serce pozwala im się znęcać. Z poza wierszy ksiąg tego genialnego pisarza przeziara zawsze jego ojcowska dla świata czułość.

Nawet gdy się boryka ze społeczeństwem, które go nie słucha, to i wtedy widać w nim uśmiech miłości rodzicielskiej. Przypomina mi się w tej sytuacji, która go nieraz spotykała jako publicystę, prześliczna scena z „Faraona”, kie-

dy rodzice w jakiejś chacie egipskiej zniewala-
ją dziecko do modlitwy. — Usiądź-że spokojnie — mówią do dziecka (na imię mu było Psu-
jak) — złóż ręce i módl się.

Ale dziecko brykało dalej, co widocznie
rozbrajało starego, bo tylko powtarzał:

— A, niedobre dziecko! — co bynajmniej
dziecka nie pozbawiało jego łaski.

Czar obrazów Prusowskich stąd pochodzi,
że nie pisał ze śliny, ale krwią. To, co dawał,
to tylko część tego, co dać mógł. Nie dorabiał
sosów literackich do dykteryjek, ale wypowia-
dał to, co przeżył w duszy osobiście, przemyślał.
Ponieważ jemu samemu wydawało się to oso-
biste, więc unikał gadulstwa, skrócał, zacierał
ślady swego udziału uczuciowego przez rzuca-
nie światła humorystycznego, ironji, jakby się
wstydząc łez. Nigdy nie użył patosu, którym się
posługiwała tak skutecznie Orzeszkowa. Miał
tę przewagę nad każdą piszącą kobietą, chociaż
sam kobiecego nieraz serca, że dany mu był
męski humor. Tym humorem roziskrzał każdy
obraz, że łza jarzyła się jak brylant, przez to
cienie mógł kłaść nie tak mocne i koturnu nie
potrzebował. Uwypuklał przez podcinanie tła.

Uczniem był w powieści Dickensa, którego
czytał całe życie (w przekładzie polskim). Czy-
tał niewiele, mądrość czerpiąc bezpośrednio

z życia, transponowanego na własne odczucia. Trudem jego życia było przerabianie doznawań na własne wartości. Z nikim i z niczem się nie liczył przy wydawaniu opinii. Prawda wewnętrznie aprobowana wystarczyła mu. Wierzył w rozwój cywilizacji narodu z własnych bogactw przyrodzonych. Widział twórczość oryginalną według własnej twórczości. Ale też wiedział — również według siebie — że bez pracy nic nie będzie dane narodowi.

Twórczość oryginalna wiele kosztuje. Prus, olśniewający w książkach łatwością obrazowania i słowa, pracował piórem dosłownie w pocie czoła, w męce. Pisał bardzo mozolnie i tak się wzruszał, że cierpiał fizycznie.

Od szeregu lat chorował nerwowo na obawę przestrzeni. Leżało to niewątpliwie w związku z nerwową pracą twórczą. Bał się przestrzeni wszerek i wgłąb — była to męka fizyczna. Przenosiło się to na psychikę, w której każda czynność odbywała się całem jestestwem; można widzieć w tym wypadku przykład zależności duchowej od właściwości somatycznych.

Prus faktów bliskich się nie bał. Dowodem lata rewolucji w Warszawie, które nie przerwały jego pracy publicystycznej. Niczem się nie dziwił, niczem nie przerażał. Ale bał się rojeń. Z szeregu obserwacji w powieści ułożył rzecz-

wo piękną ideę romantyczną, ale samby jej jako publicysta, nie wypowiedział. Bał się rzeczy nierealnych, ale chodził nad przepaściami rzeczy nieznanymi, gdy miał koło siebie jakie takie fakty (doświadczenia medjumiczne z Ochrowiczem). Bał się serca, jak otchłani, ale szedł za jego wskazówkami od faktu do faktu i wstrząsał nami, opowiadając jego tajemnice.

Był patronem jednego z najcenniejszych darów naszej duszy — zmysłu dobroci i miłości. Jest to zmysł bezinteresownego tworzenia koło siebie dobra, zmysł leżący w podwalinach żywej, wyrastającej z dusz naszych budowy narodu.

1912.

IV.

Prof. Jan St. Bystron ogłosił*) rozprawę p. t. „Wyobraźnia artystyczna Bolesława Prusa”. W pracy tej spotykamy się z próbą psychograficznej analizy na wzór studjum P. Margisa o E. Hoffmannie. Wogóle zastosowanie psychologii do krytyki literackiej bardzo jest u nas pożądane, więc z wdzięcznością witać trzeba próbę p. Bystronia. Zrobić jednak należy parę zastrzeżeń.

*) „Przegląd Warszawski”, sierpień 1922.

Krótko mówiąc, prof. Bystroń na podstawie swej analizy doszedł do wniosku, że „opisom Prusa brak obrazowości. Prus nie jest malarzem; opisuje nam krajobraz, jak człowiek, patrzący nań z codziennego, utylitarneho niejako punktu widzenia, z pominięciem bezinteresownego, ściśle artystycznego”.

To jest wniosek zasadniczy, urastający do aktu oskarżenia Prusa, jako artysty. Zaczem następują twierdzenia bardziej szczegółowe: „Skala barw jest u Prusa uboga”. „Intelektualista w opisie, nie umie wywołać wrażenia artystycznego ani zapomocą barwy, ani światłocienia” (str. 161). „Wogóle przyrody nie odczuwał artystycznie” (163), „Nie widzi też malowniczości miasta” (167), „Elementy opisu u Prusa są bezjakościowe, zastępujące ubóstwo środków artystycznego impresjonizmu” (182). Dalsze cechy: „codziennność”, „miejskość”, „teraźniejszość” i t. d.

Prof. Bystroń przyznaje w końcu, że Prus miał jednakże dar obserwacji. „Świetna plastyka socjologicznego i psychologicznego uwarstwienia wyróżnia twórczość Prusa od współczesnych mu pisarzy” (187). Wielkość tedy swoją jako pisarz Prus zawdzięcza dobremu sercu, humanizmowi, myślicielstwu, ale nie talentowi artystycznemu.

Przeciw takim wnioskom należy się zastrzedz, bo są nieprzemyślane i nawet psychologicznie nieuzasadnione. Zresztą nie odpowiadają faktowi, prostemu faktowi, z którym trzeba się liczyć, mianowicie, że dzieła Prusa — bądź co bądź — działają na zmysł piękna, a więc spełniają przeznaczenie dzieła sztuki. Jest faktem, że dzieła jego dają wysokie zadowolenie estetyczne i dlatego są cenione. Nie tracą z biegiem czasu na wartości (co jest probierzem wartości artystycznej), dają się czytać powielokrotnie, zawsze robią wrażenie i to silne. Jakże ten fakt pogodzić z uczonym wnioskiem, że Prus traktował przedmiot „z codziennego, utylitarneho stanowiska, z pominięciem bezinteresownego, ściśle artystycznego”?

Jest więc jakiś błąd, czy w metodzie, czy w podstawowych pojęciach o pięknie, czy w logice, błąd, który czyni psychografię prof. Bystronia zupełnie „bezinteresowną”, bo niczego nie dowodzącą.

Za punkt wyjścia trzeba wziąć fakt, że Prus był wielkim artystą o potężnej sile obrazowości i psychograficznie dojść, jakimi środkami psychicznie rozporządzał, że mógł osiągnąć te wyniki artystyczne. Prof. Bystroń nie weźmie mi za złe, że wprost taki błąd mu zarzucam, boć przecież nato robi się próby, aby o nich dyskutować.

Jest to typowy błąd naukowy, popełniany wtedy, gdy uczony zbyt zajęty jest próbowaniem swego skalpela i zapomina o faktach. Gdy wnioski nie schodzą się z faktem, wtedy gotów powiedzieć: „tem gorzej dla faktów”. Albo: „operacja się udała, ale chory umarł”. Tym chorym jest Prus. Sposób psychograficzny operowania dzieł Prusa dla celów krytyki był zupełnie prawowity, ale nie należało zarzynać faktu, że jednak Prus był wielkim artystą. Żeby dojść, dlaczego nim był, trzeba przedstawić wnioski pozytywne, nie zaś negatywne.

Prof. Bystron nikogo nie przekona, że Prus porywał w powieściach swoją publicystyką jedynie. Bywali pisarze wielkiej miary serca oraz idei, którzy pisywali nawet wierszem metrycznym, a jednak nie porywali jako artyści (dostatecznie wymienić St. Garczyńskiego za czasów Mickiewicza, lub Norwida). Odwrotnie Prus raził wielu ludzi swymi poglądami, zwłaszcza politycznymi, a ci nawet wielbili go. Właśnie za artyzm. Czas wypalił z dzieł Prusa wszystko niemal, co w nich było publicystycznie utylitarne, lub filozoficznie dziwaczne, a jednak dzieła trzymają się. I tylko swoją wartością artystyczną.

Więc był twórcą „artystycznie bezinteresownym”. Chodzi tylko o znalezienie dla niego miary. Tą miarą trzeba się wpierw zająć, po-

głębiając studjum w dziedzinie psychologii piękna i sztuki.

Dlaczegoż bowiem prof. Bystroniowi nie zeszły się wnioski z faktem? Bo sobie założył, że miarą w sztuce obrazowania pisarskiego ma być ten sam łokieć platynowy (złożony w magistracie estetyki), którym się mierzy malarzy. Prof. Bystron stwierdza z wyrzutem: „Prus nie jest malarzem”. Oczywiście nie jest. I z tem trzeba się pogodzić z góry. Autor nie słyszał pewno dowcipnego powiedzenia Sienkiewicza: „pisarz różni się od plastyka rozumem i mową”. Ktoś mógłby to wziąć za złośliwość, a jest to tylko stwierdzenie w formie dowcipu tej prawdy psychologicznej, że pisarz ma znacznie więcej środków osiągnięcia efektów artystycznych, niż malarz. Ma przecież mowę — środek malowania plastycznego obrazów intelektualnych, którego malarz nie ma.

Prof. Bystron przytacza opis ogrodu dworskiego w „Anielce” na dowód, że Prus nie miał obrazowości. Opis jest taki: „Ogród był wielki, dawny i z trzech stron w podkowę otaczał dom. Tu żyły w dostatku, sędziwych lat doczekawszy kasztany, rodzące biały kwiat, ułożony w piramidkę, a w jesieni kolczaste owoce, klony z liśćmi podobnymi do kaczej łapy, akacje z listkami ułożonemi jak zęby gęstego grzebienia i paszczekowatemi kwiatami, które wydają woń słod-

ką, przynęcającą pszczoły. Bzy włoskie, zasypiane siwemi kwiatami, bzy lekarskie, których mocno pachnący kwiat używa się na wzbudzenie potów, tarnina, rodząca czarne i cierpkie jagody w jesieni, dzikie róże, głóg drzewny, ulubiony przez kwiczoły jałowiec, rozsypane po całym ogrodzie wypełniały wolne od drzew miejsca, tocząc między sobą długą walkę o soki z ziemi i węgiel z powietrza...

Prof. Bystroń o tym pięknym, czysto prusowskim obrazie pisze tak: „Opis to bardzo charakterystyczny. Przedewszystkiem nie wiemy, w jakiej porze roku rzecz oglądamy. Obraz artystyczny wedle współczesnych pojęć winienby był przedstawić ten ogród w oznaczonej porze roku i dnia, w tem, czy w innym świetle i przy tej, czy innej pogodzie. Tutaj o niczem nie wiemy; jest to więc opis anestetyczny... Następnie, na ogród ten nie patrzy autor ze ściśle określonego miejsca, jak czynić należy, chcąc osiągnąć efekt malarski... W rezultacie brak zupełny wrażenia barwnego“... i t. d.

Nie będę mnożył przykładów tego rodzaju nieporozumień i przesądów. Dlaczego pisarz nie ma prawa podzielić się z czytelnikiem swoim wyobrażeniem o ogrodzie, lecz musi dawać jego momentalną i barwną fotografię? Skąd te klasyczne (z czasów naturalizmu) pretensje do

zachowywania jedności punktu obserwacyjnego, lokalizacji w czasie, temperaturze i świetle? Bo malarz ma takie obowiązki!

Gdyby Prus opisywał moment, odpowiadając sobie na pytanie: co widzę? — to pewno. Ale czyż mógł większą przyjemność estetyczną zrobić czytelnikowi, jak wprowadzając go w ten sposób w pojęcie „ogrodu Anielki“, jak opisując go jej oczami, pełnemi dziecięcych przeżyć, rozmyślań i obserwacji, w różnych porach roku dokonywanych? Artyzm obrazowości Prusa polegał na tem, że podawał obraz przez pryzmat psychiczny człowieka, obraz widziany nie wprost po malarsku, lecz przez pryzmat duszy Anielki. Środowisko, w którem człowiek żyje, zasnuwane jest wzorzystą pajęczyną psychiki ludzkiej. Jak dla malarza światło słońca, tak dla poety owa rozwiana i wszystko przenikająca mgła współżycia psychicznego z rzeczami, staje się elementem zasadniczym jego impresjonizmu.

Prof. Bystroń, na użytek swych rozważań estetycznych, urywa psychologję na postrzeganiu zmysłowem. To jest artystyczne, co jest brane z palety wrażeń zmysłowych; wszystko, co się dzieje w psychice dalej — procesy wyobrażeń i pojęciowe w kombinacji z uczuciami, działaniem intelektu, dążeń — to już nie jest materia przydatna do celów artystycznych. To już

nie proces estetyczny „bezinteresowny“, to utilitaryzm lub teoretyzm. A tymczasem są to wszystko przesady wobec faktu, jakim jest artyzm. Cóż więc zrobić z faktem, który artysta pisarz chwyta oczyma ducha, jako wartość piękna w dziedzinie oderwanej myśli, lub w dziedzinie moralnej?

Pisarz artysta różni się od malarza tem, że może malować bezpośrednio świat psychiczny i przez pryzmat tego świata patrzeć na środowisko materialne. Jeżeli za poziom, od którego poczynają się procesy psychiczne w ścisłym znaczeniu, jako procesy świadomości, uznamy ten moment, gdzie uwaga poczyną czynić wybór z doznawań zmysłowych i tworzy wyobrażenia, to jednocześnie uznać musimy, że materiał surowy, dostarczany przez zmysły, a więc czysto malarzski, muzyczny i t. p., jest tak dobrze dla świadomości przedmiotem, jak zjawiska świata zewnętrznego. Oczywiście przedział taki, ważny ze względu na metodę, w rzeczywistości życia wewnętrznego zaciera się, wszystkie bowiem czynności psychiczne czerpią—rzec można—swę soki z podstaw psycho-fizycznych. Niemniej według tego poziomu orjentować się można w typach wyobraźni twórczej.

Zasadniczy podział typów artystycznych jest: 1) obiektywny (przedmiotowy) i 2) subiektywny (podmiotowy). Pierwszy typ, bardziej kli-

szowy, w wyobraźni swojej trzyma się wiernie gleby postrzeżeń zmysłowych. Sztuka jest dla niego retuszem. Tą drogą dojść można do niezwykłych rezultatów artystycznych. Należą tutaj wszystkie rodzaje realistyczne od surowego naturalizmu do klasycyzmu formy. Do tej grupy należy Sienkiewicz. Prus zaś należy do drugiej grupy podmiotowych twórców, do której wchodzi li-zycy, romantycy, umysły refleksyjne, dostępne wzruszeniom uczuciowym i pięknym idej.

Nie należy łączyć tego zjawiska ze sprawą treści, w myśl dzieła wkładanej. Typ subiektywnej wyobraźni poetyckiej może filozoficznie mieć poglądy materialistyczne, społecznie—utilitarystyczne, wyobrażenia jednak, dająca przewagę ośrodkiem świadomości intelektualnej, lub uczuciowej, traktować będzie materiał postrzeżeńowy jako środek do zużycia przy malowaniu obrazów subiektywnych ducha. I przy tem odwróceniu materiału malarskiego można, jak wiemy z dziejów poezji, dojść do wspaniałych rezultatów artystycznych. Ale gdy się o tem wie, nie można stawiać wszystkim pisarzom jednakich wymagań realistyczno-malarskich.

A przytem wogóle zbyt jednostronne jest, mojem zdaniem, traktowanie daru obrazowości ze stanowiska wyłącznie malarskiego. Prof. Bystron w szeregu rozdziałów analizuje opisy Prusa pod względem kolorystyki, światłocienia, ma-

łowności, poczucia przestrzeni i t. p., jakby artysta pisarz nie miał innych zmysłów prócz wzroku. Zapewne wzrok w hierarchii zmysłów zajmuje najwyższe miejsce, ale z drugiej strony analiza porównawcza może przekonać, że najplastyczniej wypadają, najgłębiej zapadają w duszę czytelnika opisy tych artystów, którzy mają na palcu materiał wrażeniowy ze wszystkich swoich zmysłów w pewnej proporcji. Zola doskonale posługiwał się materiałem węchowym, inni widzą wszystko w ruchu, nie w statyce malarskiej (zmysły mięśniowy, stawowy, dotyk), inni zawdzięczają obrazy swojej wyobraźni słuchowej (Goszczyński). Wielkimi artystami są pisarze, którzy tworzą obrazy wszystkimi elementami estetycznych przeżyć, wrażliwi na wszystkie zmysły (Mickiewicz, Słowacki, Kasprówicz). Prus, jak słusznie podkreślił to A. Siedlecki, w zasadzie należy do typu Mickiewiczowskiego, jako bogactwo palety i jako umysł artystyczny subiektywny, szukający walorów piękna nie tylko w postrzeganiu bezpośrednim, ale głównie w konstrukcjach wyobrażeniowych.

Jeżeli się doda, że na wyżynie ducha wysoce uspołecznionego przybywa artyście drugie tyle zmysłów natury społecznej, jak zmysł wyczuwania piękna w faktach samego życia, we wszystkich przejawach i w jego intensywności, jak zmysł humanitarny, zmysł patriotyczny i t.

p., to łatwo będzie pojąć, ile taki artysta ma pryzmatów, przez które na rzeczy patrzy i ile ma punktów obserwacyjnych, z których odsłaniają mu się obrazy.

Prof. Bystroń, wymawiając Prusowi „ubóstwo środków artystycznego impresjonizmu”, nie brał zgoła pod uwagę woli twórczej autora. Przedstawia rzecz tak, jakby Prus nie mógł zdobyć się na opisy malarskie. Tymczasem łatwo spostrzec, że Prus nie chciał być tylko malarzem, mogąc być czemś więcej. Egzaminując artystę, nie trzeba na niego narzekać, że czegoś nie zrobił, że przekracza przepisy rzekome estetyki, lecz należy pytać go, co zamierzył i czy cel osiągnął. Zamierzył wzruszyć obrazem — i wzruszył. Pozostaje zbadać, jakimi środkami to osiągnął. Czy prawowitemi? Bo bywają i szarlatani. Prus posługuje się najbardziej prawowitemi. Wierzy w to, co robi, krwią pisze. Jest myślicielem społecznym; jako indywidualność umysłowa ma ustalony pogląd na świat, na życie, na sztukę samą; zależy mu na tem, aby ludzie patrzyli na rzeczy poprzez prawo do życia, które uważał za najwyższą wartość. Poezja jego, dla której stał się artystą, polegała na tem, że widział świat przeświecany sercem. To był jego punkt obserwacyjny, a to nie jest kąt widzenia malarski.

Życie — to „codziennosc”; ale nie „z ubóstwa środków artystycznego impresjonizmu”.

wyobrażnia Prusa grała tą codziennością, lecz z miłości dla życia. Nie wart święta, dla kogo dzień powszedni nie jest uroczysty. A prof. Bystron się pyta, „czy ta codzienność i miejskość wyobrażeń nie pozostaje w ściślejszym związku z chorobą”. Tak, to była choroba... serca.

Guwernantka panna Walentyna w „Anielce”, pijąc kawę, rozmyśla o swoim życiu, że podobne jest do tej kawy. „Kawa i śmietanka — cierpienie i praca, oto jego treść, a jak szklane naczynie nie pozwala rozlewać się płynowi, tak moje panowanie nad sobą hamuje wybuchy rozpaczy. W tej chwili przyszło jej na myśl, że w kawie jest cukier. Czyżby i jej życie miało kiedyś być osłodzone? Czem? Chyba jakimś cieplejszym uczuciem?”

Zapewne poetyczniejszy i po malarsku barwniejszy może byłby obraz marzenia: „Gdyby rannem słońkiem wzlecieć mi skowronkiem”... Byłoby to i niecodzienne i niemiejskie, ale jeżeli chodzi o cel, przez Prusa zamierzony, to doskonale przy pomocy kawy został osiągnięty. Widzimy jak na dłoni duszę starej panny, wystylizowaną na typ biednej guwernantki, dla której ranna kawa jest zjawiskiem bardziej realnym, niż wschód słońca.

Niewątpliwie, marzenie o skowronkowym wzlocie nie mogło się narzucać wyobraźni Prusa, chorego na obawę przestrzeni (o czym wia-

domo z biografii); ale ze stanowiska psychografii bardziej owocną byłaby analiza, dlaczego ponad „poetyckie” przekładał — obrazy prawdziwe. Do psychologii bodaj w wyższym stopniu, niż wrażliwość wzrokowa, należy świadomość i wola, twórcza zbrojna w zapasy pojęć i rozmysłów. Prus z edukacji swojej, ze swoich upodobań i ambicji był wrogiem „poetyckości”, a zwłaszcza romantycznej. On z nią wojował programowo, jako myśliciel. Był pozytywistą. W sztuce nauczył go to dyskrekcji. Nienawidził i wstydił się liryzmu, a zwłaszcza patosu, wielkości i blasku słów. Wysuwał rzeczy i ludzi, aby mówiły za niego, i te obrazy rozmyślnie tłumił, aby nie krzyczały i nie błyszczały. Był przytem melancholikiem — i to jest jego rys naczelny. Tłumił w sobie uczucia tkliwe i pokrywał je humorem.

Był zbyt ludzki, aby mógł być przyrodniczo malarskim, aby takim chciał być. Prof. Bystron przypisuje „brakowi odczucia malarskiego” taki opis nieba: „Kolor nieba był chorobliwy, przypominający mieszaninę żółtaczki z bladaczką: dni zimowe miewają niekiedy podobną cerę.” Sądzę, stać go było na opisanie barw po malarsku, ale wyobrażnia jego wykwitła ze zgola odmiennych, niż malarskie, dyspozycji psychicznych. Widzi rzeczy po „ludzku”, jak widzi człowiek w jego otoczeniu, żyjący na codzień prze-

rzucaniem jaźni na środowisko swoje, aż do antropomorfizmu. Rezultat artystyczny doskonały, obraz trafia i odtwarza się w czytelniku dokładnie tak, jak on sam go określa, mówiąc o niebie, że płacze, o powietrzu, że jest zgniłe i t. p.

Dogadzało to nietylko wyobraźni Prusa, ale on rozmyślnie starał się o to, aby nie przeźreźniać artystów i — jak to mówią w teatrze — nie „zgrywać się”. Formy wypowiedzania się Prusa tworzone były na złość przepisom konwencjonalności artystycznej.

Prus unikał t. zw. „poetyckości”, polegającej w potocznym użytku literackim na stosowaniu pustych słów, dźwięczących poetycko, ale pozbawionych treści. Literatura piękna poromantyczna rozbrzmiewała gotowymi stereotypami, zlepkami słów konwencjonalnych. Prus z tem walczył. Miał, wbrew pozorom naiwności, doskonałą świadomość artystyczną. Dał jej dowód w znakomitym rozbiorze psychograficznym „Farysa”. Wiedział, że wyrazowi artystycznemu daje siłę mocna treść konkretów pojęciowych. Niekoniecznie mają to być walory malarzkie, ale muszą być konkrety, grające na całej klawijaturze psychicznej odbiorcy.

Prus dźwignął polską sztukę pisarską, wyciągnąwszy ją z topieli nastrojowej symboliki, beztreściwej, czysto niewieściego typu, gdzie

nikt nie zdawał sobie po męsku sprawy z tego, co się dzieje z jego stanami psychicznymi. Wszystko było „jakieś dziwne”, albo „straszne”, każdemu było „jakoś tak”, każdy operował malarskością impresjonistyczną à la Słowacki. Prus sprowadził sztukę do stanu przytomności, zaczął nazywać treść myślową i wzruszeniową po imieniu i dla tego cel artystyczny osiągnął.

Prof. Bystron duży nacisk położył na patologię, doszukując się zboczeń patologicznych w nerwach Prusa. Również dobrze dopatrywać się można w chorobie (jak zaznaczona wyżej przez biografów Prusa agorafobia) skutku, jak i przyczyny. Prof. Bystron chorobę bierze za przyczynę wielu zjawisk psychicznych w twórczości Prusa. Wiemy z biografji, że nie urodził się chory. Zniszczył nerwy sympatyczne, zbyt je zużywając wzruszeniami sympatycznymi. Choroba była skutkiem działania jego systemu psychicznego. Dajmy na to jednak, że w późniejszych utworach rozwinięta choroba mogła oddziaływać na jego wyobraźnię literacką. To przecież nie powinno się i tutaj także zacieśniać terenu analizy do obrazów wzrokowych, gdzie wchodzi element przestrzeni, jak to czyni prof. Bystron.

Bardziej może interesującym zagadnieniem psychologicznym byłoby zanalizować, czy choroba przestrzeni pod koniec życia Prusa wpływała na wyobraźnię jego wzroku wewnętrzne-

go. Czy nie doznawał coraz silniej obawy widoku nieskończoności metafizycznej? Czy nie dlatego brał udział w doświadczeniach medjumicznych, aby rozproszyć obawy tajemnicy zagrobowej? Czy nie tym brakiem tłumaczyć należy obawę Prusa na myśl o możliwości przewrotu politycznego, któryby otworzył przed nim jakąś przepaść ryzykownej przyszłości, przed którą cofała się jego chora już wyobraźnia? Czy nie dlatego skłonny był pod koniec życia do ugodowości z tem, co jest, aby tylko nie odsłaniać dróg niewiadomych? Czy nie dlatego wogóle poskramiał w wyrazie artystycznym głos serca, że ten głos ciągnął go ku przepastnym tego serca głębom?

Ale, żeby szukać w drodze analizy odpowiedzi na podobne pytania psychologiczne, trzeba rozszerzyć zagadnienie samego pisarza i nie brać go za malarza, który przez pomyłkę jął się słowa zamiast farby.

1922.

HENRYK SIENKIEWICZ.

I.

Pisarze polscy na wychodźstwie, nie mając pod ręką pism Sienkiewicza, ani studjów o nim, zmuszeni są ograniczać się w nekrologach zasadniczymi rysami, jakie wyryła w ich duszy pamięć wielkiego towarzysza pracy i mistrza. Duch zmarłego zyskuje przez to na wyrazistości konturów; nierozproszony w cytatach z dzieł, traktowany syntetycznie, uwydatnia się w wyobraźni jako wielki człowiek.

Przyczynia się do jasnego widzenia jego postaci wielkie wzruszenie przy niezwykle uwrażliwieniu nerwów na sprawy publiczne. Wyjątkowe czasy—wyjątkowe stany ducha. Czy był kiedy w życiu naszym czas takiego, jak teraz, ustawicznego myślenia o sprawach publicznych, o kwestjach bytu narodowego? Gdy w ciemnym lesie tych dum i trosk ujrzelśmy Grottgerowskie widmo śmierci, wracające od węzłowania Sienkiewicza, zrozumieliśmy wielkość straty, mamy bowiem dziś czulszą miarę rzeczy i ludzi, miarę narodową.

Publicyści, krytycy, duchowni na ambonach, prywatni ludzie w ogniskach domowych określają stratę słowami: umarł wielki człowiek, wielki Polak, przedstawiciel narodu. Przecież nie polityk umarł, nie działacz, jeno artysta. Czynów dokonywał w dziedzinie sztuki, a mówi się o nim, jak o działaczu narodowym. To samo było z Mickiewiczem, nawet ze Słowackim, gdyśmy obchodzili niedawno ich stuletnie jubileusze. Myśleliśmy nie o poetach, tworzących przełom w sztuce, lecz o ludziach, o przedstawicielach narodu.

Ten tryb uogólniania i symbolizowania w jednostkach wybitnych narodu odpowiada potrzebie psychiki narodowej. Zbiorowość szuka dla siebie wyrazu swojej świadomości. Zapominamy w chwili podniesienia ducha nad grobem wielkiego przedstawiciela o różnicach partyjnych, o swoich „orientacjach” nawet. Sienkiewiczowi składają hołd pośmiertny wszyscy, pomimo że był on, jako wyraz polityczny, zasadniczym wrogiem Niemców, którzy teraz w Polsce szukają i czasami znajdują przyjaciół.

Sienkiewicz był poza partjami czynnemi. Oczywiście, osobiście od jednych stał dalej, do drugich był bliżej, jak to w stosunkach towarzyskich. Ale nie o to chodzi; dzieła jego, pisma polityczne nie miały marki partyjnej. Był narodowy. Wyobrażał to, co powinno leżeć w podsta-

wie wszystkich stronnictw, uchodzących za narodowe, to, co jest wspólnym mianownikiem wszelkiego działania w takiej, czy innej partji, — rację stanu.

Partyjność tyczy środków działania, ale nie decyduje o stosunku zasadniczym do narodu. Do jakiegokolwiek partji jednostka należy, nie może to wpływać na stopień jej patriotyzmu, na rozumienie najogólniejszych interesów narodu, na poczucie, który naród jest jej narodem, a tem mniej na jej sumienie. U nas trzeba o tem — niestety — mówić, bo w praktyce bywają pod tym względem znaczne nieporozumienia. Partje potrafią się namyślać, co jest celem ich działalności: partja, czy naród i nieraz narodu krwawe męki brane są za środek do załatwiania celów partyjnych, od czasu do czasu partje w interesie agitacyjnym robią z lekkim sercem eksperymenty na narodzie wbrew jego istotnym interesom. Niedojrzałość umysłu i sumienia politycznego bywa tak wielka u prozelitów organizacji partyjnych, że wychodzą nieraz najaw ambicje wytwarzania poza narodem ciał, które — w ich mniemaniu — przeciwstawić się mogą organizmowi narodowemu, w każdym razie bez niego obejść. Bywają chwile — jak było przed wojną, kiedy naród nie był nikomu potrzebny do eksperymentowania międzynarodowego, — że wśród licznych partji nikt prawie zagadnieniami naro-

dowemi się nie interesował, zrzucając wszystkie troski i odpowiedzialność na jedną partję narodową, której specjalnością miała być polityka narodowa, nawet patryjotyzm.

Dobre instynkty, poruszone śmiercią wielkiego wyznawcy narodu, mogą nad świeżą mogiłą obliczyć, ile swojej wielkości człowiek zawdzięcza tylko trafnej kulturze narodowej. Sienkiewicz z tym samym swoim talentem, gdyby tak szukał dla siebie miejsca poza służbą narodowi i tak się błakał, tak zgadywał prawdę życia zbiorowego, jak to czynią nieraz partje, nie doszedłby w żaden sposób do swego wielkiego wpływu i światowego stanowiska.

Sienkiewicz — to owo minimum programu dla wszystkich partji i jednostek, które chcą odgrywać rolę polityczną, program elementarny, właściwie artykuł pierwszy każdego programu, odpowiadający na pytanie, co to jest myśl narodowa.

Szkoła narodowa jest ciężka, jeśli ją brać jako kurs polityczny. Matura polityczna nie zadawała się patryjotyzmem uczuciowym, zwłaszcza zdawkowym; wymaga wykazania się rozumem pojmowaniem złożonego procesu życia, któremu na imię naród. Do wżycia się w osobowość narodu potrzebna jest długa kultura, dająca się osiągnąć tylko w regularnej służbie na rzecz narodu i to w służbie czystej, któ-

raby nie demoralizowała przyrodzonych instynktów. Pod tym względem pewniejsze bywają zdrowe instynkty ludu, niż niedokończonych w kulturze inteligencji, zbałamuconej teoryjkami. Naczelnicy ludzcy narodowi mają zawsze w porządku instynkty i prócz tego wiedzę polityczną. Dotrzymują kroku politykom działającym, a nieraz prześcigają w jasnym widzeniu narodu wielcy poeci. Mickiewicz stworzył epokę w dziejach jaźni narodowej. On odkrył nowoczesną formację duszy narodowej. Sienkiewicz tę formację urealnił, zbliżył do oczu, spopularyzował ją. I tem mierzy się jego wielkość, że potrafił obcować z narodem w jego czystej postaci, że był całkowicie wtajemniczony.

Poeci osiągają rekord w odczuwaniu narodu dzięki intuicji. Intuicja — to wielkie słowo. Musi być o niej mowa tam, gdzie potrzeba wnikięcia w treść wewnętrzną procesu życia. Zagadnienie musi być bardzo trudne, jeżeli potrzeba do niego intuicji. Ale to nie znaczy, żeby było trudne dla intuicji. Dobra kultura polega na tem, żeby w każdej jednostce było choć trochę poety, aby każda miała odrobinę intuicji. A to jest możliwe wtedy, kiedy instynkty są w porządku. Intuicja jest darem instynktów, skalpelem najwyższego rozumu, wszystko przenikającym.

Matka ma intuicję, gdy odgaduje myśl dziecka, a bierze ją poprostu ze zdrowego macierzyńskiego instynktu, którego się nie uczyła. Są jednak matki, które wskutek złego wychowania skażony mają instynkt; dla nich dziecko jest tajemnicą, rzeczą niedostępną wewnątrznie. Jednostki, zbałamuczone sztucznem organizowaniem uczuć młodocianych, gdzieś poza naród zwróconem, potem nie mogą w polityce wziąć cokolwiek na instynkt narodowy, tylko zgadują lub popełniają błędy. Gdy losy narodu się ważą, oni jeszcze wtedy przymierzają w lustrze swoje krawaty partyjne i szukają wiatru, nie wiedząc, gdzie prąd historyczny.

Naród nie jest urządzeniem formalnem, któregoby się można było nauczyć wedle statutu, lub podręcznika. Uczy go życie pracowite i wierne sumieniu. Szczery poeta jest w tym względzie na dobrej drodze.

Zadaniem poezji wielkiej jest wnikać w istotę zjawisk. Poeta, który chce obcować z powszechnością zawsze patriotyczną, dzieląc z nią zainteresowania, musi się zmierzyć ze swoim narodem, pojąć go, wyrazić. Sienkiewicz mając w temperamentcie wygórowany pierwiastek refleksyjności, poszedł w kierunku bardziej politycznym, niż społecznym. Umysł jego dążył do konstruowania całości narodowej w odróżnieniu np. od Prusa, który, idąc za uczuciem,

analizował i szukał w jednostce źródła cierpień. Sienkiewicza umysł pociągała pozytywna strona w życiu, syntetyczna, formująca nadbudowę nad życiem prywatnem w postaci narodu. Wyobraźnia jego tak zżyła się z osobą narodu, że cały jego pogląd na świat był poglądem gospodarza narodu. Sławił w powieściach bohaterstwo, kładące żywot osobisty w ofierze na rzecz narodu, był militarystą, propagował w wychowaniu cnoty rycerskie. Obcy mu był zgoła pogląd liberalny, jakoby jednostka mogła przeciwstawić swoje dobro interesom całości. Wszystko, co pisał, tchnęło duchem państwowości, jako normalnego trybu życia zbiorowego, duchem służby publicznej i organiczności. Poezja Sienkiewicza nie jest poezją emblematów narodowych, narodowego teatru, lecz głęboką poezją życia, jako faktu polskiego na realnem podłożu historycznem. W jego wyobraźni była rzecz można, Polska nie w symbolu oderwanym, ale w naturze ze wszystkimi ziemiami, z całą statystyką; czuł krew polską, kochał ją i widział, jak naród odbywa swój proces historyczny.

Wyobrażał szlachetny instynkt narodu i dlatego był drogowskazem w czasach, gdy nieszczęście i mędrkowanie kwestjonowały najelementarniejsze prawa życia narodowego, gdy uwikławszy się w cierpieniach, traciliśmy jasne wejrzenie na całość narodową.

Ludzie, biorący udział w życiu publicznym i wszelkie wielkości partyjne na Sienkiewiczach mogą i powinni uczyć się podstawowych prawd, obowiązujących myśl narodową. A przede wszystkim tej, że stosunek z narodem musi być wewnętrzny, intuicją wyczuwany, rozumem utwierdzony, jako odpowiedzialność ojcowska pojmovany i podporządkujący wszystko, co jest uboczne, całości.

Jednostki, tak organicznie z narodem spójne w doli i w niedoli, mają siłę i dostojność; wszystkie inne, lawirujące między celami prywatnymi a publicznymi, wykreślają się same z historii.

Wielcy poeci narodowi zato właśnie są czczeni, że pozwalają orjentować się ogółowi, gdzie jest naród w dziejach swoich. Są jak latarnicy na morzu, pełnem niebezpieczeństw, wskazujący drogę.

1916.

II.

W Sienkiewiczu mamy przykład działania na życie sztuki, jako wielkiego dobra kultury, zrzeszającego naród. Wielki artysta staje się na firmamencie narodowym jasnym punktem, który wiąże skupione tam wzrokiem rzesze. To, co świat dalszy ma od Sienkiewicza rado-

ści estetycznej, to jest nasz podarek dla świata. Poeta jest naszą własnością organiczną; to jest tajemnicą jego wielkości. Naród go wytworzył, on go zaś działaniem swem dźwiga. Naród go stworzył poetą, on zniewolił naród dla siebie — jako artysta.

Genjalnie wywiódł Taine prawo pochodzenia poety ze swego czasu i swojej rasy. Rozpierzchnięte w życiu światło piękna widzi się według tego prawa ściągnięte w soczewce człowieka wyczuwającego. Im więcej kocha, tem więcej wyczuwa prawdy życia. Wielki poeta kocha za miliony. I tu jest pierwsza przyczyna, leżąca w pochodzeniu natchnienia, że naród i poeta—to jedno.

Do tego prawa pochodzenia, żeby zrozumieć całą grę życiową sztuki, dodać trzeba drugie prawo — artyzmu. Poeta oddaje z siebie światło — i tu jest artysta. Prawem zaś artyzmu jest rozlewność. Im więcej ogarnął wyczuwaniem poeta, tem większy zakres chce objąć swoim wyjawieniem. Prawo świetlne.

Mickiewicz kochał za miliony, ale jako artysta marzył o tem, by jego dzieła zbłądziły pod strzechy. Twórca kocha i chce być kochany. Punktem wyjścia i celem jest naród. W naturze artyzmu leży — podbój.

Zasady tej nie mogą zaciemnić spotykane w świecie artystycznym fakty zaparcia: „odi

profanum vulgus!“ Jeśli pominąć w tych zjawiskach prawdziwy powód, kryjący się zwykle w niemocy artystycznej, to pozostaną poza tem wysiłki talentów jednostronnych, które szukają nowych dróg, eksperymentują, zawsze jednak w tej nadziei, że znajdą wyraz artystyczny, który przemówi do wszystkich.

Jest faktem, że Sienkiewicz posiadał panowanie nad umysłami narodu w dziedzinie piękna, a probierzem jego wartości jest, że cały świat poza nami uznał w nim wielkiego artystę. Starczyło go nietylko na domowe ognisko. Koło nas skupił się cały świat cywilizowany, aby słuchać jego powieści. Sienkiewicz wprowadził Polskę do literatury powszechnej daleko realniej, niż to mógł zrobić Mickiewicz, pomimo że tamten tworzył w Europie, gdy na Polskę zwrócona była uwaga.

Powieść jest rodzajem poezji bardziej demokratycznym. Na jej terenie ujawnia się w całej prostocie potrzeba artysty być słuchanym i kochanym. Taką żądzą powszechności żyła sztuka grecka, święcona na igrzyskach Olimpijskich; z tą ambicją porwania oczu wszystkich rzeźbiarz grecki tworzył posąg w nieskalanej czystości linjach.

Romantyzm zmącił życie artyzmu pracami swemi koło pogłębiania źródeł poezji. Była to czynność dziejowo konieczna, skoro była, ale

jest faktem, że dopiero po stu latach krynica sztuki powraca do swego przezrocza. Pierwiastek subiektywny, czysto poetycki, wziął był górę nad artystycznym. „Sobie śpiewam nie komu“ — tak się zdawało poetom. Wielcy nasi romantycy, można wyrazić to przypuszczenie, dlatego doszli do rezultatów artystycznych, że byli w szkole u klasyków, że mieli doskonałą kulturę artystyczną. Później jednak coraz wyraźniej można było spostrzegać, że w miarę dopływu do sztuki świeżych elementów, rządzących się romantycznym przykazaniem natchnienia, jako początku i końca sztuki, — barbarzyństwo stawało się udziałem wszystkich jej dziedzin. Głęboka orka romantyzmu podniosła rodzajność ziemi, wszakże nie orka jest celem ostatecznym, jeno plon artyzmu, sama sztuka, dająca życiu obiektywne wartości piękna.

W dziedzinie poezji lirycznej romantyzm najdłużej się trzymał. Wyspiański nie mógł znaleźć jako artysta w samej poezji, środków przesilenia pierwiastku romantycznego i tworzył całą koalicję sztuk (dramat, malarstwo, muzyka), aby wprowadzić panowanie artyzmu. Przesilenie jednak romantyzmu następuje nie na polu poezji, która jest czynnikiem twórczym w każdej gałęzi sztuki, ale na terenie artyzmu w każdej sztuce zosobna. W sztuce polskiej nastąpił wielki postęp w ostatnim czasie w kie-

runku opanowania środków artystycznych, przede wszystkim zaś w powieści.

Sienkiewicz był pierwszym „grekiem”, przewyciężył w Polsce romantyzm i dał poznać nam urok sztuki odrodzonej, działającej środkami właściwymi rodzajowi. W kulturze artystycznej Sienkiewicz miał świadomość piękna, jaką tylko nowożytny artysta osiągnąć może ze sztuk zjednoczonych: jest lirykiem, malarzem, architektem, muzykiem, dramaturgiem, rzeźbiarzem. Ale te zdobycze przerobił na własność swoich nerwów, miał je w sobie—to jego kultura. Jako artysta ma zaś zdecydowaną, jasną świadomość środka, którym rozporządza. Wie, że tylko słowo jest materialem jego dzieła. Ileż bogatszy to środek, niż farba, którą rozporządza malarz, a jednak przy wielkiej świadomości artystycznej środka malarz osiąga także panowanie.

Cud, którego dokonał na mowie polskiej Słowacki, stał się od Sienkiewicza obowiązującym prozę żywiołem. Naród dzięki takim mistrzom słowa słyszy siebie mówiącym i drzenie radosne go obiega. Co może artyzm, to w dziedzinie samego dźwięku muzycznego mowy doświadczyliśmy, słuchając w teatrze Modrzejowską. Nie wierzyło się uszom, że to mowa, którą sami się posługujemy. Cóż mówić o podziwie dla t w ó r c y tej mowy.

Na tę mowę złożyły się dzieje ducha polskiego od pierwotności. Sienkiewicz, zawładnawszy nią, wszedł, zda się, w posiadanie dróg do duszy ludzkiej przez Polskę i wszystkie jej stany zdołał wyrazić w dziełach swoich, które są i muzyką słowa, i galerją obrazów, i przedziwną architekturą, i wielką sceną dramatyczną.

Darmobyśmy szukali w tych dziełach jego osobistości, włókien, które u artystów bez kultury twór dźierży się autora i ciągnie go za sobą, zdradzając jego słabości. Dzieła Sienkiewicza są uprzedmiotowione całkowicie, sobie zostawione, aby same się tłumaczyły, aby żyły samodzielnie—bez komentarzy. Ogień artyzmu wytrawił z nich wszystko, co osobiste i co techniczne rusztowaniem. Czuć w nich jedno — wolę artystyczną, aby dzieło żyło.

Taka ambicja artystyczna jest dobrodziejstwem dla życia historycznego, dążącego do utrwalania się w pomnikach cywilizacji. Dla nas zaś, którym wszystkiego zaprzeczono, nawet mowy, nawet duszy, tembardziej drogi musiał być twórca, dający życiu narodowemu ton, blask i radość.

III.

Żeby uprzytomnić sobie zasługę pisarską Sienkiewicza, porównajmy jego utwór powieściowy z powieścią Kraszewskiego, z której się rodzi

w prostej linii, z powieściami Kaczkowskiego, Korzeniowskiego, Rzewuskiego, Dzierzkowskiego w Galicji, przedtem Niemcewicz, ks. Wirtemberskiej, z czytaniem w przekładach za czasów uniwersytetu wileńskiego powieściami niemieckimi, a zobaczymy, jaki postęp zaszedł w sztuce powieściopisarskiej. Sienkiewicz stoi na wysokości sztuki światowej, odpowiada, jako kunszt, najwybredniejszym wymaganiom krytyki literackiej. To też powieści jego przekładane były na wszystkie języki, cały świat je czytał i dawał im się porywać.

Ta siła porywania, wyrażająca się w poczytności, jest miarą społeczną sztuki.

Na czym czyn Sienkiewicza polega? Właściwie ściąga się do zasługi literackiej, że Sienkiewicz skupił koło swoich książek cały naród, wszystkie warstwy i powieściami swojemi obudził wyobraźnię narodu, jako istoty wiecznie żyjącej.

Dokonał tego powieścią. Dość przyjrzeć się mechanizmowi powieści, aby zrozumieć, że nie jest to rzecz łatwa połączyć w niej szeroką poczytność z wysokim artystycznym wykończeniem.

Dzieje powieści polskiej nie są zbyt długie. Początki jej sięgają czasów, kiedy sztuka wogóle nie miała wydzielonej dziedziny piękna i artysty, jako terenu twórczości indywidualnej. Powieść była rozrywką umysłową, raczej wiedzą,

niż dziełem wzruszenia estetycznego. Autor był czynnikiem nieznanym i obojętnym.

Żywioł twórczy zlewał się z żywiołem słuchaczy. Słuchacz był współautorem, bajka była jak kwiat polny.

Indywidualność twórcza do literatury weszła przez poezję wierszowaną, przez snycerstwo poetyckie. Na tem polu najpierw odznaczyła się jednostka. Tutaj utwory zaczynały być czyjąś własnością. Kiedy powieść była jeszcze w kolebce, wiersz Kochanowskiego stał już na wysokości artyzmu.

Wacława Potockiego „Wojna Chocimska“, Samuela ze Skrzypny Twardowskiego „Wojna z Kozaki, Tatary, Węgry i Szwedami“ z XVII wieku, są już w dziedzinie sztuki powieściowej zupełnie czemś nowem w porównaniu z dawnymi powieściami, bezimiennymi lub imiennymi kronikami. Są już stemplowane indywidualnością i sztukę mają na celu. Treść Twardowskiego — to „Ogniem i Mieczem“ Sienkiewicza. Ten sam temat. Wróciliśmy jednak po dwu stuleciach do prozy. Tej syntezy między powieścią a poezją dokonał wiek XIX. Trzeba było na to paruset lat kultury literackiej zarówno w szeregach twórców, jak i w zastępach słuchaczy. Sienkiewicz ten rozwój ukoronował. Nietylko forma. Sienkiewicz lepiej widzi Polskę XVI wieku, niż Twardowski, który się osłuchiwał tych dziejów od żyjących. Pol-

ska ówczesna ożyła nam w wyobraźni i stała się dzięki talentowi i artyzmowi mistrza bliższa nam, niż najbliższe wczoraj.

Sienkiewiczowska sztuka obrazowania znalazła język wspólny dla wszystkich warstw, dla wszystkich kultur w społeczeństwie. A pamiętajmy, że w społeczeństwie żyją współcześnie wszystkie fazy kultury, jakie przeżyła warstwa oświecona od początków cywilizacji. Mamy przecież lud, żyjący literaturą niepiśaną, jak za czasów Piasta, mamy w sferach półinteligencji po wsiach, miastach i miasteczkach ludzi na poziomie potrzeb 16-go, 17-go i 18-go wieku. Większość sfer oświeconych przetrwała jeszcze poezję romantyczną z początków 19-go wieku. Pamiętajmy, że w czasach Sienkiewicza upamiętniony w „Szkicach węglem” Żołzikiewicz, pisarz gminny, półinteligent, wyrocznia umysłowa dla całej okolicy, z upodobaniem czytał „Tajemnice dworu madryckiego”, należące całkowicie do typu powieści 16-go wieku.

Sienkiewicz mocą swojego talentu jednym zamachem dokonał dzieła społecznego, któremu stulecia powolnej kultury sprostać nie mogły; postawiwszy wszystkie warstwy na jednym poziomie, zebrał je w jedno towarzystwo, zorganizowane wspólnym zainteresowaniem, zestrojone jednym tętnem serc i umysłów.

Był to czyn zdemokratyzowania sztuki, a z drugiej strony demokratycznego dźwignięcia mas w górę ku widokom narodowym, zasługa wielka na polu kultury narodowej, największa przysługa, jaką postępowi społeczeństwa zrobić może artysta.

Z tych dwu stron: czysto artystycznej, należącej do dziejów literatury, i ze strony społecznej, należącej do dziejów kultury ogólnej narodu, rozpatrywać można zasługi Sienkiewicza. Tę drugą stronę odczuł cały ogół. Zasługa obywatelska Sienkiewicza leży nie w tem, że tak lub inaczej pojmował dzieje narodu i jego przyszłość, lecz że dokonał wielkiego czynu demokratycznego na polu dziejów kultury polskiej wtedy właśnie, kiedy dostęp do mas narodowych wskutek wiekowej klęski politycznej zdawał się być niemożliwym.

Okres pozytywizmu w drugiej połowie XIX w. przeniósł twórczość literacką na pole prozy. Powieść stała się wyrazem charakterystycznym aspiracji artystycznych tego wieku, tak jak poezja dawała fizjognomję czasom romantycznym. Nic jednak w rozwoju sztuki nie idzie wstecz. W sztuce pokolenia stają na ramionach generacji poprzednich. Sienkiewicz był wytworem historycznym sztuki pisarskiej polskiej: miał w sobie i mnicha kronikarza, i rodzimość ziemiańska poetów złotego wieku Reja i Kochanowskie-

go, i epiczność rycerską Potockiego czy Twardowskiego, i klasyczny umiar klasyków 18-go wieku, ale też miał w sobie cały dorobek wielkiej sztuki romantyzmu. Był to pisarz pełen poczucia, że byli przed nim twórcy Pana Tadeusza, Beniowskiego, Irydjona, pisarz postawiony przez Mickiewicza w środku narodu nowożytnego, należący do wszystkich warstw, traktujący naród jako jedną całość organiczną, pisarz połączony przytem ze społeczeństwem zapomocą dzienników, co bardzo zmieniało resonans twórcy, pisarz nie z ubocza średniowiecznego, ale nowożytny, świadomy środków twórczych i dróg, do umysłowości ogółu wiodących, synteza poety, historyka, publicysty-dziennikarza, spadkobiercy świetnej publicystyki czasu upadku państwa, zmierzającej do naprawy Rzeczypospolitej.

Sienkiewicz należał do generacji pozytywistów, ale ją przeżył. Słoneczny jego umysł źle się czuł we wszelkiej jednostronności. Nie wystarczała mu walka w zaścianku o hasła. Potrafił wydobyć się na świat szeroki, objął szerokie horyzonty i może to właśnie pomogło mu ujrzeć drogę narodu polskiego z wysokiej pozycji historycznej i porównawczej. Kochał Polskę pomimo wysokiego krytycyzmu, pomimo że znał wyższe cywilizacje.

Okres Sienkiewiczowski, jeśli takie damy mu miano, nie poszedł w dziejach naszych na

marne. Pomimo najcięższego, jaki był w czasach porozbiorowych, ucisku politycznego dokonywał się rozwój ducha polskiego dzięki skombinowanej pracy we wszystkich dziedzinach.

Sienkiewicz odegrał w czasach upadku politycznego Polski wybitną rolę, jako najwyższe wykończenie cywilizacji polskiej, widne światu całemu, a wewnątrz wiążące rozluźnioną rozbiarami budowę.

Jeszcze raz literatura polska wykazała swoją żywotność jako czynnik narodowy. W tym wypadku rolę historyczną w dziejach kultury odegrała powieść polska.

ADOLF DYGASIŃSKI.

I.

Dygasiński—było to wielkie imię, ale niegłośne, cenione przez znawców i czcicieli twórczego ducha skroś narodowego, ale niemające wysokiego kursu na jarmarczonym rynku literackim. W czasach tak ułatwionego przez prasę dostępu do tego rynku, gdy ludzie z maleńką dozą talentu, w porównaniu z Dygasińskim, cieszą się powszechną popularnością, jego nazwiska nie umiano napamięć. Były w pamięci jego dzieła, ale o niego samego mało pytano. I tylko dlatego, że sam nie dbał o popularność swojej osoby. To czyniło jego postać w warszawskim świecie literackim oryginalną. Żadne pismo nie robiło mu fanfary, nie głosił jego sławy żaden obóz. Nie należał do żadnej kliky, ani plejady; trzeba go było pamiętać osobno.

Niktby odrazu nie odpowiedział, do jakiego pokolenia należał: do starego, czy młodego, bo zawsze wydawał się młodym i z pism swoich, i z zachowania. W rozmowach salonowych, w hi-

storjach literatury, w bibliografiach utykano na Dygasińskim. Przypominano go sobie nakońcu jako takiego, który sam niczyjego nie trzyma się szeregu, nie kojarzy w pamięci, ale przypominało zawsze z radością, z taką, z jaką się odnajduje zapomnianego dukata w kieszonce po obliczeniu już biednych zasobów grosiwa. Na myśl o nim odślaniał się cały nowy świat literacki, odrębny, nadspodziewany, nieoszacowany jeszcze, trudny do obliczenia, odkładamy przeto do osobnych rozdziałów, a narazie wliczany dla ułatwienia do kategorii gotowej, tej lub innej.

Oto umarł i nie zna się jego oblicza, niema jego fotografii; żadna księgarnia nie wystawi go w oknie. A przecież nietylko tego rzędu, ale drobni, młodzi i najmłodsi pisarze znani są ludowi tak, jak monarchowie na monetach.

Dygasiński z pewnem roztargnieniem patrzył na wielkie miasto; nie porywał go prąd uciech salonowych, ani sławy ulicznej. W „aktualności” miejskiej nie rozróżniał zbyt ryśców, które trzeba chwycić z chwili na chwilę i do nich dostrajać swoją wrażliwość, jeśli się pragnie być na wierzchu życia, „w kursie”. Tyle życia znał w najrozmaitszych przejawach, tyle go rozumiał i widział oczyma duszy w najtajniejszych dziedzinach przyrody i społeczności, że nie rwała go ku sobie szablonowa ulica.

Uderzały go jednostki, wnoszące z sobą do umysłowości coś nowego, z piętnem indywidualności, pragnące przebojem wydobyć swoją jaźń na wolne powietrze. Nie znosił więzów obyczaju filisterskiego, wszelkiego rodzaju „pudłów” w lwiej skórze. To go skłaniało ku młodym, a w „świecie” jednało mu miano cygana lub anarchisty.

Spotykałem go w pracowni młodego rzeźbiarza, Stanisława Ostrowskiego. Dał mu się „lepić” na usilne nalegania, dziwiąc się niepomału, że taka „fizys” zajmować kogoś może. Siadywał do tej operacji na stole, wsparłszy nogi na krzeselku, profilem do rzeźbiarza; patrząc w okno sklepowe (pracownia była w wynajętym sklepiku na ulicy Wspólnej), opowiadał wspomnienia lub pomysły literackie, ku wielkiemu upodobaniu słuchaczy, zawsze radykalniejszy w sądach od najmłodszych.

Ciekawa to była postać. Drobnej budowy, z małą głową, brodą nieco siwiejącą, nieokreślonego koloru, włosami na czoło bylejak zgarniętymi; rysy nieregularne, niewyraźne, nieco zmięte przy cerze zdrowo zabarwionej; całość na pozór nienęące. Ale przy bliższem wejrzeniu zaciekawiał w niej wyraz oczu i ust. Oczy miał figlarne i żywe, uprzedzające błyskami każde dosadniejsze słowo. I usta dostrajały się do wyrazu. Były to usta kpiarza, napół ironiczne, napół dobroduszenie wykrzywione.

Proces dzielenia się myślą robił mu widoczną przyjemność, o ile czuł, że słuchacz go rozumie. Banalności nie umiał mówić; gdy znalazł się wśród niej, przecinał ją, jak piorunem, frazesem, obliczonym umyślnie na „epatowanie filistrów”. Z metryki starzec, bo liczący już 62 lata życia, z temperamentu i wrażliwości — młodzieniec, między młodszymi czuł się dobrze. Zbliżyli się do niego wówczas modernisci, od których go dzieliła przestrzeń 30 lat kariery literackiej i cała przepaść między dwiema epokami jego i tych najmłodszych. Modernisci z Chimery wpadli na ślad Dygasińskiego po drukowanym wówczas w Kurjerze Warszawskim „Mysikróliku”, który później wyszedł w osobnem wydaniu p. t. „Gody życia”. Zaczęli mu się przypatrywać i odkryli w nim artystę — po tylu latach pisania; ci zaś przypadli mu do serca za bezwzględność w szukaniu dróg w twórczości. I to jest właśnie charakterystyczne, że człowiek ten, pomimo ustalonych i tak odrębnych ideałów filozoficzno-estetycznych, nie mających nic wspólnego z prądami najnowszymi nie był w takich zetknięciach doktrynerem.

Właściwie nie miał sposobności wieść spórów o rodzaje sztuki; kto się do niego zbliżył, przedstawiał o formach artystycznych myśleć, uderzony oryginalnością jego poetyckiej duszy. Talent jest zawsze wyrocznią w rzeczach sztuki i nie mówi się przy nim o szkole. Napisał był właśnie

zeszłej jesieni przepiękny utwór, wspomnianego już „Mysikrólika” i planował na rok bieżący powieść p. t. „Dęby”. Bohaterami utworu miały być drzewa, stare dęby. Z lubością roztaczał obrazy, jakie mu się szykowały do tej pracy, a dzieje tych dębów w jego opowiadaniu istotnie wzruszały. Śpiewał o nich tak, jak ten jego Strzyżyk mysikrólik, rozkochany w słońcu.

Z metody pisarskiej naturalista, uchodził zawsze za przyrodnika raczej, niż za artystę; a jednak coś płakało w nim z żalu lub radości, gdy się wczuwał w życie zwierząt. Zdolność współuczucia jest wrodzona, ale w kulturze społecznej potęguje się. Serce poetyckie w stosunku do rzeczy martwych lub zwierząt tętni uczuciem sympatii, która widzi we wszystkim odbłask człowieka. Człowieka się kocha w przyrodzie z poczucia pokrewieństwa. Poeta, za tym instynktem idąc, doszukuje się najgłębszych związków człowieka z istotą wszechbytu i daje nam tego pokrewieństwa widzenia. Tutaj się rodzą poza obrazami czysto miejscowymi, symbole, analogje i przenośnie, od których się nie uchroni nawet taki poeta-naturalista, jak Dygasiński. Nawet gdy go pociągnie np. „Mysikrólik”, to napewno jakąś ludzką analogją, w tym wypadku można nawet przypuszczać analogją osobistą.

„Mysikrólik, inaczej Strzyżyk, był czystym poganinem, czcicielem słońca; żył w dzień, lękał

się nocy. Bił pokłony słońcu jasnemu, śpiewał mu hymny uwielbienia szczere, serdeczne. Słowik śpiewa dla popisu: głośno, czysto i przy nocnym oświeceniu nieba. Pieśń strzyżyka wypływa jedynie z potrzeby duszy: jest ona dla słońca, brzmi cicho, rzewnie, wśród gwaru i wrzasku dziennego. Jemu wcale nie chodzi o to, aby go słyszano: modli się i jest szczęśliwy...”

II.

Adolf Dygasiński urodził się 1839 r. w Krakowskim nad Nidą (w Niegosławicach, w pow. Miechowskim); jego ojciec miał tam kawałek ziemi. Szkołę średnią ukończył w Kielcach, potem uczył się w Szkole Głównej w Warszawie. Brał czynny udział w powstaniu, pełniąc służbę w organizacji województwa, potem zamieszkał w Krakowie, gdzie próbował utrzymywać pensjonat, księgarnię, pismo literackie. W r. 1876 przeniósł się do Warszawy. Do r. 1888 udzielał lekcji po szkołach, a potem jako nauczyciel prywatny wędrował po kraju, osiadając od czasu do czasu w Warszawie w złudzeniu, że potrafi się tu utrzymać z pracy literackiej. Nie umiał nigdy sprzedać towaru; prace jego, nawet wówczas gdy sławę miał, kupowano za bezcen *).

*) Dygasiński swoje ostatnie dzieło „Gody życia” sprzedał księgarzowi za 120 rubli.

dą znowu wyjeżdżał na wieś, w cudze progi, jako nauczyciel prywatny.

I tu niezbyt mu się powodziło, bo aczkolwiek cieszył się opinią świetnego pedagoga, to jednak nie wszędzie mu ufano. Pisma jego, zwłaszcza książki, które tłumaczył, wyrobiły mu sławę bezbożnika, pozytywisty. Przełożył w r. 1873 Maksa Müllera „Religię porównawczą” (to był początek kariery literackiej), Milla „Logikę”, „O języku” Müllera, „Życie i wzrost języka” Withneya, „Historję filozofji” Lewesa, „Historję cywilizacji” Seignobosa, „Życie pod biegunem” Rotha, „Obowiązek” i „Życie i pracę” Smilesa i w. in.

Zanim się poświęcił powieściopisarstwu, wydał kilka prac pedagogicznych: „Nauczanie bez książki”, „Pierwsze nauczanie w domu i w szkole”, „Ogólne zasady pedagogiki”, „Jak się uczyć i jak uczyć innych”, „Lekcje o rzeczach”, „Wypisy polskie”, „Elementarz”, „Podręcznik do nauki o stylu”, mnóstwo przytem artykułów rozrzucił po pismach. On to wprowadził do literatury polskiej i wychowania naukę t. z. poglądową.

Z przekonań społecznych demokrata, z filozoficzno-naukowych pozytywista, trzymał się zawsze organów postępowych: najdłużej pracował w Przeglądzie Tygodniowym, gdzie popularyzował zdobycze umiejętności przyrodniczych i pedagogicznych, nie gardząc przytem szrankami

publicystycznymi. Od czasu powstania Głosu, zbliżył się do pokolenia nowego na wspólnym gruncie ukochania ludu. Dygasiński kochał lud jako szczerzy demokrata, ale więcej jeszcze jako poeta, wśród ludu wychowany. Politykiem i działaczem społecznym nigdy nie był. Program „pracy u podstaw”, t. zw. pracy organicznej wyznaczył mu właściwe jego uzdolnieniom pole, poza które się nie wychylał — pole naukowe i pedagogiczne.

Miał to w sobie z ducha czasu i programu ówczesnego politycznego, że uczuć patriotycznych, którym był w głębi ducha wierny, na pokaz nie wyjawiał i stronił od polityki. Było to pokolenie antyromantyczne, jak się zdawało współczesnym, przez to, że przekuwało miecze na lemiesze, że zamiast uczuć hodowało w sobie pozytywizm i nad bohaterstwo przenosiło pracę mrówczą. Istotnie tem odróżniało się to pokolenie od poprzedniego może; ale od naszego, które po niem nastąpiło, różni się ono czem innym i w innym stopniu, znacznie mniejszym. Ta praca u podstaw, metody empiryczne w badaniach naukowych, które całej epoce nadały miano pozytywistycznej, weszły w kulturę i w program. Nasze pokolenie odziedziczyło po tamtem więcej jeszcze — realizm w traktowaniu spraw społeczno-narodowych. Tak, że Dygasińskiego od tych młodych, występujących do walki z „organiczni-

kami", różniły poniekąd tylko niektóre hasła polityczne, właściwie metoda stawiania spraw społecznych i narodowych na gruncie politycznym, od którego praca organiczna ludzi tamtego pokolenia odzwyczaiła, zatracając w nich zmysł polityczny.

Dygasińskiemu, który badał społeczeństwo u „podstaw” zrazu tylko w celach naukowych, ukryty talent poetycki przeszkodził stać się wyłącznie krajoznawcą, zoologiem lub antropologiem. Po 1880 r. zaczął pisać nowele. Obdarzony wrażliwością bardziej intelektualną, niż malarzką, pomimo metody naturalistycznej dawał się unosić refleksjom, które w połowie czyniły ze świetnych dzieł sztuki rzeczy użytkowe — publicystyczno-pedagogiczne. Powoli poeta przemagał w nim publicystę; po długim szeregu prac, niekiedy arcydzieł w swoim rodzaju („Beldonek”), poeta ten doszedł do zenitu w utworze przedśmiertnym „Gody życia”.

W ciągu 20 lat napisał około trzydziestu tomów powieści i nowel. Z nich zrobiły mu odrazu sławę nowele na tle życia zwierząt; na drugim planie krytyka stawia powieści z życia ludu, na ostatnim — wszystkie inne z życia wyższych warstw społecznych. W tych sferach tracił przenikliwość spostrzegawczą i humor; nie umiał sobie radzić tam, gdzie przemagają w życiu czynniki społeczne, natomiast zdumiewał jako psy-

cholog niższych form życia, pozaspołecznych lub pierwotnych.

On jeden w literaturze polskiej życie zwierząt zadokumentował w sposób godny przyrodnika i wielkiego poety; on pierwszy powieść ludową z dziedziny twórczości egzotycznej przeniósł do literatury narodowej, pisząc ją językiem ludowym w duchu ludowym.

Niepodobna w rozwoju naszego powieściopisarstwa wyznaczyć Dygasińskiemu miejsca między pisarzami takimi, jak: Klemens Junosza, Maciejowski, Prus, Reymont. Ci ostatni stanowią szereg, w którym każdy następny udoskonala w dziedzinie powieści ludowej twórczość poprzedniego. Dygasiński stoi ze swoją metodą naturalistyczno-filozoficzną na uboczu, nie wiążąc się genetycznie z nikim.

Wszyscy tamci rozważają życie w dramacie społecznym, ten je obserwuje, jako dramat istnienia samego ze strony przyrodniczej. Jako poeta, wyczuwa w wszechistnieniu żądzę życia i miłość powszechną — to jest światłem w jego obrazach; myślicielowi jawi się znów życie, jako wysiłek śmiertelnej walki o byt, życie kruche z jednej strony i bezlitosne z drugiej — to są cienie w jego obrazach. Jest poetą życia pierwotnego, rządzonego prawami natury.

Niedawno wynikł między krytykami Sygietyńskim i Matuszewskim ciekawy spór o wyż-

szość Kiplinga nad Dygasińskim. Sygietyński utrzymywał, że Dygasiński pod względem bogactwa obserwacji nie tylko dorównywa, lecz nawet przewyższa Kiplinga. Wyższość tę upatrzeć można w tem np., że gdy Kipling wprowadza na scenę t y p y zwierząt, Dygasiński różniczkuje ich dusze, wprowadza do powieści o s o b n i k i, biorąc je nie z atlasów zoologicznych, lecz z życia, indywidualnie. Kipling nie ma według Sygietyńskiego szczeroci uczuć, plastyki, polotu wyobraźni, liryzmu Dygasińskiego.

Cały przepych oryginalnego talentu naszego pisarza wystąpił, mojem zdaniem, najokazalej w „Godach życia”. Jest to synteza i zenit jego natchnienia, pracy obserwacyjnej i myślowej.

Pomysł i sam rodzaj wykonania tej rzeczy, nie ma w sobie nic podobnego w naszej literaturze. Widać z każdego wiersza, że Dygasiński pisał ją z zamiłowaniem, że wyśpiewał w niej najlepszą pieśń swoją na cześć życia, którego kultowi cały żywot swój, pomimo pozorów pesymizmu, poświęcił.

III.

Dygasiński przeszedł, jak powiedziałem, na pole beletrystyki ze sfery popularyzacji wiedzy. Party nieznaną sobie samemu przez długi czas siłą talentu poetyckiego, przedostał się na to pole, rzec można, wbrew swojej woli.

Człowiek, pełen poczucia obowiązków, narzuconych mu przez epokę, chciał być nade wszystko praktycznie pożytecznym w dziele szerzenia oświaty wśród społeczeństwa, w dziele przerabiania jego staroświeckiej umysłowości. Czynił to przez długi okres życia z wielkim nakładem energii, zdolności i wiedzy. Zaopatrzony w znaczne zasoby wiedzy humanistycznej i przyrodniczej, wierzył głęboko w misję odrodzenia umysłowości przez wlanie w nią nowej krwi w postaci wiedzy pozytywnej. Popularyzatorem był i pedagogiem. I dopiero, gdy duch czasu okazał się nieco liberalniejszym dla talentów i ulżył im obowiązku oddawania się pracy organicznej, a darował trochę praw poezji, Dygasiński pofolgował swej duszy w twórczości literackiej. Począł pisać nowele.

Było w owej epoce pozytywizmu naukowego i naturalizmu literackiego coś wywrotowego, co do gruntu przerabiało dusze na nowy system, zwłaszcza dusze jednolite i uczciwe, jak Prusa i Dygasińskiego. Obaj oni poeci z natury pozostali wierni ówczesnej metodzie postępowania umysłowego i społecznego — z pewnemi oczywiście odmianami względnie do temperamentu. Dygasiński zdawał się mieć więcej sił żywotnych, niż Prus, bo ten wyszedł z tej epoki nadłamany wewnątrz: za subtelna była organizacja na tak mocne próby.

Dygasiński był silniejszy. Nawalny prąd czasu zgiał go do ziemi i zamulił. Ten jednak z biegiem czasu odprostowywał się do własnego pionu i zakwitał na starość własnym kwieciami. Ale odprostowywał się powoli. Zrazu niewolny wobec siebie samego, jakby się sromił swojego artystyzmu i usprawiedliwiać go chciał, składał daninę dydaktyzmowi. Więc kunsztowne obrazy poetyckie przetykał geometrycznym rysunkiem poprawnej i pożytecznej myśli filozoficznej. Biadano nad tem niepomału w krytyce. Pomimo jednak tego namułu, widzieliśmy już od dwudziestu niemal lat, że to drzewo, tworzące z siebie dobrowolnie barykadę dla swego pokolenia, przystraja się w najpiękniejsze pędy o młodej, soczystej zieloności, tak bogate, że obdzieliłby nimi można niejedną drewnianą istotność literacką, zażywającą sławy artystycznej jedynie dzięki swemu sprytowi w sztucznym barwieniu się.

Dygasiński źle gospodarzył swoim talentem. Wilki, psy i ludzi przedstawiał tak, jak nikt dotąd, ale każdy mógł mu zarzucić brak artystyzmu w budowie, niedbałość w ramowaniu obrazów, a zwłaszcza naiwność w dorabianiu literackiej sentencji owym wilkom, psom i ludziom na modłę tych starych obrazów, gdzie w otoczu białej kreski dopisywało się figurom z ust wychodzące myśli.

Wierny sobie i zawsze samodzielny nie brał do serca tego zarzutu. Pyszny był swoją erudycją, swoim wmyśleniem się w życie przyrody, którą pokochał od czasu, gdy ją poznał, rozumiał i rozgrzeszył. Takim zrozumieniem przyrody mało kto w czasach jego młodości, olśnionej nauką Darwina, mógł się wykazać. Było to istotnie możliwe i wysokie stanowisko w umysłowości współczesnej.

Stanowisko to utrudniało mu rolę artysty, ale też dawało przewagę w innym kierunku. Wchodząc z tej strony do literatury nadobnej, ominął szczęśliwie zasadzkę, którą sztuka gotuje dla ludzi „literaryzujących“, podstawiając im gotowe stereotypy form myślowych i wzruszeniowych, zamiast żywej prawdy. Dygasiński miał tę nad nimi wyższość, że nie brał poezji z drugiej ręki, z literatury poetyckiej, lecz tworzył ją sam, obcując z przyrodą bez pośredników estetycznych.

To, co mówię, nie jest wytworem studjów nad Dygasińskim; nie zestawiałem dzieł jego ze wszystkich epok i może nie umiałbym wykazać na nich rozwoju stopniowego. Nie wiem nawet, czy dałoby się to zrobić, bo w twórczości jego było sporo zboczeń i cofnięć, spowodowanych nietyle lekceważeniem zdobytego w piśmiennictwie stanowiska, ile nieprzyjawnymi warunkami istnienia.

Pisywał częstokroć w pośpiechu, na obsta-lunek, za marne wynagrodzenie, niezaspakajające elementarnych potrzeb życia. Były więc rzeczy lepsze i gorsze, jak to w życiu cygańskim, nieobliczonem na perspektywę przyszłej sławy, którą artyści ambitni wytykają sobie za życia sami. Jestem wszakże przekonany, że Dygasiński w chwili pisania „Godów życia” był na najwyższym punkcie swego rozwoju poetyckiego.

Odważył się tutaj pofolgować swojej duszy całkowicie i wypowiedział szczerze cały swój stosunek do świata, ukazywanego dotąd kawałkami w utworach realistycznych. Jakby w przeczuciu bliskiej śmierci, oddalając się od źródeł wiecznej młodości, które miał całe życie przed oczyma w przyrodzie, w świecie zwierzęcym i wśród ludu wiejskiego, zapragnął uchwycić w obrazie poetyckim rzecz najmniej uchwytą a czarującą po wsze czasy poetów,—nieśmiertelny pęd twórczy we wszechistnieniu, życie samo w sobie dla życia samego: gody życia.

Wziął jeszcze raz przed oczy duszy ojczyste wybrzeża Prądnika i, doszukując się najczystszej postaci życia pierwotnego, niezamąconego innymi rządami, prócz tych, które sprawuje matka Ziemia do spółki z ojcem Słońcem, wskrzesił w wyobraźni czasy odległe, kiedy nad Prądnikiem leżały nieprzeniknione bory, pełne stworzenia żywego.

Upodobanie, jak widzimy, napozór niemo-dernistyczne, ale nieobce człowiekowi dzisiejszemu, rozkochanemu w badaniach duszy własnej i przez jej puszcze lub pustynie dążącego ze skalpelem analizy w rękę do tych dziedzin pierwotnych, gdzie spoczywa prainstynkt i wyrasta meta-słowo. Dygasiński szukał tego samego, ale badał duszę we wszechświecie wzrokiem ewolucjonisty, szedł za nią do pierwotnych źródeł ludzkości i wszelkiego stworzenia — do przyrody i chwycił tę duszę w jej instynktach wśród przeczystych w swej nagości g o d ó w ż y c i a pierwotnego.

IV.

Do puszczy Bohboru nad Prądnikiem poszedł za przewodem nikłego ptaszka Strzyżyka, zwanego Mysikrólikiem, obierając go sobie za Wirgiljusza w tej wędrówce po niebie i piekle puszczy.

Mysikrólik jest wzorem swojskości i żywotności. Oddawano mu cześć, jako ptakowi zagadkowemu. Był opatrnością mieszkańców leśnych, dobrym duchem domowym. Znał niebo i ziemię, w którą się zapuszczał norami mysiami, śpiewał jak nikt, bo latem i zimą, a nigdy dla popisu, jak słowik na przykład. Śpiewał cicho, ale szczerze, z potrzeby duszy i z ukochania słońca. Był jak pieśń ludowa, jak dobry instynkt narodu. Prze-

ciwstawieniem Mysikrólika był w Bohborze pułacz, wysłannik ducha ciemności, wstrząsający grozą wszelkie ptactwo, niewidzące w nocy i zabobonnie w nocy trwożne.

Te dwa ptaki, przepyszenie zaznaczone od początku na tle boru, dają nastrój utworowi. Autor wszakże nie zadawała się tutaj scenami realistycznymi życia, tem mniej chce się bawić w schematyzm zoologiczny. Jego bór tchnie życiem nie dlatego tylko, że jest przedstawiony w realnych obrazach, nie dlatego, że daje złudzenie rzeczywistości, widzianej przez szkła w fotoplastikonie; takich rzeczy, jakie daje poeta, nie widzi się zwykłym okiem w świecie realnym. Dygasiński wcielił w zjawiska przyrody własną radość życia i własny smutek, płynący ze zrozumienia fatalności praw natury, radość i smutek duszy stworzenia, której dano objawić się fragmentami i w uzależnieniu od materji. Mamy tutaj przed sobą życie u źródeł, odbite w sposób czarodziejski w duszy czulego i myślącego człowieka, pogodzonego z prawdą, że, pomimo wszelkie wysiłki uciekania od natury i stwarzania nadświatów, jest się częstką jednej wielkiej całości, podległą wspólnym prawom życiodajnym i śmiertelności, tem żałośniejszą, im bardziej świadomą, usiłującą się z pod tych praw wyłamać.

Dygasiński rozpostarł na tle Bohboru powszechne gody życia — w całej skali od Mysi-

królika do człowieka. I tutaj dopiero, gdy mamy do czynienia z syntetyczną pracą twórczą tego pisarza, widzimy, że owo natrząsanie się krytyki z „refleksyj” Dygasińskiego, psujących jakoby całość utworów, niezupełnie było zasadne. Tutaj również, autor tłumaczy radości i smutki wszechstworzenia na język ludzki, ujednastajnia psychologię boru, pokazując ją z ludzkiego punktu widzenia rzeczy, w czem nieraz pomaga sobie refleksyjnymi wstawkami. Ale inaczej postępować nie może.

Nie jest to egzotyk, wystawiający na popis swoją znajomość życia puszczy, jak Kipling, ani bajkopisarz, posługujący się zwierzetami dla zrobienia dowcipnej analogji światów zwierzęcego i ludzkiego; stoi na gruncie nie analogji światów, lecz na gruncie ich wspólności. Nie trzeba więc brać na karb niezręczności tego, co leży w intencjach artystycznych autora. Refleksjami swojemi Dygasiński domalowywa tło myślowe dla połączenia niższych sfer życia z górnym systemem życia ludzkiego, dając w ten sposób obrazom swoim umyślnie jedną perspektywę.

Wróćmy jednak do Bohboru. Olśniewa nas różnaitość życia puszczy. Oprócz Strzyżyka i Sowu, przesuwa się przed naszymi oczyma wróble, sroki, wrony, kruki, gile, dzięcioły, jastrzębie, jemioluski — wszystkie w swojej odrębnej psychologii i barwie. Zamiast intrygi powieścio-

wej autor wprowadził do tego świata akcję słońca, uzależniając od tej tajemniczej siły twórczej zachowanie się i czyny leśnych istot. Więc na wyiskrzane gody dnia słonecznego zapuszcza zasłone nocy, ale wprost cudów dokonywa jego wyobraźnia poetycka, gdy robi w tem życiu przemiany względnie do pory roku.

Pierwszy akt — to zima z czynnikiem dramatycznym głodu. Tutaj autor porywa isticie homerowskiemi opisami walk o życie. Arcydziełem jest opis walki wron z jastrzębiem o kalekę zającą, tudzież opis utarczki ludzi z nad Prądnika z olbrzymim niedźwiedziem. Są to obrazy poetyckie, doprowadzone do symbolu.

Czeladź bartnicza (niewolnicy) pod wodzą starosty osacza niedźwiedzia. Wiele psów, wielu ludzi padło już pod nim, wreszcie stanął on przed ludźmi do walki oko w oko. Ci zawahali się, a wtedy starosta ogłosił wolność temu, kto zabije zwierzę. Wystąpił do walki młodzieniec. „Wolność jest godna, ażeby za nią oddać życie!...” Nastawił włócznię, szedł śmiało do przeciwnika i wsadził mu w pierś żelazo. Ale nim zwyciężył, zwalony z nóg, zalany krwią, wił się w cierpieniach konania. Śmierć wyzwoliła go z niewoli na zawsze. A niedźwiedź rycząc straszliwie, wszedł do Bohboru, gdzie Mysikrólik śpiewa hymn słońca.

Po ciężkiej zimie następuje wiosna, a tutaj występuje czynnik *g o d o w y*, radosny, nastrajający życie na najwyższy ton — *m i ł o ś ć*. Mamy cały rozdział poświęcony akcji w tym kierunku, rozdział, który należałoby cały powtórzyć, aby dać pojęcie, z jak drobnych rysów indywidualnych dla każdego gatunku, dla każdego gniazda, autor składa ten natchniony obraz wiosny. Tutaj zaczyna się powieść nader dramatyczna o Mysikróliku — w przepięknym opisie zabiegów jego miłosnych koło budowy gniazda rodzinnego. Autor przerywa obrazy legendami, w które wplata własne hymny na cześć życia. A z tych legend płynie na każdy obraz najcudniejsze światło poetyckie.

„Przed wiekami wieków król Ogień i królowa Wanda wydali na świat córkę-gwiazdę, naszą matkę Ziemię. Dziewica Ziemia, zapatrzona w Słońce najjaśniejsze, zawarła związek miłosny z Jasnym, bogiem wiekuistym i urodziła Życie... Dziecię Życie ma trwać wiecznie, bo miłość nieśmiertelna stała się jego natchnieniem — duszą... I dobrze jest żyć, nawet w cierpieniach niedoli. Ogień poświęcenia i łzy cierpień wnoszą w popolitość Życia ziemskiego pierwiastek boski. A jest cierpienie ciężkie, jest zawód gorzki, ponieważ istnieje szczęście i nadzieja pełna wdzięku. A nicość wcale nigdzie nie istnieje, gdyż nic

nie ginie, a miłość wiecznie młoda ciągle tworzy dzieła godne życia, bytu..."

Dygasiński, wyobraźnią poetycką wiedziony, wkracza w sfery mitologii i tworzy, jak człowiek pierwotny, postaci i legendy mityczne. Daje obraz aktu miłosnego między Słońcem a Ziemią, a potem na widok pięknej w swoim macierzyństwie Łady — matysi Ziemi, woła w uczuciu synowskim: „Matko, Tyś oblubienica Słońca, a my po mieczu i kądzieli—powinowaci Wszechnieba!”

Wiosna, budzenie się życia nowego! „Kto żyw, uczuwa mus, obowiązek miły a nieuchronny szczęścia pod tym ogromnym, nieskończonym błękitem. O życie, twoja tajemnica jest tajemnicą miłości!” Na tem tle rodzi się wyśniona wizja postaci mitycznej Żywy, „Krasopani cudnej”, niańki życia młodziutkiego. Ta chodzi po lasach i niwach, dosiewa zboża nieudane, zagląda do każdego gniazda, po łąkach chucha na trawy i kwiaty, ubarwia motyle...

Do diapazonu tego powszechnego uniesienia w przyrodzie dostraja się ród ludzki, poruszony tajemnicą Zmartwychwstania życia i ślący przez usta kapłanów hymny uwielbienia ku niebiosom.

Nadchodzi nowy okres w godach życia: nastaje lato, obnażające prawdę życiową z wiosennej egzaltacji. Dygasiński nastraja nas do odpo-

wiedniego rozumienia tej zmiany dramatycznym obrazem niedoli domowej Mysikrólika. W jego filigranowym gnieździe między własnymi dziećmi wylęła się kukułka. Zginęła z tego powodu czuła kochanka, której cudze piskłę nie chciało puścić do gniazda, a wnet wyginęły dzieci, przedmiot entuzjastycznych marzeń wiosennych. Ludzie obchodzą sobótkami święto śródroczne na cześć triumfującego ojca-Słońca i matki-Ziemi. Ale smutek już wieje od tych scen, przepojonych poczuciem, iż przeminął zenit życia,—przeczcuciem obumierania. „Słońce, bożycu przepiękny, od dziś dnia poczniesz nam blednąć i uchodzić przed księżycem bladym a zimnym. Ziemio, nasza bogini prześliczna, i ty postarzejesz w żarach kochania!”

Opisy sobótki i pogoni za kwiatem paproci godne są poety poganina. Ale ideał poetyckiego życia u Dygasińskiego nie jest bynajmniej pogański; płynie on z głębokiej wiary w nieśmiertelność pierwiastków duchowych. Para zakochanych w sobie młodych ludzi błądzi po puszczy za kwiatem paproci, ale kwiatu nie znajduje. Wtedy zaczynają bluźnić bóstwu: „Czyżbyśmy tak chcieli przykładać usta do czary szczęścia, gdybyśmy wiedzieli, że na jej dnie jest zdradna gorycz rozczarowania? My, nieświadomi przyszłości jutra i pojutrze, śmiejemy się radośnie w poranku życia, już o południu wylewamy łzy, a o zachodzie odbieramy śmierć w nagrodę za wiarę!”

Tak uskarżali się ludzie pyszni ze swego uprzywilejowanego stanowiska w przyrodzie. „I tylko sami siebie słyszeli” — dodaje autor. — „Czuli pogardę dla reszty świata żywego, wzięli z nim rozbrat i mieli duszę zamkniętą przed bóstwem”. A mądrość ludzka poczyną się, według poety, w rozczarowaniu, w uczuciu dumy. Kto tę mądrość posiada, ten zdobył kwiat paproci.

Kończą się słoneczne gody życia wśród wstrząśnień atmosferycznych, wśród trzaskania piorunów. Autor jeszcze raz ucieka się do legend, aby wyjaśnić tajemnicę zmiennej kolei doli i niedoli. Rzuca więc w swój świat realny nowy obraz fantastyczny, wysnuty z wierzeń odwiecznych o walce boga światłości z bóstwem cmy nocnej. Początek tej walki sięgał czasów przedwiecznych, kiedy po ziemi chadzały jeszcze drzewa. Był to pierwszy zamach na boga jasności, kiedy one wryły się w ziemię. Było to wtedy, kiedy bóg ciemności wziął słońce do niewoli i więził je przez całą dobę, dopóki Perun mężny nie ocalił boskiego jeńca. Wówczas to drzewa zbierały się w gromady i drżące ze zgrozy, przykute strachem do miejsca, głęboko wrosły w ziemię.

Był potem potop nad Prądnikiem, sprawiony przez ducha ciemności dla zwalczania Życia. Ale król Czarny i wtedy nie zwyciężył; darował światu życie z jednym zastrzeżeniem: „Zmie-

nię — rzekł doprowadzony do rozpacz — zupełnie postać świata, stworzę ciemności o wiele groźniejsze, niż brak promieni słonecznych. Rzucę mroki nieprzejrane na duszę stworzenia żywego. Posiędę serce, ołwładnę duszą. Uczynię człowieka mądrym, oderwę go od związku z całym życiem stworzonym. Mignę mu widmem szczęścia niedoścignionego, kwiatem paproci, a polecą za nim w przepaść. Na czoło samolubne, chępliwe, włożę mu wieniec sławy i zbrodniarz, przelewający krew niewinną, będzie się zwał wielkim. Wilk obok niego zajaśnieje jako wzór cnoty. Perun obdarzył ludzi ogniem, wykradzionym z nieba, ja im dam wszystkie rozkosze Życia”.

Lato ustępuje miejsca jesieni, a ta zimie. Przyroda obumiera, coraz więcej przestworu przybywa ludziom. Coraz większą rolę autor powierza świadomości ludzkiej. Prowadzi nas na groby i tam rozmyśla o dusz zmarłych obcowaniu z żywymi.

Tutaj roztacza obraz obrzędu religijnego w rodzaju Dziadów mickiewiczowskich, aby pokazać w natchnionem przemówieniu wieszczbiarza nowy czynnik życia, nieznany ślepej przyrodzie, — myśl ludzką o szczęściu zbiorowem, wyłaniającą się z pierwotnego instynktu zachowawczego.

Jest to scena niemałej wagi, jeśli chodzi o charakterystykę Dygasińskiego, niepozabawiona

ironji i tkliwa zarazem. Lud, zaufany w swoją wielkość, widzi w wyobraźni swoją chwałę przyszłą, sunącą ku słońcu w wieńcu sokołów na głowie i pijany jest tym widokiem. A na podółku bogini sławy siadł Strzyżyk i cichym głosem śpiewał do słońca pieśń jedyną, rzetelnie wyrażającą prawdę życia. „Mali i cisi według wyroków boskich są po wsze czasy nasieniem wielkości, stwarzają przyszłość”.

V.

Po przeczytaniu pięknego utworu poetyckiego najdłużej pozostaje w głowie wrażenie fenomenu twórczego, który się przed nami przesunął. Rozpływają się w pamięci obrazy, sama treść materialna utworu; pozostaje niezaspokojony interes umysłowy zbadania tego zjawu, który na chwilę stanął między nami a światem, tego pryzmatu poetyckiego, dzięki któremu widziało się cuda. Na niższych szczeblach umysłowości interes ten redukuje się do ciekawości materialnej ujrzenia własnymi oczyma cudotwórcy-autora, żywego lub przynajmniej na fotografii — potrzeba ujrzenia go bądź wywołanego na scenę, bądź przechodzącego ulicą. Ale gdy umysł dąży do zbadania istoty talentu, narzuca się wtedy odwieczne, ale zawsze nowe zagadnienie psychologiczne, dotyczące istoty wzruszeń estetycznych.

Proszę mi wybaczyć małą dygresję od przedmiotu do teorii, ale przeczytawszy Dygasińskiego, trudno się oprzeć pewnym rozmyśleniom na ten temat. Dygasiński odbiegał od szablonu i myśląc o nim, niepodobna zaspokoić się zdawkowym aforyzmem o pięknie i sztuce, która jakoby temu pięknu służy. Dygasiński, jako poeta, był Homerem walki o byt w przyrodzeniu, wielbicielem przyrody. Nie był nigdy egotycznym, nie pisał hymnów do kobiety, ani też zbytnio nie zaprzątał sobie nią uwagi; nie uznawał piękna urzędowego — według estetyki objawionej — wzruszała go tylko prawda. Otóż niewyjaśnione jest pytanie, skąd się bierze egzaltacja poetycka w takich duszach, dochodząca do natężonych hymnów poetyckich na cześć przyrodzenia?

Zasadniczych władz w duszy ludzkiej jest niewiele i te zlewają się w jedną nierozpłątaną całość duchową, której konsekwentnie dzielić na włókna niepodobna. Uczony wkłada w swoją twórczość, oprócz myśli, znaczny zapas afektu i wiele wysiłku woli; twórca czynu — puszcza w grę również wszystkie władze duchowe. To samo twórca-artysta. Lecz w każdym z nich jest jakaś władza przemożna, która nadaje impuls i kierunek twórczości.

Co do wysiłków woli, którą celuje człowiek czynu, jest rzeczą zrozumiałą, że płyną one z

instynktu zachowawczego, nakazującego sycenie życia czynem, aby się ostało w walce o byt. Jeżeli chodzi o władzę myślenia i akty twórcze myśli, to się znów powie, że człowiekowi właściwa jest ciekawość, żądza wiedzy i t. p. właściwości, dające człowiekowi wielką przewagę nad wszelkiem innym stworzeniem. Ale gdy mowa o zdolnościach odtwórczych, o zdolnościach wzruszania się estetycznego, wtedy zastępujemy określenie, sięgające istoty rzeczy, wywodem porównawczym. Zwykle się pisze w kursach estetyki, że: już zwierzęta mają poczucie piękna, że człowiek dziki rzeźbił nożem krzemiennym i t. d., ale gdzie tkwi wiekuiste źródło tego rodzaju wzruszeń — tego jednym wyrazem nie umiemy określić.

Nie będzie to, sądzę, dowodem skłonności do formalnego załatwiania się z zagadnieniami, jeśli dla symetrii to źródło nazwę — instynktem miłości, wrodzonym każdemu stworzeniu, miłości do wszechrzeczy. Na tej opoce stoi sztuka.

Nie można nazwać tego źródła metafizycznym, bo nie sięga ono poza kolebkę istnienia świata materialnego. Ta sympatja, łącząca ludzi ze światem otaczającym, jest jakoby niejasnym wspomnieniem wspólności rodowej wszechrzeczy.

Wszystko na świecie jest względem siebie w stosunku utajonej, potencjonalnej sympatji.

Ona jest siłą kierowniczą życia, nie walka o byt, która jest tamtej stroną odwrotną i potwierdzeniem. Walka o byt dąży do przecinania mniejszych węzłów sympatji dla ocalenia donioślejszych i tylko dla ocalenia.

Sympatja do wszechrzeczy wrodzona jest wszelkiemu stworzeniu czującemu, ale staje się władzą czynną, miłością na pewnym poziomie rozwoju władz umysłowych. Człowiek pierwotny kocha swoje otoczenie martwe i żywe, ale nie jest w stanie uświadomić sobie tego; kocha rzeczy, których nawet nie spostrzega, ale dostrzega się o tem dopiero wtedy, gdy je utracił. Nostalgja człowieka prostego, odsuniętego od swej okolicy, doprowadzająca go nieraz do samobójstwa, jest najlepszym tego dowodem. Czemże innym jest nostalgja od smutku i rozpacz po stracie osoby ukochanej? Miłość dwu osobników jest konkretniejsza, bardziej interesowna, więc zerwanie jest nieraz zamachem na życie osobiste, ale w zasadzie typy miłości między kobietą a mężczyzną, matką a dzieckiem są tylko najjaskrawszymi, najlepiej doświadczanymi postaciami miłości powszechnej.

Miłość osobnicza zasłoniła nam wszelką inną. I było to w porządku rzeczy, dopóki nad rozwojem pojęć o świecie ciążyła wiara w nadprzyrodzone pochodzenie człowieka, a wszelką psychologję zaczynało się od poziomu istnie-

nia ludzkiego. Miłość wtedy była dobytkiem rodzinnym, społecznym, religijnym — istniała tylko między ludźmi w stosunku ich do siebie i do Boga. Stało się to z miłością, co z pojęciem złota, odkąd je wzięto do mennicy i w obieg. Znamy tylko złoto kurs mające; niemniej złoto jest w ziemi i pozostaje kruszczem.

Wraz z miłością wyspecjalizowaliśmy poezję, wygłaszając nawet teorię, że źródłem wrażliwości na piękno, źródłem uniesień poetyckich jest żądza miłości osobniczej (Guyau). Zapewne w poezji miłosnej jest tak, ale w innej — w uniesieniu ducha n. p. na widok męczarni cudzej lub zachodu słońca — jakże daleko do tego pierwiastku miłosnego!

To też jest rzeczą ciekawą, że w epokach panowania racjonalizmu, kiedy rozgradzano rogatki między człowiekiem a niższą hierarchją stworzenia — poezja nie zwężała, lecz rozszerzała swój zakres miłowania. Tak było pod koniec „wieku oświecenia“, który skończył się na tem, że wybuchnęła przez rozgrodzzone rogatki poezja i zaczął się romantyzm, oparty na związkach miłosnych z przyrodą i ludem. Przedtem poezja nie ważyła się na ten stosunek nieprawy, a jeżeli pisano na cześć natury, to dawano tej czci wyraz według wzorów klasycznych z czasów, kiedy nie wstydzono się wielbić natury.

Na epoce pozytywizmu trudno zademonstrować to zjawisko, bo były to czasy inne. Jednocześnie z rozgrodzeniem owych rogatek zagrzniały hasła, nawołujące umysły do roboty praktycznej. W tych warunkach na żadne miłosne stosunki nie było odpowiednich warunków. Ale widzimy na wyjątkowych naturach, zwłaszcza na Dygasińskim, jak wspaniale działają przewroty umysłowe na proces rozszerzania się widnokręgów poetyckich.

Bo fałszem jest, jakoby kultura umysłowa osłabiała twórcze władze artystyczne. Przeciwnie, bez wyćwiczenia władz poznawczych nie ma sztuki, oprócz reprodukcyjnej. Wielcy poeci byli i są ludźmi wysokiej na swój czas kultury umysłowej. A dlaczego? To już jest tajemnicą psychologii. Kocha się to tylko, co się zna, nie można miłować rzeczy nieprzyswojonej umysłowi. Nie może być poetą swobód ludzkości, kto nie myśli o ludzkości, kto bada pod wpływem miłości własnej rany lub kwiaty jedynie duszy swojej.

Dusza nie żyje pasmami, lecz całością swoją. Interesy praktyczne umysłowości mają moc zwracania hasłami swemi uczuciowości w tym lub innym kierunku. Poeci romantyczni w czasach walki o swobody najbieglejsi byli w sprawach, dotyczących życia narodów. Poznali ludzkość, więc ludzkość kochali. W czasach innych

haseł, bardziej odśrodkowych np. pracy organicznej nie mogło być mowy o tamtym kierunku, ale zato była szansa wielkiego ukochania świata materialnego.

Artysta w poznawaniu rzeczy może się posługiwać intuicją, albo metodą naukową — to istoty stosunku nie zmienia, ale poznawać rzecz musi. A nie wszystko da się poznać przez intuicję. Zagadnienia życia, cierpienia, potrzeby i przeszłość narodu, życie przyrody w swoim mechanizmie, a nie w dekoracji jedynie — wszystko to wymaga nakładu pracy poznawczej, tem większej, im bardziej jest rzecz złożona.

Jest to żelazna konieczność uwarunkowana istotą sztuki. Twórczość artystyczna polega na wydobywaniu z tego, co bierze za swój przedmiot, cechy najistotniejszej, tego, co według Taine'a, zwie się ideałem w sztuce. Artysta prawy, wiecznie dąży do tego, aby zawładnąć najistotniejszą cechą przedmiotu — to jest jego stosunek miłosny do rzeczy: ująć istotę rzeczy najgłębszą, wiekuiącą, przyswoić ją sobie indywidualnie. Aby tego wyboru cech dokonać, trzeba je znać niemal przyrodniczo i dopiero wczuć się w nie duszą poetycką przez umiłowanie.

Dowodzono, że poeta jest człowiekiem pierwotnym. Jest to prawdą o tyle, że ma czyst-

szy od innych instynkt sympatji, jakby był bliższym wszelkiego życia. Ale z drugiej strony ten człowiek pierwotny jest mistrzem swojego otoczenia, bo nikt nie jest równie jasnowidzącym w odnajdywaniu związków sympatji między ludźmi a otoczeniem. Artysta włada sercami — mówi się pobieżnie, z całą zresztą słuszością — włada on podstawową władzą duszy ludzkiej, sympatją jej do świata, tej władzy jest rzecznikiem i mistrzem.

Jak nauka jest sztuką poznawania, tak sztuka jest nauką miłowania, nauką odnajdywania w rzeczach ideału, nieocenioną dźwignią w kulturze wszechmiłości, która jest krwią życia duchowego.

Na Dygasińskim widzimy, czym jest miłość w sztuce. U niego, u tego pozytywisty, naturalisty, wiwisektora niemal, okrzykanego pesymisty, który na świat patrzył przez pryzmat walki o byt, miłość wygórowała nad wszystkim i od tam dopiero stał się poetą. W „Godach życia” niema przecież wiersza jednego, poświęconego miłości własnej lub osobniczej, niema sentymentalizmu, a jednak utwór cały jest jednym hymnem miłości. Nad zło i dobro, nad piękno i brzydotę, nad walkę duchów światła i ciemności, nad słońce samo wznosi się dusza poety ze swoją wrażliwą sympatją dla wszelkich objawów życia i daje im wyraz idealny.

Zadziwiające zjawisko! Co można zrobić więcej dla zagłuszenia w sobie instynktu poetyckiego, dla zabicia wogóle sentymentalizmu, jak zrobił Dygasiński pod nakazem ducha czasu? Oddał umysł całkowicie na usługi pozytywistycznego racjonalizmu, w poglądach etycznych hołdował zasadzie walki o byt, jako podstawowemu czynnikowi życia powszechnego, a jednak ostała się w nim samą władza duchowa, sprawująca nadto rządy naczelne w jego duszy, która była zaprzeczeniem wszelkiej racjonalności oraz interesowności zachowawczej. Za sprawą tej władzy był poetą, cała dusza jego poszła za instynktem. Sprawiała to panteistyczna sympatja do świata.

Dygasiński — to reakcja przeciwko romantyzmowi, jego, jak się zdawało, całkowite zaprzeczenie. Byłby zaprzeczeniem, gdyby nie został poetą. Na gruncie prawdziwej walki umyśły się schodzą, bo tu się kończą rządy wszystkich innych władz umysłowych, a rozpoczyna dyktatura instynktów bezinteresownych: tęsknoty i sympatji do świata.

Dygasiński w godach piśmiennictwa naszych czasów był tym opiewanym przez siebie Mysikrólikiem. „Niekiedy samolubstwo czyni całopalenie z siebie, gore na żarowiszczu własnego serca i wtedy miłuje przezacnie. Człowiek-Mysikrólik!... Jedyny Mysikrólik, pociecha mat-

ki (ziemi), pozostaje przy niej nie w nadziei żeru. Ni go tu w ojczyźnie widoki zysków nie wabią, ni go pieśń cicha, serdeczna nie uczyni sławnym wśród wron i wróbli... Zostać i prze-trwać wszystko — to proponować Mysikrólika. On jest synem Ziemi rzetelnym, jej ludem, a jego pieśń — podaniem, pieśnią ludową”...

1902.

JÓZEF WEYSSENHOFF.

I.

Nie biorę do ręki w tej chwili dzieł Weysenhoffa. Wywołuję go w swojej pamięci takim, jakim mi się ukazywał niegdyś przy dorywczym czytaniu — mityczny, nieznany osobiście.

Potomek znacznego w Polsce i zasłużonego rodu szlacheckiego, nieukładany zawodowo do pisarstwa, przeszedł najwyższą szkołę, jaką naród dać może, bo szkołę historycznej kultury, dziedziczonej we krwi, chłoniętej z atmosfery. Szkoła taka stawia jednostkę twórczą nieco na boku od tych, którzy do pisarstwa dochodzą kursem skróconym osobistej kultury szkolnej i muszą mieć pewne niewykończenia w smaku, pochodzące z pośpiesznego dorabiania się.

Ma ten tryb naturalnego wykwitku swoje właściwości; czyni jednostkę jakby pełną dosytną, wolną w temperamentie od pierwiastku zdobywczości. Mało miewa ona w oczach zdziwienia, za mało ognia pragnień czynnych, owej ce-

chującej natury, pierwotne pewności, że bryła świata musi być pchnięta nowemi tory; ale zato natury takie, jeśli mają wrażliwość estetyczną, umieją z niej robić użytek, stają się urodzonymi artystami.

U Weysenhoffa objawiła się natura artystyczna przedewszystkiem w ironicznym do ludzi stosunku. Jego pierwsza, słynna i istotnie znakomita powieść „Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego” — to wybuch ironji na widok nowej rasy ludzi, pochodzącej ze skrzyżowania dawnej degenerującej się cywilizacji szlacheckiej z nową mieszczańską, niemającą jeszcze swojego typu.

Weysenhoff wszedł w środek przemian, które się odbywały w ostatnich kilku dziesiątkach lat zeszłego stulecia, jak w środek dyskusji; z świeżą wrażliwością pochwycił motyw podfilipszczyzny i wyostrzył na niej ironję, która stanowi w rękach artysty precyzyjny nóż snycerski. Nowy pisarz zaimponował biegłością ręki w tak trudnej dziedzinie sztuki, będącej zaprzeczeniem wszelkiego patosu, jakim jest charakterystyka pozytywna. Artysta, ceniący swój wyrafinowany smak, gardzi nieraz taką łatwizną, jak kwalifikowanie cech ujemnych przez nakładania cieniów; woli podcinać delikatnie swoją ofiarę, aby się uwypuklała sama i karykaturowała swoim własnym cieniem.

Zatajanie własnego sądu o rzeczy — oto główna zasada takiej roboty. Rzeczą subtelności artysty jest, aby jednak zamiar jego nie był zbyt ukryty, aby w czytelniku nie pozostała wątpliwość, czy pisarz nie traktuje osoby Podfilipskiego na serjo. Pisarz musi się liczyć i ze słuchaczami, czy przypadkiem oni nie wezmą na serjo jego powagi udanej, z jaką rzecz opowiada. Musi przeto być utrzymany w dziele dyskretny środek porozumiewawczy między autorem a czytelnikiem, czasami w półuśmiechu, czasami w pewnej szarży, aby wiadomo było, co myśli sam autor.

Dlatego trudny jest ten rodzaj pisania. Gdy autor zmęczy rękę subtelną robotą, albo zwłaszcza gdy przypomni sobie czytelnika i zwątpi o jego kulturze literackiej, wtedy zaczyna wycinać grubo i rzecz robi się mniej artystyczna; zapędza się w karykaturę, w złośliwą satyrę, lub wprost w osąd w sposobie *o r a t i o r e c t a*.

A jeśli znów za bardzo staje się subtelny i tylko liczy się ze swoją uciechą artystyczną, to czytelnik, jak powiedziałem, może być zbity z tropu. Po Podfilipskim nastąpił podobny Budzisz (wydany teraz osobno, a pierwotnie w serjach „Dni politycznych”), figura jeszcze trudniejsza, bo na platformie politycznej, nie obyczajowej jak Podfilipski.

Zwolennik talentu Weyssenhoffa mógł się trwożyć, czy tutaj autor nie idzie w ironji za daleko, czy starczy mu kiedy sił i ochoty na tworzenie typów i sytuacji, w których mógłby się sam wypowiedzieć, wyraźnie zaznaczyć swój ideał człowieka. Mogło się rodzić przypuszczenie, że stanowisko artysty obsuwa się w moralną obojętność co do tego, jaką stroną medalu pada w życiu zjawisko nawet narodowej doniosłości. „Autor żartuje, bo go nic nie obchodzi, wszystko dla niego jest zabawne” — takie szemranie wyczuł snąć artysta wśród publiczności.

I wtedy — tak sobie wyobrażam ewolucję jego talentu — wyszedł na scenę bez maski, aby rzucić słuchaczom szereg powieści, w których się wyjawiał całkowicie jako obserwator, sędzia życia społecznego i poeta: „Hetmani”, „Unja”, „Soból i panna”, „Puszcza” i inne.

Porwało go środowisko narodowe swoim poszukiwaniem drogi rozwoju i swoim urokiem. Objawiła się dusza poetycka w całej skali, czynnie zbratana z otoczeniem od najwyższych jego wartości społecznych do tła przyrody i przedziwnie miłująca ową „wieczną jedność”, którą jest życie w swojej istocie. Do powieści społecznej Weyssenhoff wniósł pierwiastek konstrukcji narodowej, na którym zbywało starszej generacji pisarzy szkoły pozytywistycznej, trak-

tującej człowieka więcej przyrodniczo, niż politycznie. Pod tym względem zbliżał się do Sienkiewicza, z młodszych do Reymonta (Rok 1794).

Rysem zasadniczym W-a jest umiłowanie przyrody, wśród której czuje się najlepiej. Jest to rys wspólny wszystkim naszym dawnym pisarzom i większości nowożytnych, co tłumaczy się tem, że wieś odegrała w dziejach naszej cywilizacji większą rolę, niż miasto. W-f pisze jak ziemianin polski złotego wieku. Wszędzie „poznać pana po cholewach“, ale przecież najwspanialszy jest na swojej wsi, gdzie mu śpiewa żywioł wszelki nietylko w hołdzie zewnętrznym, ale i w jego własnej duszy: „Beatus ille“...

Wysoka kultura kształci w wieśniaku synowskie przywiązanie do ziemi, do wyżyn poetyckiego kontemplowania przyrody, jako źródła wszelkiego bytu, które jedynie jest w stanie uzdrowić to, co schorzało w cywilizacji miejskiej.

Hasło końca 18-go wieku „powrotu do natury“ znalazła w Polsce swoiste zastosowanie: nie odbiegania zbyt od natury. Hasło to bowiem zastało nas na jej łonie jeszcze. Jak wszelkie skrajne idee i ta w Polsce szukała dla siebie w życiu syntezy. Podczas gdy Rousseau likwidował cywilizację dla natury, Polacy naturę do cywilizacji wprowadzali. W literaturze bujnie rozkwitł ten pierwiastek. Reakcja prze-

ciwko strzyżonym ogrodom Delille'a proklamowała ich swobodne bujanie, zwłaszcza w poezji jako swobodne wyjawianie głębokiej natury ludzkiej. Człowiek jest częścią natury. Może być strzyżony, jak był pseudo-klasyk, a może zawierzyć się naturalnemu uczuciu, będącemu surową przyrodą duszy, i wtedy będzie romantykiem. Gdy zaś dokona w drodze kultury syntezy wewnętrznej, będzie oświeconym, pełnym smaku wielbicielem przyrody, jako czynnika cywilizacji.

I w literaturze i w życiu Polska ziemiańska takie wyjście znajdowała, z wyraźną wszakże skłonnością do pozostawiania pierwszeństwa naturze, co nieraz budzić mogło obawy o los kultury i sztuki.

Mam zawsze pod tym względem na myśli dzieje Zofjówki pod Humanem, która była, jako park, pomnikiem sztuki technicznej ogrodnictwa. Wywołała ona dzieło poetyckie Trembeckiego, opiewające przewagę sztuki nad naturą. Była to poezja wzorowo klasyczna, pomnik dobrego smaku, kierowanego regułą artystyczną. Ogrody Zofjówki rychło poddały się naturze, w ruinach dzieł sztuki porosły chwasty. Łacno mogło się zdarzyć to samo z literaturą polską.

Znajduje się ona jeszcze do dziś dnia w stanie fermentu, ścierania się dwu czynników: kul-

tury i naturalności, odpowiadających charakterowi niewykończonej jeszcze cywilizacji ogólnej. Przy każdym napływie talentów z warstw, dorastających do miary historycznej, zwiększa się rozczochranie literackie, obniża się zaś temperatura dobrego smaku i staranności wykończenia artystycznego na rzecz hasła żywiołowości w przejawach ducha, z ujmą dla artyzmu. W przeciwstawie tym czynnikom kultura daje nam twórców takich, jak Sienkiewicz i Weysenhoff, którzy te pierwiastki, zmagające się w literaturze, doprowadzają do harmonii.

W—f jest zamiłowanym poetą przyrody. Wiąże tradycje „szkoły jezior“, podniesione do wyżyn arcydzieła poetyckiego w „Panu Tadeuszu“, z najnowszymi studjami nad życiem przyrody i pejzażem, jakie widzieliśmy w Polsce u Dygasińskiego i Żeromskiego. Góruje nad nimi dobrym smakiem, który jest owocem głębokiego zżycia się z arcydziełami poezji. Ten dobry smak reagował u W—fa, może zbyt surowo na żywiołowość Wyspiańskiego, na niejasność jego obrazów i bezceremonijalne obchodzenie się z mową.

W—f jest słonecznie jasny, świadomy i celowy w każdym ruchu pióra, a jednak liryczny pomimo zatajania wzruszeń. Arcydziełem w literaturze polskiej pozostanie jego „Soból i Panna“, poetycki pomnik zachodzącej zmierzchem

i schodzącej z Polski kresami — sielskości, ukazanej ze stanowiska myśliwca, dobrze cywilizowanego, a trzymającego się jeszcze pierwotności instynktami starymi walki ze zwierzem. Jest w jego obrazach sielskich coś z rzewnego żegnania się z życiem wśród przyrody, chęć utrwalenia jej w pamięci. „Ostatni zajazd na Litwie“, — taki był tytuł dodatkowy „Pana Tadeusza“; „ostatnie polowanie“ — z tem uczuciem zamyka się „Sobola i Pannę“.

Wspaniały obraz poetycki pokonywania przyrody przez wolę ludzką dla celów cywilizacji dał nam W—f w powieści „Puszcza“. Jest to niejako programowe wyznanie wiary autora, jak na gruncie społecznym owa zaznaczona wyżej synteza między naturą a rozmysłem człowieka ma się odbywać. Arbitrem w tej walce między naturą a człowiekiem staje myśl narodowa, wzgląd na byt wieczny narodu.

Ta sama myśl była myślą przewodnią romantyzmu, który poszedł w głąb natury ludzkiej i do przyrody, aby ujarzmić żywioły psychiczne ku wzmożeniu życia narodowego. Ta sama idea doprowadziła potem mądrych pozytywistów do przymierza z naturą. Bohater Bolesława Prusa Wokulski, zmożony walką w świecie cywilizowanym, padłszy twarzą na rolę, wyznał, że to jest tylko pewne: Bóg, ziemia i człowiek prosty.

W—f w tem znaczeniu jest filozofem natury i demokratą. W ziemi i w ludzie widzi siłę narodowego rozwoju tak, jak widzieli ją pozytywiści, jak widzieli romantycy, jak widział ją dziad jego własny Weyssenhoff poseł inflancki, na Wielkim Sejmie 1791 roku uchwalający konstytucję majową.

II.

Wkrótce ukazać się ma najnowsze dzieło Józefa Weyssenhoffa o publicystycznym zacięciu, określające jego stosunek do zjawisk życia w nowej powojennej Polsce („Cudno”). Narazie mamy w ręku jego powieści dawne, w nowych wydaniach stale ukazujące się, zawsze poczytne i zawsze świeże. Oto jego „Puszcza”, napisana przed wojną z materiału zebranego hen — w puszczach poleskich, w zakątku, który odpadł ostatecznie do Bolszewji. Widziałem tam jeszcze w czasie wojny w r. 1918 życie po dworach polskich. Potem gospodarowali tam Niemcy, trzebiąc puszcze, co było zaś dziełem rąk ludzkich, zniszczyli bolszewicy. Po cywilizacji polskiej pozostały tylko wspomnienia. Tem cenniejsza jest ta powieść, że utrwaliła pamięć rzeczy zburzonych. Czyta się ją teraz z westchnieniem. Pozwólcie, że opowiem „Puszcze”.

Dobra powieść ma tą zaletę, że może być z pożytkiem przez każdego opowiedziana. Poza tem zostaje jeszcze dzieło artyzmu, z którym każdy poznać się musi bezpośrednio, bo tego nikt nie odda.

Nad Ptyczą, płynącą wśród puszczy pińskich ku Prypeci, leży posiadłość Turowicze, należąca do Edwarda Kotowicza. Kilkaset dziesięcin ziemi ornej, w połowie na świeżym karczunku, kilkanaście tysięcy dziesięcin lasu wyborowego — nad rzeką spławną — oto odziedziczony po przodkach warsztat pracy Kotowicza, jego los życiowy.

Owe Turowicze są bohaterem powieści, jakby ktoś żywy. Skądże im to życie? Stąd, że ziemia jest czynnikiem życia narodowego i że moralny obowiązek strzeżenia jej sprawia, iż ludzie są glebae adscripti, pomimo pozorów osobistej wolności i że ten ciężar moralny, kto go pojmie, daje najwyższą radość i nagrodę życia.

Bo oto co się stało. Kotowicz, jak to było jeszcze modne przed wojną na kresach, złupiwszy z tej ziemi sporo gotówki, bawił się na bruku paryskim. Majątek zastawiony był w bankach i po staroświecku był gospodarowany przez rządce, dochody więc nie pozwalały na spłacenie długów, ile że z powodu zastawu nie można było ciąć lasów.

Kotowicz zgrał się w karty w Paryżu i nie mogąc doczekać się pieniędzy na zapłacenie znacznego długu honorowego, przybył do Turowicz. Przyjechał na chwilę, ale uwiązł tutaj, bo okazało się, że na poczekaniu gotówki nie dostanie. Człowiek, popsuty już dobrze ciągłą zabawą, zniszczony nerwowo, wziął z sobą pieczeniara, Kamila Werdę, z gatunku Podfilipskiego, żeby w puszczy było raźniej.

Było to na wiosnę, kiedy lasy budziły się do nowego życia i dziwnie były piękne dla tych, którzy z miłością umieją na swoją ziemię patrzeć. Ale młodzi ludzie przybyli na rabunek, raczej wrogo do niej usposobieni. Kotowicz miotał się między niechęcią do ziemi, nieczułości na jego potrzeby, a popędem samobójczym.

Nerwom Kotowicza stawiała opór i ziemia i twardość moralna ludzi staroświeckich, którzy tej ziemi strzegli: sąsiadów, rządcy, a zwłaszcza strzelca Moroza. Cyniczny Werda wyrwał się wkrótce z dworu turowieckiego, do którego niczem nie mógł się dostroić, w Kotowiczu jednak budzić się począł, nieświadomie dla niego, tajemny głos ziemi i obowiązku.

Turowicze zdobywały człowieka. Miały wiele do przewyciężenia: nałogi zbytku, próżniactwa, potrzebę nerwową gwaru wielkiego świata, a zwłaszcza zmysłową namiętność dla pięknej awanturnicy Teo, która pozostała

w Paryżu i stamtąd nęciła Kotowicza listami. Turowicze działają na Kotowicza przyrodą swoją i pewną nieuchwytną atmosferą moralną, owem tchnieniem pokoleń, tworzącem historję gniazda zasiedzanego. Ziemia rodzinna działała zapomocą ludzi prostych i spokojnych, jak ona. Moroz wciągnął Kotowicza w polowanie na głuszce, przez to w stosunek z sąsiedztwem najbliższem, z Oleszami. Kłopoty gospodarskie zniewoliły go zaprzyjaźnić się z innym sąsiadem Justynem Sasem, który wiele mu pomógł. A w dodatku obudziło się w Kotowiczu uczucie miłosne. Córką Oleszy, Rencia zainteresowała go, jakby pierwszy raz ujrzał kwiat polny. Przeniknęło Kotowicza uczucie nieznane mu dotąd, a dziwnie krzepiące, dostrojone harmonijnie do tego zdrowia, jakie Kotowiczowi dawały: przyroda, praca, ciężka moralna ludzi i rodzące się poczucie obowiązku. Kotowicza opuszczała gorączka powrotu do Paryża.

I Polesie zaczynało przemawiać do Edwar-
da całym koncertem głosów, których ani słyszał, ani przeczuł nawet w dniu przyjazdu. Zdrowo tu, a ludzie w okolicy, choć nieliczni, dobrzy i zajmujący. Zaczynał też Kotowicz przekonywać się, że Turowicze, które miał dawniej za odłужony kawał smutnej ziemi, są dużem państwem, dopraszającym się tylko

o sprężystą administrację, o mocne i pracowite reformy.

Z zadowolonym uśmiechem odkrywał w sobie atawistyczną żądzę posiadania i uprawiania znacznych obszarów ziemi.

Zmęczony sybaryta miejski, gdy się przemocą związał z dziedziczną glebą, poczuł, że mu jest miła.

Zupełne nawrócenie marnotrawnego syna było dziełem dziewczęcia wiejskiego, owej Reni. Kotowicz, rozmyślając coraz częściej nad swoim przeznaczeniem, mówił sobie w duszy:

— Renia jest zdrowiem. Ale żeby po nią sięgnąć, trzeba samemu być uzdrowionym. Nie wolno jej zarazić zgniłą gorączką pseudo-cywilizacji, nie wolno zepsuć tego arcydzieła pierwotności, na którym znać dotknięcia twórczych palców Boga.

Piękne kobiety, które znał, w których się kochał, budziły każda inne uczucia, ale wszystkie sprawiały nastrój grzechu: przemożną ponętę, zaprawną niepokojem. Jedyna Renia była ukojeniem, lubością samą, ponętą cnotą... Czyżby szczęście było zgodą ponęty z cnotą?

Minęła w ten sposób wiosna i lato, minęła jesień i nadeszła zima. A każda pora roku czarowała po swojemu duszę Kotowicza i przywiązywała go przez Renię do ziemi i przez ziemię do Reni. W zimie ostatecznie wśród misterjów

leśnych, gdy podchodzili razem głuszcze, wyznali sobie miłość dozgonną i Kotowicz odzyskany, odrodzony, był już jak dąb wrośnięty w swoją ziemię, pojednany z nią jak dziecko i moralnie pasowany na jej opiekuna.

Taka jest osnowa bajki. Prosta, niewymyślna, znane są nam przecież podobne wypadki. Ale im prostsza, im bardziej znana opowieść, tem większa zasługa artysty, skoro rzecz jest piękna. A „Puszcza” jest pięknem dziełem sztuki.

W pomysle samym, pokrótce opowiedzianym, widzimy człowieka-artystę, skalę jego zainteresowań. Nie ograniczył się kawałkiem życia prywatnego na tle malowniczej przyrody, ale wprowadził do powieści pierwiastek społeczno-narodowy, mający swoją poezję, niedostępną artystom świeżej kultury. Powieść, a wiadać to — opowiada człowiek, mający spojrzenie gospodarza kraju, wtajemniczony w jego dramaty, świadomy tradycji, wsłuchany w tęsknoty dziejowe ziemi.

Jako rzetelny artysta, Weyssenhoff daje obrazy realistyczne, unikając łatwej symboliki i morału, ale tak dobrą rękę ma w rysunku i rzucaniu światła, że czytelnik zawsze wie, z jakiego punktu rzeczy są widziane przez autora i pokazywane.

Najmilsza to sposobność w sztuce dla odbiorcy, gdy wyczuje niewidzialnego autora i w porozumieniu z nim, na tym samym punkcie widzenia stojąc, na rzecz patrzeć może. Wiele wtedy widzi, czego dotąd nie spostrzegął i ogarnia go radość estetyczna. Im wyższy zaś punkt widzenia, tem większe zadowolenie i tem większa wdzięczność dla artysty. Boć oczywiście głębsze poruszenie estetyczne sprawia obraz kraju, gdy artysta potrafi prześwietlić w nim życie aż do najwyższych poziomów człowieka ideowego, niż gdyby ukazał tylko życie przyrody.

Weyssenhofa „Puszcza” tem różni się pod względem literackim od Dygasińskiego Bohoru w „Godach życia”, czem różni się cały nasz stosunek dzisiejszy do życia w porównaniu z pozytywistami. Dumą Dygasińskiego był przyrodoznawczy punkt widzenia, obejmujący—poza przyrodą—człowieka, ale tylko w zakresie antropologii pierwotnej. Takim był jego chłop w powieściach współczesnych, takim człowiek pierwotny w „Godach życia”. Stosunek instynktów człowieka do przyrody, stosunek jej i człowieka do słońca, filozofja naturalna życia była niedawno jeszcze jedynie uprawnionem polem eksperymentowania i myślenia filozoficznego. Humanizm radykalny socjalistów jednocześnie rozszerzał pole widzenia na pierwot-

ne również prawa jednostki wobec społeczeństwa, roztaczając srogie obrazy walki o byt jednostek i klas, zgoła w przyrodniczym porządku rzeczy.

Był to okres literatury, ukazujący historję jednostki, uciśnionej i przez przyrodę i przez Boga i przez społeczeństwo. Ukazywano wtedy wszelkie życie z tej strony, jak ono przepada w walce o byt: czy w gniazdach ptasich, czy w siedzibach ludzkich. Umysł interesował się bardziej tem, jak gnije w boru próchno, niż tem, jaka siła ciągnie korony drzewa wzwyż, ku słońcu. Zgodnie z tym kątem widzenia i świat moralny poczęto śledzić nawspak: nie jak pnie się w górę ku triumfowi pierwiastków ludzkich, lecz jak schodzi po szczeblach dziejów grzechu.

Dygasiński, widząc na co się zanosi z filozofją przyrody, pod koniec życia uderzył w pieśń idealizmu, z tejże przyrody dającego się zaczerpnąć, i w „Godach życia” wprowadził do symfonji przyrody refren górującej nad wszystkim idei wiecznego życia ku słońcu — w cichej pieśni ofiarnego ptaszka Mysikrólika.

Była to w tym cyklu nowożytnej powieści polskiej zapowiedź powrotu do idealizmu społecznego. Zaniedbany, uznany za rupieć rekwizycyjny starego teatru narodowego, człowiek historyczny zaczął zyskiwać w literaturze pra-

wo bytu. Przeprowadził go przez pole pozytywizmu, skopane poszukiwaniami człowieka pierwotnego Sienkiewicz. Był to człowiek po tej pracy ziemnej bardzo zmęczony, nowożytny. Nie miał romantycznej bladości twarzy, owszem pomimo wszystko, co katorżne dzieje Polsce zrzuciły, krasiał go rumieniec. Widział, że życie sięga ziemi, ale ograniczając się sferą marzeń i chęci niebosiężnych i że to życie trzeba robić na prawach ścisłej celowości, hodując skrzętnie każdą wartość moralną, która syci życie żądzą ideału i nieustępną wolą: naprzód!

Pozytywizm zubożał doświadczeniem człowieka romantycznego. Do pracowni artystów, wraz z rozszerzeniem przyrodniczego kąta widzenia, wpadło nowe światło.

Artysta może się odsunąć i objąć okiem całego człowieka z jego misją, idącego w puszcze i na barykady dziejowe z pieśnią obowiązku, oraz składającego ofiary, bynajmniej nietylko w imię dobra jednostki.

Naród, jako jednostka zbiorowa, zyskał znów prawo obywatelstwa w literaturze, jako koncepcja demokratyczna powszechnej powinności moralnej.

Pogląd Weyssenhoffa na życie, poczęty nie w doktrynie ostatniej broszury, ale zrodzony z najlepszej kultury historycznej, nie może traktować człowieka inaczej, jeno w związku

z życiem narodu. Stawia go na tym gruncie z całą prostotą bez wyszukanych piedestałów, bo w rzeczywistości stosunek ten jest prosty, ugruntowany w elementarnych instynktach.

Przez wysunięcie na plan pierwszy Moroza miał widocznie intencję podkreślenia tej prawdy, że w sprawie uzdrowienia społeczeństwa gra wielką, acz bezimienną w dziejach rolę — lud, dający cywilizacji narodowej kapitały swoich instynktów, mianowicie poczucie ziemi i trwania. Na Morozie widzimy symbolicznie, że on jest tym duchem, który jedna cywilizowanego dziedzica z puszcza, on przeprowadza dobroczynną intrygę miłosną — między ziemią a człowiekiem. Złączywszy ich z sobą, umiera cichy bohater, dobry duch ziemi, ale dzieło jego żyje, podane pokoleniom, które z tego związku się zrodzą.

Bardzo prosty, niemniej wysoce poetycki punkt widzenia.

W powieści Weyssenhoffa wielkie zadowolenie estetyczne robi właśnie ta prostota pomysłu, ukazująca zblazowanemu chytremi powieściami czytelnikowi istotę rzeczy w całym jej nieskomplikowaniu. Niewątpliwie podobnego rodzaju przyjemność estetyczną światu, zmęczonemu sztuczną myślą, dały obrazy Rousseau'a.

III.

Opowiedziałem, co Weyssenhoff widział w „Puszczy” i pod jakim kątem widzenia. Ale, jak on to zrobił jako artysta?

Pisarz ten, jak wiemy, posiada bogatą paletę życia przyrody i dworów polskich na kresach północno-wschodnich. Celuje zwłaszcza obrazami myśliwskimi, z których stworzył arcydzieło w „Sobolu i pannie”.

Puszcza turowiecka nad Ptyczą w znacznym stopniu zniewoliła Kotowicza urokami myślistwa. Ta barwa nadaje pewien koloryt i nęci czytelnika dzisiejszego swoją egzotycznością. Wędrowka po lesie z Weyssenhoffem ma zawsze jakiś cel; mamy w napięciu wszystkie zmysły, któremi myśliwy tropi mieszkańców boru. To nie zawieszony przed nami pejzaż, w którym podziwiamy rozprowadzoną przez artystę grę światła i cieniów, ale bądź co bądź martwy, streszczony w architekturze drzew; wpadamy za jego przewodem w życie boru, mamy tam swój interes, nawet namiętności.

Czego wyobraźnia wzrokowa nie powie, to dopowiada słuch; czytając powieść Weyssenhoffa, wchłaniamy woń lasu, odczuwamy go płucami, całym ustrojem. Wszystko to ma artysta na palecie.

Dla przykładu należałoby przytoczyć cały obraz, jak strzelec Moroz penetruje las, aby przygotować polowanie dla swego pana i wiele innych obrazów, a zwłaszcza pójść z czytelnikiem na głuszce za Kotowiczem i Renią, popłynąć Ptyczą na tratwie, aby mieć miarę, jak soczysta jest paleta Weyssenhoffa. Wszystkie zaś obrazy, malowane przedziwnie subtelnym pendzlem mowy, tu i owdzie w gwarze miejscowej, ale nigdy nieprzeładowującym farb, zaciągnięte są zlekka, jak krajobrazy Chełmońskiego, poetycką mgłą poezji polskiej. Ta mgła jest organiczną właściwością oka artysty, jego wzroku duchowego; obraz zaciąga mu się nie rzewnością, bo nie jest sentymentalny, ale życzliwością dla życia samego, w której jest i optymizm filozoficzny i osobiste, żywe współczuwanie.

Artyzm Weyssenhoffa ma swoją podstawę w dobrej kulturze. Wytworny smak ujawnia się w sposobie opowiadania, dalekim od typu obyczajowej powieści czasów Kraszewskiego. Ani tego morału, dopisywanego dla najmniej domysłnej czytelniczki, ani nudy biograficznej. Autor nowożytny posługuje się lekką symboliką, bajkę zaś robi obrazami, ukazując drogi wypadków w silnem skróceniu.

Dawniej musieliśmy czytać rodowód Kotowicza, być przy jego wychowaniu, asystować przy zabawach jego w Paryżu, poznać się do-

brze z panią Teo, dopierobyśmy doszli z powrotem do Polesia.

Weyssenhoffa interesuje sam fakt odrodzenia się człowieka w życiu puszczy — to jest jego studjum, o wszystkim zaś, co poprzedziło, wiemy tylko z odbicia w sumieniu Kotowicza.

Ten dobry smak narratora jest podstawą talentu powieściopisarskiego. Ale dobrą jego kulturę artystyczną znać w wykonaniu każdego szczegółu malarskiego. Z pośród pisarzy nowożytnych, równie utalentowanych, Weyssenhoff wyróżnia się brakiem surowości artystycznego talentu wrodzonego, ale że przerobił w sobie także jej. Widzi się na rzut oka, że rodzi go nie tylko tradycja sztuki.

Nie jest pisarzem pewnej szkoły, bo to byłoby mało, ale jest pisarzem rasy artystycznej. Świadomy środków artystycznych, do jakich doszli przed nim inni w sztuce, włada swobodnie formą.

Nie staje wobec zjawiska, jak nowonarodzone dziecko; nie dziwi się jak parwenjusz i nie traci głowy, gdy trzeba coś percypować, coś dopiero, gdy trzeba znaleźć środek ekspresji, jak się to zdarza artystom surowym. Weyssenhoff zna mowę arcydzieł, które na wszystko znalazły już dawniej jakiś wyraz. On tych przeżytych przez sztukę rzeczy nie pamięta, jako cytata, nie nasuwają mu się w formie konkret-

nej, ale wpada w nie, bo ma już w instynktach wyszkolonego ducha artystycznego, z którym się może już urodził, a który pozwala mu rozstrzygać zagadnienia pewną ręką i zawsze ze smakiem.

Tę kulturę artystyczną poznać w Weyssenhoffie po lekkich reminiscencjach, które w jego dziele, całkiem nowem, tu i owdzie skrzą się jak mika, w granicie.

Czytając jego poetyckie obrazy, miewam wrażenie, że Weyssenhoff tak brzydzi się surowością artystyczną, iż umyślnie patynuje niektóre kawałki, aby czuć było w dziele rasę artystyczną. W poszczególnych zwrotach mowy, w oddzielnych wyrazach, w układzie scen od czasu do czasu łyska coś dawnego, jak zopalizowana szyba z jakiejś wieczystej budowli, coś, co przypomina doznane już niegdyś wzruszenia i wiąże wyobraźnię czytelnika z pamięcią dawnych dzieł sztuki.

Nie będę w pobieżnym szkicu dowodów na to przytaczał. Zwracam jednak uwagę czytelników na tę stronę twórczości. Każde dzieło sztuki, więc i powieść artystyczna, którą się bierze do ręki często z roztargnieniem, nie jest pustą zabawką. Jest to i świat, ukazany z pewnej strony, i zawsze utajony w dziele żywy człowiek, przez którego, jak przez pryzmat, światów oglądamy.

Oglądając otwierane przez artystę światy, nie spuszczajmy z oka jego osoby, bo tylko przez wchodzenie w jego pozycję, osiągnąć możemy z dzieła należyty pożytek dla swojej własnej kultury estetycznej. Prawda bowiem w sztuce jest do pochwycenia tylko przy takim zakomodowaniu wzroku, że dzieło i artystę widzi się w jedno.

WACŁAW KARCZEWSKI

(Marjan Jasieńczyk).

I.

Marjan Jasieńczyk — znamy go pod tą maską w literaturze — nie miał w życiu swojej własnej drogi. Do literatury i bibliotekarstwa, które pod koniec życia miało być jego specjalnością, nie sposobił się w młodości. Był to z urodzenia i wychowania ziemianin, z Radomskiego. Kto czytał „Mieczka Wieliskiego”¹⁾, ten ma wyobrażenie o atmosferze, w której wzrósł Karczewski.

Wacław Karczewski urodził się w r. 1855 w domu ziemiańskim Feliksa i Justyny z baronów Heydlów w Woli Siemieńskiej w gub. radomskiej, wychował się zaś w Wielgiem, które posłużyło mu potem za temat do powieści. Po latach wielu, kiedy zwracał w tę stronę młodości siwizną posrebrzoną głowę i wzruszony

¹⁾ Powieść ogłoszona we Lwowie w „Słowie Polskim” w r. 1910.

artystycznie rozwijał zwój wspomnień, po wielu latach nauki życiowej umiał obrazy przeszłości oświecić jednostajnym humorem ironji artystycznej. Ironja jest nato, żeby nie było łez. To jedyny sposób, gdy się chce wyjść z opowiadania o rzeczach bliskich obronną ręką obiektywnego artysty.

Nauka życia! Ale książka, której miano życie, to kosztowna nauka. Takich dwu człowiek nie przeczyta. Normalnie korzysta się z nauki życia ojców i dziadów, mianowicie wtedy, gdy się jest z nimi w jednej epoce, gdy się przedłuża sobą ich żywot, gdy się nie wychodzi z tej sfery, w której się wyrosło. Ale, gdy człowiek z tej swojej sfery odpadnie, jak rozbitek, wtedy w każdej innej będzie dyletantem.

Szczęśliwem, choć nie przypadkowym zrządzeniem Karczewski otrzymał staranne wykształcenie. Ale nie było ono przeznaczone do walki o byt, do pracy zawodowej w jakimkolwiek kierunku. Miał być pięknie wyekwipowanym umysłowo gentlemanem, godnym swego nazwiska i majątku spadkobiercą, ziemianinem oświeconym w tem znaczeniu, jak go najlepiej pojmowano w czasach przed uwłaszczeniem włościan, odpowiednio do ówczesnych społeczno-ekonomicznych warunków istnienia dworu ziemiańskiego.

Zmieniły się jednak szybko, gdy Karczewski był jeszcze dzieckiem, te warunki. Jak to było z Wolą Siemieńską w Radomskim, domyslały się, choćby przez analogię, z opowiadań Mieczka Wieliskiego.

Edukacja chłopca miała być domowa. Powierzono ją młodemu Adolfowi Dygasińskiemu. O ile pamiętam z jego opowiadania, dwa sąsiedzkie dwory Karczewskich i Malczewskich obrały sobie wspólnie tego guwernera. Razem z Wackiem Karczewskim uczył się Jacek Malczewski, zrazu na wsi, a potem w Krakowie, dokąd Dygasiński zawiózł ich do szkół średnich, w r. 1873.

Dygasiński był z Kieleckiego, z niedaleka. Ten już z wychowania bliżej był prawdy swego późniejszego życia. Sposobił się na nauczyciela. Wszakże wiemy, że miał potem zasadnicze rachunki wewnętrzne. Był to apostoł pozytywizmu filozoficznego, szerzył wiarę w moc rozumu, wiedzy ścisłej i osobiście po niej najwięcej sobie obiecywał.

Ale nam się nie wiedzie z racjonalizmem, jako systemem edukacyjnym. Wiek oświecenia dorobił się romantyków ku zdziwieniu Śniadeckich, pozytywizm dorabiał się artystów z tą tylko pociechą, że byli klasyczniejsi w formie, trzeźwiejsi. Czy się dziwił czemu Dygasiński? Wątpię. On sam się wyprzągł swemu systemo-

wi i został artystą — wielkim artystą, nie dbającym, czy go pomówią o romantyzm. Wychońcy jego poszli także drogami sztuki, pomimo wpływu, jaki im się udzielał wówczas od propagatora trzeźwej myśli i pracy organicznej.

II.

Karczewski po r. 1880 znalazł się w Warszawie w świecie literackim (*Kurjer Warszawski*). Na wieś nie było już gdzie wrócić. Pod kierunkiem Dygasińskiego, który wtedy wiele pracował koło przysparzania piśmiennictwu polskiemu dzieł naukowych z literatury obcej, Karczewski przełożył Huxleya „*Fizjografię*”. Ale już pisze nowele (*Drobiazgów garść*, 1887) i jednocześnie dramat „*Lenę*”. Sztuka ta, nagrodzona na konkursie imienia Wojciecha Bogusławskiego w r. 1886, niezmiernie się podobała. Była to długi czas w repertuarze teatru warszawskiego jedna z najmiłszych sztuk, do czego w znacznej mierze przyczyniła się popularność Marji Wisnowskiej, grającej główną rolę.

Być może, iż to niezmiernie powodzenie „*Leny*”, spotęgowane nadmiernym wówczas udziałem prasy warszawskiej w życiu teatru, wytrąciło Karczewskiego z równowagi. Prasa czyniła autorów odznaczonych bohaterami dnia i wynosząc ich na zawrotne wyżyny, mogła nie-

raz mylić nie tylko autorów, ale i współczesne pokolenie w poglądach na hierarchję talentów tworzących. Takim sądom doraźnym w świecie teatralnym zbywa na perspektywie, talenty zaś albo się rozzuchwalają, co się kończy katastrofą, bądź też doznają na wyżynie przerażenia i milkną.

Dzieje się tak z tymi, którzy mają nadmiar ambicji i żądają od siebie, aby każde następne dzieło było lepsze od poprzedniego. Z obawy niepowodzenia nie piszą wcale. Karczewski pisał dramat, ale jeszcze w r. 1910 nie był z nim gotów. Zapewne znajdzie się w rękopisie.

Przerzucił się natomiast do powieści. Powieść jego „*W Wielgiem*”, wydana w dziesięć lat po tem powodzeniu scenicznem (1898), jest dziełem na wielką skalę. Materiał z życia ludu wiejskiego, jak u Dygasińskiego, praca jednak artystyczna dokonana nie dla mody etnograficzno-chłopomańskiej, lecz z potrzeby stworzenia dramatu w tej formie na tem tle. Szukanie człowieka, obserwacja górna, jak u Orzeszkowej, doskonała znajomość życia wsi, powaga artystyczna, oraz niezmierna dbałość o formę słowa literackiego i jego muzykę.

Karczewski, pisząc prozą, nie abdykował z poezji; nie mógł pogodzić się z powieścią, którą się opowiada mową powszednią. Liryzm, zagubiony w realizmie malarskim, który go obo-

wiązywał, szukał dla siebie ujęcia w epicznym patosie, aby zaznaczyć obecność poezji. Powieść dla Karczewskiego jest odmianą twórczości poetyckiej, pomimo wszystko pewną postacią artyzmu słowa. Stąd wielki nacisk na stylizację. Podobny z tej staranności o słowo do Sygietyńskiego a pośrednio Flauberta, nadaje opowiadaniu muzyczność, podczas gdy Sygietyński dba o ścisłość symboliki słownej, szuka wyrazu, który na każdą rzecz jest tylko jeden.

Karczewski mimowoli wpadł w pisanie rytmiczne. Jego „Mieczek Wieliski”, jak to świeżo pamiętamy, trzymany jest w dziesięciogłoskowem tempie, tak, że możnaby mu nadać w druku formę wiersza. Potrzeby artystyczne takiej formy są wielkie, ona rządzi opowiadaniem, do niej naginać trzeba tok słów opowieści, zgęszczać je lub rozszerzać, nieraz bez potrzeby wewnętrznej opowiadania, i dla muzyki rytmu przestawiać. To też kto nie stanie odrazu z autorem na gruncie tego najdalej idącego postulatu formy, ten biedzić się będzie z czytaniem. Powieść ostatnia Karczewskiego podoba się smakoszom literackim, mającym coś do poświęcenia dla formy, ceniącym w autorze to właśnie, że stwarza sobie trudności, — tem cenniejszy staje się im obraz, który pomimo to utrzymany jest w rysunku poprawnie i obfituje w masy przepięknych szczegółów.

Dzieło „W Wielgiem” drukowała „Biblioteka Warszawska” na porękę subtelного znawcy literatury Dionizego Henkla. Istnieje opinia literacka, niepozbawiona podstaw, że powieść ta miała wpływ na powstanie „Chłopów” Reymonta. To znaczyłoby, że Reymont jako kompozytor musiał mieć w progeniturze między sobą a Dygasińskim artystę, który kładł nacisk na budowę artystyczną. Dygasiński tę stronę zaniedbywał i nie tworzył przez to kierunku, nie był stylowy. Wpływ literacki wywiera tylko pewien system pracy artystycznej, dający się uchwycić.

Miarą kultu Karczewskiego dla sztuki była obawa tworzenia. Cierpiał tworząc, ale mimo osobistej skromności, jako artysta był nieustępliwy i bardzo jako twórca drażliwy. Miałem na to dowody w korespondencji z powodu „Mieczka Wieliskiego”, którego wyciągnąłem od niego na wiosnę r. 1910.

W liście z d. 10 kwietnia owego roku pisał do mnie: „Nigdy nie należałem do autorów pewnych siebie, boć i z czego? Do ludzi nie należę zresztą z natury pewnych siebie: to też, gdy zapowiedź druku powieści mojej w „Słowie Polskiem” wyczytałem, wpadłem w stan nerwowego niepokoju i lęku nie do opisania. Sen i apetyt odbiera mi myśl, zali zdążę na czas z zakończeniem, zali nie narażę Was na przerwę w dru-

ku, a siebie w najlepszym razie na dorywcze załatwianie się z robotą, zbywanie jej sobotnim sztychem na niedzielny targ, na co — pauvre sire que je suis — nie wolno mi sobie pozwolić"... „Bądźcie łaskawi — pisze dalej — podpisywać tylko pseudonimem Marjan Jasieńczyk (bez wzmianki o Karczewskim)"...

Ta ambicja artystyczna przy zaparciu osobistem była cechą znamioną Karczewskiego. Niezmiernie drażliwy na punkcie staranności druku, bał się o uronienie jednego akcentu w rytmie opowiadania. W sporze zaś teoretycznym o ten rytm pisał (23 grudnia 1910):

„Rytm jest jakąś dziwną potrzebą mojej, spaconej zapewne, organizacji pisarskiej, potrzeba, której opędzić mi się niesłuchanie trudno. Zarywałem o rytm już w „Lenie“, więcej jeszcze w „Wielgiem“ i musiałem wreszcie przejść przez eksperyment z „Mieczkiem“.

„Tak napisanej powieści szkodzi przede wszystkim rozkawałkowanie jej w odcinkach, zmuszając co numer pisma nakładać się do rytmu; a potem korekty jej trzeba, jak dwie lzy — nie jedna — i niesłuchanie uważnego a obfitego przestankowania. Proza ma swoje prawa — słusznie, ale istnieje także proza rymowana, która niekoniecznie jest wierszem białym. Proza rymowana zmusza piszącego do kondensowa-

nia wątku i to zdaniem mojem stanowi główny argument „za“.

Swoją drogą dalszą część „Wieliskiego“, która miała nosić tytuł „Wicek“, Karczewski zdecydował się pisać prozą zwyczajną. Czy skończył tę powieść, nie wiem. Jednocześnie przygotowywał bardzo pracowicie, opatrując w przypiski historyczne, pamiętnik Małachowskiej z czasów powstania listopadowego. Miała tę rzecz wydać Akademia Umiejętności w dziele pamiętników.

III.

Człowiek miły, wytwornie ułożony w geście towarzyskim. Wyniosłej postawy, szczupły, z pięknymi rysami twarzy, typowo polskimi, był wizerunkiem człowieka rasowego dobrej kultury. Siwe włosy i wąs staranny przy młodzieńczym wyrazie oczu, czyniły go równieśnym dla ludzi wszelkiego wieku. W Rapperswilu robił wrażenie człowieka, który się odosobnił umyślnie od świata w zacisze klasztoru i szukał zapomnienia w benedyktyńskiej pracy bibliotecznej.

Na głos kraju podnosił głowę, z lubością wsłuchując się w wieści, zwłaszcza ze świata literackiego. Jak młodzieniec, z roziskrzonymi oczyma noc całą mógł spędzić na sporach lite-

rackich i wspomnieniach. A nazajutrz, obudzony w ambicjach twórczych, rzucał się do pracy literackiej.

Tak mu zeszło na pracy benedyktyńskiej w bibliotece Rapperswilskiej lat jedenaście. Doszedł do znacznej w kunszcie bibliotekarskim perfekcji. Warto się przypatrzyć jego katalogowaniu według systemu bibliografii dziesiętnej (wzór brukselski), niestety, nagle przerwanemu wskutek nieporozumień z dyrekcją biblioteki. Znane ogółowi z głośnych rozpraw tegorocznych stosunki Rapperswilskie zatruły Karczewskiemu ostatnie lata życia tak, jak w swoim czasie Bukowskiemu. Żeromski w tych samych warunkach w najwyższym rozgoryczeniu rzucił wszystko i wyjechał. Ale nie mógł tego uczynić tak łatwo następny bibliotekarz - powieściopisarz.

Karczewski, licząc zrazu na normalne stosunki i obierając Rapperswil na ostatnią swoją przystań, zbudował sobie na kupionym kawałku gruntu domek i tam zamierzał spędzić resztę życia. Między miasteczkiem, nad którym góruje charakterystyczna sylweta starego zamku, a wioską Jona, wśród łąki, opodal jeziora, za którym bieleją szczyty gór, osiadł z żoną nasz pisarz-pustelnik. Ożeniony z p. Heleną z Malczewskich (siostrą artysty Jacka Malczewskiego), miał przy sobie drugą żywą pamięć czasów

młodości w Radomskim. Tu, wśród pamiątek swoich i obyczaju polskiego, w domu polskim chciał tworzyć w godzinach przerwy między pracą biblioteczną.

Stało się w r. 1910, gdy wezbrały w pisarzu ambicje twórcze, że zapragnął mieć więcej na pisanie czasu. Złożył dyrektorowi Muzeum p. Gałęzowskiemu w Paryżu podanie, aby go zwolniono od pracy poobiedniej w bibliotece, a on zrzeka się połowy płacy, co wystarczy na opłacenie pomocnika. Dyrektor, mówiąc nawiasem, w przeciwieństwie do Karczewskiego człowiek odmiennego typu rasowego, użył tej sposobności za pretekst do szykan. Bibliotekarzy bowiem tam zaledwie tolerowano od czasu śmierci Bukowskiego. Wobec tych szykan Karczewski podał się do dymisji, której mu skwapliwie udzielono, nie żądając nawet formalnego oddania biblioteki.

Po tej dymisji już w styczniu r. b. pisał do mnie Karczewski: „Nie jestem wcale żadnym ideałem, nikogo sądzić, ani uczyć rozumu nie myślę, ale tu, w tej „narodowej” instytucji, tyle napatrzyłem się i egoizmu, że mam tego wyżej uszu — mam dosyć”.

W ostatnim liście z dnia 25 lipca r. b. Karczewski pisał: „Okrutne moje przeżycia Rapperswilskie, gnębiące mnie obecnie, i to nie po raz pierwszy, ciężkim napadem neurastenji, tak

mnie z piór ułudy i wiary w ludzi odarły, taki okropny w duszy zostawiły obraz, że doprawdy... Poco mnie jednak losy pomiędzy tych ludzi rzuciły, poco na koniec życia mojego przyszło mi przez takie przejść doświadczenia! Okrutne jest życie, a los nasz Polaków straszny“...

To było ostatnie zdanie w listach Karczewskiego do mnie.

1914.

KAZIMIERZ TETMAJER —
TADEUSZ JAROSZYŃSKI.

I.

Korzystając z chwili wolnej, przeczytałem jedną po drugiej dwie powieści, jakie były pod ręką: Jaroszyńskiego „Chimerę“ i Tetmajera „Zatracenie“. I spędziłem czas pożytecznie; to przypadkowe zestawienie dwu autorów nasunęło mi parę uwag o powieści współczesnej, któremi tutaj chciałbym się podzielić.

Zestawienie było istotnie przypadkowe, ale bardzo charakterystyczne. Uderzyło mnie przede wszystkim, że spotykam obu pisarzy, nachylonych nad tym samym przedmiotem obserwacji — nad duszą artysty. Artyści piszą o artystach. Różnica w traktowaniu przedmiotu w obu utworach jest ogromna. Jaroszyński zajmuje się istotnie życiem artystycznym swego Orдона, Rdzawicz zaś Tetmajera jest artystą z nazwy; mamy przed oczyma jego życie prywatne, a to życie oddane jest całkowicie romansom.

Zanim przyjrzymy się każdej powieści z osobna, zdajmy sobie sprawę z indywidualności autorów.

Rozróżniać trzeba w każdym twórcy dwa pierwiastki, których wzajemne ustosunkowanie daje charakterystykę talentu. W artyście widzi się naprzód jego stosunek do idei artystycznej, koncepcji, jego uniesienie się przedmiotem, pasję, z jaką danym przedmiotem się zajmuje, pierwiastek podmiotowy, czysto poetycki. Jest to najgłębszy pierwiastek psychologiczny sztuki — subiektywny. Tutaj określa się poeta, mający już wizję dzieła. A potem jest pierwiastek drugi. Twórca swoją wizję ucieleśnia, wykonawa, — jest artystą; ze swojej wizji osobistej robi walor ludzki w interesie oczu i umysłów, które ten utwór odbiorą. Tu jest pierwiastek sztuki obiektywny, powiedzieć można społeczny. Gdy mam sobie zdawać sprawę z twórcy, patrzę naprzód, gdzie on się swoją duszą przewiesza, na którą stronę, gdzie go jest więcej: po stronie pierwszej, czy po drugiej. Czy przedewszystkiem zajmuje go koncepcja, rozwiązanie zagadnienia, dla samego zagadnienia artystycznego, czy też pochłania go więcej myśl o losie dzieła, robionego na czyjś użytek.

Chciałbym być dobrze rozumiany. Sprawa (jeśli nie brać w rachubę wprost rozmysłu ku-

pieckiego, o którym nie mówię), sprowadza się do kwestji temperamentu artystycznego.

Można łatwo rozpoznać dwa typy twórcze. Na jednym się widzi wyraźnie, że tworząc dogadza przedewszystkiem swoje j ż ą d z y t w ó r c z e j, pragnieniu rozwiązania w sztuce swojej poetyckiej koncepcji. Taki twórca tokuje, jak głuszc, ryzykuje, wszystko mu jedno, co powiedza, aby tylko objawić, co ma do wypowiedzenia. Drugi typ — to taki, który, przy równym nawet talencie widzenia poetyckiego, prędko je sobie obiektywizuje i miarkuje, dla kogo robi. Ręka mu nie drgnie; jakby robił pod okiem tłumu, wsłuchuje się w szepty i podszepty przyszłych odbiorców. To człowiek społeczny, który robi użyteczność.

I znowu potrzeba zastrzeżenia. W tem różnieniu nie mam na myśli treści pojęciowej lub moralnej utworów, któraby była lub nie była użyteczną dla ludzi, ale o s p o s ó b podawania tej treści. W sztuce nie chodzi o inny pożytek, jak tylko o estetyczne olśnienie prawdą artysty.

Zestawmy dla przykładu dwu najbardziej popularnych powieściopisarzy współczesnych, Prusa z Sienkiewiczem. Według utartego pojęcia Prus jest człowiekiem, nawet maniakiem użyteczności społecznej, jest nadewszystko publicystą. Natomiast Sienkiewicz — to taki arty-

sta, że aż grek, czy Petronjusz. Lecz jeżeli zastosujemy kryterjum wyżej podane psychologii estetycznej, okaże się co innego. Według mnie Prus należy w sztuce do typu pierwszego — obdarzonego przewagą pierwiastku subiektywnego. Prus tokuje, dąży do rozwiązania zagadnień w objawieniu, nie krępując się niczem po za swem własnem poczuciem. Sienkiewicz zaś jest artystą obiektywnym; on słucha, baczny, wierzy w użyteczność takich rozwiązań, jakie są przez masę upragnione. Dlatego Prus jest mniej popularny.

Oczywiście zupełnej paraleli pod tym względem nie da się w powieści współczesnej przeprowadzić. Dostatecznie sobie uprzytomnić, że powieści pisane są do dzienników i że przez to powieściopisarz jest poniekąd także dziennikarzem. O zupełnem zapamiętaniu się autora mowy być nie może. Jest od tego wydawca, aby autora umocować w pewnym posłuchu wobec potrzeb i wymagań odbiorców. I pisarze są dziś na ogół karni... Pomimo to jednak dwa typy, o których mówiłem, zaznaczają się wyraźnie. Jedni piszą z temperamentem, drudzy bez, chociaż niejednokrotnie ładniej, niż tamci. W jednych się czuje rozmach męskiej twórczości, w drugich towarzyskość kobiecą; tamci zostają artystami z temperamentu, w rdzeniu duszy, ci zaś arty-

stami formy, nieraz tylko skorupy bez ciała duchowego wewnątrz.

I tak wytwarza się różnica artysty i literata.

Na czem praktycznie różnica ta polega? Oto na tem, że gdyby jakimś zrządzeniem urwała się nagle sztuka pisarska, to artysta typu pierwszego nie darowałby, tworzyłby w czem innem — możeby rzeźbił, możeby malował, a literat wtedy — nicby już nie miał do roboty.

Kiedy się zbliżam do tematu, to mnie bierze lęk, czy dwaj autorzy, o których mam mówić, zmieszczą się w te dwie przegródki i czy rozmieszczeniem ich nie zrobię przykrości oczekiwaniom. Jaroszyński i Tetmajer nie są wybrani do pary z pośród wszystkich pisarzy, zetknąłem ich przypadkowo. Więc tem ostrożniej trzeba ich porównywać.

Jaroszyński jest mniej znany, Tetmajer bardzo. Tetmajer ma ustaloną sławę pierwszej wody talentu. Sąd ten o Tetmajerze podzielałbym nawet, ale o Tetmajerze wierszopisarzu. My tutaj zestawiać mamy dwóch powieściopisarzy, a to jest teren nieco odmienny. Tetmajer jest znakomitym pisarzem; Jaroszyński mu nie dorównywa. Władać tak słowem w wierszu czy w prozie, jak Tetmajer, Jaroszyński nie potrafi nigdy. Tetmajer w tej łatwości przeszedł Sienkiewicza, zwłaszcza gdy w słowie szuka wyrazu na odruchy duszy, codzienne, pamiętnikowe lub

konwersacyjne, ironiczne lub liryczne. Jest mistrzem słowa i form obrazowych. Jaroszyński pisze, bo co ma robić? Musi, musi — w szlachetnym znaczeniu przymusu wewnętrznego, musi, bo ma wiele do powiedzenia. Ale „literatem” nie jest, jest artystą z temperamentu.

Tetmajer może tak samo tworzy, jak Jaroszyński, gdy pisze poezję. Ale powieść pisze, zdaje się — takie mam wrażenie — z przymusu nie wewnętrznego, ale raczej zewnętrznego. Jest w powieści przede wszystkim literatem i to nie byle jakim, uposażonym we wszystkie dary formalne artysty. Jaroszyński pisze historię rzeźbiarza Orдона, bo czuje potrzebę rozwiązania w formie artystycznego objawienia zagadki, co to jest dusza polskiego artysty, co to za tragedia, jaki los. A Tetmajer pisze historię rzeźbiarza Rdzawicza, bo wie, że będzie czytana.

II

Zapewne, wszędzie ludzie miewają ciężkie sny, ale nie wszyscy tłumaczą je sobie po ludowemu nawiedzeniem Zmory. Wszędzie osiągnięcie ideału przedstawia pewną mękę i stanowić może dramat życia, ale nie wszędzie ideał przybiera kształty Chimery, która nietylko nie da się schwytać, ale w dodatku zabija. Dzieje się tak, z taką pogańską tragicznością tylko tam,

gdzie ludzie nie mają kultury. Tak się dzieje, przynajmniej działo, w polskim świecie artystycznym, najczęściej w kolonjach zagranicznych, i to częstokroć w sposób wielce podejrzany. Chimera zabija naszego artystę prędej, zanim przekonał się, że ona nie da się osiągnąć. Artyści giną, nie doszedłszy do niczego, pomimo wielkich rokowań giną bez bohaterskiego wawrzynu walki, poprostu marnują się po drodze do czegoś, giną tak jakoś, niewiedomo dla czego.

O tym ciężkim losie artystów polskich, grających na loterii talentu i szczęśliwych warunków, wiele się słyszy, a istotny stan rzeczy jest tem ciemniejszy, im więcej sami artyści o swym świecie mówią i to w sposób po literacku mityczny, jako o krainie zaczarowanej.

Jaroszyński, sam artysta malarz, znający doskonale ludzi swego pokolenia, znający Paryż i całą gorycz życia polskiej kolonji w tem mieście, przedstawił nam dramat jednej duszy artystycznej z dwu stron: 1) w jej ewolucji wewnętrznej, 2) ze strony warunków życiowych. Obie te strony ściśle się łączą, bo w tych warunkach życiowych jest otoczenie, złożone również z artystów, którzy mogą w pracy artystycznej sobie pomagać, mogą też przeszkadzać. Poznajemy więc na tle życia kolonji historię

jednostki, dążącej za „Chimerą“ ideału artystycznego, potykającej się i marniejącej.

Rzeźbiarz Ordon przyjechał na studia do Paryża, powodowany szaloną ambicją zakasowania wszystkich swoją karierą artystyczną. Marzyły mu się nietylko laury, ale i wielkie bogactwa, wśród których dopiero ziściłby się jego ideał pełni życia. Już ten pierwiastek zewnętrzny marzeń mącił czystość jego pobudek artystycznych i burzył spokój możliwy tylko w warunkach czystej miłości dla sztuki, burzył poprostu wolność poprzestawania na zdobyczach stopniowych w myśl zasady: *paulatim summa petuntur*.

Ten spokój mają ludzie wysokiej kultury duchowej, utrwalający się w pozycjach zdobytych, jak Japończyk, który co krok okopuje się w pochodzie i w ten sposób posuwa się naprzód. Talent robi, co może; od woli artysty zależna jest jego praca. Człowiek kultury pracuje, nie gra na loterii chwilowego natchnienia i darów przyrodzonych.

Tu znowu odgrywają rolę owe dwa pierwiastki twórczości, o których na początku mówiłem. Dusze pierwotne liczą zbyt, nawet jedynie na ów pierwszy biegun swej indywidualności: na swoją wrażliwość i wyobraźnię, która im świetne widziadła stawia tak jasno przed oczy, że tylko je schwycić i utrwalić w marmurze. I tu

jest ich dramat, bo moc uzewnętrzniania koncepcji niedana jest od sennego marzenia, ani jednorazowego wysiłku bohaterskiego, lecz od kultury ducha i kultury technicznej.

Tę moc mają około Ordonu artyści francuscy, aczkolwiek najczęściej jedynie tylko tę moc stwarzania doskonałych kształtów. Ordon pogardza ich jubilerstwem, chce czegoś więcej, chce mianowicie, żeby się wizja jego wcielała bezpośrednio w marmur w kształtach, jakie wyśnił. Ale za każdym razem staje mu na drodze ów drugi, pogardzany czynnik — wykończenie. A gdy trafi w galerji sztuki na dzieło, które go uderzy właśnie tą łatwością, z jaką artysta dojrzały głęboką myśl swoją wyraził, wtedy jeszcze bardziej wpada w przygnębienie. Cała jego siła — to pierwszy szkic, rzucony z brawurą w przystępie wizji. Niechże jednak zacznie się robota — wtedy wizja rozprasza się i Ordon nie wie, kędy jej szukać. Tak się nam dzieje we śnie, że piękny cień myśli, który nas czarował w nocy, w świetle dziennem staje się nie do ujęcia, a nawet mierzi swą banalnością.

Na czym polega ten dramat duszy Ordonu? Niekoniecznie na tem, że nie znał swej sztuki technicznie: mógł być dobrym wykonawcą, ale cudzego pomysłu; nie na tem także, że mu zbywało na wiedzy teoretycznej — i to cecha nieistotna jego niedomagania. Mógł np. doskonale

rozumieć, że taki Rodin, który (zdawałoby się napozór) tworzy jakimś kataklizmowem zrządzeniem, doszedł przecież do swych wyników ciężką a rozumną pracą. Ordon mógł rozumieć, mógł umieć, chciał wcielać, ale wszystko to było w nim odosobnione; kiedy pałał żądzą wcielania, zawodził go rozmysł, zawodziła ręka, nie miał już w duszy żadnej władzy, któraby wyobraźnię schwytała za włosy i przytrzymała do końca dzieła.

Taka niemoc duchowa zdarza się ludziom, gdy powołanie przerasta poziom kultury duchowej. Indywidualność osiąga się wszędzie, nie tylko w sztuce, przez zharmonizowanie władz duchowych, aby tworząc przejawiać się mogły w pełni i w jedności organicznej. Takiej uprawy władz duchowych brak Ordonowi. Pragnąłby tworzyć bezpośrednio, w gorączce, bez udziału stanów świadomości, które mu każdą wizję płoszą, jak słońce płoszy cień.

A nadto nie ma pomiarkowania twórców, władnych nad sobą, że w jednym utworze całej duszy się nie wyśpiewa. Stąd rodzi się rys charakterystyczny, właściwy ludziom, niemającym tradycji pracy duchowej; Ordon jest tragiczny do patetyczności, a wyrazem tej tragiczności jest jego „Chimera”, w której kształty ma wcielić swoje pojęcie sztuki, jako istności, ciągnącej ku sobie i zabijającej. Wcielić takie pojęcie w

marmur, a potem umrzeć. Oto marzenie artysty w zapamiętaniu twórczem i dowód niepoczytalności, skoro kiedyindziej w dziele tem chce mieć etap do triumfów i bogactw.

Tego rodzaju nieskoordynowania duchowe, owe bezpośrednie stawanie do chwytania ideału gołymi rękami, właściwe ludziom bez kultury, jest powodem nieprodukcyjności talentów, noszącej w odniesieniu do Polaków — miano nieprodukcyjności słowiańskiej. Są to resztki pokutującego w nas barbarzyństwa, podsycane stałą pogardą dla rządu centrów mózgowych, — pogardą dla kultury.

Jaroszyński z wielką prostotą i plastycznością ukazał nam kilka momentów dramatu Ordona, koronując je obrazem końcowym. Ordon ożenił się z artystką, Francuzką. Żona patrzy z ubóstwieniem na jego genjusz, zawsze potencjalny tylko, zdradzający się w szkicach. Teraz ma on możność swobodnej pracy i środki materialne zapewnione, podniecającą miłość żony. Czekają arcydzieł. Ona jest tylko portrecistką, nie ma polotu męża, ale djabelnie dobrze trafia podobieństwo. Reprezentuje ona dar wykonawczy artyzmu, podczas gdy mąż posiada dar poetycki; w hierarchji artystycznej ona stoi niżej od męża. Ta mała jednak indywidualność twórcza jest bądź co bądź indywidualnością twórczą i przygniata męża. Ordon czuje w żonie swojej

rywala; ściska go za gardło myśl, że ona zbiera już trofea pracy artystycznej, ma rozgłos, powodzenie, a on jeszcze nieznany, wciąż się czał, czekając sposobności schwywania żywcem „Chimery”. Będzie dopiero artystą, a ona już nim jest. Ordon trenuje się poprostu do swego rekordu, wymusza na sobie wizje w nocach bezsennych i nareszcie rzuca się do gliny.

Tu następuje najpiękniejsza scena powieści; Ordon, schwytawszy wizję, pracuje z furją, bez udziału świadomości. W tem zapamiętaniu, w ekstazie swojej i wysiłku nerwowym jest wspańska. Robota pali się pod jego ręką. Żona, patrząc na tę robotę, spostrzega czar nie rzeźby, ale żywego obrazu, jaki ma przed oczyma. Sam Ordon wydaje się jej wspaniałym w swoim ruchu i wyrazie. Takiego nie widziała nigdy, musi go sportretować. Z całym egoizmem artystki wymusza na nim pocałunkami chwilę spokoju — i mąż staje się z twórcy modelem dla żony. Wizja „Chimery” przez ten czas pierzcha, zostaje jej ślad w portrecie.

Otóż, nad indywidualnością bez kultury, zapanowała cudza mniejsza indywidualność i wyssała z niej duszę. Jednostka taka, jak Ordon, okazała się niezdolną do istnienia nawet w najlepszych warunkach i zginęła bez osiągnięcia jakiegokolwiek celu idealnego. „Chimera” Jaroszyńskiego — to dokument żywy, brany od

wewnątrz (pod tym względem warto ją porównać z powieścią na podobnym tle „Zaszumi las” Zapolskiej), jeden dokument więcej, że „i w Paryżu nie robią z owsa ryżu”. Powieść napisana bez fanfaronady, prostymi środkami, ale z temperamentem i z pewną dobroduszością człowieka, życzliwego ludziom a kulturalnego, to jest mającego na ironję życia swoją własną ironję filozoficzną.

Ironja jest wytworem wysokiej kultury umysłowej i na niej także zbywało Ordonowi.

III.

Tetmajer dzieło swoje („Zatrącenie”) nazywał „romansem”, tak, jak nazywano dawniej powieść wogóle, a jak do dzisiaj nazywają w towarzystwie pewną odmianę akcji miłosnej potajemnej. Istotnie jest to jeden z romansów Rdzawicza, znanego nam już dawniej z „Anioła śmierci”, jednej z tych natur, które, wskutek pewnego zboczenia nerwowego, z miłości robią sobie zawód. Rdzawicz jest podobno artystą, ale na pewno jest erotomanem.

Dosyć sobie powiedzieć przy spotkaniu z bohaterem, że się ma do czynienia z człowiekiem nienormalnym, do tego fizycznie nienormalnym, aby na całą książkę padł cień żalu do autora, że nas trzyma anegdotkami bez poważnej potrzeby. Bo przecież interesować nas może w

dramacie tylko dusza, poza nią wszystko jest przypadkiem fizycznym. Oczywiście Rdzawicz nie ma świadectwa lekarskiego, brak nam podstawy formalnej do traktowania go, jako chorego; takim musi być, jakim go chce mieć autor. Ale właśnie o to chodzi, co autor o bohaterze swoim myśli.

Niełatwo na to odpowiedzieć, Tetmajer się nie przyzna... Tu tkwi różnica między nim a pisarzami takimi, jak Jaroszyński, których wyżej nazwałem subiektywnymi. Tamci mają w rdzeniu koncepcji artystycznej jakąś moralną, społeczną czy psychologiczną prawdę, jakieś zagadnienie; to zagadnienie ich uderza i dla jego rozwiązania piszą powieść, dobierając odpowiedni materiał. Tetmajer ma materiał faktyczny w szeregu życiowych zdarzeń i do tego materiału dobiera prawdę, jaka mu wypadnie. Ta prawda, która ma z tego wszystkiego dla czytelnika wynikać — to rzecz względna, zależna od tego... kto jest czytelnikiem.

Ba, gdyby to autor mógł się zdecydować zgóry nazwać po imieniu bohatera! Pod koniec nie wprost, ale ubocznie przez usta pewnego warjata i w lekkich napomknięciach samego bohatera da do zrozumienia, że Rdzawicz jest typowym erotomanem, niewładającym swoimi ruchami, i przez to rzuci właściwe światło na niego, ale robi to tylko na użytek tych, przed któ-

rzymi nic ukryć nie można; poza tem zaś przez całą powieść prowadzi bohatera z całą powagą, jako psycholog i moralista, ani mu w twarzy drgnie muskuł uśmiechem ironicznym. Owszem, Tetmajer usiłuje uczynić z Rdzawicza postać tragiczną aż do mistyczności. Jako artysta Rdzawicz krew z siebie toczy i ludzi nią karmi; potrzebuje więc krwi, jest jak wąż łaknący ofiar, wabi do siebie dziewice, hipnotyzuje, opasuje splotami i z serca krew wypija.

Niepodobna przecie pisać historii zwykłego erotomana, chyba kliniczną, więc się robi dramat miłosny. Ale upozorować trzeba nienormalności, a na to jest sposób: charakteryzuje się bohatera na artystę. Artysta dzisiaj „z zasady” jest człowiekiem nienormalnym. Autor w ten sposób nie tylko uratował bohatera, ale dodał mu nimbu istności wyższej, w której się unaocznia wielki proces kosmiczny twórczości: pije krew, aby krew ludziom oddać.

„Tak wielki — według rekomendacji autora — był wysiłek jego woli, jego energii w twórczości, iż jej na życie nie stało. Wszystko, co było w nim męskiego, silnego, bohaterskiego, tonęło w płótnie i marmurze. Energia wyładowywała się w trudzie i męstwie twórczem — i nie starczyło jej na życie... I zaplątany węzeł; bo oto z cierpienia wstawała i rosła jego twórczość i sama znów stawiała się przyczyną nowych cier-

pień i tak dalej" ... „Dwie rzeczy tylko umiał Rdzawicz: tworzyć i pragnąć" — powiada autor dalej, pomagając stale psychologii i kryterjom etycznym wnioskami, aby tylko czytelnik na swoją rękę prawdy nie doszedł. A gdy już przeczyta powieść całą, niech sobie wtedy myśli, co chce.

Istotnie, powieść czyta się z podwójnem zainteresowaniem: pilnować trzeba Rdzawicza i jednocześnie autora, bo ten się ciągle wymyka, albo nie patrzy się w oczy. Tetmajer prawie że zdradza się w paru punktach powieści, iż doskonale ocenia pospolitość czynów swego bohatera, ale w tej chwili rzecz zagaduje. Czytelnik patrzy na Rdzawicza z uśmiechem politowania, jako na człowieka dotkniętego zboczeniem, ale autor spostrzega ten uśmiech i przykłada wtedy do głowy bohatera przygotowaną a d h o c koronę męczeńską artysty. Przez lojalność dla autora czytelnik przestaje się uśmiechać. Może istotnie pokaże się, że ten artysta, droczący się z panienkami, uganiający się po lesie za dziewczynami góralskimi, jest wielkim duchem, który „p r a g n i e", aby mó d z t w o r z y ć. Ale ostatecznie poprzestać trzeba na zapewnieniach autora.

Rdzawicza przy robocie się nie widzi, widzi się natomiast zmysłowca, który „p r a g n i e" i zasyca się aż do przesyty poza sztuką, robi to

jak pospolity fryzjer i ostatecznie wielkość jego przeznaczenia, karmioną ofiarami czytelnik wpisuje na kredyt autora. A niema nic niemoralniejszego w sztuce, jak stosunek na wiarę do autora. Czytelnik musi się przekonać sam naocznie, trzeba mu wszystko pokazać; zapewnienia autora obalamucić mogą tylko czytelników niekrytycznych.

Formuła psychologiczna, wyżej przytoczona, że Rdzawicz tak bardzo wydatkował duszę na twórczość, iż na życie już mu jej nie zostawało, jest po adwokacku dowcipna. Bez tej obrony jednak obeszłoby się, gdyby Rdzawicz mógł być pokazany prawdziwie. W sztuce dosyć jest zrozumieć, aby usprawiedliwić, i to czytelnikowi dawałoby satysfakcję estetyczną. Tymczasem autor prawdę rozmyślnie zaciemnia i dlatego powieść nie daje ani satysfakcji estetycznej, ani nawet moralnej, a całe odjum zato spada nie na Rdzawicza, lecz na autora.

Tetmajer jest w swoich powieściach z różnolizowanymi artystami w roli bohaterów wyznawcą bardzo pierwotnej doktryny o miłości zmysłowej, stanowiącej jakoby zasadnicze podłoże natchnień poetyckich i twórczości artystycznej. Gdyby nawet tak było, gdyby energia erotyczna była siłą popędową twórczości, to artystom dla zaoszczędzenia tej siły należałoby zalecać życie ascetyczne, a już nigdy erotoman

nie mógłby stać się wielkim artystą. I pewno tak jest, jeśli chodzi o energię nerwową; psychologicznie kwestje te, mojem zdaniem, nie mają żadnego związku i doktryna Tetmajera o wyczerpywaniu się charakteru i woli w sztuce jest nazbyt tania.

Podłożem dusz poetyckich jest miłość całkiem inna, niemająca wiele wspólnego z miłością zmysłową, a już najmniej z miłostkami. Jest to poprostu ubóstwem języka nazywać te dwie rzeczy wspólnem mianem miłości. Wogóle cała konstrukcja socjologiczna, upatrująca w stosunku artysty do społeczeństwa zasadę wzajemnego rabowania się z krwi, jest sporządzona zbyt popularnie na użytek tłumu, czy na pociechę artystom. Od tego stosunku, opartego w rzeczywistości na sympatycznym powinowactwie, obu stronom przybywa dóbr, nie ubywa. Rachunek jest prosty; u Rdzawiczów wydaje się podwójnym, bo swoje intymne życie chcą sprzedać za poezję.

IV.

Sprawa neglizu artystycznego Rdzawicza przenosi nas w sferę obyczajowości piśmiennictwa współczesnego. I należy ją wyświetlić zarówno w interesie umysłowości, nadużywanej przez takie utwory, jak „Zatrącenie“, tudzież w interesie dzieł prawowicie osnutych na tle życia artystów, jak powieść Jaroszyńskiego.

Artyści stali się dziś modni w książce i w życiu, jak dawniej arystokracja rodowa (wicehrabiowie!), albo później w czasie zdobywania przewagi przez mieszczaństwo — inżynierowie lub fabrykanci. Mieszczaństwo dzisiaj podszywa się pod nową arystokrację, arystokrację ducha — a tę stanowią artyści. Artysta w powieści lub dramacie jest obecnie rzeczą splendoru, jak u dorobkiewiczów rosyjskich generał na obiedzie. Ta strona czysto obyczajowa nie ogranicza się jednak potrzebą obcowania z głośnymi artystami, lub oglądania ich na scenie lub w książce jako bohaterów. Niedosyć jest dać firmę, czuje się potrzebę psychologii właściwej artystom. W wielu powieściach bohaterowie nie są artystami, ale myślą i postępują, jak artyści. Psychologia artystów staje się potrzebą artystyczną jako materiał.

Artyści nie są tematem nowym w powieści. Od czasów Zoli obowiązuje doskonała znajomość psychologii zawodowej. Ale w dzisiejszej powieści jest co innego; jest, obok realizmu, subiektywizm, który kładzie na całym utworze piętno indywidualne autora. Powieściopisarz współczesny jest realistą przede wszystkim w badaniu duszy własnej, przez którą przełamuje się cały świat obserwowany, stający się w ten sposób przedmiotem obserwacji pośredniej. Powieść dzisiejsza prowadzona jest nie

wprost przed oczyma czytelnika, ale pod pryzmatem psychologicznym jakiegoś subiektywności. Dzisiejszy autor wstydziłby się już bezpośrednio niedawnego naturalistycznego realizmu. Jedyną prawdą realną jest dusza ludzka, to jest tylko ciekawe, co się w niej przełamie, a właściwie ciekawe jest w tem to tylko, jak się to przełamie. Im ciekawsza jest ta dusza-pryzmat, tem ciekawsza będzie rzecz sama. Jeśli będzie dusza nadludzka, tem lepiej.

Przy tej metodzie tworzenia teoria nadczłowieczeństwa artystów była niezbędną...

W zasadzie tedy pryzmatem psychologicznym utworu staje się sam autor. Rzecz powieściowa idzie przed nas nie wprost, lecz jako owa w stylistyce łacińskiej *oratio obliqua* z pewnym dodatkiem pośredniości, a tym dodatkiem będzie bądź ironja, bądź tragiczność autora. Tak piszą dziś Przybyszewski, Żeromski i inni. Ale nie wszyscy twórcy są z gruntu nowożytni, iżby mieli nową metodę w sobie. Inni sobie pomagają, aby dorównać mistrzom. Sposób jest prosty. Autor zrzeka się praw swego subiektywizmu na rzecz bohatera, ten staje się owym pryzmatem przełamującym. Swoją własną psychikę autor oddaje bohaterowi, który prowadzi powieść lub dramat tak, że czytelnik czy widz patrzy na wszystko jego oczyma. Stąd rodzi się

zwyczaj robienia artystów bohaterami, zwyczaj mający swe źródło w pewnej leniwej nieporadności autorów i w potrzebie taniego efektu.

Powieściopisarz dzisiejszy, mający za sobą tradycję typów zawodowych, nie może robić psychologii byle jak, na pamięć, musi mieć przed sobą model. Przy dzisiejszym kierunku patrzenia w duszę własną i zamykania się od życia w szrankach sztuki, nie jest łatwo o materiał. Przytem wymagania są coraz większe, wymaga się psychologii nadczłowieczeńskiej, nadzwyczajnej; powieściopisarza obowiązuje nie tylko prawda, ale wyszukana subtelność odkrywczą tajemnic duszy ludzkiej. A jeżeli wogóle ktoś ma być nadczłowiekiem, to przecież lepiej, jeśli nim będzie sam autor piszący. Najlepiej zawierzyć własnej duszy, o którą przecież najłatwiej. Autor więc idzie do siebie na model i pozuje.

Zresztą wymagania nadzwyczajności psychologicznych idą tak daleko, że na kim innym doświadczeń podobnych robić już nie można, jak tylko na sobie samym. Tylko własna dusza może się dać podpatrzeć zbliżona i to po długim wpatrywaniu się w nią, a często przy pomocy sztucznych sposobów, doprowadzających do rozdwojenia duszy na stany nieświadome obserwowane i stany świadomości obserwujące.

Dla przykładu przypatrzmy się jednej sytuacji psychologicznej Rdzawicza i Tetmajera.

Rdzawicz dobiega kresu swego romansowego żywota w dziwnym rozstroju. Walczy z rozpaczą z powodu zawodów erotyczno-moralnych i wzywa śmierci na pomoc. W danej chwili ma się zastrzelić, ale że stoi nad wodą, nie może się powstrzymać od przeglądania się w niej. Wydaje przytem okrzyki, wyprawia nieświadomie ruchy i widzi w wodzie, jak się tem ośmiesza, ale powstrzymać się nie może. „Rdzawicz — mówi autor — myśli bardzo wyraźnie: jego rozum jest wyższy nad to, czego doświadcza, ale nerwy jego podległy wewnątrz niemu wrażeniu. Dusza pozostała sobą, ale ciało jest opętane”. Sytuacja dosyć złożona. Może się zdobyć na czyn wielki samobójstwa, ale nie może powstrzymać nóg i rąk rozmachanych; jest w rozpacz, ale widzi swoją śmieszność w wodzie i z tym widokiem w oczach rzuca się w głębie.

Wszystko jest możliwe — powtarza obecnie każdy psychjatr — więc kto wie, czy i Rdzawicz nie mógł mieć podobnych stanów. Jak wiadomo, genjusz graniczy o ruchomą międzę z obłąkaniem; powieściopisarz, wyczerpawszy motywy genialności, zupełnie legalnie wkroczyć może w sferę obłąkania. Wogóle niema granic zainteresowań psychologicznych w sztuce współczesnej. Wszakże ta ochoczość zarywania dziedzin histerji zakrawa bardzo na kpiny

z czytelników. Bo cóż ostatecznie obchodzą nas czyjeś stany, z których sam właściciel nie zdaje sobie sprawy? Zamienia się to przytem w jakiś zabobon psychologiczny, że wszystkie władze rządzić się mogą autonomicznie, bez kontroli centrów mózgowych. I staje się to śmieszne.

Subiektywizm psychologiczny w powieści ma pole ograniczone. Powieść podlega swoim osobnym prawom epickim i musi opowiadać o rzeczach dostępnych kontroli. Przeniesienie punktu ciężkości na wizje subiektywne przy małej znajomości życia ze strony autorów i pośpiesznem zbywaniu roboty, doprowadziły do nadużyć takich, jak insynuowanie psychopatji artystom z nałogu jedynie kokietowania podludzi nadczłowieczeństwem dusz wybranych, a z jawną krzywdą zdrowego sensu, sztuki i nawet moralności artystycznej.

Przeciwko temu nadużywaniu imienia sztuki i artysty krytyka ma obowiązek zaprotestować zarówno w interesie sztuki, jak i umysłowości ogólnej. Interes umysłowości jest tutaj bardzo wyraźny. Utwory naciągane do psychologii artystów wytwarzają nieporozumienie co do istotnego stanu psychiki ludzkiej, pojęć i dążeń współczesnych. Utwory tego typu ścieśniają teren interesów psychologicznych, manierując umysłowość i charakter na sposób specjalny. Cały świat nie może dyszeć tą atmosferą, która

daje życie artystom. Bo gdyby mógł, toby przecież nie było owego wiecznego zatargu między artystą a otoczeniem („mydlarskiem“). A już fałszywe obrazy duszy, dla mody komponowane, nawet znieprawiają umysłowość.

Artysta jest od tego, aby prawdę objawiał. Więc jeśli ma lwa, to niech go pokaże w cechach istotnych, choćby z pazurów: *ex ungue leonem*; a jeśli to ma być tylko zwykły kundel, strzyżony na pudła, to niech nie nazywa go lwem, ale poprostu kundlem. Zbędziemy się w ten sposób wielu nieporozumień artystycznych i moralnych.

Jest to sprawa w znacznym stopniu obyczajowa, dlatego krytyka ma prawo mówić w tym wypadku nawet o przyzwoitości; może zapytać: czy artyści nie nadużywają przypadkiem swoich praw towarzyskich, przysługujących im w sztuce jako gospodarzom, że zanadto w niej mówią o sobie, zanadto pozują? Czy to ciągle pokazywanie się po domowemu nie będzie w końcu poczytywane za zbyt ni negliz?

1905.

. T E A T R .

STANISŁAW WYSPIAŃSKI.

„Polećcie ze mną w ten czas przed wiekami, który sny jeno na pamięć przywodzą”...

Inwokacja ta obowiązuje nie tylko artystów, którzy „Bolesława Śmiałego”^{*)} grają. Do nas, do publiczności także zwraca się poeta, uderzając w scenę temi słowy niby kamertonem, aby nastrój struny naszej duszy do przyjęcia dzieła. Teatr — to obcowanie dusz w poruszeniu estetycznym: i scena i widownia iść muszą, zgrane duchowo, za autorem. Więc zanim się powie o kostjumach, dekoracji i wywoła się z nazwiska aktorów ku poklaskowi lub przyganie, odnajdźmy w sobie poetę, za sprawą którego przenosimy się „w ten czas przed wiekami”.

Swoją wizję przeszłości, ujętą w formę sztuki dramatycznej, poeta nazywa „majakami duszy utęsknionej”. Każdy dobry poeta, o ile sfor-

^{*)} St. Wyspiański „Bolesław Śmiały” dramat w 3 aktach. Uwagi spisane pod pierwszym wrażeniem po premierze tego dramatu w teatrze lwowskim w r. 1906.

mułować zechce potrzebę duchową, która go zniewala do błakania się we wspomnieniach przeszłości i do wskrzeszania jej w dziele sztuki, każdy zda sobie sprawę, że tęsknota zmusza go do tego. Każdy z nich jako ostatnią rację swego czynu artystycznego przytoczy (robi to zwykle w przedmowach): „widzę cię i opisuję, bo tęsknię po tobie”.

Poeci tem się różnią od nas, że żywo pamiętają, ale my wszyscy pamiętamy. Żywo — to znaczy tak, jakby dawne zdarzenie teraz, świeżo w wyobraźnię uderzało. Większość poezji powstaje z bieżących, bezpośrednich wzruszeń poety; jeśli duch czasu na teraźniejszość jest łaskawy, to poeci tylko dniem dzisiejszym żyją, ale gdy się głębiej poruszają w swej istności wraz z narodem swoim, wtedy ożywa w nich to, co się dawniej stało: ożywa wiek dzieciństwa, a nawet to, co się we wspomnieniach odziedziczyło. Tylko przyszłość nie jest zdolna wyobraźni aryjskiej ożywić. Nie mieliśmy nigdy poetów-proroków: przeszłość zaś ciągnie nas w siebie najtkliwszem uczuciem — tęsknotą.

Polak w stanie naturalnym tęskni na co dzień, choć nie ogarnia tego świadomością; Polak w niedokładnej kulturze żyje duchowo, czem mu się nadarzy — nieraz (są takie okresy) duszę ma tak zasypaną cudzym gruzem, lub żyje tak jednostronnie jakąś jedną władzą ducha, jak-

by grał na jednej strunie, dumny z instrumentu; dopiero dojrzawszy do pełnej samowiedzy, wraca do tęsknot swoich, jako całkowity mąż twórczy. Wtedy powstaje artysta i ze świadomością już robi to, co przedtem w stanie pierwotnym nieuczenie lud tylko czynił — budzi w sobie przeżycia nieosobiste, tradycje ciała narodo-

wego. Człowiek oświecony nieraz tak się wynaturzy, że uczy się z nakazu szkolnego tradycji narodowych i te go się nie imają; a lud je pamięta bez nauki, przechował je we krwi żywej. Romantyzm zeszłego wieku, sięgając po przywileje poetyckie ludu, zrobił na tem tle rewolucję umysłową i wiele „nieczułych lodów” prysnęło. Ale dopiero w sto lat później z dojrzałości własnej doszliśmy do naturalnego z tradycją obcowania. Już się nie widzi przeszłości à la Bürger, Walter-Scot, Rychter, Szyller, Novalis czy kto tam, ale po swojemu — chwyta się ją koncepcjami polskiej myśli nowożytnej i stylizuje się ją w sztuce formami swojskimi.

Do nikogo niepodobny w literaturze Wyspiański jest podobniejszy nam wszystkim, niż byli romantycy. On jest — powiedziałbym — od nich demokratyczniejszy. Dlaczego? Bo on ze swoim „majakiem duszy utęsknionej” nie odchodzi od nas do biblioteki, ale powołuje nas do współudziału w swoich wzruszeniach artystycz-

nych: „polećcie ze mną w ten czas przed wiekami”.

I na czymże polega ta nasza z nim współdzielczość? Gdybyśmy chcieli na przykładzie „Bolesława Śmiałego” nad tem się zastanowić, to może posunęlibyśmy się trochę w rozumieniu postępu, jaki sztuka nowożytna dokonała. Sztuka dziś stała się nam ponętniejszą nie dla większej ładności form, ale dlatego, że więcej nas angażuje, więcej władz naszych w ruch wprawia, więcej nas zatrudnia jako odbiorców,—i to nam daje zadowolenie niejako współtrudu z autorem. Poeci odwoływali się do nas jako do istot współczujących, porywali nas nawet nastrojem, ale nie starano się odszukać w nas artystów, mających przecie także jakie takie koncepcje widzeń własne.

Poeci dawniejsi dążyli do piękna przedmiotowego w mniemaniu, że takie istnieje. I dochodzili zresztą do wyników niepospolitych, szukali przecież po świecie form najpiękniejszych: w Petrarckach, Byronach, Goethe'ych, Szyllebach. Myśmy po pewnych wahaniach, nieraz przymusach, przyjmowali to za piękne. Wmawialiśmy sobie często piękno. Dzisiejszy Wyspiański postępuje inaczej. Jego rzeczy estetyk porównawczy nazwie brzydkimi (żadnego kanonu się nie trzymają), a dla nas — kto się bez

rezerwy w nie wsłucha — są piękne, bo my w nich wyczuwamy pracę własnego ducha. Wyspiański jakowemś niemi łączy nas z przedmiotem sztuki, że widzimy go nie na ekranie jako obraz płaski, oddzielony od nas przepaścią tajemniczą naszej niemocy, ale pokazuje go nam w snopie światła, z nas samych idącego,—w głębokiej perspektywie n a s z e j w ł a s n e j duszy.

Jak on tego dokonywa?

Zrobić można sztukę historyczną archiwalnie, aby p o u c z y ć widzów, jak było według historycznych danych w rzeczywistości — fantazja dorobi resztę dla piękności obrazu. Pisali tak sztuki historyczne Szujski, Bełcikowski, Gliński i inni, zimne i dla tegoczesnych niepojęte. Ilekroć to wystawiono — scena i widownia patrzyły na nie nieufnie. Czy niema w tem dydaktyki stronniczej — myślał widz; aktor zaś czy też oni uwierzą na słowo, że tak było? Pietyzm dla tematu był łaskawością widza, resztę łątały kostjумы i frazes, jakby z bata strzelał. I tak się jakoś zażegnawało biedę artystyczną.

Było to martwe. Dlaczego „Kościuszko pod Racławicami” ożywia widownię? Bo go z nią łączą żywe tradycje. Historia wtedy żyje, gdy gra na żywej strunie duszy; trzeba to nawet brać szerzej; historia dawna wtedy interesuje, gdy się samemu robi historję nową—tylko twórcze pokolenia mają zmysł historyczny.

Artysta, jak i pedagog nie mogą iść z historią do ognisk zgaszonych. Ich zadaniem w popiołach dnia odgrzebać iskrę tlejącą wspomnień narodowych i tę rozżarzyć. Zwłaszcza w sztuce nie daje się wiedzy, lecz uderza się w instynkt. W kim nie odezwie się tęsknota do czasów przed wiekami na dźwięki dumki ludowej, tego nie nauczą zmysłu widzenia przeszłości najprawdziwsze historyczne dramaty sceniczne.

Co robi Wyspiański? Otwiera naszą duszę (poeci duszami władną) i patrzy, co w niej jest historii gotowej. On żadnych innych nie szuka dokumentów; z tego, co w nas znalazł, robi dramat. A cóż my mamy z historii samorodnego w duszy? Żywą tradycję.

Więc gdy go zaprzątnie temat „Bolesława Śmiałego”, pominie podręcznik historyczny, monografię uczoną, przyjdzie zaś do tradycji żywej i tę tylko weźmie za przedmiot sztuki. Tematem „Bolesława Śmiałego”, osnową dramatu będzie nie zdarzenie dziejowe z XI wieku, ale żywego narodu o tem wyobrażenie, nasze o niem wspomnienie. Nie rozstrzyga archeologicznie, co w tem wyobrażeniu jest nieścisłego, kto w sporze między tronem a kapitułą miał rację. Racja jest miarą dnia praktyczną, ale gdy się rzecz bierze wstecz przyrodniczo, czy poetycko — to ten wymiar stosunków ginie. Przyrodniczo — wszystko, co jest, ma rację, a znowu

ze stanowiska poety to ma rację, co jest poetyckie. A co uznać za poetyckie w przeszłości? To co w tradycjach się ostało. W tem znaczeniu rozumieć trzeba słowa Szyllera: „co ma ożyć w pieśni, zagać powinno w rzeczywistości”; poeta zagubić musi rzeczywistość, aby stworzyć prawdę poetycką z tego, co jest w sercach.

Co mógł znaleźć poeta w żywej tradycji naszej, jeśli mu chodziło o Bolesława Śmiałego?

Jest w Krakowie Skalka, ślady zamczyska, Wisła, jest na Wawelu trumna biskupa Stanisława; koło tych pomników przeszłości, jak bluszcz, wije się pamięć ludzka — legenda. Cokolwiek wiedza historyczna mówi o tamtej epoce, lud ma o niej swoją poezję i tę wplótnął, jak swój kwiat polny, w wierzenia i kultury religijne. Starły się ongi dwie siły, obie wywodzące się z nieba i oto z sobą w niezgodzie: król i biskup. Na sąd Boży się wzywają prawem mieczowem: legł biskup. Potomności sąd beznamiętny: obaj zostali w pamięci, jeden w aureoli świętego, drugi cały jak płomień boży niszczący, ale i stwarzający.

W tradycjach o Bolesławie Śmiałym Wyspiański znalazł skłócone i klarowane przez szeregi wieków dwa wątki wspomnień, płynące z dwóch źródeł uczuciowych: z uczucia narodowego i religijnego. Pisarz nowożytny wyczuł w naszych dzisiejszych o Bolesławie rozmyśla-

niach motyw, doskonale przypadający do sensu dziejów. Mamy dzisiaj głód własnego państwa i w tem świetle obecnych uczuć inaczej wydają się nam dawne walki, zagrażające sile i powadze władzy królewskiej. Sympatje nasze przechylają się ku stronie króla tragicznego; łączą się one we wspomnieniach ludowych z podziwem dla mocy i sławy królewskiej. Co mu odejęła tradycja kościelna, to powraca myśl narodowa.

Były jakieś siły instynktu pierwotnego, które parły naszych przodków do formowania związku państwowego przez krew i mord: czerpał je Bolesław z tajemnych głębin życia, jakby na zaklęcie bóstw pogańskich, z którymi była jeszcze wówczas zażyłość.

Podziw dla władzy królewskiej i trwoga — to rys zasadniczy wspomnień i wyobrażeń ludowych o królach. W krytycznej chwili, na sądzie Bożym pada przed królem na kolana biskup i jego w kosy uzbrojone chłopstwo:

— Ja wam król! — grzmi do nich jego władza. — Kiedyż z was zbudzi się żądność i radość krwi, żebyście parli strach, jak wilcy, sępi, garnęli pod się ziem, litoście poniechali i ze mną królem swym przewodnim królowali mieczem, co siecze i tępi. Bom ja na to dan, przez Boga rękę stawion, bym jak Boża różga bił, jak Boża błogosławion...

Król jest tak władny, że „wolej Dola ulegnie“, niżby miał zmienić wolę, która cudom pola otwiera.

Widzi go lud w fantazji swojej, jako męża, wyniesionego na tron z narodu sielskiego, więc i Wyspiański ukazuje go nam w kroju chłopskim, w sukmanach, drogami kamieniami szytych. Zgoła — w tej długiej, ginącej we mgłach perspektywie dziejów widzimy fakt dziejowy, jako swój własny o nim sen, widzimy widmo faktu dziejowego, spowite w mgły naszych wspomnień i wyobrażeń.

I nie tylko koncepcja dramatycznego wątku, forma nawet artystyczna sztuki Wyspiańskiego wydarła nam jest z duszy. Lud, przechowujący tradycje, jest usposobiony poetycznie, bo rad pamięta dzieje, ale jest też i artysta, gdy te wspomnienia w pewnej formie podaje. Stąd dumki, przez lud z ust do ust podawane, próżne opisowości, zawsze w sposobie dramatycznym rzecz przedstawiające, wpadające co chwila w dialog. Wyspiański tę formę żywcem przenosi na scenę, choćby przytoczyć wspaniałą rozmowę przez wrota króla z bratem: całe lata historii zebrane w jedną symboliczną rozmowę. Dosyć wziąć w rękę zbiór pieśni Kolberga i porównać nie treść ich samą, ale charakter formy artystycznej. Tak to brzmi na scenie, jak gdzieś

w kunsztownym utworze Moniuszki melodia ludowa.

Wyspiański chciał nadać całości kształt jednej ballady, granej na scenie. Poszukał też formy wiersza z pośród tych wierszy, które nam w uszach jeszcze brzmią, między balladami popularnymi Mickiewicza. Przez całe dzieło przewija się rytmiczna melodia „Czatów” i „Trzech budrysów”, jak w „Weselu” melodia tańca ludowego. Ona swym spokojem i jednostajnością przyczynia się, że widowisko ma charakter baśni, śnionej w narodzie przez wieki.

Śnimy baśń o królu, pokutującym w tradycji narodu, czekającym rozgrzeszenia. Żyje on po śmierci w podaniu, słyszy je i przez poetę się użala:

Walczyć z powieścią ludu nieuchwytną?
Chciałem zmódz, zdusić, stłumić Słowo.
Każe, a sługi moje w pień het wytną
bajarzy, dziadów lirnych z obmową...
A tu jak kwiaty coraz nowe kwitną
ścieśniające mą górę zamkową
wieści, już w pieśni zmienione skrzydlate...

W życiu pośmiertnem Sławy Wyspiański ujrzał dramat i ten nam ukazuje w perspektywie dziejowej ducha naszego.

Wracając do swego punktu wyjścia, odpowiedzieć muszę na pytanie: więc gdzież jest tutaj nabytek „nowej sztuki” — owa analiza wła-

snej duszy? Oto w tem braniu żywej tradycji o fakcie, zamiast faktu samego, za przedmiot obserwacji artystycznej.

Wyspiański, pisząc dramat historyczny, nie staje się historykiem, ale pozostaje nawet wtedy analitykiem duszy własnej. W tym wypadku analitykiem włókien, jakie w duszy wytworzyła tradycja historyczna. Poeta sięga po wszystko, co tworzy, do skarbcza wewnętrznego doświadczeń, sięga po to tylko, co przesyła, nie tylko po liryzm egotyczny. On tam widzi cały świat odbity — ten, co jest, i ten co był, świat związany z nim żywą tradycją. I tylko ten świat estetycznie go interesuje.

Promień tradycji, przełamujący się w umysłowości, jako powierzona jednostce do przechowania część doświadczeń narodu, to przecież rzecz realna, dla artysty realniejsza, niż dokument pisany, bo żywa, przeżywana.

Zamiast prawdy historycznej Wyspiański, poeta nowej epoki, woli nam dać prawdę psychologiczną, jaka się w duszy jego ułożyła. Jest to owoc badania przyrodniczego własnej treści duchowej. Poezja dzisiejsza nie dochodzi prawdy metodami filologicznymi w dziedzinie poznania historycznego, nie wywodzi w utworach programów postępowania etycznego, czy politycznego, ale wydobyć chce z duszy prawdę psychologiczną. Wielki to postęp w sztuce.

Bo w sztuce postęp oblicza się na kroki, jakimi artysta od zaświatów swoich zbliża się ku sobie samemu. Wyobraźnia pierwotna zaczyna zdaleka, cudownością łąta szczupłą wiedzę o świecie; od rzeczy najdalszych, naiwnie odgadywanych, poeta zbliża się powoli do swego „ja”, które miał zawsze za aksjomat, aż stanie przed sobą samym, jako przed największą dla siebie zagadką. Wtedy idzie — jak się to dzieje teraz — w głąb siebie i tam odnajduje świat, który przedtem daremnie po kawałku chciał opisywać. Odtąd go nie opisuje topograficznie lub anegdotycznie, lecz dobywa z siebie symbolami własnych i narodu swego przeżyć duchowych — i to jest dopiero dla niego prawdziwą poetycką.

U Wyspiańskiego widzimy Bolesława Śmiałego nie w ekshumacji historycznej, lecz prętyransponowanego na motywy duszy współczesnej, wyjętego z dusz dzisiejszych, obudzonego z tradycyj. Jest przeto żywy — nie życiem anegdotycznym, z pyłu odwianem, ale naszym realnem życiem własnem.

Odnajdując siebie w sztuce historycznej, mamy do stwierdzenia oprócz zjawisk natury estetycznej jeszcze jedną okoliczność, bardzo pocieszającą dla kultury narodowej.

Nowoczesny poeta jest wiarogodny. Nie pisze z tendencji moralnej lub politycznej, lecz

wyjawia prawdę żywiołowo. Wyrzuca z siebie to, co w duszy znajduje, to przedewszystkiem, co jego wyobraźnię najbardziej uderza, co uważa za najistotniejszą treść ducha.

Więc błogo pomyśleć, że taką narzucającą się poecie prawdą jest w tych czasach drgająca swoistem życiem tradycja narodowa, że wchodzi ona w ręce artysty, nie z nakazów pobocznych, ale prawem czystego interesu poetyckiego. Świadczy to dobrze o bujności samowiedzy narodowej, jeśli do takich jej czynników, jak żywa tradycja lub plany na przyszłość, ciągną poeci. Świadczy to, że duch narodowy przedstawia istność realną i siłę, że jest w okresie twórczym.

Bo gdzie są sny o sławnej przeszłości, tam są i marzenia o potędze. Owe sny — dobrze to wyczuł Wyspiański — z marzeń o potędze się rodzą, — „z majaki, co idzie przed nami”.

1906.

LUCJAN RYDEL.

Publiczność zebrała się licznie na przedstawienie „Zaczarowanego koła”^{*)}, zwabiona rozgłosem konkursu, z którego Lucjan Rydel wyszedł uwieńczony pierwszą nagrodą. Odznaczenie to nastąpiło z woli — rzecz można — całego warszawskiego ciała literackiego; skład sądu konkursowego był bardzo bogaty. Konkurs ten był pomysłem cieszącego się wielką w kraju popularnością muzyka Paderewskiego, który i tutaj wziął nas za serce, powołując do turnieju siły młode. Był nawet w warunkach wiek cyfrą określony, do lat zdaje się 35.

Pan Rydel odpowiedział temu warunkowi w zupełności — jest bardzo młody. Dowiódł tego ubocznie podczas trwania konkursu, ujawniając przedwcześnie swoje nazwisko.

Szczególne jest niedojrzałość jego utworu. Wabi on barwą i formą zewnętrzną, wewnątrz

^{*)} Baśń dramatyczna w 5 aktach, wystawiona na scenie teatru Rozmaitości w Warszawie, we wrześniu 1899 r.

zaś niema w nim nic do spożycia. Owoc przedwcześnie dojrzały. P. Rydel zawładnął techniką pisarską, jak „cudowne dziecko”, cudownie też naśladuje wszystko, co dotąd było pisane i umie tę masę słów, którą z siebie wyrzuca, ująć w jakiś kształt, przypominający budowę widzianych na scenie dramatów, ale to wszystko odbywa się na cudzy koszt i nie ma w duszy autora swej osi.

Był czas romantyzmu polskiego, kiedy poeci czuli konieczność wcielania w utwór ducha ludu wiejskiego, którego społecznienie przepowiadali. Nawet jednostki tak wielkiej kultury umysłowej i artystycznej, jak Słowacki, pod naciskiem ducha czasu czerpali z ludowych wyobrażeń religijnych, znajdując w nich dogodne symbole własnych poetyckich na świat poglądów. To samo robi dzisiaj Hauptmann pod naciskiem nowej fali sympatii społecznych (tym razem dla ludu, powiedzmy, miejskiego). W początkach wieku robiło się to, rzecz naturalna, s z c z e r z e j, niż dzisiaj. Hauptmann w „Dzwonie zatopionym” z całą świadomością nowoczesnego literata stylizuje podług znanych ilustracji postaci mitologiczne, które Słowacki tworzył po swojemu; ale obaj ci ludzie, których pan Rydel naśladuje, mieli i kochali swoją ideę poetycką; nie dorabiali jej do materiału, lecz tę ideę kształtowali w utworach organicznie całkowitych.

P. Rydel należy do pisarzy, którymi historia zasypuje szczeliny między epokami literatury, szczeliny, zwane okresami przejściowymi, a które ja bym nazwał okresami „literatów”, niemających nic do powiedzenia. Ci dla tego właśnie najwięcej mówią; żadne głębsze uczucie nie ściśnie im serca, nie zdławi głosu w gardle. Dochodzą w gadaniu do mistrzostwa: do języka pięknego, formy kunsztownej wiersza i do takiej łatwości władania nim, że niczem jest dla nich napisać dramat bodaj samymi trioletami.

P. Rydel, jako poeta, jest utalentowanym referentem literackim, zbieraczem motywów poetyckich, barwnych muszelek, pozostałych w literaturze po cudzych pomysłach i natchnieniach, nie gardzi też kolorowymi kamykami folkloru. Jest to materiał doskonały, ale trzeba go przetopić w ogniu własnego natchnienia; a Rydel klei z tego poemat, istny kałamarnica damskiej roboty, lepiony na tekturze z muszelek i minerałów.

„Zaczarowane koło”, złożone mechanicznie, niezharmonizowane wewnętrznie ani myślą filozoficzną, ani oryginalnym pomysłem poetyckim, nie jest poematem, ani baśnią dramatyczną; okazało się jednak nader barwnym widowiskiem czarodziejskim, iskrzącym się szkiełkami i kamykami, ponętnymi dla szerokiej publiczności.

Ze sztuka ta będzie miała powodzenie w Warszawie, to pewna. Jako widowisko teatralne jest to sztuka efektowna, chwilami nawet interesująca przy dobrej maszynierji, ładnych kostjumach i dobrych aktorach, powiedziałbym pożyteczna ze względu na piękny język i formę wiersza; ale nie to miał na względzie sam autor i sąd konkursowy.

Wątek dramatyczny „Zaczarowanego koła” jest następujący: Młynarz, chłop polski (sądząc z odzieży, rzecz dzieje się w okolicach Krakowa), człowiek leciwy, ma młodą i bardzo ognistą żonę. Młynarka, powodowana jedynie żądzą fizyczną, szaleje za parobkiem Jaśkiem, pracującym we młynie i pozostaje z nim nie od dziś w stałym stosunku miłosnym. Akcja sceniczna zaznajamia nas z tą parą w chwili nadrywania się romansu. Jaśkowi dokuczyła już młynarka napastliwą miłością, to też zaniedbuje ją dla nowych miłostek, a wreszcie, pragnąc uwolnić się od tej tyranji, pomyka w świat. Młynarka chwytą zbiega, zarzucając nań ostatni arkan: kupuje go. — Zostań ze mną — rzuca mu w duszę — będziesz panem młyna, całego majątku mego, zostań moim mężem. — A stary? — Zabijesz go.

Akurat trafia się pod rękę stary młynarz, znalazła się też siekiera; było to w lesie, bez świadków... Trup.

Naturalnie szczęście młodej pary jest zatrute, a łoże (o którym za dużo się mówi na scenie) zamienia się w piekielną kaźń; kochanków trapi zgryzota i odraza wzajemna. W rezultacie Jasiek topi się, młynarka dostaje ostrego obłądu.

Takie jest jądro akcji, właściwie nie jądro, lecz główny wypadek w sztuce, bo sprężyna wszystkich powikłań tkwi w innym środowisku. Autor wykombinował motor djabelski, który wprawia w ruch jego ludzi, i ten motor ustawił przed widzem na jednym planie z akcją ludzką. Ale o tem potem, poznajmy się wprzód z ludźmi.

W tej samej wsi jest zamek pański, a w nim wojewoda z córką Basią. Wojewoda, pragnąc zostać bądź co bądź hetmanem i żywić nienawiść do brata, który go ubiegł w staraniach o tę buławę, postanowił brata zgładzić. Gdy mu się to powiodło i został hetmanem, powiedział sobie (na scenie: djabłu), że będzie to jedyna jego zbrodnia: nikogo więcej niewinnie nie zgubi. Jeszcze był wojewodą, kiedy zdarzyła się owa zbrodnia, dokonana na młynarzu. Pojmano wówczas posądzonego o zabójstwo drwala i tego tak docisnięto zebranymi poszlakami, że nie mógł się z nich wykręcić. Wojewoda osądził go winnym zabójstwa i w najlepszej wierze wyrok śmierci na drwala podpisał. Wtedy wypadkiem dowiaduje się od obłąkanej młynarki, że popeł-

nił błąd, bo zabójcami są: ona i kochanek. Oto drugi dramat — dramat z pomyłki sądowej.

Są jeszcze inni ludzie. Koło młyna kręci się pastuch, głupi Maciuś, grajek czarodziejski. Jest bezwzględnie szczęśliwy i czysty, tak uszczęśliwia i uszlachetnia go pieśń, którą czerpie bezpośrednio z natury. Koło wojewody zaś jest śliczna Basia, wcielenie sztuki francuskiej XVII w., stylizująca się na pasterkę w ubraniu, w obyczajach i w mowie. Pociąga ją do Maciusia czar poetycki, ale dotknąwszy jego prostej fujarki, pierzcha z obrzydzeniem do swego świata pudru, wirydarzy i trioletów.

Wyobraźmy teraz sobie graficznie budowę sztuki w postaci domku o trzech kondygnacjach w przekroju (scena jest przecież pokojem w przekroju, kurtyna — czwartą ścianą): w najniższej kondygnacji — Maciuś głupi i z natury poetycki, bezustannie grający na fujarce; nad nim stary młynarz i jego żona z kochankiem; jeszcze wyżej — wojewoda z Basią. Nic tu się nie dzieje siłą przylegalności społecznej, nic, coby mogło dać temu zbiorowisku ludzi pozór jakiegoś fatalistycznego splotu istnień, wzajemnie na siebie działających.

To, że wojewoda stracił niewinnego drwala, ma w sobie akurat tyle pierwiastku dramatycznego, ile każdy wypadek w kamienicy, kiedy doniczka spadnie z okna i zabije dziecko, bo to był

czyn nieumyślny. Tymczasem w sztuce p. Rydla zdarzenia to stało się kulminacyjnym punktem dramatu; tragiczne losy kochanków z młyna zeszły na plan drugi, potrzebne bowiem były autorowi tylko do sprawy sądowej, w której ma się złapać wojewoda, jako sędzia. Szkoda było zachodu autora na tworzenie całej góry akcji w czterech aktach. Akt piąty jest śmieszny — *ridiculus mus*.

Pomijałem dotąd djabłów, bo zdawało mi się, że one nie stanowią zasadniczego czynnika akcji, lecz są tylko poetyckiem jej zabarwieniem. Artysta zażywa postaci mitologicznych z figlów wyobraźni własnej i dla rozigrania wyobraźni widzów, ale nie powinien dawać im roli luzowania ludzi, bohaterów utworu. Gdyby jaki diabeł miał być niezbędny w sztuce, to tylko tego diabła byłaby sztuka warta. Jednym słowem duchy, postaciowane w poezji dramatycznej, powinny być dekoracją, którą w każdej chwili można wynieść za scenę bez szkody dla logiki wypadków, między ludźmi zachodzących.

Rydel, nie tworząc organicznie z jednego pomysłu poetyckiego, lecz komplikując rzecz z anegdot w trzech równoległych kondygnacjach, musiał i swoje siły nadziemskie rozłokować odpowiednio, bo nie sposób przecie tym trzem szeregom niezależnych od siebie spraw dać jeden wspólny motor. Widzimy więc w po-

przednio zaznaczonej budowie sztuki nowe podziałki.

Maciuś dostał Dziadka leśnego, do młynarzędów autor delegował Kusego, do wojewody Borutę; każdy zaś z tych duchów ma w ręku korbę, którą porusza sublokatora. Wszystko w tych sześciu kratkach polega na symetrii i rachunku dwójkowego kombinowania figur. Figury te po kolei odwiedzają się w swych celach: Maciuś odwiedza Dziadka leśnego, wojewodzianka Maciusia, młynarka wojewodę, Kusy młynarkę itd. Tak dalece współmieszkańcy oswojeni są z sobą, że wizyta diabła nie robi na nikim wrażenia. Kiedy wojewoda pierwszy raz ujrzał u siebie Borutę, pyta: — Kto jesteś? — Diabeł — odrzecz. Wojewoda na chwilę się stropił, lecz wnet pokrył niepokój: — Ergo, witam pana brata!

Dwaj diabli, Kusy i Boruta, kierują wypadkami, przyczem Kusy hierarchicznie wysługuje się Borucie. Boruta wyrobił hetmaństwo wojewodzie, zabiwszy brata, a zato zdobył warunkowe prawo do duszy wojewody. Porwie go do piekła, jeśli niewinnego zabije lub na śmierć skaze. Wszystko co z tego wynikło, polega już tylko na figlu djabelskim. Kusy popchnął swoich chłopów do zbrodni i tę tak zaplątał, że wojewoda pomylił się w wyroku.

Wynika więc to, czego obawialiśmy się: diabeł jest w sztuce p. Rydla niezbędny. Przyczepił

się do litery prawa w cyrografie. Po ludzku biorąc, wojewoda nie powinien iść do piekła i wogóle niema sensu cała awantura z djabłem z powodu verbum nobile; nie widać tu zgoła nawet ironji, chęci ośmieszania szlacheckich honorowości w rzeczach niehonorowych.

Pan Rydel wogóle nie ironizuje, nie stać go na to. Pozbawiony własnego poglądu na świat, niefilozofujący, nie ma w sobie takiego punktu obserwacji, z któregoby rzeczy układały mu się w jakąś perspektywę, wiążąc się z sobą w poetycką całość lub śmiesznie odskakiwały od całości. Nie może być też mowy o oświeceniu ironicznym, czy dramatycznym tych rzeczy, bo z jakiegoś punktu światło to trzeba rzucić.

Rydel chodzi bez humoru od anegdoty do anegdoty i widzi je wszystkie płasko na bibule, skąd je czerpie. Dlatego te djabły same mu się ukonkretniają, przybierają kształty realistyczne, a nawet wyraźniejsze, niż ludzie, których autor bierze nadto z literatury, nie z życia.

Żeby znaleźć miarę na p. Rydla trzeba go, jak tego sam chce, zestawić ze Słowackim. Większość motywów w „Zaczarowanym kole” pochodzi z „Balladyny”, utworu godnego podziwu dla samej perspektywy poetyckiej. Ten folklor, który p. Rydel referuje wierszem, paragrafując go na sceny, u Słowackiego układa się w nieskończoną głębię widzeń rzeczy ziemskich

i zaświatowych. Nie wiersz rymowany robi tam poezję, lecz widzenie poetyckie rzeczy. Słowacki robił tę perspektywę z całą świadomością artystyczną; jego ludzie w „Balladynie” są umyślnie ludźmi pierwotnymi z czasów Lecha, bo wówczas, jak utrzymywali romantycy:

Dzisiejsze dziwy dziwami nie były:
Grały widomie niewidome siły
I pilnowały człowieka, jak dziecka.

Rydel, kierując się modą, nie poczuciem poetyckim, przeniósł ten aparat grających widomie sił niewidomych w „czasy saskie” na dwór wojewody, co ostatecznie djabłów jego mogło nawet ośmieszyć.

Jest to jednak utwór pożyteczny dla sceny (mówiliśmy dotąd o wartości jego poetyckiej). Forma wiersza bardzo wykwinna, język wypracowany i czysty robią z tej sztuki miłą „wirydarz” dla publiczności, zmęczonej dziennikarską gwarą komedji nowoczesnych.

Doskonałe pole popisu znajdują w niej aktorzy, o ile są dość sprytni, i nie ceremonizując się z szukaniem myśli przewodniej w sztuce, ciągną rolę każdy w swoją stronę, jak im grać lepiej. Jedni deklamują na koturnach po aktorsku (Leśny dziadek); drudzy robią „czarny charakter” z melodramatu (Boruta); inni grają charakterystycznie, jak w „Czartowskiej Ławie” (Młynarka, Jasiek); są nawet tacy, którzy oddają się

poetyckiej intencji autora (głupi Maciuś) — każdy po swojemu, jak na zlepek przystało.

Całość nie ma stylu, bo nie może go mieć, ale kawałki są bardzo piękne.

JERZY ŻUŁAWSKI.

I.

Na pierwszy ogień sezonu wysunięto w repertuarze dramatycznym naszego teatru sztukę p. Żuławskiego, napisaną już po „Dyktatorze”. Afisz brzmiał: „Wianek mirtowy”¹⁾, cztery akty, napisał Jerzy Żuławski. Dawniej pisano na afiszu: dramat lub komedia, niedawno zaczęto nazywać wszelki utwór dramatyczny sztuką, obecnie mamy w afiszu oznaczoną tylko miarę utworu na ilość aktów. Można przypuszczać, że z czasem i ta informacja zniknie z afiszów ku tem większemu zaintrygowaniu publiczności.

W danym wypadku brak takiej informacji miałby pod tym względem niemałe znaczenie. Ekspozycja bowiem sztuki, niezmiernie treściwa i oryginalna, zapowiedziała rzecz całą odrazu, odsłoniła pomysł autora; a ten pomysł wydawał się tak niewielki, wystarczający zaledwie na jednoaktówkę, że gdyby się nie wiedziało z góry, iż sztuka ma cztery akty, widz czułby się

¹⁾ Scena lwowska r. 1903.

niepokojąco zaintrygowanym, co będzie robił z resztą wieczoru.

Istotnie byliśmy ciekawi, co na zapowiedziany temat może nam dać autor w czterech aktach i pokazało się, że dla p. Żuławskiego nie ma przedmiotu dość wyczerpanego. Wysoka kultura umysłowa pozwala Żuławskiemu na temat tak pospolity, jak miłość między trojgiem ludzi, wynaleźć nową całkiem formułę i rozwiązać ją ku zadowoleniu daleko idących wymagań literackich. „Wianek mirtowy” to dramat miłosny, to studjum psychologiczne nad pewną odmianą kolizji sercowych.

Wspomniana wyżej ekspozycja, przynosząca zaszczyt autorowi, tak maluje położenie rzeczy. Posłaniec przynosi do pokoju pudełko ze sklepu. Stół zastawiony do śniadania. Wbiega panienka i czempredziej zagląda do sprawunków. Są to stroje damskie, widocznie weselne, bo jest między nimi welon z wiankiem mirtowym. Panienka, za pierwszym popędem idąc, chce przy mierzyć welon, ale nagle posępnieje i opuszcza ręce bezwładnie. Z tej sceny mimicznej widzimy już, że coś złego się święci; utwierdzamy się w tem przekonaniu niebawem. Panna spostrzega pocztę na stole, chwyta list z radością, rozrywa, czyta: „Władek •przyjeżdża!” Ale wnet znika radość; przychodzi ta sama refleksja, co przy welonie.

Wiemy więc już wszystko, a powiedziano na scenie tylko dwa słowa. Panna wychodzi za mąż bez wielkiej ochoty i zapewne wołałaby wyjść za tego Władka, który przyjeżdża i który — oczywiście — sprawę skomplikuje na całe cztery akty.

Do zrozumienia dalszego przebiegu wypadków potrzebne są wiadomości następujące. Bohaterka Janka jest jedynaczką. Ojciec doniedawna obywatel ziemski, ma dziś kopalnię nafty, ale i to byłby już stracił, gdyby nie pomoc inżyniera Edwarda, współnika. Ten Edward, uważany w domu za dobrodzieja rodziny, jest narzeczonym Janki. Edward człowiek rozumny, dobry, ze żelazną wolą — ideał dyrektora kopalni, zięcia i męża, ma wiele uroku dla Janki. Wyznaje sama, że właśnie takiego jej trzeba na męża: imponuje on mocą swego charakteru jej bluszczowej naturze. Powtarza nawet, że go kocha, ale bez zbytnej wiary.

Družbą ma być Władek, docent chemji w uniwersytecie, wychowanek rodziców Janki, towarzysz jej lat dziecinnych, związany z nią uczuciem miłości braterskiej. Janka jest dla niego siostrą, raczej była doniedawna; narzeczonemu nie powiedziała jednak dotąd o istnieniu Władka. Coś na spodzie duszy było nieszczerego w stosunku. Dla tego samego powodu Władkowi nie napisała o swoim narzeczeństwie, pomimo

że według umowy z rodzicami miała zaprosić go na drużbę. Władek przybywa niespodzianie.

Znaleźli się wszystko troje razem. Władek instynktem wiedziony unikał zbliżenia z Janką z całą lojalnością dla przyjaciela (pokazało się, że byli z sobą już dawniej w przyjaźni) i zapewnia go uroczyście pewnego razu, że nigdy nie kochał Janki inaczej, jak brat. Ale Janka burzy cały układ. Z temperamentem dość niespodzianym w panience młodej, niedoświadczonej, chowanej po domowemu, rzuca się Władowi na szyję na parę dni przed ślubem z Edwardem. Wtedy dopiero Władek przychodzi do świadomości, że i on kocha.

Cóż się wtedy dzieje? Jak przystało na prawego mężczyznę, Władek robi Jance takie propozycje: 1) Wyznać rzecz całą Edwardowi, 2) zerwać małżeństwo projektowane, a 3) wtedy Janka należy do niego (Władka) na zawsze.

Janka zaś odpowiedziała na to: 1) nie mówić o tem słówka Edwardowi, 2) nie zerwie małżeństwa z Edwardem, 3) do Władka należy jej pierwsza miłość, więc mu się odda.

Wtedy Władek pyta z oburzeniem, czy ma zamiar zdradzać męża i prowadzić będzie z nim romans...

— Nie — odpowiada Janka. — Zanadto jestem dumną, abym miała zdradzać męża.

— Więc cóż będzie?

— Do męża należą o d ś l u b u, a l e p r z e d ś l u b e m mogę i muszę być twoją. Jutro przed wyjazdem do kościoła przyjdę do ciebie w sukni ślubnej i w wianku mirtowym. Do ciebie należy moja pierwsza miłość, wszystko resztę oddam mężowi. Do ciebie należą moje nigdy niecałowane usta, uścisk dziewiczy moich ramion i t. d.

Tu leży punkt kulminacyjny dramatu. Władek walczy między szalem miłości a obowiązkiem prawego przyjaciela. Niebardzo przytem rozumie psychologję Janki. Przynajmniej my widzowie, sądząc po sobie, mogliśmy to przypuszczać.

Władek nie widzi wyjścia, rozpacz odbiera mu przytomność. Jakby zahipnotyzowany obietnicą czy pogrózką Janki rzuca się po swoim kawalerskiem mieszkaniu, nie mając sił do ucieczki, a nie mogąc znieść myśli, że za chwilę wejdzie tu ona w wianku mirtowym, aby mu się oddać fizycznie.

W wysokiem rozdrażnieniu, skoro posłyszał na schodach kroki ukochanej, wypija truciznę — i pada martwy u stóp dziewczyny w wianku mirtowym i w welonie, którym miała po ślubie zasłonić rumieniec dziewiczego wstydu.

Tak się przedstawia główny wątek tego iście nowożytnego (w pomysle) dramatu. Oryginalność pomysłu polega na tem: 1) trójkąt miło-

ści wiarołomnej wkreślany bywał dotąd przez autorów zwykle w koło szczęścia małżeńskiego, p. Żuławski postanowił go wcisnąć ekscentrycznie w stosunki narzeczeństwa w dniu samego ślubu, 2) znany od czasów biblijnych typ miłości żony Putyfarowej do Józefa, przybrał przez to nową postać napastliwości narzeczonej Putyfara względem Józefa.

Kto wie nawet, czy wypadek podobny nie mógłby zdarzyć się w życiu, kto wie, czy przez to nie możliwa byłaby taka figura geometryczna i w literaturze: ale w „Wianku mirtowym” ten rysunek psychologiczny nie wzbudził wiary. Za bardzo wydał się, pomimo realizmu, schematycznym. Janka, według p. Żuławskiego, działała jakoby pod wpływem kategorycznego nakazu wewnętrznego. Prawo psychofizjologiczne, z którego ten nakaz mógłby płynąć, powinno brzmieć: każda miłość musi być fizycznie zrealizowana w chronologicznym porządku. Więc, kiedy się idzie do ślubu, to wprzód zrealizować trzeba miłość pierwszą, jeśli istniała i nie była dotąd zrealizowaną.

Oczywiście odkrycia takie, w dzisiejszym stanie kultury uczuć, są tylko owocem mozolu literackiego w wynajdywaniu oryginalnych sytuacji. W życiu wszystko jest możliwe, więc i taki stosunek Janki do Władka, stosunek dwojga dramaturgów. Ale sztuka nie jest od

fenomenów, lecz od widzenia poetyckiego cech najstałszych i związków najgłębszych.

Uwierzylibyśmy może w to, co robi Janka, gdyby nam autor dał poznać czynniki, które ją w ten sposób ukształtowały, które ją nauczyły tak radykalnie upraszczać dramaty serca. Ma dwu mężów do wyboru i żadnego się nie zrzekając potrafi w jednym dniu zaspokoić potrzeby serca względem obu: przed ślubem pierwsza miłość, a po ślubie druga. Układając ten plan, z całym spokojem patrzy w przyszłość, wierzy w szczęście małżeńskie z kochankiem nr. 2-gi. Skąd się wzięła w młodej panience ta systematyczność, jasność poglądu tak radykalnego? Tego niepodobna odgadnąć.

Zagadnienie psychologiczne, rozplątywane między trojgiem ludzi przez cztery akty w atmosferze hipochondrji, właściwej wszystkim pracom Żuławskiego, nie może nie tracić scholastycznością, pomimo zastosowania najświeższych efektów dramatycznych.

Nowa szkoła pisarzy, odkąd zaczęło się miłość pisać przez duże M., uniezależnia to uczucie od wszelkich więzów już nie etycznych, ale psychologicznych. Miłość ta szaleje, łamie ludzi, rzuca ich do czynów bez kontroli świadomości. Władek dopiero w połowie sztuki dowiedział się, że kocha, pomimo, że oddawna żył pod wpływem tej miłości. Dowiadując się o tej mi-

łości, okazał tak duże zdumienie, że... publiczność parsknęła śmiechem. (A miał to być szczyt prawdy psychologicznej). I oto w ciągu paru dni ta miłość położyła go trupem u nóg ukochanej.

W robocie dla sceny p. Żuławski zrobił od czasów „Dyktatora” uderzający postęp. „Wianek mirtowy” to owoc już wytrawnego pisarza scenicznego. Mówimy o technice.

Jeszcze jedno. Owi „panowie”(?) jako wyobraźciele sumienia czy myśli skrytych, wprowadzani o zmroku na scenę w roli detektywów moralnych, stali się w krótkim czasie (od Przybyszewskiego i „Wyzwolenia”) postaciami śmiesznie konwencjonalnymi. Tutaj były potrzebne chyba dla wypełnienia zbyt krótkiego aktu czwartego.

II.

Sala teatru szczelnie wypełniona ¹⁾; sprzedano nawet łóżę dyrektora. W łóżach aktorów pusto—wszyscy biorą udział w przedstawieniu. Atmosfera pełna poważnego oczekiwania; zapłacono za bilety z całym zaufaniem, że autor nie zawiedzie.

¹⁾ „Eros i Psyche”. Fantazja dramatyczna w 7-miu rozdziałach. Muzyka Jana Galla. Premiera we Lwowie 1904.

Żuławski umie się podobać publiczności; próbował już sceny w paru kierunkach i zawsze z powodzeniem. Sztuki jego były zawsze poprawne, a każda nowa lepsza od poprzednich. Były to rzeczy bardzo sceniczne, efektowne, pięknym, niecodziennym językiem napisane, a przytem, jeśli tak rzec można, p o s t ę p o w e.

Żuławski nie może się nie podobać publiczności premierowej, bo nie może nie być rozumianym. Nie znaczy to, aby usiłowaniem jego było tylko się podobać, owszem, staje on często jako poeta-myśliciel na stanowisku w masach niepopularnem, jak to było w „Dyktatorze” i tem różni się od L. Rydla, który w ostatnich utworach scenicznych („Na zawsze”) oddaje się szerokiej publiczności bez zastrzeżeń. Ale Żuławski musi się podobać sferom szerokim, bo nie tylko jest zrozumiałym, ale występuje w roli tłumacza idei już istniejących. Ze jest przytem nieraz „postępowym” aż do radykalizmu, to nic nie zmienia rzeczy; podoba się mimo to, ale nie dlatego.

To trzeba rozróżniać przy ocenie poetów, że jedni idą do publiczności z nową ideą i formą nową (Kasprowicz, Wyspiański, Żeromski), inni idee znane lub przyjęte tylko formułują na nowo (Rydel), przyczem dają niekiedy oświetlenie filozoficzne ze stanowiska, na którym cały ogół

jeszcze nie stoi, lub stać nie może. Do tych ostatnich należy Żuławski.

Zniewala on słuchaczy tem, że w sposób kunsztowny ich myśl formułuje i uzewnętrznia, zniewala tak dalece, że darowują mu odrębność zdania o rzeczy, która ich, dzięki niemu, interesuje. W ten sposób danem mu jest jako myślicielowi i artyście spełniać zadanie propagatora myśli postępowej i zyskiwać zasłużoną popularność, co niezawsze udaje się twórcom przełomowym, za którymi ogół nie od razu zdoła myśłą podążyć i z ich torą się oswoić.

Ta właściwość umysłu skłania Żuławskiego do korzystania z tematów historycznych, o których każdy człowiek oświecony ma już swój sąd mniej więcej urobiony, i do przedstawiania ich sensu dziejowego w jasnej, plastycznej formule artystycznej z dodaniem ubocznego światła ze swego własnego postępowego na świat poglądu.

Wybór podobnych tematów nastęrcza mu się tem snadniej, że umysłowość jego bliższa jest typu książkowego; nie ma mianowicie w swej naturze tej bezpośredniości poetyckiej, która u innych poetów sprawia, że prawdę życia wy-czuwają po głębokich drgnieniach ducha i na nowo ją przerabiają w oryginalnych koncepcjach, pomimo istniejących formuł. Między życiem a tak niepospolitym poetą, jakim jest Żuławski, stoi wielki pryzmat kultury książkowej, nie-

przerobiony całkowicie na wewnętrzną własność twórcy. Tu jednak jest ta ważna różnica między nim a podobnego typu poetami, że wyrastając z gleby książkowej, gospodarując w puściznie myśli ludzkiej, jest w tych granicach samodzielny i oryginalny, podczas gdy inni wpadają w niewolę tej puścizny.

Między nim a życiowem zagadnieniem współczesnem w „Wianku mirtowym” legła literatura psychologiczna, w której szukał rozwiązania bez porady instynktu; między nim a powstaniem 1863 roku w „Dyktatorze” znalazła się literatura o powstaniu, której relacje i wnioski sformułował po literacku bez skrupułów żywego serca; obecnie zszeregował w wyobraźni literackiej koncepcje Psyche różnych epok.

„Eros i Psyche” jest typowym utworem tego poety-dramaturga i w swoim rodzaju dziełem — niepospolitem.

Wyobraźnię poetycką Żuławskiego zajął czysto literacki obraz kolejnych przemian Psyche w dziejach cywilizowanej Europy od kołębki cywilizacji klasycznej w Grecji, aż do czasów ostatnich. Dusza ludzka, mitologiczna Psyche, jako wyraz symboliczny danej epoki od czasów, kiedy bogowie po ziemi chadzali, do dni naszych zmieniała wiele razy swą postać. Istnieje niemało materiałów do dziejów cywiliza-

cji, z których się okazuje, że każda wielka epoka miała swój własny typ kobiety, w którym duch czasu się wyrażał.

Oczywiście bez pomocy literatury podobnych skojarzeń historycznych mieć nie można, ale żeby to skojarzenie wziąć za punkt wyjścia pewnego widzenia poetyckiego, trzeba być *par excellence* literatem. Dla każdej epoki znaleźć odpowiednią postać idealną psychy, jak ją wymyślili Grecy dla swojej, zestawić te postaci w szeregu i związać obrazy przewodnią myślą filozoficzną, oto zadanie dzieła, które przedsięwziął poeta. Autor wybrał w tym celu sześć epok dziejowych i wedle nich w porządku chronologicznym utworzył sześć obrazów alegorycznych, do nich zaś dodał siódmy, mający przedstawić, jak kiedyś — kiedyś wyzwoli się Psyche z więzów doczesności. Pomysł bardzo szczęśliwy. Skoro się wziął do niego pisarz biegły i doskonały już dzisiaj znawca sceny, to można sobie wyobrazić, ile efektów z niego wydobył i jak żywo zajął uwagę widzów.

Aby tym, co nie byli na przedstawieniu, dać pojęcie o sztuce, opowiem w krótkości treść każdego obrazu (rozdziału).

1. Rzecz się dzieje w Arkadii w „kraju szczęśliwym, kiedy bogowie chodzili po ziemi”. Wśród skał odcięta od świata łąka, na niej ruczaj. Wiosna, woń kwiatów. Wśród nich pięk-

niejsza od kwiatu dziewczica legendowa: królowna Psyche ze służebniami. Śliczny obraz niewinności i pustoty, a na tem tle budząca się tęsknota Psyche do rozkoszy życia twórczego, do wiekuistych tajemnic miłości. W mroku nocy posłyszał wołania duszy Eros skrzydlaty i zaszedł Psyche, gdy stała z rozwartymi ramionami. Spadły zasłony na scenę niby mgła, a potem, wraz z brzaskiem dnia królownę, ocknioną z rozkoszy, zaskoczyła brutalna prawda dnia białego. Parobek królowny, głupkowaty Blaks, obudziwszy się z drzemki, przyłapał Erosa na schadzce i zajrzał mu w lice, przysłoniłone złotymi kędziurami.

Zrozumiał, że to „straszny bóg” i ukorzył się, ale Eros zaprzysiągł, że już więcej nie wróci do ludzi. Zato, że pragnęli poznać tajemne jego oblicze, będą przekłęci: Psyche pójdzie w świat na tułaczkę, a wierny parobek Blaks, upostaciowanie siły brutalnej i trzeźwości tego świata, pójdzie jej śladami.

2. Widzimy potem Psyche, jako śpiewaczkę wędrowną, szukającą darmo Erosa, na dworze prefekta rzymskiego w Aleksandrii. Tym prefektem był Blaks w wianku różanym na czole. Otoczony pięknymi kobietami i pochlebcami, nurzający się w uciechach zmysłowych Blaks poznaje Psyche i traci w przerażeniu przytomność, ale na chwilę tylko. Wstydzi się swej sła-

bości i zapewnia, że już się nigdy jej nie podda. Niewolnik pewien powiadomił Psychę o Chrystusie. Tęsknota Psyche ku niemu się zwraca, tęsknota do wyzwolenia, która przez wieki wieków palić ją będzie.

3. Psyche jest w klasztorze, w strasznym średniowiecznym klasztorze, gdzie ma być postacią ducha ascetyzmu. Tutaj znowu szarpiący ją głód pełni życia występuje w postaci tęsknoty do słońca. Nie pomogły pokuty i biczowanie się, promyk słońca budził ją do buntu. Zato, że słuchała przez furtę śpiewu ze świata, skazana została do podziemi na śmierć głodową, a wyrok ten wydał książę Opat, którym właśnie był... Blaks.

4. A potem Psyche jest księżną udzielną, z czasów renesansu włoskiego, panią miłościwą dla sztuk i literatury, obojętną dla ludu swego, kobietą wielkiej fantazji, całkiem według literackiej tradycji renesansu. I oto targnął się na jej majestat najemny wódz germanin Blaks, aby ogłosić się księciem i pojmać ją za żonę, a ona, wiedząc o szturmie zamku, siadła do uczyty z artystami i w chwili stosownej w oczach zdobywcy wypila truciznę, przenosząc śmierć nad poniżenie.

5. A znowu, kiedy wybuchła w Paryżu rewolucja, Psyche była posługaczką w kawiarni, alegorją duszy ludu żadnego wolności, równości, braterstwa. Tęsknota społeczna jest tutaj udziałem

łem Psyche. Czysty jej ideał obryzgało krwią zbudzone rewolucją zwierzę w postaci rzeźnika Blaksa, który powiódł lud na rzeź szlachty.

6. Wreszcie zaskoczyły Psyche dni nasze. Tu ją poeta widzi w kokocie, przyjaciółce czasowej bankiera Blaksa. Jest jego niewolnicą, raczej jego złotą. Cały świat leży u stóp Blaksa, ona darmo w swej wiekuistej tęsknocie szuka wyzwolenia. Nienawidzi życia (nie wierzy nawet w miłość, którą jej ofiaruje przedstawiciel literatury, dekadent) i z nienawiści a zemsty podpala dom bankiera.

7. Obraz przyszłości dalekiej w miejscu nieokreślonem. Świat składa się z mędrków, a władą nim król świata, jakiś Mamon, wyobraziciel niewoli powszechnej, figura hieratyczna (z obrazu Saszy Schneidera), a nazywa się Blaks. Psyche uwleżona; świat bez duszy; grozi mu straszny koniec ogólnego rozkładu. Przyszli ludzie z królem do więzienia, aby Psyche cud uczyniła nad światem. A Psyche, zdjawszy kajdany, wyjęła nóż bezwładnemu od nadmiaru władzy królowi i zakłuła go. Wtedy odstoniły się niebiosy i przyjęły Psychę, ukazując jej świat w oddali taki, jakim go ujrzała po raz pierwszy, jako wygnanka z wyżyn Arkadii. Psyche znalazła się nareszcie w objęciach boga miłości, ale tu miała nowe, ostatnie objawienie, że tenże bóg jest bogiem śmierci. On ją wyzwoli.

Na te tematy, streszczone tutaj schematycznie, tworzył poeta pokolei szereg obrazów. Są to niby żywe obrazy alegoryczne, tem różne od widywanych w świetle bengalskiem, że przedstawione w ruchu, ze strony dynamicznej. Każdy z nich stanowi osobną całość; oddzielnie wzięty nie traci wartości literackiej i znaczenia artystycznego.

Przesuwa się przed oczyma widzów siedm dramatów jednoaktowych, które razem dowieść mają, że dusza ludzka różnemi czasy w różnych postaciach przejawiana, zawsze przebywa ten sam dramat wiekuisty nieukozonej tęsknoty ku absolutowi. Na nic tej tęsknoty autor nanizął swoją kolekcję misternie ciętych kamei. Ale nawet dwa krańcowe akty — pierwszy i ostatni — spinające niby kłamra ten diadem, zachowałyby swoją wysoką wartość artystyczną jako jednoaktówki.

Za najpiękniejszą kameę uważam trzecią, gdzie wyobrażona Psyche średniowieczna — jako mniszka.

Zgrabne w charakterystyce historycznej są akty: rzymski, renesansowy i rewolucyjny. Wogóle ręką Żuławskiego tem śmieiej rylcem włada, im lepiej schemat charakterystyki przez historyków jest wykończony. W oddaleniu stulecia rysy zasadnicze epoki występują wydatniej, nieraz za wydatnie i zbyt jednostronnie dzięki

skłonności pisarzy podręcznikowych do dydaktycznych uproszczeń, niemal freblowskich. Może te uproszczone obrazy przeszłości są fałszywe (napewno są), ale my laicy tego sprawdzić nie możemy, żyjąc prawdami podręczników. Dla nas Rzym z czasów Chrystusa — to uczta: wino, śpiew i kobieta wśród róż i marmurów; średnie wieki — to klasztor; renesans — to znowu uczta wśród literatury i sztuki; rewolucji francuskiej już mniej wyraźny obraz mamy w duszy, a współczesności wcale nie widzimy, bo do niej niema jeszcze podręczników.

I Żuławskiemu łatwiej było skomponować alegorię czasów dawnych, niż dzisiejszych. Współczesność każdy widzi inaczej stosownie do tego, z jakiego kąta na nią patrzy; tutaj każdy widz jest samodzielny w sądzie. Z tego powodu kwestjonować można, czy bankier i kokota w obrazie szóstym są najtrafniejszym wyrazem czasów naszych; znalazłyby się — zdaniem mojem — cechy charakterystyczniejsze, choć może nie tak efektowne. Ale to epoka zbyt bliska, do niej niema jeszcze szablonu w podręcznikach.

O siódmym obrazie, dotyczącym przyszłości, nie umiem nic powiedzieć, bo tu wyobraźnię poetycką prowadzi za rękę proroczy pogląd filozoficzny na przyszłość człowieka. Pomysł wrócenia obrazów nie wydaje mi się zbyt szczęśliwym. Co innego wspominać rzeczy z przeddzie-

jowej Arkadii, co innego odgadywać przyszłą Arkadię. Tam było coś realnego ze wspomnień, co wystarcza do wywołania złudy; co się zaś tyczy obrazów wrózonych, myślę, że czasu przyszłego gramatyka sztuki nie zna. Myśl o stopniu prawdopodobieństwa wytworzonej postaci jest zabójczą dla dzieła sztuki. Nikt nie wzrusza się na kredyt; trzeba mieć samemu obraz w duszy przeżyty czy myślowy, żeby artysta wzruszył swoją koncepcją. Realnych widzeń przyszłości człowiek nie miewa i kredytu na nie artyście nie da. Nie byłoby tęsknoty, gdyby przyszłość odpowiadała na pytania, a znowu bez tęsknoty nie byłoby sztuki. Ten akt siódmy jest dowodem, że Żuławski nie z potrzeby duszy go tworzył, lecz dla okrągłości przedstawienia, aby jakoś wrócić do punktu wyjścia.

Cokolwiekby się miało do zarzucenia nowej sztuce Żuławskiego ze stanowiska poetyckiego, to jednak bezwzględnie trzeba jej przyznać wysoką wartość sceniczną. Wszystkie zarzuty padną, jeśli się rzecz oceni z tego stanowiska, na jakim stał autor, przystępując do tworzenia obrazów. Od początku do końca, pisząc sztukę, myślał o scenie i o publiczności, która bardzo lubi wszelką sztukę unaoczniania podobieństw w rzeczach różnych i różnic w rzeczach napozór tożsamych.

Takie właśnie znaczenie ma dla widza przeobrażanie się Blaksa i Psychy w coraz odmienne postacie kolejnych epok. Na tem upodobaniu polega sztuka aktorów „transformistów“, zmieniających szybko maskę, głos i ruchy. Cóż dopiero, gdy sztuka ukazuje logikę tych przemian i ich znaczenie dziejowe dla duszy ludzkiej.

To też publiczność przyjęła sztukę Żuławskiego z niekłamanem zadowoleniem. Widowisko tego rodzaju inaczej oddziaływa na widza, niż dramat, stanowiący jednolitą, organiczną całość. Na dramacie współzucie widza rośnie w miarę rozwoju akcji pomimo przerw między aktami i gdzieś znajduje swój punkt kulminacyjny; tutaj każdy akt ma swój własny punkt napięcia i nie przekazuje ani nastroju, ani akcji następnemu. Publiczność siedm razy przechodzi proces wzruszeń dramatycznych, co bynajmniej nie przyczynia się do stopniowego natężania tych wzruszeń, owszem, wrażliwość publiczności pod koniec słabnie z wyczerpania od wielokrotnych wzruszeń, przez co ukazana w ostatnim akcie przyszłość Psychy, wydaje się jej tem mniej wiarygodną. Świadczy to korzystnie o wartości każdego aktu z osobna, ale daje do myślenia, że całość jest zbyt długa. Niewątpliwie zwyczaj pisania sztuk nie więcej jak pięcioaktowych ma swoje uzasadnienie w dziejach sceny.

STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI.

Przybyszewski wydał mi się w ostatniej nowości swojej¹⁾ jakimś nowym; pierwszy raz spędzony z nim wieczór nie zostawił po sobie niesmaku. Nawet nie pamięta się dobrze dawnych sztuk, z którymi wypadałoby dzisiejszą porównać, tak mało było w tamtych, jakie znam, pierwiastku poetyckiego, a tak wiele było przypadkowych, manjackich filozofowań na tematy miłosne. Nowy dramat świadczy, że w Przybyszewskim zbudził się poeta.

Niewiadomo, czy „Śnieg” uważać za nową epokę jego twórczości, to jednak pewna, że pisał tę rzecz z innym, niż dawniej rozmysłem. Może spostrzegł, że miłość zmysłowa z pochodniami zboczeniami psychicznymi, nie wystarcza umysłem współczesnym, może zabrakło mu atmosfery kabaretowej w społeczeństwie i zawstydził się swej dawnej specjalności, dość, że przyszła na niego chwila zastanowienia się na

¹⁾ „Śnieg”. Dramat w 4 aktach, premjera we Lwowie 1903.

nowo nad istotą wiekuistych zagadnień serca ludzkiego.

Niezaspokojone, wiecznie łaknące serce, wyznacza człowiekowi miejsce na rubieży doczesnego, chwilowo ziszczalnego szczęścia i nieziszczalnego, bezkreślnego świata tęsknoty za ideałem. Kolizja między tym a tamtym światem pożądań ludzkich, tragiczny los duszy, gnanej w „niebieską otchłań” tęsknoty za pięknem absolutnem, wszechmocą i nieskończonością, oto oś dramatu Przybyszewskiego.

Wątek dramatu jest bardzo prosty, jeżeli chodzi o zewnętrzną przygodę życiową. Gdzieś na wsi (zdaje się w Polsce) w bogatym domu mieszka dwoje szczęśliwych, kochających się ludzi: Tadeusz i Bronka. Tadeusz, arystokrata z rodu, dzielił doniedawna los młodego brata Kazimierza. Był już pewien, że wszystkie siły żywotne stracił. Serce zsychało się już w piekielnej nudzie, ale na jego drodze stanęła Bronka, uosobienie zdrowej siły żywotnej, życiodajnej miłości, prosta „biała szlachecka dziewczyna, nieświadoma ni grzechu, ni cnoty”, dobroczynna, jak śnieg, który „na zmarzłą grudę ziemi upadnie, ogrzeje, otuli tego trupa, dopóki nie odżyje i z ciepłego już łona, z ziarn zda się zmarłych nowe, świeże kielki puszczać pocznie”.

Tadeusz, instynktem zachowawczym wiedziony, szuka ratunku w zdrowiu moralnem

Bronki; jej krwią ciepłą odradza się, znajduje w jej miłości ukojenie. Brat Kazimierz, zupełnie już na żużel spalony, czeka na sposobność, aż brat z tego źródła pić przestanie. On także chce tu znaleźć chwilę szczęścia, jeśli nie odżyć, co jest już niemożliwe, to przynajmniej, jak paralytyk, pogrzać się przy słońcu.

Sposobność niedługo się zdarza. Na spodzie duszy Tadeusza czała się olśniona chwilowem szczęściem tęsknota do czegoś nieokreślonego, „tęsknota za tęsknotą” — i pewnego razu wypełzła. Jest to właśnie czwarta osoba dramatu — Ewa, uosobienie tęsknot, hydra serc, opanowana obłędem niszczenia szczęścia ludzkiego.

Tadeusz już dawniej męczył się długo w jej szponach, ale że był mocny, więc wyrwał się od niej, chroniąc się w objęciach Bronki. Tęsknota jednak dosięgła go teraz w szanćcach miłości i szczęścia; stanęli znowu oko w oko: on pełen nienawiści niewolnik, ona pewna siebie, zwycięska. Z takim wysiłkiem zdobyty spokój — zburzony. Cichy zakątek, ciepły kominek — według Ewy — jest nie dla niego, lecz dla Kazimierza, niezdolnego już do walki.

— Dla ciebie ja, tylko ja! — woła z za światła do Tadeusza Tęsknota-Ewa.

Bronka poznaje wtedy, że nie była wszystkim dla swego męża, że jej miłość służyła mu tylko za poduszkę pod głowę, dopóki nie odro-

sła w nim tęsknota za czemś niedoścignionem. Rodzi się w niej „tęsknota za tem, że nie tęskniła nigdy” i rozpacz gna ją do grobu wraz z Kazimierzem, któremu „wszystko jedno, czy tu, czy tam będzie się nudził”. Gina oboje w stawie.

To, co się stanie, wiedziała z góry Dola, która pocałunkiem oczy otwiera do życia i palcami swej kościstej ręki gasi źrenice na śmierć nieprzespaną. Jawi się ona na scenie w postaci starej niańki Makryny.

Cały dramat zbudowany jest z doskonałą wprawą, artystyczna wartość jego jest niewątpliwie wyższa od poprzednich sztuk Przybyszewskiego. Pomysł tem trudniejszy do wykonania, że tak prosty, oparty na kombinacji czterech tylko osób, wystarczył autorowi na cztery akty jednolite, logicznie i mocno spójne. Zastrzeżenie robić można co do zapożyczeń literackich, zwłaszcza z Ibsena, które zmniejszają urok oryginalności poetyckiej autora, a następnie co do materiału obserwacyjnego, do sztuki użytego.

Przybyszewski zbyt małą ma galerję fizjonomij ludzkich. Może on w tem widzi swoją siłę, że ma s w o i c h ludzi, jakich oko zwykle w otoczeniu nie dostrzega. Oczywiście trzeba się z tem liczyć, skoro autor ludzi stylizuje, jak białe pawie na parawanie, ale wolelibyśmy rysunek bogatszy, nie ten stale kabaretowy.

Człowiek Przybyszewskiego ma zawsze na sobie piętno wątpliwego pochodzenia etnograficznego i społecznego, piętno, jakie nosi na sobie wielkomiejski typ bywalca kawiarnianego. Szablony nie leżą w programie żadnej sztuki, tem mniej psychologicznej, nawet gdy się stoi na gruncie wszechludzkim i kosmopolitycznym. Przybyszewski daleki jest w swych utworach od rodzajowości, nie zamierza dawać dokumentów epoki i miejsca, sztuki jego mogą być grane zarówno we Lwowie, jak w Warszawie, Wiedniu lub Petersburgu; w każdym jednak razie i w tej uniwersalnej sferze intelektualistów, z pośród której autor ludzi swych bierze, panują znaczne różnice typów, zależnie od pochodzenia społecznego jednostek. Niechby w takim razie autor tego pochodzenia nie markował, skoro jednak w „Śniegu” daje do poznaki, że bohaterzy jego są arystokratami, to niechże w ich rysunku jakąś linię bodaj secesyjną doda.

W „Śniegu” dwaj bracia Tadeusz i Kazimierz są, jak utrzymuje autor, pochodzenia arystokratycznego, psychologię ich nawet pragnie wyjaśnić tą okolicznością, mianowicie ową ich „nudą rodową”. Jeśli temu określeniu towarzyszyła świadomość artystyczna, to należało poszukać środków na zindywidualizowanie tej cechy; obaj wszakże panowie mogliby również do-

brze być u siebie guwernerami znudzonymi, literatami na wakacjach, lub inżynierami.

To samo dotyczy Bronki. Albo autor nie widział „dziewczyny szlacheckiej” ze wsi, albo jej nie umie zrobić w stylu secesyjnym. Jeżeli malarzom naszym tak pięknie udają się polne kwiaty stylizowane, dla czegoż wzbraniać się rodności w dramacie? Gdyby Przybyszewski zdecydował się na narodowość jako artysta, urósłby drugie tyle. Nawet słońce inne jest w Polsce, inne we Włoszech, inne w Petersburgu, a już dusza ludzka, będąca bądź co bądź odziomkiem, tak jest rozmaita, jak kwiat. Poza tem jest szablon z papieru, „secesja” kawiarni wiedeńskiej.

Autor dramatyczny może powiedzieć na obronę, że daje tylko słowo i linię akcji, artysta zaś sceniczny robi ciało w rzeźbie, więc ruch, akcent, pozę, kostjum. Do dramatu myśli artysta dorobić winien kwiat odpowiedniego kroju i barwy, kwiat takiego wdzięku, jaki odpowiada smakowi publiczności, zamiarom autora i jego własnemu poczuciu artystycznemu.

W dramacie poetyckim, zwłaszcza gdy autora niema za kulisami, wiele może stworzyć artysta dramatyczny. Dla dobra sztuki rodzajowej artysta idzie w pole, skąd brany jest temat, i studjuje, więc na Łyczaków, do buduaru mieszczańskiego; w poemacie zaś symbolicznym kierować się trzeba intuicją artystyczną. Teatr

musi iść na rękę poecie, który sceny używa jako przenośni do innego idealnego obrazu poetyckiego, odbijającego się na ekranie duszy ludzkiej we wzruszeniach czysto umysłowych.

Obrazy plastyczne „Śniegu” nie mają znaczenia rzeczy w sobie zamkniętych. Są to raczej widma ludzkie, rzucone na scenę od światła owej „otchłani niebieskiej”, w której nieskończoność autor scenę rozszerza.

Artyści przeto muszą być wespół z autorem poetami, wtajemniczonymi w jego intencje, więc nie obciążając zbytnio sceny realizmem rodzajowym, sylwety muszą mieć stylowe, nie chybione w żadnym rysie realistycznym, w jakie je autor uposażył. Widmowość swoją łączyć powinni z poprawnością rysunku, jako figur żywych. Na tle symbolicznego śniegu i „niebieskiej otchłani” tem boleśniej razić może niestylowy kontur Tadeusza, a zwłaszcza mieszczański zarys Bronki...

TADEUSZ RITTNER.

Szliśmy na pierwsze przedstawienie „Maszyny”¹⁾ z wielką ciekawością. P. Rittner potrafił nas już zainteresować dotychczasowymi pracami (ostatnią była owa trupia „Sąsiadka”), a nową sztukę poprzedził rozgłos konkursu im. Mickiewicza. „Maszyna” otrzymała nagrodę pierwszą. Jest to okoliczność w wysokim stopniu utrudniająca zadanie sprawozdawcy teatralnemu. Miałżeby zganić rzecz, odznaczoną tak zaszczytnie przez aeropag warszawski znawców teatru (a tam na teatrze się znają!), w dodatku pod przewodnictwem samego Sienkiewicza? Strach pomyśleć. Z drugiej wszakże strony sąd warszawski przed wyrokiem nie próbował sztuki na scenie, a ostatecznym probierzem „sztuki” tego rodzaju, pisanej dla teatru, musi być scena.

Świetna to była próba na scenie lwowskiej. Artystom, jak słyhać, rzecz bardzo się podobała i widać to było na scenie. Autor przenosi sce-

¹⁾ Sztuka w 4 aktach, wystawiona pierwszy raz na scenie lwowskiej r. 1903.

nę nad wszystko, co może poecie dać sztuka i natura; lubi aparaty sceny i jej tradycje, szanuje w człowieku aktora i nie szczędzi mu pola do „pokazania się”, lubi złożyć hołd modnym kierunkom w literaturze; jednym słowem podporządkowuje swoją muzę zupełnie pod interesy teatru.

I do świata teatralnego dostają się powiewy pewnych tęsknot społecznych. Coraz rzadziej to się zdarza, bo oczywiście poeci, którym natchnienie daje tylko scena, niewiele mają sposobności obcowania ze społeczeństwem. Są to najczęściej ludzie rozbawieni sztuką sceniczną, a zwłaszcza jej środowiskiem; poza sobą nie mają wiele więcej do obserwowania, zresztą wydaje im się, że poza światem literackim nie ma nic godnego uwagi. Stąd bohaterami sztuk nowych są najczęściej poeci sami, jeżeli nie Kalina ¹⁾, to jakiś Ławrocki, którym świat opaczny nie pozwala porządnie pisać dramatów lub sonetów.

Z tego punktu stosunki społeczne wydają się istotnie opłakanymi, wymagającymi zmian radykalnych.

Cała trudność polega na tem, żeby publiczność przenieść na ten punkt widzenia i zdobyć dla siebie jej współczucie. A gdy to się nie uda,

¹⁾ „Dramat Kaliny” komedia Zygmunta Kaweckiego.

wtedy w położeniu autora zachodzi potrójny dramat: 1) nie może pisywać dramatów, 2) pisze z tego powodu dramat, 3) publiczność oba te dramaty kwestionuje.

Ławrocki jest urzędnikiem austriackim, zapewne w Galicji, może we Lwowie. Sztuka jest tego rodzaju, że może być grywana we wszystkich krajach koronnych Austrii ze zmianą brzmienia nazwisk; niema w niej żadnych namiętności o środowisku narodowo-społecznym; charaktery są uniwersalnie wiedeńskie, powiedziałbym: centralistyczne, bez ustępstw na rzecz psychologii jakiegokolwiek ludu w monarchji.

Ktoś powie może na to: urzędnicy wszędzie są jednacy. Tak, ale Ławrocki jest poetą, a dramat polega na ścieraniu się w nim dwu światów: świata wolnej twórczości i świata biurokratyzmu. Być może, Ławrocki dlatego właśnie ulega w walce, że jako poeta jest także uniwersalny i poza nieokreślonym pragnieniem pisania wierszy nie ma nic konkretnego do zrobienia, a nawet wypowiedzenia. Opieram to przypuszczenie na tem, że gdyby miał co w duszy, toby wypowiedział, bo przecież było na to wiele sposobności w ciągu długich czterech aktów.

Ławrocki po skończeniu uniwersytetu pragnął zostać literatem. Napisał poemat o „Prometeuszu”, ale w domu po śmierci ojca okazała się bieda, więc dla zarobku musiał iść do biura,

zostać urzędnikiem. Poszło mu nawet nieźle, bo miał protekcję dyrektora, popierającego poetę przez przyjaźń dla nieboszczyka ojca.

Oczywiście młodemu człowiekowi w biurze było źle. Prometeusz okazał się niedołęznym urzędnikiem, a nikomu z przełożonych do głowy nie przyszło cenić w nim poetę, skoro nie umiał, czy nie chciał napisać porządnie referatu. Opinia poety szkodziła mu nawet w karierze, podając w wątpliwość trzeźwość jego umysłu.

Męczarnie Prometeusza, przykutego do tabel statystycznych w prezydium jakiegoś biura, są osią dramatu. Aby im uwierzyć i współczuć, należałoby mieć dostateczne dane co do jego umysłowości, rozumieć przedewszystkiem, ile świat traci na tem, że Ławrocki nie pisze poezji z powodu zajęć biurowych i panującej w biurze atmosfery, należałoby widzieć jednym słowem jego genialność. A ta daje się poznać w życiu potocznem nawet, uderza każdego, jak woń cudownego kwiatu, zwłaszcza uderza artystę, wrażliwego na wszelką niepospolitość.

P. Rittner nie chciał przedstawiać błazna, brał Ławrockiego na serjo; jeżeli nie przekonał ze sceny słuchaczy, to dowód, że nie ma odpowiedniego poczucia duszy niepospolitej; nie widzi takiego człowieka plastycznie.

Ławrocki taki, jaki jest, istnieje kredytem na poręczenie autora, ale zupełnie gołosłownie.

Publiczność po paru scenach widzi, że to bankrut umysłowy i moralny, egoista rozpieszczony i, wbrew intencji autora, współczuje despotycznemu dyrektorowi, że ma takiego urzędnika, tem bardziej matce i siostrze Olesia, które jego pomoc materialną okupować muszą zgryzotami.

Matka bierze do biednego serca wprost tragicznie tę okoliczność, że Prometeusz dla nich chodzi w pługu i marnuje się. Z tych zgryzot matka umiera nawet. Oleś był się wtedy upił po prometejsku; przyniesiono go do domu nieprzytomnego, tak, że dopiero rano, zbudzony przez siostrę, ujrzał katafalk w drugim pokoju, ale nie mógł się do niego dowlec, tak był jeszcze pijany. Zaraz potem przy zwłokach matki ma scenę miłosną z piękną panią, która jest jego żoną. Żona okrutnego szefa, jedyna na świecie, ocenia jego genjusz i kocha go; cierpi wraz z nim i wielbi bohaterstwo z jakim poświęcił dla kariery twórczość poetycką. Zdarzyło się w jednym akcie, że ucałowała jego rękę, a on to przyjął jako hołd należny. Znał swoją wartość!

Czemuż publiczność nie rozumie jego wartości i jest zdania, że autor kompromituje tak młodą kobietę? Za co ten hołd? Trzeba mieć wielki zapas sympatji dla bohatera, aby mu darować, że jest pijany, kiedy matka umiera, że flirtuje przy jej zwłokach, że wreszcie jest dużej. Wszystko to ma być darowanem wobec nie-

szczęścia jego, iż jest urzędnikiem. To jest już śmieszne. Publiczność wybaczyłaby urzędnikowi zły utwór, gdyby wiedziała, że zajęcie biurowe odebrało autorowi talent, ale nie wybaczy mu upadku moralnego; nato zbyt wielu jest wśród publiczności urzędników, którzy nie upadli moralnie z powodu swych zajęć.

Wreszcie Prometeusz oswoił się z położeniem i był znakomitym urzędnikiem. Zapomniał o poezji, co zresztą nie zmieniło stosunku miłosego do pięknej dyrektorowej. Romans trwał w najlepsze; muza, pokazuje się, kochała się w jego wąsach, nie w genjalności. Był już maszyną biurokratyczną, karierowiczem.

Autorowi wydaje się to jeszcze tragicznem, więc robi scenę śmieszna nad wyraz. W głębi duszy drgnęło w nim raz pewnego natchnienie. Było to podczas balu. Chwyta za karnet kochanki — napisze wiersz. Oboje są uszczęśliwieni: odrodzeni! Niestety, było to złudzenie co do potencji umysłowej. Ołówek odmówił posłuszeństwa. Śmieszność polega na freblowskiem uproszczeniu przez autora obrazu twórczości. Jakby tu chodziło tylko o pomysł wierszowy, papier i ołówek!

Poczucie własnej niemocy stało się tak straszne, że Ławrocki traci z tego powodu zmysły. Odrazu na balu poczyną bredzić, a wreszcie gospodarzowi, szefowi swojemu, robi scenę, w któ-

rej wyznaje, pękając ze śmiechu, że jest kochankiem jego żony. Niewiadomo, czy mąż uwierzył temu, bo wyszedł do drugiego pokoju; wtedy warjat wybiegł dla oryginalności przez okno i zapewne zabił się.

P. Rittner posiada niepospolity talent obserwacyjny i stworzony jest na pisarza realistycznego. Jego sceny są wizerunkami życia, o ile zapomni o robieniu nastrojów na sposób Maeterlincka czy Przybyszewskiego. „Maszyna” robi takie wrażenie, jakby ją pisało dwu ludzi, albo jakby ją autor pisał z przerwami, w dwu epokach swego talentu. Dwa pierwsze akty są rodzajowo-realistyczne, dwa drugie — ze sztuczkami modernistycznymi, obliczonemi na dreszcz.

W rysunku cała sztuka jest doskonale obmyślana. Autor miał zamiar przedstawić duszę maszyny biurokratycznej, jako fatalistycznie działającej, ślepej potęgi, wchłaniającej mackami swojemi (w postaci dyrektorów) w czeluście biur żywe ofiary. Zamiera żywa twórczość wszędy, gdzie przejdą jej koła. Kto się dostanie w jej tryby, musi się wyzuć z władz indywidualnych i obracając się rozpędem cudzym, rozpędem jakiegoś nieogarnionego okiem, tajemnego koła, albo traci wszelką świadomość położenia (takich jest większość), albo z rozpaczyny wpada w szaleństwo.

Poetyckie widzenie maszyny biurokratycznej z takiego punktu mistycznego jest zupełnie uprawnione (należałoby ten widok odsłonić już w ekspozycji), ale, co ważniejsza, ten bohater, który ma być przedstawicielem wolnej twórczości, powinien być uposażony umyślnie, jako przeciwnik „maszyny” w bogactwo sił twórczych i powinien jako wyobraziciel życia duchowego posiadać głębokie znamiona genialności. P. Rittnerowi jednak bohater się nie udał. Stąd cały efekt stracony.

„Maszyna” jego nie ma na kim wykazać swej potęgi. Taki Ławrocki jest zbyt drobny, aby walka jego ze smokiem mogła być choć cokolwiek zajmująca. „Maszyna” biurokratyczna jest kategorią socjologiczną, Ławrocki zaś jest dekadentem, nie reprezentuje więc poza sobą żadnej siły społecznej. Dlatego zamiast dramatu, mamy zwykły wypadek fabryczny, zmiażdżenie człowieka w „maszynie”.

Byłoby to ciekawsze, gdyby się widziało w Ławrockim całą niedolę społeczeństwa, paraliżowanego w twórczości przez biurokratyzm. Ale Ławrocki był zerem, historia jego — anegdota.

To są moim zdaniem skutki traktowania twórczości poetyckiej, jako funkcji pozaspołecznej, osobistej. Dramat cały nie udał się p. Rittnerowi dlatego, że dla swego poety miał za ma-

łą miarę. Jego poeta jest nic nie znaczącą osobistością, nie wyraża się w nim żadna potęga nieosobowa, której znamię nosi na sobie każdy twórca natchniony.

Ludzi pospolitych p. Rittner charakteryzuje czasami po mistrzowsku: paru słowami, w małej scenie, zawsze z doskonałą wprawą. Takie figury, jak matka poety-urzędnika, zatrutowana cierpieniami syna, siostra — bohaterka niedoli rodzinnej, emeryt Kotowski i wiele innych, ale zwłaszcza matka — zaliczyć można do arcydzieł charakterystyki dramatycznej.

STEFAN KRZYWOSZEWSKI.

Komedja, więc uśmiech życia: „Ende gut — alles gut”. W komedji p. Krzywoszewskiego ¹⁾, rzecz cała dzieje się pod znakiem tęczy, radośnym jakoby znakiem pogody. Można się zgodzić na tę ludową wróżebność, aby tylko była tęcza, ale tutaj — zdaje się — chcą widzieć ten znak niebieski w południe, kiedy słońce nie ma dla siebie ekranu i tęczy bynajmniej nie widać. W życiu, tak jak w naturze, są pewne prawa, z którymi poeta, tak jak fizyk, liczyć się musi. Nie wszystko da się w żart obrócić, nie wszystko da się zasłonić parawanikiem z malowaną tęczą.

Jakiż jest rdzeń komedji p. Krzywoszewskiego? W pewnym domu mieszka przy cnotliwej rodzinie panienka, Helena Zagrowiczówna. Autor przedstawia ją jako uczciwą w znaczeniu powszechnie przyjętem, pokorną wobec wszelkich przepisów prawa obyczajowego dziewczyny

¹⁾ „Tęcza”. Komedja w czterech aktach, wystawiona po raz pierwszy na scenie lwowskiej r. 1904.

nę. Typ z dworka wiejskiego, czy z domu mieszczańskiego. Zaznaczam to z naciskiem, że panna Helena nie jest pod żadnym względem emancypantką z zasady. Otóż taka panna ma w swoim życiu tajemnicę, o której nikt w rodzinie nie wie, mianowicie przed laty siedmiu uwiódł ją pewien człowiek Franciszek Szmit, którego kochała pierwszą miłością. Ten człowiek z nią romansował, dopóki się nie dowiedziała, że jest żonaty; wtedy zginął jej z oczu...

Utracone dziewictwo było dla niej podwójną hańbą, bo złożyła je na ofiarę k ł a m s t w u. Gdybyż to była owa hańba konwencjonalna w oczach ludzi niewyrozumiałych! Jest gorzej, bo ona sama za hańbę ją uznawała, czując się przez nią sponiewieraną, nietylko w dziewiczej, ale w swej człowieczej godności. Była to, jeżeli brać na serjo duszę ludzką, rana w sercu, jęcząca ciągle pamięcią zawodu i wstrętu.

Panna Helena brała na serjo siebie i tę swoją winę, skoro pokochawszy teraz na nowo (niejakiego Barcickiego) i bardzo kochana, nie czuje się godną wejść w związek małżeński. Oświadczyń Barcickiego są dla niej zenitowym punktem dramatu. Odrąca jego miłość z głębokim żalem. Barcicki jednak dowiaduje się przypadkowo o dawnym romansie swojej narzeczonej i w przystępie właściwej mu szlachetności rozgrzesza Helenę. Kocha ją taką, jaką jest, zna jej

błąd, ale rozumie, co wycierpiała, wierzy w czystość jej duszy. Pokutująca Magdalena, całkiem zniewolona szlachetnością Barcickiego, z płaczem dzieli się z nim swoim biednym sercem.

Nie jest to więc tęczowa k o m e d j a w znaczeniu teatralnem, gdzie czarna chmura sztucznych, zewnętrznych przeszkód życiowych ginie i horyzont się wyjaśnia. Tajemnica Heleny była dramatem i zostaje dramatem, a zamążpójście go nie rozwiązuje. Nastaje tylko ta zmiana, że ciężar błędu i krzywdy Helena ma teraz z kim podzielić.

Tak się przedstawia logika wydarzeń kawałka życia, zatytułowanego „Tęczą”. Autor jednak widzi tę samą rzecz inaczej. I tu powstaje nieporozumienie między nim a myślącą publicznością.

Wbrew temu, co dało mi się już czytać o tej sztuce, wyznać muszę, że robi ona arcyniemile wrażenie właśnie z tego powodu, że autor sam nie zdawał sobie sprawy z sytuacji, w jakiej postawił swoich bohaterów. On cały dramat nieśczęsnej panny potraktował tak, jak pierwszą lepszą zewnętrzną przeszkodę do ślubu, który jest jedynym celem dążeń panieńskich — jak intrygę, którą dosyć wyjaśnić, aby pierzchła. Stąd humor, płaski humor zawodowej swatki — na widok możliwości ślubu.

Ewangeliczna dobroć i filozoficzna mądrość rozgrzeszają winy, i to jest budujące; wszystko zrozumieć — to wszystko wybaczyć. Ale jest rzeczą niegodną oglądania i podziwu, gdy człowiek wybacza, dlatego że nie rozumie, albo dlatego, że się z czemś oswoił i zna grzechy większe. P. Krzywoszewski ma więcej kawalerskiego humoru, niż poetyckiego poczucia duszy ludzkiej. Znalazł anegdotę, obyty z teatrem posiadał tajemnicę fasonowania anegdot na scenę, ale nie ma mocy prześwietlania słonecznego swoich pomysłów. Gdyby tę moc poetycką miał, nie łudziłby w tym wypadku siebie i drugih tęczami. Oczywiście najlepiej byłoby, gdyby na scenę pisali twórcy w gatunku Szekspira, łączący w sobie poezję, mądrość i talent sceniczny. Mędrzec życie rozumie, poeta widzi; bez ich pomocy pisarz dramatyczny robi ze sceny pogiecie lustro.

Kiedy Barcicki, powziawszy bohaterskie postanowienie rozgrzeszenia panny, oświadcza się ponownie, panna ze wzruszenia i wstydu płacze. Moment istotnie jest poważny; autor słyszał, czy też czytał, że to jest wzruszające, ale że ten moment doprowadził akcję do kresu, więc uznał za potrzebne rozśmieszyć tutaj widzów. Podkreślił przeto okoliczność, że panna nie miała w tej chwili chustki do nosa (bo czyż mogła się spodziewać takiej sceny?) Więc rozszlochana ociera oczy ręką, wreszcie pożyczą

chustki od bohatera, aby nos obetrzeć, czy oczy.

Można iść o zakład, że najsprytniejszy autor sceniczny, ale nie mający kwalifikacji twórczych (jak wyżej), zawsze się zdradzi nie w tem, to w innym miejscu i zająknie się. W tej scenie, między innemi, ujawniło się, że pan Krzywoszewski dramatu nie czuje, bo poważnie serca ludzkiego nie bierze.

Udowodnił to zresztą na figurze Szmita, który niewiadomo, co według niego miał wyrażać; robiony jest niepewną ręką, jakby autor nie mógł się sam zdecydować, czy to kanalja, czy „cierpiętnik” (że nie powiem męczennik). Widać to z Barcickiego, którego autor umyślnie upośledził zewnętrznie, aby uprawdopodobnić jego krok bohaterski. Twórca, zdaje się, chciał w ten sposób zrównać szanse jego i panny, która była mówiąc po kawalersku, „z felerem”. Ostatecznie pannę samą wykierował jak szwaczkę, której „mimo wszystko” udało się wyjść za mąż.

A jako technik sceniczny? Niezawsze dopisuje autorowi pomysłowość. Dostyc powiedzieć, że pewnego razu nie może ze sceny usunąć figury (pana domu) inaczej, jak posyłając ją po ciastka na miasto (w domu jest służąca) i w tym celu w poprzedniej scenie wstawił już kwestję ciastek. Jest chwila, kiedy się przypuszcza, że te ciastka odegrają w sztuce decydującą rolę, w gruncie rzeczy zaś taką miały rolę, jak tęcza.

BOLESŁAW GORCZYŃSKI.

Tym, którzy w sprawozdaniach teatralnych szukają tylko informacji o powodzeniu premjery, powiem odrazu, że na „Bagienko” Gorczyńskiego¹⁾ iść warto. Sztuka doznała zupełnego powodzenia: podobała się z treści, zręcznie przeprowadzonej akcji, rzewności lub krotocwilności scen, a nadto z doskonałej gry artystów. Rzecz dzieje się w Warszawie, bohaterami są akademicy tamtejsi w mundurach. Osnowę stanowi romans jednego z nich, pragnącego dźwignąć na wyżyny swego idealizmu etycznego dziewczynę upadłą.

Mógłbym na tem poprzestać, gdyby nie należało zdać sprawy sobie i innym wytłumaczyć, dlaczego sztuka się podobała. Warto pomówić o tem szerzej, nie dlatego bynajmniej, żeby „Bagienko” miało być arcydziełem, ale z obowiązku poszanowania twórczości rodzimej, której mamy niezbyt wiele, ze względu potem na nie-

¹⁾ Komedja w 4 aktach, wystawiona na scenie lwowskiej 1905 r.

zaprzeczony talent młodego autora, a wreszcie z potrzeby zastanawiania się nad sprawami naszej kultury artystycznej. Okazja taka dobra, jak każda inna.

Mimowoli porównywało się nastrój teatru na tej premierze i na premierze „Macierzyństwa” Bracci. Grali przecież ci sami prawie artyści, sztuce włoskiej nie zbywało na efektach, a jednak panował wtedy na scenie i na sali chłód, świadczący, że między autorem, artystami i publicznością niema porozumienia. To pewna, że sama sztuka Gorky'ego więcej warta od tamtej, ale było jeszcze coś innego, co prądem sympatii widownię ze sceną zespoliło — to swojskość sztuki. Udzielił się ten prąd artystom. Tam grano z wyteżonej pamięci, tutaj z całej duszy; każdy z artystów wniósł na scenę śmiałość oryginalnego tworzenia na zasadach kooperacji z autorem. Byli to ludzie żywi, którzy wiedzą, co robią i pewni są porozumienia z publicznością. Najszczęśliwszy to z trafów scenicznych, kiedy się te trzy czynniki porozumieją: autor, artyści i publiczność.

Najtrudniej o takie zespolenie w sztuce tłumaczonej; cóż, że tekst oryginału jest przełożony? Aktora i publiczność tłumaczyć trzeba odwrotnie na ducha oryginału. Rzecz obca jest do strawienia nietylko wtedy, kiedy ją umiejętnie przełożono, ale kiedy w oryginale jest dobra,

t. j. kiedy przemawia wszechludzkim językiem wielkiego talentu. Tylko czar geniuszu prześwietlić nam może wszystkie ciemne kryjówki i załamy, jakie dla naszego oka wytwarza w swoim dziele obcy nam rasowo duch poety. Trzeba móc się przenieść na pozycję, z której poeta świat bierze, aby jego utwór dobrze czuć. Łatwo czuć można tylko poetę swojskiego.

My wszyscy patrzymy dokoła okiem poetów, choć często o tem nie wiemy i nie umieliśmy nic z tego, co odczuwamy estetycznie, sposobem artystycznym wyrazić. Artyści fachowi, są to ludzie z pośród nas losowo delegowani, aby za nas i dla nas tworzyli. Każdy z otoczenia poety, choćby w stopniu niejasnego pierwszego wrażenia, jest na drodze, którą idzie poeta w tworzeniu; ale poeta-artysta wyprzedza go i tworzy nagle, tworzy rzecz dla tłumu nieprzewidzianą, niespodzianą w formie, ale pr z e c z u w a n ą. Że dzieło olśniewa, sprawia radość, podnosi dłoń do poklasku, to właśnie świadczy, że ludzie tego wyrazu piękna szukali, znaleźć nie mogli, a tu odszukali. Że go dzięki artyście znaleźli, to budzi ich radość, radość estetyczną.

Stary Emerson powiedział, że bliźni nasi są okularami, przez które odcytujemy własnego ducha. Cóż dopiero ci bliźni, którzy potrafią tak koncentrować świadomość, że książki piszą, tworzą dzieła sztuki! Ci są zaiste jak szkła po-

większające, nieraz teleskopowe. Trzeba sobie ustalić pewne zasady z psychologii sztuki, aby zrozumieć, dlaczego duszy naszej łatwiej się uporać z dziełem swojskiej twórczości. Oto chodzimy koło swych twórców, jako ich otoczenie i z nimi oddychamy jednym powietrzem. Szukamy z nimi ideału piękna pod tem samem ciśnieniem atmosfery umysłowej i moralnej, w jednych warunkach miejsca, bytowania towarzyskiego, przez pryzmat tegoż temperamentu, danego od rasy. Życi jesteśmy z sobą i spokrewnieni; swoi ludzie najwięcej dają nam szans, że przemówią nietylko do nas, ale za nas, nietylko naszą mową językową, ale także mową naszych serc, czekającą tylko wywołania przez artystę.

Nie trzeba się dawać straszyć widmem Taine'a, który jakoby umarł w teorii estetyki i pogrzebion. Owa łączność psychiczna poety z otoczeniem nie jest zależnością moralną, którejby się można bać jako grzechu, ale jest prawem psychologicznem jedności duszy w łonie macierzystem narodu.

Są rzeczy zrozumiałe i radosne tylko w kółku rodzinnem; są inne nieco szersze, jednoczące dusze w większem kole życia towarzyskiego; są dalej, które wzruszają dane społeczeństwo, a wreszcie — tych jest najmniej i to są rzeczy najgłębsze — są sprawy i tematy ogólnoludzkie. Oto szczeble hierarchji artystycznej dzieł sztuki.

W kółku rodzinnem będziemy się śmiali z byle jakiego żartu, któryby sposobem scenicznym odтворzono nam z tematów domowych, nikomu innemu nieznanym; w towarzystwie podziwiamy artyzmy amatorskie tylko dla tego, że zrodzone są w tem kole; w sztuce narodowej szukamy swojej krwi, swojej mowy, swoich zwyczajów, swoich pragnień i idei, które nas ogarniają w całość narodową, a dopiero i tembardziej radzi jesteśmy wszystkiemu, skądkolwiek idzie, czego szukało nasze człowieczeństwo — niesiemy kult estetyczny ideom wiecznym, powszechnym, ogólnoludzkim.

Tym językiem duszy powszechnej poprzez stulecia mówi do nas mało kto: Homer, Szekspir, Dante; współcześnie, dzięki aktualności wspólnych zagadnień, więcej już mówi do nas twórców, wszakże tylko ci, którzy docierają do najgłębszych pokładów ducha ludzkiego. Szekspir jest tak silny w swych koncepcjach zasadniczych duszy, że w świetle jego objawień giną nam z oczu wszystkie odstrasające (gdyby je wziąć z osobna) swoją obcością szczegóły — niezrozumiałe, suche. Słuchamy go w każdym przekładzie, kwitując z masy rzeczy, które stają się wobec głównych koncepcji tylko akcesorjami, przywilejem tych, co czytają i myślą po angielsku.

Ale jak my możemy kwitować z tych samych rzeczy u autorów obcych podrzędnych, jeśli poza temi podrzędnościami, jak u Bracci, nic innego niema? Dzieło sztuki takimi podrzędnościami może stać w swojej ojczyźnie, gdzie utwory wszelkiej wartości mają swoją realną więź psychiczną z otoczeniem, ale poco je przeszczepiać na grunt obcy?

Z takim dziełem ani aktor obcy sobie nie poradzi, ani publiczność. Tylko bardzo głębokie obserwacje duszy mają moc obiegania po świecie.

Rzadko zastanawiamy się nad pytaniem, dlaczego sceny narodowe w krajach cywilizowanych nie grają naszych sztuk, podczas gdy my staramy się żyć importem. Czy dlatego, że mamy gorszych twórców? Gdzie tam! Dobrych dzieł jest wogóle mało na świecie, ale każdy naród samoistny żyje przede wszystkim swoją twórczością.

Naród, niepozbawiony poczucia swej osobowości, tworzy ze swymi artystami, cieszy się najmniejszym dobytkiem i w tej oryginalnej, własnej twórczości znajduje najwyższą radość estetyczną i moralną. Zapożycza się dzieł sztuki obcych wtedy, kiedy się zapożycza wogóle cywilizacji. Robią to narody biedniejsze, zwłaszcza pokorniejsze duchem — pożyczają od bogatszych; i my to robiliśmy w wielkich rozmiarach, kierując się w swych gustach tradycją, modą, na-

łogiem brania tego, co włoży w ręce bez wysiłku. Zwłaszcza scena była rynkiem najłatwiejszego importu, scena, na której klasy oświecone szukały wzorów obyczajowości towarzyskiej. W Warszawie było wszystko dobre, co nosiło markę „Paris“, we Lwowie — „Wien“, ale tylko w sferach, które wogóle żyły duchowo w Paryżu lub Wiedniu.

Sztuce narodowej odpowiada publiczność narodowa, a ta żyje u siebie, swemi własnymi sokami. Zbiorowość społeczna, przychodząca do swego pionu, zyskująca na samodzielności, przywiązuje się do swojej własnej twórczości, a z obcej bierze tylko to, co sięga w głębię ziemi, wspólnej własności świata.

Szukanie własnych „okularów“ emersońskich zwiększa się w czasach odrodzeń narodowych, kiedy nad wszystkim góruje interes poznania samego siebie; zamienia się zaś ono w próżniacze gapienie się na byle co przez byle szkiełko, kiedy tego interesu samopoznania niema.

Każde odrodzenie w dziejach znamionuje się uprzywilejowaniem sztuki rodzimej. To, na coby obcy nie spojrzał, czegoby nie odczuł, dla swoich ma walor estetyczny. Naród odszukuje się w świadomości swoich twórców. To dalsza kwestja, czy utwór jest arcydziełem, czy nie; duszy narodowej chodzi o to naprzód, czy jest

szczerzy, czy wyraża coś z niej i jak. Im utwór bliższy arcydzieła, tem lepiej, tem jest droższy; ale dla swego społeczeństwa nigdy nie jest obojętny, jeśli tylko jest szczerzy, jeśli drga w nim dusza twórcy.

Człowiek w dziele sztuki szuka człowieka, aby go tędy, z najgłębszych wynurzeń ducha poznać i pokochać. Swojego łatwiej poznać, więc swojskie dzieła sztuki są przyjemniejsze; na poznaniu swojego człowieka więcej nam zależy, więc swojskie dzieła sztuki są bardziej upragnione i pożyteczniejsze.

Jest to znak dojrzewania kultury artystycznej, jeśli publiczność teatralna lepiej się czuje na sztuce swojskiej, niż na obcej, choćby na równie dobrej. Taki znak widzimy w przyjęciu, jakiego doznało „Bagienko” Gorczyńskiego w tydzień po „Macierzyństwie” Bracci.

W komedji p. Bolesława Gorczyńskiego, wystawionej świeżo na scenie naszej, mamy kawałek Warszawy. Ale swojskość polega nietylko na tem, co brane pod obserwację, ale jak brane. Dla mnie „Bagienko” ciekawe jest nie dlatego, że występują tam studenci warszawscy, przedstawieni mniej lub więcej prawdziwie, ale że autor wpuścił za nimi trochę atmosfery lokalnej, otaczając tych studentów taką sympatją, jaką oni istotnie tam na miejscu się cieszą. W ciągu trzech aktów autor nie poczuł ani razu

potrzeby podcieniowania swych figur jakimkolwiek rysem ujemnym. Wszedł z nimi sam na scenę, jako kolega, który w swoich bezinteresownych a płochych z nimi stosunkach bawi się spolem i pod ich kątem widzenia przygody życiowe ocenia.

Studenci Gorczyńskiego brani są zblizka w obserwacji towarzyskiej, dalekiej od krytycyzmu, z jakim się zbliżamy do ludzi obcych. Autor traktuje ich z uśmiechem, z koleżeńską wyrozumiałością, widząc w nich „dobrych chłopów i basta”. Jednem słowem lubi ich.

Otóż niedłatego sztuka jest swojska, że występują w niej akademicy w mundurach, ale że ci akademicy pokazani są nam przez „okulary” Warszawy. Tak jest, p. Gorczyński „delegowany” był przez Warszawę do takiego a nie innego pokazania akademików i ich kawałka życia. Z tego oświecenia, jakie na swoich ludzi rzuca, widać skąd je rzuca, widać, że stoi na stanowisku warszawskiem, że jest sam warszawiakiem, a może nawet także studentem.

Trzeba znać Warszawę i jej akademików. Teraz stosunki zmieniają się tam, atmosferę wypełnia potrochu pierwiastek czynnego życia publicznego, wszechstronniejszego i realniejszego. Ale dotąd charakter atmosferze warszawskiej dawało życie towarzyskie, pełne ciężkiego, więziennego osadu w duszach, na wierzchu zaś po

więziennemu także beztroskliwe, łaknące byle uciechy, któraby wewnętrzny ból zagłuszyła. W tych warunkach towarzyskość musi bujać, jak na „bagienku” sztucznym irysy japońskie. Stosunki stają się wtedy istotnie kwiatom podobne, bo poza realnem życiem zawierane, sztucznie od chłodu walk publicznych chronione, skupione ku sobie, wyrastają na gruncie estetycznych potrzeb współzycia.

Obcowanie towarzyskie dla przyjemności — to życie gromadzkie, płynące z doboru estetycznego według popędów i kryterjów estetycznych. Jest to szukanie idealnego momentu życia, wysilek bez praktycznego celu poza sobą, jak każdy popęd estetyczny. Dlatego kryterja towarzyskie są jednostronne, dalekie od badania użyteczności człowieka pod jakimkolwiek innym względem, jak tylko przydatności towarzyskiej.

Warszawa kocha swoich akademików po towarzysku, ona ich bierze na swoje wychowanie towarzyskie. Była zawsze młodzież, która z pod towarzyskich kryterjów się wymykała: młodzież pochmurna, zamknięta w sobie, nosząca w sercu zawiele trosk, zajęta gdzieś pod ziemią pracą obywatelską. Ale tej jest mniej-szość. Większość odpowiada psychiką towarzyską większości społeczeństwa. To, czem się od ogółu starszego różni, ma na imię: młodość. W duszach, niepomernie szybko starzejących

się w więzieniu, w duszach przywiedłych z braku realnej pracy publicznej, załęknionych, pesymistycznie w przyszłość patrzących — ta młodość budzi sympatię większą, niż gdziekolwiek, staje się poprostu potrzebą słabnącego serca, szukającego odżywki.

Student warszawski jest to jedyny człowiek, który pośród największego upadku ducha potrafił nosić głowę do góry i „niczego się nie bał”. Nie zaznał on nigdy przedtem, póki był chłopcem — i nie zazna już nigdy potem, skoro walkę o byt pocznie, tej niezależności, jaką ma teraz. Jedyny człowiek, traktujący byt bezinteresownie, pełen fantazji i optymizmu. Student budzi podziw estetyczny. Młodzież uniwersytecka odplaca się Warszawie wzajemnością, kocha ją. Nigdzie lepiej nie czułaby się, jak tutaj. Odczuwa ciepło serc koło siebie, wszystkie domy stoją przed nią otworem, wszędzie cieszy się ona zaufaniem, życzliwością, szacunkiem. I rzeczywiście zasługuje na to. Młodość jest szlachetna, sumienna w spłacaniu długów moralnych; mundur „studenta” to nieposzlakowany paszport towarzyski.

Ale zarazem Warszawa psuje młodzież, rozbawia ją, bawiąc się nią. Psują zwłaszcza kobiety, odgrywające na terenie życia towarzyskiego rolę bardzo czynną...

I tu jest nowy rys swojskości w sztuce p. Gorczyńskiego — owo zawikłanie romansowe głośnego bohatera, Stefana Przysańskiego, zdarzenie dość typowe wśród młodzieży, wyładowującej otamowaną z innych stron energię swego idealizmu w romansach i lokującej nieraz swoje uczucia w beznadziejnie ryzykownych przedsięwzięciach.

Studenci warszawscy mają opinię kobieciarzy, motyli, wogóle nawet przypisują im lekkość charakteru i brak powagi. Są to właśnie cechy owego wychowania towarzyskiego wśród kobiet światowych i półświatowych, pośrednio zaś — przykład lokalnej odmiany charakteru pod wpływem specjalnych warunków życia politycznego. Młodzież warszawska, ulepiona przecież z tej samej gliny, co np. lwowska, różni się od niej na oko; wychowana jest towarzysko na typ salonikowy, podczas gdy lwowska chowa się raczej po obozowemu na forum publicznym w atmosferze walki politycznej i cięższej troski o byt. Nie trzeba jednak z tego snuć ujemnych o młodzieży warszawskiej wniosków; warszawiak ks. Józef Poniatowski łączył ze zniewieścią towarzyską bohaterskie przymioty serca.

P. Gorczyński stworzył typ Bolesława Barskiego nie przypadkowo. Warszawa takich wesołych chłopców, posuwających swoją użytecz-

ność towarzyską do błaznowania z nadmiaru towarzyskości, miała wiele. Typ taki, zresztą już zanikający, „bawidamka” i „bawiludka” wyhodowała Warszawa dla swych potrzeb towarzyskich. Młodzieniec tego typu wie, że jest pożądanym, że wszystko, co powie, będzie dobrze przyjęte, że im będzie weselszy, tem będzie miłszy. Proszę przypatrzeć się, jak koło tych młodzieńców chodzą stryjaskowie i ich przyjaciele, jak lgną do nich dziewczęta, jak im wierzą ludzie z bruku, albo w akcji trzecim, z jaką gotowością do śmiechu otoczenie wsłuchuje się w koncepty Barskiego i jak ono go kocha za ten właśnie humor. Bo za cóż innego?

To jest czysto warszawskie. Że tak jest, na dowód przytoczę Prusa, który na wszystko patrzy oczyma Warszawy. On nie innych chciał widzieć studentów w swojej genialnej powieści „Lalce”. Gorczyński miał tam wzór gotowy. Te same typy znajdujemy u innego jeszcze pisarza warszawskiego, Sienkiewicza („Ta trzecia”).

Tytuł komedji nie jest mimowolny i dotyczy nie tylko rodziny upadłej kobiety. Bagienko jest szersze; ten kwiat młodzieży cały rośnie na bagienku. Figury i wypadki na scenie dlatego są typowe, że dają wyraz warunkom, wśród jakich powstały. Motywy naczelne, któremi się rządzi młodzieńcy w „Bagienku”, są znamienne i one właśnie noszą piętno swojskości.

Najszlachetniejsze, najwyższe motywy reprezentuje Stefan Przysański — sztukę oraz idealizację kobiety upadłej. Jest to istotnie najwyższy szczebel, na który wolno było dotąd bez narażenia się policji, bez konspiracji wznieść się młodzieńcowi z uniwersytetu. Natury niezdolne do borykania się z przeszkodami, zamykają się w sferze spraw osobistych i całą energję idealizmu swojego wyładowują w dyletantyzmie artystycznym, albo w miłości z przeszkodami.

Drugi typ pospolitszy, Barskiego, jak już mówiłem wyżej, wyładowuje swoje instynkty gromadzkie w miłostkach i błaznowaniu towarzyskim. Bohdan Dzierżykraj znowu, pochodzący z Litwy, wychowany w surowych obyczajach, mało towarzyski, chłop wielki i muskularny, a jak dziecko dobry (wzór: Podbipięta), znajduje pewien upust dla swojej energii w gimnastyce. Oto koło, w którym się obracają ideały i dążenia tej młodzieży, koło zakreślone przez autora zapewne nie przypadkowo.

Jeszcze jeden rys swojskości, ale już negatywny. Dlaczego literatura warszawska, do p. Gorczyńskiego włącznie, temi typami młodzieży się zajmuje, utrwalając je w wyobraźni narodowej, a pomija koło może mniejsze, ale nadające ton wewnętrznemu życiu uniwersytetu i kraju całego, mianowicie sferę młodzieży z ideałami społecznymi i narodowymi? Pisarzami swojski-

mi w tej nieswojskości robiła autorów cenzura rosyjska. Przez takie tylko okienko wolno publicznie na młodzież patrzeć, wolno obserwować stronę obyczajową i osobistą studenta, obcego motywom życia gromadzkiego w szerszym znaczeniu.

P. Gorczyński w wyborze fragmentu był skrupowany, ale to, co sobie obrał, zrobił dobrze i potrafił temu nadać charakter dokumentu życiowego. Okazał się zręcznym artystą, że z przygody miłosnej Stefana Przysańskiego nie zrobił dramatu, pomimo potrącania motywów wysoce dramatycznych. Podmiotem akcji zrobił studentów ze Stefanem na czele i konsekwentnie rzecz pod tym kątem widzenia prowadził, trzymając dramat rodziny Wojniczków na drugim planie w charakterze przedmiotowym.

Rzecz pomimo dramatyczności tych figur jest od początku do końca komedją. I nie tylko dlatego, że bohater wyszedł cało; autor nie chciał zajmować się dramatem Wojniczków na serio, od strony wewnętrznej. Jego zadaniem było pokazać, jak wygląda na bagienku owa ukochana w postaci studentów młodość; psychologię samego bagienka odłożył, a nawet potraktował ją po wielkowiejsku nie bez współczucia i nie bez ironji. Żebrak, pijak, prostytutka są stałymi pierwiastkami wielkowiejskiego bagna, w którym się żyje: rzecz obyczajowo le-

galizowana, uczuciowo zbywana przelotnem współczuciem.

Autor optymistą, pełen widocznej sympatii dla swych bohaterów, miał zamiar nietyle pokazać, jak bagienko wciąga do siebie młodzież, ile przekonać, że młodzież pływa po niem, jak łabędź po gnojówce. Gnojówka nie ima się piór łabędzich; młodość nie boi się bagna i wychodzi z niego czystą. Założenie było wesołe, więc komedia; odbywa się ona na tle dramatycznem, i to tło autor artystycznie zużytkował, nie pozwalając mu wydobyć się na plan pierwszy.

W utworach łatwych, jak ten, pisanych nietyle dla literatury, ile wprost dla sceny, artyści mają wdzięczne pole dorabiania sztuki swoją twórczością. Strona literacka sztuki p. Gorczyńskiego jest nieciekawa, razi nawet ubóstwem frazesu; ale zato mocna jest w rysunku typów i akcji, dobry ma kościec sceniczny. Artyści nasi dali temu kośćcowi żywe, pełne miąższości ciało.

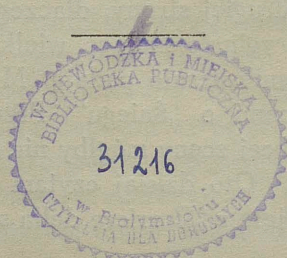
P. Cz. zrobiła doskonale Wojniczównę. Patrząc na nią, czuło się wdzięczność dla reżyserji, że nie powierzyła tej dosyć drastycznej roli innej artystce, któraby nie chciała grać szczerze; intuicja dopisała artystce w zupełności. P. Cz. dobrze pojęła typ dziewczyny upadłej, czującej na serjo zaszczyt, jaki jej robi student swoim dobrem o niej mniemaniem i nawet

pragnącej żyć nadal uczciwie, ale bezsilnej wobec pokus miłości zmysłowej. Grała tę rolę akurat tak, jak pojął autor, bez afektacji. Nieco przytępiona w świadomości, powierzchwnia duszy odradzała się ku dobremu i powierzchownie też odczuła ponowny swój upadek. Był w tem smutek, ale nie było dramatu, nic się nie łamało w rdzeniu życia. Dobra dziewczyna, jako kochanka i żal jej, ale człowieka w niej nigdy nie było. U Gorczyńskiego niema typów niesympatycznych, ale też niema dramatycznych. Trochę smutku, trochę ironji, ale najwięcej uśmiechu, jaki budzą przelotne wielkomiejskie obserwacje. Wszystkim serca się nie da, boby go nie starczyło, a jakoś tam każdy sobie poradzi. P. Gorczyński nietyle jest poetą współczującym, ile obserwatorem.

Małeńkie *post scriptum*. Na początku starałem się wyjaśnić, dlaczego publiczność czuje się w teatrze najlepiej, gdy obcuje z autorami swojskimi, a z drugiej strony, dlaczego sztuki obce (może w oryginale mające wielką wartość dla swoich) niemiłosiernie padają. Myślałem nawet między innemi o „Śniegu” Przybyszewskiego, który dla obcej sceny mógłby nie być nabytkiem pożądanym. Oto dzisiaj czytam w dziennikach notatkę, wyjętą z „Corriere della sera”:

„Śnieg”, dany wczoraj w teatrze Manzoni, w tłumaczeniu p. Cezara Castelli, jest pierwszym dramatem Przybyszewskiego granym we Włoszech, a zdaje się, że i ostatnim. Jest to prawie tragedia, a publiczność zrobiła z niej farsę. Publiczność jest czasem niesprawiedliwą względem autorów dramatów idealistycznych, albo co gorzej, symbolicznych, tym razem jednak miała rację. Nie wyobrażam sobie jaką może być wartość literacka tego nieszczęsnego „Śniegu” i t. d.

Być może, że nasze opinie o „Macierzyństwie” Bracci będą przytaczali Włosi z takim zdziwieniem, jak my ich opinie o „Śniegu” Przybyszewskiego. Co do mnie, nie dziwię się niczemu przy wymianie międzynarodowej natchnień i form artystycznych, zwłaszcza w dziedzinie teatru. Repertuar teatru narodowego oparty być musi przedewszystkiem na twórczości swojskiej.



SPIS RZECZY.

Przedmowa	3
---------------------	---

PISARZE POLITYCZNI.

Jan Ludwik Popławski	7
Roman Dmowski	62
Zygmunt Balicki	87

POWIEŚCIOPISARZE.

✓ Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)	105
✓ Henryk Sienkiewicz	145
✓ Adolf Dygasiński	164
Józef Weyssenhoff	198
✓ Wacław Karczewski (Marjan Jasieńczyk)	221
✓ Kaz. Tetmajer — Tadeusz Jaroszyński	233

TEATR.

✓ Stanisław Wyspiański	259
Lucjan Rydel	272
Jerzy Żuławski	283
✓ Stanisław Przybyszewski	302
Tadeusz Rittner	309
Stefan Krzywoszewski	318
Bolesław Gorczyński	323



TEGOŻ AUTORA

do nabycia we wszystkich księgarniach:

Na wschodnim posterunku. Księga pielgrzymstwa 1915—1918. Warszawa, 1919, E. Wende i Sp. Str. 559.

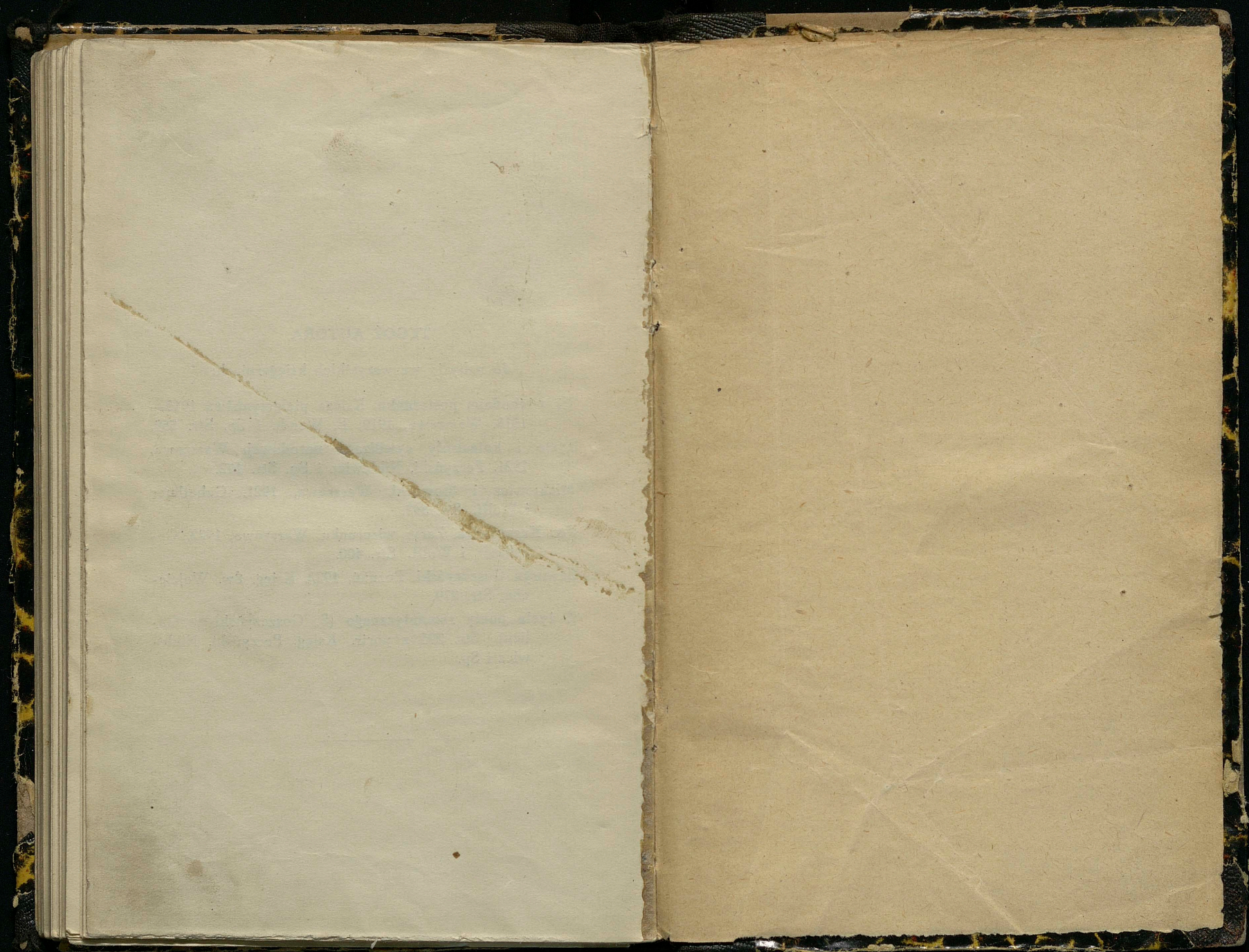
Życie i katastrofy cywilizacji narodowej. Warszawa, 1921. Perzyński, Niklewicz i Sp. Str. 172.

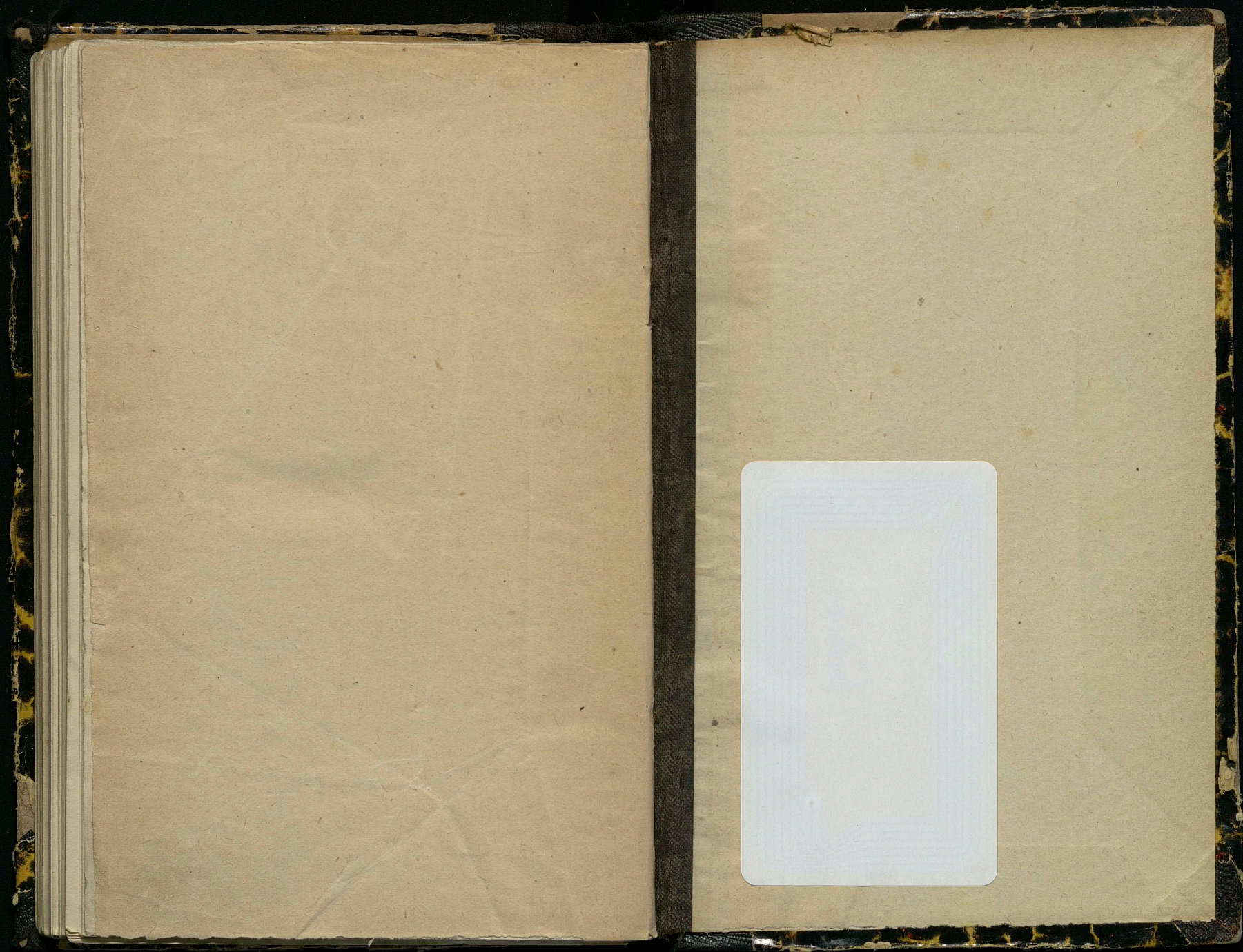
Mickiewicz i Słowacki. Warszawa, 1921. Gebethner i Wolff. Str. 343.

Jan Kasprowicz. Zarys wizerunku. Warszawa, 1922. Gebethner i Wolff. Str. 400.

Seweryn Goszczyński. Poznań, 1922. Księg. Św. Wojciecha. Str. 279.

Z życia poety romantycznego (S. Goszczyński w Galicji). Str. 205 z portr. Księg. Perzyński, Niklewicz i Sp.





821.162.1
Hasilewski
Współcześni

31216