



1
ZYGMUNT WASILEWSKI

WSPÓŁCZESNI

CHARAKTERYSTYKI PISARZY I DZIEŁ



NAKŁAD GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA-KRAKÓW-LUBLIN-ŁÓDŹ
POZNAŃ-WILNO-ZAKOPANE



22.162.1(091) 18/19⁴



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 nietylko rozmaitość skali opracowania i brak systematyczności, ale i to, kogo ze współczesnych się pomija. Pomija się chętnie najbliższych, trudno ich bowiem zobiektywizować, a nie chciałbym 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 taką sobie uprzedmiotowić, napisać musiałem książkę całą (niedawno wydaną), ale na takie studja nie moge sobie przy innych zajęciach pozwalać.

Na pierwszym miejscu ustanowiłem 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 zyskałoby na perspektywie i oświeceniu i unikałoby się podciągania tła politycznego bezpośrednio pod zjawiska literacko-artyściyczne, co nie zawsze da się usprawiedliwić. Tło takie należy się ogólniowi zjawisk, a bezpośrednio pisarzom politycznym.

A przytem, gdy sami twórcy widzieć się będą zawsze w tej perspektywie, ustali to w nich poczucie odpowiedzialności za całość obrazu życia i to życie może się będzie stylizować dostojuniej, niż to bywa w czasach anarchii, gdy pisarze zatracały posłuch tężna ogólnego i solidarności 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 żałobnem echem po wszystkich ziemiach polskich. Imię Popławskiego, acz niegłośne, znane było i otoczone czcią wszędzie, gdzie sięgało rozumienie sprawy polskiej. Śmierć jego zrobiła wrażenie nietylko 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 zaostrzonej) walki z obozem demokratyczno-narodowym, złożyła jednomyślnie hołd cieniom 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 zaklikaniach 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 bezimiennosć. Hołdy pośmiertne stały się tem wymowniejsze. Był w nich pierwiastek rewelacji dla mas, które go nie знаły, a z drugiej strony był wybuch dugo 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, świadczącej 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 Bystrzejowicach¹ 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 uwydatniają jego sylwetę duchową. Z tego, co się wie o jego młodości, wynika, że wyrósł z żyznej 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 powijkami. 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 harmonijnie dwoj światów — wewnętrznego i zewnętrznego życia osobistego. Pomimo wysokiej kultury nieporadny był i bezbronny w własnych sto-

sunkach codziennych ze światem zewnętrznym. Od dzieciństwa wylamywał się z więzów, dążąc w kierunku najszerzej autonomii wewnętrznej. Im więcej zagłębiał się we współżyciu duchowym ze społeczeństwem, jako istnością zbiornową, tem dotkliwszy stawał mu się przymus obcowania z otoczeniem przypadkowem. 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 pewnością siebie. Stąd — nieśmiałość towarzyska Popławskiego obok odwagi w życiu publicznem, jego skromność osobista, granicząca z bojaźliwością, obok surowości obejścia i nieraz napastliwości polemicznej, do której się nieraz uciekał dla pokrycia jedynie nieśmiałości. Przymus towarzyski onieśmielał 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 rozwinać 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 praktycznym. 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 wcześnie człowiekiem dojrzałym w pojmowaniu duchowości narodowej. To, co tym terminem określам, jest dorobkiem starych kultur, sferą niejako nadorganicznego życia duchowego w jednostkach, nałożonych do odpowiedzialności za byt zbiorowy.

Ten związek czucia narodowego objawił się w umysłowości Jana Popławskiego wcześnie i głuszył w nim osobowość jego własną. W kierunku rozwoju tego czucia w dalszym 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. Głuszył więc w sobie nietylko 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-współ pracowników, którzy o niego dbali, nieraz po ojcowisku. On sam nie umiał wyrabiać 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 wcześniejszej przyszło na świat, jakżeby inaczej kształtała 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 przedstawał 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 odmienianą metodą.

II.

Po powstaniu 1863 r. waliły się resztki struktury samorządnej w zaborze rosyjskim. Gospodarował Milutin z Komitem urządzającym, niwelując odrębność Królestwa, aby ten kraj domknąć centralistyczną klapą państwości 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. Połławski 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 polatu, zgnębiona, zamknięta w granice ścisłej legalności, zaczęła, szukając dla siebie ujścia (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, pochodząą 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 zgasiły 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 materialnym 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 zaszczepić „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; zmysł 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 Apuchinem do spraw szkolnych. Ucisk wywołał odpowiednie skutki wewnątrz społeczeństwa polskiego. Wyrastała w górnym warstwie wśród plutokracji i arystokracji partia ugodowa ze Spasowiczem, jako inspiratorem politycznym na czele, a organ jej „Kraj”, założony w Petersburgu 1882 r., stał się tem niebezpieczniejszy, zwłaszcza dla krajów zabranych, 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 nadomiar poruszać mógł tematy polityczne, których z zasady cenzura warszawska dotyczyć nie pozwalała. Prasa polska, nie mająca zgoła 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 nadstukować, założo-

Miejska Biblioteka Publiczna
Białymostku

BIBLIOTEKA
Gimnazjum D-ra S. Gutmana
Pisarze polityczni.

17

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

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 owszych czasów w postaci odezw.

Trzeba sobie wyobrazić Popławskiego, tego z Bystrzejowic, z umysłem nawskroś historycznym, z kulturą uczuć, obejmujących istność narodową, jako organiczną całość z życiem jednostki, tego Popławskiego, który na ławie uniwersyteckiej wprzągł się już do działalności patriotycznej i za nią cierpiał zesłanie, — trzeba 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 taki sposób tylko wsłuchiwał się mógl hasła polityczne.

Wyrosła już była wtedy młodzież popowstańcza, wychowana w szkołach, które jej odcięły wszelki widok na przeszłość narodu. Ogół był zdezorganizowany jako naród. Na ustach zamarała tradycja; starsi, przerażeni skutkami powstania, sami zdezorientowani, zacięli się w milczeniu. Do kraju, strzeżonego pilnie na kordonach, nie dochodziły żadne druki. 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 piśmienictwa 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 Kruzoe 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, piszący w „Prawdzie”. To był jego pierwszy warsztat dziennikarski. Zimnem, księzycowem 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 realnym niewiele chciał mieć wspólnego. Zapytany o wiarę swoją w Polskę, mógl jedynie odpowiedzieć, że kryterium jej istnienia jest jedno: *cogito ergo sum*. „Prawda” jednak była czasopismem także społecznem; pisali w niej, tak samo jak i w „Przeglądzie Tygodniowym”, nietylko filozofowie; szermierze nowych idei pracy organicznej, z metody myślenia pozytywiści dali tu sobie schadzkę. 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 krytyczmu, 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, rzec 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 niemal u Popławskiego, że tak jasno rozumiał pracę w społeczeństwie na wszystkich polach i tak świetnie widział jej całokształt w organicznym związku. Pozytywizm wraz zasadą pracy organicznej ugruntował 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 rewolucyjnemi 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: Uspienskij, Michajłowski, Engelhardt i Sałtykow (Szczedryn), których pisma (w rocznikach miesięcznika „Oteczeństwiennyje zapiski”) były długi czas najulubieńszą lekturą młodzieży rosyjskiej. Wydaje mi się, że ta nieco naivna, ale żywa, na realnym gruncie dokonywana robota, więcej znacznie dała mu do myślenia, niż programy „Proletarjatu” lub siostrzanej „Narodnej Woli”. Jedna tylko zasada 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 wogółle 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, ogólny zaś tak był zdezorientowany w rzeczach polityki, że niczemu się nie dziwił i niczem się już naprzód nie wzruszał. Socjalisi uskarżali się na obojętność, z jaką społe-

czество polskie w r. 1885 przyjęło ciężki wyrok na sprzyjanych w „Proletarjacie”, ukuto opinię wespół z rewolucjonistami rosyjskimi, że społeczeństwo polskie niegodne jest własnego ruchu socjalistycznego, jako zbiorowisko gniące szlachty i burżuazji. W kolonach uniwersyteckich w cesarstwie zaczęła się nawet ucierać opinja, że szanujący się rewolucjonista polski wyprzeć się powinien pochodzenia swego. Znalismy też wielu radykałów w Kijowie i Petersburgu, którzy wyrzeczenie się tradycji i języka polskiego uważali za obowiązek, płynący z programu. Naogół jednak społeczeństwo polskie, pogranione w apati, nie zajmowało się zgoła żadnym ruchem. I trzeba powiedzieć, że „Proletarjat” na tem tylko skorzystał; na uświadomieniu politycznem warstw oświeconych więcej stracił, niż zyskiwał na swojem uświadomianiu ludu. Gdyby nie ten brak zróżniczkowania myśli politycznej, jaki wówczas istniał, gdyby nie wsparcie ze strony sympatyków, socjalisci nie osiągnęliby i tego wpływu, jaki sobie zdobyli przed upadkiem „Proletarjatu” w r. 1886.

III.

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

napowrót kiełkować; znalazły się umysły twórcze, które się wzięły z odwagą do uprawy długoletnich ugorów lub zgoła nowizn. Zaznaczę tylko fakty: 1 stycznia 1886 r. począł wychodzić we Lwowie pod redakcją Bolesława Wysłoucha „Przegląd Społeczny”, w Paryżu na emigracji, ale dla kraju, założono związek polityczny pod nazwą „Ligi Polskiej”, której pierwszym 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”, pozostała broszura Z. Miłkowskiego „Rzec o obronie 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 wykłarał 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 przewyciężenia oporu epoki¹⁾. 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 Szelągowskiemu²⁾, 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. Lutomski⁴⁾.

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

¹⁾ O pracy Popławskiego w „Głosie” pisałem w „Przeglądzie Wszechnolskim”. 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 uśpione instynkty patriotyczne, 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 kaucję w r. 1895. Wtedy właśnie wskrzeszony „Głos” zaczął wychodzić nanowę pod redakcją Z. Wasilewskiego. Popławski w wielkiej przed cenzurą tajemniczy 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 nostalгиę, 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 jednoczynie 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 danem położeniu politycznym byłoby trwonieniem sił pozwolić ludziom tak wybitnym i potrzebnym, jak Popławski, jechać na kilkioletnie 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 współtowarzysem pracy w starym „Głosie”, wziął na siebie wydawnictwo „Wiek 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 wytwo-

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, doskonale 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 współpracy z nim, organizować począł życie polityczne w Galicji. „Wiek XX” był przygotowaniem terenu do przyszłego stronnictwa. Zatem poszło założenie „Ojczynny” dla ludu, potem wskutek nadarzających się okoliczności — objęcie „Słowa Polskiego”.

W „Ojczynę” 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. Tużaj pracował z nim Piotr Panek, wyszkolony już

przez Popławskiego w Warszawie, gdzie też nie minął go „kurs dopełniający” w cytadeli. W piśmie 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 pędami z gleby narodowej. W Galicji rozpolitykowanej, a wyzutej z poczucia narodowego, podzielonej na stronnictwa według klas społecznych i żyjącej ambicjami tylko stronniczo-klasowemi, działalność Popławskiego zdawała się padać na beznadziejną epokę. A jednak potrafiła ona wydobyć z chłopa „głos krwi polskiej”.

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

Na ten sam model, co chłopi, 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 umiejętności zdrenowania społeczeństwa przez rząd austriacki i kulturę niemiecką. Pozostały zaledwie tradycje form życia narodowego i te formy jedynie społeczeństwo manifestowało od świata. 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 trójloyalizm i uszczuplał autonomię, lecz że nadużywał rządów dla celów osobistych; demokratyzm, przerodzony w głupkowaty liberalizm bez treści politycznej, podległy wpływom żydowskim i socjalistycznym; ludowcy na manowach demagogii; socjaliści zawładnięci przez żydów, zrzeszeni z partiami analogicznymi niemieckimi w Austrii i Niemczech, — wszystko to, żyjące w walce lub w kompromisach i rwaćce 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 żywiał 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 ręce organu tak rozpowszechnionego i prowadzić go wbrew opinji całego niemal społeczeństwa. Niebezpieczeństwo istotnie było wielkie. Należało przyśpieszyć 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 dedukcyjnym założeniem, do którego należało czempredzej dorabiać podstawy w życiu. Popławski się wałał, 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 od razu 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, zadawała 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 rzecznach 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 pozostała na jego usługach, mógł na skanie komenderować działalnością stronnictw i opinię.

nją, aby na Demokrację Narodową nie było miejsca.

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

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 żywiołowem 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, formującą 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 ani na chwilę z oka innych dzielnic. Słowo jego było do końca miarodajne zarówno w ks. Poznańskiem, 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 ściągnęło w swoim czasie na „Przegląd Wszechpolski" i na „Słowo Polskie" ironiczne docinki ze strony prasy galicyjskiej, ośmieszającej jego „sojusze" wszechpolskie z Japonią. 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, którymi prasa nie zajmowała się nigdy. W „Głosie" uwydatniły się następujące zalety pisarza: sposób induk-

*) Do życiorysu J. L. Popławskiego ważnym przykaznikiem jest broszura, wydana nakładem „Akademika" w Poznaniu 1923: „Jan Ludwik Popławski (w 50-ą rocznicę zgonu)". Są tam rozprawy: R. Dmowskiego, B. Waszyńskiego, 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 nadewszystko 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, w ogóle tam, gdzie piszący znał przedmiot. Publicystyka krajowa w zakresie spraw społecznych, narodowych, a zwłaszcza polityki narodowej była terenem dyletantyzmu literackiego, niczem owa literacka krytyka subjektwna czasów niedawnych, w której gust indywidualny i nastrój szły w zawody z frazesem ssanym z palca.

Od razu 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 haszłów i szukania dróg. Owe rozgłośne 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 objektywizuje sobie życie jego, jak uczony przedmiot swojej analizy, lub jak artysta posąg wykuwany. Popławski wiedział społeczeństwo jako rzecz realną i tak naoczną, dotykającą ze wszystkimi „imponderabiliami”, że od razu przejmował go widok spekulacji umysłowych, wyprowadzających rację bytu Polski z przesłanek apriorystycznych lub z haszłów 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 oddawną brało za punkt wyjścia i dźwignię rozwoju. Było to stanowisko nawskaś dedukcyjne, odpowiadające całemu ustrojowi życia publicznego, rządzonego z góry przez garstkę, uprzywilejowaną politycznie i kulturalnie. Do niedawna przecież poezja brała na sieć rolę publicystyki. Tak było za romantyzmu, który wieszczom wyznaczył przewodnictwo narodu, odwołując się do ich wskazań politycznych, jak do ewangelii. Był w tem może dobry instynkt, zapowiadający tem doprowadzeniem systemu do krańca nową epo-

kę, w społeczeństwie bowiem zdemokratyzowaniem 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. i m p o n d e r a b i l j ó w, stanowiących w życiu narodu równie realny czynnik, jak potrzeby materjalne, a nawet w pewnych momentach czynnik główny, jeśli nie jedyny. Popławski za takie realne czynniki uważały: elementarny instynkt narodowy, wolę życia narodowego („głos krwi polskiej”), ambicję narodową, moc ducha, odwagę i t. p., powiedziałbym, nadorganiczne potrzeby duchowe, które się materjalnie, utylitarnie i teoretycznie nawet wymierzyły i uzasadniły 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 niepowszechnie 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 przedświadomości i dawania im wyrazu w kształcie jasnego aktu świadomości.

W ten sposób zaczął Popławski myśl narodową od nowa, przyśpieszył moment, że tak powiem, decyzjiziejowej 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 zwietrzały w frazeologii wyrazy i zlepki wyrazów zastępują nowemi choćby gminnemi, aby odpowiadały rzeczywistej treści nowych pojęć, lub zgoła je odrzucają. Popławski, zanim powziął kampanię 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, dokonywający się współrzędnie z owym rozwojem świadomości narodowej. Zanim zasada ludu w tej koncepcji realnej weszła jako elementarna prawda do katechizmu demokratyczno-narodowego, przejść musiała wpierw 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 przybierał 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, który nie rzuca idei w sposobie pomysłu literackiego. Mało tego, że wydobędzie się na jaw ideę, mającą grunt realny, nie wyssany z palca; wygłoszenie takiej idei — obowiązuje, staje się promotorstwem, czynem. Sprawa wkracza w dziedzinę moralną odpowiedzialności za dalsze powodzenie idei, nabierającą przez uświadomienie kształtu życia. Głośnici idei staje się moralnym jej sprawcą, nie tylko intelektualnym; on odpowiada za dalszy jej rozwój, względnie za demoralizację umysłów.

Łosem 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, czegobyt nie poparł pracy. I tu jest tajemnica siły Popławskiego — planowości w tem co robił i żywego przeświadczenia w tem, co pisał.

Niedosyć 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, uczyć się 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 swojem. Potrafił skupić w sobie połot 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 żywym człowiekiem z zakasanymi rękami, gotów do pracy.

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 armii. Zbyt mało miał równowagi w obejściu zewnętrznem, zbywało mu na gęście 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 stromnictwo, przez niego płynął cały kierunek nowoczesnego życia narodowego. Rządził czynem pokolenia z wewnętrz, jako jego mózg i serce.

To właśnie zapewniało trwałość i żywotność pierwszym związkom ruchu. Skupiano się koło Popławskiego nie siłą suggestji frazesu, nie w uległości jego władzy formalnej, lecz na mocy powinowactwa wewnętrznego i miłości. Łączył ludzi faktycznie, a dokonywał tego swoją niemniej bezosobowością. Są działacze, którzy międzyludzimi a sprawą osadzają siebie jako ogniwko; 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 stadach 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 samem 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 przełożenie 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 demoktyczno - narodowego, miała na sobie znamień charakteru Popławskiego, prowadzona była z niezmiernym 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 życliwymi.

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 platońskich 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 wypływem teorji. Dążył do przeświadczeń

i tem dopiero wydawał wyraz zewnętrzny w pi-smach i pracy. Przygotowawczych czynności duchowych nie ujawniał: ani marzeń, ani obaw; nie był z tych, którzy karmią otoczenie pół-myślam, nastrojami pół-uczuć. Pracownia jego wewnętrzna zamknięta była przed najbliższymi nawet; to, co ujawniał, było to już dokonanym wewnętrz czynem przeświadczenia. To przeradało się w czyn zewnętrzny. Takiej naturze psychicznie wszystko jedno, jaką pracę wykonywa 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. Tedy 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, nierzaz 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 pobicieśnie, nawiasowo wyowiedzianą. 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 interloktorowi 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 patrzał i słuchał, a nierzadko wyrywały mu się

słowa i gesty, świadczące, że zagłębiony w siebie z sobą rozmawia. Widzieliśmy go takim, gdy szedł do biura, gdy w zamysleniu gazetę przejrzaną odkładł, gdy siadał do obiadu. Dopiero po załatwieniu się z gniotą go troską myślową, odzyskiwał humor i oddawał się cały 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 zamkał się.

A co myśl jego zaprzątało? 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 mąka wewnętrzna. Wychodząc z założenia, mocnego jak mur nigdy niezachwiany, że życie narodowe jest niezniszczalne, nie mógł wpaść w pesymizm; w ciężkim 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 „pisaniem” — 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 praca ducha.

Przypominam sobie, jak pisał. Rzadko siędał 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 spokoju flegmatyka, gotów zawsze do odłożenia pióra choćby w połowie wyrazu. Ileż to razy byliśmy świadkami, jak Popławski w toku pisania wstępnego artykułu, chwytał uchem rozmowę w sąsiednim pokoju, przyłączał się do sporu, opowiadał anegdoty, aby w pewnej chwili zamyslić 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 dające, 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. Myśl niejasnej nie umiał wprost pisać, a myśl jasna, oparta na głębokiem przeświadczenie, ma to do siebie, że wyrazić ją łatwo — sama sobie formę znajduje i właśnie należytą.

Dlatego technika pisarska mało Popławskiego kosztowała pracy. Nie gonił piorem myśli. U wielu pisarzy myśl zjawia się impresjonistycznie, zrzędzeniem nastroju i gnie, jak cień, więc trzeba ją chwytać, ścigać piorem, rękę zrywać... Stąd pisanie niewyraźne, gorączkowe. Ale nie tylko to. Myśl chimera, myśl nastrojowa, może nawet genjalna, ale przypadkowa, nie przetrawiona do gruntu, to znaczy nie ujęta w swojej istocie — musi być oddana czytelnikowi tak, jak była poczęta, a więc w formie, budzącej nastój. 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 rzeczą nie przesyta, 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, napiszonym w formie, a pustym w treści.

Popławskiego myśl była zawsze jasna, przede wszystkim 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 przeorąć, obsiąć na nowo realną ideą. Działalność jego była walka przeciwko frazesowi, w świetle którego sama ziemia stała się dla nas abstrakcją. Odrabiał ciężką pracą myśli to, co zwietrzało w bezczynności załękionego ducha narodowego, rozchwiało się w zwątpieniu.

Pisarzem był nie z musu zarobkowego, ale ze swojej misji historycznej. Miał zadanie nakięślić 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 bezimiennosć. 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 naszemi 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 twórzy, 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 zapewnione 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 nietylko 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 żądzy tej przewodzi ciekawość, raczej zaciekleść do rzeczy, stanowiących główny przedmiot upodobań. Popławskiego terenem było społeczeństwo, szerzej biorąc — życie człowieka, szczególnie — życie polskie. I tak się w to wdrożył,

*) Rozdziały powyższe wyjętem 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. Chłonął. 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 gdzieś wiedzę organizowała w przydatną całość. Darmo byłoby dochodzić, skąd i kiedy Popławski zdobył wiadomości, którymi 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 zacieklełość szukania, i zdolność percepcyjną, i pamięć chętnie nazywamy darami przyrodzonemi. 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 nietylko 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, uczyono 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 patrjotyzmu naturalnego, fakt siły żywotnej ludu — potrafił rozchwianej wyobraźni współczesnych dać punkty oparcia, bez których nie-

podobna było wprawić 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 encyklopedii, bo po pierwsze jest ona niewyczerpana, a powtórne udziela się ona nietyle 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 tańił tego, że mu to potrzebne do widzenia społeczeństwa od wewnętrz. 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 rzucił się na odcinki powieściowe w gazetach i wszystkie po kolej czytał. Chwalił się, że potrafi śledzić jednocześnie akcję w dwudziestu romansach.

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

Silą 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 objektyną 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 z bogaceniem umysłu przez studja. Skądkolwiek zacząć studja nad życiem narodu, czy od badania jego składników (antropologia, geografia), czy od funkcji tego życia w konkretnym przebiegu (historja), bądź w ujęciu naukowem jego praw (socjologia), 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 człowieka, 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 pozykiem 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 historji, 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 pracowników jakiejś jednej gałęzi. Każdy był faktycznie współtwórcą cywilizacji. Popławski miał wyobraźnię tej całości, nadbudowującej się nad narodem w kształcie jego cywilizacji, dla tego 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 mikrokosmosie, wyobraźnią wszystkich dziedzin stawania się narodu; dlatego człowiek cywilizowany mówi o sobie, że mu nic nie jest obce, co ludzkie.

Dodać pragnę jeszcze jedno spostrzeżenie co do Popławskiego. Ten świat, o którym wyżej mowa, dany jest twórczemu publicyste, 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 miowane. 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 zapłatę, wytworzył się genus schlebiaczy tłumu, żebrawków złota i poklasków, a cywilizacja, ich tworami obciążona i uwsteczniona duchowo, traci swój połot ku górze, który z niej czynić powinien świętynię gotycką.

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

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

ROMAN DMOWSKI ^{1).}

Wiadomość o tem, że najsławniejszy 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

¹⁾ 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. Anglia 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 zadawalać 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 mocy, bo był naród, bo widzimy ten naród w historii, ale dziś?

Ja tak o tej sprawie sądzę. 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 samodzielniejszego i szerszego. Obecnie faktem jest, że spostrzecz 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 partię 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 partię, 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 partii; nie jest to magazynowanie sił we własnych kadrach w zawistnych względem innych partii 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 ciałach poza organizacją partyjną; ruch ten polega na dawaniu z siebie i rozpraszaniu się w organizmie narodowym.

Dmowski jest silny właśnie nie czem innem, 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 osobę

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 bezprzykładną właśnie w tym względzie wyobraźnię. Ta wyobraźnia, doskonale wypracowana, jest jego talentem i niewolą. Nie może być czem innem, jak tylko organem osobowości narodowej. On ma bezpośrednie całości narodu poczucie; już nie ambicję, 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 „sesji”, 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, którymi 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 *teres 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 opłacały. Bo który powie, co więcej waży w postępku: 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 silną tylko u ludzi wielkiego charakteru.

Tę zdolność bezpośredniego ujmowania zjawisk, prądów i potrzeb narodowych Dmowski zawdzięcza przedewszystkiem wrodzonym uzdolnieniom, w znacznym stopniu wychowaniu w zdrowych warunkach pracy i prawdy, prądu 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. Wrześniowski 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-

czestwie na zasadach celowości, nie przeniósł metod przyrodoznawczego eksperimentu, nie utknął na materialistycznem 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 zbytnio zajmą się formułą rzeczy przeżytych. Dmowski był w stałem 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, delektyująca się jego formułą. Nadąży za

życiem tylko natura czynna, żadna symbiozy i o tem tylko myśląca, aby rzeczywistość wychodziła zwycięsko. Dmowski miał do czynienia z pokoleniem, które stawało nad rzeczywistość doktrynę i gotowe było nienawidzieć fakty, jeśli nie odpowiadały 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, którymi 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 współczesni niezawsze mogą zrozumieć, że Dmowski jest postacią z jednej strony najbardziej popularną w kraju, a z drugiej — najbardziej ściganą. Niemilą jest ludziom „systemików”, jak określał Mickiewicz, i ludziom, którzy świadomie myśl polską hipnotyzują.

Dmowskiego rysem zasadniczym jest energetyczna, z jaką myśl, z życia dobytą, urabia i puszczają 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 świąt 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 oswiili, przychodzi coś nowego. Ciągłe wstrząsnienia wskutek tego, tarcia, secesje!

Zapewne. Trudno nadążyć. Ale jak też zapóźnieni byliśmy! Spojrzenie należy na tę rzecz z punktu obecnego — lat 1914—1916: jakbyśmy wyglądali w tym katakliźmie, gdybyśmy nie poprzerabiali przynajmniej zgrubsza głównych zagadnień swego bytu przed wypadkami, które się zbliżały, a które Dmowski przewidział. Trzeba się było spieszyć. Z tego punktu widzenia zrozumiałe 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 wydobycie jej, zrozumienie, sprawdzenie, decyzja, narzucenie jako zasady kierowniczej — jeśli to wszystko wyobrazić sobie jako zadania, powięzione do wykonania przez jednostkę — na to potrzeba niezwykłego aparatu duchowego.

Istotą procesu, który się dokonywa w takiej kuźnicy jest praca — 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 czem jednak sam talent polega? Na to nikt nie odpowiedział.

Intuicja polityczna biurokratycznego ministra spraw zagranicznych w państwie z uregulowanymi stosunkami jest czem innem, 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,
nietylko spryt nazewnątrz; potrzebna mu nie-
tylko jasność myсли i szybkość, ale i wzycie 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 wygła-
da na zewnątrz jako niezmienna ambicja osobi-
sta, podczas gdy całą ambicję 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; stras-
zny 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 zrobił. I to musi być jego ambicją.

Taką ambicję ma Dmowski. Nie potrzebuję
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 określiem. 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 dugo,
podczas gdy nazewnątrz zajęty jest innymi spra-
wami. Można wykazać na pismach jego, rozmowach,
że lata całe nosił się z myślą i na wszyst-
kie sposoby ją wypróbowywał, zanim się stała
przeświadczaniem jego i najbliższego otoczenia.

Jest to ten typ organicznego przeświadczan-
ia się, kiedy myśl w miarę dojrzewania staje się
coraz uporczywszą i domaga się wcielenia w czynie.
Przetrawia się tą myśl w rozmowach z naj-
bliższymi, biorąc je na próbę ich przeświadczzeń;
badana jest dalej w dyskusjach szerszych i przez
prasę; pisze się na ten temat książki, co pozwala
przerobić ją szczegółowo: skoro zaś nadziejdie
chwila stosowna, ogólnie traktuje myśl jako swoją
i w tem powszechnem przeświadczaniu polityk
znajduje potwierdzenie prawdy.

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

Polityk polski nowoczesny jest też z tego po-
wodu zawsze publicystą. Z publicystyki rodzi się
też Dmowski. Nie jest literatem, bo nie uważa
pisania 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 jawni, jak on. Pisze 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 ścisłe praktycznej — to obszerny, objętości książki memorjał, złożony w lipcu 1917 r. p. t. „Problems of Central and Eastern Europe”. (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 polskichogniwem 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 zewnętrznie, 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 orędowaniem u rządów tych czy innych, załatwiającym interesy; on jest ciągle u rządu moralnego swojego 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 powinowany, że polityk musi mieć realne oparcie. W schemacie politycznym dwa się narzucają takie oparcia: u góry rząd (swój lub nieswoj), 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 nagniane — jedyne stanowisko niezależne.

Dmowski ani jednego kroku nie zrobił umyślnie dla swej popularności. Powiedziałbym nawet zawsze postępował tak, jakby miał manię niepopularności. Popularność zdobywał raczej siłą, ex post, bo wiele zrobił, co uznano; ale nigdy nie ułatwiał sobie walki giętkością lub lekkością, z jaką polityk praktyczny bierze przeszkoły i posiłkuje się falą; zawsze szedł przeciw falii, 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 umiejętności pracy nad sobą, specjalne studium 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 wystarczyłyby w takim razie statystyka, vox populi, stanowisko rządów. Dmowski to umie znać komicie, ale wie zarazem, że to tylko materiał polityczny.

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

Dmowski — przyrodnik wypracował w sobie historyka, obdarzonego niezwykłą intuicją. Jego szkice historyczne, rozrzucone w publicystyce w sposób motywowania teraźniejszości, przekreślają wszystko, co fachowi historycy w dziedzach porozbiorowych uświecili przez schlebianie tanim potrzebom tradycji i wskutek braku krytyczmu 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 narodowem. 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 zorientowany 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 wieszczenie 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, jakiś z góry powiętymi 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 skrzydłatego 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 przytki 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, nietylko kolonie polskie w Brazylii, ale życie krajów obcych oczyma polityka polskiego.

Dmowski poznął bezpośrednio oprócz Rosji, Niemiec i Austrji, Angię, Francję, Hiszpanię, Włochy, Amerykę południową i Japonię. To mu daje możliwość widzenia stosunków polskich w planie historycznym całego środowiska światowego. Zna nietylko subiektywną możliwość 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 ogólniowi 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 nieznajomość 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 puchy patrjotycznej) — 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 patrjotyzm. Broszura bezim. 1893.
3. Z powodu manifestacji 17 kwietnia 1894 (Z doby dzisiejszej, brosz. IV.). 1894.
4. Ugoda 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. Poczem 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 parnasa (o poezjach F. Nowickiego i A. Niemojewskiego) str. 113; Beletrystika popularna 197; Bez dogmatu (H. Sienkiewicza) str. 428, 441, 452, 463.

1892. Głos: Cześć dla nauki str. 2; Z ekonomii 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 studiów nad szkołą rosyjską w Polsce (R. Skrzycki) I—VIII, 214—346, Ruch narodowy w kolonach 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 wychodztwa 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 wychodztwa 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 oświetleniu 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 Austrja (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 (Kolonia Lucena 8, II, 1900) 172, III (Paraguan 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. Geałtowski, 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 abdico 881, Warszawa 898.

1903. Prz. Wsz. IX. Zamknięcie rachunków. 1, Wtobec 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, Historja 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 ugorach (podp. Diego).

1904. Przegl. Wsz. X. Państwa zaborcze jako teren polityki polskiej 1, Wobec wojny 81, Nowe zadania 161, Organizacja opinji 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 ugorach. (Diego). Był 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 ogólnopaństwowa 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 Japonii. Jeńcy polscy w Japonii.

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 kwestii polskiej 4.

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

1917. Sprawa Polska Pbg. Naród i polityka wspólnocesna 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., wydrukowane 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 Milioukow, 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; „Pamiątka 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 Piotrogrodzie 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 narodowemi. Propagował podstawowe idee życia zbiorowego i pracował naukowo nad ich uzasadnieniem. Łączył w sobie inicjatywę praktyczną i myśl teoretyczną. Działaczem był, publicystą i uczonym.

Żywot 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, że czcią powtarzanego, szerzej zaś dał się poznać w kraju dopiero po r. 1905.

Urodzony w Lublinie i tam wychowany, wydział prawny ukończył w Piotrogrodzie; bezpośrednio z ławy uniwersyteckiej pod grozą procesów politycznych schronić się musiał za granicę. Lata młodzieńcze Balickiego stanowią jedną z najciekawszych kart ruchu narodowego, budzącego się na nowo do życia po reakcji popowstańcowej, a zarazem niesłychanie ciekawą odyssę 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, nierzaz 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 wytłążonej pracy duchowej zapanował nad życiem ideowem w Polsce, pochłaniając 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. Wysłouchem 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 demokratyzm”, w *Przeglądzie Filozoficznem* „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 czasopismach, 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 dionioskiego 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 parlamentaryzmie. Ukoronował zaś pracę swoją naukową wielkim dziełem socjologicznem 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 szańców partyjnych; w nauce zaś otaczano 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 szeregi lat członkiem zarządu Muzeum Narodowego w Rapperswilu; że był delegatem z kraju do Stanów Zjednoczonych w celu nawiązania stosunków z wychodźstwem polskiem; 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 przysiął na kongres nauczy-

celstwa polskiego we Lwowie referat „Zasady wykowania narodowego”, który był wydany osobno i zrobił wielkie wrażenie. Teraz już w czasie wojny ukazał się z jego inicjatywy szereg tomów 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 austrofilskiej. 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 Piotrogrodzie*) już podczas wojny zdarzali się politycy, którzy Polsce za wzór stawiali Grecję, to właśnie Balicki w piśmie naszem na Grecję wskazywał, jako na przykład odstraszający. Polityka narodu, według niego, musi jak człowiek wytrzymać 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 Piotrogrodzie, 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 ogólnego 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 sile duchowej 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 greckiem *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 młodzieżność, to pozostaje około czterdziestu lat pracy umysłowej. Przedmiotem i celem tej pracy był: naród. Zmarły brał się do snyderstwa 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 umiejętności roboty.

Ścisłejsza 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 umysłom, do robót Staszycy, 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, znałorom 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 młodzieńca, 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 wysokiem 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 wykłarała sobie do końca. Rozbiegali się uczeni polscy po świecie, a który zostawał w tych dokach, aby wiedzę do potrzeb bezpośrednich stosować? Wierni, związani z ziemią historycy wiele działały, 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 temperamento wi rozkładać się w próżni, ale obrócił go na zögacenie się w wiedze, narodowi potrzebnej. Mógł przecież zostać adwokatem, dziennikarzem, uczonym w obcym uniwersytecie, tak jak inni robiili, 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 góram. 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 zaniosła. 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 Piotrogrodzie. 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 tesknot narodu, szukający drogi myślenia, wtajemniczający się w arkana wolnej myśli młodzieży rosyjskiej, tak jak przed stu laty nad tąż Newą Mickiewicz, pytający o drogę dekabrytów — 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 tesknoty 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 wzmacniony w samodzielności.

Nie zmieniło się tylko nic w bycie osobistym s. 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 wychodźta podczas wojny nie był Balickiemu ciężki. Był jak żołnierz w okopach pełen hartu, w każdym położeniu jednak 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 zapytanie: „Czy jesteśmy emigracją?“ I odpowiedział: nie. „Czasowe wychodźta wojenne... jest i pozostałe częścią społeczeństwa. Jest to, jak gdyby terytorialny odłam narodu, przesiedlony czasowo na obcyznę“. Tutaj w Piotrogrodzie ujrzał powtórnie to, co go tak dręczyło na emigracji w Szwajcarji, że ludzie oderwani od rdzenia narodu na stałe, wytwarzają w sobie swoją psychologię, która im przeszkadza rozumieć życie narodu. Bardzo ubolewał nad sta-

nem dobrowolnej emigracji wschodniej, która postraktowała wychodźta wojenne ozięble, a pod względem politycznym nawet nieprzyjaźnie. Ze stałej kolonji piotrogrodzkiej 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 młodzież. Kolonja bowiem ma swą własną ideologię, swoje horyzonty, swoje ambicje, swoją miarę ludzi, a nic, oprócz tego, co myśl „postępową“ rosyjską uswięci, 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 wnówienie Rosji, że idee reprezentowanej teraz w Piotrogrodzie Polski nie są prawdziwe, natomiast prawdziwe są idee tej kolonji.

Można sobie wyobrazić, jak bolał nad tem s. 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

Komitetu Narodowemu. Ale być blisko tej sceny i być bezpośrednio szarpanym przez duchy, o których prowenjencji 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 rzeczboleśniejsza niż choroba, niż cierpienia duchowe osobiste, niż niewygody, niż ubóstwo. Ta moralna atmosfera nad Newą zatrważała 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 tytaj 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 uszanaowała tych trumien świętokradzka ręka bolszewików. Mieliśmy wiadomość, że trumny skradziono w 1918 r., ciała zaś zabrano do zbiorowej mogiły. — Przyp. późniejszy.

Czekają w ciszy podziemia i nadsłuchują 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 nierzaz poglądy naprzekór ogółowi, pracował na niepopularność. A jednak miłość miał poświetną. 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.

Mówią 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 stylem. Trzeba dłuższego czasu na to, żeby ich idywidualność wtarła się w obyczaj estetyczny i rozszerzyła ogólnowi widnokrąg piękna. Ale ten typ twórcy, co Prus, jest jak chleb poważny. Jego racja bytu była właśnie w tem, żeby przerabiać z współczesnym pokoleniem pojęcia i uczucia współczesne. Z nim obcowanie powinno opierać na wzajemnym 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 kształtoły 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 d o b r a.

Między współczesnymi Prusowi był poeta piękna — Sienkiewicz, poeta prawdy — Świętochowski. Prus był geniuszem 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 objektywne 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 góre wziął w nim artyzm, to owo poczucie środowiska skłaniało go do tem większego objektywizowania piękna artystycznego, aby dostępne było wszystkim. Kto tak pojmie sztukę, raczej kogo artyzm tak posiędzie — 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) nawskoś liryczny, subjektowy. 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 koszary 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.

Poetą jest ten, kto się potrafi ułoższać 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 indywidualnem. Na tej przestrzeni — od bieguna poezji do bieguna artysty — możemy ustalać hierarchię pisarzy wedle upodobania i potrzeby badań. W epoce klasycyzmu szczytem ambicji był artysta, 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 artysty, 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 artystę, 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 przeszczęśliwiły się do twórczości poetyckiej. Prus i Dąbrowski uczynili to z potrzeby duszy poetyckiej. Pierwszy poczuł się poetą jako publicystą, 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 artysty.

Zagadnienia społeczne same się nastręczały umysłom od czasu, kiedy lud wiejski po uwłaszczeniu przysporzył społeczeństwa. Po Kraszewskim Prus i Orzeszkowa objęli 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 wy czuli wtedy przypływ 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 szczegółowo wykonywaliśmy, dodawszy planu politycznego.

Pisarze ówczesni, nietylko beletryści, ale nawet publicyści, byli przeważnie apolityczni. To jest rys bardzo znamienny 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 opinji. Stanowisko polityczne Prusa było do końca zwykle naiwne. Dygasiński zupełnie nie orientował się i nigdy nie miał pretensji do wygłaszań opinii politycznych. Orzeszkowa z natury swego stanowiska kreskowego zatrącała 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 w ogóle myśleli.

Ten typ apolityczny zachował się i potem w kadach t. zw. liberalnej demokracji, której postępowność polega właśnie na tem — jak się zdaje — że nie uznaje istnienia osobnej, własnej polityki polskiej. Polska — według tych pojęć niejasnych, nierzaz doktrynierskich, 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 świętym w sprawach kultury duchowej i materialnej publicystą, przedewszystkiem 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 przemyśliwania o szczęściu i szlachetności społeczeństwa.

II.

Publicysta musi nietylko współczuć, ale i myśleć. Jedynym bodaj dla niego darem orientacyjnym jest zmysł ideału. 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, świadomiej swych kroków. Ten jest publicystą, kto znajomość tego prawa posiadł i chce

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

Bolesław Prus swoją teorię ideału streszcił w książce p. t. „Najogólniejsze idealy 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 wygłaszałych z głębokim przeświadczenie czowieka, 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 rówinie, 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 oddaliłyby się od nas o 60 wiorst, ogarnęłybyśmy wzrokiem 10.000 wiorst kw. powierzchni, na której znalazłyby się około 700 tysięcy ludności. Nadto widzielibyśmy okolicę w

pewnym planie i odległe rzeczy w pewnym stonku 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, doskonałić (i doskonałić się), doskonałość. Ideał doskonałości jest górną z kilku uwarstwień, a szczytem jej jest sama doskonałość. Wstępując na tę góre, na pierwszej kondygnacji mamy do czynienia z pierwszym czynnikiem doskonałości, mianowicie ze stopniem naturalnym i głownej 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, jak o rytmie, i o formie kreślonych łyżwami figur.

Na drugiej stacji góry rzecząmi doskonałemi nazywamy te, w których doskonałość osiąga się przez harmonijne i proporcjonalne połączenie rozmaitych części składowych w jedną całość. Doskonałość bowiem wymaga, aby wśród rozmaitości była jedność: rozmaitość zjednoczona i jedność urozmaicona, ujęta w jedną formę. W przedmiotach złożonych musi być nadto harmonia, polegająca na tem, że wszystkie czę-

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

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

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

Doskonałość ta przejawia się we wszystkich zjawiskach świata organicznego i nieorganicznego i wciela się w życiu 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 przyrodniacy 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 doskonała.

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, nadomiar zdolną do świadomego i celowego doskonalenia się. A to doskonalenie władz duszy odbywać się winno w pewnym porządku: przedewszystkiem kształcić należy wolę, potem myśl, wreszcie uczucie.

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

Prus wyciągnął ze swej teorji 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 wchodzą 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 kryterjami 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 ostatewanie 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 przesiadczaniem publicystycznem o celowości życia moralnego. W rezultacie, aczkolwiek nigdzie wyraźnie tego nie wypowiada, jego rozwój w świecie przyrody zdaje się być oparty 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 urządzienia wszechświatu była dla niego tylko ciekawą, ale kwestja ideałów jedynie ważną, bo kwestią 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 z drowego 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 źle skonstruowanego Polaka, nie umiejącego działać, zawierzającego się odruchom. Chciał go widzieć pod rządami myśli, jako świadomy, celowy aparat woli. I miał rację, gdy chodziło o rozwiązywanie problemu pracy, o metodę w ogóle działania. Ale zasada ta przeszkadzała mu

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

Na tej pozornej, a jednak wówczas usprawiedliwionej subjektynie 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 w ogóle, a przynajmniej od poddawania jej popędem uczciowym. Stanowisko Prusa było zatem w polityce raczej negatywne, niemniej zblżało 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 racje czysto psychiczne. Jeżeli ogół przeciętny, na ogół tępy, ulega prawom reakcji po wypadkach,

*) Por. moją rozprawę *Zatarg rozumu z uczciem 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 artymz 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 tragedię 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 ginął, 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 nadwrażliwem sercu, znaleźć na wszystko formułę i radę, a nadto najgłębsze przeżycia w dziedzinie sztuki rodzić; być niewolnikiem tego fatalistycznego procesu całego życia, bać się życia, a iść w nie, jak w ogień, cierpieć, a szukać cierpienia, jak rozkoszy; cały nurt wieku przez siebie przesiączyć, przez probierz swoich biednych nerwów; czynić tę służbę z drżeniem odpowiedzialności ojcowskiej, a być samemu dzieckiem — naiwnem dzieckiem: oto los Prusa.

Miał poprednika 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, Kasprowicz tworzą całą egzystencję. 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, mądrkowała 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 amatorskiem sztuki.

O ile tąpił uczuciowość polityczną, wybuchającą nazewnątrz, o tyle wierzył w dobroczynną moc serca jako czynnika filantropijnego i solidaryzującego społeczeństwo w pracy. Przerobił 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 suggestją 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 ludzkiem uczuciem, ustalającem w narodzie dodatnie instynkty, tworzył rzeczy trwałe, samodzielne i swojskie. Mógł dokonać tych rzeczy, bo pisanie jego miało zawsze charakter czynu. Angażował w nie nietylko 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 mięsę kulturalną powieści, ale nietyle 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 rozdwajać: 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 czyni z umysłowości polskiej ciało pierwotne, dziecięce, płaczące się w swych władzach umysłowych. W powieściach Kraszewskiego widzimy jeszcze proces mieszańy, 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 swemi prawami i obowiązkami serca. Konstrukcje rozumowe, na których rozpinał 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, intui-
cyjnym wczuciem się w prawdę sporządzone,
zaprzeczają nieraz doktrynom Prusa. Życie sa-
mo narodu ma swoją logikę biologiczną, a tętno
jego było w Prusie — artyście.

Na jego dziełach uczyliśmy się życia we-
wnętrznego Polski, duszy polskiej, widoku czło-
wieka dobrego, uczyliśmy się całej skali uczuć
dodatnich od tkiwości dziecięcej — do naj-
szczytniejszego patriotyzmu. Pokażcie innego
na świecie powieściopisarza, któryby potrafił
tyle tonów wydobyć z popędów dodatnich du-
szy, zwykle przez pisarzy puszczańskich na kolo-
r papieru, jak się czyni w rysunku ołówko-
wym. U Prusa od Anielki do dorosłej Madzi, do
starego subiekta sklepowego mamy całą skalę
jasnych, aż oslepiających 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 przeziera zawsze
jego ojczowska 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 jakiejs chacie egipskiej zniewala-
ją dziecko do modlitwy. — Usiądź-że spoko-
nie — mówią do dziecka (na imię mu było Psu-
jak) — złoż 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 częstka tego, co dać mógł. Nie dorabiał
sosów literackich do dyktryrek, 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, ironii, jakby się
wstydząc lez. Niemniej 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 liza 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 wszerz i w głąb — była to męka fizyczna. Przenosiło się to na psychikę, w której każda czynność odbywała się całym 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. Niczemu się nie dziwił, niczem nie przerażał. Ale bał się rojeń. Z szeregu obserwacji w powieści ułożył rzeczo-

wo piękną ideę romantyczną, ale samby jej jako publicysta, nie wypowiedział. Bał się rzeczy nierealnych, ale chodził nad przepaściami rzeczy nieznanych, gdy miał koło siebie jakieś takie fakty (doświadczenia medjumiczne z Ochorowiczem). 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, utylitarnego 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). „Wogole 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: „codzienność”, „miejskość”, „teraźniejszość” i t. d.

Prof. Bystroń przyznaje w końcu, że Prus miał jednakże dar obserwacji. „Świetna plastyka socjologicznego i psychologicznego uwartwienia 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 zastreżć, 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 powielokroć, zawsze robią wrażenie i to silne. Jakże ten fakt pogodzić z uczyonym wnioskiem, że Prus traktował przedmiot „z codziennego, utylitarnego 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 zbytnio zajęty jest próbowa- niem swego skalpelu i zapomina o faktach. Gdy wnioski nie schodzą się z faktem, wtedy gotów powiedzieć: „tem gorzej dla faktów”. Albo: „ope- racja się udała, ale chory umarł”. Tym chorym jest Prus. Sposób psychograficzny opero- wania dzieł Prusa dla celów krytyki był zupeł- nie 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. Bystroń nikogo nie przekona, że Prus porywał w powieściach swoją publicystyką jedynie. Bywali pisarze wielkiej miary serca oraz idei, którzy pisywali nawet wierszem metrycz- nym, a jednak nie porywali jako artyści (dosyć wymienić St. Garczyńskiego za czasów Mickiewicza, lub Norwida). Odwrotnie Prus raził wie- lu ludzi swymi poglądami, zwłaszcza politycz- nimi, a ci nawet wielbili go. Właśnie za artyzm. Czas wypalił z dzieł Prusa wszystko niemal, co w nich było publicystycznie utylitarnego, lub fi- lozoficznie dziwacznego, a jednak dzieła trzy- maja się. I tylko swoją wartością artystyczną.

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

głębując studjum w dziedzinie psychologii pięk- na 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 magistra- cie estetyki), którym się mierzy malarzy. Prof. Bystroń 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 psy- chologicznej, że pisarz ma znacznie więcej środ- ków osiągania efektów artystycznych, niż ma- larz. Ma przecież mowę — środek malowania plastycznego obrazów intelektualnych, którego malarz nie ma.

Prof. Bystroń przytacza opis ogrodu dwor- skiego 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 dostańku, sędziwych lat doczekawszy kasztany, rodzące biały kwiat, ułożony w pira- midkę, a w jesieni kolczaste owoce, klony z liść- mi podobnemi do kaczej łapy, akacie z listkami ułożonemi jak zęby gęstego grzebienia i paszczę- kowatemi kwiatami, które wydają woń słod-

ką, przynęcającą puszczony. Bzy włoskie, zasypane siwemi kwiatami, bzy lekarskie, których mocno pachnący kwiat używa się na wzbudzanie potów, tarnina, rodząca czarne i cierpkie jagody w jesieni, dzikie róże, głóg drzewny, ulubiony przez kwiczoły jałowiec, rozsypane po całym ogrodzie zapełniały 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 winien być przedstawić ten ogród w oznaczonej porze roku i dnia, w tem, czy w innem 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 którym człowiek żyje, zasnute 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 psychologię 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 materiał przydatny do celów artystycznych. To już

nie proces estetyczny „bezinteresowny”, to uto-
litaryzm lub teoretyzm. A tymczasem są to
wszystko przesady wobec faktu, jakim jest art-
ystyzm. Cóż więc zrobić z faktem, który artysta
pisarz chwytą 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 środo-
wisko materjalne. Jeżeli za poziom, od którego
pocznąją się procesy psychiczne w ścisłem zna-
czeniu, jako procesy świadomości, uznamy ten
moment, gdzie uwaga poczyna czynić wybór z
doznawań zmysłowych i tworzy wyobrażenia, to
jednocześnie uznać musimy, że materiał surowy,
destarczany przez zmysły, a więc czysto malar-
ski, muzyczny i t. p., jest tak dobrze dla świado-
mości przedmiotem, jak zjawiska świata ze-
wnętrznego. Oczywiście przedział taki, ważny
ze względu na metodę, w rzeczywistości życia
wewnętrznego zaciera się, wszystkie bowiem
czynności psychiczne czerpią — rzec można — swe
soki z podstaw psycho-fizycznych. Niemniej we-
dług tego poziomu orientować się można w ty-
pach wyobraźni twórczej.

Zasadniczy podział typów artystycznych
jest: 1) objektowy (przedmiotowy) i 2) subiek-
tywny (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 nie-
zwykłych rezultatów artystycznych. Należą tutaj
wszystkie rodzaje realistyczne od surowego natu-
ralizmu do klasycyzmu formy. Do tej grupy na-
leży Sienkiewicz. Prus zaś należy do drugiej gru-
py podmiotowych twórców, do której wchodzą li-
zycy, romantycy, umysły refleksywne, dostępne
wzruszeniom uczuciowym i pięknu idei.

Nie należy łączyć tego zjawiska ze sprawą
treści, w myśl dzieła wkładanej. Typ subiektyw-
nej wyobraźni poetyckiej może filozoficznie
mieć poglądy materialistyczne, społeczne — uto-
litarystyczne, wyobraźnia jednak, dająca prze-
wagę ośrodkiem świadomości intelektualnej, lub
uczuciowej, traktować będzie materiał postrze-
żeniowy jako środek do zużycia przy malowaniu
obrazów subiektywnych ducha. I przy tem od-
wróceniu materiału malarstwa można, jak wie-
my z dziejów poezji, dojść do wspaniałych rezul-
tatów 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 malarstwa. Prof. By-
stroń w szeregu rozdziałów analizuje opisy Pru-
sa pod względem kolorystyki, światłocienia, ma-

łowniczości, poczucia przestrzeni i t. p., jakby artysta pisarz nie miał innych zmysłów prócz wzroku. Zapewne wzrok w hierarchji 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 palecie materiał wrażeniowy ze wszystkich swoich zmysłów w pewnej proporcji. Zola doskonale posługiwał się materiałem węchowym, inni widzą wszystko w ruchu, nie w statyce malarstkiej (zmysł mięśniowy, stawowy, dotyk), inni zauważają obrazy swojej wyobraźni słuchowej (Goszczyński). Wielkimi artystami są pisarze, którzy tworzą obrazy wszystkimi elementami estetycznymi przeżyć, wrażliwi na wszystkie zmysły (Mickiewicz, Słowacki, Kasprowicz). Prus, jak słusznie podkreślił to A. Siedlecki, w zasadzie należy do typu Mickiewiczowskiego, jako bogactwo palety i jako umysł artystyczny subiektywny, szukający walorów piękna nietylko 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 fakcie 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 przyzmatów, 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 rzeczą tak, jakby Prus nie mógł zdobyć się na opisy malarstkie. 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 uważa za najwyższą wartość. Poezja jego, dla której stał się artystą, polegała na tem, że widział świat prześwietlany sercem. To był jego punkt obserwacyjny, a to nie jest kąt widzenia malarstki.

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

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

Guvernantka 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 wybuchi rozpaczy. W tej chwili przyszło jej na myśl, że w kawie jest cukier. Czyżby i jej życie miało kiedyś być osłodzone? Czem? Chyba ja kiem cieplejszem uczuciem?”

Zapewne poetyczniejszy i po malarSKU barwniejszy może być obraz marzenia: „Gdyby rannem słonkiem 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 guvernantki, dla której ranna kawa jest zjawiskiem bardziej realnym, niż wschód słońca.

Niewątpliwie, marzenie o skowronkowym wzlotie nie mogło się narzucać wyobraźni Prusa, chorego na obawę przestrzeni (o czem 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 nauczyło go to dyskrecji. Nienawidził i wstydził się liryzmu, a zwłaszcza patosu, wielkości i blasku słów. Wysuwał rzeczy i ludzi, aby mówiły za niego, i te obrazy rozmyślnie tłumili, aby nie krzyczały i nie błyszczły. Był przytem melancholiem — i to jest jego rys naczelny. Tłumił w sobie uczucia tkliwe i pokrywał je humorem.

Był zbyt ludzki, aby mógł być przyrodniczo malarśkim, aby takim chciał być. Prof. Bystroń przypisuje „brakowi odczucia malarstwa” taki opis nieba: „Kolor nieba był chorobliwy, przypominający mieszankę żółtaczki z bladaczką: dni zimowe miewają niekiedy podobną cerę.” Sądzę, stać go było na opisanie barw po malarSKU, ale wyobraźnia jego wykwitała ze zgoła odmiennych, niż malarstw, dyspozycji psychicznych. Widzi rzeczy po „ludzku”, jak widzi człowiek w jego otoczeniu, żyjący na codzien prze-

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

Dogadzało to nietylko wyobraźni Prusa, ale on rozmyślnie starał się o to, aby nie przedeźniać artystów i — jak to mówią w teatrze — nie „zgrywać się”. Formy wypowiadania 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 romantyczna rozbrzmiewała gotowemi stereotypami, zlepkami słów konwencjonalnych. Prus z tem walczył. Miał, wbrew pozorom naiwności, doskonałą świadomość artystyczną. Dał jej dowód w znakomitym rozborze psychograficznym „Farysa”. Wiedział, że wyrazowi artystycznemu daje siłę mocna treść konkretów pojęciowych. Niekoniecznie mają to być walory malarstwkie, ale muszą być konkretы, grające na całej klawiaturze psychicznej odbiorcy.

Prus dźwignął polską sztukę pisarską, wyciągającą ją z topieli nastrojowej symboliki, beztreściowej, 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 takoś”, 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. Bystroní duży nacisk położył na patografię, 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. Bystroní chorobę bierze za przyczynę wielu zjawisk psychicznych w twórczości Prusa. Wiemy z biografii, że nie urodził się chory. Zniszczył nerwy sympatyczne, zbyt je zużywając wzruszeniami sympatycznemi. 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. Bystroní.

Bardziej może interesującym zagadnieniem psychologicznem 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 dla tego brał udział w doświadczeniach medjumicznych, aby rozproszyć obawy tajemnicy zagrobowej? Czy nie tym brakiem tłumaczyć należy obawę Prusa na myśl o możliwości przewrota politycznego, któryby otworzył przed nim jakąś przepaść ryzykownej przyszłości, przed którą cofała się jego chora już wyobraźnia? Czy nie dla tego skłonny był pod koniec życia do ugodowości z tem, co jest, aby tylko nie odsłaniać dróg niewiadomych? Czy nie dla tego wogóle poskramiał w wyrazie artystycznym głos serca, że ten głos ciągnął go ku przepastnym tego serca głębioriom?

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 jał się słowa zamiast farby.

1922.

HENRYK SIENKIEWICZ.

I.

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

Przyczynia się do jasnego widzenia jego postaci wielkie wzruszenie przy niezwykłem uwarzliwieniu nerwów na sprawy publiczne. Wyjątkowe czasy — wyjątkowe stany ducha. Czy był kiedy w życiu naszem czas takiego, jak teraz, ustawniczego myślenia o sprawach publicznych, o kwestjach bytu narodowego? Gdy w ciemnym lesie tych dum i trosk ujrzaliśmy Grottgerowskie widmo śmierci, wracające od węzgłowia 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. Zapomimamy 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 partiami czynnymi. 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. Wyobrażało to, co powinno leżeć w podsta-

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

Partyjność tyczy środków działania, ale nie decyduje o stosunku zasadniczym do narodu. Do jakiekolwiek partii 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. Partie 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 partie w interesie agitacyjnym robią z lekkiem 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 partii nikt prawie zagadnieniami naro-

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

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

Sienkiewicz — to owo minimum programu dla wszystkich partii 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 zadała się patrjotyzmem uczuciowym, zwłaszcza zdawkowym; wymaga wykazania się rozumowem pojmowaniem złożonego procesu życia, któremu na imię naród. Do wzięcia 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 niedokończonej w kulturze inteligencji, zbałamuconej teoryjkami. Naczelní ludzie narodowi mają zawsze w porządku instynkty i prócz tego wiedzę polityczną. Dotrzymują kroku politykom działającym, a nierzadko 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, popularyzował 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 wnioskowania w treść wewnętrzną procesu życia. Zagadnienie musi być bardzo trudne, jeżeli potrzeba do niego intuicji. Ale to nie znaczy, że 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 przeznaczającym.

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 wewnętrznie. Jednostki, zbałamucone 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 formalnym, który go 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 po-wszechnością zawsze patriotyczną, dzieląc z nią zainteresowania, musi się zmierzyć ze swoim narodem, pojąć go, wyrazić. Sienkiewicz mając w temperamencie 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, formującą nadbudowę nad życiem prywatnym 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 życie osobisty w ofierze na rzecz narodu, był militarnistą, propagował w wychowaniu cnoty rycerskie. Obcy mu był zgoła pogląd liberalny, jakoby jednostka mogła przeciwstać swoje dobro interesom całości. Wszystko, co pisał, tchnęło duchem państwości, 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 realnym podłożu historycznym. W jego wyobraźni była rzec 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.

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

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

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

Wielcy poeci narodowi zato właśnie są czczeni, że pozwalają orientować się ogółowi, gdzie jest naród w dziejach swoich. Są jak latarnicy na morzu, pełnym 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 poeta, on zniewolił naród dla siebie — jako artysta.

Genjalnie wywiódł Taine prawo pochodzenia poety ze swego czasu i swojej rasy. Rozierzchnięte 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 miljony. 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 artystą. Prawem zaś artyzmu jest rozlewność. Im więcej ogarnął wyciemiem poeta, tem większy zakres chce objąć swojemu wyjawieniem. Prawo świetlne.

Mickiewicz kochał za miljony, ale jako artysta marzył o tem, by jego dzieła zblądziły 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 nadzieję, 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 skupiło się cały świat cywilizowany, aby słuchać jego powieści. Sienkiewicz wprowadził Polskę do literatury powszechnej daleko realniej, niż to mógł zrobić Mickiewicz, pominie 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 artysty 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 przeszroczu. Pierwiatek subjektwny, czysto poetycki, wziął był góre 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 romantycznem przykazaniem natchnienia, jako początku i końca sztuki, — barbarzyństwo stawało się udziałem wszystkich jej dziedzin. Głęboka orka romantyzmu podniosła rodząłość ziemi, wszakże nie orka jest celem ostatecznym, jeno plon artysty, sama sztuka, dająca życiu objektywne 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 całe koalicje sztuk (dramat, malarstwo, muzyka), aby wprowadzić panowanie artysty. Przesilenie jednak romantyzmu następuje nie na polu poezji, która jest czynnikiem twórczym w każdej gałęzi sztuki, ale na terenie artysty w każdej sztuce zosobna. W sztuce polskiej nastąpił wielki postęp w ostatnim czasie w kie-

runku opanowania środków artystycznych, przedwczystkiem zaś w powieści.

Sienkiewicz był pierwszym „grekiem”, przewyciężył w Polsce romantyzm i dał poznać nam urok sztuki odrodzonej, działającej środkami właściwemi 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 materiałem 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 drżenie radosne go obiega. Co może artyzm, to w dziedzinie samego dźwięku muzycznego mowy doświadczliśmy, słuchając w teatrze Modrzejowską. Nie wierzyło się uszom, że to mowa, którą sami się posługujemy. Cóż mówić o podziwie dla twórcy tej mowy.

Na tę mowę złożyły się dzieje ducha polskiego od pierwotności. Sienkiewicz, zawładnął nąwszy 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 galerią obrazów, i przedziwną nrchitektoniką, i wielką sceną dramatyczną.

Darmobysmy szukali w tych dziełach jego osobistości, włókien, którymi u artystów bez kultury twór dzierży się autora i ciągnie go za sobą, zdradzając jego słabości. Dzieła Sienkiewicza są uprzedmiotowane całkowicie, sobie zostawione, aby same się tłumaczyły, aby żyły samodzielnie—bez komentarzy. Ogień artyzmu wytrawił z nich wszystko, co osobiste i co tchnie 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 Niemcewicza, ks. Wirtemberskiej, z czytaniami 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 czem czyn Sienkiewicza polega? Właściwie ściąga się do zasługi literackiej, że Sienkiewicz skupił koło swoich książek cały naród, wszystkie warstwy i powieściami swoimi 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 wysokiem artystycznem wykończeniem.

Dzieje powieści polskiej nie są zbyt długie. Początki jej sięgają czasów, kiedy sztuka wogóle nie miała wydzielonej dziedziny piękna i artyzmu, 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 dawnimi powieściami, bezimiennemi lub imiennemi kronikami. Są już stemplowane indywidualnością i sztukę mają na celu. Treść Twardowskiego — to „Ogniem i Mieczem” Sienkiewicza. Ten sam temat. Wróciły 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 osłuchał tych dziejów od żyjących. Pol-

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

Sienkiewicowska sztuka obrazowania znalazła język wspólny dla wszystkich warstw, dla wszystkich kultur w społeczeństwie. A pamiętajmy, że w społeczeństwie żyją współcześnie wszystkie fazy kultury, jakie przebyła warstwa oświecona od początków cywilizacji. Mamy przecież lud, żyjący literaturą niepisaną, 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 przetrawia jeszcze poezję romantyczną z początków 19-go wieku. Pamiętajmy, że w czasach Sienkiewicza upamiętniony w „Szkicach węglem” Zołzikiewicz, 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 ógół. 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 fizjognomię 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 rodzinność ziemiańską 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, Irydiona, 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 najcięzszej, 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 świata całemu, a wewnątrz wiążące rozluźnioną rozbiorami 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 jarmarcznym 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 kliki, ani plejady; trzeba go było pamiętać osobno.

Niktby od razu 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 bibliografjach 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 odsłaniał 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 pewnym roztargnieniem patrzał na wielkie miasto; nie porywał go prąd uciech salonowych, ani sławy ulicznej. W „aktualności” miejskiej nie rozróżniał zbytnio rysów, które trzeba chwytać 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 rwał go ku sobie szablonowa ulica.

Uderzały go jednostki, wnoszące z sobą do umysłów coś nowego, z piętnem indywidualności, pragnące przebojem wydobyć swoją jaźń na wolne powietrze. Nie znośił więzów obyczaju filisterskiego, wszelkiego rodzaju „pudłów” w lwej 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 sklepieku 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, niewyraziste, nieco zmięte przy cerze zdrowo zabarwionej; całość na pozór nienęiące. Ale przy bliższem wejrzeniu zaciekawał w niej wyraz oczu i ust. Oczy miał figlarnie i żywe, uprzedzające błyskami każde dosadniejsze słowo. I usta dostrajały się do wyrazu. Były to usta kpiarza, napół ironiczne, napół dobrodusznie 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 temperamentem i wrażliwości — młodzieniec, między młodszymi czuł się dobrze. Zbliżyli się do niego wówczas moderniści, od których go dzieliła przestrzeń 30 lat karcery literackiej i cała przepaść między dwiema epokami jego i tych najmłodszych. Moderniści z Chimery wpadli na ślad Dygasińskiego po drukowanym wówczas w Kurjerze Warszawskim „Mysikróliku”, który później wyszedł w osobnym 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 właściwie charakterystyczne, że człowiek ten, pomimo ustalonych i tak odrebnich ideałów filozoficzno-estetycznych, nie mających nic wspólnego z prądami najnowszemi nie był w takich zetknięciach doktrynerem.

Właściwie nie miał sposobności wieść sporów o rodzaje sztuki; kto się do niego zbliżył, przestawał 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 roztaczały 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 współczuwania jest wrodzona, ale w kulturze społecznej potęguje się. Serce poetyckie w stosunku do rzeczy martwych lub zwierząt tępni uczuciem sympatii, która widzi we wszystkiem odblask 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 miejscowemi, 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 analogią, w tym wypadku można nawet przypuszczać analogią osobistą.

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

się nocy. Bił pokłony słońcu jasnemu, śpiewał mu hymny uwielbienia szczerze, serdeczne. Słowik śpiewa dla popisu: głośno, czysto i przy nocnym oświetleniu 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 Krakowskiem 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*). Dociśnięty bie-

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

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

I tū niezbyt mu się powodziło, bo aczkolwiek cieszył się opinją 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 „Religie porównawcza” (to był początek karjery literackiej), Milla „Logikę”, „O języku” Müllera, „Życie i wzrost języka” Withneya, „Historię filozofii” Lewesa, „Historię 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 rozrzuścił 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

publicystycznemi. Od czasu powstania *Głosu*, zbliżył się do pokolenia nowego na wspólnym gruncie ukochania ludu. Dygasiński kochał lud jako szczery 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 lemisse, 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 ponieką nastąpiło, różni się ono czem innem 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 „organicznymi

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 malarską, 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 przeklinliwość 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 zbadkował 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 rozwajażają życie w dramacie społecznym, ten je obserwuje, jako dramat istnienia samego ze strony przyrodniczej. Jako poeta, wyczuwa w wszechistnieniu ządę 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 typy zwierząt, Dygasiński różniczkuje ich dusze, wprowadza do powieści osobniki, biorąc je nie z atlasów zoologicznych, lecz z życia, indywidualnie. Kipling nie ma według Sygietyńskiego szczerości uczuć, plastyki, polotu wyobraźni, liryzmu Dygasińskiego.

Cały przepływ oryginalnego talentu naszego pisarza wystąpił, mojemu zdaniem, najokazalej w „Godach życia”. Jest to syntezą 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 beletryistyki 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 nadewszystko praktycznym pozytycznym w dziele szerszenia 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 pofolował 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 pozostały wierni ówczesnej metodzie postępowania umysłowego i społecznego — z pewnymi oczywiście odmianami względnie do temperamentu. Dygasiński zdawał się mieć więcej sił żywotnych, niż Prus, bo ten wyszedł z tej epoki nadłamany wewnętrznie: za subtelna była organizacja na tak mocne próby.

Dygasiński był silniejszy. Nawalny prąd czasu zgiął go do ziemi i zamulił. Ten jednak z biegiem czasu odprostowywał się do własnego pionu i zakwitał na starość własnym kwieciem. Ale odprostowywał się powoli. Zrazu niewolny wobec siebie samego, jakby się sromał swojego artystmu i usprawiedliwiąć go chciał, składał danię dydaktyzmowi. Więc kunsztowne obrazy poetyckie przetykał geometrycznym rysunkiem po prawnej i pozytecznej myśli filozoficznej. Biały 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 obdzielićby niemi można niejedną drewnianą istność literacką, zamykającą sławy artystycznej jedynie dzięki swojemu sprytowi w sztucznem barwieniu się.

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

Wierny sobie i zawsze samodzielnny nie brał do serca tego zarzutu. Pyszny był swoją erudycją, swoim wmyśleniem się w życie przyrody, którą pokochał od czasu, gdy ją poznął, zrozumiał i rozgrzeszył. Takiem 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 tą nad nim 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 nieprzyjaznymi warunkami istnienia.

Pisywał częstokroć w pośpiechu, na obstalunek, za marne wynagrodzenie, niezaszkajające elementarnych potrzeb życia. Były więc rzeczy lepsze i gorsze, jak to w życiu cygańskiem, 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 przeszczuciu 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 rzeczą najmniej uchwytną a czarującą po wsze czasy poetów,—nieśmiertelny pęd twórczy we wszechświateniu, 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, naprzód niemodernistyczne, ale nieobce człowiekowi dzisiejszemu, rozkochanemu w badaniach duszy własnej i przez jej puszcze lub pustynie dążącego ze skalpelem analizy w ręku 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 chwytał tę duszę w jej instynktach wśród przeszczystych 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 Wirygiliusza w tej wędrówce po niebie i piekle puszczy.

Mysikrólik jest wzorem swojskości i żywotności. Oddawano mu cześć, jako ptakowi zagadkowemu. Był opatrznością mieszkańców leśnych, dobrym duchem domowym. Znał niebo i ziemię, w której się zapiszczał norami mysiemi, śpiewał jak nikt, bo latem i zimą, a nigdy dla popisu, jak słowik naprzekład. 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 pu-hacz, wysłannik ducha ciemności, wstrząsający grozą wszelkie ptactwo, niewidzące w nocy i zabolonnie w nocy trwożne.

Te dwa ptaki, przepysznie zaznaczone od początku na tle boru, dają nastrój utworowi. Autor wszakże nie zadawała się tutaj scenami realistycznemi 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 widać się zwykłem 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 czułego i myślącego człowieka, pogodzonego z prawdą, że, pomimo wszelkie wyiłki uciekania od natury i stwarzania nadświatów, jest się częstką jednej wielkiej całości, podległą wspólnym prawom życiodajnym i śmiertenośnym, tem żałośniejszą, im bardziej świadomoią, usiłującą się z pod tych praw wyłamać.

Dygasiński rozpostarł na tle Bohboru po-wszechne 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, ujednóstajnia psychologię boru, pokazując ją z ludzkiego punktu widzenia rzeczy, w czem nieraz pomaga sobie refleksyjnemi wstawkami. Ale inaczej postępować nie może.

Nie jest to egzotyk, wystawiający na popis swoją znajomość życia puszczy, jak Kipling, ani bajkopisarz, posługujący się zwierzętami dla zrobienia dowcipnej analogii światów zwierzęcego i ludzkiego; stoi na gruncie nie analogii 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 rozmaitość życia puszczy. Oprócz Strzyżyka i Sowy, przesuwającą się przed naszemi oczyma wróble, sroki, wrony, kruki, gile, dzięcioły, jastrzębie, jemiołuszki — wszystkie w swojej odrębnej psychologii i barwie. Zamiast intrygi powieści-

wej autor wprowadził do tego świata akcję słońca, uzależniając od tej tajemniczej siły twórczej zachowanie się i czyny leśnych istot. Więc na wyiskrzone gody dnia słonecznego zapuszcza zasłonę 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 iście homeroskimi opisami walk o życie. Arcydziełem jest opis walki wron z jastrzębiem o kalekę zająca, tużdzież 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 Mysikrólík 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 łość. 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, zawała 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 pospolitość Życia ziemskego pierwiastek boski. A jest cierplenie 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 wiedzioną, 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 swojem macierzyństwie Łady — matusi Ziemi, woła w uczuciu synowskiem: „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”, niański 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 filigranowem gnieździe między własnymi dziećmi wyległa się kukułka. Zginęła z tego powodu czuła kochanka, której cudze pisklę nie chciało pójść 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,—przeczuciem obumierania. „Słońce, bożycu przepiękny, od dzisia dnia pocznesz nam blednąć i uchodzić przed księżycem bladym a zimnym. Ziemia, nasza bogini prześliczna, i ty postarzejesz w żarach kochania!”

Opisy sobótki i pogoni za kwiatem paproci godne są poety poganina. Ale ideał poetycki 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 chciwie przykładali usta do czary szczęścia, gdybyśmy wiedzieli, że na jej dnie jest zdradna gorycz rozczarowania? My, nieświadomi przyszłości jutra i pojutrza, 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 poczyna 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 kolej 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 mążny nie ocalił boskiego jeńca. Wówczas to drzewa zbierały się w gromady i drżące ze zgrozy, przukute 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 rozpaczys — zupełnie postać świata, stworzę ciemności o wiele groźniejsze, niż brak promieni słonecznych. Rzućę mroki nieprzejrzane na duszę stworzenia żywego. Posiędę serce, owładnę duszą. Uczynię człowieka mądrym, oderwę go od związku z całym życiem stworzonem. Mignę mu widmem szczęścia niedoścignionego, kwiatem paproci, a poleci za nim w przepaść. Na czoło samolubne, chełpliwe, 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 duszach 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 niemalże wagii, jeśli chodzi o charakterystykę Dygasińskiego, niepozbawiona

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 podołku 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 materjalna 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 materjalnej 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 rozmyślaniom 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 natchnionych hymnów poetyckich na cześć przyrodenia?

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

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

instynktu zachowawczego, nakazującego sycenie życia czynem, aby się zostało w walce o byt. Jeżeli chodzi o władzę myślenia i akty twórcze myśli, to się znów powie, że człowiekowi właściwa jest ciekawość, żądawiedzy i t. p. właściwości, dające człowiekowi wielką przewagę nad wszelkiem innem stworzeniem. Ale gdy mowa o zdolnościach odtwórczych, o zdolnościach wzruszania się estetycznego, wtedy zastępujemy określenie, siegające 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 metafizycznem, bo nie sięga ono poza kolebkę istnienia świata materjalnego. Ta sympatja, łącząca ludzi ze światem otaczającym, jest jakoby niejasnym wspomnieniem wspólności rodowej wszechrzeczy.

Wszystko na świecie jest względem siebie w stosunku utajonej, potencjalnej sympatii.

Ona jest siłą kierowniczą życia, nie walka o byt, która jest tamtej stroną odwrotną i potwierdzeniem. Walka o byt dąży do przecinania mniejszych węzłów sympatii dla ocalenia donioslejszych 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 dowiaduje się o tem dopiero wtedy, gdy je utracił. Nostalgia człowieka prostego, odsuniętego od swej okolicy, doprowadzająca go nieraz do samobójstwa, jest najlepszym tego dowodem. Czemże innem jest nostalgia od smutku i rozpaczy 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 najaskrawszymi, najlepiej doświadczanymi postaciami miłości powszechniej.

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 psychologię 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 kruszcem.

Wraz z miłością wyspecjalizowaliśmy poezję, wygłaszaając nawet teorię, że źródłem wrażliwości na piękno, źródłem uniesień poetycznych 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 hierarchią stworzenia — poezja nie zwęzała, lecz rozszerzała swój zakres miłowania. Tak było pod koniec „wieku oświecenia”, który skończył się na tem, że wybuchnęła przez rozgrodzone 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 zagrzmiały hasła, nawołujące umysły do pracy 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 reprodукcyjnej. 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 umysłów mają moc zauważania 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 materjalnego.

Artysta w poznawaniu rzeczy może się posługiwać intuicją, albo metodą naukową — to istoty stosunku nie zmienia, ale poznawać rzeczą 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 rzeczą 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, zwię 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, wiekuistą, 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-

szu 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 pobicze, z całą zresztą słusznością — włada on podstawową władzą duszy ludzkiej, sympatią 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, czem jest miłość w sztuce. U niego, u tego pozytywisty, naturalisty, wiwisektora niemal, okrzyzanego pesymisty, który na świat patrzył przez pryzmat walki o byt, miłość wygórowała nad wszystkiem i od tąd 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 złem i dobrem, nad pięknem i brzydotą, nad walkę duchów światła i ciemności, nad słońcem samo wznosi się dusza poety ze swoją wrażliwą sympatią 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 samym 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. Sprawiła to panteistyczna sympatja do świata.

Dygasiński — to reakcja przeciwko romanizmowi, jego, jak się zdawało, całkowite zaprzeczenie. Byłby zaprzeczeniem, gdyby nie został poetą. Na gruncie prawdziwej walki umysły 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 przetrwać wszystko — to proporzec Mysikrólika. On jest synem Ziemi rzetelnym, jej ludem, a jego pieśń — podaniem, pieśnią ludową”...

1902.

JÓZEF WEYSENHOFF.

I.

Nie biorę do ręki w tej chwili dzieł Weyssenhoffa. Wywołuję go w swojej pamięci takim, jakim mi się ukazywał niegdyś przy dorywcem 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 wykwitu swoje właściwości; czyni jednostkę jakby pełną dosytu, wolną w temperamencie od pierwiastku zdobywczości. Mało miewa ona w oczach zdziwień, za mało ognia pragnień czynnych, owej ce-

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

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

Weyssenhoff wszedł w środek przemian, które się odbywały w ostatnich kilku dziesiątkach lat zeszłego stulecia, jak w środek dyskusji; z świeżą wrażliwością pochwycił motyw podfilipszczynny i wyostrzył na niej ironię, 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 zbytnio ukryty, aby w czytelniku nie pozostała wątpliwość, czy pisarz nie traktuje osoby Podfilipskiego na serio. Pisarz musi się liczyć i ze słuchaczami, czy przypadkiem oni nie wezmą na serio 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 szarzy, 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 zwałępi o jego kulturze literackiej, wtedyaczyna wycinać grubo i rzecz robi się mniej artystyczna; zapędza się w karykaturę, w złośliwą satyrę, lub wprost w osąd w sposobie *oratio recta*.

A jeśli znów za bardzo staje się subtelny i tylko liczy się ze swoją uciechą artystyczną, to czytelnik, jak powiedziałem, może być zbitý z tropu. Po Podfilipskim nastąpił podobny Budzisz (wydany teraz osobno, a pierwotnie w sejach „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 ironii 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 snać artysta wśród publiczności.

I wtedy — tak sobie wyobrażam ewolucję jego talentu — wyszedł na scenę bez maski, aby rzucić słuchaczom szereg powieści, w których się wykazał 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 przede wszystkim miłująca ową „wieczną jedność”, którą jest życie w swojej istocie. Do powieści społecznej Weyssenhoff wniosł pierwiastek konstrukcji narodowej, na którym zbywało starszej generacji pisarzy szkoły pozytywistycznej, trak-

tujączej 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 piślarzom 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 zbytnio 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-

cięko 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 ziemianańska 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 Humaniem, 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 rozczołranie literackie, obniża się zaś temperatura dobrego smaku i staranności wykończenia artystycznego na rzecz hasła żywiołówści w przejawach ducha, z ujmą dla artyzmu. W przeciwwadze tym czynnikom kultura daje nam twórców takich, jak Sienkiewicz i Weissenhoff, 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 najnowszemi 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 żywiołówkę Wyspiańskiego, na niejasność jego obrazów i bezceremonialne 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 pierwotnością 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 psychicznie 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 publicystycznem zacięciu, określające jego stosunek do zjawisk życia w nowej powojennej Polsce („Cudno”). Nareszcie 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 puszczańskich, w zakątku, który odpadł ostatecznie do Bolszewii. Widziałem tam jeszcze w czasie wojny w r. 1918 życie po dworach polskich. Potem gospodarowali tam Niemcy, trzebując puszczy, co było zaś dziełem rąk ludzkich, zniszczyli bolszewicy. Po cywilizacji polskiej pozostały tylko wspomnienia. Tem cenniejsza jest ta powieść, że utrwała pamięć rzeczy zburzonych. Czyta się ją teraz z westchnieniem. Pozwólcie, że opowiem „Puszcę”.

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 dziesięciu ziemii ornej, w połowie na świeżym karczunku, kilkanaście tysięcy dziesięciu 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, który 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 rządcę, 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 dłużu honorowego, przybył do Turowicz. Przyjechał na chwilę, ale uwiązł tutaj, bo okazało się, że na poczekaniu gotówki nie dostanie. Człowiek, popsuły już dobrze ciągłą zabawą, zniszczony nerwowo, wziął z sobą pieczeniarza, 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, niewczęłą 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 Werdę 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, tworzącym historię gniazda zasiedzianego. Ziemia rodzinna działała zapomocą ludzi prostych i spokojnych, jak ona. Moroż wciągnął Kotowicza w polowanie na głuszce, przez to w stosunek z sąsiedztwem najbliższym, 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. Córka Oleszy, Rencja zainteresowała go, jakby pierwszy raz ujrzał kwiat polny. Przeniknęło Kotowicza uczucie nieznane mu dotąd, a dziwnie krzepiące, dostrojone harmonijnie do tego zdrowia, jakie Kotowiczowi dały: przyroda, praca, tężyzna moralna ludzi i rodzące się poczucie obowiązku. Kotowicza opuszczała gorączka powrotu do Paryża.

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

o spręzystą administrację, o mocne i pracowite reformy.

Z zadowolonym uśmiechem odkrywał w sobie atawistyczną żądę posiadania i uprawiania znaczących 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 uzdrawionym. 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 ponęzę, zaprawną niepokojem. Jedyna Renia była ukojeniem, lubością samą, ponętną 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 podchodziły razem głuszce, wyznali sobie miłość dozgonną i Kotowicz odzyskany, odrodzony, był już jak dąb wrośniety w swoją ziemię, pojednany z nią jak dziecko i moralnie pasowany na jej opiekuna.

Taka jest osnowa bajki. Prosta, niewymyślana, 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 pomyśle samym, pokrótce opowiedzią, 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 widać to — opowiada człowiek, mający spojrzenie gospodarza kraju, wtajemniczony w jego dramaty, świadomy tradycji, wsłuchany w tesknoty 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 patrzenie może. Wiele wtedy widzi, czego dotąd nie spostrzeżał 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 Boh-boru w „Godach życia”, czem różni się cały nasz stosunek dzisiejszy do życia w porównaniu z pozytywistami. Duma 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, filozofia 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 historię 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 gniye 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 filozofią przyrody, pod koniec życia uderzył w pieśń idealizmu, z tejże przyrody dającego się zaczerpnąć, i w „Godach życia” wprowadził do symfonii przyrody refren górującej nad wszystkiem 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 rekwizytacyjny 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 zmęczały, nowożytny. Nie miał romantycznej bladości twarzy, owszem pomimo wszystko, co katorżne dzieje Polsce zrządzili, krasił go rumieniec. Widział, że życie sięga ziemi, ale ograniczając się sferą marnotrawstwa i chęci nieboszczyńczych i że to życie trzeba robić na prawach ścisłej celowości, hodując skrzętnie każdą wartość moralną, która syci życie żądzą ideału i nieustającą wolą: naprzód!

Pozytywizm zbogacił 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 powszechniej 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 dobrotzną 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 zadowanie estetyczne robi właśnie ta prostota pomyślu, ukazująca zblazowanemu chytremi powieścią czytelnikowi istotę rzeczy w całym jej nieskomplikowaniu. Niewątpliwie podobnego rodzaju przyjemność estetyczną światu, zmęczonemu sztucznością myślenia, 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”.

Puszczka turowiecka nad Ptyczą w znacznym stopniu zniewoliła Kotowicza urokami myśliwstwa. 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, którymi 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, popłyńać Ptyczą na tratwie, aby mieć miarę, jak soczysta jest paleta Weyssenhoffa. Wszystkie zaś obrazy, malowane przedziwnie subtelnym pendolem mowy, tu i owadzie w gwarze miejscowości, 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 domyślnej czytelniczki, ani nudy biograficznej. Autor nowożytny posługuje się lekką symboliką, bajkę zaś robi obrazami, ukazując drogi wypadków w silnym skróceniu.

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

brze z panią Teo, dopiero byśmy doszli z powrotem do Polesia.

Weyssenhoffa interesuje sam fakt odrodzenia się człowieka w życiu puszczy — to jest jego studjum, o wszystkiem 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 artystycznej talent wrodzony, ale że przerobił w sobie także tej. Widzi się na rzut oka, że rodzi go nietylko tradycje 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 parwenusz i nie traci głowy, gdy trzeba coś percypować, cóż 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 przeczytych przez sztukę rzeczy nie pamięta, jako cytat, 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 rozwiązywać zagadnienia pewną ręką i zawsze z smakiem.

Tę kulturę artystyczną poznać w Weyssenhoffie po lekkich reminiscencjach, które w jego dziele, całkiem nowem, tu i owidzie skrą 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 oddzielnym wyrazach, w układzie scen od czasu do czasu łycka coś dawnego, jak zopaliżowana szyba z jakiejś wieczystej budowli, coś, co przypomina doznane już niegdyś wzruszenia i wiąże wyobraźnię czytelnika z pamięcią dawnych dzieł sztuki.

Nie będę w побieżnym 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 żywego człowieka, przez którego, jak przez pryzmat, świat ów 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 takiem za-komodowaniu wzroku, że dzieło i artystę widzi się w jedności.

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 guberni 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 oświetlić jednostajnym humorem ironii artystycznej. Ironja jest nato, żeby nie było lez. To jedyny sposób, gdy się chce wyjść z opowiadania o rzeczach bliskich obronną ręką objektywnego artyzmu.

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 przypadkowem 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 Radomskiem, domyślamy 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, zniedaleka. Ten już z wychowania bliżej był prawdy swego późniejszego życia. Sposobił się na nauczyciela. Wszakże wiemy, że miał potem zasadnicze rozrachunki 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 klasyczni 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. Wywołani 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 najmilszych 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 nietylnie autorów, ale i współczesne pokolenie w poglądach na hierarchię talentów tworzących. Takim sądom doraźnym w świecie teatralnym zbywa na perspektywie, talenty zaś albo się rozzuchwałają, co się kończy katastrofą, bądź też doznają na wyżynie przerażenia i milnka.

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 malariskim, który go obo-

wiązywał, szukał dla siebie ujścia w epicznym patosie, aby zaznaczyć obecność poezji. Powieść dla Karczewskiego jest odmianą twórczości poetyckiej, pomimo wszystko pewną postacią artystmu 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 scisłość symboliki słownej, szuka wyrazu, który na każdą rzecz jest tylko jeden.

Karczewski mimowoli wpadł w pisanie rymowane. Jego „Mieczek Wieliski”, jak to świeżo pamiętamy, trzymany jest w dziesięciogłoskowem tempie, tak, że można by 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 od razu 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 subtelnego znawcy literatury Dionizego Henkla. Istnieje opinia literacka, niepozbawiona podstaw, że powieść ta miała wpływ na powstanie „Chłopów” Reymonta. To znaczyłyby, 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 pomimo 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 Polskim” wyczytałem, wpadłem w stan nerwowego niepokoju i lęku nie do opisania. Sen i apetyt odbiera mi myśl, zali zdąże na czas z zakończeniem, zali nie narażę Was na przerwę w dru-

ku, a siebie w najlepszym razie na dorywcze załatwianie się z robota, zbywanie jej sobotnim sztychem na niedzielny targ, na co — pauvre sire que je suis — n i e w o l n o m i s o b i e p o z w o l ić" ... „Bądźcie łaskawi — pisze dalej — podpisywać t y l k o pseudonimem Marjan Jasieńczyk (bez wzmianki o Karczewskim)" ...

Ta ambicja artystyczna przy zaparciu osobistem była cechą znamienią 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, spaczonej zapewne, organizacji pisarskiej, potrzebą, 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 wszystkiem rozkawałkowanie jej w odcinkach, zmuszając co numer pisma nakładać się do rytmu; a potem Korekty jej trzeba, jak dwie łzy — 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. Miałą tą rzeczą wydać Akademię Umiejętności w dziale pamiętników.

III.

Człowiek miły, wytwornie ułożony w gestie 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 rówieśnym dla ludzi wszelkiego wieku. W Rapperswilu robił wrażenie człowieka, który się odosobił 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 roziskrzonemi 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 dziesiętej (wzór brukselski), niestety, nagle przerwanemu wskutek nieporozumień z dyrekcją biblioteki. Znane ogółowi z głośnych rozpraw tegorocznych stosunki Rapperswilskie zatrąły Karczewskiemu ostatnie lata życia tak, jak w swoim czasie Bukowskemu. Żeromski w tych samych warunkach w najwyższym rozgorczeniu 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, oponal jeziora, za którym bieją 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 Radomskiem. 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. Gałuszowskiemu w Paryżu podanie, aby go zwolniono od pracy poobiedniej w bibliotece, a on zrzeka się połowy płacy, co wystarczy na opłacenie pomochnika. Dyrektor, mówiąc nawiasem, w przeciwnieństwie 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 skwaliwie 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 neurastenii, 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 przejście 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 „Chimere” i Tetmajera „Zatracenie”. I spędziłem czas pozytecznie; to przypadkowe zestawienie dwu autorów nasunęło mi parę uwag o powieści współczesnej, które tutaj chciałbym się podzielić.

Zestawienie było istotnie przypadkowe, ale bardzo charakterystyczne. Uderzyło mnie przede wszystkiem, 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 artystycznem swego Ordona, Rdzwicz 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 indywidualnością 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 — subjektwny. Tutaj określa się poeta, mający już wizję dzieła. A potem jest pierwiastek drugi. Twórca swoją wizję ucielesnia, wykonywa, — jest artystą; ze swojej wizji osobistej robi walor ludzki w interesie oczu i umysłów, które ten utwór odbiorą. Tu jest pierwiastek sztuki objektynego, 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, rozwiązywanie zagadnienia, dla samego zagadnienia artystycznego, czy też pochłania go więcej myśl o losie dzieła, robionego na czyjs użytek.

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

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

Można łatwo rozpoznać dwa typy twórcze. Na jednym się widzi wyraźnie, że tworząc dogadza przedewszystkiem swojej żądzy twórczej, pragnieniu rozwiązania w sztuce swojej poetyckiej koncepcji. Taki twórca tokuje, jak głuszec, ryzykuje, wszystko mu jedno, co powiedzą, aby tylko objawić, co ma do wypowiedzenia. Drugi typ — to taki, który, przy równym nawet talencie widzenia poetyckiego, prędko je sobie objektywizuje i miarkuje, dla kogo robi. Ręka mu nie drgnie; jakby robił pod okiem tłumu, wsłuchuje się w szepły i podszepty przyszłych odbiorców. To człowiek społeczny, który robi użyteczność.

I znowu potrzeba zastrzeżenia. W tem rozróżnianiu nie mam na myśli treści pojęciowej lub moralnej utworów, których była lub nie była użyteczną dla ludzi, ale o sposób podawania tej treści. W sztuce nie chodzi o inny pożytek, jak tylko o estetyczne ołsnienie prawdzią 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 kryterium 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 rozwiązymania zagadnień w objawieniu, nie krępując się niczym poza swem własnym poczuciem. Sienkiewicz zaś jest artystą objektywnym; on słucha, baczzy, wierzy w użyteczność takich rozwiązań, jakie są przez masy upragnione. Dlatego Prus jest mniej popularny.

Oczywiście zupełniej paraleli pod tym względem nie da się w powieści współczesnej przeprowadzić. Dosyć sobie uprzytomnić, że powieści pisane są do dzienników i że przez to powieściopisarz jest poniekąd także dziennikarzem. O zupełniem 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 wewnętrz.

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, zmieszczać 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. Właściwie 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 poezje. Ale powieść pisze, zdaje się — takie mam wrażenie — z przymusu nie wewnętrznego, ale raczej zewnętrznego. Jest w powieści przedewszystkiem literatem i to nie byle jakim, uposażonym we wszystkie dary formalne artysty. Jaroszyński pisze historię rzeźbiarza Ordona, bo czuje potrzebę rozwiązania w formie artystycznego objawienia zagadki, co to jest dusza polskiego artysty, co to za tragedja, jaki los. A Tetmajer pisze historię rzeźbiarza Rdzawicza, bo wie, że będzie czytana.

II

Zapewne, wszędzie ludzie miewają ciężkisny, ale nie wszyscy tłumaczą je sobie po ludowemu nawiedzeniem Zmory. Wszędzie osiąganie 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 poganską tragicznością tylko tam,

gdzie ludzie nie mają kultury. Tak się dzieje, przynajmniej działa, w polskim świecie artystycznym, najczęściej w kolonjach zagranicznych, i to częstokroć w sposób wielce podejrzany. Chimera zabija naszego artystę przedzej, zanim przekonał się, że ona nie da się dosięgnąć. Artysti giną, nie doszedłszy do niczego, pomimo wielkich rokowań giną bez bohaterskiego wawrzynu walki, poprostu marnują się po drodze do czegoś, giną tak jakoś, niewiadomo 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 swojej 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 po prostu 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 zrobi, 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 zbytnio, 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 utrwałać w marmurze. I tu

jest ich dramat, bo moc uzewnętrzania konsepcji niedana jest od sennego marzenia, ani jednorazowego wysiłku bohaterkiego, lecz od kultury ducha i kultury technicznej.

Tę moc mają około Ordona 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, kiedy jej szukać. Tak się nam dzieje we śnie, że piękny cień myśli, który nas czarował w nocy, w świetle dniennem staje się nie do ujęcia, a nawet mierzy swą banalnością.

Na czem polega ten dramat duszy Ordona? 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 niespotykana jego niedomagania. Mógł np. doskonale

rozumieć, że taki Rodin, który (zdawałoby się napozór) tworzy jakimś kataklizmowem zrządzeniem, doszędł 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, któryaby 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 przejawić 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 gołemi 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 Ordonia, koronując je obrazem końcowym. Ordon ożenił się z artystką, Francuzką. Żona patrzy z ubóstwieniem na jego geniusz, zawsze potencjalny tylko, zdradzający się w szkicach. Teraz ma on możliwość 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 artystmu, podczas gdy mąż posiada dar poetycki; w hierarchii artystycznej ona stoi niżej od męża. Ta mała jednak indywidualność twórcza jest bądź co bądź indywidualnością twórczą i przygniąta męża. Ordon czuje w żonie swojej

rywala; ścisła go za gardło myśl, że ona zbiera już trofea pracy artystycznej, ma rozgłos, powodzenie, a on jeszcze nieznany, wciąż się czai, czekając sposobności schwytania 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 furią, bez udziału świadomości. W tem zapamiętaniu, w ekstazie swojej i wysiłku nerwowym jest wspaniały. 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.

Otoż, 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 żywego, brany od

wewnętrz (pod tym względem warto ją porównać z powieścią na podobnym tle „Zaszumillas” 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 dobroszczęścią człowieka, życzliwego ludziom a kulturalnego, to jest mającego na ironię życia swoją własną ironię filozoficzną.

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

III.

Tetmajer dzieło swoje („Zatracenie”) nazywał „romensem”, tak, jak nazywano dawniej powieść wogół, a jak do dzisiaj nazywają w towarzystwie pewną odmianę akcji miłosnej potajemnej. Istotnie jest to jeden z romansów Rdzawicza, znanego nam już wcześniej z „Anioła śmierci”, jednej z tych natur, które, wskutek pewnego zbroczenia 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 trudzi 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 wyniknąć — to rzecz względna, zależna od tego... kto jest czytelnikiem.

Ba, gdyby to autor mógł się zdecydować zgórą 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 swojemi ruchami, i przez to rzuci właściwe światło na niego, ale zrobi to tylko na użytek tych, przed któ-

rymi 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 ironickim. 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 waż łaknący ofiar, wabi do siebie dziewczę, hipnotyzuje, opasuje splotami i z serca krew wypija.

Niepodobna przecież 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 zasadą” jest człowiekiem nienormalnym. Autor w ten sposób nietylko 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, bohaterkiego, tonęło w płótnie i marmurze. Energia wyładowywała się w trudzie i męstwie twórczem — i nie starczyło jej na życie... I zapłatały węzeł; bo oto z cierpienia wstawała i rosła jego twórczość i sama znów stawała 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 podwójnym 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 „pragnie”, aby mózg tworzył. Ale ostatecznie poprzestać trzeba na zapewnieniach autora.

Rdzawicza przy robocie się nie widzi, widzi się natomiast zmysłówca, który „pragnie” i zasyca się aż do przesytu 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 obałamucić mogą tylko czytelników nieetycznych.

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 roznaglizowanymi artystami w roli bohaterów wyznawcą bardzo pierwotnej doktryny o miłości zmysłowej, stanowiącej jakoby zasadnicze podłożę 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; psychologiczne kwestje te, moim 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 miłością. 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 sympatycznem 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 negliżu artystycznego Rdzawicza przenosi nas w sferę obyczajowości piśmiennictwa współczesnego. I należy ją wyświetlić zarówno w interesie umysłowości, nadużywanej przez takie utwory, jak „Zatracenie”, 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 mieszkańców — inżynierowie lub fabrykanci. Mieszczanie 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. Niedosyc 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 materiału.

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, subjektywizm, który kładzie na całym utworze pełno indywidualne autora. Powieściopisarz współczesny jest realistą przedewszystkiem w badaniu duszy własnej, przez którą przełamuje się cały świat obserwowany, stający się w ten sposób przedmiotem obserwacji p o s r e d n i e j. Powieść dzisiejsza prowadzona jest nie

wprost przed oczyma czytelnika, ale pod pryzmatem psychologicznym jakiegoś subjektu o bardzo kapryśnej, niezwykłej indywidualności. Dzisiejszy autor wstydziłby się już bezpośredniości 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 teorja nadczłowieczeństwa artystów była niezbędną...

W zasadzie tedy pryzmatem psychologicznym utworu staje się sam autor. Rzec 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 subjektivizmu 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 nietylko prawda, ale wyszukana subtelność odkrywca 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 z bliska i to po długiem wpatrywaniu się w nią, a często przy pomocy sztucznych sposobów, doprowadzających do rozdrożenia duszy na stany nieświadome obserwowane i stany świadomości obserwującej.

Dla przykładu przypatrzymy się jednej sytuacji psychologicznej Rdzawicza i Tetmajera,

Rdzawicz dobija 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 przeglądana 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 — myślał bardzo wyraźnie: jego rozum jest wyższy nad to, czego doświadcza, ale nerwy jego podległy wewnętrzneemu 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 rozpaczce, ale widzi swoją śmieszność w wodzie i z tym widokiem w oczach rzuca się w głąbię.

Wszystko jest możliwe — powtarza obecnie każdy psychatralista — więc kto wie, czy i Rdzawicz nie mógł mieć podobnych stanów. Jak wiadomo, geniussz graniczny o ruchomą międze 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 histerii 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 insygnuowanie psychopatii 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 dążień 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 pudla, 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 zbytni negliz?

1905.

TEATR.

STANISŁAW WYSPIAŃSKI.

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

Inwokacja ta obowiązuje nietylko artystów, którzy „Bolesława Śmiałego”*) grają. Do nas, do publiczności także zwraca się poeta, uderzając w scenę temi słowy niby kamertonem, aby nastroić 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 kostiumach, dekoracji i wywoła się z nazwiska aktorów ku poklaskowi lub przyganie, odnajdziemy 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 poruszą 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 przeszłość nie jest zdolna wyobraźni aryjskiej ożywić. Nie mieliśmy nigdy poetów-proroków: przeszłość zaś ciągnie nas w siebie najtkliwszym 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 dojrzałszy 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 narodowego.

Człowiek oświecony nieraz tak się wynaturzy, że uczy się z nakazu szkolnego tradycji narodowych i te go się nie mają; 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 Wyśpiański 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 współdziału w swoich wzruszeniach artystycz-

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

I na czemże polega ta nasza z nim współprzedzielcość? 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 poniejszą nie dla większej ładności form, ale dla tego, że więcej nas angażuje, więcej władz naszych w ruchu wprowadza, 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 jakieś 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 Petrarkach, Byronach, Goethe'ych, Szylle-rach. Myśmym po pewnych wahaniach, nieraz przymusach, przyjmowali to za piękne. Wmawialiśmy sobie często piękno. Dzisiejszy Wy-spiański 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 wyczujemy pracę własnego ducha. Wy-spiański jakowemis nićmi 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 naszej w la snej duszy.

Jak on tego dokonywa?

Zrobić można sztukę historyczną archiwalię, aby pouczyć widzów, jak było według historycznych danych w rzeczywistości — fantazja dorobi resztę dla piękności obrazu. Pisali tak sztuki historyczne Szuski, Bełcikowski, Gliński i inni, zimne i dla tegoczesnych niepojęte. Ilekróć to wystawiono — scena i widownia patrzały 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 latały kostiumy i frazes, jakby z bata strzelał. I tak się jakoś zażegnywało biedę artystyczną.

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

Artysta, jak i pedagog nie mogą iść z historią do ognisk zgaszonych. Ich zadaniem w połóżach dnia odgrzebać iskrę tlejącą wspomnień narodowych i tę rozgarzyć. Zwłaszcza w sztuce nie daje się wiedzy, lecz uderza się w instynkt. W kim nie odezwię 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 praktyczna, 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 Szylłera: „co ma ożyć w pieśni, zginąć 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 Skałka, ślady zamczyska, Wisła, jest na Wawelu trumna biskupa Stanisława; koło tych pomników przeszłości, jak bluszcz, wieje się pamięć ludzka — legenda. Cokolwiek wiedza historyczna mówi o tamtej epoce, lud ma o niej swoją poezję i tę wplotł, jak swój kwiat polny, w wierzenia i kulty 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 beznamietny: obaj zostali w pamięci, jeden w aureoli świętego, drugi cały jak płomień boży niszczący, ale i stwarzający.

W tradycjach o Bolesławie Śmiałym Wyspiański znalazł skłócione i klarowane przez szereg 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 przeklają się ku stronie króla tragicznego; łączą się one we wspomnieniach ludowych z podziwem dla mocy i sławy królewskiej. Co mu odjęła 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 was 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, drogimi 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 nietylk o koncepcja dramatycznego wątku, forma nawet artystyczna sztuki Wyspiańskiego wydarta nam jest z duszy. Lud, przechowujący tradycje, jest usposobiony poetycznie, bo rad pamięta dzieje, ale jest też i artystą, gdy te wspomnienia w pewnej formie podaje. Stąd dumki, przez lud z ust do ust podawane, późne opisowosci, zawsze w sposobie dramatycznym rzecz przedstawiające, wpadające co chwila w dialog. Wyspiański tą formę żywcem przenosi na scenę, choćby przytoczyć wspaniałą rozmowę przez wrota króla z bratem: całe lata historii zebrańe w jedną symboliczną rozmowę. Dosyć wziąć w ręce zbiór pieśni Kolberga i porównać nie treść ich samą, ale charakter formy artystycznej. Tak to brzmi na scenie, jak gdzieś

w kunsztownym utworze Moniuszki melodja 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 popularnemi Mickiewicza. Przez całe dzieło przewija się rytmiczna melodja „Czatów” i „Trzech budrysów”, jak w „Weselu” melodja 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
bazarzy, dziadów lirnych z obmową...
A tu jak kwiaty coraz nowe kwitną
ścieśniające mą góre 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 n a w e t w t e d y a n a l i t y k i e m duszy własnej. W tym wypadku analitykiem włókien, jakie w duszy wytworzyła tradycja historyczna. Poeta sięga po wszystko, co tworzy, do skarbcia w e w n ę t r z n y c h doświadczeń, sięga po to tylko, co p r z e ż y ł, nietylko 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 cząstka doświadczeń narodu, to przecież rzecz r e a l n a, dla artysty realniejsza, niż dokument pisany, bo żywą, przeżywaną.

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 filologicznemi w dziedzinie poznania historycznego, nie wywodzi w utworach programów postępowania etycznego, czy politycznego, ale wydobyć chce z duszy prawdę p s y c h o l o g i c z n ą. Wielki to postęp w sztuce.

Bo w sztuce postęp oblicza się na kroki, ja-
kiemi artysta od zaświatów swoich zbliża się ku
sobie samemu. Wyobraźnia pierwotna zaczyna
zdaleka, cudownością łata szczupłą wiedzę o
świecie; od rzeczy najdalszych, naïwnie odga-
dywanych, 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
o p i s y w ać. Odtąd go nie opisuje topograficz-
nie lub anegdotycznie, lecz dobywa z siebie
symbolami własnych i narodu swego przeżyć
duchowych — i to jest dopiero dla niego p r a
w d a p o e t y c k a.

U Wyspiańskiego widzimy Bolesława Śmia-
łego nie w ekshumacji historycznej, lecz prze-
transponowanego na motywy duszy współczes-
nej, wyjętego z dusz dzisiejszych, obudzonego
z tradycji. Jest przeto żywy — nie życiem aneg-
dotycznem, z pyłu odwianem, ale naszem re-
alnym życiem własnym.

Odnajdując s i e b i e w sztuce historycz-
nej, mamy do stwierdzenia oprócz zjawisk na-
tury estetycznej jeszcze jedną okoliczność, bar-
dzo 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 uwa-
ża za najśotniejszą treść ducha.

Więc błogo pomyśleć, że taką narzucającą
się poecie prawdą jest w tych czasach drgająca
swoistem życiem tradycja narodowa, że wcho-
dzi ona w ręce artyście, nie z nakazów pobocz-
nych, ale prawem czystego interesu poetyckie-
go. Świadczy to dobrze o bujności samowiedzy
narodowej, jeśli do takich jej czynników, jak ży-
wa tradycja lub plany na przyszłość, ciągną poe-
ci. Świadczy to, że duch narodowy przedstawia
istność realną i silę, 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 p r z e d n a m i”.

1906.

LUCJAN RYDEL.

Publiczność zebrała się licznie na przedstawieniu „Zaczarowanego koła”*), zwabiona rozgłosem konkursu, z którego Lucjan Rydel wyszedł uwieńczony pierwszą nagrodą. Odznaczenie to nastąpiło z woli — rzec 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 cyfra określony, do lat zdaje się 35.

Pan Rydel odpowiedział temu warunkowi w zupełności — jest bardzo młody. Dowód tego ubocznie podczas trwania konkursu, ujawniając przedwcześnie swoje nazwisko.

Szczególna jest niedojrzałość jego utworu. Wabi on barwą i formą zewnętrzną, wewnętrz-

zaś niema w nim nic do spożycia. Owoc przedwcześnie dojrzały. P. Rydel zawiadniał 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 poci czuli konieczność wcielania w utwór ducha ludu wiejskiego, którego społeczeństwo 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 sympatiów 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.

*) Baśń dramatyczna w 5 aktach, wystawiona na scenie teatru Rozmaitości w Warszawie, we wrześniu 1899 r.

P. Rydel należy do pisarzy, którymi historja zasypuje szczeliny między epokami literatury, szczeliny, zwane okresami przejściowymi, a które jabym nazwał okresami „literatów”, nienmających 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 kunsztowej wiersza i do takiej łatwości władania nim, że niczem jest dla nich napisać dramat bodaj samemi 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 kolorowemi kamikami folkloru. Jest to materiał doskonały, ale trzeba go przetopić w ogniu własnego natchnienia; a Rydel klei z tego poemat, istny kałamarz damskiej roboty, lepony 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 barwнем widowiskiem czarodziejskim, iskrzącym się szkiełkami i kamikami, ponętnemi dla szerokich mas publiczności.

Że sztuka ta będzie miała powodzenie w Warszawie, to pewna. Jako widowisko teatralne jest to sztuka efektowna, chwilami nawet interesująca przy dobrej maszynerji, ładnych kostiumach i dobrych aktorach, powiedziałbym pozyteczna 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 tyranii, pomyka w świat. Młynarka chwyta 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 obłędu.

Takie jest jądro akcji, właściwie nie jądro, lecz główny wypadek w sztuce, bo sprężyna wszystkich powikłań tkwi w innem 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 żywiąc 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 posadzonego o zabójstwo drwala i tego tak dociśnięto zebranemi 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 obłakanej 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 dotknawszy 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 najwyższej 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 domiczka 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 mły- na 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 śmie- szny — *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 figłów wyobraźni własnej i dla rozigrania wyobraźni widzów, ale nie powinien dawać im roli luzowania ludzi, bohaterów utworu. Gdyby jakiś djabeł miał być niezbędny w sztuce, to tylko tego djabła 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 kondygna- cjach, musiał i swoje siły nadziemskie rozloko- wać 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 po- działki.

Maciuś dostał Dziadka leśnego, do młyna- rzów autor delegował Kusego, do wojewody Bo- rutę; 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 Ma- ciusia, młynarka wojewodę, Kusy młynarkę itd. Tak dalece współmieszkańcy oswojeni są z sobą, że wizyta djabla nie robi na nikim wrażenia. Kiedy wojewoda pierwszy raz ujrzał u siebie Borutę, pyta: — Kto jesteś? — Djabeł — odrzecze. Wojewoda na chwilę się stropił, lecz wnet pokrył niepokój: — Ergo, witam pana brata!

Dwaj djabli, Kusy i Boruta, kierują wypad- kami, przyczem Kusy hierarchicznie wysługuje się Borucie. Boruta wyrobił hetmaństwo woje- wodzie, zabiwszy brata, a zato zdobył warunkowe prawo do duszy wojewody. Porwie go do piekła, jeśli niewinnego zabije lub na śmierć ska- że. Wszystko co z tego wynikło, polega już tyl- ko na figu djabelskim. Kusy popchnął swoich chłopów do zbrodni i tę tak zapłatał, że woje- woda pomylił się w wyroku.

Wynika więc to, czego obawialiśmy się: dja- beł jest w sztuce p. Rydla niezbędny. Przyczepił

się do litery prawa w cyrografie. Po ludzku biorąc, wojewoda nie powinien iść do piekła i w ogóle niema sensu cała awantura z djabłem z powodu *verbum nobile*; nie widać tu zgoła nawet ironii, 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 poetyczną całość lub śmiesznie odskakiwały od całości. Nie może być też mowy o oświetleniu ironicznem, czy dramatycznem 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 „Zaczarowanem kole” pochodzi z „Balladyny”, utworu godnego podziwu dla samej perspektywy poetyckiej. Ten folklor, który p. Rydel referuje wierszem, parafując go na sceny, u Słowackiego układa się w nieskończoną głębię 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 poetyckiem, 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 wykwintna, język wypracowany i czysty robią z tej sztuki miły „wirydarz” dla publiczności, zmęczonej dziennikarską gwarą nowoczesnych.

Doskonałe pole popisu znajdują w niej aktorzy, o ile są dość sprytni, i nie ceremonując się z szukaniem myśli przewodniej w sztuce, ciągną role każdy w swoją stronę, jak im grać lepiej. Jedni deklamują na koturnach po aktorsku (Lesny dziadek); drudzy robią „czarny charakter” z melodramatu (Boruta); inni grają charakterystycznie, jak w „Czartowskiej Ławie” (Mlynarka, 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 afiszach: dramat lub komedia, niedawno zaczęto nazywać wszelki utwór dramatyczny sztuką, obecnie mamy w afiszach oznaczoną tylko miarę utworu na ilość aktów. Można przypuszczać, że z czasem i ta informacja zniknie z afiszów ku temu większemu zaintrygowaniu publiczności.

W danym wypadku brak takiej informacji miałby pod tym względem niemałe znaczenie. Ekspozycja bowiem sztuki, niezmiernie treściwa i oryginalna, zapowiedziała rzeczą całą od razu, 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 zapowiadany temat może nam dać autor w czterech aktach i pokazało się, że dla p. Żuławskiego nema 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 pudełka ze sklepu. Stół zastawiony do śniadania. Wbiega panienka i czemprędzej zagląda do sprawunków. Są to stroje damskie, widocznie weselne, bo jest między niemi welon z wiankiem mirtowym. Panienka, za pierwszym popędem idąc, chce przymerzyć welon, ale nagle posepnieje i opuszcza ręce bezwładnie. Z tej sceny mimicznej widzimy już, że coś złego się świeci; 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 wolałaby 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, wspólnika. Ten Edward, uważany w domu za dobrodzieja rodziny, jest narzecznym 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 zbytniej wiary.

Drużbą ma być Władek, docent chemii w uniwersytecie, wychowanek rodziców Janki, towarzysz jej lat dziecięcych, 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 nieszczegórego w stosunku. Dla tego samego powodu Władkowi nie napisała o swojem 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 Władkowi 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 prawnego mężczyznę, Władek robi Jance takie propozycje: 1) Wyznać rzeczą 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 dumna, abym miała zdradzać męża.

— Więc cóż będzie?

— Do męża należę o d ś l u b u, ale 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 dziewczyczki moich ramion i t. d.

Tu leży punkt kulminacyjny dramatu. Władek walczy między szalem miłości a obowiązkiem prawego przyjaciela. Niebardzo przytem rozumie psychologię Janki. Przynajmniej my widziowie, sądząc po sobie, mogliśmy to przypuszczać.

Władek nie widzi wyjścia, rozpacz odbiera mu przytomność. Jakby za hipnotyzowany obietnicą czy pogrózką Janki rzuca się po swojem 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 dziewczęcego wstydu.

Tak się przedstawia główny wątek tego iście nowożytnego (w pomyśle) 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 mozołu literackiego w wynajdywaniu oryginalnych sytuacji. W życiu wszystko jest możliwe, więc i taki stosunek Janki do Władka, stosunek dowcipnie dramatyczny. Ale sztuka nie jest od

fenomenów, lecz od widzenia poetyckiego cech najstalszych 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. Mądu mężów do wyboru i żadnego się nie zrzekając potrafi w jednym dniu zaspokoić potrzeby serca względem obu: przed ślubem pierwszą 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, rozplatywane między trojgiem ludzi przez cztery akty w atmosferze hipochondrii, właściwej wszystkim pracom Żuławskiego, nie może nie trącić 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 miłtowy” to owoc już wytrawnego pisarza scenicznego. Mówimy o technice.

Jeszcze jedno. Owi „panowie”(?) jako wyobraźnicy sumienia czy myśli skrytych, wprowadzani o zmroku na scenę w roli detektywów moralnych, stali się w krótkim czasie (od Przybyszewskiego i „Wyzwolenia”) postaciami śmieśniami konwencjonalnimi. Tutaj były potrzebne chyba dla zapełnienia zbyt krótkiego aktu czwartego.

II.

Sala teatru szczerle zapełniona¹⁾; sprzedano nawet lożę dyrektora. W lożach 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. Premjera we Lwowie 1904.

Żuławski umie się podobać publiczności; próbował już sceny w paru kierunkach i zawsze z powodzeniem. Sztuki jego były zawsze prawne, a każda nowa lepsza od poprzednich. Były to rzeczy bardzo sceniczne, efektowne, pięknym, niecodziennym językiem napisane, a przytem, jeśli tak rzec można, postępowe.

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-mysliwiec na stanowisku w masach niepopularnem, jak to było w „Dyktatorze” i tem różni się od L. Kydla, który w ostatnich utworach scenicznych („Na zawsze”) oddaje się szerokiej publiczności bez zastrzeżeń. Ale Zuławski musi się podobać 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 rozróżnić 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 uzevnętrznia, zniewala tak dalece, że darowią 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 myślą podążyć i z ich formą 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 nastręcza 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 wyczuwają 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 puściźnie myśli ludzkiej, jest w tych granicach samodzielny i oryginalny, podczas gdy inni wpadają w niewolę tej puściyny.

Między nim a życiem zagadnieniem współczesnym 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 szeregował w wyobraźni literackiej koncepcje Psychy 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 kolibki 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. Pomyśl 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 Arkadji 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 dziewczyna legendowa: królewna Psyche ze służebnimi. Śliczny obraz niewinności i pustoty, a na tem tle budząca się tęsknota Psyche do rozkoszy życia twórczego, do wiekuistych tajemnic miłości. W mroku nocy posyssał wołania duszy Eros skrzydlaty i zaszedł Psyche, gdy stała z rozwartymi ramionami. Spadły zasłony na scenę niby mgła, a potem, wraz z brzaskiem dnia królewnę, ocknioną z rozkoszy, zaskoczyła brutalna prawda dnia białego. Parobek królewny, głupkowaty Blaks, obudziwszy się z drzemki, przyłapał Erosa na schadzce i zajrzał mu w lice, przysłonięte złotemi kędziorami.

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 przeklęci: Psyche pojedzie w świat na tułaczkę, a wierny parobek Blaks, upostacowanie siły brutalnej i trzeźwości tego świata, pojedzie 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 przytommność, ale na chwilę tylko. Wstydzi się swej sła-

bości i zapewnia, że już się nigdy jej nie podda. Niewolnik pewien powiadomił Psychę o Chrysustusie. 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 książe Opat, którym właśnie był... Blaks.

4. A potem Psyche jest księżną udzielną, z czasów renesansu włoskiego, panią miłością 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 uczty z artykułami i w chwili stosownej w oczach zdobywcy wypiła truciznę, przenosząc śmierć nad poniżenie.

5. A znowu, kiedy wybuchła w Paryżu rewolucja, Psyche była posługaczką w kawiarni, alegorią duszy ludu żądniego wolności, równości, braterstwa. Tęsknota społeczna jest tutaj udziałem

łem Psychy. Czysty jej ideał obryzało krewią zbudzone rewolucję zwierzę w postaci rzeźnika Blaksa, który powiodł 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 złota. 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 nieokreślonym. Świat składa się z mądrków, a włada nim król świata, jakiś Mamon, wyobraziciel niewoli powszechnej, figura hieratyczna (z obrazu Saszy Schneidera), a nazywa się Blaks. Psyche uwłęziona; 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, wyciągnęła nóż bezwładnemu od nadmiaru władzy królowi i zakląła go. Wtedy odsłoniły się niebiosa i przyjęły Psychę, ukazując jej świat w oddali taki, jakim go ujrzała po raz pierwszy, jako wygnanka z wyżyn Arkadji. 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 nieukojonej tęsknoty ku absolutowi. Na nić tej tęsknoty autor nanizał swoją kolekcję misternie ciętych kamei. Ale nawet dwa krańcowe akty — pierwszy i ostatni — spinające niby klamra 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 ręka Żuławskiego tem śmieley ryclem władza, 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 moim — 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. Pomyśl wróżenia obrazów nie wydaje mi się zbyt szczęśliwym. Co innego wspominać rzeczy z przedzie-

jowej Arkadji, co innego odgadywać przyszłą Arkadję. Tam było coś realnego ze wspomnień, co wystarcza do wywołania złudy; co się zaś tyczy obrazów wróżonych, 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 naprzór 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. Widownisko tego rodzaju inaczej oddziaływa na widza, niż dramat, stanowiący jednolitą, organiczną całość. Na dramacie współczucie 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 siedem razy przechodzi proces wzruszeń dramatycznych, co najmniej 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 zwykaj 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 pochodnymi zboczeniami psychicznymi, nie wystarcza umysłom współczesnym, może zabrakło mu atmosfery kabaretowej w społeczeństwie i zawsydzili się swej dawnej specjalności, dość, że przyszła na niego chwila zastanowienia się na

¹⁾ „Śnieg”. Dramat w 4 aktach, premiера we Lwowie 1903.

nowo nad istotą wiekuistych zagadnień serca ludzkiego.

Niezaspokojone, wiecznie łaknące serce, wyznacza człowiekowi miejsce na rubieży doczesnego, chwilowo ziszczalnego szczęścia i niesiszczalnego, bezkreśnego świata tęsknoty za ideałem. Kolizja między tym a tamtym światem poządań 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 zyschało 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 odzysje i z ciepłego już żona, z ziarn zda się zmarłych nowe, świeże kiełki puszczać pocznie”.

Tadeusz, instynktem zachowawczym wiedziony, szuka ratunku w zdrowiu moralnym

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 odzysć, co jest już niemożliwe, to przynajmniej, jak paralityk, pograć 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 wyrywał się od niej, chroniąc się w objęciach Bronki. Tęsknota jednak dosiągnęła go teraz w szańcach miłości i szczęścia; stanęły 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 świata do Tadeusza Tęsknotę-Ewa.

Bronka poznaje wtedy, że nie była wszystkiem 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”. Giną oboje w stawie.

To, co się stanie, wiedziała z góry Dola, która poczułkiem oczy otwiera do życia i palcami swej kościstej ręki gasi żrenice 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. Pomyśl tem bardziej do wykonania, że tak prosty, oparty na kombinacji czterech tylko osób, wystarczył autorowi na cztery akty jednolite, logiczne i mocno spojone. 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 fizjognomij ludzkich. Może on w tem widzi swoją siłę, że ma swoich ludzi, jakich oko zwykłe 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 wiedział „dzieczyny 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 rodzinności 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 linję akcji, artysta zaś sceniczny robi ciało w rzeźbie, więc ruch, akcent, pozę, kostium. 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 poetycznego, 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, rzucane na scenę od światła owej „otchlani 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 otchlani” 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 postrąił nas już zainteresować dotychczasowemi 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 słyszać, 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; jednem słowem porządkowuje 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 niemal godnego uwagi. Stąd bohaterami sztuk nowych są najczęściej poeci sami, jeżeli nie Kalina¹⁾, to jakiś Ławrocki, którym świat opaczny nie pozwala porządnie pisać dramatów lub sonetów.

Z tego punktu stosunki społeczne wydają się istotnie opłakanemi, 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 kwestjonuje.

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 napomnień o środowisku narodowo-społecznym; charaktery są uniwersalnie wiedeńskie, powiedziałbym: centralistyczne, bez ustępstw na rzecz psychologii jakiegokolwiek ludu w monarchii.

Ktoś powie może na to: urzędnicy wszędzie są jednacy. Tak, ale Ławrocki jest poeta, a dramat polega na ścieraniu się w nim dwoj światów: świata wolnej twórczości i świata biurokratyzmu. Być może, Ławrocki dla tego 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 niedoleżnym 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 serio; jeżeli nie przekonał ze sceny słuchaczów, to dowód, że nie ma odpowiedniego poczucia duszy niepospolitej: nie widać 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 okupywały 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 dowleć, tak był jeszcze pijany. Zaraz potem przy zwłokach matki ma scenę miłosną z piękną panią, która jest jego mużem. Żona okrutnego szefa, jedyna na świecie, ocenia jego geniusz i kocha go; cierpi wraz z nim i wielbi bohaterstwo z jakim poświęcił dla karjery 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 duuren. Wszystko to ma być darowaniem 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 miłosnego do pięknej dyrektorowej. Romans trwał w najlepsze; muza, pokazuje się, kochała się w jego wąsach, nie w genialności. Był już maszyną biurokratyczną, karjerowiczem.

Autorowi wydaje się to jeszcze tragiczne, więc robi scenę śmieszna nad wyraz. W głębi duszy drgnęło w nim razu pewnego natchnienie. Było to podczas balu. Chwytą za karnet kochanki — napisze wiersz. Oboje są uszczęśliwieni: odrodzeni! Niestety, było to złudzenie co do potencji umysłowej. Ołówek odmówił posłuszeństwa. Śmieszność polega na freblowskim 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 poczyna 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 czeluscie biur żywe ofiary. Zamiera żywa twórczość wszędzie, gdzie przejdą jej koła. Kto się dostanie w jej tryby, musi się wyzwać z władz indywidualnych i obracając się rozpedem cudzym, rozpedem jakiegoś nieogarnionego okiem, tajemnego koła, albo traci wszelką świadomość położenia (takich jest większość), albo z rozpaczą 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 umysłnie, jako przeciwstawnia „maszyny” w bogactwo sił twórczych i powinien jako wyobraziciel życia duchowego posiadać głębokie znamiona genjalności. 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, historja jego — anegdotą.

To są mojemi zdaniem skutki traktowania twórczości poetyckiej, jako funkcji pozaspółeczeńnej, 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 znamień 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, zatrudniona 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 komedii p. Krzywoszewskiego¹⁾, rzecz cała dzieje się pod znakiem tęczy, radosnym jakoby znakiem pogody. Można się zgodzić na tę ludową wróżebność, aby tylko była tęcza, ale tutaj — zdaje się — chcąc 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 komedii p. Krzywoszewskiego? W pewnym domu mieszka przy cnotliwej rodzinie panienka, Helena Zagrowiczówna. Autor przedstawia ją jako uczciwą w znaczeniu powszechnie przyjętym, pokorną wobec wszelkich przepisów prawa obyczajowego dziewczy-

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 Szmith, 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 kłamstwa. 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 dziewczęcej, ale w swej człowieczej godności. Była to, jeżeli brać na serio duszę ludzką, rana w sercu, jatrzona ciągle pamięcią zawodu i wstrętu.

Panna Helena brała na serio siebie i tę swoją winę, skoro pokochawszy teraz na nowo (niejakiego Barcickiego) i bardzo kochana, nie czuje się godną wejść w związek małżeński. Oświadczenie Barcickiego są dla niej zenitowym punktem dramatu. Odtrąca jego miłość z głębokim zalemem. 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

błęd, ale rozumie, co wycierpiała, wierzy w czystość jej duszy. Pokutująca Magdalena, całkiem zniewolona szlachetnością Barcickiego, z płaczem dzieli się z nim swojemu biednemu sercem.

Nie jest to więc tęczowa komedia w znaczeniu teatralnym, 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 arcyniemiłe wrażenie właśnie z tego powodu, że autor sam nie zdawał sobie sprawy z sytuacji, w jakiej postawił swoich bohaterów. On cały dramat nieszczęsnej panny potraktował tak, jak pierwszą lepszą zewnętrzną przeszkodę do ślubu, który jest jedynym celem dążeń panieńskich — jak intręge, 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 dla tego, 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 posiadł tajemnicę fasonowania anegdot na scenę, ale nie ma mocy prześwietlania słonecznego swoich pomysłów. Gdyby tę moc poetycką miał, nie ludziłby w tym wypadku siebie i drugich 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 pogięte lustro.

Kiedy Barcicki, powziawszy bohateriske 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 roszlochana ociera oczy ręką, wreszcie pożyczca

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 innem miejscu i zająknie się. W tej scenie, między innymi, 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. Dosyć 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 kwestię 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 premiery, powiem od razu, że na „Bagienko” Gorczyńskiego¹⁾ iść warto. Sztuka doznała zupełnego powodzenia: podobała się z treści, zręcznie przeprowadzonej akcji, rzewności lub krotochwilności scen, a nadto z doskonałej gry artystów. Rzecznie się w Warszawie, bohaterami są akademicy tamtejsi w mundurach. Osnową stanowi romans jednego z nich, pragnącego dźwignąć na wyżyny swego idealizmu etycznego dziewczynę upadłą.

Móglbym na tem poprzesztać, gdyby nie należało zdać sprawy sobie i innym解释, 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 Gorczyńskiego więcej wartą od tamtej, ale było jeszcze coś innego, co prądem sympatji widownię ze sceną zespoliło — to swojskość sztuki. Udzielił się ten prąd artystom. Tam grano z wyłóżonej pamięci, tutaj z całej duszy; każdy z artystów wniosł na scenę śmiałość oryginalnego tworzenia na zasadach kooperacji z autorem. Byli to ludzie żywii, którzy wiedzą, co robią i pewni są porozumienia z publicznością. Najszczerszy 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. Rzeczą 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 patrzmy dokoła okiem poetów, choć często o tem nie wiemy i nie umielibyśmy nic z tego, co odczuwamy estetycznie, sposobem artystycznym wyrazić. Artysti 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 przeczuwaną. Ze dzieło olśniewa, sprawia radość, podnosi dlonie do poklasku, to właśnie świadczy, że ludzie tego wyrazu piękna szukali, znaleźć nie mogli, a tu odszukali. Ze go dzięki artyście znaleźli, to budzi ich radość, radość estetyczną.

Stary Emerson powiedział, że bliźni nasi są okularami, przez które odczytujemy własnego ducha. Cóż dopiero ci bliźni, którzy potrafią tak koncentrować świadomość, że książki piszą, tworzą dzieła sztuki! Ci są zaiste jak szkła po-

większające, nierzaz 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. Zżyci jesteśmy z sobą i spokrewieni; swoi ludzie najwięcej dają nam szans, że przemówią nietylko do nas, ale za nas, nietylko naszą mową językową, ale także mową naszych serc, ciekającą tylko wywołania przez artystę.

Nie trzeba się dawać straszyć widmem Taine'a, który jakoby umarł w teorji 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 macierzystym narodu.

Są rzeczy zrozumiałe i radosne tylko w kółku rodzinnym; są inne nieco szersze, jednocześnie dusze w większym 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 hierarchii artystycznej dzieł sztuki.

W kółku rodzinnym będziemy się śmiały z byle jakiego żartu, któryby sposobem scenicznym odtworzone nam z tematów domowych, nikomu innemu nieznanych; 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 powszechniej 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 odstraszające (gdyby je wziąć z osobna) swoją obcością szczegóły — nierzozumiałe, suche. Słuchamy go w każdym przekładzie, kwitując z masy rzeczy, które stają się wobec głównych koncepcji tylko akcesoriami, 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 takiemi 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 wogół mało na świecie, ale każdy naród samoistny żyje przedewszystkiem 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 wogół cywilizacji. Robią to narody biedniejsze, zwłaszcza pokorniejsze duchem — pożyczając od bogatszych; i my to robiliśmy w wielkich rozmiarach, kierując się w swych gustach tradycją, modą, na-

łogiem brania tego, co wlaźi 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 wogół 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 wszystkiem 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 uprzewilejowaniem sztuki rodzimej. To, na coby obcy nie spojrzał, czegobyt 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

szczery, 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 szczery, jeśli drga w nim dusza twórcy.

Człowiek w dziele sztuki szuka człowieka, aby go tedy, 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 pozyteczniejsze.

Jest to znak dojrzewania kultury artystycznej, jeśli publiczność teatralna lepiej się czuje na sztuce swojskiej, niż na obcej, choćby na równej 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 a t m o s f e r y lokalnej, otaczając tych studentów taką sympatią, 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 społem i pod ich kątem widzenia przygody życiowe ocenia.

Studenci Gorczyńskiego brani są zblizka w obserwacji towarzyskiej, dalekiej od krytyzmu, z jakim się zbliżamy do ludzi obcych. Autor traktuje ich z uśmiechem, z koleżeńską wyrozumiałością, widząc w nich „dobrych chłopów i basta”. Jednym słowem lubi ich.

Otoż niedlatego 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 oświetlenia, 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, wieczennego osadu w duszach, na wierzchu zaś po

więzennemu także beztroskliwe, łaknące byle uciechy, których wewnętrzny ból zagłuszyła. W tych warunkach towarzyskość musi bujać, jak na „bagienku” sztucznem irysy japońskie. Stosunki stają się wtedy istotnie kwiatom podobne, bo poza realnym życiem zawierane, sztucznie od chłodu walk publicznych chronione, skupione ku sobie, wyrastają na gruncie estetycznych potrzeb współżycia.

Obcowanie towarzyskie dla przyjemności — to życie gromadzkie, płynące z doboru estetycznego według popędów i kryteriów estetycznych. Jest to szukanie idealnego momentu życia, wysiłek 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 kryteriów się wymykała: młodzież pochmurna, zamknięta w sobie, nosząca w sercu zawiele trosk, zajęta gdzieś pod ziemią pracą obywatelską. Ale tej jest mniejszość. Większość odpowiada psychiką towarzyską większości społeczeństwa. To, czem się od ogółu starszego różni, ma na imię: młodzież. W duszach, niepomiernie szybko starzujących

się w więzieniu, w duszach przywiędłych z braku realnej pracy publicznej, załękionych, pesymistycznie w przyszłość patrzących — ta młodość budzi sympatję 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 odpłaca się Warszawie wzajemnością, kochającą. 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 zawiłkanie romansowe głosnego bohatera, Stefana Przystańskiego, 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 publicznem 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 zniewieściałością 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. Młodzieżnic tego typu wie, że jest pożądany, że wszystko, co powie, będzie dobrze przyjęte, że im będzie weselszy, tem będzie milszy. 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 akcie 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 genjalnej powieści „Lalce”. Gorczyński miał tam wzór gotowy. Te same typy znajdziemy u innego jeszcze pisarza warszawskiego, Sienkiewicza („Ta trzecia”).

Tytuł komedii nie jest mimowolny i dotyczy nietylko 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. Motyw naczelne, którymi się rządzą młodzieńcy w „Bogienku”, są znamienne i one właśnie noszą piętno swojskości.

Najszlachetniejsze, najwyższe motywy reprezentuje Stefan Przystański — 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, zamkają się w sferze spraw osobistych i całą energię idealizmu swojego wyładowują w dyletantyzmie artystycznym, albo w miłości z przeszkodami.

Drugi typ pospolitszy, Barskiego, jak już mówiłem wyżej, wyładowuje swoje instynkty gromadzkie w miłościach i błaznowaniu towarzyskiem. 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 społecznemi i narodowemi? 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 skrępowany, ale to, co sobie obrał, zrobił dobrze i potrafił temu nadać charakter dokumentu życiowego. Okazał się zręcznym artystą, że z przygody miłosnej Stefana Przystańskiego 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 nietylko dlatego, że bohater wyszedł cało; autor nie chciał zajmować się dramatem Wojniczków na serjo, od strony wewnętrznej. Jego zadaniem było pokazać, jak wygląda na bagienku owa ukochana w postaci studentów młodość; psychologię samego bagienka odłożył, a nawet postraktował ją po wielkomiejsku nie bez współczucia i nie bez ironii. Żebrak, pijak, prostytutka są stałymi pierwiastkami wielkomiejskiego bagna, w którym się żyje: rzecz obyczajowo le-

galizowana, uczuciowo zbywana przelotnem współczuciem.

Autor optymistyczny, 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 komedja; 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 kościc sceniczny. Artyści nasi dali temu koścowi żywe, pełne miąższości ciało.

P. Cz. zrobiła doskonale Wojniczkównę. 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 swojemu 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, powierzchnią 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 żał jej, ale człowieka w niej nigdy nie było. U Gorczyńskiego niema typów niesympatycznych, ale też niema dramatycznych. Trochę smutku, trochę ironii, 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.

Maleńkie *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 innymi o „Śniegu” Przybyszewskiego, który dla obcej sceny mógłby nie być nabytkiem pożądany. Oto dzisiaj czytam w dziennikach notatkę, wyjętą z „Corriere della sera”:

„Śnieg”, dany wczoraj w teatrze Manzoniego, w tłumaczeniu p. Cezara Castelli, jest pierwszym dramatem Przybyszewskiego grany we Włoszech, a zdaje się, że i ostatnim. Jest to prawie tragedja, 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 opinię 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.

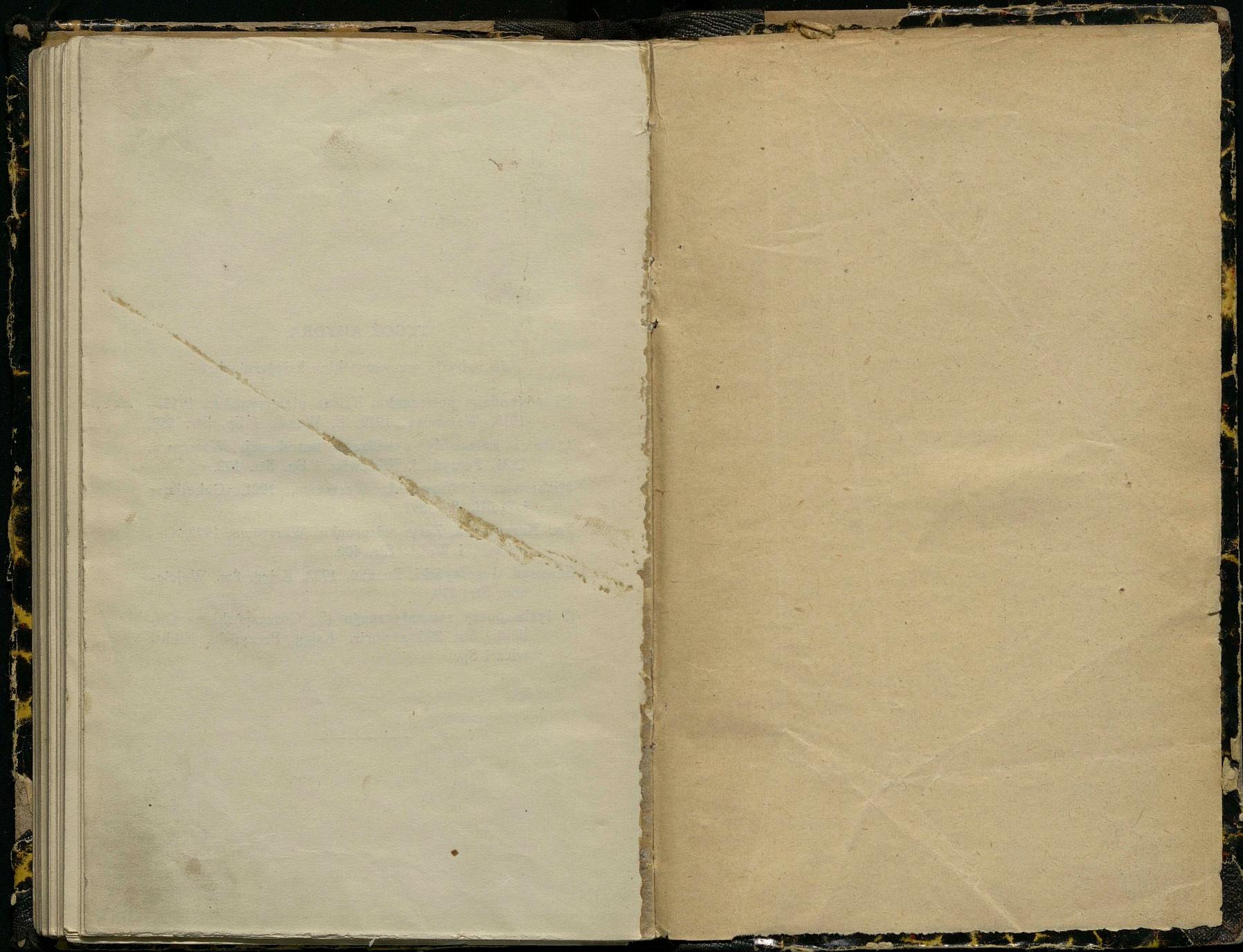
Życie i katastrofy cywilizacji narodowej. Warszawa,
1921. Perzyński, Niklewicz i Sp. Str. 172.

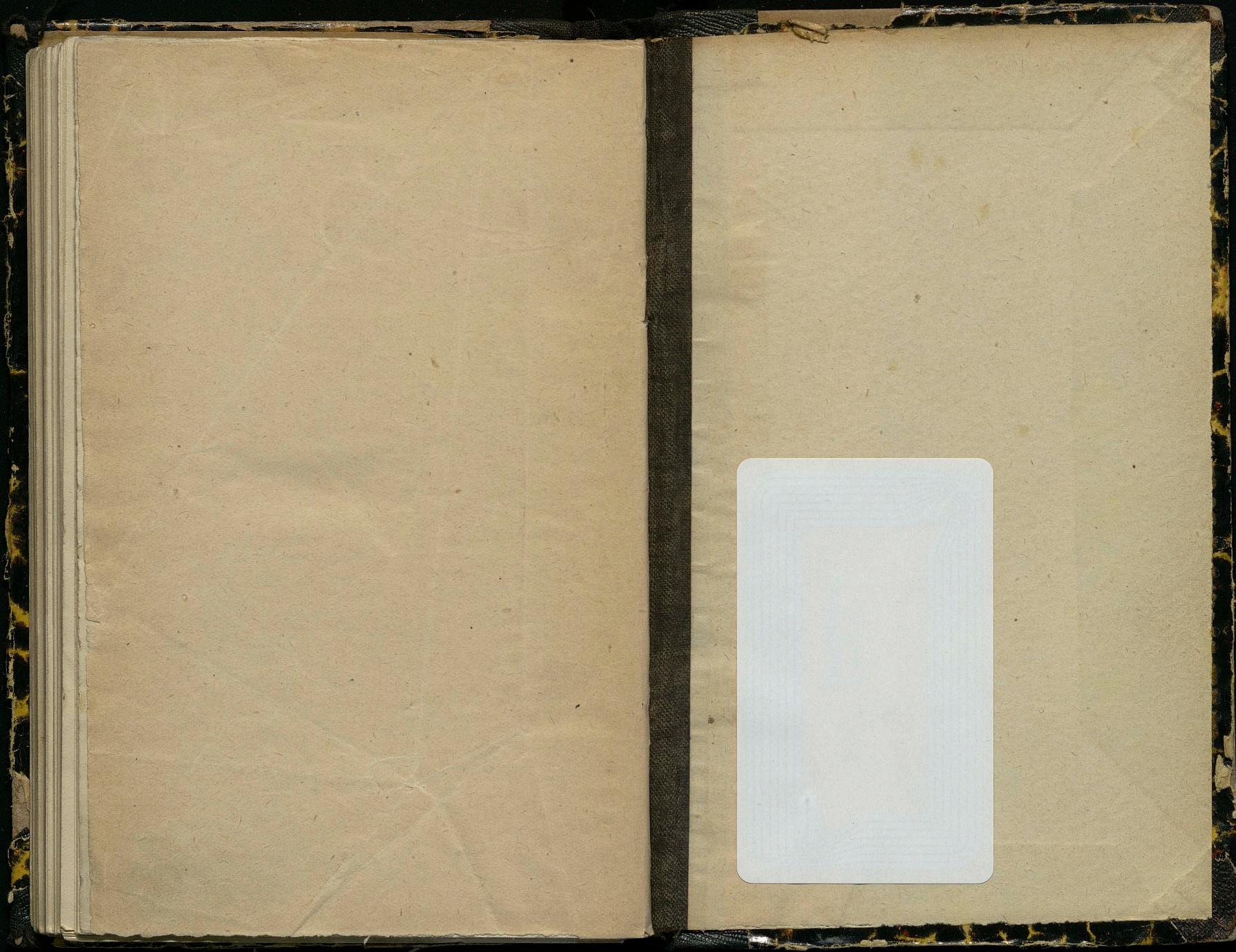
Mickiewicz i Słowacki. Warszawa, 1921. Gebethner
i Wolff. Str. 343.

Jan Kasprowicz. Zarys wizerunku. Warszawa, 1922. Ge-
bethner i Wolff. Str. 400.

Seweryn Goszczyński. Poznań, 1922. Księg. Św. Wojcie-
cha. Str. 279.

Z życia poety romantycznego (S. Goszczyński w Ga-
licji). Str. 205 z portr. Księg. Perzyński, Nikle-
wicz i Sp.





821.162.1

Wasilewski
Współczesni

31216